روزنامه شرق

ادبیات و کتاب

از خیابان انقلاب به بعد، خیابان و نبض شهر — صفحه ۸

فریدون رهنما و جهان‌های ممکن شعر اندیشه — صفحه ۹

مروری بر پرفروش‌های کتاب — صفحه ۱۰

عکس: مهدی حسنی، شرق

گفت‌وگو با کاوه میرعباسی
به مناسبت ترجمه «گذرگاه» کورمک مک‌کارتی

اگر «لوییس بونوئل» وسترن می‌ساخت

«گذرگاه»، دومین بخش از «سه‌گانه»ای است از «کورمک مک‌کارتی» که به «سه‌گانه مرزی» معروف است؛ سه‌گانه‌ای که کورمک مک‌کارتی، شهرتش را با آن به دست آورد و به نویسنده‌ای مطرح و پرفروش بدل شد؛ گرچه پیش از این نیز آثارش مورد توجه منتقدان قرار گرفته بود اما اقبال مخاطب عام به آثار مک‌کارتی، با انتشار «همه اسب‌های زیبا» که اولین بخش از سه‌گانه مرزی بود، آغاز شد. رمان گذرگاه را کتاب نشر نیکا با ترجمه کاوه میرعباسی منتشر کرده است. قبل از گذرگاه، همه اسب‌های زیبا نیز با ترجمه میرعباسی و از طرف کتاب نشر نیکا منتشر شده بود و اکنون فقط بخش سوم، یعنی «شهرهای دشت» مانده که اگر ترجمه و منتشر شود، ترجمه فارسی سه‌گانه مرزی کامل خواهد شد. گفت‌وگوی پیش‌رو بیشتر درباره رمان گذرگاه است. میرعباسی در این گفت‌وگو از سبک خاص نثر مک‌کارتی سخن گفته است و از نثر دیرباب او که هم وجهی شاعرانه دارد و هم آنجا که پای دیالوگ‌نویسی به میان می‌آید، سخت موجز و سینمایی می‌شود و برای همین در اقتباس‌های سینمایی از رمان‌ها و دیالوگ‌ها چندان دستکاری نمی‌شود. به اعتقاد میرعباسی، کورمک مک‌کارتی یک نویسنده مقتدر است که برای خواندن آثارش، نخست باید به قاعده‌ای که نویسنده وضع کرده است تن داد، چرا که مک‌کارتی قواعد خاص خود را دارد و خیلی مواقع از قواعد ژانری که از آن استفاده کرده تخطی می‌کند که نمونه‌های این تخطی را در همین رمان گذرگاه می‌توان پیدا کرد. گذرگاه، یک رمان وسترن است، اما به گفته میرعباسی، مک‌کارتی هر کجا که دلش خواسته از قواعد این ژانر تخطی کرده است. چنان‌که جایی از رمان، به زاویه دید اتخاذ شده، یعنی زاویه دید دوربین هم وفادار نمانده است. گذرگاه، یک رمان جاده‌ای سرشار از خرده‌روایت‌هاست. در جاهایی از این رمان، تاریخ غرب‌وحشی، ابعادی اساطیری پیدا کرده است. شخصیت اصلی این رمان، در حین سفر با آدم‌های مختلفی مواجه می‌شود. برخی از این آدم‌ها، تکه‌هایی از تاریخ انقلاب مکزیک را با خود حمل می‌کنند. سرگذشت برخی از آنها خود قصه‌ای است بلند که در دل قصه اصلی گنجانده شده است و به همین دلیل، همان‌طور که میرعباسی گفته است این خرده‌روایت‌ها، گاه بدون تناسبی هندسی کنار هم قرار گرفته‌اند چرا که اقتدار مک‌کارتی، هیچ قرار و قانونی را برنمی‌تابد. با خواندن گذرگاه، خود را با تکه‌هایی روبه‌رو می‌بینیم که کنار هم گذاشته شده‌اند و در عین اینکه هرکدام می‌توانند قصه‌ای مستقل باشند، داستان اصلی را برساخته‌اند. داستان سفر بیلی را، که هم تداعی‌کننده سفر «هکلبری فین» مارک تواین هم در آنجا که بیلی گرگ را جست‌وجو می‌کند، یادآور «موبی‌دیک» هرمان ملویل و کشمکش «ناخدا اهب» و «نهنگ سفید» در این رمان است. کشمکش انسان با طبیعت وحشی که رگه‌هایی از آن را در کار «ویلیام فاکنر» هم می‌بینیم. به گفته میرعباسی، منتقدان آثار مک‌کارتی را با «دن کیشوت» سروانتس و آثار «شکسپیر» هم مقایسه کرده‌اند و همچنین با فیلم‌های فلینی و بونوئل. از کورمک مک‌کارتی علاوه بر گذرگاه و همه اسب‌های زیبا، رمان‌های «جاده» و «جایی برای پیرمردها نیست» هم به فارسی ترجمه شده. آثار مک‌کارتی دستمایه اقتباس‌های سینمایی هم بوده است که مشهورترین آنها که برنده جایزه اسکار هم شد، اقتباس «برادران کوئن» بود از رمان جایی برای پیرمردها نیست. اینک گفت‌وگو با کاوه میرعباسی درباره کورمک مک‌کارتی و رمان گذرگاه.

علی شروقی

گذرگاه، گویا دومین کتاب از سه‌گانه مرزی کورمک مک‌کارتی است. دو کتاب اول این سه‌گانه، آن‌طور که در مقدمه گذرگاه هم آمده ظاهرا به لحاظ محتوا و کاراکترها، ربطی به هم ندارد و در کتاب سوم است که با روبه‌رو شدن شخصیت‌های کتاب‌های اول و دوم، این سه کتاب به هم متصل می‌شوند. می‌خواستم بدانم غیر از این موضوع روبه‌رو شدن شخصیت‌ها در کتاب سوم که هنوز ترجمه نشده، حلقه اتصال این سه رمان چیست؟

مضمون این سه کتاب همان‌طور که شما هم اشاره کردید، مضمون واحدی نیست. اما آنچه این سه رمان را به هم ربط می‌دهد، حال و هوا و مکان و زمان مشترک آنهاست. البته بین این سه رمان، کتاب اول، یعنی همه اسب‌های زیبا و کتاب سوم، یعنی شهرهای دشت، به هم نزدیک‌تر هستند و گذرگاه قدری با آن دو جلد متفاوت است. اما حوادث هر سه رمان، در یک دوره اتفاق می‌افتد و چشم‌اندازهای طبیعی و وضعیت‌ها و موقعیت‌های انسانی، در هر سه رمان مشترک است و حوادث هر سه رمان هم در مرز بین آمریکا و مکزیک و در یک دوره اتفاق می‌افتد و البته گذشته از اینها طبیعتا اصلی‌ترین حلقه اتصال‌دهنده این سه رمان، تفکر و نگاه خاص خود کورمک مک‌کارتی است.

گویا با این سه‌گانه است که مک‌کارتی با اقبال عمومی مواجه می‌شود؟

بله، کورمک‌مک‌کارتی اولین موفقیت ادبی‌اش را با کتاب همه اسب‌های زیبا به دست آورد و با این رمان، جایزه ملی ادبیات را برد و علاوه بر این، همه اسب‌های زیبا، در بازار هم موفق بود و بست سلر شد و فیلمی هم بر اساس آن ساخته شد. مک‌کارتی پیش از این رمان، پنج رمان در ژانر گوتیک جنوبی نوشته بود. اما آن پنج رمان نتوانسته بود به آن صورت جلب توجه کند و با همه اسب‌های زیبا بود که به شهرت رسید و الان هم شهرت بین‌المللی دارد و سه‌گانه مرزی‌اش از آن آثاری است که در انواع و اقسام فهرست‌ها به عنوان کتاب‌هایی که باید خوانده شود آمده.

در گذرگاه، تاثیر نویسندگان کلاسیک آمریکایی مشهود است. زمینه و حال و هوای رمان، یادآور کارهای «فاکنر» است و جاده‌ای‌بودنش شبیه «هکلبری فین» تواین. از طرفی در این رمان، مضمون کشمکش با طبیعت وحشی را داریم که بیش از هر چیز، ملویل و موبی‌دیک را تداعی می‌کند...

درست است. کورمک مک‌کارتی از آن نویسندگانی است که با خیلی از نویسندگان قدیمی مقایسه‌اش کرده‌اند. حتی با شکسپیر و سروانتس. در مورد همین گذرگاه، جست‌وجوی گرگ را در قسمت اول کتاب، با «خرس» فاکنر مقایسه کرده‌اند. ضمن اینکه به لحاظ نثر هم مک‌کارتی را متاثر از فاکنر می‌دانند. همچنین، سرسختی بیلی را برای پیدا کردن گرگ، با سرسختی ناخداهب موبی‌دیک مقایسه کرده‌اند. اما گذشته از ادبیات، برای مک‌کارتی حتی پیشکسوتان سینمایی هم پیدا کرده‌اند، مثلا به‌طور مشخص در مورد همین گذرگاه گفته‌اند که هم فیلم‌های جان‌فورد را به یاد می‌آورد و هم فیلم‌های «سام پکین‌پا» را. اما بامزه‌ترین چیزی که در این مورد خواندم نقدی بود که «رابرت هاس» در زمان انتشار گذرگاه، در نیویورک‌تایمز نوشت و گفت گذرگاه مثل وسترنی است که یا «لوییس بونوئل» کارگردانی‌اش کرده باشد یا فلینی. این اصلا حرف بی‌ربطی نیست. مثلا آن داستان مرد نابینا را یا آن حکایت مربوط به گروه اپرا از آن قسمت‌های رمان است که حال و هوای فیلم‌های بونوئل را دارد. مخصوصا آن فیلم‌هایی که بونوئل، در مکزیک ساخته. فضاهای تصویری و بصری رمان، خیلی به فیلم‌های مکزیکی بونوئل، از جمله فیلم «نازارین»، نزدیک است.

در واقع، در عین اینکه عناصر یک وسترن کلاسیک در این رمان هست، اما این عناصر با عواملی می‌آمیزند که آن را از وسترن کلاسیک فراتر می‌برند...

بله، می‌شود گفت این رمان، یک‌جور وسترن فلسفی است. خود گذرگاه در این رمان، هم گذرگاه واقعی است و هم معنای تمثیلی دارد. یعنی حتی عنوان کتاب هم محل تاملات و تفسیرهای مختلف است.

به وجه سینمایی رمان اشاره کردید و مقایسه گذرگاه با آثار سینمایی مطرح مثل کارهای جان‌فورد و فلینی و بونوئل و پکین‌پا. نکته دیگری که این رمان را به سینما نزدیک می‌کند، زاویه دید آن است که زاویه دیدی است محدود و عینی...

بله، درواقع زاویه دید این رمان، زاویه دید دوربین است و راوی در هیچ کجای رمان، دانای مطلق نیست و وارد ذهن پرسوناژها نمی‌شود و همیشه آنچه را که در لحظه حال اتفاق می‌افتد شرح می‌دهد. البته یک استثنا هم وجود دارد؛ آنجا که بیلی قبل از اولین سفرش از مزرعه بیرون می‌رود، راوی می‌گوید: «برای آخرین‌بار پدرش را دید...»، که در این جمله نشانی از یک دانای مطلق با خبر از آینده هست. وقتی این جمله را می‌خوانیم از خودمان می‌پرسیم که چرا دیگر پدرش را نمی‌بیند؟ و بعدا می‌بینیم که پدر و مادر بیلی به دست سرخپوست‌ها کشته شده‌اند. اما وقتی هنوز این را نمی‌دانیم، از خواندن جمله «برای آخرین بار پدرش را دید»، تعجب می‌کنیم.

کورمک مک‌کارتی از آن نویسندگانی است که با خیلی از نویسندگان قدیمی مقایسه‌اش کرده‌اند. حتی با شکسپیر و سروانتس. در مورد گذرگاه جست‌وجوی گرگ را در قسمت اول کتاب با «خرس» فاکنر مقایسه کرده‌اند. ضمن اینکه به لحاظ نثر هم مک‌کارتی را متاثر از فاکنر می‌دانند

یک‌جا هم هست که زاویه دید، تغییر می‌کند و می‌شود زاویه دید گرگ. به‌نظرتان چرا یکباره و آن هم فقط در آن قسمت رمان، زاویه دید را تغییر داده؟

این را من جای دیگری هم گفته‌ام که کورمک مک‌کارتی نویسنده مقتدری است و بی‌اعتنا به محدودیت‌ها و قواعد ژانر، هر کاری که دلش بخواهد می‌کند. برای همین، گذرگاه با اینکه یک رمان وسترن است، خیلی از خصوصیات یک اثر وسترن را ندارد و از جنبه‌هایی بیشتر شبیه داستان‌های قرون وسطایی و داستان‌های سیر و سلوکی است...

آدم‌هایی هم که سر راه شخصیت‌های رمان قرار می‌گیرند و حرف‌هایی که این آدم‌ها می‌زنند، خیلی حال و هوای داستان‌های سیر و سلوکی را به رمان داده است...

بله، اعمال پرسوناژها هم اصلا با منطق رایج و منطقی که با عقل سلیم مطابقت داشته باشد سازگار نیست. مثلا خود اینکه قهرمان رمان، گرگ را پیدا می‌کند و بدون اینکه به کسی خبر بدهد، تصمیم می‌گیرد گرگ را ببرد و به زادگاهش برساند، یک‌جور عمل غیرمنطقی و دن‌کیشوت‌وار است.

نکته دیگری که در کار کورمک مک‌کارتی هست، خرده‌روایت‌هایی است که بین روایت اصلی می‌آید...

بله و این یکی از تفاوت‌های گذرگاه با دو بخش دیگر سه‌گانه مرزی است. دو کتاب دیگر، داستان و پیرنگ متمرکزتری دارند. ولی گذرگاه پر از خرده‌روایت است. حتی گاهی شاید به نظر برسد که دارد پرگویی می‌کند.

گفتید این رمان را با دن کیشوت هم مقایسه کرده‌اند. در دن کیشوت هم خرده‌روایت زیاد هست ...

گذرگاه
کورمک مک‌کارتی
مترجم: کاوه میرعباسی
ناشر: کتاب نشر نیکا

بله، حتی حالت‌های اپیزودیک رمان به‌نوعی یادآور رمانس یا رمان پیکارسک است. در رمان پیکارسک هم سفر نقش عمده‌ای دارد و وقایع در این نوع رمان‌ها اپیزودیک است و هیچ‌وقت هم یک نقطه پایان قطعی ندارد و می‌تواند ادامه داشته باشد. رمان گذرگاه هم همین ویژگی را دارد. به‌خصوص بعد از سفر سوم، وقتی بیلی می‌فهمد برادرش مرده، باز هم رمان صد صفحه دیگر جلو می‌رود در حالی که می‌توانست زودتر تمام شود.

یک ویژگی دیگر گذرگاه وجه متافیزیکی آن است. بر کل رمان انگار نوعی متافیزیک سایه انداخته که حوادث از دریچه آن تفسیر و معنا می‌شود...

دقیقا. مثلا ببینید مقوله تقدیر، چه نقش مهمی در رمان ایفا کرده است. درواقع می‌توان گفت که تقدیر در این رمان بیشتر از اینکه به‌عنوان یک عامل دراماتیک حضور داشته باشد، به‌عنوان یک‌جور دغدغه فکری مطرح است. این دغدغه برای همه پرسوناژهای رمان مطرح است. چه برای خود بیلی و چه برای شخصیت‌هایی که بیلی به آنها برمی‌خورد. مثلا دغدغه آن مرد در کلیسا، که یکی از خرده‌روایت‌های رمان به او اختصاص یافته، این است که مقوله تقدیر را درک کند و همچنین وضعیت بشری و رابطه انسان را با تقدیر و این را که تقدیر چقدر در اتفاق‌هایی که می‌افتد نقش دارد و این دغدغه‌ها همان‌طور که شما گفتید یک بعد متافیزیکی به مضمون‌ها و فضای اثر می‌دهد و این، وجه تمایز کار مک‌کارتی با یک داستان وسترن کلاسیک است. در همان داستان مرد معتکف در کلیسا، به‌نوعی، رابطه انسان با خدا مطرح می‌شود یا آن مردی که سرنوشت یک نفر دیگر را پیگیری می‌کند و می‌خواهد ببیند دست تقدیر و دست پروردگار چقدر در سرنوشت او نقش داشته است. همه اینها کاملا برمی‌گردد به همان اقتدار نویسنده و اینکه کورمک مک‌کارتی بی‌اعتنا به قواعد ژانر و بی‌اعتنا به اینکه بگویند پرگویی کرده، چون دوست داشته راجع‌به این مسایل بنویسد، آنها را در رمان آورده و به روایت اصلی چسبانده است، در حالی که به لحاظ منطق داستانی هیچ اجباری نداشته که اینها را وارد رمان کند. برای همین می‌بینیم برخوردهایی که در رمان اتفاق می‌افتند هیچ‌گونه تناسب هندسی با هم ندارند. بعضی از این برخوردها کوتاه و گذرا هستند و در عوض برخوردهایی هم هستند که به یک خرده‌روایت طولانی تبدیل شده‌اند. مثلا برخورد بیلی با آن پیرزن و عروسش که گرگ را با سگ اشتباه می‌گیرند یکی از آن برخوردهای خیلی کوتاه و گذراست اما برخورد با آن مرد در کلیسا، یک خرده‌روایت طولانی است چون مک‌کارتی می‌خواسته در قالب این برخورد، آن دغدغه‌های متافیزیکی را که درباره‌اش حرف زدیم مطرح کند. یا پیرمردی که بیلی قبل از اسیر کردن گرگ به ملاقاتش می‌رود؛ نحوه حرف زدن این پیرمرد راجع به گرگ، به‌گونه‌ای است که انگار گرگ نه یک حیوان وحشی بلکه موجودی است برخوردار از نوعی دانایی ناشناخته و برتر از دانایی بشری، یعنی گرگ هم به‌نوعی یک وجه متافیزیکی پیدا کرده است.

در ماجرای جست‌وجوی گرگ، یک حال و هوای ادیپوار هم هست. اینکه گرگ را نمی‌کشد و می‌برد که جایی رهایش کند اما در نهایت همه‌چیز جوری چرخ می‌خورد که مجبور می‌شود خودش گرگ را بکشد...

بله و مساله دیگر نوع رابطه‌ای است که بین گرگ و بیلی برقرار می‌شود؛ رابطه‌ای که شاید چندان با وجه رئالیستی رمان سازگار نباشد و این، در کل رمان هم به چشم می‌خورد. درواقع می‌توان گفت در گذرگاه، همه‌چیز در ظاهر رئالیستی است، اما آدم وقتی موشکافانه به قضیه نگاه می‌کند، می‌بیند که عوامل زیادی هست که این رئالیسم را نفی می‌کند و این هم باز به همان اقتدار نویسنده برمی‌گردد. درواقع، این رمان مثل بازی‌ای است که قواعد آن را خود نویسنده وضع کرده و خواننده یا باید دربست این قواعد را بپذیرد یا رمان را نخواند. شرط خواندن آثار مک‌کارتی پذیرفتن قواعد اوست؛ قواعدی که در نثر و سبک او هم نمود یافته. مثلا یک‌جا یک‌دفعه داستان را با دیالوگ‌های کوتاه پیش می‌برد و جای دیگر نثرش غنایی می‌شود و تشبیه‌های عجیبی را وارد نثر می‌کند. یا یک‌وقت‌هایی بدون آنکه چندان ضرورت داشته باشد، جزیی‌ترین حرکات یا جزیی‌ترین خصوصیات اشیا را شرح می‌دهد اما یک‌جای دیگر این کار را نمی‌کند...

ادامه در صفحه ۸

نگاه

کورمک مک‌کارتی و گذرگاه

گذرگاه، یک رمان جاده‌ای است؛ رمانی که بیشتر آن روی اسب و در راه‌های غرب وحشی می‌گذرد. در دهکده‌ای که بیلی پرهم و خانواده‌اش از جمله ساکنان آن هستند، گرگی پیدا شده است؛ گرگی که به تله‌انداختنش دشوار است. اما سرانجام بیلی نوجوان، راهی برای به تله‌انداختن گرگ پیدا می‌کند و گرگ را به تله می‌اندازد. تا اینجای کار هیچ‌چیز چندان غیرعادی نیست؛ اما ماجرا از آنجا آغاز می‌شود که بیلی گرگ را نمی‌کشد و به کسی تحویل نمی‌دهد بلکه او را با خود می‌برد تا در جایی رهایش کند. گرچه سرانجام مجبور می‌شود گرگ را بکشد. این اما تازه اول ماجراست. سفر بیلی ادامه پیدا می‌کند و او تا مدتی به خانه باز نمی‌گردد و سرانجام وقتی بازمی‌گردد می‌بینند که تمام اعضای خانواده، به جز برادر کوچک‌ترش – بوید – به قتل رسیده‌اند. بیلی بوید را برمی‌دارد و این‌بار همراه او به جاده می‌زند. این سفر همراه با درگیری‌هایی است که دست آخر به تیرخوردن و گم شدن و بعد هم مرگ برادر کوچک‌تر ختم می‌شود. اینها همه اما ظاهر ماجراست و این لایه را که کنار بزنیم، به لایه فلسفی و متافیزیکی رمان مک‌کارتی می‌رسیم که لایه اصلی رمان است و رمان «کورمک مک‌کارتی» را به داستان‌های سیروسلوکی پیوند می‌زند. بیشتر شخصیت‌های رمان گذرگاه، از پیرمردی که بیلی در اوایل رمان برای به تله‌انداختن گرگ سراغش می‌رود تا پیرمرد نابینای مکزیکی و دختری که جایی از رمان همراهشان می‌شود و مردی که در شهر مخروبه حکایتی را برای بیلی باز می‌گوید، اینها همه در عین داشتن جنبه‌های رئالیستی، وجهی متافیزیکی و نمادین دارند. رمان پر از آدم‌های غریبی است که بیلی در طول سفر با آنها مواجه می‌شود و البته مک‌کارتی سخت مراقب است که این وجوه غریب آدم‌ها و موقعیت‌ها، وجه واقع‌گرایانه رمان را مخدوش نکنند. او از خلال واقعیت عینی به دنیاهای ذهنی سفر می‌کند، بدون اینکه زاویه دیدش را از زاویه دید عینی به زاویه دید ذهنی تغییر دهد. او مستقیم به درون و ذهنیات شخصیت‌ها وارد نمی‌شود و از این طریق و همچنین با وصف دقیق و ریزبینانه جزییات بین عین و ذهن و واقعیت عینی و امر متافیزیکی، نوعی تعادل برقرار می‌کند تا رمانش صرفا تمثیلی برای بیان آرا و نظرات نویسنده نباشد. وصف جزییات طبیعت وحشی و آدم‌هایی که با این طبیعت مواجه می‌شوند و گاه مجبورند با آن بجنگند و گاه مجبور به کنار آمدن با آن هستند، یکی از نقاط قوت کار کورمک مک‌کارتی است. مثل اینجای رمان که دارد رم‌کردن الاغ‌ها را شرح می‌دهد: «منخرین‌های حیوان مثل دو حفره در گل خیس باز شدند و چشم‌هایش از ترس یکپارچه سفید شدند. گوش‌هایش را خواباند و پشتش را خم کرد و جفتک پراند و لگدش به پای الاغ پشت سرش اصابت کرد. آن یکی عرعرکنان در حاشیه جاده افتاد و در یک چشم به هم زدن جنون همه‌گیر شد. الاغ‌ها از همه طرف پالان می‌گسستند و مثل کبک‌های غول‌پیکر بر دامنه سراشیبی فرو می‌افتادند و خرکچی‌ها پشت سر چهارپایانی می‌دویدند که به درخت‌ها می‌خوردند و معلق زنان می‌افتادند و دوباره بر می‌خاستند و تاخت‌کنان دور می‌شدند و چوب‌های زمخت پالان می‌شکستند و سبدهای بزرگ باز می‌شدند و بقچه‌های پشم و پوست و ملافه و همه‌جور اجناس داخلشان پشت سر الاغ‌های گریزپا بر دامنه کوه به جا می‌ماندند.»

تهران-دوبلین (۳)

زمان‌های مکان و مکان‌های زمان

نگار خوشنویس

تلاقی «اولیس» جویس با پدیده‌ای موسوم به روزنامه کجاست؟ «اولیس»- متنی که در دسترس نیست- با روزنامه که علی‌الاصول دم‌دستی‌ترین مکتوب زندگی روزمره است، چه نسبتی می‌تواند داشته باشد؟ آن هم این روزها، که روزنامه‌ها به اقتضای شرایط، دیروزنامه و پریروزنامه‌اند و به‌جز ریزودرشت شدن اندازه حروف و گرافیک صفحات کم وبیش غالب مخاطبان از محتوای مطالب باخبرند. و از این بابت روزنامه، در این وضعیت استثنایی، در مسیری رو به جلو، قبل را، گذشته را بازگو می‌کند.

گرچه شاید همین کار را هم نکند. «پس» و «پیش» در زبان فارسی برحسب آنکه مقید به زمان یا مکان باشند، به جهت‌هایی معکوس هم ارجاع می‌دهند. «پس» مکانی مثل پس‌سر یا پس‌روی یا پس‌رفت، به عقب، به جهتی در پشت سر ناظر فرضی اشاره می‌کند. ولی «پس» زمانی در جهتی معکوس معناآفرین است. مثلا «پس‌فردا». «پیش» هم درست به روال «پس» برمبنای اینکه در ظرف مکان یا زمان به کار رود، جهتش تغییر می‌کند. از این بابت، «پیش» زمان، در جهت‌یابی، با «پس» مکان قرین است. این ناهمخوانی میان ادراک بدن از زمان و مکان و جلوه آن در زبان، دستمایه «پروتئوس» سومین بخش «اولیس» است.

این بخش از «اولیس» را جویس با عباراتی ارسطویی آغاز کرده است: «حالات بیان‌ناپذیر مبصرات.» این تعبیر را ارسطو بیش از هرجا در «رساله‌ای در باب نفس» به کار برده است. مساله بر سر این است که چه ربطی میان جهان- آنطور که هست- و ادراک ما از جهان وجود دارد. طبق نظر ارسطو، ادراک ما از جهان از طریق اعمال نوعی کنش امکان‌پذیر می‌شود. به عبارتی، حواس ما بر جهان نیرویی وارد می‌کند که در نتیجه آن عقل با عالم مادی پیوند برقرار می‌کند. اما جویس، در ترجمه‌اش از ارسطو دستکاری کرده است و «بیان‌ناپذیر» را به جای «گریزناپذیر» و «مبصرات» را به «محسوسات» گذاشته است. علتش این است که در بخش پروتئوس، استفن با میانجی قوه باصره تجربه‌اش از محیط پیرامون را روایت می‌کند. استفن قدم‌زنان در ساحل، به تفاوت میان جهان آنطور که هست و آنطور که جهان در چشمانش پدیدار می‌شود، می‌اندیشد. در همان سطر دوم پروتئوس، استفن تکلیف را با خودش روشن می‌کند.

او در پی آن است که جهان را بخواند و نه اینکه فقط به دیدن بسنده کند. تفاوت بین خواندن و دیدن در نظر استفن، متناظر با تفاوت فعل و انفعال است. خواندن کنشی است که از نفس وجود استفن ناشی می‌شود؛ حال آنکه دیدن صرفا به سبب برخورداری از حس باصره است. در ادامه استفن به رنگ‌ها می‌اندیشد. در انتهای پاراگراف اول، استفن چشم‌هایش را می‌بندد و با شنوایی‌اش به صدای برخورد پوتین‌هایش با خزه‌ها و صدف‌های کنار ساحل گوش می‌سپرد. خواندن آمیزه‌ای از دیدن و شنیدن است. آن‌کس که اراده به خواندن جهان کرده، دیدن و شنیدن را در تلفیقی خلاقانه و منحصر به فرد تجربه می‌کند. دیدن و شنیدنی که خاص استفن است و چه می‌شود که استفن چشم باز می‌کند؟ به یاد داشته باشیم که در بخش قبل، نستور، استفن به آقای دیزی گفته بود که «تاریخ کابوسی است که می‌کوشد تا از آن بیدار شود.» استفن در همان حال که با چشمان بسته قدم می‌زند به زمان‌های مکان و مکان‌های زمان می‌اندیشد. بعد متوجه می‌شود که «مسموعات» هم به اندازه «مبصرات» بیان‌ناپذیرند.

این است که وحشت می‌کند. به خودش نهیب می‌زند: «چشمانت را باز کن». جویس برای تمایز ادراک شنیداری و دیداری، استفن را با دو کلمه آلمانی برجسته کرده است. nacheinander (= یکی بعد از دیگری) وnebeneinander (=یکی در کنار دیگری). استفن تجربه چشمان باز و بسته خود را با این دو واژه آلمانی متمایز می‌کند. اولی به ویژگی زمان اشاره می‌کند. به همین دلیل احساس آن از طریق شنیدن محقق می‌شود. ولی مقصود از واژه دوم ادراک مکان است. و بالطبع با دیدن به فهم درمی‌آید. ولی این دو واژه را لسینگ، فیلسوف آلمانی، در تمایز میان نقاشی و ادبیات به کار برده است. ادبیات از این رو که خوانده می‌شود، با زمان سروکار دارد. حال آنکه نقاشی متمرکز به حس باصره است و در نتیجه به ادراک ما از مکان مرتبط است. بنابراین از منظر لسینگ نقاشی و ادبیات هیچ‌گاه نمی‌توانند به یکدیگر تبدیل شوند و اقتباس از محالات است.

همین که استفن چشم باز می‌کند، دو قابله جلوی او سبز شده‌اند. یکی‌شان را می‌شناسد: فلورنس مک کیب است. اما استفن به دلش می‌افتد که نکند که در کیف یکی از این دو قابله، جنینی مرده باشد. ولی جویس در سیر ذهنی استفن بند ناف جنین مرده را به صورت خط تلفنی در نظر می‌گیرد که سر دیگر آن به ژرفای تاریخ وصل است. در اینجا قصد بر آن نیست که خلاصه‌ای از اولیس ارایه کنیم. تجربه برخورد استفن با دو قابله، تجربه‌ای کاملا دیداری است. در عین حال، مونولوگ او بند ناف را به سیم تلفن تشبیه می‌کند که تجربه‌ای کاملا سمعی است.

استفن خود را با وصف مسیح در «نایسن کرید» مقایسه می‌کند که ویژگی ممتاز مسیح را چنین ذکر می‌کند: «ساخته نشد، به وجود آمد.» در مقام قیاس، استفن ساخته شده است، ولی به وجود نیامده است. این گریز به الهیات با آنچه در اواخر همین بخش، در ذهن استفن چرخ‌وواچرخ می‌زند، در قرینه است. استفن قدم‌زنان در ساحل دوبلین، دهانه جنوبی رودخانه لیفی، حوالی ساعت ۱۱، شانزدهم ژوئن ۱۹۰۴، با آنکه از وجود جسمانی و برخورداری‌اش از حواس مطمئن است، نمی‌داند در کجای زمان قرار دارد. در واقع به مدعیان تاج و تخت می‌اندیشد و اینکه –استفن ددالوس- چه تفاوتی با آنها دارد؟