

بررسی مسئله شر در آثار ادبی

به سرپرستی:
زهیر باقری نوع پرست

بررسی مسئله شر در آثار ادبی

به سرپرستی:

زهیر باقری نوع پرست

بررسی مسئلهٔ شر در آثار ادبی

به سرپرستی: زهیر باقری نوع‌پرست

طرح جلد: شیدا راسخ

ویراستار: عطیه طائب

فروردین ۱۴۰۰

<http://www.salekenisti.com>

به یاد هوراشیو که حضورش طعن و طنز دهر و، آزار ستمگر، وهن اهل
کبر و، رنج خفت از معشوق و، سرگرداندن قانون، تجری‌های دیوانی و،
خواریها که دایم مستعدان صبور از هر فرومایه همی‌بینند، همه را چنان
کمرنگ ساخت که بودن به از نبودن شد.

فهرست

- مقدمه ۹
- زهیر باقری نوعپرست
- مسئلهٔ شر در ادبیات ۲۱
- شالوم جی. کان / مهرداد بیدگلی
- ادبیات شبانی / روستایی و طاعون: اثبات «مسئلهٔ بنیادین شر» در
رمان سگ‌های سیاه ایان مک‌یونن ۴۵
- جو دیت سیویر / احمد حسینی
- مسئلهٔ شر در بهشت گمشده ۷۵
- آلن اچ. گیلبرت / محمدهادی فروزش‌نیا
- مناقشهٔ ایوان کارامازوف ۹۹
- ریچارد هریس / لیلا بختیاری
- هرمان ملویل و مسئلهٔ شر ۱۱۱
- ویلیام اس. دیکس / معصومه رضایی
- ایوب و مسئلهٔ شر ۱۳۵
- کنت سیسکین / احمد فکری هل‌آباد
- رنج و مسئلهٔ شر در رمان‌های شوساکو اِندو ۱۵۷
- مینکو هوندا / محمد یوسفلوپی
- کامو و مسئلهٔ شر ۱۸۱
- بن میوسکوویچ / شیدا راسخ

مقدمه

زهیر باقری نوع پرست

زبان ما آکنده از تصاویر، استعاره‌ها و نمادهایی است که به وسیله آن‌ها به توصیف پدیده‌ها می‌پردازیم. این ویژگی زبان هم در زبان علم، هم در زبان دین و هم در زبان فلسفه و حتی در زبان روزمره قابل مشاهده است. یکی از بزرگ‌ترین منابع سوءتفاهم در زبان عدم توجه به این تصاویر، استعاره‌ها و نمادها و توصیف واقعیت پنداشتن آن‌هاست. ویتگنشتاین قائل بود که زبان ما لاجرم از این ویژگی‌ها برخوردار است و در نتیجه آن، دورسالت برای فیلسوف قائل بود؛ اول اینکه تصاویری را که از تصویر بودنشان غافل شده‌ایم و واقعیت یا توصیف واقعیت می‌پنداریم شناسایی کند تا نسبت به کارکرد تصاویری که به کار می‌گیریم التفات داشته باشیم. دوم اینکه آگاه باشیم که می‌توان از تصاویر، استعاره‌ها و نمادهای جایگزین بهره برد و گاه به کار گرفتن این جایگزین‌ها به فهم بهتر از مسائل می‌انجامد. هر دوی این رسالت‌ها به کاهش سوءتفاهم و قرار گرفتن هر چیزی در جای خود می‌انجامد.

زبان علم با تصاویری سروکار دارد که فعالیت علمی را ممکن می‌سازد. مثلاً در میان دانشمندان پس از انقلاب علمی، در نظر گرفتن جهان به مثابه یک «ماشین» رواج یافته است. ولی ماشین تنها یک تصویر و تمثیل است و جهان در واقع یک ماشین نیست. غافل شدن از این امر، باعث می‌شود ما متوهم شویم که جهان به واقع یک ماشین مکانیکی یا یک ساعت بزرگ است. این غفلت موجب شکل‌گیری سوءتفاهم‌هایی در تصورات ما از جهان خواهد شد. علاوه بر این، معلوم نیست این تصویر بهترین تصویر ممکن برای علم‌ورزی باشد یا خیر. ما به تمامیت جهان و واقعیت دسترسی نداریم که بتوانیم تشخیص دهیم چگونه استعاره یا تصویری بهترین کارایی را برای فهم آن دارد. علم‌ورزی در دوران فعلی تا حدود زیادی مرهون تصویر ماشین از جهان است و موفقیت‌های بسیاری نیز کسب کرده است. ولی چه بسا در آینده تصویر یا استعاره‌های دیگری ظرفیت بیشتری برای علم‌ورزی ایجاد کنند. به عنوان مثال، ممکن است در آینده دانشمندان جهان را نه یک ماشین مکانیکی بی‌روح، که همچون یک ارگانیسم زنده در نظر بگیرند. اما همان تصویر نیز نباید ما را دچار توهم کند که جهان به واقع یک ارگانیسم زنده است. همچنین است بهره‌گیری از تصویر «اتم» یا ذرات بسیار ریز برای توصیف واقعیت بنیادین که در فیزیک مورد مطالعه است. در گذشته افرادی همچون اپیکور از تصویر اتم بهره برده‌اند حال آنکه آن‌ها هیچ تصویری از آنچه در فیزیک دوران ما مطرح می‌شود نداشته‌اند. آن‌ها از این تصویر برای به دست آوردن فهمی از واقعیت بهره بردند و این تصویر قابلیت آن را داشته که در زبان علمی نیز به کار گرفته شود. اما تصور انسان‌ها از اتم دچار تحولات بسیار زیادی شده است و البته تصاویر دیگری برای توصیف واقعیت در سطح بنیادین طرح شده‌اند که می‌توان به آن‌ها به عنوان تصویر جایگزین اندیشید (میدان‌های فیزیکی و اعداد). تصور اینکه واقعیت به واقع از ذرات ریزی به نام اتم تشکیل شده، ادعایی است که برای بررسی درستی آن نیاز به دسترسی به کنه واقعیت است. ولی حتی اگر چیزی به اسم «کنه واقعیت» و رای جهان‌پدیدار وجود داشته باشد، ما از طریق زبان استعاری و نمادینمان تنها امکان فعالیت‌هایی مانند علم‌ورزی را برای خود فراهم می‌کنیم و به کنه واقعیت دسترسی پیدا نمی‌کنیم. اگر از استعاره‌های اتم و ماشین و امثال آن‌ها بهره نبریم، از علم‌ورزی محروم خواهیم شد و از دستاوردهای علمی چنان‌که در جهانمان میسر شده است، بی‌بهره خواهیم بود.

این تصاویر از آن حیث ارزشمند هستند که امکان فعالیت‌های علمی را به ما می‌دهند، اما تصور اینکه این تصاویر از واقعیتی پنهان در پس جهان پدیدار پرده‌برداری کنند و ما را از آن آگاه کنند نیازمند ارائه دلایلی از سوی مدعی است. ابتدا باید مشخص شود جهانی که می‌بینیم نوعی وهم است و واقعیتی در پس آن قرار دارد که با علوم طبیعی می‌توان ماهیت آن را کشف کرد. مسئله اصلی در اینجا این است که زبان علم و تصور علمی ما خود بر فهم متعارفمان از جهان استوار است. ما جهان را رنگ‌دار و بودار تجربه می‌کنیم، میز و صندلی و فرش و گل و درخت می‌بینیم و صدای بلبل و نسیم نرووزی را می‌شنویم و حس می‌کنیم. این تجربه‌ها نقطه آغاز تمام فعالیت‌های ما در جهان از جمله علم‌ورزی است. آیا همه این رنگ‌ها و بوها و صداهایی که تجربه می‌کنیم چیزی بیش از مشتکی ذره نیستند؟ اگر کسی بخواهد ادعا کند که چنین است، بر عهده اوست که بگوید چگونه توانسته به واقعیت پس پرده سرک بکشد و ما را از این واقعیت آگاه کند. اگر توضیحات او قانع‌کننده بود، می‌توان آن را پذیرفت، ولی حتی اگر چنین پرده‌داری‌ای ممکن باشد، باز آمیختگی زبان ما به تصاویر و استعاره‌ها را منتفی نمی‌کند. از این رو، ما همچنان وظیفه داریم تا از وجود تصاویر در زبان خود آگاه شده و نحوه کاربرد صحیح آن‌ها را تمرین کنیم.

در مورد زبان دین نیز همین ملاحظات برقرار است. ما در زبان دینی نیز همچون دیگر بخش‌های زبان، از استعاره‌ها و تصاویر بسیاری بهره می‌بریم. در ادیان به ما گفته می‌شود که جهان چگونه ساخته شده، انسان‌ها چگونه آفریده شده‌اند و در نهایت کار جهان به چه شکل در خواهد آمد. همچنین خداوند در ادبیات دینی به شکل‌های خاصی توصیف می‌شود. در مواجهه با این‌گونه توصیف‌ها باید به یاد داشته باشیم که زبان دینی نیز همچون هر زبان دیگری از تصاویر، استعاره‌ها و نمادهایی بهره می‌برد. فراموش کردن این مهم ما را به سمت این ادعا سوق خواهد داد که در ادبیات دینی، آنچه در مورد خداوند گفته می‌شود به واقع توصیف اوست. اگر تصاویری را که برای فهم خداوند به کار گرفته شده‌اند، توصیف واقعیت خداوند بپنداریم، آنگاه برای خداوند مابه‌ازایی در نظر گرفته‌ایم که ارتباطی به خود او ندارد. مثلاً تصویر آفرینش به ما می‌گوید که خداوند ابتدا جهان را آفرید و سپس بر عرش تکیه زد یا دست خداوند فراتر از همه دست‌هاست یا شما تیر

نمی‌زنید بلکه خداوند تیر می‌زند یا خداوند از رگ گردن به شما نزدیک‌تر است. بدیهی است که اگر ما به پس‌پرده جهان مادی دسترسی نداریم، به پس‌پرده بسیار رازآوردۀ تر عالم ورای طبیعت و خداوند نیز دسترسی نخواهیم داشت و در اینجا وجه تصویری و استعاری و نمادین زبان بیش از هر جای دیگری فعال است. از این جهت، مراقبت از کاربرد زبان و پرهیز از کج‌فهمی در این بخش اهمیتی دوچندان دارد.

هنگامی که می‌گوییم خداوند خالق جهان است، از تصاویری مرتبط با خلق کردن که در دنیای انسانی خود با آن‌ها سروکار داریم، بهره می‌بریم. به‌عنوان مثال یک نجار، بنا، یا مؤسس کشور را در نظر می‌گیریم. اما هیچ‌یک از ما در لحظه خلقت آنجا حاضر نبوده‌ایم و نمی‌دانیم این خلقت چه کیفیتی داشته و چه تفاوتی با انواع خلق کردنی که با آن‌ها سروکار داریم، دارد. هنگامی که می‌گوییم خداوند رحمان و رحیم است، از رحمان یا رحیم بودن خداوند تنها فهمی استعاری و تصویری و برگرفته از مهر و محبتی که بین انسان‌هاست داریم. هیچ‌کس به واقعیت خداوند دسترسی ندارد که بتواند تشخیص دهد مهر و محبت خداوند چه کیفیتی دارد و به چه شکل است. بنابراین، باید همواره آگاه باشیم که وقتی از مهر و محبت خداوند سخن می‌گوییم، زبانمان استعاری است و از تصاویر بهره می‌بریم و به‌واقع در حال توصیف رحمان و رحیم بودن خداوند نیستیم. هنگامی که از دیگر ویژگی‌های خداوند سخن می‌گوییم هم قضیه بر همین قرار است. وقتی می‌گوییم خداوند مکار است نیز قضیه به همین شکل است؛ مکر و فریب انسان‌ها را در نظر می‌گیریم و با استفاده از آن فهمی از مکر خداوند حاصل می‌کنیم.

مسئله شر

یکی از مباحثی که بی‌توجهی به خاصیت تصویری، استعاری و نمادین زبان در آن ما را با مشکلات زیادی مواجه می‌کند مسئله شر است. در مسئله شر پرسش اصلی این است که چگونه ممکن است خداوندی مهربان که توان انجام هر کاری را دارد و به همه چیز داناست، مانع از

درد و رنج ما انسان‌ها در این جهان نشود. البته در برخی از صورت‌بندی‌های مسئله‌ شر به‌جای «مهربان» از «خیر مطلق» یا «بخشنده» یا دیگر معادل‌های مشابه استفاده می‌شود. اما هریک از این معادل‌ها را که به کار گیریم، پرسش اصلی این است که چنین واژگانی در وصف خداوند چگونه باید فهمیده شوند. وقتی ما از واژهٔ مهربان بهره می‌بریم، ممکن است پدر یا مادر مهربانی را در نظر بگیریم. پدر و مادرها هرچقدر هم که مهربان باشند، توان و دانش محدود انسانی دارند و نمی‌توانند ما را از تمامی شُرور حفظ کنند. حال ممکن است برای اینکه بتوانیم مسئلهٔ شر را بفهمیم بگوییم: فرض کن پدر خیلی مهربانی که همه‌کارتوان و همه‌چیزدان است تو و جهان را آفریده باشد، چگونه ممکن است اجازه دهد تو رنج و درد بکشی؟ چنین تصویر انسان‌واری از خداوند به‌هیچ‌وجه نمی‌تواند توصیف واقعی او در نظر گرفته شود. کسی نمی‌داند مهر و محبت خداوند به‌واقع به چه شکل است و چه کیفیتی دارد. چنان‌که نمی‌دانیم قدرت خداوند و دانش او به چه کیفیتی است. فهم ما از ویژگی‌های خداوند از طریق تصاویر و استعاره‌ها و نمادهایی ممکن است و از این‌رو، این فهم همواره در معرض انسان‌وار کردن اوست. برای فهم همه‌چیزدان بودن خداوند ممکن است در نظر بگیریم که ما انسان‌ها چه نوعی از دانش را می‌توانیم داشته باشیم و چه نوعی از دانش ممکن است و سپس تمام آن‌ها را به خداوند اطلاق کنیم و تصور کنیم با این روش همه‌چیزدان بودن خداوند را توصیف کرده‌ایم. یا در مورد همه‌کارتوان بودن خداوند ممکن است به انواع قدرت‌ها و توانایی‌هایی که انسان‌ها و دیگر جانداران دارند فکر کنیم و تنها با افزایش میزان آن‌ها، تصور کنیم به فهمی از قدرت و همه‌کارتوانی خداوند دست یافته‌ایم.

اگر ما به خداوند چنان‌که هست دسترسی نداریم و تنها با مفاهیمی آمیخته به تصاویر و استعاره به او دسترسی داریم، در این صورت، مسئلهٔ شر نمی‌تواند به نفی وجود خداوند بینجامد و تنها می‌تواند مفاهیم و تصویرهای ما از خداوند و فهم استعاری و نمادینمان از او را زیر سؤال ببرد. به عبارت دیگر، مسئلهٔ شر کمک می‌کند تصاویر غلط و نادرستی را که از خداوند داریم کنار بگذاریم. تصاویر انسان‌واری که برای فهم مهر و محبت، توان و دانش خداوند به کار می‌روند باعث می‌شوند ما به این نتیجه برسیم که وجود خداوند و شر در این دنیا با یکدیگر قابل جمع

نیست. اگر در تصویر مان از خداوند، او را همچون پدری بسیار مهربان در نظر بگیریم که توان و دانش نامحدودی دارد، آنگاه توجیه مسئله شر بسیار دشوار و یا غیرممکن خواهد شد. از قضا تصویر خداوند به‌عنوان پدر آسمانی در مسیحیت وجود دارد و می‌تواند زمینه‌ساز کج‌فهمی در مسئله شر شود. تصویر پدر آسمانی مهربانی که هیچ نشانی از غضب و خشم ندارد و هرچه هست مهر مطلق است، تصویری کودکانه است. اگر شخصی (خدا یا انسان) از تمامی احساسات بری باشد به‌غیر از مهر، شخص بسیار عجیبی است که از عدم بلوغ احساسی رنج می‌برد و ناتوان از واکنش‌های مناسب احساسی در موقعیت‌های متفاوت است. اما گذشته از این، افرادی که از تصویر پدر برای خداوند بهره می‌برند، گاهی دست به توجیه شر بر اساس این تصویر نیز می‌زنند. به‌عنوان مثال خواهند گفت مانند پدری که خواهان رشد فرزندش است و می‌داند که درد و رنج برای رشد او ضروری است، خداوند نیز اجازه می‌دهد ما درد و رنج را تجربه کنیم تا رشد کنیم. در چنین مواردی شخص درگیر دفاع از پدری همه‌چیزدان و همه‌کارتوان می‌شود و تلاش می‌کند برای وجود شر به‌رغم وجود چنین پدری توجیهاتی بیابد. فراموش کردن مختصات این تصویر ما را درگیر بحث و جدل بیهوده‌ای می‌کند که نه به اثبات وجود خداوند می‌انجامد و نه به نفی آن، بلکه بحث بر سر موجودیت و افعال افسانه‌ای است که هرگز وجود نداشته است، یعنی پدر یا انسانی که همه‌کارتوان و همه‌چیزدان است.

ما از جزئیات مهر خداوند آگاه نیستیم که بتوانیم به‌درستی تشخیص دهیم چه تصویری برای فهم آن مناسب است. در قرآن به‌کرات گفته شده که خداوند رحمان و رحیم است و شارحان و مفسران به کمک احادیث تعریف و توصیف‌هایی از این دو ویژگی خداوند به ما ارائه کرده‌اند. اما هیچ‌کس نمی‌تواند به ما بگوید که خصوصیت رحمان و رحیم بودن خداوند در یک رنج مشخص بشری در این دنیا چگونه باید سنجیده یا فهمیده شود. ما از جزئیات و کیفیت دانش و توان خداوند به‌شکلی آگاهی نداریم که بتوانیم بگوییم دانش یا توان او در فلان درد و رنج که فلان انسان متحمل شد، می‌بایست مانع می‌شد. این در حالی است که می‌دانیم انسانی مهربان با دانش و توان انسانی خود، حتماً کودکی را که قرار است از بلندی به پایین پرت شود نجات خواهد داد. تصویری که در

مسئله شر ما را اغلب اسیر خود کرده این است که خداوند را انسانی بسیار مهربان، بسیار توانمند و بسیار دانا فرض می‌گیریم و با این حجم از مهر و توان و دانش انسانی که در او سراغ داریم، لب به گلایه می‌گشاییم که چرا انسانی به این خوبی و مهربانی، با این دانایی و توانایی جلوی درد و رنج و بدبختی‌مان را نمی‌گیرد. ما می‌دانیم که اگر انسانی مهربان باشد، وقتی کودکی در حال رنج کشیدن است، به او کمک می‌کند و توقع داریم وقتی انسانی در سختی و رنج است، انسان دیگری به یاری او بشتابد. اما بر چه اساس می‌توانیم مدعی باشیم که مهر خداوند از جنس این مهر انسانی است و همین توقع را نیز از او داشته باشیم؟ یا بر چه اساس می‌توانیم وجود خداوند را به محدودیت‌های وجود انسانی بکاهیم و تنها سه ویژگی دانش، توان و مهر انسان‌وار را در او بی‌نهایت کنیم و بنابراین از او توقع داشته باشیم در موردی خاص به شکلی خاص عمل کند؟

ناگفته پیداست وقتی می‌گوییم خداوند مهربان و دانا و تواناست و در کتاب‌های دینی نیز چنین عباراتی آمده است، توقع داریم این عبارات تنها واژگانی رازآلود و معماگونه برای ما نباشند. توقع داریم وقتی کسی از مهر، دانش و توان خداوند سخنی می‌راند به شکلی برایمان معنادار باشد تا بتوانیم از طریق آن وجود خود در این دنیا و درد و رنجی را که بر ما تحمیل می‌شود معنادار کنیم. به نظر می‌رسد که مؤمن باید به فهم تصویری از خداوند رضایت دهد و نمی‌تواند چیزی بیش از آن توقع داشته باشد. چنان‌که دانشمند نیز باید به فهمی تصویری و استعاری از جهان طبیعی رضایت دهد. در این مسیر، مؤمن چاره‌ای ندارد جز اینکه تلاش کند تصاویری از خداوند را برگزیند که کمترین کج‌فهمی را حاصل می‌کند. برخی تصاویری که از خداوند ارائه می‌شوند نمی‌توانند به ما کمک کنند تا درد و رنج خود را معنادار کنیم. ارائه تصویری از خداوند که عاری از کج‌فهمی باشد و توان معنا بخشیدن به درد و رنج مؤمن را داشته باشد، می‌تواند مسئله شر را به امتیازی برای او تبدیل کند. اما این در گرو آن است که مؤمن بتواند چنین تصویری را ارائه کند. یکی از بخش‌های دانش بشری که در آن تصاویر متعددی از خداوند ارائه می‌شود ادبیات است. در هر یک از آثار ادبی‌ای که نویسندگان در آن‌ها به مسئله شر می‌پردازند، تصاویری از خداوند ارائه می‌شود و این تصاویر هر کدام این فرصت را فراهم می‌کنند تا نسبت درد و رنج و معنای آن را

با آن خدای مشخص بسنجیم. در واقع، در هریک از آثار ادبی، نویسنده با تصویری که از خداوند دارد، در تلاش است فهمی از درد و رنج بشر در این دنیا حاصل کند. اما در بین آثار ادبی ای که به ارائه تصویری از خداوند و جایگاه درد و رنج در دنیای خلق شده توسط او می پردازند، کتاب‌های مقدس ادیان جایگاه ویژه‌ای دارند. اطلاق اثر ادبی به این کتاب‌ها البته محل مناقشه خواهد بود، اما از آنجا که باورمندان به این کتاب‌ها منشأ آسمانی برایشان قائل هستند، تصویری که از خداوند در آن‌ها ارائه می‌شود و نوع فهمی که از درد و رنج به ما می‌دهند، همانی است که مؤمن می‌بایست بیش از هر تصویر و فهم دیگری به آن توجه کند.

با مراجعه به کتاب‌های آسمانی هر دینی متوجه خواهیم شد درد و رنج در هر دین چه جایگاهی دارد. مثلاً با مراجعه به قرآن درمی‌یابیم درد و رنج به‌عنوان بخش مهمی از زندگی این دنیا به رسمیت شناخته شده است. در واقع، با مراجعه به قرآن می‌فهمیم که از منظر این کتاب، چیزی به عنوان «مسئله شر» وجود ندارد. خداوند منشأ تمام بلاهای طبیعی است که در فلسفه به آن‌ها «شُرور طبیعی» می‌گوییم و برخی از این بلاهای طبیعی در قرآن به‌عنوان عذاب یک قوم عصیانگر و گناهکار ذکر شده‌اند. در نگاه توحیدی اسلام، نمی‌توان منشأ دیگری برای شرور طبیعی در نظر گرفت، همان‌طور که برای نظم و زیبایی موجود در طبیعت نمی‌توان منشأ دیگری در نظر گرفت. شرور اخلاقی نیز نتیجه اعمال انسان‌هایی است که در این دنیا یا در دنیایی دیگر سزای اعمالشان را خواهند دید. شرور اخلاقی از آن جهت به‌عنوان یک مقوله وجود دارد که انسان‌ها در این دنیا قرار است آزموده شوند و با اعمال خود مشخص کنند پس از مرگ چه عاقبتی در انتظارشان خواهد بود. بنابراین در این میان گاه مرتکب شرور اخلاقی می‌شوند. درحالی‌که در قرآن از مجازات برخی انسان‌های شرور در همین دنیا سخن به میان می‌آید، در مورد برخی دیگر گفته شده که خداوند آن‌ها را به حال خود واگذار کرده تا در این دنیا بخورند و بخوابند و در دنیایی دیگر به اعمالشان رسیدگی شود. اما درد و رنج در قرآن صرفاً یک کارکرد در زندگی ما انسان‌ها ندارد، گاه به‌شکل بلا و عذاب بر مردم شرور نازل می‌شود و گاه امتحان و آزمایشی برای نیکوترین انسان‌هاست. پیامبران در قرآن، از منظر خود قرآن، برترین مردم دنیا هستند و درعین حال با خواندن سرگذشت

آن‌ها متوجه می‌شویم که درد و رنج‌های شگرفی را متحمل شده‌اند. اما نمی‌توان دلیل یا توجیهی برای همهٔ این درد و رنج‌ها برشمرد و در همهٔ این موارد نیز دلیل تحمیل درد و رنج بر آن‌ها بررسی نشده است. به‌عنوان مثال، با خواندن داستان یوسف در قرآن درمی‌یابیم که کودکی معصوم و بی‌گناه به دلیل حسد برادرانش به چاه افکنده می‌شود و پس از آن نیز درد و رنج‌های بسیار زیادی را، همچون زندانی شدن و مورد تهمت واقع شدن، متحمل می‌شود. با خواندن داستان یونس و موسی، با درد و رنج‌هایی که به‌صورت انفرادی متحمل شدند مواجه می‌شویم و با خواندن داستان لوط و قوم ثمود متوجه درد و رنج‌هایی می‌شویم که تعدادی از انسان‌ها به‌صورت گروهی تجربه می‌کنند. اما درد و رنج در قرآن تنها امتحان یا عذاب نیست. به‌عنوان مثال یکی از رنج‌هایی که ما انسان‌ها تجربه می‌کنیم و از شدیدترین آن‌ها نیز هست، حالت اضطراب و بی‌پناهی در بدترین موقعیت‌هاست، مثل هنگامی که متوجه می‌شویم کشتی‌مان در دل دریا در حال غرق شدن است و به‌زودی خواهیم مرد. از چنین رنجی به‌عنوان رنجی تنبیه‌کننده برای انسان یاد شده است و گویی این نوع رنج به انسان تحمیل می‌شود تا ایمان بیاورد. درعین حال، در قرآن گفته می‌شود که برخی درد و رنج‌ها به ناامیدی انسان‌ها می‌انجامد. در موردی دیگر، درد و رنج‌های انسان‌های بدکار در آخرت به‌عنوان عاملی بازدارنده به انسان‌ها تذکر داده می‌شود. از آنجاکه هیچ انسانی مایل نیست درد و رنج‌های دوزخ را، که توصیف آن‌ها در قرآن رفته تحمل کند، کارکرد این نوع درد و رنج بازدارندگی و پرهیز است. همین بررسی کوتاه نشان می‌دهد که درد و رنج در قرآن کارکردها، دلایل و توجیه‌های متفاوتی دارد و نمی‌توان به‌سادگی برای تمامی موارد درد و رنج در آن نسخه‌ای واحد پیچید. به دیگر عبارت، اگر بخواهیم از منظر قرآن به درد و رنج نگاه کنیم، نمی‌توان همچون جان هیک گفت درد و رنج برای پرورش روح است. درست است که برخی رنج‌ها چنین نقشی را بازی می‌کنند، ولی بعضی‌هایشان در قرآن برای نابودی انسان‌های بدکار مورد اشاره قرار گرفته‌اند. از قضا یکی از ایرادات اساسی به نظر جان هیک این است که بسیاری از درد و رنج‌ها چنان روح و روان انسان را نابود می‌کنند که نمی‌توانند نقش پرورشی بازی کنند. از دیگر سو، نمی‌توان مدعی شد هر درد و رنجی که بر انسان‌ها وارد می‌شود عذاب الهی است. از این رو، هر جا که زلزله یا سیل آمد یا هر بلای دیگری نازل شد، نمی‌توان آن را عذاب الهی دانست، چراکه برخی از درد و رنج‌ها در قرآن کارکردهای دیگری نیز دارند. انسانی که ادعا می‌کند می‌داند فلان زلزله

یا فلان بلای طبیعی مشخص نتیجهٔ عذاب الهی است، یا این درد مشخص برای پرورش روح است، در واقع مدعی است علم غیب دارد و از دانش الهی بهره می‌برد. از آنجاکه درد و رنج‌ها در قرآن کارکرد یکسانی ندارد، هر درد و رنجی که رخ دهد ممکن است تبیینی متفاوت داشته باشد و از آنجاکه در نگاه خدا باورانه، کارکرد هر درد و رنج مشخص تنها بر خود خدا معلوم است، گفتن انسان‌ها از قصد خداوند از هر درد و رنجی تنها نتیجهٔ حدس و ظن آن‌هاست. هیچ‌گاه نمی‌توانیم مدعی باشیم که می‌دانیم دلیل وقوع زلزلهٔ بم یا زلزلهٔ رودبار از منظر خدا چه بوده است، همان‌طور که نمی‌توانیم بگوییم درد و رنجی که فلان کودک در فلان مورد خاص متحمل شد از منظر خداوند چه کارکردی دارد. بنا به آنچه پیش‌تر گفتیم، ما نمی‌توانیم بگوییم از مهر و محبت خداوند در هر درد و رنج مشخص بشری که رخ می‌دهد چه توقعی باید داشت. واکنش نشان دادن ما انسان‌ها به درد و رنج البته امری طبیعی است و در کتاب‌های مقدس حتی پیامبران نیز به خاطر برخی درد و رنج‌ها به درگاه خداوند گلیه می‌کنند، طلب کمک می‌کنند، دعا می‌کنند که از آن در امان بمانند یا حتی با خداوند چانه می‌زنند که از درد و رنج خود یا قومشان بکاهد. اما آنچه عقلانی نیست تلاش انسان است برای اینکه نشان دهد «می‌داند» هر درد و رنجی که در زندگی خود یا دیگری رخ می‌دهد چه حکمت و تبیین خدا باورانه‌ای دارد. انسان نیازمند است درد و رنج خود را به‌شکلی معنادار کند و انسان خدا باور نیاز دارد درد و رنج خود را به‌شکلی در ارتباط با خداوند بفهمد. او مایل است بداند فلان درد مشخصی که تجربه می‌کند عذاب است یا امتحان یا چیز دیگری. در این مسیر، انسان خدا باور باید آگاه باشد که هر توجیه و دلیلی که برای درد و رنج‌های خود ارائه کند حدس و گمانی بیش نیست و بیش از آنکه توصیف واقعیت باشد، معنابخشی به درد و رنجش است.

با در نظر گرفتن اینکه درد و رنج و معنابخشی به آن در مسئلهٔ شر محوریت اساسی دارد، نمی‌توانیم وانمود کنیم این مسئله همچون یک فرمول ریاضی است که به یافتن راه‌حل نیاز دارد. زمانی میان فیلسوفان باوری نادرست رایج بود مبنی بر اینکه عقل و احساسات کاملاً از یکدیگر منفک هستند، حال آنکه این دو آمیختگی‌هایی با هم دارند و عقلانیت بدون احساسات نوعی

روان‌پریشی و احساسات بدون عقل نیز ناپختگی است. در مسائلی که درد و رنج انسان‌ها مطرح است، رویکردی فرمول‌وار و بدون در نظر گرفتن احساسات جانداران، ما را به نتایج ناخوشایندی خواهد رساند. همان‌طور که در نظر نگرفتن بُعد عقلانی در این بحث‌ها و غلبه احساسات بر آن‌ها می‌تواند ما را به سمت منقلب و فریفته شدن سوق دهد. در اغلب مقالات و کتاب‌های فلسفی، امکان به تصویر کشیدن بُعد احساسی مسئله شر وجود ندارد. چراکه فیلسوفان معمولاً به گفتن اینکه در دنیای ما شریایی وجود دارد که موجب درد و رنج می‌شود اکتفا می‌کنند. حال آنکه در آثار ادبی مجال تشریح و بررسی این درد و رنج‌ها فراهم است. برخی از آثار ادبی ارزش خود را وامدار بازگویی ظریف و دقیق احساسات چندلایه بشری هستند. در مقابل، آثار ادبی این نقطه ضعف را نیز دارند که با قلم قوی نویسندگان، توان چیره کردن احساسات در بحث و کمرنگ کردن نقش عقل را دارند. برای ایجاد موازنه میان احساسات و عقل، و بازی دادن به هر دو به میزان لازم در مسئله شر، لازم است آثار ادبی و فلسفی درباره این مسئله را در کنار هم مطالعه کنیم. از این رو، پس از انتشار کتاب‌های «پیرامون مسئله شر» و «مسئله شر: برگزیده مقالاتی در فلسفه تحلیلی»، کتاب پیش رو را با عنوان «بررسی مسئله شر در آثار ادبی» در اختیار علاقه‌مندان به فلسفه دین قرار می‌دهیم.

مسئله شر در ادبیات

شالوم چی. کان

برگردان مهرداد بیدگلی

به‌رغم [آرای] فضل‌فروشان و خرده‌گیران در میان هندوستان، مفاهیم ادبی یا عمیقاً اخلاقی بوده یا صرفاً یک سرگرمی کم‌مایه است، و راز قدرت و توانایی آن در تبیین یا حتی تسلط بر اعصار باید در هاله‌ای از ابهام باقی بماند. مسئله اصلی انسان یقیناً مسئله خیر و شر در زندگی است، و همین اهمیت است که موجب می‌شود کتاب‌هایی که افراد می‌خوانند و می‌نویسند این قدر با این مسئله درگیر و مرتبط باشند. بهتر است مروری اصولی و قاعده‌مند بر انواع مهم ادبیات، این نکته را تحکیم کرده و به اثبات برساند.

ارزش و اهمیت کتاب‌ها را نمی‌توان درک کرد مگر با قرار دادن آن‌ها در چهارچوبی متشکل از امور خیر و شر در زندگی؛ اگر نتوانیم تجربیاتمان را با [این] اهمیت لمس کنیم، کلمات نیز نخواهند توانست آن‌ها را بدان شکل بازتاب دهند. ضمن اینکه قصد نداریم پیچیدگی‌های مسئله پیش‌رو را کامل بررسی کنیم، طبق هدفمان، خیر را مفهومی عام و پوشش‌دهنده تمام عناصر و

عواملی در نظر می‌گیریم که رشد آزاد وجودی و شخصیتی فرد را فراهم می‌آورد؛ شر نیز [شامل] عواملی خواهد بود که این رشد و کمال را خنثی کرده یا منحرف می‌کند. لفظ «آزاد» در اینجا به منزله نبود جبر عوامل و شرایط بیرونی نیست، بلکه مبین بیشترین بهره‌وری از پتانسیل‌ها در موقعیتی مشخص است، توانایی‌هایی که محدود تلقی می‌شوند اما منعطف بوده و قابلیت رشد و توسعه دارند. شر در بشر با توجه به نقصان‌های انسانی او امری ذاتی است، چراکه وی دانایی و توانایی مطلق یک خداوندگار را در اختیار ندارد؛ درعین حال بشر در چهارچوب کوشش‌گری خود می‌تواند به میزانی از خشنودی و رضایت دست یابد.

قواعد و تعالیم دینی در گذشته مرز بین خیر و شر را کاملاً مشخص می‌کردند، و زیر سؤال رفتن این تعالیم منجر به زوال و نسبی‌سازی معیارهای متعارفی شده که به عقیده بسیاری امر نقد را غیرممکن می‌کرد. امروزه هر شک‌گرا هملت را تداعی می‌کند: «هیچ چیزی [در ذات خود] خوب یا بد نیست بلکه اندیشیدن است که آن [حالات] را ممکن می‌کند.» اگر خدا و شیطان دیگر بر سر روح ما انسان‌ها درگیری و کشمکش ندارند، پس (شاید) طبعاً هر چیزی ممکن باشد، [و] همه اعمال و همه کتاب‌ها به یک اندازه اهمیت داشته یا بی‌اهمیت باشند. تعاریف بالا را در لفافهٔ زبانی ناتورالیستی قرار داده‌ایم، اما تلاش کرده‌ایم اندیشهٔ دینی را هم شامل شوند یا دست‌کم آن را نفی نکنند. در [انگاره] انسان معتقد، تمامیت موضع انسانی شامل [بُعد] الهی نیز می‌شود: آزادی او از تسلیم بودنش در برابر ارادهٔ خداوند نشئت می‌گیرد، اما درکی دیگر از آن موضع باید به مجموعه‌ای دیگر از ارزش‌ها راه دهد، نه به نفی تمام ارزش‌ها. در بسیاری از گونه‌های ادبی نو (رمان، نمایشنامه، شعر) مسئلهٔ اصلی بر سر حفظ ارزش اعمال انسان در جهان‌هایی بوده که فاقد قدرت خداوند و خصومت شیطان هستند. جایگزین‌های متعددی برای این نمادواره‌های سنتی ارائه کرده‌اند و حضور مُصرانهٔ مسائل اخلاقی در نویسندگان قرن پیشین و دغدغهٔ سلامتی و بیماری، چه فردی و چه اجتماعی، از هر جا مشهودتر است.

حال چطور گونه‌های اصلی ادبیات به مسئلهٔ اخلاقیات مرتبط می‌شوند؟ به نظر ما درونمایهٔ اصلی و پایدار ادبیات مسئلهٔ شر است که به ندرت از میدان دید آن خارج می‌شود؛ و بسیاری از دگرگونی‌های مهم در فرم‌های ادبی و نقد ما به این فرم‌ها، از الگوهای متغیّر درکمان از روابط میان

[اشکال] وجود شر و نظم ایدئالی که در چیزها وجود دارد نشئت می‌گیرد، خواه این نظم طبیعی فهم شود خواه فراطبیعی.

ادبیات [همواره] با سه مسئله درگیر بوده است: اول) منشأ شرارت؛ دوم) روشن‌سازی و تعالی آن از طریق الگوهای فکری، حسی و هنری گوناگون؛ سوم) تلاش و کوشش علیه فعالیت‌های آن از طریق انقلاب، غلبه یا ایمان.

کهن‌ترین سنن اسطوره‌ای و دینی به [این] مسئله شکلی کلاسیک داده‌اند. شرور را می‌توان به دو دسته طبیعی و انسانی تقسیم کرد، و انسان‌های اولیه همواره تمایل داشته‌اند خشم طوفان، طغیان امراض و بلاها و تهدید همیشگی مرگ را جان‌بخشی کنند؛ چنین رویکردی به نقصان‌های بدیهی حیات حیوانی انسان و روابط نامعلوم وی با محیطی طبیعی و آکنده از تمایلات گوناگون، کماکان در بسیاری از خرافات و فولکلورها، مصرانه جولان می‌دهد. اما مسئله ژرف‌تر و ماندگارتر همواره مسئله شر در انسان‌ها بوده است، در عیوب و سستی‌های شخصیتشان یا به زبانی الهیاتی، در گناهان و معصیت‌هایشان.

دو سنت بزرگ از جانب یونانیان و عبریان به جریان فکری غرب ورود کرده‌اند: فرگشت و هبوط. تفاوت آن‌ها نیز با قیاس تبارنامه خدایان، اثر هزیود^۱، و کتاب پیدایش^۲ روشن می‌شود. در نظر یونانیان، خیر و شر همان نیروهای طبیعی بودند که آن‌ها را در جایگاه خدایان، نیمه‌خدایان و قهرمانان و درگیری‌شان برای برتری و تفوق جان‌بخشی می‌کردند. در ابتدا بی‌نظمی بود و زمین و شب و روز - کوتاه سخن، جهان آن‌گونه که می‌شناسیم، بدون منشئی خاص یا واحد. هدف آن‌ها این بود که با بهره‌جویی از نمادهای شاعرانه، واقعیت آنچه هست را با تمام پیچیدگی‌هایش بشناسند. برترین‌ها در واقع قدرتمندترین خدا، براننده‌ترین الهه و ارباب نغمه و سرود و هنر بودند. شرور شامل ضَعْفًا و مفلوکان و هیولاهای عالم مردگان^۳ می‌شد. محکم‌ترین صورتبندی

۱. Theogony

۲. Hesiod

۳. The book of Genesis

۴. واژه Underworld همچنین به جهان زیرین ترجمه شده است، چراکه در اساطیر یونان باستان، جایگاه خدایان برتر (مثل زئوس یا آپولو) در آسمان‌ها، خدایان خردتر (مثل پوزایدون) یک سطح پایین‌تر در دریا و خدایان شرور و جهنمی (مثل هادس) در پایین‌ترین سطح در زیر دریاها یا در دل آتشیین و جوشان زمین بود. - م.

این دیدگاه، ثنویت مانوی^۵ بود که تنوع خیرها و شرور را ذیل دو نیروی بزرگ خیر و شر، نور و ظلمت، قطبی سازی کرد که همواره در نزاع و کشمکش اند.

اما در نظر عبریان، وجود همواره در مقابل ارزشی متعالی و کمالی کمابیش مطلق قرار داشت. در ابتدا خداوند بود که آسمانها و زمین را برای شکوه و جلال خویش آفرید. از آنجایی که خداوند تجسم کمال، لایتناهی، ابدی، دانا و توانای مطلق بود، مسئله از این قرار شد که چگونه شر می توانست از خیر مطلق سربرآورد. برای نقل و بسط این دیدگاه - که کاملاً غیرمنطقی به نظر می آمد - افسانه هبوط بشر و بهشت ازدست رفته - که باید دگر بار به دست آورده شود - شکل گرفت که منبع شرارت را در ماری می دید که در صورتبندی های بعدی با عنوان شیطان شناخته شد؛ فرشته ای طردشده که مرد را به وسیله زن فریفت.

گرایش مدرن بیشتر به اندیشه یونانی شبیه است تا عبری، تا آنجا که اعتقاد به خداوند و آفرینش را از دست داده است؛ اما به جای تنازع چهره های نمادین، اسطوره شناسی ما متمایل به جان بخشی یا حداقل انتزاع نیروهای روان شناسی و تاریخی در درام هایی است که پرده های آن مراحل گوناگون تقلای بشر برای بقا یا پیشرفت، معمولاً علیه محیطی غیردوستانه، را در معرض نمایش می گذارند. شیطان دیگر به جامعه یا در برخی موارد به بیابان یا دریا یا دشتی متروک بدل شده است؛ خداوند را می توان به صورت طبیعت [یا] عصری طلایی (گذشته یا آینده) به خیال آورد، اما به ندرت در جایگاه خالق بی عیب و در کمال و نیکی مطلق قرار می گیرد.

به هر طریقی که منشأ شر را در تاریخ نقل کرده و برشماریم، حضور آن همواره تجربه ای سرسخت و رام نشدنی باقی می ماند که قلب و عقل انسان باید به طریقی آن را در تجانس با خود قرار داده و درک کند. اکثر افراد در این مورد نظریه پردازی نمی کنند، اما فعالیت های فلاسفه و عالمان دینی را می توان صورتبندی هایی تخصصی از اندیشه ها و حس هایی دانست که بسیاری از افراد، اغلب به طُرُق مبهم و شخصی، در آن ها سهیم اند. آشکارترین، جهان شمول ترین و به تبع آن مقتدرانه ترین طُرُق واکنش به این تجربیات، اعمالی ابتدایی و فرگشایی نشده هستند - اشک، خنده، خشم، شفقت، وحشت و از این قبیل احساسات. این واکنش های بی واسطه و دلی، در سطوح زیرین و

۵. Manichean Duality: اشاره دارد به اندیشه مانی، عارف و دین شناس ایرانی قرن سوم میلادی. - م.

مهم تراژدی، کم‌دی و هجونا‌مه‌ها قرار دارند.

اجازه دهید ضمن صرف نظر از هر گونه تحلیل موشکافانه درباره‌ی گوناگونی‌هایی که بر این فرم‌های ادبی کلاسیک اعمال شده (یا ممکن است اعمال شود)، آن‌ها را به‌مثابه شماری از واکنش‌های احساسی به امری واحد از سر در نظر گیریم، واکنش‌هایی در حیطه‌ی کاری شاعر که با توجه به اصول ادبی رایج، آن‌ها را بیان کرده، به گفت‌وگو گذاشته، بازنمایی کرده یا شکل می‌دهد (این بدین معناست که ادبیات عمدتاً روان‌شناسانه و تجربی بوده و اسباب زیبایی‌شناسانه‌تر و تکنیکی‌تر آن از اهمیت ثانوی برخوردارند، یعنی برای معنی و مفهوم انسانی آن مفید هستند)، و جهت تسهیل شرح مطالب، اجازه دهید مصداق خاصی از شرارت انسانی را در نظر گیریم، آن ویژگی شخصیتی که حامل عنوان آشنای غرور^۶ است. همچنین می‌توانیم برخی دیگر از خصایص این چنینی را برگزینیم: شهوت‌رانی، حساست و کاهلی؛ در واقع هر کدام از خباثت‌های آشنای قرون وسطایی، به اضافه‌ی شروری که اعصار قبل و بعد از آن نیز به نمایش گذاشتند.

چگونه تراژدی‌نویس، کم‌دی‌نویس و هجونویس، هر کدام به روش خاص خود، با این تجربه‌ی رایج، یعنی تمایل افراد به غرور، سروکار دارند؟ ادیبانی که با این امور سروکار دارند همگی کارکرد شرورانه‌ی غرور در اعمال و موقعیت‌های بشری را به نمایش می‌گذارند. همگی درجه‌ای از شناخت ضرورت یا فطری‌بودگی آن را با نقد و نفی منش شرورانه‌ی آن می‌آمیزند.

تراژدی‌نویس معمولاً پیرنگی را ساخته یا به کار می‌گیرد که طی آن غرور قهرمان به سقوط، رنج یا مرگ خودش (شاید دیگران) منتهی می‌شود. [تراژدی‌نویس] در اثر خود، خطوط سخت ضرورت یا سرنوشت را با کمال منطق و بی‌رحمی می‌کشد؛ جهان‌وی تنگ‌ترین و درهم‌تنیده‌ترین جهان‌هاست. به‌شکلی متناقض‌نما، این میزان زیاد فشردگی که خاصیت تراژدی است، آن را مستعد گسترده‌ترین، رفیع‌ترین و والاترین تأثیرات می‌کند: امر شر به‌طریقی قلب ماهیت کرده و تقریباً به نقطه‌ی مقابل خود تبدیل می‌شود. اُدیپ^۷ به یک قربانی زخم‌خورده بدل می‌شود و نه یک قهرمان تراژیک، عاری از غرور تند و مصرانه‌اش. مدت‌ها پیش ارسطو به این نکته اشاره کرد

۶. Pride: در متون انتقادی و نظریه‌ی ادبی، با واژه‌ی Hubris نیز بدان اشاره می‌شود. - م.

۷. Oedipus

که احساساتی که تراژدی نوعاً برمی‌انگیزد (و «پالایش»^۸ می‌کند) شفقت^۹ و وحشت^{۱۰} هستند: شفقت و افسوس برای پایان کار شخصیتِ شرور، و ترس اینکه مبادا سرنوشتی مشابه برای یکی از تماشاگران رخ دهد (چراکه او هم مستعدِ غرور است). در نظریهٔ تراژدیِ هگل^{۱۱}، بر گذر شخصی نیکو از خوشی به عذاب تأکید کمتری بوده (و این یعنی کشمکش میان خیر و شر) و بیشتر بر «جنگِ خیر با خیر» تأکید می‌شود، و این نیز به مفهوم کلیِ هگلی، مبنی بر کارکردهای تضاد^{۱۲} و نقض^{۱۳} در جهان است. در نظر هگل، امرِ محوریِ تراژیک این بود که امور خیر اغلب به هماهنگی با یکدیگر نمی‌رسند، و بر این اساس، آنچه به‌خودی‌خود خیر است ممکن است در موقعیتی تراژیک سببِ شرارت شود.

تراژدی‌ها را می‌توان فردی و اجتماعی دانست، و در روزگار مدرن کفهٔ نوع دوم سنگین‌تر است، چراکه امروزه فرد کمتر مستقل، اثرگذار و آزاد بوده و در اعمال خود بیشتر محکوم است، بیشتر محصول یا قربانیِ قوای خارجی و اجتماعی‌ای است که ورای کنترلش قرار دارند. بنابراین قلمرو تراژدی از قهرمانِ نجیب‌زاده به طبقهٔ اجتماعی گذر کرده است؛ به اجتماعات، روستاها، نواحی و یا ملت‌ها؛ گاهی حتی به کلیتِ یک سیستم یا ساحتی از امور. بر این اساس در خوشه‌های خشم^{۱۴} ما شاهدِ عواقبِ منطقی و تراژیکِ غفلت از زمین [و مایملک] و فقدانِ نظم اجتماعی معقول و باشفقت هستیم (مارکسیست‌ها این امور را به مفهومی انتزاعی تحت عنوان «سرمایه‌داری»^{۱۵} ارجاع می‌دهند)؛ و در باغِ آلبالو^{۱۶}، افراد مانند اُدیپ یا هملت برجسته و نافذ نیستند، و بدون اینکه کاربردی داشته باشند، تحت سیطرهٔ بن‌مایه‌ای کلی‌تر، یعنی اصالتِ روبه‌زوال قرار دارند. ژرف‌ترین تراژدی‌های دورانِ ما را می‌توان آن‌هایی دانست که بر سکوی تاریخ به نمایش درآمده‌اند: انحرافِ احساساتِ میهن‌پرستی و ستیز بر سر بقای ملی تا وحشتِ برخاسته از ایدئولوژیِ نازی‌ها

۸. Purgation

۹. Pity

۱۰. Fear

۱۱. ن. ک. به مقالهٔ ای. سی. بِردلی، در سخنرانی‌های آکسفورد در باب شعر (۱۹۰۹).

۱۲. Conflict

۱۳. Negation

۱۴. *The Grapes of Wrath*

۱۵. Capitalism

۱۶. *The Cherry Orchard*: اثر آنتون چخوف.

و تخریبگریِ اردوگاه‌های اُسرای جنگی و کوره‌های آدم‌سوزی؛ مَنشی که طی آن غرور یا کوتاه‌نظری (غرور نوعی کوری است) ملی یا اقتصادی به سیاست‌ها و اعمالی منجر می‌شود که قطعاً به جنگ منتهی می‌شوند؛ الی آخر. این درونمایه‌های تراژیک احتمالاً هنوز تجسم کافی در ادبیات نیافته‌اند چراکه گذرِ توجهات از فرد به گروه‌های بزرگ‌تر اجتماعی به نوعی تارشُدگیِ کانون توجه منجر می‌شود، نوعی فقدانِ تمرکز و وضوح که اثری بسیار متفاوت‌تر از دنیای تنگ و تاریک و درهم‌تنیدهٔ تراژدیِ کلاسیک ارائه می‌دهد؛ به همین دلیل امروزه بسیاری نقد وارد می‌آورند که فقدانِ قهرمانانِ تراژیک، و به‌طور کلی‌تر [فقدان] آن حسِ تراژدی، مشکل ادبیات مدرن است. بسیاری بر این احساس هستند که شرارت جایگاهِ کهن خود در قلب انسان‌ها را از دست داده و به یک انتزاعِ کژ و بیرونی بدل شده است.

به‌هرحال، به نظر می‌رسد ماهیتِ تراژدی در تصویرسازیِ جنبه‌های شرِ واقعیت نهفته است، نوعی درتیندگیِ تاریکی که در تقابل با نوری متخیل از سعادت بشری، چه فردی و چه اجتماعی، عمیق‌تر جلوه می‌کند؛ خیرِ ایدئال همواره از ناحیهٔ کنش‌های یک تراژدی می‌درخشد، و بدین شکل عمقِ احساساتِ سربرآورده از تراژدی را فزونی می‌دهد. انسان (یا ملت) مغرور و متکبر هرگز تنها آنچه به نمایش درآمده نیست، هیچ‌گاه در خصیصهٔ شری که به نابودی اش می‌کشاند خلاصه و تمام نمی‌شود، بلکه همواره درونش امکانِ چیز بهتری را دارد. کوتاه سخن، تراژدی اساسی‌ترین بازنماییِ کشاکش اخلاقی در بشر است؛ در تراژدی است که مسئلهٔ شر را در نهایتِ خلوص می‌یابیم که با تمام آن شور و هیجانِ واقعیت به ما عرضه می‌شود؛ و شاخص‌ترین واکنش‌های احساسی که برمی‌انگیزد شفقت، وحشت و اشک‌هایی است که «از عمقِ نوعی باَس الهی^{۱۷}» برمی‌خیزد.

اما کم‌دی‌نویس با این واقعیتِ شرور یعنی غرور و تکبر چه می‌کند؟ به ابتدایی‌ترین بیانِ ممکن، وی به جای گریستن، ما را به خندیدن به آن وامی‌دارد؛ به بیانی عمیق‌تر، او به جای اینکه ما را به لمسِ غرور و عواقبِ آن در واقعیتی عریان و آشکار وادارد، به درکِ آن وامی‌دارد. در این تقابل نباید گزافه‌گویی کرد چراکه اغلب اشک‌های پنهانی با شادی و سرورِ ما درآمیخته می‌شود؛

۱۷. Divine Despair

تحلیل دقیقِ فروید از ساختارهای روانیِ دخیل در بذله‌گویی و طنز، از منشأهای عمیقاً جدی در بیشترِ کمدی‌ها پرده برمی‌دارد؛ و البته غیرممکن است که به درکی کاملاً عاری از هیجانات و احساسات دست یابیم، یا لمسی از امور داشته باشیم بدون میزانی از ادراک. به هرروی تأثیرِ متداولِ کمدی تأثیری عقلایی^{۱۸} است؛ تأثیرِ تراژدی احساسی و هیجانی است. در اینجا تمایز بین کمدیِ اشراف^{۱۹} و دون‌مایگان^{۲۰} نیز به بحث مرتبط است؛ نوع خاصی از خنده آزادانه یقیناً حسی است تا مبتنی بر فکر و اندیشه (عبارت «خنده جانانه و از ته دل» اینجا آموزنده است چراکه دستگاه هاضمه و دیگر اعضای داخلی بدن معمولاً به واکنش‌های احساسی مرتبط‌اند)؛ اما آنچه عموماً «کمدیِ اشراف» خوانده می‌شود، اگرچه لبخندی به سستی‌های ذاتِ بشر برمی‌انگیزد، معمولاً با نوعی روشنگری و تهذیب همراه است، فاصله‌ای همراه با درک که کمتر در موقعیت قرار گرفته و بیشتر از آن جدا می‌ماند و به عبارتی از روی بخشش نظر می‌افکند، واکنشی همچون «چقدر این موجودات فانی می‌توانند احمق باشند». «آنچه را درک کنی، همانا که می‌بخشایی» شعاری با بالاترین جانمایه طنز است، چیزی که در اینجا مورد توجه عمده ماست.

شاید با ذکرِ موارد دیگری که بر اساس آن‌ها، کمدی در تقابل با تراژدی قرار می‌گیرد، بتوان به ماهیتِ دیرفهم کمدی نزدیک شد. جریانِ کمدی به نابودیِ شخصیت‌های اصلی داستان منتهی نمی‌شود؛ و جهانِ آن باز و آرام است و در آن ذهن و قابلیت‌های انتقادی‌اش با خوشی و آزادیِ حقِ ایفای نقش دارند. بر این اساس در کمدی، مردی مغرور بر جریانی واحد و بر خطِ سیری محدود و نزولی ورود نمی‌کند؛ در عوض، عواقبِ غرورش در سلسله موقعیت‌هایی متغیر و عموماً مفرح و سرگرم‌کننده به نمایش درمی‌آید؛ وی احتمالاً به خطاهایش واقف می‌شود، اما حتی اگر نشود، درکِ مخاطبانش با تماشای نابخردی‌ها و لودگی‌های وی غنی می‌گردد؛ و جهانی که این جریانات در آن به وقوع می‌پیوندد همان روند را بی‌وقفه ادامه می‌دهد و اساساً موجبِ خطاها و سوءتفاهماتی که برای مدتی سطح دریاهايش را ناهموار کرده بود، بر آن تأثیری ندارد. اما تراژدی بیشتر شبیه زمین‌لرزه است: پس از آن، جهان هرگز به همان شکلِ سابق باقی نخواهد ماند.

۱۸. Intellectual

۱۹. High Comedy

۲۰. Low Comedy

بنابراین نبوغِ کمدی نه در تمرکز بلکه در پراکندگی آن نهفته است؛ در کمدی، شرارتِ گودالی عمیق از تاریکیِ تشدیدشونده نیست، بلکه رشته‌ای از سایه‌هایی درآمیخته با نور است که پیوسته با پرتوِ درک و فهم انسان پراکنده‌تر می‌شود. این بدین معنا نیست که جهانِ کمدی صرفاً روشنی و سرور باشد؛ در واقع مجموعِ شرارتی که در آن به نمایش درمی‌آید (لودگی، نادانی، فرومایگی، خباثت) می‌تواند به بزرگی و گستردگی تراژدی باشد، اما جریان به همان آمیختگی رنگارنگِ سایه‌ها نزدیک‌تر است، از جمله خاکستری و حد نهایتِ نور و تاریکی که زندگیِ روزمره تجلی آن است. بدین ترتیب، تأثیر آن نه درهم‌تنیده و پُتک‌وار و نفس‌گیر، بلکه اسبابی ظریف‌تر و تردستانه‌تر است (این‌گونه تفاوت‌ها را شاید بتوان با تقابلِ برخی ویژگی‌های قطعاتِ بتهوون^{۲۱} و موتسارت^{۲۲} به درک رسانید).

اغلب اشاره کرده‌اند که کمدی در سرشتِ خود هنری اجتماعی است؛ جهانِ باز و وسیع آن همان جامعه بشری است با تمام «واقعیت‌ها»ی سرسخت از سستی‌ها و حالات خاصِ افراد، از طبقاتِ اقتصادی و سنخ‌های روان‌شناسانه و از تعصبات و رسوم رایج. بنابراین اگر عصرِ مدرن با تفوقِ ارزش‌های جمعی بر فردی توصیف شود، عصری مناسب برای زایشِ کمدی خواهد بود؛ اما حقیقتِ این امر محدودیت‌هایی دارد چراکه کمدیِ اشراف (از نوعِ کمدیِ دون‌مایگان به‌وفور داریم) سنتی باثبات و پایرجا می‌طلبد که عصر ما این ویژگی را ندارد. ارزش‌های ما دائماً در ریزش و فروپاشی‌اند - این امر به‌ظاهر به منش‌های سطحی‌نگرانه بازمی‌گردد، اما با نگاهی عمیق‌تر، سطوح علم و عقاید را نیز در بر می‌گیرد - و در نتیجه نبوغِ کمدی دچار فقدانِ چهارچوبِ پذیرفته‌شده است، مانند فرانسه دورانِ مولیر^{۲۳} که باید شخصیت‌هایش را در آن عرصه قرار می‌داد. در عوض وی باید مانند جویس^{۲۴} تلاش می‌کرد نمودی خداگونه اتخاذ کند - که بسیاری، اگر نه همه سبک‌ها، اعصار، طبقات و سنن، را در بر می‌گرفت - با درکی به همان اندازه دشوار؛ یا مانند شاو^{۲۵}، پیش‌گفتارهایی مفصل بنویسد و به عموم خوانندگان در درکِ قلمرو

۲۱. Beethoven

۲۲. Mozart

۲۳. Moliere: نمایشنامه‌نویس (کمدی‌نویس) معروف فرانسوی.

۲۴. James Joyce

۲۵. George Bernard Shaw

البته تا آنجاکه خنده و گریه در زندگی با یکدیگر در آمیخته‌اند، در بزرگ‌ترین ادبیات‌ها نیز همراه هم می‌آیند؛ شاید افلاطون نیز همین امر را در نظر داشته، آن هنگام که سقراط در ساعات ابتدایی صبح پس از ضیافت می‌گوید «نبوغ کم‌دی و تراژدی یکی است». بر این اساس می‌بینیم که بزرگ‌ترین نمایشنامه‌نویسان، مانند شکسپیر، می‌دانند چگونه اثرگذاری تراژدی را با آرامه طنزآمیز^{۲۶}، استفاده از ابلهان و تمهیدات و اسباب مشابه افزایش دهند؛ و اثر نهایی و کلی یک کم‌دی سترگ نیز می‌تواند عمیقاً تراژیک باشد. اگر بخواهیم مثالی غیرنمایشی بیاوریم، رجحان منحصر به فرد دن کیشوت^{۲۷}، اثر سروانتس، در آن موازنه ظریفی نهفته است که بین تأثیرات طنزآمیز و تراژیک در چهره‌های سانچو پانزا^{۲۸} و دن^{۲۹} ایجاد می‌کند.

اکنون اگر تحلیل افلاطون از روح^{۳۰}، در رساله جمهور^{۳۱}، متشکل از احساسات و عواطف، عقل [یا خرد]^{۳۲} و جان^{۳۳} [یا روان]، را بپذیریم (که به‌طور خیلی کلی می‌توان نهاد^{۳۴}، ضمیر^{۳۵} و ضمیر اخلاقی^{۳۶} فرویدی را منطبق بر آن‌ها دانست)، در مستقیم‌بودگی و بی‌واسطگی تراژدی، کششی معطوف به احساسات می‌یابیم؛ در تحلیل طنزآمیز کم‌دی کششی معطوف به عقل داریم؛ و در محکومیت‌های برآشفته یا حتی سرزنده هجونا مه کششی معطوف به روان داریم. مانند کم‌دی (کم‌دی و هجونا مه اغلب بسیار هم‌پوشانی دارند، خصوصاً در سطوح زیرینشان)، باید بین دو یا شاید سه نوع هجونا مه وجه تمایز قائل شویم.

۲۶. Comic Relief
۲۷. Don Quixote
۲۸. Sancho Panza
۲۹. The Don
۳۰. Soul
۳۱. The Republic
۳۲. Intellect
۳۳. Spirit
۳۴. Id
۳۵. Ego
۳۶. Superego

هجونویس شوخ طبع نیز، مانند کم‌دی نویس، ما را به شرارت می‌خنداند، اما با تأکید بر نیاز انسان به اصلاح خود؛ بر این اساس هجونویس معمولاً با نقص و کاستی‌های منش افراد، خرافات، لباس و پیرایش و این قبیل امور سروکار دارد.

هجونویسان جدی‌تر را شاید بتوان با توجه به میزان موفقیتشان در تجسم نکوهش شرارت، در نمادهای خیالی دسته‌بندی کرد. وقتی کفه تمایل عملی در جهت اصلاح یک شرارت از تمایل به نمایش کارکرد آن در اثر ادبی سنگین‌تر باشد، هجونامه احتمالاً به یکی از اشکال پروپاگاندا و ادبیات اصلاحی منحرف می‌شود: مانند پیشنهادی فروتنانه^{۳۷} اثر سوئیفت^{۳۸}، رمان‌های رئالیستی نظیر جنگل^{۳۹} اثر آبتون سینکلر^{۴۰}، یا در بالاترین سطح آن، مدینه فاضله^{۴۱} اثر سیر توماس مور^{۴۲}. وقتی عنصر زیبایی‌شناختی مسلط شود، اثری سترگ از هجونامه خیالی به دست می‌دهد، مانند سفرهای گالیور^{۴۳}.

حکایت^{۴۴} نیز، که معمولاً طنزآمیز و هجوگونه است، صریح‌ترین نمونه از «داستانی با پندی اخلاقی» است و مانند هجونامه، بسته به میزانی که «درس» آن همچون تکه‌ای مکانیکی و غیرفکری بدان اضافه شود یا بخشی زنده و بنیادین از خود داستان باشد، متنوع است.^{۴۵} قصه‌های پریان نیز عموماً نبرد خیر و شر را به شکل‌های گوناگون به تصویر می‌کشند و کم‌وبیش آشکارا شامل درسی برای کودک هستند.

آنچه میان انواع هجونامه مشترک است گرایششان در مواجهه با شرارتی است که به تصویر می‌کشند، خواه مستقیماً ذکر شود خواه به‌طور ضمنی: تمایلی نه فقط برای حس یا درک کردن،

۳۷. *A Modest Proposal*

۳۸. Jonathan Swift

۳۹. *The Jungle*

۴۰. *Upton Sinclair*

۴۱. *Utopia*

۴۲. Sir Thomas More

۴۳. *Gulliver's Travels*

۴۴. Fable

۴۵. ن.ک. به فصل "Theorie de la fable poetique" در مقاله هیپولیت تین تحت عنوان (۱۸۵۳) *La Fontaine et ses fables*

خندیدن یا گریستن، بلکه برای اصلاح. هجونویس ذاتاً واعظی عامی یا معلمی غیرروحانی است، خواه تأثیری سطحی داشته باشد خواه عمیق، خواه پروپاگانداپی خواه زیباشناسانه؛ و در پس پردهٔ بذله‌گویی‌ها و تفتن‌هایش همواره آتشِ خشمی صالحانه در کمین است.

تراژدی، کمدی و هجونامه سه گونهٔ کلاسیک و رایجی هستند که ادبیات به‌وسیلهٔ آن‌ها به فائق آمدن بر شرور مبادرت ورزیده است؛ اما حداقل سه گونهٔ دیگر، که حاوی ویژگی‌های بی‌واسطه‌تر اندیشهٔ مدرن هستند، باید جهت تکمیل فهرستمان به آن‌ها اضافه شود: روش تحلیل، هنر و عشقِ انحراف‌آمیز.

روش تحلیل، آن‌گونه که داستان‌نویسی و نمایش‌نامه‌نویسی ناتورالیستی بدان می‌پردازد، برخاسته از افراط در منش و روش علمی است؛ می‌توان آن را با تکنیک سابقهٔ فرد در روان‌شناسی یا حوزهٔ مطالعه در جامعه‌شناسی قیاس کرد. روش تحلیل، که اغلب انگیزه‌های عملی هجونویس یا اصلاح‌گر را به اشتراک می‌گذارد، گاهی نمودی خنثی و عینی دارد (این نمود می‌تواند کم‌وبیش واقعی باشد) و کار خود را با بی‌طرفی و جدابودگی یک جراح به انجام می‌رساند که عملی روی سرطان انجام می‌دهد یا جسدی را در کلاس آناتومی کالبدشکافی می‌کند. گوستاو فلوبر می‌گوید: «مادام بوواری نیز چنین است؛ او نیز همین‌گونه به روش خود دست یافت.» مانند هر تحلیل علمی، جست‌وجوی علت امری برجسته است و این علت‌ها می‌توانند تاریخی، اجتماعی - اقتصادی، روان‌شناسانه یا تلفیقی از این‌ها باشند. امیل زولا^{۴۶} با مفاهیم پیش‌ساخته‌ای به شخصیت‌های رمان‌هایش می‌پردازد که به نقش وراثت و محیط و ماهیت مشکل مرتبط است؛ در ژر مینال^{۴۷}، وی با روشی مشابه به روش لیند^{۴۸} در میدلتان^{۴۹} - و البته با هنر بیشتر - به موشکافی زندگی برخی کارگران معدن فرانسوی و کارگزارانشان می‌پردازد.

در چنین مواردی چه بر سر مسئلهٔ «شر» می‌آید؟ آیا تمام ملاحظات اخلاقی بی‌ربط خواهند

۴۶. Emile Zola

۴۷. *Germinal*

۴۸. Lynd

۴۹. *Middletown: (Middletown Studies)* نام کتابی از رابرت لیند و همسرش [لیندها].

بود؟ این سؤال را می‌توان طبق عقاید محرز هنرمند، یا طبق عملکرد وی، پاسخ داد. در واقع هیچ هنرمندی نمی‌تواند به آن بی‌طرفی و جداافتادگی محضی که برخی ناتورالیست‌ها بدان تظاهر دارند دست یابد؛ برای مثال همدردیِ فلوربا با قهرمان داستان‌ش و پست شمردن محیط بورژوازی وی اموری آشکار [از نوعی جانبداری] هستند. اما حتی در قالب پنداشت‌های ناتورالیست‌ها نیز ارزش‌های خاصی تلویحاً موجود است. در نظر او، خیر حقیقت است و شر کذب و دروغ؛ وی مخالف سرسخت هر آن چیزی است که ادبیات یا هنر را به امور احساسی، مظاهرانه یا ریاکارانه بیالاید. همین امر به سادگی به معیاری زیباشناسانه ورود می‌کند؛ روش کنار آمدن با شر، جست‌وجوی علل آن است و ادبیات خوب آن است که در این مبادرت راستگو باشد (آنچه پس از آن سر بر می‌آورد، مبنی بر اینکه پس از یافتن علل به رفع آن‌ها پردازد، می‌تواند شامل این امر باشد یا نباشد).

آنچه تا اینجا گفته شد از دیدگاه نویسنده بود. از منظر موضوعی که در رمان، شعر یا نمایش‌نامه به تصویر کشیده می‌شود، شر به شکل بیماری ظهور پیدا می‌کند، خواه فردی باشد خواه اجتماعی؛ تاجایی که معادل مدرن «تراژیک» در این چهارچوب ناتورالیستی به نظر «بیمار» یا «ناهنجار» خواهد بود. برای مثال در ارواح^{۵۰}، ایسن^{۵۱} تراژدی را بر محور بیماری موروثی سفلیس قرار می‌دهد؛ و در آخر هفته گمشده^{۵۲}، جکسون^{۵۳} تحلیلی تمام‌عیار، و تا حدی با تکیه بر روان‌پزشکی، از فردی معتاد به الکل ارائه می‌دهد. نقص اصلی این رویکرد به مسئله شر این است که به نظر می‌رسد «قهرمانانش» را صرفاً قربانیان عللی بیرونی قرار می‌دهد و این امر، در نظر بسیاری، از عناصر اصالت و مانور آزاد شخصی و وجودی، که عموماً به قهرمانان تراژیک بزرگ نسبت می‌دهیم، می‌کاهد. با این حال این رویکرد چندان بی‌شباهت به مفهوم یونانی تقدیر^{۵۴} یا نِمِسیس^{۵۵} نیست، و در این سیاق آثار عمیقاً تکان‌دهنده و تراژیک کم نیست.

روش هنر را، در برخی صورت‌بندی‌هایش، می‌توان بسیار به روش تحلیل نزدیک دانست؛ اما اینجا

۵۰. *Ghosts*

۵۱. Henrik Ibsen

۵۲. *The Lost Weekend*

۵۳. Charles Jackson

۵۴. Fate

۵۵. Nemesis: به «الهه انتقام» هم قابل ترجمه است. - م.

زیبایی نهفته در طریق و روش نویسنده در به‌کارگیری مصالح پیش‌دستش و همچنین خروجی نهایی هنرش مورد تأکید است و نه صحت‌وسقم آن. بدین طریق، هنردوست مواجهه با شر را در اشکال زیبا به نمایش می‌کشد، همانند والتر پیتر^{۵۶}. وی در تلاش است تا همواره با شعله‌ای سخت و درخشان بسوزد تا تراژدی‌ها و بی‌معنایی‌های زندگی را با شکل‌دهی روی سندان هنرش فائق آید. اینجا نیز موقعیت غیراخلاقی اغلب صرفاً یک ژست است تا یک واقعیت؛ و ارزش‌های نهفته در فعالیت وی در جایگاه یک هنرمند این است که، ابتدا، در همه چیز به دنبال زیبایی بگردد، تا آنجاکه معنای شرارت همان عنصری در زندگی (اگر چنین چیزی پس از برزخ دانه داشته باشیم) شود که همواره زشت باقی می‌ماند و نمی‌توان آن را با هنر تغییر ماهیت داد؛ و سپس گناه اصلی همان شکست است، نه در جایگاه یک انسان، بلکه در جایگاه یک هنرمند، [گناه] نگاشتن یک نمایش، داستان یا شعر بد و بی‌اعتبار.

روش عشق انحراف‌آمیز به شر نیز، حداقل از منظر تاریخی، به روش‌های تحلیل و هنر مرتبط است؛ روشی که طی قرن پیش شروع به شکوفایی کرد، هنگامی که دو رویکرد دیگر در مکاتب ادبیات و نقد، موسوم به رویکردهای ناتورالیست و هنر برای هنر، غالب شدند. این روش سوم نیز شامل نوسنجی ارزش‌های رایج و مرسوم می‌شود، تا آنجاکه امر شر در آن به خیر ایجابی تغییر ماهیت می‌دهد.

آثار مدرن از این رویکرد گل‌های رنج^{۵۷} اثر بودلر^{۵۸} و فراسوی خیر و شر^{۵۹} اثر نیچه^{۶۰} را شامل می‌شود؛ اما تاریخ «تجلی شیطان»^{۶۱} در ادبیات بسی طولانی و شایان تعریف است. منتقدان مدرن، که پس از بلیک^{۶۲} سر برآوردند، این تحسین قدرت شیطان را تلویحاً در تجسم شخصیت شیطان در بهشت گمشده^{۶۳}، اثر میلتون^{۶۴}، یافته‌اند؛ پیمان فاوست^{۶۵} با شیطان حکایت بزرگ

۵۶. Walter Pater

۵۷. *Les Fleurs du Mal*

۵۸. Charles Baudelaire

۵۹. *Beyond Good and Evil*

۶۰. Friedrich Nietzsche

۶۱. Satanism

۶۲. William Blake

۶۳. *Paradise Lost*

۶۴. John Milton

۶۵. Faust

مدرن برخاسته از این رویکرد است. مثالی دیگر چهرهٔ دون ژوان^{۶۶} است، تاجایی که وی از محشر تراژدی می‌گریزد (بیشتر چهرهٔ بایرون در نظر می‌آید تا موتسارت)؛ و فلسفهٔ این نوسنجی را می‌توان تا حدودی در ازدواج بهشت و جهنم^{۶۷}، اثر بلیک، یافت. لزومی نیست تا به‌کارگیری فراگیر این اصل و مُریدپراکنی مارکی دوساد را در ادبیاتِ فعالِ معاصر و درونمایه‌های انحراف، قتل و خشونت ردیابی کنیم. به نظر می‌رسد در قرن بیستم شر به معنای واقعی کلمه در حالِ ورود به جایگاهِ خود است.^{۶۸}

مواردی که ذکر شد عمده‌ترین روش‌هایی است که ادبیات به‌وسیلهٔ آن‌ها به تبیین، گفت‌وگو و فائق آمدن بر واقعیتِ سبعانهٔ شرارت مبادرت ورزیده است. این روش‌ها بیشتر کارمایه‌های نهادینِ روح انسانی را به کار بسته‌اند؛ مانند رشته‌هایی از خون و طلا در آشکالِ آشنای ادبیاتِ رخنه کرده‌اند؛ اگرچه با تغییرِ شکل، اما در عصرِ مدرن ایستادگی کرده و خود را حفظ نموده‌اند؛ و در جهان‌های ناتورالیستی و همچنین جهان‌های کهنِ فراطبیعی تبیین یافته‌اند. به نظر می‌رسد این مسئله در هر مکان و زمان و به هر شکل همواره در دلِ آثارِ مهمِ نویسندگانِ مطرح قرار داشته است.

اما لمس، درک یا نکوهشِ شرارت، انسان را راضی نمی‌کند - وی می‌خواهد آن را به‌کلی از میان بردارد. این مبحث را می‌توان روی دیگرِ سکه‌ای دانست که منشأ شر را می‌نمایاند (که در بخش دوم بحث شد)؛ همان‌گونه که در تصور داریم، شر به هستی ورود می‌کند و همچنین باید روزی نابود شود [و از دایرهٔ هستی خارج].

بنابراین می‌توانیم به‌راحتی از دسته‌بندی‌هایی که در مباحث پیشین در بابِ [مسئله] شر مطرح کردیم پیروی کنیم. همان‌گونه که انسان‌های اولیه نیروهای شرورِ طبیعت را جان‌بخشی کرده‌اند، به تبعِ آن اساطیر و حماسه‌هایشان قهرمانانِ قدرتمندی را به نمایش کشیده که قدرشان به آن‌ها

۶۶. Don Juan

۶۷. *The Marriage of Heaven and Hell*

۶۸. هنگامی که رویکردهای ادبی مدرن به مسئلهٔ شر لیست شد، طرح مفهومی خاصی مدنظر نبود؛ اما اکنون درجه‌ای از هم‌پوشانی بین این موارد و آشکالِ کلاسیک تراژدی، کمدی و هجو خود را نشان می‌دهد. این‌طور نیست که معمولاً چیزی طنزآمیز، مثلاً در کارِ ناتورالیست، وجود داشته باشد؛ در واقع یکی از نقص‌های عمدهٔ آن‌ها فقدانِ جان‌مایهٔ طنزآمیز است؛ اما با پیروی از تحلیل افلاطون، این سه‌گرایش را دگربار می‌توان به بخش‌های متناظرِ روح ارتباط داد. برای هنردوست احساسات است که خوشایند و مهم است که شامل احساساتِ زیبایی‌شناسانه نیز می‌شود؛ برای ناتورالیست عقل مهم است، اما عقل علم‌گرایانه و نه طنزآمیز؛ و برای تجلی‌گرِ شیطان، عنصرِ جان یا روان مهم است که شکلی از وجدان را تبیین می‌کند، اما وجدانی که به کزراهه رفته است. به‌هرحال بهتر است در تأکید بر این دسته‌بندی‌ها و هم‌پوشانی‌ها زیاده‌روی نکنیم.

توانایی کنترل یا رام کردن این نیروها را داده است. برای یونانیان و مانوی‌ها، نابودی کامل شر امری ناممکن، غیرضروری و نامطلوب بود؛ بنابراین در بهترین حالت هجونا‌مه‌هایی می‌نوشتند که به وسیله آن‌ها شرور اصلاح می‌شدند، بدون توقع اینکه برای همیشه از صحنه حذف شوند. این عبریان بودند که با تحرکی قوی به سوی کمال مطلق، ایدئال نابودی تمام‌وکمال شرارت را در تجسم الهامات فاضله‌گونه پیامبران مسیحایی به میان آوردند. قهرمان افسانه‌ای یا حماسی یونانیان مردی است با جسمی تنومند و قوی (هرکول)^{۶۹}، احساسات عمیق (آشیل)^{۷۰} یا هوش و زیرکی سرشار (اولیس)^{۷۱}: اولیس موفق به از میان برداشتن تمام مشکلات بیرونی شده و در امنیت به وطن بازمی‌گردد، اما آشیل بیشتر به قهرمانی تراژیک می‌ماند، چراکه خشم او عواقب درونی مهلکی دارد. در میان عبریان سامسون^{۷۲} نزدیک‌ترین شخص به موارد مذکور است، اما سرنوشت وی بیشتر با مردمش و ایثارش در راه خدمت الهی درهم تنیده است. در قرون وسطی، تأکید بر رشادت معنوی جایگزین دلاوری جسمی (یا حتی ذهنی) می‌شود (که البته بی‌ربط به کامیابی در میدان جنگ نیست): سنت جرج^{۷۳} تا کشتن اژدها، که نماد شرور است، پیش می‌رود. همچنین در این عصر ایدئال عشق رمانتیک به اوج رسید: عشق بر همه [چیز] چیره گشت، در برابر تمام وسوسه‌های شیطان ایستادگی کرد و عشاق را با ساختن «حیاتی نو»^{۷۴} برایشان (ترجمه دانتِه گابریل روزتی^{۷۵} از *La Vita Nuova*)، که نزدیک‌ترین معادل بهشت روی زمین است، دگرگون ساخت.

نزدیک‌ترین قرابت همین خواهد بود، تا زمان ظهور مسیح موعود، روزی که نیکی به پیروزی برسد و ناراستی‌ها به راستی بدل شوند. برای [حصول] چنین مفهوم جهان‌شمول و تکان‌دهنده‌ای، نوع خاصی از بشر پا به عرصه هستی گذاشت: پیامبر عبری. همانند سامسون، اینجا نیز مسیر زندگی این قهرمان در پیشینه مردم «برگزیده» و خدای یگانه قرار می‌گیرد؛ اما از برخی جهات، این منظر نیز چندان تفاوتی ندارد با مفهومی که بسیاری از ملت‌ها به واسطه قهرمانان‌شان، خواه

۶۹. Hercules

۷۰. Achilles

۷۱. Ulysses

۷۲. Samson

۷۳. Saint George

۷۴. New Life

۷۵. Dante Gabriel Rossetti

حماسی یا طور دیگر، تبیین می‌کنند، مردانی تاریخی که مردم [این ملل] را در کشمکش هایشان با دشمن هدایت و رهبری می‌کنند (آشیل، بیوولف^{۷۶}، رولان^{۷۷}، زیگفرد^{۷۸}، آرجون^{۷۹} و آرتور^{۸۰}). چگونه باید بر شرارت پیروز شد؟ قهرمان، با یاری خدایان، مردم خود را علیه دشمنی ددمنش رهبری می‌کند، اما در سنت عبری این روند به سطح اجتماعی و اخلاقی بالاتری می‌رسد. بر این اساس نه تنها یوسف قبیله‌اش را به سوی سرنوشت مقررشان هدایت می‌کند، بلکه می‌آموزد چگونه خشکسالی را به مثابه دشمن طبیعی شکست دهد. چگونه شرارت به زانو درمی‌آید؟ با پایه‌ریزی انتظام اجتماعی مبتنی بر عدالت و دور کردن پلیدی‌ها و ردایل؛ اینجاست که قبیله بنی اسرائیل از مجازاتش رهایی خواهد یافت. مفتاح و راهنما، نه خودبرتربینی بلکه فروتنی است، و خیر نه بر امتیاز و رجحان بلکه بر وظیفه دلالت دارد. در نهایت، و برای نخستین بار، محلی‌گرایی ملی^{۸۱} (مثلاً تقسیم مردم به هلنی‌ها و بربرها) با عملکردی و حیانی و عظیم از میان برداشته می‌شود: شرارت در آخر به زانو درمی‌آید، نه تنها در قلب فلسطین، بلکه در سرتاسر جهان: امر جزء گسترش یافته تا به امر کل و جهان‌شمول بدل شود.

تقریباً تمامی مفاهیم قهرمانی و دلاوری کهن و قرون وسطایی شامل مراجع فراطبیعی می‌شدند؛ قهرمان یا یک نیمه‌خدا بود یا برگزیده خدایان یا حداقل در کشاکش علیه الحاد^{۸۲} جانبدار مسیحیت. در عصر مدرن، زمانی که خدایان دیگر کاربرد گذشته را ندارند، چه بر سر این قهرمان‌گرایی یا قهرمان‌پروری آمده است؟ تحرک و سویه مسیحایی جای خود را به جنبش‌های سیاسی داده و کشمکش علیه شرارت به کارکرد انقلاب یا تلاش جهت اصلاحات اجتماعی بدل گشته است: اکنون شیطان، در نظر برخی، سرمایه‌داری است؛ مردم برگزیده پرولتاریا هستند؛ و حاکمیت نیکی با برپایی زمین‌های اشتراکی و تعلیم جوانان با تبعیت از اصول مارکس^{۸۳} تحقق می‌یابد. اما حتی پیش از تبلور سوسیالیسم و کمونیسم (و انحرافشان به فاشیسم) بدنه عظیمی از

۷۶. Beowulf

۷۷. Roland

۷۸. Siegfried

۷۹. Arjuna

۸۰. Arthur

۸۱. National Provincialism

۸۲. Paganism

۸۳. Karl Marx

ادبیات برآمده از انقلاب‌های فرانسه و آمریکا وجود داشت که شرارت‌های اجتماعی را نمایش می‌داد و تقبیح می‌کرد (برای مثال رمان‌های دیکنز^{۸۴} و زولا و کلبهٔ عمو تام^{۸۵} در مورد برده‌داری) و الهام‌بخش افراد در جهت اصلاح آن‌ها بود. چنین است قهرمان‌پروری نخ‌نماشدهٔ عصر سکولار ما.

در سنت غرب، کتاب مقدس^{۸۶} آشناترین منبع در بردارندهٔ مفاهیم خیر و شر و مسئلهٔ شر است. البته بیانیهٔ کلاسیک آن کتاب ایوب است (گرچه صورتبندی کمابیش مشابهی از این مسئله در جمهور افلاطون، بخش دوم، ص ۳۶۵، موجود است)؛ و پاسخ نوعاً عبری آن نه صرفاً بازنمایی عواطف و احساسات یا تحلیل یا کشمکش، بلکه ایمان است؛ احتمالاً ایمان به آثار و کارها در شعار متأخر مسیحیان پروتستان، اما بالاتر از هر چیز، ایمان به خدای یگانه. شروری که ایوب و خانواده‌اش را درمی‌نوردد با هیچ توجیه منطقی یا ستایش شاعرانه‌ای برطرف نمی‌شود؛ در نتیجه، خواننده از صمیم قلب با هر شکوه محنت‌بار او همدردی می‌کند؛ با این حال، خداوندگار با ملامت از میان گردباد سخن می‌گوید، ایوب ثابت‌قدم می‌ماند، و در نهایت ایمان وی توجیه می‌شود. به نظر می‌رسد رنج بخشی از برنامه و تدبیر اسرارآمیز خداوند است که برای آزمایش انسان‌ها طرح شده است؛ این رنج پس از ناتوانی در لرزاندن صخرهٔ ایمان فرد از میان می‌رود.

در این جهان الهیات‌محور، شرور همچنین به‌عنوان مجازات گناهان دیده می‌شود؛ دشمن، به‌مثابه «برق خشم من» «علیه امتی خدانشناس»، نازل می‌شود. نه تنها افراد، بلکه کل مردم و تمدن‌ها، طبق قوانین عدل خداوند نابود می‌شوند. قبیلهٔ بنی‌اسرائیل، مانند ایوب، می‌تواند لابه و شکوه بی‌گناهی سر دهد، اما باید بداند که دشمن بی‌دلیل بر آن‌ها نازل نمی‌شود؛ مصیبت ملی، مانند مصیبت فردی، باید سبب خودکاو، تهنذیب، اصلاح و بازیابی ایمان شود. به گفتهٔ پیامبران، مجازات خداوند ویرانگر و تمام‌عیار است («خداوندگار شاخه‌ها را وحشت‌بار هرس می‌کند»؛ اما بخشش وی نیز متناظراً مطبوع و خوشایند خواهد بود («باز جوانه خواهد زد ساقهٔ خشکیده»)

۸۴. Charles Dickens

۸۵. *Uncle Tom's Cabin*

۸۶. *Bible*

یسو^{۸۷}). آنچه واضح‌تر از تراژدی یونانی است این است که شر ابتدا از دیدگاه یهودی دیده می‌شود و سپس از دریچه جهان [یا] تاریخ؛ و در انتهای دره تاریک مرگ، نوید روشن رستگاری نمایان است.

اگر این سخن این قدر معناهای متعدد ذهنی پیدا نکرده بود، می‌توانستیم آن مفهوم عبری از صحنه نمایش جهان را به مثابه یک کمدی بلندپایه، و بعضاً هولناک، بدانیم؛ و در اثر دانه، قرون وسطی شاهکارِ سترگ خود را در قالب کمدی‌ای به وجود آورد که در واقع الهی نیز عنوان شده است. اما اینجا نیز، همانند ایوب، با روح یک فرد سروکار داریم؛ گرچه در مسیر جهنم، برزخ و بهشتی که وی در آن حرکت می‌کند، تأملاتی آشکار در مسلکی پیامبرگونه وجود دارد، تأملاتی از جهان اجتماعی ایتالیای زمان آلفییری. غیرممکن است که معنای تحت‌اللفظی را از سطوح گوناگون معناهای نمادین در حماسه دانه جدا کرد؛ شکی نیست که وی جهنم را مکانی واقعی تصویر می‌کرد که در آن گنهکاران رنج مجازات می‌کشیدند و بهشت را گنبدی سماوی می‌دانست؛ اما این کمدی را همچنین می‌توان به عنوان تمثیلی از رستگاری روح خوانش کرد. جهنم در نهایت باید به واسطه عشق خداوند به زانو درآمده و خاموش شود، [آن‌گونه که] بئاتریس^{۸۸} خجسته آن را بازنمایی می‌کند.

از دوران رنسانس، مرزهای خیر و شر بسیار کمتر مشخص بوده است، اغلب به این علت که ما مردم مدرن سنگ محکم فرمانی فراطبیعی و هدایت روشنگر کتابی مقدس و مبین را از دست داده‌ایم. در آثار مارلو^{۸۹} و گوته^{۹۰}، فاوست پیمان خویش را با شیطانی ستودنی می‌بندد که با نیرو و هوش سرشارش ما را می‌فریبد؛ اما پایان نمایش بیشتر اسرارآمیز است تا روشن؛ اینکه چرا شر بازنده است و کدام نیروی خیر است که غالب می‌آید سؤالاتی اند که تنها در بخش دوم اثر گوته به پاسخ‌هایشان اشاراتی می‌شود. اشعار و نقاشی‌های بلیک نیروی الهی بازآفریده و بهشت و جهنم را به پیوند یکدیگر درمی‌آورد؛ و از آنجاکه چهره‌های مرسوم وی را راضی نمی‌کنند، مجبور

۸۷. Jesse

۸۸. Beatrice

۸۹. Christopher Marlowe

۹۰. Johann Wolfgang von Goethe

است بازنمایی‌های «اسطوره‌ای» خودش را از خیر و شر خلق نماید. منظومه دریاورد کهن^{۹۱} و کریستابل^{۹۲} کولریج، از داستان‌های اخلاقی نو و مبتنی بر فولکلور با درونمایه‌های گناه و کفاره، معصومیت و فساد هستند؛ آن کشاکش قدیمی هنوز در مخیله عوام پایدار است، اما اغلب در سطح خرافه باقی می‌ماند. می‌توان از زبان کهن استفاده نمود، اما خواننده آن را صرفاً زبانی «شاعرانه» تلقی می‌کند (شیطان و دنیل وبستر^{۹۳} اثر بنت^{۹۴}). [این‌ها] گرچه دیگر عقلانیت تحلیلی را ارضا نمی‌کنند، در دنیای تخیل هنوز قدرتمند هستند.

این بدان معنا نیست که شیطان دیگر وجود ندارد، بلکه به این معناست که شکل‌های تازه‌ای به خود گرفته است. او در قالب ضعف انسانی، پدرکشی، بی‌رحمی و جنایت، روح شخصیت‌های داستایوفسکی را می‌آزارد؛ و از آنجاکه روحیه دینداری هنوز از روسیه پیش از شوروی محو نشده بود، در رمان‌های وی گناه جای خود را به شوق و حرارت عشق و رستاخیز می‌دهد. شیطان قرن بیستم عقده‌های اجتماعی و تعصبات ما را بازتاب می‌کند و افراد عصبی را به جنایاتی می‌کشاند که حتی خودشان هم از آن‌ها آگاه نیستند، مانند آنچه در داستان محاکمه، اثر کافکا، داریم. روحیه گناه و معصیت، اجتماعی و فردی، عصر ما را درمی‌نوردد، ولی آیین و تشریفات سنتی کفاره دیگر ما را راضی نمی‌کند. از یک طرف، خطرات جنگ، ظلم و جفا و هرج و مرج‌های اخلاقی ذهن ما را به خود مشغول کرده و از طرف دیگر نیاز به «انجام عملی جهت جلوگیری از آن‌ها» (چراکه «از آنچه می‌پنداریم دیرتر شده است»)- اما اینکه آن عمل چه باید باشد مشخص نیست. شاید دشواری در این است که گرچه رستگاری فردی به نظر دیگر نیازهای عصر ما را رفع نمی‌کند، در عین حال هیچ‌یک از راه‌حل‌های اجتماعی موجود نیز به‌طور تمام‌وکمال کافی نیستند. می‌دانیم که شرارت در دنیای ما حکم فرما شده است و ادبیات مهمان این امر را برمی‌تابد، اما غیرممکن است مسئولیت آن را به یک یا دو علت نسبت دهیم یا درمان ساده‌ای پیشنهاد دهیم.

بدین روی، با دسترسی به بخش‌ها و شعبه‌های گوناگون ادبیات جهان و بررسی آن‌ها، دریافته‌ایم

۹۱. *Rime of the Ancient Mariner*

۹۲. *Christabel*

۹۳. *The Devil and Daniel Webster*

۹۴. Stephen Vincent Benet

که طبق پیش‌بینی‌هایمان مسئله‌ شر درونمایه‌ای همیشگی است. می‌توان گفت این نکته آن قدر واضح است که به کوشش چندانی نیاز ندارد: حال از آن امرِ دیرآشنا چه شفاف‌سازی خاصی در تحلیل کنونی سر برمی‌آورد؟

اول اینکه شاید به درک غنی‌تری از چگونگی رسوخ مسائل اخلاقی به ادبیات‌های گوناگون رسیده باشیم. در واقع می‌توان پرسید چه نوعی از ادبیات را می‌توان متصور شد که خود را با امور خیر و شر درگیر نکرده باشد؟ شاخه‌ای از نثر داریم که با حقایقِ عریان سروکار دارد: رساله‌های علمی، کُتُبِ مرجع، حتی نگرش‌های متافیزیکی. در شعر، شاید بتوان به دو نوع انتزاع اندیشید: روایت یا درام محض، طبقِ انگاره‌ای ناتورالیستی که کشمکش‌های فردی و اجتماعی را صرفاً بازنمایی می‌کند و تلاشی در جهت تفسیر یا قضاوت اخلاقی ندارد؛ و شعرِ غنایی محض که تجلی و ابراز ساده و بدوی احساسات است ([مانند قطعه] «مانند قطعه» [تابستان فرا رسیده است]^{۹۵}). البته باید گفت هیچ‌یک از این‌ها حصول نیافته است: همواره نقطه‌نظر و دیدگاهی ضمنی در نمایش یا داستان وجود دارد، حتی در خالص‌ترین شعرِ غنایی. می‌توان پرسید یک شعرِ ساده‌عاشقانه («عشق من همانند رُزی سرخ سرخ است») چه ارتباطی با مسئله‌ شر دارد؟ آیا ممکن نیست که صرفاً لذت و مسرتی پاک و زلال را ابراز کنیم، به دور از هر گونه درگیری و قید و شرط؟ البته به تعبیری پاسخ مثبت است؛ اما همچنین باید به خاطر داشت که این خلوص احساسِ ایدئالی رفیع است و اگر هم تحصیل شود، بسیار نادر یا زودگذر خواهد بود. عشق و لذت [یا شَعَف] را همواره انسان‌های واقعی در جهانی در حال تغییر تجربه می‌کنند؛ این‌گونه است که اشعارِ عاشقانه پیوسته ما را به یاد فناپذیری عشق و درد آن می‌اندازند؛ و البته برخی از خالص‌ترین لذات و مسرت‌ها محصول تجربیات دینی بوده‌اند («شعف، شعف، شعف!»^{۹۶}، «جلال و شکوه باد خدای را به شکرانه رنگارنگی‌ها»^{۹۷}) که نقطه مقابلِ شر همواره در برابر آن وجود دارد.

خیر. تاوقتی که به ادبیات نظر داشته باشیم، امر اخلاقی در آن بیان شده یا به‌طور ضمنی وجود دارد. مثال نثر علمی نیز استثنا نیست، چراکه این نوشتارها را عموماً از قلمرو ادبیات، به معنای

۹۵. "Sumer is icumen in"

۹۶. "Joy, joy, joy!"

۹۷. "Glory be to God for dappled things"

ادیبانه و زیباشناسانه آن، جدا می‌کنند.

شاید بتوانیم حوزه‌های مطالعاتی‌ای که در آن‌ها مسئله‌شر را به‌مثابه عنصری بی‌واسطه و مرتبط یافتیم، به شکل زیر خلاصه‌نویسی کنیم:

الف) به مسئله ادبی می‌توان به‌مثابه تأملی بر مسئله‌شر در زندگی نگریست؛ آثار ادبی را می‌توان در جایگاه اسنادی جهت مطالعه فرهنگ، که در آن‌ها مسائل مربوط به ارزش‌ها همواره موجود است، مورد استفاده قرار داد. این شاخه نیز، به تعبیری، بخشی از مردم‌شناسی یا علم کاوش فرهنگ‌هاست یا بخشی از تاریخ که همان فرهنگ پویا و در حال تغییر است. در این حوزه می‌توان تمام مطالعاتی را قرار داد که به روابط ادبیات و جامعه، تحرکات موجود در تاریخ اندیشه، سرشت و کاربرد اساطیر (بدوی یا پیچیده)، و این قبیل موارد می‌پردازد. این رویکرد اصولاً با محتوای آثار ادبی سروکار دارد تا با فرم‌های زیباشناسانه‌شان.

ب) پیش‌تر به‌واسطه تحلیل‌مان از تراژدی، کمدی و هجونا، مطرح کردیم که یک روش دسته‌بندی آثار ادبی در قالب ژانرهای گوناگون می‌تواند نوع ارتباطشان با مسئله‌شر باشد. تمرکز این دسته‌بندی‌ها باید بر روان‌شناسی باشد، یعنی بر انواع مختلف تجربیاتی (احساسی، عقلانی، اخلاقی، زیباشناسی) که این آثار تبیین کرده و به وجود می‌آورند. فرم‌ها و جنبش‌های مدرن ادبی اغلب تلاش‌های مصرانه‌ای در جهت زدودن امر اخلاقی داشته‌اند، اما هیچ‌گاه موفق نشده‌اند: خیر و شر از درب مخفی معنای ضمنی به آن‌ها رسوخ کرده است.

ج) در آخر، موضوع مهمی که در تمام ملاحظات و بررسی‌های معطوف به مسئله‌شر جریان دارد دین است. فارغ از اینکه ارائه دسته‌بندی‌هایی مبتنی بر دوره‌های تاریخی، با اتخاذ نقطه عطف رنسانس، مطلوب باشد یا خیر، کماکان صحت و امکان دو رویکرد منطقی به این مسئله که در ادبیات تبیین یافته قابل انکار نیست: رویکرد فراطبیعی و رویکرد ناتورالیستی [یا طبیعی]. میلتنون در جهت «توجیه راه و روش خداوند برای بشر» تلاش کرد، درحالی‌که به نمایش کشیدن

احساساتِ مردان و زنان در کم‌دی، تراژدی و تاریخ برای شکسپیر کفایت می‌کرد. این تفاوت‌ها به سؤالاتِ متعدد و پیچیده‌ای اشاره دارند، از جمله برخی از عمیق‌ترین حوزه‌های وجودی انسان، فلسفه و نقد ادبی؛ اما عنصرِ مشترک، هم برای پیروانِ اصولِ فراطبیعی و هم ناتورالیستی، تقابل میان واقعیت دردناک و نظمی ایدئال و مطلوب است، چه طبیعی و چه الهی. چنین است که واقعیتی فرهنگی سر برمی‌آورد مبنی بر اینکه در دورانِ ما، حوزه‌ای که دیندار و آتئیست هر دو توانسته‌اند در آن به درجه‌ای از ادراک و توافقِ حسی دست یابند سنتِ ادبیِ انسان‌گرایانه^{۹۸} بوده است، به‌خصوص وجوهی که اساساً، آن‌گونه که نشان دادیم، دغدغه‌های اخلاقی دارند.

مشخصات مقاله به زبان اصلی:

Kahn, S. J. (1953). The problem of evil in literature. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 12(1), 98-110.

ادبیات شبانی / روستایی و طاعون: اثبات «مسئله بنیادین شر» در رمان سگ‌های سیاه ایان مک‌یوئن

جودیت سیبویر

برگردان احمد حسینی

تمام حرف من این است که ما روی زمین یا بلا و طاعون داریم یا قربانی و، به نظر من، هر کس باید سعی کند تاجایی که ممکن است طرف آن بلا و طاعون نباشد.

آلبر کامو، طاعون (۱۹۴۷)

شهادت [...] نمی‌تواند صرفاً ارجاعی باشد، بلکه اگر قرار است جنبه‌ای واقعاً حقیقی یابد، بایستی ادبی باشد.

شوشانا فلمن، کامو، طاعون یا شاهکاری از شهادت (۱۹۹۲)

بینامتنیت خاص آثار ایان مک‌یوئن همواره یکی از موضوعات بحث‌های بسیاری از منتقدان بوده است، اما اهمیت آن در ارتقای خوانش رمان کوتاه او، یعنی سگ‌های سیاه، (۱۹۹۲) به‌مثابه «ادبیات کنشی» به ادبیاتی که می‌خواهد «با ارائه شواهد، تاریخ را متحول سازد» (فلمن، ۱۹۹۵)، از نظرها دور مانده است. تفسیرهای جذابی راجع به این خاطرات تخیلی به‌عنوان شاهدی بر هولوکاست (میلر، ۱۶۶-۱۶۰) نوشته شده است و عده‌ای نیز به‌دقت، به بررسی رابطه میان

این کتاب با تاریخ، سیاست و اخلاق پرداخته‌اند (دلرز^۲، گوتیه^۳، هد^۴، موریسون^۵، مولر-وود^۶ و وود^۷، شون^۸، ۶۵-۳۸). مقاله حاضر می‌کوشد با تمرکز بر ارائه شواهد، به مطالعه عمیق این مسئله بپردازد که این رمان تا چه حد توانسته ابعاد اخلاقی ماهیت شر را در حوزه آسیب‌شناسی اجتماعی تمامیت‌خواهی و جنگ بررسی نماید. استدلال من در این مقاله بر این پایه استوار است که برای انجام چنین مطالعه‌ای، بایستی رمان سگ‌های سیاه را نه تنها در پرتو گفتمان درونی آن - که بسیار مورد توجه همه بوده و به آن پرداخته‌اند - بلکه در پرتو گفتمان آن با همان تاریخ ادبی خاصی بخوانیم که مک‌یونن در رمان به کار می‌گیرد. سگ‌های سیاه از تلاقی بین سه متن مشخص و ظاهراً و اگر معنا می‌یابد: نخست همان سبک کلاسیک آن یعنی سبک شبانی / روستایی، دوم مقاله جدلی آرتور کستلر^۹ در سال ۱۹۴۲ با عنوان یوگی و کمیسر^{۱۰} و سوم رمان آلبر کامو در سال ۱۹۴۷، یعنی طاعون. سگ‌های سیاه نخستین اثر مک‌یونن نیست که به‌طور مستقیم گرایش انسان به جنگ را مورد انتقاد قرار می‌دهد و اوراتوریو^{۱۱} ضدهسته‌ای او با نام یا باید بمیریم^{۱۲} پیش‌تر در سال ۱۹۸۳ چاپ شده بود. اما این رمان، در کنار رمان بی‌گناه^{۱۳}، (۱۹۹۰) - که به سبک لوکاره و در مورد جنگ سرد بود، و در جایی دیگر از آن به‌عنوان تکمله رمان سگ‌های سیاه (سیبویر، ۲۹) یاد کرده‌ام - از تغییر مهمی حکایت می‌کند، چراکه در آن، کاوشی مداوم درباره شر تشدید می‌شود؛ شری که در محیط خانه و خانواده روی می‌دهد و می‌تواند راهی برای درک بهتر کارکرد آن در حوزه عمومی باشد. این کاوش و بررسی در رمان دیگر او با عنوان تاوان^{۱۴} (۲۰۰۱) درباره جنگ جهانی دوم، و رمان دیگرش شنبه^{۱۵} (۲۰۰۵) - در مورد حادثه یازده سپتامبر - ادامه

۲. Delrez

۳. Gauthier

۴. Head

۵. Morrison

۶. Müller-Wood

۷. Wood

۸. Schoene

۹. Arthur Koestler: داستان‌نویس، وقایع‌نگار و روزنامه‌نگاری از یهودیان مجارستان بود که در سال ۱۹۴۵ تابعیت انگلیس را به دست آورد.

۱۰. The Yogi and the Commissar

۱۱. Oratorio

۱۲. Or Shall We Die

۱۳. The Innocent

۱۴. Atonement

۱۵. Saturday

می‌یابد که هریک از این رمان‌ها، با بهره‌گیری از واقع‌گرایی روان‌شناختی، می‌کوشند توجه ما را به شرایط لزوماً گسترده‌تر اجتماعی - سیاسی جهان‌هایی جلب کنند که قهرمان‌ها در آن‌ها به سر می‌برند. در رمان شنبه رابطه‌ی موازی میان حوزه‌ی عمومی و حوزه‌ی خصوصی روشن و شاید حتی کمی خشن و بی‌ملاحظه بیان شده است، چنان‌که مک‌یونن برای نشان دادن ترس از تروریسم، از حمله‌ی او‌باش به منزل قهرمان داستانش، آن‌هم در مرکز لندن، بهره می‌گیرد؛ خشوتی که قهرمان داستان درمی‌یابد خودش هم در آن نقش داشته است. در رمان تاوان با اشکال ظریف‌تر و از لحاظ ساختار روایی، پیچیده‌تری از این دست مقایسه‌ها و خطوط موازی مواجه هستیم. مثلاً در بخش اول این رمان، رابی ترنر^{۱۶}، شخصیتی از طبقه‌ی کارگر، در فکر و خیال آینده‌اش به سر می‌برد. هرچه خط روایی داستان پیش می‌رود، عناصری از جنس تراژدی‌های خصوصی مک‌یونن، با تراژدی سیاسی اروپا در دهه‌های سی و چهل میلادی درهم می‌آمیزد، چنان‌که گویی تکراری بی‌پرده و صریح از سال‌های میان ۱۹۱۴ تا ۱۹۱۸ است. رابی که تازه از کمبریج فارغ‌التحصیل شده و بهترین مدرک را دریافت کرده و در اندیشه‌ی ادامه‌ی تحصیل در مقاطع بالاتر رشته‌ی پزشکی است، به نظر می‌رسد نمونه‌ای از تغییر جهت نظام طبقاتی بریتانیا به سمت انصاف و عدالت است. با این حال، نظام دادگستری حاکم، زندگی و استعداد نهفته‌ی او را خیلی راحت نابود می‌کند؛ نظامی که شهادت یک پسر بی‌چشم سیزده‌ساله، شلوغ، از خودراضی و مغرور از خانواده‌ای متوسط اما ثروتمند را به شهادت رابی ترجیح می‌دهد (۳۶۷). همین نابودی اتفاقی به نمادی از تراژدی، که همان نابودی معصومیت و حقیقت است، مبدل می‌شود. نمونه‌ای بارز از این مسئله بدن تکه‌تکه‌شده‌ی کودکی فرانسوی است که رابی حین بازگشت از دانکرک^{۱۷}، پای قطع‌شده‌اش را، که هنوز یک لنگه از پیژامه دورش باقی مانده بود، جاسازی‌شده لای شاخه‌های یک درخت می‌بیند. رابی «به آن پسر فرانسوی که می‌توانست الان روی تخت خوابش خوابیده باشد و همچنین به بی‌تفاوتی آدم‌هایی که می‌توانند خمپاره‌ها را همین‌طور راحت به این منظره‌ها شلیک کنند [می‌اندیشد]» (۱۸۹). جریان سیال ذهن بی‌عدالتی جنگ را به تجربه‌ی خودش پیوند می‌زند. در همین حال و هوا، وارد عالم خیال می‌شود و در او‌هام خود، «پسر گم‌شده‌ی دیگری» می‌شود که سه سال و نیم از عمرش در زندان «تلف شده» است. او با خود می‌اندیشد که «آن زندگی از دست‌رفته روزی زندگی خود

۱۶. Robbie Turner

۱۷. Dunkirk

او بود» (۱۹۰). همچنین، در هنگام مرگ، رابی از شدت بیماری چنان آشفته و متوهم می‌شود که در هذیان‌ها و توهم خود، تصور می‌کند که نه برای امنیت انگلستان و هم‌زمانش که برای یافتن آن کودک فرانسوی و برگزاری مراسم «تدفین درخور» او «تمام راهی را که آمده بود برگشته است» (۲۴۷)؛ کودکی که هم معادل ناپدید شدن رابی و هم نمادی از کودکان بی‌گناهی است که در جنگ‌های غرب اروپا، «ناپدید» شدند.

همان‌طور که پیش‌تر بیان شد، در سگ‌های سیاه پیوند میان حوزه‌های خصوصی و عمومی بر پایه بینامتنیت استوار است. محیط و بستر رمان سگ‌های سیاه که منطقه‌ای کوهستانی و دوردست است و آسیب‌هایی را به وجود می‌آورد، ساختار گفت‌وگومحور آن، درون‌مایه‌های اساسی عشق و شکست، عقب‌نشینی و بازگشت، و بافت سیاسی آن در مورد جنگ و تأثیرات جنگ، همه‌وهمه مدیون ادبیات شبانی/روستایی ویرژیل^{۱۸} و به‌خصوص تصحیح آثار او توسط وردزورث^{۱۹} است. طاعون و یوگی و کمیسر هر دو نقدی از دو کلان‌روایت متضاد و معیوب هستند که به نوبه خود، روایت گفت‌وگومحور مکیونن را به‌گونه‌ای شکل می‌دهند که به قول مکیونن‌شناس معروف، دیوید مالکوم^{۲۰}، «این روایت دو درون‌مایه تمدن غرب را سبک و سنگین می‌کند: ادعاهای اعتقاد مذهبی و متافیزیکی و عقلانیت مادی‌گرا» (۱۵۰-۱۴۹). در نظر اول ممکن است ادبیات شبانی/روستایی به رمان کامویا مقاله کستلر ارتباط چندانی نداشته باشد، اما همان‌طور که ویلیام امپسون^{۲۱} در کتابش، گونه‌هایی از ادبیات شبانی/روستایی - که در سال ۱۹۳۵ منتشر شد و به بازبینی و تصحیح این سبک پرداخت - به ما نشان داد، این ادبیات هم گفت‌وگومحور و هم عمیقاً دووجهی است. به قول هتر دوبرو^{۲۲} که به‌خوبی این مسئله را بیان کرده، ادبیات شبانی/روستایی «گرایشی بنیادین به‌نوعی تضاد دوگانه دارد، آنچنان‌که حتی اگر این سبک وجود هم نمی‌داشت، ساختارگرایان آن را ابداع می‌کردند» (دوبرو، ۱۱۷، به نقل از تیو، ۲۳۶). همانند این سه پیشگام ادبی - تاریخی، ساختار سگ‌های سیاه نیز حول محور گفت‌وگو بنا شده است. این رمان کوتاه،

۱۸. Virgil: شاعر کلاسیک روم و سراینده ترانه‌های روستایی (گئورکیک)، سرودهای شبانی و انثید واپسین شعر حماسی روم.

۱۹. William Wordsworth: شاعر بزرگ انگلیسی سبک رمانتیک قرن هجده و نوزده میلادی، کسی که همراه با سمیونل تیلور کولریج با انتشار مشترک ترانه‌های غنایی در سال ۱۷۹۸ به شروع دوران رمانتیک در ادبیات انگلیسی کمک کرد.

۲۰. David Malcolm

۲۱. William Empson

۲۲. Heather Dubrow

با بهره‌گیری از فرایند متنی ماریپچی و خارق‌العاده‌ای، در واقع نوعی گفت‌وگوی پرمغز و معناگرا با اولین سرود چوپانی ویرژیل و نمونه‌های سیاسی شعرهای شبانی / روستایی وردزورث مانند «مایکل»^{۲۳}، «کلبه ویران‌شده»^{۲۴} و «برادران»^{۲۵} است و درعین حال، گفت‌وگویی نیز میان راوی اول‌شخص آن، جرمی^{۲۶}، با شخصیت‌های اصلی داستان درمی‌گیرد؛ شخصیت‌هایی که به نوبه خود، موضع ایدئولوژیکی یکدیگر را به چالش می‌کشند.

روایت این رمان از جنوب انگلستان و در اواخر دهه هشتاد میلادی آغاز می‌شود، زمانی که جرمی کم‌وبیش پذیرفته است که زندگی نامه مادرزن در حال احتضار خود، جون ترمن^{۲۷}، را بنویسد. نقطه عطف روایت زندگی نامه مادرزن جرمی، یعنی «آن لحظه خاص، آن تجربه، همان حقیقت آشکار که در پرتو آن، بایستی تمام نتیجه‌گیری پیشین را مورد بازنگری قرار داد» برخورد هولناک او در جنوب فرانسه در سال ۱۹۴۶ با دو سگ وحشی بازمانده از دوران گشتاپوها آن‌هم تک‌وتنهاست (سگ‌های سیاه، ۴۹). اما به محض اینکه جرمی نوشتن را آغاز می‌کند، روایت او «شکلی دیگر به خود می‌گیرد؛ و بیشتر از آنکه به زندگی نامه و حتی خاطره‌نویسی مبدل شود، به شکل نوعی پریشان‌گویی درمی‌آید که با اینکه حول محور مادرزن اوست، اما روایت تنها درباره آن زن نیست» (۳۶-۳۷). درحالی‌که آن تجربه تکان‌دهنده برخورد با سگ‌ها به نقطه عطف این روایت تبدیل می‌شود، این رخداد به وسیله‌ای برای نقد فلسفی روایت نیز مبدل می‌گردد، زیرا میان گذشته تاریخی و اکنون، میان سال ۱۹۴۶ و اواخر دهه هشتاد میلادی، میان فرانسه و انگلستان، میان خاطرات زندگی جون و خاطرات راوی، و در کل میان فضای خصوصی و عمومی مدام در سیلان است. همان‌طور که جرمی جنبه‌های گوناگون زندگی جون را ثبت می‌کند و برمی‌سازد، رازها و اعترافات نگفته خودش نیز بیشتر و بیشتر آشکار می‌شوند؛ از ضربه روحی حاصل از مرگ پدر و مادرش در هشت‌سالگی بگیریم تا ملاقات و ازدواج با دختر جون، جنی^{۲۸}.

در منظره‌ای شبانی / روستایی آن‌هم در دل شهر که مک‌پوئن در قسمتی از رمان ترسیم می‌کند،

۲۳. Michael

۲۴. The Ruined Cottage

۲۵. The Brothers

۲۶. Jeremy

۲۷. June Tremaine

۲۸. Jenny

ما با جون، مادرزن و برنارد^{۲۹}، پدرزن جرمی، مواجهیم که در دوران جوانی خود به سر می‌برند. آن‌ها تازه ازدواج کرده‌اند و هر دو به تحول اجتماعی و عدالت سیاسی، تعهد بالایی دارند، اما در واقع دارند تعطیلاتشان را در بخش سون^{۳۰} فرانسه می‌گذرانند و در طی پیاده‌روی و صحبت، جون در مورد تأثیرگذاری آرمان‌های سوسیالیستی که برنارد هم در آن شریک است، شک‌هایی را مطرح می‌کند. کاتالیزگری که به «تحول ایدئولوژیک» او منجر می‌شود، همان تجربه برخورد با سگ‌هاست که او را متقاعد می‌کند که انقلاب سیاسی به «انقلابی در درون زندگی» و انقلابی در ذات و فطرت انسان‌ها بستگی دارد (سگ‌های سیاه، ۱۷۲). برنارد البته همچنان به همان گفتمان سیاسی - اجتماعی انسان‌گرایانه خود متعهد می‌ماند؛ گفتمانی که بر قدرت پاسخی منطقی به حقوق اساسی و مشخص انسان مانند خوراک و حق دسترسی به آب آشامیدنی پاک تأکید دارد (۱۷۳). به عبارت دیگر، او معتقد است که انقلاب باید پاسخی مادی به ظلمی مادی باشد. این تلاقی ایدئولوژی‌ها، چهارچوب کلی ماهیت گفت‌وگومحور رمان مکیونن است؛ رمانی که از لحاظ فرم و سبک نوشتار نقصی ندارد. با این حال، این موضع جرمی است که رها از آن قطعیت‌ها و ضرورت‌های ایدئولوژی‌های متضاد برنارد و جون، بحث و استدلال اصلی مکیونن را شکل می‌دهد. برتولد شون، در این باره به این نکته اشاره می‌کند که برنارد، جون و جرمی در کنار یکدیگر، نمودی از «تنش‌ها و تعارضات میان گونه‌های مختلف جهان‌بینی‌ها و ایدئولوژی‌های مدرنیستی از یک سو، و عدم توانایی یک پسامدرنیست به تعهد و تعلق خاطر به یکی از مکاتب فکری از سوی دیگر هستند» (۳۸). ربکا والکویتز^{۳۱} نیز جرمی را به مثابه «قهرمان آینده‌ای» می‌بیند که «عدم قطعیت‌های بی‌پایان او را از پای درآورده‌اند.» با این حال، نظر من این است که اگر این رمان را با نگاهی بینامتنی بخوانیم، آن عدم قطعیت کم‌رمق و آن عدم تعهد فکری بیشتر به نوعی سردرگمی عمیق می‌ماند که در مواجهه با این پرسش مبهوت‌مانده که چگونه می‌توان به تکنیکی نمودی خاص از شر بهترین پاسخ را داد. همچنین اگر به این رمان در پرتو رمان طاعون کامو نگاه کنیم، شاید جرمی، همان‌طور که تونی جات^{۳۲} تاریخ‌شناس می‌گوید، خود کامو است که به دلایلی منطقی، به «فردی غیرسیاسی» تبدیل شده است که کاری با مسائل اجتماعی ندارد؛

۲۹. Bernard

۳۰. Cé vennes

۳۱. Rebecca Walkowitz

۳۲. Tony Judt

البته نه اینکه بی تفاوت باشد، بلکه اساساً «نسبتی» با این مسائل ندارد (اخلاق‌گرای مردد، ۱۰۴). همچنین من بر این باورم که جرمی به راوی داستان کامو، یعنی دکتر برنار ریو^{۳۳}، نیز شباهت دارد، از این جهت که او هرگز آن آرمان‌گرایی و جاه‌طلبی‌های قهرمانانه‌ای را که والکوویتز می‌گوید، از خود بروز نمی‌دهد. او درحالی‌که به ارزش «ناباوری» خود تعهد دارد، با نوعی خودبیزاری و رفتاری به شدت غیرقهرمانانه، می‌پذیرد که همواره میان دو قطب کاملاً مخالف و مواضع شدید و متفاوت سیاسی - اخلاقی پدرزن و مادرزن خود در نوسان است (سگ‌های سیاه، ۱۹-۲۰). این مسئله مرا دوباره به همان خوانش جات از کامو و طاعون می‌کشاند. رمان سگ‌های سیاه، از جهات بسیاری، متنی به شدت حزن‌انگیز دارد، اما جرمی شخصیتی است که جات در مقدمه‌اش بر طاعون، از او به‌عنوان نمادی از خوش‌بینی یاد می‌کند، چراکه هرگاه موقعیت برایش کنشی اخلاقی ایجاب می‌کند، او پا را از شر مهلک، یعنی ساختار اجتماعی، فراتر می‌گذارد؛ شری که پیش‌تر، روی‌گردانی خودخواهانه جرمی را از دیدن درد دیگران حمایت می‌کرد. همچنین، جرمی با قرار دادن جسم خود در خط مقدم دفاع از قربانیان خشونت، همان‌طورکه در بخش پایانی خاطراتش روی می‌دهد، به‌خوبی تعریف جات از قهرمان‌گرایی را در طاعون بیان می‌کند: «مردمانی عادی که صرفاً از روی نجابت و سادگی، کارهایی فوق‌العاده انجام می‌دهند» (در باب طاعون).

مسئله شر

مسئله شر به مسئله‌ای بنیادین در زندگی روشنفکری پس از جنگ جهانی دوم در اروپا مبدل خواهد شد.

هانا آرنه^{۳۴}، کابوس و پرواز (۱۹۴۵)

رمان طاعون در شهر وهران کشور الجزایر اتفاق می‌افتد. محور اصلی رمان طاعون گسترش و شیوع ناگهانی بیماری مرگبار طاعون است که موش‌های صحرائی عامل آن شناخته می‌شوند، اما

۳۳. Dr. Bernard Rieux

۳۴. Hannah Arendt: از فیلسوفان و تاریخ‌نگاران برجسته قرن بیستم.

این رمان از زمان انتشارش تا کنون، نزد بسیاری از منتقدان به مثابه تمثیلی روشن از اشغال فرانسه توسط نازی‌ها تعبیر شده است که فرانسوی‌ها عموماً به یاد آن «طاعون سیاه» دوران گذشته از آن با نام «طاعون قهوه‌ای» یاد می‌کنند. همچنین، مسئله‌ای که البته در زمان خود جنجال‌های بسیاری آفرید این بود که با وجود حمایت‌های پروپاقرص و دیرینه کامو از چپ‌ها و حمایت‌های مداوم شخصیت‌هایی مانند ژان پل سارتر و سیمون دوبووار از کمونیسم شوروی، رمان طاعون را می‌توان به‌عنوان نقدی به توجیه کمونیسم شوروی به‌خاطر بهره‌گیری از خشونت و سرکوب وحشیانه‌اش به‌عنوان ابزاری ضروری برای نیل به جامعه‌ای عدالت‌محور نگرست. کستلر مانند دوستش کامو بر این عقیده است که هدف نمی‌تواند وسیله را توجیه کند - همان جمله معروف شخصیت کمیسر رمان او: «چاقوی جراحی می‌برد ولی شفا می‌بخشد، همچنان‌که پاکسازی‌ها و سرکوب‌ها در مسکو» - و البته او از یوگی هم که باعث رنج و آزار دیگران می‌شود، دل خوشی ندارد زیرا او «خشونت را تحت هر شرایطی رد می‌کند» و «معتقد است که سازمان بیرونی نمی‌تواند هیچ چیزی را بهبود بخشد و هر چه که باید بهبود یابد، حاصل تلاش فردی و از درون است» (۳۸۴-۳۸۲).

هر دو داستان کامو و کستلر در جریان جنگ جهانی دوم نوشته شده‌اند و تصادفی نیست که رخدادی که جرمی را به نوشتن سگ‌های سیاه وامی‌دارد نیز مربوط به سال ۱۹۴۶ است. همان‌طور که بعداً به آن خواهیم پرداخت، در آن سال جون با همان سگ‌هایی روبه‌رو شد که در واقع نشانه‌هایی تمثیلی از اقتباس پایان قرن بیستمی مک‌یوئن از همان موش‌های تمثیلی داستان کامو است تا به نحوی شاهدی بر آن شر بشری باشد که رمان و آینده بشریت را تسخیر کرده است. این برخورد در منظره‌ای روستایی از بخش سون فرانسه و در کرانه دریای مدیترانه روی می‌دهد، و همان اثر ادبیات شبانی / روستایی را که در ابتدا عرض کردم، پررنگ‌تر می‌کند و به نوبه خود، ساختار گفت‌وگو محور متن مک‌یوئن را چون شبی تسخیر می‌نماید. این اشارات ادبی در کنار هم، بیان همان نقد اخلاقی تکان‌دهنده «مسئله شر» در رمان سگ‌های سیاه است که فیلسوف سیاسی، هانا آرنه، در سال ۱۹۴۵ و در پاسخ به نسل‌کشی یهودیان اروپا توسط اروپاییان باور داشت «می‌تواند مسئله بنیادین حیات روشنفکری پس از جنگ جهانی دوم در اروپا باشد» (۱۳۳). تاریخ‌شناس مشهور، تونی جات این‌گونه استدلال می‌کند که مسئله آرنه همچنان یکی از مسائل

بنیادین قرن بیست و یکم است، اما همچنین به ما یادآور می‌شود که در واقع «بیشتر اروپایی‌ها، بیشتر از آنکه در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم، به مسئله شر بیندیشند، از آن کاملاً روی گرداندند» (مسئله شر). مسئله آرت و پیامدهای آن روی‌گردانی خطرناک، و به عبارت دیگر آن کوری اخلاقی، در کنار هم روایت مک‌یوئن را پیش می‌برند. او در رمان سگ‌های سیاه به خوبی این مسئله را با بیان نمونه‌ای از ارتکاب آن شر به واسطه دیدار ۱۹۸۱ جرمی از اردوگاه کار اجباری مایدانک^{۳۵} در لهستان - «اسمی از یهودیان برده نمی‌شود. می‌بینی؟ این مسئله همچنان ادامه دارد» (سگ‌های سیاه، ۱۰۹) - و همچنین به وسیله حضور وهم‌آلود سگ‌ها، که یادگار اشغال بخش‌های جنوبی فرانسه توسط نازی‌ها بین سال‌های ۱۹۴۲ تا ۱۹۴۴ است، به تصویر می‌کشد. همان‌طور که جاگو موریسون^{۳۶} به درستی اشاره می‌کند، مک‌یوئن با «آن حرکت خاص خود یعنی با قرار دادن مسائل عمومی در حوزه تجربیات شخصی»، تناظری میان آن شر عمومی و مشکلات خصوصی حاصل از آن، یعنی خشونت خانوادگی و کوری اجتماعی برقرار می‌کند که باعث دوام آن می‌شود. در بافت شبانی/روستایی این رمان، چنین حرکتی مصداق همان اصطلاح معروف امپسون یعنی «گذشتن امر پیچیده در امر ساده» است (۲۵).

کارکرد گفت‌وگو در ادبیات شبانی / روستایی

برنارد و جون، یکی منطق‌گرا و دیگری عارف، یکی کمیسر و دیگری یوگی، یکی در پی وصل و دیگری در پی فصل، یکی اهل علم و دیگری اهل شهود، در واقع دو نماد از افراط و تفریط‌اند؛ دو قطب کاملاً مخالف که در طول محور لغزانشان، ناباوری خودم نیز مدام در نوسان است و هرگز آرام نمی‌گیرد.

ایان مک‌یوئن، سگ‌های سیاه (۱۹۹۳)

گفت‌وگوی ساختاری رمان طاعون میان دو شهروند از شهر وهران الجزایر صورت می‌پذیرد که هریک، خود را وقف نگهداری از قربانیان شیوع بیماری کشنده‌ای در حدود سال ۱۹۴۶ کرده‌اند.

۳۵. Majdanek

۳۶. Jago Morrison

پدر پانلو^{۳۷}، کشیشی از انجمن یسوعی هاست که اعتقاد دارد مرگ تعداد بسیاری از مردم بنا به اراده و فیض الهی رخ داده و از نظر او طاعون نمادی از عدالت و ابرار تنبیه خداوند (از دیدگاه آگوستین قدیس) است. ریو، پزشک شهر و راوی داستان، با دیدگاهی منطقی‌گرایانه و علمی مخالف این نگاه پدر پانلو است و می‌کوشد که نه روان بیماران که جسم‌هایشان را نجات دهد. همان‌طور که پیش‌تر گفتم، از لحاظ زمانی، داستان مکیونن نیز از سال ۱۹۴۶ آغاز می‌شود، اما او بحث و مجادله را از الجزایر به جنوب فرانسه و شمال مدیترانه می‌کشاند، جایی که پژواک مباحثات منطقی و معنوی ریو و پانلو را می‌توان در بحث‌ها و گفت‌وگوهای برنارد و جون شنید. همان‌طور که در ادامه به آن خواهیم پرداخت، مرزهای مواضع برنارد و جون، آن‌طور که آن‌ها در پاسخ‌ها و سخنانشان تأکید می‌کنند، مشخص و غیرقابل نفوذ نیست، با این حال، گفت‌وگوی آن‌ها، مانند گفت‌وگوی یوگی و کمیسر داستان کستلر، دوقطبی و متعارض باقی می‌ماند - مثلاً آن بحث‌هایی که در ایام ماه عسلشان پیش می‌آید، نشانی از «ناسازگاری مادام‌العمر» (سگ‌های سیاه، ۴۸) و «مسافرت‌های جداگانه» دارد که چه واقعی باشد و چه استعاری، هرگز به یک نقطه اشتراک نمی‌رسد (۱۳۹).

شخصیت ژان تارو^{۳۸} در رمان کامو - مسافری که برای بازدید از شهر وهران به آنجا سفر کرده و با شیوع بیماری در قرنطینه به سر می‌برد - به ریو اعتماد می‌کند و در یکی از صحبت‌های دوستانه و محرمانه‌اش می‌گوید که یک شهروند مسئولیت‌پذیر باید «به‌گونه‌ای رفتار کند که تا حد امکان یار و کنار طاعون نباشد» (۱۹۵-۱۹۴). این جمله مرا به یاد همان بحث میان ایدئولوژی‌های مکیونن و توان ایجاد تغییر می‌اندازد. کستلر این نکته را به روشنی بیان می‌کند که ایدئولوژی‌های یوگی و کمیسر هر دو محکوم به شکست‌اند (۳۸۲). در اصل، مکیونن با یادآوری ریو، خوش‌بین است - این‌گونه به نظر می‌رسد که او می‌خواهد بگوید ما چاره‌ای جز خوش‌بینی نداریم - اما او خوب می‌داند که پاسخ مشخصی وجود ندارد و من هم با پیروی از بحث امپسون راجع به روش ادبی شکسپیر، اضافه می‌کنم منتقد نیز نمی‌تواند «در نوشتن چنین فرایندی، انتظار گفتن مطلبی پاکیزه و بی‌نقص را داشته باشد» (۹۰). با این حال، به باور من درحالی که هدف متن جدلی مکیونن هرگز رسیدن به روایتی پاکیزه و کامل نبوده است - معتقد نیستم او «می‌کوشد که مسئله پست‌مدرن را حل و فصل کند» - رمان سگ‌های سیاه به همان چیزی دست می‌یابد که امپسون

۳۷. Father Paneloux

۳۸. Jean Tarrou

از آن با عنوان «اتحادی مانند یک نقطه عطف» یاد می‌کند، همچنان‌که جرمی نیز در نهایت قادر است، هرچند مختصر، راهی میان گفتمان‌های منطقی و معنوی با هدف ایجاد «کمترین آزار ممکن» پیش بگیرد و شاید در این فرایند «خیری» هم ببیند (کامو، ۱۹۵-۱۹۴).

کستلر مقاله طعنه‌آمیز خود را با بهره‌گیری از نوعی «طیف‌نمای جامعه‌شناختی» استعاری آغاز می‌کند که «تمام نگرش‌های ممکن انسانی را نسبت به زندگی» از یکدیگر متمایز می‌کند، با این هدف که «کل این اوضاع آشفته و نگران‌کننده به وضعیتی روشن و آشکار و فراگیر مبدل شود» (۳۸۱). دو شخصیت و دو الگوی اصلی و مشخص داستان او، در دو سوی مخالف این طیف‌نما هستند. کمیسر که در سوی مادون قرمز این طیف‌نما قرار دارد، منطق‌گرایی است که معتقد است تغییرات اجتماعی و سیاسی تنها از طریق «تحول از بیرون» اتفاق می‌افتند، اما غفلت او از وسایل دیگری که می‌توان با آن‌ها به هدف رسید، به ایجاد نوعی تمامیت‌خواهی، یعنی همان کمونیسم شوروی، می‌انجامد. یوگی، که در بخش ماورای بنفش طیف‌نما قرار دارد، عارفی است که به «تحول از درون» معتقد است و به نظر او، تغییرات فردی به وقتش به تغییرات جمعی می‌انجامند. اما خطر اصلی در اینجا، جدا از سرعت پایین روی دادن چنین تغییری، همان انفعال است؛ یعنی روی‌گردانی و بی‌تفاوتی‌ای که یوگی را مشخصاً مانند کمیسر نه در مقابل که در کنار طاعون قرار می‌دهد، زیرا در مراقبت از قربانیان رنج‌کشیده ناتوان است. برنار ریو در رمان کامو، شباهتی به کمیسر بی‌رحم داستان کستلر ندارد، اما او نیز مانند هم‌نامش، برنارد ترمن، به‌عنوان مردی اهل علم، در انتهای دیگر منشور کستلر قرار می‌گیرد. به قول جات در مقدمه‌اش بر ترجمهٔ رابین باس^{۳۹} از طاعون (۲۰۰۱)، «ریو رخ‌به‌رخ با رنج و بحرانی عمومی، کاری را که باید می‌کند و به رهبری نمونه تبدیل می‌شود که این مسئله نه به‌خاطر شجاعت قهرمانانه یا منطق محتاطانهٔ او، که به علت نوعی خوش‌بینی است که شرایط ایجاد کرده است.» پانلو هم به‌عنوان نمادی از ایمان، طرف یوگی و در سوی دیگر آن طیف‌نماست. او نیز به خلق رنج‌کشیده خدمت می‌کند اما از نظر او، طاعون نشانه‌ای از «خشم پروردگار» است و ساکنان شهر وهران شایستهٔ چنین عذابی هستند (۷۴) (خوانشی که او پس از دیدن مرگ وحشتناک کودکی، آن را اصلاح می‌کند و تعبیر آزمایش الهی را به کار می‌برد) (۱۷۶). اما شاید مهم‌ترین شخصیت رمان کامو که برای درک بهتر

۳۹. Robin Buss

مسئله گفت‌وگو در رمان مکیونن به کارمان می‌آید، ریمون رمبر^{۴۰} باشد، روزنامه‌نگاری پاریسی که می‌کوشد از شهر طاعون‌زده وهران بگریزد و پیش معشوقه‌اش در پاریس بازگردد، اما در نهایت تصمیم می‌گیرد تا بماند و به قول جات، حرکتی از «گریزی کاملاً خودمحرورانه از بلا و بدبختی به انسجام و مقاومتی جمعی علیه غذایی عمومی» انجام می‌دهد (مقدمه). این تغییر جهت همان عاملی است که نقش راوی رمان‌های مکیونن را در خوانش من پرننگ‌تر می‌کند؛ همان راوی‌ای که در ابتدای خاطرات، برایش «هیچ دلیل موجهی، هیچ اصل پایداری، هیچ اندیشه بنیادینی وجود نداشت تا من بتوانم او را بشناسم؛ در واقع هیچ موجودیت مشخصی نداشت که بتوانم حقیقتاً، مشتاقانه و یا به‌آرامی تأییدش کنم» (سگ‌های سیاه، ۱۸)، با این حال، در نهایت همین راوی است که در برابر یک نمونه مشخص از شر، موضعی اخلاقی و نمادین می‌گیرد.

در پایان این نوشته، دوباره به مسئله اهمیت ادبیات شبانی / روستایی برمی‌گردم، اما اینجا لازم است دوباره بر نشانه‌های بروز این مسئله در چشم‌انداز کلی سگ‌های سیاه و بافت سیاسی آن تأکید کنم. همان‌طور که هیلیس میلر^{۴۱} می‌گوید، مکیونن در سگ‌های سیاه، با بهره‌گیری از فنون تدوین و برگشت به عقب، می‌کوشد به تدریج داستان و رازهای آن را افشا سازد. روایت داستان در سال ۱۹۸۹ می‌گذرد و برنارد و جرمی شاهد سقوط دیوار برلین هستند، یعنی همان نماد مفهومی پایان جنگ سرد و شکست کمونیسم؛ اما از لحاظ زمانی، آغاز ماجراها بیشتر به سال ۱۹۴۶ برمی‌گردد؛ زمانی که تازه جنگ جهانی دوم پایان یافته است ولی جنوب فرانسه همچنان با آسیب‌های حاصل از اشغال نازی‌ها دست و پنجه نرم می‌کند. جون و برنارد، جوان و «دلبسته که یک لحظه از هم جدا نمی‌شوند» (۴۵)، تازه ازدواج کرده‌اند و به تازگی نیز به حزب کمونیست بریتانیای کبیر پیوسته‌اند. آن‌ها در بخش دورافتاده سون و در تفرجگاهی که مخصوص پیاده‌روی است و پیش‌تر حدود شش سال محل چرای گوسفندان بوده است، به سر می‌برند (بیبه^{۴۲}، ۹۱). این نکته اهمیت درک متن مکیونن از دو درون‌مایه شبانی / روستایی مرتبط را به یاد می‌آورد؛ درون‌مایه‌هایی که به‌وسیله بیان لذت و تفرج زیبارویان و چوپانان و گله‌هایشان ابراز می‌شوند.

۴۰. Raymond Rambert

۴۱. Hillis Miller

۴۲. Jean-Pierre Biber

همان‌طورکه پژوهشگر حوزه ادبیات شبانی/ روستایی، پل آلپرز^{۴۳}، خاطر نشان می‌کند، «همین مفهوم ادبیات شبانی/ روستایی، مبین نوعی فانتری است که با پذیرش واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی از میان رفته است» (۲۴). همچنین، مرگ همان‌طورکه از قدیم می‌گویند، همیشه در زندگی روستایی حی و حاضر است. و نیز، طبق نظر پیتر مارینلی^{۴۴}، این تفرجگاه روستایی صرفاً به معنای فرار از شهر به خلوتی آرمانی یا زمانی برای استراحت و مراقبه نیست، بلکه این امر به مثابه جلب توجه همگان به آن «واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی» است که در منظره‌ای روستایی وجود دارد، به علاوه آن واقعیت‌ها و مسائلی که مسافران شهری با خود به روستا می‌آورند و مسائلی که راجع به آن صحبت می‌کنند (۱۱). فانتری و پذیرش آن واقعیت‌ها و مهم‌تر از آن، عدم شناخت آن واقعیت‌ها را می‌توان در ترکیب جون و برنارد مشاهده کرد، دو عاشق روستایی و دو فرد که در گفتمان سیاسی شرکت می‌کنند. نزد ویرژیل، در اولین شعر شبانی خود که شعرهای شبانی وردزورث را بسیار تحت تأثیر قرار داد و به این ترتیب، بر اندیشه مک‌یونن نیز اثر گذاشت، این واقعیت‌ها عبارت‌اند از جنگ و مصائب پس از آن، به‌ویژه دور افتادن چوپانان از سرزمین‌هایشان. جون و برنارد، طی همان تجربه کوتاه زندگی در روستا و در خلال صحبت‌هایی که در راه برگشت به لندن دارند، از برنامه‌های بعدی‌شان برای زندگی می‌گویند و بحث به اینجا می‌کشد: «هدایت فاشیسم، مبارزه طبقاتی (اینجا لحن خاص دراماتیک و طعنه‌آمیز جرمی - و البته مک‌یونن - مشخص است)، یعنی همان نیروی محرکه بزرگ تاریخ که علم مسیرش را می‌شناخت و به حزب، حقی بی‌چون و چرا برای حکومت بخشید» (سگ‌های سیاه، ۱۳۹). با اینکه داستان‌های کامو و کستلر مستقیماً راجع به دوره تاریخی دهه چهل و سیاست‌های آن دوران صحبت می‌کردند، روشن است که در آن زمان، آن حالت ادبی - تاریخی ادبیات شبانی/ روستایی به رمان سگ‌های سیاه در کشف اهمیت پذیرش مسئولیت فردی در پاسخ به شر کمک بسیاری کرد، همان‌طورکه «واقعیت‌های سیاسی و اجتماعی» نمود داشت. همان‌طورکه در طاعون شاهد آن هستیم، شر به‌صورت خاص و تاریخی در نمونه‌هایی مانند نازیسم و کمونیسم شوروی تعریف شده است، اما آنچه جون را در سگ‌های سیاه در بر می‌گیرد شری غیرتاریخی و بی‌پایان است که ریشه در ذات بشریت دارد. نزد او، شر پدیده‌ای عرفانی است، اما در اواخر عمرش از سگ‌هایی سخن می‌گوید

۴۳. Paul Alpers

۴۴. Peter Marinelli

که نمادی از آن شر به‌مثابه آثار «تخیلاتی بی‌اساس» بودند که نازیسم را در دامان خود پرورش داد (سگ‌های سیاه، ۱۷۲). اگر این مسئله را در نظر بگیریم (بعدها در این باره جزئیات بیشتری را مطرح خواهیم کرد) که برنارد، در یک سطح، شر را به‌مثابه اثر روانی مروج هزاران خشونت انسانی می‌داند که بنا به پیامدهای جنگ، غم‌هایی فروخورده و سرکوب‌شده را ایجاد کرده که اروپا را (دوباره) آلوده کرده (۱۶۵)، آنگاه شاید بتوان گفت نظرات این زن و شوهر، کمتر از آنچه ادعا می‌کنند، متضاد و صفرویکی است، اما از نظر جون، وجود خیر و شر عرفانی امری جذبی است و او به قول جرمی، در مقابل شخصیت مادی‌گرا و «کمیسر» گونه برنارد، به «یوگی» مبدل می‌شود.

زمانی که جون با سگ‌ها روبه‌رو می‌شود، مرگ را پیش چشمش می‌بیند. در میانه همان وحشت و هراس، مکاشفه‌ای به‌شکل «نوری پر از رنگ و نامرئی» تجربه می‌کند که او را در بر می‌گیرد (سگ‌های سیاه، ۱۵۰). این نور به او قدرت دفاع از خود را می‌بخشد و در کمال ناباوری موفق می‌شود سگ‌ها را از خود دور کند. این تجربه رد سیاست‌های حزبی را در نگاه او سرعت می‌بخشد. او تمام زندگی خود را صرف این می‌کند که به «واقعیتی معنوی»، که اصطلاح بهتری جز خدا برایش نمی‌یابد، چشم بدوزد (۴۲)، و همچنین همیشه بر این باور می‌ماند که آن سگ‌ها «شری هستند که در وجود همه ما هست»، نوعی «خشونت وحشتناک و شری علیه زندگی» (۱۷۲). این مسئله دوباره طاعون را پیش چشمش می‌آورد که گفتمان منطقی آن در برابر شر، همین اندیشه سگ‌های سیاه را تکمیل می‌کند. در این رمان و در چند خط پایانی، ریو به خوانندگان هشدار می‌دهد که باکتری عامل بیماری طاعون «هرگز به طور کامل نمی‌میرد و نابود نمی‌شود و در آینده نیز ممکن است در شهری خوش و خرم موش‌هایی را آلوده کند و به کام مرگ بکشاند» (۲۳۷). جرمی در مقدمه و در صفحات پایانی خاطراتش، از نظر جون راجع به شر می‌گوید که به‌روشنی، نسخه‌ای اصلاح‌شده از نگاه منطق‌گرایانه ریو است. سگ‌ها در این دیدگاه، نمادی از «اصلی‌اهریمنی و نیرویی در روابط انسانی هستند که به‌طور دوره‌ای به‌سوی سیطره و نابودی زندگی افراد و ملت‌ها پیش می‌رود و سپس دوباره عقب می‌نشینند و در کمین دوره و موقعیت بعدی است» (سگ‌های سیاه، ۱۹). در پایان رمان، پدرزن و مادرزن جرمی که اکنون مرده‌اند، به همان بحث ایدئولوژیکی می‌پیوندند، اما بار دیگر می‌خواهم بر نظر جون در این بحث تمرکز کنم، زیرا اوست که بر خلاف برنارد، منطق‌گرایی ریو را دوباره بیان می‌کند. جرمی آخرین

مکالمه‌اش با جون را پیش از مرگ او به یاد می‌آورد که در آن او تأکید می‌کند شر صرفاً به‌شکلی فروخورده و سرکوب‌شده وجود دارد تا «زمانی که شرایط مناسب باشد و آنگاه، این شر فوران می‌کند و سپس عقب می‌نشیند و منتظر می‌ماند» (۱۷۲). در آرایشی زبان‌شناختی که پژوهشی از امری بی‌نهایت است، یعنی همان عقب‌نشینی کلاسیک شر، جرمی جملات جون را تکرار می‌کند که خود تکراری از صحبت‌های ریو است، آنجا که می‌خواهد با تأملی تغزلی بر سگ‌ها به‌مثابه «شیخ‌هایی به‌شکل سگ و تجسد و تناسخ» دلایل خود را بنویسد و آنجاست که او نیز معتقد است آن سگ‌ها همچون موش‌های داستان کامو، «روزگاری در جایی از اروپا، باز خواهند گشت و دوباره ما را تسخیر خواهند کرد» (۱۷۴).

این مسئله را نباید از یاد ببریم که گفتمان عرفانی جون آلوده به امر منطقی است. همچنین باید به اهمیت مکاشفه برنارد در اولین سفر به سون توجه کنیم که استعاره‌هایی کامویی از جنس شیوع و گسترش بیماری دارد. جهان‌بینی او اساساً مبتنی بر گفتمانی سکولار راجع به علت و معلول و به‌خصوص بافت تاریخی خاص دوران جنگ جهانی دوم است، با این حال، اشارات روانکاوی آن به ضربه روحی و تسخیر میان‌نسلی، همچون وضعیت جون، بیان‌ناپذیر است. در روستای لا واکری^{۴۵}، گفتمان سیاسی/شبانی صریح او، «به سکوتی بی‌جان مبدل می‌شود» آن‌هم زمانی که او با چشمان خودش زنی جوان را می‌بیند که همسر و دو برادرش را در جنگ از دست داده و از نظر روحی و روانی بسیار زخم‌خورده است (سگ‌های سیاه، ۱۶۵). چنین درجه‌ای از درد و رنج فراتر از گفتمان است، اما این کشف و شهود «تا پایان عمر» برنارد، با او می‌ماند و به این مسئله یقین می‌یابد که جنگ «نتیجه چندگانگی و تقریباً تعدد بی‌نهایت غم‌های خصوصی است [...]؛ بی‌شمار اندوه که بی‌کم‌وکاست در میان همه افراد پخش شده است؛ افرادی که مثل ریگ و مانند بذر در همه‌جای این قاره حاضر بودند» (۱۶۵-۱۶۴). او با اینکه هنوز به کمونیسم اعتقاد دارد، در این لحظه خاص در روستایی کوچک در فرانسه به این آگاهی می‌رسد که آن درد و رنج چنان عمیق است و در میان همه شیوع یافته که هیچ فلسفه سیاسی جامع و هیچ برنامه خوش‌بینانه‌ای برای «رسیدن به صلح» و کمک به «ساخت اروپایی نوین» محلی از اعراب ندارد. این کشف و شهود رابطه میان رنجی فردی بی‌حساب با «نیروی محرکه عظیم تاریخ» دوباره این

۴۵. La Vacquerie

پرسش بی‌پاسخ را مطرح می‌کند که چگونه باید به شر و نشانگان روانی آن پاسخ داد: «از این اروپای خفته در خاک و این بذرها که همه‌جا را فراگرفته‌اند، چه خیری برمی‌آید، آن‌هم زمانی که فراموشی امری غیربشری و خطرناک است و به‌یادآوری عذابی بی‌پایان؟» (۱۶۵)

ادغام نگرانی‌های عمومی در تجربیات شخصی

با اینکه مک‌یونن، از لحاظ بینامتنیتی، شری چون بیان انتزاعی تمامیت‌خواهی و جنگ را مرتکب می‌شود، اما در نهایت استدلالش را به‌شکلی عینی با قرار دادن روایت خودِ جرمی در حریم خصوصی خانواده به ثمر می‌نشانند. جرمی از اختلافات عاطفی و ذهنی میان جون و برنارد خسته است؛ اختلاف و تضادی که می‌گوید پذیرفتن ایدئولوژی دیگری به چنان ناسازگاری‌ای منجر خواهد شد که به‌نوعی یادآور عدم صبوری کستلر با یوگی و کمیسرش است. با این حال، جرمی به آن «استعداد و اشتهای» سیری‌ناپذیر پدرزن و مادرزنش برای «ایمان» علاقه‌مند است و حتی به آن غبطه می‌خورد (سگ‌های سیاه، ۱۹)؛ استعداد و اشتهایی که کاملاً با عدم استعداد او در تشخیص «هر ایده‌بنیادین یا موجودیتی متعالی» در تضاد است (۱۸). جرمی در نتیجه رابطه نزدیکش با جون و برنارد، به تدریج درمی‌یابد که عدم اشتیاق او می‌تواند نشانه‌ای از ضربه‌ای عاطفی مانند مرگ پدر و مادر خودش در اثر تصادف در کودکی باشد. اهمیت آن حادثه ناگوار در شخصیت‌سازی جرمی و ساختار متن را به‌طور کلی می‌توان از همان جمله طعنه‌آمیز آغازین دیباچه این رمان با آن لحن وایلدی^{۴۶} و بی‌ملاحظه‌اش احساس کرد: «از آن هنگام که پدر و مادرم را در تصادفی جاده‌ای و در هشت‌سالگی از دست دادم، همیشه چشمم به دنبال پدر و مادر دیگران بود» (۹). در نوجوانی او به «فاخته‌ای شش‌فوتی»^{۴۷} (۱۱) تبدیل می‌شود؛ به این معنا که خود را در مقام کسی جا می‌زند که در پی جایگزینی برای آن محبت‌پدرانه و مادرانه است مگر این‌گونه بتواند «آن جای خالی احساسات، عدم تعلق و تنهایی» را پر کند (۱۸). با اینکه او برای رسیدن به سطوح بالا، درسش را می‌خواند، با خواهر الکلی و بزرگ‌ترش، همسر خواهرش «که مستعد

۴۶. منسوب به اسکار وایلد، شاعر، داستان‌نویس، نمایش‌نامه‌نویس و نویسنده داستان‌های کوتاه ایرلندی قرن نوزدهم.

۴۷. Six-foot Cuckoo

خشونت بود» (۱۶) و دختر سه‌ساله خواهرش زندگی می‌کند. درحالی‌که جین^{۴۸} و هارپر^{۴۹} آن بازی‌های سادومازوخیستی‌شان را پیش می‌برند، جرمی «آن احساس توخالی عدم تعلقش» را با تجاوز به اتاق‌های پذیرایی «پدر و مادران دیگران» (۹-۱۰) و با توجه به سالی^{۵۰} می‌پوشاند؛ کسی که جرمی درباره‌اش می‌گوید: «با او، احساس می‌کردم که سالم و مسئولیت‌پذیرم و به هیچ‌کس دیگری نیاز ندارم» (۱۵). اما جرمی، در امری که خودش دو بار نامش را خیانت می‌گذارد و خاطرات آن حادثه ناگوار دوران کودکی‌اش را زنده می‌کند، با گریختن از ناتینگ هیل^{۵۱} به مقصد آکسفورد و قطع کامل رابطه‌اش با سالی، به قول خودش «همان بلایی را بر سر او می‌آورد که خودش در کودکی بر سرش آمده بود» (۱۷). جدایی‌های متعدد غیراخلاقی جرمی و در واقع رهایی سالی از خشونت خانگی و مسئولیت‌پذیری خانگی اثری سهمگین بر سالی می‌گذارد؛ فردی که حالا در بزرگسالی «بیش از حد خشن است و لیاقت نگهداری از پسر کوچکش را ندارد» (۶۸). تأثیرات میان‌نسلی چنین حادثه‌ای بر تخیل خواننده باقی می‌ماند. احساس فقدان جرمی، حتی تا میانه‌های دهه سوم زندگی‌اش باقی می‌ماند، تا آنجا که او با دختر جون و برنارد، یعنی جنی، ملاقات و ازدواج می‌کند و به زعم خودش «تازه اصالت و جودی او از آنجا آغاز شد. به قول سیلویا پلات^{۵۲}، عشق [که البته اینجا به تولد یک بچه اشاره دارد تا ازدواج یک بزرگسال] مرا پیش می‌برد» (۱۸). او عواطف بیان‌نکرده‌ای دارد که باید آن‌ها را به زبان بیاورد و پیامد رابطه‌اش با پدر و مادر جنی این است که «نتیجه ذهنی مهمی» از «خلأ عاطفی» ای به دست می‌آورد که پیش‌تر در آن زندگی می‌کرده است:

«به هیچ‌چیز باور نداشتم. نه اینکه شکاک باشم یا به گونه‌ای شک‌گرایی مفید و کنجکاو منطقی مجهز باشم یا اینکه همه استدلال‌ها را از همه جوانب در نظر بگیرم؛ نه! اصلاً هیچ علت خوب و موجهی، هیچ اصل پایداری و هیچ ایده بنیادینی نبود که من بتوانم با آن کنار بیایم. واقعاً هیچ موجود متعالی‌ای را نمی‌یافتم که وجودش را بتوانم صادقانه، مشتاقانه و یا پنهانی و در دلم تأیید کنم» (۱۸).

۴۸. Jean

۴۹. Harper

۵۰. Sally

۵۱. Notting Hill

۵۲. Sylvia Plath: شاعر، رمان‌نویس، نویسنده داستان‌های کوتاه و مقاله‌نویس آمریکایی قرن بیستم.

در بخش پایانی رمان، جرمی حادثه‌ای را تعریف می‌کند که یادآور گزارش ژان تارو به ریو، در همان روزهای ابتدایی شیوع طاعون در وهران راجع به خانواده‌ای در یک رستوران است. در این صحنه از رمان طاعون، توصیفی از خانواده‌ای را می‌بینیم که در آن کودکان از ترس موش‌ها و طاعون به هیجان آمده‌اند و پدرشان آن‌ها را در جمع مورد تمسخر قرار می‌دهد و مادری چونان «موشی سیاه» با لحنی مؤدبانه از همسرش حمایت می‌کند و کودکان را مورد شماتت قرار می‌دهد (طاعون، ۲۴-۲۳). در رمان سگ‌های سیاه نیز جرمی که در ماه نوامبر ۱۹۸۹ به قصد آماده کردن خانه‌باغ جون برای زمستان، به سِون سفر کرده است، در خیابان به راه می‌افتد و چنان رهگذری به آن منظره روستایی چشم می‌دوزد و با خود می‌اندیشد که درست تکرار همان پیاپی‌رویی جون و برنارد در روز مواجهه با سگ‌های سیاه است. او شب را در هتل تی یول^{۵۳} در سن موریس سپری می‌کند، درست همان جایی که چهل‌وسه سال قبل، پدرزن و مادرزنش از زبان شهردار، آن قصه منحوس سگ‌های سیاه را شنیده بودند. آن عمل خشونت‌باری که او در اتاق ناهارخوری هتل مشاهده می‌کند «تجسمی از تنهایی دوران کودکی» خودش و نمونه‌ای از «حرکت خاص مک‌یونن برای ادغام نگرانی عمومی در تجربیات خصوصی است». با اینکه خشونت آن پدر و مادر فرانسوی، هم جسمی و هم روحی است، چون این رخداد طبق «قواعد خودش» و در چهارچوب «حریم خصوصی دست‌نیافتنی» آن خانواده روی می‌دهد، یعنی «پشت دیوارهایی که هم مرئی و هم مفهومی هستند»، شاهدان همه از آن روی برمی‌گرداندند. جرمی تماشا می‌کند که آن پدر و مادر «با هماهنگی آشکاری» و با همکاری هم به آزار و تنبیه پسر کوچکشان مشغول‌اند؛ پسری که جرمی درباره‌اش می‌گوید: «تنهایی او را خوب می‌فهمیدم زیرا مرا به یاد تنهایی خودم در کودکی، پس از مرگ پدر و مادرم می‌انداخت که چقدر همه‌چیز برای من تیره و تار بود و هیچ امیدی نداشتم» (۱۲۸). «شرایط آن پسر در دنیا، با فلاکت و بدبختی پیوند خورده بود» (۱۲۸) و در مورد این رمان، بدبختی او در واقع آینه‌ای از فلاکت قربانیان جنگ جهانی بود. همان‌طور که آن آزار و تنبیه ادامه می‌یابد و بیشتر به جهت هماهنگی پدر و مادر در انجام آن، وحشتناک به نظر می‌رسد، جرمی با خود می‌اندیشد: «یک چیزی باید گفت. من نه، ولی کسی باید دخالت کند» (۱۲۹). تنها زمانی جرمی وارد عمل می‌شود که پدر سیلی محکمی «با نیرویی غیرقابل کنترل، برآمده از خشمی عمیق و غیرکودکانه» به صورت آن کودک «گریان» می‌زند؛ چنان محکم که

۵۳. The Hôtel des Tilleuls

کودک همراه صندلی اش «محکم روی زمین می افتد» (۱۲۹). اینجاست که جرمی با طعنه‌ای به خودش وارد می‌شود: «جوری به خودم به چشم احترام نگاه می‌کردم که گویی یکی از آن شهروندان گمنام فرانسوی هستم که ناگهان در لحظه مهمی، نقطه عطفی را در تاریخشان رقم می‌زنند و سخنانی می‌گویند که باید در تاریخ آن‌ها را حک کرد» (۱۳۰). او ادامه می‌دهد: «چنین اتفاقی گویی شبیه نوعی مراسم تطهیر و راندن اشباح خبیث بود که من هم به جای خواهرزاده‌ام سالی و هم به جای خودم وارد عمل شدم و انتقام هردویمان را گرفتم» (۱۲۴). جرمی، که «عشق او را پیش می‌برد» حالا توجهش به آن کودک آزار دیده جلب شده بود و توانسته بود به یاد کودکی خودش، با او هم‌ذات‌پنداری کند و برای دفاع از او پای در میان بگذارد. جرمی پدر آن کودک را به چالش فرامی‌خواند و آن‌ها هر دو از اتاق بیرون می‌روند، و پیش از آنکه پدر بتواند «خودش را پیدا کند»، جرمی که نه دستی در دعوا داشت و نه از آن پدر قوی‌تر بود، یکی از آن چهار مشت‌ی که در انتها حریفش را از پای درآورد، روانه صورت پدر می‌کند - آن‌هم در جدالی برای رسیدن به عدالت و با قواعدی متفاوت از آنچه در یک مسابقه بوکس آماتور وجود دارد! این صحنه با وجود خشونت‌ی که دارد، به نظر من در پرتو ادامه این روایت صحنه‌ای اخلاقی است، زیرا جرمی اثبات کرده است که می‌تواند در دفاع از مظلومان و بی‌دفاعان، جان خودش را به خطر بیندازد. اما بلافاصله درمی‌یابد که به‌عنوان پیروز این مبارزه احساس «شعفی دارد که ارتباطی به انتقام‌جویی و عدالت ندارد» (۱۳۲). او می‌گوید «پایم را عقب بردم و با خودم فکر کردم که می‌توانم او را تا سرحد مرگ زیر پاهایم لگدمال کنم»، البته اگر شاهد بیرونی دیگر این خشونت و عدالت وحشیانه در قبال مرتکب آن جرم کودک‌آزاری، نمی‌گفت «کافی است دیگر» (۱۳۱). این جمله و دستور که «معمولاً به سگ‌ها گفته می‌شود» (۱۲۴)، همان چیزی است که شخصیت جون هنگام مواجهه با سگ‌ها و برای پیشگیری از جلو آمدن سگ‌های سیاه - پیشروی استعاری امر شر - استفاده می‌کند و شاید جرمی در روایتش از داستان او، این حرف را در دهانش می‌گذارد (۱۴۹).

در صفحات پایانی رمان طاعون، ریو در نصیحت‌هایش می‌گوید که به این خاطر دست به گزارش‌نویسی برده است که «از آن‌هایی نباشد که سکوت کرده‌اند و می‌خواهد شاهدی بر مرگ قربانیان باشد و دست‌کم یادی از آن بی‌عدالتی و خشونت‌ی که بر آن قربانیان تحمیل شده است» (۲۳۷). در بخش‌های پایانی سگ‌های سیاه، جرمی نیز به همین صورت،

نه تنها شاهدی بر قربانیان خشونت ملی و داخلی، بلکه شاهدی بر ضرورت مسئولیت‌پذیری فردی است. این نمونه‌ای خوب از همان نکته‌ای است که موريسون از آن با عنوان «حرکت خاص مک‌یوئن» نام می‌برد؛ به این صورت که تجربه شخصی جرمی از به‌کارگیری خشونت در برخورد با خشونت، در پس‌زمینه جنگ جهانی دوم که چهارچوب دگرگونی‌های ناگهانی رمان را ترسیم می‌کند و جنگ‌هایی که پس از آن روی دادند، این پرسش را مطرح می‌کند که اگر اعلام جنگ در جهت نابودی شر به نحوی توجیه‌پذیر باشد، چه کسی می‌گوید «کافی است»؟

در حالی که کامو و کستلر همراه هم‌عصران خود از چپ‌های اروپایی بر این موضوع اتفاق نظر داشتند که خشونت تمامیت‌خواهانه، همان‌طور که جات آن را در بحث اخلاقیات مطرح می‌کند، «معمای اخلاقی و سیاسی عصر ماست» (اخلاق‌گرای ممتنع، ۹۶) هر دو نفر، گونه‌ای از مسئولیت‌پذیری اخلاقی را برگزیدند که آن‌ها را به شدت با سارتر، دو بووار و دیگرانی درمی‌اندازد که کامو و کستلر و هم‌قطاران‌شان را مانع پیشرفت کمونیسم و از حامیان سرمایه‌داری غربی می‌دانستند. کالین دیویس^{۵۴}، در سخنانی که به‌طور ویژه راجع به کامو بیان کرده است و البته روی صحبتش می‌تواند با کستلر هم باشد، می‌گوید کامو در منطق و حکمت خاص خود از «تناقضات و ابهامات و نوعی سردرگمی آزردهنده و خام» رنج می‌برد که تأکید داشت برای خیر آتی بشریت، باید خشونت فاشیستی را از خشونت دستگاه کمونیستی شوروی جدا و متمایز دانست (۱۱۶). هم کامو و هم کستلر از طرفداران پروپاقرص کمونیسم بودند، اما هیچ‌یک از همان آغاز چشمشان را به انحطاط آن دستگاه و تبدیل آن به نوعی تمامیت‌خواهی نبسته بودند و زودتر از خیلی‌های دیگر، از حزب کمونیسم خارج شده بودند. کما اینکه کامو در سال ۱۹۳۷ از این حزب اخراج شد و کستلر نیز در سال ۱۹۳۸ از آن کناره‌گیری کرد، در حالی که مثلاً سارتر، با اینکه هیچ‌وقت عضوی از حزب کمونیسم نبود، سال‌ها به حمایت از این حزب ادامه داد تا اینکه خبر سرکوب وحشیانه ناآرامی‌های مجارستان در سال ۱۹۵۶ توسط شوروی در همه‌جا مخابره شد.

سگ‌های سیاه به مثابه یک اثر شبانی / روستایی

با وجود اینکه جون، برنارد و جرمی همه از اهالی لندن هستند و با وجود اینکه خاطره‌نویسی کارکردی به مثابه شهادت تاریخی بازدید از اردوگاه کار اجباری مایدانک نازی‌ها در سال ۱۹۸۱ و همچنین فروپاشی دیوار برلین در سال ۱۹۸۹ دارد، اما سون فضایی است که در روایت جرمی، بیشترین اهمیت را دارد. پیش‌تر به ماهیت سیاسی مکالمه شبانی / روستایی جون و برنارد اشاره کرده‌ام، اما آن‌ها در واقع، درگیر نوعی پایان شیوه شبانی / روستایی زندگی هستند که به شدت ریشه در تاریخ این نوع ادبیات خاص دارد. پیش از آنکه جون با سگ‌ها مواجه شود و یا «آن تپه‌های آفتابگیر» را کشف کند که بعداً مکانی برای تفریح و سرگرمی مداوم او و خانواده‌اش می‌شود، ابهامات فلسفی‌اش کم‌کم تردیدهایی را در دلش راجع به مسیر سیاسی‌ای ایجاد می‌کند که با برنارد آغاز کرده است (سگ‌های سیاه، ۱۷۳). آن‌ها همان‌طور که در دشت آهکی لارزاک^{۵۵} قدم می‌زدند و تنگه رودخانه وی^{۵۶} و کوه‌های سون پیش رویشان بود، اندکی پیش از غروب آفتاب، برای استراحت توقف می‌کنند. در اینجا، درست همانند تابلوی «شبانان در آرکادیا»^{۵۷} اثر نیکولا پوسن^{۵۸}، بر سر گور چوپانی می‌ایستند. بنای یادبود دولمن دو لا پرونارد^{۵۹}، گوری متشکل از چند سنگ مربوط به دوران نوسنگی است که احتمالاً چوپانانی که اولین ساکنان سون بوده‌اند آن را ساخته‌اند. توقف در کنار این گور، همچنان‌که نوعی آماده‌سازی فضا برای زبانی روستایی است، هنگامه‌ای برای نوعی آسایش حقیقی و نوعی آرامش همراه با تفکر بوده است، آن‌هم بعد از آن پیاده‌روی طولانی و گفت‌وگوهایی که تمام روز طول کشیده بود. با این حال، با وجود اینکه جون بسیار شاد و خوشحال است، «چیزی بد یا سایه و شبی» را به خاطر می‌آورد (۴۱): «که حتی در آرکادیا هم هستم.»^{۶۰} سپس، جون با نگاهی به گذشته، به یاد زندگی‌اش با برنارد و عشق و محبتشان به یکدیگر می‌افتد، آن‌هم در دل چشم‌اندازی که او آن را با واژه‌هایی متعالی و رمانتیک

۵۵. Causse de Larzac

۵۶. Gorge de Vis

۵۷. Bergers d'Arcadie

۵۸. Nicolas Poussin: نقاش فرانسوی سبک کلاسیک بود که در ۱۵ ژوئن ۱۵۹۴ در کشور فرانسه به دنیا آمد و در ۱۹ نوامبر ۱۶۶۵ درگذشت.

۵۹. Dolmen de la Prunaré de

۶۰. Et in Arcadia ego: اشاره به همان تابلوی شبانان در آرکادیا که به این نام نیز شناخته می‌شود و مفهوم کلی آن مرگ‌اندیشی و حضور همیشگی مرگ در ادبیات شبانی / روستایی است.

این‌گونه توصیف می‌کند: «در این لحظه معظم گرد آمده‌اند» اما آن‌ها نمی‌توانند «آن را به چنگ آوردند» زیرا نمی‌توانستند «در سکوت بنشینند و کوه‌ها را تماشا کنند که به رنگ سرخ درمی‌آیند و در آن هوای ابریشمی شبانگه نفس بکشند» (۴۲). به جای آنکه شکرگزار «آن چیزهای ساده‌ای باشند که زندگی به آن‌ها عطا می‌کرد»، همچنان «از خیانت سوسیال‌دموکرات‌های اصلاح‌طلب و وضعیت ناگوار نیازمندان در شهرها حرص می‌خوردند، کسانی که آن‌ها هیچ کمکی نمی‌توانستند در حقشان بکنند» (۴۲). به جای این حرف‌ها، آن‌ها می‌توانستند به مرگ بیندیشند، زیرا برای او آن «سایه و شبخ» ظاهراً نوعی «سیاست آرمان‌گرایانه» انتزاعی بود که نه در حال بلکه در آینده‌ای غیرممکن وجود داشت، و ترسی که مبادا صحبتشان در مورد «پستی» دیگران، نقابی برای «پستی» خودشان باشد.

فردای آن روز، آن‌ها به سفرشان ادامه می‌دهند و جهان‌بینی‌های متفاوتشان را می‌توان در صحنه‌ای دید که نقطه عطف کل رمان است. در این صحنه، برنارد را می‌بینیم که ما را به یاد گردشگران بی‌خاصیت شعر «برادران» وردزورث می‌اندازد، درحالی که «نشسته بر زمین با دفتر و مدادی بر زانو» تا «کاروانی از دوجین ابریشم قهوه‌ای پشمالورا» ترسیم کند (سگ‌های سیاه، ۱۴۶) و چون کمی از او دور می‌شود و اینجاست که با دو سگ گرسنه و غول‌پیکر روبه‌رو می‌شود: «شاید دو بولداگ غول‌پیکر». آن‌ها با اینکه به شکل غریبی «آشنا» به نظر می‌رسند، ما را به یاد «چیزی قرون وسطایی می‌اندازند؛ تابلویی که هم رسمی و هم دهشت‌آور است». «چون آن‌ها را نشانه‌هایی از یک تهدید می‌دید؛ تجسمی از نوعی آشفتگی بی‌نام، غیرمنطقی و نگفتنی» (۱۴۴-۱۴۵). بعداً، او و برنارد از صحبت‌های شهردار سن موریس^{۶۱} درمی‌یابند که آن سگ‌ها دست‌پرورده گشتاپو و برای ترساندن ماکی‌ها^{۶۲} - یعنی همان شبکه مقاومت محلی - بودند و بر اساس نوعی افسانه محلی که ریشه‌های زن‌ستیزانه‌ای داشت، این سگ‌ها حتی برای تجاوز به مظنونان زن استفاده می‌شدند. احتمالاً، این سگ‌ها دو سال آنجا رها شده بودند، یعنی از زمانی که صاحبانشان را دوباره به نرماندی اعزام کرده بودند تا با نیروهای متفقین در آنجا بجنگند. همان‌طور که سگ‌ها جلو می‌آمدند، چون دچار نوعی گسست ذهنی می‌شود که این مسئله او را از خودش دور می‌کند و او «از خودبی‌خود» می‌شود، چونان فردی که «از دور ایستاده و آماده است که با بی‌تفاوتی و

۶۱. St. Maurice

۶۲. Maquis

بدتر از آن با نگاهی پذیرا، زنده‌زنده خورده شدن زنی جوان را به تماشا بنشیند» (۱۴۷). او زمانی نجات می‌یابد که از آن حالت خارج می‌شود و به خودش می‌آید و «مصمم می‌شود که زنده بماند و حضوری را کندوکاو کند که گویی به سمت بالا و به پیش می‌رفت، جریانی که ناگهان به شکل سایه روشن بیضی‌شکلی در ارتفاع بسیار بالایی درآمد و همچون پوششی از نوعی نیروی موج و پرنوسان او را در بر گرفت» (۱۴۹-۱۵۰). این تجربه باوری معنوی و همیشگی را در ذهن او به وجود می‌آورد: «باور و ایمان به نوعی معنویت نورانی و مؤثر، معنویتی از جنس خیر و برکت و قادر مطلق که در درون همه ما وجود دارد و در دسترس همه ماست» (۱۹). از آنجاکه نظام باور تحول‌یافته او، به قول کنایه‌آمیز جر می، «با مادی‌گرایی نگاه سیاسی‌اش در تضاد است»، بلافاصله پس از بازگشت به لندن، از حزب کمونیست کناره‌گیری می‌کند.

اما جون تا پایان عمر، مدام خواب سگ‌هایی را می‌بیند که به قول راوی داستان، از «خطی شبح‌آلود» (مطمئناً با الهام از جوزف کنراد) «در دل تاریکی شب» عبور می‌کنند (سگ‌های سیاه، ۱۷۴). با اینکه جون تأکید دارد که این حیوانات کارکردی نمادین ندارند و «عینی، بر طبق واقعیت بیرونی و حقیقی» هستند، اما در جایی دیگر، راوی از این احساس او می‌گوید که سگ‌ها به مثابه «اصلی اهریمنی» عمل می‌کنند - به عبارت دیگر، این موجودات بیشتر از آنکه به اموری عینی نزدیک باشند، به اموری انتزاعی تهنه می‌زنند؛ و نمودی از «نیروی در روابط انسانی هستند که به‌طور دوره‌ای به سوی سیطره و نابودی زندگی افراد و ملت‌ها پیش می‌رود و سپس دوباره عقب می‌نشیند و در کمین دوره و موقعیت بعدی است» (۱۹). در نتیجه، پرسشی که برای راوی، متن و خوانندگان مک‌یونن مطرح می‌شود این است که چه چیزی پشت این نیرو است و چگونه باید با آن برخورد کرد؟ آیا شر هم مانند آن «حضوری» است که جون تجربه می‌کند؟ چیزی که فراتر از فرهنگ و ورای همه ما وجود دارد؟ همچنین این خوانش از شر از چه جهت با نگاه برنارد به اثر قارچ‌گونه جنگ یا آن طاعونی تفاوت دارد که فیگور کامو برای چنین شرهای سیاسی‌ای برآمده از فرهنگی همچون نازیسم یا کمونیسم شوروی است، همان‌هایی که هرگز نمی‌توان به‌صورت کامل نابودشان کرد؟

دو برادر و یک کلبه ویران شده: حتی در آرکادیا هم هستیم

اینکه جون و برنارد بلافاصله پس از برخورد با سگ‌ها، باروبنه‌شان را بستند و از سفرشان برگشتند، مجازاً به معنی کوتاه کردن زندگی مشترکی است که با هم برنامه‌ریزی کرده بودند: «فردا و فردا و فرداهای دیگر، آن‌ها هیچ‌وقت دیگر پا به چشم‌انداز استعاری آینده‌شان نگذاشتند» (سگ‌های سیاه، ۱۴۰). آن‌ها از این سفر برنامه‌ریزی شده به چشم‌انداز دراماتیک سیرک دو ناواسل^{۶۳} برگشتند و پیاده به سمت غرب و روستای تقریباً خشک و بی‌آب و علف سن پریوا^{۶۴} حرکت کردند. اینجا هم بار دیگر به شکلی نمادین، راهشان را گم می‌کنند و به سبک اشعار شبانی/روستایی ویرژیل، به یک چوپان و گله‌اش برمی‌خورند. با چوپان همراه و هم‌صحبت می‌شوند و پس از عبور از جنگلی از درختان بلوط، از کنار «خانه‌باغ منخروبه‌ای» (۱۶۸) می‌گذرند که متعلق به عمومی آن چوپان بود و اگر ادامه داستان را در نظر بگیریم، درمی‌یابیم که این قسمت تحت تأثیر مستقیم مرثیه وردزورث برای پایان سبک زندگی شبانی/روستایی در شعر «کلبه ویران شده» است.

آن‌ها به خانه‌باغ دوم (۱۶۸) می‌رسند که توصیف آن در حد بهشت برین و تفرجگاهی آرمانی و روستایی است که در آن درختانی پرشاخ و برگ بر همه‌جا سایه انداخته‌اند، چمنزارهایی زیبا و سرسبز همه‌جا را فراگرفته و چشمه‌هایی زلال در همه‌جا روان است. این خانه در کنار چراگاهی با مساحت بیست هکتار واقع شده است که تخته‌سنگ‌ها و صخره‌هایی بلند آن را فراگرفته‌اند (۱۶۹) و «بر روی قطعه‌زمینی پلکانی و آفتابگیر که به دره‌ای پر از تاکستان‌ها و درختان بلوط اشراف دارد.» جون «به دلش افتاده است که به‌زودی خوشبختی و شادی زندگی‌اش را فرا خواهد گرفت» (۱۶۷). اینجا او و برنارد، به‌واقع آن آسایش حقیقی را تجربه می‌کنند؛ نوعی سکوت و وقفه در میانه آن‌ها همه گفت‌وگوی پر از تنشی که در تمام سفر وجود داشت و آنچه برای جون به «دل‌مشغولی، نیت‌های خیر، طرح‌هایی برای بهبود در وضعیت مادی غریبه‌ها» (۱۶۹) تبدیل شده بود - به عبارت دیگر، همان «اصول انتزاعی» که بعداً در داستان آن‌ها را به صخره خواهد گرفت و «مطابق آن، روشنفکران متعهد، در جهت مهندسی تغییرات اجتماعی می‌اندیشند» (۱۷۱). او همچنین در آن به قول راوی داستان، «تکه‌زمین»، که گوسفندان درش روزی در آرامش

۶۳. Cirque de Navacelles

۶۴. St. Privat

مشغول چرا بودند، دست کم برای همان لحظات «دوباره به خود آمده و عوض می شود» (۱۶۹). این استحاله روستایی او را به برداشتن «گام اجتناب ناپذیر بعدی» وامی دارد و یک قدم دیگر از آن نوع زندگی که برایش برنامه ریزی کرده بود، دورش می کند. اینجاست که برای خرید آن خانه باغ به مبلغ «سی و پنج پوند» اقدام می کند (۱۷۰). اینجا بیش از پیش، اثر آن چوپان رانده شده یا محروم از ارث شعرهای شبانی/ روستایی ویرژیل و به طور ویژه اثر شعر «مایکل» وردزورث را احساس می کنیم. توماس فو^{۶۵}، قویاً معتقد است که شعر «مایکل» از «فروپاشی دردناک نوعی نظام خانوادگی، اقتصادی و معنوی» صحبت می کند که به دوره زمانی خاصی اشاره ندارد، چراکه راوی چوپان این شعر «از دنیای بسته آن شناخت و دانش بومی خود به دنیای آزاد سرمایه داری روستایی و ارتباطات بی شمار آن با تجارت و سرمایه داری شهری» گذاری پر مخاطره را تجربه می کند (۱۹۳-۱۹۲). با اینکه چوپان داستان مک یونن، نظر شخصی اش را بیان نمی کند و بیشتر می کوشد روایت جون و برنارد را پیش ببرد، شتاب و عجله او در پذیرش درخواست جون و فروش بخشی از زمین خانوادگی اش به او، ما را به یاد آن پایان غم انگیز حالت سنتی تولید و شکسته شدن آن «میثاق جاویدان میان زمین و انسان» (جفری هارتمن^{۶۶}، به نقل از فو، ۱۹۴) می اندازد که وردزورث در شعرهای «مایکل» و همچنین «برادران» با سخن گفتن از مرگ یک چوپان و غم برادر غایبش، به تلخی از آن یاد کرده است. خانه باغ عموی چوپان سالها متروکه افتاده بوده و کلبه ای که جون می خرد نیز نیاز به بازسازی دارد، و حالا چون برادر چوپان با موتورسیکلتش تصادف کرده و به شکلی نابهنگام جانش را از دست داده (وجود این موتور در باغ مطمئناً به این معناست که او احتمالاً با برادرش کار نمی کرده است)، چوپان نیز مانند مایکل شعر وردزورث، باید ترتیبی اتخاذ کند که بدهی های خانواده را تسویه کند (۱۷۳-۱۶۸). وردزورث با نگاهی متفاوت شعرهای شبانی/ روستایی ویرژیل را از این جهت اصلاح می کند که این زمین های کوچک به خاطر پدیده صنعتی شدن متروکه مانده اند و مک یونن نیز این حالت نوین را برای قرن بیستم، به کار می بندد. صنعتی شدن و اقتصاد جهانی کارشان را کرده اند و جون نیز جلودار آن تهاجم اقتصادی است که در قرن بیست و یکم همچنان می کوشد از ناکامی تدریجی آن سبک زندگی شبانی/ روستایی فرانسوی، نهایت استفاده را ببرد. ژان پیر بیبه، زیست شناسی که در حوزه

۶۵. Thomas Pfau

۶۶. Geoffrey Hartman

بوم‌شناسی مراتع فعالیت می‌کند، علت این مسئله را در این می‌داند که چوپان‌های سون، از دهه شصت قرن نوزدهم میلادی، به شدت دچار مشکلات مالی و اقتصادی شدند، یعنی درست از زمانی که به خاطر قرارداد تجاری فرانسه با بریتانیا و اجازه واردات پشم گوسفندان از مستعمرات امپراتوری بریتانیا، قیمت پشم گوسفند در فرانسه به شدت پایین آمد و چوپان‌ها مجبور شدند از دامداری دست بکشند» (۹۴). این وضعیت تا دهه پنجاه قرن بیستم بدتر هم شد و امکان مزرعه‌داری در مقیاس‌های کوچک وجود نداشت و روستاییان فرانسه به ناچار خانه‌باغ‌های خود را به غریبه‌هایی «از بیرون منطقه» می‌فروختند که به آن خانه‌باغ‌ها به چشم خانه دوم خود نگاه می‌کردند و «علاقه‌ای به کشاورزی نداشتند» (۹۵).

آن گور سنگی به‌جامانده از دوران نوسنگی، تصادف موتورسیکلت و پایان سبک زندگی باستانی البته اولین فوران‌های ویرزلیلی مرگ در این قطعه شبانی/روستایی نیستند، بلکه در صفحات پایانی کتاب، درمی‌یابیم که این خاطرات اندکی پس از مرگ جون و برنارد نوشته شده‌اند، و در واقع از ابتدای داستان، این روحشان بوده است که کل این کتاب را تسخیر کرده و نه تنها شاهدی بر زندگی‌های خودشان بلکه شاهدی بر میلیون‌ها نفری بوده که مستقیم یا غیرمستقیم در جنگ جهانی دوم کشته شدند. در خاطرات جرمی، شادی بسیاری موج می‌زند و در کنار آن می‌توان از نوعی «خوش‌بینی ضروری» هم نام برد که جات در شخصیت ریو در داستان طاعون آن را کشف کرده، اما در کل، لحن داستان مرثیه‌ای است و به نوعی سگ‌های سیاه را می‌توان از یک منظر به‌مثابه مرثیه‌ای رسمی و شبانی/روستایی دانست؛ نوعی «بزرگداشت» که به‌زعم پل الپرز، در شعرهای «کلبه ویران‌شده» و «برادران» وردزورث در لفافه به آن اشاره شده است (۲۷۰).

روایت جرمی و شهادت او در مورد شر که همان جنگ مدرن است، اکنون واقعاً روایتی مرثیه‌ای و حزن‌انگیز است. آن‌هم امروزه که با گذشت بیش از بیست سال از انتشار سگ‌های سیاه مک‌یونن، و بیش از ده سال از حادثه یازده سپتامبر، جهان گرفتار «جنگ با تروریسمی» است که اساسش بر ترس و نگرانی است و بیشتر شبیه کابوسی بی‌پایان و «جنگی همیشگی» آن‌هم از جنس داستان‌های جورج اورول است. در پایان، می‌خواهم به پاسخ جرمی به آن صحنه کودک‌آزاری برگردم که او در سن موریس شاهدش بود، زیرا به نظر من، این صحنه مهم‌ترین بخش خاطرات

او به مثابه یک شاهد عینی است. آنابل پترسون^{۶۷} در شبانی اروستایی و ایدئولوژی: از ویرژیل تا والر^{۶۸} (۱۹۸۷) می‌گوید: «ماهیت ادبیات شبانی/روستایی نباید خیلی برای ما مهم باشد؛ بلکه آنچه بیشتر به کار ما می‌آید این است که نویسندگان، هنرمندان و روشنفکران از میان تمام راه‌ها و استدلال‌ها، از ادبیات شبانی/روستایی برای رسیدن به اهداف و نیاتی استفاده کرده‌اند که ویرژیل در کتاب شعرهای شبانی‌اش در ابتدا از آن سخن گفت» (۷). با اینکه رفتار جرمی در مراقبت از کودک بلافاصله او را به دردسر می‌اندازد، زیرا درست از همان لحظه‌ای که او وارد عمل می‌شود این خطر وجود دارد که به‌راحتی این کار او از دفاع شرافتمندانه از قربانی به قتل تعصب‌گرایانه فرد خاطی تبدیل شود، اما به نظر من، با همین کار ساده که برآمده از محبت، شرافت و عدالت بشری و عدم ترس از عواقب آن است، روشن می‌شود که خاطرات او (۱۳۷) از همان ابتدا به قول فلمن «روایت به مثابه شهادت» بوده است. در ظاهر، این رمان در کل شاهدی بر قتل قربانیان جنگ جهانی دوم و به‌طور ویژه قربانیان هولوکاست، قربانیان کودک‌آزاری، و زندگی جون و برنارد است، اما شاید مسئله مهم‌تر این است که این رمان، همان‌طور که ژان تارو در رمان کامو به ریو هشدار می‌دهد، مبین آن است که «حتی با خیرخواهانه‌ترین اراده هم، نمی‌توانیم حرکتی در دنیا انجام دهیم که خطر مرگ را به دنبال نداشته باشد» (کامو، ۱۹۴). شهادت جرمی به این معناست که ما باید در جهت زیست اخلاقی وارد عمل شویم، اما در مقابل بایستی خطرات و عواقب رفتارمان را نیز بپذیریم. همچنین این رمان، مانند شهادت کامو که خیلی پیش‌تر گفته بود، گویای آن است که «همه ما گرفتار بلایی هستیم» (۱۹۴) که همان خشونت ناخواسته و مکرر بشری است. به نظر من، در مورد سگ‌های سیاه، پرسش این نیست که چگونه می‌توانیم قربانی خشونت نباشیم، بلکه پرسش این است که چگونه می‌توانیم قربانی آن «بیماری تخیل» (مک‌یوئن، ۱۱۰) واگیردار یعنی همان میل به اعمال خشونت علیه دیگران نباشیم (کامو، ۱۹۴).

۶۷. Annabel Patterson

۶۸. Paul Valéry

منابع

- * «در باب طاعون» نقد کتاب نیویورک. ۲۹ نوامبر ۲۰۰۱. ۶ سپتامبر ۲۰۱۴،
<http://www.nybooks.com/articles/archives/2001/nov/29/on-the-plague>
- * «مسئله شر» در اروپای بعد از جنگ. نقد کتاب نیویورک. ۱۴ فوریه ۲۰۰۸. ۶ سپتامبر ۲۰۱۴،
<http://www.nybooks.com/articles/archives/2008/feb/14/the-problem-of-evil-in-post-war-europe/>
- * «مقدمه» طاعون. نوشته آلبر کامو. لندن: پنگوئن، ۲۰۰۱.
- * بی‌گناه. نیویورک: دابلدی، ۱۹۹۰.
- * سگ‌های سیاه. لندن: پیکادور، ۱۹۹۳.
- * شنبه. لندن: کیپ، ۲۰۰۵.
- * آرت، هانا. کابوس و پرواز. ۱۹۴۵. مقالاتی در باب ادراک، ۱۹۵۴-۱۹۳۰. تصحیح و گردآوری جروم کوهن. نیویورک: هارکورت، ۱۹۹۴. ۱۳۳-۱۳۵.
- * امپسون، ویلیام. گونه‌هایی از ادبیات شبانی اروستایی. ۱۹۳۵. نیویورک: نیو دیرکشنز، ۱۹۷۴.
- * پترسون، آنابل. شبانی اروستایی و ایدنولوژی: از ویرژیل تا والری. برکلی: دانشگاه کالیفرنیا، ۱۹۸۷.
- * البرز، پل. شبانی اروستایی چیست؟ شیکاگو: دانشگاه شیکاگو، ۱۹۹۶.
- * تیو، فیلیپ. شبانی اروستایی معماگونه جیم کریس. نسخه‌های نوین ادبیات شبانی اروستایی: پاسخ‌های پارسامانتیک، مدرن و معاصر به سنت. تصحیح و گردآوری دیوید جیمز و فیلیپ تیو. مدیسن: انتشارات دانشگاه فرلی دیکنسن، ۲۰۰۹. ۲۳۲-۲۴۲.
- * جات، تونی. بار مسئولیت‌پذیری: بلوم، کامو، آرون و قرن بیستم فرانسه. شیکاگو: دانشگاه شیکاگو، ۲۰۰۸.
- * دوبرو، هتر. ژانر. لندن. متوئن، ۱۹۸۲.
- * دیویس، کالین. بهداشت، موش‌ها و اخلاقیات آلوده. نقد زبان مدرن. ۱۰۳/۲ (۲۰۰۷): ۲۰-۱۰۰۸.

- * ژان پیر بیه. بیلاق و قشلاق کردن در فرانسه. شبانی/ روستاییسم ۱.۱ (۲۰۱۰): ۹۱-۹۸.
- * سیبویر، جودیت. ایان مکیونن: واقع‌گرایی معاصر و رمان ایده‌ها. رمان معاصر بریتانیا. تصحیح و گردآوری جیمز ایکسنو سارا سی. ای. راس. ادینبورگ: دانشگاه ادینبورگ، ۲۰۰۵. ۲۳-۳۴.
- * شون، برتولد. رمان جهان وطنی. ادینبورگ. انتشارات دانشگاه ادینبورگ.
- * فلمن، شوشانا. «کامو، طاعون یا شاهکاری از شهادت». شهادت: بحران‌های شهادت عینی در ادبیات، روانکاوی و تاریخ. تصحیح و گردآوری شوشانا فلمن و دوری لاب. نیویورک: روتلج، ۱۹۹۲. ۹۳-۱۱۹.
- * فو، توماس. حالات رماتیک: پارانویا، تروما و مالیخولیا، ۱۸۴۰-۱۷۹۰. بالتیمور: انتشارات دانشگاه جانز هاپکینز، ۲۰۰۵.
- * کامو، آلبر. طاعون. ۱۹۴۷. لندن: پنگوئن، ۲۰۰۱.
- * کستلر، آرتور. یوگی و کمیسر. هورایزن. ژوئن ۱۹۴۲: ۹۱-۳۸۱.
- * گوتیه، تیم اس. میل روایی و اصلاحات تاریخی: ای. اس. بایات، ایان مکیونن، نیویورک: روتلج، ۲۰۰۶.
- * مارک دلرز. گریز به معصومیت: ایان مکیونن و کابوس تاریخ. آریل: نقدی بر ادبیات بین‌المللی انگلیسی. ۲۶/۲ (۱۹۹۵): ۷-۲۳.
- * مالکوم، دیوید. شناخت ایان مکیونن. کلمبیا: دانشگاه کارولینای جنوبی، ۲۰۰۲.
- * مکیونن، یان. تاوان. لندن: کیپ، ۲۰۰۱.
- * مورسون، جاگو. داستان معاصر. نیویورک: روتلج، ۲۰۰۳.
- * مولر-وود، انجا و جی. کارتر وود. به زانو درآوردن گذشته: تاریخ، هویت و خشونت در سگ‌های سیاه ایان مکیونن. ادبیات و تاریخ ۱۶/۲ (۲۰۰۷): ۴۳-۵۶.
- * میلر، جی، هریس. همه‌سوزی جمعی: داستان پیش و پس از آشویتس. شیکاگو: دانشگاه شیکاگو، ۲۰۱۱.
- * والکویتز، ربکا. ایان مکیونن. راهنمای رمان ایرلند و بریتانیا: ۲۰۰۰-۱۹۴۵. تصحیح و گردآوری برایان دابلیو. شفر. لندن. بلکول، ۲۰۰۵. ۶ ژانویه ۲۰۱۳.

* html?id=g9781405113755_chunk_g978140511375540

* هد، دومنیک. ایان مکیونن. منچستر: انتشارات دانشگاه منچستر، ۲۰۰۷. ۹۱-۱۱۵.

در باره نویسنده

جو دیت سیویر استاد دوره‌های ادبیات معاصر و عصر ویکتوریا در دانشگاه کونینز لند است. او در حال حاضر، در طرح تحقیقاتی خود، بر مسئله بازگشت شبانی/ روستایی در رمان معاصر و همچنین استفاده از فناوری‌های نوین جهت تشویق دانشجویان به مطالعه بهتر تمرکز دارد.

مشخصات مقاله به زبان اصلی:

Seaboyer, J. (2014). Pastoral and Plague: Bearing Witness to "The Fundamental Problem of Evil" in Ian McEwan's *Black Dogs*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 55(5), 494-507.

مسئله شر در بهشت گمشده^۱

آلن اچ. گیلبرت

برگردان محمدهادی فروزش‌نیا

مرگ و زندگی، خیر و شر، گناه و توبه، رنج و لذت، مذلت و رستگاری از مسائل جاودان انسان‌اند که میلتون^۲ در مقام مفسر اسرار زندگی زمانی مدید را صرف تعمقی عمیق بر آن‌ها کرد. بسیاری به توضیح تعالیم او کوشیده‌اند، اما قادر نبوده‌اند مفهوم مد نظر وی از مسئله شر را توضیحی کامل دهند.^۳ در ابتدای دیباچه بهشت گمشده، شاعر موضوع خود را چنین بیان می‌دارد:

«تا مگر بتوانم از بلندای این کلام سترگ بر مشیت لایزال تأکید کنم و شرایع الهی را
برای آدمیان توجیه نمایم.»

این کلمات سنجیده‌شده به کار رفته‌اند. «تأکید» کردن به معنای اعلام مطمئن یا اظهار یقین

۱. در ترجمه مقاله حاضر، قطعات نقل قول شده از بهشت گمشده با نگاه به دو ترجمه شجاع‌الدین شفا (نشر نخستین، ۱۳۷۹) و فریده مهدوی دامغانی (نشر تیر، مجموعه سه جلدی، ۱۳۸۱) و با تصرف و تلخیص آورده شده‌اند.

۲. Milton

۳. پروفیسور سی. ای مور، در مقاله ممتازی با عنوان نتایج بهشت گمشده (انتشارات انجمن زبان مدرن، ۱۰۳۶) به بسیاری از مطالعات متقدم اشاره می‌کند. یک کتاب معاصر و مهم در این باب، کتاب اندیشه میلتون (پاریس، ۱۹۲۰) به قلم دکتر دنیس ساورا است [همچنین ر.ک. به مباحث مربوط به تأثیر جاکوب بوهم بر مفهوم میلتون از شر در کتاب میلتون و جاکوب بوهم، به قلم دکتر ام. ال. بیلی (انتشارات دانشگاه آکسفورد، نیویورک، ۱۹۱۴)، ص ۱۴۸ - سردبیر].

است و «توجیه» کردن در معنای ادعای موجه بودن و حقانیت چیزی. میلتون قصد دارد تأکید کند که مشیت الهی موجه است. برخی خوانندگان با اغماض کلمه «تأکید»، کلمه «توجیه» را در معنای «اثبات موجه بودن چیزی» فهم کرده‌اند. یکی از این دست خوانندگان ریاضیدانی به نام بجت^۴ بود که پس از مطالعه شعر چنین نوشت: «اما با وجود این، بهشت گمشده چیزی را اثبات نمی‌کند.» او نادانسته حقیقت مهمی را بیان کرد: بهشت گمشده یک فقره استدلالی نیست، بلکه یک شعر است و از این رو اثری است تخیلی که نمی‌تواند چیزی را اثبات کند. میلتون به حد کافی با ماهیت شعر و شاعری آشنا بود که متوجه این موضوع باشد، و اشاره می‌کند که با به‌کارگیری واژه «تأکید»، که تداعی‌گر ایده یک اظهار پشتیبانی نشده توسط استدلال است، به شیوه شاعران عمل کرده و نه به اسلوب منطقیون. به علاوه، حتی تأکید و ادعای شاعر در باب موجه بودن [مشیت الهی] هم بیجا نیست. او با زحمت زیاد و جهت تأکید بر عبارت «تا مگر بتوانم از بلندای این کلام سترگ»، آن را بر مطلع بند خویش نشانده است. این عبارت را می‌توان بدین شکل تأویل کرد که «تا آنجا که موضوع اثر من یعنی داستان آدم و حوا اجازه می‌دهد». میلتون آن قدر در افسانه‌های افلاطون تبحر داشت که بداند یک افسانه را نمی‌توان توجیه منطقی انگاشت و در آثار لوکریئوس نیز ملاحظه کرده بود که یک شاعر به کلی تعلیمی اصلاً از حکایت بهره نمی‌گیرد. او خود را بیش از آنکه هم‌تراز برپاکندگان نظام‌ها [ی الهیاتی] بداند، هم‌رده سرایندگان اعمال پهلوانان می‌دانست و موضوع اثر خویش را با «خشم آشیل عبوس»^۵ و سرگردانی‌های «آن یونانی، پسر سیترا»^۶ قیاس می‌نمود. اما با وجود این، قطعاً خود را یک داستان‌سرای صرف نمی‌دانست و موضوع بهشت گمشده را نیز تا حدی جهت ایده‌های مضمون در آن برگزید، همچنان که در شعر برجسته‌اش در باب تاریخ بریتانیا هم حکایت شخصیت شهسواری را برگزیده بود که «الگوی از یک قهرمان مسیحی» باشد.

به محض اینکه میلتون داستان خود را انتخاب کرد، دیگر برخی چیزها را نمی‌شد تغییر داد. از جمله این‌ها وسوسه حوا توسط یک مار بود که لاجرم می‌بایست شیطان تفسیر شود؛ و سخن گفتن از شیطان هم به ارائه توضیحی در باب سقوط وی منتهی گشت. اما روایت نبرد در عرش،

۴. Bagehot

۵. اشاره به آشیل، معروف‌ترین دلاور افسانه‌های هُمَریک که پسر تیبیس و پله و شاه میرمیدون‌ها بود.
۶. اشاره به داستان سیترا (آفرودیت) که در حماسه ایلیاد هومر آمده است.

جزئی از قصد اولیه میلتن نبود. او به این موضوع در چند سطر اولیه شعر خود اشاره ای نمی کند و توضیحش در باب طغیان شیطان فرعی است. این توضیح نه بخشی از داستان اصلی، بلکه روایتی جهت بیان این است که چرا آدم و حوا باید از شیطان بهراند. این روایت مقاصد دیگری هم دارد، [از جمله] افزودن کنش در یک مقیاس بزرگ، شاخ و برگ دادن به شخصیت شیطان و نمایش این نکته که رهبران شرور چگونه علی‌رغم اعتراضات افراد هوشیارتر در میان توده‌ها - بازنمایی شده توسط عبدیل^۷ - نفوذ خود را بر ایشان حفظ می کنند. اما این تلقی که کتاب‌های پنجم و ششم [بهشت گمشده] توصیفی جدی در باب منشأ شر ارائه می کنند همان قدر مضحک است که تمثیل پیدایش گناه را توضیحی بسنده از آن موضوع بدانیم. البته میلتن از قرار معلوم انتظار داشت که طیف مخاطبانش محدود به اندک شماران شایسته نباشد و به قصد راهنمایی افراد کم‌ذوق‌تر، چندین مرتبه متذکر می شود که رویه او در ذکر وقایع اتفاقیه در عرش بدین شیوه است: «تشبیه صور روحانی به اشکال جسمانی که شاید بسنده‌ترین بیان باشد.»^۸

یک شاعر به سختی می تواند واضح تر از این اعلام کند که به لحنی استعاری می نویسد.

از تمثیل میلتن برخی اصول اعتقادی خاص مستفاد می شود، از جمله: شر وارد جهان شده است و اکنون در آن ساکن است؛ شر در تضاد با خیر قرار دارد، با این حال مطیع آن است، چراکه خیر قدرتی مطلق بر کائنات دارد. بهشت گمشده نغمه ایمن و امید است، اما نه آن ایمن به انحراف رفته ای که منکر واقعیت گناه و رنج باشد.

اغلب افراد گزاره‌های میلتن را در شکل انتزاعی خود تصدیق می کنند. برای این افراد اما، دشواری‌های شعر از حیث تمثیلی آن ناشی می شود. آنان ممکن است تصدیق کنند که خیر حاکم است و شر هم فایده خود را دارد، بدین معنا که به بیان راسکین^۹، «خیر از طریق ستیز با شر است که به نقطه اوج خود می رسد»، اما وقتی چنین می خوانند که خداوند در هیئتی انسانی به شیطان، که او نیز واجد هیئتی انسانی است، اجازه می دهد که به مخلوقی بی گناه آزار و آسیب رساند، برخی از آن‌ها از کوره در می روند و می پرسند چرا خداوند شیطان را محبوس در جهنم نگذاشت؟

۷. یکی از ملائک ذکر شده در بهشت گمشده که خبر طغیان شیطان را به خدا می رساند.

۸. ۵. ۴-۵۷۳.

۹. سخنرانی‌هایی در باب هنر، نسبت هنر و اخلاقیات.

یا حتی، به جای پذیرفتن شیطان، چنین می‌پرسند: چرا خداوند شیطان را خیر باقی نگذاشت؟ این دو پرسش اساساً پرسشی واحدند.

پاسخ میلتون به پرسش دوم پاسخی سردستی است، چراکه دغدغه جدی او شیطان فی‌نفسه نیست. هرچند [در بهشت گمشده] می‌آموزیم که ملائک یاغی در ماندن یا سقوط خود، مختار بودند و «به صلاح‌دید خویش سقوط کردند، این خودفریفتگان و خودگمراه‌کنندگان.»^{۱۰}

اراده آنان بود که شر را بر خیر مرجح بدانند و از انتخاب خود هم رضایت داشتند، هرچند نسبت به نتایج آن، که عذاب ابدی بود، معترض بودند. شیطان با گناه خویش مواجه شده و تصمیم می‌گیرد که شر، خیر او باشد. او را می‌توان نوعی گناهکار نابخشدنی قرون وسطایی دانست که از لطف خدا مأیوس شده و در گناهش سرسخت گشته است. این گنهکار سرسخت و آگاه که خودپرستی‌اش هیچ قانونی مگر اراده خود را بر نمی‌تابد، خصایصی دارد که گرچه انحراف‌آمیزند، در ابتدا قابل‌تحسین بوده‌اند. قابلیت رهبری بدان شکل که شیطان از آن بهره‌مند است، فی‌نفسه صفتی باشکوه است، اگرچه به کار گرفتن آن ممکن است شرورانه باشد. میلتون یک احساس‌گرای رمانتیک نبود و لذا این تلقی را نداشت که می‌بایست شیطان را آخرالمر خیر جلوه دهد، همچون شروری در واپسین پرده یک کمدی.

اما اگرچه قرائت میلتون از شیطان در قامت یک خودپرست بسیار مستعد قابل‌تحسین است، شیطان عمدتاً بازنمایی تمثیل‌وار شر در جهان است در آشکال فریبکارانه و کریه خود. بنابراین شیطان نه به جهت نمایش منشأ شر، بلکه به منظور شخصیت‌بخشی به وجود حاضر آن به کار گرفته شده است. میلتون آن‌قدر با این شخصیت‌بخشی متعارف آشنا بود که در به‌کارگیری‌اش تردیدی روا نداشت. شیطان - با وجود شخصیت‌شگرفی که دارد - صرفاً یک شخصیت شاعرانه است و نه مرکز ثقل الهیات میلتون. کنش‌ورزی او در بهشت گمشده لازمه یک حکایت سراسر است، اما برای توضیح بدکرداری مستمر انسان ضروری نیست. در واقع پس از آنکه او انسان را در مسیر شر روانه ساخت، می‌توانست به کلی از جهان کناره بگیرد، چراکه شاعر را دیگر نیازی به وجود او نبود. انسان دیگر بدون همکاری شیطان هم به اندازه کافی قادر به نمایش شرارت و

رنج است. اگرچه شیطان تأمین‌کننده استدلالات فریب‌آمیزی است که منجر به نخستین سرپیچی انسان می‌شود، در ذهنیت انسان تغییری پدید نمی‌آورد. هبوط انسان تا حدی به سبب «حماقت خودش»^{۱۱} است. حوا پیش از ظهور شیطان هم واجد میل به انحراف، غرور و سایر خصایل خطرناک یا شریانه‌ای است که مفری برای ابراز می‌طلبند. و آدم هم پیش‌تر هشدار فرشته‌ای را شنوده که نباید از عقل خویش در برابر تحسین حوا دست بشوید. چنین تمایلاتی حتی بدون دخالت شیطان هم می‌توانستند به نافرمانی منجر شوند، چنان‌که آعقاب آدم و حوا نیز جهت ارتکاب افعال شریانه‌نیازی به یک محرک فراطبیعی ندارند.

و همین قابلیت انسان برای ارتکاب اختیاری گناه در رساله در باب تعالیم مسیحی^{۱۲} نیز ذکر شده است، جایی که شیطان صرفاً حضوری منفعلانه دارد. در قطعه آغازین فصلی تحت عنوان «در باب فرمانروایی خاصه ملائک» چنین می‌خوانیم که شیطان و تابعانش همچون ملائک خیر، مخلوقان خدای‌اند و آنان «گاه مجال می‌یافتند تا در پهنه زمین، آسمان و خود عرش پرسه زنند تا اجرای اوامر پروردگار نمایند» و اینکه شیطان «بانی انواع شرور و خصم جمیع خیرات است». اما در فصل «در باب هبوط اجداد نخستین ما»، می‌آموزیم که گناه نخستین صرفاً «در تحریک شیطان» ریشه نداشت، بلکه همچنین «در گرایش به هبوط که در سرشت بشر بود جای داشت، که به موجب آن وی نیز همچون پدر خود ابلیس، "با حقیقتش نسبتی نبود" (یوحنا، ۴۴.۸) "و در منزلگاه خویش نیز سر آسودن نداشت."» (یهودا، ۶).

گناه نخستین یک «عصیان نسبت به کلیت قانون» بود:

«زیرا که با ارتکاب این فعل، چه معاصی که بشر مرتکب نشد. این آدم لایق لعن برای اعتماد به شیطان و به همان اندازه فقدان اعتماد به خدا، این بی‌ایمان ناسپاس نافرمان شکم‌باره عیال‌دوست. حوا نیز پروای شوی خویش نداشت و این‌دو هیچ‌یک پروا و ملاحظه ذریه خود و کل نسل بشر را نداشته، هر یک قاتلی بودند از برای ذریه خویش، دزدان و غارتگرانی از برای آنچه تعلق به ایشان نداشت. اشخاص موهن، دروغگو،

جست‌وجوگرانی محیل و ناشایست برای الوهیت، متکبر و گستاخ.^{۱۳}

در مباحث بعدتر خود در باب هبوط، میلتنون آن را به «نفس اماره شریانه» بشر نسبت می‌دهد و در جای دیگری سخن از آن می‌گوید که بن‌مایه جهان «به واسطه فریب‌های شیطان، یا فریب‌هایی که در سرشت بشر جای دارند»^{۱۴} ملوث شده است. بنابراین در نظام الهیاتی میلتنون، هرچند به شیطان اشاره‌ای می‌شود، اما او از اهمیتی چنان اندک برخوردار است که هیچ نشانی از شخصیت‌بخشی درخشانش در بهشت گمشده نمی‌یابیم. این گمان می‌رود که میلتنون از سر تکریم کتاب مقدس است که شیطان حقیقی را در نظام خویش جای می‌دهد و نه از آن جهت که در فلسفه‌اش نیازی مبرم به شیطان داشته است. اگر شیطان را به‌تمامی از این رساله [تعالیم مسیحی] حذف می‌کردیم، نیز تأثیر چندانی بر آن نمی‌داشت. این وارد ساختن یک هم‌اورد در نظام الهیاتی از سر احترام به ثنویت ضعیف موجود در انجیل، نزدیک‌ترین تقریب‌جویی میلتنون به تعالیم مانوی است.^{۱۵}

در واقع، میلتنون نه تنها شیطان را مخلوق خداوند و مطلقاً تحت سلطه الهی به تصویر می‌کشد، بلکه یکی از انگاره‌های اصلی فلسفه او^{۱۶} تضاد با ثنویت‌گرایی است. این انگاره نسبتاً بی‌ارتباط با تفسیر تحت‌اللفظی کتاب مقدس است، علی‌رغم ادعای میلتنون که این رساله الهیاتی بر مبنای کتاب مقدس نگاشته شده است.^{۱۷}

این انگاره چنین بیان می‌شود:

«اینکه ماده همواره می‌بایست مستقل از خدا باشد... تصورناپذیر است... [پس] صرفاً یک راه‌حل برای این مشکل بر جای می‌ماند که برای آن نص کتاب مقدس را نیز داریم، و آن این است که کل اشیا منبعث از خدای‌اند... بن‌مایه مورد بحث را نمی‌بایست یک شر یا امری مبتذل به شمار آوریم، بلکه باید آن را ذاتاً خیر دانست که مایه مولد اساسی

۱۳. تعالیم مسیحی، ۱/۱۱

۱۴. همان، ۱/۷، ص ۱۸۰

۱۵. من در این نکته با پروفیسور مور اختلاف نظر دارم، چه او معتقد است که شیطان در الهیات میلتنون حائز اهمیت است.

۱۶. پروفیسور استوارت، همان، ص ۱۴۶

۱۷. این مدعا را نباید در معنای مطلق خود فهمید، چراکه میلتنون، چه از حیث موضوعی و چه از لحاظ رویه‌ای، متأثر از پیشینیان خود است. اما او آرای هیچ‌کس را چشم‌پسته نپذیرفته است، بلکه تنها آن دسته از نظریات را پذیرفته که با تفکر و تعبیر خودش از کتاب مقدس متناسب می‌دانسته است.

هر خیر متعاقب هم هست. این بن‌مایه یک جوهر بوده است که مشتق از هیچ منبع دیگر مگر منشأ کل جواهر نبوده باشد... جوهر، همچون صورت و ذات خود ملانک، به‌گونه‌ای فسادناپذیر از خدا ناشی شده و از زمان هبوط (مابعد معصیت)^{۱۸} در ذات خود فسادناپذیر می‌ماند. چون... خدا همه‌چیز را نه از عدم، بلکه از خودش پیدا کرده است، من نتایج ضروری این اصل را مطمح نظر قرار می‌دهم، یعنی اگر همه‌اشیا، نه فقط از جانب خدا، بلکه منبعث از خدا باشند، بنابراین هیچ شیء مخلوقی نمی‌تواند در نهایت معدوم شود.^{۱۹}

اگرچه خداوند قادر متعال به مخلوقات خویش، یعنی شیطان و انسان، آزادی عمل و در نتیجه قدرت ارتکاب فساد عطا کرده، اختیار تغییر بنیادین بن‌مایه اولیه جهان را نداده است و لذا جهان مطلقاً متعلق به خداست.

پس چرا در تمثیل میلتن، خدا به شیطان جواز هجوم به انسان را داده است؟ پاسخ آن است که میلتن می‌دید که شر در جهان فعالیت دارد، ماندگار است و نشانه‌ای در کار نیست که بشر بتواند به این زودی از حزن و تألم رهایی یابد. اگر بنا باشد شر را شخصیت‌بخشی کرد، باید نماد آن را شخصیتی قرار داد که مبین ذات شر باشد؛ از همین روست که شیطان میلتن تجسم گرفتاری‌هایی است که بشر به آن‌ها مبتلاست.

این شخصیت‌بخشی این حقیقت را پیش چشم ما قرار می‌دهد که شر - به هر نام که بخوانیمش، خواه نقصان باشد و خواه ناسازگاری - حاضر است و قوای هدایتگر جهان به آن مجال فعالیت می‌دهد. چنین دیدگاهی در باب جهان اعتراضات پرشماری را برمی‌انگیزد. برخی افراد نیروی هدایتگری را که به جهانی شرور یا ناقص رخصت استمرار داده و بلکه حتی جهان را ناقص نگه می‌دارد، به‌عنوان نیرویی بدسیرت تقبیح می‌کنند. محتوم‌تر از این، آن‌ها خواهند گفت که خدای میلتن در ابراز خیریت همه‌کارتوان خویش بسیار کند عمل می‌کند یا حتی اصلاً همه‌کارتوان به نظر نمی‌رسد.

۱۸. Post Peccatum

۱۹. تعلیم مسیحی، ۷/۱۰، ص ۱۸۱-۱۷۸

این نوع انتقادات نسبت به طرح میلتون در واقع انتقاد به شمار نمی‌روند؛ برعکس، آن‌ها به بیانی غیرمیلتونی همان چیزی را می‌گویند که میلتون ممکن بود بگوید؛ در واقع اگر او به چنین اموری قائل نبود، اصلاً شعرش را این‌گونه نمی‌سرود. او در ساعات ظلمانی بسیاری این احساس را داشت که شر، مداوم و منکوب‌کننده است، و اینکه شیطان فاتحانه و به قصد فتح پیش می‌تازد.

اما همچنین این باور را داشت که اگرچه انسان‌ها ممکن است آلوده شوند، بشریت - و حتی انسان‌های منفرد - نباید به کلی نومید شود. او در بهشت گمشده قصد داشت جهان را همان‌گونه که هست به تصویر درآورد، با تمام سیاهی‌ها و تمام امیدش. این امید مبتنی بر این باور است که گرچه اغلب نقض این سخن صحیح می‌نماید، اما خیر، مطلق است. افراد ممکن است به هلاکت افتند، اما این فرصت برای آدمیان مهیاست که از رنجوری درآیند. شر مسلط نیست؛ اگرچه نابکاری قدرتمند است، نیکوکاری دست بالا را می‌یابد. در نتیجه، در هر کجا که شر پدیدار می‌شود، خیر را نیز باید در رابطه‌ای نزدیک با آن جست؛ به علاوه، اعمال قوای شر اغلب به خیر منتهی می‌شوند، زیرا گرایش عمومی جهان به سمت خیر است.

این رابطه نزدیک بین خیر و شر مکرراً در شعر مورد اشاره قرار گرفته و متمثل می‌شود. این موضوع اول بار از زبان شیطان بیان می‌شود، جایی که او اعلام می‌کند هدفش می‌بایست در تضاد با مقصود خدا باشد:

«لاجرم اگر مشیت وی بر آن قرار گرفته باشد که شر ما را مایه خیری کند، ما را باید که در پی اخلال در کار او برآییم و در خیر راهی برای شر جوئیم و این مهم را چنان صورت دهیم که اگر خطا نکنیم، غالباً مایه آزار خصم خویش شویم و پنهانی‌ترین نقشه‌های او را از تحقق بازداریم.»^{۲۰}

شیطان در اینجا به درستی مواضع قادر متعال و خودش را توضیح می‌دهد. زمانی که خصم این سخنان را بر زبان می‌راند، در مانده و گرفتار در دریاچه سوزان جهنم است، و از آنجا برمی‌خیزد تا با رضایت ضمنی خداوند به شر تبادر جوید:

«و اگر اراده و اجازت والای آسمان، وی را در نقشه‌های اهریمنی‌اش آزاد نهاده بود

تا با تکرار تبهکاری‌های خویش شر دیگران جوید و لعنتی فزون‌تر برای خود اندوزد و با خشم بسیار دریابد که جمله ملعنت‌هایش را حاصل جز آن نبوده که خیر بی‌پایان و برکت و بخشایش بی‌حساب را بیشتر شامل حال نوع آدمی کند که فریب وی خورده است و در عوض خود او را افزون‌تر در معرض ننگ و خشم و انتقام قرار دهد، در آن صورت وی را هرگز قدرت بر پای خاستن یا سر بلند کردن نمی‌ماند.»^{۲۱}

این ایده اصلی شعر است؛ از زبان تمثیلی آن چنین استنباط می‌شود که شر خودتخریب‌گر است و خیر لایزال. با آوردن این قطعه در اینجا میلتن به خواننده انذار می‌دهد که در پیش گرفتن کردار اهریمنی اگرچه به قدر کفایت برگزند است، آن قدر که شیاطین می‌پندارند هم هولناک نیست. تقریر بعدی از ناتوانی غایی شر به گونه‌ای کنجکاوی برانگیز از زبان بلیعالِ سفسطه‌گر بیان می‌شود که به همدستان خویش نصیحت می‌کند که آرام بگیرند، زیرا نمی‌توانند به دفع قادر متعال امید ببندند:

«وی از فراز آسمان‌ها نظاره‌گر تحرکات عبث ماست و جمیع تحرکات را دیده، بر همه آن‌ها تسخر می‌زند، زیرا به همان اندازه که برای پایداری در برابر قوای ما صاحب قدرت مطلق است، در بر هم زدن توطئه‌ها و نیرنگ‌هایمان نیز دستی چیره دارد.»^{۲۲}

اما بلعزبوب گرچه به قدرت قادر متعال اقرار دارد، کماکان معتقد است می‌توان از سد هوشیاری الهی گذر کرد و در همین راستا به شیاطین پیشنهاد می‌کند که آدمیان را یافته و به ایشان حمله برند. سایرین این نقشه را می‌پذیرند با امید اینکه «نوع بشر را از ریشه تباه کنند و زمین را با دوزخ درآمیخته، یکی سازند و این همه را برای آزردن آفریدگار بزرگ کنند.»^{۲۳}

میلتن چنین توضیح می‌دهد:

«اما این تبهکاری (ابلیسان) را حاصلی به‌جز فزونی جلال او نخواهد بود.»

در پیگیری این تصمیم، شیطان بر آن می‌شود که قلمرو تخصیص داده‌شده به انسان توسط خدا را

۲۱. ۱-۲۰-۲۱۰

۲۲. ۲-۳-۱۹۰

۲۳. ۲-۶-۳۸۲

بیابد، و پس از سفری مخاطره‌آمیز به جهان هستی می‌رسد. چون نزدیک می‌شود، خدا با چشم همه‌بینش او را نظاره می‌کند و توفیقی را که ملازم کوشش‌های شیطان برای به گمراهی کشاندن انسان است، پیش‌بینی می‌نماید. توفیق شیطان محصول شکست خدا نیست، چراکه قادر مطلق اعلام می‌کند که انسان «جمله از من داشت هرآنچه می‌توانست داشته باشد».^{۲۴}

انسان برای مقاومت در برابر شیطان مجهز شده است و به او عقل اعطا شده که قدرت انتخاب و اراده آزاد را به همراه دارد، اما علی‌رغم تجهیزات کافی اش باز فریفته می‌شود. با این حال چون فریفته شده و مثل شیاطین نیست که عمداً ابرام بر سر داشته باشد، بنابراین می‌تواند به وضع خیر عادی و طبیعی خود بازگردانده شود. البته این بازگشت هم مانند هبوط، وابسته به انتخاب انسان است و به‌عنوان فدیۀ انسان در دستگاه عدل الهی، که مطالبۀ مجازات کامل دارد، پسر خداوند جان خود را تقدیم می‌کند: «تا مهر بهشتی بر کینِ دوزخی چیره آید».^{۲۵}

همزمان با تمهید این تصمیم که بازگشتِ اقلّاً بخشی از نسل بشر [به بهشت] را تضمین می‌کند، شیطان به‌سوی زمین می‌شتابد تا کردار شیریرانه خویش را آغاز کند. در اینجا با چینش وقایع بدین ترتیب، میلتن به شیوه‌ای نمایشی، ایمان خود به تفوق خیر را اعلام می‌دارد، همچنان‌که شیطان هنگام برخاستن از دریاچه سوزان به‌روشنی اظهار داشته بود. بنابراین خواننده آگاهی می‌یابد که هر چقدر هم تلاش‌های شیطان موقتاً توفیق یابد، پیش از آنکه به انجام برسد، عقیم خواهد ماند. میلتن پس از آنکه بدین صورت بر قدرت محدود شر تأکید می‌کند، مدتی صراحتاً به این موضوع اشاره‌ای نمی‌کند و بعدتر توضیحی در مورد نبرد در عرش می‌دهد:

«و به‌راستی همهٔ آسمان نابود و سراسر به انهدام کشیده می‌شد، چنانچه قادر متعال که در حرم تجاوزناپذیر خویش در آسمان‌ها حی و حاضر بود و جمیع امور را ناظر، چنین فتنه‌ای را پیش‌بینی نکرده و اجازه صادر نفرموده بود تا هدف بزرگش تحقق یابد: اینکه پسر تاجدارش را جاه و جلال بخشد و او را کز دشمنانش انتقامی سخت ستانده بود، آشکارا صاحب قدرت و وارث خویش خواند.»^{۲۶}

۹۷-۸.۳.۲۴

۲۹۸.۳.۲۵

۶۶۹.۶.۲۶

طی خطابه‌ای که بلافاصله بعد از آن ایراد می‌شود، قادر متعال اعلام می‌دارد که او این هنگامه را چنان تدبیر نموده که نشان دهد پسرش «بیش از همگان شایسته است که وارث همه چیز باشد.»^{۲۷}

این بیان به شکلی تمثیل‌وار به ما می‌گوید که قوای شر حتی در اوج خشم خویش نیز مستقل نیستند و همان قدرتی که در پی استرداد انسان است، توان فائق آمدن بر آن‌ها را نیز دارد. زمانی که حکایت سرنگونی شیطان در عرش خاتمه می‌یابد، شاعر به ایده اصلی این حکایت اشاره می‌کند که کاربست تمثیلی آن آشکار است، و می‌گوید شر «به‌زودی از آنجا رانده شده و چونان سیلابی سهمگین بر روی آنان که این شرارت از وجودشان تراوش کرده بود فروریخت. زیرا که امتزاج ایشان با سعادت غیر ممکن می‌نمود.»^{۲۸}

شکل مثبت این عبارت در قالب سرودهای ملائکی جلوه می‌یابد که اراده خدا برای خلقت انسان را تجلیل می‌کنند:

«سپاس و تجلیل و ستایش او را سزاست که خرد بی‌مثالش فرمان پیدایش خیر از شر را صادر فرمود و به‌جای گروهی اشرار شرور، نسلی بهتر را جایگزین خواهد نمود و بدین سان خیر و برکت خویش را در دنیاهایی بی‌شمار و قرونی بی‌پایان گسترش و امتداد خواهد بخشید.»^{۲۹}

کلمات «پیدایش خیر از شر» را احتمالاً نباید به شکل تحت‌اللفظی برداشت کرد، بلکه باید به شکلی که در سطور بعدی شرح داده می‌شود، دریافت. در پایان خلقت که به‌طور خاص بازنماینده جایگزینی خیر با شر از طریق جانشینی انسان به‌عوض ملائکِ مغضوب است، سرود ملائک همین اندیشه را تکرار می‌کند:

«آنکه در اندیشه تحقیر توست، تنها می‌تواند قدرتت را - علی‌رغم نیت باطنی خویش - بیش از پیش مکشوف سازد. به‌راستی که شرارتِ خصمت را به کار گرفته، خیری فزون از آن پدید می‌آوری.»^{۳۰}

۷۰۷.۶.۲۷
۵۶.۷.۲۸
۱۸۶-۹۱.۷.۲۹
۶۱۳-۱۷.۷.۳۰

شیطان این نکته را به خوبی درمی‌یابد و در آن حین که در باغ عدن در جست‌وجوی انسان است، در موردش با خود چنین می‌گوید:

«این [بشر] زاده یأس و نفرت. همو که آفریدگارش از سر تحقیر ما از خاک بدین مقام رفیعش برکشید.»^{۳۱}

و شیطان هم به خودتخریبگری شر آگاه است:

«کین خواهی گرچه در آغاز شیرین است، لیک اندکی بعد طعمی تلخ یافته و به درون خود پس می‌نشیند.»^{۳۲}

اما دانستن این نکته تزلزلی در عزم او برای کین خواهی پدید نمی‌آورد. پس از کامیابی شیطان، گناه و مرگ از پی او به جهان راه می‌یابند. چون آدمیان به سوی او کشیده می‌شوند، قادر متعال که در حال نظاره ایشان است، در میان ملائک چنین می‌گوید:

«آیا می‌نگرید که چگونه این تازیان دوزخی با شوقی تمام از برای انهدام عالم در شتاب‌اند؟ عالمی که چنین نیکو و خیرش آفریده بودم و پیوسته در این حال نگاهش می‌داشتم، چنانچه جنون بشر جواز ورود این عجزه‌های ویرانگر را که این باده‌سری به من نسبت می‌دهند، نداده بود. (چنین می‌کنند شهزاده‌های دوزخ و اعوان وی)، چه با سهولتی تمام واگذاردمشان تا به دخول و تصرف در این مکان سماوی بپردازند، تو گویی از برای رضای خصمان تحقیرگر خویش چنین می‌کنم که خندان‌اند از آنکه گویی به نظر اغماض بر همه چیز می‌نگرم و انگار که آکنده از قهری سهمگین همه چیز را برای ایشان وا گذاشته و عنان کل امور به دست تصادف و آشوبگری اینان سپرده‌ام. ندانند که این منم که این سگان تازی دوزخی خویش را بدین جا فراخوانده‌ام تا که لوٹ از این مکان زوده، به لیسیدن آن بنشینند، زیرا که معصیتِ آلاینده بشر هر آنچه مطهر بوده را ملکوک ساخته است.»^{۳۳}

۷۸-۸.۹.۳۱

۱۷۱-۲.۹.۳۲

۶۱۶-۳۲.۱۰.۳۳

بار دیگر با خصیصه خودتخریبگری شر مواجه می‌شویم. پس از هبوط، آدم در مکاشفه‌ای آینده جهان را می‌بیند و با شرایط حیات بشر آشنا می‌شود. او پس از این مکاشفه چنین اظهار می‌دارد:

«ای خیر لایزال، ای حُسن بلاحد، ای آنکه از دل شر چنین خیری پدید خواهی آورد و شر به خیر بدل خواهی ساخت، و این امریست شگرف‌تر از آن دم که اول بار با خلقت خویش، نور از دل ظلمت پدید آوردی.»^{۳۴}

[تنها خداست] «رحیم در همه افعال خویش و [هم اوست] غالب‌گرداننده همواره خیر بر شر و صورت‌دهنده امور عظیم با زحمتی ناچیز و تبدیلمگر هر فعل خرد به اعمال متعالی و به سهولت فاتح‌سازنده عقل دنیوی بر شدائد عالم.»

تا بدین جای کار، حکایت شاعر به او فرصت موسعی جهت طرح این ادعا داده که شر، خودتخریبگر است و خیر دائماً بر شر فائق می‌آید. اما این اعتقاد از این مرحله هم فراتر می‌رود. او باور داشت که در نظم کنونی، شر جایگاهی ضروری دارد. این اعتقاد راسخ در اثر آرئوپاگیتیکا^{۳۵} بیان شده است:

«به سبب چشیدن یک سیب بود که معرفت به خیر و شر به‌مثابه جفتی متصل به هم به درون عالم راه یافت. و شاید بلیه‌ای که آدم بدان دچار گشت حاصل همین معرفت به خیر و شر بود، یعنی معرفت به خیر از طریق شر. لذا با این وضعیتی که آدمی در آن واقع است، بی هیچ معرفتی از شر، با کدام عقل می‌توان دست به انتخاب زد و با کدام قوه خویشتنداری می‌توان از امری امساک داشت؟ آن کس که قوه درک و فهم گناه با همه وسوسه‌انگیزی‌ها و لذات ظاهری‌اش را داشته باشد، اما باین حال از آن بپرهیزد، و [خیر و شر را] تمیز داده و خیر را مرجح بدارد که حقیقتاً نیک‌تر است، اوست که مسیحی رزم‌آور راستین است. مرا امکان تحسین فردی متقی که مردم‌گریز و گوشه‌نشین باشد نیست، شخصی نیازموده و ناآموخته که هیچ‌گاه سر بیرون شدن و مواجهه با خصم خود را ندارد، بلکه از پیکار دست شسته و از میدان دویدن برای نیل به آن حلقه گل جاوید، که مسیر رسیدن به او خالی از خاک آلودگی و حرارت نیست، پا پس می‌کشد. هرآینه ما

۳۴. ۱۲. ۷۳-۴۶۹

۳۵. Areopagitica

منشأ ورود خلوص به جهان نیستیم، ما بسی بیشتر با خود ناخالصی به همراه می‌آوریم. آنچه تطهیرمان می‌سازد امتحان الهی است، و امتحان الهی هم به‌واسطه مواجهه با آنچه ضد پاکی است انجام می‌پذیرد. لذا آن فرد پاکدامن که در تعمق بر شر تازه‌کاری بیش نیست و منتهای آنچه را گناه به مشایعان خویش عرضه می‌دارد ندانسته و آن را بلافاصله مردود می‌شمارد، صرفاً یک پاکدامن ساده‌لوح است و نه شخصی صاحب خلوص. سپیدی گناه چیزی مگر یک سپیدی نجاست‌وار نیست. از همین رو بود که اسپنسر، این حکیم و شاعر گران‌قدر - که اعلام می‌دارم به گمان من معلمی والاتر از اسکوتوس یا آکویناس است - برای توصیف اعتدال، که آن را در قالب گویون متمثل می‌سازد، وی را در سفر زیارتی‌اش از غار مموتا و بوستان نعمات دنیوی گذر می‌دهد، جایی که در آن ببیند و بداند و درعین حال امساک ورزد. لذا نظر به اینکه معرفت و مطالعه گناه در این عالم جهتِ برساختن تقوای انسانی چنین ضرورتی دارد و وارسی خطا بدین اندازه برای تصدیق حقیقت مهم است، پس پیمودن اقالیم گناه و دروغ را کدامین معبر و منهج مطمئن‌تر و کم‌خطرتر از تتبع انواع رسالات و استماع اقسام استدلالات؟»

این همچنین عقیده حوا نیز هست، و زمانی بیان می‌شود که او در صبح‌دم روز وسوسه مایل است به تنهایی گام سپارد:

«و چه سود ایمان و عشق و عفتی نیازموده، برپا شده در عزلت و بی هیچ مددی از بیرون؟»^{۳۶}

دشوار می‌توان اندیشید که میلتون با حوا همدلی نداشته باشد، اگرچه او آدم را وامی‌دارد تا به حوا اطمینان دهد که «محاكمه ناخواسته فرا خواهد رسید». بنابراین ممتازترین شخصیت آن است که مصروف باشد به «شریف‌ترین شجاعتِ بردبارانه و شهادت دلیرانه.»

این چیزی است که به باور میلتون جانمایه شعر بوده و بعدتر در کتاب بهشت بازیافته به تجلیل آن می‌پردازد. این حقیقت که کمال انسانی صرفاً به‌واسطه رنج و تألم است که بروز می‌یابد، به‌ویژه در مسیح جلوه‌گر است، کسی که آدم چون بر احوال او وقوف می‌یابد در موردش چنین می‌گوید:

۳۶. ۶.۹-۳۳۵

«کنون آموختم... که رنجبری در راه حقیقت به معنای پایمردی در نیل به فوز اعلی است، و نیز آنکه از برای باورمندان، ممات دروازه حیات است. این را از مَثَلِ آن کس آموختم که کنون منجی خویش می دانمش، و باشد که الی الابد تحت رحمت الهی قرار گیرد.»^{۳۷}

میکائیل پاسخش می گوید:

«اکنون که این آموختی به منتهای فرزاندگی نائل شدی... تنها بکوش که به معرفت خود آن بیفزایی که بدان ملتزم باشی. ایمان و تقوا و طاقت و اعتدال نیز بدان افزای، و عشق را، که شفقت نام خواهد یافت و این روح سایر صفات نیک است. آنگاه دیگر از ترک بهشت ندامتی تو را نخواهد بود، چه، در وجود خویش بهشتی خواهی داشت بس شادمانه تر.»^{۳۸}

سه کلمه آخر به طور ویژه درخور توجه اند. آدمی که دستش به گناه آلوده شده و با جد و جهد بار دیگر بر پای شده، «بس شادمانه تر» از آدم گناهناکرده بهشت است. درست است که ذات انسان اصالتاً خیر و مطهر بوده است، اما خرد حاصل از تجربه بشری و فضیلت مکتسب از تحمل رنج از آن هم برتر است. این گفته میکائیل نوعی فوران هواخواهی زیاده از حد از جانب وی نیست، چراکه در رساله تعالیم مسیحی نیز چنین می خوانیم:

«رستگاری بشر فعلی است که به موجب آن انسان که توسط خداوند و به واسطه مسیح از معصیت و هلاکت خلاصی یافته است، نسبت بدان مرتبه که از آن ساقط گشته بود، به جایگاهی بس والا مرتبه تر از حیث فر و شکوه ترفیع می یابد.»^{۳۹}

این توصیفی از انسان است که نه در بهشت، بلکه پس از رستگاری و اصلاح نفس، در زمین سکونت دارد. آدم زمانی که خیر فرارسنده و نسبت آن با شر را درمی یابد، ندامت خویش را در آمیخته و رنگ باخته در برابر سرور می بیند و بانگ برمی آورد که:

۵۶۱-۷۳.۱۲.۳۷

۵۷۵-۸۷.۱۲.۳۸

۱۴.۱.۳۹

«مالامال از شک مانده‌ام که آیا می‌بایست توبه گناه کرده‌ام را به جای آورم و یا بسی
بیش شادی کنم از آنکه خیر و برکت بیشتری پیدا خواهد شد و خدای را احتشامی بیش
و آدمی را از سوی خداوند خیری بیشتر خواهد بود و غیظ را فیض خواهد آمد.»^{۴۰}

همین حقیقت در کلام قادر متعال خطاب به پسر هم بیان می‌شود:

«زیرا گرچه بر سریری در منتهای سعادت تکیه داری و همچون خداوند و در جوار وی
متنعم از تمتعی خدایگونی، لیک این همه را ترک می‌گویی تا جهانی را از هلاکت مطلق
نجات بخشی. و چون این سزاواریِ توست که حتی بیش از زاده شدن به‌عنوان پسر
خدا نشان لیاقت تو به حساب می‌آید، پس عظمت و قدرتی دوچندان خواهی داشت،
چه، در تو مهر بر فرّ زیادت دارد. پس خشوع تو ماهیت بشری‌ات را بر این سریر خواهد
نشانده. اینک در یک زمان در قامت خدا و بشر حکم خواهی راند و درعین حال پسر خدا
و پسر بشر خواهی بود، حال هرآینه تو را قدرتی تام می‌بخشم. الی‌الابد حکم بران و بر
محسنات خویش اتکال کن.»^{۴۱}

مسیحای الهی اگرچه از بدو خلقت بر اریکه سعادت تکیه داشته است، تمایل زیاد وی به ورود به
نبرد با شیطان است که او را شرافت و اقتداری دوچندان می‌بخشد.

حتی مرگ هم که مجازات آدمی مقدر گشته، چونان دیگر مصائب در نهایت یک سعادت است.
با توجه به باور میلتنون به رحمت خدا که خیر را از شر پدید می‌آورد، نمی‌تواند هم این‌طور نباشد.
با گذر از دروازه مرگ، انسان که محنت مطهرش ساخته است، به حیاتی اخروی وارد می‌شود که
از حیات فعلی‌اش برتر است. پدر آسمانی به همین امر اشاره می‌کند:

«در آغاز بشر را با دو عطیة شادکامی و جاودانگی آفریدم. آن نخست را نابخردانه ضایع
ساخت و دومی به هیچ کارش نامد مگر جاودانه ساختن محنتش. از این‌روی مرگ را
مهیای وی ساختم تا مگر علاج قطعی‌اش گردد و پس از عمری محنت و مرارت، مهذب
از ایمان و اعمال مؤمنانه وارد به حیات اخروی شود. آنگاه و در هنگامه اعاده عدالت،

۴۰-۸.۱۲.۴۰-۴۷۳

۴۱-۱۹.۳-۳۰۵

مرگ، بشر را به همراه ارض و سمایی نوشده به سوی من عروج خواهد بخشید.»^{۴۲}

وضعیت ارض جدید از بهشت نیالوده نیز بهتر خواهد بود، چراکه پسر خدا می آید تا «اجر دهد مؤمنین خویش را و پذیرا باشدشان چه در آسمان و چه در زمین. زیرا که در آن هنگام زمین سراسر بهشت خواهد بود، منزلگاهی بس شادمان تر از بهشت عدن، با روزگاری بسیار شادمانه تر.»^{۴۳}

این وضعیت آینده خالی از شر نیست، اما صرفاً جایگاه کسانی خواهد بود که به ستیز با شر باورمندند. [پس] غایت سعادت وابسته و مشروط به شر جهان است.

اما قصد میلتنون مذاقه در منشأ شر و یا توجیه ورود آن به جهان نیست. دغدغه او جهان به همان گونه که هست، است. او معتقد نیست که [وجود] جهانی دارای شرارت با خرد و خیریت خدا ناسازگار است، و اعتقادش به قدرت مطلق خدا موجب نمی شود ادعا کند که خداوند قادر متعال می توانست بدون تباین با شر، خیر اعلی را پدید آورد. فضایی که ضمن ستیز با شر پرورش می یابد حضور شر را توجیه می کند و تجربه گران سنگ حاصل از تحمل رنج، چیزی فراتر از توانی برای رنج کشیدن است، چه: «عشق ورزی و تحمل فراق، به ز بی عشقیست.»

در نظر آشیل، زندگانی کوتاه سراسر دشواری که با سرفرازی عجین باشد برتر از زندگی طولانی و مرفهانه مردمان سرافکننده است. میلتنون نمی توانست قدرتی الهی را تصور کند که قادر باشد آدمیان را به مدد تجربه خردمند سازد و به یاری سعی و توفیق کامیاب گرداند، مگر به واسطه تماس و ارتباط با شر. بنابراین در اثر او، خدا با اجازه دادن به شیطان برای بیرون شدن از محبس خود در «ظلمت مطلق» مغاک و وارد شدن به جهان، او را مجال می دهد تا «با جنایاتی مکرر، از برای خویش ملعنت اندوزد، حال آنکه ضرار غیر می جسته.»

گاه این امر را به نوعی بی عدالتی نسبت به شیطان به شمار می آورند، اما خصم [یعنی شیطان] مجبور به کین خواهی از انسان نیست. او در تصمیم گیری آزاد گذاشته شده است و طلب شر برای دیگران خود عذاب اوست.

«به هر طرف که بال برافرازم دوزخش بینم. من خود دوزخم.»

۴۲. ۱۱-۶۶-۵۷

۴۳. ۵-۴۶۱

چنین است کلام شیطان در آن هنگام که در اندیشه انتقام است. به علاوه، چنان که دیدیم، او طرف توجه عمده میلتون نیست. شاعر وی را به مثابه شخصیتی از پیش موجود به کار می برد، با این توضیح که او در آغاز شر را انتخاب کرد و کماکان به ترجیح شر ادامه می دهد.

با ملاحظه این نکته که اعمال شیطان اساس نظریه میلتون در باب شر نیست، بهتر می توانیم باور شاعر به اینکه خدا بانی شر نیست اما موجودات شرور مخلوق اویند را متوجه شویم. شر آن‌ها متعلق به خودشان است و خدا زمانی که درمی یابد تمایلی به رستگاری ندارند، ایشان را به شرشان وامی گذارد. به راستی که «تدبیر عالم به دست خدا... را باید در امور طبیعی و مدنی نیز ملاحظه کرد که اموری جزئی و اتفاقی به شمار می روند، و نه صرفاً در موضوعات مربوط به اخلاقیات و دین».^{۴۴} «مقصودی که فرد گناهکار در نظر دارد عموماً مقصودی شیرانه و نارواست، لیکن خداوند همواره از آن حاصلی خیر و روا استخراج می نماید، همان گونه که نور را از ظلمت آفرید.^{۴۵} رنج و محنت توسط قادر متعال به مثابه کیفی برای گناه به کار می رود. این مجازات گاه ابدی است (فی المثل در مورد جهنم) و گاه - همچون برزخ دانه - «علاجی است نجات بخش، مقدرشده توسط خداوند از برای نفع عامه و خاصه بشر».^{۴۶} حتی برای صالحان، ابتلا ممکن است به صورت وسوسه ای بروز یابد «به منظور پرورش یا بروز ایمان یا صبر ایشان، همچون مورد ابراهیم و ایوب، و یا با هدف تقلیل تبختر و تذکار ضعفشان، تا آنکه به مدد تجربه خردمند گشته و سایرین از مثل آن‌ها عبرت آموزند».^{۴۷}

البته کیفر عمده گناه، خود گناه است که مرگ روح را به همراه می آورد. «این مرگ عبارت است از اولاً: تضییع و یا لا اقل تیرگی گسترده عقل سلیمی که آدمی را قادر به تشخیص خیر اعلی می سازد؛ عقلی که منشأ و مبدأ فهم و فراست است... [این مرگ] ثانیاً مشتمل است بر سلب تقوا و حریت به انجام فعل خیر و بالنتیجه انقیاد برده وار نسبت به عصیان و شیطان که منتهی به مرگ اراده خواهد شد».^{۴۸}

۴۴. تعالیم مسیحی، ۱۲.۱، ص ۲۶۸

۴۵. همان، ۸.۱، ص ۲۰۴

۴۶. دلیل حکمرانی کلیسا، کتب ۲، فصل ۳

۴۷. تعالیم مسیحی، ۱.۸، ص ۲۰۹

۴۸. همان، ۱۲.۱، ص ۲۶۵

میکائیل این چنین فقدان - به بیان دانتِه - «عقل سلیم» را بر آدم می‌نمایاند:

«هم از زمان لغزش اولیّهات آزادی راستینت از کف رفت، آن آزادی که همواره همزاد عقل سلیم است و وی را از آن وجودی مجزا نیست. به محض آنکه عقل به کدورت می‌گراید یا به طاعتش گردن نهاده نمی‌شود، امیالی افراط‌آمیز و شهواتی آتش مزاج عنان از عقل در روبرو و بشر تا کنون آزاد را به یوغ بردگی می‌کشند.»^{۴۹}

و قادر متعال، تقدیرِ بشرِ سرسپرده به شر را چنین شرح می‌دهد:

«صبرِ جزیل و موسمِ رحمت من هرگز شامل حال غافلان و استهزاکنندگان نخواهد شد. بلکه او را که دلی سخت است، دلی سخت‌تر و آن را که دیده‌ای کور است، دیده‌ای کورتر خواهم داد تا بیشتر لغزیده و به ژرفنایی عمیق‌تر فروافتد، و احدی جز اینان را از رحمت خویش محروم نخواهم داشت.»^{۵۰}

میلتون موضع خود را بدین ترتیب خلاصه می‌کند:

«تردید نباید روا داشت که معصیت فی نفسه ثقیل‌ترین انواع شرور است و متضاد با خیر اعلی، یعنی خدا.»^{۵۱}

حقانیتِ کیفری که نتیجهٔ طبیعی گناه است و به‌طور دلبخواهانه اعمال نمی‌شود، آشکار است.

اما اگرچه گناه به ابزار قادر متعال برای مجازات بدل می‌شود، «خداوند که خیر لایتناهی‌ست، نمی‌تواند فاعل تباهی یا شر مستتر در گناه باشد. بالعکس، او از شرارت بشر، خیر استحصال می‌کند.»^{۵۲}

گناه حاصل انتخاب بشر است، چراکه خداوند بشر را در جهان قرار داده بی آنکه آزادی ارادهٔ انسان را نقض کند، در غیر این صورت بشر از قوهٔ فاعلیت آزاد تهی می‌گشت و «ارادهٔ خود را نه فقط

۴۹. ۱۲-۹۰-۸۳

۵۰. ۳-۲۰۲-۱۹۸

۵۱. تعالیم مسیحی، ۱۲/۱، ص ۲۶۶

۵۲. همان، ۸۰/۱، ص ۲۰۱

بر فعل درست، بلکه بر فعل علی السویه و یا حتی افعال مسلماً نادرست نیز از دست می‌داد.»^{۵۳} میلتون قویاً با قضاوقدر مخالف است و این کلمات را از جانب خداوند قادر متعال بیان می‌کند:

«هیچ حکمی از جانب من سقوط وی را موجب نمی‌گشت و ذره‌ای با اراده‌ آزاد او که با

تعادلی عادلانه در اختیار خودش وانهاده شده بود، تصادمی نداشت.»^{۵۴}

میلتون به‌خوبی دریافته بود که بسیاری آزادی‌گرانه‌های خویش را در جای نادرستی به کار می‌برند. آنان بر شر غالب نمی‌شوند و از کامیاب شدن از حظِ فاتحان بازمی‌مانند. باین حال انتخاب بین خیر و شر به ایشان سپرده شده است، چون هرچند نابخردانه آزادی خود را به کار گیرند، جهانی که در آن «اراده و عقل - که عقل سوا از اختیار نیست - هر دو عبث و بیهوده و عاری از آزادی بوده و منفعلانه تابع اصل ضرورت باشند»^{۵۵} نه مطلوب خداست و نه انسان. از آنجاکه میلتون باور داشت که حاکمان دنیوی کلیسا و دولت، حق اعمال اجبار در حیطه دین را ندارند، بنابراین شکی نداشت که آدمیان بهتر است آزاد باشند تا آنکه بالاجبار پرهیزکار شوند، حتی اگر این آزادی به دوزخی شدن بینجامد.

میلتون به طبقه‌ای که در زمانه حاضر قربانیان در مانده توارث و طبیعت می‌دانیم، وقعی نمی‌نهاد. البته او به وجود این‌گونه اشخاص بی‌توجه نبود، چنان‌که در اشارتی می‌گوید که در نبود آموزش و پرورش مناسب، ملت انگلستان «به هلاکت می‌افتد»، و آنان که می‌بایست معلمان کلیسایی باشند «گرگانی درنده‌اند» که نسبت به «گوسفندان گرسنه» خود بی‌توجه‌اند. اما در سطح فردی، میلتون معیار نیل به رستگاری را چنین بلندپایه تعریف نمی‌کند و آن را امری می‌داند که محتاج چیزی بیش از سعی خالصانه نیست. چنان‌که پدر آسمانی اعلام می‌دارد:

«از برای آنان که از سر اظهار توبه و تعبد دست به دعا بردارند و این را با نیتی خالص

درآمیزند، سمعی سمیع و بصری بصیر خواهم داشت.»^{۵۶}

بهشت میلتون پذیرای انگلیسیان به‌هلاکت افتاده به سبب فقدان تعلیمات صحیح - چه سکولار و

۵۳. همان، ۸۰۱، ص ۲۰۰

۵۴. ۴۳-۷، ۱۰

۵۵. ۱۰۸-۱۰، ۳

۵۶. ۱۹۱-۳، ۳

چه مذهبی - است. آموزش برای رستگاری ضروری نیست. شاعر به آن روحانی فاقد تحصیلات دانشگاهی هم نگاهی توأم با تأیید دارد. از این رو تعداد افرادی که در صورت تمایل می‌توانند به رستگاری برسند کثیر است، زیرا «خداوند بی‌شک همگان را مرحمت ارزانی خواهد داشت، گرچه نه به تساوی، اما به حد کافی برای نیل به معرفت نسبت به حقیقت و رستگاری اخروی»، و «مقدار متناسبی از رحمتِ نجات‌بخش از دسترس هیچ بنی‌بشری دریغ نشده است».^{۵۷}

حتی به وقت داوری نهایی هم «قاعدهٔ قضاوت و جدان هر فرد خواهد بود، متناسب با هر مقدار نوری که قلبش را منور ساخته باشد».^{۵۸} اگرچه میلتن مسئولیتی سنگین بر عهدهٔ فرد گذاشته است، حتی عامی‌ترین و بیچاره‌ترین مردمان را نیز شأنِ تسلط بر تقدیر خویش بخشیده است.

با این حال حتی با چنین مجالی، شمار آنان که به رستگاری نمی‌رسند بسیار زیاد است. البته میلتن بر آن نیست که این موضوع چیزی از عدل الهی می‌کاهد، چراکه عدالت به معنای اعطای قوهٔ انتخاب به انسان است که با چنین توانی حتی اگر مغضوب الهی هم واقع شود، باز شریف‌تر و حتی شادمان‌تر از آن خواهد بود که ضرورتی چاره‌ناپذیر نجاتش دهد. میلتن یک خوش‌بینِ انعطاف‌ناپذیر نیست و جهان حاضر را خیر مطلق نمی‌داند. چشمان او بینندهٔ تمام شر موجود در جهان است؛ در واقع چه بسا او در قضاوت‌هایش سختگیرانه نیز عمل می‌کرد و متمایل به این بود که [در جهان] شری بیشتر از آنچه بسیاری از ناظران معاصر می‌بینند، ملاحظه کند.

میلتن از آن رو قادر به توکل به ایمان و اعمال خیر بود که به نسل توجه می‌نمود و نه به فرد صرف. او نسل بشر را با بهترین نمونه‌هایش قضاوت می‌کند و سعادت می‌کند که نسل بشر از طریق افرادی معدود کسب می‌کند - از جمله یعقوب یا خود عیسی مسیح - مایهٔ آسودگی خیال اوست. تولید اندک افراد کامل ارزش همهٔ شر جهان را دارد، چون تصدیق این حقیقت است که هر فرد بالذاته و اساساً خیر است، «ذاتِ نیکمردان منزّه است»^{۵۹}، و از طریق تحمل رنج و مجاهدت می‌تواند نه تنها کمال اصیل ذاتی‌اش را باز یابد، بلکه حتی به مرحله‌ای بالاتر رسد که متناسب با درجهٔ مجاهدتش باشد. تأییدیۀ اعلائی کمال‌پذیری بشر، عیسی است که انسانیتش نشان داد چگونه

۵۷. تعالیم مسیحی، ۱.۴، ص ۶۶-۸

۵۸. همان، ۱.۳۳، ص ۴۸۳

۵۹. Natura bonus et sanctus، تعالیم مسیحی، ۱.۱

نسل بشر می‌تواند بر هجمه شر چیرگی بسته و «مسند مسعود را بازیابد».

طرح شاعر برای بهشت گمشده، یک الهیات مدرسی نیست، بلکه بالعکس، او مایل است جهان را به سادگی و صادقانه بازنمایاند و ایمانی را به نمایش گذارد که بینا باشد و نه مقهور. الهیات او حتی المقدور در قالبی ساده عرضه شده است، همچنان‌که در رساله تعالیم مسیحی کوشیده بود از موشکافی احتراز بسته و صرفاً هر آنچه را عقل سلیم موجه می‌یابد ارائه نماید. او ترجیح می‌دهد تا در برابر رموز متألّهانی که سعی دارند «امر نامحدود را تحدید کنند»، «تجاهلی عاقلانه» پیشه کند و مایل نیست اندک پاره‌های الهیاتی را که خود قانع‌کننده می‌یابد، به دیگران نیز بقبولاند.

آنچه درباره اصول اعتقادی میلتن در رساله الهیاتی اش صدق می‌کند، لاجرم در رابطه با شعرش هم صادق است. او در بهشت گمشده نه در پی اثبات، بلکه در پی تأکید است، و قصدش نه استدلال، بلکه تصویرسازی است. بنابراین او از خواننده نمی‌خواهد که الهیاتش را بپذیرد و انتظار هم ندارد که اثرش انسجام یک نظام عقلانی را به نمایش بگذارد، بلکه امیدوار است که بازنماینده حقیقت جهان باشد. او مایل نیست خواننده توصیفش در باب شیطان را به صورت تحت‌اللفظی بپذیرد، بلکه مایل است شیطان را تجسمی از شر سازد که منافاتی با متن مقدس یا اعتقادات عوام نداشته باشد. و به همین سیاق، در بازنمایی اش از خداوند قادر متعال هم توقع پذیرفته شدن به عنوان یک متألّه را نداشت. او بر آن نبود که «توصیفات تحت‌اللفظی و مجازی از خدا» در خود انجیل، نمایانگر خدا «چنان‌که حقیقتاً هست» هستند، بلکه تصدیق می‌نمود که از خداوند «به سیاقی سخن رفته است که در محدوده مدرکات ما بگنجد».^{۶۰} و گمان داشت که ما «می‌بایست در قالب عباراتی از خداوند سخن بگوییم که از عادات و فهم و درک خویش وام گرفته ایم»^{۶۱}. لذا میلتن از خواننده توقع ندارد که هیچ‌یک از توصیفات را که از خدا در بهشت گمشده بیان می‌شود باور کند، چراکه این توصیفات چیزی نیستند مگر کوشش‌هایی برای گنجاندن آنچه هیچ شکل مشخصی ندارد در قالب یک شکل و شخص خاص. بشر نه در هیئت و هیکل، بلکه در «صدق، خرد و تقدسی سترگ و ناب» است که به شکل خداوند خلق شده است.

میلتن معتقد بود که طرحش به لحاظ الهیاتی، انجیلی و شعری موجه است، بدان معنا که

۶۰. تعالیم مسیحی، ۳.۱، ص ۳۹

۶۱. همان، ۱۰.۲، ص ۱۶-۱۷

حقیقت حیات را آشکار می‌سازد. این شعر در کلیت خود در باب بشری است پرجرئت که قصد دارد ترسان و لرزان راه رستگاری خویش را هموار سازد و حاضر است جریمه اشتباهات خود و سایر آدمیان را بپردازد. خواننده‌ای که معتقد است خدایی که آدمی را فرصتی عادلانه می‌بخشد خدایی مهرورز نیست، نمی‌تواند با میل‌تونی توافق داشته باشد که مایل است در این قید که ایمان امری استوار و متقن است، خیر لایتناهی را ملاحظه کند. باری، صاحبان معرفت بی‌شک از تعمق در جهانی اسطوره‌ای شوروشوقی تازه می‌یابند؛ جهانی که بازنمای یک دنیای حقیقی است که در آن پیروزی گرچه ساده نیست، برای آن کس که دشواری مجاهدت را به جان خریده و با ضعف خود بر شدائد عالم چیره می‌آید، ممکن است. میل‌تون کوششی برای بنا نهادن الهیاتی خوشایند نداشت، اما سعی داشت بر این نکته تأکید ورزد که بار امانت آدمی بیش از تاب کشیدنش نیست، زیرا ایمان بر صخره‌ای محکم بنا شده است. مرگ، این دهشتِ شوم، در کام ظفر فرومی‌رود و به دروازه‌ای برای حیاتی برتر مبدل می‌شود. خشم آدمی در خدمت خیر الهی است و گرچه گناه وفوری خوف‌انگیز دارد، رحمت را بر آن زیادت است.

مشخصات مقاله به زبان اصلی:

Gilbert, A. H. (1923). The Problem of Evil in «Paradise Lost». The Journal of English and Germanic Philology, 22(2), 175-194.

مناقشه ایوان کارامازوف

ریچارد هریس^۱

برگردان لیلا بختیاری

این مقاله مسئله شر را به طور کامل در نظر نخواهد گرفت، بلکه صرفاً در مورد مناقشه‌ای است که ایوان در کتاب ۴، فصل ۵ رمان داستایوفسکی - برادران کارامازوف^۲ - و برخی از برداشت‌های اخیر از این مناقشه، مطرح کرده است. ایوان با ارائه توصیفاتی از رنج کودکان، دعوی خود را علیه خدا ارائه می‌دهد. او می‌داند که اشکال مختلف شر در جهان وجود دارد، اما این امر به نظر او بارزترین نمونه از شر است که به هیچ‌وجه توجیه‌پذیر نیست. او چندین داستان روایت می‌کند که می‌توان همه آن‌ها را خارج از صفحات یک رمان بر یکدیگر منطبق کرد و سپس به یک داستان نهایی رسید، داستانی در مورد یک ژنرال بازنشسته که به سگ‌های شکاری خود دستور حمله به پسری را می‌دهد که به طور تصادفی یکی از آن سگ‌ها را زخمی کرده بود. «سگ‌های شکاری کودک را در مقابل چشمان مادرش شکار کرده و او را تکه‌تکه کردند.»

۱. Richard Harries

۲. The Brothers Karamazov, Volume I, Penguin Classics, p. 284

ایوان از این داستان دو نتیجه گرفت؛ اول اینکه تحت هر شرایطی اشتباه است که مادر، ژنرال را به خاطر بلایی که به سر فرزندش آورده بود، ببخشد. ایوان می‌گوید او می‌تواند آینده‌ای را تصور کند که در آن شیر و بره کنار هم دراز می‌کشند و در آن کسانی که به قتل رسیده‌اند برمی‌خیزند و کسانی را که آن‌ها را به قتل رسانده‌اند در آغوش می‌کشند، اما این مستلزم بخششی است که تقاضای آن هرگز نمی‌تواند درست باشد. «من نمی‌خواهم مادری فرد شکنجه‌گری را که فرزندش توسط سگ‌های او تکه‌تکه شده در آغوش بگیرد! او حقی ندارد او را ببخشد! اگر دوست داشته باشد، می‌تواند شکنجه‌گر را از جانب خودش ببخشد، او می‌تواند شکنجه‌گر را برای رنج بی‌اندازه‌ای که به‌عنوان مادر بر او تحمیل کرده است، ببخشد؛ اما او هیچ حقی ندارد که او را بابت مصائب فرزند شکنجه‌شده خود ببخشد. او حق ندارد شکنجه‌گر را برای این موضوع ببخشد، حتی اگر فرزندش خود او را ببخشد!»^۳

اعتراض ایوان به بخشش شکنجه‌گر یک اعتراض عمیقاً اخلاقی است که باید با جدیت زیادی به آن توجه کرد. بیشتر ما با ایده بخشش بزرگ شده‌ایم. ما آن را امری پذیرفته شده می‌دانیم. اما آیا آن یهودی که تمام خانواده خود را در اردوگاه‌های نازی‌ها از دست داده است، باید افراد مسئول این عمل را ببخشد؟ به نظر می‌رسد بخشش برای مرتکبان چنین اعمالی، آشکارا بی‌حرمتی به یاد و خاطره کسانی است که دوستشان داریم؛ انکار ارزشمندی آن‌هاست. این بسیار ساده‌لوحانه است، بسیار حقارت‌بار. با این حال بخشش در ایمان مسیحی جایگاهی اساسی دارد. جان هیک^۴ این‌طور با نقطه‌نظر ایوان مواجه می‌شود: ژنرالی که سرانجام مورد بخشش قرار گرفته است، به دلیل پشیمانی تغییر کرده و به کمال خواهد رسید. بخشش در این مورد از نظر اخلاقی سزاوار تقبیح و سرزنش نیست.^۵ علاوه بر این، در واقع تجزیه و تحلیل آنچه ایوان می‌گوید، یک ناسازگاری را عیان می‌سازد. او وضعیتی را تصور می‌کند که در آن برخی از انواع بخشش ممکن است؛ برای مادری که ژنرال را به خاطر صدمه‌ای که به شخص او وارد کرده، بخشیده است و برای خود پسر رعیت که ژنرال را بخشیده است. آنچه او به آن اعتراض دارد این است که مادر او را بابت رنجی که به پسرش وارد کرده است، ببخشد. با این حال آیا واقعاً چنین امتناعی از بخشش، تجلی مفهوم

۳. Ibid, p. 286-7.

۴. John Hick

۵. Death and Eternal Life, John Hick, Collins 1976, p. 165.

آن عشق و علاقه‌ای است که مورد ادعاست؟ اگر پسر، ژنرال را ببخشد، در این شرایط عشق مادر به پسرش طبیعتاً به داشتن نگرشی یکسان با پسر منجر خواهد شد. اصرار به امتناع از بخشش فقط می‌تواند عشق او به پسرش را زیر سؤال ببرد. پس از بررسی تلاش ایوان برای گارد گرفتن در برابر بخشش در چنین شرایطی، علی‌رغم تأثیر آن به‌عنوان اعتراض اخلاقی نسبت به پذیرش بیش از حد آسان‌شر، مشخص می‌شود که عشق او فقط به‌ظاهر عشقی است که دچار انحراف شده است.

دومین نتیجه‌گیری ایوان از داستان‌هایش در مورد کودکان رنج‌کشیده این است که هیچ بهشتی، هرچند سعادت‌مندانه، نمی‌تواند آنچه را اتفاق افتاده است، جبران کند. «اگر قرار است مجموع رنج‌هایی که برای به دست آمدن حقیقت لازم است متشکل از رنج‌های کودکان باشد، پس من پیشاپیش اعلام می‌دارم که تمامی و کل حقیقت هم به چنین قیمتی نمی‌ارزد... ما توانایی پرداخت هزینه‌های زیاد برای پذیرش این مسئله را نداریم... آلیوشا، نه که من وجود خدا را نپذیرم. من فقط با احترام کامل، بلیط این بهشت را به او پس می‌دهم.»^۶ ایوان احتمال زندگی پس از مرگ را انکار نمی‌کند. او اصرار دارد که هر فردی که تا به حال زندگی کرده است، باید در آن شرکت کند. او می‌گوید که نمی‌پذیرد رنج و دردش به‌عنوان کود برای هارمونی و توازن آینده‌ی شخص دیگری باشد. او احتمال وجود بهشت را می‌دهد. اعتراض او این است که این خیر که در آینده خواهد آمد ارزش این هزینه را ندارد و نمی‌تواند رنج‌هایی را که پیش از این تحمیل شده‌اند توجیه کند. یک بار دیگر آنچه با آن مواجهیم اعتراض اخلاقی است. ایوان به خدا ایمان دارد، اما به دلایل اخلاقی نمی‌خواهد با او سروکاری داشته باشد.^۷

با این حال، بر خلاف ایوان، تجربه‌ی انسانی نشان می‌دهد که وقتی به پایانی ارزشمند دست می‌یابیم، سفر دشواری که برای رسیدن به آن پایان ارزشمند طی شده، معمولاً به‌گونه‌ای متفاوت دیده می‌شود، و خاطرات تلخ، اگرچه از بین نمی‌روند، کم‌رنگ می‌شوند. زوجی که پس از یک دوره‌ی جدایی طولانی با یکدیگر ملاقات می‌کنند، در لذت حضور یکدیگر غرق می‌شوند. زنی که دوران بارداری سختی را پشت سر گذاشته است، با دیدن نوزادش به وجد آمده و مسرور

۶. *The Brothers Karamasov*, p. 287.

۷. ایوان نمی‌گوید هیچ حقیقتی وجود ندارد. او می‌گوید اگر حقیقت وجود داشته باشد، فقط غیرقابل قبول است. چرا؟ زیرا ناعادلانه است. مبارزه بین حقیقت و عدالت برای اولین بار آشکار می‌شود ۵۱، p. ۱۹۶۲، *Albert Camus, The Rebel*, Penguin.

می‌شود. یک مدال‌آور المپیک با احساس شور و هیجان روی سکوی قهرمانی می‌ایستد. چنین لحظاتی خلسه‌آور و وجدانگیزند. در این لحظات ما از خودبی خود می‌شویم. فقط انسانی عجیب در چنین زمانی شروع به یادآوری خاطرات سختی‌هایش کرده، سعی در احیای احساس ناامیدی، درد یا محرومیت گذشته می‌کند. زیرا ما می‌توانیم کاملاً جذب چیزی خارج از خود شویم؛ گرفتار لذت محض شویم. طبق یک دیدگاه کهن، بهشت به‌عنوان یک چشم‌انداز، یک افسون بی‌پایان دیده می‌شود. ما با آن پیوند متعالی زیبایی و خوبی که جلال الهی است، از خودبی خود خواهیم شد. سؤال «آیا همه این‌ها ارزشش را داشت؟» به این معنی است که سال‌های دوری و جدایی، بارداری دشوار و دویدن بسیار با سرعت وسط زمستان به‌نوعی می‌تواند در برابر مسرتی که در انتهای مسیر یافت می‌شود، قرار گرفته و با آن مقایسه شود. اما هنگام چشیدن لذت، این سؤال به وجود نمی‌آید. بخشی از دلیل اینکه در آن لحظه احساس وجد و سرخوشی می‌کنیم، این است که در چنین لحظاتی چنین محاسبه دقیقی را نمی‌توان خیلی جدی گرفت. مادر درحالی که به نوزادش چشم دوخته است، می‌پرسد: «آیا تو ارزشش را داشتی؟»، «آیا تو ارزش تمامی آن ماه‌هایی که مجبور بودم روی تخت دراز بکشم داشتی؟» اما این سؤالی نیست که پاسخش را جز با یک آغوش بزرگ بدهد.^۸

صرفاً حین سفر و در طول مسیر است که این سؤال ما را سخت تحت فشار قرار می‌دهد. در زمستان و در حال دویدن در جاده‌های سرد، دونده به دوستانش فکر می‌کند که دور آتش حلقه زده‌اند و اغلب از خود می‌پرسد: «آیا همه این‌ها ارزشش را دارد؟» در رابطه با زندگی هم به همین ترتیب است، و در این موقعیت این سؤال در حقیقت معادل است با «آیا من از زنده بودنم خوشحالم؟»

مالکوم موگریج^۹ یک بار نوشت: «من با اعتقادی پرشور و بی‌تردید معتقدم که زندگی در هر شرایط و در هر زمان یک موهبت مقدس است.»^{۱۰} اما همه این احساس را ندارند. برخی خودکشی می‌کنند. بسیاری دیگر، به‌ویژه در سنین پیری، آرزو دارند که همه چیز زودتر تمام شود. کامو می‌گوید خودکشی مسئله اساسی زندگی است، و اگر حق با او باشد، این نشان می‌دهد که

۸. *Evil and the God of Love*, John Hick, Fontana 1968, p. 385.

۹. Malcolm Muggeridge

۱۰. *Fesus Rediscovered*, Fontana 1969, p.58.

پاسخ تا چه حد از هر دو جهت متعادل است. بعضی‌ها این سؤال را در ذهنشان دارند که «آیا دلیل خوبی وجود دارد که نباید خودکشی کنم؟» و بعضی تحت تأثیر سؤال دیگری قرار دارند: «به‌راستی چرا اکثر مردم خودکشی نمی‌کنند؟» بدون شک این به‌هیچ‌وجه مسئله بسیاری از افراد نیست، زیرا آن‌ها در واقع بین خود و تمامی پرسش‌های عظیم سد کشیده‌اند. آن‌ها به‌صورت شهودی حقیقت اظهارات کامو را مبنی بر اینکه «شروع به تفکر، شروع به تضعیف و سستی است» احساس می‌کنند.^{۱۱} برای اکثر ما، اراده محض حیوانی برای زنده ماندن ارتباط زیادی با این موضوع دارد. اما چیزهایی بیشتر در این باره وجود دارد. دیوید استوری^{۱۲} که اساساً برداشتی تراژیک از زندگی دارد، نوشته است که شخصیت‌های او به زندگی اشتیاق دارند، «نوعی امتناع از حذف شدن توسط هر چیزی، فقط امتناع دارند. آن‌ها علی‌رغم فاجعه و تراژدی، زنده می‌مانند، مانند گلی که در بستری بتنی رشد می‌کند.»^{۱۳} مردم زندگی را به‌عنوان یک چالش می‌پذیرند و اگرچه به زبان نمی‌آورند، آن را یک چالش اخلاقی می‌دانند. آن‌ها با شعار «اگر ضعیف نشوی، زندگی عالی است» به مبارزه ادامه می‌دهند. علاوه بر این، آن‌ها به ژرف‌ترین و عملی‌ترین روش ممکن در شهود خود شاهدند که تجربه زندگی، علی‌رغم همه چیز، ارزشمند است. آن‌ها همچنان به بچه‌دار شدن ادامه می‌دهند.

ایوان ادعا می‌کند که هیچ خیری در آینده نمی‌تواند جبران رنج کنونی باشد. اما در پایان فرایند آفرینش، هنگامی که خدا همه چیز را در بر خواهد گرفت، هر انسان به‌شکلی از دنیای خود خارج می‌شود و چنان در تمامی آنچه که خوب، درست و زیبا دانسته شده، مستحیل می‌شود که پرسش «آیا ارزشش را دارد؟» اصلاً پیش نخواهد آمد. اگرچه این سؤال درحالی که ما در حال گذر هستیم، به وجود می‌آید - برای بعضی مان به دردآورترین شکل ممکن - اکثر مردم «امتناع می‌کنند که توسط هر چیزی از بین بروند، فقط امتناع.» آن‌ها نمی‌نشینند دردها و لذت‌های زندگی خود را محاسبه کنند تا آن‌ها را به موازنه برسانند. آن‌ها انتخاب می‌کنند با شجاعتی زندگی کنند که فراتر از این روش تفکر باشد. اما ایوان کار خود را به پایان نرسانده است. او به آلیوشا می‌گوید: «به من صریح بگو، من به تو متوسل می‌شوم - به من پاسخ بده: تصور کن این خود تویی که در حال

۱۱. *The Myth of Sisyphus*, Penguin 1975, p. 12.

۱۲. David Storey

۱۳. Quoted in *The Observer colour Supplement* 10 October 1976, p. 16.

ساختن بنای سرنوشت انسان هستی تا در آخر بشر را خوشحال کرده و سرانجام به آن‌ها آرامش دهی. اما برای انجام این کار کاملاً ضروری است، و در واقع اجتناب‌ناپذیر است، که فقط یک موجود کوچک، دختر بچه‌ای که با مشت کوچکش به سینه‌اش می‌کوبد، تا حد مرگ شکنجه شود، و تو باید این بنا را بر اشک‌های او که هرگز تقاضش پس داده نخواهد شد، بسازی - با این شرایط، آیا موافقت می‌کنی که معمار این بنا شوی؟ به من بگو و دروغ هم نگو!»^{۱۴}

در بحث در مورد زبان دینی در دهه ۱۹۶۰ تحلیل آنتونی فلو^{۱۵} از این ادعا که «خدا ما را دوست دارد، همان‌طور که پدر فرزندان را دوست دارد» در کانون توجه بود.^{۱۶} فلو اظهار داشت که این ادعا باید به حدی دستکاری شود که بی‌معنی شود. باسیل میچل^{۱۷} و یان کرومبی^{۱۸} با در نظر گرفتن چالش فلو اظهار داشتند که ما در موقعیتی نیستیم تا با قطعیت تصمیم بگیریم که خداوند بی‌مهر و بی‌عشق است، چرا که از کلیت قضیه خبر نداریم. فقط در پایان فرایند آفرینش، وقتی کار به صورت یک کل دیده می‌شود، هدف همه‌چیز روشن خواهد شد و راه‌های خدا به خوبی دیده می‌شود. دی زد فیلیپس^{۱۹} اظهار داشت که به هر حال اگر هم واقعاً این‌گونه باشد، باز خدا به دور از هر گونه توجیهی، شر به نظر خواهد رسید. برخی اعمال ذاتاً شر هستند. قتل بی‌گناهان، صرف نظر از اثرات و پیامدهای آن، اشتباه است. علاوه بر این، معمولاً قضاوت ما این چنین است که اگر چنین قتلی عمدی و از پیش برنامه‌ریزی شده باشد، فجیع‌تر از جنایتی است که از روی احساسات هیجانی و زودگذر رخ می‌دهد. او اظهار می‌دارد مرگ کودک بر اثر سرطان به اندازه کافی بد و شوم است، اما هیچ چیز زشت‌تر از این نیست که این مرگ از روز ازل برنامه‌ریزی شده باشد. فیلیپس صراحتاً با ایوان هم‌نظر می‌شود و با نقل قول از او اظهار می‌دارد: «هیچ چیز نمی‌تواند شرتر از خدایی باشد که جهانی را برنامه‌ریزی کرده است که در آن چنین اتفاقاتی رخ می‌دهد.» میچل و کرومبی «معتقدند خدا را باید مسئول شر در جهان دانست، اما می‌گویند باید صبر کنیم تا رستاخیز از مرگ زنده شویم و دفاعیات خدا را بشنویم. با این حال به ما گفته شده

۱۴. The Brothers Karamazov, p. 287.

۱۵. Anthony Flew

۱۶. *New Essays in Philosophical Theology*, ed. Flew and MacIntyre, SCM 1955 p.96.

۱۷. Basil Mitchell

۱۸. Ian Crombie

۱۹. D. Z. Phillips

است که دفاع باید با توجه به نتایج و پیامدها باشد. اما دیگر نیازی نیست چیز بیشتری به ما گفته شود. خدا محکوم است، زیرا ما معتقدیم که هیچ نتیجه و پیامدی نمی‌تواند توجیه‌گر شکنجهٔ کودکان تا حد مرگ باشد».^{۲۰}

فیلیپس خود نوعی از باور را ارائه می‌دهد که در آن دعوی اتهام ایوان پذیرفته نیست. او استدلال می‌کند که رابطه بین وقایع و اعتقادات مذهبی استنتاجی نیست. اگر یک انسان به ما هدیه‌ای دهد، از او تشکر می‌کنیم. اگر به صورت ما تف کند، از او قدردانی نمی‌کنیم. اما در ارتباط با خدا این‌گونه نیست که از تجربیات خوب استنتاج کنیم که او مهربان است، و از تجربه‌های بد استنتاج کنیم که بدخواه است. «وقتی فرد مؤمن خدا را برای خلقتش شکر می‌کند، به نظر می‌رسد که این شکر برای تمامی زندگی او به‌عنوان یک کل است، برای همه‌چیز، یعنی هم خیر و هم شر در زندگی او، زیرا با وجود چنین شری، شکر خدا هنوز هم امکان‌پذیر است.»^{۲۱} سپس ایوب به‌عنوان نمونه به ما معرفی می‌شود؛ مردی که انواع و اقسام بلاها و مصیبت‌های ممکن برایش رخ داده است و هنوز هم می‌تواند بگوید: «خداوند است که داده و خداوند است که گرفته، متبرک باد نام خداوند.» به‌طور خلاصه: «اصل ایمان و اعتقاد مؤمن به خیر الهی دقیقاً این است که معنای زندگی به چگونگی آن و اینکه چگونه پیش می‌رود، بستگی ندارد.»^{۲۲}

روایت فیلیپس دربارهٔ اعتقاد دینی از رویارویی مستقیم با ایوان کارامازوف شانه خالی می‌کند، اما هم از منظر باور مسیحی و هم از منظر پاسخی ظریف به زندگی، ناکارآمد است. اولاً، اگرچه یک رویداد یا تجربهٔ خاص و مشخص منطقیاً متضمن یک دیدگاه مشخص دربارهٔ خدا نیست، روند وقایع، به‌عنوان یک کل، قطعاً یا به‌سوی ایمان هدایت‌مان می‌کند یا تضعیف آن. توالی بلاها می‌تواند به تدریج ایمان را از بین ببرد، تاجایی که به نقطه‌ای می‌رسیم که فرد مؤمن دیگر آن‌ها را به‌عنوان آزمایش ایمان تعبیر نمی‌کند، بلکه از خواب بیدار می‌شود و درمی‌یابد که اصلاً ایمانی ندارد. اخیراً کسی گفت: «این مانند زندگی در یکی از رمان‌های هاردی^{۲۳} است.» و فروید^{۲۴}

۲۰. *The Concept of Prayer*, D.Z. Philips, Routledge and Kegan Paul 1965 p. 94.

۲۱. *Ibid.* p. 97.

۲۲. *Ibid.*

۲۳. Hardy

۲۴. Freud

با بیان اینکه «نیروهای تاریک، بی‌احساس و بی‌محبت، سرنوشت انسان را تعیین می‌کنند»^{۲۵}، همان دیدگاه غم‌انگیز را ابراز داشت. مسیحیت نمی‌خواهد حقایقی را که موجب چنین ادعاهایی می‌شود، انکار کند. مسیحیت کسانی را که این سخن بکت^{۲۶} برایشان صدق می‌کند، می‌شناسد: «زندگی، مجازات به دنیا آمدن است.»

دوم، آنچه شخصی را که زندگی‌اش بسیار ناخوشایند و ناکام بوده، قادر می‌سازد تا نوعی ایمان را حفظ کند این واقعیت است که اعتقاد او بیش از آن حس عرفانی و یتگنشتاینی فیلیپس است که تنها وجود محض و خالص چیزها برای برانگیخته شدنش کافی است. این اعتقاد شامل ایمان به نظامی مستقل و خودگردان است که توسط یک خدای خوب آفریده شده، و مقصد و فرجامی باشکوه در آینده که توسط همان خدا پدید می‌آید. در یک داستان پلیسی، به نظر می‌رسد همه شواهد در یک جهت قرار دارند، اما یک کارآگاه خوب حدس می‌زند که حقیقت قدری متفاوت است. هوارد روت^{۲۷} یک بار اظهار کرد که شخص مسیحی مانند این کارآگاه است. بنابراین بسیاری از شواهد مخالف احتمال وجود یک خدای خوب است. فرد مسیحی این شهود و بصیرت را دارد که بدانند به دلیل برخی واقعیت‌های نادیده گرفته‌شده، داستان واقعی کمی متفاوت است. او رنج در دنیا را انکار نمی‌کند یا وانمود نمی‌کند که دنیا از آنچه هست متفاوت است. او ممکن است در نگاه اول شواهد علیه وجود یک خالق مهربان را تصدیق کند، اما معتقد است یک تصویر بزرگ‌تر وجود دارد که شامل وضعیت نهایی است و در آن دیگر غم و گریه وجود نخواهد داشت.

سوم، فیلیپس رفتار ایوب را ستایش می‌کند. با این حال، این یگانه پاسخ به رنج نیست، و ممکن است پاسخی مفید هم نباشد. عبارت «خداوند است که داده و خداوند است که گرفته» این واقعیت را نادیده می‌گیرد که بسیاری از آنچه اتفاق می‌افتد خلاف اراده یک مهربان است. وانمود کردن چیزی غیر از این به معنای کم کردن اثر یکی از پاسخ‌ها و در نتیجه خیر نامیدن شر

۲۵. «به گفته فروید، نه تنها با بیان اینکه مردم اغلب کارهای شریانه انجام می‌دهند، بلکه همچنین با این اظهار که نیروهای تاریک، بی‌احساس و بی‌محبت، سرنوشت انسان را تعیین می‌کنند. چیزی درباره واقعیت‌ها مطرح می‌شود. این نامعقول و بوج است، اما ما منظور او را می‌دانیم - نه به وضوح، بلکه مبهم.» پروفیسور ویزدم (Wisdom) در *The Logic of God* در وجود خدا به این موضوع می‌پردازد. ed. Hick, Macmillan 1964 p. 292-3

۲۶. Beckett

۲۷. Howard Root

است. کودک خردسالی می‌میرد و والدین می‌گویند: «من فکر می‌کنم خدا حتماً می‌خواسته او به بهشت برود.» آن‌ها قهرمانانه تلاش می‌کنند تا به آنچه آن را نگرش مسیحی می‌انگارند پناه ببرند. اما از هر نظر شاید بهتر باشد که بپذیریم فاجعه فاجعه است.

تلاش فیلیپس برای طفره رفتن از دعوی ایوان بی‌نتیجه و محکوم به شکست است. بنابراین به دلایل مختلف به نظرات دوروتی زوله^{۲۸} می‌رسیم. او نیز مانند ایوان و فیلیپس ایده‌آینده کاملاً موجه را رد می‌کند. «کار خدایی را که باعث رنج می‌شود نمی‌توان توجیه کرد، حتی اگر بعداً رنج را برطرف کند. هیچ بهشتی نمی‌تواند آشویتس را توجیه کند. اما خدایی که فرعون بزرگ‌تری نیست، خود را توجیه کرده است؛ با تقسیم رنج‌ها، با تقسیم مرگ روی صلیب.»^{۲۹} طبق تحلیل دوروتی زوله، هم ایوان و هم آلیوشا هر دو توجیه خیر در آینده را رد می‌کنند. تفاوتی که بین آن‌ها وجود دارد این است که ایوان همچنان از نظر متافیزیکی به شورش علیه خدا تمایل دارد. از سوی دیگر، آلیوشا متافیزیک را رد کرده است و به همبستگی زمینی اعتقاد دارد.^{۳۰} او در رنج دیگران شریک است و در این شراکت خدا حضور دارد. اما این رد خدا باوری سنتی و محدود کردن خداوند به مسیح مصلوب، در مقابل هیچ تحلیل فلسفی یا مذهبی‌ای دوام نخواهد آورد. ما چندان به پزشک جراحی که بدون هیچ‌گونه تأملی در مورد موفقیت‌آمیز بودن عمل، جراحی را انجام می‌دهد و سپس وسط عمل، به‌عنوان همبستگی با بیمار، بدن خود را برش داده و زخم می‌کند، باور نداریم. به خدایی که تنها فرزاندگی‌اش شراکت در رنج ماست نیز نمی‌توان بیش از این اعتماد کرد. علاوه بر این، یک نگرش متافیزیکی فی‌نفسه ضدبشری نیست. بسیاری از افراد مانند ایوان، با حسی قوی از طغیان علیه هر آنچه در پشت صحنه جهان نهفته است، سودای تسکین آلام بشریت هدایتشان می‌کرد. دیگران، مانند مسیح، که به پدری آسمانی اعتماد دارند، نگرانی کمتری برای تأمین نیازهای انسان نشان نداده‌اند. اگرچه برای مثال نکته مثبت در کلام دوروتی زوله این است که ما باید در درد و رنج دیگران شریک شویم، همان‌طور که خدا [با به صلیب کشیدن مسیح] در رنج ما شریک شد، این همه آن چیزی نیست که می‌توان در مورد خدا یا رنج گفت.

۲۸. Dorothee Soelle

۲۹. Suffering, Dorothee Soelle, Darton, Longman and Todd 1975 p. 149.

۳۰. Ibid p. 1976.

هنگامی که صحبت از دلایل مفصل فیلیپس و دیگران در موافقت با ایوان می‌شود، دو مرحله در بحث وجود دارد. اولاً، گفته می‌شود که گروه خاصی از اعمال و کنش‌ها وجود دارد که ذاتاً اشتباه است؛ به‌عنوان مثال قتل بی‌گناهان. چنین اعمالی نادرست‌اند، بدون توجه به عواقب خوبی که در پی داشته باشند. ثانیاً، رنج دادن مردم بی‌گناه، توسط خود خدا به‌عنوان عملی که ذاتاً شیرانه است، طبقه‌بندی می‌شود. فیلیپس می‌نویسد: «خدا محکوم است، زیرا ما معتقدیم که هیچ نتیجه‌ای نمی‌تواند توجیه‌گر شکنجهٔ کودکان تا سرحد مرگ باشد.» اما استفاده از عبارت «شکنجهٔ کودکان» باعث پیش‌داوری در این امر می‌شود. شکنجهٔ کودکان در واقع ذاتاً نادرست است، اما آیا خدایی که جهانی را خلق می‌کند که در آن بی‌گناهان دچار چنین رنجی می‌شوند، مقصر این جنایت است؟ آشکارا پاسخ این است: خیر. یک تمایز قدیمی، و به‌دشواری توجیه‌پذیر، اما معتبر، بین عواقب خواسته و ناخواستهٔ یک عمل وجود دارد. این موضوع در الهیات اخلاقی مورد بحث قرار گرفته است؛ با مثال در مورد زنی که برای نجات جان خود یک عمل جراحی انجام می‌دهد که در عین حال منجر به سقط جنینش می‌شود. این تضاد از زمان ویتوریا^{۳۱} در قرن شانزدهم میلادی به‌طور گسترده در اخلاق جنگ مورد استفاده قرار گرفته است. حملهٔ مستقیم به یک هدف نظامی می‌تواند عوارض جانبی خاصی داشته باشد، مانند کشته شدن غیرنظامیانی که در نزدیکی منطقهٔ هدف زندگی می‌کنند. چنین مرگ‌هایی معمولاً غیرعمدی تشخیص داده شده و قتل محسوب نمی‌شوند. مردم به یکی از این دو دلیل در دنیا رنج می‌برند، یا به این دلیل که افراد دیگر آزادانه خواستار چیزی می‌شوند که آسیب‌زاست، یا به دلیل اینکه در روند طبیعت دچار سانحه می‌شوند. خدا اراده کرده است که انسان آزاد آفریده شود و اراده کرده است که انسان را بخشی از جهان مادی‌ای کند که در آن ساختارمندی و انعطاف‌پذیری با هم ترکیب می‌شوند؛ شرایطی که ذات زندگی ارگانیک را امکان‌پذیر می‌کند. اما خدا اعمال شروانه و رنج‌های تصادفی ناشی از چنین آفرینشی را نه می‌خواهد و نه قصد و نیتش را دارد.

می‌توان ادعا کرد درحالی‌که خداوند قصد و عمدی بر وجود رنج در دنیا نداشته، وقوع آن را پیش‌بینی کرده است. این باید پذیرفته شود. حتی اگر خدا، هم‌زمان با خلقت جهان، از قابلیت درک همهٔ زمان‌ها بی‌بهره بوده باشد، حتی اگر دانش خود را برای دانستن جزئیات آینده پیش از

۳۱. Vitoria

وقوع، به اندازه جهالت و بی‌خبری ما [انسان‌ها] محدود کرده باشد، باز هم می‌توانست عواقب احتمالی آفرینش جهانی مانند جهان ما را بداند. به تعبیری خدا پیش‌بینی کرده است که چه اتفاقی خواهد افتاد، اما پیش‌بینی به معنای قصد و نیت نیست، و اینکه آیا خداوند حق خلق جهان ما را دارد، باید به این بستگی داشته باشد که کفه ترازو به نفع خیرِ نهایی سنگین‌تر است یا شرِ پیش‌بینی‌شده. در اینجا لازم است نکته‌ای را که به آن اشاره شده بود، مطرح کنیم. فرایند آفرینش زمانی به سرانجام و تکامل می‌رسد که هر موجودی که تا به حال زندگی کرده در بینش الهی گرفتار شده و زندگی سراسر شکرگزارانه‌ای را سپری کند. خداوند، در تأملی که در باب آفرینش یک جهان با خود داشته، مطمئن بوده است که چنین نتیجه‌ای سرانجام می‌تواند حاصل شود. با این روش انسان مآبانه صحبت از محاسبات منطقی خداوند در مورد سود و زیان آفرینش یک جهان، به‌غایت ناپخته است. اما ناپخته‌تر از آفرینشی نیست که به‌عنوان نوعی «بازی» در نظر گرفته شده است. ما از بشر انتظار داریم که پیش از اقدام به هر کنش و عملی، عاقل و مسئولیت‌پذیر باشد و با دقت مزایا و معایب اعمالی که قصد انجامش را دارد، بسنجد. حال اهمیت آفرینش یک جهان توسط خدا، اگر بیش از این نباشد، کمتر نیست.

در اولین قرائت از برادران کارامازوف، بسیاری از افراد تحت تأثیر اعتراض اخلاقی ایوان به خدا قرار می‌گیرند. برخی، مانند فیلیپس و زوله، سعی کرده‌اند با ارائه‌گریزانه‌ای جایگزین برای خداپرستی سنتی، از اتهامات وی طفره روند. چنین تلاش‌هایی ناکام می‌ماند. ایمان به خدا شامل ادعاهای روشن و مشخصی است که یکی از آن‌ها این است که فرایند آفرینش یک هدف فرازمانی دارد که در آن خدا ورای همه‌چیز خواهد بود.^{۳۲} نمی‌توان از سؤال ایوان در مورد ارتباط این هدف با رنج‌های موجود در این راه طفره رفت. حرف این مقاله این است که در صورت مواجهه با این اتهام، با امید می‌توان از پس آن برآمد.

۳۲. یکی از محاسن اثر شر، رنج و دین از براین هبلث‌وایت، انتشارات شلدون،

(Evil, suffering and religion" by Brian Hebblethwaite, Sheldon Press, 1976).

این است که سؤال ایوان کارامازوف را در کل کتاب در پس ذهن حفظ می‌کند. وی همچنین بر لزوم هدف متعالی فرایند آفرینش تأکید می‌کند.

مشخصات مقاله به زبان اصلی:

Harries, R. (1978). Ivan Karamazov's Argument. *Theology*, 81(680), 104-111.

هرمان ملویل و مسئله شر

ویلیام اس. دیکس^۱

برگردان معصومه رضایی

امیدوارم هرمان ملویل احتیاجی به معرفی نداشته باشد. جایگاه او به عنوان یکی از مهم‌ترین نویسندگان قرن نوزدهم آمریکا از زمان مطرح شدنش در سال ۱۹۲۰ به خوبی تثبیت شده است؛ اعتقاد من به اینکه او جالب‌ترین تفکر را در میان نویسندگان آمریکایی قرن دارد، از آن نوع نظرهای شخصی است که هیچ‌گاه نمی‌تواند ثابت شود.

کار او از جهات متعددی مورد مطالعه قرار گرفته است، ولی امروز من از جهتی به آن نگاه می‌کنم که معتقدم ارزیابی نشده باقی مانده است. من قصد دارم آثار نثر او را در ارتباط با یک مفهوم فلسفی به نام مسئله شر مورد مطالعه قرار دهم. به نظر من این رویکرد، او را در جایگاه سزاوارش، یعنی نه صرفاً یک راوی ماهر داستان‌های دریانوردی، بلکه در صف شاعران بزرگ تراژدی‌نویس قرار می‌دهد؛ نویسندگانی جدی که توجه خود را به مسائل اصلی سرنوشت بشر معطوف می‌کنند. بر این باورم که هرمان ملویل شاید تنها نویسنده قرن نوزدهم آمریکاست که به این گروه تعلق دارد.

۱. William S. Dix

اما مسئله شر چیست؟ و چرا شر مسئله است؟ از آنجایی که هر مسئله یک سؤال است، شاید ساده‌ترین راه برای مشخص کردن چیستی مسئله شر، آوردن نقل‌قولی از مجموعه‌سؤالات کتاب سرشت شر^۲ پروفسور رادوسلاو سانوو^۳ باشد. پروفسور سانوو عنوان می‌کند که کلمات «خوش‌بینی» و «بدبینی» در حقیقت به «برآوردهایی از جهان و زندگی بشر که غالباً تأییدگر یا محکوم‌کننده‌اند» اشاره دارند. از نظر فلسفی یک مسئله مضاعف شر حاصل می‌شود. بدبین می‌پرسد: «سرشت نهایی این شر و جهان رنج‌آور چیست، و آیا راهی برای خارج شدن از این رنج وجود دارد؟» خوش‌بین می‌پرسد: «چرا این جهان اساساً خوب و کامل بایستی شر را در بر داشته باشد، و چگونه می‌توانیم وفادارانه و از صمیم قلب به آن تن دهیم؟» این همان مشکل بنیادی است که هر سیستم فلسفی، هر الهیاتی، دیر یا زود بایستی با آن روبه‌رو شود. البته من آگاهم که مسائل شر بسیاری وجود دارد، نه فقط یک مسئله خاص شر؛ در اینجا این اصطلاح را برای مجموع مشکلاتی که با در نظر گرفتن منبع و سرشت شر مورد بررسی قرار می‌گیرد، استفاده می‌کنم.

این یک مسئله جدی است. اگر فردی در زندگی‌اش صرفاً علائق بیهوده داشته باشد - به این معنی که توجه او تنها به گردآوری چیزهای مادی به بهای نادیده انگاشتن امور جاودان معطوف باشد - یا اساساً سبک‌سر یا بی‌فکر باشد، می‌تواند بدون رویارویی با مسئله شر زندگی کند. اما اگر فردی کنجکاو خردمندانه‌ای برای پرسیدن «چرا» در مورد چیزهای دائمی‌تر در زندگی انسان داشته باشد، نهایتاً با مسئله شر روبه‌رو خواهد شد. هرمان ملویل با این مسئله روبه‌رو شد و نیم‌قرن با آن درگیر بود.

هرمان ملویل، پسر آلن ملویل، یک واردکننده نسبتاً ثروتمند، و ماریا گانسفورت^۴، از خاندان زمین‌داران هلندی در ایالات متحده، در سال ۱۸۱۹ در نیویورک متولد شد. ما در اینجا توجهی به سال‌های نخست زندگی او نداریم، به‌جز ذکر این مورد که او با آموزه‌های اصلاح‌شده هلندی مکتب کالون^۴ تعلیم داده شد. پس از مرگ پدر و فروپاشی تجارتش که خانواده را به فقر نزدیک کرد، هرمان جوان به شغل‌های بی‌حاصل گوناگونی روی آورد. سرانجام در هفده‌سالگی به‌عنوان

۲. Radoslav Tsanoff

۳. Maria Gansevoort

۴. Calvin

خدمه یک کشتی تجاری به سوی لیورپول رفت. یک سفر دریایی کافی بود تا او را از زندگی جاشویی دلسرد کند و شناخت تازه‌ای از زاغه‌نشینان بارانداز و مردمی که در رنج و خشونت زندگی می‌کردند به او بدهد. سه سال سرگردانی سپری شد؛ و او دوباره به دریا بازگشت، این بار به یک کشتی صید نهنگ به سوی اقیانوس آرام جنوبی. او در کتاب‌های متعددی راجع به تجربیاتش سخن گفته است: از ستم و وحشیگری که شش ماه بعد او را به ترک کشتی صید نهنگ در یک جزیره استوایی وادار کرد؛ از ویرانگری‌هایی که تمدن مسیحی به واسطهٔ مبلغان مذهبی، دولت استعماری فرانسه و بیماری‌های آمیزشی بر سر وحشی‌های شرافتمند جزایر آورده بودند؛ از شلاق‌زنی بی‌رحمانه و شخصیت «مردان جنگ» حاصل از آن روی کشتی که سرانجام نزدیک به سه سال پس از آغار آن سفر دریایی، با آن کشتی به ایالات متحده بازگشت. او با اعتمادبه‌نفس ناشی از دیدن عجایبی که برای بیشتر آمریکایی‌ها ناشناخته بود، به سوی نویسندگی رفت و اولین کتابش را با عنوان تپیی^۵ در سال ۱۸۴۶ منتشر کرد.

تپیی ظاهراً یک گزارش کاملاً واقعی از ماجراهای خود ملویل در جزیرهٔ نوکوهیوا^۶ است. تپیی به ما می‌گوید چگونه ملویل یا یک مرد جوان مانند او پس از شش ماه دوری از خشکی، از یکنواختی زندگی دریایی متنفر شده، از رژیم غذایی گوشت نمک‌سود شده و بیسکویت دریایی کپک‌زده خسته شده، از بی‌رحمی ناخدا خشمگین شده، و با یک همراه به قسمت مرکزی جزیرهٔ نوکوهیوا فرار می‌کند تا کشتی برود. این کتاب از چندین ماه زندگی او در میان بومیان آنجا، از لذت زندگی در یک جزیرهٔ استوایی در میان وحشی‌های شرافتمند، از نارضایتی در حال افزایش و ترسش از آدم‌خواری و از فرارش به یک کشتی صید نهنگ دیگر که در خلیج قرار گرفته بود، می‌گوید. تپیی یک کتاب اول نسبتاً چشمگیر است و چیزهای زیادی در آن وجود دارد که ارزش بحث کردن دارند؛ هرچند توجه ما امروز تنها به نشانه‌هایی از مسئلهٔ شر معطوف شده است. باور دارم که در تپیی می‌توان رد تقریباً ناخودآگاه آگاهی روبه‌رشد او از مسئلهٔ شر را یافت.

تپیی جایگاه جالبی در تاریخچهٔ رشد ملویل کسب کرده است. یک کتاب اول همیشه افشاکننده است، و تپیی حاصل یک دورهٔ بحرانی خاص در زندگی ملویل است. او به‌تازگی تحصیلات

۵. Typee

۶. Nukuhiva

کالج را به پایان رسانده بود؛ در موبی دیک عنوان می‌کند «کشتی صید نهنگ کالج بیل و هاروارد من بود». از سوی دیگر، زیرورو کردن کتابخانه‌ها در جست‌وجوی جواب سؤال‌هایی که او را به ستوه آورده بودند، چیزی که ممکن است تحصیلات جوانی او بنامیم، آغاز شده بود. او در سی‌ویک‌سالگی به دوست معتمدش، ناتانیل هاتورن^۷، می‌نویسد: «تا بیست‌وپنج‌سالگی هیچ‌گونه پیشرفتی نداشتیم. من زندگی‌ام را از بیست‌وپنج‌سالگی تاریخ می‌زنم. از آن زمان تا کنون، هیچ سه هفته‌ای نگذشته که چیزی برایم آشکار نشده باشد.» او بیست‌وپنج‌ساله بود که از دریا‌های جنوبی بازگشت؛ تپیی دو سال پس از آن ظاهر شد.

بنابراین معتمد که اشتباه نیست اگر انتظار داشته باشیم اولین تاریخچه این مسائل را، که تا آخر عمر، ملویل را به خود مشغول کرده بود، در تپیی بیابیم. با نشر تجربه‌های خارق‌العاده‌اش در جزایر مارکیز^۸ به نظر می‌رسد چیزی ذهن ملویل را به‌طور خاص به خود مشغول کرده است. این یک تناقض بود. این اتفاق چگونه روی داد که «تمدن»، با تمام دلالت‌های بهبود فیزیکی و معنوی که این واژه در خود دارد، برای بومیان اولیه تنها بیماری و خفت به ارمغان آورد؟

او می‌نویسد:

«افسوس بر این وحشی‌های بیچاره زمانی که در معرض تأثیر این آلودگی‌ها قرار گرفتند! چشم‌وگوش‌بسته و ساده‌دل، آن‌ها به آسانی به سوی هر پلیدی سوق داده می‌شوند، و بشر بر این ویرانه اشک می‌ریزد که اروپاییان متمدن چنین ضربه‌های بی‌رحمانه‌ای به آن‌ها وارد کرده‌اند. آن‌ها بسیار خوشحال هستند که در میانه اقیانوس در جزیره‌ای که هنوز کشف نشده است زندگی می‌کنند، و هرگز به ارتباط آلوده‌کننده با انسان‌های سفیدپوست وارد نشده‌اند.»

حال ملویل آثار روسو^۹ را مطالعه کرده و بی‌شک نگرشش محصول مفهوم «وحشی شرافتمند» است، ولی احساساتش در تپیی بیش از یک نگرش معمول ادبی است. هنگام خواندن این کتاب، پیوسته آگاهیم که نویسنده از این واقعیت که آنچه می‌بایست خیر باشد شر است عمیقاً حیرت‌زده است. بیان اینکه او در این زمان به مسئله شر در مفهوم فلسفی‌اش آگاه بوده مبالغه خواهد بود،

۷. Nathaniel Hawthorne

۸. Marquesas Islands

۹. Jean-Jacques Rousseau

اما تجربه‌اش او را به سادگی به سوی پرسش‌هایی سوق داده است و رفتار بعدی او نشان می‌دهد که پیش از یافتن برخی پاسخ‌ها، تمایلی به آسودگی ندارد.

با توجه به پس‌زمینه مذهبی ارتدکس او، یکی از دلالت‌های این تناقض که توجهش را به طور ویژه به خود معطوف کرده بود، این بود که متوجه شده بود مبلغان مذهبی در دریا‌های جنوب، کسانی که طبق آموزه‌های پیشین او باید بهترین‌های تمدن مسیحی را ارائه می‌دادند، به اندازه بقیه نمایندگان دنیای بیرون شر بودند.

او چنین نتیجه می‌گیرد:

«من تصور می‌کنم اصطلاح وحشی معمولاً اشتباه اطلاق شده و البته زمانی که هر نوع از فساد، ستم و شرارت‌هایی را که در فضای آلوده تمدن شوریده سر بر می‌آورند در نظر می‌گیرم، ترجیح می‌دهم فکر کنم از آنجایی که شرارت نسبی طرفین اهمیت دارد، اگر چهار یا پنج نفر از ساکنان جزایر "مارکیز" به عنوان مبلغ مذهبی به ایالات متحده فرستاده شده بودند، ممکن بود با همان تعداد آمریکایی که به این جزایر روانه شدند به یک اندازه سودمند باشند.»

بنابراین توجه او بر جنبه‌ای از تناقض متمرکز شد که در حال سوق دادنش به ژرفای مسئله شر بود - ارتباط کلیسا و شر چه بود؟ او با جست‌وجوی «عدل الهی» که در دسترس بود، چندان فاصله نداشت - چرا خداوند خود به شر اجازه داد به وجود آید؟

اُمو^{۱۰}، کتاب بعدی او، ادامه ماجراهایی که در تیبی توصیف شده بود، جایگاه عمومی مشابهی را منعکس می‌کند و نیازی نیست خود را به آن مشغول کنیم. هرچند ماردی^{۱۱}، که در سال ۱۸۴۹ منتشر شد، یک کتاب کاملاً متفاوت است. نیروهای رویشی با جدیت کار می‌کردند و گیاه پربار و بی‌شکل بود. ماردی به‌عنوان یک ماجرای عاشقانه سرراست آغاز می‌شود و سپس، ناگهان به یک تمثیل حیرت‌آور تاریخی، سیاسی، مذهبی و فلسفی تبدیل می‌شود. این کتاب معمای جذابی است، ولی برای رسیدن به اهدافمان در این بعد از ظهر تنها می‌توانیم یک یا دو نکته را بررسی کنیم.

۱۰. Omoo

۱۱. Mardi

داستان که از زبان اول‌شخص توسط شخصیت اصلی به نام تاجی^{۱۲} بازگو می‌شود، به این قرار است: در کنار ساحل یک مجمع‌الجزایر ناشناخته در سواحل غربی اقیانوس آرام، تاجی و دو همراهش، دختر سفیدپوست رازآلودی به نام بیلا^{۱۳} را، پس از کشتن کشتی که او را برای قربانی کردن می‌برد، از دست گروهی از بومیان نجات می‌دهند. ناچیان به همراه بیلا به سوی ساحل یکی از جزایر می‌روند و ساکنان آنجا تاجی را به‌عنوان یک نیمه‌خدا در نظر می‌گیرند. هرچند دیری نمی‌پاید که بیلا، که تاجی عاشق او شده بود، توسط پیروان کشتی پیر دوباره دستگیر می‌شود. تاجی با همراهی مردم مختلف، یک پادشاه، یک تاریخدان، یک فیلسوف، و یک شاعر، برای یافتن او جست‌وجویی را در مجمع‌الجزایر ماردی آغاز کرد. آن‌ها جزایری را دیدند که به‌طور تمثیلی سیستم‌های فلسفی و دینی گوناگونی را نمایندگی می‌کردند، همچنین جزایر دیگری که بریتانیا، آمریکا و سایر کشورها را نمایندگی می‌کردند. در طول سفر دریایی‌شان توسط سه پسر کشتی که به دنبال انتقام بودند، و سه دوشیزه که فرستادگان هوتیا^{۱۴} بودند - ملکه اهریمنی که به دنبال عشق تاجی بود - تحت تعقیب قرار گرفتند. در نهایت تاجی با پشت سر گذاشتن بقیه، به سوی مرگ در آب‌های چرخان رفت، در حالی که هنوز به دنبال تصویر گریزان بیلا بود.

با استفاده از این چهارچوب نسبتاً مسخره، ملویل بی‌تجربه که در جست‌وجوی یک روش ادبی بود، سعی کرد تمام افکار فلسفی و سیاسی‌ای را که در ذهنش طغیان می‌کردند، متوقف کند. ماردی کیف کهنه‌ای از افکار اواسط قرن نوزدهم بود. این اثر در مورد رشد ملویل به ما چه می‌گوید؟

در وهله اول این کتاب مانند بسیاری از آثار ملویل یک گزارش از سفر دریایی است، و در اینجا نویسنده نمادی را پرورش می‌دهد که بعدتر بخش اصلی موبی دیک می‌شود. خشکی نمادی از پیروی، آسودگی، رخوت ذهنی و امور شناخته‌شده است. از سوی دیگر، دریا نماینده تفکر و سختی و ماجراجویی ذهنی و امر ناشناخته است. در یک فصل از ماردی، که به‌شکل معناداری «حرکت» نام دارد، این نماد دوقلو از خشکی و دریا برای بیان مستقیم اینکه کتاب در چه موردی است استفاده شده است. او می‌نویسد «من بدون برنامه سفر کرده‌ام»، «با قطب‌نما و رهبر، ما

۱۲. Taji

۱۳. Yillah

۱۴. Hautia

جزایر ماردی را نمی‌یافتیم... ساحل را در آغوش بگیر، نیستی تازه‌ای دیده شده است». در اینجا ملویل در یک سفر دریایی ذهنی صحنه‌های ناآشنای خیالی را ایجاد کرده است. او در ادامه این بخش درباره «کریستف کلمب» می‌گوید: «آن دریانورد قایقش را از میان دریا‌هایی که پیش از آن پیموده نشده بود هدایت کرد، راهش را به‌سختی از میان تمسخر دیگران گشود، با وجود اینکه قلبش اغلب مالا مال از این فکر بود که شاید زیادی جسور است، به جست‌وجوی مکانی برآمد که هیچ خشکی‌ای در آن وجود نداشت. من هم چنین هستم.»

در اینجا به‌وضوح کمی نقش بازی کردنِ مخصوص سنین جوانی قابل مشاهده است، ولی این حقیقت که ملویل در سال ۱۸۴۹ در دریا‌های کشف‌نشده توسط دیگر رمان‌نویسان ایالات متحده تنها بود، همچنان باقی است.

او ادامه می‌دهد:

«اما این دنیای جدیدی که اینجا جست‌وجو می‌شود از دنیایی که او می‌جست و تا پالوس^{۱۵} امتداد می‌یافت بسیار عجیب‌تر است. این دنیای ذهن است؛ جایی که انسان سرگردان با حیرتی بیش از آنچه گروه بالبوآ^{۱۶} در گذر از بیشه طلایی آزتک^{۱۷} داشت، به اطراف خیره می‌شود. اما با اشتیاق آتشین آینده خیالی‌اش را رقم می‌زند و آن را لحظه حال می‌پندارد. چراکه اگر پس از تمام این سرگشتگی‌های ترسناک و مدهوش‌کننده در جست‌وجوی جسورانه، رأی این باشد که مأمون نهایی هنوز به دست نیامده، غرق شدن در اعماق بی‌انتهای بهتر از شناور ماندن در عمق کم مبتذل است. خدایان، ویرانی بیشتری به من دهید، اگر قرار است ویران شوم.»

این بخش از متن به‌طور واضح خودزندگی‌نامه‌نویس است. از این رو ماردی با سفر دریایی و جست‌وجویش، به یک معنا گزارشی از اکتشاف روحی و روانی خود ملویل است. همان‌طور که او می‌گوید «دنیای جدیدی که در اینجا مورد کاوش قرار می‌گیرد دنیای ذهن است». او در این جست‌وجو درمی‌یابد که «غرق شدن در اعماق بی‌انتهای بهتر از شناور ماندن در عمق کم مبتذل است.» اگرچه همان‌طور که او می‌گوید، ممکن است دریا ما را به «جز دنیایی از مراقبت و پریشانی»

۱۵. Palos

۱۶. Balboa

۱۷. Aztec

هدایت نکند، ولی از دفن شدن در رخوت حیوانی بهتر است. بیلای زیبا در ماردی مشخصاً نوعی از بالاترین خیر است، و جست و جوی مرگبار برای او، سفری ذهنی در جست و جوی پاسخ به مسائل ذهنی و روحی است.

در تمثیل جزایر متعددی که ماردی را شکل می‌بخشد، جهان و مسئله شر مانند دولت دموکرات از جمله مسائلی هستند که مطرح می‌شوند، اما واضح است که در هنگام این سفر ذهنی، ملویل عقاید ارتدکس دینی خود را کنار گذاشته و تناقض بنیادی خیر و شر اهمیت بیشتری یافته است. او می‌نویسد: «چراکه شر بیماری مزمن هستی است، در مکانی وارد می‌شود و در جایی دیگر ظاهر می‌شود.» با پیش رفتن بحث، مذاکرات از الگوهای بحث‌های قدیمی، که در طول قرن‌ها تکرار شده‌اند، پیروی می‌کنند. به‌عنوان نمونه:

«پس خدا همه‌جا حاضر است، حال چه؟ اگر این حرف مطلقاً درست باشد، خدا تنها یک ناظر عالمگیر نیست، بلکه تمام فضا را پر کرده است و هیچ جای خالی‌ای برای موجودی یا چیزی جز خدا باقی نمانده است. بنابراین خدا در تمام چیزهاست و خودش تمام آن‌هاست، ولی از آنجایی که شر فراوان است و خدا همه چیز است، پس خدا نمی‌تواند کاملاً خیر باشد، برای اینکه همه‌جا حاضر بودن و کمال اخلاقی متناقض به نظر می‌آیند.»

اما این بحث‌ها بی‌نتیجه است، بیلا هنوز پیدا نشده و آن‌ها غمگین شده‌اند. فیلسوفی به نام بابالانجا^{۱۸} سوگواری می‌کند: «بیلا هنوز از ما دوری می‌کند و در این گردش در ماردی، ما چه اندک آرامشی برای قلب‌هایمان یافته‌ایم و چه بسیار چیزها یافتیم که تمام اشتیاقمان را قربانی کرده است.» شر همه‌جا وجود دارد.

اینجا بالأخره مسئله بنیادی شر مطرح می‌شود. ولی تکرار بحث‌های فلسفی به خلق اثر هنری تکان‌دهنده نمی‌انجامد. طرح این موضوع اساسی در چهارچوب داستان بعدتر شکل می‌گیرد. ملویل هنوز مفهوم ذات ضروری تراژدی ادبی را درک نکرده است.

اینجا برای بحث دقیق در مورد ذات تراژدی فرصت نیست و نظریات تراژدی بسیار زیاد هستند. از آنجاکه هر فیلسوفی در قسمتی از سیستم فکری خود به مسئله شر توجه می‌کند، بیشتر فلاسفه

۱۸. Babbalanja

ملاحظات در مورد کشش و ذات تراژدی طرح می‌کنند، چراکه مسئله شر و تراژدی به هم مربوط هستند. همان‌گونه که نیچه گفت، «شر را از میان ببر، و نویسندگان تراژدی دچار سختی خواهند شد»، زیرا شر دقیقاً مضمون تراژدی است. به خاطر این رابطه، باید به قدر کافی در اینجا مکث کنم تا به طور مختصر بررسی کنیم تراژدی چیست. جنبه‌ای از تراژدی که امروز بعد از ظهر بیش از جنبه‌های دیگر، به ما مربوط می‌شود، توسط فیلو باک^{۱۹} خلاصه شده است:

«یونانیان بودند که در شک فضیلتی یافتند، و در جست‌وجوی محدودیت‌های ذاتی بشر و خصومتی که در بطن جهان وجود دارد، نشاط روانی را کشف کردند. این همان تناقض بنیادی بشر است، آرمان‌ها و نیروهای انسان، محدودیت‌های ترحم‌برانگیز و مرگ او که به نگرشی که ما آن را تراژدی می‌نامیم اجازه حضور می‌دهد. تنها ضعف او مطرح نیست، چراکه در آن صورت تقدیر او مانند هر حیوان بی‌خرد دیگری فقط ترحم‌برانگیز است، اگر بی‌اهمیت نباشد، و تنها قدرت او مطرح نیست، چراکه در آن صورت فقط می‌تواند یک خودستای بدون منطق و یا یک نیمه‌خدا باشد.

تراژدی ضرورتاً شورشی علیه پارادوکس بشری است، طغیان خرد و اراده علیه مرزهای باریک سرنوشت انسان که همان مرگ است. انسان در یک دنیای متجانس نیست؛ خدایان، قوانین طبیعت، طریقت سایر انسان‌ها؛ حالت کلی زندگی به تقدیر بهترین و داناترین‌ها بی‌تفاوت است.

تراژدی اگر بتواند، از این مصیبت که سرنوشت بشر است، برخی الگوها و مفاهیمی را که برای تقدیر بشر اهمیت دارد، نجات می‌دهد. تراژدی یک راه فرار از مصیبت‌های زندگی است، نه فراری با بستن درها و نشنیده گرفتن صدای مهممه، بلکه با روبه‌رو شدن با سرنوشت بشر در بدترین حالت، به چالش کشیدن شرارت آن و خیره شدن به بطن درد در جست‌وجوی ارزش بشر. زیرا حالات ممکن تراژدی در ذات خود انسان قرار گرفته و به شجاعت او در اعتراض به سرنوشتش وابسته است. تراژدی، شورش با یک هدف آگاهانه است برای نجات از ویرانی چیزی که ممکن است بشر هنوز به آن دلبسته باشد.»

۱۹. Philo Buck

هرمان ملویل شر را در کشتی لیورپول و جزایر اقیانوس آرام دیده و حتی تفکر درباره منشأ آن را نیز آغاز کرده بود. ظاهراً او درکی از اهمیت نقطه ضعف قهرمان داستان و شکاف ضروری در زره قهرمان، که به سرنوشت اجازه تعقیبش را می‌دهد، در تراژدی مدرن دارد. زیرا در ماردی ظاهراً این احساس گناه تاجی در کشتن کشیش پیر است که مانع یافتن بیلا می‌شود و تصمیم مرگبار اوست که باعث مرگ دو همراه مسن‌تر و در نهایت خودش می‌شود. ولی تضاد کلی میان سرنوشت و قهرمان هیچ‌گاه سرراست نیست. به نظر نمی‌رسد ملویل هنوز باور کرده باشد که قهرمان تراژیک باید عظمت و رتبه‌ای بالاتر از تاجی داشته باشد؛ اگر مبارزه بی‌فایده او علیه سرنوشت قصد تأثیرگذاری روی مخاطب را دارد. در ماردی ردپای کوچکی از «شورش با هدف آگاهانه» وجود دارد.

البته مخاطب هم‌عصر او که در انتظار یک داستان دریانوردی است، مسئله شر را نمی‌بیند و ماردی را تنها یک داستان عاشقانه مبهم نسبتاً خوشایند اما سردرگم‌کننده می‌یابد. هرچند دو کتاب بعدی او چیزهایی بودند که عموم مردم می‌خواستند، شواهد نشان می‌داد ملویل خودش آن‌ها را کارهای ادبی مبتدلی برمی‌شمرد. ردبرن یک گزارش نسبتاً واقعی از اولین سفر دریایی نویسنده پیش از ملوانی روی کشتی لیورپول است؛ روایتی حساس و نسبتاً جذاب از سرخوردگی پسری در اولین مواجهه‌اش با شر در جهان. در سایه توجهات بعدی ملویل به این موضوع، می‌توانیم ببینیم که ذهن او باز می‌گردد و به روشنگری تجارب قبلی‌اش که در زمان خودش مبهم بود می‌پردازد، اما به نظر می‌آید ملویل عمداً به تفکرات ماوراءالطبیعه نمی‌پردازد. توجه او بیشتر از مسئله شر به شرهای خاصی چون فقرای گرسنه لیورپول و وضعیت بهداشتی وحشتناک کشتی‌های مهاجران معطوف شده است. قطعاً این چیز خوبی است، زیرا او با همسر و خانواده‌ای در حال رشد، نیازمند کتابی بود که فروش برود. او در دسامبر ۱۸۴۹ به دوستی می‌نویسد:

«اظهارنظران در مورد کتاب ردبرن را که به نظر می‌آید به طرز شگفت‌آوری مورد تأیید قرار گرفته، ندیدم. از این بابت خوشحالم، زیرا موجب رفتن پول در کیفی خالی می‌شود. اما امیدوارم دیگر هرگز مجبور نباشم همچون کتابی بنویسم.»

ژاکت سفید^{۲۰} که بلافاصله پس از آن چاپ شد، تنها به شیوه‌ای عملی و اصلاحی به مسئله شر توجه داشت. گزارشی از یک سفر دریایی روی کشتی نیروی دریایی ایالات متحده که با تمرکز بر موضوع شلاق‌زنی به‌عنوان مجازات در نیروی دریایی سروصدا کرد. اما این موضوع ما را از مسئله شر منحرف می‌کند.

ظاهراً پس از انتشار سه کتاب در یازده ماه، هرمان ملویل به اندازه کافی در دریا فرصت جولان دادن یافت. به نظر می‌آید در طول بیست‌ودو ماه پس از آن، مسئله هدایت اخلاقی که در موبی دیک لحاظ شده بود، توجه او را به خود جلب کرده است. او حریصانه مطالعه می‌کرد و مطالعاتش درباره شر و تفکرات معطوفش به منشأ آن را، در برابر دیدگاه‌های مخالف، می‌آزمود.

چگونه کسی که مصمم است حقیقت را بیابد می‌تواند اشتباه بودن امور بشری را در اغلب اوقات تبیین کند؟ پس زمینه کالونی ملویل در تعالیم مرتبط به نخستین گناه پاسخی در اختیار او می‌گذاشت: چنان‌که هر کودک از «بنیادگرای نیو انگلند» با آموختن نخستین درس می‌آموزد «در سقوط آدم ما همه گناهکاریم». او در نقد کتابی که در سال ۱۸۵۰ نوشته شد، اشاره کرده است که «آن حس کالونی شرارت‌گریزی و گناه نخستین از نگاه کسی که در برخی اشکال، تفکر عمیقی ندارد، همیشه و کاملاً آزاد است. زیرا در حالات معین، هیچ‌کس نمی‌تواند این دنیا را ارزیابی کند مگر آنکه چیزی مانند گناه اولیه را بر آن بیفزاید تا متوجه عدم تعادل آن شود.»

باین‌حال، برای ملویل با پیش‌فرض‌های ذهنی قوی دموکراتیکش (که در تمام آثارش نشان داده شده)، دشوار است که سقوط آدم را به‌عنوان حکم نهایی بپذیرد. او چگونه می‌تواند به خدایی که تنها به‌خاطر یک مورد نافرمانی آدم، تمام نسل بشر را تا ابد نفرین کرده است، احترام بگذارد؟ زیرا این همان ملویلی است در ژوئن ۱۸۱۵ به شوخی به دوستش، هاثورن، نوشت: «مشاهده می‌کنی که من از حرف بزرگ برای ضمیر خدا استفاده کرده‌ام، فکر نمی‌کنی خودنمایی چاپلوسانه ظریفی در این کارم وجود دارد؟» ملویل مصمم بود به کل حقیقت، که «حقیقت کاربردی» است، دست یابد و در نامه‌ای دیگر به هاثورن در مارس همان سال این‌گونه توصیفش می‌کند: «درک شرایط مطلق اشیا حاضر، چنان‌که به چشم انسان می‌آیند و انسان از آن‌ها نمی‌ترسد، هرچند آن‌ها بدترین‌ها را در حقیقت انجام داده‌اند - بشری که، مانند روسیه یا امپراتوری بریتانیا، خود را در

میان نیروهای بهشت و جهنم و زمین، ذات برتر نشان می‌دهد. او ممکن است نابود شود، اما تا زمانی که وجود دارد با تمام نیروها بر پایه برابر عمل می‌کند.»

دست یافتن به این «حقیقت کاربردی» در نظر ملویل در سال ۱۸۵۱ عمدتاً شامل انکار عقاید ارتدکس بود. رشد ملویل به مرحله‌ای از شورش علیه کالونیسم و خوش‌بینی ساده‌لوحانه، هر دو، رسیده بود که به نظر او وجه مشخصه امرسون و گروه استعلایی بود. او به هاثورن می‌نویسد:

«این حقیقت بزرگ در مورد ناتانیل هاثورن وجود دارد؛ او با قاطعیت می‌گوید نه! شیطان هم نمی‌تواند او را وادار به آری گفتن کند. زیرا تمام کسانی که می‌گویند آری، دروغ می‌گویند و آنان که می‌گویند نه، در شرایط مدیرانه مسافران بی‌باروبندیل اروپا هستند؛ آن‌ها با تنها یک کیف مسافرتی، که عزت نفس خوانده می‌شود، از مرزها به ابدیت عبور می‌کنند. درحالی‌که این آری‌گویان اشرافی، با توده‌ای از بار سفر می‌کنند، و لعنت به آن‌ها! آن‌ها هرگز نمی‌توانند از گمرک عبور کنند. آقای هاثورن، چه دلیلی وجود دارد که همیشه یاران در آخرین مراحل متافیزیک، کارشان به فحش دادن می‌کشد؟»

کاملاً مشخص است که در پس این شوخی جوانانه احساسات قوی وجود دارد. موبی دیک نوعی تطهیر این احساسات بود.

همه داستان موبی دیک را می‌دانند. ما این کتاب را مانند کتاب سفرنامه گالیور به دانش‌آموزان دبیرستان و حتی مدرسه ابتدایی می‌دهیم تا بخوانند. موبی دیک در سطح داستانی یک افسانه ماجراجویی دریانوردی است که جزئیات بسیار دقیقی از شکار نهنگ ارائه می‌کند. پسری به نام «اسماعیل» که داستان را تعریف می‌کند، در یک سفر دریایی شکار نهنگ عازم دریا می‌شود. پس از چندین بار رویارویی با نهنگ‌ها، کاپیتان «ایهب» ناباورانه به اعضای کشتی اعلام می‌کند که هدف واقعی این سفر انتقام‌گیری شخصی او از «موبی دیک» است؛ نهنگ سفیدی که در اندازه و وحشیگری بی‌نظیر است و در سفر دریایی پیشین پای او را قطع کرده است. پس از دور زدن دماغه و رویارویی با خطرات و شگفتی‌های فراوان در دریا، در نهایت آن‌ها در جنگ وحشتناک سه‌روزه‌ای با نهنگ درگیر می‌شوند که به خرابی کشتی و کشته شدن کاپیتان ایهب و تمام خدمه کشتی به جز «اسماعیل»، که به‌طور شانس فرار می‌کند، می‌انجامد.

اگر این تمام کتاب بود، موبی دیک تنها داستانی سرگرم‌کننده‌تر از دو سال پیش از شورش می‌بود. تفاوت این دو کتاب چیست؟ من معتقدم این تفاوت در اهداف متفاوت دانا و ملویل و به‌خصوص در توجه ملویل به مسئله شر است. زیرا نهنگ سفید بزرگ تنها یک نهنگ نیست، بلکه یک نماد است. این سفر دریایی تنها یک ماجراجویی فیزیکی نیست، بلکه یک ماجراجویی ذهنی از دل آن ماجراجویی فیزیکی برمی‌خیزد که حتی از دریا و کشتی و نهنگ عظیم‌تر است. روش نمادینی که ملویل ناشیانه در آخرین کتاب جدی‌اش، یعنی ماردی، استفاده کرده بود، در موبی دیک به بار نشست. ملویل می‌گوید کاپیتان ایهب در نهایت «نه‌تنها تمام مصائب جسمانی‌اش بلکه تمام آزارهای فکری و روحی موبی دیک را نمایندگی می‌کرد. نهنگ سفید روبه‌روی او شنا می‌کرد درحالی‌که مظهر یادآوری تناسخ تمام عوامل خبیث بود. این شرارت نامحسوس که حتی مسیحیت مدرن هم نیمی از جهان را قلمرو آن می‌داند، از ابتدا وجود داشته است و اُفیت‌های باستانی شرق در مجسمه شیطان آن را گرامی می‌داشتند. ایهب مانند آن‌ها به زمین نیفتاد و آن را ستایش نکرد، بلکه دیوانه‌وار عقیده‌اش را به نهنگ سفید مورد تنفر انتقال داد و به جان آن افتاد. تمام آن دیوانگی‌ها و شکنجه‌ها، تمام حقیقتی که در آن خبثت هست، تمام آن چیزی که گوشت را می‌شکافد و ذهن را مشغول کرده است، تمام دیوگرایی زندگی و تفکر، تمام شر در نظر ایهب دیوانه، در موبی دیک تجسد یافته بود و عملاً امکان حمله به آن وجود داشت. او مجموع خشم و نفرتی را که توسط نژادش از آدم به بعد حس شده، بر پشت نهنگ سفید جمع کرد و سپس گویی که سینه‌اش خمپاره‌اندازی باشد، پوسته قلب داغش را به‌سوی او شلیک کرد.»

نهنگ به تدریج و به طرز نامحسوسی از یک حیوان کاملاً وحشتناک واقعی به تجسد شر کامل تبدیل می‌شود. هم‌زمان با یک فرایند دقیق‌تر که برای توصیف در اینجا بسیار پیچیده است، ملویل زمینه‌ای فراهم آورد تا این نهنگ با خدا یکی انگاشته شود. ایهب مانند ملویل به پرسیدن «چرا» ادامه می‌دهد. او ردپای شر را در تنها منبع ممکن در سنت مسیحیت دنبال می‌کند. در سنت الهیات غربی، همیشه باور به منشئی برای شر خارج از خداوند، کفر محسوب می‌شده است. اگر خداوند قادر مطلق است، شر تنها با اجازه او می‌تواند وجود داشته باشد و اگر خدا بخواهد می‌تواند فوراً شر را از میان ببرد. بنابراین، خداوند مسئول حضور شر در جهان است. در این دیوانگی ایهب بر آن شده است تا علیه شر، نه فقط به‌عنوان یک شر منفرد خاص مانند از دست

دادن یک پا، بلکه علیه منبع هر گونه شر بشورد. کاپیتان به اولین همراهش توضیح می‌دهد: «تمام اشیای قابل رؤیت چیزی جز ماسک‌های مقوایی نیستند، اما در هر رویدادی - در نمایش زندگی، این عمل بی‌تردید - چیزی ناشناخته و همچنان خردورز از پس نقاب بی‌خردی و ویژگی‌های خود را نشان می‌دهد. اگر انسان بخواهد اعتراض کند، از طریق نقاب اعتراض می‌کند! چگونه زندانی می‌تواند به بیرون دست یابد جز با سوراخ کردن دیوار؟ برای من، نهنگ سفید همان دیوار است که در کنارم کشیده شده است. گاهی فکر می‌کنم فراسوی آن عدم و نیستی است، اما همین کافی است. او به من فرمان می‌دهد، او مرا بازمی‌دارد، من نیروی ظالمانه‌ای در آن می‌بینم که شرارتی غیرقابل درک نیرومندترش می‌کند. آن چیز غیرقابل درک در پس ماسک همان است که من از آن متنفرم؛ و چه مأمور نهنگ سفید باشد چه رئیس آن، نفرت را بر او جاری خواهم کرد. با من از کفر سخن نگو، من به خورشید هم اعتراض خواهم کرد، اگر به من توهین کند.»

اینجا طرح اصلی مسئله شر، و در نهایت تراژدی واقعی است.

اینجا اصل مسئله شر و در نهایت، تراژدی واقعی طرح می‌شود. دشمن یک سرنوشت غیرقابل درک در قالب یک نهنگ، مجموع تمام شرور و خود خداست، و قهرمان شایسته کاپیتان ایهب است. ایهب مانند تمام قهرمانان بزرگ تراژدی از زمان یونانیان، یک شخص پیچیده، شرافتمند و شکنجه‌شده است که محکوم شده تا با نقطه ضعفش، یعنی غرور، نابود شود. درحالی‌که فهم تدریجی ایهب را از اینکه نمی‌تواند در مقابل نهنگ بشورد و اینکه مبارزه طلبی اش - که بسیار شرافتمندانه به نظر می‌آید - یک سرنوشت از پیش تعیین شده است، تماشا می‌کنید، و درحالی‌که می‌بینید دریای بی‌نهایت بر کاپیتان و خدمه و کشتی فرود می‌آید، احساس ترس و ترس می‌کنید، احساساتی که ارسطو آن‌ها را محصول تراژدی حقیقی می‌دانست.

بازخورد موبی دیک چیزی بود که انتظار می‌رفت. بیشتر منتقدان حتی داستان را درنیافتند و منصفانه است اگر در دفاع از آن‌ها بگوییم سوءبرداشت از موبی دیک تا امروز مکرراً ادامه داشته است. آن‌ها درحالی‌که تحت تأثیر قدرت نویسندگی ملویل در موبی دیک قرار گرفته بودند، احساس می‌کردند او ناامیدشان کرده است. آن‌ها او را به‌عنوان نویسنده ژاکت سفید، تپیی و داستان‌های خوشایند دیگر با عنصری از اصلاح می‌شناختند. بیشتر آن‌ها آمادگی رویارویی با

مسئله شر را نداشتند.

خود ملویل نیز حتماً از چنین بازخوردی هراس داشته است. کاملاً مشخص است که او موبی دیک را جدی‌ترین اثرش به حساب می‌آورد، زیرا تمام تلاشش را برای آن کرده بود. او در طول نگارش اثر، از ناممکن بودن آشتی میان اثر ادبی جدی و فروش زیاد به‌طور دردمندانه‌ای آگاه بود. در سال ۱۸۵۱ نوشت: «دلارها مرا نفرین می‌کنند، و شیطان شرور درحالی‌که در را نیمه‌باز نگاه داشته، تا ابد در مقابل من پوزخند می‌زند... چیزی را که بیشترین انگیزه برای نوشتن بود کنار گذاشته‌ام، فایده‌ای ندارد. با همه این‌ها نمی‌توانم شکل دیگری بنویسم. پس محصول نهایی افتضاح است و همه کتاب‌های من سرهم‌بندی است.» و دوباره می‌گوید: «اما حقیقت احمقانه‌ترین امر در زیر خورشید است. تلاش کن با حقیقت کسب روزی کنی. خدایا! به هر مرد روحانی اجازه بدهید تا از پناهگاهش که منبرش است حقیقت را موعظه کند، و او را روزی از منبر خود در کلیسا بیرون می‌کنند.»

او پس از انتشار کتاب، یک نامه شگفت‌انگیز و پر بار به هاثورن نوشت: «در این لحظه، به پشتوانه درک این کتاب توسط تو، حس امنیت غیرقابل‌بیانی در من وجود دارد. من کتاب فتنه‌برانگیزی نوشته‌ام و چون بره حس بی‌گناهی دارم...» او در خاتمه می‌گوید: «سرورم، چه موقع از رشد کردن بازمی‌ایستیم؟ تا زمانی که کار بیشتری برای انجام دادن نداشته باشیم، هیچ کاری نکرده‌ایم. پس اکنون اجازه بده تا موبی دیک را به طلب آموزش خود افزوده و از آن دور شویم. "لویاتان" بزرگ‌ترین ماهی نیست، من در مورد "کراکنز" چیزهایی شنیده‌ام.»

او کتاب بعدی خود، پی‌یر، را آغاز کرد که معلوم شد درباره همان هیولای شگفت‌انگیز دریای اسکاندیناوی، یعنی «کراکنز»، است. پی‌یر نیز در بطن خود، اگر کسی بتواند بطن آن را بیابید، بر پایه مسئله شر است، اما درحالی‌که موبی دیک نزاع صریح یک انسان با سرنوشت است که به‌سوی یک شکست قابل‌پیش‌بینی ولی شکوهمند می‌رود، پی‌یر چندان سراسر نیست. عنوان فرعی آن، ابهامات، به رویکردش اشاره دارد. در اینجا نویسنده بر مطالعه چیزی تلاش دارد که او را از زمانی که برای اولین بار سفر مبلغان مسیحی در اقیانوس آرام جنوبی را دیده است، متحیر کرده است. چگونه است که اغلب تلاش انسان برای انجام کارهای خوب دقیقاً به پیدایش شر

می انجامد؟ بدهی است که این ابهام اساسی در زندگی، ما را مستقیماً به مسئله شر هدایت می کند.

داستان به این شرح است: پی‌یر گلندینینگ، تنها پسر یک مادر شیدا، که مادرش را در کنار خاطراتی که از پدر مرده اش دارد می ستاید، وارث املاک اجدادی وسیعی در هادسون شده است و با لوسی تارتان نامزد می کند. به نظر می رسد آینده تنها زیبایی و ثروت برای او دارد تا زمانی که به طور ناگهانی دختر فقیری به نام ایزابل را ملاقات می کند که برایش فاش می کند که خواهر ناتنی او و دختر نامشروع پدرش است؛ پدری که برای او حالتی مقدس داشته است. البته عکس العمل اولیه اش یک سرخوردگی اساسی است. سپس می پرسد که چه باید بکند. چگونه می تواند آنچه را برای این دختر اتفاق افتاده است جبران کند؟ او حس می کند آن دختر نه تنها به پول، بلکه به عشق برادر احتیاج دارد، چراکه پی‌یر یک انسان آرمانگراست؛ او باید بدون آنکه راز تاریک پدر برای مادرش فاش شود، این چیزها را به آن دختر ببخشد. او در ناامیدی نقشه ای می کشد، لوسی را کنار می گذارد و تظاهر می کند که با ایزابل ازدواج کرده است، به امید اینکه با این از خودگذشتگی بتواند در کنار خواهر ناتنی اش باشد و نقش برادر را برای او ایفا کند. مادرش بلافاصله او را از ارث محروم می کند و او و ایزابل همراه مطرود دیگری که دختر مزرعه همسایه است و فرزند نامشروعی به دنیا آورده، به نیویورک فرار می کنند. در نیویورک، پی‌یر که پولی ندارد و دوستانش او را نپذیرفته اند، با ناامیدی سعی می کند زمانی بنویسد و فشار شرایط سلامتی اش را از بین می برد. او با ترس درمی یابد که حس و شوری که به ایزابل دارد برادرانه نیست. در این زمان است که لوسی ظاهر می شود و اعلام می کند آمده است تا مانند یک خواهر با پی‌یر و همسرش زندگی کند. این قطعاً باهم باشی سه نفره دیوانه وارترین خانواده در ادبیات آمریکاست. در نهایت پی‌یر که با بدبختی های انباشته شده به سمت استیصال سوق داده شده، پسرعمویش، گلن، را که به عنوان معشوقه لوسی پایی او شده بود، با گلوله می کشد. آن شب لوسی و ایزابل در زندان به ملاقاتش می آیند. لوسی که هنوز باور دارد پی‌یر و ایزابل ازدواج کرده اند، از شوک فهمیدن اینکه ایزابل در واقع خواهر پی‌یر است می میرد، و پی‌یر و ایزابل نیز زهر می نوشند و می میرند. پی‌یر با انجام آنچه به نظرش درست می آمد، باعث نابودی کسانی می شود که دوستانش دارد و خود نیز می میرد.

البته پی‌یر از بعضی جهات کتاب مسخره‌ای است، اما جذاب است. در اینجا تمام موضوعات ممنوعه در ادبیات و ویکتوریایی و موارد نادر در آثار ملویل همچون رابطه جنسی با محارم، عقده ادیپ، و حتی اشاره‌ای به همجنس‌گرایی، راهشان را از ناخودآگاه ملویل به خودآگاهش باز می‌کنند. زندگی‌نامه‌نویسان او برای برپایی «جشن فرویدی» حقایق را قصابی کرده‌اند. هرچند در اینجا ما تنها به یک وجه این کتاب توجه می‌کنیم.

ملویل هنوز به مسئله شر علاقه‌مند است. او در اینجا به جست‌وجوی عمیق ابهام اساسی خیر و شر می‌پردازد. آیا خیر می‌تواند شر بیافریند؟ ملویل در اواسط این رمان، به داستان خیالی‌ای می‌پردازد که پی‌یر می‌خواند؛ داستانی مشتمل بر اینکه «یک انسان در امور دنیوی نباید با نظرات الهی اداره شود...» آن تقدس آرمانی در زمین غیرممکن است و «به نظر می‌رسد یک عمل مقدس والاترین خواسته یا فضیلت قابل دستیابی زمینی بشر است، و البته تنها فضیلت زمینی‌ای است که خالقشان برای آن‌ها می‌خواهد.» در نتیجه‌گیری این موضوع، ملویل می‌گوید: «به نظرم تقدس، بیشتر از آنکه راه‌حلی برای مسئله باشد، بازگویی مسئله را به تصویر درمی‌آورد.» یک عمل مقدس راه‌حلی برای مسئله شر نیست.

همان‌طورکه از کتاب برداشت می‌شود، این کتاب به‌وضوح شبیه هملت است - مرد جوانی ناگهان با فساد روبه‌رو می‌شود و تلاشش برای انجام کاری، مصیبتی را برای خودش و دیگران به بار می‌آورد. اصول تراژدی موجود است، درگیری با سرنوشت که قهرمان را به سوی نابودی می‌برد. پس چرا کتاب پی‌یر یک شکست هنری است؟ چرا توده اجساد در پایان داستان بیشتر از تخلیه واقعی احساسات، همان تخلیه احساساتی که در هملت به وجود آمد، حسی از خنده را در خواننده ایجاد کرد؟

معتقدم دلیل اصلی این است که ملویل پی‌یر را ناامید به تصویر می‌کشد. مبارزه او با سرنوشت هیچ‌گاه با اعتقاد به موفقیت احتمالی‌اش همراه نشد. قطعاً در تراژدی سرنوشت باید به پیروزی برسد، اما قهرمان نیز حتی در باخت بایستی کمی شکوه و سربلندی به دست آورد. تنها در پایان موبی دیک است که کاپیتان ایهب کاملاً متوجه می‌شود مبارزه‌اش از ابتدا محکوم به فنا بوده و هرچند آن را بعد از سه روز نبرد درک می‌کند، آخرین نیزه‌اش را با انگیزه‌ای برای نجات برخی

ارزش‌هایش در این هرج و مرج پرتاب می‌کند. در پی‌یر، هیچ‌چیز قابل‌مقایسه نیست و بنابراین اصلاً حس واقعی تراژدی وجود ندارد. قهرمان بیشتر و بیشتر غرق می‌شود تا زمانی که خیر و شر معنای خود را از دست می‌دهند.

به نظر می‌رسد که نگرش پی‌یر به وضوح نظر ملویل را منعکس می‌کند. من معتقدم می‌توانیم با اطمینان تعمیم دهیم که تراژدی از چنین ناامیدی مطلق سرچشمه نمی‌گیرد. در سال ۱۸۵۶ ملویل ملاقات کوتاهی با دوستش در انگلستان داشت. هاثورن از مکالمه‌ای گزارش می‌دهد که نگرش ملویل در طول این سال‌ها را نشان می‌دهد:

«ملویل همچون همیشه به مشیت الهی و آخرت و هر آنچه فراتر از بستر فهم بشر است، پرداخته و به من گفت تصمیم گرفته نابود شود؛ ولی به نظر نمی‌رسد که در آن پیش‌بینی به آسایش رسیده باشد و من فکر می‌کنم تا زمانی که به اعتقاد مشخصی وصل نشود، هرگز به آسودگی نخواهد رسید. عجیب است که به پرسه زدن در این بیابان‌های دلگیر و ملال‌آور و نشستن بر تپه‌های شنی پافشاری می‌کند - و از وقتی می‌شناسمش یا شاید قبل‌تر از آن، پافشاری می‌کرده است - او نه می‌تواند اعتقاد داشته باشد و نه می‌تواند در بی‌اعتقادی آسوده باشد؛ و صداقت و شجاعت او بیش از آن است که از تلاش برای رسیدن به یکی از این دو حالت دست بکشد. اگر انسان مذهبی‌ای بود، یکی از آن انسان‌های واقعاً فروتن می‌شد، او ذات بسیار والا و شرافتمندی دارد و بیشتر از اغلب ما لایق جاودانگی است.»

در مقایسه با باقی زمان‌ها، در پی‌یر او وزن بیشتری به تفکر داده است و به نظر می‌رسد شکستش در پاسخ، بحران روحی و احساسی عمیقی در او به وجود آورده است. او به نبرد کراکن رفته و کراکن پیروز شده است. همسرش می‌نویسد: «ما همه در بهار ۱۸۵۳ نگران سلامتی او بودیم.» اما خدایان تقاضای او را که در ماردی بیان شده، نپذیرفتند: «غرق شدن در اعماق بی‌انتها بهتر از شناور ماندن در عمق کم مبتذل است. خدایان، ویرانی بیشتری به من دهید، اگر قرار است ویران شوم.» هرچند نزدیک صخره‌ها بود، نجات یافت تا سال‌ها در عمق کم عامیانه که از آن متنفر بود، شناور بماند. و شاید با شناور ماندن شکوه شخصیتی بیشتری نسبت به ملویل نابالغ سال ۱۸۴۹ ارائه داد.

البته پی‌یر به اتفاق آرا توسط منتقدان محکوم شد و دو کتابی که در ادامه در آمد مورد توجه مجلات آمریکایی قرار نگرفت. کتاب بعدی اسرائیل پاتر^{۲۱} بود که در سال ۱۸۵۵ منتشر شد و پیش‌تر در قسمت‌های مختلف در پاتم^{۲۲} منتشر شده بود. این کتاب یک رمان تاریخی خوب است؛ داستان سرباز انقلابی‌ای که دستگیر می‌شود و به‌عنوان زندانی به انگلستان برده می‌شود، حوادث ناگوار مختلف به مدت چهل سال از بازگشت او به آمریکا جلوگیری می‌کند تا اینکه در نهایت به آمریکا بازمی‌گردد و می‌میرد. ملویل مشخصاً از مسئله شر جدا شده است، اما تأکید او در اینجا همچنان به بررسی ما در مورد رشدش مربوط است. در اسرائیل پاتر و بسیاری از آثار کوتاه‌تر که در همان زمان نوشته شده‌اند، موضوعات او گمنامی و ناشناس بودن هستند. همان‌طور که پروفیسور سجویک^{۲۳} نوشته، «قوة تخیل او قوی بود»، پس از شکست خودش، «توانست قهرمانی را در یک جهت کاملاً جدید ببیند و زمانی که از همه رویدادها و محیط‌های قهرمانی جدا شد، آن را بشناسد.»

هرچند در افسانه‌های پیازا^{۲۴}، که مجموعه‌ای از قطعات نثر کوتاه منتشر شده در سال ۱۸۵۶ است، داستانی وجود دارد با نام بنیتو سرینو^{۲۵} که ملویل در آن مستقیماً به مسئله شر بازمی‌گردد. فکر می‌کنم قابل توجه است که این تنها داستان کوتاهی است که توسط بیشتر منتقدان اخیر او در کنار بهترین اثرش جای گرفته است؛ حداقل یک منتقد آن را بهترین داستان کوتاهی که تا به حال نوشته شده، نامیده است. به نظر می‌رسد مسئله شر نه تنها آهن‌ربایی است که ملویل را به خود جذب کرده، بلکه در میدان عجیب مغناطیسی‌اش او را به مدارج بالاتر هنری فرستاده است.

داستان بنیتو سرینو مانند سایر داستان‌های ملویل ساده است. بزرگی آن در هنرمندی تمام‌وکمال بیان موضوعی عالی، و حیات‌بخشی روشن به انتزاعات بی‌نهایت است. نزدیک به ساحل شیلی، کاپیتان آماسا دلانو از یک کشتی آمریکایی، به یک کشتی بردگان اسپانیایی در عذابی مشهود برمی‌خورد. او وارد عرشه کشتی می‌شود و از رنج آن‌ها، یعنی طوفان و بیماری و کمبود آب، آگاه می‌شود. در مکالمه‌اش با دن بنیتو سرینو، کاپیتان آن کشتی، به چیزی مشکوک می‌شود؛ او با

۲۱. Israel Potter : His Fifty Years of Exile

۲۲. Putnam

۲۳. Sedgwick

۲۴. The Piazza Tales

۲۵. Benito Cereno

حسی مبهم، پریشان می‌شود که مشکلی فراتر از آنچه به او گفته شده در کشتی اسپانیایی وجود داشته باشد. چیزی مبهم در رابطه میان کاپیتان و بابو، خدمتکار سیاه‌پوست به‌ظاهر فداکارش، او را به فکر فرومی‌برد، اما تا زمانی که در قایق خود در حال خداحافظی با دن بنیتو است - و ناگهان کاپیتان اسپانیایی داخل قایق آمریکایی می‌پرد، درحالی که توسط بابو دشنه‌ای به‌سوی قلبش نشانه رفته است - چیزی نمی‌فهمد. معلوم می‌شود که بردگان با رهبری بابوی فریبکار شورش کرده و کشتی اسپانیایی را به تصرف خود درآورده‌اند و تمام چیزهایی که از زمان ورود دلانو به کشتی اتفاق افتاده با دقت صحنه‌سازی شده است تا از فهمیدن حقیقت توسط او جلوگیری شود.

فن پرورش تعلیق و فضا استادانه است و همان‌طور که ممکن است حدس زده باشید، تمام جزئیات به‌گونه‌ای انتخاب شده‌اند که معانی وسیع‌تری را شرح دهند. من در تفسیر این بخش آزادانه به تحقیقی درباره این داستان اشاره می‌کنم که در فصلنامه نقد ویرجینیا توسط پروفیسور استنلی ویلیامز از دانشگاه ییل به چاپ رسید. بابو، رهبر بردگان، مطالعه‌ای ای‌اگو^{۲۶} مانند در باب مسئله شر است؛ سیاهی بدوی‌ای که برمی‌خیزد تا بر نهادهای گذشته غلبه کند. زیرا دن بنیتو کاملاً با دقت با نهادهای تاریخی دولت و کلیسا یکسان گرفته شده است. در حضور روح حقیقی شر، او بی‌قدرت می‌شود. از سوی دیگر که در اینجا نکته اصلی است، تفکرات او درباره ذات شر از عکس‌العمل‌های در حقیقت آمریکایی کاپیتان دلانو بالغ‌تر و عالی‌تر هستند. همان‌طور که آقای ویلیامز می‌گوید:

«دلانو در حضور شر مبهوت است تا زمانی که شر قابل‌رؤیت و ملموس می‌شود... او بلافاصله ارزش‌های ظاهرشده را می‌پذیرد... پس اگر آماسا دلانو دور از نیروی یک تمدن جدید می‌ایستد، تسلیم عقل معاش در برابر معماهای خیر و شر را نیز پیشنهاد می‌کند. ظاهراً ملویل بدون تحسین و شاید با حسادت به دلانو، بر خلاف دن بنیتو، او را از نظر فلسفی و اخلاقی ناپخته می‌پندارد... ملویل در نمایش توهمات کاپیتان در رابطه با شر، شر خود ما را مورد تأکید قرار داده است. همان‌طور که کاپیتان دلانو می‌گوید، آسمان آبی است، خورشید می‌درخشد، چرا به اخلاقی کردن گذشته بپردازیم؟ هیچ چیز نمی‌توانست خردمندانه‌تر، منطقی‌تر یا سطحی‌تر باشد. کاپیتان دلانو از نظر ذهنی کودکی است که همه تفکراتش نازل‌تر از تفکر دن بنیتو در مورد ذات شر است.»

۲۶. کاراکتری در نمایشنامه اُتلو، اثر شکسپیر.

ممکن است این داستان نظر ملویل در مورد جامعه کتابخوان آمریکایی باشد که مصرا نه آنچه را او اثر جدی اش می دانست نپذیرفت یا درست نفهمید و آثار هنری مبتذل او را ستود. با اینکه بنیتو صرفاً یک دریچه تخلیه احساسات شخصی نیست. این کتاب در موضوع، مفهوم و اجرا یکی از بزرگترین آثار ملویل است.

یک نکته دیگر به بررسی ما در رابطه با رشد فلسفی ملویل مربوط است. در پایان داستان، دن بنیتو به صومعه ای وارد می شود که در اثر ارتباطش با شر نابود شده است. همان طور که آقای ویلیامز می گوید، «در تمام این سال ها خود ملویل دلتنگ مسیحیت بود. زیرا همان طور که در ماردی تأیید می کند، پاسخ مسیحیت را نمی توان به سادگی نادیده گرفت. مسیحیت سخن باارزشی در مورد مسئله شر دارد که موضوع اصلی بنیتو سرینو است.» ملویل از اوج بزرگترین نبرد گذر کرده بود و تمایل نداشت راه حلی را که در کم تحمیلی جوانی اش نادیده گرفته بود، مورد توجه قرار دهد.

هرچند مرد مطمئن^{۲۷} که در سال ۱۸۵۷ منتشر شد، بدبینانه تر و کمتر فلسفی است. در این داستان پرتکرار، که راوی وراج به طور مفصل، داستان یک کلاهبردار و قربانیانش در کشتی بخار می سی سی پی را نقل می کند، ملویل بی اعتمادی خود به خالق را به مخلوق منتقل می کند. شخصیت های این داستان همگی یا بدجنس و شرورند یا بی گناه و احمق و زودباور. ملویل هیچ گاه خسته کننده نیست، چرا که در پس تمامی آثارش یک انرژی روانی وجود دارد. اما این اثر تقریباً غیرقابل خواندن است. مرد مطمئن قطب مخالف یک تراژدی بزرگ است.

این آخرین نوشته ملویل بود که در زندگی اش منتشر شد. سی سال بعدی زندگی او را به سرعت بررسی می کنم، سال هایی که برای روان شناس و زندگی نامه نویس جذاب است، ولی تا به حال کاملاً بررسی نشده است؛ ملویلی که جایگاه اولیه اش فراموش شده، در گمنامی یک شغل اداره گمرک نامعلوم دفن شده، خاموش باقی مانده اما هنوز می اندیشد و مطالعه می کند.

او چندین جلد کتاب شعر به چاپ رساند که توسط هم عصرانش نادیده گرفته شد و در اینجا هم فرصتی برای بررسی آن ها نیست. با وجود این، باید اشاره کنم که در یک شعر بسیار بلند با عنوان

۲۷. *The Confidence-man*

«کلارل»^{۲۸} مسئله شر را مورد توجه قرار می‌دهد. هیچ‌کس نمی‌تواند چنین اثری را به‌طور مناسب در یک جمله شرح دهد، اما یک نتیجه‌گیری این است که اگر خیر نمی‌تواند بدون شر وجود داشته باشد، شر نیز نمی‌تواند بدون خیر وجود داشته باشد. ملویل در حال چرخش و نگریستن به آن سوی تصویر است. همان‌طور که پروفیسور سجویک گفته، «انتقاد او از قرن نوزدهم می‌تواند این‌گونه بازگویی شود: در ماده‌گرایی اش خیر را انکار کرد و در ایدئال‌گرایی اش شر را انکار کرد. در هر دو مورد واقعیت زندگی را انکار می‌کرد و با انکار این حقیقت، بشریت همچون جنگلی ریشه‌کن شده در همه‌سو پژمرده می‌شد». کسی به حقیقت دست می‌یابد که زندگی را در آغوش بگیرد و بفهمد خیر و شر به‌طور جدایی‌ناپذیری در هم پیچیده‌اند، نه اینکه مانند پی‌یر فرد دیگری را از زندگی محروم کند.

ملویل در سال ۱۸۹۱ در گمنامی در نیویورک از دنیا رفت و آثارش جز از طرف عده‌ای از تحسین‌کنندگان در انگلستان فراموش شد. نیویورک تایمز نوشت: «در طول این هفته مرد میان‌سالی در این شهر از دنیا رفت و دفن شد که حتی به نام نیز در میان نسل کنونی بسیار کم شناخته شده است. تنها یک روزنامه آگهی فوت او را که تنها سه یا چهار خط بود، در بر داشت.»

اما این پایان نبود. ماجرا ادامه داشت. سی سال بعد صدایی از گور درآمد. در آغاز تجدید حیات ملویل بزرگ در قرن بیستم، که به‌عنوان بزرگ‌ترین رمان‌نویس آمریکایی شناخته می‌شد، ریموند ویور^{۲۹}، اولین نویسنده زندگی‌نامه ملویل، در حال جست‌وجو در جعبه‌ای از دست‌نوشته‌های او بود که نسخه چاپ‌نشده بیلی باد^{۳۰} را پیدا کرد. نسخه دست‌نویس این رمان کوتاه، یادداشتی از نویسنده بدین قرار دارد: «تاریخ شروع روز جمعه ۱۶ نوامبر ۱۸۸۸ و تاریخ پایان ۱۹ آوریل ۱۸۹۱». کلام آخر ملویل که چند ماه پیش از مرگش گفته شده، اینجاست، رمانی که از نظر کمال پختگی و شاعرانه آرامش با طوفان شکسپیر مقایسه شده است. در اینجا ملویل دوباره مستقیماً به مسئله شر بازگشته است.

بیلی باد داستان یک ملوان جوان، بی‌گناه و خوش‌سیما در نیروی دریایی بریتانیا در زمان شورش

۲۸. Clarel

۲۹. Raymond Weaver

۳۰. Billy Budd

معروف نور^{۳۱} است. بیلی به دلیل محبوبیت و مهربانی بسیارش توسط کلاگرت^{۳۲}، دژبان ناو، که خلاصه و نمادی از شر مطلق است، مورد آزار قرار می‌گیرد. سرانجام کلاگرت، که وظیفه‌اش حفظ نظم است، بیلی را دستگیر می‌کند و نزد ناخدا ویر^{۳۳}، رئیس کشتی، می‌برد. در آنجا کلاگرت، بیلی بی‌گناه را به برنامه‌ریزی برای شورش متهم می‌کند. وجود بیلی مبهوت از این اتهام و ناتوان از صحبت کردن به دلیل لکنت دیرینه‌اش، از خشم پر می‌شود و ناگهان و به‌شکلی غیرارادی ضربه سنگینی به تهمت‌زننده می‌زند که این ضربه او را می‌کشد. اقدامی که توسط ناخدا ویر به‌عنوان یک شاهد دانا و انسان بخشنده صورت می‌گیرد سخت ولی غیرقابل اجتناب است. مجازات کشتن یک مأمور، مخصوصاً هنگام شورش در تمام ناوگان که بایستی نظم در آن حفظ شود، تنها اعدام است، ولی ناخدا صحبت طولانی‌ای با بیلی داشت که در آن تصمیمش را برای او شرح داد و وقتی ملوان اعدام شد، آخرین کلماتش خطاب به همراهانش این بود: «خداوند ناخدا ویر را عمر دهد!»

من نمی‌توانم در اینجا کنترل، راحتی و هنرمندی داستان را به‌کمال، بررسی کنم که قطعاً از بهترین آثار ملویل است. سخن این داستان مربوط به بحث ماست. ملوان مظلوم - داستان واضح‌تر از چیزی که من اینجا بیان کرده‌ام مشخص می‌کند که بیلی مظلوم است - مانند ایهب نمی‌جنگد و مانند پی‌یر در ناامیدی تسلیم نمی‌شود. او با قربانی شدن توسط شر مجسم، سرنوشتش را با شجاعت می‌پذیرد و می‌فهمد که ناخدا ویر او را آزار نمی‌دهد. او تسلیم دنیایی می‌شود که در آن خیر و شر به‌طور جدایی‌ناپذیری در هم پیچیده است و با این حال با شجاعتش ارزش‌های جدیدی را از این شکست به ارمغان می‌آورد.

بیلی باد آخرین عهد ملویل است؛ عهد پذیرش. اما این عهد یک تغییر به خوش‌بینی ساده نیست. شر همچنان در آنجا وجود دارد و نمی‌توان از آن دوری کرد؛ اما اکنون ملویل می‌تواند درک کند که یک نفر با خونسردی و با اراده و بدون ضربه زدن به سرش و زخمی کردن دست‌هایش در مقابل یک نیروی مقاومت‌ناپذیر، می‌تواند با شر روبه‌رو شود و در این فرایند نوع جدیدی از برتری را کسب کند.

۳۱. Nore

۳۲. Claggart

۳۳. Vere

امیدوارم این بررسی سطحی و مختصر دست‌کم ذات دیدگاه تراژدی ملویل را روشن کرده باشد. او دو شرط لازم یک تراژدی‌نویس حقیقی را داشت؛ توجه به مسئله شر و گرفتاری انسان روی زمین و انسانیت از خودگذشته با همدردی عمیق با رنج بشر، و تسلیم نشدن. او به دام خوش‌بینی‌ای که امرسون^{۳۴} و وایتمن^{۳۵} با آن زیستند و بعدتر از آن رویگردان شدند، گرفتار نشد و همان‌طورکه ویلیام باتلر ییتس^{۳۶} گفته است، «امرسون و وایتمن دقیقاً به دلیل نداشتن دیدگاهی در مورد شر سطحی به نظر آمده‌اند». ملویل از ناامیدی شدیدی عبور کرد که مارک تواین زندگی‌اش را با آن به پایان رساند، ولی ملویل از سوی دیگرش خارج شد. همان‌طورکه حتی امرسون خوش‌بین در مقاله‌اش با عنوان سرنوشت گفته است، «انسان‌ها و ملت‌های بزرگ دلچک و خودستا نبوده‌اند، بلکه وحشت زندگی را دریافته‌اند و خود را برای رویارویی با آن آماده کرده‌اند». هرمان ملویل با نگریستن مداوم به شر، ما را بیش‌ازپیش به تراژدی بزرگ نزدیک کرد.

مشخصات مقاله به زبان اصلی:

Dix, W. S. (1948). Herman Melville and the Problem of Evil. Rice Institute Pamphlet-Rice University Studies, 35(3).

۳۴. Emerson

۳۵. Whitman

۳۶. William Butler Yeats

ایوب و مسئله شر^۱

کنت سیسکین

برگردان احمد فکری هل آباد

مسئله شر، در شکل کلاسیکش، را راحت می‌شود بیان کرد. خداوند همه‌چیزدان، همه‌کارتوان، نیکخواه و خیر مطلق است. بنابراین، اگر بی‌گناهان رنج بکشند، خدا باید به آن علم داشته باشد، قادر به ممانعت و جلوگیری از آن باشد، و میل و ارادهٔ جلوگیری از آن را داشته باشد. از آنجاکه هرچه خداوند اراده کند، تحقق می‌یابد، وجود رنج بی‌گناهان با وجود خداوند ناسازگار است. پس لازم می‌آید که خدا باور، برای دفاع از باور به خدا، یا وقوع رنج بی‌گناهان را انکار کند یا نشان دهد که این رنج برای دست یافتن به خیری بزرگ‌تر، ضروری است.

۱. نقل‌هایی که از کتاب ایوب آمده، ترجمهٔ پیروز سیار است.

کتاب ایوب، از ابتدا به مسئله رنج بی‌گناهان می‌پردازد. کسی نیست که آن را بخواند و از عمق حکمت یا شکوه بلاغی آن متأثر نشود. شاعرانگی این کتاب با شاعرانگی مزامیر برابری می‌کند، اما به همان اندازه که تأثیرگذار است، با حسی از پریشانی عجین شده است. مسئله فقط این نیست که خدا از ارائه هر گونه توجیه برای مصائب ایوب، امتناع می‌کند، بلکه کتاب ایوب، با وجود تمام کاوش‌هایش، هرگز فهم ما را از مسئله شر، به آن شکلی که من نشان داده‌ام، ارتقا نمی‌دهد. خطابه‌ها و نیز پاسخ‌های مفصلی وجود دارد، ولی این کتاب هیچ‌گونه برهانی اقامه نمی‌کند چه رسد به برهانی که به نحوی بسیار انتزاعی صورت‌بندی شده باشد. بیشتر سخنان، از جمله سخنان تسلی‌دهندگان، آمیزه‌ای از حکمت، شعر و بلاغت هستند. خواننده کتاب هرگز نمی‌تواند با اطمینان کامل این‌ها را از هم بازشناسد.

دیگر ویژگی دردرساز، طرح داستان است. اگر کتاب به جای فلسفه‌ورزی، روایتی به دست می‌داد، کمتر احساس پریشانی را به زبان می‌آوردیم، ولی به استثنای مؤخره و مقدمه، اصلاً رهیافتی به یک سیر داستانی وجود ندارد. یک مسئله، رنج مردی درستکار، تا سرحد مرگ، مورد بحث واقع شده است. خدا آشکار می‌شود، ولی سخنانش با همه زیبایی‌هایش، به اندازه همه سخنان این کتاب، معمایی و رازگونه هستند. ایوب توبه می‌کند، مأجور می‌شود و کتاب خاتمه پیدا می‌کند. بر خلاف داستان هبوط، در اینجا تمثیلی وجود ندارد که معنایش به ما اجازه دهد تا درباره علل رنج بی‌گناهان یک نتیجه کلی بگیریم.

عجیب نیست که این کتاب به بحث و جدل گسترده‌ای دامن زده است. عده‌ای گمان می‌کنند که پیش‌گفتار بعداً به کتاب افزوده شده است، زیرا این پیش‌گفتار خدا را تبرئه می‌کند. درست بر عکس بقیه کتاب، پیش‌گفتار به ما کمک می‌کند دریابیم که چرا خدا روا دانسته است تا ایوب رنج بکشد؛ او می‌خواهد نشان دهد که نظر شکاکانه شیطان نسبت به پرهیزکاری انسان، اشتباه است (۱۰-۹:۱). افزون بر این فرضیه، شرط‌بندی بین خدا و شیطان هرگز دوباره ذکر نشده است. عده‌ای دیگر گمان می‌کنند که مؤخره بعداً افزوده شده، زیرا پایان و فرجام خوشی را برای کتاب رقم می‌زند. درعین حال عده‌ای دیگر بر این باورند که در بدنه متن تغییرات ویرایشی صورت

گرفته تا از خشم ایوب کاسته شود. خطابه سوم زوفار^۲ مفقود است. یک توضیح مشهور این است که سطرهایی از این خطابه در دهان ایوب گذاشته شده تا موضع قهرمان داستان (ایوب) را برای مخاطبان دینی، دست‌یافتنی‌تر سازد (مثلاً ۲۷: ۱۳-۲۳ و ۲۴: ۱۸-۲۵). ملاحظات مشابهی هم برای سرود نیایش اسرارآمیز بودن خدا در فصل ۲۸، به کار می‌رود.

خطابه‌های الیهو^۳ مدت‌ها محققان را گیج و سردرگم کرده است، تا حدودی به‌خاطر اینکه این خطابه‌ها نظرات دیگر تسلی‌دهندگان را بازگو می‌کنند و تا حدی نیز به این دلیل که راه را برای خطابه خدا هموار می‌کنند. حتی ترجمه کتاب هم مشکلاتی دارد. از توجه عالمان کتاب مقدس دور نمانده است که ایوب نسخه سپتو آگینا آن مرد یاغی‌ای نیست که از سطور متن کتاب مقدس عبری برمی‌آید.^۴ مترجمان یونانی که برای خود اختیارات ویرایشی و زبان‌شناختی قائل شده‌اند، شخصیتی را خلق کرده‌اند که خیلی کمتر خواهان به چالش کشیدن خداست.

من ترجیح می‌دهم پرسش‌های مربوط به اصالت متن را به دیگران واگذارم. هرچند خاطر نشان می‌کنم که حتی اگر نظریه‌هایی مبنی بر اینکه چند نفر آن را نگاشته‌اند درست باشد، باز هم لزوماً متنی که در دست داریم یک ملغمه نیست. ساختن کلیساهای گوتیک بالغ بر دویست سال زمان بُرد. طی آن زمان، هزاران هنرمند مشغول به کار بودند و به احتمال زیاد یک سری تغییرات در طراحی، صورت گرفته است. اما این اطلاعات، با این ادعا سازگار است که ساختار به‌دست‌آمده، اثر هنری واحد و یکپارچه‌ای است. در مورد کتاب ایوب هم، تا حد خیلی زیادی همین‌گونه است. با استدلال‌های تاریخی نمی‌توان پرسش‌های زیباشناختی دربارهٔ نظم بخش‌های مختلف را حل و فصل کرد.

درعین حال، حتی اگر تألیف تک‌نفره را فرض بگیریم، ویژگی رازگونه و معمایی کتاب همچنان فکر ما را دائم به خود مشغول می‌کند. نخستین مفسران مسیحی و یهودی، بدون یک خط داستانی که به خوبی پرورانده باشند یا بدون راه‌حل دقیق و شسته‌رفته برای مسئله رنج بی‌گناهان، به این سو میل کرده‌اند که به نفع ایوب قدیسی که به کار الگوی صبر و انسانیت می‌خورد، از ایوب یاغی

۲. Zophar

۳. Elihu

۴. متون یونانی و عبری را در این بخش‌ها با هم مقایسه کنید: ۲۰: ۳، ۹، ۱۳، ۲۲، ۹، ۱۲، ۶، ۱۴، ۱۶، ۱۶، ۱۳-۱۴، ۱۹، ۶، ۲۳، ۷. برای بحث بیشتر، نگاه کنید به دی. اچ. گارد، مفهوم شخصیت ایوب مطابق با ترجمه یونانی متن عبری، مجله ادبیات کتاب مقدس ۷۲: ۱۸۲ (۱۹۵۳). همهٔ ترجمه‌ها از خود نویسنده است، بر اساس متن انتشارات یهودی جامعه آمریکا.

چشم‌پوشی کنند. شاید ترجمه سپتو آگینا در این قضیه مؤثر بوده است. کلمنت اسکندرانی، ایوب را به‌مثابه پرستنده راستین خدا تصویر می‌کند که همراه با ابراهیم و موسی، آمدن مسیح را خبر می‌دهد.^۵ در ادبیات تلمودی، ایوب شخصی با عقاید متضاد است. بنا بر یک رأی، او از خدا ترسید، چنان‌که از متن برمی‌آید، سه بار می‌گوید (۲:۳، ۱:۸، ۱:۱)، ولی ترس او، بر خلاف ترس ابراهیم، توأم با عشق نبود.^۶ استدلال کرده‌اند که ایوب بدون انتقاد از قادر متعال، رنج خود را تحمل نکرده است. بنا بر رأی دیگر، ایوب از سرِ عشق در خدمت خدا بود. ما این را از فصل ۱۳:۱۵ می‌آموزیم: «گرچه او مرا به هلاکت می‌رساند، درعین حال می‌خواهد که من بر او صبر کنم.»^۷ با این حال، باید گفت که این سطر معروف (بر اساس یک یادداشت ویرایشی)، اغلب این‌طور ترجمه شده: «... درعین حال می‌خواهد که من به او توکل کنم.» این خود محل بحث است، زیرا روشن نیست که آیا لو آیچل^۸ عبری حاوی جواب منفی است یا خیر. بر اساس یک خوانش، ایوب با بیان اینکه نمی‌خواهد صبر کند، ابراز سرپیچی و تمرد می‌کند.^۹ ولی ابهام مانع از آن نشده است تا این نحله استدلال کند که ایوب همان‌قدر عاشق و دوست‌دار خدا بود که ابراهیم. راجع به خشم او به خدا و تقریباً کفرگویی‌اش، اشاره کرده‌اند که فرد تحت فشار و اجبار مسئول گفته‌هایش نیست.

در باب مسئله کفرگویی، مهم است به یاد آوریم که نبی یهودی بسیار بیشتر از آنچه معمولاً اذعان شده، در ارتباطش با خدا، از آزادی و اختیار عمل برخوردار است. ایوب فقط آوای برخاسته به اعتراض نیست. به‌عنوان نمونه‌ای قابل‌توجه، ابراهیم ابراز تشکیک می‌کند، هنگامی که خداوند به او می‌گوید تو به‌واسطه اعقاب خویش، رستگار و آمرزیده خواهی شد (پیدایش، ۱۵:۳) و در جایی کل این ایده را ریشخند می‌کند (پیدایش، ۱۷:۱۷). مهم‌تر از آن، او خواهان احتجاج است، آنگاه که گمان می‌کند داوری الهی درباره قوم سدوم و عموره^{۱۰} بسیار سخت‌گیرانه است (پیدایش، ۱۸:۲۵). در سفر خروج (۱۲-۲۲: ۳۲) و بار دیگر در کتاب اعداد (۲۰-۱۳: ۱۴) موسی از خدا

۵. آباء پاپی، ترجمه کی. لاک، نیویورک: کتابخانه کلاسیک لوئب، ۱۹۳۰، جلد اول، ص ۳۹.

۶. تلمود بابل، سوتا ۳۱، بابا بارتا ۱۶. برای موارد بیشتر، نگاه کنید به ای. ای. اورباچ، فرزندان. ترجمه آی. آبراهامز (اورشلیم: انتشارات مگنس، ۱۹۷۹). صص ۴۰۶-۴۱۳.

۷. سوتا ۳۱.

۸. Lo ayachel

۹. بابا بارتا.

۱۰. Sodom and Gomorrah

استدعا می‌کند که نظر و تصمیم خود را تغییر دهد. بنا بر تفسیر یک استاد بزرگ تلمود، موسی به عباى خدا چنگ انداخت و ول نکرد تا وقتی که خدا بنی اسرائیل را بخشید.^{۱۱} این ایده که خدا را می‌توان به واسطه یکی از مخلوقاتش توجیه کرد، مضمونی تکراری در کتاب مقدس است و در کتاب‌های مزامیر (۷-۲۴: ۴۴، ۸-۹: ۲۱۷، ۲: ۱۳)، ارمیا (۲-۱۲: ۱۲)، اشعیا (۳-۶۳: ۶۲) و حُبوق (۳-۲: ۱)، یافت می‌شود. سخنان ارمیا ارزش نقل قول کردن دارد، زیرا مستقیماً به ایوب ربط دارد: «ای خداوند تو عادل‌تر از آن هستی که من با تو بحث و جدل کنم؛ اما می‌خواهم بدانم که چرا بدکاران موفق‌اند؟ چرا اشخاص نادرست در رفاه و آسایش‌اند؟ تو ایشان را مانند درختی که ریشه می‌دواند و میوه می‌آورد، کامیاب می‌سازی. به زبان تو را شکر می‌کنند، اما دل‌هایشان از تو دور است! حال آنکه تو از دل من آگاهی و مرا خوب می‌شناسی. خداوندا، ایشان را مثل گوسفند به کشتارگاه بکشان و به سزای اعمالشان برسان.» (ارمیا، ۳-۱۲).

نکته جالب، وجود چنین ادبیات اعتراضی‌ای نیست، بلکه این است که این ادبیات را کفرآمیز ندانسته‌اند. این‌ها افراد پارسای راسخ‌اند، خادمان برگزیده خدای‌اند، ولی ایمان کوری از خود نشان نمی‌دهند، بلکه حاضر و آماده‌اند تا وقتی فکر می‌کنند بی‌عدالتی می‌بینند، علناً و بی‌پروا اعتراض کنند. اعتراض ایوب را باید در این زمینه ملاحظه کرد.

در واقع خطابه‌های ایوب حاوی بن‌مایه‌های پای‌بندی و اخلاص اصیل است. توجه کنید که سطور زیر (۱۰-۲: ۹) چگونه شباهت تنگاتنگی با آوای طوفان و گردباد دارد (۳۹-۳۸): «ایوب به سخن درآمد و گفت: به‌راستی می‌دانم چنین است: برابر خدا، آدمی دادگر شمرده تواند شد؟ به آن کس که سر مجادله با او دارد، یک بار هم از هزار پاسخ نمی‌گوید، از میان حکیم‌ترین و زورمندترین مردمان، کیست که برابر او ایستادگی کند و کیفر نبیند؟ کوه‌ها را بی‌آنکه بدانند جابجا می‌کنند، و در خشم خویش آن‌ها را واژگون می‌سازد، زمین را از جای خود می‌جنبانند، و ستون‌های آن را به لرزه درمی‌آورد. با منع او، آفتاب طلوع نمی‌کند، و بر اختران مهر می‌نهد، آسمان را به‌تنهایی گسترانند، و بر‌گرده دریا پای نهاده است. دُب اکبر و جبار را، و ثریا و منازل جنوبی را آفریده است.»

اما این سخنان همچنین حاوی عناصر زیر هستند: ۱- شک (۵: ۲۳) «عبارات پاسخ او را

۱۱. تلمود بابل، براكوت ۲۳، برای بحث بیشتر درباره موضوع اعتراض در کتاب مقدس، نگاه کنید به شیلدون اچ. بلانک، مردان علیه خدا: عنصر پرومته‌ای در نیایش مربوط به کتاب مقدس، نشریه ادبیات کتاب مقدس ۱۳-۱ (۱۹۵۳): ۷۲.

درمی‌یافتم، و به آنچه به من می‌گفت توجه می‌کردم.»^۲، یأس و ناامیدی (۲۱-۲۰: ۹) «اگر خویشتن را دادگر شمارم، دهانش مرا محکوم تواند کرد، اگر خود را کامل بدانم، مرا فاسد تواند خواند. لیک آیا کاملم؟ خود نیز دیگر نمی‌دانم، و از جان خویش بیزارم!»^۳، دلسوزی نسبت به خود (۱۹:۲۱) «شما ای دوستان من! رحم کنید، بر من رحم کنید، چراکه دست خدا مرا فروگرفته است.»^۴، اعتماد به نفس (۱۸:۱۳) «اینک دادخواهی خواهم کرد، با علم به اینکه محق هستم.»^۵ و سرپیچی و تمرد صریح (۲۳-۲۲: ۹) «چراکه توفیر نمی‌کند، و جرأت می‌کنم بگویم: او مرد کامل و شریر را به یکسان هلاک می‌سازد. آنگاه که بلائی مُهلک به یکباره نازل می‌گردد، به پریشانی بی‌گناهان می‌خندد.»^۶ همه این حرف‌ها تحت فشار و به‌اجبار گفته شده است، ولی این بدین معنا نیست که آن‌ها چیزی جز حرف‌های صادقانه هستند. به‌جای بحث انتزاعی دربارهٔ رنج بی‌گناهان، نویسنده خواسته طیفی از عواطف را نشان دهد که مردی بی‌گناه و خدا ترس، در حال رنج، آن‌ها را احساس کرده است.

حاصل کار این است که، با وجود اینکه این کتاب درگیر افکار فلسفی نمی‌شود، با عرضه کردن ایده‌هایش به شیوه‌ای رازآمیز، در را به روی چنین افکاری می‌گشاید. زمانی که خدا با ایوب سخن می‌گوید، هنوز چیزی شبیه راه‌حل انتزاعی برای مسئلهٔ شر وجود ندارد. انگار نویسنده از ما می‌خواهد خودمان راه‌حلی پیدا کنیم. خط کلی استدلال من این خواهد بود که کتاب ایوب در سطحی انسانی به مسئلهٔ شر می‌پردازد نه در سطحی نظری و از این رو نوشتن راه‌حل خود برای این مسئله می‌تواند بازی خطرناکی باشد. اگر بخواهیم این مطلب را به‌گونه‌ای دیگر مطرح کنیم، کلید خوانش این کتاب طرح این پرسش متافیزیکی نیست که «خاستگاه شر چیست؟» بلکه طرح این پرسش اخلاقی است که «قهرمان داستان (ایوب) چگونه از پس آن برمی‌آید؟»^۷ راجع به پرسش دوم، به‌نظم تأکید و تمرکز بر خضوع یا یاغی‌گری اشتباه است، بدون اینکه هر دوی این‌ها را از وجوه شخصیت و منش ایوب بدانیم؛ ایوبی کاملاً خاضع که تجسم عینی تسلیم و رضای بی‌حد و حصر است و شخصیتی است که دیدگانش را به روی بی‌عدالتی پیرامون خود می‌بندد. از سوی دیگر، ایوبِ نافرمان محض شخصیتی است که احساس می‌کند حاجتی به توبه و استغفار ندارد. هیچ‌کدام از این‌ها در مورد شخصیت (ایوب) کتاب صادق نیست و مهم است که دلیل آن را بدانیم.

کانت^{۱۲} زمانی استدلال کرد که تئودیسسه سنتی، دفاعی بدتر از حمله است.^{۱۳} او نتیجه گرفت که هر کس با کمترین بارقه اخلاقی، بی گمان تئودیسسه را تقبیح خواهد کرد. این مورد، در هیچ کجا به اندازه کتاب ایوب روشن نیست. الیفاز^{۱۴}، بیلداد^{۱۵} و زوفار، که برای تسلی دادن به دوست ناخوش و داغدیده فرا خوانده شده‌اند، دقیقاً برعکس عمل می‌کنند. رنج پیامد گناه است. بنابراین اگر ایوب رنج می‌کشد، حتماً مرتکب گناه شده است، اگر نه علنی، پس در خفا مرتکب گناه شده است. این تبیین، در دهان تسلی‌دهندگان چیزی نیست جز حرف‌های کلیشه‌ای که ایوب بی‌درنگ آن‌ها را دور می‌ریزد. ولی این حرف‌ها کلیشه‌هایی با پیامدهای غیرانسانی و ظالمانه هستند. «تسلی» آن‌ها کمی بیشتر از یک کیفرخواست است: «می‌دانستی خدا به سبب خطایت از تو حساب می‌خواهد» (۱۱:۶). چنان‌که کتاب مطرح می‌کند، کیفرخواست سخت‌تر و سخت‌تر می‌شود. فریادهای ایوب برای پرهیزکاری خویش، نادیده گرفته می‌شود و در فصل ۲۲، الیفاز او را به هر چیزی متهم می‌کند: «از تن برهنگان جامه‌های ایشان را برکندی، بیوه‌زنان را دست خالی بازگرداندی و بازوی یتیمان را شکستی، آیا بیشتر بهر شرارت (فساد و تباهی) عظیم تو نیست، و بهر خطاهای بی‌حد و حصرت؟» (۲۲:۵).

اینکه نه الیفاز و نه هیچ‌کس دیگر هرگز به این شرارت گواهی نداده‌اند، ربطی به قضیه ندارد: اقتضای این نظرگاه است که رنج پیامد گناه است. بنابراین حق با کانت است؛ الهیات سنتی مانعی برای احساس هم‌دردی طبیعی الیفاز است. همان اول ایوب به او گفته بود که: «آه! اگر به جای من می‌بودید، من نیز می‌توانستم چون شما سخن بگویم؛ و بر شما سر بجنبانم، شما را به سخنان، دلگرمی دهم، پس آنگاه از لب جنباندن بازایستم.» (۵-۴: ۱۶) چنین نیست که الیفاز یا دیگران کندذهن باشند. آن‌ها فقط می‌پندارند که به رسمیت شناختن رنج بی‌گناهان، باور به خدا را تباه می‌کند. خداناباور هم همین پنداشت را دارد. هرچند خداناباور معتقد است از آنجایی که رنج بی‌گناهان انکارناپذیر است، لذا باور به خدا بی‌پایه است. برای الهی‌دان سنتی، قضیه برعکس

۱۲. Immanuel Kant

۱۳. ایمانوئل کانت، در باب شکست تمام تئودیسسه‌های نافرجام فلسفی، ترجمه ام. دسپلند، در مایکل دسپلند، کانت در باب تاریخ و دین (مونترال: انتشارات دانشگاه مک‌گیل، ۱۹۷۳) صص ۲۸۳-۹۷.

۱۴. Eliphaz

۱۵. Bildad

است: چون وجود خدا انکارناپذیر است، لذا رنج بی‌گناهان نمی‌تواند رخ دهد.

تسللی‌دهندگان، در مواجهه با این حجت قوی که رنج بی‌گناهان به‌واقع رخ می‌دهد، چند راه دیگر را امتحان می‌کنند: رنج کشیدن فرد را به خدا نزدیک‌تر می‌کند (۱۷:۵). هیچ‌کس حقیقتاً بی‌گناه نیست (۴-۶: ۲۴). خدا برای ما چنان رازی است که نمی‌توانیم او را بشناسیم و هیچ چیزی از او نمی‌دانیم (۸-۶: ۱۱). نتیجه این ادعاها، کوچک‌شماری درد و رنج ایوب است. یا تبیین ساده‌ای برای آن وجود دارد یا جهان بسی گسترده‌تر از آن است که انسان بتواند همه چیز را تبیین کند. چیزی که در همه این ادعاها مفقود است حس برآشفستگی و عصبانیت است. ظاهراً هیچ‌کدام از آن‌ها از وضع اسفناک ایوب آزرده نشده‌اند یا دل‌نگرانِ دفاع از ایوب نیستند. اصرار ایوب بر اینکه «درستکاران حیران می‌مانند» (۸: ۱۷) گوش‌شنوایی نمی‌یابد. ما دیده‌ایم که ابراهیم، موسی و ارمیا علناً به اعتراض برخاسته‌اند، آنگاه که به گمانشان بی‌عدالتی دیده‌اند. تسللی‌دهندگان به تئودیه متوسل می‌شوند.

تسللی‌دهندگان نه‌تنها با دوستشان (ایوب) هم‌دردی نمی‌کنند، بلکه هرگز خود را درگیر پرسشی نمی‌کنند که ایوب پیش می‌کشد. ایوب هرگز وجود خدا را انکار نمی‌کند. او درحالی‌که چند جا عدالت خدا را زیر سؤال می‌برد (۸-۷: ۲۱، ۶-۵: ۱۲)، هرگز پرسشی را پیش نمی‌کشد که بشود آن را نفی و انکار صریح خدا دانست. برعکس، پرسش او به این خاطر است که خدا وجود دارد و عادل است و به همین دلیل، ایوب وضعیت خودش را درک نمی‌کند. سوزوگداز پرسش ایوب تماماً بدین سبب است که از باور خود به عدالت کیهانی دست‌نکشیده است. بدون خدایی عادل، هیچ محکمه‌ای در کار نخواهد بود تا او بتواند آنجا از دعوی خویش دفاع کند (۶-۱: ۲۳، ۲۳-۲۰: ۱۳، ۱۶-۱۵: ۹). هیچ مُنتقم و مدافعی (گوئل، ۲۵: ۱۹) بی‌عدالتی در حق او را جبران نخواهد کرد.^{۱۶} چنانکه پُل ریکور در جستاری متأخر مطرح می‌کند «رنج فقط مایهٔ رسوایی شخصی است که می‌فهمد خدا سرچشمهٔ تمام امور خیر در خلقت است، از جمله خشم و عصبانیت ما در برابر شر، شجاعت ما برای تحمل کردن آن، و احساس هم‌دردی ما نسبت به قربانیان».^{۱۷}

۱۶. گوئل منجی یا خویشاوند (مرد) است که به‌طور خاص در پی گرفتن انتقام یک قتل است. اینکه ایوب می‌گوید گوئل من بر خاک به پا خواهد خاست، نشان نمی‌دهد که ایوب به کس دیگری غیر از خدا اشاره می‌کند. فقرات خیلی زیادی در کتاب مقدس هست که در آن‌ها خدا مدلول گوئل است. مثلاً سفر خروج ۱۵: ۱۳، ۶: ۶، اشعیا: ۱۶: ۶۰، ۱۶: ۵۹، ۲۰: ۴۸، ۴۷: ۴۴، ۴۴: ۴۳، ۴۱: ۴۱، ۳۶: ۱۴. ایده این است که خدا حضورش را آشکار خواهد ساخت و انتقام بی‌عدالتی در حق ایوب را خواهد گرفت.

۱۷. پُل ریکور، شر، چالشی برای فلسفه و الهیات، نشریهٔ آکادمی آمریکایی دین، ص ۵۳ (۱۹۸۵)، ۴۷: ۶.

به همین دلیل است که ایوب مکرراً تأکید می‌کند تمام آنچه نیاز دارد، فرصتی کافی برای دفاع کردن است. درست است که خدا دست روی ایوب گذاشته و با او مثل یک دشمن برخورد کرده است (۲۱-۴۲: ۱۲)، ولی خدا علاوه بر هلاک‌کننده، مُنتقم و مدافع ایوب، گواه (۱۹:۲۶)، (۱۶:۱۹) و داور او هم توصیف شده است.

این ایده که خدا رقیب، مدافع و داور است، چیزی بیش از تصویر مغشوشی است که مردی عذاب‌دیده به دست می‌دهد. ایوب، در واقع، به خدا علیه خدا استشهاد می‌کند. او، با این کار، پای ابراهیم می‌گذارد، همو که در سفر پیدایش پرسید: «حاشا! که این کار کنی! دادگر را با گنهکار بمیرانی، آنچنان که با دادگر چون گنهکار رفتار شود. حاشا! آیا داور سراسر زمین دادگری را به جا نخواهد آورد؟» (۱۸:۲۵)، چنان‌که گویی حسّ دائمی خدا از عدالت، اشتباهی را که او خودش (خدا) مرتکب شده یا در شرف ارتکابش است، تصحیح خواهد کرد.^{۱۸} برای عالم متافیزیکی که تلقی وحدت بنیادی از خدا دارد، این تقسیم‌بندی ادبی یک کابوس است. این امر نشان می‌دهد که ایوب فکر نمی‌کند اذعان به رنج بی‌گناهان، برای باور به خدا مضر باشد. برای ایوب مسئله هرگز این نیست که شاید خدا وجود ندارد، بلکه مسئله او این است که خدا موقتاً خودش را مخفی کرده است: «آه! اگر می‌دانستم چه‌سان به او برسم، و به مسکن وی راه یابم.» (۲۳:۳)

هنگامی که ایوب خدا را در طوفان می‌یابد، پاسخ سراسستی برای پرسش خود دریافت نمی‌کند. در واقع، پرسش او با پرسش‌های بیشتری مواجه می‌شود. نبود تئودیه مصرح در سخنان خدا، سبب شده تا پاره‌ای از عالمان اعلام کنند که به تئودیه بی‌ربط است، پاره‌ای دیگر طبق معمول در اصالت و سندیت آن (متن) تشکیک کرده‌اند.^{۱۹} هرچند، باید پرسیم اگر خدا با رساله‌ای در باب الهیات طبیعی پاسخ می‌داد، دستاوردش چه می‌شد. مثلاً فرض کنید او با اصل کمال به ایوب پاسخ می‌داد و استدلال می‌کرد که «محرومیت‌های محدود به یک موضع» همچون درد ایوب، در کل لازمه دست یافتن به بزرگ‌ترین میزان کمال هستند. یا فرض کنید او ادعا می‌کرد بدبختی ایوب شری ضروری است که باید برای دست یافتن به خیری بزرگ‌تر تحمل شود. آیا

۱۸. برای بحث بیشتر درباره این موضوع، نگاه کنید به روبرت گوردیس، کتاب خدا و انسان (شیکاگو: دانشگاه شیکاگو، چاپ ۱۹۶۵) صص ۸۹-۸۷.

۱۹. روبرت گوردیس این آثار را با زبانی و منظم کرده است، فصل ۱۰.

وضع اسفناک ایوب یا هر کس دیگری، با چنین سخنانی تحمل پذیرتر می‌شد؟ به نظر من نمی‌شد. تنها کارایی آن این بود که به نسل دیگری از «تسلی‌دهندگان» اجازه می‌داد به درد و رنج بشر بنگرند و به حرف‌های کلیشه‌ای پناه ببرند. حرف من این است که کتاب ایوب هر گونه نظریه‌ای که رنج را خیر تلقی می‌کند، تلویحاً رد می‌کند، حتی خیر مشروطی که لازمه دست یافتن به غایت و مقصودی عالی است. یعنی این کتاب، چنین نظریه‌هایی را رد می‌کند، تا آنجا که خدا خودش از آن‌ها بهره نمی‌برد و به کسانی که به چنین نظریه‌هایی متوسل می‌شوند، ابراز خشم می‌کند (۴۲:۷). در کلام خدا اشاره‌ای به «عقوبت عشق» نمی‌شود و نمی‌کوشد نشان دهد که رنج ضروری است یا با توجه به رنج ایوب، در مورد رنج دیگران سخن بگوید. خدا فقط از این امتناع می‌کند که چیزی بگوید که بشود از آن تئودیه‌ای بیرون کشید. بنا بر نظر رابرت گوردیس، خدا وجود رنج بی‌گناهان را نفی نمی‌کند، و در برخی فقرات، (به‌عنوان مثال ۹-۱۴: ۴۰)، به پذیرفتن آن نزدیک می‌شود.^{۲۰} اگر راه‌حل مسئله شر این است که باید خود را مجاب کنیم درد و رنج ایوب در خدمت مقصودی دینی است و در صورتی که نگاه بلندمدتی به آن داشته باشیم، خیر است، در این حالت تأیید می‌کنم که نمی‌توان و نباید راه‌حلی یافت. هر کس که رنج را توجیه می‌کند یا می‌کوشد با اختیار کردن رویکردی «بلندمدت»، با ملامت و خویشن‌داری به آن بنگرد، در این صورت، چنانکه کانت ادعا کرده، دفاعی بدتر از حمله می‌کند. گاهی استدلال شده که کتاب ایوب توان حل کردن مسئله شر را ندارد، زیرا فاقد مفهومی از زندگی پس از مرگ است که به‌قدر کافی بسط یافته باشد. عده‌ای از عالمان در اظهارات ایوب در ۱۹:۲۶، در لفافه اشاره‌ای به آموزه رستاخیز عیسی مسیح را دیده‌اند، ولی این سطر مبهم و به احتمال زیاد مخدوش و تحریف‌شده باشد. بر وفق تفسیر متعارف، منزلگه مردگان جایی است که افراد پس از مرگ به آن می‌روند، چه به‌درستی زندگی کرده باشند چه نادرست (۱۷-۱۹: ۳). همانند هادس، منزلگه مردگان هیچ‌گونه دورنمایی از اجر یا کفاره به دست نمی‌دهد. ایوب آن را «سرزمین ظلمات و سایه تیره می‌داند، جایی که تاریکی و بی‌سامانی حکم‌فرما است، جایی که روشنایی نیز به شب تاریک می‌ماند» (۲۱-۲۲: ۱۰)، و گرچه او آن را به وضع کنونی خود ترجیح می‌دهد، در تأملش چیزی مثل رستگاری و نجات وجود ندارد (مقایسه کنید با مزامیر، ۶:۶،

(۸۸: ۱۱-۱۳)

۲۰. همان منبع، ص ۱۱۹.

با وجود این، مهم است در نظر داشته باشیم که حتی اگر ایوب به مفهومی کاملاً پرورده شده از زندگی پس از مرگ دسترسی می داشت، بازهم به راه حل مسئله شر نزدیک نمی شد. دورنمای دست یافتن به خوشبختی و سعادت در جهان پس از مرگ، چه بسا از دل سردی و نومیدی ایوب بکاهد، ولی بر فرونشاندن برآشفته‌گی و خشمی که او همین حالا دچارش شده، هیچ تأثیری ندارد. او به طور توجیه‌ناپذیری در حال رنج کشیدن است. گرچه مدعی کامل بودن نیست، اعتراض می کند که شدت و حجم رنجش تناسبی با گناهش ندارد (۲۶-۲۳: ۱۳، مقایسه کنید با یوشع، ۲: ۴۰). او فقط خواستار تصدیق این واقعیت است، نه جبران این رنج در آینده. هر اتفاقی که در جهان بعد برای نفوس گناهکار بیفتد، درستکاران همچنان از بدبختی و فلاکتی که باید الان تحمل کنند، منزجرند. این نکته در کتاب برادران کارامازوف به نحوی قاطع مطرح شده است.^{۲۱} پس از اینکه ایوان کارامازوف به جزئیات پیچیده شکنجه یک کودک توسط والدینش می پردازد، اعتراض می کند که هیچ چیز نمی تواند بر بی عدالتی ای که بر آن کودک رفته غالب شود، نه پاداش های آسمانی یا عقوبت جهنم، نه خیر بزرگ تر و فراگیرتری که بر فرض، رنج کودک برای دست یافتن به آن خیر ضروری است. هیچ دلیلی ندارد که بگوییم با شکنجه یک انسان وضع جهان «بهتر» می شود. حتی اگر رنج قربانی در زندگی آینده جبران شود، خشونت همچنان ادامه دارد.

با وجود این، توجه کنید که اگر نویسنده از ما می خواهد با ایوب ابراز همدردی کنیم و نسبت به وضع اسفناک او برآشفته و خشمگین شویم، گویا ما را به یک دوراهی سوق می دهد. از یک سو، عواقب غیرانسانی تئودسیسه را به ما نشان می دهد. خدا خود نمی کوشد رنج بی گناهان را توجیه کند - هنگامی که مجال کافی برای چنین کاری به او داده شده است - و تبیینی برای وضع اسفناک ایوب به دست نمی دهد. از سوی دیگر، کتاب ما را ترغیب می کند که وضع اسفناک ایوب را

۲۱. فتودور داستایوفسکی، برادران کارامازوف، ترجمه سی. گارنت (نیویورک: راندوم هاوس، ۱۹۵۰) صص ۲۸۶-۸۷. مقایسه کنید با آگوستین، در باب انتخاب اراده آزاد، ترجمه ای. اس. بنجامین (ایندیانا پولیس: بوبس - مریل، ۱۹۶۴) صص ۱۴۰-۴۱: «برخی ایراد بزرگ تر و، می شود گفت، مهربانانه تری را مطرح می کنند، راجع به رنج بدنی ای که بچه ها می کشند. آن ها می گویند بچه ها، به خاطر سن و سالشان، مرتکب گناهی نشده اند (با این فرض که نفوس آن ها قبل از روح بخشیدن به بدنشان، مرتکب گناهی نشده است). از این رو، آن ها می پرسند: «بچه ها چه شرارتی کرده اند که این طور باید رنج بکشند؟» اما چه دلیلی هست باور کنیم که به کسی، قبل از اینکه او بتواند آسیبی برساند، به خاطر بی گناهی اش باید پاداش داده شود؟ از آنجا که خدا با اصلاح کردن بزرگسالانی که از بیماری و مرگ بچه های عزیزشان زجر کشیده اند کارهای خیر انجام می دهد، چرا باید این رنج رخ بدهد؟ وقتی که رنج بچه ها بیش از حد باشد، انگار که برای رنج کشیده ها هرگز رخ نداده است. یا بزرگسالان به خاطر رنج هایی که برایشان رخ داده، بهتر می شوند، اگر آن ها با گرفتاری های دنیوی و انتخاب درست زندگی کردن اصلاح نشده باشند، والا اگر به خاطر مصائب این زندگی تمایلی ندارند که میل به زندگی ازلی کنند، هنگامی که در داوری اخروی عقوبت می شوند، عذر و بهانه ای نخواهند داشت. افزون بر این، چه کسی می داند، وقتی که رنج های این بچه ها والدین را درهم می شکند، به چه ایمانی عمل می شود یا چه ترحمی آزموده می شود. چه کسی می داند خدا چه پاداشی را در نهم نگاه داوری اش برای بچه ها کنار گذاشته، بچه هایی که گرچه اعمال درستی ندارند، از سوی دیگر، زیر بار گناه هم نیستند؟»

وحشتناک قلمداد کنیم. همچنین ما می‌خواهیم بدانیم که چرا زندگی مردی درستکار به توده خاکستر فروکاسته شده، می‌خواهیم یک نفر پاسخگو باشد، اما وقتی این‌دو را کنار هم می‌گذاریم، خودمان را در وضعیتی می‌بینیم که نسبت به چیزی که نه قابل توجیه است نه قابل تبیین، خشمگین می‌شویم. کتاب ایوب این تنش را چگونه حل می‌کند؟ آیا از آشتی بین ایوب و خدا حکایت می‌کند، یا اینکه فقط ما را با اعتراضی بیهوده بر سر چیزی که به احتمال زیاد قادر به فهمش نیستیم، رها می‌کند؟

تردیدی نیست که ایوب با سخنان خدا تسلی یافته است. مردی که انگشت اعتراض به آسمان بلند کرده و خواستار مواجهه با متهم‌کننده خود شده، در فصل ۴۲ ادعا می‌کند که «آری، کارهای عظیمی را حکایت کردم که آن‌ها را درک نمی‌کنم و شگفتی‌هایی را که فراتر از فهم من است و من آن‌ها را نمی‌دانم» و در خاک و خاکستر توبه می‌کند («از این روی از سخنان خویش باز می‌گردم، و در خاک و خاکستر ماتم می‌گیرم»). آیا او در این مرحله اخیر، بی‌گناهی خود را انکار می‌کند؟ آیا او از رعد و غرش صدای خدا ترسیده بود؟ تفسیری متداول از کتاب ایوب این است که خدا حق دارد خود را در هاله‌ای از راز مستور کند. راه‌های او راه‌های ما نیستند. ولی اگر این درست باشد، آنگاه خشم و عصبانیت اخلاقی‌ای که به خاطر ایوب به ما دست می‌دهد، چه می‌شود؟ آیا این فروغلتیدن در شکاکیت الهیاتی است که مطابق با آن، انتخابی نداریم جز راضی شدن به خواست و اراده الهی؟ اکنون باید به همین پرسش‌ها بپردازیم.

۳

کتاب ایوب، علاوه بر تئودیه، تعدادی پرسش درباره گستره معرفت بشر پیش می‌کشد.^{۲۲} ایوب به آن دوستانش که «پندهای حکیمانه و مثل‌های خاکستر» پیش می‌نهند جوابی تحقیرآمیز می‌دهد: «به قدر شما می‌دانم و از شما چیزی کم ندارم» (۱۳:۲). او به خدا اعتراض می‌کند که: «مرتکب چند خطا و گناه گشته‌ام؟ مرا بگوی که معصیت و گناه من چه بوده است؟» (۱۳:۲۳). او به همه اعلام می‌کند که: «می‌دانم که منتقم و مدافع من زنده است، و در آخر بر خاک به پا خواهد

۲۲. این موضوع در مقدمه ناهوم این. گالاتر به ابعاد ایوب: یک مطالعه و متون برگزیده، (نیویورک: کتاب‌های اسکوک، ۱۹۶۹) صص ۶۰-۱۱، بحث شده است. این یک گلچین ارزشمند است، نه فقط به خاطر جستار گالاتر و دیگر منتخبات، بلکه به خاطر کتاب‌شناسی آخرش.

خاست» (۱۹:۲۵). تسلی دهندگان وقتی دیدند تئودیه‌شان در حال فروریختن است، به یک نوع شکاکیت افراطی متوسل شدند. بیلداد معتقد است که ما «زادهٔ دیروزیم، هیچ نمی‌دانیم، و زندگی ما بر زمین چون سایه می‌گذرد» (۸:۹). او حتی خبر از کلام پایانی خدا می‌دهد: «آیا دعوی آن داری که ژرفاهای خدا را درمی‌یابی، به نهایت قادر مطلق می‌رسی؟ بلندتر از آسمان‌ها است، چه خواهی کرد؟ ژرف‌تر از منزلگه مردگان است: چه خواهی دانست؟» (۸-۷: ۱۱).

بعد هم الیهو می‌گوید: «ای ایوب، این را بدون خلقی بنیوش، و بر شگفتی‌های خدا بیندیش، آیا می‌دانی خدا چه‌سان آن‌ها را فرمان می‌دهد، و ابر او چه‌سان آذرخش را رخشان می‌سازد؟ آیا می‌دانی ابرها را چه‌سان در تعادل نگاه می‌دارد، که اعجاز علم کامل است؟» (۱۶-۱۴: ۳۷). دیدیم که عجز آدمی در راهیابی به حکمت دست‌نیافتنی خدا، در خطابهٔ مشاجره‌آمیز فصل ۲۸، در دهان ایوب گذاشته می‌شود. این خطابه با این ادعای معروف پایان می‌یابد که خوف از خدا حکمت است.

به عبارت دقیق‌تر، این نوع شکاکیت با تئودیه مغایرت دارد. برای اینکه تئودیه کارایی داشته باشد، قضیه باید این باشد که این جهان بهترین جهان ممکن است، رنج در خدمت هدفی عالی است، و اینکه با تأمل در رویدادهای این جهانی می‌توان به مقاصد خدا پی برد. ولی اگر حکمت بشر به همان اندازه محدود است که تسلی دهندگان می‌گویند، در این صورت، ما از هدف غایی خدا ابداً چیزی نمی‌دانیم، پس چگونه می‌توانیم احکامی صادر کنیم که تئودیه ایجاب می‌کند؟ این مغایرت در خطابهٔ الیفاز در فصل ۱۵ آشکارتر است. او سخن تحقیرآمیز ایوب را بازگویی می‌کند: «تو چه می‌دانی که ما نمی‌دانیم؟» (۹: ۱۵). ولی در سطرهای بعدی، او به خودش اجازه می‌دهد که از جانب خدا سخن بگوید. اگر انسان چیزی جز «شناخت بی‌محتوا» ندارد، پس به چه اعتباری الیفاز می‌تواند در بدبختی دوستش (ایوب) یک هدف الهی کشف کند؟

وقتی خدا حرف خود را می‌زند، محدودیت شناخت آدمی خیلی مسئله‌دار می‌شود: «این کیست که با واژگان بدون شناخت، نظرها (آرا) را تار می‌کند؟» (۲: ۳۲). در واقع، خدا در پاسخ به اعتراض ایوب، از تسخر زدن فراتر نمی‌رود. در چندین جا (۳۳، ۲۱، ۱۸، ۵: ۳۸) او از ایوب پرسشی می‌کند و با ریشخند می‌گوید «برای اینکه مطمئناً تو می‌دانی». تصویری که از سخنان خدا برمی‌آید، تصویر عالمی است که در آن نیروهای خیر و شر کاملاً فراتر از گسترهٔ فهم انسان،

تحت کنترل حاکمی هستند که بر امتیازات شاهانه خویش، تأکید می‌کند: «آیا به‌راستی بر آنی تا داوریم را ابطال کنی؟» (۸: ۴۰). چنان‌که چارلز هارتشورن^{۲۳} خاطر نشان کرده^{۲۴}، درست است که به‌رغم لحن و طنین رعدآسای خطابه خدا، ایوب هرگز در معرض خطر فیزیکی نبود - خدا در هیچ‌جا او را با زور و خشونت تهدید نمی‌کند - اما نکته این ریشخندها از دست رفته است. ایوب در خطابه پایانی خود در کتاب، در برابر کمال الهی خضوع می‌کند: «آن کیست که به سخنان نابخردانه، تدابیر ترا پوشیده دارد/ آری، کارهای عظیمی را حکایت کردم که آن‌ها را درک نمی‌کنم، و شگفتی‌هایی را که فراتر از فهم من است و من آن‌ها را نمی‌دانم» (۳: ۴۲).

درسی که باید از خضوع ایوب گرفت، آشکار به نظر می‌رسد. ما درکی از این نداریم که خلقت کل کهکشان‌ها یا کنترل کردن نیروهای طبیعی که کالبد انسان را فراگرفته‌اند، چگونه است. بنابراین، مبنایی نداریم که بخواهیم بر اساس آن به حاکمیت الهی اعتراض کنیم. مفاهیم اخلاقی‌ای که به آن‌ها اعتقاد داریم، محدود به افعالی هستند که قادر به فهمشان هستیم. از این‌رو، دلیلی ندارد که خدا لزوماً خود را در چشم ما موجه جلوه دهد.

این آموزه را به‌راحتی می‌توان از این کتاب دریافت، اما نه آن درسی که یکپارچگی و انسجام کتاب را حفظ کند. ایوب خاضعی که در خاک و خاکستر توبه می‌کند، ممکن است جایگزین ایوب خشمگین و نابردباری شود که برای وضع اسفناک خود مطالبه توضیح می‌کند، ولی صرف خضوع پایان ماجرا نیست. در موخره کتاب، هر دو ایوب جایشان را به ایوبی داده‌اند که برای دوستانش به درگاه خدا دعا می‌کند - یعنی ایوب نبی. ایوب را به‌مثابه پیامبر دانستن، سنتی است که در همان اوایل کتاب حزقیال (۱۴-۱۲: ۱۴) باب شده است. به‌هرحال، ویراستاران کتاب مقدس شرح‌دار جدید آکسفورد^{۲۵} به حق خاطر نشان می‌کنند که بازگشت ایوب، پیامد پشیمانی و استغفار او نیست، بلکه نتیجه خواست و اراده او به شفاعت کردن برای دیگران است. با توجه به سنتی که توسط ابراهیم، موسی و ارمیا باب شده، شفاعت متضمن توکل به قدرت نجات‌بخش خداست، اما افاده مضمونی را نمی‌کند که معمولاً از تسلیم مراد می‌شود. نبی کسی است که به خدا استدعا می‌کند، حتی با او احتجاج می‌کند، نه کسی که فرامین الهی را بی‌چون و چرا

۲۳. Charles Hartshorne

۲۴. چارلز هارتشورن، یک الهیات طبیعی برای زمانه ما، (لا ساله، ایلینویز: محکمه باز، ۱۹۶۷) صص ۱۱۶-۲۰.

۲۵. *The New Oxford Annotated Bibel*

می‌پذیرد. چنان‌که آبراهام جی. هشل^{۲۶} مطرح می‌کند، نفسِ نبی به رنج انسان حساسیت زیادی دارد، وقتی با خلق است، جانب خدا را می‌گیرد، اما وقتی با خداست، جانب خلق را می‌گیرد.^{۲۷} پس نبی فکر نمی‌کند یک بار که خدا را ببیند، همه چیز جهان درست است. رابطه طوفانی بین خدا و موسی، برای ابطال این ایده کفایت می‌کند.^{۲۸}

شاید ایوب ابعاد و گستره آسمان‌ها یا اوامر ناظر بر خوشه پروین (ثریا) را نداند؛ درعین حال نزدیک به پایان کتاب، او مقام و جایگاه درخوری دارد تا در پیشگاه محکمه آسمانی از دعوی خویش دفاع کند. پس، دعوی خود او چه می‌شود؟ من فکر می‌کنم که اینجا، جایی است که در آن شکاکیت هرگز یک مسئله نیست. در میان عذابش، سه تن از نزدیک‌ترین دوستانش به او می‌گویند که از اعلام بی‌گناهی خود، دست بردارد و برای جرم‌های شیعی که مرتکب شده توبه کند. شخصیت حقیری که از رنج پریشان‌گشته، شکنجه شده و به او خیانت شده، از نصیحت دوستانش متابعت خواهد کرد و فکر می‌کند که حتماً در مورد بی‌گناهی‌اش اشتباه می‌کرده، و حتی اگر بی‌گناه باشد، کمی بندگی هیچ ضرری ندارد. در یک کلام، او به خاک می‌افتد و برای طلب بخشش، خود را حقیر می‌کند. اما ایوب هیچ‌یک از این کارها را نمی‌کند. او به دوستانش اجازه نمی‌دهد تا اظهار برتری اخلاقی کنند، و به جرمی که مرتکب نشده اعتراف نمی‌کند. او با بی‌اعتنایی به تمام حرف‌هایی که شنیده، مثل یک قهرمان محکم و استوار می‌ایستد و بی‌گناهی خود را تصدیق می‌کند (۶-۳: ۲۷):

«مادام که بازمانده حیات، مرا جان خواهد بخشید، و نفخه خدا از منخیرین من خواهد گذشت، لبانم هیچ سخن بدی نخواهد گفت، و زبانم هیچ دروغی بیان نخواهد کرد. حاشا که شما را محق بدانم، تا واپسین دم خود، بی‌گناهی خویش را نگاه خواهم داشت. دل‌بسته دادگری خویشم و آن را فرو نمی‌گذارم، و وجدانم بابت هیچ‌یک از روزهایم مرا نکوهش نمی‌کند.»

اگر این شخصیت کاملاً مطیع می‌شد - حتی در برابر خدا - این کتاب هر گونه ادعای ممکن یکپارچگی‌اش را از دست می‌داد؛ مهم‌ترین خطابه قهرمان، هم‌سنگ با یک دروغ و برکشیدن او به جایگاه پیامبری، افزوده‌ای گزاف به داستانی باورناپذیر می‌شد. آنگاه، چالش این است که ببینیم

۲۶. Abraham J. Heschel

۲۷. آبراهام جی هشل، انبیا، جلد اول (هاربر و راو، ۱۹۵۵) ص ۱۲۱.

۲۸. کتاب مقدس شرح‌دار جدید آکسفورد، چاپ اچ. جی. مای و بی. ام. متزگر (نیویورک: انتشارات دانشگاه آکسفورد، ۱۹۶۲) ص ۶۵۵.

ایوب چگونه می‌تواند صداقت خود را به مثابه مردی درستکار حفظ کند، در همان حال که به خاطر «حکایت کردن کارهای عظیمی که آن‌ها را درک نمی‌کند و شگفتی‌هایی که فراتر از فهمش است و آن‌ها را نمی‌داند» توبه می‌کند.

کانت پاسخی حاضر و آماده دارد. وقتی ایوب در پیشگاه خدا توبه می‌کند، اعتراف نمی‌کند که حُرمت‌شکنا نه سخن گفته، بلکه اعتراف می‌کند که نابخردانه درباره چیزهایی فراتر از درکش، سخن گفته است.^{۲۹} بنا بر نظر کانت، عقل انسان با هیچ استنتاجی نمی‌تواند از تجربه جهان به شناخت خالق جهان راه برد. مخصوصاً، ما نمی‌توانیم با اندیشیدن به ابره‌های خلقت خالق، مقاصد او را استنتاج کنیم. به همین دلیل است که تئودیه ناممکن است. غایت قصوایی که اشیای جهان فیزیکی در خدمت آن‌اند، بر ما پوشیده است. ارتباط بین نظم فیزیکی و نظم اخلاقی، حتی بسی بر ما پوشیده است. راه‌های خدا فقط بر او معلوم و شناخته شده هستند. در این قالب، تسلی‌دهندگان بازنماینده جهد عقل نظری هستند برای فهمیدن خدا بر اساس اصولی که از تجربه نتیجه‌گیری شده‌اند. از این رو، ایوب متهم می‌شود که گناهکار است. کانت این را حکمی جزمی می‌انگارد، حکمی که پیش فرض می‌گیرد که تجربه با تلقی ما از الوهیت سازواری دارد. ایوب بازنماینده جهدی است که می‌خواهد اخلاق را، و نه عقل نظری را، مبنای ایمان ما سازد. کانت با استشهاد به کلام فوق‌الذکر (۳-۶: ۲۷)، ادعا می‌کند که ایمان ایوب بر درستی و صداقت قلبش استوار شده تا بر فهمی متافیزیکی از خدا.

تفسیر کانت ظرافت و پیچیدگی فلسفی را فراتر از هر چیز برای نگارنده کتاب ایوب قابل دسترس در نظر می‌گیرد، اما تا این حد درست است: جهان کتابی نیست که ما بتوانیم مقاصد نویسنده را از آن استنتاج کنیم. هرگاه خدا به ایوب می‌گوید «برای اینکه مطمئناً تو می‌دانی»، (خدا) بر این نکته تأکید می‌کند. همچنین حق با کانت است که می‌گوید اعتراف ایوب پس گرفتن ادعای قبلی بی‌گناهی‌اش نیست. عجز اذهان ما در پی بردن به خواست و اراده الهی حاکی از عجز ما در تأکید بر صداقت خودمان نیست. با این همه، درست این است که ایوب پس از اعتراف، مرد درستکاری است که دوستانش به ناحق او را متهم کرده بودند.

اگرچه در نهایت، ایوب با تفسیر کانت هنوز هم روایت دیگری از قهرمان صبری است که با

۲۹. کانت، صص ۲۸۳-۹۷.

راه‌حل رواقی رنج را تحمل می‌کند. به عبارت دیگر، کانت معتقد است که فضیلت اصلی ایوب صداقت است. ایوب، بر خلاف تسلی‌دهندگان، نمی‌کوشد با سرهم کردن یک تئودیسۀ جزمی، چالپوسی خدا را کند: او در مورد آنچه می‌داند و آنچه نمی‌داند، صدیق است. از آنجاکه ایوب نمی‌تواند دلیل رنج خویش را بداند، لذا چاره‌ای جز تحملش ندارد. طبق خوانش پیشنهادی من، صداقت با خشم و برآشفته‌گی ممزوج شده است. درست است که این خشم و برآشفته‌گی با خشوع در برابر حکمت و قدرت نامتناهی خدا تلطیف شده، ولی هرگز رخت برنسته است؛ اگر آن می‌بود، ایوب نمی‌توانست نقش پیامبری را به عهده بگیرد. بنابراین، شاید بتوان گفت نبی هم بنده (عبد) است هم رقیب (عد). ایوب، مانند ارمیا، برتری خدا را می‌پذیرد، با این همه از دعوی خویش نیز دفاع می‌کند.

از طنز روزگار، تأیید فلسفی خوانش من متأثر از کانت است. با وجود فهم محدودمان از کیهان و با وجود مساعی ناچیز ما برای کنترل کردن آن، این درست نیست که مفاهیم اخلاقی‌ای که به کار می‌بریم نیز به همان اندازه محدودند. کنار اوریون^{۳۰} من لکه‌خیلی ریزی در امتداد پلنیوم^{۳۱} هستم، ولی به مثابه عامل اخلاقی، موجودی بی‌نهایت باارزش و غیرقابل‌ارزیابی هستم. پس آن داوری اخلاقی که به محض دیدن رنج بی‌گناهان، خودش را کنار می‌کشد، یا هنگامی که کسی مستحق رنج است، برایش طلب بخشش می‌کند، در فراسوی بخش کوچکی از عالمی که در آن ساکن هستیم می‌تواند کاربرد داشته باشد. از نظر کانت، هیچ اخلاق فرازمینی‌ای وجود ندارد که فقط برای خدا شناخته شده باشد. فقط یک قانون اخلاقی هست و این قانون هم، همان قدر برای خدا الزام‌آور است که برای من. درعین حال کانت، بر خلاف ارمیا و دیگر انبیا، پرهیز می‌کند از اینکه بگوید مردم می‌توانند به اعتبار این معیار مشترک، به خدا اعتراض کنند. به نظر می‌رسد که کتاب مقدس این امکان را در سایه میثاق الهی^{۳۲} میسر ساخته است. اگر خدا هنگامی که فرزندانش شروط آن میثاق الهی را نقض می‌کنند، می‌تواند اعتراض کند، فرزندان او هم این حق را برای خود قائل‌اند که وقتی معلوم شود خدا آن شروط را نقض می‌کند، به او اعتراض کنند. ایوب با تفسیر کانت، بدون امکان اعتراض، بهره‌ای از عمق و حساسیت شخصیت واقعی‌اش ندارد. وقتی نبی

۳۰. Orion

۳۱. Plenum

۳۲. Covenant

بتواند از رهنمود کانت تبعیت کند و نسبت به آنچه می‌داند و آنچه نمی‌داند صادق باشد، با راه‌حل رواقی نمی‌تواند رنج را تحمل کند. مسئله شر لقمه‌ای بزرگ‌تر از دهانش است.

۴

بازگردیم به همان نقطه‌ای که جستار را با آن شروع کردیم. کتاب ایوب به آن شکل درباره مسئله شر بحث نمی‌کند که آگوستین^{۳۳}، لاینیتس^{۳۴} و هیوم^{۳۵} درباره‌اش بحث می‌کنند. بعید است که نویسنده کتاب اصلاً با صورت‌بندی فلسفی مسئله شر برخورد کرده باشد، اما حتی اگر برخورد می‌کرد، دلایلی در دست داریم تا حدس بزنیم که او آن (مسئله شر) را رد می‌کرد. سخن خدا حاکی از این است که فهم بشر در برابر حکمت یا قدرت الهی ناتوان است. آنگاه پرسش این می‌شود که آیا اصطلاحاتی که برای بیان مسئله شر به کار می‌بریم، هیچ معنای واضح و روشنی دارند؟ هارتشورن استدلال می‌کند که آن‌ها معنای روشنی ندارند. او می‌گوید ایوب از وحشت و یا با تطمیع خاضع نگشت، او فقط وضعیت شناختی واقعی‌اش را نشان داد. و این وضعیت چه بود؟ اینکه او نظریه‌ای در مورد همه‌توان بودن مطرح کرده بود که هیچ‌کس معنایش را نمی‌فهمید. کوشش برای بیرون کشیدن نتایج از مفهومی که خود فرد واجد آن نیست، چه فایده‌ای دارد؟ عدم فهم روشن از مفهوم قدرت الهی به یک مسئله شر منجر می‌شود، اینکه چرا خدا این کار را «می‌کند» و چرا آن کار را «نمی‌کند». این حرف چه معنایی دارد که «خدا کاری می‌کند»؟ پذیرش شفافیت چنین زبانی، و درعین حال یافتن معنایی در انگیزه الهی - اینکه چرا خدا کارهایی را انجام می‌دهد - چنانکه بردیایف گفته است، یک بار برای همیشه رازی را مسئله انگاشتن است که یکی «قبلاً در موردش مبالغه کرده است». این معما یک گام پیش‌تر شروع می‌شود. در مورد «قدرت» انسانی چیزی می‌دانیم، ولی با چه نوع قیاسی می‌توانیم درباره «قدرت الهی» سخن بگوییم؟ تا وقتی این قیاس سراسر را نداشته باشیم، مسئله شری وجود ندارد که به روشنی تعریف شده باشد.^{۳۶}

۳۳. Augustine

۳۴. Leibniz

۳۵. David Hume

۳۶. هارتشورن، صص ۱۱۸-۱۹.

ما تصویری از این نداریم که ایوب چه نوع نظریه‌ای را مطرح کرده است؛ هر چند می‌توانیم بگوییم که او اعتراف می‌کند خدا و خلقتش بی‌نهایت شگفت‌آورتر از آن است که بتوان فهمید. این را هم می‌توانیم بگوییم که کتاب ایوب هر دو شقی را که به روایت انتزاعی از مسئله شر می‌انجامد، یعنی خداناباوری و الهیات سنتی، رد می‌کند. خداناباوری رنج بی‌گناهان را مجاز می‌داند، ولی دلیلی در دست ندارد تا آن را ننگ‌آور قلمداد کند. الهیات سنتی می‌انگارد که ما می‌دانیم خدا چگونه عمل می‌کند، درحالی‌که واقعاً این را نمی‌دانیم.

چنان‌که پیش‌تر اشاره کردم، کتاب ایوب در سطح عمل به مسئله شر می‌پردازد: مرد بی‌گناهی را بلایا فراگرفته و او به انحای مختلف به آن واکنش نشان می‌دهد. یک دلیل اینکه کانت این کتاب را این‌قدر مفید می‌یابد، این است که او کوشید الهیات را از یک رشته نظری به شکل رشته‌ای عملی درآورد. بدین‌سان، کانت موافق می‌بود که صورت‌بندی سنتی مسئله شر چیزی نیست جز دعوت به بسط دادن عقل انسان به فراتر از حدودش.

اگر پرسش‌های غیرقابل‌پاسخ درباره هدف خدا در روا دانستن وقوع شر را کنار بگذاریم و بپرسیم که یک مرد درستکار چگونه باید با آن کنار بیاید، آنگاه مسئله شر بیشتر به ما دخل و ربط پیدا می‌کند تا به خدا. این نکته از این امر برمی‌آید که ما می‌توانیم دو نحوه تلقی از خود داشته باشیم: (۱) به مثابه موجودی با ارزش نامتناهی که قادر به تشخیص بی‌عدالتی است، (۲) به مثابه موجودی با شناخت محدود در عالمی بی‌نهایت وسیع‌تر از آن که بتوان فهمید. در کتاب مقدس، پیشینه‌های فراوانی برای هر کدام از این دو دیدگاه وجود دارد. کلید فهم مسئله شر این است که هر دو دیدگاه را درست و موجه بدانیم.

دیدگاه اول را ملاحظه کنید. واکنش عام به تراژدی شخصی این است که شخص خود را نکوهش می‌کند. کسانی که از تصادفات منجر به فوت چندین نفر، جان سالم به در می‌برند احساس گناه می‌کنند، حتی اگر شواهد و قرائن نشان دهد که خطا و گناهی مرتکب نشده‌اند. اشخاصی که از بیماری حادی رنج می‌برند، با این حرف آن را توجیه می‌کنند که تقدیر با ما آن‌گونه تا کرد که مستحقش بودیم. در واقع، گرایش به گناهکار دانستن خود چنان شایع است که فروید^{۳۷} ادعا کرد این گرایش در هر بیماری عصبی‌ای دخیل است.^{۳۸} بنابراین، وقتی ایوب در فصل ۲۷

۳۷. Sigmund Freud

۳۸. فروید، مجموعه سخنرانی‌های مقدماتی درباره روان‌کاوی، جی. استراچی، ترجمه و ویرایش (نیویورک: دبلیو. دبلیو. نورتون ۱۹۶۶) ص ۵۷۲.

بی‌گناهی‌اش را تصدیق می‌کند، نه فقط بر اندرزهای دوستانش بلکه باید بر نیرویی قوی در روان‌شناسی انسان هم چیره شود. بازهم، راحت‌ترین کار افتادن به خاک و طلب بخشش است، حتی اگر کاملاً مطمئن نباشد که بخشش برای چیست. به نظر می‌رسد نویسنده در فصل ۱۶-۱۵: ۱۵ به این گرایش واقف است، آنجا که الیفاز می‌گوید: «خدا بر مقدسان خویش نیز اعتماد نمی‌کند، و آسمان‌ها در نظر او پاک نیستند، چه رسد به این موجود مکروه و تباه‌آدمی که ستمگری را چون آب می‌نوشد!» البته ایوب آنچه را ریکور «بازی بی‌رحمانهٔ قربانی منتقم» می‌نامد، بازی نمی‌کند.^{۳۹} خطرات کفرگویی هرچه باشد، احساس خشم و برآشفستگی ایوب ترجیح دارد به خودخوارشماری‌ای که الیفاز می‌کوشد به او تلقین کند.

از سوی دیگر، ایوب می‌تواند ببیند گرچه مستحق خوشبختی است، خوشبختی او نقطهٔ کانونی عالم نیست. تسلی یافتن او نتیجهٔ توانایی‌اش در متحیر شدن به گستردگی خلقت و نیروهای عظیم (مخوف) در آن است. برتراند راسل به‌عنوان خداناباوری راسخ، در نمایش مرگ و دوام رنج تحمل‌ناپذیر، «قدسیت، خشیتی فائق، عظمت، ژرفا، راز بی‌پایان هستی» را دیده بود.^{۴۰} صدای طوفان و گردباد در داستان ایوب، درست چنین منظری را به وجود آورد. از این منظر، رنج بی‌گناهان همچنان ظلم و جفاست، ولی ایوب به این دید می‌رسد که پرسشی که چنین رنجی را مطرح می‌کند، نه آغاز و نه پایان کنجکاوای بشر است. اگر حق با او باشد که بر بی‌گناهی‌اش تأکید کند، همچنین حق با اوست که با آن تلف نشود. در انتها، او با سربلندی توبه می‌کند: او مضیق بودن بینش را می‌پذیرد، بی‌آنکه مقهور عذاب وجدان روان‌نژندانه شود.

می‌پذیرم که احساس خشم و خشیت، بهترین پاسخ‌های ما هستند که به «راه‌حلی» برای مسئلهٔ شر نزدیک خواهند شد. این احساسات تنها راه‌های درست کنار آمدن با مسئلهٔ شر هستند. کتاب ایوب القا می‌کند که این احساسات می‌توانند در شخص نبی هم‌زمان وجود داشته باشند. این بدان معنا نیست که ما آب داغ را با آب سرد مخلوط می‌کنیم و به چیزی میانی می‌رسیم: نبی همچنان از رنج آدمی عذاب می‌کشد و با محدودیت‌های شناخت آدمی مواجه می‌شود. همانند اشعیا (اشعیا، ۱: ۶۲ «به‌خاطر زیون، من ساکت نمی‌شوم»)، نبی هرگز به حالت رضایت از خود نمی‌رسد. نکتهٔ اینجاست که حتی اگر نبی توضیحی برای این نداشته باشد که چگونه همه‌چیز با

۳۹. ریکور، ص ۶۴۶.

۴۰. برتراند راسل، نیایش یک انسان آزاد در چرایک مسیحی نیست؛ (۱۹۵۷)، بازچاپ نیویورک: هارپر و راو، (۱۹۶۳) ص ۱۱۳.

هم جور می‌شود، می‌تواند با خود بسازد و شرافت خود را حفظ کند. پس، وقتی سرایندهٔ مزامیر می‌پرسد «تو کیستی به ضرورت وجود او واقفی؟» (مزامیر، ۸:۵)، کتاب ایوب پاسخ می‌دهد: موجودی که حتی در رنج و عذاب هم می‌تواند به حد قهرمانی بر کشد.

مشخصات مقاله به زبان اصلی:

Seeskin, K. (1987). Job and the Problem of Evil. *Philosophy and literature*, 11(2), 226-241.

رنج و مسئله شر در رمان‌های شوساکو اِندو

مینکو هوندا^۱

برگردان محمد یوسفلوئی

مقدمه

مسئله شر یکی از بزرگ‌ترین و دشوارترین مشکلات متفکران مسیحی است و به همین جهت این مسئله از مضامین مهم و پرتکرار ادبیات مسیحی است. وجود شر در جهانی که توسط خدای قادر مطلق و خیر محض پدیده آمده، گیج‌کننده به نظر می‌رسد. مسئله شر در شکل الهیاتی و منطقی‌اش این‌گونه خلاصه می‌شود: «اگر خدا خوب باشد، دوست دارد دنیا را بدون شر بیافریند. اگر خدا قادر مطلق است، خواهد توانست آنچه می‌خواهد انجام دهد، اما اگر این‌چنین است، چرا در جهان شر وجود دارد؟»

در سنت غربی، به‌طور عمده، دو گونه تلاش برای پاسخ به این پرسش وجود داشته است که یکی تئودیسۀ آگوستینی^۲ را پدید آورده و دیگری تئودیسۀ ایرنائوسی^۳ را. آگوستین قدیس ریشه شر این

۱. Mineko Honda

۲. Agustin

۳. Irenaeus

جهان را به نافرمانی اولین انسان در مقابل خدا نسبت می‌دهد؛ نافرمانی‌ای که با سوءاستفاده از اختیاری شکل گرفت که خداوند به انسان داده بود تا با استفاده از آن، آزادانه از او اطاعت کند. این گناه نخستین انسان و هبوط اوست که شرور را پدید آورده است. اگر خداوند به انسان اراده آزاد دهد، با وجود قادر مطلق بودن، نمی‌تواند جلوی سقوط او را بگیرد، چراکه اعطای اختیار و جلوگیری از استفاده از آن به هر شکلی، از نظر منطقی متناقض و صرفاً ناممکن است (قدرت مطلق خداوند، توانایی اوست برای انجام هر امر منطقی ممکن و انجام ناممکن‌های منطقی حتی برای خدا هم غیرممکن است، مانند آفریدن مربعی گرد). از طرف دیگر، ایرنائوس قدیس معتقد است انسان اصالتاً نابالغ و ناقص خلق شده است و هدف این بوده که با تجربه هردوی خیر و شر به تکامل برسد. در این دیدگاه، شر برای تکامل نوع بشر ضروری است.

همان‌طورکه از این دو تئودیهسه - به نمایندگی از دیگر تئودیهسه‌ها - مشخص است، حلقه الهیاتی غرب هنگام سخن گفتن از مسئله شر، به تمرکز بر خاستگاه و دلیل وجود شر تمایل دارد. با وجود این، ایمان زنده ما انسان‌ها بیشتر به این مسئله مرتبط است که چطور با شرور و رنج‌هایی که در زندگی روزانه خود تجربه می‌کنیم، کنار بیاییم و اغلب، مسئله جدی‌ای که شر، هم برای فرد باایمانی که متخصص الهیات نیست و هم برای یک پیشوای روحانی، ایجاد می‌کند، این رویارویی واقعی با شر است نه خاستگاه متافیزیکی آن. از زمان‌های گذشته تا کنون، بسیاری از آثار ادبی با مسئله شر و رنج در ابعاد گوناگون زندگی، دست‌وپنجه نرم کرده‌اند؛ گاه برای نمایاندن مسئله، گاه برای کمک به انسان‌ها، گاه برای دلگرم کردن آن‌ها و گاه نیز برای دلداری دادن به کسانی که در رنج‌اند.

شوساکو اِندو شاید شناخته‌شده‌ترین رمان‌نویس کاتولیک ژاپنی در قرن بیستم و یکی از رمان‌نویسانی باشد که عمیقاً از ارتباط مسئله رنج با ایمان مسیحی آگاه است. اما بر خلاف متکلمان سنتی که بر تئودیهسه‌پردازی تمرکز دارند، به نظر می‌رسد مسئله او بیش از چرایی وجود شر در این جهان، این است که خداوند در برابر رنج انسان‌ها چه می‌کند و انسان‌ها چطور در این جهان شرآلود سر می‌کنند. اِندو نه هیچ تمایلی به مکتب اختیار آگوستین یا هبوط اولیه انسان دارد و نه رنج را، مشابه مکتب ایرنائوس، از دیدگاه تربیت و تکامل روا می‌دارد.

مسئله شری که در رمان‌های اندو دیده می‌شود عمدتاً با دو موضوع مرتبط است: ۱. وقتی انسان‌ها رنج می‌کشند، خدا و عیسی چه می‌کنند؟ به‌ویژه وقتی به‌خاطر ایمانشان رنج می‌کشند یا وقتی انسان‌های نیک رنج می‌کشند. ۲. ناتوانی مردم ژاپن در درک احساس گناه در مقابل خداوند.

در این مقاله، ابتدا بر اساس آثار منتشرشدهٔ اندو خواهیم دید پرسش و پاسخ‌های او دربارهٔ شر از تصویر ریشه‌دار ژاپنی از خدای مهربان نشئت گرفته است؛ تصویری که فضای اخلاقی ژاپن نیز عمیقاً به آن مرتبط است. سپس، در مورد آگاهی او از فقدان حس گناه در مردم ژاپن و چگونگی ارتباط آن با پاسخش به مسئلهٔ شر بحث خواهیم کرد و در نهایت اعتبار و اهمیت پاسخ اندو به مشکل تنودیسسه در دوران حاضر را درک می‌کنیم.

خدای مادرگونهٔ اندو

اندو در پیش‌گفتار نسخهٔ آمریکایی کتاب زندگی مسیح^۴ تصدیق می‌کند: «کتاب من با عنوان زندگی مسیح ممکن است برای خوانندگان آمریکایی موجب شگفتی شود، وقتی با تفسیری از عیسی مواجه می‌شوند که در مقایسه با تصویری که اکنون دارند، به‌نوعی، در تضاد است.» در رمان‌های اندو - زندگی مسیح، سکوت^۵، زنی که رهاش کردم^۶، احمق شگفت‌انگیز^۷ و نغمهٔ غصه‌ها^۸ - شخصیت‌های اصلی در قامت مسیح‌اند و سراسر بخشنده و تماماً مهربان و پر ملاحظت به تصویر کشیده شده‌اند. همچنان‌که مترجم کتاب زندگی مسیح، ریچارد ای شِکر^۹، بیان کرده است، این شخصیت‌ها «به‌شکل تصویری از مسیح‌اند که قلب خود اندو خوش دارد: اشخاصی بی‌گناه، آسیب‌پذیر و ناتوان که به دست کسانی که عاشقشان هستند رنج می‌کشند و نهایتاً، تأثیر معنوی رازآلودی بر جای می‌گذارند».

۴. *A life of Jesus*

۵. *Silence*

۶. *The Woman I Left Behind*

۷. *Wonderful Fool*

۸. *Songs of Sorrow*

۹. Richard A Schocher

عیسای‌اندو آنچنان‌که خودش می‌گوید، «یک همراه ابدی» و یک «هم‌رنج»^{۱۰} است. او در کتاب زندگی مسیح می‌نویسد: «بزرگ‌ترین بداقبالی‌ای که عیسی در این مردم مصیبت‌زده یافته بود، این بود که کسی را نداشتند که بدان‌ها عشق بورزد... عیسی نیاز انسان‌ها به دوستی پایدار و زائل‌نشده را درک می‌کرد. آن‌ها به یک همراه نیاز داشتند، کسی چون مادر که غم و دردشان را با او قسمت کنند و با هم اشک بریزند. او باور داشت که خداوند در ذات خویش، به قامت پدری سختگیر نیست، بلکه بیشتر شبیه یک مادر است...»

در واقع، مشهور است که خدا در رمان‌های‌اندو بیشتر خدایی مادرانه است تا خدای پدر و اولین شخص از تثلیث مقدس. این تصویر مادرانه از خدا از ناآگاهی او نسبت به بخشی از باورهای مسیحیت سنتی ناشی نمی‌شود. او از کودکی کاتولیک بود و مسیحیت را عمیق‌تر از عامه‌ژاپنی‌ها آموخته بود. به‌عنوان یک دانشجو، رشته ادبیات فرانسه را برگزید و بیش از دو سال و نیم در فرانسه تحصیل کرد. او بر رمان‌نویسان کاتولیک معاصر فرانسه مانند فرانسوا موریاک^{۱۱} تمرکز داشت. با این حال، با اینکه از آموزه‌های خدای پدر مطلع بود، از لحاظ احساسی، به‌عنوان نویسنده‌ای ژاپنی، چاره‌ای نداشت جز اینکه عیسی را با تصویری مادرگونه تصور کند و طبق آن، تصویرش از خداوند را ارائه دهد. اگرچه این مسئله باعث شد تئسی بزرگ در کارش پیش آید، اما برای خوانندگانش خیر بود، چراکه به آثارش عمق و اصالت بخشید. خواهیم دید که این تصویر «مادر - خدا» بر دیدگاهش به مسئله شر هم اثر گذاشته بود.

اندو بر این باور است که خدای خشم و عدالت، که توسط یحییای تعمیددهنده معرفی شده است، با ذهن و احساس ژاپنی همخوانی ندارد یا حداقل خدای او شبیه آن نیست. بر این اساس، باید گفت در ارتباط با مسئله شر، خدای او تمایل ندارد خدایی ناخوشایند و مجازات‌کننده باشد، همچنان‌که در زندگی مسیح می‌گوید:

«تصویر خدایی که یحیی پذیرفته است تصویری پدرانه است؛ تصویری از خشم، قضاوت و مجازات. این تصویر خدایی سختگیر و دقیق بود که خودش را در موقعیت‌های گوناگونی در عهد عتیق آشکار کرده بود؛ معبودی که همه شهرها را

۱۰. Co-sufferer

۱۱. François Mauriac

به‌خاطر نافرمانی نابود می‌کند، بر انسان‌های بی‌تقوا خشم می‌گیرد و با بی‌رحمی انسان‌های خیانتکار را مجازات می‌کند.»

«... در بین شاگردان یحییای تعمیددهنده، عیسی باید شگفت‌زده شده باشد اگر چنین خدای خشمناکی، چنان‌که یحیی تبلیغ می‌کرد، تصویری درست از خداوند باشد... بلکه عیسی احساس کرد در او چیزی متفاوت در حال پدید آمدن است که می‌رود به قامت تصویری از خدا درآید که بیشتر به مادری مهربان و بخشنده شباهت دارد، تصویر خدایی که او بعدها، بالای کوهی در کنار دریاچه الجلیل^{۱۲}، درباره‌اش به موعظه مردم می‌پردازد.»

شاید برجسته‌ترین مثال از خدای او به‌عنوان خدای بخشنده مطلق و همراه در رنج‌ها، در رمان سکوت یافت شود؛ داستانی تاریخی از شهدا و مرته‌های مسیحی در طول آزار و اذیت‌های وحشیانه قرن هفدهم در ژاپن. در آنجا، مبلّغی به نام رودریگز^{۱۳} توسط نیروهای حکومتی دستگیر می‌شود و به او فرمان داده می‌شود بر صفحه‌ای که تصویری از مسیح دارد پا بگذارد. این پا گذاشتن نشانه‌ای از ارتداد و عهدشکنی در نظر گرفته می‌شود و به این منظور است که نشان دهد او کار تبلیغ دین را رها کرده است. او از انجام این کار سر باز می‌زند و شکنجه شدیدی را تحمل می‌کند، بدون اینکه بابت درد جسمی‌اش اندکی از خود واکنش نشان دهد. با این حال، در نهایت، چاره‌ای جز این نمی‌یابد که روی [چهره مسیح] پا بگذارد، چراکه به او گفته می‌شود اکنون شکنجه‌گران نه فقط او، بلکه مؤمنان ژاپنی، یعنی کسانی که ایمان آورده‌اند و به‌سوی او آمده‌اند، را نیز شکنجه می‌کنند و تا زمانی که مقاومت کند، این شکنجه ادامه خواهد داشت و آن مؤمنان وارسته بعد از اینکه به‌سختی عذاب کشیدند، کشته خواهند شد. کمی مانده به پا گذاشتن بر تصویر مسیح، کشیش صدای او را می‌شنود:

«برو و بر من پا بگذار. من بهتر از هر کس دیگری می‌دانم چه دردی در پاهایت احساس می‌کنی. بر من پا بگذار. به دنیا آمدم چون قرار بود رویم پا بگذاری.»

۱۲. Galilee

۱۳. Rodrigues

مصلوب شدم چون بنا بود در رنجت شریک باشم.»

در این شکنجه، بسیاری از مؤمنان انتخاب کردند شهید شوند و نقض عهد نکنند، چراکه باور داشتند اگر با ایمان بمیرند به بهشت می‌روند. مسئله شر در این رمان، سکوت خدا در برابر رنج مردمانش است. در این رمان، یک دهقان مسیحی به نام کیچی جیرو^{۱۴}، از شکنجه وحشت دارد و تقریباً به راحتی، عهدش را می‌شکند و حتی کشیش را به مقامات حکومتی می‌فروشد. کیچی جیرو نیز، با این حساب، تصویری از یهوداست. وقتی کشیش دستگیر می‌شود، کیچی جیرو نزد او بازمی‌گردد، طلب بخشش می‌کند و درخواست می‌کند تا بگذارد اعتراف کند. او می‌گوید: «بگذار حرفم را بزنم. کسانی که روی تصویر مقدس پا گذاشته‌اند برایش بهانه‌ای دارند... پای من که روی آن رفت، درد گرفت، به شدت درد گرفت. خدا ما را ضعیف آفریده است و باز از ما می‌خواهد مانند افراد قوی رفتار کنیم، این عاقلانه نیست... پدر! حال که ما چنین بزدلانه ضعیفیم باید چه کنیم؟ من به خاطر پول به تو خیانت نکردم، تا اینکه مقامات مرا به شکلی وحشتناک تهدید کردند...»

در عهدشکنی کیچی جیرو، کسی که مقصر اصلی به نظر می‌رسد خداست. در این رمان، اندو با آن افراد ضعیفی همدردی می‌کند که از ترس مرگ در هم شکستند یا نتوانستند درد جسمی را تحمل کنند. در پرتو آموزه‌های مسیحیت سنتی که عهدشکنی را گناهی مهلک می‌داند، تصویری که اندو از خدا نشان می‌دهد بدعت‌آمیز است. حتی در رمان سکوت، از زبان راهب یسوعی پیشین، فریرا^{۱۵}، که قبلاً ایمانش را از دست داده است، بیان می‌کند: «عمل بدعت‌آمیز برای رودریگز اینجاست، عمل عاشقانه‌ی اعلی که دردناک‌ترین عمل عاشقانه‌یست که کسی تا کنون انجام داده است»، چراکه با گام نهادن بر تصویر مسیح، زندگی دهقانان مسیحی را که اکنون رنج می‌کشند، نجات می‌دهد و خود، نفرین و مرگ ابدی را به جان می‌خورد. در اینجا، این اصل که «عشق اعلی آن است که کسی زندگی خودش را به خاطر دیگران فدا کند»، بر کشیش رودریگز تحمیل می‌شود و او آن را انجام می‌دهد.

البته حین انجام این کار (یعنی پا گذاشتن بر تصویر مسیح)، ناگهان صدای خداوند را می‌شنود

۱۴. Kichijiro

۱۵. Ferreira

و می‌داند که هرگز نفرین نخواهد شد. فریرا به رودریگز می‌گوید: «[در این شرایط] مسیح هم بی‌شک مرتد می‌شد تا به انسان‌ها کمک کند... به‌خاطر عشق، مسیح نیز مرتد می‌شد. حتی اگر این به معنی از دست دادن تمام داشته‌هایش می‌بود.»

این ویژگی خداوند در سکوت، وقتی نمایان می‌شود که این رمان را با کتاب قدرت و جلال^{۱۶} گراهام گرین^{۱۷} مقایسه کنیم. در آنجا، کشیشی که او نیز تحت شکنجه مرتد شده است، مدام به‌خاطر آگاهی از اینکه به مقدسات توهین کرده، رنج می‌کشد و احساس می‌کند نخواهد توانست از نفرین‌هایی یابد:

«او خودش را از منظر سوم‌شخص برانداز کرد و به این فکر کرد که آیا اصلاً جایش در جهنم است؟ او فقط یک پیرمرد چاق ناتوان بود که میان ملحفه‌ها تمسخر و شماتت می‌شد، اما سپس موهبتی را به‌خاطر آورد که به او داده شده بود؛ موهبتی که هیچ‌کس نمی‌توانست آن را از او بگیرد. آن موهبت چیزی بود که او را لایق نفرین می‌کرد، قدرتی که هنوز آن را داشت و او را قادر می‌ساخت آب را به گوشت و خون خدا تبدیل کند. او خودش توهین به مقدسات بود! هر کجا می‌رفت، هر کاری که می‌کرد، خدا را آلوده می‌کرد. یک بار چند کاتولیک مرتد عصبانی که از جانب سیاستمداران دولتی تحریک شده بودند، به‌زور وارد یک کلیسا شدند (در روزهایی که هنوز کلیساها برقرار بودند) و بر نان متبرک چنگ انداختند و...»

در قدرت و جلال، اگرچه می‌توان تصدیق کرد که نویسنده با شخصیت مرتد داستان همدردی کرده است، اما خود شخص مرتد مسلم می‌داند که باید نفرین شود. همچنین یک پرسش بی‌پاسخ برای خوانندگان این است که او نهایتاً نجات پیدا می‌کند یا خیر. با این حال، چیزی که در سکوت روشن است این است که خود مرتدان خداوند را نه تنها به‌خاطر رنج خویش، بلکه به‌خاطر ضعفشان که نمی‌توانند شکنجه را تاب بیاورند، مؤاخذه می‌کنند و پاسخ می‌گیرند. حتی از این روشن‌تر، پاسخی است که می‌گیرند، یعنی خداوند همراه با آن‌ها رنج می‌کشد تا در رنجشان شریک باشد. خدا در سکوت، بیشتر جبران‌کننده درد آن‌هاست تا گناهشان. انسان‌ها

۱۶. *The Power and the Glory*

۱۷. *Graham Greene*

بخشیده خواهند شد، فقط به خاطر این واقعیت که به سبب ضعفشان درد می کشند. به همین دلیل است که اندو تا جایی پیش می رود که اشاره می کند یهودای تاریخی، یعنی کسی که مسیح را فروخت و خودش را به دار آویخت، می بایست نجات می یافت. گذشته از این ها، رودریگز به خدا می گوید: «خدایا! من از سکوت تو آزرده ام.» و چیزی که در ذهنش می شنود پاسخ خداست: «من ساکت نبودم. من در کنار تو رنج کشیدم.»

«اما تو به یهودا گفתי از من دور شو و آنچه در پی انجام آئی، زودتر به انجام رسان. چه اتفاقی برای یهودا افتاد؟»

«من این را نگفتم. همان طور که به تو گفتم روی آن لوح پای بگذار، به یهودا نیز گفتم آنچه قصد دارد، انجام دهد. یهودا در اندوه و اضطراب بود، همان طور که تو اکنون هستی.»

بر خلاف کشیش کتاب قدرت و جلال گرین، رودریگز در نهایت، اطمینان می یابد که او را و اذکارش از طرف خداوند پذیرفته شده است. سپس، از آنجایی که اکنون غم و اضطراب کیچی جیرو را درک می کند، به پیروی از رفتار عیسی با یهودا، او را می بخشد و اعترافش را می شنود. با وجود این، بعد از اعتراف، وقتی رودریگز دعای خیر می کند که «برو به سلامت!»، به نظر نمی رسد کیچی جیرو منظور کشیش را درست درک کرده باشد، چون در ادامه آمده است: «کیچی جیرو درحالی که صدایش در گلو خفه می شد و از عصبانیت اشک می ریخت، دور شد.» و همچنان، به طور ضمنی بیان می شود که کیچی جیرو در این رمان نجات خواهد یافت، چون طبق باور کاتولیک، کشیش حتی بعد از ارتداد، قدرت مقدسش را از دست نداده است. پس او با آگاهی از این موضوع، از این قدرت برای کیچی جیرو استفاده کرد. بنابراین رودریگز هم در نهایت نجات خواهد یافت، چراکه با وجود خیانت و ارتدادش، در این ارتداد رنجی متحمل شد که او را به عشق جدیدی به خداوند رساند. او می گوید:

«من برنامه مقدسی را اجرا کرده ام که تنها کشیش ها می توانند انجامش دهند. کشیشان همکارم کار مرا به سان توهینی به مقدسات، محکوم خواهند کرد. اما اگر من به آن ها خیانت کردم، به خدایم خیانت نکرده ام. اکنون او را به شکلی متفاوت از پیش، دوست

دارم. هر آنچه تا کنون رخ داده است لازم بوده تا مرا به این عشق و دوست داشتن برساند. حتی اکنون، من آخرین کشیش در این سرزمینم. اما خدای ما ساکت نیست. حتی اگر ساکت بوده، زندگی‌ام تا به امروز بر او شهادت داده است.»

درباره مسئله رستگاری، نکته قابل توجه نظری است که اندو در مورد رمان جان کلام^{۱۸} گرین بیان می‌کند. در این کتاب قهرمان داستان، اسکوبی^{۱۹}، که مرتکب زنا و گناه توهین به مقدسات به خاطر شرکت در مراسم عشای ربانی بدون اعتراف به خیانت خود شده است، در نهایت خودش را می‌کشد چون نه می‌تواند همسرش را رها کند و نه آن کودک بیوه را و می‌ترسد با انجام هر کدام از این دو کار، به یکی از آن دو آسیب بزند. اندو در این باره می‌گوید:

«اگرچه ممکن است الهی‌دانان اسکوبی را سرزنش کنند، یک نویسنده نمی‌تواند او را به سادگی محکوم کند... وقتی گرین در حال حرکت دادن قلمش بوده، چه بسا دوست داشته است اسکوبی رستگار شود. هیچ‌گاه نمی‌توانیم بگوییم یک نویسنده کاتولیک ممکن است به خاطر باورش حقیقت را دستکاری کند، اما او به‌عنوان یک کاتولیک، احتمالاً از صمیم قلبش صادقانه دعا می‌کرده است شخصیت داستانش که به خاطر گناهِش آلوده شده، در جهان آخرت نجات یابد. به همین خاطر، پرسش مشهور این است که آیا اسکوبی دچار مجازات ابدی شد؟... ولی چرا نباید فکر کنیم خداوند اشک‌های اسکوبی را در بهشت پاک کرده و دست نوازشش را بر صورت خسته‌اش کشیده است؟»

احساسات طبیعی اندو این‌گونه است. او رستگاری را با نسخه خودش محقق می‌کند، یعنی گناه توهین به مقدساتی که از روی عشق و ترحم مورد ارتکاب واقع شده است.

۱۸. *The Heart of the Matter*

۱۹. Scobie

مفهوم ژاپنی خداوند

این تصویر تقریباً بدعت‌گونه از خدای بخشنده مطلق ناشی از این است که اِندو به‌عنوان یک رمان‌نویس ژاپنی قلم می‌زند نه یک الهی‌دان. او دربارهٔ رمان زندگی مسیح می‌گوید خودش را متعهد کرده است تصویری از مسیح ارائه دهد که برای مردم ژاپن قابل‌درک باشد.

«به همین دلیل، با اینکه می‌دانم بسیاری از روحانیون و الهی‌دانان ناخشنود خواهند شد، اما در زندگی‌ای که از مسیح در این کتاب به تصویر درآمده است، اولاً هیچ تصویری از او به‌عنوان فردی که عهد عتیق یهودی را به اجرا درمی‌آورد، وجود ندارد، ثانیاً از آنجایی که این کتاب را به‌عنوان یک نویسنده نوشته‌ام، تلاش نکرده‌ام دربارهٔ پیام او تفسیرهای الهیاتی داشته باشم. این کار فراتر از هدف این کتاب و همچنین فراتر از توان من است.»

همچنین می‌نویسد:

«اصلاً فکر نمی‌کنم در زندگی مسیح موفق شده باشم تصویر حقیقی مسیح را در کلیت خود نمایش دهم. ما فقط از راه تجربیات محدود خود می‌توانیم به او بیندیشیم... برای یک نویسنده ممکن نیست امر مقدس را تشریح کند. من تنها به سطح روین زندگی انسانی مسیح اشاره کرده‌ام. باین‌همه، اگر چهره‌ای که از مسیح به‌عنوان یک ژاپنی ارائه کرده‌ام، مانند تصویری واقعی درک و احساس شده است، کارم اتلاف وقت نبوده است.»

نکتهٔ مهم این است که شماییلی که او از مسیح ارائه می‌دهد، چیزی است که به‌عنوان یک ژاپنی تجربه کرده است. اِندو در یازده‌سالگی غسل تعمید داده شد، چون مادرش یک کاتولیک تمام‌عیار بود و آرزو داشت او نیز مسیحی باشد. باین‌حال، او به‌عنوان یک ژاپنی، نتوانست مسیحیت را امری دور و بیگانه احساس نکند؛ چیزی که به لباس خارجی تشبیهش می‌کند، لباسی که بر تنش نمی‌نشیند. با وجود این، هرگز به‌خاطر این فاصله و بیگانگی، ایمانش را ترک نگفت. سپس به یاد می‌آورد:

«با این حال، اکنون بعد از این همه وقت، نتوانستم آن جامه‌های بیگانه را دور بیندازم. جرئت نکردم جامه‌هایی را که عزیزی به من بخشیده، پیش از آنکه مطمئن شوم، دور بیندازم. آن لباس در نوجوانی و جوانی به نوعی حامی من بود. بعدتر، در نهایت، تصمیم گرفتم همچنان آن را به تن کنم. فکر کردم ترجیح می‌دهم آن لباس غربی را به شکل پوششی ژاپنی اصلاح کنم تا اندازه‌ام شود. برای همین، دریافتم انسان نمی‌تواند با چیزهای بسیار زندگی کند، بلکه مجبور است تمام عمرش را با یک چیز سر کند.»

اِندو آگاه است که «اصلاح» مسیحیت بدین شکل امری است که مردم ژاپن مدت زیادی است در حال انجامش هستند. در رمان سکوت، فیرا کار تبلیغ دینش را رها کرده، چراکه احساس می‌کند در انتقال مسیحیت راستین، به کلی شکست خورده است. او دریافته است ژاپنی‌ها هرگز خدای پدر را درک نخواهند کرد و در عوض مفهوم خدای مسیحیت را با مفهوم سنتی خود از منجی بودایی جایگزین خواهند کرد. او که از دیدگاه غربی این امر را تمایلی کاملاً منفی می‌بیند، به رودریگز می‌گوید:

«سنت خاویر^{۲۰} خداپرستی را به آنان آموخت، اما آن‌ها حتی کلمه دئوس^{۲۱} را به نام خدایی تغییر دادند که آن را داینیچی^{۲۲} می‌نامند (به معنای خورشید بزرگ)... از ابتدا، وقتی ژاپنی‌ها خدا و داینیچی را با هم اشتباه گرفتند، شروع به تغییر خدای ما به شیوه خود کردند و چیزی متفاوت بنا کردند... پیش از آنکه ما از آن آگاه شویم، خدای مسیحیت در ذهن آن‌ها موجودیتش به عنوان خدا را از دست داد... مردم ژاپن هیچ درکی از مفهوم خدا ندارند و نمی‌توانند داشته باشند... آن‌ها نمی‌توانند به خدایی بیندیشند که کاملاً برتر از انسان است. آنچه آن‌ها خدا می‌خوانند یک تصویر زیبا و والا از انسان است. چیزی است که ضرورتاً وجودی شبیه انسان دارد و این خدای کلیسا نیست.»

روشن است که تصویر خدای مادرگونه اِندو بیشتر نشئت گرفته از مفهوم خدای برتر در سنت ژاپن است. هرچند بیشتر ژاپنی‌ها هیچ تصور روشن خداپاورانه‌ای ندارند، بسیاری از مردم ژاپن

۲۰. St. Xavier

۲۱. Deus

۲۲. Dainichi

خدا را به شکل مبهمی در قامت یک مادر مهربان و خیرخواه درک و تصور می‌کنند. کوچیکی^{۲۳} قدیمی‌ترین افسانه خلقت در زبان ژاپنی است که در آن بزرگ‌ترین خدا، الهه خورشید یعنی آماتراسو - اومیکامی^{۲۴} است. او که یک انسان است، گاهی در کسوت عروس یا دختر معبد خدای خورشید دیده می‌شود. مذهب سنتی ژاپنی اساساً قائل به زنده‌انگاری^{۲۵} است و باور بر این است که خدایان و الهه‌ها در اشیای بی‌شماری در بهشت و زمین ساکن‌اند، بنابراین طبع معتدل الهه‌های برتر، با آب‌وهوای معتدل ژاپن سازگار است. علاوه بر این، در ژاپن، خدایان و الهه‌ها از لحاظ وجودی و ذاتاً شبیه انسان‌اند. آن‌ها فانی‌اند، نه قادر مطلق‌اند و نه عالم مطلق. این خدایان از این جهت بیشتر شبیه خدایان یونان و روم باستان‌اند، با این تفاوت که در اینجا خدای خدایان یا همان خدای برتر، مؤنث است و بسیار لطیف‌تر از زنوس^{۲۶} یا ژوپیتر^{۲۷}. باور بر این بوده یا دست‌کم عموماً چنین گفته می‌شود که حتی تا پایان جنگ جهانی دوم، امپراتورهای ژاپنی از نسل خدای خورشید، یعنی آماتراسو - اومیکامی، بودند. همچنین مردم به‌طور گسترده‌ای باور داشتند تمام انسان‌ها پس از مرگ به خدایان تبدیل خواهند شد؛ باوری که همچنان در فرهنگ مشهور پرستش اجدادی که از دنیا رفته‌اند، به‌عنوان خدایان نگهبان خانواده، باقی مانده است. در دوره ادو^{۲۸}، یعنی قرن هجدهم میلادی، موتوری نوریناگا^{۲۹}، یکی از روحانیونی که نماینده ژاپنی‌های سنتی بود، خدایان را امری «پُرهِیْت»^{۳۰} خواند. اینجا باور زنده‌انگاری اجدادمان را می‌بینیم که در همه چیز خدایانی بالقوه می‌بیند و در برابر اشیای بی‌شماری در جهان احساس ترس و هیبت دارد. این باور زنده‌انگاری شاید کم‌وبیش، در ذهن بسیاری از ژاپنی‌های معاصر هم نهفته باشد. به‌علاوه، این خدایان ژاپنی خدایان عدالت و مجازات نیستند. گناهان همچون آلودگی یا ناخالصی در نظر گرفته می‌شوند که در موارد بسیاری قابل شست‌وشو و برطرف شدن هستند. برای مثال، مراسم مذهبی‌ای وجود دارد تا ناپاکی و گناهان شخص را با پاشیدن آب روی او یا قرار دادنش

۲۳. *Kojiki*: کتابی باستانی مربوط به قرن هشتم میلادی که اسطوره‌های باستانی و الهیاتی ژاپن را روایت می‌کند. - م.

۲۴. Amaterasu-Oomicami

۲۵. Animism

۲۶. Zeus

۲۷. Jupiter

۲۸. Edo: یکی از دوره‌های تاریخی ژاپن که از ابتدای قرن هفدهم تا اواسط قرن نوزدهم میلادی را در بر می‌گیرد. - م.

۲۹. Motoori Norinaga

۳۰. Awe-ful

در یک رودخانه پاک کند. این کار میسوگی^{۳۱} نامیده می‌شود که به معنای شستن آلودگی‌ها و ناپاکی‌های بدن است. اصطلاحی وجود دارد که می‌گوید «گناهان را درون جریان آب بریز». به این معنی که «گذشته‌ها گذشته است» یا «بخش و فراموش کن». گاهی اوقات چنین احساس می‌شود که تنها گذشت زمان، که به انسان کمک می‌کند خطاهای گذشته‌اش را فراموش کند، اثر تطهیری دارد. به نظر می‌رسد از همین جاست که افراد بسیاری گناهان گذشته‌شان را تنها چیزی در گذشته می‌دانند و از این رو، پس از گذشت سال‌های بسیار، مجبور نیستند مسئولیتش را بر عهده گیرند. گناهان چیزی نیستند که لازم باشد برایشان کفاره‌ای پرداخت شود، لذا برای بسیاری از ژاپنی‌ها غیرقابل درک است که نیاز است خداوند فرزندش را بر صلیب کشد تا انسان‌ها را بیامزد. بسیاری از مردم گمان می‌کنند اگر خداوند قادر مطلق باشد، باید بتواند به سادگی و بدون قید و شرط، بدون ریختن خون یک بی‌گناه، آن‌ها را ببخشد. مردن برای رهایی از گناه نخستین^{۳۲} که برخی انسان‌های گمنام در دوران پیشاتاریخی دچار آن شده‌اند، به هیچ‌وجه قابل تصور نیست. علاوه بر این، عامه مردم ژاپن هیچ تصویری از گناه نخستین ندارند. آنچنان‌که مردم‌شناس ژاپنی، کِنِیچی تانیکاوا^{۳۳}، بیان می‌کند، افسانه‌های خلقت ژاپنی بعد از طوفان بزرگ^{۳۴} آغاز می‌شوند، یعنی زمانی که آب فروکش کرده است. دلیل طوفان که ممکن است گناه نخستین مخلوقات باشد، بیان نشده است. شاید این یکی از دلایلی است که باعث شده سنت ژاپنی فاقد مفهوم گناه ذاتی یا ذات هبوطیافته انسان باشد. پس ممکن است همین موضوع به نوبه خود دلیل این باشد که بسیاری از ژاپنی‌ها احساس می‌کنند می‌توانند گناهان گذشته خویش را فراموش کنند، طوری که گویا این گناهان هیچ ارتباطی با بخشی از شخصیتشان ندارد. وضعیت طبیعی انسان بی‌گناهی است و شاید به همین دلیل، احساس می‌شود بازگشت به وضعیت طبیعی ساده است.

محبوب‌ترین خدای بودایی در ژاپن، کائِن^{۳۵} یا همان الهه بخشش است. باور بر این است که او خودش را به سی و دو چهره متفاوت درمی‌آورد تا تمام انسان‌ها را نجات دهد و به بهشت هدایتشان

۳۱. Misogi

۳۲. Original Sin

۳۳. Ken'ichi Tanikawa

۳۴. Great Flood: پیروان ادیان ابراهیمی آن را به نام طوفان نوح می‌شناسند. - م.

۳۵. Kannon

کند. آنچنان‌که تتسو یاما‌اوری^{۳۶} بیان می‌کند، کائُن الهه‌ای مادرگونه است و مانند نقشی که مریم مقدس در مسیحیت دارد، این الهه رحمت و بخشش به این خاطر پرستیده شده است که زنانگی و مادرانگی را با هم در خویش جمع کرده است. نزدیکی مریم مقدس و کائُن در ذهن بومیان ژاپن در چهره «مریم مقدس - کائُن»^{۳۷} قابل مشاهده است. آن‌ها مجسمه‌هایی از مریم مقدس‌اند که توسط مسیحیان مخفی شده در دوران آزار و اذیتشان در ژاپن، ساخته شده‌اند. این مجسمه‌ها به شکل کائُن ساخته شده‌اند تا مأموران اذیت و آزار را فریب دهند. مردم خداوند را می‌پرستیدند و خطاب به او دعا می‌کردند، اما وانمود می‌کردند که در حال پرستش کائُن هستند. به همین خاطر، در تصور عبادت‌کنندگان، عبادت خدا به روش مسیحی حتماً از پرستش الهه کائُن تأثیر پذیرفته است.

اندو همچنین توجه ما را به این واقعیت جلب می‌کند که بیشتر نسل اول آن مسیحیان مخفی کسانی بودند که به خاطر آزار و اذیت، رسماً از مسیحیت بازگشته بودند. او بیان می‌کند آن مسیحیان مخفی ترجیح داده‌اند مریم مقدس را بپرستند و شاید این مسئله ناشی از این بوده که شدیداً از احساس گناه بابت خیانت به خداوند و کفرشان، رنج برده و می‌خواستند مریم مقدس در این باره، پادرمیانی کند. آن‌ها از خشم خداوند می‌ترسیده‌اند و می‌خواستند مریم مقدس این خشم را فرونشاند.

«آن‌ها از "پدر" می‌ترسیدند. به خاطر ارتدادشان، خداوندی که گذشته تاریکشان را می‌دانست، ترسناک بود... آن‌ها باید تصویر خدا را در مبلغان غربی که در مقابل شکنجه‌ها ایستادگی کردند و شهید شدند، دیده باشند. باید احساس کرده باشند که آن مبلغان استوار مانند مؤمنان استوار پیشینشان، با عصبانیت آن‌ها را سرزنش می‌کردند. برای همین، به جای خدایی سختگیر، کسی را می‌خواستند که آن‌ها را ببخشد و در رنجشان شریک شود. آن‌ها به جای پدری خشمگین، به مادری مهربان نیاز داشتند... برای مرتدان و فرزندان‌شان، مریم مقدس به مادری بدل شد که برایشان از خداوند طلب بخشش می‌کرد.»

۳۶. Tetsuo Yamaori: پژوهشگر دینی معاصر. - م.

«... این نشان می‌دهد که مسیحیت اصیل، به‌عنوان دینِ پدران، شروع به تبدیل شدن به دینی مادرانه کرد و در گام‌های بعدی، این مسیحیتِ ژاپنی‌شده از شینتو و بودیسم تأثیر پذیرفت و با آن‌ها ترکیب شد...»

بنابراین، اِندو آگاه است که چنین احساس گناه عمیقی میان ژاپنی‌ها مرسوم نیست.

فقدان احساس گناه

دومین مضمون اصلی مرتبط با مسئله شر که در کارهای اِندو نمایان می‌شود، فقدان احساس گناه است. اِندو عمیقاً آگاه است که یکی از جدی‌ترین مشکلات عموم مردم ژاپن این است که احساس گناه ندارند. این آگاهی اِندو باید در ارتباط با تصور او از خدا دیده شود؛ مشخصاً در ارتباط با ایده‌ای که او از خدا به‌عنوان یک هم‌رنج دارد، خدایی که در درد و رنج مردمانش شریک است، چراکه فقدان عذاب وجدان رابطه نزدیکی با این مسئله دارد که ژاپنی‌ها درکی از خدای کامل عدالت‌پیشه ندارند. خدایی که تصویرش همان خدای سنتی پدر است. به همین جهت، همچنان که کاردینال جی. اِچ. نیومن^{۳۸} می‌گوید:

«در این صورت، اگر این چنین است که ما در نافرمانی ندای وجدان، احساس مسئولیت می‌کنیم، شرمگین می‌شویم و می‌ترسیم، این نشان می‌دهد که کسی هست که نسبت به او احساس مسئولیت می‌کنیم، کسی که نزدش احساس شرم داریم، کسی که از مؤاخذه‌اش می‌ترسیم.»

در مقابل، در جایی که مردم از عذاب وجدان رنج نمی‌برند، تمایل دارند که هیبت خدای عادل را فراموش کنند و هیچ احساس ترسی از مجازات الهی و همچنین از مسئولیت پاسخگویی به خداوند به‌خاطر گناهکاری خویش نداشته باشند.

اِندو در دریا و زهر^{۳۹} به جست‌وجوی بی‌تفاوتی اخلاقی در بی‌خدایی ژاپنی می‌پردازد. این

۳۸. J. H. Newman

۳۹. *The Sea and Poison*

کتاب داستان‌های است بر اساس یک واقعه تاریخی که در آن بدن یک سرباز آمریکایی اسیر شده در جنگ جهانی دوم را زنده‌زنده تشریح می‌کنند. در این داستان، تودا^{۴۰}، دانشجوی پزشکی‌ای که قصد دارد عمل تشریح را انجام دهد، می‌داند تنها چیزی که از آن می‌ترسد «نگاه مردم و سرزنش جامعه است» و وقتی شرایطی فراهم می‌شود که لازم نیست از این امور بترسد، ترسش فرومی‌ریزد. ذهنیت او از خودش یک موجود شوم است و انتظار دارد به خاطر گناهش مجازات شود، با این حال، همچنان فقط در قالب شرایط اجتماعی به آن می‌اندیشد. حتی بعد از عمل تشریح، به خود می‌گوید: «هیچ چیز عوض نشده. اصلاً دل‌پریشان نشده‌ام. عذاب وجدان، همان زخم خنجر احساس گناه که مدت‌ها منتظرش بودم، اصلاً سراغم نیامده. هیچ ترسی در کشتن یک انسان نیست. چرا که نه؟ چرا قلبم این قدر بی‌احساس است؟» سپس، مانند کارهای اشتباهی که در گذشته انجام داده است، این امور را هم به یاد می‌آورد:

«فکر کردم کار بدی کرده‌ام، ولی پشیمانی‌ام چندان تلخ نبود... فکر می‌کنم برایم شرم‌آور بود که چنین کارهایی بکنم، اما تفکر در مورد اینکه اعمالم شرم‌آور بوده‌اند و رنج بردن به خاطر این اعمال دو موضوع متفاوت‌اند.»

بی‌تفاوتی اخلاقی او چنان است که خودش هم با آن مشکل پیدا کرده است. با این حال، همچنان که آکیو کاسای^{۴۱} در این باره بیان می‌کند، عامه ژاپنی‌ها این فقدان احساس گناه را جدی نمی‌گیرند و آن را امری دردآور نمی‌دانند. این مسئله هم، تنها به این دلیل برای تودا رنج‌آور است که ایندو در اینجا خودش را نمایانده است، خودش که نویسنده‌ای کاتولیک است و در عین حال آنچه به‌عنوان وضعیت ذهنی ژاپنی می‌بیند، ابراز می‌کند. تودا از همکاری، سوگورو^{۴۲}، که باید با او در عمل تشریح همکاری کند، می‌پرسد: «فکر می‌کنی خدایی هست؟» سپس سوگورو جوابی می‌دهد که نماینده دیدگاه ایندو درباره عموم ژاپنیان است:

«خدا؟... نمی‌دونم داری درباره چی حرف می‌زنی!... برای خود من که فرقی نمی‌کنه خدایی باشه یا نه.»

۴۰. Toda

۴۱. Akio Kasai

۴۲. Suguro

با این همه، اِندو در سوگورو هم، به شکل برجسته‌ای، دوراهی دشوار ژاپنی بودن و ناتوانی در فراموش کردن خدای عادل مسیحیت را نشان داده است. در نغمهٔ غصه‌ها، که ادامهٔ دریا و زهر است، سوگورو در نهایت، خودش را دار می‌زند، درست مثل یهودا. البته به‌طور ضمنی اشاره شده که در آخرین لحظه، دوباره خدای بخشندهٔ مادرانهٔ اِندو، مداخله می‌کند و او را از نفرین و شقاوت نجات می‌دهد. پیش از آنکه خودش را بکشد، صدایی از مسیح می‌شنود که سعی دارد به او بگوید دست نگه دارد: «نمیر! لطفاً. لطفاً نمیر!» سوگورو پاسخ می‌دهد:

«حتی اگر تو مسیح باشی، نمی‌توانی مرا نجات دهی. اگر جهنمی در کار باشد، جایی است دقیقاً برای افرادی مثل من.»

«نه، نه. تو به جهنم نخواهی رفت.»

«چرا نباید بروم؟»

«می‌دانم چطور رنج کشیده‌ای. آن رنج کافی است. پس خودت را نکش. خواهش می‌کنم!»

آن صدا با ناامیدی بسیار، تلاش می‌کند او را متقاعد کند، گویی زنی در مقابل مردی که او را ترک کرده، زانو زده و التماسش می‌کند که بار دیگر دوستش داشته باشد.

با دیدن این موارد، دیگر نمی‌توانیم به سادگی بگوییم شخصیت‌های اِندو احساس گناه ندارند. در واقع این شخصیت‌ها نمایندهٔ وضع دشوار اِندو هستند. یعنی وضعیت آگاهی از گناهکار بودن انسان‌ها و درعین حال آگاهی از فقدان احساس گناه و عذاب وجدان در ژاپنیان، همچنین آگاهی از اینکه آن‌ها نمی‌توانند اصلاح شوند و نتیجه‌اش این است که راه رستگاری به رویشان بسته است. شاید این احساس شبیه احساس نسل اول مسیحیان مخفی باشد، یعنی کسانی که اِندو با این دید به آن‌ها می‌نگرد که به‌خاطر ارتدادشان عذاب وجدان داشته‌اند، با این حال نمی‌توانستند آن را نفی کنند و با شهادت بمیرند. این‌ها شخصیت‌های ژاپنی‌ای که اِندو در ذهن دارد نیستند، بلکه کاتولیک‌هایی هستند در خاک ژاپن.

یک ژاپنی معمولی بیشتر ممکن است شخصیت کیچی جیرو در رمان سکوت باشد که رسماً از

ایمانش دست کشیده است، ولی همچنان می‌تواند خودش را یک مسیحی بداند و نزد رودریگز شکایت کند که: «چرا خدا مرا این چنین رنج می‌دهد؟ پدر! ما هیچ کار اشتباهی نکرده‌ایم.» خود را این چنین نیک و درستکار دانستن جداً ارزش توجه دارد!

از لحاظ منطقی، مادامی که کسی احساس گناه نداشته باشد، نه ضرورتی برای بخشیده شدن توسط هیچ خدایی احساس خواهد کرد و نه در مصلوب شدن مسیح به کفاره گناهان نکته‌ای خواهد یافت، چراکه اگر ما گناهی نداریم، مسیح باید کفاره چه چیزی را بدهد؟ از این رو، حداکثر چیزی که چنین کسی از مسیح در خواهد یافت، خدایی است که با دیگران رنج می‌کشد؛ شریک و تسلی‌بخش ابدی. بنابراین، گمان می‌کنم طبیعی است که خدای اِندو، که قصد دارد خدایی «قابل درک برای مردم ژاپن» باشد، خدایی مادرگونه و لطیف باشد.

نکته قابل توجه این است که متوجه می‌شویم برخی از یهودیان نیز که گناه «آدم» را گناهی ذاتی برای همه انسان‌ها نمی‌دانند (آموزه گناه نخستین در یهودیت وجود ندارد) و همچنین مسیح را منجی و قربانی کفاره گناه ما نمی‌دانند، وقتی ناامیدانه درباره خوبی خدا یا غیبتش در رنجشان سؤال می‌کنند، در خداوند نوعی هم‌رنجی می‌یابند. اِلی ویزل^{۴۳}، فردی یهودی که از زندان آشویتس^{۴۴} زنده بیرون آمده است، موقعیتی را در اردوگاه زندانیان به خاطر می‌آورد که در آن پسری بی‌گناه به دار آویخته شده بود و تمام دوستان یهودی‌اش را مجبور کرده بودند این اعدام را تماشا کنند:

کسی از پشت سرم گفت: «خدا کجاست؟ او کجاست؟»

او بیش از یک ساعت و نیم همان‌جا مانده بود. بین مرگ و زندگی دست و پا می‌زد و پیش چشمان ما، آرام‌آرام عذاب می‌کشید تا بمیرد. ما مجبور بودیم مستقیماً به صورتش نگاه کنیم. وقتی از مقابلش گذشتم، هنوز زنده بود. زبانش هنوز قرمز بود، چشمانش هنوز بی‌فروغ نشده بودند.

از پشت سرم شنیدم که همان مرد قبلی پرسید: «الان خدا کجاست؟» و صدایی درون

۴۳. Elie Wiesel

۴۴. Auschwitz

خویش شنیدم که به او پاسخ می‌داد: «او کجاست؟ او اینجاست، اینجا، بالای این دار...» آن شب، سوپ مژه جنازه می‌داد.

در اینجا، چهره‌ای از منجی می‌بینیم که رنج انسان را تا سرحدش با او شریک می‌شود و گاهی به‌جای آن‌ها تحملش می‌کند. همچنین مهم است که در این صحنه، ویزل ما را متوجه این مسئله می‌کند که وقتی رنج به‌شکل بسیار وحشتناکی ظالمانه می‌شود و با هیچ مفهوم سنتی‌ای از سزاواری یا مجازات الهی قابل توضیح نیست، تنها پاسخ ممکن شاید «هم‌رنجی» خداوند است، یعنی رنج کشیدن خداوند همراه با انسان. در واقع، در صورتی که تصویر مسیح را مادرگونه فرض نکنیم، چندان کفرآمیز یا غریب به نظر نمی‌رسد که مسیح را به چشم یک «هم‌رنج» ابدی ببینیم. پُل تیلیش^{۴۵} نیز می‌نویسد:

«خداوند، آنچنان‌که در مسیح بر صلیب نمایان می‌شود، در مرگ یک کودک کاملاً شریک او می‌شود، در محکومیت یک مجرم، در ازهم‌پاشیدگی یک ذهن، در قحطی و گرسنگی و حتی آنگاه که انسان خودش را پس می‌زند.»

در اینجا، به نظر می‌رسد تیلیش هم مسیح را در رنج تک‌تک انسان‌ها می‌بیند. کارل بارت^{۴۶} نیز درباره این بخش از انجیل متی (۹:۳۶) که می‌گوید «و چون او [مسیح] جمعیت بسیار را دید، با مهربانی به‌سویشان روان شد»^{۴۷}، بیان می‌کند: «مسیح نه‌تنها با مردم همدردی می‌کند، بلکه در واقع، رنج مردم را چون رنج خویش می‌انگارد.»

او می‌گوید:

«اما اینکه خداوند خودش را در هیئت فرزندش تحقیر می‌کند، امری اصیل و حقیقی است و بنابراین، برای همدردی‌اش با ما هیچ شرطی وجود ندارد. او برادر انسان شد و این پیش‌فرض تمام چیزهایی است که در ادامه می‌آید، با انسان تهدید شد، با او آزار دید و مورد حمله قرار گرفت، در فروریختن در پرتگاه‌ها همراه او بود، با او به‌سوی مرگ شتافت، به‌سوی پایان بودن و به‌سوی نیستی. با او می‌گرید و بهتر از همه می‌داند چه

۴۵. Paul Tillich: در خوانش فارسی «پُل تیلیخ» نیز مرسوم است. - م.

۴۶. Karl Barth

دلایل بسیاری برای گریستن هست: "خدای من، خدای من، چرا تو مرا رها کرده‌ای؟" "Deus pro nobis"^{۴۷} به سادگی به این معنی است که خداوند جهان را رها نکرده و انسان را با نیازهای نامحدودش به حال خود نگذاشته، بلکه اراده کرده است این نیاز را چون نیاز خود بداند که خودش بر دوش می‌کشد و در این نیاز و احتیاج با انسان می‌گرید...»

مسئله قابل توجه این است که در سکوت، صدای خداوند که می‌گوید «روی من پا بگذار»، صدایی توصیف شده است که مبلّغ مذهبی در ذهنش می‌شنود. این مسئله به عنوان امری ماورای طبیعی نشان داده نشده که در آن در دنیای خارج از ذهن، پیامی داده شود، مانند موسی و دیگر پیامبران که در عهد قدیم گفته شده چنین پیامی دریافت کرده‌اند. در عوض، این شنیدن صدا به شکل درونی توسط مبلّغ تجربه می‌شود و بنابراین امری وجودی یا اگزیستانسی^{۴۸} است. وقتی کشیش از خدا می‌پرسد چرا در برابر رنج مسیحیان ساکت است، رنج کسانی که به خاطر خدا شکنجه و حتی کشته شدند، [در مکاشفه‌ای درونی] خدا را به عنوان بزرگ‌ترین تسلی‌بخش درک می‌کند، به عنوان هم‌رنج ابدی که هرگز انسان‌های رنج‌دیده را رها نخواهد ساخت. این خدا ممکن است کفرآمیز به نظر برسد، اما در برابر شکنجه‌ای که رودریگز تجربه می‌کند - که به هر حال یک واقعه تاریخی است - و همچنین در عصر ما که خداوند در پس پرده است، با همه جنگ‌ها، درگیری‌های نژادی و هولوکاست، ممکن است در نهایت خدای اِندو نیز درست باشد.

با این همه، همچنان باید اعتراف کرد که فقدان احساس گناه، که مشخصه انسان ژاپنی در رمان‌های اِندو است، از نظر آموزه رستگاری در مسیحیت سنتی کلیسای لاتین، امری مهلک است. بر اساس این آموزه، تنها زمانی که آگاه باشیم برای گناهانمان نیاز به کفاره داریم اما خودمان قادر نیستیم کفاره کافی را پرداخت کنیم، خواهیم فهمید معنای رستگاری حقیقی در مصلوب شدن مسیح چیست و مسیح را به مثابه خون‌بهایی برای گناهان خویش خواهیم دید. برای آنکه بشارت مسیح را پیامی نیک بدانیم، نه تنها باید به خدای محبت و عشق ایمان داشته باشیم، بلکه باید به خدای عدالت و معجزات که مسیح را بالای صلیب می‌فرستد نیز باور داشته باشیم. اِندو نیز این

۴۷. ترجمه فارسی «هزاره نو» از کتاب مقدس: «و چون انبوه جماعت‌ها را دید، دلش بر حال آنان سوخت زیرا همچون گوسفندانی بی‌شبان، پریشان‌حال و درمانده بودند.»

۴۸. Existential

را می‌دانسته، اما با همه این تفاسیر، مسیح را به‌عنوان هم‌رنج به تصویر می‌کشد نه رهانده ما از گناهان. دلیل این کار این است که او آگاه است مردم ژاپن خدای عدالتی را که برای گناه انسان کفاره می‌طلبند، نه می‌فهمند و نه می‌توانند درکش کنند.

وقتی هندو در سال ۱۹۹۶ درگذشت، روزنامه آساهی^{۴۹} او را رمان‌نویسی خواند که مضمون کارهایش کشمکش بین باور مسیحی و فضای معنویت ژاپن است. همان‌طور که در جاهای دیگر گفته‌ام، او در سال‌های آخر زندگی‌اش، با کثرت‌گرایی دینی جان‌هیک^{۵۰} راهی یافت تا از این کشمکش خارج شود. از آنجایی که این راه‌حل چندان با دغدغه ما در این مطلب مرتبط نیست، نباید بیش از این وارد این موضوع شویم.

نتیجه‌گیری: تئودیسۀ هندو و تئودیسۀ غرب امروز

چنان‌که دیدیم، پاسخ هندو به مسئله رنج هم‌رنجی مسیح با رنج‌دیدگان است. چهره مسیح در رمان‌های او چهره‌ای ضعیف و منفعل است. او به‌خاطر عشق به دیگران رنج می‌کشد. این پاسخ با پاسخ‌های آگوستین و ایرنائوس به مسئله شر بسیار متفاوت است. در سنت آگوستینی، فرد رستگاری را در مرگ فدیۀ مسیح بر صلیب می‌یابد. در این سنت، خداوند قادر مطلق دانسته می‌شود و باور بر این است که فرزندش را برای نجات نوع انسان فرستاده است. در سنت ایرنائوسی، فرد رستگاری را در تکامل خویش می‌جوید. در هر دو مورد، خداوند حاکم مطلق جهان است؛ قادر مطلق و پرهیت و درعین حال رحیم. در هر دو مورد، خداوند به‌جای چهره مادرانه در رمان‌های هندو، چهره‌ای پدرانه دارد.

با وجود این، جالب است که پس از آنکه هندو خدای مادرانه خود را عرضه کرد و گمان می‌کرد این تصویر کفرآمیز است، الهی‌دانان فمینیست غربی بیشتر و بیشتر به این موضوع آگاهی یافتند که خدای خالق در عهد عتیق در کنار تصویر پدرانه، در قامتی مادرانه نیز به تصویر کشیده شده

۴۹. Asahi

۵۰. John Hick

است. سوزان آشبروک هاروی^{۵۱} به شباهت تصویر روح در سفر پیدایش (۲:۱) و پرندۀ مادری که بر لائۀ جوجه‌هایش پرواز می‌کند اشاره کرد. همچنین اکنون به‌طور گسترده پذیرفته شده است که بخش (۹-۱۰: ۲۲) کتاب مزامیر^{۵۳} خدا را چون قابله‌ای می‌داند که بچه‌ها را وارد این دنیا می‌کند، همچنان‌که، سفر تثبیه (۱۸:۳۲)^{۵۴} از خدا به‌عنوان خدای مادرگونه‌ای صحبت می‌کند که بچه‌های خودش را به دنیا می‌آورد. بنابراین، اینکه اندو در منجی مسیحی، تصویری مادرانه می‌بیند، تماماً کفرآمیز نیست.

علاوه بر این، باید توجه داشته باشیم که امروزه در تئودیه‌پردازی غرب، یک راه سوم بسیار آینده‌نگرانه ظهور یافته است؛ یعنی تئودیه‌پویشی^{۵۵} که خداوند را مانند مسیحیت سنتی، نه قادر مطلق بلکه یک هم‌رنج می‌داند. این تئودیه از فلسفۀ پویشی آلفرد نورث وایتهد^{۵۶} به دست آمده است و دیوید آر. گریفین^{۵۷} اکنون به‌شکل روشن‌تر و سازمان‌یافته‌تری از آن دفاع کرده است. او استدلال می‌کند که قدرت مطلق خداوند بی‌نقص است، اما شامل قدرت اجباری نمی‌شود. قدرت اجباری تنها می‌تواند از طریق جسم و بدن اعمال شود و خداوندی که جسم ندارد نمی‌تواند چیزی را اجبار کند. او می‌گوید کسانی که به خدای قادر مطلق سنتی باور دارند، به خداوندی باور دارند که آن‌قدر تواناست که می‌توانسته جلوی وقایع آشویتس را بگیرد، اما این کار را نکرده است! در دیدگاه گریفین نهایتاً قوی‌ترین چیز عشق است نه هیچ قدرت قهری دیگری. با عشق، خداوند همراه با همهٔ کسانی که رنج می‌کشند، دلسوزانه رنج می‌کشد. گریفین تأکید می‌کند زمانی که خداوند با عشق مسئولانۀ خویش تمام آنچه را ما بوده‌ایم در ذات تسخیرکننده‌اش حفظ می‌کند، زندگی ما معنادار می‌شود.

۵۱. Susan Ashbrook Harvey

۵۲. «زمین خالی و بدون شکل بود. همه‌جا آب بود و تاریکی آن را پوشانده بود و روح خدا بر روی آب‌ها حرکت می‌کرد.»

۵۳. «تو بودی که مرا از رحم مادر به دنیا آوردی

و در آغوش او از من مراقبت نمودی.

از همان روز تولدم، تو خدای من بوده‌ای

و من به تو توکل نموده‌ام.»

۵۴. «به صخره‌ای که تو را تولید کرد اعتنا نکردی،

و خدایی را که تو را به دنیا آورد از یاد بردی.»

۵۵. Process Theodicy (وام‌گرفته از الهیات پویشی یعنی Process Theology). - م.

۵۶. A. N. Whitehead

۵۷. David R. Griffin

تفاوت و شباهت بین دیدگاه گریفین و اِندو روشن است. هردوی آن‌ها در عشق قدرت بسیار می‌بینند نه در توانایی اجبار کردن. آن‌ها خدای قادر مطلق را در مفهوم قدرت قهری نمی‌بینند. با وجود این، تفاوت این دو در آن است که گریفین رستگاری رنج‌دیده‌ها را در این می‌بیند که به خاطر خواهند ماند و در خداوند نگاه داشته می‌شوند، اما اِندو تسکین را در خود واقعیت هم‌رنجی خداوند می‌یابد. در این دیدگاه، ممکن است الهی‌دان دیگری را ببینیم که در نزدیکی خداوند به فرد رنج‌دیده، در دردآورترین لحظات، معنایی والا می‌یابد؛ آن الهی‌دان مریلین مک‌کورد آدامز^{۵۸} است. او عمیقاً آگاه است که بحث نظری مسئله شر به‌ندرت توانایی نجات‌بخشی دارد، در عوض، می‌گوید باید ببینیم خداوند برای انسان‌های رنج‌دیده چه کاری انجام می‌دهد. این واقعیت که خداوند گاهی در بدترین لحظات، نزدیک‌ترین شخص به فرد رنج‌دیده است، خود تأثیری رستگاری‌شناسانه^{۵۹} دارد.

او می‌گوید:

«هم‌ذات‌پنداری خداوند با انسان گرفتار وحشت و یژگی مثبتی به چنین تجربه‌هایی می‌دهد، چراکه این تجربه‌ها با رابطه انسان و خداوند در هم می‌آمیزد... با نگاه به گذشته، معتقدم از چشم‌انداز برتر خوشبختی بهشتی، انسان‌های قربانی وحشت آن تجربیات را نقطه‌ای می‌دانند که در آن با خدای مصلوب هم‌ذات‌پنداری کرده‌اند و آرزو نمی‌کنند که این تجربیات را در زندگی‌شان نداشتند. بنابراین، هم‌ذات‌پنداری خداوند با انسان‌های درگیر رنج و وحشت، خداوند را قادر می‌سازد تا جنبه‌های شروانه آن‌ها را، که در زندگی شخصی‌شان وجود دارد، از میان بردارد.»

در این جریان جدید تئودیه در ذهن، ممکن است به این نتیجه برسیم که خدای اِندو، که یک هم‌رنج بزرگ است، می‌تواند تجسمی از یک جنبه بسیار مهم از خداوند باشد، یعنی جنبه منجی بودن. این باور به‌هیچ‌وجه بدعت‌گذاری محسوب نمی‌شود. البته این دیدگاه تصویری جامع از خدای مسیحیت و منجی نیست، یعنی تصویری که به هر صورت، ورای توصیفات انسان است.

۵۸. Marilyn McCord Adams

۵۹. Soteriological

مشخصات مقاله به زبان اصلی:

Problem of Evil and Pain in the Novels of Shusaku Endo, Bulletin of Nishogakusha University (51), 61-83, 2008.

کامو و مسئله شر

بن میوسکوویچ

برگردان شیدا راسخ

۱. پیشینه تاریخی

از زمان جمهور افلاطون، وقتی سقراط برای آدماتوس بیان می‌کرد که خدا فقط علت چیزهای خوب است، ولی «برای دیدن علت شر باید به چیزهای دیگر و نه خدا بنگریم»،^۱ موضوع رابطه بین شرور و خدا فلاسفه، متکلمان و در واقع انسان به معنای کلی را به خود جذب کرده است. هنگامی که مفهوم خداوند نزد انسان غربی به صورت تدریجی با قدرت و کمالات بیشتر بسط یافت، پارادوکس وجود شر نیز افزایش یافت. وقتی مفهوم خدا در اندیشه مسیحی با حفظ ایده خدای قادر مطلق - کسی که آزادانه دنیا و انسان را از هیچ خلق کرده - به اوج خود می‌رسد، فاصله مفهومی‌ای که انسان غربی از جهان‌آفرین تیمائوس افلاطون - کسی که فقط وجود از قبل موجود بی‌نظم را نظم دوباره داد - گرفته است، آشکارا روشن می‌شود. همان‌طور که ضرورت آشتی دادن پارادوکس خدایی که در قدرت و خوبی بی‌حد است و باین حال به شرور اجازه می‌دهد

۱. جمهور، ۲، ۳۷۹

وجود داشته باشند، مشخص است، راه‌حل‌های متنوع و اغلب وابسته به همی پیشنهاد می‌شود که به سرعت به گامی‌های کلاسیک تبدیل می‌شوند. طبق نظر سنت آگوستین - کسی که پیرو آرای فلوطین در این موضوع است - شر تنها فقدان خیر است. شر به خودی خود وجود ندارد و فقط نبود خوبی است. دیگرانی بر این نظر پافشاری می‌کنند که شر فقط ظاهری است و حقیقت اساساً و ضرورتاً خوب است. همچنین کسانی قائل به این هستند که اگر انسان بتواند «کل» را ببیند، نقشه کلی همه چیزها را، در این صورت جلوه شر ناپدید می‌شود. یا شر یک ناهماهنگی لازم است که نهایتاً در یک هارمونی موسیقایی در قطعه کلی نقش بازی می‌کند. شر از نظر هستی‌شناختی برای انسان لازم است تا از طریق تضادش، خوبی را تمیز دهد. شری که موجب رنج در این دنیا می‌شود در دنیای بعدی جبران خواهد شد.^۲ اما شاید وسوسه‌انگیزترین روش از منظر فلسفی و جذاب‌ترین رویکرد روان‌شناختی برای حل کردن دوراهی وقوع شر و وجود خدای قادر مطلق، تلاش برای توجیه وجود شر با مراجعه به «ماهیت استعلایی خرد خداوند» بوده است.

دقیق‌تر بگوییم، شر به طور سنتی یا به صورت فیزیکی مانند بیماری و یا به شکل اخلاقی نظیر گناه تفسیر می‌شد. در متن زیر که از دکارت است، او یک نوع شر دیگر را اضافه می‌کند؛ شر یا خطای معرفت‌شناختی. اما با تغییر آنچه باید تغییر داده شود، آنچه او به عنوان این شکل از شر اظهار می‌کند، شامل دو شکل دیگر نیز می‌شود. دکارت از وجود اشتباهات انسانی متحیر است، چراکه این اشتباهات به صورت ضمنی بر این دلالت می‌کند که خدا که سراسر خوبی و همه‌چیزدان است، ممکن است فریبکار باشد. اما میل به فریبکاری به بدخواهی یا ضعف گواهی می‌دهد که نمی‌تواند در خدا یافت شود.^۳ دکارت با رد کردن احتمال اینکه خطاها تنها «سلب محض» هستند، جست‌وجویش را با این تصدیق می‌آغازد که هرچند خطاها وجود دارند:

«بی‌گمان خداوند می‌توانست مرا طوری بیافریند که هرگز دچار خطا نشوم، همچنین مسلم است که او همواره بهترین چیز را اراده می‌کند، حال آیا من دچار خطا شوم بهتر است یا دچار خطا نشوم؟»

۲. برای بررسی متأخری از این دیدگاه سنتی مسئله شر مراجعه کنید به:

E. H. Madden and P. H. Hare; *Evil and the Concept of God* (Thomas, 1968).

۳. Descartes, *Meditation IV, Of the True and the False*. Cf. also Synopsis to the Fourth Meditation.

با دقت بیشتر در این موضوع، نخستین چیزی که به نظر می‌رسد این است که اگر عقل من از درک اغراض افعال خداوند قاصر است، نباید تعجب کنم، و بدین ترتیب، از این هم که چه بسا (در تجربه) به نمونه‌های فراوان دیگری برمی‌خورم که نمی‌دانم خداوند آن‌ها را برای چه و چگونه آفریده است هیچ دلیلی برای شک در وجود خدا نخواهم داشت. زیرا اولاً بعد از آنکه هم‌اکنون دریافتم که طبیعت من به غایت ضعیف و محدود است، و به عکس، ذات خداوند، عظیم، احاطه‌ناپذیر و نامتناهی است، آسان می‌توانم دریابم که خداوند بر اشیای بی‌نهایتی قادر است که علل آن‌ها از دسترس شناخت من فراتر است؛ و تنها همین دلیل کافی است تا قانع شوم که نوع علت به اصطلاح غائی در مورد اشیای فیزیکی (یا طبیعی) هیچ کاربرد سودمندی نخواهد داشت، زیرا تلاش برای تعمق در اغراض (غامض و غیرقابل نفوذ) خداوند (و مبادرت به کشف آن‌ها) جز با گستاخی، برای من مقدور نیست.

مطلب دیگری که به ذهن می‌رسد این است که وقتی دربارهٔ کامل بودن افعال خداوند تحقیق می‌کنیم نباید مخلوق واحدی را جداگانه در نظر بگیریم، بلکه لازم است همهٔ مخلوقات او را با هم لحاظ کنیم. زیرا شاید همان چیزی که وقتی تنها لحاظ می‌شود، با دلیل گونه‌ای بسیار ناقص به نظر می‌رسد، اگر به‌عنوان جزئی از کل عالم ملحوظ شود، بسیار کامل باشد؛ و اگرچه از وقتی مصمم شده‌ام در همه چیز شک کنم، تا کنون تنها وجود خودم و وجود خدا را از روی یقین شناخته‌ام، با این همه، چون قدرت نامتناهی خداوند را هم بازشناخته‌ام، نمی‌توانم انکار کنم که خداوند چیزهای بسیار دیگری را هم آفریده یا دست‌کم می‌تواند بیافریند و بنابراین من می‌توانم به‌عنوان جزئی از عالم کبیر (در میان مجموعهٔ موجودات عالم) جایگاهی داشته باشم.

بدین ترتیب وقتی با دقت بیشتر به خود می‌پردازم و ماهیت خطاهایم را (که خود به‌تنهایی شاهد وجود نقص در من است) بررسی می‌کنم می‌بینم که این خطاها به هماهنگی دو علت بستگی دارد و آن‌دو عبارت است از: قوهٔ شناختی که در من هست و قوهٔ اختیار یا ارادهٔ آزاد من، یعنی قوهٔ فاهمه و ارادهٔ من با هم. زیرا با فاهمهٔ تنها، من (نه

چیزی را اثبات می‌کنم و نه نفی، بلکه) فقط مفاهیم اشیایی را ادراک می‌کنم که بتوانم درباره آن‌ها حکم کنم. اما (اگر فاهمه را این چنین به دقت بررسی کنیم، می‌توان گفت که) واقعاً هیچ خطایی در آن یافت نمی‌شود، به شرط آنکه خطا را به معنای دقیق کلمه بگیریم، و اگرچه ممکن است بی‌نهایت موجود در عالم وجود داشته باشد که مفهومی از آن‌ها در فاهمه من موجود نیست، با وجود این، نمی‌توانیم بگوییم که فاهمه از این مفاهیم محروم است بلکه فقط باید گفت که فاهمه واجد این مفاهیم نیست. زیرا در واقع هیچ دلیلی نداریم که ثابت کنیم که خداوند می‌بایست قوه شناختی بزرگ‌تر (و گسترده‌تر) از آنچه داده است به من داده باشد؛ و هر قدر هم خدا را در صنعش خبیر (و حکیم) بدانیم، این دلیل نمی‌شود که بگوییم لازم است همه کمالاتی را که او می‌تواند در بعضی از مصنوعات خویش قرار دهد در یکایک آن‌ها قرار دهد. همچنین نمی‌توانم شکوه کنم که خداوند اختیار یا اراده کافی، گسترده و کاملی به من نداده است، زیرا واقعاً اراده‌ای بسیار وسیع و گسترده را می‌یابم که در هیچ حد و مرزی محصور نمی‌شود. آنچه در اینجا برای من بسیار چشمگیر می‌نماید این است که از تمام صفات دیگری که در من است، هیچ کدام آن قدر کامل و آن چنان جامع نیست که نتوان با وضوح تمام تشخیص داد که ممکن بود باز هم بزرگ‌تر و کامل‌تر باشد. زیرا مثلاً وقتی قوه ادراک خویش را در نظر می‌گیرم، می‌بینم که دامنه‌اش بسیار کم و به غایت محدود است و در همان حال مفهوم قوه دیگری را می‌یابم که بسیار گسترده‌تر و حتی نامتناهی است و از همین که می‌بینم می‌توانم مفهوم آن را بسازم (آسان) در می‌یابم که این قوه مخصوص ذات خداوند است. همین طور، اگر ذاکره، خیال یا هر قوه دیگری را بررسی کنم، می‌بینم هر کدام از آن‌ها در من بسیار ناچیز و محدود اما در خداوند عظیم (یا نامتناهی) است. تنها قوه اراده آزاد یا آزادی انتخاب است که من آن را در خودم به قدری بزرگ می‌یابم که نمی‌توانم مفهوم هیچ چیز دیگری را وسیع‌تر (و دامنه‌دارتر) از آن تصور کنم؛ در واقع به خصوص همین اراده است که به من می‌فهماند که من به صورت و مثال خداوندم. زیرا اگرچه این قوه اراده در خداوند به نحو قیاس ناپذیری بزرگ‌تر است تا در من، هم به جهت علم و قدرتی که با آن توأم است و آن را محکم‌تر و مؤثرتر می‌سازد و هم به جهت

متعلق اراده، از آن حیث که متعلق اراده خداوند به اشیا بسیار فراوانی گسترده است، با این همه اگر اراده خداوند را به نحو صوری و کاملاً به خودی خود لحاظ کنم، آن را بزرگ‌تر نمی‌یابم.^۴

نکته فلسفی جالب این متن این است که دکارت در انسان دو قوه را متمایز می‌کند: اراده و عقل. عقل در انسان محدود است و با خرد نامتناهی خدا غیرقابل مقایسه است. استفاده از اصطلاح «عقل» در رابطه با خدا و انسان در واقع به کار بردن دو واژه صرفاً مشابه است، و مانند این است که کسی بگوید صدا رنگی است. اراده از سوی دیگر هم در انسان هم در خدا بی‌نهایت است و در واقع در خدا بی‌نهایت و در انسان به صورت بالقوه لایتناهی است، چراکه در انسان به واسطه مرزهای وجودی و دانش نسبی اش محدود شده است. با این حال قدرت قوه اراده رسماً در انسان و خدا لایتناهی است.

در تاریخ فلسفه، استدلالی که راه و روش خدا را برای انسان از طریق توسل به علت نهایی توجیه می‌کند، معروف به خرد استعلایی الهی، هرگز راضی‌کننده نبوده است. اسپینوزا در ضمیمه کتاب اخلاق ۱ به آن حمله شخصی می‌کند. او معتقد است که آن پناهگاهی برای حماقت است و «حرمی برای جهالت». ولتر در کتاب کاندید آن را مسخره می‌کند، ولی با آن نه به شکل مؤثر مواجه می‌شود و نه در چهارچوب فلسفی.

۲. دو خطبه پانلو^۵

این مقاله بر آن است تا نشان دهد در بطن دو خطبه پانلو، که در کتاب طاعون ایراد می‌شود، می‌توان یک استدلال فلسفی قدرتمند از جانب کامو بنا کرد که در تضاد با استدلال استعلایی است.^۶ در نتیجه نکته‌ای که می‌خواهم بیان کنم این است که خطبه‌های پانلو کلید حملات کامو

۴. از تأملات در فلسفه اولی، نوشته رنه دکارت، برگردان فارسی دکتر احمد احمدی، انتشارات سمت.

۵. Paneloux

۶. این نکته اساسی به اعتقاد من عمدتاً، و نه سهواً، در مورد کامو توسط مفسران نادیده گرفته شده است، برای مثال: Jean Onimus, Albert Camus and Christianity (Alabama, 1970), pp. 44-48, 62; Germaine Brae, Camus (Rutgers, 1961), pp. 126-127; John Cruikshank, Albert Camus and the Literature of Revolt (Oxford, 1959), pp. 178-180; P. Thody, Albert Camus (Hamish-Hamilton, 1961), p. 950; R. de Luppe, Albert Camus (Funk

به مذاهب سنتی و توجیهات فلسفی از شر بر اساس خرد استعلایی خداوند را تشکیل می‌دهند. این استدلال ریشه‌دار و رایج وجود شر را به واسطهٔ درک محدود و ناقص بشر توجیه می‌کند. چیزی که به نظر یا به ظاهر شر است در واقعیت امر شر نیست. زیرا همان‌گونه که مدافعان این استدلال ادعا می‌کنند، اگر انسان قادر باشد کل وجود و هدف اصلی جهان را همان‌طور که خدا می‌بیند، مشاهده کند، اگر انسان بتواند «تمام سیستم آفرینش» و «وحدت ذاتی یگانه وجود» را در نظر بگیرد، آنگاه به دیدی دست خواهد یافت که وجود و ماهیت شر در آن ناپدید خواهد شد.

در سوی مقابل، استدلال کامو علیه این ایدهٔ استعلایی، که با انکار و عدم پذیرش موضع فلسفی‌ای که پانلو به آن رسیده به دست می‌آید، به نظر من یک جواب قدرتمند به ایدهٔ مشهور خرد نامتناهی خداست. نکتهٔ کامو در ابطال استدلال این است که پانلو پیش فرض‌های سنت آگوستین و دکارت را پذیرفته است. پیش فرض‌ها به شرح زیرند: (۱) شر واقعی در دنیا وجود دارد. (۲) الف: درک خدا نامحدود است. درک انسان محدود به شرایط است. (۲) ب: در ذهن الهی قدرت اراده نامحدود است. در انسان اراده، در قدرت بسط و پذیرش محدود است. از ۲ (الف و ب) برای پانلو (مانند دکارت) نتیجه می‌شود که عقل و اراده دو چیز مجزا و به‌شکل منطقی و هستی‌شناختی قابل تفکیک هستند.^۸ (برای دکارت یک ایدهٔ مشخص این است که بتواند مجزا از سایر ایده‌ها تصور شود. و چیزی که بتواند مجزا از بقیهٔ ایده‌ها تصور شود می‌تواند مجزا هم موجود باشد.)

موقعیت دو سخنرانی: حوالی سال ۱۹۴۰ شهر وهران الجزایر دچار یک اپیدمی مرگبار شده است. به محض آنکه مردم شهر جدی بودن شری را که دچارش شده‌اند می‌فهمند، پرسیده می‌شود که چرا طاعون باید به وهران بیاید. چرا انسان‌ها رنج می‌کشند و می‌میرند؟ اصلاً چرا شر آنجا وجود دارد؟ پدر پانلو، یک کشیش یسوعی، از سوی فرقه‌اش برای یک خطابهٔ عمومی دعوت می‌شود.

and Wagnalls, 1968), pp. 61–62; N. A. Scott, Albert Camus (Hillary House, 1962), pp. 55–56; T. Merton, Introduction and Commentary to The Plague (Seabury, 1968), pp. 28–29, 33–36; A. Nicolas, Albert Camus ou le vrai Promethee (Seghers, 1966), pp. 150–151; T. Hanna, The Thought and Art of Albert Camus (Regnery, 1958), pp. 197–202 and P. Ginestier, La Pensee de Camus (Bordas, 1964), pp. 33–34

۷. اگرچه سنت آگوستین ادعا می‌کند که شر سلیبی است و هیچ چیز ایجابی‌ای در آن نیست، با این حال اصرار دارد که شر کاملاً بلاعوض و مخرب، شری که به‌خاطر خودش صورت می‌پذیرد، نیز وجود دارد. برای مثال در گزارش بیوگرافی مقدس، از ربایش کودکان و نابودی میوه‌های دزدیده‌شده از درختان گلابی صحبت شده است. (Confessions, II) (با قسمتی که در خطبهٔ دوم پانلو می‌آید مقایسه شود.)

۸. به نظر می‌رسد آشتی دادن موضوع آزادی اراده با علم لایتناهی خدا برای پانلو اهمیتی ندارد؛ همانند بوئتیوس، که برای او تفکیک علم ازلی از علیت به‌راحتی شدنی است. بنابراین اینکه خدا می‌داند من در آینده مرتکب خطا یا گناه خواهم شد به این معنا نیست که مرا مجبور به انجام آن گناه کرده است.

برای انجام این کار لازم بود که او مدتی «از کار پژوهشی در مورد سنت آگوستین و کلیسای آفریقایی که برایش جایگاه والایی به ارمغان آورده بود» دست بکشد. دقیقاً به ما گفته نشده است که این پژوهش‌ها شامل چه مواردی هستند، اما به تحقیق می‌توانیم تصور کنیم که آن‌ها را، کشیش (و کامو)، به‌سوی تحقیق دربارهٔ ذات شر، ارادهٔ آزاد و رحمت الهی سوق داده است.^۹ آثاری که پانلو می‌توانست برای تحقیقاتش در آن‌ها تأمل کند ممکن است «بدعت» پلاگیوسی^{۱۰} بوده باشد، با حمایتش از آزادی اساسی اراده که مخالف آموزه‌های آگوستین است که با اصرار به ضرورت لطف خدا به نفع رستگاری استدلال می‌کرد. بعدها در قرن هفدهم با انتشار کتاب آگوستین جانسن، جنجالی تلخ بین یسوعیان و جانسنیست‌ها ایجاد شد و به پرورش ایده‌های جبرگرایانه انجامید. علاوه بر این، یکی از دوستان آگوستینی و نوافلاطونی دکارت، پدر جیوف، با اینکه با دکارت همدردی زیادی داشت در این مسئله دخیل شد.^{۱۱} همچنین کتاب تأملات پاسکال نیز قابل ذکر است. همهٔ این افکار پیچیده که با مسئلهٔ شر و ارادهٔ آزاد سروکار داشتند، باید مشغلهٔ ذهنی مداوم پدر پانلو پیش از زمان بیماری بوده باشند. اما اکنون طاعون به وهران آمده است و این وظیفهٔ پدر پانلو است که از هرچه آموخته استفاده کند تا بکوشد این ماجرا را برای وهرانی‌ها تشریح کند.

متن اولین خطابه تند و متهم‌کننده است. جان کلام خطابه در همان اولین کلمات بیان شده است: «مصیبت به سر شما آمده است، برادران من، و شما سزاوار آن هستید، برادران من.»^{۱۲} کشیش آنگاه ادعا می‌کند که وهرانی‌ها در وظایفشان در قبال خدا سهل‌انگاری کرده‌اند، که زندگی هرزه‌باری که داشته‌اند نارضایتی او را در پی داشته و در نتیجه به خاطر اصرار بر روش زندگی خود، خشم و مجازات خداوند را برانگیخته‌اند. باین حال در همان زمان، پانلو از نظم ناگزیر کلی امور صحبت می‌کند (ص ۸۸-۸۹)، از رحمت الهی که خوب و بد را در هر چیزی تقدیر کرده است، خشم و ترحم، طاعون و رستگاری (ص ۹۰) و از نظم اتفاقات که خدا تا ابد به شکل محتومی در واقع کامو خودش رساله‌ای در باب ارتباط بین تفکر یونانی و مسیحی در فلوطین و سنت آگوستین در سال ۱۹۳۶ تألیف کرده است. همچنین نگاه کنید به:

Bree, op. cit., pp. 25-26

۱۰. پلاگیوس آندیشمند مسیحی هم‌عصر آگوستین بوده است. - م.

۱۱. برای بررسی مشارکت دکارت در این موضوع ظریف و مناقشه‌انگیز نگاه کنید به:

A. Boyce Gibson, *The Philosophy of Descartes* (Russell, 1967), pp. 64-67, 333-338

۱۲. تمام رفرنس‌ها از نسخهٔ Modern Library ترجمهٔ Gilbert, 1948 هستند.

تقدیر کرده است (همان). این درهم آمیختن مضامین آگوستینی و پلاگوسی با عقاید جانسنیستی و یسوعی بر سر موضوع مجادله‌آمیز اراده‌آزاد، به شکل روشنی همانی است که پشت کلمات اولین خطابه است که با این نظرات ناسازگار به پایان می‌رسد.

بعد از این خطبه، پانلو به جوخه‌بهداشت می‌پیوندد. کارکرد این جوخه‌ها رسیدگی به مبتلایان و درمان بیماران است. پانلو به‌عنوان عضوی از این جوخه‌ها، مجال این را پیدا می‌کند که شاهد مرگ پررنج یک کودک بی‌گناه باشد. برای کامو بسیار حیاتی است که ما معصومیت این پسر کوچک را بپذیریم. چراکه اگر بخواهیم این پیش‌فرض را رها کنیم، هر گونه تلاش بعدی برای تفسیر بیهوده است. واقعیت گناه اولیه نزد کامو ممکن نیست. پسر شباهت زیادی به پدرش دارد و پدرش از قضا یک قاضی است که ظاهراً بسیار هم سختگیر است. با این حال به هیچ‌وجه حاضر نیستیم از این موضوع استنباط کنیم که پسر به‌خاطر گناهانی که ممکن است اگر زنده می‌ماند، در آینده مرتکب می‌شد مجازات می‌شود (به‌خاطر احتمال اینکه ادعا شود پسر ممکن است در آینده مانند پدرش شود) و فکر نمی‌کنیم رنجی که پسر می‌کشد مجازات پدرش است. موضوع بلافاصله بعد از مرگ کودک، از زبان ریو به‌شکل قدرتمندی مطرح می‌شود و به‌نحوی ارائه می‌شود که مطمئن شویم عقیده خود کامو به‌شدت علیه پانلو است و فریاد می‌زند: «آه! آن کودک در حال بی‌گناه بود و شما این را به خوبی من می‌دانید.» جواب پانلو برای تفسیر خطبه دوم حیاتی است و من فکر می‌کنم که زمینه آن خطبه را می‌چیند. جواب او این است: «این‌گونه از چیزها موجب انزجار ما می‌شوند، چراکه ورای فهم انسانی ما هستند. ولی شاید باید چیزی را که نمی‌توانیم بفهمیم دوست بداریم.» اینجا به‌صورت واضح، توسل به همان استدلال قدیمی خرد استعلایی خداوند اتفاق می‌افتد. اما همچنین اینجا، به نظرم اولین شکل از یک گونه بسیار متفاوت از مطالبه است که نمی‌خواهد با بهانه‌تراشی بگوید «راه و روش خداوند با راه و روش انسان یکسان نیست»، بلکه می‌گوید باید به‌شکل فعالی اراده کنیم شری را که در دنیاست دوست بداریم.^{۱۳}

هم پانلو و هم ریو شاهد مرگ عذاب‌آور کودک بودند و از آنجاکه او در آخرین مراحل بیماری بود، یک داروی تجربی تجویز کرده بودند. در نتیجه به‌خاطر اهمیت نتیجه دارو، هر دو مرد در طول

۱۳. خطبه اول نمی‌خواهد بیان کند که طاعون فراتر از درک انسان است. کاملاً برعکس، پانلو دلایل آن را بی‌رحمانه روشن می‌کند. مفسرانی که به غلط بر جنبه‌های استعلایی سخنرانی اول تأکید کرده‌اند نتوانسته‌اند مرگ درک‌ناشدنی کودک را که پس از خطبه اول رخ می‌دهد انعکاس دهند.

شب شاهد مرگ تراژیک کودک بودند، درحالی که تنها اثر دارو طولانی کردن رنج و عذاب او بود. جواب ریو به پانلو این بود: «نه، پدر. من ایده خیلی متفاوتی از عشق دارم. و تا روز مرگ از اینکه به طرحی عشق بورزم که کودکان را به این رنج و شکنجه می اندازد امتناع خواهم کرد.» این یکی از مراحل استدلال علیه ایده استعلاست و بر آن است که سودی که در کل به انسان‌ها می رسد هر چقدر هم زیاد باشد، اهمیتی ندارد (مثلاً امکان سودمند بودن دارو)، اگر حتی به یک کودک بی گناه رنج غیرقابل جبرانی وارد کند (که ذاتاً غیرقابل جبران است). ما با دنیایی ذاتاً غیراخلاقی مواجهیم. به بیان دیگر، هیچ راهی نیست که خدا بتواند رنج آن کودک را برایش جبران کند، زیرا نهایتاً خدا باید برای توجیه این رنج به کودک مراجعه کند.^{۱۴}

مایلم اکنون به بخش دوم و مهم تر استدلال علیه استدلال استعلایی پردازم. برای این امر، می خواهم بخشی از نوشته ای از آلبر مارکه^{۱۵} درباره کامو را نقل کنم و نشان دهم که او نه تنها به قدر کافی بر اهمیت دو خطبه تأکید نکرده، بلکه تفسیر نادرستی نیز ارائه کرده است.

طبق نظر مارکه^{۱۶}، «کامو همواره پدر پانلو را که قادر بود خطبه اول را ایراد کند سرزنش خواهد کرد. در خطبه اول او بلا را توجیه کرد و وانمود کرد عذاب الهی است. در خطبه دوم، پدر پانلو شخصی است که با رنج مرگ کودک مواجه شده است و متلاشی شدن مفهوم انتزاعی رنج خود را احساس کرده است، همواره توسط ریو تقبیح خواهد شد، چراکه به عقل خود بی توجهی کرد و ایمان کور را ترویج کرد که بر اساس آن باید شر را تأیید کنیم و از این رو به جهنم کاملاً بدبینانه جانسنیستی فرورفت.»

پانلو فقط از ما نمی خواهد شر را تأیید کنیم، بلکه می خواهد به شکل مثبتی با آن موافقت کنیم، که خواستار شر باشیم (بدون هیچ پرسشی برای فهمیدنش)، همان طور که خدا خواسته شر موجود باشد. اظهار نظر مارکه، که خاطر نشان می کند پانلو بدبین است و در نتیجه به طور ضمنی ریو (کامو) خوش بین است (ص ۱۰۷)، به این نکته ارتباطی پیدا نمی کند. چیزی که مورد بحث است

۱۴. مفسران کامو به قدر کفایت بر شباهت بین موضع ایوان کارامازوف و این موضع تأکید کرده اند. در خطبه دوم پانلو خودش می پرسد که چه کسی جرئت دارد بگوید شادی ابدی می تواند حتی یک لحظه از رنج کشیدن را جبران کند (ص ۲۰۲).

۱۵. Albert Marquet

۱۶. Albert Maquet, Albert Camus: The Invincible Summer, trans, by H. Briffault (Brasiller, 1958), p. 108.

Bold mine. Note

این است که عقیده ریو و پانلو شامل اصول و نتایج اخلاقی مشخصی می شود که بر اساس دلایل فلسفی ای است که اگر درست باشند، به ادعاهای متافیزیکی منجر می شوند که یا ۱) الف: خدا وجود ندارد و ما باید با شر بجنگیم، یا ۱) ب: خدا وجود دارد و ما باید هم با خدا و هم با شر بجنگیم، ۲) خدا وجود دارد و ما باید او و خواست او را دوست بداریم، حتی اگر نتوانیم درکش کنیم.

در خطبه دوم، پانلو نسبتاً واضح بیان می کند که نمی خواهد چیزی را که در بخش اول گفته، اصلاح کند. او همچنان به همه آن ها اعتقاد دارد. «چیزی که پدر پانلو در خطبه اولش گفته بود هنوز درست است - به هر شکل، اعتقاد او که چنین بود.» (ص ۲۰۰)، اما اکنون و مهم تر، پانلو نه تنها ادعای استعلایی را در خطبه مطرح می کند، بلکه می خواهد یک قدم فراتر رود. با توجه به اینکه ما نمی توانیم دلایل خدا را درک کنیم، هنوز می توانیم بخواهیم کودک در رنج و محنت بمیرد و پانلو اصرار دارد نتیجه نهایی ای را بگیرد که از پیش فرض و ایمانش حاصل می شود:

«کشیش در آن لحظه می گفت فضیلت قبول کلی که موضوع بحث اوست، نمی تواند به معنی محدودی که مردم به آن می دهند مفهوم گردد. زیرا این قبول نه عبارت از تسلیم مستدل و معمولی است و نه عبارت از ذلتی دشوار. طبعاً ذلتی بود اما ذلتی توأم با رضایت. بی شک شکنجه یک طفل برای قلب و روح مایه ذلت بود. اما به همین سبب درک آن لازم بود. پانلو مستمعینش را متوجه ساخت که گفتن آنچه می خواهد بگوید آسان نیست و گفت به این سبب است که باید آن را خواست، زیرا خداوند می خواهد.» (ص ۲۵۸).^{۱۷}

«پانلو معتقد بود که به ظن قوی کلمه تسلیم به مقدرات را به زبان می آورند. اشکالی نداشت و او در برابر این اصطلاح به هیچ وجه عقب نشینی نمی کرد، فقط به شرط اینکه اجازه دهند صفت "فعالانه" نیز به آن اضافه شود.» (ص ۲۵۹).

«برادران من، عشق به خداوند عشق دشواری است. ترک مطلق خویشتن و تحقیر خویشتن را ایجاب می کند. اما تنها اوست که می تواند شکنجه و مرگ کودکان را از میان ببرد و تنها اوست که می تواند آن را لازم بشمارد، زیرا فهم اراده او امکان ندارد و تنها باید اراده او را خواستار بود.» (ص ۲۶۰).

۱۷. این پنج بخش از کتاب طاعون، ترجمه رضا سیدحسینی، نشر نیلوفر، نقل شده است.

«بدینسان ما نیز باید معتقد شویم که در سرزمین طاعون جزیره‌ای وجود ندارد. نه، مکانی نیست. بایست فاجعه را پذیرفت زیرا مجبوریم یکی از دو راه را انتخاب کنیم: یا با خداوند کینه بورزیم یا او را دوست بداریم و چه کسی جرأت دارد که کینه به خداوند را انتخاب کند؟» (ص ۲۶۰).

«در روی این دره، همه چیز با هم در خواهد آمیخت و حقیقت از ورای بی‌عدالتی ظاهری جلوه خواهد کرد.» (ص ۲۶۱).

اما در همین حال و برای همیشه واقعیت این است که ما اخلاقاً باید خواستار مرگ کودک باشیم. در نتیجه این بحث، با اینکه ما به‌عنوان انسان نمی‌توانیم درک کنیم چرا یک کودک بی‌گناه باید از یک مرگ وحشتناک زجر بکشد، همچنان می‌توانیم بخواهیم او دچار چنین مرگی شود. نیازی به گفتن نیست که این نتیجه‌گیری برای کامو کاملاً غیرقابل‌پذیرش است. در نتیجه، کامو محدودیت خرد انسان را می‌پذیرد، در حالی که هنوز بر آزادی و قدرت بی‌حد اراده انسان پافشاری می‌کند. من معتقدم او با این کار، استدلالی فلسفی (در مقابل یک استدلال صرفاً روان‌شناختی و دکترین استعلایی) را پرورش داده است.

اندکی بعد از خطبه دوم، پانلو خودش بیمار می‌شود و می‌میرد، در حالی که از کمک پزشکی سر باز می‌زند چون کشیشان هیچ دوستی ندارند، آن‌ها همه چیزشان را به خدا داده‌اند. برای تأکید بیشتر بر تنهایی مطلق پانلو، کامو به‌شکل نمادینی روایت می‌کند که او از بیماری غیرقابل‌درمانی مرده است. وقتی طاعون نگرانی همه بود و همه بر اثر آن می‌مردند، پانلو تنها و یا چیزی که برای کامو مشابه این وضعیت است با اشتیاق می‌میرد، چراکه این خواست خداست که او از یک بیماری مرموز و ناشناخته بمیرد. به این ترتیب، کامو مفهوم «نیستی» یا حداقل بی‌توجهی خدا را به‌شکل استعاری بیان می‌کند. علاوه بر این، کامو، امتناع پانلو از تنها ارزش واقعی را، که همان انسانیت است، به ما نشان می‌دهد.

تنها مانده است آنچه را موضع خود کامو در مسئله وجود خدا و مسئله شر می‌پندارم، صریح‌تر بیان کنم. شر برای کامو واقعاً (و نه فقط ظاهراً) وجود دارد. و اگر خدا وجود نداشته باشد، روشن است که ما باید علیه پوچ بودن رنج انسان بجنگیم و شانه‌هایمان را زیر سنگ سیزیف بگذاریم. از سوی دیگر اگر خدا وجود دارد، او این سنگ را به ما عطا کرده است و ما به‌عنوان انسان بازهم

باید علیه این رنج غیرعقلانی بجنگیم؛ اما هرکدام از این تفاسیر را که از واقعیت زندگی انسان بپذیریم، باید بدون این تسلی سرکنیم که وجود شر با توسل به خرد نامحدود استعلایی خداوند قابل توجیه است؛ بلکه طبق گفته کامو، برای یک مسیحی استوار مانند دکارت یا پانلو، ما تماماً آزادیم تا آنچه را نمی فهمیم اراده کنیم، با توجه به اینکه به خدا اعتقاد داریم.

موضع کامو به اعتقاد من، به عنوان ردی «وجودی»، مبتنی بر آزادی انسان است و علیه پذیرش نظر پدر پانلو ارائه می شود. به این ترتیب، مسلماً از باب فلسفی، انتقادی تر از چیزی است که توسط ولتر یا اسپینوزا یا هر کس دیگری ارائه شده است. و بنابراین، انکار جدی پیامدهای فلسفی ایدئولوژی کاتولیک و مسیحی است.

مشخصات مقاله به زبان اصلی:

Mijuskovic, B. (1976). Camus and the Problem of Evil. *Sophia*, 15(1), 11-19.

