

# تفسیری بر غثیان سارتر

تألیف: ژنوئیواید

ترجمه دکتر محمد تقی غیائی



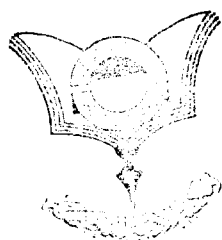
1

تفسیری بر عثمان سازگر

۱۰/۱۱ ف

۶/۱۹

16. 5. 2001







تفسیری بر غثیان سارتر





استزاع  
تفسیری بر غثیان سارتر

نوشته

ژنویو اید  
استادیار دانشگاه پاریس

ترجمه

دکتر محمد تقی غیاثی



مؤسسه انتشارات امیرکبیر  
تهران، ۲۵۳۵



سازمان اسناد و کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران

ایده، ژنویو

تفسیری بر غشیان سادتر

*La Nausée*

ترجمه دکتر محمد قلی غیانی

چاپ اول: ۲۵۳۵ شاهنشاهی

چاپ: چاپخانه سپهر، تهران

شماره ثبت کتابخانه ملی: ۲۵۳۵/۷/۱۳-۷۹۶

حق چاپ محفوظ است.

## فهرست

|    |                                               |
|----|-----------------------------------------------|
| ۹  | مقدمه                                         |
| ۱۳ | ۱- موقعیت غثیان                               |
| ۱۵ | از تصویر تا چهره انتقادی خوانندگان            |
| ۱۵ | نورمانهای سال ۱۹۳۵                            |
| ۱۹ | بورژواها: قائلانها و رؤسا                     |
| ۲۲ | نسل سبکباران ساحلها: رؤیاهای سوررئالیستی      |
| ۲۶ | محفل رفقا                                     |
| ۲۹ | سارتر و مطالعات او...                         |
| ۳۳ | ۲- تحلیل و سازمان متن                         |
| ۳۴ | تحلیل                                         |
| ۳۹ | دوگویی غثیان: بعد قصه واریک کشف روشنفکرانه    |
| ۴۰ | تجسم یک اندیشه. مکشوفات متوالی. تنوع شیوه‌های |
| ۴۳ | نگارش                                         |

### ۳- تصور زمان و نمایش داستانی مدت

علیه زمان: زمان نرم هستی، مدت تنگ موسیقی، زمان، حاجی که دنیا در آن فرو افتاده. هستی فاقد حافله است، چگونگی می توان مدت را استوار کرد. پژوهشهای تاریخی، تاجر به، گذشته جیبی. ماجراجویی. کتا بهای تاریخی. سنگساری از راه کتاب. مدت و گستردگی درختیان. نمایش زمان درختیان.

#### ۴۔ جاذبہ اشیاء

حظی، ہول انگیز۔

آیا غشیان ماجرای یک دیوانه است؟

بیماری- خصوصیات هستی: جوانه زنی- دنیای باژگونه

ممکن الوجود. آدمی گرفتار در خمیره ماده.

اشیاء از بند نام خود رسته‌اند، و هم پدید‌هشناسی. تنزل انسان

دیدن جهان با چشم سنگریزه.

## ۵۔ وقوفی بر...

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

|     |                                                                                                                            |
|-----|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ۸۱  | داستان يك نگارش. زبانهای دیگران.                                                                                           |
| ۸۶  | نویسنده و راوی، تقلید راوی. نشانه‌های فاصله‌گذاری.                                                                         |
| ۹۰  | روکانتن يك قهرمان تجربی. يك شعور تکی و آرام. يك قهرمان فاقد گذشته. يك قهرمان فاقد عاطفه. عامل انتزاعی                      |
| ۹۷  | ۶- مضحکه است                                                                                                               |
|     | بورلک. صحنه‌های هزل‌آمیز. ریشخند انواع ایده‌آلیسم. شیوه‌های کفران. فلسفه در اندرون کافه‌ها. هزل. انسکار معنا. لوده خونسرد. |
| ۹۹  | تقلید و اقتباس. دستکاری در نمونه. گیج‌کنی لحن. به طرز...                                                                   |
|     | ۷- ضمائم                                                                                                                   |
| ۱۱۵ | بررسی توصیفی متن.                                                                                                          |
| ۱۱۶ | غثیان در آثار سارتر.                                                                                                       |
| ۱۱۷ | غثیان و قصه.                                                                                                               |
| ۱۲۰ | ۸- کتابشناسی                                                                                                               |



در سال ۱۹۴۶، منتقدی دربارهٔ سارتر چنین نوشته 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 نومیدکننده قصه‌هایش برای همیشه محکوم کرده‌اند—در نظراین افراد، غثیان<sup>۲</sup> برگردان زندگی روانی قهرمانی است رذل و درکمال خونسردی بیمار. اینان از این معجون ادعاهای فلسفی، رؤیاهای دوپهلوی، اصطلاحات فنی، جانورشناسی، علایق بیمارگون و هرزگی هوسبازانه دل آشوب گشته‌اند—چطور می‌شود نبخشیدشان؟ —، و این معجون از آنتوان روکانتن<sup>۳</sup> کرم درون‌نگری می‌سازد که کشتنش لذت دلنشینی دارد. پیش از کشتن آنتوان روکانتن باید از خود پرسید که آیا زشتی واژگانش بی‌جهت است؟ آیا وی از پس ادعاهای فلسفی خود بر نمی‌آید؟ زیرا در پشت داستان یک دیوانه، به‌زبانی 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، غثیان «فلسفه ماوراءالطبیعه را به درون قهوه‌خانه‌ها کشانیده است.» اگر متن غثیان 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 ببوشد، به سوی اشیاء، به سوی جهان و مردم روی کند و بخواهد آنها را در معنای تیره نگشته در برگیرد. چنین فلسفه‌ای وصف ظواهر است، به موقعیتهای واقعی دل می‌بندد، در آن فرو می‌رود تا به اعماق برسد: فاجعه هستی در اعماق جریان دارد.<sup>۲</sup>

این فلسفه، که همه توجهش معطوف هستی است، به بیانی نیاز دارد که گاه به شلختگی روزمره پهلوی زند. درباره ذکر «خونسردانه علائق بیمارگون» باید گفت که این ذکر شاید بیان «رفعت حقیر بی بلاغت و فریب»<sup>۳</sup> است و به ما امکان می‌دهد که بردلهره چیره گردیم. اگر، با وجود موفقیت عظیمی که غثیان، نخستین قصه بزرگ آگزیستانسیالیستی، چه در داخل و چه در خارج از فرانسه کسب کرده است—و شاید هم به علت همین موفقیت—هنوز عده‌ای می‌خواهند روکائتن را بکشند، جای تعجب نیست: متن غثیان تحریک‌آمیز است. اگر «اندیشه‌های هایدگر» در آن رنگ داستانی به خود می‌گیرد، افکار سه‌لین<sup>۴</sup> در آن جنبه ماوراءالطبیعه می‌یابد.

بدون شک، نویسنده خواسته است به آرزویی که پل‌واله‌ری<sup>۵</sup> در سال ۱۸۹۴ بیان کرده بود جامه عمل بپوشاند و روش زندگینامه‌وار «گفتار در روش به کاربردن عقل»، اثر دکارت<sup>۶</sup> را بدان برگرداند.

---

4. Heidegger    5. Céline    6. Valéry    7. Descartes

واله‌ری گفته بود: «زندگی یک نظریه را باید چنان نوشت که حیات یک عشق سوزان را می‌نویسند.» ولی این مرید بیش از اندازه حرف شنو، که منکر فرهنگ است ولی خود نمی‌تواند گریبان از چنگ فرهنگ رها سازد، فقط به‌طریقه 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 به‌صورت تقلید مضحک «گفتار در روش به‌کار بردن عقل» درآورده است.»

ولی مسلم نیست که بشود همیشه به این تقلید مضحک اکتفا کرد، و نویسنده خود منکر اثرش گردیده است:

«من نام اشیاء را به‌جای خود اشیاء گرفته 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 ناگوار هم‌نوعان خود را توصیف کنم و هستی خویش را برکنار از هستی آنان نشان دهم. من که خود تا بن دندان گرفتار بودم و دچار اسطوره، در باب موقعیت فلاکت‌بارمان شادمانه می‌نوشتیم «ممکن است غثیان، به علت مضحکه شادمانه خود هنوز خوشبینانه جلوه‌کند و این متن، که ویرانگر انواع سوءنیت<sup>۸</sup> است، هنوز چنان که باید فهمیده نشود.»



۱ موقعیت غشیان

سارتر در سال ۱۹۴۸ نوشت «همه آثار فکری در متن خود حاوی تصویرخواننده‌ای هستند که به قصد 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 هم‌ژاد 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 تصویرخواننده یا خوانندگانی را می‌دهند که از متن برمی‌خیزد. چون یک متن معین ممکن است به حسب چند رسم نوشته و به خوانندگان متمایزی مربوط شود که هر یک فقط قسمتی از پیام نویسنده را پذیرا گردد. به عقیده سارتر، ممکن است که، مثلاً، خوانندگان اثری از هم جدا باشند و نویسنده بین خوانندگانی راستین ولی منفور و خوانندگانی ممکن و مطلوب ولی دور از دسترس، «شقه» شود. به این ترتیب، از سال ۱۸۴۸، تعلیمات اجباری، خوانندگانی ممکن برای نویسنده فراهم می‌آورد. ولی نویسنده که از برابر «دگرگونی طبقه‌از پائین» پس می‌رود، همچنان برای خوانندگان مرفهی می‌نویسد که وی تحقیرش می‌کند و در صدد آزردن آن است: وی تصویری انتقادی به خواننده می‌دهد، به این امید نهان که شاید دیدگان وی را باز کند. «منتها، برای آنکه نویسنده‌ای فقط بتواند اندیشه طرح چهره انتقادی خواننده راستین خود را به خاطر خطور دهد، باید به تناقض موجود بین خود و خوانندگانش پی ببرد. به این معنا که نویسنده از بیرون به سوی خوانندگان روی

آورد و به آنان به‌دیده شگفتی بنگرد، یا سنگینی نگاه شگفت زده شعورهای غریبه از قبیل اقلیتهای نژادی یا طبقات ستمکش را بر روی این جامعه کوچکی که خود با آنان تشکیل می‌دهد احساس کند. اوضاع در غثیان چنین است: هر بار که متن کنایی می‌شود، به "واقعهای، مراسمی یا اسمی اشاره می‌کند که مستلزم فرهنگی است، اشاره‌ای به عنوان همدستی بین نویسندگان و خوانندگان ردویدل می‌شود. و بدین ترتیب، می‌توان جهان ذهنی این خوانندگان را شناخت. در این صورت، کافی است نشان دهیم که خوانندگان مورداعتراض کدامند و خوانندگان همدست کدام، تا غثیان را در موقعیت فرهنگی خود قرار دهیم.

### از تصویر تا چهره انتقادی خوانندگان در غثیان

پدر بزرگ سارتر، شوآیت زرا<sup>۱</sup>، استاد زبان آلمانی و جدش آموزگار بود. و بدین ترتیب هر دو وابسته به طبقه خرده‌بورژوازی بودند. سارتر، به هنگام نگارش غثیان بی‌آنکه بتواند از طبقه بورژوازی بیرون رود آنرا شدیداً مورد انتقاد قرار می‌دهد. سیمون دوبوآر<sup>۲</sup> در کتاب «نیروی سن»<sup>۳</sup> چنین می‌نویسد: «دشمنی سارتر و من با بورژوازی جنبه فردی داشت، پس بورژوا ما بانه بود. این خصومت تفاوت چندانی با دشمنی فلوبر<sup>۴</sup> با بقالها یا خصومت بارس<sup>۵</sup> با دهشیان نداشت.» این دشمنی بیش از آنکه به یک اعتراض معقول شبیه باشد، شبیه یک تحریک است.

### نورمان‌های سال‌های ۱۹۳۰: اهای بوویل<sup>۶</sup>

تقریباً همه عمل غثیان 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<sup>۷</sup>، حتی اگر ندانند که سارترنخستین سالهای دبیری را در شهر آنان گذرانیده، حتی اگر مردم روئن<sup>۸</sup> بگویند که موزه موصوف در غنیان به شهر آنان تعلق دارد، شهر بوویل را، از روی علائم کوچک ولی بی چون و چرای نظیر کلمات رمزی، تصویری از شهر خود می یابند.

در واقع، روکانتن برای مردم لوهاور تصویری اسطوره‌ای که آنان از شهر خود دارند، و نقاشان و شاعران محلی معرف آند رسم می کند. وی گاه اقلیم و مناظر یک بندر بزرگ، بادخیز و بارانی، به سبک اکسپرسیونیسم فیلم باراندازه آلود<sup>۹</sup> را توصیف می کند که چندی پس از نگارش غنیان در لوهاور برداشته شد. صحنه های کوتاهی توصیف بوویل را در زمره ادبیاتی قرار می دهد که «جوی» نامیده می شود و به تاریکی و مه و ویرانی رنگ شعر می زند: نظیر تجسم بولوار ویکتورنوار، یک روز مه آلود، رطوبت «سفید و چربی» که شهر را می پوشاند. صحنه های دیگری، به عکس، به سبک بودن<sup>۱۰</sup>، (نقاش منظره پرداز شهر لوهاور که در نخستین پژوهشهای امپرسیونیستی سهیم است)، غروب آفتاب به هنگام جزر دریا با «برکه های نور دور»، رنگهایی که کم کم به تیرگی می گرایند، پرتو خورشید که «در سر راه خود پنجره یک کلبه دهقانی نورباندی را به آتش می کشد»، فروغ فانوس دریایی کایبوت<sup>۱۱</sup> که اتفاقاً بنام یک نقاش امپرسیونیست نامیده می شود. این تصاویر، آنقدر که فرهنگی و هنری است، واقعگرایانه نیست. هدف این تصاویر تعیین موقعیت بوویل در میان مسائل شناخته هنر از دوره امپرسیونیسم به بعد است: بندر بزرگ مه آلود، مناظر خیس و گچی سواحل نورماندی.

دفترچه های راهنمای جلب سیاحان آنزمان از لوهاور تصویری

7. Le Havre

8. Rouen

9. Quai des Brumes

10. Boudin

11. Caillebotte

به دست می دهند که محل و تاریخ بوویل دقیقاً از روی آن گرتّه 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 پهنه بلندی که از آنجا همه شهر در زیر پا دیده می شود؛ در قسمت پست شهر «آقایان تازه بولوآرماریتم»<sup>۱۲</sup> (ساحلی)، تازه به دوران رسیده هایی که با ثروتمندان قدیمی رقابت می کنند. تعیین موقعیت کوچه های عمده بوویل در روی نقشه شهر لوهاورکار آسانی است: بولوآر ویکتورنوار همان کور- دو- لاره پوبلیک<sup>۱۳</sup>، کوچه تورن برید<sup>۱۴</sup> همان کوچه پاریس<sup>۱۵</sup> است. به همین ترتیب، مردان بزرگ بوویل نظیر انپتراز<sup>۱۶</sup> یا بله وینی<sup>۱۷</sup> که یادآور کازیمیر دولوینی<sup>۱۸</sup> یا اوگوستن نورمان<sup>۱۹</sup> می باشند. اگر سنت سه سیل<sup>۲۰</sup> یعنی گرانبهاترین کلیسای جهان، که با کلیسای ساکره کور<sup>۲۱</sup> رقابت می کند، اشاره ای به اهالی لیزیو<sup>۲۲</sup> 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: «مجهزترین بندر برای تخلیه زغال و چوب.»

از آنجا که ممکن بود این گرتّه 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. Blévine                   |
| 18. Casimir Delavigne |                               |
| 19. Augustin Normand  | 20. Ste Cécile                |
| 21. Sacré Coeur       | 22. Lisieux                   |

می‌کشد، همزیستی ایستگاه قدیم و جدید راه‌آهن تا سال ۱۹۳۸، اتوبوس برقی خط‌کشتارگاه—حوضچه‌های بندرگاه، نام کافه‌ها مثل کافه پروتونها، اغذیه‌فروشی نیروی دریایی، شرکتهای بازرگانی نظیر شرکت عمومی ترانس آتلانتیک، اداره بندر خودمختار، حتی اسامی اگر دقیقاً همان نباشد، دست‌کم دگرگونی اندکی یافته‌اند: کوچه گالیونها (کشتیها) به کوچه ووالیه‌ها (بادبانیها)، نیس‌لوه‌اوری به پرادو کوچک، مونتی ویلیه به مونیس تیه، لاکوت (ساحل) به کوتور (تپه سبز) تبدیل شده‌اند. این تغییر شکل اسامی به‌خوبی نشان می‌دهد که چنین جزئیاتی چه نقشی در غنایان ایفا می‌کنند: هدف آن نیست که همانند قصه‌های بلند بالزاک، از جایی راستین توصیفی باز شناختنی، دقیق و درست به‌دست داده شود. نیز منظور آن نیست که همانند قصه ژرمنال<sup>۲۳</sup> اثرزولا چهره 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<sup>۲۴</sup> از «وقایع خرد راستین» سخن می‌گفت. ولی در واقع، تبدیل کوچه گالیونها به کوچه ووالیه‌ها نشان می‌دهد که چنین نیست. چون گالیون واژه‌ای اصیل‌تر از ووالیه است، بهتر می‌توانست حکایتگر واقعیت، یعنی روحیه شهرستانی و قدرت تجسم واژه، باشد. هم تغییر شکل لازم بود، هم تظاهر به استتار این تغییر. نویسنده کنایه‌های خود را کاملاً روشن و رساننده برمی‌گزیند: درست مثل هنرپیشه‌ای که صورتک به چهره می‌زند، ولی ضمناً با انگشت خود آن را به‌ما نشان می‌دهد، یا مثل شاعر هجوگویی که کنایه‌های خود را عمداً پیچیده و غامض می‌گرداند تا خواننده هم لذت تصور کشفی برده باشد. چنین جزئیاتی معنای کاملاً دیگری به وصفی می‌دهند که می‌توانست توصیف نمونه

23. Zola اثر زولا Germinal

24. Stendhal

آداب و رسوم شهرستانی باشد: گردش بامدادی روز یکشنبه، ناهار در رستوران وزلیز<sup>۲۵</sup>، به کتابخانه رفتن. صحت این مطالب، به عکس، صحت مطالب قصه‌هایی است که کلید رمز را به دست می‌دهند: در آن زمان، یکی از کتابداران شهر لوهاور واقعاً اهل جزیره کورس<sup>۲۶</sup> بود. ولی اهمیتی ندارد که چنین توصیفی از شهر بوویل دقیقاً شبیه یک شهر راستین باشد. آنچه مهم است، این است که این توصیف شباهتش را به گروهی از خوانندگان خاطر نشان می‌سازد، و دست کم اهالی نورماندی در این مورد مطلع باشند. چرا که در یک متن هجایی، دو شیوه متداول 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 آزدن می‌شود.

### بورژواها: «قاتل‌ها»، «رؤسا» و «سربازها»

سارتر در کتاب ادبیات چیست؟ می‌گوید که از قرن نوزدهم به بعد چون همه نویسندگان مولود بورژوازی هستند، در اندیشه خوانندگان مطلوب ممکن عملاً برای خوانندگان راستین بورژوا می‌نویسند. تصویرهای خوانندگان در غنایان 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 سرکوب 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

25. Vezelize

26. Corse

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

دو رشته تضادی که غثیان 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 محافظه کاران جمهوری سومند، که از دوره کمون<sup>۲۷</sup> تا سال ۱۹۱۴ نگران عواملی هستند که قدرتشان را به خطر می‌اندازد: طغیان جوانان، مبارزات سوسیالیستها، اعتصابهای کارگری. به همین جهت، خواستار «حق فرماندهی لخبگان بورژوازی» هستند. «چرا که هر حقی جنبه متضاد یک وظیفه است.» مرام اینان، مرام ملیون ضد دریفوس<sup>۲۸</sup> و اخلاق اینان همان اخلاق خوانندگان آثار هانری بوردو<sup>۲۹</sup> است: کار را می‌ستایند و از هرگونه کنجکاوی روشنفکرانه چشم می‌پوشند تا هر چه بیشتر ببندوزند. با خانواده دوستی، زنان را به فداکاری و ایثار درویشانه سوق می‌دهند. بامیهن پرستی، فرزندان خود را به کشتارگاه می‌فرستند. مخاطب غثیان رؤسا نیستند که مدتها پیش مرده‌اند، بلکه سربازان، یعنی خرده بورژواهایی هستند که در کمال خلوص نیت و خضوع از موزه بوویل بازدید به عمل می‌آوردند و آماده پذیرش مرام طبقه دیگر و عصر دیگری هستند: اوضاع چنان است که گویی به هنگامی که افراتیون دست راستی فعالیت می‌کنند، کمی پیش از آن که اتفاقاً دولت مارشال پهن<sup>۳۰</sup> شعار «کار، خانواده، میهن» را انتخاب کند، نویسنده نگران ظهور مجدد محافظه کاران ملی است.

27. la Commune  
30. Pétain

28. Dreyfus

29. Henry Bordeaux

دومین رشته تضاد، بین «قالتاها» و افراد «بدون اهمیت اجتماعی»، تصویر بعضی از خوانندگان را تصریح می‌کند. تنها کلان‌بورژواهای موزه قالتاق نیستند، آقای پیرستوران‌بوتانه<sup>۳۱</sup> نیز هست؛ نیز همه کسانی که شغل و حرفه‌ای برمی‌گزینند، و به یک‌گروه اجتماعی می‌پیوندند، و به دستاویز آن هستی خود را توجیه می‌کنند. قالتاق هستند. در برابر قالتاها، گوشه‌نشینان قرار دارند. گوشه‌نشینان کسانی هستند که نه کار هستی آنان را توجیه می‌کند و نه خانواده. گروهی نظیر آنی<sup>۳۲</sup> و روکانتن<sup>۳۳</sup> در برابر این دستاویزها مقاومت می‌کنند. گروهی دیگر نظیر آقای آشیل خویشتن‌آموز<sup>۳۴</sup> خیانت می‌ورزند. با وجود جنبه آنارشیمیستی چنین طرز تفکری که رنگ عقاید سه‌لین<sup>۳۵</sup> را دارد، این طرز تفکر بیش از آن که حکایتگریک فلسفه‌ماوراء‌الطبیعه باشد، تعیین‌کننده یک موقعیت اجتماعی است: موقعیت کسانی که از مقام اجتماعی خود محرومند. در غثیان، زن سیاه‌پوست آوازخوان و آن کلیمی که ترانه‌اش را ساز کرده است نیز در چنین موقعیتی هستند. این گوشه‌نشینان نقش همان «شعور غریبه‌ای» را ایفا می‌کنند که بنا به عقیده سارتر «نگاه شگفت‌زده بر جامعه» را ممکن می‌سازد. به عکس صاحب‌نظران 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، کارکردش انتقاد از جامعه است.

پس چنین می‌نماید که مخاطب غثیان خرده‌بورژواهایی هستند که می‌خواهند مرام «رؤسا» را گردن نهند و روشنفکرانی که به وسوسه خیانت دچارگشته می‌خواهند به «سگان نگهبان» بدل شوند. تصویر

31. Bottanet      32. Anny      33. Roquentin  
34. M. Achille, Autodidacte      35. Céline

انتقادی محافظه کارانی که سارتر به اینان ارائه می کند، آئینه و سوسه های هم اینان است.

### نسل «سبکباران ساحلها»: رؤیاهای سورره الیستی و بشر دوستان خویشتن آموز

در کتاب ادبیات چیست<sup>۹</sup>، سارتر ضمن تشریح «موقعیت نویسنده در سال ۱۹۴۷» در ادبیات معاصر فرانسه سه نسل بازمی شناسد: اتفاقاً در غثیان، 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 می گیرند: یکی «کودکان بی خیال» نظیر سورره الیستها یا نویسندگان مسافر همانند پل موران<sup>۳۶</sup>، دیگری بشر دوستان خویشتن دار.

### درونمایه ها و شیوه های سورره الیستی

چنین می نماید که پاره ای از بخشهای غثیان به یاری سورره الیسم روشن می شود. البته سارتر خود محدودیتهای این مکتب را باز نموده است. با وجود بر این، وقتی روکاتن در آرزوی هزار پا، بید و جانوران دیگری به صورت نان سوخاری یا در اندیشه زبانی است که بدل به حشره می شود، خواننده به یاد رؤیای پروتون<sup>۳۷</sup> در نا جا<sup>۳۸</sup> می افتد. یا وقتی که سارتر شلوار موریس بارس را پائین می کشد تا به لنبر او تازیانه بزند، به یاد محاکمه خیالی این نویسنده می افتیم که پروتون و دوستانش در سال ۱۹۲۱ ترتیب داده بودند. هنگامی که روکاتن

36. Paul Morand

37. Breton

38. Nadja

چاقویی در کف دست خود فرو می‌برد، عمل او اشاره‌ای می‌نماید به «فعل عبث» که پس از ژیدسوره‌الیستها توصیه می‌کردند. وقتی روکانتن از فراز «تپه سبز»، آینده بوویل را در نظر مجسم می‌کند، یا شقه‌گوشتی که در آب جوی می‌خزد، شبیه همان چیزی است که سارتر در مقاله‌اش راجع به «امین ادب»<sup>۳۹</sup> «هیولاهای گوشتی» دالی<sup>۴۰</sup> می‌خواند. به همین نحو، «انگشت - چوب زیر بغل»، «کارتک - آرواره» و «گل‌های گوشتی» او شبیه «تفنن جانورشناسانه» یا «زیست‌شناسی نفرین شده» هموست.

### غربت دوستی<sup>۴۱</sup> نویسندگان مسافر

به همین ترتیب، همه بخش‌هایی که حکایت‌گرسفرهای روکانتن است، اگر با قول سارتر در باب نویسندگان مسافر «موقعیت نویسندگان در سال ۱۹۴۷» مقایسه شود، بهتر فهمیده می‌شود: همانند پل‌مودان و دری‌یولاروشل<sup>۴۲</sup>، روکانتن بیهودگی سفر و غربت دوستی را بر ملا می‌کند. کتابهای آن دو تن، با آن که سرشار «از زرق و برق و خرت و پرت‌شیشه‌ای و اسامی قلنبه خارجی است»، ناقوس مرگ سفردوستی 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.<sup>۴۳</sup> اگر روکانتن چنین مصرانه 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 مسافرتها کوتاه‌تری نظیر آلمان،

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

### خویشتن‌آموز: معجون انواع بشر دوستی

در برابر «کودکان بی‌خیال»، یعنی سورره‌الیستها و نویسندگان مسافر، سارتر «رادیکالها»، یعنی پیمانکاران ادبیات و بشر دوستان فروتنی را قرار می‌دهد که خوانندگانشان را تاریخ از آنان دزدیده است. خویشتن‌آموز نماینده این بشر دوستان است: «موقعی که او حرف می‌زند، همه بشر دوستانی که دیده و شناخته‌ام در جلو چشم من ظاهر می‌شوند». پاره‌ای از کنایه‌ها حتی امکان می‌دهد که نمونه واقعی این شخصیت را پیدا کنیم: خویشتن‌آموز، بی‌آن که خود متوجه باشد، از رونان<sup>۴۴</sup> تقلید می‌کند، و شبیه «هیوونکی گه‌ئو»<sup>۴۵</sup> ستایشگر رنان است، که پانزده سال پیش از سارتر، از دانش‌سرای عالی پاریس فارغ‌التحصیل شده بود. همو در کتاب «کالیبان سخن می‌گوید»<sup>۴۶</sup> شوق عامه را به فرهنگ بورژوازی بیان کرده، و سپس در «خاطرات یک مرد چهل-ساله» سرگذشت خویشتن‌آموزی خود را شرح داده است. اتفاقاً به سبب خاستگاه حقیرش، ایمانش به فرهنگ و آدمی، گه‌ئو واقعاً بهترین نماینده بشر دوستی بی‌دینی است که سارتر به عنوان یک وسوسه به ریشخند می‌گیرد.

از سوی دیگر، شخصیت خویشتن‌آموز نغمه ناسازی است فراهم از وصله‌های رنگارنگ و ناجوری که از مکاتب مختلف بشر دوستی اقتباس شده است. در فلسفه التقاطی ویژه‌ای که به نافع دانش‌آموزان ششم متوسطه سالهای ۱۹۳۰ می‌بستند این مکاتب متناقض همساز می‌شدند: خویشتن‌آموز، بشر دوستان متفاوت را در اندرون خود

44. Renan

45. Guéhenno

46. Caliban Parle

«چون گربه‌هایی در اندرون یک کیسه چرمی زندانی کرده‌است. این گربه‌ها همدیگر را می‌درند، و او خود از این امر غافل است.» تصویری که او از فرهنگ دارد، همان است که در نیمه اول قرن بیستم دیپلم متوسطه را شرط لازم و غیرکافی دخول به جرگه بورژواهای می‌شمارد: به نظر او، آموزش عبارتست از فراگیری 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 می‌گذرانند، به جمع نخبگان جنت مکانی به پیوندند که در گردش دریایی کشتی تفریحی گیوم بوده<sup>۴۷</sup> شرکت دارند. حتی بینش او، همانند سیاست آموزش متوسطه فرانسه، بر یک تناقض استوار است: خویشتن آموز امیدوار است که با پشتکار و آمادگی خود مجموعه‌ای از معارف فراهم آورد. ولی این نوکیسه فرهنگ همیشه از مزیت «ذوق» هنری، که ارثی است، محروم خواهد بود: «جوانانی دیدم که نصف معلومات مرا نداشتند، ولسی وقتی در برابر یک پرده نقاشی قرار می‌گرفتند ظاهراً احساس لذت می‌کردند.» دیگر آن که بنا به سیاست فرهنگی آموزش که در کتاب آموزش در فرانسه، از سال ۱۸۰۰ تا ۱۹۶۴، آمده است، خویشتن آموز معتقد به برتری گذشته بر حال است و از هر اندیشه نو می‌ترسد: «اگر چنین چیزی درست بود، تاکنون کسی به آن اندیشیده بود.» به همین جهت، او هر مسأله‌ای را به صورت قراردادی «موضوع انشاء ادبی» معمول دبیرستانها در می‌آورد: «آیا نباید از وزن دوازده هجایی درنثر 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

---

47. G. Budé

است منحصرآ کتابی!

خویشتن آموز بیشتر از آن جهت به فرهنگ ملی دل بسته است که این فرهنگ به عنوان مزیت طبقه ممتاز به او عرضه شده است و او اینک به آرمایی بودن و همگانی بودن این فرهنگ معتقد است: او به شباهتهای آدمیزادگان بیشتر از تفاوتهای آنان توجه دارد، عشق او به آنان انتزاعی است و او چیزی از موفقیتهای عملی در نمی یابد. این بی دین 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 بی دین 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 دوبوآر به عنوان «محفل رفقا» از آنان نام می برد. 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 می دهد، 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 می گرداند.

پاره‌ای منحصرآ خاطرات کودکی هستند: بازی در باغ لوگزامبورگ، اقامت در لاروشل<sup>۴۸</sup> به سال ۱۹۱۷. چنین می نماید که بیشترین اشاره‌های همدستی خطاب به «پیدستر»<sup>۴۹</sup>، یعنی سیمون دوبوآر

48. La Rochelle

49. Castor

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»<sup>۵۰</sup> حقیقی است. چنین می‌نماید که پاره‌ای از اشارات فرهنگی از خاطرات مشترک اخذ شده باشد: نویسندگانی نظیر سنژا<sup>۵۱</sup> دوس پاسوس<sup>۵۲</sup>، خانم شاریر<sup>۵۳</sup> و سه‌لین<sup>۵۴</sup> هنرمندانی مثل تن‌توره<sup>۵۵</sup> گوزولی<sup>۵۶</sup>؛ آهنگ‌هایی نظیر «بلوها»<sup>۵۷</sup> از این دست به‌شمار می‌روند. چنین می‌نماید که غثیان حتی مباحثات و بازیها را ادامه می‌دهد: وقتی که آنی و روکانتن مشغول پیش‌بینی آینده خود می‌شوند گویی نسخه بدلی از «نوحه‌ای بر مصیبت جانسوز آل دانشسرا» به‌دست می‌دهند که، در دوره دانشجویی سارتر، در دانشسرا خوانده می‌شد. وقتی آنی متوجه می‌شود که «موقعیت ممتاز» وجود ندارد، خواننده به یاد خاطرات سیمون دوبوآر می‌افتد که در شهر روئن ناگهان به‌چنین کشفی رسیده بود. خلاصه حتی یک مقایسه کم اهمیت می‌تواند کنایه‌ای به حساب آید: روکانتن یکی از ناراحتیهای خود را به‌فیل دریایی تشبیه می‌کند که «دارای گوشت فراوان است و هم‌پوست فراخ دارد.» اتفاقاً سیمون - دوبوآر یکی از بازدیدهای خود از باغ وحش «ون سن»<sup>۵۸</sup> را نقل می‌کند و می‌گوید که در آنجا همراه سارتر شاهد ناراحتی یک فیل دریایی بوده و به‌شوخی 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. Oberramergau | 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 غثیان رمزهای کمابیش محرمانه 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. چرا که غالباً غثیان اثر فلسفی بزرگی شمرده می‌شود که موجب تجدید جهان‌بینی گشته است. و حال آن که از بعضی لحاظ، این کتاب یک لودگی است، و تقریح روشنفکرانه‌ای محسوب می‌شود که نویسنده آن به همدستی روشنفکران دیگر، بورژواها را به باد تمسخر گرفته است.

## سارتر و مطالعات او،

تا هنگام تحویل دستنوشته «ملان کولیا»<sup>۱</sup>

| وقایع زندگی                                                                                             | مطالعات و برخوردهای سارتر | حوادثی که سارتر به آنها توجه نکرد |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------|-----------------------------------|
| ۲۱ ژوئن:<br>● تولد در پاریس.<br>● پدر بزرگ: یک پروتستان،<br>عموی آلبرت شوآیتزر                          |                           |                                   |
| ۱۹۰۷<br>● مرگ پدر                                                                                       |                           |                                   |
| ۱۹۱۷<br>● تحصیل در دبیرستان                                                                             |                           |                                   |
| ۱۹۲۴-۱۹۲۹<br>● دانشسرای عالی.<br>● بازی در نمایش آخر سال<br>دانشسرا<br>● دوستی با پل نیزان <sup>۲</sup> |                           |                                   |
| ۱۹۲۴<br>● آشنایی با کامی <sup>۳</sup>                                                                   |                           |                                   |
| ۱۹۲۶<br>● آشنایی با سیمون دوبوآر                                                                        |                           |                                   |

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

| وقایع زندگی                                                                                                                      | مطالعات و برخوردهای سارتر                                                                                                                                                                                                        | حوادثی که سارتر به آنها توجه نکرد       |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------|
| <b>۱۹۲۹-۱۹۳۰</b><br>● تحصیل در دوره آگره گاسیون<br>● خدمت نظام در شهر تور <sup>۴</sup>                                           | ● سنژ <sup>۵</sup> : لوطی جهان غرب<br>● فروید: تعبیر خواب<br>● یاسپرس: آسیب شناسی روانی نظریه فورم                                                                                                                               | ترجمه: خاطرات اغواگر (کیرکه-گارد)       |
| <b>فوریه ۱۹۳۱</b><br>● دبیری دبیرستان لوهاور<br>● انتشار «افسانه حقیقت در محله بیفور» <sup>۶</sup>                               | قصه های پلیسی<br>بونوئل <sup>۷</sup> : یک سگ آندولسی <sup>۸</sup>                                                                                                                                                                | هایدگر: «ماوراء الطبیعه چیست»؟          |
| <b>ژوئیه ۱۹۳۱</b><br>● گذراندن تعطیلات در اسپانیا                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                  |                                         |
| <b>اکتبر ۱۹۳۱</b><br>● آغاز «هجویه» <sup>۱</sup> در باب ممکن الوجود <sup>۲</sup><br>● نامه در باره درخت مذکور در کتاب «نیروی سن» | مارکس برادرز <sup>۱۰</sup><br>● پره های اسب <sup>۱۱</sup> (چون و چرایی درباره معانی اشیاء)                                                                                                                                       | شهرت کافکا. «هنوز به فرانسه ترجمه نشده» |
| <b>۱۹۳۲</b><br>● تعطیلات در مراکش و اسپانیا                                                                                      | ● آشنایی با آثار هوسرل <sup>۱۲</sup><br>● مطالعه آثار مه لین:<br>سفری به انتهای شب <sup>۱۳</sup><br>● اسکات: تصویر زه لید <sup>۱۴</sup><br>● دوس پاسوس: مدار ۴۲ درجه.<br>● همینگوی ۵۰/۰۰۰ دلار.<br>..... خورشید<br>همچنان می دمد |                                         |

| وقایع زندگی                                                                                                                                    | مطالعات و برخوردهای سارتر                                         | حوادثی که سارتر به آنها توجه نکرد    |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------|--------------------------------------|
| آوریل ۱۹۳۳<br>● سفر به لندن                                                                                                                    | مالرو: موقعیت آدمی <sup>۱۰</sup>                                  |                                      |
| تابستان ۱۹۳۳<br>● سفر به ایتالیا                                                                                                               |                                                                   |                                      |
| ۱۹۳۳-۱۹۳۴<br>● اقامت در انستیتو فرانسه<br>برلن<br>● نگارش مقاله در باب<br>«برتری من» <sup>۱۶</sup><br>● پایان روایت دوم «ملانکولیا»<br>(غشیان) | کافکا:<br>● مسخ<br>● محاکمه                                       |                                      |
| تابستان ۱۹۳۴<br>● تعطیلات در آلمان<br>● سارتر در مراسم مذهبی «او»<br>به رامرگو «شرکت کند                                                       |                                                                   |                                      |
| زمستان ۱۹۳۴<br>● بازگشت به لوهاور<br>● بازدید از موزه روئن<br>● نگارش «قلمرو خیال» <sup>۱۷</sup>                                               | هوسرل:<br>● درسهایی در باب شعور<br>درونی زمان                     |                                      |
| ۱۹۳۵<br>● اعتصابات لوهاور                                                                                                                      | فاکنر:<br>● روشنائی ماه اوت<br>● نیزان:<br>اسب تروآ <sup>۱۸</sup> |                                      |
| ۱۹۳۶<br>● لوهاور را ترك می گوید.<br>● تعطیلات در ایتالیا<br>● انتشار «قلمرو خیال»                                                              |                                                                   | در انتخابات جبهه<br>ملی شرکت نمی کند |

| وقایع زندگی                                               | مطالعات و برخوردهای<br>سارتر | حوادثی که سارتر<br>به آنها توجه نکرد |
|-----------------------------------------------------------|------------------------------|--------------------------------------|
| پایان ۱۹۳۶<br>● گالیمار انتشار «ملانکولیا»<br>رأرد می کند |                              |                                      |
| بهار ۱۹۳۷<br>● ملانکولیا پذیرفته می شود                   |                              |                                      |
| ۱۹۳۸<br>● 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'Égo  
17- L'imaginaire    18- Le Cheval de Troie



## تحلیل

| وقایع روزمره                                                                                                                                                                                                                      | کشفهای روکانتن:<br>پیشرفت، سازمان             | انواع نگارش،<br>به سبک...           |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------|-------------------------------------|
| ص ۹: اطلاعیه ناشران                                                                                                                                                                                                               |                                               | قصه‌های قرن هژدهم                   |
| ص ۱۱ تا ۱۴: یادداشت بی‌تاریخ:<br>تغییری در زندگی آنتوان روکانتن رخ داده است. او اشیاء را دیگر مثل سابق نمی‌بیند. ماهیت و وسعت این تغییر کدام است؟                                                                                 | غثیان: سنگ                                    | خاطرات ناتمام                       |
| ص ۱۵ تا ۲۴: خاطرات: دوشنبه ۲۹ و سه‌شنبه ۳۰ ژانویه ۱۹۳۲: آنتوان روکانتن دگرگونی تازه‌ای در زندگی قبلا بی‌ثبات خود مشاهده می‌کند. در اوج تنهایی، چون جز با مدیر کافه با کسی حرفی نمی‌زند، اشیاء نوعی تهوع در دستهایش باقی می‌گذارند | نذت جویی:<br>نخستین دلزدگی،<br>تهوع‌های مختصر | توصیف ناتورالیستی                   |
| ص ۲۴ تا ۴۶: پنجشنبه جمعه: آنتوان روکانتن با لوسی <sup>۱</sup> 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               | تاریخ: نخستین<br>تردیدها                      | اسناد تاریخی<br>توصیف پدیدارشناسانه |

| وقایع روزمره                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | کشفهای روکانتن:<br>پیشرفت، سازمان                                                                         | انواع نگارش،<br>به سبک...                                                             |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>را باهم سازگار گرداند، ولی اندوهزده است، برای سرگرمی خود، چهره خود را درآینه نگاه می‌کند، ولی خودش را بجا نمی‌آورد.</p> <p>او در کافه، در برابر تسمه‌های شلوار گارسون دچار تهوع می‌شود. یک آهنگ جاز وی را از تهوع می‌رهاند، یک گردش در بولو ارسیه شادش می‌کند، ولی در اوج نومییدی به لوسی بر می‌خورد و به خلوص رنج او غبطه می‌خورد.</p> | <p>من: نخستین<br/>آشفته‌گی</p> <p>تهوع مقهور<br/>موسیقی می‌شود</p>                                        | <p>توصیف<br/>پدیدارشناسانه</p> <p>توصیف<br/>امپرسیونیستی</p> <p>روایت هیجانی</p>      |
| <p>ص ۴۶ تا ۶۴: پنجشنبه، جمعه، شنبه: در کتابخانه، آ. ر. با روش عجیب مطالعه خویشتن آموزش می‌شود. در مسافرخانه، درباره زمان فکر می‌کند. سپس خویشتن آموز به دیدار او می‌آید و عکسهای مسافرتهاى خود را به او نشان می‌دهد. آنگاه روکانتن در باره مفهوم ماجرا باخود می‌اندیشد.</p>                                                                | <p>بشردوستی:<br/>فرهنگ</p> <p>زمان</p> <p>بشردوستی:<br/>دانش کتابی.</p> <p>ماجرا: آمیخته به<br/>روایت</p> | <p>تحلیل فلسفی</p> <p>تحلیل فلسفی</p>                                                 |
| <p>ص ۶۴ تا ۸۹: یکشنبه، دوشنبه: آ. ر. به توصیف «حادثه عظیم تعطیل یکشنبه در بوویل» می‌پردازد: سلام و علیک مردم با همدیگر، نهار، گردش در ساحل و روی موج شکن. به هنگام عصر، احساس شدید ماجرا به او دست می‌دهد.</p> <p>فردای آن روز، از این «زیاده روی» احساس ندامت می‌کند، باز در باره</p>                                                     | <p>«قاتل»های زننده</p> <p>ماجرا: معنای زمان</p> <p>تاریخ: دل‌سردی</p> <p>لذت جویی: انکار</p>              | <p>توصیف هجوآمیز</p> <p>ادای گفتگوهای<br/>قصه‌ها</p> <p>روایت</p> <p>سورره آلیستی</p> |

| وقایع روزمره                                                                                                                                                                                                                                                    | کشفهای روکانتن:<br>پیشرفت، سازمان                               | انواع نگارش،<br>به سبک...            |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|--------------------------------------|
| ماجرای می‌اندیشد. تحقیق تاریخی پیش از پیش دلسردش می‌کند. شب دچار يك كابوس شهوت‌آمیز می‌شود.                                                                                                                                                                     |                                                                 |                                      |
| ص ۸۹ تا ۱۰۳: سه‌شنبه<br>آ. ر. بارس را در خواب می‌بیند. نامه‌ای از رفیق‌اش آنی دریافت می‌دارد. سعی می‌کند عادات، علاقه او به «لحظات کامل» و چهره‌اش را مجسم کند.<br>در يك میخانه، به دکتر روزه <sup>۲</sup> برمی‌خورد و «حرفه‌ای‌های تجربه» را به ریشخند می‌گیرد | آنی و «لحظات کامل»<br>تجربه                                     | روایت سورره<br>آلیستی<br>مشاجره قلمی |
| ص ۱۰۴ تا ۱۱۸: چهارشنبه، پنجشنبه، جمعه. آ. ر. احساس می‌کند که ترس بی‌مورد در اندرونش اوج می‌گیرد و در يك روزمه آلود ترسش بدل به وحشت می‌گردد: کشتارهای خونینی در نظرش مجسم می‌شود، در يك باغ عمومی، مردی را می‌بیند که لخت می‌شود و دخترکی را جلب می‌کند.        | ترس<br>لذت‌جویی:<br>وسوسه آغازین                                | حکایات مجیر العقول                   |
| ص ۱۱۸ تا ۱۳۵: شنبه. آ. ر. که ابتدا تنها و سپس با خانواده‌ای همراه است، درموزه به تماشای تصاویر بزرگان شهیر شهر بوویل مشغول می‌شود.                                                                                                                              | «قاتل»های مرده.<br>تجربه                                        | توصیف هجوآمیز<br>ادای سخنرانی، مرثیه |
| ص ۱۳۵ تا ۱۴۷: دوشنبه، سه‌شنبه، آ. ر. از نوشتن کتاب تاریخی خود صرف‌نظر می‌کند.<br>احساس زیستن را با کراحت شدیدی درك می‌کند. به مطالعه یکی از حوادث                                                                                                               | تاریخ: قطع‌امید.<br>من: کشف هستی.<br>لذت‌جویی:<br>وسوسه آغازین. | تك گفتار درونی                       |

| وقایع روزمره                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                       | کشفهای روکانتن:<br>پیشرفت، سازمان                                                  | انواع نگارش،<br>به سبک...                                       |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------|
| جرايد، يك عمل منافى عفت رامجسم<br>مى كند.<br>موسيقى به اين سرگيجه پايان مى بخشد.                                                                                                                                                                                                                                                                                   | موسيقى                                                                             |                                                                 |
| ۱۴۷ تا ۱۹۱: چهارشنبه، آ. ر. با<br>خويشتن آموزنهار صرف مى كند. نامبرده<br>ايمان خود را به بشردوستى براى او<br>شرح مى دهد. آ. ر. عصبانى مى شود<br>وبه سرعت او را ترك مى گويد. به داخل<br>تراموايى مى پرد كه صندلى آن در زير<br>نگاه او دگر گونيهاى شگفت انگيزى<br>به خود مى بيند.<br>در يك باغ عمومى، ضمن تأمل در<br>ریشه درخت شاه بلوط به ممكن الوجود<br>پى مى برد. | بشردوستى: اصل<br>و اخلاق<br><br>تهوع: كشف<br>ممكن الوجود                           | توصيف وهم آميز<br>يا سوره آليستى<br><br>توصيف<br>پديدار شناسانه |
| ص ۱۹۱ تا ۳۱۸: جمعه، شنبه، يك-<br>شنبه: آ. ر. آنى را كه خسته و پير<br>گشته در پاریس باز مى يابد. او ديگر<br>به موقعيت هاى ممتاز و لحظات كامل<br>معتقد نيست، و «پس از مرگ خود زندگى<br>مى كند». با وجود تشابهى كه بين تجارب<br>او و روکانتن وجود دارد، آن دو براى<br>هميشه از هم دگر جدا مى شوند.                                                                    | «پايان»<br>آنى: ورشكستگى<br>«لحظات كامل»                                           | توصيف<br>پديدار شناسانه<br><br>هيچانى                           |
| ص ۳۱۸ تا ۴۲۳: سه شنبه، در بوويل،<br>آ. ر. احساس مى كند كه زندگى خود<br>را تباه کرده است. او از فراز تپه اى به<br>شهر بوويل مى نگرد، و پيش بينى هاى<br>وهمى خود را در مورد شهر در برابر بينش<br>بورژوا آما بانه ساكنان آن قرار مى دهد.                                                                                                                              | روکانتن:<br>ورشكستگى نظريه<br>آزاد زيستن.<br>بوويل:<br>ورشكستگى بشر-<br>دوستى جمعى | توصيف سورره<br>آليستى                                           |

| وقایع روزمره                                                                                                                                                                                                                                                                           | پیشرفت، سازمان                               | انواع نگارش،<br>به سبک...                     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|-----------------------------------------------|
| ص ۲۲۴ تا ۲۴۵: چهارشنبه، آخرین روز اقامت در شهر بوویل: آ. ر. برای آخرین بار به کتابخانه سری می‌زند و شاهد رسوایی فاجعه آمیزی می‌گردد: خویشان آموز با نوازش دست پسر، سیلی می‌خورد و از کتابخانه اخراج می‌شود.                                                                            | خویشان آموز:<br>ورشکستگی قهرمان<br>بشر درستی | خبر فاجعه آمیز                                |
| ص ۲۳۵ تا ۲۴۸: یک ساعت بعد، آ. ر. وقوف بر «من» خود را از دست می‌دهد. در کافه «پاتوق کارمندان راه آهن» حقارت آینده بازنشستگی خود را در سی سالگی در نظر می‌آورد. ولی موسیقی راه‌حلی پیش‌پای او می‌نهد: خوب است مثل آهنگ ساز یا آوازخوان عمل کند، یعنی چیزی بیافریند، مثلاً قصه‌ای بنویسد. | من: فقدان<br>هویت<br><br>موسیقی:<br>رستگاری  | تک گفتار بدون<br>«من»<br><br>به سبک دوس پاسوس |

1- Lucie

2- Rogé

## دوگونگی «غثیان» یک «نوع مبهم»

در نامه‌ای خطاب به سیمون دوبوآر، سارتر قول «بریس پاران»<sup>۱</sup> «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 احساسهای ماوراءالطبیعی خود را در زیر یک عنوان ادبی بیان کند.»

البته چنین کاری آسان نبود. سارتر چهارسال صرف آن کرد، و بارها در آن دست برد و تغییرش داد. ابتدا «تفکر انتزاعی درازی در باب ممکن الوجود» بود. و سارتر آن را «هجویه من درباره ممکن الوجود» می‌خواند. هجویه نوشته انتقادی تنیدی 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 دوبوآر، غثیان بعدها جهت دیگری پیدا می‌کند. چون او به سارتر اصرار می‌کرد که «به کشفهای روکانتن یک بعد قصه‌وار بدهد و در روایت خود کمی از چاشنی تعلیق<sup>۲</sup> که در قصه‌های پلیسی دوست داشتیم بیفزاید.» اتفاقاً چه در سازمان بخشی وقایع و چه در توالی انواع نگارش، سارتر

1. Brice Paráin      2. Suspense

از طرح واحدی پیروی نمی‌کند.

### بعد قصه‌وار یک کشف روشنفکرانه

چگونه می‌توان به کشفی روشنفکرانه یک بعد قصه‌وار بخشید؟ می‌توان این کشف را در وجود قهرمانی «مجسم» کرد، و آن را به ماجراهای 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 به‌عنوان قهرمان انتخاب شود که صاحب آن کشف روشنفکرانه است. زندگی کامل یک قهرمان قصه‌سنتی را، به‌اضافه عقاید و عواطف و اعمالی، به‌او بدهید. در این صورت، جستجوی او، اگر چه روشنفکرانه است، باز مثل هر ماجرای دیگری او را در پی خود می‌کشد. در غنجان، 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 ممکن‌الوجود است. ولی نتایج آن بسیار عملی است: روکانتن دیگر نمی‌داند که بازندگی خود چه کند؟ او «پس از مرگ خود» زندگی می‌کند، معرفت ماوراءالطبیعی وی او را به‌یک 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 یک‌قصه 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 غثیان، آنی نمایند تفکر یک ماجراجو، یعنی کسی است که در جستجوی «لحظات کامل» است. خویشتن آموز معرف بشردوستی است. برای اثبات بیهودگی این عقاید، کافی است که شکست این قهرمانان را نشان دهیم. و بهتر است که چنین کاری به صورت سنتی قصه درآید (عزیمت با قطار زنی پیرشونده به سوی یک زندگی مجلل و تهی، کیفر پیدادگرانه 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 پردازند. آنگاه اندیشه فلسفی به عنوان درونمایه‌ای موسیقایی مطرح می‌شود: این اندیشه، به اشکال گوناگون، و به فواصل منظم، باز می‌گردد. بدین ترتیب، در غثیان، 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 تمیز داده نمی‌شوند، و در پایان، به هنگام ملاقات با آنی، مجدداً ظاهر می‌شوند. درونمایه‌های «من»، لذت‌جویی و تهوع، همراه پادزهرش

موسیقی. در جایی که وقوف بر «من» از هم پاشیده می‌شود، و سوسه‌های 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 مرد سیاه پوست و آن زنک موطلابی، تأثر آن کودک به هنگام غروب آفتاب. پاره‌ای دیگر همانند حکایت‌های اخلاقی یا مطایبات است: داستان لوسی<sup>۳</sup> خلاصه‌ای است از یک قصه بلند ناتورالیستی؛ ورود دکتر روزه<sup>۴</sup> شبیه قصه‌های کوتاه همینگوی؛ زندگی آهنگ‌ساز نیویورکی به فصلی از آثار دوس پاسوس<sup>۵</sup> می‌ماند. دو قطعه هم تقلیدی است از روایت‌های وحشت‌انگیز: آنجا که روکانتن، عصر روز یکشنبه‌ای در کوچه‌های شهر، چشم به راه ماجراست، و دیگر هنگامی که گمان می‌کند در میان ابر و مه مرده می‌بیند: 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، غنجان روایت یک کشف دقیق روشنفکرانه است که به دو گروه درونمانه تقسیم شده است، و لطیفه‌های کوتاهی با سبکهای بسیار متنوع به این روایت پیوند زده می‌شود. در طی کتب، تنظیم درونمایه به قرار زیر است:

— در آغاز 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 می‌برند، تا زمان را از هستی بگیرند، بیهوده جلوه می‌کند: هراس اوج می‌گیرد.

— بخش سوم، آنجا که قطع امیدها نطفه می‌بندد و مکشوفات عمده رخ می‌نماید، هراس شکوفا می‌شود.

— پایان کتاب، تأیید ورشکستگی همه است، از «قالتاقها» تا «رادمردان».

### تنوع شیوه‌های نگارش

بنابراین، شالوده غنّیان، بیشتر از آن که قصه‌وار باشد، شاعرانه است. مشکل بتوان، چنان که سیمون دوبوآر 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 استفادهٔ روکانتن را از قبیل: مقاله فلسفی، مشاجره قلمی، تقلیدهای نقدهنری، سخنرانی و نوحه‌خوانی، ندیده می‌انگاریم. روکانتن در درجه اول یک قصه‌گو است: «در مورد نقالی از کسی باک ندارم»: اگر مجموعه متن از طرح یک قصه بلند پیروی نمی‌کند، در عوض چندین بخش از غنّیان همانند یک نقل یاداستان کوتاه و به سبکهای مختلف تدوین گردیده است.



۳ تصور زمان  
و نمایش داستانی مدت

---

در وسط غثیان، روکانتن خستگی خود را بیان می‌کند: «حوصله‌ام از این تفکرات درباره گذشته، حال، جهان سررفته بود.» در حقیقت، در قسمت اول، تأملات روکانتن خصوصاً در باب زمان و طرق مختلف به‌چنگ آوردن آن است. ابتدا چنین می‌نماید که تفکر به‌درونمایه‌های 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 به‌منظور حفظ خصلت ممکن‌الوجودی حوادث و در عین حال جای دادن آن در دنباله لازم یک روایت.

### علیه زمان:

#### یک ترانه یا یک قصه بلند

در سراسر غثیان، سارتر زمان هستی را در برابر 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

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

آهنگ، جاز و ترانه، روکانتن را از تهوع نجات می‌دهد. و هربار روکانتن جنبه واجب‌الوجودی موسیقی را در برابر خصلت ممکن‌الوجودی 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 آن همه 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 زائدی 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. وانگهی، آهنگ چابک است، می‌دود، می‌شتابد، «جوان است و استوار»، «سنگدل است و بی‌دغدغه و آرام». همه این تصاویر بسیار مذكر به مقابله نرمی زنانه هستی می‌رود.

خلاصه درحالیکه هستی ممکن‌الوجود است، آهنگ به صورت واجب‌الوجود تجلی می‌کند: نغمه‌ها «آسایش نمی‌شناسند، 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 بپذیرم، حتی باید خواهان این مرگ باشم.» پس آهنگ چیزی است که به زمان نظم می‌بخشد،

به آن شکل می دهد، و همه لحظات آن را توجیه می کند. همان طور که تهوع به محض ظهور همه جهان را می آلود، موسیقی هم وجوب خود را بر جهان تحمیل می کند: «وقتی صدا در دل سکوت طنین افکن شد، من احساس کردم که تنم سخت می شود.» اکنون نور دارای «لبخند سختی» است، لیوان آبجو «حالتی متراکم و ضروری» دارد. کله مشتری مجاور دارای «بداهت و وجوب یک نتیجه» است.

### این زمان، جایی که دنیا در آن فرو افتاده:

زمان هستی نقطه به نقطه در برابر زمان موسیقی قرار می گیرد. «برکه ای است لزج.» «زیاد پهن است.» «پر نمی شود. هرچه در آن فروبرند نرم می گردد و کشیده و دراز می شود.» از «لحظات پهن و نرمی فراهم شده که از کناره ها همانند لکه روغنی پخش می شود.» همین که موسیقی قطع می شود، «زمان، نرمی روزانه خود را باز می یابد.» همچون هستی فاقد شکل است.

در حالی که موسیقی از شور جوانی برخوردار است، زمان همانند هستی جز خستگی نیست: «به محض این که زائیده می شود، پیر می شود.» نشانه های ویرانی همراه دارد: «پشت سربودنی که بی گذشته و بی آینده از زمان حالی به زمان حال دیگر می رود، پشت سر این صورتهایی که روز به روز متلاشی می گردد، پوسته پوسته می شود و به سوی مرگ می شتابد، آهنگ همان است که بود، جوان و استوار و سنگدل چون یک شاهد.» روکانتن به قهرمانان فاکنر می ماند: مثل کسی جهان را می بیند که «در یک اتوموبیل سرباز نشسته و به پشت سر نگاه می کند.» زمان حال او یک انفجار و یک «فرورفتگی» است: «در زمان حال بودن یعنی تجلی بی دلیل و فرورفتن.» در حقیقت، وقتی

روکانتن از پنجره خود به پیرزنی می‌نگرد که آهسته به پیش می‌رود، دیگر بین حال و آینده تفاوتی نمی‌بیند، هر دو از یک خمیرنامشخصند: «زمان، زمان عریان، یعنی همین، آهسته به سوی هستی می‌آید، در انتظار می‌گذارد، ولی وقتی رسید، آدمی مشمئز 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 فاکتر 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 تباه می‌شود.

### هستی فاقد حافظه است

هستی گذشته بیشتر از هستی آینده نیست. وقتی روکانتن سفرهای خود را به یاد می‌آورد، ابتدا جز تصویری چندفراچنگ 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 چهره‌آنی را از یاد می‌برد. «آیا اصلاً می‌توان به کسی در گذشته اندیشید؟» وی حتی نزدیک‌ترین 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 بی‌سروته و بریده جلوه می‌کند و جنبه «متناقض و بی‌ربط» دارد: ناگهان مسافرت شش‌ساله او یا زندگی شاد سه‌ساله‌اش با آنی در گذشته‌ای 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 فاقد 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 رؤیای پریشان» باقی نمی‌ماند.

### چگونه می‌توان مدت را استوار کرد؟

در غثبان، کاری جز ذکر «اقدامات ظاهراً بی‌ربط» روکانتن و دیگران صورت نمی‌گیرد. باوجود براین یک میل در این اقدامات تشخیص داده می‌شود: «باید هستی را از نزد خود برانم، لحظه‌ها را از روغن آنها تهی کنم، آن را بچلانم، بخشکانم، خود را پاک‌گردانم و سخت کنم تا بتوانم سرانجام صدای بی‌غش و روشن نغمه یک شیپور سردهم.» 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

---

1. M. de Rollebor

را به صورت تجربه در می آورند.

## پژوهش های تاریخی

در سه قطعه، روکانتن تحول پژوهشهای خود را در مورد آقای رولبون وصف می کند. ابتدا وی نسبت به آن مرد احساس کشش می کند: «چقدر به نظر پر جاذبه می رسد، و با همین چند کلمه فوراً چقدر به او علاقمند شده ام!» اما طی ده سال 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 می نماید. «در همه این گواهیها، چیزی که نیست، استواری و جمود است. البته متناقض نیستند، ولی سازگاری هم ندارند. گویی درباب یک تن نیستند.» در عمل، متن های گواهان گوناگونی که وی در صفحات ۳۰ و ۳۱ ذکر می کند، امکان تصور یک چهره مرتبط را فراهم نمی سازد. این متنها، «فرضیه های درست و گزارشگر واقعیتها»، به دست می دهند: ولی به قدری آنها را ناشی از خود احساس می کنم که فقط نوعی از پیوستگی اطلاعات خود من هستند.» نظمی که انسان می خواهد به واقعیات تحمیل کند بیرون از آنها قرار می گیرد. نمی توان چیزی را ثابت کرد یا هیچ چیزی رانمی شود باور داشت: نه گواهیهای دیگران را، نه اظهارات خود رولبون را؛ چرا که او اطرافیان خود را «می فریفت»، «شیاد» و «دروغگو» بود. در واقع یک ایراد «بسیار کم اهمیت» منتهی به مرگ پژوهشهای روکانتن می گردد. از آن لحظه به بعد، حتی نامه های رولبون که روکانتن دزدیده منش واقعگرایانه خود را از دست می دهند: از آنها چیزی جز مشتی اوراق زرد به جای نمی ماند. این اوراق فاقد معنا هستند، چون گذشته وجود ندارد.

تجربه، «گذشته جیبی، کتاب زرین کوچک سرشار از پندشیرین ترازقند» کشفیات دیگر موجب شده‌اند که روکانتن گذشته را انکار کند: توصیف‌های مجسمه انپه‌تراز<sup>۲</sup>، دکتر روژه، و چهره‌های موزه‌حاوی یک نوع تصویر و یک نوع مشاجره است: در همه این شخصیتها، زندگی بدل به شیئی گردیده است: انپه‌تراز 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 صورت‌پند و اندرز، «ویژه زنان و جوانان»، در می‌آورند. دلشان می‌خواهد «به‌ما بقبولانند که گذشته آنان از بین نرفته است، خاطراتشان متبلورگشته و به‌طرز دلنشینی 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 خویشتن آموز، اینان نماینده فرهنگی هستند که گذشته را تقدیس می‌کند. پس تصادفی نیست که روکانتن، بلافاصله پس از مشاهده تصویرهایی که مردگان برای اخلاف 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

«درونمایه گویا یکی از اشتغالات اساسی آنی و روکانتن بوده که در نقش «ماجراجو» بازی می کردند. این مضمون با درونمایه موسیقی در یک هنگام پدیدار می شود، و یک نوع اصطلاح برای هر دو به کار گرفته شده است. در واقع، ماجرا نه در وقایع، بل «در طرز ارتباط لحظه ها» است. ماجرا نیز، مثل موسیقی، ضد تهوع است، و احساس «حدت» می بخشد: «نمی دانم آیا ناگهان دنیا تنگتر شده یا منم که بین صوت ها و شکلها وحدتی چنین مستحکم برقرار می کنم: حتی نمی توانم تصور کنم که چیزی از آنچه محصورم می کند جز آنچه هست باشد.» هم چنان که در آهنگ، در اینجا نیز ترتیب حوادث تحمیلی است: «هرگز نمی توانستم پس بروم، همانطور که یک صفحه موسیقی نمی تواند در جهت عکس بچرخد.» در حالیکه زمان، در احساس هستی، به فرورفتگی می ماند، در ماجرا یک حرکت لازم است: «یک زن دیده می شود. آدم فکر می کند که او پیر خواهد شد. منتها آدم پیر شدنش را نمی بیند. ولی گاهی گویی پیر شدنش دیده می شود و آدم حس می کند که با او پیر می شود: احساس ماجرا یعنی همین»، و این چیز دیگری جز «احساس یکسوگی 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 قصبه ها رد می کند.

### «انکار وجود داستانهای راستین ممکن است»

وقتی روکانتن می فهمد که نه گذشته خود را می توان فراچنگ

آورد و نه گذشته دیگران را، به یک نوع کژ نویسی<sup>۳</sup> می‌رسد: آخرین جمله‌اش را چهار با می‌نویسد و نمی‌تواند ادامه‌اش دهد: وقتی گذشته وجود ندارد، قصه‌ای هم که آن را بازگو می‌کند بی‌معناست. نقد تجربه موجب می‌شود که اوداستان را نیز، همانند اندرزهایی رد کند، که «حرفه‌ای‌های تجربه» مثل دستگاه‌های خود کارتوزیع خوراکی، ارزانی می‌دارند. چرا که داستان کمترین وجه مشترکی با واقعیت ندارد - فقط حقیقت‌نما هستند و «حقیقت‌نما همراه دوستان ناپدید می‌شود»، برای آنکه سروکارمان با قرار داد اجتماعی است. داستان راستین وجود ندارد، برای آنکه هر روایتی حوادث را به ماجرا بدل می‌کند. و حال آنکه ماجرا وجود ندارد، «ماجرها در کتابها هستند»: «برای آنکه مبتذلترین حادثه بدل به ماجرای شود، باید و کافی است که آنرا نقل کنند.» در واقع روایت به زمان نرم هستی شکلی تحمیل می‌کند، آغازی بدان می‌دهد و انجاسی. و در حالیکه در زندگی، لحظه‌ها به طور اتفاقی روی هم انباشته می‌شود، پایان قصه معنایی به این 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. هراتفاقی 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 مرتکب 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 دمش فراچنگ آوریم.»

## رستگاری از راه کتابها

با اینحال، ادبیات، به عنوان فرجام خوش، وسیله رستگاری رافراهم می‌سازد: همانند آن کلیمی و زن سیاهپوست، 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.

معذک، 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، بهر 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 است: هستی را به روایت بدل نخواهد کرد، زیرا «هرگز یک موجود نمی‌تواند هستی موجود دیگری را توجیه کند». باید داستانی بنویسد که نظیرش نتواند اتفاق بیفتد و «مثل فولاد زیبا و سخت» باشد.

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

## مدت و گستردگی در غثیان

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

## نظریه‌های زمان داستانی در «موقعیت‌های یک»

از نوشته‌های سیمون دوبووار پیداست که چقدر سارتر به دوس پاسوس علاقه نشان داده است. در مورد ۱۹۱۹، سارتر بین قصه و روایت<sup>۶</sup> 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 دوس پاسوس، نه زمان قصه است، نه زمان روایت: حوادث آن واقعاً گذشته است، ولی به‌حسب پیگیری علی روایت نمی‌شود: زمان حال وقتی به‌صورت ماضی روایت می‌شود، خشک و منجمد می‌نماید، و درعین حال خصلت ممکن الوجودی خود را حفظ می‌کند. انتقاد شدیدی که سارتر از مودیاک می‌کند، جنبه دیگر مدت داستانی یعنی کندی آنها را نشان می‌دهد. سارتر موریاک را ملامت می‌کند که به‌عنوان نمایشنامه‌نویس می‌نویسد و ابتدا چند صحنه می‌آراید که بعداً به‌صورت فشرده‌های کوتاهی گرد هم می‌آورد: موریاک در مورد زمان خست می‌ورزد. در حالیکه «قصه‌نویس واقعی»،

4. Situations I      5. Roman      6. Récit

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 کامو و راجع به پونژ<sup>۷</sup> 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 گسستگی است. «باید نشان داد که چرا رواندوستانی نظیر بارس<sup>۸</sup> هواخواه پیوستگی هستند، و چرا دوستاران اشیا، گسستگی را برتر می نهند.» البته سارتر دلبستگی خود را به گسستگی پنهان نمی دارد و آنرا در آثار کامو و همینک 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 اگزیزستا نسیالیستی است که به بیان جنبه ممکن الوجودی حوادث و اختیار قهرمان توجه دارد.

### نمایش زمان در غثیان

این سه جنبه زمان داستانی در غثیان 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، غثیان شیوه های قصه و روایت، یعنی تک گفتار 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 غثیان، 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 مفصلاً به 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 ادامه پیدا نمی‌کند: روکانتن این روایت‌های کوتاه گذشته را در قالب حال بیان می‌دارد. قطعاتی که به زمان حال بیان شده‌اند، بر دوگونه‌اند: پاره‌ای، یعنی قراردادی‌ترین آنها، با زمان حال وصفی روشن می‌شوند: وقتی روکانتن سرگشتگیهای خود را در بوویل شرح می‌دهد، صرف ناهار با خویشان آموز، دیدار آئی، و وقایعی از این دست نمی‌توانند با توصیف همزمان باشند. پس زمان حالی به کار برده می‌شود که پس از وقوع ترتیب یافته است.

ولی زمان حال راستین هم در این متن هست: آنجا که روکانتن در خانه خود، در کتابخانه یا در کافه همان لحظه نگارش را مجسم می‌کند: «ساعت یک و نیم است. من در کافه مابلی<sup>۱۰</sup> 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: «فکرمی‌کنم که هم آلان حالت تهوع به من 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 روکاتن دو صورت روایی را متوالیاً 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 ارتباط می‌بخشد. 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 پرید.» مع الوصف، غثیان 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، روکاتن از روی تقریباً یک‌ماه، و بیشتر اوقات از روی چند روز در هر هفته، می‌پرد. 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. چرا که خود پیش از این، بیهودگی این احساس را ثابت کرده است.

پس روایت ناقص است، و سارتر خیلی از میان‌برهایی که امکان می‌دهد نقصها را به یک «تعویض دنده» کاهش دهیم استفاده

نمی‌کند. تغییر لحن بین دو روز ناهماهنگی وصف را شدیدتر می‌کند. روکانتن غالباً عواطف روز پیش را مورد انکار قرار می‌دهد و می‌گوید که «دیگر چنین حالی» به او دست نمی‌دهد: «چطور دیروز توانسته‌ام چنین عبارت پوچ و غلبه‌ای را بنویسم؟...» روکانتن که پیش از پیدایش آگزیستا-نسیالیسم از نگارش آگزیستانسیالیستی پیروی می‌کند، و سارتر بعداً در مقاله خود راجع به بیگانه خصوصیات عمده آنرا بر می‌شمرد، ظاهراً هر روز منکر گذشته 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» بی‌علاقه شده شگفت‌انگیز است. گاه روایت ساعت به ساعت پی‌گرفته می‌شود، و روکانتن با اشاره‌های زمانی دقیقی این امر را خاطر نشان می‌سازد. ولی این کار دلیل توجه او به حقیقت‌نمایی نیست. چرا که کل متن، حقیقت‌نمایی را به‌ریش‌خند می‌گیرد. این کار وسیله‌ای است برای ارائه «لغزش»، «تماس» و «کندی» زمان هستی. وقتی روکانتن مدت ده دقیقه به‌پیرزنی می‌نگرد که در کوچه به کندی پیش می‌رود همین حال را در ما بر می‌انگیزد. بدین ترتیب، در غثیان، دوشیوه متضاد، احساس ممکن‌الوجود زمانی را می‌آفریند: یکی گسستگی 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.



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

### حظی هول‌انگیز

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 کمابیش ناهنجاری می‌گردد.

### آیا غثیان ماجرای یک دیوانه است؟

کتاب به عنوان بررسی یک بیماری روانی آغاز می‌شود: بینش 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 برمی دارد، و همین که قانع می شود که «بیماری، مزورانه در جای خود مستقر» است، دوباره به این کار می پردازد.

در واقع، این مرد تنها که می خواهد تنها باشد، دچار نوعی دیوانگی است. داستان او را می توان بیک «حالت غیر عادی» تعبیر کرد، و خود او در این مورد شک دارد. وی هر آنچه را که ممکن است در اونا بهنجار جلوه کند، خود هویدای سازد: رفتار غیر ارادی او: «من دستخوش این گونه تغییرات ناگهانی هستم»، خشمهای ناگهانی او، میل ناگهانی او به ایجاد هیاهو، کشتن یا خودکشی. طرز زندگی او نابهنجار است: کارش هیچگونه نقش اجتماعی به عهده اش نمی گذارد، وی دور از مردم، در اطاق یک مسافرخانه زندگی می کند، نه دوستی دارد، نه آشنایی.

روابطش با دنیای محسوس بیمارگونه تر است. همانندی شگفت انگیزی بین پاره ای از عبارات روکانتن و اظهارات بیماران روانی مذکور در آثار پزشکانی نظیر ژانه<sup>۱</sup> ملاحظه می شود. از علاقه بیمارگونه اش به کاغذهای کثیف، به عنوان یک خطای بخشودنی، در می گذریم. ولی او نگاه خود را، که از قدرتی برخوردار می پندارد، به طرز عجیبی به کار می گیرد: او پیپ براق زیبایی دارد، «باین پیپ نگاه می کند، جلای آن می ریزد.» او گاهگاهی به عملیات جادویی دست می زند: در موزه، محض سرگرمی، در چشم چهره نقاشی شده نگاه می کند: «وقتی آدم از روبه رو در چهره به حق نورانی می نگرد، پس از لحظه ای این نور خاموش می شود.» و به نظرش می رسد که تا وقتی که بتواند در اشیاء خیره نگاه کند، از حمله و پرخاش احتمالی آنها در امان خواهد بود. دیگر آنکه غالباً دستخوش توهم می شود:

---

1. Janet

تماشای چهره‌اش وی را دچار خواب مصنوعی می‌سازد. می‌پندارد 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. رؤیاهای او همه کابوسند. همانند پیامبری که از توهم‌های بیمارگونه‌اش لذت برد، تفال بد می‌زند و به‌شهری 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 بد مزه 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، تند و ناگهان، سرریز می‌کند: «به کلی دست از کار کشیدم»، «گرفتار تهوع شدم»، «اوناش!»، و همه اصطلاحاتی که مبین بیماری است حکایتگر حالت انفعالی بیمار است: تهوع «گرفتار» می‌کند، «دربر 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 «قاتلها» چنین فکر می‌کنند. یا اینکه باید این عرفان یک لامذهب خداشناس را همانند کلیم الله نوظهوری در برابر آتش توحید تعبیر کرد. ولی در این صورت، باید به فرضی متوسل شویم: روکانتن تهوع را تجربه‌ای

ماوراء الطبیعی می‌داند که به او امکان می‌دهد هستی‌اشیاء را «لمس» کند.

## بیزاری

این تجربه هر قدر هم غنی‌کننده باشد، مثل هر اقدام جادویی دیگر، در عین حال، وحشت و بیزاری و جاذبه شگفت‌انگیزی تولید می‌کند: سنگ‌ریزه احساس عجیبی بر می‌انگیزد که ابتدا انزجار، 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 معذک «احتیاج» دارد آقای فاکل<sup>۲</sup> را، که در عین حال مرده می‌پندارد، ببیند. هماغوشی با زنی که مدیر کافه «پاتوق کارکنان راه‌آهن» است، یادآوری آن، تجسم عشقبازی پیشه‌وران در اغذیه‌فروشی وزلیز<sup>۳</sup>، یادآوری لذت آنی یا، در مورد دخترک، مشاهده مردلخت، همین حال را ایجاد می‌کند. هستی، همانند عشق و مرگ، انگیزاننده 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، گویی دارای قدرت واگیری هستند. اشیاء خطرناکند، ولی همانند گناه یا هیولای دهشت‌انگیز جذابند.

2. Fasquelle 3. Vézelize

## خصوصیات هستی

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

| احساسهای لمسی                                                                                                                                                               | احساسهای دیگر                                     | خصوصیات ذهنی                                                                     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------|
| سخت: نرم، ترد، لطیف، شل.<br>جامد: مایع، خمیری، غلیظ، آبکی، بی‌شکل، کف‌آلود.<br>خشک: خیس، تر، چسبناک، چرب، روغنی.<br>سرد: و لرم.<br>استوار: بادکرده، برآمده، پف‌کرده، متورم. | روشن: محو، شناور.<br>بامزه: شیرین، بی‌مزه، مطبوع. | پاك: چركين، آلوده، مستهجن.<br>عقيم: تكثيرشونده.<br>معدنی: آلی.<br>انتزاعی: عینی. |

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. علتش معلوم است: ماهیت یکی است، مشخص است، همان است که هست، والسلام. وجود، به عکس، 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 سنگریزه گل‌آلود، کاغذ کثیف، دریا، دست خرچنگی، دارای این خصوصیت هستند که هم سخت هستند هم چسبناک، هم پا کند 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، پاره‌ای 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 خصوصیات هستند که بعداً سارتر زیر عنوان «لزوج» گردآوری می‌کند. ولی واژه «لزوج» تنها یک بار در غنچان بکار برده شده است.

### «جوانه زنی همه جاگیر نفرت انگیز»

همه خصوصیات که تاکنون بر شمرده 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 تکثیر آلی 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 به سود دیگری از بین می‌رود: در طبیعت، روکائتن از مشاهده «نیروهای خشن جوان که به سوی آسمان می‌جهند» خودداری می‌کند. چنین هستی‌هایی به دسته پاک تعلق دارد. به عکس، او جزباد کردگی، ورم، شکمهای آماس کرده، «ژله کشیف»، چیزی نمی‌بیند.

این اصطلاحات هم بر مرگ دلالت می‌کنند و هم بر زندگی: مثل حیات مغشوش کرمینه درگنداب یا زندگی خوره و انگل. بهمین

جهت، هرگونه زیست جسمانی موجب انزجار او است: غذا و هماغوشی را بعنوان ضرورت‌های غم‌انگیزی احساس می‌کند. هر دو، درگوارش یا بارداری، مستلزم کار اسرارآمیز ماده است: وی گوارش خود را به گوارش اشیا مربوط می‌سازد، و توصیف مفصل در باغ عمومی بیادآوری ناگهان نفرت‌انگیز زوج حشری اغذیه‌فروشی و زلیز ختم می‌شود. بهمین دلیل، روکانتن از رستنیها می‌ترسد، و همانند بودلر<sup>۴</sup> کانیه‌ها 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» بی‌که سراسر کتاب را فراگرفته‌اند نظیر «مرداب خون»، «مرداب و برکه زمان»، «برکه نور»، «برکه آبجو».

### دنیای باژگونه ممکن الوجود<sup>۵</sup>

یک متن انتقادی سارتر، که بسال ۱۹۴۳ نوشته و در «موقعیتهای یک» منتشر شد، اینک امکان می‌دهد که ارائه جهان محسوس را در غثیان تشریح کنیم. این متن مربوط به «امین ادب»<sup>۶</sup> بلانشو<sup>۷</sup> است. سارتر، که در این مدت آثار کافکا را هم خوانده، صورت تازه‌ای از دهم<sup>۸</sup> کشف

4. Baudelaire

5. Contingence

6. Aminadab

7. M. Blanchot

8. Fantastique

می‌کند که در آن جهان باژگونه است. در این جهان، اشیا «اندیشه‌ای اسیر و شکنجه‌دیده، هم‌هوسباز و هم‌دربند، ابراز می‌کنند. این اندیشه از زیر، حلقه‌های زنجیر را می‌جود، و هرگز به ابراز بیان توفیق نمی‌یابد.» از این پس، دیگر فرقی بین ماده و فکرنیست، و این دو، به‌رغم خود، به هم می‌آمیزد: «هر چه هست بدبختی است: اشیاء رنج می‌برند و به سکون‌گرایش دارند، ولی هرگز بدان نمی‌رسند؛ فکر تحقیر شده، در بردگی است، می‌کوشد که به‌شعور و آزادی برسد، اما بدان نمی‌رسد.»

چنین تعریفی از «وهم» امکان می‌دهد که به‌مین 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 شهریوریل در هوای ابری، کشف هستی، و توهم آخر زمان در بوویل. صرف‌نظر از این قطعات که آشکارا «وهمی» هستند (این واژه را سارتر خود در نامه‌ای خطاب به سیمون دویووار به کار برده و در نیروی اشیا ذکر شده است)، تصویرهای کوچکی می‌توانند هر لحظه حضور دلهره‌آور دنیایی وارونه را به یاد آوردند: تمایزهای بین آدمی، جانور، گیاه، و کانی در آشفتگی عظیم ممکن‌الوجود از بین می‌روند.

### آدمی، گرفتار در خمیره ماده

استعاره‌های کوتاهی آدمی را بدل به جانور می‌کنند: پاره‌ای از اینها فقط گریته برداری بوده دارای معنای نمادی هستند: فروتنی خویشتن 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 ممتاز گویا خرچنگ باشد: «یک باره ظاهر انسانی خود را از دست دادم، مردم خرچنگی دیدند که از این اطاق انسانی پس پس می‌گریخت». سیمون دوبوآر، در کتاب نیروی 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 رئیس»<sup>9</sup> گرفته تا گوشه نشینان آلتونا<sup>10</sup> 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 غثیان، خرچنگ به رشته‌اشیایی تعلق دارد که پشتی دارند و شکمی، پشت و رو دارند.

اصیل‌تر و دارای دلالت‌های بیشتر، همه استعاره‌هایی هستند که تنها یک قسمت از تن آدمی را تبدیل می‌کنند: خرچنگ، عنکبوت، چالاقان، کرم سفید، آذرخش 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 روزه 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 سه‌شنبه گوشت‌خوران<sup>11</sup> 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 پست‌تری تنزل می‌کند: «وقتی بچه بودم، خاله‌ام بیژوا»<sup>۱۲</sup> بمن می‌گفت: «اگر مدت زیادی خودت را در آینه نگاه کنی، در آن یک میمون خواهی دید»، لابد مدت زیادتری به خودم نگاه کرده‌ام: آنچه می‌بینم، بسیار پست‌تر از میمون است، چیزی در حاشیه جهان گیاهی، و در ردیف مرجانها! «چهره تکه‌گوشتی می‌شود که به خودی خود وجود دارد، مثل گوشت ناچیز مادر<sup>۱۳</sup>، یا گوشت سرخ و خونچکان روکانتن و گوشت «پف کرده، آبچکان و تا اندازه‌ای مستهجن» پاروتن.<sup>۱۴</sup> در این صورت، فقط یک حقه می‌تواند ظاهر استوار به چهره ببخشد: اگر از نزدیک نگاهش کنید، «به یک نقشه برجسته زمین‌شناسی» تبدیل می‌شود. یک نقاش می‌تواند، روی تصویر یک چهره، «زهکشیها، چاهها و شیارهایی» رسم کند که جمود یک چشم انداز صنعتی را بدان بدهند. بهمین نحو، شهوات می‌توانند کانی گردانند و تجربه «چون جانوری خشک» کند: هر جمود کوششی است به سوی تصنع. 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 می‌کند که «وجود دارد»: «شیئی، منم!». آنگاه روکانتن به وقوف بر خود محدود می‌شود: «در ذهنم آب کف‌آلودی وجود دارد. و این مرداب هم منم. و زبان. گلوهم منم» حتی فکر مایع بی‌مزه‌ای است که متن، از رهگذر مجاورت، به خون مربوطش می‌سازد. فایده چنین تصویرهایی آن است که «گند انواع ایده‌السم برملا می‌شود و آدمی به ماده کاهش می‌یابد.»

#### «اشیاء از بند نام خود رسته‌اند»

همین فرو ریختگی دسته‌بندی جاندار و بیجان، به اشیاء جان

12. Bigeols      13. Madeleine      14. Parrotin

می‌بخشد. روکانتن از یک تجربه ساده حرکت می‌کند: «اشیاء نمی‌بایست لمس‌کنند، چون زندگی نمی‌کنند، آدم آنها را به کار می‌گیرد، دوباره 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 تسلط خویش در می‌آورد: اول آنکه آنها را اژدکاد 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. همه چیز شناور است: انسانها، مادلن، دنی قدیس<sup>۱۵</sup>، روکانتن سوار بر خری که در جریان آب مرده است. اشیاء همراه روکانتن می‌چرخند. شناوری جلوه محسوس ممکن الوجود است: «ممکن الوجود یک جلوه فریبنده 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... غثیان یعنی این!»

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

زنند: بی هیچ پرخاشی، کافی است زنده جلوه کنند تا موجب انزجاری شوند که آنها را در برابر عمل انسان حفظ کند. نکته آخر آنکه اشیاء از نامگذاری می‌گیرزند: تسمه‌های شلوار نه‌آبی هستند، نه بنفش. ریشه واقعاً سیاه نیست. همینکه انسان می‌خواهد آنها را به‌دست گیرد، خصوصیات اشیاء «مظنون» می‌نمایند: هرگز خود نیستند، و چیزی جز خود نیستند. به‌موجب نظریه مناسبات<sup>۱۶</sup>، اشیاء از سروکول هم بالا می‌روند.

اشیاء، چون از چارچوبه‌های عقلانی که بشر برای آنها تعبیه کرده می‌گیرزند، 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 هزارپا یا شکم خری مرده می‌گردد. اشیاء دارای احساسند، و عموماً زیرکندو آب زیرکانه: تسمه‌های شلوار فروتنی‌کاذب و سرکشی‌گوسفندها را دارند. مع‌الوصف، به‌این ترتیب، نشانه‌های همدستی نسبت به‌انسان ابراز می‌دارند، و «لبخند اسرارآمیزی» می‌زنند: باغ عمومی، در روز تعطیل هفتگی، و مجدداً در 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 می‌مانند، با معنای خرد جالبی که آنها را پشت سر می‌گذاشت.

### وهم و پدیده‌شناسی<sup>۱۷</sup>

در پیشدادی اشیاء<sup>۱۸</sup> اثر پونژ<sup>۱۹</sup>، سارتر با خودداری کمتری نسبت به

- |                              |                       |
|------------------------------|-----------------------|
| 16. Correspondances          | 17. La phénoménologie |
| 18. Le parti pris des Choses | 19. Ponge             |

بلانشو، اقدامی مشاهده می کند، که می توان از روی تفسیر آن به سال ۱۹۴۴ موقعیت های یک، مشابه اقدام خود او شمرد. او در این اشعار منشور «حقیقت مسلمی که خاستگاه همه پدیده شناسی 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، کاهش می یابد.» اتفاقاً، اگر چه بعداً سارتر از انتخاب بین ماتریالیسم و ایده الیسم خودداری می ورزد، در غنایان 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 «خوره ای» مستقلاً 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. و استغاثه

روکانتن از انسانها معنای صحنه را روشن تر می گرداند: صحنه نشان دهنده ناتوانی دانش و بشرگرایی در ادراک «هستی» است.

### «دیدن جهان با چشم سنگریزه»

وقتی اشیاء «همانند اندیشه‌هایی گرفتار در خمیره اشیاء خودند»، دیگر مشاهده و توصیف سودی ندارد. اهل مشاهده می‌تواند اندازم گیری کند، به وصف کیفیات پردازد، ظواهر اشیاء را عیناً به دست دهد، بی آنکه هرگز به وجود اشیاء برسد. در طی سالها، سارتر تجربه‌ای را تجدد کرد که همه ادبیات موسوم به «واقعگرایانه» را مورد شک و تردید قرار می‌دهد: همه از اندرزی شروع می‌شود که پدر بزرگ به کارآموز نویسندگی، یعنی ژان پل کوچولو، داد، و سارتر عیناً در کتاب کلمات نقل می‌کند: «میدانی وقتی موپاسان<sup>۲۰</sup> بچه بود فلور<sup>۲۱</sup> چه کار می‌کرد؟ او را در برابر درختی می‌نشاند و دو ساعت به او وقت می‌داد تا وصفش کند». ژان پل اندرز پدر بزرگ را تغییر داد: او کوشید که «اشیاء را در دام جمله‌ها زنده دستگیر کند.» در برابر چناری می‌نشیند، ولی «مشاهده‌اش نمی‌کردم، به عکس، به خلا<sup>۲۲</sup> 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 ایده الیسم کودک که نام می‌دهد 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<sup>۲۳</sup> را هول بدهی و شکار خود و یک صندلی را انتخاب کنی. بعد تماشايش 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 غثیان، 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، چرا که 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 غثیان را شروع کرد، هنوز با پدیده‌شناسی آشنا نبود. وی برای مطالعه بهتر هوسرل<sup>۲۳</sup> به برلن رفته بود، دست نوشته این اثر را در آنجا تمام کرد. پیش از «پدیده‌شناسی ادراک» اثر مرلو پونتی<sup>۲۴</sup>، پیش از آشنایی با هایدگر<sup>۲۵</sup>، و کیرکه‌گارد<sup>۲۶</sup>، سارترگونه‌ای 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<sup>۲۷</sup> دیده شده جدا نمی‌سازد: «شاه بلوط به چشمانم می‌خورد»، «زمزمه آب چشمه در گوشم جاری بود و برای خود در آن آشیانه‌ای می‌ساخت.» شعور روکانتن تنها در حرکت خود به سوی شیئی<sup>۲۸</sup> وجود دارد: «من ریشه شاه بلوط بودم.»

23. Husserl

24. Merleau – Ponty

25. Heidegger

26. Kierkegaard

معدلک، اندیشه دیگری که خاص سارتر می باشد، به توصیفهای او رنگی از فردیت می زند. با این که هنوز نظریه خود را در مورد «وجود-در خود» و «وجود-برای-خود» را تدارک ندیده بود، پاره ای از بخشهای غثیان به نظر می رسد که از آن حکایت می کنند: «میل هر یک از ما این است که، باشعور خود، بر روی کیفیت وجودی، وجود پیدا کنیم.» البته چنین آمیختگی راستینی محال است. ولی یک متن ادبی قادر است توهم آن را ایجاد کند. همچنان که پونز، به عقیده سارتر، در این کار توفیق می یابد: کافی است خواننده را واداریم «شک کند که آیا ماده جاندار نیست؟ و آیا واژه های روان، لرزه های ماده نیست؟ بایستی «یک تشعشع درونی و بیرونی» ایجاد کرد و «باسرعتی سرسام آور از سوی یکی به سوی دیگری نوسانش داد.» کاری که پونز طبق اسلوب انجام می دهد، سارتر در غثیان آغاز می کند: ساختمان کتاب نشان دهنده تناوبی بین جدایی روکانتن از اشیاء و آمیختگی او با آنها است. و در هر قطعه «وهمی»، درون اشیاء در متن سرباز می کند: خانه بزرگی از آجر زرد «با تردید به پیش می رود»؛ خط کوچک سیاهی «به حال اسرارآمیز و موزیانه ای می دود». منتها این دارای فردیت نیست: «این وجود دارد»، «این می دود.» مجموعه غثیان به توصیف ماجرای روکانتن در میان اشیاء می پردازد، ولی خود او در جلو صحنه خودنمایی می کند. او شعور مرکزی است، و همه متن به دور او می چرخد.



«وقوفی بر...»  
راوی

---



در غثیان، یک قطعه یادآور شگردی است که سارتر بعداً در قصه «تعلیق»<sup>۱</sup> 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 چهارگوشه جهان رخ می‌دهد به سبکی نزدیک به مکتب «اونانی میسم»<sup>۲</sup> مجسم می‌کند. ولی هنوز سارتر نمی‌خواهد «چنان وارد شعورها کند که گویی داخل آسیاب می‌کنند». وی هنوز شگرد نسبیت فعمیم یافته<sup>۳</sup> خود را پیش‌نکشیده است. هنوز غثیان به دور قهرمانی متمرکز 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، وی چیزی ارائه نمی‌دهد. و این نمونه‌ای از آن «واقعگرایی درونگرایانه» ای است که سارتر عرضه و محکوم می‌کند.

معدلک، حتی اگر دیدگاهشان یکی است، چون راوی وقهرمان باهم مشته 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

---

1. Le Sursis      2. Unanimisme      3. Relativité généralisée

خود برای عمل کردن به عقایدی که در کتاب پرتی من<sup>۴</sup> بیان شده استفاده می‌کند: «من» از «شعور» جدا می‌شود، می‌تواند «ندیده» انگاشته شود، چون نسبت به شعور، واقعیتی ثانوی است.

## دیدگاه فاعل وزبانهای دیگری

به عکس شگرد جویس<sup>۵</sup> در ادلیس<sup>۶</sup>، شگرد وصفی در غنّیان برآن است که همه چیز را از دیدگاهی واحد تفسیر کنند. 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 چندآدایی<sup>۷</sup> تشکیل می‌دهد.

## تک گفتار درونی روایت شده

در کتاب ادبیات چیست؟<sup>۹</sup>، 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، هر قدر هم گسیخته باشد، متکی بر یک بازسازی است.

4. *Transcendence de l'égo*  
7. *Polyphonie*

5. Joyce      6. *Ulysse*

## دستکاری تک گفتار درونی

به همین جهت، غثیان، 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 درمی‌آید، و این کار، بازسازی نوشتاری گفتارهای درونی را توجیه می‌کند.

معدلک پاره‌ای از قسمت‌ها، نوعی قطعه‌های بریده تک‌گفتار 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، بازگشته‌های آهنگ سخن و گسیختگی‌های دستوری، چیزی حفظ نکند. این قطعه تک‌گفتار 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 دانسته از طرف راوی در متن جای گرفته است.

## داستان يك نگارش

برای یادآوری بیشتر حضور خود در روایت، روکانتن غالباً نوشته خود را مورد داوری قرار می‌دهد: «هم اکنون ده صفحه پرکردم، 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 ببیند.» پس از آشنایی با تهوع، نوشتن تنها کاری است که باید انجام دهد. پس از فاجعه خویشتن‌آموز، روکانتن دست به قلم می‌برد تا بر ندا متهایی سرپوش گذارد. به این ترتیب متن حاوی پاره‌هایی از وقایع زندگی او است، و غالباً به‌فاعلی احاله می‌شود که علی‌الظاهر گوینده آن محسوب است. روایت با صراحت تمام در زمان و مکان قرار می‌گیرد، درست به عکس قصه‌های «درون‌گرایانه» که در آنها نشانه‌های راوی تا حد ممکن محو می‌گردد، چرا که راوی در مقام خدایی همه‌دان می‌نشیند. جز در «اطلاعی» دیباچه و «یادداشتها»ی ناشران، قراردادهای روایت درون‌گرایانه پیوسته رعایت‌گردیده است. در مورد راوی چیزی جز همان که 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 خویشتن‌آموز، روکانتن مردی است که «سعه صدرش دست به‌دست جدت هوشش می‌دهد»، به عقیده زوج داخل موزه، او یک «نقنقو» است، و برای خانم مدیر کافه «آقای آنتوان». سایر ذهنیتها راتنها از خلال خلیقات او می‌شناسیم پس شگرد غثیان ظاهراً ساده است: این همان «واقعگرایی درون‌گرایانه» است، با دیدگاهی یگانه، و راوی واحد.

## زبانهای دیگران در زبان زوکانتن

البته غثیان سادگی روایت درونگرایانه عادی را ندارد. راوی، که شعوری است خالی و منعطف، دارای تخیل قصه‌نویسی است. به حق یا به ناحق، 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.» زوکانتن، حتی اگر در گفتگویی 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 پرشی مطرح می‌کند، و او در این خشونت «هم‌رغبته صادقانه و هم میل جدایی سریع» می‌بیند. یا اینکه میل خویشتن‌آموز 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!». معذک این تفسیرها در قلمرو حدس باقی می‌مانند: اینها گواهی‌های الزاماً نسبی تماشاگر یا بازیگری از بازیگران دیگر است. منتها، او آماده‌تر، کنجکاوتر و روشن‌بین‌تر از سایرین است.

ولی‌گاه زوکانتن نسبت به افرادی که وصف می‌کند رفتاری دارد که سارتر، در مورد آن، موریاک<sup>۸</sup> را نکوهش می‌کند: موریاک در مورد افراد دآوری می‌کند، مثل خدا. شایستگی می‌بخشد یا می‌گیرد. لوسی<sup>۹</sup> را به این ترتیب به‌منزله یک قهرمان تراژیک و اسیر سرنوشت وصف می‌کند. خصوصیات روانی به او نسبت می‌دهد. جبری را نشان می‌دهد که قهرمان را به لجام گسیختگی هوس می‌کشاند: «نه، توان این همه رنج بردن در زن نیست، این قدرت از بیرون به او داده می‌شود.»

8. Mauriac

9. Lucie

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 تصور 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 رسوایی، خویشتن‌آموز 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. مثلاً گفتار درونی آقای آشیل چنین نقل می‌شود: «آقای آشیل شربت خود را جرعه‌جرعه می‌نوشد و گونه‌هایش 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، مثل گفتار مجلس ترحیم یا شرح حال اموات در مورد ژان پاکوم<sup>۱۰</sup>، روایات شهدای معصومین در نوحه‌ای بلند در رثای رؤسای شهر بوویل یا ترجمه احوال ستایش‌آمیز رمی پاروتن<sup>۱۱</sup> تضاد بین این کلام اجتماعی و گفتار درونی‌تر، به ویژه در

10. Jean Pacôme

11. Rémy Parrotin

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

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 و زبان بشر دوست فاصله تولید می‌کند. همه عبارت بعدی، اگر چه از اصالت اصطلاحات بشر دوستان برخوردار است، دارای معنای طنزآمیز است.

## نویسنده و راوی

قطعه‌ای از کلمات روابط بین نویسنده و راوی غنیان 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، وقایع نگار دوزخ، عکاس - ذره بین شیشه‌ای و فولادی، که بروی مایع پروتوپلاسمی 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 نشانه های فاصله گذاری برای دورتر کردن همزاد خود افزوده است.

## تقلید راوی

در ابتدا، زبان روکانتن به روشنی از زبان نویسنده متمایز می‌نماید. زبانی است اندکی بی‌ربط، آمیزه‌ای از زبان کوی و برزن و زبان جدی حرفه. 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»<sup>۱۲</sup> «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 آن کسی است که کاری جز تأمین آسایش شب خود ندارد. دو صفحه بعد، زبان همان لحی 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 قسمت ما، 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 اندک‌اندک 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 برده شده است. پاره‌ای از اصطلاحات عامیانه آخر کتاب، همان اصطلاحات

مدون و رایجی است که روشنفکران چپی برای رهایی از قید فصاحت «بشر دوستان» عمداً استعمال می‌کنند. از این قبیل است اصطلاحاتی نظیر: «یارو»، «یه‌دونه»، «چی‌چیز».

در پاره‌ای قطعه‌ها، چنین می‌نماید که روکانتن به‌سود نویسنده به کلی کنار می‌رود: در وسط صحنه‌ای که روکانتن در آن به‌عنوان کمابیش 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 خویش را آموز را از یاد می‌برد و به‌ترسیم 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 «فی‌حد ذاته، هستی واجب‌الوجود نیست»، «معرفت به‌شعور وجود دارد». پس چنین می‌نماید که غالباً سارتر و روکانتن باهم مشتبه می‌شوند.

### نشانه‌های فاصله‌گذاری

ظاهراً برای جبران این آمیختگی، چنین می‌نماید که نشانه‌های فاصله‌گذاری بعداً به‌متن افزوده شده است. «اطلاعی» دیباچه، «یادداشت‌های ناشران» و قلم‌خوردگی‌های دست‌نوشته، در ابتدای کتاب، چندین نقش دارند. این علائم تقلیدی است از سبک بعضی از قصه‌های قرن هژدهم و نوزدهم نظیر مانون لسکو<sup>۱۳</sup> یا دومی نیک<sup>۱۴</sup> که متن را به

13. Lescaut

14. Dominique

عنوان یک سند خام ارائه می‌کنند. در اینگونه قصه‌ها، چنین علائمی دلیل راستی است. درغثیان، 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. چرا که 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 در جستجوی زمان گم‌شده، راوی تصمیم می‌گیرد کتابی بنویسد که ما مشغول خواندنش هستیم. ادعا می‌شود که نگارش کتاب پس از پایان کتاب آغاز می‌شود. در غثیان، 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 بدان جهت 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 مسأله 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 وام می‌دهد، 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 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 غثیان 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 بر روی خود است. عبارتی که بهتر از همه مبین شعور است، جمله «من فکر می‌کنم» دکارت نیست، که یک فعل بازتابی است، بلکه «فکر در باب...» است. من «هرگز ظاهر نمی‌شود، مگر به مناسبت یک فعل بازتابنده بر خود» وانگهی، چون «من» موضوع شعور است، می‌تواند مثل هر موضوع دیگر جهان «ندیده انگاشته» شود. و حال آنکه این کاستی برای شعور غیر ممکن است.

از سوی دیگر، پاره‌ای از مباحث کتاب «هستی و نیستی»<sup>۱۵</sup> از قبیل «وجود - برای - دیگری»، «متانت»<sup>۱۶</sup>، «سوءنیت»<sup>۱۷</sup> «جسمانیت»

15. *L'Être et le néant*

16. *Léspsit de sérieux*

17. *La mauvaise foi*

18. *La Corporéité*

و «میل»<sup>۱۹</sup> به تشخیص اصولی، که موجب تکوین شخصیت روکانتن و صورت‌سازی داستانی مقدم بر مباحث فلسفی گشته‌اند، کمک می‌کند.

### روکانتن، يك شعور «تهی و آرام»

سارتر مفهوم «زندگی باطنی» را قبول ندارد. چرا که «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 با کره یا کشیش نیستم که ادای زندگی باطنی را درآورم.» به همین جهت، در غیاب اثری از حیل‌های نویسندگان 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 می‌گذارند، 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 اعماق در می‌رود.

### يك قهرمان فاقد گذشته

سارتر هنوز روانکاوی را به‌جد نمی‌گیرد. به همین جهت، روکانتن فاقد شعور ناخودآگاه یا گذشته است: دو رؤیای او تحریکات است، نه کلید تشریح. تنها خاطره 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 اسامی 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

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

به‌همین سبب، از همان آغاز کتاب، وی قهرمانی فاقد هرگونه پیوند عاطفی وصف‌گردیده است. او همیشه از هرگونه هیجان جمعی به قصد 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، به‌رحال، این یکشنبه مال آنهاست، نه مال من» او نا محرم مطرود همه زوجها است، خواه

عشاق آبجو فروشی، آن مرد عریان و دخترک، یا زوجهای بی نام و نشانی که در خانه کامی 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 آزمون 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 به بیرون.

### 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 هوسرل، بکار می‌برند تا فعالیت یک شعور پاک را وصف کنند. سه آزمایش روکانتن به سارتر امکان می‌دهد تا بین من و شعور، فرق گذارد. هر سه آزمایش توسط قهرمانی انجام می‌شود که درگیر است، ولی موقعیتها دارای اهمیت

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

آزمایش دوم ظاهراً به «من» محتوایی می‌دهد. آقای «رولبون» دستاویزی برای زیستن به روکانتن بخشیده بود. هنگامی که روکانتن دیگر نمی‌تواند کتابش را بنویسد، احساس وجود داشتن رادر می‌یابد: «شبی، منم. آب کف‌آلود دهانم، منم... و گلو، منم. دستم را احساس می‌کنم. این منم. فکر، منم» دو نتیجه، که با نظریه‌های «برتری من» نیز سازگارند، به دست می‌آید: نخست آنکه: من فکر و من جسم یکی است. دیگر آنکه این من فقط در یک آزمایش خلاء و بازتابنده ظاهر می‌شود. وقتی که روکانتن سرگرم کتاب خود بود، بر من خود وقوف نداشت. وقوف اوقط بر موضوعاتی بود که شعورش برای خود فراهم می‌آورد. قطعه دیگری را می‌توان به این آزمایش مربوط دانست. در این قطعه صحبت از هیچ کشفی نیست، بلکه صورت تازه‌ای از بیان در آن ارائه می‌شود. در مجموعه متن، روکانتن فکر خود را مستقیماً بیان می‌کند. وی آخرین عصری را که در بوویل می‌گذراند به صورت نقل قول می‌آورد و جمله «فکر کردم» را پنج بار در آغاز آن قرار می‌دهد: این قطعه فقط نشان می‌دهد که وقتی روکانتن در بقیه متن «من» می‌گوید، منی به کار می‌گیرد که به کلی صوری است، نه یک عمل بازتابنده بر خود و در این موارد، شعورش غیر شخصی است.

این امر ما را به سومین آزمایش روکانتن سوق می‌دهد: وقتی

وی متوجه می‌شود که همه مردم ترکش کرده‌اند و او فراموش گشته 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 برخورد باشد و غیر شخصی هم باقی بماند: چنین شعوری «دریغ، شعور شعور است.» و دوگانگی، که پیش از این به وسیله نقل قول ظاهرگشته و همراه «من فکر کردم» بود، ممکن است به طرز غیر شخصی بیان شود: «شعور صدایی خفه شده هست که می‌گوید: «خویش‌آموز 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 به اسلوب منطقی گسترش می‌دهد، غثیان 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 روکانتن تجربی است.



۶  
«مضحکہ است»

وقتی روکانتن با نگاه خود سالن رستورانی را طی می‌کند که خود در آن با خویشن‌آموذ ناهار 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 غثیان نگاهی بیفکنیم که از پذیرش آن خودداری کند، ناگهان متن همانند یک «هزلیات بزرگ» جلوه خواهد کرد. این تفسیر مسلماً یک هذیان‌گرایی است. چرا که آثار و احوال سارتر مخالف چنین تفسیری است.

معذک علاقه او به مضحکه بارها از طرف سیمون دوبوآر گوشزد شده است: او است که در نمایش فکاهی آخرسال در دانشسرای عالی ادای استاد تاریخ ادبیات، لانسون<sup>۱</sup> را در می‌آورد، رثایی بر فصلی از اثر دکارت را به مضمون: «بازگویم که خدا هست»، نوشت و خود خواند. ذاتاً ادا درآوردن را دوست دارد. و این میل خنداندن همه‌جا در غثیان هویدا است: وقتی تصویر خوانندگان خود را رسم می‌کند، «چهره انتقادی» است. وقتی در فعالیت نویسنده، تنها طریق زیستن او را درمی‌یابد، 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 نوه 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 جدال قلمی، عادتی فکری و یک ابزار کشف است.

## بورلسک<sup>۲</sup>

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

### «صحنه‌هایی 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، «چرا که سخن از خدا می‌گوید»، روکانتن جز آشفتگی خنده‌آور چیزی در طبیعت نمی‌بیند: «خواب‌آلودگی‌های اشیاء، همه این هضمها باهم یک جنبه اندکی فکاهی داشت. فکاهی... نه، تا این حد نبود، گویی یک همانندی گنگ و کمابیش نامریی با بعضی از صحنه‌های نمایش هزل‌آمیز داشت»: هیچ موجودی در جای خود نیست. هر چیزی، در نظر آنی یا «روکانتن، ممکن است «لحظه کامل» را ویران کند، چون همه چیز زائد است، هیچ چیزی چنان که باید نیست.

در واقع، همه قهرمانان پخمه می‌نمایند: خویش‌شن‌آموز، ضمن صحبت معمولی، جملات غلبه سنگین بلغور می‌کند. روکانتن مرتکب 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 شوهر داده باشد»، «دماغش را مثل بقالها پاک می‌کند»، موی سرخ «لعتنی» سرش «با همه چیزمبایت دارد». حتی وقتی از تنهایی در هراس است، باز اسباب خنده است. آنی ضمن اشاره به سرنوشت مسخره او که موجب می‌شود هرکاری را بیجا انجام دهد، می‌گوید: «طفلکی! بخت یارش نیست. اولین دفعه‌ای که نقشش را خوب بازی می‌کند، کسی ممنونش نیست.»

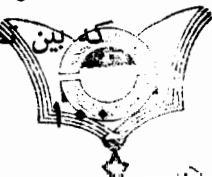
اشیاء نیز در جای خود نیستند: «هستی» همیشه نابهنگام سر می‌رسد: مثل وقتیکه روکاتن میل دارد بازی کند و سنگریزه‌ای در دریا بیندازد، یا هنگامیکه کاغذچرب زیبایی را از روی زمین برمی‌دارد و شاد است، یا درست وسط غذا، هنگام تنها دعوتش به بوویل. بی شک برای اشاره به حضور نامناسب و بی‌جای اشیاء است که متن سرشار از جزئیات ظاهراً بیهوده است: اینها نه علامت واقعگرایی، بل نشانه‌های ممکن الوجود است.

### «ریشخند انواع ایده‌السم»

سیمون دوبووار در باره سارتر 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، در گفتار، در رفتار، و در شوخیهای خود ابراز می‌داشتند که انسان نه جان، بل جسمی است اسیر نیازها و رها در ماجرای خشن و حیوانی.

روکاتن نیز، در هر فرصتی، در صدد یادآوری تناقضی است

که بین تصور یک ایده‌الست از خود و حقارت رفتارش یا انگیزه‌های



راستین آن وجود دارد. مثلاً دکتر روژه خود را از بزرگمردان می‌پندارد، ولی مرتکب زیونیهای حقیر دالتگری می‌شود. وی سعی می‌کند که مصائب پیری را، با تبدیل خاطرات خود به تجارب، بپوشاند. ولی رخوت اندامش پیری او را هویدا می‌سازد.

شیوه دیگری تظاهر عاشقانه را در گفتگوهای یک زوج نشان می‌دهد: مثلاً در آبیوفروشی، گفتار یک زن و شوهر کاسب، و راجیه‌های 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 تظا 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 بیهودگی ادبیات را نشان دهد، از همین شیوه استفاده می‌کند: تضاد بین واقعیت و تعیین آن به وسیله واژگان، ادبیات را به عنوان نوعی غلبه‌گویی مسخره جلوه می‌دهد: چنین است وقتی که روکانتن با گنده‌گویی قصدش را ابراز می‌دارد: «تنهای تنها هستم. اما همانندگردانی 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 خوشتن‌آموز در مورد «سعادت» یا «فضیلت نویسندگی» و نیز در مورد «تبعات و تحقیقات» روکانتن، بیهودگی تلاشهای او را برجسته 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 می‌کند. او دارای حرکات قهرمانان ملی است: «گویی هدایای اردشیر دراز دست را رد می‌کند.» یا اینکه قیافه یک صوفی رها در جذبه را به خود می‌دهد: «با دیدگان نیم‌بسته، دهان نیم‌باز» گویی «مهر داغ ریاضت بردوشش می‌کوبند.» و او همانند سیمای مبارک قدیسین نورانی است: «چهره‌اش چون فرشته بامدادی که دروازه‌های خاور را به روی خورشید می‌گشاید نورانی است.»

اما همه صفاتی که او را همانند یک شهید مذهبی می‌کند، به طرز مضحک و مبتذلی ارائه می‌شود: «هاله‌ای نورانی گرد صورت او را گرفته است»، چون سرش طاس است: «آفتاب در میان موی کم پشتش تفریح می‌کند.» اگر بدان بزه عرفانی می‌ماند، 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 و حالا در کتابخانه، کتابهای مصور می‌خواند و به عنوان عصرانه نان و شکلات می‌خورد. خلاصه وقتی چهره نگونسار عرفا را به خود می‌گیرد، می‌توان دید که «درد هانش تکه‌ای تیره و صورتی می‌چرخد» آنگاه متوجه می‌شویم 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 مسخره‌آمیز تراژدی است: در آغاز، در سکوت کتابخانه، روکانتن احساس می‌کند که «نسیم توحش می‌وزد.» سپس همه منتظرند، جز قهرمان که غرق در هذیان خویش است. و عملی جریان می‌یابد که راوی مانع آن نمی‌تواند شد. پایان متن به کلی هیجانی می‌شود، ولی آغاز آن یک مضحکه است. چرا که روکانتن

در «عشق ساده روحانی» خویشتن آموز «نوعی بشر دوستی» می بیند. و صحنه از جنجال کود کان، ابتذال زن خواننده، بلاهت کتابدار گرفته تا زشتی انگشت خویشتن آموز سراسر مبتذل است. چنین می نماید که بر خلاف قاعده معمول، سارتر از مضحکه شروع می کند، ولی تحت تأثیر بازی خویش قرار گرفته سرانجام خود نیز این تقلید مسخره آمیز را به جد می گیرد و متأثر می شود.

عبارات مبتذل متعددی متون معروف فرهنگ ستنی را به ریشخند می گیرد: شگفت آنکه «دشهای» روحانی لویولای قدیس<sup>۳</sup> توسط یک هنرپیشه بدنام اجرا می شود. قوی معروف مالارمه<sup>۴</sup> به کاغذپاره گمشده درگل و لای مبدل می گردد. خویشتن آموز دارای بال غولها و چلمنی آلبا تروس بود لراست. خلاصه، روکانتن کاساندر شهر بوویل است (کاساندر معشوقه رونسار<sup>۵</sup> شاعر قرن شانزدهم بود).

### «کشاندن فلسفه به اندرون کافه ها»

آکسلوس<sup>۶</sup> می گوید که «سارتر فلسفه را به اندرون کافه ها کشانده است». و مسلماً قصد سارتر همین بود: سیمون دوبووار می گوید که چه هیجانی به سارتر دست داد وقتی که یک روز نوشیدنی او روی میز بود و آرون به او گفت: «اگر پدیده شناس شوی، می توانی در مورد همین نوشیدنی حرف بزنی و این حرف فلسفه است.» ولی در طرز اجرای این نیت او اندکی تحریک و بی حرمتی نسبت به فیلسوفان بزرگ ملاحظه می شود. بیان مکشوفات فلسفی به زبان مردم کوی و برزن درسی است برای فلاسفه ای که در خلوت دفتر کار خود می اندیشند، من جمله برای دانشجوی کوشایی که سارتر نام داشت و در رساله «افسانه حقیقت»<sup>۷</sup>

3. Loyola

4. Mallarmé

5. Ronsard

6. Axelos

7. Légende de la vérité

«به سبک 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 ابتذال و حقارت فخر می‌کند همین است. وقتی که وی مراقب قلم خود نیست، سبکش طبیعتاً منقح است: ماضی‌استمراری 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: «ماجرای نمی‌گذارد که دنباله‌ای به آن ببندند.» یا: «چه بهتر که زمان را از دمش 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 ادبا می‌گرداند، 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 منتسکیو<sup>۸</sup> 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: «در سنی هستم که در مورد جوانی دیگران می‌توانم دلسوزی کنم. ولی دلسوزی نمی‌کنم.» یا: «دکتر خندید. من نخندیدم.»

وی حتی با دوستان خود چنین رفتار می‌کند: هر قدر 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 را همراهی کند: در آخر غذا، خویشتن آموز به صدای بلند می‌گوید: «در بی اهمیت‌ترین اعمال ما، یک دنیا قهرمانی نهفته است.» در این هنگام کلفت می‌گوید: «آقایان دسر چه میل دارند؟ من قهرمانانه گفتم: پنیر!» ولی خویشتن آموز چیزی میل نمی‌کند. وقتی که آدم دچار تهوع است، خوردن پنیر یک عمل قهرمانی است، اما به شیوه‌ای مضحک. علاوه بر این، خویشتن 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 روکانتن می‌فهمد. چون با اینکه خود در بازی شرکت دارد، او را از بیرون مورد مشاهده قرار می‌دهد.

وقتی می‌بیند که مردم بین خود از علائمی نظیر گفتار و حرکات استفاده می‌کنند، او این علائم را از معنای معمول آنها جدا می‌سازد تا معنای 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 برمی دارد و در همان حال بر چهره خود لبخند جوانی نقش می زند. « غالباً روکانتن صحنه ای را از دور مشاهده می کند، به گفتار گوش فرا نمی دهد، و فقط حرکات چهره را یادداشت می کند. این لالبازی طبعاً مضحک 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<sup>۹</sup> و زنش به دکتر لوفرانسوا<sup>۱۰</sup> بر می خورند، حذف نشانه های نقل و قول و مکالمه، گفتگو را به یک وراجی مفصل نامعلومی تبدیل می کند: «ای وای، دکتر، کلاهتو سرتون بذارین، تو این هوای سرد ممکنه سرما بخورین. ولی دکتر خودش زود معالجه می کنه. ای خانم، دکترها دیرتر از سایرین معالجه می شن. دکتر موسیقیدان قابلیه.» وقتی در گفتگوی بازی کنندگان باورق، صورت مکالمه رعایت می شود، توجه راوی به اموری اهمیت، گفتار را به هیاهو 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 ببخشد، بر زبان نمی آورد. بدین ترتیب، نماز جماعت بدل به محفل مظنون 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 می کردند.»

## لوده خونسرد

بیشتر اوقات، روکاتنن با عقاید و عواطف مقبول مخالفت می کند، بی آنکه به روی خود بیاورد. او خونسردی لازم برای این گونه تحرکات را دارد. به طوری که نمی توان فهمید مسخره می کند یا نه. مثلاً پس از مطرح ساختن شیوه ظریفی که آنی برای دردناکتر کردن جدایی به کار می برد، وی چنین نتیجه می گیرد: «کاری بود که خوب انجام گرفت.» اصطلاح، برخلاف ظاهر، طنزآمیز نیست: او آنی را تحسین می کند که به لحظات، چنین شدتی می بخشد، اگرچه این شدت دردناک باشد. ولی با این کار خود، در جهت مخالف عقاید جاری حرکت می کند. چرا که مردم در رفتار آنی یک بازی بیمارگون می بینند. به همین ترتیب وی جزئیات تعجب آور علاقه خود را به آشغال به لحنی طبیعی شرح می دهد. درست مثل شکمویی که لذتهای مجاز غذاها را در مجلسی با نهایت خرسندی وصف می کند. وی همانند نشانه نگران کننده یک بیماری، اظهار تأسف می کند که نتوانسته است کاغذی را از زمین بردارد. به این ترتیب، وی تمایز معمول بین بهنجار و بیمارگونه را به هم می ریزد.

با همین لحن ظاهراً جدی، او می تواند با توصیف خونسردانه اوهام هول انگیز و درعین حال هزل آمیز، به سبک روزنامه های «احمقانه و زیان انگیز»، با عقاید مبتذل جاری مخالفت کند: در بساط یک اغذیه فروشی، قطره خونی، که روی مایو نژیک تخم مرغ پخته چکیده، در نظر او چهره مردی را مجسم می کند که خون دماغ شده و خون از دماغش روی غذای چکد. بدین ترتیب، او خون آدمیزادگان

را به غذا می‌آمیزد، و از این رهگذر، بی‌آن که خود توجه داشته باشد، کراهت انسان را نسبت به آدم‌خواری برمی‌انگیزد. در جایی دیگر، او به یاد مرد یک چشمی می‌افتد که قبلاً در مکنس<sup>۱۱</sup> دیده بود. سپس، از طریق تداعی معانی، یک چشم دیگری را به یاد می‌آورد که در باد کوبه دیده بود. بلافاصله این اندیشه مضحک در او قوت می‌گیرد که این دوتن با هم یک چشم دارند و «به نوبت به همدیگر می‌دهند».

و برای کریه‌تر گردانیدن 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 عضورا به مسخره می‌گیرد. آخر زمان در بوویل نیز انزجار و تحریک را در هزل کریهی به هم می‌آمیزد. تحریک است، برای آنکه همه این مصائب و بدبختی 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 «به صورت گل بنفشه و گل اشرفی» در می‌آیند، در برابر رشته آرامش بخش گیاهی قرار می‌گیریم. و این امر، سراپای موضوع را به بازی الفاظ بدل می‌کند، این بازی وسیع‌تر از آن است که جدی گرفته شود.

### تقلید و اقتباس

در سال ۱۹۴۸، سه‌لین، در بساره تصویر یک ضد یهود که سارتر منتشر کرده بود، نوشت:

---

11. Meknès

«این تکلیف دراز را ورق می‌زنم، نگاهی به آن می‌افکنم، خوب نیست، بدهم نیست. اصلاً چیزی نیست. یک تقلید است. نوعی «طرز دوم» دانش آموزی است. این ژ-پ.س کوچولو کتاب‌گیج، خواهان لاله و غیره را خوانده است. خوب دیگه، به اینها علاقمند شده، و حالا دیگر ولشان نمی‌کند. این ژ-پ کوچولو هنوز در دبیرستان است - هنوز از نویسندگان تقلید می‌کند، هنوز «طرز دوم» نوشته آنان را تهیه می‌کند. البته طرز سه‌لین را هم تقلید می‌کند. و طرز بسیاری از نویسندگان دیگر را هم...» به این صورت جدلی و خشن، سه‌لین به استعداد سارتر برای تقلید و علاقه او به این امر اشاره می‌کند. گفتار غنیان، ضمن انکار گفتار دیگران، پیوسته به آنها مراجعه می‌کند. نویسنده که نمی‌تواند از بارسنگین فرهنگی‌شان خالی کند، ظاهراً با تقلید مسخره‌آمیز از آنها، دورشان می‌ریزد.

تقلید در غنیان صورتهای گوناگون به خود می‌گیرد: گاه نویسنده نوشته دیگران را وارد کتاب خود می‌کند: قطعه متنی، عیناً یا ساختگی، در طی روایت جا داده می‌شود، و به وسیله علائم نقل قول یا حروف چاپی مخصوص از بقیه متن جدا می‌شود. گاه گفتار روکانتن در بوته فراموشی گذاشته می‌شود و به سبکی در می‌آید که سبک وی نیست، و تقلیدی است از یک گفتار قالبی متداول. در هر دو مورد، نتایج تقلید دیده می‌شود: گاه از تناقضهای درونی متن مورد تقلید، حکایت دارد، که پاره‌ای دستکاری آشکارش می‌کند. گاه از تضاد با متن اصلی است. گاهی هم هیاهویی مورد نظر است که بی‌حرمتی به یک نمونه مقدس ایجاد 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<sup>۱۲</sup> طی عبارت کوتاهی گفته می‌شود که وی «وظایف فرزند، شوهری، پدری و ریاست را انجام داده است.» اما عبارت بعدی طی یک صفحه همه حقوقی را که این وظایف به او عطا می‌کند برمی‌شمارد.

و نیز به یاری اغراق است که وی با استفاده از یک استعاره قدیمی و کهنه به معنای تحت‌اللفظی، مسخره بودن آنرا نشان می‌دهد: مثلاً می‌پادتن<sup>۱۳</sup> می‌گوید: «چی؟ سوسیالیستها؟ اختیار دارید، من از آنها دورتر می‌روم!». او از این جمله بهره‌برداری و صحنه را در عالم واقع مجسم می‌کند: سوسیالیستها 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 به آدمک خردی تشبیه می‌کند که به کنار پنجره چشم می‌رود و با روح روبرویی سلام و علیک و احوال‌پرسی 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 به کار می‌برند: وقتی به چنین عبارات باسمه‌ای

12. Pacôme      13. Rémy Parrottin

توجه کنیم، می‌بینیم که حاوی بداهت مضحک و مبتذلی 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 برمی‌انگیزاند که دوبار بی‌معنا است: «چقدر آسان‌تر و مشکل‌تر است که انسان وظیفه‌اش را انجام دهد».

این گونه نتیجه‌گیری‌ها در غثیان فراوان است. به‌طور کلی، وقتی نویسنده‌ای در یک روایت، فی‌المثل، قطعه‌گفتاری، مکالماتی یا اطلاعاتی را نقل می‌کند، در آنها تغییرات سبکی ویژه‌ای ایجاد می‌کند. به‌نحوی که وجود مواد خام خود حکایتگر یک شگرد هنری می‌شود. مثلاً در مکالمه‌آبجوفروشی وزلیز، همه مکررات نظیر «دکی، جیگرجون؟» «ای شیطون!»، و هرگونه جمله ظاهراً بی‌معنا مانند «ده، نه دیگه، می‌دونی» و حتی اصوات یادداشت شده است. نتیجه این کار، همانند ظرائفی که بعدها یونسکو<sup>۱۴</sup> کشف می‌کند، آن است که ابتذال و بلاهت مکالمات را برجسته‌کند، 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 به‌بهترین وجهی دیده شود. فلور، در کتاب بوواد و په‌کوشه<sup>۱۵</sup> به چنین کاری دست زده است.

### کسیختگی‌های لحن

به‌طور کلی، هر قطعه‌ای که با مضامین مجموعه سازگار نباشد، ممکن

14. Ionesco 15. Bouvard at Pécuchet

است تقلید مسخره‌آمیز جلوه کند. 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 بر نمی‌انگیزد. ولی روکانتن 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 قالتاها» ختم می‌شود.

چنین شیوه‌ای، جنبه مسخره‌آمیز تقلید گفتگوی دو فروشنده مذکور را تشدید می‌کند: دو خط بالاتر، یک صفحه تمام از روی قصه «اژنی گرافده»<sup>۱۶</sup> رونویسی شده است. به سبب تضاد، پاکی و صفا از یک سو، و پستی و ابتذال از سوی دیگر، به تشدید و تقویت یک دیگر کمک می‌کنند. شگفت آنکه متن بالزاک خود تقلیدآمیز می‌نماید: در مقابل متن دیگر، متن این نویسنده موسوم به «واقعگرا» تا حد ظرافت سست و تصنع‌آمیز، بی‌نمک جلوه می‌کند. معنای این دو متن از توازی و مجاورت آنها برمی‌خیزد 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 مسخره‌آمیز به‌عادی‌ترین معنای کلمه نیز استفاده می‌کند: به‌طرز نویسندگان معروف می‌نویسد و بدین ترتیب، نمونه‌های خود را مورد ریشخند قرار می‌دهد. بهترین نمونه این کار، توصیف یک پرده نقاشی است موسوم به مرگ مرد مجرد. این توصیف، یادآور تابلو گروز<sup>۱۷</sup> به نام «تنبیه فرزند ناخلف» که دیدرو<sup>۱۸</sup> نویسنده قرن هژدهم در مجموعه سالن<sup>۱۹</sup> مورد تفسیر قرار داده است. در این پرده، ملاحظه می‌شود که فرزند ناخلف روز مرگ پدر به‌خانه برمی‌گردد. ساخت دو متن، عیناً یکی است: مرده در بستر مرگ توصیف می‌شود. شخصیتها دور مرده را می‌گیرند. پسر از آن تزئین می‌آید: یک میز، یک در باز. سپس فرعیات: جانوری که در صحنه شرکت دارد. در دومین قسمت، از داستان نتیجه اخلاقی گرفته می‌شود. شگفت آنکه متن دیدرو متصنع‌تر 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 بی‌تفاوت است. این صحنه دقیقاً منفی پرده‌های گروز است. علاوه بر این، عقوبت مرد مجرد بسیار بی‌اهمیت می‌نماید. چون برای او چه اهمیتی دارد که پسر از مرگ اموالش را به‌غارت برند. 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 نویسندگان مشهور نظیر

17. Greuze

18. Diderot

19. Les Salons

راسین<sup>۲۰</sup> و بودلر<sup>۲۱</sup> 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 همین گروه تشکیل می‌دادند.

تأمل روکانتن در باب هستی خود ظاهراً همه شیوه‌های تقلید مسخره‌آمیز را در برمی‌گیرد. این تأمل برآمیزه دو راه حل مشهور فلسفی تکیه دارد: یکی راه حل دکارت: «من می‌اندیشم، پس هستم» دیگری راه حل کوندی یا ک<sup>۲۲</sup> فیلسوف قرن نوزدهم و پیشوای مکتب احساسگرایی که می‌گفت: «من بوی گل سرخم.» راه حل دوم، در مضمونی 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 این جا 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.

۷  
برای بررسی «غثیان»  
ضمائم

---

## الف - بررسی توصیفی متن

۱ - عناصر سازنده متن از همدیگر 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 به هم مربوط می‌شوند: فقدان پیوند آشکار، مقام آن در سازمان مجموعه. تحول هر «درونیامیه» بازسازی گردد (ماجرأ، تهوع).

۲ - تاریخ امور بازسازی شود. نقائص 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: («قالتا قها» یا «رادمردان»، «رؤسا» یا «سربازان»، «گوشه‌گیران» یا «خائنان»)، به حسب نقشی که در قصه دارند: (سیاهی لشکر، نماد) طبقه بندی شوند.

۴ - حالات روانی هر گروه شخصیت جستجو شود: (مثلاً: برای خویشتن آموز: روحیه متانت، حرمت به نوشته... در مورد روکانتین و آنی: علاقه به رفتار خلاف عرف، انکار روحیه جمعی، ورد هیجانهای مورد قبول).

۵ - نمونه‌های عمده توصیف بررسی و مطالعه شود (پرده‌های نقاشی

امپرسیونیستی، حاوی ویژگیهای مکان و زمان، دگرگون کردن ادراک، توهمهای غیرعادی). شیوه‌های مورد استفاده برای تولید توهم 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: «قالتاها»، خانواده‌ها و روشنفکران. فلسفه هستی: شعور غیرشخصی، زمان حال، ممکن الوجود. نظریه‌های ادبی: واقعیت و روایت. توهمهای شخصی: وسواس «نرمی»، «جوانه‌زنی»، و «خیسی»

## ب - «غثیان» در آثار سارتر

۱ - غثیان و کودکی یک رئیس: همانندیهای عقاید بیان شده (انکار جامعه و خانواده؛ اهمیت زبان) و شیوه‌های مورد استفاده (هزل، طنز، تقلید، هجو) بررسی شود. تفاوتها: ریشه‌دوانی تاریخی، فلسفه‌های فرضی، بهره‌برداری 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، درد جسمانی، عشق، مستهجن، لزج.

۳ - اتخاذ سند از قول سارتر وقتی می‌نویسد:

«ما با مزه تلخ و دلسردکننده محال آشنا شدیم. ما تصور کردیم که می‌توان زندگی خود را به یاری 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 هوس کند که نوشته‌های ما را به دقت 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 سورره‌الیم از روی ادبیات چیست؟، غثیان، دیوید و سایر قصه‌های کوتاه»

۵ - پیاده کردن نظریه‌های ادبی موقعیت‌های یک در «غثیان».

۶ - تاریخ غثیان، از روی نیروی سن سیمون دوبووار

ج - غثیان و قصه

۱ - غثیان و سفری به انتهای شب اثر سه‌لین: فرد و جامعه، هذیان، دسوا کردن به یاری زبان، تقلید مسخره آمیز آثار ادبی، توهمها و بیزاریه‌ها.

۲ - غثیان و طرح پونز، از روی موقعیت‌های یک، مقاله: آدمی و اشیاء

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

قهرمان خود جدا نمی‌ساخت. خصوصاً با استفاده از مقاومتهای اشیاء، در ایجاد احساس گذشت زمان توفیق می‌یافت.»

ع - اظهار نظر پولان<sup>۱</sup> توجیه شود: «با وجود تفاوتها، من جز کافکا کسی نمی‌بینم که بتوانم با سارتر مقایسه کنم.»

ه - غثیان و کیهان<sup>۲</sup>، اثر گومبروویچ<sup>۳</sup>، نویسنده معاصر: محیر العقول، مضحکه، هزل غم‌انگیز.

---

1. Paulhan

2. *Cosmos*

3. Gombrowicz

## کتابشناسی

الف - مثنهائی از سارتر که می‌توان با غثیان مقایسه کرد:

### ● متون وصفی:

۱ - دیواد 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 دوبوآر: یادداشت‌های یک دختر متین<sup>۱</sup>، نیری سن

۲ - پل نیزان: آنتوان بلوآیه<sup>۲</sup>: اسب تروآ<sup>۳</sup>

ج - متون انتقادی در باره «غثیان»

۱ - میشل کنتا: نوشته‌های سارتر

۲ - ژرالد ژوزف پرنس<sup>۴</sup>: فلسفه ماوراء الطبیعه و شگرد در قصه‌های سارتر<sup>۵</sup>.

### ● مقالاتی در باره فلسفه سارتر در «غثیان»

۱ - ژرژ پوله<sup>۶</sup>: غثیان سارتر

۲ - ژان وال<sup>۷</sup>: ناکامی یک هستی.

### ● مقالاتی در باره صورتهای قصه در «غثیان»

۱ - موریس بلانشو: قصه‌های سارتر

۲ - ژان ژوزه مادرشان<sup>۸</sup>: زمان و شگرد قصه از نظر سارتر

- 
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'oeuvre romanesque de Sartre.*
  7. *Georges Poulet*
  8. *Jean Wahl*
  9. *Jean - José Marchand*

## امیر کبیر منتشر کرده است:

تفسیری بر بیگانه «کامو»  
نوشته پیر- لوئی ری  
ترجمه محمدتقی غیائی

کامو، نویسنده نامدار معاصر، در کشور ما ناشناخته نیست. ترجمه آثار او همیشه با اقبال عظیم جوانان ایرانی مواجه بوده است. رمز توفیق این پیروز-مرد ادبیات، بیشتر در آفرینش شاهکاری چون بیگانه است که به ظاهر ساده می نماید. اما تفسیر تازه این اثر نشان می دهد که بیگانه سرشار از دلالت ها است. بلافاصله پس از انتشار این کتاب شکفت انگیز، مردی چون ژان پل سارتر آن را تجسم فلسفه پوچی خواند و گفت کامو اندیشه های فلسفی اسطوره سیزیف را به گونه قصه در بیگانه عرضه کرده است.

از آن پس، کامو را پیامبر پوچی می نامند. اعتراض بجای کامو سال ها بی اثر ماند. امروز پیرلویی ری، استاد دانشکده ادبیات پاریس، تفسیری از این اثر ارائه داده در فصل «ارزش فلسفی بیگانه» می گوید:

«مورسو، تحولی عکس قهرمان سارتر را سیر می کند: درحالی که وی اندك-اندك معنایی در جهان می یابد، روکانتن اندك اندك معنای جهان را از دست می دهد. روکانتن در تهوع غوطه می خورد، مورسو سرانجام به شورش می رسد.»  
پیرلویی ری، با تبهر يك استاد، بحث فنی قصه نویسی را باشیوایی بیان معلمی به هم آمیخته کتابی خواندنی برای پژوهندگان جوان تدارك دیده است.

تفسیری بر سرخ و سیاه  
نوشه 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. نویسندگانی چون ژید شاگرد مکتب اویند و قصه بلند او سرخ و سیاه به بسیاری از زبانها ترجمه شده است. اما از آنجا که این شاهکار ادبی سرشار از اشاره‌های تاریخی است، درك آن آسان نیست. اینك دوتن از استادان ادب فرانسه، باکند و کاو در اوضاع اجتماعی زمان، نور تازه‌ای به زوایای تاریك این قصه تابانیده خواندن آن را میسر گردانیده‌اند.

سرخ و سیاه تنها يك قصه نیست، بل که چراغی است فرا راه جوانان در آغاز سفر پر مخاطره زندگی.

## مختصری در تاریخ تحول نظم و نثر فارسی بقلم دکتر ذبیح‌الله صفا

اوراق معدود این کتاب بخشی از تاریخ ادبیات ایرانست، حاوی بحث مختصر و کلی در تحول نظم و نثر از آغاز ادبیات فارسی تا دوره معاصر. این کتاب را مؤلف در پاییز سال ۱۳۳۱ بتقاضای هیأت علمی دانشکده افسری که خواهان تاریخ مختصری از تحول زبان و نظم و نثر فارسی در دوره اسلامی بود، فراهم آورد مقصود از تنظیم آن این بود که دانشجویان از سیر نظم و نثر فارسی باختصار و بی آنکه وارد مباحث مفصل و دقیق شوند، اطلاعی حاصل کنند و از گذشته ادبی میهن خود دورنمایی در نظر مجسم سازند. از این رو با رعایت کمال اختصار نگارش یافته و در آن به ذکر اشارات موجز قناعت شده است. و سبک‌هایی که در هر عصر و زمان در شعر و نثر وجود داشته باختصار مورد بحث قرار گرفته است.

در نگاشتن این اوراق حتی المقدور از ورود در مباحث دقیق خودداری شده تا مبتدیان را بکار آید و گرنه تحقیق دقیق در موضوعی که انتخاب شده است مستلزم تسوید اوراق کثیر و صرف همتی وافر است که استاد ذبیح‌الله صفا در اثر مشهورش «تاریخ ادبیات در ایران» بخوبی از عهده آن برآمده است.

نقد تفسیری  
رولان بارت  
ترجمه محمد تقی غیائی

«رولان بارت» از پیشروان مکتب نقد تفسیری است، که در فرانسه - و حتی اروپا و آمریکا - 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 يك 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 افشای ناگفته‌های پنهان در يك اثر هنری دارد که خالق اثر فراخور «موضوع اصلی» از تسریع کامل آنها غافل بوده است و در حقیقت نقد تفسیری می‌تواند کامل کننده يك اثر باشد از طرف شخص سومی که در يك 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.

## هنر داستان‌نویسی

ابراهیم یونسی

هنر داستان‌نویسی کتابی است که بایبانی ساده و دلچسب از دانستیهای اصولی تکنیک و شگرد قصه‌نویسی گفت‌وگو می‌کند. کارمؤلف در پرداخت این کتاب آنگونه که خود می‌نویسد، «بیشتر تدوین نظریات گروهی از سخن‌شناسانی است که بررسی عقاید و آراءشان در کار داستان‌نویسی مورد قبول و اعتنای نویسندگان 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 روبه‌رو شد.

## سیری در بزرگترین کتابهای جهان

(جلد اول)

حسن شهباز

مجموعه‌ای آگاه‌کننده پیرامون شناخت پنجاه کتاب که گذشت زمان و استقبال عامه و نظر منتقدان به‌عنوان شاهکار، آنان را تثبیت کرده است.

از این مجموعه، مؤلف به‌اصول پایه‌ای کتاب از نظر مضمون و ارزش‌های هنری، علمی و ادبی آن پرداخته و ارزشهای کلی پنجاه کتاب شاهکار را به‌گونه‌ای قابل درک ترسیم نموده است.

## دیدگاه‌های نقد ادبی

نوشته ولبوراسکات

وچند مقاله از: تی. اس. الیوت

الیوت می‌گوید: «يك شاعر باثبات زندگیش، تاریخ زمان خود را می‌نگارد» شاعر و نویسنده امروز نیز هرائری را که می‌آفریند پژواکی است از برخورد دنیای گرداگرد او با هستی درونیش، برای تفاهم با این پژواك و صدا که مجموعاً هنر و ادبیات نو 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 همه‌جانبه در زمینه پدیده هنر نو 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 ادب‌نو، 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 نوشته‌هایی از تی. اس. الیوت درباره سنت، دانت، تفکراتی درباره شعر آزاد، شعرونمایش، شعرو فلسفه و موسیقی و شعر، فراهم شده است.

نقد ادبی (۲ جلد)  
عبدالحسین زرین کوب

شانزده سال پیش که دکتر زرین کوب نقد ادبی را در يك 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 نظیر خوانندگان روبرو شد. درست است که پیش از زرین کوب کسان دیگر هم به این دانش جدید پرداختند اما حقیقت اینست که کار آنان بصورت يك تفنن و نوجویی جلوه کرد تا يك کوشش دقیق علمی.

چاپ دوم این کتاب که اکنون در اختیار خوانندگان قرار می گیرد فصولی در باب ادبیات غربی و فلسفه نقادی و نقد نقد بر چاپ اول افزون دارد. گذشته از این در چاپ 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 يك 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 بی‌هیچ‌شك برای تمام  
دوستان 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.

فهرست سالانه انتشارات خود را منتشر کرده‌ایم.  
علاقه‌مندان می‌توانند به‌نشانی «تهران - خیابان سعدی شمالی - پست‌فرهاد - شماره ۲۳۵ - دایره  
روابط عمومی مؤسسه انتشارات امیرکبیر» با ما مکاتبه کنند تا فهرست سالانه را - به‌رایگان  
برای ایشان ارسال داریم.



