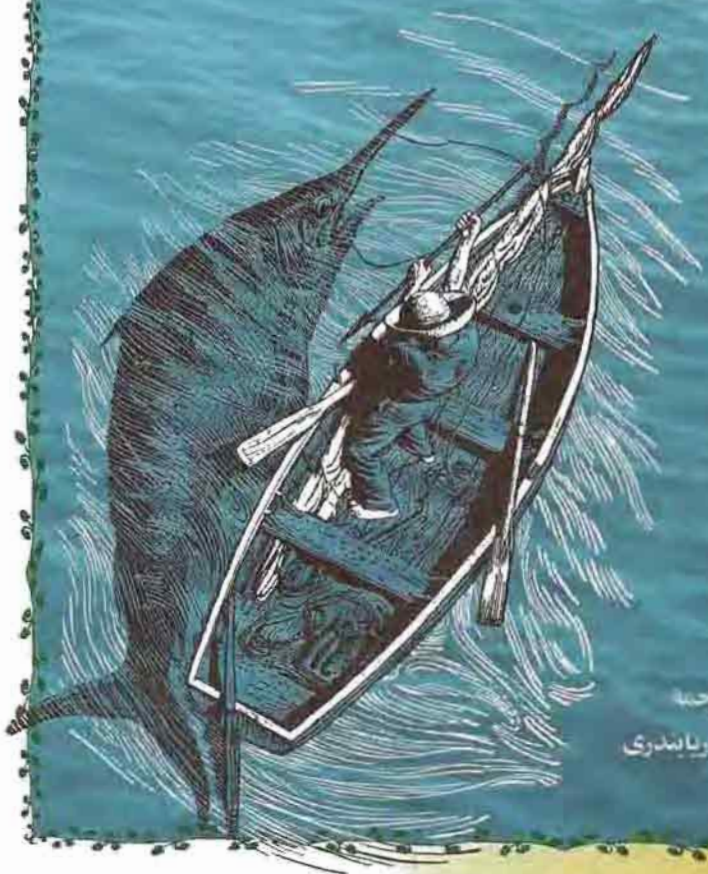
پیرمرد و دریا

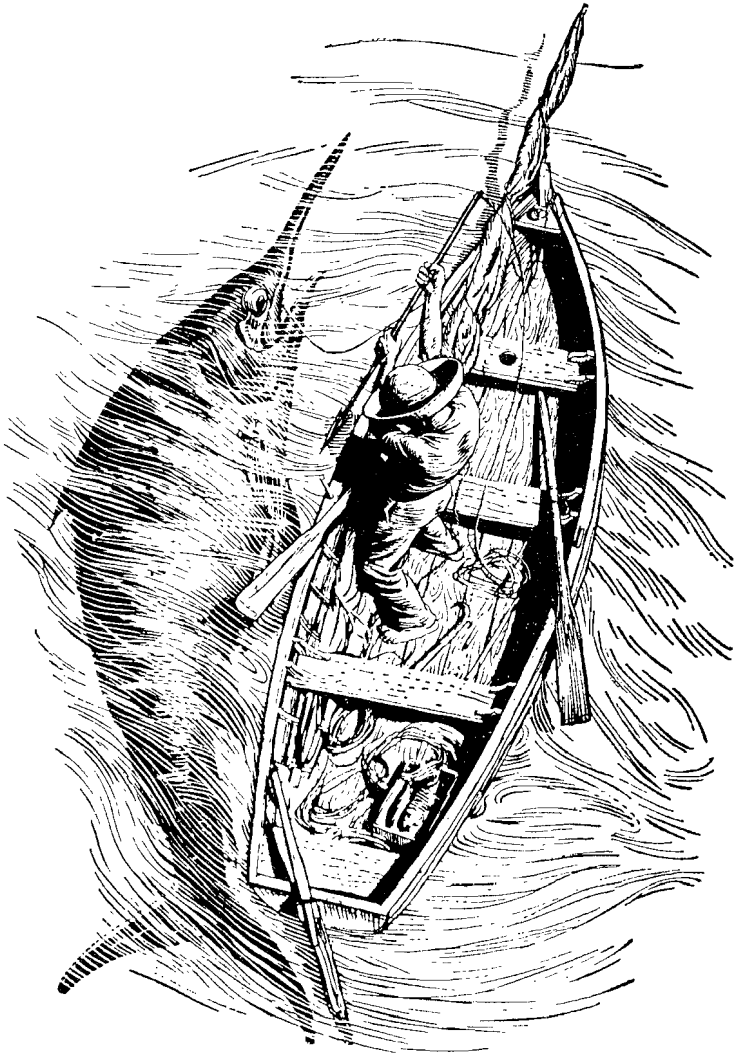
نوشتهٔ ارنست همینگ‌وی



ترجمه
نجف دریابندری

پیرمرد و دریا

تقدیم به‌چارلی اسکریبنر و ماکس پرکینز



پیرمرد و دریا

نوشتهٔ
ارنست همینگ‌وی

ترجمهٔ نجف دریابندری

شرکت سهامی انتشارات خوارزمی

تصاویر کتاب از

ا. ریموند شپرد ـ سی. اف. تانی‌کلیف

ارنست همینگوی
Ernest Hemingway
پیرمرد و دریا
The Old Man and the Sea
چاپ اول متن: ۱۹۵۲ م. Charles Scribner's sons، نیویورک
چاپ اول ترجمهٔ فارسی: تیرماه ۱۳۶۳ هـ. ش. ـ تهران
چاپ دوم: مصور و با تجدیدنظر در ترجمه، اسفندماه ۱۳۷۲ هـ. ش. ـ تهران
چاپ سوم: شهریورماه ۱۳۸۵ هـ. ش. ـ تهران
چاپ: چاپخانهٔ نیل
تعداد: ۵۵۰۰ نسخه
حق هر گونه چاپ و انتشار و تکثیر مخصوص
شرکت سهامی (خاص) انتشارات خوارزمی است.
شابک ۷-۰۷۲-۴۸۷-۹۶۴ ISBN 964-487-072-7

همینگوی ارنست، ۱۸۹۹ - ۱۹۶۱ Hemingway, Ernest
پیرمرد و دریا / نوشتهٔ ارنست همینگوی؛ ترجمهٔ نجف دریابندری. ـ تهران: خوارزمی، ۱۳۸۴.
۲۲۴ ص.
این کتاب قبلاً در سالهای مختلف توسط ناشرین مختلف منتشر شده‌است.
عنوان اصلی: *The Old Man and the Sea*
فهرست‌نویسی بر اساس اطلاعات فیپا.

۱. داستانهای آمریکایی ـ قرن ۲۰ م. الف. دریابندری، نجف، ۱۳۰۸ ـ ، مترجم. ب. عنوان.
PS ۳۵۴۳/ م۹پ۹ ۸۱۳/۴۵
چاپ سوم: ۱۳۸۴ ISBN 964-487-072-7.
کتابخانهٔ ملی ایران ۸۴م-۱۹۱۵۴

ارنست همینگ‌وی:
یک دور تمام

در ۱۹۱۴ که جنگ جهانی اول درگرفت جوانک موسوم به ارنست همینگ‌وی که می‌خواست نویسنده شود پانزده سال بیشتر نداشت. ایالات متحد در ۱۹۱۷ وارد جنگ شد. همینگ‌وی فوراً داوطلب شد به‌جبهه برود، زیرا می‌دانست که با چنتهٔ خالی نویسنده نمی‌توان شد و می‌خواست در جنگ «تجربه» بیاموزد. اما به‌سبب آسیبی که چشمش در مشت‌زنی دیده‌بود در معاینهٔ پزشکی رد شد. شش ماه بعد صلیب سرخ امریکا او را به‌عنوان رانندهٔ آمبولانس پذیرفت و به‌جبههٔ ایتالیا فرستاد. خدمت او در جبهه ممتاز بود. اما چیزی نگذشت که زخمی شد. گویا در یکی از سنگرها گلولهٔ توپی زیر پایش منفجر می‌شود. همینگ‌وی از هوش می‌رود. دو سرباز ایتالیایی، که دوستانش بودند، در کنارش کشته‌می‌شوند. یک سرباز دیگر هر دو پایش قطع می‌شود. همینگ‌وی چون به‌هوش می‌آید سرباز زخمی را بر دوش می‌گیرد تا او را به‌جایی برساند. همین که از سنگر بیرون می‌آید نورافکنی روی آنها می‌افتد و مسلسل آتش می‌کند. دو گلوله به‌پای همینگ‌وی می‌خورد. سرباز بی‌پا از دوش او می‌افتد و جان می‌دهد. همینگ‌وی را چند ساعت بعد نیمه‌جان به‌بیمارستان پشت جبهه می‌رسانند. گذشته از دو گلولهٔ مسلسل، بیش از صد تکه ترکش

تـوپ بـه‌پر و پـایش نشسـته‌است. هـمینگ‌وی چـند مـاه در یکـی از بیمارستانهای میلان بستری می‌شود؛ وقتی کـه از بـیمارستان بـیرون می‌آید جنگ پایان یافته‌است. جوانی که می‌خواست نویسنده شود با چنته‌ای پر از «تجربه» و پای لنگ به‌خانهٔ پدرش بازمی‌گردد.

محتویات این چنته شاید اندکی ناگوارتر از آن بود که با ادامهٔ روال عادی زندگی سازگار باشد. در حقیقت اثر زخـمی کـه آن جـوان جویای نام در نیمه‌شب هشتم ژوئیهٔ ۱۹۱۸ در سنگر فوسالتادی‌پیاوه برداشت تا چهل و پنج سال بـعد، تـا صـبح روز اول ژوئـیهٔ ۱۹۶۱ کـه نویسندهٔ نام‌آور جهان در خانه‌اش در کچوم، آیداهو، با دو گلولهٔ تفنگ شکاری مغز خود را پریشان کرد، همیشه همینگ‌وی را آزار می‌داد. در سراسر این سالها صحنه‌های جنگ و شکار و گاوکشی ــ هر کجا گلوله درمی‌رفت و خـون جـاری مـی‌شد ــ هـمینگ‌وی را مسـحور مـی‌کرد. برخی بر آن‌اند که این دلیل بر دلاوری شگرف آن مرد بـود؛ و بـرخـی دیگر عقیده دارند که آن جوان چنان در جبهه تـرسیده و از خـودش خجل شده‌بود که از آن پس در تمام لحظه‌های زندگی سخت نیازمند این بود که دلاوری خود را بیازماید. اما شاید این دو داوری آنقدر که در ظاهر بنظرمی‌آید با هم ناسازگار نباشند؛ زیرا که ترس و دلاوری دو مقولهٔ بیگانه از هم نیستند؛ دلاوری عاری از ترس، اگر وجـودداشـته باشد، یک پدیدهٔ «دردشناختی» و غیرانسانی است.

در هر حال، جوان لنگ و تکـان‌خورده‌ای کـه از «جـهان کـهن» بازگشته‌است بزودی درمی‌یابد که خانهٔ پـدرش جـای او نـیست. پـدر همینگ‌وی پـزشکی سـرشناس و مـرفه است و مـادرش زنـی مـتدین

(کاتولیک) و بسیار سختگیر. فضای خانهٔ دکتر همینگ‌وی فضای زندگی یک خانوادهٔ بورژوای امریکایی است، و جوانی که چندی در هوای آزادی رمانتیک اروپای جنگ‌زده زیسته‌است طبعاً در این خانه احساس خفگی می‌کند. همینگ‌وی بزودی از خانهٔ پدرش می‌رود و در روزنامهٔ «استار» (ستاره) شهر کانزاس، که پیش از جنگ هم چندی برای آن کار کرده‌است، خبرنگار می‌شود تا بتواند به‌نوشتن بپردازد. در همین روزهاست که عاشق دختری به‌نام هدلی می‌شود و با او عروسی می‌کند. همینگ‌وی و زنش می‌خواهند به‌ایتالیا بروند و آنجا زندگی کنند، اما دوست تازهٔ همینگ‌وی، شروود اندرسن، که از نویسندگان مشهور آن زمان است، می‌گوید که جای آنها پاریس است، زیرا پاریس نه تنها جای رفت و آمد کمابیش همهٔ نویسندگان و هنرمندان اروپا و امریکاست، بلکه آدمهایی چون ازرا پاوند و گرترود استاین و جیمز جویس نیز آنجا زندگی می‌کنند. اندرسن که با همهٔ اینها آشناست چند معرفی‌نامه هم برای همینگ‌وی می‌نویسد. همینگ‌وی کار خبرنگاری یک روزنامهٔ کانادایی را هم برای خود دست و پا می‌کند و پس از سه سال دوباره، این بار با زنش هَدلی، روانهٔ اروپا می‌شود. این در پاییز ۱۹۲۱ است و همینگ‌وی بیست و دو سال دارد.

۲

پاریس در دههٔ بیست، به‌گفتهٔ ملکم کائولی، نقاد معروف امریکایی، هم یک شهر بود و هم «حالتی از احساس». امریکا در جنگ پیروز شده‌بود، اما نویسندگان و هنرمندان جوان امریکایی در حقیقت

شکست خورده‌بودند؛ زیرا که در امریکای بعد از جنگ فقط خشکه‌ـ مقدسان کوتاه‌فکر و کاسبکاران تنگ‌چشم و سیاست‌بازان هفت‌خط میدان را در دست داشتند. هنرمندان و نویسندگان جوان ناچار به پاریس می‌گریختند، زیرا که آنجا هر کس هر چه می‌خواست می‌پوشید و می‌نوشید و با هر که می‌خواست می‌نشست و هیچ کس از همسایهٔ خود ایراد نمی‌گرفت. پاریس شهر موسیقی ونقاشی و نشریه‌های ادبی رنگارنگ و کافه‌های ارزان بود. هر هنرمند یا شبه‌هنرمندی می‌توانست آنجا یک اتاق زیرشیروانی گیر بیاورد و سرگرم کار خود باشد ــ یا چنین وانمود کند. ماتیس و پیکاسو و گرترود استاین و جیمز جویس و ازرا پاوند و پل والری و آندره ژید و ایگور استراوینسکی از جملهٔ چهره‌هایی بودند که گهگاه در کافه‌های مون‌پارناس دیده‌می‌شدند. این «حالتی از احساس» تا آغاز دههٔ سی، دههٔ بحرانهای اقتصادی و سیاسی، ادامه داشت.

روشن است که فضای چنین شهری برای ولگردی و ولنشینی جان می‌دهد؛ اما کسانی که بعدها خاطرات خود را دربارهٔ این دورهٔ پارنس نوشته‌اند کم و بیش همه گواهی می‌دهند که همینگ‌وی (یا «هِم»، چنانکه آن روزها در پاریس نامیده‌می‌شد) ابداً اهل ولگردی و ولنشینی نبود. کائولی می‌نویسد «اگر شبی از کنار کافهٔ 'دوم' می‌گذشت، این یکی از رویدادهای آن شب بود: آن جوان بلند و چهارشانه و خوش‌صورت معمولاً کت وصله‌دار و کفش کتانی تخت لاستیکی می‌پوشید و مثل مشت‌زنها روی سینهٔ پا راه می‌رفت. از میزهای پیاده‌رو دستها به‌علامت سلام بلند می‌شد و دوستان به‌طرفش

می‌دویدند تا او را بیاورند و سر میز خود بنشانند».

چنانکه خود همینگ‌وی بعدها مکرر گفته‌است، در این روزها او سرگرم «کار تمام‌وقت آموختن نثرنویسی» بود.

۳

«نثر» همینگ‌وی، که بعدها یکی از بزرگ‌ترین وجوه امتیاز او از سایر نویسندگان زمانه شد، در این دوران پرورش یافت. خود او در مرگ در بعدازظهر می‌گوید:

> در آن زمان می‌کوشیدم بنویسم، و گذشته از دانستن اینکه آدم براستی چه حس می‌کند، نه اینکه چه قرار است حس کند و چه به‌او آموخته‌اند که حس کند، بزرگ‌ترین مشکل من این بود که آنچه را واقعاً در عمل روی‌می‌دهد روی کاغذ بیاورم؛ واقعاً چه چیزهایی آن عاطفه‌ای را که آدم حس کرده‌است پدیدآورده‌اند. در نوشتن مطلب برای روزنامه آدم آنچه را روی‌داده‌است می‌گوید و با انواع حیله‌ها عاطفه را منتقل می‌کند، به‌کمک عنصر زمانی، که به‌هر شرحی دربارهٔ امری که آن روز پیش‌آمده‌است رنگ عاطفی خاصی می‌دهد؛ اما حقیقت مطلب، ترتیب حرکت و واقعیت که آن عاطفه را پدیدآورده‌است، یک سال یا ده سال بعد هم اعتبار خود را نگه‌می‌دارد، یا اگر بخت یاری کند و آدم آن را با خلوص کافی بیان کند همیشه باقی‌خواهدماند. این از حد توانایی من بیرون بود و من سخت تلاش می‌کردم این را

بدست‌بیاورم.

منظور همینگ‌وی از «عنصر زمانی» وابستگی به‌یک زمان معین است، بدین معنی که آنچه ما در روزنامه می‌خوانیم و ممکن است بسیار جالب توجه و هیجان‌انگیز هم باشد به‌آن «روز» معین وابسته است و چند روز بعد غالباً خبر کهنه‌ای بیش نیست. ازرا پاوند همین نکته را خیلی موجزتر بیان می‌کند: «نوشتهٔ خوب خبری است که خبر می‌ماند.»

این وابستگی زمانی به‌آثار ادبی هم سرایت می‌کند، و به‌همین دلیل بسیارند داستانهایی که در زمان خود غوغایی برپا می‌کنند، اما چند سال بعد هیچ کس نام آنها را بیادنمی‌آورد. همینگ‌وی می‌خواست نوشتهٔ خود را از این «عنصر زمانی» بپالاید، و منظورش از «خلوص کافی» همین است: می‌خواهد در نوشته‌اش هیچ «حیله»ای بکارنرفته‌باشد، کلماتی که بار عاطفی قراردادی دارند نیامده‌باشد، صفت و قید به‌حداقل رسیده‌باشد، هر آنچه خود خواننده می‌داند یا باید بداند حذف شده‌باشد. بدین ترتیب می‌خواهد نوشته‌اش، باز به‌گفتهٔ خودش، مانند کوه یخی باشد که در دریا شناور است. وقار حرکت کوه یخ به‌این دلیل است که فقط یک هشتم آن روی آب دیده می‌شود. اما همینگ‌وی می‌کوشد که این پیراستگی از تأثیر خبر روزنامه یا «عنصر زمانی» را در دایرهٔ خود زبان روزنامه‌ای بدست‌آورد.

در واپسین روزهای جنگ یونان و ترکیه همینگ‌وی برای خبرنگاری به‌بالکان و آناتولی رفته‌بود و سپس نیز برای گزارش

کنفرانس صلح چندی در لوزان گذرانده‌بود. در این دوران، گذشته از مشاهدهٔ تنازعات بشری ومطالعهٔ پیچیدگی کش مکشهای بین‌المللی، زبان گزارشهای تلگرافی خبرنگاران برایش مسحورکننده بود. این زبان را خود خبرنگاران «تلگرافی» (cablese) می‌نامیدند، و بنای آن بر این بود که هر کلمه‌ای را که خواننده بتواند استنباط کند از آن حذف کنند. مثلاً یک خبرنگار امریکایی از استانبول به‌روزنامهٔ خود چنین تلگراف می‌زد: «کمال اختصاصی اسمیرنا نسوزانده مقصر یونان»؛ و این تلگراف سپس در روزنامه به‌این صورت درمی‌آمد: «ژنرال مصطفی کمال رهبر ترکیه در یک مصاحبهٔ اختصاصی با خبرنگار ما این شایعه را که نیروهای ترک در آتش‌سوزی اخیر شهر اسمیرنا دخالت داشته‌اند بشدت تکذیب کرد. ژنرال کمال اظهار داشت خرابکارانی که جزو عقب‌داران ارتش یونان بوده‌اند هنگام عقب‌نشینی و پیش از رسیدن پیشتازان ارتش ترکیه شهر اسمیرنا را به‌آتش کشیده‌اند.»[۱] همینگ‌وی به‌این نتیجه رسیده‌بود که در روایت تلگرافی این خبر کیفیتی هست که می‌توان آن را در داستان‌نویسی بکاربرد، یا به‌عبارت دیگر از این کیفیت می‌توان شیوهٔ تازه‌ای در داستان‌نویسی پرورش داد.

۴

تحولاتی که به‌نام انقلاب مدرنیسم در زمینهٔ هنرهای تصویری

۱. این مثال از ملکم کائولی است.

و تجسمی اروپا شناخته‌می‌شود در دههٔ پیش از جنگ آغاز شده‌بود. کانون این انقلاب چنانکه می‌دانیم شهر پاریس بود. اکنون نسل گوگن و ون‌گوگ و سزان برافتاده‌بود و نسل ماتیس و پیکاسو و براک داشت روی کار می‌آمد. گرترود استاین، که قطب مهاجران امریکایی در پاریس بود، جهت تاریخی جنبش مدرنیسم را بروشنی می‌دید و خود را عامل گسترش این جنبش در زمینهٔ ادبیات می‌دانست، هر چند این کار در واقع به‌دست جیمز جویس انجام‌گرفت. استاین روشنفکری بود دور از جریانهای اجتماعی و تاریخی، و عاری از «تجربهٔ» زندگی ــ آن نوع تجربه‌ای که همینگ‌وی برای بدست‌آوردنش جان خود را به‌خطر انداخته‌بود. موضوع نوشته‌های استاین بیش از هر چیز خود امر نوشتن است؛ و این چیزی جز انحطاط نیست. از طرف دیگر، جویس آزمایشگری بود که از مصالح تجربهٔ ناچیز خود به‌عنوان یک جوان یاغی دوبلینی کاخهای بلند و تو در تو می‌ساخت. «تجربهٔ» همینگ‌وی از هر دو آنها غنی‌تر بود، هر چند او در قابلیت فکری و استعداد آزمایشگری به‌پای هیچ کدام آنها نمی‌رسید. اما همینگ‌وی این نکته را خیلی زود دریافت که راه گرترود استاین بن‌بستی بیش نیست، و اگر ادبیات مدرن راهی داشته‌باشد آن راه باید این بن‌بست را دور بزند، و با این همه درسهایی هست که می‌توان از گرترود استاین آموخت.

همینگ‌وی در نخستین تلاشهای خود در «کار تمام‌وقت آموختن نثرنویسی» بدون شک تحت تأثیر گرترود استاین قرارداشت. ادموند ویلسون، نقاد معروف امریکایی، برای نشان‌دادن ریشه‌های نثر همینگ‌وی قطعهٔ زیر را از نوشته‌ای به‌قلم استاین نقل می‌کند؛ در

حقیقت نیز طنین صدای همینگ‌وی را در این قطعه بروشنی می‌توان شنید:

> من و او همیشه می‌گوییم که من و او آخرین افراد نسل خود خواهیم‌بود که جنگ را بیادداریم. متأسفانه هر دو ما کمی فراموش کرده‌ایم. همین روز گذشته اما المر اعلام کرد که پیروزی بزرگی بدست‌آورده و سروان پیتر را وادار کرده که بگوید جنگ خوبی بود، و سروان پیتر اهل برتانی است. تا به‌حال هر وقت به‌سروان پیتر گفته‌بود که جنگ خوبی بود سروان پیتر جواب نداده‌بود، اما این بار وقتی که المر گفت جنگ خوبی بود سروان پیتر گفت بله المر، جنگ خوبی بود.

در این زبان نوعی سادگی و شیرینی کودکانه هست که آن را از هر نوشتهٔ دیگری ممتاز می‌کند. مانند این است که کودکی یا آدم ساده‌دلی دارد رویدادی را که خود از آن زیاد سردرنمی‌آورد بدون کم و زیاد برای ما نقل می‌کند. این «سادگی شیرین» را همینگ‌وی فوراً دریافت و گرفت، و تا پایان عمر با خود داشت؛ هر چند همیشه نمی‌توانست آن را از خود بتراود و فقط در بهترین صفحات آثار اوست ــ بویژه آثار دورهٔ جوانی‌اش ــ که سیلان آن براحتی احساس می‌شود. همینگ‌وی همچنین دریافت که خود استاین از این عنصر دیریاب و گریزنده چیز مهمی نمی‌سازد. استاین با نظریه‌ها و شیوه‌ها و شگردهای نویسندگی بازی می‌کرد. روشنفکرانی که نوشته‌های او را می‌خواندند وانمود می‌کردند که آنها را می‌فهمند و از آنها لذت

می‌برند، زیرا که اگر چنین نبود «شیک» بشمارنمی‌رفتند؛ اما در این نوشته‌ها از جنگ و بحران و بیکاری و قحطی و گرانی و جنبشهای کارگری و تحولات سیاسی ــ از آنچه در جهان می‌گذشت ــ اثری نبود؛ اینها برای استاین موضوعهای تلخ و پوچی بودند که می‌بایست از آنها پرهیز کرد. به‌عبارت دیگر، گرترود استاین مدرنیسم ادبی را در همان گام نخست به‌بن‌بست فورمالیسم کشانده‌بود. اما همینگ‌وی در «جنگ بزرگ» شرکت کرده‌بود، کشتارهای بالکان و آناتولی را به‌چشم دیده‌بود و کش‌مکشهای سیاسی کنفرانسهای ژنو و لوزان را گزارش داده‌بود. کارمایهٔ نوشته‌های او طبعاً او را به‌میدان مسائل اجتماعی و سیاسی می‌کشانید. بنا برین همینگ‌وی با الهام‌گرفتن از گرترود استاین در عین حال مدرنیسم او را از بن‌بست بیرون می‌آورد و با «مسائل بزرگ» آشنا می‌سازد. اینکه خود او تا چه اندازه از عهدهٔ طرح و توضیح این مسائل برمی‌آید، نکته‌ای است که به‌آن خواهیم‌رسید.

اما تأثیر جیمز جویس در همینگ‌وی مسألهٔ پیچیده‌تری است. البته در نوشته‌های همینگ‌وی به‌قطعاتی می‌توان اشاره کرد که تأثیر مستقیم جویس را نشان‌می‌دهند ــ مانند «جریانهای ذهنی» نیک آدامز، قهرمان نخستین داستانهای کوتاه همینگ‌وی. اما جویس آن مدرنیستی بود که ورشکستگی مکتب قدیم را نشان‌می‌داد. جویس یک‌تنه می‌توانست ادای همهٔ نویسندگان «ریش و سبیل‌دار» را دربیاورد و نشان‌دهد که کالای آنها ــ جمله‌های پیچیده و «خوش‌ساخت» و پاراگرفهای متوازن و «کامل» ــ در حقیقت در انحصار «استادان» مکتب قدیم نیست؛ مسأله این است که این کالا دیگر

مصرفی ندارد. البته خود همینگ‌وی هرگز استعداد این بازی را نداشت. چنانکه فاکنر بعدها گفت، او هرگز کلمه‌ای بکارنمی‌برد که خواننده ناچار شود معنی‌اش را در کتاب لغت پیدا کند. از این لحاظ همینگ‌وی کاملاً «غیرروشنفکر» یا «بدوی» بود. آنچه همینگ‌وی از جویس آموخت این بود که نویسندگی «سخن‌پردازی» نیست، بلکه ضبط‌کردن تجربهٔ انسانی است، به‌ساده‌ترین و زلال‌ترین زبان ممکن. این درست خلاف درسی است که غالب شاگردان جویس از او گرفتند، و خلاف سرمشقی است که غالب تقلیدکنندگان همینگ‌وی بعدها گمان کردند که از همینگ‌وی گرفته‌اند، و حتی، چنانکه خواهیم‌دید، قاعده‌ای است که خود همینگ‌وی هم نمی‌توانست همیشه در کار خود رعایت کند.

باید بیادداشته‌باشیم که نثر داستانی انگلیسی در اوایل قرن بیستم تا حد ملال‌آوری «مصنوع» و «مزین» شده‌بود. بهترین نمونه‌های نثر داستان‌سرایان آن دوره، مانند نوشته‌های جوزف کنراد و هنری جیمز، امروز مانند سقفهای گچ‌بری و طاقهای مقرنس سنگین و زاید بنظرمی‌آید. معمارانی که گچ‌بری و مقرنس‌سازی را از رواج انداختند و فضاهای ساده و «عملی» یا «مصرفی» را جانشین آنها ساختند به‌هیچ روی ملزم نبودند که نخست مهارت خود را در آن هنرهای منسوخ نمایش دهند. آنها نمایندگان ارزشها و معیارهای هنری تازه‌ای بودند، و در این میدان تازه بود که می‌توانستند استعدادهای خود را پرورش دهند. آدمهای ساده‌بین غالباً از نقاش انتزاعی یا سرایندهٔ شعر سفید می‌خواهند نخست ثابت کند که از عهدهٔ نقاشی تصویری یا شعر

موزون و مقفی هم برمی‌آید تا اعتبار هنر نو او را باور کنند. این البته نشان‌می‌دهد که آن آدمها به‌درک اعتبار هنر نو به‌عنوان هنر نو توانا نیستند. در هر حال همینگ‌وی، بر خلاف جویس، یکی از آن مواردی است که هنرمندی بر ضد سنت فرتوت و منحط طغیان می‌کند، اما خود با آن سنت بستگی ندارد. بعدها نیز هر گاه همینگ‌وی خواسته است در آن زمینه «هنرنمایی» کند چندان هنری نشان‌نداده‌است. سادگی و افتادگی یا فروتنی زبان از خصلتهای ذاتی او بود. بنا برین آنچه همینگ‌وی از جویس آموخت تردستی معروف جویس در لفاظی و سجع و جناس نبود، بلکه توانایی شگرف او بود در ضبط تجربهٔ انسانی، یا به‌گفتهٔ خود همینگ‌وی «دانستن اینکه آدم براستی چه حس می‌کند، نه اینکه چه قرار است حس کند و چه به‌او آموخته‌اند که حس کند»؛ یا باز به‌گفتهٔ همینگ‌وی، پیداکردن و روی کاغذآوردن «یک جملهٔ راست»، زیرا که دشوارترین کار نویسنده پیداکردن همین «یک جملهٔ راست» است. در هر حال باید بیادداشته‌باشیم که جویسی که همینگ‌وی در آغاز کار خود می‌شناسد و مسحورش می‌شود نویسندهٔ **دوبلینی‌ها** و **چهرهٔ هنرمند در جوانی** و **اولیس** است، نه نویسندهٔ رمان معمامانند **بیداری فینگان**.

۵

همینگ‌وی نخستین نوشته‌های خود را در دو کتاب بسیار لاغر به‌نامهای **سه داستان و ده شعر** (۵۸ صفحه، ۱۹۲۳) و در **زمان ما** (۳۰ صفحه، ۱۹۲۴) در پاریس منتشر کرد. یکی از کسانی که کار

همینگ‌وی فوراً نظرش را گرفت ادموند ویلسون بود. مقاله‌ای که ویلسون در ۱۹۲۴ دربارهٔ این دو کتاب همینگ‌وی نوشت با این جمله آغاز می‌شود: «اشعار آقای همینگ‌وی چندان اهمیتی ندارد، اما نثرش دارای امتیاز درجه اول است.» پیش از ادامهٔ بحث می‌توانیم دو نمونه از این نثر را ملاحظه کنیم.

> شش وزیر کابینه را ساعت شش و نیم صبح جلو دیوار بیمارستان تیرباران کردند. در حیاط چند جا آب ایستاده بود. روی فرش حیاط برگهای مردهٔ خیس پراکنده بود. باران تندی می‌بارید، همهٔ کرکره‌های بیمارستان را میخکوب کرده بودند. یکی از وزیران حصبه داشت. دو سرباز او را پایین آوردند و توی باران بردند. کوشیدند او را جلو دیوار سرپا وادارند، ولی او توی آب نشست. پنج تای دیگر خیلی آرام جلو دیوار ایستادند. سرانجام افسر به‌سربازان گفت تلاش برای سرپاواداشتن او بی‌فایده است. وقتی که نخستین تیرها را شلیک کردند نشسته‌بود و سرش را روی زانوهایش گذاشته بود.

چیزی که این توصیف را ممتاز می‌سازد غیبت نویسنده از صحنه است. نه توضیحی، نه اظهار نظری، نه حتی صفت یا قیدی که حاکی از نظرگاه یا «ذهنیت» نویسنده باشد. نزدیک‌ترین کلمات به‌صفات ذهنی، «خیس»بودن برگهای مرده و «تند»بودن باران است، که امور کاملاً عینی هستند. نمونهٔ دیگر:

آن سوی زمینهای گلی، از شهر ادریانوپل چند مناره بیرون زده‌بود. در جادهٔ کاراگاچ گاریها تا سی میل راه گیر کرده بودند. گاومیشها و گاوها گاریها را توی گل می‌کشیدند. نه سری، نه تهی. فقط گاری بود، انباشته از هر چه مردم داشتند. پیرمردها و پیرزنها، خیس، راه می‌رفتند و گاوها را می‌راندند. رودخانهٔ مارتیزا با آب زرد تا زیر پل بالا آمده‌بود. روی پل گاریها به‌هم قفل شده‌بودند. سوارنظام یونانی همراه قافله حرکت می‌کرد. زنها و بچه‌ها توی گاریها زانو در بغل گرفته‌بودند: کنار تشکها، آیینه‌ها، چرخهای خیاطی، بقچه‌ها. یک زن داشت می‌زایید، و دختر کم‌سالی پتو بالای سر او گرفته‌بود و گریه می‌کرد. از دیدن زایمان زهره‌ترک شده‌بود. در تمام مدت تخلیه باران می‌بارید.

منحصرشدن توصیف به‌امور عینی و مشهود، حذف نویسنده و ذهنیت او از صحنهٔ داستان، یک امر تصادفی نیست؛ این بازتاب روح زمانه است.

موضوع این است که آنچه را قدما «ذهن» می‌نامیدند علوم طبیعی جدید از دایرهٔ بحث خود کنار گذاشته‌بود. در آغاز قرن روانشناسی اعلام کرده‌بود که مفهوم «روان» یا «آگاهی» ــ و مفاهیم وابسته به‌آن مانند «عواطف»، «احساسات» ــ فرضهای زائدی هستند که باید به‌حکم اصل اقتصاد در مفروضات از بحث حذف شوند. شناختن ماهیت حقیقی عواطف را باید با توصیف نشانه‌های

جسمانی ــ تغییرات سلسلهٔ اعصاب ارادی و غیرارادی ــ آغاز کنیم؛ زیرا که عاطفهٔ جدا از جسم چیزی جز یک مفهوم انتزاعی نیست. وقتی که ما عاطفه‌ای مانند ترس را، مثلاً، تجزیه می‌کنیم به‌تغییراتی در جریان خون، انقباض رگها، شدت تپش قلب، تنفس سطحی و تند، ارتعاش ماهیچه‌ها و لرزش پوست می‌رسیم. «احساس» ترس پیش از این واکنشهای جسمانی دست‌نمی‌دهد، بلکه پس از آنها می‌آید، یا در واقع حاصل جمع این واکنشهاست. اگر ما بکوشیم با نوعی آزمایش ذهنی همهٔ این نشانه‌های جسمانی را از عاطفهٔ ترس جدا کنیم، چیزی از ترس بر جا نمی‌ماند. پس اگر این نشانه‌ها را توصیف کنیم در واقع ترس را توصیف کرده‌ایم، اما اگر از واقعیت مرموزی به‌نام «ترس» سخن بگوییم در واقع چیزی نگفته‌ایم. اینجا این مسأله را نمی‌توان بیش از این تفصیل داد؛ غرض این است که از دیدگاه علم جدید مفاهیمی مانند ترس و عشق و شوق و مانند اینها رویدادهای «غیرقابل مشاهده» و «خصوصی» هستند؛ و حال آنکه علم فقط از رویدادهای «قابل مشاهده»، یا به‌اصطلاح فیزیکدانها «عمومی»، بحث می‌کند. در این صورت طبیعی است که ادبیات نیز رویدادهای «خصوصی» را کنار بگذارد و به‌رویدادهای «عمومی» بپردازد.

البته منظور این نیست که آن جوان بیست و دو سالهٔ امریکایی موسوم به«هم» که در پاریس سرگرم «کار تمام‌وقت آموختن نثرنویسی» بود به‌این گونه «معقولات» نیز می‌پرداخته‌است؛ اما طبیعی است که هنرمند حساس روح زمانه را درک کند. در آن زمان آشکارا احساس

می‌شد که نویسندگان مکتب قدیم وقتی که از عشق و ترس و خشم و مانند اینها سخن می‌گویند در واقع چیزی را بیان نمی‌کنند، بلکه ما را به‌مفاهیم انتزاعی، به‌رویدادهای «خصوصی»، حواله می‌دهند. زمانی بود که این عواطف واقعیتهای نهایی و «سرسخت» شناخته‌می‌شدند؛ اکنون علم آنها را به‌عناصر ساده‌تری تجزیه کرده‌بود. طبیعی است که این برداشت جدید به‌ادبیات نیز سرایت کند و آن را متحول سازد. منادی اصلی تحول البته جیمز جویس بود، نه همینگ‌وی؛ اما آن ایرلندی کمابیش نابینای عصا به‌دست نیز مانند گرترود استاین هنرمند حاشیه‌نشینی بیش نبود؛ و حال آنکه شاگرد بیست و سه چهار سالهٔ آنها، که به‌هیچ روی قابلیتهای فکری آنها را هم نداشت، در ظرف چهار پنج سال زندگی بیش از همهٔ هنرمندان «خالص» پاریس «تجربه» اندوخته‌بود و با مسائل بشری آشنا شده‌بود. به‌این ترتیب داستانهای کوتاه این جوان امریکایی ملتقای دو سنت هنری جداگانه‌اند: سنت هنر «آزمایشی» و «پیشتاز» که خود را به‌کمال صناعت (تکنیک) و تردستی متعهد می‌داند، و سنت رئالیسم، که با «مسائل بزرگ» زندگی بشری سر و کار دارد. به‌این دلیل بود که داستانهای چندسطری همینگ‌وی در دو کتاب اول او نظر نقادان تیزبین را گرفت، هر چند هیچ کدام آن کتابها فروشی نداشت. ادموند ویلسون در همان مقاله‌ای که از آن نقل کردیم می‌نویسد: «من متمایل به‌این فکر هستم که این کتاب کوچک «در زمان ما» بیش از هر چیز دیگری که دربارهٔ دوران جنگ به‌قلم نویسندگان امریکا نوشته‌شده حائز حیثیت هنری است.»

٦

همینگ‌وی بارها گفته‌بود که شیوهٔ توصیف طبیعت را از سزان آموخته‌است. ولی منظورش این نیست که او همان گونه مناظری را برای داستانهای خود برمی‌گزیند که سزان در تابلوهایش کشیده‌است. مسأله مربوط به‌طرز نگاه است. همینگ‌وی می‌کوشید طرز نگاه سزان را تقلید کند. کارلوس بیکر، نویسندهٔ زندگینامهٔ همینگ‌وی، می‌گوید در سالهای پاریس همینگ‌وی «گاهی بعدازظهرها می‌رفت در جاده‌های شنی پارک لوکزامبورگ راه برود و سری هم به‌موزه می‌زد و تابلوهای سزان و مونه را تماشا می‌کرد و با خود می‌اندیشید که همان کاری را که خودش تمام صبح کوشیده‌بود با کلمات بکند اینها با رنگ کرده‌اند».

سزان نقطهٔ اوج و پایان جنبش امپرسیونیسم است. بعد از او نوعی انفجار روی‌می‌دهد و اجزای سازندهٔ «سنتز» امپرسیونیسم ــ رنگ، خط، حجم ــ روی تابلوهای فوویستها و کوبیستها و فوتوریستها ... پخش می‌شود. ریشهٔ همهٔ این ایسمها در کارهای سزان نهفته‌است. به‌این دلیل سزان از بسیاری جهات مهم‌ترین چهرهٔ تاریخ نقاشی مدرن بشمارمی‌رود. آنچه منتقدان فرنگی آن را «قریحهٔ نوین» (sensibilité moderne) می‌نامند در دید سزان خلاصه می‌شود.

سزان تلاش می‌کند که نگاه خود را از ظاهر یا سطح طبیعت بگذراند و «ساختمان» اشیا را ببیند. به‌عبارت دیگر، سزان در جست و جوی آن حجم‌های اساسی و نهایی است که صورت و ساختار

(استروکتور) درونی اشیاء را تشکیل می‌دهند و بی‌شکل و آشفتگی ظاهری جهان مرئی بر آن متکی است ــ کرهٔ نهفته در سیب، مخروط نهفته در گلابی، استوانهٔ نهفته در کندهٔ درخت، و اشکال بی‌حد و حسابی که کوه و کمر را پدیدمی‌آورند، رنگهای خالصی که در عمق فضا هست، منهای سایه‌روشنهایی که در تابلوهای سبک قدیم تصوّر یا در واقع توهّم فضای سه‌بعدی را پدیدمی‌آورد. بنا برین دید سزان دید تراشنده و پیراینده است؛ طبیعت را می‌تراشد تا آنچه را در نظرش عارضی و تصادفی است از آن بپیراید و آنچه را ذات اشیاء می‌داند آشکار کند. سیب یا پیازی که در یک «طبیعت بی‌جان» کار سزان می‌بینیم فاقد آن جزئیاتی است که سیب یا پیاز را یک چیز «فعلی» یا «کنونی» می‌سازند. می‌توان گفت که سزان می‌کوشد در آن سوی اشیای جزئی به‌نمونهٔ **ازلی** آنها برسد. در هر حال، درسی که همینگ‌وی از سزان آموخته‌است، یا می‌کوشیده‌است که بیاموزد، رسیدن به‌همین دید تراشنده و پیراینده است ــ همین ساده‌کردن طبیعت و تأویل آن به‌صورتهای اساسی و نهایی؛ و هر چند خود همینگ‌وی هرگز بر حسب مقولات انتزاعی سخن نمی‌گفت، من گمان می‌کنم وقتی که از حذف «عنصر زمانی» و رسیدن به «خلوص کافی» بحث می‌کند منظورش کمابیش بیان همان چیزی است که فلاسفه به‌زبان دقیق‌تر ــ ولی نه لزوماً عمیق‌تر ــ خود آن را ذات امور یا صور افلاطونی می‌نامند.

چنانکه دیدیم، در بهترین توصیفهای همینگ‌وی هیچ عنصر زائدی وجودندارد. منظره تا حد امکان تراشیده و پیراسته است. اما

این پیراستگی مربوط به‌گزینش و ترکیب کلمات یا به‌اصطلاح «نثر» نویسنده نیست، مربوط به‌گزینش آن محتوای تجربی است که با این کلمات بیان شده‌است. در یک تابلو امپرسیونیستی رنگها به‌ساده‌ترین عناصر خود تجزیه می‌شوند و به‌شکل خام و درنیامیخته روی کار می‌آیند. آمیزش رنگها، و حتی تشخیص شکلها و برقرارکردن روابط دورنمایی، با بیننده است. شیوهٔ همینگ‌وی در واقع همین است. زبان او ساده و خشن است، چنانکه رویهٔ تابلوهای مونه یا پیسارو نیز از یک گلیم روستایی زمخت‌تر می‌نماید؛ اما همین که اندکی از آن فاصله گرفتیم اتفاق غریبی می‌افتد: طبیعت زنده و برجسته پدیدار می‌شود! به‌این ترتیب نثر همینگ‌وی، دست کم در نخستین سالهای تکوین آن، نه چیزی است که بتوان آن را «شیوا» یا «روان» یا «محکم» نامید ــ که ظاهراً بهترین صفاتی است که در عرف برای نثر می‌آورند ــ و نه در ساختمان آن کمترین غرابت یا صنعتی بکاررفته‌است؛ زبانی است در نهایت سادگی و فروتنی ــ و انضباط: همان انضباطی که در تکه‌های ظاهراً آشفتهٔ رنگ روی تابلوهای مونه و پیسارو و سزان وجوددارد.

درک این انضباط البته آسان نیست. بیننده‌ای که دیدش ورزش کافی نکرده‌باشد در انضباط عظیمی که در یک اثر سزان سرشته و نهفته‌است چیزی جز آشفتگی و ناشیگری نخواهددید. به‌بینندهٔ یک تابلو نقاشی مدرن غالباً این احساس کاذب دست‌می‌دهد که می‌تواند نظیر آن را در ظرف نیم ساعت بسازد. اما این همان احساسی است که به‌خوانندهٔ بسیاری از ابیات «بوستان» سعدی هم ممکن است دست‌بدهد. بنا برین درک هنر نو ــ و نثر همینگ‌وی که

از مقولهٔ هنر نو است ــ یک امر آموختنی است، و این آموختگی همان چیزی است که، چنانکه اشاره کردیم، نقادان فرنگی آن را «قریحه» یا «حساسیت» مدرن می‌نامند. این به‌هیچ روی بدان معنی نیست که «قریحهٔ مدرن» حقیقت نهایی را در زمینهٔ هنر بر ما آشکار می‌کند. این تحولی است در قراردادهای پذیرفته‌شده در شرایط تاریخی گذشته، و خود نیز دیر یا زود در شرایط تاریخی آینده متحول خواهدشد. به‌گفتهٔ آرنولد هاورز، مورخ و نقاد هنر، «اگر بعد از مونه و پیسارو و سزان دیگر هیچ کس نمی‌تواند دورنما را مانند سابق بسازد به‌آن دلیل نیست که این نقاشان «حقیقت» تازه‌ای را کشف کرده‌اند یا صناعتی را پرورانده‌اند که ذاتاً با پدیده‌های طبیعی تناسب بیشتری دارد؛ به‌این دلیل است که ترکیب صورتها و رنگهای آنها قراردادی را پدیدآورده‌است که نسل بعدی نمی‌تواند خود را از آن فارغ سازد. آنها تعبیر «حقیقی‌تر»ی از طبیعیت عرضه نکردند، بلکه نوعی جانشین خیالی برای حقیقت طبیعی را رواج دادند»[1]. بنابرین طبیعی است که این قرارداد تازه نیز در جریان عمل نارسایی‌های خود را آشکار می‌سازد و تحول آن ــ «برگذشتن» از آن، نفی دیالکتیکی آن ــ لازم می‌آید. در واقع این روند در مورد دستاورد همینگ‌وی خیلی زود به‌نتیجهٔ منطقی خود می‌رسد. همینگ‌وی که با دورریختن قید و بندهای «سبک قدیم» ناگهان خود را سبک‌بال می‌بیند بزودی درمی‌یابد که با این بالهای سبک به‌جای دوری نمی‌تواند پرواز کند.

1. Hauser, *The Philosophy of Art History,* 1959, p. 405.

۷

همینگ‌وی شگردی را که در نوشتن تصویرهای چندسطری پرورانده‌بود در گام بعدی در داستانهای کوتاه بکارمی‌برد. در این داستانها عناصر تازهٔ گفت و گو، ترسیم سیرت (کاراکتر) انسانی، و «نقشه» (یا «طرح») نیز به‌آن تصویر ساده و برهنه افزوده‌می‌شود. توصیفها کمابیش به‌همان شیوهٔ گذشته است، با این تفاوت که بُعد دیگری هم پیدا کرده‌است، یعنی داستان به‌ریشه و سابقهٔ صحنه، به آنچه پیش از این گذشته‌است و صحنهٔ فعلی را فراهم‌آورده، نیز مربوط می‌شود. بدین ترتیب تصویرهای همینگ‌وی در داستانهای کوتاه او دیگر آن تابلوهای دوبعدی محدود نیستند، بلکه در عمق و در جهات بیرون از چارچوب تابلو نیز گسترش می‌یابند.

این حالت را همینگ‌وی غالباً از طریق گفت و گوی آدمهای داستان پدیدمی‌آورد. آدمها برای پرکردن چارچوب تصویر ساخته نشده‌اند، بلکه ساکنان حقیقی مرز و بوم داستان‌اند و اکنون «اتفاقاً» گذارشان از این چارچوبی که ما می‌بینیم افتاده‌است. به‌این دلیل گفت و گوشان به‌گوش ما که فقط چند لحظه‌ای با آنها همراه شده‌ایم چه بسا که قدری نامربوط جلوه کند ــ مانند وقتی که مثلاً در اتوبوس چند لحظه‌ای به‌گفت و گوی دو مسافر دیگر گوش می‌دهیم: آنها دربارهٔ مسأله‌ای حرف می‌زنند که ما نمی‌دانیم، نام کسانی را می‌برند که ما نمی‌شناسیم؛ و طبعاً گفت و گوشان به‌نظر ما پرت می‌آید. اما این گفت و گو بر یک روال منطقی خاص خود جریان دارد، و ما اگر

کمی گوشمان را تیز کنیم چه بسا که این روال را تشخیص دهیم و بتوانیم مطلب را دنبال کنیم. در داستانهای کوتاه همینگ‌وی گفت و گو یک چنین کیفیتی دارد.

این کیفیت در حقیقت امتداد همان اصلی است که همینگ‌وی در توصیف بکارمی‌برد؛ یعنی غایب‌شدن نویسنده از صحنه و تنها گذاشتن خواننده با عناصر سازندهٔ داستان ــ در تصویرها با طبیعت و در داستانهای کوتاه با طبیعت به‌اضافهٔ آدمها. نتیجه این است که گویی نویسنده یک بار داستان خود را با تفصیل تمام نوشته‌است و سپس آنچه را با نقشهٔ داستان ارتباط مستقیمی ندارد، آنچه را خواننده می‌تواند فرض بگیرد یا استنباط کند، بی‌رحمانه حذف کرده. اما آنچه حذف می‌شود در واقع از میان نمی‌رود بلکه مانند لنگر سنگینی به‌داستان می‌آویزد و آن را «گرانمایه» می‌سازد. این همان حالتی است که خود همینگ‌وی نامش را «حالت کوه یخ شناور» گذاشته‌بود.

پیداست که در داستانهای همینگ‌وی، و سپس در رمانهایش نیز، گفت و گو نقش مهمی دارد که می‌توان آن را «نقش ساختاری» نامید. اگر از ناهنجاری این اصطلاح بگذریم، منظور این است که گفت و گو جزو «روکار» یا نمای داستان نیست، بلکه در «ساختار» («استروکتور» ــ استخوان‌بندی) آن بکاررفته‌است، چنانکه اگر آن را برداریم بنای داستان فرومی‌ریزد، یا به‌عبارت دیگر داستانی باقی نمی‌ماند. واگذارکردن چنین کارکردی به‌گفت و گوی آدمهای داستان طبعاً عنصر گفت و گو را بسیار «حساس» می‌سازد، به‌این معنی که

کمترین انحراف از رئالیسم، کوچک‌ترین «زنگ غلط» پردهٔ وهم خواننده را ــ که خواننده فقط در سایهٔ آن می‌تواند نقل نویسنده را بپذیرد ــ پاره می‌کند و فضای داستان ناپدید می‌شود. در عمل روشن شد که نویسندهٔ آن تصویرهای گویا، گوش بسیار حساسی هم برای ضبط گفت و گوی آدمها دارد. بعدها گرترود استاین مدعی شد که همینگ‌وی شگرد گفت و گونویسی را هم مانند نثرنویسی از او آموخته است. همینگ‌وی هم چند جا، از جمله در «عیش مدام»[1] که پس از مرگش منتشر شد، اشاره می‌کند که فوت و فن گفت و گونویسی را او به‌گرترود استاین یاد داده‌است. اما اینها مسائل ثانوی است. همینگ‌وی هم به‌پیروی از سنت رمانتیسم اروپایی گمان می‌کرد که «اصالت» («اوریژینالیته») شرط اساسی هنر است و برای هنرمند سرشکستگی از این بالاتر نمی‌شود که در کارش ردپایی از یکی از گذشتگان ــ یا معاصران ــ مشهود باشد؛ و همیشه، بویژه در سالهای آخر عمرش، هر گاه کسی صحبت از «تأثیر» نویسنده‌ای در کار او می‌کرد، او وظیفهٔ خود می‌دید که با کمال رشادت از «حیثیت» خود دفاع کند. این برداشت، چنانکه اشاره شد، یک برداشت رمانتیک است و با کیش قهرمان‌پرستی و پرستش «هنرمند نابغه»ای که ناگهان از خلأ ظهور می‌کند و همهٔ ارزشهای پیشین را دیگرگون می‌سازد

۱. *A Movable Feast* در همان سال انتشار این اثر (۱۹۶۴) یکی از نویسندگان با من مشورت کرد که این عنوان را چگونه می‌توان ترجمه کرد، و من پس از اندکی تأمل گفتم که شاید «عیش مدام» بد نباشد. بعدها دیدم که «عیش مدام» کم و بیش رایج شده‌است. من هنوز هم یقین ندارم که این عبارت بهترین ترجمهٔ نام آن کتاب باشد، ولی هر چه هست خود من هم ناچارم آن را بکارم برم.

مربوط می‌شود. همهٔ هنرمندان این سنت اروپایی می‌خواهند خود را بیش یا کم تجسم همان «هنرمند نابغهٔ» نیچه وانمود کنند ــ یعنی فرد «اصیل» و «بدیع» و بی‌بدیلی که با یک تکان زنجیر سنتها و میراثهای گذشته را پاره می‌کند و هنرش نه از تجربهٔ نسلهای گذشته، نه از درگیری انسان با طبیعت ناملایم و روابط اجتماعی نامعقول، نه از پیگیری راه دراز آزمایش و خطا، بلکه از تافتهٔ جدابافتهٔ ضمیر شخصی او سرچشمه می‌گیرد و هیچ دینی از هیچ کسی بر عهده ندارد. این برداشت ــ که جنبهٔ دون‌کیشوت‌وار آن آشکار است ــ پدیده‌ای است که در اروپا سابقه‌اش به‌آغاز جنبش رمانتیک بازمی‌گردد. در جاهای دیگر این «اصالت‌پرستی» را مانند بسیاری از چیزهای دیگر از اروپا «اقتباس» کرده‌اند ــ و ظاهراً تعارض نهفته در قضیه هم اشکالی پیش‌نیاورده‌است. باری، صناعت گفت و گونویسی همینگ‌وی اصیل بوده‌است یا آموخته، آنچه اهمیت دارد این است که همینگ‌وی در کارهای بعدی‌اش این صناعت را تا درجهٔ بسیار بالایی پرورش داد، چنانکه می‌توان گفت در ادبیات قرن بیستم شاید به‌جز ساموئل بکت ــ آن هم از پاره‌ای جهات ــ هیچ کس در این زمینه به‌پای او نمی‌رسد.

به‌گمان من نکتهٔ مهم در این جنبه از هنر همینگ‌وی این است که گفت و گوهای او در عین حال که کاملاً «واقعی» است، یعنی چنان است که گویی از روی یک گفت و گوی عینی ضبط شده‌است، به‌هیچ روی کیفیت یک نوار صدای پیاده‌شده روی کاغذ را ندارد، و این کیفیتی است که در غالب گفت و گوهای دراز و لهجه‌دار رمانهای

رئالیستی یا «پرولتری» دههٔ سی امریکا ــ مثلاً **خوشه‌های خشم** یا نمایشنامهٔ **جادهٔ تنباکو** ــ احساس می‌شود. در داستانهای همینگ‌وی گفت و گو از یک طرف برگزیده و حساب‌شده یا «منضبط» است و از طرف دیگر واقعی و اتفاقی. دستاورد واقعی همینگ‌وی سازش‌دادن این دو کیفیت ناسازگار است. بدین ترتیب همینگ‌وی موفق می‌شود که در نوشتن گفت و گوی داستانهای خود نیز آن قاعده یا اصل (پرنسیپ) اقتصاد یا امساک در بیان را بکاربندد.

این امساک یا «خودداری» او در بیان ــ چه در توصیف و چه در گفت و گو ــ منحصر به‌گذشتهٔ داستان نیست، بلکه آینده را هم دربرمی‌گیرد. به‌همین دلیل داستانهای همینگ‌وی تقریباً هرگز به‌آن لحظه‌ای نمی‌رسد که «بزنگاه داستان» نامیده‌می‌شود. نویسنده همین که صحنه را چید و عناصر داستان و جهت سیر آنها را روشن کرد پایان داستان را اعلام می‌کند. این است که به‌نظر خوانندهٔ «ناوارد» ــ که از خویشان نزدیک بینندهٔ «ناوارد» نقاشی مدرن است ــ داستانهای همینگ‌وی ممکن است قدری «بی سر و ته» جلوه کند. اگر منظور از «بی سر و ته» این باشد که آغاز و انجام داستان در روند آفرینش تراش‌خورده یا حذف شده‌است، این برداشت دور از حقیقت هم نیست؛ زیرا که «نقشه» (یا «طرح») داستانهای همینگ‌وی غالباً مربوط به‌پیش از آغاز روایت داستان است و «بزنگاه» آن هم پس از پایان این روایت، در آن صفحه‌ای که نوشته نشده‌است، می‌آید. مانند این است که نویسنده می‌خواهد بگوید وقتی که با اندکی توجه روشن می‌شود که پیش از این چه‌گذشته‌است و پس از این چه خواهدگذشت، دیگر نقل

اینها چه ضرورتی دارد؟ البته منظور این نیست که همینگ‌وی توانسته‌است در همهٔ موارد این صناعت بسیار دشوار را بکاربندد؛ این آرمانی است که او در نظر دارد، و گاه هم به‌آن دست یافته‌است.

نمونهٔ معروف این کار داستان «تپه‌های مثل فیلِ سفید» است. در این داستان یک مرد امریکایی در اسپانیا دختری را آبستن کرده است و حالا دارد او را برای عمل سقط جنین به‌شهر مادرید می‌برد. پیش از آغاز روایت نویسنده ــ نه آغاز داستان، چون که داستان خیلی پیش از روایت نویسنده آغاز شده‌است ــ مرد و زن به‌اندازهٔ کافی با هم جر و بحث کرده‌اند و حالا دیگر تحمل حرفهای همدیگر را ندارند. دختر نگران و تلخ‌کام است؛ چیزی درون او درهم شکسته‌است و نه تنها گذشته‌اش تباه شده، بلکه از آینده هم نومید و بیزار است و کم و بیش خود را به‌سرنوشتی که نمی‌داند چیست تسلیم کرده‌است. مرد هم درمانده است و فقط تسلیتهای پوچی را که قبلاً بارها گفته است تکرار می‌کند.

داستان وحشتناکی است. اما هیچ‌کدام این نکته‌ها در داستان نیامده‌است. زن و مرد در گرما و نور تند تابستان اسپانیا در ایستگاه دورافتاده‌ای، رو به‌روی تپه‌هایی که به‌فیل سفید می‌مانند، پشت میزی نشسته‌اند و دارند آبجو می‌نوشند و گاهی چند کلمه حرف می‌زنند. خوانندهٔ داستان مسافری است که سر میز دیگری نشسته است و حرفهای آنها را می‌شنود. «داستان» از لا به‌لای حرفهای جسته گریختهٔ زن و مرد درز می‌کند. نویسنده مطابق معمول غایب است.

«تپه‌ها» از دو عنصر تشکیل می‌شود: چند تصویر کوتاه از

طبیعت و ایستگاه قطار، و چند قطعه گفت و گوی «اتفاقی». این عناصر را نویسنده با دقت برگزیده و به‌هم مربوط ساخته‌است. این در حقیقت نوعی «کولاژ» است و با کولاژهای سرشتنی (پلاستیک) ــ مثلاً «کلمهٔ گاو» پیکاسو که از زین و فرمان یک دوچرخهٔ بچگانه ساخته شده‌است ــ قابل قیاس است.

این شگرد کار در داستانهای پنج هزار و آدمکشها و نباخته به‌کمال خود می‌رسد و الگوهای پیشین داستان کوتاه را منسوخ می‌کند. ناگهان داستانهای گی‌دو موپاسان و آلفونس دوده ــ و بویژه داستانهای شاگرد امریکایی تردست آنها، اوهنری ــ کهنه و منسوخ می‌شوند.

این نکته را باید فوراً اضافه کنیم که از انقلاب همینگ‌وی در داستان کوتاه، کمترین گردی بر دامان چخوف ننشست؛ زیرا که در حقیقت بنای این انقلاب را چخوف گذاشته‌بود و کار همینگ‌وی به‌یک معنی چیزی جز پیرایش و پالایش شگردهای چخوف نبود ــ هر چند تا آنجا که می‌دانیم همینگ‌وی دین خود را در این مورد هیچ کجا تأیید نکرده‌است.

۸

اینگرید برگمن، بازیگری که در فیلم «ناقوس برای که می‌زند؟» نقش ماریا را بازی کرد و از آن پس از دوستان نزدیک همینگ‌وی بود، در آخرین سفر همینگ‌وی به‌پاریس و مادرید به‌یکی از خبرنگاران گفت: «همینگ‌وی بیش از یک آدم است؛ او یک نحوهٔ زندگی است.»

این «نحوهٔ زندگی» که رفته‌رفته بر آدم موسوم به‌همینگ‌وی مسلط شده‌بود، در واقع همان چیزی است که به‌عبارت رایج‌تر آن را «افسانهٔ همینگ‌وی» نامیده‌اند. پایهٔ این افسانه در سالهای آغاز کار او در پاریس گذاشته‌شد.

ارنست همینگ‌وی جوان بلندبالای درشت‌اندام خوش‌قیافهٔ قوی‌بنیه‌ای بود. ورزشکار برجسته‌ای بود و مشت‌زن قابلی بشمار می‌رفت. خبرنگار و روزنامه‌نویس چابکی بود. توانایی شگفتی برای آموختن داشت. پس از دو سه سال زندگی در اروپا به‌زبانهای فرانسه و ایتالیایی و اسپانیایی حرف می‌زد. می بسیار می‌نوشید، هر چند هرگز بدمستی نمی‌کرد. محجوب و سربه‌زیر بود، اما زنان را جذب می‌کرد و خود مجذوب آنها می‌شد. پول در کف او قرارنمی‌گرفت و غالباً تا آخرین شاهی‌اش را خرج می‌کرد. همیشه «خوش» بود و تا شعاع بلندی فضای دور و بر خود را هم «خوش» می‌ساخت. وقتی که نخستین‌بار در اسپانیا به‌تماشای گاوکشی رفت این «آیین» بدوی خونالود او را مسحور کرد. در اسپانیا خود را خیلی «خوش» احساس کرد و میان او و مردم و فرهنگ این کشور یک رابطهٔ همیشگی برقرار شد.

این مشخصات برای بناگذاشتن یک «افسانه» کافی است؛ اما پرهیز همینگ‌وی از واردشدن در بحثهای روشنفکران، و خودداری او از «دخالت» در اندیشه و احساس آدمهای داستانهایش، و آن سادگی و زمختی زبان، و شهرتی که بعدها به‌عنوان سخنگوی «نسل سرگشته» ناگهان با انتشار نخستین رمانش پیدا کرد نیز بر اینها مزید شد و

چهرهٔ بسیار تابناکی ساخت که همان «افسانهٔ همینگ‌وی» است.

نویسندگی همیشه مشغلهٔ روشنفکران حساس بوده‌است. اکنون نویسنده‌ای ظهور کرده‌بود که ظاهراً فکر و احساس را به‌نوشته‌های خود راه‌نمی‌داد، با روشنفکران آمیزشی نداشت، وقت خود را با مشت‌زنان و شکارچیان و گاوکشان و ولگردان می‌گذرانید. شاید به‌دلیل درشتی هیکلش ــ که روز به‌روز سنگین‌تر می‌شد ــ یا به‌دلیل دلبستگی غریبی که به‌مراسم گاوکشی نشان‌می‌داد، غالباً او را به‌ورزای کوه‌پیکری تشبیه می‌کردند که اندیشه و احساس نازک و لطیف انسانی را زیر پاهایش لگدمال می‌کند. خود همینگ‌وی از شنیدن این آوازه غالباً سخت از جا درمی‌رفت و آن را رد می‌کرد، اما واقعیت این است که او با رفتار و کردارش این افسانه را تا پایان عمر تغذیه کرد.

«افسانهٔ همینگ‌وی» نویسندهٔ بسیار حساس و باقریحه‌ای را که در شیوهٔ داستان‌سرایی و نثرنویسی انقلاب بزرگی پدیدآورده‌بود با آفریده‌های او، با آدمهای داستانهایش، بهم‌می‌آمیخت. این آدمها غالباً مشت‌زنان و سربازان و گاوکشان و گانگسترهایی بودند که در فضای بعد از یک جنگ جهانگیر بسیار خونین و بی‌معنی، محلی برای اندیشه و احساس نمی‌دیدند. جهان داستانهای کوتاه همینگ‌وی جهانی است بازمانده از یک فاجعهٔ بزرگ ــ یا در آستانهٔ آن ــ که در آن آدمها از یک طرف «احساسات» خود را، یا دست کم توانایی بیان آنها را، ازدست‌داده‌اند، و از طرف دیگر هنوز به‌هیچ مرتبه‌ای از اندیشه و آگاهی اجتماعی نرسیده‌اند. این آدمها در یک برزخ فقر

اندیشه و احساس زندگی می‌کنند. روشن است که تصویرکردن این فقر به‌معنای تأیید و تحسین آن نیست؛ اما، در عین حال، در برخورد با این مسأله است که محدودیت امکانات سبک همینگ‌وی آشکار می‌شود. سبک او واکنشی است در برابر درازنفسی و بی‌صداقتی نویسندگان دورهٔ پیش. ماهیت «واکنشی» این سبک را باید بیادداشت. این سبک تا آنجا که شورشی است در برابر یک سنت پوسیده و منحط، سبکی است کاری و گویا؛ اما استعدادهای ذاتی‌اش به‌عنوان جانشین دائمی آن سنتها محدود است. همینگ‌وی با غیبت خود از صحنهٔ داستان، با پرهیز از طرح و تحلیل مسائل فردی و اجتماعی، رفته‌رفته خود را در آن حالتی که نامش را «برج عاج» گذاشته‌اند گرفتار می‌کند. این برج عاج همان جهانی است که «افسانهٔ همینگ‌وی» در آن جریان دارد ــ افسانه‌ای که در اصل بر پایهٔ درآمیختن نویسنده و آفریده‌هایش استوار است، اما در عمل رفته‌رفته واقعیت پیدا می‌کند: نویسنده با افسانه‌اش همانند می‌شود، یا در واقع به‌اسارت آن درمی‌آید. یک رکن این افسانه را، چنانکه اشاره شد، «سبک» همینگ‌وی تشکیل می‌دهد.

۹

«سبک» همینگ‌وی سراب لرزانی است که نه تنها بسیاری از تقلیدکنندگان او را ــ که پس از ظهور او همه جا پیدا شدند ــ فریفته‌است بلکه خود او را هم در یک دورهٔ طولانی از کارش ناکار ساخت. این مسأله را می‌توان اندکی شکافت.

شعر و داستان هر دو ظاهراً از کلام تشکیل می‌شوند؛ اما کارکرد (یا نقش) کلام در این دو رشته فرق اساسی دارد. شاعر در کلام خود زندگی می‌کند؛ از کلام خود برای خود جهان دیگری می‌سازد که به‌جهان بیرونی، جهان «روزمره»، مستقیماً مربوط نمی‌شود. شاعر خوانندهٔ خود را به‌این جهان «خصوصی» دعوت می‌کند. خوانندهٔ شعر در لحظه‌هایی که در جهان خصوصی شاعر بسرمی‌برد از دیدگاه شاعر در و دیوار جهانی را که از کلام تشکیل شده‌است لمس می‌کند و عواطفی را که شاعر در کلام یافته یا در آنها نهفته‌است کم یا بیش دریافت می‌کند. هر یک از خشتهای این جهان ــ کلمات و ترکیبات آنها ــ رفتار و سیرت خاص خود را دارند: شاعر آنها را به‌عنوان موجودات سبک یا سنگین، روشن یا تاریک، شاد یا اندوهگین، متین یا هرزه،... می‌شناسد. به‌این ترتیب کلمات از لحاظ شاعر «چیز»هایی هستند که در وهلهٔ اول از حیث خود، به‌صورت نوعی «چیز در خود» کانت، ملاحظه می‌شوند. در نگاه اول چیزی در آن سوی این «چیزها» پیدا نیست. به‌اصطلاح حاجب ماوراءاند.

اما داستان نه از خود کلام بلکه از آن چیزی که آن سوی کلام پیداست تشکیل می‌شود: از رنگها، بوها، مزه‌ها، صداها؛ از رویدادهای طبیعی و انسانی مانند ریزش باران و گریهٔ کودک، از عواطف و اراده‌های فردی و اجتماعی و برخوردهای آنها. همهٔ اینها را می‌توان زیر عنوان «تجربهٔ» انسانی آورد ــ همان چیزی که حواس ما در اختیار آگاهی ما می‌گذارد، همان چیزی که فلاسفهٔ «تجربی» از آن بحث می‌کنند. پس ماده یا مصالحی که داستان‌نویس با آن کار می‌کند ــ

چنانکه پیکرتراش با سنگ و نقاش با رنگ ــ تجربهٔ انسانی است نه کلام: کلام فقط حامل این تجربه است؛ ظرفی است که مادهٔ تجربه در آن جا به‌جا می‌شود.

روشن است که این ظرف می‌تواند کوچک یا بزرگ، نو و درست یا کهنه و فرسوده باشد. ممکن است حتی سوراخ باشد و چیزی در آن بند نشود. پس برای داستان‌نویس نیز کیفیت کلام اهمیت دارد ــ گیرم این ملاحظه در وهلهٔ دوم پیش‌می‌آید، چنانکه مدلول یا محتوای تجربی کلام نیز از لحاظ شاعر به‌جای خود اهمیت پیدا می‌کند. در این نقطه دو مقولهٔ شعر و نثر با هم تلاقی می‌کنند و معیارهای آنها از یکدیگر قابل تشخیص نیستند. به‌این دلیل هر شاعری تا حدی و به‌یک معنی نویسنده است، و هر نویسنده‌ای شاعر. آنچه شاعر را شاعر و نویسنده را نویسنده می‌کند نگه‌داشتن این حد و درک دقیق این معنی است، که همیشه دست‌نمی‌دهد. این است که معمولاً شاعران ــ و خوانندگان شاعر مشرب ــ در رمان کیفیتهای شعری جست و جو می‌کنند و نویسندگان از شعر انتظار کیفیتهای داستانی دارند؛ و به‌گفتهٔ کریستوفر کادول، شاعران غالباً به‌رمانهای بد علاقه نشان‌می‌دهند و رمان‌نویسهای بزرگ معمولاً چندان حساسیتی در برابر شعر خوب ندارند.

نخستین آزمایشهای همینگ‌وی در زبان از مقولهٔ شعر است؛ اما آنچه در کار همینگ‌وی اهمیت دارد نثر او است. برخورد همینگ‌وی با زبان برخوردی است کمابیش شاعرانه؛ در واقع قریحهٔ شاعرانهٔ او است که به‌او هشدار می‌دهد که آن ظرفهای سنگین و پر از

نقش و نگاری که نویسندگان پایان قرن تجربهٔ انسانی را با آنها پیمانه می‌کنند غالباً سوراخ شده‌اند. بنابرین سبک یا نثر همینگ‌وی، که عبارت بود از عوض‌کردن آن ظرفهای سنگین و پرنقش و نگار با ظرفهای سبک و ساده و «مصرفی» (فونکسیونل) که با آنها تجربه را بتوان راحت پیمانه کرد، در حقیقت شعری است که نثر می‌شود یا نثری است که از شعر مایه می‌گیرد. در هر حال امری است تضادآمیز، زیرا که مقولات هنر نیز مانند سایر مقولات هستی از ضد خود فارغ نیستند. مسأله این است که هنرمند در مقوله‌ای که با آن کار می‌کند چه اندازه ثبات و تعادل توانسته‌باشد برقرار سازد. تعادل نثر همینگ‌وی، به‌گمان من، تعادلی است حساس و ناپایدار؛ به‌این معنی که با کوچک‌ترین لغزشی می‌تواند به‌نازل‌ترین صورت شعر، یا در حقیقت به‌نوعی «ضد شعر» مبدل شود، و این فاجعه‌ای است که در واقع برای همینگ‌وی بسیار پیش‌می‌آید. در آثار دورهٔ جوانی او، در **نخستین چهل و نه داستان** و **خورشید باز هم می‌دمد** و **وداع با اسلحه**، و نیز در بهترین آثار جسته گریختهٔ سالهای پیش از جنگ دوم ــ مانند **برفهای کیلیمنجارو** ــ همینگ‌وی غالباً موفق می‌شود که این تعادل حساس را نگه‌دارد؛ اما سپس در دوره‌ای نزدیک به‌بیست سال، که با انحطاط و پریشیدگی شخصیت او نیز کمابیش همراه است، این تعادل ازدست‌می‌رود و تلاشهای نویسنده برای بازیافتن آن به‌جایی نمی‌رسد، تا آنکه سرانجام با یک تلاش پهلوان‌وار، یا شاید با یاری بخت، باز ناگهان آن حال دیریاب لحظه‌ای دست‌می‌دهد و **پیرمرد و دریا** آخرین اثر «حقیقی» همینگ‌وی، ــ چون برخی از آثار

دیگر او را ناگزیر باید «غیرحقیقی» نامید ــ بوجودمی‌آید، که مانند بهترین کارهایش در دههٔ پیش از جنگ دوم از نوع داستان نیمه‌بلند یا رمان کوتاه است. اما پرداختن به‌پیرمرد و دریا هنوز پیش‌افتادن از جریان بحث خواهدبود.

همینگ‌وی نویسنده‌ای بود که در همان نخستین گامهای نویسندگی توانست «سبک» یا «استیل» تازه‌ای بیاورد ــ یا دربیاورد. شور و شوقی را که با ظهور این نویسندهٔ «صاحب سبک»، این «استیلیست بزرگ»، در فضای ادبیات امریکا ــ و اروپا ــ پدیدآمده‌بود امروز مشکل بتوان تصور کرد. داوری ادموند ویلسون را ملاحظه کردیم. آرچیبالد مک‌لیش دربارهٔ همینگ‌وی چنین می‌سراید:

سرباز کهنه‌کار پیش از بیست‌سالگی،
شهرهٔ آفاق در بیست و پنج، استاد در سی؛
برای زمان خود سبکی تراشید
از چوب گردو.

و آندره موروآ او را «نویسندهٔ بزرگی» می‌نامد که این «سبک سخت تراشیده از چوب سخت» را برای بیان «داستانهای سخت» بکارمی‌برد. جان‌اوهارا تا آنجا پیش می‌رود که می‌گوید: «مهم‌ترین نویسندهٔ زندهٔ امروز، برجسته‌ترین نویسنده پس از مرگ شکسپیر.» گمان می‌کنم همین دو سه نمونه نشان‌می‌دهد که «سبک» همینگ‌وی با چه نوع واکنشهایی رو به‌رو شده‌است.

به‌این ترتیب با ظهور همینگ‌وی یک بار دیگر «سبک» یا «استیل» رواج می‌یابد. از آن پس نداشتن «استیل» اسباب سرشکستگی است. بنا برین بسیاری از نویسندگان خرده‌پا به‌هر قیمتی شده یک «استیل اوریژینال» شخصی برای خود دست و پا می‌کنند.

اما «استیل» چیز خطرناکی است. «استیل» (به‌لاتینی استیلوس) نام نوعی ابزار یا قلم چوبی یا فلزی بوده‌است که برای درآوردن نقش حروف روی لوحه‌های گلی یا مومی یا چوبی، یا تراشیدن پیکره از سنگ و چوب بکارمی‌رفته‌است. طبیعی است که اثر «استیل» هر نگارنده یا تراشنده‌ای مانند خط نویسنده فرق می‌کند. این را به‌ظرافت یا خشونت و سنگینی و سبکی «استیل» او تعبیر می‌کرده‌اند. در زبان فارسی ما این کیفیتها را به«قلم» نویسنده یا نقاش نسبت می‌دهیم. بنا برین شاید «قلم» برای «استیل» معادل بهتری باشد، زیرا که در استعمال قدیم‌تر منظور از «سبک» شیوه یا طرز کاری است که در دوره‌ای یا نزد گروهی رواج داشته‌باشد و به‌مفهوم مکتب (اکول) نزدیک است؛ ولی البته فعلاً کلمهٔ «سبک» در ازای «استیل» کاملاً رواج دارد. در هر حال خطر «سبک»، به‌این معنی، در این است که به‌علت تضاد درونی خود تمایل به‌انحطاط دارد و بآسانی ممکن است به‌ضد خود مبدل گردد. خود همینگ‌وی شاید برای نشان‌دادن این نکته یکی از بهترین موارد است.

سبک همینگ‌وی هنگامی که در نخستین نوشته‌های او جوانه می‌زند، چنانکه دیدیم، عین سادگی و صداقت است. او می‌کوشد تجربهٔ تازه و زنده را، پیش از پژمردن و مردن در لای زرورق

«سبک»های ادبی، ضبط کند. قوت تأثیر سبک او در واقع در این است که به‌ما اطمینان می‌دهد آنچه می‌خوانیم اصلاً «نوشته» نیست، بلکه عین واقعیت است؛ واقعیتی است متبلورشده در کلمات. البته باقی نویسندگان هم برای رسیدن به‌همین هدف تلاش می‌کنند، اما این تلاش غالباً به‌یک سلسله قرارداد می‌انجامد. بنا برین از لحاظ آنها نویسندگی به‌معنای برخورد مستقیم با زندگی و اندوختن تجربه‌های انسانی نیست، بلکه به‌معنای آموختن این قراردادها است. همینگ‌وی این قراردادها را نادیده می‌گیرد و تلاش اندوختن و ضبط‌کردن تجربهٔ تازه و زنده را از نو بنا می‌گذارد. پس آنچه او را ممتاز می‌سازد سبک یا نثر او نیست، بلکه آزادی او از قید سبک و نثر است. این آزادی از سبک البته می‌تواند به‌نوبت خود سبک تازه‌ای باشد، یا بشود. همین که مشخصات آن در عمل کشف شد این مشخصات برای نویسنده الزام‌آور می‌شود. در نتیجه کیفیت آزاد یا رهایی‌بخش خود را از دست می‌دهد. سبک نویسنده دیگر آن آسمان بازی نیست که نویسنده بتواند فارغ از قید و بندهای «ادبی» در آن پرواز کند، بلکه چارچوب محدودی است که نویسنده باید مراقب باشد از حدود آن بیرون نرود، مبادا «استیل» خود را ازدست‌بدهد! روشن است که در این مرحله سبک یا «استیل» تغییر ماهیت داده‌است و به‌ضد خود مبدل شده. آنچه ما اکنون با آن سر و کار داریم دیگر «استیل اوریژینال» نیست بلکه همزاد آن است، که در زبانهای اروپایی «مانیه‌ریسم» نامیده می‌شود، یعنی تصنع و تکلف، یا به‌عبارت ساده‌تر «ادا و اطوار»، که دقیقاً همان چیزی است که نویسندهٔ نوآور برای پرهیز از آن بنای

نوآوری را گذاشته‌بود؛ زیرا که «مانیه‌ریسم» چیزی جز تسلیم‌شدن به‌یک سلسله قرارداد نیست، و در هر حال نمی‌تواند حامل تجربهٔ تازه و زنده باشد. پس اگر «استیل» در معنای اصیل و انقلابی‌اش، به‌عنوان تجلی انگیزه‌های درونی و بینش تاریخی نویسنده، رهایی‌بخش و بارور است، «مانیه‌ریسم»، یا استیلی که به‌مرحلهٔ خودآگاهی دست و پاگیر و الزام‌آور رسیده‌باشد، عین اسارت و بیهودگی است. این روند انحطاط، روند تبدیل آزادی به‌اسارت، ممکن است خیلی سریع پیموده‌شود. در پایان کار مثل نویسنده مثل آن جوان افسانه‌ای است که پس از سرگردانی در بیابان به‌قصر باشکوهی می‌رسد و آنجا با دختر پری‌رویی هماغوش می‌شود، ولی سرانجام چون از خواب بیدار می‌شود خود را در کنار عفریتهٔ وحشتناکی می‌بیند، با این تفاوت که نویسنده ممکن است هرگز از خواب بیدار نشود و عشق احمقانهٔ خود را مانند نمایش «فانتاسماگوری» کاباره‌های قدیم پاریس جلو چشم دیگران ادامه دهد.

این داستان در مورد همینگ‌وی البته فقط تا حدی صدق می‌کند، اما خط کلی روند انحطاط «استیل» او هم جز این نیست. همینگ‌وی فردیت خاص خود را با شورش در برابر تصنع و تکلف در نثرنویسی بدست‌می‌آورد. جهت سیر او دورشدن از «سبک»های «ادبی» و نزدیک‌شدن به‌زبان زندهٔ جاری در دهان مردم است. بزرگ‌ترین منبع این زبان برای او رمان سرگذشت هکلبری‌فین اثر مارک‌توین است، که به‌گفتهٔ همینگ‌وی «همهٔ ادبیات نوین امریکا از آن سرچشمه می‌گیرد».

اما در نحوهٔ برخورد با «زبان زنده» ــ زبان هکلبری ــ میان

مارک‌توین و همینگ‌وی فرق مهمی وجوددارد: مارک‌توین به‌سنت زبان ادبی امریکا در بهترین شکلش ــ یعنی زبان دقیق و فصیح ادگار الن‌پو، هوتورن، تورو و امرسون ــ متصل است، و در حقیقت خود او یکی از نمایندگان برجستهٔ این سنت است. در **سرگذشت هکلبری‌فین** مارک‌توین در قالب یک پسربچهٔ ساحل میسی‌سیپی می‌رود و نه تنها جهان را، بلکه زبان انگلیسی و لهجه‌های گوناگون مردم سواحل رود میسی‌سیپی را هم از دریچهٔ چشم او می‌بیند و از زبان او نقل می‌کند. تردستی مارک‌توین در ضبط زیر و بم و سایه‌روشنهای این زبان خیره‌کننده است و رمان او را از این لحاظ باید نوعی «هنرنمایی» (یا توردوفورس») واقعی بشمارآورد. اما در هر حال باید بیادداشته‌باشیم که در سراسر این رمان نویسنده دارد «نقش بازی می‌کند» ــ نقش یک پسرک جنوبی ولگرد بسیار شیرین و بسیار تیزهوش را. ساختمانهای «غیردستوری» یا «خلاف قواعد گرامر»، آشفتگی و بی‌شکلی جمله‌ها، گسیختگی رابطهٔ ضمیر و مرجع و مانند اینها، همه جزو این «نقش» است؛ وگرنه خود مارک‌توین همان نویسندهٔ متصل به‌سنت زبان دقیق و فصیح ادبی است. اما در نسل بعد، زبان هکلبری‌فین «رسمیت» پیدا می‌کند. شروود اندرسن این زبان زنده و شیرین و گویا ــ و بی‌شکل و گسیخته ــ را نه به‌عنوان زبان آدمهای داستان بلکه همچون زبان طبیعی نویسنده بکارمی‌برد. نویسنده زبان تودهٔ مردم را «بازی» نمی‌کند، بلکه آن را «زندگی» می‌کند. این یک حرکت دموکراتیک است و با افزایش نقش تودهٔ مردم در زندگی اجتماعی و سیاسی امریکا مربوط می‌شود. همینگ‌وی که نخستین گامهای نویسندگی را زیر

سایهٔ شروود اندرسن برمی‌دارد با این حرکت همراه است و زبان او زبان زندهٔ جاری در دهان مردم است، نه زبان «آکادمی»، یا آن چیزی که نیما یوشیج نامش را بساط «فضلای ریش و سبیل‌دار» می‌گذارد؛ و البته این حرکت با تمایل غالب جنبش مدرنیسم، در سالهای نخستین و انقلابی‌اش، کاملاً هماهنگ است. بدین ترتیب همینگ‌وی از زبان استادان فضل‌فروش، از زبان نویسندگان و شاعران متظاهر و متکلف، از زبان سیاست‌بازان و تبلیغاتگران ژاژخا و هرزه‌لا، دور می‌شود و به‌زبان زنده و جاری توده روی‌می‌آورد. اما یکی از مشخصات زبان توده ــ یا دست کم زبان هکلبری‌فین که الهام‌بخش همینگ‌وی است ــ محدودیت دامنهٔ لغات و نیم‌بندبودن یا «ژله‌ای» بودن ساختار و صورتهای دستوری آن است. این کیفیت که ظاهراً با برداشت برخی از منتقدان و خوانندگان از نخستین نوشته‌های همینگ‌وی («سبکی تراشیده از چوب گردو») مغایر بنظرمی‌آید در حقیقت همیشه در نثر همینگ‌وی باقی‌می‌ماند: دامنهٔ لغات او همیشه محدود و ساختمان دستوری جمله‌های او همیشه «نیم‌بند» است، تا حدی که گاه مرجع ضمیر را در یک جمله باید به‌قرینهٔ متن معین کرد ــ ضعفی که شاید یک مورد آن را هم در نثر ادگار الن‌پو نتوان نشان‌داد. آن کیفیتی که تصور «سختی» و «تراشیدگی» را به‌خواننده می‌دهد این است که همینگ‌وی همیشه در خط مستقیم حرکت می‌کند، همیشه از ساختمانهای تو در تو، از جمله‌های معترضه و مکمل، از رویش شاخه‌ای یا شاخ و برگ دادن جمله‌ها، پرهیز می‌کند. این روش نثر او را «بی‌حجم» جلوه می‌دهد. اما همینگ‌وی آنچه را از لحاظ ساختمان

و حجم کم دارد با توالی تصویرها جبران می‌کند. در نوشتهٔ او تصویر پشت سر تصویر می‌آید و آن حالت «امپرسیونیستی» معروف نثر او را ــ که وجه مشترک او با جنبش مدرنیسم در هنرهای تصویری و تجسمی است ــ پدیدمی‌آورد. بدین ترتیب امپرسیونیسم همینگ‌وی «خطی» یا یک‌بعدی است، هر چند پاره‌ای از منتقدان از بعد چهارم و پنجم نثر همینگ‌وی نیز بحث می‌کنند ــ اگر بتوان اطمینان داشت که خود می‌دانند چه می‌گویند.

کیفیت «خطی» یا یک‌بعدی‌بودن نثر همینگ‌وی ــ اگر این اصطلاحات را مانند پاره‌ای از منتقدان فرنگی به‌معنای خیلی حقیقی کلمه نگیریم ــ دلیل بر انحطاط او نمی‌شود. زبان نیز مانند موسیقی امری است که در بستر زمان واقع می‌شود، و لذا ذاتاً امری است «خطی» یا یک‌بعدی، و اگر ما از «حجم» نثر فاکنر یا «ساختمان فضایی» موسیقی مالر سخن می‌گوییم، این از باب مجاز است نه حقیقت. در نثر همینگ‌وی، به‌گمان من، انحطاط از لحظه‌ای آغاز می‌شود که همینگ‌وی رسالت اصلی و نخستین خود را فراموش می‌کند، یا شاید بتوان گفت از لحظه‌ای که زبان دیگر نه همچون وسیلهٔ نقل تجربه یا بیان معانی بلکه همچون نوعی ساز یا ابزار موسیقی بکارمی‌رود ــ ابزاری که باید با زیر و بم و چم و خم خود رویدادهایی مانند تیراندازی مسلسل یا هماغوشی زن و مرد یا حملهٔ یک گاومیش وحشی را به‌جای «توصیف»کردن یا «بیان»کردن «تکرار» کند یا «نمایش» دهد ــ چنانکه مثلاً با قره‌نی می‌توان صدای گاو را «تکرار» کرد یا «نمایش» داد. این مسأله ما را به‌دقایق فنی نثر همینگ‌وی در

زبان خود او می‌کشاند، و روشن است که بحث فارسی دربارهٔ دقایق نوعی نثر انگلیسی اگر پاک بیهوده نباشد دست کم دشوار و مسلماً ملال‌آور خواهدبود. با این حال یک نمونه از این گونه کاربرد زبان را ــ که ممکن است به‌نظر برخی از تقلیدکنندگان همینگ‌وی خیلی هم درخشان جلوه کند ــ می‌توان آورد:

'. . . the last lung-aching, leg-dead, mouth-dry, bullet-spatting, bullet-cracking, run up the final slope of the hill.'

این جمله در رمان **ناقوس**... قرار است حالت ازنفس‌افتادگی یک رزمنده را در حال جنگ و گریز و دویدن به‌بالای یک تپه «تکرار» کند.

در این مرحله دیگر همینگ‌وی از هدفهای انقلاب خود بسیار دور شده‌است و می‌توان گفت به‌سرنوشت بسیاری از انقلابیان دچار آمده، یعنی با یک گردش نیم‌دایره درست در خلاف جهت جنبشی که خود بنا گذاشته‌است حرکت می‌کند. در این نثر، کلمات از حیث کلمات بکاررفته‌اند، یعنی همچون خشتهای یک ساختمان لفظی، و نه همچون ساده‌ترین وسیله برای نقل تجربهٔ انسانی. در نتیجه نویسندهٔ «تصویر»های «در زمان ما» سراجام سر از جایی درمی‌آورد که بنظر می‌آید با مقصد اصلی او فرسنگها فاصله دارد. اما حقیقت این است که او جای دوری نرفته‌است، بلکه به‌برداشت نخستین خود از زبان ــ به‌برداشت شاعرانه ــ بازگشته‌است. نتیجهٔ این برداشت هم طبعاً نثر نیست، شعر است ــ و البته شعر بسیار بدی است.

۱۰

«سیلابهای بهاری» را معمولاً نخستین رمان همینگ‌وی به حساب نمی‌آورند، زیرا که این کتاب کوچک، که در ۱۹۲۵ در یک هفته نوشته‌شد، چیزی نیست جز هزلنامه‌ای دربارهٔ شروود اندرسون، استاد و دوست همینگ‌وی در نخستین روزهای نویسندگی‌اش. عنوان آن هم از تورگینف گرفته شده‌است، که اثری به‌همین نام دارد. سبب حملهٔ همینگ‌وی به‌اندرسون گویا این بود که کمابیش همهٔ منتقدان در بحث دربارهٔ «در زمان ما» همینگ‌وی را با اندرسون مقایسه کرده بودند. شاید آنها گمان می‌کردند برای نویسندهٔ جوانی که هنوز جز دو جزوهٔ لاغر چیزی منتشر نکرده‌است این مقایسه خوشایند خواهدبود؛ اما همینگ‌وی در واقع جوان بسیار مغروری بود که گمان می‌کرد در این مرحله اندرسون را فرسنگها پشت سر گذاشته‌است. به‌این دلیل اشاره به‌اندرسون او را می‌آزرد، و ظاهراً او پیش خود گمان می‌کرد با دست‌انداختن اندرسون می‌تواند ماجرای این مقایسه را برای همیشه پایان دهد. این کار ضرورتی نداشت، زیرا که همینگ‌وی براستی داشت اندرسون را پشت سر می‌گذاشت و این نکته دیر یا زود روشن می‌شد. جان دوس پاسوس، که در آن زمان دوست نزدیک همینگ‌وی بود، به‌او توصیه کرد که از انتشار «سیلابهای بهاری» درگذرد، اما همینگ‌وی گوش نکرد. این یکی از نخستین نشانه‌های آن رگهٔ ناسالم و پرخاشگری است که بعدها در شخصیت همینگ‌وی پدیدار شد و با گذشت سالها گسترش یافت، چنانکه در سالهای آخر عمرش، که

احساس می‌کرد نیروهای آفریننده‌اش کاهش یافته‌اند، این رگهٔ ناسالم کمابیش بر او غالب شده‌بود. در هر حال «سیلابهای بهاری» را می‌توان نادیده گرفت.

نخستین رمان همینگ‌وی **خورشید باز هم می‌دمد** (۱۹۲۶) است، که توفیق درخشانش با **وداع با اسلحه** (۱۹۲۹) تکرار شد. این دو رمان را همینگ‌وی در اوج آفرینندگی خود نوشت، در دورهٔ نسبتاً کوتاهی که توازن حساس «استیل» او هنوز بهم‌نخورده‌بود و می‌توانست نتایج آزمایشهای خود را در توصیف و گفت و گو و آدم‌پردازی با توفیق تمام بکاربندد.

خود او بعدها گفت «وقتی که این رمان [**خورشید...**] را شروع کردم چیزی دربارهٔ رمان‌نویسی نمی‌دانستم». این به‌یک معنی عین حقیقت است، زیرا که در دو رمان نخستین همینگ‌وی از آن عنصری که در اصطلاح منتقدان «معماری» یا «ساختمان» (آرشیتکتور) رمان نامیده‌می‌شود، چندان اثری بچشم‌نمی‌خورد. هر دو رمان سرگذشت‌های «خطی» و سرراستی هستند که فصل به‌فصل ادامه می‌یابند و هر یک از فصلها در حکم یکی از داستانهای کوتاه معهود و معروف همینگ‌وی است. با این حال، هر دو رمان انسجام خاص خود را دارند، چنانکه باید گفت همینگ‌وی توانسته‌است از کمبود عنصر «معماری» و «حجم» کیفیت کاملاً بدیع و اصیلی بسازد که هر دو اثر را از همهٔ آثار همزمان خود ممتاز می‌سازد. این کار، یعنی تبدیل محدودیت به‌وجه امتیاز، یکی از نشانه‌های قطعی نبوغ هنری است.

خورشید...، چنانکه می‌دانیم، وصف ولگردی و شراب‌خوری و

عشق‌ورزی و قهر و آشتی یک مشت امریکایی بی‌کار و بی‌عار است که میان پاریس و مادرید در رفت و آمدند. اینها جزو ویرانیهای جنگ‌اند. برخی از آنها ــ مانند جیک بارنز، راوی داستان ــ حتی در جنگ شرکت داشته‌اند، اما هیچ کدام نه هرگز معنای آن جنگ را فهمیده‌اند، و نه توانسته‌اند علل و اسباب یا آثار و عواقب آن را برای خود توضیح دهند. رفتارشان رفتار سربازانی است که چند روزی از جبهه به‌مرخصی آمده‌اند. ارزشهای اخلاقی‌شان باطل شده‌است؛ همه بدون هیچ لنگر یا تکیه‌گاه اخلاقی یا دریافت اجتماعی در فضای کافه‌های اروپا شناورند. جنگ عواطفشان را کرخت کرده‌است، چنانکه فقط می‌توانند در برابر انگیزه‌های قوی و سادهٔ خورد و خواب یا ضربهٔ مشت و سوزش حسادت واکنش نشان‌دهند. همچنین می‌توانند مانند سربازان جنگ‌دیده هر فاجعه‌ای را، از جمله فاجعه‌های ناشی از حماقتهای خودشان را، با «شهامت» تحمل کنند.

پیش از خورشید... داستانهای کوتاه همینگ‌وی فقط نظر منتقدان تیزبین را گرفته‌بود، اما خورشید... ناگهان در شمار کتابهای پرفروش درآمد. توفیق یک چنین رمانی در امریکای بعد از جنگ عجیب نبود. جوانان امریکایی با شنیدن موعظه‌های بسیار فصیح رئیس‌جمهور بسیار اخلاقی و بسیار محترم خود، وودرو ویلسون، به‌این امید به‌جبهه‌های دوردست رفته‌بودند که پس از «تمشیت‌دادن» امور اروپا ــ که در کار خود درمانده‌بود ــ عالی‌ترین ملاکهای عقلی و اخلاقی را در امریکا، سرزمین فراوانی و آسایش، فراهم‌سازند. اما چنانکه پیش‌تر هم اشاره کردیم، آنچه بعد از جنگ عملاً در امریکا

حاکم شد از یک طرف عقل و اخلاق سیاستمداران هرزه‌لا بود، که می‌کوشیدند زندگی را از هر گونه محتوای فردی و اجتماعی خالی کنند، و از طرف دیگر عقل و اخلاق گانگسترهای هولناکی که این خلأ را با فساد و قهر و وحشت خود پر می‌کردند. بسیاری از روشنفکران امریکا که تاب تحمل این فضا را نداشتند به‌آن سوی اقیانوس اطلس می‌گریختند و در پاریس، در آن «حالتی از احساس»، پناه می‌جستند. اینها همان جماعتی بودند که گرترود استاین نامشان را «نسل سرگشته» گذاشت و همینگ‌وی شرح یاوه‌گردیهایشان را در **خورشید**... نقل می‌کند. اما «نسل سرگشته» آن عدهٔ انگشت‌شماری بودند که آنقدر پول یا دست و پا داشتند که بتوانند در اروپا برای خود نوعی تعطیلات دائمی ترتیب بدهند. تودهٔ جوانان امریکایی ناچار بایستی روزها نان خود را با چنگ و دندان دربیاورند و شبها را با مشروب قاچاق و عشق دزدانه، یا آرزوی آنها، بگذرانند. وصف عیش و نوش جیک بارنز و دوستانش در **خورشید**... ــ با همهٔ «سرگشتگی»شان ــ رؤیای لذت‌بخشی بود که خوانندگان امریکایی با ولع خود را در آن غرق می‌کردند. می و معشوق و بازی (مشت‌زنی، شکار، گاوکشی اسپانیایی) که سه کارمایهٔ اصلی **خورشید**... را تشکیل می‌دهد، به‌گفتهٔ مایکل گولد، منتقد آن روز امریکایی، محتوای آگاهی «بردگان یقه‌سفید» امریکای دههٔ بیست است. بنا برین شکی نیست که یک عنصر سازندهٔ نخستین رمان همینگ‌وی ــ و نیز رمان دوم او، **وداع با اسلحه** ــ همان چیزی است که در اصطلاح فرنگی «ادبیات گریز» نامیده‌می‌شود، یعنی داستانهایی که برای گریز از واقعیت و کش‌مکشهای تلخ آن

ساخته و پرداخته می‌شوند و نویسندگان آنها نمی‌خواهند یا نمی‌توانند خود را با تحلیل آن واقعیت و مسائل اجتماعی نهفته در آن کش‌مکشها آشنا کنند؛ نمی‌خواهند یا نمی‌توانند ادبیات را یک امر «جدی» بشناسند. اما همینگ‌وی، به‌رغم عنصر «گریز» نخستین رمانهایش، نویسنده‌ای است کاملاً «جدی»، زیرا که گریز او مانند فیلمهای هالیوود یا داستانهای مجله‌های هفتگی یک خیالبافی آسان و ارزان‌بها نیست، بلکه خود بیان روحیهٔ «گریزندهٔ» نسلی است که حقیقتاً پریشان و دل‌خسته از جنگ بیرون آمده و قابلیت پرداختن به‌مسائل «جدی» را از دست داده‌است.

آنچه دربارهٔ **خورشید**... گفتیم کمابیش دربارهٔ **وادع**... نیز صادق است، جز اینکه در رمان اخیر گردهٔ کمرنگی از آن عنصری که در **خورشید**... نبود ــ «معماری» داستان ــ پدیدار می‌شود. به‌علاوه، همینگ‌وی در دایرهٔ امکانات «سبک» خود نخستین تلاش خود را برای شکافتن وضع موجود، برای توضیح روحیه‌ای که در **خورشید**... فقط توصیف شده‌بود، بکارمی‌برد. **وداع**... در واقع سرگذشت تلخ و شیرین زمان جنگ یکی از افراد «نسل سرگشته» است ــ فردی که براحتی می‌تواند همان «ضد قهرمان» رمان **خورشید**... باشد، که راوی داستان یا سخنگوی نویسنده است.

جنگ از دور منظرهٔ رمانتیکی دارد، اما از نزدیک زشت و کثیف و بی‌معنی است. در گیر و دار جنگ حیثیت و شرافت انسانی لگدمال می‌شود و انسان خوار و ذلیل، هویت خود را ازدست‌می‌دهد. این معنی را همینگ‌وی با قوت و ظرافت تصویر می‌کند. اما جنگی که او

می‌بیند نتیجهٔ یک نظام اجتماعی تضادآمیز یا حتی تراژدی انسان در تلاش معاش نیست؛ جنگ یک سلسله رویدادهای نظامی جدا از هم است، یک سلسله تدارکهای بیهوده و فاجعه‌های بی‌معنی است، درست همان طور که در نظر یک داوطلب هفده هجده‌ساله، پس از برطرف‌شدن توهمات رمانتیکش، ممکن است جلوه کند. نویسندهٔ وداع... هرگز در صدد شناختن مقدمات و موجبات جنگ برنمی‌آید. حد اعلای رسوخ او در مسأله این است که نشان‌دهد خود فرماندهی ارتش هم تصور روشنی از اوضاع ندارد، چنانکه گروهی فرمان عقب‌نشینی می‌دهند و گروهی دیگر سر راه لشکر شکست‌خورده می‌نشینند و افسران را به‌جرم جداافتادن از واحدهای خود، یا جرمهای مسخره‌تر از این، تیرباران می‌کنند. این ماجرا را، که یکی از نخستین جوانه‌های فاشیسم ایتالیاست، همینگ‌وی در فصل عقب‌نشینی از کاپورتو در وداع... به‌شکل بسیار مؤثری نقل می‌کند. فردریک هنری، قهرمان داستان، پس از جان‌بدربردن از این مهلکه، نه تنها اسلحه بلکه هر گونه اندیشه و تعهد را وداع می‌گوید. به‌گفتهٔ خودش او را برای اندیشیدن نساخته‌اند، فقط برای این ساخته‌اند که شراب بنوشد و با معشوقه‌اش کاترین عشق‌بازی کند ــ کاری که نیمهٔ دوم رمان وداع... کمابیش تماماً صرف آن می‌شود.

به‌این دلیل شاید خیلی آسان بتوان وداع... را به‌عنوان نمونهٔ زودگذری از «ادبیات گریز» محکوم کرد، و البته این کاری است که برخی از نقادان در زمان انتشار این رمان کردند، و حقیقت این است که وجود عنصر «گریز» را در «وداع» نیز، به‌همان معنی که در بحث از

خورشید... اشاره کردیم، انکار نمی‌توان کرد. اما، چنانکه برخی نقادان تیزبین‌تر دریافتند، و چنانکه تاریخچهٔ عمر پنجاه و چندسالهٔ این رمان نشان‌می‌دهد، وداع... از ارزشهای دائمی‌تر از اینها خالی نیست. گذشته از دستاوردهای «فنی» همینگ‌وی در حساس‌ترین لحظهٔ توازن سبک و انضباط داستان‌سرایی‌اش، ارزشهای انسانی بینش نویسنده نیز آشکار است. همینگ‌وی در این داستان آن طرز رفتاری را که خود او «متانت تحت فشار» می‌نامید تصویر می‌کند. قهرمان وداع... ــ و آدمهای همینگ‌وی به‌طور کلی ــ در سخت‌ترین و تاریک‌ترین لحظه‌ها خصلتهای درستی و دلیری و پایداری و حساسیت شدید در برابر زیبایی و حقیقت را نگه‌می‌دارند. قهرمانان او ممکن است از واقعیت زیاد سردرنیاورند، یا از آن بگریزند، اما هرگز خود را خوار و خفیف نمی‌سازند و در همه حال چنان رفتار می‌کنند که از یک «جوانمرد» انتظار می‌رود. همچنین، نویسنده سرگشتگی و گریز تراژیک آدمهای خود را با چنان سادگی و صداقتی نقل می‌کند که ما وضع و حال آنها را به‌عنوان واقعیت اجتماعی می‌پذیریم. در دنیای «دور از سیاست» همینگ‌وی، مشکل آدمهایی مثبت‌تر و اجتماعی‌تر از اینها بتوان سراغ گرفت.

۱۱

دههٔ ۳۰ با بحران اقتصادی امریکا و بحرانهای اقتصادی و سیاسی اروپا آغاز شد و مسألهٔ آگاهی اجتماعی طبعاً در کانون ادبیات قرارگرفت. رمان‌نویسان امریکا شکاف میان رفاه طبقهٔ متوسط و فقر

طبقهٔ پایین جامعه را موضوع کار خود ساختند. زندگی کارگران کشاورزی و کشاورزان و خوش‌نشینان کشتزارهای جنوب، کارگران صنایع شرق، سیاه‌پوستان و یهودیان و مهاجران، و زاغه‌نشینان شهرهای بزرگ، میدان تجلی این آگاهی اجتماعی بود. نویسندگان فعال این دوره ــ سینکلر لوئیس، اپتون سینکلر، جان دوس پاسوس، جان استاین‌بک ــ با دقت و حوصله مسائل جامعه را می‌کاویدند و رمانهای خود را بر پایهٔ تودهٔ هنگفتی از مشاهدات و معلومات بنا می‌کردند. این همان جنبشی است که در تاریخ ادبیات امریکا «ادبیات پرولتری» نامیده‌می‌شود.

در تمام سالهای دههٔ سی تمایل کلی برجسته‌ترین نویسندگان امریکا به‌طرف چپ بود ــ به‌جز همینگ‌وی، که خود را از مسائل اجتماعی و سیاسی دور نگه‌می‌داشت. اکنون همینگ‌وی نویسندهٔ سرشناسی بود که در کی‌وست، ساحل رو به‌روی جزیرهٔ کوبا، بساط مفصلی گسترده‌بود. از زنی که روزهای سخت پاریس را با او گذرانده‌بود جدا شده‌بود و با یک خانم بسیار «شیک» (هر چند گویا نه چندان زیبا)، که فرزند یک خانوادهٔ ثروتمند و خبرنگار مجلهٔ وگ بود، ازدواج کرده‌بود. در ویلای بزرگش از نویسندگان و روزنامه‌نگاران و ستارگان سینما و صاحبان صنایع و مانند اینها پذیرایی می‌کرد و آنها را با کشتی تفریحی‌اش برای ماهیگیری به‌آبهای ژرف دریای کارائیب می‌برد. آن جوان «بوهِمیَن» (بی‌بند و بار) پاریس اکنون با جماعت «بورژوابوهمین» امریکایی ــ که نحس‌ترین نوع بورژواست ــ «صلح جداگانه»ای ترتیب داده‌بود.

این نتیجهٔ طبیعی روش پیشین او بود. اصرار در معلق‌ساختن داوریها، پرهیز از آلوده‌شدن به‌نظریات و معتقدات، تصور اینکه رئالیسم او نه با جریانهای اجتماعی و سیاسی بلکه با مسائل فلسفی و ابدی بشریت سر و کار دارد، او را به‌مشکلات بزرگی که با آغاز دههٔ سی پیش‌آمده‌بود بی‌اعتنا می‌ساخت. علاقهٔ او متوجه میدانهای گاوکشی اسپانیا و شکارگاههای افریقا بود. در دهه‌ای که همینگ‌وی در این عوالم سیر می‌کرد دو اثر غیرتخیلی از زیر دستش بیرون آمد که هر کدام در سیر تحول اندیشه و هنر او جای خاصی دارد. این دو اثر عبارتند از **مرگ در بعدازظهر** (۱۹۳۲) و **تپه‌های سبز افریقا** (۱۹۳۵).

مرگ در بعدازظهر گذشته از اینکه هنوز هم **بهترین کتاب دربارهٔ گاوکشی** شناخته‌می‌شود، و گذشته از اینکه در آن نویسنده برای نخستین‌بار نظریات خود را دربارهٔ نثرنویسی و داستان‌سرایی بیان می‌کند، فرصتی است برای تجلی اشتغال خاطر غریب همینگ‌وی با مسألهٔ مرگ ــ مرگ خشن و خونین.

گاوکشی اسپانیایی یک بازی سنتی است که در آن مرگ خشن به‌شکل نوعی آیین (ریت) به‌نمایش درمی‌آید، یا درواقع «اجرا» می‌شود. انسان و گاو و اسب عناصر این آیین‌اند. انسان و گاو عناصر مهم یا فعال شمرده‌می‌شوند، و بنا برین مرگ گاو، و مرگ احتمالی انسان، جنبهٔ «تراژیک» دارد، و حال آنکه مرگ اسب «کمیک» (یا بی‌اهمیت) است، زیرا که اسب عنصر غیرفعال یا «بی‌گناه» (یا «بی‌اختیار») آیین است.

این فرض بازی گاوکشی است، و البته منطقاً فرض باطلی

است، چون که در واقع فقط انسان است (آن هم تیرهٔ خاصی از انسان) که گاو را «مختار» یا «فعال» و اسب را «منفعل» یا «بی‌اختیار» می‌انگارد، وگرنه هر دو چارپا به‌یک اندازه بی‌گناه‌اند. ولی در هر حال این بازی، اندیشهٔ مرگ «تراژیک» و مرگ «کمیک» را به‌این ترتیب نمایش می‌دهد. ظاهراً این اندیشه که مرگ عناصر «بی‌گناه» صحنهٔ نبرد ــ خواه گاوکشی اسپانیایی باشد، خواه جنگ دولتها، خواه جدال گانگسترها ــ نوعی مرگ «کمیک» یا بی‌اهمیت است، در آن روزها خاطر همینگ‌وی را وسوسه می‌کرد. او در نوشتهٔ کوتاهی به‌نام تاریخ طبیعی مرگ، که نخستین‌بار در مرگ بعدازظهر چاپ شد، می‌گوید که بیشتر آدمها مانند جانوران می‌میرند؛ آدم مرده، یا مردهٔ آدم، با گاو مرده هیچ فرقی ندارد. این البته درست است؛ اما از این مقدمه نمی‌توان نتیجه گرفت که آدم زنده با گاو زنده در یک تراز قرارمی‌گیرد. اما ظاهراً همینگ‌وی، دست‌کم در این دوره، عقیده دارد که مرگ طبیعی جانوران کشته‌شدن است (یعنی مرگ بر اثر ازدست‌دادن خون)؛ و چون انسان هم جانوری بیش نیست پس مرگ خشن (یا کشته‌شدن) سرنوشت طبیعی انسان است. یعنی آنچه ما معمولاً مرگ غیرطبیعی می‌نامیم در حقیقت همان مرگ طبیعی است. این اندیشه‌های بیمارگونه نتیجهٔ درآمیختن «افسانهٔ همینگ‌وی» با شخصیت واقعی او است. اکنون همینگ‌وی در برابر افسانه‌ای که از او پرداخته‌اند زبون شده‌است، و این همان زمانی است که برخی از منتقدان او را فاشیست می‌نامند. در اینکه «مرگ کمیک» یک تعبیر فاشیستی است هیچ شکی نیست. اما همینگ‌وی از فاشیسم بیزار بود و همیشه بیزار

ماند. در واقع فاشیسم تنها مسأله‌ای بود که همینگ‌وی توانست در برابر آن موضع قاطع بگیرد. اشتغال خاطر او به‌مفهوم «مرگ کمیک» عارضهٔ گذرانی بیش نبود، و همین که همینگ‌وی متوجه تعابیر عملی آن شد آن را کنار گذاشت. زمانی که همینگ‌وی برای مبارزه با فاشیسم به‌اسپانیا رفت، همهٔ گاوکشان معروف اسپانیا ــ دوستان قدیمش ــ در صف فاشیستها بودند، و او بی‌گمان متوجه شد که فاشیست لزوماً کسی نیست که بازوبند صلیب شکسته ببندد یا عقاید خود را با تأکید دون‌کیشوت‌واری بیان کند؛ آدم می‌تواند به‌موقعش فاشیست بشود. چند سال بعد همینگ‌وی این مسأله را در قطعه‌ای از **ناقوس**... پیش‌می‌کشد. قهرمان داستان، رابرت جردن، با اعضای گروه پارتیزانی خود چنین بحث می‌کند:

پریمیتیوو گفت: «ولی حتماً مالکهای بزرگ و پولدارها بر ضد این جور مالیاتها شورش می‌کنند. این جور مالیاتها به‌نظر من انقلابی می‌آیند. وقتی آنها دیدند که منافعشان به‌خطر افتاده بر ضد دولت شورش می‌کنند، درست همان طور که فاشیستها اینجا شورش کرده‌اند.»

«ممکن است.»

«پس شما هم باید تو کشور خودتان بجنگید، مثل ما که اینجا می‌جنگیم.»

«بله، باید بجنگیم.»

«ولی تو کشور شما که فاشیستها زیاد نیستند؟»

«عدهٔ زیادی هستند که خودشان نمی‌دانند فاشیست‌اند، ولی

به‌موقعش متوجه می‌شوند.»
«ولی شما نمی‌توانید آنها را از بین ببرید، تا وقتی که خودشان شورش کنند.»
رابرت جردن گفت: «نه، نمی‌توانیم آنها را از بین ببریم. ولی می‌توانیم مردم را آموزش بدهیم که از فاشیسم بترسند و آن را بشناسند و با آن بجنگند.»

اما این اندازه آگاهی اجتماعی مربوط به‌سالهای دیرتر است. در اوایل دههٔ سی تلاش نویسندگان چپ امریکا برای آنکه همینگ‌وی را به‌صف خود درآورند نتیجه نداد. در آن روزهای دشوار که امریکا در چنگال «بحران بزرگ» دست و پا می‌زد و اروپا به‌سوی فاجعه‌های پی‌درپی می‌تاخت، به‌نظر غالب روشنفکران امری عجیب و حتی خلاف اخلاق می‌آمد که نویسنده‌ای با مقام و آوازهٔ همینگ‌وی روزهای خود را به‌تماشای مراسم گاوکشی در اسپانیا و شکار در افریقا یا ماهی‌گیری در گلف‌استریم بگذراند. نویسندگان او را به‌میدان مبارزه دعوت می‌کردند و دوستدارانش به‌او نامهٔ سرگشاده می‌نوشتند. با همهٔ اینها همینگ‌وی حاضر نشد در برابر مسائل جاری موضع روشنی بگیرد. می‌گفت: «دشوارترین کار این است که انسان نثر سرراست و صادقانه بنویسد. اول باید موضوع را شناخت، بعد باید نوشتن را یاد گرفت. هر دو کار یک عمر وقت می‌خواهد، و هر کس که سیاست را به عنوان راه فرار انتخاب کند تقلب کرده‌است.» می‌گفت اگر نویسنده کتاب خود را با «حقیقت» نوشته‌باشد، کتابش «همه جور تعبیر اقتصادی» می‌تواند داشته‌باشد؛ در آن صورت نویسنده می‌تواند

بگـذارد دیگـران هـر چـه مـی‌خواهـند بگـویند؛ صـدای آنـها «طـنین خوشایند» زوزهٔ کفتارها را خواهدداشت، «در یک شب بسیار سرد کـه در کلبه‌ای نشسته‌ای که برای خودت ساخته‌ای و با کار خودت پولش را پرداخته‌ای.» چیزی که همینگ‌وی حاضر نمی‌شد بپذیرد ایـن بـود که «حقیقت»، اگر محدود و حقیر نباشد، سیاست را هم دربرمی‌گیرد؛ وگرنه موضع نویسنده موضع ژنرالهـایی خـواهـدبود کـه مـی‌گویند «مـا سربازیم و در سیاست دخالت نمی‌کنیم»؛ و چنانکه می‌دانیم این گونه سربازان همیشه ابزار بدترین نوع سیاست می‌شوند. نـویسنده مـمکن است در گزینش موضع سیاسی خود اشتباه کند، اما اشـتباه بـزرگ‌تر ایـن است کـه گـمان کـند مـی‌توانـد از سـیاست بـرکنار بـماند. خـود همینگ‌وی در پایان **مرگ در بعدازظهر** می‌گوید: «مهم ایـن است کـه باشی و کارت را انجام‌بدهی و ببینی و بشنوی و بیاموزی و بفهمی؛ و وقتی که چیزی هست که می‌دانی، بـنویسی، و نـه پـیش از آن؛ و نـه خیلی پس از آن.» «فهمیدن» یک وضع در واقع همان چیزی است که به‌عبارت دیگر تعبیر سیاسی آن وضع نامیده‌می‌شود.

اما محدودیت «حقیقت» همینگ‌وی در **تپه‌های سبز افریقا** بهتر آشکار می‌شود. او در سرآغاز کتاب می‌نویسد: «نویسنده کوشیده است یک کتاب مطلقاً حقیقی بنویسد، تا ببیند که آیا شکل یک سرزمین و طرح رویدادهای یک ماه وقت اگر با حقیقت بیان شود می‌تواند با یک کار تخیلی برابری کند یا نه؟» به‌این ترتیب «تپه‌ها» یک اثر آزمایشی است، و به‌این عنوان اثر موفقی است. به‌همین دلیل است که گزارش یک سفر شکاری یک‌ماهه را اکنون، پس از پنجاه سال، می‌توان خواند.

بله، نویسنده توانسته‌است «حقیقت» را بیان کند. اما حقیقت او از نوع بسیار محدودی است که چندان چیزی را دربرنمی‌گیرد. در تپه‌ها... نه تنها از مسائل مهم افریقا ــ استعمار، «آپارتهید»، فقر و جهل و بیماری، مبارزات استقلال یا ضرورت آن، و مانند اینها ــ هیچ سخنی نمی‌رود، بلکه هیچ نوع برداشت فرهنگی و مردم‌شناختی از زندگی قبایل گوناگون مسیر سفر هم در آن بچشم‌نمی‌خورد. همهٔ اینها به‌نظر همینگ‌وی آن «عنصر زمانی» است که باید از آن پرهیز کرد. در نتیجه طرز برخورد او با سرزمین و مردم افریقا با طرز برخورد سایر بورژوا-های امریکایی ــ امثال فرانسیس مکامبر، قهرمان نگون‌بخت یکی از معروف‌ترین داستانهای همینگ‌وی ــ هیچ فرقی ندارد، جز اینکه نویسندهٔ استاد می‌تواند پاره‌ای از لحظات تجربهٔ خود را بدقت ضبط کند. به‌این عنوان، یعنی به‌عنوان توصیف سفر یک بورژوای امریکایی در سرزمین استعمارزدهٔ افریقا، «تپه‌ها» سند جالب توجهی است؛ هر چند ما دربارهٔ مردم افریقا چیز زیادی از آن نمی‌آموزیم؛ زیرا که این مردم در این کتاب فقط باربران و خدمتکاران چابک یا تنبلی هستند که اسباب بهجت یا کدورت خاطر نویسنده را فراهم می‌سازند؛ «و در هر حال همه‌شان 'بوآنا' [ارباب] همینگ‌وی را تحسین می‌کنند».[۱]

۱۲

با همهٔ اینها سرانجام آثار آگاهی اجتماعی در کار همینگ‌وی

۱. این تحلیل از ادموند ویلسون است.

پدیدار می‌شود. در رمان داشتن و نداشتن (۱۹۳۶)، آدمهایی که همیشه از مسائل اجتماعی و سیاسی می‌گریختند نخستین واکنشهای سیاسی را از خود نشان‌می‌دهند. این واکنشها هنوز از حدود غریزه فراتر نمی‌روند؛ ولی نباید فراموش کنیم که جنبشهای سیاسی بر پایهٔ نیازهای نخستین انسان بنا می‌شوند.

رمان داشتن و نداشتن بر پایهٔ یک داستان کوتاه پی‌ریزی شد. در ۱۹۳۳ همینگ‌وی داستان کوتاه نسبتاً بلندی نوشت که در آن با آدم تازه‌ای آشنا می‌شویم به‌نام هری مورگان. هری با آدمهای پیشین همینگ‌وی فرق دارد: آدم زحمت‌کشی است اهل میامی، که در گذشته عضو پلیس بوده‌است، اما اکنون «لنج» کوچکی دارد و نان زن و دخترش را ــ که در خانهٔ او خوشبخت‌اند ــ با ماهیگیری و عبوردادن مسافر قاچاق میان کوبا و امریکا درمی‌آورد. سه سال بعد همینگ‌وی دنبالهٔ سرگذشت هری مورگان را در داستان دیگری نوشت. در داستان دوم، هری در یکی از سفرهایش دچار لنج گشتی پلیس می‌شود و آتش مسلسل یکی از دستهایش را قطع می‌کند. لنجش هم مصادره می‌شود. پس از انتشار داستان دوم همینگ‌وی بر آن شد که داستان سومی بنویسد که دو داستان پیشین را با هم پیوند بدهد و به‌صورت یک رمان درآورد. این داستان دربارهٔ نویسنده‌ای است به‌نام ریچارد گوردون، که خود از پیشتازان «ادبیات پرولتری» است اما با دوستان ثروتمند و بیکاره‌اش، و با زن ایرلندی ناسازگارش، زندگی چندش‌آوری دارد. بدین ترتیب همینگ‌وی نخستین رمان اجتماعی خود را با نیش‌زدن به‌نویسندگان رمانهای اجتماعی بنا می‌کند. اما در کیفیت

اجتماعی رمان او شکی نیست؛ حتی عنوان این رمان حاکی از این کیفیت است.

تلاش همینگ‌وی برای بهم‌بافتن دو رشتهٔ جداگانه و بناکردن نوعی دورنمایی (پرسپکتیو) چندجانبه، و نیز تلاش او برای برداشتن مهارهای عاطفی، برای زبان بازکردن در مسائل اجتماعی و جانب‌گیری در طراحی چهره‌ها ــ که نتیجهٔ آن کاریکاتورهایی است که در کار همینگ‌وی کاملاً تازگی دارد ــ به‌رمان **داشتن و نداشتن** نوعی کیفیت آزمایشی می‌دهد. این رمان «کولاژ»ی است که در آن زمان، موافق ذوق بسیاری از منتقدان نبود، و حقیقت این است که هنوز هم از این اثر به‌عنوان ضعیف‌ترین کار همینگ‌وی یاد می‌کنند. می‌گویند علت ضعف ساختمانی **داشتن و نداشتن** این است که همینگ‌وی در زمان آفرینش این اثر برای رفتن به‌جبههٔ جنگ داخلی اسپانیا بی‌قرار بود و مجال نداشت که آن سه‌پارهٔ پراکندهٔ داستان را درست جوش بدهد و به‌شکل یک کل منسجم درآورد. اما شاید توضیح واقعی‌تر این باشد که اولاً پرداختن به‌مسائل اجتماعی برای همینگ‌وی زمینهٔ تازه‌ای بود و طبیعی است که او نمی‌توانست در این زمینه با اطمینان همیشگی خود گام بردارد. ثانیاً در کارهای پیشین او نیز، چنانکه پیش‌تر اشاره کردیم، ضعف ساختمانی یا فقدان «عنصر معماری» آشکار است. در حقیقت همینگ‌وی در **داشتن و نداشتن** نخستین تلاش واقعی خود را برای پدیدآوردن نوعی ساختمان انجام‌می‌دهد ــ همچنان که برای نخستین‌بار واکنشهای سیاسی آدمها را ضبط می‌کند.

این واکنشها چنانکه گفتیم غریزی و ابتدایی است. آدمهای او

حتی از اصطلاحات سیاسی پرهیز می‌کنند. یک جا هری مورگان می‌کوشد دوست خود ال را قانع کند که به‌او کمک کند تا چند تن انقلابی کوبایی را از ساحل امریکا به‌کوبا ببرند. ال آدم عیالواری است که برای هفته‌ای هفت دلار و نیم جان می‌کند. هری می‌گوید:

> تا وقتی که دیگران نان می‌خورند زن و بچهٔ من هم باید نان بخورند. آنها [اداراها] کاری می‌کنند که شما اینقدر گرسنگی بکشید که از اینجا کوچ کنید، برای اینکه بتوانند کلبه‌های شما را بسوزانند و از بین ببرند و جایش آپارتمان بسازند و اینجا را شهر توریستی کنند. این چیزی است که من شنیده‌ام. شنیده‌ام دارند زمینها را می‌خرند. بعد وقتی که مردم از گرسنگی نابود شدند و رفتند جای دیگر گرسنگی بکشند آن وقت آنها می‌آیند و اینجا را یک جای خوشگل توریستی می‌کنند.
>
> گفتم: «تو مثل رادیکالها حرف می‌زنی.»
>
> گفت: «من رادیکال نیستم. من دلخورم. خیلی وقت است دلخورم.»

«رادیکال» یک اصطلاح سیاسی است، و آنها چون هنوز سیاسی نیستند از این برچسب می‌هراسند ــ برچسبی که هنوز هم در امریکا هراس‌آور است. هری و ال فقط از ناگواربودن وضع خودشان آگاه شده‌اند، یا به‌گفتهٔ خودشان فقط «دلخور»ند. این نخستین مرحلهٔ روند سیاسی‌شدن است. در این داستان هر دو آنها کشته می‌شوند و ما

نمی‌دانیم که اگر زنده می‌ماندند آگاهی سیاسی آنها به‌چه شکلی درمی‌آمد. شاید به‌یک دستهٔ فاشیستی می‌پیوستند، زیرا که سابقهٔ «لمپنیسم» آنها و پرهیزشان از اندیشه و احساس ــ به‌عنوان خویشاوندان سایر آدمهای همینگ‌وی ــ چنین حکم می‌کند. شاید هم سرانجام کمونیست می‌شدند. نکتهٔ مهم این است که صداقت همینگ‌وی آنها را در همان مرحله‌ای که هستند تصویر می‌کند، و نه فراتر از آن. بالاترین مرحلهٔ آگاهی هری مورگان این است که می‌فهمد فرد انسانی ضعیف‌تر از آن است که بتواند نقشه‌های خود را بتنهایی اجرا کند. بنظرمی‌آید که او به‌نوعی تلاش دسته‌جمعی، به‌نوعی سازمان، معتقد شده‌است؛ هر چند خود او دیگر فرصت را از دست داده‌است:

«دست‌تنها فایده‌ای ندارد. هیچ کس دست‌تنها کاری نمی‌تواند بکند.» ساکت شد. «هر جور که باشد آدم دست‌تنها راهی ندارد.» چشمهایش را بست. مدت درازی طول کشیده بود تا توانسته‌بود این حرف را به‌زبان بیاورد؛ و تمام عمرش طول کشیده‌بود تا توانسته‌بود آن را بیاموزد.

۱۳

در سال ۱۹۳۰ در اسپانیا انقلاب روی‌داد. سلطنت سقوط کرد و جمهوری اعلام شد. پس از کش‌مکشهای طولانی یک حکومت بورژوا دموکرات بر سر کار آمد. اما سران ارتش که گرایش فاشیستی و

سلطنت‌طلبی داشتند در برابر حکومت شورش کردند. برای سرکوبی شورش یک «جبههٔ خلق» تشکیل شد و جنگ داخلی درگرفت.

اگر دامنهٔ جنگ به‌نیروهای داخلی اسپانیا محدود می‌ماند شورش ارتش به‌احتمال قوی سرکوب می‌شد، اما این رویدادها مقارن قدرت‌نمایی هیتلر و موسولینی در صحنهٔ سیاست اروپا بود، و این دو به‌کمک ژنرال فرانکو، رهبر فاشیستهای اسپانیا، شتافتند. جنگ داخلی اسپانیا صورت بین‌المللی پیدا کرد.

دولتهای انگلیس و فرانسه و امریکا که سیاست مماشات با هیتلر را دنبال می‌کردند نه تنها دست او و موسولینی را در اسپانیا بازگذاشتند بلکه به‌بهانهٔ بی‌طرفی و سیاست «عدم مداخله» حاضر نشدند به‌حکومت جمهوری اسلحه بفروشند. در برابر این سیاست، عناصر مترقی در سراسر جهان برای دفاع از جمهوری یک «سپاه بین‌الملل» (بریگاد انترناسیونال) تشکیل دادند. اتحاد شوروی نیز گروهی داوطلب و مبالغی اسلحه و مهمات فرستاد.

از آنجا که عنصر فعال و مسلط «جبههٔ خلق» و «سپاه بین‌الملل» از کمونیستها تشکیل می‌شد، در پشت جبههٔ جنگ ارادهٔ حکومت جمهوری برای پیروزی بر فاشیسم اساساً سست بود؛ زیرا حکومت در بیم آن بود که پس از پیروزی ناگزیر خواهدشد قدرت را به‌کمونیستها بسپارد. در خود جبهه نیز میان کمونیستها و انواع دسته‌های آنارشیست و سوسیالیست و لیبرال و غیره، که در نبرد شرکت داشتند، برخوردهای دردناک پیش‌می‌آمد. دشواری چنین وضعی را می‌توان تصور کرد. در این وضع مردم اسپانیا از ژوئیهٔ ۱۹۳۶ تا آوریل ۱۹۳۹ در

برابر فاشیسم مقاومت کردند، ولی سرانجام جمهوری شکست خورد و بازماندگان «سپاه بین‌الملل» پریشان و دل‌خسته به‌کشورهای خود بازگشتند. چنانکه پس از هر شکستی انتظار می‌رود، افراد و دسته‌هایی که در نبرد شرکت داشتند تا سالها یکدیگر را متهم می‌ساختند و مسؤولیت شکست را به‌گردن هم می‌انداختند. در این تقسیم تقصیر و مسؤولیت کمونیستها که فعال‌ترین دستهٔ صحنهٔ نبرد بودند ــ و بی‌شک میان آنها عناصر شایان سرزنش هم پیدا می‌شدند ــ بیشترین سهم را بردند. علاوه بر این، نظر پاره‌ای از مورخان بر این است که اگر شورش فرانکو سرکوب می‌شد، با توجه به‌سیاست «عدم مداخلهٔ» دول غربی، در آن زمان هیتلر در وضعی بود که می‌توانست اسپانیا را اشغال کند و بر مدیترانه و دروازه‌های افریقا ــ و خاورمیانه ــ مسلط گردد. در آن صورت حکومت فرانکو عملاً دست‌نشاندهٔ هیتلر می‌شد و آرایش صحنهٔ اروپا در آستانهٔ جنگ جهانی دوم شکل دیگری پیدا می‌کرد. به‌این دلیل اتحاد شوروی در وضعی نبود که بخواهد برای سرکوبی فاشیسم اسپانیا به‌طور قاطع عمل کند. در نتیجه پس از شکست جمهوری بسیاری از روشنفکران اروپا و امریکا ناکامی بسیار تلخ خود را نتیجهٔ سیاست غیرقاطع یا حتی خیانت‌آمیز اتحاد شوروی می‌دانستند؛ و پس از جنگ داخلی اسپانیا عدهٔ زیادی از نویسندگان چپ اروپا و امریکا تغییر موضع دادند و به‌اردوگاه راست پیوستند. حمله به‌اردوگاه چپ رسم روز شد. همینگ‌وی هم ــ که هرگز چپ نبود ــ چنان رفتار کرد که گویی از جبههٔ چپ سر خورده‌است و اکنون همراه با این جنبش عمومی روی از آن برمی‌گرداند.

۱۴

همینگ‌وی در ۱۹۳۷ به‌عنوان خبرنگار جنگی به‌اسپانیا رفت. در این زمان او موضع ضدفاشیستی خود را بصراحت اعلام کرده‌بود. در کنگرهٔ نویسندگان امریکا، که در همان سال در نیویورک تشکیل شد، گفت: «فقط یک شکل حکومت وجوددارد که نمی‌تواند نویسندگان خوب پدیدبیاورد، و آن نظام فاشیسم است. زیرا فاشیسم دروغی است که از زبان زورگویان گفته‌می‌شود. نویسنده‌ای که حاضر نباشد دروغ بگوید نمی‌تواند در نظام فاشیستی زندگی و کار کند.» همچنین در مقاله‌ای به‌دولت امریکا توصیه کرد که سیاست «عدم مداخله» را کنار بگذارد و به‌جمهوری اسپانیا اسلحه بفروشد. گذشته از اینها، همینگ‌وی شخصاً آستین بالا زد و از میان پاره‌ای عناصر مترقی، از جمله تنی چند از ستارگان سینما، مبلغی پول فراهم‌کرد و چند آمبولانس خرید و به‌جبههٔ جنگ اسپانیا فرستاد.

اما بر خلاف آنچه در افسانهٔ همینگ‌وی آورده‌اند، دامنهٔ «شرکت» او در جنگ اسپانیا بیش از این نبود. در حقیقت، چنانکه برخی از منتقدان همینگ‌وی بعدها اشاره کردند، رفتن او به‌جبههٔ اسپانیا انگیزهٔ دیگری هم داشت، و آن دختر خبرنگاری بود به‌نام مارتا گلهورن که در آن روزها در اسپانیا خبرنگار جنگی بود و دو سال بعد زن سوم همینگ‌وی شد. به‌این دلایل بود که پاره‌ای از همقطاران همینگ‌وی در نبرد با فاشیسم فرانکو، بعدها در پاسخ لاف‌زنیها و لجن‌پاشیهای او در رمان ناقوس برای که می‌زند گفتند که او در جنگ

داخلی اسپانیا یک نیمه‌خبرنگار و نیمه‌توریست بیش نبوده‌است و نمی‌بایست به‌خود اجازه دهد دربارهٔ کسانی که جان‌برکف به‌جبهه رفتند ــ و بسیاری‌شان بازنیامدند ــ به‌داوریهای خام و تلخ بپردازد. حقیقت این است که همینگ‌وی نیز مانند همهٔ روشنفکرانی که برای مبارزه با فاشیسم به‌اسپانیا رفته‌بودند پس از شکست جمهوری با خاطر آزرده و مقدار زیادی «پس‌داوری» ــ اگر چنین اصطلاحی را بتوان ساخت ــ به‌خانهٔ خود بازگشته‌بود. **ناقوس**... آغشته به‌این گونه عواطف زهرآلود است.

در این رمان همینگ‌وی «تجربه‌های اسپانیایی» خود را به‌عنوان مادهٔ خام بکاربرده‌است. تصویرکردن واقعیت جنگ داخلی اسپانیا، دست کم با مقداری از پیچیدگیها و تضادهایش، به‌یک پردهٔ بسیار پهناور و رنگهای گوناگون، و نیز به‌یک بینش اجتماعی و تاریخی ژرف و تیز نیاز داشت. بی‌گمان به‌دلیل آگاهی بر دشواری کار است که همینگ‌وی حتی از شهر مادرید که کانون کش‌مکشها و توطئه‌های سیاسی جنگ بود پرهیز می‌کند و صحنهٔ داستان خود را در گوشهٔ دورافتاده‌ای از جبهه قرارمی‌دهد. (رابرت جردن، قهرمان **ناقوس**...، نویسنده‌ای است که خیال دارد یک کتاب «حقیقی» دربارهٔ اسپانیا بنویسد، ولی با خود می‌گوید «برای این کار باید نویسندهٔ خیلی بهتری باشم. چیزهایی که در این جنگ فهمیده‌ام چندان ساده نیست».)

«طرح» یا «نقشهٔ» رمان **ناقوس**... این است: یک داوطلب امریکایی به‌نام رابرت جردن که استاد زبان اسپانیایی و عاشق سرزمین اسپانیاست، در رأس گروه کوچکی از چریکهای روستایی می‌خواهد

پلی را که برای دشمن اهمیت حیاتی دارد پیش از سررسیدن دشمن منفجر کند، و می‌کند. داستان شصت و هشت ساعت طول می‌کشد و همان جایی که آغاز شده‌است بپایان‌می‌رسد. بدین ترتیب همینگ‌وی در بزرگ‌ترین رمان خود نیز از دایرهٔ «معماری» داستان کوتاه چندان فراتر نمی‌رود. آنچه حجم این رمان را تشکیل می‌دهد توصیفهای دقیق و ترسیم چهرهٔ آدمها یا «آدم‌پردازی» (کاراکتریزاسیون) و کاوش گذشته‌هاست. روش «آدم‌پردازی» همینگ‌وی در ناقوس... با رمانهای نخستینش فرق می‌کند. در ناقوس... او چهرهٔ آدمهایش را نه با غریزه و احساس، نه با ضربه‌های تند و تصادفی یک نقاش امپرسیونیست، بلکه با هوش و بینش، با دقت و نازک‌کاری یک چهره‌نگار کلاسیک، ترسیم می‌کند. در توصیف صحنهٔ طبیعت و کردار آدمها نیز همین تفاوت بچشم‌می‌خورد. از آن حالت بی‌گناهی و سهل‌انگاری کودکانه و شیرین رمانهای نخستین دیگر اثری نیست. هر چه خورشید... و وداع... خودجوش و طبیعی بنظرمی‌آمدند، ناقوس... حساب‌شده و مصنوع است. این را پاره‌ای از منتقدان، از جمله ایوان کاشکین، منتقد شوروی، به‌حساب پیشرفت همینگ‌وی می‌گذارند. این برداشت قابل فهم است. واقعیت این است که آن کیفیتی که ما نامش را خوجوشی و طبیعی‌بودن می‌گذاریم با ساختمان پیچیده و حساب‌شدهٔ یک اثر ادبی بزرگ ــ خواه شعر یا نمایشنامه یا رمان ــ بندرت راست درمی‌آید و در تاریخ ادبیات جهان فقط نویسندگان طراز اول ــ مانند سوفوکلس، سروانتس، شکسپیر، تالستوی ــ به‌این کار توفیق یافته‌اند، و آن هم نه همیشه. کاشکین می‌گوید که درگیری سیاسی

جنگ اسپانیا همینگ‌وی را از بن‌بست دههٔ سی بیرون می‌آورد، زهر «نسل سرگشته» از خونش خارج می‌شود، زبانش باز می‌شود، آن تنش یا مهارشدگی بیمارگونه، آن ترس از حرف‌زدن و «لودادن» عواطف خود، دست از گریبانش برمی‌دارد، گفت و گوها نیز دیگر آن حالت معماگونهٔ پیشین را ندارند؛ به‌جای آن نویسنده یا شاعر هراسان از حرف‌زدن، اکنون ما با یک داستان‌سرای زبردست رو به‌رو هستیم. اما همهٔ این «امتیاز»ها را همینگ‌وی با نهادن پایهٔ هنر خود بر یک پلهٔ پایین‌تر، با مبدل‌شدن از یک نویسندهٔ «بزرگ» به‌یک داستان‌سرای «زبردست»، بدست‌می‌آورد. اگر ما تا این اندازه قانع باشیم که نویسنده بکوشد از پاره‌های پراکندهٔ مشاهدات و ملاحظات و معتقدات خود ترکیب کمابیش منسجمی بسازد، که در عین حال گزارش کمابیش صادقانه‌ای از واقعیت عینی باشد، **ناقوس**... یک اثر هنری است، هر چند آن سادگی نبوغ‌آمیز «سبک» همینگ‌وی در این اثر به‌صورت نوعی «مانیه‌ریسم» خودآگاه، و گاه منحط و دردناک، درآمده‌است. گذشته از این، چنانکه البته نقادان جبههٔ چپ و از جمله خود کاشکین، بروشنی دیدند و نشان‌دادند، درجهٔ آگاهی و بینش اجتماعی و تاریخی داستان‌سرای زبردستی که در **ناقوس**... ظهور می‌کند سخت محدود است. درست است که چریکهای روستایی دستهٔ رابرت جردن دلیرانه می‌جنگند و دربارهٔ جنگ آزادانه بحث می‌کنند، اما، به‌گفتهٔ آرتورو بارئا، نویسنده و نقاد اسپانیایی (که چپ هم نیست)، هرگز کاملاً روشن نمی‌شود که این روستاییان چرا جانب جمهوری را گرفته‌اند. اینها هیچ تصوری از آیندهٔ خود ندارند و در یک فضای

تاریک زندگی می‌کنند.

روشن‌کردن این فضا، نشان‌دادن انگیزه‌های واقعی چریکها، البته لازمه‌اش آشنایی ژرف با جامعهٔ اسپانیا و جریانهای تاریخی آن است، و این را از همینگ‌وی که بیشتر به‌جنبه‌های رنگین و نظرگیر زندگی مردم اسپانیا ــ به‌مراسم گاوکشی و شراب‌اندازی و عشق‌بازی ــ علاقه‌مند بود مشکل بتوان انتظار داشت. بارئا حتی عشق «خیلی اسپانیایی» رابرت جردن و ماریا را رمانتیک و غیرواقعی می‌نامد. ماریا دختری است از یک خانوادهٔ متوسط روستایی که گروهی از فاشیستها به‌او تجاوز کرده‌اند. ماریای شکسته‌بال همین که به‌گروه چریکهای رابرت جردن می‌پیوندد در یک نظر عاشق جوان امریکایی می‌شود و در همان شب اول به‌رختخواب او می‌خزد. بارئا می‌گوید طبقهٔ این دختر و روستاییان کاستیل ــ چریکهای رابرت جردن ــ مقید به سنتهای حرم مغربی (اسلامی) و مناهی مذهب کاتولیک‌اند، و ممکن نیست چنان حرکتی از چنین دختری سربزند و حرمت او نزد آن روستاییان محفوظ بماند. چریکها چنین دختری را هرزه خواهند خواند، نه به‌این دلیل که خود را به‌یک جوان خارجی تسلیم می‌کند، بلکه چون فوراً و بی‌مقدمه و بدون آنکه جوان حتی از او خواسته‌باشد چنین می‌کند. ماریا در واقع چیزی جز خیالبافی یک توریست امریکایی نیست. بارئا او را «غیرواقعی‌ترین» آدم رمان ناقوس... می‌نامد ــ دختری که به‌زبان بسیار تغزلی حرف می‌زند، اما از واقعیت تغزل ــ حتی بوسیدن ــ پاک بی‌خبر است.

همهٔ اینها، به‌اضافهٔ لاف و گزاف نویسنده دربارهٔ اینکه جنگ

چگونه باید اداره می‌شد، و داوریهای خام و غالباً تلخ او دربارهٔ گردانندگان «سپاه بین‌الملل» ــ که بی‌گمان عاری از عیب نبودند ولی برای سیاحت هم به‌اسپانیا نرفته‌بودند و جان‌برکف با فاشیسم می‌جنگیدند ــ باعث شد که نقادان اروپا و امریکا، بویژه در جبههٔ چپ، برخورد بسیار تردیدآمیزی با ناقوس... داشته‌باشند. اما چیزی که توجه همهٔ آنها را جلب کرد این بود که در این داستان چهرهٔ «قهرمان همینگ‌وی» دیگرگون می‌شود. آن جوان سرخوردهٔ «بلاتکلیف»، آن نمایندهٔ «نسل سرگشته»، آن کسی که گاه نیک آدامز نامیده می‌شد و گاه جیک بارنز و گاه فردریک هنری، سرانجام از سرگشتگی بیرون می‌آید و در چهرهٔ رابرت جردن به‌درجه‌ای از آگاهی اجتماعی می‌رسد. رابرت جردن به«ایسم» خاصی نگرویده‌است، اما اینقدر می‌داند که فاشیسم آفتی است که زندگی را، که گرانبهاترین چیزهاست، از بها می‌اندازد و عاجل‌ترین وظیفهٔ اجتماعی جنگیدن با فاشیسم است. این گفت و گوی کوتاه رابرت جردن و ماریا یکی از موارد مکرری است که قهرمان ناقوس موضع سیاسی خود را اعلام می‌کند.

«تو کمونیستی؟»
«نه، ضد فاشیستم.»
«خیلی وقت است؟»
«از وقتی که فاشیسم را شناخته‌ام.»

چنانکه می‌بینیم آگاهی اجتماعی رابرت جردن منفی است. او

فقط ضد فاشیست است. گمان می‌کند فاشیستم را شناخته‌است، ولی نمی‌داند که فاشیسم چیزی جز «نشانهٔ» (سمتوم) یک بیماری عمیق‌تر اجتماعی نیست. «قهرمان همینگ‌وی» در مراحل ابتدایی آگاهی خود نیز از فاشیسم بیزار است. اما تحول این قهرمان، بر خلاف تصور خودش، در جهت شناخت فاشیسم نیست؛ در این جهت است که می‌بیند «صلح جداگانه» سرانجام چیزی به‌او نمی‌دهد؛ زیرا همیشه احتمال این هست که طبیعت یا دست تصادف آنچه را انسان گمان می‌کند اسباب خوشبختی او است بی‌رحمانه از دست او بقاپد و او را مانند فردریک هنری در پایان وداع... دست از پا درازتر، زیر باران، به‌هتلش بفرستد. پس آنچه در سیرت (کاراکتر) رابرت جردن اهمیت دارد درجهٔ آگاهی اجتماعی او نیست، بلکه خود «اجتماعی» شدن او است. قهرمان همینگ‌وی که از یک جنگ «بی‌معنی» سرخورده و «ناتوان» بیرون آمده‌بود، سرانجام سرنوشت خود را در یک جنگ «بامعنی» پیدا می‌کند و در اوج «توانایی» به‌پیشباز مرگ می‌رود. هری مورگان ــ که «قهرمان همینگ‌وی» نیست ــ به‌این نتیجه رسیده‌بود که «دست‌تنها فایده‌ای ندارد.» این پایان داستان هری مورگان است. رابرت جردن داستان خود را با این نکته آغاز می‌کند. پایان داستان او مرگ است. به‌گفتهٔ معروف خود همینگ‌وی، هر داستانی را به‌اندازهٔ کافی ادامه دهیم به‌مرگ می‌انجامد. اما مرگ رابرت جردن بی‌گمان کنایه‌ای است از شکست نظامی «جبههٔ خلق» در جنگ اسپانیا. شکست نظامی؛ زیرا شکی نیست که مردم اسپانیا در نبرد با فاشیسم معناً و اخلاقاً پیروز شدند. این کارمایهٔ (تم) تضادآمیز «شکست -

پیروزی» که‌بازتاب نتیجهٔ جنگ داخلی اسپانیاست در پایان رمان **ناقوس**... مفهومی است که در اندیشهٔ همینگ‌وی کاملاً تازگی دارد. این مفهوم در اندیشهٔ او باقی‌می‌ماند و نزدیک بیست سال بعد به‌شکل خالص و پیراسته‌ای در **پیرمرد و دریا** پرورانده‌می‌شود. اما این نتیجه با مرگ رابرت جردن قهرمان «ناقوس» بدست‌می‌آید، و با مرگ این قهرمان سلسلهٔ قهرمانان همینگ‌وی منقرض می‌گردد. «افسانهٔ قهرمان همینگ‌وی» بپایان‌می‌رسد، و خلأی برجا می‌گذارد که می‌توان گفت همینگ‌وی باقی سالهای زندگی خود را در تلاش پرکردن آن طی می‌کند.

۱۵

از سال ۱۹۴۰ تا ۱۹۵۰ اثری از همینگ‌وی منتشر نشد. در این سالها همینگ‌وی شاید مشهورترین نویسندهٔ جهان بود و وظیفهٔ دشواری در برابر خود داشت: از او انتظار می‌رفت دربارهٔ جنگ جهانی دوم رمانی بنویسد که از هر جهت از رمانی که دربارهٔ جنگ داخلی اسپانیا نوشته‌بود بزرگ‌تر و برتر باشد. همینگ‌وی هم وانمود می‌کرد که سرگرم نوشتن چنین رمانی است. این رمان قرار بود از سه بخش تشکیل شود: دربارهٔ زمین، دربارهٔ هوا، دربارهٔ دریا.

ظاهراً همینگ‌وی برای نوشتن «رمان بزرگ» خود مواد کافی در دست داشت: به‌عنوان خبرنگار جنگی بسیاری از صحنه‌های جنگ را از نزدیک دیده‌بود؛ حتی در آزادساختن شهر پاریس عملاً شرکت کرده بود. اما اجرای این تعهد مشکلاتی داشت که خوانندگان همینگ‌وی،

و حتی دوستانش، از آن بی‌خبر بودند.

همینگ‌وی از روزهای جوانی، شاید به‌سبب نوعی بی‌پروایی فطری یا خطای بینایی، بارها در معرض تصادمهای سخت قرارگرفته بود و بویژه در ناحیهٔ سر ضربه‌های شدید خورده‌بود. آثار این صدمات اکنون به‌صورت سردردهای شدید، کندی اندیشه و بیان، ضعف حافظهٔ لغوی، تمایل به‌وارونه‌نوشتن هجاها، زنگ‌زدن گوش و کاهش شنوایی، ظاهر می‌شد. علاوه بر این، آن رگهٔ تاریک و ناسالمی که همیشه در او بود و غالباً به‌شکل تمایل به‌لاف‌زنی و پرخاشگری، و گاه خشم شدید و نامعقول، پدیدار می‌شد اکنون بنظرمی‌رسید که دارد بر او چیره می‌گردد. آوازه و افسانه‌ای هم که دربارهٔ او همه جا پیچیده‌بود، و بی‌گمان تا حدی فراوردهٔ همین جنبهٔ شخصیت او بود، رفته‌رفته او را در دایرهٔ نحوهٔ خاصی از زندگی و رفتار گرفتار می‌کرد.

با همهٔ اینها همینگ‌وی دست از کار نکشید. مانند همیشه انضباط سختی بر خود تحمیل می‌کرد. هر روز صبح زود پشت میز کارش می‌نشست و دست کم روزی چهار ساعت می‌نوشت. اکنون خانه‌اش «فینکا» (ویلا)ی بزرگی بود در بیرون شهر هاوانا، در کوبا، و همینگ‌وی با زن سومش، مارتا گلهورن، آنجا زندگی می‌کرد. کشتی تفریحی‌اش «پیلار»، همیشه در بندرگاه آماده بود تا او را برای صید مارلین و بَمبَک به‌آبهای عمیق گلف‌استریم ببرد. همینگ‌وی هر روز صبح فراورده‌های پیشین خود را مرور می‌کرد و داستانی را که در دست داشت یکی دو گام پیش می‌برد. به‌دوستانش می‌گفت که فقط پشت میز کارش به‌طور هشیار دربارهٔ کارش می‌اندیشد. در باقی

ساعتها می‌کوشید ذهن ناهشیار خود را آزاد بگذارد تا کار خود را بکند. اما آنچه را روی کاغذ می‌آورد با هشیاری و بینش انتقادی تند و قاطعی وارسی می‌کرد. خط‌زدن و حذف‌کردن همیشه یکی از شیوه‌های کار او بود.

به‌این ترتیب در سالهای بعد از جنگ جهانی دوم در کارگاه همینگ‌وی مقدار زیادی دست‌نویس فراهم‌شد. از میان این دست‌نویسها فقط دو کتاب در زمان حیات او به‌چاپ رسید: آن دست رود و در میان درختان (۱۹۵۰) و پیرمرد و دریا (۱۹۵۲). پس از مرگ همینگ‌وی، پنج کتاب تمام و ناتمام از او برجا ماند: **عیش مدام**، که در ۱۹۶۴ منتشر شد و خاطرات او است از روزهای جوانی‌اش در پاریس؛ **باغ عدن**، که رمانی است دربارهٔ زن و شوهری که ماه عسل خود را در جنوب فرانسه می‌گذرانند؛ **تابستان خطرناک** که گزارش سفر آخر نویسنده است به‌اسپانیا و پاره‌هایی از آن در ۱۹۶۱ در مجلهٔ **لایف** منتشر شده‌بود؛ و گزارش بی‌نامی از سفر پرحادثهٔ ۱۹۵۴ به‌افریقا که در آن همینگ‌وی دو بار دچار سانحهٔ سقوط هواپیما شد و خبر مرگش در جهان پیچید؛ و سرانجام رمان مفصلی که در حقیقت **بخش دریایی** رمان جنگی او بود و در ۱۹۷۰ با عنوان **جزیره‌هایی در جریان** منتشر شد.

هیچ کدام از آثاری که پس از مرگ همینگ‌وی منتشر شد تحول مهمی را در هنر او نشان‌نمی‌دهد و پرداختن به‌آنها در این بحث لازم نیست. دربارهٔ آثار منتشرنشدهٔ او، ملکم کائولی که به‌آنها دسترسی داشته‌است می‌نویسد که این نوشته‌ها «کمابیش بی‌سر و سامان‌اند و

گمان نمی‌ورد برای خوانندگان عادی چاپ شوند».

باری، آن دست رود... پس از ده سال سکوت منتشر شد. با این رمان همینگ‌وی می‌خواست به‌گفتهٔ خودش سر پنجاه‌سالگی از «عنوان قهرمانی» خود دفاع کند. آن دست رود... داستان پایان عمر یک ژنرال امریکایی است که بر اثر فرمانهای ابلهانهٔ فرماندهان ارتش امریکا در جبههٔ اروپا لشکرش تار و مار شده‌است و او را به‌درجهٔ سرهنگی تنزل داده‌اند. سرهنگ کانتول (که نام او از دو کلمهٔ can't و well تشکیل می‌شود و می‌توان آن را «ناتوان» ترجمه کرد) در ونیز عاشق یک دختر اشراف‌زادهٔ ایتالیایی می‌شود و پس از چند روز در بازگشت از شکار مرغابی در اتومبیل دچار سکتهٔ قلبی می‌شود و می‌میرد.

سرهنگ کانتول یک رزمندهٔ واقعی است و به‌زبان خشن سربازان حرف می‌زند؛ اما چنانکه می‌توان انتظار داشت آدمی است تلخ و سرخورده و در گفت و گوهایش با رناتا، کنتس زیبای نوزده‌ساله، مدام از فرماندهی ارتش متفقین و حماقت فرماندهان بد می‌گوید. رناتا مسحور سادگی و مردانگی و خوی ناهموار او است ــ و نیز البته مسحور عشق سودایی و نومیدانه‌ای که سرهنگ به‌او دارد.

آن دست رود... را باید نوعی نبش قبر نامید: نه نبش قبر رابرت جردن که به‌نوعی آگاهی اجتماعی رسیده و در میدان جنگ کشته شده‌است، بلکه نبش قبر جیک بارنز یا فردریک هنری، که در پی «صلح جداگانهٔ» خود از سرگشتگی و ملال درگذشته‌اند. بدین ترتیب همینگ‌وی از مرتبهٔ آگاهی اجتماعی خود ــ هر چه بود ــ

واپس می‌رود و به‌مرتبهٔ پیش از آن بازمی‌گردد.

این واپس رفتن قابل فهم است. باید بیادداشته‌باشیم که پس از پایان جنگ جهانی دوم کمابیش بی‌درنگ دوران جنگ سرد و تعرض امپریالیسم امریکا آغاز می‌شود، که در جبههٔ مقابل با اوج سکتاریسم و فردپرستی استالینی همراه است. در این دوران حتی نویسندگانی مانند دوس پاسوس و استاین‌بک که دارای وجدان اجتماعی بسیار تندی هستند نمی‌توانند در جبههٔ چپ بمانند و سرانجام از مواضع راست سر درمی‌آوردند. همینگ‌وی که در آخرین رمان خود بدشواری درجه‌ای از آگاهی بدست‌آورده‌بود در این دوران نه تنها نمی‌تواند این آگاهی را پرورش دهد یا نگه‌دارد، بلکه آن را رها می‌کند؛ زیرا که، از همه چیز گذشته، در این زمانه آگاهی اجتماعی دارایی خطرناکی است.

رمان آن دست رود... که باز ساختمان آن بیشتر به‌داستان کوتاه می‌ماند، از سه صحنه یا سه «عنصر» تشکیل می‌شود: عشق‌بازی سرهنگ کانتول و کنتس رناتا در «گوندولا» (قایق ونیزی)، شکار مرغابی، و مرگ سرهنگ. در این صحنه‌ها «نوشتهٔ» خوب (آنچه یادآور بهترین روزهای همینگ‌وی است) وجوددارد، اما هیچ کدام آنها نمی‌توانند بار رمان را بر دوش بکشند. روشن است که نویسنده می‌خواهد این بار را بر دوش معنای «باطنی» عناصر داستان بگذارد. به‌این دلیل مسألهٔ باطن یا «سمبولیسم» این رمان اهمیت پیدا می‌کند. این نکته‌ای است که مدافعان این رمان پیش می‌کشند ــ چون این رمان مدافعانی هم دارد. کارلوس بیکر، نویسندهٔ زندگینامهٔ

همینگ‌وی، یکی از مدافعان آن دست رود... است و در این باره می‌نویسد:

> در حالت ذهنی بسیار حساس سرهنگ کانتول همهٔ جزرها و مدها و رودها و کانالها، همهٔ قایقها و گوندولاها و گوندولارانها، همهٔ پلها و مهاربندها در این شهر زیبا معنای خاصی دارند. باد شمال و کوههای دوردست پوشیده از برف، کنتس رناتا و تصویر چهره‌اش و زمردهای موروثی‌اش، بارها و هتلها و مجامع قدیمی ونیز، همه برای سرهنگ بیش از آنچه بیان می‌کند معنی دارند. اما برای کسانی که به‌اشاره اکتفا می‌کنند، این رمان نشان‌دهندهٔ جذب کمابیش مطلق محتوای «واقعیت» است در قلمرو شاعر، و لذا در قلمرو همدلی.[1]

نمونه‌های این گونه «جذب واقعیت در قلمرو شاعر» در آن دست رود... فراوان است. قلب سرهنگ کانتول بیمار است و با کمک قرص نیتروگلیسیرین است که تپش آن ادامه دارد. در واقع سرهنگ ماشین فرسوده‌ای است که از جنگ بجا مانده و هر لحظه ممکن است از کار بیفتد. از طرف دیگر، در هر گوشه‌ای از شهر ونیز بعد از جنگ همه چیز دارد از کار می‌افتد: آسانسور هتل بر اثر «یک اشکال هیدرولیک جزئی» در طبقهٔ بالا متوقف می‌ماند. سرهنگ می‌پرسد: «شما یک

1. Baker, *Hemingway, the writer as Artist*, 1972, p. 275.

آسانسور را هم نمی‌توانید درست اداره کنید؟» و پسر می‌گوید: «نخیر، جناب سرهنگ. جریان برق ثابت نیست»؛ و اینجا خواننده باید به‌یاد فشار خون سرهنگ بیفتد که ثابت نیست و هر لحظه ممکن است قلب او را متوقف کند. نمونهٔ دیگر آن قایق موتوری است که سرهنگ را به هتلش می‌رساند. شکل قایق به‌قایقهای بسیار سریع می‌ماند و رنگ و رویش هم پاکیزه است، اما موتورش موتور فیات بسیار کوچکی است که از یک اوراق‌فروشی خریده شده‌است و صدای مرگ می‌دهد. هنگام گذشتن از کانالهای معروف ونیز، سرهنگ یراق‌آلات برنجی ظریف و برّاق قایق را برانداز می‌کند. خود او هم در زمان ژنرالی‌اش از این گونه «یراق‌آلات» روی لباسش داشته‌است، و حالا هم ظاهرش به‌پاکیزگی قایقی است که دارد او را می‌برد. پس با همدردی خاصی به‌صدای جان‌کندن موتور گوش می‌دهد، و سپس می‌اندیشد که هر قدمی که قایق پیش می‌رود دلیلی بر دلاوری آن موتور پیر و فرسوده است.

هر اثر ادبی را می‌توان «به‌طور سمبولیک» خواند. به‌عبارت دیگر، در باطن هر اثر ادبی، کمابیش، معانی ژرف‌تری نهفته‌است که چشم تیزبین می‌تواند آنها را تشخیص دهد. سرچشمهٔ این معانی پایان‌ناپذیر است و هر نسلی، یا حتی هر فردی، می‌تواند از یک اثر ادبی ــ یا اثر هنری به‌طور کلی ــ تعبیر خاص خود را داشته‌باشد؛ و چنانکه سقراط در «دفاع» خود دربارهٔ شاعران می‌گوید، چه بسا که آن تعبیر از خاطر خود هنرمند نگذشته‌باشد. اما این بدان سبب است که ساختکار (مکانیسم) درونی اثر هنری، و قابلیت تعبیر «سمبولیک» آن، به‌آن سادگی که در مورد آسانسور و قایق موتوری ملاحظه کردیم

نیست. ساختکار این موارد ساده است: سرهنگ ما قلب بیماری دارد که ممکن است هر آن از کار بیفتد؛ پس چه خوب است که آسانسور ما هم در لحظه‌ای که سرهنگ می‌خواهد سوارش بشود از کار بیفتد تا اشاره‌ای باشد اولاً به‌قلب بیمار سرهنگ و فانی‌بودن این زندگی به‌طور کلی و ثانیاً به‌درهم‌ریختگی اوضاع شهر بعد از جنگ، که سرهنگ هم جزو آن است. یا سرهنگ ظاهر آراسته و باطن بهم‌ریخته‌ای دارد؛ پس چه خوب است که قایقی هم که او را به‌هتلش می‌رساند یراق‌آلات براق و موتور فرسوده‌ای داشته‌باشد... چیزی که در این نوع «سمبولیسم» فراموش شده این است که میان اجزای ساختکار آن هیچ رابطهٔ ضروری برقرار نیست. آسانسور می‌تواند خراب نباشد؛ قایق می‌تواند ظاهر فرسوده و موتور قوی داشته‌باشد. در این صورت ساختکار آن معانی «سمبولیک» متلاشی می‌شود. به‌عبارت دیگر، معنایی که از این گونه «سمبولیسم» برمی‌آید ــ اگر برآید ــ چیزی است که هنرمند از بیرون به‌اثر الصاق کرده‌است. به‌این دلیل این گونه «سمبولیسم» را می‌توان «خودسرانه» یا «حکمی» (arbitraire) نامید؛ زیرا که هنرمند، یا در این مورد نویسنده، بدون ضرورت منطقی، خودسرانه، به‌ایجاد رابطهٔ موهومی میان عناصر داستان حکم می‌کند. حال اگر در این کار اندکی «مهارت» هم بکاررفته‌باشد، «سمبولیسم» او ممکن است ظاهر فریبنده‌ای هم پیدا کند. در این گونه موارد روشن‌کردن اذهان ساده‌ای که گمان می‌کنند به‌کشف معانی ژرف و پیچیده‌ای نایل شده‌اند آسان نخواهدبود. به‌همین دلیل «سمبولیسم» بدلی و ارزان‌بها کالای دکان هنرمندان کاذب یا کذاب است.

خود همینگ‌وی در بهترین دوره‌هایش در برابر این مسأله بسیار حساس است و از سمبولیسم خودسرانه سخت پرهیز می‌کند. غوطه‌خوردن قهرمان وداع با اسلحه در رودخانهٔ پو ــ که او را «از هر تعهدی» می‌شوید ــ یا بارانی که، در همان رمان، هنگام مرگ کاترین مدام می‌بارد، در نگاه دوم آبستن معانی مرموزی است؛ اما این رویدادها در عین حال، و در وهلهٔ اول، اجزای اندام‌وار (اورگانیک) کل داستان‌اند. به‌همین دلیل اگر معنایی از آنها برآید این معنی از درون داستان می‌جوشد؛ چیزی نیست که از بیرون بر آن چسبانده شده باشد. همینگ‌وی در آخرین دورهٔ کارش، یعنی در پیرمرد و دریا نیز دوباره به‌این اصل بازمی‌گردد ــ این نکته را بعداً کمی بیشتر خواهیم شکافت. پس می‌توان گفت که سمبولیسم خودسرانهٔ آن دست رود... نیز، مانند افت آگاهی اجتماعی آن، نشان‌دهندهٔ یک دورهٔ سستی و انحطاط در کار نویسنده است.

در حقیقت اندازهٔ آگاهی اجتماعی و عمق سمبولیسم به‌هم مربوط‌اند. زیرا که سمبولیسم اگر خودسرانه ــ یعنی بازتاب تصمیم نویسنده ــ نباشد، پس بازتاب واقعیت است. بنا برین تلاش برای رسیدن به‌ابعاد تازه در بیان داستان، رسیدن به‌معانی ژرف‌تر، دست یافتن به‌واقعیت فراتری (ترانساندانتال)، وقتی ثمربخش خواهدبود که در جهت کاوش واقعیت عینی و بازسازی آن صورت‌گیرد؛ زیرا آنچه آبستن معانی است و می‌تواند زایندهٔ معانی هم باشد رابطهٔ درونی خود مقولات هستی است، که از وحدت ذاتی و نهایی هستی حکایت می‌کند. کاوش و بیان این هستی، که آگاهی اجتماعی نیز جزئی از آن

را تشکیل می‌دهد، گاهی، در لحظات فرخنده‌ای، ما را به‌دیدن این وحدت درونی توانا می‌سازد. بدین ترتیب سمبولیسم، به‌این معنای دیریاب و شاید اندکی دشوار، چیزی جز دستاورد رئالیسم نیست؛ یا رئالیسم در والاترین مرتبهٔ خود به‌سمبولیسم می‌رسد. هر دو عبارت بیان یک حقیقت‌اند.

۱۶

طرح «رمان بزرگ»، که همینگ‌وی در سالهای پس از جنگ سرگرم نوشتن آن بود، یا چنین وانمود می‌کرد، در عمل به‌جایی نرسید. این رمان، چنانکه گفتیم، قرار بود از سه بخش زمینی و هوایی و دریایی تشکیل شود. بخش دریایی نیز خود در اصل سه بخش می‌شد، که همینگ‌وی آنها را «دریا در جوانی» و «دریا در غیبت» و «دریا در هستی» می‌نامید. «پیرمرد و دریا» در حقیقت همین بخش «دریا در هستی» یا مؤخرهٔ «رمان دریایی» است که به‌شکل داستان جداگانه‌ای درآمد و نویسنده در واپسین مراحل کار، نامش را تغییر داد.

از سابقهٔ این داستان در کارگاه ذهن نویسنده نشانه‌هایی برجا مانده‌است. همینگ‌وی در آوریل ۱۹۳۶ در مقاله‌ای با عنوان «بر آب کبود» در مجلهٔ **اسکوایر** رویدادی را به‌شکل یک طرح قلم‌انداز نقل می‌کند. آن طرح این است:

پیرمردی که تنها در قایقی در نزدیک کاناباس ماهی می‌گیرد

مارلین بزرگی به‌قلابش می‌افتد و ماهی با ریسمان کلفت دستی قایق را به‌دریا می‌برد. دو روز بعد ماهیگیران صد کیلومتر به‌طرف شرق پیرمرد را پیدا می‌کنند، در حالی که کله و قسمت جلو مارلین به‌پهلوی قایقش بسته‌است. آنچه از ماهی باقی‌است، که کمتر از نصف آن است، بیش از سیصد کیلو می‌شود. پیرمرد یک روز و یک شب و یک شب دیگر با ماهی تلاش کرده‌است و ماهی از زیر آب قایق را می‌کشیده. وقتی که ماهی بالا آمده‌است پیرمرد قایق را به‌کنار او برده‌است و با نیزه او را زده‌است. پس از آنکه ماهی را به‌پهلوی قایق بسته‌است بمبکها حمله کرده‌اند و پیرمرد از قایق خود در گلف‌استریم تنها با آنها جنگیده‌است. آنها را با تخماق و کارد و دستهٔ پارو آنقدر زده‌است تا خودش از حال رفته و بمبکها هر چه توانسته‌اند خورده‌اند. وقتی که ماهی‌گیران پیرمرد را می‌گیرند او دارد گریه می‌کند و از غصه عقل از سرش پریده‌است، و بمبکها همچنان دور قایقش چرخ می‌زنند.

در سالهای بعد همینگ‌وی یکی دو بار در نامه‌هایش اشاره می‌کند که خیال دارد از روی این طرح داستانی بنویسد، اما در عمل کاری انجام‌نمی‌دهد؛ تا آنکه پانزده سال پس از انتشار طرح سرانجام احساس می‌کند که برای پروراندن آن آمادگی دارد. نوشتن داستان فقط شش هفته طول می‌کشد و در بهار ۱۹۵۱ **پیرمرد و دریا** برای چاپ آماده می‌شود.

توفیق این اثر پس از انتشارش در سپتامبر ۱۹۵۲ فوری بود. گذشته از فروش فراوان کتاب و تأیید کمابیش همهٔ بررسی‌کنندگان، برخی از مردان برجستهٔ ادب و هنر آن روز نیز پیرمرد و دریا را بی‌دریغ ستودند. ویلیام فاکنر، که هرگز به‌اظهار نظر دربارهٔ آثار دیگران عادت نداشت، بر خلاف رسم خود نقد کوتاهی نوشت و گفت: «زمان ممکن است نشان‌دهد که 'پیرمرد و دریا' بهترین نوشتهٔ همهٔ ما است.» برنارد برنسون نوشت: «هیچ هنرمند واقعی سمبول‌سازی و تمثیل‌پردازی نمی‌کند ــ و همینگ‌وی یک هنرمند واقعی است ــ اما از هر اثر هنری سمبول و تمثیل می‌تراود. این شاهکار کوتاه، اما نه کوچک، نیز چنین است.»

نکته‌ای که برنسون به‌آن اشاره می‌کند همان اصلی است که همینگ‌وی در دوران نخستین کارش برای اثبات آن تلاش می‌کرد. خود او شاید بیش از هر کسی به‌این حقیقت که «هیچ هنرمند واقعی سمبول‌سازی و تمثیل‌پردازی نمی‌کند» توجه دارد، چنانکه در پاسخ نامهٔ تشویق‌آمیز برنسون می‌نویسد که راز توفیق پیرمرد و دریا در این است که هیچ رمزی در آن نیست: «دریا مساوی است با دریا، پیرمرد با پیرمرد، پسر با پسر...» همین نکته را همینگ‌وی پس از گرفتن جایزهٔ نوبل ۱۹۵۴ در گفت و گویی با خبرنگار مجلهٔ تایم به‌زبان گویاتری تکرار می‌کند:

> من کوشیده‌ام یک پیرمرد واقعی بسازم، و یک پسربچهٔ واقعی، و یک دریای واقعی، و یک ماهی واقعی و بمبکهای

واقعی؛ اما اگر آنها را خوب از کار دربیاورم، هر معنایی می‌توانند داشته‌باشند. سخت‌ترین کار این است که چیزی را راست از کار دربیاوریم، و گاهی هم راست‌تر از راست.

به‌عبارت کلی‌تر، **پیرمرد و دریا** پیش از هر چیز یک اثر رئالیستی است، و اگر در آن سوی معنای ساده و آشکار آن تعبیر دیگری هم از آن عاید بشود، این تعبیر از برکت رئالیسم آن حاصل می‌شود. همینگ‌وی پس از دههٔ چهل، پس از تلاشهای بیهوده برای چسباندن معانی «مرموز» به‌داستانهایش، بار دیگر به‌سادگی و پیراستگی دوران نخستین خود بازمی‌گردد. باید گفت که او پس از طی‌کردن یک دور تمام باز از همان جایی سردرمی‌آورد که حرکت خود را آغاز کرده‌بود؛ گیرم، البته، اکنون در مرتبهٔ بالاتری قرارمی‌گیرد و می‌خواهد به«چیز»ی برسد که «راست‌تر از راست» باشد. روش او برای دست‌یافتن به‌این «چیز» باز همان روال پیراستن و تراشیدن است ــ پیراستن و تراشیدن آنچه نویسنده می‌داند، نه آنچه نمی‌داند؛ زیرا به‌گفتهٔ خود همینگ‌وی اگر نویسنده چیزی را به‌این دلیل حذف کند که آن را نمی‌داند، آن وقت «سوراخی در داستان او پیدا خواهدشد».

در واقع همینگ‌وی در **پیرمرد و دریا** کوشیده‌است داستان خود را تا آنجا که مقدور است بتراشد، بی‌آنکه سوراخی در آن سر باز کند. خود او می‌گوید:

پیرمرد و دریا می‌توانست بیش از هزار صفحه باشد، و همهٔ

آدمهای دهکده در آن آمده‌باشند، و اینکه چطور نان خودشان را درمی‌آورند و چطور بدنیا می‌آیند و مدرسه می‌روند و بچه‌دار می‌شوند و مانند اینها. این کار را نویسندگان دیگر بسیار عالی انجام‌می‌دهند. آدم در نوشتن به‌واسطهٔ کارهایی که قبلاً به‌نحو رضایت‌بخش انجام‌گرفته محدود می‌شود. بنا برین من کوشیده‌ام یاد بگیرم که کار دیگری بکنم. اول کوشیده‌ام آنچه را از لحاظ نقل تجربه به‌خواننده ضرورت ندارد حذف کنم، چنانکه وقتی چیزی را می‌خواند جزو تجربه‌اش بشود و مثل این باشد که واقعاً روی‌داده‌است. این کار خیلی دشواری است و من برای این کار خیلی تلاش کرده‌ام.[1]

این بازگشت به‌سادگی و پیراستگی در حقیقت پی‌بردن به‌آن اصل ظاهراً تعارض‌آمیز است که دست‌یافتن به‌معانی «مرموز» یا واقعیت «فراتری» جز از راه کاوش واقعیت عینی و آشکار و تلاش برای ترسیم آن به‌ساده‌ترین و صادقانه‌ترین وجهی که از دست نویسنده برمی‌آید میسر نیست؛ و **پیرمرد و دریا** نتیجهٔ بکاربستن یک چنین روشی است.

۱۷

با آفرینش سانتیاگو، قهرمان **پیرمرد و دریا**، همینگوی به

1. Baker, *Hemingway and His Critics*, 1961, p. 34.

مرتبهٔ تازه‌ای از آگاهی می‌رسد. پیش از این او از ضعف و زخم‌پذیری آدمهای سرسخت سخن می‌گفت، اکنون از سرسختی یک پیرمرد ضعیف سخن می‌گوید؛ پیش از این قهرمان او روشنفکر حساسی بود که از جنگ می‌گریخت، اکنون قهرمانش ماهیگیر ساده‌ای است که هر روز به‌جنگ طبیعت می‌رود؛ پیش از این قهرمان او می‌کوشید «فکرش را نکند» و احساسات خود را بروز ندهد، اکنون سانتیاگو مدام فکر می‌کند و حتی با دریا و پرنده و ماهی حرف می‌زند. بدین ترتیب کمابیش همهٔ مشخصات «قهرمان همینگ‌وی» وارونه می‌گردد. مرتبهٔ تازهٔ آگاهی نویسنده نفی کامل مراتب پیشین است.

اما این مرتبهٔ تازه در عین حال راه گریز همینگ‌وی است از تضادهای دردناک بعد از جنگ، راه پرهیز او است از کاوش جریانهای جامعهٔ معاصر ــ کاری که «نویسندگان دیگر بسیار عالی انجام می‌دهند» ــ و رسیدن به‌یک کارمایهٔ انتزاعی و ابدی که در یک درشت‌نمای دقیق و محدود از زندگی بشری، دورنمای گسترده و پرابهامی از وضع بشری را به‌ما نشان‌می‌دهد.

آنچه در این دورنما ــ یا در واقع در هر دورنمایی ــ می‌بینیم تا حد زیادی به‌طرز نگاه خود ما بستگی دارد. بدین ترتیب سانتیاگو را می‌توان کنایه‌ای از مسیح دانست، یا از طبقهٔ کارگر، یا از ملتی در تلاش بدست‌آوردن و ازدست‌دادن آزادی. این تعبیرها تعارضی با هم ندارند، بلکه در واقع به‌موازات هم پیش می‌روند و به‌یک نتیجه می‌رسند، و آن این است که در جهان هستی عنصر شریف و مثبت راهش به‌هیچ وجه هموار نیست و سرگذشت آن همیشه سرگذشت

شهادت است. با این حال، به‌گمان من، در زیر این گونه تعبیرها ــ و نه در مقابل آنها ــ به‌لایهٔ دیگری از معنی هم می‌توان رسید. اما پیش از پرداختن به‌این معنی باید این نکتهٔ کمابیش آشکار را باز یادآوری کنم که آنچه را ما عمق یا ابعاد تفسیرپذیر داستان می‌پنداریم در حقیقت وهمی یا افسونی است که از صیقل سطح آن پدیدآمده‌است و در تفسیر داستان نمی‌توان بدون برهم‌زدن این وهم یا باطل‌کردن این افسون به‌کالبدشکافی داستان پرداخت. بنابرین چند اشارهٔ کوتاه و سریع بهترین کاری است که از دست ما برمی‌آید.

در ادبیات غربی، از «اودیسه» گرفته تا «موبی‌دیک»، دریا جایی است که واقعیتهای ژرفی را دربارهٔ انسان و جهان دربردارد؛ هیولایی است (به‌معنای فلسفی کلمه) که اشکال گوناگون هستی از آن بیرون می‌آید؛ انسان سرنوشت و هویت خود را در میان امواج این هیولا (این سیالهٔ بی‌شکل و بی‌کران) جست و جو می‌کند. سانتیاگو در آغاز داستان اشاره می‌کند که بعد از هشتاد و چهار روز تلاش بیهوده می‌خواهد راه دریا را درپیش‌بگیرد و به «جای دور» برود ــ جایی که هیچ ماهیگیری نرفته‌است. در این «جای دور» چیزی صید می‌کند، یا شاید چیزی او را صید می‌کند؛ هر چه هست سانتیاگو او را نمی‌بیند و نمی‌شناسد؛ صید در ژرفای آب پیش می‌رود و ماهیگیر را با خود به‌جاهای دورتر و دورتر می‌برد، تا جایی که از «حد» می‌گذرند. در این جای دور، آن سوی «حد،» معمایی که سانتیاگو را به‌دنبال خود می‌کشد از دل آب بیرون می‌آید و پیرمرد می‌بیند که شکارش موجود

شگفت و زیبایی است که مانندش را تاکنون هیچ‌کس ندیده‌است. همچنان که داستان پیش می‌رود تلاش سانتیاگو ابعاد دیگری پیدا می‌کند. آنچه سانتیاگو می‌کوشد به‌زیر فرمان خود درآورد دیگر صرف یک ماهی نیست، بلکه موجودی است که به‌مرتبهٔ دیگری از هستی تعلق دارد. سانتیاگو با گرفتن ماهی به‌نوعی واقعیت برتر از خود، یا هستی فراتری (ترانساندانتال)، دست‌یافته‌است. اسیرشدن این هستی فراتری در دست انسان خاکی چیزی نیست که طبیعت آن را بآسانی بپذیرد. سانتیاگو باید بهای کار خود را بپردازد؛ چنانکه با طلوع آگاهی، با عروج انسان به‌مرتبهٔ انسانی، تاریخ دردناک انسان آغاز می‌شود. عروج انسان همان هبوط آدم است، زیرا که هبوط مکافات «گناه نخستین» (فطری) است و گناه نتیجهٔ آگاهی است.

به‌عبارت دیگر، آگاهی در لحظه‌ای آغاز می‌شود که انسان از فرمان غریزه سرمی‌پیچد، لحظه‌ای که بر ضد طبیعت ــ و بر ضد خود که جزو طبیعت است ــ شورش می‌کند؛ لحظه‌ای که پاره‌ای از طبیعت را بدست‌می‌گیرد و با آن به‌رام‌کردن ودیگرگون‌کردن باقی طبیعت می‌پردازد. این کار را انسان در تلاش معاش خود انجام می‌دهد. بنابرین آگاهی فراوردهٔ این تلاش است. اما این فراورده چیزی است که انسان آن را از چنگ و دندان درندهٔ نیروهای واپس‌گرای طبیعت وحشی ربوده‌است؛ نتیجهٔ دستبردی است که به‌ناموس طبیعت زده‌است؛ شکاری نیست که بتواند بدون دغدغهٔ خاطر آن را به‌توبره بیندازد و به‌خانه ببرد؛ چنانکه آن ماهی سیمینی که سانتیاگو پس از آن تلاش عظیم بدست‌می‌آورد، صیدی نیست که صیاد بتواند

آن را به‌بازار بندر برساند و پاره‌پاره بفروشد. این گنجی است که دریا «موکّلان» تیزدندانی بر آن گمارده‌است و صیاد باید برای دربردنش از آن دندانهای درنده گام به‌گام از جان خود مایه بگذارد. وقتی که خورشید آگاهی انسان برمی‌آید ناگهان فضای تاریک هستی روشن می‌شود، و در سراسر پهنهٔ طبیعت تنها موجودی که زیبایی و شگفتی این خورشید را می‌بیند خود انسان است. بنظرمی‌آید که با برآمدن این خورشید، با انسان‌شدن انسان، دوران زندگی بهیمی بپایان‌رسیده است؛ زیرا که اکنون در پرتو آگاهی، به‌حکم «عقل»، می‌توان زندگی را سامان داد. سانتیاگو نیز گمان می‌کند با صید ماهی بزرگش قوت زمستانی خود را تأمین کرده‌است. اما این سرمستی لحظهٔ فریبنده‌ای بیش نیست؛ چنانکه انسان خیلی زود پی‌می‌برد که در برابر تعارضهای عینی و خارجی زندگی از «عقل» تنها، کاری ساخته‌نیست و آنچه در کش‌مکش زندگی از این «عقل» زیبا برجا می‌ماند پیکری است از هم دریده و خفته در آبهای آلوده.

بدین ترتیب انسان ظاهراً در مصاف خود با طبیعت شکست می‌خورد و نمی‌تواند آگاهی یا عقل خود را از چنگ و دندان پاسداران طبیعت وحشی صحیح و سالم بدربرد؛ اما این شکست عین پیروزی است. به‌گفتهٔ سانتیاگو «انسان برای شکست ساخته‌نشده». شکست و پیروزی مانند سایر تقابلهای هستی ملازم یکدیگرند و تجزیهٔ آنها به‌دو قطب جدا از هم نشانهٔ بینش سطحی و انتزاعی است. شکست سانتیاگو پیروزی او است، زیرا که پیروزی او صورتی جز شکست نمی‌تواند داشته‌باشد. تقارن ساختمانی داستان او چنین حکم

می‌کند: سانتیاگو از همهٔ ماهیگیران دیگر دورتر می‌رود و صید او از همهٔ صیدها بزرگ‌تر است. برندهٔ بازی او است؛ به‌همین دلیل باخت او هم ناگزیر است؛ زیرا که بازگشت او به‌سلامت از آن راه دور در آن دریای پر از بمبکهای گرسنه ممکن نیست. برنده کسی است که به‌جای دور برود؛ اما هر کس به‌جای دور برود ناگزیر بازنده می‌شود. پس برنده همان بازنده است و بازنده همان برنده. سانتیاگو می‌داند که بمبکها نخواهندگذاشت که او ماهی‌اش را سالم به‌بندر برساند، اما چون ماهیگیر است چاره‌ای جز این ندارد که تا آخرین نفس از ماهی خود دفاع کند؛ فقط وقتی از پا می‌نشیند که تمام توان و امکان خود را بکاربرده‌است. او ماهیگیری است که از «حد» گذشته‌است؛ از جای دورتری می‌آید، پس معیار پیروزی و شکست او این نیست که از این راه دور چه آورده‌است؛ معیار این است که با مخاطرات این راه چگونه رو به‌رو شده‌است. او بازنده‌ای است که در عین حال، و به‌همین دلیل، برنده است؛ شکست خود را وقتی می‌پذیرد که به‌پیروزی کامل رسیده است.

اما این سرگذشت شهدا است، زیرا که شهید نمایندهٔ ملازمت پیروزی و شکست است؛ شهید آن کسی است که از راه شکست به پیروزی می‌رسد. به‌عبارت دیگر، او حقیقت تعارض‌آمیز یکی‌بودن شکست و پیروزی را با جسم و جان خود مجسم و محقق می‌سازد.

بدین ترتیب سرگذشت سانتیاگو در حکم نوعی سمفونی است که با کارمایهٔ (تم) طلوع خورشید آگاهی در روند کار و سرمستی انسان از دیدار آن آغاز می‌شود و آنگاه این کارمایه با گذشتن از کش‌مکشهای

دشوار به‌اتحاد و شکست و پیروزی مبدل می‌گردد، و این نیز پس از پرورش و تحول به‌کارمایهٔ شهادت می‌انجامد. اما شهادت به‌معنای مرگ جسمانی قهرمان داستان نیست. زندگی سانتیاگو، انسان محرومی که هر روزی که دست خالی از دریا بازگردد باید بدون ذره‌ای تلخی سر بی‌شام زمین بگذارد، شهادت مدام است.

صحنهٔ آخر آرامش بعد از توفان است: غرش و بارش پایان یافته و آب در گودالها زلال شده‌است. سانتیاگو با این امید به‌خواب رفته‌است که بزودی زخم دستهایش خوب می‌شود و باز با شاگردش مانیلو، که دوستش می‌دارد، راه دریا را درپیش‌می‌گیرد. باز شیرهای بازیگوش ساحل افریقا را به‌خواب می‌بیند، که خاطرهٔ روزهای نوجوانی او است. ضمیر ناهشیار پیرمرد فرسوده همیشه خود را نوجوانی می‌بیند که عمر درازی درپیش‌دارد.

ن. د.

پیرمرد و دریا

پیرمردی بود که تنها در قایقی در گلف‌استریم ماهی می‌گرفت و حالا هشتاد و چهار روز می‌شد که هیچ ماهی نگرفته‌بود. در چهل روز اول پسربچه‌ای با او بود. اما چون چهل روز گذشت و ماهی نگرفتند پدر و مادر پسر گفتند دیگر محرز و مسلم است که پیرمرد «سالائو» است، که بدترین شکل بداقبالی است، و پسر به‌فرمان آنها با قایق دیگری رفت که همان هفتهٔ اول سه ماهی خوب گرفت. پسر غصه می‌خورد، چون می‌دید پیرمرد هر روز با قایق خالی برمی‌گردد، و همیشه می‌رفت چنبر ریسمان یا بُنتوک و نیزه و بادبان پیچیده به‌دگل را برای پیرمرد به‌دوش می‌کشید. بادبان با تکه‌های گونیِ آرد وصله خورده‌بود و، پیچیده، انگار که پرچم شکست دائم بود.

پیرمرد لاغر و خشکیده بود و پشت گردنش شیارهای ژرف داشت. لکه‌های قهوه‌ای‌رنگ سرطان خوش‌خیم پوست که از بازتاب آفتاب بر دریای گرمسیر پدیدمی‌آید روی گونه‌هایش بود. لکه‌ها هر دو سوی چهره‌اش را تا پایین پوشانده‌بود و از کشیدن ریسمان ماهیهای سنگین بر کف دستهایش خطهای ژرف افتاده‌بود. اما هیچ کدام از این خطها تازه نبود. مانند شیارهای بیابان بی‌ماهی کهن بود.

همه چیز پیرمرد کهن بود، مگر چشمهایش، و چشمهایش به‌رنگ دریا بود و شاد و شکست‌نخورده بود.

وقتی از ساحلی که قایق را آنجا به‌خشکی رانده‌بودند بالا می‌رفتند، پسر گفت: «سانتیاگو، من بازم می‌تونم با تو بیام‌ها. حالا یه خرده پول داریم.»

پیرمرد ماهیگیری را به‌پسر آموخته‌بود و پسر دوستش می‌داشت.

پیرمرد گفت: «نه. قایقت رو شانسه. با همونا باش.»

«مگه یادت نیست، هشتاد و هفت روز هیچ ماهی نگرفتیم، بعدش سه هفته هر روز ماهیهای درشت درشت گرفتیم.»

پیرمرد گفت: «یادم هست. می‌دونم رفتنت از روی بی‌اعتقادی نبود.»

«بابام مجبورم کرد. من هم بچه‌ام، باید حرف بابامو گوش کنم.»

پیرمرد گفت: «می‌دونم. خیلی هم طبیعیه.»

«بابام زیاد اعتقاد نداره.»

پیرمرد گفت: «آره. ولی ما که داریم. غیر از اینه؟»

پسرک گفت: «نه. می‌خوای تو کافه یه آبجو برات بگیرم، بعدش این چیزا رو ببریم خونه؟»

پیرمرد گفت: «باشه. صیادا با هم رودرواسی ندارن.»

با هم در کافهٔ «تراس» نشستند و خیلی از ماهیگیرها سر به‌سر پیرمرد گذاشتند و پیرمرد به‌دل نگرفت. پاره‌ای از ماهیگیرهای سالخورده‌تر هم به‌او نگاه می‌کردند و دلشان برایش می‌سوخت، اما به‌روی خود نمی‌آوردند و از روی ادب دربارهٔ جریان آب و ژرفایی که در آن قلاب انداخته‌بودند حرف می‌زدند، و دربارهٔ دوام هوای خوش و چیزهایی که دیده‌بودند. ماهیگیرهای موفق آن روز همه از دریا آمده‌بودند و شکم مارلینهاشان را شکافته‌بودند و آنها را تمام قد روی دو لنگه تخته انداخته‌بودند و دو سر هر لنگه را دو مرد به دوش گرفته‌بودند و تلوتلوخوران به‌انبار ماهی برده‌بودند تا کامیون یخ بیاید و آنها را به‌بازار هاوانا برساند. آنهایی که بَمبَک صید کرده‌بودند بمبکها را به‌کارخانهٔ آن دست‌خور برده‌بودند تا روی تخته و قلاب بیندازند و جگرشان را درآورند و بالکهاشان را ببرند و پوستشان را بکنند و گوشتشان را برای نمک‌سودکردن پاره‌پاره کنند.

هنگامی که باد از مشرق می‌وزید بوی کارخانهٔ سِل به‌بندرگاه می‌آمد؛ ولی امروز فقط اثر محوی از بو به‌مشام می‌رسید، چون که باد به‌سوی شمال برگشته‌بود و سپس خوابیده‌بود، و در «تراس» هوا خوش

و آفتابی بود.

پسر گفت: «سانتیاگو.»

پیرمرد گفت: «ها.» لیوانش را به‌دست داشت و در فکر سالهای گذشته بود.

«می‌خوای برم برای فردات ساردین بگیرم؟»

«نه. برو بیس‌بالتو بازی کن. من هنوز می‌تونم پارو بکشم، روگلیو هم تور می‌اندازه.»

«دلم می‌خواد بگیرم. حالا که نمی‌تونم بات بیام، دلم می‌خواد یه کاری برات بکنم.»

پیرمرد گفت: «آبجو که برام خریدی. دیگه مرد حسابی شده‌ای.»

«اول بار که منو با قایقت بردی چند سالم بود؟»

«پنج سال. چیزی نمونده‌بود تلف بشی، چون ماهی رو من جون‌دار بالا کشیدم، داشت قایق رو درب و داغون می‌کرد. یادت میاد؟»

«دنبش رو یادم میاد که این‌ور و اون‌ور می‌کوبید، پل قایق شکست، صدای تخماق می‌اومد. یادم میاد منو انداختی زیر قَنّه، چنبر ریسمونهای خیس اونجا بود، تمام قایق زیر پام می‌لرزید، با صدای تخماق که به‌کله‌اش می‌کوبیدی ــ انگار صدای انداختن درخت، بوی خون هم می‌شنیدم که به‌تمام تنم پاشیده‌بود.»

«راست راستی یادت میاد، یا من خودم بهت گفته‌ام؟»

«من از همون بار اول که با هم رفتیم همه چی یادم میاد.»

پیرمرد با چشمهای آفتاب‌سوختهٔ مطمئن پرمهرش به‌او نگاه می‌کرد.

گفت: «اگه بچهٔ من بودی دل به‌دریا می‌زدم با خودم می‌بردمت، ولی تو بچهٔ پدر و مادرتی، قایقت هم رو شانسه.»

«برم ساردین بگیرم؟ چار تا طعمه هم سراغ دارم.»

«ساردینهای امروزم رو هنوز دارم. تو جعبه خوابوندمشون تو نمک.»

«برم چارتا تازه‌شو بیارم.»

پیرمرد گفت: «یکی.» امید و اطمینانش هرگز وانرفته‌بود. اما حالا امید و اطمینانش جان تازه‌ای گرفت، مانند وقتی که نسیم می‌آید.

پسر گفت: «دو تا.»

پیرمرد گفت: «دو تا. یه وقت ندزدیده‌باشی؟»

پسر گفت: «حاضرم بدزدم. ولی اینا رو خریده‌م.»

پیرمرد گفت: «خیلی ممنون.» مرد ساده‌ای بود و از خودش نمی‌پرسید که این فروتنی را از کی آموخته‌است ولی می‌دانست که فروتنی ننگی نیست و از همت بلند مرد نمی‌کاهد.

گفت: «با این جریان آب فردا روز خوبی می‌شه.»

پسر پرسید: «کجا می‌خوای بری؟»

«می‌رم دور، وقتی باد برگشت منم برمی‌گردم. می‌خوام پیش از روشنایی بزنم بیرون.»

پسر گفت: «یه کاری می‌کنم اوسای منم بیاد اون دوردورا، که

اگه یه چیز درشت حسابی گرفتی بیاییم کمک.»

«اون بابا دوست نداره خیلی دور بره.»

پسر گفت، «نه. ولی من می‌گم یه چیزی دیده‌ام که چشاش نبینه؛ مثلاً می‌گم یه پرنده داره بالای سر صید چرخ می‌زنه. وادارش می‌کنم دنبال پیسو بیاد اون دوردورا.»

«یعنی چشمش این قدکم‌سو شده؟»

«کور کوره.»

پیرمرد گفت: «چیز غریبیه. اون که هیچ وقت صید لاک‌پشت نرفته. لاک‌پشته که پدر چشمو درمیاره.»

«ولی تو چند سال می‌رفتی صید لاک‌پشت تو ساحل موسکیتو، چشات هم هیچ عیبی نکرده.»

«من پیرمرد غریبی هستم.»

«حالا اگه از اون ماهیهای درشت حسابی گرفتی زورشو داری؟»

«خیال می‌کنم. تازه کار هزار تا راه داره.»

پسر گفت: «بیا این چیزا رو ببریم خونه، تا من تور رو بیارم، بعدش برم دنبال ساردین.»

وسایل را از قایق برداشتند. پیرمرد دگل را به‌دوش گرفت و پسرک جعبهٔ چوبی را، که چنبر ریسمان سخت‌تابیدهٔ قهوه‌ای‌رنگ در آن بود، و بُنتوک و نیزه و دسته‌اش را. جعبهٔ طعمه‌ها زیر فَنّه بود، کنار تخماقی که با آن پیرمرد کلهٔ ماهیهای بزرگ را پس از آنکه به‌کنار قایق می‌کشیدشان می‌کوبید. کسی چیزی از این پیرمرد نمی‌دزدید، ولی بهتر بود که بادبان و ریسمانهای کلفت را به‌خانه

ببرند، چون که شبنم خرابشان می‌کرد. هر چند پیرمرد می‌دانست که از مردم بندر کسی چیزهای او را نمی‌دزدد باز با خودش می‌گفت با گذاشتن بنتوک و نیزه در قایق بی‌جهت هیچ دلی را وسوسه نباید کرد.

با هم از جاده بالا رفتند و به‌کلبهٔ پیرمرد رسیدند و از در باز آن به‌درون رفتند. پیرمرد دگل را با بادبان پیچیده بر آن به‌دیوار تکیه داد و پسر جعبه و چیزهای دیگر را کنارش گذاشت. دگل تقریباً به‌درازای کلبه بود. کلبه را از برگهای محکم نخل شاهانی، که به‌آن «گوانو» می‌گویند، ساخته‌بودند و در آن یک تختخواب بود و یک میز و یک صندلی و روی کف خاکی‌اش چاله‌ای برای پخت و پز با ذغال. روی دیوارهای قهوه‌ای‌رنگ برگهای سفت و برهم‌خوابیدهٔ «گوانو» یک قاب عکس رنگی از حضرت مسیح بود و یکی از حضرت مریم. اینها مرده‌ریگ زنش بودند. زمانی یک عکس رنگ‌شده از زنش هم روی دیوار بود، ولی پیرمرد آن را برداشته‌بود، چون از دیدنش دلتنگ می‌شد و حالا آن عکس در طاقچهٔ گوشهٔ اتاق زیر پیراهن تمیز او بود.

پسر پرسید: «چیزی داری بخوری؟»

«یه قابلمه پلو با ماهی دارم. می‌خوری؟»

«نه. می‌رم خونه شام می‌خورم. می‌خوای اجاقو روشن کنم؟»

«نه. بعداً خودم روشن می‌کنم. شاید هم پلو رو سرد خوردم.»

«اجازه هست تور رو ببرم؟»

«البته.»

توری در کار نبود و پسر بیادداشت که آن را فروخته‌اند. اما هر روز این بازی را درمی‌آوردند. قابلمهٔ پلو و ماهی هم در کار نبود و پسر این را هم می‌دانست.

پیرمرد گفت: «هشتاد و پنج رقم خوش‌یمنیه. دلت می‌خواد فردا یه ماهی با خودم بیارم که یه خروار وزنش باشه؟»

«من تور رو برمی‌دارم می‌رم دنبال ساردین. تو می‌خوای تو درگاهی تو آفتاب بشینی؟»

«آره. روزنامهٔ دیروز رو دارم، خبرهای بیس‌بالش رو می‌خونم.»

پسر نمی‌دانست که روزنامهٔ دیروز هم بازی است یا نه. ولی پیرمرد آن را از تختخواب بیرون آورد و توضیح داد:

«پریکو اینو تو کافه بهم داد.»

«ساردینها رو که گرفتم برمی‌گردم. مال تو و خودم رو با هم رو یخ می‌ذارم، صبح سواشون می‌کنیم. وقتی برگشتم نقل بیس‌بال رو برام بگو.»

«یانکیا بازنده نیستن.»

«ولی من از سرخپوستای کلیولند می‌ترسم.»

«به‌یانکیا ایمان داشته‌باش پسر جان. دی ماجوی بزرگ رو یادت باشه.»

«من هم از پلنگای دترویت می‌ترسم هم از سرخپوستای کلیولند.»

«مواظب باش، وگرنه از سرخهای سین‌سیناتی یا ساکس سفید شیکاگو هم می‌ترسی.»

«خبرا رو بخون، بعد که برگشتم برام بگو.»

«چطوره یه بلیط بخت‌آزمایی که رقم هشتاد و پنج داشته‌باشه بخریم؟ فردا روز هشتاد و پنجمه.»

پسر گفت: «بد فکری نیست. ولی هشتاد و هفت چطوره؟ بالاترین رکورد تو هشتاد و هفته.»

«اتفاق یک بار می‌افته. خیال می‌کنی یک دونه هشتاد و پنجشو بتونی گیر بیاری؟»

«می‌تونم سفارش بدم.»

«یک بلیط. می‌شه دو دلار و نیم. از کی می‌تونیم قرض کنیم؟»

«کاری نداره. من همیشه می‌تونم دو دلار و نیم قرض کنم.»

«خیال می‌کنم منم بتونم. ولی تا می‌تونم قرض نمی‌کنم. اول قرضه، بعدش گدایی.»

پسر گفت: «لباس گرم بپوش بابا. آخر پاییزه.»

پیرمرد گفت: «موسم ماهیهای درشته. بهار هر کسی رو ببینی می‌تونه صیاد بشه.»

پسر گفت: «من رفتم دنبال ساردین.»

وقتی که پسر برگشت پیرمرد روی صندلی خوابش برده‌بود و آفتاب غروب کرده‌بود. پسر پتوی سربازی کهنه را از روی تختخواب برداشت و آن را پشت صندلی و روی شانه‌های پیرمرد کشید. شانه‌های غریبی داشت، هنوز زور داشتند، گرچه خیلی پیر بودند؛ گردنش هم پرزور بود، و وقتی که پیرمرد در خواب بود و سرش پایین افتاده‌بود شیارهایش چندان نمایان نبود. پیراهنش آنقدر وصله خورده‌بود

که مانند بادبان قایق بود و وصله‌ها از تابش آفتاب به‌رنگهای پریدهٔ گوناگون درآمده‌بودند. اما سر پیرمرد خیلی پیر بود و با چشمهای بسته اثری از زندگی در چهره‌اش نبود. روزنامه روی زانوهایش بود و وزن دستش آن را در نسیم شبانگاهی نگه‌داشته‌بود. پاهایش برهنه بود.

پسر او را به‌حال خود گذاشت و رفت؛ وقتی که برگشت پیرمرد همچنان در خواب بود.

پسر گفت: «پاشو بابا،» و دستش را روی یکی از زانوهای پیرمرد گذاشت.

پیرمرد چشمهایش را باز کرد و لحظه‌ای چنان بود که انگار از بیهوشی به‌هوش می‌آید. سپس لبخند زد.

پرسید: «این چیه دستت؟»

پسر گفت: «شام. با هم شام می‌خوریم.»

«من اشتها ندارم.»

«بیا بخور. نمیشه که هم بری صید هم هیچی نخوری.»

پیرمرد گفت: «چیز خورده‌ام،» و برخاست روزنامه را برداشت تا کرد. سپس شروع کرد به‌تاکردن پتو.

پسر گفت: «پتو رو بنداز رو شونه‌ات. تا من زنده‌ام شام نخورده نمی‌ری صید.»

پیرمرد گفت: «پس همیشه زنده باش، به‌خودت برس. چی داریم بخوریم؟»

«لوبیا و کته، با موز سرخ‌کرده، یه خورده هم خورش.»

پسرک اینها را در یک قابلمهٔ دوطبقه از کافهٔ «تراس» آورده‌بود. دو دست کارد و چنگال و قاشق، هر کدام پیچیده در یک دستمال کاغذی، توی جیبش بود.

«اینا رو کی بهت داد؟»

«مارتین. صاحب کافه.»

«باید ازش تشکر کنم.»

پسر گفت: «من تشکر کردم. تو لازم نیست تشکر کنی.»

پیرمرد گفت: «گوشت شکم یک ماهی درشت رو بهش می‌دم. حالا چند باره که بهما غذا می‌ده، نه؟»

«خیال می‌کنم.»

«پس باید یک چیزی بالاتر از گوشت شکم بهش بدهم. خیلی بهما می‌رسه.»

«دو تا آبجو هم داده.»

«به‌نظر من آبجو قوطی بهترین آبجوئه.»

«آره می‌دونم. اما اینا شیشه‌اس، آبجو هاتوئی، شیشه‌هاشم برمی‌گردونم.»

پیرمرد گفت: «خیلی زحمت کشیدی. بخوریم؟»

پسر بنرمی گفت: «من که گفتم بخوریم. گفتم در قابلمه رو باز نکنم تا حاضر بشی.»

پیرمرد گفت: «من حاضرم. فقط می‌خواستم دست و رومو بشورم.»

پسر با خودش گفت کجا شستی؟ شیر آب دهکده دو کوچه

پایین‌تر بود. پسر با خودش گفت باید برایش آب بیارم، با صابون و یک حولهٔ تمیز. چرا من اینقدر بی‌فکرم؟ باید یک پیراهن و یک کت هم برای زمستانش گیر بیارم، یک جفت کفش هم براش جور کنم، با یک پتوی دیگر.

پیرمرد گفت: «خورشتش خیلی عالیه.»

پسر گفت: «نقل بیس‌بال رو برام نگفتی.»

پیرمرد با خوشحالی گفت: «تو دستهٔ امریکایی، یانکیا برنده شدن، همون جور که گفتم.»

پسر به‌او گفت: «امروز باختن.»

«هیچ طوری نیست. دی‌ماجوی بزرگ باز هم سر جای خودش هست.»

«توی تیم، آدمهای دیگه هم دارن.»

«معلومه. ولی کار رو او صورت‌می‌ده. تو دسته‌های دیگه، میون بروکلین و فیادلفی، من طرفدار بروکلینم. ولی خوب، دیک سیسلر و اون شوتهای معرکهٔ پارک قدیمش هم هست.»

«هیشکی به‌پای اون شوتهاش نمی‌رسید. من ندیدم کسی بلندتر از او شوت کنه.»

«یادت هست می‌اومد کافه؟ من می‌خواستم با خودم ببرمش صید، ولی روم نمی‌شد به‌ش بگم. بعد به‌تو گفتم به‌ش بگی، تو هم روت نمی‌شد.»

«یادمه. خیلی اشتباه کردیم. بعید نبود با ما بیاد. اگه اومده‌بود تمام عمرمون خاطره‌شو داشتیم.»

پیرمرد گفت: «دلم می‌خواست دی‌ماجوی بزرگ رو می‌بردم صید. می‌گن باباش صیاد بوده. شاید هم یک وقت مثل ما فقیر بوده، حرف ما حالیش می‌شد.»

«بابای سیسلر بزرگ هیچ وقت فقیر نبوده، باباهه وقتی سن من بوده تو تیمهای بزرگ بازی می‌کرده.»

«من وقتی سن تو بودم تو یک جهاز بادی کار می‌کردم که می‌رفت سفر افریقا. غروب تو ساحل چند تا شیر دیدم.»

«آره. به‌م گفته‌بودی.»

«از افریقا صحبت کنیم یا از بیس‌بال؟»

پسر گفت: «به‌نظرم بیس‌بال بهتره. از جان جی مک‌گرای بزرگ برام بگو.» پسر به‌جای «جی» به‌اسپانیایی می‌گفت «خوتا».

«قدیما اونم گاهی می‌اومد کافه. ولی آدم نخراشیدهٔ بددهنی بود، وقتی عرق می‌خورد بدمستی می‌کرد. حواسش هم تو اسب‌دوانی بود هم تو بیس‌بال. همیشه صورت اسم اسپا تو جیبش بود، خیلی وقتا هم پای تلفن هی اسم اسپا رو می‌آورد.»

پسر گفت: «از اون سردسته‌های بزرگ بود. بابام می‌گه از او بزرگ‌تر نداشتیم.»

پیرمرد گفت: «برای اینکه اینجا زیاد می‌اومد. اگه دو روشر هم هر سال اینجا اومده‌بود بابات خیال می‌کرد بزرگ‌ترین سردسته اونه.»

«بزرگ‌ترین سردستهٔ راس‌راسی کیه، لوک یا مایک گونزالز؟

«به‌نظر من جفت‌شون حریف همند.»

«بهترین صیاد هم تویی.»

«نه. بهتر از خودم هم سراغ دارم.»

پسر گفت: «برو. صیاد خوب زیاد هست، بعضی‌هاشون هم بزرگن. ولی تو فقط خودتی.»

«خیلی ممنون، دلم رو شاد می‌کنی. امیدوارم یه وقت یه ماهی دچارمون نشه که اون قد گنده باشه که حرفمون بی‌خود از آب دربیاد.»

«اگه این جور که می‌گی هنوز زور داشته‌باشی، همچین ماهیی پیدا نمی‌شه.»

پیرمرد گفت: «شاید هم اون قد که خودم خیال می‌کنم زور نداشته‌باشم. ولی فوت و فن زیاد بلدم، اراده‌شم دارم.»

«حالا باید بگیری بخوابی که تا صبح خستگی از تنت دربره.

من این چیزا رو می‌برم تراس پس می‌دم.»

«پس شب به‌خیر. صبح بیدارت می‌کنم.»

پسر گفت: «تو ساعت شماطهٔ منی.»

پیرمرد گفت: «ساعت شماطهٔ منم پیریه. پیرمردا چرا این قد زود بیدار می‌شن؟ برای اینکه روزشون درازتر بشه؟»

پسر گفت: «چه می‌دونم؟ من می‌دونم که بچه‌ها دیر بیدار می‌شن، خوابشون هم سنگینه.»

پیرمرد گفت: «آره. یادم هست. سر وقت بیدارت می‌کنم.»

«دلم نمی‌خواد او بیدارم کنه. اگه او بیدارم کنه مثل اینه که انگار به‌من حکم می‌کنه.»

«می‌دونم.»

«راحت بخواب، بابا.»

پسر بیرون رفت. بدون چراغی روی میز، شام خورده‌بودند. پیرمرد شلوارش را درآورد و در تاریکی به‌رختخواب رفت. شلوارش را لوله کرد و بالش ساخت و روزنامه‌ها را هم لای آن گذاشت. خودش را در پتو پیچید و روی روزنامه‌های دیگری که فنرهای تختخواب را پوشانده‌بود خوابید.

چیزی نگذشت که به‌خواب رفت و خواب افریقا را دید، زمانی که پسربچه بود، و ساحلهای دراز و طلایی را، و ساحلهای سفید، چنان سفید که چشم را می‌زد، و پرتگاههای بلند. و کوههای بزرگ قهوه‌ای. اکنون هر شب در ساحل زندگی می‌کرد و در خوابهایش غرش امواج را می‌شنید و قایقهای بومی را می‌دید که در میان امواج پیش می‌آمدند.

بوی قیر و چوب بلوط عرشهٔ کشتی را در خواب می‌شنید، و بوی افریقا را که با نسیم صبحدم از خشکی می‌آمد.

همیشه وقتی که بوی نسیم صبح را می‌شنید بیدار می‌شد و لباس می‌پوشید و می‌رفت پسر را بیدار کند. ولی امشب بوی نسیم ساحلی خیلی زود آمد و او در خواب خود می‌دانست که هنوز زود است و همچنان خواب می‌دید، و قله‌های سفید جزیره‌ها را دید که از میان دریا برآمده‌بودند و سپس خواب بندرگاه و لنگرگاههای جزایر قناری را دید.

دیگر نه خواب توفان را می‌دید و نه خواب زن را، و نه رویدادهای بزرگ را و نه ماهیهای بزرگ را، و نه زورآزمایی را، و نه خواب همسرش را. اکنون فقط خواب جاها را می‌دید، و خواب شیرها را در ساحل. شیرها در نور شبانگاهی مانند بچه‌گربه بازی می‌کردند و او دوستشان می‌داشت، چنانکه پسر را دوست می‌داشت. پسر را هرگز در خواب نمی‌دید. یکباره بیدار شد، از در باز ماه را نگاه کرد و شلوارش را باز کرد و پوشید. بیرون کلبه شاشید و جاده را گرفت و رفت تا پسر را بیدار کند. تنش از سرمای صبحدم می‌لرزید. ولی می‌دانست آنقدر می‌لرزد تا گرم شود، و بزودی پارو می‌کشید.

در خانهٔ پسر قفل نبود و او در را باز کرد و با پای برهنه آرام داخل شد. پسر در اتاق اول روی تختی خواب بود و پیرمرد در مهتاب میرنده‌ای که از پنجره می‌تابید او را دید. آرام یک پایش را گرفت و آنقدر نگه‌داشت تا پسر بیدار شد و غلتید و به‌او نگریست. پیرمرد سر تکان داد و پسر شلوارش را از روی صندلی کنار تختخواب برداشت و

روی تختخواب نشست و آن را پوشید.

پیرمرد از در بیرون رفت و پسر به‌دنبالش بیرون آمد. پسر خواب‌آلوده بود و پیرمرد دست روی شانه‌اش گذاشت و گفت: «می‌بخشی.»

پسر گفت: «عیبی نداره. کار مرد همینه.»

در کوچه سرازیر شدند و به‌کلبهٔ پیرمرد رفتند، و در تمام راه، در تاریکی، مردان پابرهنه راه می‌رفتند و دگلهای قایقهاشان را می‌بردند.

وقتی به‌کلبهٔ پیرمرد رسیدند پسر جعبهٔ چنبرهای ریسمان را و بنتوک و نیزه را برداشت و پیرمرد دگل و بادبان پیچیده بر آن را به‌دوش گرفت.

پسر پرسید: «قهوه می‌خوری؟»

«اول اسبابا رو تو قایق بذاریم، بعد یه پیاله می‌خوریم.»

در دکه‌ای که سحرگاه برای ماهیگیرها باز می‌کرد توی قوطی‌های شیرعسلی قهوه نوشیدند.

پسر پرسید: «چطور خوابیدی، بابا؟» دیگر داشت بیدار می‌شد، هر چند هنوز برایش دشوار بود که از خوابش جدا شود.

پیرمرد گفت: «خیلی خوب مانولین، امروز دلم قرصه.»

پسر گفت: «دل منم. حالا باید برم ساردینهای تو و خودم و طعمه‌های تازهٔ تو رو بیارم. او خودش اسبابامونو میاره. هیچ وقت نمی‌ذاره کسی چیزی بیاره.»

پیرمرد گفت: «حساب ما جداست. وقتی تو پنج سالت هم بود من می‌ذاشتم اسبابا رو برداری.»

پسر گفت: «خودم می‌دونم. الآن برمی‌گردم. یک قهوهٔ دیگه بخور. اینجا محل داریم.»

پابرهنه روی سنگهای مرجانی به‌سوی یخچالی که طعمه‌ها را در آن نگه‌می‌داشتند رفت.

پیرمرد آهسته قهوه‌اش را نوشید. این خوراک تمام روزش بود و می‌دانست که باید آن را بنوشد. مدتها بود که حوصلهٔ غذاخوردن نداشت و توشه‌ای با خودش نمی‌برد. یک قمقمه آب زیر پاشنهٔ قایق داشت و این برای تمام روزش بس بود.

اکنون پسر برگشته‌بود؛ با ساردین و دو طعمه‌ای که توی روزنامه پیچیده‌بود. راه را گرفتند و به‌سوی قایق رفتند، و شن‌

ریزه‌ها را زیر پاهاشان حس کردند، و قایق را بلند کردند و توی آب سراندند.

«خیر پیش، بابا.»

پیرمرد گفت: «خیر پیش.» طناب مهار پاروها را گِلِ میخهای چوبی انداخت و روی فشار پره‌های پارو در آب به‌جلو خم شد و بنا کرد به‌پاروکشیدن و در تاریکی از بندرگاه دور شدن. قایقهای دیگری هم از ساحلهای دیگر داشتند به‌دریا می‌رفتند و پیرمرد صدای فروشدن و کشش پاروهاشان را در آب می‌شنید، هر چند اکنون که ماه پشت تپه‌ها رفته‌بود خودشان را نمی‌دید.

گهگاه کسی در قایقی حرفی می‌زد. اما از بیشتر قایقها صدایی نمی‌آمد، مگر صدای فروشدن پارو در آب. پس از آنکه از دهانهٔ بندرگاه بیرون رفتند پخش شدند، و هر کدام به‌جایی از دریا روانه شدند که امید داشتند آنجا ماهی باشد. پیرمرد می‌دانست که دور خواهدرفت و بوی خشکی را پشت سر گذاشت و به‌درون بوی پاک دریای سحرگاهی پارو کشید. روشنایی شب‌تاب گیاهان خلیج را در آب می‌دید و پاروکشان از آن بخش دریا می‌گذشت که ماهیگیران آن را «چاه بزرگ» می‌نامند، زیرا که ژرفای آب ناگهان به‌هفتصد بالا می‌رسد و بر اثر چرخی که جریان آن بر شیب تند بستر دریا می‌زند همه جور ماهی آنجا گرد می‌آید. اینجا مرکز میگوها و ماهیهای طعمه است و گاه در ژرف‌ترین چاله‌ها دسته‌های ماهی مرکب هم پیدا می‌شوند که شبها تا سطح آب بالا می‌آیند و همهٔ ماهیهای راهگذر از آنها می‌خورند.

در تاریکی پیرمرد دمیدن صبح را حس می‌کرد و پاروکشان صدای لرزان ماهیهای پرنده را می‌شنید که از آب بیرون می‌جستند، و صدای هیس‌هیس بالهای سفتشان را می‌شنید که در تاریکی دور می‌شد. از ماهیهای پرنده خیلی خوشش می‌آمد، چون که در دریا بهترین دوستانش اینها بودند. برای پرندگان دلش می‌سوخت، مخصوصاً تِرْنهای تیره‌رنگ کوچک و ظریف که مدام در پرواز و در جست و جو بودند و چیزی پیدا نمی‌کردند، و پیرمرد اندیشید که مرغها زندگی‌شان از ما سخت‌تر است، غیر از مرغهای غارتگر و مرغهای پرزور. مرغهای به‌این ظرافت و نازکی مثل پرستوی دریایی را چرا ساخته‌اند، آن هم وقتی که دریا اینقدر بی‌رحم می‌شود؟ دریا مهربان است و خیلی زیباست. اما خیلی هم بی‌رحم می‌شود، و آن هم ناگهان، و این مرغهایی که می‌پرند و خودشان را به‌آب می‌زنند و صید می‌کنند، با آن صداهای کوچک و غمگین، جثهٔ نحیفشان تاب دریا را ندارد.

همیشه در اندیشه‌اش دریا را «لامار» می‌نامید، و این نامی است که در زبان اسپانیایی کسانی که دریا را دوست می‌دارند به‌دریا می‌دهند. گاه دوستداران دریا به‌دریا دشنام هم می‌دهند، اما دشنام را همیشه چنان می‌دهند که انگار دریا زن است. برخی از ماهیگیران جوان، آنهایی که ریسمانهاشان گوی شناور دارد و از پول کلان روزهای رونق بازار جگر بَمبَک قایق موتوری خریده‌اند، دریا را «ال‌مار» می‌نامند که مذکر است. از دریا همچون یک حریف یا مکان یا حتی دشمن نام می‌برند. ولی پیرمرد همیشه در اندیشه‌اش دریا را همچون

زن می‌انگاشت، یا همچون چیزی که مهر و قهر می‌ورزد، و هر گاه کار زشت یا وحشیانه‌ای از او سرمی‌زند از آن رو است که اختیارش با خودش نیست. می‌پنداشت که مهتاب دریا را می‌گیرد، چنانکه زنان را می‌گیرد.

مرتب پارو می‌کشید و این کار زوری نمی‌برد، زیرا که پارو را به‌روال سرعت قایق می‌کشید و سطح دریا صاف بود مگر گاهی که جریان آب چرخی می‌زد. می‌گذاشت که یک سوم کار را جریان آب صورت‌دهد، و چون سپیده دمید دید که از آن حد که گمان می‌کرد در این ساعت باید پیش رفته‌باشد پیش‌تر رفته‌است.

با خودش گفت که من در این گودالهای گود یک هفته گشتم و هیچ کاری صورت ندادم. امروز می‌روم جایی که دسته‌های ماهیهای بونیتا و آلباکوره باشند، شاید یکی از آن درشتها با آنها بود.

پیش از آنکه هوا روشن روشن بشود پیرمرد طعمه‌هایش را به‌دریا انداخته‌بود و همراه جریان آب می‌رفت. یک طعمه چهل بالا در آب فرورفته‌بود، دومی هفتاد و پنج بالا، سومی و چهارمی در آب کبود صد بالا و صد و بیست و پنج بالا فرورفته‌بودند. طعمه‌ها سرازیر آویخته‌بودند و ساقهٔ قلاب توی ماهی طعمه محکم بسته و دوخته‌بود و تمام بخش بیرون‌زدهٔ قلاب، قوس و نیشش، زیر ساردینهای تازه پنهان بود. قلاب از دو چشم هر ساردین می‌گذشت، چنانکه ساردینها گِردِ فولادِ بیرون‌جستهٔ قلاب یک گلِ نیم‌دایره می‌ساختند. هیچ جایی از قلاب نبود که یک ماهی بزرگ دهان بزند و بوی خوش و مزهٔ خوب نداشته‌باشد.

پسر دو گُباب یا آلباکورهٔ کوچک تازه به‌او داده‌بود که مانند شاقول به‌دو ریسمان عمیق آویخته‌بودند، و به‌ریسمانهای دیگر یک رانِر درشت کبود و یک آزادماهی زرد زده‌بود که پیش‌تر هم بکاررفته بودند، اما هنوز خراب نشده‌بودند و ساردینهای بسیار خوب آنها را خوش‌بو و دندانگیر می‌ساختند. هر کدام از ریسمانها، به‌کلفتی یک مداد درشت، دور یک ترکهٔ نرم حلقه شده‌بودند، چنانکه هر گاه طعمه کشیده‌می‌شد یا تکان می‌خورد ترکه سر در آب فرومی‌کرد، و هر ریسمانی دو چنبر داشت، هر کدام چهل بالا، که می‌شد آنها را به چنبرهای یدکی دیگر گره زد، چنانکه هر گاه لازم می‌شد پیرمرد می‌توانست بیش از سیصد بالا ریسمان به‌ماهی بدهد.

مرد سر در آب فروبردن سه ترکه را بر پهلوی قایق می‌پایید و آرام پارو می‌کشید تا ریسمانها راست و سرازیر بایستند و در ژرفایی باشند که می‌بایست. هوا روشن روشن بود، گفتی حالا است که خورشید سربزند.

باریکهٔ خورشید از سطح دریا سرزد و پیرمرد قایقهای دیگر را می‌دید که خوابیده بر آب، آن دورها در سمت ساحل، بر جریان دریا پراکنده بودند. خورشید روشن‌تر شد و درخشش آن بر آب افتاد و آنگاه، با جداشدنش از آب، دریای صاف آن را به‌چشمان پیرمرد پس می‌فرستاد، چنانکه چشمش را بسختی می‌زد و پیرمرد بی‌آنکه خورشید را بنگرد پارو می‌کشید. به‌آب زیر پایش نگاهی انداخت و ریسمانها را دید زد که یک‌راست در تیرگی آب رفته‌بودند. او ریسمان‌هایش را از دیگران راست‌تر نگه‌می‌داشت، چنانکه در هر ژرفایی در

تیرگی آب یک طعمه درست همان جایی که او می‌خواست درانتظار آن ماهی بود که از آنجا می‌گذشت. دیگران ریسمانها را به‌جریان آب می‌سپردند و گاه انتهای ریسمان در عمق شصت بالا بود و ماهیگیر

می‌پنداشت که در عمق صد بالاست.

ولی پیرمرد با خود می‌گفت که من ریسمان را میزان می‌کنم، چیزی که هست بخت یاری نمی‌کند. اما کسی چه می‌داند؟ شاید زد و امروز یاری کرد. هر روز روز تازه‌ای است. بهتر آن است که بخت یاری کند، ولی تو کارت را میزان کن. آن وقت اگر بخت یاری کرد آماده‌ای.

اکنون دو ساعت بود که آفتاب برآمده‌بود و نگریستن به‌سوی مشرق دیگر چشم پیرمرد را چندان نمی‌آزرد. فقط سه قایق در دیدرس او بود و قایقها، دور در سمت ساحل، پست بر آب خوابیده بودند.

پیرمرد با خود گفت که در تمام عمرم آفتاب اول صبح چشمم را زده‌است. ولی چشمهای من پرسو است. غروب می‌توانم راست توی خورشید نگاه کنم و چشمم سیاهی نرود. غروب زور خورشید بیشتر است. اما صبح چشم آدم را می‌زند.

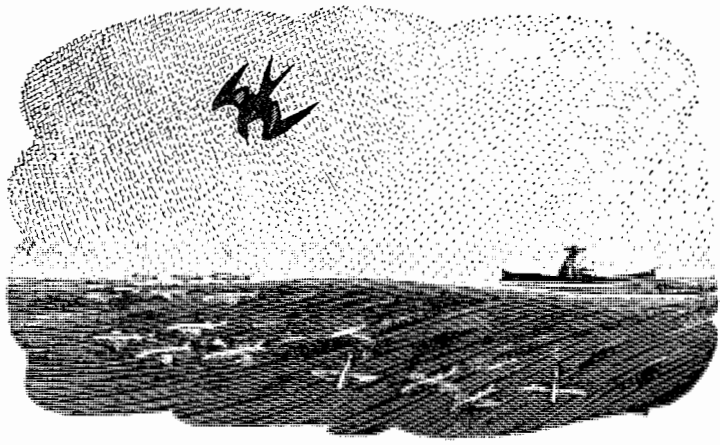
درست در این هنگام بود که پیرمرد شالویی را دید که با بالهای بلند سیاه در آسمان بالای سرش چرخ می‌زد. پرنده خود را تند پایین انداخت و با بالهای واپس خفته کج فرودآمد و سپس باز به‌چرخ‌زدن پرداخت.

پیرمرد به‌صدای بلند گفت: «این یک چیزی دیده. بی‌خود نگاه نمی‌کنه.»

آهسته و یکنواخت به‌آنجا که پرنده بالایش چرخ می‌زد پارو کشید. شتاب نمی‌کرد و ریسمانهایش را راست و سرازیر نگه‌می‌داشت.

اما اندکی بر جریان آب تاخت، چنانکه همچنان به‌اندازه می‌راند، گیرم تندتر از آنکه اگر پرنده را راهنمای خود نکرده‌بود می‌بایست براند.

پرنده در هوا بالاتر رفت و باز چرخ زد، با بالهای بی‌حرکت. سپس ناگهان شیرجه رفت و پیرمرد چند ماهی پرنده را دید که از آب بیرون جستند و جدا از آب روی دریا پریدند.



پیرمرد به‌صدای بلند گفت: «پیسو. پیسوی درشت.»

پاروهایش را در قایق گذاشت و یک چنبر ریسمان کوچک از زیر فَتّه درآورد. ریسمان سر حلقهٔ سیمی داشت و یک قلاب متوسط به‌آن آویخته‌بود، و پیرمرد یکی از ساردینها را به‌سر قلاب زد. ریسمان را از پهلوی قایق به‌آب داد و سپس دُم آن را به‌حلقه‌ای روی فنه گره زد. آنگاه یک ریسمان دیگر را هم طعمه زد و آن را در

سایهٔ زیر فنهٔ قایق گذاشت. دوباره به‌پاروکشیدن پرداخت و به پاییدن شالوی سیاه بلندبال که اکنون داشت نزدیک سطح آب کار می‌کرد.

همان طور که پیرمرد شالو را می‌پایید، شالو باز خود را پایین کشید و بالهایش را برای شیرجه‌رفتن خواباند و بعد سراسیمه و بیهوده بال زد و سر در پی ماهیهای پرنده گذاشت. پیرمرد اندک برآمدگی آب را دید که پیسوهای درشت با دنبال‌کردن ماهیهای گریزان پدیدمی‌آوردند. پیسوها زیر پرواز ماهیهای پرنده آب را می‌شکافتند تا وقتی ماهیها باز به‌آب افتادند تیز به‌آنها برسند. پیرمرد با خود گفت که این دستهٔ پیسو دستهٔ بزرگی است. خوب هم پخش شده‌اند و ماهیهای پرنده راهی ندارند. به‌این مرغ هم چیزی نمی‌رسد. ماهیهای پرنده خیلی درشتند و تیز هم می‌پرند.

جهشهای مکرر ماهیهای پرنده و تلاشهای بیهودهٔ شالو را تماشا کرد. با خود گفت دستهٔ پیسوها از دستم دررفته‌اند. دارند خیلی تند و خیلی دور می‌روند؛ اما شاید یکی از جداافتاده‌هاشان گیرم افتاد، شاید هم ماهی بزرگ من با اینها بود، ماهی بزرگ من باید یک جایی باشد.

ابرهای فراز خشکی اکنون مانند کوه برآمده بودند و ساحل چیزی جز یک خط سبز دراز نبود که تپه‌های خاکستری کبودفام پشتش خوابیده‌بودند. آب نیلی تند بود، چنان تند که بنفش می‌زد. وقتی که پیرمرد به‌دریای زیر پایش می‌نگریست ذرات سرخ پلانکتون را، و نور غریبی را که از خورشید می‌تابید، در آبِ تیره می‌دید.

ریسمانهایش را دید رد که یک‌راست در آبِ تیره ناپدید می‌شدند، و از دیدن آن همه پلانکتون شاد شد، زیرا که این می‌گفت ماهی هم هست. نور غریبی که خورشید اکنون از بلندی بیشتر در آب می‌انداخت می‌گفت که هوا خوش خواهدبود و ابرهای فراز خشکی نیز همین را می‌گفتند. اما شالو دیگر تقریباً ناپدید بود و بر آب چیزی پیدا نبود مگر پاره‌ای لکه‌های زرد گیاه دریایی ساراگاسوی رنگ‌پریده و بادکنک لعابی ارغوانی نورانی و خوش‌ریخت یک عروس دریا که نزدیک قایق شناور بود. عروس دریا به‌شادی و سبکی یک حباب شناور بود و رشته‌های ارغوانی دراز و مرگبارش را یک متر در آب به‌دنبال خود می‌کشید.

پیرمرد گفت: «آگوامالا. زنکهٔ هرزه.»

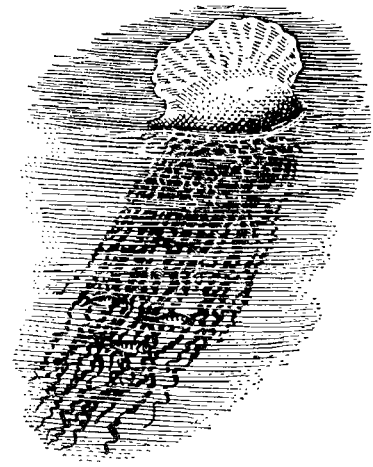
از همان جایی که سبک روی پاروهایش می‌لمید در آب زیر پایش نگاه کرد و ماهیهای ریزی را دید به‌رنگ آن رشته‌های دراز که لای آنها در سایهٔ کوچکی که حباب با خود می‌کشید شنا می‌کردند. زهر عروس دریا در این ماهیها کارگر نیست؛ اما در آدمها کارگر است، و هر گاه پاره‌ای از این رشته‌های ارغوانی لیز و لزج به‌ریسمانی گیر می‌کرد که پیرمرد داشت با آن کلنجار می‌رفت دست و بالش از آن تاولها می‌زد که از چسبک و بلوط زهری بر تن آدم پدیدمی‌آید. اما پدیدآمدن تاولهای زهری «آگوامالا» مانند اثر تازیانه ناگهانی است.

حباب نورانی عروس دریا زیباست. ولی این فریبکارترین موجود دریاست و پیرمرد خوش داشت ببیند که لاک‌پشتهای بزرگ

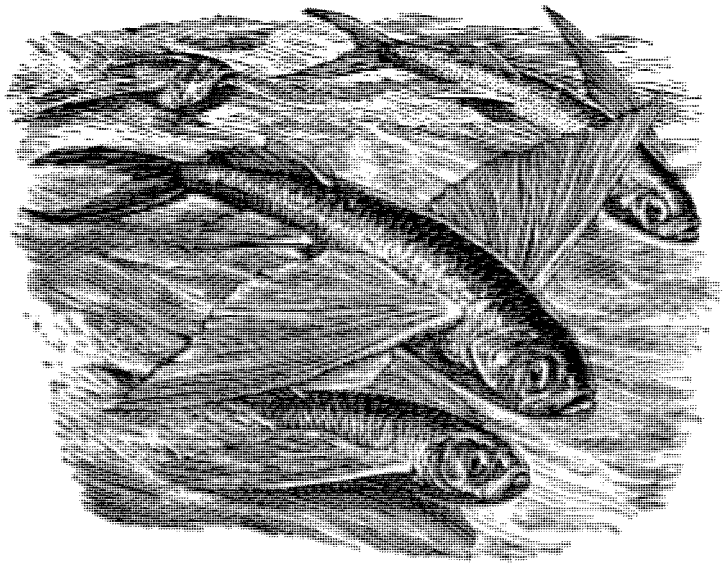
دریایی آن را می‌خورند. لاک‌پشت عروس را می‌دید، از رو به‌رو به‌آن نزدیک می‌شد و آنگاه چشمش را می‌بست و سراپا لاک می‌شد و عروس را با رشته و دنباله می‌بلعید. پیرمرد خوش داشت ببیند که لاک‌پشتها آنها را می‌خورند، و خوش داشت که پس از توفان در ساحل روی آنها پا بگذارد و صدای ترکیدنشان را زیر کف زمخت پاهایش بشنود.

پیرمرد لاک‌پشتهای سبز و لاک‌پشتهای عقاب‌سر را، که هم ظریف و تیزرو بودند و هم گران بودند، دوست می‌داشت و با تحقیر دوستانه‌ای به‌لاک‌پشتهای خرسر عظیم و احمق می‌نگریست، که لاکشان زرد است و به‌طرز شگفتی جفت‌گیری می‌کنند و با شادی چشمشان را می‌بندند و عروس دریا را فرومی‌دهند.

با آنکه سالها در قایقهای صید لاک‌پشت کار کرده‌بود به‌هیچ خرافاتی دربارهٔ لاک‌پشتها اعتقاد نداشت. دلش برای همه‌شان می‌سوخت، حتی برای خرطومیهای سبزرنگی که به‌درازی قایق بودند و یک تن وزن داشتند. بیشتر مردم دلشان برای لاک‌پشت نمی‌سوزد، چون دل لاک‌پشت تا ساعتها پس از آنکه شکمش را شکافتند و گوشتش را پاره پاره کردند باز هم می‌تپد. ولی پیرمرد با خود گفت که من هم یک چنین دلی دارم، و دست و پایم هم مثل دست و پای لاک‌پشت است. پیرمرد تخم سفید لاک‌پشتها را می‌خورد تا قوت بگیرد. در بهار تخم لاک‌پشت



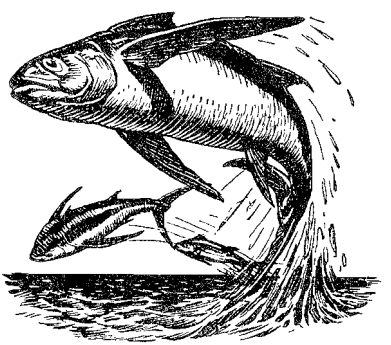
می‌خورد تا در پاییز که موسم ماهیهای بزرگ بزرگ است قوت داشته باشد.



همچنین هر روز از آن بشکهٔ بزرگ در کلبه‌ای که بسیاری از ماهیگیران وسایل خود را در آن می‌گذاشتند یک فنجان سِل، روغن جگر بَمبَک، سر می‌کشید. هر ماهیگیری که می‌خواست می‌توانست از این روغن بخورد. بیشتر ماهیگیران از طعمش بیزار بودند. اما خوردن این روغن از برخاستن در آن ساعت صبح سخت‌تر نبود و برای زکام و چایمان بسیار خوب بود و برای سوی چشم هم خوب بود.

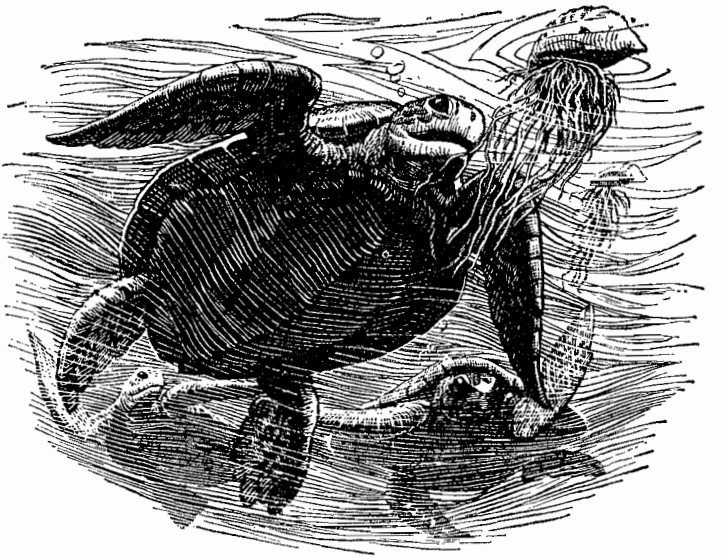
اکنون پیرمرد بالای سرش را نگاه کرد و دید که پرنده باز دارد چرخ می‌زند.

به‌صدای بلند گفت: «ماهی دیده.» هیچ ماهی پرنده‌ای از سطح آب بیرون نجست و دسته‌های طعمه ماهی هم پخش نشدند. اما همچنان که پیرمرد دریا را دید می‌زد یک گُباب کوچک به‌هوا جست و چرخید و با سر در آب فرورفت. گباب در آفتاب مانند نقره می‌درخشید و پس از آنکه باز در آب افتاد چندین گباب یکی پس از دیگری بیرون پریدند و در هر جهت جست و خیز کردند و آب را بهم‌زدند و با خیزهای بلند دنبال شکار رفتند. دور شکار می‌چرخیدند و آن را به‌پیش می‌راندند.



پیرمرد گفت که اگر اینها زیاد تند نروند من به‌میانشان می‌روم، و دستهٔ ماهیها را تماشا کرد که آب را چنان بهم‌می‌زدند که سفید می‌شد، و شالو اکنون فرودمی‌آمد و میان شکارها که از ترس به‌سطح آب می‌آمدند خود را به‌آب می‌زد.

پیرمرد گفت: «مرغها خیلی به‌صیاد کمک می‌کنند.» در همان لحظه ریسمان سینه، که حلقه‌اش زیر پای او بود، کشیده‌شد و او پاروها را رها کرد و همان طور که ریسمان را محکم گرفته‌بود و شروع به‌کشیدن کرد وزن کششِ لرزانِ گباب کوچک را حس می‌کرد. لرزش بیشتر شد و او ریسمان را کشید و گُردهٔ کبود ماهی و پهلوهای طلایی‌اش را در آب دید و آنگاه با تکان دست آن را پراند و از پهلوی قایق به‌درون انداخت. ماهی با جثهٔ تراشیده و دوکی‌شکلش، با چشمان درشت ناهوشمندش، بر سینهٔ قایق در آفتاب افتاد و با



تکانهای تند و لرزان دُمِ نازک چابکش جان داد. پیرمرد از روی رحم ضربه‌ای به‌سرش کوبید و لاشهٔ لرزانش را با لگد به‌سایهٔ زیر فَنّه پرتاب کرد.

به‌صدای بلند گفت: «آلباکوره. عجب طعمه‌ایه. چهارکیلویی می‌شه.»

بیادنداشت از کی بنا کرده‌است در تنهایی به‌صدای بلند حرف بزند. در روزهای قدیم برای خودش آواز می‌خواند و گاهی که در جهازهای صید لاک‌پشت یا در کشتیهای ماهیگیری شبها کشیک داشت تنها سکان را به‌دست می‌گرفت و آواز می‌خواند. شاید از وقتی

که پسر از پیشش رفته‌بود عادت کرده‌بود تنها به‌صدای بلند حرف بزند. ولی به‌یادش نمی‌آمد. روزهایی که او و پسر با هم ماهی می‌گرفتند معمولاً فقط وقتی با هم حرف می‌زدند که لازم می‌شد. شبها و ساعتهایی هم که توفان‌گیر می‌شدند با هم حرف می‌زدند. در دریا بیهوده حرف‌نزدن در شمار فضائل است و پیرمرد همیشه چنین باور داشت و این رسم را رعایت می‌کرد. اما اکنون اندیشه‌هایش را بارها به‌صدای بلند می‌گفت، چون کسی نبود که از شنیدنشان ناراحت شود.

بلند گفت: «اگه مردم بشنون که من با خودم حرف می‌زنم خیال می‌کنن دیوونه‌م. ولی عیبی نداره، چون دیوونه نیستم. پولدارها رادیو دارن که تو قایق براشون حرف بزنه، خبر بیس‌بال رو براشون بگه.»

با خود گفت حالا وقت فکر بیس‌بال نیست. حالا وقت فکر یک چیز است و بس. همان چیزی که مرا برایش زاییده‌اند. دور و بر این دسته ممکن است یکی از آن درشتها باشد: من از آن آلباکوره‌هایی که داشتند شکار می‌زدند یک دانهٔ ولگردش را گرفتم. ولی اینها داشتند به‌آن دورها می‌رفتند و تیز هم می‌رفتند. امروز هر چه روی دریا می‌بینم تیز می‌رود، به‌طرف شمال هم می‌رود. آیا این ساعت روز این جور است؟ یا یکی از نشانه‌های هواست که من نمی‌شناسم؟

اکنون دیگر سبزی ساحل را نمی‌دید بلکه فقط قلهٔ تپه‌های کبود را می‌دید که سفید می‌زد، انگار برف بر آنها نشسته‌باشد، و ابرها را، که مانند کوه‌های بلند برفی بالای تپه‌ها بودند. دریا خیلی

تیره بود و نور در آب طیفهای رنگی می‌ساخت. هزاران هزار ذرهٔ پلانکتون در نور آفتاب بلند ناپیدا شده‌بودند، و در آبی که اکنون هزار بالا ژرفا داشت پیرمرد فقط طیفهای بزرگ را در گودی و کبودی می‌دید.

گُبابها ــ ماهیگران همهٔ ماهیهای این رده را گباب می‌نامیدند و فقط نام درست هر کدام را وقتی بکارمی‌بردند که داشتند آنها را می‌فروختند یا با طعمه تاخت می‌زدند ــ گبابها باز به‌عمق آب فرورفته‌بودند. دیگر آفتاب داغ بود و پیرمرد آن را پشت گردنش حس می‌کرد، و حس می‌کرد که همین جور که پارو می‌کشد عرق از پشتش سرازیر می‌شود.

با خود گفت می‌توانم قایق را به‌جریان آب بسپارم و بخوابم و یک ریسمان را دور شست پایم حلقه کنم که بیدارم کند. ولی امروز هشتاد و پنج روز است، امروز باید درست صید کنم.

در همان لحظه، همین که ریسمانها را دید زد، دید که یکی از ترکه‌های سبز تند سر در آب فروبرد.

گفت: «آها،» و پاروهایش را در قایق گذاشت، بدون آنکه به‌بدنهٔ قایق ضربه‌ای بخورد. دست دراز کرد و ریسمان را گرفت و آن را نرم میان شست و انگشت اشارهٔ دست راست نگه‌داشت. فشاری یا وزنی حس نکرد و ریسمان را سبک نگه‌داشت. آن وقت بود که تکان دوباره آمد. این بار نخست کششی بود تردیدآمیز، نه قرص و نه سنگین، و پیرمرد خوب می‌دانست که چیست. صد بالا پایین‌تر، یک ماهی مارلین داشت ساردینهای پوشش نیش و ساقهٔ قلاب دست‌ساخت را که از سر گباب کوچک بیرون زده‌بود می‌خورد.

پیرمرد ریسمان را به‌ظرافت نگه‌داشت و با دست چپ بنرمی آن را از گِل ترکه آزاد کرد. اکنون می‌توانست ریسمان را از لای انگشتان بدواند بی‌آنکه ماهی کششی احساس کند.

با خود گفت در جای به‌این دوری ماهی در این ماه باید خیلی بزرگ باشد. بخور، ماهی. بخور. تو را به‌خدا بخور. خیلی تازه است، تو هم توی آن آب سرد تاریک ششصد بالا زیر پای منی. یک چرخ دیگر توی تاریکی بزن، برگرد بخور.

کشش سبک و ظریف را حس کرد و سپس یک کشش محکم‌تر را که می‌بایست نشانهٔ این باشد که کندن کلهٔ ساردین از قلاب دشوارتر

است. سپس هیچ خبری نشد.

پیرمرد بلند گفت: «یالا، یک چرخ دیگه بزن. بیا بوش کن. ببین چه بوی خوبی می‌ده. خوب بخور، بعدش هم گباب هست. سفت و سرد و خوشمزس. خجالت نکش ماهی، بخور.»

با ریسمان میان شست و انگشتش منتظر بود و هم این ریسمان و هم آن ریسمانهای دیگر را می‌پایید، چون که ممکن بود ماهی این‌ور و آن‌ور برود. آنگاه باز همان کشش ظریف را حس کرد.

پیرمرد بلند گفت: «داره می‌خورتش. به‌حق خدا که بخورتش.»

اما نخورد. ماهی رفت و پیرمرد هیچ چیزی حس نکرد.

گفت: «نرفته. خدا خودش می‌دونه که نرفته. داره چرخ می‌زنه. لابد یک دفعهٔ دیگه هم به‌قلاب افتاده، حالا یک چیزی یادش میاد.»

آنگاه تکان ظریف ریسمان را حس کرد و شاد شد.

گفت: «فقط می‌خواست چرخ بزنه. حالا می‌خورتش.»

کشش ملایم را حس می‌کرد و شاد بود و آنگاه چیز سختی را حس کرد که سنگینی‌اش باورنکردنی بود. این وزن ماهی بود و پیرمرد به‌او ریسمان داد و داد و چنبر اول از دو چنبر یدک را باز کرد. همچنان که ریسمان از میان انگشتان پیرمرد سبک می‌دوید و پایین می‌رفت، پیرمرد گرانی گندهٔ ماهی را حس می‌کرد، هر چند فشار شست و انگشتش بفهمی نفهمی بیشتر نبود.

گفت: «از اون ماهیاس. حالا از پهنا تو دهنشه، داره

می‌برتش.»

و با خود گفت می‌چرخد و می‌خوردش. این را بلند نگفت چون که می‌دانست اگر آدم چیز خوبی را بر زبان بیاورد آن چیز ممکن است روی‌ندهد. می‌دانست که این ماهی چه ماهی بزرگی است و با خود گفت در تاریکی گباب را از پهنا در دهان گرفته است و دارد دور می‌شود. در آن لحظه حس کرد که ماهی از حرکت ایستاد، ولی وزنش همچنان برجاست. آنگاه وزن بیشتر شد و پیرمرد باز هم به‌ماهی ریسمان داد. فشار شست و انگشتش را لحظه‌ای زیاد کرد و حس کرد که وزن بیشتر می‌شود و یک‌راست پایین می‌رود.

گفت: «خوردش. خوردش. حالا می‌ذارم خوب بخورتش.»

ریسمان را لای انگشتانش روان کرد و در همان حال دست چپش را به‌پایین دراز کرد و دُم آزاد دو چنبر یدک را به‌حلقهٔ دو چنبر یدک دیگر گره زد. اکنون آماده بود. سه چنبر چهل بالایی ریسمان پس دست داشت، غیر از ریسمانی که در دستش بود.

گفت: «یک کمی بیشتر بخور. خوب بخور.»

و با خود گفت همچون بخور که نیش قلاب توی دلت فروبرود، کارت را بسازد. یواش بیا بالا، بگذار نیزه را به‌تنت فروکنم. ها. حاضری؟ خوب خورده‌ای؟

بلند گفت: «حالا!» و با هر دو دست ریسمان را محکم کشید و یک متری پس گرفت و سپس دوباره و سه‌باره کشید و هر بار با تمام قدرت بازو و هیکل میخ‌کوب‌شده‌اش با این دست و آن دست

می‌کشید.

خبری نشد. فقط ماهی آهسته دور شد و پیرمرد حتی یک بند انگشت هم نتوانست آن را بالا بکشد. ریسمان محکم را برای ماهیهای سنگین تابیده‌بودند و پیرمرد آن را بر پشت خود نگه‌داشت تا چنان کشیده‌شد که دانه‌های آب از آن بیرون جست. آنگاه صدای هیس‌هیس آهسته‌ای در آب از آن برخاست و پیرمرد پا را به‌فنهٔ سینه تکیه داد و ریسمان را کشید، و برخلاف کشش ریسمان خم شد. قایق آهسته به‌سمت شمال غربی براه‌افتاد.

ماهی هموار پیش می‌رفت و آنها آهسته با هم بر آبِ آرام می‌راندند. طعمه‌های دیگر همچنان در آب بودند ولی کاری نمی‌شد کرد.

پیرمرد بلند گفت: «کاشکی پسرک با من بود. ماهیه داره منو می‌کشه می‌بره، منم شده‌ام میخ این ریسمون. می‌تونم ریسمونو ببندم. ولی می‌ترسم پاره‌ش کنه. باید تا می‌تونم نگرش دارم، هر وقت لازم شد به‌ش ریسمون بدم. خدا رو شکر که داره می‌ره جلو، فرو نمی‌ره.»

اگر به‌سرش زد که به‌جای جلورفتن فروبرود، هیچ نمی‌دانم چکار کنم. اگر فرورفت ومُرد، هیچ نمی‌دانم چه‌کار کنم. ولی یک کاریش می‌کنم. خیلی کارها هست که می‌توانم بکنم.

ریسمان را بر پشتش گرفته‌بود و کج در آب رفتن آن را، و هموار پیش‌رفتن قایق را به‌سمت شمال غربی، می‌پایید.

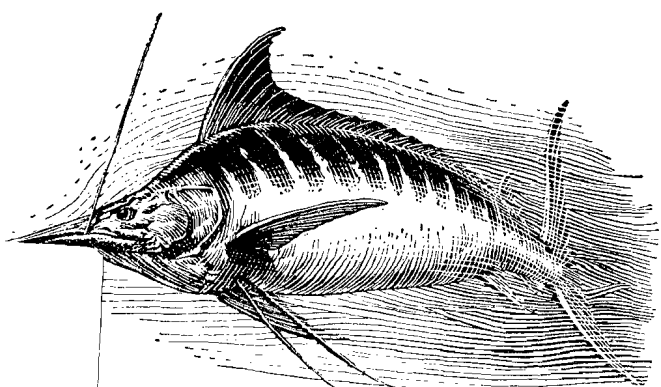
با خود گفت این می‌کُشدش. تا ابد که نمی‌تواند این کار را بکند.

اما چهار ساعت بعد ماهی همچنان یک‌نفس به‌سوی دریا می‌رفت و قایق را می‌کشید، و پیرمرد همچنان سفت سر جایش ایستاده‌بود و ریسمان را به‌دوش داشت.

گفت: «ظهر بود گرفتمش، هنوز که هنوزه ندیدمش.»

پیش از گرفتن ماهی کلاه حصیری‌اش را محکم به‌سرش نشانده‌بود و حالا کلاه داشت پیشانی‌اش را می‌خورد. تشنه هم بود و آهسته، چنانکه ریسمان تکان نخورد، زانو زد و تا آنجا که می‌توانست به‌سوی سینه خزید و یک دستش را به‌سوی قمقمهٔ آب دراز کرد. درش را باز کرد و کمی نوشید. سپس به‌پهلوی قایق تکیه داد. روی دگل و بادبان برنیفراشته نشست و کوشید فکر نکند و فقط تحمل کند.

سپس به‌پشت سرش نگریست و دید که خشکی ناپیداست. با خود گفت این فرقی نمی‌کند. از روی روشنایی هاوانا می‌توانم برگردم. هنوز دو ساعت دیگر مانده‌است تا آفتاب غروب کند، شاید تا آن



ساعت ماهی بالا آمد. اگر نیامد با ماه بالا می‌آید. اگر باز هم نیامد، شاید با آفتاب بالا بیاید. هیچ جایی از تنم خواب نرفته، زورم سر

جاست. اوست که قلاب به‌دهن دارد. اما با این کشش از آن ماهی‌ـ هاست. لابد دهنش را سفت روی سیم قلاب بسته‌است. کاش می‌دیدمش. کاش یک بار هم شده می‌دیدمش تا بدانم با کی طرفم.

تا آنجا که پیرمرد از روی ستارگان می‌توانست بفهمد ماهی آن شب هیچ راهش را عوض نکرد. پس از غروب آفتاب هوا سرد شد و عرق پیرمرد بر پشتش و دستهایش و پاهای پیرش بسردی خشکید. هنگام روز آن گونی را که روی جعبهٔ طعمه می‌انداخت در آفتاب پهن کرده‌بود تا خشک شود. پس از غروب آفتاب آن را دور گردن خود بست، چنانکه گونی بر پشتش آویخته‌بود و با احتیاط آن را به‌زیر ریسمانی برد که بر دوشش بود. گونی را بالش ریسمان کرد و راهی هم پیدا کرد که خود را به‌فنهٔ سینه‌بند کند و به‌جلو خم شود، چنانکه تقریباً راحت باشد. این وضع فقط اندکی کمتر تحمل‌ناپذیر بود؛ ولی پیرمرد آن را کمابیش راحت می‌دانست.

با خود گفت: نه من از پس او برمی‌آیم، نه او از پس من. تا او به‌این روال می‌رود همین است که هست.

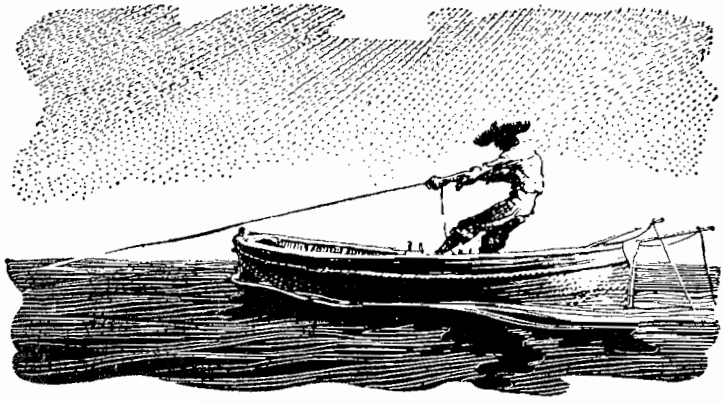
یک بار ایستاد و از پهلوی قایق به‌دریا شاشید و به‌ستاره‌ها نگاه کرد و به‌سمت سیر خود را دید زد. ریسمان از شانه‌اش به‌پایین یک‌راست مانند یک خط شب‌نمای روشن در آب می‌تابید. اکنون آهسته‌تر می‌رفتند و روشنایی هاوانا چندان قوی نبود و او می‌دانست که جریان آب دارد آنها را به‌سمت شرق می‌برد. با خود گفت اگر روشنایی هاوانا ناپدید شد باید روانهٔ سمت شرقی‌تر باشیم. چون که اگر خط سیر ماهی همین بماند، باید تا چند ساعت دیگر هم روشنایی

را همچنان ببینم. نفهمیدم امروز نتیجهٔ مسابقهٔ بزرگ بیس‌بال چه شد. چقدر خوب است که آدم موقع کار رادیو داشته‌باشد. بعد با خود گفت همیشه در فکرش باش. همیشه در فکر کارت باش. یک وقت حماقت نکنی.

آنگاه بلند گفت: «کاش پسرک با من بود. هم کمک می‌کرد، هم این را می‌دید.»

با خود گفت هیچ کس نباید در روزگار پیری تنها باشد. اما چاره‌ای نیست. یادم باشد گباب را پیش از آنکه خراب شود بخورم تا قوّت داشته‌باشم. یادت باشد که صبح هر طور شده باید ماهی را بخوری. یادت باشد.

شب‌هنگام دو پیسو.به‌کنار قایق آمدند و پیرمرد صدای غلتیدن و دمیدنشان را شنید. می‌توانست صدای دمیدن پیسوی نر را از صدای آه مانند پیسوی ماده تمیز دهد.



گفت: «حیووناى خوبى‌ان. با هم بازى و شوخى مى‌کنن، همدیگه رو دوست دارن. اینا هم مثل ماهیاى پرنده برادراى ما هستن.»

آن وقت دلش براى ماهى بزرگى که صید کرده‌بود سوخت. با خود گفت که این ماهى، ماهى عالى و عجیبى است و مى‌داند که من چقدر پیرم. تا به‌حال ماهى به‌این پرزورى نگرفته‌ام، ماهى به‌این غریبى نگرفته‌ام. شاید مى‌داند که نباید از آب بیرون بپرد. اگر پرید یا وحشیگرى درآورد بیچاره‌ام مى‌کند. اما شاید هم پیش از این چند بار به‌قلاب افتاده، مى‌داند که راه جنگیدنش همین است. از کجا مى‌داند که فقط با یک نفر طرف است، یا آنکه طرفش پیرمرد است؟ اما عجب ماهى بزرگى است، اگر گوشتش خوب باشد در بازار خیلى پول مى‌شود. طعمه را مثل ماهى نر خورد، کشیدنش هم به‌ماهى نر مى‌ماند، در جنگیدنش هم نشانى از ترس نمى‌بینم. نمى‌دانم نقشه‌اى دارد یا او هم مثل من وامانده است؟

به‌یاد وقتى افتاد که یک دانه از یک جفت مارلین را صید کرده‌بود. ماهى نر همیشه مى‌گذاشت که ماهى ماده اول بخورد، و ماهى گرفتارشده، ماهى ماده، تلاش سخت و وحشت‌آلودى کرد و از نفس افتاد، و در تمام این مدت ماهى نر با او بود و از روى ریسمان رد مى‌شد و روى آب دور ماهى ماده چرخ مى‌زد. آنقدر نزدیک ماهى ماده شنا مى‌کرد که پیرمرد ترسید مبادا با دم داس‌مانندش که به‌اندازه و به‌تیزى داس هم بود ریسمان را پاره کند. پیرمرد با بُنتوک و تخماق ماده را زد و لبهٔ سنباده‌اى پوزه‌اش را گرفت و فرق سرش را

آنقدر کوبید تا رنگش برگشت و تقریباً به‌رنگ جیوهٔ پشت آینه درآمد، و آنگاه به‌کمک پسر ماهی را بالا کشید، و ماهی نر همچنان کنار قایق بود. سپس وقتی که پیرمرد داشت ریسمان را جمع می‌کرد و نیزه را آماده می‌کرد ماهی نر در کنار قایق به‌هوا پرید تا ببیند که ماده‌اش کجاست، و بعد در آب فرورفت و بالهای بنفشش را که همان بالکهای پیشینش باشد باز کرد و همهٔ نوارهای بنفش پهنش پدیدار شدند. پیرمرد بیادآورد که ماهی زیبایی بود و فرار نکرد.

پیرمرد با خود گفت این غم‌انگیزترین چیزی است که من از اینها بیاددارم. پسرک هم غمگین شده‌بود و از ماهی بخشایش طلبید و فوراً شکمش را شکافت.

پیرمرد بلند گفت: «کاش پسرک اینجا بود،» و خود را به‌تخته‌های ساییدهٔ سینه تکیه داد و نیروی ماهی بزرگ را از راه ریسمانی که بر دوش داشت حس کرد که یکراست به‌سوی هدفی که انتخاب کرده بود پیش می‌رفت.

پیرمرد با خود گفت از نابکاری من بود که ناچار شد این هدف را انتخاب کند. هدف ماهی این بود که دور از دامها و بندها و نابکاریها در ژرفای آبِ تاریک بماند. هدف من این بود که جایی بروم که هیچ کس نرفته‌است و او را پیدا کنم. اکنون به‌هم رسیده‌ایم و از ظهر تا کنون با هم بوده‌ایم. و هیچ کس نیست که به‌داد هیچ کدامان برسد.

با خود گفت شاید من نباید ماهیگیر می‌شدم. اما من برای همین کار بدنیاآمده‌ام. حتماً یادم باشد همین که هوا روشن شد گباب

را بخورم.

کمی به‌روشنایی مانده یکی از طعمه‌های پشت سر پیرمرد را چیزی زد و برد. پیرمرد صدای شکستن ترکه را شنید، و ریسمان از روی لبهٔ قایق با شتاب درمی‌رفت. در تاریکی، کارد غلافدارش را کشید و همهٔ فشار ماهی را به‌شانهٔ چپ داد و به‌عقب خم شد و ریسمان را روی لبهٔ قایق برید. سپس آن ریسمان دیگر را هم که نزدیکتر بود برید و در تاریکی سر چنبرهای یدک را به‌هم گره زد. یک‌دستی، ماهرانه کار می‌کرد و پایش را روی چنبرها گذاشت و گره‌ها را کشید و سفت کرد. حالا شش چنبر ریسمانِ یدک داشت، دو چنبر از هر کدام از آن دو طعمه‌ای که دنباله‌شان را بریده‌بود و دو تا از اینکه ماهی گرفته‌بود، و همهٔ آنها به‌هم وصل شده‌بودند.

بلند گفت: «کاشکی پسرک با من بود.»

ولی با خود گفت پسرک با تو نیست. خودت تنها هستی، چه هوا تاریک باشد چه نباشد، بهتر است آن ریسمان آخری را درست کنی، ببُریش، و آن دو چنبر یدک را به‌هم گره بزنی.

این کار را کرد. در تاریکی کار دشواری بود، و یک بار ماهی تکانی داد که پیرمرد را تمام‌قد انداخت و زیر چشمش شکافته‌شد. خون روی گونه‌اش کمی پایین آمد. اما نرسیده به‌چانه‌اش دلمه بست

و خشکید و پیرمرد خود را به‌سینهٔ قایق رساند و به‌تخته تکیه داد. جای گونی را میزان کرد و ریسمان را بدقت جابه‌جا کرد، چنانکه به جای دیگری از شانه‌اش آمد، و همچنان که آن را با لنگر شانه‌هایش نگه‌می‌داشت کشش ماهی را بدقت حس کرد و سپس با دست پیشروی قایق را در آب سنجید.

با خود گفت نمی‌دانم این تکان را برای چه داد. لابد ریسمان از روی کوهان بزرگ پشتش دررفته‌است. پشت او حتماً به‌اندازهٔ پشت من درد نمی‌کند. اما این قایق را تا ابد نمی‌تواند بکشد، هر قدر بزرگ باشد. حالا هر چیزی را که ممکن بود اسباب دردسر بشود از سر راهم برداشته‌ام، ریسمان یدک فراوان هم دارم؛ بیشتر از این چه می‌خواهم؟

به‌صدای بلند و نرمی گفت: «ماهی، تا جون دارم پات وایساده‌ام.»

پیرمرد با خود گفت لابد او هم پای من ایستاده‌است، و منتظر روشنایی شد. حالا هوای پیش از سپیده‌دم سرد بود و پیرمرد خودش را به‌تخته چسباند تا گرم شود. با خود گفت تا وقتی که او بتواند من هم می‌توانم. و در نخستین پرتو نور ریسمان را دید که می‌رفت و در آب فرومی‌شد. قایق هموار پیش می‌رفت، و لبهٔ خورشید هنگامی که پدیدار شد در سمت شانهٔ راست پیرمرد بود.

گفت: «رو به‌شمال می‌ره،» و با خود گفت جریان آب باید ما را خیلی به‌سمت مشرق برده‌باشد. ای کاش با جریان آب برمی‌گشت. اگر برمی‌گشت معلوم می‌شد که خسته است.

خورشید که بالاتر آمد پیرمرد فهمید که ماهی خسته نیست. فقط یک نشانهٔ خوب دید. شیب ریسمان نشان‌می‌داد که ماهی دارد در ژرفای کمتری شنا می‌کند. این به‌آن معنا نبود که حتماً از آب بیرون خواهدپرید. ولی امکان داشت.

پیرمرد گفت: «بذار بپره. این قد ریسمون دارم که از پسش بربیام.»

با خود گفت شاید اگر فشار ریسمان را کمی بیشتر کنم دردش بیاید و بیرون بپرد. حالا که هوا روشن شده بگذار بپرد و کیسه‌های پشتش را پر از هوا کند تا دیگر نتواند برود آن ته آب بمیرد.

کوشید فشار را بیشتر کند، اما ریسمان از همان لحظه‌ای که ماهی را به‌قلاب انداخته‌بود چنان کشیده شده‌بود که چیزی نمانده‌بود پاره شود و پیرمرد چون به‌عقب لنگر داد که ریسمان را بکشد سختی آن را حس کرد و دانست که بیش از این نمی‌توان بر آن فشار آورد. با خود گفت هرگز نباید تکانش بدهم. هر تکانی شکافی را که قلاب باز کرده بازتر می‌کند، وقتی که ماهی از آب بیرون پرید ممکن است قلاب را رد کند. در هر حال خورشید که درآمده حالم بهتر است، و این یک بار هم شده مجبور نیستم توی خورشید نگاه کنم.

یک تکه گیاه دریایی زرد به‌ریسمان چسبیده‌بود ولی پیرمرد می‌دانست که این گیاه فقط ریسمان را سنگین‌تر می‌کند و شاد شد. این همان گیاه زرد خلیج بود که شب آن همه نور می‌داد.

گفت: «ای ماهی، خیلی پیش من عزیزی، خیلی هم محترمی. اما تا این روز تمام نشده کارت رو می‌سازم، می‌کُشمت.»

و با خود گفت امیدوارم.

پرندهٔ کوچکی از شمال به‌سوی قایق آمد. چِلّی بود و خیلی پایین روی آب پرواز می‌کرد. پیرمرد دید که پرنده خیلی خسته است.

پرنده به‌پاشنهٔ قایق رسید و نشست. سپس دور سر پیرمرد پرید و روی ریسمان نشست که برایش راحت‌تر بود.

پیرمرد از پرنده پرسید «تو چند سال داری؟ سفر اولته؟»

پیرمرد که حرف زد پرنده به‌او نگریست. آنقدر خسته بود که ریسمان را هم دید نزد و همچنان که پنجه‌های ظریفش ریسمان را گرفته‌بود روی آن خم و راست شد.

پیرمرد به‌او گفت: «ریسمونش محکمه. خیلی هم محکمه. دیشب که باد نبود، تو چرا این قد خسته‌ای؟ مرغا هم دیگه اون مرغای قدیم نیستن.»

به‌عقابها اندیشید که به‌دریا می‌آیند تا آنها را پیدا کنند. اما در این باره چیزی به‌چلی نگفت، چون به‌هر حال پرنده زبان او را نمی‌فهمید و خودش بزودی درمی‌یافت که عقاب چگونه چیزی است.

گفت: «مرغک خوب خستگی در کن، بعد هم مثل باقی آدما و مرغا و ماهیا برو دنبال روزیت.»

حرف‌زدن به‌او دل می‌داد، چون که شب پشتش کرخت شده‌بود و حالا براستی درد می‌کرد.

گفت: «مرغک، اگه خواستی خونهٔ من بمونی بمون. می‌بخشی،

نمی‌تونم شراع بکشم با این باد ملایمی که داره میاد ببرمت بندر. مهمون دارم.»

در همین دم ماهی ناگهان تکانی داد که پیرمرد را کشید و روی فنه خواباند، چنانکه اگر پیرمرد خود را نگه‌نداشته‌بود و قدری ریسمان نداده‌بود به‌دریا رفته‌بود.

وقتی که ریسمان تکان خورده‌بود پرنده پریده‌بود و پیرمرد حتی رفتنش را ندیده‌بود. با دست راستش ریسمان را با احتیاط سبک سنگین کرد و دید که از دستش خون می‌آید.

بلند گفت: «پس یک چیزی اذیتش کرده،» و ریسمان را کشید تا بلکه ماهی را برگرداند. اما وقتی که دید چیزی نمانده‌است ریسمان پاره شود دست نگه‌داشت و به‌فشار ریسمان تکیه داد.

گفت: «ماهی، حالا داری می‌فهمی چی می‌کشی. من هم همین طور، خدا خودش می‌دونه.»

دور و برش را دید زد تا پرنده را ببیند، چون دلش می‌خواست با او حرف بزند. پرنده رفته‌بود.

پیرمرد فکر کرد زیاد اینجا نماندی. اما آنجا که می‌روی هوا بدتر است؛ تا خود ساحل. چطور گذاشتم این ماهی با همان یک تکان دستم را ببُرد؟ انگار دارم خیلی خرفت می‌شوم. شاید هم داشتم به‌آن مرغک نگاه می‌کردم، حواسم پیش او بود. حالا حواسم را جمع کارم می‌کنم، بعد هم باید گباب را بخورم که جان داشته‌باشم.

بلند گفت: «کاش پسرک اینجا بود. کاش یک کمی نمک داشتم.»

وزن ریسمان را به‌شانهٔ چپش داد و با دقت زانو زد و دستش را توی دریا شست و بیش از یک دقیقه توی آب نگه‌داشت و به‌خونی که از دستش روان بود و به‌حرکت هموار آب روی دستش، با پیش‌رفتن قایق، نگاه کرد.

گفت: «سرعتش خیلی کم شده.»

پیرمرد دلش می‌خواست که دستش را در آب شور بیشتر نگه‌دارد، ولی از تکان ناگهانی ماهی می‌ترسید و برخاست و قد راست کرد و دستش را بلند کرد و رو به‌خورشید گرفت. فقط سایش ریسمان گوشتش را بریده‌بود. اما بریدگی در جای کاری دستش نبود. می‌دانست که تا این کار بپایان‌نرسیده به‌دستهایش نیاز خواهدداشت، و دلش نمی‌خواست هنوز کار آغاز نشده دستش ناسور شود.

وقتی که دستش خشک شد گفت: «حالا باید این گباب کوچک رو بخورم. می‌تونم با بُنتوک بکشمش جلو، همین جا راحت بخورمش.»

زانو زد و گباب را با بنتوک از زیر فنه بیرون کشید، طوری که به‌چنبرهای ریسمان نگیرد. باز ریسمان را به‌شانهٔ چپ داد و شانه و دست چپش را راست گرفت و گباب را از سر چنگک برداشت و بنتوک را به‌جای خود گذاشت. یک زانویش را روی ماهی گذاشت و چند تریشه گوشت سرخ تیره از درازای تیر پشت ماهی تا لبهٔ شکمش برید. وقتی که شش تریشه برید آنها را روی تختهٔ فنه پهن کرد، کارد را به‌شلوارش مالید و دُم لاشهٔ گباب را گرفت و آن را به‌دریا انداخت.

گفت: «خیال نمی‌کنم بتونم یک ماهی تموم رو بخورم،» و یکی از تریشه‌ها را با کارد دو نیم کرد. کشش سخت و هموار ریسمان را حس می‌کرد و دست چپش خواب رفته‌بود. دستش ریسمان سنگین را محکم می‌کشید، و مرد با دلخوری آن را نگریست.

گفت: «این دیگه چه جور دستیه؟ اگه دلت می‌خواد چلاغ بشی، بشو. خودتو چنگال کن. هیچ فایده‌ای به‌حالت نداره.»

با خود گفت یالا، و به‌آب تیره و شیب ریسمان نگریست. ماهی را بخور، دستت قوّت می‌گیرد. دست تقصیری ندارد، تو حالا چندین ساعت است با این ماهی کلنجار می‌روی. اما تا آخر دنیا نمی‌توانی با او کلنجار بروی. ماهی را بخور.

یک تکه برداشت و در دهان گذاشت و آهسته جوید. بدمزه نبود.

با خود گفت ماهی را خوب بجو، شیره‌اش را دربیار. اگر با کمی آب‌لیمو یا نمک می‌خوردی چندان بد هم نبود.

دست چنگال شده‌اش مثل تن جانوری که دارد جان می‌کند سفت شده بود. مرد از دستش پرسید: «چطوری، دست؟ محض خاطر تو بازم می‌خورم.»

تکهٔ دیگر آن تریشه‌ای را هم که دو نیم کرده‌بود خورد. آن را خوب جوید و پوستش را تف کرد.

«حالت بهتر شد، دست؟ یا هنوز زوده، چیزی حالیت نشده؟»

یک تریشهٔ کامل دیگر برداشت و جوید. با خود گفت: «از اون ماهیای قوّت‌دار خون‌داره. خوب شد این رو گرفتم، پیسو نگرفتم. گوشت پیسو شیرین‌مزه است. این ماهی اصلاً شیرین نیست، قوت هم داره.»

با خود گفت: با زندگی باید ساخت، چاره‌ای جز این نیست، ای کاش کمی نمک داشتم. نمی‌دانم باقیماندهٔ گباب در آفتاب می‌گندد یا می‌خشکد؛ پس بهتر است همه‌اش را بخورم، هر چند گرسنه نیستم. ماهی دارد آرام و هموار می‌رود. همه‌اش را می‌خورم تا آمادهٔ کار باشم.

گفت: «صبر داشته‌باش، دست. من این کار رو محض خاطر تو می‌کنم.»

با خود گفت ای کاش می‌توانستم به‌ماهی هم غذا بدهم. این ماهی برادر من است. اما باید او را بکشم، باید قوت این کار را داشته باشم. آهسته و جدی همهٔ تریشه‌های سه‌گوش ماهی را خورد.

قد راست کرد و دستش را به‌شلوارش مالید.

گفت: «دست، حالا می‌تونی ریسمون رو ول کنی، من با دست راست می‌گیرمش تا تو از این بازی دست‌ورداری.» پای چپش را روی ریسمان کلفتی که در دست چپش بود گذاشت و به‌فشاری که ریسمان بر پشتش می‌آورد تکیه داد.

گفت: «خدا کنه این گرفتگی دستم خوب بشه، چون نمی‌دونم ماهیه چه خیالی داره.»

ولی با خود گفت که انگار ماهی آرام است و نقشه‌اش را دنبال

می‌کند. ولی نقشه‌اش چیست؟ نقشهٔ من چیست؟ من باید نقشه‌ام را از روی نقشهٔ او بکشم، چون که این ماهی خیلی بزرگ است. اگر از آب بیرون بپرد می‌توانم بکُشمش. ولی مدام زیر آب است پس من هم مدام با او هستم.

دست کرخت‌شده را به‌شلوارش کشید و کوشید انگشتهایش را باز کند. اما باز نمی‌شد. با خود گفت شاید آفتاب بازش کند. شاید وقتی که گوشت قوت‌دار گباب هضم شد باز شود. اگر لازم شد بازش کنم بازش می‌کنم، به‌هر قیمتی که شده. ولی حالا نمی‌خواهم بزور بازش کنم. بگذار خودش باز شود، به‌هوای خودش حالش جا بیاید. آخر دیشب که می‌بایست ریسمانها را آزاد کنم و به‌هم ببندم از این دست بیچاره زیادی کار کشیدم.

به‌پهنهٔ دریا نگریست و دانست که چقدر تنهاست. ولی بازی نور را در آب ژرف و تیره و ریسمان‌کشیده را در پیش رو می‌دید و بالا و پایین رفتن شگفت دریای آرام را می‌نگریست. اکنون ابرها داشتند برای باد مساعد فراهم‌می‌شدند و مرد به‌جلو نگریست و دسته‌ای مرغابی وحشی دید که بر صفحهٔ آسمان نقش می‌بستند و محو می‌شدند و سپس باز نقش می‌بستند، و مرد دانست که هیچ کس در دریا هرگز تنهای تنها نبوده‌است.

با خود گفت پاره‌ای از مردم می‌ترسند با قایق کوچک از دیدرس خشکی دور شوند، و می‌دانست که این مردم در موسم توفانهای ناگهانی حق دارند. ولی حالا موسم گردباد است، و موسم گردباد، وقتی که گردبادی نباشد، بهترین هوای سال است.

اگر گردباد باشد همیشه چند روز پیش‌تر نشانه‌های آن را در آسمان دریا می‌توان‌دید. پیرمرد با خود گفت که در خشکی نمی‌بینند، چون نمی‌دانند چه چیز را باید دید. در خشکی هم لابد شکل ابرها فرق می‌کند. ولی حالا گردبادی در پیش نیست.

به‌آسمان نگریست و ابرهای سفید کومولوس را دید که مانند توده‌های قشنگ بستنی روی هم کوت شده‌بود، و آن بالاها پرهای نازک ابر سیروس در آسمان بلند پاییز دیده‌می‌شد.

گفت: «بریسای ملایم. ماهی، این باد برای من بهتره تا برای تو.»

دست چپش هنوز چنگ بود، ولی داشت خرده‌خرده آن را باز می‌کرد.

با خود گفت از چنگ‌شدگی بدم می‌آید. چنگ‌شدگی یعنی خیانت به‌تن خود. اگر کسی از غذای مسموم شکم‌روش بگیرد یا بالا بیاورد پیش دیگران خوار می‌شود. اما چنگ‌شدگی، که پیرمرد آن را به‌اسپانیایی «کالامبره» می‌نامید، آدم را پیش خودش خجالت می‌دهد.

با خود گفت اگر پسرک اینجا بود دستم را از آرنج به‌پایین برایم می‌مالید و نرم می‌کرد. اما خودش هم نرم می‌شود.

آنگاه با دست راستش تغییر کشش ریسمان را حس کرد و سپس دید که شیب ریسمان در آب هم تغییر کرده‌است. سپس به‌ریسمان تکیه داد و دست چپش را محکم به‌رانش کوبید و دید که شیب ریسمان آهسته دارد کم می‌شود.

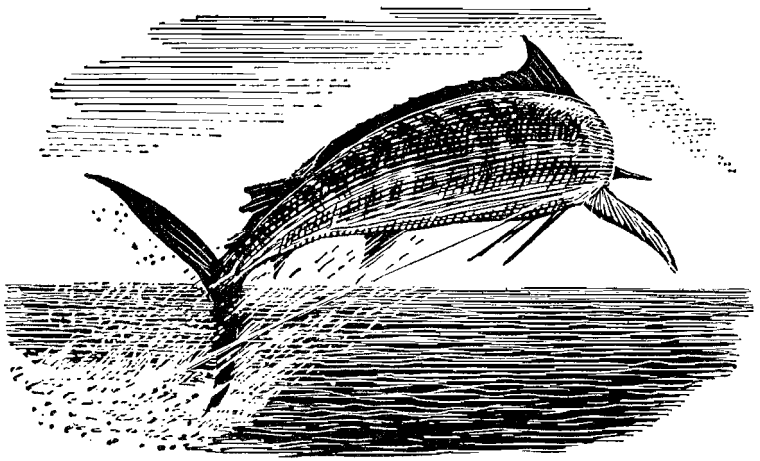
گفت: «داره میاد بالا. یالا دست، بالاغیرتاً.»

ریسمان آهسته و پیوسته بالا آمد و آنگاه سطح دریای جلو قایق ورم کرد و ماهی پدیدار شد. ماهی مدت درازی بیرون می‌آمد و آب از پهلوهایش فرومی‌ریخت. رنگش در آفتاب روشن بود و کله و گُرده‌اش ارغوانی سیر بود و نوارهای پشتش در آفتاب پهن می‌نمود و به‌رنگ بنفش روشن. نیزه‌اش به‌اندازهٔ یک چوب بیس‌بال درازا داشت و مانند شمشیر باریک بلندی بود و ماهی تمام‌قد از آب بالا آمد و باز آهسته در آب شیرجه رفت و پیرمرد تیغهٔ بزرگ و داس‌مانند دمش را دید که در آب فرورفت و ریسمان باز بنای دویدن گذاشت.

پیرمرد گفت: «قدش دو پا از قایق درازتره.» ریسمان بسرعت داشت درمی‌رفت، اما سرعتش هموار بود و ماهی هراسان نبود. پیرمرد با هر دو دست می‌کوشید ریسمان را بکشد، همین قدر که پاره نشود. می‌دانست که اگر نتواند با فشار مدام سرعت ماهی را بگیرد ماهی تمام ریسمان را می‌برد و سپس آن را پاره می‌کند.

با خود گفت این ماهی ماهی بزرگی است، باید حرفم را حالیش کنم. نباید بگذارم به‌زور خودش پی‌ببرد، یا بداند که اگر خودش را خلاص کرد چه کارها از دستش برمی‌آید. اگر من به‌جای او بودم حالا تمام زورم را بکارمی‌بردم و آنقدر می‌رفتم تا یک چیزی پاره شود. اما خدا را شکر که اینها به‌اندازهٔ ما که می‌کشیمشان عقل ندارند، هر چند از ما نجیب‌تر وتواناترند.

پیرمرد ماهیهای بزرگ بسیار دیده‌بود. بسیار ماهی دیده‌بود که



بیش از پانصد کیلو وزن داشتند و خودش در زندگی دو تا از آن ماهیها را گرفته‌بود، اما نه دست‌تنها. اکنون تنها و دور از دیدرس خشکی دچار ماهی‌ای شده‌بود که به‌آن بزرگی هرگز ندیده‌بود، بزرگ‌تر از آنکه نقلش را شنیده‌بود، و دست چپش هنوز مانند چنگال عقاب بسته بود.

با خود گفت آخرش باز می‌شود. یقین دارم باز می‌شود که به‌دست راستم کمک کند. سه چیزند که با هم برادرند: آن ماهی و این دو تا دست من. باید باز شود، کرختی برازندهٔ او نیست. سرعت ماهی دوباره پایین آمده‌بوده و اکنون با سرعت عادی‌اش می‌رفت.

پیرمرد با خود گفت نمی‌دانم چرا از آب بیرون پرید. انگار می‌خواست قد و قواره‌اش را به‌رخ من بکشد. خوب، دیدم. ای کاش من هم می‌توانستم به‌او نشان‌بدهم چه جور آدمی هستم. اما اگر

نشان‌می‌دادم دست کرختم را هم می‌دید. بگذار خیال کند من بیش از اینم که هستم، و من بیش از این خواهم‌بود. ای کاش من آن ماهی بودم، با هر آنچه او دارد، در برابر ارادهٔ من و هوش من، فقط.

راحت به‌چوب تکیه داشت و رنج خود را چنانکه می‌آمد می‌پذیرفت، و ماهی هموار شنا می‌کرد و قایق در آب تیره آهسته پیش می‌رفت. با بادی که از مشرق می‌وزید موج مختصری برمی‌خاست و هنگام ظهر دست چپ مرد باز شده‌بود.

گفت: «ماهی، خبر بدی برات دارم،» و ریسمان را روی گونیهایی که شانه‌هایش را پوشانده‌بود جا به‌جا کرد.

راحت بود ولی درد می‌کشید، هر چند که درد را هیچ به‌روی خود نمی‌آورد.

گفت: «من مؤمن نیستم، اما نذر می‌کنم اگر این ماهی رو گرفتم ده بار دعای ای پدر ما و ده بار دعای حضرت مریم رو بخونم، اگر این ماهی رو گرفتم به‌زیارت **باکرهٔ کُبره** هم برم. قول می‌دم.»

بی‌اختیار شروع کرد به‌دعاخواندن. گاه آنقدر خسته بود که دعا را فراموش می‌کرد و سپس آن را تند و تند می‌خواند که طوطی‌وار به‌یادش بیاید. با خود گفت که خواندن دعای حضرت مریم آسان‌تر از دعای ای پدر ماست.

«سلام بر مریم مقدس، خدا با تو است. متبرکی تو از میان نسوان، و متبرک است عیسی ثمرهٔ بطن تو. ای مریم مقدس، مادر مسیح، دعا کن ما گناهکاران را، در این ساعت و در ساعت موت.

آمین.» سپس افزود: «ای باکرهٔ مقدس، برای مرگ این ماهی هم دعا کن. هر چند که ماهی باعظمتی است.»

دعایش را که خواند حالش خیلی بهتر شد، ولی دردش همان بود که بود، شاید هم بیشترک. آنگاه به‌تختهٔ فنه تکیه داد و بی‌اختیار شروع کرد به‌حرکت‌دادن انگشتهای دست چپش.

اکنون آفتاب داغ بود و باد آرام آرام بالا می‌گرفت.

پیرمرد گفت: «برم اون ریسمون کوچیکهٔ روی سینه رو دوباره طعمه بزنم. اگه ماهیه بخواد یک شب دیگه جون‌سختی کنه باید یک چیزی بخورم. آب قمقمه هم داره ته می‌کشه. اینجا گمون نکنم چیزی غیر از پیسو گیر بیاد. اما اگه تازه‌شو بخورم بدک هم نیست. کاشکی امشب یه ماهی پرنده تو قایق می‌افتاد. ولی من چراغ ندارم که به‌هوای چراغ این ور بیان. ماهی پرنده خامش خیلی خوشمزه است، پاک‌کردن هم نمی‌خواد. باید هر چی جون دارم ذخیره کنم. خدایا، هیچ نمی‌دونستم به‌این بزرگیه.»

گفت: «ولی می‌کُشمش. با همهٔ عظمت و شکوهش.»

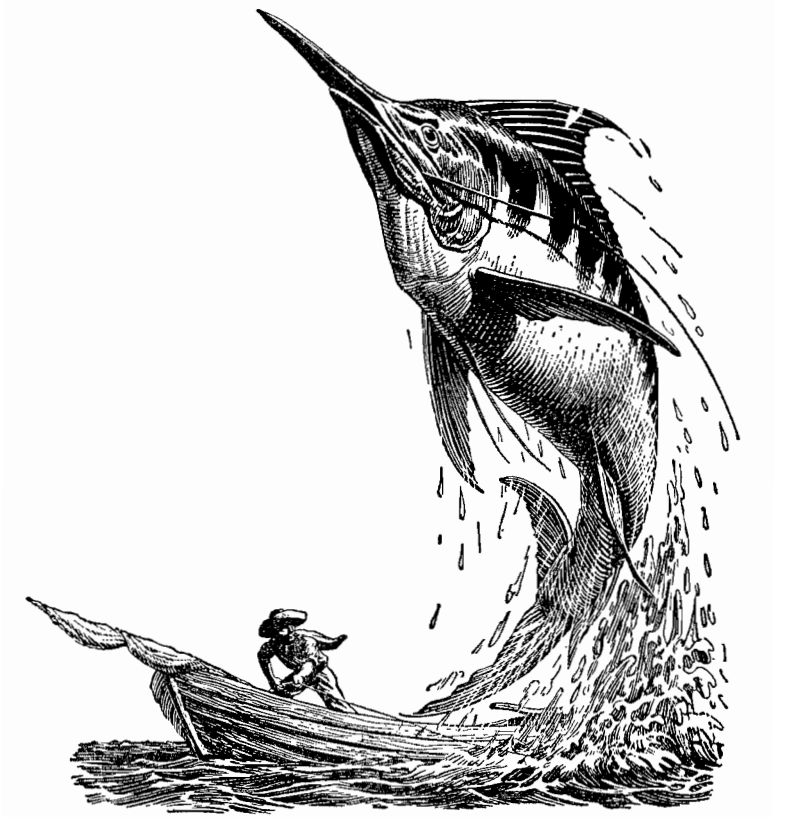
با خود گفت البته ظلم است، ولی به‌او نشان‌می‌دهم که آدمیزاد چه کارها می‌تواند بکند و چقدر تاب می‌آورد.

گفت: «به‌پسرک گفتم من پیرمرد غریبی هستم. حالا باید ثابت کنم.»

هزار باری که پیش از آن ثابت کرده‌بود حساب نبود. اکنون داشت بار دیگر ثابت می‌کرد. هر بار، بار دیگری بود و او در گرما گرم کار هرگز به‌گذشته نمی‌اندیشید.

با خود گفت کاشکی می‌خوابید تا من هم می‌خوابیدم، خواب شیرها را می‌دیدم. چرا دیگر فقط شیرها را به‌خواب می‌بینم؟ با خود گفت: فکر نکن، پیرمرد؛ حالا آرام روی این چوب تکیه بده و فکر هیچ چیزی را نکن. او دارد تلاش می‌کند. تو هر چه می‌توانی کمتر تلاش کن.

طرفهای بعدازظهر بود و قایق همچنان آهسته و هموار پیش



می‌رفت. ولی اکنون باد شرقی اندکی بر کشش قایق افزوده‌بود و پیرمرد همراه امواج مختصر می‌راند و درد ریسمان آسان و آرام بر پشتش می‌نشست.

بعدازظهر، یک بار، ریسمان باز بنای بالاآمدن را گذاشت. ولی ماهی راهش را ادامه داد ــ اندکی بالاتر. خورشید بر بازو و شانهٔ چپ پیرمرد و بر پشتش می‌تابید. معلوم بود که ماهی راهش را از شمال به‌مشرق کج کرده‌است.

اکنون که یک بار ماهی را دیده‌بود می‌توانست او را تصور کند که بالکهای زیرین ارغوانی‌اش را بال‌آسا باز کرده‌است و دم بزرگ افراشته‌اش آب تیره را می‌شکافد. با خود گفت نمی‌دانم در آن ژرفا چشمش چقدر می‌بیند. چشمهایش خیلی درشت است؛ اسب که چشمهایش خیلی ریزتر است در تاریکی می‌بیند. یک وقت من هم در تاریکی خوب می‌دیدم. نه در تاریکی مطلق. تقریباً آنقدر که گربه می‌بیند.

تابش آفتاب و حرکت مداوم انگشتان، کرختی دست چپش را کاملاً در کرده‌بود، و پیرمرد خرده‌خرده فشار بیشتری به‌دست چپش منتقل می‌کرد و ماهیچه‌های پشت را بالا می‌داد تا بلکه درد ریسمان را اندکی جا به‌جا کند.

بلند گفت: «ای ماهی، اگر هنوز خسته نشده‌ای، خیلی ماهی غریبی هستی.»

دیگر خیلی خسته بود و می‌دانست که بزودی شب می‌شود و کوشید به‌چیزهای دیگری بیندیشد: به‌تیمهای بزرگ، که آنها را

«گران‌لیگاس» می‌نامید، و می‌دانست که یانکیهای نیویورک با ببرهای دترویت مسابقه می‌دهند.

با خود گفت این روز دوم است که از نتیجهٔ بازیها بی‌خبرم. ولی باید خاطرجمع باشم، به‌دی‌ماجوی بزرگ اعتقاد داشته‌باشم، که کارش نقص ندارد، با اینکه پاشنهٔ پایش میخچهٔ استخوانی درآورده و درد می‌کند. از خودش پرسید میخچهٔ استخوانی چیست؟ **ئون اسپوئلا ده‌هوئزو**. ما آدمها چنین چیزی نداریم. یعنی دردش مثل این است که سیخک پای خروس جنگی تو پاشنهٔ پای آدم نشسته‌باشد؟ خیال نمی‌کنم من طاقتش را داشته‌باشم، یا اینکه یک چشمم یا هر دو چشمم کور شده‌باشد و باز هم مثل خروس جنگی بجنگم. آدمیزاد هم با مرغها یا جانورهای بزرگ زیاد فرقی ندارد. ولی باز من ترجیح می‌دهم به‌جای آن جانور توی تاریکی دریا باشم.

بلند گفت: «مگر اینکه بَمبَکها حمله کنند. اگر بمبکها حمله کنند، خدا به‌داد من و او برسه.»

با خود گفت خیال می‌کنی دی‌ماجوی بزرگ پای یک ماهی می‌ایستاد، اینقدر که من پای این یکی ایستاده‌ام؟ یقین دارم می‌ایستاد، بیشتر هم می‌ایستاد، چون که او جوان و پرزور است. از این گذشته، پدرش هم ماهیگیر بود. اما آن میخچهٔ استخوانی دردش نمی‌آورد؟

بلند گفت: «نمی‌دونم. من که هیچ وقت میخچهٔ استخوانی نداشتم.»

هنگامی که آفتاب غروب کرد، برای آنکه به‌خودش دل

داده‌باشد بیادآورد که در میخانه‌ای در کازابلانکا با آن سیاه‌پوست بزرگ اهل سین‌فوئِگوس که زورمندترین مرد بندر بود مچ انداخته بود. یک روز و یک شب بود که آرنجهاشان را روی یک خط گچی روی میز گذاشته‌بودند و ساعدهاشان راست ایستاده‌بود و دستها در هم قفل بود. هر کدام می‌کوشید دست آن دیگری را روی میز بخواباند. شرط‌بندی زیادی صورت‌می‌گرفت و در نور چراغهای نفتی آدمهای زیادی به‌درون می‌آمدند و بیرون می‌رفتند و او به‌بازو و دست و چهرهٔ مرد سیاه‌پوست می‌نگریست. پس از هشت ساعت اول هر چهار ساعت یک بار داورها را عوض می‌کردند، برای اینکه داورها بتوانند بخوابند. از زیر ناخنهای هر دوتاشان خون بیرون زد و هر دو توی چشمهای هم و به‌دستها و بازوهای هم نگاه می‌کردند، و شرط‌بندها به‌درون اتاق می‌آمدند و بیرون می‌رفتند و کنار دیوار روی صندلیهای بلند می‌نشستند و تماشا می‌کردند. دیوارها چوبی بود و آبی روشن رنگ شده‌بود و چراغها سایهٔ دو حریف را روی دیوارها می‌انداختند. سایهٔ مرد سیاه‌پوست خیلی درشت بود و با تکان چراغها از وزش باد تکان می‌خورد.

سراسر شب مبلغ شرط‌بندیها بالا و پایین می‌رفت، و به‌مرد سیاه‌پوست عرق می‌خورانند و برایش سیگار آتش می‌زدند. سیاه‌پوست پس از خوردن عرق زور زیادی می‌زد و یک بار دست پیرمرد را، که آن زمان پیرمرد نبود و نامش پهلوان سانتیاگو بود، نزدیک چهار انگشت خواباند ولی پیرمرد دوباره دستش را راست راست کرد. آن وقت فهمید که سیاه‌پوست را، که مردی نیک و

ورزشکاری بنام بود، خواهدشکست. هوا که روشن شد شرط‌بندها می‌گفتند که نتیجهٔ مسابقه را باید مساوی اعلام کرد و داور داشت سرش را تکان می‌داد که او زورش را رها کرد و دست سیاه‌پوست را پایین آورد و آورد تا آن را روی میز خواباند. مسابقه صبح یکشنبه شروع شده‌بود و صبح دوشنبه تمام شد. بسیاری از شرط‌بندها درخواست کرده‌بودند که مسابقه مساوی تمام شود چون که می‌خواستند سر کارشان در شرکت زغال هاوانا بروند یا در بندرگاه گونیهای شکر را بار بزنند، وگرنه همه می‌خواستند مسابقه به‌نتیجه برسد. ولی در هر حال او مسابقه را به‌نتیجه رساند، پیش از آنکه کسی سر کار خود برود.

از آن پس مدتها او را پهلوان می‌نامیدند و همان جا در بهار بعد مسابقه را تجدید کرد. اما پول زیادی شرط‌بندی نشد و او بآسانی مسابقه را برد، چون که در مسابقهٔ اول اعتماد مرد سیاه‌پوست اهل سین‌فوئگوس را شکسته‌بود. پس از آن چند مسابقهٔ دیگر داد و دیگر مسابقه نداد. به‌این نتیجه رسید که هر کس را واقعاً بخواهد بشکند خواهدشکست، و به‌این نتیجه رسید که این کار برای دست راستش در ماهیگیری ضرر دارد. چند مسابقهٔ تمرینی با دست چپش هم داد. اما دست چپش همیشه زه می‌زد و کاری را که او می‌خواست بکند نمی‌کرد و او به‌آن دست اعتماد نداشت.

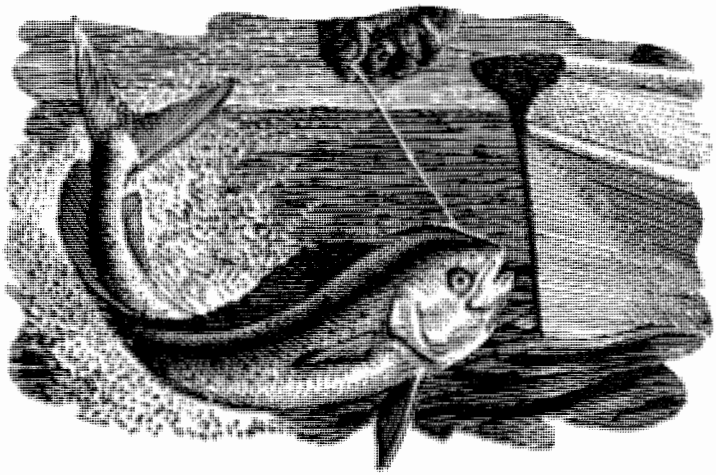
با خود گفت حالا آفتاب خوب گرمش می‌کند. دیگر خواب نمی‌رود، مگر اینکه شب خیلی سرد بشود. نمی‌دانم امشب چه در پیش دارم.

یک هواپیما که روانهٔ میامی بود از بالای سرش گذشت و او دید که سایهٔ هواپیما دسته‌های ماهی پرنده راترساند و پراکنده کرد.

گفت: «با این همه ماهی پرنده، پیسو هم باید باشه،» و به‌ریسمان تکیه داد تا ببیند می‌تواند خود را به‌ماهی نزدیک‌تر کند یا نه. اما نتوانست، و ریسمان چنان سخت شد و آب از آن چکید که چیزی نمانده‌بود پاره شود. قایق آهسته پیش می‌رفت و او هواپیما را نگریست تا وقتی که دیگر آن را نمی‌دید.

با خود گفت توی هواپیما نشستن باید خیلی عجیب باشد. نمی‌دانم دریا از آن بالا چه شکلی است. اگر خیلی بلند پرواز نکنند باید بتوانند ماهیها را خوب ببینند. دلم می‌خواست آهسته از دویست بالا بلندی پرواز کنم و ماهی را از آنجا ببینم. در قایقهای لاک‌پشت‌گیری من روی جای دیدبانی دگل می‌نشستم و حتی از آن بلندی هم خیلی چیزها می‌دیدم. پیسوها از آنجا سبزتر بنظرمی‌آیند، خط و خال ارغوانی‌شان پیداست، و همهٔ دسته را که شنا می‌کنند می‌توان دید. چرا همهٔ ماهیهای تیزرو دریای تیره‌رنگ پشتشان ارغوانی است و معمولاً خط یا خال ارغوانی دارند؟ البته پیسو سبز بنظرمی‌آید چون که در واقع طلایی‌رنگ است. اما وقتی که خیلی گرسنه است و برای خورد و خوراک می‌آید روی پهلوهایش مثل مارلین خطهای ارغوانی پیدا می‌شود. آیا از خشم است یا از سرعت زیاد که این خطها پیدا می‌شوند؟

درست پیش از تاریکی از کنار جزیرهٔ بزرگی از گیاه ساراگاسو گذشتند که در موج مختصر بالا و پایین می‌رفت. انگار که دریا زیر یک



لحاف سبزرنگ دارد عشق‌بازی می‌کند؛ ریسمان کوچک پیرمرد را یک پیسو گاز گرفت. پیرمرد نخست پیسو را دید که به‌هوا پرید و در واپسین پرتو خورشید، طلایی طلایی بود و منحنی شده‌بود و بالکهایش را تند بهم‌می‌زد. پیسو از ترس می‌پرید و معلق می‌زد، و پیرمرد خودش را به‌پاشنه رساند و قوز کرد و ریسمان بزرگ را با بازو و دست راستش گرفت و با دست چپش پیسو را بالا کشید و هر بار پای چپ برهنه‌اش را روی ریسمانی که کشیده‌بود می‌گذاشت. وقتی که ماهی روی پاشنهٔ قایق افتاد و با تلاش و تقلا خود را زمین می‌زد و این سو و آن سو می‌پرید پیرمرد روی پاشنهٔ قایق خم شد و ماهی طلایی تیره را با خالهای ارغوانی‌اش از روی فنه برداشت و به‌کف قایق انداخت. آرواره‌هایش تند و پی در پی قلاب را گاز می‌گرفتند، و با تنهٔ دراز و پهنش، و با دمش و سرش به‌کف قایق می‌کوبید، تا آنکه پیرمرد

به‌سر طلایی براقش آنقدر تخماق کوبید که پیسو لرزید و از تکان افتاد.

پیرمرد قلاب را از دهان ماهی درآورد، باز ساردینی به‌آن زد و به‌دریا انداخت. سپس آهسته آهسته خودش را باز به‌سینهٔ قایق رساند. دست چپش را شست و با شلوارش خشک کرد. سپس ریسمان سنگین را از دست راست به‌دست چپ داد و دست راستش را در دریا شست و به‌خورشید که داشت در دریا فرومی‌رفت و به‌شیب ریسمان نگاه کرد.

گفت: «هیچ فرقی نکرده.» اما حرکت آب را روی دست خودش دید زد و دانست که آهسته‌تر است.

گفت: «پاروها رو روی سینه می‌بندم. این کار شب سرعت‌شو می‌گیره، ماهی امشب هم زنده‌ست، من هم زنده‌م.»

با خود گفت بهتر است در شکافتن شکم پیسو شتاب نکنم، تا خونش هدر نرود. یک ساعت دیگر این کار را می‌کنم و همان ساعت پاروها را هم می‌بندم که سرعت قایق را بگیرند. حالا بهتر است ماهی را آرام نگه‌دارم و در این غروب آفتاب زیاد سر به‌سرش نگذارم. غروب آفتاب برای ماهی جماعت لحظهٔ سختی است.

دستش را در باد نگه‌داشت تا خشک شد، سپس با همان دست ریسمان را گرفت و تا آنجا که می‌توانست خودش را شل کرد و گذاشت که روی چوب کشیده‌شود، چنانکه به‌قایق هم به‌اندازهٔ خود او، یا بیش از او، فشار بیاید.

با خود گفت دارم راهش را یاد می‌گیرم. یا راه این قسمتش را.

یادت باشد از وقتی که طعمه را گرفت چیزی نخورده‌است و جثه‌اش خیلی بزرگ است و احتیاج به‌خوراک زیادی دارد، من همهٔ کباب را خوردم. فردا پیسو را هم می‌خورم. پیسو را «دورادو» (طلایی) می‌نامید. شاید وقتی پاکش کردم یک تکه‌اش را خوردم. خوردنش از کباب سخت‌تر است. اما خوب، هیچ کاری آسان نیست.

بلند پرسید: «در چه حالی، ماهی؟ من که حالم خوبه، دست چپم هم بهتره، خوراک یک شبانه روزمو هم دارم. حالا بکش قایقو، ماهی.»

حالش براستی خوب نبود، زیرا که درد ریسمان بر پشتش دیگر از مرتبهٔ درد گذشته‌بود و به‌حد کرختی رسیده‌بود که نگرانش می‌کرد. ولی اندیشید که من بدتر از این را هم دیده‌ام. دستم فقط کمی بریده‌است و خوابرفتگی دست دیگرم هم دررفته. پاهایم عیبی ندارند. در خورد و خوراک هم از او پیشم.

اکنون هوا تاریک بود، چون که پاییز پس از غروب آفتاب هوا زود تاریک می‌شود. روی تختهٔ ساییدهٔ سینه خوابیده‌بود و هر چه می‌توانست خستگی درمی‌کرد. نخستین ستارگان درآمده‌بودند. نام «رجل‌الجبار» را نمی‌دانست ولی آن را دید و دانست که بزودی همهٔ ستارگان درمی‌آیند و همهٔ دوستان دوردستش با او خواهند بود.

بلند گفت: «ماهیه هم دوست منه. تا حالا همچین ماهی‌ای نه دیده‌م، نه شنیده‌م. ولی باید بکشمش. باز خوبه لازم نیست ستاره‌ها رو بکشیم.»

با خود گفت اگر آدم مجبور بود هر روز ماه را بکشد چه می‌شد. ماه فرار می‌کند. اما اگر آدم ناچار بود هر روز خورشید را بکشد چی؟ با خود گفت جای شکرش باقی‌است که چنین نیست.

آن وقت دلش برای آن ماهی بزرگ سوخت که چیزی نخورده است و غصه‌ای که برای او می‌خورد در تصمیمش به‌کشتن او کمترین فتوری پدیدنیاورد. از خود پرسید این ماهی خوراک چند تا آدم را می‌دهد؟ آیا آدمها لیاقت خوردن او را دارند؟ نه، هرگز ندارند. این جور که از رفتار و از وقارش پیداست هیچ کس لیاقت خوردن او را ندارد.

با خود گفت من از این چیزها سردرنمی‌آورم. ولی خوب است که لازم نیست ماه و خورشید و ستاره‌ها را بکشیم. کافی است که خوراکمان را از دریا بگیریم و برادران خودمان را بکشیم.

با خود گفت حالا باید فکر بستن پاروها را بکنم. خطرهایی دارد، فایده‌هایی هم دارد. اگر ماهی شروع به‌تلاش کند و من پاروها را برای گرفتن سرعت بسته‌باشم و قایق سبکی‌اش را پاک از دست داده باشد، ممکن است آنقدر ریسمان تلف کنم که دیگر نتوانم او را بگیرم. قایق که سبک باشد زحمت هر دوی ما طولانی‌تر می‌شود، اما برای من مطمئن‌تر است، چون که این ماهی سرعت زیادی دارد که هنوز رو نکرده‌است، هر چه می‌شود بشود، باید شکم پیسو را تا خراب نشده بشکافم، کمی از گوشتش بخورم تا جان داشته‌باشم.

حالا یک ساعت دیگر خستگی درمی‌کنم و اگر دیدم که ماهی محکم و هموار می‌رود به‌پاشنه برمی‌گردم و تصمیم خودم را می‌گیرم.

در این ضمن می‌بینم که او چکار می‌کند، شاید رفتارش تغییر کرد. بستن پاروها فکر خوبی است؛ اما حالا وقتی است که باید احتیاط کرد. این ماهی هنوز خیلی جان دارد، من دیدم که قلاب به‌گوشهٔ دهنش بند است و او دهنش را کاملاً بسته‌است. درد قلاب چیزی نیست. درد

گرسنگی، و درد اینکه با چیزی طرف است که نمی‌داند چیست، همه چیز است. حالا خستگی درکن، پیرمرد، بگذار او کارش را بکند تا وقت کار بعدی‌ات برسد.

مدتی که به‌نظرش دو ساعتی آمد خستگی در کرد. ماه تا دیروقت بیرون نیامد، و او راهی برای سنجیدن زمان نداشت. خستگی هم در واقع درنمی‌کرد، مگر به‌طور نسبی. فشار سنگین ماهی همچنان روی شانه‌اش بود، اما دست چپش را روی لبهٔ قایق گذاشته‌بود و فشار

ماهی را خرده خرده به‌خود قایق منتقل می‌کرد.

گفت اگر می‌توانستم ریسمان را ببندم چقدر کارم ساده می‌شد. ولی ماهی با یک تکان کوچک ریسمان را پاره می‌کند. باید بدن خودم را حایل کشش ریسمان کنم و همواره آماده باشم که با هر دو دست ریسمان بدهم.

بلند گفت: «اما پیرمرد، تو هنوز هیچ نخوابیده‌ای، یک شب و یک نصف روزه و حالا هم یک روز دیگه که نخوابیده‌ای. باید یک کاری بکنی که اگر ماهی آرام بود یک چشم بخوابی. اگر نخوابی مغزت تاریک می‌شه.»

با خود گفت مغزم روشن است. خیلی روشن. به‌روشنی این ستاره‌ها که برادران من‌اند. اما باید بخوابم. ستاره‌ها هم می‌خوابند، ماه و خورشید هم می‌خوابند، حتی دریا هم بعضی روزها می‌خوابد ــ روزهایی که جریانی نیست و آب آرام و صاف است.

با خود گفت اما یادت باشد که بخوابی. خودت را وادار کن بخوابی. برای ریسمان ترتیب ساده و مطمئنی بده. حالا برو آن سر، پیسو را آماده کن. اگر بخواهی بخوابی بستن پاروها کار خیلی خطرناکی است.

با خود گفت بدون خواب هم می‌توانم سر کنم، اما کار خیلی خطرناکی است.

روی دست و زانو به‌سوی پاشنهٔ قایق راه‌افتاد و مواظب بود که ماهی را تکانی ندهد. با خود گفت خود ماهی هم شاید نیمه‌خواب باشد. ولی من نمی‌خواهم که او خستگی درکند. باید آن ریسمان را

آنقدر بکشد تا بمیرد.

به‌پاشنه که رسید چرخید، چنانکه دست چپش فشار ریسمان را روی شانه‌هایش نگه‌می‌داشت، و کاردش را با دست راست از غلاف کشید. حالا ستاره‌ها می‌درخشیدند و او پیسو را بوضوح می‌دید و تیغهٔ کارد را در پیسو فروکرد و آن را از زیر فنه بیرون کشید. یکی از پاهایش را روی ماهی گذاشت و بتندی شکمش را از مخرج تا آروارهٔ پایین شکافت. آنگاه کاردش را زمین گذاشت و با دست راستش اندرونهٔ پیسو را درآورد و آب‌ششهایش را بیرون کشید. شکمبهٔ ماهی لیز و سنگین توی دستش بود و آن را شکافت. دو ماهی پرنده توی آن بود. ماهیها تازه و سفت بودند، و پیرمرد آنها را کنار هم خواباند و روده‌ها و آب‌ششها را توی دریا پرتاب کرد، که غرق شدند و یک خط نورانی در آب بجاگذاشتند. تن پیسو سرد بود و اکنون زیر نور ستارگان، سفید فیلی‌فام و لک و پیس‌دار می‌نمود، و پیرمرد پای راستش را روی سر ماهی گذاشت و پوست یک طرفش را کند. سپس آن را برگرداند و پوست طرف دیگرش را کند و گوشت هر دو طرف را از سر تا دم از لاشه جدا کرد.

لاشه را هل داد و به‌دریا انداخت و نگاه کرد ببیند در آب جنب و جوشی پدیدمی‌آید یا نه. اما فقط نور فرورفتن آرام لاشه را دید. سپس برگشت و آن دو ماهی پرنده را لای آن دو تریشهٔ گوشت ماهی گذاشت و کاردش را غلاف کرد و به‌سوی سینه رفت. پشتش از سنگینی زیسمان خمیده‌بود و گوشت ماهی را در دست راست داشت.

چون به‌سینه رسید هر دو تریشهٔ ماهی را روی تخته گذاشت و ماهیهای پرنده را کنارشان جا داد. سپس ریسمان را روی شانه‌اش به‌جای تازه‌ای برد و باز به‌لبهٔ قایق تکیه داد و ریسمان را به‌دست چپ گرفت. سپس خم شد و ماهیهای پرنده را در آب شست و سرعت جریان آب را روی دست خود سنجید. دستش از کندن پوست ماهی شبتاب شده‌بود و او جریان آب را بر آن دید زد. جریان ضعیف‌تر شده‌بود و وقتی که دستش را به‌بدنهٔ قایق می‌مالید و می‌شست ذرات شبتاب از دست جدا می‌شد و آهسته با آب می‌رفت.

پیرمرد گفت: «یا خسته شده یا داره خستگی درمی‌کنه. حالا این پیسو رو بخورم، بعدش یه خرده بخوابم خستگی درکنم.»

زیر تابش ستارگان، شب رفته‌رفته سردتر می‌شد و پیرمرد نیمی از یکی از تریشه‌های گوشت و یکی از ماهیهای پرنده را، که شکافته و سرزده بود، خورد.

گفت: «پیسو پخته‌اش چقدر خوشمزه است ولی خامش چه‌قد بده. دیگه بدون نمک و آب‌لیمو پا به‌دریا نمی‌ذارم.» با خود گفت اگر عقلم رسیده‌بود روز هی آب روی فنه می‌پاشیدم، خشک که می‌شد نمک داشتم. اما خوب، این پیسو را طرفهای غروب گرفتم. با وجود این کارم بی‌نقشه بود، اما همه‌اش را خوب جویدم، دلم هم بهم نخورد.

آسمان طرف مشرق داشت ابری می‌شد و ستاره‌هایی که پیرمرد می‌شناخت یکی پس از دیگری ناپدید شدند. اکنون مانند این بود که دارد داخل درهٔ بزرگی از ابر می‌شود و باد خوابیده‌بود.

گفت: «سه چهار روز دیگه هوا بد می‌شه. اما امشب نه، فردا هم نه. پیرمرد، حالا تکیه بده تا ماهی آروم می‌ره یک چشم بخواب.»

ریسمان را محکم به‌دست راست گرفت و سپس رانش را زیر دست راستش داد و تمام وزنش را روی چوب سینهٔ قایق انداخت. سپس ریسمان را کمی از شانه‌اش پایین‌تر کشید و دست چپش را پشت آن قلاب کرد.

با خود گفت تا وقتی که این جور قلاب شده‌باشد دست راستم می‌تواند نگهش دارد. اگر دست راستم توی خواب شل شد و طناب دررفت دست چپم بیدارم می‌کند، به‌دست راستم خیلی فشار می‌آید. ولی او با درد آشناست. اگر بیست دقیقه یا نیم ساعت هم بخوابم باز خوب است. به‌جلو خم شد. تمام تنش را زیر فشار ریسمان داد و تمام وزن تنش را روی دست راستش نهاد و به‌خواب رفت.

خواب شیرها را ندید، خواب یک دستهٔ بزرگ پیسو را دید که یک فرسنگ یا بیشتر درازا داشت و زمان جفت‌گیری آنها بود و به هوا می‌پریدند و باز به‌همان سوراخی که در آب ساخته‌بودند باز می‌گشتند.

سپس خواب دید که در دهکده روی تخت‌خوابش خوابیده‌است و باد شمال می‌آید و خیلی سردش شده و دست راستش خواب رفته، چون که به‌جای بالش سرش را روی دستش گذاشته‌است.

پس از آن خواب ساحل طولانی زرد را دید و نخستین شیرها را دید که در تاریکی اول غروب به‌ساحل می‌آیند و سپس شیرهای

دیگر می‌آیند، و او چانه‌اش را روی تختهٔ سینه نهاده‌بود و کشتی لنگر انداخته‌بود و نسیم شبانگاهی دریا می‌وزید و او منتظر بود که شیرهای دیگری هم بیایند و شاد بود.

چندی پیش ماه بالا آمده‌بود، ولی پیرمرد خواب بود و ماهی قایق را آرام می‌کشید و قایق در دالان ابر پیش می‌رفت.

با تکان مشت راستش که به‌صورتش خورد و دویدن ریسمان سوزان که از لای دست راستش درمی‌رفت بیدار شد. از دست چپش هیچ خبری نداشت، اما تا می‌توانست با دست راستش سرعت ریسمان را گرفت و ریسمان بیرون می‌دوید. سرانجام دست چپش ریسمان را یافت و پیرمرد پشتش را به‌فشار ریسمان داد، و اکنون ریسمان پشتش و دست چپش را می‌سوزاند و دست چپش همهٔ فشار را می‌گرفت و شکافته‌می‌شد. به‌چنبرهای ریسمان پشت سرش نگاه کرد که نرم ریسمان را به‌خورد دریا می‌دادند. در همان لحظه ماهی جست زد و کوهی در دریا ترکاند و باز با سقوط سنگینی در آن فرو رفت. سپس باز هم جست زد و باز هم زد و قایق تند می‌رفت و ریسمان همچنان می‌گریخت و پیرمرد کشش ریسمان را به‌درجهٔ پاره شدن رسانده‌بود و باز هم می‌رساند و باز هم می‌رساند. ریسمان او را روی فنه خوابانده‌بود و صورتش توی تریشهٔ گوش پیسو بود و نمی‌توانست تکان بخورد.

با خود گفت همین است که منتظرش بودم. پس باید تحملش کنم.

با خود گفت تاوان ریسمان را ازش بگیر. ازش بگیر.

جهشهای ماهی را نمی‌دید، فقط صدای شکافتن دریا را می‌شنید و صدای سنگین پاشیدن آب را هنگام فروافتادن ماهی. سرعت ریسمان داشت دستش را می‌برید، ولی همیشه می‌دانست

که این پیش‌می‌آید و می‌کوشید که برندگی را روی پینهٔ دستش نگه‌دارد و نگذارد که ریسمان توی کف دستش بلغزد یا انگشتانش را ببرد.

گفت اگر پسرک اینجا بود می‌توانست روی چنبرها آب بپاشد. بله. اگر پسرک اینجا بود. اگر پسرک اینجا بود.

ریسمان رفت و رفت و رفت ولی اکنون داشت آهسته‌تر می‌رفت و پیرمرد هر بند انگشت ریسمان را بزور به‌ماهی می‌داد. اکنون سرش را از روی تخته و از توی گوشت ماهی که زیر گونه‌اش لهیده‌بود بلند کرد. آنگاه زانو زد و سپس آهسته سرپا ایستاد. هنوز ریسمان می‌داد ولی هر دم آهسته‌تر. واپس رفت و رفت تا جایی که توانست چنبرهای ریسمان را که نمی‌دید زیر پایش حس کند. هنوز ریسمان فراوان داشت و اکنون ماهی می‌بایست سنگینی همهٔ این ریسمان تازه را

توی آب دنبال خود بکشد.

با خود گفت بله، حالا بیش از ده بار بالا جسته‌است و کیسه‌های پشتش از هوا پر شده، دیگر نمی‌تواند برود زیر آب بمیرد، که من نتوانم او را بالا بکشم. بزودی شروع می‌کند به‌چرخ‌زدن، آن وقت من باید با او کار کنم. نمی‌دانم چه بود که ناگهان او را به‌حرکت درآورد. آیا گرسنگی به‌او زور آورد یا اینکه تو دل شب یک چیزی او را هراساند؟ شاید ناگهان ترس برش داشت. اما خیلی ماهی آرام پرزوری بود، انگار از هیچ چیزی نمی‌ترسید، خاطرش جمع بود. چیز غریبی است.

گفت: «پیرمرد، بهتره خودت هم نترسی، خاطرجمع باشی. دوباره نگرش داشته‌ای، اما ریسمون را نمی‌تونی ازش پس بگیری. همین حالاست که بنا کنه به‌چرخ‌زدن.»

پیرمرد اکنون با دست چپ و شانه‌هایش او را نگه‌می‌داشت. خم شد و با دست راست یک کف آب برداشت که گوشت لهیدهٔ پیسو را از صورتش پاک کند. می‌ترسید دلش بهم‌بخورد و بالا بیاورد و قوتش کم بشود. صورتش که پاک شد دستش را در آب کنار قایق شست و آن را در آب شور نگه‌داشت و برآمدن نخستین پرتو نور را پیش از آفتاب تماشا کرد. با خود گفت دارد تقریباً به‌طرف مشرق می‌رود. یعنی خسته است، جریان دارد او را می‌برد، بزودی باید چرخ بزند. آن وقت است که کار ما واقعاً شروع می‌شود.

پس از آنکه به‌نظرش دست راستش به‌اندازهٔ کافی در آب مانده‌بود آن را از آب درآورد و نگاه کرد.

گفت: «اون قد هم بد نیست. درد هم که برای مرد مسأله‌ای نیست.»

با دقت ریسمان را گرفت، چنانکه توی هیچ کدام از بریدگیهای تازه نیفتد، وزن خودش را هم جا به‌جا کرد، چنانکه بتواند دست چپش را توی آب آن سوی قایق بگذارد.

به‌دست چپش گفت: «تو دست بی‌عرضه‌ای بودی، اما بد هم از کار درنیامدی. اما یک وقت بود که هیچ خبری ازت نداشتم.»

با خود گفت چرا من با دو دست کاری به‌دنیا نیامدم؟ شاید تقصیر خودم بود که این یکی را خوب تعلیم ندادم. گرچه خدا خودش می‌داند که فرصت یادگرفتن زیاد داشت. اما شب کارش پر بد نبود، فقط یک بار کرخت شد. اگر باز هم کرخت شود باید بدهم ریسمان قطعش کند.

وقتی که چنین اندیشید دانست که مغزش روشن نیست، و با خود گفت که باید کمی دیگر از گوشت پیسو بخورم. باز با خود گفت آخر نمی‌توانم. فکرت مغشوش باشد بهتر از این است که بالا بیاوری و بی‌قوت بشوی. می‌دانم که اگر خوردم توی دلم بند نمی‌شود، چون که صورتم را تویش مالیده‌ام. برای احتیاط نگهش می‌دارم تا وقتی که خراب بشود. اما حالا دیگر کار از قوت‌گرفتن از خوراک گذشته است. با خود گفت عجب احمقی هستی. آن ماهی پرندهٔ دیگر را بخور.

ماهی شسته و آماده بود، و پیرمرد با دست چپش آن را برداشت و خورد، و با دقت خارهایش را جوید و همه‌اش را از سر تا دم

فروداد.

با خود گفت این بیشتر از همهٔ ماهیهای دیگر قوت دارد. دست کم آن جور قوتی که من احتیاج دارم. گفت تا حالا آنچه از دستم برمی‌آمد کردم. بگذار بچرخد؛ بگذار بجنگیم.

از وقتی که به‌دریا آمده‌بود خورشید داشت برای سومین‌بار بالا می‌آمد که ماهی بنای چرخ‌زدن را گذاشت.

پیرمرد از روی شیب ریسمان نمی‌دید که ماهی دارد چرخ می‌زند. هنوز مانده‌بود تا این را ببیند. فقط حس کرد که فشار ریسمان بفهمی نفهمی شل شده‌است و با دست راست بنا کرد به‌کشیدن. ریسمان مانند همیشه سفت شد، اما درست در لحظه‌ای که به درجهٔ پاره‌شدن رسیده‌بود واداد و آمد. پیرمرد سر و شانه‌اش را از زیر ریسمان درآورد و آرام و هموار شروع به‌کشیدن کرد. هر دو دستش را لنگر می‌داد و می‌کشید و می‌کوشید کار کشیدن را با تنه‌اش و پاهایش انجام دهد. پاها و شانه‌هایش با لنگر دستها این‌ور و آن‌ور می‌رفت.

گفت: «دایره‌اش خیلی بزرگه، ولی داره چرخ می‌زنه.»

آنگاه دید که ریسمان دیگر نمی‌آید و آن را نگه‌داشت تا وقتی که دید قطره‌های آب در پرتو آفتاب از آن بیرون جست. سپس ریسمان باز بیرون زد، و پیرمرد زانو زد و خواه ناخواه آن را به‌آب تیره پس فرستاد.

گفت: «داره اون طرف دایره‌شو دور می‌زنه. باید هر چه می‌تونم نگه‌دارم. فشار ریسمون دایره‌شو هر دفعه تنگ‌تر می‌کنه.

شاید یک ساعت دیگه دیدمش. حالا باید حرفمو حالیش کنم، بعد می‌کشمش.»

ولی ماهی آهسته چرخ می‌زد و دو ساعت بعد پیرمرد عرق می‌ریخت و تا مغز استخوانش خسته بود. اما دایره‌ها اکنون خیلی تنگ‌تر بودند و از روی شیب ریسمان پیرمرد می‌دید که ماهی همچنان که شنا می‌کند بالاتر و بالاتر می‌آید.

یک ساعتی بود که پیرمرد جلو چشمش لکه‌های سیاه می‌دید. عرق چشمش را می‌سوزاند و بریدگی، بالای چشم و روی پیشانی‌اش را می‌سوزاند. از لکه‌های سیاه نمی‌ترسید. با آن فشاری که بر ریسمان می‌آورد این طبیعی بود. اما دو بار احساس ضعف کرد و سرش گیج رفت؛ این نگرانش می‌کرد.

گفت: «غیرممکنه، من زه نمی‌زنم، تو چنگ یه همچین ماهی نمی‌میرم، اونم حالا که داره به‌این خوشگلی میاد جلو. خدایا به‌من قوت بده تاب بیارم. صد بار ای پدر ما... و صد بار یا حضرت مریم می‌خونم. ولی الآن نمی‌تونم بخونم.»

با خود گفت دعاها را خوانده بگیر. بعد می‌خوانم. در همان لحظه ریسمان که در هر دو دستش بود ناگهان بنای تلاش و تلاطم را گذاشت. تکانها تند و سخت و سنگین بود.

با خود گفت دارد با نیزه‌اش به‌سیم سر ریسمان می‌کوبد. منتظرش بودم. باید این کار را می‌کرد. ولی با این کار ممکن است از آب بیرون بپرد. بهتر است حالا همین جور چرخ بزند. پرش برایش لازم است، برای اینکه هوا بگیرد. بعد با هر پرشی ممکن است زخم

قلاب بازتر شود و ماهی خودش را خلاص کند.

گفت: «ماهی، نپر. نپر، ماهی.»

ماهی چند بار دیگر به‌سیم ضربه زد و پیرمرد هر بار سر تکان داد و کمی ریسمان داد.

با خود گفت باید دردش را همان جایی که هست نگه‌دارم. درد من مهم نیست. اختیارش دست خودم است. اما درد او ممکن است دیوانه‌اش کند.

چندی که گذشت ماهی دیگر به‌سیم ضربه‌ای نزد و آهسته بنا کرد به‌چرخ‌زدن. اما پیرمرد دوباره احساس ضعف کرد. با دست چپ یک کف آب دریا برداشت و روی سرش ریخت. سپس باز هم ریخت و پشت گردنش را مالید.

گفت: «جاییم کرخت نشده. الآنه که بیاد بالا. من هم تابش رو دارم. باید تابش رو داشته‌باشی. اصلاً حرفش رو نزن.»

روی فنه تکیه داد و لحظه‌ای ریسمان را باز روی شانه انداخت. گفت حالا که آن‌ور دایره را دور می‌زند کمی خستگی درمی‌کنم، وقتی که برگشت باز دست‌بکار می‌شوم.

خستگی درکردن روی فنه او را خیلی وسوسه می‌کرد، دلش می‌خواست بگذارد ماهی برای خودش یک چرخ بزند، بدون اینکه او ریسمانی پس بگیرد. اما چون از فشار ریسمان فهمید که ماهی دارد باز به‌طرف قایق می‌آید پیرمرد سرپا ایستاد و شروع کرد به‌لنگردادن دست و شانه و پس‌گرفتن هر آنچه ریسمان بدست می‌آورد.

با خود گفت هرگز اینقدر خسته نشده‌بودم. حالا باد مساعد هم دارد بلند می‌شود. با این باد می‌توانم ماهی را به‌بندر ببرم. خیلی به این باد احتیاج دارم.

گفت: «این دفعه که دور رفت خستگی درمی‌کنم. حالم خیلی بهتره. بعد از دو سه تا چرخ دیگه می‌گیرمش.»

کلاه حصیری‌اش را پشت کله‌اش گذاشته‌بود. وقتی که حس کرد ماهی دارد دور می‌زند با کشش ریسمان روی فنه خوابید.

با خود گفت ای ماهی، حالا برو دنبال کارت، وقتی برگشتی می‌گیرمت.

موج بالا گرفته‌بود. اما نسیم ملایم بود و پیرمرد برای بازگشت به‌این نسیم نیاز داشت.

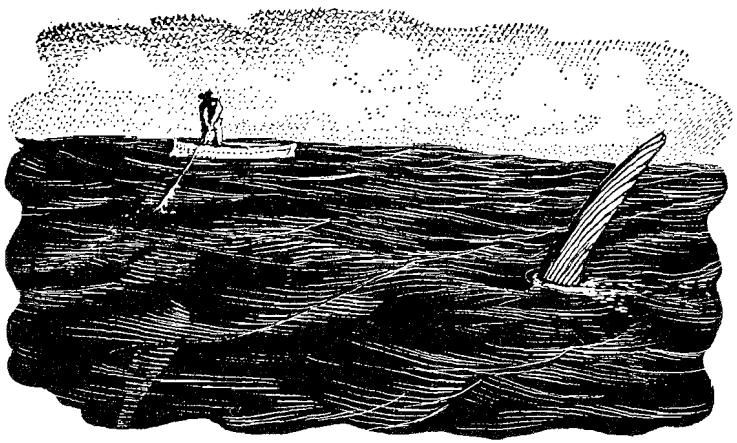
گفت: «من فقط سکان رو راست جنوب و مغرب می‌کنم. آدم هیچ وقت تو دریا گم نمی‌شه. جزیرهٔ ما هم خیلی درازه.»

دور سوم بود که نخستین‌بار ماهی را دید.

نخستین‌بار سایهٔ سیاهی بود که از زیر قایق گذشت و آنقدر دراز بود که پیرمرد باورش نشد.

گفت: «نه. به‌این بزرگی نمی‌شه.»

اما به‌همان بزرگی بود و در پایان این دور فقط در سی‌متری قایق روی آب آمد، و پیرمرد دمش را دید که از آب بیرون زد. از تیغهٔ یک داس بزرگ بلندتر بود و روی آب نیلی تیره به‌رنگ بنفش بسیار روشن بود. تیغه در آب فرورفت و چون ماهی درست زیر سطح آب شنا می‌کرد پیرمرد جثهٔ عظیم و نوارهای ارغوانی پشتش را می‌دید.



بالک پشتش خوابیده‌بود و بالکهای بزرگ هر دو طرفش بازِ باز بودند.

در این دور پیرمرد چشم ماهی را دید، و دو لیسَک‌ماهی خاکستری را هم که زیر او شنا می‌کردند دید. گاهی به‌او می‌چسبیدند، گاه از او جدا می‌شدند. گاه آرام در سایه‌اش شنا می‌کردند. هر کدام بیش از یک متر درازا داشتند و وقتی که بسرعت شنا می‌کردند تمام تنشان مانند مارماهی در آب می‌لولید.

دیگر پیرمرد داشت عرق می‌ریخت، اما نه تنها از تابش خورشید. با هر چرخ آرامی که ماهی می‌زد او ریسمان پس می‌گرفت و یقین داشت که پس از دو چرخ دیگر می‌تواند نیزه‌اش را با تن او آشنا کند.

اما با خود گفت باید بگذارم نزدیکِ نزدیک بیاید. به‌سرش نباید زد، باید به‌قلبش بزنم.

گفت: «پیرمرد آروم باش، محکم باش.»

در چرخش بعد پشت ماهی از آب بیرون بود اما از قایق قدری زیاد فاصله داشت. در چرخش بعد هم باز فاصله داشت ولی پشتش بالاتر آمده‌بود و پیرمرد یقین داشت که اگر قدری بیشتر ریسمان پس بگیرد ماهی را به‌کنار قایق خواهدکشید.

از مدتی پیش نیزه‌اش را سرپا واداشته‌بود و چنبر ریسمان نازکش در سبدگردی بود و دُم ریسمان را به‌ستونَک روی فَنّه بسته بود.

اکنون ماهی داشت آرام چرخ می‌زد و جلو می‌آمد و زیبا بود و فقط دم بزرگش تکان می‌خورد. پیرمرد هر چه می‌توانست او را می‌کشید و نزدیک‌تر می‌آورد. یک لحظه ماهی به‌پهلو غلتید. سپس خودش را راست‌کرد و به‌چرخ‌زدن پرداخت.

پیرمرد گفت: «غلتوندمش. همین الآن غلتوندمش.»

اکنون باز احساس ضعف می‌کرد، اما ریسمان ماهی بزرگ را همچنان با تمام زورش به‌دست داشت. با خود گفت ماهی را غلتاندم. شاید این دفعه بتوانم کارش را بسازم. گفت ای دستها، بکشید. ای پاها، قرص بایستید. ای سر، طاقت بیار. طاقت بیار. تو هیچ وقت وانداده‌ای این بار برش می‌گردانم.

اما وقتی که تمام زورش را زد، و مدتی پیش از آنکه ماهی به‌پهلوی قایق برسد با تمام زورش زور آورد، ماهی نیم‌غلتی زد و

برگشت و سپس خودش را راست کرد و دور شد.

پیرمرد گفت: «ماهی، ای ماهی، تو که آخرش باید بمیری. باید حتماً مرا هم بکشی؟»

با خود گفت با این کار هیچ باری بار نمی‌شود. دهنش چنان خشک بود که نمی‌توانست حرف بزند، ولی حالا دستش به‌قمقمهٔ آب نمی‌رسید. گفت این دفعه باید بیارمش کنار قایق. دیگر تاب چند دور دیگر را ندارم. اما با خود گفت چرا، داری. تو همیشه تاب داری.

دور بعد چیزی نمانده‌بود که کارش را بسازد. ولی ماهی باز خودش را راست کرد و آهسته دور شد.

پیرمرد در دل خود گفت ماهی تو داری مرا می‌کشی. اما حق هم داری. ای برادر، من تا به‌حال از تو بزرگ‌تر و زیباتر و آرام‌تر و نجیب‌تر چیزی ندیده‌ام. بیا مرا بکش. هر که هر که را می‌کشد بکشد.

با خود گفت مغزت دارد مغشوش می‌شود. حواست را جمع نگه‌دار. حواست را جمع نگه‌دار و درد را مردانه تحمل کن ــ یا ماهیانه.

با صدایی که بسختی می‌شنید گفت: «مغز، روشن شو. روشن شو.»

دو دور دیگر باز به‌همین گونه بود.

پیرمرد با خود گفت هیهات. هر بار احساس کرده‌بود که دارد از حال می‌رود. هیهات. اما یک بار دیگر هم تلاش

می‌کنم.

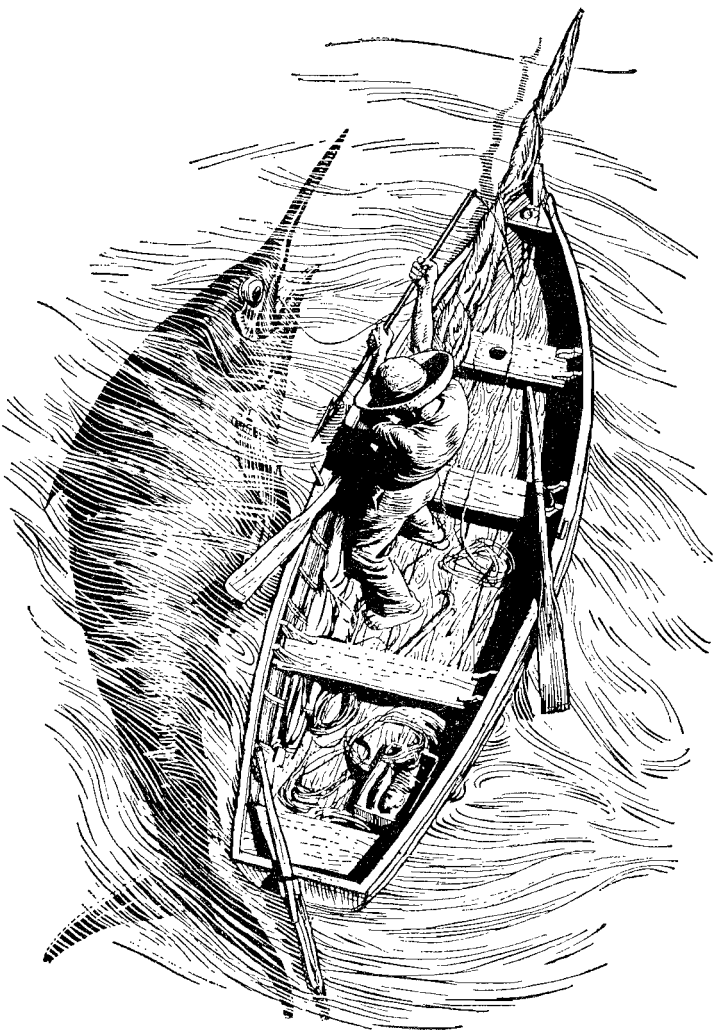
یک بار دیگر هم تلاش کرد و داشت از حال می‌رفت که ماهی را برگرداند. ماهی خودش را راست کرد و باز آهسته دور شد و دم بزرگش را در آب تکان داد.

پیرمرد به‌خودش قول داد که باز هم تلاش کند، هر چند که اکنون دستهایش لهیده‌بود و چشمش فقط در پاره‌ای از لحظه‌ها درست می‌دید.

باز هم تلاش کرد و باز همان گونه بود. گفت خوب، و حس کرد که دارد از حال می‌رود که باز بیدار شد. یک بار دیگر هم تلاش می‌کنم.

تمام دردش، و آنچه را از زورش و از غرور دیرینه‌اش برجا بود فراهم‌کرد و بر سر جان‌دادن ماهی نهاد و ماهی به‌کنار او آمد و آرام در کنارش شنا کرد، چنانکه نیزه‌اش گویی به‌بدنهٔ قایق می‌گرفت و ماهی، دراز، ژرف، پهن، سیمین، نوارهای ارغوانی بر پشت، از زیر قایق می‌گذشت و بپایان‌نمی‌رسید.

پیرمرد ریسمان را انداخت و پایش را روی آن گذاشت و نیزه را برداشت و تا آنجا که توانست بالا برد و با تمام زورش، و زور بیشتری که هم‌اکنون فراهم‌کرده‌بود، پایین آورد و در پهلوی ماهی، درست زیر بالک بزرگ سینه‌اش که به‌بلندی سینهٔ آدم در هوا باز شده‌بود، فروکرد. فرورفتن آهن را حس کرد و خود را روی آن انداخت و آن را فروتر کرد و تمام وزن خود را پشت آن گذاشت.



آنگاه ماهی جان گرفت و با مرگی که درونش بود از آب بیرون جست و تمام درازا و پهنا و زور و زیبایی‌اش را نشان‌داد. انگار بالای سر پیرمرد در هوا معلق بود. سپس با ضربه‌ای فروافتاد و باران آب بر پیرمرد و بر تمام قایق فروریخت.

پیرمرد دلش ضعف می‌رفت و حالش بد بود و چشمش درست نمی‌دید. اما ریسمان نیزه را باز کرد و آن را از لای دستهای ناسورش آهسته به‌دریا دواند، و وقتی که چشمش دید، توانست ببیند که ماهی به‌پشت برگشته‌است و شکم سفیدش بالاست. چوب نیزه از شانهٔ ماهی کج بیرون زده‌بود و آب دریا از خون قلبش رنگین بود. خون نخست تیره‌رنگ بود، مانند یک دسته ماهی در آب نیلگون در ژرفای هزار بالا، سپس مانند ابر پخش و پراکنده شد. ماهی سیمین آرام در امواج غوطه می‌خورد.

پیرمرد با دید ناچیزی که داشت خوب نگاه کرد. آنگاه ریسمان نیزه را دو دور بر ستونک فَنّه پیچید و سر خود را روی دستهایش نهاد.

روی تخته گفت: «مغزمو روشن نگه‌دار. من پیرمرد خسته‌ای هستم. اما این ماهی را که برادرم بود کشتم، حالا باید حمالی‌اش را بکنم.»

با خود گفت حالا باید طناب و حلقه‌ها را آماده کنم و او را کنار قایق ببندم. اگر دو نفر هم بودیم و قایق را به‌پهلو می‌خواباندیم که ماهی را بالا بکشیم و بعد آب قایق را خالی کنیم، باز این ماهی در این قایق جا نمی‌گرفت. باید همه چیز را آماده کنم، بعد او را بکشم جلو،

خوب ببندم، دگل را برپا کنم، بادبان بزنم، برگردم.

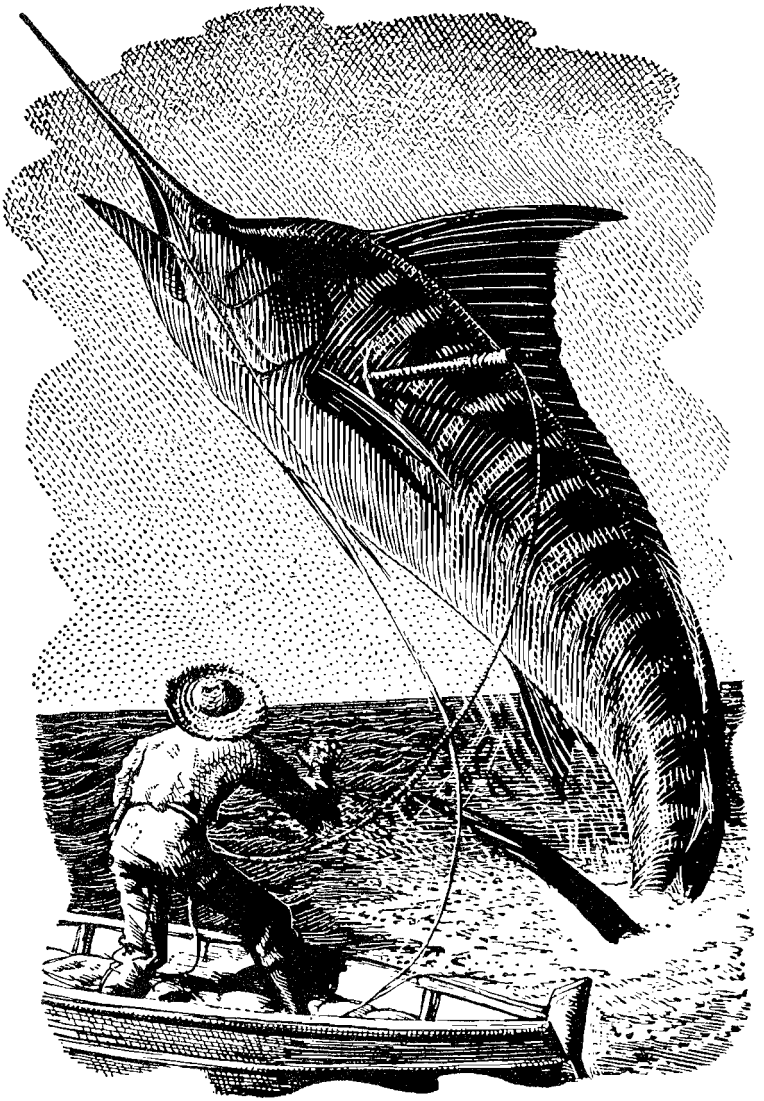
شروع کرد به‌کشیدن ماهی تا او را پهلو به‌پهلوی قایق بیاورد و بتواند ریسمان را از لای گوشش بگذراند و از دهانش بیرون بیاورد و سرش را محکم به‌سینهٔ قایق ببندد. با خود گفت دلم می‌خواهد ببینمش، دستش بزنم، حسش کنم. گفت این دارایی من است. اما برای این نیست که می‌خواهم حسش کنم. انگار قلبش را حس کردم. وقتی که نیزه را بار دوم فروبردم. حالا بکشش جلو ببندش، حلقهٔ طناب را بینداز به‌دمش، یک حلقهٔ دیگر هم به‌کمرش، ببندش به قایق.

گفت: «دست‌بکار شو، پیرمرد.» یک جرعهٔ بسیار کوچک آب نوشید. «حالا که جنگ تمام شد خیلی حمالی مونده که باید بکنی.»

نگاهی به‌آسمان انداخت و سپس نگاهی به‌ماهی‌اش. با دقت به‌خورشید نگریست. با خود گفت هنوز خیلی از ظهر نگذشته. باد مساعد هم دارد بلند می‌شود. ریسمان فعلاً اهمیتی ندارد. من و پسرک در خانه سرهم‌شان می‌کنیم.

گفت: «ماهی، بیا ببینم»، ولی ماهی نیامد. توی آب ولو بود، و پیرمرد قایق را به‌طرف او کشید.

وقتی که در برابر او قرارگرفت و سر ماهی روی سینهٔ قایق آمد، اندازهٔ ماهی باورش نمی‌شد. اما طناب نیزه را از سُتونَک باز کرد و آن را از زیر گوش ماهی گذراند و از دهانش بیرون کشید و دور نیزهٔ ماهی تاباند و سپس آن را از گوش دیگرش گذراند و یک



بار دیگر دور نیزه تاباند و دو رشته طناب را گره زد و به‌ستونک روی فَنّه بست. سپس طناب را برید و به‌پاشنه رفت که دُم را هم مهار کند. رنگ ماهی از ارغوانی و نقره‌ای به‌نقره‌ای خالص برگشته‌بود و روی دمش نوارها همچنان بنفش کمرنگ بودند. نوارها از یک وجب پهن‌تر بودند و چشمهای ماهی هیچ حالتی نداشتند. مانند عدسی دوربین زیردریایی، یا چشمهای شمایل قدیس پیشاپیش دستهٔ عزاداران.

پیرمرد گفت: «تنها راه کشتنش همین بود.» از لحظه‌ای که آب را نوشیده‌بود حالش بهتر شده‌بود و می‌دانست که از حال نخواهدرفت و مغزش روشن بود. با خود گفت این جور که می‌بینم سیصد کیلو شیرین وزن دارد. شاید هم بیشتر. اگر دو سوم این وزن را از قرار کیلویی شصت سنت بشود آب کرد، می‌کند چقدر؟

گفت: «باید با قلم حساب کنم. مغزم خوب کار نمی‌کنه. خیال می‌کنم دی‌ماجوی بزرگ امروز خیلی از من راضی باشه. من میخچهٔ استخوانی نداشتم اما دستام و پشتم راست راستی درد می‌کنه.» با خود گفت میخچهٔ استخوانی چه جور چیزی است؟ شاید هم داشته‌باشیم و خودمان نمی‌دانیم.

ماهی را به‌سینه و پاشنه و میان قایق محکم بست. آنقدر بزرگ بود که انگار قایق بسیار بزرگ‌تری را به‌آن قایق کوچک بسته‌بودند. پیرمرد یک تکه ریسمان برید و آروارهٔ پایین ماهی را به‌نیزه‌اش بست تا دهان ماهی باز نشود و قایق هر چه راحت‌تر پیش

برود.

سپس دگل را برپا کرد، و با دستوری که دستهٔ بنتوکش بود و فَرمَنی که کار گذاشت، بادبان وصله‌دار را بالا کشید و قایق براه افتاد و پیرمرد که روی سینهٔ قایق لم داده‌بود به‌سوی جنوب غربی راند.

نیازی به‌قطب‌نما نداشت تا بداند جنوب غربی کجاست. کافی بود باد را حس کند و کشش بادبان را ببیند. بهتر است قلاب کوچکی با قاشقک بیندازم توی آب، بلکه یک چیزی بگیرم بخورم و با رطوبتش گلو را تر کنم. اما قاشقکی پیدا نکرد و ساردینهایش همه گندیده‌بودند. پس یک مشت گیاه دریایی زرد را که از کنارش می‌گذشت با بنتوک گرفت و تکان داد، چنانکه میگوهای ریزی که در آن بودند روی کف قایق ریختند. بیش از ده دوازده تا می‌شدند و مثل سوسک خاکی دست و پا می‌زدند. پیرمرد کله‌هاشان را با شست و انگشت کند و آنها را به‌دهان گذاشت و با پوست و دم جوید. میگوها خیلی ریز بودند ولی پیرمرد می‌دانست که قوت دارند و مزه‌شان خوب بود.

پیرمرد هنوز دو جرعه آب توی قمقمه داشت و پس از خوردن میگوها نیم جرعه از آب را نوشید. قایق با آن بادی که داشت خوب پیش می‌رفت و پیرمرد دستهٔ سکان را زیر بغل گرفته‌بود و قایق را هدایت می‌کرد. ماهی را می‌دید و کافی بود به‌دستهایش نگاه کند یا پشتش را به‌پاشنهٔ قایق بمالد تا بداند که این واقعاً روی‌داده‌است و خواب نمی‌بیند. یک لحظه در آخر کار حالش آنقدر بد شده‌بود که با

خودش گفته‌بود شاید خواب می‌بینم. آنگاه ماهی را دیده‌بود که از آب بیرون آمد و پیش از فروافتادن در هوا بی‌حرکت ماند، و یقین کرد که با چیز بسیار عجیبی سر و کار دارد و نتوانست آن را باور کند. سپس چشمش درست نمی‌دید. اما حالا مانند همیشه خوب می‌دید.

دیگر می‌دانست که ماهی را دارد و دستها و پشتش خواب و خیال نیستند. با خود گفت دستهایم زود خوب می‌شوند. خونشان را خوب شستم و آب شور خوبشان می‌کند. آب سیاه قلب خلیج بهترین داروی زخم است. تنها کاری که باید بکنم این است که مغزم را روشن نگه‌دارم. دستها کار خودشان را کرده‌اند و داریم خوب پیش می‌رویم. دهان ماهی را بسته‌ام و دمش را راست از بالا به‌پایین نگه‌داشته‌ام، مثل دو برادر با هم پیش می‌رویم. سپس مغزش را اندکی تاریکی گرفت و با خود گفت که او دارد مرا می‌برد یا من او را می‌برم؟ اگر او را دنبال قایق می‌کشیدم، شکی نبود. یا اگر ماهی توی قایق افتاده‌بود و همهٔ فر و شکوهش رفته‌بود باز جای شکی نبود. اما حالا هر دو داشتند کنار هم آب را می‌شکافتند، و پیرمرد گفت اگر دلش می‌خواهد او مرا ببرد، بگذار ببرد. من فقط در حیله‌گری از او سرم، و او هیچ خیال بدی برای من نداشت.

خوب پیش می‌رفتند و پیرمرد دستش را در آب خیس می‌کرد و می‌کوشید مغزش را روشن نگه‌دارد. ابرهای بلند کومولوس در آسمان بود و بالاتر از آنها آنقدر ابر سیروس بود که پیرمرد بداند که این باد تمام شب ادامه خواهدداشت. پیرمرد مدام به‌ماهی نگاه

می‌کرد تا خیالش راحت شود که راست است. یک ساعت بعد نخستین بَمبَک او را زد.

آمدن بمبک اتفاقی نبود. با فرونشستن ابر تیرهٔ خون، و پخش‌شدنش در آب هزار بالا، بمبک از ژرفای دریا بالا آمد. چنان بسرعت بالا آمد، و چنان بی‌محابا، که سطح کبود دریا را شکافت و آفتابی شد. آنگاه باز در آب فرورفت و پی خون را گرفت و در مسیری که قایق و ماهی پیموده‌بودند براه‌افتاد.

گاه پی خون را گم می‌کرد. اما باز آن را پیدا می‌کرد، یا فقط نشانی از آن را، و تند و شتابان در آن مسیر می‌رفت. بمبک «ماکو»ی بسیار بزرگی بود و می‌توانست در دریا به‌سرعت سریع‌ترین ماهی شنا کند و همه چیزش زیبا بود به‌جز آرواره‌هایش. گرده‌اش مانند شمشیرماهی کبودی می‌زد و شکمش سیمگون بود و پوستش صاف و زیبا. ریختش مانند شمشیرماهی بود، به‌جز آرواره‌های بزرگش که اکنون محکم بسته‌بودند و بمبک درست زیر سطح آب بسرعت شنا می‌کرد و بالک پشتش بدون نوسان آب را مثل کارد می‌شکافت. پشت لبهای دوسجافهٔ آرواره‌هایش همهٔ دهشت ردیف دندانش به‌درون خم شده‌بودند. این دندانها از آن دندانهای مخروطی‌شکل بمبکهای دیگر نبودند. مانند انگشتان دست آدمیزاد بودند که به‌شکل چنگال عقاب خم شده‌باشند. تقریباً به‌درازی انگشتان پیرمرد بودند و هر دو سوی آنها مانند تیغ برنده بود. این ماهی چنان ساخته شده‌بود که بتواند همهٔ ماهیهای دریا را بخورد، چنان سریع و نیرومند و مسلح بود که هیچ حریفی نداشت. اکنون که بوی

خون تازه‌تر را شنید بر سرعت خود افزود و بالک پشتش آب را می‌شکافت.

پیرمرد همین که او را دید دانست که این بَمبَک هیچ ترسی نمی‌شناسد و هر کاری بخواهد می‌کند. همچنان که بمبک را می‌پایید که داشت نزدیک می‌شد، نیزه را آماده می‌کرد و طناب آن را می‌بست. طناب نیزه کوتاه بود، چون دُم آن را برای بستن ماهی بریده بود.

حالا مغز پیرمرد روشن بود و خوب کار می‌کرد و پیرمرد مصمم بود، ولی چندان امیدی نداشت. با خود گفت که پایداری بی‌فایده است. نزدیک‌شدن بمبک را می‌پایید و یک نگاه به‌ماهی بزرگ انداخت. گفت این عین خواب و خیال بود. جلو حمله‌اش را نمی‌توانم بگیرم، ولی شاید توانستم کارش را بسازم. گفت ای **دنتوزو** (دندانی)، مادرت را به‌عزایت می‌نشانم.

بمبک بسرعت خود را به‌پاشنهٔ قایق رساند و وقتی که ماهی را زد پیرمرد دهانش را دید که باز شد، و چشمهای غریبش را، و صدای به‌هم‌رسیدن دندانهایش را شنید، که درست بالای دم ماهی در گوشت فرورفت. سر بمبک از آب بیرون بود و پشتش هم داشت بیرون می‌آمد و پیرمرد صدای پاره‌شدن پوست و گوشت ماهی بزرگ را شنید و با نیزه به‌کلهٔ بمبک کوبید ــ در نقطهٔ تقاطع خط میان چشمهایش و خطی که از گرده‌اش یک‌راست به‌بینی‌اش می‌رسید. چنین خطهایی نبود. فقط آن کلهٔ سنگین کبود تند بود و آن چشمهای بزرگ و آن آرواره‌های برنده و بسته‌شونده و فرودهنده. اما جای مغز همان

نقطه بود و پیرمرد آنجا را زد. با دستهای لهیدهٔ خون‌آلودش و با همهٔ زورش نیزهٔ خوبی به‌هدف نشاند. بدون امید زد، ولی با تصمیم و با کینهٔ تمام.

بمبک غلتی زد و برگشت و پیرمرد دید که چشمهایش زنده نیست، و آنگاه بمبک غلت دیگری زد و خود را در دو حلقهٔ طناب پیچید. پیرمرد می‌دانست که بمبک مرده‌است، ولی بمبک قبول نمی‌کرد. آنگاه، طاق‌باز، دُم در آب‌کوبان و و چانه‌اندازان، مانند قایق موتوری روی آب رفت. آب از کوبش دمش سفید می‌شد و سه‌چهارم تنه‌اش از آب بیرون بود که طناب کشیده‌شد. لرزید، و برید. بمبک لحظه‌ای روی آب آرام گرفت و پیرمرد او را تماشا کرد. سپس خیلی آهسته در آب فرورفت.

پیرمرد به‌صدای بلند گفت: «نزدیک بیست کیلو گوشت برد.» و با خود گفت نیزه و طناب را هم برد. حالا باز از ماهی من خون می‌رود و باز بمبکها می‌آیند.

اکنون که ماهی ناقص شده‌بود دیگر دلش نمی‌خواست به‌ماهی نگاه کند. وقتی که بمبک ماهی را زد مانند این بود که خودش را زده است.

با خود گفت اما بمبکی را که ماهی‌ام را زد کشتم. این بزرگ‌ترین **دنتوزویی** بود که من دیده‌ام؛ و خدا خودش می‌داند که من بمبکهای بزرگ دیده‌ام.

با خود گفت خوب‌تر از آن بود که برایم بماند. ای کاش خواب دیده‌بودم و این ماهی را نگرفته‌بودم و حالا تو تختخواب روی

روزنامه‌ها تنها خوابیده‌بودم.

«ولی آدم را برای شکست نساخته‌اند. آدم ممکنه از بین بره، ولی شکست نمی‌خوره.» و با خود گفت اما متأسفم که این ماهی را کشتم. حالا دردسر در پیش است، و من حتی نیزه هم ندارم. **دنتوزو** حیوان بی‌رحم توانای پرزور باهوشی است. ولی من از او باهوش‌تر بودم. گفت شاید هم نبودم. شاید فقط سلاح من بهتر بود.

بلند گفت: «پیرمرد فکر نکن. راهتو بگیر برو، هر وقت اومد جوابشو بده.»

با خود گفت ولی باید فکر بکنم، چون غیر از این چیزی برایم نمانده‌است. همین و بیس‌بال. اگر دی‌ماجوی بزرگ می‌دید که چطور توی مغزش کوبیدم، نمی‌دانم چه می‌گفت. هنر بزرگی نبود. از هر کسی برمی‌آمد. یعنی دستهای من به‌اندازهٔ میخچهٔ استخوانی اسباب زحمت بودند؟ از کجا بدانم؟ پاشنهٔ پای من هیچ وقت عیب نکرده‌است، مگر آن روزی که موقع شناکردن پایم را روی فریاله گذاشتم و پایم را زد و از زانو به‌پایین فلج کرد، و از درد بی‌تاب شدم.

گفت: «یاد چیزهای خوب و خوش باش، پیرمرد. حالا هر دقیقه به‌بندر نزدیک‌تر می‌شی. بیست کیلو گوشت ازدست‌داده‌ای، سبک‌تر هم شده‌ای.»

خوب می‌دانست که وقتی وارد جریان داخلی خلیج شد چه پیش‌می‌آید. ولی اکنون هیچ کاری نمی‌شد کرد.

«چرا، یک کاری می‌شه کرد. می‌تونم کاردم رو به‌سر یکی از

پاروها ببندم.

دستهٔ سکان را زیر بغل گرفت و پایش را روی گوشهٔ بادبان گذاشت و کارد را به‌پارو بست.

گفت: «خوب، من همون پیرمردم که بودم ولی بی‌اسلحه نیستم.»

نسیم خنک بود و قایق پیش می‌رفت. پیرمرد فقط به‌قسمت جلو ماهی نگاه می‌کرد؛ مقداری از امیدش بازگشت.

با خود گفت نومیدی احمقانه است. از این گذشته، به عقیدهٔ من گناه هم هست. فکر گناه را نکن. حالا بدون گناه هم به‌اندازهٔ کافی دردسر داری. از این گذشته، من از گناه سر در نمی‌آورم.

من از گناه سردرنمی‌آورم و گمان نکنم که اعتقادی هم به‌گناه داشته‌باشم. شاید کشتن ماهی گناه بود. گمان می‌کنم گناه بود، هر چند این کار را برای آن کردم که زنده بمانم و خوراک مردم را بدهم. اگر این گناه است، پس همهٔ کارها گناه است. فکر گناه را نکن. کار از این حرفها خیلی گذشته‌است، آدمهایی هستند که مزد می‌گیرند و گناه می‌کنند. بگذار آنها فکرش را بکنند. تو ماهیگیر به‌دنیا آمدی، چنانکه این هم ماهی به‌دنیا آمد. پطرس مقدس هم ماهیگیر بود، چنانکه پدر دی‌ماجوی بزرگ هم ماهیگیر بود.

ولی دوست می‌داشت دربارهٔ همهٔ چیزهایی که سر و کارش با آنها افتاده‌بود فکر کند، و چون چیزی نبود که بخواند و رادیو هم نداشت زیاد فکر می‌کرد و در فکر گناه بود. با خود گفت تو ماهی را

فقط برای این نکشتی که زنده بمانی و گوشتش را بفروشی. برای نام ماهی را کشتی، برای اینکه ماهیگری. وقتی که زنده بود دوستش می‌داشتی، بعد از آن هم دوستش می‌داشتی. اگر دوستش بداری، کشتنش گناهی ندارد. یا بیشتر گناه دارد؟

به‌صدای بلند گفت: «پیرمرد، داری زیاد فکر می‌کنی.»

ولی از کشتن آن **دنتوزو** کیف کردی. او هم مثل تو ماهی می‌خورد. لاشخور نیست، مثل بعضی بمبکهای دیگر هم یک دستگاه اشتهای شناور نیست. زیبا و بزرگوار است و از هیچ چیزی ترس ندارد.

به‌صدای بلند گفت: «در دفاع از خودم کشتمش. خوب هم کشتمش.»

از این گذشته، هر چیزی به‌نحوی چیزهای دیگر را می‌کشد. ماهیگیری هم مرا می‌کشد، درست همان جور که مرا زنده نگه‌می‌دارد. با خود گفت پسرک مرا زنده نگه‌می‌دارد. نباید خودم را زیاد گول بزنم.

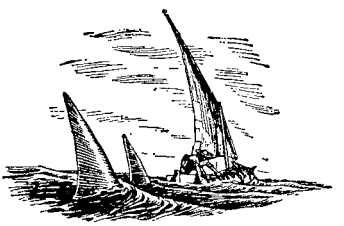
خم شد و یک تکه از گوشت ماهی از آن جایی که بمبک زخم زده‌بود کند. آن را جوید و جنس و مزهٔ خوب آن را سنجید. مانند گوشت گاو سفت و آبدار بود، اما سرخرنگ نبود، رگ و ریشه نداشت، و می‌دانست که در بازار به‌قیمت خوب فروش می‌رود. اما هیچ راهی نبود که جلو پخش‌شدن بوی آن را در آب بتوان گرفت و پیرمرد می‌دانست که وضع بسیار بدی در پیش دارد.

باد هموار می‌وزید. کمی به‌طرف شمال شرقی پیچیده‌بود و

پیرمرد می‌دانست که این یعنی باد فروکش نخواهدکرد. به‌پیشروی خود نگاه‌کرد، اما نه بادبانی پیدا بود و نه کشتی‌ای و نه دودی. فقط ماهیهای پرنده از جلو قایق به‌این‌ور و آن‌ور می‌پریدند، و تکه‌های زرد گیاه خلیج در آب شناور بود. پرنده هم پر نمی‌زد.

دو ساعت بود که پیرمرد قایق می‌راند. روی فنهٔ پاشنه دراز کشیده‌بود و گاه یک تکه از گوشت مارلین را می‌جوید و می‌کوشید خستگی را از تن خود درکند و جان بگیرد. آن وقت یکی از دو بمبک را دید.

به‌صدای بلند گفت: «آی.» این لفظ به‌زبان دیگری درنمی‌آید؛ شاید صدایی بیش نباشد، مانند صدایی که بی‌اختیار از گلوی انسان بیرون می‌آید ـــ وقتی که میخ از دست او می‌گذرد و در چوب می‌نشیند.



بلند گفت: «**گالانو**،» اکنون بالک دومی را هم دیده‌بود که پشت سر اولی می‌آمد. و پیرمرد از روی بالک قهوه‌ای‌رنگ مثلث شکل و حرکت سریع دمها دریافته‌بود که اینها از آن بمبکهای پوزه‌پهن‌اند. از بوی ماهی بی‌قرار بودند و گرسنگی چنان گیجشان کرده‌بود که سراسیمه پی بو را گم می‌کردند و بازمی‌یافتند. ولی مدام نزدیک‌تر

می‌شدند.

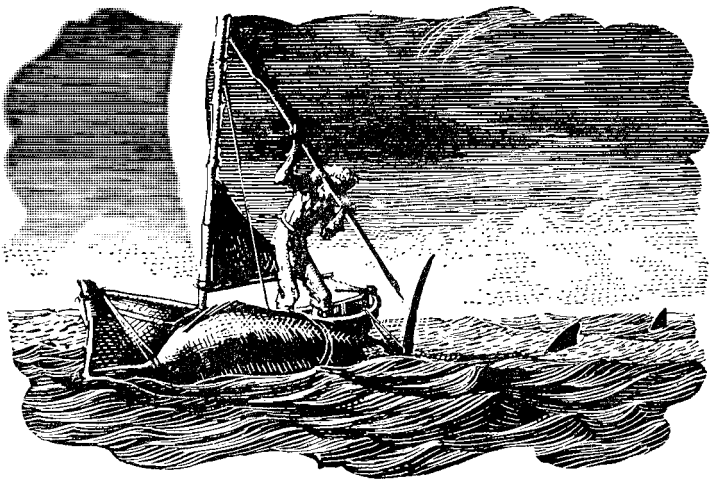
پیرمرد بند بادبان را بست و دستهٔ سکان را ثابت کرد. سپس پارویی را که کارد به‌آن بسته‌بود برداشت. آن را هر چه سبک‌تر برداشت. چون دستهایش از درد بی‌تاب می‌شدند، دستهایش را روی دستهٔ پارو باز و بسته کرد تا نرم شوند. سپس دستها را محکم بست تا درد را بپذیرند و پس نزنند، و بَمبَکها را پایید که می‌آمدند. کله‌های پهن و پخ و بیل‌مانندشان را می‌دید و بالکهای پشتشان را که نوکشان سفید بود. اینها بمبکهای نفرت‌انگیز بدبوی لاشه‌خواری بودند که شکار هم می‌زدند و هر گاه گرسنه بودند پارو یا سکان قایق را گاز می‌گرفتند. همین بمبکها بودند که وقتی لاک‌پشتها روی سطح آب در خواب بودند پاها و بالکهاشان را می‌بریدند و اگر گرسنه بودند آدم را هم در آب می‌زدند، حتی اگر بوی خون یا زُهم لعاب ماهی هم به‌تن آدم نبود.

پیرمرد گفت: «آی، گالانوها، بیایید ببینم.»

آمدند. اما نه آن گونه که بمبک «ماکو» آمده‌بود. یکی برگشت و زیر قایق ناپدید شد و وقتی که ماهی را گاز گرفت و کشید پیرمرد تکان قایق را حس کرد. دیگری با چشمهای باریک و زردش پیرمرد را پایید و سپس تند آروارهٔ نیم‌دایره‌اش را باز کرد و حمله برد و همان جای زخم‌خوردهٔ ماهی را گرفت. بر بالای کله و گردهٔ قهوه‌ای‌رنگش خط اتصال مخ و مغز حرامش بخوبی دیده‌می‌شد و پیرمرد کاردِ سرِ پارو را در آن مفصل فروکرد و بیرون کشید و باز در چشم زرد گربه‌آسای بمبک فروکرد. بمبک، ماهی را رها کرد و در آب فرورفت و همچنان که

می‌مرد آنچه را از ماهی کنده‌بود می‌بلعید.

از ضربه‌هایی که آن بمبک دیگر داشت به‌ماهی می‌زد قایق هنوز می‌لرزید و پیرمرد طناب بادبان را رها کرد تا قایق بر پهلو



بچرخد و بمبک از زیر آن بیرون بیاید. وقتی که بمبک را دید بر لبهٔ قایق خم شد و کارد را فرودآورد. اما کارد فقط به‌گوشت نشست و پوست بمبک سخت بود و کارد فقط اندکی فرورفت. این ضربه نه تنها دستها بلکه شانه‌اش را هم درد آورد. اما بمبک سرش را از آب بیرون داد و بسرعت حمله کرد و پیرمرد درست وسط کلهٔ پهنش را نشانه رفت و بینی بمبک از آب بیرون آمد و روی ماهی افتاد. پیرمرد کارد را بیرون کشید و باز درست در همان جا فروکرد. بمبک همچنان با آرواره‌های قفل شده به‌ماهی چسبیده‌بود و پیرمرد کارد را در چشم

راستش فروکرد. بمبک ول‌کن نبود.

پیرمرد گفت: «ول نمی‌کنی، ها؟» و کارد را میان مغز و ستون فقراتش فروکرد. اکنون هدف‌گیری آسان بود و پیرمرد پاره‌شدن پیوند را حس کرد. پیرمرد پارو را سر و ته کرد و تیغهٔ آن را لای آرواره‌های بمبک گذاشت و چرخاند تا دهانش را باز کند. تیغه را چرخاند و همین که بمبک لغزید و آزاد شد پیرمرد گفت: «یالا گالانو. یک فرسخ برو پایین. برو پیش اون رفیقت، شاید هم مادرت.»

پیرمرد تیغهٔ کاردش را پاک کرد و پارو را خواباند. سپس بند گوشهٔ بادبان را پیدا کرد و بادبان پر از باد شد و او قایق را در مسیر خود انداخت.

بلند گفت: «یک چهارمش رو بردن. بهترین گوشتشو. کاشکی خواب دیده‌بودم، اصلاً نگرفته‌بودمش. متأسفم، ماهی. کارم پاک خراب شد.» دیگر چیزی نگفت و نمی‌خواست به‌ماهی نگاه کند. ماهی که خونش رفته و تنش شسته‌بود به‌رنگ جیوهٔ پشت آینه بود و نوارهایش هنوز به‌چشم می‌خورد.

گفت: «ای ماهی، من نباید اینقدر دور می‌رفتم. نه به‌حال من فایده‌ای داشت، نه به‌حال تو. متأسفم ماهی.»

با خود گفت خوب. بند کارد را وارسی کن، پاره نشده‌باشد. بعد به‌دستهایت برس، چون هنوز خیلی کار داری.

پس از آنکه بند کارد را روی دستهٔ پارو وارسی کرد گفت: «کاشکی یک تکه سنگ داشتم کارده رو تیز می‌کردم. باید یک سنگ با خودم می‌آوردم.» با خود گفت که باید خیلی چیزها با خودت

می‌آوردی. ولی نیاوردی، پیرمرد. حالا وقتش نیست که ببینی چه نداری. ببین با آنچه داری چکار می‌توانی بکنی.

بلند گفت: «حرفهای خوب خوب یادم می‌دی. دیگه حوصله‌شو ندارم.»

دستهٔ سکان را زیر بغل گرفت و هر دو دستش را در آب خیس کرد و قایق پیش رفت.

گفت: «خدا می‌دونه اون آخری چقدر برد. اما قایق حالا خیلی سبک‌تر شده.» دلش نمی‌خواست دربارهٔ آن پهلوی ریش‌ریش ماهی بیندیشد. می‌دانست که هر تکان بمبک یک تکه گوشت بود که از ماهی کنده می‌شد، و حالا ماهی ردپایی به‌پهنای یک شاهراه برای همهٔ بمبکها در دریا بجا می‌گذاشت.

با خود گفت این ماهی نان تمام زمستان مرا می‌داد. فکر این را نکن. فقط آرام بگیر و سعی کن دستهات را رو به‌راه کنی تا بتوانی از آنچه باقی‌مانده‌است دفاع کنی. با این همه بو که تو دریا ریخته‌است دیگر بوی خون دستهای من چیزی نیست. از این گذشته، دیگر از دستهایم خون زیادی نمی‌رود. بریدگی بدی ندارند. خونریزی ممکن است از کرخت‌شدن دست چپم جلوگیری کند.

با خود گفت حالا به‌چه چیزی می‌توانم بیندیشم؟ هیچ چیز. باید به‌هیچ چیز نیندیشم و منتظر بمبکهای بعدی باشم. ای کاش خواب دیده‌بودم. اما کسی چه می‌داند؟ شاید هم درست از کار درمی‌آمد.

بمبک بعدی یک پوزه‌پهنِ تک بود. مانند خوکی که به‌خوراکش حمله کند پیش آمد ــ اگر خوک بتواند دهانش را چنان باز کند که سر آدم در آن جا بگیرد. پیرمرد گذاشت که بمبک ماهی را بزند، و تیغهٔ کاردِ بسته به‌پارو را در مخش فروکرد. بمبک واپس زد و غلتید، و تیغهٔ کارد شکست.

پیرمرد نشست و دستهٔ سکان را به‌دست گرفت. حتی نگاه نکرد که بمبک درشت چگونه در آب فرورفت. نخست به‌اندازهٔ طبیعی بود و بعد کوچک شد و سپس ریز شد. ولی پیرمرد دیگر نگاه هم نکرد.

گفت: «حالا بُنتوک رو دارم. اما فایده‌ای نداره. پاروها و دستهٔ سکان و تخماق کوتاه رو هم دارم.»

گفت: «دیگه شکستم دادند. من با این سنّم نمی‌تونم با چوب از پس بمبک بربیام. اما تا وقتی که پاروها و تخماق و دستهٔ سکان را دارم می‌جنگم.»

دستهایش را در آب خیس کرد. آخرهای بعدازظهر بود و او چیزی جز دریا و آسمان نمی‌دید. باد در آسمان بیشتر شده‌بود و او امیدوار بود که خشکی بزودی پیدا شود.

گفت: «پیرمرد، تو خسته‌ای. از بیخ وجودت خسته‌ای.»

بمبکها تا پیش از غروب آفتاب به‌او حمله نکردند.

پیرمرد بالکهای قهوه‌ای‌رنگ را دید که در دنبالهٔ پهنی که ماهی در دریا بجامی‌گذاشت پیش می‌آمدند. حتی رد بوی ماهی را به‌این‌ور و آن‌ور نمی‌گرفتند. پهلو به‌پهلو یکراست به‌سوی قایق

می‌آمدند.

پیرمرد دستهٔ سکان را ثابت کرد، بند گوشهٔ بادبان را بست، و دست برد زیر فَنّه تخماق را برداشت. تخماقش یک دسته پاروی شکسته بود به‌درازای نزدیک یک متر. فقط با یک دست می‌توانست آن را درست بکاربرد، زیرا که دسته‌اش جای یک دست بیشتر داشت و پیرمرد دسته را محکم به‌دست راست گرفت و جای دستش را خوش کرد و آمدن بمبکها را پایید. هر دو گالانو بودند.

با خود گفت باید بگذارم اولی خودش را خوب به‌ماهی بند کند، آن وقت بکوبم رو نوک پوزه‌اش یا تو فرق سرش.

دو بمبک با هم پیش آمدند. پیرمرد همین که دید آنکه نزدیک‌تر بود دهانش را باز کرد و دندانهایش را در پهلوی سیمین ماهی فروبرد تخماق را بلند کرد و محکم پایین آورد و بر فرق پهن بمبک کوبید. سفتی لاستیک مانند کلهٔ بمبک را حس کرد. اما سختی استخوان را هم حس کرد و یک بار هم بر پوزهٔ بمبک کوبید و او را دید که ماهی را رها کرد و پایین رفت.

آن بمبگ دیگر پیش می‌آمد و پس می‌رفت و سپس با دهان باز پیش آمد. بمبک خودش را به‌ماهی زد و دهانش را بست و پیرمرد تکه‌های گوشت ماهی را دید که سفید از گوشهٔ دهان بمبک بیرون زد. ضربه را فرودآورد و فقط بر سر بمبک کوبید و بمبک نگاهی به‌او انداخت و گوشت از تن ماهی جدا کرد. پیرمرد باز تخماق را فرودآورد ولی فقط تن توپُر و لاستیک مانند او را کوبید.

پیرمرد گفت: «بیا، گالانو، بیا جلو ببینم.»

بمبک با شتاب جلو آمد و همین که دهانش را بست پیرمرد او را کوبید. تخماق را تا آنجا که توانست بالا برد و بمبک را محکم کوبید. این بار استخوان پشت مخ بمبک را زیر تخماق حس کرد و باز همان جا را کوبید و بمبک همچنان که گوشت را می‌درید و می‌ربود آهسته از ماهی جدا شد و در آب فرورفت.

پیرمرد مترصد بود که بمبک برگردد، ولی هیچ کدام پیداشان نشد. آنگاه بمبک دیگری را دید که بر سطح آب چرخ می‌زد. بالک آن بمبک دیگر را ندید.

با خود گفت کشتنشان که از من ساخته نبود. وقتی که جوان بودم چرا، می‌توانستم. اما هر دو تاشان را ناکار کردم. دیگر چندان حالی ندارند. اگر می‌توانستم چماق را با هر دو دست بگیرم اولی را حتماً کشته‌بودم. گفت حالا هم دیر نشده.

دلش نمی‌خواست به‌ماهی نگاه کند. می‌دانست که نصفش از میان رفته‌است. هنگامی که سرگرم نبرد بود خورشید غروب کرده بود.

گفت: «الآن تاریک می‌شه. اون وقت روشنایی هاوانا رو می‌بینم. اگر خیلی به‌طرف مشرق رفته‌باشم چراغای یکی از بندرگاههای تازه رو می‌بینم.»

با خود گفت حالا نباید خیلی از خشکی دور باشم. امیدوارم کسی نگران من نشده‌باشد. البته غیر از پسرک کسی نیست که نگران بشود. ولی یقین دارم او دلش قرص است. خیلی از ماهیگیرهای پیر نگران می‌شوند. و خیلی‌های دیگر. شهر ما شهر خوبی است.

دیگر نمی‌توانست با ماهی حرف بزند، زیرا که ماهی آش و لاش بود. آنگاه فکری به‌خاطرش رسید.

گفت: «ای نیم ماهی، ای که ماهی بودی. متأسفم که زیاد دور رفتم. زندگی هر دوتامون رو خراب کردم. ولی خیلی بمبک کشتیم، من و تو، خیلی‌هارم ناکار کردیم. ماهی، تو چند تا بمبک کشته‌ای؟ اون نیزهٔ روی کله‌ات که بی‌خود نیست.»

دوست می‌داشت ماهی را پیش خود مجسم کند و بیندیشد که اگر آزاد در آب شنا می‌کرد چه به‌روز بمبکها می‌آورد. با خود گفت باید نیزهٔ ماهی را می‌بریدم، بمبکها را با آن می‌زدم. اما تبر نداشتم. بعد هم کارد نداشتم. اما اگر داشتم و نیزه را سر پارو می‌بستم، عجب سلاحی می‌شد. آن وقت با هم بمبکها را تار و مار می‌کردیم. حالا اگر شب برگشتند چه کار می‌کنی؟ چه کار می‌توانی بکنی؟

گفت: «می‌جنگم. تا جون دارم می‌جنگم.»

ولی اکنون هوا تاریک بود و اثری از روشنایی یا چراغ نبود و فقط باد می‌وزید و بادبان مدام کشیده‌می‌شد و او با خود می‌گفت که شاید هم جان از بدنش بیرون رفته‌است. دستهایش را روی هم گذاشت و کف دستها را حس کرد. مرده نبودند و همین قدر که او دستها را باز و بسته می‌کرد درد زندگی در آنها برانگیخته می‌شد. پشتش هم به‌فنهٔ قایق تکیه داشت و می‌دانست که نمرده‌است. شانه‌هایش به‌او چنین می‌گفتند.

با خود گفت چقدر دعا نذر دارم، گفتم اگر ماهی را گرفتم می‌خوانم. ولی حالا خسته‌ام، نای دعاخواندن ندارم. خوب است گونی

را بردارم روی شانه‌ام بیندازم.

روی فَنّه دراز کشیده‌بود و قایق را هدایت می‌کرد و روشنایی را می‌پایید که در آسمان پدیدار می‌شد. با خود گفت نصفش را دارم. شاید بختم یاری کرد نصفهٔ جلو ماهی را به‌منزل رساندم. لابد مختصر بختی دارم. نه، تو بخت را از خودت راندی، چون زیاد دور رفتی، از حد گذشتی.

بلند گفت: «پرت و پلا نگو. بیدار باش، سکان رو نگه‌دار. از کجا بختت هنوز خیلی هم بلند نباشه؟»

گفت: «اگه جایی می‌فروختن، یه خرده می‌خریدم.»

از خود پرسید با چه می‌خریدی؟ با آن نیزهٔ از کف رفته و آن کارد شکسته و این دستهای ناسور؟

گفت: بله. تو تلاش خودتو کردی که بخری. با هشتاد و چهار روز کار توی دریا. به‌ت هم فروختن.»

با خود گفت خیالات بی‌معنی را بگذار کنار. بخت چیزی است که به‌هزار شکل درمی‌آید. کیست که او را بشناسد؟ ولی به‌هر شکلی که باشد من می‌خرم، هر چه هم بخواهند می‌دهم. گفت ای کاش روشنایی چراغها را می‌دیدم. خیلی چیزهاست که می‌گویم ای کاش، ای کاش. ولی این آن چیزی است که حالا می‌گویم ای کاش می‌دیدم. کوشید راحت‌تر تکیه کند و سکان را به‌دست بگیرد، و از درد تنش دانست که نمرده‌است.

می‌بایست حدود ساعت ده شب باشد که بازتاب روشنایی چراغ‌های شهر را دید. نخست بفهمی نفهمی دیده‌می‌شد، مانند

روشنایی آسمان پیش از درآمدن ماه. سپس آن سوی دریا روشن شد، و اکنون باد برخاسته‌بود و دریا آشفته‌بود. پیرمرد به‌سوی روشنایی می‌راند و می‌اندیشید چیزی نمانده‌است که به‌کنارهٔ جریان اقیانوس برسد.

با خود گفت دیگر تمام شد. ممکن است دوباره حمله کنند. اما آدم بی‌سلاح توی تاریکی چکار می‌تواند بکند؟

اکنون تنش خشک و دردناک بود. زخمها و جاهای ناسور تنش در سرمای شب می‌سوخت. با خود گفت امیدوارم دوباره مجبور به جنگیدن نشوم. واقعاً امیدوارم دوباره مجبور نشوم.

اما نیمه‌شب باز هم جنگید، و این بار می‌دانست که بیهوده می‌جنگد. یک گله بمبک آمده‌بود و پیرمرد فقط خط‌هایی را می‌دید که بالکهاشان توی آب می‌کشید، و نور شبتاب بدنشان را که به‌ماهی حمله می‌بردند. پیرمرد کله‌ها را می‌کوبید و صدای بهم‌خوردن دندانها را می‌شنید، و تکان‌خوردن قایق را حس می‌کرد و می‌دانست که دارند از زیر ماهی را می‌درند. نومیدانه آنچه را فقط حس می‌کرد و می‌شنید می‌کوبید و حس کرد که چیزی چوب را گرفت و ربود.

دستهٔ سکان را بیرون کشید و آن را با هر دو دست گرفت و زد و کوبید و بارها و بارها بالا برد و فرودآورد. ولی اکنون بمبکها به‌سینه رسیده‌بودند و یکایک و با هم هجوم می‌آوردند و تکه‌های گوشت ماهی را که زیر آب می‌درخشید می‌دریدند و می‌بریدند و باز برمی‌گشتند.

سرانجام یک بمبک به‌کلهٔ ماهی حمله کرد و پیرمرد دانست که

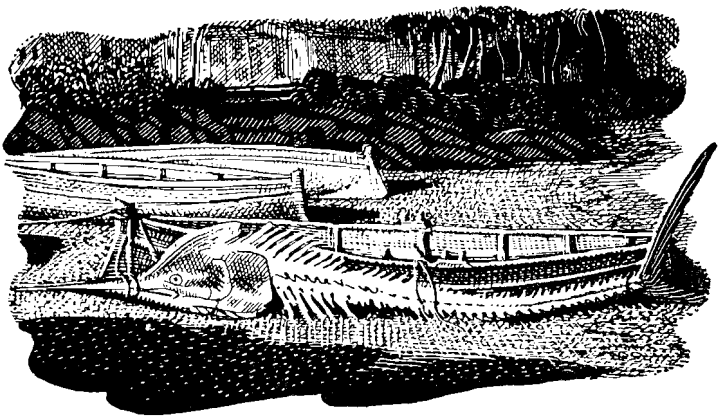
کار تمام است. دندانهای بمبک به‌کلهٔ سفت ماهی نشسته و گیر کرده بود و پیرمرد دستهٔ سکان را روی کلهٔ بمبک فرودآورد. دوباره و سه‌باره فرودآورد. صدای شکستن دستهٔ سکان را شنید و سرشکستهٔ آن را به‌تن بمبک راند. فرورفتن چوب را حس کرد و دانست که تیز است و باز آن را فروکرد. بمبک ماهی را رها کرد و در آب غلتید. این آخرین بمبک آن گله بود. دیگری چیزی نبود که بخورند.

پیرمرد اکنون بسختی نفس می‌کشید و مزهٔ غریبی در دهان خود حس می‌کرد. طعم مس‌مانند و شیرینی داشت و پیرمرد لحظه‌ای ترسید. اما زیاد نبود.

توی دریا تف کرد و گفت: «بخورید، گلانوها. بعدش هم خواب ببینید که آدم شکار کرده‌اید.»

می‌دانست که سرانجام شکست خورده‌است و هیچ درمانی ندارد و به‌پاشنهٔ قایق بازگشت و دید که ته دستهٔ شکستهٔ سکان توی شکاف سکان جا می‌رود، همین قدر که او بتواند قایق را هدایت کند. گونی را روی شانه‌هایش کشید و قایق را در مسیر خود انداخت. اکنون سبک پیش می‌رفت و هیچ گونه اندیشه یا احساسی نداشت. اکنون از همه چیز درگذشته‌بود و قایق را می‌راند تا هر چه بهتر و هوشمندانه‌تر خود را به‌بندر برساند. شب بمبکها به‌لاشهٔ ماهی حمله می‌کردند، مانند کسی که ریزه‌های ته‌سفره‌ای را برچیند. پیرمرد توجهی به‌آنها نداشت و به‌هیچ چیز توجهی نداشت، مگر هدایت‌کردن قایق. فقط متوجه بود که قایق اکنون بار سنگینی بر پهلو ندارد و خیلی سبک و خوب پیش می‌رود.

با خود گفت که قایق سالم است، غیر از دستهٔ سکان هیچ جایش عیبی نکرده‌است. آن هم مسأله‌ای نیست.



حس می‌کرد که اکنون توی جریان خلیج است و چراغ‌های شهرکهای ساحلی را در طول خشکی می‌دید. اکنون می‌دانست کجاست و رسیدن به‌بندر دیگر کار آسانی است.

با خود گفت در هر حال باد با ما رفیق است. سپس افزود گاهی این دریای بزرگ پر از دوستان و دشمنان ماست. و گفت رختخواب. رختخواب رفیق من است. فقط رختخواب. چه چیز خوبی است رختخواب. گفت شکست که خوردی کار آسان می‌شود. هیچ نمی‌دانستم به‌این آسانی است. و پرسید چه چیز تو را شکست داد؟

بلند گفت: «هیچ. زیاد دور رفتم.»

وقتی که وارد بندرگاه کوچک شد چراغهای کافهٔ «تراس» خاموش بود و پیرمرد می‌دانست که اکنون همه در خوابند. باد

رفته‌رفته بالا گرفته‌بود و حالا تند می‌وزید. ولی بندرگاه آرام بود و پیرمرد قایقش را به‌سوی تکه زمین شن‌ریزهٔ زیر صخره‌ها راند. کسی نبود به‌او کمک کند، خودش تا آنجا که می‌توانست قایق را بالا کشید. سپس بیرون آمد و قایق را به‌صخره‌ای مهار کرد.

دگل را خواباند و بادبان را پیچید و بست. سپس دگل را بر دوش نهاد و راه سربالا را در پیش گرفت. آن وقت بود که ژرفای خستگی خود را دریافت. لحظه‌ای درنگ کرد و به‌پشت سرش نگریست و در پرتو چراغ خیابان دم بزرگ ماهی را دید که از پشت پاشنهٔ قایق بلند پیدا بود. خط سفید و برهنهٔ تیر پشت ماهی را دید و حجم سیاه کلهٔ او را با نیزهٔ درازش، و همهٔ برهنگی میان سر و دم را.

باز راه‌افتاد و در انتهای سربالایی زمین خورد و با دگل که بر شانه‌اش بود چندی بر زمین ماند. تلاش کرد برخیزد. ولی نتوانست و همان جا دگل بر دوش نشست و به‌کوچه نگاه کرد. آن دست کوچه

گربه‌ای گذشت و پی کار خود رفت و پیرمرد آن را نگریست. سپس کوچهٔ خالی را نگریست.

سرانجام دگل را زمین گذاشت و ایستاد. دگل را برداشت و روی شانه گذاشت و به‌طرف بالای کوچه راه‌افتاد. تا به‌کلبه‌اش رسید پنج بار ناچار شد بنشیند.

درون کلبه دگل را به‌دیوار تکیه داد. در تاریکی کوزهٔ آب را پیدا کرد و جرعه‌ای نوشید. سپس روی تخت دراز کشید. پتو را روی شانه‌هایش کشید، بعد روی پشت و پاهایش، و دمر روی روزنامه‌ها خوابید و دستهایش را شلال کرد و کف دستهایش بالا بود.

صبح که پسر از لای در سر کشید پیرمرد خواب بود. باد چنان سخت می‌وزید که امروز قایقها بیرون نمی‌رفتند و پسر تا دیروقت خوابیده‌بود و سپس به‌کلبهٔ پیرمرد آمده‌بود، چنانکه هر روز می‌آمد. پسر دید که پیرمرد دارد نفس می‌کشد و آنگاه دستهای پیرمرد را دید و گریه‌اش گرفت. خیلی آهسته بیرون رفت تا قدری قهوه بیاورد، و همهٔ راه می‌رفت و می‌گریست.

چندین ماهیگیر دور قایق جمع شده‌بودند و به‌آنچه بر پهلوی قایق بسته‌بود می‌نگریستند، و یکی توی آب بود و پاچه‌های شلوارش را بالا زده‌بود و با ریسمان اسکلت ماهی را اندازه می‌گرفت.

پسر پایین نرفت. پیش از این رفته‌بود و یکی از ماهیگیرها از جانب او به‌قایق می‌رسید.

یکی از ماهیگیرها صدا زد: «چطوره؟»

پسر گفت: «خوابیده.» دلش نمی‌خواست گریه‌اش را ببینند. «بذارین بخوابه.»

ماهیگیری که ماهی را اندازه می‌گرفت گفت: «از نیزه تا دم هجده پا می‌شه.»

پسر گفت: «باور می‌کنم.»

وارد کافهٔ «تراس» شد و یک ظرف قهوه خواست.

«داغ باشه، شیر و شکرش هم زیاد باشه.»

«چیز دیگه نمی‌خوای؟»

«نه. بعدش ببینم چی می‌تونه بخوره.»

صاحب کافه گفت: «عجب ماهی‌ای بوده. تا به‌حال همچین ماهی‌ای نگرفته‌بودن. اون دو تا ماهی هم که شما دیروز گرفتین خیلی خوب بود.»

پسر گفت: «خاک بر سر ماهیای من!» و باز گریه‌اش گرفت.

صاحب کافه پرسید: «مشروبی چیزی نمی‌خوای؟»

پسر گفت: «نه. بهشون بگین مزاحم سانتیاگو نشن. من برمی‌گردم.»

«به‌ش بگو من خیلی متأسفم.»

پسر گفت: «متشکر.»

پسر قوطی قهوهٔ داغ را به‌کلبهٔ پیرمرد برد و نشست تا او بیدار شد. یک بار بنظرمی‌آمد که دارد بیدار می‌شود. اما دوباره به‌خواب سنگین فرورفت و پسر به‌آن سوی کوچه رفت و مقداری هیزم قرض کرد که قهوه را گرم کند.

سرانجام پیرمرد بیدار شد.

پسر گفت: «پا نشو. اینو بگیر بخور.» مقداری قهوه توی لیوان ریخت.

پیرمرد قهوه را گرفت و نوشید.

گفت: «مانولین، شکستم دادن، راستی شکستم دادن.»

«او که شکستت نداد. خود ماهیه که شکستت نداد.»

«نه. درسته. بعدش شکست خوردم.»

«پدِریکو مواظب قایق و اسباباست. کلهٔ ماهی رو چکار می‌خوای بکنی؟»

«بگو پدریکو تکه‌تکه‌اش کنه، برای توی تلهٔ ماهی.»

«نیزه‌اش چی؟»

«مال تو، اگه می‌خواییش.»

پسر گفت: «می‌خوامش. حالا باید نقشهٔ باقی کارامونو بکشیم.»

«دنبال من هم گشتن؟»

«معلومه. با گارد ساحلی، با هواپیما.»

پیرمرد گفت: «دریا خیلی بزرگه، قایق من هم کوچیکه، درست دیده‌نمی‌شه.» دریافت که چه خوب است کسی باشد که با او حرف بزند ــ به‌جای آنکه فقط با خودش و با دریا حرف بزند. گفت: «جات خالی بود. شما چی گرفتین؟»

«روز اول یکی. روز دوم یکی. دو تا هم روز سوم.»

«خیلی هم خوب.»

«حالا باز با هم می‌ریم.»

«نه. من بختم خوب نیست. من دیگه بختم برگشته.»

پسر گفت: «بخت چیه؟ من بخت با خودم میارم.»

«خانواده‌ات چی می‌گن؟»

«هر چی می‌گن بگن. من دیروز دو تا گرفتم. باید با هم بریم. هنوز خیلی چیزا مونده که باید یاد بگیرم.»

«باید یک نیزهٔ خلاص خوب بگیریم، همیشه تو قایق داشته باشیم. سرش رو می‌شه از فنر یک ماشین فورد اوراق درست کنیم. می‌ریم گراناباکوآ می‌دیم برامون بِدَنش دَمِ سنگ تیزش کنن. باید تیز باشه، گرد باشه می‌شکنه. کاردم شکست.»

«یه کارد دیگه می‌گیرم. فنرم می‌دم تیز کنن. چند روز باد تند داریم؟»

«شاید سه روز. شاید هم بیشتر.»

پسر گفت: «من همه چیزو مرتب می‌کنم. تو دستاتو خوب کن، بابا.»

«می‌دونم چکارشون کنم. شب یه چیز عجیبی تو دهنم حس کردم انگار یه چیزی تو سینه‌ام شکست.»

پسر گفت: «اونم خوب کن. دراز بکش، بابا، می‌رم یه پیرهن تمیز برات میارم. یه چیزی هم میارم بخوری.»

پیرمرد گفت: «از روزنامه‌های روزهایی که نبودم هر چی تونستی بیار.»

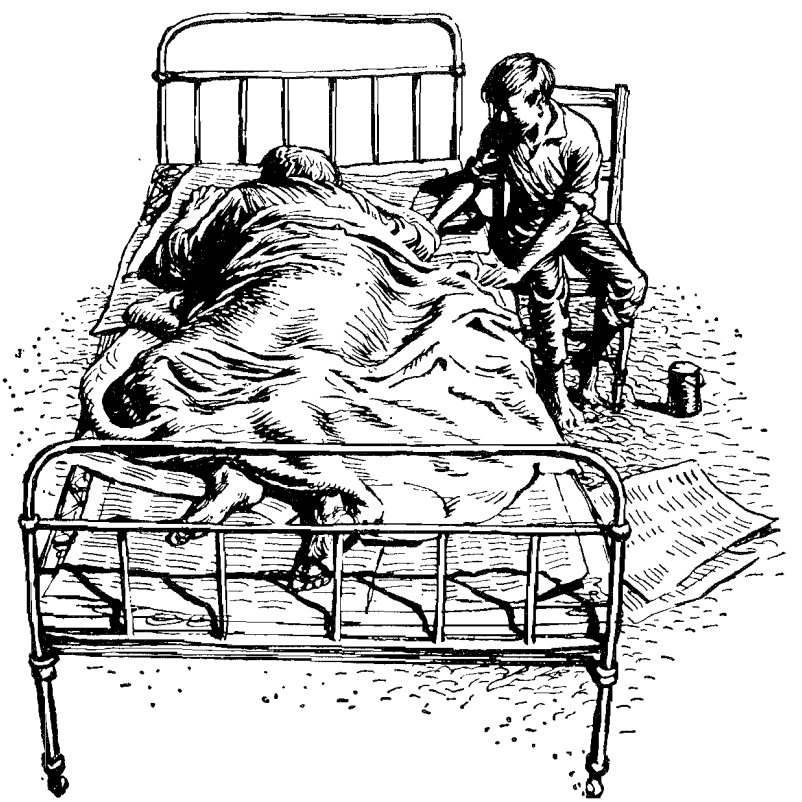
«باید زود خوب بشی، برای اینکه خیلی چیزا هست که من باید یاد بگیرم، تو هم می‌تونی یادم بدی. خیلی ناراحتی کشیدی؟»

پیرمرد گفت: «خیلی.»

پسر گفت: «من رفتم غذا و روزنامه بیارم. استراحت کن، بابا. از دواخونه برای دستهات دوا می‌گیرم.»

«یادت نره، به‌پدریکو بگو کله‌اش مال تو.»

«نه، یادمه.»



پسر وقتی که از در بیرون رفت و از کوچهٔ سنگ مرجان فرسوده سرازیر شد باز هم گریه کرد.

آن روز بعدازظهر یک دسته توریست به‌کافه «تراس» آمده بودند و زنی که قوطیهای خالی آبجو و لاشه‌های زهر ماهی را در لب دریا تماشا می‌کرد چشمش به‌یک تیرپشت بزرگ و سفید افتاد که دُم عظیمی در انتهای آن بود. باد شرقی موجهای سنگین را پی در پی به‌آستانهٔ بندرگاه می‌راند و دم ماهی با آب بلند می‌شد و لنگر برمی‌داشت.

زن از یک گارسون پرسید: «این چیه؟» و به‌تیر دراز ماهی غول‌پیکر اشاره کرد، که اکنون زباله‌ای بود در انتظار آنکه با جزر آب از ساحل برود.

گارسون گفت: «بمبک. کوسه.» منظورش این بود که بمبک چنین کرده‌است.

«هیچ نمی‌دونستم کوسه دم به‌این خوشگلی و خوش‌ترکیبی داره.»

مردی که با او بود گفت: «من هم نمی‌دونستم.»

آن سر کوچه، پیرمرد در کلبه‌اش باز به‌خواب رفته‌بود. همچنان روی صورت خوابیده‌بود و پسر کنارش نشسته‌بود و او را می‌نگریست. پیرمرد خواب شیرها را می‌دید.

توضیح چند واژه

داستانی که در دریا می‌گذرد، طبعاً واژه‌های دریایی دارد. این واژه‌ها در فارسی «بری» فراوان نیست، زیرا که تا همین اواخر گویی میان مردم و فرهنگ آنها را مانع می‌شده‌است. امروز البته چنین نیست.

در ترجمهٔ این اثر همینگ‌وی، مترجم تعداد واژه‌های جنوبی، و عالبا بوشهری، بکاربرده‌است. تلفظ و معنای این واژه‌ها طبعاً نیازمند اندکی توضیح است.

بمبک، بر وزن اندک، انواع ماهی‌های شکاری و درندهٔ دریا؛ معادل «شارک» فرنگی. «کوسه» که در تهران و بسیاری جاهای دیگر به‌این معنی بکارمی‌رود، فقط در خوزستان رایج است، آن هم به‌معنای نوعی بمبک رودخانه‌ای.

بنتوک، بر وزن مشتوک، نیزه‌ای است که سر آن یک شاخهٔ تیز و یک شاخهٔ قلاب‌مانند دارد، چنانکه با آن می‌توان چیز شناور را هم دور راند و هم پیش کشید.

پاشنه، بخش عقب کشتی. (این لغت جنوبی نیست بلکه در نیروی دریایی ساخته شده‌است. لغت جنوبی این معنی طفر بر وزن سفر است، که گویا از اصل عربی «طافر» گرفته شده‌است.)

پیسو، بر وزن بی‌بو، ماهی پستاندار باهوشی است که تربیت‌پذیر است و

اقسام بزرگ و کوچک دارد. دلفین.

چلی، بر وزن ملی، نوعی پرندهٔ دریایی کوچک، به‌اندازهٔ پرستو.

خور، بر وزن تور (در اصل: خبر، بر وزن جبر)، خلیج کوچک، و معمولاً کم‌عمق و آرام.

سینه، همان لغت به‌معنای صدر، بخش جلو کشتی یا قایق؛ عرشهٔ این بخش.

سل، بر وزن دل، روغن جگر بمبک یا ماهی‌های دیگر. بدنهٔ کشتی‌های چوبی را برای آب‌بندی با سل اندود می‌کنند. نوع دارویی سل همان است که «روغن ماهی» نامیده‌می‌شود.

شالو، بر وزن زالو، نوعی باز دریایی، پرندهٔ شکاری و تیزپرواز دریایی.

شلال، بر وزن کنار، صاف و کشیده. دستهای شلال: دستهایی که کنار بدن دراز شده‌باشد.

دستور، بر وزن زنبور، چوب نسبتاً کوتاهی که جلو کشتی یا قایق به‌گوشهٔ پایین بادبان بسته‌می‌شود.

عروس دریا، نوعی جانور دریایی بسیار ابتدایی، که بدن آن ماده‌ای است لعابی یا ژله‌ای، به‌شکل چتری شناور در آب، با شرابه‌های دراز و گاه رنگین. شرابه‌های عروس دریا زهرآگین است و بدن انسان بر اثر تماس با آنها تاول‌های دردناک می‌زند.

فرمن، بر وزن برزن، چوب درازی که یک ضلع بادبان به‌آن بسته‌می‌شود و تقریباً عمود بر دگل قرارمی‌گیرد.

فریاله، بر وزن جزغاله، نوعی ماهی زهردار که اثر نیشش بسیار دردناک است؛ عقرب دریایی.

فنه، بر وزن پنبه، عرشهٔ سینه یا پاشنهٔ کشتی یا قایق.

گباب، بر وزن رباب، نوعی ماهی که گوشت آن سرخ‌رنگ است. این همان ماهی است که به‌نام فرنگی‌اش «تون» یا «تونا» معروف است.