یولسیز

(اولیس)

جیمز جویس

مترجم: اکرم پدرام نیا

جلد یکم

خواننده گرامی،

این نسخه الکترونیکی رایگان از کتاب یولسیز (جلد اول) مختص خوانندگان داخل ایران است. ناشر و مترجم این اثر، از بخشی از حقوق خود چشم‌پوشی کرده‌اند تا این کتاب بدون حتا یک کلمه سانسور، رایگان در اختیار خوانندگان داخل ایران قرار بگیرد.

اگر خارج از ایران زندگی می‌کنید، لطفا برای خرید نسخه چاپی کتاب به وبسایت ما مراجعه کنید یا اگر مایلید نسخه الکترونیکی کتاب را مطالعه کنید، لطفا مبلغ ۱۵پوند از طریق وبسایت به حساب نشر نوگام واریز کنید. برای انتشار این کتاب، افراد زیادی بدون چشم‌داشت مالی ساعت‌ها و روزها با جان و دل کار کرده‌اند و حمایت شما از این کتاب به منزله‌ی حمایت از نشر آزاد و بدون سانسور است. پروژه ترجمه یولسیز به فارسی در شش جلد، پروژه‌ای چندساله است و ادامه‌ی این راه بدون حمایت‌های مادی و معنوی شما میسر نخواهد بود.

لطفا توجه داشته باشید که استفاده رایگان از این کتاب و هرگونه چاپ و توزیع آن در خارج از ایران غیرقانونی است.

اگر در ایران هستید و کتاب را رایگان دانلود کرده‌اید، لطفا توجه داشته باشید که تمامی حقوق کتاب نزد ناشر آن (نوگام) محفوظ است و چاپ و توزیع و هرگونه کسب درآمد از این کتاب بدون مجوز رسمی از ناشر، پیگرد قانونی دارد. همچنین، داشتن نسخه رایگان کتاب، اجازه جرح و تعدیل، تغییر یا اقتباس از این ترجمه را به خواننده نمی‌دهد. کلیه حقوق معنوی و دیگر حقوق نشأت گرفته از این ترجمه، در هر رسانه و به هر شکلی متعلق به نوگام و مترجم اثر (اکرم پدرام‌نیا) است.

اگر می‌خواهید این کتاب یا کتاب‌های دیگر نشر نوگام را به دوستانتان معرفی کنید، تقاضا می‌کنیم حتما لینک مستقیم دانلود از خود وبسایت نوگام را برایشان بفرستید و از فرستادن فایل با ای‌میل یا شبکه‌های اجتماعی و اپلیکیشن‌های ارتباطی پرهیز کنید. دسترسی به آمار دقیق دانلودهای کتاب برای نشر بسیار مهم است.

نوگام به منظور توسعه نشر الکترونیک فارسی، توزیع آسان‌تر آثار به زبان فارسی در سراسر دنیا و حمایت از نویسندگان و مترجمان فارسی‌زبان ایجاد شده است. دسترسی آسان به کتاب یکی از راه‌های موثر برای گسترش دانش و فرهنگ در جامعه است و نشر الکترونیک این امکان را برای کتاب‌دوستان مهیا می‌کند. نوگام بستری را برای ارتباط نزدیک‌تر نویسندگان با خوانندگان به وجود می‌آورد و با تشویق همگانی به حمایت از نویسندگان و مترجمان معاصر، امکان ظهور آثار ادبی و فرهنگی را فراهم می‌کند.

برای کسب اطلاعات بیشتر در مورد نشر و نحوه حمایت از نوگام، به وبسایت ما به آدرس nogaam.com مراجعه کنید و یا با ای‌میل contact@nogaam.com تماس بگیرید.

با مهر و احترام

نشر نوگام

یولسیز

(اولیس)

جلد یکم

جیمز جویس

مترجم: اکرم پدرام‌نیا

نوگام

عنوان: یولسیز (اولیس)
نویسنده: جیمز جویس – James Joyce
مترجم: اکرم پدرام‌نیا
ویراستار: رضا شکراللهی
آماده سازی نسخه الکترونیک: مرتضی بمانی، سمیه شیخ زاده
موضوع: رمان – ادبیات ایرلند
عنوان اصلی: Ulysses

ناشر: نوگام
تاریخ نشر: اردیبهشت ۱۳۹۸ (آوریل ۲۰۱۹)
محل نشر: لندن
چاپ دوم
شابک: ۹۷۸-۱-۹۰۹۶۴۱-۴۲-۶
طراح: مسعود رئیسی

کلیه حقوق این اثر برای نشر و مترجم محفوظ است.

وب‌سایت: www.nogaam.com
ای‌میل: contact@nogaam.com
توییتر و اینستاگرام: @nogaambooks
تلگرام: t.me/nogaam

این کتاب با حمایت بنیاد ادبیات ایرلند منتشر شده است.

LITERATURE IRELAND
Promoting and Translating Irish Writing

آن‌قدر معما و سخنان پیچیده در این اثر آورده‌ام که فرهیختگان باید قرن‌ها آن را مطالعه و درباره‌ی آن بحث کنند تا منظورم را دریابند، و این تنها راه جاودانگی است.

جیمز جویس

ترجمه‌ی این اثر را به وحید تقدیم می‌کنم، با او این «ناممکن» ممکن شد.

خواننده‌ی عزیز، این اثر در شش جلد منتشر می‌شود. جلد یکم، که پیش روی شماست، دربرگیرنده‌ی مقدمه‌ی ناشر، پیش‌درآمد مترجم، شش فصل اول یولسیز و نمایه‌ی نام‌ها و منابع است. نمایه‌ی نام‌ها و منابع هر اثر جداگانه در پایان هر جلد می‌آید.

فهرست جلد یکم

مقدمه ناشر	۱۱
سپاس‌نامه	۱۳
پیش‌درآمد مترجم	۱۵
بخش I یا تلماکیاد	۳۲
۱. تلماکس	۳۳
۲. نستور	۱۲۵
۳. پروتیوس	۱۸۷
بخش II یا اودیسه	۳۰۳
۴. کلیپسو	۳۰۵
۵. لوتس‌خواران	۳۶۱
۶. هیْدیز	۴۲۷
نمایه‌ی نام افراد	۵۲۱
نمایه‌ی نام مکان‌ها	۵۴۴
منابع	۵۵۷
Acknowledgements	

در دست انتشار

جلد دوم

۷. ایولُس

۸. لستریگون‌ها

۹. اسکلا و کریبدس

جلد سوم

۱۰. صخره‌های سرگردان

۱۱. سایرِن‌ها (حوری‌های دریایی)

۱۲. سایکلوپ‌ها

جلد چهارم

۱۳. ناسیکا

۱۴. گاوهای خورشید

جلد پنجم

۱۵. سرسی

جلد ششم

بخش III یا نستوس

۱۶. یومی‌یس

۱۷. ایتاکا

۱۸. پنه‌لوپی

مقدمه ناشر

جیمز جویس، دوم فوریه ۱۸۸۲ در دابلن، پایتخت ایرلند، متولد شد. او فرزند ارشد خانواده بود و ۹ خواهروبرادر داشت. خانواده‌ی جویس مدت بسیار کوتاهی را در رفاه گذراندند اما چندی نگذشت که به ورطه‌ی تنگدستی افتادند. با این همه، او تحصیلات خود را در بهترین مدارس یسوعیان گذراند و سپس وارد دانشگاه کالج دابلن شد؛ جایی که استعداد فوق‌العاده‌اش را نمایان کرد.

در سال ۱۹۰۲، پس از فارغ‌التحصیلی از دانشگاه، در اندیشه اینکه پزشکی بخواند به پاریس رفت. اما چیزی نگذشت که عطای پزشکی را به لقایش بخشید و به جای شرکت در کلاس درس، مشغول سرودن شعر و نوشتن نثر شد.

در آوریل ۱۹۰۳ به دلیل بیماری و مرگ مادر به دابلن فراخوانده شد و آرام آرام وارد عرصه ادبیات شد. در تابستان ۱۹۰۴ با دختری اهل گالوی به نام نورا بارنکل آشنا شد و موفق شد او را ترغیب کند تا باهم به اروپا بروند، با این برنامه که در اروپا زبان انگلیسی تدریس کند.

آنها چندماهی را در پُلا (در کروواسی کنونی) گذراندند و پس از آن در سال ۱۹۰۵ به بندر تریسته در شمال شرقی ایتالیا نقل مکان کردند و به مدت ده سال، به جز سفرهای جسته گریخته به دابلن، در ایتالیا اقامت داشتند.

مجموعه شعر موسیقی مجلسی اولین کتاب او بود که در این دوران نگاشته شد و سال ۱۹۰۷ در لندن منتشر شد. همین‌طور مجموعه داستان دابلنی‌ها که سال ۱۹۱۴ منتشر شد.

با ورود ایتالیا به جنگ جهانی اول، خانواده جویس مجبور به مهاجرت دوباره شد. در ژوئن ۱۹۱۵، او به همراه نورا و دو فرزندش جورج و لوچیا به زوریخ رفتند و تا سال ۱۹۱۹ در آنجا زندگی کردند. در این دوران او رمان چهره‌ی مرد هنرمند در جوانی (۱۹۱۶) و نمایشنامه تبعیدی‌ها (۱۹۱۸) را به چاپ رساند.

در دوران صلح موقت، کوتاه‌مدت به تریسته برگشت اما در نهایت قصد رفتن به پاریس را داشت تا بالاخره رمانی را که از سال ۱۹۱۴ مشغول نوشتنش بود در پاریس به چاپ برساند. یولسیز در روز تولدش، در سال ۱۹۲۲، در پاریس منتشر شد و برای او شهرت به ارمغان آورد.

هر چند که شادی انتشار این کتاب دیری نپایید. همان سال بود که هم مشکلات چشم و محدود شدن بینایی امانش را برید و هم بیماری روانی دخترش او را آزرد. با تمام این‌ها او نوشتن کتاب *Finnegans Wake* را در همین سال آغاز کرد و در سال ۱۹۳۹ به چاپ رساند.

با آغاز جنگ جهانی دوم او دوباره به پاریس رفت اما، در دسامبر ۱۹۴۰ به زوریخ بازگشت و تا زمان مرگ در این شهر زیست. جیمز جویس روز ۱۳ ژانویه ۱۹۴۱ در زوریخ درگذشت و در قبرستان فلونترن به خاک سپرده شد.

مترجم این اثر، اکرم پدرام‌نیا، دانش‌آموخته‌ی ادبیات انگلیسی دانشگاه تهران، پزشکی دانشگاه علوم‌پزشکی ایران و رشته‌ی تخصصی Health Informatics دانشگاه مک‌مستر کاناداست. تا امروز، گذشته از نگارش مقاله‌های بسیار، سه رمان نوشته و منتشر کرده است. آثار ادبی و سیاسی-اجتماعی متعددی را از زبان انگلیسی به فارسی ترجمه کرده است، از جمله، دولت‌های فرومانده، نوشته‌ی نوام چامسکی، لطیف است شب، نوشته‌ی اف اسکات فیتزجرالد، لولیتا، اثر ولادیمیر ناباکوف. او از پیشگامان مبارزه با سانسور است. ترجمه و چاپ بی‌سانسور او از لولیتا در افغانستان و ورود آن به بازار زیرزمینی ایران به بروز واکنش‌های ادبی و سیاسی در داخل ایران منجر شد. پدرام‌نیا منتخب بورسیه‌ی تحقیقاتی سال ۲۰۱۹ بنیاد جیمز جویس در زوریخ (سوئیس) است. او از اعضای فعال بنیاد جهانی جیمز جویس است. از سپتامبر ۲۰۱۴، ترجمه‌ی یولسیز (اولیس) جیمز جویس را آغاز کرده که قرار است در شش جلد با همکاری نشر نوگام در لندن منتشر شود. او در کنار ترجمه‌ی این اثر، چهارمین رمانش را به زبان انگلیسی می‌نویسد.

سپاس‌نامه

از آیین انصاف دور است اگر از دوستان و عزیزانی یاد نکنم که در مسیر ترجمه و شکل‌گیری این کتاب مرا یاری داده‌اند. سپاسگزارم از خوانندگان آثارم که با استقبال گسترده از ترجمه‌ی لولیتا و فرستادن پیام‌های دلگرم‌کننده، برای شروع و ادامه‌ی این کار و چاپ بدون سانسور آن، مشوّق من بودند.

بسی قدردانم از ناشر ارجمند نشر نوگام، آزاده پارساپور، و دیگر کارکنان این نشر که با تلاش بسیار این اثر را با کیفیت مناسب در دسترس خوانندگان قرار داده‌اند.

سپاس ویژه از ویراستار زبردست، رضا شکراللهی، که با تسلط بسیار و باریک‌بینی و مداقه‌ی مثال‌زدنی ویرایش این کتاب را به انجام رساند و علاوه‌بر هموارتر کردن نثر این ترجمه‌ی دشوار، در برگردان برخی بازی‌های زبانی جویس و نیز ساخت برابرنهادهای ابتکاری برای ابرواژه‌ها و کلمه‌های برساخته‌ی جویس یاور من بود.

از مرتضی بمانی و سمیه شیخ‌زاده برای آماده سازی نسخه الکترونیک سپاسگزارم. گفتنی است مطالعه نسخه الکترونیک این کتاب به دلیل پی‌نوشتهای فراوان برای مخاطبان کار دشواری بود که با برقراری ارتباط‌های درون متنی بین پی‌نوشت‌ها و متن اصلی، این مسیر هموار شد.

بی‌نهایت ممنونم از یاور همیشگی‌ام، وحید یوسفی، که در جای‌جای این سفر بزرگ پشتیبان بی‌دریغ و همراه پرشکیبم بوده، پیش‌نویس‌های متعدد این کار را خوانده و پیشنهادهای ویرایشی مؤثر داده است. نیز مدیون فرزندانم، نورا و نیما، هستم که در تمام این سال‌ها با شکیبایی و عاشقانه مشوّق و مددکارم بوده‌اند.

سپاسگزارم از مترجمان بزرگ پیش از من و دوستان و حامیان و استادانم در دیگر جاهای جهان. و امتنان ویژه از بنیادهای جهانی جیمز جویس، برگزارکنندگان سمپوزیوم‌های سالانه‌ی آثار جویس، اعضا و استادان دانشگاه کالج دابلن که با دعوت از من به سخنرانی‌ها و سمپوزیوم‌ها مسیر را برای ترجمه‌ی این اثر هموارتر کردند. سپاس ویژه از جویس‌شناسان بزرگ از جمله دکتر فریتز سن، مدیر بنیاد جیمز جویس در زوریخ، پروفسور لوکا کرسپی، استاد دانشگاه کالج دابلن ایرلند، پروفسور تِم کانلی، استاد دانشگاه براکِ کانادا و دکتر سم اسلُت، استاد ترینیتی کالج، که در برخی از کوره‌راه‌های این ترجمه چراغ راه بودند. قدردانم از همراهی‌های دکتر الیزابت بناپ‌فل، استاد دانشگاه برلین، پروفسور میشل مک‌سویگن کلی، استاد دانشگاه نیویورک، دکتر ریتا سکر، استاد دانشگاه می‌نوث، پیتر اُبراین و پروفسور پیتر کاچ، استاد دانشگاه اُتاگو. سپاس از اعضای کتابخانه‌ی ملی ایرلند در دابلن برای فراهم کردن امکان بازدید از مکان‌های مهم این مرکز در داستان و استفاده از منابع مورد نیاز، و سپاس از کارکنان موزه‌ی جیمز جویس در دابلن و مرکز جیمز جویس و نیز موزه‌ی رُزنباخ در فیلادلفیا که امکان وارسی نسخه‌های اولیه و دست‌نویس یولسیز و برخی اشیاء به‌جامانده از جیمز جویس را برایم فراهم کردند. و نیز ادای احترام می‌کنم به یولسیزشناس ایرلندی، فرنک دلینی، که با مرگ ناگهانی‌اش، او را در میانه‌ی این راه از دست دادم.

اکرم پدرام‌نیا

پیش‌درآمد مترجم

در این پیش‌درآمد کوشیده‌ام خواننده را، به قدر میسّر، با جهان داستانی این اثر، ساختار و زبان آن، نحوه‌ی شکل‌گیری شخصیت‌های اصلی و شیوه‌ی روایت و نگارش نویسنده آشنا کنم، همراه با توضیحاتی درباره‌ی متن و چاپ اصل رمان و چگونگی ترجمه‌ی آن.

ویلیام باتلر ییتس، شاعر و نویسنده‌ی مشهور ایرلندی و از تحسین‌کنندگان جویس، در جلد هشتم مجموعه‌آثارش، رمان یولسیز را این‌گونه وصف می‌کند: «زندگی مردم معمولی در یک روز دابلن که ۷۰۰ صفحه به درازا می‌کشد.» (چاپ اول، ۲۰۰۳) خود جویس نیز درباره‌ی این اثر می‌گوید: «هیچ‌یک از شخصیت‌های کتاب‌های من بیش از صد پوند نمی‌ارزند.» (المن، ۱۹۸۲: ۵) به عبارت دیگر، باور هر دو این است که داستان یولسیز روایت یک روز از زندگی مردم معمولی دابلن است، با رفتار و کردار و گفتار و اندیشه‌های همان مردم معمولی. ناگفته نماند که در کنار روایت زندگی همین مردم معمولی، نویسنده گاه پرسش‌های فلسفی و اساسی طرح می‌کند و برخی افکار فلاسفه‌ی بزرگ را از ذهن و زبان شخصیت‌هایی چون استیون ددلس و لیوپولد بلوم تحلیل می‌کند.

ساختار و زبان

ریچارد دیوید المن، منتقد ادبی برجسته‌ی آمریکایی و زندگی‌نامه‌نویس جویس، در پیش‌درآمدی بر نسخه‌ی یولسیزِ هانس والتر گبلر می‌نویسد: «تم یولسیز ساده است، اما جویس برای بیان آن پیچیده‌ترین ابزار را به کار گرفته است. او هم، مثل دیگر نویسندگان بزرگ جهان، حس می‌کند که شیوه‌های موجود و به‌کارگرفته‌شده در ادبیاتِ پیش از او برایش کافی نیست. پس بر آن می‌شود تا از آن‌ها پیشی بگیرد. برای مثال، در رمان‌های پیش از این اثر، هنگام غیبت حادثه و رویداد، راوی برای روشن شدن صحنه دست خواننده را می‌گرفت و او را همراهی می‌کرد. در یولسیز، جای او را چندین راوی پر می‌کنند؛ اغلب راوی‌های غیر قابل اعتماد که پدیدار می‌شوند و ناپدید می‌شوند، بی‌آن‌که شناسایی شوند. گاهی روایت از زبان شخص خاصی نیست و در یک فصل، گویی این شیوه را با تمسخر و زیادی به کار گرفته است؛ چشمی دوربین‌مانند بی‌ترتیب خاصی در دابلن دور می‌زند و بر پاره‌های به‌ظاهر نامربوطِ زندگی شهری تمرکز می‌کند.» (۱۹۸۶: ix) و درباره‌ی زبان این اثر می‌گوید: «مذاکره‌ای که جویس در تمام عمرش با زبان دارد شکل‌های بسیار متنوعی در این کتاب به خود می‌گیرد. در یک فصل، مراحل هستی‌زاییِ یک جنین در مراحل شکل‌گیری سبک شعر انگلیسی بازگو می‌شود. به عبارت دیگر، واژه‌ها به نقطه‌ای نزدیک می‌شوند که گویی قرار است نت موسیقی شوند.» (همان‌جا)

هر فصل، سبک و شیوه‌ی روایتی متفاوت با فصول دیگر دارد. مثلاً فصل پانزده نمایشنامه است، فصل سیزده مثل رمانی عاشقانه است و فصل دوازده داستانی است با گسست‌های عجیب و افراطی. فصل هفت

که بخش عمده‌اش در دفتر روزنامه می‌گذرد، سرشار از آرایه‌های ادبی و جلوه‌هایی از سخن‌دانی و سخنوری. شیوه‌ی روایت فصل یازده، با استفاده از نام‌آواها و تکرار و تجانس آوایی، نوعی تقلید از موسیقی است و فصل چهارده روند تکامل نثر انگلیسی را از آغاز تا قرن نوزدهم بازتولید می‌کند. همه‌ی این‌ها در فصل آخر به اوج و کمال می‌رسد. این فصل در هشت پاراگرافِ بلند، بدون علائم سجاوندی و در قالب درون‌تک‌گویی مالی، دیگر شخصیت اصلی داستان، تعریف می‌شود. برخی قسمت‌ها چنان فشرده و سنگین است که به‌آسانی و کمال نمی‌توان آن را دریافت. کتاب سرشار از ارجاعات به متون کلاسیک است، از فلسفه‌ی ارسطو و قرون وسطی و دانته تا زبان کوچه و بازار دابلن.

باور همگانی درباره‌ی یولسیز این است که کاری است بس دشوارخوان، و برخی حتا معتقدند غیر قابل خواندن است. اما این خوانندگان هنگام اثبات ایده‌ی خود به نکته‌ای جز زبان اثر نمی‌پردازند. جویس با نوشتن یولسیز و دیگر آثارش، فنون زبان‌آوری و سخن‌دانی و آرایه‌های ادبی بسیاری را به ادبیات انگلیسی وارد کرد و گرچه پایه‌گذار فن روایت سیال ذهن و تک‌گویی درونی نبود، شیوه‌ی بهره‌وری‌اش از این فنون از همه‌ی آن‌هایی که پیش‌تر آن‌ها را استفاده کرده بودند فراتر و شگرف‌تر بود. در واقع، عبارت سیال ذهن را ویلیام جیمز (۱۸۹۰) نخستین‌بار در اثری به نام اصول روان‌شناسی به میان آورد و در سال ۱۹۱۸، می سنکلر هنگام شرح‌نویسی بر رمان‌های دوروتی ریچاردسن، این عبارت‌ها را اولین بار در متنی ادبی به کار برد.

از دیگر عوامل دخیل در سخت‌خوانی این اثر می‌توان به استفاده از زبان روایت ویژه، واژه‌های دورگه، جناس‌های آوایی در چند زبان، تکنیک روایت و جابه‌جایی و چرخش‌های راوی‌ها اشاره کرد. در حقیقت، سخت‌ترین جنبه‌ی مطالعه‌ی یولسیز در پیچیدگی کلامی و ساختاریِ آن نهفته است. کم‌تر حادثه‌ای در داستان است که به حادثه‌ای، اثری، شعری یا فردی بیرون از دنیای داستان ارتباط نداشته باشد. و کم‌تر ماجرایی در داستان بیان می‌شود که بارها و به‌شکلی نمادین به آن اشاره نشده باشد، از این رو، خواننده باید آن را با توجهِ کامل بخواند تا به هر کنایه و اشاره‌ی مربوط به حادثه‌ای که پیشتر رخ داده، و از آن مهم‌تر، به حوادث تاریخی، مذهبی، سیاسی و ادبیِ بیرون از مرزهای کتاب پی ببرد.

تا کنون درباره‌ی زبان این اثر بسیار بحث شده و منتقدان معتقدند که جویس از زبان انگلیسی به‌شکل آزادانه استفاده کرده است. علاوه بر آوردن کلمه‌ها و عبارات و جمله‌هایی از زبان‌های ایتالیایی، فرانسه، آلمانی و لاتین، در بسیاری موارد با انگلیسیِ هایبرنو یا انگلیسی ایرلندی مواجه می‌شویم.

مثلاً در فصل یک، باک مالگن، یکی از شخصیت‌های داستان، از شخصیت دیگر می‌پرسد: «کلید را تو داری؟» و به جای Have you got the key? یا Do you have the key? که هر دو انگلیسی غیر ایرلندی‌اند به زبان هایبرنو – انگلیسی می‌پرسد: Have you the key? نمونه‌هایی از این نوع انگلیسی رایج در ایرلند در بخش‌های دیگر داستان هم می‌آید: در فصل هشتم (لستریگون‌ها)، بلوم به همین سبک از صاحب رستوران می‌پرسد که آیا ساندویچ پنیر دارند:

«Have you cheese sandwich?»

در این متن، بی‌شمار کلمه و اصطلاح عامیانه و ضرب‌المثل ایرلندی به چشم می‌آید. مثلاً در فصل یک، انگلیسی‌ها را «رنگ‌پریده» و یا «سَسِناخ» (اصطلاحی برای نامیدن انگلیسی‌های فاتح ایرلند) می‌خواند که هر دو اصطلاح ایرلندی‌اند.

در قرن هجدهم، نفوذ فرهنگ انگلیسی در ایرلند، به‌خصوص دابلن، آشکار بود. این نفوذ در معماری ایرلند و سپس مدارس و نظام آموزشی آن‌ها با شدت بیشتر نمود یافت. تأسیس رویال کالج به اعتبار

فرهنگ انگلیسی افزود، زیرا نمونه‌ی کاتولیک ترینیتی کالج تلقی می‌شد و کشیش‌های بومی را با هزینه‌ی سخاوتمندانه‌ی دولت انگلستان تعلیم می‌داد. در قرن نوزدهم، زبان انگلیسی به‌عنوان ابزار کاربردیِ ارتباط استیلا یافت و انگلیسی زبان رسمی مدارس ملی تازه‌تأسیس شد. ایرلندی‌هایی که برای فرار از فقر و گرسنگی به انگلستان و آمریکا مهاجرت می‌کردند، باید آن را می‌آموختند تا بتوانند در کشورهای جدید پا بگیرند و دوام بیاورند. قحطی بزرگ به ساکنان مناطق فقیرنشینی که زبان گفتارشان ایرلندی بود، آسیبی به‌مراتب جدی‌تر وارد کرد. بدین ترتیب، همه‌چیز در جهت نابودی مرتبه و کاهش رواج زبان ایرلندی پیش رفت. حالا دیگر، زبان ایرلندی در نگاه بسیاری از گویندگانش زبانی شکست‌خورده به حساب می‌آمد و برای برخی از انگلو–ایرلندی‌ها وسیله‌ی تخریب زبان انگلیسی. با این‌همه، وقتی مردم ایرلند انگلیسی حرف می‌زدند، قادر و مایل نبودند آن را بدون دخالت زبان بومی خود به کار بگیرند. به همین دلیل، گویش هایبرنو – انگلیسی نمادی است از تعارض فرهنگی و زبان‌شناختی.

در پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم، افراد و گروه‌های بسیاری برای احیای زبان و فرهنگ ایرلندی به پا خاستند و این تلاش تا امروز هم ادامه دارد. گزاف نیست اگر ادعا شود که زبان انگلیسی مظهر قدرت کلیسا و حکومت است و به همین دلیل، افزودنِ خواسته یا ناخواسته‌ی اصطلاحات و چاشنی ایرلندی به این زبان، ابزاری است محسوس برای تأکید بر ایرلندی بودن و، در پی آن، تخریب این قدرت به شیوه‌ای نسبتاً بی‌ضرر. علوّ درجه‌ی اعتبار زبان انگلیسی تا قرن نوزدهم روزافزون بود، اگرچه در همان زمان هم نفوذ زبان ایرلندی در گفتار ملاکان ایرلندی چشمگیر. البته کسانی بودند که از چنین نفوذی ناخشنود بودند و آن را برای زبان انگلیسی مضرّ می‌دانستند یا دست‌کم آن را برای «انگلیسی استاندارد» تحقیرآمیز تلقی می‌کردند.

جویس نیز در آثارش، به‌درستی، برای نشان دادن این واقعیت در فرهنگ مردم ایرلند، از زبان محلی بسیار و بجا استفاده می‌کند و برخی ویژگی‌های چشمگیر زبان ایرلندی را از طریق زبان انگلیسی به کار می‌برد. در فصل دوازده یولسیز به واضح‌ترین شکل از این ویژگی‌ها استفاده می‌کند و ضرب‌المثل‌ها را طوری تعدیل می‌کند تا کیفیت غیراستاندارد زبان انگلیسیِ استفاده‌شده را نشان دهد.

به گفته‌ی دان گیفرد، «در واقع، رویدادهای یولسیز از درهم‌آمیزی دو گونه‌ی ادبی ساخته شده‌اند: گونه‌ی نمایشی و گونه‌ی حماسی. ارسطو این دو گونه را چنین وصف می‌کند: «تراژدی (نمایش) که از نظر زمانی به یک دور گردش خورشید محدود می‌شود، درحالی‌که گونه‌ی حماسی هیچ محدودیت زمانی ندارد.» منظور او از یک دور گردش خورشید همان یک شبانه‌روز است. (در آن دوران هنوز تصور می‌شد خورشید به دور زمین می‌چرخد. م) بر پایه‌ی نظر ارسطو، داستان یولسیز، که در یک دور گردش خورشید رخ می‌دهد (ساعت ۸ صبح ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴ تا صبح ۱۷ ژوئن ۱۹۰۴)، اثری است از گونه‌ی ادبی نمایشی. یولسیز از انواع دیگری از وحدت، که ارسطو برای اثر نمایشی برمی‌شمارد، نیز برخوردار است: وحدت مکان (دابلن و حومه)، وحدت زمان (همه‌ی رویدادها در همان روز رخ می‌دهند) و، درست مثل اثر نمایشی سوفوکل یونانی، وجود سه شخصیت اصلی (استیون دِدلس، لیوپولد بلوم و مالی بلوم) و جمعیتی از دابلنی‌ها که شاید بتوان گفت شخصیت چهارم داستان را می‌سازند. المن معتقد است که شخصیت‌ها دوباره بارور می‌شوند: «ترکیب‌هایی نو از قهرمان و ادای قهرمان را ارائه می‌دهند. افکارشان با شکلی از تک‌گویی درونی آشکار می‌شود به‌گونه‌ای که کوچک‌ترین نوسان‌ها و پس‌وپیش شدن‌های ذهن یا دنیای پیرامونِ ذهن را ثبت می‌کند.» (۱۹۸۹: ۱۲)

اما عنوان رمان، هم‌چون داستان اودیسه، از حماسی بودن آن نشان دارد. و داستان، هم‌چون دیگر حماسه‌ها، از میانه‌ی زندگی استیون (یعنی پایان رمان چهره‌ی مرد هنرمند در جوانی که از این پس به اختصار از آن با عنوان رمان چهره... یاد می‌کنیم) شروع می‌شود و با بازگشت به خاطره‌هایش، مشاهده‌های عینی و

حوادث ذهنی استیون دِدلس، داستان زندگی لیو پولد بلوم و مالی بلوم، از ذهن و زبان خود آن‌ها و راوی داستان، برای ما تعریف می‌شود. جویس نوشتن این اثر را سه تا چهار ماه پس از نوشتن رمان چهره... آغاز کرد.

درون‌مایه

المن درباره‌ی موضوع اثر می‌نویسد: «اصلی‌ترین معنای ضمنی یولسیز همدلی بلوم و استیون در موضوع عشق است. هر دو با استبداد کلیسا و نظام حاکم مخالفت می‌کنند، نیز با استبداد میهن‌پرستی افراطی؛ انواعی از استبداد که تاریخ را به کابوسی بدل می‌کند که بلوم هم مثل استیون می‌کوشد از آن بیدار شود.» (۱۹۸۶: xiii) و «جویس به زندگی خصوصی ما دست‌درازی می‌کند و اتفاق‌هایی را که تا دیروز برای ادبیات بسیار محرمانه بود، مثل ''رفتن به دستشویی''، به‌عنوان موضوعاتی عادی بیان می‌کند.» (همان‌جا)

به گفته‌ی لورین جانزن کویسترا، (۱۹۹۳) «بسیاری مدعی‌اند که زندگی‌نامه‌ی جیمز جویس یکی از کامل‌ترین و برترین زندگی‌نامه‌های ادبی جهان است که به قلم ریچارد المن نگاشته شده، زیرا المن از هنر جویس به‌عنوان چراغی برای روشن کردن زندگی‌اش بهره برده است، و نیز به دلیل تحقیق گسترده و نثر شگفت‌انگیز آن.» در این زندگی‌نامه می‌خوانیم که «وقتی جویس به سوئیس کوچ کرد، بی‌درنگ با شمار زیادی از ایتالیایی‌ها، اتریشی‌ها و یونانی‌های آن‌جا آشنا شد. در همان زمان، یکی از شاگردانش در شهر تریسته‌ی ایتالیا نامه‌ای برای او فرستاد تا مرد جوانی به نام اتوکارو ویس را با او آشنا کند. ویس که برای تحصیل از تریسته به زوریخ آمده بود، جوانی بود بلندقامت، خوش‌ظاهر و خوش‌قلب و دانش خوبی در زمینه‌ی موسیقی و ادبیات داشت. جویس به واسطه‌ی او با رودالف گلدسمیت، تاجر غلات، آشنا شد و این تاجرْ جویس را با گروه بزرگی از دوستان ثروتمندش، از جمله ژرژ بُراک، آشنا کرد و قرار شد جویس به اعضای این گروه زبان انگلیسی بیاموزد. برخی از این افراد بیشتر به‌منظور حمایت مالی از جویس به کلاس درس او می‌آمدند و گاهی جویس برایشان بخش‌هایی از داستان‌هایش را می‌خواند یا درباره‌ی شخصیت‌ها یا بن‌مایه‌های داستان‌ها با آن‌ها گفت‌وگو می‌کرد. المن بسیاری از مطالبی را که در زندگی‌نامه‌ی جویس نوشته از راه هم‌نشینی و مصاحبه با این افراد و گفت‌وگوها و خاطره‌های دوستان و نزدیکان و برخی از شاگردان جویس، از جمله ژرژ براک، به دست آورده است. بُراک خیلی زود از دوستان نزدیک او شد، به‌گونه‌ای که جویس، در موارد زیادی، با او درباره‌ی این کتاب گفت‌وگو می‌کرد. «در اول اوت ۱۹۱۷، جویس برای بُراک درباره‌ی اودیسه‌ی هومر، هملت شکسپیر، دُن کیشوتِ سروانتس، کمدی الهی دانته و فاوستِ گوته و شخصیت‌پردازی این داستان‌ها و بن‌مایه‌های بی‌مانند و انسانی اودیسه به طور مفصل سخن گفته و بُراک آن‌ها را یادداشت کرده است. مطلبی که در ادامه می‌خوانید بخشی از آن یادداشت است.» (۱۹۸۲: ۴۱۶)

«جی جی (جیمز جویس) بر این باور است که:

«زیباترین و فراگیرترین بن‌مایه، بن‌مایه‌ی اودیسه است. بن‌مایه‌ی این داستان از بن‌مایه‌ی هملت، دن کیشوت و فاوست به‌مراتب انسانی‌تر و شگرف‌تر است. دوباره جوان شدن فاوست پیر تأثیری ناخوشایند بر من دارد. دانته خیلی زود آدم را خسته می‌کند، مثل این است که به خورشید خیره شویم. زیباترین و بیشترین ویژگی‌های انسانی در اودیسه نهفته است. وقتی دوازده ساله بودم، در مدرسه، رویدادهای مربوط به جنگ تروا را خواندیم و اودیسه در ذهن من ماند. بگذار صادقانه بگویم که در دوازده سالگی، آن فوق‌طبیعی بودن اودیسیوس را دوست داشتم.

وقتی مجموعه‌داستان دابلنی‌ها را می‌نوشتم، اول قصد داشتم اسم آن را یولسیز در دابلن بگذارم، اما از این ایده صرف‌نظر کردم. وقتی رم بودم و نیمی از رمان چهره... را نوشته بودم، متوجه شدم اودیسه باید از پی این اثر بیاید و، این‌گونه، نوشتن یولسیز را شروع کردم.» (همان‌جا)

«چرا همواره به این بن‌مایه برمی‌گشتم؟ اینک، در نیمه‌راه عمر، ماجرای اودیسیوس هومر را از همه‌ی ماجراها در ادبیات جهان به انسان نزدیک‌تر می‌بینم. اودیسیوس نمی‌خواست به جنگ تروا برود، زیرا می‌دانست هدف از رفتن به جنگ، که رسماً گسترش فرهنگ یونان اعلام شده بود، فقط دستاویزی بود برای تاجران یونانی که پی بازارهای جدید می‌گشتند. زمانی که افسران برای سربازگیری به سراغ اودیسیوس آمدند، او که مشغول شخم زدن زمین بود با دیدن آن‌ها وانمود کرد دیوانه است. این شد که پسربچه‌ی دوساله‌اش را روی شیارهای جلوی گاوآهن انداختند. حالا بیا و زیبایی درونمایه‌ها را بنگر: تنها مردی که در یونان مخالف جنگ است، و این پدر. پیش از جنگ تروا خون قهرمان‌ها بیهوده پایمال شد. آن‌ها می‌خواستند محاصره را تنگ‌تر کنند. اودیسیوس با این تصمیم مخالفت کرد و حیله‌ی رزمیِ اسب چوبی را به‌عنوان چاره پیش کشید. بعد از جنگِ تروا، دیگر حرفی از آشیل، منلائوس و آگاممنون نیست. فقط یک مرد هست که کارشان با او تمام نشده و دوره‌ی حماسه‌آفرینی‌اش تازه شروع شده و او اودیسیوس است.» (۱۹۸۲: ۴۱۶-۱۷)

«سپس بن‌مایه‌ی سرگردانی. سِلا و کریبدس – چه حکایت تحسین‌انگیزی!» (۱۹۸۲: ۴۱۷) (اودیسیوس و یارانش در تنگه‌ای میان سِلا و کریبدس گیر می‌افتند. سِلا دیو شش‌سرِ دریا بود در هیئت یک صخره و کریبدس گردابی بود دور از ساحلِ جزیره‌ی سیسیل، و هر دو از خطرهای دریایی و آن‌قدر به هم نزدیک که دریانوردان نمی‌توانستند بی‌خطر از میان آن دو بگذرند. اودیسیوس برای گذشتن از این تنگه باید یکی را برای رویارویی برگزیند که سرانجام بر آن می‌شود از کنار سِلا بگذرد. با این تصمیم فقط چند نفر از یارانش را از دست می‌داد ولی انتخاب مسیر دیگر سبب نابودی کل کشتی در گرداب می‌شد. براساس این داستان، که باید میان دو خطر یکی را انتخاب می‌کرد، آن اصطلاح معروف انتخاب میان سِلا و کریبدس یا بد و بدتر ساخته می‌شود. م)

«اودیسیوس هم‌چنین موسیقی‌دان بزرگی است؛ موسیقی را دوست دارد و باید گوش کند؛ بن‌مایه‌ی هنرمندی که جانش را به خطر می‌اندازد و از علاقه‌اش چشم نمی‌پوشد.» (همان‌جا) (سایرن‌ها در اسطوره‌های یونان در جزیره‌ای صخره‌ای زندگی می‌کنند و با آواز موسیقایی زیبایشان دریانوردان را اغوا می‌کنند و آن‌ها را به جزیره‌ی خود می‌کشانند تا روی صخره‌های نوک‌تیز و سخت دچار کشتی‌شکستگی شوند. در اودیسه، وقتی اودیسیوس و یارانش به این جزیره نزدیک می‌شوند، اودیسیوسِ موسیقی‌دان و عاشق موسیقی دلش می‌خواهد به آواز سایرن‌ها گوش بسپارد. در گوش یارانش پنبه فرو می‌کند و از آن‌ها می‌خواهد که دست‌وپای خودش را هم به دکل کشتی ببندند تا مبادا اغوا شود و کشتی را به آن سمت سوق دهد. م)

«سپس آن شوخی دل‌نشین حضور غولِ یک‌چشم. ''اسمم هیچ‌کس است.''» (همان‌جا) (در سرود نهم اودیسه می‌خوانیم که «هیچ‌کس» نام مستعار اودیسیوس است. وقتی اودیسیوس با پلیفِموس یا همان غول جنگید و چشم او را درآورد، پلیفموس با درد فریاد زد و به دیگر سایکلوپ‌های جزیره گفت که «هیچ‌کس» می‌خواهد مرا بکشد. به همین دلیل، هیچ‌یک از

سایکلوپ‌ها به نجات او نیامدند. م)

«یا در ناکسوس، ارتباط سالخورده‌ترین مرد از میان پنجاه مرد، که احتمالاً کچل هم بود، با ناسیکا، دختری که هنوز هفده سال هم نداشت. چه بن‌مایه‌ی زیبایی! و موضوع بازگشت که به عمیق‌ترین شکلْ انسانی است. ویژگی بخشندگی هنگام گفت‌وگو با آژاکس در دنیای اسفل را نباید فراموش کرد، و بسیاری از اشاره‌ها و مضامین دیگر را. راستش تا اندازه‌ای از به‌کارگیری چنین بن‌مایه‌ای ترس دارم، زیرا بنیان‌افکن است.» (۱۹۸۲: ۴۱۷)

المن می‌نویسد: «جویس، در انزوایش، درباره‌ی همه‌چیز نظر می‌دهد؛ از آدم و حوا گرفته تا ددی و پیچز برونینگ (هنرپیشه‌ی آمریکایی و شوهرش که در دهه‌ی ۱۹۲۰ در رابطه‌ی زناشویی آن‌ها رسوایی معروفی به بار آمد. م)، اما جنگ و جامعه از بن‌مایه‌های داستان‌های او نیست. با این‌همه، این دو بن‌مایه او را جایی گیر می‌اندازند و وادارش می‌کنند نگرش‌هایی در مورد آن‌ها ارائه دهد. آثار جویس با شعر غنایی ناب شروع می‌شوند و به سترگ‌ترین دانشنامه ختم می‌شوند. او حیطه‌ی انسانی را، از نوزادی تا پیری و از تولد تا مرگ و از جوانیِ جوانانی که به در می‌کوبند تا پیریِ پیرانی که از بسته نگه‌داشتن آن ناتوان‌اند، به‌دقت بررسی می‌کند. به‌تناوب شاد است و بدخلق، خوش‌بین و بدبین، شیفته‌ی زن و بیزار از او. این نویسنده چنان گونه‌گون و متنوع است که با نویسندگان بزرگ دوره‌های گذشته مقایسه شده و این مقایسه‌ها به همان اندازه که عادلانه است، ناعادلانه است. جویس چندان مثل هومر نیست، چه در موضوع‌هایی که در اثرش آورده، چه در مشغله‌ی ذهنی‌اش نسبت به خودزندگی‌نامه‌نویسی، اما اسطوره‌ی هومری در پس و پشت بلومِ یولسیز پرسه می‌زند و پافشارانه سیاق اثرش را تغییر می‌دهد. در لحظه‌هایی، جویس به‌سختی و محکمیِ (فرانسوا) رابله است، اما ''سختی'' ویژگی متمایز او نیست و، به گفته‌ی جی ام کوهن، تشابه اساسی‌تر این است که به نظر می‌آید جویس از راه کلمه‌ها به چیزها می‌رسد، به جای آن‌که از راه چیزها به کلمه‌ها برسد.''» (۱۹۸۲) شاید دانته نویسنده‌ی محبوب جویس باشد و جویس به همان اندازه باریک‌بین و باوجدان، اما او بهشت و جهنم و گناه و کیفر دانته را پشت سر می‌گذارد و مثل بالزاک ترجیح می‌دهد انسانِ کمدی‌اش را نگه دارد و از زندگی پرهنگامه‌ی دنیوی لذت ببرد؛ زندگی‌ای که دانته گناه می‌دانست و مجازات می‌کرد یا نادیده می‌گرفت. «جویس نخستین کسی است که شهروندی پیش‌پاافتاده با عواقب قهرمانانه می‌آفریند. متأسفانه برای مدت‌های مدید نیت این نویسنده درست درک نشد و تصور می‌شد که اثر او هجونامه است. اگر چنین بود، این شور و علاقه به فردی از لایه‌های زیرین طبقه‌ی متوسط جامعه را چگونه می‌توان وصف کرد؟ با این‌همه، در آن دوره، منتقدان چپ به او تاختند، به‌گونه‌ای که جویس در واکنش به این حمله‌ها، به یکی از دوستانش به نام یوجین جولاس گفت: ''نمی‌دانم چرا به من حمله می‌کنند. هیچ‌یک از شخصیت‌های داستان‌هایم بیش از هزار [یا به روایتی صد] پوند ارزش مالی ندارند.'' پس از امیل زولا، نوشتن از بدبختی‌ها و آت‌وآشغال‌های یک شهر به اندازه‌ی کافی رواج یافته بود، اما یولسیز اثری بی‌پروا بود و بی‌ملاحظه. این ایده حتا برای نویسنده‌ی ایرلندی آن زمان، ویلیام باتلر ییتس، نیز کاملاً بیگانه بود. ییتس اشراف‌زاده بود و دوست داشت مرز طبقاتی میان انسان‌ها مشخص باشد؛ چیزی که جویس در پی پاک کردن آن بود. جُرج برنارد شا نیز هرکس را که فصیح و شیواسخن بود می‌پذیرفت، اما قهرمان اصلی داستان جویس در ظاهر ابداً شیواسخن نیست و افکارش گاه تند و پیوسته و گاه کند و بریده‌بریده است.» (۱۹۸۲: ۴)

البته برنارد شا نسبت به خود اثر دیدگاهی متفاوت داشت و نظرش روزبه‌روز مثبت‌تر شد: «خلاصی

از بی‌نزاکتی‌هایی که جویس در اثرش شرح می‌دهد و آن‌ها را داستانی می‌کند، شاید خلاصی از خود اثر باشد، اما هیچ سودی بیش از این نخواهد داشت که امروز از نقشه‌ی جهان در قرن دوازدهم خلاص شوی. سرکوب کردن این اثر و سرپوش گذاشتن بر بی‌نزاکتی و کثافت‌هایی که در آن نشان داده شده، حفاظت از آن کثافت خواهد بود نه حفاظت از اصول اخلاقی. اگر یکی آینه‌ای را روبه‌روی سرشت تو بگیرد و به تو ثابت کند که [سرشتت] به شست‌وشو نیاز دارد نه گچ‌مالی، شکستنِ آینه سودی ندارد. برو آب و صابون پیدا کن.» (المن، ۱۹۸۲: ۵۷۶)

رمان یولسیز در سال ۱۹۲۲ منتشر شد، اما از نظر سبک، ساختار، بن‌مایه و تقریباً همه‌ی عناصر داستانی هم‌چنان به‌عنوان یکی از معدود آثار ادبی برتر مدرن شناخته می‌شود. ویژگی‌های فردی هر شخصیت داستان، گذشته‌ی او، روابطش با دنیای بیرون، مشکلات و موقعیت اجتماعی و وضعیت کنونی‌اش از طریق فن نوین و تجربی روایت سیال ذهن به‌آسانی در اختیار خواننده قرار می‌گیرد؛ روایتی که با عبارت‌هایی چون افکار به زبان‌نیامده، افکار بی‌تصویر، تک‌گویی درونی، باخودگویی و یا حتا خیال‌بافی وصف شده است. گزاف نیست اگر بگوییم که هر جمله از این داستان سیال دنیایی است پررمزوراز و کامل. ریچارد المن در همان زندگی‌نامه‌ای که برای جویس نوشته است، می‌گوید: «همه‌چیز در این رمان قابل وصف نیست، چون جویس معتقد بود رمان باید آینه‌ی زندگی باشد که هر چیزی از آن را نمی‌توان وصف کرد.» (۱۹۸۲)

شخصیت

جویس در یادداشتی برای نمایشنامه‌ی تبعیدی‌ها (برگرفته از داستان «مردگان» از مجموعه‌داستان دابلنی‌ها)، شخصیت‌هایش را پی‌درپی با شخصیت‌های انجیل مقایسه می‌کند... اما در یولسیز، نه‌تنها از الگوهای اسطوره‌ای هومری و پساهومری بهره می‌برد که از طیفی دیگر از شخصیت‌ها نیز بهره می‌جوید: استیون هم ددلس است هم ایکاروس هم هملت هم خود شکسپیر و هم لوسیفر.

یولسیز جویس به‌ظاهر به اودیسه‌ی هومر شباهتی ندارد و برخی منتقدان شباهت یولسیز به اودیسه را صورت‌گرایانه وصف کرده‌اند و رابطه‌ی آن را با اثر هومر رابطه‌ای نمادین می‌دانند، اما جویس، به‌منظور نشان دادن دنیای بیهوده و تهیِ امروزی در قیاس با دوره‌ی شکوفایی ادب و هنر و علم یونان باستان، چارچوبی از اودیسه‌ی هومر را برای شاهکارش برمی‌گزیند و در آن، لیوپولد بلوم را مشابه شخصیتِ اودیسیوسِ داستان هومر می‌سازد و استیون را، که پسر معنوی بلوم است، مشابه تلماکس (پسر اودیسیوس در اودیسه) درمی‌آورد و مالی، زن بلوم، را مشابه پنه‌لوپی (زن اودیسیوس). افزون بر این، به گفته‌ی جوزف کمبل، جویس‌شناس مشهور و استاد پیشین اسطوره‌شناسی دانشگاه کلمبیا و نیویورک، «هر دو اثر از ساختاری مشابه و درونمایه‌ای اسطوره‌ای برخوردارند و موضوع اصلیِ هر دو معرفی مردی به دنیایی متفاوت با ادعای بی‌رحمانه‌ی مردانه است.» (۱۹۹۳)

«او می‌دانست که شخصیت‌های یولسیز مدرنِ او باید در بخش‌های متعدد در دابلن بگردند تا داستان تکامل یابد، درست مثل شخصیت‌های اودیسه‌ی هومر. کار اصلی‌اش این بود که قهرمانی بی‌دین پیدا کند و در شهری کاتولیک رهایش کند تا اودیسیوس (اولیس) هومر را دابلنی کند. اما چون استیون ددلس پرسونای جویس خام و نابالغ است، جویس برای پرسونای بالغش، لیوپولد بلوم را برمی‌گزیند. استیون و بلوم از دو سوی مخالفِ طیف ذهن و زندگی او می‌آیند، اما میان آن‌ها شباهت‌های بسیاری هم وجود دارد

و جویس را بر آن داشته تا مرد سن‌وسال‌دارتر را برای استیون مثل پدر کند. وقتی اودیسیوس در اودیسه به ارتش می‌پیوندد تا به رزمگاه تروا برود، پسرش، تلماکس، نوزادی است که بی‌پدر بزرگ می‌شود. هنگامی که تلماکس جوان بیست‌ساله می‌شود، باید برود پدرش را پیدا کند.» (کمبل ۱۹۹۳: ۴۹) کمبل معتقد است این یعنی «الگو و مدلت را پیدا کن و مسیر زندگی‌ات را بیاب.» (همان‌جا) پیدا کردن پدر (یا الگو و مسیر زندگی) برای او بخش بسیار مهمی در اودیسه و نیز در زندگی هر انسانی از جمله استیون در یولسیز است.

همان‌طور که گفته شد، میان شخصیت‌ها و رویدادهای دو اثر یولسیز و اودیسه پیوندی گاه بسیار نامرئی و گاه آشکار یافت می‌شود. جویس، در طرح‌هایی که برای دوستانش، استوارت گیلبرت و کارلو لیناتی تهیه کرده و در این اثر می‌آید، به وجود این روابط و پیوندها و همانندی‌های میان بن‌مایه‌ها و شخصیت‌ها اعتراف می‌کند. و برخی از نویسندگان و منتقدان مانند استوارت گیلبرت بر یافتن و طرح این پیوندها و شباهت‌ها سخت پافشاری می‌کنند، اما برخی یگر از اهل ادب بر این باورند که تدقیق و جست‌وجو در این باره لذت یولسیزخوانی را از بین می‌برد. ولادیمیر ناباکوف در درس‌گفتارهایش (ناباکوف و بوئرز، ۲۰۰۲: ۲۸۸) با این دیدگاه که «ماجراجویی‌های کوچک و پرسه‌های ملال‌آور لیوپولد بلوم در یک روز تابستانی در دابلن پارودی نزدیکی از اودیسه است، بلوم تبلیغات‌چی نقش اودیسیوس (اولیس)، مرد هزارتدبیر را بازی می‌کند و زن بی‌عفت بلوم تجسم پنه‌لوپی پرهیزکار است و به استیون ددلس نقش تلماکس داده شده» شدیداً مخالفت می‌کند و با نوشتن نقد تندی علیه راهنمای استوارت گیلبرت در خواندن یولسیز، می‌نویسد: «گشتن برای یافتن همتاهای دقیق از هر شخصیت و هر صحنه از این کتاب در اودیسه‌ی هومر اتلاف وقت کامل است.» (همان‌جا) لیوپولد بلوم، همتای اودیسیوس هومر از جنبه‌های گوناگون با او تفاوت دارد. اودیسیوس مردی اشراف‌زاده، صاحب املاک، خزانه و دارایی بسیار و موقعیت اجتماعی بالا با بلوم، یهودی پذیرفته‌نشده، شهروندی تقریباً درجه‌دو، که حتا خانه‌اش اجاره‌ای است، صبحانه‌ی کم‌بهایش را با گربه‌اش صرف می‌کند، در طول روز در رستوران‌های بسیار معمولی شهر خوراک‌های ارزان (مثل قلوه، پنیر و جگر) می‌خورد که هیچ شباهتی به خوراک‌های لذیذ شاهانه‌ی اودیسیوس ندارد و در پایان شب دست‌هایش را با صابونی (صابون عطر لیمویی برینگتن) می‌شوید که فراموش کرده پولش را به داروخانه‌دار بدهد. برخلاف اودیسیوس، بلوم از خواستگار زنش انتقام نمی‌گیرد و مثل استیون، دیگر شخصیت یولسیز، پیروزی‌اش فقط ذهنی است و شاید به همین دلیل ییتس گفته است که جویس «ذهنی اسطوره‌ای دارد.»

برای بسیاری از خواننده‌های اولیه‌ی یولسیز، نمودار گیلبرت عجیب بود و به گفته‌ی هری لِوین، «مثل هر طرح دیگر، این نمودار برای نویسنده حکم داربست برای ساختمان را داشته که در پایان باید از هم پاشیده شود تا عظمت واقعی عمارت زیر آن نمایان گردد. به همین دلیل، جویس اسامی هومری را از روی فصل‌های کتاب برداشت درحالی‌که در گفت‌وگوهای خصوصی‌اش آن‌ها را به کار می‌برد.» (کایبرد، ۲۰۱۰: xxii)

جان گیفرد، سال‌ها پس از طرح نظرهایی مانند نظر ناباکوف، در حاشیه‌نویسی‌اش بر یولسیز، علاوه بر روشن کردن الگوهای واقعی شخصیت‌های یولسیز و مشخص کردن نشانی دقیق همه‌ی اشاره‌های شهری و جغرافیایی در داستان و نیز یافتن بسیاری از حوادث تاریخی و منابع کنایه‌ها و اشاره‌ها و اشعار این داستان، مصرانه کوشیده تا یولسیز را آینه‌ی امروزی اودیسه‌ی هومر قلمداد کند و همتاهای هر شخصیت و جمله و اشاره از این اثر را در اودیسه بیابد. به نظر من، تمرکز بیش از اندازه بر یافتن همتاها و نمادهای هر کلمه و جمله در اودیسه شاید از لذت خواندن اثر کم کند، ولی نادیده گرفتن کامل آن‌ها نیز سبب می‌شود

که بن‌مایه‌های ارزشمندی از اثر از دست برود. به گفته‌ی دکلن کایبرد، «برخی استادان سعی کردند گردش بلوم در امتداد محور شمال غربی دابلن را به سفر اودیسیوس در مدیترانه همانند کنند، اما هیچ‌کدام از این‌ها مد نظر استوارت گیلبرت نبود... لحظه‌ی خنده‌داری که در میخانه‌ی بارنی کی‌یرنَن، بلوم سیگاری را به سمت سیتی‌زنِ نژادپرست تکان می‌دهد، بدون دانستن پارودی هومری آن ناکامل خواهد بود: در جایی اودیسیوس شاخه‌ای از زیتون سوزان را تکان می‌دهد تا سایکلوپ‌ها را کور کند.» (۲۰۱۰: xxiv)

ناگفته نماند که در برخی از همانندی‌هایی که گیفرد می‌یابد، تا اندازه‌ای اغراق وجود دارد، اما برای این‌که خواننده‌ی فارسی‌زبان نیز به آن‌ها دسترسی داشته باشد و امکان تصمیم‌گیری از او سلب نشود، بیشتر آن‌ها را به فارسی برگردانده‌ام و در مواردی نیز به ضعیف بودن این نوع ارتباط اشاره کرده‌ام.

برخلاف بسیاری از نویسندگان دیگر، از جمله هنری جیمز، جویس شخصیت‌هایش را به آن نقطه‌ی هیجانی و اوج ناگهانی نمی‌رساند و بیشتر وادارشان می‌کند تا ماجراهای هیجان‌انگیز و شورانگیزشان را منکوب کنند. جویس قهرمان‌های داستان‌هایش را از جایی به جایی می‌کشانَد و به آن‌ها اجازه می‌دهد به دنیای پیرامون‌شان واکنش نشان دهند. در عین حال به نظر می‌رسد منبع دل‌نگرانی‌ها و شور و وجدشان محیط پیرامون‌شان نیست. در واقع، آن‌قدر آن‌ها را از پیرامون‌شان جدا می‌کند که ورود خواننده به دنیای ذهنی آن‌ها، بدون همراهی نویسنده، به‌مثابه‌ی کشفی است که از او انتظار می‌رود به آن دست یابد.

گذشته از شخصیت‌های هومری، که منبع الهام جویس در شخصیت‌سازی بودند و پیشتر به آن‌ها اشاره شد، شخصیت‌های رمان یولسیز، چه اصلی و چه فرعی که شمار آن‌ها به صدها نفر می‌رسد، اغلب بر پایه‌ی شخصیت‌های واقعی و بسیاری از دابلنی‌های هم‌عصر او شکل گرفته‌اند. برای نمونه می‌توان از شخصیت‌هایی چون جُرج ویلیام راسل (با اسم مستعار اِیْ ای)، برخی رهبران سیاسی همچون چارلز استوارت پارنِل، بعضی از کسانی که در زندگی خود جویس نقش‌هایی بازی کرده‌اند مثل کشیش جان کانمی که در رمان چهره... مدیر مدرسه است و یا پدر خود جویس، جان جویس، نام برد.

بیشتر شخصیت‌های ادبیات داستانی واجد بعضی از ویژگی‌های فردی خود نویسنده‌اند و برخی نیز ویژگی‌های فردی شخصیت‌های زنده‌ی دیگری را دارند که نویسنده می‌شناسد، و گاهی حتا دارای ویژگی‌های فردی شخصیت یا شخصیت‌های داستان‌های دیگرند. در این میان، دانش و قدرت تخیل نویسنده هم در چگونگی شکل‌گیری شخصیت‌ها نقش مهمی دارد. جویس این فن را به‌گونه‌ای منحصربه‌فرد به کار می‌بندد و برای آفرینش شخصیت‌های اصلی رمانش، با در نظرگرفتن بن‌مایه‌های هومری، شاخصه‌های فردیِ چندین شخصیت معاصرش را درهم‌می‌آمیزد و از گنجه‌ی ذهن خلاق خود چاشنی‌هایی به آن‌ها می‌افزاید و از هرکدام شخصیتی مستقل و خاص می‌سازد:

۱) استیون در خانواده‌ای یسوعی بزرگ می‌شود ولی دیری نمی‌پاید که کلیسا را ترک می‌کند. از نظر سیاسی معتقد است که نظام پادشاهی، مشروطه یا غیرمشروطه، مشمئزکننده است. از نظر روحی ترسو و ناپایدار است و این ویژگی به‌خاطر ضعف چشم‌هایش، به‌ویژه پس از آن‌که عینکش می‌شکند، تشدید می‌شود. از منظر روشنفکری، تا حد نخوت به خود اطمینان دارد؛ خودباوری‌ای که خصیصه‌ی فردی و شاخص خود جویس است. در تأیید این ادعا، از جان هانت، استاد متون ادبی ایرلند در دانشگاه مینه‌سوتا، نقل‌قول می‌کنم: جویس در جایی می‌گوید: «هرگز کسی را از نظر خودباوری مثل خودم ندیده‌ام.» (۲۰۱۱) به گفته‌ی فرنک دلینی، «استیون جویس است و جویس استیون.» (۲۰۱۰)

۲) شخصیت لیوپولد بلوم، دابلنی ۳۸ ساله‌ای که زندگی‌اش را از راه بازاریابی برای آگهی‌های روزنامه‌ها می‌گذراند، بنا به قولی، برگرفته از شخصیت واقعی آلفرد هنری هانتر است. روزی جویس در

دیداری با وینسنت کازگریو، دوستی قدیمی و از دوستداران سابق نورا بارنکل که بعداً همسر جویس شد، متقاعد می‌شود که در روزهای آغازین آشنایی‌اش با نورا بارنکل، نورا هر روز پس از خداحافظی با جویس با وینسنت قرار می‌گذاشته است. جویس احساس می‌کند که نورا به او خیانت کرده، و در نامه‌هایی نورا را به بی‌وفایی متهم می‌کند. نخست نورا نامه‌ها را بی‌پاسخ می‌گذارد، ولی بعد جویس به دروغ وینسنت پی می‌برد و از نوشتن نامه‌ها پشیمان می‌شود و فحوای سخنش را برعکس می‌کند و در نامه‌های بعدی حتا او را می‌ستاید. اما در یکی از همان شب‌ها، جویس جوان و لایعقل به دختری در خیابان پیشنهادی می‌دهد و به دلیل ضعف بینایی‌اش متوجه حضور نامزد یا همسر دختر نمی‌شود. نامزد دختر با جویس گلاویز می‌شود، اما وینسنت که شاهد این درگیری است، کنار می‌ایستد و مداخله نمی‌کند و در تمام مدتی که جویس کتک می‌خورد، او فقط تماشا می‌کند. سرانجام عابری به کمک جویس می‌شتابد؛ مردی به نام آلفرد هنری هانتر. جویس در سال ۱۹۰۶ نخستین‌بار در کارت‌پستالی که برای برادرش می‌فرستد به این موضوع اشاره می‌کند و می‌نویسد که «می‌خواهد در رمانش از شخصیت هانتر یهودی استفاده کند.» (المن، ۱۹۸۲: ۳۲) به‌خاطر ظاهر هانتر، تا سال‌ها تصور می‌شد که هانتر هم مثل بلوم یهودی‌ای است که به دین کاتولیک درآمده، ولی «در واقع پرزبیتاری بود و اهل بلفاست، که به‌خاطر ازدواج با زنش کاتولیک شده بود. البته زنش هم مثل مالی زن وفاداری نبود. گفته می‌شود که جویس دیگر هرگز آلفرد هانتر را ندید، ولی با الگوبرداری از شخصیتش او را جاودانه کرد.» (دلینی، ۲۰۱۰)

نام دیگری که اغلب با نام بلوم پیوند می‌خورد، اتورِ اشمِتز یا هکتور اسمِت است. اشمتز شاعر و نویسنده و تاجر بسیار موفقی بود که روزی «از جویس می‌خواهد به او زبان انگلیسی یاد بدهد و در این کلاسِ درس، زنش، سینیورا اشمتز، هم شرکت می‌کند.» (المن، ۱۹۸۲: ۲۷۱) میان بلوم و اشمتز شباهت‌های بسیاری هست. پدر اشمتز، مثل پدر بلوم، مجارستانی بود. خود او یهودی‌ای بود که، باز هم مثل بلوم، به دین کاتولیک درآمده بود. به گفته‌ی فرنک دلینی، «سینیورا اشمتز هم مانند مالی بلوم بی‌وفا و لچر بود. نکته‌ی دیگر درباره‌ی این زوج این‌که جویس فرهنگ باورمندان یهود و جزئیات مذهب آن‌ها را در حد گسترده‌ای از آن‌ها آموخته و در این رمان از این آموزه‌ها بسی بهره گرفته است.» (۲۰۱۰)

نفر دیگر، جوزف بلوم، دندانپزشکی یهودی در دابلن بود و دیگری یکی از دوستان جویس به نام جان فرنسس برن، که هم‌قد و قامت و هم‌وزن بلوم بود و مدتی هم در همان نشانی منزل بلوم زندگی می‌کرد. با درهم‌آمیزی ویژگی‌های فردی و مستقل این افراد «لیوپولد بلوم» شکل می‌گیرد، اما جویس هر ویژگی را بجا و در اندازه‌ی مناسب به بلوم می‌بخشد و شخصیتی نو و کاملاً منحصربه‌فرد می‌سازد.

جویس درباره‌ی اودیسیوس می‌گوید: «کامل‌ترین مرد در ادبیات است؛ مردی که از جنبه‌هایی ترسو و از جنبه‌هایی قهرمان جلوه می‌کند، محتاط و بی‌پروا، همسر و عاشق، بزرگوار و دون، تحسین‌انگیز و مسخره — جویس تلاش کرده که شخصیت ماجراجوی خود، لیوپولد بلوم، یهودی ایرلندی، را از روی همین نمونه‌ی هومری بسازد.» (دایچز، ۱۹۴۰: ۲۰۳) و به گفته‌ی سم اسلت، موفق شده که از او «به‌عنوان پدر، پسر، همسر، عاشق، قهرمانی که میل به قهرمان شدن ندارد، کامل‌ترین مرد ادبیات امروز را بسازد. همه‌ی این جنبه‌های مختلف منتقدان و خواننده‌ها را به این نتیجه می‌رساند که او «هر کسی» می‌تواند باشد.»

۳) مالی بلوم یکی دیگر از شخصیت‌های اصلی است که فقط در دو فصل از داستان ظاهر می‌شود: نخست در فصل چهار، که در سرتاسر آن از اتاق‌خواب و بسترش بیرون نمی‌آید، و سپس در فصل آخر داستان، که همه‌ی آن فصلِ بلند از زبان و ذهن او تعریف می‌شود. به گفته‌ی ریچارد المن، «اگر مالی را به‌عنوان الهه‌ی هنر (موسیقی) در این اثر فرض کنیم، وقتی به این می‌اندیشیم که منبع الهام جویس زنش،

نورا بارنکل، بوده این فرضیه باورپذیرتر می‌شود. نورا از غرب ایرلند می‌آید و به‌رغم همه‌چیزدانی جویس، نسبتاً کم‌سواد است. او حتا به نوشته‌های شوهرش چندان بها نمی‌دهد و معتقد است که جویس باید بچسبد به موسیقی.» (۱۹۸۲) آنتونی بورخس در این باره می‌گوید: «گاهی تمایز میان قطعه‌های بلندی از نامه‌های نورا با قطعه‌های بلندی از آخرین درون‌تک‌گویی مالی کار مشکلی است.» (۱۹۷۳: ۵۹) سپس می‌گوید: «شباهت عمده و چشمگیر این دو در نبودِ علائم سجاوندی است.» (همان‌جا)

نفر بعدی که ردپایی از شخصیت او در مالی بلوم دیده می‌شود، مادام مری تلن، خواننده‌ی تک‌خوانی است که بخش هنریِ مالی را می‌سازد. نفر سوم زن خوش‌قیافه و گیرای نیکولاس سنتاس، سبزی‌فروش شهر تریسته‌ی ایتالیاست. جویس اعتراف می‌کند که «قیافه‌ی ظاهری مالی و علاقه‌ی زیاد او به آرایش صورت را از این زن وام گرفته است.» (المن، ۱۹۸۲)

زن چهارم، که بخش پیوند شخصیت مالی به اسپانیا را می‌سازد، دختر یکی از دوستان خانوادگی اوست؛ دختری به نام دِلن. و نفر آخر امیلیا پاپر، که از شاگردان جویس بود، از شهر تریسته است «با ظاهری گرم و پرشور، که این ویژگی مالی را از او وام گرفته است.» (دلینی، ۲۰۱۰)

ناگفته نماند که این شخصیت‌ها با الگوهای مذکور در دنیای واقعی تفاوت‌های بسیار دارند و حتا در خود این اثر، هر کدام صدا، زبان خاص، سبک بیان، واژبندی و حتا شیوه‌ی اندیشیدن خود را دارد که با صدا، واژبندی و اندیشه‌ی دیگر شخصیت‌ها متفاوت است.

پس‌زمینه‌ی یولسیز

هانس والتر گبلر، در پیش‌گفتاری که بر این رمان نوشته است، می‌گوید: «نخست جویس بر آن می‌شود که یولسیز را به‌صورت داستانی کوتاه بنویسد و به مجموعه‌داستان دابلنی‌ها بیفزاید. گرچه این داستان کوتاه را هرگز نمی‌نویسد، ایده‌ی نوشتن داستانی با مضمون یولسیز هرگز رهایش نمی‌کند و در مدتی که روی رمان چهره... کار می‌کند ـ از سال ۱۹۰۷ تا ۱۹۱۴ ـ ایده‌ی این اثر نهفته می‌ماند. و زمانی که دوباره در ذهنش بیدار می‌شود، با طرح اولیه‌ی رمان رخ می‌نماید.» (۱۹۸۶: xv) البته در آغاز، همه‌ی عناصر و روایت‌ها و ابزار داستان را در ذهنش ندارد و ـ به گفته‌ی المن در اثری به نام جیمز جویس ـ حتا بعدها، هنگام گفت‌وگو با یکی از دوستانش درباره‌ی داستان‌نویسی، با تأکید می‌گوید: «همه‌چیز را از اول برنامه‌ریزی نکن، زیرا چیزهای خوب، خودشان هنگام نوشتن می‌آیند.» (۱۹۸۲: ۳۶۰)

ریچارد المن، در زندگی‌نامه‌ای که برای جویس نوشته، گفته است: «جویس از سال ۱۹۰۷ زمینه‌های آماده‌سازی نوشتن یولسیز را فراهم می‌کرد و پیوسته اشتیاقش به گستره و شیوه‌ی کار بیشتر می‌شد تا این‌که در سال ۱۹۱۴ همه‌ی آموخته‌هایش ناگهان فوران کرد. استفاده از سبک‌های گوناگون، نوع بسط‌داده‌شده‌ی سبکِ به کار گرفته‌شده در رمان چهره... بود که نخست خام بود، سپس رمانتیک شد و در پایان، برای این‌که با هستی‌زایی استیون ددلس هم‌خوان شود، دراماتیک شد. در این زمان، جویس به یکی از ابزارهای بنیادی راویِ مستقل رسید.» (۱۹۸۲: ۳۵۷)

«شیوه‌ی نگارش جویس این‌گونه بود که چند ردیف عبارت می‌نوشت، سپس وقتی فصلی از کتاب شکل می‌گرفت، هر عبارت را با رنگی خاص خط می‌زد تا معلوم شود این عبارت به کجای فصل باید برود. شگفت‌انگیز است که تقریباً هیچ چیز حذف نمی‌شد، اما هیچ خواننده‌ای با نگاه کردن به یادداشت‌ها نمی‌توانست سردربیاورد که این تکه‌پاره‌ها چطور قرار است کنار هم بنشینند و همدیگر را کامل کنند.

سرانجام پس از هفت سال کار مستمر، در ۲۹ اکتبر ۱۹۲۱، با آرامش خاطر اعلام کرد که تمام شد. ناگفته نماند که تا پایان ژانویه‌ی ۱۹۲۲ نیز به بازنویسی و ویرایش ادامه داد. با این‌همه، چاپخانه‌ای کارآمد و ناشری فداکار — موریس دارن‌تی‌یر و سیلویا بیچ آمریکایی، مالک کتاب‌فروشی شکسپیر اند کمپانی در پاریس — موفق شدند این اثر را در تاریخ مقرر چاپ کنند. در روز دوم فوریه‌ی ۱۹۲۲، چهلمین سال‌روز تولد جیمز جویس، دو نسخه از کتاب را به نویسنده تقدیم کردند.» (المن، ۱۹۸۲: ۵۲۳)

دست‌نوشته‌های جویس گویای این واقعیت است که او تا آخرین روزی که ویراست نهایی این اثر منتشر شد، از نوشتن، بازنویسی، اصلاح و افزودن جزئیاتی که به داستان عمق و جان بیشتری می‌بخشید دست برنداشت. ازرا پاوند، شاعر و منتقد ادبی و از مشاوران و سردبیران مجله‌های ادبی گوناگون، همواره نوشته‌های جویس را دنبال می‌کرد و در انتشار آثار او نقش برجسته‌ای داشت. در سال ۱۹۱۷، وقتی پاوند از جویس خواست که یولسیز را با خط خوانا بنویسد تا ماشین‌نویس قادر به خواندن آن باشد، جویس تمام هیجده فصل را یک‌جا بازنویسی کرد. این دست‌نوشته، که اکنون در موزه‌ی رُزنباخ در فیلادلفیا نگهداری می‌شود و منِ بیداربخت فرصت دیدن و مرور آن را داشته‌ام، کامل‌ترین دست‌نوشته‌ی او از یولسیز است، که البته با اثری که پیش روی شماست تفاوت بسیار دارد، زیرا هنگام آماده‌سازی اثر برای نشر، هربار که آن را به‌منظور بازبینی و تأیید برای جویس می‌فرستادند، به‌جای بازبینی معمول، به نوشتن آن ادامه می‌داد و در حاشیه‌ی هر صفحه چیزهای زیادی به آن می‌افزود. پس از ده‌ها سال کار استادان روی این اثر، عاقبت به این نتیجه رسیدند که احتمالاً جویس تا پایان کار، آن را «یولسیز تا امروز» می‌نامیده و ظاهراً از هیچ‌یک از ویرایش‌های نهایی به‌طور کامل خرسند نبوده است.

جان کویین، از نسل دوم خانواده‌ای ایرلندی — آمریکایی و وکیلی نیویورکی که از حامیان هنرمندان بزرگ هنر پساامپرسیونیسم و ادبیات مدرن بود، آثار هنری مدرن و دست‌نوشته‌های آثار ادبی بزرگ را گردآوری می‌کرد. کویین هم‌چنین، به‌منظور پشتیبانی مالی از جویس، دست‌نوشته‌های او را نیز می‌خرید.

یکی دیگر از گردآورنده‌های کتاب‌های ارزشمند، دکتر ای اس دبلیو رُزنباخ بود که در سال ۱۹۲۴ دست‌نوشته‌های یولسیز را به بهای کمی بیشتر از آن‌چه جان کویین پرداخته بود (۱۹۷۵ دلار) از او خرید. جویس و دوستانش که آن زمان در پاریس بودند، «با شنیدن این خبر ملول شدند، زیرا معتقد بودند رُزنباخ به‌شکلی توهین‌آمیز آن را ارزان خریده است.» (دلینی، ۲۰۱۰) این دست‌نوشته‌ها همانی است که در کنار نخستین ویرایش‌های جویس از آثارش در موزه‌ی رُزنباخ در فیلادلفیا نگهداری می‌شود.

تاریخچه‌ی کوتاهی درباره‌ی متن و نسخه‌های گوناگون آن

و این‌که چرا یولسیزِ هانس والتر گبلر را برای ترجمه برگزیدم

همان‌طور که به‌اشاره بیان شد، تا امروز ویرایش‌های گوناگون از یولسیز منتشر شده است و هم‌چنان اهل ادب ویرایش‌های جدیدی از آن منتشر می‌کنند. از میان یولسیزهای موجود، از همه مهم‌تر یولسیز با ویرایش هانس والتر گبلر (۱۹۶۱ و ۱۹۸۶) است که به باور بسیاری از اعضای هیئت علمی دانشگاه‌ها و اهل ادب، از جمله ریچارد المن، جوزف کمبل، لوکا کرسپی و تم کانلی، صحیح‌ترین و کامل‌ترین یولسیز موجود است. در مقدمه‌ی المن بر نسخه‌ی یولسیز گبلر می‌خوانیم که جویس نویسنده‌ای دقیق و موشکاف بود و هیچ اشتباهی را برنمی‌تابید. مدت کوتاهی پس از آن‌که سیلویا بیچ، در ۲ فوریه‌ی ۱۹۲۲، اولین نسخه‌ی این اثر را در انتشارات شکسپیر اند کمپانی منتشر کرد، جویس دست به کار شد و از اشتباه‌ها

و لغزش‌های متن غلط‌نامه‌ای تهیه کرد، اما این فقط بخشی از غلط‌های متن بود و در چاپ‌های بعدی هم‌چنان به غلط‌گیری و اصلاح ادامه داد.

سپس در سال ۱۹۳۲، دوستش، استوارت گیلبرت، غلط‌های بیشتر پیدا کرد و آن‌ها را برای نسخه‌ی بعدی، نشر اودیسی در هامبورگ، اصلاح کرد. سرانجام در سال ۱۹۳۶، خود جویس کتاب را برای چاپ در لندن بازخوانی کرد. از آن سال به بعد، ناشران گوناگون، هرکدام با درجه‌ای از آگاهی، به حساب خودشان، متن را غلط‌گیری کردند و در بیشتر موارد چیزهایی به آن افزودند و به این ترتیب تاریخچه‌ای ساختند با انواع یولسیز. معروف‌ترین آن‌ها نسخه‌ای است که در پایان فصل هفده آن، نقطه‌ای را حذف کردند با این تصور که غلط تایپی است، درحالی‌که پاسخی مبهم اما اجتناب‌ناپذیر به پرسش دقیق و پایانیِ «کجا؟» بود. جویس دستورالعملی خاص به ناشر داد و خواست اندازه‌ی نقطه را بزرگ کنند.

وضعیت آن‌قدر گیج‌کننده شده بود که مجبور شدند از کارشناسان حرفه‌ای کمک بگیرند. هانس والتر گبلر، پروفسور دانشگاه مونیخ، دانش‌آموخته‌ی ویرایش متن در دانشگاه ویرجینیا، فکر ارائه‌ی نسخه‌ای جدید را در سر پروراند. برای این کار نه فقط نسخه‌ی ۱۹۲۲ که دست‌نوشته‌ها و انواع نسخ تایپی و اصلاح‌شده را به کار گرفت. ماشین‌نویس‌ها و حروف‌چین‌ها دوست داشتند سبک خاص نقطه‌گذاری و املای جویس را بر اساس شیوه‌های رایج روز تغییر دهند و جویس که به دنبال یافتن اشکالات بزرگ بود، گاهی متوجه این نوع خطاها و تغییرات جزئی نمی‌شد و ظاهراً، هنگام اصلاح آخرین نسخه، کم‌تر اتفاق می‌افتاد که نسخه‌های قبلی را دم دست داشته باشد. حتا بعضی وقت‌ها متوجه عبارات از قلم‌افتاده‌ی ماشین‌نویس بی‌دقت نمی‌شد و در جاهایی جزئیات نسخه‌ی قبلی را به یاد نمی‌آورد ولی می‌فهمید که چیزی از قلم افتاده و جایگزینی دارای اطناب پیشنهاد می‌داد.

به این مشکلات، ضعف بینایی و عجله‌ی دائمی را هم اضافه کنید. هدف گبلر رسیدن به یک متن ایده‌آل بود؛ متنی که خود جویس اگر در وضعیت ایده‌آل بود، آن را تدوین می‌کرد. نسخه‌ی گبلر با اتکاء بسیار به نشانه‌های موجود در دست‌نویس‌ها اصلاح شده است و اگر در جاهایی این نشانه‌ها گم شده‌اند، به نسخه‌هایی مراجعه کرده که موارد مذکور را داشته‌اند.

المن در ادامه، آراستگی و دقت کار پروفسور گبلر در بازسازی این متن را شرح می‌دهد و معتقد است که آن را در حدی تحسین‌آمیز آراسته است. ایرادهای فاحشی از متن را اصلاح کرده و مواردی را که ماشین‌نویس‌ها از روی ناآگاهی تغییر داده‌اند اصلاح کرده است.

برای مثال، در جایی از شخصیتی پرسیده می‌شود «آیا من را یادت رفته؟» در پاسخ می‌گوید «نله. بَه» (Nes. Yo) که حروف‌چین‌ها، به‌اشتباه، آن را به «بله. نه» تغییر می‌دهند. نمونه‌ی فاحش‌تر آن را می‌توانید در پی‌نوشت شماره‌ی ۱۴۸ از فصل سه بخوانید.

گبلر موارد بسیاری از این دست تغییرات را که ویراستاران یا حروف‌چین‌ها ناآگاهانه انجام داده‌اند کشف و اصلاح کرده و نسخه‌ی جدید یولسیز را در سال ۱۹۸۶ منتشر کرده است. مواردی را که دارای اهمیت بوده‌اند در پی‌نوشت‌های این ترجمه شرح داده‌ام.

چگونگی ترجمه‌ی این اثر و راهنمای مطالعه‌ی آن

شاید هیچ مترجمی نتواند ادعا کند که ترجمه‌اش بسنده و فراگیر است. در مورد یولسیز جویس، که

به‌رغم ترجمه به بسیاری از زبان‌های دنیا مشهور شده است به ترجمه‌ناپذیری، ارائه‌ی ترجمه‌ای بسنده کاری است بس دشوارتر. ناگفته پیداست که ترجمه باید تا آخرین حد ممکن به متن اصلی نزدیک باشد. به نظر من این حد را هیچ نهایتی نیست. در بهترین حالت، ترجمه تصویر اثر در آینه است با درجه‌ای متفاوت از شفافیت. می‌خواهم بگویم که سال‌ها تلاش پیوسته و گاه شبانه‌روزی‌ام در ترجمه‌ی این اثرِ «ترجمه‌ناپذیر»، به‌قصد ارائه‌ی تصویری هرچه شفاف‌تر از اصل اثر بوده است. البته در بسیاری موارد، برای حفظ این درخشش و زلالی، ناگزیر بوده‌ام شرحی گاه کوتاه و گاه مفصل بنویسم، زیرا به گفته‌ی بسیاری از استادان ادبیات از جمله جان هانت (۲۰۱۱)، «هر واژه‌ی این رمان و هر جمله‌اش بیش از یک لایه‌ی معنایی دارد» و، افزون بر این، سرشار از اشاره‌ها و ایماها و کنایه‌هایی است که شرح آن‌ها به‌تفصیل و با ذکر منبع یا منابع ضرورت داشته و وظیفه‌ای بوده است بر گردن من. به همین دلیل، گاه حتا چند روز پی‌درپی را به جست‌وجو برای کشف دلیل یا منطق یا مفاهیمِ فقط یک عبارت یا حتا فقط یک واژه گذرانده‌ام.

لازم است اشاره کنم که جویس گاهی چند واژه را به هم چسبانده و ابَرواژه‌ای نو ساخته است، که بسیاری از آن‌ها را نیز تا حد ممکن به همان صورت ابرواژه به فارسی برگردانده‌ام. در جای‌جای یولسیز، جمله‌ها و عبارت‌هایی از زبان‌های لاتین، فرانسه، ایتالیایی یا آلمانی آمده است. این عبارت‌ها را در این کتاب با حروف فارسی اما با واژه‌های همان زبان‌ها در متن آورده‌ام و ترجمه‌ی آن‌ها را پانویس کرده‌ام تا در این بخش نیز دامان امانت‌داری را رها نکرده باشم. جویس اصطلاحات عامیانه و خیابانی بسیاری در این اثر به کار برده است که برخی از آن‌ها فرانسوی و بیشتر ایرلندی است. از دیگر ویژگی‌های برجسته‌ی این اثر دیالوگ‌های آن است؛ دیالوگ‌هایی زنده، واقعی، دقیق و بجا با ریزه‌کاری‌های بی‌کم‌وکاست، که شرح ویژگی‌های برخی از آن‌ها را نیز در پی‌نوشت آورده‌ام.

به دلیل سبک روایت خاص و پیچیده‌ی این اثر و رعایت بیشتر جزئیات این سبک، شاید خواننده مواردی را عجیب‌وغریب بیابد، ولی به گفته‌ی فریتز سن، «این غریبگی از متن اصلی است و باید رعایت شود.» برای مثال، جویس مکرر از صنعت انسان‌انگاری یا جان‌بخشی استفاده کرده و به اعضای بدن تجسم انسانی داده است. در فصل یک، «باک مالگن به صورتش در آینه» چیزی می‌گوید. در فصل دو، وقتی تالبوت به استیون درس پس می‌دهد، می‌خوانیم: «تالبوت به جلو خم شد و به‌سادگی پرسید: چی، آقا؟ دستش کتاب را ورق زد.» این کیفیت در متن ترجمه نیز رعایت شده است. برای شرح بیشتر به پانوشت شماره‌ی ۲۵۳ از فصل پنج مراجعه کنید. مورد دیگر، اشتباهاتی است که به‌عمد و از زبان شخصیت‌ها در رمان آمده است. در فصل یک پیرزن شیرفروش ایرلندی از ضمایر اشتباه استفاده می‌کند و درباره‌ی زبان ایرلندی می‌گوید: «از آن‌هایی که بلد است شنیده‌ام زبان بزرگی است.» جویس با آوردن آن نشان می‌دهد که پیرزن نه‌تنها زبان ایرلندی را نمی‌داند که زبان انگلیسی را هم خوب نیاموخته است.

در جای‌جای اثر، راوی ناگهان و بی‌خبر عوض می‌شود و روایت از تک‌گویی درونی به سوم‌شخص یا برعکس تغییر می‌کند. در واقع، جویس یکی از روش‌های نوآوری‌اش را در قالب سیال ذهن و تک‌گویی درونی پی گرفته و از این فنون روایت بهره برده است تا واقعیت درونی و ذهنی همه‌ی شخصیت‌هایش را کشف کند. به گفته‌ی بسیاری از منتقدان ادبی، این شیوه‌ی روایت برای چنین داستانی حیاتی است. گاهی چیزی در ذهن شخصیت داستان و به‌صورت تک‌گویی درونی مطرح می‌شود و بی‌آن‌که به زبان رانده شود، راوی یا شخصیتی دیگر آن را تکرار می‌کند یا حتا به آن واکنش نشان می‌دهد. لوک گیبسن این شیوه را «تراوش فکر از یک شخصیت به دیگری» می‌نامد و معتقد است: «اتفاقی نیست. مثلاً در جایی از فصل

شش، وقتی بلوم به این فکر می‌کند که ''قلب'' پدی دیگنم و مرده‌ها دیگر نمی‌زند، ''پمپ‌های زنگ‌زده‌ی پیر: مرده‌شور آن چیز دیگر را ببرد'' این فکر، چند دقیقه بعد در شرح مارتین کانینگهم درباره‌ی لطیفه‌ی متصدی گورستان تکرار می‌شود و ادامه می‌یابد: ''همه‌ی این‌ها به یک منظور انجام می‌شود... مرده‌شور آن چیز دیگر را ببرد.''» (۲۰۱۵: ۱۰) این‌ها که تکنیک‌های نو روایی محسوب می‌شوند، ممکن است خواننده را گیج کنند، اما در اغلب موارد چگونگی و دلیل آن را در پی‌نوشت مربوط به آن شرح داده‌ام.

در پی‌نوشت‌ها موارد گوناگونی را در نظر گرفته‌ام. نخست این‌که در هر یک، علاوه بر این‌که پیچیدگی و ابهام و ایهام سخن نویسنده گشوده شده و درک مطلب را میسر ساخته، علت بیان چنین کلمه یا جمله‌ای نیز در موارد ضروری شرح داده شده است. همان‌طور که خود جویس به‌درستی بر تارک این کتاب نوشته که این اثر اهل علم و دانش را تا چند سده به اندیشیدن و تحقیق و جست‌وجو دعوت می‌کند، تا کنون بی‌شمار استاد و پژوهشگر ادبیات درباره‌ی این اثر و جنبه‌های گوناگون آن پژوهیده‌اند. این مسئله کار ترجمه را از یک سو آسان و از سوی دیگر بس دشوار کرد، زیرا خواندن تمام این مطالب بسیار وقت‌گیر بود. از آن مهم‌تر، آوردن همه‌ی آن دیدگاه‌ها، که در برخی موارد فقط در حد فرضیه است، باعث می‌شد حجم این کتاب از همین حد نیز افزون‌تر شود و در برخی موارد نیز اصل مطلب در پشت این‌همه حاشیه دور و گم شود. از این رو، به قدر وسع کوشیده‌ام تا مطالب اساسی و رهگشا را پانویس کنم. هم‌چنین، برای این‌که خواننده‌ی کتاب به همه‌ی مطلب یا شعری که جویس عبارتی، جمله‌ای، مصرعی، بیتی یا حتا کلمه‌ای از آن را به‌اشاره آورده دسترسی داشته باشد، آن را نیز ترجمه کرده‌ام. اگر کوتاه بوده است، همه‌ی آن را و اگر بلند بوده، بخش لازم آن را. در بیشتر موارد، هر دیدگاه یا حتا فرضیه‌ای که در پی‌نوشت‌ها آمده، گرهی از ظرائف داستان می‌گشاید و یا معمایی نهفته در آن را حل می‌کند. بنابراین، تصمیم گرفتم دیدگاه‌های متعدد و نغزی را که در مسیر پژوهش خود، پیش از آغاز یا هنگام ترجمه‌ی این اثر، یافته‌ام، در اندازه و به‌گونه‌ای پذیرفتنی در پی‌نوشت‌ها بیاورم.

با این وصف، از خواننده‌ی گرامی این اثر می‌خواهم شیوه‌ی مطالعه‌ی خود را متناسب با نیاز و سلیقه‌ی خود برگزینند. شاید خوانندگانی باشند که بخواهند خودشان لذت این کشف و شهود را درک و لمس کنند. در این صورت می‌توانند نخست فصل یا بخشی از خود اثر را بخوانند و سپس به پی‌نوشت‌ها مراجعه کنند.

در ترجمه‌ی نام‌های افراد و مکان‌ها کوشیده‌ام تا حد ممکن هر نامی را بنا به تلفظ درست آن، که همانا تلفظ بومیان آن زبان است، به فارسی برگردانم و اصل آن‌ها را در فهرست نام‌ها در پایان کتاب بیاورم. مثل خود نام همین رمان که تلفظ درست آن یولِسیز است و نخست‌بار است که ترجمه‌ی آن به فارسی منتشر می‌شود. به گفته‌ی سم اسلُت، استاد ادبیات دانشگاه ترینیتی، «عنوان این اثر نه نام یونانی قهرمان داستان اودیسه (اودیسیوس) است، نه نام لاتین این شخصیت (اولیکسِس)، بلکه با تلفظ لاتین جدیدتر این اسم تطابق دارد: یولسیز. رمان از همین آغاز، یعنی عنوانش، میان اودیسیوس (اولیس) و بلوم فاصله می‌اندازد و ایده‌ی تشابه این دو اثر و شخصیت‌هایش را به بحث می‌گذارد.» با این وصف، اسم اثر باید همان «یولسیز» باشد. اولیس و دیگر اسامی هومری این اثر که به زبان فارسی راه یافته، در واقع براساس تلفظ فرانسوی این اسامی است، و از آن‌جا که اودیسه‌ی هومر و یولسیز جیمز جویس به زبان فرانسه نوشته نشده‌اند، کوشیدم اسامی را تا آن‌جا که زبان فارسی اجازه می‌دهد، نزدیک به تلفظ خود نویسنده‌ی یولسیز بیاورم. با این حال، برخی نام‌ها را که از دیرباز در زبان فارسی و ادبیات ترجمه جا افتاده‌اند، مشمول این قاعده قرار نداده‌ام. هم‌چنین، نام‌های ایرلندی از جمله نام شخصیت‌های داستان را بنا به تلفظ صحیح

ایرلندی آن‌ها نگاشته‌ام.

اعتراف می‌کنم که در دو دهه‌ی گذشته‌ی عمرم بارها به سراغ این اثر رفته‌ام، گاه چند صفحه و گاه چند ده صفحه از آن را خوانده‌ام و رها کرده‌ام تا عاقبت روزی مصمم شدم که با شکیبایی با این اثر سترگ همراه شوم، و دیری نپایید که خود را عاشق آن یافتم و ادامه‌ی زندگی بدون خواندن آن را ناممکن. این فقط نظر من نیست، بلکه بسیاری از رمان‌خوان‌ها و کتاب‌خوان‌های حرفه‌ای و اهل ادب و نویسندگانی که یولسیز را خوانده‌اند نیز همین را گفته‌اند و می‌گویند و اغلب درک و احساسی مشابهِ همین را داشته‌اند و دارند. حتا ویرجینیا وولف را نیز نمی‌توان از این قاعده مستثنا کرد. وقتی هریت ویور چهار فصل اول یولسیز را به امید انتشارش در هوگارت پرس که ویرجینیا وولف مدیر آن بود، برای او فرستاد، به گفته‌ی ماد المن (۲۰۱۰)، «نخستین واکنش وولف به این چهار فصل این بود: این ''پیچیدگی چیرگی‌ناپذیر نه‌تنها برای نشر کوچک ما بسیار طولانی است که هم‌چنین غیرمؤدبانه و ملال‌آور است. اول این‌که سگی ادرار می‌کند، بعد مردی بیرون‌روی دارد...''» اما فردای آن روز لحنش کمی عوض می‌شود و می‌نویسد: «به‌عنوان کاری تجربی جالب است؛ نویسنده روایت را حذف کرده، می‌کوشد افکار را بیان کند، اما نمی‌دانم آیا چیز جالبی برای گفتن دارد یا نه.» و دوباره به حضور آن دو مورد بسیار طبیعی زندگی موجودات زنده در داستان ـ ادرار سگ و شرح تخلیه‌ی روده‌ها ـ ایراد می‌گیرد.» (همان‌جا) مقایسه‌ی نخستین واکنش یا واکنش‌های وولف با واکنش مارگرت اندرسن، مدیر تحریریه‌ی لیتل ریویو (*Little Review*)، به فصل سوم (پروتیوس) این اثر تکان‌دهنده است. مارگرت اندرسن با خواندن نخستین جمله‌ی فصل سوم به گریه می‌افتد و می‌گوید: «این زیباترین چیزی است که تا کنون داشته‌ایم. منتشرش می‌کنیم حتا اگر آخرین تلاش زندگی‌مان باشد.» (المن، ۱۹۸۳: ۴۲۱)

البته وولف از زیبایی این باغ نثرِ جویس ناآگاه نمی‌ماند و نگاهش را صرفاً روی چند «علف هرز» آن ثابت نگه نمی‌دارد. در تأیید این سخن، در مقاله‌ای به نام «رمان‌های مدرن» نوشته‌ی ویرجینیا وولف می‌خوانیم: «جویس می‌کوشد براساس ''روان‌شناسی ناب'' بنویسد و چیزهای بیشتری در داستانش بیاورد.» (آوریل ۱۹۱۹) فصل ششم این رمان با نام هومری هادس را «بهترین چیز» تلقی می‌کند و می‌نویسد: «در اولین بار خواندن آن با هر درجه‌ای از خواندن نمی‌توان انکار کرد که این شاهکار است. اگر خود زندگی را بخواهیم، بی‌تردید در این‌جا داریم.» (همان‌جا) از آن جهت که این فصل با جهان اسفل و هادس رابطه‌ی مستقیم دارد و بیشتر آن در راه گورستان و خود گورستان می‌گذرد، جویس در پاسخ او می‌گوید: «راستش را بخواهی ویرجینیا، خود مرگ را.» (المن، ۱۹۸۲: ۳۳) وولف در فصل هفتم رمان، با نام هومری ایولُس، سخت تحت تأثیر مهارت جویس در نشان دادن مناظر، صداها و شعور و حواس قرار می‌گیرد و، روی‌هم‌رفته، او نیز مثل هر خواننده‌ی دیگر، هنگام نخستین‌بار خواندن یولسیز کمی گیج و سردرگم می‌شود. حتا به‌اشتباه گمان می‌کند که لیوپولد بلوم یکی «از اعضای تحریریه‌ی روزنامه» است. (تی ال اس، آوریل ۱۹۱۹) اما سرانجام به وجود شواهد آشکار نبوغ در یولسیز اعتراف می‌کند و در ماه آوریل بعد، در پاسخ به وزیر کابینه‌ی انگلستان که هنگام ناهار از او می‌پرسد «نویدبخش‌ترین ادبای ما چه کسانی‌اند؟» بی‌درنگ می‌گوید: «جویس.» (وولف، بل و مک‌نیل، ۱۹۸۴) دیری نمی‌پاید که وولف این اثر را می‌ستاید و رواترین و بهترین عبارت را در وصف آن به زبان می‌آورد: «کتابی که هیچ‌کدام از ما نباید از خواندنش فرار کنیم.» (همان‌جا) به عبارت دیگر، وولف ضمن توصیه‌ی مطالعه‌ی این اثر به هر نویسنده و خواننده‌ی حرفه‌ای، معتقد است هیچ خواننده‌ای، پس از خواندن آن، نمی‌تواند از تأثیرپذیری از این نویسنده بگریزد. شاهد این ادعا گابریل گارسیا مارکز است. مارکز سال‌ها پس از آن، در تاریخچه‌ی شخصی‌ای که در سال ۲۰۰۳ در نیویورکر منتشر کرد، اثرگذاری یولسیز بر رشد و شکل‌گیری شخصیت

خودش به‌عنوان نویسنده‌ی جوان را به‌خوبی توضیح داده است.

فرنک دلینی، نویسنده و یولسیزشناس ایرلندی و از داوران جایزه‌ی بوکر، درباره‌ی این رمان می‌گوید: «خواندن یولسیز یکی از لذت‌های زندگی است و عمر آدمی کوتاه‌تر از آن است که بی‌آن‌که این اثر را بخواند به پایان برسد. یولسیز رمانی پیچیده، سترگ، گیرا، هیجان‌انگیز، طنزآمیز، سرگرم‌کننده و بسیار لذتبخش است. کتابی است برای گم شدن در آن، سفر با آن و همواره در کنار خود داشتن و هر روز چیز تازه‌ای در آن کشف کردن، حرفی از آن نقل‌قول کردن، به یاد آوردن، درباره‌اش بحث و گفت‌وگو کردن، در آن غور کردن و ذره‌ذره چشیدن. کتابی است برای هدیه دادن و به ارث گذاشتن. کتابی است برای مردمان خردمند.» (۲۰۱۰) و مایکل گرودِن، پروفسور ادبیات انگلیسی دانشگاه وسترن انتاریو (کانادا) و نویسنده‌ی پس‌نگاشت یولسیز گبلر، در همین پس‌نگاشت می‌نویسد که «گذراندن یک عمر با این شاهکار جیمز جویس، گذراندن عمری باارزش است.» (۱۹۸۶)

در پایان، اشاره به این نکته هم ضروری است که برای رسیدن به ترجمه‌ی دقیق و آشنایی عمیق با جهان این اثر و بستر جغرافیایی آن و نیز برای کشف پاسخ «معماها» و چیستان‌های نهفته در آن و سپس ارائه آن‌ها به خوانندگان، افزون بر سفر به شهرهای زوریخ، پاریس، فیلادلفیا و کنتیکت و اقامت در دابلن و دیدارِ جای‌جای مکان‌هایی که بستر جغرافیایی و فرهنگی این رمان را ساخته و علاوه‌بر گفت‌وگو با جویس‌شناسان و استادان نامدار این شهرها، از جمله فریتز سن، ان فوگرتی، لوکا کرسپی، سم اسلُت و تِم کانلی، از آثار بسیاری از استادان ادبیات انگلیسی سراسر جهان نیز بهره برده‌ام. نام کامل این استادان در نمایه‌ی نام‌ها و عنوان اثرشان در بخش منابع آمده است. هم‌چنین، این ترجمه را با دو ترجمه‌ی اخیر فرانسوی و ایتالیایی تطبیق داده‌ام. گفتنی است که یولسیز بیش از یک بار در این زبان‌ها ترجمه شده و نخستین ترجمه‌ی فرانسوی آن با نظارت خود جویس انجام شده است. آخرین ترجمه‌ی فرانسوی آن در سال ۲۰۰۴ و ایتالیایی آن در سال ۲۰۱۲ منتشر شده است.

و سرانجام این‌که این بخت را داشته‌ام که در سال‌های اخیر، در سمپوزیوم‌های سالانه‌ی جیمز جویس شرکت و سخنرانی کنم، دعوت شوم برای تدریس نقد ادبی و ترجمه‌ی یولسیز در دانشگاه کالج دابلن (تابستان ۲۰۱۸) و دانشگاه نیویورک (زمستان ۲۰۱۹) و بورسیه‌ی تحقیقی سال ۲۰۱۹ بنیاد جیمز جویس زوریخ نیز نصیبم شود.

امید دارم شوق وصف‌ناپذیر این اثر در جان خوانندگان فارسی‌زبان آن نیز دربگیرد و تا پایان این سفر خوش، که شکیبایی و اهتمام بسیار می‌طلبد، با من هم‌سفر شوند.

اکرم پدرام‌نیا / زمستان ۲۰۱۹

I

۱

* باک مالِگِن گوشتالو و شکوهمند کاسه‌ی کف‌صابون به‌دست، با ریش‌تراش و آینه‌ای که صلیب‌وار در آن گذاشته بود، از سرپله بیرون آمد.[۱] ربدوشامبر زردرنگی با کمربند باز، در نسیم ملایم صبحگاهی، پشت سر او، ملایم برپاداشته شده بود.[۲] کاسه را بالا نگه داشت و آواز داد:

– اینترویی‌بو اد آلتری دای.[۳]

مکث کرد و از پله‌های تاریک مارپیچ به پایین چشم دوخت و بادرشتی فراخواند:

– بیا بالا کِنج![۴] بیا بالا، یسوعی ترسو![۵]

موقر پیش آمد و از سکوی گرد جایگاه توپ بالا رفت. عقب‌گرد کرد و باوقار، برج، زمین پیرامون و کوه‌هایی را که بیدار می‌شدند، سه بار تبرّک داد.[۶] سپس چشمش به استیون دِدِلس افتاد، به سمت او خم شد و در هوا صلیب‌های تند کشید، در گلویش صدای غلغل درست می‌کرد و سرش را تکان می‌داد. استیون ددلس، ناخشنود و خواب‌آلود، بازوهایش را به بالای پلکان تکیه داد و به صورت غلغل‌کن و پرتکانی که او را تبرّک می‌داد ـ صورتی به درازی صورت اسب ـ و به موی روشن فرق سر نتراشیده، رنگ‌سایه‌دار و بلوطی‌فامِ مات، سرد نگاه کرد.[۷]

باک مالِگِن، دمی دزدانه زیر آینه را دید زد و سپس روی کاسه را تند پوشاند.

قاطعانه گفت:

– برگردید به پادگان![۸]

و سپس موعظه‌وار گفت:

– آه، عزیز گرامی، این است مسیحه‌ی واقعی: جسم و روح و خون و ریش.[۹] موسیقیِ آرام لطفاً. آقایان، چشم‌هایتان را ببندید. یک لحظه. یک کم دردسر با آن گویچه‌های سفید خون. سکوت، همه.[۱۰]

یک‌وری دزدانه به بالا نگاه کرد و با سوتِ آهسته‌ی کشیده، صدا داد. سپس مدتی با توجه کاملاً معطوف مکث کرد، روی دندان‌های مرتب و سفیدش، این‌جا و آن‌جا، نقطه‌هایی طلایی برق می‌زد. کریسوستوموس.[۱۱] از دل سکون، دو سوت قویِ تیز پاسخ داد.[۱۲]

تندوتیز داد زد:

– ممنون، رفیق دیرین. همین کارم را خوب راه می‌اندازد. جریان را قطع کن، باشد؟[۱۳]

تاهای رهاشده‌ی ربدوشامبر را که دور پاهایش جمع می‌کرد، از سکوی جایگاه توپ پایین جست و جدی به تماشاگرش نگاه کرد. صورت گوشتالوی در سایه و لپ پایینی بیضی‌شکلِ حزن‌انگیزش یادآور مطرانِ پشتیبان هنر در قرون وسطا بود.[۱۴] لبخندی خوشایند، آرام روی لب‌هایش نشست.

سرخوش گفت:

– چه مضحک است، این اسم بی‌معنی تو، یک اسم یونانی باستان![۱۵]

شوخ و دوستانه انگشت اشاره‌اش را بالا برد و همان‌طور که با خود می‌خندید، به سمت دیواره‌ی برج رفت. استیون دِدلس بالا آمد، تا نیمه‌ی راه، وامانده، دنبال او رفت و روی لبه‌ی سکوی جایگاه توپ نشست. هم‌چنان او را تماشا کرد که آینه را به دیواره‌ی برج تکیه داد، فرچه را در کاسه فرو برد و کف صابون را به گونه‌ها و گردنش مالید.

صدای سرزنده‌ی باک مالگن ادامه داد:

– اسم من هم بی‌معنی است: مَلِکی مالگِن؛ دو داکتیلی. اما پژواکی از یونان باستان دارد، نه؟ چابک و آفتابی، مثل خود گوزن.[۱۶] باید برویم آتن. اگر بتوانم عمه را وادار کنم بیست چوقی پیاده شود، تو هم می‌آیی؟

فرچه را کنار گذاشت، با خنده‌ای آمیخته با خوشی فریاد زد:

– آیا او خواهد آمد؟ این یسوعی یأس‌آلود![۱۷]

بازایستاد و شروع کرد بااحتیاط تراشیدن.

استیون آرام گفت:

– بگو ببینم، مالگن.

– چی، عشق من؟

– تا کی هینز قرار است در این برج بماند؟[۱۸]

باک مالگن از روی شانه‌ی راستش گونه‌ی تراشیده‌اش را نمایان کرد.

صاف و پوست‌کنده گفت:

– ای خدا! آدم وحشتناکی نیست؟ این ساکسونِ لَخت.[۱۹] به‌نظرش تو نجیب‌زاده نیستی.[۲۰] خدا، این انگلیسی‌های لعنتی! دارند از پول و سوءهاضمه می‌ترکند. چون ایشان به آکسفورد رفته. می‌دانی دِدلس، ولی رفتار واقعی آکسفوردی را تو داری. او نمی‌تواند تو را بفهمد. آه، این اسمی که روی تو گذاشتم بهترین اسم است: کِنچ، تیغه‌ی چاقو.[۲۱]

محتاطانه روی چانه‌اش را تراشید.

استیون گفت:

– تا صبح درباره‌ی یک پلنگ سیاه هذیان می‌گفت. کیف هفت‌تیرش کجاست؟

مالگن گفت:

– دیوانه‌ی فلک‌زده! زهره‌ترک شدی؟

استیون باانرژی و ترس فزاینده گفت:

– البته که شدم. در این نقطه‌ی دور، در تاریکی، با مرد ناشناسی که هذیان می‌گوید و درباره‌ی شلیک کردن به پلنگ سیاهی برای خودش ناله می‌کند.[۲۲] تو کسانی را از غرق شدن نجات داده‌ای. ولی من قهرمان نیستم.[۲۳] اگر او این‌جا بماند، من رفتنی‌ام.

باک مالگن بااخم به کف روی تیغ ریش‌تراش نگاه کرد. از جایگاهش پایین پرید و تند جیب‌های شلوارش را گشت.

خشن فریاد زد:

– باد معده![۲۴]

به سمت سکوی جایگاه توپ آمد و دستش را در جیب بالایی استیون انداخت و گفت:

– دستمال‌دماغت را به ما قرض بده تا ریش‌تراشم را پاک کنم.[۲۵]

استیون گذاشت او دستمال کثیف مچاله‌شده‌ای را بیرون بکشد و از گوشه‌اش بالا نگه دارد و آن را نمایش بدهد. باک مالگن تیغ ریش‌تراش را تمیز پاک کرد. سپس با نگاه خیره به دستمال گفت:

– دستمال‌دماغ حماسه‌سرا! رنگ هنری نو برای شاعران ایرلندی ما: سبزِ مُف.[۲۶] تقریباً می‌توانی مزه‌اش را بچشی، نه؟

دوباره از دیواره بالا رفت و به خلیج دابلِن خیره شد. موی بور بلوطی ماتش کمی تکان می‌خورد.

آرام گفت:

– خدا! دریا همانی نیست که الجی به آن مادر عزیز بزرگوار می‌گوید؟[۲۷] دریای سبزِ مف.[۲۸] دریای بیضه‌کوچک‌کن.[۲۹] اپی اوینوپا پونتون.[۳۰] آه، ددلس، یونانی‌ها! باید به تو یاد بدهم. تو باید آن‌ها را به زبان اصلی بخوانی. تالاتا! تالاتا![۳۱] او مادر عزیز بزرگوار ماست. بیا و ببین.

استیون بلند شد و به سمت دیواره رفت. به آن تکیه داد و به پایین و آب و کشتی نامه‌بر، که از دهانه‌ی بندرگاه کینگزتاون بیرون می‌رفت، نگاه کرد.[۳۲]

باک مالگن گفت:

– مادر مقتدر ما![۳۳]

ناگهان چشم‌های خاکستری کنجکاوش را از دریا به سمت صورت استیون چرخاند و گفت:[۳۴]

– عمه فکر می‌کند تو مادرت را کشتی. برای همین به من اجازه نمی‌دهد با تو هیچ‌گونه رابطه‌ای داشته باشم.

استیون اندوه‌زده گفت:

– یکی او را کشت.[۳۵]

باک مالگن گفت:

– وقتی مادر در حال مرگت از تو خواست، باید زانو می‌زدی، لعنتی، کِنچ.[۳۶] من هم به اندازه‌ی تو هایپربوریان‌ام.[۳۷] اما وقتی به مادرت فکر می‌کنم که با آخرین نفسش التماس می‌کند زانو بزنی و برایش دعا کنی. و تو رد می‌کنی. چیزی شیطانی در وجود توست...

ساکت شد و دوباره آرام بالای گونه‌اش را کف مالید. لبخند سازگارانه‌ای به لب‌هایش شکنج داد.

با خود زمزمه کرد:

– اما یک مامر دوست‌داشتنی. کِنچ، دوست‌داشتنی‌ترین مامر همه‌ی دوران![۳۸]

در سکوت، جدی، یک‌دست و محتاط صورتش را تراشید.

استیون یک آرنجش را به گرانیت کنگره‌دار تکیه داد و کف دستش را بر پیشانی‌اش گذاشت و به دمِ نخ‌نماشده‌ی آستین براق کت سیاهش خیره شد. درد، که هنوز درد عشق نبود، قلبش را آزرد.[۳۹] مادرش پس از مرگش بی‌صدا به خوابش آمده بود،[۴۰] بدن نزارش در کفن قهوه‌ای گشادش بوی موم و صندل سرخ متصاعد می‌کرد، نفسش، که بر او خم شده بود، خاموش، سرزنش‌بار، بوی خفیفی از خاکستر نم‌زده. استیون در آن سویِ سرآستین نخ‌نماشده دریا را دید که مانند مادر عزیز بزرگوار از صدای خوب‌تغذیه‌شده‌ی بغل‌دستی‌اش ادای احترام می‌بیند. حلقه‌ی خلیج و خط افق حجم زیادی از مایع سبزِ کدر را در خود نگه می‌داشت. کاسه‌ی چینی سفیدی که کنار تختِ مرگ او قرار داشت، صفرای لزج سبزرنگی داشت که با حمله‌های غرنده‌ی بلندِ استفراغ، از جگر نیمه‌گندیده‌اش کنده بود.

باک مالگن دوباره تیغ ریش‌تراشش را پاک کرد و با لحنی مهربان گفت:

– آه، سگ لش[۴۱] بیچاره! باید یک پیراهن و چند تا دستمال‌دماغ به تو بدهم. آن تُنبان دستِ دوم چطور است؟

استیون جواب داد:

– خوب اندازه است.

باک مالگن چاله‌ی زیر لب پایینی‌اش را نشانه رفت و خرسند گفت:

– مسخره است. باید پایِ دوم می‌بود. خدا می‌داند کدام سیفلیسی لات‌وپاتی آن را دور انداخته. من یک شلوار خوشگل با راه‌های نازک دارم، طوسی. تو با آن شلوار شیک‌وپیک می‌شوی. شوخی نمی‌کنم، کِنچ. تو وقتی لباس خوب می‌پوشی، لعنتی، خیلی خوش‌قیافه می‌شوی.

استیون گفت:

– ممنون. اگر طوسی است، نمی‌توانم بپوشم.

باک مالگن به صورتش در آینه گفت:

– نمی‌تواند بپوشد. اتیکت اتیکت است. مادرش را می‌کشد، اما نمی‌تواند شلوار طوسی بپوشد.[۴۲]

ریش‌تراشش را منظم تا کرد و با نواختن نرمه‌ی انگشتانش پوست صاف را لمس کرد.

استیون نگاهش را از دریا به آن صورت گوشتالو با چشم‌های آبی‌دودیِ متحرکش چرخاند.

باک مالگن گفت:

– آن یارو که دیشب توی هتل‌رستوران شیپ با او بودم، می‌گوید تو ف ف ج داری.[۴۳] در داتی‌ویل پیش کانلی نورمن است.[۴۴] فلج فراگیر جنون!

آینه را در هوا نیم‌دور چرخاند تا خبر را در پرتوهای خورشید، که حالا روی دریا می‌تابید، به برون‌مرز مخابره کند.[۴۵] لب‌های تراشیده و چین‌وشکن‌دارش خندید و لبه‌ی دندان‌های سفید براقش. خنده همه‌ی بالاتنه‌ی قوی و کت‌وکلفتش را فراگرفت.

به او گفت:

– به خودت نگاه کن، تو، حماسه‌سرای وحشتناک!

استیون به جلو خم شد و در آینه‌ای که رو به او نگه داشته شده بود نگاه کرد؛ آینه‌ای با ترکی کج‌وکوله. موی سیخ‌سیخی. آن‌طور که او و دیگران مرا می‌بینند. چه کسی این صورت را برای من انتخاب کرد؟ این سگِ لش برای دور کردن حشرات. او هم از من می‌پرسد.[۴۶]

باک مالگن گفت:

– از اتاق کلفَت کش رفتم. کار او را می‌بافد. عمه همیشه برای مَلِکی پیشخدمت‌های ساده‌رو استخدام می‌کند. تا وسوسه نشود.[۴۷] و اسمش هم اورسولاست.[۴۸]

با خنده‌ای دوباره، آینه را از جلوی نگاه خیره‌ی استیون دور کرد و گفت:

– خشم کالیبان از این‌که صورتش را در آینه نمی‌بیند. اگر فقط وایلد زنده بود و تو را می‌دید![۴۹]

استیون همین‌طور که عقب می‌رفت و اشاره می‌کرد، به‌تلخی گفت:

– این نمادی از هنر ایرلندی است. آینه‌ی ترک‌خورده‌ی پیشخدمت.[۵۰]

باک مالگن ناگهان دستش را دور بازوی استیون انداخت و با او دور برج قدم زد، قیچی و آینه‌اش که توی جیبش انداخته بود، تلق‌تلق صدا می‌داد.

بامهربانی گفت:

– انصاف نیست این‌طور سربه‌سرت بگذارم، کِنچ. انصاف است؟ خدا می‌داند که تو بیش از همه‌ی آن‌ها خمیره داری.

دوباره حمله را دفع کرد. او از نیشتر هنر من می‌ترسد، همان‌طور که من از نیشتر هنر او می‌ترسم. استیل‌قلم سرد.[۵۱]

– آینه‌ی ترک‌خورده‌ی پیشخدمت، این را به آن یاروی آکسی[۵۲] طبقه‌ی پایین بگو و یک گینی تیغش بزن.[۵۳] از پول بوی تعفن می‌دهد و فکر می‌کند تو نجیب‌زاده نیستی. پدرجدش با فروش جالاپ به سیاهپوستان زولو یا این و آن کلاهبرداری لعنتی دیگر برایش پول و پله جمع کرده.[۵۴] وای، کِنچ، اگر من و تو می‌توانستیم با هم کار کنیم، ممکن بود برای این جزیره کاری بکنیم. آن را به آیین هلنیسم درمی‌آوردیم.[۵۵]

بازوی کرَنلی. بازوی او.[۵۶]

– و تصور این‌که تو مجبوری از این آدم‌های خوک‌صفت گدایی کنی. من تنها آدمی‌ام که می‌دانم تو کی هستی. چرا بیشتر به من اعتماد نمی‌کنی؟ چی باعث شده با من سر ناسازگاری برداری؟ به‌خاطر هینز

است؟ اگر هر سروصدایی این‌جا بکند، سیمور را می‌آورم و با هم حالش را می‌گیریم بدتر از حالی که آن‌ها از کلایو کمثروپ گرفتند.

فریادها و سروصدای جوانِ پولدارها در اتاق‌های کلایو کمثروپ.[۵۷] چهره‌های رنگ‌پریده: از زور خنده شکم‌هایشان را گرفته‌اند و یکی دیگری را محکم گرفته.[۵۸] آه، عمر من به سر می‌آید! خبر را آرام به او بده، آبری![۵۹] من خواهم مرد! با پریدن و جست‌وخیزهایش دور میز، نوارهای کنده‌شده از پیراهنش هوا را شلاق می‌زد، با شلواری که تا پاشنه‌ی پاهایش پایین افتاده بود و اَدِس از مادلن با قیچی خیاطی او را دنبال می‌کرد.[۶۰] صورت گوساله‌مانند ترسیده با مربای پرتقال طلایی‌رنگ شده بود. دلم نمی‌خواهد شلوارم را درآورند. با من گاوگیج‌بازی نکن![۶۱]

فریادها از پنجره‌ی بازْ شامگاهِ محوطه را از خواب می‌پراند. باغبانی ناشنوا با پیشبند باغبانی و نقاب متیو آرنولد[۶۲]، ماشین چمن‌زنی‌اش را روی چمن تیره و تاریک هل می‌دهد و رقص خرده‌ساقه‌های چمن را دقیق تماشا می‌کند.

به خودمان... نوپاگانیسم... امفالوس.[۶۳]

استیون گفت،

– بگذار این‌جا بماند. او هیچ ایرادی ندارد، مگر شب‌ها.

مالگن ناشکیبا پرسید:

– پس ماجرا چیست؟ حرفت را نخور. من با تو کاملاً روراستم. از من چه بدی‌ای دیده‌ای؟

هر دو ایستادند و به سمت دماغه‌ی گرد بری هد، که مثل پوزه‌ی کوسه‌ای خوابیده در آب بود، نگاه کردند.[۶۴] استیون بازویش را آرام بیرون کشید و پرسید:

– واقعاً می‌خواهی بگویم؟

باک مالگن پاسخ داد:

– آره. بگو ببینم موضوع چیست؟ من هیچ‌چیز یادم نمی‌آید.

وقتی استیون حرف می‌زد، باک مالگن در صورتش نگاه می‌کرد. نرمه‌بادی از پیشانی او گذشت و موهای شانه‌نشده‌ی بورش را ملایم باد زد و نقطه‌های نقره‌ای نگرانی را در چشم‌هایش جابه‌جا کرد.

استیون، افسرده از شنیدن صدای خودش، گفت:

– یادت می‌آید اولین روزی که بعد از مرگ مادرم به خانه‌ی شما آمدم؟

باک مالگن تند اخم کرد و گفت:

– چی؟ کجا؟ هیچ‌چیز یادم نیست. من فقط عقاید و احساسات یادم می‌آید.[۶۵] چطور؟ تو را به خدا بگو چه اتفاقی افتاد؟

– داشتی چای درست می‌کردی و رفتی آن سمت راه‌پله تا آب جوش بیشتری برداری.[۶۶] مادرت و یک مهمان از اتاق پذیرایی بیرون آمدند. مادرت از تو پرسید کی توی اتاق توست.

باک مالگن گفت:

– خب؟ چی گفتم؟ یادم نیست.

– گفتی: اِ..، فقط ددلس است که مادرش مثل حیوان مرد.

برافروختگی‌ای گونه‌های باک مالگن را در برگرفت که باعث شد جوان‌تر و گیراتر به چشم بیاید.

– این را گفتم؟ خب؟ حالا چه ضرری دارد؟

به حالتی عصبی فشار را از خود دور کرد.

– تازه، مگر مرگ چیست؛ مرگ مادرت، مرگ خودت، یا مرگ من؟ تو فقط مادرت را دیدی که مرد. من هر روز، توی ماتر و ریچموند، آدم‌هایی را می‌بینم که غزل خداحافظی را می‌خوانند و در اتاق تشریح تکه‌تکه‌شان می‌کنند.[۶۷] این یک چیز حیوانی است و بس. اصلاً مهم نیست. مادرت در بستر مرگ از تو خواست برایش زانو بزنی و دعا کنی، حاضر نشدی. چرا؟ چون آن رگ نفرین‌شده‌ی یسوعی را داری، با این تفاوت که از راه اشتباه به تو تزریق شده. برای من همه‌اش مضحکه و حیوانی است. لُب‌های مغز مادرت کار نمی‌کند. دکتر را سِر پیتر تیزل صدا می‌کند و از روی لحاف گل‌های آلاله می‌چیند.[۶۸] به دلخواهش رفتار می‌کنی تا تمام کند.[۶۹] تو آخرین خواسته‌ی پیش از مرگ او را رد می‌کنی و باز هم به من اخم‌وتخم می‌کنی که چرا مثل عزادار مزدبگیرِ لالوئت گریه‌وزاری نمی‌کنم.[۷۰] یاوه! فرض کن این را گفته‌ام. منظورم این نبود که به یادبود مادرت توهین کنم.

گفت و گفت تا از مرز گستاخی گذشت. استیون سرِ زخم‌هایی را که با حرف‌های او به قلبش نشسته بود پوشاند و خیلی سرد گفت:

– منظور من توهین به مادرم نبود.

– پس چی بود؟

استیون جواب داد:

– توهینی بود که به خودم شده.

باک مالگن روی پاشنه‌اش چرخید و تشر زد:

– آه، چه آدم عجیبی!

و تند به راه افتاد و دور دیواره‌ی برج قدم زد. استیون سر جایش ایستاد و از روی دریای آرام به سمت دماغه نگاه کرد. حالا دریا و دماغه نامشخص شده بودند. در چشم‌هایش نبض‌ها ضربان می‌زدند و جلوی دیدش را می‌گرفتند و داغیِ گونه‌هایش را احساس می‌کرد.

صدایی از داخل برج بلند گفت:

– آن بالایی، مالگن؟

مالگن جواب داد:

– دارم می‌آیم.

به سمت استیون برگشت و گفت:

– به دریا نگاه کن. به توهین چه اهمیتی می‌دهد؟ لیولا را ول کن، کِنچ، و بیا پایین.[۷۱] این سَسِناخْ

بیکنِ صبحانه‌اش را می‌خواهد.[۷۲]

سرش دوباره بالای راه‌پله، هم‌تراز با سقف آن، برای لحظه‌ای مکث کرد. سپس گفت:

– به‌خاطر آن تا شب ماتم نگیر. من آدم غیرمنطقی‌ای هستم. دست بردار از این عبوسی و خودخوری.[۷۳]

سرش ناپدید شد، اما ورور صدای پایین‌رونده‌اش از سرِ پله به بیرون می‌غرید:

– دیگر بس است پشت کردن و در فکر فرو رفتن

برای سرّ تلخ عشق

که فرگوس بر ارابه‌های برنجی فرمانرواست[۷۴]

درخت‌سایگان، بی‌صدا، از دل آرامش صبح، از سر پله به سوی دریایی که به آن می‌نگریست شناور شدند.[۷۵] از کرانه و آن‌سوتر، آینه‌ی آب سفید شد و زیر ضربه‌ی پاهای کم‌وزنِ شتابان لگدمال شد.[۷۶] سینه‌ی سفید دریای تیره. جفت‌شدن پافشاری می‌کند، دو به دو. دستی تارهای چنگی را می‌نوازد و ملودی‌های جفت‌شده را در هم می‌آمیزد. واژه‌های مزدوج سفیدموجی بر تیره‌جزری می‌لرزد.[۷۷]

ابری رفته‌رفته روی خورشید را آرام پوشاند؛ سرتاسر، بر خلیج سایه افکند و سبزی‌اش را تیره‌تر کرد.[۷۸] در زیر پای او، جامی از آب‌های تلخ گذاشت.[۷۹] آهنگ فرگوس: آن را به تنهایی در خانه خواندم و نت‌های بلند غم‌انگیز را پایین نگه داشتم. درِ اتاقش باز بود: می‌خواست آهنگ مرا بشنود. خاموش و با هراس و افسوس به کنار تختخوابش رفتم.[۸۰] روی تختخواب فلک‌زده‌اش گریه می‌کرد. برای آن واژه‌ها، استیون: سرّ تلخ عشق.

حالا کجا؟[۸۱]

رازهای او: بادبزن‌های پَرِ قدیمی، کارت‌پستال‌های منگوله‌دار رقص، با پودر مشک، و تسبیحی از مهره‌های کهربا در کشوی قفل او.[۸۲] در زمان دختربچگی‌اش قفس پرنده‌ای پشت پنجره‌ی آفتاب‌گیر خانه‌اش آویزان بود.[۸۳] صدای رویس پیر را شنید که در پانتومیم تُرکو د تربِل آواز می‌خواند و با دیگران خندید وقتی رویس خواند:

من پسرم

که دوست دارم

غیب شوم[۸۴]

خنده و شادیِ وهمی جمع شد و رفت: مشک‌زده.

و دیگر بس است پشت کردن و در فکر فرو رفتن.

مادر با بازیچه‌هایش در حافظه‌ی طبیعت جمع شد و رفت.[۸۵] خاطره‌ها ذهن خودخور استیون را از هر سو در بر می‌گرفتند. لیوان پرشده‌اش از آب شیر آشپزخانه وقتی برای آیین مقدس تقرب یافته بود.[۸۶] در غروب تاریک پاییزی، برای او سیبی هسته‌گرفته، آکنده از شکر سرخ، روی اجاق تفت داده می‌شود. ناخن‌های خوش‌ریخت سرخ‌شده از خون شپش‌های له‌شده روی پیراهن بچه‌ها.[۸۷]

در خوابی، بی‌صدا به سراغش آمده بود؛ بدن نزارش در کفن قهوه‌ای گشادش بوی موم و صندل سرخ متصاعد می‌کرد، نفسش، که با واژه‌های رازآمیزِ خاموش روی او خم شده بود، بوی خفیفی از خاکستر نم‌زده.[۸۸]

چشم‌های شیشه‌ای او از روی مرگ زل زده بود تا روحم را بلرزاند و خم کند. به من تنها. شمع‌روحی برای روشن کردن رنج او. نوری شبح‌زده بر چهره‌ی شکنجه‌شده. درحالی‌که همه بر زانوان‌شان دعا می‌کردند، نفس خش‌دار بلندش خس‌خسی وحشتناک به راه انداخته بود. چشم‌هایش بر من، تا با ضربه‌ای مرا به زمین بیندازد.[۸۹] لیلیاتا روتیلنتیوم ته کانفسوروم تورمه سرکومدت: یو بیلانتیوم ته ویرجینیوم کورس اکسی‌پیَت.[۹۰]

غول! جونده‌ی جسدها![۹۱]

نه، مادر! بگذار باشم و بگذار زندگی کنم.[۹۲]

– هی کِنچ!

صدای باک مالگن از درون برج به ترنم درآمد. دوباره صدا زد، صدایش به بالای راه‌پله‌ها نزدیک‌تر شد. استیون که هنوز از غرش روحش می‌لرزید، پرتوهای گرم و جاری خورشید و واژه‌های دوستانه را در هوای پشت سرش شنید:[۹۳]

– دِدلس، بیا پایین، مثل یک خرامنده‌ی خوب. صبحانه حاضر است. هینز به‌خاطر این‌که دیشب ما را بیدار کرده، عذرخواهی می‌کند. اوضاع خوب است.

استیون که برمی‌گشت، گفت:

– دارم می‌آیم.

باک مالگن گفت:

– بیا، به‌خاطر خدا، به‌خاطر من، به‌خاطر همه‌مان.

سرش ناپدید شد و دوباره پدیدار شد.

– نماد هنر ایرلندِ تو را به او گفتم. می‌گوید خیلی ماهرانه است. یک چوق تیغش بزن. خب؟ یک گینی منظورم بود.[۹۴]

استیون گفت:

– امروز صبح حقوق می‌گیرم.

باک مالگن گفت:

– روسپی‌خانه‌ی مدرسه؟ چند؟ چهار چوق؟[۹۵] یکی به ما قرض بده.

استیون گفت:

– اگر بخواهی.

باک مالگن با لذت فریاد زد:

– چهار ساورین براق. چنان مستیِ باشکوهی داشته باشیم که دروئیدهای دروئیدی را شگفت‌زده

کنیم. چهار ساورین قادر متعال.[۹۶]

دست‌هایش را در هوا تکان می‌داد، پایکوبان از پله‌های سنگی پایین می‌رفت و آهنگی را ناکوک و با لهجه‌ی کاکنی می‌خواند:

آآ، اوقات خوشی خواهیم داشت

با آبجو، با ویسکی و با شراب![۹۷]

تو جشن تاج‌گذاری

تو روز تاج‌گذاری!

آآ، اوقات خوشی خواهیم داشت

تو روز تاج‌گذاری!

پرتوهای گرم خورشید بر دریا شادی‌بخش بود. کاسه‌ی کف‌صابون ورشوی برق می‌زد، فراموش‌شده، روی دیواره‌ی برج. چرا باید آن را ببرم پایین؟ یا بگذارم تا شب آن‌جا بماند، دوستی فراموش‌شده؟

استیون به سمت کاسه رفت، مدتی آن را توی دستانش نگه داشت، خنکی‌اش را احساس کرد، و بوی سرد و ناخوشایند کف‌صابون بزاقی را، که فرچه به آن چسبیده بود. همان‌طور که آن روزها در کلانگوز ظرف عود را حمل می‌کردم. حالا کسی دیگرم و هنوز همانم. باز هم خدمتکار. خادم خدمتکاری دیگر.[۹۸]

در اتاق نشیمنِ نیمه‌تاریک و سقف‌گنبدیِ برج، هیکل باک مالگن با جامه‌ی بلند و گشادش، چابک، دور آتشدان پس و پیش می‌شد و شعله‌ی زرد آن را پنهان و آشکار می‌کرد. دو کمان از نور ملایم روز، از باروهای بلند، بر سنگفرش کف می‌تابید:[۹۹] و در محل تلاقی پرتوهای باروها، ابری از زغال‌دود و بخارهای روغن سرخ‌شده شناور بود، می‌چرخید.

باک مالگن گفت:

– خفه می‌شویم، هینز. آن در را باز کن، باز می‌کنی؟ [۱۰۰]

استیون کاسه‌ی ریش‌تراشی را روی صندوق گذاشت. هیکلی بلندقامت از ننویی که روی آن نشسته بود بلند شد، به سمت در رفت و درهای داخلی را کشید و باز کرد.[۱۰۱]

صدایی پرسید:

– کلید را تو داری؟[۱۰۲]

باک مالگن گفت:

– دست ددلس است. جیُنی مک، خفه شدم![۱۰۳]

بی‌آن‌که نگاهش را از روی آتش بالا بیاورد، فریاد زد:

– کِنچ!

استیون جلو آمد و گفت:

– توی قفل است.

کلید دو بار با صدای ناهنجار، گوش‌خراش چرخید و وقتی درِ سنگینْ کمی باز شد، روشنایی دلپذیر و هوای درخشان وارد شد. هینز توی چارچوب در ایستاد و بیرون را نگاه کرد. استیون چمدان‌دستی هرَمی‌اش را تا کنار میز کشاند و به انتظار نشست. باک مالِگن خوراک سرخ‌شده‌ای را پرت کرد توی بشقاب کنارش. سپس بشقاب و قوری بزرگی را به سمت میز آورد و آن‌ها را محکم گذاشت و از سر آسودگی آهی کشید و گفت:

– دارم آب می‌شوم، همان‌طور که شمع گفت... اما هیس![۱۰۴] حتا یک کلمه‌ی دیگر هم در این باره نگو. کِنچ، بیدار شو. نان، کره، عسل. هینز، بیا تو. قاتق آماده است. خدایا، به ما برکت بده و این نعمت‌های تو.[۱۰۵] قند کو؟ اه، جیْ![۱۰۶] شیر نداریم.

استیون رفت و از توی صندوق، قرص نان و قوطی عسل و ظرف کره‌سردکن را آورد. باک مالگن با ترشرویی ناگهانی نشست.

– این چه جور روسپی‌خانه‌ای است دیگر.[۱۰۷] به او گفتم بعد از ساعت هشت بیا.

استیون با عطش گفت:

– می‌توانیم آن را خالی بخوریم. یک لیمو توی صندوق هست.

باک مالگن گفت:

– مرده‌شور تو و آن رسم‌های پاریسی‌ات را ببرد! من شیر سندی‌کو را می‌خواهم.[۱۰۸]

هینز از درگاه به درون آمد و آرام گفت:

– آن زن دارد با شیر می‌آید بالا.

باک مالگن از روی صندلی‌اش پرید و داد زد:

– رحمت خدا بر تو باد! بنشین. آن‌جا، چای را بریز. قند توی کیسه است. این‌جا، نمی‌توانم به تخم‌مرغ‌های لعنتی ور بروم.

خوراک سرخ‌شده‌ی توی بشقاب را با ضرب برید و تکه‌ها را روی سه بشقاب پرت کرد و گفت:

– این نامینی پتریس ات فیلی ات اسپیریتوس سنکتی[۱۰۹]

هینز نشست تا چای بریزد.

– من به هر کدام‌تان دو حبه می‌دهم. اما این را هم بگویم؛ مالگن، تو چای را خوب پررنگ درست می‌کنی، نه؟

باک مالگن، که برش‌های کلفتی از نان می‌برید، با صدای پیرزنانه چرب‌زبان گفت:

– به قول مادر گروگن، وقتی من چای درست می‌کند، چای درست می‌کند و وقتی آب درست می‌کند، آب درست می‌کند.[۱۱۰]

هینز گفت:

– به خدا قسم این چای است.

باک مالگن به بریدن نان و چرب‌زبانی ادامه داد:

– مادر گروگن می‌گوید: بله درست می‌کنم، خانم کاهیل. خانم کاهیل جواب می‌دهد: خدا خیرت بده، پس دو تا را تو یه قوری درست نکن.

باک مالگن، به ترتیب، برش‌های کلفت نانی را که به نوک چاقویش کشیده بود به سوی هم‌سفره‌ای‌هایش پرت کرد.[۱۱۱]

خیلی جدی گفت:

– این فولکلور است، برای کتاب تو، هینز.[۱۱۲] پنج خط متن و ده صفحه پانوشت درباره‌ی فولکلور و ماهی‌خدایگان داندروم. چاپِ خواهران عجیب‌وغریب در سال توفان سهمگین.[۱۱۳]

رو به استیون برگشت، ابروهایش را بالا کشید و با صدای نازک و متحیر پرسید:

– برادر، یادت می‌آید که از قوری چای و آب مادر گروگن در مَبناگی‌ین اسم برده شده یا در اوپانیشادها؟[۱۱۴]

استیون با وقار گفت:

– گمان نمی‌کنم.

باک مالگن با همان لحن گفت:

– واقعاً؟ دلایلت، استدعا می‌کنم؟

استیون همان‌طور که می‌خورد گفت:

– خیال می‌کنم درون مبناگی‌ین یا بیرون آن وجود نداشت. ظاهراً مادر گروگن از خویشاوندان مری اَن بود.

صورت باک مالگن با شادی لبخند زد.

دندان‌های سفیدش را که نشان می‌داد به شیوه‌ای خوشایند چشم‌هایش را به هم زد و با لحن دیرپسند دلچسبی گفت:

– زنی دلربا! به نظرت نبود؟ بسیار دلربا!

سپس ناگهان همه‌ی وجناتش در هم رفت و همان‌طور که دوباره پرتوان نان را می‌برید با صدای کلفت گوش‌خراش غرید:

– مری ان پیر

به یه ورش نیس

خش و خش و خش، زیردامنی‌ش رو

می‌کشه بالا...[۱۱۵]

دهانش را با خوراک سرخ‌شده پر کرد و لف‌لف خورد و وِروِر حرف زد.

درگاه با هیکلی که وارد می‌شد تاریک شد.

– آقا، شیر!

مالگن گفت:

– بیا تو، خانوم. کِنچ، پارچ را بیاور.

پیرزنی جلو آمد، کنار آرنج استیون ایستاد و گفت:

– صبح خیلی قشنگی است، آقا. شکر خدا.

مالگن نیم‌نگاهی به زن کرد و پرسید:

– شکر کی؟ آه، واقعاً!

استیون دستش را رو به عقب دراز کرد و از صندوق، پارچ شیر را برداشت.

مالگن عادی به هینز گفت:

– جزیره‌نشین‌ها بیشتر وقت‌ها از جمع‌کننده‌ی پوست‌های ختنه‌گاه حرف می‌زنند.[۱۱۶]

پیرزن پرسید:

– چقدر، آقا؟

استیون گفت:

– یک‌چهارم.

پیرزن را نگاه کرد که شیر پرچرب سفید، نه شیر خودش، را ابتدا در پیمانه و سپس درون پارچ ریخت. ممه‌های پیر پلاسیده.[۱۱۷] یک پیمانه‌ی دیگر هم ریخت و مقداری چرب‌تر. پیر و پر رمز و راز از دنیای صبحگاهی وارد شده بود؛ شاید پیامبری.[۱۱۸] شیر را که می‌ریخت از خوبی‌هایش تعریف می‌کرد. در سپیده‌دم در مزرعه‌ای بسیار سبز و خرم، جادوگری بر چارپایه‌اش، خم‌شده کنار گاوی صبور، و انگشتان چروکیده‌اش فرز بر نوک پستان‌های جهنده. گاوهای ابریشم‌شبنمی او را می‌شناختند و دوروبرش ماغ می‌کشیدند. ابریشم چهارپایان و پیرزن بی‌نوا؛ اسم‌هایی که در زمان‌های قدیم به او داده بودند.[۱۱۹] عجوزه‌ی سرگردان، مدلی فرومایه از فناناپذیری که به فاتح و خیانت‌کارِ مسرورش خدمت می‌کند، زن مردقحبه‌ی مشترک‌شان، پیام‌آوری از صبح اسرارآمیز. برای خدمت یا خرده‌گیری، استیون نمی‌توانست تشخیص بدهد: اما عار داشت که از او خواهشی بکند.[۱۲۰]

باک مالگن، شیر را که در فنجان آن‌ها می‌ریخت، گفت:

– دقیقاً همین‌طور است، خانوم.

پیرزن گفت:

– بچشید، آقا.

باک مالگن به دستور او نوشید و با صدای نسبتاً بلند به او گفت:

– اگر می‌توانستیم فقط خوراکی‌های خوب مثل این بخوریم، کشوری پر از دندان‌های پوسیده و روده‌های پوسیده نمی‌داشتیم. زندگی در لجن‌زار، خوردن غذاهای نامرغوب و خیابان‌های مفروش از گردوغبار، پِهِنِ اسب و آب دهان مسلول‌ها.

پیرزن پرسید:

– شما دانشجوی پزشکی هستید، آقا؟

باک مالگن جواب داد:

– بله، خانم.

پیرزن گفت:

– این یکی را ببین.

استیون در سکوتی تحقیرآمیز گوش می‌داد. زن کله‌ی پیرش را برای صدایی که با او بلند حرف می‌زند خم می‌کند، برای شکسته‌بند تجربی‌اش، برای دواپیچش: من را حقیر می‌شمرد. برای صدای کسی که به اقرار گناهان او گوش خواهد داد و او را خواهد بخشید و هر چه را از او هست برای گور روغن خواهد زد به‌جز اندام زنانگیِ ناپاک او، آن وجود بشری‌اش که مثل خدا ساخته نشده، آن بخش اسیر اهریمن.[۱۲۱] و برای صدای بلندی که حالا با چشم‌های حیران و متحرک او را به سکوت دعوت می‌کند.

استیون از زن پرسید:

– می‌فهمی او چه می‌گوید؟

پیرزن به هینز گفت:

– آیا این زبانی که حرف زدی فرانسوی بود، آقا؟[۱۲۲]

هینز دوباره با اعتمادبه‌نفس سخنرانی طولانی‌تری برای او کرد.

باک مالگن گفت:

– ایرلندی، گیْلیک در تو هست؟[۱۲۳]

پیرزن گفت:

– از آوایش فکر کردم ایرلندی باشد. از غربی، آقا؟[۱۲۴]

هینز جواب داد:

– من اهل انگلستانم.

باک مالگن گفت:

– او انگلیسی است و فکر می‌کند ما در ایرلند باید ایرلندی حرف بزنیم.

پیرزن گفت:

– واقعاً باید حرف بزنیم، و من خودم شرمنده‌ام به این زبان حرف نمی‌زنم. از آن‌هایی که بلد است شنیده‌ام زبان بزرگی است.[۱۲۵]

باک مالگن گفت:

– بزرگ برای این زبان اسم مناسبی نیست. یکسر عالی. کِنچ، یک مقدار بیشتر برایمان چای بریز. شما هم یک فنجان می‌خواهی، خانوم؟

پیرزن گفت:

– نه، ممنون، آقا.

و حلقه‌ی ظرف شیر را روی ساعدش سُر داد و آماده‌ی رفتن شد.

هینز به او گفت:

– صورت‌حساب ما را داری؟ بهتر است به او بپردازیم مالگن، نه؟

استیون دوباره سه فنجان را پر کرد.

پیرزن مکثی کرد و گفت:

– صورت‌حساب، آقا؟ خب، هفت تا صبح یک پاینت به دوپنی هست هفت دو تا می‌شود یک شیلینگ و دوپنی بالا و این سه صبح یک‌چهارم به چهارپنی سه‌چهارم می‌شود یک شیلینگ. این هست یک شیلینگ و یک و دو می‌شود دو و دو، آقا.

باک مالگن آهی کشید و دهانش را با کناره‌ی خشک نانی که به هر دو رویش لایه‌ی غلیظی از کره مالیده بود، پر کرد، پاهایش را به جلو دراز کرد و جیب‌های شلوارش را گشت.

هینز لبخندزنان به او گفت:

– آدم خوش‌معامله شریک مال مردم است.

استیون فنجان سوم را پر کرد، یک قاشق پر از چای به شیر پرچرب غلیظ اندکی رنگ می‌دهد. باک مالگن یک فلورین[۱۲۶] بیرون آورد، توی انگشتانش به آن چرخی داد و فریاد زد:

– یک معجزه!

سکه را از روی میز به سمت پیرزن فرستاد و گفت:

– بیش زین از من مخواه ای دلبرا،

هرچه بودم در توان، دادم تو را.[۱۲۷]

استیون سکه را توی دست بی‌تمنای زن گذاشت و گفت:

– حالا دوپنس بدهکاریم.

پیرزن سکه را برداشت و گفت:

– دیر نمی‌شود، آقا، دیر نمی‌شود. صبح خوبی داشته باشید، آقا.

با ادای احترام از آن‌جا رفت و از پی آن نغمه‌ی لطیف باک مالگن بلند شد:

– دلبرم ای دلبرا، گر بدی گنجی مرا

ریخته بودم یک نفس در پا تو را[۱۲۸]

رو به استیون چرخید و گفت:

– جدی می‌گویم، ددلس. من آس‌وپاسم. عجله کن، برو روسپی‌خانه‌ی مدرسه‌ات و برایمان کمی پول بیاور. امروز حماسه‌سرایان باید بنوشند و سور بزنند. در این روز، ایرلند از هر کس انتظار دارد وظیفه‌اش

را انجام دهد.[۱۲۹]

هینز برخاست و گفت:

— یادم آوردی که امروز باید از کتابخانه‌ی ملی شما دیدار کنم.[۱۳۰]

باک مالگن گفت:

— شنایمان اول.

رو کرد به استیون و با ملایمت پرسید:

— امروز روز شست‌وشوی ماهانه‌ی تو نیست، کِنچ؟

سپس به هینز گفت:

— حماسه‌سرای ناپاک در این ماه‌به‌ماه شست‌وشویش نکته‌ی مهمی دارد.[۱۳۱]

استیون، که عسل را روی برشی از نان گرفته بود تا قطره‌هایش بچکد، گفت:

— همه‌ی ایرلند با گلف‌استریم شسته می‌شود.[۱۳۲]

هینز از آن کُنجی که داشت شالی را راحت دور یقه‌ی شل پیراهن تنیسش گره می‌زد، گفت:

— اگر اجازه بدهی، مایلم از ضرب‌المثل‌های تو مجموعه‌ای درست کنم.

با من حرف می‌زند. دارند می‌شویند و می‌سایند و آب می‌کشند. اگن‌بایتِ اینویت. وجدان. هنوز این‌جا لکه‌ای هست.[۱۳۳]

— آن یکی درباره‌ی آینه‌ی ترک‌خورده‌ی پیشخدمت، که نماد هنر ایرلند است، بدجوری عالی است.

باک مالگن از زیر میز به پای استیون لگد زد و با لحنی گرم گفت:

— صبر کن تا نظر او را درباره‌ی هملت بشنوی، هینز.[۱۳۴]

هینز که هنوز با استیون حرف می‌زد گفت:

— ولی من جدی می‌گویم. داشتم به همین موضوع فکر می‌کردم که آن موجود پیر بی‌نوا از راه رسید.

استیون پرسید:

— از این کار پولی هم دست مرا می‌گیرد؟

هینز خندید و کلاه نرم دودی‌رنگش را از روی قلاب ننو برداشت و گفت:

— نمی‌دانم. حتماً.

سلانه‌سلانه به سوی در رفت. باک مالگن به سمت استیون خم شد و با حدت و خشن گفت:

— با این حرفت حسابی مالیده شد. برای چی این را گفتی؟

استیون گفت:

— خب؟ مشکل گرفتن پول است. از کی؟ از زن شیرفروش یا از او. احتمال پنجاه پنجاه است به نظرم.

باک مالگن گفت:

– خودم حسابی مخش را زدم که به آشنایی با تو افتخار کند و حالا تو با آن هرزگیِ هرازگاه و یبس‌بازی‌های یسوعی محزونت خودت را وسط می‌اندازی.

استیون گفت:

– من هیچ امیدی ندارم، نه به آن زن و نه به این مرد.

باک مالگن آه دلخراشی کشید و دستش را روی بازوی استیون گذاشت.

– به من، کِنچ.

با یک تغییر لحن ناگهانی اضافه کرد:

– خدایی، اگر راستش را بخواهی، فکر می‌کنم حق با توست. مرده‌شور ببرد بقیه‌ی چیزهایی را که این‌ها به دردشان می‌خورند.[۱۳۵] چرا تو هم مثل من آن‌ها را به بازی نمی‌گیری؟ همه‌شان بروند به جهنم. بیا از این روسپی‌خانه بزنیم بیرون.

برخاست، جدی کمربندش را باز کرد و ربدوشامبرش را از تنش کند و با حالتی از تسلیم گفت:

– مالگن خلع لباس می‌شود.[۱۳۶]

جیب‌هایش را روی میز خالی کرد و گفت:

– این هم کهنه‌عن‌دماغ تو.

وقتی یقه‌ی آهار و کراوات بدقلقش را می‌بست، با آن‌ها و هم‌چنین با زنجیر ساعت آویزانش حرف می‌زد، سرزنش‌شان می‌کرد. دست‌هایش را در چمدان بزرگش فرو برده بود و در جست‌وجوی دستمالی تمیز دقیق می‌گشت. خدا، فقط مجبوریم متناسب با شخصیت لباس بپوشیم. دستکش‌های آلبالویی‌رنگ و چکمه‌های سبز می‌خواهم. تناقض. آیا با خودم در تناقضم؟ پس بسیار خوب، من با خودم در تناقضم.[۱۳۷] مَلِکیِ مرکوریایی.[۱۳۸] موشک شل و ول سیاهی از میان دستان سخنگویش پرواز کرد.

– و این هم کلاه محله‌ی لاتین تو.[۱۳۹]

استیون کلاه را برداشت و روی سرش گذاشت. هینز از لای در آن‌ها را صدا کرد.

– هی، بچه‌ها، دارید می‌آیید؟

باک مالگن به سمت در رفت و جواب داد:

– من آماده‌ام. بیا بیرون، کِنچ. فکر کنم هر چه ما جا گذاشتیم تو خوردی.

دست‌شسته، با واژه‌ها و قدم‌های اندوه‌زده به زبان آمد و کمابیش با تأسف گفت:

– و همان‌طور که می‌رفت، به ادوین می‌نگریست.[۱۴۰]

استیون چوبدستی زبان‌گنجشک خود را از تکیه‌گاهش برداشت و دنبال آن‌ها بیرون آمد. آن‌ها که از نردبان پایین رفتند، درِ آهنی کُند را کشید و قفل کرد. کلید بزرگ را در جیب تویی‌اش گذاشت.[۱۴۱]

باک مالگن از پای نردبان پرسید:

– کلید را آوردی؟

استیون گفت:

– پیش من است.

و از آن‌ها پیشی گرفت.

می‌رفت و از پشت سرش می‌شنید که باک مالگن با حوله‌حمام سنگینش جوانه‌های پیش‌رس سرخس‌ها یا چمن‌ها را شلاق می‌زند. سپس به استیون گفت:

– ایست، آقا. چطور جرئت می‌کنی، آقا!

هینز پرسید:

– برای این برج اجاره هم می‌دهی؟

باک مالگن جواب داد:

– دوازده چوق.[۱۴۲]

استیون سرش را تا روی شانه برگرداند و اضافه کرد:

– به وزیر جنگ.

ایستادند تا هینز برج را برانداز کرد و سرانجام گفت:

– به نظرم، توی زمستان حسابی در معرض باد و سرماست. بهش می‌گویید مارتلو؟[۱۴۳]

باک مالگن گفت:

– وقتی فرانسوی‌ها روی دریا بودند، بیلی پِت داد این برج‌ها را ساختند. اما مال ما امفالوس است.[۱۴۴]

هینز از استیون پرسید:

– آن ایده‌ات درباره‌ی هملت چیست؟[۱۴۵]

باک مالگن با اندوه فریاد زد:

– نه، نه! من با تامس آکویناس برابر نیستم؛ و پنجاه‌وپنج دلیلی که ساخت تا آن را حفظ کند.[۱۴۶] اول صبر کن تا چند پاینت به درونم بریزم.

رو به استیون که برمی‌گشت لبه‌های تیز جلیقه‌ی زرد کهربایی‌اش را منظم پایین کشید و گفت:[۱۴۷]

– تو با کمتر از سه پاینت نمی‌توانی از عهده‌اش بربیایی، کِنچ. می‌توانی؟

استیون بی‌حوصله گفت:

– این همه وقت نگفته‌ام، این مدت هم روی آن.

هینز دوستانه گفت:

– تو کنجکاویِ من را برمی‌انگیزی. آیا نوعی پارادوکس است؟

باک مالگن گفت:

– په! ما وایلد و پارادوکس‌ها را پشت سر گذاشته‌ایم.[۱۴۸] خیلی ساده است. استیون با ریاضیات ثابت

می‌کند که نوه‌ی هملت پدربزرگ شکسپیر است و این‌که خودش هم روح پدر خودش است.[۱۴۹]

هینز، همین‌طور که داشت انگشت اشاره‌اش را رو به استیون می‌گرفت، پرسید:

– چی؟ او خودش؟

باک مالگن حوله‌اش را زنّاروار دور گردنش افکند و با خنده‌ای لجام‌گسیخته خم شد و زیر گوش استیون گفت:

– آه، سایه‌ی کِنچ بزرگ! یافث در جست‌وجوی یک پدر![۱۵۰]

استیون به هینز گفت:

– آدم همیشه صبح‌ها خسته است و راستش این موضوع طولانی‌تر از آن است که بتوان گفت.

باک مالگن دوباره جلو رفت و دست‌هایش را بالا برد و گفت:

– فقط پاینت مقدس می‌تواند زبان دِدلس را باز کند.[۱۵۱]

آن دو که دنبالش راه افتادند، هینز به استیون گفت:

– می‌خواهم بگویم که این برج و این صخره‌ها مرا یک طوری به یاد السینور می‌اندازد. همان‌که از روی پایه‌اش به درون دریا آویزان است. درست است؟[۱۵۲]

باک مالگن ناگهان لحظه‌ای به سمت استیون چرخید، اما حرفی نزد. استیون در آن یک دم سکوت درخشان، تصویر خود را با لباس سوگواری ارزان گردگرفته در میان جامه‌های شاد آن‌ها دید.[۱۵۳]

هینز دوباره آن‌ها را از رفتن باز داشت و گفت:

– حکایت شگفت‌انگیزی است.

چشم‌ها، به ماتی دریایی که باد به آن طراوت بخشیده، حتا مات‌تر، استوار و حسابگر. حاکم دریاها به سوی جنوب و خلیج خیره شد،[۱۵۴] خلیجی که هیچ‌چیز در آن نبود جز ستون دودِ مبهم در خط روشن افق و قایقی بادبانی که ماگلینز مسیر آن را تغییر می‌داد.[۱۵۵]

هینز گیج گفت:

– جایی تفسیری مذهبی از آن خوانده‌ام. عقیده‌ی پدر و پسر. پسر می‌کوشد تا بر پدر منطبق شود.[۱۵۶]

باک مالگن ناگهان گل‌وگشاد و شاد لبخند زد. به آن‌ها نگاهی کرد، دهان خوش‌ترکیبش خرسند باز شد و چشم‌هایش، که به یک آن همه‌ی آن احساس بدسیرتی را از آن بیرون کشیده بود، دیوانه‌وار و شوخ‌وشنگ چشمک زد. سرش را مثل عروسک عقب و جلو می‌برد، لبه‌ی کلاه پانامایی‌اش می‌لرزید، و با صدایی احمقانه و کاملاً شاد زیر آواز زد:

– آن جوان غریبم که هرگز ندیدی

مادرم یهود و پدرم قمری است

با جلجتا با حواریون گفتم

با یوسف یوسه‌کار نه همراهم[۱۵۷]

انگشت اشاره‌اش را به هشدار بالا آورد.

– اگر کسی گمان کند که از آسمان نیستم
از من نوشابی گوارا نخواهد گرفت
آن‌گاه که شراب از آب سازم،
باید که آب بنوشد خیال کند شراب است
همان پیشاب که از شراب ساختم[۱۵۸]

ناگهان، به نشان بدرود، چوبدستی زبان‌گنجشک استیون را کشید، دست‌هایش را مثل یکی که بخواهد به سوی آسمان برود، مثل باله یا پر به دو سو گشود و تا نوک صخره‌ای دوید و این‌گونه خواند:[۱۵۹]

– بدرود اکنون بدرود! هر آن‌چه گفتم بنویس
به تام بگو به دیک به هری که من از مُرده‌ی خویش برخاستم
نه گوشت نه استخوانم مرا از پر کشیدن باز نمی‌دارد
بدرود ای کوهِ زیتونِ نسیم‌گیر، اکنون، بدرود![۱۶۰]

پیشاپیشِ آن‌ها، به سمت حوضچه‌ی چهل‌پایی ورجه‌وورجه کرد، دست‌های بال‌مانندش را تکان می‌داد و فرز جست‌وخیز می‌کرد.[۱۶۱] کلاه مرکوری‌اش در باد فرحبخشی که صداهای پرنده‌وار کوتاهش را به پشت سر و به سوی آن‌ها می‌برد، می‌جنبید.[۱۶۲]

هینز، که محتاط می‌خندید و کنار استیون می‌رفت، گفت:

– به نظرم ما نباید بخندیم. در واقع کفرآمیز است. راستش را بخواهی، من خودم هم معتقد نیستم. البته این شوخ‌وشنگی‌اش به‌گونه‌ای گناهش را کم می‌کند، درست است؟ اسمش را چی گذاشته؟ یوسف یوسه‌کار؟

استیون پاسخ داد:

– چکامه‌ی مسیح مزاح‌گو.[۱۶۳]

– آهان، قبلاً آن را شنیده بودی؟

استیون با لحن خشک گفت:

– روزی سه بار، بعد از هر وعده غذا.[۱۶۴]

هینز پرسید:

— تو خودت معتقد نیستی، هستی؟ منظورم معنای خشکه‌مقدس این کلمه است. آفرینش از هیچ[۱۶۵] و معجزه‌ها[۱۶۶] و خدایی انسانی.[۱۶۷]

استیون گفت:

— به نظر من این کلمه فقط یک معنی دارد.

هینز ایستاد تا جعبه‌سیگار نقره‌ای صیقل‌خورده‌ای را که در آن سنگ سبزی برق می‌زد، درآورد.[۱۶۸] با انگشت شستش، جعبه را فنروار باز کرد و تعارف کرد.

استیون سیگاری برداشت و گفت:

— ممنونم.

هینز هم یکی برای خودش برداشت و درش را تق بست. آن را در جیب پهلویش گذاشت و از جلیقه‌جیبش یک جعبه‌فندک نیکلی بیرون آورد. درِ آن را هم فنروار باز کرد، سیگارش را روشن کرد و آتش‌زنه‌ی[۱۶۹] شعله‌ور را میان دو دستش، که چون صدف جمع کرده بود، به سمت استیون گرفت.

دوباره که به راه افتادند هینز گفت:

— بله، البته. یا ایمان داری یا نداری، درست است؟ من به‌شخصه نمی‌توانم این عقیده‌ی خدای انسانی را هضم کنم. به نظرم تو هم طرفدار این عقیده نیستی، هان؟

استیون با دلخوری اندوه‌زده‌ای گفت:

— تو در من نمونه‌ی وحشتناکی از افکار آزاد[۱۷۰] می‌بینی.

دوباره حرکت کرد. چوبدستی زبان‌گنجشکش را در کنارش می‌کشید و منتظر بود او چیزی بگوید. کلاهک فلزی چوبدستی آرام روی جاده او را همراهی می‌کرد و غیژ به پاشنه‌هایش می‌خورد. همزادم،[۱۷۱] پشت سرم، صدایم می‌زند: استی‌ی‌ی‌ی‌ی‌ی‌ی‌یون![۱۷۲] خطی پرپیچ‌وتاب بر کف گذر. آن‌ها که امشب در تاریکی به این‌جا بیایند روی آن راه خواهند رفت. او کلید را می‌خواهد. مال من است. من اجاره را دادم. حالا من نان شور او را می‌خورم. کلید را هم باید به او بدهم. تمام.[۱۷۳] او کلید را خواهد خواست. این از نگاهش پیدا بود.

هینز شروع کرد:

— با این‌همه...

استیون برگشت رو به او و دید آن نگاه سردی که او را سنجیده بود خیلی هم نامهربان نیست.

— با این‌همه، فکر می‌کنم تو می‌توانی خودت را آزاد کنی. به نظر من تو ارباب خودتی.[۱۷۴]

استیون گفت:

— من خدمتکار دو اربابم، یکی انگلیسی و دیگری ایتالیایی.[۱۷۵]

هینز گفت:

— ایتالیایی؟

ملکه‌ای دیوانه، پیر و حسود.[۱۷۶] در برابرم زانو بزن.

استیون گفت:

— و سومی، او هم کسی است که مرا برای کارهای عجیب می‌خواهد.

هینز دوباره گفت:

— ایتالیایی؟ منظورت چیست؟

استیون رخسارش به رنگ‌ورو آمد و گفت:

— دولت امپراتوری بریتانیا، و کلیسای مقدس کاتولیک و کلیسای حواریون.[۱۷۷]

هینز پیش از آن‌که چیزی بگوید خرده‌رشته‌های تنباکو را از روی لب پایینی‌اش کَند. سپس آرام گفت:

— این را خوب می‌فهمم. به‌جرئت می‌گویم که یک ایرلندی باید این‌طور فکر کند. ما در انگلستان احساس می‌کنیم که برخورد ما با شما ناروا بوده. ظاهراً تاریخ مقصر است.[۱۷۸]

عنوان‌های قدرتمند و پرافتخار ناقوس‌های برنجی پیروزی‌شان را در ذهن استیون دنگ‌دنگ به صدا درآورد: ات اونم سنکتم کتولیکم ات اپوستولیکم اکلزیم:[۱۷۹] رشد و تغییر آهسته‌ی اعتقادات و آیین مذهبی مثل افکار استثنایی خودش، کیمیای ستارگان.[۱۸۰] سمبل حواریون در مراسم عشای ربانی برای پاپ مارسلوس، صداها در هم آمیخت، تک‌خوانی با صدای بلند برای اعتراف: و در پس نغمه‌هایشان، فرشته‌ی مراقب کلیسای ستیزه‌جو سربدعت‌گذاران کلیسا را تهدید و خلع‌سلاح کرد.[۱۸۱]

گلّه‌ای از بدعت‌گذاران با کلاه مطران کج می‌گریختند: فوتیوس و مسخره‌گرهای همزاد که مالگن یکی از آن‌ها بود، و آریوس که همه‌ی عمرش با تئوری هم‌گوهری پدر با پسر جنگید، و ولنتاین که جسم خاکی مسیح را رد کرد و سابلیوس، سربدعت‌گذار زیرک آفریقایی، که معتقد بود پدر، خود، پسرِ خودش بود. حرف‌هایی که مالگن یک لحظه پیش به تمسخر به بیگانه گفته بود.[۱۸۲] مسخره کردن‌های بیهوده. بی‌گمان لعنت ابدی در انتظار همه‌ی آن‌هایی است که باد می‌بافند:[۱۸۳] تهدید، خلع‌سلاح و شکست از آن فرشته‌های جنگنده‌ی کلیسا، سپاه میکائیل، که همیشه، در هر لحظه‌ی کشمکش، با نیزه و سپرشان از کلیسا دفاع می‌کنند.[۱۸۴]

بشنو، بشنو! تشویق و کف‌زدن‌های طولانی! زوت! نوم دِ دیو![۱۸۵]

صدای هینز گفت:

— خب البته من یک بریتانیایی‌ام و خودم هم خودم را بریتانیایی می‌دانم. دلم هم نمی‌خواهد ببینم کشورم به دست یهودیان آلمانی می‌افتد. این مشکل ملی ماست، متأسفانه، در حال حاضر.[۱۸۶]

دو مرد روی لبه‌ی صخره ایستاده بودند به تماشا: بازرگان و قایقران.

— این کشتی دارد می‌رود بندرگاه بولاک.[۱۸۷]

قایقران با یک جور تحقیر به سمت شمال خلیج سر تکان داد و گفت:

— آن‌جا پنج فاتوم عمق دارد.[۱۸۸] نزدیک ساعتِ یک که خیزاب بیاید، آن سمت به بالا کشیده می‌شود. امروز نُه روز است.[۱۸۹]

مردی که غرق شده بود. قایقی بادبانی دور خلیج خالی دور می‌زد و منتظر بسته‌ی بادکرده‌ای بود که

بالا بزند و صورت پف‌کرده، به سفیدی نمک، رو به خورشید بچرخد. این‌جام.

آن‌ها از مسیر پرپیچ‌وخم به سمت جوی رفتند.[۱۹۰] باک مالگن با پیراهنی بی‌کت و جلیقه روی صخره‌ای ایستاد، کراوات گیره‌نشده‌اش روی شانه‌اش موج می‌زد. مرد جوانی که برآمدگی صخره‌ی نزدیکِ او را گرفته بود، آرام و وزغ‌وار پاهای سبزش را در بخش گودِ لزج و لیز آب تکان می‌داد.

— برادر پیش شماست، مَلِکی؟

— وست‌میت است،[۱۹۱] پیش خانواده‌ی بَنِن.[۱۹۲]

— هنوز آن‌جا؟ از بَنِن یک کارت‌پستال به دستم رسیده. نوشته آن‌جا یک عدد جوان تودل‌برو پیدا کرده. اسمش را گذاشته دخترعکاس.[۱۹۳]

— عکس‌فوری، اوهوم؟ پرده‌برداری کوتاه؟[۱۹۴]

باک مالگن نشست تا بند چکمه‌هایش را باز کند. صورت شکفته و سرخ پیرمردی از کنار برآمدگی صخره پدیدار شد. با دشواری از صخره‌ها بالا می‌آمد. آب روی فرق سر و حلقه‌ی موهای سفیدش برق می‌زد، از سینه و پیزی‌اش جاری می‌شد و از لنگ سیاه آویزانش بیرون می‌جهید.[۱۹۵]

باک مالگن راه را برای او باز کرد تا چهاردست‌وپا از کنارش بگذرد. به هینز و استیون نیم‌نگاهی انداخت و با ناخن شستش زاهدانه روی پیشانی، لب‌ها و جناغ سینه‌اش صلیب کشید.[۱۹۶]

مرد جوان دوباره به برآمدگی صخره‌ی سمت خودش چنگ زد و گفت:

— سیمور برگشته به این شهر. پزشکی را ول کرده و دارد می‌رود به ارتش.[۱۹۷]

باک مالگن گفت:

— آه، خدا حفظش کند!

— از هفته‌ی بعد می‌رود برای جان‌کندن. تو لی‌لی، آن دختر سرخ کارلایلی، را می‌شناسی؟[۱۹۸]

— آره.

— دیشب روی اسکله با او هم‌کاسه شده. پدرش از پول زیادی فاسد شده.

— لی‌لی شکم‌دار شده؟[۱۹۹]

— بهتر است این یکی را از سیمور بپرسی.

باک مالگن گفت:

— سیمور، یک افسر عوضی!

شلوارش را که درمی‌آورد، با خودش سر تکان داد و ایستاد و به ابتذال گفت:

— زنان کله‌سرخ مثل بزها جفتک می‌پرانند.[۲۰۰]

ناگهان وحشت‌زده ساکت شد، از زیر پیراهن شل و آویزانش به پهلویش دست مالید و فریاد زد:

— دنده‌ی دوازدهمم گم شده. من او بر مانشم. من و کِنچ بی‌دندان، دو ابرمرد.[۲۰۱]

پیراهن را با تقلا از تنش درآورد و پرت کرد پشت سر، جایی که بقیه‌ی لباس‌هایش را گذاشته بود.

— داری می‌آیی این‌جا، مَلِکی؟

— آره. توی بستر جا باز کن.

مرد جوان، در آب، خودش را به عقب راند و با دو ضربه‌ی بلند و تمیز به میان جوی رسید. هینز روی صخره نشست به سیگارکشیدن.

باک مالگن پرسید:

— تو نمی‌آیی توی آب؟

— بعداً می‌آیم. بعد از صبحانه، نه.

استیون پشت کرد و گفت:

— من دارم می‌روم، مالگن.

باک مالگن گفت:

— آن کلید را بده به ما، کِنچ، تا قبایم تخت بماند.[۲۰۲]

استیون کلید را به او داد. باک مالگن آن را روی توده‌ی لباس‌هایش گذاشت و گفت:

— و دوپنس برای یک پاینت. پرتش کن آن‌جا.

استیون دو پنی را روی توده‌ی نرم پرت کرد. می‌پوشد. درمی‌آورد.[۲۰۳] باک مالگن، شق با دست‌های قفل‌کرده جلویش، با ابهت گفت:

— آن که از بیچارگان می‌دزدد، به خدا قرض می‌دهد. چنین گفت زرتشت.[۲۰۴]

تن گوشتالویش در آب فرو رفت.

وقتی استیون وارد جاده می‌شد و به ایرلندی وحشی لبخند می‌زد،[۲۰۵] هینز برگشت رو به او و گفت:

— دوباره می‌بینیمت.

شاخ گاو نر، سم اسب، تبسم یک ساکسون.[۲۰۶]

باک مالگن داد زد:

— توی شیپ، دوازده و نیم.[۲۰۷]

استیون گفت:

— باشد.

از مسیر سربالایی پیچ‌دار بالا رفت.

لیلیاتا روتِلنتیوم.

تورما سرکومدت.

یو بیلنتیون تی ویرجینیوم.[۲۰۸]

هاله‌ی سفید دور سر کشیش در فرورفتگی صخره؛ جایی که او با احتیاط لباس می‌پوشید.[۲۰۹] من امشب این‌جا نخواهم خوابید. به خانه هم که نمی‌توانم بروم.

صدایی خوش‌لحن و دلگرم‌کننده از دریا او را خواند. پیچ را که دور می‌زد، دستش را تکان داد. دوباره صدا زد. کله‌ی قهوه‌ای نرم و براق، کله‌ی یک خوک آبی، در دوردستِ آب، گرد.[۲۱۰]

غاصب.[۲۱۱]

پی‌نوشت فصل یک

(تلماکس)

← این اثر ابتدا به‌صورت پاورقی در چند مجله، از جمله لیتل ریویو، منتشر می‌شد. در آن زمان، جویس بر تارک هر فصل نامی از نام‌های هومری می‌گذاشت که این نام، مستقیم یا گاهی با نخ‌های نامرئی، به اودیسه‌ی هومر ربط داشت. اما وقتی این اثر به‌صورت کتاب منتشر شد، فصل‌ها را فقط شماره‌بندی کردند. هرچند خود جویس، در طرح‌هایی که برای دوستانش کشید و در این پی‌نوشت آمده، این نام‌ها را برای فصل‌های رمانش حفظ کرد.

تلماکس، شخصیتی از اودیسه‌ی هومر، پسر پنه‌لوپی و اودیسیوس، به‌معنای جنگجویی دور از میدان نبرد است. وقتی تلماکس کودکی بیش نیست، اودیسیوس به قصد نبرد از خانه و کاشانه دور می‌شود، و از آن پس، تلماکس هیچ‌گاه او را نمی‌بیند. یکی از بن‌مایه‌های یولسیز رابطه‌ی پدر و پسر است. اسم اودیسه به‌معنای سفر دور و دراز است که به سفر دور و دراز اودیسیوس اشاره دارد.

دان گیفرد، پروفسور پیشین ادبیات انگلیسی دانشگاه ماساچوست، با همکاری رابرت جی سدمن (در این اثر به‌اختصار فقط نام گیفرد را آورده‌ام) در اثری به نام *Ulysses Annotated* می‌نویسد: «دفتر اول اودیسه‌ی هومر با شعری آغاز می‌شود و سپس با روایتی از مشورت خدایان در کوه اُلمپ ادامه می‌یابد. پس از این مشورت، زئوس نتیجه می‌گیرد که اودیسیوس باید به خانه برگردد. سپس صحنه عوض می‌شود و به ایتاکا می‌رود، و این‌جاست که تلماکس، پسر اودیسیوس، وارد داستان می‌شود. تلماکس رؤیای بازگشت پدر را در سر می‌پروراند و در زمان نبود پدر، غمگین است از خیانت خواستگاران مادرش که دور او جمع شده‌اند و هم‌چنین از این‌که او را آواره کرده‌اند. این خواستگارانِ پرنخوت را آنتینوس و یوروماکس رهبری می‌کنند. آن‌ها نویدهایی را که زئوس می‌فرستد مسخره می‌کنند و حتا تا آن‌جا پیش می‌روند که نقشه‌ی کشتن تلماکس را می‌کشند و لاف می‌زنند که وقتی اودیسیوس تنها بیاید او را هم خواهند کشت.» (۱۹۸۹: ۱۲)

«پالاس آتنا، ایزدبانوی خرد، جنگ و صلح، هنر، کشاورزی و صنایع دستی، تغییر قیافه می‌دهد و در هیئت منتس، پادشاه تافوس و دوست قدیمی خانواده، بر تلماکس ظاهر می‌شود و به او پند می‌دهد که از مادر اعلام استقلال کند و برای یافتن خبری از پدر به سرزمین اصلی سفر کند. در زمان نبود اودیسیوس، مِنتور مسئولیت نگهبانی خانه و سروری برده‌های اودیسیوس را بر عهده دارد. در سرود دوم اودیسه، آتنا در هیئت منتور بر تلماکس ظاهر می‌شود و به او کمک می‌کند که برای این سفر، کشتی و افرادی فراهم کند.» (همان‌جا)

یولسیز، به‌ویژه فصل یک آن، تلماکس، همانندی‌های بسیاری با اودیسه‌ی هومر دارد. شرح این همانندی‌ها در جای‌جای پی‌نوشت‌ها ذکر خواهد شد.

در سال ۱۹۲۰، جویس جدولی برای یولسیز درست کرد تا درک ساختار اصلی کتاب را برای دوستش، کارلو لیناتی (Carlo Linati)، آسان کند، که به طرح یا چکیده‌نمای لیناتی معروف است. در سال ۱۹۲۱ نیز طرح دیگری برای ژاک بنوا می‌شین ساخت که استوارت گیلبرت آن را در سال ۱۹۳۱ منتشر کرد و به طرح یا چکیده‌نمای گیلبرت معروف است. براساس این طرح‌ها، داستان یولسیز از ساعت هشت صبح روز پنجشنبه ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴ شروع می‌شود و تا صبح جمعه، ۱۷ ژوئن ۱۹۰۴ ادامه می‌یابد.

بر پایه‌ی این طرح‌ها، یولسیز از سه بخش و هجده فصل تشکیل شده است:

بخش اول، تلماکیاد که دربرگیرنده‌ی سه فصل است:

۱: تلماکس

۲. نستور

۳. پروتیوس

بخش دوم، اودیسه، سرگردانی‌های اودیسیوس که دربرگیرنده‌ی دوازده فصل است:

۱. کلیپسو

۲. لوتس‌خواران

۳. هیْدیز

۴. ایولُس

۵. لستریگون‌ها

۶. اسکلا و کریبدس

۷. صخره‌های سرگردان

۸. سایرن‌ها

۹. سایکلوپ‌ها

۱۰. ناسیکا

۱۱. گاوهای خورشید

۱۲. سرسی

بخش سوم به نام نُستوس، بازگشت به خانه، که دربرگیرنده‌ی سه فصل است:

۱. یومی‌یس

۲. ایتاکا

۳. پنه‌لوپی

طرح گیلبرت

عنوان	صحنه	ساعت	عضو	رنگ	نماد	هنر	شیوه‌ی بیان
تلماکس	برج مارتلو	۸ صبح	هیچ	سفید/ طلایی	وارث	یزدان‌شناسی	روایتی (جوان)
نستور	مدرسه	۱۰صبح	هیچ	قهوه‌ای	اسب	تاریخ	پرسش و پاسخ (شخصی)
پروتیوس	ساحل سندی‌مونت	۱۱صبح	هیچ	سبز	جزرومد	واژه‌شناسی	تک‌گویی (مرد)
کلیپسو	خانه‌ی لیوپولد	۸ صبح	قلوه	نارنجی	پریچه	علم اقتصاد	روایتی (بالغ)
لوتس‌خواران	حمام	۱۰صبح	اعضای باروری	هیچ	عشای ربانی	گیاه‌شناسی/ شیمی	خودشیفتگی
هیْدیز	گورستان پراسپکت	۱۱صبح	دل	سفید/ سیاه	متصدی گورستان	دین	کابوس‌وار
ایولُس	دفتر روزنامه	۱۲ظهر	شُش‌ها	قرمز	سردبیر روزنامه	سخن‌وری	قیاس ضمنی
لستریگون‌ها	رستوران	۱ عصر	مری	هیچ	فرمانده‌ی گاردسلطنتی	معماری	شل‌کن، سفت‌کن
اسکلا و کریبدس	کتابخانه‌ی ملی دابلن	۲ عصر	مغز	هیچ	استرت‌فورد/ لندن	ادبیات	بحث منطقی
صخره‌های سرگردان	خیابان‌های دابلن	۳ عصر	خون	هیچ	شهروندان	مکانیک	پیچ‌درپیچ
سایرن‌ها	تالار کنسرت	۴ عصر	گوش	هیچ	دختران ساقی	موسیقی	فوگ مطابق قاعده
سایکلوپ‌ها	نوش‌خانه	۵ عصر	ماهیچه	هیچ	فنیان	سیاست	بزرگ‌نمایی
ناسیکا	صخره‌های ساحل سندی‌مونت	۸ شب	گوش، بینی	خاکستری/ آبی	باکره	نقاشی	انبساط/ انقباض
گاوهای خورشید	بیمارستان	۱۰شب	زهدان	سفید	مادران	پزشکی	رشد رویان (جنین)
سرسی	روسپی‌خانه	۱۲شب	دستگاه گوارش	هیچ	روسپی	جادوگری	توهم
یومی‌یس	جان‌پناه درشکه‌چی‌ها	۱ صبح	اعصاب	هیچ	دریانوردان	ناوبری	روایتی (پیر)
ایتاکا	خانه	۲ صبح	اسکلت	هیچ	ستاره‌های دنباله‌دار	علم	پرسش و پاسخ (غیرشخصی)
پنه‌لوپی	بستر	هیچ	تن	هیچ	زمین	هیچ	تک‌گویی (زن)

طرح لیناتی

عنوان	زمان	رنگ	افراد/همانندها	علم / هنر	معنا
تلماکس	۸-۹ صبح	طلایی / سفید	تلماکس، منتور، آنتینوس، خواستاران، پنه‌لوپی	یزدان‌شناسی	پسر محروم‌شده در هماوردی
نستور	۹-۱۰ صبح	قهوه‌ای	تلماکس، نستور، پیسیستراتوس (ستمگر آتن)، هلن	تاریخ	خرد مردمان باستان
پروتیوس	۱۰-۱۱ صبح	آبی	تلماکس، پروتیوس، هلن، مگاپنتس	متن‌شناسی	ماده‌ی اولیه
کلیپسو	۸-۹ صبح	نارنجی	کلیپسو، پنه‌لوپی، اودیسیوس (اودیسیوس)، کالیدیکه	اسطوره‌شناسی	رهرو عازم
لوتس‌خواران	۹-۱۰ صبح	قهوه‌ای سوخته	کلیپسو، پنه‌لوپی، اودیسیوس، ناسیکا	شیمی	وسوسه‌ی ایمان
هیْدیز	۱۱-۱۲ صبح	سیاه ـ سفید	اودیسیوس، الپنور، آژاکس، آگاممنون، هرکول، اریفیل، سیسسیفوس، اوریون، لرتیز، پرومیتوس، سربروس، تایریسیس، هیْدیز، پروسرپینا، تلماکس، آنتیوس	هیچ	فروروی در نیستی
ایولُس	۱۲-۱ عصر	قرمز	ایولُس، پسرها، تلماکس، منتور، اودیسیوس	سخن‌وری	تمسخر پیروزی
لستریگون‌ها	۱-۲ عصر	قرمز خونی	آنتیفاتیس، دختر اغواگر، اودیسیوس	معماری	ترس و نومیدی
اسکلا و کریبدس	۲-۳ عصر	هیچ	اسکلا، کریبدس، تلماکس، اودیسیوس، آنتینوس	ادبیات	شمشیر دولبه
صخره‌های سرگردان	۳-۴ عصر	رنگین‌کمان	اشیاء، مکان‌ها، نیروها، اودیسیوس	مکانیک	بومگاه کین‌آمیز
سایرن‌ها	۴-۵ عصر	مرجانی	لوکوتیا، پارتنوپی، اودیسیوس، اورفیوس، منلائوس، آرگونات‌ها	موسیقی	حقه‌ی عالی
سایکلوپ‌ها	۵-۶ عصر	سبز	پرومیتوس، نومان، گالاتیا، اودیسیوس	جراحی	وحشت از خودنابودگری
ناسیکا	۸-۹ شب	خاکستری	ناسیکا، کنیزها، آلسینوس، آریستوس، اودیسیوس	نقاشی	سراب مورد نظر
گاوهای خورشید	۱۰— ۱۱ شب	سفید	لامپوت، فائیتوسا، هلیوس، هیپریون، ژوپیتر، اودیسیوس	فیزیک	گله‌های جاودانه
سرسی	۱۱-۱۲ شب	بنفش	سرسی، تلماکس، آدم خوک‌صفت، اودیسیوس، هرمس	رقص	دیوهای بیزار از انسان
یومی‌یس	۱۲-۱ صبح	هیچ	یومی‌یس، اودیسیوس، تلماکس، بزچران بد، پیام‌آور دروغگو	هیچ	سربازان در کمین در حیاط خانه
ایتاکا	۱-۲ صبح	هیچ	اودیسیوس، تلماکس، اوریکلیا، خواستگاران	هیچ	امید مسلح
پنه‌لوپی	∞	هیچ	اودیسیوس، لرتیز، پنه‌لوپی	هیچ	رخوت‌های گذشته

ادامه طرح لیناتی

عنوان	شیوه‌ی بیان	اندام	نماد
تلماکس	گفت‌وگوی میان دو یا سه نفر، روایت، تک‌گویی درونی	هیچ	وارث هملت، ایرلند، استیون
نستور	گفت‌وگوی میان دو نفر، روایت، تک‌گویی درونی	هیچ	آلستر، زن، منطقی عملی
پروتیوس	تک‌گویی درونی در حضور دیگران	هیچ	جهان، جزرومد، ماه، فرگشت، دگردیسی
کلیپسو	گفت‌وگوی میان دو نفر، تک‌گویی درونی	قلوه	زنانگی، تبعید پریچه، اسرائیل در اسارت
لوتس‌خواران	گفت‌وگو، عبادت، تک‌گویی درونی	اعضای باروری	میزبان، ذکر در حمام، کف، گل، دارو، اختگی، جو دوسر
هیْدیز	گفت‌وگو روایت،	دل	گورستان، قلب مقدس، گذشته، مرد ناشناس، بی‌هوش، نقص قلب، بقایا، دل‌شکستگی
ایولُس	سخنوری چاره‌جویانه برای نشست، سخنوری مناظره‌ای برای دادگاه، سخنوری تشریفاتی برای مراسم عمومی، استعاره	شُش	دستگاه چاپ، باد، بلندآوازگی، بادبادک، فرجام‌های ناکام، روزنامه‌ها، تغییرپذیری
لستریگون‌ها	نثری با حرکت دودی	مری	قربانی خونین، غذا، شرم
اسکلا و کریبدس	گرداب‌ها	مغز	هملت، شکسپیر، عیسی، سقراط، لندن، استرتفورد، مدرس‌گرایی، عرفان، افلاطون، ارسطو، نوجوانی، بلوغ
صخره‌های سرگردان	تغییر جهت پیچ‌دار میان دو ساحل	خون	قیصر، عیسی، اشتباه‌ها، همنام‌ها، هم‌زمانی‌ها، همانندی‌ها
سایرن‌ها	فوگ مطابق با قاعده	گوش	وعده‌ها، مونث، صداها، آذین‌ها
سایکلوپ‌ها	عدم‌تقارن متناوب	ماهیچه	ملت، دولت، مذهب، دودمان، ایده‌آلیسم، گزاف‌گویی، تندروی، اشتراک
ناسیکا	پیش‌برد واپسگرایانه	گوش، بینی	دورویی زنانگی استمنا
گاوهای خورشیدی	نثر، جنین، نوزاد، تولد	رحم، زهدان	باروری فریب‌کاری بکرزایی
سرسی	خیال در حال انفجار	دستگاه گوارش، اسکلت	جانورشناسی انسان‌انگاری همه‌خداگرایی جادوگری زهر پادزهر گیجی
یومی‌یس	نثر رها	اعصاب	هیچ
ایتاکا	گفت‌وگو، سبک دلجویانه، هم‌آمیزی	شیره‌ی بافت	هیچ
پنه‌لوپی		چربی	هیچ

۱. جان هانت، استاد متون ادبی (ادبیات انگلیسی) ایرلند در دانشگاه مینه‌سوتا، در پروژه‌ای به نام *The Joyce Project* می‌نویسد: «هجده فصل یولسیز نه شماره دارد نه عنوان. با این‌همه، گاهی خواننده‌ها با شماره به آن‌ها اشاره می‌کنند و در بیشتر موارد با نام‌های هومری اودیسه که خود جویس در دو طرح گیلبرت و لیناتی آورده است.» (۲۰۱۷) در این ترجمه‌ی از قاعده‌ی نسخه‌ی گبلر پیروی کردم. (م)

«مکان رویدادهای فصل اول این اثر که لقب هومری ''تلماکس'' را دارد، برج نظامی قدیمی در کنار ساحل سنگی سندی‌کو، هفت مایلی جنوب شرقی دابلن مرکزی است و وضعیت قصر ایتاکا در شروع حماسه‌ی باستانی را باز می‌نمایاند.» (همان‌جا)

«برخی از خواننده‌ها روابط میان اودیسه و یولسیز را رد می‌کنند و معتقدند که مراجعه به آن‌ها حواس‌شان را از خود رمان پرت می‌کند، اما شواهد بی‌شماری، اگرچه غیرمستقیم، دیالوگ بینامتنی رمان جویس را با شعر هومر نشان می‌دهد... این بازنمایی‌ها عجیب، غیرروشمند، تخیلی و اغلب مضحک است، اما فکر خواننده را درباره‌ی شباهت‌های زندگی انسان باستانی و مدرن هم برمی‌انگیزد.» (همان‌جا)

«نخستین واژه‌های مالگن تقلیدی ریشخندآمیز از عشای ربانی است. در صحنه‌ی آغازین، مالگن با ردایی که کمربند آن را نبسته و کاسه‌ای در دست که ریش‌تراش و آینه را صلیب‌وار در آن گذاشته خرامان می‌آید. گویی کاسه‌ی کف‌صابون همان جام شراب است (که با برش‌های کوچک تبرک‌شده‌ی نان به باشندگان در مراسم دعا می‌دهند) و جمله‌ای که آواز می‌دهد و به زبان می‌آورد، از آیه‌های انجیل است، که معنی آرزوی رسیدن به خدا را دارد.» (هانت، ۲۰۱۱)

«شاید ادای این مراسم در آغاز رمان یولسیز دلیل دیگری هم داشته باشد. همان‌طور که حماسه‌های هومر با بهره‌گیری از عبارتی شاعرانه شروع می‌شود، عبارت مالگن نیز خبر می‌دهد که قرار است حماسه‌ای بخوانیم، اما این بار از نوع مسخره.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۲)

دلینی معتقد است که «در جمله‌ی اول این اثر، جویس سه واژه‌ی ''شکوهمند، گوشتالو و باک'' را، که مفهوم خوشگذرانی در آن‌ها نهفته، کنار هم می‌آورد. جویس معمولاً واژه‌های چندمعنا به کار می‌گیرد. به عبارت دیگر، در هر واژه و عبارت این داستان بیش از یک منظور و معنا نهفته است. در این‌جا، جویس باک مالگن را، که خود به‌گونه‌ای نمایشی و هجوآمیز ادای کشیشی را هنگام اجرای آیین عشای ربانی درمی‌آورد، مسخره می‌کند. به همین دلیل، راه رفتنش باشکوه است، گرچه خودش باک (یعنی مرد جوان شاد، نره‌خر و گوزن نر) است و گوشتالو.» (۲۰۱۰)

گیفرد در این باره می‌نویسد: «قیچی نشانه‌ی سلاخ است و کشیش قصاب. کاسه، در این مراسم عشای ربانیِ مضحکه، مثلاً جام شراب است و راه‌پله‌های برج، پلکان محراب یا آلتار. جامی که در مراسم واقعی در دست کشیش است حاوی شراب است که به خون حضرت عیسی تبدیل می‌شود.» (۱۹۸۹: ۱۳)

«براساس نموداری که جویس به استوارت گیلبرت داده، زمان این فصل ساعت ۸ صبح روز پنج‌شنبه ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴ است و مکان آن برج مارتلو در سندی‌کوْ، ساحل خلیج دابلن، در هفت مایلی جنوب شرقی دابلن مرکزی است.» (همان‌جا)

فریتز سن، به گواهی جویس‌شناسان، بزرگترین جویس‌شناس در قید حیات، در یکی از جلسه‌های یولسیزخوانی در بوستون کالج دابلن (تابستان ۲۰۱۸) گفت: «نخستین باری که ما در خود داستان از نام مکان صحنه‌ی آغازین داستان آگاه می‌شویم صفحه‌ی ۱۵ کتاب است و پیش از آن اشاره‌ای به نام یا موقعیت جغرافیایی این مکان نمی‌شود. این در واقع، در مورد برخی از چیزهای دیگر داستان صدق می‌کند

که بسیاری از خواننده‌ها از پیش خبر دارند.»

بخش اول یولسیز شامل سه فصل است، بخش دوم دوازده فصل و بخش سوم سه فصل.

به گفته‌ی گیفرد، «حرف آغازین بخش اول این اثر اس (در کلمه‌ی Stately) است که حرف اول اسم استیون ددلس (Stephen) است. حرف آغازین بخش دوم ام (در کلمه‌ی Mr) است که حرف اول اسم مالی بلوم است، و حرف آغازین بخش سوم پی (در کلمه‌ی Preparatory) است که حرف اول اسم خودمانی لیوپولد بلوم یعنی پولدی است. این سه حرف اول، S M P بیانگر شخصیت اصلی هر کدام از سه بخش است: استیون در بخش اول دل‌مشغول خودش است (S) در بخش دوم لیوپولد بلوم دل‌مشغول مالی (M) است و در بخش سوم مالی و استیون، هر دو، دل‌مشغول لیوپولد یا پولدی (P) هستند.» (۱۹۸۹: ۱۲)

«اس، ام و پی نیز نشانه‌های قراردادی سه عامل یک قیاس صوری‌اند: اس، subject؛ ام، middle؛ پی، predicate.» (همان‌جا) این نوعی از قیاس است که در آن دو گزاره‌ی پیشنهادی یا فرضی، که همانا مبتدا و خبر است، به نتیجه‌ای (معتبر یا نامعتبر) می‌انجامد، هر گزاره یک عامل مشترک با نتیجه دارد و یک عامل مشترک با گزاره‌ی میانی (middle). مثلاً همه‌ی سگ‌ها پستاندارند. همه‌ی پستانداران بچه‌زا هستند، پس همه‌ی سگ‌ها بچه‌زا هستند. (م)

۲. «انتخاب رنگ زرد برای ربدوشامبر باک مالگن می‌تواند چند دلیل داشته باشد: نخست این‌که زرد رنگ حافظه است و جویس که پس از سال‌ها دوری از دابلن این رمان را می‌نویسد، بیشتر رویدادها و بستر جغرافیایی داستان را با تکیه بر حافظه‌اش می‌سازد. کوچه‌ها و خیابان‌ها و حتا خانه‌ها را چنان دقیق و با ریزه‌کاری بازسازی می‌کند که، بنا به گفته‌ی خودش، اگر زمانی دابلن به دلیلی با خاک یکسان شود، بتوان از روی تنها همین رمان آن را از نو و به همان شکل اولیه‌اش بنا کرد. هم‌چنین، رنگ زرد نشانه‌ی بزدلی است و منظور جویس دکتر آلیور جان گوگرتیِ دابلنی است، از دوستان پیشین جویس که شخصیت باک مالگن را بر اساس شخصیت او ساخته است. گوگرتی در زمان دوستی‌اش با جویس بسیار سر به سر او می‌گذاشت و همواره به او طعنه می‌زد و، بنا به حادثه‌ای که در این فصل شرح آن می‌رود، سبب شد جویس دابلن را برای بار دوم و همیشه ترک کند. گوگرتی نیز پس از انتشار یولسیز دابلن را به مقصد آمریکا و برای همیشه ترک کرد و گفت: ''یولسیز زندگی‌اش را نابود کرد.'' یکی از بن‌مایه‌های یولسیز انتقام‌گیری است و از این نظر نیز مانند اودیسه‌ی هومر است.» (هانت، ۲۰۱۷)

«۱۶ ژوئن روزی است که برای سینت جان فرنسِس رگیس (۱۵۹۷-۱۶۴۰) جشن می‌گیرند. جشن این روز ویژه‌ی کشیش‌هایی است که صلاحیت شنیدن اعتراف دارند، به همین دلیل آن‌ها باید لباس مناسب این آیین را بپوشند که ردایی است سفید با احتمالاً طلا. در واقع طلای این رداها پارچه‌ی زردرنگ نیست بلکه پارچه‌های زربفت‌اند. در آیین نیایش رنگ زرد بار معنایی منفی دارد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۳)

جُرج فرگوسن در این باره می‌نویسد: «رنگ زرد را گاهی برای نشان دادن نور جهان اسفل، فرومایگی، حسادت، خیانت و نیرنگ استفاده می‌کنند. به همین دلیل یهودای خیانتکار را اغلب با لباس زردرنگ نقاشی می‌کنند. در قرون وسطا، مرتدها وادار می‌شدند که لباس زرد بپوشند.» (۱۹۶۶: ۱۵۳)

«وقتی کشیشی مراسم عشای ربانی را برگزار می‌کند ردای سفیدی می‌پوشد و کمرش را با کمربندی منگوله‌دار می‌بندد. بازگذاشتن این کمربند بیانگر زیرپاگذاشتن پیمان پرهیزکاری کشیش است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۳)

۳. هانت معتقد است که «این عبارت لاتین را، که مالگن به زبان می‌آورد، باشندگان در آغاز مراسم عشای ربانی می‌گویند و به این معناست که ''به سوی محراب خدا می‌روم.'' (انجیل مزامیر ۴۳:۴) سپس کشیش پاسخ می‌دهد: ''به خدایی که برای جوانی‌ام لذت آفریده است.'' در این نمایش مسخره، استیون با بی‌میلی نقش خدمتکار کشیش (مالگن) را بازی می‌کند.» (۲۰۱۱)

۴. «Kinch (کنچ)، از کلمه‌ی *kinchin* به‌معنای بچه، یا تقلیدی از صدای بریدن چاقوست.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۳)

«اسمی که بعد درمی‌یابیم خود مالگن روی استیون ددلس گذاشته، در زبان محاوره‌ی باستان به‌معنای بچه‌ی فردی جنایتکار یا خانه‌به‌دوش است.» (دلینی، ۲۰۱۰)

ویلیام یورک تین‌دال (۱۹۰۳-۱۹۸۱)، استاد پیشین دانشگاه کلمبیا و جویس‌شناس برجسته، و دبلیو یورک در این باره می‌نویسند: «این کلمه در kinchin ریشه دارد که به‌معنای «بچه» است و نیز اسم صوت برای ادای صدای بریدن چیزی با چاقو.» (۱۹۵۹: ۲۱۹)

استیون ددلس شخصیت اصلی رمان چهره‌ی مرد هنرمند در جوانی است که در رمان یولسیز نیز حضور دارد و یکی از شخصیت‌های اصلی است. به گفته‌ی هانت، «جویس در ویرایش نخستِ رمان چهره...، برای استیون اسم خانوادگی ددلس را برمی‌گزیند که برداشتی از اسم ددلس، معماری در یونان قدیم، است. شاه مینوس با او قرارداد می‌نویسد که برایش ساختمانی پیچاپیچ بسازد تا مینوتور، پسر زنش، را در آن زندانی کند. شخصیت استیون ددلس در یولسیز قرینه‌ی شخصیت تلماکس در اودیسه و هملت در نمایشنامه‌ی هملتِ شکسپیر است.» (۲۰۱۱)

ریچارد دیوید المن، منتقد ادبی برجسته‌ی آمریکای قرن بیستم، تأیید می‌کند که «اسم کنچ را گوگرتی روی خود جویس گذاشته است. می‌گوید ادای کلمه‌ی ''کِنچ'' صدای بریدن می‌دهد (قرچ) و در این صدا نفرتی نهفته است که نشانگر نفرت او از جویس بوده است.» (۱۹۸۲: ۱۳۱)

۵. «یسوعی عضوی از جامعه‌ی عیسی، مرتبه‌ای مذهبی از کلیسای کاتولیک است. ایگنیشس لیولا (۱۴۹۱-۱۵۵۶)، سلحشوری اسپانیایی از خانواده‌ی اشراف‌زاده‌ی باسکی، این انجمن را در قرن شانزدهم بنیان نهاد. استیون ددلس هم (مثل خود جویس) در سال‌های تحصیلش تا پیش از دانشگاه، تمام احکام این دین را آموخت. جامعه‌ی یسوعی به سازش‌ناپذیری در پیروی از خرد معروف است. صفتی که مالگن به استیون نسبت می‌دهد بیانگر این است که استیون سختگیری در شدت خردورزی را درونی کرده است. نیز شاید در این مسیرِ ژرف‌اندیشیِ شدید، از زندگی می‌ترسد.» (هانت، ۲۰۱۵)

دلینی معتقد است: «در این‌جا جویس برای کلمه‌ی یسوعی صفت fearful را آورده که نه به‌معنای ترسو بلکه به‌معنای عالی است، و مالگن آگاه است که استیون احکام و قواعد دین یسوعی را بسیار خوب می‌داند.» (۲۰۱۰)

۶. منظور برج مارتلوست که در خلیج دابلن واقع شده و داستان یولسیز در آن‌جا آغاز می‌شود. (م)

«مارتلو برداشتی از نام کیپ مارتلو در جزیره‌ی کورس، در دریای مدیترانه، است... (در سال‌های ۶-۱۸۰۳) این برج‌ها، در ساحل ایرلند، به‌عنوان نقاط کلیدی، به‌منظور دفاع در برابر حملات احتمالی فرانسوی‌ها، در زمان جنگ‌های ناپلئون ساخته شد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۲۳) «آن دایره‌ی روی بامِ برج جایگاه توپ‌های جنگی بوده است و زمانی از آن به‌عنوان توپ‌گردان استفاده می‌کردند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۳)

شرح بیشتر برج‌های مارتلو را در پی‌نوشت شماره‌ی ۱۴۳ از همین فصل بخوانید.

۷. هانت در این باره می‌نویسد: «منظور آن بخشی از سرِ کشیش است که درست پیش از اجرای فرمان مقدس می‌تراشند. البته فرق‌سرِ نتراشیده‌ی مالگن و کمربندِ نبسته‌ی ردایش نشانگر آن است که فقط ادای این مراسم را در می‌آورد.» (۲۰۱۷)

همان‌طور که در مقدمه‌ی مترجم آمده، جویس به‌طور مکرر از کیفیت انسان‌انگاری یا جان‌بخشی استفاده می‌کند و اعضای بدنْ انسان انگاشته می‌شوند. در این‌جا نیز به صورت مالگن تشخص می‌بخشد و صورت او غلغل می‌کند. دو پاراگراف بالاتر عبارت «لبخند سازگارانه» را داریم و همان‌طور که در پی‌نوشت شماره‌ی ۴۲ آمده به صورت و دست شخصیت‌های داستان تجسم انسانی داده می‌شود. شرح کامل آن را در پی‌نوشت شماره‌ی ۲۵۳ از فصل پنج (لوتس‌خواران) بخوانید.

۸. «این‌جا مالگن به شیوه‌ای هجوآمیز و با صدای بلند به حباب‌های کف‌صابون فرمان می‌دهد و آن‌ها را به سربازها تشبیه می‌کند، و مهم‌تر این‌که در این صحنه، خود مالگن روی جایگاه پرتاب توپ ایستاده است. از سوی دیگر، کاسه را به جامی مانند می‌کند که کشیش هنگام برگزاری مراسم عشای ربانی در دست می‌گیرد و در آن آب متبرک (نمادی از خون حضرت عیسی) می‌ریزد و به مردم می‌دهد.» (هانت، ۲۰۱۷)

گیفرد معتقد است که «مالگن حباب‌های کف صابون را به‌گونه‌ای به سربازها شبیه می‌بیند و حالا که رژه‌ی صبحگاهی‌شان را انجام داده‌اند می‌توانند مرخص شوند. اما این حباب‌های کف صابون هنوز هیچ‌کدام از دو وظیفه‌ای را که بر آن گماشته شده بودند انجام نداده‌اند: تبدیل شدن به خون مسیح، و تراشیدن صورت مالگن.» (۱۹۸۹: ۱۴)

به هر روی، یک چیز را می‌توان با اطمینان گفت که «در سال ۱۹۰۴ حضور سربازهای بریتانیایی واقعیتی ملموس در زندگی مردم ایرلند بود و این سربازها در همه‌ی خیابان‌های دابلن پراکنده بودند و شهر با پادگان‌های نظامی محاصره شده بود. حتا خود جویس در آغاز نوشتن یولسیز، در یکی از این پادگان‌ها یا دژها زندگی کرده است. آلیور سینت جان گوگرتی، دوست قدیمی جویس، این برج را اجاره می‌کند تا جویس جایی برای زندگی و نوشتن رمانش داشته باشد، اما دیری نمی‌پاید که با کشیدن نقشه‌ای او را وادار می‌کند از این برج برود.» (هانت، ۲۰۱۷)

برای شناخت آلیور سینت جان گوگرتی پی‌نوشت شماره‌ی ۲ از همین فصل را بخوانید.

۹. «این عبارت‌ها تقلیدی از سخنان کشیش کاتولیک در مراسم عشای ربانی است که حرف‌های خود مسیح را در شام آخر بازگو می‌کند. وقتی حواریون به خوردن شام‌شان مشغول بودند، حضرت عیسی تکه‌نانی برداشت، بر آن دعا خواند، آن را قطعه قطعه کرد و میان آن‌ها تقسیم کرد و گفت: ''بردارید و بخورید، این جسم من است.'' سپس به جام پر از آب دعا خواند و به آن‌ها داد و گفت: ''همه‌اش را بنوشید، این خون من است که ریخته شد تا گناهان بسیاری بخشیده شود.''» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۴)

گیفرد در ادامه می‌گوید که «مالگن با جایگزینی (هجوآمیز) مسیحه به جای مسیح، ''مراسم عشای ربانی سیاه شیطانی'' را اجرا می‌کند. این مراسم بر بدن زنی برهنه اجرا می‌شود. Blood and ouns کوتاه‌شده‌ی God's blood and wounds است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۴)

زنانگی در سراسر یولسیز نقش و حضور آشکار دارد. (م)

در این‌جا واژه‌ی «ریش» را در معنای زخم آورده‌ام، زیرا خود جویس از واژه‌ی مهجور ouns (مربوط به پایان قرون وسطا) به جای wounds استفاده کرده است. (م)

۱۰. به گفته‌ی هانت، «وقتی مالگن کاسه‌ی آب صابون را که در حال تبدیل شدن به خون مسیح است در دست دارد، اعتراف می‌کند که برخی حباب‌ها در روند تبدیل شدن به ''گویچه‌های سفیدِ'' خون دچار مشکل‌اند. مالگن به‌عنوان دانشجوی پزشکی وقتی با معجزه‌ای روبه‌رو می‌شود دوست دارد همه‌چیز روشن و سرراست باشد.» (۲۰۱۳)

در مورد دو کلمه‌ی «سکوت، همه» باید اشاره کنم که جویس با نوع بیان و کلام شخصیت‌هایش هم شخصیت‌سازی می‌کند. در این‌جا نشان می‌دهد که مالگن به شیوه‌ی خاصی حرف می‌زند. به‌جای آن‌که بگوید، «همگی ساکت باشید» یا «همه سکوت را رعایت کنید،» با دو کلمه‌ی «سکوت، همه» منظورش را بیان می‌کند. برای شرح بیشتر درباره‌ی این دو کلمه پی‌نوشت شماره‌ی ۱۲ از همین فصل را بخوانید.

۱۱. «Chrysostomos کلمه‌ای یونانی است مرکب از Chrysos (طلا) و Stoma (دهان)؛ دهان‌طلا. در عهد باستان، این لقب را به اندک‌شماری از اسقف‌های توانمند در فن سخنوری داده‌اند، به‌ویژه سینت جان کریسوستوم، سخنور پرآوازه‌ی قرن چهارم و یکی از سه پیشوای مقدس مذهب ارتودکس یونان. این نخستین نمود طرح متفاوتِ تک‌گویی درونی در یولسیز است که اغلب به اشتباه ''سیال ذهن'' تلقی شده است.» (هانت، ۲۰۱۱)

گیفرد در این باره می‌نویسد: «دندان‌های با روکش طلای مالگن یادآور لقب دهان‌طلایی اطلاق‌شده به سخنورانی چون دیون کریسوستوم و سینت جان کریسوستوم است.» (۱۹۸۹: ۱۴) هیو کنر، پروفسور کانادایی و استاد دانشگاه جان هاپکینز و کالیفرنیا، در نسخه‌ای از یولسیز با ویرایش خودش می‌گوید: «پاپی (۵۴۰-۶۰۴) که هیئت انگلیسی را فرستاد، در ایرلند به گرگوریِ دهان‌طلایی معروف بود.» (۱۹۸۷: ۳۵)

در این‌جا چه کسی دارد به این کلمه‌ی غیرمنطقی عجیب و مبهم فکر می‌کند؟ فقط یک احتمال وجود دارد: کسی که کنار باک مالگن ایستاده و به دهان او که باز و بسته می‌شود، خیره مانده و به هنرنمایی کلامی او گوش سپرده است. راوی سوم‌شخصِ جمله‌ی پیش از این با دیدن «دندان‌های سفیدی که این‌جا و آن‌جایش برق می‌زند» تا حدی به فکر استیون نزدیک می‌شود و آن‌ها را از نگاه او وصف می‌کند. به همین دلیل، جمله‌ی تک‌واژه‌ایِ پس از آن (کریسوستوموس) یک‌راست ما را به ذهن استیون می‌برد که دارد تاج دندان او را به طلای ادبی تبدیل می‌کند. (م)

۱۲. در این‌جا چه اتفاقی می‌افتد؟ رابرت بل در پیش‌گفتاری بر فصل شش (هیْدیز) جویس در این باره می‌نویسد: مالگن «انتظار دارد که در این لحظه از صبح، صدای بوق کشتی حمل نامه‌ها را، که در اسکله‌ی کینگزتاون (در ایرلند) لنگر می‌اندازد، بشنود. اگر کشتی در این لحظه با دو سوت حرکتش را اعلام کند، ''دو سوت تیز'' باید همان باشد و چون مالگن می‌داند که این کشتی همیشه به‌موقع حرکت می‌کند، درست در همین لحظه با خدا رازونیاز می‌کند تا صدای سوت کشتی را پاسخی از آسمان‌ها تلقی کند.» (۲۰۰۱: ۶)

به گفته‌ی هانت، «به نظر می‌رسد که مالگن به‌شکل تقلیدی و کنایه‌آمیز درخواستی برای خدا (رفیق دیرین در پاراگراف بعدی) می‌فرستد و شگفت‌آمیز، پاسخی دریافت می‌کند. مفسرانی چون گیفرد با این تصور که این سوت‌هایی که مالگن از دوردست می‌شنود شاید به دنیای واقعیِ پیرامون برج مارتلو ربطی نداشته باشند، به بررسی متون تاریخی پرداخته و به این نتیجه رسیده‌اند که خادمان هنگام اجرای آیین

عشای ربانی زنگی را به صدا در می‌آورند تا لحظه‌ی تبرک کردن نان و شرابی را که نماد گوشت و خون حضرت عیسی است اعلام کنند، یا به عبارتی لحظه‌ی تبدیل نان و شراب به گوشت یا جسم و خون حضرت عیسی را اعلام کنند (Transubstanciation). هم‌چنین در این صحنه گونه‌ای از همانندی با سرود دوم اودیسه دیده می‌شود، جایی‌که زئوس دو عقاب را در آسمان نمایان می‌کند تا تلماکس را تشویق کند؛ همان‌طور که صدای سوت به خواسته‌ی مالگن پاسخ می‌دهد.» (۲۰۱۱)

۱۳. «در این‌جا نیز هم‌چنان نگاه موشکافانه‌ی علمی به دکترین مذهب ادامه دارد. اگر معجزه‌ای در مراسم عشای ربانی رخ می‌دهد و آب را به خون و گویچه‌های قرمز و سفید تبدیل می‌کند، پس بنا به قوانین فیزیک مدرن باید انرژی‌ای به سیستم وارد شده باشد. آن دوست دیرین (یعنی خدا) که آن بالا نشسته باید به کشیش کمک کرده باشد تا جریانی الکتریکی در مدار بیندازد و به‌موقع به رازونیاز او پاسخ دهد.» (هانت، ۲۰۱۳)

۱۴. هانت معتقد است که «با توجه به بصیرت استیون نسبت به واژه‌ی کریسوستوموس، راوی دوباره وارد همان مدار می‌شود و مالگن را به آن مطران تشبیه می‌کند.» (۲۰۱۳)

ولدان تورنتِن، پروفسور ادبیات انگلیسیِ دانشگاه کارولینای شمالی، در این باره می‌نویسد: «با مراجعه به جستاری از خود جویس در سال ۱۹۱۲ به این نتیجه رسیدم که در این‌جا جویس پاپ الکساندر ششم را در ذهن داشته است؛ اسقف بدنام و فاسد دوره‌ی رنسانس که از هنر حمایت می‌کرد.» (۱۹۶۸: ۱۲)

کریستوفر استرت‌من معتقد است: «باک مالگن خشک و جدی بودن مراسم عشای ربانی را وارونه می‌کند و آن را با سبکی و جلفی جایگزین می‌کند. در این جمله می‌بینیم که او را، به‌رغم تصویری که استیون در رمان چهره... از خود رسم می‌کند، کشیشی خوشدل و سرشاد و شاید حتا پریشان‌حواس معرفی می‌کند.» (۲۰۰۶: ۱۰۹)

۱۵. «شاید اسم ''استیون ددلس'' بنا به دانش یک فرد معمولی ایرلندی اسمی بی‌معنا باشد، اما از نظر ادبی بی‌شک یکی از معنادارترین نام‌هاست. احتمالاً منظور مالگن این است که این نام خانوادگی بیگانه است، اما استیون و ددلس هر دو از اسامی مربوط به یونان باستان‌اند و هر دو نشان می‌دهند که یونانی‌ها نام‌هایی برمی‌گزیدند که بیانگر ویژگی یا رفتاری باشد. صورتِ لاتینِ اسم ددلس (Daidalos) به‌معنای ''کارگر ماهر'' یا ''استادکار خوب'' یا ''صنعتکار عالی'' است (این عبارت آخر از رمان چهره... است که جویس آن را در فصل نهم، ''اسکلا و کریبدس''، هم تکرار می‌کند.) صورتِ لاتین اسم استیون (Stephanos) به‌معنای تاج یا حلقه‌ی گل است و با حلقه‌ی گلی که دور گردن گاو برگزیده برای قربانگاه می‌اندازند ارتباط دارد. ناگفته نماند که به دلیل همین رابطه‌ی معنایی، نام نخستین شهید مسیحی نیز سینت استیون است. استیون یهودی تحصیل‌کرده‌ای بود که در قرن اول میلادی به دین مسیح گروید و به دلیل خروج از دین یهود او را به قتلگاه بردند.» (هانت، ۲۰۱۱)

«در افسانه‌های یونان، ددلس استاد مجسمه‌سازی و نجاری بود که کارهایش را شاعران باستان، از هومر تا اوید (شاعر نامدار رومی ۴۳ پیش از میلاد)، نقل کرده‌اند. ددلس که به نوآوری مشهور بود، پس از آن‌که می‌شنود خواهرزاده‌اش، تالوس، مبتکر و نوآور موفقی شده است او را از روی حسادت می‌کشد و در نتیجه‌ی این آدم‌کشی از آتن به جزیره‌ی گاوپرستانِ کرت تبعید می‌شود. در آن‌جا به بارگاه شاه مینوس می‌رود و برای ملکه پنه‌لوپی گاوی مصنوعی می‌سازد تا عشق و میل فراوان او را به گاو نیمه‌ملکوتی ارضاء کند. سپس برای جا دادن فرزندان نیم‌گاو ـ نیم‌انسان او و پنه‌لوپی دهلیزهایی پنهان می‌سازد. اما وقتی خبر به شاه مینوس می‌رسد خشمگین می‌شود و او و پسرش را در این دهلیزها زندانی می‌کند. اوید در اثری به

نام *Metamorphoses* روایت می‌کند که وقتی استادکار و پسرش، ایکاروس (همانی که شبیه استیون در این رمان است)، در دام شاه مینوس (در کرت) گرفتار می‌شوند، استادکار دو جفت بال مصنوعی می‌سازد تا از زندان جزیره‌ی او آزاد شوند. ددلس به پسرش هشدار می‌دهد که زیاد اوج نگیرد تا مبادا بال‌های مومیایی او از نزدیک شدن به خورشید و گرمای آن آب شود. پسر غرق در لذتِ پرواز، پند پدر را فراموش می‌کند و به خورشید نزدیک می‌شود. با آب شدن بال‌هایش به دریا می‌افتد و غرق می‌شود. اگر استیونِ رمان یولسیز بیشتر به پسر شبیه است تا پدر، پس تلاشش برای پرواز به شکستی فاجعه‌آمیز خواهد انجامید تا به پیروزی.» (همان‌جا)

هانت در ادامه‌ی این موضوع می‌نویسد: «در رمان چهره... بازگویه‌ای است از جمله‌های اوید: ''فکرش را برای هنرهای ناشناخته به کار می‌بندد'' و با این دعا پایان می‌دهد: ''پدر پیر، استادکار پیر، مرا اینک و همیشه در وضعی به‌دردبخور قرار ده.'' منظور هر دو ددلس است. استیون ددلس خودش را هنرمندی ادبی می‌داند که آماده می‌شود تا بزرگ‌ترین اثر هنری ایرلند را بنویسد. می‌گوید: امیدوارم که روزی ''در کوره‌ی آهنگریِ روحم آن وجدان خلق‌نشده‌ی نژادم را شکل بدهم.'' در رمان چهره... استیون، از نظر استعداد هنری و استادی در حد استادکار افسانه‌ای یونان، پدر معنوی‌اش معرفی می‌شود. این‌که واقعاً چنین هنرمندی خواهد شد یا نه پرسشی است که یولسیز مطرح می‌کند، ولی پاسخ صریحی به آن نمی‌دهد.» (همان‌جا)

«هر دو داستان چهره... و یولسیز این پیش‌بینی را به ظهور می‌رسانند. در رمان قبلی، الگویی تکراری از پیروزی و شکست می‌سازد؛ اوج‌گیری و در پی آن، فرود. استیون اراده می‌کند که از روی دام‌هایی که در ایرلند برای گیر انداختن روحش گذاشته شده تا مانع پروازش شوند عبور کند. به پرنده‌های در پرواز نگاه می‌کند و به ''انسان قوش‌مانندی'' فکر می‌کند که نام او را دارد و برای فرار از زندان با بال‌های مصنوعی پرواز می‌کند. استیون آماده‌ی رفتن می‌شود: رفتن! رفتن! (به پاریس). اما در یولسیز او را می‌بینیم که به دابلن برگشته و دارد خزه‌های دریایی را از بال‌های شکسته‌اش می‌کَنَد. ناموفق است و هیچ‌کس او را هنرمند نمی‌داند و به‌زودی بی‌عشق و معشوق، بی‌خانه و بیکار می‌شود.» (همان‌جا)

به گفته‌ی دلینی، «در افسانه‌های یونان باستان آمده ددلس، که معنای استادکار مبتکر و نوآور می‌دهد، مجسمه‌هایی می‌ساخت و به آن‌ها زندگی می‌بخشید. بر پایه‌ی این‌که خود جویس هم یولسیز را به نوعی زندگی‌نامه‌ی خود می‌داند و استیون ددلس بازساخته‌ی شخصیت خود اوست، می‌توان گفت که او هم استادکاری است که انسان‌ها را می‌سازد و به آن‌ها روح و حیات می‌بخشد. سرزمین کرت در ایلیاد هومر این‌گونه وصف می‌شود: ''در کنار دریای تیره‌ی شرابی‌رنگ سرزمینی هست به نام کرت؛ سرزمینی غنی و زیبا که از هر سو موج‌ها آن را شسته‌اند.'' جویس هم ایرلندی است و ایرلند نیز از هر سو با امواج دریا شسته شده. او نیز، همچون ''استادکار نوآورِ'' اسطوره‌ای، دهلیزها و کلاف‌های سردرگمی از زبان ساخته است.» (۲۰۱۰)

۱۶. داکتیل عبارت است از یگان شعر، مرکب از یک هجای موکد و سپس دو هجای غیرموکد، یا رکن سه‌هجایی ضرب‌آغاز. گیفرد که درباره‌ی اسم «مَلِکی» تحقیق کرده، می‌نویسد: «این اسم هم به زبان عبری یعنی ''پیامبر من'' و بنا به انجیل عهد عتیق، مَلِکی پیامبری است که در قرن پنجم پیش از میلاد مسیح می‌زیسته و ظهور الیاس پیامبر را ''قبل از آمدن روز مهیب و عظیم خدا'' پیش‌بینی می‌کند. (مَلِکی ۴:۵) این اسم هم‌چنین یادآور مَلِکی کبیر، پادشاه ایرلند در پایان قرن دهم میلادی، است و دیگری سینت مَلِکی که بنا به سنت ایرلندی‌ها زمینه و استعداد پیامبری داشت.» (۱۹۸۹: ۱۴)

به گفته‌ی هانت، «هدف اصلی از انتخاب این نام این است که مالگن را پیامبری از جانب خدا معرفی کند.» (۲۰۱۱)

در این‌جا نویسنده برای کلمه‌ی «بز» واژه‌ی باک (buck) را آورده است که اسم دیگر مالگن است و در زبان انگلیسی یعنی «بز»، «گوزن نر»، «نوعی حیوان چهارپا شبیه به گوزن» و یا «مرد جوان شنگول یا قرتی.» (آکسفورد) به همین دلیل مالگن خودش را چابک و آفتابی، مثل گوزن، می‌بیند. این کلمه در جاهای گوناگون این اثر با معانی متفاوت آمده است. برای شرح بیشتر درباره‌ی نام «باک» پی‌نوشت شماره‌ی ۲۵۸ از فصل سه (پروتیوس) را بخوانید.

به گفته‌ی الیزابتا چِت‌کنی، وقتی مالگن اسم استیون را مسخره می‌کند با سکوت او روبه‌رو می‌شود و احساس می‌کند که باعث «دلخوری‌اش شده است. بنابراین، برای دلجویی از او خودش را هم در آن دسته از آدم‌ها جا می‌دهد که اسم عجیب دارند... و اسم خودش را هم با ضمیر انعکاسی (خود) مسخره می‌کند: ''مثل خود باک'' یا ''گوزن نر''، و از انتقال خوی انسانی خود به گوزن و خصیصه‌های حیوانی گوزن به خود لذت می‌برد.» (۲۰۰۷: ۴۵) در این‌جا، ترجمه‌ی کلمه‌ی (buck) به «گوزن» و یا آوردن آن به همان شکل «باک»، در هر صورت، یک وجه از وجوه معنا را از دست می‌دهد.

به گفته‌ی ای ال اپشتین، در اثری به همت و ویرایش کلایو هارت و دیوید هی‌من، «روشنایی از آنِ دشمن استیون است؛ گرت دیسی، مدیر مدرسه، ''محبوب آفتاب''، باک مالگ، ''چابک و آفتابی'' با ''موی روشن فرق سر نتراشیده'' و ''دندان‌های سفید براق...'' هینز، با چشم‌های مات دریایی... در واقع، همه‌ی دشمنان اصلی استیون نورانی و درخشانند و یا با رنگ‌های مات و روشن وصف می‌شوند. اما خود استیون کشش عجیبی به تیرگی دارد و این حس را از آغاز رمان چهره... نشان داده است. اکنون، این حس، او را از قهرمان‌های آفتابی با فلسفه‌های روزانه‌شان جدا می‌کند.» (۱۹۷۷: ۲۵)

در مورد «پژواکی از یونان باستان» پی‌نوشت شماره‌ی ۵۳ از همین فصل را بخوانید.

۱۷. همان‌طور که ملاحظه می‌کنید در این‌جا دو کلمه‌ی «یسوعی یأس‌آلود» که ترجمه‌ی عبارت «jesuit jejune» است دارای تجانس آوایی از نوع هم‌گونی آغازین است. کلمه‌ی jejune یعنی خسته‌کننده، ملال‌آور؛ و خام، که برای حفظ تجانس آوایی آن با کلمه‌ی یسوعی، به نزدیک‌ترین معنای ممکن با آن، یأس‌آلود، ترجمه کردم که با کلمه‌ی یسوعی تجانس آوایی داشته باشد.

۱۸. همان‌طور که اشاره شد، جویس شخصیت استیون را همانند خودش و شخصیت باک مالگن را مشابه شخصیت دوستش، گوگرتی، درآورده است. «شخصیت هینز (Haines) را نیز مشابه مهمان دیگرِ دوستش در آن برج، ریچارد سموئل شنوکِس ترنچ انگلوایرلندی، ساخته است. او و هم‌قطارانش می‌خواستند کشور را تا آن‌جا که ممکن است انگلیسی کنند و مذهب مردم را به پروتستان تغییر دهند. ترنچ دانشجوی دانشگاه آکسفورد بود و از پولدارهای انگلیس.» (هانت، ۲۰۱۱)

به گفته‌ی گیفرد، «la Haine به زبان فرانسه یعنی ''نفرت''،» که نماد نفرت استیون از هینز یا نفرت ایرلندی‌ها از انگلیسی‌هاست «یا نفرت خودِ هینز از یهودیان.» (۱۹۸۹: ۱۵-۱۴)

۱۹. «در مدت ۷۵۰ سالی که انگلیسی‌ها ایرلند را اشغال کرده بودند، ایرلندی‌ها واژه‌های گوناگونی برای مهاجمِ بیگانه ساختند که در این کتاب برخی از آن‌ها آمده است: ساکسون، خارجی، بیگانه، چهره‌های رنگ‌پریده، انگلیسی و سَسِناخ.» (هانت، ۲۰۱۷) در این‌جا کلمه‌ی «لَخت» در معنای شلی و سستی ناشی از سنگینی به‌کار رفته است. (م)

۲۰. به گفته‌ی دلینی، «این جمله سخن جُرج برنارد شا را تأیید می‌کند که می‌گوید: ''برای یک انگلیسی محال است که دهانش را باز کند و فرد انگلیسی‌زبان دیگری را از خودش متنفر نکند.'' منظورش این است که طبقه‌ی اجتماعی و اقتصادی آن‌ها در لهجه‌شان مشخص می‌شود. اما در مورد یک ایرلندی مثل جویس (در این داستان، استیون) که فردی فرهیخته است و با لهجه‌ی تحصیلکرده‌ی دابلنی حرف می‌زند، نمی‌توان طبقه‌ای اجتماعی و اقتصادی تعیین کرد.» (۲۰۱۰)

۲۱. به تأیید ریچارد دیوید المن (۱۹۷۶) «گوگرتی این اسم را روی خود جویس گذاشته است و ادای کلمه‌ی «کِنچ» صدای بریدن (قرچ) می‌دهد.» (۱۹۸۲: ۱۳۱)

سپس المن می‌نویسد: «در سپتامبر ۱۹۰۴ جویس چند روزی در این قلعه یا برج (واقع در جنوب دابلن) زندگی کرده است. فصل یک (تلماکس) از رمان یولسیز بالای این برج و یک طبقه پایین‌تر از آن یعنی اتاق نشیمن برج را به تصویر می‌کشد. حتا به تاریخچه‌ی نظامی این دژها هم اشاره می‌کند. البته جویس این برج را بیشتر به‌خاطر بن‌مایه‌ی نمادینش انتخاب کرده تا به دلیل تجربه‌ی زیستی‌اش در آن، با این هدف که رمانش را موازی با اودیسه‌ی هومر و هملت شکسپیر شروع کند. داستان هر دو اثر داستان زورسِتانی و انتقام است و هر دو در قصر سلطنتی ارباب قدرت رخ می‌دهند.» (همان‌جا)

۲۲. به گفته‌ی هانت، «در دنیای بیرون از داستان، شبی جویس در همان برج از پی اتفاقی بس وحشتناک بیدار می‌شود. ریچارد المن این حادثه را این‌گونه تعریف می‌کند: «جویس به خرج و رنج گوگرتی (در این برج) زندگی می‌کرده و چون گوگرتی نمی‌خواسته آبرو و اعتبار خودش را به خطر بیندازد و این فرصت را از دست بدهد که به‌عنوان شخصیتی خوب در داستان جویس ظاهر شود، (وقتی از دست جویس خسته می‌شود) او را علنی از برج بیرون نمی‌کند. در نیمه‌شب ۱۴ سپتامبر ۱۹۰۴ ترنچ، مهمان دیگر گوگرتی، ناگهان از خواب می‌پرد و فریاد می‌زند: ''پلنگ سیاهی می‌خواهد روی من بپرد'' و با هفت‌تیرش به آتشدان کنار تخت جویس شلیک می‌کند و سپس می‌خوابد. پس از مدتی بار دیگر جویس با فریاد او بیدار می‌شود. این بار می‌گوید: ''پلنگ سیاه. هفت‌تیرم کو؟'' گوگرتی هفت‌تیر را برمی‌دارد و می‌گوید: ''تکلیف پلنگ را به عهده‌ی من بگذار'' و بعد به کاسه‌بشقاب‌های بالای سر جویس شلیک می‌کند و آن‌ها را می‌شکند. خرده‌های بشقاب‌های شکسته روی سر او می‌ریزد. جویس وحشت‌زده فکر می‌کند که آن‌ها نقشه کشیده‌اند او را بیرون کنند. برای همین بلند می‌شود و در دل شب، پیاده به سمت دابلن می‌رود و فردای آن روز به دوستی یادداشتی می‌نویسد و از او می‌خواهد که به برج برود و وسایلش را جمع کند. این حادثه سبب می‌شود که جویس برای بار دوم و این بار برای همیشه (با نورا بارنکُل، همسر آینده‌اش) دابلن را ترک کند. چند سال بعد، ترنچ شاید با همان هفت‌تیری که قصد داشت سر جویس را نشانه برود، سر خودش را نشانه می‌رود و خودکشی می‌کند.» (۲۰۱۱) استیون (جویس) نمی‌خواهد اولین نفری باشد که برج را ترک می‌کند، زیرا با اخلاق پشت‌سرگویی مردم دابلن آشناست و می‌داند که هر کس زودتر از آن‌جا برود، فردا بر سر زبان‌ها خواهد بود و نقل مجلس مردم دابلن. به همین دلیل از مالگن می‌پرسد: ''هینز (ترنچ) تا کی در این برج می‌ماند؟''» (دلینی، ۲۰۱۰)

۲۳. به گفته‌ی هانت، «عبارت ''من قهرمان نیستم'' نخست اشاره‌ای است به ترس کشنده‌ی استیون از آب و روی‌هم‌رفته خوی ستیزه‌گریزی او. از سوی دیگر، به اسم اولیه‌ی داستانی او نیز برمی‌گردد. وقتی جویس در آن برج با گوگرتی زندگی می‌کرد، روی کتابی کار می‌کرد به نام قهرمان استیون، رمان ـ زندگی‌نامه‌ای بلند و ناتمام که سرانجام جویس با استفاده از مواد خام آن، رمان چهره... را نوشت.» (هانت، ۲۰۱۱)

هانت در ادامه می‌نویسد: «گوگرتی از سال ۱۸۹۸ تا ۱۹۰۱ دست‌کم چهار نفر را از غرق شدن نجات داد. در نوامبر ۱۹۲۲، فرمانده جناحی از ارتش جمهوری‌خواه ایرلند که با پیمان‌نامه‌ای میان ایرلند و بریتانیای کبیر مخالفت کرد، کشتن سناتورهای دولت آزاد ایرلند را روا دانست. یکی از این سناتورها گوگرتی بود. دو ماه بعد، سربازهای ارتش او را دزدیدند و در خانه‌ای نزدیک Chapelizod نگهش داشتند. او که می‌دانست ممکن است به‌زودی اعدام شود، وانمود کرد اسهال دارد. پس به او اجازه دادند که به باغ برود. او هم از فرصت استفاده کرد و گریخت. به رودخانه‌ی لیفی پرید و تا فینیکس پارک شنا کرد و بدین‌گونه از مرگ خلاصی یافت. در یولسیز بارها به این قهرمان آب اشاره می‌شود.» (همان‌جا)

در اثری به نام نامه‌های انتخابی جویس به ویرایش المن می‌خوانیم: «در سال ۱۹۰۵، جویس وقتی هنوز روی داستان قهرمان استیون کار می‌کرد در نامه‌ای به برادرش، استَنِس‌لاس، نوشت: ”اما شک ندارم که تمام ساختار قهرمانی و قهرمان‌بازی دروغ محض بوده است و خواهد بود.“» (۱۹۷۵: ۱۹۲) به گفته‌ی هانت، «عقیده‌ی جویس درباره‌ی قهرمان عوض نشد. البته به جای استیون ددلس، لیوپولد بلوم را قهرمان داستانش کرد و بلوم هم بنا به معیار حماسه‌های یونان باستان و به‌عمد ضدقهرمان است. الگوهای قهرمانی در سراسر کتاب، از ورزشکاران گرفته تا جنگاوران، تابع نگاه موشکافانه‌ی کنایه‌آمیز است و در فصل دوازده (سایکلوپ‌ها)، ”قهرمانی“ کاملاً مسخره می‌شود. در این اثر، ظاهراً این پرسش در مورد استیون مطرح نیست که آیا او یک قهرمان است یا نه، بلکه سؤال این است که آیا او یک شکست‌خورده‌ی تمام‌عیار است یا نه.» (۲۰۱۱)

۲۴. در این‌جا باک مالگن واژه‌ای به کار می‌برد که در همه‌ی لغتنامه‌ها به‌معنای «بروبیا» یا «جنب‌وجوش» است و در واژه‌نامه‌ی آکسفورد در اینترنت هم به‌معنای «تند دویدن» ثبت شده. هیچ‌یک از این معانی راضی‌ام نمی‌کرد، زیرا با جمله‌های پس و پیش آن هیچ‌گونه پیوند معنایی نداشت. با تحقیق و تفحص در واژه‌نامه‌ها و فرهنگ‌نامه‌های زبان گیْلیک ایرلندی دریافتم که برابرنشین تحت‌اللفظی این واژه «اسهال» است که بی‌شک هنوز نمی‌تواند برابرنشین درستی باشد. سرانجام به فرهنگ‌نامه‌ی گویش انگلو – ایرلند در کارهای جویس نوشته‌ی ریچارد وال (۱۹۸۶) با نام *An Anglo-Irish Dialect Glossary for Joyces Works* رسیدم که این واژه را در معنای مجازی «چرند و پرند، مزخرف و سخن چرت» آورده است که بی‌گمان، بنا به شیوه‌ی حرف زدن و رفتار مالگن، به خوبی در این متن می‌نشیند. هم‌چنین، برای امانت‌داری عبارت «باد معده» را که معنای مجازی آن «سخن پوچ» است، برابرنشین آن گذاشتم. (م)

۲۵. جویس بسیاری از واژه‌های دو بخشی را به‌صورت یک کلمه آورده است. به همین دلیل، در متن فارسی هم هر جا که میسر بوده این موضوع رعایت شده است؛ مثلاً دستمال‌دماغ یا کهنه‌عن‌دماغ. (م)

۲۶. «با توجه به ارتباط فرهنگ دیرپا و هزارساله‌ی ایرلند با رنگ سبز، شاید مالگن دارد به جنبش ملی – فرهنگی چند دهه‌ی اخیر اشاره می‌کند که به نام جنبش احیای ادبیات و فرهنگ و زبان ایرلند معروف بود. نویسندگان ایرلندی که از تلاشگران این جنبش بودند، سازمان‌های ادبی گوناگونی تأسیس کردند. هدف این جنبش زنده کردن خط و زبان و فرهنگ گیْلیک و مقابله با خط و زبان و فرهنگ انگلیسی بود یا به‌عبارت دیگر، رنسانس ایرلندی. این احیای فرهنگ و زبان پدیده‌ای بود از دو دهه‌ی پایانی قرن نوزدهم و دو دهه‌ی آغازین قرن بیستم که با نویسندگانی مثل ویلیام باتلر ییتس، جُرج مور، داگلاس هاید، لیدی گرگوری و جان سینگ شناسایی می‌شد.» (هانت، ۲۰۱۱)

«جویس در غربت زندگی می‌کرد، اما درباره‌ی زندگی در ایرلند و فرهنگ مردم آن می‌نوشت. با این حال معتقد بود که کشورش برای پیدا کردن جایگاه درست خود در جامعه‌ی جهانی نباید به بازگشت به

زبان و اسطوره‌های گذشته‌اش روی آوَرَد.» (همان‌جا)

۲۷. «الجی یا الجرنون چارلز سوین‌برن (۱۸۳۷-۱۹۰۹)، شاعر قرن نوزدهم نورث‌آمبرلند، در شعری به نام The Triumph of Time این بیت شعر را می‌نویسد: مادر عزیز بزرگوار: ''به مادر عزیز بزرگوار برمی‌گردم/ دریا، مادر و عاشق انسان / نزد او می‌روم، من و هیچ‌کس دیگر/ نزدیکش می‌شوم...''» (هانت، ۲۰۱۷)

«در سال ۱۹۰۴، ییتس لقب ''پادشاه گربه‌ها'' را به سوین‌برن، بزرگ‌مرد آوانگارد قرن نوزدهم، داد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۵) در سال ۱۹۰۹، پس از مرگ او، ییتس که در آن زمان سی و هشت ساله بود به خواهرش گفت: اینک «من پادشاه گربه‌هایم.» حکایت شده است که روزی مردی مسافر از سرزمینی می‌گذشت و به گربه‌ای رسید یا صدای گربه‌ای را شنید که به او می‌گفت: «به فلانی (نامی ناآشنا برای مرد) بگو که بهمانی (این نیز ناآشنا برای او) مُرد.» نمونه‌ی دیگر این حکایت این‌گونه است که مرد مسافر گروهی از گربه‌ها را می‌بیند که گربه‌ای مرده را بر سر دست می‌برند تا خاک کنند، و می‌گویند: این «پادشاه گربه‌ها»ست. مرد که به خانه می‌رسد داستان را تعریف می‌کند و می‌شنود که گربه‌ی خودش می‌گوید: «پس من پادشاه گربه‌هایم» و از لوله‌ی بخاری بالا می‌دود و دیگر برنمی‌گردد. (م)

۲۸. «در این بخش از فصل یک (تلماکس) با ویژگی دیگری از زبان جویس آشنا می‌شویم که در رمان چهره... آغاز می‌شود و تا پایان یولسیز ادامه می‌یابد. با موجی از واژه‌ها روبه‌رو می‌شویم که یکی از پی دیگری می‌آید و پیوندی با واژه‌ی پیشین یا پسین دارد یا همان مراعات نظیر است که سبب تداعی معانی می‌شود: دریای سبزِ مف بی‌درنگ به زرداب سبزرنگی پیوند می‌خورد که مادر استیون در کاسه‌ای استفراغ می‌کند، سپس مادرِ استیون به میان گفت‌وگوی آن‌ها می‌آید، زیرا مالگن دریا را ''مادر عزیز بزرگوار'' می‌نامد. دریای سبز ''کاسه‌ای از آب تلخ''، مثل همان چیزی که کنار تخت مادر استیون بوده، و آب‌ها تلخ‌اند نه فقط به این دلیل که یادآور رنج مادر استیون است بلکه به این خاطر که شعر دبلیو بی ییتس را هم به یادش می‌آورد. همان شعری که بر بالین مادر در حال مرگش خوانده است: ''عشق رازی تلخ است.''» (هانت، ۲۰۱۷)

۲۹. به گفته‌ی هانت، «scrotumtightening از واژه‌های خودساخته‌ی جویس است: انقباض بیضه یا کوچک شدن بیضه. از نظر فیزیولوژی چند عامل باعث جمع‌شدن یا کوچک شدن موقت بیضه در مردان می‌شود: ترس، سرما یا حتا استفراغ. در این پاراگراف ما هر سه عامل را داریم: ترس استیون از آب، استفراغ مادرش و سرمای آب دریا که پس از شنا سبب انقباض بیضه‌ها می‌شود.» (۲۰۱۷)

۳۰. هانت در این باره می‌نویسد: «عبارت Epi oinopa ponton که اغلب در اودیسه تکرار می‌شود، به این معناست: ''بر دریای شرابی تیره'' و عبارت مالگن (سبز مف) اشاره‌ای کنایه‌آمیز است به این حماسه‌ی ستوده‌ی هومر و دریای رنگارنگ (شرابی تیره‌ی) آن. در فصل سه (پروتیوس) بار دیگر استیون این عبارت را به یاد می‌آورد و هر چه داستان پیش می‌رود استیون بیشتر در آن غور می‌کند.» (۲۰۱۱)

پی‌نوشت شماره‌ی ۲۹۳ از فصل سوم (پروتیوس) را بخوانید.

«''دریای شرابی تیره'' یکی از عبارت‌های پرشمار وصفی تکرارشونده است که شاعران هومری برای پر کردن فضاهای خالی از آن استفاده می‌کردند و رامشگران دیگر سنن باستانی نیز هنگام بداهه‌پردازی، این قبیل شیوه‌های خاص را به کار می‌گرفتند.» (هانت، ۲۰۱۱)

دلینی: «رنگ ''سبز'' رنگ ملی ایرلند است و جویس با این عبارت که در دهان مالگن می‌گذارد،

بی‌شک می‌خواهد او را نزد ایرلندی‌ها خوار کند.» (۲۰۱۰)

۳۱. به گفته‌ی هانت، «تورنتن واژه‌ی Thalatta را در یک اثر تاریخی هفت‌جلدی به نام آناباسیس نوشته‌ی زنوفن می‌یابد. این اثر درباره‌ی لشکرکشی کورش جوان یا کورش کهتر (پسر داریوش دوم در سال ۴۰۱ پیش از میلاد) است.» (۲۰۱۱) به گفته‌ی حسن پیرنیا، «کورش کهتر در زمان زندگی پدرش فرمانداری سواحل و مناطق یونانی‌نشین آسیای صغیر را به عهده داشت. وقتی متوجه شد که حکومت‌های هخامنشی به دلیل بی‌اعتنایی‌ها و بی‌تجربگی‌ها و بی‌کفایتی‌های پادشاهان متأخر، از جمله برادرش اردشیر دوم، در سراشیب سقوط و اضمحلال قرار گرفته، به‌منظور به چنگ آوردن تاج‌وتخت برادرش، اردشیر دوم، با ده هزار سرباز یونانی به ایران حمله کرد. اما در این نبرد کشته شد و سربازان در پی از دست دادن سردار خود از ادامه‌ی جنگ دلسرد شدند و به یونان بازگشتند.» (۱۳۸۸)

زنوفن خود یکی از آن سربازان بود یا سردار گروهی از سربازان. وقتی سربازان در راه برگشت به یونان، دریای سیاه را دیدند، از خوشحالی این‌که از مرگ حتمی نجات یافته‌اند این عبارت را به زبان آوردند:

Thalatta! Thalatta! یعنی دریا... دریا! (م)

«یادآوری این حادثه‌ی بزرگ و ارجاع‌های جویس به اودیسه، بیش از پیش بیانگر آن است که یولسیز به‌گونه‌ای در حال بازسازی دنیای یونان باستان است. مالگن با استفاده از واژه‌های پیروزمندانه‌ی تاریخ‌نگار یونانی، زنوفن، و نیز رابطه‌اش با استیون، نقش آنتینوس (رهبر خواستگاران پنه‌لوپی) را بازی می‌کند؛ کسی که تلماکس باید با او بستیزد و نابودش کند.» (هانت، ۲۰۱۱)

۳۲. «لنگرگاهی در ساحل جنوبی خلیج دابلن که در یک مایلی شمال شرقی برج مارتلو واقع است. هر صبح و شام (سر ساعت ۸:۱۵)، کشتی‌های تندروِ نامه‌رسان، انگلستان را در همین بندرگاه به ایرلند مرتبط می‌کردند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۵)

۳۳. به گفته‌ی دلینی، ”Our mighty mother“ «عبارتی است از شاعر دیگر ایرلندی به نام جُرج ویلیام راسل با نام مستعار A. E. (اِیْ ای).» (۲۰۱۰)

گیفرد در این باره می‌نویسد: «راسل در مقاله‌ای در سال ۱۹۰۴ با نام ”مذهب و عشق“ مادر مقتدر را همان طبیعت وصف می‌کند و در شعری با عنوان To One Consecrated می‌گوید: ”...مادر مقتدر تو را شیر داد/ از سینه‌ای که از خلوتگهان رمزآمیزش پر می‌شد/ ...“» (۱۹۸۹: ۱۵)

در این‌جا همان تداعی معانی را به شکلی زیرکانه و ظریف درمی‌یابیم: دریا، مادری مقتدر، مادر طبیعت، مادر استیون. بار دیگر موازی‌سازی یولسیز با اودیسه‌ی هومر. دو بخش اول اودیسه نیز درباره‌ی پنه‌لوپی، زن اودیسیوس و مادر تلماکس، است. (م)

درضمن جویس از کلمات متجانس mighty mother استفاده کرده که این هم‌آغازی در ترجمه نیز رعایت شده است. (م)

۳۴. یولسیزشناس‌ها بر سر صفتی که برای چشم‌های مالگن به کار می‌رود اختلاف نظر دارند. برخی چون هانت (۲۰۱۱) معتقدند که «جویس چشم‌های او را درشت (great) وصف می‌کند» و برخی مانند گبلر (۱۹۸۶) عقیده دارند که «خاکستری‌رنگ (grey) است.» هانت می‌نویسد: «great searching-eyes یا چشم‌های درشت جست‌وجوگر مالگن یکی از بسیار چشم‌هایی است که خواننده در داستان با آن روبه‌رو می‌شود. مهم‌ترین راه‌های دسترسی عینی ما به شخصیت‌های یولسیز یکی از راه وصف چشم‌های

آن‌هاست و دیگری از راه وصف لباس آن‌ها. در ضمن، از راه توصیف چشم شخصیت‌ها به ذهن آن‌ها نزدیک می‌شویم. برخی چون گبلر به جای great واژه‌ی grey یا خاکستری‌رنگ را گذاشته‌اند و به همین دلیل او را به آتنا در اودیسه تشبیه کرده‌اند. اما جویس در جایی از همین فصل چشم‌های او را آبی دودی تعریف می‌کند که شاید بتوان گفت مایل به خاکستری، نه خاکستری. تشبیه مالگن به آتنا چندان پذیرفتنی نیست، چون مالگن نمی‌تواند هم حامی استیون باشد (مثل آتنای اودیسه) و هم مثل آنتینوس، آنتاگونیست او.» (۲۰۱۱)

۳۵. «منظور این است که اگر خدا آفریننده است و زندگی می‌دهد، پس خود او هم می‌کشد و زندگی را می‌گیرد.» (هانت، ۲۰۱۳)

۳۶. اشاره‌ای است به سرپیچی استیون ددلس از دعا کردن برای مادرِ در حال مرگش. این بخش در رمان چهره... آمده است.

«جویس این جمله را بر اساس گفته‌ی گوگرتی نوشته است. گوگرتی به همه‌ی آشنایانش گفته بود که ''جویس دیوانه است، چون باورهایش را به مادرش گفته.''» (هانت، ۲۰۱۱)

المن درباره‌ی بیماری مادر جویس می‌نویسد: «ترس مادرش از مرگ او را به یاد بی‌ایمانی پسرش می‌اندازد. از این رو روزهای پس از عید پاک می‌کوشد تا او را وادار کند به اعتراف و رفتن به مراسم عشای ربانی، اما جویس نمی‌پذیرد. مادرش گریه می‌کند و صفرای سبز بالا می‌آورد. اما او تسلیم نمی‌شود. خاله‌اش، جوزفین موری، او را سرزنش می‌کند.» (۱۹۸۳: ۱۲۹) چهار ماه بعد، «وقتی مادر جویس به کما می‌رود و خانواده دور تخت او زانو می‌زنند، جان موری، دایی جویس، می‌بیند که باز هم جیمز از زانو زدن خودداری می‌کند. اما با آن‌که خودش حاضر به نمایش دروغین نمی‌شود، به عقاید دیگران احترام می‌گذارد و پس از مرگ مادر به خواهر نه ساله‌اش، می‌بل، دلداری می‌دهد. روی پله‌ها کنار او می‌نشیند. دستش را دور گردنش می‌اندازد و می‌گوید: ''تو نباید گریه کنی. مادر در بهشت است و حالا از همه‌ی روزهای زندگی‌اش در دنیا خوشحال‌تر است. گریه‌ی تو می‌تواند این خوشحالی را خراب کند. هر وقت گریه‌ات گرفت، به یاد این باش. می‌توانی برایش دعا کنی. او همین را دوست دارد، اما گریه نکن.'' استیون ددلس نسبت به مادرش همان‌قدر حساس بود که جویس نسبت به خواهرش.» (۱۹۸۳: ۱۳۶) جویس در ماه اوت ۱۹۰۴، در نامه‌ای به نورا نوشت: ''به‌نظرم مادرم از رفتار بد پدرم مرد، از سال‌ها رنجی که به او داد، از بدبینی صریح من. وقتی به صورتش در تابوت نگاه کردم... احساس کردم به صورت یک قربانی نگاه می‌کنم و به سیستمی که او را قربانی کرد ناسزا گفتم.''» (۱۹۸۳: ۱۶۹)

۳۷. به گفته‌ی هانت، «مالگن به استیون می‌گوید: ''من هم به اندازه‌ی تو هایپربوریان‌ام (hy-perborean) یا هیپربوریان.'' فردریک نیچه به مردانی که خود را از باورهای مسیحی و متافیزیک آزاد می‌کردند، اوبرمانش یا ابرمرد می‌گفت و در بخش اول کتابش آن‌ها را هایپربوریان می‌خواند، که در اسطوره‌ی یونان به هر یک از ساکنان بخش شمالی گفته می‌شد و تحت‌اللفظی یعنی ورای باد شمال (در افسانه‌های یونان باستان، بوریاس خدای باد است.) شماری از نویسندگان یونان باستان خانه‌های مردم هایپربوریان را نوعی بهشت معرفی کرده‌اند، با بهاری جاودانه و خورشیدی همیشه‌تابان و جوانیِ پایدار. این افسانه در قرن نوزدهم معروف شده بود و احتمالاً از راه‌های مختلف به گوش جویس رسیده بود، اما محتمل‌ترین راه می‌تواند نیچه باشد.» (۲۰۱۱)

تورنتن کاربرد خود فیلسوف (نیچه) از این واژه را در اثری به نام *The Antichrist* (۱۸۹۵) می‌یابد:

«بگذار با خودمان رودررو شویم. ما هایپربوریان‌ایم و خوب می‌دانیم که زندگی‌مان چه‌قدر ریشه‌ی تاریخی دارد. نه از راه خشکی و نه از راه دریا راه‌مان را به سرزمین هایپربوریان نمی‌یابیم ـ پیندار (شاعر یونانی) درباره‌ی ما می‌داند. ورای شمال، یخ و مرگ — زندگی‌مان، شادی‌مان. ما شادی را کشف کردیم، راه‌مان را می‌دانیم و آن را از پیچ و خم هزاران سال یافتیم.» (۱۹۶۸)

گیفرد اضافه می‌کند که «این صفت در اثری به نام *The Will to Power* در تاریخ ۱۸۹۶ استفاده شده است تا ابرمرد را ترسیم کند. فلسفه‌ی ضدمسیحی نیچه بی‌شک زمینه‌ساز دیدگاه مالگن و سخن اوست، زیرا مالگن درباره‌ی مقاومت استیون در اجرای خواسته‌ی مادرش و خواندن دعایی مسیحی نظر می‌دهد.» (۱۹۸۹: ۱۵)

دلینی معتقد است که «هایپربوریان کسی است که خارج از معیارها و هنجارهای اجتماعی زندگی می‌کند.» (۲۰۱۰)

۳۸. در این‌جا جویس از واژه‌ی Mummer (مامر) استفاده کرده است. مامر به‌معنای بازیگری است که در جشن‌ها و مراسم ایام کریسمس جامه‌ی ویژه می‌پوشد و نقاب به چهره می‌زند. به گفته‌ی هانت، «این‌ها بازیگرانی بودند که در خیابان‌ها، متل‌ها و جاهای عمومی یا در خانه‌های مردم نمایشنامه‌های کمدی بازی می‌کردند. معمولاً داستان بازی‌شان حول و حوش مردن و زنده کردن کسی می‌چرخید. قهرمان جوانی کشته می‌شد و پزشکی او را زنده می‌کرد. این نمایش برگرفته از بازی‌های نمایشی اقوام سکولار در عصر میانه است که به آئین مذهبی کارناوالی دیگر مانند رقص‌های مورها مربوط است، اما با نمایش‌هایی که کلیسا بانی آن‌ها بود فرق دارد. اغلب برای گدایی بود و بازیگران، معمولاً در ایام کریسمس، ماسک به چهره می‌زدند و در لباس ناشناس به خانه‌های اشراف می‌رفتند تا شاید اعانه‌ای دریافت کنند. مامری تا اوایل قرن بیستم هم ادامه داشت.» (۲۰۱۱)

فرنسیس جنت فچ در پایان‌نامه‌ی دکترایش با عنوان جیمز جویس، دوست‌داشتنی‌ترین مامر همه‌ی دوران می‌نویسد: «بازیگریِ دلقک‌گونه‌ی استیون هنگام سخنرانی شکسپیری او (در فصل اسکلا و کریبدس) نمایش داده می‌شود.» او هم‌چنین می‌نویسد: «اسم استیون نیز با این نمایش کمدی پیوندی خاص دارد، زیرا روز ۲۶ دسامبر در ایرلند به روز سینت استیون معروف است و در این روز، بنا به آداب و رسوم ایرلند، بیشترین نمایش کمدی مامری اجرا می‌شود.» (۱۹۸۹: ۱۵)

«مالگن معتقد است که استیون به جای زندگی کردن، نقش آن را بازی می‌کند و صورت واقعی‌اش را با ماسک پوشانده است. از سوی دیگر، بن‌مایه‌ی نمایشنامه‌هایی که مامرها بازی می‌کردند، کشتن و بازگرداندن به زندگی بود، و مالگن معتقد است که استیون مادرش را کشته و به همین دلیل او را مامر می‌نامد.» (دلینی، ۲۰۱۰)

کلمه‌ی مامر را به دلیل بار فرهنگی و تاریخی پیچیده‌اش به‌صورت آوایی ترجمه کردم.

۳۹. به گفته‌ی هانت، «رمان یولسیز، بیش از هر واقعیت انسانی دیگری، درباره‌ی عشق است؛ عشقی جنسی. ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴ همان روزی است که جویس برای قدم زدن با نورا بارنکل به ساحل سندی‌مونت می‌رود و در آن‌جا نخستین تماس جنسی‌اش با نورا را تجربه می‌کند. در دنیای این رمان در همین روز، ناکامی رابطه‌ی جنسی بلوم و زنش مالی به اوج می‌رسد، به‌گونه‌ای‌که مالی با بلیزس بویلن رابطه برقرار می‌کند. در فصل یک (تلماکس)، جویس سربسته بحران ازدواج بلوم را به شخصیت جوان خودش در مسیر رشد و بلوغ ربط می‌دهد: ''درد، که هنوز درد عشق نبود، قلبش را آزرد.''» (۲۰۱۱)

پی‌نوشت شماره‌ی ۱۹۶ از فصل سوم (پروتیوس) را بخوانید.

۴۰. «جان بارگر در سال ۱۹۰۸ جویس را دیده بود که در دفترچه‌ی یادداشتش این جمله را می‌نویسد: پس از مرگش بی‌صدا به خوابم آمد...» (هانت، ۲۰۱۱)

دلینی درباره‌ی این جمله می‌گوید: «یکی از بن‌مایه‌های یولسیز با یکی از بن‌مایه‌های هملت پیوند دارد: سرگردانی روح و حضورش در دنیای زندگان. شباهت‌های زیاد استیون به هملت، و دوست هملت به دوست استیون (مالگن)، که هر دو بیشتر دوست‌نما هستند تا دوست واقعی، روح پدر هملت و روح مادر استیون و ریزه‌کاری‌های دیگرِ پیوند داستان یولسیز به نمایشنامه‌ی هملت را آشکارتر می‌سازد.» (۲۰۱۰)

۴۱. هانت معتقد است که «Dogsbody در انگلیسی بریتانیایی به‌معنای پایین‌ترین رتبه از رتبه‌های اداری است، مثل پادو.» (۲۰۱۱) ولی انتخاب واژه‌ای ترکیب‌یافته از انسان و حیوان در برابر این واژه را به این دلیل ضروری دیدم که به گفته‌ی جان هانت، «راوی بارها بدن انسان و سگ را در متن پیوند می‌دهد و حتا گاهی با بهره‌گیری از صنعت مراعات نظیر، Dogsbody را به God'sbody (جسم عیسی) تبدیل می‌کند، که اشاره‌ای است به قلب ماهیت در دین مسیحیت. همان دکترین تبدیل انسان پس از مرگ در مذهب مسیحی و قلب ماهیت (مثلاً نان و شراب در عشای ربانی به جسم و خون عیسی). استیون به‌رغم اعتقاد مسیحیان یا هگل معتقد است که زندگی به سوی مرگ می‌رود، متلاشی می‌شود و دوباره بازسازی می‌شود. هم‌چنان‌که در دین یهود آمده است که یهوه انسان را مانند خود آفرید: ''خدا انسان می‌شود، ماهی می‌شود، غاز می‌شود...'' اگر این منطق امکان خروج از دنیای مادی را سبب نشود، احتمال حضور معنوی در هستی مادی را مجاز می‌سازد: حیوانات، انسان‌ها و الوهیت ممکن است وجود داشته باشند و در یک دایره شناور باشند.» (همان‌جا) البته آشکار است که ترجمه‌ی کلمه‌ی Dogsbody (سگِ لش) نمی‌تواند همه‌ی منظور واژه‌ی اصلی را برساند و صنعت مراعات نظیر در آن لحاظ نمی‌شود تا به واژه‌ی دیگری (God'sbody) که مفهوم قلب ماهیت و دکترین تبدیل نان و شراب به جسم و خون عیسی را در خود دارد تبدیل شود.

(۲۰۱۱) درباره‌ی «خدا انسان می‌شود، ماهی می‌شود، غاز می‌شود...» پی‌نوشت شماره‌ی ۳۵۶ از فصل سه (پروتیوس) را بخوانید.

«این نام تحقیرآمیز که مالگن به استیون می‌دهد به هیچ‌وجه مناسب استیونِ تحصیلکرده نیست و او حتا از نظر ظاهر یا رفتار هم با چنین نامی هم‌خوانی ندارد. اما در این جابه‌جایی حروف (Dogsbody, God'sbody) نوعی سرپیچی از مذهب نیز نهفته است.» (دلینی، ۲۰۱۰)

۴۲. مشاهده می‌کنیم که در این‌جا، «باک مالگن به صورتش در آینه» چیزی می‌گوید. در این اثر، مکرر با کیفیت انسان‌انگاری یا جان‌بخشی مواجه می‌شویم و به اعضای بدن تجسم انسانی داده می‌شود. در فصل دو (نستور) وقتی تالبوت به استیون درس پس می‌دهد، می‌خوانیم: «تالبوت به جلو خم شد و به‌سادگی پرسید: چی، آقا؟ دستش کتاب را ورق زد.» این کیفیت در متن ترجمه نیز رعایت شده است. برای شرح بیشتر پی‌نوشت شماره‌ی ۲۵۳ از فصل پنج (لوتس‌خواران) را بخوانید.

از نظر هانت، «رفتار استیون یادآور هملت است که بر پوشیدن لباس سیاه و سوگواری برای پدرش پافشاری می‌کرد. در قرن نوزدهم و در میانه‌ی دوره‌ی ویکتوریایی، فرزند پسر باید پس از مرگ مادرش تا یک سال و یک روز کت و شلوار و کفش و کراوات سیاه می‌پوشید و از حضور در جامعه خودداری می‌کرد. استیون هم باید یک سال در سوگ مادرش سیاه بپوشد، و شلوار طوسی‌رنگی که مالگن به او پیشنهاد

می‌دهد برایش مناسب نیست.» (۲۰۱۱)

۴۳. به گفته‌ی گیفرد، «هتل رستوران شیپ در شماره‌ی ۵ خیابان ابی پایینی است در ربع شمال شرقی دابلن، تقریباً نزدیک لیفی.» (۱۹۸۹: ۱۵) هانت درباره‌ی این بیماری می‌نویسد: «General Paralysis of the Insane یا به طور خلاصه .G.P.I به‌معنای فلج فراگیر جنون است؛ اصطلاحی پزشکی برای بیماری سیفلیسِ سیستم عصبی مرکزی.» (هانت، ۲۰۱۱) و به گفته‌ی گیفرد، «اسم صحیح آن فلج خفیف عقل بوده است.» (۱۹۸۹: ۱۵) هانت در ادامه می‌نویسد: «جویس در مراوده‌هایش با دانشجویان پزشکی دیده است که آن‌ها به شوخی این اصطلاح (.G.P.I) را برای آدم‌های عجیب‌وغریب و غیرعادی استفاده می‌کنند.» (۲۰۱۱)

«حتا گاهی گفته شده (به‌ویژه از زبان کَتلین فریس در اثری به نام *James Joyce and the Bur-den of Disease*) که خود جویس هم به نوع خفیف این فلج مبتلا بوده است. فریس می‌گوید، احتمالاً بیماری روانی دخترش لوچیا جویس که در سال ۱۹۳۰ اسکیزوفرنیا گزارش شده، با این مشکل جویس رابطه‌ای ژنتیک داشته است. اما فلج عصبی سیفلیس مشکل بسیار مهم‌تری است و می‌تواند از راه آمیزش منتقل شود. لوچیا یک بار به پدرش گفته بوده که سیفلیس دارد. در واقع ، فریس رد پای این بیماری را در شخصیت‌های تخیلی جویس می‌یابد: در استیون و بلوم درجه‌هایی از این بیماری دیده می‌شود (سفتی بدن هنگام راه‌رفتن، بینایی ضعیف، مشکلات گوارشی، توهم).» (همان‌جا)

«فردی که مالگن این جمله را — استیون بیماری سیفلیس دارد — از او نقل قول می‌کند، کسی است که با دکتر کانلی نورمن، رئیس بیمارستان، کار می‌کند و شاید دانشجوی پزشکی باشد.» (دلینی، ۲۰۱۰) اما سیفلیس عصبی که در رمان لطیف است شب (اف اسکات فیتزجرالد) هم بارها به آن اشاره شده، چون پایه‌ی علمی ندارد، در فهرست بیماری‌های پزشکی مدرن ثبت نشده است. (م)

در شخصیت‌های داستانی جویس، علاوه بر سیفلیس، عدم تعادل روانی هم دیده می‌شود. (م)

۴۴. «Dottyville اسم مسخره‌ای برای مرکز روانی ریچموند در شمال غربی دابلن است. کانلی نورمن، روان‌پزشک معروف ایرلندی، از سال ۱۸۸۶ تا ۱۹۰۸ مدیر آن بیمارستان بود. علاقه‌ی جویس در رمان‌هایش به جنون همپای علاقه‌ی ایرلند برای درمان جنون است. کشوری که پیشینه‌ای درازمدت در ساختن بیمارستان‌های روانی برای مراقبت از بیماران روانی دارد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۵)

۴۵. به گفته‌ی هانت، «تصمیم جدی مالگن که برای ایرلند کاری بکند (که آن را جلوتر به زبان هم می‌آورد: ”برای این جزیره کاری بکنم، یونانی‌اش کنم“) او را به پیامبری تبدیل می‌کند که با مسیح سر ناسازگاری دارد. راوی با معرفی او به‌عنوان پیام‌آور، این فرضیه را تأیید می‌کند: آینه را نیم‌چرخی در هوا گرداند تا زیر پرتوهای خورشید که حالا روی دریا تابیده بود، پیامش را به آن سوی مرزها مخابره کند.» (۲۰۱۲)

۴۶. بنا به بررسی‌های هانت (۲۰۱۷)، «استیون که خودش را در آینه‌ی مالگن می‌بیند به یاد دو بیت شعر معروف رابرت برنز، شاعر اسکاتلندی می‌افتد (با عنوان *On a Louse: On seeing one on a lady's bonnet at church*): ”آن‌گونه خود را ببینیم که دیگران می‌بینند...“ برنز معتقد است که مردم می‌توانند خودشان را مثل شیئی بیرونی ببینند، زیرا واقعیت وجود ما هرگز دقیق به پای برداشت خودپسندانه‌ی ما از خودمان نمی‌رسد. دمی پس از این‌که استیون به تصویر خودش در آینه نگاه می‌کند و به یاد شعر برنز می‌افتد و می‌گوید تصویر توی آینه هم ”همین را از من می‌پرسد“ (چه کسی این صورت را برای من

انتخاب کرد...)، مالگن به دیدگاه اسکار وایلد درباره‌ی آینه اشاره می‌کند که معنای دیدگاه ناخرسندی از خود دارد.»

پی‌نوشت بعدی (شماره‌ی ۴۷ از همین فصل) را بخوانید.

این حادثه یک بار دیگر در رمان چهره... برای استیون رخ می‌دهد. در آن‌جا استیون شپشی را با دو انگشت، روی گردنش می‌کشد و بعد با تصور این‌که شپش‌ها به او هجوم آورده‌اند، به ارزش آگاهی و هوشیاری بی‌مانند خود شک می‌کند. برنز هم افکار مشابهی دارد و معتقد است که نقطه‌ضعف‌های جسم باعث خواری و پست‌شماری ادعاهای ذهن می‌شود. این اتفاق هم‌چنین در فصل‌های هشت (لستریگون‌ها) و سیزده (ناسیکا) برای بلوم رخ می‌دهد. در لستریگون‌ها، مردانی را می‌بیند که غذایی بدترکیب را می‌بلعند و همان‌جا با خود فکر می‌کند: «آیا من این‌طوری‌ام؟ خودمان را آن‌طور ببینیم که دیگران ما را می‌بینند.» و در فصل سیزده (ناسیکا) مرد ناشناسی را می‌بیند و با خود فکر می‌کند که «او را تعقیب کنم تا در او احساس پوچی ایجاد کنم، همان کاری که امروز پسربچه‌های روزنامه‌فروش با من کردند... خودمان را آن‌طور ببینیم که دیگران ما را می‌بینند.» (م)

۴۷. به گفته‌ی گیفرد، برای کلمه‌ی کلفت از واژه‌ای skivvy «به‌معنای کلفت پرکار و همه‌کاره استفاده کرده است.» (۱۹۸۹: ۱۵) و به گفته‌ی هانت، «با وظایفی که برای سگ لش در نظر گرفته می‌شود و مالگن چند دقیقه پیش به استیون تخصیص داد تفاوتی ندارد.» (۲۰۱۱)

«این دعایی از انجیل است: ''ما را از وسوسه دورکن و از شیطان رهایی ده.''» (همان‌جا)

۴۸. «مالگن با این جمله‌اش هم به رفتار و هم به ظاهر زن خدمتکار توهین می‌کند.» (هانت، ۲۰۱۷)

«اورسولا یکی از زنان مقدس و شهید مسیحی قرن سوم میلادی بود که برای ستایشِ باکرگی به ازدواج اعتقاد نداشت و یازده هزار زن باکره را در اروپا با خود همراه کرد.» (همان‌جا)

تورنتن در اثری به نام زندگی مقدسان (۱۸۴۶) اثر آلبِن باتلر، چنین یافته است که «اورسولا ''الگویی است برای آن‌هایی که می‌خواهند نوجوانان را در جهت پاکی و ایمان تعلیم دهند.'' اما بی‌شک مالگن ترجیح می‌دهد که تعلیم نیابد.» (۱۹۶۸)

۴۹. به گفته‌ی تورنتن، «جمله‌ی ''خشم کالیبان...'' اشاره‌ای است به پیش‌درآمد اثری به نام *The Picture of Dorian Gray* (۱۸۹۱) نوشته‌ی فن دی سیکل، نویسنده‌ی ایرلندی. و هم‌چنین از ایده‌های اسکار وایلد است.» (۱۹۶۸)

هانت در این باره می‌نویسد: «وایلد دو جنبش ادبی بزرگ قرن نوزدهم بریتانیا (و فرانسه) را از نظر واکنش عمومی این‌گونه بیان می‌کند: ''نفرت قرن نوزدهم از رئالیسم مثل خشم کالیبان از دیدن صورت خودش در آینه است/ نفرت قرن نوزدهم از رومانتیسم مثل خشم کالیبان از ندیدن صورت خودش در آینه است.'' منظور وایلد روشن است: کالیبان مردی مسخره، مست و ازریخت‌افتاده در نمایشنامه‌ی طوفان است. بورژوایی کوته‌فکر چون کالیبان، ضد قهرمان نمایشنامه‌ی طوفان شکسپیر، در برابر هرگونه نفوذ تمدن مقاومت می‌کند. وقتی هنر، از روی آن‌ها واقع‌گرایانه نسخه‌برداری می‌کند، از دیدن خودشان که این گونه غیرجذاب‌اند خشمگین می‌شوند. اما وقتی هنر رومانتیسم گزینه‌ای نو ارائه می‌دهد و به جای مخاطب میان‌مایه، نبوغ آوانگارد هنرمند را نشان می‌دهد، با فریاد اعتراض می‌کنند که چرا در آن هیچ‌چیز از خودشان را نمی‌بینند.» (۲۰۱۱)

به گفته‌ی دلینی، «بی‌شک شکسپیر دو قرن از مردم زمانش جلوتر بوده است و گزینش این اسم برای برده‌ای در نمایشنامه‌اش گویای این ادعاست، زیرا این کلمه (kaliban) در زبان رومانیایی یعنی سیاه، و منظور برده گرفتن سیاهان است.» (۲۰۱۰)

«استیون از دیدن خودش در آینه پر از نفرت و ترس می‌شود، چون این تصویر با تصوری که او از خودش در ذهن دارد بسیار متفاوت است و این همان تصویری است که باک مالگن از او می‌شناسد.» (۲۰۱۱)

۵۰. به گفته‌ی هانت، «ام اچ. آبرامز پس از مطالعه‌ای دقیق این‌گونه نتیجه گرفته است که آینه، به‌عنوان نماد هنر، از دیرباز نمایشگر راستگوی واقعیت‌های بیرونی است. وقتی جویس خارج از ایرلند زندگی می‌کرد و موفق نمی‌شد دابلنی‌ها را چاپ کند، به ناشرش در ایرلند، گرنت ریچاردز، نامه نوشت و گفت، ''این بوی گند چاله‌ی خاکستر و علف هرز پوسیده و دل‌ورودهای که دورتادور داستان من آویزان است، تقصیر من نیست. من از صمیم قلبم معتقدم که شما با بی‌بهره کردن مردم ایرلند از دیدن خودشان در آینه‌ی خوب‌صیقل‌خورده‌ی من دارید تمدن ایرلند را به عقب می‌کشانید.'' (نامه‌ها ۶۳-۶۴) او این داستان را نوشته بود تا تصویر کالیبان را در آینه نشان دهد. اگر ایرلندی‌ها شپش‌ها را روی گردن‌شان ببینند شاید از نادانی و خودرضامندی رهایی یابند.» (۲۰۱۱)

از نظر دلینی، «آینه‌ی رخ‌نمای ترک‌خورده دست‌کم دو چیز را می‌رساند: نخست صورت استیون را از ریخت می‌اندازد و دوم، هم‌زمان، از او چند تصویر نشان می‌دهد.» (۲۰۱۰)

به گفته‌ی گیفرد، «این عبارت تعبیری است از گفت‌وگویی در *The Decay of Lying* اثر اسکار وایلد که در آن یکی از شخصیت‌ها به نام سیریل می‌گوید: ''مخالفت تو را با این‌که با هنر باید مثل آینه برخورد کرد خوب درک می‌کنم. باور تو این است که این تئوری، نبوغ را تا حد آینه‌ای ترک‌خورده پایین می‌کشد. اما وقتی می‌گویی زندگی از هنر تقلید می‌کند، منظورت این نیست که زندگی در واقع آینه است و هنرْ واقعیت هست؟'' ویوی‌ین جواب می‌دهد: ''دقیقاً منظورم همین است.'' به عبارت دیگر، وایلد معتقد است که این زندگی است که از هنر تقلید می‌کند، و اگر هنر از زندگی تقلید کند، نبوغ را تا حد آینه‌ای ترک‌خورده تنزل می‌دهد.» (۱۹۸۹: ۱۶)

۵۱. «اگر کمی دقت کنیم، متوجه می‌شویم که جویس هر واژه را با وسواس و دقت خاصی برگزیده است. در این‌جا برای باک مالگن، دانشجوی پزشکی، سلاح نیشتر را انتخاب می‌کند. یا در پایان این جمله، قلم استیل را: سرد است ولی می‌تواند از هر سلاح تیز و برنده‌ای برنده‌تر باشد.» (دلینی، ۲۰۱۰)

۵۲. منظور از «Oxy نه‌تنها آکسفوردی است، چون هینز مدتی دانشجوی آکسفورد بوده، بلکه منظور ساکسونی (انگلوساکسون) نیز هست.» (هانت، ۲۰۱۱)

۵۳. «گینی برابر با بیست و یک شیلینگ یا یک پوند و یک شیلینگ است. سکه‌ی با ارزشی که نایاب است و در گذشته هم فقط پولدارها داشتند.» (هانت، ۲۰۱۱)

به گفته‌ی دلینی، «سکه‌ی گینی در سال ۱۶۶۳ در آفریقای غربی، برای خرید و فروش ضرب زده شد و از جنس طلا بود. اما در این اثر، مثل بسیاری از موارد دیگر، جویس هیچ اشاره‌ای را تنها و به اعتبار خود باقی نمی‌گذارد. گینی پول رایج نجیب‌زاده‌ها بود، به همین دلیل بی‌درنگ پشت سر آن مالگن می‌گوید: ''هینز فکر می‌کند تو نجیب‌زاده نیستی.''» (۲۰۱۰)

۵۴. ارتش امپراتوری بریتانیا از قرن هجدهم تا بیستم بسیاری از ایرلندی‌ها را استخدام کرد (این

دوره هم‌زمان بود با دوره‌ای که برای کسب سلطه بر آفریقا می‌کوشید.) «در این مدت دراز، ارتش بریتانیا از کشورهایی غیر از انگلستان و اسکاتلند، سربازهای بسیار گرفت، که کشور ایرلند در رأس همه بود. در دابلنِ این داستان، بر سر زبان‌ها بود که مردانی که به ارتش بریتانیا پیوستند، از ماشین جنگ سود زیادی به جیب زدند، و این در نگاه ایرلندی‌های ملی‌گرا ناپسند است.» (هانت، ۲۰۱۱)

«جالاپ یا ژالاپ ریشه‌ی خشکانده‌ی گیاهی مکزیکی است که برای درمان اسهال تولید می‌شد و در این‌جا، باک مالگن معتقد است که نیاکان هینز با فروش این ریشه به زولوها در آفریقای جنوبی و یا از راه جنگ‌افروزی به پول و ثروت رسیده‌اند. در واقعیت نیز پدر ترنچ، که هینز شخصیت داستانی اوست، در ارتش انگلستان رتبه‌ی نظامی بالایی داشت و چند جستار نظامی نیز نوشته است.» (همان‌جا)

۵۵. «هلنیسم، فرهنگ و آرمان‌ها و نحوه‌ی زندگی یونان در زمان پریکلس است. برخلاف اخلاقیات سختگیر عبرانی که در تورات آمده، از هلنیسم معانی شادی دنیوی، آزادی و عشق به زندگی به ذهن متبادر می‌شود.» (مصاحب، ۱۳۸۷)

«وقتی مالگن می‌گوید اسمش ''پژواکی از یونان باستان'' دارد یا ''بیا این جزیره را یونانی کنیم''، انگاره‌ای از مقابله با فرهنگ ویکتوریایی را بیان می‌کند.» (هانت، ۲۰۱۷)

به گفته‌ی گیفرد، «این فعل (Hellenise) را متیو آرنولد ساخته است. آرنولد، شاعر، مقاله‌نویس، متفکر و معلم قرن نوزدهم، در فصل چهارم فرهنگ و هرج‌ومرج، یهودی‌گری را (که معتقد است ''دنیا را منبعی الهی و وحیانی هدایت می‌کند'') در برابر هلنیسم (با این باور که ''کشف حقیقت بر پایه‌ی جست‌وجوی بی‌طرفانه و آزاداندیشانه‌ی انسان میسر می‌شود'') قرار می‌دهد.» (۱۹۸۹: ۱۶)

به گفته‌ی دلینی، «متیو آرنولد معتقد بود که رویکرد ما به همه‌چیز ماشین‌وار و از روی عادت است و مشکلات‌مان را به سیاق همیشه و بی‌تفکر حل می‌کنیم، و جویس معتقد بود که مردم ایرلند بنا به فرهنگ ویکتوریایی و باورهای کاتولیک دقیقاً با این رویکرد زندگی می‌کنند. در آغاز قرن بیستم، هنردوستان و عاشقان زیبایی‌شناسی تأکید آرنولد را بر خویشتن‌داری، توازن و آزمون و آن‌چه هم‌عصرانش ''اصول اخلاقی'' در ادبیات می‌نامیدند، مظهر هنرستیزی تلقی می‌کردند، گرچه بسیاری از واژه‌ها و سخنان‌شان، که از خود آرنولد و تأثیر او برداشت می‌شد، در نقدهای انگلیسی سرآمد بود.» (۲۰۱۰)

هانت معتقد است که رمان «یولسیز یکی دو بار گذرا به یونانی‌های قدیم و نگرش بی‌تعصب‌شان به مسئله‌ی روابط جنسی با جنس موافق اشاره می‌کند. در فصل نهم (اسکلا و کریبدس)، وقتی مالگن بلوم را می‌بیند که به لپ‌های پایینی مجسمه‌ای از خدایان یونان خیره مانده، به این نتیجه می‌رسد که بلوم به این‌گونه روابط ممنوع علاقه‌مند است: ''آه، من از خودم می‌ترسم. او از یونانی‌ها یونانی‌تر است.''» (۲۰۱۱)

۵۶. هانت می‌نویسد: «وقتی مالگن بازوی استیون را می‌گیرد و می‌گوید: ''من تنها آدمی‌ام که می‌دانم تو کی هستی. چرا بیشتر به من اعتماد نمی‌کنی؟''، استیون به یاد بازوی کرَنلی در رمان چهره... می‌افتد. وقتی کرنلی به تئوری‌ها و حرف‌های استیون گوش می‌کند و با او بحث می‌کند و مخالفتش را بروز می‌دهد، به او نزدیک می‌شود و بازویش را فشار می‌دهد. کرنلی یکی از شخصیت‌های اصلی رمان چهره... است و کسی است که با پرسش‌هایش از استیون ما را به دنیای درون او می‌برد. استیون در پاسخ به یکی از سؤال‌های او می‌گوید: ''به تو می‌گویم که چه کار خواهم کرد و چه کار نخواهم کرد. به آن‌چه دیگر باور ندارم خدمت نخواهم کرد، حتا اگر وطنم باشد، سرزمین پدری‌ام یا کلیسایم. و خواهم کوشید خود را

در آزادترین و کامل‌ترین شیوه‌ی زندگی یا هنر بیان کنم و برای دفاع از خود به خود اجازه خواهم داد که فقط از این سلاح‌ها استفاده کنم: سکوت، تبعید و نیرنگ.'' البته آن دوستی با دلخوری تمام می‌شود. در دنیای واقعی، کرنلی جوانی است به نام جی اف برن، از نزدیک‌ترین دوستان جویس. اما جویس متوجه می‌شود که برن نامه‌هایش را به کسان دیگری نشان داده، و از این رفتار او آزرده می‌شود و رابطه‌ی دوستی‌اش را با او قطع می‌کند. و در همان شبی که تصمیم می‌گیرد به این دوستی پایان دهد، با گوگرتی آشنا می‌شود.» (۲۰۱۱)

به گفته‌ی گیفرد، «اسم کرنلی از اسم تامس کرنلی (۱۴۱۷-۱۳۹۷) برداشت شده است. راهبی که موفق شد به مقام اسقف اعظمی دابلن برسد... کرنلی صدر اعظم ایرلند هم شد. ترکیب مقام کلیسا با مسئولیت دولتی دلالت دیگری بر خیانت انگلو-ایرلندی است.» (۱۹۸۹: ۱۶)

۵۷. «شاید کلایو کمثروپ از هم‌کلاسی‌های آکسفوردی آن‌هاست و استیون هرگز به آکسفورد نرفته باشد. پس این حادثه‌ای است که از گفته‌های مالگن در ذهن استیون مجسم می‌شود. هویت کلایو و سیمور بیرون از این متن ناشناخته است. این حادثه در ذهن استیون می‌گذرد که در پاراگراف بعدی می‌آید و در پی‌نوشت شماره‌ی ۶۱ درباره‌ی آن توضیح داده‌ایم. در این‌جا جویس واژه‌ی rag را آورده که علاوه بر معنای ''دست‌انداختن'' معنای اذیت کردن تا حد پایین کشیدن یا پاره کردن شلوار هم می‌دهد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۶)

۵۸. «چهره‌های رنگ‌پریده (Paleface)»، به گفته‌ی گیفرد، «لقب مصطلحی است که مردم ایرلند به انگلیسی‌ها داده‌اند. البته ابتدا بومیان آمریکایی به انگلیسی‌های سفیدی که سرزمین آن‌ها را اشغال کرده بودند این اسم را داده بودند. از سوی دیگر، گیفرد و سدمن معتقدند که در دهه‌های پایانی قرون وسطا Pale بخش کوچکی از ایرلند بود که در پایان قرن دوازدهم و پس از حمله‌های انگلونرمن‌ها، ناحیه‌ی زیر نفوذ پادشاهی انگلستان شد. چون انگلیسی‌ها برای پیشگیری از حمله‌ی ''ایرلندی‌های وحشی'' دورش را خندق کنده و دیوارهای بلند کشیده بودند، به این منطقه می‌گفتند Pale. این واژه از کلمه‌ی لاتین Palus می‌آید، به معنی دیرک‌هایی برای مرزبندی. از این رو، به هرکس که بیرون از این ناحیه بود، ساکنان بیرون ازPale، و به هر کس که درون این مرز بود، Paleman می‌گفتند و چون سفیدهای انگلیسی داخل این ناحیه زندگی می‌کردند، آن‌ها به این نام معروف شدند.» (۱۹۸۹: ۱۷)

۵۹. «شاید این جمله بخشی از آهنگ *Break the News Gently to Mother* از چارلز کی هریس باشد. این نخستین آهنگ از بسیار آهنگ‌های مشهور خیابانی یا سالن‌های موسیقی است که در جای‌جای یولسیز آمده است.» (هانت، ۲۰۱۱)

«این آهنگ درباره‌ی مرگ پسری است که در میدان جنگ برای وطنش جان می‌دهد: ''فقط خبر را به مادر بده/ او می‌داند که چه عاشقانه دوستش دارم/ بگو به انتظار من منشین/ که من به خانه باز نمی‌گردم/ بگو به او که کسی دیگر نیست/ که بگیرد جای تو را ای مادر/ بوسه بگذار بر لبان شیرینش/ و خبر را به او بده دیگر''» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۷)

گیفرد می‌نویسد: «نام آبری (Aubrey) معمولاً به زن اطلاق می‌شود و برای ابراز همان نوع تحقیری استفاده می‌شود که در این متن از آن برداشت می‌شود.» (همان‌جا)

۶۰. به گفته‌ی هانت، «Ades of Magdalen، دانشگاه آکسفورد از چهار کالج تشکیل شده که مادلن یکی از آن‌هاست. اهمیت این آدم، اَدِس، در داستان مشخص نیست. اگر یادتان باشد، ''کریسوستوم''

نخستین نمونه‌ی گفت‌وگوی درونی این رمان بود و صحنه‌ای که از پی این قسمت می‌آید، نخستین نمونه از تکنیکی است که جویس بارها در داستان به کار می‌برد: کوته‌نگاشتی از ماجرایی خیالی که از ذهن شخصیتی از شخصیت‌های داستان بیرون می‌زند.» (۲۰۱۱)

۶۱. در این‌جا استیون صحنه‌ی ترسناکی به یاد می‌آورد: مالگن با قیچی دنبال هینز می‌دود و پیراهنش را پاره می‌کند و شلوارش را تا مچ پا پایین می‌کشد. صورت هینز از ترسِ کشته شدن خیس عرق است و برق می‌زند. همان‌طور که پیش‌تر گفتیم، استیون هرگز به آکسفورد نرفته و شاید ضمیر ناخودآگاهش آن قصه را می‌سازد. «جویس در رمان چهره... و در یولسیز گاهی چنین لحظه‌های تخیلی و ناواقعی را می‌آفریند و نشان می‌دهد که استیون این ماجراها را در ذهنش می‌سازد.» (هانت، ۲۰۱۱)

گیفرد می‌نویسد: «این رویداد برای همتای مالگن در دنیای واقعی (گوگرتی) رخ داده است.» (۱۹۸۹: ۱۷)

حالا اهمیت این نشخوارهای ذهنی در چیست؟ هانت در این باره می‌نویسد: «در این داستان، گذشته از نشان دادن طبقه‌ی ممتاز درس‌خوانده‌ی بریتانیایی، خشونت دانشجویان و همجنس‌گرایی، ارتباط مکرر استیون با گاو نر را هم بارها می‌بینیم. در این‌جا صورت گوساله‌ی ترسیده یا ox giddy به‌معنای گاو گیج در نظر استیون مجسم می‌شود. از سوی دیگر، ox همان اسم کوتاه‌شده‌ای است که دانشجویان به آکسفورد داده بودند.» (۲۰۱۱) هانت هم‌چنین رابطه‌ی اسم استیون (که اسمی یونانی و به‌معنای حلقه‌ی گل است) با گاو را هم این‌گونه وصف می‌کند: «در یونان قدیم، دور گردن گاوی که به قربانگاه می‌بردند، حلقه‌ای گل آویزان می‌کردند. در این‌جا، در ذهن استیون، صورت گوساله‌ای که به مربای پرتقال آغشته شده مجسم می‌شود و احساس رفتن به قتلگاه (یکی هم او را با قیچی خیاطی دنبال می‌کند.) از این رو در ادامه می‌بینیم که استیون به جای آن‌که دعوت مالگن برای دعوا با هینز را بپذیرد، خودش را هدف این دعوا می‌انگارد و رفتارش را نسبت به هینز تعدیل می‌کند و پس می‌نشیند.» (۲۰۱۱)

همین‌جا بگویم که Don't you play the giddy ox with me اصطلاحی است به‌معنای «ما را سر کار نگذار.» (م)

۶۲. متیو آرنولد (۱۸۲۲-۱۸۸۸) همان بنیان‌گذار مکتب هلنیسم است. پی‌نوشت شماره‌ی ۵۵ از همین فصل را بخوانید.

۶۳. «در این‌جا استیون به سه اصطلاح بسیار متفاوت فکر می‌کند که همه به‌گونه‌ای به مالگن و نقشه‌هایش برای این برج مربوط‌اند. اصطلاح‌ها دامنه‌ی گسترده‌ای از معانی تلویحی را در بردارند: سیاسی، هنری و زیبایی‌شناسی، عرفانی و جنسی. اما همه با یک دیدگاه ضدفرهنگ پیوند دارند: آوانگارد و ضدبورژوایی.» (هانت، ۲۰۱۱)

«پاگانیسم (paganism) از واژه‌ی لاتین Paganus به دین‌های غیرابراهیمی و چندخدایی دوران باستان گفته می‌شود. باری دیگر جنبش‌ها و گروه‌هایی متأثر از رومانتیسم قرون هجدهم و نوزدهم با عنوان نوپاگانیسم ظهور کردند. باورمندان این جنبش‌ها به خدایان طبیعت اعتقاد داشتند.» (همان‌جا)

دلینی در شرح این واژه می‌گوید: «paganism ریشه‌ی کلمه‌ی peasant به‌معنای کشاورز در انگلیسی است و منظور کسانی است که دور درختان می‌رقصیدند و خورشید و ماه و کوه‌ها را می‌پرستیدند. اما آن‌چه مد نظر استیون است، همان جنبش رمانتیسمی است که در قرن نوزدهم، ویلیام شارپ، شاعر و فیلسوف اسکاتلندی، مطرح کرد و از آن پس رواج یافت. شارپ در این باره اثری را با نام Pagan Review

حاشیه‌نویسی کرد.» (۲۰۱۰)

به گفته‌ی گیفرد، «نوپاگانیسم شعار آوانگاردهای جوان دهه‌ی ۱۸۹۰ بود. ویلیام شارپ در پیش‌گفتار شماره‌ی ۱ پاگان ریویو آن را توضیح داده و نیز مورد پرسش قرار داده که به‌نوعی گمراه‌کننده است. شارپ مدعی است که ''مذهب پدران ما'' دیگر نیروی اصلی نیست و ''عصر نوی آغاز شده است''، عصری که با پایان دادن به ''دوئل میان زن و مرد'' و درک و تحقق نهایی ایده‌آلِ ''شریک'' ترسیم می‌شود. (ص ۲) با این عزیمت، ''طبیعی است که ادبیاتی که انواع نیروهای شور جنسی بر آن غلبه یافته کامیاب شود.'' (ص ۳) در پایان این پیش‌گفتار، شارپ نیروی ''شور جنسی'' را به‌عنوان تنها ''نیرو در میان بسیاری از نیروهای محرک زندگی'' تأیید می‌کند، نیرویی که در سراسر آن ''حیات و منفعت همگانی سعادت روح و جسم'' قلمرو ''نوپاگانیسم'' است (ص ۴).» (۱۹۸۹: ۱۷)

به گفته‌ی اسلُت، «ظاهراً استیون دانشجویان زورگو و خودشیفته‌ی آکسفورد را تجسم می‌کند که کمشروبِ نگون‌بخت را اذیت کرده‌اند و نیز به‌خاطر پاگان بودن و برتری‌شان، به سلامتی خودشان (به سلامتیِ خودمان) نوشیده‌اند.» (۲۰۱۳: ۱۴)

هانت معتقد است که «اصطلاح ''ما خودمان'' مشابه اصطلاح گیْلیک ایرلندی ''شین فیْن'' است.» (۲۰۱۱) و به گفته‌ی گیفرد، «این عبارت یکی دو سال پس از زمانی که در این رمان مطرح شد، به شعاری برای استقلال سیاسی تبدیل شد.» (۱۹۸۹: ۱۷) هانت در ادامه می‌نویسد:.«آرتر گریفث از برج مارتلو دیدار کرد و در سال ۱۹۰۵ با کمک آلیور گوگرتی جنبشی را برنامه‌ریزی کرد که در سال ۱۹۰۷ به جنبش شین فیْن تبدیل شد. اما در دهه‌ی ۱۸۹۰ و اوایل قرن بیستم، این عبارت (ما خودمان) بیشتر با احیای ادبیات ایرلند پیوند داشت، نه فقط با سیاست.» (۲۰۱۱)

«یکی دو سال پس از انتشار این رمان، شعار هواداران جنبش استقلال سیاسی ایرلند شد. شین فیْن هم‌چنین نام شاخه‌ی نظامی ارتش جمهوری‌خواه ایرلند در سال ۱۹۰۷ شد. این اصطلاح در کنار اصطلاح نوپاگانیسم‌ها نشانگر فرهنگ زیبایی‌شناسی ایرلندی است که ترکیبی است از ملی‌گرایی و شهوت‌گرایی. این عبارت شعار هنرمندان جوان آوانگارد دهه‌ی ۱۸۹۰ میلادی بود که معتقد بودند دوره‌ی مسیحیت به سر آمده و هنر باید هلنیزه شود. بدین‌ترتیب با هلنیسم مالگن هماهنگ می‌شود.» (همان‌جا)

«تأکید بر شهوت‌گرایی با اصطلاح سوم (omphalos)، که در زبان یونانی (زبان روشنفکران و هواداران آزادی جسمانی از نگاه مالگن) به‌معنای ''ناف'' است، پیوند می‌خورد. امفالوس سنگ بزرگی است که در قرن چهارم پیش از میلاد ساخته شده و به ناف و بیشتر به سر آلت تناسلی شبیه است و در دلفی، معبد خدایان یا مرکز دنیای باستان و منبع زندگی معنوی، قرار دارد. مالگن در فصل دیگری از داستان می‌خواهد ملکی را در جزیره‌ای به دست آورد (جزیره‌ی لمبی)، برای باروری درست کند به نام امفالوس و به سنت مصری‌ها سنگی بتراشد و در آن زمین برافرازد و زنان را از هر طبقه‌ی جامعه به طریقی باردار کند. مالگن می‌خواهد برج مارتلو ناف زمین شود.» (همان‌جا)

به گفته‌ی المن، «گوگرتی این برج را، که جویس هم مدتی در آن می‌زیست و ماجرای یولسیز هم در همین برج شروع می‌شود، امفالوس نامیده بود. به این دلیل که شبیه ناف بود و هم‌چنین به این دلیل که شاید معبد نوپاگانیست‌های آن زمان بود.» (۱۹۸۳)

۶۴. Bray Head «تپه‌ای است در هفت مایلی برج که ارتفاع آن ۲۴۱ متر است.» (هانت، ۲۰۱۱)

برخی از اهل نظر، از جمله گیفرد، از جویس خرده گرفته‌اند که «بری هد از برج مارتلو در سندی‌کو

دیده نمی‌شود.» (۱۹۸۹: ۱۷) «این واقعیت محض است و این دماغه در مسیر دابلن به برج مارتلو دیده می‌شود، اما جویس هم اشتباه نمی‌کند و نمی‌گوید ''به دماغه‌ی گرد بری هد نگاه کردند'' بلکه می‌گوید ''به سمت دماغه‌ی گرد بری هد... نگاه کردند.''» (دلینی، ۲۰۱۰)

۶۵. به گفته‌ی هانت، «جمله‌ی ''من فقط عقاید و احساسات را به یاد می‌آورم.'' واگویه‌ای است از برداشت ماده‌گرایی فیلسوف انگلیسی، دیوید هارتلی، و هم‌چنین جان لاک و آیزک نیوتن. بنا به فلسفه‌ی لاک، درک قابل اعتماد از دنیای بیرون ناممکن است و انسان فقط نشانه‌های به‌یادمانده از تجربه‌های گذشته را در اختیار دارد؛ تجربه‌هایی که خودشان هم احساسات شکل‌گرفته در ضمیر ذهنی او هستند. آن‌ها معتقد بودند که یادآوری خاطره‌ی چیزها توهمی بیش نیست و فقط عقاید و احساسات‌اند که در ذهنْ حضور واقعی دارند. و در این‌جا مالگن با خشنودی این جمله را به‌عنوان توجیهی برای مکتب هدونیسم و لذت‌گرایی خودمحورش استفاده می‌کند.» (۲۰۱۱)

۶۶. فاعل این جمله در برخی از نسخه‌های یولسیز (I) نوشته شده که منظور همان استیون است، ولی در نسخه‌ی ویراسته‌ی گبلر (you) آمده که منظور باک مالگن است. به عبارت دیگر، بنا به یولسیزِ نسخه‌ی ویرایش‌شده‌ی گبلر، خود مالگن می‌رود از آن‌سوی پاگرد پله‌ها آب‌جوش برمی‌دارد و بنا به یولسیزِ نسخه‌ی ویرایش‌شده‌ی کایبرد، استیون می‌رود و از آن سوی پاگرد پله‌ها آب‌جوش برمی‌دارد. (م)

۶۷. «The Mater Misericordiae (ماتر) بزرگ‌ترین بیمارستان عمومی دابلن بود و Rich-mond Lunatic Asylum (ریچموند) مرکز بیماران روانی در همین شهر.» (هانت، ۲۰۱۴)

۶۸. «دکتر پیتر تیزل شخصیت پیر و مهربانی است در اثری به نام *The School for Scandal* نوشته‌ی ریچارد برینزلی شریدن (۱۷۵۱-۱۸۱۶).» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۸)

ریچارد المن می‌نویسد: «این‌که می ددلس، مادر استیون ددلس، دکتر خوش‌پوشی را که به بالینش آمده سر پیتر تیزل می‌خواند، نشانه‌ی ابتلا به بیماری فراموشی نیست، بلکه می‌کوشد شاد و سرخوش باشد.» (۱۹۸۳، ۱۳۵) «اما مالگن فکر می‌کند که در پایان عمرش عقلش را از دست داده است.» (هانت، ۲۰۱۱)

۶۹. باک مالگن در توجیه حرف زننده‌اش درباره‌ی چگونگی مرگ مادر استیون، لحظه‌ی مرگ او را به استیون یادآور می‌شود و او را سرزنش می‌کند و می‌گوید: در آخرین لحظه «به دلخواه او رفتار می‌کنی تا تمام کند.» اما به‌جای آن، حتا آخرین آرزویش را که از تو خواسته زانو بزنی و برایش دعا کنی رد می‌کنی. (م)

۷۰. بر اساس پژوهش‌های هانت، «در دوره‌های ویکتوریا و ادوارد، در بریتانیا سوگوارانی بودند که مزد می‌گرفتند و دور خانه، کلیسا یا گورستان با قیافه‌های غم‌زده می‌ایستادند، لباس‌های سیاه می‌پوشیدند و برای مرده شیون و زاری می‌کردند.» (۲۰۱۱)

«واژه‌ی mute بارها و بارها در یولسیز آمده است و در بسیاری از موارد به‌معنای خاموش و بی‌حرف. اما در این‌جا اسم است و به‌معنای عزادار آمده که با صفت مزدبگیر ترکیب شده است. در فصل شش (هیْدیز) هم در معنای نعش‌بردار آمده است.» (همان‌جا) برای شرح بیشتر پی‌نوشت شماره‌ی ۲۱۱ از فصل شش (هیْدیز) را بخوانید.

هانت در ادامه می‌نویسد: «Lalouette (لالوئت) مرکز کفن و دفن و فراهم کردن کالسکه برای

تشییع جنازه در دابلن بوده است. صاحبان عزا پولی به این مرکز می‌پرداختند و آن‌ها افرادی را به مراسم عزاداری می‌فرستادند تا برایشان شیون و زاری کنند و به مجلس‌شان رونق و آبرو بخشند. این سنت از دوره‌ی ملکه الیزابت مرسوم بود و مرکز لالوئت در دابلن هم برای ارائه‌ی خدماتی از این دست معروف بود.» (همان‌جا)

۷۱. «سینت ایگنیشس از لیولا (قرن شانزدهم)، مؤسس جامعه‌ی یسوعی که به فرمان‌برداری از مذهب معروف است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۸)

۷۲. «سسناخ (Sassenach) اسمی است که گئ‌لیک‌زبان‌های ایرلندی به انگلیسی‌های فاتح کشورشان داده‌اند، افزون بر القابی چون سفیدها، ساکسون‌ها و بیگانه‌ها.» (هانت، ۲۰۱۷)

پی‌نوشت شماره‌ی ۱۸ از همین فصل را نیز بخوانید.

rasher گوشت خوک دودی و سرخ‌شده که با صبحانه می‌خورند. (م)

۷۳. «در این‌جا به نظر می‌رسد که مالگن خودش را سرزنش می‌کند، اما در اصل می‌گوید که استیون باید متعادل‌تر عزاداری کند و دست از بی‌خردی بردارد. رمان هم به‌خوبی این تصور را جا می‌اندازد که هدف مالگن بیشتر خودخواهانه است و به خوشی خودش می‌اندیشد.» (هانت، ۲۰۱۱)

گیفرد در این باره می‌نویسد: «ماتم‌زدگی استیون او را به تلماکس اودیسه شبیه می‌کند و هم‌چنین به هملت که مادرش به او اصرار می‌کند دست از سوگواری پدرش بردارد. اگر چنین باشد، مالگن در این‌جا نقش آنتینوس، کلادیوس و هم‌چنین گرترود را بازی می‌کند و شاهزاده‌ی جوان را وامی‌دارد که از ادامه‌ی سوگواری دست بردارد تا روحیه‌اش با اهداف خودخواهانه‌ی خودشان متناسب شود. این همان جمله‌ای است که گرترود از جانب خودش و کلادیوس به هملت می‌گوید. کلادیوس این ماتم را نوعی بزدلی می‌داند و مادرش گرترود می‌گوید: ''پسرش باید دست از سوگ و ماتم بردارد، زیرا همه باید بمیرند و از طبیعت بگذرند و به جاودانگی برسند.''» (۱۹۸۹: ۱۸)

«در سرود دوم اودیسه، پس از آن‌که خواستگاران پنه‌لوپی درخواست تلماکس را (برای آزادکردن محاصره‌ی خانه‌ی اودیسیوس) رد می‌کنند، آنتینوس برای تلماکس سخنرانی پرشوروحرارتی ایراد می‌کند: ''تلماکس خودسر، خشمت را مهار کن! / بیا و پشت سر بگذار این افکار اندوهناک را / بلکه با من بخور و بنوش، همان‌گونه که همیشه می‌کردی.''» (همان‌جا)

«گرچه مالگن با به زبان آوردن واژه‌ی ''خودخوری'' یاد شعر خوش‌نیت ییتس می‌افتد، هدف واقعی‌اش خوش‌گذرانی خودش است.» (هانت، ۲۰۱۱)

پی‌نوشت شماره‌ی ۷۰ از همین فصل را بخوانید.

۷۴. «این‌ها بیت‌هایی از شعری از ویلیام باتلر ییتس است که در نمایشنامه‌ای از او با نام ''کنتس کاتلین'' آمده. در چند خط پایین‌تر می‌فهمیم که استیون هم این شعر را به‌خوبی می‌داند و هنگام مرگ مادرش برای او خوانده است. سایه‌های درختان در جمله‌های بعدیِ رمان یادآور بیت دیگری از این شعر است: ''سایه‌ی درختان'' و ''سینه‌ی سفید دریای تیره''» (هانت، ۲۰۱۱) سپس استیون به یاد می‌آورد که «در پایان این آواز، مادرش در تخت فلاکت‌بارش برای ''سرّ تلخ عشق'' گریه می‌کند. بدین ترتیب وقتی مالگن این شعر را می‌خواند، تأثیر توهین او دو برابر می‌شود. به‌رغم فرار مالگن از غم و میل او به غرق شدن در خوش‌گذرانی، استیون درمی‌یابد که همانا بیشتر به عمق درگیری‌های احساسی فرو می‌رود.» (همان‌جا)

«کنتس کاتلین نخستین‌بار در سال ۱۸۹۲ منتشر شد و در ۱۸۹۹ روی صحنه رفت. جویس هم در آن موقع این نمایشنامه را دیده بود، اما به پیام سیاسی آن اهمیت چندانی نمی‌داد و هم‌چنین به واکنش‌های شدید علیه آن.» (هانت، ۲۰۱۱) اما به قول المن، «جویس به شدت تحت تأثیر این شعر بود. دیری نپایید که برای این شعر آهنگی ساخت و به‌عنوان بهترین شعر جهان تمجیدش کرد.» (۱۹۸۳: ۶۷)

«جویس که صدای خوبی هم داشت، این آهنگ را بر بالین برادر نوجوان بیمارش (که بیماری تیفوئید داشت) خواند. مدتی بعد از آن، برادرش از دنیا رفت.» (دلینی، ۲۰۱۰)

«حالا چه کسی با فرگوس خواهد راند،
و سایه‌های تنیده در عمق جنگل را خواهد شکافت
و بر ساحل یکدست خواهد رقصید؟
مرد جوان، گره از ابروان قهوه‌ای‌ات بگشا،
و پلک‌های ظریفت را باز کن، دخترک،
دیگر بس است اندیشه‌ی بیم و امید،
دیگر بس است پشت کردن و در فکر فرو رفتن،
برای سرّ تلخ عشق،
چون فرگوس بر ارابه‌های برنجی فرمانرواست
و بر سایه‌ی جنگل
و بر سینه‌ی سفید دریای تیره و تار
و بر همه‌ی ستارگان پریشان و سرگردان» (هانت، ۲۰۱۱)

«این شعر برای مالگن نوید شادی می‌دهد، اما استیون بیشتر به عشق پررنج کنتس کاتلین توجه دارد. کاتلین شاهزاده‌ای ایرلندی است که برای نجات مردمش از گرسنگی، روحش را به نیروهای سیاهی می‌فروشد، و به همین سبب حق عشق‌ورزیدن از او گرفته می‌شود. مادر استیون، که او را از ترس و گناه پر می‌کند، مثل کاتلین می‌داند که عشق آدم را از استبداد خودپرستی دور می‌کند. استیون بیت ده و یازده این شعر را واگویه می‌کند.» (همان‌جا)

«فرگوس در اسطوره‌های ایرلندی فرگوس مک‌روی است؛ پسر شاه که مثل هملت وارث سلطنت پدر نمی‌شود و مثل جویس تصمیم می‌گیرد که ساز خود را به پشتش ببندد و وطن را ترک بگوید و در پی هنر و موسیقی و زبان روانه شود.» (دلینی، ۲۰۱۰)

۷۵. «ذهن استیون از کشمکش با مالگن می‌کَنَد و واژه‌ها را فرامی‌خواند و حالا عبارت‌های شعری که برای مادرش خوانده در ذهنش پرسه می‌زند: ''درخت‌سایگان''» (هانت، ۲۰۱۱)

۷۶. به گفته‌ی هانت، «''پاهای سبک که شتابان از دریا می‌گذرند'' اشاره‌ای است به الهه‌ی پیام‌رسان (مرکوری یا هرمس) که در اودیسه بارها با کفش‌های بالدار بر سطح اقیانوس می‌دود تا پیامی را به انسان میرا برساند.» (۲۰۱۱)

۷۷. «اصرار به جفت‌شدن، دو به دو. استیون این را از شعر اسپاندی (شعری با دو هجای بلند و دو

هجای کوتاه) از ویلیام ییتس به یاد می‌آورد: سینه‌ی سفید، دریای تیره. تصور کنید که چنگی را دو دست، با هم، بنوازند و هر دست بر تارهای سمت خودش ضربه بزند. آهنگ‌ها در هم می‌پیچند و ترکیبی متضاد می‌سازند. استیون جفت‌های بیشتری که ترکیب متضاد می‌سازند به آن می‌افزاید. این جفت‌شدن‌های کمابیش تضادمند گونه‌های متفاوت دارد. یا از لحاظ معناست: از کرانه تا میانه‌ی دریا، آینه‌ی آب زیر ضربه‌ی پاهای سبک و شتابان لگدمال شد. یا از لحاظ جناس آوایی است: کفش‌های کم‌وزن/ و یا چنگی (در معنای انگشتان دست) و چنگ (در معنای ساز موسیقی) / سفیدموجی و تیره‌جزری / سخنان و سینه به سینه» (هانت، ۲۰۱۱)

«ایرلند تنها کشوری است که نماد ملی‌اش یک ساز است: هارپ یا چنگ. سایه و روشن در این‌جا به دو معنا به کار می‌رود: سایه‌روشنی که ابرها و درختان و خورشید بر دریا و برج می‌اندازند. صبح پر از سایه و نور است که مثل امواج دریا می‌آیند و می‌روند. و سایه و روشن در روحیه‌ی آدم‌ها. جویس در این اثر از فنی استفاده می‌کند که سبب یکپارچگی داستان می‌شود. مثلاً پاره‌ابری را که استیون نظاره می‌کند و آهسته روی خورشید را می‌پوشاند، بلوم، شخصیت اصلی دیگر داستان در فصل چهارم، کیلومترها دورتر از این‌جا، هنگام بازگشت از خرید صبحگاهی نظاره می‌کند.» (دلینی، ۲۰۱۰)

۷۸. راوی سه فصل اول این رمان استیون است و راوی سه فصل دوم آن لیوپولد بلوم. جویس سه فصل بخش اول را با سه فصل بخش دوم از نظر زمان و بسیاری موارد دیگر موازی و مشابه هم پیش می‌برد. برای مثال، هر دو مرد در حضور و غیاب خورشید از نظر خُلقی و فیزیکی واکنش مشابه نشان می‌دهند. به گفته‌ی هانت، «پرتو خورشید که در نخستین صفحه‌ی فصل اول برای استیون خوشایند است، در فصل چهارم هم برای بلوم هنگام خروج از خانه و رفتن به قصابی خوشایند است. چند صفحه بعد، هر دو ابری را می‌بینند که خورشید را می‌پوشاند و اشاره دارد به طوفان بسیار سهمگینی که قرار است در همان روز در دابلن بوزد. این خورشیدپوشیدگی خیلی کوتاه‌مدت است و با کنار رفتن ابرها و باز شدن روی خورشید، حال هر دو بهتر می‌شود.» (۲۰۱۱)

در چند فصل بعدی داستان، خواننده درمی‌یابد که استیون و بلوم هر دو همان پاره‌ابر را در همان ساعت روز دیده بوده‌اند، یکی در سندی‌کو و دیگری در دابلن. و اهمیت نمادین ابر برای هر کدام از دو شخصیت متفاوت است و بر هر یک از آن‌ها، بنا به دیدگاه مذهبی و تجربی‌شان، اثر متفاوت می‌گذارد. (م)

۷۹. بنا به پژوهش‌های گیفرد درمی‌یابیم که «وقتی زنی مشکوک به زنا بود، کشیش با کاسه‌ای آب تلخ پیش او می‌آمد و او را نفرین می‌کرد و به او می‌گفت: اگر گناهکار باشی ''مایع داخل کاسه به درون روده‌های تو می‌رود و شکمت باد می‌کند و ران‌هایت می‌پوسد.'' و اگر گناهکار نباشی، زهر و نفرین آن بر تو اثر ندارد. بنا به قولی دیگر، اگر زنی بچه‌ای نامشروع در شکم داشته باشد، با خوردن این مایع بچه‌اش می‌میرد.» (۱۹۸۹: ۱۸)

۸۰. در پی‌نوشت شماره‌ی ۳۶ از همین فصل از قول المن خواندیم که جویس پس از مرگ مادرش به خواهر کوچکش، می‌بل، دلداری می‌دهد و از او می‌خواهد دیگر گریه نکند و برای مادرشان دعا کند. هانت می‌نویسد: «استیون ددلسِ این داستان هم نسبت به رنج مادرش حساس است به همان اندازه که جویس نسبت به رنج خواهرش حساس بود: ''خاموش و با هراس و افسوس به کنار تختخوابش رفتم...''» (هانت، ۲۰۱۱)

«شاید جویس نپذیرفت که صداقت معنوی‌اش را با ایمان دروغین تعدیل کند، اما آن‌قدر پارسانمای متعصب نبود که بخواهد عاملی تسلی روانی دیگران را خراب کند. پس از مرگ مادرش خواهر نه‌ساله‌اش

را تسلی می‌دهد. در چنین دینامیک خانوادگی پیچیده‌ای، اتهامی که گوگرتی (به جویس) و مالگن (به استیون) می‌زنند بی‌رحمانه و بی‌مایه است. جویس احساس می‌کرد که این اتهام تا اندازه‌ای، اما فقط تا اندازه‌ای، درست است.» (همان‌جا) به گفته‌ی المن، در نامه‌ای به نورا (اوت ۱۹۰۴) نوشت: «مادرم آرام‌آرام کشته شد، با رفتار بد پدرم، با سال‌ها رنج، و با رفتار بدبینانه‌ی صریح من. وقتی به صورتش در تابوت نگاه می‌کردم، صورتی خاکستری و نابودشده از سرطان، فهمیدم که به صورت یک قربانی نگاه می‌کنم و به سیستمی که از او قربانی ساخته بود ناسزا گفتم.» (۱۹۸۳: ۱۶۹)

جویس دیدگاه ارسطو به تراژدی را وصف می‌کند. «ارسطو معتقد بود که تراژدی نه‌تنها با افسوس که با وحشت نیز همراه است.» (دلینی، ۲۰۱۰)

۸۱. «منظور مادرش است؟ این پرسشی است که برای هر کاتولیکی پس از مرگ عزیزی پیش می‌آید: حالا کجاست؟ برزخ، دوزخ یا بهشت؟» (دلینی، ۲۰۱۰)

۸۲. استیون در حال مجسم کردن دوران دختریِ مادرش است و، به گفته‌ی هانت، «چیزهایی را به یاد می‌آورد که از آن روزها در کشویی نگه داشته؛ بادبزن‌هایی که با پرهای زیبای پرندگان سراسر دنیا درست می‌کردند و کارت‌ها یا دفترچه‌هایی که در آن اسم آهنگ‌ها و اسم پسرها یا حرف اول اسم و اسم خانوادگی پسرهایی را می‌نوشتند که با آن‌ها رقصیده بودند. اگر اسم پسری بیش از یک بار نوشته شده بود، معنایش این بود که بیش از یک بار از او خواسته با هم برقصند و نشانه‌ی این بود که پسر از دختر خوشش آمده، وگرنه رقص بار اول فقط برای ادای احترام بود.» (۲۰۱۱)

۸۳. «جویس مثل همیشه دو تصویر را در یک تصویر جای می‌دهد. وقتی از قفس لب پنجره‌ی دوره‌ی جوانی زن می‌گوید، منظور دیگرش خودِ زن است که در قفس تن بیمارش زندانی است. اما این‌جا چه کسی آواز می‌خواند؟ خود استیون. این سمبلی از آزادی بیان نیز هست. روانکاوها می‌گویند کسی که خواب قفس می‌بیند، از آزاد شدن می‌ترسد و کسی که خواب پرنده‌ای در قفس می‌بیند، از بروز آن‌چه در درون اوست ناتوان است، زیرا موضوع دردناک‌تر یا بزرگ‌تر از آن است که بتواند در آن لحظه آن را بیان کند. در این‌جا مادرِ استیون دارد می‌میرد و او فقط می‌تواند آواز بخواند.» (دلینی، ۲۰۱۰)

۸۴. پانتومیم را نباید با نمایش سکوت یا نمایش کمدی اشتباه گرفت. در این نمایش، بازیگران ادای همه را درمی‌آورند. به گفته‌ی هانت، «در دابلن، نمایش‌هایی مثل پانتومیم یا ادانمایش Turko the Terrible در سالن‌های تئاتر رویال و گی‌یتی به نمایش درمی‌آمد.» (۲۰۱۱)

«پانتومیم از یونان باستان می‌آید و در قرون وسطای انگلستان، آن را با بسیاری از عناصر سنن باستانی در نمایش‌های مامرها ترکیب کردند. پانتومیم در زمان جویس ترکیبی بود از پانتومیم ایتالیایی دوره‌ی رنسانس به نام کمدیا دل‌آرته با تئاترهای اوایل قرن هجدهم که تا دوره‌ی ویکتوریا (دهه‌ی ۱۸۷۰) معنای واقعی‌اش را پیدا نکرده بود. ولی در این دوره، این هنر پیراسته نه‌تنها در انگلستان و ایرلند که در کانادا، استرالیا، آفریقای جنوبی، هندوستان، جامائیکا و دیگر کشورهای امپراتوری انگلستان اجرا می‌شد. پانتومیم ویکتوریایی به‌معنای حرکات صامت نبود، بلکه کمدی موزیکالی بود که در ایام کریسمس در دابلن اجرا می‌شد. البته الزاماً بن‌مایه‌های کریسمسی نداشت و بیشتر داستان‌های کودکانه‌ای را اجرا می‌کردند که ظاهراً همه‌ی شنوندگان حاضر با آن آشنا بودند. هم‌چنین افسانه‌های خاورمیانه مثل علی‌بابا و سندباد را نیز اجرا می‌کردند. ادوارد ویلیام رویس، بازیگر کمدی انگلیسی، بیشتر اوقات بخش‌هایی از پانتومیم‌ها را اجرا می‌کرد.» (همان‌جا)

هانت در ادامه می‌نویسد: «ریشه‌ی این نوع پانتومیم در یونان باستان است و نخستین‌بار در سال ۱۸۷۳ در گی‌یتی روی صحنه رفت. تُرکو د تربل یا ترکوی وحشتناک، که اسم دیگرش رُز جادویی بود، از پانتومیم‌های مشهوری بود که همواره در دابلن اجرا می‌شد و نخستین‌بار در سال ۱۸۶۸ در تئاتر گی‌تیِ لندن اجرا شد. شعر این پانتومیم را مستر ادوین همیلتِن نوشته است. این شعر را شاه ترکو بر تخت پادشاهی‌اش می‌خوانَد و منتظر است تا از رز جادویی‌اش لذت جاری شود. زمانی که فکر می‌کند ''ناپیداها مال من است/ من پسری هستم/ که دوست دارم/ غیب شوم.'' هدیه‌ی غیب شدن و نامرئی شدن در رز جادویی را به ترکو می‌دهند. مادر استیون هم با مرگش نامرئی می‌شود.» (همان‌جا).

جان هانت معتقد است که «استیون هم شاید به غیب شدن و مالکیت کامل ذهنی برای خودش فکر می‌کند. در بخش پایانیِ رمان چهره... سه نوع هنر ادبیِ سلسله‌مراتبی را وصف می‌کند: شعر غنایی، حماسی و نمایشی. هنرمندِ آفریننده‌ی هنرِ ''دراماتیک یا نمایشی'' از نظر قدرت از دو هنرمند دیگر بالاتر می‌ایستد، زیرا از موقعیت ذهنی خودش فراتر می‌رود و هنر نویسندگی‌اش را در چگونه زندگی کردن دیگران نشان می‌دهد. فرازَوی هنرمند دراماتیک او را مثل خدا می‌کند: ''هنرمند، مثل خدای آفریننده، در درون، پشت و بالای کارش باقی می‌ماند: ناپیدا، پالایش‌شده از بودن، که خونسرد نشسته و پوست دور ناخن‌هایش را می‌کَنَد.'' استیون هنوز به چنین حس والای بیرون زدن از جسم و محو شدن نرسیده است. اما با متمایز کردن آن به‌عنوان کاری عالی و نو، آن را تا پایان یولسیز هدف خود قرار می‌دهد. ویلیام شکسپیر هم هنگام نوشتن نمایشنامه‌هایش، به‌ویژه نمایشنامه‌ی هملت، به ''روح، سایه، باد در صخره‌های السینور یا صدای دریاها'' تبدیل می‌شود.» (همان‌جا)

در سراسر یولسیز و نیز *Finnegans Wake*، بارها از پانتومیم‌ها سخن به میان می‌آید. (م)

۸۵. به گفته‌ی گیفرد، «اشاره‌ای به باور عارف انگلیسی، آلفرد پرسی سینِت، (۱۸۴۰-۱۹۲۱) در اثری به نام *The Growth of Soul* است. پرسی سینت به مفهوم حافظه‌ی جهانی معتقد بود و می‌گفت همه‌ی لحظه‌ها و فکرها در آن انبار و جمع می‌شود.» (۱۹۸۹: ۱۹)

۸۶. «در شب پیش از مراسم عشای ربانی، باید از نیمه‌شب روزه بگیرند و فقط اجازه دارند آب بنوشند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۹)

۸۷. به گفته‌ی گیفرد، «حضور شپش در میان خانواده‌های فقیر دابلنی شیوع داشت. خانواده‌ی جویس از محله‌ی خوبی در جنوب دابلن به سمت شمال و محله‌های فقیر و فقیرنشین‌تر نقل مکان کردند و سرانجام در محله‌ای سکنا گزیدند که این حشره در آن خیلی زیاد بود.» (۱۹۸۹: ۱۹)

۸۸. پی‌نوشت شماره‌ی ۴۰ از همین فصل را بخوانید. گاهی جویس جمله‌ها یا عباراتی را، به اقتضای متن، در جاهای مختلف تکرار می‌کند، اما در مواردی، که شمار آن‌ها کم نیست، میان این جمله‌ها تفاوت‌هایی، گرچه جزئی، وجود دارد که این تفاوت‌ها هم در ترجمه هم رعایت شده است. این جمله یکی از آن‌هاست.

۸۹. این جمله‌ها رشته‌ای از افکاری کابوس‌وار را وصف می‌کند که در آن، مادر استیون مثل خون‌آشام است. به گفته‌ی هانت، «عبارت ''روی من فقط'' و تصویر هیولایی که از جسد مرده‌اش ''روح مرا می‌لرزاند و خم می‌کند'' آشکارا یادآور احضار روح پدر هملت است. نمایش اول، پرده‌ی چهارم و پنجم از نمایشنامه‌ی هملت، زمانی که هملت روح پدرش را می‌بیند با این پرده از رمان یولسیز هماهنگی بسیار دارد.» (۲۰۱۱)

پی‌نوشت شماره‌ی ۱۹۲ از فصل سوم (پروتیوس) را بخوانید.

۹۰. گیفرد این دعا را در بخش دعایی برای افراد محتضر از کتاب *Layman's Missal* یافته است و می‌نویسد: «عبارت اصلی این است: Liliata rutilantium te confessorum turma circum-det: iubilantium te virginum chorus excipiat و معنای آن: باشد که خیل نیکان مثل گل‌های سوسن تابناک تو را در میان گیرند. باشد که گروه فرشتگان باکره دست‌افشان به تو پناه دهند.» (۱۹۸۹: ۱۹)

۹۱. به گفته‌ی هانت، «غول دقیقاً همانی است که استیون در فصل یک (تلماکس) می‌گوید: جونده‌ی جسد. در کیمیاگری تخیلش، مادر از جسد به هیولا یا غولی بدل می‌شود که جسدها را می‌خورد. در فصل ۱۵ (سرسی) دوباره با این ظاهر مبدل می‌آید. این فکر که جسدها به‌عنوان خوراک مصرف می‌شوند با بسیاری از موارد دیگرِ اندیشیدن به میرایی انسان در رمان ارتباط دارد.» (۲۰۱۷)

«در فولکلور بدوی، غول موجود خبیثی بود که در جاهای متروکه زندگی می‌کرد. انسان‌هایی را که از حوالی او می‌گذشتند گول می‌زد و گوشت‌شان را می‌خورد. انگار، غول‌ها گاهی مرده‌هایی هستند که از گور بیرون می‌آیند، اما در زمان باستان نقش اصلی‌شان این نبود تا قرن هجدهم که با ترجمه‌ی هزار و یکشب به فرهنگ مردم غرب وارد شدند. جویس ترجمه‌ی ایتالیایی آن را در خانه داشت.» (همان‌جا)

۹۲. هانت معتقد است که «از یک سو مادر استیون به پدر هملت شبیه است و از سوی دیگر به مادر او. این عبارت استیون (''نه مادر! بگذار باشم و بگذار زندگی کنم'') را هملت هنگام خشمگین شدن مادرش گرترود به او می‌گوید. و دیگر این‌که در اولین سرود اودیسه، هنگامی که پنه‌لوپی با تلماکس سرزنش‌آمیز حرف می‌زند، این جمله را به زبانی دیگر از دهان تلماکس می‌شنویم. از میان این دو نفر، یعنی هملت و تلماکس، استیون بیشتر به تلماکس شبیه است. گیفرد و سدمن می‌گویند ''آتنا به تلماکس فشار می‌آورد که بیشتر مرد باشد'' و وقتی پنه‌لوپی به ضیافت شام وارد می‌شود، از تلماکس می‌خواهد شعری برای خواندن به رامشگر بدهد که این‌قدر اندوهناک نباشد و دیگر افسانه‌ی غمناک بازگشت جنگجویان از تروا را نخواند. تلماکس می‌گوید که او دیگر مردی مستقل است؛ مردِ خانه در غیاب پدر، و حتا می‌گوید: ''حالا دیگر من مسئولم.'' پنه‌لوپی دمی پای پله‌ها می‌ایستد تا حرف‌های تلماکس را هضم کند. سپس فرمانبردار از پله‌ها بالا می‌رود. این گفت‌وگو لحظه‌ای را نشان می‌دهد که تلماکس آغوش مادر و بچگی را رها می‌کند و به مردان دیگر می‌پیوندد.» (۲۰۱۱)

۹۳. همان‌طور که در پی‌نوشت شماره‌ی ۷۸ از همین فصل گفتیم، سه فصل اول کتاب که راوی آن‌ها استیون است با سه فصل دوم که راوی آن‌ها لیوپولد بلوم است، از نظر زمانی و بسیاری موارد دیگر، موازی پیش می‌رود. برای مثال، هر دو مرد در حضور و غیاب خورشید از نظر خُلقی و فیزیکی واکنش مشابه نشان می‌دهند. (م)

۹۴. منظور آینه‌ی شکسته‌ی پیش‌خدمت باک مالگن است. پی‌نوشت شماره‌ی ۵۰ از همین فصل را بخوانید.

۹۵. در این‌جا و جاهای دیگر این اثر، مالگن از واژه‌ی Kip استفاده می‌کند که، به گفته‌ی گیفرد، «اصطلاحی عامیانه با معانی متفاوت است: ''چیزی که ربوده یا قاپیده شده، زورگیری'' یا ''روسپی‌خانه'' یا ''پانسیون'' و یا ''تخت.''» (۱۹۸۹: ۱۹)

«این واژه بیش از ده قرن پیش و از زمان حمله‌ی وایکینگ‌ها به ایرلند آمده است و وایکینگ‌ها نخستین کسانی بودند که روسپی‌خانه را دایر کرده‌اند. در این‌جا منظور باک مالگن این است که این برج و

حتا مدرسه‌ای که استیون در آن درس می‌دهد، به بدیِ روسپی‌خانه است.» (دلینی، ۲۰۱۰)

مالگن به جای کلمه‌ی پوند از واژه‌ی قدیمی و عامیانه‌ی quid استفاده می‌کند که کمی کمتر از یک پوند است. از این رو آن را به واژه‌ی عامیانه‌ی چوق ترجمه کردم و برای یک‌دستی زبان در جاهای دیگر این اثر هم برابرنهاده‌ی «چوق» را برای آن استفاده کردم. (م)

۹۶. Sovereign (ساورین) به گفته‌ی گیفرد یعنی «سکه‌ی طلا (تصویر سمت راست) و هر سکه‌ی ساورین برابر با بیست شیلینگ است.» (۱۹۸۹: ۱۹)

منظور از دروئید (druids) کاهنان مذهب سلتی در انگلیس و ایرلند و فرانسه‌ی باستان است. (م)

۹۷. این آهنگ نمونه‌ای است از آهنگی که انگلیسی‌ها در سال ۱۹۰۲ در ماه تاجگذاری شاه ادوارد هفتم می‌خواندند. گیفرد هم‌چنین معتقد است که ''روز تاجگذاری'' اصطلاحی برای روز پرداخت حقوق است، به این دلیل که روی سکه‌ها عکس تاج (تصویر سمت چپ بالا) بوده است.» (۱۹۸۹: ۱۹) استیون قرار است حقوق بگیرد. (م)

۹۸. به گفته‌ی هانت، «server یا پسرک خادم عشای ربانی کسی است که در مراسم عشای ربانی به کشیش کمک می‌کند و جام یا کاسه‌ی آب مقدس را برای کشیش حمل می‌کند. استیون که در آغازِ این پرده مثل خادم برگزارکننده‌ی مراسم مذهبی در کنار باک مالگن می‌ایستد، حالا با آوردن کاسه‌ی کف‌صابون به درون برج احساس می‌کند که همان شاگرد کشیش است، به‌ویژه که مالگن با لباسی شبیه به کشیش ظاهر می‌شود و مراسم عشای ربانی سیاه را اجرا می‌کند. همان‌طور که زمانی در مدرسه‌ی شبانه‌روزی یسوعی کلانگوز (Clongowes Wood College) در خدمت کشیشی بوده و خود او در خدمت خدا بوده، حالا هم در خدمت مالگن است که خود در خدمت ارباب بزرگ، هینز انگلیسی است. گرچه از بند کلیسای کاتولیک رها شده، هنوز آزاد نیست.» (۲۰۱۱) درباره‌ی کلانگوز پی‌نوشت شماره‌ی ۸۰ از فصل سه (پروتیوس) را بخوانید.

تورنتِن معتقد است که «پای نوعی نفرین انجیلی در کار است. مثل ''حام'' که پدرش ''نوح'' را برهنه دید و تمام نوادگانش از درگاه خدا بیرون رانده شدند (انجیل)، استیون هم به همان شیوه نفرین شده و نمی‌تواند از خدمتگزاری بگریزد.» (۱۹۶۸)

به گفته‌ی گیفرد، «در مراسم عشای ربانیِ مدرسه‌ی کلانگوز، استیون خادم کشیشی بود که خود خادم خدا و کلیسا بود.» سپس آن را به ماجرای حام و نوح تشبیه می‌کند و در ادامه می‌گوید: «عبارت ''خادم خدمتگزار خدا'' (لاتین آن: Servus Servorum Dei) عنوانی است که زمانی اسقف‌ها و حاکمان به کار می‌بردند، اما از قرن دوازدهم فقط پاپ‌ها استفاده می‌کردند و امروز زبَرنوشت فتواهای پاپ‌هاست.» (۱۹۸۹: ۲۰)

۹۹. امروز، این برج یا قلعه، به این دلیل که جویس چند روزی در آن زندگی کرده و ماجراهای فصل اول یولسیز در آن می‌گذرد، به موزه تبدیل شده است. (۲۰۱۱)

مجسمه‌ای هم از پلنگ سیاه، به‌صورت نمادین، در این موزه گذاشته‌اند. درباره‌ی پلنگ سیاه پی‌نوشت شماره‌ی ۲۲ از همین فصل را بخوانید.

۱۰۰. گرچه تا کنون بارها به این شخصیت، هینز انگلیسی، اشاره شده، در این‌جا نخستین‌بار است که در داستان ظاهر می‌شود. یکی از شخصیت‌های بسیار کوچک رمان یولسیز است و چند باری گذرا

می‌آید و می‌رود. به گفته‌ی دلینی، «او همان شخصیتی است که پلنگ سیاهی را در خواب می‌بیند و وحشت‌زده و با فریاد بیدار می‌شود و استیون را می‌ترساند. پلنگ (پنتر) نماد زیبایی است و هم‌زمان نماد خطر. در ضمن، در میان داستان‌های مذهبی باستانی ایرلند، داستانی داریم که به مطرانِ بلندپایه‌ی انگلو–ایرلندی‌ای به نام نیکلاس وایزمن (قرن نوزدهم) نسبت داده می‌شود. در این داستان آمده که از پلنگ برای کشتن مؤمنان استفاده می‌شد و آن‌ها را به شهادت می‌رساند.» (۲۰۱۰) دلینی معتقد است که «جویس خود را شهیدی سیاسی اجتماعی می‌داند.» (همان‌جا) سپس می‌گوید: «دیگر این‌که در اسطوره‌ای آن را به حضرت عیسی نسبت می‌دهند. در این اسطوره گفته می‌شود که وقتی پنتر پس از سه روز ماندن در غاری بیرون آمد، صدایش از هر گوشه‌ی جهان شنیده شد و گرمای نفسش همه‌ی انسان‌های روی زمین را افسون کرد. رابطه‌ی این افسانه با حضرت عیسی در این است که او از دیدگاه مسیحیان کاتولیک فرزند خداست، اما درباره‌ی پدر واقعی او نیز گفته شده که او فرزند نامشروع سربازی رومی به نام پنتراس است و از این روی نام خودش پنتر است. تلفیق و ترکیب و درهم‌آمیزی چند افسانه و اسطوره و حادثه‌ی تاریخی از فنون شگفت‌انگیزی است که جویس در جای جای اثرش به کار برده است.» (۲۰۱۰)

۱۰۱. پی‌نوشت شماره‌ی ۱۱۱ از همین فصل را بخوانید.

۱۰۲. «کلیدی که چند پاراگراف جلوتر با صفت ''بزرگ'' ترکیب می‌شود و درِ محکم برج مارتلو را قفل می‌کند هشت بار در این فصل مطرح می‌شود. استیون خوب می‌داند که مالگن آن را می‌خواهد و حوادث بعدی داستان این تئوری را ثابت می‌کند.» (هانت، ۲۰۱۱) درباره‌ی این کلید پی‌نوشت شماره‌ی ۲۰۲ از همین فصل را بخوانید.

در این اثر، بارها با انگلیسی هایبرنو یا انگلیسی ایرلندی مواجه می‌شویم. مثلاً در جمله‌ی «کلید را تو داری؟» که به جای Have you got the key? یا Do you have the key? که هر دو انگلیسی غیر ایرلندی‌اند به سبک ایرلندی‌ها می‌گوید: Have you the key? نمونه‌هایی از این نوع انگلیسی رایج در ایرلند در بخش‌های دیگر داستان هم می‌آید: در فصل هشتم (لستریگون‌ها)، بلوم به همین سبک از صاحب رستوران می‌پرسد که آیا ساندویچ پنیر دارند: «Have you cheese sandwich?» (م)

۱۰۳. Janey Mack عبارتی است شبیه «لعنت بر شیطان» در زبان فارسی. به گفته‌ی گیفرد، «این عبارت کاملاً ایرلندی است و هنگام خشم به جای عبارت ''یا عیسی'' به زبان می‌آید» (۱۹۸۹: ۲۰) و کمک می‌کند که در عین تخلیه‌ی خشم، کلمه‌ی زشتی به زبان نیاوریم.

چون هینز می‌کوشد فرهنگ و زبان ایرلند را بیاموزد، از خود ایرلندی‌ها ایرلندی‌تر حرف می‌زند.

۱۰۴. «شروع یک شوخی بی‌ادبی است که به خودارضایی زن‌ها مربوط است. اما مالگن همین‌جا رهایش می‌کند و ادامه نمی‌دهد.» (هانت، ۲۰۱۱)

۱۰۵. «یکی از دعاهای مرسوم پیش از غذاست.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۲۰)

۱۰۶. Jay یا Jeez یا Jesus تکیه‌کلام‌های ندایی مرسوم در محاوره‌ی انگلیسی است که برای فرار از ناسزا گفتن و بر زبان آوردن واژه‌های نامناسب و زشت استفاده می‌شود. (م)

۱۰۷. درباره‌ی «روسپی‌خانه» پی‌نوشت شماره‌ی ۹۵ از همین فصل را بخوانید.

۱۰۸. سندی‌کو همان ساحلی است که برج مارتلو، محل زندگی کنونی آن‌ها، در آن‌جا بنا شده و در جنوب دابلن واقع است. (م)

۱۰۹. یعنی «به نام پدر، پسر و روح‌القدس» و به گفته‌ی هانت، «مالگن از خبری که هینز داده (آمدن زن شیرفروش) خوشحال می‌شود و ابتدا خود او را دعا می‌کند و سپس غذایی را که توی بشقاب آن‌ها می‌اندازد متبرک می‌کند. لاتین آن می‌شود: In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti، عبارتی که هنگام دعا کردن برای آدم‌ها یا متبرک کردن چیزها به زبان رانده می‌شود.» (۲۰۱۱) مالگن هم‌چنان نقش کشیش را بازی می‌کند و با همان شیوه‌ی مرسوم کلیسایی به خوراک‌شان برکت می‌دهد. (م)

۱۱۰. اشتباه دستوری از متن اصلی است و نشانه‌ی کم‌دانشی مادر گروگن است. به گفته‌ی گیفرد، «اسم ''مادر گروگن'' در شعر بی‌نام‌ونشان ایرلندی آمده است. جنبه‌ای از شعر، که ممکن است ویژگی هرزه‌گویی مالگن را بیان کند، حساسیت روابط جنسی است که پیرزن آن را نادیده می‌گیرد. مادر گروگن به پسرش ند گروگن شیوه‌های آمیزش را می‌آموزاند و از او می‌خواهد که در پایان هم بیاید پیش مادر برای پندهای بیشتر، چون عقل دو کله بیش از یک کله است. مالگن این بی‌پردگی جنسی را به شاشیدن تبدیل می‌کند. استیون تصور می‌کند که زن ''خویشاوند مری ان بوده.'' مالگن زود این اشاره را درمی‌یابد و به سراغ آهنگی می‌رود که هم خودش و هم استیون آن را بلدند: مری ان پیر / به یه‌ورش نیس / خش و خش و خش، زیردامنی‌ش رو / می‌کشه بالا...» (۱۹۸۹: ۲۰)

هانت در این باره می‌نویسد: «از متن درمی‌یابیم که کلمه‌های افتاده باید ادرار کردن باشد. Mary Ann آهنگ عامیانه‌ی دیگری از آهنگ‌های عامیانه‌ی ایرلند است به نام ''مری ان، دختر مک‌گیلیگان'' نوشته‌ی ای تی‌یرنی. مری ان زن جوان بسیار گیرایی است که از نظر استخوان‌بندی، حرف زدن و رفتار به مردها شباهت دارد. در یکی از نمونه‌های این آهنگ، در پایان هم می‌گوید: و مثه مردا می‌شاشه زمین.» (۲۰۱۱)

۱۱۱. همان‌طور که پیش‌تر گفتیم، در آغاز اودیسه مردان مسلحی هستند که می‌خواهند با پنه‌لوپی، مادر تلماکس، ازدواج کنند. (م) هانت در این باره می‌نویسد: «تلماکس از میراث پدرش به آن‌ها خوراک و نوشیدنی می‌دهد و می‌گوید خوراک و نوشیدنی‌شان را تا زمانی فراهم خواهد کرد که هیچ‌کدام با مادرش ازدواج نکنند و اگر یکی از آن‌ها با مادرش ازدواج کند، دیگر چیزی برای خوردن و نوشیدن به آن‌ها نخواهد داد. این مردان مسلح به قصر ایتاکا حمله می‌کنند. همان‌طور که پیش‌تر هم به اشاره بیان شد، مالگن از چند جهت به آنتینوس، رئیس خواستگارهای پنه‌لوپی، شبیه است و روحیه‌ی آمیخته از شادخواری و بدخواهی‌اش یادآور روحیه‌ی غالب بر تالار جشن قصر ایتاکا در اودیسه است. مالگن هنگام صبحانه به هم‌خانه‌هایش می‌تازد. کمی بعدتر استیون را، برای این‌که خیلی غذا می‌خورد، سرزنش می‌کند. در پایان اودیسه، تالار سور و مهمانی به کشتارگاه بدل می‌شود و تلماکس و پدرش اودیسیوس خواستگارها را خلع سلاح می‌کنند و همه را تا آخرین نفر می‌کشند.» (۲۰۱۱)

۱۱۲. «یکی از هدف‌های جنبش ایرلندی‌ها در زنده کردن هویت فرهنگی ملی (در پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم) بازگرداندن علاقه‌ی همگانی به فولکلور کشور بود. این جنبه از جنبش گاهی توجه دانشمندان و اهل ادب را جلب می‌کرد و گاهی مورد نقد آن‌ها واقع می‌شد. زنده کردن زبان گئِلیک ایرلندی هدف دیگر این جنبش بود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۲۰)

۱۱۳. به گفته‌ی تورنتن، «احتمالاً جمله‌ی ''پنج خط متن و ده صفحه یادداشت'' اشاره‌ای است به کار کارشناسان کتاب‌های کهن که در همان زمان، فولکلور و ادبیات قدیمی ایرلند را تصحیح و ویرایش می‌کردند و بر آن‌ها شرح و حاشیه می‌نوشتند.» (۱۹۶۸) گیفرد معتقد است که کل این جنبش «زمانی به موشکافی بیش از اندازه و مته به خشخاش گذاشتن منجر شد و زمانی به سانتی‌مانتال بسیار بد.» (۱۹۸۹:

۲۰)

هانت در این باره می‌نویسد: «مالگن به‌خاطر منافع هینز نقش معلم ملانقطی مته‌به‌خشخاش‌گذار را بازی می‌کند و تا آن جا پیش می‌رود که با بیان انواع عقیده‌های نامعتبر، کار جدی و علمی اعضای این جنبش را کوچک جلوه می‌دهد. یکی از افراد اصلی که مالگن مسخره می‌کند، ویلیام باتلر ییتس است که در سال ۱۸۸۸ به صف آن‌ها پیوست و مسئولیت ویرایش مجموعه‌ای به نام *Fairy and Folk Tales of the Irish Peasantry* را به عهده گرفت. اشعار ییتس در دهه‌های ۱۸۸۰ و ۱۸۹۰ نشان داد که این افسانه‌ها می‌توانند به‌گونه‌ای گسترده و زیبا به تصویر زندگی ایرلندی شکل بدهند و هم‌زمان و به‌آسانی فرد را به گریزگرایی، احساسات آزاد و شناور و گرایش به اندیشه‌های مبهم ترغیب کنند.» (۲۰۱۱)

«The fishgods of Dundrum ماهی‌خدایگان – موجودات عظیم دریایی یا گروهی از مردم اسطوره‌ای پیش از تاریخ در ایرلندند. عبارت ''ماهی‌خدایگان داندرام'' در واقع وسواس ییتس را به سخره می‌گیرد. داندرام دهکده‌ای است در جنوب دابلن که علاوه بر یک بیمارستان روانی، دفتر انتشارات دان ایمر گیلد نیز در آن واقع بود. این دفتر را الیزابت، خواهر ییتس، تأسیس کرده بود تا کارهای تازه‌ی ییتس و دیگر نویسنده‌های ایرلندی را منتشر کند. دان ایمر گیلد شخصیت اسطوره‌ای ایرلند است که او هم با این ناحیه‌ی داندرام ارتباطی دارد. لی‌لی، خواهر دیگر ییتس، هم در کار نشر به الیزابت کمک می‌کرد و هم‌زمان گلدوزی و پارچه‌دوزی می‌کرد. بدین ترتیب یک بخش از اسطوره‌شناسی (ماهی‌خدایگان) با زنده کردن سنت‌های باستانی ترکیب می‌شود و هر دو به جنبش خانواده‌ی ییتس در زنده کردن هنر ایرلند پیوند می‌خورد. اما هر دو خواهر و هم‌چنین برادر ییتس، به بیماری‌های روانی مبتلا می‌شوند و سرانجام در بیمارستان روانی داندرام بستری می‌شوند. از این رو مالگن می‌گوید: ''چاپ خواهران غیرعادی.'' البته ''خواهران غیرعادی'' به اسطوره‌شناسی ایرلند هیچ ربطی ندارد، بلکه این خواهران در نمایشنامه‌ی مکبث، اثر شکسپیر، در جایگاه جادوگران اسکاتلندی ظاهر می‌شوند. از سوی دیگر، همین خواهران ییتس بودند که عبارت ''طوفان سهمگین'' را به کار بردند. وقتی کتابِ در جنگل هفتم نوشته‌ی ییتس را انتشارات دان ایمر (همان نشر خواهران ییتس) چاپ کرد، دو خواهر هنگام تبلیغ آن اعلام کردند که ''کتاب در روز ۱۶ ژوئیه‌ی ۱۹۰۳، سال طوفان سهمگین چاپ شد.'' البته سال طوفان سهمگین ۱۸۳۹ بود که صدها خانه را در ایرلند خراب کرد؛ گویا طوفانی شبیه به آن در سال ۱۹۰۳ هم وزیده است.» (هانت، ۲۰۱۱)

۱۱۴. بنا به پژوهش‌های گیفرد، «Mabinogion کلمه‌ای ولزی است: ''instructions to young bards'' اثری برای راهنمایی رامشگران جوان. عنوان ترکیبی از افسانه‌های ولزی، برخی از رسوم سلت‌های باستان و برخی از رمانس آرتوری فرانسه‌ی قرون وسطا، که لیدی شارلوت گست در سال ۱۸۳۸ منتشر کرد.» (۱۹۸۹: ۲۰)

«Upanishads کلمه‌ای از زبان سانسکریت: اسم طبقه‌ای از آثار ودایی که به اندیشه‌ای فلسفی درباره‌ی سرشت جهان و انسان می‌پردازد و منظور از آن در این‌جا علاقه‌ی ییتس و دیگر روشنفکران ایرلندی به اشراق است.» (همان‌جا)

هانت در ادامه می‌نویسد: «مالگن در آخرین حمله‌اش، از توهین کردن به ییتس و خانواده‌اش دست برمی‌دارد و به سوی اسطوره‌شناسی می‌رود؛ برمی‌گردد رو به استیون و با تقلید از استادان آکادمی و با صدایی بسیار اندیشمندانه، ابرو بالا می‌اندازد و این نکته را از او برای استناد بر آثار مکتوب می‌پرسد. پرسش به همان اندازه‌ی سؤالی که فست، شخصیت دلقک نمایشنامه‌ی دوازده شب شکسپیر، می‌پرسد بی‌مایه است. مادر گروگن شخصیت لوده و بی‌پایه‌ای در آهنگی ایرلندی است نه یک شخصیت در

فولکلور باستان. مَبناگی‌ین پر است از اسطوره‌های سلتیک باستان که ولزی است نه ایرلندی و اوپانیشاد هم متنی است به زبان سانسکریت درباره‌ی مذهب و فلسفه‌ی هندو که علاوه بر علاقه‌مندی ییتس به آن، هیچ ارتباط دیگری با ایرلند ندارد. استیون با وقار در این گفت‌وگوی اندیشمندانه شرکت می‌کند و با پاسخ مضحک خودش به پرسش مالگن، به این مسخره‌بازی پایان می‌دهد.» (همان‌جا)

۱۱۵. پی‌نوشت شماره‌ی ۱۱۰ از همین فصل را بخوانید.

۱۱۶. به گفته‌ی گیفرد، «منظور از جمع‌کننده‌ی پوست‌های ختنه خداست با در نظر گرفتن فرمانی که همه‌ی فرزندان پسر باید ختنه شوند.» (۱۹۸۹: ۲۱)

«مالگن نقش قوم‌شناس‌ها را بازی می‌کند و باورهای فرهنگی عجیب بومیان را برای هم‌قطار بازدیدکننده‌اش از این شهر شرح می‌دهد. مالگن باورهای آن‌ها را درباره‌ی خدا عجیب می‌داند؛ خدایی که میزان ایمان بندگانش را از روی ختنه کردن نوزادان پسرشان می‌سنجد. تنها بخشی از حضرت عیسی که روی زمین ماند، پوست به‌جامانده از ختنه‌ی او بود (به‌جز ناخن و موهایش) که در میان کاتولیک‌ها از بقایای مقدس است.» (هانت، ۲۰۱۱)

۱۱۷. «رابطه‌های بسیاری میان سه فصل اول داستان، که استیون شخصیت اصلی آن‌هاست، با سه فصل دوم آن، که بلوم شخصیت محوری آن‌هاست، وجود دارد. یکی از این روابط، غور کردن در شیر است. واژه‌ی شیر هفتاد بار در رمان تکرار می‌شود، مثلاً شیر دادن زن، ممه‌های پیر پلاسیده. گویی به انسان از این منظر نگاه می‌کند که اعضای بدن حیوان را داراست. شاید هم جنبه‌ی پژمرده‌شدن انسان بر اثر گذر عمر را نشان می‌دهد؛ شیر پرچرب سفید و سپس ممه‌های پیر پلاسیده.» (هانت، ۲۰۱۷)

۱۱۸. «استیون زن شیرفروش را نماینده‌ای از سوی خدا می‌بیند، اما چند لحظه پیش او را پیرزن بی‌نوا می‌دانست که یادآور Shan Van Vocht، شخصیت افسانه‌ای ایرلندی، است. تصور او از زن شیرفروش به‌عنوان ''عجوزه‌ی سرگردان'' به‌نظر نمادین است. اما پیامبر ما را به فضای الوهیت هومری می‌برد و زن شیرفروش را به پالاس آتنا همانند می‌کند. آتنا در اودیسه دو بار با قیافه‌ی مبدّل و در نقش پیرمرد در برابر تلماکس ظاهر می‌شود تا راه و چاه را به او نشان دهد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۲۱)

«در سرود اول اودیسه، آتنا با قیافه‌ی مبدل به زیارت ایتاکا می‌رود تا به او شجاعت بیشتری ببخشد و تشویقش کند که در برابر خواستگارهای مادرش ایستادگی کند و بکوشد تا از پدرش خبری بگیرد. جویس این شخصیت روحانی اودیسه را در ذهن استیون بازسازی می‌کند و استیون گمان می‌برد که زن شیرفروش آمده تا ''در خدمت او باشد یا سرزنشش'' کند. اما استیون از این ریشه‌ی هومری می‌کَنَد و حتا از این‌که ''به او التماس کند تا در حقش لطفی بکند، عار دارد.''» (همان‌جا)

به گفته‌ی هانت، «جویس از این ظاهر ربانی تقلید می‌کند و استیون را به این فکر فرو می‌برد که زن شیرفروش آمده تا ''در خدمتش باشد یا او را شماتت کند.'' اما استیون ''عار دارد که از این‌که از او خواهشی بکند''، و همین‌جا از اصل هومری فاصله می‌گیرد. این انحراف از قیاس‌پذیری با هومر در فصل دو (نستور) ادامه می‌یابد و برخلاف تلماکس، که برای یافتن خبری از پدرش با سلحشور پیر، نستور، مشورت می‌کند، استیون احساس می‌کند که پیرمرد بدخلق (مدیر مدرسه) چیزی برای یاد دادن به او ندارد.» (۲۰۱۱)

۱۱۹. به گفته‌ی جان هانت، «the silk of the kine به‌معنای ابریشم چارپایان یا «زیباترینِ چارپایان» و نیز به‌معنای «پیرزن بی‌نوا» هر دو نام‌های قدیمی‌اند برای ایرلند.» (۲۰۱۱)

گاهی ایرلند را پیرزن بی‌نوا، گاهی رزلین موسیاه زیبا و گاهی، مثل این‌جا، زیباترین چارپا نامیده‌اند.

«بدین ترتیب، استیون پیرزن شیرفروش را نماینده‌ی اسطوره‌های کشور تصور می‌کند. عبارت اول *a shíoda na mbó* به زبان ایرلندی به‌معنای «زیباترین چارپایان» بخشی از یک شعر قدیمی ایرلندی است. و عبارت دوم (پیرزن بی‌نوا) Shan Van Vocht (بنا به تحقیقات Vincent Deane) در زبان ایرلندی شخصیتی افسانه‌ای است از چکامه‌ای مربوط به دهه‌ی ۱۷۹۰ که گرچه مثل یک پیرزن است، به چشم میهن‌پرستان واقعی ملکه‌ای جوان و زیبا می‌آید. در این مثال، ظاهراً هیچ میهن‌پرست واقعی‌ای وجود ندارد، چون ما فقط ''الگویی دون از فناناپذیری'' می‌بینیم ''که به فاتحش (هینز) و خیانتکار سرخوشش (مالگن) خدمت می‌کند.''» (همان‌جا)

«Shan Van Vocht به‌طور خاص از سال ۱۸۹۵ در ذهن مردم ماند، چون دو زن جوان آلستری به نام‌های اَلیس میلیگن و اَنا جانستِن در بلفاست دفتر انتشار ماهنامه‌ای به همین نام را بنا کردند. این ماهنامه از سال ۱۸۹۶ تا ۱۸۹۹ منتشر می‌شد و هدف آن نشر مطالبی درباره‌ی استقلال ایرلند از انگلستان و احیای فرهنگ ایرلند بود.» (همان‌جا)

دلینی در این باره می‌نویسد: «اگر بپذیریم که ایرلند در آن زمان زیر سلطه‌ی انگلستان بود، هینز فاتح پیرزن یا کشورش است و مالگن که در خدمت هینز است، خیانتکاری است سرخوش و لاقید.» (۲۰۱۰)

هانت در ادامه می‌نویسد: «استیون رابطه‌ی خوبی با «پیرزن بی‌نوا» (ایرلند) برقرار نمی‌کند. در این‌جا زن شیرفروش را الهه‌ای می‌بیند که ممکن است برایش پیامی داشته باشد، ''اما عار دارد که از او خواهشی بکند.'' دیری نمی‌پاید که از توجه او به مالگن و هینز بیزار می‌شود و در جایی دیگر از همین فصل، به ایرلند به‌عنوان ''ملکه‌ی دیوانه، پیر و حسودی'' می‌اندیشد که ''مرا برای کارهای عجیب می‌خواهد.'' در فصل پانزدهم (سرسی)، این شخصیت به‌عنوان Old Gummy Granny عجوزه یا پیرزنی ددمنش و ملی‌گرا به داستان برمی‌گردد و از استیون می‌خواهد که برای کشورش بجنگد و کشته شود.» (۲۰۱۱)

دلینی: «واژه‌ی kine که به جای چارپایان و رمه و گاوها استفاده می‌شد، تا اندازه‌ای آرکائیک است، گرچه تا آغاز قرن بیستم هم از زبان کشاورزان و گاوداران شنیده می‌شد.» (۲۰۱۰)

۱۲۰. به گفته‌ی هانت، «استیون پیرزن شیرفروش را خداگونه‌ای زمینی می‌پندارد: ''الگوی فرومایه از فناناپذیری'' و هم‌چنین او را ''پیرزن بی‌نوا'' می‌بیند که یادآور Shan Van Vocht، شخصیت افسانه‌ای اسطوره‌های ایرلند، است. (پی‌نوشت شماره‌ی ۱۱۹ از همین فصل را بخوانید.) تصور ''عجوزه‌ی سرگردان'' هم هنوز پیرزن را گرد همان موضوع حفظ می‌کند. اما ''پیام‌آور'' بودنش ما را به سمت الوهیت هومری می‌کشاند و پیرزن را به آتنا تشبیه می‌کند که دو بار در شمایل پیرمرد بر تلماکس ظاهر می‌شود.» (۲۰۱۱)

پی‌نوشت شماره‌ی ۱۱۸ از همین فصل را بخوانید.

۱۲۱. به گفته‌ی گیفرد، «زنان در دوره‌ی عادت ماهانه و پس از به دنیا آوردن بچه ناپاک به حساب می‌آیند. براساس عهد عتیق، زن از جسم مرد ساخته شده (از دنده‌ی مرد) و اسیر شیطان است و با فریب شیطان در لباس مبدل به دام گناه می‌افتد. اندام زنانگی زن در مراسم تدهین کلیسای کاتولیک روغن‌مالی نمی‌شود.» (۱۹۸۹: ۱۲۱)

دکتر ویلیس ای مک‌نلی در جستاری ادبی در این باره می‌نویسد: «در مذهب کاتولیک، در مراسم مذهبیِ تدهین (روغن‌مالی)، کشیش با مالیدن روغن زیتون به چشم، گوش، بینی، دهان، دست، پا و اندام جنسی فرد در حال مرگ، به او آرامش می‌بخشد. اما آیینِ مالیدن روغن به اندام جنسی زن همیشه حذف می‌شود.» (۱۹۶۵)

«در این‌جا استیون در سکوتی تحقیرآمیز به کرنش پیرزن و احترامی که برای مالگن قائل است (این یکی را ببین) فکر می‌کند و هم‌چنین به مالگن حکیم که با اعتمادبه‌نفس درباره‌ی دندان‌ها و روده‌های پوسیده‌ی ایرلندی‌ها رجزخوانی می‌کند. باک مالگن با ادامه‌ی بازی در نقش کشیش موجب خیال‌بافی‌های عجیب در ذهن استیون می‌شود. استیون دکتر را کشیشی مدرن می‌بیند که به اتاق کالبدشکافی وارد می‌شود تا جنازه‌ی عضوی از اعضای کلیسا را (به‌جز اندام جنسی او) برای مراسم خاکسپاری مقدس آماده کند.» (هانت، ۲۰۱۱)

«خط سیر فکری خود جویس هم چندان متفاوت نبود و پس از دیدارش با نورا بارنکل راهش را پیدا کرد و از دیدگاه جنسی مذهب کاتولیک نسبت به زن فاصله گرفت.» (هانت، ۲۰۱۲) به گفته‌ی لویی مناند، ''وقتی نورا در روز ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴، با جویس بیرون رفت و با دست به او کمک کرد تا کارش را بکند، جیم حیرت کرد.» برای شرح بیشتر پی‌نوشت شماره‌ی ۴۰ از فصل سه (پروتیوس) را بخوانید.

۱۲۲. به گفته‌ی هانت، «در این‌جا وقتی استیون به دنیای خیال فرو می‌رود و درباره‌ی مالگن و روغن‌مالی بدن زن فکر می‌کند، هینز با صدای بلند به زبان گیْلیکِ ایرلندی با پیرزن حرف می‌زند. اما خواننده با ذهن استیون همراه می‌شود و حرف‌های هینز را نمی‌شنود. در ضمن پیرزن هم زبان او را نمی‌فهمد. این بی‌تردید بسیار طعنه‌آمیز است، زیرا پیرزنی که نماد ایرلند معرفی می‌شود، زبان بومی‌اش را نمی‌فهمد و می‌پرسد: ''این‌که گفتی، فرانسوی بود؟'' و این نیز طعنه‌آمیز است که گردشگری انگلیسی به بومیان دستور بدهد فرهنگ‌شان را احیا کنند، و از آن مهم‌تر، زبان گیْلیک را چنان درست بلد باشد که پیرزن به اشتباه فکر کند او از غرب ایرلند است. از این بخش، مخالفت جویس را با انجمن احیای فرهنگ و زبان ایرلند احساس می‌کنیم، زیرا نشان می‌دهد که شاید چند نفری از تحصیلکرده‌ها چیزهایی از زبان گیْلیک ایرلندی بدانند، ولی کل مردم چیزی از آن نمی‌دانند و برای آن‌ها زبانی بیگانه است.» (۲۰۱۱)

هانت در ادامه می‌نویسد: «ناگفته نماند که از سال ۱۹۲۲، دولت ایرلند آموزش زبان گیْلیک ایرلندی را در مدرسه‌ها اجباری کرد، اما جویس معتقد بود که زبان انگلیسی زبان ماندگار این کشور خواهد بود، و می‌بینیم که خود او بزرگ‌ترین آثار ادبی جهان را به این زبان خلق کرده است. با این‌همه، بیزار بود از این‌که مردمش از دیرباز از نظر زبان تن به استعمار انگلستان داده‌اند و مستعمره‌ی این کشور شده‌اند.» (همان‌جا)

برخی اهل ادب *Finnegans Wake* را نوعی انتقام‌گیری نویسنده از زبان انگلیسی می‌دانند. متن آن هم این دیدگاه را به‌طور ضمنی تأیید می‌کند. سبک و زبان بسیار غریب این اثر، که در اساس انگلیسی است، سرشار از واژه‌هایی از بیش از ده زبان دیگر است که نشان می‌دهد نویسنده زبان انگلیسیِ معمول را در جای‌جای کتاب رد می‌کند. (م)

۱۲۳. به گفته‌ی گیفرد، «روستایی محلی غرب ایرلند به جای آن‌که بگوید ''ایرلندی بلدی؟'' می‌پرسد ''آیا هیچ گی‌لیک در تو هست؟''» (۱۹۸۹: ۲۱)

۱۲۴. «غرب ایرلند جایی بود که زبان گیْلیک ایرلندی در آن هنوز زبان رایج کشاورزان بود. اما تا سال ۱۹۰۰ نفوذ زبان انگلیسی آن‌قدر زیاد شد که زبان ایرلندی در بیشتر بخش‌های دسترس‌پذیر کشور از بین رفت. ناگفته نماند که در چند جمله پایین‌تر، پیرزن زبان انگلیسی را هم خوب نمی‌داند و اشتباه حرف می‌زند.» (هانت، ۲۰۱۱)

۱۲۵. پیرزن از ضمایر اشتباه استفاده می‌کند و جویس نشان می‌دهد که پیرزن نه‌تنها زبان ایرلندی را بلد نیست که زبان انگلیسی را هم خوب نیاموخته است. پی‌نوشت قبلی (شماره‌ی ۱۲۴ از همین فصل)

را بخوانید.

۱۲۶. به گفته‌ی دلینی، «florin سکه‌ای است برابر با دو شیلینگ که از قرن چهاردهم رایج شد. یک سویش گل بود و سوی دیگرش اسم شهری که سکه برای نخستین‌بار در آن ضرب شده بود. ابتدا فیورینو نام داشت از ریشه‌ی فیرنزی به‌معنای فلاور (گل)، که خود برگرفته از کلمه‌ی فلورنس است.» (۲۰۱۰)

۱۲۷. «این جمله‌های مالگن به پیرزن و دو مصرعی که پس از آن می‌آید، چهار خط اول ترانه‌ی کوتاهی از سوین‌برن است با عنوان *The Oblation*. (۱۸۷۱) ترجمه‌ی بند نخستِ این ترانه، که بنا به بررسی‌های تورنتن، تئوفیل مارزایلز خواننده‌ی معاصر سوین‌برن آن را خوانده و پیتر تامسن آن را بازخوانی کرده، به این قرار است: ''دلبرم ای دلبرا، گر بُدی گنجی مرا / ریخته بودم یک‌نفس در پا تو را / قلب را و سینه را دادم تو را / عشق را تا زندگی بخشد تو را / نغمه را تا بر خروش آرد تو را''» (هانت، ۲۰۱۱)

«چرا جویس در این‌جا بیتی از این ترانه را از زبان مالگن می‌خواند؟ زیرا اسم ترانه (The Oblation) یعنی نذر و قربانی و قربانی دادن، یا قربانی دادن در راه خدا. پیشتر نیز متوجه شدیم که پیرزن ممکن است پیام‌آوری از سوی خدا باشد و نماینده‌ای برابر با الهه‌ی پالاس آتنا که بر استیون ظاهر شده تا راه و چاه را به او نشان دهد. به عبارت دیگر، مالگن دارد نذرش را نزد این پیام‌آور یا الهه ادا می‌کند. بدین‌گونه جویس به هر سطر از داستانش لایه‌ای دیگر می‌بخشد.» (دلینی، ۲۰۱۰)

۱۲۸. پی‌نوشت شماره‌ی قبلی (۱۲۷ از همین فصل) را بخوانید.

۱۲۹. به گفته‌ی هانت، «مالگن فراخوان معروف فرمانده نیروی دریایی بریتانیا، تیمسار هوراشیو نلسن، را به‌گونه‌ای مسخره تکرار می‌کند. نلسن در نبرد ترافالگار در سال ۱۸۰۵، برای پیشگیری از حمله‌ی ناپلئون خطاب به انگلیسی‌ها گفت: ''انگلستان از هر فرد انتظار دارد که وظیفه‌اش را به انجام برساند.'' این جمله در سال ۱۸۱۱ کمی تغییر کرد و شد: ''در این روز، انگلستان از هر فرد انتظار دارد که وظیفه‌اش را انجام دهد.'' نلسنِ شجاع، که پیشتر یک چشم و یک دستش را در نبردی از دست داده بود، نزدیک به پایان نبردِ سرنوشت‌ساز ترافالگار کشته شد و همین اتفاق تأثیر پیام پرشور او را تشدید کرد. در سال ۱۹۰۴ در خیابان سک‌ویل، اصلی‌ترین خیابان دابلن، مجسمه‌ی او را بر فراز ستونی بسیار بزرگ قرار دادند و مجسمه‌ی دیگری از او را هم در میدان ترافالگار در لندن گذاشتند. مالگن هم مثل شورشیان ضدفرهنگی آمریکاییِ دهه‌ی ۱۹۶۰، که مردم کشورشان را تشویق می‌کردند تا با هم ''آمیزش کنند نه جنگ''، فکر می‌کند که وظیفه‌ی هر ایرلندی خوب این است که روزی دست‌کم یک پاینت نوشیدنی بنوشد. واکنش مالگن در مورد حقوق یک ماه استیون (چنان مستی باشکوهی داشته باشیم که درونیدهای درونیدی را شگفت‌زده کنیم. چهار ساورین قادر متعال) یکی از اشاره‌های این داستان به مصرف بیش از اندازه‌ی نوشیدنی در ایرلند است.» (۲۰۱۱)

برای «روسپی‌خانه» پی‌نوشت شماره‌ی ۹۵ از همین فصل را بخوانید.

۱۳۰. این کتابخانه در قلب دابلن است و بسیار باشکوه. جویس نیز ساعت‌های زیادی از اوقاتش را در این کتابخانه سپری کرده است. اینک بخشی از طبقه‌ی اول این کتابخانه را به آثار خود جویس اختصاص داده‌اند و می‌توان در آن‌جا نشست و حتا به کتاب گویای یولسیز گوش سپرد. (م)

«این‌جا، در قرن نوزدهم، مرکز بازسازی و احیای زبان و فرهنگ ایرلندی بوده است. به همین دلیل برای هینز، که خود از هواداران این جنبش است، مثل زیارتگاهی است که باید برود و آن را زیارت کند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۲۲)

۱۳۱. «به نظر می‌آید که این جمله‌ی مالگن درباره‌ی استیون دور از انصاف باشد (ماهی یک بار حمام کردن)، اما به‌واقع نسبت به او بزرگواری می‌کند یا شاید واقعیت را درست نمی‌داند: استیون هشت ماه است که حمام نکرده است.» (هانت، ۲۰۱۱)

«تا کنون مالگن او را ''یسوعی ترسو'' معرفی کرده است، ولی ترس واقعی او از حمام کردن به یسوعی بودن او ربط ندارد بلکه به اتفاق دیگری برمی‌گردد؛ اتفاقی که در شش سالگی برای او افتاده (در رمان چهره...). روزی بچه‌های مدرسه‌ی شبانه‌روزی او را به آبریز مستراح پرت می‌کنند، چاله‌ای که خود بچه‌ها در آن دستشویی می‌کردند. آب ''سرد و لجن‌آلود'' بود و یکی از پسرها یک بار دیده بود که موش گنده‌ای توی آن پریده است. استیون از ابتلاء به عفونت چنان سخت بیمار می‌شود که فکر می‌کند حتماً می‌میرد. حالا در ۲۲ سالگی هنوز از آب می‌ترسد.» (همان‌جا)

۱۳۲. «این سطر از کتاب جغرافیای مدرسه‌های ایرلند است. گلف‌استریم نقش حیاتی بر آب‌وهوای ایرلند دارد و عامل اصلی ملایم بودن آب‌وهوای این کشور است، به‌ویژه در جنوب شرقی که حتا نخل هم می‌روید. در این‌جا جویس عسل طلایی‌رنگ گرمی را که چکه می‌کند، نمادی از گلف‌استریم می‌داند.» (دلینی، ۲۰۱۰)

۱۳۳. وقتی هینز می‌کوشد که نزد استیون خودشیرینی کند، استیون فکر می‌کند این رفتار ناشی از احساس گناهی است که وجدان هینز را آزار می‌دهد و می‌فهمد که هینز نگران انتقامی است که ایرلندی‌ها می‌خواهند از انگلیسی‌ها بگیرند، از مردمی که دست‌شان به خون ایرلندی‌ها آلوده است (می‌شویند و می‌سایند تا آن را بزدایند.) در این‌جا استیون به عبارتی قدیمی فکر می‌کند: اگن‌بایتِ اینویت (Agenbite of inwit)، که معنای عذاب وجدان می‌دهد. تورنتِن این عبارت را در دو اثر باستانی می‌یابد: «یکی عنوان رساله‌ای دینی است از قرون وسطا به نام *Somme des Vices et Vertus* که دن مایکل آن را به نام Agen-bite of Inwit ترجمه کرده است. و دیگری مکبث شکسپیر است که آن هم همین را بیان می‌کند و نشان می‌دهد که ذهن قاتل چگونه او را شکنجه می‌دهد. روح بانکو در پذیرایی شام به سراغ مکبث می‌آید. خانم مکبث در خواب راه می‌رود و دستانش را می‌ساید تا لکه‌های خون دانکن را از روی آن‌ها پاک کند. در هر دوی این آثار ادبی می‌بینیم که وجدان با این شخصیت‌ها چه می‌کند.» (۱۹۶۸)

به گفته‌ی گیفرد، «اگن‌بایت اینویت یا اِین‌بایت اینویت (۱۳۴۰)، کتاب مبانی پاکدامنی و نابکاری، به این منظور نوشته شده بود تا به عالی‌رتبه‌های غیرکشیش گناهان و تمایزشان را یادآوری کند.» (۱۹۸۹: ۲۲)

«استیون احساس می‌کند که هینز و مالگن در تلاش‌اند تا دل او را به دست آورند: می‌شویند و می‌سایند... شاید چون قرار است حقوقش را بگیرد. بعد فکر می‌کند که از رفتارشان پشیمان خواهند شد.» (دلینی، ۲۰۱۰)

۱۳۴. مالگن کمی پیشتر به هینز می‌گوید: «صبر کن تا نظر استیون درباره‌ی هملت را بشنوی.» و در این‌جا هینز به‌اجبار از استیون می‌پرسد: «نظرت درباره‌ی هملت چیست؟» اما استیون از پاسخ دادن شانه خالی می‌کند، گرچه در فصل نهم (اسکلا و کریبدس) برداشت خودش از هملت را بیان می‌کند و بر اساس مباحث زیادی درباره‌ی زندگی شکسپیر، تئوری زیبایی‌شناسانه‌ای ارائه می‌دهد. برای خواندن دلیل سکوت استیون در برابر خواسته‌ی هینز، پی‌نوشت شماره‌ی ۱۴۵ از همین فصل را بخوانید. (م)

۱۳۵. «این دیدگاهی ناسیونالیستی است و منظور آن این است که انگلیسی‌ها فقط به این درد می‌خورند که از آن‌ها پول بگیری.» (دلینی، ۲۰۱۰) البته چند خط بالاتر استیون به این ایده شک می‌کند

و می‌گوید: من نه به آن زن (زن شیرفروش که نماد ایرلند بینوای کهن است) امید دارم نه به این مرد (هینز انگلیسی که نماد انگلستان ثروتمند.)

۱۳۶. به گفته‌ی تورنتن، «مالگن هم‌چنان نقش کشیش را بازی می‌کند و خودش را به شکل ناجی‌ای درمی‌آورد که مقامات رومی او را خوار داشتند. در انجیل متا (۲۷:۲۸) آمده: ''او را خلع لباس کردند و به او عبای قرمز پوشاندند.''» (۱۹۶۸: ۲۲) به گفته‌ی گیفرد، «اشاره‌ای است به مرحله دهم از چهارده مرحله‌ی نشان دادن رنج عیسی در طریق‌الآلام در اورشلیم، مسیری که عیسی را می‌برند تا به صلیب بکشند.» (۱۹۸۹: ۲۲)

۱۳۷. به گفته‌ی گیفرد، «این رسم تک‌ویژگی متعلق به زیباگرایی قرن نوزدهم است.» (۱۹۸۹: ۲۲) «مالگن کلاه استیون را پرتاب می‌کند تا برای خروج از خانه آماده شوند. هم‌چنین در فصل سوم (پروتیوس)، استیون به یاد دوره‌ی زندگی‌اش در پاریس می‌افتد و به رفتارهایی می‌اندیشد که او و مالگن برخلاف فرهنگ مرسوم و هم‌رنگ بخش خاص و آوانگارد جامعه داشتند: ''آه خدا، مجبوریم فقط متناسب با شخصیت لباس بپوشیم. به عبارت دیگر، با پوشش‌مان نقش بازی کنیم. حتا هینز هم کلاهی نرم و غیررسمی بر سر می‌گذارد.''» (هانت، ۲۰۱۱)

«مالگن یکریز مطالبی را از نویسنده‌های مورد علاقه‌اش نقل می‌کند (سوین‌برن، راسل، هومر، زنوفن، نیچه، ییتس، وایلد)، و حالا، همان‌طور که لابه‌لای لباس‌های توی چمدانش می‌گردد، به این کار ادامه می‌دهد. این عبارت معروف والت ویتمن است در آهنگی با عنوان *Song of Myself*. ویتمن در این ترانه چنین می‌آورد: ''آیا با خودم در تناقضم؟ بسیار خب، من با خودم در تناقضم، (من فراگیرم، و متکثّر).''» (هانت، ۲۰۱۱)

گیفرد معتقد است که «شهرت ویتمن در انگلستانِ پایان قرن نوزدهم، در تقدیرنامه‌ای که سوین‌برن نوشت و او را شاعر ''آزادی زمین – خدا'' خواند منعکس می‌شود. این عبارت را سوین‌برن در اثری به نام *To Walt Whitman in America* (۱۸۷۱) نوشته است.» (۱۹۸۹: ۲۲)

استیون در فصل‌های سوم و نهم (پروتیوس و اسکلا و کریبدس) نیز این جمله را به یاد می‌آورد و هنگام سخنرانی‌اش درباره‌ی شکسپیر نیز به وایتمن اشاره می‌کند. (م)

«مالگن می‌خواهد نقش کشیش را بازی کند، ولی کلاه و دستکش مخصوص او را ندارد. بنابراین با خودش در تضاد و تناقض است.» (دلینی، ۲۰۱۰)

۱۳۸. هانت درباره‌ی Mercurial Malachi می‌نویسد: «مرکوری در افسانه‌های روم باستان پیام‌آوری از جانب خدایان بود و هرمس، همتای او در افسانه‌های یونان باستان، نیز پیام‌رسان خدایان است. هرمس، که همیشه کلاه بالداری به سر داشت، در اودیسه نقشی کلیدی بازی می‌کند و در سرود پنجم اودیسه، با دخالت در فرمان زئوس، اودیسیوس را از حبس در جزیره‌ی کلیپسو نجات می‌دهد و در سرود دهم، از خطر جادوی سرسی حفظ می‌کند. مرکوری معمولاً پیام‌رسان زئوس و خدایان دیگر بود و از کوه المپ، فرمان خدایان را برای انسان‌های روی زمین می‌آورد. مَلِکی هم در زبان عبری به معنی پیام‌آور است و پیامبری در پنج قرن پیش از میلاد مسیح بوده است.» (۲۰۱۱)

فراموش نکنیم که چند پاراگراف بالاتر، پیام‌آور دیگری (پیرزن) را دیدیم. در این متن، مالگن کلاه پانامایی‌اش را کلاه مرکوری می‌خواند.

به گفته‌ی دلینی، «عبارت ''ملکی مرکوری'' می‌تواند تک‌گویی درونی استیون باشد و فکر می‌کند

چقدر مالگن ناسازگار است و هم‌چنین شیواسخن و مکار؛ همه‌ی ویژگی‌های مرکوری.» (۲۰۱۰)

۱۳۹. کلاه محله‌ی لاتین (Latin Quarter hat) به‌رغم کلاه‌های سفتی که در آن زمان در دابلن مرسوم بود، کلاه نرمی بود که دانشجویان بخش لاتین پاریس بر سر می‌گذاشتند. (م)

«در ماه دسامبر ۱۹۰۲، جویس از پاریس عکسی از خودش برای دوستش جی اف بایرن می‌فرستد که در آن عکس چنین کلاهی روی سرش گذاشته است. ظاهرش با بیشتر کلاه‌هایی که در آن زمان در دابلن استفاده می‌شد، بسیار متفاوت است.» (المن، ۱۹۷۳: ۱۱۷)

۱۴۰. «شوخی‌های آمیخته با بی‌حرمتی بخشی جداناپذیر از گفت‌وگوی ایرلندی‌هاست. یولسیز پر از شوخی‌ها و لطیفه‌هایی است که در آن‌ها باورهای دین کاتولیک، با ملاحظه و به‌طور ضمنی، با مطالب پیش‌پاافتاده در هم می‌آمیزد.» (دلینی، ۲۰۱۰)

«در انجیل آمده است که پیتر سه بار حضرت عیسی را انکار کرد و ''همان‌طور که می‌رفت، غمگین می‌گریست.''» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۲۲) مالگن به جای آن می‌گوید: «و همان‌طور که می‌رفت، به ادوین می‌نگریست.» (البته این نوع فارسی آن است. انتخاب ادوین به جای باترلی، به این دلیل است که باترلی نام است و با حرف بزرگ نوشته شده است و نیز ادوین با غمگین هم‌آواست همان‌طور که بیترلی با باترلی.)

در این‌جا مالگن به جای واژه‌ی bitterly (تلخ و غمگین) به مسخره می‌گوید: butterly، که با حرف بزرگ نوشته شده است. به گفته‌ی دلینی، «این کلمه یک نام خانوادگی در ایرلند است. باترلی‌ها در کار کشاورزی و تولید تخم‌مرغ بودند.» (۲۰۱۰) نیز به‌جای واژه‌ی wept به معنای گریست واژه‌ی هم‌آوای آن، met را آورده است به‌معنای دید، که من هم به نگریست برگرداندم. (م)

«بر اساس کتابچه‌ی راهنمای تام، موریس باترلی در سال ۱۹۰۴ در دهکده‌ای به نام بلنچردزتاون، در غرب دابلن، از اعضای دادگاه بوده است. بهترین نمونه از این لطیفه‌ها را متصدی گورستان، جان اُکانل، تعریف می‌کند. از افرادی که در مراسم خاکسپاری شرکت کرده‌اند می‌پرسد: ''شنیده‌اید دو نفر مست دنبال قبر دوستی به نام مولکهی می‌گشتند؟'' سپس می‌گوید: ''وقتی آن دو نفر قبر را پیدا می‌کنند، یکی روی قبر را می‌خواند و دیگری به مجسمه‌ی حضرت عیسی که بالای قبر دوست‌شان گذاشته بودند، خیره می‌شود و می‌گوید: لعنتی حتا یه ذره هم مثل خودش نیست. هر کی درستش کرده خوب درست نکرده. این که مولکهی نیست.''» (هانت، ۲۰۱۱)

۱۴۱. «چوبدستی ارزان‌قیمتی از تنه‌ی جوان درخت ون یا زبان‌گنجشک که پیرمردهای تهیدست از این نوع عصا استفاده می‌کردند. این درخت را از زیر خاک می‌بُرند. ریشه‌ی اصلی آن چند اینچ افقی می‌رود و سپس مسیرش را عمودی به داخل زمین ادامه می‌دهد که وقتی آن را وارونه بگیری، خودبه‌خود به شکل عصا درمی‌آید.» (هانت، ۲۰۱۷)

«این چوب در اسطوره‌های سلت و ایرلند مقدس است و روایت شده که این درخت در زمین شاه می‌روید و دسته‌ی نیزه‌ی شاه، بخش زیادی از سلاح‌های جنگی و حتا چوب بازی هرلینگ (ورزش مخصوصی در ایرلند) را از این چوب می‌ساختند. وقتی پالاس آتنا وارد خانه می‌شود و به تلماکس، که حالا دیگر بزرگ خانه و رئیس خدمتکاران قصر است، ادای احترام می‌کند، چوبدستی‌اش را (که از جنس درخت ون یا زبان‌گنجشک است) روی جالباسی آویزان می‌کند. استیون نیز همان نوع چوبدستی را در برج مارتلو از جایش برمی‌دارد. به عبارت دیگر، جویس حتا این بن‌مایه‌های کوچک را به‌گونه‌ای ضمنی تکرار می‌کند.» (دلینی، ۲۰۱۰)

در فصل‌های دیگر این اثر، مثل فصل‌های سوم و پانزدهم (پروتیوس و سرسی)، هم به این چوبدستی اشاره می‌شود و در فصل سرسی نقشی مهم بازی می‌کند. به گفته‌ی بلامایرز این چوبدستی که «دوباره در داستان مطرح می‌شود نماد صلیب است و بجاست.» (۱۹۹۶: ۲۳)

«در اپرای دوم از چهار اپرای حلقه‌ی نیبلونگ (۱۸۵۳-۷۴)، اثر ریچارد وگنر به نام والکوره، اُدن، سرکرده‌ی ایزدان، نیزه‌اش را در قلب درخت ون یا زبان‌گنجشک غول‌پیکری می‌کارد و زیگموند، پدر زیگفرد، نیزه را از دل آن بیرون می‌کشد و در آخرین اپرا با نام غروب خدایان، زیگفرد بی‌خبر، از این نیزه استفاده می‌کند تا سبب غروب خدایان شود.» (هانت، ۲۰۱۷)

هانت در ادامه می‌نویسد: «شاید معنی درونی و ضمنی اپرای وگنر روشن کند که چرا استیون چوبدستی‌اش را با سحر و جادو پیوند می‌دهد. وقتی استیون چراغ سقفی را خرد می‌کند، در برابر فریاد شیطانی مادرش، که از او می‌خواهد توبه کند و به خدای بزرگ برگردد، با خشونت مقاومت می‌کند. ویرانی چراغ او را به یاد ''ویرانی همه‌ی کیهان'' و همه‌ی دوران می‌اندازد؛ همان تخریب نظم مقرر آسمانی که او از فصل دوم (نستور) به آن می‌اندیشد.» (همان‌جا)

در بخش پنجم از رمان چهره... استیون چوبدستی‌اش را مثل چوب انحنادار غیبگو می‌بیند و در فصل نهم (سرسی) نیز آن را چوب غیبگو می‌نامد. (م)

جان گروین در سال ۱۹۷۶ اثری منتشر کرد و بخش کاملی از این اثر را به درخت ون یا زبان‌گنجشک اختصاص داد. گروین ضمن تأیید دیدگاه‌های گیفرد درباره‌ی این نوع درخت و چوبدستی می‌نویسد: «این چوب را در آتشدان یا شومینه به عمل می‌آوردند و با سرب گداخته پر می‌کردند. گروین هم‌چنین بر این گمان است که جویس در سال ۱۹۰۰، هنگام دیدار از مولینگار و حومه‌ی وست‌میت، عصای چوب‌ونی‌اش را پیدا کرده است.» (۱۹۷۶: ۳۲-۲۷)

درباره‌ی کلید در برج پی‌نوشت شماره‌ی ۱۰۲ و ۲۰۲ از همین فصل را بخوانید.

۱۴۲. به گفته‌ی گیفرد، «اجاره‌بهای واقعی این برج ۸ پوند بود که سینت آلیور گوگرتی پرداخته است.» (۱۹۸۹: ۲۳) بنا به مدارک ثبت‌شده، اجاره‌ی واقعی این برج به وزارت جنگ، سالانه هشت پوند بوده که مالگن آن را دوازده quid (یا چوق که نزدیک به ۱۲ پوند است) اعلام می‌کند.

۱۴۳. «در اوایل قرن نوزدهم دولت بریتانیا به رهبری بیلی پِت (نخست‌وزیر وقت) برای پیشگیری از حمله‌های نظامی فرانسوی‌ها، این دژها یا برج‌های مارتلو را در سواحل ایرلند (دوازده برج در شمال و شانزده برج در جنوب) بنا کرد، درست ''وقتی فرانسوی‌ها روی دریا بودند.'' گویا نخستین برجی که ساختند همین برج کنار ساحل سندی‌کو بود تا از پیشروی دشمن به داخل دابلن پیشگیری کنند.» (هانت، ۲۰۱۱)

هانت در ادامه می‌نویسد: «اگر این موضوع درست باشد، یکی از دلایلی است که مالگن می‌گوید: ''مال ما امفالوس است.'' یا ناف یا مرکز اصلی برای بقیه‌ی برج‌ها (پی‌نوشت شماره‌ی ۶۳ از همین فصل به‌طور کامل به این موضوع پرداخته است.) ساختار برج‌ها به‌گونه‌ای بود که از داخل کشتی به‌آسانی نمی‌شد نابودشان کرد. از سوی دیگر، دیوارهای بلند و محکم در برابر توپ‌ها و هم‌چنین مرتفع بودن آن‌ها سبب می‌شد که از آن بالا بتوانند به‌آسانی کشتی‌ها را هدف بگیرند. اما از داخل کشتی‌ها غلبه بر نیروی جاذبه‌ی زمین و زدن برج‌ها به نیروی بسیاری نیاز داشت. هم‌چنین طرح برج‌ها بسیار هوشیارانه بود. به دلیل گرد بودن این برج‌ها، سربازان می‌توانستند از هر جهت با دشمن بجنگند. کف برج در هر طبقه شیب

ملایمی داشت که شکست آن‌ها را برای دشمن سخت‌تر می‌کرد... اسم ''مارتلو'' از روی دماغه‌ی مارتلو در کورسیکا گرفته شده است. در این دماغه، برجی با همین ساختار بوده که انگلیسی‌ها برای خراب کردن آن سختی بسیار کشیدند.» (همان‌جا)

«عبارت ''وقتی فرانسوی‌ها روی دریا بودند'' بیتی از شعر *The Shan Van Vocht* (به معنی پیرزن بی‌نوا یا همان ایرلند) است. در اواخر قرن هجدهم ایرلندی‌های میهن‌پرست از فرانسوی‌ها کمک می‌خواستند تا با بریتانیا بجنگند. به‌رغم واقعیت تلخ تاریخی، در این شعر امیدی هست که ''فرانسوی‌ها در خلیج‌اند''، و در جایی از این شعر پیش‌بینی می‌شود که ''اُرانژ نابود می‌شود.'' در این شعر آمده است: ''آه، فرانسوی‌ها روی دریا هستند/ پیرزن بی‌نوا می‌گوید/ آه فرانسوی‌ها در خلیج‌اند/ پیرزن بی‌نوا می‌گوید/ به‌زودی به این‌جا می‌رسند/ و اُرانژ نابود می‌شود/ پیرزن بی‌نوا می‌گوید/ آن‌گاه ایرلند آزاد می‌شود؟/ آری، ایرلند باید آزاد شود/ از مرکز تا دریا/ پیرزن بی‌نوا می‌گوید/ پس هورا برای آزادی''.» (همان‌جا)

برای آگاهی بیشتر درباره‌ی اُرانژها پی‌نوشت شماره‌ی ۶۲ از فصل دوم (نستور) را بخوانید.

۱۴۴. بیلی پت، به گفته‌ی گیفرد، «ویلیام پت (۱۸۰۶-۱۷۵۹) نخست‌وزیر وقت در زمان ساخت برج‌های مارتلو بود.» (۱۹۸۹: ۲۳) پی‌نوشت قبلی (شماره‌ی ۱۴۳ از همین فصل) را بخوانید.

۱۴۵. سخنرانی استیون درباره‌ی هملت نسبتاً طولانی است و کم‌وبیش همه‌ی فصل نهم (اسکلا و کریبدس) را تشکیل می‌دهد. به همین دلیل بعد از صبحانه، مالگن نشان می‌دهد که حوصله‌ی شنیدن آن را ندارد و استیون هم حوصله‌ی بیان آن را در چند دقیقه‌ی پیش از رفتن به مدرسه و درس دادن ندارد. این بی‌حوصلگیِ سر صبح قابل درک است که چند جمله بعد، از زبان خود استیون هم بیان می‌شود: «همه سر صبح خسته‌اند و این موضوع طولانی‌تر از آن است که بتوان گفت.» یا وقتی مالگن می‌گوید «با حساب و جبر ثابت می‌کند...» به گفته‌ی هانت، «گرچه هینز به شنیدن سخنان استیون درباره‌ی هملت علاقه نشان می‌دهد، در جای دیگری از داستان این علاقه فقط از روی احترامی ظاهری است. چون روزی که هینز در کتابخانه‌ی ملی سخنرانی می‌کند، هینز برای خرید کتاب به کتابفروشی می‌رود و وقتی مالگن به او می‌گوید نیامدی، کتاب تازه‌خریده‌اش را باز می‌کند و با عذرخواهی می‌گوید: ''شکسپیر شکارچیِ مناسب ذهن‌هایی است که تعادل‌شان را از دست داده‌اند.''» (۲۰۱۱)

۱۴۶. هانت درباره‌ی تامس آکویناس (۱۲۲۵-۱۲۷۴) می‌نویسد که «او راهب فرقه‌ی دومینیک و دانشمند الهیات بود. دومینیک مقدس در سال ۱۲۱۵ میلادی این فرقه را بنا نهاد. هواداران رسته‌ی دومینیک به روشنفکران سختگیر معروف بودند و آکویناس به دکتر روحانی. آکویناس در کتاب بسیار حجیم ولی ناکاملی به نام *Summa Theological* (مدخل الهیات)، فلسفه‌ی استدلالی ارسطو را با باورهای دین مسیحی سازش داد، که این کار در زمان خودش بسیار بحث‌برانگیز شد. بیشتر به این دلیل که باورهای مذهبی با فلسفه‌ی بی‌دینی درهم‌آمیخت. در پایان قرن نوزدهم افکار تامس آکویناس کاملاً مرسوم شد و خودش نیز به‌عنوان بزرگ‌ترین و راست‌آیین‌ترین فیلسوف تأیید شد.» (۲۰۱۱)

«آکویناس کتاب‌های حجیمی داشت و، بنا به سنت، خودِ فیلسوف هم بسیار چاق و گنده بود و از این نظر درباره‌ی او حکایاتی از زبان مردم ثبت شده است. برای مثال می‌گویند که آکویناس جلوی میزش را بریده بوده تا جا برای شکمش باز کند. یا می‌گویند: وقتی از دنیا رفت راهب‌ها نمی‌توانستند جنازه‌ی سنگینش را از پله‌ها پایین ببرند.» (همان‌جا)

به گفته‌ی گیفرد، «در رمان چهره... استیون تئوری زیباشناختی‌ای را شرح می‌دهد که مدعی است

"آکویناسِ کاربردی" است.» (۱۹۸۹: ۲۳)

«عبارت مالگن (پنجاه و پنج دلیل) ادعای کیهان‌شناسی ارسطو در اثر متافیزیک او است که کیهان از پنجاه و پنج کره‌ی هم‌مرکز تشکیل شده است: چهار کره‌ی تغییرپذیر زمین و پنجاه و پنج جسم یا کره‌ی آسمانی تغییرناپذیر، که هر کدام دلیل یا محرک اولیه‌اش را دارد. حرکت طبیعی آن پنجاه و پنج دوار و تغییرناپذیر بود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۲۳)

هانت معتقد است که «"پنجاه و پنج دلیل" بی‌شک اشاره به شیوه‌ی تقسیم آکویناس در تقسیم عنوان‌های بزرگ به زیرعنوان‌های کوچک و کوچک‌تر است. سپس دیدگاهی را بیان می‌کند و دیدگاه‌های بسیار قویِ مخالف نظر خودش را، که گمان می‌کند ممکن است علیه او مطرح شود، بیان می‌کند و سپس با دلایل پرشمار و دقیق، نظر خودش را ثابت می‌کند.» (۲۰۱۱)

اما گیفرد می‌نویسد: «عبارت مالگن (پنجاه و پنج دلیل) ادعای کیهان‌شناسی ارسطو در اثر متافیزیک او است که کیهان از پنجاه و پنج کره‌ی هم‌مرکز تشکیل شده است: چهار کره‌ی تغییرپذیر زمین و پنجاه و پنج جسم یا کره‌ی آسمانی تغییرناپذیر، که هر کدام دلیل یا محرک اولیه‌اش را دارد. حرکت طبیعی آن پنجاه و پنج دوار و تغییرناپذیر بود.» (۱۹۸۹: ۲۳) اگر چنین باشد، جویس به طور طبیعی در حال ربط دادن دیدگاه آکویناس با عقاید کیهان‌شناسی معلمش ارسطوست؛ فیلسوفی که خود جویس هم خیلی دقیق کارهایش را می‌خواند و استیون هم در چند جای این کتاب آن‌ها را طرح می‌کند.

۱۴۷. به گفته‌ی هانت، «اشراف‌زادگان دوره‌ی ادوارد، جلیقه‌های پنج یا شش‌دگمه‌ای می‌پوشیدند و دگمه‌ها از جنس پارچه‌ی کت و شلوارشان بود. رنگ زرد کهربایی لباس مالگن از چند جهت اهمیت دارد. او را کمی شیک‌پوش می‌نمایاند و نشان می‌دهد که از آداب و رسوم بریتانیایی بدش نمی‌آید، زیرا از قرن هجدهم جلیقه‌ی زرد کهربایی در انگلیس مد بود. شاید هم زرد بودنش، مثل ربدوشامبر او، به‌گونه‌ای نمادین به قضاوت استیون درباره‌ی مالگن قوت می‌بخشد که او را کژاندیش می‌پندارد؛ کسی که ارزش واقعی هنر استیون را نادیده می‌گیرد. از سوی دیگر، لباس روشن و شاد مالگن روحیه‌ی سرخوش او را نشان می‌دهد، همان‌طور که لباس‌های تیره‌وتار استیون، و در فصل‌های بعدی نیز لباس‌های سیاهِ بلوم.» (۲۰۱۱)

«اهمیت نمادین رنگ زرد ربدوشامبر یا جلیقه‌ی مالگن به اندازه‌ی آینه و قیچی در یولسیز مشخص نشده، اما رابطه‌ی این رنگ با بدعت‌گذاری شنیدنی است.» (همان‌جا)

هانت در ادامه می‌نویسد: «در قرون وسطا (سال ۱۲۱۵ میلادی)، پس از برپایی مجمع لوترَن چهارم، برخی کشورها یهودی‌ها را وادار می‌کردند که نشانه‌ی شرم زردرنگ به لباس‌شان بزنند. پس از جنگ صلیبی کاتارها (Albigensian Crusade) در سال ۱۲۲۹، پاپ گریگوری چهارم فتوا داد که بقیه‌ی کاتارها به‌عنوان نشان شرم، صلیب زرد به لباس‌شان نصب کنند. این سبک بخشی از فرهنگی گسترده شد تا گروه‌های خاصی را بدنام کنند. در قرن بیستم، نازی‌ها این سنت قرون وسطایی و نصب نشان شرم به لباس را دوباره زنده کردند و یهودی‌ها را وادار کردند ستاره‌ی داوود زرد به لباس‌هایشان بدوزند و هم‌جنسگرایان را مجبور کردند مثلث صورتی به لباس‌هایشان بزنند. البته بعداً در داستان متوجه می‌شویم که این بلوم است که در نگاه مردم ایرلند بدعت‌گذار یا ملحد است نه مالگن، چون از جانب پدر یهودی است.» (همان‌جا)

عکس از Clipart Library

۱۴۸. «به گفته‌ی گیفرد، «پارادوکس از محصولات عمده‌ی فکر اسکار وایلد بود.» (۱۹۸۹: ۲۳) و به گفته‌ی هانت «اشاره‌ای است به سنت‌شکنان انگلیس و ایرلند در دهه‌های ۱۸۸۰ و ۱۸۹۰ که در سال ۱۹۰۴ ستاره‌شان به خاموشی گرایید.» (۲۰۱۱)

دلینی: «پارادوکس یا سخن و عبارتی که با خودش در تضاد است و هم‌زمان می‌تواند واقعیت داشته باشد. پارادوکس در میان مردم ایرلند بسیار رایج است.» (۲۰۱۰)

هانت (۲۰۱۱) از قول اسکار وایلد می‌گوید: «شیوه‌ی پارادوکس‌ها شیوه‌ی واقعیت است و برای آزمودن واقعیت باید طناب بندباز را بیازماییم. وقتی واقعیات بندباز شوند، آن‌گاه می‌توانیم درباره‌ی آن‌ها قضاوت کنیم.» در این فصل از کتاب، یک بار پارادوکس اسکار وایلد مطرح شده است، وقتی می‌گوید: «نفرت قرن نوزدهم از رئالیسم مثل خشم کالیبان از دیدن صورت خودش در آینه است/ نفرت قرن نوزدهم از رومانتیسم مثل خشم کالیبان از ندیدن صورت خودش در آینه است.» برای خواندن شرح آن به پی‌نوشت شماره‌ی ۴۹ از همین فصل مراجعه کنید.

«چند نمونه‌ی دیگر از پاردوکس‌های وایلدی عبارت‌اند از:

* در برابر هر چیزی می‌توانم مقاومت کنم به‌جز در برابر چیزهای وسوسه‌کننده.

* من آسان‌گیرترین سلیقه را دارم. همیشه بهترین چیزها راضی‌ام می‌کنند.

* باید از بحث کردن دوری کرد؛ بحث‌ها همیشه زننده و اغلب قانع‌کننده‌اند.» (همان‌جا)

۱۴۹. «در این‌جا مالگن هم می‌کوشد تا به‌گونه‌ای تقلیدی، پارادوکسی بسازد. حتا روایت داستان هم نقش تقلیدی مالگن از کشیش‌ها را بهتر نشان می‌دهد.» (دلینی، ۲۰۱۰) در فصل نه (اسکلا و کریبدس)، استیون سعی می‌کند برای جمعی در کتابخانه‌ی ملی ثابت کند که روح پدر هملت خود شکسپیر است.

۱۵۰. کشیش‌ها دور گردن‌شان شالی مخصوص (یا همان زنّار امروزی) می‌اندازند و مالگن نیز در این‌جا، درست به همان شیوه، حوله‌اش را دور گردنش می‌اندازد. (م)

منظور از کِنچ بزرگ، پدر استیون است که در چند فصل بعد وارد داستان می‌شود. یافث سومین

پسر حضرت نوح بود. یکی از مضمون‌های اصلی یولسیز جست‌وجو برای یافتن پدر است. به گفته‌ی گیفرد، «*Japheth in search of a father* اسم رمانی است از کاپیتان فردریک مری‌یت که در سال ۱۸۱۶ منتشر شد. این داستان درباره‌ی یک بچه‌ی سرراهی است که دنبال پدرش می‌گردد... یافت نیز سومین و کوچک‌ترین پسر نوح بود و نیاک اسطوره‌ای گروه‌هایی متغیر از ملل مختلف، از جمله یونانی‌ها.» (۱۹۸۹: ۲۳)

تورنتِن (دبلیو، ۱۹۷۳: ۲۳) چند جمله از «یافث» را درباره‌ی نیازش به یافتن پدر و مادر بازگو می‌کند: «اگر مردی را ببینم که دماغش شبیه دماغ من است، فوری از خود می‌پرسم آیا او پدر من است... و روزی صدبار زیر لب زمزمه می‌کنم که پدرم کیست؟»

«خواننده پس از درک مضامین فصل‌های سه و نه (پروتیوس و اسکلا و کریبدس) از رمان یولسیز درمی‌یابد که استیون ددلس هم به همان میزان به پدر نیاز دارد، البته نه پدر خونی (که پدر خودش سایمن ددلس یا، به قول مالگن، کِنچ بزرگ زنده و سرحال است و در دابلن زندگی می‌کند) بلکه به پدری معنوی نیاز دارد که به او نیرو و توان هنرمند شدن ببخشد.» (هانت، ۲۰۱۱)

«مالگن با مقایسه‌ی استیونِ آرزومند با شخصیت وسواسی ''یافث'' در رمان مری‌یت او را مسخره می‌کند. ''یافث'' سرانجام پدرش را پیدا می‌کند. پدرش افسری پیر و بدخلق از هند شرقی بود. اما از سوی دیگر، جویس با مقایسه‌ی استیون با تلماکس و هملت او را از آن جایگاه بالاتر می‌برد.» (همان‌جا)

۱۵۱. «مقدس‌شماری نوشیدنی‌ها لطیفه‌ای است که با اعتقادی عمیق در یولسیز مطرح می‌شود. مالگن می‌گوید که نوشیدنی نه فقط برای استیون که در واقع برای همه‌ی مردم آن کشور مقدس است.» (هانت، ۲۰۱۱)

۱۵۲. Elsinore قصری است در نمایشنامه‌ی هملت (اثر شکسپیر). در آغاز این نمایشنامه، درست پیش از سپیده‌دم، نگهبانان بالای برج یا کاخ السینور با هم نشستی دارند و هم‌زمان دانمارک در حال آماده شدن برای جنگ با نروژ است. در همین پرده، روحی در برابر هملت ظاهر می‌شود و برایش از دو دشمن داخلی و خارجی حرف می‌زند و به او می‌گوید که عموی هملت، کلادیوس، پدرش را می‌کشد و تاج‌وتخت پادشاهی دانمارک را به زور به دست می‌آورد. در پرده‌ی اول، هوراشیو به هملت هشدار می‌دهد که دنبال روح نرود و به او می‌گوید: از کجا معلوم تو را وسوسه نکند و به درون سیلی نکشاند/ یا به قله‌ی وحشتناک کوهی/ همان‌که از روی پایه‌اش به درون دریا آویزان است. هوراشیو، نزدیک‌ترین دوست هملت، نگران است که روحی که هملت را با خود می‌کشاند او را اذیت کند و هملت از فراز صخره‌ای که نوک آن از پایه‌اش بیرون زده بیفتد و غرق شود. به گفته‌ی هانت، «داستان یولسیز هم مثل نمایشنامه‌ی هملت در سپیده‌دمی شروع می‌شود و استیون و مالگن بالای برجی همدیگر را ملاقات می‌کنند. در جایی از داستان هم می‌گوید: ''استیون در حال نگهبانی است.'' جنگی در کار نیست، ولی سال ۱۹۰۴ است و هنوز ایرلند زیر اشغال بریتانیاست. برج مارتلو بنا به واقعیت تاریخی و هم‌چنین بنا به واقعیت داستانی‌اش، که مرد انگلیسی (هینز) با مالگن و استیون در آن زندگی می‌کنند، نمایانگر اشغال ایرلند به دست بریتانیاست. هینز هم به استیون می‌گوید «''این برج مرا به یاد السینور می‌اندازد...''» (۲۰۱۱)

«در آغاز اودیسه نیز قصر ایتاکا را مردان جوان مسلح اشغال می‌کنند و تلماکس به آن‌ها غذا می‌دهد، درست مثل مالگن که در برج مارتلو به دو مرد دیگر، که یکی از آن‌ها انگلیسی است و اشغالگر کشورش، غذا می‌دهد. در این‌جا هینز جمله‌ی هوراشیو را بی‌کم‌وکاست تکرار می‌کند: ''همان‌که از روی پایه‌اش به

درون دریا آویزان است.‘‘» (همان‌جا)

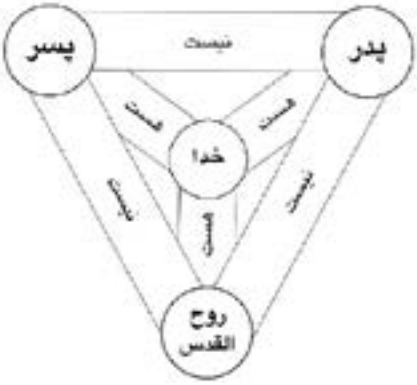
۱۵۳. درباره‌ی لباس استیون پی‌نوشت شماره‌ی ۴۲ از همین فصل را بخوانید.

۱۵۴. «وقتی هینز می‌ایستد و با چشم‌هایی به ماتی دریایی که باد به آن طراوت بخشیده به خلیج خیره می‌شود، استیون او را حاکم دریاها تصور می‌کند.» (هانت، ۲۰۱۱)

«عبارت ’’حاکم دریاها‘‘ از سرودی است که می‌گوید ’’بریتانیا بر امواج فرمانروایی می‌کند.‘‘ از سوی دیگر، کنایه‌ای است به سلطه‌ی بین‌المللی نیروی دریایی بریتانیا و کشتی‌های بازرگانی آن‌ها. این سلطه طی دهه‌ها و تا پیش از سال ۱۹۱۴ ادامه داشت. به روایت دیگر، اشاره‌ای است به پوسایدون (خدای دریاها که رومی‌ها به آن نپتِن می‌گفتند.) پوسایدون با ایجاد طوفان‌های سهمگین در دریاها اودیسیوس، پدر تلماکس، را اذیت می‌کند و می‌کوشد او را از رسیدن به ایتاکا و خانه بازدارد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۲۳)

۱۵۵. درباره‌ی کشتی نامه‌بر پی‌نوشت شماره‌ی ۳۲ از همین فصل را بخوانید. «جزیره‌ی دالکی در جنوب شرقی برج مارتلوست که امروزه دیگر کسی روی آن زندگی نمی‌کند، اما بقایای ساکنان دیرینش هنوز بر آن یافت می‌شود. در شرق آن، آب‌تلِ سخت‌گذری است به نام ماگلینز که خطرهای بزرگی برای کشتیران‌ها آفریده و به همین دلیل چراغی روی آن نصب کرده‌اند تا کشتی‌ها بتوانند از دور آن را ببینند. استیون و هینز می‌بینند که قایقی دارد این مانع را دور می‌زند و راهش را پیدا می‌کند.» (هانت، ۲۰۱۱)

۱۵۶. یکی از رمز و رازهای اصلی آیین دین مسیح این است که حضرت عیسی را، هم خدا می‌داند و هم انسان. به عبارت دیگر، الوهیت حضرت عیسی را با الوهیت خدا برابر می‌دانند. «از نظر یزدان‌شناس‌های اولیه، عیسای ناصره (در فلسطین) از ’’پدر‘‘ که در آسمان‌هاست جدا بود. اما او هم خدا بود. این تناقض بسیاری از باورمندان را به شک می‌اندازد. (حتا نورا بارنکُل، زن جویس، که از خود او بسیار مذهبی‌تر بود هم دچار سردرگمی می‌شود و از او می‌پرسد: ’’جیم هم عیسی است هم خدا؟‘‘) دانشمندان نابغه‌ی الهیات راه حلی ارائه می‌دهند و می‌گویند: ’’پدر و پسر و هم‌چنین روح‌القدس اشخاصی متفاوت‌اند، اما در سرشت الهی واحدند.‘‘ باورمندانِ تثلیث نشان می‌دهند که این‌ها سه شخص متفاوت‌اند، ولی همه خدایند.» (هانت، ۲۰۱۱)



(تثلیث، طرح از مترجم)

«آیین مسیحیان درباره‌ی تثلیث و به‌ویژه الهیات مسیحی درباره‌ی ''هم‌گوهری پسر با پدر'' برای استیون و رسیدن او به درکی از خودش و هنرش حیاتی است. فصل‌های یک (تلماکس) و سه (پروتیوس) نشان می‌دهند که او در روابطش غور می‌کند. استیون به تلماکس و هملت تشبیه می‌شود. هر دو در رنج یافتن پدر و استیون در رنج درک رابطه‌اش با دنیای معنوی. در فصل نهم (اسکلا و کریبدس) به مطالعه‌ی عمیق‌تری از نمایشنامه‌ی هملت شکسپیر می‌پردازد و با تکیه بر همین تحقیق‌ها، هینز آن را ''عقیده‌ی پدر و پسر...'' می‌نامد. به‌گونه‌ای، حضرت عیسی هم که به‌خاطر روح پدر رنج می‌کشد، به این مجموعه افزوده می‌شود. وقتی حضرت عیسی در معبد گم می‌شود، یوسف نجار به سراغ او می‌رود و با نگرانی از او می‌پرسد: برای چه این‌جایی؟ حضرت عیسی پاسخ می‌دهد: ''نمی‌دانی من باید به کاروبار پدرم بپردازم؟'' منظورش این است که آمده تا پیام خدا را به کشیش برساند. مالگن در این اثرِ اسطوره‌ای شخصی و رازآمیز، نقش بدعت‌گذار را بازی می‌کند؛ نماینده‌ی مدرن گروهی که رمز و راز تثلیث را انکار می‌کنند: فوتیوس، آریوس، والنتینوس، سابلیوس.» (همان‌جا)

هانت درباره‌ی هر کدام از این افراد بررسی کرده و شرح مختصری نوشته است:

«فوتیوس در کلیساهای ارتودکس شرق به‌عنوان مدافع کلیسا در برابر بدعت‌گذاری کاتولیک‌ها معروف شده است. فوتیوس در دو موضوع با پاپ مخالفت کرد: یکی در مورد به دست آوردن قدرت سیاسی و دیگری برای این‌که کلیسای روم روح‌القدس را امتداد ''پسر'' نیز می‌داند. واژه‌ی ''پسر'' قرن‌ها در غرب می‌چرخید و رومی‌ها می‌خواستند مرامنامه ترمیم شود و روشن شود که روح‌القدس در امتداد پدر و پسر است. تورنتِن می‌نویسد که دانشنامه‌ی کاتولیک فوتیوس را ''یکی از بدترین دشمنان کلیسای مسیح'' می‌داند. از نگاه زیبایی‌شناسانه‌ی استیون، موقعیت کلیسای ارتودکس تاسف‌آور است، زیرا برتری را به پدر می‌دهد، درحالی‌که آیین کاتولیک توانمندی پدر و پسر را برابر می‌داند.» (همان‌جا)

«آریوس در قرن سوم و چهارم میلادی می‌زیست. آریوس برای سه رأس تثلیث مراتب پیشوایانه قائل بود و ''پدر'' را تنها خدای واقعی می‌دانست. پدر یا همان خدای واقعی، لوگوس یا عقل کل را از عدم وجود آفرید. لوگوس همان پسر است، اما پیش از مرحله‌ی جسم‌گرفتن. لوگوس هم به همین ترتیب روح‌القدس را آفرید. روح‌القدس هم به همان ترتیب دنیای مادی را آفرید. در آغاز در مرامنامه‌ی یونانی‌ها واژه‌ی homoousion را به کار بردند تا نشان دهند که پدر و پسر از یک گوهرند؛ موجوداتی غیرمادی. استیون در جایی از داستان به آریوس فکر می‌کند و این عنصر اساسی در اعتقادنامه‌ی حواریون حضرت عیسی را تأیید می‌کند.» (همان‌جا)

«وَلنتینوس یا وَلنتاین ما را به زمان دورتر می‌برد، به قرن دوم؛ زمانی که کلیساهای اولیه در مقابل آموزه‌های عرفان‌گرایانی که دنیای مادی را دنیای شیطانی می‌پنداشتند، آموزه‌های متفاوتی ارائه می‌دادند. گرچه وَلنتاین خودش را مسیحی می‌دانست، عرفان‌گرا هم بود و به شاگردانش می‌آموخت که دنیا را خدا نیافریده بلکه نایب افلاطونی‌نمای خدا آفریده، که یک بدخواه بوده است. مسیح آمد تا انسان را از مادی‌گرایی نجات دهد اما چون او خدا بود و پاک بود، نمی‌شد او را از هیچ راهی در این مادی‌گرایی شرکت داد. او هم‌چنین به روح خالص اعتقاد داشت، نه روح در جسم‌دمیده. استیون فکر می‌کند که ولنتاین جسم خاکی عیسی را رد می‌کند و عیسی‌شناسی را میانَ انسان فیزیکی و جوهر معنوی تقسیم می‌کند.» (همان‌جا)

«سابلیوس مذهب‌شناس پرنفوذ قرن سوم است که چیز چندانی درباره‌ی او باقی نمانده است. او آشکارتر در برابر تثلیث ایستاد و معتقد بود که پدر، پسر و روح‌القدس، هر سه همان خدا نیستند و یک

ماهیت ندارند، بلکه سه تجلی مختلف از خدایند. ترتولیان (از بزرگان کلیسای روم) نیز با این عقیده مخالف بود که چون پسر به صلیب کشیده شد پس پدر هم، که با او هم‌گوهر است، بر صلیب رنج برد. استیون به یاد می‌آورد که چند لحظه پیش مالگن گفت: استیون با حساب و جبر ثابت کرده که نوه‌ی هملت پدربزرگ شکسپیر است و این‌که خودش هم روح پدرش است. با این جمله‌ها این باور سابلیوسی را به‌گونه‌ای پیچیده بیان می‌کند که ''پدر پسر خودش بود.''» (همان‌جا)

هانت در ادامه می‌نویسد: «همان‌طور که پیش‌تر هم گفتیم، یولسیز استیون را به شکلی نمادی به تلماکس و هملت همانند می‌کند؛ دو پسری که غمگین بودند و زندگی خود را وقف پدران غایب‌شان کردند. حضرت عیسی هم مثل تلماکس و هملت در دنیای معمول انسان‌ها جوانی بود که زندگی‌اش در داشتن رابطه با روح پدر غایب معنا می‌گرفت. این روابط این احتمال را مطرح می‌کند که زندگی انسان بر پایه‌ی روابط معنوی ساخته شده، و همین جان‌مایه‌ی پرسونای استیون است.» (همان‌جا)

۱۵۷. «شعر مالگن ظاهراً از دو جهت احساسات کاتولیک‌ها را جریحه‌دار می‌کند. مسیحیان همیشه بر این باور بوده‌اند که مادر حضرت عیسی یهودی نبوده و جبرئیل مژده می‌دهد که روح‌القدس در قالب قُمری (نه هر پرنده‌ای) به بالین حضرت مریم می‌آید و او باردار می‌شود (که فرزندش همان پسر خداست.)» (هانت، ۲۰۱۴)

Joseph the Joiner یا یوسف درودگر همسرِ مریم باکره بوده است (برای حفظ بازی کلامی نویسنده، واژه‌ی یوسه‌کار را، به‌معنای کسی که با ارّه کار می‌کند، برابرِ این واژه گذاشتم. یوسه: ارّه). Joiner هم‌چنین معنای پیونددهنده هم می‌دهد که منظور از آن پیوند یوسف درودگر با مریم است. (م)

۱۵۸. در آغاز انجیل یوحنای ۲، حضرت عیسی، مادرش و حواریون به یک جشن عروسی در قانا دعوت می‌شوند و در این مراسم، وقتی شراب تمام می‌شود، حضرت عیسی آب را به شراب تبدیل می‌کند. به گفته‌ی هانت، «این نخستین معجزه از بی‌شمار معجزه‌های اوست که ایرلندی‌ها با تمام وجود به آن اعتقاد دارند. مالگن خودش را در جای او قرار می‌دهد و می‌گوید برای آن‌که از نوشیدنی معجزه‌ی من بنوشی باید به من ایمان بیاوری، و اگر ایمان نیاوردی باید آب بخوری (بازگشت به داستان مادر گروگن که یا چای درست می‌کرد یا ادرار). آبی که پس از مصرف شراب تولید می‌شود، همان ادرار یا به عبارت دیگر پیشاب است.» (۲۰۱۱)

۱۵۹. «Olivet یا کوه زیتون کوهی است در اورشلیم شرقی. در شیب غربی این کوه، باغ جِتسمانی واقع بود. عیسی در همین باغ عبادت می‌کرد و در همین باغ دستگیر شد و روز بعد به صلیب کشیده شد. اما ''نسیم‌گیر'' کنایه‌ای است از نقطه‌ی عروج که در قله‌ی این کوه واقع است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۲۴)

«در قله‌ی کوه زیتون مسیح دوباره زنده شد و به آسمان‌ها عروج کرد. در این صحنه مالگن آماده می‌شود به عروج معنوی خودش برود. به ما گفته نمی‌شود که موفق می‌شود یا نه، ولی در فصل دوازده (سایکلوپ‌ها) می‌بینیم که بلوم موفق می‌شود: و صدایی از آسمان‌ها می‌آید و می‌خواند: ''الیاس! الیاس!'' و او پاسخ می‌دهد: ''Abba! Adonai!'' و آن‌ها او را مشاهده می‌کنند. حتا او، بن بلوم الیاس، در میان ابرهایی از فرشتگان به سوی شکوهی تابان... صعود می‌کند.''» (هانت، ۲۰۱۱)

۱۶۰. پی‌نوشت قبلی (شماره‌ی ۱۵۹ از همین فصل) را بخوانید.

۱۶۱. «این گودال چهل‌پایی بخشی از اقیانوس است که در آن شنا می‌کنند و صد یارد با برج مارتلو فاصله دارد. نکته‌ی عجیب این است که جویس در این داستان، دو بار این گودال را جوی می‌خواند. شاید

رفت و آمد بی‌وقفه‌ی آب به این گودال باعث شده در خیالش آن را رودخانه ببیند. شاید هم به این دلیل که عمق آب در این‌جا کم است و موج‌های کوتاه دارد.» (هانت، ۲۰۱۱)

۱۶۲. «کلاه مرکوری نوعی کلاه لبه‌پهن، که به مرکوری نسبت داده می‌شد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۲۴) پی‌نوشت شماره‌ی ۱۳۸ از همین فصل را بخوانید.

۱۶۳. «آن‌چه استیون ''چکامه‌ی مسیح مزاح‌گو'' می‌نامد، بریده‌ی شعری از آلیور گوگرتی است با عنوان آهنگ مسیح مسرور که کمی دستکاری شده است. دستکاری جویس سبب شده هجوآمیزتر شود. گوگرتی این شعر را پس از رفتن جویس از برج می‌نویسد و به مناسبت کریسمس ۱۹۰۴ برای جویس می‌فرستد. مالگن بندهای اول و دوم و نهم شعر را از بر می‌خواند. آخرین بند را تغییر می‌دهد.» (هانت، ۲۰۱۱)

واژه‌ی «مزاح‌گو» را برای رعایت جناس نهفته در کلام نویسنده برگزیدم. (م)

هانت از قول ریچارد المن می‌نویسد، «گوگرتی این هدیه را به‌منظور آشتی با جویس می‌فرستد تا رابطه‌ای را که به دلیل بیرون کردن جویس از برج مارتلو به کدورت انجامیده بود، دوباره برقرار کند. جویس هم گویی با گذاشتن بخشی از این شعر هجو در دهان مالگن (در صبح ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴) عملی متقابلانه انجام داده و این بخش را از جنبه‌ی کمدی‌اش به سطح بالاتری برده است.» (۲۰۱۱)

«در این‌جا مالگن بندهای ۱، ۲ و ۹ از نه رباعی شعر گوگرتی را که بازنویسی و ویرایش شده است، از بر می‌خواند. شاید بتوان گفت که جویس گوگرتی را به بالاترین درجه‌ی ادبی‌اش برده و معرفی کرده است، زیرا سه بند اصلی (که به‌منظور حفظ قافیه از معنا خالی شده) به‌مراتب مسخره‌تر از نمونه‌ی آمده در این اثر است. مثلاً بند نُهِ بی‌روح و عاری از تازگی و لطف گوگرتی چنین است: ''بدرود، اکنون، بدرود، بی‌شک آن‌چه هست به پای تو ریزم / بر بالینم که آیی، آن‌گاه که از مرده‌ی خویش برخیزم''، که جویس آن را به ''بدرود اکنون بدرود! هر آن‌چه گفتم بنویس / به تام بگو به دیک به هری که من از مُرده‌ی خویش برخاستم'' ویراسته و تغییر داده است، که بسیار برتر از بیت اصلی است.» (هانت، ۲۰۱۱)

اما المن می‌نویسد: «در واقع، گوگرتی هرگز هیچ‌کدام از ابیات هرزه‌نگارانه‌اش را منتشر نکرد و از این دیدگاه‌ها (چه از طرف جویس چه دیگران) که هرزه‌گویی‌هایش مهم‌تر از اشعار اوست دلخور شد. با این‌همه، جویس با انتشار دو بند از ''چکامه‌ی مسیح مزاح‌گو'' در یولسیز به او کم‌لطفی کرد.» (۱۹۷۶: ۲۶۳)

«او هم‌چنین دو سطر خوب از بند سه را شناسایی کرده و به جای آن‌که از آن بگذرد، در فصل پانزده (سرسی،) فرصت مناسبی یافته و آن‌ها را به کار گرفته است.» (هانت، ۲۰۱۱)

«گوگرتی بعدها شش دفتر شعر منتشر کرد و به‌خاطر لطف ییتس، که در سال ۱۹۳۶ بخش زیادی از اشعار او را برای *Oxford Book of Modern Verse* 1892-*1935* انتخاب کرد، به ''شاعر بزرگ'' معروف شد، که شایسته‌ی این عنوان نبود.» (همان‌جا)

۱۶۴. «مثل داروی تجویزشده.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۲۴)

۱۶۵. «اشهدگویی که (در شورای نخست نیقیه در سال ۳۲۵ شکل گرفت) در مراسم عشای ربانی هر یکشنبه و جشن‌های مهم‌تر کلیسای کاتولیک تکرار می‌شود. این‌گونه شروع می‌شود: ''به خدا ایمان دارم، پدر قادر مطلق، آفریننده‌ی زمین و آسمان‌ها و همه‌ی چیزها، مرئی و نامرئی.''» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۲۴)

۱۶۶. منظور «نه فقط معجزه‌ی شفای بیماران، بیرون راندن شیطان و زنده کردن مرده‌ها که عیسی کرد، بلکه معصوم کردن لقاح و رستاخیز و عروج است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۲۴)

۱۶۷. درباره‌ی «خدای انسانی» گیفرد معتقد است که «در کلام مذهبی، تثلیث سه نفر است: پدر، پسر و روح‌القدس؛ اما در دهان هینز منظور از این عبارت ممکن است تأکید عجیب‌وغریب پروتستان‌ها باشد بر این‌که: هر مسیحی باید به یک رابطه‌ی مستقیم با خدا دست یابد (بدون حضور واسطه)، زیرا خدا به هر فردی علاقه‌ی شخصی دارد.» (۱۹۸۹: ۲۴) بدین ترتیب گیفرد معتقد است که جویس کلمه‌ی personal را در دو معنا مد نظر دارد: «انسانی» و «شخصی.»

۱۶۸. «"جعبه‌سیگار نقره‌ای" که از جنس نقره است و صاف و صیقل‌خورده، مناسب مردی است که از آکسفورد آمده، و نشانه‌ی دارندگی است. جواهر زرق‌وبرق‌دار سبز میان جعبه‌ی نقره نماد ایرلند سبز است میان دریایی که استیون و هینز کنارش ایستاده‌اند؛ دریایی که انگلیسی‌ها مالک آن‌اند. پیش‌تر هم خواندیم که انگلستان حاکم دریاهاست (پی‌نوشت شماره‌ی ۱۳۸ از همین فصل را بخوانید.) شاید جویس در انتخاب این نماد برای سلطه‌ی امپراتور بریتانیا بر ایرلند از داستان هدیه‌ی پاپ آدریان چهارم به شاه هنری دوم، شاه انگلیس در سال ۱۱۵۵، متأثر باشد. در اثری به نام *Metalogicus* نوشته‌ی ادریَن بیس (۱۶۱۰) آمده که پاپ با دادن این هدیه، به همراه حلقه‌ای طلا با نگینی زمرد، به او اجازه می‌دهد که بر ایرلند حکومت کند.» (هانت، ۲۰۱۱)

۱۶۹. «در این‌جا جویس از واژه‌ی spunk به معنی "چوب دودکن" استفاده می‌کند. این واژه گذشته از معانی دیگری مانند "شجاعت" یا حتا "مایع منی"، از ریشه‌ی اسفنج می‌آید و چوب آتش‌زنه، که با آن کبریت می‌سازند، از همین اسفنج است.» (دلینی، ۲۰۱۰)

۱۷۰. «افکاری که از دستورات تجلی مسیحیت آزاد است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۲۴)

۱۷۱. «موجودی که همراه انسان است و اغلب به او کمک می‌کند، یک ساحر یا جادوگر.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۲۴)

۱۷۲. نوک چوبدستی استیون بستی فلزی دارد تا بر اثر تماس‌های پی‌درپی با زمین نشکند یا ساییده نشود. جان هانت در این باره می‌نویسد: «صدای کشیده شدن این فلز به سنگ، او را به یاد همزادش یا موجودات ماورای طبیعی می‌اندازد و همین‌طور که با چوبدستی‌اش راه می‌رود خیال می‌کند که این موجود او را صدا می‌زند.» (۲۰۱۷) صدای تولیدی صدایی مثل ای‌ی‌ی است که با حرف ی در اسم استیون هم‌خوانی دارد. جویس در حاشیه‌ی دست‌نویس این اثر نوشته است: .N. B (که سرواژه‌های نوتا بنه است به‌معنای خوب توجه کن) و سپس نوشته است: ۱۲ و منظورش این بوده که خوب توجه کن به این‌که حرف ای در اسم استیون ۱۲ بار تکرار شود. (م)

۱۷۳. در دنیای واقعی، آلیور گوگرتی (که شخصیت داستانی‌اش مالگن است) اجاره‌ی برج را می‌پردازد و در تابستان سال ۱۹۰۴، جویس به مدت یک هفته در این برج زندگی می‌کند. پیش از ورود جویس به برج، سموئل ترنچ (که نامش را به دورمات ترنچ تغییر داده بود تا واقعاً ایرلندی شود) هم در این برج در کنار گوگرتی بود.

به گفته‌ی هانت، «به دنبال این فکر که مالگن او را از برج بیرون خواهد انداخت یا این‌که نباید این ادعا را بپذیرد که مالگن مالک برج است، به این فکر می‌رسد: "حالا او به من نان شور می‌دهد." معلوم است که به یاد سرود سوم کمدی الهی دانته، بهشت، می‌افتد. این سرود درباره‌ی تبعید و بی‌خانمانی دانته

است، به یاد این‌که دانته از روح جدِّ پدربزرگش کاچاگویدا می‌شنود که او از فلورانس تبعید خواهد شد و در ایتالیا سرگردان دنبال سقف و حمایت و پناهگاه خواهد گشت. فلورانسی‌ها در نان‌شان نمک نمی‌ریزند و همین نان‌های شور برای او شکنجه خواهد بود: ''هر چیز لذتبخش را پشت سر می‌گذاری... درمی‌یابی که چقدر نان دیگران شور است و چه سخت است بالا و پایین رفتن از پلکان غربت.''» (۲۰۱۱)

استیون که این روزها از پلکان برج مالگن بالا و پایین می‌رود، در این اندیشه است که کلید را به او تحویل بدهد و کاملاً بی‌خانمان شود: «کلید را هم به او بدهم. تمام.» (م)

ریچارد المن ارتباط این حادثه را با زندگی خود جویس این‌گونه شرح می‌دهد: «در همین سال‌ها (۱۹۰۰-۱۹۰۴) جویس به خودش به‌عنوان نویسنده‌ای در تبعید می‌اندیشد. در سال ۱۹۰۰ نامه‌ای از هنریک ایبسن [شاعر و نمایشنامه‌نویس نروژی قرن نوزدهم و بیستم] به دست او می‌رسد که در آن به این جوان (جویس) هشدار می‌دهد از دوستانش فاصله بگیرد. پیش از این نامه، جویس خود را ایرلندی می‌دانست اما پس از آن، اروپایی. بر این اساس همه‌ی آثار ادبی دهه‌های پایانی قرن نوزده اروپا را مطالعه کرد و در کنار آن به مطالعه‌ی آثار دانته ادامه داد. به همین دلیل آلیور گوگرتی به او لقب ''دانته‌ی دابلن'' را داد.» (۱۹۷۶: ۱۰۹)

«در سال ۱۹۰۲ جویس نخستین‌بار از اسکله‌ی شهر کینگزتاون جلای وطن کرد و در اکتبر ۱۹۰۴ برای بار دوم و آخرین بار با نورا از ایرلند رفت.» (همان‌جا)

ریچارد المن در بررسی‌هایش درباره‌ی تبعید جویس به این نتیجه می‌رسد که «بار اولی که جویس وطن را ترک کرد، از واژه‌ی تبعید استفاده نمی‌کرد، اما در نامه‌ای به لیدی گرگوری [نمایشنامه‌نویس و فولکلوریست ایرلندی قرن نوزدهم و بیستم] اشاره‌هایی به آن کرده است.» (۱۹۷۶: ۱۰۹) البته جویس هرگز وادار نشده بود که برود و بازگشتش به ایرلند هم قدغن نبود. المن معتقد است که «جویس برای سرزنش دیگران و توجیه خود به این تبعید نیاز داشت.» (همان‌جا)

۱۷۴. «هینز بی‌شک قصد دارد نتیجه‌ای پرشور از *Invictus* اثر ویلیام ارنست هنلی بگیرد: «من ارباب سرنوشت خودم/ من ناخدای روح خودم.» آدم عاقل، سکولار و درست‌اندیش باید بتواند مسئول زندگی‌اش باشد و ذهنش را از چیزهای بی‌ارزشی چون «عقیده‌ی خدای انسان‌وار» بپالاید. اتفاقاً پیوند آزادی و خودارباببی در کلام هینز یادآور دکترین آیین کاتولیک است که در بخش دیگری از کمدی الهی نمایان می‌شود.» (هانت، ۲۰۱۱)

«ویرژیل در کتاب برزخ دانته وارد بهشت زمینی می‌شود و به دانته می‌گوید که همه‌ی دستورات شاق و خودمهاری‌اش به پایان رسَید. حالا دانته می‌تواند خوشی‌های خود را دنبال کند: ''دیگر برای فرمان یا علامتی از جانب من منتظر نمان / آزاد، شریف و محکم بر خواسته‌ی خود...'' دانته خود را از گناه آزاد کرده و می‌تواند راهبر عملکرد خود باشد.» (همان‌جا)

«در این‌جا استیون در حرف‌های هینز پژواک آیین کاتولیک را می‌شنود. آزادی‌ای که کلیسای کاتولیک می‌دهد به این معناست که مذهب را یا باید تأیید کنیم یا رد، و تأیید آن یعنی تسلیم کامل در برابر مشیّت الهی (همان‌گونه که دانته در کتاب بهشتش شرح می‌دهد.) این رهایی برای یک ایرلندی نسبت به یک پروتستان انگلیسی به‌مراتب سخت‌تر است. استیون دارای نمونه‌ی ''وحشتناکی از افکار آزاد است'' زیرا دائم به‌خاطر از دین‌برگشتگی‌اش در شکنجه و رنج است و به‌خاطر گناهی که در مورد مادرش مرتکب شده شکسته شده و در برابر عیسایی که به او ایمان ندارد، می‌لرزد.» (همان‌جا)

۱۷۵. به گفته‌ی هانت، «استیون خودش را خدمتکار دو ارباب می‌نامد: دولت امپراتوری انگلستان و کلیسای مقدس کاتولیک و کلیسای پاپی یا حواریون در ایتالیا. او قصد دارد که که افکارش را از هر دو سازمان کنترل‌کننده‌ی ذهن رها کند.» (۲۰۱۱)

جمله‌ی «من خدمتکار دو اربابم» به گفته‌ی گیفرد، «از نمایشنامه‌ی ایتالیایی، اثر کارلو گلدونی (۹۳-۱۷۰۷) است. نمایشنامه‌ی کمدی مرسوم آن زمان که در آن دختری در نقش پسر بازی می‌کند... نیز اشاره‌ای است به موعظه‌ی عیسی در بالای کوه. عیسی می‌گوید: ''هیچ انسانی نمی‌تواند در خدمت دو ارباب باشد: زیرا از یکی نفرت خواهد داشت و عاشق دیگری؛ یا به یکی جلب خواهد شد و از دیگری رویگردان. تو نمی‌توانی در خدمت خدا باشی و در خدمت مال دنیا.'' (متی، ۶:۲۴)» (۱۹۸۹: ۲۵)

«استیون در رمان چهره... خودش را آزاد از تمام نظم و نظام موجود معرفی می‌کند و همان‌قدر که با دستورات و قواعد مذهبی مخالف است با همه‌ی نظام‌های سیاسی هم مخالف است. پس از این‌که تصمیم می‌گیرد کشیش نشود و هم‌زمان کلیسا را ترک کند، به دوستش لنچ می‌گوید: ''من خدمت نخواهم کرد،'' و گفته‌ی لوسیفر هنگام قیامش علیه خدا را تکرار می‌کند: Non Serviam.» (هانت، ۲۰۱۱)

۱۷۶. هانت درباره‌ی «ملکه‌ی دیوانه، پیر و حسود...» می‌نویسد: «استیون فهرست اربابانش را گسترش می‌دهد و ''سومی کسی است که مرا برای کارهای عجیب‌وغریب می‌خواهد.'' ''ملکه‌ای دیوانه، پیر و حسود'' بی‌گمان ملکه‌ی انگلیس نیست، چون او در سال ۱۹۰۴ مرده بود و استیون قبلاً از انگلیس به‌عنوان یکی از ارباب‌ها نام برده است. بدین ترتیب، این ملکه همان کشور ایرلند است که به چشم میهن‌پرستان واقعی (Shan van vocht) زن جوانِ زیبا می‌آید.» (۲۰۱۴)

در جای جای این اثر و در لایه‌های زیرین آن، درون‌مایه‌هایی از اودیسه‌ی هومر و هملت شکسپیر نهفته است و سومین نویسنده‌ای که گاهی از لایه‌های زیرین بالا می‌آید، دانته است. برخی از زندگی‌نامه‌نویس‌های جویس معتقدند که دانته نویسنده‌ی مورد علاقه‌ی جویس بود. جویس در یکی از کلاس‌های درسش در ایتالیا می‌گوید: «ادبیات ایتالیا با دانته شروع شد و با دانته پایان پذیرفت...» دانته با برداشت از آثار هومر می‌نویسد و جویس با برداشت از آثار دانته، که خود از هومر تأثیر گرفته است.

به گفته‌ی دلینی، «وقتی هینز به استیون می‌گوید ''فکر می‌کنم تو می‌توانی خودت را آزاد کنی. به نظر من تو ارباب خودتی''، واگویه‌ای است از لحظه‌ای که ویرژیل، قهرمان دانته، دانته را آزاد می‌کند.» (همان‌جا)

در رمان چهره... وقتی دوست استیون می‌گوید: «ایرلند اول است، استیوی. تو می‌توانی بعد از آن، شاعر یا عارف باشی»، استیون می‌پرسد: «می‌دانی ایرلند چیست؟ ایرلند ماده‌خوکی است که بچه‌هایش را می‌خورد.» این نه‌تنها اشاره‌ای است به کوته‌فکری‌های فرهنگی مردم کشورش بلکه از هم‌دستی آن‌ها با دولت بریتانیا برای به زیر سلطه درآوردن این کشور سخن می‌گوید. در ادامه می‌گوید: «نیاکانم زبان‌شان را دور انداختند و زبان دیگری را پذیرفتند. به مشتی بیگانه اجازه دادند که بر آن‌ها فرمان برانند...» (م)

«استیون نه‌تنها در رمان چهره... که در یولسیز هم قبول ندارد که متعلق به ایرلند است؛ می‌گوید: ''ایرلند به این دلیل مهم است که او به من تعلق دارد.''» (دلینی، ۲۰۱۰)

۱۷۷. پی‌نوشت شماره‌ی ۱۷۵ از همین فصل را بخوانید.

۱۷۸. «احساس گناه هینز درباره‌ی تاریخ ایرلند، که استیون آن را مثل کابوسی از سر می‌گذراند و بی‌ربط به کابوس خود هینز هم نیست، از دهان هینز به‌صورت واژه‌هایی نیک در وصف امپراتور بریتانیا

بیرون می‌آید: ”ما انگلیسی‌ها احساس می‌کنیم که برخورد ما با شما ناروا بوده.“ سپس از زیر بار مسئولیت شانه خالی می‌کند: ”ظاهراً تاریخ مقصر است.“ اما دست‌کم احساس گناه می‌کند.» (هانت، ۲۰۰۱)

۱۷۹. «عبارت ”et unam sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam“ یعنی کلیسای مقدس کاتولیک و کلیسای حواریون. پس از آن‌که استیون از دو اربابش اسم می‌برد، به منبع این نام‌های پرافتخار فکر می‌کند. این دو نام از اعتقادنامه‌ی نیقیه (در سال ۳۲۵ میلادی) آمده است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۲۵)

هانت درباره‌ی اساس شکل‌گیری اعتقادنامه‌ی نیقیه می‌نویسد: «در سال ۳۲۵ میلادی، رهبران مسیحی به دعوت کنستانتین یا قسطنتین و به‌منظور ارائه‌ی یک تعریف واحد درباره‌ی تثلیث و رابطه‌ی پدر، پسر و روح‌القدس، شورایی عام به نام شورای نیقیه تشکیل دادند. این شورا در پاسخ به نظر آریوس تشکیل شد که معتقد بود ”پدر از پسر برتر است و پسر از روح‌القدس“. در واقع سیر تغییر و تحول اعتقادات دین مسیحی در سه قرن اول کُند بود و به همین دلیل استیون سیر افکار خودش را به آن مانند می‌کند.»

۱۸۰. گیفرد «کیمیای ستارگان» از زبان استیون را «اشاره‌ای به برخی عقاید کیمیاگرانه می‌داند. در پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم، در میان عارفان، از جمله ویلیام باتلر ییتس، کیمیاگری مرسوم شده بود. او به‌ویژه از کتاب *The Key to Theosophy* نوشته‌ی مادام هلنا پترونا بلِوَتسکی نقل می‌کند و او را از کیمیاگران کم‌اهمیت‌تر که هدف‌شان ”تبدیل فلزات بی‌ارزش به طلا“ بود، برتر می‌داند،» زیرا معتقد است که «این عارفان به نهان‌جویی معتقد بودند و سعی داشتند جنبه‌های مادی وجود انسان را به واقعیات معنوی و سه‌گانه‌ی برتر الهی (شامل سطوح روحانی، فکری و فیزیکی) تغییر ماهیت دهند.» (۱۹۸۹: ۲۵) «اما در کتاب بلوَتسکی حرفی از کیمیای ستارگان یا کیمیای کیهانی نیست و، به همین دلیل، فرضیه‌ی گیفرد ظاهراً حدس و گمان است.» (هانت، ۲۰۱۱)

به گفته‌ی گیفرد، «مادام بلِوَتسکی، عارف و رهنورد روسی، دایره‌ی علاقه‌اش به روح‌گرایی و کیمیاگری را با مطالعه‌های امپرسیونیستی از آموزه‌های رمزآمیز هندوستان، خاور میانه و عرفان و نهان‌گرایی یهودیان و مسیحیان قرون وسطا گسترش داد. بلوَتسکی شخصیتی بحث‌برانگیز بود. معتقد بود که می‌تواند معجزه کند و پس از مرگ روحش را به جسمش باز خواهد گرداند.» (۱۹۸۹: ۲۵)

برای آشنایی بیشتر با مادام بلوَتسکی پی‌نوشت شماره‌ی ۱۰۷ از فصل سه (پروتیوس) را بخوانید. هم‌چنین در فصل هفت (ایولس) نیز به مادام بلوَتسکی اشاره می‌شود. (م)

۱۸۱. به گفته‌ی گیفرد، «اعتقادنامه‌ی حواریون، یکی دیگر از اعتقادنامه‌های دین مسیح است که پیش از اعتقادنامه‌ی نیقیه تدوین شده و شهرتش به این نام به این دلیل است که هریک از بندهای دوازدگانه از دیرباز به یکی از دوازده حواریون نسبت داده می‌شود. مثلاً: ۱) پیتر: من به خدا، قدرت مطلق، آفریننده‌ی آسمان و زمین ایمان دارم؛ ۲) جان: و به حضرت عیسی مسیح، تنها پسر او و ارباب ما؛ ۳) جیمز ارشد: به کسی که از روح‌القدس لقاح یافته و از مریم مقدس به دنیا آمده؛ ۴) اندرو: او که در زمان پونتیوس پیلاطس، رنج بسیار برد، به صلیب کشیده شد، مُرد و دفن شد؛ ۵) فیلیپ: او به جهنم نزول کرد؛ ۶) تامس: او که روز سوم باری دیگر زنده شد؛ ۷) جیمز کهتر: او که به بهشت صعود کرد و دست راست خدای متعال نشانده شد؛ ۸) متیو: او که می‌آید تا برای زندگان و مردگان داوری کند؛ ۹) ناتانیل: من به روح‌القدس معتقدم؛ ۱۰) سایمن: کلیسای کاتولیک مقدس، هم‌سخن با مرده و زنده؛ ۱۱) متیاس: بخشنده‌ی گناهان؛ ۱۲) یهودای نبی: احیاکننده‌ی مرده در روز قیامت و بخشش عمر بی‌پایان پس از آن.» (۱۹۸۹: ۲۵)

«پاپ مارسلوسِ دوم در نیمه‌ی اول قرن شانزدهم می‌زیست و فقط ۲۲ روز پس از تاج‌گذاری‌اش زنده ماند.» (هانت، ۲۰۱۱)

«''موسیقی مراسم عشای ربانی برای پاپ مارسلوس'' اثر جووانّی پی‌یرلوییجی پَلسترینا (۱۵۲۵-۱۵۹۴) از برترین دستاوردهای موسیقی مذهبی دوره‌ی رنسانس است، چه از نظر توانایی در ایجاد خلسه‌ی معنوی و چه از لحاظ زیبایی هنر موسیقی. استیون به این تناقض می‌اندیشد؛ به دستاورد هنری آن (صداها درهم‌می‌آمیزند، تک‌خوانی با صدای بلند به‌منظور اعتراف) و به اهمیت مذهبی آن (و در پس نغمه‌هایشان فرشته‌ی مراقب کلیساست که مرتدها را خلع سلاح و تهدید می‌کند.) این قطعه نشان می‌دهد که در ذهن موسیقیدان، میان نغمه‌های تک‌آوایی و چندآوایی تنش ایجاد می‌شود و این‌که آیا باید تسلیم مطلق شد یا باید بدعت گذاشت. گویی استیون هم در این‌جا دارد ارتباط آن دو را با هنر ادبی خودش می‌سنجد.» (همان‌جا)

«استیون در حال مقایسه‌ی تمام مسیر تکامل دین کاتولیک از آغاز (که مثل ذهن خودش بسیار هم کُند بوده) با تغییراتی است که در ذهن و باورهای خودش ایجاد شده، و جویس دارد دو چیز را موازی با هم پیش می‌برد و ذهن استیون را مثل چرخی میان تقدس و جهش و تکامل، میان فرامین بی‌بروبرگرد مذهب و سحر و جادو، به حرکت درمی‌آورد.» (دلینی، ۲۰۱۰)

«استیون گمان می‌کند که میکائیل، فرشته‌ی مقرب، در پس صداهای خواننده‌ها ایستاده و هر کس را که درستی آیین مسیحی را به خطر می‌اندازد یا با آن سر ستیز و مخالفت دارد تهدید می‌کند. بررسی‌های سدمن و گیفرد نشان می‌دهد که در قرن شانزدهم، هنگام مخالفت‌های پروتستان‌ها با کلیسای کاتولیک، همواره میکائیل فراخوانده شده است. یکی از جنبه‌های این ستیزها مقابله با جنبش اصلاحی در برابر موسیقی مذهبی و تلاش برای پاکسازی آن بوده است. در همان قرن شانزدهم، شورای شهر ترنت علیه ''موسیقی‌ای که در آن هرگونه هرزگی و ناپاکی بود، فتوا صادر کرد'' و اعضای سختگیر این شورا موسیقی‌هایی را که دارای تنوع ملودی و صدا بود و در پایان عصر میانه رایج و در دوره‌ی رنسانس مشهور شده بود منع کردند و فقط سرودهای ساده و تک‌صدایی را مجاز شمردند.» (هانت، ۲۰۱۱)

«پِلسترینا از نوازندگان برجسته‌ی موسیقی پلی‌فونیک قرن شانزدهم بود. در سال ۱۵۵۵، وقتی پاپ مارسلوس دوم از دنیا رفت، جانشین او پل چهارم پلسترینا را از دم و دستگاه پاپ بیرون کرد. اما چهار سال بعد که پل درگذشت، جانشین او، پیوس چهارم، پلسترینا را به جایگاهش بازگرداند و از او خواست که آهنگی با گوناگونی ملودی و بری از ناپاکی و هرزگی بسازد تا بدین ترتیب صدای بنیادگرایان را خاموش کند. این آهنگ همان سرود پاپ مارسلوس است که پلسترینا را به مقام پادشاه موسیقی مقدس و پدر جاودانه‌ی موسیقی ایتالیا رساند.» (همان‌جا)

فرنک باجن، نویسنده و نقاش انگلیسی و یکی از دوستان نزدیک جویس، در سال ۱۹۳۴ اثری منتشر کرد به نام *James Joyce and the Making of Ulysses* که در آن مشاهده‌های دقیق خود را از زندگی خصوصی و اجتماعی جویس هنگام نوشتن یولسیز و چگونگی نگارش آن ثبت کرد. طرح جلد آن هم که پرتره‌ای از جویس است به قلم خود او رسم شده است. باجن در این اثر درباره‌ی پِلسترینا و این آهنگ از قول جویس می‌نویسد: «پلسترینا با نوشتن این آهنگ موسیقی کلیسا را نجات داد.» (۱۹۸۹: ۱۸۷، بازچاپ)

«روی‌هم‌رفته، استیون با اندیشیدن به سرودخوان‌های کلیسا به این نتیجه می‌رسد که این موسیقی از

درست‌آیینیِ زیبایی و هنر دفاع می‌کند. صداها درهم‌می‌آمیزند (گوناگونی چندصدایی یا همان پلی‌فونیک) اما هر کدام به تنهایی می‌خوانند، به‌صورت نغمه‌ای موزون (مثل چندین صدایی که هم‌صدا می‌شوند تا آهنگ فراموش‌نشدنی کلیسای کاتولیک را بسازند.)» (هانت، ۲۰۱۱)

«ادوارد مارتین کوشید که علاقه به این قطعه از پلسترینا را رونق بخشد. در سال ۱۸۹۸، در دابلن، هنگام مراسم سالگرد پاپ مارسلوس در کلیسای سینت ترزا، این قطعه را اجرا کردند. به احتمال زیاد جویس در این مراسم حضور داشته است. جویس به آهنگ‌های بربط انگلیسیِ دوره‌ی رنسانس علاقه‌مند بود. در فصل هجده (پنه‌لوپی) هم می‌بینیم مالی بلوم به سرودی می‌اندیشد که در کلیسای سینت ترزا در خیابان کلارندن اجرا کرده است.» (همان‌جا)

«بخش دومِ این جمله به چند نفر از نخستین و معروف‌ترین بدعت‌گذاران در دین کاتولیک و باور تثلیث اشاره دارد: فوتیوس که در قرن نهم میلادی می‌زیست، باور پدر، پسر و روح‌القدس را به نقد کشید. استیون (جویس) مالگن را از گروه او می‌داند، زیرا کمی پیش‌تر در این متن، مالگن هملت، پدر و پسر را مسخره می‌کرد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۲۶)

«آریوس کشیشی از مصر بود که در حدود قرن سوم می‌زیست و معتقد بود که پدر و پسر مقام برابر ندارند و جایگاه پسر از پدر پایین‌تر است. این نظریه اعضای کلیسای کاتولیک را خشمگین کرد. کفر او این بود که کلام خدا (عیسی) نخستین خلقت خدا بود و خدا او را از هیچ ساخت؛ و سپس عیسی روح‌القدس را خلق کرد؛ و روح‌القدس جهان ما را. عیسی نخستین خلقت خداست و در مقامی پایین‌تر از اوست و روح‌القدس نخستین خلقت عیساست و در مقامی پایین‌تر از او. اولین شورای نیقیه در سال ۳۲۵ برگزار شد و آریوس را به بدعت‌گزاری محکوم کرد.» (همان‌جا)

«ولنتاین، که به ولنتینوس معروف بود، معتقد بود حضرت عیسی هرگز جسم خاکی نداشت و در شکل انسان ظاهر نشد. او به شاگردانش یاد می‌داد که (Demiurge) نائب خدا، خالق دنیای مادی، از اعضای تثلیث نبود، بلکه اهریمنی بود دور از خدای درک‌نشدنی. بدین ترتیب دنیای مادی و خالق آن را ضد لاهوت می‌پنداشت... به گفته‌ی ولنتاین عیسی را خدا فرستاده که انسان را به سوی اسرار روحانی راهنمایی کند و چراغ راهی باشد برای او تا بتواند از دنیای مادی، قلمرو تاریکی که مقدر شده در آن بماند، بگریزد، آن تاریکی مطلق جاودانه.» (همان‌جا)

«سابلیوس، آخرین نفر از بدعت‌گذاران که جویس هم از او نام می‌برد، معتقد بود که ”نام‌های پدر و پسر و روح‌القدس سه نام مختلفِ یک نفر است یا سه جنبه یا حالت متفاوت از یک وجود.“» (همان‌جا)

۱۸۲. منظور از مسخره‌گرهای همزاد «آن‌هایی هستند که با مفاهیم ذاتی و ارتودوکس تثلیث مخالف‌اند. مخالفت فوتیوس با این ادعا شروع شد که روح‌القدس از پدر و از پسر خلق نشده (همان اعتقاد کلیسای کاتولیک)، بلکه از خود پدر خلق شده است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۲۶)

«بیگانه» لقب مصطلحی است که ایرلندی‌ها به انگلیسی‌ها داده‌اند. پی‌نوشت‌های شماره‌ی ۱۸ و ۷۲ از همین فصل را بخوانید. (م)

۱۸۳. «خود استیون در حال بافتن شبکه‌ای از پژواک‌های درهم‌تنیده‌ی ناکام است.» (هانت، ۲۰۱۱)

گیفرد در انجیل اشعیا و در اثری به نام *The Devil's Law Case* نوشته‌ی جان وبستر این عبارت را یافته و می‌نویسد: «منظور این است که اینان در برابر قدرت خدا ناتوان‌اند. جان وبستر می‌گوید: ”... می‌بافند اما تورهایی که باد صید می‌کنند.“» (۱۹۸۹: ۲۶)

گیفرد درباره‌ی این جمله می‌نویسد: «کار بافندگی در سنت ایرلند قدیم با هنر پیش‌گویی ارتباط داشته است، اما این ارتباط به افکار تیره و تباه استیون درباره‌ی تاریخ یا به تلاش بیهوده‌ی او برای رسیدن به مفهومی تئوری ربطی ندارد. چیزی که بیشتر با افکار استیون تناسب دارد بیتی است که در *Gerontian* نوشته‌ی تی اس الیوت آمده است. در این اثر می‌گوید ''ماکوهای تهی/ باد می‌بافند.''» (۱۹۸۹: ۲۶) اما هانت معتقد است «اگر قرار بر اقتباس ادبی باشد، الیوت باید از یولسیز وام گرفته باشد، چون الیوت در سال‌های پیش از انتشار آثارش، رمان یولسیز را خوانده و یک بار هم نوشته است: ''شاعرانِ بد وام می‌گیرند/ شاعران خوب می‌دزدند.''» (۲۰۱۱)

الیوت در سال ۱۹۱۷، دو سال پس از انتشار فصل یک (تلماکس) یولسیز، کار نوشتن *Gerontian* را شروع کرد. جویس این فصل را در سال ۱۹۱۷ به پایان رساند و در سال ۱۹۱۸ در Little Review منتشر کرد. کتاب الیوت در سال ۱۹۲۰ چاپ شد. (م)

۱۸۴. پی‌نوشت شماره‌ی ۱۸۱ از همین فصل را بخوانید.

۱۸۵. «Zut! Nom de Dieu!» عبارتی فرانسوی است که معنای لغت به لغت آن می‌شود «مرده‌شور! به‌خاطر خدا!» و معنای مجازی آن می‌شود «عجب قطعه‌ی هنری عالی‌ای!» در این‌جا استیون خودش را مسخره می‌کند، زیرا دارد تجسم می‌کند که حاضرانِ در جلسه دارند برایش کف می‌زنند.» (هانت، ۲۰۱۴)

استیون که استعداد آوازخوانی و بازیگری دارد، کار ادبی خود را در قالب نمایشی قابل اجرا می‌بیند. البته تا کنون بیش از چند بیت شعر نسروده، اما همین مقدار کار را بزرگ و قابل تقدیر تصور می‌کند و حتا شیوه‌ی خم شدن و ادای احترام برای کف‌زدن حاضران در جلسه را جلوی آینه تمرین کرده است. در فصل سه (پروتیوس) خودش را با شوخی بی‌رحمانه‌تری مسخره می‌کند و می‌گوید: «تو جلوی آینه برای خودت خم شدی...» (م)

هانت می‌نویسد: «مثل بسیاری از فکرهای پیشین استیون، این تصویرهای تلخ هم نشان می‌دهد که او تا چه اندازه از موفقیت هنری و شادمانی فاصله دارد. از سوی دیگر، با مسخره کردن خودش نشان می‌دهد که آماده‌ی یادگیری از اشتباه‌های گذشته‌اش است و شاید همین سبب شود که اثر بزرگی بنویسد. یک بار جویس گفته بود: ''هرگز کسی را از نظر خودباوری مثل خودم ندیده‌ام.''» (۲۰۱۴)

۱۸۶. «این عبارت ثابت می‌کند که جویس واقعاً شخصیت هینز را از روی شخصیت ریچارد ترنچ، دوست انگلیسی گوگرتی، ساخته است. گوگرتی در یک ترم تحصیلی‌اش در آکسفورد با ترنچ آشنا می‌شود. همان‌طور که در مورد هینز گفته شد، ترنچ هم به فرهنگ و زبان ایرلند علاقه‌ی بسیار داشته است. در انگلستان اسم کوچکش ساموئل بود، ولی در ایرلند می‌خواست او را با نام ایرلندی دورمات صدا کنند.» (هانت، ۲۰۱۱)

«از سوی دیگر، ترنچ، که بنا به شرح پی‌نوشت شماره‌ی ۱۷ از همین فصل الگوی بیرونی شخصیت هینز است، افکاری ضدیهودی داشت. در واقع مبدأ تاریخ نفرت مسیحیان اروپایی از یهودیان به قرون وسطا می‌رسد، ولی این نفرت در آغاز قرن بیستم با شکلی نو شروع می‌شود. واژه‌ی یهودستیزی را برای نخستین بار ویلهلم مار (۱۸۱۹-۱۹۰۴) در سال ۱۸۷۹ در اثری به نام *The Victory of Judaism over Germandom* به میان آورد و نوشت: ''در آلمان، یهودیان صنعت چاپ و نشر و روزنامه‌ها را قبضه کرده‌اند و دیکتاتورهای نظام مالی شده‌اند.'' البته ویلهلم مار دگم نبود و از چهار زنی که با آن‌ها ازدواج کرد، سه

زن به‌گونه‌ای یهودی یا نیمه‌یهودی بودند. ویلهلم تحت تأثیر محیط و فرهنگ جامعه‌اش بود و در سال‌های پایان زندگی‌اش، افکار ضدیهود و ناسیونالیستی‌اش را انکار کرد. جامعه‌ی فرانسه نیز در سال‌های ۱۸۹۴ تا ۱۹۰۶، هنگام محاکمه‌ی آلفرد درایفوس، کاپیتان یهودیِ متهم به جاسوسی برای ارتش آلمان، به دو قطب ضدیهود و هوادار یهود تقسیم شد. به هر روی، این نفرت از یهود به روسیه و سپس به انگلستان و ایرلند نیز نفوذ می‌کند و در جای‌جای رمان یولسیز به گونه‌های مختلف مطرح می‌شود.» (همان‌جا)

همان‌طور که در پی‌نوشت شماره‌ی ۱۲ همین فصل آمده، کلمه‌ی «هینز» به زبان فرانسوی یعنی «نفرت»، و در چند جمله‌ی پیش متوجه این نفرت شدیم. در فصل دو (نستور) هم به‌گونه‌ای دیگر به آن اشاره می‌شود. نفرتِ هینز، آن‌طور که استیون تصور می‌کند، از استیون نیست بلکه، به گفته‌ی هانت، «جویس به عمد اسم هینز (در فرانسه به‌معنای نفرت) را به دلیل نفرت هینز از یهودیان روی این شخصیت گذاشته است.» (۲۰۱۱)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۰)، «این جمله به شکلی دیگر در شعر Gerontian سروده‌ی تی اس الیوت می‌آید: ”خانه‌ام خانه‌ای پوسیده است و یهودیان روی لبه‌ی پنجره چمباتمه زده‌اند.“» سپس دلینی می‌گوید: «برخلاف جویس، الیوت یکی از یهودستیزان زمانش بود.» (همان‌جا)

۱۸۷. بولاک «بندرگاهی است در دماغه‌ی جنوب شرقی خلیج دابلن، نزدیک دالکی. قلعه یا قصر بولاک روی جویبار کوچکی آویزان شده که به بندرگاهی مصنوعی تبدیل شده است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۲۶)

۱۸۸. «قایقران دارد از عمق سی‌پاییِ آب در خلیج دابلن، محل پیوند خلیج به اقیانوس، حرف می‌زند. هر فاتوم برابر با شش‌پاست و پنج فاتوم برابر با سی‌پا. در شمال ساحل خلیج دابلن ناحیه‌ای هست به عرض دو و طول پنج مایل که در آن‌جا عمق آب به سی‌پا می‌رسد.» (هانت، ۲۰۱۷)

۱۸۹. «در ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴، در ساعت ۱۲:۱۸ صبح و ساعت ۱۲:۴۲ عصر، دو جزر بلند در این ناحیه رخ داده است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۲۶)

«”امروز نُه روز است“ بیانگر این دیدگاه خرافی است که وقتی کسی غرق می‌شود و پیدا نمی‌شود، جسدش پس از نُه روز روی آب می‌آید.» (همان‌جا)

۱۹۰. معلوم نیست چرا جویس در این اثر دو بار این بخش گودالی خلیج را جوی می‌نامد. شاید به‌خاطر عمق کم آن باشد. هانت می‌نویسد: «شاید به این دلیل است که آب یکریز وارد آن می‌شود و از آن بیرون می‌آید.» (۲۰۱۱)

۱۹۱. گیفرد در این باره می‌نویسد: «وست‌میت (Westmeath) در غرب دابلن و مرکز ایرلند واقع شده و مرکز استان مولینگار است.» (۱۹۸۹: ۲۶)

«جویس تابستان ۱۹۰۰ را با پدر و برخی از خواهر و برادرهایش در این شهر گذرانده است.» (هانت، ۲۰۱۷) به قول ریچارد المن، «این نخستین بار است که جویس از دابلن و منطقه‌ی کُرک بیرون می‌رود.» (۱۹۸۳: ۷۷)

۱۹۲. «الِک بَنِن، شخصیتی فرعی در رمان است و از آشنایان مالگن. الک بَنِن در وست‌میت، ملی بلوم، دختر لیوپولد و مالی بلوم، دو شخصیت اصلی دیگر این داستان، را ملاقات کرده است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۲۷)

۱۹۳. در این‌جا جویس دارد پیشاپیش به ما خبری می‌دهد. آن دختر عکاس، مِلی بلوم، دختر لیوپولد بلوم است که در فصل چهار (کلیپسو) با او بیشتر آشنا می‌شویم. (م) هانت درباره‌ی او می‌نویسد: «در سراسر رمان، شخصیت غایب مِلی بلومِ پانزده‌ساله به آدمی با میل زیاد جنسی و عاملی برای نگرانی پدر متهم می‌شود.» (۲۰۱۱)

۱۹۴. مرد جوانی که در گودال پنجاه‌پایی شنا می‌کند، به مالگن خبر می‌دهد که دوست مشترک‌شان اَلِک بِنِن برایش نامه‌ای فرستاده و نوشته که در شهر وست‌میت با دختری که او را "photo girl" می‌نامد آشنا شده است. مالگن شغل دختر را دست‌مایه‌ی شوخی هرزه‌ای قرار می‌دهد و می‌گوید: «عکس فوری، اهن؟ پرده‌برداری کوتاه.» هانت می‌نویسد: «بعداً در داستان متوجه می‌شویم که ملی فقط در آن عکاسی کار می‌کند. اما در آغاز قرن بیستم، برخی دختران جوان عکس‌های خاصی می‌انداختند و مردان این عکس‌ها را می‌خریدند. البته در آن زمان این عکس‌ها را در فرانسه و بعد انگلیس می‌انداختند و این رسم هنوز به ایرلند سرایت نکرده بود، اما مردان ایرلندی هم از آن‌ها باخبر بودند.» (۲۰۱۱)

۱۹۵. «حتا تا چند دهه پیش هم کشیش‌ها باید فرق سرشان را می‌تراشیدند. منظور از تاج موی سفید، موی سفیدی است که به‌صورت تاج یا حلقه دور قسمت تراشیده‌ی فرق سر باقی مانده و نشانه‌ی این است که پیرمرد روحانی است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۲۷)

۱۹۶. «در این‌جا شاید دوباره تصور این باشد که باک مالگن دارد به مسخره از مردان کلیسا تقلید می‌کند، اما این بار از این صلیب‌کشیدن منظور دیگری نیز دارد: با زبان اشاره به استیون و هینز می‌رساند که پیرمردی که دارد از گودال آب بیرون می‌آید کشیش است.» (هانت، ۲۰۱۸)

۱۹۷. امپراتوری بریتانیا از قرن هجدهم تا قرن بیستم، مردان کشورهای مستعمره‌اش را به استخدام ارتش بریتانیا درمی‌آورد. در این مدت درازِ بلندپروازی‌های امپراتوری بریتانیا، بسیاری از مردان ایرلند به خدمت ارتش بریتانیا درآمدند. هانت می‌نویسد: «در دابلنِ جویس، یکی از پایتخت‌های امپراتوری بریتانیا، مردانی را که به ارتش بریتانیا می‌پیوستند آدم‌های بی‌وجدان می‌دانستند و یا می‌گفتند آن‌ها دارند از ماشین جنگ سود می‌برند.» (۲۰۱۱) برای سیمور پی‌نوشت شماره‌ی ۵۷ از همین فصل را بخوانید.

۱۹۸. «هویت و اهمیت این دختر در دنیای بیرون از داستان نامشخص است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۲۷)

۱۹۹. جویس برای اصطلاح شکم‌دار بودن از being up the pole استفاده کرده است که به گفته‌ی هانت، «در زمان‌های و مکان‌های مختلف معانی متفاوت داشته است. اما منابع زیادی این نوع بیان آن را در ایرلند به بارداری نسبت می‌دهند و متن هم این معنا را تأیید می‌کند. فرهنگ لغت Urban آن را بارداری ناخواسته معنا کرده است.» (۲۰۱۱)

«دوست دختر باردار علت تصمیم ناگهانی سیمور را در ترک تحصیل پزشکی و استخدام در یکی از نادر شغل‌های موجود آن زمان دابلن شرح می‌دهد.» (همان‌جا)

۲۰۰. گیفرد در این باره می‌نویسد: «از دیرباز موی سرخ نشانه‌ی خیانت بوده (مثل یهودا) و در این‌جا زنان موسرخ را زنان غیرقابل اعتماد تصور می‌کنند.» (۱۹۸۹: ۲۷)

۲۰۱. Üebermensch (آلمانی) به معنی ابرمرد، در آن زمان واژه‌ای نو بود که «فردریک نیچه در چنین گفت زرتشت به کار برد تا نشان دهد انسانی که بر آیین کشنده‌ی روح در مذهب مسیح و متافیزیک غلبه کند ابرمرد است. زرتشت می‌گوید: «من به تو می‌آموزانم که چگونه ابرمرد شوی. باید بر خودت غلبه کنی.» (۱۹۸۹: ۲۷)

گیفرد در این باره می‌نویسد: «مالگن این فلسفه‌ی تکامل را به افسانه‌ی خلقت دین مسیحی ربط می‌دهد: دنده‌ی دوازدهمش گم شده، پس او حضرت آدم است؛ اولین مرد و به همین دلیل ستودنی‌تر از همه‌ی ابرمردها.» (همان‌جا)

به گفته‌ی هانت، «اشاره به این باور است که ''حوا را با دنده‌ی دوازدهم آدم ساخته‌اند.'' در یولسیز فقط باک مالگن است که خودش را ابرمرد می‌داند. نیچه مفهوم ابرمرد را در دو اثرش، چنین گفت زرتشت و *The Gay Science* آورده و آقای جیمز دافی، شخصیت اصلی داستان ''حادثه‌ای دردناک'' از مجموعه‌داستان دابلنی‌ها، هر دو کتاب نیچه را دارد.» (۲۰۱۶) با این همه، المن معتقد است که جویس از صمیم دل به نیچه اعتقاد نداشت.» (۱۹۸۳: ۱۴۲) در این اثر، اسامی داستان‌های مجموعه‌داستان دابلنی‌ها از ترجمه‌ی محمدعلی صفریان و صالح حسینی، انتشارات نیلوفر، چاپ ۱۳۸۶، گرفته شده است. (م)

«جویس پای کارت‌پستالی که در تاریخ ۱۳ ژوئیه‌ی ۱۹۰۴ برای جُرج رابرتز، ناشر دابلنی‌اش، فرستاد، امضای ''جیمز ابرمرد'' را گذاشته است.» (المن، ۱۹۸۳: ۱۴۲)

«جویس از یک سال پیش از این تاریخ، آثار نیچه را می‌خواند.» (هانت، ۲۰۱۶)

۲۰۲. هانت درباره‌ی «بی‌کلیدی» می‌نویسد: «این یکی از درون‌مایه‌های اصلی داستان است که از استیون شروع می‌شود، سپس بلوم، شخصیت دیگر داستان، و سرانجام همه‌ی ایرلند را فرا می‌گیرد. هانت می‌نویسد، غصب در این داستان به موقعیت مشابهی در اودیسه ارتباط دارد و بیانگر این است که کلیدها اهمیت نمادین به خود می‌گیرند. در فصل چهار (کلیپسو) از همین رمان، بلوم برای کار از خانه بیرون می‌رود و کلیدش را در شلواری که روز پیش پوشیده جا می‌گذارد. او هم مثل استیون به‌گونه‌ای نمادین بی‌خانه می‌شود. غصب در مورد بلوم به خیانت همسرش به او ربط دارد. بلوم در فصل هفده (ایتاکا) از همین رمان با ترفندی همانند ترفندِ به‌کاررفته در اودیسه (برای شکست خواستگارهای پنه‌لوپی) وارد خانه می‌شود و به‌عنوان ''شهروند شایسته‌ی بی‌کلید'' وصف می‌شود. در فصل هفت (ایولُس) کلیدها رفته‌رفته اهمیت مشابه دیگری به خود می‌گیرند.» (۲۰۱۱)

«بن‌مایه‌ی کلید و بی‌کلیدی در فصل‌های دیگر این اثر نیز جلوه‌گر می‌شود. در این فصل دیدیم که باک مالگن کلید برج مارتلو را به زور از چنگ استیون درمی‌آورد، که این حادثه با مورد مشابهی از غصب در اودیسه هم‌خوانی دارد.» (همان‌جا)

علاوه بر استیون، بلوم هم در این داستان بی‌کلید می‌شود. در فصل چهار (کلیپسو) بلوم برای انجام کارهای روزانه‌اش از خانه بیرون می‌رود و بعد متوجه می‌شود کلیدش را در شلوار دیروزی‌اش جا گذاشته و بی‌کلید است. به عبارت دیگر، او نیز مثل استیون به شکلی نمادین بی‌خانه شده با این تفاوت که زورسِتانی یا غصب در مورد بلوم با خیانت زنش پیوند دارد. اما در فصل هفده (ایتاکا)، درست با همان ترفندی که در اودیسه‌ی هومر برای شکست خواستگاران پنه‌لوپی به کار گرفته می‌شود، بلوم وارد خانه می‌شود و به همین دلیل عنوان «شهروند ماهر بی‌کلید» را به دست می‌آورد. این بن‌مایه‌ی بی‌کلیدی در مقیاسی گسترده‌تر در رمان یولسیز به خانه و میهن نیز سرایت می‌کند و کلید اداره‌ی کشور نیز در دست دیگران (انگلیسی‌ها) است. بدین ترتیب، کلیدها با این ارتباط میان‌متنی اهمیت نمادین پیدا می‌کنند. (م)

به گفته‌ی بلامایرز «کلید از هر جهت ابزاری برای ورود است و به بیرون کردن و بیگانه‌سازی پایان می‌دهد.» (۱۹۹۶: ۳۸) پی‌نوشت شماره‌ی ۱۰۲ از همین فصل را بخوانید.

۲۰۳. در این‌جا منظور از «می‌پوشد. درمی‌آورد» می‌تواند دو چیز باشد: ۱) اشاره به کشیش و لباس

پوشیدن و درآوردن او پیش و بعد از مراسم ربانی، کشیشی که دمی پیش از آب بیرون آمد؛ ۲) این فصل با باک مالگن شروع می‌شود، هنگامی که با لباس کشیش ظاهر می‌شود، و در این‌جا با کشیش و لباس پوشیدن و درآوردنش برای مراسم مذهبی پایان می‌یابد، اما هیچ‌کدام از این دو مراسم واقعی نیست. (م)

۲۰۴. گیفرد در باره‌ی این جمله می‌نویسد: «شکل تغییریافته‌ی این آیه‌ی انجیل سلیمان نبی است (۱۹:۱۷) که می‌گوید: ''آن که به بیچارگان محبت کند، به خدا قرض می‌دهد (و خدا در جایی به او پس خواهد داد.)''» (۱۹۸۹: ۲۷)

هانت می‌گوید: «مالگن در عین حال دارد ادای شیوه‌ی بیان داستان‌های اخلاقی نیچه را در چنین گفت زرتشت در می‌آورد.» (۲۰۱۶)

۲۰۵. به گفته‌ی هانت، «از نظر انگلیسی‌ها همیشه ایرلندی‌ها وحشی بودند و انگلیسی‌ها از همان آغاز می‌خواستند آن‌ها را اهلی کنند. در قرن‌های پانزدهم و شانزدهم، ''ایرلندی وحشی'' به آن‌هایی گفته می‌شد که بیرون از Pale (یا همان ناحیه‌ی سفیدپوستان) بودند و به شکل قبیله‌ای زیر فرمان رئیس قبیله زندگی می‌کردند.» (۲۰۱۱)

«ظاهراً جمله‌ی ''دیوانگی یا وحشی‌گری از ویژگی‌های روحی ایرلندی‌هاست'' از کلیشه‌های معمول بود که در قرن دوازدهم به مردم این کشور نسبت داده می‌شد. حتا در همین قرن بیستم، دبلیو اچ آدن، شاعر انگلیسی قرن بیستم، درباره‌ی ویلیام باتلر ییتس می‌نویسد: ''ایرلند دیوانه چنان تو را آزرده است که به شاعری روی آورده‌ای.'' در فصل سه (پروتیوس)، استیون جانتان سویفت را همین‌گونه می‌بیند: ''فرد بیزار از نوع خود از آن‌ها به جنگل جنون گریخت، یالش کف‌آلود زیر نور ماه، کره‌ی چشم‌هایش، ستارگان. هوی‌نیم، پره‌بینی اسبی.'' چنین جریان‌هایی در ذهن مردم ایرلند سرگرمی‌ای است جهت جداسازی خودشان از انگلیسی‌ها؛ استیون به هینز توریست فکر می‌کند.» (همان‌جا)

۲۰۶. استیون با تمام وجود در برابر پیشنهاد دوستی هینز ایستادگی می‌کند و به سه چیزی می‌اندیشد که بنا به ضرب‌المثلی ایرلندی باید از آن‌ها حذر کرد: شاخ گاو نر، سُمّ اسب و تبسم یک ساکسون. (م) درباره‌ی ساکسون پی‌نوشت شماره‌ی ۱۸ و ۷۲ از همین فصل را بخوانید.

گیفرد (۱۹۸۹: ۲۷) در «مجموعه‌ای به نام ضرب‌المثل‌های نژادی که در سال ۱۹۳۸ منتشر شده، (ضرب‌المثل شماره‌ی ۱۸۶) زیر عنوان جزیره‌های بریتانیا: ایرلندی،» این مَثَل را پیدا کرده است. هم‌چنین پی‌نوشت شماره‌ی ۱۸ از همین فصل را بخوانید.

۲۰۷. «در این اثر بارها به میخانه‌ی شیپ در خیابان لوِر ابی، در قلب مرکز شهر دابلن و نزدیک رودخانه‌ی لیفی، اشاره می‌شود. قرار مالگن با استیون در میخانه‌ی شیپ سر ساعت دوازده و نیم بازخوانی نمادین دیگری از همانندی‌های یولسیز با اودیسه است که در فصل اول این کتاب ساخته می‌شود. این‌جا یادآور صحنه‌ی وسوسه‌ی خواستگارهای پنه‌لوپی برای کشتن تلماکس است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۲۷)

سیریل پرل (۱۹۶۹) در این باره می‌نویسد: «این میخانه‌ی بزرگ سنت دیرینی از اجرای زنده‌ی موسیقی داشت و نویسندگان و خبرنگاران بسیاری به آن‌جا می‌رفتند. مالگن ساعت‌های زیادی را در آن‌جا می‌گذراند.»

۲۰۸. Liliata rutilantium te confessorum turma circumdet: iubilantium te virginum chorus excipiat یعنی:

”باشد که خیل مؤمنان چون سوسن‌ها گرد تو بدرخشند

باشد که فرشتگان باکره،

سرودخوان و دست‌افشان تو را در بر گیرند.“

گیفرد «منبع این دعا را در کتابی به نام *Layman's Missal* در بخش Prayers for the Dying in the Catholic (دعا برای محتضر در دین کاتولیک)» یافته است. (۱۹۸۹: ۲۷)

هانت می‌گوید: «در نبود کشیش، این دعا را بر بالین کسی که مرگش نزدیک است می‌خوانند. شاید یکی از نزدیکانِ محتضر که مؤمن است این دعا را برایش بخواند. سپس دیگر اعضای خانواده زانو می‌زنند و پس از او تکرار می‌کنند. استیون به یاد روز مرگ مادرش این‌ها را در ذهنش تکرار می‌کند و تا پایان روز گاهی خطی از این دعا را به یاد می‌آورد.» (۲۰۱۷)

۲۰۹. «همان پیرمرد کشیش است. ”هاله‌ی سفید“ احتمالاً همان تاج یا حلقه‌ی موهای سفید اوست و ”فرورفتگی“ ظاهراً شکاف صخره‌هاست که کشیش می‌تواند آبرومندانه و پنهان از دیده‌ها لباس شنایش را درآورد. هر دو کلمه بار مذهبی دارند: ۱. خدا هنگام ظاهرشدن بر بندگان خاصش به‌صورت هاله ظاهر می‌شود. ۲. فرورفتگی، که شبیه محراب است، در دین کاتولیک به فرورفتگی طاقچه‌مانندی در کلیساهای قرون وسطایی گفته می‌شد که برای گذاشتن مجسمه‌ی حضرت مسیح یا حضرت مریم ساخته می‌شد.» (هانت، ۲۰۱۱)

هانت در ادامه می‌نویسد: «این دو واژه با هم می‌آیند تا نوعی ربّانیّت پنهانی را نشان دهند، و این با فکر استیون برای پیرزن شیرفروش (شاید پیام‌آوری است، الگویی فرومایه از فناناپذیری) هم‌خوانی دارد.» (همان‌جا)

۲۱۰. «خوک آبی نماد فضولی بسیار است و در اودیسه‌ی هومر گله‌ای از این خوک‌های آبی را می‌بینیم که پروتیوس چوپان‌شان می‌شود و آن‌ها همه‌ی خبرها را به او می‌دهند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۲۷)

هانت می‌نویسد: «وقتی راوی حرکات دوست مالگن در آب را شرح می‌دهد، کمی مایه‌ی شاعرانه به آن می‌بخشد (مرد جوانی که برآمدگی صخره‌ی نزدیک او را گرفته بود، آرام و وزغ‌وار پاهای سبزش را در بخش عمیق لیز و لزج آب تکان می‌داد.) اما وقتی خود مالگن در پایان فصل مثل خوک آبی دیده می‌شود، این عدم قطعیت ساده‌ی ادراک حواس ممکن است باعث شود که انسان در ذهن بیننده به حیوان دگردیسی یابد. در آب‌های دابلن و حومه، خوک‌های آبی به‌وفور یافت می‌شوند. این احتمال بسیار قوی است که استیون نتواند به‌سرعت کله‌ی آدمی را که به همراه موجی بالا می‌آید تشخیص دهد و تصور کند کله‌ی یک خوک آبی است.» (۲۰۱۱)

۲۱۱. همان‌طور که پیش‌تر هم گفتیم، این اثر به موازات دو اثر بزرگ تاریخی، هملت و اودیسه، پیش می‌رود. خانه و زندگی استیون (جویس)، هملت (شکسپیر) و تلماکس (هومر)، هر سه را به زور می‌ستانند. به گفته‌ی گیفرد، «هملت نسبت به عموکلادیوسش درست همین احساس استیون را دارد، چون پدرش را کشته، تاج‌وتخت او را ربوده و مادرش را به همسری خود درآورده است. او در این باره می‌گوید: ”پادشاهم را کشت و مادرم را فاحشه کرد...“ هم‌چنین خواستگارهای پنه‌لوپیِ شکیبا در اودیسه به نیت غصب به خانه‌ی اودیسیوس آمده‌اند.» (۱۹۸۹: ۲۷)

به گفته‌ی هانت (۲۰۱۱)، «فصل یک (تلماکس) با وصف ”باک مالگن“ به‌عنوان فردی ”گوشتالو“

آغاز می‌شود و باک مالگن را راوی سوم شخصی وصف می‌کند که می‌کوشد به موقعیت ذهنی او نزدیک شود، اما خیلی سریع صدای روایت به دنیای استیونِ لاغر و گرسنه کشیده می‌شود و این فصل به‌طور کامل از نگاه استیون وصف می‌شود و سرانجام با همان شخصی که با عنوان گوشتالو شروع شد با عنوان ''غاصب'' پایان می‌یابد.»

هانت (۲۰۱۱) در ادامه‌ی این بحث می‌نویسد: «مالگن از نظر استیون از دو جهت ''غاصب'' است: نخست آن‌که آشکارا کلید برجی را که خود استیون کرایه‌اش را پرداخته، از او به زور می‌ستاند و دیگر در شکلی کمتر آشکار، استیون احساس می‌کند که مالگن خودش را به موقعیتی نزدیک می‌کند که صاحب اختیار زندگی او شود.» درباره‌ی کلید در برج پی‌نوشت شماره‌ی ۱۰۲ از همین فصل را بخوانید.

زورسِتان یا غاصب دیگر هینز انگلیسی است که نماد انگلستان است و کشور ایرلند را به زور از مالکان اصلی‌اش ستانده است. به عبارت دیگر می‌توان گفت که تمام این فصل با زیبایی و در همین یک کلمه خلاصه می‌شود: «غاصب» (م)

۲

* — کاکرن، تو بگو ببینم از کدام شهر دنبال او فرستادند؟[۱]

— تارنتوم،[۲] آقا.

— آفرین. خب؟

— جنگ بود، آقا.

— آفرین. کجا؟

صورت تهی پسرک از قاب تهیِ پنجره پرسان شد.

دخترانِ حافظه آن را به هم بافتند. با این‌همه، به‌گونه‌ای وجود داشت، هرچند نه آن‌طور که حافظه آن را به هم بافته بود.[۳] بدین ترتیب، عبارتی از ناشکیبایی، کوبش بال‌های افراط‌کاری بلیک.[۴] دارم صدای خراب شدنِ همه‌ی گردون را می‌شنوم، شیشه‌ی خردشده و دیوارهای سنگی که واژگون می‌شود، و زمان، آن آخرین زبانه‌ی خشم. پس برایمان چه می‌ماند؟[۵]

— اسم جایش یادم رفت، آقا. سال ۲۷۹ قبل از میلاد.

استیون نیم‌نگاهی به اسم و تاریخ نوشته‌شده در کتاب لکه‌دار[۶] انداخت و گفت:

— اسکولوم.

— بله، آقا. و او گفت: یک پیروزی دیگر مثل این ما را نابود می‌کند.[۷]

جمله‌ای که دنیا به خاطر سپرد. آسودگی ملال‌آور خیال.[۸] بر فراز تپه‌ای بر دشتی پوشیده از جنازه، فرماندهی تکیه‌زده بر نیزه‌اش برای افسرانش سخن می‌گوید. هر فرماندهی برای هر گروهی از افسران. آنان سراپا گوش‌اند.[۹]

استیون گفت:

— تو بگو آرمسترانگ،[۱۰] پایان پیروس چگونه بود؟[۱۱]

— پایان پیروس، آقا؟

کامین گفت:[۱۲]

– من می‌دانم آقا. از من بپرسید، آقا.

– صبر کن. تو بگو آرمسترانگ، چیزی از پیروس می‌دانی؟

کیسه‌ای از رولت انجیر توی کوله‌پشتی آرمسترانگ گرم‌ونرم و محفوظ نشسته است. گهگاه آن‌ها را میان دو کف دستش می‌پیچانْد و ملایم قورت‌شان می‌داد. خرده‌هایش به بافت لب‌هایش می‌چسبید. نفَس مطبوع‌شده‌ی پسرک. آدم‌های پولدار، افتخار می‌کنند که پسر ارشدشان در نیروی دریایی است.[۱۳] جاده‌ی ویکو، دالکی.[۱۴]

– پیروس، آقا؟ پیروس، یک اسکله.[۱۵]

همه خندیدند. خنده‌ی بلند بدخواهانه و بی‌شادی. آرمسترانگ به دوروبر و هم‌کلاسی‌هایش نگاه کرد، در نیم‌رُخ شادی ساده‌لوحانه‌ای. آگاه از نداشتن اقتدار من و از مبالغی که پاپایشان می‌پردازد، یک لحظه بعد با صدای بلندتر خواهند خندید.

استیون با کتاب به شانه‌ی پسرک سیخونک زد و گفت:

– حالا بگو ببینم اسکله چیست؟

– اسکله، آقا؟ یک چیزی بیرون از آب. یک نوع پل. اسکله‌ی کینگزتاون، آقا.

بعضی دوباره خندیدند: بی‌شادی ولی بامعنا. دو نفر در نیمکت پشتی پچ‌پچ کردند. بله. آن‌ها می‌دانستند: نه هرگز آموخته‌اند و نه هیچ‌گاه بی‌گناه بوده‌اند. همه. غبطه‌خوران به صورت‌هایشان نگاه می‌کرد: ایدث، اتل، گرتی، لیلی. شباهت‌های آن‌ها: نفس‌های آن‌ها هم با چای و مربا مطبوع شده، دستبندهایشان هنگام تقلا جیرینگ‌جیرینگ می‌کند.[۱۶]

استیون گفت:

– پل کینگزتاون. بله، پلی ناکام.[۱۷]

این واژه‌ها نگاه‌شان را گیج کرد.

کامین پرسید:

– چطور، آقا؟ پل چیزی است که روی رودخانه است.

برای کتابچه‌ی هینز.[۱۸] هیچ‌کدام این‌جا نیستند تا بشنوند. امشب زبردستانه، میان نوشیدن‌های دیوانه‌وار و حرف زدن‌ها، برای شکافتن زره پیراسته‌ی فکرش.[۱۹] خب، بعد چی؟ دلقکی در بارگاه اربابش، چاپلوس و حقیر؛ فاتح تحسین ارباب سخاوتمند.[۲۰] چرا همه آن نقش را انتخاب کرده‌اند؟ نه تماماً برای نازونوازش‌های خوشایند. تاریخ برای آن‌ها هم قصه‌ای بود مثل هر قصه‌ی بارها شنوده‌ی دیگر؛ سرزمین‌شان دکان گروفروشی.[۲۱]

اگر پیروس به دست عجوزه‌ای در آرگوس به زمین نخورده بود[۲۲] و اگر ژولیوس سزار با چاقو کشته نشده بود.[۲۳] نباید از آن‌ها سرسری گذشت. زمان به آن‌ها داغ ننگ زد و در اتاقی از بی‌نهایت احتمالی که کنار زدند در غل‌وزنجیر ساکن شدند.[۲۴] اما آیا آن‌ها می‌توانستند محتمل باشند وقتی می‌بینیم هرگز نبوده‌اند؟ یا این تنها احتمال بود که رخ داد؟[۲۵] بباف، بافنده‌ی باد.[۲۶]

– برای ما یک قصه بگو، آقا.

– آه، بگو آقا یک قصه از ارواح.

استیون کتاب دیگری باز کرد و پرسید:

– در این کتاب از کجا شروع کنیم؟

کامین گفت:

– بس است مویه.

– پس بخوان، تالبوت.

– پس داستانْ چی، آقا؟

استیون گفت:

– بعداً.[۲۷] بخوان، تالبوت.

پسری سبزه‌رو کتابی را باز کرد و تر و فرز آن را به زیر سنگر کیف مدرسه‌اش تکیه داد و با نیم‌نگاه‌های گاه‌وبیگاه به متن، دو سه بیتی را جویده‌جویده از بر خواند:

– برای لیسیداس که اندوه شماست

ماتم و سوگ بیش از این نه رواست

چوپانان حزین، ناله و زاری بس است

او زنده گرچه زیر کف آبی فرو رفته...[۲۸]

پس باید جنبشی در کار باشد، فعلیتی از احتمالی محتمل.[۲۹] عبارت ارسطو در دل ابیاتی تند و نامفهوم به خود شکل داد و به درون سکوت پژوهشیِ کتابخانه‌ی سن ژنوِیو شناور شد، جایی که او در آن مطالعه کرده بود و از گناه پاریس به آن پناه برده بود، شبی از پی شبی دیگر.[۳۰] کنار دست او، سیامی نازک‌اندامی کتابچه‌ای از استراتژی را با دقت می‌خواند.[۳۱] دوروبرم مغزهایی سوخت‌گرفته و در حال سوخت‌رسانی: زیر چراغ‌های لوله‌ای، چهارمیخ‌شده، با شاخک‌هایی که بی‌حال می‌زنند: و در تاریکی ذهنم، تنبلی از جهان اسفل، بی‌میل، ترسیده از روشنی، لایه‌های پوسته‌پوسته‌ی اژدهایی‌اش را جابه‌جا می‌کند.[۳۲] فکرْ فکرِ افکار است. درخشش آرام. نفْس، به‌گونه‌ای، همه‌ی آن چیزهایی است که هست: نفس صورت صورت‌هاست. آرامش ناگهانی، گسترده، فروزان: صورت صورت‌ها.[۳۳]

تالبوت تکرار کرد:

– به‌واسطه‌ی قدرت گرانقدر خدا بود که بر امواج راه رفت

به‌واسطه‌ی قدرت گرانقدر...[۳۴]

استیون آهسته گفت:

– ورق بزن، من هیچ‌چیز نمی‌بینم.

تالبوت به جلو خم شد و به‌سادگی پرسید:

– چی، آقا؟

دستش کتاب را ورق زد.[۳۵] به عقب تکیه داد و دوباره آن‌چه را ناگهان به خاطر آورد خواند. از او که بر امواج راه می‌رفت. این‌جا هم سایه‌اش بر این دل‌های زبون و ترسو، بر دل و لب‌های ریشخندگر و بر من افتاده است؛ بر صورت‌های مشتاق‌شان که به او سکه‌ی خراج پیشکش کردند. به سزار آن‌چه از آنِ سزار است، به عیسی آن‌چه از آنِ عیسی است.[۳۶] نگاه طولانی چشم‌های سیاه، جمله‌ای معمایی برای بافته‌شدن و بافته‌شدن بر دستگاه بافندگی کلیسا. هان.[۳۷]

چیستان بگو، رومی پررو

پدرم بذر داد برای درو[۳۸]

تالبوت کتاب بسته‌اش را توی کیفش سُراند.

استیون پرسید:

— همه‌اش را خواندی؟

— بله، آقا. ساعت ده بازی هاکی، آقا.[۳۹]

— نصفه‌روزه است، آقا. پنجشنبه.

استیون پرسید:

— کی می‌تواند پاسخ یک معما را بگوید؟

همه کتاب‌هایشان را بستند و جمع کردند، مدادها تق‌تق به هم می‌خورد، ورق‌ها خش‌خش صدا می‌داد. دور هم جمع می‌شدند و بند و قفل کیف‌هایشان را می‌بستند و همه، با شادی، جویده‌جویده حرف می‌زدند:

— یک معما، آقا؟ از من بپرسید.

— بَهْ، از من بپرسید، آقا.

— یک معمای سخت، آقا.

استیون گفت:

— این هم معما.

خروسه گفت قوقولی‌قوقو

آسمان بود آبی کبود

زنگ‌های توی بهشت

صدا دادند پنج و شش

دیگر وقتش است روح بینوا

برود بهشت، برود بهشت

— این چیست؟

— چی، آقا؟

— دوباره، آقا. ما نشنیدیم.

وقتی بندها را تکرار می‌کرد، چشم‌هایشان گشادتر می‌شد. پس از سکوتی، کاکرن گفت:

— جوابش چیست، آقا؟ ما تسلیم‌ایم.

استیون با خارشی در گلو جواب داد:

— روباهی که مادربزرگش را زیر یک بوته‌ی راج خاک می‌کند.[۴۰]

از جایش بلند شد و چنان خنده‌ی بلند و عصبی‌ای سر داد که فریادهای آن‌ها دلهره‌ای را منعکس کرد.

چوبی به در خورد و صدایی در راهرو بلند شد:

— هاکی!

پاره‌پاره شدند، از نیمکت‌ها یک‌وری بیرون رفتند، از روی آن‌ها پریدند. همه به‌سرعت رفتند و صدای تق‌تق چوب‌های هاکی و سروصدای چکمه‌ها و حرف‌هایشان از انباری آمد.

سارجنت، تنها کسی که این‌پا آن‌پا کرده بود، آهسته جلو آمد و دفترمشق گشوده‌ای را نشان داد. موهای ضخیم و گردن استخوانی‌اش گواه آماده نبودنش بود. چشم‌های ضعیفش، از پشت عینک مه‌آلود، التماس‌کنان به بالا نگاه کرد. روی گونه‌ی مات و بی‌خونش لک جوهریِ کم‌رنگی به شکل خرما بود و، مثل بستر حلزون، مرطوب و تازه.

دفترمشقش را جلو آورد. بالای صفحه کلمه‌ی مسئله نوشته شده بود، زیر آن اعداد اریب و در پایین صفحه امضای کج‌ومعوجی با حلقه‌های کور و یک لکه. سیریل سارجنت: نام و مهرش.[۴۱]

— آقای دیسی[۴۲] گفت که همه را از اول بنویسم و به شما نشان بدهم، آقا.

استیون به لبه‌های دفتر دست مالید. کار بیهوده.

پرسید:

— حالا می‌دانی چطور باید حل‌شان کنی؟

سارجنت پاسخ داد:

— شماره‌های یازده تا پانزده. آقای دیسی گفت که از روی تخته‌سیاه رونویسی کنم، آقا.

— می‌توانی خودت حل‌شان کنی؟

— نه، آقا.

زشت و بی‌عرضه: گردن لاغر و موی ضخیم و لکی از جوهر، بستر حلزون. با این‌همه، یکی عاشقش بوده، او را در آغوشش و در قلبش نگه داشته. اما از نظر او شتاب دنیا پسرکش را زیر پا له خواهد کرد؛ حلزون بی‌استخوان له‌شده.[۴۳] زن به خون آبکی بی‌خاصیت پسرش که از جان خودش به او نشت کرده عشق ورزیده است. بنابراین آیا آن واقعی بوده؟ تنها چیز واقعی زندگی؟[۴۴] کلومبانوس آتشی‌مزاج با شور مذهبی بر جسم به‌خاک‌افتاده‌ی مادرش گام نهاد.[۴۵]

زن چیزی بیش از اسکلت لرزان ترکه‌ی سوخته‌ای در آتش نبود، بوی صندل سرخ و خاکسترهای نم‌زده.[۴۶] زن او را از این‌که زیرپا له شود نجات داده بود و رفته بود، گویی هرگز وجود نداشته. روح بیچاره

به بهشت رفته: و در خلنگ‌زار زیر ستارگان چشمک‌زن، روباهی، بخار گند سرخ چپاول در خزش، با چشم‌های روشن بی‌رحم زمین را می‌خراشاند، گوش می‌داد، زمین را می‌خراشید، گوش می‌داد، می‌خراشید و می‌خراشید.[۴۷]

استیون نشست کنارش و مسئله را حل کرد. از راه جبر ثابت می‌کند که روح شکسپیر پدربزرگ هملت است.[۴۸] سارجنت از پشت عینک اریبش به او یک‌وری نگاه می‌کرد. چوب‌های هاکیِ توی انباری به هم می‌خوردند و تق‌تق صدا می‌دادند: ضربه‌ی توخالی توپی و فریادهایی از زمین بازی.

از این سر تا آن سر کاغذ، علائم، در نمایش بی‌کلام با حروف‌شان، کلاه‌های خوش‌ساخت مربع و مکعبی که بر سر داشتند، با رقص باوقار موریس جابه‌جا می‌شدند. دست به دست هم می‌دادند، پس و پیش می‌شدند، برای هم‌رقص‌شان خم می‌شدند؛ بدین ترتیب: تخم‌جن‌های تخیل مورها.[۴۹] آن‌ها هم از دنیا رفته‌اند. ابن رشد و ابن میمون، مردان تیره در رخسار و رفتار، تابانندهٔ روح تیره‌ی جهان را در آینه‌های مسخره‌شان،[۵۰] تاریکی‌ای درخشنده در روشنایی که روشنایی نمی‌توانست درک کند.[۵۱]

— حالا می‌فهمی؟ می‌توانی دومی را خودت حل کنی؟

— بله، آقا.

سارجنت با قلم‌زدن‌های طولانی و لرزان علائم و اعداد را رونویسی کرد. دستش یکسره در انتظار کلمه‌ای یاریگر، علائم متغیر را وفادارانه جابه‌جا می‌کرد، سایه‌ای کم‌رنگ از شرم پشت پوست ماتش بال‌بال می‌زد. اَمور متریس: حالت ملکی فاعلی و مفعولی.[۵۲] او را با خون آبکی و شیرآب ترشش غذا داده و بندهای قنداق او را از چشم دیگران پنهان کرده است.[۵۳]

مثل او بودم من، این شانه‌های مایل، این بی‌قوارگی. کودکی‌ام در کنارم پیچ می‌خورَد. دورتر از آن‌که یک بار یا به‌آسانی به آن دست بیازم. مال من دور است و مال او سِری مثل چشم‌هایمان. سِرها ساکت و سرد و سنگی نشسته در کاخ‌های تاریک قلب هر دوی ما: سرها خسته از خودکامگی‌شان: خودکامه‌ها، مایل به بی‌تاج‌وتخت شدن.[۵۴]

مسئله‌ها حل شد.

استیون از جایش که بلند می‌شد گفت:

— خیلی ساده است.

سارجنت جواب داد:

— بله، آقا. ممنونم.

ورق را با کاغذ جوهرخشک‌کن نازکی خشک کرد و دفترمشقش را به نیمکتش برگرداند.

استیون که پشت سر ریخت بی‌قواره‌ی پسر به سمت در کلاس می‌رفت، گفت:

— تو هم بهتر است چوب هاکی‌ات را برداری و بروی پیش بقیه‌ی بچه‌ها.

— بله، آقا.

توی راهرو اسمش شنیده می‌شد، از زمین بازی صدایش می‌کردند.

— سارجنت!

استیون گفت:

— بدو. آقای دیسی صدایت می‌کند.

استیون روی ایوان ایستاد و دید که این ازقافله‌وامانده به سمت میدان بازی درهم و برهم می‌دود که در آن صداهای تیز با هم در نزاع بودند. بچه‌ها گروه‌گروه شدند و آقای دیسی پاتابه به پا روی بافه‌های چمن قدم برداشت و زمین را ترک کرد. وقتی به ساختمان مدرسه رسید، دوباره سروصداهای نزاع‌گر او را فراخواندند. دیسی سبیل سفید خشمگینش را پیچاند و پی‌درپی و بی‌آن‌که گوش کند فریاد زد:

— دیگر چه شده؟

استیون گفت:

— کاکرن و هالیدی[۵۵] توی یک تیم‌اند، آقا.

آقای دیسی گفت:

— یک لحظه توی دفتر من منتظر می‌مانی تا دوباره به این‌ها نظمی بدهم؟[۵۶]

همین‌که با وسواس زیادی به آن سوی زمین بازی برمی‌گشت، صدای پیرمردانه‌اش تحکم‌آمیز داد زد:

— قضیه چیست؟ دیگر چه شده؟

صدای تیزشان، دور و بر او، از هر سو بلند شد. هیکل‌های بسیارشان او را احاطه کردند، نور زننده خورشید رنگ عسلی موهای بدرنگ‌شده‌اش را سفید می‌کرد.

هوای مانده و دودآلود با بوی چرم رنگ‌ورورفته و ساییده‌ی صندلی‌ها در فضای دفترش معلق بود. درست مثل روز اول که در این جا با من قرارداد بست.[۵۷] حالا هم درست همان‌طوری است که در آغاز بود.[۵۸] روی گنجه سینی‌ای از سکه‌های استوارتی؛ گنج فرومایه‌ی یک لجنزار: و همیشه خواهد بود.[۵۹] و در جعبه‌ی جاقاشقی مخملی ارغوانی رنگ‌ورورفته‌شان، دوازده حواری در حال وعظ برای همه‌ی کافران جا خوش کرده‌اند: جهانی بی‌پایان.[۶۰]

صدای پایی شتابان روی ایوان سنگی و توی راهرو. آقای دیسی کنار میز ایستاد و سبیل تُنکش را فوت کرد و گفت:

— یک، تسویه‌ی حساب کوچک‌مان.

از جیب کتش کیف بغلی‌ای را که تسمه‌ی چرمی‌ای دور آن بسته شده بود بیرون آورد. کیف شرَق باز شد و آقای دیسی از آن دو اسکناس برداشت، وسط یکی‌شان چسب خورده بود، و آن‌ها را با احتیاط روی میز گذاشت.[۶۱]

کیف بغلی‌اش را که تسمه‌پیچ می‌کرد و جا می‌داد، گفت:

— دو.

و اینک خزانه‌ی طلای او. دست خجول استیون روی صدف‌های کُپّه در هاون سنگیِ سرد جابه‌جا می‌شد؛ صدف‌های حلزونی و خرمهره‌های پول و صدف‌های پلنگی: و این یکی پیچیده مثل دستار یک امیر، و این یکی اسکالوپ سینت جیمز.[۶۲] اندوخته‌ی زائری پیر، گنجینه‌ی مرده، صدف‌های توخالی.[۶۳]

ساورینی، شفاف و نو، روی کرک نرم رومیزی افتاد.[۶۴]

آقای دیسی قلک کوچکش را توی دستش چرخاند و گفت:

— سه، این‌ها چیزهای به‌دردبخوری‌اند. ببین. این قسمت برای ساورین‌هاست. این قسمت برای شیلینگ‌هاست. شش‌پنس‌ها و نیم‌کراون‌ها. و این‌جا کراون‌ها. ببین.[۶۵]

دو کراون و دو شلینگ از آن به بیرون انداخت و گفت:

— سه دوازده. فکر کنم قبول داری که حساب‌مان سرراست است.[۶۶]

استیون که پول‌ها را با شتابی شرم‌آگین جمع می‌کرد و همه را توی جیب شلوارش می‌گذاشت گفت:

— متشکرم، آقا.

آقای دیسی گفت:

— هیچ تشکر لازم نیست. برایش کار کرده‌ای.

دست استیون که دوباره آزاد بود به سمت صدف‌های توخالی برگشت. نیز نمادهای از زیبایی و از قدرت. قلنبه‌ای در جیبم: نمادهایی آلوده به زیاده‌خواهی و بدبختی.[۶۷]

آقای دیسی گفت:

— این‌طوری با خودت این‌جا و آن‌جا نبر. جایی بیرون می‌کشی و گمش می‌کنی. یکی از این دستگاه‌ها بخر، آن وقت می‌فهمی چه‌قدر به درد می‌خورد.[۶۸]

جوابی بده.

استیون گفت:

— مال من بیشتر وقت‌ها خالی خواهد ماند.

همان اتاق و همان ساعت، همان تدبیر: و من هم همان آدم. سه بار الان. سه طناب دار این‌جا دور من. خب، اگر بخواهم همین لحظه می‌توانم پاره‌شان کنم.[۶۹]

آقای دیسی انگشت اشاره‌اش را به او نشانه رفت و گفت:

— چون تو پس‌انداز نمی‌کنی. هنوز نمی‌دانی پول یعنی چه. پول قدرت است. بگذار به سن من برسی. می‌دانم. می‌دانم. جوان اگر می‌دانست. اما شکسپیر چه می‌گوید؟ در کیفت چیزی جز پول مگذار.[۷۰]

استیون زمزمه کرد:

— ایاگو.[۷۱]

نگاه ثابتش را از روی صدف‌های بی‌استفاده به سمت نگاه خیره‌ی پیرمرد بلند کرد.

آقای دیسی گفت:

— او می‌دانست پول یعنی چه. پول ساخت. شاعر بود، بله، ولی انگلیسی هم بود.[۷۲] می‌دانی مایه‌ی افتخار انگلیسی چیست؟ می‌دانی پرافتخارترین حرفی که ممکن است از دهان یک انگلیسی بشنوی چیست؟

فرمانروای دریاها. با چشم‌های سرد دریایی‌اش به خلیج خالی نگاه کرد: ظاهراً تاریخ مقصر است: به من و به حرف‌هایم، بی‌نفرت.[۷۳]

استیون گفت:

— این‌که در امپراتوری‌اش خورشید هرگز غروب نمی‌کند.

آقای دیسی داد زد:

— په! این‌که انگلیسی نیست. این را یک سلت فرانسوی گفته.[۷۴]

با قلکش به ناخن شستش ضربه‌ای زد و موقر گفت:

— الان می‌گویم که باافتخارترین مباهاتش چیست. همه‌ی عمرم نقد کار کرده‌ام.

آفرین، آفرین.

— همه‌ی عمرم نقد کار کرده‌ام. هرگز در زندگی‌ام یک شیلینگ قرض نگرفته‌ام. می‌توانی باور کنی؟ هیچ قرضی ندارم. می‌توانی؟

مالگن، نُه پوند، سه جفت جوراب، یک جفت چارق، کراوات‌ها. کارِن،[۷۵] ده گینی. مک‌کن،[۷۶] یک گینی. فرد رایِن،[۷۷] دو شیلینگ. تمپل،[۷۸] دو تا ناهار. راسل،[۷۹] یک گینی. کازنز،[۸۰] ده شیلینگ. باب رنالدز،[۸۱] نیم گینی. کُهلر،[۸۲] سه گینی. خانم مک‌کرنِن،[۸۳] پنج هفته اجاره و غذا. این قلنبه‌ای که دارم به هیچ دردی نمی‌خورد.[۸۴]

استیون جواب داد:

— در حال حاضر نه.

آقای دیسی با لذتی سرشار خندید و قلکش را سرجایش برگرداند.

با شادی بسیار گفت:

— می‌دانستم نمی‌توانی. اما یک روز باید متوجه شوی. ما مردم ولخرجی هستیم، ولی باید انصاف هم داشته باشیم.

استیون گفت:

— من می‌ترسم از این حرف‌های گنده‌ای که این‌قدر ناراحت‌مان می‌کند.[۸۵]

آقای دیسی چند لحظه با اخم به هیکل خوش‌قیافه‌ی مرد روی پیش‌بخاری که دامن اسکاتلندی پشمی چارخانه پوشیده بود خیره شد: اَلبرت ادوارد، شاهزاده‌ی ولز.[۸۶]

صدای اندیشمندانه‌اش گفت:

— تو من را یک اُمل پیر و محافظه‌کار پیر می‌بینی. من از زمان اُکانل تا حالا سه نسل دیده‌ام.[۸۷] قحطی سال ۴۶ ’را به یاد می‌آورم.[۸۸] می‌دانی، انجمن‌های اُرانژ بیست سال پیش از اُکانل برای لغو قانون یکپارچگی[۸۹] شورش به پا کردند یا حتا پیش از آن‌که مطران‌های فرقه‌ی مسیحیِ شما او را به عوام‌فریب محکوم کنند.[۹۰] شما فنیان‌ها بعضی چیزها یادتان می‌رود.[۹۱]

یاد پرافتخار، مقدس و جاودانه.[۹۲] قرارگاه دایموند در آرمای باشکوه، تزیین‌شده با جسد پاپی‌ها.[۹۳] خشن و نقابدار و مسلح، پیمان مستعمره‌نشین‌ها.[۹۴] شمال سیاه و انجیل آبی واقعی.[۹۵] گیس‌بریده‌ها، دراز بکشید.[۹۶]

استیون کوتاه سری تکان داد.

آقای دیسی گفت:

— من هم خون شورشی در رگ‌هایم دارم. از طرف مادری. اما از نوادگان سِر جان بلک‌وودم که به یکپارچگی رأی داد.[۹۷] ما همه ایرلندی هستیم، همه پسران شاهانیم.[۹۸]

استیون گفت:

— افسوس.

آقای دیسی محکم گفت:

— پر ویاس رکتاس. شعارش این بود.[۹۹] به یکپارچگی رأی داد و چکمه‌های ساقه‌بلندش را به پا کرد و برای رأی دادن از آردز در دان تا دابلن تاخت.[۱۰۰]

دام دی دیم دی دیم

راه سنگلاخی دابلن[۱۰۱]

خانی بدخلق سوار بر اسب، با چکمه‌های ساق‌بلند براق. روز به‌خیر، سِر جان! روز به‌خیر، قربان! به‌خیر...! به‌خیر...! دو چکمه‌ی ساق‌بلند تاب‌خوران به سوی دابلن یورتمه می‌روند. دام دی دیم دی دیم. دام دی دیم دی دیم‌دی.[۱۰۲]

آقای دیسی گفت:

— این به یادم آورد. تو می‌توانی به من یک لطفی بکنی، آقای ددلس، با کمک بعضی از دوستان اهل ادبت. یک نامه برای روزنامه دارم. یک لحظه بنشین. فقط باید آخرش را پاکنویس کنم.

به سمت میز کنار پنجره رفت، صندلی‌اش را دو بار به سمت میز کشید و از روی کاغذ دور غلتک ماشین تحریرش چند کلمه خواند.

سرش را برگرداند و گفت:

— بنشین. ببخشید. حکم عقل سلیم.[۱۰۳] فقط یک لحظه.

از زیر ابروهای پشمالویش به دست‌نوشته‌ی کنار آرنجش نگاه کرد، زیر لب خواند و شروع کرد به کلیدهای سفت ماشین تحریر، آهسته ضربه زدن. گاهی هم که غلتک را وامی‌چرخاند تا اشتباهی را پاک کند، فوت می‌کرد. استیون بی‌صدا در پیشگاه شاهانه نشست.[۱۰۴] روی دیوارهای دور و بر، عکس اسب‌های ناپدیدشده، ایستاده با احترام، توی قاب‌ها بود، سرهای رام‌شان را در هوا به حالت آماده‌باش درآمده: ریپالس، اسب لرد هیستینگز، شات‌اور، اسب دوکِ وست‌مینیستر، سیلون، اسب دوکِ بیفورت، جایزه‌ی بزرگ پاریس، ۱۸۶۶.[۱۰۵] سوارکاران اجنه‌ای روی آن‌ها نشستند، گوش‌به‌زنگ یک علامت. استیون

سرعت‌شان را می‌دید، هوادار رنگ‌های شاه، با فریادهای جمعیتِ ناپدیدشده فریاد می‌زد.[۱۰۶]

آقای دیسی به کلیدهای ماشین تحریرش دستور می‌دهد:

— نقطه. اما در معرض افکار عمومی قرار دادن فوری این پرسش سراسر مهم...

همان‌جایی که کرنلی مرا برد تا یک‌شبه پولدار شوم، در میان لگام‌های گِل‌پاشیده برنده‌هایش را دنبال می‌کرد، در بحبوحه‌ی فریادهای اوج‌گرفته‌ی شرط‌بندها و بخار و بوی دکه‌های غذا، روی گل‌وشل رنگارنگ. فیر ربل! فیر ربل! فرصت برابر برای بخت‌یار: ده به یک برای بقیه رقابت‌کننده‌ها.[۱۰۷] ما تاس‌اندازها و تردست‌ها با شتاب دنبال سم اسب‌ها، کلاه و کت رقابت‌کننده‌ها دویدیم، و از کنار زنی صورت‌گوشتی، ضعیفه‌ی قصاب، که پوزه‌اش را با عطش به قاچ پرتقالی می‌مالید، گذشتیم.

از زمین بازی پسرها صداهای گوشخراشی بلند شد و سوتی وِروری.

دوباره: یک گل. من در میان‌شان هستم، میان هیکل‌های جنگنده‌شان در یک آمیزه‌ی جورواجور، نیزه‌جنگی سواره‌ی زندگی. منظورت آن بچه‌ننه‌ی زانوکجی است که انگار کمی کسالت الکلی بامدادی دارد؟[۱۰۸] نیزه‌جنگی سواره. زمان شوک شده کمانه می‌کند، شوک پس از شوک.[۱۰۹] نیزه‌جنگی سواره، گل‌ولای و غرش نبردها، استفراغ یخ‌زده‌ی کشته‌ها، غریو سرنیزه‌هایی که با روده‌های خون‌آلود مردان به جنگیدن تحریک شده است.

آقای دیسی بلند شد و گفت:

— خب حالا.

سر میز آمد و ورق‌هایش را به هم سنجاق کرد. استیون بلند شد.

آقای دیسی گفت:

— جان کلام را نوشتم. درباره‌ی بیماری پا و دهان است.[۱۱۰] فقط نگاهی به آن بینداز. نباید عقاید متناقضی درباره‌ی این موضوع داشته باشد.

ممکن است وقت عزیزتان را بگیرم. آن دکترین لسی فر که در تاریخ ما بارها و بارها. تجارت رمه‌های ما. همان‌طور که دیگر صنایع قدیمی‌مان.[۱۱۱] باند لیورپول که طرح بندرگاه گالُوی را دست‌کاری کرد.[۱۱۲] آتش‌سوزی بزرگ اروپا. ذخایر غله از راه کانال باریک آب.[۱۱۳] خونسردی تمام‌عیار وزارت کشاورزی.[۱۱۴] ببخشید بابت اشاره‌ای کلاسیک. کَساندرا.[۱۱۵] به دست زنی که آن‌طور که باید باشد نبود.[۱۱۶] تا به اصل مطلب برسد.

وقتی استیون نامه را خواند، آقای دیسی پرسید:

— من که حرف‌هایم را جویده‌جویده نمی‌گویم، می‌گویم؟[۱۱۷]

بیماری پا و دهان. معروف به ترکیب کخ. سرم و ویروس. درصد اسب‌های نمک‌داده‌شده. طاعون گاوی.[۱۱۸] اسب‌های امپراتور در مورشتگ، اتریش سفلی.[۱۱۹] جراحان دامپزشکی. آقای هنری بلک‌وود پرایس.[۱۲۰] محترمانه یک امتحان بی‌غرض را پیشنهاد می‌کنم. حکم عقل سلیم. پرسش بسیار اساسی. به‌معنای واقعی کلمه شاخ به شاخ شدن است. از مهمان‌نوازیتان برای این ستون‌ها ممنونم.[۱۲۱]

آقای دیسی گفت:

– می‌خواهم این چاپ شود و خوانده شود. حالا می‌بینی که در همه‌گیری بعدی، تجارت رمه‌های ایرلند را تحریم خواهند کرد. و این درمان‌پذیر است. درمان شده. پسردایی من، بلک‌وود پرایس، برایم می‌نویسد که در اتریش دکترهای دام دارند مرتب مداوا و درمانش می‌کنند.[۱۲۲] پیشنهاد داده‌اند که بیایند این‌جا. دارم سعی می‌کنم در وزارتخانه رابطی پیدا کنم. حالا می‌خواهم سعی کنم اعلان کنم. از هر طرف با مشکلات محاصره شده‌ام، با... دسیسه‌ها، با... نفوذ سرّی، با...

پیش از آن‌که صدایش چیزی بگوید انگشت اشاره‌اش را بلند کرد و به سبک پیرها به هوا ضربه زد و سپس گفت:

– حرف‌هایم را یادداشت کن، آقای ددلس. انگلستان به دست یهودیان افتاده.[۱۲۳] همه‌ی موقعیت‌های کلیدی آن: اقتصادش، رسانه‌هایش. و این‌ها نشانه‌های زوال یک ملت است. هر جا که جمع بشوند قوای حیاتی آن ملت را بالا می‌کشند. این سال‌ها را از پیش دیده‌ام. مثل روز روشن است که تاجران یهودی مدت‌هاست ویران‌گری خود را شروع کرده‌اند. انگلستان قدیمی دارد می‌میرد.[۱۲۴]

فرز و چابک قدم زد و وقتی به پرتوِ پهن خورشید رسید، سرزندگی آبی چشم‌هایش جان گرفت. عقب‌گرد کرد و دوباره برگشت.

باز گفت:

– دارد می‌میرد، البته اگر تا به حال نمرده باشد.

بانگ روسپی از خیابان تا خیابان

کفن انگلیس پیر را می‌بافد[۱۲۵]

چشم‌های وادرانده‌اش به آن سوی پرتو آفتابی که در آن مکث کرده بود، اخم‌آلود خیره شد.[۱۲۶]

استیون گفت:

– تاجر کسی است که مفت می‌خرد و شیرین می‌فروشد، یهودی یا غیریهودی، این‌طور نیست؟

آقای دیسی جدی گفت:

– آن‌ها در حق نور گناه کردند و می‌توانی تاریکی را در چشم‌هایشان ببینی. و به همین دلیل است که تا امروز روی زمین سرگردان‌اند.[۱۲۷]

روی پله‌های بازار سهام پاریس، مردان طلایی‌پوست قیمت‌ها را از روی انگشتان گوهرنشان‌شان ذکر می‌کنند. قات‌قات غازها. با صدای بلند، بی‌نزاکت، دور معبد ازدحام کردند، کله‌هایشان پر از دسیسه زیر کلاه‌های ابریشمی بدترکیب. این پارچه‌ها، این زبان‌بازی و این ادا و اشاره‌ها، مال آن‌ها نیست. چشم‌های درشت و بی‌حال‌شان حرف‌ها را نقض می‌کرد، ادا و اشاره‌ها پرشور و بی‌ضرر، اما می‌دانستند که بدخواهیِ دوروبرشان انباشته شده و می‌دانستند که شوروشوق‌شان بیهوده است. شکیبایی بیهوده برای انباشتن و اندوختن. زمان بی‌گمان همه را پخش‌وپلا می‌کند. توده‌ای در کنار خیابان انباشته شده: غارت‌کرده و در حال واگذاری. چشم‌هایشان آگاه بود از سال‌های سرگردانی، و شکیبا، آگاه از رسوایی نهادشان.[۱۲۸]

استیون گفت:

– چه کسی نکرد؟

آقای دیسی پرسید:

– منظورت کیست؟

یک گام جلو آمد و کنار میز ایستاد. فکّ پایینش یک‌وری پایین افتاد و مردد باز شد. آیا این همان تدبیر قدیمی است؟ منتظر است از من بشنود.

استیون گفت:

– تاریخ کابوسی است که می‌کوشم از آن بیدار شوم.[۱۲۹]

پسرها از زمین بازی فریاد زدند. سوتی وِروری: گل. اگر آن کابوس از پشت لگدت بزند چه؟

آقای دیسی گفت:

– روش‌های آفریدگار روش‌های ما نیست. همه‌ی تاریخ بشر به سمت یک هدف بزرگ پیش می‌رود، به سوی تجلی خدا.[۱۳۰]

استیون تند انگشت شستش را به سمت پنجره وا زد و گفت:

– آن خداست.

هورا! آی! وررروی!

آقای دیسی پرسید:

– چی؟

استیون شانه‌هایش را بالا انداخت و گفت:

– فریاد توی خیابان.[۱۳۱]

آقای دیسی پایین را نگاه کرد و پره‌های بینی‌اش را مدتی میان انگشتانش گرفت و تاب داد. نگاهش را که دوباره بالا گرفت، پره‌ها را رها کرد. سپس گفت:

– من از تو شادترم. ما خیلی اشتباه کرده‌ایم و خیلی گناه کرده‌ایم.[۱۳۲] یک زن گناه را به این دنیا آورد. یونانی‌ها برای زنی که آن‌طور که باید، نبود، هلن، زن فراری منلائوس، ده سال در تروا جنگیدند. یک زن خیانتکار اول غریبه‌ها را به این‌جا و ساحل ما آورد، زن مک‌مارو و فاسقش، اُرورک، شاهزاده‌ی برِفنی.[۱۳۳] پارنل را هم یک زن پایین کشید.[۱۳۴] اشتباه‌های بسیار، شکست‌های بسیار، اما نه یک گناه.[۱۳۵] من در این روزهای پایانی عمرم سختی زیاد می‌کشم. اما تا آخر عمرم برای حق خواهم جنگید.

چون آلستر می‌جنگد

و آلستر می‌برد.[۱۳۶]

استیون کاغذها را بالا گرفت و با این عبارت شروع کرد:

– خب، آقا...

آقای دیسی گفت:

– پیش‌بینی می‌کنم که تو این‌جا مدت زیادی در این شغل نمی‌مانی. به نظر من تو برای آموزگاری ساخته نشده‌ای. شاید هم اشتباه می‌کنم.

استیون گفت:

– در واقع یک آموزنده.

خب این‌جا چه چیز بیشتری خواهی آموخت؟[۱۳۷]

آقای دیسی سرش را تکان داد و گفت:

– کسی چه می‌داند؟ آدم برای آموختن باید افتاده باشد. اما زندگی آموزگار بزرگ است.

استیون دوباره صدای خش‌خش از کاغذها درآورد و گفت:

– و در مورد این‌ها.

آقای دیسی گفت:

– بله. تو دو نسخه از آن‌ها را داری. اگر می‌توانی بده هم‌زمان چاپ‌شان کنند.

تلگراف. آیریش هُم‌استد.[۱۳۸]

استیون گفت:

– سعی می‌کنم و فردا خبرش را به شما می‌دهم. با دو سردبیر آشنایی مختصر دارم.

آقای دیسی خیلی تند گفت:

– خوب است. دیشب به آقای فیلد، نماینده‌ی مجلس نامه نوشتم.[۱۳۹] امروز انجمن تاجرانِ دام در هتل سیتی آرمز جلسه دارند.[۱۴۰] از او خواستم که نامه‌ام را قبل از شروع جلسه ارائه بدهد. تو هم ببین می‌توانی توی دو تا روزنامه‌هایت چاپ کنی. کدام روزنامه‌ها؟

– ایونینگ تلگراف...

آقای دیسی گفت:

– خوب است. وقت برای هدردادن نداریم. حالا باید آن نامه‌ی پسردایی‌ام را جواب بدهم.

استیون نامه‌ها را توی جیبش گذاشت و گفت:

– صبح خوبی داشته باشید، آقا. ممنونم.

آقای دیسی که دنبال ورق‌های روی میزش می‌گشت، پاسخ داد:

– حرفش را هم نزن. دوست دارم با تو یک مسابقه‌ی پرتاب نیزه بدهم، با همه‌ی پیری‌ام.[۱۴۱]

استیون دوباره گفت:

– صبح خوبی داشته باشید، آقا.

و برای پشت خمیده‌ی او خم شد.

از راه ایوان روباز بیرون رفت و از آن‌جا به پایین و جاده‌ی شنی زیر درختان وارد شد، جیغ و فریاد و صدای ترق‌ترق چوب‌های هاکی را از زمین بازی می‌شنید. از دروازه که بیرون رفت، شیرها با سر افراشته روی ستون‌ها خوابیده: درنده‌های بی‌دندان. با این همه در این نبردش به او کمک می‌کنم. باک مالگن یک لقب نو به من خواهد داد: حماسه‌سرای نره‌گاویاری‌رسان.[۱۴۲]

— آقای ددلس!

دنبال من می‌دود. امیدوارم نامه‌های دیگری در کار نباشد.

— فقط یک لحظه.

استیون دم دروازه رو به او برگشت و گفت:

— بله، آقا.

آقای دیسی ایستاد، سخت نفس می‌کشید و دَمش را می‌بلعید.

— فقط می‌خواستم بگویم می‌گویند ایرلند مفتخر است که تنها کشوری است که هرگز یهودیان را آزار و اذیت نکرده. می‌دانستی؟ نه. و می‌دانی چرا؟

در روشنایی روز اخم‌هایش را سخت در هم کشید.

استیون در شرف لبخندزدن پرسید:

— چرا، آقا؟

آقای دیسی با وقار پاسخ داد:

— چون هیچ وقت آن‌ها را راه نداد.[۱۴۳]

سیلی از خنده از گلویش بیرون جهید، با خود زنجیره‌ای خرخری از خلط را می‌کشید. به‌سرعت برگشت، سرفه‌کنان، خنده‌کنان، دست‌های بالاگرفته‌اش را در هوا تکان می‌داد.

وقتی پاهای توی پاتابه‌اش را بر شن‌های جاده می‌کوبید، دوباره میان خنده‌هایش داد زد:

— هرگز آن‌ها را راه نداد. به همین دلیل.

از زیر طرح شطرنجی برگ‌ها که می‌گذشت، خورشید پولک‌هایش را بر شانه‌های مدبرش می‌پاشید، سکه‌های رقصان.

پی‌نوشت فصل دوم

(نستور)

← دومین فصل از تلماکیاد در بیش‌تر چاپ‌ها نستور نامیده شده است. «در سرود دوم اودیسه، اثر هومر، نستور استاد ارابه‌رانی و مردی خردمند است که جوان‌ها برای گرفتن پند به سراغ او می‌روند. در این سرود، تلماکس با خواستگاران مادرش رودررو می‌شود و آن‌ها او را از خود می‌رانند. پس با کمک آتنا، که در نقش منتور بر او ظاهر شده، با کشتی برای یافتن پدر به مین‌لند می‌رود. در سرود سوم از همین اثر، به مین‌لند می‌رسد و به نستور نزدیک می‌شود تا از او پندی بگیرد و راه‌حلی جویا شود. کوچک‌ترین پسر نستور، پیسیستراتوس، از تلماکس استقبال می‌کند. اما نستور که می‌داند مقدر شده برگشت اودیسیوس (پدر تلماکس) به خانه دشوار باشد، برای تلماکس بخشی از تاریخچه‌ی بازگشت قهرمانان یونانی همچون آگاممنون، سرفرماندهِ یونانیان در جنگ تروا، مرگ او و نیز تنبیه فرزندش به‌خاطر آدم‌کشی را تعریف می‌کند، و با این داستان‌ها به او می‌فهماند که چه بلایی ممکن است بر سر اودیسیوس و خود تلماکس بیاید. در سرود چهارم، پیسیستراتوس تلماکس را به دربار منلائوس، برادر نستور و شوهر هلن، راهنمایی می‌کند و در این‌جا تلماکس با هلن دیدار می‌کند و داستان بازگشت منلاوس به خانه را می‌شنود. در این فصل از یولسیز، آقای دیسی، مدیر مدرسه‌ای که استیون در آن درس می‌دهد، نقش نستور را باز می‌کند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۳۰)

۱. در این فصل که از ساعت ده صبح شروع می‌شود، استیون در مدرسه‌ای خصوصی درس می‌دهد. این مدرسه در محله‌ی دالکی، در فاصله‌ی کمی از برج مارتلو بنا شده است. (م)

به گفته‌ی گیفرد، «مشاوری حقوقی به نام چارلز اچ کاکرن در کوچه‌ای در محله‌ی دالکی زندگی می‌کرده و کارمند یکی از دفترهای حقوقی خیابان فردریک بوده است.» (۱۹۸۹: ۳۰) این واقعیت با افکار استیون در جمله‌های بعدی که می‌گوید «آدم‌های پولدار... از هزینه‌ای که پاپا برای تحصیل‌شان می‌پردازد، خوب خبر دارند.» هماهنگ است و هانت می‌نویسد: «جویس برای نقشه‌ی خیابان‌ها و کوچه‌های شهر از کتابچه‌ی راهنمای دابلن به نام کتابچه‌ی راهنمای تام استفاده کرده و برای شخصیت‌های داستانش از مردم واقعی.» (۲۰۱۲) در «درس‌گفتارهای ادبیات اروپا» درباره‌ی این اثر چنین می‌خوانیم: در یولسیز، «بخشی از دابلن براساس اطلاعات ذخیره‌شده در حافظه‌ی یک تبعیدی بازسازی شده، اما بیشتر آن از روی اطلاعاتی ساخته شده که در کتابچه‌ی راهنمای تام آمده است.» (ناباکوف و بوئرز، ۲۰۰۲: ۲۸۵) علاوه بر استفاده از کتابچه‌ی راهنمای تام، که به گفته‌ی هانت «هنوز هم این راهنما سالانه منتشر می‌شود و به نام

مؤسس آن الکساندر تام معروف است» (۲۰۱۲) به گفته‌ی المن، جویس «یکریز برای دوستان و اعضای خانواده‌اش نامه می‌نوشت و از آن‌ها درباره‌ی شهر و افراد چیزهایی می‌پرسید.» (۱۹۸۲)

«بنا به پیش‌نویس‌ها و نمودارهایی که خود جویس برای گیلبرت و لیناتی کشیده، نوع هنر در فصل دو (نستور) ''تاریخ'' است و این فصل از وسط کلاس درس تاریخ شروع می‌شود. استیون از پسرهای کلاسش می‌پرسد: چه شهری دنبال او فرستاد؟ و منظورش از ''او'' پیروس (۳۱۸-۲۷۲ ق م) است که سه قرن پیش از میلاد مسیح می‌زیست. پیروزی پیریک به این معروف است که دست کمی از شکست نداشت، زیرا در راه این پیروزی، تمام نیروها و ذخایرشان را از دست دادند. در سال ۲۸۰ پیش از میلاد مسیح، پیروس در موافقت‌نامه‌ای پذیرفت که برای دفاع از مردم تارنتوم، کوچ‌نشینان یونانی که در نقشه‌ی ایتالیا در بخش رویه‌ی چکمه زندگی می‌کردند، سپاهی آماده کند تا علیه ارتش روم بجنگند. در آن زمان ارتش روم به حالت آماده‌باش درآمده بود تا این ناحیه و دیگر شهرهای مگنا گراسیا را فتح کند. سرانجام پیروس در هراکلیا و در نبرد اسکولوم پیروز شد، ولی بهای بسیار سنگینی پرداخت. پلوتارک، زیست‌نامه‌نویس یونانی، از قول او می‌نویسد که یک پیروزی مانند اسکولوم او را نابود خواهد کرد.» (هانت، ۲۰۱۲)

«بی‌شک آموزش این درس تاریخ به بچه‌ها تصادفی نیست، زیرا مدیر مدرسه فردی انگلو ـ ایرلندی است که از اتحاد ایرلند با بریتانیا دفاع می‌کند. در فصل هفت (ایولُس) می‌بینیم که چیرگی روم بر یونان با چیرگی بریتانیا بر ایرلند موازی پیش می‌رود. حتا این دیدگاه نیز مطرح است که آقای دیسی بچه‌ها را برای پیوستن به ارتش بریتانیا آموزش می‌دهد و حتا هدف از بازی هاکی در مدرسه هم آماده‌سازی آن‌ها برای نبردهای نظامی است، به‌ویژه برای جنگ جهانی که شمار بسیاری از نوجوانان اروپا را بلعید.» (همان‌جا)

هانت در ادامه می‌نویسد: «دل‌مشغولی جویس در این داستان بیشتر طبقه‌ی متوسط کوچک کاتولیک است و فقط گهگاه نیم‌نگاهی می‌اندازد به پروتستان‌های پولداری که در جاهایی مثل دالکی زندگی می‌کردند و نیز به توده‌های بدبختی که در خانه‌های اجاره‌ای، خوابگاه‌ها و زاغه‌ها زندگی می‌کردند.» (همان‌جا) البته خود جویس این طبقه را هم بی‌بضاعت می‌داند و معتقد است که هیچ‌کدام بیش از صد پوند دارایی ندارند. (م)

۲. به گفته‌ی گیفرد، «استیون از دانش‌آموزانش درباره‌ی پیروس و نبردش با رومیان، از طرف تارنتین‌ها (قومی یونانی در ایتالیای جنوبی)، سؤال می‌کند. پیروس پیش از تقبل آرمان تارنتین در ۲۸۰ قبل از میلاد، که شاهی کهتر و ژنرالی موفق بود، شغلی پرماجرا داشت. در نبرد با رومیان در سیریس، در سال ۲۸۰ ق م، و در اسکولوم در سال ۲۷۲ ق م پیروز شد، اما با چنان بهایی پیروز شد که سقوط تارنتین‌ها اجتناب‌ناپذیر بود.» (۱۹۸۹: ۳۰)

۳. دلینی (۲۰۱۱) معتقد است که «پسرک به قاب پنجره خیره می‌شود تا محل آن جنگ (اسکولوم) را به یاد آورد، ولی حافظه‌اش یاری نمی‌کند و همین استیون را به یاد دختران حافظه می‌اندازد. افکار او، در نگاه اول، به نظر گنگ و رمزآمیز می‌آید، اما با پیدا کردن منابعِ این افکار رابطه‌ی آن با موضوع روشن می‌شود.»

ولدان تورنتِن همه‌ی عبارات این پاراگراف، از جمله عبارت «زمان، آن آخرین زبانه‌ی خشم» را در اثری به نام *A Vision of the Last Judgment* نوشته‌ی ویلیام بلیک (۱۸۲۷-۱۷۵۷)، نقاش و شاعر آرمان‌گرای انگلیسی، می‌یابد.

دنیس دونوگو در این باره می‌نویسد: «بلیک معتقد است که حوادث و حکایات را دختران حافظه (که

در همین پی‌نوشت وصف آن‌ها آمده) به هم بافته‌اند. از نظر بلیک، همه‌ی آن حوادثی که تاریخ می‌نامیم، در واقع، داستان‌اند. اما استیون جور دیگری می‌بیند؛ از نظر او شاید جنگ اسکولوم به همان دقتی که حافظه (ذهن) آن را به هم بافته، رخ نداده است، ولی در دنیای واقعی چنین حادثه‌ای رخ داده است.» (۱۹۸۷: ۱۲۸)

۴. به گفته‌ی گیفرد، «ترکیبی است از دو عبارت از ازدواج بهشت و جهنم، اثر ویلیام بلیک: ''جاده‌ی افراط‌کاری به قصر خرد منتهی می‌شود'' و ''هیچ پرنده‌ای با بال‌های خود زیاد بالا نمی‌پرد.''» (۱۹۸۹: ۳۰)

جان پی اندرسن در این باره می‌نویسد: «به عبارتی، تاریخ را حافظه به هم بافته است و تاریخ خشونت محصول ''ناشکیبایی'' و میل به ''افراط‌کاری'' است. استیون جویای این است که اگر کشمکشَ ناشی از ''ناشکیبایی'' و میل به ''افراط‌کاری'' به دو دوره‌ی آغاز و میانه‌ی تاریخ شکل داده است، پایان آن چه خواهد بود یا در پایانش ''برای ما چه می‌ماند؟'' سپس پایان زمان را این‌گونه شرح می‌دهد: ''زمان، آن آخرین زبانه‌ی خشم.''» سپس می‌گوید: «استیون گویا نگران است که ''افراط‌کاری'' در کلام هنرمند (بلیک) شکلی از ''ناشکیبایی'' باشد که به نابودی تاریخ می‌انجامد و در این صورت ''برای ما چه می‌ماند.''» (۲۰۰۰: ۱۰۰)

دختران حافظه یا نُه الهه‌ی هنر، دختران زئوس و نی‌مازینی‌اند و چون این دختران فرزندان نی‌مازینی الهه‌ی حافظه‌اند، به دختران حافظه معروف‌اند. این نُه الهه عبارت‌اند از: ۱. کلایوپی: الهه‌ی شاعریِ شعر حماسی؛ ۲. کلیو: الهه‌ی تاریخ؛ ۳. یوترپی: الهه‌ی موسیقی؛ ۴. یوراتا: الهه‌ی شاعریِ شعر غنایی؛ ۵. ملپامنی: الهه‌ی تراژدی؛ ۶. پالی‌همنیا: الهه‌ی سرود ستایش؛ ۷. ترپسیکوری: الهه‌ی رقص؛ ۸. تالیا: الهه‌ی کمدی؛ ۹. یورینیا: الهه‌ی ستاره‌شناسی. (م)

۵. هانت معتقد است که «استیون ناامید از داستان پیروس و روی‌هم‌رفته ناامید از تاریخ، گزینه‌های پایان جهان را که ویلیام بلیک ارائه داده، در برابر علم تجربه‌گرا قرار می‌دهد.» (۲۰۱۲)

«استیون به ''عبارتی از ناشکیبایی'' فکر می‌کند. یکی از پندها یا مَثَل‌های شیاطین در اثری از ویلیام بلیک به نام *The Marriage of Heaven and Hell* ''جاده‌ی افراط‌کاری به قصر خرد می‌رسد'' است و دیگری ''هیچ پرنده‌ای با بال خود زیاد بالا نمی‌پرد.'' استیون فکر می‌کند که بلیک بنا به سرشتش از حدش فراتر رفته و این‌جاست که صدای بال‌های افراط‌کاریِ خودش در گوش می‌کوبد. اشاره به بلیک در این جمله (که برای نخستین بار استیون محبت می‌کند و به ما می‌گوید که از چه کسی نقل قول کرده) دوگانگی هنرمندانه‌ای را مطرح می‌کند: داستان (قصه) در برابر حافظه. یولسیز قصه است اما از حافظه زاییده شده، همان‌طور که الهه‌های هنر (نُه دختر حافظه) از زئوس و نی‌مازینی، الهه‌ی حافظه، زاده شده‌اند، اما یولسیز هم بربافته‌ی حافظه نیست و فقط چیزی نیست که حافظه آن را بافته است.» (همان‌جا)

همان‌طور که اشاره شد، استیون از بلیک می‌گذرد و به ارسطو فکر می‌کند. «ارسطو در جستار متافیزیک، به وجود آمدن را گذری از ''مرحله‌ی بالقوه به مرحله‌ی بالفعل'' یا ''احتمال به واقعیت'' شرح می‌دهد. استیون این تفسیر را، که ''بی‌نهایت بالقوه'' یا ''احتمال'' ممکن است ''بالفعل'' شود، رد می‌کند. به نظرِ او فقط یک بالقوه (یا احتمال) بالفعل می‌شود و بقیه کنار می‌روند.» (همان‌جا)

کلایو هارت، استاد ادبیات انگلیسی دانشگاه اسکس، و دیوید هی‌من در این باره نوشته‌اند: «جمله‌ی معروف پیروس که می‌گوید، ''یک پیروزی دیگر مثل این ما را نابود می‌کند'' [که در پاراگراف بعدی

می‌آید] واقعیت تاریخی است، ولی از نظر بلیک محصول حافظه است و از نظر استیون چیزی بیش از محصول حافظه. این‌جا استیون ''افراط‌کاری'' بلیک را به ''ناشکیبایی'' تعبیر می‌کند.» (۱۹۷۷: ۲۲)

مارگرت مک‌براید در این باره می‌نویسد: «برای استیون همه‌ی زمان‌ها به سوی یک پایان حرکت می‌کنند. در [این‌جا] که به معنای تاریخ می‌اندیشد به پایان پیروس فکر می‌کند و قتل سزار. نیز معنای ''زمان'' در ادبیات هم آشکار است و می‌بینیم که در همین فصل شعر لیسیداس میلتن مرثیه‌ای است بر مرگ کسی. به همین دلیل، در همین فصل، استیون به پایان خود زمان فکر می‌کند.» (۲۰۰۱: ۴۰)

به گفته‌ی گیفرد، «آخرین عبارت استیون ''و زمان، آن آخرین زبانه‌ی خشم'' هم گویا متأثر از نوشته‌های بلیک است.» (۱۹۸۹: ۳۰) هانت نیز با نظر او موافق است و در ادامه می‌نویسد: «استیون مجذوب برداشت بلیک از واقعیت غیرراستین می‌شود، زیرا این تفسیر همه‌ی تاریخ را از اساس دروغ می‌پندارد، اما خیلی زود تجربه‌گرایی ارسطویی او با این تفسیر مقابله می‌کند: ''با این‌همه، به‌گونه‌ای وجود داشت، اگر نه آن‌طور که حافظه آن را به هم بافته بود.'' دنیا چیزی بیش از آن است که ذهن از آن برداشت می‌کند. چیزهای واقعی رخ می‌دهند تا واقعیاتی را که اکنون ما را برده‌ی خود کرده‌اند، به وجود آورند.» (۲۰۱۲)

هانت در ادامه‌ی این بحث می‌گوید: «بلیک هم‌چنین در اثری که در پی‌نوشت شماره‌ی ۲ این فصل از آن نام برده شد، می‌نویسد: ''این باور قدیمی که دنیا در پایان شش هزار سال طعمه‌ی آتش خواهد شد حقیقت دارد و من این را از شیطان شنیده‌ام.'' و وقتی طعمه‌ی آتش شد، ''همه‌ی خلقت طعمه می‌شود و باری دیگر جاودانه و مقدس ظاهر می‌شود، برخلاف اکنون که فانی و فاسد ظاهر شده است.''» (۲۰۱۲)

ولدان تورنتِن اشاره‌های دیگری از پایان سوزان دنیا را در همان اثر، *A Vision of the Last Judgment*، یافته است. استیون که از این ایده برانگیخته می‌شود به «گردون ویران» و «زمان، آن آخرین زبانه‌ی خشم» فکر می‌کند. «او هم‌چنین به ''شیشه‌ی خردشده و بنای در حال ریختن'' فکر می‌کند. این عبارت از بلیک نیست، اما با دیدگاه پایان جهان هم‌خوانی دارد. تورنتِن می‌گوید بلیک در ۶ ماه مه ۱۸۰۰ در نامه‌ای که برای ویلیام هیلی فرستاده، نوشته است: ''ویرانه‌های امروز قصرهایی در بهشت جاودان می‌سازند.''» (۱۹۶۸: ۲۹)

مک‌براید معتقد است که: «استیون پایان زمان را مثل ''زبانه‌ی تباه‌کننده‌ی نور'' تصویر می‌کند.» (۲۰۰۱: ۴۶)

۶. «نخستین صفحه‌ی این فصل از رمان یولسیز راه درازی می‌پیماید تا پا بگیرد: ''دانش‌آموز جای حادثه را فراموش کرده'' و استیون هم با نیم‌نگاهی به ''gorescarred book'' (کتابی با لکه‌های خون یا کثیفی) می‌تواند به او یادآوری کند. چرا کتاب را آلوده به لکه‌های خون وصف می‌کند؟ می‌توان گفت منظور کتابی است که در مدرسه در دست‌ها لک‌وپیس و کثیف شده؛ اما شاید ''خون'' به جنگی اشاره دارد که در این صفحه شرح داده می‌شود. به اوضاع زمان نوشته شدن یولسیز (جنگ جهانی اول) نیز دقت کنید.» (هانت، ۲۰۱۲)

ادموند ال اپشتاین، استاد ادبیات انگلیسی و مؤسس بنیاد جیمز جویس کوینز کالج نیویورک، معتقد است: «هر وقت جویس می‌گوید ''کتاب'' شاید منظورش همین یولسیز است (به‌ویژه با توجه به ویژگی خودشیفتگی‌اش)؛ کتابی که در اروپای درگیر جنگ جهانی اول نوشته شده است. می‌بینیم که صحنه این‌گونه وصف می‌شود: صدای ''خراب شدن همه‌ی کیهان را می‌شنوم، شیشه‌ی خردشده و دیوارهای

سنگی که واژگون می‌شود...'' به زمان‌های این جمله دقت کنید. ''شیشه خردشده'' (گذشته) ولی ''ساختمان دارد فرو می‌ریزد'' (حال).» ادموند اپشتاین در ادامه می‌گوید: «تصاویری که در ذهن نقش می‌بندد به نبرد باستانی تارنتوم ربط ندارد، بلکه از جنگی معاصر سخن می‌گوید، از اروپای میان آتش در جنگ جهانی اول.» (۱۹۷۱)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۱)، «استیون فکر می‌کند که اگر جهان این‌گونه نابود شود، چه چیزی به دست می‌آوریم؟ یک پیروزی به بهای از دست دادن همه‌چیز؟»

ناگفته نماند که در مورد واژه‌ی gorescarred یا لکه‌دار، گیفرد معتقد است که «gore در این‌جا به‌معنای خون خشکیده نیست، بلکه منظور همان معنای منسوخ آن است: کثیفی و لکه.» (۱۹۸۹: ۳۰)

۷. «پس از نبرد اسکولوم، گفته می‌شود که پیروس به کسی که خبر پیروزی را به او داد، این جمله را می‌گوید: ''یک پیروزی از این دست مرا از هستی ساقط می‌کند.''» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۳۰) و جمله‌ی استیون شکل محاوره‌ی جمله‌ی پیروس است: «این همان عبارت یا جمله‌ای است که دنیا به خاطر سپرد.»

۸. «این عبارت از جان میلتن، شاعر نابینای قرن هفدهم، است. در سال ۱۶۶۴، میلتن در جستار بسیار معروف کنایه‌آمیزی علیه سانسور دولتی می‌نویسد: ''چه لزومی دارد که خودشان را شکنجه کنند و به مغزشان فشار بیاورند برای چیزی که دیگران تا این اندازه جدی و تغییرناپذیر در (ذهن‌شان) انباشته‌اند. این‌ها میوه‌هایی‌اند که بی‌خیالی ملال‌آور و توقف شناخت ما در میان مردم به بار آورده است.'' در این‌جا وقتی دانش‌آموزِ استیون نمی‌تواند محل رخداد حادثه را به یاد بیاورد، استیون به یاد این جمله از میلتن می‌افتد که برای چه باید به مغزش فشار بیاورد و خوراکی را که از قبل برای مغز او آماده کرده‌اند به یاد آورد. بی‌شک این نیز کنایه‌ای در بر دارد و منظور این است که ذهن‌ها تنبل شده‌اند و دست از اندیشیدن کشیده‌اند.» (دلینی، ۲۰۱۱)

۹. به گفته‌ی وینست چنگ، «کتاب تاریخ استیون از بیش از یک جنبه ''لکه‌دار'' است، زیرا وقتی داستان فرمانده پیروس را درباره‌ی آن پیروزی خونین تعریف می‌کند و پیروس بر پشته‌ای از کشته برای افسرانش سخنرانی می‌کند، دنیا فقط یک جمله‌ی جذاب را به‌خاطر می‌آورد و از ''آسودگی ملال‌آور خیال'' بهره می‌برد.» (۲۰۱۴: ۱۹)

وُلیجر در این باره می‌نویسد: «بی‌شک در سال ۱۹۱۷، فرماندهان سعی می‌کردند برای خودشان و افسران‌شان توضیح بدهند که این پیروزی پیروسی چطور می‌توانست در سُمِ (در شمال فرانسه) اتفاق بیفتد. پس از آتش‌بس موقت، جویس طعنه‌آمیز جمله‌ی فرمانده‌ی یونانی را با کلمه‌هایی دیگر بیان کرد: ''چه کسی برنده‌ی این جنگ شد؟''» (۱۹۹۸: ۱۰۸)

۱۰. «بیرون از این متن، اهمیت اسم آرمسترانگ مشخص نیست. در سال ۱۹۰۴، خانواده‌ای به نام آرمسترانگ در جاده‌ی ویکو، دالکی، زندگی می‌کردند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۳۰) همان آدرسی که در پایان این پاراگراف می‌آید.

۱۱. گیفرد معتقد است که «پس از شکست در اسکولوم، پیروس در اطراف مدیترانه از شهری به شهری می‌رفت. اما پایان زندگی او در سال ۱۷۲ پیش از میلاد مسیح بود، زمانی که پیروس قول داد که به یکی از شهروندان برجسته‌ی آرگوس در دعوایی شهری کمک کند. هماوردش آنتیگون دوم از مقدونیه‌ی باستان بود. پیروس در میان شهر به دام افتاد و وقتی خواست از آن‌جا بگریزد گروهی به او حمله کردند. همین که آمد یکی از آن مهاجمان را بکشد، مادر مهاجم از روی بام خانه آجری به سمت پیروس پرتاب

کرد. پیروس بیهوش شد و از اسبش پایین افتاد و یکی از مردان آنتیگون، بی‌درنگ، او را کشت.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۳۱-۳۰)

۱۲. گیفرد دریافته است که «در آن سال در ناحیه‌ی دالکی خانواده‌ای با نام Comyn زندگی نمی‌کرد، اما کامین پس از پیروزی نورمن اسم برجسته و مشهوری در اسکاتلند بود. در قرن سیزدهم، کامین در جنگی شبیه به نبرد پیروس جنگید و خود را نابود کرد تا استقلال اسکاتلند حفظ شود.» (۱۹۸۹: ۳۰)

۱۳. پی‌نوشت شماره‌ی ۵۴ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۱۴. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۲)، «Vico Road, Dalkey کوی یا کوچه‌ای است در ساحل جنوب غربی ناحیه‌ی دالکی، در ۱۰ مایلی جنوب شرقی دابلن. دالکی منطقه‌ای بود خوش‌منظر با ساحلی زیبا که محل زندگی پولدارها بود و در آن کنسرت‌های ساحلی اجرا می‌کردند.»

دلینی (۲۰۱۱): «در این‌جا و در بسیاری از جاهای دیگرِ کتاب، جویس به زیبایی و به‌طور طبیعی، پرش فکر از یک موضوع به موضوع دیگر را نشان می‌دهد.»

گذشته از آن‌که ویکو اسم جاده‌ای واقعی است، به گفته‌ی هانت (۲۰۱۲)، «دلیل دیگر برای آوردن این نام این است که جویس در زمان نوشتن این فصل مشغول مطالعه‌ی آثار فیلسوفی به نام جامباتیستا ویکو (۱۷۴۴-۱۶۶۸) بود و تحت تأثیر ایده‌ی او درباره‌ی تاریخ به‌عنوان تسبیح بی‌پایان بود.» اما گیفرد معتقد است که «این کنایه جای تردید هم دارد، زیرا کوی یا جاده‌ای به نام ویکو در دالکی داریم...» (۱۹۸۹: ۳۱) و به گفته‌ی المن، «جویس آرمسترانگ را از روی پسری به نام کلیفرد فِرگوسن، که واقعاً در کوی ویکو زندگی می‌کرد، الگو برداشته است.» (۱۹۸۲: ۱۵۳)

«ویکو اعتقاد داشت که ''تخیل حافظه است''، و همان‌طور که گفتیم جویس تمام این رمان بزرگ را، که بستر جغرافیایی و فرهنگی و انسانی‌اش دابلن و حومه است، در غربت و با بهره گرفتن از حافظه‌اش (تخیلش) می‌نویسد. در *Finnegans Wake* نیز عقاید باتیستا ویکو آشکارا برجسته می‌شود. اگرچه در این فصل اشاره‌ی دیگری به دیدگاه‌های ویکو نشده، در فصل‌های دیگر این اثر به تئوری او اشاره‌هایی شده است.» (هانت، ۲۰۱۲)

دلینی می‌گوید: «ویکو اسم کوی دایره‌واری در همان ناحیه‌ی دالکی است و باور باتیستا هم این است که بشر در دایره‌ی بزرگ حکومتی زندگی می‌کند. نخست حکومت مذهبی، بعد اشراف‌سالاری و سپس دموکراسی، و بعد دوباره همه‌چیز از نو. گویا جویس برای انتخاب اسم این کوی، رابطه‌ی دایره‌وار بودن آن با دایره‌وار بودن فلسفه‌ی ویکو را در نظر داشته است.» (۲۰۱۲)

۱۵. هانت می‌نویسد: «واژه‌ای که آرمسترانگ می‌گوید پی‌یر ((Pier به معنی اسکله است که به کلمه‌ی پیروس شباهت دارد و نشان می‌دهد که او از پیروس هیچ‌چیز نشنیده است و نمی‌داند.» (۲۰۱۸)

گیفرد درباره‌ی Kingstown pier یا اسکله‌ی کینگزتاون می‌نویسد: «ساحل دست‌سازی است متشکل از دو دیوار یا موج‌شکن اِل‌مانند که به شکل پل روی آب پیش می‌رود. این دو پل به پی‌یر یا پل شرقی و غربی معروف‌اند. پل شرقی با یک مایل درازا گردشگاه روزانه‌ی آن زمان بود و در شب‌های تابستانی مرکز اجرای موسیقی‌های گوناگون و محل خوش‌وبش زنان و مردان جوان.» (۱۹۸۹: ۳۱)

۱۶. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۱)، «دو جمله‌ی اول این پاراگراف را راوی داستان تعریف می‌کند و شرح می‌دهد که دو نفر از بچه‌ها در صندلی عقب پچ‌پچ می‌کنند. اما پس از آن دو جمله، آن‌چه می‌شنویم

از زبان ذهن استیون است. آن‌ها خوب می‌دانستند که آرمسترانگ هرگز مطلب را نخوانده، ضمن آن‌که آن‌طور هم ساده و پاک و معصوم نیست. این را همه‌ی بچه‌ها می‌دانند. دوباره راوی تعریف می‌کند. استیون رشک‌آمیز به صورت‌شان نگاه می‌کند. چرا رشک؟ از چه چیزی به رشک می‌آید؟ می‌توان گفت از این‌که بچه‌های پروتستان در نزدیک شدن به دخترها خیلی آزادترند، زیرا در دین کاتولیک، پسرها پیش از ازدواج حق نزدیک شدن به دخترها را ندارند. دختران پروتستان به دلیل باورهای مذهبی می‌توانستند از شیوه‌های پیشگیری از بارداری بهره ببرند، ولی کاتولیک‌ها چنین حقی نداشتند و اگر اتفاقی می‌افتاد، زندگی‌شان نابود می‌شد. سپس دلینی می‌پرسد: این را از کجا می‌فهمیم؟ از این‌جا که پشت سر رشک آوردن نام‌هایی برمی‌شمرد که پروتستان‌ها برای دختران‌شان برمی‌گزینند و کاتولیک‌ها بیشتر نام‌هایی چون بریجت یا مری انتخاب می‌کنند.»

ایدث، ایدی بوردمن است و گرتی، گرتی مک‌دَوُل است که در فصل‌های بعدی این رمان، هر دو را از نگاه بلوم خواهیم دید. دلینی (۲۰۱۱) در این باره می‌گوید: «بی‌شک در پایان فصل پیش لی‌لی از کارلایل و رابطه‌ی دوستی‌اش با پسری به نام سیمور (از آشنایان باک مالگن) را به یاد دارید. کجا؟ روی همان اسکله‌ی کینگزتاون. این‌جا قطار اندیشه‌ی استیون (جویس) را که به‌خوبی به هم پیوسته و به هم مربوط است درمی‌یابید. اما نام ''اتل'' فقط برای ردیف کردن اسامی دخترانه‌ی پروتستانی آمده و دیگر در هیچ جای رمان نیامده است. دهان دختران هم شیرین است، زیرا این‌ها نیز از خانواده‌های پروتستان و از طبقه‌ی بالاتری از جامعه می‌آیند و نسبت به دختران فقیر کاتولیک شکم‌شان سیرتر است. در این‌جا، علاوه بر نشان دادن تفاوت طبقاتی، به تفاوت افکار این دو فرقه نیز اشاره می‌کند و حتا صدای دستبندهایشان را هم هنگام تقلا در روابط‌شان با جنس مخالف می‌شنویم و این تأییدی بر دلیل به رشک آمدن استیون است.»

۱۷. دلینی (۲۰۱۱) درباره‌ی این اسکله، که دو پایه‌اش مثل خرچنگ است و پلی روی دریا می‌زند و کشتی‌ها از زیر آن می‌گذرند، داستان معروفی تعریف می‌کند: «وقتی کار ساخت این پل تمام می‌شود، متوجه می‌شوند که یکی از پایه‌ها یک و نیم فوت از دیگری کوتاه‌تر است. از این رو معمار پل خودش را توی آب می‌اندازد و به زندگی‌اش پایان می‌دهد. شاید هدف جویس ربط دادن این داستان به پیروزی پیروس است. این اسکله یا لنگرگاه مرکز اصلی بارگیری محصولاتی بود که از انگلستان می‌آمد، اما به‌عنوان پل نتوانست شکاف میان دو کشور انگلستان و ایرلند را پر کند و بر همین اساس پل ناکامی نامیده می‌شود.» درباره‌ی این اسکله و ساحل کینگزتاون پی‌نوشت شماره‌ی ۱۵ از همین فصل و ۱۲ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۱۸. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۱)، «کلمه‌ای که جویس برای کتابچه استفاده می‌کند (chapbook) اصطلاح محاوره‌ای است برای کتاب، زیرا بخش عمده‌ای از ناشران انگلستان را chapman می‌نامیدند. این واژه نخستین‌بار از کتاب هومر به زبان انگلیسی ترجمه شد. از سوی دیگر، ریشه‌ی این واژه آلمانی است به‌معنای تاجر یا مشتری که این معنای آن هم در این‌جا در نظر گرفته شده است. استیون می‌خواهد ایده‌هایش را به تاجر انگلیسی، که آمده برای کتابش چیزهایی از فرهنگ و زبان ایرلندی جمع‌آوری کند، بفروشد.»

۱۹. بی‌شک پسرها منظور استیون را نمی‌فهمند و از این جمله گیج می‌شوند. هانت می‌نویسد: «استیون که متوجه می‌شود پسرها این بذله‌گویی‌اش را، که به درد کتاب هینز می‌خورد، درک نمی‌کنند به یاد حرف هینز در تلماکس می‌افتد که گفته بود: ''مایلم از ضرب‌المثل‌های تو مجموعه‌ای درست کنم.'' و سپس خودش را همکار فاتح انگلیسی‌اش تصور می‌کند. البته نخست خود را یک ویرانگر می‌بیند (زره

پیراسته‌ی فکرش را بشکافد) اما بعد واقع‌گرایانه‌تر فکر می‌کند و خود را چاپلوسی می‌یابد (که در خدمت ارباب است و تحقیر هم می‌شود.) این همان نقشی است که بسیاری از ایرلندی‌ها مایل‌اند به عهده بگیرند: ''چرا همه آن نقش را انتخاب کرده‌اند؟''» (۲۰۱۲)

۲۰. به گفته‌ی دلینی، «این واقعیت تاریخی است. انگلیسی‌ها که از نظر نظامی و سیاسی برتر بودند، چون می‌خواستند ایرلندی‌های باهوش را زیر کنترل خود درآورند، از آن‌ها ''دلقک'' می‌ساختند تا آن‌ها را تحقیر کنند. اما استیون بی‌درنگ می‌پرسد: چرا ایرلندی‌ها این نقش را انتخاب کردند؟ آیا از نظر انگلیسی‌ها این بیشتر سلاحی بود در دست ایرلندی‌ها یا ثروتی برای خود آن‌ها؟ چون ایرلندی‌ها باهوش‌تر بودند؟ بعد می‌گوید برای ایرلندی‌ها هم تاریخْ قصه‌ای بیش نیست. در این‌جا جویس باری دیگر به‌گونه‌ای متفاوت به ایده‌ی جامباتیستا ویکو اشاره می‌کند که تاریخ تکرار می‌شود.» (۲۰۱۱)

۲۱. جویس با آوردن عبارت «دکان گروفروشی» یا همان دکان فروش لوازم دست‌دوم که در اصل گرو گذاشته شده‌اند، نگرانی‌اش را از این باور عمومی نشان می‌دهد که ایرلند کشوری است که در آن همه‌چیز دست‌دوم است، حتا در آن‌جا ایده‌های دست‌دوم استفاده می‌شود. (م)

۲۲. منظور از «عجوزه» زنی است که از بالای بام آجری به سمت پیروس‌شاه پرت کرد تا پسرش، زوپایرس، را از دست او نجات دهد.

۲۳. پی‌نوشت بعدی (شماره‌ی ۲۴ از همین فصل) را بخوانید.

۲۴. فراموش نکنیم که درون‌مایه‌ی این فصل ''تاریخ'' است. به گفته‌ی هانت، «استیون فکر می‌کند که اگر پیروس در آرگوس کشته نمی‌شد، چگونه روند تاریخ تغییر می‌کرد. سپس به یاد مثالی معروف‌تر می‌افتد و این‌که سزار را با ۶۰ ضربه‌ی چاقو کشتند.» (۲۰۱۲) به عبارت دیگر، اگر پیروس را با آجر، و سزار را با ضربه‌های چاقو نمی‌کشتند، چه احتمال‌های دیگر می‌توانست رخ دهد؟ یا آن‌ها فقط احتمال بودند؟ این تفاوت داستان و تاریخ است. در داستان هر احتمالی قابل رخ دادن است و در تاریخ فقط یک احتمال وجود دارد و همانی است که رخ داده است.

«استیون که از بلیک می‌گذرد، به شکل‌های مختلف رخداد تاریخ فکر می‌کند، به شیوه‌ای متفاوت احتمالات اندیشمندانه را به واقعیت‌های مستبدانه‌ی سرسخت ربط می‌دهد. ارسطو، در متافیزیک، هست شدن را گذر از مرحله‌ی بالقوگی به مرحله‌ی امر واقع می‌داند. استیون این عقیده را با کمی اغماض به بی‌نهایت احتمال تعبیر می‌کند که ممکن است به واقعیت بپیوندند. اما فقط یک احتمال به امر واقع تبدیل می‌شود و بقیه کنار زده می‌شوند.» (هانت، ۲۰۱۲)

«اما این‌که احتمالات ناخوشایند احتمال‌های بهتر را کنار زدند نومیدکننده‌تر است.» (همان‌جا)

۲۵. به گفته‌ی گیفرد، «این اشاره به یکی دیگر از تمایزهای ارسطو میان شاعری و تاریخ‌نویسی است. ''مورخان چیزی را که اتفاق افتاده می‌نویسند، در حالی‌که شاعران چیزی را که می‌توانست اتفاق بیفتد.'' (۹:۲–۸:۴) تفاوت تاریخ‌نویس با شاعر در این است که یکی چیزی را که بوده شرح می‌دهد و دیگری چیزی را ممکن است باشد.» (۱۹۸۹: ۳۱)

۲۶. «در سنت دیرینه‌ی ایرلندی‌ها بافتن با هنر پیش‌گویی پیوند داشت.» (۱۹۸۹: ۳۱) در مورد رابطه‌ی بافندگی و پیش‌گویی پی‌نوشت شماره‌ی ۵ از همین فصل و ۱۸۳ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید. از این‌جا ذهن استیون به سمت فلسفه‌ی متافیزیک ارسطو و احتمال‌های دیگر می‌رود و از خود می‌پرسد ''اگر مثلاً سزار را با چاقو نزده بودند چه می‌شد؟'' سپس درباره‌ی بافتن فکر می‌کند. در هر داستان

یا افسانه‌ای بافنده‌ای یافت می‌شود. در اودیسه‌ی هومر، پنه‌لوپی پشت دستگاه بافندگی می‌نشیند و می‌بافد و به خواستگارانش می‌گوید هر وقت کار بافندگی‌اش تمام شد به آن‌ها جواب می‌دهد، ولی گویی روز می‌بافد و شب می‌شکافد تا اودیسیوس برسد و خواستگارانش را تارومار کند. به عبارت دیگر، وقتی استیون فکر می‌کند که اگر آن اتفاق رخ نمی‌داد چه می‌شد، با خود می‌گوید بافنده باش و مثل پیامبران پیش‌بینی کن. برای فلسفه‌ی متافیزیک ارسطو پی‌نوشت شماره‌ی ۵ از همین فصل را بخوانید.

۲۷. به گفته‌ی هانت، «استیون به شاگردش که از او می‌خواهد داستانی درباره‌ی روح تعریف کند، پاسخ می‌دهد ''بعداً.'' (شاید زمانی که درس تمام شد.) اما این داستان را هرگز برایشان تعریف نمی‌کند و در عوض چیستانی به آن‌ها می‌گوید که بیانگر احساس هولناک او درباره‌ی روح است؛ از آغاز می‌دانیم که او لشِ‌سگ بود و حالا خودش را روباهی تجسم می‌کند که مادربزرگش را به خاک سپرده است.» (۲۰۱۲)

۲۸. به گفته‌ی گیفرد، «بیت‌های ۱۶۵ تا ۱۹۳ از منظومه‌ی لیسیداس (*Lycidas*) اثر جان میلتِن، که در قرن هفدهم برای دوست غرق‌شده‌اش شاه ادوارد سروده است.» (۱۹۸۹: ۳۱)

به گفته‌ی هانت، «استیون از بچه‌ها می‌خواهد کتاب دیگری را باز کنند و از قضا شعر لیسیداس، سوگنامه‌ای از جان میلتِن است. در این سوگنامه، میلتن به دوستان کمبریجی‌اش اصرار می‌کند که برای ادوارد کینگ، همکلاسی غرق‌شده‌شان در دریای ایرلند، گریه نکنند، زیرا کینگ را حضرت مسیح که روی آب راه می‌رود نجات داده است.» (۲۰۱۸)

با آگاهی از این‌که مردی در فصل یک (تلماکس) در دریای ایرلند غرق شده و قرار است به‌زودی روی آب بیاید، متوجه می‌شویم که این اشاره‌ی دیگری به اوست. فکر بعدی استیون این را تأیید می‌کند. جنازه‌ی ادوارد کینگ هرگز پیدا نشد و بنا به افکار ارسطویی می‌توان پرسید که آیا این حادثه اصلاً رخ داده و واقعی بوده؟ نه، بلکه حاصل تخیل استیون است و هر حادثه‌ای زمانی به واقعیت می‌پیوندد که قابل اثبات باشد و در این مورد زمانی به واقعیت می‌پیوندد که جنازه پیدا شود. آن‌گاه بخشی از تاریخ مردم می‌شود.

۲۹. همین‌طور که تالبوت می‌خواند، استیون در افکار خودش فرو می‌رود. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۲)، «استیون آن‌گونه که باید، فنون معلمی را نمی‌داند و پس از آن‌که یکی از دانش‌آموزانش سخن او را قطع می‌کند، در سکوت در تحلیل ارسطو از تاریخ غور می‌کند.»

به گفته‌ی گیفرد، «از تعریف ارسطو درباره‌ی حرکت در فیزیک: تحقق آن‌چه بالقوه وجود دارد تا آن‌جا که بالقوه وجود دارد حرکت است.» (۱۹۸۹: ۳۲)

در این‌جا جویس به نقطه‌ای می‌رسد که دیدگاهش را درباره‌ی تاریخ روشن می‌کند و می‌گوید که اگر چیزی دیده شود و قابل اثبات باشد، واقعیت است و اگر در تخیل است، شعر است. به عبارت دیگر، در جایگاه اربابش، ارسطو، می‌ایستد. در پایان فصل یک (تلماکس)، استیون با اندیشیدن به مرد غرق‌شده به یاد شعری می‌افتد که اریِل در نمایشنامه‌ی توفان (شکسپیر) برای فردیناند می‌خواند، زمانی که فردیناند برای مرگ پدرش بر اثر کشتی‌شکستگی عزاداری می‌کند: «پنج فاتوم تمام پدرت خوابیده / از استخوان‌هایش مرجان‌ها روییده / آن مرواریدها چشم‌های اویند / هیچ چیز او ناپدید نمی‌شود / بلکه در تقلا برای دگردیسی است / به چیزی غنی و عجیب.»

این شعر بر بازسازی جسم انسان پس از مرگ دلالت دارد. همین‌طور در شعر لیسیداس می‌گوید که او نمرده، بلکه در زیر لایه‌های آب پنهان است. آن دگردیسی چیست؟ از خیال به واقعیت؟ ظاهراً این نمونه‌ها استمرار و پیوستگی اندیشه‌ی استیون (و نویسنده‌ی این اثر) را نمایان می‌کند. (م)

۳۰. «استیون به یاد دورانی می‌افتد که (مثل خود جویس) پس از سال‌های دانشگاه و پیش از مرگ مادرش، در پاریس گذرانده است. کتابخانه‌ی سن ژنویو، در میدان دو پانتئون پاریس، سالن مطالعه‌ی بسیار بزرگی دارد که چراغ‌هایش به جای آن‌که از سقف آویزان باشد، روی میزی نصب شده است و هر چراغ دایره‌ای از میز را برای مطالعه روشن می‌کند. این سالن، با آن‌گونه نورپردازی، برای استیون که شب‌های پی‌درپی در آن‌جا مطالعه می‌کرده، خیلی تاریک بوده است و این تاریکی را استعاره‌ای برای ذهن خودش قلمداد می‌کند.» (هانت، ۲۰۱۲)

۳۱. به گفته‌ی هانت، «در شروع قرن بیستم، سیام که به تایلند تغییرنام داد، در نواحی شرقی زیر نفوذ استعمار فرانسه و در نواحی شمال غربی و جنوبی زیر نفوذ استعمار انگلیس بود. سیامی ظریف‌اندام شاید همانی بود که می‌خواست بعدها هوشی مین (رهبر انقلاب ویتنام) شود.» (۲۰۱۲) هوشی مین در سال‌هایی از دهه‌ی دوم قرن بیستم در فرانسه زندگی و کار کرده است. (م)

«در سال ۱۹۰۴، در همایش انگلو – فرانسه، مناطق سیام را به دو بخش تقسیم کردند: برمه و مالزی از آنِ بریتانیا شد و شبه‌جزیره‌ی هندوچین از آنِ فرانسه.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۳۲)

۳۲. گیفرد بنا به اثری به نام *Paris and Its Environs* نوشته‌ی کارل بدِکر می‌نویسد: «کتابخانه سن ژنویو هر شب پر از دانشجو بود. در این ساعت‌های تاریک، چارچوب قوس‌دار آهنی زیر سقف سالن، احساس بودن در غار را به آدم القاء می‌کرد و یادآور آن بخش از کتاب پیوند بهشت و جهنم، نوشته‌ی ویلیام بلیک، بود. بلیک در این بخش می‌نویسد: ”در چاپخانه‌ی جهنم بودم و راه‌ورسمی را دیدم که در آن دانش از نسلی به نسلی دیگر منتقل می‌شد... در حجره‌ی اول اژدها–مردی از دهان غاری آشغال‌ها را پاک می‌کرد؛ درون غار چندین اژدها دل غار را می‌کندند.“ در ذهن استیون، اژدها–مردانِ اهریمنیِ بلیک به نویسنده‌ها، کتاب‌سازان و کتابخانه‌ها همانند می‌شوند. هم‌چنین ”در تاریکی ذهن[ش]، تنبلی از جهان اسفل، بی‌میل، ترسیده از روشنی، با بی‌میلی چین‌های پوسته‌پوسته‌ی اژدهایی‌اش را جابه‌جا می‌کند.“» (۱۹۸۹: ۳۲)

«وقتی استیون درباره‌ی ارسطو فکر می‌کند، به یاد فضای کم‌نور کتابخانه‌ی پاریس می‌افتد و این‌که در آن‌جا فیزیک می‌خوانده است. سپس ذهن خود را موجود خزنده‌ای در تاریکی تصور می‌کند که در وضعیت تنبلی و بی‌حرکتی گرفتار شده است. این تنبلی را تا پایان روز هم حفظ می‌کند، زیرا اجبار کار (در مدرسه) برایش از پوچی تنبلی ناخوشایندتر است.» (هانت، ۲۰۱۲)

گیفرد می‌نویسد: «تنبلی یکی از هفت گناه کبیره است و شش گناه دیگر، غرور و خشم و حسادت و شهوت و شکم‌بارگی و آزمندی است.» (۱۹۸۹: ۴۸۶)

مارگرت مک‌براید در این باره می‌نویسد: «این حرکت از تاریکی به روشنایی، در واقع ، حرکت از بالقوه به بالفعل است. استیون به این نتیجه می‌رسد که در دل حرکت است که بالقوه بالفعل می‌شود.» (۲۰۰۱: ۵۶)

سموئل گلدبِرگ معتقد است که «وقتی رمان یولسیز داستان استیون می‌شود، دیدگاه‌های به‌شدت ارسطویی در رمان آشکار می‌شود. در این داستان انبساط یکریز روح استیون را داریم، چه زمانی که خودش نقشی را اجرا می‌کند و نقشی بر او سوار می‌شود، چه آن‌گاه که همه‌ی پتانسیل‌های درونش را، در جایگاه انسان و هنرمند، کشف می‌کند.» (۱۹۶۱: ۷۴)

پی‌نوشت شماره‌ی ۳۰ از همین فصل را بخوانید.

۳۳. گویی استیون معتقد است که هر فکر ما را به فکر دیگری می‌کشاند و این افکار با دنیای واقعی متفاوت‌اند. مثلاً فکر کالسکه در ذهن جدا از خود کالسکه در دنیای واقعی است. گیفرد معتقد است که «این جمله از کتاب *On the Soul* (درباره‌ی نفس)، نوشته‌ی ارسطو، برداشته شده: ''همان‌طور که دست ابزارِ ابزارهاست، عقل نیز صورتِ صورت‌هاست و حسْ صورتی از محسوس‌ها.'' ارسطو در متافیزیک می‌نویسد که حرکت‌کننده‌ی اولیه فکری است که خود فکر می‌کند.» (۱۹۸۹: ۳۲)

هانت در این باره می‌نویسد: «در فصل دو (نستور) و هم‌چنین در فصل سه (پروتیوس)، استیون نفْس را شکلِ اشکال یا صورتِ صورت‌ها می‌داند که می‌تواند هر ماهیت درک‌پذیر دنیا را در خود جای دهد. شکلی از همه‌ی آن‌چه درک و تجربه کرده است. این فکر از تئوری‌های روان‌شناسی اصلی ارسطو در درباره‌ی نفس و متافیزیک برداشته شده است.» (۲۰۱۲)

«این‌جا استیون به تاریکی ذهنش به‌عنوان چیزی پنهان با نور کم می‌اندیشد، اما ناگهان، شاید متأثر از چراغ‌های لوله‌ای روی میز سالن مطالعه‌ی کتابخانه‌ی سن ژنویو، به استعاره‌ی نور تغییر جهت می‌دهد: ''فکر فکرِ افکار است.'' ارسطو در کتاب درباره‌ی نفْس، از نور به‌عنوان استعاره‌ای برای آن جنبه از ذهن استفاده می‌کند که تا ابد فعال است و گنجایش کامل دارد. او تئوری بالقوه و بالفعلش را به اشکال مختلفِ احساس و فکر اطلاق کرده است. معتقد است که فکر انسان را باید چیزی دانست که از احتمال به وجودی مؤثر درمی‌آید. ماده‌ای که ذهن از آن شکل می‌گیرد، عنصر بالقوه، ممکن یا کنش‌پذیر فکر است که ظاهراً از احساس‌های حسی مشتق می‌شود. اما کدام نیرو یا عامل واقعی روی ماده‌ی حس کار می‌کند تا عقیده را تولید کند؟ ارسطو به این پرسش خیلی کوتاه و استعاره‌ای پاسخ می‌دهد و می‌گوید: ''ذهن از جنبه‌ی کنش‌پذیری چنین است، زیرا همه‌چیز می‌شود. اما ذهن جنبه‌ی دیگری هم دارد که در آن همه‌چیز را می‌سازد؛ این نوعی وضع مثبت است، مثل نور، زیرا نور احتمال را به رنگ‌های واقعی تبدیل می‌کند... ذهن متناوب فکر نمی‌کند. وقتی (از چیزهای دیگر) جدا می‌شود خود واقعی‌اش است و هیچ‌چیز دیگر، و این به‌تنهایی، نامیراست و جاودانه (ما به‌خاطر نمی‌آوریم، زیرا وقتی ذهن با این معنا نتواند وارد فعالیت شود، ذهن در جنبه‌ی کنش‌پذیری و منفعل میراست) و بدون آن هیچ‌چیز فکر نمی‌کند.''» (همان‌جا)

هانت در ادامه می‌نویسد: «به این ترتیب، ذهن کنش‌ور نامیراست – برخلاف بخش‌های دیگر ذهن انسان – و از ماده قابل جدا شدن است و با هیچ چیز دیگر ترکیب نمی‌شود. برخی مفسران، از جمله استیون، فعالیت خردمندانه‌ی مستمر و خالص ذهن را با ''توصیف ذهن خدایی''، که ارسطو در متافیزیک می‌کوشد شرح دهد، مرتبط می‌دانند. و همان‌طور که پیشتر گفته شد، ارسطو معتقد است که حرکت‌کننده‌ی اولیه آن فکری است که خودش فکر می‌کند و استیون آن را این‌گونه بازگو می‌کند: ''فکرْ فکرِ افکار است.'' نیروی یزدانی یا خداگونه بخش‌های خردمندانه‌ی کنش‌ور را در ذهن انسان فرا می‌خواند تا در این ذهن فکر تولید شود، بنابراین لحظه‌های روان‌آگاهی هوشمندانه می‌تواند به‌عنوان لحظه‌های ''درخشش آرام... ناگهانی، وسیع، فروزان'' تصور شود.» (همان‌جا)

«فکر استیون درباره‌ی این‌که ''نفْس شکلِ اشکال یا صورتِ صورت‌هاست'' واگویه‌ای از تحلیل ارسطو (در کتاب درباره‌ی نفس) است و نشان می‌دهد که چگونه ذهن انسان اشکال گوناگون اشیاء قابل درک را درون خود واقعی می‌کند. نفس یا روان شکلی از بدن است. اشیاء هم صورت‌های قابل درک دارند و نفس عقلانی می‌تواند این صورت‌ها را هم کامل درک کند. بدین ترتیب، نفس (بالقوه، موقتاً، در عمل اندیشیدن) همه‌چیز می‌شود. گویی استیون این تحلیل شناختی را با زبان متافیزیک مربوط به خرد کنش‌ور ترکیب می‌کند تا به این نتیجه برسد که ''نفس به عبارتی همه‌اش این است: شکلِ اشکال یا

صورتِ صورت‌ها.'' همان‌طور که ذهن بزرگ ـ که در آن همه‌چیز می‌تواند تا بی‌نهایت تعمق و تفکر شود ـ ''حرکت‌کننده‌ی اولیه'' را فرا می‌خواند، ذهن انسان هم می‌تواند همه‌ی واقعیات را در خود بگنجاند.» (همان‌جا)

هانت در پایان این نتیجه را ارائه می‌دهد: «در ذهن جویس یا استیون (که قرار است در آینده هنرمند شود) ارتباط این گمانه‌زنی با اثری ادبی حماسی و بحرالعلومی مثل یولسیز آشکار است. او ثابت می‌کند که چگونه ذهن هنرمند، و دستاورد ادبی‌اش، می‌تواند همه‌چیز را در برگیرد.» (همان‌جا)

«بدین ترتیب نیروی عقلانی فعال نامیراست، برخلاف بخش‌های دیگر ذهن انسان. قابل جدا کردن از ماده است و با هیچ‌چیز دیگر ترکیب نمی‌شود. برخی مفسران، از جمله استیون، فعالیت توقف‌ناپذیر و ناب نیروی عقلانی را با خرد لاهوتی‌ای که ارسطو در متافیزیک می‌سنجد ربط می‌دهند. او معتقد است که محرک اصلی‌اش فکری است که خود فکر می‌کند و استیون این تعریف را بازگو می‌کند: فکرْ فکر فکرهاست. قدرت یزدانی یا آسمانی اعمال فعال را در ذهن انسان فرا می‌خواند تا فکر تولید کند، بنابراین لحظه‌های بینش هوشمندانه می‌توانند افکاری باشند از مثلاً درخشش آرام... ناگهانی، وسیع، فروزان.» (همان‌جا)

۳۴. «در انجیل متا ۲۳-۲۲: ۱۴ آمده است که حضرت عیسی بر دریا راه رفت تا به حواریونش، که کشتی‌شان به دست امواج بالا و پایین شده بود، آرامش ببخشد، زیرا بادْ باد مخالف بود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۳۲)

۳۵. می‌بینیم که در آغاز این پاراگراف «دست تالبوت ورق می‌زند» و این می‌تواند اشاره‌ی دیگری به فلسفه‌ی ارسطو درباره «دست ابزارِ ابزارهاست» باشد. (م) برای «جان‌بخشی» یا «انسان‌انگاری» پی‌نوشت شماره‌ی ۴۲ از فصل یک (تلماکس) و ۲۵۳ از فصل پنج (لوتس‌خواران) را بخوانید.

۳۶. هانت می‌نویسد: «در چندین نقطه از انجیل می‌خوانیم که فریسی‌ها (در برابر صدوقی‌ها) یا ریاکاران می‌خواستند حضرت عیسی را به دام بیندازند و از زبان او قانونی بیرون بکشند که براساس آن مردم به مقامات روم خراج و مالیات بپردازند. او هم با زیرکی جمله‌ای گفت که همه را گیج کرد: سکه‌ی خراج. مثلاً سکه‌ای که به‌عنوان مالیات پرداخت می‌شود.» (۲۰۱۲)

«در انجیل لوقا آمده: اگر حضرت عیسی می‌گفت پرداخت خراج به امپراتوری روم قانونی است، فریسی‌ها این‌گونه نتیجه می‌گرفتند که او از مقاومت یهودیان در برابر اشغال رومیان حمایت نمی‌کند و آن‌ها را وادار به پرداخت خراج به رومیان می‌کند. اگر می‌گفت پرداخت خراج به امپراتوری روم غیرقانونی است، این را هم می‌دانست که آن‌ها قصد دارند او را به پونتیوس پیلاطس تحویل دهند (همان که سرانجام حضرت عیسی را محاکمه کرد و به صلیب کشید). بدین ترتیب از هر دو دام گریخت و از فریسی‌ها خواست سکه‌ای بسازند. در انجیل متا آمده: از او پرسیدند تصویر چه کسی روی آن باشد؟ جواب داد: برای آن‌هایی که از آنِ سزار است تصویر سزار، برای آن‌هایی که از آنِ خداست تصویر او. فریسی‌ها از این پاسخ شگفت‌زده شدند.» (همان‌جا)

۳۷. «مثل بسیاری از حکایت‌های حضرت عیسی، این نیز ''جمله‌ای معمایی'' است که تفسیر مبهمی ارائه می‌دهد و برای آن است که ''بر دستگاه بافندگی کلیسا بافته و بافته شود.''» (هانت، ۲۰۱۱)

هانت در پایان می‌گوید: «آن نگاه طولانی که حضرت عیسی با چشم‌های سیاهش به صورت‌های مشتاق فریسی‌های بدخواه می‌اندازد نیز مبهم بوده و هنوز هم مبهم است.» (۲۰۱۲)

در این پاراگراف، باری دیگر با چرخش راوی از سوم شخص به تک‌گویی درونی روبه‌رو می‌شویم. پی‌نوشت شماره‌ی ۱۱۱ از فصل سه (پروتیوس) را بخوانید.

۳۸. «استیون درست پس از فکر کردن به ''جمله‌ای معمایی'' و درست پیش از بیان معمای خودش، چند خط اول معمای معروفی را به یاد می‌آورد: چیستان بگو، رومی پررو، پدرم بذر داد برای درو.» (هانت، ۲۰۱۲) ولدان تورنتِن در کتابی به نام *English Riddles from Oral Tradition* ادامه‌ی این معما را پیدا کرده است که چنین می‌گوید: «''بذر سیاه بود، زمینش سفید / چیستان بگو بگیر یک پیپ.'' گویی پاسخ این معما ''نوشته و کاغذ'' است.» (۱۹۶۸: ۳۰)

استیون به‌عمد خطوط پایینی را نمی‌آورد، همان‌طور که بخش‌هایی از چیزهای دیگری را که به آن‌ها اشاره می‌کند جا می‌اندازد. تورنتِن می‌گوید: «شاید به این دلیل بخش آخر را حذف می‌کند که پایان معما شکست او در نویسنده شدن را نشان می‌دهد.» (همان‌جا)

«اریک اس ایگن، آهنگساز ایرلندی، برای چندین بخش از شعرهایی که در یولسیز آمده، موسیقی ساخته است.» (هانت، ۲۰۱۲)

۳۹. به گفته‌ی گیفرد، «پسرها بازی انگلیسیِ هاکی روی زمین می‌کنند به جای بازی ایرلندی هرلینگ.» (۱۹۸۹: ۳۳) به گفته‌ی هانت، «این هم یک راه دیگر از حمایت این مدرسه از برقراری و حفظ اتحاد دو دولت انگلستان و ایرلند است.» (۲۰۱۲) موارد دیگر هنگام گفت‌وگوی استیون با مدیر مدرسه روشن می‌شود.

«براساس نمودار لیناتی، ساعت این فصل ۹ تا ۱۰ صبح است و براساس نمودار گیلبرت، ۱۰ تا ۱۱ صبح. هیچ‌کدام از این دو ساعت با زمان رویدادها و جزئیات این فصل هماهنگ نیست. فصل دو (نستور) از وسط کلاس درس شروع می‌شود. بنابراین ساعت باید از ۹ گذشته باشد، زیرا فصل یک (تلماکس) سر ساعت ۸:۴۵ تمام می‌شود و حداقل ۱۵ دقیقه وقت لازم است تا استیون از برج سندی‌کو به مدرسه‌ی خیابان دالکی برسد. مدت زمان کلاس را نمی‌توان مشخص کرد، ولی از روی درس‌هایی که پرسیده می‌شود زمان زیادی نمی‌گذرد که پسرها به یاد استیون می‌اندازند: ''ساعت ده بازی هاکی، آقا.'' پس از شروع بازی، گفت‌وگوی استیون و آقای دیسی، مدیر مدرسه، حدود نیمی از فصل را پر می‌کند. تقریب ۱۰:۳۰ با زمان پایان فصل پنج (لوتس‌خواران) هماهنگ‌تر است.» (هانت، ۲۰۱۸) همان‌طور که قبلاً هم گفتیم سه فصل اول استیون با سه فصل اول بلوم از نظر زمانی هم‌پوشانی دارند.

۴۰. هانت در این باره می‌نویسد: «در فصل یک (تلماکس) استیون دو بار به یاد می‌آورد که در خواب روح مادرش را دیده و یک بار هم در فصل پانزده (سرسی) روح او می‌آید تا او را بترساند. در این‌جا استیون در برابر پسرها پنجره‌ی کوچکی به دنیای ترسش باز می‌کند و معمای بی‌معنایی را برایشان می‌گوید. سپس با خارشی در گلو جوابی برای معما مطرح می‌کند.» (۲۰۱۲)

تورنتِن طی بررسی‌هایش دریافته است که «این معما برای بیان احساس پشیمانی استیون از ''کشتن'' مادرش آمده است. گرچه با گذاشتن واژه‌ی ترکیبی ''مادربزرگ'' به جای ''مادر'' کمی این احساس را پنهان می‌کند، بعد در همین فصل خودش را قاتل مادرش می‌داند و احساس گناهش را آشکارا نشان می‌دهد.» (۱۹۶۸: ۳۰) نکته‌ی دیگر این‌که تورنتِن چند منبع ادبی یافته که در آن به‌صورت شعر یا نثر نوشته شده که «روباهی دارد قبری را می‌خراشد. دو مورد از این منابع آثاری از جان وبستر است، یکی به نام *The White Devil* و دیگری *The Duchess of Malfi*.» (همان‌جا)

استیون سرانجام آن قصه‌ی روح را تعریف می‌کند، اما نه برای بچه‌ها، بلکه در فصل نه (اسکلا و کریبدس)، در کتابخانه‌ی ملی دابلن و درباره‌ی روح پدر هملت. (م)

دلینی در این باره می‌نویسد: «در فرهنگ ایرلند معماهای خالی از معنا بسیار شایع بود و هنوز در میان کودکان شایع است. درست مثل معمایی که استیون مطرح می‌کند. پی دبلیو جویس، تاریخ‌نگار ایرلندی و نویسنده و گردآورنده‌ی فولکلور ایرلند، در اثری به نام *English as We Speak It in Ireland* نمونه‌هایی از این معماهای بدون پاسخ درست را آورده است. البته جیمز جویس این معما را با معمای دیگری تلفیق می‌کند. در ضمن پاسخ درسَت آن این است: روباهی که مادرش را به خاک می‌سپرد. ولی استیون به این دلیل که مادرش را تازه از دست داده است، کلمه‌ی مادر را با مادربزرگ عوض می‌کند، همان‌طور که در فصل یک پدربزرگ هملت شبحِ شکسپیر است.» (۲۰۱۱)

پی‌نوشت شماره‌ی ۱۴۹ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

ناگفته نماند که در این چند پاراگراف بارها به افکار و فلسفه‌های ارسطو اشاره شده است. ارسطو نیز یکی از کسانی بود که به معما بسیار علاقه‌مند بود چون اعتقاد داشت معما باعث سرزندگی می‌شود و محرکی برای زندگی است. می‌دانیم استیون در وضع کنونی‌اش که مادرش را از دست داده و دوستانش به او خیانت می‌کنند، به محرکی نیاز دارد تا به او نشاط و سرزندگی بدهد. (م)

۴۱. به گفته‌ی گیفرد، «هویت و شخصیت سارجنت در دنیای بیرون از این متن ناشناخته است و طبق کتابچه‌ی راهنمای تام در سال ۱۹۰۴ هیچ خانواده‌ای با این نام در خیابان دالکی زندگی نمی‌کردند.» (۱۹۸۹: ۳۳)

«انتخاب نام سارجنت (که با نوشتاری کمی متفاوت به‌معنای سرگروهبان است) برای این بچه‌ی ضعیف و کثیف و ناتوان، طعنه‌آمیز است. جویس در تمام عمرش با مقامات سیاسی و نظامی سر ستیز داشت و حتا یک بار در عمرش علیه یکی از آن‌ها شکایت کرد. البته پسربچه درست نقطه مقابل آن است و مثل تصویر بستر حلزونی که جوهر قلمش روی صورتش گذاشته، کُند و بی‌جان است. اسم کوچک او هم خالی از طعنه نیست و اسمی است با ریشه‌ی یونانی به معنی ارباب‌مآب.» (دلینی، ۲۰۱۱)

۴۲. هانت معتقد است که «جویس آقای دیسی را از روی فرنسس اروین، مالک و مدیر مدرسه‌ی کلِفتن در دالکی الگوبرداری کرده است.» (۲۰۱۲) به گفته‌ی المن، «دیسی مدیر مدرسه است و شاید این اسم به قانون دیسی (۱۸۶۰) ارتباطی داشته باشد؛ قانونی برای اصلاحات ارضی که بیشتر به نفع مالکان زمین وضع شده بود (مثلاً به نفع دم و دستگاه هوادار انگلیس بود و مخالف با دین کاتولیک).» (۱۹۸۲: ۱۵۳)

به گفته‌ی گیفرد، «آقای دیسی، که از غرب بریتانیاست، ایرلند را ایالت غربی انگلستان می‌داند و از رفتار و کردار انگلیسی‌ها تقلید می‌کند. هم‌چنین در سال ۱۹۰۴، کشیشی به نام دَنیِل دیسی، معاون مسئول کلیسای کاتولیک در خیابان کَسل، در ناحیه‌ی دالکی زندگی می‌کرد و سرپرستِ مدرسه‌ی شبانه‌روزی دخترانه‌ی لورتو ابی بود.» (۱۹۸۹: ۳۳) برای شرح بیشتر درباره‌ی مدرسه و آقای دیسی پی‌نوشت شماره‌ی ۵۶ از همین فصل را بخوانید.

درباره‌ی دیسی پی‌نوشت بعدی (شماره‌ی ۴۳ از همین فصل) را بخوانید.

۴۳. «استیون به دلسوزی مادرانه فکر می‌کند و این‌که سارجنت مثل حلزون آسیب‌پذیر است. شاید هم این جمله ریشه‌ی ادبی داشته باشد. تامس هاردی در اثری به نام *The Dynasts* درباره‌ی دو لشکری که

در نبرد واترلو در این ناحیه اتراق کردند، می‌نویسد: ''حلزون با گام‌های هولناک وارد می‌شود / اما بیهوده؛ [چون] با طوقه‌ی چرخ له می‌شود.''» (هانت، ۲۰۱۲)

رابرت اسپو، جویس‌شناس آمریکایی، در این باره می‌نویسد: «جویس با آوردن شعر هاردی، مدرسه‌ی دیسی و نظام سیاسی‌ای که مردان جوان را برای مُردن به جنگ جهانی اول می‌فرستاد، همانند می‌کند.» (۱۹۹۷) اسپو در ادامه می‌گوید: «می‌بینیم که استیون به فرمان دیسی باید پسری را که نامش سارجنت است به پیکاری مُهلک بفرستد.» (همان‌جا) همان‌طور که گفتیم، Sargent در انگلیسی هم‌آوا با کلمه‌ای است به معنی گروهبان: Sergeant.

۴۴. هانت می‌نویسد: «کرنلی، دوست استیون در رمان چهره...، برای سرزنش استیون به‌خاطر رفتار نامناسب او با مادر در حال مرگش... می‌گوید: ''در این دنیای گندزده‌ی متعفن هر چیزی غیرواقعی است، اما عشق مادر نیست. مادرت تو را به این دنیا می‌آورد و نخست در بدنش حمل می‌کند. ما درباره‌ی احساس او چه می‌دانیم؟ اما هر احساسی که دارد باید واقعی باشد. باید باشد.''» (۲۰۱۲)

در این‌جا منظور سارجنت است که در عین زشتی و کودنی هنوز مادرش عاشق اوست.

چرا استیون سارجنت را به حلزون تشبیه می‌کند؟ هانت می‌نویسد: «چون مادر کودک را مثل صدف حلزون در بدنش (رحمش) حمل می‌کند. او خونی آبکی است که از جان خودِ مادر به درونش نشست کرده. آیا این تنها واقعیت زندگی است؟ پس از گفت‌وگوی بیشتر با کرنلی درمی‌یابد که کرنلی خودش را وقف زنان کرده و همین سبب می‌شود که او را شایسته‌ی ادامه‌ی دوستی نداند: ''او از عشق مادری گفت. سپس رنج و ضعف جسم و روح‌شان را دریافت و بر آن شد تا با بازوانی نیرومند و مصمم سپری برای آن‌ها باشد و در ذهنش در برابرشان خم شود... صدایی آهسته به استیون گفت که وقت پایان دادن به این دوستی فرا رسیده...''» (۲۰۱۲) در این فصل، استیون هنوز نیاموخته که چگونه به فکرش در برابر زن سامان بدهد، اما از مرگ مادرش در رنج است و احساس گناه می‌کند. افکارش به سوی مادر کلومبانوس می‌رود و سپس به سوی مادر سارجنت و مادر خودش. (م)

المن می‌نویسد: «جویس به شیوه‌های گوناگون می‌کوشد به‌خاطر رفتاری که با مادر در حال مرگش داشته کفاره بپردازد. وقتی رابطه‌ی حسی‌اش با مری جویس (مادرش) قطع می‌شود، نورا (شریک زندگی‌اش) را به چشم مادر می‌بیند. در سپتامبر ۱۹۰۹ برای او می‌نویسد: ''آه که کاش می‌توانستم مثل کودکی در رحِم تو لانه کنم و از گوشت و خون تو ساخته شوم و از رگ‌های تو تغذیه کنم، در تاریکخانه‌ی پنهان تن تو بخوابم.'' برای برادرش، استَنِس‌لاس، می‌نویسد: ''در جهان فقط دو نوع عشق وجود دارد، عشق مادر به فرزندش و عشق انسان به دروغ.'' در سال‌های بعد به گفته‌ی ماریا یولاس ''جویس چنان از عشق پدری حرف می‌زد که گویی همانا عشق مادری است.'' ظاهراً آرزو داشت که همه‌ی جنبه‌های رابطه‌ی استوار مادر و فرزندی را در خود بیافریند.» (۱۹۸۲: ۲۹۳)

۴۵. هانت در این باره می‌نویسد: «کلومبانوسِ آتشی‌مزاج راهبی ایرلندی بود که در سده‌های سیاه، دین مسیحی را به اروپا آورد. به گفته‌ی آلبِن باتلر در اثری به نام *Lives of Saints*، او مادرش را در ایرلند ''به‌رغم میل مادر به‌خاک‌افتاده‌اش'' گذاشت و رفت. استیون فکر می‌کند که او به‌خاطر تعصب فکری و ساحتِ آیینش بر جسم درمانده‌ی مادرش پا گذشته است.» (۲۰۱۲)

«مادر کلومبانوس بر درگاه در می‌ایستد و به او التماس می‌کند و می‌گوید ''نمی‌گذارم بروی،'' اما کلومبانوس پافشاری می‌کند و پا بر جسم نزار مادر می‌گذارد و به او می‌گوید که در زندگی دنیوی هرگز

دیگر او را نخواهد دید.» (همان‌جا)

همان‌طور که گفتیم، استیون نخست به مادر سارجنت می‌اندیشد که نگران له شدن حلزونش در زیر پاهاست و بی‌درنگ به یاد مادر کلومبانوس می‌افتد و در جمله‌ی بعدی مادر کلومبانوس با مادر استیون یکی می‌شود، زیرا از بوی خاکستر نم‌زده می‌گوید. در فصل یک (تلماکس) روح مادر استیون به خواب او می‌آید و همین بوی خاکستر نم‌زده را به مشام او می‌رساند. (م)

۴۶. پی‌نوشت شماره‌ی ۴۲ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید. جویس هنگام بازنویسی این اثر برخی از عبارات و کلمه‌های این قسمت را عوض کرده است. به گفته‌ی هانت، «این جست وجو برای شکلی ایده‌آل از مجموع کلمه‌ها به استیون شخصیتی شاعرانه می‌دهد. البته این عادت معمول جویس، نثرنویسی صاحب سبک خاص، نیز هست که به متن نوشته‌شده برگردد و عبارت‌ها و کلمه‌ها را بازنویسی کند.» (۲۰۱۱)

۴۷. دوباره استیون به یاد مادرش می‌افتد. پیوند این مطلب با نمایشنامه‌ی هملت و تشابه دل‌مشغولی و وسواس فکری استیون به خود هملت در مورد مرگ و قبرستان آشکار است. روباه قرمز از حیوانات بومی ایرلند است.

اصطلاح «بخار گند سرخ چپاول» ـ که جویس از سه واژه با جناس خطی یا هم‌گونی آغازین استفاده کرده است ـ یعنی آن‌قدر دزدی روباه (گرفتن مرغ و خروس‌ها) آشکار است که بوی این چپاول از خز سرخ او به مشام می‌خورد. این عبارت تا حدی با مَثَل «دم خروس» در فرهنگ ما هم‌خوانی دارد. (م)

حتا روباه هم گوری می‌کند تا مادربزرگش را خاک کند. اما روباه شهرت و آوازه‌ی دیگری نیز دارد. به گفته‌ی دلینی، «روباه در اسطوره‌ها و نمادها هم موجود باهوشی است — مثل خود استیون — و هم به این مشهور است که می‌تواند مرده‌ها، حتا الهه‌ها را زنده کند. آیا این روباه که بی‌رحمی در چشمانش هویداست و دل زمین را می‌کَنَد و گوش می‌کند، نمادی از این تفکر نیست که استیون دلش می‌خواهد مادرش را به دنیا بازگرداند؟» (۲۰۱۱)

فعل scrape را جویس با دو حرف اضافه‌ی (in) و (up) آورده است. این فعل با حرف اضافه‌ی اولی یعنی دل زمین را خراشیدن و کندن و با حرف اضافه‌ی دومی یعنی از زمین کندن و بیرون کشیدن. شاید استفاده از خراشیدن و خراشاندن نزدیک‌ترین صورت فارسی به بازی زبانی جویس در این جمله باشد. (م)

رابرت اسپو در این باره می‌نویسد: «تکرار وسواس‌گونه‌ی کلمه‌ی ''خراشید'' بیانگر عمل نوشتن است؛ برنگاشتن واژه‌های معمایی که هنگام دست‌به‌دست شدن از خواننده‌ای به خواننده‌ی دیگر و تعبیر آن‌ها، معانی‌شان دفن می‌شود و هم‌زمان از خاک بیرون کشیده می‌شود.» (۱۹۹۷: ۹۵)

زک آر بوئن در این باره می‌نویسد: «برای استیون که بن‌مایه‌های شکسپیری را مبنای زندگی‌اش قرار می‌دهد، دور از ذهن نیست که ''مادر'' را با ''مادربزرگ'' عوض کند، زیرا اگر نوه‌ی هملت پدربزرگ شکسپیر است و خودش روح پدرش، چرا مادر روباه (که همانا مادر استیون است) مادربزرگش نشود؟» (۱۹۷۴: ۷۳)

به خاطر دارید که در فصل یک، باک مالگن درباره‌ی استیون به هینز می‌گوید: «په! ما وایلد و پارادوکس‌هایش را پشت سر گذاشته‌ایم. خیلی ساده است. استیون با ریاضیات ثابت می‌کند که نوه‌ی

هملت پدربزرگ شکسپیر است و این‌که خودش هم روح پدرش است...»

«از سوی دیگر، احساس گناهی که در ضمیر ناخودآگاه استیون است، باری دیگر، با به میان آمدن ''روباه گناهکار'' به سطح می‌آید: ''بخار گند سرخ چپاول در خزش''.» (بوئن، ۱۹۷۴: ۷۳)

کالین جورچ، پروفسور زبان انگلیسی دانشگاه یو سی ال ای، در این باره می‌نویسد: «فکر مرگ مادر استیون تمام روز با اوست و این فکر در این‌جا معمایی را که او برای بچه‌ها مطرح کرده است تغییر می‌دهد تا احساس گناهی را که نسبت به مرگ مادرش دارد، با حس شکست روحی خودش جابه‌جا کند. روباهی، بخار گند سرخ چپاول در خزش، در جست‌وجوی گناهش، همان جسد دفن‌شده، زمین را می‌خراشد. ناگفته آشکار است که استیون از روی سروصدای چوب هاکی بچه‌ها و هیاهوی خودشان این تصویر ذهنی را می‌سازد.» (۱۹۹۷: ۹۳)

۴۸. پی‌نوشت شماره‌ی ۱۴۹ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۴۹. استیون مسئله‌ی سارجنت را حل می‌کند و هم‌زمان بر کاغذی که باز می‌شود، رقص کوچکی می‌بیند. «رقص موریس» نوعی رقص محلی در انگلستان است که رقاص‌ها شش‌نفره با لباس‌های مخصوص می‌رقصند و با رقص‌شان داستانی تعریف می‌شود. استیون واکنش متقابل علائم ریاضی را روی کاغذ تجسم می‌کند و توان‌های دو و سه را کلاه روی سر حروف فرض می‌کند (حروفی که کلاه‌های خوش‌ساخت پوشیده‌اند که همانا توان دو و توان سه‌ی روی حروف است.) (م)

هانت می‌نویسد: «در این‌جا استعاره‌ی کوچک اما ظریفی می‌یابیم. موریس از کلمه‌ی Moreys از انگلیسی میانه می‌آید، زیرا این رقص برآمده از مورهاست. یعنی اعراب شمال آفریقا یا مسلمانان اسپانیا که از شمال آفریقا به اسپانیا کوچ کرده‌اند. چون رقص را مورها (ساکنان مسلمان اسپانیا) به اروپا آوردند و از سوی دیگر ریاضیات یا جبر را هم مورها (ابداع خوارزمی نویسنده‌ی الجبر و المقابله) به اروپا آوردند، در این‌جا آن‌ها را تخم‌جن‌های تخیل در دو زمینه‌ی متفاوت می‌خواند: جبر و رقص که استیون آن‌ها را در یک تصویر خیالی ترکیب می‌کند (علائم ریاضی که بر کاغذ می‌رقصند). کلاه‌های خوش‌ساختی که حروف رقصنده را به توان دو یا سه می‌رسانند (مثلا $A^2 B^3$. توان دو یا مربع و توان سه یا مکعب) مانند کلاه بازیگران کمدی‌اند، (mummers یا بازیگران کمدی در نمایش بی‌کلام. بدین ترتیب: تخم‌جن‌های تخیل مورها. توضیح آن‌ها در پی‌نوشت شماره‌ی ۳۸ از فصل یک این اثر آمده است) اما این حروف کلاه‌ساز به دستارهای مورها نیز شبیه‌اند (دستار امیر عرب) و استیون چند دقیقه بعد که به صدف‌های روی میز آقای دیسی نگاه می‌کند، آن را می‌بیند و مطرح می‌کند.» (۲۰۱۲)

به گفته‌ی مِهِن، «این درسِ استیون به سارجنت، تئوری هنر او را به علائم ریاضی‌ای پیوند می‌دهد که مورها ابداع کرده‌اند. سپس استیون تجسم می‌کند که علائم ریاضی در قالب تخم‌جن‌ها زنده می‌شوند و با کلاه‌های توان ۲ و ۳، روی کاغذ، به شیوه‌ی مورها می‌رقصند.» (۲۰۰۹: ۵۷)

«این آینه‌ها یک بار دیگر یادآور آینه‌ی شکسته‌ی هنر ایرلندی [در فصل یک] است. شخصیت استیون (و نیز بلوم که از فصل چهارم وارد داستان می‌شود)، چون از علائم تایپ‌شده‌ی روی کاغذ ـ کاغذهای یولسیز ـ تشکیل شده‌اند، درست مثل تخم‌جن‌های ریاضی، با خوانده شدن، به‌شکلی رمزآمیز زنده می‌شوند. هر دوی این شخصیت‌ها هم در سرتاسر داستان کلاهی روی سرشان است که آن‌ها را به مینیاتورهای استیون و بلوم تبدیل می‌کند.» (همان‌جا)

۵۰. «استیون سرانجام به ابن رشد (اهل کوردوبا یا همان قرطبه‌ی اسپانیا) و موسی ابن میمون فکر

می‌کند، چون هر دوی آن‌ها به دنبال تطبیق فلسفه‌ی ارسطو با دین بودند. ابن رشد در دین اسلام و ابن میمون در دین یهود.» (هانت، ۲۰۱۲)

به گفته‌ی گیفرد، «ابن رشد فیلسوف و پزشک و عرب اسپانیایی قرن دوازدهم میلادی بود و چون می‌کوشید با تأکید بر خدا و خالق، فلسفه‌ی استدلالی ارسطو را با وحی الهی دین اسلام سازگار کند، مشکوک بود به کژآیینی و تصور می‌شد که هواداران مسیحی و یهودی‌اش هر دو به‌گونه‌ای مرتدّند.» (۱۹۸۹: ۳۳)

«موسی ابن میمون، خاخام یهودی قرن دوازدهم و فیلسوف و تلمودشناسی بود که، مثل ابن رشد، بر افکار مسیحیان قرون وسطا، به‌ویژه بر تامس آکویناس، تأثیر قابل توجهی گذاشت. ابن میمون به چشم و چراغ غرب معروف بود و کوشید تا فلسفه‌ی استدلالی ارسطو را با وحی الهی دین یهود سازگار کند.» (هانت، ۲۰۱۲)

هانت در پایان می‌نویسد: «تامس آکویناس که در سده‌ی پس از آن‌ها می‌زیست، این مثلث را کامل می‌کند، زیرا او نیز در جست‌وجوی همان هدف بود: آشتی دادن افکار ارسطو با اشراق دین مسیحیت.» (همان‌جا)

دلینی (۲۰۱۱) در این باره می‌گوید: «منظور استیون از این‌که ''آن‌ها هم از دنیا رفته‌اند'' این است که آن‌ها هم مثل مادر استیون از دنیا رفته‌اند. نکته‌ی قابل توجه این است که ابن میمون در سوگ برادری بود که در دریا غرق شده بود. به خاطر دارید که چند ثانیه پیش، استیون به شعر لیسیداس میلتن (برای دوستی غرق‌شده) فکر می‌کرد.» درباره‌ی «لیسیداس» پی‌نوشت شماره‌ی ۵ و ۲۸ از همین فصل را بخوانید.

سپس این پرسش را مطرح می‌کند که «چرا استیون می‌گوید ''مردان تیره در رخسار و عمل؟''» و در پاسخ می‌گوید: «زیرا هر دو فیلسوف از خاورمیانه‌اند و چهره‌های تیره دارند. در ضمن هر دو از کسانی بودند که به کژآیینی مشکوک بودند، به این دلیل که در عمل به احتمال‌های دیگری غیر از باورهای مذهبی‌شان هم می‌اندیشیدند و در پی سازگار کردن فلسفه‌ی ارسطو با آیین و وحی الهی دین‌هایشان بودند. هر دو را به سحر و جادو متهم کردند و این شایعه را پراکندند که آن‌ها از آینه یا گوی شیشه‌ای ساحران استفاده می‌کنند. به همین دلیل جویس از عبارت ''آینه‌های مسخره‌شان'' استفاده می‌کند.» (همان‌جا)

باری دیگر «در فصل هفدهم این اثر، بلوم به موسی ابن میمون فکر می‌کند و می‌گوید: موسی ابن میمون ''چنان برجسته [بود] که از موسی (مصری) تا موسی (مندلسن) هیچ موسایی مثل موسی ابن میمون برنخاست.''» (هانت، ۲۰۱۲)

۵۱. «جیوردانو برونو، ریاضیدان و فیلسوف و شاعر و ستاره‌شناس ایتالیایی قرن شانزدهم بود که جویس عبارت ''روح تیره‌ی جهان'' را مستقیم از فلسفه‌ی او برداشته است. برونو معتقد بود که جهان هم مثل انسان روح دارد و ما شاید نتوانیم تیرگی‌اش را ببینیم، ولی در عمل این تیرگیْ جهان را کنترل می‌کند. برونو را مرتدّ شناختند و او را آتش زدند.» (هانت، ۲۰۱۲۳۳)

به گفته‌ی گیفرد، «برونو، که جویس جوان او را ''پدر فلسفه‌ی مدرن'' می‌دانست، وامدار کسانی چون ابن رشد بود. برونو روح جهان را مبنای اصل و علت سرشت هر چیز قرار می‌داد و برخلاف ارسطو، معتقد بود که حضور درون‌زی در صورت و ماده، بودن و احتمال بودن قابل جدا شدن نیست و یک واحد است. برونو راهب شد و به قول جویس، ''پروفسور کولی، مفسر فیلسوف‌های پیر و مدبر فیلسوف‌های

جوان بود، نمایشنامه‌نویس، مجادله‌گر، وکیل مدافع خود و سرانجام شهیدی که او را بر دیرک کمپو دی فیوری سوزاندند.'' در پایان قرن نوزدهم، در حلقه‌های ادبی پیشگام لندن و دابلن، «عرفان و روح جهان» گوهر مقدسی بود که همه‌چیز را، از کوچک‌ترین اتم ماده تا انسان و خدا، فرا می‌گرفت، در آن‌ها نفوذ می‌کرد و آن‌ها را به حرکت درمی‌آورد.» (۱۹۸۹: ۳۳)

هانت در این باره می‌نویسد: «استیون تاریکی و تیرگی را با واقعیت متافیزیکی اسرارآمیز پیوند می‌زند. سمبولیسم او استاندارد انجیلی از هویت واقعیت را وارونه می‌کند. معیار هویت واقعیت در انجیل با نور الهی وصف می‌شود. در ابتدای انجیل یوحنا می‌خوانیم: ''در آغاز کلمه بود و کلمه با خدا بود و کلمه خدا بود... همه‌چیز را خدا آفرید... و خدا روشنایی بود که بر ظلمت تابید؛ و ظلمت آن را درک نکرد.''» (۲۰۱۲)

هانت در ادامه می‌نویسد: «او هم‌چنین به فریسی‌ها هم می‌اندیشد که ''نگاه طولانی چشم‌های سیاه'' را که عیسی به آن‌ها می‌اندازد، درک نمی‌کنند. ابن رشد و ابن میمون را ''مردانی تیره در رخسار و عمل'' می‌داند و در تاریکی ذهن خودش ''دنیای اسفل، کند، تنبل، خجول از روشنایی و لایه‌های پوسته‌پوسته‌ی اژدهایی‌اش را جابه‌جا می‌کند.'' و در نهایت به رازهایی می‌اندیشد که در ''کاخ‌های تاریک'' قلب خودش و سارجنت نشسته است.» (همان‌جا)

به گفته‌ی گیفرد، «زندگی در خدا بود؛ و زندگی روشنایی انسان بود. و روشنایی در تاریکی درخشید؛ و تاریکی آن را درک نکرد. (یوحنا ۵-۱:۴)» (۱۹۸۹: ۳۴)

۵۲. «عبارت لاتینی‌ای که جویس به کار می‌برد – Amor matris – یعنی عشق مادر به دو حالت ممکن: عشق فرزند به مادر و عشق مادر به فرزند. این‌جا متریس یعنی ''کسره‌ی مالکیت و مادر'' که در این صورت مادر فاعل است که در کنار کلمه‌ی فرانسویِ ''امور'' می‌شود ''عشق مادر'' به فرزند، و یا می‌تواند به‌معنای ''به مادر'' باشد و مادر مفعول این حالت شود ''عشق به مادر''.» (هانت، ۲۰۱۲)

هانت هم‌چنین معتقد است که «هر دو معنا به استیون برمی‌گردد، زیرا او می‌داند که مادرش تا چه اندازه عاشق او بود و او به چه شیوه‌ی بدی این عشق را رد کرد. به هر روی، با همه‌ی حس بیزاری‌اش به سارجنت و مادر او و برای مراحل اولیه‌ی زندگی خودش، این را خوب فهمیده است که خشنودی‌اش به این عشق بسته است.» (همان‌جا)

دلینی (۲۰۱۱) در این باره می‌گوید: «عشق مادر دربرگیرنده‌ی عشق مادر استیون به استیون و عشق مادر سارجنت به او و عشق مادر تلماکس به او و، به‌عکس، عشق پسرها به مادران‌شان است و نیز عشق ایرلندی‌ها به مادرشان، که همانا سرزمین‌شان است.»

۵۳. حتماً به خاطر دارید که در این فصل، پی‌درپی به اشعار ویلیام بلیک اشاره می‌شود. هر دو عبارت شیر مادر و بند قنداق نیز از شعری از بلیک با عنوان Infant Sorrow [اندوه نوزاد] است. شعر درباره‌ی نوزادی است که: ... ناتوان در آغوش پدر / در کشمکش با بند قنداقم / در جنب‌وجوش، و وامانده، اندیشیدم / بهتر آن است که شیر مادر را بمکم.

از برآیند تحلیل‌های برخی از پروفسورهای یولسیزشناس از جمله تم کانلی، «بند قنداق یا پارچه‌های قنداق او را به‌منظور حفاظت از او پنهان می‌کند. سارجنت کودکی بیمار بوده (دست‌کم استیون چنین تصور می‌کند) و بیش از کودکان دیگر به حمایت مادرش نیاز داشته است. از سوی دیگر، ذهن خود استیون هم درگیر عشق مادر است. در انجیل لوقا، ۲:۷ آمده: حضرت مریم ''پسرش را در قنداق پیچید و در آخور

خواباند، زیرا در مسافرخانه جایی برای آن‌ها نبود. ''در انجیل متا آمده که مریم مجبور بود برای حمایت از عیسای نوزاد، او را پنهان کند. اما این‌ها همه احتمال است و ممکن است مثل فکر قبلی استیون درباره‌ی نام این پسربچه، ''سیریل سارجنت: نام و مهرش،'' سرّ و رازی در کار باشد که بعدها کشف شود.» این پاراگراف نتیجه‌ی ایمیل‌هایی است که با پروفسور کانلی رد و بدل کردم. (م)

۵۴. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۱)، «اَلِس میلیگن، شاعر و کوشنده‌ی ایرلندیِ هم‌عصر با جویس، بنیانگذار مجله‌ی ادبی‌ای به نام *The Shan Van Vocht* به معنی ''پیرزن بی‌نوا'' بود. بی‌گمان به یاد دارید که پیرزن شیرفروشی که در فصل یک (تلماکس) به برج مارتلو می‌آید و برای ساکنان این برج شیر می‌آورد، استعاره‌ای بود برای کشور ایرلند. اسم این مجله نیز استعاره‌ای است برای کشور ایرلند.»

پی‌نوشت شماره‌ی ۱۱۹ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

اِلِس میلیگن شعری دارد با عنوان «کاخ تاریک». هانت معتقد است که «در این‌جا استیون تاریکی را به واقعیت رمزآمیز متافیزیک ربط می‌دهد.» (۲۰۱۲)

به گفته‌ی فردریک کی لنگ و فردریک کینگ، «در فصل نُه (اسکلا و کریبدس) از ''گناهان در کاخ‌های تاریک قلب'' می‌گوید و گناهان هم مثل رازها در کاخ‌های تاریک قلب‌اند و این رازهای خودکامه نه از روی کین‌خواهی که با میل خود می‌خواهند بی‌تاج‌وتخت شوند. درست مثل آشیل در هیْدیز (اودیسه‌ی هومر)، گناهانی که در قلب نگه داشته شده‌اند، ترحم‌انگیزند و مایل به واگذاری فرمانروایی خود.» (۱۹۹۳: ۱۸۶)

۵۵. به گفته‌ی گیفرد، «شخصیت و هویت هالیدی در دنیای بیرون از داستان ناشناخته است. در فهرست اسامی کتابچه‌ی تام کسی به این نام وجود ندارد.» (۱۹۸۹: ۳۴)

۵۶. گیفرد معتقد است که «جویس شخصیت آقای دیسی را از روی فردی به نام فرانسیس اروین، مالک و مدیر مدرسه‌ی کلفتِن در دالکی، ساخته است. خود او هم در سال ۱۹۰۴ چند هفته یا چند ماه در این مدرسه کار کرده است. برای ساختن شخصیت دیسی چند ویژگیِ اروین را تغییر داده و چند ویژگی او را برای دیسی حفظ کرده و از او پیرمردی اهل هارت‌وپورت با ظاهری دوست‌نداشتنی ساخته است. این ویژگی‌ها با عادت گوش ندادن او به دیگران و از سوی دیگر پند و اندرز دادن‌هایش هماهنگ است.» (۱۹۸۹: ۳۳)

به گفته‌ی هانت، «در این فصل، جزئیات بسیاری خواننده را دعوت می‌کند به مقایسه‌ی آقای دیسی با مشاور پیر و عاقلی که تلماکس در اودیسه به سراغش می‌رود تا از او پند و راه حلی جویا شود. اما ظاهراً این قیاس بیشتر طنزآمیز است و استیون از ''همان تدبیر'' احساس سرکوب می‌کند، مثل حضورش در دو دفعه‌ی پیش در دفتر مدیر مدرسه، و پند او مثل ''طناب دار دور او'' پیچیده است.» (۲۰۱۷)

درباره‌ی شخصیت دیسی پی‌نوشت شماره‌ی ۴۲ از همین فصل را بخوانید.

۵۷. به گفته‌ی «این دو جمله‌ی آغاز پاراگراف، روحیه‌ی افسرده و زندگی تکراری مدرسه و مدیر آن را نشان می‌دهد. آقای دیسی در چند جا از این فصل با نستور، مشاور پیر دانایی که تلماکس (در اودیسه) برای گرفتن پند و اندرز نزد او می‌رود، مقایسه می‌شود. اما این همانندی‌ها مضحک است، زیرا پندهایی که دیسی به استیون می‌دهد، برای او نه‌تنها جالب و مفید نیست که در بیشتر موارد نادرست است.» (دلینی، ۲۰۱۱)

۵۸. به گفته‌ی هانت، «تلماکس با اندرز آتنا (که در شمایل منتور ظاهر می‌شود) به پیلوس می‌رود تا از نستور درباره‌ی پدرش خبری بگیرد. وقتی کشتی‌اش حاضر می‌شود، مرد به لرزه می‌افتد و از منتور می‌پرسد: ''چگونه می‌توانم نستور را وادار کنم که با من حرف بزند؟ من هیچ تمرینی در سخنوری ندارم...'' منتور پاسخ می‌دهد: ''برو پیش نستور پیر... با احترام از او جویای راه و چاه شو/ او تاریخ را به تو خواهد گفت، نه دروغ را.''» (۲۰۱۲)

«دیسی که از استیون می‌خواهد در دفتر کارش منتظر او باشد، باز با نستورِ اودیسه مقایسه می‌شود. این همان جایی است که استیون از دیسی حقوق ماهانه‌اش را می‌گیرد و کنایه‌ای است به ذهن نستورِ هومر که به‌عنوان ''خزانه'' از آن یاد می‌شود، خزانه‌ی اطلاعات. استیون فکر می‌کند که ''اتاق امن نگهداری طلای او'' همانا خزانه‌ی اوست.» (همان‌جا)

۵۹. به گفته‌ی هانت، «سکه‌های استوارت بازمانده‌ی دوره‌ی تأسف‌باری در تاریخ ایرلند است، دوره‌ای که شاه جیمز دوم از انگلستان به این کشور حمله کرد (۱۶۸۸) و چند سال بعد، پس از اطمینان یافتن از فرمانبرداری بسیاری از ایرلندی‌ها، فرمان داد تا با فلزات پایه (بی‌ارزش) چون مس و برنج سکه‌های نو بزنند، و بدین ترتیب، پول رایج ایرلند را بی‌ارزش کرد.» (۲۰۱۲)

هانت در ادامه می‌نویسد: «این حمله از حمله‌های معمول نبود. جیمز در پی مرگ برادرش، چارلز دوم، در سال ۱۶۸۵ به تاج‌وتخت رسید، اما بی‌درنگ مخالفان را برانگیخت، زیرا کاتولیک بودنش را آشکار می‌کرد و دو نفر از سخنوران سلطنتی اصیل را استخدام کرد تا ظن و گمان‌های دیرین نسبت به دودمان سلطنتی استوارت را به اثبات برسانند. وقتی وارثان کاتولیکش را تعیین کرد، مخالفانِ پروتستان قدرتمند او، برادرزاده و دامادش، ویلیام سوم را تحریک کردند و به انگلستان حمله کردند. جیمز از انگلستان گریخت و آنان ویلیام سوم و زنش، مری (دختر جیمز)، را به‌عنوان شاه و ملکه بر تخت پادشاهی نشاندند.» (همان‌جا)

«اما جیمز ارتشی مهیا کرد و از فرانسه به ایرلند فرستاد. کاتولیک‌هایی که در دهه‌ی ۱۶۴۰ در پی جنگ‌های کنفدراسیونی و در سال‌های۱۶۵۳-۱۶۴۹ به دنبال نبرد آلیور کرامول، قدرت و زمین‌شان را از دست داده بودند، از او استقبال کردند. ولی وقتی ویلیام ارتش خودش را به ایرلند آورد و نیروهای جیمز را در نبرد بوین (۱۶۹۰) شکست داد، برای همیشه سرنگون شد. کاتولیک‌هایی که از او حمایت کرده بودند، از کشور گریختند و نخستین گروه ''غازهای وحشی'' را تشکیل دادند. طبقه‌ی حاکمی تشکیل شد که به ''استیلای پروتستان‌ها'' معروف شد و پارلمان مجموعه‌ای از قوانین بسیار سخت را به‌منظور سرکوب کاتولیک‌ها تصویب کرد. جیمز هم با ضرب سکه به این فاجعه دامن زد، زیرا این کار با ایجاد تورم ناشی از ضرب سکه از فلزات ارزان، پول رایج ایرلند را بی‌ارزش کرد. در این سکه‌ها هیچ‌گونه فلز ارزشمند مانند طلا یا نقره به کار نرفته بود و به آن‌ها ''سکه‌ی سلاحی'' می‌گفتند، چون برای ساخت آن‌ها بیشتر از فلزات آب‌شده‌ی توپ‌های جنگی کهنه استفاده کرده بودند. اما به گفته‌ی گیفرد این سکه‌ها برای کلکسیون‌ها ارزش داشتند. سکه‌ها در اساس به همان اندازه بی‌ارزش بود که تلاش استوارت در استفاده از ایرلند به‌عنوان پایگاهی (لجنزاری) که از آن‌جا انگلستان را پس بگیرد، اما در آغاز قرن بیستم، به این دلیل که سکه‌های استوارتی دیگر نایاب بود، ارزش ویژه‌ای به دست آورده بود. شاید دیسی هم به همین دلیل آن‌ها را جمع می‌کند، نه به این دلیل که این سکه‌ها به آرمان کاتولیک‌های ایرلند ارج می‌نهند. روی سکه‌ها این شعار نوشته شده: ''[عیسی ـ پیروز ـ موفق].'' (همان‌جا) برای شناخت بیشترِ غازهای وحشی پی‌نوشت شماره‌ی ۱۲۰ از فصل سه (پروتیوس) را بخوانید.

ولدان تورنتن این جمله را از «دفترچه‌یادداشت» جویس بازگو می‌کند: «ایرلند عقلش را دست شاه

جیمز دوم داد و او برای ایرلندی که سُم چارپایان زمینش را لگدمال کرده بود، سکه‌ی پایه [فلز بی‌ارزش] را ضرب زد.» (۱۹۶۸: ۲۸۵) تورنتن این جمله را به دل‌مشغولی دیسی نسبت به پول و چارپایان ربط می‌دهد. از سوی دیگر، معتقد است: «این جمله ممکن است بیانگر این نیز باشد که می‌توان در لجنزار ایرلند تور انداخت و سکه گرفت.» (همان‌جا)

گیفرد می‌نویسد: «دعایی است از انجیل متا که می‌گوید ''حمد و ستایش از آن خداست، پدر، پسر و روح‌القدس، همان‌گونه که در آغاز بوده، اینک نیز هست و همیشه خواهد بود، جهانی بی‌پایان.'' استیون که به اتاق کار دیسی می‌رود، نخستین روز را به یاد می‌آورد که به این اتاق آمده و سپس این دعا از ذهنش می‌گذرد.» (۱۹۸۹: ۳۴) به عبارت دیگر این اتاق را درست مثل روز اول می‌داند: «در آغاز بوده، اینک نیز هست و همیشه خواهد بود.» (م)

بن‌مایه‌ی پدر و پسر در سراسر رمان جاری است و استیون که در جست‌وجوی پدری معنوی است، به‌گونه‌ای کنایه‌آمیز دیسی را پدر معنوی خود می‌بیند (حمد و سپاس از آن اوست که منظور پدر یا همان حضرت عیسی است). هم‌چنین این پدر معنوی به استیون پندی می‌دهد که در چند سطر پایین‌تر می‌خوانیم.

۶۰. هانت با بررسی و مطالعه دریافته که «از قرن شانزدهم در مراسم غسل تعمید و نام‌گذاری کودکان، پدری که غسل تعمید می‌داد و پدرخوانده‌ی کودک تازه‌به‌دنیا آمده به‌شمار می‌آمد، قاشق‌هایی از جنس نقره، با تصاویر دوازده حواری و گاهی هم قاشق سیزدهم (به عنوان شاه قاشق‌ها) به نیت حضرت عیسی، به بچه‌ها می‌داد ـ که این رسم در قرن بیستم رفته‌رفته از میان رفت. قاشق‌ها را بسته به توان مالی پدرخوانده‌ی کودک در دست‌های شش، دوازده یا سیزده‌تایی به بچه‌ها می‌دادند و نشانه‌ی ثروت و امتیاز اجتماعی بود. پشت این قاشق‌ها اسم این حواریون هم حک می‌شد: پیتر، اندرو، جیمز مهتر، جان، فیلیپ، متیو...» (۲۰۱۲)

«در باب ۱۰ انجیل متا آمده که حضرت عیسی به حواریون فرمان داد تا فقط برای یهودیان وعظ کنند، ولی در کتاب اعمال حواریون، باب ۱۰ و ۱۱، آمده که بر آن شدند تا بی‌دین‌ها را هم به دین دعوت کنند.» (همان‌جا)

درباره‌ی «همان تدبیر» و «طناب دار» پی‌نوشت شماره‌ی ۵۶ از همین فصل را بخوانید.

۶۱. «این وصف کوتاه درباره‌ی کیف پول و اسکناسِ از میان چسب‌خورده‌ی دیسی نشانه‌ی پول‌دوستی اوست. نخست این‌که دور کیف پولش بندی چرمی پیچیده و دیگر این‌که اسکناسی را که بر اثر استفاده‌ی زیاد از وسط دو پاره شده با دقت به هم چسبانده است.» (هانت، ۲۰۱۲)

۶۲. در این‌جا مجموعه‌ای از صدف‌های حلزونی را وصف می‌کند که آقای دیسی آن‌ها را گرد آورده است. به گفته‌ی هانت، «در میان این صدف‌ها اسکالوپ، صدف سینت جیمز، هم دیده می‌شود. این صدف نمادی است از سینت جیمز بزرگ که مرقدش در اسپانیاست و در قرون وسطی هزاران نفر از زائران برای زیارتش به آن‌جا می‌رفتند. استیون هاون پر از صدف را اندوخته‌ی زائری پیر تجسم می‌کند. در زمان‌های گذشته وقتی زائران از زیارت سینت جیمز برمی‌گشتند، نشان صدف اسکالوپ را به لباس‌شان می‌زدند. اسکالوپ نرم‌تنِ دوکفه‌ای است که با به هم زدن دو صدف کنگره‌دار خود در آب حرکت می‌کند.» (۲۰۱۲)

«اما از نظر استیون برای این زائر مادی — آقای دیسی — صدف‌ها سمبلی از رسوم مذهبی نیستند، بلکه

''اندوخته‌ی زائری پیر، گنجینه‌ی مرده، صدف‌های توخالی''اند.» (همان‌جا)

هانت در ادامه می‌نویسد: «شاید خالی بودن‌شان نشان وسوسه‌ی توخالی آقای دیسی نسبت به پول است (money cowries) و منظور از خرمهره‌های پول یا صدف‌پول این است که در زمان‌های کهن در چین از صدف به جای پول استفاده می‌کردند. استیون پولی را هم که از دست او می‌گیرد، نماد فرض می‌کند و همانا صدف‌های توخالی. انگار که آقای دیسی عادت داشته در کنار ساحل دهکده‌ی خودشان قدم بزند و صدف جمع کند.» (همان‌جا)

دلینی (۲۰۱۱) در این باره می‌گوید: «''صدف پلنگی'' صدفی است شبیه پوست پلنگ و منظور از ''دستار امیر'' صدف‌هایی است که شبیه دستار امیران عرب به دور خود می‌پیچند. عبارت ''صدف اسکالوپ'' داستانی دارد: پس از به صلیب کشیده شدن حضرت عیسی، سینت جیمز (یکی از حواریون) به‌منظور تبلیغ انجیل حضرت عیسی سرزمین مقدس را ترک کرد و با کشتی به اسپانیا رفت. اما در سواحل آب‌های شور بسیار کند پیش رفت به‌گونه‌ای که سراپایش با صدف‌های اسکالوپ پوشیده شد. سینت جیمز به شهری در شمال اسپانیا به نام سانتیاگو دِ کامپوستلا وارد شد. از این رو به سینت جیمز سانتیاگو دِ کامپوستلا معروف است، یعنی سینت جیمزی که با راهنمایی ستارگان به این شهر رسید. آرامگاه او، که در قرن نهم ساخته شد، زیارتگاه معروفی است. هنوز هم جلوی همه‌ی خانه‌های قدیمیِ این شهر صدف اسکالوپ آویزان است. در همان زمان، از این نوع صدف برای حمل آب استفاده می‌کردند.»

«ناگفته نماند که در دابلن نیز محلی را به نام دروازه‌ی سینت جیمز نام نهاده‌اند، زیرا زائران برای رفتن به زیارت سینت جیمز از این نقطه حرکت می‌کنند. از سوی دیگر، دروازه‌ی سینت جیمز آدرسی است برای مرکز تولید گینس.» (همان‌جا)

دلینی سپس می‌گوید: «نکته‌ی دیگری که می‌توان درباره‌ی جمع‌آوری این صدف‌ها گفت و ارتباط تنگاتنگی با سیاست استعماری بریتانیا دارد این است که آقای دیسیِ پروتستان خودش را از هواداران پادشاهی بریتانیا و استعمار بریتانیا می‌داند. استعمارگران معمولاً هر کشوری را که مستعمره‌ی خود می‌کردند، از آن کشورها سوغات می‌آوردند و به نشانه‌ی قدرت روی میزهایشان نگه می‌داشتند.» (همان‌جا)

۶۳. هانت در این باره می‌نویسد: «شاید خواننده میان «گنجینه‌ی مرده» و تصویر سارجنت (شاگرد استیون) — حلزونی که درون صدفش زیر پا له خواهد شد — رابطه‌ای بیابد، چون آقای دیسیِ پیر مردان جوان را به جنگ می‌فرستد و از آن‌ها صدف‌هایی خالی از انسان و زندگی می‌سازد.» (۲۰۱۲)

۶۴. به گفته‌ی بن‌ستاک، «افتادن یک ساوریْن، سکه‌ای با نشان کله‌ی پادشاه، با اشاره‌ی تلویحی‌اش به دودمان استوارت‌ها جور درمی‌آید. چارلز اول از این دودمان را سر بریدند.» (۲۰۱۴: ۲۰)

۶۵. در قدیم مأموران تراموا‌ها این قوطی چندقسمتی یا به‌اصطلاح قلک پول را داشتند و به کمربندشان می‌بستند. هانت (۲۰۱۲) می‌نویسد: «شاید جویس یکی از همین نوع را در ذهن داشته، ولی آن‌ها به شکل قلک یا جعبه نبودند.»

«تلماکس، همتای استیون در اودیسه‌ی هومر، وقتی نزد نستور می‌رود، می‌بیند که مردم در جشن حضور او گوساله‌ای را برای قربانی کردن آماده می‌کنند، زیرا تلماکس پسر اودیسیوس است. در متن آمده که طلاساز به کنار میز می‌آید تا شاخ گوساله را زرنگار کند. ساورین هم سکه‌ای است از جنس طلا. در اودیسه این نیز آمده که ''نستور از طلا گذشت'' همان‌طور که دیسی از پول می‌گذرد و به استیون می‌دهد.» (دلینی، ۲۰۱۱)

پی‌نوشت شماره‌ی ۹۶ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۶۶. «سه دوازده منظور سه پوند و دوازده شیلینگ است. سه پوند را به‌صورت اسکناس داد و بقیه را پول خرد. حقوق استیون به پول امروز تقریباً بیست دلار آمریکاست.» (دلینی، ۲۰۱۱)

۶۷. استیون صدف‌ها را نماد زیبایی و قدرت می‌داند – چون آن‌ها نمادی از پول هم بودند – و هم‌زمان پول توی جیبش را آلوده می‌داند، زیرا نشان «زیاده‌خواهی و بدبختی» است. به گفته‌ی گیفرد، «در علم نشانه‌شناسی و نشانه‌های خانوادگی، صدف‌ها نماد زیبایی، نیکی و تدبیر و خرد خدا هستند؛ و صدف‌های ارغوانی، که به کار رنگ موی سلطنتی یونانیان می‌آمد، نماد خودمختاری و قدرت خدایان.» (۱۹۸۹: ۳۴)

۶۸. در اودیسه، تلماکس به پیشنهاد آتنا نزد نستور می‌رود تا از او پند و اندرز بگیرد و آن را به کار بندد، اما این پرس‌وجویی که استیون از آقای دیسی می‌کند، به هیچ وجه مثل اندرزجویی تلماکس نیست. هانت (۲۰۱۲) در این باره می‌نویسد: «اتفاقاً به‌عکس، این‌جا پیرمرد با اندرزهایی که استیون در پی دانستن‌شان نیست بیشتر او را آزار می‌دهد و استیون فکر می‌کند دوباره همان صحنه‌ی روز نخست تکرار می‌شود و پیرمرد از ''همان تدبیر'' بهره می‌گیرد.» استیون برای افراد صاحب‌مقام احترامی قائل نیست و این از ویژگی‌های خود جویس در روزگار جوانی‌اش بوده است. جویس از کمک بزرگ‌ترها استفاده می‌کرد، ولی حاضر نبود پندها و راه‌هایی را که به او نشان می‌دادند بپذیرد. المن دیدارِ جویس جوان با ویلیام باتلر ییتس معروف را این‌گونه شرح می‌دهد: «جویس جوان که هیچ کار خاصی در زندگی‌اش نکرده گستاخانه و نابجا از شاعر بزرگ می‌پرسد: ''چند سال داری؟'' ییتس جواب می‌دهد و جویس آهی می‌کشد و می‌گوید: ''حدس می‌زدم. خیلی دیر شما را ملاقات کرده‌ام. شما خیلی پیرید.''» (۱۹۸۲: پیش‌گفتار)

در فصل سه (پروتیوس) نیز درباره‌ی رابطه‌ای مشابه این رابطه می‌خوانیم. در آن‌جا کِوِن ایگن نقش نستور را بازی می‌کند و حتا با دیدن استیون می‌گوید «تو پسر پدرت هستی، از روی صدایت می‌فهمم.» که درست یادآور دیدار تلماکس با نستور است: «پدر تو؟ خب، باید بگویم که با دیدنت حیرت کردم: سخن‌گفتنت بیش از این نمی‌توانست مثل او باشد.» به گفته‌ی هانت (۲۰۱۲)، «رابطه‌ی استیون با ایگن گویا نزدیک‌تر و سازگارانه‌تر از رابطه‌ی او با دیسی است، اما از او هم هیچ‌چیز خاص و مفیدی نمی‌آموزد و پند نستورگونه‌ی ایگن را به تلاشش در پیوند دادن او به اهداف انقلاب ایرلند ربط می‌دهد: ''تا مرا به همدست‌ها پیوند دهد، جرم‌هایمان عامل مشترک است. تو پسر پدرت هستی. من آن صدا را می‌شناسم.'' باز هم استیون این اندرزهای پیرانه را نمی‌خواهد.» (هانت، ۲۰۱۲)

هانت (۲۰۱۲) در ادامه می‌نویسد: «جویس با همانند کردنِ فصل‌هایی از این داستان با داستان هومر، نمونه‌ای هجوآمیز و طنزآمیز از اودیسه‌ی هومر را می‌سازد. مثلاً روی دیوار دفتر دیسی، عکس‌هایی از اسب‌های برنده‌ی مسابقه‌های اسب‌دوانی دیده می‌شود که به‌گونه‌ای با نستور ارّابه‌ران همانند می‌شود. یا نستور بر سه نسل پیاپی فرمانروایی کرده و در یولسیز، آقای دیسی از این می‌گوید که سه نسل از قهرمانان مبارزه‌های ایرلند را دیده است. یا همین شباهت استیون به تلماکس و نیز مقابله‌ی استیون و نپذیرفتن پندی از پیرمردان به این تصور نیرو می‌بخشد که جویس اودیسه را به شکلی طنزآمیز ولی مدرن بازگو می‌کند. اما این نیز حقیقت دارد که نستور هومر نیز به تلماکس اطلاعات مفید نمی‌دهد. او را به این دلیل که فرزند اهل و شایسته‌ی اودیسیوس است می‌ستاید. برایش از داستان آگاممنون و کلی‌تِم‌نِسترا و غیره می‌گوید و حتا با او چند نفر همراه می‌فرستد، اما به‌رغم پیشنهاد آتنا پندی راهگشا به او نمی‌دهد. رمان یولسیز را چه نوع طنزگونه‌ی اودیسه بدانیم و چه متنی نو و وفادار به آن، در هر حال، دیدار استیون با دیسی در دفتر کار او

یکی از چند موردی است که نشان می‌دهد استیون پند آدم‌های بزرگ‌تر را بی‌فایده می‌یابد.»

۶۹. هانت در این باره می‌نویسد: «این‌ها برای استیون آرامش نمی‌آورد و به جای آن‌که برای گرفتن حقوقش خوشحال باشد، ناراحت است، زیرا احساس می‌کند دوباره در همان دام ناخوشایندی افتاده که پیش‌تر هم افتاده بود. در اتاق رئیسش نشسته و پول‌ها را طناب داری بر گردن خود تصور می‌کند.» (۲۰۱۲)

استیون در این تک‌گویی درونی‌اش به سه طناب دار که دور گردنش پیچیده می‌اندیشد. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۱)، «به سه طنابی که طناب بندگی او نیز هست و با خود فکر می‌کند اگر بخواهد می‌تواند هر سه را پاره کند: برج مارتلو؛ باک مالگن و هینز؛ تدریس در مدرسه. نزدیک به پایان رمان چهره... هم از سه طناب بندگی دیگر حرف می‌زند: خانواده و سرزمین پدری و کلیسا.»

هانت می‌نویسد: «این فصل با این جمله از بلیک شروع می‌شود: ''دارم صدای خراب شدنِ همه‌ی گردون را می‌شنوم، شیشه‌ی خردشده و دیوارهای سنگی که واژگون می‌شود، و زمان، آن آخرین زبانه‌ی خشم.'' یعنی نابودی مکان و زمان، و حالا هم در دفتر مدیر مدرسه‌اش نشسته و با بیانی به همان درشتی حقوقش را طناب داری بر گردنش می‌بیند.» (۲۰۱۲)

۷۰. به استیون اصرار می‌کند که پول‌هایش را این‌طوری این‌جا و آن‌جا نبرد چون ممکن است گم‌شان کند. سپس به او می‌گوید تو پس‌انداز نمی‌کنی. به گفته‌ی هانت، «البته این یکی را درست می‌گوید و اگر استیون صرفه‌جویی می‌کرد، زندگی بهتری داشت.» (۲۰۱۲)

«گویی جویس دارد تفاوت فرهنگی بزرگ میان دو مرد را نشان می‌دهد. دیسی که به او می‌گوید ''تو نمی‌دانی پول یعنی چه. پول یعنی قدرت''، ناخودآگاه رابطه‌ی میان پول و قدرت را، که نوادگان پروتستان‌های ایرلندی از آن برخوردارند، بیان می‌کند و مهم‌تر از آن، نشان می‌دهد که پروتستان‌های دنیا میان صرفه‌جویی و پولدار بودن رابطه‌ای مستقیم می‌بینند.» (همان‌جا)

«در این پاراگراف کوچک، یک نکوهش و یک مَثَل و یک نقل‌قول از شکسپیر داریم: ۱) نکوهش از زبان آقای دیسی است که چرا استیون پول‌هایش را پس‌انداز نمی‌کند. ۲) مثلی که آقای دیسی فقط بخش اولش را می‌گوید، در واقع این‌گونه است: ''جوان اگر می‌دانست که پیری چه می‌طلبد، بی‌درنگ به‌دست می‌آورد و پس‌انداز می‌کرد.'' چون این مثَل معروف است، فقط بخش اولش را می‌گوید و مطمئن است که استیون آن را می‌داند. ۳. نقل‌قول شکسپیر: ''چیزی توی کیفت مگذار به‌جز پول.''» (دلینی، ۲۰۱۱)

شرح دقیق عبارت شکسپیر در پی‌نوشت بعدی (شماره‌ی ۶۲) آمده است.

«خودِ جویس هم ولخرج بود و ولخرجی‌اش را این‌گونه توجیه می‌کرد: ''معلمم پدرم بود.'' در سال ۱۹۰۴ در نامه‌ای به نورا بارنکُل می‌نویسد: ''چطور می‌توانم به داشتن خانه دلبستگی داشته باشم؟ پدرم مردی از طبقه‌ی متوسط بود که با عادت ولخرجی‌اش همه‌چیز را آسان خراب کرد، و من این عادت را از او به ارث برده‌ام.''» (میسن و المن، ۱۹۸۹)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۱)، «جویس در جوانی بیشتر وقت‌ها گرسنه بود و از دوستان و آشنایانش پول قرض می‌گرفت و بعدها هم اگر پشتیبانی‌های خانم هریِت شا ویور نبود، شاید هرگز شاهکارهایش را خلق نمی‌کرد. ازرا پاوند جویس را به ویور معرفی کرد و ویور مدت‌ها از جویس حمایت مالی کرد، اما جویس تا مدت‌ها نمی‌دانست که چه کسی دارد از او حمایت می‌کند. هر سه ماه یک بار از طریق وکیلش ۵۰ پوند ـ که به پول امروز برابر با ۳۰۰۰ دلار است ـ برایش می‌فرستاد. تا مدت‌های مدید جویس در این فکر بود که پشت این داستان چه کسی پنهان است و حتا یک بار برای وکیل خانم ویور نامه‌ای فرستاد و در آن نوشت:

"اغلب از خود پرسیده‌ام که این آدم نیکوکار یا آدم‌های نیکوکار چه کس یا کسانی می‌توانند باشند و این همه محبت را من مدیون چه هستم، مدیون چه کیفیت یا ارزشی از نوشته‌هایم."»

«هریت ویور بعد از این نامه از پشت ماسکی که در پس آن پنهان شده بود بیرون آمد و از این‌که از طریق وکلا با جویس ارتباط برقرار کرده بود، به زبانی از او عذرخواهی کرد.» (همان‌جا) دلینی در ادامه می‌گوید: «اما آقای دیسی به هیچ‌وجه چنین حساسیتی ندارد و از استیون می‌خواهد که از پولش مراقبت کند.» (همان‌جا)

ریچارد المن (۱۹۸۲) در این باره می‌نویسد: «ویور زنی بود روشنفکر و از خواننده‌های آثار مارکس و کوشنده‌ی حقوق زنان و کارگران. در سال ۱۹۱۴، وقتی جویس نتوانست برای رمان چهره... ناشری پیدا کند، ویور آن را به‌صورت پاورقی در مجله‌ی *The Egoist* منتشر کرد. در واقع ویور این مجله را به همین دلیل بنیان گذاشت. پس از رمان چهره... انتشار یولسیز را به‌صورت پاورقی شروع کرد، ولی به دلیل اعتراض مشترکان مجله نسبت به مطالب آن، انتشار آن را به مجله‌ای دیگر سپرد. این رابطه و حمایت‌های مالی او هم‌چنان ادامه یافت تا *Finnegans Wake* چاپ شد. پس از آن، این رابطه به سردی گرایید، اما وقتی جویس از دنیا رفت، هزینه‌ی مراسم خاکسپاری‌اش را هم خانم هریت ویور پرداخت و نقش قیّم او را بازی کرد.»

۷۱. هانت (۲۰۱۲) در مورد جمله‌ای که دیسی از شکسپیر بازگو می‌کند چنین نوشته است: «دیسی نخست به استیون می‌گوید قدر پول را بدان و اگر بدانی پول چیست... سپس خودش عبارتی از شکسپیر را به زبان می‌آورد: "چیزی توی کیفت مگذار به‌جز پول." او متوجه نمی‌شود که استیون زمزمه می‌کند "ایاگو." این جمله از زبان ایاگو، شرّترین شخصیت نمایشنامه‌ی اتللوی شکسپیر، بیان می‌شود. اما هدف ایاگو به هیچ وجه صرفه‌جویی نیست و به‌تکرار به رودریگو اصرار می‌کند که همه‌ی زمین‌هایش را بفروشد و پولش را به ایاگو بدهد، در عوض او هم دسدِمونا را راضی می‌کند که با رودریگو باشد. ایاگو موجودی شیّاد و جامعه‌ستیز است و قصد دارد دارایی رودریگو را از چنگ او درآورد. بنابراین دیسی متوجه نیست که چه شخصیتی از نمایشنامه این جمله را می‌گوید. به عبارت دیگر، جویس به زبانی می‌گوید که اگر جمله یا جمله‌هایی از نوشته‌های شکسپیر را بازگو کنیم بی‌آن‌که کارهایش را خوانده باشیم، می‌توانیم به خطا برویم.»

هانت در پایان می‌نویسد: «دیسی می‌توانست به جای این اندرز، گفته‌ی معروف پولونیوس، پدر اوفلیا، به برادرش لُرِتز را بگوید: "نه قرض بگیر و نه قرض بده." اما در آن صورت خودش را پیرمردی احمق و ریاکار معرفی می‌کرد.» (همان‌جا)

۷۲. به گفته‌ی گیفرد، «نویسندگان بیشتر منابع مورد استفاده‌ی استیون (و جویس) برای کسب اطلاعات از زندگی شخصی شکسپیر مدعی‌اند که شکسپیر درآمد حرفه‌ای هنگفتی از سهامش در مرکز تئاتر گلوب و فروش نمایشنامه‌هایش به دست می‌آورد. در این منابع آمده که شکسپیر در آغاز قرن هفدهم املاک قابل توجهی در استرتفورد و حومه‌اش خریده است.» (۱۹۸۹: ۳۴)

۷۳. در این‌جا استیون یاد حرف هینز در فصل یک (تلماکس) می‌افتد که می‌گوید: «تاریخ مقصر است»، و به یاد این‌که نگاه سردِ همچو دریای هینز، که به «خلیج و استیون و حرف‌های او خیره می‌شود،» چندان هم خالی از مهر نیست و یا نفرتی در آن نیست. دوباره با واژه‌هایی دیگر تکرار می‌کند که نفرتی از من ندارد: «تاریخ مقصر است: به من و به حرف‌هایم (خیره می‌شود)، بی‌نفرت.» (م)

۷۴. «این جمله را ابتدا خشایارشاه گفت. بدین ترتیب به شکوه و عظمت امپراتور ایران می‌بالید. سپس کاپیتان جان اسمیت، سر والتر اسکات، فردریش فون شیلر و دنیل وبستر به گونه‌های مختلف گفتند، اما هیچ‌کدام ''سلت فرانسوی'' نبودند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۳۴)

۷۵. در این‌جا برخلاف شیوه‌ی زندگی دیسی که هیچ‌گاه یک سنت هم از کسی قرض نگرفته، استیون در فکرش نخست به‌طعنه به او آفرین می‌گوید و سپس به پول‌ها و چیزهایی که از این و آن وام گرفته فکر می‌کند. همه‌ی این اسم‌ها شخصیت‌های داستانیِ آثار خود جویس یا دوستان او در دنیای واقعی‌اند.

به گفته‌ی گیفرد، «کارن (با نام کنستانتین پی کارن) دوست بسیار قدیمی و حامی جویس بود » (۱۹۸۹: ۳۴) که گفته می‌شود الگوی گبریل کانروی است؛ شخصیت دوست‌داشتنی و مهربان داستان «مردگان» از مجموعه‌داستان دابلنی‌های جویس. (م)

۷۶. دلینی (۲۰۱۱) می‌گوید: «مک‌کن در دنیای واقعی فرنسِس شیهی اسکفینگتن نام داشت و کوشنده‌ای با افکار رادیکال و از دوستان جویس و آلیور گوگرتی بود. شیهی در تظاهراتی در روز عید پاکِ سال ۱۹۱۶ سعی کرد از غارت برخی غارتگران جلوگیری کند که در پی این تلاش خودش دستگیر و به دستور بوئن کُلتراست، افسر ارتش بریتانیا، بی‌رحمانه کشته شد و نامش به‌عنوان قربانی جنایت جنگی ثبت شد. اما کلتراست را به بهانه‌ی جنون تبرئه کردند. فرنسِس شیهی الگویی برای یکی از شخصیت‌های رمان چهره... با همین نام مک‌کن است.»

۷۷. «فرد راین، اقتصاددان و روزنامه‌نگار ایرلندی و سردبیر مجله‌ی روشنفکرانه‌ی دینا در دابلن بود و نسخه‌ای مفصل از داستانی از جویس را که بعد شد رمان چهره... در این مجله منتشر کرد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۳۵)

۷۸. «تمپل: شخصیتی که در رمان چهره... حضور دارد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۳۵)

۷۹. «راسل: جُرج ویلیام راسل، شخصیت معروفی در رنسانس ادبی ایرلند در پایان قرن نوزدهم است که به نویسنده‌های جوان بسیاری، از جمله جیمز جویس، کمک کرد تا آثارشان را چاپ کنند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۳۵)

۸۰. «کازنز یا جیمز اچ کازنز: المن رابطه‌ی او با جویس را ثبت می‌کند و می‌نویسد که کازنز شاعر بندتنبانی و معتقد به حکمت اشراق بود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۳۵)

۸۱. «باب رنالدز: هویت این شخص ناشناخته است، مگر این‌که بگوییم دبلیو بی رنالدز موسیقی‌دان بلفاستی است که به گفته‌ی المن برای برخی از اشعار جویس موسیقی ساخته است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۳۵)

۸۲. «کُهلر: بنا به بررسی‌های المن، تی جی کهلر از دوستان ادبی جویس در دابلن بود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۳۵)

۸۳. «خانم مک‌کرنن: بنا به بررسی‌های المن، زنی دابلنی بود که جویس در سال ۱۹۰۴ از او اتاقی اجاره کرده بود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۳۵)

۸۴. از روی نام‌هایی که ذکر شد متوجه می‌شویم که جویس فهرستی از اسامی دوستانی را که فکر می‌کند از نظر ادبی و مالی به آن‌ها بدهکار است، به ترتیب آورده است.

استیون سه پوند و دوازده شیلینگ دستمزد گرفته، که به نسبت وضع اقتصادی آن دوره پول خوبی است،

ولی وقتی وام‌هایش را جمع می‌زند، دستمزدش را در برابر آن ناچیز می‌یابد. هانت می‌نویسد: «بهترین چیزی که می‌شود برایش گفت این است که در ذهنش سیاهه‌ی دقیقی از شیوه‌ی زندگی خودویرانگرش دارد. برای جوان ۲۲ ساله‌ای چون استیون این مقدار قرض زیاد است و به جای آن‌که برای پرداخت آن برنامه‌ریزی کند، آن را پرداخت‌نشدنی می‌بیند تا با این دستاویز در طول روز برای نوشیدنی‌های خود و دوستانش خرج کند. در پایان داستان، یعنی کمتر از بیست ساعت دیگر که لیوپولد بلوم او را زیر بال خود می‌گیرد، یک‌سوم دستمزد ماهانه‌اش را خرج کرده است.» (۲۰۱۲)

به گفته‌ی هانت، «شاید دیسی از تاجران یهودی بیزار باشد، اما در این اثر درمی‌یابیم که از نظر پس‌انداز و سرمایه‌گذاری، او هم مثل سایر پروتستان‌ها با یهودیان هم‌رأی است و از همان شیوه پیروی می‌کند. برخلاف استیون، لیوپولد بلوم، دیگر شخصیت اصلی این اثر که از بخش دوم و فصل چهارم (کلیپسو) وارد داستان می‌شود، از پدر یهودی‌اش آموخته که نباید مثل بیشتر کاتولیک‌های دابلنی پولش را خرج الکل کند و بر این اساس سرمایه‌ی خوبی جمع کرده است. او معتقد است که فرهنگ کاتولیک‌ها آن‌ها را تشویق می‌کند که به مال دنیا اهمیت ندهند. پس از آن‌که در فصل دوازده (سایکلوپ‌ها) برای استیون تعریف می‌کند که یهودی‌ستیزان به او حمله کرده‌اند، از ارثیه‌ی نژادی‌اش دفاع می‌کند و می‌گوید: ''تاریخ... اگر بشنوی، تعجب نمی‌کنی؟ تاریخ به‌خوبی ثابت می‌کند که وقتی اسپانیا یهودی‌ها را بیرون انداخت نابود شد و انگلستان که آن‌ها را به کشورش راه داد کامیاب شد. چرا؟ چون به آن‌ها ذهنیت درستی القا شده است. آن‌ها واقع‌بین‌اند و این را ثابت کرده‌اند...''» (همان‌جا)

هانت معتقد است که «یکی از آثار معیاری که درباره‌ی این موضوع نوشته شده اخلاق پروتستان و روح سرمایه‌داری اثر ماکس وبر است که در سال ۱۹۰۴–۱۹۰۵ آن را نوشته است. وبر در این اثر بر آن است تا موفقیت اقتصادی کشورهای شمال اروپا و آمریکای در حال پیشرفت را شرح دهد: ''به آن‌ها ذهنیت درستی القا شده است...''» (همان‌جا) البته هانت این نظر را رد می‌کند و می‌نویسد: «در بی‌مسئولیتی یک فرد نسبت به پول عوامل زمینه‌ای بسیاری نقش دارد.» (همان‌جا)

۸۵. «در این اثر هشت بار به‌طور مستقیم به نام آرتر گریفث (۱۸۷۲–۱۹۲۲) اشاره می‌شود و در بیشتر موارد با نگاهی مثبت. درست همان زمانی که جویس در این رمان از گریفث سخن به میان می‌آورد، گریفث دارد جنبش سیاسی‌ای را که در سال ۱۹۰۷ به ''جنبش شین فِیْن'' معروف شد، سازمان‌دهی می‌کند. خود جویس هم برنامه‌ی سیاسی گریفث را تأیید می‌کند، گرچه با این دیدگاه انتقادی‌اش و نوشتن جمله‌ی «حرف‌های گنده‌ای که ما را ناراحت می‌کند» ظاهراً با آن‌ها کمی اختلاف پیدا می‌کند.» (هانت، ۲۰۱۲)

المن: «جویس روزنامه‌ی یونایتد آیریش‌من را بهترین روزنامه‌ی ایرلندی می‌دانست و از سیاست شین فِیْنی آرتر گریفث حمایت می‌کرد و ''افکار جدایی‌طلبانه‌ی'' گریفث درباره‌ی رهایی ایرلند از استعمار انگلیس را می‌پسندید. دلیل آن را در نامه‌ای برای برادرش این‌گونه شرح می‌دهد: ''ایرلندِ امروز را یا شین‌فِیْن یا امپریالیسم فتح خواهد کرد. اگر در برنامه‌های فرهنگی ایرلند بر زبان ایرلندی پافشاری نشود، فکر می‌کنم من هم خودم را ملی‌گرا می‌دانم.''» (۱۹۸۲)

هانت سپس می‌نویسد: «در ضمن، جویس در سال‌های جوانی‌اش درباره‌ی شعرهای ویلیام رونی، که گریفث آن‌ها را در روزنامه‌ی یونایتد آیریش‌من منتشر می‌کرد، نقدی منفی نوشته بود و از آن با عنوان ''حرف‌های گنده‌ای که ما را ناراحت می‌کند'' یاد کرده بود. گریفث از این نقد چنان برآشفته شد که برای تبلیغ کتاب منظوم میهن‌پرستانه‌ی نویسنده‌ی دیگری، از این جمله‌ی جویس به مسخره و طعنه استفاده کرد. البته آن یکی اثر را هم جویس نقد کرد.» (۲۰۱۴) گویی هرگز جویس از این نظرش پشیمان نشد و حتا

این جمله را در این فصل از یولسیز از زبان استیون نیز تکرار کرد. هانت می‌نویسد: «در سال ۱۹۲۲، پس از نوشتن پیمان انگلو ـ ایرلند، که به ایرلند نیمه‌استقلالی می‌داد، گریفث به‌عنوان نخستین رئیس جمهور ایرلند انتخاب شد و درست هم‌زمان با آن، به‌طور اتفاقی، یولسیز نیز منتشر شد.» (همان‌جا) به گفته‌ی المن، «این هم‌زمانیِ اتفاقی برای جویس خوشایند بود.» (۱۹۸۲: ۳۳۵)

۸۶. «اَلبرت ادوارد، پسر ملکه ویکتوریا و جانشین او در دهه‌ی اول قرن بیستم، به ادوارد هفتم معروف بود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۳۵)

هانت درباره‌ی این عکس می‌نویسد: «در این‌جا مشخص نیست که تصویر هیکلیِ اَلبرت ادوارد عکس است یا نقاشی‌ای از او، ولی به احتمال زیاد عکس است، زیرا در آن زمان، از اعضای خانواده‌ی سلطنت با این فرم لباس‌های اسکاتلندی عکس‌های زیادی می‌گرفتند. ادوارد به خوردن، نوشیدن، سیگار، قمار و زن بسیار علاقه‌مند بود و هیکل غول‌آسایی داشت. او به پرورش اسب هم علاقه‌ی بسیار داشت و به همین دلیل، عکس اسب‌ها روی دیوار دفتر کار دیسی در کنار عکس او گذاشته شده است.» (۲۰۱۶)

۸۷. به گفته‌ی دلینی، «در این‌جا دیسی خودش را از نگاه استیون با کلمه‌ی Tory (محافظه‌کار) وصف می‌کند. این واژه در ایرلند به کسانی گفته می‌شود که هوادار سلطنت‌اند و خواهان سلطه‌ی حکومت سلطنتی بریتانیا بر ایرلند و هم‌چنین دارای افکار محافظه‌کارانه.» (۲۰۱۱)

به گفته‌ی هانت، «دیسی گمان می‌کند که او صلاحیت حرف زدن درباره‌ی تاریخ ایرلند را دارد، زیرا از زمان اُکانل سه نسل را دیده است. در این‌جا باری دیگر به اودیسه‌ی هومر اشاره می‌شود. وقتی در سرود سوم اودیسه، تلماکس نزد پیر خردمند، نستور، می‌رود تا به او پندی بدهد صدای تلماکس هومر را می‌شنویم که به نستور می‌گوید: ''گویا نستور چیز دیگری هم / می‌تواند به ما بگوید... / می‌گویند فرمانروایی‌اش به بیش از سه نسل برمی‌گردد / چنین طولانی، چنین پیر، ظاهراً مرگ نمی‌تواند به او آسیبی برساند.'' اما ادعای ضمنی دیسی که او هم راه مردان را می‌داند با شبیه نبودنش به دَنیِل اُکانل (۱۷۷۵-۱۸۴۷)، رهبر بزرگ استقلال ایرلند و حامی حقوق یهودیان، ارزشش را از دست می‌دهد. اُکانل برای چیزهایی بسیار متفاوت با اهداف دیسی مبارزه کرد. در نیمه‌ی اول قرن نوزده، اُکانل از پیشگامان مقاومت بی‌خشونت در برابر حکومت بریتانیا بود و به همین دلیل به رهبر آزادی‌بخش مشهور شد. برای حقوق کاتولیک‌های ایرلند مبارزه کرد تا بتوانند به پارلمان بریتانیا در وست‌مینستر راه یابند. این مبارزه در سال ۱۸۲۹ به موفقیت رسید. او هم‌چنین، در دهه‌ی ۱۸۴۰، برای لغو قانون یکپارچگی دو کشور بریتانیا و ایرلند و جایگزینی آن با قانون دو کشور مستقل بریتانیا و ایرلند زیر لوای پادشاهی بریتانیا مبارزه کرد و همه را علیه این قانون شوراند، اما به موفقیت نرسید. در سال‌های ۴۳-۱۸۴۱ چندین گردهمایی بسیار بزرگ برگزار کرد که به همین دلیل او را دستگیر و محاکمه کردند و به جرم آشوبگری، به او حکم یک سال زندان دادند. فعالیت‌های سیاسی او نه فقط به‌خاطر از دست دادن سلامتی‌اش که به دنبال دودستگی‌ای که در حزبش پیش آمد به پایان رسید.» (۲۰۱۷)

«یکی دیگر از اهداف مبارزاتی اُکانل این بود که کاتولیک‌های ایرلند بتوانند آزادانه مراسم مذهبی خودشان را اجرا کنند بی‌آن‌که مجرم شناخته شوند.» (دلینی، ۲۰۱۱)

به گفته‌ی هانت، «در این فصل بارها و به گونه‌های متفاوت این ادعا رد می‌شود که دیسی پیر، مثل نستور، به استیون ''تاریخ را بگوید نه دروغ را'' و استیون هم برخلاف تلماکس از دیسی پندی نمی‌خواهد. به‌عکس، این پیرمرد در تمام مدتی که استیون در دفتر اوست، با پندهایش او را سرکوب می‌کند و استیون

هم کنایه‌آمیز با خود می‌اندیشد: ''همان تدبیر.''» (۲۰۱۷)

«هیچ گواهی در دست نیست تا نشان دهد که جویس از مبارزه‌ی اُکانل برای احقاق حقوق مدنی یهودیان در کنار مبارزه برای گرفتن حقوق مدنی کاتولیک‌ها آگاه بوده است یا نه.» (همان‌جا) درباره‌ی اُکانل پی‌نوشت شماره‌ی ۲۶۷ و ۲۹۹ از فصل شش (هیْدیز) را بخوانید.

۸۸. بسیاری مدعی‌اند که حادثه‌ای که در سال‌های ۱۸۴۸ تا ۱۸۵۲ رخ داد، در اصل خشکسالی نبود، چون در این سال‌ها مواد غذایی در ایرلند به‌وفور تولید می‌شد، بلکه پیامد سیاست نسل‌کشی دولت حاکم بود. هانت در این باره می‌نویسد: «این ادعا قابل بحث است، اما نمی‌شود انکار کرد که مرگ بیش از یک میلیون انسان و آواره شدن بیش از یک میلیون نفر دیگر از مردمی که مجبور شدند سرزمین مادری‌شان را ترک کنند و به آمریکا بروند (آن هم از جمعیتی هشت‌میلیون‌نفره) پیامد آفت قارچ سیب‌زمینی نبود. این حادثه‌ی دردناک پیامد نظام بیرحمانه و سرکوبگر ارباب – رعیتی‌ای بود که کاتولیک‌های حومه‌نشین را وادار کرد رعیت شوند و سپس آن‌ها را چنان بی‌رحمانه به فلاکت کشاند که در آن سال‌ها میلیون‌ها نفر از مردم تنها چیزی که برای خوردن داشتند سیب‌زمینی بود، در حالی‌که میوه‌ها و محصولات خوب این کشورِ حاصلخیز (ذرت، گندم، گوشت گاو و خوک) به انگلستان صادر می‌شد. سیاست دولت بریتانیا برای مدتی طولانی این بود که صادرات فراورده‌های صنعتی ایرلند را منع کند، در عین حال صادرات گندم و دام و رمه را رونق بخشید تا از این راه شکم انگلیسی‌ها را سیر کند. شمار بزرگی از کشاورزها هیچ پولی در نمی‌آوردند و فقط سیب‌زمینی‌هایی را می‌خوردند که خودشان می‌توانستند توی زمین‌های کوچک‌شان بکارند.» (۲۰۱۲)

«هم‌چنین کسی نمی‌تواند ادعا کند که در آن سال‌ها خرابی محصولات کشاورزی قابل پیش‌بینی یا قابل اصلاح نبوده است. در خشکسالی ۱۷۸۲-۱۷۸۳، دولت ایرلند هنگام اعتراضِ بازرگان‌ها، بندرها را به روی صادرکنندگان کالاها بست. قیمت مواد غذایی سقوط کرد و مردم از گرسنگی نجات یافتند. اما در خشکسالی‌ای که در سال ۱۸۴۵ شروع شد، دولت وست‌مینستر (انگلستان) بندرها را برای صادرات باز گذاشت و همه‌ی مواد غذایی ایرلند به انگلستان صادر شد و مردم ایرلند از گرسنگی مردند.» (همان‌جا)

هانت در پایان می‌نویسد: «اما در همین دوره از خشکسالی، دولت بلژیک بندرهایش را به روی صادرات بست و به روی واردات باز گذاشت و این‌گونه با بلای گرسنگی مقابله کرد. دَنیِل اُکانل با توجه به این اتفاق گفته است: ''اگر ایرلند دولت خودمختار داشت، این اتفاق برایش نمی‌افتاد.''» (همان‌جا)

گیفرد می‌نویسد: «دوره‌ی خشکسالی برای زمین‌دارهای پروتستان نیز دوره‌ی خوبی نبود و خیلی از آن‌ها سعی کردند به کشاورزان‌شان کمک کنند، ولی در این روند نابود شدند. او می‌نویسد این حادثه بارها به‌عنوان ''بدترین حادثه‌ی اروپا در زمان صلح'' وصف شده است.» (۱۹۸۹: ۳۵)

علامت tilde پیش از عدد ۴۶ نشانه‌ی تقریب است.

۸۹. به گفته‌ی گیفرد، «قانون یکپارچگی سال ۱۸۰۰ پارلمان ایرلند را منحل کرد و با پارلمان انگلستان یکپارچه‌اش کرد. برای انحلال پارلمان ایرلند لازم بود که اعضای آن علیه خود رأی بدهند و آن‌ها را با پرداخت رشوه و تقلب قابل توجه به این کار تشویق کردند.» (۱۹۸۹: ۳۵)

۹۰. به گفته‌ی هانت، «orange lodges (انجمن اُرانژها) انجمن‌های اخوت پروتستان بودند که در سال‌های آغازین دهه‌ی ۱۷۹۰ در استان مورد علاقه‌ی دیسی، استان آلستر (در شمال ایرلند)، تشکیل شد تا برای ویلیام اُرانژ مراسم جشن و یادبود برگزار کنند، با رفتارهای خشونت‌آمیزشان کاتولیک‌ها را بترسانند و

هم‌چنین ادامه‌ی بی‌چون‌وچرای حکومت پروتستان‌های بریتانیایی در ایرلند را ممکن سازند. این جمله که آن‌ها ''شورش و فعالیت کردند تا یکپارچگی (دو کشور) را از بین ببرند'' بسیار گمراه‌کننده است. همان‌طور که در پی‌نوشت شماره‌ی ۶۰ گفته شد، در واقع دَنیِل اُکانل برای این منظور مبارزه کرد، نه اُرانژها.» (۲۰۱۲)

هانت هم‌چنین معتقد است که «نمونه‌ی آمریکایی اُرانژها گروه کوکلاکس کلان است. نیروهای مسلح اُرانژ بی‌برنامه و ترتیب مشخص به خانه‌های کاتولیک‌ها حمله می‌کردند، آن‌ها را می‌کشتند، ویلاها را نابود می‌کردند، به کلیساها حمله می‌بردند و با این کارها قدرت‌شان را بیشتر به نمایش می‌گذاشتند. در واقع تصویر ملی‌گرایانه‌ای که دیسی از اُرانژها ارائه می‌دهد کاملاً وارونه است.» (همان‌جا)

«جویس خوب می‌تواند نسبت به اسقف‌های کلیسای کاتولیکش نامهربان باشد، اما اجازه نمی‌دهد این پروتستان ستیزگر (دیسی) چنین کاری بکند، مگر این‌که (در گفته‌های او) بخشی از تاریخ را تحریف کند.» (همان‌جا)

به گفته‌ی گیفرد، «اسقف‌های کاتولیک ایرلند در کارزار اولیه‌ی اُکانل برای آزادی کاتولیک‌ها، با انرژی تمام از او پشتیبانی کردند، ولی برای قانون لغو یکپارچگی چندان فعالیت نکردند. از سوی دیگر، این جمله هم که اسقف‌های کاتولیک ''او را به عوام‌فریب محکوم کردند'' کاملاً غلط است.» (۱۹۸۹: ۳۵)

۹۱. هانت درباره‌ی فنیان‌ها می‌نویسد: «آن‌ها ایرلندی‌های انقلابی دهه‌ی ۱۸۶۰ بودند که هدف‌شان رسیدن به کسب استقلال کامل از بریتانیای کبیر بود. اما در این مبارزه با شکست روبه‌رو شدند و بریتانیایی‌ها و سیاستمداران انگلیسی – ایرلندی تا دهه‌ها این اسم را مثل چماق بر سر هر ملی‌گرای ناراضی می‌کوبیدند، همان‌طور که این‌جا دیسی بر سر استیون می‌زند.» (۲۰۱۳)

«پس از دو بلای دهه‌ی ۱۸۴۰ (قحطی بزرگ و فروپاشی جنبش لغو قانون یکپارچگی دو کشور)، ملی‌گرایان ایرلندی به شورش مسلحانه روی آوردند. جان اُماهونی و جیمز استیونز به‌عنوان رهبران جنبش فنیان‌ها به پا خاستند. اما پس از شکست شورشیان، هر دو به پاریس گریختند. سرانجام جان اُماهونی به نیویورک کوچ کرد و در آن‌جا سازمان جمهوری‌خواهان ایرلند را تشکیل داد و استیونز به ایرلند بازگشت و انجمن انقلابی اخوت ایرلند را بنا نهاد. بسیاری از فنیان‌های سابق به او پیوستند و شورش فنیان‌ها را برنامه‌ریزی کردند، سربازان ایرلندی ـ آمریکایی را که از جنگ‌های مدنی آمریکا مرخص شده بودند و نیز سربازان ایرلندی ارتش بریتانیا را که از اجرای فرمان مافوق خود سرپیچی کرده بودند به کار گماشتند و بسیاری از دژهای نظامی دور دابلن را اشغال کردند. اما جاسوسان بریتانیایی به درون سازمان نفوذ کردند و آن‌ها را لو دادند. در سال ۱۸۶۵، بسیاری از رهبران‌شان را دستگیر کردند. دو سال بعد، وقتی دوباره سربرآوردند، به دلیل برنامه‌ریزی ضعیف باز سرکوب شدند و رهبران این گروه نیز دستگیر شدند. گروه کوچکی از فنیان‌ها طی دو تلاش مهم به زندان‌های منچستر و زندان کلرکن‌ول لندن حمله کردند تا رهبران‌شان را آزاد کنند، ولی این تلاش‌ها نیز به شکست انجامید و یک نگهبان و دوازده نفر دیگر کشته و صدها نفر زخمی شدند. چهار نفر از رهبران فنیان‌ها نیز به‌خاطر نقشی که در این دو حمله داشتند اعدام شدند.» (همان‌جا)

به گفته‌ی گیفرد، «واژه‌ی فنیان‌ها، که آقای دیسی به کار می‌برد، اصطلاحی عامیانه است برای جمهوری‌خواهان رادیکالی که هوادار پایان فوری حکومت انگلستان بر ایرلند بودند و خواهان دولت مستقل ایرلند با آزادی‌های مدنی و مذهبی.» (۱۹۸۹: ۳۵)

۹۲. گیفرد می‌نویسد: «این عبارتی است که پروتستان‌های ایرلند هنگام نوشیدن به جای عبارت

''به‌سلامتی'' می‌گویند.» (۱۹۸۹: ۳۵)

به گفته‌ی هانت، «استیون به یاد می‌آورد که پروتستان‌ها نوشیدنی‌شان را به سلامتی نجات‌دهنده‌شان، ویلیام، شاهزاده‌ی اُرانژ، می‌نوشیدند. اُرانژ در نبرد بوین (۱۶۹۰) شاه جیمزِ کاتولیک را شکست داده بود.» (۲۰۱۲) سپس می‌نویسد: «جمله‌هایی که برای ''به‌سلامتی'' ادا می‌شوند بسیارند و یکی از آن‌ها همین جمله‌ای است که پروتستان‌ها به یاد ویلیام می‌گویند: ''به سلامتی یاد پرافتخار، مقدس و جاودانه‌ی پادشاه نیک و بزرگ، ویلیام سوم، شاهزاده‌ی اُرانژ که ما را از شر رندی و رندان، بردگی و بردگان، نابکاری و نابکاران، پاپ‌ها و پاپ‌بازی‌ها، پول برنجی و کفش‌های چوبی نجات داد. هر کس این ادای به‌سلامتی را انکار کند، باشد که نکوهیده گردد و چپانده و فشرده در دهانه‌ی توپ بزرگ آتلون و توپ به شکم پاپ شلیک شود و پاپ به شکم اهریمن و اهریمن به جهنم و در قفل شود و کلیدش در جیب مرد اُرانژ.... باشد که همواره پسرک پروتستانی‌ای باشد که به ماتحت کاتولیکی لگد بزند، این هم باد معده‌ای برای اسقفِ کُرک.''» (همان‌جا)

این‌جا «ذهن استیون به موضوع دیگری می‌رود و به یاد کشتار دسته‌جمعی‌ای می‌افتد که در سال ۱۷۹۵، در دوره‌ی اتحاد اخوت پروتستان‌ها، در شهر آرما در شمال ایرلند اتفاق افتاد. مردان اُرانژ اردویی برای نابودی کاتولیک‌ها تشکیل دادند و بر آن شدند تا کاتولیک‌ها را از این شهر بیرون کنند و شهر را از آن‌ها پاک کنند. به این منظور به در خانه‌هایشان کاغذهایی با این مضمون چسباندند: ''یا به جهنم بروید یا به کوناخت'' (استانی در غرب ایرلند) و اگر خانه را تا آن تاریخ خالی نمی‌کردند، آن را آتش می‌زدند. از این رو، کاتولیک‌ها سازمان مقاومتی به نام ''مدافعان'' تشکیل دادند. وقتی در ۲۱ سپتامبر گروهی از مدافعان بی‌سلاح در قرارگاه دایموند جمع شدند، به دست پروتستان‌های تا بن دندان مسلح مثله شدند. مقاومت سازمان‌یافته پروتستان‌ها را جایز شمرد که این کشتار را پیروزی پرافتخار بر جنایتکاران و اوباش خطرناک بدانند: در نظام سنتی اورانژ آن را به‌عنوان نبرد دایموند گرامی می‌داشتند.» (هانت، ۲۰۱۲)

۹۳. پی‌نوشت قبلی (شماره‌ی ۹۲ از همین فصل) را بخوانید. ولدان تورنتِن می‌نویسد: «عبارت ''آرمای باشکوه'' اصطلاحی است که به گذشته‌ی بسیار دور برمی‌گردد و از سفرنامه‌ی پرینس آلفرد — با ترجمه‌ی منگن — به ایرلند آمده است.» (۱۹۶۸: ۳۴)

جیمز کلارنس منگن، شاعر ایرلندی قرن نوزدهم، این سفرنامه را ترجمه کرده است: «.../ من هم‌چنین یافتم در آرمای باشکوه / آمیزه‌ای از فروتنی، دوراندیشی و خرد...»

«جویس در این‌جا که از جسدهای کاتولیک‌های هوادار پاپ یا پاپی‌ها می‌نویسد، از واژه‌ای استفاده می‌کند که پروتستان‌ها برای کاتولیک‌ها به کار می‌بردند و تا همین امروز هم معنای تحقیرآمیز دارد: Pa-pishes.» (هانت، ۲۰۱۶)

هانت معتقد است که استیون در این‌جا «به دویست سال پیش از کشتار شهر آرما (در دابلن) فکر می‌کند: به دوره‌ی ملکه الیزابت اول، زمانی که از کشاورزی بهره بردند تا به مردم ایرلند و زمین‌های آن چیره شوند. در این زمان، پیمان زمین‌داران بین پروتستان‌های تازه به دوران رسیده و دربار انگلیس بسته شد.» (۲۰۱۲)

«در قرن دوازدهم، دوره‌ی هنری دوم، انگلو — نورمن‌ها به ایرلند حمله کردند و زمین‌های ایرلند را گرفتند. اما طی قرن‌ها با مردم بومی درآمیختند و وفاداری‌شان به سلطنت بریتانیا را از دست دادند، به مذهب کاتولیک گرویدند و حتا زبان گِیْلیک را آموختند و در برخی مناطق، زمین‌ها به بزرگان گِیْلیک‌زبان

برگشت. پارلمان ایرلند در زمان هنری هشتم، پادشاهی او را پذیرفت، اما شورشگران پی‌درپی علیه ملکه مری اول و الیزابت اول شورش می‌کردند.» (همان‌جا)

۹۴. به گفته‌ی هانت، «دولت انگلستان برای حل این مشکل، انگلیسی‌ها را به ایرلند فرستاد و زمین‌های کاتولیک‌ها را به‌زور از آن‌ها گرفت و به انگلیسی‌ها داد. این موج دوم، مذهب پروتستان و زبان انگلیسی و وفاداری به ملکه‌ی انگلیس را با خود آورد.» (همان‌جا)

در این‌جا جویس برای مستعمره‌نشین‌ها از واژه‌ی planters استفاده کرده که در زبان انگلیسی به‌معنای کشاورز است ولی براساس فرهنگ لغت آکسفورد، در زبان و تاریخ ایرلند، به انگلیسی یا اسکاتلندی‌هایی گفته می‌شود که در قرن هفدهم، پس از مصادره‌ی زمین‌های ایرلند، در این کشور اسکان داده شده‌اند. (م)

گیفرد در این باره می‌گوید: «هر کشاورزی که قطعه‌زمینی می‌گرفت، نه‌تنها باید پیمان استعماری زمین‌داران را امضا می‌کرد که باید وفاداری‌اش به ملکه‌ی انگلیس را ثابت می‌کرد و دولت انگلیس را به‌عنوان دولت و رئیس کلیسایش می‌پذیرفت.» (۱۹۸۹: ۳۶)

«مستعمره‌نشین‌ها و زمین‌دارانِ ایرلند انگلیسی و اسکاتلندی بودند.» (دلینی، ۲۰۱۱)

۹۵. «در شمال ایرلند رنگ‌ها نمادهای سیاست و مذهب‌اند. ''شمال سیاه'' اصطلاحی است که برای پروتستان‌های منطقه به کار برده می‌شود و ''آبی واقعی'' یادآور مهاجران اسکاتلندی در قرن هفدهم است. از سوی دیگر، انجمن برادران پروتستان را انجمن سیاه پادشاهی می‌نامیدند که دو سال پس از سازمان اُرانژ (نارنجی) تشکیل شد.» (هانت، ۲۰۱۲)

«''آبی واقعی'' صفتی است که به پرزبیتاری‌های اسکاتلند (در قرن هفدهم) اطلاق می‌شد، زیرا آن‌ها در زمان جنگ‌های داخلی انگلستان، در مخالفت با انگلستانِ قرمز، رنگ آبی را برگزیدند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۳۶)

هانت هم‌چنین دریافته که «علاوه بر رنگ‌های سیاه و آبی و نارنجی، پروتستان‌های آلستر (که دیسی یکی از آن‌هاست) رنگ بنفش را برای خود برگزیدند، زیرا ستاره‌ی بنفش نماد نیروهای نظامی ویلیامی بود.» (۲۰۱۲)

گیفرد معتقد است که «استیون به چکیده‌ای از یک حادثه در تاریخ ایرلند فکر می‌کند. در دهه‌ی ۱۷۹۰ پروتستان‌های مرتجع ایرلند شمالی (شمال سیاه) به منظور بیرون راندن کاتولیک‌ها از آرما، یکی از مناطق شمالی، آن‌ها را سازمان‌یافته مورد اذیت و آزار قرار می‌دادند. اما کاتولیک‌های اجاره‌نشین مقاومتی را سازمان دادند به نام دفاع‌کنندگان.» (۱۹۸۹: ۳۶) سپس در سال ۱۷۹۵ آن اتفاقی افتاد که شرح آن در پی‌نوشت شماره‌ی ۹۲ آمده است.

۹۶. «در سال ۱۷۹۸، سه سال پس از نسل‌کشی آرما، پروتستان‌ها برنامه‌ریزی کردند تا روزی با شورشیان کاتولیک مقابله کنند. این شورشیان اغلب کشاورز بودند و فقیرتر از آن‌که بتوانند مثل بریتانیایی‌ها و انگلو-ایرلندی‌های طبقه‌ی حاکم بر سرشان کلاه‌گیس‌های پودرزده بگذارند. به همین دلیل موی سرشان را از ته می‌تراشیدند.» (دلینی، ۲۰۱۱)

هانت در این باره می‌نویسد: «Croppies lie down یا ''گیس‌بریده‌ها دراز بکشید'' آهنگی ضدکاتولیکی از اُرانژها بود که علیه این شورشیان سرتراشیده (گیس‌بریده) می‌خواندند. در این آهنگ،

شورشیان کاتولیک خائن‌های ترسو وصف می‌شوند که به‌خاطر شکست‌شان از وفاداران به امپراتور انگلستان مسخره‌وار شادی می‌کنند.» (۲۰۱۲) منظور از دراز بکشید، تسلیم شدن در برابر وفاداران به انگلستان است، در حالی‌که آن‌ها قهرمانان ملی ایرلندند.

گیفرد معتقد است که «کلمه‌ی گیس‌بریده نخست به شورشیان سرتراشیده‌ی وکس‌فوردی (۱۷۹۸) اطلاق می‌شد و سپس نامی شد برای هر شورشی ایرلندی. این کلمه ترجیع‌بندی از چندین شعر (از جمله اشعار اُرانژها) است که عنوان یکی از آن‌ها این است: وقتی پدی‌های ارین.» (۱۹۸۹: ۳۶)

«پدی واژه‌ی زننده‌ای است که به ایرلندی اطلاق می‌شود و ارین هم کلمه‌ای قدیمی است به‌معنای ایرلند. بخشی از این شعر این‌گونه است: ''وقتی پدی‌های ارین به هر دست سرنیزه‌ای می‌گیرند / و عاقلانه اصلاحاتی را برای اراضی هماهنگ می‌کنند / ... / اما دراز، دراز، گیس‌بریده‌ها دراز بکشید''» (همان‌جا)

۹۷. «داده‌های دیسی باز هم تحریف‌شده است. با گشاده‌دستی می‌گوید: ''ما همه ایرلندی‌ایم.'' در واقع سِر جان بلک‌وود در قرن هجدهم عضو مجلس ایرلند بود و با قانون اتحاد و یکپارچگی دو کشور انگلستان و ایرلند مخالف بود.» (هانت، ۲۰۱۲)

دلینی (۲۰۱۱) در این باره می‌نویسد: «موضع همه‌ی اعضای پارلمان نسبت به اتحاد دو کشور بر همه آشکار بود و تا سال‌ها یا چماقی بود علیه‌شان یا عامل تحسین‌شان. موضع بلک‌وود موضعی خصمانه نسبت به اتحاد و یکپارچگی بود. اما چرا جویس برعکسِ آن را از زبان دیسی می‌گوید؟ بی‌شک جویس از موضع بلک‌وود آگاه بوده است و به نظر من این وارونه‌سازی می‌تواند سه دلیل داشته باشد: ۱) نشان دهد که حرف‌های دیسی، معلم مدرسه نادرست است که از نظرگاه رمانی شخصیت جالبی می‌سازد. ۲) شاید بلک‌وود در واقع مخالف رأی دادن به قانون اتحاد بوده ولی موقع رأی دادن تحت فشار قرار گرفته و سرانجام رأی داده است، که این نشان می‌دهد جویس با تحقیق به این واقعیت دست یازیده و اطلاع بیشتری از بقیه دارد. ۳) جویس می‌خواهد بگوید که همه‌ی این ماجراها چقدر گیج‌کننده است و هیچ‌کس به‌طور دقیق از تاریخ سیاسی آگاه نیست.»

در سال ۱۹۱۲، هنری بلک‌وود پرایس در نامه‌ای که برای جویس فرستاد این اطلاعات را برای او نوشت. گیفرد می‌نویسد: گرچه «به سِر جان به‌عنوان رشوه پیشنهاد اعطای مقام اشرافی می‌دهند، او از مخالفت با این قانون دست برنمی‌دارد، ولی پسرش سِر جیمز بلک‌وود به نفع قانون رأی می‌دهد و در ازای آن عنوان بارون می‌گیرد.» (۱۹۸۹: ۳۶)

«هنری بلک‌وود پرایس در این نامه به جویس می‌نویسد: ''حواست باشد که سِر جان چکمه‌های ساق‌بلندش را پوشید و از آردز دان تا دابلن با اسب تاخت تا علیه این قانون رأی بدهد''.» (المن، ۱۹۸۲: ۳۲۶-۲۷)

۹۸. به گفته‌ی دلینی که خود ایرلندی است: «همه‌ی ایرلندی‌ها تصور می‌کنند از فرزندان و نوادگان شاهان‌اند.» و به گفته‌ی گیفرد، «جمله‌ی ''همه‌ی ایرلندی‌ها پسران شاهان‌اند'' اصطلاحی است (برگرفته از شاهان باستانی ایرلند). یهودیان هم اصطلاح مشابهی دارند.» (۱۹۸۹: ۳۷)

۹۹. به گفته‌ی هانت، «گویی شعار سِر جان بلک‌وود همین بوده: Per vias rectas یعنی از ''راه‌ها یا مسیرهای درست'' و خود به آن وفادار می‌ماند، اما پسرش به راه نادرست می‌رود و دیسی این را نیز تحریف می‌کند.» (۲۰۱۸)

۱۰۰. به گفته‌ی گیفرد، آردز در دان «شبه‌جزیره‌ای اهرم‌مانند در دریای ایرلند در منطقه‌ی دان است،

هشتاد مایلی شمال از شمال شرقیِ دابلن.» (۱۹۸۹: ۳۷)

۱۰۱. «راه سنگلاخ دابلن» به گفته‌ی هانت، «قصیده‌ای است که در قرن نوزدهم سروده شده است. این قصیده درباره‌ی پسر تهیدستی از کوناخت است که از راه مولینگار به دابلن سفر می‌کند. در دابلن جیبش را می‌زنند. تصمیم می‌گیرد برگردد. پنهانی سوار کشتی می‌شود و به‌اجبار در کنار خوک‌ها می‌خوابد، اما کشتی به لیورپول می‌رود. در آن‌جا هم مردم به‌خاطر ظاهر ایرلندی‌اش سربه‌سرش می‌گذارند. از کوره درمی‌رود و با آن‌ها درگیر می‌شود. سرانجام به کمک چند پسر از گالویِ ایرلند از دست لیورپولی‌ها نجات می‌یابد.» (۲۰۱۲)

دلینی (۲۰۱۱) می‌گوید: «گویی استیون با زمزمه‌ی این شعر در ذهنش به‌نوعی می‌گوید که حرف‌های دیسی بی‌اساس است.»

۱۰۲. «استیون در ذهنش سِر جان بلک‌وود را تجسم می‌کند که با چکمه‌های ساق‌بلند براق، سوار بر اسب، به سوی دابلن می‌رود و مردمی که به او رأی داده‌اند به قصد بدرقه‌ی او از خانه‌هایشان بیرون آمده‌اند و برایش روزی خوب و خوش آرزو می‌کنند. روز خوش در ایرلند روزی است ابری با نم‌نم بارانی که همه‌چیز را در مه فرو می‌برد. به همین دلیل از اصطلاح روزی ملایم (Soft day) به‌معنای روز خوب استفاده می‌کنند.» (هانت، ۲۰۱۲) به گفته‌ی گیفرد، «روزی ملایم سلام و تعارف معمول ایرلندی‌هاست.» (۱۹۸۹: ۳۷)

۱۰۳. دیسی دارد نامه را پاکنویس می‌کند و گاهی عبارت یا جمله‌ای از آن را به صدای بلند می‌خواند (جمله‌های ایتالیک) و از استیون عذرخواهی می‌کند و می‌خواهد کمی صبر کند.

۱۰۴. در چند پاراگراف پیشتر دیدیم که دیسی روبه‌روی عکس اَلبرت ادوارد، ادوارد هفتم و شاهزاده‌ی ولز می‌ایستد. به گفته‌ی گیفرد، «ادوارد هفتم از دوستداران پروپاقرص اسب بود. استیون هم مثل تلماکس در حضور نستور، ارباب ارابه‌ران و شاه بندر پیلوس، است.» (۱۹۸۹: ۳۷)

حالا استیون هم در اتاق دیسی روبه‌روی ادوارد هفتم می‌نشیند. به همین دلیل می‌گوید «در پیشگاه شاهزاده نشست.»

۱۰۵. استیون در پیشگاه او می‌نشیند و قاب‌عکس‌های روی دیوارها را بررسی می‌کند. سه اسب را نام می‌برد: «ریپالس، اسب هنری ویزفورد، مارکیِ هیستینگز، که سال ۱۸۶۶ در مسابقه‌ای در نیومارکت انگلستان برنده می‌شود؛ شات‌اور، که از سال ۱۸۸۲ در پنج مسابقه‌ی پی‌درپی پیروز می‌شود؛ و سیلون که جایزه‌ی مسابقه‌ی پاریس را در سال ۱۸۶۶ به دست می‌آورد. دلینی: چرا جویس این سال‌ها را انتخاب کرده است؟ گویا انتخاب این سال‌ها، از میان این‌همه سال و این‌همه اسبِ برنده، به‌عمد بوده است، زیرا سال ۸۲ تولد خود جویس (استیون) است و ۱۸۶۶ سال تولد دیگر شخصیت اصلی داستان، لیوپولد بلوم.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۳۷)

۱۰۶. به گفته‌ی هانت، «در این صحنه‌ی خیالی، ''سوارکاران کوتوله'' روی اسب‌هایشان می‌نشینند و جمعیت ناپدیدشده تشویق‌شان می‌کند و او هم در ذهنش با آن‌ها همراه می‌شود. در همین حال استیون به یاد می‌آورد که کرَنلی می‌رود تا اسب‌های برنده‌اش را در میان مانع‌های گل‌آلود دنبال کند و شرط‌بندها با داد و فریاد اسم اسب انتخابی‌شان را می‌گویند.» (۲۰۱۷)

مایکل جی اُشیْ در این باره می‌نویسد: «رنگ‌های سلطنتی در سراسر یولسیز به شیوه‌های گوناگون مطرح می‌شوند. در این فصل (دوم) اونیفورم شاه و دیگران در مسابقه‌ی رنگ‌ها پدیدار می‌شود. استیون به

عکس مسابقه‌ی اسب‌دوانی نگاه می‌کند و سرعت اسب‌ها را می‌بیند و هوادار سمبل قدرت شاه، اونیفورم یا رنگ‌های مخصوص اونیفورم و یا پرچم او، است. ''رنگ‌های شاه'' نماد اقتدار شاه است و از نمادهای هرالدی.» (۱۹۸۶: ۱۸۲)

۱۰۷. رابرت ام آدامز در این باره می‌نویسد: «اسبی به نام فیر ربل در ۴ ژوئن ۱۹۰۲ در مسابقه‌ای شرکت کرده و برنده شده است. در آن سال‌ها مسابقه‌ی سالانه‌ی اسب‌دوانی کارا در لئوپاردزتاون، در شش مایلی جنوب شرقی دابلن، برگزار می‌شد. دلینی درباره‌ی این پاراگراف می‌گوید: در این‌جا استیون منظره‌ی میدان اسب‌دوانی و رفت‌وآمد کالسکه‌های تماشاچیان و دیگر صحنه‌های میدان را به یاد می‌آورد. سپس قواعد شرط‌بندی را وصف می‌کند: اگر بر سر اسبی که احتمال برنده‌شدنش بالاست (اسب بخت‌یار) شرط بسته شود، به ازای هر دلاری که شرط‌بند می‌گذارد یک دلار می‌گیرد (فرصت برابر یا شانس ۵۰ درصد) ولی اگر بر سر اسبی شرط ببندد که احتمال برنده‌شدنش پایین است (دیگر اسب‌های میدان مسابقه یا هماوردها)، در صورت برنده‌شدن آن اسب، به ازای هر دلاری که شرط‌بند بر سر آن اسب می‌گذارد ده دلار می‌گیرد. در آن مسابقه‌ی اسب‌دوانی که استیون به یاد می‌آورد، اسبی غریبه به نام فیر ربل برنده می‌شود و شرط‌بندها یک به ده می‌گیرند.» (۱۹۶۲: ۱۷۶)

۱۰۸. «استیون بار دیگر دوره‌ی بچگی‌اش را به یاد می‌آورد و خودش را در میان کودکان زمین بازی هاکی تجسم می‌کند که به‌گونه‌ای اندوه‌آور ناتوان است: ''منظورت آن بچه‌ننه‌ی پاکَجی است که ظاهراً کسالت الکلی دارد؟'' هم‌چنین به آینده فکر می‌کند و این‌که زمین بازی هاکی امروز بچه‌ها را برای جنگی در آینده آماده می‌کند، همان‌طور که مسابقه‌های نیزه‌بازی قرون وسطا می‌کرد. به عبارت دیگر، با چوب هاکی در کودکی شروع می‌شود و با نیزه در میدان نبرد ادامه می‌یابد: ''نیزه‌بازی عمر''» (هانت، ۲۰۱۲)

دلینی (۲۰۱۱) می‌گوید: «در این‌جا جویس جمله را با سارجنتِ نزارِ بچه‌ننه شروع می‌کند و با استیون تمام می‌کند. به تعبیر دیگر، این دو را در یک جمله یکی می‌کند.»

جویس از واژه‌ی Crawsick استفاده کرده است. این واژه یعنی کسی که صبحِ پس از مسابقه‌ی شبانه‌ی نوشیدن حالش بد است. (م)

۱۰۹. دلینی (۲۰۱۱) در ادامه می‌گوید: «ظاهراً جویس دارد به زبان خودش جمله‌ی معروف دوک ولینگتن، فرماندهی که ناپلئون را در جنگ واترلو شکست داد، واگویه می‌کند. دوک ولینگتن گفته: ''نبرد واترلو در زمین بازی ایتن برنده شد.'' ایتن اسم مدرسه‌ی پسرانه‌ی معروفی است که بچه‌های باهوش در آن درس می‌خواندند و پس از فارغ‌التحصیل شدن، افسر و فرمانده جنگ‌ها می‌شدند. حتا خود دوک و پسرانش هم در همین مدرسه درس خوانده‌اند.»

«این داستان ماجرای یک روز از سال ۱۹۰۴ است، ولی نوشتن آن تا پایان دهه‌ی دوم قرن بیستم ادامه می‌یابد و جنگ جهانی اول را از سر می‌گذراند. بر همین اساس، جویس کودکانی را که حالا در حیاط مدرسه بازی می‌کنند نیزه‌بازان یا تفنگ‌به‌دستان جنگی در آینده‌ی نزدیک می‌بیند یا حتا حدس می‌زند که در جنگ جهانی‌ای که ده سال بعد از این روز شروع شده و اکنون پشت سر گذاشته‌اند روده‌هایشان بر سر نیزه کشیده شده است. به عبارت دیگر، از کودکی تا پایان عمرشان نیزه‌بازی کرده‌اند.» (همان‌جا)

به گفته‌ی اریک پی لوی، استاد ادبیات انگلیسی دانشگاه بریتیش کلمبیا، «زمان در این رمان نیروی مادی می‌گیرد و قادر به ویرانگری خشونت‌آمیزی است که به وضعیت موجود و پیش رو پایان می‌دهد. پس از آن یا وادار به بازسازی جانکاه می‌کند یا تهدید به کن‌فیکون شدن. در مورد گزینه‌ی اول، زمان معیار

برخورد و پیامد آن است: ''زمان از واکنش‌ها شوک شد، شوک پس از شوک.'' و در مورد گزینه‌ی دوم، زمان به سمت پایان خودش پیش می‌رود: ''زمان، آن آخرین زبانه‌ی خشم''» (۲۰۱۶: ۶۷)

۱۱۰. «جویس از این نامه‌ی بلندبالا کمدی زیرکانه‌ای می‌سازد. دیسی می‌گوید: ''همه‌ی حرف‌هایم را توی پوست یک گردو گذاشتم'' یا به تعبیر دیگر، ''جان کلام را نوشتم.'' اما استیون باید زحمت بکشد و یکی دو پاراگراف بی‌ربط را بخواند تا به اصل مطلب برسد. با این پرگویی افتخار دیسی به هنر نامه‌نگاری‌اش به نظر مسخره می‌آید. پوست گردو گویی اشاره‌ای است به پولونیوس در نمایشنامه‌ی هملت.» (هانت، ۲۰۱۲)

«در نمایشنامه‌ی هملت، پرده‌ی دوم، صحنه‌ی دوم، شاهزاده می‌گوید: ''ای خدا، اگر این خواب‌های پریشان را نمی‌دیدم، می‌توانستم توی پوست گردو بپرم و خودم را پادشاه سرزمینی بی‌کران بدانم.''» (همان‌جا) کمی پیش از آن، در همین صحنه، «کلادیوس و گرترود می‌خواهند بدانند که پولونیوس به چه کشفی رسیده، اما از درازگویی او به تنگ می‌آیند. چون فقط برای آن‌که بگوید علت دیوانگی هملت چیست، دویست کلمه حرف می‌زند.» (دلینی، ۲۰۱۱)

بیماری پا و دهان همان بیماری تب برفکی است ولی به دلیل استفاده‌های متفاوت از عبارت «پا و دهان» برابرنهاد «بیماری پا و دهان» را برگزیدم. به گفته‌ی هانت، «بیماری تب برفکی یا بیماری پا و دهان، یا سُم و دهان، بیماری واگیردار چارپایانی چون گوسفند و خوک و بز و گاو و اسب است که مهار آن آسان نیست و در هر کشوری که دامداری رایج بود، خطر سرایت این بیماری به دام‌ها وجود داشت.» (۲۰۱۲) «در ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴ به دابلنی‌ها هشدار دادند که این بیماری در حال شیوع است.» (همان‌جا)

«این بیماری بلایی جدی برای کشاورزان است و در سراسر سال طی چندین گام از جمله قرنطینه کردن، واکسیناسیون (که به دلیل جهش‌های پی‌درپی ویروس چندان مؤثر نیست)، کشتار گله‌ای حیوانات آلوده و محدودکردن تجارت با آن مقابله می‌کنند.» (همان‌جا)

«دامداران ایرلند بارها با این فاجعه روبه‌رو شده‌اند. آخرین بار سال ۲۰۰۱ بود که هزاران رأس از دام‌های آلوده را آتش زدند.» (دلینی، ۲۰۱۱)

به گفته‌ی دلینی، «جویس هر سنتی را در هنر و ادبیات می‌شکند و این نمونه‌ی بسیار خوبی از این دست سنت‌شکنی است. در سال ۱۹۱۲ جویس در نامه‌ای که دوستش هنری بلک‌وود پرایس به او می‌سپارد تا به دست کس دیگری برساند، از شیوع بیماری تب برفکی در ایرلند باخبر می‌شود و پنج سال بعد، آن را در کتابش می‌آورد.» (همان‌جا)

هانت در این باره می‌نویسد: «این حادثه در زمان نوشتن نامه‌ی دیسی رخ نداده و تاریخ آن درست نیست. در واقع جویس آن‌قدر واقع‌گرا و دقیق بود و به آوردن این ریزه‌کاری‌ها در رمانش اهمیت می‌داد که خطای ناهم‌زمانی حوادث را هم به جان می‌خرید.» (۲۰۱۲)

۱۱۱. در این‌جا استیون نامه‌ی دیسی را تند مرور می‌کند و چشم‌هایش به‌طور طبیعی از هر یک یا دو سطر، عبارت یا جمله‌ای را می‌بیند و می‌گذرد. (م)

«نامه‌ی دیسی به جای آن‌که مشکلی احتمالی را مشخص کند (تب برفکی) و سپس راه حلی بدهد، صحنه‌ای می‌سازد که در آن، تاریخ اقتصاد ایرلند و گذشته و حال و آینده را بررسی می‌کند. رشته‌ای از تئوری توطئه در سرتاسر آن می‌دواند و وقتی استیون نامه را کامل می‌خواند، دیسی می‌گوید توطئه تلاش‌های خود او را نیز برای جلب توجه به مشکل بیماری پا و دهان خنثا می‌کند.» (هانت، ۲۰۱۲)

«دیسی از مدیران اداره‌ی کشاورزی، که در برابر خبرهای هشداردهنده ''خونسردی تمام‌عیار'' نشان می‌دهند، می‌خواهد که ''به تأثیر بیماری پا و دهان (تب برفکی) بر تجارت رمه‌های ایرلند'' توجه کنند و این‌که اگر برای پیشگیری از آن، بی‌درنگ اقدام نکنند، ممکن است همان بلایی بر سر این صنعت بیاید که ''بر سر دیگر صنایع قدیمی ما آمد.''» (همان‌جا) سیتی‌زِن یا شهروند از شخصیت‌های مهم فصل دوازده یا سایکلوپ‌های این رمان است که در آن فصل شماری از این صنایع را برمی‌شمرد: مثل صنعت پشم، پارچه‌بافی، دباغی و نظایر این‌ها. (م)

لسی فر یا تجارت آزاد نوعی سیستم اقتصادی است که در آن مالکان خصوصی بدون دخالت دولت و پرداخت تعرفه و مالیات تجارت می‌کنند. هانت در این باره می‌نویسد: «معلوم نیست که این بلاها چه ربطی به ''دکترین لسی فر دارد که بارها در تاریخ ایرلند...،'' اما شاید دیسی می‌خواهد اداره‌ی کشاورزی را وادار کند تا سیاست پیشگیری را به کار بگیرد، نه این‌که منتظر بماند تا مشکلی پیش‌بینی‌پذیر اقتصاد را نابود کند، و این‌جاست که به شیوه‌ی تجارت آزاد می‌اندیشد و به مالکان خصوصی.» (۲۰۱۲)

۱۱۲. هانت می‌نویسد: «دیسی به طرحی فکر می‌کند که در دهه‌ی ۱۸۵۰ اندیشیده شده: احداث بندرگاهی که کشتی‌های بخار اقیانوس‌پیمای گالوی – هالیفکس (کانادا) در آن لنگر بیندازند. سپس به ''باند لیورپول'' فکر می‌کند و مدعی می‌شود که این باند در طرح بندر گالوی ایرلند کارشکنی کردند تا منافع کشتی‌رانی خودشان را حفظ کنند. تورنتِن از قول رابرت ام آدامز می‌نویسد: ''دیسی اشتباه می‌کند.'' هیچ گواهی بر این ادعا یافت نمی‌شود و این همان تئوری توطئه‌ای است که دیسی در نامه‌اش آورده است.» (۲۰۱۲)

«به‌عکس، ناکارآمدی طراحان این طرح سبب شکست آن شد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۳۸)

۱۱۳. «در این‌جا دیسی به زمان پیش رو فکر می‌کند، به ''آتش‌سوزی بزرگ اروپا'' در سال ۱۹۱۴ (کنایه‌ای از جنگ جهانی اول) و فکر می‌کند شاید همین جنگ سبب اختلال در حمل ''ذخایر غله از راه کانال باریک آبی'' شد؛ خطی که ایرلند را از انگلستان و اسکاتلند جدا می‌کند.» (هانت، ۲۰۱۲)

۱۱۴. درباره‌ی «خونسردی اداره‌ی کشاورزی» پی‌نوشت شماره‌ی ۱۱۱ از همین فصل را بخوانید.

۱۱۵. این هم بخشی از نامه‌ی دیسی است که استیون از راه تک‌گویی درونی به ما می‌رساند. به گفته‌ی تم کانلی «این عبارت ظاهراً یک صیغه‌ی شرطی است که بخش شرطی آن، اگر ''ممکن است،'' که در آغاز نامه هم آمده، حذف شده است که صورت کامل آن می‌شود: اگر ممکن است مرا به‌خاطر اشاره به کلاسیک‌ها، کساندرا، ببخشید.» (۲۰۱۷: ۷۲)

به گفته‌ی هانت، «برخی از آن بخش‌ها خیلی خوب قابل فهم‌اند و برخی گیج‌کننده. منظور او از این‌که بابت اشاره به متون قدیمی عذرخواهی می‌کند و سپس آوردن اسم ''کَساندرا'' ظاهراً آشکار است؛ دیسی پیش‌گویی است که هیچ‌کس به او گوش نمی‌سپارد. پیش‌بینی می‌کند که اقتصاد ایرلند به‌خاطر بیماری پا و دهان (تب برفکی) نابود خواهد شد. همان‌طور که کَساندرا، شاهزاده‌ی شهر تروا و دختر شاه پریام و ملکه هکوبا، پیش‌بینی کرده بود که تروا سقوط خواهد کرد. در واقع زیبایی کَساندرا سبب می‌شود که آپولو (از خدایگان یونان قدیم) به او قدرت پیش‌گویی بدهد. اما وقتی کَساندرا حاضر نمی‌شود با او معامله کند و عشق او را بپذیرد، آپولو او را نفرین می‌کند که هیچ‌کس پیش‌گویی‌هایش را باور نکند. برای مثال هیچ‌کس به پیش‌گویی او درباره‌ی سقوط تروا توجه نمی‌کند. اگر ترواییها به حرف او گوش می‌کردند، می‌توانستند شهرشان را نجات دهند. دیسی هم خود را با او مقایسه می‌کند.» (۲۰۱۲)

۱۱۶. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۲)، «گویا منظور از زنی که ''آن‌طور که باید باشد نبود'' کَساندرا نیست، زیرا او حاضر نشد به آپولو نزدیک شود و پس از سقوط تروا به زور وادار شد که نخست با آژاکس و سپس با آگاممنون رابطه برقرار کند. کمی بعد در همین فصل می‌فهمیم که منظور از آن زن هلن بوده است. هلن به همسرش، منلائوس، خیانت کرد و سبب سقوط تروا شد. حالا چرا باید از او در این نامه یاد شود؟ هانت می‌نویسد: بار دیگر ذهن دیسی به انحراف می‌رود.»

ولدان تورنتِن (۱۹۶۸) می‌نویسد: «مدارکی هست که نشان می‌دهد از سال ۱۶۰۴ این عبارت را به‌صورت مثَل و برای زنانی به کار می‌بردند که در روابط‌شان درستکار نبودند.»

۱۱۷. به گفته‌ی هانت، «بعد از چنین مقدمه‌ای (مفصل)، افتخار دیسی به نوع نامه‌نگاری‌اش کاملاً مسخره است.» (۲۰۱۲)

۱۱۸. «منظور از Percentage of salted horses یا درصد اسب‌های نمک‌داده‌شده، درصد اسب‌هایی است که واکسن توبرکلوزیس (سل) دریافت کرده‌اند. این واکسن را در محلول آب و نمک به اسب تزریق می‌کردند. این واکسن را امیل فون برینگ برای مبارزه با سل ساخت.» (هانت، ۲۰۱۲)

سرم و ویروس در دهه‌ی پایان قرن نوزدهم برای پیشگیری از بیماری‌هایی مانند کزاز تولید شده بود. (م)

واکسن کخ واکسنی بود برای پیشگیری بیماری سیاه‌زخم، نه درمان بیماری پا و دهان (تب برفکی)، و هیچ درمان قطعی‌ای برای این بیماری کشف نشده بود و سیل اسم‌هایی که دیسی آموخته است و به زبان می‌آورد، هیچ‌کدام قابل اعتماد نیست. در آن زمان کخ کوشید و واکسنی برای این بیماری ساخت، اما مؤثر نبود. به عبارت دیگر، دیسی دارد دانشش را به رخ می‌کشد. بیماری دیگری که دیسی در نامه‌اش آورده ''طاعون گاوی'' است که، به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۱)، «اگر گاوی به این بیماری مبتلا می‌شد، طی چند روز می‌مرد و بیماری به‌سرعت در میان دام‌ها شیوع پیدا می‌کرد و شمار بزرگی از آن‌ها را نابود می‌کرد.»

۱۱۹. به گفته‌ی هانت، «دانش دیسی در این‌جا نیز مثل بسیاری از دیدگاه‌های سیاسی و تاریخی‌اش ترکیبی از اطلاعات درست و غلط است. نامه‌اش به سردبیر روزنامه نشانگر آگاهی او از دانش جدید ویروس‌شناسی و داروهای دامپزشکی است، ولی در این مورد که بیماری پا و دهان (در آن زمان) درمان‌پذیر است، اشتباه می‌کند. ریزه‌کاری‌های نامه ترکیبی از آگاهی علمی او از درمان‌های آن زمان و درک ناقص او را نشان می‌دهد.» (۲۰۱۲)

گیفرد می‌نویسد: «در بررسی‌هایی که در مورد وقایع ثبت‌شده درباره‌ی بیماری اسب‌های امپراتور در اتریش انجام شده است، هیچ شاهدی برای تأیید حرف دیسی وجود ندارد.» (۱۹۸۹: ۳۸)

هانت می‌نویسد: «این اطلاعات درهم و آشفته درباره‌ی گاوها و اسب‌ها و دکترهای اتریشی بار دیگر در فصل چهارده (گاوهای خورشید) بر زبان استیون مست جاری می‌شود.» (۲۰۱۲)

۱۲۰. «در سال ۱۹۱۲، هنری بلک‌وود پرایس نامه‌ای به جویس می‌نویسد و شیوع بیماری پا و دهان در ایرلند را شرح می‌دهد.» (المن، ۱۹۸۲: ۳۲۵) درباره‌ی هنری بلک‌وود پرایس، پی‌نوشت‌های شماره‌ی ۹۷ و ۱۱۱ از همین فصل را بخوانید.

۱۲۱. تا این‌جا استیون نامه را به‌سرعت مرور می‌کند و از هر جمله یا قسمتی یکی دو کلمه را (در ذهنش) به خواننده می‌گوید.

۱۲۲. درباره‌ی «دکترهای اتریشی» پی‌نوشت شماره‌ی ۱۱۹ از همین فصل را بخوانید.

۱۲۳. دیسی انگشت اشاره‌اش را مثل رهبر ارکستر با ضرب در هوا می‌کوبد و یهودیان را در نابودی انگلستان مقصر می‌شمارد. دلینی (۲۰۱۱) معتقد است که «جویس خودش هرگز افکار یهودی‌ستیز نداشت و نزدیک‌ترین دوستش یهودی‌ای در ایتالیا بود.»

باور هانت این است که «این عبارت نتیجه‌ی یک دسیسه‌ی جهانی علیه یهودیان است و این عقیده در آلمان قرن نوزدهم شکل گرفته و در روسیه منتشر شده است. اما در واقع این یهودی‌ستیزی به قرن‌های آغازین دین مسیح برمی‌گردد و مسیحیان اعتقاد دارند که یهودیان حضرت عیسی را به دار آویختند. در این‌جا دیسی به همین اشاره می‌کند: ''آن‌ها در برابر نور گناه کردند''، که منظور از نور، حضرت عیسی است.» (۲۰۱۱)

درباره‌ی یهودیان پی‌نوشت شماره‌ی ۱۸۶ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۱۲۴. هانت معتقد است که «این جمله‌ی دیسی که می‌گوید ''انگلستان قدیمی دارد می‌میرد'' شعری از ویلیام بلیک را به یاد استیون می‌آورد. پیشتر، در همین فصل، استیون جاده‌ی سنگلاخی به دابلن را به یاد می‌آورد تا با این ایده‌ی دیسی که اجدادش سوار بر اسب به دابلن آمده‌اند، مخالفت کند. این بار نیز استیون با یادآوری این شعر، به‌گونه‌ای پنهان، با دیسی مخالفت می‌کند و با استناد به شعر بلیک، ''فساد اخلاقی و اجتماعی'' را عامل نابودی انگلستان می‌داند. در چند سطر بعد، استیون آشکارا با او مخالفت می‌کند و می‌گوید: ''همه‌ی تاجران ارزان می‌خرند و گران می‌فروشند...'' و به این ادعا که ''آن‌ها در مخالفت با نور گناه کردند'' می‌گوید: ''چه کسی نکرده!''» (۲۰۱۲)

دلینی (۲۰۱۱) می‌گوید: «این جمله‌ی دیسی که با نگرانی دارد از ''مرگ انگلستان قدیمی'' سخن می‌راند، بار دیگر به‌گونه‌ای طنزآمیز نادانی این معلم قدیمی را نشان می‌دهد، زیرا انگلستان قدیمی واقعاً در حال مرگ بود و آن سرزمین انباشته از اشراف و نجیب‌زادگان و فئودال‌ها داشت جایش را به صنعتکاران و کارگران می‌داد.»

۱۲۵. بیتی از شعر ویلیام بلیک است. پی‌نوشت قبلی (شماره‌ی ۱۲۴ از همین فصل) را بخوانید. همان‌طور که پیش‌تر به آن اشاره شد بلیک و اشعارش بارها در این فصل مطرح می‌شود.

۱۲۶. در این‌جا دیسی به دل پرتوی از آفتاب می‌رود و از میان آن به آن‌سوی پرتو و استیون خیره می‌شود. «در اودیسه‌ی هومر، وقتی تلماکس (شخصیت الگوی استیون) به دیدار نستور (شخصیت الگوی دیسی) می‌رود بارها خورشید غروب و طلوع می‌کند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۳۸) «عبارتی که کشیش‌ها از دیرباز به زبان می‌آوردند: ''او که در برابر نور نشسته بود.''» (دلینی، ۲۰۱۱)

۱۲۷. درباره‌ی «آن‌ها در حق نور گناه کردند» پی‌نوشت شماره‌ی ۱۰۶ و ۱۲۳ از همین فصل را بخوانید. هانت می‌نویسد: «تاریخ یهودیان نشان می‌دهد که این قوم سه هزار سال در تبعید و سرگردانی به سر برده و همواره در جست‌وجوی سرزمینی برای خود بوده است. دیسی هم‌چنین به یهودی سرگردانی می‌اندیشد که در حق نور گناه کرده و حضرت عیسی را به صلیب کشیده، اذیت کرده و آزار داده و پیامبری‌اش را انکار کرده است. همین سبب شده تا خدا آن‌ها را محکوم کند و تا ظهور دوباره‌ی حضرت عیسی روی زمین سرگردان باشند.» (۲۰۱۷)

دلینی (۲۰۱۱) در این باره می‌گوید: «کاتولیک‌ها معتقدند که یهودیان حضرت عیسی (نور خدا) را به

صلیب کشیده‌اند و از سوی دیگر باورشان این است که، به دلیل سیاه بودن مردمک چشم‌هایشان، تاریکی یا ظلمت در چشم‌های آن‌ها دیده می‌شود. این جمله را کشیش‌ها همواره از دیرباز و در موارد مختلف تکرار کرده‌اند. مثلاً اگر تو به این اعتقاد نداشته باشی که خدا حضرت عیسی را فرستاد تا نوع بشر را نجات دهد، علیه نور معصیت کرده‌ای.» به گفته‌ی گیفرد، «جمله‌ی دیسی بر این فرض استوار است که نه‌تنها یهودیان آن نور را رد کردند، بلکه خواستند که به صلیب کشیده شود و نابود شود.» (۱۹۸۹: ۳۸)

۱۲۸. «استیون صحنه‌ای را به یاد می‌آورد که بی‌شک جویس در پاریس با آن روبه‌رو شده است: شکست دلالان بازار سهام پاریس؛ بازاری که در قرن نوزدهم از روی معبد وسپاسیانِ رم ساخته شده است.» (هانت، ۲۰۱۲)

«استیون راهروی داخلی بازار سهام پاریس را به یاد می‌آورد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۳۹) «استیون بیرون این ساختمان نیست بلکه داخل آن است... و از همان اثر بدِکر [که در پی‌نوشت شماره‌ی ۳۲ به آن اشاره شد] نقل‌قول می‌کند. بدکر به بازدیدکنندگان هشدار می‌دهد که گرچه ورود مجانی است، ''ورشکستگی بسیار ناخوشایند است.''» (همان‌جا)

ولدان تورنتِن معتقد است که «جمله‌ی ''با صدای بلند، بی‌نزاکت، دور معبد، ازدحام کردند...'' اشاره‌ای به دلالان سهام در کنیسه یا معبدی در اورشلیم است. شکست دلالان در معبد شاید یادآور شرح صرّافان پول در معبد است که در هر چهار کتاب انجیل عهد جدید آمده است.» (۱۹۶۸: ۳۸)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۱)، «عبارت ''قات‌قات غازها'' اشاره به این است که در روم باستان غازها نقش نگهبان را بازی می‌کردند. هنوز هم در کارخانه‌های تولید نوشیدنی در اسکاتلند از دسته‌ای از غازها برای نگهبانی استفاده می‌کنند.»

«این پاراگراف، آشکار و پنهان، به سه حادثه‌ی تاریخی اشاره می‌کند: ۱. در انجیل متا آمده که سه مغ، مجوس یا پادشاه با سرپوش یا کلاهی عجیب بر سر و با زر، مُرّ و کندر، از شرق، به دیدار حضرت عیسی شتافتند تا به او ایمان بیاورند. آن‌ها از نخستین مردان نامدار زمان‌شان بودند که به دین مسیح ایمان آوردند.» (همان‌جا)

از این سه تن با نام‌های لهراسب، جاماسب و گشتاسب یاد شده است و در متون مسیحی به نام‌های کاسپار، ملکیور و پالتازار. انجیل این سه مرد را مجوس (پارسی) می‌خواند و مجوس از واژه‌ی لاتین magus برگرفته از واژه‌ی magos یونانی است که این خود از واژه‌ی magâunô در اوستا گرفته شده است. (م)

«۲. معبد وسپاسیان رم، که بازار سهام پاریس از روی آن ساخته شده است، مقر همان امپراتوری بود که یهودیان را از سرزمینش بیرون کرد. در نتیجه، میان موضوع‌ها نوعی رابطه‌ی پیچیده و پنهان یافت می‌شود.» (دلینی، ۲۰۱۱)

«۳. در زمان حضرت عیسی هم دلالان پول، درست مثل بازار سهام پاریس، با هیاهویی بی‌نزاکت گرد معبد اورشلیم ازدحام می‌کردند، که در هر چهار انجیل آمده که حضرت عیسی آن‌ها را دور می‌کرد. و منظور از کله‌های پر از دسیسه یهودیان است. سپس جویس برای وصف کلاه روی سر آن‌ها از واژه‌ی maladriot استفاده می‌کند که به‌معنای بدترکیب یا ناراست است و به‌گونه‌ای آن را به سخن دیسی ربط می‌دهد که یهودیان را ناراست در معامله می‌داند. استیون پس از این‌که به تمام تفسیرهایی که علیه یهودیان رایج است می‌اندیشد، ناگهان در برابر دیسی جبهه می‌گیرد و گویی، بیزار از این افکار، درصدد جبران

برمی‌آید و می‌پرسد: ''چه کسی نکرد!''» (همان‌جا)

جولیَن ولفریز در این باره می‌نویسد: «وقتی استیون به این می‌اندیشد که ''لباس‌ها، حرف‌ها و حتا قیافه‌ها و رفتارهایشان مال خودشان نیست''، این را براساس دیده‌هایش از زندگی در پاریس بیان می‌کند. این خود مثال دیگری است از قوم بی‌خانمان آزاردیده‌ای که حتا لباس و کلام و رفتارشان (نباید به اشتباه این‌ها را نشانه‌ی هویت آن‌ها فرض کنیم) از آنِ خودشان نیست و دورانداخته‌های اربابان بزرگ است. به عبارت دیگر، مثل لباس خود استیون دست‌دوم است.» (۱۹۶۷: ۱۱۵)

مارک اوستین، نویسنده و استاد ادبیات انگلیسی، در این باره می‌نویسد: «عادت‌های مالی یهودیان (انباشتن و اندوختن) در سراسر رمان، با عادت‌های ایرلندی استیون (خرج کردن و نوشیدن) در تضاد است. با این‌همه، استیون آن‌ها را در خلع مالکیت رفیقِ خود می‌داند، زیرا وادار شده‌اند که مثل خود او، عادات و زبان و حتا ایما و اشاره‌های مردم بیگانه را بگیرند... استیون سپس با اندیشیدن به این‌که تاریخ پول‌ها را به تاراج می‌برد و زمان همه‌ی اندوخته‌ها را پخش‌وپلا می‌کند، با خود می‌گوید: چرا باید پول پس‌انداز کرد: ''شکیبایی بیهوده برای انباشتن و اندوختن.''» (۱۹۹۵: ۵۷)

۱۲۹. جمله‌ی «تاریخ کابوسی است که می‌کوشم از آن بیدار شوم» که از زبان استیون گفته می‌شود و، به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۱)، «تا کنون بیش از همه‌ی جمله‌های جویس بازگو شده است»، به اعتقاد گیفرد «در واقع برداشتی از کلام ژول لَفورگ است: ''زندگی بسیار ملالت‌بار و نفرت‌انگیز است. تاریخ کابوسی است قدیمی و ملوّن که شک ندارد بهترین لطیفه‌ها زودگذرترین‌اند.''» (۱۹۸۹: ۳۹)

البته پیش از او، کارل مارکس در هجدهم برومر لوئی بناپارت تاریخ را کابوس می‌دانست و وقتی می‌گفت که مردم خود تاریخ‌شان را می‌سازند، این‌گونه نتیجه می‌گرفت: «اما سنت همه‌ی نسل‌های رفته مثل کابوسی بر ذهن زنده‌ها سنگینی می‌کند.» (م)

۱۳۰. «دیسی با جمله‌ی معروفی که گیفرد آن را ''باور ویکتوریایی به رشد ناگزیر معنوی و اخلاقی انسان'' می‌نامد، به دیدگاه بدبینانه‌ی استیون در مورد تاریخ پاسخ می‌دهد: ''همه‌ی تاریخ بشر به سمت یک هدف بزرگ پیش می‌رود، به سوی تجلی خدا.''» (هانت، ۲۰۱۲)

تورنتِن در متون ادبی قرن نوزدهم دو مورد یافته است که با این عبارت دیسی هم‌خوانی دارد: «یکی از آلفرد لرد تنیسن در اثری به نام *In Memoriam*، که در آن می‌نویسد: ''حادثه‌ی بسیار دور و مقدس / که کل آفرینش به سویش می‌رود.'' و دیگری در شعری با عنوان Westminster Abbey از متیو آرنولد: ''به این یا آن سو می‌چرخد/ سیلاب هستی ناپایدار/ اما از درون به سوی یک هدفِ دور می‌رود.''» (۱۹۶۸: ۳۹) برای شرح بیشتر درباره‌ی دیدگاه متیو آرنولد، پی‌نوشت شماره‌ی ۵۵ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۱۳۱. در این‌جا وقتی دیسی از مسیر تاریخ به سوی هدفی بزرگ حرف می‌زند، استیون پنجره را نشان می‌دهد و می‌گوید «آن خداست.» و هم‌زمان به فریادهای شادی بچه‌ها در زمین بازی هاکی فکر می‌کند. هانت (۲۰۱۲) در این باره می‌نویسد: «او در واقع باور مذهبی دیسی را رد نمی‌کند، بلکه می‌گوید اگر او وجود دارد، باید اصولاً به‌طور ذاتی درک شود، نه این‌که توی دروازه منتظر بشر باشد تا مسابقه‌اش را تمام کند، بلکه باید در بدن‌های هیجانی در میان زمین بازی بخروشد. در پایان فصل سه (پروتیوس) استیون بار دیگر به خدا فکر می‌کند که از شکلی به شکل دیگر تبدیل می‌شود.» (۲۰۱۲) پی‌نوشت شماره‌ی ۳۵۶ از فصل سه را بخوانید.

گیفرد این را در «کتاب یک ضرب‌المثل‌ها» یافته است. (۱۹۸۹: ۳۹)

تورنتِن در متون ادبی بسیاری دنبال ریشه‌ی این عبارت استیون گشته و به نتیجه‌ی درستی نرسیده است. فقط می‌نویسد که «در کتاب امثال سلیمان نبی به آن اشاره شده است: ''او در خیابان بانگ زد.'' و نیز در اشعیا می‌خوانیم: ''او نباید گریه کند... و نباید بگذارد صدایش از خیابان شنیده شود.''» (۱۹۶۸)

کمبل در این باره می‌نویسد: «پافشاری استیون بر این عقیده که با باور (تو آنی) هندوها هماهنگ است، نه‌تنها بر بخش‌ناپذیری فرازَمانی که بر بخش‌ناپذیری دنیوی نیز دلالت دارد. خدا در خیابان است و در هر لحظه همه‌جا حاضر است، نه آن‌که در آسمان‌ها باشد.» (۱۹۹۳: ۷۵)

«این جمله‌ی کوتاه برداشتی از آیه‌ی بیست کتاب اول انجیل است: ''تدبیر یا خرد با صدای بلند در خیابان فریاد زد...'' » (دلینی، ۲۰۱۱)

۱۳۲. خواننده تا این‌جا بارها به گونه‌های مختلف شنیده که استیون در سوگ مادرش غمگین است؛ «حالا از نگاه همکارش هم می‌شنود. پشت سر آن، دیسی علت این غمگینی را بیان می‌کند و می‌گوید به‌خاطر گناهانی که مرتکب شده‌ایم اندوه‌زده‌ایم.» (دلینی، ۲۰۱۱)

۱۳۳. هانت معتقد است که «دیسی در پاسخ به عبارت استیون (بانگی از کوچه)، که به‌یقین برایش هیچ معنایی ندارد، حرف‌های نامفهوم و بی‌ربط می‌گوید. از هلن و خیانتش به همسرش، منلائوس و جنگ تروا.» استوارت گیلبرت (۱۹۶۳) معتقد است که «این اشاره به تاریخ باستان، دیسی را به نستور در اودیسه شبیه می‌کند، زیرا نستور به تلماکس در این باره می‌گوید که کلی‌تم‌نسترای زناکار همسرش را می‌کشد.» (۲۰۱۲)

دلینی (۲۰۱۱) در این باره می‌نویسد: «باورمندان کاتولیک معتقدند که اولین زنی که در تاریخ خیانت کرد، حوا بود، زیرا حضرت آدم را وادار کرد سیب را بخورد.»

به گفته‌ی هانت، «زن خائنِ دیگر که فاجعه به بار آورد، دیورجیلا، زن اُرورک، شاهزاده‌ی برِفنی بود. شاید روابط نامشروع دیورجیلا با مک‌مارو، شاه لینستر، باعث برکناری مک‌مارو شد و سپس سبب همدستی او با شاه هنری دوم. این همدستی به نخستین حمله‌ی انگلوساکسون‌ها به ایرلند انجامید و بدین روی نخستین گروه بیگانه‌ها را به ''این‌جا و سواحل ما'' آورد.» (۲۰۱۲) تورنتِن معتقد است که «دیسی دو مرد را جابه‌جا می‌کند و مک‌مارو را شوهر دیورجیلا قلمداد می‌کند و اُرورک را فاسق او، که در حقیقت برعکس است.» (۱۹۶۸) به عبارت دیگر، دیسی برای چندمین بار حقایق را وارونه جلوه می‌دهد.

شاید هم جویس به‌گونه‌ای می‌خواهد بگوید که تاریخ همیشه وارونه به ما گفته می‌شود. (م)

۱۳۴. «زن خائن سوم در تاریخ، کاترین اوشی است که چارلز پارنل را خوار و زبون کرد.» (هانت، ۲۰۱۲)

«پارنل رهبر استقلال ایرلند بود و رابطه‌اش با کاترین، هم سبب زبونی خودش شد و هم مردم ایرلند را از داشتن رهبر و کشوری مستقل ناامید کرد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۳۹)

«در آن زمان طلاق یا خیانت زناشویی سبب سقوط موقعیت سیاسی و اجتماعی فرد می‌شد و بسیاری تا همین امروز معتقدند که کاترین اوشی دست‌کم یک نسل استقلال ایرلند را به تأخیر انداخت.» (دلینی، ۲۰۱۱)

۱۳۵. وقتی دیسی می‌گوید، «اشتباه‌های بسیار، شکست‌های بسیار، اما نه یک گناه»، به گفته‌ی گیفرد، «بار دیگر نظری یهودستیزانه می‌دهد، زیرا ایرلندی‌ها هر اشتباهی کردند، در برابر نور (حضرت

عیسی) گناه نکردند.» (۱۹۸۹: ۳۹)

۱۳۶. تورنتن در ادامه می‌نویسد که «اسم آلستر مبهم است و چرچیل خودش از این عبارت برای متوسل شدن به پروتستان‌های واپس‌گرای چند شهر استفاده کرد تا از آن‌ها بخواهد علیه استقلال تظاهرات کنند. این شهرها عبارت بودند از بلفاست، لندن‌دری و بخش شمالی ایرلند که از زمان استقلال (۱۹۲۲) در پادشاهی سلطنتی انگلستان ماند و اکنون اغلب آلستر نامیده می‌شود. اما آلستر بزرگ‌تر از ایرلند شمالی است و یکی از چهار استان باستانی ایرلند است که تا قرن هفدهم گئ‌لیک‌ترین بخش ایرلند بود. سه ناحیه از نُه ناحیه‌ی آلستر به جمهوری مستقل ایرلند رأی دادند. مشهور است که ناحیه‌ی دانگال کاتولیک‌ترین و گئ‌لیک‌ترین بخش آلستر است و مردم این ناحیه هرگز به خواسته‌ی چرچیل برای تظاهرات ضدملی پاسخ مثبت ندادند.» (همان‌جا)

۱۳۷. «استیون از خودش می‌پرسد تو که خودت را آموزگار نمی‌دانی و بیشتر آموزنده یا شاگرد می‌دانی، در این مدرسه چه چیزی مانده که بیاموزی؟ و دیسی که نظر او را قبول ندارد، نقش پیر فرزانه‌ی باستان را بازی می‌کند و می‌گوید: ''هر کس بخواهد یاد بگیرد باید افتاده باشد و تازه زندگی بهترین آموزگار است.''» (دلینی، ۲۰۱۱)

۱۳۸. به گفته‌ی هانت، «استیون در پاسخ به درخواست دیسی برای انتشار نامه‌اش یاد دو روزنامه و هفته‌نامه‌ی معروف می‌افتد. تلگراف روزنامه‌ی معروفی در ایرلند بود که روزانه در چهار صفحه و نُه ستون منتشر می‌شد و دیگری هفتگی منتشر می‌شد و بیشتر برای مردم حومه‌نشین بود. استیون این‌ها را انتخاب می‌کند چون با سردبیران این دو روزنامه کمی آشناست.» (۲۰۱۵)

۱۳۹. گیفرد معتقد است که «ویلیام فیلد نماینده‌ی مجلس و رئیس انجمن تاجران دام و دامداران بوده است.» (۱۹۸۹: ۴۰)

۱۴۰. «در دنیای واقعی و بیرون داستان هم انجمن تاجران دام و دامداران هر پنجشنبه در دفترشان، در هتل سیتی آرمز، نشست داشتند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۴۰)

۱۴۱. به گفته‌ی دلینی، «دیسی بار دیگر خود را در نقش سلحشور قرون وسطایی می‌بیند و استیون هم مجبور است مثل تلماکس که به نستور گوش می‌داد، به این شوالیه‌ی پیر گوش کند.» (۲۰۱۱)

۱۴۲. «استیون با گذر از موضوع تأسف‌بار بیماری پا و دهان گاوها و گوسفندها که دیسی توضیح می‌دهد، به این فکر می‌کند که حالا مالگن اسم مستعار مسخره‌ی دیگری روی او خواهد گذاشت. البته این خود استیون است که عبارت را می‌سازد (حماسه‌سرای نره‌گاویاری‌رسان) و این عبارت با ویژگی‌های دیگر استیون مثل اسطوره‌ای بودن اسمش، ذوق و سلیقه‌ی فلسفی و ادبی‌اش و پیوندش با آفریدگارش هماهنگ است.» (هانت، ۲۰۱۲)

«او هم‌چنین قرار است با این کارش به گاوها یاری برساند. در واقع، وقتی چند ساعت بعد دوباره در رستوران شیپ مالگن را می‌بیند، همین اسم را روی او می‌گذارد.» (دلینی، ۲۰۱۱)

«در سرود دوازدهم اودیسه، اودیسیوس به مردانش التماس می‌کند که وقتی خواب است، هیچ‌کدام از دام‌های خدای خورشید را نکشند، اما مردانش از خواسته‌ی او سر باز می‌زنند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۴۰)

گیفرد در ادامه می‌نویسد: «گذشته از این ارتباط‌ها با متون پیشینِ خود جویس، این اشاره‌ای به دو شخصیت مهم است که در فضای میان‌متنی استیون حضور دارند: ۱. هومر با محکوم کردن اعضای گروه

اودیسیوس، که رمه‌های خدا را کشته بودند، به رمه‌های هلیوس (خدای خورشید از اسطوره‌های یونان) یاری رساند و او خود ''حماسه‌سرا'' یا ''رامشگر'' بود. ۲. تامس آکویناس فیلسوف ایتالیایی بود که در کلن، دانشجویان هم او را ''گاو نر احمق'' می‌خواندند.» گیفرد از قول معلم او، آلبرتوس مگنوس (۱۱۹۳-۱۲۸۰) می‌نویسد: «ما او را گاو نر احمق می‌خوانیم، ولی او روزی ماغی خواهد کشید که در آن سر دنیا خواهند شنید.» (همان‌جا)

«پیش از آن‌که ددلس بال‌هایی بسازد تا خودش و پسرش را از کرت نجات دهد، گاوی مصنوعی می‌سازد تا پسیفائه، اسطوره‌ی یونان و هم‌چنین دختر هلیوس و پرسئیس، بتواند درون آن اشتیاقش به گاو نر مقدس را ارضاء کند؛ ماجراجویی‌ای که استیون در فصل پانزده (سرسی) به آن فکر می‌کند. در بخش اول رمان چهره... داستان کودکانه‌ی گاو ماغ‌کش برای استیون تداعی می‌شود و بعدها یکی از دانش‌آموزان او را گاو نر می‌خواند.» (دلینی، ۲۰۱۱)

پی‌نوشت شماره‌ی ۱۵ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۱)، «ناگفته آشکار است که دلیل این نام‌گذاری استیون روی خودش که آن را به مالگن می‌بندد، موافقتش با دیسی و رساندن نامه‌ی او به دست مدیر تحریریه‌ی روزنامه‌هاست. گویی جویس خودش هم خاطره‌ای مشابه دارد و با یکی از آشنایانش که نگران بیماری پا و دهان بوده همدردی می‌کند و برای یکی از روزنامه‌های ایرلند در این باره نامه‌ای می‌نویسد.»

۱۴۳. به نظر هانت، «این سخن دیسی واقعیت ندارد. در قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، یهودیان گهگاه در لیمریک (شهری در غرب ایرلند) مورد اذیت و آزار قرار گرفته‌اند. علت این جمله‌ی اشتباهش را با جمله‌ی اشتباه دیگری شرح می‌دهد که ''هرگز آن‌ها را راه نداد.''» (۲۰۱۲)

«گرچه تاریخِ حضور یهودیان در ایرلند به قرن یازدهم میلادی برمی‌گردد، شمار جمعیت آن‌ها در این کشور همیشه کم بوده است و به همین دلیل، به‌رغم تعصب‌های مذهبی، آن‌طور که در روس و آلمان اذیت شدند، در ایرلند اذیت نشدند» (همان‌جا) اما دلینی می‌گوید که «رفتار مسیحیان با یهودیان ایرلند اغلب تحقیرآمیز بود، هم‌چنان‌که در این رمان هم بارها و به‌خوبی نشان داده می‌شود.»

به گفته‌ی گیفرد، «در سال ۱۲۹۰، یهودیان را از ایرلند و انگلستان بیرون راندند و در نیمه‌ی قرن هفدهم، آن‌ها را دوباره در این دو کشور اسکان دادند. هیچ گواهی در دست نیست که ''ایرلند هرگز آن‌ها را راه ندهد'' و شواهد بی‌شماری عکس آن را ثابت می‌کند، از جمله تلاش‌های قانونی گوناگون در جهت به رسمیت شناختن حقوق مدنی یهودیان، که عاقبت در قرن نوزدهم به موفقیت انجامید. بخش آمار جمعیت ایرلند در کتابچه‌ی راهنمای تام نشان می‌دهد که از سال ۱۸۹۱ تا ۱۹۰۱، ۲۱۱۹ نفر به یهودیان ساکن ایرلند افزوده شده است.» (۱۹۸۹: ۴۰)

جویس در این فصل، عناصر شخصیتی دیسی را جزءجزء و ذره‌ذره می‌سازد و در عین حال که قرار نیست دیگر نقشی داشته باشد و این آخرین حضور او در رمان است، جویس تا آخرین لحظه‌ی حضورش هم‌چنان به شخصیت او شکل می‌دهد و از دیسی فردی ماندگار با شخصیتی کامل و دقیقاً متعلق به طبقه‌ی خودش می‌سازد: دوباره میان خنده‌هایش داد زد: «هرگز آن‌ها را راه نداد. به همین دلیل.»

۳

* وجه گریزناپذیر مرئیّات: اگر بیشتر نباشد، دست‌کم این است؛ اندیشیدن از راه چشم‌هایم.[۱] این‌جا هستم تا نشانه‌های تمام چیزها را بخوانم، نشانه‌های تخم‌ماهی‌ها و خزه‌های دریایی، موج در راه، آن چکمه‌ی مندرس.[۲] سبز مف، آبی نقره‌ای، قهوه‌ای قرمزنما: نشانه‌های رنگی.[۳] محدوده‌های شفافیت.[۴] اما می‌افزاید که: در اجسام. پس او می‌دانست که آن‌ها جسمیت داشتند پیش از آن‌که رنگ داشته باشند. چطور؟ با کوبیدن کله‌اش به آن‌ها، بی‌شک.[۵] سخت نگیر. کچل بود و میلیونر، مایسترو دی کالر کی سانو.[۶] محدوده‌ی شفاف درون. چرا درون؟[۷] شفاف، غیرشفاف. اگر بتوانی پنج انگشتت را از آن بگذرانی دروازه است و اگر نه، در.[۸] چشم‌هایت را ببند و ببین.

استیون چشم‌هایش را بست تا ترق‌تروق چکمه‌هایش را، که خزه‌های دریایی و صدف‌ها را له می‌کرد بشنود. در هر حال، تو از میان آن می‌گذری. بله، یک گام در هربار. فضایی بس کوتاه از زمان در دل زمان‌هایی بس کوتاه از فضا. پنج، شش: نَخاینَندر.[۹] دقیقاً: و این همان وجه گریزناپذیر شنودنی‌هاست. چشم‌هایت را باز کن. نه. یا عیسی مسیح! اگر از صخره‌ای که از پایه‌اش بیرون زده بیفتم، به‌طرز گریزناپذیری از طریق نیبِنایینَندر بیفتم![۱۰] در تاریکی چه خوب پیش می‌روم. شمشیر زبان‌گنجشکی‌ام از پهلویم آویزان است. آن‌ها آن را به زمین می‌زنند.[۱۱] دو پایم در چکمه‌های او در انتهای پاهایش، نیبِنایینَندر.[۱۲] به نظر محکم می‌آید: ساخته‌ی چکش لاس دمیورگاس.[۱۳] آیا در امتداد کرانه‌ی شنی سندی‌مونت به جاودانگی قدم می‌گذارم؟ چرق‌چرق، ترق‌تروق، ترق‌ترق، ترق‌ترق. پول دریای وحشی.[۱۴] دامِنی دیسی این‌ها را می‌شناسد.[۱۵]

نخواهی آمد تو به سندی‌مونت،

مدلن د مر ؟[۱۶]

ببین، ریتم شروع می‌شود. می‌شنوم. چهاررکنیِ فاقد یک هجا از وتدهای مجموع در حال قدم‌روِ. نه، چهارنعل: دلن د مر.[۱۷]

حالا چشم‌هایت را باز کن. باز می‌کنم. یک لحظه. آیا از آن موقع همه‌چیز ناپدید شده است؟ مبادا باز کنم و تا ابد در فضای ناشفاف سیاه باشم. بستا![۱۸] خواهم دید که آیا می‌توانم ببینم.

حالا ببین. آن‌جا در تمام زمان‌های بدون تو: و تا ابد خواهد بود، دنیای بی‌پایان.[۱۹]

آن‌ها از تراس لیهی،[۲۰] از پله‌ها، محتاط پایین آمدند، فرونزِمِر[۲۱]: و شل و ول از ساحل طبقه‌طبقه

پایین آمدند، پاهای کف‌صاف‌شان در ماسه‌های گلی فرو می‌رفت. مثل من، مثل الجی، به سوی مادر مقتدرمان پایین می‌آیند.[۲۲] شماره‌ی یک کیف مامایی‌اش را سنگین[۲۳] تاب می‌داد، چتر بزرگِ[۲۴] دیگری در ساحل شنی فرو می‌رفت. از محله‌ی لیبرتیز،[۲۵] برای گردش روزانه. خانم فلورنس مک‌کیب، بیوه‌ی مرحوم پَتک مک‌کیب،[۲۶] عمیقاً متوفی، از خیابانِ براید.[۲۷] یکی از خواهران مسیحی‌اش مرا زوزه‌کشان به این دنیا کشاند.[۲۸] آفرینش از هیچ.[۲۹] در آن کیف چه دارد؟ جنین سقط‌شده‌ای با بند نافی که به دنبال می‌کشد، پنهان‌شده در پشمینه‌ای سرخ‌رنگ. بند نافِ همه متصل به بند ناف‌های پیشینیان، درهم‌تنیده‌کلافِ طنابی از همه‌ی تنابندگان. این است حجت اهل راز.[۳۰] آیا چون خدایان خواهی شد؟[۳۱] به امفالوس خود خیره شو.[۳۲] اَلو! کِنچ هستم. من را به عدن‌ویل[۳۳] وصل کن. الف، آلفا: صفر، صفر، یک.[۳۴]

همسر و همدم آدم کادمون:[۳۵] حوا، حوای برهنه. حوا ناف نداشت. خیره شو.[۳۶] شکمی صاف و صوف، بزرگ برآمده، سپر گردی از چرم ساغری منقبض،[۳۷] نه، سفیدپشته‌ای از ذرت،[۳۸] تابناک و نامیرا، برپا از ازل تا ابد.[۳۹] زهدان گناه.[۴۰]

من هم در تاریکی گناه‌آلود زهدان بوده‌ام، آفریده‌شده، نه کاشته‌شده.[۴۱] به دست آن دو، مردی با صدای من و چشم‌های من، و روح‌زنی با خاکستر در نفَسش.[۴۲] یک‌دیگر را در آغوش گرفتند و گسستند، و اراده‌ی جفت‌کننده را عملی کردند.[۴۳] از پیش از زمان، خدا مرا اراده کرد و حالا یا هرگز نباید اراده‌اش بر عدم من باشد.[۴۴] در قلمروِ او لکس ایترنا برقرار است.[۴۵] پس آیا این همان گوهر ایزدی است که از آن پدر و پسر هم‌گوهرند؟[۴۶] آریوس نازنینِ بیچاره کجاست برای بحث و اثبات؟[۴۷] همه‌ی عمرش را به جدل بر سرِ هم‌گوهر‌دگرماهیت‌کبریامسیهود گذاشت.[۴۸] سرزندیق بداختر.[۴۹] در مستراحی در یونان آخرین نفسش را کشید: اتانازی.[۵۰] با کلاه مطرانی منجوق‌دار و با عصای مطرانی، نشانده بر تخت پادشاهی‌اش، بیوه‌مرد مقام اسقفی بیوه،[۵۱] با اموفوریون شق و رق[۵۲] و ماتحت لخته‌بسته.[۵۳]

باد گِرد او جست و خیز می‌کرد، باد گزنده و تیز. دارند می‌آیند، موج‌ها. اسب‌های دریایی سفیدیال، نشخوارکنان، عنان به‌دستِ باد بانشاط، سمندهای منَان.[۵۴]

نباید فراموش کنم نامه‌اش را برای روزنامه‌ها. و بعد؟ شیپ، نیم بعد از ظهر.[۵۵] راستی، مثل یک جوان خوبِ کودن با این پول مدارا کن. آره، باید مدارا کنم.[۵۶]

قدم‌هایش آهسته شد. این‌جا. دارم می‌روم خانه‌ی زن‌دایی سارا یا نه؟ صدای پدر هم‌گوهرم. این روزها برادر هنرمندت، استیون، را هیچ دیده‌ای؟[۵۷] نه؟ مطمئنی که در استراسبرگ تراس پیش زن‌دایی‌اش سلی نیست؟[۵۸] نمی‌تواند کمی از این بالاتر بپرد، هان؟[۵۹] و و و و بگو ببینیم استیون، دایی سای چطور است؟ آه، یا عیسای گریان، من با چه موجوداتی وصلت کرده‌ام! آن مردک‌ها آن‌جا توی کاهدانی.[۶۰] حسابدار مست حقیر و برادرش، آن کورنت‌نواز. گوندولاران‌های بسیار محترم![۶۱] و والتر لوچ به پدرش «قربان» می‌گوید، نه کمتر! قربان. بله، قربان. نه، قربان.[۶۲] یا عیسی:[۶۳] و تعجبی ندارد به خدا!

زنگ خس‌خسیِ کلبه‌ی کرکره‌پوش‌شان را می‌زنم: و منتظر می‌مانم. مرا به‌جای یکی از طلبکارهایشان می‌گیرند، از موقعیت مناسب بیرون را دید می‌زنند.[۶۴]

– قربان، استیون است.

– بگو بیاید تو. بگو استیون بیاید تو.

چفت در پس کشیده می‌شود و والتر به من خوش‌آمد می‌گوید.

– فکر کردیم کس دیگری است.

خالو ریچی روی تخت عریضش، زیر پتو و پشت بر بالش، ساعد استوارش را از روی پشته‌ی زانوهایش دراز می‌کند. سینه‌ی تمیزتراشیده.[۶۵] بالاتنه‌اش را شسته است.

– بامداد، خواهرزاده. بنشین و قدم بزن.[۶۶]

میزچه‌ی روی زانویش را، که روی آن صورت‌حساب هزینه‌ها را برای ملاحظه‌ی کارفرما گاف[۶۷] و کارفرما شپ‌لند تَندی[۶۸] می‌نویسد و رضایت‌نامه‌ها و احضاریه‌ها و دوکِس تکوم را پرونده می‌کند.[۶۹] قابی از چوب بلوط باتلاقی[۷۰] بالای سر کچلش: شعر رکونسکت از اسکار وایلد.[۷۱] وزوزِ سوت گمراه‌کننده‌اش والتر را به اتاق برمی‌گرداند.

– بله، قربان!

– برای ریچی و استیون ویسکی، بگو به مادرت. کجاست این زن؟

– کریسی را حمام می‌کند، قربان.

دردانه‌ی کوچولوی پاپا. سوگلی.

– نه، دایی ریچی...

– به من بگو ریچی. مرده‌شور آب معدنی لیتیم‌دار تو را ببرد. پایین می‌آورد. واسکی.[۷۲]

– دایی ریچی، واقعاً...

بنشین یا به نام قانون هری می‌زنم می‌نشانمت.[۷۳]

والتر با چشم‌های تنگ‌کرده، بیهوده، دنبال صندلی می‌گردد.

– چیزی ندارد که روی آن بنشیند، قربان.

– جایی را ندارد که آن را رویش بگذارد، گاو.[۷۴] برو صندلی چیپن‌دیلِمان را بیاور.[۷۵] یک لقمه چیزی می‌خوری؟ این‌جا هیچ‌کدام از آن ادا و اطوارهای افاده‌ای لعنتی تو. یک ورقه گوشت خوک سرخ‌شده‌ی پرمایه با شاه‌ماهی؟ مطمئنی؟ چه بهتر. به‌جز قرص‌های کمردرد هیچ چیز دیگر در خانه نداریم.

آلرتا![۷۶]

چند خطی از اَریا دِ سارتیتای فرّاندو را وزوزکنان می‌خواند.[۷۷] عالی‌ترین شماره از همه‌ی اپرا، استیون. گوش کن.[۷۸]

دوباره صدای سوت خوش‌آهنگش بلند می‌شود، دقیق ملایم‌شده، با یورش‌های هوا، مشتش روی زانوهای پوشیده با تشکچه‌اش بلند ضرب می‌گیرد.

این باد دلپذیرتر است.[۷۹]

خانه‌های پوسیده، خانه‌ی من، خانه‌ی او و خانه‌ی همه. به اشراف‌زاده‌های کلانگوز گفتی که یک دایی قاضی داری و یک دایی ژنرال ارتش.[۸۰] از این‌ها بیا بیرون، استیون.[۸۱] زیبایی در آن‌جا نیست.[۸۲]

و نه در اتاقک‌های بی‌رونق کتابخانه‌ی مارش[۸۳] که پیش‌گویی‌های رنگ‌رفته‌ی یوآخیم عباس را در آن می‌خواندی.[۸۴] برای چه کسی؟ ازدحام‌گران صدسر صحن کلیسا.[۸۵] فرد بیزار از نوع خود از آن‌ها به جنگل جنون گریخت، یالش کف‌آلود زیر نور ماه، کره‌ی چشم‌هایش، ستارگان.[۸۶] هوی‌نیم، پره‌بینی اسبی.[۸۷] صورت‌های بیضی‌شکل اسبی، تمپل، باک مالگن، فاکسی کمبل، چانه‌دراز.[۸۸] پدر عباس، سرکشیش خشمگین،[۸۹] کدام سرپیچی مغزشان را به آتش کشید؟[۹۰] پوف! دیشنده، کلوِ، اوت نی آمپلیوس دیکلوریز.[۹۱] حلقه‌ای از موی سفید بر سر لعن‌شده‌اش، او را ببین منم که به سمت سکو چهاردست‌وپا پایین می‌آیم (دیشنده!)،[۹۲] ظرف نان عشای ربانی را به چنگ گرفته، با چشم سوسمار یال‌دار. بیا پایین، کله‌تاس! گروهی هم‌سرا دور شاخ‌های محراب کمک می‌کنند، تهدیدها را برمی‌گردانند و واگو می‌کنند کلام لاتینِ تودماغی و خشمگین کشیش‌های اسمی را، که با قبایشان تنومند جابه‌جا می‌شوند، فرق‌سرتراشیده و روغن‌زده و اخته‌شده، چاق از چربی مغز گندم.[۹۳]

و شاید در همین لحظه، کشیشی در همین نزدیکی دارد آن را بلند می‌کند. درینگ‌درینگ![۹۴] و دو خیابان بالاتر، یکی دیگر دارد آن را در ظرف نان می‌گذارد و درش را قفل می‌کند. درینگ‌ودرینگ! و در یک کلیسای حضرت مریم، یکی دیگر، مراسم عشای ربانی را برای خودش تنها بجا می‌آورد. درینگ‌درینگ! پایین، بالا، جلو، عقب. جناب اُکام به آن فکر کرد، دکتر شکست‌ناپذیر.[۹۵] یک صبح مه‌آلود انگلیس،[۹۶] آن شیطانک گوهر خدایی — انسانی ذهنش را قلقلک داد.[۹۷] نان مقدسش را که پایین می‌آورد و زانو می‌زد، شنید که صدای دومین زنگ خودش با صدای اول زنگ بازوی عرضی کلیسا در هم می‌پیچد (او دارد مال خودش را بلند می‌کند)، و در حالی‌که برمی‌خاست، شنید (حالا من بلند می‌کنم) که دو زنگ‌شان (او زانو می‌زند) در واکه‌ی مرکب نواخته می‌شود.[۹۸]

پسرعمه استیون، تو هرگز سینت نخواهی شد.[۹۹] جزیره‌ی سینت‌ها. تو بدجوری پارسا بودی، نبودی؟ به درگاه حضرت مریم باکره دعا کردی که دماغ سرخ نداشته باشی.[۱۰۰] در خیابان سرپنتاین به درگاه شیطان دعا کردی تا شاید آن بیوه‌ی کوتاه چاق‌وچله‌ی جلوی تو لباسش را از کف خیابان خیس بالاتر بزند.[۱۰۱] اُ سی، چرتو![۱۰۲] روحت را برای آن بفروش، بله بفروش، برای آن کهنه‌پاره‌های رنگ‌شده که دور ضعیفه‌ای سنجاق شده. بیشتر بگو، باز هم برایم بگو. بالای ترامواى هاوث، تنها، به باران داد می‌زدی: زنان برهنه! زنان برهنه! این را چه می‌گویی، هان؟[۱۰۳]

کدام را چه می‌گویم؟ آن‌ها برای چه چیز دیگری خلق شده‌اند؟

هر شب دو صفحه از هر کدام از هفت کتاب را می‌خواندی، هان؟ جوان بودم. جلوی آینه برای خودت خم می‌شدی، خیلی جدی برای تشویق‌گران یک گام به جلو برمی‌داشتی، صورتی درخور توجه. هورا برای احمق لعنتی! اورا! هیچ‌کس ندید: به هیچ‌کس نگو.[۱۰۴] کتاب‌هایی که می‌خواستی بنویسی با عنوان‌هایی از حروف الفبا. کتاب افِ او را خوانده‌ای؟ اُ بله، اما من کیو را ترجیح می‌دهم. بله، اما دبلیو معرکه است. اُ بله، دبلیو. تجلی‌های معنوی ناگهانی‌ات[۱۰۵] نوشته‌شده بر برگ‌های سبز بیضی‌شکل را به یاد بیاور، عمیقاً عمیق، وقتی مُردی نسخه‌هایی از آن باید به همه‌ی کتابخانه‌های بزرگ دنیا، از جمله کتابخانه‌ی اسکندریه،[۱۰۶] فرستاده شود. پس از چند هزار سال، ماهامان‌وانتارا، کسی در آن کتابخانه آن‌ها را خواهد خواند.[۱۰۷] مثل پیکو دلا میراندولا.[۱۰۸] اوهوم، درست مثل نهنگ.[۱۰۹] وقتی یکی این صفحه‌های عجیب‌وغریبِ یکی را که قرن‌هاست مرده بخواند، یکی احساس می‌کند که یکی یکی می‌شود با یکی که

یک زمانی...[۱۱۰]

ماسه‌های دانه‌دانه در زیر پاهایش تمام شده بود. چکمه‌هایش دوباره میوه‌های مغزدار جنگلی نم‌کشیده‌ی ترق‌تروقی، صدف تیغی‌ها، ماسه‌های جیرجیری را لگدمال می‌کرد، آن که بر ماسه‌های بی‌شمار می‌تپد،[۱۱۱] چوب‌هایی که کرم‌های کشتی آبکش‌شان کرده‌اند، آرمادای گم‌شده.[۱۱۲] ماسه‌زارهای باتلاقی ناسالم منتظر بودند تا جای پاهای پیش‌رونده‌اش را بمکند و بوی فاضلاب پس بدهند، انبانی از جلبک دریایی در زیست‌نور دریا زیر تلّ خاکسترِ فضولات آدمی آهسته می‌سوخت.[۱۱۳] محتاطانه گام برداشت و از کنارشان گذشت. شیشه‌ی آبجوسیاهی ایستاده، تا کمر در خمیر دلمه‌بسته‌ی ماسه‌ها گیر کرده. یک نگهبان: جزیره‌ی تشنگی وحشتناک.[۱۱۴] حلقه‌های شکسته در ساحل؛ روی خشکی شبکه‌ی پیچ‌درپیچی از تورهای تیره‌ی هنرمندانه؛[۱۱۵] آن‌سوتر، درهای پشتیِ خط‌خطی شده با گچ و در ساحل بالایی طناب رختی با دو پیراهنِ مصلوب. رینگزِند: آلاچیق‌های سکان‌داران آفتاب‌سوخته و دریانوردان ناخدا. اسکلت‌های آدمیزاد.[۱۱۶]

ایستاد. از راهی که به خانه‌ی زن‌دایی سارا می‌رسد رد شدم. به آن‌جا نمی‌روم؟ ظاهراً نه. هیچ‌کس دوروبر نیست.[۱۱۷] به سمت شمال شرقی پیچید و ماسه‌های سفت‌تر را به سمت پیجن‌هاوس رد کرد.[۱۱۸]

– کی ووز اَپی دون سِت فیشو پوزیسیون؟

– سِ له پیژون، ژوزف.[۱۱۹]

پتریس در مرخصی است، در بار مک‌مهَن با من شیر گرمی را لیسید. پسر غاز وحشی، کِوِن ایگن پاریسی.[۱۲۰] پدرم پرنده‌ای است،[۱۲۱] با زبان صورتی جوانش لیْ شوِ شیرین را لیسید، صورت خرگوشی گوشتالو. لیس، لپن.[۱۲۲] امیدوار است بلیت گرو لو را ببرد.[۱۲۳] در کتاب میشِله درباره‌ی طبیعت زنان می‌خواند.[۱۲۴] اما باید برای من لَ وی د هیزس نوشته‌ی ام لیو تکسیل را بفرستد.[۱۲۵] به دوستش قرض داده.

– سِ توردون، وو سَوی موا، ژو سوی سوسیالیست. ژو نو کروا پز ون لِگزیستونس دی دیو. فو پا لِ دیر اِ مود پر.[۱۲۶]

– ایل خوا؟[۱۲۷]

– مو پر؟ وی.[۱۲۸]

اشلاس.[۱۲۹] می‌لیسد.

کلاه محله‌ی لاتینی‌ام. وای خدا، فقط باید متناسب با شخصیت لباس بپوشیم. دستکش‌های آلبالویی‌رنگ می‌خواهم.[۱۳۰] دانشجو بودی. نبودی؟ دانشجوی کدام رشته‌ی لعنتی بودی؟ فشینون. ف. شین. نون، می‌دانی: فیزیک، شیمیک، ای نتورل. آهان. مو آن سی‌وی که به ارزانیِ بلغور بود می‌خوردی، قابلمه‌های گوشتِ مصری، و تاکسیران‌های آروغ‌زن آرنج‌شان را به پهلویت می‌کوبیدند.[۱۳۱] فقط به عادی‌ترین لحن بگو: وقتی در پاریس بودم، بُل میش، من معمولاً.[۱۳۲] بله، تو معمولاً با خودت بلیت‌های سوراخ‌شده داشتی تا اگر به‌خاطر آدم‌کشی‌ای در جایی دستگیر شدی، بتوانی ثابت کنی که در محل قتل نبوده‌ای. عدالت. شب هفده فوریه سال ۱۹۰۴ دو شاهد زندانی را دیده بودند. کار یکی دیگر بود، یکی غیر من.[۱۳۳] کلاه، کراوات، پالتو، دماغ. لووی سی موا.[۱۳۴] انگار به تو خوش گذشته.

با غرور راه می‌رفتی. سعی می‌کردی مثل کی راه بروی؟ فراموش کردم: یک بیرون‌رانده‌شده.[۱۳۵] با حواله‌ی بانکی مادر، هشت شیلینگ، مأمور پست درِ کوبشیِ اداره‌ی پست را محکم به روی تو بست. دندان‌درد گرسنگی. آن‌کور دو مینوت.[۱۳۶] ساعت ببین. باید گرفت. فِرمی.[۱۳۷] سگ مزدور! بنگ با تفنگ بزن تکه‌تکه‌اش کن، مرد تکه‌تکه دیوارهای لک‌شده همه دگمه‌های برنجی.[۱۳۸] تکه‌ها همه تق‌تق‌تق‌تق و دوباره تلق برمی‌گردد سر جای اول. آسیب ندیدی؟ آه، مشکلی نیست. دست بدهیم. دیدی منظورم چه بود، دیدی؟ آه، مشکلی نیست. دست بده دست. اصلًا و ابداً مشکلی نیست.[۱۳۹]

می‌رفتی که معجزه کنی، چی؟ تبلیغ مذهبی در اروپا پس از کلمبانوس تندخو.[۱۴۰] فیاکر و اسکاتوس[۱۴۱] روی سه‌پایه‌هایشان[۱۴۲] در بهشت، جام می‌شان سرریز، برفلک‌لاتین‌قاه‌قاه‌خنده‌هایشان: ایوج! ایوج![۱۴۳] وقتی چمدانت را روی اسکله‌ی لیز نیوهی‌وِن[۱۴۴] می‌کشیدی وانمود می‌کردی که به انگلیسیِ شکسته حرف می‌زنی، باربر سه‌پنس. کمُن؟[۱۴۵] سوغاتی گران‌بها آورده بودی؛ لِ توتو، پنج شماره‌ی پاره‌پوره از مجله‌ی پونتالن بلانش ات کولات روژ[۱۴۶] یک برگ تلگراف آبی فرانسوی، کنجکاوی برای نشان دادن:[۱۴۷]

– نادر می‌میرد بیا خانه، پدر[۱۴۸]

عمه فکر می‌کند تو مادرت را کشتی. برای همین اجازه.[۱۴۹]

پس به سلامتی عمه‌ی مالگن
و به تو خواهم گفت چرا.
چون همه‌چیز را آبرومندانه برگزار می‌کرد
در خانواده‌ی هنیگن[۱۵۰]

پاهایش بر شیارهای ماسه‌ها، در امتداد تخته‌سنگ‌های صیقلی دیوار جنوبی، با ضرباهنگ ناگهانی غرورآفرین پیش رفت.[۱۵۱] مغرور به آن‌ها خیره شد، جمجمه‌ی سنگی روی‌هم‌چیده‌شده‌ی ماموت‌ها. نوری طلایی بر دریا، بر ماسه‌ها، بر تخته‌سنگ‌های صیقلی. خورشید آن‌جاست، درختان باریک، خانه‌های لیمویی.[۱۵۲]

پاریس با سرما بیدار می‌شود، خورشید جان‌نیافته بر خیابان‌های لیمویی‌رنگش. مغز نم‌دار فارل‌های[۱۵۳] نان، افسنت سبزقورباغه‌ای،[۱۵۴] دود و بوی بامدادی‌اش، هوا را جلب می‌کند.[۱۵۵] بلوومو از تخت زن فاسق زنش پایین می‌آید،[۱۵۶] کدبانوی لچک‌به‌سر در تکاپوست، بشقابی از اسید استیک در دست.[۱۵۷] در رودو، ایوان و مدلن،[۱۵۸] که زیبایی به‌هم‌ریخته‌شان را تجدید می‌کنند، شیرینی شوسون[۱۵۹] را با دندان‌های طلایی خرد می‌کنند، دهان‌شان از پوسِ فلَن برتون زرد شده.[۱۶۰] صورت مردان پاریسی در گذر، خطریش‌های خشنودکننده‌شان، کنکویس‌تادورهای فرفری.[۱۶۱]

خواب‌های قیلوله.[۱۶۲] کِوِن ایگن سیگارهای باروتی‌اش را در میان انگشتان آغشته به جوهر چاپ می‌پیچد و همان‌طور که پتریس مایع سفیدش را می‌نوشید، او هم مایع سبز افسونگرش را قلپ‌قلپ می‌نوشد.[۱۶۳] دوروبرمان پرولع‌وسروصداخورها چنگال‌شان را در لوبیاهای پخته‌ی فلفلی فرو می‌کنند و از حلقوم‌شان پایین می‌فرستند. اون دمی سِتیه![۱۶۴] فوران بخار قهوه از پاتیل صیقلی. پیشخدمت به دستور او از من پذیرایی می‌کند. ایل ات ایرلانده. اولانده؟ نو فرماژ. دز آیرلانده. نوز آیرلاند. وو سَوِ. اَ وی.[۱۶۵] فکر کرد تو پنیر اولانده می‌خواهی. برای پُست‌پرندیال، این کلمه را بلدی؟ پُست‌پرندیال.[۱۶۶] در بارسلون

یکی را می‌شناختم، مردی عجیب، که بهش می‌گفت پُست‌پرندیال من. بگذریم: سلانچا![۱۶۷] دور میزهای ساخته‌شده از تخته‌الوار، آمیخته‌ای از بوی شراب نفس‌ها و گلوهای خرخری. نفسش روی بشقاب‌های سُسی‌مان معلق است و مایع سبز افسونگر میان لب‌هایش با فشار بیرون می‌جهد. از ایرلند، از دالکَشن‌ها،[۱۶۸] از امیدها، دسیسه‌ها، حالا از آرتر گریفث،[۱۶۹] اِیْ ای، پایماندر، شبان خوب آدم‌ها.[۱۷۰] به من به‌عنوان هم‌یوغش یوغی بزند، جنایت‌های ما آرمان مشترک ما.[۱۷۱] تو پسر پدرتی. آن صدا را می‌شناسم.[۱۷۲] پیراهن فاستونی‌اش، با گل‌های خونی‌رنگ، و منگوله‌های اسپانیایی‌اش را با رازهایش می‌لرزاند.[۱۷۳] ام درومون،[۱۷۴] روزنامه‌نگار معروف، درومون، می‌دانی به ملکه ویکتوریا چه می‌گوید؟ عجوزه‌ی پیر با دندان‌های زرد. وی‌ای اوگرس با دُن ژون.[۱۷۵] ماد گان، زن زیبا،[۱۷۶] لا پاتری،[۱۷۷] ام میلوا، فیلیکس فور،[۱۷۸] می‌دانی چطور مرد؟ مردان شهوت‌ران.[۱۷۹] فِروکن، بون اَ تو فر[۱۸۰] که عورت مردان را در حمامی در اوپسالا می‌مالد. او گفت: موا فر، توس لِ موسیو.[۱۸۱] من گفتم: نه این موسیو. هرزه‌ترین رسم. محرمانه‌ترین چیز را می‌شوید. من به برادرم هم اجازه نمی‌دهم، حتا برادر خودم، هرزه‌ترین چیز.[۱۸۲] چشم‌سبز، می‌بینمت. مایع افسونگر، احساس می‌کنم.[۱۸۳] آدم‌های هرزه.

باروت‌های آبی در میان دستان مرگبار می‌سوزد و شفاف می‌سوزد. خرده‌های رهای توتون آتش می‌گیرند: شعله و دودی گس کنج ما را روشن می‌کند. استخوان‌های برجسته‌ی صورتش زیر کلاه پسر سپیده‌دمی‌اش.[۱۸۴] رهبر اصلی چطور فرار کرد، روایت معتبر.[۱۸۵] مثل تازه‌عروس جوانی برخاست، مرد، نقاب، شکوفه‌های نارنجی، از جاده‌ای که به مالاهاید می‌رفت، در رفت.[۱۸۶] همین کار را کرد، قسم می‌خورم. از رهبران گم‌شده، آن خیانت‌دیده‌ها، فرارهای دیوانه‌وار.[۱۸۷] تغییر قیافه‌ها، چنگ انداخته، رفته، نه این‌جا.

عاشق رانده‌شده.[۱۸۸] آن موقع گاسونِ جوان و تهمتنی بودم، جدی می‌گویم. یک روز عکسم را به تو نشان خواهم داد.[۱۸۹] واقعاً بودم، قسم می‌خورم. عاشق، به عشق آن زن با کلنل ریچارد برک می‌گشت،[۱۹۰] وارث ریاست قبیله‌اش،[۱۹۱] زیر دیوارهای کلرکن‌ول قوز کرده بودند که دیدند شعله‌ی انتقام‌جویی، آن‌ها را به بالا و به دل دود پرتاب کرد. شیشه‌ی خردشده و دیوارهای سنگی که واژگون می‌شوند.[۱۹۲] در پَرِیِ شاد و زنده پنهان می‌شود،[۱۹۳] ایگن پاریسی، هیچ‌کس خواهانش نیست، به‌جز من. ایستگاه‌های روزش را می‌سازد،[۱۹۴] جعبه‌ی کثیف حروف‌چینی‌اش، سه نوشگاهش، کنامش در مونمارتر که شب کوتاه را آن‌جا می‌خوابد،[۱۹۵] رو دی لا گوته‌دور، منقّش به صورت‌های مگس‌زده‌ی رفتگان. بی‌عشق، بی‌وطن، بی‌زن.[۱۹۶] مادامِ رو ژی ـ لوـ کر در نبود مردِ رانده‌شده‌اش حسابی خوش‌خوشانش است، قناری و دو مستأجر فکلی.[۱۹۷] گونه‌های هلویی، دامن گورخری، سرزنده مثل مال یک جوان. رانده‌شده و نه نومید. به پَت بگو که همدیگر را دیدیم، باشد؟[۱۹۸] یک بار می‌خواستم برای پت بیچاره کاری پیدا کنم. مو فیس،[۱۹۹] سرباز فرانسه. به او یاد دادم که سرودِ «پسرهای کِلکنی شمشیرهای ستبر دلیرند» را بخواند، آن ترانه‌ی قدیمی را بلدی؟ آن را به پتریس یاد دادم. کِلکنی قدیمی: سینت کنیس، دژ استرانگ‌بو کنار نُر.[۲۰۰] این‌طوری است: اُ، اُ. او دستم را می‌گیرد، نَپِر تَندی.

اُ، اُ پسرهای
کلکنی...[۲۰۱]

دست ناتوان رنجور روی دست من. آن‌ها کِوِن ایگن را فراموش کرده‌اند، اما او آن‌ها را نه. تو را به یاد

می‌آوریم، آه صهیون.[۲۰۲]

به لب دریا نزدیک‌تر شده بود و ماسه‌های خیس به چکمه‌هایش سیلی می‌زد. هوای تازه به او خوش‌آمد می‌گفت و بر اعصاب نافرمان چنگ می‌نواخت، بادِ هوایِ نافرمانِ بذرهای روشنایی.[۲۰۳] حالا، به سوی قایق چراغ‌دار کیش که نمی‌روم، می‌روم؟[۲۰۴] ناگهان ایستاد، پاهایش داشت آهسته در خاک لغزان فرو می‌رفت. برگرد.

وقتی برمی‌گشت، جنوب ساحل را با دقت از نظر گذراند، دوباره پاهایش آهسته در حفره‌های تازه فرو می‌رفت. اتاق سرد سقف‌گنبدی برج در انتظار است.[۲۰۵] از راه باروها، پرتوهای نور یکریز جابه‌جا می‌شوند، مثل فرورفتن پاهایم، یکریز آهسته بر ساعت آفتابی کف به سمت شفق می‌خزند. شفق آبی، فرارسیدن شب، شب آبی سیر. در تاریکی زیر گنبد، منتظرند، صندلی‌های عقب‌کشیده‌شان، چمدان هرمی‌ام، دور میزی با بشقاب‌های رهاشده. کی جمع‌شان کند؟ کلید را او دارد. امشب که فرا برسد آن‌جا نخواهم خوابید.[۲۰۶] درِ بسته‌ی برجِ ساکت، جنازه‌های کورشان را دفن می‌کند، صاحب پلنگ و سگ شکاری‌اش.[۲۰۷] صدا کن: پاسخی نمی‌آید. استیون پاهایش را از مکش بلند کرد و از راه تخته‌سنگ‌های موج‌شکن برگشت.[۲۰۸] همه را بردار، مال خودت. روحم با من قدم می‌زند، صورت صورت‌ها.[۲۰۹] پس در نگهبانی نیمه‌شب مهتاب، در سیاه نقره‌فام، بر جاده‌ی بالای صخره‌ها قدم می‌زنم، صدای سیل وسوسه‌انگیز السینور را می‌شنوم.[۲۱۰]

سیل مرا دنبال می‌کند. می‌توانم ببینمش که می‌خروشد و از این‌جا می‌گذرد. پس، از جاده‌ی پولبگ[۲۱۱] به ساحل آن‌جا برگرد. از جگن‌ها و کلپِ پارویی[۲۱۲] لیز بالا رفت و روی چهارپایه‌ی صخره‌ای نشست و چوبدستی زبان‌گنجشک را به شکافی تکیه داد.

لاشه‌ی بادکرده‌ی سگی بر خزه‌های دغدغکی والمیده بود.[۲۱۳] جلوی او، لبه‌ی بالایی قایقِ به‌گل‌نشسته‌ای دیده می‌شد. لوئی ویو نثر گوتیه را آن کوش آنسبلی نامید.[۲۱۴] این ماسه‌های سنگین خیزاب زبان‌اند و باد این‌جا گل‌ولای گرفته است.[۲۱۵] و این‌ها، توده‌سنگ‌های معمارهای مرده، هزارتوی موش‌های راسویی.[۲۱۶] آن‌جا طلا پنهان کن. امتحان کن. مقداری داری.[۲۱۷] ماسه‌ها و سنگ‌ها.[۲۱۸] سنگین از گذشته. اسباب‌بازی‌های سِر لوت.[۲۱۹] مواظب باش که سیلی توی گوشَت نخورد. من آن گنده‌غول لعنتی‌ام که همه‌ی آن گنده‌سنگ‌های لعنتی را می‌غلتاند، استخوان‌ها سنگ‌هایی برای جای پاهایم. فی‌فوفام.[۲۲۰] بوی خون ایلندی به دماغم می‌خوله.[۲۲۱]

یک نقطه، سگ زنده‌ای از آن سوی گستره‌ی ماسه‌ها می‌دوید و در میدان دید بزرگ و بزرگ‌تر می‌شد. خدایا، آیا می‌خواهد به من حمله کند؟ به آزادی‌اش احترام بگذار. تو نه ارباب دیگران خواهی بود و نه برده‌شان. چوب‌دستی‌ام را دارم. از جایت تکان نخور. از دورتر، از روبه‌روی موج ستیغ‌دار، سایه‌هایی، به سمت ساحل می‌روند، دو تا. دو مری.[۲۲۲] آن را در میان نی‌های بوریا امن جا داده‌اند.[۲۲۳] دالّی. دیدمت. نه، آن سگ. او دارد دوان دوان به سمت آن‌ها برمی‌گردد. کی؟[۲۲۴]

گالی‌های لاک‌لن‌ها،[۲۲۵] در جست‌جوی غنایم، به سمت این ساحل شتافتند، دماغه‌ی خونین‌شان روی خیزاب پیوترِ[۲۲۶] گداخته سنگین می‌راند. وایکینگ‌های دانمارکی، گردنبندهای فلزی تاماهاک[۲۲۷] پردرخشش روی سینه‌هایشان، در زمانی که مَلِکی گردنبند طلا می‌بست.[۲۲۸] گروه بزرگی از نهنگ‌های تورل‌هاید در ظهر داغ به خشکی افتادند، از دماغ‌شان آب به هوا می‌پاشیدند و در آب کم‌عمق می‌لنگیدند.[۲۲۹] سپس از شهر قحطی‌زده‌ی قفس‌مانندشان، گله‌ای از کوتوله‌های جلیقه‌چسبان‌پوش، مردم من، با چاقوهای پوست‌کن

می‌دوند، فلس می‌گیرند، و گوشت پیه‌دار سبز نهنگ را قطعه‌قطعه می‌کنند. قحطی، وبا و کشتار.[۲۳۰] خون‌شان در من است، امیال شهوانی‌شان جنب‌وجوش من.[۲۳۱] در میان آن‌ها بر رودخانه‌ی لیفیِ یخ‌زده پیش رفتم، آن من، که در بچگی پریان عوضش کرده‌اند، در میان آتش پرجلزوولز رِزین.[۲۳۲] با هیچ‌کس حرف نزدم: و هیچ‌کس با من.[۲۳۳]

پارسِ سگ به سمت او دوید، ایستاد، و دوان برگشت.[۲۳۴] سگِ دشمن من.[۲۳۵] فقط رنگ‌پریده ایستادم، ساکت، محاصره‌شده در عوعو.[۲۳۶] ترِبلیا مدیتانز.[۲۳۷] جلیقه‌ی‌زردپوش، نوکر بخت، به وحشت من لبخند زد.[۲۳۸] به‌خاطر آن دلت لک می‌زند، آن پارسِ تحسین‌شان؟[۲۳۹] مدعیان: زندگی‌شان را می‌کنند.[۲۴۰] برادر بروس، تامس فیتزجرالد، سلحشور ابریشمی، پرکین وُربک، تخم و ترکه‌ی تقلبی یورک، با شلوارک ابریشمی عاجی سفید رُزی، شگفتی یک روز، لمبرت سیمنل، با ملازمانی از لَله‌ها[۲۴۱] و دستفروش‌های اردوی نظامی، ظرف‌شوی تاجدار آشپزخانه.[۲۴۲] همه‌ی پسران شاهان.[۲۴۳] بهشت مدعیان آن‌گاه و اکنون.[۲۴۴] او کسانی را از غرق شدن نجات داد و تو از واق سگ ولگردی به خود می‌لرزی.[۲۴۵] اما ملازمانی که گویدو را در اُرسن میکله مسخره می‌کردند، در خانه‌ی خودشان بودند. خانه‌ی...[۲۴۶] ما هیچ‌کدام از مغلق‌اندیشی‌های قرون وسطایی تو را نمی‌خواهیم.[۲۴۷] آیا تو حاضری کاری را بکنی که او کرد؟ قایقی نزدیک باشد، حلقه‌ی غریق‌نجاتی. ناتورلیش، برای تو آن‌جا گذاشته باشند. حاضری یا حاضر نیستی؟[۲۴۸] مردی که نُه روز پیش، نزدیک صخره‌ی میْدن غرق شد. الان منتظر اویند تا بالا بیاید. راستش را بگو.[۲۴۹] دلم می‌خواهد. سعی می‌کنم. شناگر قابلی نیستم.[۲۵۰] آب سرد سبک. وقتی در کاسه‌دستشویی کلانگوز صورتم را توی آن گذاشتم. نمی‌توانم ببینم! چه کسی پشت سر من است؟[۲۵۱] بیرون، زود، زود! می‌بینی که موج از هر سو تند می‌آید و با سرعت تپه‌های کوتاه ماسه‌ها را می‌پوشاند،[۲۵۲] صدف‌کاکائویی‌رنگ؟ اگر زمینی زیر پاهایم داشتم.[۲۵۳] دلم می‌خواهد زندگی او هنوز مال او باشد، زندگی من هم مال من. مردی در حال غرق‌شدن.[۲۵۴] چشم‌های آدمی‌اش از وحشت مرگش به من جیغ می‌کشد. من... با او با هم پایین... نمی‌توانستم او را نجات بدهم.[۲۵۵] آب‌ها: مرگی تلخ: گم شد.[۲۵۶]

یک زن و یک مرد. دامن چندلایه‌ی او را می‌بینم. بالا زده، شرط می‌بندم.

سگ‌شان نزدیک بستر ماسه‌های تحلیل‌رونده سلانه‌سلانه می‌رفت، با شتاب می‌دوید، هر سو را بو می‌کشید. دنبال گم‌شده‌ای در زندگی گذشته می‌گردد.[۲۵۷] ناگهان مثل خرگوش صحرایی جست‌وخیزکنان رفت، گوش‌هایش به پشت پرت شد، سایه‌ی مرغ دریایی‌ای را دنبال می‌کرد که نزدیک زمین می‌پرید. سوت نافذ مرد به گوش آویزانش خورد. دور زد، جست‌وخیزکنان برگشت، نزدیک‌تر آمد، بر پاهای چست و چالاک یورتمه رفت. بر رنگ زرد مایل به قهوه‌ای گستره، گوزنی، قدم‌رو، به رنگی طبیعی، بی‌شاخ.[۲۵۸] با سم‌های پیشین انعطاف‌ناپذیر و گوش‌های تیزشده به سمت دریا، بر لبه‌ی توری خیزاب ایستاد. با پوزه‌ی بالاگرفته‌اش پارس کرد بر هیاهوی امواج، گله‌فیل‌های دریایی.[۲۵۹] مارپیچ به سمت پاهایش پیچ خوردند، حلقه زدند و قله‌های بسیاری را گستراندند، و در هر نهمین موج، شکستند، شلپ‌شولوپ کردند، از دوردست، از دوردست‌تر، موج پشت موج.[۲۶۰]

صدف‌ماهی‌گیرها. راه کوتاهی را در آب با بدبختی رفتند، خم‌شده، کیف‌شان را در آب فرو کردند، از آب در آوردند و با بدبختی از آب بیرون آمدند.[۲۶۱] سگ واق‌واق‌کنان به سویشان دوید، روی دو پا بلند شد و به آن‌ها پنجه کشید، روی چهار دست‌وپایش پایین آمد، دوباره در سکوت و با دم‌جنباندنی خرس‌مانند

روی دو پا به سمت آن‌ها بلند شد. آن‌ها که به سمت ماسه‌های خشک‌تر آمدند، بی‌اعتنا پابه‌پایشان آمد، تکه‌ای زبان گرگی سرخ از دهانش له‌له می‌زد.[۲۶۲] تن خال‌دارش جلوی آن‌ها سلانه‌سلانه پیش رفت و بعد مثل کره‌اسب، چهارنعل، با گام‌های بلند تاخت. لاشه‌ای در مسیر راهش افتاده بود. ایستاد، بو کشید، دور او پاورچین قدم زد، برادر، دماغش را جلوتر برد، دور او گشت، تندتند بو کشید، مثل سگی گرداگرد پوست سگ مرده‌ی گل‌آلود و کثیف. سگ‌جمجمه، سگ‌بوکشی، چشم روی زمین، به سوی هدفی بزرگ حرکت می‌کند.[۲۶۳] آه، سگِ لشِ بیچاره! این‌جا لشِ سگِ لشِ بیچاره‌ای افتاده است.[۲۶۴]

«تَترز![۲۶۵] از دور آن بیا کنار، هی، حرمزاده!»

فریاد بلند، او را پاورچین به سمت صاحبش برگرداند و لگد ملایمِ پای برهنه‌ای او را بی‌آسیب به آن سوی دماغه‌ی شنی انداخت، هنگام پرواز دولا شد. بر خطی منحنی یواشکی برگشت. مرا نمی‌بیند. در امتداد لبه‌ی موج‌شکن تلوتلوخوران و آهسته پیش رفت، فس‌فس کرد، صخره‌ای را بو کشید و از زیر پای عقبِ پس‌کشیده به آن شاشید. یورتمه‌وار جلو رفت، دوباره پای عقبی را بلند کرد، تند و کوتاه به صخره‌ای بونکرده شاشید.[۲۶۶] خوشی‌های ساده‌ی بینوایان.[۲۶۷] سپس پنجه‌ی عقبی‌اش ماسه‌ها را پخش کرد: بعد پنجه‌ی جلویش پاشید و زیر و رو کرد. چیزی را آن‌جا خاک کرده، مادربزرگش.[۲۶۸] ماسه‌ها را جویید، پاشید، زیر و رو کرد، توقف کرد تا به هوا گوش کند، دوباره ماسه‌ها را با چنگال خشمگینش خراشید، زود دست کشید، پلنگی، پلنگ سیاهی، زنازاده، لاشخور بر مرده.[۲۶۹]

پس از آن‌که دیشب مرا بیدار کرد، همان خواب یا نه؟[۲۷۰] بگذار ببینم. راهروی باز. خیابان روسپی‌ها. خوب فکر کن. هارون‌الرشید. دارم به آن می‌نزدیکم.[۲۷۱] آن مرد راهنمایی‌ام کرد، حرف زد. نمی‌ترسیدم. طالبی‌ای را که داشت جلوی صورتم گرفت. لبخند زد: بوی شیرین میوه. گفت: قاعده این است.[۲۷۲] داخل. بیا. فرش قرمز پهن. خواهی دید چه کسی.

کیف‌هایشان را روی شانه انداختند و کشان‌کشان رفتند، مصری‌های سرخ.[۲۷۳] پاهای کبودش[۲۷۴] بیرون از پاچه‌های بالازده، به ماسه‌های چسبناک سیلی می‌زد، گردن‌پیچ آجری‌رنگ ماتی، گردن نتراشیده‌اش را می‌فشرد. با گام‌های زنانه او را دنبال می‌کرد: آن آدم شرّ و زن مُرت پرسه‌زنش.[۲۷۵] غنایم آویخته روی کولش. ماسه‌های ول و خرده‌های صدف‌ها روی پای برهنه‌اش خشکیده بود. موهایش دورِ صورت بادگزیده‌اش ریخته بود. پشت سر اربابش، یار ارباب، در راه لندن.[۲۷۶] وقتی شب نقص‌های بدنش را پنهان می‌کند، در گذری که سگ‌ها در گل‌ولای فرو رفته‌اند، از زیر شال قهوه‌ای‌اش صدا می‌زند.[۲۷۷] مرد جاکش او در میخانه‌ی اُلاف‌لن در بلک‌پتز[۲۷۸] از دو تفنگ‌دار سلطنتی دابلن پذیرایی می‌کند.[۲۷۹] ماچش کن، به لفظ عجیب‌وغریب عیاش‌ها عشق‌بازی کن، آه، دخترک زیبای محبوب من![۲۸۰] سفیدی شیطان‌زن[۲۸۱] زیر جامه‌های بویناکش. کوچه‌ی فامبلی آن شب: بوی دباغ‌خانه.[۲۸۲]

دستانت سفید، دهانت سرخ

و بدنت دلرباست

پس پیش من دراز بکش و بخواب

در آغوش و بوسه‌ی دیجور[۲۸۳]

آکویناس شکم‌بشکه‌ای، فرَته پورکوسپینو،[۲۸۴] این را گناه تن دادن به افکار شیطانی می‌خواند،[۲۸۵] آدمِ نیامده به زمین سواره و بدون مستی شهوت.[۲۸۶] بگذار صدا بزند: پیکرت ظریف و زیباست.[۲۸۷] زبان سرِ سوزنی بدتر از زبان او نیست. کلمه‌های راهبان، ورور کردن با مهره‌های مریم در کمربندشان: کلمه‌های عیاشان، قلنبه‌های سخت توی جیب‌هایشان تاپ‌تاپ می‌کند.[۲۸۸]

حالا دارند رد می‌شوند.

نگاه چپ به کلاه هملتی‌ام.[۲۸۹] اگر همین‌طور که این‌جا نشسته‌ام غفلتاً برهنه بودم، چه؟[۲۹۰] نیستم. در سراسر ماسه‌های جهان، از پی‌اش تیغ آتشین آفتاب، به سوی غرب، سفر دور و پیاده به سرزمین‌های شب.[۲۹۱] زن کشان‌کشان می‌رود، اشلپز، دنبال‌کشان می‌رود، پاکِشان می‌رود، بارش را ترشینز.[۲۹۲] جزرومدی به سوی غرب می‌رود و ماه آن را به دنبالش می‌کشد، هنگام بیداری‌اش. جزرومدها، هزاران جزیره شده، درون او، خون، نه خون من، اوینوپا پونتون، دریای شرابی تیره.[۲۹۳] به خدمتگزار ماه بنگر.[۲۹۴] در خواب علامت خیسی ساعتش را اعلام می‌کند و التماسش می‌کند که برخیزد.[۲۹۵] تخت عروسی، تخت کودکی، تخت مرگ، با شمع‌های روح. آمنس کَرو اد تی ونی‌یت.[۲۹۶] او می‌آید، خون‌آشام رنگ‌پریده،[۲۹۷] در دل توفان، چشم‌هایش، خفاشش شناور می‌شود و دریا را خون‌آلود می‌کند، دهان به بوسه‌ی دهانش.[۲۹۸]

حالا. به آن یارو سنجاقی بزن. می‌زنی؟ کتیبه‌هایم.[۲۹۹] دهان به بوسه‌اش. نه. باید دو تا از اونا باشد. خوب به هم بچسبان‌شان. دهان به بوسه‌ی دهانش.[۳۰۰]

لب‌هایش لب‌های بی‌گوشتِ هوا را بوسید و دهان زد: دهان به دهدان او. سهدان، ستودان تمام‌زهدان.[۳۰۱] دهانش به نفسِ در حال خروج شکل داد، بی‌کلام: اووَوَه: غرش سیاره‌های سیلابی، کروی، زبانه‌کش، غرنده‌ی وی‌اوی‌اوی‌اوی‌اوی.[۳۰۲] کاغذ. اسکناس‌ها، مرده‌شورشان ببرد. نامه‌ی دیسی پیر. این‌جاست. با تشکر از مهمان‌نوازی‌ات، بخش سفید پایانش را پاره کن.[۳۰۳] پشتش را به خورشید کرد و روی میز صخره‌ای خوب خم شد و بیت‌هایش را ناخوانا نوشت. این بار دوم است که یادم می‌رود از پیشخان کتابخانه کاغذ بردارم.[۳۰۴]

خم که می‌شود سایه‌اش روی صخره‌ها می‌خوابد، پایان می‌یابد. چرا بی‌پایان نه، تا دورترین ستاره؟[۳۰۵] آن‌ها، آن‌جا پشت این نور، به تاریکی می‌زنند، تاریکی در روشنایی می‌درخشد،[۳۰۶] دلتای صورت فلکی، دنیاها.[۳۰۷] من آن‌جا نشسته، با عصای زبان‌گنجشک پیشگویی او، با صندل‌های امانتی، در طول روز کنار دریای کبود، نظاره‌نشده، در شبی بنفش زیر فرمانروایی ستارگان عجیب‌وغریب قدم می‌زنم.[۳۰۸] این سایه‌ی پایان‌یافته را از خودم بیرون می‌افکنم، شبح گریزناپذیر آدم، آن را فرابخوان. برگردد.[۳۰۹] بی‌پایان، ممکن است مال من باشد، صورتی از صورت من؟[۳۱۰] چه کسی این‌جا مرا می‌پاید؟ چه کسی، اصلاً و تا ابد، این کلمه‌های نگاشته را خواهد خواند؟ نشانه‌هایی بر زمینه‌ی سفید. جایی برای کسی با فلوتی‌ترین صدایت.[۳۱۱] اسقف خوب کلوُین پرده‌ی معبد را از کلاه لبه‌برگشته بیرون آورد: پرده‌ی فضایی با شعارهای رنگی حک‌شده روی زمینه‌اش.[۳۱۲] صبر کن. رنگارنگ روی سطح مسطح: بله، درست است. من مسطح می‌بینم، بعد به مسافت فکر می‌کنم، نزدیک، دور، مسطح می‌بینم، شرق، پشت. آهان، حالا ببین! ناگهان عقب‌گرد می‌کند، ثابت در دستگاه سه‌بعدی‌نما.[۳۱۳] در دم اتفاق می‌افتد. تلیک عاملی است برای این کَلک.[۳۱۴] تو حرف‌های من را سیاه می‌بینی. فکر نمی‌کنی سیاهی در روح ماست؟ فلوتی‌تر. روح‌مان، زخمی از شرم گناه‌مان، حتا بیشتر به ما می‌چسبد، زنی به دلبرش می‌چسبد، بیشتر و بیشتر.[۳۱۵]

آن زن به من اعتماد می‌کند، دستش مهربان، چشم‌هایی با بلندمژگان. حالا او را به کدام جهنم‌دره‌ی ورای پرده می‌آورم؟[۳۱۶] به درون وجه گریزناپذیر از مرئی بودن گریزناپذیر. آن زن، آن زن، آن زن. زن چه؟[۳۱۷] آن باکره‌ی جلوی ویترین هجز فیگِس[۳۱۸] روز دوشنبه دنبال یکی از کتاب‌های الفبایی می‌گشت که تو می‌خواستی بنویسی.[۳۱۹] تو به او نیم‌نگاهی نافذ انداختی. مچش میان یسیِ بافته‌ی چتر آفتابی‌اش. در لیسن پارک[۳۲۰] زندگی می‌کند با سوگ و زلم‌زیمبو،[۳۲۱] بانویی اهل ادب.[۳۲۲] این را به یکی دیگر بگو، استیوی: یک بلندکردنی.[۳۲۳] شرط می‌بندم جوراب‌های زردِ پشمی گره‌گره‌شده‌ی نکبتی با آن بندهای مورد لعنت خدا را می‌پوشد.[۳۲۴] درباره‌ی کوفته‌های سیب حرف بزن، پیوتوستو.[۳۲۵] عقل و درایتت کجا رفته؟

لمسم کن. چشم‌های مهربان. دست مهربان مهربان مهربان. من این‌جا تنهایم. آه، زود لمسم کن، همین حالا.[۳۲۶] چیست آن کلمه که برای همه‌ی مردها آشناست؟ من این‌جا ساکتم تنها. و نیز غمگین. لمس، لمسم کن.[۳۲۷]

روی صخره‌های تیز، دراز به دراز به پشت خوابید، یادداشت خرچنگ‌قورباغه‌ای و مدادش را توی جیبی چپاند، کلاهش تا روی چشم‌هایش پایین. این حرکت کِوِن ایگن بود که کردم، کله‌اش را برای چرت زدن خم می‌کرد، خواب روز سبت. ات ویدیت دس. ات ارنت ولده بونا.[۳۲۸] الو! بونژو![۳۲۹] خوش‌آمدی هم‌چون گل‌های ماه مه.[۳۳۰] از زیر آفتابگیرش از میان مژه‌های چون‌طاووس‌لرزانش، خورشید رو به جنوب را تماشا کرد. در این صحنه‌ی سوزان گیر افتاده‌ام. ساعت پان، ظهر فان.[۳۳۱] در میان گیاهان شمشیری پرشهد، میوه‌های شیره‌پس‌ده، جایی که برگ‌ها بر آب‌های مایل به قهوه‌ای پهن می‌شوند. درد دور است.[۳۳۲]

دیگر بس است پشت کردن و در فکر فرو رفتن.[۳۳۳]

نگاهش به چکمه‌های پنجه‌فراخش در فکر فرو رفت، نیم‌دارهای گوزن، نیبِناینَندر.[۳۳۴] چین‌های چرم چروکیده‌ای را شمرد که زمانی پای دیگری در آن جا خوش کرده بود. پایی که با تریپودیوم[۳۳۵] بر زمین می‌کوبید، پایی که من ناخواستارم.[۳۳۶] اما وقتی کفش اِستر اُوِل، دختری که در پاریس می‌شناختم، به پای تو رفت کیف کردی.[۳۳۷] تیان، کِل پتی پیه![۳۳۸] دوست باوفا، یار جانی: عشق وایلد که شهامت بردن نامش را ندارد.[۳۳۹] بازوی او: بازوی کرنلی. حالا او مرا ترک خواهد کرد. و تقصیر؟ همین‌طور که هستم. همین‌طور که هستم. همه یا اصلاً هیچ.[۳۴۰]

از دریاچه‌ی کُک،[۳۴۱] آب پروپیمان در کمندهای بلند جاری شد، تالاب‌های ماسه‌ای سبزطلایی‌فام را می‌پوشاند، بالا می‌آید و جاری می‌شود. چوبدستی زبان‌گنجشکم را با خود خواهد برد. باید صبر کنم. نه، آن‌ها رد می‌شوند، دارند رد می‌شوند، صخره‌های کوتاه را می‌سایند، گرداب‌وار می‌چرخند، رد می‌شوند. بهتر است این کار را تند تمامش کرد.[۳۴۲] گوش کن: یک خیزاب‌نطق چهارکلمه‌ای: فش‌ش، وش‌ش، شش‌ش، اوش‌ش. نفس پرجوش‌وخروش آب‌ها در میان دریامارها، اسب‌های بلندشده روی دو پا،[۳۴۳] صخره‌ها. در جام‌های صخره‌ها لبریز می‌شود: تلپ، شلپ، شترق: بسته‌بندی در بشکه‌ها. و ازپادرآمده، نطقش متوقف می‌شود. شرشرکنان جاری می‌شود، گسترده جریان می‌یابد، حوض کف شناور، گُل وامی‌پیچد.[۳۴۴]

زیر موج برآمده، استیون علف‌های هرز به‌خودپیچیده را دید که بازوان بی‌رغبت‌شان را بی‌حال بلند می‌کنند و نوسان می‌دهند، زیردامنی‌هایشان را خش‌خش بالا می‌زنند، در آبِ نجواگر، سرخس‌برگ‌های خجولِ نقره‌ای‌شان را نوسان می‌دهند و به بالا می‌چرخانند.[۳۴۵] روز به روز: شب به شب: بلند کردند،

غرق کردند و گذاشتند بیفتد. خدایا، آن‌ها خسته‌اند؛ و برای نجوای در گوش‌شان آه می‌کشند.[۳۴۶] سینت امبروز[۳۴۷] آن را شنید، آهِ برگ‌ها و موج‌ها را، منتظر، چشم‌به‌راه پر شدن زمان‌شان، دیِ‌بوس آک ناکتیبوس اینیوریاس پاتینِس ان‌گمیسس.[۳۴۸] تا بی‌پایان جمع شد، سپس بیهوده رها شد، به جلو جاری شد، به عقب رهسپار شد: دستگاه بافندگی ماه.[۳۴۹] نیز خسته از نگاه عاشقان، مردان هرزه، زنی برهنه که در بارگاهش می‌درخشد، تور را از آب‌ها می‌کشد.[۳۵۰]

آن‌جا پنج فاتوم. پنج فاتوم تمام پدرت خوابیده.[۳۵۱] او گفت رأس یک. غرق قطعی است.[۳۵۲] مَدّ بر موج‌شکن دابلن.[۳۵۳] قلوه‌سنگ‌های وِل آب‌آورده، گله‌های بادبزنی ماهی‌ها و صدف‌های تهی‌مغز را پیش می‌راند. از موج پس‌خیز جنازه‌ای سفیدنمکی بالا می‌آید، یک گام، یک گام یک گرازماهی به سمت خشکی بالا و پایین می‌جهد.[۳۵۴] ایناهاش. تند قلابش کن. بکش. گرچه زیر کف آبی فرو رفته.[۳۵۵] او را گرفتیم. حالا یواش.

کیسه‌ای از جسد خیسیده‌ی گازدار در شورآبه‌ی بویناک. تیردانی از مینوماهی‌ها، فربه از خوراک چرب و نرم اسفنجی، از شکاف‌های دگمه‌های شلوار دگمه‌بسته‌اش مثل برق گذشت. خدا انسان می‌شود ماهی می‌شود مرغابی بارنکُل می‌شود کوه بستر پر مرغابی می‌شود.[۳۵۶] منِ زنده نفس‌های مرده را تنفس می‌کنم، خاکستر مرده‌ها را لگدکوب می‌کنم، دل و روده‌های شاشی همه‌یِ مرده‌ها را می‌بلعم. سخت و بی‌روح بر لبه‌ی قایق کشیده شده، بوی گند گور سبزش را رو به بالا می‌دمد، سوراخ‌های دماغ جذامی‌اش به خورشید خرناسه می‌کشد.[۳۵۷]

این یک تغییر بنیادی، چشم‌های قهوه‌ای آبی‌نمکی.[۳۵۸] مرگ دریایی، سبک‌ترین مرگِ شناخته‌شده برای انسان. پدر پیر اقیانوس.[۳۵۹] پری دِ پری: از بدل‌ها آگاه باش.[۳۶۰] بیا خودت خوب امتحانش کن. ما که بی‌اندازه خوش‌مان آمد.[۳۶۱]

بیا. من تشنه‌ام.[۳۶۲] دارد ابری می‌شود. هیچ‌جا ابر سیاهی نیست، هست؟ رعدوبرق و توفان.[۳۶۳] اُوی سراسرروشنایی سقوط می‌کند، آذرخشی مغرور از خرد،[۳۶۴] لوسیفر، دیکو، کوی نسکیت اُکاسوم.[۳۶۵] نه. کلاه صدف‌ماهی و چوبدستی‌ام و پاپوش‌های صندلِ مالِ اویم.[۳۶۶] کجا؟ به سوی سرزمین‌های شب.[۳۶۷] شب خودش را خواهد یافت.[۳۶۸]

قبضه‌ی چوبدستی‌اش را گرفته، با آن نرم پیش می‌جهید، هم‌چنان وقت تلف می‌کرد.[۳۶۹] بله، شب خودش را در من خواهد یافت، بدون من.[۳۷۰] همه‌ی روزها به پایان می‌رسند. در ضمن بعدی کی است؟ سه‌شنبه طولانی‌ترین روز است.[۳۷۱] از همه‌ی سال نوی شادی‌آور، مادر، آن دام دام دیدلی دام.[۳۷۲] تنیسن روی چمن، شاعر اشراف‌مآب.[۳۷۳] جیا.[۳۷۴] به‌خاطر عجوزه‌ی پیر با دندان‌های زرد.[۳۷۵] و موسیو درومون، روزنامه‌نگار اشراف‌زاده.[۳۷۶] جیا. دندان‌هایم خیلی خراب است. مانده‌ام چرا. وارسی کن.[۳۷۷] این یکی هم دارد از بین می‌رود. صدف‌ها. با این پول نباید بروم پیش دندانپزشک؟ مانده‌ام. آن یکی. این. کِنچ بی‌دندان، ابرمرد.[۳۷۸] چرا این‌طور است، مانده‌ام، یا این احتمالاً معنایی دارد؟[۳۷۹]

دستمالم. پرتش کرد. یادم می‌آید. برش نداشتم؟[۳۸۰]

دستش در جیب‌هایش کورمال کورمال بیهوده می‌گشت. نه، برنداشتم. بهتر است یکی بخرم.

مف خشکیده‌ای را که از سوراخ بینی‌اش درآورده بود با دقت روی پیش‌آمدگی صخره‌ای گذاشت.

برای بقیه بگذار ببینند، هر کس که بخواهد.

پشت سر. شاید کسی باشد.[۳۸۱]

سرش را از روی شانه برگرداند، سر رو به عقب.[۳۸۲] در هوا دکل‌های بلند کشتیِ سه‌دکلی پیش می‌رود، بادبان‌هایش به دکل‌های صلیبی بسته، به خانه برمی‌گردد، خلاف جریان آب، بی‌صدا حرکت می‌کند، کشتی‌ای بی‌صدا.[۳۸۳]

پی‌نوشت فصل سه

(پروتیوس)

← یکی از نخستین گام‌هایی که در مسیر پیچاپیچ و دراز چاپ یولسیز برداشته شد از این قرار است: در سال ۱۹۱۴، مارگرت اندرسن، زنی اهل ایندیانا، در شیکاگو مجله‌ای ادبی به نام *Little Review* (لیتل ریو یو) را تأسیس کرد. اندرسن در این مجله مقاله‌ها و آثار ادبی و هنری مدرن و ارزشمند منتشر می‌کرد. در سال ۱۹۱۷، ازرا پاوند به دلیل نزدیکی فکری به مطالب آن به‌عنوان مدیر تحریریه‌ی راه دور، همکاری با این مجله را آغازید و چندی بعد به اندرسن پیشنهاد داد که یولسیز را به‌صورت پاورقی در این مجله چاپ کنند. همان‌طور که در مقدمه‌ی این اثر و به قلم المن (۱۹۸۶: ۴۲۱) آمده، «اندرسن با خواندن نخستین جمله‌ی فصل سه (پروتیوس) زد زیر گریه و گفت: ''این زیباترین چیزی است که تا کنون داشته‌ایم. منتشرش می‌کنیم حتا اگر آخرین تلاش زندگی‌مان باشد.'' و چاپ آن به‌صورت پاورقی را شروع کرد.»

به گفته‌ی ریچارد المن: «فساد مکان (غصب ایرلند به دست غاصبان) فصل یک (تلماکس) را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و فساد زمان (تاریخ) فصل دوم (نستور) را و فصل سه (پروتیوس) لحظه‌ای است که استیون سعی می‌کند میان آن‌چه آلوده به فساد است و آن‌چه نیست حل و فصل کند، هم در مکان و هم در زمان. جویس بر بن‌مایه‌ی تغییر در این فصل تأکید دارد اما درباره‌ی پایایی و همانی هم هست. همانی شخص و شیء: این‌ها در قدرت ازلی‌شان مورد مداقه قرار می‌گیرند، و در انحلال‌شان، زایش‌شان و مرگ‌شان.» (۱۹۷۶: ۲۳)

گیفرد در وصف این فصل می‌نویسد: «در سرود چهارم اودیسه‌ی هومر، تلماکس در بارگاه منلائوس است و منلائوس داستان بازگشتش از سفر تروا را تعریف می‌کند و می‌گوید که به‌خاطر تغییر ناگهانی هوا وادار شده دور بزند و از راه مصر بیاید. در این مسیر وقتی دوباره به دریا رسید، در شبه‌جزیره‌ی فروس، جزیره‌ای صخره‌ای در غرب دلتای نیل، توقف کرد. منلائوس نمی‌دانست کدام‌یک از خدایان انگشت روی او گذاشته و هم‌چنین نمی‌دانست از کدام راه به خانه برگردد. دختر پروتیوس، بیرق‌دار دریا و مقام دوم پس از پوسایدون، دلش برای منلائوس سوخت و به او گفت که پدرش قدرت پیش‌گویی دارد. منلائوس برای گرفتن اطلاعات از پروتیوس، نخست باید او را به چنگ می‌آورد و سپس وادارش می‌کرد تا حرف بزند. اما پروتیوس یکریز تغییر شکل می‌داد و به شکل همه‌ی چهارپایان، آب و آتش کورکننده درمی‌آمد تا از دست او بگریزد. سرانجام منلائوس موفق شد و او را به چنگ آورد. پروتیوس پرسید: ''از من چه

می‌خواهی؟'' منلائوس گفت: ''من برای زمانی طولانی در این جزیره به دام افتاده‌ام و هیچ نشانی برای بیرون‌رفتن نمی‌بینم و دارم تمام امیدم را از دست می‌دهم.''» (۱۹۸۹: ۴۴)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «در رمان یولسیز نیز استیون در این جزیره (ایرلند) گیر افتاده و دلش می‌خواهد از آن بگریزد.»

گیفرد در ادامه می‌گوید: «پروتیوس به او یاد داد چگونه طلسمی را بشکند که منلائوس را پابند مصر کرده است. سپس خبر مرگ آژاکس و آگاممنون را نیز به او داد و جای اودیسیوس را به او گفت که بی‌کس‌وکار در جزیره‌ی کلیپسو رها شده بود.» (۱۹۸۹: ۴۴)

۱. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۷)، «خوانش این فصل از رمان، که خود جویس در پیش‌نویس‌هایش آن را پروتیوس نامیده، به‌گونه‌ای استثنایی سخت است و با این جمله‌ی بسیار نامفهوم و دشوار شروع می‌شود. در این فصل باز هم استیون شخصیت اصلی داستان است، اما این‌جا با کس دیگری نیست و تک‌گویی درونی‌اش، که در دو فصل یک و دو (تلماکس و نستور) شکاف‌های میان گفت‌وگوها را پر می‌کرد، در این‌جا تقریباً همه‌ی متن را پر می‌کند.»

همان‌طور که در آغاز پی‌نوشت فصل اول خواندید، جویس در سال ۱۹۲۰ برای یولسیز طرح پیش‌نویسی ساخت تا درک ساختار اصلی کتاب را برای دوستش، کارلو لیناتی، آسان کند. در سال ۱۹۲۱ نیز طرح دیگری ساخت که به طرح یا چکیده‌نمای گیلبرت معروف است. هانت می‌نویسد: «در طرح لیناتی، جویس تکنیک فصل سه (پروتیوس) را تک‌گویی درونی در حضور دیگران (soliloquy) معرفی می‌کند درحالی‌که در طرح گیلبرت آن را تک‌گویی (monologue) معرفی می‌کند. این‌جا تنها زمانی از روز است که استیون با افکار استثنایی‌اش خلوت می‌کند و خواننده باید سخت بکوشد تا بتواند موضوع را دنبال کند. در این آغاز، استیون به بینایی و دیدن می‌اندیشد و هم‌چنین به تجربه‌گرایی ارسطو و دیدگاه «شکست شرّ و پیروزی نهایی خیر»، که در آغاز نستور ذهنش را مشغول کرده بود. این تلاش ذهنی، او را به باور دگرپیکریِ پروتیوس در اودیسه‌ی هومر پیوند می‌دهد. پروتیوس بارها از موجودی به موجودی دیگر تغییر قیافه می‌دهد تا از چنگ منلائوس بگریزد. هسته‌ی اصلی داستان تخیلی اودیسه، تلاش برای دگرپیکری، بر ساحل شنی اقیانوس رخ می‌دهد و سراسر داستان جویس را شکل می‌دهد.» (همان‌جا)

«این فصل رمان جویس تا نزدیک به پایان به پروتیوس اشاره‌ای نمی‌کند، تا آن‌جا که استیون گذرا به ''پدر پیر اقیانوس'' فکر می‌کند. (پی‌نوشت ۲۸۶ را بخوانید.) البته با تلماکس شباهت‌هایی دارد. استیون هم مثل او سفری را آغاز می‌کند و از مدرسه‌ی دیسی در دالکی (جنوب برج مارتلو) به ساحل سندی‌مونت (شمال آن) می‌رود. استیون به برنامه‌ی دیدارش با مالگن در رستوران شیپ فکر می‌کند (برنامه‌ی آنتونیوس در سرود چهارم) و تصمیم می‌گیرد که به آن‌جا نرود. مثل تلماکس، گذرا، به جست‌وجو برای یافتن پدری معنوی می‌اندیشد. در پایان فصل کشتی‌ای را می‌بیند که به سمت دابلن (خانه) می‌آید که حاکی از بازگشت اودیسیوس به ایتاکاست.» (همان‌جا)

«اما بزرگ‌ترین تشابه آن به داستان هومر، اندیشیدن‌های پروتیوسی استیون به ''تغییر'' است. همه‌ی چیزهای پیرامونش در جریان و در حال تغییر دایمی است: موجی که می‌آید، هوای متغیر، اشیای در حال پوسیدن و زنگ زدن، گازهای فاضلاب، مردم، حیوانات، کشتی‌ها و نسیمی که می‌گذرند. ابزار استیون (زبان) برای غور کردن و اندیشیدن به دنیا یکریز در حال تغییر از انگلیسی به فرانسوی، لاتین، ایتالیایی، آلمانی، ایرلندی، اسکاتلندی، یونانی، عبری و زبان کولی‌های یونانی قرن هفدهم است. خاطره‌ها مثل سیل

سرازیر می‌شوند. تخیل او را به صحنه‌های قحطی و گرسنگی، جنگ، تبعید و دسیسه‌های سیاسی قرن‌های متمادی می‌برد. حتا چشم‌انداز درونی او تغییر می‌کند. نمایش رقص و موسیقی گذشته، خودنمایی و تکلف‌ها، وسوسه‌ها و اغواها را دوباره از ذهن می‌گذراند، خود دیگرش در زندگی گذشته را، خود دیگرش در سیاره‌ای دیگر را.» (همان‌جا)

عبارت اول این فصل (Ineluctable modality of the visible) را جوزف کمبل این‌گونه شرح می‌دهد: «Ineluctable به‌معنای ''نمی‌توانی از آن بگریزی'' به جنبه‌ی صوری یا ظاهری از تجربه اشاره دارد، به نمونه‌هایی که قابل دیدن و متحرک‌اند، نه به مادّیت که نمی‌توانیم با چشم‌مان به آن نفوذ کنیم. این عبارت چیزی است که ما مشاهده می‌کنیم. استیون می‌کوشد چیزهایی را مشخص کند که می‌توان از وجودشان مطمئن بود؛ همان دنیای مرئی. ماده‌ی پشت این وجه چیست؟ هر چه هست گریزناپذیر است.» (۲۰۰۳: ۶۳) واژه‌ی دوم modality، یا مدالیته: حالت یا وجهی مخصوص که در آن چیزی وجود دارد یا احساس می‌شود یا بیان می‌شود. افکار استیون در این قسمت درباره‌ی مشاهدات او از راه چشم است و نیز محدودیت چشم (یا دیگر اعضای بدن) برای درک اطلاعات دنیای بیرون. مدالیته یا وجه بینایی یا شنوایی. اما هر کدام از این وجوه محدودیت‌هایی دارند. محدودیت وجه بینایی این است که نمی‌تواند عمل شنوایی را به عهده بگیرد، یا حتا کیفیت بینایی هم خود دارای محدودیتی است. بنابراین، هر وجه بخشی از واقعیت را به ما ارائه می‌دهد. شنوایی، بینایی و بویایی، همه وجوه مرئی‌اند و همه دارای محدودیت در ارسال اطلاعات، حتا با همدیگر.

هانت (۲۰۱۴) در این باره می‌نویسد: «کلمه‌ی Ineluctable که در آغاز این فصل می‌آید یعنی اجتناب‌ناپذیر یا ناگزیر، اما از نظر ریشه‌شناسی از کلمه‌ی لاتین *eluctari* می‌آید: تلاش سخت برای خارج شدن. از این نظر می‌توانیم بگوییم استیون سخت در تلاش است تا از ''وجه مرئی بودن'' بگریزد و خارج شود. در پایان اولین پاراگراف هم به خود می‌گوید: ''چشم‌هایت را ببند و ببین.'' آرزو می‌کند که ای کاش می‌شد جایگزینی برای بینایی فیزیکی داشت، نوعی بینایی معنوی که از راه خاموش کردن حواس مادی به دست می‌آید. در پایان پاراگراف بعدی با چشم‌های سفت‌بسته، تنها، در کنار ساحل راه می‌رود و از خود می‌پرسد: ''آیا در کنار ساحل سندی‌مونت به‌سوی جاودانگی قدم می‌زنم؟'' پاسخ این سؤال ''نه'' است، اما او پیش از آزمون عجیب‌وغریبش پاسخ این سؤال را می‌داند: او می‌داند که بینایی فیزیکی گریزناپذیر است.»

«استیون هم گویی آن ''تلاش برای تغییر'' او را به پروتیوس پیوند می‌زند. همان‌طور که گفتیم، پروتیوس بارها قیافه‌اش را تغییر داد تا از چنگ منلائوس بگریزد. در سراسر این فصل، استیون نیز برای خود شکل‌های گوناگون تصور می‌کند، از حماقت گذشته‌اش دوری می‌کند و خواهان خوشی در آینده است، به ضعف و قوت‌هایش خوب توجه می‌کند، تأثیری را که دیگران روی او داشته‌اند تشخیص می‌دهد، از تأثیری که می‌تواند برایش ضرر داشته باشد دوری می‌کند، علاقه‌اش به حیوانات و حتا مرده‌ها و غیره را کشف می‌کند.» (همان‌جا)

سرانجام هانت می‌نویسد: «این‌جا درمی‌یابیم که در مورد بینایی فیزیکی، گریزناپذیری چیز بدی نیست. عبارت بعدی، ''وجه گریزناپذیر مرئیّات: اگر بیشتر نباشد، دست‌کم این است''، نشان می‌دهد که بینایی چیزی است برای شروع. دکارت به وجود هر چیزی که تجربه کرده شک می‌کند تا پایه‌ای محکم می‌یابد و فلسفه‌اش را روی آن بنا می‌کند. استیون هم مثل دکارت می‌کوشد تا ''از راه چشم‌هایش فکر کند'' و این را موضوع اصلی وجودش قرار دهد.» (همان‌جا)

به گفته‌ی هانت، «استیون (جویس) تحت تأثیر ارسطوست. برخلاف درک فیلسوف‌های تجربه‌گرای یونانی، استیون زود از ارسطو به ایده‌های آرمان‌گرایانه‌ی یاکوب بومه (۱۶۲ ۴-۱۵۷۵) و جُرج برکلی (۱۷۵۳-۱۶۸۵) می‌رسد. بنا به باور آن‌ها، افکاری که از راه چشم می‌آید دانش فیزیکی اشیاء نیست، بلکه برداشت معنایی آن‌هاست. اما گویی ماده‌گرایی ارسطو حرف آخر را می‌زند. وقتی استیون چشم‌هایش را باز می‌کند و می‌بیند نتوانسته دنیا را در یک چشم به هم زدن نابود کند، با خود می‌گوید: ''ببین، این دنیای بی‌پایان همیشه بدون تو بوده و خواهد بود.'' جمله‌ی پایانی، برداشت ارسطو از تعریف ماده را بازگو می‌کند و جویس این برداشت را اساس این فصل قرار می‌دهد. در رمان چهره... استیون با احترام از تامس اکویناس یاد می‌کند و در یولسیز به منبع الهام و الگوی اکویناس، ارسطو، رو می‌آورد.» (۲۰۱۴)

۲. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۴)، «در افکار عمیق استیون در ''وجه گریزناپذیر مرئیّات'' یا ''وجه ناگزیر چیزهای مرئی'' نوعی عنصر مرموز جاری است. استیون با فکر کردن به نشان ویژه‌ی هر چیز و درک این نشانه‌ها یاد اثری با این نام از یاکوب بومه، فیلسوف آلمانی، می‌افتد.»

به گفته‌ی هانت، «بومه در جوانی چندین تجربه‌ی عرفانی و رمزآمیز داشت که یکی از آن‌ها در سال ۱۶۰۰ رخ داد. در این زمان تصویر پرتو آفتابی بر بشقابی فلزی، زیبایی معنوی گیتی را بر او آشکار کرد. یا در زمانی دیگر در میان مزارع قدم می‌زند و نشانه‌هایی از آفریدگار را می‌بیند که آشکارا در همه‌ی آفریده‌ها تجلی می‌یابد. استیون خیال دارد که چنین نشانه‌های الهی را در مناظری که در ساحل با آن‌ها روبه‌رو می‌شود، ''مطالعه'' کند. تخم‌های ماهی و خزه‌های دریایی، موجی که نزدیک می‌شود، آن چکمه‌ی مندرس که آب با خود آورده است. سبز مف، نقره‌ای مایل به آبی، قهوه‌ای قرمزنما: نشانه‌های رنگی.» (۲۰۱۴)

«سیر مرموز اثر یاکوب بومه در پاراگراف بعدی، در افکار استیون ظاهر می‌شود؛ آن زمان که چشم‌هایش را می‌بندد. اما وقتی چشم‌هایش را باز می‌کند، می‌بیند دنیا ناپدید نشده و او برای همیشه در عالم سیاه شفاف نیست. به عبارت دیگر، فلسفه‌ی ابدی و ازلی بودن ماده‌ی ارسطو غلبه می‌کند.» (همان‌جا)

المن (۱۹۸۳) در پی‌نوشت زندگی‌نامه‌ی جویس می‌نویسد: «بخشی از فهرست کتاب‌هایی که جویس پیش از ترک تریسته تهیه کرده بود به دستم رسید و در این فهرست نام نشانه‌های تمام چیزها، نوشته‌ی بومه، هم بود.»

به گفته‌ی گیفرد، «بومه، عارف آلمانی، معتقد بود که هر چیزی فقط از طریق خلافش وجود دارد و درک می‌شود. بنابراین، مدالیته یا وجه تجربه‌ی بینایی (آن‌جا که نشانه‌ها باید خوانده شوند) در تعارض ضروری با ماده‌ی واقعی، هویت معنوی، قرار می‌گیرد. جان اسپرو در مقدمه‌ی ترجمه‌هایش از آثاری به نام *The Forty Questions of the Soul* و *The Clavis* نوشته است: بومه که هنوز از دو بینش ''نور الهی'' به اندازه‌ی کافی راضی نبود، به دشتی باز رفت و کارهای شگفت‌انگیز خالق را در نشانه‌ها، اشکال، نمایه‌ها و کیفیت همه‌ی چیزهای خلق‌شده درک کرد، همه‌ی چیزهایی که آشکارا و به‌وضوح در پیش رویش بودند. از حضورشان با لذتی سرشار پر شد، در برابرشان ساکت ماند و خدا را تحسین کرد... بومه در فصل اول *The Clavis* نوشته است: هر چیزی که درباره‌ی خدا گفته، نوشته، یا اندیشیده شده، بدون دانش نشانه‌ها ناقص و خالی از درک است، زیرا مبنی بر برداشت‌های سطحی تاریخی است، و از دهانی به دهان دیگر منتقل شده و در آن معنا بدون دانش ناقص است؛ اما اگر آن نشانه‌ها را آشکار کند، این‌جاست که آدمی سخن دیگری را درک می‌کند، می‌فهمد که چطور معنا خودش را در لحن صدا آشکار و واضح کرده است.»

(۴۴ :۱۹۸۹)

۳. استیون همه‌چیز را به‌صورت نشانه‌های رنگی می‌بیند و از همین آغاز نیز آن‌چه از ساحل به‌صورت نشانه‌های رنگی به ما می‌گوید، اندیشه‌ی او از راه چشم‌هایش است. هانت درباره‌ی نشانه‌های رنگی این‌گونه شرح می‌دهد: «در ادامه‌ی عبارت ''نشانه‌های تمام چیزها'' استیون هم‌چنان درباره‌ی دیدگاه بومه فکر می‌کند.» (هانت، ۲۰۱۴)

«جُرج برکلی (۱۷۵۳-۱۶۸۵)، اسقف کلیسای کلوینِ ایرلند و فیلسوف ایرلندی قرن هجدهم، در اثری به نام *An Essay Towards a New Theory of Vision* تئوری تازه‌ای از بینش ارائه می‌دهد و می‌نویسد: ''ما چیزها را آن‌طور که هستند نمی‌بینیم'' بلکه فقط ''نشانه‌های رنگی'' می‌بینیم و سپس آن‌ها را به‌صورت اشیاء دریافت می‌کنیم: ''این‌جا توی اتاقم نشسته‌ام و می‌شنوم که کالسکه‌ای از خیابان می‌گذرد. از پنجره نگاه می‌کنم و آن را می‌بینم. از در بیرون می‌روم و سوارش می‌شوم. سپس گفت‌وشنود رایج به عقل می‌گوید آن‌چه شنیدم و دیدم و لمس کردم یک چیز است: کالسکه. تردیدی نیست که دریافتی که با هر حس به درون راه می‌یابد، بسیار متفاوت است با دیگری و با آن فاصله دارد، ولی چون همیشه این‌ها را در کنار هم دریافت کرده‌ایم، آن‌ها را یک چیز و همان چیز فرض می‌کنیم.''»

به گفته‌ی هانت (۲۰۱۴)، «اگر در آغاز پروتیوس شک داریم که استیون در افکار برکلی غور کرده، در پایان این فصل، مستقیماً به او با عنوان ''اسقف خوب کلوین'' اشاره می‌کند.»

هانت می‌نویسد: «برکلی، برخلاف بومه که چند نسل پیش از او می‌زیست، هوادار نوعی از آرمان‌گرایی است که بتواند پاسخگوی دوگانگی و تضاد سوژه ـ ابژه‌ی دکارتی و تجربه‌گرایی فلاسفه‌ای چون جان لاک باشد. برای برکلی واقعیت ایده‌آل باید از منظر سوژه‌ی انسانی، که پدیده‌های ماتریالیستی را درک می‌کند، تعریف شود، نه از نظر خدایی که آن‌ها را خلق کرده. او معتقد است چیزهایی که به خیال‌مان وجودشان را درمی‌یابیم به هیچ وجه نمی‌توانند به‌عنوان چیز نشان داده شوند، بلکه فقط وضعیتی‌اند در ذهنِ دریافت‌کننده. وقتی سوژه‌ی انسانی فکر می‌کند که ابژه‌ای مادی را دیده است، همه‌ی آن‌چه او می‌بیند نور و رنگ است (همان چیزی که استیون می‌گوید: نشانه‌های رنگی). آن‌چه برکلی از این منظر ''غیرمادی'' می‌نامد، باید با تعالی‌گرایی عرفانیِ متفکری مثل بومه تلفیق شده باشد و این عبارت را بسازد: ''از راه چشم‌هایم فکر می‌کنم.''»

(همان‌جا) درباره‌ی سبز مف پی‌نوشت شماره‌ی ۲۶ و ۲۸ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۴. «برخلاف برکلی و بومه، که اشیاء دیده‌شده را نشانه‌های رنگی می‌بینند و معنای غیرمادی از آن‌ها ارائه می‌دهند، ارسطو بینایی را راهی برای درک واقعیت اجسام فیزیکی می‌داند.» (هانت، ۲۰۱۴)

به‌گفته‌ی گیفرد، «ارسطو در رساله‌ی درباره‌ی نفس، رنگ را چیز متمایزی برای دید تعیین می‌کند و در رساله‌ی درباره‌ی حس و احساس، شفافیت را در همه‌ی اجسام فیزیکی ذاتی آن اجسام می‌داند و معتقد است که این شفافیت است که سبب می‌شود رنگ درون‌زاد آن‌ها باشد. ماجرا این است که نور تا درجه‌ای از درون اجسام می‌گذرد و به رنگ به‌عنوان محدوده‌ی شفافیت برخورد می‌کند. استیون از این تحلیل این نتیجه‌ی جالب را می‌گیرد که ارسطو ماتریالیست بوده: ''محدوده‌های شفافیت. اما اضافه می‌کند: در اجسام. پس می‌دانست که آن‌ها پیش از آن‌که رنگ داشته باشند جسم‌اند.''» (۱۹۸۹: ۴۵)

«ارسطو در همان رساله‌اش می‌نویسد رنگ چیزی برون‌زاد است برای بینایی، همان‌طور که صدا برای شنوایی. اما شفافیت برای آب یا هوا یا هر چیزی که شفاف نامیده می‌شود، بیرونی نیست، بلکه ذات

مشترک آن‌هاست و قدرتی که مانع جداشدن وجود آن‌ها از خودشان می‌شود. شفافیت چیزی است که در اشیائی چون آب و هوا مقیم می‌شود و همین‌طور، کم‌وبیش، با درجه‌های متفاوت در همه‌ی اجسام دیگر به زندگی‌اش ادامه می‌دهد.» (همان‌جا)

۵. «استیون می‌پرسد فلاسفه چطور قانع شدند که اجسام مادی واقعاً وجود دارند؟ ''حتما با کوبیدن کله‌هایشان به آن‌ها''.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۴۵)

«در این‌جا، استیون در عالم خیال، ارسطو و ساموئل جانسون، دانشمند و فرهنگنامه‌نویس بزرگ قرن هجدهم، را هم‌صدا می‌کند. جانسون به ''سفسطه‌های ماهرانه‌ی'' برکلی در اثبات عدم وجود ماده و ایده‌آل بودن همه‌چیز در جهان اعتقادی نداشت. وقتی از جانسون خواستند که دیدگاه برکلی را رد کند، جانسون دیدگاه او را با عملی فیزیکی رد کرد، نه از راه بحث. جیمز بوسل می‌نویسد: ''من هرگز چالاکی جانسون را هنگام پاسخ دادن فراموش نمی‌کنم.'' [برای رد کردن نظر برکلی] پایش را چنان محکم به سنگ بزرگی کوبید که از این ضربه به سمت عقب پرت شد، و بعد گفت: ''این‌طور نظر او را رد می‌کنم.'' استیون تجربه‌ی فکری خودش را به لگدزدن جانسون به سنگ و کله‌کوبی ارسطو اضافه می‌کند و این‌گونه می‌اندیشد: ''اگر تو بتوانی پنج انگشتت را از آن رد کنی، دروازه است و اگر نه، در است. چشم‌هایت را ببند و ببین.'' حس لامسه می‌تواند چیزهایی را که بینایی مبهم می‌گذارد دریابد.» (همان‌جا)

«ارسطو از خانواده‌ای ثروتمند و زمین‌دار (میلیونر) بود و سرش کچل.» (همان‌جا)

۶. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۴)، «همان‌طور که فصل دو (نستور) با اشاره به ''او''ی بی‌نام‌ونشانی شروع می‌شود و سرانجام می‌فهمیم منظور از ''او'' شاه‌پیروس از یونان باستان است، در نخستین پاراگراف فصل سه (پروتیوس) هم استیون به متفکری بی‌نام می‌اندیشد: ''او که کچل بود و میلیونر.'' سپس عبارتی ایتالیایی از کمدی الهی دانته می‌آورد (*maestro di color che sanno*) که به این معناست: ارباب آن‌هایی که می‌دانند یا ''ارباب دانایان.'' منظورِ دانته از ارباب دانایان همان ارسطوست. در کتاب دوزخ دانته، ارواح آن‌هایی که پیش از حضرت عیسی می‌زیسته‌اند و مشرک از دنیا رفته‌اند، بی‌گناه تلقی می‌شوَند و مستحق عذاب نیستند، ولی چون مشرک از دنیا رفته‌اند، خداوند آن‌ها را از درگاهش دور می‌کند. ارسطو یکی از آن‌هاست؛ مشرک به دین حضرت عیسی، ولی ارباب همه‌ی دانایان. این صفات ''کچلی و ثروتمندی'' برای ارسطو از مختصر زندگی‌نامه‌ی باقی‌مانده از او برداشت شده و واژه‌ی diaphane به‌معنای شفاف از فلاسفه‌ی یونان باستان است. ظاهراً ذهن استیون در این پاراگراف کاملاً درگیر ارسطو (او)ست، ولی تجربه‌گرایی ارسطو در فکرش با تحقیق و مطالعه‌ی عرفانی یاکوب بومه و جُرج برکلی برای یافتن حقیقت مطلق در تضاد است.»

۷. پی‌نوشت شماره‌ی ۴ از همین فصل را بخوانید.

۸. به گفته‌ی گیفرد، «تقلید طنزآمیزی است از شیوه‌ی معنا کردن واژه‌ها در واژه‌نامه‌ی انگلیسیِ دکتر جانسون (۱۷۵۵). جانسون در این واژه‌نامه ''در'' و ''دروازه'' را این‌گونه معنا می‌کند: در برای خانه‌ها استفاده می‌شود و دروازه برای شهرها و ساختمان‌های عمومی، مگر هنگام شاعری و گیر کردن در تنگنای قافیه.» (۱۹۸۹: ۴۵)

۹. نَخاینَندر (*nacheinander*) یعنی یکی پس از دیگری، چیزهایی که یکی پس از دیگری رخ می‌دهند، مثل گام‌های ما. نیبِناینَندر (*nebeneinander*) یعنی کنار هم یا هم‌کناری. (م)

هانت (۲۰۱۳) می‌نویسد: «استیون که به صدای پایش بر ساحل گوش می‌کند به یاد دو واژه‌ی مرکب

از گات‌هلد لسینگ، شاعر و نمایشنامه‌نویس و فیلسوف آلمانی قرن هجدهم، می‌افتد. لسینگ در اثری به نام *Laocoon* دو هنر شاعری و نقاشی را این‌گونه از هم متمایز می‌کند: در هنر شاعری، بخش‌های مختلف یکی پس از دیگری و در طول زمان رخ می‌دهند و در هنر نقاشی و مجسمه‌سازی، بخش‌های مختلف هم‌زمان در کنار هم و در فضا وجود دارند. به عبارت دیگر، در شاعری اثر از راه چشم دیدنی است و پیش‌رونده، و بخش‌های گوناگونش ''یکی پس از دیگری'' (*nacheinander*) در توالی زمانی رخ می‌دهند، در هنر بصری مثل مجسمه‌سازی، اثر از راه چشم دیدنی است و ایستا، و بخش‌های گوناگون آن هم‌زمان در فضا (مکان) شکل می‌گیرند و به‌وجود می‌آیند؛ ''کنار هم'' یا ''هم‌کناری'' (*nebeneinander*). شاعری هنر حرکت در زمان است و مجسمه‌سازی هنر قرار دادن چیزها در فضا یا مکان.»

گیفرد از قول ادوارد الن مک‌کورنیک می‌نویسد: «در یکی، عمل مرئی است و پیاپی و پیش‌رونده و بخش‌های مختلف آن یکی پس از دیگری و در توالی زمانی رخ می‌دهند. در دیگری، عمل آشکار است و ایستا و بخش‌های مختلف آن هم‌کنارند و در فضا یا مکان کنار هم رخ می‌دهند.» (۱۹۸۹: ۴۵)

در این‌جا «استیون با لسینگ موافقت می‌کند و می‌گوید: ''دقیقاً!'' وقتی به ضربه‌های پاهایش به زمین گوش می‌کند: ''پنج، شش، یکی پس از دیگری،'' به ''کنار هم'' بودن پاهایش فکر می‌کند و هم‌زمان به هر دو ویژگی؛ ''فضای بسیار کوتاهی از زمان در دل زمان‌های بسیار کوتاهی از فضا'' پس و پیش می‌شوند.» (هانت، ۲۰۱۳)

«لسینگ تئوری‌اش را این‌گونه نیز مطرح می‌کند: عمل از طریق شاعری بهتر عرضه می‌شود و ابژه از طریق نقاشی و مجسمه‌سازی بهتر عرضه می‌شود.» (همان‌جا)

۱۰. عبارتی است از هملت، بخش اول، بیت ۶۹ تا ۷۱ که می‌گوید: «مبادا تو را به‌سوی سیلی تشویق کند، ارباب من/ یا به قله‌ی ترسناک کوهی/ که از پایه‌اش بیرون زده و روی دریایی آویزان است.» (م)

هوراشیو به هملت هشدار می‌دهد که مبادا این روحی که به سراغت می‌آید، تو را گمراه کند و به سمت مرگ بکشاند. و بعد می‌فهمیم که استیون نمی‌خواهد از طریق نیِنایِنَدر (هم‌کناری یا کنار هم بودن فضای میان اشیاء) بیفتد و بمیرد. (م)

درباره‌ی واژه‌ی نیِنَاندر پی‌نوشت قبلی (شماره‌ی ۹ از همین فصل) را بخوانید.

۱۱. «روی‌هم‌رفته فصل سه (پروتیوس) با بحث درباره‌ی دو حس از حواس پنجگانه‌ی ما شروع می‌شود: دیدن و شنیدن، و استیون هم‌چون ارسطو و هوادار چندین قرن پس از او، لسینگ، به این پرسش می‌اندیشد که جایگاه این دو حس ما در درک جهان پیرامون‌مان کجاست. استیون برای امتحان جایگاه حس شنوایی‌اش در درک جهان پیرامونش، چشم‌هایش را می‌بندد و در کنار ساحل راه می‌رود و نتیجه می‌گیرد: ''در تاریکی چه خوب پیش می‌روم. چوبدستی زبان‌گنجشکی‌ام از پهلویم آویزان است...''» (دلینی، ۲۰۱۲)

رمان یولسیز به شیوه‌هایی انقلابی، این برخوردِ ویژگی‌های فرازمانی و زمانی را کشف می‌کند. با نزدیک شدن به شیوه‌های درک هنرهای تصویری، مجسمه‌سازی، موسیقی، شاعری، نمایش و نقشه‌نگاری دید جامعی از هنرهای ادبی می‌دهد. استیون در رمان چهره... به لینچ می‌گوید: «لسینگ نباید یک گروه مجسمه را دست‌مایه‌ای برای نوشتنش قرار می‌داد. این هنر که در رتبه‌ی پایین‌تری قرار دارد، نشان نمی‌دهد که قالب‌هایی که من درباره‌شان حرف زدم، هر کدام از دیگری به‌وضوح متمایز باشد.» (م)

استیون با چشم‌های بسته و عصا یا چوبدستی زبان‌گنجشکی که زیر بغل زده به این می‌اندیشد که

آن‌ها با آن ضربه می‌زنند. آن‌ها کی‌اند؟ هانت (۲۰۱۳) می‌گوید: «در بازنگریِ کتاب می‌فهمیم که منظور نابینایان‌اند که با عصایشان به زمین می‌زنند تا بدانند کجا می‌روند. اما شاید استیون هم‌چنین به شاعران ایرلند باستان نیز فکر می‌کند.»

بلوم هم در فصل هشتم (لستریگون‌ها) نوجوان نابینایی را از خیابان می‌گذراند و نوجوان عصایش را به جدول کنار خیابان می‌زند. پس از این‌که بلوم به پسر کمک می‌کند و از خیابان می‌گذرند، می‌کوشد بفهمد چگونه نابینایان چیزهای نامرئی را در فضا حس می‌کنند، چطور می‌توانند روی یک خط صاف راه بروند و نابینایی‌شان را با کدام حس جبران می‌کنند. گویی استیون هم با این کارش می‌خواهد به همان پاسخ‌ها برسد. این نیز یکی از بسیار ارتباط‌های رمزآمیز میان این دو شخصیت در داستان است. (م)

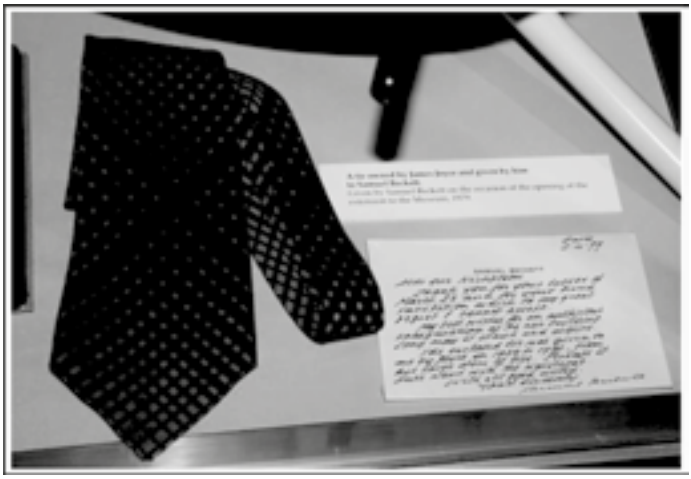
دکلن کایبرد درباره‌ی جمله‌ی «آن‌ها آن را به زمین می‌زنند» به نتیجه‌ی مهم دیگری می‌رسد: «در ایرلند باستان حماسه‌سرایان یا رامشگران نیز عصایشان را به زمین می‌زدند. روزگاری حماسه‌سرایان در ایرلند باستان شخصیت‌های قدرتمندی بودند و پس از رئیس قبیله عالی‌ترین مقام را داشتند. اما از آن روزها قرن‌ها گذشته و امروز، در این جامعه‌ی مستعمره، استیون (به‌عنوان حماسه‌سرا) هیچ مقام و اهمیتی ندارد. اما هنوز با خود چوبدستی زبان‌گنجشک یا چوب ون حمل می‌کند تا خاطره‌ی آن روزهایی را زنده کند که رامشگران با خود عصایی را که نماد قدرت‌شان بود حمل می‌کردند. البته آن حماسه‌سرایان اغلب نزدیک‌بین یا نابینا بودند.» (۲۰۱۰: ۳۲)

کایبرد می‌نویسد: «باک مالگِن در فصل نخست این اثر، استیون را حماسه‌سرا می‌خواند.» او هم‌چنین برای اثبات این نظریه‌اش می‌نویسد که «جویس در خیابان‌های پاریس با عصا قدم می‌زد و این عصا همیشه از چوب درخت زبان‌گنجشک ایرلندی بود.» (۲۰۱۰: ۳۳-۳۲)

هانت (۲۰۱۳) از قول ژاک مرکانتون می‌نویسد: «این نماد کشورش بود که او همیشه در جاده‌های شهرهای مختلف دنیا با خود حمل می‌کرد.»

۱۲. چرا استیون می‌گوید پاهایش در کفش‌های اوست؟ هانت (۲۰۱۳) می‌نویسد: «به این دلیل که شلوار و کفش‌های دست دوم باک مالگن را پوشیده است.»

گویی قرض گرفتن و بخشیدن لباس در زمان جویس میان دوستان رسم بوده است. حتا خود جویس هم این کار را کرده و کراواتی که در این عکس می‌بینید کراوات اوست که به ساموئل بکت داده بوده و بکت در سال ۱۹۷۹، زمان گشایشِ بخش جدید موزه‌ی جویس در دابلن، آن را به این موزه بخشیده است. (م)



موزه‌ی جویس، دابلن، عکس از مترجم

۱۳. «جهان‌آفرین لاس *Los demiurgos* یکی از شخصیت‌های نمادین ''کتاب لاس'' یا *The Book of Urizen, The Book of Los*... اثر ویلیام بلیک است. ''لاس'' از نظر بلیک تجسم خلقت است و مربوط به چهار قوه‌ی اصلی از قوه‌های دماغی. *demiurgos* به‌معنای جهان‌آفرین اسمی است که افلاطون برای ''آفریدگار جهان ماده'' برگزیده و *demiurgos*، در تئوری عرفان و حکمت اشراق، ''معمار جهان'' یا نائب خداست و کسی است که جهان را به گردش درمی‌آورد. لاسِ بلیک نیز آفریننده است و مثل ''نائب خدای'' افلاطون در سطحی میان دنیای مرئی و دنیای جاودانگیِ سکنا گزیده است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۶-۴۵)

تورنتن (۱۹۶۸) می‌نویسد که «جویس در سخنرانی‌ای در سال ۱۹۱۲، شخصیت‌سازی لاس را (البته در اثر دیگری از ویلیام بلیک به نام ''میلتن'' که درباره‌ی جان میلتنِ شاعر نوشته) کلمه به کلمه بیان می‌کند: ''در هر فضایی بزرگ‌تر از گلبول قرمز خون انسان تخیلی نهفته است و آن را چکش لاس ساخته است.'' و می‌بینیم که در این فصل، استیون از کار لاس به‌عنوان فرصتی برای ''تخیلی روشنگرانه'' بهره می‌برد. به همین دلیل تصور بر این است که استیون به لاس از کتاب میلتن اشاره می‌کند و عبارت ''قدم‌زدن به‌سوی جاودانگی'' را یک‌راست از شعر حماسی‌ای از همین اثر منظوم بلیک وامی‌گوید. میلتن به پای چپ بلیک وارد می‌شود: ''و همه‌ی این دنیای نباتی بر پای چپم ظاهر شد/ مثل کفشی تابناک، جاودانگی سنگ‌های گرانبها و طلا را شکل داد/ خم شدم و واداشتمش به قدم گذاشتن در دل جاودانگی.'' بدین‌سان جان میلتن از بهشت می‌آید و به بدن بلیک و پای چپش وارد می‌شود و با او متحد می‌شود تا به سفری عرفانی برود تا خطاهای معنوی‌اش را اصلاح کند.»

به گفته‌ی جوزف کمبل (۱۹۹۳)، «*demiurgos* همانا جهان‌آفرین است، قدرت آفرینش خدا؛ لاس (*los*)، ایده‌ی بلیک درباره‌ی آفرینش، همان واژه‌ی sol است که برعکس و به‌صورت *los* نوشته شده و به‌معنای نور خورشید است.»

۱۴. هانت (۲۰۱۶) معتقد است که «واژه‌ی صدف اصطلاحی محاوره‌ای برای پول است.» همان‌طور

که در پی‌نوشت شماره‌ی ۶۲ از فصل دو (نستور) خواندیم، در چین باستان از صدف به‌جای پول استفاده می‌کردند. به گفته‌ی هانت، «این‌جا باری دیگر استیون صدف‌ها را پول فرض می‌کند، زیرا توخالی‌اند، و هم‌چنین معتقد است که درگیری ذهنی با پول زندگی را از انسانیت تهی می‌کند. اما صدف‌های کنار دریا زمانی شکل‌هایی از زندگی بوده‌اند. خانه‌های کنار ساحل ''صدف‌های انسان‌ها''یند که زمانی زندگی‌هایی را در خود پناه داده‌اند و سپس خالی شده‌اند. بخش‌هایی از بدن، مثل دندان‌های استیون، بی‌وقفه در حال ساخته و پوسیده شدن است و مثل صدف‌ها توخالی می‌شود: ''این یکی هم دارد از بین می‌رود. صدف‌ها.'' به هر سو که می‌نگرد، ساختار زندگی دیرین با امواج دریا پس زده می‌شود و خرد می‌شود و ماسه می‌شود. صدف‌ها بقایای زندگی حیوانی ـ گیاهی‌اند و یادآور این واقعیت که چگونه هر چیزی بر این کره‌ی خاکی خرد می‌شود و سپس بازیافت.» (همان‌جا)

۱۵. «Dominie واژه‌ای اسکاتلندی است به‌معنای ''مدیر مدرسه‌ای'' که اغلب در کلیساها درس می‌دهد.

′kens them a نیز گویش اسکاتلندی است، همان kens them all است به‌معنای ''همه‌ی این‌ها را می‌شناسد.''» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۴۶)

«منظور همان آقای دیسی، مدیر مدرسه، است که انواع صدف‌ها را می‌شناسد. در این‌جا این سؤال پیش می‌آید که چرا استیون باید به اصطلاحی یا مَثَلی از زبان اسکاتلندی فکر کند. پاسخ احتمالی این است که دیسی اهل آلستر است و بیشتر آلستری‌ها مهاجرانی بودند که از قرن ۱۷ از اسکاتلند به ایرلند آمده بودند. از سوی دیگر دیسی پروتستان است و از هواداران اتحاد با انگلیس و معتقد به اندوختن ثروت و پول.» (هانت، ۲۰۱۳)

المن (۱۹۸۳) نمونه‌ی واقعی آقای دیسی را فردی به نام فرانسیس ایروین می‌داند که «اهل آلستر، مهاجر اسکاتلندی و هوادار سرسخت بریتانیا» بوده است. او هم‌چنین می‌نویسد که «اسم دیسی اسم مناسبی برای یک اسکاتلندی آلستری نیست. اما دیسی اسمی مرسوم در بخش آگنوس اسکاتلند است و برخی از این دیسی‌ها به ایرلند هجرت کرده‌اند.» (همان‌جا)

۱۶. به گفته‌ی گیفرد: «*Madeline the mare* یا مدلن د مِر، یا مدلن مادیان (به معنی مادیان) بازی با دو اسم است: ۱. مدلن لمر، نقاش قرن نوزدهم و بیستم است. ۲. فیلیپ ـ جوزف هنری لمر، مجسمه‌ساز قرن نوزدهم که صحنه‌ی روز قیامت را به‌صورت نقش‌برجسته در کلیسای سینت مری مدلن کشید. اگر این درست باشد، پس لمر می‌تواند به سندی‌مونت و به کلیسای مری در تراس لیهی، که استیون دقیقه‌ای پیش از جلوی آن گذشته است، بیاید و همان صحنه را در این کلیسا هم بکشد.» (۱۹۸۹: ۴۶)

استیون که در ساحل سندی‌مونت، با ریتم و ضرب‌آهنگ قدم‌رو می‌رود، چرق‌چرق، ترق‌تروق، ترق‌ترق، ترق‌ترق، به بیتی می‌اندیشد که چندان اهمیتی ندارد و به گفته‌ی تورنتن (۱۹۶۸) «ظاهراً آهنگ یا شعری ایرلندی است، اما من نتوانستم آن را در هیچ متنی پیدا کنم.» به احتمال زیاد استیون با صداها بازی می‌کند تا قطعه‌ای موزون بسازد. تورنتن معتقد است که این بیت نظیر چکامه‌ی چهاررکنی از وتد مجموع است که در تناوب با چکامه‌ی سه‌رکنی از وتد مجموع در آهنگ‌ها یا اشعار معروف ایرلندی و انگلیسی است.

۱۷. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۷)، «شاعر درون استیون که به کوبش قدم‌هایش بر زمین و به صداهای گریزناپذیر جهان گوش می‌کند، بخشی از بیتِ آشنایی را به یاد می‌آورد و فکر می‌کند، ''ریتم شروع

می‌شود...'' (catalectic tetrameter of iambs marching) مصرع ''چهاررکنی فاقد یک هجا از وتدهای مجموع (مقرون) در حال قدم‌روِ.''» که هر وتد از یک هجای کوتاه و یک هجای کشیده تشکیل می‌شود، مثل:

Come / live with me / and / be my love

یا شعر حافظ که می‌گوید:

دردم/ از یارست و/ درمان/ نیز هم (X / X / X / X)

دل/ فدای او شد و/ جان/ نیز هم (م)

Catalectic (فاقد یک هجا) از کلمه‌ای یونانی به معنی «ناکامل» گرفته شده است. در نوع مصرع چهاررکنی وتد مجموع «فاقد یک هجا» یک هجایش کم است، درست مثل شعری که استیون ساخته است. هانت می‌نویسد که «در این شعر (X / X / X *Won't you come / to / Sandymount*) گویی هجای اول افتاده است، مثلاً می‌توانست بشود: O, / *Won't you come / to / Sandymount* (آه / نخواهی آمد / تو / به سندی‌مونت.) یا یک هجای آخر افتاده است.» (۲۰۱۳)

«سپس یک هجای دیگر از بیت دوم (مدلن د مِر Madeline the mare) را هم حذف می‌کند و می‌شود: دلن د مر (X / X). استیون تمام این‌ها را با چشم‌های بسته می‌شنود و می‌اندیشد.» (همان‌جا)

در یولسیز با ویرایش گبلر (که از نظر بسیاری از اهل فن مقبول‌ترین ویرایش موجود از این اثر است) به‌جای کلمه‌ی Catalectic به‌معنای «فاقد یک هجا» کلمه‌ی acatalectic به‌معنای «دارای اوتاد یا هجاهای کامل» آمده است. هانت معتقد است که «یکی از چند تصحیح و اصلاح گمراه‌کننده‌ی نسخه‌ی ۱۹۸۶ گبلر از این اثر همین تغییر a catalectic به acatalectic است، زیرا با هیچ منطقی نمی‌توان این مصرع را وتد مجموع دارای هجای کامل یا چهاروتدی با هجای کامل نامید و در هیچ‌کدام از نسخه‌های چاپ‌شده در دهه‌ی ۱۹۳۰ به‌صورت یک کلمه نیامده است.» (همان‌جا)

۱۸. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «در رمان چهره... استیونِ پسربچه‌ی مدرسه‌ای به حدیث ترسناک جهنم گوش می‌کند که کشیش برایشان می‌گوید: روح در جهنم در تاریکی مطلق دراز کشیده است و در آتش بی‌نور و ابدی می‌سوزد. این‌جا هم نگران است که اگر چشم‌هایش را باز کند، تاریکی ابدی و مطلق باشد. همین وحشت وادارش می‌کند تا بگوید بس است!» دلینی معتقد است که «نگرانی جویس از کور شدن را، که روز به روز به آن نزدیک‌تر می‌شد، نمی‌توان نادیده گرفت. استیون هم گویی از تهی‌بودن دنیای جاودانه هراس دارد.» (همان‌جا)

در این‌جا استیون از واژه‌ی ایتالیایی *Basta* به‌معنای «بس است» استفاده می‌کند. فصل سه (پروتیوس) علاوه بر جمله‌ها و عبارت‌هایی به زبان یونانی، لاتین، فرانسوی، آلمانی و حتا کمی اسکاتلندی، ایرلندی و اسپانیایی، بیش از ده عبارت ایتالیایی هم دارد. بنا به بررسی‌های دلینی «جویس به دلیل زندگی در تریَسته به زبان ایتالیایی تسلط داشت و بسیار روان سخن می‌گفت.» (همان‌جا)

۱۹. ببین (این جهان) همیشه بدون تو آن‌جا بوده است. هانت (۲۰۱۲) می‌نویسد: «ازلی و ابدی بودن دنیا نه‌تنها بخشی از سرود نیایش دین مسیحی است بلکه ارسطو هم این موضوع را خوب شرح داده

است. در فیزیک ارسطو آمده که جهان از ازل به شکلی وجود داشته، بدون آغازی در زمان، زیرا هر ماده‌ای از ماده‌ای دیگر به وجود آمده و به ماده‌ای دیگر تبدیل می‌شود، و این نشانه‌ی ابدی و ازلی بودن جهان وجود است.»

۲۰. تراس نوعی جاده است که از بالا مسطح و از طرفین شیب‌دار است. «تراس لیهی در بخش جنوب شرقی ساحل سندی‌مونت است با شیبی پلکانی.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۴۶)

به گفته‌ی هانت (۲۰۱۴) اشاره به «پلکانی است که تراس لیهی را به ساحل سندی‌مونت وصل می‌کند و موقعیت مکانی استیون را دقیق نشان می‌دهد و او را به موقعیت بلوم در فصل سیزده (ناسیکا) پیوند می‌زند.» وقتی استیون روی ماسه‌ها راه می‌رود، دو پیرزن را می‌بیند که از پله‌های جاده به سمت ساحل می‌آیند. منظور از «آن‌ها» همین دو زن است.

۲۱. در این‌جا استیون به دو پیرزنی که از پلکان پایین می‌آیند فکر می‌کند و به واژه‌ی *Frauenzimmer* (دو زنک) که بار معنایی تحقیرآمیز و خفت‌بار برای زنان دارد، می‌اندیشد، مثل «wench» در انگلیسی و یا «زنک» در فارسی. (م)

به گفته‌ی گیفرد (۱۹۸۹: ۴۶)، «ریشه‌ی این واژه‌ی آلمانی به‌معنای زنی اهل مد است که در نتیجه و به‌تحقیر، ابله، هرزه، ولنگار و زنک تلقی می‌شود.»

در آغاز این فصل عبارتی ایتالیایی از دانته به ذهن استیون می‌رسد و سپس واژه‌های ایتالیایی دیگر نیز می‌آیند. همین‌طور واژه‌های آلمانی که در این‌جا به دنبال کلمه‌های *nacheinander* و *nebeneinander* چند اصطلاح آلمانی دیگر می‌آید.

بیشتر کلمه‌های جمله‌ی پیرو در این دو جمله با حرف s (صدای س) شروع می‌شود و به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲) «این ادامه‌ی همان شنودنی‌های گریزناپذیر جهان است، چون صدای س حتا در حالت پچ‌پچ هم شنیده می‌شود.»

۲۲. «منظور از الجی، الجرنون چارلز سوین‌برن، شاعر قرن نوزدهم نورث‌آمبرلند است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۴۶)

پی‌نوشت شماره‌ی ۲۷ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید. شرح مادر مقتدر را هم در پی‌نوشت شماره‌ی ۳۳ همان فصل بخوانید.

۲۳. این‌جا جویس از قید Lourdily برای فعل تاب دادن (کیف) استفاده می‌کند. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۵)، «این قید از ریشه‌ی کلمه‌ی Lourd در زبان فرانسه است، زبانی که استیون در سراسر فصل به آن برمی‌گردد و کلمه‌ای یا عبارتی از آن به ذهنش می‌آید.»

۲۴. به قول تورنتن (۱۹۶۸)، «کلمه‌ی gamp را هم که معنای چتر بزرگ می‌دهد، از اسم خانم گمپ، پرستاری در ''زندگی و ماجراجویی‌های مارتین چوزلویت'' اثر چارلز دیکنز، برداشته است.»

۲۵. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۵)، «در سال ۱۹۰۴، ''لیبرتیز'' بخش نیمه‌ویرانه، فقیر و ناهمواری از جنوب غربی دابلن بود.» به گفته‌ی گیفرد (۱۹۸۹: ۴۶)، «لیبرتیز محله‌ای در جنوب غربی دابلن است. در آغاز به این ناحیه لیبرتیز (به‌معنای آزادی) می‌گفتند، چون این محل از زمین‌های کنت میت و دو کلیسای قرون وسطا، کلیسای کرایست و کلیسای سینت پتریک تشکیل شده و از پرداخت مالیات آزاد بوده است. در قرن هجدهم این ناحیه صنعتی شد و کارخانه‌هایی مثل پارچه‌بافی در آن ساختند، ولی هم‌زمان به

دلیل حضور پسران لیبرتیز (کارگران تبهکار مهاجر پروتستان) آن‌جا را به مرکز آشوب‌های ضد مدنی تبدیل کردند.» جویس واژه‌ی لیبرتیز را با حرف کوچک نوشته و بی‌گمان مقصودش اشاره به همان معنای کلمه (آزادی یا آزاد از پرداخت مالیات) بوده است. (م)

۲۶. به گفته‌ی استیون نشانی خانه‌ی خانم فلورنس مک‌کیب در همین خیابان است. «یک پتریک جی مک‌کیب‌نامی بود که در کار تولید گوشت بود و در شماره‌ی ۸ خیابان تالبوت زندگی می‌کرد و در سال ۱۹۰۲ رئیس پلیس دابلن بود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۴۶)

۲۷. به گفته‌ی گیفرد، «خیابان براید خیابان خانه‌های اجاره‌ای در محله‌ی لیبرتیز در جنوب دابلن بود.» (۱۹۸۹: ۴۶) به گفته‌ی هانت، «رمان یولسیز بارها به این بخش از شهر می‌آید.»

۲۸. «منظور خواهران روحانی است که در آن دوران کار مامایی و به دنیا آوردن بچه‌ها را هم به عهده داشتند.» (هانت، ۲۰۱۴)

۲۹. «استیون به آغاز شکل‌گیری خودش به‌عنوان موجودی کوچک فکر می‌کند و سپس فراتر می‌رود و به سرچشمه‌های معنوی‌اش می‌اندیشد: ''خلقت از عدم یا آفرینش از هیچ.'' دانشمندان الهیات مسیحی معتقدند که عالم از هیچ ساخته شده است (*ex nihilo*) و باور بسیاری از آن‌ها این است که روح انسان هم از هیچ ساخته شده است.» (هانت، ۲۰۱۴)

«در انجیل عهد عتیق آمده که ''در آغاز، خدا آسمان و زمین را آفرید.'' اما نمی‌گوید که خدا این چیزها را از ماده‌های دیگر ساخته است یا نه. البته در قرن دوم میلادی، دانشمندان الهیات گفته‌اند که خدا جهان را از هیچ به‌وجود آورده است. در کتاب مکابی (کتاب کلیسای کاتولیک در قرن دوم میلادی) آمده: ''استدعا می‌کنم فرزندم، که به آسمان و زمین نگاه کن و به همه‌ی چیزهایی که در آن‌هاست و بدان که خدا آن‌ها را از چیزهایی ساخت که هیچ بودند و بشر هم همین‌گونه آفریده شد.''» (همان‌جا)

۳۰. به گفته‌ی گیفرد، این است دلیل یا حجت اهل راز «که چنین جذب ناف می‌شوند و به‌منظور مکاشفه و تعمق به آن زل می‌زنند.» (۱۹۸۹: ۴۶)

۳۱. به گفته‌ی گیفرد، (۱۹۸۹: ۴۶) «یک نمونه از داستان نزدیک شدن شیطان به حواست: ''چون خدا می‌داند که روزی که [از طعام زمینی] بخوری، چشم‌هایت باز می‌شود و مثل خدا می‌شوی و تمام بد و خوب را می‌فهمی.''» (کتاب پیدایش، ۳:۵)

۳۲. امفالوس (*omphalos*) یعنی ناف. پی‌نوشت ۶۳ از فصل یک (تلماکس) به‌طور کامل به این کلمه پرداخته است.

۳۳. «عدن‌ویل محله‌ای است در دابلن که خانواده‌ی جویس در سال‌های ۱۸۹۲ و ۱۸۹۳ نزدیک آن زندگی می‌کردند.» (هانت، ۲۰۱۱) عدن نیز به‌معنای بهشت است.

۳۴. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۱) مطالب فصل سه (پروتیوس) «ظاهراً بسیار جدی است، اما شیوه‌ی غور کردن استیون در زندگی‌اش به‌گونه‌ای شوخی ـ جدی است. فکر می‌کند که بند ناف همه از امروز تا زمان آغاز خلقت بشر به هم وصل می‌شود و طناب درهم‌تنیده‌ای از همه‌ی موجودات زنده را می‌سازد. سپس فکر می‌کند که این بند ناف‌های به‌هم‌پیچیده مثل سیم تلفن راهی ارتباطی می‌سازند و او را به بهشت و خدا وصل می‌کنند و بعد می‌شود همان کِنچ عزادار مزدبگیر که مالگن در فصل یک (تلماکس) او را به این نام خواند: ''الو! کِنچ هستم... صفر، صفر، یک.'' منظور آفریننده‌ای است که یکه و تنهاست و همه را

از هیچ (صفر) می‌سازد.»

همان‌طور که گفتیم، بند ناف‌های به‌هم‌پیچیده سیم تلفن می‌شوند و استیون می‌تواند از طریق این سیم به عدن‌ویل (بهشت) وصل شود. نخست «اولین حرف الفبای عبری (الف) را بگیر سپس اولین حرف الفبای یونانی (آلفا) را.» به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲) «باز یادآور آن گفته‌ی انجیل است که خدا آلفا و امگاست (یعنی خدا آغاز و انجام است) و صفر را با صفر جمع می‌کند و ''یک'' را می‌سازد. استیون دارد به خودش می‌گوید: ''تو داری با آدم و حوا حرف می‌زنی از طریق معجزه‌ی تکنولوژی باستانی.''»

۳۵. به گفته‌ی گیفرد، «در آموزه‌های حکمت الهی، اشراق، آدم کادمون انسان کامل و بهشتی است. آدم که در آغاز موجودی معنوی کامل و طیب بود، از جایگاهی که جهان‌آفرین (نائب خدا) به او داده بود راضی نبود. آدم دوم، انسان خاکی، با غرور می‌کوشد که خودش خالق شود.» (۱۹۸۹: ۴۶-۴۷)

۳۶. به گفته‌ی گیفرد، «در آیین کابالیسم (اهل تصوف یهودیان) آمده که حوا ناف نداشت، زیرا از زنی (مادری) زاده نشده بود، بلکه از دنده‌ی چپ حضرت آدم آفریده شده بود.» (۱۹۸۹: ۴۷)

گروهی از راهبان یونانی به ناف‌هایشان خیره می‌شدند تا آگاهی خداگونه به دست آورند. حال او که ناف ندارد چه؟

به گفته‌ی هانت (۲۰۱۵)، «احتمالاً استیون (جویس) در متون گوناگون این را خوانده است که حوا ناف نداشت. البته چنین چیزی در کتاب عهد عتیق نیست، اما بسیاری از علمای الهیات معتقد بودند که آدم و حوا به شیوه‌ی معمول سایر انسان‌ها خلق نشده‌اند و به همین دلیل ناف نداشتند. وقتی میکل‌آنژ در نقاشی‌اش در کلیسای سیستین روی شکم آدم ناف کشید، برخی از یزدان‌شناس‌ها او را به کافرکیشی متهم کردند. استیون باری دیگر در فصل چهاردهم (گاوهای خورشید) این اثر، به حوا و شکم و تن صاف و صوف او فکر می‌کند.»

۳۷. گیفرد: «اشاره به شعری از کتاب غزلِ غزل‌ها (نشیدالانشاد) اثر سلیمان است که می‌گوید: ''تو هنرِ سراپا بی‌خدشه‌ای، عشق من؛ هیچ لک و خالی بر تو نیست.''» (۱۹۸۹: ۴۷)

غزل غزل‌ها یکی از بخش‌های عهد عتیق در کتاب مقدس است که نویسندگی این اثر را به سلیمان، پسر داوود، نسبت داده‌اند. این شعر عاشقانه‌ی زیبا در قرن دهم پیش از میلاد مسیح سروده شده و عبری‌ها آن را عشق میان خدا و قوم بنی‌اسرائیل وصف می‌کنند و مسیحیان آن را عشق میان حضرت عیسی و کلیسایش. (م)

۳۸. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۵)، «در همان غزل غزل‌های سلیمان آمده: ''ناف تو مثل جامی گرد است/ که بی‌نیاز است ز هر شراب/ شکم تو چون پشته‌ای است از گندم/ پوشیده با سوسن و زنبق.''»

۳۹. گیفرد (۱۹۸۹: ۴۷) می‌نویسد: «این عبارت در آغاز کتاب *Centuries of Meditations* (۱۹۰۸) نوشته‌ی تامس تراهرن، شاعر و نویسنده‌ی انگلیسی قرن هفدهم، آمده است: ''ذرت گندم تابناک نامیرا بود که هرگز نباید درو می‌شد، و هرگز بذرافشانی و کاشته. به نظرم از ازل تا ابد برپا بوده است.''»

۴۰. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۱)، «منظور زهدان حوّاست که با خوردن گندم، گناه را به دنیا آورد. در فصل یک (تلماکس) از ناپاکی اندام زنانه می‌گوید و این بار از زهدان گناه.»

تورنتِن (۱۹۶۸) منبع این جمله را در سفر لاویان از اسفار کتاب تورات در عهد عتیق یافته و نوشته است: «در این کتاب آمده که اندام باروری زن در دوره‌ی عادت ماهانه و زایمان ناپاک است.» در فصل دو

(نستور) دیسی به استیون می‌گوید: «یک زن گناه را به این دنیا آورد.»

هانت (۲۰۱۴) می‌نویسد: «استیون ممکن است در رمان چهره... در روان‌شناسی زنانگی نادان باشد، اما تا این لحظه هرگز زن‌گریز نبوده است. ناگفته نماند که او محصول کلیسای کاتولیک ایرلند است که از میان همه‌ی کلیساهای اروپا با شدت بیشتری نفرت از اندام زن را ترویج می‌کند. در رمان چهره... با زودرسی جنسی او مواجه می‌شویم و این‌که از میان روابط جنسی و مذهب، اولی را برمی‌گزیند. و در رمان یولسیز هنوز ذهنش، با خوشی، روابط جنسی را می‌جوید، اما با ذهنی پر از عادت‌های کاتولیک.»

«مسیری که خود جویس هم پیموده، چندان متفاوت نیست. جویس وقتی با نورا بارنکُل آشنا شد، توانست این تفکر را، که آمیزش با گناه ارتباط دارد، از ذهنش بیرون کند.» (همان‌جا)

لویس مناند، نویسنده و منتقد آمریکایی، در مقاله‌ای در نیویورکر (ژوئیه‌ی ۲۰۱۲) می‌نویسد: «وقتی در ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴ نورا برای قدم زدن با جویس از خانه‌اش بیرون آمد و او را از نظر جنسی ارضا کرد، جویس از این کار سخت شگفت‌زده شد.» به گفته‌ی هانت، «جویس فقط زنان خیابانی و دختران درست طبقه‌ی متوسط را دیده بود. نورا برایش نو بود. زنی معمولی که با او مثل مردی معمولی رفتار کرده بود. عشقی بود که با فریب و چاپلوسی همراه نبود یا با احساس شرم و گناه. بی‌پیرایگی اخلاقیِ آن‌چه میان‌شان رخ داده بود، او را شگفت‌زده کرده بود. این بی‌پیرایگی اساس رابطه‌ی آن‌ها شد.» (۲۰۱۲)

۴۱. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۴)، «استیون هم‌چنان براساس گزینه‌ی دوگانه به خودش فکر می‌کند. از یک سو خود را موجود مادی بدبختی می‌داند که در تاریکی‌های گناه به زهدان وارد می‌شود و از سوی دیگر روح جاودانه‌ای که وجودش ''از پیش از زمان'' به خواست و فرمان الهی اراده شده است.»

«در اعتقادنامه‌ی نیقیه آمده است که حضرت عیسی برخلاف همه‌ی انسان‌های دیگر از نوعی هم‌سرشتی با خدا ''آفریده شد'' نه آن‌که در زهدان ''کاشته'' شده باشد.» (همان‌جا)

۴۲. هانت (۲۰۱۴) می‌نویسد: «استیون به آمیزش پدر و مادرش و چگونگی بسته شدن نطفه‌ی خودش فکر می‌کند. آن روح‌زن هم منظور مادر اوست که در فصل یک (تلماکس)، استیون دو بار آمدن او را به خوابش مطرح می‌کند با دهانی که بوی خاکستر می‌دهد.»

«در همین فصل، یکی دیگر از شخصیت‌های رمان یولسیز به نام کِوِن ایگن به استیون می‌گوید که تو را از شباهت صدایت به پدرت شناختم. در اودیسه‌ی هومر هم وقتی نستور تلماکس جوان را می‌بیند، از شباهتش به پدرش، اودیسیوس، سخت شگفت‌زده می‌شود و می‌گوید: ''پدرت؟/ خب باید بگویم از دیدن تو درعجبم/ شیوه‌ی سخن‌گفتنت بیش از این نمی‌توانست همانند او باشد/ آدم فکر می‌کند هیچ، هیچ پسری نمی‌تواند چنین خوب حرف بزند.''» (همان‌جا)

گیفرد معتقد است که «در اودیسه، منلائوس و هلن نیز از شباهت تلماکس به اودیسیوس حرف می‌زنند.» (۱۹۸۹: ۵۵)

در این جمله استیون از چشم‌هایش می‌گوید. هر فصل از این اثر بن‌مایه‌هایی دارد که تا پایان فصل به شیوه‌های مختلف و با واژه‌های مربوط مطرح می‌شود. این فصل درباره‌ی دیدن است و «وجه ناگزیر مرئیّات». (م)

۴۳. به گفته‌ی گیفرد، «خدا خود جفت‌کننده است و زن و مرد را در آیین مذهبی ازدواج به هم پیوند می‌دهد. بنا به آیین دین کاتولیک، ''اراده‌ی'' او بر این است که انسان باید زیاد شود و تا آن‌جا که ممکن

است بچه بیاورد.» (۱۹۸۹: ۴۷)

۴۴. پدر استیون که صدا و چشم‌هایش مثل استیون است، با مادرش که اکنون روحی بیش نیست، هم‌آغوش شده و به خواست و اراده‌ی جفت‌کننده یا خدا او را به‌وجود آورده‌اند. پی‌نوشت بعدی (شماره‌ی ۴۵) از همین فصل را بخوانید.

۴۵. عبارت *A lex eterna* یا لکس ایترنا به معنی «قانون ابدی» است. گیفرد این عبارت را در اثری کلاسیک درباره‌ی تاریخ فلسفه از تامس آکویناس به نام *Summa Theologica* (مدخل الهیات) یافته است: «قانون فرمانروایی بر چیزها در دست خدای قادر مطلق است. چون ذهن خدا در زمان تکوین نمی‌یابد، بلکه فرایافتی ابدی دارد... نتیجه می‌گیریم این قانون باید ابدی باشد. بنابراین، وقتی هنوز چیزها در خودشان وجود نیافته‌اند، در خدا وجود دارند و او آن‌ها را پیش‌بینی و مقدر می‌کند. پس روح استیون به وجود واقعی نیامد تا آن لحظه‌ای که بدن در حال بالیدنش در زهدان دمیده شد، اما هستی‌اش پیش از زمان و عصر اراده شده بود و از ازل در خدا بود. هم‌چنین چون فکر کردن خدا ''ماهیت قانون دارد'' می‌توان گفت که خدا هرگز نمی‌تواند عدم وجود او را اراده کند. وجودش نه‌تنها ازلی است که ابدی و تضمین‌شده است.» (۱۹۸۹: ۴۷)

۴۶. هانت (۲۰۱۱) معتقد است که «هر کس که افکار استیون را تا این نتیجه‌گیری‌های منطقی اما مسخره دنبال کرده (و جویس آشکارا می‌گوید که هر خواننده‌ی شایسته‌ای باید دنبال کند) شاید بخشیده شود به‌خاطر تصوری که از چوبین بودن استدلال استیون دارد (و شاید جویس هم قصد دارد خواننده‌اش را به چنین نتیجه‌ای برساند). همین آموزش‌های بی‌رحمانه‌ی منطقی است که استیون را ''یسوعی ترسو'' کرده است. حتا در زمان ارتدادش، باورهای دین پیوریتن کاتولیک ایرلندی درباره‌ی گناه بر او تأثیری ماندگار گذاشته و در او نفرتی از زن ایجاد کرده که فرار از آن برایش ناممکن است، حتا در زمانی که تشنه‌ی تنِ زن است.»

«منظور این است که حضرت عیسی فقط پیامبر خدا نیست، بلکه گوهر الوهیت را هم در خود دارد و با خدا هم‌گوهر است. استیون میان درک مادی از خودش (موجود بدبختی که به زهدان تاریک گناه وارد شده) و درک معنوی از خودش (که ممکن است حتا در ''گوهر الوهیتی که در آن پدر و پسر هم‌سرشت‌اند'' شرکت کرده باشد) گیر کرده و نمی‌داند کجا درک بخردانه‌ای از شخصیت انسان بیابد.» (همان‌جا)

هانت در ادامه می‌نویسد: «استیون در بسیاری از لحظه‌های غور کردنش در سراسر رمان، میان جسم و روح و پستی و والایی سرگردان است. توصیف او از خود با عنوان ''سگِ لش'' و توصیفش از خدا با عبارت ''صدایی که از خیابان می‌آید''، نیز تخیل او از خدا که انسان می‌شود و یا اوست که مادرش را می‌کشد و تئوری او از شکسپیر به‌عنوان آفریننده‌ای که از پی ناکامی‌های جنسی آثارش را خلق می‌کند، همه نشانگر این است که استیون می‌داند باید این دوگانگی دروغین میان جسم و جان را بشکند. فقط پس از دیدن بلوم است که درمی‌یابد این دو جنبه را چگونه به‌شکلی سازگار در هم بیامیزد. در نظر بلومِ خداناباور، ذهن انسان پدیده‌ای مادی وصف می‌شود و این توصیف رضایت‌بخش است. اما در ''مسیر زندگی'' که در آن همه‌چیز زاده می‌شود و می‌میرد، جسم و ذهن انسان به‌گونه‌ای دائمی در نوعی زندگی ابدی شکوفا می‌شود.» (همان‌جا)

۴۷. به گفته‌ی گیفرد، «استیون در این‌جا به آیین تثلیث در باورهای مسیحی فکر می‌کند و در پاراگراف‌های باقی‌مانده از این فصل به آریوس می‌اندیشد که در اوایل قرن چهارم به جدال با این آیین

برخاست. در فصل یک (تلماکس) از او به‌عنوان یکی از ''گلّه‌ی بدعت‌گذاران و گروهی از افراد مسخره‌گر، که مالگن هم یکی از آن‌هاست'' یاد می‌شود. اما در پروتیوس با دیدی دلسوزانه‌تر به او اشاره می‌شود: ''آریوس بی‌نوای عزیز، سرزندیق بداختر'' که بدعاقبت شد.» (۱۹۸۹: ۴۷)

«در سال ۳۲۵ میلادی، شورای نخست نیقیه آموزه‌های آریوس را با عنوان بدعت در دین محکوم کرد. امپراتور کنستانتین، که در دهه‌ی ۳۱۰ میلادی دین مسیحی را قانونی کرد، اعضای شورای نیقیه را فراخواند تا آموزه‌های ناهمگن کلیساها را همگون کنند. پس از آن‌که شورا وارد کار شد، امپراتور فرمان داد آریوس را تبعید کنند و همه‌ی کتاب‌هایش را بسوزانند و اگر کسی حتا یک جلد از کتاب‌های او را پنهان کند اعدام شود تا به فرمان امپراتور کنستانتین ''نه‌تنها آموزه‌هایش نابود شود که هیچ چیزی از او باقی نماند تا یادآور او باشد.'' این فرمان اجرا شد و هیچ‌چیز از نوشته‌های آریوس باقی نماند و دانش ما از دیدگاه او از کتاب‌هایی است که علیه دیدگاه‌های او نوشته شده است. تا چند قرن پس از آن، همه‌ی کلیساهای آریانی، که در سراسر امپراتوری و در آلمان پخش بودند، یا به زور شمشیر یا با مذاکره به راست‌آیینی تغییر کیش دادند.» (همان‌جا)

«بدبختی دیگر آریوس که در این فصل به آن اشاره شده، مرگ تحقیرآمیز و دردناک اوست. چند سال پس از تبعیدش، امپراتور به او اجازه‌ی بازگشت داد و در سال ۳۳۶ به اسقف قسطنطنیه دستور داد او را در کلیسا بپذیرند و به او اجازه‌ی برگزاری عشای ربانی بدهند.» (همان‌جا) گیفرد (۱۹۸۹: ۴۷) معتقد است که «سِمَت سرپرستی کلیسا می‌توانست او را از شمار بدعت‌گذاران بیرون آورد، زیرا قرار بود این مراسم در روز یکشنبه‌ی همان هفته برگزار شود تا همه‌ی مردم شاهد باشند که آریوس دیگر تکفیرشده نیست. اما پیش از آن‌که بتواند سرپرست شود، از دنیا رفت. مدافعان دین این مرگ ناگهانی و چگونگی آن (در مستراح) را مورد سوءاستفاده قرار دادند و او را از جانب خدا کافر خواندند.» (۱۹۸۹: ۴۷) برای شرح بیشتر پی‌نوشت شماره‌ی ۵۰ از همین فصل را بخوانید.

گیفرد (۱۹۸۹: ۴۷) می‌نویسد: «هملت در صحنه‌ی اتاق خواب، مادرش را مسخره می‌کند و می‌گوید که او (مادرش) به‌رغم همه‌ی داوری‌های بهتر، هملت را به عمویش، کلادیوس، خواهد فروخت و ''مثل آن میمون معروف/ برای بحث و اثبات، در سبد سینه‌خیز بالا می‌روی/ و گردن خودت را می‌شکنی'' [با بیرون پریدن از سبد از پی تقلید از پرنده‌هایی که فرار کرده‌اند.]»

۴۸. در این‌جا جویس بخش‌هایی از چندین واژه را که تک تک آن‌ها به‌صورت کامل در زیر می‌آید، برداشته و کنار هم گذاشته و ابرواژه‌ی غریب Contransmagnificandjewbangtantiality ساخته است.

Consubstantiality اصطلاحی فلسفی است به معنی هم‌سرشتی و هم‌گوهری، و به گفته‌ی گیفرد «منظور هم‌سرشتی پدر و پسر و روح‌القدس است که آریوس آن را انکار کرد.» (۱۹۸۹: ۴۷)

Transsubstantiality نیز واژه‌ای از واژه‌های فلسفی است به‌معنای قلب ماهیت و «منظور قلب شراب و نان در مراسم عشای ربانی به خون و گوشت حضرت عیسی است. Tiality از این واژه و واژه‌ی اول در پایان این ابرواژه آمده است.

Magnific یعنی با شکوه و جلال. منظور خداست که حضرت عیسی نماد شکوه و جلال خداست. این واژه در دعایی از مریم باکره است که پس از زاییدن پسر خدا به این شکوه و جلال رسیده است.» (همان‌جا)

Jew به معنی یهودی «یادآور این است که حضرت عیسی از مادری یهودی زاده شد و از سوی یهودیان طرد شد. وقتی عیسی به دنیا آمد یهودی بود، اما مردم خودش او را طرد کردند و همین سبب شد که بسیاری از مسیحیان، نسل اندر نسل، یهودیان را به قتل او و ''ارتکاب گناه علیه نور'' متهم کنند.» (همان‌جا)

Bang (سروصدا). برخلاف واژه‌ی قبلی، این واژه گویا به گونه‌های مختلف تفسیر می‌شود. گیفرد معتقد است که «این واژه به هر دو ''ریشه‌ی بحث‌برانگیز مسیحیت و بگومگوی پابرجا بر سر آریانیسم اشاره دارد'' و به اختلاف بر سر هم‌گوهری پدر و پسر و روح‌القدس و نظریه‌ی آریوس که معتقد بود پسر با پدر هم‌گوهر نیست و از پدر رتبه‌ی پایین‌تری دارد.» (۱۹۸۹: ۴۷) اما ''ربط دادن خدا به نیرویی انفجاری'' می‌تواند هم‌چنین ایده‌ی کمبل (۱۹۹۳) درباره‌ی همه‌جا بودن خدا را تأیید کند. در فصل دوم این اثر (نستور)، «استیون که با ایده‌ی سنتی مدیر مدرسه درباره‌ی ظهور خدا روبه‌رو می‌شود، به سروصدای بچه‌ها در زمین بازی هاکی اشاره می‌کند و می‌گوید: ''این خداست... فریادی در خیابان.'' از نظر استیون، قدرت آفریننده در همه‌چیز حضور دارد.»

این ابرکلمه‌ی ترکیبی در واقع می‌گوید: آریوس همه‌ی عمرش را بر سر مجادله با موضوع هم‌گوهری یا هم‌سرشتی پدر و پسر و تبدیل نان و شراب به گوشت و خون حضرت عیسی، که جلال و شکوه خدایگانی داشت و از مادری یهودی بود، گذاشت. به عبارت دیگر، در زندگی آریوس سروصدا زیاد بود. همه‌ی عمرش را به جدل بر سرِ هم‌گوهردگرماهیت‌کبریامسیهود گذاشت. (م)

«این روایت، به‌طور نمادین، استیون را ربط می‌دهد به تلماکس و هملت، دو پسر ناخشنودی که زندگی‌شان را وقف پدر غایب کرده‌اند. عیسی هم مثل هملت و تلماکس جوانی بود در دنیای شناسای انسانی که زندگی‌اش با پدر غایب شبح‌مانند معنا می‌گرفت. این رابطه بیانگر این است که احتمالاً حیات مادی انسان به‌منظور بروز امکان‌های معنوی ساخته شده است، مسئله‌ی محوری فلسفه‌ی هنر استیون. نیز دکترین تثلیثِ دین مسیحیت و به‌ویژه آیین هم‌گوهری پدر با پسر در درک استیون از هنر خودش نقش اساسی دارد.» (هانت، ۲۰۱۱)

۴۹. درباره‌ی «سرزندیق بداختر» پی‌نوشت بعدی (شماره‌ی ۵۰) از همین فصل را بخوانید.

۵۰. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۴)، «سقراط اسکولاستیکوس، از مخالفان آریوس، نوشته است که روز پیش از حضور آریوس در کلیسا، پس از آن‌که از قصر امپراتور بیرون آمد و با غرور در میان حامیانش در خیابان‌های شهر قدم زد، ''از سر پشیمانی چنان وحشتی او را فرا گرفت که روده‌هایش شل شد.'' پس از آن‌که او را به مستراح عمومی بردند، ''غش کرد و روده‌ی بزرگش هم با خونریزی شدید همراه مدفوع پایین آمد (ماتحت لخته‌بسته)، سپس روده‌ی کوچکش پایین آمد، بعد بخشی از طحال و کبدش با خون بیرون آمد و تقریباً بی‌درنگ پس از این حادثه مرد (سرزندیق بداختر).''» استیون این مرگ را مرگِ خوب و آسان می‌نامد: اتانازی.

این حادثه از نظر علم پزشکی پذیرفتنی نیست و به قول گیفرد (۱۹۸۹: ۴۷)، آن‌چه واقعاً در آن مستراح اتفاق افتاده، که سبب شده دشمنانش علت آن را مخالفت او با الوهیت بدانند، «هموروئید (یا شاید سرطان روده‌ی بزرگ) بوده که سبب خونریزی شدید و مرگ او شده است. این اتفاق در شبی رخ می‌دهد که می‌توانست شب پیروزی بزرگ برای او و پیروانش باشد. »

۵۱. به گفته‌ی گیفرد (۱۹۸۹: ۴۸)، «وقتی در سال ۳۲۱ بحث و جدل بر سر عقاید آریوس، کشیش و رهبر روحانی کلیسایی در بندر اسکندریه، شروع شد، شورای اسقف‌های مصر و لیبی و مقام‌های

عالی‌رتبه‌ی کلیسا، به فرمان امپراتور، او را از مسند اسقفی برکنار کردند و تا زمان مرگش، در سال ۳۳۶، او را در تبعید نگاه داشتند. در این مدت پیروان زیادی داشت، ولی هرگز نتوانست به مقام اسقفی، که شایستگی آن را داشت، برسد. به همین دلیل استیون او را بیوه‌مرد مقام اسقفیِ بیوه‌شده یا ازدست‌رفته می‌داند.» widower of a widowed see در این‌جا واژه‌ی see معنای مسند و مقام اسقفی می‌دهد. (م)

۵۲. به گفته‌ی گیفرد، امفاریون (omophorion) «جامه‌ی متمایز اسقف‌ها، نوار گلدوزی‌شده‌ی ابریشمی سفید است که دور گردن می‌اندازند. دو طرف آن همدیگر را روی شانه‌ی چپ قطع می‌کنند و تا زانو می‌افتند.» (۱۹۸۹: ۴۸) این جامه مشابه عبای روحانی اسلامی است.

۵۳. درباره‌ی «ماتحت لخته‌بسته» پی‌نوشت شماره‌ی ۵۰ از همین فصل را بخوانید.

۵۴. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۴)، «برای حفظ تناظر فصل سه (پروتیوس) با اودیسه‌ی هومر که در آن خدای دریا، پروتیوس، به اشکالی چون اسب دریایی درمی‌آید، استیون هم به اقیانوس نگاه می‌کند و به خدای دریا فکر می‌کند که در اسطوره‌های ایرلند اسب دریایی است: ''موج‌ها دارند می‌آیند... عنان در دست تندباد بانشاط، سمندهای مننان.'' مننان مک‌لیر یا همان الهه‌ی دریا (اسب دریایی) با فرهنگ ''جزیره‌ی من'' در شمال شرقی ایرلند ارتباط نزدیک دارد. ظاهراً درست است که استیون به دریا نگاه کند و با دیدن موج‌هایی که از شرق می‌پیچند و جلو می‌آیند به یاد خدای دریا، مننان، بیفتد. مننان هم مثل پروتیوس می‌توانست خود را تغییر دهد. جایگاهش در میان دریای ایرلند در جزیره‌ی من بود (نام این جزیره هم از اسم مننان گرفته شده)، گاهی بر نوک امواج زندگی می‌کرد و گاهی در بارگاهش در کف دریا. خدای تغییرپذیر دریا که سه پا داشت به او قدرت می‌داد تا بتواند مثل بز سحرآمیز بر قله‌ها بجهد و مثل موجودات سحرآمیز دریایی در دریا شنا کند.»

گیفرد (۱۹۸۹: ۴۸) می‌نویسد: «استیون موج‌های سفید را مثل یال اسب‌های مننان می‌بیند.»

«در صحنه‌ی چهارم از پرده‌ی اول نمایشنامه‌ی هملت، وقتی هوراشیو و هملت از کنگره‌ها نگاه می‌کنند تا ظاهر شدن روح را ببینند، هوراشیو این عبارت ''باد گزنده و تیز'' را به زبان می‌آورد. هملت می‌گوید: باد برنده می‌گزد. خیلی سرد است. هوراشیو جواب می‌دهد: باد گزنده و تیزی است.» (همان‌جا)

۵۵. استیون قرار بعدی‌اش را، که با دوستانش در رستوران شیپ (ship به معنی کشتی) است، در ذهن مرور می‌کند و به یاد پند مدیر مدرسه، دیسی، می‌افتد که باید پولش را با مدارا خرج کند و ولخرجی نکند. درباره‌ی رابطه‌ی دوستی پی‌نوشت شماره‌ی ۶۱ و ۶۳ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

گیفرد رابطه‌ای میان استیون و دوستانش و تلماکس و دوستانش را در اودیسه می‌یابد: «در اودیسه، وقتی منلائوس مسابقه‌ی کشتی‌اش با پروتیوس را تمام می‌کند، از تلماکس می‌خواهد بیشتر بماند. تلماکس از او تشکر می‌کند و دعوتش را نمی‌پذیرد و می‌گوید: ''اما اگر تو مرا وادار کنی بمانم / در پیلوس مقدس، زمان برای دوستانم در کشتی کند می‌گذرد.''» (۱۹۸۹: ۴۸)

۵۶. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۲)، «در فصل دو (نستور) متوجه شدیم که استیون در سن بسیار کم بسیار مقروض است و به‌جای این‌که برنامه‌ریزی کند تا قرض‌ها را بپردازد، بهانه می‌آورد که با این پولی که در جیبش دارد نمی‌تواند این همه قرض را بدهد. در این فصل، استیون درست پس از یادآوری قرارش با مالگن در ''شیپ''، جایی که مالگن قصد دارد ''چهار ساورین براق'' را برای نوشیدن خرج کند تا ''چنان مستی باشکوهی داشته باشیم که دروئیدهای دروئیدی را شگفت‌زده کنیم. چهار ساورین قادر متعال''، به این

فکر می‌کند که نباید ولخرجی کند. بر همین اساس سر قرار با مالگن نمی‌رود، ولی با پولش برای کارکنان روزنامه نوشیدنی می‌خرد و گویی بخش دیگری از این پول را تا پایان آن روز به همین شیوه خرج می‌کند و وقتی لیوپولد بلوم او را زیر بال خود می‌گیرد، یک‌سوم از حقوق ماهیانه‌اش را خرج کرده است.»

۵۷. استیون که از کنار خانه‌های ساحلی و خانه‌ی دایی‌اش می‌گذرد، از خودش می‌پرسد آیا دارد به خانه‌ی دایی‌اش در ایریش‌تاون می‌رود یا نه. به گفته‌ی هانت، «این فکر تا پایان پاراگراف بازتاب ''صدای پدر'' استیون در فکر اوست که با ترش‌رویی از خانواده‌ی زنش گله می‌کند.» (۲۰۱۵)

در این قسمت پدر جویس هم حضور دارد. در واقع، شخصیت سایمن ددلس (پدر استیون) از روی شخصیت پدر جویس ساخته شده است. پدر جویس هم از پدر و برادرهای می موری (زنش) بیزار بوده است. المن (۱۹۸۳) می‌نویسد که «زن‌دایی سارا یا سارا گلدینگ زن ریچارد گلدینگ، برادرِ مادر استیون، است. جویس شخصیت این‌ها را از روی دایی و زن‌دایی خودش، آقا و خانم ویلیام موری، ساخته است.»

۵۸. بنا به گفته‌ی هانت، «خیابان استراسبرگ محله‌ی اعیان‌نشین آیریش‌تاون است، در حومه‌ی شمال ساحل سندی‌مونت. سارا یا سَلی، زن‌دایی استیون، با شوهرش ریچارد گلدینگ و بچه‌هایشان در این محل زندگی می‌کنند.» (۲۰۱۷)

«انگلیسی‌ها وقتی در قرن پانزدهم بر دابلن حکومت می‌کردند، می‌ترسیدند که تعداد دابلنی‌های بومی از شمار آن‌ها بیشتر شود. به همین دلیل قانونی وضع کردند که براساس آن ایرلندی‌ها را از زندگی در محدوده‌ی شهر و رفت‌وآمد روزانه در شهر ممنوع کردند. ایرلندی‌ها هم بیرون دیوارها شهری نیمه‌ویرانه ساختند.» (دلینی، ۲۰۱۲)

۵۹. هانت درباره‌ی جمله‌ی «نمی‌تواند کمی بالاتر بپرد بی‌آن‌که مثل ایکاروس بالش بسوزد؟» می‌نویسد: «ایکاروس پسر ددلس با بال‌های مومیایی که پدرش برای او ساخته بود از جزیره‌ی کرت فرار کرد، اما آن‌قدر اوج گرفت که خورشید بال‌هایش را آب کرد و در دریا افتاد و غرق شد.» (۲۰۱۱)

پی‌نوشت شماره‌ی ۱۵ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۶۰. منظور از مردک‌ها یا پسرهای توی کاهدانی (که پدر استیون آن را با لهجه‌ی انگلیسی ـ ایرلندی می‌گوید) همان برادران گلدینگ، دایی‌های استیون، است.

«در اثری به نام *A Boy's Town* نوشته‌ی ویلیام دین هاولز (۱۸۳۷–۱۹۲۰) که براساس زندگی خودِ نویسنده است، هاولز هنگام شرح رفتار پسربچه‌های مدرسه‌ای نسبت به معلم‌شان می‌نویسد: ''... هدف این بود که پسرهایی آن را عرضه کنند که در کاهدانی بودند...''» (دلینی، ۲۰۱۲)

۶۱. سایمن ددلس (پدر استیون ددلس) دو برادرزنش را highly respected Gondoliers (قایق‌ران‌های یا گوندولاران‌های بسیار محترم) می‌خواند. گوندولا نوعی کرجی یا قایق ونیزی است که در فارسی هم به گوندولا ترجمه شده است. هانت (۲۰۱۵) معتقد است که «این واگویه‌ای از اپرای کمدی قایق‌ران‌ها، *The Gondoliers*، اثر گیلبرت و سولیوان در سال ۱۸۸۹ است. یکی از بن‌مایه‌های این اپرا اختلاف طبقاتی حاکم بر جامعه است. در این اپرا شاهزاده‌ای جوان دزدیده می‌شود و به دست گوندولاران یا قایق‌رانی بسیار محترم سپرده می‌شود تا به‌جای فرزند این خانواده‌ی بسیار فقیر بزرگ شود. در سراسر اپرا این عبارت را بارها به‌صورت آواز می‌خوانند: ''گوندولاران‌های بسیار محترم.'' گویی شاهزاده آن‌قدر به بچه‌ی آن خانواده شبیه است که حتا گوندولاران محترمی که به شاه قول داده بود بچه را پیدا کند و بازگرداند، نمی‌تواند دو بچه را از هم تمیز بدهد.»

۶۲. به گفته‌ی المن (۱۹۸۳)، «جان جویس، پدر جیمز جویس، حتا در زمان نامزدی‌اش با می، مادر جویس، زیاد می‌نوشید و معمولاً مست بود. به همین دلیل موری، پدر می، او را دوست نداشت و به‌درستی پیش‌بینی کرده بود که همسر خوبی برای دخترش نخواهد بود و همین پیش‌بینی غرور جان جویس را جریحه‌دار کرده بود. از سوی دیگر، مادر جان جویس هم با این ازدواج مخالف بود و خانواده‌ی موری را پایین‌تر از خانواده‌ی خودش می‌دید. در این فصل از رمان نیز سایمن پدر استیون الکلی است، ولی برادرزنش را که حسابدار است مست می‌خواند.»

۶۳. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۵)، «Jesus wept که معنی لغت به لغت آن می‌شود ''عیسی گریست'' ـ و معنای مجازی آن عبارتی است برای ابراز شگفتی ـ کوتاه‌ترین آیه‌ی انجیل است. وقتی حضرت عیسی از مرگ لازاروس مطلع می‌شود، پیش از رفتن به قبر او و بازگرداندنش به زندگی، گریه می‌کند. در این‌جا سایمن ددلس، پدر استیون، در عجب است که حضرت عیسی با دیدن خانواده‌ی گلدینگ چه واکنشی نشان می‌داد: یا عیسی!» در میان مردم ایرلند استفاده از عبارت‌هایی از این دست برای ابراز شگفتی شایع است و در فرهنگ آمریکای شمالی کلمه‌هایی چون Gee یا Jeeze معروف است.

۶۴. «وقتی شاه دانکن و همراهانش (در بخش اول، پرده‌ی ششم از نمایشنامه‌ی مکبث) وارد کاخ مکبث می‌شوند، شاه دانکن می‌گوید: ''این کاخ جای دلپذیری برای نشستن دارد'' و از هوای تازه و خوب آن‌جا تعریف می‌کند. بانکو با او موافقت می‌کند: ''نسیم بهشتی/ بوی مست‌کننده دارد این‌جا.'' سپس وقتی می‌بیند که سارها یا چلچله‌ها بالای دیوارِ قلعه لانه ساخته‌اند، می‌گوید: ''نه نقوش برجسته، نه گچ‌کاری / نه پشتواره، نه موقعیت مناسب، بلکه این پرنده که بستر آویزان و گهواره‌ی بارآورش را ساخته / جایی که آن‌ها لانه می‌کنند و شکار / همیشه دقت کرده‌ام و دیده‌ام که هوا لطیف است.''» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۴۹)

هانت (۲۰۱۵) می‌نویسد: «استیون از این‌جا تا ۲۲ پاراگراف کوتاهِ پس از آن صحنه‌هایی را تجسم می‌کند که گویی به خانه‌ی ریچی و سلی گلدینگ رفته و همه‌ی اتفاق‌هایی را که ممکن است پس از ورود احتمالی او به آن خانه بیفتد، در ذهن مرور می‌کند. اما در واقعیت، او جلوی در خانه‌ی آن‌ها در آیریش‌تاون نایستاده است و یا اصلاً به آن‌جا نمی‌رود.»

در واقع استیون بار دیگر از خاطره‌هایش یک رویداد نمایشی می‌سازد. بار اول هم در تلماکس بود که از شنیده‌هایش آن صحنه‌ی آکسفورد را (درباره‌ی هینز) ساخت. (م)

پی‌نوشت شماره‌ی ۵۷ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

در این‌جا هم در عالم خیال می‌بیند که دایی و زن‌دایی‌اش از پشت پنجره و لای کرکره‌های بسته بیرون را دید می‌زنند تا مطمئن شوند او که زنگ می‌زند طلبکار نیست. دایی ریچی که نیمه‌برهنه و نیم‌نشسته، زیر پتویی، روی تخت پر از بالشش، مشغول حساب‌وکتاب‌هایش است، هم‌زمان مثل افسر ارتش به پسرش، والتر، دستور می‌دهد که این کار و آن کار را بکند و به استیون دستور می‌دهد که در اتاقی که هیچ صندلی‌ای در آن نیست بنشیند و هم‌چنین به زنش که دارد بچه‌ای را در حمام می‌شوید دستور می‌دهد که برای مهمان ویسکی بیاورد. البته مهمان را به خوردن چیزی دعوت می‌کند که در خانه نیست. (م)

۶۵. در این‌جا به‌جای «دایی» از واژه‌ای مهجور nuncle استفاده کرده که به‌جای آن واژه‌ی مهجور «خالو» را گذاشتم. شکسپیر می‌گوید: ''*Can you make no use of nothing, nuncle?*'' (م) به گفته‌ی هانت، کلمه‌ی خالو (nuncle) «فقط در یک اثر از شکسپیر آمده است و آن هم شاه لیر است و در تمام

هفده باری که تکرار می‌شود اشاره‌ی دلقک به شاه است. با توجه به رابطه‌ی این دو و شخصیت دلقک، منطقی است که فکر کنیم در این اسمی که استیون به دایی ریچی داده نیشی هست.» (۲۰۱۶)

۶۶. در این‌جا برای عبارت «صبح به‌خیر» از کلمه‌ی مهجور morrow استفاده کرده است. از این رو به‌جای آن بامداد آوردم که خلاصه‌ی بامدادان به خیر است. جمله‌ی دومِ دایی ریچیِ استیون در برخی چاپ‌های یولسیز حذف شده، اما در یولسیز گبلر آمده است: «بنشین و قدم بزن.» به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «این شیوه‌ی سخن گفتن یکی از بازی‌های مسخره‌ی کلامی ایرلندی‌هاست و به چرندگویی ایرلندی (Irish Bull) معروف است. مثال دیگرش: دوبار در هفته و یک بار هر چهار شب. یا به پسری که اسب‌سوار است می‌گوید: ''بیا پایین از اسب و خودت را آن بالا ببین.'' بی‌شک جمله‌ای که دایی ریچی می‌گوید تناقض دارد: چطور می‌توانی بنشینی و قدم بزنی؟»

۶۷. به گفته‌ی گیفرد، «کلمه‌ی Goff (گاف)، که اسم یکی از کارفرماهای دایی استیون است، یعنی آدم احمق غیرطبیعی.» (۱۹۸۹: ۴۸)

۶۸. به گفته‌ی گیفرد (۱۹۸۹: ۴۸)، «کارفرما شپ‌لند تندی ترکیبی از نام انقلابی ایرلندی نپر تندی (۱۷۴۰-۱۸۰۳) و قهرمان عجیب‌وغریب تریسترام شندی (۱۷۶۰-۶۷) از لورنس استرن است.»

۶۹. *Duces Tecum* به‌معنای سند شهود نام هرگونه سندی است که فرد فراخوانده به دادگاه باید به‌عنوان مدرک شاهد بر ادعایش ارائه دهد. (م)

۷۰. تنه‌ی درخت بلوط را در زمین‌های باتلاقی دفن می‌کنند تا در شرایط اسیدی و ناهوازی از پوسیدگی در امان بماند به همین دلیل آن را بلوط باتلاقی می‌نامند. (م)

۷۱. گیفرد (۱۹۸۹: ۴۸) معتقد است: «Requiescat واژه‌ای لاتین به‌معنای ''روحش شاد'' اسم شعری از اسکار وایلد است که در سال ۱۸۸۱ منتشر شده است.»

هانت (۲۰۱۵) می‌نویسد: «اسکار وایلد تحصیلکرده‌ی آکسفورد بود و بیشتر آثار مهمش را زمانی نوشت که در لندن زندگی می‌کرد، اما بزرگ‌شده‌ی دابلن بود و در میان مردم این شهر شهرت خاصی داشت. مردم اشعارش را می‌خواندند، می‌نوشتند و به دیوار خانه‌هایشان می‌زدند. در این‌جا هم ریچی و سارا گلدینگ یکی از شعرهای او را (در رثای خواهر نه‌ساله‌اش که بر اثر بیماری مننژیت از دنیا رفته) قاب گرفته‌اند و به دیوار اتاق‌شان زده‌اند.»

۷۲. دایی ریچی (یکی دیگر از صاحب‌منصبان شهر) مثل مدیر مدرسه، بارها در نظرهایش اشتباه می‌کند. هانت (۲۰۱۵) معتقد است که «در دهه‌ی اول قرن بیستم بطری‌های آب معدنی لیتیم‌دار (که از جورجیای آمریکا می‌آمد) در ایرلند باب شده بود و جوان‌ها می‌نوشیدند. وقتی ریچی گلدینگ (در خیالات استیون) می‌گوید: ''مرده‌شور این آب لیتیم‌دار تو را ببرد. پایین می‌آورد.'' معلوم نیست که آیا به نوشیدنی مورد علاقه‌ی خود استیون اشاره می‌کند یا این ''تو'' را در کل به کار می‌برد. نیز عبارت ''پایین می‌آورد'' هم نامشخص است. آیا آب معدنی لیتیم‌دار متابولیسم آدم را پایین می‌آورد؟ روحیه‌ی آدم را؟ یا قدرت گیرایی و مزه‌ی مالت (آبجوی سیاه) را که فرد می‌نوشد؟ در فرهنگ لغت آکسفورد آمده است که این فعل می‌تواند به معنای ''رقیق کردن'' باشد. و یک مثال هم از مارتین چوزلویت نوشته‌ی چارلز دیکنز آورده است.»

«به احتمال زیاد ریچی این تئوری را رد می‌کند که واسکی باید با یک قطره آب رقیق شود، به‌ویژه آب معدنی. ایگنیشس گلاهر در داستان کوتاه ''ابری کوچک'' (مجموعه‌داستان دابلنی‌ها) با بحثی روی

این موضوع به رفیقش خوش‌آمد می‌گوید: سلام، تامی، قهرمان قدیمی، بفرما! ... تو چه می‌نوشی؟ من ویسکی می‌نوشم: چیزی بهتر از آن‌چه ما از آن‌سوی آب می‌گیریم. سودا؟ آب لیتیم‌دار؟ آب‌معدنی نه؟ من هم همین‌طور. مزه را خراب می‌کند... بیا گارسون، برای ما دو تا نصف ویسکی مالت بیاور، مثل یک بچه‌ی خوب.» (همان‌جا)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «این صحنه فرهنگ و فضای خانواده را نشان می‌دهد: پدر توی تختخوابش نشسته و به افراد خانواده دستور می‌دهد. سپس به لهجه‌ی اسکاتلندی می‌گوید: ''واسکی'' که معادل واژه‌ی ایشکا به‌معنای ''آب'' در زبان گِیْلیک ایرلندی است.»

۷۳. هری شیطانی است که حضرت عیسی او را نفرین کرده است.

به گفته‌ی گیفرد (۱۹۸۹: ۴۸)، با آوردن «کلمه‌ی قانون (law) به‌جای لرد (Lord) (ظاهراً) از کفر گفتن (به خدا یا به عیسی) احتراز می‌کند و به‌جای لرد هری می‌گوید قانون هری؛ هری پیر شیطان است.» از سوی دیگر لرد لقب حضرت عیسی است و دادنِ این لقب به هری نوعی انکار و کفر است.

۷۴. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «وقتی والتر به پدرش می‌گوید استیون ''چیزی ندارد که روی آن بنشیند،'' پدرش جواب می‌دهد: احمق یا گاو، او چیزی دارد که روی آن بنشیند ـ منظورش باسن اوست ـ ''جایی ندارد که آن را رویش بگذارد.''»

۷۵. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۵)، «تامس چیپن‌دیل مبل‌ساز لندنی اواخر قرن هجدهم میلادی است که صندلی‌ها و قفسه‌هایش به همین نام معروف بوده‌اند. مبلمان چیپن‌دیل که از جنس چوب ماهون بود، در زمان نگارش این داستان دیگر عتیقه بود و بسیار گران‌قیمت، و بی‌شک خانواده‌ی دایی استیون نمی‌توانستند چنین مبلمانی داشته باشند.»

«وقتی استیون، در ذهنش، دایی ریچی‌اش را تجسم می‌کند که به او دستور می‌دهد بنشیند به شوخی پسرش را مقصر نبود صندلی در خانه می‌داند و مشخص است که صندلی چیپن‌دیل تنها صندلی خوب در خانه است. این نمونه‌ی ظریفی از پیوند کاتولیک ایرلندی به اعتبار و حرمت طبقه‌ی متوسط است که پیش از مشکلات ناشی از مصوبه‌ی اتحاد دو کشور به آن بها می‌دادند.» (همان‌جا)

۷۶. درباره‌ی آلرتا پی‌نوشت بعدی (شماره‌ی ۷۷ از همین فصل) را بخوانید.

۷۷. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۵)، «یکی از ساده‌ترین ویژگی‌های فصل سه (پروتیوس) در گیج‌کنندگی، آمدن واژه‌هایی از زبان‌های دیگر به این متن است بی‌آن‌که به‌معنای آن‌ها اشاره شود.» همان‌طور که در پی‌نوشت شماره‌ی ۱۸ همین فصل گفتیم، جویس زبان ایتالیایی را خوب می‌دانست و افزون بر آوردن واژه‌های زبان‌های دیگر در این فصل، بیش از ده عبارت به زبان ایتالیایی آورده است.

استیون ددلس هم زبان ایتالیایی را در دانشگاه یاد گرفته است و در فصل ده این کتاب با آلمیدانو آرتیفونی ایتالیایی به زبان ایتالیایی حرف می‌زند. (م)

«این‌جا وقتی استیون دایی ریچی را تجسم می‌کند که زمزمه‌کنان و سوت‌زنان دارد بخش‌هایی از *Il Trovatore* (ایل تراواتوره به‌معنای رامشگر یا شاعر بزمی) اثر جوزپه وردی، آهنگساز ایتالیایی، را می‌خواند، به یاد کلمه‌ی *All'erta!* (آلرتا) می‌افتد. این کلمه که به‌معنای ''مراقب باش!'' است، از صحنه‌ی اول این اپراست و *aria di sortita* (اَریا دِ سارتیتا) به‌معنای ''سرود ورود'' است؛ سرودی که شخصیت اصلی اپرا (در این‌جا فرّاندو) در نخستین ورودش آن را می‌خواند. در این اپرا وقتی شخصیت اصلی یا همان فرّاندو

وارد می‌شود، با خواندن سرودِ ورود، به سربازانش فرمان می‌دهد که در شب با چشم باز مراقب باشند. به عبارت دیگر، فرّاندو با ورودش می‌خواند: آلرتا! آلرتا! (هوشیار باش!)» (هانت، ۲۰۱۵)

چرا جویس در این‌جا ایل تراواتوره را انتخاب کرده است؟ دلینی (۲۰۱۲) گفته است: «آیا به این دلیل است که داستان اپرا درباره‌ی خانواده‌ای در حال از هم پاشیده شدن است و منظور روابط در حال فروپاشی خانواده‌ی استیون و دایی‌اش است؟»

۷۸. به گفته‌ی بوئن، «این جمله که استیون در تخیلش به ریچی نسبت می‌دهد، نشانه‌ای از توازی‌های این متن است که استیون را به بلوم نسبت می‌دهد. در واقع، در فصل یازده (سایرن‌ها) این جمله را از زبان ریچی به بلوم می‌شنویم.» (۱۹۷۴: ۷۵)

۷۹. به گفته‌ی هانت، «بی‌گمان استیون از رفتن به خانه‌ی دایی‌اش نمی‌ترسد، ولی این اشاره نشان از آن دارد که از ورود به آن خانه با کرکره‌های کشیده ابا دارد. به یاد دارید که در چند پاراگراف بالاتر، استیون داشت از باد ساحل لذت می‌برد: ''باد گِرد او جست و خیز می‌کرد، بادی گزنده و تیز.'' در این‌جا پس از مدتی طولانی، با فکر کردن به این صحنه‌ی تخیلی تصمیم می‌گیرد که هوای داخل آن خانه را نیازماید و بیرون بماند و از این باد دلپذیرتر لذت ببرد. پس از این‌که استیون فکر می‌کند باد در کنار ساحل دلنشین‌تر است، به ''خانه‌های پوسیده... می‌اندیشد.''» (۲۰۱۳)

۸۰. به گفته‌ی هانت، منظور از کلانگوز «کالج کلانگوز وود، مدرسه‌ی شبانه‌روزی پسرانه است که یسوعی‌های سالینز، در ناحیه‌ی کیلدیر، اداره‌اش می‌کردند. جیمز جویس از سال ۱۸۸۸ تا ۱۸۹۱ (از شش تا نه سالگی) در این مدرسه درس خوانده است و نیز شخصیت داستانی‌اش، استیون ددلس. وقتی پدر جویس دیگر نمی‌توانست هزینه‌ی این مدرسه را بپردازد جویس مجبور به ترک آن‌جا شد و این حادثه برای استیون هم می‌افتد.» (۲۰۱۵)

«خیلی از مردم در آن دوره کلانگوز را بهترین مدرسه‌ی کاتولیک در ایرلند می‌دانستند. جان جویس به این افتخار می‌کرد که پسرهایش در آن مدرسه‌ی معتبر درس خوانده‌اند. سایمن ددلس هم در رمان چهره... به مدرسه‌ای کمتر معتبر نگاهی تحقیرآمیز دارد. به‌نظر استیون هم تا اندازه‌ای مثل پدرش، آن غرور و افتخار را برای تحصیلش دارد، اما به شکاف میان طبقه‌اش و هم‌کلاس‌هایش با تأسف فکر می‌کند.» (همان‌جا)

«خاطره‌هایش از روزهای تحصیل در کلانگوز در ذهنش تکرار می‌شوند. علاوه بر فصل یک (تلماکس) دوباره، در همین فصل، این خاطره‌ها را مرور می‌کند: ''وقتی در دستشویی کلانگوز صورتم را توی آن گذاشتم.''» (همان‌جا) پی‌نوشت شماره‌ی ۹۸ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

در این‌جا هم به این می‌اندیشد که روزی به هم‌کلاس‌هایش در کلانگوز گفته بوده که یکی از دایی‌هایش قاضی است و دیگری ژنرال ارتش. حالا این‌ها را پوچ می‌داند و زیبایی را در این چیزها نمی‌داند.

۸۱. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «در واقع آن‌چه را استیون در پی آن است در هم‌نشینی با خویشانش به دست نمی‌آورد یا حتا در کتابخانه‌ی مارش یا، به عبارت دیگر، در میان روشنفکران.»

۸۲. برای عبارت زیبایی در آن‌جا نیست پی‌نوشت بعدی (شماره‌ی ۸۳ از این فصل) را بخوانید.

۸۳. هانت می‌نویسد: «استیون ساعت‌های زیادی از عمرش را در کتابخانه‌ی مارش به مطالعه‌ی تاریخ دین مسیح گذرانده است. این کتابخانه، نخستین کتابخانه‌ی عمومی ایرلند است که در سال ۱۷۰۷ با تشویق اسقف نارسیوس مارش، رئیس سابق دانشگاه ترینیتی دابلن، در محوطه‌ی کلیسای سینت پتریک

ساخته شد. شمار بزرگی از بیست و پنج هزار جلد کتاب آن از قرن‌های شانزده، هفده و هجده میلادی است و در زمینه‌های گوناگون به‌ویژه الهیات، پزشکی، تاریخ باستان و ادبیات عبری، آسوری، یونان، لاتین و فرانسوی.» (۲۰۱۴)

«منظور از کلمه‌ی ''اتاقک‌ها یا قفس‌های بی‌رونق'' اتاقک‌های قفس‌مانندی است که خواننده‌ها در آن‌ها کتاب‌های قیمتی‌ای را که با زنجیر قفل شده بودند، می‌خواندند و در این مدت درِ این اتاقک‌ها را هم قفل می‌کردند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۴۸)

«این سه اتاقک یا قفس در دهه‌ی ۱۷۷۰ به‌منظور کاهش دزدی ساخته شد. وقتی استیون در این کتابخانه مطالعه می‌کرد جمع بزرگی از طبقه‌ی بی‌بضاعت و درمانده‌ی دابلن احاطه شده بود و به همین دلیل ''زیبایی آن‌جا نبود.''» (هانت، ۲۰۱۴)

۸۴. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۴)، «یوآخیم عارف یا صوفی ایتالیایی بود (در قرن دوازدهم میلادی) که عمری را به مطالعه‌ی معانی پنهان انجیل گذراند.»

استیون با خود می‌گوید که در کتابخانه‌ی مارش نوشته‌های پیامبرانه‌ی یوآخیم عباس را می‌خوانده است. هانت می‌نویسد، «شاید جویس لقب ''عباس'' را از کتابی در کتابخانه‌ی مارش درآورده باشد. هم‌چنین ممکن است در کتاب بهشت دانته آن را دیده باشد. کتابی که جویس در کتابخانه‌ی مارش خوانده، یکی از مجموعه نسخ خطی یا چاپ‌شده‌ی پایان قرن سیزدهم و پس از آن است و در آن پیش‌گویی‌هایی (تحت الهام خدا) از پاپ سوم به بعد نوشته شده است. این کتاب‌ها که عنوان‌هایی مانند *Vaticinia Pontificum* (پیش‌گویی‌های پاپ‌ها) داشتند، در کتابخانه‌ی مارش وجود دارند و از قرن پانزدهم به یوآخیم نسبت داده شده‌اند.» (همان‌جا)

یوآخیم از فیور هنگام بازنشستگی صومعه‌ی فیور را در کوه‌های کالابریا (ایتالیا) بنا کرد و به همین دلیل به یوآخیم از فیور معروف است. (م)

هانت (۲۰۱۴) معتقد است که «در کتاب‌هایی که رنگِ نوشته‌هایش رفته، نوآوری‌های یوآخیم درباره‌ی درک غایت‌شناسی از تاریخ مذهب مسیحیت نوشته شده است.»

گیفرد (۱۹۸۹: ۴۹) می‌نویسد: «یوآخیم پیش‌بینی کرده که تاریخ انسان به سه دوره‌ی فرمانروایی تقسیم می‌شود:

۱) دوره‌ی فرمانروایی پدر: از آغاز خلقت تا تولد عیسی؛

۲) دوره‌ی فرمانروایی پسر: از تولد عیسی تا ۱۲۶۰؛

۳) و دوره‌ی روح‌القدس: از ۱۲۶۰ به بعد.

این پیش‌بینی به این نتیجه انجامید که نوشتن انجیلی نو لازم است تا جای انجیل عهد عتیق را بگیرد. به گفته‌ی هانت، «یوآخیم معنای نمادین و تاریخ‌نگاری تثلیث را بازسازی کرد. معلوم است که استیون ابتدا تحت تأثیر این مکاشفه قرار می‌گیرد، چون به بلیک علاقه‌مند می‌شود، ولی بعد پیش‌گویی‌های یوآخیم نه‌تنها در کتاب‌ها رنگ می‌بازند که در ذهن استیون نیز. گویی جویس با خواندن داستان کوتاه *The Tables of the Law* اثر ویلیام ییتس در تاریخ ۲۲ و ۲۳ اکتبر ۱۹۰۲ سری به کتابخانه‌ی مارش می‌زند تا کتابی را که مدعی‌اند یوآخیم نوشته است، مطالعه کند.» (۲۰۱۴)

دلینی (۲۰۱۲) در این باره می‌گوید: «یکی از پژوهش‌های فلسفی یوآخیم عباس درباره‌ی چهار

اسب‌سوار آخرالزمان است که در مکاشفه‌ی یوحنا در انجیل عهد جدید از آن‌ها نام برده شده و رابطه‌ی پنهان این پژوهشِ یوآخیم با خدای دریا، مننان، اسب دریایی و چهره‌های اسبی این ''مرتدها'' را نمی‌توان نادیده گرفت.»

۸۵. «جویس در آغاز مقاله‌ی *The Day of the Rabblement* (به‌معنای روز ازدحام)، که آن را در سال ۱۹۰۱ نوشت، جمله‌ای را از جیوردانو بورونو نقل می‌کند که آن را ''اصل بنیادین کارکرد هنری'' می‌خواند: ''هیچ انسانی نمی‌تواند عاشق درستی یا خوبی باشد مگر از توده‌ها بیزار باشد. هنرمند گرچه از مردم بهره می‌برد، حواسش جمع است که خودش را از آن‌ها جدا کند.'' در آغاز قرن بیستم محوطه‌ی کلیسای سینت پتریک در قلب زاغه‌نشین‌ها بود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۴۹)

دلینی (۲۰۱۲) معتقد است: «جویس با گفتن ''ازدحام‌گران صدسر'' به قدرت ازدحام آوردن و شلوغ کردن اعتراض می‌کند، زیرا با این کار اندیشه‌های روشن‌تر و اندیشمندانی چون جانتان سویفت را متهم می‌کردند.»

۸۶. به گفته‌ی گیفرد (۱۹۸۹: ۴۹)، «منظور از ''فرد بیزار از نوع خود'' جانِتان سویفت (۱۶۶۷–۱۷۴۵) است. سویفت از سال ۱۷۱۳ سرکشیش کلیسای سینت پتریک (دابلن) بود و در اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم او را مزانتروپ می‌دانستند (کسی که از همه‌کس و همه‌چیز بیزار است) و معتقد بودند که نفرتش از انسان ناشی از نوعی بیماری روانی بوده که او را به دیوانگی کشانده است. اما به‌راستی این‌گونه نبود. سویفت در نامه‌ای به پاپ نوشت که او عاشق مردم است، اما از نوع بشر بیزار است، زیرا انسان حیوانی است که توان استدلال دارد ولی واقعاً حیوانی منطقی نیست. این هم واقعیت ندارد که سویفت دیوانه شد. او سال‌های پایان عمرش گرفتار بیماری می‌نیر (اختلالی در گوش داخلی) شد که با علائمی چون سرگیجه و تهوع همراه است و به کرشدنِ او انجامید و همین رابطه‌ی او را با دنیای بیرون کاملاً قطع کرد.»

۸۷. در بخش چهار سفرهای گالیور، اثر جانِتان سویفت، هوی‌نیم‌ها اسب‌هایی عاقل‌اند. به‌ظاهر بی‌خرد و در رفتار کاملاً منطقی. این‌ها با یاهوها که ظاهری انسانی و رفتاری غیرانسانی دارند، در تقابل‌اند. به گفته‌ی هانت، «در سراسر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم بیشتر خوانندگان تصور می‌کردند که هوی‌نیم‌ها با رفتار منطقی‌شان مظهر اتوپیای سویفت‌اند و یاهوها را شاهدی بر خوی مزانتروپ خود سویفت می‌آوردند و استیون براساس این دیدگاهِ همگانی، او را از همه‌کس بیزار و مردم‌گریزی می‌نامد که به جنگل جنون می‌گریزد. او از نوع بشر به جزیره‌ی پسیفیک، به سمت اسب‌های منطقی می‌رود.» (۲۰۱۴)

به گفته‌ی برِویک «در این فصل استیون مرتب کلمه‌ها و تصاویر تازه می‌آفریند که خلاف محدودیت‌های زبانی‌ای است که خود در آغاز به آن اشاره می‌کند. این تصاویر را یا با استفاده از اشیای بیرونی می‌سازد، مثل سگی که ''جنازه‌ای را لاشخوری می‌کند'' (پی‌نوشت شماره‌ی ۲۶۷ از همین فصل) یا در ذهنش می‌سازد، مثل این‌که سویفت را هوی‌نیم می‌کند: ''یالش کف‌آلود زیر نور ماه.'' تا جایی که من می‌دانم چنین تصویری پیش از آن ساخته و وصف نشده است و ساخته‌ی ذهن اوست که به فرهنگ واژگانش هم می‌افزاید و در فصل پانزده (سرسی) دوباره آن را به کار می‌بندد.» (۱۹۹۱: ۸۶) در گالری ملی پرتره‌ی لندن، پرتره‌ی جانتان سویفت گیسوانی یال‌مانند دارد که جای‌جایش به سفیدی (کف) می‌زند (شاید این تصویر در ذهن استیون بوده است.)

جانِتان سویفت در کتاب *Finnegans Wake* نقش بزرگ‌تری نسبت به رمان یولسیز بازی می‌کند. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۴) «احترام جویس به نویسنده‌ی بزرگ انگلو ـ ایرلندی و دفاعش از او رشک‌برانگیز

است.»

۸۸. گیفرد معتقد است: «Foxy Campbell, Lanternjaws فاکسی کمبل و چانه‌دراز (Lanternjaws) اسم‌های خودمانی برای پدر ریچارد کمبل، اس جی، یکی از معلم‌های کالج بلودیر در زمان تحصیل جویس (و استیون در رمان چهره...)، بوده است.» (۱۹۸۹: ۴۹) بنا به فرهنگ لغت آکسفورد Lanternjaws «چانه‌ی دراز باریک بیرون‌زده» است.

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «اشخاصی که نام‌شان در این‌جا از ذهن استیون می‌گذرد، هرکدام به‌گونه‌ای از اصول کلیسا سرپیچی کرده‌اند. مثلاً یوآخیم عباس راهبی بود در قرن سیزدهم که کلیسا او را زندیق خواند، زیرا گفته بود: ''یک روز، در دنیایی با علم جدیدِ یزدان‌شناسی، احساس نیاز به داشتن کلیسا از بین خواهد رفت.'' برای برخی یوآخیم پیامبر بود. نام باک مالگن نیز در این فهرست آمده است و در فصل یک (تلماکس) با سرپیچی‌هایش آشنا شدیم. مالگن در پاراگراف دوم فصل یک (تلماکس) این‌گونه وصف می‌شود: استیون ''به موی فرق سر نتراشیده‌ی دانه‌دانه‌شده و روشن، به رنگ ویژه مثل چوب بلوط مات، سرد نگاه کرد.''»

به گفته‌ی هانت (۲۰۱۷)، علت «اشاره‌ی استیون به این انسان‌ها مشخص است ولی هدف او مبهم است. تمپل یکی از دانشجویان دانشگاه کالج دابلن بود که در بخش پنجم رمان چهره... با استیون همراه شده است. باک مالگن هم در این رمان با او همراه شده است. پدر ریچارد کمبل هم یکی از معلم‌های کالج بلودر بود که در بخش چهارم رمان چهره...، استیون او را یسوعی‌ای می‌داند که بعضی از پسرها، اسمش را چانه‌دراز گذاشته بودند و دیگران فاکسی کمبل.»

«در فصل یک (تلماکس)، صورت مالگن ''به درازی صورت اسب'' وصف می‌شود و در رمان چهره...، تمپل را با چشم‌های سیاه بیضی‌شکل یا تخم مرغی. به این ترتیب، این دو شخصیت، با هم، ذهن استیون را به صورت‌های اسبی بیضی‌شکل (تخم‌مرغی) سوق می‌دهند.» (همان‌جا)

«ترکیب این سه صورت و ساختن یک صورت پرسش‌های زیادی مطرح می‌کند که آسان به پاسخ نمی‌رسند. آیا استیون به فرار نزدیک خودش از چنگال کشیش‌ها فکر می‌کند؟ تقریباً سه پاراگراف پس از آن‌که می‌گوید، ''زیبایی آن‌جا نیست،'' به کشیش‌ها و دوره‌ی ''بدجوری پارسا بودن'' خودش می‌اندیشد.» (همان‌جا)

«به گفته‌ی المن، الگوی بیرونی تمپل دانشجوی پزشکی دابلنی است به نام جان الوود که در سال‌های ۱۹۰۳ و ۱۹۰۴ از هم‌نشین‌های جویس و گوگرتی بود. پس هم‌آمیزی تمپل و باک مالگن قابل درک است. اما این استنباط کلی که ''صورت‌های اسبی بیضی‌شکل'' به مردانی تعلق دارد که برای مدت کوتاهی خودشان را به نبوغ هنرمند وصل کرده‌اند با حضور پدر کمبل رد می‌شود و در زمینه‌ی افکار استیون در این قسمت چندان قابل درک نیست.» (همان‌جا)

۸۹. «منظور استیون از عبارت ''سرکشیش وحشت‌زده...'' سویفت است. در قهرمان استیون (نوشته‌ی جیمز جویس) می‌بینیم که استیون داستانی از ویلیام باتلر ییتس (از سال ۱۸۹۷) خوانده است که در آن این دو مرد را به هم پیوند می‌دهد. اُوِن آهِرن، شخصیت اصلی داستان، می‌گوید: ''جانِتان سویفت با بیزاری از همسایه‌هایش که به‌اندازه‌ی بیزاری از خودش بوده به مردان این شهر روح بخشیده.'' ظاهراً بلندپروازی‌های معنوی سازش‌ناپذیر سویفت با جاه‌طلبی‌های خود استیون هم‌خوان است و می‌بینیم که در پایان رمان چهره... استیون به تبعید می‌رود تا (به گفته‌ی خودش) «در دکان آهنگری روحم به وجدان

خلق‌نشده‌ی نژادم شکل بدهم.» (هانت، ۲۰۱۴) پی‌نوشت شماره‌ی ۸۳ از همین فصل را هم بخوانید.

۹۰. «رابطه‌ی سویفت و بدتر از آن یواخیم، با این سه نفر، مالگن، تمپل و کمبل، در چیست؟ آیا سرپیچی‌ای مغز این سه نفر را به آتش کشیده است؟» (هانت، ۲۰۱۷)

۹۱. گیفرد می‌نویسد: «جمله‌ی لاتین Descende, calve, ut ne amplius decalveris از اثری به نام *Pontificum Vaticinia* (پیش‌گویی‌های پاپ‌ها) برداشت شده و به یوآخیم عباس نسبت داده شده است: ''بیا پایین مرد کچل تا از این کچل‌تر نشوی، تو که از فدا کردن موی زنت ترسی نداری'' (اما از کچلی خودت این‌گونه دستپاچه‌ای)...» (۱۹۸۹: ۵۰)

هانت (۲۰۱۱) معتقد است که «استیون دوباره به یاد تاج یا حلقه‌ی موی سفید پیرمردی می‌افتد که در ساحل سندی‌مونت دیده بود و در این‌جا به سر کچل یوآخیم از فیور ربطش می‌دهد: ''بیا پایین، کله‌کچل.'' با به یادآوردن هر دوی این کشیش‌ها به این فکر می‌کند که اگر در جوانی به دنیای کشیش‌ها می‌پیوست، آینده‌ی خودش هم همین بود.»

پی‌نوشت شماره‌ی ۱۸۵ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

هانت در ادامه می‌نویسد: «در کتاب دوم *Kings* می‌خوانیم که شاه جیمز دوم می‌گوید: بچه‌های کوچک (نوجوانان) الیشه را مسخره می‌کردند... وقتی الیشه به سمت بالا می‌رفت بچه‌های کوچک جلو آمدند و او را مسخره کردند و گفتند ''برو بالا تو ای کله‌کچل، برو بالا تو ای کله‌کچل. او سرش را به سمت آن‌ها برگرداند و نگاه‌شان کرد و به نام حضرت عیسی نفرین‌شان کرد. در این لحظه دو خرس از جنگل بیرون آمدند و چهل و دو نفر از آن‌ها را دریدند.''» (۲۰۱۶)

به گفته‌ی هانت (۲۰۱۶)، «دلیل این‌که استیون این جمله را از ''برو بالا'' به ''بیا پایین'' تغییر داده و هم‌چنین در جمله‌ی قبلی به‌جای ''بیشتر'' می‌گوید ''بی‌اندازه'' مشخص نیست. آیا اشتباه در خاطرش مانده یا به‌عمد تغییرشان داده است؟» تورنتن (۱۹۸۳) می‌نویسد: «جویس در پاورقی‌های لیتل ریویو از واژه‌ی ''بیشتر'' استفاده کرده، ولی در کتاب نهایی و پیش از چاپ همان ''بی‌اندازه'' را گذاشته است.»

به گفته‌ی هانت (۲۰۱۶)، «آن‌چه آشکار است این است که استیون به یوآخیم می‌اندیشد نه الیشه، زیرا: ۱) با آوردن عبارت ''حلقه‌ی موی سفید'' او را به آن مرد کچلی ربط می‌دهد که در فصل یک (تلماکس) کنار باک مالگن شنا می‌کرد؛ ۲) به این می‌اندیشد که کلیسا یوآخیم را به سانسور شدن تهدید کرده است؛ ۳) و یوآخیم را نمونه‌ای از خودش می‌بیند، استیونی که می‌توانست به دنیای کشیش‌ها وارد شود (او را ببین، منم که از محراب پایین می‌آیم.)»

۹۲. دوباره از همان فعل امر لاتین استفاده می‌کند: *Descende!* (دیشنده) بیا پایین! به گفته‌ی هانت (۲۰۱۶)، «سکو سطح بالاتری از کلیساست که محراب را روی آن بنا می‌کنند.»

۹۳. این عبارت اشاره‌ای است به انجیل، اما هدف از بیان آن انتقاد از ریاکاری برخی از کشیش‌هاست که خودشان خوب می‌خورند ولی در حضور مردم، فقر را می‌ستایند.

«شاخ محراب به قربانی کردن ارتباط دارد و در کتاب خروج (۲۹:۱۲) آمده: ''تو باید خون نره‌گاو جوان را برداری و با انگشتانت به شاخ‌های محراب بمالی و (سپس) همه‌ی خون را در کنار پایه‌ی محراب بریزی.''» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۵۰)

به گفته‌ی هانت (۲۰۱۶)، «تخیل غمزده‌ی استیون درباره‌ی کشیش‌هایی که مراسم عشای ربانی

را اجرا می‌کنند جزئیات عجیبی دارد: یواخیم به‌عنوان برگزارکننده‌ی مراسم است و گروهی هم‌سرا به چشم‌های اژدهایی یا سوسمار یال‌دار خیره‌ی او با تهدید و واگویی پاسخ می‌دهند و ''کشیش‌های اسمی که روغن‌زده و اخته‌شده‌اند.'' شاید عجیب‌ترینش ''کمک کردن دور شاخ‌های محراب'' باشد. زیرا محراب‌های کلیسای کاتولیک شاخ ندارند، بلکه محراب‌های یهودیان باستان شاخ داشتند و گویی به قربانی کردن گاو نر و دیگر حیوانات ارتباط داشته است. و ظاهراً استیون آن را به کلام لاتین خره‌کشیده‌ی کشیش‌ها ربط می‌دهد. فکر استیون به قربانی کردن گاوهای نر و کشیش‌هایی که دعای مراسم را خره می‌کشند شاید به همانندسازی خود او با گاو نر ربط داشته باشد همان‌طور که در فصل دو (نستور) خود را حماسه‌سرای نره‌گاویاری‌رسان می‌خواند.»

«سوسمار یال‌دار یا اژدها از حیوانات افسانه‌ای است که نگاهش موجودات دیگر را می‌کشد.» (همان‌جا)

«تصویر کشیش روغن‌زده، اخته و چاق (از خوردن مغز گندم) در سراسر رمان یولسیز با رگه‌ای از مخالفت با آن‌ها همراه است. او هم‌چنین می‌نویسد که در کتاب سفر تثنیه، خدا به حضرت موسی (و قومش، مردم اسرائیل) این را ارزانی داشت که ''بر سرزمین‌های بلند برانند و از محصولات مزارع بخورند و از دل صخره‌ها عسل و از صخره‌های سخت روغن بمکند و شیر گوسفندان با چربی بره‌ها... و چربی مغز گندم را بخورند.''» (هانت، ۲۰۱۳)

به گفته‌ی تورنتِن (۱۹۸۳)، «نخستین کسی که به اشاره‌های انجیل در فصل سه (پروتیوس) پی برد و آن‌ها را مطرح کرد، اولریش اشنایدر بود.»

گیفرد می‌نویسد: «گرچه عقاید یوآخیم در زمان زندگی‌اش سانسور نشد، شورای کلیسای لوترَن، در سال ۱۲۱۵، برخی از آن‌ها را رد کرد و در سال‌های بعد دانشگاه پاریس آن‌ها را محکوم کرد... در دانشنامه‌ی کاتولیک درباره‌ی یوآخیم آمده: ''پاکی و تقدس زندگی او ثابت شده است... و گرچه هرگز رسماً آمرزیده نشد، او هم‌چنان از آمرزیدگان درگاه به‌شمار می‌رود.'' (نیویورک، ۱۹۱۰)» (۱۹۸۹: ۵۰)

دلینی (۲۰۱۲) معتقد است که «در مورد دو کلمه‌ی تهدید یا ترساندن و واگو کردن می‌توان گفت که دینِ سازمان‌دهی‌شده‌ای مثل دین کاتولیک دو ستون دارد: یکی ترس، ترس از لعن ابدی به‌خاطر اعمال بد؛ و دیگری، واگو کردن دعاهایی که کشیش می‌خواند. واژه‌ی دیگری که خود جویس ساخته واژه‌ی «کشیش‌های اسمی» (Jackpriests) است. در واقع این کلمه را از واژه‌ی jackgentleman گرفته است یعنی نجیب‌زاده‌ی غیرواقعی یا کسی که در خانواده‌ای اشرافی به دنیا نیامده بلکه با جک‌زدن، خودش را بالا کشیده است. به عبارت دیگر، نجیب‌زاده‌ای اسمی است نه واقعی.»

به گفته‌ی فردریک کی. لنگ، «آوردن جمله‌ی ''کلام لاتینِ تودماغی و خشمگین کشیش‌های اسمی که با قبایشان تنومند جابه‌جا می‌شوند'' بازگشتی به مراسم عشای ربانی تقلیدی مالگن است ـ جامه‌اش هم قباست نه لباده‌ای که کشیش‌های واقعی می‌پوشند.» (۱۹۹۳: ۱۲۹) جویس برای «تودماغی و خشمگین» از واژه‌ی snorted استفاده کرده است که طبق فرهنگ لغت آکسفورد، به‌معنای «صدایی است انفجاری که برای ابراز خشم، تمسخر یا ناباوری از دماغ بیرون داده شود.»

۹۴. گیفرد می‌نویسد: «در طول مراسم عشای ربانی ناقوس چند بار به صدا درمی‌آید: هنگام سرود نیایش؛ هنگام بلند کردن ظرف نان عشای ربانی (همان‌طور که در این‌جا از قول استیون می‌شنویم)؛ و هنگام زانو زدن و کرنش.» (۱۹۸۹: ۵۰)

به گفته‌ی هانت (۲۰۱۳)، «استیون کشیش‌هایی را تجسم می‌کند که مراسم عشای ربانی را در کلیساهای مختلف اجرا می‌کنند. او هم‌چنین لحظه‌ی مهم نواختن زنگ کوچک یا موسیقی همراه آن را تجسم می‌کند: درینگ‌درینگ. صدای زنگ هنگامی شنیده می‌شود که کشیش لقمه‌نان متبرّک را به سوی آسمان‌ها ''بلند می‌کند.'' این تصور استیون، که زنگ‌های کلیسا هم‌زمان در چند جا به‌صدا درمی‌آیند، اشاره‌ای است به تئوری ویلیام، فیلسوف و راهب انگلیسی از دهکده‌ی اُکام، که به گفته‌ی دلینی احتمالاً در گذشته نامش Oakham بوده است؛ دهکده‌ای با درختان بلوط (oak). ویلیام در قرن چهاردهم می‌زیست و به همین نام اُکام معروف بود. قیچی اُکام هم لقبی است که به او داده‌اند و این لقب منسوب است به اصول فلسفی او، زیرا معتقد بود که باید هر تئوری را تا مغز استخوان از پیچیده‌گویی زدود و تمام شاخ‌وبرگش را قیچی کرد و به ساده‌ترین زبان ارائه داد: ''این همه فرضیه نساز، تا می‌توانی موجز و مختصرش کن، به ساده‌ترین زبان.'' لقب دیگری که به او داده‌اند معلم شکست‌ناپذیر است.»

گیفرد می‌نویسد: «اُکام معتقد بود که پس از این‌که نان متبرک شد، کیفیت و کمیتش تغییر نمی‌کند. بنابراین، جسم حضرت عیسی چه از لحاظ کمی و چه کیفی در آن نان نیست. به عبارت دیگر، جسم حضرت عیسی از نظر منطقی در آن نان وجود ندارد بلکه در باور مذهبی هست. بدین ترتیب فقط یک جسم از حضرت عیسی وجود دارد و نه چندین جسم که بتواند هم‌زمان در همه‌جا و در همه‌ی نان‌های متبرک باشد.» (۱۹۸۹: ۵۰) این به فکر استیون درباره‌ی صدای دو زنگ در دو واکه‌ای که درهم نواخته می‌شوند ارتباط نزدیک دارد.

دلینی (۲۰۱۲) معتقد است «ظرفی که در کلیساها نان تبرک‌شده را در آن نگه‌داری می‌کنند از مقدس‌ترین اشیای کلیسا به شمار می‌رود.»

۹۵. هانت (۲۰۱۴) در این باره می‌نویسد: «جناب اُکام یا ویلیام از اُکام انگلیس، راهب فرنسِسکانی متولد انگلیس و دانشمند الهیات قرن چهاردهم بود که علاوه بر عنوان‌های دیگر، لقب دکتر شکست‌ناپذیر (Doctor of singularis et invincibilis) نیز داشت.»

سَم اسلُت، در اثری به نام فلسفه‌ی اخلاق نیچه‌ایِ جویس درباره‌ی این جمله می‌نویسد: «این‌جا استیون به حضور حضرت عیسی در مراسم عشای ربانی فکر می‌کند. او فلسفه‌ی آمیزش و وحدت دو ذات را شیطانکی می‌خواند که ذهن اُکام را قلقلک می‌دهد. در این‌جا از واژه‌ی imp استفاده کرده که هر دو معنای این واژه می‌تواند مورد نظر نویسنده باشد: جوانه و دیگری شیطانک، که با این توصیف از مفهوم سنتی آمیزش ذات الهی و ذات انسانی در حضرت عیسی فاصله می‌گیرد و به آن نسبتی استعاره‌ای (شیطانک) می‌دهد که با مفاهیم والای آن در تناقض است.» (۲۰۱۳)

۹۶. به گفته‌ی گیفرد، «صبح مه‌آلود انگلیس بیتی از این شعر کودکانه است: ''آن صبح مه‌آلود دم‌کرده/ که هوا ابری بود / پیرمردی را دیدم / سراپا چرم پوشیده بود / از من خیلی تعریف کرد / من هم به او خندیدم / چطوری؟ / تو چطوری؟ / من خوبم، تو چطوری؟''» (۱۹۸۹: ۵۰)

۹۷. Hypostasis یعنی «ذات» یا «گوهر» یا «اصل» که نقطه مقابل چیزی است که قائم به ذات نیست و وجودش معلول چیز دیگری است. به گفته‌ی هانت، «اشاره‌ای است به وجود همزمان دو ذات یا گوهر خدایی و انسانی در عیسی. تورنتن معتقد است که اطلاق این واژه به مشکل چندمکانی‌ای که اُکام مطرح کرد گمراه‌کننده است (این‌که چطور نان (جسم عیسی) یا آن ماده‌ی مقدس می‌تواند همزمان در بیش از یک مکان باشد.)» (۲۰۱۴)

۹۸. دلینی (۲۰۱۲) معتقد است: «دو واکه‌ی نواخته‌شده از زنگ‌ها در هم می‌شوند و یک صدای به‌هم‌بافته تولید می‌کنند. مثال یا نمونه‌ای از دو واکه‌ی درهم‌نواخته را می‌توان دو حرف e و i در آغاز کلمه‌ی eight در نظر گرفت که با هم صدای a را می‌سازند. جویس از صدای زنگ‌ها استفاده می‌کند تا درهم‌آمیختگی را پدید آورد و در نتیجه ایده‌ی فلسفی ویلیامِ اُکامی را درباره‌ی الوهیت و انسانیت در حضرت عیسی برجسته سازد: دو زنگ به صدا درمی‌آیند و یک صدا تولید می‌کنند. این نکته را هم نباید فراموش کرد که ما در فصلی به نام پروتیوس، خدای تغییر و تبدیل، هستیم و بن‌مایه‌ی اصلی این فصل درباره‌ی تغییر و تبدیل است. تغییر و تبدیل از آب یا شراب به خون حضرت عیسی و نان به گوشت یا جسم او.»

۹۹. هانت (۲۰۱۶) درباره‌ی این جمله (پسرعمه استیون...) می‌نویسد: «این برداشتی است از عبارتی قدیمی. جان درایدن در قرن هجدهم به جانِتان سویفت گفت: ''پسرعمه سویفت، تو هرگز شاعر نخواهی شد.''»

به گفته‌ی تورنتن (۱۹۸۳)، «این حکایت در کتاب زندگی برجسته‌ترین شاعران انگلیسی نوشته‌ی سَموئل جانسن آمده است. در این اثر، جانسن بیوگرافی سویفت را عمدتاً با نگاهی خرده‌گیرانه نوشته است و به گفته‌ی جان باسوِل کینه‌ای دیرین نسبت به او دارد. نگاه نکوهش‌آمیز جانسن به سویفت با این جمله‌ی انتقادی او درباره‌ی مِلی‌گرایی شروع می‌شود: ''سویفت از این‌که ایرلندی‌ها او را ایرلندی می‌خواندند شادمان بود، اما گهگاه خودش را انگلیسی هم می‌دانست. این‌که او آیا ملی‌گرا بود در ابهام باقی ماند و خود او از این ابهام خشنود بود.''»

۱۰۰. گیفرد درباره‌ی جزیره‌ی مقدسان می‌نویسد: «از قرون وسطا کشور ایرلند به این لقب معروف بود که یادآور نقش مهم کشیش‌ها و میسیونرهای ایرلندی در گسترش مذهب مسیحی در غرب است، البته پس از سقوط رم.» (۱۹۸۹: ۵۱)

مایکل ایْ شیدل (۲۰۱۴) در وصف این جمله که استیون به خودش می‌گوید «تو بدجوری پارسا بودی، نبودی؟» نوشته است: «دابلن به همان اندازه که با سیاست دچار رخوت شده با الکل هم به این رخوت رسیده است. در چند خط بعد هم می‌خوانیم که استیون آن را ''جزیره‌ی تشنگی وحشتناک'' می‌خواند. استیون در کودکی به خودش گفته بود که تو به درگاه مریم باکره دعا کردی تا دماغ سرخ نداشته باشی. در فصل شش (هیْدیز) نیز می‌خوانیم که بلوم به پدی دیگنم فکر می‌کند و به این‌که از بس می‌نوشید صورت و دماغش سرخ می‌شد. درضمن این جزئی از فرهنگ‌شان بود که دماغ سرخ را دوست نداشتند و پول زیادی خرج می‌کردند تا آن را با پودر و امثال آن سفید کنند.»

۱۰۱. به گفته‌ی گیفرد، «خیابان سرپنتاین در سندی‌مونت در جنوب شرقی حاشیه‌ی دابلن است.» (۱۹۸۹: ۵۱)

۱۰۲. گیفرد درباره‌ی عبارت *O si, certo* (اُ سی، چرتو) می‌نویسد: «این عبارت ایتالیایی است به‌معنای آه، بله، بی‌شک.» (۱۹۸۹: ۵۱)

۱۰۳. به گفته‌ی هانت، «گویا روزی استیون با تراموای هاوث از دابلن به دهکده‌ای در حومه‌ی شهر سفر کرده است. توانایی او در رهایی میل جنسی‌اش در هوای نابی از این دست او را به دو شخصیت دیگر رمان پیوند می‌دهد. یکی بلوم که در سفری از سوی مدرسه به آبشاری در جنوب غربی دابلن می‌رود و در میان جنگل خودارضایی می‌کند و دیگری مالی که در جبل‌الطارق، بر فراز صخره‌ای، به ستوان مالوی اجازه

می‌دهد که او را نوازش کند.» (۲۰۱۴)

«استیون در پی احساس گناه، میل شدیدش در طبقه‌ی بالای تراموا را سرکوب می‌کند و بدین ترتیب حس زن‌گریزی و نفرت از زن را در خود رشد می‌دهد. او در این پاراگراف دو حس متناقض دارد: نخست برای خواسته‌ی بسیار پیش‌پاافتاده‌ای نزد حضرت مریم باکره دعا می‌کند و بعد برای خواسته‌ای دیگر نزد شیطان. سپس خودش را سرزنش می‌کند که برای کهنه‌پارچه‌های رنگ‌گرفته از خون عادت ماهیانه روحش یا ایمانش را می‌فروشد. یا به باران التماس می‌کند که ببارد تا زمین خیس شود و او دامنش را از روی خیسی زمین از این هم بالاتر بگیرد. روی‌هم‌رفته می‌توان این قسمت را خودانتقادی خواند، چون استیون دارد (با یادآوری خاطره‌هایش) با نگاهی انتقادآمیز به گذشته‌اش می‌اندیشد.» (همان‌جا)

۱۰۴. در این‌جا استیون باری دیگر خودش را مسخره می‌کند (نخستین بار در فصل یک خودش را مسخره کرد). منظورش این است که در برابر تشویق‌گران خیالی ادای احترام می‌کرده. هانت (۲۰۱۴) در وصف آن می‌گوید: «از این افکار برمی‌آید که استیون تا کجا از شادی و جستجو برای موفقیت هنری دور است. از سوی دیگر نشانگر این است که او می‌خواهد از اشتباهات گذشته‌اش بیاموزد و خودپرستی تهمتنی‌اش را، که ممکن است سرانجام به نوشتن شاهکاری دیوانه‌کننده منجر شود، بهبود بخشد. (جویس در جایی می‌گوید: ''هرگز کسی را از نظر خودباوری مثل خودم ندیده‌ام.'')»

۱۰۵. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۶)، «استیون نظریه‌ی بینش یا تجلیِ معنوی ناگهانی ادبی‌اش را — به زبان خودش — نوشته است و در این فصل آن را بی‌رحمانه مسخره و تحقیر می‌کند. اما مفهوم این بینش و تجلی ناگهانی برای تغییر جهت جویس از نظم به نثر اساسی بود.»

«در قهرمان استیون، شخصیت اصلی داستان یک روز غروب در خیابان اِکلز قدم می‌زند و از کنار زن جوانی رد می‌شود که روی پله‌های یکی از آن خانه‌های آجری قهوه‌ای... ایستاده است و مرد جوانی به نرده‌ها تکیه داده و با لحنی بسیار اغواگرانه با او حرف می‌زند. این منظره استیون را به این فکر می‌اندازد که ''بسیاری از صحنه‌های مشابه این را در کتاب تجلی‌های معنوی ناگهانی جمع کند. تجلی معنوی ناگهانی می‌تواند در کلامی زشت یا رفتاری در مرحله‌ای فراموش‌نشدنی از ذهن نمود یابد...''» (همان‌جا)

به گفته‌ی گیفرد، «در قهرمان استیون، این واژه (epiphany) را این‌گونه شرح می‌دهد: زمانی است که ''روح'' یا ''ماهیت'' یک شیء از جامه‌اش بیرون می‌زند. یعنی زمانی که ''پتانسیل مجازی یک شیء (یا یک لحظه، یک اشاره، یک عبارت و نظایر آن‌ها) درک می‌شود.'' جویس به ریشه‌ی واژه‌ی epiphany بازمی‌گردد و معنای تازه‌ای به آن می‌بخشد. از نظر کلاسیک این واژه یعنی لحظه‌ای که خدا در برابر ستایش‌کننده‌اش متجلی یا بر او آشکار می‌شود.» (۱۹۸۹: ۵۱)

«در جایی از قهرمان استیون، استیون به کرنلیِ بدبین می‌گوید که حتا ''ساعت اداره‌ی بلاست می‌تواند سبب تجلی معنوی ناگهانی شود... من بارها از کنار آن می‌گذرم، به آن اشاره می‌کنم، اشاره‌ای تلویحی یا آشکار، نیم‌نگاهی به آن می‌اندازم. این فقط یک قلم از اقلام خیابانی دابلن است. بعد ناگهان آن را می‌بینم و بی‌درنگ می‌فهمم که این چیست: تجلی معنوی ناگهانی.'' سپس در ادامه شرح می‌دهد که این همان دَمی است که آن شیء ''چه‌بودنش را آشکار می‌کند.''» (هانت، ۲۰۱۶)

«جویس نیز هنگام نوشتن قهرمان استیون (درست مثل استیون که برای کرنلی شرح می‌دهد) درباره‌ی این آشکارسازی معنوی ناگهانی برای دوستانش توضیح داده است و تیودور اسپنسر در پیش‌درآمدی که برای قهرمان استیون نوشته می‌گوید: آلیور گوگرتی این عبارت را در خودزندگی‌نامه‌اش آورده است. گویی

جویس در یکی از گردهمایی‌ها از حاضران عذرخواهی می‌کند و از آن‌جا می‌رود. همین کار گوگرتی را برمی‌انگیزاند تا بنویسد: ''برای من مهم نیست که افشاء بشوم، اما این‌که ناخواسته به یکی از تجلی‌های معنوی ناگهانی او کمک کنم آزارم می‌دهد... کدام‌یک از ما به او تجلی معنوی ناگهانی ارزانی داشت که او را روانه‌ی مستراح کرد تا آن را یادداشت کند؟''» (همان‌جا)

«در سال ۱۹۰۴، جویس در نامه‌ای به دوستی نوشته است که ''روی یک مجموعه epilecti کار می‌کند به نام دابلنی‌ها که به روح آن‌جای نیمه‌فلج یا ازکارافتاده‌ای که جمع کثیری شهر می‌نامندش خیانت خواهد کرد.'' کلمه‌ی epilecti به‌معنای لحظه‌ی تبدیل جسم و خون حضرت عیسی به نان و شراب است و از آیین عشای ربانی ارتودکس‌های یونان گرفته شده است. نیز در نامه‌ای به برادرش، استنیسلاس، نوشته است: ''یک شباهت‌های خاصی است میان راز مراسم عشای ربانی و آن‌چه من در صددم به انجام برسانم. من درصددم که با تبدیل نان هرروزه‌ی زندگی به چیزی که در خود، حیات هنری ابدی دارد، به خوانندگانم نوعی لذت عقلی یا خوشی معنوی بدهم.''» (همان‌جا)

۱۰۶. «کتابخانه‌ی اسکندریه بزرگ‌ترین و مشهورترین کتابخانه‌ی دنیای باستان بود. در سال ۴۷ پیش از میلاد، وقتی جولیوس (ژول) سزار و یارانش در شهر اسکندریه محاصره شدند، این کتابخانه به آتش کشیده شد و وقتی اعراب مصر را فتح کردند با آتشی دیگر به‌طور کامل ویران شد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۵۱)

۱۰۷. هانت (۲۰۱۸) درباره‌ی واژه‌ی mahamanvantara (ماهامان‌وانتارا) می‌نویسد: «کلمه‌ای است هندو به‌معنای سال بزرگ که یک روز از این سال برهما برابر است با چهار هزار و سیصد و بیست میلیون سال میلادی. احتمال دارد جویس در اثری به نام *Key to Theology* نوشته‌ی هلنا بلوَتسکی به این واژه برخورده باشد. بدین ترتیب استیون خودشیفته تصور می‌کند که اگر آثارش را به کتابخانه‌های بزرگ دنیا از جمله کتابخانه‌ی اسکندریه بفرستد، نبوغش که در آغاز قرن بیستم قدرناشناخته مانده، در آینده‌ی بسیار دور کشف خواهد شد.»

«استیون با این تصور بی‌رحمانه خودش را به سیخ می‌کشد. ظاهراً با خواندن مقاله‌ای از والتر پیْتر (چاپ پایان قرن نوزدهم) درباره‌ی، جووانی پیکو دلا میراندولا، فیلسوفی که در جوانی موفقیت‌های چشمگیر کسب کرده، این فکر به ذهن استیون خطور می‌کند. گویی نوشته‌ی پیْتر دلیل اصلی کلام مسخره‌ی استیون است: ''وقتی یکی این صفحه‌های عجیب‌وغریبِ یکی را که قرن‌هاست مرده بخواند، یکی احساس می‌کند که یکی یکی می‌شود با یکی که یک زمانی...''» (هانت، ۲۰۱۸)

«کل این باور که در آغاز قرن بیستم مطرح شد و از برداشت هندوها از ''ماهامان‌وانتارا'' گرفته شده این است که مردم در آینده‌ای بسیار دور نبوغ نویسنده‌ای را که در زمان خودش ناشناخته مانده و از او قدردانی نشده، تشخیص خواهند داد.» (همان‌جا)

به گفته‌ی تورنتن (۱۹۸۳)، «این جمله‌ی استیون بنا به جمله‌ای از مقاله‌ای درباره‌ی کارهای پیکو نوشته شده است: ''حتا خواندن صفحه‌ای از یکی از کتاب‌های فراموش‌شده‌ی پیکو مثل نگاهی گذرا به یکی از آن محفظه‌های اشیای قدیمی است که سبب می‌شود **یکی** که در آن سرزمین‌های باستان غور می‌کند از این همه نو بودن اسباب و وسایل تزیینی استفاده‌نشده نسبت به وسایل خود ما گیج شود و از همه مهم‌تر، با خواندن نوشته‌های او بی‌درنگ شور و سوزوگدازی در هر واژه‌اش احساس می‌شود که رفتاری را به یاد **یکی** می‌اندازد که در آن، وجود گذرای خود آن **یکی** خود او را می‌سوزاند و دود می‌کند.» به گفته‌ی هانت (۲۰۱۸)، «ظاهراً این استفاده‌ی مکرر از واژه‌ی ''**یکی**'' دستاویز مورد نیاز جویس برای مسخره کردن ایده‌ی نبوغ گم‌شده‌ای است که قرن‌ها بعد کشف می‌شود.»

برای خواندن درباره‌ی مادام بلوَتسکی پی‌نوشت شماره‌ی ۱۸۰ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۱۰۸. «پیکو دلا میراندولا (۱۴۶۳-۹۴)، فیلسوف ایتالیایی، استاد زبان‌های یونانی، لاتین، عبری و عربی بود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۵۱)

گیفرد فراتر می‌رود و این اشاره به نوشته‌های پیکو دلا میراندولا را «ادعا و جاه‌طلبی خودشیدایانه‌ی استیون تلقی می‌کند. پیکو دلا میراندولا دانشمندی اومانسیت بود که علاوه بر چهار زبان مذکور، چند زبان دیگر را نیز تا اندازه‌ای می‌دانست. بدین ترتیب می‌توان به‌آسانی گفت که استیون (به دلیل دانستن چند زبان) خودش را در حد میراندولا می‌داند. ادعای میراندولا را می‌توان در عنوان کتابش یافت: درباره‌ی هر چیزی که می‌توان شناختی به دست آورد. ادعای استیون هم مثل ادعای میراندولا تلقی می‌شود.» (۱۹۸۹: ۵۱)

گیفرد از زندگی‌نامه‌ی میراندولا، که برادرزاده‌اش، جووانی فرانچسکو پیکو، نوشته و سر تامس مور آن را در سال ۱۸۹۰ به انگلیسی ترجمه کرده، این جمله را نقل‌قول می‌کند: «"پیکو در بیست و سه سالگی سرشار از غرور و اشتیاق برای شکوه و تمجید بود... با این آرزو به رُم رفت که در آن‌جا کارهایش را برای مخالفانش به نمایش بگذارد."» (۱۹۹۸: ۵۱) «نتیجه‌ی نقشه‌ی بسیار بلندپروازانه‌ی پیکو دلا میراندولا برای دفاع از نهصد رساله‌اش در برابر همه‌ی شرکت‌کننده‌ها در رم به محکومیتش از طرف پاپ انجامید و آزادی و حیاتش را به خطر انداخت. کتاب‌هایش را سوزاندند و تا آخرین سال‌های قرن نوزدهم گمنام و ناشناخته ماند.» (هانت، ۲۰۱۸)

۱۰۹. گیفرد این جمله را به «موافقت پولونیوس با هملت در نمایشنامه‌ی هملت» ربط می‌دهد. (۱۹۹۸: ۵۱) پولونیوس، پدر اوفیلیا، با تخیل دیوانه‌وار هملت درباره‌ی پاره ابری درحال تغییر (به شکل‌های شتر... راسو... نهنگ) موافقت می‌کند و وقتی هملت می‌گوید: «آن تکه ابر تقریباً شکل شتر است» پولونیوس می‌گوید «بله شکل شتر است.» اما همین‌که نظر هملت عوض می‌شود و می‌گوید «شکل نهنگ است» پولونیوس هم می‌گوید «اوهوم، خیلی شبیه نهنگ است.» در جای دیگری که پولونیوس می‌کوشد از شاهزاده هملت اطلاعاتی بیرون بکشد، هملت می‌گوید: «آن‌ها مرا بی‌اندازه دیوانه فرض می‌کنند.»

در این فصل بارها عبارت‌هایی از نمایشنامه‌ی هملت در تک‌گویی درونی استیون بیان می‌شود و این جای تعجب ندارد، زیرا قرار است استیون تا چند ساعت دیگر در کتابخانه‌ی ملی درباره‌ی زندگی و آثار شکسپیر با تمرکز بر نمایشنامه‌ی هملت بحث کند. (م)

۱۱۰. پی‌نوشت شماره‌ی ۱۰۷ از همین فصل را بخوانید.

۱۱۱. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۴)، «همان‌طور که استیون از روی صدف‌ها و میوه‌های جنگلی (mast) راه می‌رود، بیتی از شکسپیر را نادقیق به یاد می‌آورد: "آن که بر بی‌شمار ریگ می‌تپد." بنا به فرهنگ لغت آکسفورد: mast می‌تواند اسم جمع و مشترکی برای انواع میوه‌های مغزدار جنگلی باشد.»

«شاید استیون به انواع محصولات گیاهی‌ای فکر می‌کند که به همراه صدف‌ها و ماسه‌ها با امواج شسته می‌شوند و در ساحل جمع می‌شوند.» (همان‌جا)

در این‌جا چرخش راوی از سوم شخص به تک‌گویی درونی به‌شکلی بسیار نرم و هنرمندانه رخ می‌دهد، زیرا درست در میانه‌ی همان جمله این تغییر اتفاق می‌افتد و از وصف گام‌های استیون بر صدف‌ها و میوه‌های جنگلی به ذهن استیون و یادآوری آن فصل از شکسپیر می‌چرخد. در دو پاراگراف قبل چرخش راوی از تخیل استیون به تک‌گویی درونی‌اش را داشتیم، وقتی در خیالش به گفته‌های پسردایی‌اش درباره‌ی پارسا بودن خود فکر می‌کرد و سپس به خاطره‌ی خیابان سرپنتاین چرخید و خودش را خطاب قرار داد. (م)

«در صحنه‌ی ۶ از پرده‌ی ۴ نمایشنامه‌ی شاه لیر، گلاستر نابیناشده می‌خواهد خودش را از بالای کوه‌های دوور به پایین پرت کند و به عمر خود پایان دهد. پسرش ادگار در لباسی مبدل پیرمرد را فریب می‌دهد و به او می‌گوید که بر فراز کوهی ایستاده‌ای که بسیار بالاتر از ساحل است: ''ماهیگیران رونده بر ساحل / به اندازه‌ی موش‌اند، / و دورتر، کشتی بلند لنگرانداز به اندازه‌ی سکانش کوچک شده، سکانش، / گوی لنگر، چنان کوچک، که به چشم نمی‌آید، موج خروشان، آن‌که بر بی‌شمار ماسه‌های خفته می‌ساید،'' از این بالا شنیده نمی‌شود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۵۱)

«گلاستر از آن نقطه که تصور می‌کند قله‌ی کوهی بلند است، خودش را به پایین پرت می‌کند و به‌جای آن‌که سقوط کند و روی ماسه‌های کنار ساحل بیفتد و خرد و متلاشی شود، تلوتلو می‌خورد و همان‌جا روی صورتش می‌افتد.» (همان‌جا)

«کلمه‌ی ماسه بارها در رمان می‌آید. گویی نویسنده هربار به صحنه‌ی نزاع کوتاه گلاستر با مرگ فکر می‌کند.» (همان‌جا)

۱۱۲. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۳)، «استیون هنگام قدم زدن بر لاشه‌های پوسیده‌ی کشتی‌ها و قایق‌های به‌جامانده فکرش را از مصیبت گذشته‌ی خودش به فاجعه‌ی ملی سوق می‌دهد: ویرانی کشتی بزرگ اسپانیا که سبب شد انگلستان به امپراتوری بزرگ و فرمانروای آب‌ها تبدیل شود.»

«آرمادا ناوگان جنگی اسپانیاست که در سال ۱۵۸۸ عازم حمله به انگلستان بود و نخست در پی حمله‌ی ناوگان انگلیس و سپس بر اثر توفان شکست و نابود شد. در قرن شانزدهم، اسپانیای کاتولیک بزرگ‌ترین قدرت و امپراتوری زمانش بود. در دوره‌ی فرمانروایی ملکه الیزابت پروتستان، چند رزم‌ناو کوچک جنگی از راه آب‌های آتلانتیک و ارتش انگلستان از راه کشورهای سفلی (هلند و بخشی از بلژیک و لوگزامبورگ) به اسپانیا حمله کردند. اسپانیا ۱۳۰ ناو جنگی را برای نابودی ارتش انگلستان و حکومت این کشور به منطقه فرستاد. در اوت ۱۵۸۸ رزم‌ناوهای اسپانیا در ساحل انگلستان جمع شدند، ولی دیری نپایید که با حمله‌ی رزم‌ناوهای انگلستان پراکنده شدند و ناگزیر به سمت شمال فرار کردند، اما ناوهای انگلستان هم آن‌ها را تعقیب کردند. وقتی می‌خواستند کشورهای اسکاتلند و ایرلند را دور بزنند و از آن مسیر به اسپانیا برگردند، با توفانی وحشتناک روبه‌رو شدند و بیش از ۵۰ کشتی خود را از دست دادند. به‌دنبال آن، امواج دریا بیش از بیست کشتی شکسته را به ساحل غربی ایرلند برد. استیون در خیالش گمان می‌کند که لاشه‌ها و تخته‌چوب‌های به‌جامانده در خلیج دابلن ممکن است از آن رزم‌ناوهای نابودشده باشد.» (همان‌جا)

تاریخ ملی ایرلند شکست فاجعه‌بار دیگری از ناوگان‌های قاره‌ای را در بیرون راندن مستعمره‌های انگلستان ثبت کرده است که مالگن در فصل یک (تلماکس) از آن یاد می‌کند. برای خواندن آن قسمت از تاریخ، پی‌نوشت شماره‌ی ۱۴۳ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

در این پاراگراف، دوباره استیون با تک‌گویی‌های درونی‌اش کلام راوی را قطع می‌کند. عبارت‌های «آن که بر ماسه‌های بی‌شمار می‌تپد،» «آرمادای گم‌شده،» «جزیره‌ی تشنگی وحشتناک» و جمله‌ی «رینگزند...» درون‌تک‌گویی استیون است. (م)

۱۱۳. هانت (۲۰۱۴) می‌نویسد: «در سال ۱۹۰۴، در دابلن، طرح پوشاندن روی کانال‌هایی که فاضلاب شهر را جابه‌جا می‌کرد اجرا شد، اما در این طرح چاره‌ای برای بازسازی فضولات آدم‌ها نیندیشیده بودند و فاضلاب شهر به داخل رودخانه‌ی لیفی و شعبه‌های فرعی‌اش ریخته می‌شد و از آن‌جا به خلیج

دابلن می‌رفت. رمان یولسیز بارها نگاهی گذرا به مشکلات این مردم می‌اندازد. یک‌بار هم به تلاش بزرگی برای بهبود زیرساخت شهر اشاره می‌کند.»

به گفته‌ی لارنس رینی، «شبکه‌ی فاضلاب و زه‌کشی یکی از بزرگ‌ترین دستاوردهای شهری قرن نوزدهم بود. جوزف بزلگت شبکه‌ی فاضلاب لندن را در نیمه‌ی دوم دهه‌ی پنجاه قرن نوزدهم طراحی کرد. شبکه‌ی فاضلاب پاریس هم در همان دهه و دهه‌ی بعد از آن طرح‌ریزی شد، اما دابلنی‌ها سال ۱۸۹۶ کار را شروع کردند و در سال ۱۹۰۶ به پایان رساندند. به همین دلیل نرخ مرگ‌ومیر ناشی از تیفوس در دابلن به‌مراتب بالاتر از دیگر شهرهای بریتانیای بزرگ بود، البته بعد از بلفاست.» (۲۰۰۵: ۲۴۲)

«آب کنار ساحل خلیج دابلن، به‌ویژه جایی که در این ساعت استیون دارد بر آن قدم می‌زند، از نظر آلودگی زبانزد بود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۵۱)

زیست‌نورها موجودات زنده‌ی دریایی‌اند که از خود نور تولید می‌کنند. (م)

۱۱۴. گیفرد معتقد است که «منظور از عبارت ''جزیره‌ی تشنگی'' ایرلند است. در کتاب ۴ اودیسه، منلائوس می‌گوید که او و مردانش در شبه‌جزیره‌ی فروس متوقف شدند و آذوقه‌شان رو به اتمام بود که ایدوثیا، دختر پروتیوس، به کمک آمد و برایشان آب و آذوقه آورد و به آن‌ها خبر داد که پدرش قدرت پیش‌گویی دارد.» (۱۹۸۹: ۵۲)

به گفته‌ی هانت، «جویس با آوردن عبارت ''جزیره‌ی تشنگی'' عادت معروف ایرلندی‌ها به نوشیدن ''آبجوسیاه'' را مطرح می‌کند.» (۲۰۱۷)

«استیون، آگاه از پول وسوسه‌انگیز داخل جیب شلوارش، شاید به تشنگی وحشتناک خودش فکر می‌کند. کمی بالاتر به ملاقاتش با مالگن در رستوران‌بار شیپ فکر می‌کرد.» (همان‌جا)

۱۱۵. در این‌جا که ساحل را وصف می‌کند از hoops، حلقه‌های شکسته‌ای که در این ساحل رها شده، حرف می‌زند. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «این واژه می‌تواند در معنای همان چرخ‌های دوچرخه آمده باشد و هم‌چنین معنای دیگر آن: حلقه‌های دور بشکه‌ی آبجو. با توجه به آوردن بطری فرورفته در خمیر ماسه‌ها در جمله‌ی پیش، تعبیر حلقه‌های دور بشکه‌های آبجو از این واژه چندان هم بی‌ربط نیست.»

در آغاز پی‌نوشت‌های همین فصل می‌خوانیم که منلائوس برای فرار از دامی که در این شبه‌جزیره به آن گرفتار آمده بود، کوشید پروتیوس را به چنگ آورد. همین‌جا در جمله‌ی بعدی چنین می‌خوانیم: «روی خشکی شبکه‌ی پیچ‌درپیچی از تورهای سیاه هنرمندانه» بافته‌شده‌ای است که به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «منظور همین ایرلند است» و به گفته‌ی کالین جورچ، «منظور مذهب کاتولیک و ملی‌گرایی است که استیون در جوانی از آن‌ها گریخته است. اما درضمن، پیش‌صحنه‌ای از کشور ایرلند است که با تجلی‌های معنوی ناگهانی بالقوه انباشت شده است.» (۱۹۹۷: ۹۲) استیون در بخش پنجم رمان چهره... می‌گوید: «وقتی روح مردی در این کشور متولد می‌شود تورهایی بر او انداخته می‌شود تا این روح را از پرواز باز دارد. تو با من از ملیت و زبان و مذهب حرف می‌زنی. من باید بکوشم که با همان تورها [دام‌ها] پرواز کنم.» و بی‌شک سلاح سه‌گانه‌اش را هم به یاد دارید: «سکوت، تبعید و نیرنگ.» (م) برای شرح این سه سلاح پی‌نوشت شماره‌ی ۵۶ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

همان‌طور که می‌بینید استمرار و یکپارچگی از طریق شیوه‌های گوناگون بازگشت به بن‌مایه‌های حتا بسیار خُرد در جای‌جای رمان دیده می‌شود. همه‌ی بازگشت‌ها صرفاً به مطالب پیشین این اثر محدود

نمی‌شود و همان‌طور که دیدید آثار پیشین نویسنده را هم دربرمی‌گیرد و حتا گاهی به برخی مطالبِ فصل‌های بعدی این اثر نیز اشاره می‌شود. بدین‌گونه خردبن‌مایه‌ها را ذره‌ذره انباشت می‌کند و از آن‌ها بن‌مایه‌ای بزرگ‌تر و اصلی‌تر می‌سازد. (م)

۱۱۶. هانت معتقد است که «رینگزند، منطقه‌ای حاشیه‌ای در شرق دابلن، در کنار بستر جنوبی لیفی است. استیون که در بخش جنوب شرقی آن قدم می‌زند، برخی از ویژگی‌های کنونی را مشاهده می‌کند یا در خیالش تجسم می‌کند و ظاهراً برخی از آن‌ها را هم از گذشته به یاد می‌آورد، مثلاً: آلاچیق‌های سکان‌دارها یا اسکلت‌های آدمیزاد.» (۲۰۱۷)

به گفته‌ی هانت، گیفرد معتقد است که «آلاچیق‌هایی که استیون در ذهنش تجسم می‌کند، شبیه چادرهای بومیان کانادایی است و منظور زمانی است که فقط دریانوردان در این ناحیه به طور موقت سکنا می‌گزیدند.» (۲۰۱۶)

۱۱۷. به چرخش‌های شگرف راوی در این دو خط توجه کنید. نخستین واژه‌ی این پاراگراف را راوی می‌گوید: «ایستاد.» اما بی‌درنگ، پس از این جمله‌ی کوتاه، به ذهن استیون وارد می‌شویم: «از راهی که به خانه‌ی زن‌دایی سارا می‌رسد رد شدم. نمی‌روم آن‌جا؟ گویی نه... هیچ‌کس دوروبر نیست.» و دوباره به راوی برمی‌گردد: «به سمت شمال شرقی پیچید.» (م)

۱۱۸. به گفته‌ی گیفرد، «قسمت عمده‌ی فصل سه (پروتیوس) نزدیک دیوار جنوبی کنار دریای دابلن می‌گذرد. این دیوار یکی از دو دیوار دریایی بزرگی است که رودخانه‌ی لیفی را در محل ورودش به خلیج دابلن قیفی می‌کند. در نقطه‌ی میانی این دیوار، هتلی قدیمی به نام پیجن‌هاوس بنا شده است.» (۱۹۸۹: ۵۲)

۱۱۹. هانت (۲۰۱۴) می‌نویسد: «وقتی استیون به سمت هتل پیجن‌هاوس (به‌معنای کبوترخانه) می‌رود به یاد گفت‌وگویی میان مری و شوهر زن‌جلبش، یوسف، می‌افتد. گفت‌وگویی است از کتاب *La vie de Jésus* نوشته‌ی لیو تکسیل (۱۸۸۴) که در آن یوسف می‌پرسد:

Qui vous a mis dans cette fichue position? ”چه کسی تو را به این خفت و خواری نشاند؟“

مری پاسخ می‌دهد: *C'est le pigeon, Joseph.* ”همان کبوتر، یوسف.“»

۱۲۰. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۴)، «منظور از غازهای وحشی، ایرلندی‌هایی هستند که ایرلندِ زیر فرمانروایی انگلستان را به‌عمد ترک کردند. کِوِن ایگن هم یکی از آن‌هاست. عنوان ”غازهای وحشی“ نخستین‌بار به شورشی‌های ایرلندی اطلاق شد. کسانی که از جیمز دوم انگلیسی پشتیبانی کردند و وقتی ویلیام سوم انگلیسی جیمز را در نبرد بوین (۱۶۹۰) شکست داد و پیمان لیمریک امضا شد، این شورشی‌ها ترک وطن کردند.»

«جوزف کیسی شخصیت واقعی و الگویی برای ساختن شخصیت داستانی کِوِن ایگن در این رمان است. جوزف کیسی، مبارزی فنیانی بود که به‌خاطر دخالتش در نجات دو رهبر فنیان‌ها ـ در ماشین پلیس ـ در منچستر دستگیر و زندانی شد و پلیسی هم در این حادثه کشته شد. در ماه سپتامبر ۱۸۶۷ کیسی را در زندان کاملاً حفاظت‌شده‌ی کلرکن‌ول لندن زندانی کردند. در دسامبر همان سال، فنیان‌ها با تلاش مذبوحانه‌ی دیگری بر آن شدند تا پایه‌ی زندان را منفجر کنند، اما بر اثر این انفجار دوازده نفر از لندنی‌ها کشته شدند و سی نفر دیگر به‌شدت زخمی شدند. این حادثه به خشونت‌های اجتماعی نیز دامن زد.»

(همان‌جا)

«حتا قهوه‌خانه‌ی مک‌مهَن به نام یکی از نوادگان سرشناس غازهای وحشی نام‌گذاری شده است.» (دلینی، ۲۰۱۲)

۱۲۱. پی‌نوشت شماره‌ی ۱۵۷ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۱۲۲. «لی شو (*lait chaud*) عبارتی فرانسوی است به‌معنای شیر گرم. همان‌طور که گفتیم، استیون با دیدن نام پیجن‌هاوس به یاد مری و یوسف می‌افتد و بی‌درنگ پس از آن به یاد پاریس و دیداری که در قهوه‌خانه‌ی مک‌مهَن با پتریس ایگن داشته است. استیون به خاطر می‌آورد که پتریس در این قهوه‌خانه لیوانی شیر نوشیده است. فعل انگلیسی *Lap* (با زبان مایعی را لیسیدن، مثل گربه) را با اسم فرانسوی *Lapin* یا لپن (به‌معنای خرگوش) برای بهره‌گیری از جناس آن‌ها کنار هم می‌آورد.» (هانت، ۲۰۱۴)

۱۲۳. *gros lots* یا گرو لو عبارت فرانسوی دیگری است به‌معنای بلیت اعانه‌ی ملی. (م)

۱۲۴. به گفته‌ی گیفرد، «Jules Michelet ژول میشله (۱۷۹۸-۱۸۷۴) تاریخ‌نگاری فرانسوی است که کتابی دارد به نام *La Femme* (زن). ظاهراً پتریس در آن زمان مشغول خواندن این کتاب بوده است. میشله رشد و بلوغ و بصیرت زن را در جهت نقش ایده‌آل و نهایی او ترسیم می‌کند: ''زن مذهب است'' و عملکردش برای ''هماهنگ کردن مذهب''، همان‌طور که ''حرفه‌ی آشکارش عشق است'' و باوقار بودنش ''بازتاب عشق است به اساس خلوص.''» (۱۹۸۹: ۵۳-۵۲)

۱۲۵. «تکسیل در بخش پنجم *La vie de Jésus* نوشته که وقتی یوسف به بارداری زنش پی می‌برد و زنش مدعی می‌شود که کار همان کبوتر یا روح‌القدس است، نمی‌تواند این ادعا را باور کند. این ادعا که هیچ مردی حتا انگشتش به بدن مریم نرسیده است، برایش باورنکردنی می‌نماید. تکسیل در همان بخش می‌نویسد: ''با کمال تأسف این گفت‌وگو از انجیل متا حذف شده است.'' ناگفته نماند که همین ادعا چنان واتیکان را خشمگین کرد که او را وادار کردند از نماینده‌ی واتیکان عذرخواهی کند و سپس به شهر رم برود و با تبلیغی گسترده از پاپ طلب بخشش کند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۵۳)

به گفته‌ی هانت «گویی پتریس که در آن زمان در ارتش فرانسه سرباز بوده، این کتاب را به استیون معرفی کرده است.» (۲۰۱۴)

۱۲۶. پس از یادآوری کتابی که پتریس به او قرض داده، استیون این حرف پتریس را به خاطر می‌آورد:

C'est tordant, vous savez. Moi, je suis socialiste. Je ne crois pas en l'existence de dieu. Faut pas le dire à mon père. اما می‌دانی، خنده‌دار است. من خودم یک سوسیالیستم. به وجود او اعتقاد ندارم. یک‌وقت این را به پدرم نگویی.

استیون می‌پرسد: «*Il croit?* (ایل خوا؟) ''پدرت به او اعتقاد دارد؟''

پتریس جواب می‌دهد: *mon père, oui* (مو پر ؟ وی) ''پدرم؟ آره.''»

۱۲۷. برای ترجمه‌ی این جمله پی‌نوشت قبلی (شماره‌ی ۱۲۶) از همین فصل را بخوانید.

۱۲۸. برای ترجمه‌ی این عبارت پی‌نوشت شماره‌ی ۱۲۶ از همین فصل را بخوانید.

۱۲۹. استیون پس از یادآوری گفت‌وگوی طولانی‌اش به زبان فرانسوی با پتریس ایگن در پاریس، آخرین کلمه‌اش را به آلمانی می‌گوید و بدین ترتیب به گفت‌وگو پایان می‌دهد: Schluss. گیفرد این کلمه

را در این‌جا این‌گونه معنا می‌کند: «با بانگی ملایم بس است!» (۱۹۸۹: ۵۳)

۱۳۰. استیون به یاد جمله‌ای می‌افتد که مالگن در فصل یک (تلماکس) به زبان می‌آورد، هنگامی که برای خروج از برج در چمدانش دنبال دستمالی تمیز می‌گردد: «وای خدا، فقط باید متناسب با شخصیت لباس بپوشیم. دستکش‌های آلبالویی‌رنگ و چکمه‌های سبز می‌خواهم. تناقض. آیا با خودم در تناقضم؟» (م)

به گفته‌ی گیفرد، «جمله‌ی معروف ''آیا با خودم در تناقضم'' از آهنگی است به نام *Song of Myself* سروده‌ی والت ویتمن.» (۱۹۸۹: ۵۳)

برای توصیف کلاه محله‌ی لاتینی پی‌نوشت شماره‌ی ۱۳۹ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۱۳۱. در این پاراگراف‌ها، جویس بارها از زبان‌های دیگر به‌ویژه زبان فرانسه و زبان آلمانی استفاده می‌کند. «مو آن سی‌وی (*mou en civet*) خوراک شُش گوسفند یا گوساله است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۵۳)

به گفته‌ی هانت (۲۰۱۴)، «استیون از پتریس ایگن به خودش برمی‌گردد و وانمود می‌کند که دانشجوی علوم پایه‌ی پزشکی بوده است و حروف اول درس‌هایی را که می‌خوانده به هم می‌چسباند. جویس هم، مثل استیون، مدتی با بی‌میلی در رشته‌ی پزشکی تحصیل کرده است.»

به گفته‌ی المن (۱۹۸۳)، برای جویس «پاریس نقطه‌ی مقابل دابلن بود. پول کمی که پدرش می‌توانست به او بدهد، از رؤیابافی جویس، که خودش را دکتر جویس، شاعر، دارای بینش و تجلی ناگهانی و پزشکی می‌دانست که دوروبرش را زنان موبور و زیبا احاطه کرده‌اند، هیچ نمی‌کاست...» المن در ادامه می‌نویسد: در دسامبر ۱۹۰۲ «پیش دکتر پاول براردل، رئیس آکادمی پزشکی (École de Médecine)، می‌رود تا به او کارت موقت گذراندن درس‌های فیزیک، شیمی و بیولوژی بدهد.» به گفته‌ی هانت (۲۰۱۴)، «استیون هم مانند جویس در پاریس زندگی سختی داشت و مجبور بود ارزان‌ترین خوراک رستوران‌ها را یعنی خوراک شُش بخورد. جمع شدن ''راننده‌تاکسی‌هایی که روی نیمکت‌های قراضه کنار او می‌نشستند و آرنج‌شان را در پهلویش فرو می‌بردند و آروغ می‌زدند،'' تصویر فقر او را کامل می‌کند.»

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «همان‌طور که به خاطر دارید، این فصل درباره‌ی ویژگی گریزناپذیر دیدنی‌ها (مرئیات) و شنودنی‌هاست و آوردن حروف اول درس‌های فیزیک، شیمی و زیست‌شناسی که گویی با صدا ادا می‌شود، به همین اشاره دارد.»

گیفرد در مورد رابطه‌ی این پاراگراف با متون کهن و انجیل می‌نویسد: «هنگام خروج قوم یهود از مصر ''بچه‌های اسرائیل در حیات وحش در گوش موسی و هارون زمزمه می‌کردند: آیا از نظر خدا وقتی در سرزمین مصر کنار قابلمه‌های گوشت نشسته بودیم مرده بودیم؟''» (۱۹۸۹: ۵۳)

۱۳۲. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۴)، «*boul' Mich'*» مخفف اسم بلوار سن میشل است. به‌رغم وضعیت تیره‌وتار و ادعاهای مسخره، استیون گمان می‌کند که فریبایی شهر بزرگ در او نفوذ خواهد کرد و تصور می‌کند که پس از ترک این شهر، از آن طوری یاد خواهد کرد که مردم از تعریف‌های او شگفت‌زده شوند: ''وقتی در پاریس بودم...''»

به گفته‌ی گیفرد، بلوار سن میشل «خیابانی است در سمت چپ رودخانه‌ی سن پاریس که در آغاز قرن بیستم، مرکز جمع شدن دانشجویان قهوه‌خانه‌نشین سنت‌شکن (بوهمیان) بود. آرتر سیمونز (۱۸۶۵-۱۹۴۵) در جنبش مکتب ادبی قرن نوزدهم فرانسه (۱۸۹۳) نوشته است: ''نوش‌خانه‌هایش پاتوق آدم‌های

پرسروصدای دیوانه‌ای است که نبوغ‌شان را با نظریه‌پردازی درباره‌ی کتاب‌هایی هدر می‌دهند که نمی‌توانند بنویسند.‘‘» (۱۹۸۹: ۵۳) به گفته‌ی هانت (۲۰۱۴)، «استیون اسم این خیابان را چنان ’’عادی‘‘ به‌صورت کوتاه و مخفف می‌گوید که گویی از اهالی بومی این خیابان بوده است.»

۱۳۳. «در روز ۱۹ فوریه سال ۱۹۰۴، تایمز ایرلند خبر قتلی را اعلام می‌کند که در آن آمده: رئیس پلیس قرارگاه جنوبی پتریک مک‌کارتی را به کشتن زنش، ترزا، متهم می‌کند. قاتل هنگام دعوای خانوادگی زنش را چنان می‌زند که دچار ضربه‌مغزی می‌شود، بچه‌ی توی شکمش مرده به دنیا می‌آید و سپس خودش هم می‌میرد. دو شاهد در دادگاه حاضر می‌شوند، اما آن‌ها شاهد صحنه‌ی قتل نبوده‌اند، بلکه شاهد اختلاف درازمدت میان زن و مرد بوده‌اند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۵۳)

همان‌طور که خود جویس پیش‌بینی کرده، همه‌ی نقاط ارتباطی میان مطالب این رمان هنوز کشف نشده است و هر دانشمند و پژوهشگری که روی این اثر کار می‌کند، موارد تازه‌ای می‌یابد. برای نمونه هانت (۲۰۱۵) می‌گوید: «در آغاز این فصل وقتی استیون بر ساحل سندی‌مونت قدم می‌زند و دو ماما را با کیف‌های مامایی می‌بیند، فکر می‌کند که دو زن می‌خواهند نوزاد مرده‌ای را در این ساحل خاک کنند و رد پایشان را هم موج‌ها می‌شویند و می‌برند.» رابطه‌ی نهفته و سرّی میان آن نوزاد مرده با نوزاد مرده‌ی این زن آشکار است. «اما در فصل ده (صخره‌های سرگردان) متوجه می‌شویم که این کیف برای حمل چیزهایی است که این‌جا و آن‌جا گیرشان می‌آید.» (همان‌جا)

۱۳۴. در این‌جا استیون به ’’دگرخود‘‘ یا ’’جنبه‌ی دیگر من‘‘ می‌اندیشد: او منم (*lui, c'est moi.*) که به گفته‌ی گیفرد، «این عبارتِ فرانسوی برداشتی است از جمله‌ی لویی شانزدهم که گفت: ’’دولت، منم.‘‘» (۱۹۸۹: ۵۳) و به نظرِ دلینی (۲۰۱۲) یا برداشتی است از «جمله‌ی معروف گوستاو فلوبر: ’’مادام بوواری، منم.‘‘ او در این‌جا دارد از خودی می‌گوید که با من‌های دیگرش متفاوت است.»

مارک اوستین در این باره می‌نویسد: «جامباتیستا ویکو معتقد است که ’’این تغییرشکل‌دادن‌های پروتیوس انعکاس تصویر خود منلائوس در آب است، بدین ترتیب او با خودش در نزاع است.‘‘ نزاع استیون هم با تغییرات پروتیوسیِ تصویر خودش است که در حافظه و زبانش منعکس می‌شود. به عبارت دیگر، وقتی استیون هویتش را در زبان تعریف می‌کند، بی‌ثباتی‌ها در اشکال نمادین، مثل زبان، او را به خطر می‌اندازد که مبادا خود را از دست بدهد. این همه‌چیزباختگی او را آزاد و رها می‌کند، از سوی دیگر بیگانه‌اش می‌کند. در واقع استیون هم از این حادثه می‌ترسد و هم به آن گرایش دارد. وقتی به گفته‌های پیشینش نگاه می‌کنیم می‌بینیم که خودش را ’’تو‘‘ خطاب می‌کند. در واقع در همه‌جا با گونه‌ای از خودش رودررو می‌شود. مثلاً در همین فصل، در تصویر ساختگی ذهنی‌اش که به خانه‌ی دایی ریچی می‌رسد، می‌گوید: ’’صدای پدر هم‌سرشتم. آیا این روزها برادر هنرمندت، استیون، را هیچ دیده‌ای؟‘‘ یا جایی که به خودش می‌گوید: ’’جلوی آینه به احترام خودت خم می‌شدی، خیلی جدی برای تشویق‌گران یک گام به جلو برمی‌داشتی...‘‘ یا در این‌جا که ادا و اطوارهای خودِ تبعیدی پاریسی‌اش را به یاد می‌آورد: ’’یکی دیگر کرد، یکی غیر من. کلاه، کراوات، پالتو، دماغ. لووی سی موا. (او، منم.) گویا به تو خوش گذشته.‘‘» (۱۹۹۵: ۶۰)

«’’با غرور راه می‌رفتی. سعی می‌کردی مثل کی راه بروی؟ فراموش کردی: یک بیرون‌رانده‌شده.‘‘ حتا حافظه که باید هویتش را یکپارچه کند، فقط یادآور رانده‌شدن و همه‌چیزباختن اوست.» (همان‌جا)

۱۳۵. پی‌نوشت قبلی (شماره‌ی ۱۳۴ از همین فصل) را بخوانید.

به‌گفته‌ی هورن‌بی، استیون «راه رفتن خودش را ندارد؛ درعوض، بدنش حرکت کلی راه رفتنی را تعریف می‌کند که خودِ قابل شناسایی‌اش از آن بیرون رانده شده است.» (۲۰۱۷: ۱۳۱)

۱۳۶. به گفته‌ی گیفرد، «*Encore deux minutes* (آن‌کور دو مینوت) جمله‌ای فرانسوی است به‌معنای ''هنوز دو دقیقه مانده.''» (۱۹۸۹: ۵۳)

۱۳۷. *Fermé* (فرمی) «کلمه‌ای فرانسوی است به‌معنای ''بسته است.'' منظور این است که اداره‌ی پست بسته است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۵۳)

۱۳۸. هانت (۲۰۱۶) معتقد است که استیون «از این‌جا به زمانی می‌رود که قصد کشتن کسی را داشته است. از گرسنگی و ناچاری به اداره‌ی پست می‌رود تا حواله‌ای بانکی (به ارزش هشت شیلینگ) را که مادرش برایش فرستاده نقد کند. مأمور بانک در را محکم به رویش می‌بندد. او هم به زبان انگلیسی و زبان فرانسویِ شکسته اعتراض می‌کند و می‌گوید: ''دو دقیقه مانده، به ساعت نگاه کن. باید این پول را بگیرم.'' اما او فقط جواب می‌دهد: ''بسته است.'' و او را بیشتر عصبانی می‌کند.»

«همگونی آوایی آغازین کلمه‌های جمله‌ی دوم که تقلیدی از بنگ‌بنگِ تفنگ است، و نام‌آواها و همگونی آوایی جمله‌ی سوم ''تق‌تق‌تق‌تق'' و ''تلق'' ظاهراً تلق‌تلوق و ور ور پروژکتور فیلم است. ''تکه‌های'' بدن مرد در حرکت آهسته‌ی معکوس فیلم ''همه برمی‌گردند سر جای خود.'' این جلوه‌های ویژه‌ی سینمایی، امروز بسیار آشناست، اما در آغاز دهه‌ی اول ۱۹۰۰ به‌اندازه‌ی خود صنعت فیلم‌سازی نو بوده است.» (همان‌جا)

«عبارات انگلیسیِ پر از اشتباهات دستوری او، که گویی به‌منظور فهماندن منظورش به مأمور فرانسوی‌زبان است، در پاراگراف بعدی معنای دیگری دارد و به ایرلندی‌ها نشان می‌دهد که استیونِ جهانگرد از بس به زبان فرانسوی حرف زده زبان انگلیسی را فراموش کرده است. حتا کلمه‌ی ''چی؟'' (what) را به فرانسه می‌پرسد: ''Comment?'' (کمُن).»

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «این فصل در طرح لیناتی، پروتیوس نام‌گذاری شده است و در این‌جا هم آن تبدیل و تغییر پروتیوس را می‌بینیم. مأمور پست در ذهن استیون با تفنگ هزار تکه می‌شود و سپس تکه‌ها به هم برمی‌گردند و دوباره به یک پاره تبدیل می‌شوند.» (همان‌جا)

«جویس در متنی درباره‌ی این اثر، برای لیناتی می‌نویسد: ''استیون مثل هملتِ شکسپیر شخصیتی بیرون‌رانده‌شده است...''» (المن، ۲۰۰۳)

۱۳۹. پی‌نوشت شماره‌ی قبلی (۱۳۸) از همین فصل را بخوانید.

۱۴۰. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۲)، «کلمبانوس تندخو راهبی ایرلندی بود که در سده‌های تیره‌وتار، بخش اول قرون وسطا تا سال ۱۰۰۰ میلادی، دین مسیحی را در سرزمین‌های فئودالی (فرانسه و شمال ایتالیای امروز) ترویج می‌کرد. بنا به گفته‌ی البن باتلر، ''کلمبانوس مادرش را به‌رغم خواسته‌ی او در ایرلند رها کرد و برای تبلیغ دین به کشورهای دیگر قاره رفت.'' به گفته‌ی گیفرد، «جویس او را ''مخالف بدنام'' سینت تامس آکویناس می‌داند. رگ و ریشه‌ی ایرلندی او مورد تردید است، زیرا انگلیسی‌ها و اسکاتلندی‌ها هم او را از کشور خودشان می‌دانند.» (۱۹۸۹: ۵۳)

۱۴۱. «در این‌جا استیون خودش را با او مقایسه می‌کند. می‌رفتی که جهان را بهتر کنی، چی؟... فکر این‌که او در فرانسه چه موجود بیچاره‌ای بوده به یادش می‌آورد که الان دو میسیونر ایرلندی دیگر

(فیاکر و دیگری که یا جان دانس اسکاتوس است یا یوهانس اسکاتوس اوریجینا)، الان در آسمان‌ها روی سه‌پایه‌هایشان نشسته‌اند و به او می‌خندند.» (هانت، ۲۰۱۲)

۱۴۲. گیفرد درباره‌ی سه‌پایه نوشته است: «از این نوع سه‌پایه (creepy-stool) در کلیساهای اسکاتلند برای اعتراف به گناه و اظهار ندامت استفاده می‌کردند.» (۱۹۸۹: ۵۴)

۱۴۳. *Euge! Euge!* (ایوج! ایوج!)، کلمه‌ی لاتینی‌ای که این‌جا به کار برده، به گفته‌ی گیفرد، یعنی ''آفرین! آفرین!'' اما در چند متن انجیلی، این کلمه به‌طنز و برای مسخره کردن به کار رفته است، درست مثل این‌جا.» (۱۹۸۹: ۵۴)

۱۴۴. «بندر کانال نیوهی‌ون در ساحل جنوبی انگلستان واقع است» (۱۹۸۹: ۵۴)

۱۴۵. *Comment* یا کمن به‌معنای «چی» واژه‌ای فرانسوی است. پی‌نوشت شماره‌ی ۱۳۶ از همین فصل را بخوانید. (گیفرد، ۱۹۸۹: ۵۴)

۱۴۶. استیون با چند مجله‌ی سرگرمی میان‌مایه به نام *Le Tutu* (به‌معنای دامن کوتاه باله)، که در جیبش فرو کرده است، از پاریس برمی‌گردد و پنج شماره‌ی پاره‌پوره از مجله‌ی *Pantalon Blanc et Culotte Rouge* (پونتالن بلانش ات کولات روژ به‌معنای لباس زیر سفید و شلوارک قرمز) را هم با خود دارد. هانت (۲۰۱۵) می‌نویسد: «مضمون و موضوع اصلی این مجله چگونگی آمیزش جنسی و لباس زیر زنانه است.»

۱۴۷. پی‌نوشت بعدی (شماره‌ی ۱۴۸ از همین فصل) را بخوانید.

۱۴۸. مکارتی در مقاله‌ای از اثری به نام یولسیزِ جویس: دورنمایی بزرگ‌تر به ویرایش رابرت دی نیومن و ولدان تورنتِن (۱۹۸۷) گفته است که «کنجکاوی استیون با دیدن نوشته‌ی روی برگه‌ی آبی تلگراف فرانسوی برانگیخته می‌شود.» سپس در ادامه چنین نوشته: «در نسخه‌ی اصلی رمان یولسیز، این نوشته این‌گونه بوده: Nother dying come home father، یعنی یکی دیگر دارد می‌میرد، بیا خانه، پدر. ویراستار با تصور این‌که منظور جویس ازNother واژه‌ی ''مادر'' است، آن را به Mother اصلاح می‌کند. جویس در بررسی پیش از چاپ، کلمه را به Nother برمی‌گرداند، اما انتشارات رندوم هاوس آن را غلط تایپی تلقی می‌کند و کلمه‌ی مادر را جایگزین می‌کند.»

تم کانلی پروفسور ادبیات انگلیسی دانشگاه براک و نویسنده و منتقد ادبی، در این باره نوشته است: «این شاید اشتباه تلگرافچی فرانسوی باشد که M را N نوشته است.» (۲۰۱۱: ۸۸) شمار ویراستاران و ادیبانی که معتقدند جویس به‌عمد آن را Nother مخفف another (به‌معنای یکی دیگه) نوشته است روزبه‌روز افزایش می‌یابد و به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «جمله‌ی پیش از عبارت نوشته‌شده در تلگراف و واژه‌ی curiosity (کنجکاوی) آن را تأیید می‌کند، زیرا استیون با دیدن تلگراف کنجکاو می‌شود بداند این بار چه کسی دارد می‌میرد.» از سوی دیگر، دلینی به‌معنای دیگر این واژه نیز می‌اندیشد: «curio یعنی تحفه و رهاورد، و دلینی معتقد است که جمله‌ی پایانی پیش از خواندن متن تلگراف این است: رهاورد برای به نمایش گذاشتن. رهاوردی بسیار غم‌انگیز که خبر مرگ مادر را با خود دارد. این درست همان تلگرافی است که خود جویس هنگام مرگ مادرش از سوی پدرش، جان جویس، دریافت می‌کند.» (همان‌جا)

جویس معتقد است که انسان‌ها اشتباه می‌کنند و مامور اداره‌ی پست و تلگراف اشتباه نوشته است. مکارتی (۱۹۸۷) در این باره نوشته است که «برخلاف ادبیات مرسوم، که شخصیت‌های داستانی اشتباه

نمی‌کنند مگر نویسنده قصد داشته باشد در روند داستان و یا زندگی شخصیتی از داستان تغییری ایجاد کند، در این‌جا این اشتباه عمدی است و فرق میان ''مادر می‌میرد'' یا ''نادر می‌میرد'' تأثیر درازمدت بر زندگی استیون ندارد. پس کنجکاوی استیون برای این است که آیا یکی دیگر مرده است یا اشتباه مأمور پست و تلگراف است و مادرش مرده است» بر همین اساس من هم آن را ترجمه نکردم و همان «نادر» نوشتم و به‌تبع از همه‌ی واژه‌های زبان‌های دیگر در متن ترجمه، ایتالیکش کردم. (م)

۱۴۹. پی‌نوشت شماره‌ی ۳۳ و ۳۴ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید. این جمله را باک مالگن به استیون می‌گوید و در ادامه هم می‌گوید: «برای همین به من اجازه نمی‌دهد که با تو هیچ‌گونه رابطه‌ای داشته باشم.» در این‌جا استیون بخش دوم جمله را، که یادآور خاطره‌ای دردناک است، حذف می‌کند و برای تغییر روحیه‌اش این شعر را می‌خواند.

۱۵۰. به گفته‌ی گیفرد، «این شعر برداشتی است از یکی از سروده‌های پرسی فرنچ، ترانه‌سرای ایرلندی، به نام ''عمه‌ی متیو هنیگن'' که این‌گونه شروع می‌شود: ''هی، مت هنیگن یه عمه داشت/ و همین‌طور یه عمو / اما تو این آهنگ، اون عمه‌هه منظورمه / ... / حالا به سلامتی عمه‌ی هنیگن...''» (۱۹۸۹: ۵۴) در این شعر، استیون اسم باک مالگن را به‌جای هنیگن می‌گذارد.

۱۵۱. به گفته‌ی گیفرد، همان‌طور که در پی‌نوشت شماره‌ی ۱۱۸ گفته شد، «دیوار جنوبی یکی از دو دیوار دریایی بزرگی است که از بستر جنوبی رودخانه‌ی لیفی تا خلیج دابلن امتداد دارد.» (۱۹۸۹: ۵۴)

«استیون پس از قدم‌زدن در امتداد ساحل سندی‌مونت، نخست به سمت شمال شرقی می‌پیچد و سپس در امتداد این دیوار به سمت شرق می‌رود و انباشته‌ای از جمجمه‌های ماموت‌ها را در فکر خود تجسم می‌کند. وقتی به نزدیک لبه‌ی دریا می‌رسد، فکر می‌کند به اندازه‌ی کافی رفته است، از آن‌جا رد پای خودش را دنبال می‌کند و برمی‌گردد. این دیوار جنوبی که در نیمه‌ی اول قرن نوزدهم از چوب ساخته شده و در نیمه‌ی دوم با سیمان بازسازی شده است، در داستان‌های دیگر جویس، هم‌چون دابلنی‌ها و *Finnegans Wake*، نیز آمده است.» (هانت، ۲۰۱۳)

۱۵۲. در این پاراگراف، زاویه‌دید، به‌گونه‌ای ناگهانی و حتا در میانه‌ی همان جمله، از راوی سوم‌شخصِ ابژه به سمت تک‌گویی درونی اول‌شخص سوژه می‌چرخد. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «این چرخش‌های ناگهانی راوی در این فصل با بن‌مایه‌ی آن، که تغییر ناگهانی پروتیوس از چیزی به چیز دیگر است، ارتباط تنگاتنگ دارد.» این‌جا را تا پایان جمله‌ی «مغرور به آن‌ها خیره شد»، راوی سوم‌شخص ابژه بیان می‌کند و بی‌درنگ در میان جمله به تک‌گویی درونی اول‌شخص سوژه می‌چرخد و خواننده این را از روی عبارت‌ها و جمله‌های ناتمام درک می‌کند و از روی تغییری که در شیوه‌ی گفتار است، که با شیوه‌ی روایت راوی سوم‌شخص (جویس) تفاوت دارد.

۱۵۳. فارل «در ایرلند و اسکاتلند، نوعی کیک کوچک است.» (۱۹۸۹: ۵۴)

۱۵۴. هانت (۲۰۱۴) می‌نویسد: «افسنت یا افسنتین از نوشیدنی‌های روان‌گردان است که در واقع داروی گیاهی ضدکرم است، ولی گویی جسم و جان را نابود می‌کند و معروف است که مغز را می‌پوساند. به همین دلیل از سال ۱۹۱۵ مصرف آن در فرانسه ممنوع شد.»

۱۵۵. دلینی (۲۰۱۲) معتقد است که «این پاراگراف که یادآور حال‌وهوای پاریس و زندگی در آن است، متناسب با بن‌مایه‌ی اصلی فصل، سه حس از حواس پنج‌گانه را به میان می‌آورد: بویایی با بوها، بینایی با نور شهر (پاریس که به شهر روشنایی معروف است) و چشایی با مزه‌ی افسنت.»

جویس صبح زودِ پاریس را دقیقاً بنا به شعری منثور از خودش به نام جَکومو جویس *Giacomo Joyce* وصف می‌کند. در این شعر، که پس از مرگ او چاپ شد، به‌جای پاریس شهر تریسته (ایتالیا) را توصف می‌کند. جکومو شکل ایتالیایی نام کوچک جویس، جیمز، است. (م)

۱۵۶. «فصل سه (پروتیوس) در رمان یولسیز همواره و بی‌پروا خواننده را در میان امواج افکار استیون غرق می‌کند و شگفتی‌آورترین بخش آن استفاده از زبان‌های مختلف است. در چند پاراگراف پی‌درپیِ پس از این، بارها واژه‌های زبان‌های مختلف به کار رفته است. در این پاراگراف، نخست واژه‌ی اسکاتلندی farls (فارل‌ها) یعنی برش‌های مثلثی (نان یا کیک) را می‌آورد. سپس در بحبوحه‌ی اندیشیدن به لجام‌گسیختگی جنسی پاریس (که به‌گونه‌ای کمدی‌وار بیان می‌شود) از کلمه‌ی ایتالیایی Belluomo به معنی مرد زیبا (نه خوش‌هیکل) استفاده می‌کند، و سپس نام شیرینی‌های فرانسوی را می‌آورد.» (هانت، ۲۰۱۴)

۱۵۷. «شاید از اسید استیک برای تمیز کردن کاشی‌ها و سنگ مرمر استفاده می‌کردند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۵۴)

۱۵۸. «مدلن شکلی از مگدلن است؛ تن‌فروش معروفی که توبه کرد و زاهد شد. و ایوان شکل زنانه‌ی اسم جان است که می‌تواند جان کریسوستوموس معروف به دهان‌طلا باشد که باک مالگن در فصل یک (تلماکس) به او تشبیه شده است.» (دلینی، ۲۰۱۲) در این‌جا هم دهان مدلن و ایوان پر از شیرینی با شیره‌ی زرد است و دندان‌های طلایی دارند. (م)

۱۵۹. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۴)، «pus (پاس) واژه‌ی فرانسوی است به‌معنای مایع زرد. Rodot (رودو) نام شیرینی‌فروشی‌ای در خیابان سن میشل، و *chaussons* (شوسون) و *flan Breton pus* (فلن برتون) نام دو نوع شیرینی فرانسوی است. برای واژه‌ی خطریش هم از کلمه‌ی pleasers (به‌معنای واقعی خشنودکننده) استفاده کرده که ترجمه‌ی تحت‌اللفظی کلمه‌ی فرانسوی *favoris* است. در اساس با صفت پس از آن، خشنودکننده، جناس آوایی دارد. مردانی که ظاهرشان دخترها را خشنود می‌کند، خود از خطریش‌های خودشان خشنودند. سپس واژه‌ی اسپانیایی conquistadores را می‌آورد، که یعنی دخترکش.»

کلایو هارت و دیوید هی‌من در این باره می‌نویسند: «در این‌جا منظور از مردان پاریسی همان پاریس، پسر پریام، شاه تروا‌ست. و دو زن ـ هلن‌های آن داستان ـ به‌نوعی تن‌فروش‌اند، هم‌چنین، چون فعل تجدید زیبایی را با خوردن می‌آورد (با خوردن شیرینی‌هایی که شربت زرد دارند و دندان‌هایشان را طلایی می‌کند و زیبایی‌شان را تجدید) ما را به یاد دشنام دوپهلوی هملت به اوفلیا می‌اندازد.» (۱۹۷۷: ۴۲)

۱۶۰. درباره‌ی پوسِ فلَن برتون پی‌نوشت شماره‌ی قبلی (۱۵۹) از همین فصل را بخوانید.

۱۶۱. درباره‌ی کنکویس‌تادور پی‌نوشت شماره‌ی ۱۵۹ از همین فصل را بخوانید.

۱۶۲. به گفته‌ی هانت، «ذهن استیون از صبح پاریس به ظهر پاریس می‌چرخد و به ملاقاتی که با کون ایگن و پتریس ایگن داشته است. استیون فکر می‌کند که وقت خواب است و او در قهوه‌خانه یا رستوران ارزان‌قیمتی روبه‌روی کِوِن ایگن نشسته است. در این لحظه، در ساحل سندی‌مونت هم روز به نیمه‌اش نزدیک می‌شود و راوی استیون را با چند نمونه از خدایان و خدایان کوچکی مرتبط می‌کند که در نیم‌روز چرت می‌زنند؛ یکی از آن‌ها پروتیوس است. در اودیسه، دختر پروتیوس به منلائوس می‌گوید که هر نیم‌روز ”وقتی خورشید به میانه‌ی آسمان می‌رسد، پروتیوس به ساحل می‌آید تا در میان خوک‌های آبی و شکاف‌های برساخته از امواج استراحت کند.“» (۲۰۱۷)

۱۶۳. هانت (۲۰۱۵) می‌نویسد: «کوِن ایگن شخصیت داستانی جوزف کیسی از فنیان‌های انقلابی دهه‌ی ۱۸۶۰ ایرلند است. ایگن اکنون بی‌صدا در پاریس زندگی می‌کند و از نظر سیاسی فعال نیست، حروف‌چین یک چاپخانه است، افسنت می‌نوشد و سیگارش را با توتونی می‌پیچد که یادآور ماده‌ی آتش‌زای بمب است.» به گفته‌ی گیفرد، «کیسی در روزنامه‌ی نیویورک هرالد پاریس حروف‌چین بود.» (۱۹۸۹: ۵۴)

«استیون با دیدن ایگن به یاد بمبی می‌افتد که به دستور ایگن (کیسی) در زندان کار گذاشتند تا دیوارش را خراب کنند و اینک به‌جای این‌که سیگارش را با توتون بپیچد، در تداعی آن صحنه می‌گوید: ”سیگار باروتی‌اش را می‌پیچد.“» (همان‌جا) درباره‌ی کون ایگن پی‌نوشت شماره‌ی ۱۲۰ از همین فصل را بخوانید.

Green fairy's fang (مایع سبز پریایی یا افسونگر) همان افسنت است که در پی‌نوشت شماره‌ی ۱۲۲ از همین فصل شرح داده شد و در چند خط پایین‌تر بار دیگر آن را تکرار می‌کند. اما پتریس برخلاف پدرش مایع سفید (شیر) می‌نوشد. (م)

۱۶۴. «*Un demi sétier*» (اون دمی سِتیه) در زبان محاوره‌ی پاریسی استفاده می‌شود و به‌معنای فنجان کوچک یا فنجان انگشتی است. *sétier* واحد اندازه‌گیری مایعات است به اندازه‌ی دو گالن که دیگر مهجور است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۵۵)

۱۶۵. کِوِن ایگن یک فنجان کوچک قهوه برای استیون سفارش می‌دهد و پیشخدمت که به دستور کوِن از استیون پذیرایی می‌کند، دچار اشتباه می‌شود. کوِن می‌گوید «او ایرلندی است» و منظورش از «او» استیون است. پیشخدمت می‌پرسد: «هلندی؟» فکر می‌کند کوِن برای استیون پنیر هلندی هم سفارش می‌دهد. کوِن جواب می‌دهد: «نه، پنیر نه. دو ایرلندی، ما، ایرلند، فهمیدی؟» بالأخره پیشخدمت می‌فهمد: «آهان، بله.» (م)

۱۶۶. پُست‌پرندیال یا postprandial براساس فرهنگ لغت آکسفورد، ترکیبی است «از post و prandium (لاتین) یعنی در طول یا مربوط به زمان بعد از غذا.»

۱۶۷. «سلانچا! (*Slainlel*) واژه‌ای است ایرلندی به‌معنای ”سلامتی“ یا ”به‌سلامتی!“» (هانت، ۲۰۱۴)

۱۶۸. به گفته‌ی گیفرد، «Dalcassians دالکشن اسم قبیله‌ای است که در قرون وسطا برای پادشاهان مانستر در ایرلند، سرباز می‌فرستادند.» (۱۹۸۹: ۵۵)

هانت (۲۰۱۵) نوشته است که «این قبیله در قرن دهم میلادی قدرتمند شد و از میان خودشان پادشاهان بسیاری از جمله دودمان اُبراین (O'Briens) را به قدرت رساندند. به گفته‌ی گیفرد، ملک موقوفه‌ی این پادشاه در ساحل غربی ایرلند County Clare نام دارد.»

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «خودِ اسم دالکشن مترادف قهرمانی و مبارزه‌ی ایرلندی است.»

۱۶۹. «آرتر گریفث (۱۸۷۲-۱۹۲۲) از میهن‌پرستان کارساز در کسب استقلال ایرلند بود و نخستین رئیس‌جمهوری دولت تازه‌تأسیس ایرلند هم شد، هرچند برای دوره‌ای کوتاه. در سال ۱۸۹۹ با ویلیام رونی جامعه‌ی ادبیِ زبان سلتیک را بنیان گذارد و روزنامه‌ی یونایتد آیریش‌من را تأسیس کرد که هدف اصلی‌اش پیکار برای کسب استقلال ایرلند بود. در اوایل قرن بیستم، جنبش شین فِین (ما خودمان) را برای کوتاه

کردن دست دولت بریتانیا از ایرلند سازمان داد. شیوه‌ی اصلی مبارزه‌ی این جنبش نافرمانی مدنی بود. گریفث در سال ۱۹۰۶ روزنامه‌ی شین فیْن را تأسیس کرد. جویس با افکار گریفث همدلی داشت و برای همین در این اثر هشت بار اسم او را آورده است.» (هانت، ۲۰۱۴)

به گفته‌ی المن (۱۹۸۳)، «جویس روزنامه‌ی یونایتد آیریش‌من را بهترین روزنامه‌ی ایرلند می‌دانست و از سیاست‌های سازمان شین فیْن پشتیبانی می‌کرد. در واقع افکار گریفث درباره‌ی جدایی‌طلبی و مستعمره‌زدایی ایرلند را تأیید می‌کرد، چنان‌که در نامه‌ای به برادرش، استنس‌لاس، نوشت: ''در ایرلندِ امروز یا شین فیْن پیروز خواهد شد یا امپریالیسم. اگر ایرلند بر تغییر زبان از انگلیسی به سلتیک پافشاری نمی‌کرد، من خودم را ناسیونالیست می‌نامیدم.''»

در این باره پی‌نوشت شماره‌ی ۸۵ از فصل دو (نستور) را بخوانید.

۱۷۰. به گفته‌ی گیفرد، «AE (اِیْ ای) نام مستعار جُرج ویلیام راسل است؛ شخصیت برجسته‌ای در رنسانس ادبی پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم ایرلند. راسل به عرفان اعتقاد داشت.» (۱۹۸۹: ۵۵)

«Pimander یا خدای افسون از خدایان یونان باستان است و معنای لغوی این واژه ''شبان آدم‌ها''ست. هرمس نویسنده‌ی ساختگی چندین اثر است که در این آثار عقاید نوافلاطونی، یهودی و آیین نهان‌گرایی را همراه با ستاره‌شناسی، کیمیاگری و آموزه‌های سحر و جادو گنجانده است. پایماندرز (شبان آدم‌ها) یکی از همین کتاب‌های منتسب به هرمس است. پایماندر موجود برتری است که در برابر چشمان هرمس‌الهرامسه ظاهر می‌شود و دنیای رمز و معرفت پنهان را بر او آشکار می‌کند. منظور از شبان خوب حضرت عیسی است که در یوحنای ۱۰ می‌گوید: ''من آن شبان خوبم و گوسفندانم را می‌شناسم و بر آن‌ها شناخته‌شده‌ام.'' این اشاره به شبان، اشاره به نقش اِیْ ای به‌عنوان پایه‌گذار اصلاحات ارضی است.» (همان‌جا)

دلینی (۲۰۱۲) می‌گوید: «روی‌هم‌رفته منظور از پایماندر کسی است که قدرت سحر و برتری دارد، و در این‌جا همانا آرتر گریفث و جُرج راسل‌اند که با قدرت و سحر کلام مردم را شبانی می‌کردند. این عنوان هم‌چنین به این دلیل به ویلیام راسل یا اِیْ‌ای اطلاق می‌شود که او در اجرای قوانین اصلاحات ارضی نقش مؤثری داشته است. راسل از حامیان بزرگ استقلال ایرلند بود و آثار بسیاری در این زمینه دارد.»

۱۷۱. «رابطه‌ی استیون با ایگن گویا نزدیک‌تر و سازگارانه‌تر از رابطه‌ی او با دیسی است، اما از او هم هیچ‌چیز خاص و مفیدی نمی‌آموزد و پند نستورگونه‌ی ایگن را به تلاشش در پیوند دادن او به اهداف انقلاب ایرلند ربط می‌دهد: ''به من به‌عنوان هم‌یوغش یوغی بزند، جنایت‌هایمان آرمان مشترک ماست. تو پسر پدرت هستی. من آن صدا را می‌شناسم.'' اما استیون دلش نمی‌خواهد پندهای پدرانه‌ی هیچ‌کدام از آن‌ها را بپذیرد، نه مالگن نه دیسی و نه ایگن.» (هانت، ۲۰۱۲)

هانت (۲۰۱۷) معتقد است که «رابطه‌ی استیون با ایگن سازگارانه‌تر از رابطه‌ی او با مدیر مدرسه‌اش است، ولی فکر می‌کند که منظور از پند نستورمانند او این است که استیون را به دسته‌ی انقلابی خود بیاورد.»

«در نمایشنامه‌ی هنری پنجم، اثر شکسپیر، پیستول درخواست می‌کند که به نیروهای اعزامی به فرانسه بپیوندد: ''هم‌یوغ‌های آماده‌ی کارزار / بگذار برویم به فرانسه، مثل زالوهای اسبی، پسرانم / تا بمکیم، تا بمکیم آخرین قطره‌ی خون را بمکیم!''» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۵۵)

اما به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «استیون هیچ میل و گرایشی به این ندارد که وارد دسته‌ی شورشیان بشود. با این‌همه ایگن، که دوست پدر استیون است، می‌کوشد تا این حلقه را شکل بدهد و او را جلب کند: ''تو پسر پدرتی...''»

۱۷۲. درباره‌ی شباهت پسر به پدر پی‌نوشت قبلی (شماره‌ی ۱۷۱ از همین فصل) را بخوانید. در اودیسه‌ی هومر، نستور از شباهت تلماکس جوان با پدرش تعجب می‌کند و می‌گوید: «شباهت صدای تلماکس و اودیسیوس خیلی شگفت‌انگیز است» و هلن و منلائوس می‌گویند که «چقدر پدر و پسر به هم شبیه‌اند.» (م)

۱۷۳. در این‌جا جویس در وصف پیراهن کِوِن ایگن از واژه‌ی fustian استفاده می‌کند که یکی از معانی آن پیراهن فاستونی است، و به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «معنای ایرلندی آن ''آدم لاف‌زن'' است. واژه‌ای هم که برای سرخی گل پیراهن کِوِن ایگن استفاده کرده (sanguine) یک معنای دیگر هم دارد: خونی. و sanguinary می‌شود تشنه‌ی خون. و این صفت را به مردی اطلاق می‌کند که با بمبارانِ زندان خون کسانی را ریخته است.»

۱۷۴. «ادوارد ادولف درومون (۱۸۴۴– ۱۹۱۷) سردبیر و روزنامه‌نگار فرانسوی روزنامه‌ی *La Libre Parole* (به‌معنای آزادی بیان) بود. این روزنامه بیشتر به‌خاطر مطالب یهودستیزی‌اش معروف بود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۵۵)

۱۷۵. پس از گفت‌وگو درباره‌ی مسائل ایرلند، ایگن ملکه‌ی انگلستان را از زبان مردی فرانسوی (ادوارد ادولف درومون) وصف می‌کند. نخست به انگلیسی می‌گوید و سپس عین جمله‌ی درومون را به فرانسه تکرار می‌کند و از این روی دوباره به زبان فرانسه برمی‌گردد: *Vielle ogresse* with the *dents Jaunes*. (م)

«یک باور عامیانه‌ی محلی است که، آدم‌خواری دندان‌ها را زرد می‌کند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۵۵)

۱۷۶. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۳)، «ماد گان زن ناسیونالیست دوآتشه‌ای بود که ویلیام باتلر ییتس تا پایان عمر دیوانه‌وار عاشقش بود، آن‌گونه که در اشعارش حضوری پررنگ دارد. این‌جا کِوِن ایگن از او به‌عنوان زن زیبایی یاد می‌کند که با سیاستمدار و روزنامه‌نگار فرانسوی، لوسیَن میلوا، سر و سِر داشته است.» به گفته‌ی گیفرد، «شاید هم‌جواری نام ماد گان با لوسیَن میلوا در این فصل از رمان یولسیز اشاره‌ای باشد به این واقعیت که ماد گان چند سال معشوقه‌ی لوسیَن میلوا بود. ماد گان، زن زیبای معروف ایرلندی، پیش از سکونت در پاریس، رهبر رده‌پایین انقلابی ایرلند بود. ماد سال‌های زیادی با لوسیَن دوست بود و از او دو فرزند داشت، پسری که در کودکی مرد و یک دختر. پس از تولد دخترشان، میلوا و ماد از هم جدا شدند.» (۱۹۸۹: ۵۵)

درباره‌ی ماد گان پی‌نوشت شماره‌ی ۳۲ از فصل پنج (لوتس‌خواران) را بخوانید.

۱۷۷. به گفته‌ی گیفرد، «*La Patrie* (لا پاتری) اسم مجله‌ی سیاسی فرانسوی است به‌معنای سرزمین پدری. این مجله در سال ۱۸۴۱ تأسیس شد و از سال ۱۸۹۴ لوسیَن میلوا (۱۸۵۰–۱۹۱۸) سردبیر این مجله بود.» (۱۹۸۹: ۵۵)

۱۷۸. هانت (۲۰۱۵) می‌نویسد: «فیلیکس فرانسوا فور (۱۸۴۱–۱۸۹۹) هفتمین رئیس‌جمهوری فرانسه بود.» درباره‌ی فیلیکس فرانسوا فور پی‌نوشت شماره‌ی بعدی (۱۷۹ از همین فصل) را بخوانید.

۱۷۹. «در سال ۱۸۹۷، زن متأهل ۲۸ ساله‌ای به نام مارگریت استنایل مهمانخانه‌ای را اداره می‌کرد که بسیاری از شخصیت‌های برجسته‌ی پاریس، مرتب، به این مهمانخانه سر می‌زدند. فیلیکس فرانسوا فور و مارگریت مدت کمی پس از نخستین دیدارشان رابطه برقرار کردند که این رابطه تا آخرین روز زندگی رئیس‌جمهوری ادامه یافت (۱۶ فوریه‌ی ۱۸۹۹). در این روز جنازه‌ی رئیس‌جمهوری را روی کاناپه‌ای در همان مهمانخانه یافتند. بی‌درنگ مادام استنایل لباس مرتب به تن می‌کند. گفته می‌شود که هر دو رابطه‌ی بسیار پرتکاپوی خاصی داشته‌اند. پس از مرگ رئیس‌جمهوری، استنایل با بسیاری از مردان معروف آن زمان نیز رابطه برقرار کرد.» (هانت، ۲۰۱۵)

۱۸۰. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۴)، «وقتی ایگن برای استیون از آن *fröken* (واژه‌ای سوئدی) به‌معنای «زن مجرد» حرف می‌زند، دوباره به زبان فرانسه برمی‌گردد و می‌گوید: *bonne a tout faire* یعنی ''دوشیزه‌ی همه‌کاره.'' اما معلوم نیست چرا به فرانسوی می‌گوید، چون به نظر می‌آید که از حمامی در اوپسالا، شهر بزرگی در سوئد، حرف می‌زند و روشن نیست که چرا زنی که در آن حمام کار می‌کند باید به زبان فرانسه حرف بزند.»

شان شیهن (۲۰۱۱)، نویسنده و پروفسور ادبیات (لندن و سنگاپور)، می‌نویسد: «در این فصل که بن‌مایه‌اش تغییر است، همان‌طور که منلائوس مجبور است با پروتیوس در حال تغییر از موجودی به موجود دیگر بجنگد تا او را به چنگ آورد و خواسته‌اش را به او بگوید، خواننده نیز مجبور است تلاش کند تا معنای کلام را، که از زبانی به زبان دیگر می‌چرخد، دریابد.»

۱۸۱. به گفته‌ی گیفرد، «*Moi faire* یعنی ''من می‌کنم'' و *Tous les messieurs* یعنی ''... همه‌ی آقایان.''» (۱۹۸۹: ۵۶)

۱۸۲. دلینی (۲۰۱۲) معتقد است «کِوِن ایگن که با بمب‌گذاری در زندان شماری از آدم‌ها را کشته، این کار را با تندی نقد می‌کند و آن را هرزه‌ترین چیز می‌داند.»

۱۸۳. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «وقتی حرف کِوِن ایگن تمام می‌شود، استیون تازه تأثیر افسنت را احساس می‌کند و می‌گوید: ''چشمان سبز... مایع سبز افسونگر، احساس می‌کنم.''»

گیفرد معتقد است که «این جمله اشاره‌ای است به جمله‌های ایاگو به اُتللو که می‌گوید: ''آه، حذر کن، سرور من، از حسودی / این هیولای چشم‌سبز است که مسخره می‌کند...''» (۱۹۸۹: ۵۶)

به گفته‌ی هانت، «پیش‌تر در این فصل درباره‌ی مایع افسونگر افسنت خواندیم. در این پاراگراف، اشاره می‌کند که افسنت در آن‌چه فرد می‌گوید یا فکر می‌کند ظاهر می‌شود: ''چشم‌سبز، می‌بینمت، مایع افسونگر، احساس می‌کنم،'' ظاهراً مایع سبز افسونگر را به هیولای چشم‌سبز ربط می‌دهد؛ وصف ایاگو از حسودی... پیش از این دو جمله، ایگن درباره‌ی زنان جوانی حرف می‌زد که ''مردان هرزه'' را ماساژ می‌دادند. خیلی عجیب است که در ادامه درباره‌ی مایع سبز افسنت حرف بزند. علاوه بر آن، چند جمله بالاتر، استیون به مایع افسونگری که از میان لب‌های ایگن بیرون می‌جهید فکر می‌کرد... پس معقول است که بپذیریم این‌جا تک‌گویی درونی استیون است که حرف‌های به‌زبان‌آورده‌ی ایگن را قطع می‌کند.» (۲۰۱۴)

به‌گفته‌ی هارت و هی‌من (۱۹۷۷)، «در این فصل و در بازآفرینی پاریس در ذهن استیون می‌توان رد پایی از اهداف شاعرانه‌ی ادوارد دوژاردن را دید، به‌ویژه هنگامی که تک‌گویی درونی او چنان غلبه می‌کند که تقریباً مانع نقش داستان‌گویی‌اش می‌شود. حال اگر بپذیریم که این همان دوژاردن است، این

یکی آن دوژاردنی است که از میان باغ به میان افکار زولا دویده است. انتخاب جویس در شرح جزئیات طبیعت‌گرایانه و انگیزه‌ی ترکیب آن با طنز، تصویر پاریس را از تصویری شاعرانه به کنایه‌ای درام تبدیل می‌کند.»

ادوارد دوژاردن، نویسنده‌ی فرانسوی (۱۸۶۱-۱۹۴۹)، از نخستین کسانی بود که فن سیال ذهن یا تک‌گویی درونی را در ادبیات به کار برد. (م)

۱۸۴. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «طنز این جمله در این است که کِوِن ایگن کلاه کسانی را پوشیده که اگر فرصتی برایش پیش می‌آمد بمباران‌شان می‌کرد.»

به گفته‌ی هانت، «پیش‌تر در این فصل استیون به پروتستان‌های آلستری اشاره کرده بود که در دهه‌ی ۱۷۸۰ و ۱۷۹۰، کشاورزان کاتولیک را به ستوه می‌آوردند، peep of day boy یا «پسران سپیده‌دمی» از پروتستان‌های شریر، ضدکاتولیک و ضد ایرلندی استان آلستر (پی‌نوشت شماره‌ی ۱۶) بودند و به‌خاطر حمله‌های صبح زودشان به ویلاهای دهقان‌های کاتولیک به این نام (پسران سپیده‌دمی) معروف شدند. در این‌جا، استیون کوِن ایگن را تجسم می‌کند که کلاه آن گروه را پوشیده، عجیب این‌که ایگن به آن گروه تعلق ندارد. سرانجام این گروه به انجمن اُرانژها پیوستند.» (۲۰۱۶)

۱۸۵. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۳)، «ایگن با این جمله‌اش روایت دیگری از داستان فنیان‌ها را وارد رمان می‌کند و مدعی است که روایت او ''روایت معتبر'' است. جیمز استیونز از بنیان‌گذران اصلی و رهبر فنیان‌ها بود. در نوامبر ۱۸۶۶ جاسوسی به جیمز استیونز خیانت کرد و او را لو داد. استیونز دستگیر و محکوم شد، اما گروهی از هوادارانش با همکاری نگهبان‌های هم‌دل با او در زندان دابلن، زمینه‌ی فرارش را فراهم کردند. ابتدا مدتی مخفیانه زندگی کرد و سپس در فوریه‌ی ۱۸۶۷ با کشتی به‌صورت قاچاق به آمریکا رفت و شاخه‌ی گروه فنیان‌ها در آمریکا را تأسیس کرد.»

به گفته‌ی گیفرد، «در سال ۱۸۶۶ در این گروه شکاف ایجاد شد و بسیاری از اعضا از گروه جدا شدند. استیونز در برابر فشار آن‌ها مقاومت کرد و همین مقاومت سبب شد که به او نام ''سازمان‌دهنده‌ی خوبی که اهل عمل نیست'' بدهند. در پی از هم پاشیده شدن گروه، داستانی جعلی برای او ساختند و گفتند که در لباسی مبدل و به شکل زن از کشور گریخت، به دستیارانش خیانت کرد و آن‌ها را در کشور به حال خود واگذاشت. تغییر قیافه‌ی او به زن با بن‌مایه‌ی تغییرشکل و دگردیسی این فصل (پروتیوس) هماهنگ است.» (۱۹۸۹: ۵۶)

پی‌نوشت شماره‌ی یک از همین فصل را بخوانید.

برای کسب اطلاعات بیشتر درباره‌ی فنیان‌ها پی‌نوشت شماره‌ی ۹۱ از فصل دو (نستور) را بخوانید.

۱۸۶. گیفرد درباره‌ی Malahide می‌نویسد: «مالاهاید دهکده‌ای است ساحلی در نُه مایلی دابلن، در ساحل دریای ایرلند. استیونز از همین مسیر به مقصد آمریکا فرار کرد.» (۱۹۸۹: ۵۶)

«در این رمان، شایعات بسیار جالبی درباره‌ی فرار جیمز استیونز مطرح می‌شود. مثلاً در فصل چهار (کلیپسو) بلوم فکر می‌کند که به حمامی ترکی برود و سپس فکر می‌کند که جایی که آن ''یاروی صندوق‌دارِ حمامْ جیمز استوارتز را فراری داد.''» (همان‌جا) پی‌نوشت شماره‌ی ۱۷۶ از فصل چهار (کلیپسو) را بخوانید.

۱۸۷. به گفته‌ی گیفرد، «عبارت ''از رهبران گم‌شده'' اشاره‌ای است به شعر رابرت براونینگ، به نام

''رهبر گم‌شده.'' شعری که در وصف ویلیام وردزورث، شاعر انگلیسی، سروده شده است. این شعر شرحی تأسف‌بار از جلای وطن این شاعر است. گرچه در این شعر اسم وردزورث نیامده، شواهد گویای آن است که منظور شاعر از رهبر گم‌شده اوست. در این داستان و در این‌جا هم منظور همان جیمز استیونز است.» (۱۹۸۹: ۵۶)

«از دیگر ''رهبران گم‌شده'' چارلز استوارت پارنل است که نخستین بار نامش در رمان چهره... آمده.» (دلینی، ۲۰۱۲)

دلیل «گم‌شدن» پارنل در پی‌نوشت شماره‌ی ۱۳۴ از فصل دو (نستور) شرح داده شده است.

از «رهبر اصلی...» تا «فرارهای دیوانه‌وار» از زبان کون ایگن بازگو می‌شود و آخرین جمله‌ی پاراگراف تک‌گویی درونی استیون است.

۱۸۸. دلینی (۲۰۱۲) معتقد است که «منظور از ''عاشق رانده‌شده'' یا ''عاشق ردشده'' خود ایرلند است، چون جیمز استیونز قرار بود این کشور را آزاد کند، اما آن را رد کرد و به آمریکا رفت.»

۱۸۹. «کِوِن ایگن که دارد افسنت سبزرنگش را می‌نوشد دو واژه‌ی ایرلندی از دهانش درمی‌رود: ''سلانچا'' نخستین واژه‌ی گیْلیک اوست و ''گاسون'' دومین واژه.» (هانت، ۲۰۱۴)

«Gossoon از واژه‌ی فرانسوی *garçon* (گارسون) گرفته شده است و معنای مشابه دارد: پسر جوان پیشخدمت.» (همان‌جا)

به گفته‌ی گیفرد، «گاسون یعنی پسرک پیش‌خدمت، نوکر؛ روستایی، خام.» (۱۹۸۹: ۵۶)

«وقتی عبارت وارث ریاست قبیله‌اش را در این پاراگراف می‌آورد، دو واژه‌ی ایرلندی دیگر، یعنی tanist (وارث منتخب) و sept (قبیله)، نیز به متن وارد می‌شوند که این دو واژه به دایره‌ی واژگان زبان انگلیسی وارد شده‌اند.» (هانت، ۲۰۱۴)

۱۹۰. گیفرد درباره‌ی کلنل ریچارد برک می‌نویسد که «او از فنیان‌های ایرلندی ـ آمریکایی و از سرهنگ‌های ارتش آمریکا در زمان جنگ‌های داخلی بود. برک گروهی از فنیان‌ها را با موفقیت رهبری کرد و دو رهبر از رهبران فنیان‌ها را از زندان منچستر انگلستان نجات داد. اما دیری نپایید که به‌خاطر فعالیت‌های دیگر دستگیر شد. او یکی از رهبرانی بود که قرار بود با انفجار دیوار زندان کلرکن‌ول آزاد شود.» (۱۹۸۹: ۵۶)

«استیون دارد تجسم می‌کند که برک، جانشین استیونز، چطور کیسی را هنگام ورزش در زندان بغل گرفته و زیر دیوار زندان قوز کرده‌اند تا دیوار از انفجار بمبی فرو بریزد و آن‌ها فرار کنند. اما به گفته‌ی گیفرد، مقامات زندان از این نقشه باخبر می‌شوند و ساعت ورزش کیسی و برک را تغییر می‌دهند و نقشه‌ی آن‌ها را نقش بر آب می‌کنند.» (هانت، ۲۰۱۴)

ناگفته نماند که کِوِن ایگن شخصیت داستانی کیسی است و استیون او را تجسم می‌کند که در این ماجرا حضور دارد. (م)

۱۹۱. پی‌نوشت شماره‌ی ۱۸۹ از همین فصل را بخوانید.

به گفته‌ی گیفرد، «sept شاخه‌ای از قبایل ایرلند باستان و قرون وسطا بود. در ایرلند باستان رئیس بعدی قبیله در زمان حیات رئیس کنونی قبیله تعیین می‌شد. این‌جا منظور کلنل ریچارد برک است که قرار

بود جانشین جیمز استیونز شود و پس از او رهبر فنیان‌ها باشد.» (۱۹۸۹: ۵۶)

۱۹۲. هانت (۲۰۱۳) معتقد است که «وقتی استیون در کنار ساحل دابلن قدم می‌زند، به یاد اوقات خوشی می‌افتد که این‌جا و آن‌جا با دوستانش گذرانده؛ به یاد شعرهایی که به‌گونه‌ای باورشکنی می‌کنند، برنامه‌ی گذشته‌اش که می‌خواست مُبلغ مذهبی باشد، پاریس، کِوِن ایگن، انقلابی ایرلندی که حالا در پاریس زندگی می‌کند و زنش او را رها کرده و رفته، عاشقی که به او پشت شده است، غذا، و فرار رهبر فنیان‌ها از زندان. هم‌چنین به این می‌اندیشد که ایگن به‌خاطر عشق به یک زن با کلنل ریچارد برک دور می‌زده و سپس تجسم می‌کند که چطور آن دو به همراه شعله‌ها (از پی انفجار زندان) به دل دود پرتاب می‌شوند.»

درباره‌ی شیشه‌ی خردشده پی‌نوشت شماره‌ی ۵ از فصل دو (نستور) را بخوانید.

۱۹۳. جویس در این‌جا پاریس اول را با لهجه‌ی عامیانه نوشته است: paree. براساس فرهنگ لغت آکسفورد، پری تلفظ غیررسمی پاریس است به‌ویژه در ترکیب پری شاد و سرزنده. از این رو من هم همان «پری» نوشتم. (م)

۱۹۴. تورنتِن این را «اشاره‌ای به مراحل چهارده‌گانه‌ی به صلیب کشیدن حضرت عیسی» می‌داند. «در این روز که روز حمل صلیب تا تپه‌ی جلجتاست، چهارده ایستگاه یا چهارده مرحله در چهارده ایستگاه داریم. در یکی از این مراحل ردایش را از تنش بیرون می‌آورند.» (۱۹۶۸) پس از این استیون نام ایستگاه‌های کِوِن ایگن را برمی‌شمرد: جعبه‌ی کثیف حروف‌چینی‌اش (که منظور چاپخانه‌ی ناچیز اوست)؛ سه نوشگاهش؛ مخفی‌گاهش و... (م)

پی‌نوشت شماره‌ی ۱۳۶ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۱۹۵. Montmartre (مونمارتر)، به گفته‌ی گیفرد، «محله‌ای ویرانه و فقیرنشین در شمال پاریس است که در آغاز قرن بیستم محله‌ی محبوب آوانگاردها و بوهمیان و دانشجویان بود.» (۱۹۸۹: ۵۶)

۱۹۶. گیفرد می‌نویسد: «*rue de Ia Goutte-d'Or* یا خیابان دی لا گوته‌دور به‌معنای خیابان ''شراب طلایی'' در مونمارتر است. این مکان از زمانی به این نام معروف شد که جایگزین باغ‌های انگور شد.» (۱۹۸۹: ۵۷) به گفته‌ی هانت (۲۰۱۴)، «افکار تخیلی استیون وضع کنونی این محله را به وضع چند دهه پیش‌تر از آن ربط می‌دهد؛ زمانی که حتا از این نیز فقرزده‌تر بوده است، به همان شکلی که در رمان‌های امیل زولا وصف شده است.»

«براساس نوشته‌های امیل زولا، به‌ویژه در رمان نانا: مثل طرح و گل‌هایی که در دل پارچه‌های ضخیم ابریشم می‌بافند، خیابان با صورت گندیده و مگس‌زده‌ی رفتگان یا مرده‌ها (از نگاه استیون) منقش شده بود.» (همان‌جا)

به گفته‌ی گیفرد، «دو شخصیت از داستان‌های زولا در همین خیابان زندگی می‌کنند. یکی از آن‌ها ناناست که جسدش پس از ابتلا به بیماری آبله چنان خراب می‌شود که گویی ویروسی که او با آن کسانی را مسموم کرده بود به‌صورت زیبایش سرایت کرده و آن را خراب کرده است.» (۱۹۸۹: ۵۷-۵۶)

«وصف صورت‌های فاسد و خراب نسبت به اصل آن در رمان زولا ملایم‌تر است.» (همان‌جا)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «سپس استیون کِوِن ایگن را با سه واژه وصف می‌کند: ''بی‌عشق، بی‌وطن، بی‌زن.''»

شان شیهن (۲۰۱۱) می‌نویسد: «استیون به یاد می‌آورد که کِوِن ایگن، تبعیدی‌ای که در پاریس از نوش‌خانه‌ای به نوش‌خانه‌ی دیگر می‌رود، همسرش فراموشش کرده، زن و عشقی برایش نمانده، عملکردش برای وطنش فراموش شده، اکنون بی‌وطن است و از همه‌ی ذهن‌ها به‌جز ذهن خود استیون پاک شده است.»

به گفته‌ی اوستین، «بی‌شک این تصویری که استیون از کِوِن ایگن می‌دهد، آینه‌ای است از وضعیت دیگر تبعیدی‌های ایرلندی، از جمله خود بیرون‌رانده‌شده و همه‌چیزباخته‌ی استیون.» (۱۹۹۵: ۶۰)

۱۹۷. عبارتِ *rue Git-Ie-Coeur* (رو ژی ـ لوـ کر) به گفته‌ی گیفرد، «یعنی خیابان خاطره‌ی دل یا این‌جا قلبی خوابیده، و خیابانی است تقریباً موازی با بلوار سن میشل در پاریس. منظور از مادامِ این خیابان زن سابق کِوِن ایگن است که با گونه‌های هلویی هنوز جوان است و کوِن را فراموش کرده و برای خودش قناری‌ای دارد و خانه‌ای که به دو فکلی اجاره داده است.» (۱۹۸۹: ۵۶)

۱۹۸. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۴)، «این‌جا منظور از ''پت'' پتریس، پسر ایگن، است. در جمله‌ی بعد هم آشکارا و باری دیگر به زبان فرانسوی می‌گوید: Mon fils (پسرم).»

۱۹۹. پی‌نوشت قبلی (شماره‌ی ۱۹۸ از همین فصل) را بخوانید.

۲۰۰. «هنگام اظهار علاقه‌ی ایگن به شعر پسران کلکنی، استیون یا خود ایگن (در سکوت) شهری را به یاد می‌آورد که در شعر به آن اشاره شده است: ''کلکنی قدیمی: سینت کنیس...''» (هانت، ۲۰۱۵)

به گفته‌ی هانت، «شهر کلکنی در ۱۰۰ کیلومتری جنوب غربی دابلن است که در دو سوی رودخانه‌ی نُر واقع شده است.» (همان‌جا)

«سینت کنیس یکی از راهبان ایرلندی قرن ششم میلادی است که در اشاعه‌ی مذهب مسیحی در ایرلند و اسکاتلند نقش مؤثر داشته است. اسم کلکنی، در قرن سیزدهم، از اسم کلیسایی گرفته شده که به نام او و به همت او بنا شده است: Kil به معنی کلیساست و منظور از Kenny همان کنیس است (Canice).» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۵۷)

«در سال ۱۱۶۹، ماجراجویی انگلو ـ نورماندیایی به نام استرانگ‌بو به این منطقه می‌آید و در لینستر بر تخت پادشاهی می‌نشیند. پادشاه ایرلند، درمات مک‌مارو، که دو سال پیش از آن شاه لینستر بود، از هنری دوم، پادشاه انگلستان، می‌خواهد که به او کمک کند تا تخت پادشاهی را پس بگیرد و او هم در ازای این کمک، به شاه هنری وفادار باشد. پس از این‌که حمله آغاز می‌شود، مک‌مارو بر آن می‌شود تا دخترش را به عقد ازدواج استرانگ‌بو درآورد و پس از مرگش تخت پادشاهی را به او واگذار کند. پس از مرگ مک‌مارو در سال ۱۱۷۱، استرانگ‌بو برای به تخت نشستن چنان به آبادسازی برمی‌خیزد که هنری دوم را سخت نگران می‌کند. هنری به لینستر حمله می‌کند تا قدرت دست‌نشانده‌اش را بسنجد. استرانگ‌بو برای محکم کردن پایه‌های قدرتش، بالای منطقه‌ای استراتژیک در کنار رودخانه‌ی نُر، نزدیک کلیسا یا صومعه‌ی کنیس، دژی می‌سازد. ساختمان اولیه از چوب بود، ولی نوادگان استرانگ‌بو آن را با دژی سنگی از جنس سنگ نورمن جایگزین کردند که در این‌جا منظور جویس از ''دژ استرانگ‌بو'' همین دژ سنگی است.» (همان‌جا)

۲۰۱. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۶)، «ژنرال جیمز نپر تندی (۱۷۴۰–۱۸۰۳) از بنیان‌گذاران گروه یونایتد آیریش‌من، یکی از گروه‌های فعال مذهبی (اما عمدتاً پروتستان)، در دابلن و بلفاست قرن هجدهم بود. این گروه آرمان‌ها و شیوه‌ی عملکردش را از انقلاب فرانسه در سال ۱۷۸۹ و کتاب حقوق بشر (۱۷۹۱) نوشته‌ی تامس پین الهام گرفته بود. اعضایش در آغاز خواهان اصلاح نظام سیاسی موجود بودند، اما وقتی

با برخورد سرکوبگرانه‌ی بریتانیا روبه‌رو شدند، تغییر جهت دادند و جمهوری‌خواه شدند و در سال ۱۷۹۵ با سازمان مخفی کشاورزان کاتولیک به نام دیفندرز (به‌معنای دفاع‌کنندگان) متحد شدند و آرمان‌هایشان را یکی کردند. در همان سال، نپر تندی به آمریکا گریخت و در سال ۱۷۹۸ به پاریس رفت و به تئوبالد ولف تون و دیگرانی پیوست که با همکاری نیروهای مهاجم فرانسوی طرح یک قیام را ریخته بودند.»

این بیتی است «از آهنگی به نام ''پوشیدن سبز''، ترانه‌ای ایرلندی از دهه‌ی ۱۷۹۰. در پایان قرن نوزدهم، دیون بوسیکو، ترانه‌سرا، نویسنده و بازیگر ایرلندی – آمریکایی، به این ترانه شکل و قالب مشخص داد. دومین بند آهنگ چنین است: ''نپر تندی را دیدم، و او دستم را گرفت/ و پرسید ایرلند عزیز چطور است و کجا ایستاده؟'' در این آهنگ در پاسخ به این پرسش می‌گوید: ''ایرلند اندوه‌زده‌ترین کشوری است که تا کنون دیده‌ام / آن‌جا زنان را و مردان را به دار می‌آویزند / چون لباس سبز می‌پوشند.'' نپر تندی از هنری گرَتن حمایت می‌کرد و از هواداران انقلاب فرانسه بود. تندی در جلب حمایت فرانسوی‌ها برای استقلال ایرلند شخصیتی کلیدی بود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۵۷) هنری گرَتن (۱۷۴۶–۱۸۲۰)، سیاستمدار و سخنور ایرلندی، از رهبران جنبش استقلال پارلمان ایرلند بود.

«گروه یونایتد آیریش‌من رنگ سبز را برای خود برگزید و شهروندان ایرلندی هم به‌منظور نشان دادن حمایت‌شان از این گروه نوارهایی با همان رنگ به خود می‌بستند یا لباس‌های سبز می‌پوشیدند. اما مقام‌های بریتانیایی، مثل همیشه، واکنش‌های تند و بی‌رحمانه نشان دادند و حتا قانون صادر کردند که پوشیدن این رنگ نشانه‌ی آشوب است و حکم اعدام دارد و به‌راستی گروهی را هم اعدام کردند.» (هانت، ۲۰۱۶)

«جویس در سخنرانی‌ای که در سال ۱۹۰۷ در شهر تریسته (ایتالیا) با عنوان ''ایرلند، جزیره‌ی پارسایان و فرزانگان'' ایراد کرد، نپر تندی را ''یکی از قهرمان‌های جنبش مدرن'' خواند.» (تورنتن، ۱۹۸۳) به گفته‌ی هانت (۲۰۱۶)، «گویی نظر استیون نیز با دیدگاه جویس هم‌خوانی دارد. استیون کِوِن ایگن را که یک شورشی تبعیدی در پاریس است، تجسد شورشی دیگری می‌داند که یک قرن پیش از او در پاریس زیسته است. در این درام، استیون نقش بازدیدکننده‌ای از ایرلند را بازی می‌کند که حالا به پاریس برگشته است و نپر تندی از او درباره‌ی وطن می‌پرسد. اما بی‌شک استیون هم (مثل جویس) خود را یک تبعیدی می‌داند که درصدد است از راه دور اوضاع ایرلند را سروسامان دهد و آن را بهبود بخشد.»

«در این آهنگ گمنام که کِوِن ایگن به پسرش یاد داده، از جذبه‌های ستودنی شهر کلکنی تعریف می‌کند، اما نتیجه‌گیری نهایی‌اش تنهایی ناشی از تبعید است که شاید احساس ایگن را بیان می‌کند.» (همان‌جا)

بنا به پژوهش‌های اَلفرد مافِت (چاپ ۴، ۱۸۹۷)، «ترانه‌ی کلکنی این‌گونه شروع می‌شود: ''اُ، پسرهای کلکنی شمشیرهای ستبر دلیرند / ... / اُ، کلکنی در آن جایی که ایستاده، می‌درخشد / هر چه بیشتر به آن می‌اندیشم، دلم گرم‌تر می‌شود / و فقط اگر در کلکنی باشم، خودم را در وطن احساس می‌کنم...''»

رَک بوئن معتقد است که «این واژه‌های غم‌انگیز، بیش از بقیه‌ی آهنگ وصف حال ایگن در تبعید است. بی‌شک استیون این آهنگ را می‌شناسد، زیرا در جمله‌های بعدی به دو سوگ‌چامه‌ی آوارگی دیگر می‌اندیشد که یکی کنایه از حال نپر تندی است و دیگری اشاره به یهودیانی است که در آرزوی صهیون‌اند.» (۱۹۷۴: ۷۷) پی‌نوشت بعدی (شماره‌ی ۲۰۲ از همین فصل) را بخوانید.

۲۰۲. به گفته‌ی هانت، «بنا به کتاب مزامیر (انجیل) عبارت ''تو را به یاد می‌آوریم، آه صهیون'' سوگوارانه است و آن را یهودیانِ آواره و تبعیدی در بابل، پس از ویرانی اورشلیم، می‌خواندند: ''کنار رود

بابل نشستیم، / و آری، گریستیم، وقتی صهیون را به یاد آوردیم / چنگ‌هایمان (هارپ) را به درختان بید آویختیم / آن‌ها که ما را به اسارت بردند از ما خواستند یکی از سرودهای صهیون را بخوانیم. / اما آواره و اسیر، چگونه می‌توانیم سرود ارباب‌مان را در سرزمینی غریب بخوانیم؟ ...‘‘» (۲۰۱۶)

دلینی (۲۰۱۲) می‌گوید: «در نظر داشته باشید که هارپ نماد ملی کشور ایرلند است و اشاره به عبارت ’’تو را به یاد می‌آوریم، صهیون‘‘ زیرکانه و ظریف به ما خاطرنشان می‌کند که ایگن، آن کوشنده‌ی دیرین ایرلندی، از سرزمین هارپ و چنگ می‌آید، اما اکنون مثل قوم بنی‌اسرائیل یک تبعیدی است در سرزمینی غریب (پاریس) و در این سرزمین غریب دارد سرودی را می‌خواند که روزی برای اربابش (نپر تندی) گفته شده است.»

«در این سطر استیون می‌گوید که ایگن مردی ناتوان و فراموش‌شده است، و با فشردن دست رنجور و ناتوان او، سرشار از دلسوزی و رقت، دفتر او را می‌بندد.» (همان‌جا) جویس در دو خط پایین‌تر، کلمه‌ی هارپ را می‌آورد: «هوای تازه‌ای به او خوش‌آمد می‌گفت و بر اعصاب نافرمان چنگ (هارپ) می‌نواخت...»

۲۰۳. حکایت باردارشدن از باد در دو منبع آمده است: ۱. در افسانه‌های یونان باستان که زفیروس، خدای باد مغرب، هارپی پودارگ را باردار می‌کند و از این آمیزش دو اسب جاودانه تولید می‌شود به نام‌های بیلیوس و زنتوس. پوسایدون، ایزد دریاها و زلزله و توفان، این اسب‌ها را به پلیوس هدیه می‌دهد و بعدها، پلیوس آن‌ها را به پسرش، آشیل، می‌بخشد. ۲. دیگری در Georgics اثر منظوم ورژیل، حماسه‌سرای رومی پیش از میلاد مسیح، آمده است. (م)

به گفته‌ی گیفرد، «در این اثر آمده که مادیان‌ها با آمدن بهار هیجانی می‌شوند و همین‌که شراره‌های احساس در مغز استخوان‌شان زبانه می‌کشد، همگی سرشان را رو به زفیروس می‌چرخانند، بر صخره‌ای بلند می‌ایستند و نسیم ملایم را می‌نوشند. سپس بی‌هیچ نزدیکی‌ای با نرها، از باد باردار می‌شوند... باد زفیروس برخلاف توفان‌های شدید، بادی ملایم و نسیم‌گونه است.» (۱۹۸۹: ۴۱۳)

«در افسانه‌ای دیگر، بارانی از بذرهایی که از خورشید و ستارگان یا از آسمان روشن می‌بارد، سبب بارداری می‌شود. در این افسانه، زئوس به شکل بارانی از طلا دانائه را باردار می‌کند.» (همان‌جا)

در افسانه‌های یونان باستان، دانائه تنها فرزند اکریسیوس، شاه آرگوس، بود، اما اکریسیوس در آرزوی پسر بود و برای همین به زیارت معبد دلفی رفت و از آپولو پرسید که آیا روزی پسردار خواهد شد یا نه. پاسخش منفی بود اما کاهنه‌ی غیبگوی معبد خبر وحشتناک‌تری به او داد و گفت که دخترش از زئوس باردار خواهد شد و فرزندش شاه را خواهد کشت. آکریسیوس از ترس جانش دانائه را در دخمه‌ای در زیر زمین حبس کرد. تنها راه ارتباط دانائه با دنیای بیرون از آن دخمه، سوراخی در سقف بود که از آن نوری به درون دخمه وارد می‌شد. زئوس از همین راه بر دانائه باران طلا ریخت و او را باردار کرد.

۲۰۴. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۳)، «آب‌تل کیش آب‌تل شنی خطرناکی است که در هفت مایلی شرق دابلن واقع است. در گذشته، این آب‌تل کشتی‌های اقیانوس‌پیمای زیادی را خرد کرده و درهم‌شکسته است. به همین دلیل و برای پیشگیری از ورود کشتی‌ها به این آب‌تل، در سال ۱۹۰۴، کشتی‌ای با چراغی جهت‌نما به اسکله‌ی آن بستند، و امروز در آن نقطه فانوس دریایی گذاشته‌اند. هنوز هم در ایرلند چنین کشتی‌هایی در نقطه‌های خطرناک اقیانوس لنگر انداخته‌اند و روی بدنه‌شان، به‌جای نام کشتی، نام آن مکان حک شده است.»

۲۰۵. در این دو جمله نیز با چرخش ناگهانی راوی مواجه می‌شویم و راوی سوم‌شخص به تک‌گویی درونی استیون تغییر می‌کند. (م)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «فرورفتن پاهای استیون در ماسه‌های آب‌دار، خُلق او را فسرده می‌کند و او را به یاد اتاق سقف‌گنبدی برج می‌اندازد و هم‌چنین یادش می‌افتد که کلید ندارد و امشب قرار نیست به آن‌جا برگردد. پس از آن، دو بار رنگ آبی را مطرح می‌کند و رنگ آبی از دیرباز نشانه‌ی فسردگی خلق و روحیه بوده است.»

۲۰۶. برای مطالعه‌ی توضیح اتاق سقف‌گنبدی، پی‌نوشت شماره‌ی ۹۹ و پلنگ سیاه، پی‌نوشت شماره‌ی ۲۲ از فصل یک (تلماکس) و برای خواندن شرح کلید و بی‌کلیدی استیون، پی‌نوشت شماره‌ی ۲۰۲ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید. این برج دو بارو دارد که از آن‌ها نور به اتاق سقف‌گنبدی برج وارد می‌شود. جویس برای این باروها از واژه‌ی Barbacan استفاده کرده که از واژه‌ی فارسی «بابِ خانه» می‌آید. (م)

۲۰۷. هانت (۲۰۱۱) می‌نویسد: «استیون هینز را بریتانیایی از طبقه‌ی بالاتر و شکارچی مسافر تصور می‌کند و مالگن را سگ شکاری معتمد و راهنمای او، و با این پیش‌زمینه‌ی ذهنی با خود می‌گوید: ”امشب که هوا تاریک شد و شب نشست، دیگر پیش آن‌ها نخواهم رفت و در آن برج نخواهم خوابید.“»

استیون فکر می‌کند که وقتی شب فرا رسد، هینز و باک مالگن در برج منتظر او خواهند بود و گویی آن‌ها انتظار دارند استیون خدمتکارشان باشد و ظرف‌هایشان را جمع کند. نخست خیال می‌کند که آن‌ها منتظرند و او برنخواهد گشت، اما زود به این نتیجه می‌رسد که (حتا اگر برود) «داد بزند و ورودش را اعلام کند، درِ برج را به روی او باز نخواهند کرد.» (هانت، ۲۰۱۱) شرح کامل این ماجرا را در پی‌نوشت شماره‌ی ۲۲ از فصل یک (تلماکس) بخوانید.

جویس این‌جا همان کلمه‌ی «صاحبِ» مرسوم در زبان هندی به معنی «آقا» یا «رئیس» را آورده است. (م)

۲۰۸. به گفته‌ی گیفرد، «دیواره‌ی دریا از بالا به جاده‌ی پولبگ می‌رسد و تا بیش از دو مایل، بخش جنوبی لیفی را تا شرق و خلیج دابلن گسترش می‌دهد.» (۱۹۸۹: ۵۷)

۲۰۹. درباره‌ی «صورت صورت‌ها و نفس» پی‌نوشت شماره‌ی ۳۳ از فصل دو (نستور) را بخوانید.

دلینی (۲۰۱۲) معتقد است که در این‌جا، «استیون (جویس) با لحنی شِکوه‌آمیز به مردم ایرلند ـ به‌ویژه کسانی مانند باک مالگن که قدر او را ندانستند ـ می‌گوید: ”همه را بردار، از آن خودت، ولی روح مرا نمی‌توانی از من بگیری.“»

۲۱۰. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۵)، در این فصل، استیون با لباس سیاه [سوگواری] در ساحل سندی‌مونت قدم می‌زند و خودش را، هم با شاهزاده‌ی جوانی [هملت] مقایسه می‌کند که در میدان جنگ السینور با روح پدرش روبه‌رو شده است، و هم با خود روح. در آغاز فصل، وقتی چشم‌هایش را می‌بندد و با خود می‌اندیشد: ”اگر از صخره‌ای که از پایه‌اش بیرون زده بیفتم،“ شاهزاده است که هشدار هوراشیو را به یاد می‌آورد. در این‌جا خود روح است، زیرا هوراشیو عبارت ”سیاه نقره‌فام“ را در وصف ریش روح (پدر هملت) به کار می‌برد.»

الن آکرمن، پروفسور زبان انگلیسی دانشگاه پنسیلوانیا، در این باره می‌نویسد: «در این‌جا جویس

درک مدرنی از داستان هملت ارائه می‌دهد. استیون با کلاه هملتی‌اش بسیار افسرده و آشفته است، زیرا نتوانسته به‌خوبی به روح‌هایی که او را روح‌زده می‌کنند شکل ببخشد و، چون این روح‌ها درونی‌اند، احساس می‌کند که عمیقاً از خود بیگانه است: روحم با من قدم می‌زند، صورت صورت‌ها.» (۲۰۱۱: ۵۵)

«در این‌جا جویس هملت، پدر هملت، استیون، روح پدر هملت و روح خود قهرمان را، به‌شکلی زیبا در هم می‌آمیزد. اما مشکل اصلی نمایش شکسپیر را نیز بیان می‌کند: تشخیص شکیل روح بی‌شکل.» (همان‌جا)

به گفته‌ی گیفرد، «وقتی هوراشیو درباره‌ی رویارویی شبانه‌اش با روح یا شبح به هملت گزارش می‌دهد، هملت از او می‌خواهد روح را وصف کند. در پاسخ به این سؤال هملت، ریش روح را این‌گونه وصف می‌کند: ''سیاه نقره‌فام.'' سپس وقتی روح پیش نظر خود هملت ظاهر می‌شود، هوراشیو می‌کوشد هملت را از دنبال کردن روح بازدارد، مبادا روح خبیثی باشد و هملت را فریب بدهد تا خودش را در دریا بیفکند: ''نکند به‌سوی امواج بکشاندت، اربابم/ یا به‌سوی قله‌ی وحشتناک یک کوه.''» (۱۹۸۹: ۵۸)

۲۱۱. درباره‌ی جاده‌ی پولبگ پی‌نوشت شماره‌ی ۲۰۸ از همین فصل را بخوانید.

۲۱۲. «کلپِ پارویی یا جلبک دریایی پارویی «نوعی گیاه بزرگ دریایی است به رنگ قهوه‌ای با ساقه‌های بلند و محکم و برگ‌های پارویی‌شکل که در سواحل سنگی می‌روید.» (آکسفورد)

۲۱۳. خزه‌ی دغدغکی «نوعی خزه‌ی دریایی است با کیسه‌های هوایی در برگ‌هایش.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۵۸)

۲۱۴. «آن کوش آنسابلیْ، *Un coche ensablé* عبارتی است فرانسوی به‌معنای ''دلیجانی به گل نشسته'' از جستاری به نام ''شاعر راستین پاریسی'' در کتاب حال و هوای پاریس نوشته‌ی لوئی ویو (۱۸۱۳–۱۸۸۳)، روزنامه‌نگار فرانسوی و رهبر حزب آلترامونتین. ویو به‌ویژه از نوشتار گوتیه ایراد می‌گرفت و معتقد بود: گوتیه ''بهترین مثال از بدترین نویسنده است...'' ویو در مخالفت با مکتب رمانتیک و سلب قدرت کلیسای کاتولیک در فرانسه زبانزد بود، زیرا مکتب رمانتیک فرانسه از دیرباز ضد کلیسا بود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۵۸)

به گفته‌ی هانت (۲۰۱۵)، «تئوفیل گوتیه، شاعر و منتقد و رمان‌نویس فرانسوی (۱۸۱۱–۱۸۸۲) و از هواداران ثابت‌قدم مکتب رمانتیک و از هم‌عصران لوئی ویو بود. استعاره‌ی ''دلیجان به گل نشسته''ی لوئی ویو برای گوتیه بیانگر این مفهوم ضمنی است که شعر باید سبک، چابک و اقتباس‌پذیر باشد.»

«همان‌طور که بی‌شمار مواد اولیه ترکیب می‌شوند تا زندگی هنرمند را بسازند (عناصر فیزیکی، تجربه‌های گذشته، تربیت خانواده، هویت ملی و نظایر این‌ها)، زبان هم نوعی ماده‌ی اولیه است که هنرمند باید سخت بکوشد تا در برابر میل آن به دگردیسی کامل، شکل خودش را به جهان تحمیل کند.» (همان‌جا)

«به گمانِ لوئی ویو، گوتیه نبرد را باخت.» (همان‌جا)

هانت در ادامه می‌نویسد: «ایده‌ی به‌گل‌نشستن که باز هم در رمان تکرار می‌شود، بیانگر گیر کردن در عادت‌های روزمره‌ی آدمی است و این‌که نمی‌تواند به شکلی خودجوش و بی‌چون‌وچرا عمل کند. در پایان فصل سیزده (ناسیکا)، بلوم با چوب روی گل‌ماسه‌ها کلماتی می‌نویسد و چوب در گل فرو می‌رود و همان‌جا می‌ماند: ''آقای بلوم با کف چکمه‌اش نوشته‌ها را پاک کرد. ماسه چیز نومیدکننده‌ای است و هیچ

چیز در آن رشد نمی‌کند...‘‘» (همان‌جا)

«در فصل‌های شانزده (یومی‌یس) و هجده (پنه‌لوپی)، بلوم و زنش مالی هر کدام دیگری را مثل قطعه‌چوبی به‌گل‌نشسته فرض می‌کند که راه درک خوشبختی را بر دیگری می‌بندد.» (همان‌جا)

«در این فصل، استیون به‌نوعی پروتیوس است و در دنیایی که فردزدایی در آن جاری است، نمی‌تواند برای خود شکلی ثابت بیابد. در این‌جا، شاید دیدن بخشی از قایق به گل نشسته عبارت لوئی ویو را به یادش آورده، اما آن را به کار می‌برد تا لحظه‌ای در کیفیت‌های پروتیوسی (در حال تغییرِ) زبان غور کند: ’’این ماسه‌های سنگین خیزاب زبان‌اند و باد این‌جا گل‌ولای گرفته است.‘‘ با اندیشیدن به تغییرات زبان، ماسه‌ها موج می‌شوند و باد گل‌ولای می‌گیرد.» (همان‌جا)

به گفته‌ی کمبل، «استیون مثل هملت بر صخره‌ای رو به دریا می‌نشیند، در افکار مالیخولیایی فرو می‌رود و رفته‌رفته انگیزه‌اش را برای زندگی از دست می‌دهد.» (۱۹۹۳: ۷۶)

۲۱۵. پی‌نوشت قبلی (شماره‌ی ۲۱۴ از همین فصل) را بخوانید.

۲۱۶. به اعتقاد هانت (۲۰۱۶)، «استیون به‌جای این‌که فکر کند سنگ‌های بسیار بزرگ دیوار ساحلی کار مهندسان قرن هجدهم است، تصویری خیالی از سِر لوت و دیگر بزرگان پیش از تاریخ می‌سازد و بخش‌هایی از افسانه‌های ایرلندی را با شعرهای کودکانه و خیال بارور خودش در هم می‌آمیزد.»

دلینی (۲۰۱۲) معتقد است که «استیون روح معمارهای جهان را احضار می‌کند. توده‌های سنگ‌ها می‌توانند پاره‌های به‌دردنخور سنگ‌هایی باشند که معمارهایی در همین نزدیکی‌ها برای ساختمان‌سازی استفاده می‌کنند. از سوی دیگر، در کشور ایرلند مرسوم است که به یاد بزرگانی مثل رؤسای قبیله‌ها، سنگ‌ها را روی هم می‌گذارند و برایشان یادبود می‌سازند.»

۲۱۷. «منظور از طلایی که استیون به خودش می‌گوید ’’تو هم داری‘‘، حقوقی است که امروز صبح از مدرسه گرفته است.» (دلینی، ۲۰۱۲)

۲۱۸. «در مورد ’’ماسه‌ها و سنگ‌ها‘‘ شاید منظور جویس حکایتی باشد که اعراب دهان به دهان تعریف می‌کنند. در این داستان ابو بن میر با دوستش به سفر می‌رود. همین‌طور که در بیابان راه می‌روند و با هم گفت‌وگو می‌کنند، بحثی تند بین آن‌ها درمی‌گیرد و دوست ابو بن میر به او سیلی می‌زند. ابو بن میر با دردی که در گوش و صورتش احساس می‌کند، روی ماسه‌ها یا ریگ‌ها می‌نویسد: ’’امروز بهترین دوستم یک سیلی به صورت من زد.‘‘ سپس به راه‌شان ادامه می‌دهند تا به یک آبادی می‌رسند و تصمیم می‌گیرند بدن‌هایشان را بشویند. در این هنگام، ابو بن میر در باتلاق فرو می‌رود. دوستش بی‌درنگ به کمک او می‌آید و او را نجات می‌دهد. ابو بن میر روی سنگی می‌نویسد: ’’امروز بهترین دوستم جان مرا نجات داد.‘‘ دوستش از این کار ابو بن میر شگفت‌زده می‌شود و می‌پرسد: ’’وقتی تو را اذیت کردم، روی ماسه نوشتی، ولی حالا روی سنگ. چرا؟‘‘ بن میر پاسخ می‌دهد: ’’وقتی کسی ما را اذیت می‌کند باید روی ماسه بنویسیم تا بادهای بخشش نوشته‌ی ما را پاک کنند، اما وقتی یکی به ما نیکی کرد باید بر سنگی حک کنیم تا هیچ بادی نتواند پاکش کند.‘‘ با توجه به اشاره‌های بیشتر جویس به متون و فرهنگ عربی، می‌توان گفت که آوردن این دو واژه کنار هم، کنایه‌ای است از همین حکایت.» (دلینی، ۲۰۱۲)

سپس استیون به توده‌ی سنگ‌های انباشته می‌اندیشد و فکر می‌کند که این توده‌ها یادآور تاریخ سنگین گذشته است. (م)

۲۱۹. فرنک باجن، دوست جویس، ناظر نوشتن رمان یولسیز بود و در این باره اثری می‌نویسد و در آن شرح می‌دهد که «در گفت‌وگویی با جویس از او پرسیدم: این ''جناب لَوت و خانواده‌اش کی‌اند؟ آدم‌های آغازینی که کارهای سخت را انجام می‌دادند؟'' جویس سعی می‌کند این بخش را برای باجن بخواند و وقتی زبانش را شل می‌کند و آن بیت ''فی‌فوفام. بوی خون ایلندی به دماغم می‌خوله'' را از زبان لوت می‌خواند، از صدای عجیب خودش خنده‌اش می‌گیرد و می‌گوید: ''بله. درست است، آن‌ها واقعاً غول‌های یک‌چشم بودند، اما از نظر تولید مثل ضعیف بودند. فاسول و فافنر در اپرای طلای راین (نخستین اپرا از چهار اپرای حلقه‌ی نیبلونگ اثر ریچارد واگنر) از همان گونه‌اند. جناب لوتِ من به‌جای دندان، سنگریزه در دهانش دارد و به همین دلیل حرف‌ها را بدجوری ادا می‌کند.'' برای همین آن بیت شعر را بد می‌خواند.» (۱۹۸۹: ۵۲) دلینی معتقد است که «لوت یعنی فردی پایین یا کسی که برای اربابش خم می‌شود و منظور از سِر لوت، غیرمستقیم، باک مالگن است.» (۲۰۱۲)

به گفته‌ی هانت، «بعضی از تلفظ‌های بدِ سِر لوت (غولی که جویس به فولکلور ایرلند افزوده) این‌هاست: ''فی‌فوفام. بوی خون ایلندی به دماغم می‌خوله.'' این بخشی از شعر داستان جک و لوبیای سحرآمیز است که برای کودکان سروده شده و درستش این‌گونه است: ''فی فای فو فام/ بوی خون انگلیسی/ می‌خوره به مشامم/ زنده باشه یا مرده/ می‌کنم خرده‌خرده/ باش می‌پزم نونم رو...'' غول این قصه استخوان‌ها را خرد می‌کند تا نان بپزد. از آن‌جا به ادگار در نمایشنامه‌ی شاه لیر اثر شکسپیر می‌رود که در پایان صحنه‌ی چهارمِ پرده‌ی سوم می‌گوید: ''فی‌فوفام، بوی خون مرد بریتانیایی را حس می‌کنم.'' پیش‌تر در همین فصل خواندیم که استیون به استخوان‌های کنار ساحل زل می‌زند و آن‌ها را استخوان جمجمه‌ی ماموت‌ها می‌نامد و به صخره‌ها و سنگ‌ها که نگاه می‌کند، آن‌ها را اسباب‌بازی‌های سِر لوت می‌داند.» (۲۰۱۵)

به گفته‌ی گیفرد، «استیون با دیدن سنگ‌های غول‌پیکر کنار ساحل به یاد *Stepping stones* یا سنگ‌هایی می‌افتد که کف رودخانه می‌گذارند تا بتوان از آن عبور کرد. درباره‌ی این سنگ‌ها، که دیوار شمال شرقی ساحل ایرلند را می‌سازند، افسانه‌ای هست که می‌گوید: غولی به نام فین مک‌کول که از قمپزهای غول اسکاتلندی به تنگ آمده بود، سنگ‌ها را به درون دریا پرتاب کرد تا بتواند از آن بگذرد و غول اسکاتلندی را سرافکنده کند. گویی جویس از داستان قوم لوط، که از آب می‌گذرند، الهام گرفته است. داستان دیگری که ممکن است ذهن استیون را به این‌جا کشانده باشد لوی دست‌دراز، ارباب هنرهای بسیار، است که او هم سنگ‌های بزرگ را پرتاب می‌کرد. یکی از سنگ‌هایش غول دیگری به نام بالورِ بدچشم را کشت.» (۱۹۸۹: ۵۸)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «لو خدای آفتاب بود؛ چنگ‌نواز، شاعر، نجار، آهنگر، ساحر، جنگجو و... جویس از نام سلتیکِ ''لو'' استفاده می‌کند و لوت را می‌سازد و به‌گونه‌ای هجوآمیز لقب بریتانیایی سِر به او می‌دهد.»

۲۲۰. فی — فو — فام یعنی یک خونخوار. پی‌نوشت قبلی (شماره‌ی ۲۱۹ از همین فصل) را بخوانید.

۲۲۱. پی‌نوشت شماره‌ی ۲۱۹ از همین فصل را بخوانید.

۲۲۲. به گفته‌ی گیفرد، «منظور از دو مری، یکی مری مدلن است و دیگری مری مادر جیمز، از پیروان حضرت عیسی.» (۱۹۸۹: ۵۸)

۲۲۳. اشاره به داستان حضرت موسی و فرعون است که مادر موسی برای نجات جان پسرش او را جایی پنهان می‌کند و وقتی دیگر نمی‌تواند در مخفیگاهی نگهش دارد، با نی بوریا برایش صندوقچه‌ای

می‌سازد و آن را قیراندود می‌کند. موسی را در صندوقچه می‌خواباند و صندوقچه را روی زنبق‌های وحشی کنار بستر رودخانه می‌گذارد. (م)

۲۲۴. دالّی... از شعر یا بازی کودکانه‌ی قایم‌باشک است. (م)

دلینی (۲۰۱۲): «استیون فکر می‌کند که دو زن دو مری‌اند که دارند موسای نوزاد را در صندوقی می‌گذارند و به آب‌ها می‌سپارند، ولی بعد به خاطر می‌آورد که آن دو مری سگ نداشتند: ''نه، آن سگ. سگ دارد به سوی آن‌ها برمی‌گردد.'' برای همین از خود می‌پرسد: ''کی‌اند؟''»

۲۲۵. «گالی نوعی کشتی کوتاه، تخت و پارویی است با یک یا چند بادبان که عمدتاً برای جنگ و جنگ‌آوری یا دزدی دریایی استفاده می‌کردند و برای هدایت آن مجرمان یا برده‌ها را به کار می‌گماشتند.» (آکسفورد)

به گفته‌ی هانت (۲۰۱۴)، «افکار استیون، هنگام خیره شدن به دریا، به بخشی از تاریخ قرن یازدهم می‌رود، به زمان نخستین حمله‌ی وایکینگ‌ها به ایرلند. Lochlann اسمی است ایرلندی (این اسم هنوز هم در ایرلند و اسکاتلند نام خانوادگی است) و منظور آن نروژی‌هایی‌اند که نخستین‌بار برنامه‌ی حمله‌ی اسکاندیناویایی‌ها به ایرلند را تصویب کردند. وایکینگ‌ها در آخرین دهه‌های قرن هشتم و نخستین دهه‌های قرن نهم پیاپی به ایرلند حمله می‌کردند. ناگفته نماند که اسکاندیناویایی‌ها تا آغاز قرن یازدهم هم‌چنان قدرتمند بودند. هم‌زمان با این گروه، اسکاندیناویایی‌های دیگر هم، از جایی که دانمارک امروزی است، به بریتانیا رفتند و در آن‌جا سکنا گزیدند و در سال ۸۵۳ وارد ایرلند شدند. استیون دمی بعد به آن‌ها فکر می‌کند.»

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «لاک‌لن اسمی است که ایرلندی‌ها به نروژ داده‌اند و تغییریافته‌ی واژه‌ی لیک‌لند (lakeland) به‌معنای ''سرزمین دریاچه'' است. ایرلندی‌ها وایکینگ‌هایی را که در سه قرنِ نهم، دهم و یازدهم میلادی به ایرلند حمله می‌کردند لاک‌لن می‌نامیدند.»

«در سال ۱۹۰۷، جویس در درس‌گفتاری به نام ''ایرلند، جزیره‌ی پارسایان و فرزانگان'' می‌گوید که هر کس بخواهد تاریخ آن سه قرن پیش از آمدن انگلیسی‌ها به ایرلند را بخواند، باید دلی قوی داشته باشد، زیرا کشمکش‌های خونین و ویرانگر و درگیری با دانمارکی‌ها و نروژی‌ها یا، به‌قول معروف، بیگانه‌های سیاه و بیگانه‌های سفید، چنان مستمر و وحشیانه رخ داده که کشور ایرلند در تمام آن دوره کشتارگاه واقعی بوده است. دانمارکی‌ها همه‌ی بندرهای اصلی ساحل شرقی جزیره را اشغال می‌کنند و پادشاهی‌شان را در دابلن بنا می‌گذارند.» (هانت، ۲۰۱۴)

۲۲۶. «پیوتر آلیاژی است خاکستری، مرکب از قلع و مس و آنتیموان [عنصر شیمیایی نقره‌فام، زودشکن و دارای ساختمانی بلورین].» (آکسفورد)

۲۲۷. torc یا torque «گردنبندی است از فلز تابیده که در بریتانیا، ایرلند و گال باستان می‌پوشیدند. متجاوزان دانمارکی (به ایرلند) زره و جوشن و کلاهخودهای فلزی می‌پوشیدند تا از ایرلندی‌ها و پوشش جنگی آن‌ها پیشی بگیرند. روی سینه‌ی پوشش جنگی ایرلندی‌ها، که خودشان جوشن ''آبی تیره'' یا ''سبز — آبی'' می‌نامیدند، تبرزین‌های وارونه داشت، مثل گردنبند تاماهاک.» (۱۹۸۹: ۵۹-۵۸)

۲۲۸. به گفته‌ی گیفرد، «''وقتی مَلِکی (پادشاه ایرلند) گردنبند طلا می‌بست،'' از شعر ''بگذار ارین روزهای گذشته را به یاد آورد'' نوشته‌ی تامس مور (۱۷۷۹-۱۸۵۲) است: ''بگذار ارین روزهای گذشته را به یاد آورد / پیش از زمانی که پسرهای بی‌وفایش به او خیانت کردند / وقتی مَلِکی بر متجاوز بزرگ پیروز شد /

و گردنبند طلا پوشید / ...»» (۱۹۸۹: ۵۹)

«مَلِکی، پادشاه ایرلند، برای بیرون راندن متجاوزان اسکاندیناویایی مشکلات بسیاری متحمل شد. اما وقتی سرقبیله‌ی دانمارکی‌ها را شکست داد، گردنبند او را از گردنش درآورد و به گردن خود آویخت.» (همان‌جا)

۲۲۹. به گفته‌ی هانت، «استیون، پس از فکر کردن به سه قرن هشتم، نهم و دهم میلادی و حمله‌ی وایکینگ‌ها به ایرلند، به قرن چهاردهم می‌اندیشد و قحطی، وبا و کشتاری که باعث مرگ شمار بزرگی از مردم ایرلند شد؛ به دو حادثه‌ی دردناک از آن زمان اشاره می‌کند: نخست، به ساحل آمدن جمعیت زیادی از نهنگ‌ها در سال ۱۳۳۱ و سپس زمستان بسیار سرد دابلن در سال ۱۳۳۸ که در آن زمستان، دابلنی‌ها روی ''لیفیِ یخ‌زده'' بازی می‌کردند.» (۲۰۱۵)

«گیفرد این اتفاق‌ها را در تاریخچه‌ی وقایع سالانه‌ی کتابچه‌ی راهنمای تام یافته است. در بحبوحه‌ی قحطی ۱۳۳۱ در دابلن، ''جمعیت کثیری از ماهی‌هایی به نام ترل‌هاید (Torlehyde) در دهانه‌ی دادِر، نزدیک دهانه‌ی لیفی، به ساحل آمدند و توده‌ای به طول سی تا چهل فوت درست کردند. ارتفاع این توده آن‌قدر بلند بود که اگر دو نفر دو سوی آن می‌ایستادند، نمی‌توانستند همدیگر را ببینند. گویی مردم بیش از ۲۰۰ نهنگ را کشته بودند'' و این همان است که استیون تجسم می‌کند.» (همان‌جا)

دلینی (۲۰۱۲) معتقد است که «جویس علاوه بر کتابچه‌ی راهنمای تام، کتاب دیگری به نام *The History And the Antiquities of the City of Dublin* نوشته‌ی والتر هریس، تاریخ‌نگار انگلیسی، را هم خوانده است. در این اثر، والتر هریس حادثه‌ی قحطی و یخ زدن لیفی را دقیق شرح داده است.»

«در سال ۱۳۳۸، از آغاز دسامبر تا فوریه، یخبندان بسیار شدیدی رخ می‌دهد و رودخانه‌ی لیفی چنان یخ می‌زند که مردم روی یخ‌ها توپ بازی می‌کنند و آتش روشن می‌کنند. ظاهراً استیون در این‌جا دارد به همان یخ و آتش فکر می‌کند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۵۹)

۲۳۰. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۵)، «سومین حادثه‌ی وحشتناک شیوع وبا بود که در دهه‌های ۱۳۳۰ و ۱۳۴۰ به تمام اروپا سرایت کرد و به گفته‌ی گیفرد، ''با محاسبه‌ی محققان نیمی از مردم ایرلند را کشت.'' باز هم منبع جویس کتابچه‌ی راهنمای تام است.»

۲۳۱. جسیکا برمن، پروفسور زبان انگلیسی دانشگاه مریلند بالتیمور، می‌نویسد: «در این‌جا استیون فکر می‌کند که خودش در تاریخ نیاکانش حضوری فعال داشته است؛ نه فقط در تخیلش بلکه از راه خونی که از آن‌ها به ارث برده. حتا امیال شهوانی آن‌هاست که استیون را به جنب‌وجوش و حرکت درمی‌آورد.» (۲۰۱۲)

۲۳۲. به گفته‌ی هانت، «جویس پس از سرپیچی از باورهای یسوعیان درباره‌ی آغاز و انجام جهان و ایمان به رستگاری بشر، در هر دو فصل سه و چهار (پروتیوس و کَلیپسو) ایده‌ی حلول روح در بدن موجودی دیگر را مطرح می‌کند. استیون تجسم می‌کند که در دهه‌ی ۱۳۳۰ میلادی، در قالب موجودی متفاوت که جن و پری‌ها عوضش کرده بودند، زندگی می‌کرده است. این در فولکلور ایرلند موجود است و در شعری از دبلیو بی ییتس با نام کودک دزدیده‌شده آمده است. شاید این داستان را در توضیح علت ناتوانایی‌های جسمی و معنوی نوزادان ساخته‌اند. اما مشخص نیست که چرا استیون به این مفهوم از زندگی در گذشته فکر می‌کند و این‌که آیا خودش به این‌که در گذشته زیسته اعتقاد دارد یا نه... آن‌چه مسلم است این است که این توانایی سفر کردن در زمان از بعضی همگونی عمیق نژادی با مردم پیشین ایرلند منبعث می‌شود: خون‌شان در من

است... اما کمتر از یک صفحه بعد، آشکارا به تناسخ می‌اندیشد و در ذهنش سگی را تجسم می‌کند که در ساحل، دنبال چیزی می‌گردد که در گذشته گم شده است.» (۲۰۱۷)

۲۳۳. همان‌طور که می‌دانید بن‌مایه‌ی اصلی فصل سه (پروتیوس) «تغییر» است.

«این‌جا استیون بنا به بن‌مایه‌ی این فصل، خود را کودکی عوض‌شده می‌داند. سپس می‌گوید: ''من با هیچ‌کس حرف نزدم...'' که این دو جمله از یکی از اشعار عامیانه‌ی انگلیسی قرن هجدهم به نام *The Miller of Dee* برداشت شده است. این شعر را یک آسیابانی خوانده که گویی از تنهایی خشنود بوده است: ''یه وقتی یه میلر شنگول بود / کنار رودخانه‌ی دی زندگی می‌کرد / از صبح تا شب کار می‌کرد و آواز می‌خوند ...'' سپس این ترجیع‌بند را می‌خواند: ''من، من، هیچ‌کی برام مهم نیست / اگر من برای هیچ‌کی مهم نیستم / هیچ‌کی، هیچ‌کی.''» (هانت، ۲۰۱۶)

«این ترجیع‌بند به آن‌چه استیون می‌گوید شباهت نزدیکی دارد. پس اگر استیون در کنار ساحل راه می‌رود و این ترجیع‌بند را می‌شنود، گویاست که از این غربت و تنهایی‌اش خشنود است.»

۲۳۴. ان‌کَترین جانسن در این باره می‌نویسد: «در فصل سه (پروتیوس) این عقیده مطرح می‌شود که نشانه‌هایی که باید خوانده شوند، نشانه‌های این‌جهانی‌اند؛ نشانه‌هایی که به ورای این جهان ربط ندارند: ''این ماسه‌های سنگینْ خیزاب زبان‌اند و باد این‌جا پر از گل‌ولای است.'' نیروی پویا به این خیزاب و باد تعلق دارد و برای همین نشان می‌دهد که رابطه‌ای که برقرار می‌شود در همین جهان است. در این قسمت از فصل پروتیوس هم این نیروی پویا در پارس سگ کنار ساحل یافت می‌شود: ''پارسِ سگ به سمت او دوید، ایستاد و دوان برگشت.'' بدین طریق پارس سگ آن نیروی پویا را مالک می‌شود، به‌واقع صدا به سوی استیون می‌دود و بیانگر این است که استیون سگ را نمی‌بیند بلکه فقط صدایش را می‌شنود و با شنیدن صدا وجود او را درک می‌کند؛ به‌عبارت دیگر، تجسد بخشیدن به حس مرئی بودن.» (۲۰۰۶: ۷۹)

به گفته‌ی گیفرد، «در اساطیر یونان، اکتیون شکارچی جوانی است که آرتمیس یا دیانا، الهه‌ی شکار، را هنگام آب‌تنی تماشا می‌کند و بر اثر خشمِ الهه به گوزن نر تبدیل می‌شود و سگ‌های خودش او را می‌درند. استیون خودش را جای اکتیون می‌بیند.» (۱۹۸۹: ۵۹)

۲۳۵. به گفته‌ی هانت، در این فصل، «استیون، پیش‌تر، به خطی از شاه لیر فکر کرده بود و در این‌جا، وقتی سگ به سمت او می‌دود، دوباره یاد خط دیگری از این نمایشنامه می‌افتد: ''سگ دشمن من.'' این جمله حس بیمی را منتقل می‌کند که کوردلیا به وضعیت شکننده‌ی پدرش دارد، و نیز ترحمش را به او. در مورد استیون، این شکنندگی از آن خود اوست.» (۲۰۱۷)

«کوردلیا از فرانسه برمی‌گردد و پدرش را بی‌کس، بی‌خانمان، نزار و مجنون می‌یابد و در شگفت می‌ماند که اعضای خانواده‌ی خودش چنین مرد پیری را از در بیرون انداخته‌اند تا با توفان قهر روبه‌رو شود: ''سگ دشمن من، اگرچه او مرا گاز گرفت...''» (همان‌جا)

«استیون شاه لیر نیست ولی فکر کوردلیا و گاز گرفتگی و بیم از پدر ممکن است باعث بروز احساس استیون به سگی شود که به سمت او می‌دود. مثل خود جویس که به گفته‌ی برادرش، استنیلاس، یک‌بار در پنج‌سالگی سگی او را بدجور گاز گرفت و به همین دلیل و برای پیشگیری از حملات احتمالی، در بزرگسالی، همیشه، چوبدستی زبان‌گنجشکش را با خود داشت، استیون هم ترسی کشنده از سگ‌ها دارد. دو پاراگراف بالاتر هم این ترس را بروز می‌دهد: ''خدایا، آیا می‌خواهد به من حمله کند؟... چوب‌دستی‌ام را دارم. از جایت تکان نخور.''» (همان‌جا)

دلینی (۲۰۱۲) معتقد است که «منظور از ''سگ دشمن من'' باک مالگن است. استیون، هینز انگلیسی را، که می‌خواسته او را در خواب بترساند یا حتا بکشد، دشمن خود می‌داند و مالگن را، که پیش‌تر سگ شکاری او نامیده، سگ دشمن خود می‌نامد. اشاره به این ضرب‌المثل است: ''دشمن تو دشمن من است و سگ دشمن من هم دشمن من است.'' روی‌هم‌رفته، همه‌ی این پاراگراف به‌گونه‌ای غیرمستقیم به مالگن ربط دارد.»

۲۳۶. این نشانه‌ی ترس کشنده‌ی استیون از سگ‌هاست. پی‌نوشت قبلی (شماره‌ی ۲۳۵) از همین فصل را بخوانید.

۲۳۷. در این‌جا باری دیگر جویس به زبان لاتین این عبارت را بیان می‌کند: *Terribilia meditans* یعنی «غور کردن در چیزهای وحشتناک» (کایبرد، ۲۰۱۱: ۹۶۹)، که منظور همان حادثه‌ی حمله‌ی سگ‌ها به اکتیون است. (م)

۲۳۸. «در این‌جا استیون به رفیقش (باک مالگن) نامی دیگر می‌دهد و او را زردجلیقه‌پوش می‌خواند. مالگن در فصل یک (تلماکس) بر بام برج با ردای زرد ظاهر شد. رنگ زرد نماد کژآیینی است و، به‌قضاوت استیون، این‌جا به مالگن و کژآیینی او ربط دارد که ممکن است ارزش واقعی هنر استیون را انکار کند.» (هانت، ۲۰۱۵)

رُزن‌کرنتز و گیلدن‌استرن دو شخصیت از شخصیت‌های نمایشنامه‌ی هملت و از دوستان بچگی هملت در این نمایشنامه‌اند. شاه کلادیوس آن‌ها را برای سرگرم کردن هملت و نجات او از دیوانگی‌هایش فرا می‌خواند. این دو نفر خودشان را پیش هملت نوکرهای بخت معرفی می‌کنند و آن‌ها اگر نوکر و حقیر نباشند، دست‌کم احمق‌های گول‌خورده‌اند. به گفته‌ی هانت، «استیون علاوه بر اشاره به نمایشنامه‌های هملت، مکبث، شاه لیر و شب دوازدهم، از اَنتونی و کلئوپاترا هم نقل قول می‌کند. در اَنتونی و کلئوپاترا، اثر تراژدی شکسپیر، کلئوپاترا پس از مرگ انتونی و پیروزی اکتاویو سزار، به رقت‌انگیز و بی‌ارزش بودنِ رتبه‌ی بالا فکر می‌کند: ''سزار بودن بسی رقت‌انگیز است. / نیک‌بخت نیست، بلکه او نوکر بخت است...'' و این را پیش از خودکشی‌اش می‌گوید.» (۲۰۱۷)

۲۳۹. به گفته‌ی انی آتورا و لی دیون، «پارس سگ استیون را از دنیای چند قرن پیش به زمان حال پرتاب می‌کند. خودش را با آکتیون شکارچی مقایسه می‌کند، که با دیدن دیانا در حال حمام کردن به گوزن تبدیل شد و سگ‌های خودش او را دریدند. در این صحنه استیون خود را بزدل و نیز مدعی می‌بیند و با پارس سگ، مثل آکتیون، به لرزه می‌افتد، اما همزمان برای پارس تحسین‌شان هم دلش لک می‌زند.» (۲۰۱۰)

به گفته‌ی هانت، استیون «در فصل دو (نستور) خودش را هم‌دست فاتحان انگلیسی تصور می‌کند، نخست خرابکارانه (''امشب زبردستانه، میان نوشیدن‌های دیوانه‌وار و حرف زدن‌ها، برای شکافتن زره پیراسته‌ی فکرش'') و سپس واقع‌گرایانه‌تر و با چاپلوسی (''خب، بعد چی؟ دلقکی در بارگاه اربابش، چاپلوس و حقیر؛ فاتح تحسین ارباب سخاوتمند.'') این همان نقشی است که فکر می‌کند ''بسیاری از مردان ایرلندی دوست دارند اتخاذ کنند.''» (۲۰۱۲) پی‌نوشت‌های ۱۶ و ۱۷ از فصل دو (نستور) را بخوانید.

«در این پاراگراف، یک بار دیگر به این پرسش برمی‌گردد و به استعاره پذیرش نکته‌های ادبی‌اش را با دسیسه‌های گوناگون ''مدعیان'' تاج‌وتخت مقایسه می‌کند: ''آیا به‌خاطر آن دلت لک می‌زند، پارس تحسین‌شان؟''» (همان‌جا) درباره‌ی ''مدعیان تاج‌وتخت'' پی‌نوشت شماره‌ی ۲۴۲ از همین فصل را بخوانید.

۲۴۰. پی‌نوشت شماره‌ی ۲۴۲ از همین فصل را بخوانید.

۲۴۱. در این‌جا جویس از واژه‌ی nan استفاده می‌کند که از گویش انگلیسی است. به همین دلیل آن را لَله ترجمه کردم. (م)

۲۴۲. به گفته‌ی هانت، «در این فصل، استیون ایرلند را ''آن زمان و اکنون'' بهشت مدعیانِ تاج‌وتخت می‌نامد. در سده‌های چهاردهم تا شانزدهم میلادی، مدعیان تاج‌وتخت ایرلند و انگلستان مدعیانی دن کیشوتی بودند که ایرلند را عرصه‌ی تاخت‌وتازشان قرار داده بودند. ''آن زمان'' معلوم است که چه کسانی مدعی این تاج‌وتخت بودند، ولی منظور استیون از مدعیان کنونی آشکار نیست.» (۲۰۱۵)

«ادوارد بروس برادر جوان‌تر رابرت بروس بود. رابرت بروس، رئیس قبیله‌ی گی‌لیک ـ نرماندی، در سال ۱۳۰۶ پادشاه اسکاتلند شد و دوره‌ی حکومتش تا سال ۱۳۲۹ ادامه یافت. در سال ۱۳۱۴، در نبرد بانِک‌برن، بر انگلیسی‌ها پیروز شد که به کسب استقلال اسکاتلند از انگلستان انجامید. ادوارد، برادر جوان‌تر او، در جنگ‌های اسکاتلند از برادرش پشتیبانی کرد و در پایان ماه مه ۱۳۱۵ به ایرلند حمله کرد تا انگلیسی‌ها را در جبهه‌ای دیگر درگیر کند، و در آلستر به برادران اُ نیل یاری رساند، که نیروهای انگلو ـ ایرلندی‌ها به آن‌ها حمله کرده بودند. برادران بروس از دانل اُ نیل خواستند که به آن‌ها کمک کند. قرار شد به‌شرطی حمله کنند که بزرگان گی‌لیک ایرلند از ادوارد و نقشه‌اش در گرفتن تخت پادشاهی ایرلند و تاج‌گذاری او حمایت کنند.» (همان‌جا)

«پس از چند یورش و فتح کوچک، شماری از بزرگان سوگند یاد کردند و ادوارد را به‌عنوان پادشاه ایرلند بر تخت نشاندند. شاهان دیگر ایرلند نیز پادشاهی و برتری او را به‌رسمیت شناختند، اما ادوارد حق کنترل بر بیش از بخشی از آلستر را نداشت. طی دو سال دیگر، چند یورش نظامی موفق دیگر را به انجام رساند و قلمرو خود را گسترش داد، اما بیشتر مردم را به‌خاطر آدمکشی‌های زیاد از خود بیزار کرد. حامیانش از پاپ واتیکان خواستند که فرمانروایی دودمان پلانتاجنت‌ها (انگلیسی) بر ایرلند را لغو کند و او را به‌عنوان پادشاه ایرلند به رسمیت بشناسد، اما پاپ این درخواست را نپذیرفت و در سال ۱۳۱۸، ادوارد در نبردFaughart شکست خورد و کشته شد. گفته می‌شود که جسدش را قطعه قطعه کردند و هر قطعه را به جایی فرستادند، سرش را هم به انگلستان و نزد شاه ادوارد دوم بردند. (به این ترتیب، معلوم نیست که چطور ممکن است گوری در فوگارت داشته باشد.)» (همان‌جا)

هانت در ادامه می‌نویسد: «تامس فیتزجرالد (۱۵۱۳-۳۷) به شوالیه‌ی ابریشمی معروف بود، زیرا ملازمانش مدال‌های ابریشمی به کلاهخودشان می‌بستند. تامس دهمین ارل کلدیر و تنها ایرلندی بومی در فهرست نام‌هایی است که استیون آورده است. وقتی پدر تامس، که قائم‌مقام شاه هنری سوم بود، به انگلستان رفت، تامس جانشین پدر شد اما چندی بعد به‌اشتباه به او خبر دادند که پدرش کشته شده و او هم از وفاداری به هنری سوم دست کشید، علیه او اعلام جنگ کرد و به دژ دابلن یورش برد، هرچند ناکام؛ شورش و یورشی دن کیشوت‌وار، چون نه سلاح داشت و نه نیرو و نه ذخایر جنگی مدرن آن زمان را. انگلیسی‌ها او را دستگیر و با پنج عمویش اعدام کردند.» (همان‌جا)

«دو مرد آخر در فهرست استیون از مدعیان واقعی تاج‌وتخت پادشاهی ایرلند بودند و پدربزرگ تامس، به‌اصطلاح ارل بزرگ، از ادعای هر دو علیه فرمانروایی شاه هنری هفتم حمایت کرد. ''پرکین وُربک (۱۴۷۴-۹۹)، فرزند دروغین یورک، با شلوارک ابریشمی عاجی سفید رُزی، شگفتی یک روز'' به‌دروغ مدعی شد که خود او، دوک یورک، پسر دوم هنری چهارم است. وقتی هنری چهارم مُرد، یکی از دو شاهزاده‌ی جوان او باید مالک تاج‌وتختش می‌شد. ریچارد، دوکِ گلاستر و عموی این شاهزاده‌های جوان که بعدها ریچارد سوم

شد، برای حفاظت از کاخ به آن‌جا فرستاده شد. در همان زمان، شاهزاده‌های جوان ناپدید شدند، اما برخی معتقدند که آن‌ها به‌خاطر نجات جان‌شان فرار کردند. در همان زمان، پرکین وربک نیز مدعی شد که پسر دوم هنری چهارم است. تقریباً هیچ‌کس از کودکی و جوانیِ پرکین وربک چیزی نمی‌داند به‌جز آن‌چه خودش در زندان از دهه‌های اول زندگی‌اش شرح داده است. گویی از خانواده‌ی تاجری بود و هم‌سن ریچارد، پسر دوم هنری چهارم. خیلی از مردم آن دوران معتقد بودند که او به هنری چهارم شباهت دارد. همین به ادعای او قوت بخشید و خود را پسر دوم هنری چهارم معرفی کرد و به همه گفت که قاتلان در کاخ به او رحم کردند و در این مدت در میان حامیانش در فرانسه، ایرلند و اسکاتلند در رفت‌وآمد بوده است. نیروهای نظامی‌اش را در سه مرحله به انگلستان فرستاد و هر سه بار هم شکست خورد. در عزیمت سوم، وقتی نیروهای نظامی هنری هفتم ظاهر شدند، وحشت کرد و از میدان گریخت، ولی دستگیر شد. وقتی اعتراف کرد که دروغ گفته است، هنری او را آزاد کرد.» (همان‌جا) اما به گفته‌ی گیفرد، «او نتوانست در تنهایی و درست زندگی کند و به دسیسه‌ی دیگری رو آورد و به همین دلیل محکوم شد.» (۱۹۸۹: ۶۰)

به گفته‌ی هانت (۲۰۱۵)، «''لمبرت سیمنل با ملازمانی از لَله‌ها و فروشنده‌های اردوی نظامی، ظرف‌شوی تاج‌دار'' اشاره‌ای است به دسیسه‌ی دیگری که مدت کوتاهی پیش از وربک رخ داده بود. یکی دیگر از اهالی یورک علیه سلسله‌ی پادشاهی تازه‌ی تیودور دسیسه کرد. درباره‌ی سیمنل اطلاعات زیادی در دسترس نیست و حتا درستی این داستان هم، که درباره‌ی او گفته می‌شود، روشن نیست. می‌گویند یکی از کشیش‌های تحصیلکرده‌ی آکسفورد به نام ریچارد سایمندز یا سایمنز او را در ده‌سالگی به فرزندی پذیرفت، امکان تحصیلات عالی برایش فراهم کرد و به این امید که به‌عنوان یکی از اعضای سلطنت پذیرفته شود، به او آموزش‌های خصوصی داد. نقشه‌ی اصلی این بود که مدعی شود سیمنل پسرک همان ریچارد است (درست مثل پرکین وربک)، اما بعد تصمیم گرفت که او را به‌جای پسر دوک کلارنس، برادر ادوارد چهارم، جا بزند. پسر دوک کلارنس هم در زندان ناپدید شده بود. ریچارد سایمنز سیمنل را با کشتی به ایرلند فرستاد تا ارل بزرگ از او حمایت کند.»

«در سال ۱۴۸۷، مرد بسیار تنومندی سیمنل را بر شانه‌هایش نشاند و به‌همراه گروهی از هواداران در خیابان‌های دابلن گرداند، سپس او را به کلیسای کاتدرال برد و در آن‌جا او را با عنوان ادوارد ششم معرفی کردند و تاج پادشاهی را بر سرش گذاشتند. اما در ژوئن ۱۴۸۷، ارتش او در نبرد استاک به دست ارتش شاه هنری شکست خورد. به‌جای آن‌که اعدامش کنند، او را در آشپزخانه‌ی سلطنتی به کار گماشتند تا سیخ‌های کباب را بگرداند. به همین دلیل استیون در خیالش او را مدعی جوانی می‌خواند که مستخدم یا کارگر دون‌پایه‌ی آشپزخانه است و ملازمانش لَله‌ها و دست‌فروش‌های اردوهای نظامی هستند. کشیش سایمن را هم زندانی کردند و تا پایان عمرش در زندان ماند. پس از این حادثه و دسیسه‌ی وربک، شاه هنری گفت: ''فکر کنم دفعه‌ی بعد تاج را بر سر یک میمون بگذارند.''» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۶۰)

دلینی، هم‌چون هانت و برخی دیگر از پژوهشگران، معتقد است که «استیون با برشمردن این نام‌ها به مالگن فکر می‌کند و باورش این است که مالگن هم مثل مدعیان مزبور به‌گونه‌ای مدعی است.» (۲۰۱۲)

۲۴۳. به گفته‌ی گیفرد، «''همه‌ی پسران شاهان'' اشاره به این ضرب‌المثل ایرلندی است: همه‌ی مردان ایرلندی پسران شاهان‌اند (بعد از شاهان باستانی ایرلند).» (۱۹۸۹: ۳۷)

این جمله را دیسی نیز در فصل دو (نستور) به استیون می‌گوید: «ما همه پسران شاهانیم.» پی‌نوشت شماره‌ی ۹۸ از فصل دو (نستور) را بخوانید.

۲۴۴. به گفته‌ی گیفرد، «منظور از بهشت مدعیان ''ایرلند'' است که در قرن پانزدهم میلادی از مدعیان

تاج‌وتخت خاندان سلطنتی یورک انگلیسی حمایت می‌کرد و، به گفته‌ی دلینی، سکوی پرش برای به دست آوردن تاج‌وتخت انگلستان بود.» (۱۹۸۹: ۶۰)

۲۴۵. به گفته‌ی گیفرد «منظور از او مالگن است.» (۱۹۸۹: ۶۰) در فصل یک (تلماکس) استیون به مالگن می‌گوید: «می‌دانم تو آدم‌هایی را از غرق شدن نجات دادی، ولی من قهرمان نیستم.» هانت (۲۰۱۱) معتقد است که «منظور او آلیور گوگرتی هم هست که ورزشکار بود و چند نفر را از غرق شدن نجات داده بود.»

پی‌نوشت شماره‌ی ۲۳ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۲۴۶. هانت، «در فصل سه (پروتیوس) استیون دو بار به‌استعاره به خانه‌ها فکر می‌کند؛ یک بار وقتی به خانه‌ی دایی ریچی می‌رسد و از خانه‌های پوسیده یاد می‌کند و دوباره در این‌جا که به حکایتی درباره‌ی شاعر ایتالیایی قرون وسطا، گویدو کوالکنی، اشاره می‌کند.» (۲۰۱۵)

به گفته‌ی گیفرد، «Or san Michele یا باغچه‌ی سبزیجات سن میکله، کلیسایی است در شهر فلورانس ایتالیا که ساختمانش رو به حیاط باغچه‌ی سبزیجات دیر سن میکله بنا شده بود و امروز از بین رفته است.» (۱۹۸۹: ۶۰)

گیفرد در ادامه می‌نویسد: «این شاعر که از دوستان دانته بود، از کلیسای سن میکله در فلورانس به سمت کلیسای سن جووانی می‌رود. در این کلیسا، آشنایانش او را می‌بینند که در میان گورها به فکر فرو رفته است. به هم می‌گویند: بیایید برویم آن‌قدر او را به ستوه بیاوریم تا با ما متحد شود. نزد او می‌روند و از او می‌پرسند: ''گویدو، تو نمی‌خواهی که عضوی از جامعه‌ی ما باشی؛ اما حالا که کشف کردی که خدایی نیست، دیگر چه سودی به حالت دارد؟'' گویدو پاسخ می‌دهد که آن‌ها هر چه دوست دارند می‌توانند بگویند، زیرا در خانه‌ی خودشان‌اند: ''آقایان، شاید شما در خانه‌ی خودتان آن‌طور که دل‌تان می‌خواهد با من رفتار می‌کنید.'' وقتی گویدو می‌رود، آن‌ها تازه معنای سرزنش‌آمیز شوخی او را درک می‌کنند و می‌فهمند که منظورش این بوده که قلمرو آن‌ها مرگ است: ''این سقف‌های ضربی منزلگه مرده‌هاست و او این را خانه‌ی ما می‌خواند تا نشان دهد که در مقایسه با او و دیگر مردان هم‌ردیفش از مرده‌ها هم بدتریم.'' بدین ترتیب، واژه‌ای که استیون در این‌جا بعد از کلمه‌ی ''خانه‌ی'' جا انداخته واژه‌ی ''پوسیده یا مرگ'' است.» (همان‌جا)

مارگرت مک‌براید در این باره می‌نویسد: پروتیوس خدای تغییر است و استیون که نمی‌تواند با مرگ کنار بیاید، تغییر نهایی را (که همانا مرگ است و روزی اتفاق خواهد افتاد) نمی‌تواند به زبان آورد و بگوید: ''خانه‌ی مرگ.''» دلینی (۲۰۱۲) این را به دیدگاه مک‌براید اضافه می‌کند و می‌گوید: «به‌ویژه که به تازگی مادرش را از دست داده و در سوگ او اندوهگین است.» (۲۰۰۱: ۴۱)

۲۴۷. «گویدو در داستان نهم از دکامرون، نوشته‌ی جووانی بوکاچو حضور دارد. استیون به این فکر می‌کند که او در کنار مالگنِ قهرمان، چه شخصیت ذلیلی است. به همین دلیل، در ذهنش، داستان بوکاچو را برای توجیه خود بازگو می‌کند، اما زود می‌فهمد که این ماجرا هم او را از شرم نجات نمی‌دهد: خانه‌ی... ما هیچ‌کدام از مغلق‌اندیشی‌های قرون وسطایی تو را نمی‌خواهیم. آیا تو حاضری کاری را بکنی که او کرد؟» (هانت، ۲۰۱۵)

۲۴۸. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۴)، «جویس از واژه‌ی آلمانی *Natürlich* (ناتورلیش) به‌معنای ''البته'' ''مسلم است'' یا ''طبیعی است'' استفاده می‌کند. این واژه نیز بار کنایه‌آمیز خودمسخره‌کردن را دارد، درست مثل همان عبارت ایتالیایی که کمی پیشتر به خودش گفت: اُسی، چرتو! (آه، بله، بی‌شک.)» اما چرا باید این

واژه را به زبان آلمانی بگوید؟ دلینی (۲۰۱۲) معتقد است که «چون باک مالگن در فصل یک (تلماکس) با استفاده از واژه‌ای آلمانی می‌گوید ''من اوبرمانشم''، یعنی ابرمرد، استیون هم با همان زبان آلمانی می‌گوید: مسلم است یا ''طبیعی است که'' یک ابرمرد می‌تواند غریقی را نجات دهد.»

ریچارد کی کراس در این باره می‌نویسد: «وجدان استیون، که وجدان بی‌رحمی است، بیدار می‌شود: ''ما هیچ‌کدام از مغلق‌اندیشی‌های قرون وسطایی تو را نمی‌خواهیم. آیا تو حاضری کاری را بکنی که او کرد؟'' ضمیر پروتیوسی تند و زیرکانه‌اش حمله‌ی دیگری می‌کند: ''این دوروبر قایقی خواهد بود با گروه غریق‌نجات.'' ابرمردِ او به‌طعنه می‌گوید: ''البته که [آن را] آماده برای تو آن‌جا گذاشته‌اند. حاضری یا نه؟''» (۲۰۱۶: ۷۶-۷۵)

«در این‌جا وقتی استیون به خانه‌ی مرده و ماجرای گویدو و هم‌چنین آدمی فکر می‌کند که در دریا افتاده است، مالگن را تجسم می‌کند که دارد به او می‌گوید: ''ما هیچ‌کدام از مغلق‌اندیشی‌های قرون وسطایی تو را نمی‌خواهیم.'' و از زبان مالگن واژه‌ی خودساخته‌ی abstrusiosities را استفاده می‌کند. این واژه از ریشه‌ی abstruse به‌معنای پیچیده و مغلق است.» (همان‌جا)

۲۴۹. به گفته‌ی کراس، «به نظر می‌رسد انگیزه‌ی استیون برای سنجش خود فروکش نکرده است: ''راستش را بگو.'' بالأخره ذهنش تسلیم بی‌طرفی اندوهناکی می‌شود: ''دلم می‌خواهد. سعی می‌کنم...'' مردی را که در حال غرق شدن است نجات دهم.» (۲۰۱۶: ۷۶) پی‌نوشت شماره‌ی ۱۸۹ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

بنا به نتیجه‌ی تحقیق گیفرد، «یکی از صخره‌ی میْدن از مجموعه‌ی کوچک صخره‌هایی است که نزدیک ساحل شمالی جزیره‌ی دالکی در خلیج دابلن است.» (۱۹۸۹: ۶۰)

۲۵۰. در رمان چهره...، وقتی استیون دانش‌آموز است، یکی از بچه‌ها او را داخل آبریز دستشویی کالج کلانگوز می‌اندازد. آب سرد و لجن‌آلود. این اتفاق او را از آب می‌ترساند و این ترس همواره با او می‌ماند. (م) پی‌نوشت شماره‌ی ۱۳۱ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

در این پاراگراف دو بار از منظر روانشناسی به ما یادآور می‌شود که حوادث و رویدادهای زمان کودکی می‌تواند تأثیری پایدار بر واکنش‌های ناخودآگاه فرد بگذارد. گاز گرفتن سگ باعث ترس ماندگار او از سگ شده است، حادثه‌ی آبریز مدرسه‌ی کلانگوز باعث ترس و وحشت ابدی او از آب. (م)

۲۵۱. دلینی معتقد است: «این خیال، که چه کسی از پشت سرش دارد می‌آید، می‌تواند زمانی باشد که استیون در دستشویی کلانگوز صورتش را زیر آب سرد گرفته و چشم‌هایش نمی‌بیند و فکر می‌کند کسی پشت سر اوست.» (۲۰۱۲)

۲۵۲. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۳)، «استیون به صخره‌های دیوار جنوبی چسبیده و در امان است، اما نزدیک شدن خیزاب‌های جزرومدی که از هر سو به سمت او می‌آیند و روی تپه‌ماسه‌ها را می‌پوشانند باعث می‌شوند که در ترس کشنده‌اش از غرق شدن غور کند.»

۲۵۳. «دارا کانلی در وبلاگش می‌نویسد: این هشدار در کنار خلیج (ایرلند) شوخی نیست و حتا من که با این خیزاب‌ها بیگانه نیستم، روزی داشتم غرق می‌شدم و بخت با من یار بود که نجات یافتم. خیزاب‌ها بی‌درنگ مایل‌ها از ساحل ''صدف‌کاکائویی‌رنگ'' را درمی‌نوردند و کسانی که در این ساحل قدم می‌زنند با همان سرعت زیر پایشان خالی می‌شود و طعمه‌ی دریا می‌شوند.» (هانت، ۲۰۱۳)

به گفته‌ی کایبرد، «منظور از زمین زیر پا، یک جای محکم و آگاه است که همانا ایرلند آزاد است.» (۲۰۱۱: ۹۶۳)

۲۵۴. «در این‌جا استیون به مردی فکر می‌کند که به‌تازگی در خلیج دابلن غرق شده است، و آن را به مرگ مادرش ربط می‌دهد و به ناتوانی خودش در نجات دادن او.» (هانت، ۲۰۱۵)

سپس تصور می‌کند که وقتی به کمک غریق می‌رود، خودش هم غرق می‌شود و در آن لحظه آرزو می‌کند که ای‌کاش زیر پایش زمین بود. بدین ترتیب نتیجه می‌گیرد که نمی‌تواند او را نجات دهد و دلش می‌خواهد که زندگی او مال خودش باشد و زندگی استیون هم مال خودش. (م)

۲۵۵. در جمله‌ی «من... با او با هم پایین...» منظور از «او» (him) مردی است که در حال غرق شدن است و استیون قرار است نجاتش بدهد، ولی فکر می‌کند خودش هم با او غرق خواهد شد. اما در جمله‌ی «نمی‌توانستم او را نجات بدهم»، منظور از «او» (her) مادرش است که نمی‌توانست نجاتش بدهد. (م)

۲۵۶. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «در این قسمت روحیه‌ی استیون دم به دم بدتر می‌شود و ترس از غرق شدن و ناتوانی در نجات دادن مردی که در حال غرق شدن است، وضع را پیچیده‌تر می‌کند. سرانجام، اندیشیدن به مرگ تلخ ناشی از غرق شدن، مرگ مادرش را به یادش می‌آورد و، به‌رغم ادعای مالگن که می‌گوید استیون او را کشته، با خود فکر می‌کند: ''نمی‌توانستم او را نجات بدهم.''»

به گفته‌ی بلامایرز، «گناه بزدلی فرضی [استیون] در برابر تصویر مرد غرق‌شده ادغام می‌شود در گناه ناموفقیت او برای نجات مادرش که در آب‌های تلخ مرگ گم شده است.» (۱۹۹۶: ۱۳)

۲۵۷. «هر دو فصل سه و چهار (پروتیوس و کَلیپسو) در رمان یولسیز به موضوع حلول روح در بدن دیگری می‌پردازند. در جایی از این فصل، استیون خودش را تجسم می‌کند که در قرن چهاردهم می‌زیسته است. و باز تجسم می‌کند که سگی که آن دوروبر می‌چرخد و همه‌چیز را بو می‌کشد، دنبال گم‌شده‌ای در زندگی گذشته‌اش است.» (هانت، ۲۰۱۷) پی‌نوشت شماره‌ی ۳۰۷ از همین فصل را بخوانید.

۲۵۸. به اعتقاد هانت (۲۰۱۵)، «در این‌جا، سگ کنار ساحل در خیال استیون به آهو یا اسب بدل می‌شود. و بی‌درنگ پس از آن، او را براساس زبان نشان‌شناسی (heraldry) توصیف می‌کند. در این زبان، حیوانی که با سر به طرف تماشاگران و با یک دست افراشته قدم می‌زند، تمام‌رخ (gardant)نامیده می‌شود و اگر به همین حالت رو به جلو نگاه کند، نیم‌رخ (passant) نامیده می‌شود. در این‌جا گوزن نر (یا سگی که در ذهن استیون گوزن نر شده) مستقیم به جلو نگاه می‌کند، زرد مایل به قهوه‌ای، در حال قدم‌رو، طبیعی (در رنگ‌های طبیعی) بی‌شاخ (که در نشان‌شناسی نامعمول است، زیرا بیانگر عقیم بودن اوست.)» به گفته‌ی گیفرد، «برخلاف این گوزن، گوزن روی نشان ملی ارتش ایرلند که در حال قدم‌رو از برجی بیرون می‌آید، به حالت نیم‌رخ است.» (۱۹۸۹: ۶۰)

به گفته‌ی اُشی، «این‌که استیون سگی را که از او وحشت دارد، به گوزن تبدیل می‌کند در نگاه نخست گیج‌کننده است... اما در تحلیلی دقیق‌تر، مشخص می‌شود که استیون بیشتر باک مالگن را به سگ غیراصیل (حرامزاده) تبدیل می‌کند نه سگ را به گوزن. (پی‌نوشت ۲۶۳) براساس زبان نشان‌شناسی (heraldry)، ''یک گوزن (buck)، قدم‌رو (با یک سم جلویی بالا و سه سم دیگر روی زمین)، (proper) به رنگی طبیعی، بی‌شاخ'' می‌تواند گوزنی باشد با رنگی طبیعی در حال راه رفتن. اما فاکس — دیویز معتقد است که trippant (قدم‌رو) اصطلاحی است که در علم انساب (نشان خانوادگی) به‌درستی هم برای سگ‌ها و هم گوزن‌ها استفاده می‌شود. رابطه‌ی میان واژه‌ی باک (گوزن) و هم‌اتاقی سابق استیون، مالگن، آشکار است.

در فصل یک (تلماکس) باک مالگن، هنگام اصلاح صورت، از اسم خودش حرف می‌زند و آن را ''چابک (tripping) و آفتابی، مثل همان گوزن'' وصف می‌کند. این زمینه‌ی زردرنگی که گوزن (باک) روی آن تصویر می‌شود بیانگر جامه یا ''جلیقه‌ی زردرنگ'' مالگن است و اشاره‌ای است به نخستین حضور سگ، ''سگِ دشمن من... جلیقه‌ی‌زردپوش، نوکر بخت، به وحشت من لبخند زد.''» (۱۹۸۶: ۸۲)

دلینی (۲۰۱۲) این خروج گوزن نر از برج را «به بیرون آمدن خود استیون از برج مارتلو» ربط می‌دهد و معتقد است که «جویس هم همین منظور را داشته است.»

به اعتقاد هانت (۲۰۱۵)، «رنگ گوزن در این‌جا طبیعی است و بنا به نیازهای پیکرنگاری تغییری نکرده است.»

تصویر نشان‌شناسی از گوزن نر، در حال قدم‌رو، با رنگی طبیعی، البته شاخ‌دار. عکس از وبسایت Joyceproject

۲۵۹. هانت می‌نویسد: «Seamorse، که نامی قدیمی و منسوخ برای والروس یا فیل دریایی است، سنگینی موج‌ها را می‌گیرد. مثل مار می‌پیچد و پیشروی مارپیچی چندسر آن‌ها را مهار می‌کند.» (۲۰۱۵)

۲۶۰. «در اسطوره‌های ایرلندی، موج نهم را سرحد افسون و سحر می‌دانند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۶۰) و به گفته‌ی دلینی «در فرهنگ ایرلندی‌ها همیشه موج نهم بزرگ‌ترین موج است.» (۲۰۱۲)

۲۶۱. استیون متوجه می‌شود که زوجی کولی‌مانند برای جمع کردن صدف‌ماهی وارد آب می‌شوند و کیف‌هایشان را در آب فرو می‌برند تا از صدف‌ماهی پر کنند. (م)

هانت (۲۰۱۵) می‌نویسد: «صدف‌ماهی‌ها یک اینچ زیر سطح ماسه‌ها زندگی می‌کنند و از صدف‌های بزرگ‌تر خیلی آسان‌تر می‌شود گیرشان آورد.»

۲۶۲. دلینی معتقد است که «جویس آزادانه از زبان استفاده می‌کند. در این‌جا دو واژه‌ی سرخ (سرخی زبان گرگیِ سگ) را با حالت له‌له‌زدن او کنار هم می‌گذارد و از آن یک واژه (redpanting) می‌سازد.» (۲۰۱۲)

دو صدف‌جمع‌کن کیف صدف‌ها را مرتب در آب فرو می‌کنند تا صدف‌ها تازه و زنده بمانند.

۲۶۳. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۱)، «استیون هم‌چنان به باورهای تاریخی فکر می‌کند. تعالی‌گرایی پیروزمندانه‌ی دیسی را، که به ''یک هدف بزرگ'' باور دارد، بی‌رحمانه رد می‌کند... وقتی سگ زنده با سگ مرده مواجه می‌شود و تشخیص می‌دهد که ''برادر'' است، استیون هم این حس خویشی را درمی‌یابد: سگ‌جمجمه، سگ‌بوکشی، چشم روی زمین، به سوی هدفی بزرگ حرکت می‌کند. آه، سگِ لشِ بیچاره! این‌جا لشِ سگِ لشِ بیچاره‌ای افتاده است. هدف بزرگ، آقای دیسی را به یاد می‌آورد، اما استیون نمی‌بیند که زندگی به‌سوی تجلی خدای مسیحیت (یا ظهور حضرت عیسی) پیش برود. بلکه زندگی به‌سوی مرگ، تجزیه و بازسازی پیش می‌رود. وقتی در پایان این فصل، که به تجزیه و متلاشی شدن بدن آدمی غرق‌شده فکر می‌کند، روشن می‌شود که منظور او پوچی زندگی نیست، بلکه هدف رد باور متافیزیکی مسیحیت است.» برای شرح بیشتر درباره‌ی این جمله پی‌نوشت شماره‌ی ۱۳۰ از فصل دو (نستور) را بخوانید.

۲۶۴. درباره‌ی سگِ لش پی‌نوشت شماره‌ی قبلی از همین فصل و پی‌نوشت شماره‌ی ۴۱ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۲۶۵. «هنوز معلوم نیست که چرا جویس برای این سگ چنین نام نامعمولی (تَترز) انتخاب کرده است. این کلمه یعنی مندرس و ژنده، که می‌تواند یادآور دامن‌های چندلایه‌ی زنِ کنار ساحل نیز باشد.» (دلینی، ۲۰۱۲)

۲۶۶. «خود استیون هم بعداً در ساحل می‌شاشد. تمایز میان انسان و حیوان در طول داستان مبهم‌تر می‌شود، به همین دلیل استیون لش سگ است.» (کایبرد، ۲۰۱۱: ۹۶۴)

۲۶۷. این عبارت از شعری از تامس گری (۱۷۱۶-۱۷۷۱) با عنوان Elegy written in a Country Churchyard گرفته شده است. در بخشی از این شعر چنین می‌خوانیم: «... نگذار جاه‌طلبی تلاش‌های سخت‌شان را به سخره بگیرد/ لذت‌های ساده و سرنوشت تیره و تار/... و خوشی‌های کوتاه و ساده‌ی بینوایان را...» (م)

۲۶۸. پی‌نوشت شماره‌ی ۴۰ از فصل دو (نستور) را بخوانید.

۲۶۹. این پاراگراف را راوی سوم‌شخص تعریف می‌کند تا می‌رسد به پلنگ که به تک‌گویی درونی استیون تبدیل می‌شود. تورنتِن این پلنگ سیاه را «در چندین متن از متون سنتی قرون وسطا» یافته است. «ظاهراً پلنگی که استیون به آن اشاره می‌کند، بیش از همه به پلنگی می‌ماند که در دانشنامه‌ی فشرده‌ای به نام *De Proprietatibus rerum* از قرن سیزدهم وجود دارد. فرهنگ لغت آکسفورد از این دانشنامه نقل قول می‌کند: ''پلنگ سیاه چهارپای بی‌رحمی است و زنازاده‌ای که از آمیزش جنسی یوزپلنگ و شیر به وجود می‌آید.''» (۱۹۶۸: ۶۰) از سوی دیگر، «عبارت ''خشم نهفته در چنگالش'' ممکن است مؤیّد نظر ویلیام شوته باشد که می‌گوید جویس به دیدگاهی در اثری به نام *Brunetto Latini's Il Tesoro* اشاره می‌کند. در این اثر لاتینی، ماجرای ماده‌پلنگ را این‌گونه شرح می‌دهد: ''ماده‌پلنگ فقط یک بچه به دنیا می‌آورد. و بشنو چرا. جنینش تا موعد مقرر و تولد طبیعی صبر نمی‌کند و رحم مادر را پاره می‌کند و بیرون می‌آید تا مادر نتواند بچه‌ی دیگری به دنیا بیاورد.''» (همان‌جا)

اما برخلاف یوزپلنگ، در واژه‌نامه‌ی آکسفورد آمده که «فیل هرگز برای ماده نمی‌جنگد و هیچ‌گاه هم به او خیانت نمی‌کند.» (م)

اگر کمی دقت کنیم متوجه می‌شویم که در این پاراگراف، استیون، بارها، حرف راوی را با تک‌گویی

درونی‌اش قطع می‌کند: «مرا نمی‌بیند»؛ «خوشی‌های ساده‌ی بینوایان»؛ «چیزی را آن‌جا خاک کرده، مادربزرگش» و در پایان «پلنگی، پلنگ سیاهی، زنازاده، لاشخور بر مرده.» همان‌طور که می‌دانید این شیوه‌ی روایت در سراسر داستان جاری است.(م)

۲۷۰. «پلنگ سیاه ابتدا خواب هینز را به یاد استیون می‌آورد و سپس خواب خودش را.» (باجن، ۱۹۸۹: ۵۵) به گفته‌ی هانت (۲۰۱۱)، «استیون به خواب هینز درباره‌ی پلنگ سیاه فکر می‌کند، به خوابی که آن‌گونه وحشت‌زده و خشن بیدارش کرده است. سپس یادش می‌آید که خودش هم پس از این حادثه به خواب می‌رود و خوابی می‌بیند: آیا همان خواب بود یا نه؟ به‌نظر می‌رسد از آن خواب‌هایی بوده که آدم پس از بیداری و دوباره به خواب رفتن آن را ادامه می‌دهد و تا ذهنش ته ماجرا را خوب پردازش نکرده، دست‌بردار نیست.» درباره‌ی ماجرای خواب هینز پی‌نوشت شماره‌ی ۲۲ و ۱۰۰ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۲۷۱. در این‌جا استیون دارد خوابش را به‌خاطر می‌آورد و به آن نزدیک می‌شود. جویس از واژه‌ی خودساخته‌ی almosting استفاده می‌کند؛ فعلی که از قید almost ساخته است. فرنک باجن، یکی از دوستان نزدیک جویس در گفت‌وگویی با او، درباره‌ی این واژه به او می‌گوید: «دارم می‌نزدیکم! جویس پاسخ می‌دهد: بله. باید در نظر داشت که شخصیت‌های پروتیوسی در حال تغییرند. همه‌چیز در این فصل تغییر می‌کند: زمین، آب، سگ، زمان روز، حتا بخشی از حرف‌ها هم تغییر می‌کنند، قید فعل می‌شود.» (باجن، ۱۹۸۹: ۵۵)

«هارون‌الرشید، پنجمین خلیفه‌ی عباسی است که قلمرو فرمانروایی‌اش در قرن هشتم و آغاز قرن نهم از شمال آفریقا تا مرزهای هندوستان گسترده بود. پایتختش را بغداد، ابرنوشهری نزدیک سرزمین پارس انتخاب کرد تا اعراب پیروز بتوانند کاردانی پارسیان در فرمانروایی را فرابگیرند. دوره خلافتش را دوره‌ی طلایی اسلام می‌نامند، چون در این دوره، هنر و علم و فلسفه شکوفا شد.» (هانت، ۲۰۱۵)

تورنتِن (۱۹۶۸) معتقد است که هارون‌الرشید «شهرتش را از نقش پرتکرارش در داستان‌های هزارویکشب کسب کرده است و بیشتر ماجراهای این داستان در زمان خلافت او رخ می‌دهند. ماجراهای سندباد به دوره‌ی خلافت او برمی‌گردد.»

گیفرد می‌نویسد: «معروف است که هارون‌الرشید با لباسی مبدل در میان مردمش می‌چرخید تا از حال و احوال و نگرانی‌هایشان باخبر شود.» گیفرد هم‌چنین درباره‌ی ریشه‌ی خاورمیانه‌ای آن «قاعده» هم بررسی کرده است: «استیون در خواب می‌بیند که طالبی برایش می‌آورند. این اشاره به قاعده‌ای عبری است که میوه‌ی نوبر زمین را باید به مکان مقدسِ برگزیده‌ی خدا ببرند و به خاخام تقدیم کنند.» بی‌شک استفاده از طالبی و بوی آن نوعی شیوه‌ی بازاریابی بوده است.

استیون در روز ۱۶ ژوئن، که حوادث رمان یولسیز در آن رخ می‌دهد، چندین بار از این خواب یاد می‌کند و در این یادآوری‌ها هارون‌الرشید هم دو بار به داستان می‌آید. در این‌جا هم می‌کوشد که آن خواب را پیش چشمش مجسم کند: «دارم به رویدادهای خواب می‌نزدیکم.» (نزدیک می‌شوم.)

به گفته‌ی هانت (۲۰۱۵)، «قسمت هارون‌الرشید در خواب استیون پیش‌گویی حوادث ساعت‌های بعدی روز است، وقتی لیوپولد بلوم در منطقه‌ی چراغ‌قرمز (ناحیه‌ی تن‌فروش‌ها) با استیون دوست می‌شود، او را به خانه‌اش می‌برد، برایش کاکائو درست می‌کند و می‌خواهد به زنش معرفی‌اش کند. در آن‌جا استیون زن لیوپولد را به طالبی و میوه‌های دیگر پیوند می‌دهد.»

دلینی در بررسی‌هایش به این نتیجه رسیده که «اسم هارون‌الرشید در نخستین دست‌نوشته‌ی جویس نیست و بعدها آن را به این فصل و هم‌چنین به فصل پانزدهم (سرسی) اضافه می‌کند. هارون‌الرشید مردی بود عاشق خوشی و زندگی تجمّلی، و حامی هنر و موسیقی و علاقه‌مند به زنان زیبا.» (۲۰۱۲)

۲۷۲. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «استیون به یاد می‌آورد که در خوابش از جلوی روسپی‌خانه‌ای می‌گذرد و مردی با او حرف می‌زند و راهنمایی‌اش می‌کند. طالبی‌ای را که در دست دارد جلوی صورت استیون می‌گیرد و به او لبخند می‌زند. بوی شیرین و دلنشین طالبی به مشامش می‌خورد. گویی این کار قاعده‌ای برای جلب مشتری بوده است.» دلینی سپس می‌گوید: «به ساختار این پاراگراف کوتاه دقت کنید. بیشتر پاره پاره و عبارت‌گونه است تا جمله‌های درست با ساختار دستوری دقیق و یکپارچگی معنایی؛ درست مثل خواب.»

المن معتقد است که «جویس آرزو داشت به دنیای خواب‌ها نفوذ کند و در دوره‌ی نوجوانی‌اش، در دابلن، به‌رغم بی‌علاقگی‌اش به فروید، به درک خواب‌ها گرایش نشان می‌داد، به خواب‌های خودش و یا خواب‌های دیگران و تفسیر خواب‌ها. در زوریخ اغلب با فرنک باجن درباره‌ی خواب‌ها حرف می‌زد و در پاریس با دوستی دیگر.» (۱۹۸۲: ۵۴۶)

۲۷۳. گیفرد می‌نویسد: «منظور از مصری‌های سرخ همان کولی‌هایی هستند که اصالت‌شان مصری است.» (۱۹۸۹: ۶۱)

۲۷۴. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «کبودی پاهایشان می‌تواند ناشی از تأثیر یُد دریا باشد یا از صدف‌هایی که سبب خون‌مردگی می‌شوند و یا حتا ناشی از خطای دید استیون که در رمان چهره... عینکش می‌شکند و بینایی خوبی ندارد.»

۲۷۵. «جویس در این پاراگراف و شعر پس از آن، از گویش کولی‌های دابلن استفاده می‌کند. این عبارات و جمله‌ها را از اثری به نام *A Caveat or Warning for Common Cursitors, vulgarly called vagabonds* نوشته‌ی تامس هارمن، نویسنده‌ی انگلیسی قرن شانزدهم و محققِ عناصر زندگی طبقه‌ی پایین جامعه و زبان و گویش آن‌ها، و اثر دیگری به نام *The Canting Academy* نوشته‌ی ریچارد هد، محقق و نویسنده‌ی عناصر زندگی و گویش کولی‌های دابلن برداشته است.» (دلینی، ۲۰۱۲)

به گفته‌ی هانت (۲۰۱۵)، «عبارت زن مُرتِ پرسه‌زنش یا زن دوره‌گردِ پرسه‌زنش (Strolling Mort) برگرفته از اسم شعری است به نام The Rogue's Delight in Praise of his Strolling Mort در کتاب *The Canting Academy* (۱۶۷۳) نوشته‌ی ریچارد هد، نویسنده‌ی ایرلندی. هد در اثر خود، این زنان را این‌گونه وصف می‌کند: ''زنان دوره‌گردی که وانمود می‌کنند بیوه‌اند و از شهری به شهری دیگر سفر می‌کنند و مثل گداها زندگی می‌گذرانند... که نزدیک شدن به آن‌ها خطرناک است.''»

همان‌طور که تا کنون متوجه شده‌اید و پیش‌تر هم اشاره شد، جویس در این اثر، واژه‌های بسیار از زبان‌های مختلف آورده است، که در برگردان فارسی این اثر هم با همان قاعده رعایت شده. مثلاً بر همان اساس که این واژه‌ها در متن انگلیسی به‌صورت ایتالیک آمده، در ترجمه‌ی فارسی آن هم ایرانیک شده است. اما در این پاراگراف و شعر پس از آن، با آن‌که واژه‌هایی از گویش‌های دوره‌گردها آورده، هیچ‌کدام را ایتالیک نکرده است. به همین دلیل من نیز آن‌ها را ترجمه کرده‌ام و اصل آن‌ها را در این پی‌نوشت‌ها آورده‌ام. (م)

به گفته‌ی گیفرد، «یکی از معانی Mort عبارت است از زن رها و دوره‌گرد،» (۱۹۸۹: ۶۱) و منظور

از «غنائم» (که در کوله‌پشتی‌شان است) همان صدف‌هایی است که از دریا گرفته‌اند.

به گفته‌ی هانت (۲۰۱۵)، «استیون هنگام یادآوری واژه‌های مربوط به گویش کولی‌ها، به زبان ثبت‌شده در همان اثر ریچارد هد فکر می‌کند. اثری که در آن ''گویش دزدان'' یا ''گویش خانه‌به‌دوشان'' ثبت شده است. همه‌ی عبارت‌های ناآشنا در این پاراگراف، مثل ''مصری‌های سرخ'' و نیز رباعی زیر این پاراگراف، از همان شعری برداشت شده که نامش قبلاً و نیز در این پی‌نوشت ذکر شد. بیت‌های دیگری از این شعر نیز در فصل پانزدهم (سرسی) این رمان می‌آید.»

۲۷۶. «در این‌جا استیون همه‌ی بند دوم شعر را به یاد می‌آورد و بخشی از بند پایانی آن را.» (هانت، ۲۰۱۵)

جمله‌ی دیگری که از گویش کولی‌هاست و در کتاب ریچارد هد آمده همین جمله است (bing awast to Romeville) که معنای آن ''رفتن به لندن'' است و منظور از آن، رفتن به جایی درجه‌ی یک. هر اشاره‌ای به شهر رم (Romeville یا rum که بعد استیون برای گویش یا لفظ عجیب‌وغریب یا rum lingo آورده) به‌ظاهر اتفاقی است، اما همیشه مناسب آن‌جا بوده و به امپراتوری رم و انگلیس مربوط است. مفهوم این بخش از شعر این است: ''پس برویم به لندن / آه تن‌فروش زیبای من/ خانه‌ای را می‌زنیم و دوباره عشق‌بازی می‌کنیم / بعد در می‌رویم و هیچ اتفاقی نمی‌افتد.''» (همان‌جا)

۲۷۷. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۵)، «دابلن در دوره‌ی پادشاهی جُرج‌ها (در قرن نوزدهم) پر از گذر بود.» در یولسیز بارها از این گذرها سخن به میان آمده است، همیشه نیز با وصفی از کثیفی و تجمع آشغال. در این‌جا استیون دو کولی سرگردان (زن و مرد) در ساحل سندی‌مونت را تجسم می‌کند که زن با آمدن شب تن‌فروشی می‌کند و مرد برای او بازاریابی. (م)

۲۷۸. هانت (۲۰۱۵) می‌نویسد: «بلک‌پتز خیابان کوتاهی است در غرب خیابان کلن‌براسیل، در بخش جنوبی دابلن. گفته می‌شود که بلک‌پتز از زمان شیوع وبا به این نام نامیده شده است، زیرا قربانی‌های وبا (Black Death) را برای سوزاندن در گودال‌های (pits) این خیابان می‌ریختند. در سال ۱۹۰۴، این محله‌ی کارگرنشین مرکز دباغ‌خانه‌ها و خوکدانی‌ها بود و هم‌چنین محل نمایش غیرقانونی جدال خروس‌های جنگی. کوچه‌ی فامبلی از انتهای شمالی این خیابان به سمت شرق کشیده شده است.»

۲۷۹. «استیون به محله‌ای فکر می‌کند که زن کولی زیر گذرهای آن به کارش مشغول است و مرد همراه او در میخانه‌ای سعی می‌کند دو نفر دیگر از سربازهای سلطنتی را جلب کند.» (دلینی، ۲۰۱۲)

۲۸۰. هانت (۲۰۱۵) معتقد است که «wap in rogues' rum lingo، از گویش کولی‌ها یا دوره‌گردهاست به‌معنای ''به لفظ عجیب‌وغریب عیاش‌ها عشق‌بازی کن'':

''آه، دخترک زیبای محبوب من!'' / O, my dimber wapping dell!

که این نیز از گویش کولی‌هاست.»

۲۸۱. در این‌جا جویس از دو واژه‌ی she و fiend واژه‌ی ترکیبی shefiend (شیطان‌زن) را ساخته است.

۲۸۲. بنا به بررسی گیفرد، «در فاصله‌ی بسیار نزدیک از کوچه‌ی فامبلی، دباغ‌خانه‌ی شرکت کلی، دان Kelly, Dunne & Co. قرار دارد.» (۱۹۸۹: ۶۱)

۲۸۳. به گفته‌ی گیفرد، «دومین بند از شعری از ریچارد هد به نام The Rogue's Delight in

Praise of His Strolling Mort در اثری به نام *The Canting Academy* (لندن، ۱۶۷۳). واژه‌هایی که ریچارد هد در این بند از شعر آورده این‌هاست: famble به‌معنای ''دست''؛ gan به‌معنای ''دهان''؛ quarrons به‌معنای ''بدن''؛ Couch a hogshead یعنی ''دراز کشیدن و خوابیدن'' و darkmans یعنی ''شب''.» (۱۹۸۹: ۶۱) به دلیل مهجور بودن darkmans آن را «دیجور» ترجمه کردم. (م)

۲۸۴. «*frate porcospino* یعنی برادر خارپشت. استیون به تامس آکویناس به‌عنوان راهب خارپشت یا برادر خارپشت فکر می‌کند، زیرا بنا به برداشت گیفرد «استدلال آکویناس تیز و سوزنی است و نمی‌توان به آن حمله کرد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۶۱)

پی‌نوشت شماره‌ی ۱۴۶ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۲۸۵. به گفته‌ی ولدان تورنتن، «در این‌جا برای گناهِ تن دادن به افکار شیطانی از عبارت *Delectatio morosa* استفاده کرده است که یکی از سه گناه درونی است و دربرگیرنده‌ی لذت ناشی از افکار یا تخیل گناه‌آلود است، حتا بدون میل به آن. سینت تامس این گناه را در بخش دوم *Summa Theologica* شرح می‌دهد.» (۱۹۶۸: ۶۱)

۲۸۶. گیفرد می‌نویسد: «پیش از آمدن آدم و حوا به زمین، بنا به رسم موجود، رابطه‌ی جنسی خالی از شهوت و میل جنسی بوده است.» (۱۹۸۹: ۶۱)

۲۸۷. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «منظور این است که مرد زن را فرامی‌خواند وقتی او به تجارت مشغول است. یا استیون دارد خیال می‌بافد که زن دارد به سوی خود او می‌آید و مهم نیست که شوهرش چطور دارد صدا می‌کند: بگذار صدا بزند.» در این‌جا، جویس برای کلمه‌ی «پیکر» از واژه‌ی مهجور *quarrons* استفاده کرده است.

۲۸۸. استیون زبان کولی‌ها را با زبان کشیش مقایسه می‌کند. شلدان بِرویک در این باره می‌نویسد: «انواع گونه‌های زبان که استیون به میان می‌آورد، گویش‌های زشت‌اند، اما پالایش‌شده‌ترین گفتار اندیشه‌ورزان بهتر از کلام عامیانه‌ی بزهکاران دوره‌گرد نیست: ''زبان ابداً بدتر از زبان او [آکویناس] نیست.''» (۱۹۹۱: ۸۵)

به گفته‌ی گیفرد، «در تسبیح مریم هر پانزده مهره یکی سلام بر مریم است. در این‌جا استیون تجسم می‌کند که کشیش با گرداندن مهره‌ها زیر لب دعا می‌کند.» (۱۹۸۹: ۶۱)

به گفته‌ی بوئن «استیون صدف‌ماهی‌جمع‌کن‌هایی را که کنار ساحل می‌بیند، با کولی‌های قرن شانزدهم و هفدهم مقایسه می‌کند. خیال‌بافی استیون درباره‌ی رابطه‌ی آن دو، مفهوم آمیزشی به خود می‌گیرد. این بخش هم‌چنین اشاره‌ای است به تئوری آکویناس درباره‌ی لذت گناه‌آلود افکار بدون رسیدن به شهوت. اما واژه‌های قدیمی تامس آکویناس هم، مثل صدا زدن مرد صدف‌ماهی‌جمع‌کن و عیاشِ میان آن شعر، برای استیون واژه‌های خلوتگاهی می‌شوند.» (۱۹۷۴: ۷۹)

چارلز پیک در اثری به نام «جیمز جویس، شهروند و هنرمند» در این باره می‌نویسد: «احتمالاً حضور صدف‌ماهی‌جمع‌کن‌ها بیت‌هایی از ترانه‌های آدم‌های ولگرد را به یاد استیون می‌آورد. استیون این زبان را با زبان آکویناس مقایسه می‌کند... واژه‌های زبان ولگردها را نوعی گنجینه و دارایی‌شان می‌پندارد که در جیب‌هایشان به هم می‌خورند و صدا می‌دهند.» (۱۹۷۷: ۱۳۵)

۲۸۹. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۱)، «در این‌جا استیونِ بازگشته از سفر پاریس، کلاه بوهمیایی خود

را ''کلاه هملتی‌ام'' می‌خواند، اما شباهتش به نوعی کلاه‌شاپو سبب می‌شود که برخی از مردم استیون را کشیش بدانند.»

به گفته‌ی گیفرد این کلاه «برخلاف کلاه‌های سفت مرسوم در دابلن، نرم یا شل و ول بود و دانشجویان هنر محله‌ی لاتینی پاریس می‌پوشیدند.» (۱۹۸۹: ۶۵)

گیفرد معتقد است که این «اشاره به بیتی از تصنیفی است که اوفلیا (در نمایشنامه‌ی هملت) هنگام هیجان‌زدگی‌اش می‌خواند: ''چطور می‌توانم عشق واقعی‌ات را بازشناسم/ از دیگری؟ از روی کلاه صدفی و عصایش؟/ و صندل‌هایش.'' کلاه صدفی کلاهی است که با صدف نشان‌دار شده و نشانه‌ی رفتن به سفرهای زیارتی است (شاید بتوان آن را به عرق‌چینِ حاجیان تشبیه کرد. م) به‌ویژه کسانی که به زیارت سینت جیمز می‌رفتند این کلاه را روی سرشان می‌گذاشتند. زن صدف‌جمع‌کن استیون را به یاد هملت و رابطه‌ی هملت و اوفلیا می‌اندازد و سپس به یاد کلاه صدف‌نشان زائران سینت جیمز.» (۱۹۸۹: ۶۱)

برای شرح دقیق این موضوع پی‌نوشت شماره‌ی ۳۶۶ از همین فصل را بخوانید.

هانت (۲۰۱۱): «جویس در دسامبر سال ۱۹۰۲، کارت‌پستالی را برای دوستی به نام جی اف بایرن فرستاد که روی آن عکس خودش بود و چنین کلاهی به سر داشت. ظاهر این کلاه با لبه‌ی برگشته‌اش با همه‌ی کلاه‌هایی که در آن روزگار در دابلن مد بود، تفاوت اساسی دارد.»

«دابلنی‌ها به این کلاه چپ‌چپ نگاه می‌کردند و مقبول‌شان نبود.» (دلینی، ۲۰۱۲)

در فصل‌های بعدی این اثر هم به این کلاه استیون و نگاه مردم به او و دیدگاه‌شان اشاره می‌شود. (م)

۲۹۰. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «این جمله نیز از پرده‌ی چهارم و صحنه‌ی دومِ نمایشنامه‌ی هملت برداشت شده است. در این پرده دریانوردی نامه‌ی هملت را برای عمویش کلادیوس، دشمن او و قاتل پدرش، می‌آورد. هملت که مدتی دور بوده و حالا برگشته، در این نامه می‌نویسد: ''والامقام، باید بدانی که بنده برهنه در قلمروِ تو نشسته‌ام...''»

۲۹۱. در این‌جا جویس باری دیگر دست به کاری منحصربه‌فرد می‌زند و تصویر خیالی پیش‌پاافتاده از زن کولی کنار ساحل را به صحنه‌های ویژه و به رمانسی ناب و داستانی انجیلی بدل می‌کند. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «این اتفاق ساده زن کولیِ صدف‌جمع‌کن را به حماسه‌ای تبدیل می‌کند که همگانی است و به همه‌ی زمان‌ها و همه‌ی مکان‌ها تعلق دارد و هر زنی را دربرمی‌گیرد، از حوا گرفته تا اوفلیا در هملت. به زبان آن توجه کنید: ''در سراسر ماسه‌های جهان، از پی‌اش تیغ آتشین آفتاب، به سوی غرب، سفر دور و پیاده به سرزمین‌های شب.'' ساحل ماسه‌ای دابلن به بیابانی زیر پنجه‌های آفتاب روان بدل می‌شود و این زن به بیابانگردی خانه‌به‌دوش.» به گفته‌ی گیفرد، «این قسمت بداهه‌گویی شاعرانه‌ای است از بند پایانی نمایشنامه‌ی منظومی به نام *Hellas* اثر پرسی بش شلی (۱۷۹۲-۱۸۲۲) درباره‌ی آدم و حوا، که پس از آمدن‌شان به زمین به سمت غرب می‌روند. در این بخشِ درام، شلی دلسوزی صمیمانه‌اش برای آرمان آزادی یونان و جنگ استقلال یونان را، که در سال ۱۸۲۱ شروع شد، نشان می‌دهد. شلی در این جنگ طلوع عصر طلایی تازه‌ای را می‌بیند (گرچه ده سال پس از مرگ او معلوم شد که جنگ عملاً آزادی موعود را به یونان نیاورد.) در این بخش از *Hellas* چنین آمده: ''تاریکی در شرق غروب کرد / در ظهر زمان / از دیار گرسنگی / پرنده‌های مرگ پایین می‌آیند برای جشن / بگذار آزادی و صلح تا دوردست پرواز کنند / به ساحلی آفتابی‌تر / و ستاره‌ی تسلیمِ عشق را / دنبال کنند تا سرزمین شب.''» (۱۹۸۹: ۲-۶۱)

«"پنجه‌های آفتاب" اشاره به پیامد هبوط انسان به زمین است: "پس خدا انسان را بیرون راند و کروبیان را در شرق باغ بهشت جا داد و پنجه‌ی آفتاب را بر هر سو تاباند تا درخت زندگی را حفظ کند." شلی در پایان این درام منظوم، "سال‌های طلایی" را که قرار است با آزادی یونان از راه برسد، می‌ستاید: "اودیسیوسی نو کلیپسو را باری دیگر / به سوی ساحل مادری‌اش ترک می‌کند."» (همان‌جا) کلیپسو: حوری دریایی که اودیسیوس را هفت سال پیش خود نگه داشت. (م)

۲۹۲. در این‌جا جویس چند واژه‌ی هم‌معنا را پشت سر هم ردیف می‌کند؛ واژه‌هایی که، مثل خود پروتیوس، ماهیت یکسان دارند ولی ظاهرشان تغییر می‌کند. به‌عبارتی دیگر، این نیز یکی از همان چیزهای در حال تغییر در این فصل است. واژه‌های اول و سوم و چهارم انگلیسی‌اند و واژه‌ی دوم به‌معنای «قدم‌کشان می‌رود» آلمانی است: schlepps. واژه‌ی آخر (trascines) ریشه‌ی ایتالیایی دارد به‌معنای «می‌کشاند»: زن کشان‌کشان می‌رود، قدم‌کشان می‌رود (Schlepps)، دنبال‌کشان می‌رود، پاکِشان می‌رود، بارش را می‌کشاند (trascines). به عبارت دیگر، همه‌ی این افعال به‌معنای با زحمت راه رفتن است در زبان‌های انگلیسی، آلمانی، فرانسوی، انگلیسی (دوباره) و ایتالیایی. (م)

به گفته‌ی باجن و در ادامه‌ی همان گفت‌وگو با خود جویس، استیون «زن کولی را تماشا می‌کند که با غنایمش بر دوش برمی‌گردد: زن کشان‌کشان می‌رود، اشلپز، دنبال‌کشان می‌رود، پاکِشان می‌رود، بارش را ترشینز. جویس این جمله را تکرار کرد و گفت: من آن اوج‌گیری افعال را دوست دارم. آن کشش وسوسه‌انگیز جزرومدی را.» (۱۹۸۹: ۵۵)

به گفته‌ی گیفرد، «همه‌ی این افعال مترادفند و منظور حوا، زن آدم، است که وقتی از بهشت رانده شد "اندوهش چند برابر" شد (انجیل ۳:۱۶).» (۱۹۸۹: ۶۲)

۲۹۳. به گفته‌ی گیفرد، «*oinopa ponton* عبارتی هومری – یونانی است به همان معنای "دریای شرابی تیره".» (۱۹۸۹: ۶۲) استیون در این‌جا این عبارت را به دو زبان تکرار می‌کند: لاتین و انگلیسی.

به گفته‌ی کریستین فرولا، استاد ادبیات انگلیسی دانشگاه نورث‌وسترن ایلینوی آمریکا، «استیون در خیالش او و خود را برهنه می‌بیند، اما این هیچ ربطی به میل جنسی ندارد. او را نه از پشت لباس‌هایش که از ورای پوستش می‌بیند و او را به ماه مؤنث پیوند می‌دهد؛ ماهی که خورشید مذکر در پی اوست و دریاهای سیاه شرابی را به دنبال خود می‌کشد. "دریاهای شرابی تیره‌ای" که ماه به سمت خود می‌کشد، استعاره‌ای است از جزرومدی که ماه بر خون قاعدگی زنان ایجاد می‌کند و یا این دریاها به جزرهای درون، جزرومد خون قاعدگی، دگردیس می‌شود.» (۱۹۹۶: ۱۰۲) «بر دریای شرابی تیره» عبارتی است که در اودیسه از هومر تکرار می‌شود. در این اثر، این عبارت را نخستین‌بار باک مالگن به زبان می‌آورد. (م)

دلینی (۲۰۱۲) معتقد است که «حتا اگر زن کولی است و خونش خون استیون نیست، هنوز او زن است و دریایی از خون شرابی تولید می‌کند.» پی‌نوشت شماره‌ی ۳۰ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

در این‌جا دوباره به هومر برمی‌گردد و به هزاران جزیره‌ای که اودیسیوس به آن‌ها می‌رود. (م)

۲۹۴. گیفرد می‌نویسد: این «نیایشی است که در هر صبح و شام (ساعت شش صبح و شش شب) خوانده می‌شود، اما استیون کلمه‌های این نیایش را جابه‌جا کرده و تغییر داده است. اصل آن به این صورت است: "بنگر، خدمتگزار خدا. باشد که آن‌چه خواست توست بر من رود." معلوم است که دریا (مادر مقتدر) خدمتگزار ماه است، همان‌طور که مریم ستاره‌ی دریاست.» (۱۹۸۹: ۶۲) و به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «همان‌طور که زن کولی خدمتگزار شوهرش.»

جان بلسامو، از اعضای هیئت علمی دانشگاه ادبیات دانشگاه استنفورد، در این باره می‌نویسد: «هدف عمده در تک‌گویی درونی استیون میل او به سفری به درون مرگ مادرش از طریق وابافتن آمیزه‌ی مسیر طبیعی (زهدان مادر)، نفرین ماهانه (ماه)، و وضعیت میرایی (گور) است که بدهی‌اش به یاد و خاطره‌ی مادرش را می‌پردازد.» (۲۰۰۴: ۸۳) در درون مادر «شیرجه خواهد زد»، از «خونی که مال من نیست» مایع حیات را جذب خواهد کرد، بر «دریای شرابی تیره» و پرمخاطره‌ی خون قاعدگی او خواهد راند، ماه سینه‌اش را به لبان او نزدیک خواهد کرد و با او «تخت مرگ» را که «شمع‌های روح» بر آن تابیده شریک خواهد شد.

«یکی از معانی قدیمی‌تر کلمه‌ی wet (خیسی) «پوشیده با خون» است که نشانه‌ی خون یا همان عادت ماهانه است.» (دلینی، ۲۰۱۲)

در نمایشنامه‌ی هملت، هوراشیو ماه را «ستاره‌ی خیس» می‌نامد. (م)

۲۹۵. به گفته‌ی کریستین فرولا، «در این‌جا افکار استیون از بدن زن به ماه می‌رود و از آن‌جا به جزرومدهای شرابی تیره، خون ماهانه و حوادث ناشی از آن خواب پیش‌گویانه‌اش از مالی و بوی شیرین میوه (در چند سطر بالاتر)، و دارد حادثه‌ای در آینده را پیشاپیش خبر می‌دهد که در فصل هجده (پنه‌لوپی) می‌خوانیم. سپس خون ماهانه تفاوتی اساسی میان بدن‌های دو زن برهنه را در تصویر تخیلی استیون نشان می‌دهد و این تفاوت بیولوژیک میان دو زن، فکر او را به مادرش برمی‌گرداند: «تخت عروسی، تخت کودکی، تخت مرگ...» (۱۹۹۶: ۱۰۲)

۲۹۶. به گفته‌ی گیفرد، «جویس بار دیگر از عبارتی لاتین استفاده می‌کند که در انجیل مزامیر آمده است: *Omnis Caro ad te veniet* به‌معنای ''بازگشت همه به‌سوی توست.''» (۱۹۸۹: ۶۲)

«این عبارت را در مراسم عشای ربانی تکرار می‌کنند و اساس مراسم عشای ربانی درباره‌ی تغییر است (بن‌مایه‌ی این فصل)؛ تغییر خون به شراب و گوشت به نان.» (دلینی، ۲۰۱۲)

۲۹۷. به گفته‌ی هانت، «در فصل یک (تلماکس) استیون نوری روح‌مانند را می‌بیند که دور صورت مادرِ رو به موتش سرگردان است. دوباره در این‌جا به آن فکر می‌کند. در آن فصل بر ما آشکار می‌کند که منبع این صحنه کابوسی است که مادرش را به غولی خونخوار تبدیل کرده است.» (۲۰۱۱)

«در نمایشنامه‌ی هملت، روح در سکوت به همه خیره می‌شود به‌جز به شاهزاده‌ی جوان. بدین ترتیب او را از جریان معمول زندگی جدا می‌کند. می‌آید تا او را از گناه عموی بی‌رحم و مادر زناکارش آگاه کند. برای او ماجرایی هولناک از شکنجه‌ای که بر پدرش رفته تعریف می‌کند و به او فشار می‌آورد تا کاری کند و انتقام شاه (پدرش) را بگیرد. از او می‌خواهد میان مادرش و شریک جنسی‌اش بایستد. هملت حتا نمی‌داند که به روح ماورای طبیعی اعتماد کند و بپذیرد که او روح واقعی پدرش است یا نه.» (همان‌جا)

«بار مسئولیت، سوگ پدر و خشم آن‌قدر آزارش می‌دهد که از آدم‌های پیرامونش بیش و بیشتر فاصله می‌گیرد. به همین ترتیب، ظاهر روح‌مانند مادر استیون نیز او را از خوشی‌های زندگی جدا می‌کند. اما در مورد استیون، روح می‌آید تا او را متهم کند و به او فرمان بدهد: توبه کن! دعا کن! زانو بزن!» (همان‌جا)

پی‌نوشت شماره‌ی ۸۹ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۲۹۸. گیفرد می‌نویسد: «این شعر استیون نمونه‌ی دستکاری‌شده‌ی بند پایانی شعری ایرلندی است با عنوان ''سوگ من بر دریا'' که داگلاس هاید (۱۸۶۰-۱۹۴۹)، دانشمند زبان گئ‌لیک، آن را از

مجموعه‌شعرش، ترانه‌های عاشقانه‌ی کوناخت، به زبان انگلیسی ترجمه کرده است: ''عشقم از پشت من آمد/ او از جنوب آمد/ سینه‌اش بر سینه‌ام/ دهانش بر دهانم...'' در قرون وسطا خفاش نشانه‌ی افسون سیاه، سیاهی و درنده‌خویی، بداختری و رنج و خطر بود. در آیین فینو ـ اوگری، وقتی روح بدن را در خواب ترک می‌کند، گاهی به شکل خفاش درمی‌آید، و خفاش در سنت کیمیاگری اژدهاست و دشمنی ازلی.» (۱۹۸۹: ۶۲)

فینو ـ اوگریگ مجموعه‌ای از گویش‌وران چندین زبان‌اند. مجاری، فنلاندی و استونیایی از بزرگ‌ترین زبان‌های این مجموعه‌اند. (م)

جان بلسامو می‌نویسد: «تصویر مرده‌ی خون‌آشام در تک‌گویی درونی استیون به اتفاق آراء به دراکولای برام استوکر نسبت داده می‌شود و تأثیرش بر استیون انکارناپذیر است. در این اثر، استوکر درباره‌ی خون‌آشام (دراکولا) می‌نویسد: ''می‌آید... بر کشتی تیزروِ مشتعل / از توفان و جنوب.'' در این تعمق، استیون همان خون‌آشام منبع الهام شعر او می‌شود: ''او می‌آید، خون‌آشام [دراکولای] رنگ‌پریده، چشم‌هایش از توفان، حرکت می‌کند، دریا را خون‌آلود می‌کند، دهان [اوی مذکر یا دراکولا] به بوسه‌ی دهانش [اوی مؤنث یا مادر استیون].''» (۲۰۰۴: ۸۸)

آدامز دیْ می‌گوید: «گرچه همیشه لازم نیست که یک خون‌آشام خفاش باشد، این یکی نوع مسخ‌شده‌ی ''روح خفاش‌سانی'' است که استیون آن را به اِما، منبع الهام شعر ویلانل [شعر قدیم فرانسه، با پنج بند و هر بند سه سطر] خودش، نسبت می‌دهد و نیز به لینهان شیِ ییتس که منبع الهام شعر شاعران جوان گیْلیک است و پری‌سان بداندیش فولکلور ایرلند که قدرتش از مرگ بالاتر است و تسلیم آن نمی‌شود.» (۱۹۶۲: ۱۲۰)

۲۹۹. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۵)، «در این فصل، بارها جمله‌ها و عبارت‌هایی از نمایشنامه‌ی هملت را از تک‌گویی درونی استیون می‌شنویم. نخستین دلیلش این است که او قرار است تا چند ساعت دیگر درباره‌ی این نمایشنامه سخنرانی کند و دیگر این‌که مثل هملت عزادار و سیاه‌پوش است. وقتی استیون دنبال کاغذ می‌گردد تا بیت‌هایی از شعری را که در ذهنش سروده یادداشت کند، عبارت هملت را واگو می‌کند. وقتی روحِ پدر هملت رازهایی را بر او آشکار می‌کند و از او می‌خواهد که از عمویش، کلادیوس، انتقام بگیرد ولیَ مادرش، گرترود، را به دادگاه خدا بسپارد، و سپس می‌رود، هملت با خود می‌گوید: ''کتیبه‌هایم، این ملاقاتی است که باید یادداشتش کنم...''»

«نویسندگان دوره‌ی ملکه الیزابتِ اول، چون هنگام گشت و گذارهایشان نمی‌توانستند قلم پَر و جوهر با خود داشته باشند، لوح‌هایی حمل می‌کردند که روی آن لایه‌ای از موم بود. نوشته‌هایشان را با فلزی روی آن حک می‌کردند و با اسفنج پاک‌شان می‌کردند. به آن‌ها کتیبه می‌گفتند.» (همان‌جا)

«استیون بی‌درنگ پس از اندیشیدن به خفاش و خون‌آشام، دوباره به یاد جمله‌ای از رمان دراکولا نوشته‌ی برام استوکر، نویسنده‌ی ایرلندی، می‌افتد: ''به آن یارو سنجاقی بزن...'' البته سوزن زدن به کسی یا چیزی معنای دیگری هم می‌دهد: نگه داشتن آن. یعنی به درد می‌خورد، باید نگهش داشت. همان‌طور که استیون می‌خواهد شعرهایش را ثبت کند و نگه دارد تا از یاد نبرد.» (دلینی، ۲۰۱۲)

۳۰۰. پی‌نوشت بعدی (شماره‌ی ۳۰۱ از همین فصل) را بخوانید.

۳۰۱. ون میرلو در اثری با همت کترین ای پال، در این باره می‌نویسد: «استیون ناگهان متوجه می‌شود که قطار افکارش تسلیم الهامی شده و به‌سرعت پیش می‌رود. بی‌درنگ دنبال کاغذی می‌گردد تا نکته‌ها را

یادداشت کند: به این نکته یا ''آن یارو سنجاقی بزن...'' دنبال کاغذی می‌گردد تا الهام‌ها را به آن سنجاق کند (روی آن بنویسد): ''کتیبه‌هایم.'' ولی چون می‌داند کاغذی ندارد و دوباره یادش رفته از کتابخانه‌ی ملی کاغذ بردارد، ذهنش تند به‌سوی شعر ناگه‌آمده برمی‌گردد. سعی می‌کند آن را در ذهنش ردیف کند و به آن‌ها وزن و قافیه ببخشد: ''دهان به بوسه‌اش. نه. باید دو تا از اونا باشد. خوب به هم بچسبانشان. دهان به بوسه‌ی دهانش.'' همین‌که استیون ساکت می‌شود تا فکرهایش را برای ساختن شعرش جمع‌وجور کند، راوی از فرصت استفاده می‌کند و به میان می‌آید و دهان استیون را که خاموش برای خودش می‌خواند، وصف می‌کند: ''لب‌هایش لب‌های بی‌گوشتِ هوا را بوسید و دهان زد'' و سپس شعری را که در ذهن استیون شکل می‌گیرد، به خواننده می‌گوید: ''دهان به دهدان او. سهدان، ستودانِ تمام‌زهدان'' در همین هنگام، که استیون کلمه‌ها و صداهایی را جفت‌وجور می‌کند که یکریز به ذهنش جاری می‌شوند، ذهنش دوباره این جریان را با نیاز او به داشتن کاغذ و یادداشت کردن کلمه‌ها قطع می‌کند. برای همین، گوشه‌ی نامه‌ی دیسی را پاره می‌کند و ''صخره‌ای'' می‌شود زیردستی یا میزش و بر آن می‌نویسد.» (۲۰۱۵: ۵۶) در این‌جا، جویس با بازی با کلمات واژه‌های دهان با زهدان، سپس ستودان (در معنای گور و مقبره) با زهدان را ترکیب می‌کند و واژه‌های دهدان، سهدان را می‌سازد. (م)

۳۰۲. به گفته‌ی کریستین فرولا، «استیون در این چند پاراگراف به ذهنش فشار می‌آورد و دنبال واژه می‌گردد (وی‌اوی‌اوی‌اوی‌اوی) تا شعری را کامل کند. چون کتیبه‌اش را فراموش کرده است، می‌کوشد بیت‌های شعرش را روی پاره‌کاغذی که از گوشه‌ی نامه‌ی دیسی کنده یادداشت کند: ''لب‌هایش لب‌های بی‌گوشتِ هوا را بوسید...'' هم‌چنان می‌سراید تا لب‌هایش که واژه‌ها را بیرون می‌دهند به لب‌های یک خون‌آشام تبدیل می‌شوند. سپس می‌گوید: ''خوب به هم بچسبان‌شان.''» (۱۹۹۶: ۱۰۳)

«این صحنه‌ی ظریف و مملو از ریزه‌کاری را که استیون می‌آفریند، در واقع دزدی ادبی است. استیون یک بند از شعر داگلاس هاید را به بن‌مایه‌ی خونخواری‌اش پیوند می‌دهد.» (همان‌جا) پی‌نوشت شماره‌ی ۲۹۷ از همین فصل را بخوانید.

جمله‌ی «دهانش به دهان او چسبید» در رمان رمانسی به نام *Sweets of Sin* آمده است. بلوم این رمان را، در فصل‌های بعدی، برای مالی می‌خرد. (م)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «در پرده‌ی دوم نمایشنامه‌ی رومئو و ژولیت، اثر شکسپیر، چنین آمده است: «زمین که مادر طبیعت است، ستودان اوست. آن‌چه، قبر، که زهدان اوست.»

«مرجع دیگری که این شعر استیون را می‌توان به آن نسبت داد، درهای بهشت اثر ویلیام بلیک است که در آن می‌خوانیم: ''تو هستی مادرم از زهدان / همسر، خواهر، دختر، تا ستودان.''» (همان‌جا)

ستودان بنا به لغت‌نامه‌ی دهخدا یعنی «عمارتی که بر قبر آتش‌پرستان می‌سازند» یا به عبارت دیگر همان آرامگاه. به دلیل هم‌قافیه بودنش با زهدان و هماهنگی‌اش با متن اصلی، به‌جای گور و قبر، این واژه را به کار برده‌ام. (م)

۳۰۳. پی‌نوشت شماره‌ی ۳۰۱ از همین فصل را بخوانید. به گفته‌ی بروِیک، «این قسمت ممکن است از نظر زبانی آزادانه‌ترین قسمت فصل سه (پروتیوس) باشد و به نظر من قلب ایده‌ی مورد هدف استیون است... نفسش بی‌آن‌که اشکال سخن گفتن بر آن سوار شود، به غرشی میان‌سیاره‌ای تبدیل می‌شود. این صدای خُرد که دامنه‌اش تقویت و بزرگ می‌شود، مثل بوسه‌ی روسپیِ رمان چهره... است که آن‌قدر نامحسوس بود که تقریباً هیچ حسی آن را دریافت نمی‌کرد... همین‌طور که می‌نویسد، احساس می‌کند که

فرد دارای پتانسیل کیهانی است، پیش از آن‌که به آن شکلی بدهد.» (۱۹۹۱: ۹۱)

۳۰۴. روی‌هم‌رفته، در این‌جا استیون در کنار دریای همواره متغیر بر آن است تا غریزه‌اش را که با دیدن زن کولی برانگیخته شده است به کلام موزون درآورد و از ترس فراموش کردن آن‌چه در ذهنش ساخته، دنبال کاغذ می‌گردد: «کاغذ،» تا یادداشت کند. ابتدا به اسکناس‌هایی که دیسی در مدرسه به او داده فکر می‌کند، ولی این فکر او را کمی عصبی می‌کند و سپس به یاد نامه‌ی دیسی می‌افتد و گوشه‌ی زیر امضایش را که سفید است، پاره می‌کند و بابت این «مهمان‌نوازی» از او سپاسگزار است. (م)

۳۰۵. استیون کاغذش را روی صخره گذاشته و روی آن خم شده تا قطعه‌شعرش را یادداشت کند. به گفته‌ی مک‌براید، «استفاده‌ی مبهم از واژه‌ی *ending* (پایان می‌یابد) پایان یافتن شعر را با پایان یافتن شاعر هم‌ردیف می‌کند. استیون را نشان می‌دهد که روی صخره‌ای خم شده، ''پایان می‌یابد.'' در آغاز تصور می‌شود که ''پایان می‌یابد'' به فاعل جمله، استیون، برمی‌گردد که دارد به شعرش پایان می‌دهد. اما در جمله‌ی بعدی خود او می‌پرسد، چرا بی‌پایان نه، تا دورترین ستاره؟ حالا گویی واژه‌ی *ending* به سایه، مظهر میرایی، برمی‌گردد. در خط بعدی استیون به سایه‌ی بی‌پایان اشاره می‌کند و می‌پرسد، بی‌پایان، می‌تواند مال من باشد، صورتی از صورت من؟ عبارت آخر، تعریف ارسطو از نفس، روشن می‌کند که تلاش استیون در پایان دادن به شاعری تعمق فراگیرتری از پایان خودش را برانگیخته است و این آرزو را که صورتی از صورت او بی‌پایان شود.» (۲۰۰۱: ۱۷۴)

الیستر کُرمک، استاد دانشگاه انجلیای شرقی (بریتانیا)، در این باره می‌نویسد: «استیون که متوجه سایه‌اش می‌شود، از خودش می‌پرسد: ''چرا نباید سایه‌ام ابدی باشد؟'' و اگر ابدی باشد، ''آیا هنوز مال من است؟'' با عبارت ''صورتی از صورت من'' که یادآور ''نفس من'' است، با اندیشیدن به ''شکلی از اشکال یا صورت صورت‌ها'' (باور ارسطویی) می‌کوشد واقعیت را با ایده‌آل آشتی دهد، سپس دور می‌افکند و ''انسان‌گونگی ناگزیر'' را فرامی‌خواند.» (۲۰۰۸: ۹۸)

۳۰۶. به گفته‌ی گیفرد، «جمله‌های ''تاریکی می‌درخشد...'' در انجیلِ یوحنا آمده که ''زندگی در خدا بود، و زندگی نور بشری بود. و نور در تاریکی می‌درخشد و تاریکی آن را درک نمی‌کند.''» (۱۹۸۹: ۶۲)

۳۰۷. گیفرد می‌نویسد: «دلتا ستاره‌ای است که در میان ستارگان صورت‌های فلکی نسبتاً ناپیداست. چهار ستاره‌ی آلفا، بتا، گاما و دلتا شکل حرف w را در آسمان‌های شمالی می‌سازند و دلتا در پایین‌ترین نقطه از v سمت چپ این دبلیوست.» (۱۹۸۹: ۶۲)

الیستر کُرمک در این باره می‌نویسد: «دلتا ستاره‌ای است که در روز می‌درخشد و شکسپیر در طالع همین ستاره به دنیا آمده است. هم‌چنین، در فصل هفده (ایتاکا) از این رمان، استیون و بلوم تحت طالع آن در خلسه فرو می‌روند.» (۲۰۰۸: ۱۰۰)

در این‌جا برای صورت فلکی از واژه‌ی کاسیوپیا یا کاسیوپه استفاده می‌کند که اسم زنی اسطوره‌ای در اساطیر یونان است. کاسیوپه، همسر شاه سفیوس، ملکه‌ی اتیوپی و مادر اندرومدا بود. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «کاسیوپه آن‌قدر بیگانه و غیربومی است که می‌تواند همان زن کولی باشد.»

کاسیوپه ادعا کرد که او و دخترش، اندرومدا، از همه‌ی نرئیدها (پریان دریایی و دختران نریوس، خدای دریا) زیباترند. نرئیدها با شنیدن این سخن نزد پوسایدون، فرمانروای دریاها، شکایت کردند و پوسایدون که حس کینه‌توزی و انتقام‌جویی‌اش برانگیخته شده بود، کتوس، هیولای وحشتناک دریا، را احضار کرد.

کتوس به‌صورت نهنگی بسیار بزرگ حاضر شد و ویرانی‌های زیادی به بار آورد. مردم وحشت‌زده نزد شاه و ملکه رفتند و به آن‌ها گفتند که این بلا از مردم دور نخواهد شد مگر این‌که شما دخترتان، آندرومدا، را قربانی کنید. برای فرونشاندن هیولا، اندرومدا را برهنه کردند و به صخره‌ای بستند. آندرومدا بی‌درنگ تغییر کرد و صخره شد، اما پرسئوس او را نجات داد و هیولا را به صخره تبدیل کرد و آندرومدا را به انسان برگرداند و با او ازدواج کرد. استیون کاغذش را «روی صخره می‌گذارد و بیت‌هایش را ناخوانا می‌نویسد،» روی آن «خم می‌شود» چنان‌که «سایه‌اش روی صخره‌ها می‌خوابد.» (م)

از سوی دیگر، تغییر چیزها به چیزی دیگر در این فصل به شکل‌های گوناگون دیده می‌شود. حتا افسانه‌ها و اسطوره‌هایی که در این فصل به آن‌ها اشاره می‌شود، از بن‌مایه‌ی تغییر برخوردارند. (م)

۳۰۸. به گفته‌ی گیفرد، «عصای پیش‌گوهای رومی چوب‌هایی بدون گره بود که در انتهای بالایی‌اش قوس داشت. پیش‌گوها در جست‌وجوی بخت نیک آسمان و برخی پرنده‌های خاصی را که در آسمان پرواز می‌کردند مورد مداقه قرار می‌دادند. استیون به یاد می‌آورد که در رمان چهره... پرنده‌ها را برای پیش‌گویی مورد مداقه قرار داده است.» (۱۹۸۹: ۶۲)

به گفته‌ی کایبرد «باک مالگن در این رمان، استیون را بارها رامشگر یا حماسه‌سرا می‌خواند. استیون در پایان نستور این نام‌گذاری مسخره را به یاد می‌آورد. جویس هم با چنین عصایی در خیابان‌های پاریس قدم می‌زد. آن زمان این نمادی از کشور ایرلند بود.» (۲۰۱۰: ۳۲)

در این‌جا استیون تصور می‌کند که با «چوبدستی پیش‌گویی زبان‌گنجشک» در سیاره‌ای دوردست نشسته که به گفته‌ی هانت، «رابطه‌ی بسیار جالبی را نشان می‌دهد، زیرا بسیاری از رامشگران ایرلند باستان مدعی بودند که نیروی پیش‌گویی دارند.» (۲۰۱۳)

هانت (۲۰۱۷) معتقد است که «در هر دو فصل سه و چهار (پروتیوس و کَلیپسو)، ایده‌ی تناسخ یا حلول روح در بدنی دیگر مطرح می‌شود. یک جا، در همین فصل، استیون خودش را تجسم می‌کند که در قرن چهاردهم می‌زیسته، و در جایی دیگر از همین فصل با خود فکر می‌کند سگی که آن دوروبر می‌چرخد و چیزها را بو می‌کشد، ''دنبال گم‌شده‌ای در زندگی گذشته‌اش می‌گردد.'' [پی‌نوشت شماره‌ی ۲۳۲] یا زمانی که فکر می‌کند ''خون'' گذشتگانش در اوست و ''امیال شهوانی‌شان جنب‌وجوش او.'' [پی‌نوشت شماره‌ی ۲۳۱] بار دیگر، در این جمله، استیون مفهوم تناسخ را از گستره‌ی دنیوی به کیهانی توسعه می‌دهد. آن‌جا در ''دنیاها''ی بی‌شماری که به گمان جیوردانو بورونو دارای سکنه است، جهانی موازی است، سیاره‌ای عجیب‌وغریب که استیون در آن نقشی بازی می‌کند: ''من نشسته آن‌جا با عصای زبان‌گنجشک پیش‌گویی او در سیاره‌ای دوردست، با صندل‌های امانتی، در طول روز کنار دریای کبود، نظاره‌نشده، در شبی بنفش زیر فرمانروایی ستاره‌های عجیب‌وغریب قدم می‌زنم.''»

«در فصل دو (نستور) متوجه شدیم که مالگن یک جفت صندل به استیون امانت داده است و در این‌جا استیون همان صندل‌های امانتی را پوشیده است. البته این کفش‌ها با ویژگی‌هایی که پیش‌تر و بعد در فصل‌های دیگر از آن می‌گوید بیشتر به گیوه‌هایی شبیه است که کشاورزان ایرلند در آن زمان می‌پوشیدند و مانند کفش‌هایی نیست که استیون بپوشد و در شهر بچرخد.» (همان‌جا)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «در نمایشنامه‌ی هملت، اوفلیا پس از آن‌که می‌فهمد به او نارو زده‌اند و پیش از آن‌که خودش را در آب غرق کند، این شعر را می‌خواند: ''چطور می‌توانم عشق واقعی‌ات را بازشناسم/ از دیگری؟ از روی کلاه صدفی و عصایش؟/ و صندل‌هایش.''»

۳۰۹. درباره‌ی وجه گریزناپذیر مرئی بودن، پی‌نوشت شماره‌ی ۱ از همین فصل و درباره‌ی شرح صورت صورت‌ها (فلسفه‌ی ارسطو) پی‌نوشت شماره‌ی ۳۳ از فصل دو (نستور) را بخوانید. استیون سخت در تلاش است تا از «ویژگی مرئی بودن» بگریزد، اما زود در می‌یابد که چنین گریزی ناممکن است. سایه‌اش را، که زیر آفتاب صبحگاهی کشیده شده، می‌بیند و سپس، وقتی روی صخره خم می‌شود تا بنویسد، سایه‌اش، آن شبح آدم، کوچک می‌شود یا حتا ناپدید. سایه‌ای که صورتی از صورت‌های اوست، بسته به این‌که کجا و چگونه ایستاده، می‌تواند بزرگ یا کوچک و یا ناپدیدش (نامرئی‌اش) کند، اما باز می‌خواهد که برگردد. (م)

ان‌کترین جانسن در این باره می‌نویسد: «اندیشه‌های عمیق استیون با تلاشش برای نوشتن شعر در هم می‌آمیزد و این تلاش برای شعر گفتن حس رمانتیکی از چیزی ورای این دنیا به ما منتقل می‌کند؛ چیزی در جاودانگی، در تخیل، که باید آن را تفسیر کرد و از آن پرده برداشت. با تأکید بر این‌که عصایش هم عصای پیش‌گوهاست، بر این ایده صحه می‌گذارد. اما آن‌چه او را سرجایش نگه می‌دارد، بدن اوست؛ بدنی که سایه‌اش را، وقتی پایان می‌یابد، دور می‌اندازد؛ سایه‌ای که بی‌پایان نیست، شبح گریزناپذیر آدم. همین شبح گریزناپذیرْ او را به دنیا قلاب می‌کند. این‌که به او این فرصت را می‌دهد تا خودش را در موقعیت‌های متفاوت تصور کند، مفهوم مرئی بودن را نیز می‌رساند.» (۲۰۰۶: ۶۹)

۳۱۰. پی‌نوشت شماره‌ی ۳۰۵ از همین فصل را بخوانید.

۳۱۱. به گفته‌ی هانت «در این‌جا استیون هم‌چنان غرق در مطالعه‌ی دنیاست، طوری‌که گویی دنیا متنی است پر از نشانه‌های حک‌شده، نه فضایی پر از اشیاء مادی. اشیاءِ جلوی دیدگانش را مسطوره‌هایی از پارچه‌های رنگی بر کرباس مسطح یک‌بعدی می‌بیند که ''فکر'' آن را سه‌بعدی تعبیر می‌کند: ''بله مسطح می‌بینم، سپس فاصله، نزدیک، دور، شرق و پشت می‌بینم.'' نخست از خودش می‌پرسد ''چه کسی مرا می‌پاید؟ اگر کسی مرا نمی‌بیند پس نامرئی‌ام؟'' به عبارت دیگر، از خود می‌پرسد که آیا وجود او تماماً به این بسته است که کسی او را ببیند و اگر نبیند، نامرئی است. سپس به یاد شعرهایش می‌افتد که چه کسی آن‌ها را خواهد خواند. البته چندان هم نومید نیست و به خودش می‌گوید جایی با صدای فلوتی‌ات برای کسی خواهی خواند.» (۲۰۱۴)

به گفته‌ی گیفرد، «''علامت‌هایی بر زمینه‌ی سفید،'' گذشته از آن‌که نشانه‌ی نوشتن بر کاغذ سفید است، می‌تواند نشانی از پرندگان بر سفیدی آسمان نیز باشد.» پیش‌گوها با مشاهده‌ی پرنده‌ها پیش‌گویی می‌کردند. (۱۹۸۹: ۶۲)

«پیش‌گوهای قدیم از این نشانه‌ها برای پیش‌گویی آب‌وهوا و چیزهای دیگر استفاده می‌کردند.» (دلینی، ۲۰۱۲)

۳۱۲. هانت (۲۰۱۴) در این باره می‌نویسد: «استیون اشیاء را نمونه‌هایی رنگی روی پارچه‌ای مسطح می‌بیند و معتقد است که ذهن، آن‌ها را به اشتباه سه‌بعدی درک می‌کند. منظور او از اسقفِ کلوین، جُرج برکلی، اسقف کلویْن (کلیسای ایرلند) در قرن هجدهم است.»

«استیون برکلی را تجسم می‌کند که نقاب یا پرده‌ی معبد را از کلاه لبه‌برگشته‌اش بیرون می‌کشد: ''پرده‌ای با شعار رنگی حک‌شده روی زمینه‌اش.'' او معتقد است که پرده صاف و مسطح است و گیفرد سابقه‌ی آن را در کتاب خروج پیدا کرده است که پرده‌ی معبد پرده‌ی مقدسی است که مقدس را از مقدسات دنیا جدا می‌کند. اسقف خوب این نقاب مقدس را از کلاه قرن هجدهمی‌اش بیرون کشید. یعنی او در

ذهنش پنجره‌ای به سوی درکی بسیار متفاوت، نه از دنیای مادی بیرون که، از دنیای ذهنی و واقعیت‌های ایده‌آل ساخت. گیفرد با تحلیل جمله‌ای از برکلی ماجرا را روشن می‌کند: ''بینایی زبانِ نویسای طبیعت است.'' یعنی چیزها اگر دیده شوند، وجود خارجی دارند. به عبارت دیگر، ''دنیای نمایان و مرئی مثل پرده‌ای است با نشانه‌هایی بر آن؛ پرده‌ای که خدا برای خواندن و اندیشیدن به نمایش گذاشته نه برای دیدن.''» (همان‌جا)

گیفرد می‌نویسد: «بنا به شرحی که در کتاب خروج آمده است، ''پرده'' نقش آن پرده‌ی چندرنگی را بازی می‌کند که میان ''مکان مقدس'' بیرونی و ''مقدس‌ترین'' مکان کشیده شده و مقدس‌ترین همیشه پشت پرده است. این نشانه‌های روی پرده می‌توانند چیزهایی باشند که از سر (یا کلاه) یکی بیرون می‌آیند. لحظه‌ی مرگ حضرت عیسی این پرده شکاف برمی‌دارد. (انجیل متا ۲۷: ۵۱) بارکلی معتقد بود که ''بینایی زبان نویسنده‌ی طبیعت است. دنیای مرئی مثل پرده‌ای است با نشانه‌هایی روی آن، پرده‌ای که خدا پیش روی ما گذاشته برای خواندن و فکر کردن نه برای دیدن.'' بنابراین، نشانه‌های روی پرده را می‌توان چیزی فرض کرد که از سر (یا کلاه) یکی بیرون آمده است. کلاه لبه‌برگشته کلاهی بود که کشیش‌های کلیسای ایرلند و انگلستان قرن هجدهم بر سر می‌گذاشتند.» (۱۹۸۹: ۶۳)

«مقدس‌ترین مکان» از کنیسه یا کلیسا، معبد و پرستشگاه درونی (مثلاً اطراف محراب) است که با پرده‌ای کشیش یا خاخام بزرگ را از دیگر نقطه‌های مقدس (بیرونی) جدا می‌کند. (م) پی‌نوشت شماره‌ی ۲ و ۳ از همین فصل را بخوانید.

۳۱۳. پی‌نوشت قبلی (شماره ۳۱۲) از همین فصل را بخوانید.

به گفته‌ی حناوی — اُکلی، «در این قسمت، استیون روند عملکرد دستگاه سه‌بعدی‌نما (استرئوسکوپ) را شرح می‌دهد: بیننده باید عمیق به داخل دستگاه نگاه کند و سپس منتظر بماند (''صبر کند'') تا آن تصاویر دوبعدی مسطح به اشیاء ظاهراً سه‌بعدی تبدیل شود، بعد ''ناگهان عقب‌گرد کند'' و در استرئوسکوپ ثابت شود. تلیک عاملی است برای کلک؛ تنظیم فاصله‌ی کانونی با لغزاندن تصویر و سپس تلیک، حرکت دادن آن به موقعیت درست. این روند تصویر سه‌بعدی را واضح می‌کند.» (۲۰۱۷: ۸۶)

«استیون میان نمای استرئوسکوپی و تئوری‌های بینایی بارکلی پیوندی برقرار می‌کند. براساس دیدگاه بارکلی، فکر یا ذهن ما، نه بینایی ما، درک عمق و مسافت را برای ما میسر می‌سازد... از نظر بارکلی و استیون، ما اشیاء و جهان را مسطح می‌بینیم و سپس با قدرت ذهن‌مان به آن بعد و مسافت می‌بخشیم: ''مسطح می‌بینم، بعد به مسافت فکر می‌کنم.'' به عبارت دیگر، برای هردو، بارکلی و استیون، سه‌بعدی بودن ذهنی است تا فیزیکی.» (همان‌جا)

دکارت در اثری به نام *Dioptrics* نوشته است: «حتا در آن‌هایی که هرگز علم هندسه نیاموخته‌اند، یک دانش ذاتی وجود دارد که با استفاده از آن می‌توانند با سنجش طول مثلثی که نور از شیئی مرئی به هر یک از دو چشم می‌تاباند مسافت را محاسبه کنند.» (۱۶۴۷) بارکلی معتقد بود که «خود مسافت میان شیء تا چشم قابل دیدن نیست» و تئوری‌اش را با این استدلال ثابت می‌کرد: «از آن‌جا که آن‌چه دیده می‌شود چیزی دوبعدی است، رابطه‌اش با مسافت رابطه‌ای احتمالی است و بستگی دارد به حس‌هایی که در چشم ایجاد می‌شود و نیز رابطه‌ای که در ذهن برقرار می‌شود؛ رابطه‌ی میان آن‌چه لمس شده و آن‌چه دیده شده. این رابطه‌ها به تجارب گذشته وابسته‌اند.» (م)

۳۱۴. جفری گایگر و کرن لیتائو، پروفسورهای دانشگاه اسکس، درباره‌ی «تلیک عامل این کَلک»

می‌نویسند: «منظور او این است که ذهن، تلیک، از اشیاء عکس می‌گیرد و آن‌ها را سه‌بعدی نمایش می‌دهد و به عبارتی همه‌ی کلک‌ها زیر سر همین دستگاه عکاسی چشم و ذهن است.» (۲۰۱۵: ۹۱)

دلینی (۲۰۱۲): «ممکن است آگهی تبلیغاتی شرکت دوربین کُداک در روزنامه‌های محلی دابلن آن زمان باشد یا آگهی‌ای برای استرئوسکوپ. این ایده چندان دور از ذهن نیست، زیرا یولسیز پر از آگهی‌های تبلیغاتی است.»

۳۱۵. به گفته‌ی برِویک، استیون «پس از این‌که نتیجه می‌گیرد درکِ عمق ذهنی است و الگوهای ذهن به آن شکل می‌دهند، تلاش می‌کند که ایده‌ی مسافت و منبع آن را درک کند. بعد متوجه می‌شود که از دو منظر عملکرد استرئوسکوپی در کار است. با این تشخیص، خود را به دو منظرگاه تقسیم می‌کند: خود را در جایگاه دوم شخص و اول شخص جمع مخاطب قرار می‌دهد تا به این ترتیب دیگریِ درون را تشخیص دهد: ''تو حرف‌های من را سیاه می‌بینی...'' این سیاهی درون با روحی به‌عنوان زن برابر می‌شود: ''روح‌مان، زخمی از شرم گناه‌مان، حتا بیشتر به ما می‌چسبد، زنی به دلبرش می‌چسبد...'' با تشخیص دیگریِ درون از طریق واقعیت یک زن، عمق چیزها را درمی‌یابد، واقعیت دنیا و زیبایی‌اش را. اما در واقع، تا با بلوم رابطه برقرار نکند به این تشخیص نمی‌رسد.» (۱۹۸۹: ۱۶۰-۱۵۹)

پی‌نوشت شماره‌ی ۲۸۶ از همین فصل را نیز بخوانید.

۳۱۶. به گفته‌ی برِویک، «فصل پروتیوس با سرعت از یک زبان یا چشم‌انداز به دیگری می‌رود و استیون سیاق متعارف هر واحد کلامی را با میل به نفوذ در پرده از بین می‌برد. از روحش می‌گوید: ''حالا او را به کدام جهنم‌دره‌ی ورای پرده می‌آورم؟'' اگر پرده از ساختارهای زبانی درست شده که به ما اجازه می‌دهد چیزها را در اشکال قابل تشخیص ببینیم، پس ساختارهای نو زبانی...، در پرده شکافی ایجاد می‌کند و قدرت پوشانندگی آن را از بین می‌برد... لکان این شکاف‌ها را منبع واقعیت می‌داند.» (۱۹۹۱: ۸۶-۷)

۳۱۷. هانت (۲۰۱۴) می‌نویسد: «استیون که پاسخ سؤالِ ''زن چی؟'' را می‌جوید، به باکره‌ی کرم‌کتابی اشاره می‌کند که سه روز پیش، استیون، اتفاقی او را پشت پنجره‌ی کتابفروشی هجز فیگِس دیده و به او نیم‌نگاه نافذی انداخته است. گویی آن روز، استیون از داخل آن کتاب‌فروشی دختری را می‌بیند که از پشت پنجره‌ی کتاب‌فروشی به کتاب‌هایی با عنوان‌های الفبایی نگاه می‌کند، همان کتاب‌هایی که استیون قصد نوشتن‌شان را دارد.»

۳۱۸. به گفته‌ی گیفرد، «کتاب‌فروشی و دفتر انتشارات هجز فیگِس هنوز هم در جنوب شرقی دابلن (شماره‌ی ۱۰۴ خیابان گرفتون) پابرجاست.» (۱۹۸۹: ۶۳)

۳۱۹. پی‌نوشت شماره‌ی ۳۱۷ از همین فصل را بخوانید.

۳۲۰. به گفته‌ی گیفرد، «لیسن پارک اسم خیابان و ناحیه‌ای است در جنوب گرند کانال در حاشیه‌ی دابلن بزرگ آن زمان.» (۱۹۸۹: ۶۳)

۳۲۱. به گفته‌ی هانت، «در تمام روز، شکسپیر در ذهن استیون است. در این فصل به نمایشنامه‌های هملت، مکبث، شاه لیر، آنتونی و کلئوپترا اشاره می‌کند. در این‌جا هم وقتی زن باکره را به یاد می‌آورد، با آوردن دو کلمه‌ی kickshaws و yellow stockings به شب دوازدهم شکسپیر اشاره می‌کند. این دو کلمه نشانه‌های نفرت و بیزاری‌اند.»

«واژه‌ی kickshaws ریشه‌ی فرانسوی دارد و از همان دوره‌ی نمایشنامه‌های شکسپیر به زبان انگلیسی آمده است. براساس فرهنگ لغت آکسفورد معانی مختلف دارد و همه‌ی آن معانی ممکن است در این متن مد نظر باشند: ''نوعی خوراک فانتزی و لذیذ، دندان‌مز، یا چیزی دلچسب و آراسته، اما غیرضروری و نسبتاً بی‌ارزش، زلم‌زیمبو.'' این اختراع آراسته و خوش‌طرح، اما بی‌ارزش فرانسوی، نه‌تنها روی میز غذا می‌آید که روی صحنه‌ی تئاتر نیز، و نگاه تحقیرآمیز مرد انگلیسی درست‌اندیش و معقول را برمی‌انگیزاند.» (۲۰۱۷)

«جوراب‌های زرد یکی دیگر از آن نوآوری‌های پرمدعاست که مورد نفرت لیدی اُلیویا (شب دوازدهم) بود، اما متاسفانه مباشرش با برداشت و راهنمایی اشتباه، این رنگ جوراب را انتخاب می‌کند تا نظر لیدی اُلیویا را به خود جلب کند. در ذهن استیون، این رنگ جوراب جاذبه‌ی جنسی منفی دارد و با داشتن ''گره‌های نکبتی با آن بندهای مورد لعنت خدا'' شهوت‌کش است.» (همان‌جا)

۳۲۲. دلینی (۲۰۱۲) معتقد است: «استیون در خیالش رؤیای رمانتیکی درباره‌ی این زن تصویر می‌کند. دمی پیش در رؤیایش به زن کولی نزدیک می‌شود و این‌بار به زنی از طبقه‌ی بالا و ''اهل علم و ادب'' که چتری آفتابی در دست دارد و تصویر یسی، پدر حضرت داود، به آن بافته شده است. این زن را در همان عالم خیال، رمزآمیز تصویر می‌کند. نوعی رازآلودگی که برای هوس‌های رمانتیکش نیاز دارد: زنی با چهره‌ای غم‌زده و خوراک‌های لذیذ یا زلم‌زیمبو.» پی‌نوشت قبلی (شماره‌ی ۳۲۱ از همین فصل) را بخوانید.

یسی پدر حضرت داوود بود و نام او در عهد جدید و در نسب‌نامه‌ی عیسی آمده است. (م)

۳۲۳. به گفته‌ی هانت، در این‌جا «استیون به خودش به همان شیوه‌ای هشدار می‌دهد که پیش‌تر (در همین فصل) برای صرفه‌جویی در مصرف پولش می‌داد: ''مثل یک جوان خوبِ کودن با این پول مدارا کن.'' یا وقتی از خودش می‌خواهد که از علاقه‌اش به متون گنگ و مبهم قرون وسطایی دست بردارد: ''دست از آن‌ها بردار، زیبایی آن‌جا نیست.'' جای دیگر به خودش تشر می‌زند که دیگر به زنان کوچه و خیابان نظر شهوانی نداشته باشد: ''روحت را برای آن بفروش...'' اما چرا خودش را استیوی خطاب می‌کند؟ و یک بلندکردنی چیست؟ ظاهراً این جمله گفت‌وگویی است که استیون با دوستش به نام دَوِن در رمان چهره... داشته است. دون به او می‌گوید: ''با این زن نه، با یک بلندکردنی (کسی که اهلش باشد).''» (۲۰۱۷)

در آن رمان، دَوِن استیون را «استیوی» صدا می‌کند. (م)

۳۲۴. بندهایی است با غزن‌قفلی برای نگه‌داشتن جوراب‌های ساق‌بلند که چون هنگام عشق‌بازی مثل زره مزاحم کار می‌شود، آن‌ها را لعن می‌کند. به گفته‌ی گیفرد، «این بندها به زیرپوش یا کرست زنانه وصل می‌شد و لعنت خدا را می‌طلبید، زیرا می‌توانست نقش کمربند پرهیزکاری را بازی کند. در پرده‌ی دوم، صحنه‌ی پنجم نمایشنامه‌ی شب دوازدهم، ماریا به سِر توبی می‌گوید: ''[مرد] با جوراب‌های زرد پیش او می‌رود، رنگ منفور او، با بندهای دوطرفه، مُد مورد نفرت او.''» (۱۹۸۹: ۶۳) درباره‌ی «جوراب‌های زردِ پشمی گره‌گره‌شده‌ی نکبتی» پی‌نوشت شماره‌ی ۳۲۱ از همین فصل را بخوانید.

۳۲۵. به گفته‌ی هانت، «در این‌جا باز هم واژه‌ای ایتالیایی می‌آورد: *piuttosto*، به‌معنای ''واقعاً'' یا ''به‌راستی''، که در این‌جا نقش تأکیدی دارد.» (۲۰۱۴)

کوفته‌ی سیب نوعی خوراک با سیب است، شبیه پای سیب که به‌صورت کوفته درست می‌شود.

۳۲۶. به گفته‌ی کایبرد، «این قسمت نشانگر تلاش استیون برای غلبه بر احساس تنهایی و تک‌افتادگی است.» (۲۰۱۱: ۹۶۴)

۳۲۷. همان‌طور که در پی‌نوشت شماره‌ی ۳۹ از فصل یک (تلماکس) از قول هانت ذکر شد، «رمان یولسیز، بیش از هر واقعیت انسانی دیگر، درباره‌ی عشق است؛ عشقی جنسی. در ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴، جویس برای قدم زدن با نورا بارنکل به ساحل سندی‌مونت می‌رود و در آن‌جا نخستین رابطه‌ی جدی‌اش را با نورا تجربه می‌کند. در دنیای این رمان، در همین روز، ناکامیِ رابطه‌ی جنسی بلوم و زنش، مالی، به اوج می‌رسد، به‌گونه‌ای که عاقبت مالی با بلیزس بویلن رابطه برقرار می‌کند. جویس در این اثر، سربسته، بحران ازدواج بلوم را به رشد و بلوغ خودش در دوره‌ی جوانی ربط می‌دهد: ''درد، که هنوز درد عشق نبود، قلبش را آزرد.'' در این‌جا استیون تنها در ساحل سندی‌مونت قدم می‌زند.

این بخش چیزی شبیه به روبه‌روشدن جویس با نورا را تجسم می‌کند: ''لمسم کن. چشم‌های مهربان...'' هم‌چنان به این موضوع فکر می‌کند: ''چیست آن کلمه که برای همه‌ی مردها آشناست؟'' گبلر در نسخه‌ی ۱۹۸۶ از این اثر، با کنار هم گذاشتن چند جمله از تک‌گویی‌های درونی فصل نه (اسکلا و کریبدس)، پاسخ این پرسش را در می‌آورد: ''می‌دانی درباره‌ی چه حرف می‌زنی؟ عشق، بله. واژه‌ای که برای همه‌ی مردها آشناست.'' با تکیه بر دست‌نوشته‌های خود جویس باید بپذیریم که گبلر به پاسخ درستی رسیده است و استیون آرزو دارد احساس عشق را بهتر از آن‌چه اکنون می‌شناسد، درک کند. استیون به‌رغم فاصله‌ی ذهن روشنفکرانه و تنش، در جاهای بسیاری از رمان به ارتباط فیزیکی‌اش با دیگران فکر می‌کند، مثل همین‌جا که در آرزوی هم‌کناری با یک زن است.» (۲۰۱۵)

۳۲۸. هانت (۲۰۱۳) می‌نویسد: «در این‌جا که چشم‌هایش را با کلاهش می‌پوشاند و سرش را برای چرت نیم‌روز خم می‌کند، یادش می‌آید که این درست همان کاری بود که کِوِن ایگن هنگام چرت‌های نیم‌روزی‌اش در روزهای پایان هفته انجام می‌داد. هنوز می‌توان گفت این‌که استیون درباره‌ی ایگن چه قضاوتی می‌کرد و او را یک تبعیدی، باورمند، موجودی شهوانی و یا الکلی بوهمیایی می‌دید، تحت تأثیر بخشی از طبیعت و رفتارهای او بود.»

گیفرد درباره‌ی جمله‌های ''*Et vidit Deus. Et erant valde ona*'' ات ویدیت دس. ات ارنت ولده بونا (به‌معنای «و خدا [آن‌ها را] دید. و بی‌اندازه خوب بودند.») می‌نویسد: «این جمله‌ها در انجیل عهد عتیق آمده و کلام خدا پس از شش روز کار آفرینش است: ''و خدا دید آن‌چه انجام داده بی‌اندازه خوب است.'' سپس دست از کار کشید و روز هفتم (روز سبت) استراحت کرد.» (۱۹۸۹: ۶۳)

۳۲۹. هانت درباره‌ی دو واژه‌ی فرانسوی ''Alo! Bonjour'' به‌معنای ''سلام، روز به‌خیر.'' می‌نویسد: «شاید کِوِن ایگن پس از چرت نیم‌روز سرش را بلند کرده و استیون را دیده و این عبارت را به او گفته است. هر دو کلمه از واژه‌های محاوره‌ی سلام و تعارف فرانسوی است.» (۲۰۱۶)

۳۳۰. اصطلاح «هم‌چون گل‌های ماه مه خوش‌آمدن»، بنا به گفته‌ی هانت، «اصطلاحی قدیمی است و هم‌چنین عنوان شعری از ترانه‌سرای بوستونی به نام دن جی سالیوان. سالیوان این شعر را در سال ۱۹۰۲ سروده است. گویا کِوِن ایگن دارد با این عبارت به استیون خوشامد می‌گوید یا با یادآوری خوشامدگویی کِوِن به استیون، خود استیون به یاد این آهنگ می‌افتد یا حتا هر دو. بخشی از ترجمه‌ی این شعر:

خوش آمدی هم‌چون گل‌ها در ماه مه

دوستت داریم به همان راه پیشین‌سده
می‌شمردیم در انتظارت سنه به سنه
خوش آمدی هم‌چون گل‌ها در ماه مه

این آهنگ در میان مردم آمریکا و نیز ایرلند مشهور شد.» (۲۰۱۶)

دلینی (۲۰۱۲) معتقد است که «جویس در این‌جا به همان آهنگ اشاره می‌کند، زیرا از آثارش بر می‌آید که بسیاری از آهنگ‌های زمانه‌اش را می‌شناخت.»

۳۳۱. «ظهر ''ساعت پان است،'' زیرا پان، خدای طبیعتِ یونان باستان، در همین ساعت به اوج فعالیت روزانه‌اش رسیده است. ظهر هم‌چنین ساعت پروتیوس است، زیرا به وقت ظهر است که پروتیوس برای خواب آماده می‌شود و منلائوس او را به دست می‌آورد. (سرود چهارم اودیسه)» (هانت، ۲۰۱۶)

«ویلیام یورک تیندال در سال ۱۹۵۹ اثری نوشت با نام راهنمایی برای خوانندگان جیمز جویس، و نخستین‌بار او بود که نوشت این جمله‌ی استیون برداشتی از شعر مالارمه است.» (همان‌جا)

علاوه بر سه خدایگان، پان و پروتیوس و کِوِن ایگنِ خدای‌گونه، استیون نیز در نیم‌روز چرت می‌زند. شاید استیون هم خود را خدای‌گونه می‌پندارد و یا شخصیت شعر مالارمه را الگوی خود قرار داده است.

دوریت کُن، نویسنده و پروفسور دانشگاه هاروارد، در این باره می‌نویسد: «این هم نمونه‌ای از چرخش روایت از تک‌گویی درونی به سوم‌شخص و برگشت آن در این فصل است. راوی در این قسمت حالت‌های فیزیکی استیون و فضای پیرامونش را وصف می‌کند، اما جریان فکر استیون کاملاً ذهنی است و از دخالت نویسنده بری است. در هر دو موردِ چرخش روایت از تک‌گویی درونی به چشم‌های استیون اشاره می‌شود، مرز حسی و پیوند میان دنیای بیرون و دنیای درون.» (۱۹۸۴: ۷۲)

۳۳۲. به گفته‌ی گیفرد، نیز جمله‌های «''جایی که برگ‌ها... درد دور است.'' بداهه‌ای است بر پایه‌ی شعری چوپانی، اثر استفان مالارمه (۱۸۴۲–۱۸۹۸)، با نام ''بعد از ظهر پان.''» (۱۹۸۹: ۶۳)

پان که در برخی فرهنگ‌لغت‌ها «پن» نوشته شده، خدای‌گونه‌ای از اسطوره‌های یونان است، همان دارگونه‌ی دشت و جنگل و وحوش، که پاها و گوش‌هایش مانند بز است. فان با ظاهری نیمه‌انسان و نیمه‌بز اسطوره‌ی رومی‌هاست. به عبارت دیگر، در این‌جا، این اسطوره را از دو فرهنگ آورده است. (م)

شعر مالارمه هوای بسیار گرم و ساعت برنزه‌شدن روز با درختان پرشاخ‌وبرگ را از زبان یک فان وصف می‌کند. به گفته‌ی گیفرد، «فان که از چرت عصرگاهی‌اش بیدار می‌شود و آرزومند به پریچه‌هایی فکر می‌کند که شاید در خواب یا در عالم واقعیت دیده است، با خود می‌گوید: ''ای‌کاش این خواب و دیدار ادامه می‌یافت.'' در پایانِ شعر، فان زیر آفتاب و روی ماسه‌های داغ دراز کشیده و نمی‌تواند رؤیایش را تعبیر کند. بخشی از شعر این‌گونه است: ''... باید بخوابم، به شیوه‌ی انتخابی‌ام / با دهانی گشوده زیر خورشید تاک‌پرور.'' سپس می‌گوید: ''باید بخوابم، درازکشیده بر ماسه‌های تشنه / همین‌طور که دوست دارم دهانم را برای موها و ستارگان بگشایم / بدورد به هر دوی شما / من می‌روم سایه‌هایی را ببینم که شما به آن بدل شده‌اید.'' حتا در شعر تصویریِ مالارمه، که استیون (جویس) به تقلید از آن جمله‌ای می‌سازد، بن‌مایه‌ی این فصل ـ که همانا تغییر و تبدیل شدن از چیزی به چیزی دیگر است ـ مشاهده می‌شود: ''سایه‌هایی که شما به آن بدل شده‌اید.'' شاید استیون از زیر لبه‌ی برگ‌مانند کلاهش به خورشید می‌نگرد.» (۱۹۸۹: ۶۳)

«استیون این وضعیت تلخ و شیرین را به حالتی دلپذیرتر تغییر می‌دهد و به‌جای ''درد در خوشی'' می‌گوید ''درد دور است'' که نقطه‌مقابل ''درد در خوشیِ'' شعر مالارمه است.» (همان‌جا) هانت نیز معتقد است که «شعر مالارمه هم (مثل استیون) بر داغیِ هوا تأکید می‌کند: ساعت مایل به قهوه‌ای، در اوج گرما و ''مملو از شاخ و برگ''. استیون فضای تلخ و شیرین شعر مالارمه را به فضایی شاد و آرام تبدیل می‌کند: ''درد دور است.''» (۲۰۱۶) «تصویری که استیون از جلگه‌های پهن زیر آفتاب ظهر ارائه می‌دهد، برداشتی از تصویر شاخ‌وبرگ درختان در شعر مالارمه است. به نظر می‌رسد این تصویر، فکر بلوم در فصل پنج (لوتس‌خواران) را پیش‌گویی می‌کند. هم‌چنین می‌توان گفت که استراحت کوتاه استیون در پایان این فصل با چرت کوتاه بلوم در پایان فصل سیزده (ناسیکا) هم‌خوانی دارد.» (همان‌جا)

۳۳۳. بیتی از شعر ویلیام ییتس است که در فصل یک (تلماکس) هم باک مالگن آن را به استیون می‌گوید. (م) پی‌نوشت شماره‌ی ۷۴ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۳۳۴. استیون در کنار ساحل دراز کشیده، نگاهش به نوک کفش‌های دست‌دومش، نیم‌دارهای (باک) گوزن است و در فکر فرو رفته. درباره‌ی باک و گوزن پی‌نوشت شماره‌ی ۱۶ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید. به گفته‌ی میچل مورس، «کلمه‌ی باک در عبارت ''نیم‌دارهای گوزن'' یا ''نیم‌دارهای باک'' با b کوچک نوشته شده، زیرا گرچه منظور همان باک مالِگن است معنای گوزن نر هم می‌دهد و نشانگر خیانت باک مالگن (با هینز) به دوستش استیون است که قبلاً رخ داده، در حال رخداد است یا بعداً رخ می‌دهد.» (۱۹۷۷: ۴۰)

لوک ترستن، استاد انگلیسی دانشگاه ابرِست‌وت بریتانیا، در این باره می‌نویسد: «این‌جا جویس دارد هملت و اتللو را به هم می‌بافد. هویتِ رو به تلاشیِ اوفلیا با هویت ایاگو در هم می‌آمیزد: «من آن‌چه هستم نیستم.» و در پایان این فصل، ذهن استیون دوباره برمی‌گردد به آوازی که اوفلیا خوانده است: ''کلاه صدف‌ماهی‌ام و چوب‌دستی‌ام و کفش‌های صندل او من'' که این نشانه‌ی نداشتن هویتی از آنِ خود است. کفش‌های صندل باک مالگن را با کفش‌های صندل من ترکیب می‌کند، همان‌طور که هویت خودش را با هویت او در هم می‌آمیزد. استیون به همان شیوه که کله و کله‌پوشش (فکر و کلاهش) را از شکسپیر قرض گرفته، کفش‌هایش را هم از باک مالگن قرض گرفته است.» (۲۰۱۰)

در مورد واژه‌ی نیبِنایَنَدر به‌معنای «کنار هم» یا «هم‌کناری»، پی‌نوشت شماره‌ی ۹ از همین فصل را بخوانید.

۳۳۵. به گفته‌ی گیفرد، «Tripudium واژه‌ای لاتینی به‌معنای ضربه‌ی سه‌تایی است، ولی معنای مجازی آن رقصی است که در مراسم مذهبی اجرا می‌شود و در این رقص سه قدم جلو می‌روند و یک قدم عقب.» (۱۹۸۹: ۶۳) دلینی معتقد است که «این تریپودیوم اشاره به باورهای یسوعی استیون است که گامی به عقب می‌رود و اشاره به احساس گناه ناشی از آن. و حالا هم استمناء در ساحل، که کشیش آن را خودآزاری و گناه می‌داند، به این احساس دامن می‌زند.» (۲۰۱۲)

۳۳۶. به گفته‌ی کریستین فرولا، «استیون به نوک کفش‌های مالگن در پاهای خودش نگاه می‌کند و به پاهای مالگن که زمانی در این کفش‌ها لانه کرده بود و حالا دیگر استیون ''ناخواه'' آن‌هاست، می‌اندیشد. گویی با بخشی از بدن او به‌جای خود او به‌عنوان یک کل (پاهایش به‌جای خودش، پایی که من ناخواهم) از اربابی که روزی عاشقش بوده، می‌برد و سپس، لذتی را به یاد می‌آورد که با پا کردن در کفش دختری در پاریس به آن رسیده است. پس از آن، به یاد اسکار وایلد می‌افتد. استیون با این رقص نمادینِ کفش‌های دارای جنسیت، به اربابش که کفش‌هایش را به او داده، پشت می‌کند، زیرا او نتوانسته استیون را ''همان‌طور

که هست ببیند.‘‘» (۱۹۹۶: ۱۱۴)

جویس از واژه‌ی کم‌تر استفاده‌شده‌ی dislove استفاده کرده که به ناخواستار ترجمه کردم. (م)

ان مارتین در این باره می‌نویسد: «با بیان این جمله، که پاهای استیون توی کفش زنانه هم می‌رود، هویت زنانه‌ای برای او منظور می‌شود و رابطه‌ی او با باک مالگن به رابطه‌ی سیندرلا با مادرخوانده‌اش تشبیه می‌شود. باک هم، مثل مادرخوانده‌ی سیندرلا، استیون را از فقر مادی و روحی نجات می‌دهد و برایش کفش و لباس فراهم می‌کند، اما می‌خواهد مالک او هم باشد.» (۲۰۰۶: ۶۵)

۳۳۷. به گفته‌ی گیفرد، «ماهیت و اهمیت استر اُوِل بیرون از داستان ناشناخته است.» (۱۹۸۹: ۶۳)

۳۳۸. «Tiens, quel petit pied عبارتی فرانسوی است به این معنا: ’’وای، چه پای کوچکی!‘‘» (گیفرد، ۱۹۹۸: ۶۴)

۳۳۹. به گفته‌ی گیفرد، «این شعری است از دوست اسکار وایلد، لرد آلفرد داگلاس، با عنوان ’’دو عشق‘‘ که در مجله‌ی *The Chameleon* در آکسفورد منتشر شد. یکی از عشق‌ها به دیگری می‌گوید: ’’من عشق واقعی‌ام، پر می‌کنم/ قلب‌های دختر و پسر را با شعله‌های دوسویه/ سپس دیگری با آه پاسخ می‌دهد: .../ من عشقی‌ام که شهامت ندارد نامش را بگوید.‘‘ اسکار وایلد در سال ۱۸۹۵ علیه مارکی هشتم اهل کوینزبری (پدر لرد آلفرد داگلاس) شکایت کرد، زیرا مارکی او را به هم‌جنس‌گرایی متهم کرده بود. این گرایش در آن زمان در اروپا جرم بزرگی به‌شمار می‌رفت. وکیل مارکی از این شعر برای رفع اتهام از مارکی بهره‌برداری کرد. وایلد در دادگاه گفت: در این قرن ’’عشقی که شهامت ندارد نامش را بگوید‘‘ مهر بی‌پایان یک پیرمرد به مردی جوان است، مثل مهری که میان داوود و جانِتان بود... مهری بس عمیق، خالص و کامل.» (۱۹۸۹: ۶۴)

«اما وایلد در دادگاه باخت و به دو سال زندان محکوم شد.» (همان‌جا)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۲)، «در رمان چهره... استیون دوستش کرنلی را خوش‌قیافه و بدنش را قوی و ستبر وصف می‌کند و می‌گوید او از عشق مادری حرف می‌زد. دیری نمی‌پاید که لحظه‌ی کشنده فرا می‌رسد و کرنلی به استیون پیشنهادی می‌دهد که برای استیون تکان‌دهنده است. می‌گوید: ’’کسی که از دوست هم نزدیک‌تر بود...‘‘ بعد وقتی کرنلی بازوی استیون را می‌گیرد، استیون به خود می‌لرزد. در این‌جا هم وقتی به اسکار وایلد می‌اندیشد و سپس به دختر پاریسی، به یاد کرنلی و آن پیشنهاد می‌افتد و به یاد بازوی کرنلی و بی‌درنگ بازوی باک مالگن.» (پی‌نوشت شماره‌ی ۵۶ از فصل یک را نیز بخوانید.) سپس می‌اندیشد که «مالگن ترکش خواهد کرد.» (همان‌جا)

به گفته‌ی ان مارتین، در این متن «باک، کرنلی و وایلد پیوند عاطفی و جسمی‌ای نشان می‌دهند که ته‌رنگی از هم‌جنس‌گرایی دارد و استیون را آشفته می‌کند.» (۲۰۰۶: ۶۴)

«در فصل یک (تلماکس) باک مالگن به استیون می‌گوید: ’’تو رفتار آکسفوردی‌ها را داری.‘‘ این عبارت کنایه از هم‌جنس‌گرایی است.» (همان‌جا)

۳۴۰. «استیون که به باک مالگن می‌اندیشد، دلش می‌خواهد باک سرزنش و خوارش نکند و او را همان‌طور که هست بپذیرد.» (هانت، ۲۰۱۶)

«همان‌طور که گیفرد تأیید می‌کند، عبارت ’’همه یا اصلاً هیچ‘‘ در نمایشنامه‌ای به نام *Brand* از هنریک ایبسن آمده است. پیام آشتی‌ناپذیر برند، شخصیت این نمایشنامه، نه‌تنها برای خود او، که برای

همه‌ی افراد پیرامونش مشکل‌ساز می‌شود. در پایانِ صحنه‌ی دوم از پرده‌ی دو اعلام می‌کند: ''ادعای من همه یا هیچ است.'' در این نمایشنامه، برند از دیدار و بخشیدن مادرِ در حال مرگش سر باز می‌زند، زیرا مادر برند حاضر نشده بود پولی را که با نادرستی از همسرش برداشته، ببخشد. نیز حاضر نشده بود از جایی که آب‌وهوای بد آن پسرش را می‌کشت، به جای بهتری برود، زیرا معتقد بود کشاورزان به پسرش احتیاج دارند... در پرده‌ی چهارم، ناسازگاری برند موجب مرگ پسرش می‌شود و در پرده‌ی پنجم سبب مرگ زنش. در پایان نمایشنامه، وقتی بهمن سنگینی برند را پرتاب می‌کند، صدایی اعلام می‌کند که: ''خدا عشق است!''» (همان‌جا)

«رابطه‌ی برند با مادرش شاید یادآور رابطه‌ی استیون با مادرش است و کشمکشی که با مالگن داشته است. مالگن او را به کشتن مادرش متهم می‌کند.» (همان‌جا)

تورنتن جمله‌ی کوتاه «همین‌طور که هستم» را واگویه‌ای از اسکار وایلد می‌داند و هانت (۲۰۱۶) می‌نویسد: «دمی پیش، استیون وقتی رابطه‌ی احساسی‌اش با باک مالگن را مرور کرد، به یاد وایلد افتاد.» تورنتن (۱۹۶۸) در بررسی‌هایش دریافته است که «جان زد بِنت در بخش نُه از رمانی فلسفی به نام *The Picture of Dorian Gray*، نوشته‌ی اسکار وایلد، این جمله را یافته است: دوری‌ین به باسیل هالورد می‌گوید: ''مرا ترک نکن، باسیل، و با من دعوا نکن. من همین‌طورم که هستم. هیچ حرف دیگری برای گفتن نمانده.''»

۳۴۱. گیفرد می‌نویسد: «دریاچه‌ی کُک آبگیری است دارای جزرومد، نزدیک سندی‌مونت.» (۱۹۸۹: ۶۴)

۳۴۲. به گفته‌ی ویلیام اِمپسن، منتقد ادبی قرن بیستم، منظور از استیون از این جمله‌ی تک‌گویی درونی «این است که شعرش را تمام کند، اما به‌جای آن به چگونه برگرداندن صدای امواج علاقه‌مند می‌شود. اما شعر هم‌چنان در ذهن او ادامه می‌یابد و در فصل هفت (ایولس) دوباره به یاد می‌آورد.» (۱۹۸۲: ۱۰-۶)

به گفته‌ی هانت، «در این‌جا استیون به درون موجی که دارد پیش می‌آید با فشار می‌شاشد و ادرارش چنان بافتی از صداهای شاعرانه به خود می‌گیرد که خواننده هیچ فکر نمی‌کند دارد از ادرارش می‌گوید یا در حال شاشیدن است. ادرارش در دریاچه‌ی گردابی کُک حوضی می‌سازد که روی آن کف‌ها شناورند، اما یک حس آشنا در جُنگ صداها و تصاویر گم می‌شود. گویا در پس‌زمینه‌ی ذهن ناخودآگاهش به اندام تناسلی مردانه هم می‌اندیشد (دریامارهایی که در این‌جا معنای دوگانه دارد). گویی شب پیش آن‌قدر نوشیده که می‌تواند ''بشکه‌ها'' را پر کند. کف‌ها که روان می‌شوند، علف‌های هرز زیر سطح آب را زنانی می‌پندارد که دارند دامن‌شان را بالا می‌زنند. خش‌خش زیردامنی‌ها یادآور شاشیدن مری ان در فصل یک (تلماکس) از این داستان است و علف‌های هرز پرپیچ‌وتاب و برگ‌شاخه‌های آرام، این هستی زنانگی را جنسی می‌کند.» (۲۰۱۳) اما دیوید هی‌من معتقد است که در این‌جا، «استیون ادرار نمی‌کند، بلکه جلق می‌زند.»

«به گفته‌ی هانت، افکار استیون درباره‌ی ترکیب شدن ادرار [یا مایع منی‌اش] با آب اقیانوس، پیش‌آگهی‌ای است بر افکار مشابهی از بلوم در پایان فصل پنج (لوتس‌خواران).» (۲۰۱۷) برای شرح بیشتر پی‌نوشت شماره‌ی ۲۷۸ از آن فصل را بخوانید.

۳۴۳. «اسب‌های بلندشده روی دو پا» اشاره‌ای است به اسب‌های مننان، همان امواج سفیدی که

پیش‌تر، در همین فصل، استیون یال‌های سفید اسب‌های مننان فرض می‌کند. پی‌نوشت شماره‌ی ۵۴ از همین فصل را بخوانید.

۳۴۴. جویس در این کتاب، بارها آوانام‌ها یا آواواژه‌ها را به‌جای خودِ واژه‌ها به کار برده است، مثل صدای جاری شدن ادرار یا مایع منی (ویژگی گریزناپذیر شنودنی).

۳۴۵. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۱)، «در این‌جا استیون، درست پس از خالی کردن مثانه‌اش در دل موج بالارونده‌ی دریا، به یاد مصرع سوم شعری می‌افتد که باک مالگن در فصل یک (تلماکس) برای مادر گروگن (مری ان) خواند: مری ان پیر / به یه‌ورش نیس / خش و خش و خش، زیردامنی‌ش رو / می‌کشه بالا...» پی‌نوشت شماره‌ی ۱۱۰ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۳۴۶. پی‌نوشت شماره‌ی ۳۴۸ از همین فصل را بخوانید.

۳۴۷. به گفته‌ی گیفرد، «اسقف میلانی (۳۴۰-۹۷) بود و یکی از معروف‌ترین پدران کلیسا، به‌ویژه در چامه‌سرایی و آهنگ‌سازی برای کلیسا.» (۱۹۸۹: ۶۴)

۳۴۸. به گفته‌ی هانت (۲۰۱۵)، diebus ac noctibus iniurias patiens ingemiscit جمله‌ای لاتین است به این معنا: استیون ''به دریا می‌اندیشد که روز و شب، شکیبا، بر گناهان می‌نالد.''»

به گفته‌ی تورنتن (۱۹۶۸)، «استیون جمله‌ی سینت امبروز (اسقف میلانیِ قرن چهارم) را به خاطر می‌آورد که درباره‌ی مردم رُم گفته است: ''بی‌شک ما می‌دانیم که همه‌ی آفرینش نالیده است و دردی بزرگ کشیده است تا اکنون.''» هانت (۲۰۱۵) می‌نویسد: «در بسیاری از ترجمه‌ها آفرینش از درد زایمان می‌نالد و مثل زنی باردار که در انتظار تولد فرزندش درد می‌کشد، چشم‌به‌راه ظهور خدا (عدالت) است. گویی استیون از این آمیزشِ انتظار متافیزیکی و تولید مثل جنسی آگاه است. سینت امبروز که در آلمان متولد شد و در رُم درس خواند، از هواداران سرسخت تثلیث بود و شاید همین جویس را به سوی او کشانده باشد.»

«حرکت علف‌های هرز درون آب، که به دست موجِ در پیش تکان می‌خورند، استیون را به یاد زنان می‌اندازد. گویی تصویر زنان خسته‌ای که دامن‌شان را برایِ مردان هرز بالا می‌گیرند، جمله‌ی سینت امبروز را به یادش می‌آورد: سینت امبروز آهِ برگ‌ها و... را شنید. اما استیون در کنار یادآوری این‌که همه‌ی آفرینش منتظر رهایی از بار گناه و حضور آفریدگار است، به خستگی جنسی هم می‌اندیشد.» (همان‌جا)

کنر معتقد است که «استیون گذشته از آن‌که این‌جاست تا ''نشانه‌های همه‌ی چیزها را بخواند،'' چیزها برای او صدا هم دارند.» (۱۹۸۷: ۴۶)

۳۴۹. به گفته‌ی اسپو، «خلقت خودش هم در این رنج موزون شرکت می‌کند، درد و رنج عادت ماهانه‌اش زمان را به موج می‌کوبد: ''روز به روز، شب به شب... تا بی‌پایان جمع شد، سپس بیهوده رها شد، به جلو جاری شد، به عقب رهسپار شد: دستگاه بافندگی ماه.'' برخلاف روند تاریخی‌ای که دیسی تصور می‌کند — یک واسطه‌ی منفعل که غایتی یزدانی اداره‌اش می‌کند، یک تیکی که منتظر تاک پایانی است — طبیعت تا بی‌پایان (ازل) می‌تپد و ضربان دارد، موجی که برای هیچ بشری منتظر نمی‌ماند و به نفع هیچ هدف الهی نیست.» (۱۹۹۷: ۱۰۸) به تعبیر دلینی (۲۰۱۲)، «دریا صبورانه و بی‌پایان جمع می‌شود، رها می‌شود و به عقب و جلو می‌خروشد و می‌بافد، شب و روز. در اودیسه، پنه‌لوپی برای گریز از فشار خواستگاران می‌بافد، روز می‌بافد و شب می‌شکافد و به خواستگارها می‌گوید که هنوز تمام نکرده است، درست مثل دریا که بی‌پایان بافته می‌شود.»

۳۵۰. «تصویر زنی برهنه... واگویه‌ای است از بخشی درباره‌ی زنان روسپی از *Mac Flecknoe* (۱۶۸۲) نوشته‌ی جان درایدن (۱۷۰۰-۱۶۳۱) که خود از بیت شعری از آبراهام کوْلی برداشت کرده است.» (هانت، ۲۰۱۶)

به گفته‌ی گیفرد، «جان درایدن روسپی‌خانه‌ای را در لندن وصف می‌کند: ''صحنه‌هایی از هم‌خوابگی‌های هرزه، و لذایذ آلوده / جایی که در بارگاه‌های گسترده‌شان مادران – فاحشه‌ها نگه‌داری می‌شوند / و رها از مزاحمت نگهبان، در خواب خاموشی.'' درایدن در تقلیدش دو خط از شعر کوْلی را حفظ می‌کند. نخستین تصور دریا به‌عنوان بارگاه زنانه در حماسه‌ی ناتمام *Davideis* سروده‌ی آبراهام کوْلی آمده است: ''جایی که در بارگاه‌های گسترده‌شان مادر – آب نگه‌داری می‌شود / رها از مزاحمت ماه در خواب خاموشی.''» (۱۹۸۹: ۶۴)

«تصویری که استیون از بارگاه‌ها می‌دهد و زن برهنه‌ای که می‌درخشد و او را در این بارگاه‌ها می‌نشاند، حاکی از آن است که او متن درایدن را خوانده است و نه شعر کوْلی را. افکار او درباره‌ی زنان برهنه بسیار دور است از نفرت کاتولیکی از زن ـ که در جایی دیگر بروز می‌دهد ـ و بیشتر به دلسوزی گرایش دارد.» (هانت، ۲۰۱۶)

به گفته‌ی دارسی اُبراین، «استیون در این جنبشِ علف‌های هرز زیر آب، استعاره‌ای از نگاه خودش به زندگی، تاریخ و سرشت انسانی را نشان می‌دهد: نگاه جویسی، آگاهی جویسی. همان‌طور که علف‌های هرز زیر آب سرخس‌برگ‌هایشان را بارها و بارها بالا می‌زنند، درست مثل دامن زنان، و بدین ترتیب تصویر ماه را می‌بافند، جنسیت بر استعاره چیره می‌شود. و استیون در الهه‌ی ماه، آن دیانای باکره، بی‌گناهی بکر و آشنای خود را می‌بیند. ماه، آن زنانه‌ترین نماد، آن ''زن بی‌پوشش و درخشان در بارگاهش،'' ''خسته از هرزگی،'' سرشتش مثل ''تور (ماهی‌گیری)، ناگزیر، عاشقان ملال‌انگیزش را به سوی خود می‌کشد.'' این طرح گریزناپذیری باید موضوع هنر تازه‌ی استیون بشود، همان‌طور که موضوع هنر جویس شد. حتا اگر قرار باشد بی‌گناهی معنوی یا، به زبان خود جویس، ''باکرگی روح'' معیار روحانی او شود، او دیگر نمی‌تواند اصول بی‌اخلاقی زندگی یا ضعفی اخلاقی را که به تاریخ بشر لطمه زده است انکار کند. دیگر نمی‌تواند بوکشیدن، با پنجه زیرورو کردن و شاشیدن سگ کوچکی را به‌عنوان نماد پروتیوسی (تغییر) نادیده بگیرد، اما می‌تواند دنیای ایده‌آل معصومانه‌اش را در سر بپروراند، همان‌طور که خود جویس چنین ایده‌آلی به نام یولسیز را در سر پروراند.» (۲۰۱۶: ۹۲)

«در همین فصل خواندیم که وقتی اکتیون الهه‌ی شکار، آرتمیس یا دیانا، را در حال آب‌تنی تماشا کرد به گوزن نر تغییر شکل داد. آرتمیس، خدای جنگل و ماه، را در برخی متون کهن ''آرتمیس بافنده'' نیز نامیده‌اند. با دیدن زوج کولی کنار ساحل و مأموریت شبانه‌ی آن‌ها، تصویر همه‌ی این اندیشه‌های دریا، موج، جزرومد، ماه و روابط جنسی و زن و مرد در ذهن استیون آفریده می‌شود.» (دلینی، ۲۰۱۲)

کالین لامس در این باره می‌نویسد: «زن در جایگاه ماه، خسته و وامانده، امواج را یکی یکی می‌گیرد و رها می‌کند؛ در تور یا دام جاودانه‌اش، هیچ به عاشقانش اهمیت نمی‌دهد: ''و نیز خسته از نگاه عاشقان...''» (۲۰۰۱: ۲۰۶)

«استیون زنان را، به‌ترتیب، شیداگونه و روسیاه می‌کند و هم‌چنین تنهایی، گیر افتادن در دام، درد و حتا بی‌اعتنایی آنان را پیش خود مجسم می‌کند.» (همان‌جا)

۳۵۱. همان‌طور که در پی‌نوشت شماره‌ی ۱۸۸ فصل یک (تلماکس) گفتیم، هر فاتوم برابر با پنج

پاست و مردی که نه روز پیش غرق شده حالا دیگر با فشار آب بالا می‌آید. «''مَدّ بر موج‌شکن دابلن'' عبارتی است که در جدول مد و طغیان آب کتابچه‌ی راهنمای تام در سال ۱۹۰۴ آمده است. این شرح و بسط واقع‌گرایانه به نمایشنامه‌ی طوفان اثر شکسپیر نیز اشاره دارد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۶۴)

ژرفاسنجی و این‌که جسد مرده در آن عمق سی‌پایی (پنج فاتوم) آب خوابیده یادآور «قطعه‌ای از آهنگی است که اریِل در نمایشنامه‌ی طوفان می‌خوانَد. وقتی پدر فردیناند در پی کشتی‌شکستگی غرق می‌شود و می‌میرد، فردیناند غمگین و عزادار است و اریِل برایش این شعر را می‌خواند:

پنج فاتوم تمام پدرت خوابیده
از استخوان‌هایش مرجان‌ها روییده
آن مرواریدها چشم‌های اویند
هیچ چیزِ او ناپدید نمی‌شود
بلکه رنج می‌برد از دگردیسی
به چیزی غنی و عجیب.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۶۴)

«این آهنگ بر بازسازی جسم انسان پس از مرگ دلالت دارد و به احتمال زیاد این بازسازی از نگاه مذهبی نیست. اِریل از خدا نمی‌خواهد که روح آلونسو را نجات بدهد، بلکه از دریا می‌طلبد از بدن غرق‌شده‌ی او چیزی زیبا بسازد.» (هانت، ۲۰۱۱)

«اریِل آهنگ را برای تسلی دل فردیناند عزادار می‌خواند تا به او اطمینان بدهد که پدرش در جهان نیکوکاران زندگی می‌کند. هم‌چنین فردیناند را تشویق می‌کند که به زن جوانی که قرار است ببیند عشق بورزد. به نظر می‌رسد که این وضعیت فردیناند به‌ویژه به وضعیت استیون شباهت دارد. استیون هم روح مادرش را می‌بیند و مشتاق است که عشقی را کشف کند و معشوقی بیابد.» (همان‌جا)

«این تغییر شکل جسد از طریق تجزیه و متلاشی شدن و بازسازی دوباره شبیه تغییر یا ''دگرگونی بنیادی'' شکسپیر است که در آن چشم‌های آلونسو مروارید می‌شود و استخوان‌هایش مرجان‌های دریایی.» (همان‌جا)

۳۵۲. به گفته‌ی تورنتن (۱۹۶۸)، «عبارت Found drowned رأی پزشک قانونی برای تأیید غرق‌شدن‌های تصادفی است و برای شخصی به کار می‌رود که خودش غرق شده و دستی در کار نبوده است. در روزنامه‌ی فریمن ژورنال، ۲۹ مارس ۱۹۰۴، این اتفاق با همین واژه‌ها ثبت شده است.»

درباره‌ی فریمن ژورنال، پی‌نوشت شماره‌ی ۳۷ از فصل چهار را بخوانید.

Found Drowned هم‌چنین نام نقاشی جُرج فردریک واتس است که در سال ۱۸۵۰ کشیده شده است. (م)

۳۵۳. درباره‌ی «مَدّ بر موج‌شکن دابلن» پی‌نوشت شماره‌ی ۳۵۱ از همین فصل را بخوانید.

۳۵۴. به گفته‌ی گیفرد، «بیشتر شبیه بیتی از آهنگ‌های کودکانه است، اما من نتوانستم منبع موثقی

برایش پیدا کنم. دو احتمال وجود دارد. یکی در ''بهشت گمشده'' میلتن، وقتی سِن (گناه) و پسرش، دِث (مرگ) به زمین می‌آیند: ''پشت سر او [سن یا گناه]، منِ مرگ گام به گام می‌روم...'' دیگری پریکلس شکسپیر است. پریکلس پس از کشتی‌شکستگی، خیس از راه می‌رسد. سه ماهیگیر درباره‌ی این موجود بیچاره حرف می‌زنند و این‌که نتوانستند نجاتش دهند. یکی از آن‌ها می‌گوید، ''می‌دانستم که توفان در راه است وقتی او را دیدم که بالا و پایین می‌جهد و جست‌وخیز می‌کند.''» (۱۹۸۹: ۶۴) دلینی (۲۰۱۲) معتقد است که «این شعری کودکانه است و با آن بچه را روی پایشان بالا و پایین می‌برند و می‌رقصانند: ''یک گام یک گام یک گراز دریایی.'' گراز یا خوک دریایی، به این دلیل که جسد مثل خوک سفید می‌شود و مثل خوک‌وال یا دلفین از زیر آب بالا می‌جهد. قایق‌ران‌ها این آهنگ را می‌خوانند و جسد را از آب می‌گیرند و بی‌درنگ پشت سر آن می‌گویند: ''قلابش کن.''» به‌منظور رعایت بازی کلامی جویس، برای واژه‌ی porpoise برابرنهاد گراز دریایی را آورده‌ام: «یک گام یک گام یک گرازماهی.» (م)

۳۵۵. به گفته‌ی گیفرد، «بیت ۱۶۷ از منظومه‌ی لیسیداس (*Lycidas*) اثر جان میلتِن، که در قرن هفدهم برای دوست غرق‌شده‌اش شاه ادوارد سروده است:

''بس است مویه، چوپان‌های غم‌زده، بس است مویه

زیرا لیسیداس، مایه‌ی اندوه‌تان، نمرده

گرچه زیر کف آبی فرو رفته''» (۱۹۸۹: ۳۱)

این جمله را، هم در فصل دو (نستور) و هم در این‌جا مستقیم از میلتن نقل کرده است. پی‌نوشت شماره‌ی ۲۸ و ۵۰ از فصل دو (نستور) را بخوانید.

به گفته‌ی مک‌براید، «در حالی‌که متن تصویر دیگری از مرد غرق‌شده را ارائه می‌دهد، خود شعر کنایه‌ای از جاودانگی و نامیرایی است. گرچه زیر کف آبی فرو رفته، لیسداس و شاه ادوارد به زندگی ادامه می‌دهند. به زندگی ادامه می‌دهند، البته از طریق قدرت شاعر. سوگ‌نامه‌ی نوشته‌شده نامیرایی آن‌ها را تضمین می‌کند. خود میلتن هم از طریق متن یولسیز نامیرا می‌شود.» (۲۰۰۱: ۴۸)

۳۵۶. در این‌جا افکار استیون از مینوماهی‌های مرده‌خوار که آلت تناسلی مرد را می‌خورند تغییر جهت می‌دهد به تبدیل خدا به انسان و ماهی و... به گفته‌ی هانت (۲۰۱۷)، «او گفته‌های مرد قایق‌ران در فصل یک (تلماکس) را به یاد می‌آورد. ذهنش با حرف‌های قایق‌ران بازی می‌کند و هم‌زمان کیسه‌ی حاوی آن جسد را تجسم می‌کند که در حال دگردیسی است، نه به روح آسمانی بلکه به همه‌ی شکل‌های موجود فیزیکی: ''خدا انسان می‌شود ماهی می‌شود مرغابی بارنکل می‌شود کوه می‌شود.'' این شیوه‌ی تخریب و بازسازی جسم انسان پس از مرگ شبیه ''دگرگونی یا تغییری بنیادی'' است که نخستین‌بار شکسپیر در نمایشنامه‌ی طوفان و با به کار بردن همین واژه‌ی تغییر یا دگرگونی بنیادی (seachange) آورده است. در آن‌جا چشم‌های الونسو به مروارید تبدیل می‌شود و استخوان‌هایش به مرجان‌های دریایی: ''تغییری بنیادی، چشم‌های قهوه‌ای آبی‌نمکی.''»

«اگر این منطق خروج از دنیای مادی را ناممکن می‌یابد، پس احتمال حضور معنوی در دل موجودات مادی را میسر می‌داند: حیوانات، انسان و چنین خدایی اگر وجود داشته باشد، همه در همان دایره شناورند.» (همان‌جا)

گیلبرت (۱۹۳۰) این را «صورتی از اصل نهان تناسخ ارواح و کنایه‌ای از تغییر پروتیوسی موجودات زنده می‌داند: ''سنگ گیاه می‌شود، گیاه حیوان می‌شود، حیوان انسان می‌شود، انسان روح می‌شود و روح

خدا.‘‘»

به گفته‌ی گیفرد، «ترتیب دگردیسی در جمله‌ی استیون منطق درونی ویژه‌ی خودش را دارد. ’’خدا انسان می‌شود‘‘، همان‌طور که خدا در تثلیث عیسی می‌شود و عیسی پسر خداست. ’’انسان ماهی می‌شود‘‘، همان‌طور که ماهی نماد نگاره‌شناسانه‌ای برای عیسی در کلیساهای اولیه است. ’’ماهی مرغابی بارنکُل می‌شود.‘‘ و این عبارت از پی باوری در قرون وسطا می‌آید، بر این اساس که مرغابی‌های بارنکُل از تخم به‌وجود نمی‌آیند بلکه از بارنکُل به‌وجود می‌آیند. چون تشک‌های تخت را با پرهای مرغابی درست می‌کنند، مرغابی بارنکل کوه بستر پر مرغابی، featherbed می‌شود و Featherbed Mountain رشته‌کوهی از کوه‌های دابلن است که در جنوب آن واقع شده است.» (۱۹۸۹: ۶۵)

۳۵۷. هانت می‌نویسد: «در این فصل، استیون مرگ مردی را که تازه در خلیج دابلن غرق شده است، به مرگ مادرش و ناتوانی خودش در نجات او ربط می‌دهد. بار دیگر به مرد غرق‌شده و ’’بوی گند گور سبز‘‘ (آب‌تل بدبوی خلیج دابلن که سبزرنگ است و گور مرد غرق‌شده) می‌اندیشد.» (۲۰۱۵) به گفته‌ی درِک اَتریج، استاد ادبیات دانشگاه یورک انگلستان: «و یک مرد غرق‌شده چیست؟ کسی که دریا او را بلعیده و پس از گذر از رنج ’’تغییر بنیادی‘‘ یا دگرگونی بنیادی (هضم)، همان دریا او را بالا آورده است. همانندی دریا و مادر (مادر مقتدری) که مالگن در آغاز کتاب مطرح می‌کند، در این‌جا تکرار می‌شود و مادر هم در دریا بازشناخته می‌شود و هم در مرد غرق‌شده. مادر هم می‌بلعد و هم بلعیده می‌شود، هم گنجانه است هم گنجانده می‌شود.» (۱۹۸۵: ۵-۱۳۴)

«استیون به یاد می‌آورد که قرار است تا چند ساعت دیگر مرده‌ای روی آب بیاید. به همین دلیل جسد متلاشی‌شده‌ای را تجسم می‌کند... پروتیوس خدای دگردیسی و تغییر است و در این فصل از یولسیز (که به نام پروتیوس نام‌گذاری شده،) ظاهراً تنها تغییری که در واقعیت می‌بینیم، مرگ و متلاشی شدن است. پیش‌تر هم در همین فصل خواندیم که ’’خانه‌های فرسوده، خانه‌ی من، خانه‌ی او و خانه‌ی همه.‘‘» (مک‌براید، ۲۰۰۱: ۴۱)

۳۵۸. درباره‌ی «این یک تغییر بنیادی، چشم‌های قهوه‌ای آبی‌نمکی» پی‌نوشت شماره‌ی ۳۵۶ از همین فصل را بخوانید.

به گفته‌ی گیفرد، «در سرود یازده اودیسه، تایرسیس (غیبگوی نابینا) برای اودیسیوس ’’مرگی دریایی، سبک مثل این مشت پر از مه‘‘ را پیش‌گویی می‌کند. استیون فکر می‌کند: ’’مرگ دریایی، سبک‌ترین مرگ شناخته‌شده برای انسان‘‘ است.» (۱۹۸۹: ۶۵)

۳۵۹. گیفرد در تحقیق‌هایش دریافته است که عبارت دوم، «پدر پیر اقیانوس، ’’لقب هومری برای پروتیوس‘‘ است. پروتیوس اغلب به پیرمرد دریا تعبیر می‌شود.» (۱۹۸۹: ۶۵)

به گفته‌ی هانت، «درهم‌تنیدگی آثار شکسپیر و هومر در رمان یولسیز از فصل یک (تلماکس) شروع می‌شود و در این فصل (پروتیوس) ادامه می‌یابد. فکر استیون از اندیشیدن به آرامش مرگِ ناشی از غرق‌شدگی در نمایشنامه‌ی طوفان (شکسپیر) می‌چرخد به پیش‌گویی تایرسیس درباره‌ی مرگ ناشی از غرق‌شدگیِ اودیسیوس در اودیسه (هومر). در هر دو متن، این چشم‌انداز وحشتناک (بی‌شک برای استیون) مثل چیزی بی‌خطر و، حتا به‌گونه‌ای رمزآمیز، زیبا مطرح می‌شود.» (۲۰۱۷)

«اگرچه جویس با نمودارهایش برای گیلبرت و لیناتی خواننده را تشویق می‌کند به جست‌وجوی رابطه‌ی این متن با اودیسه، خودش فقط یک بار و در این پایان فصل به پروتیوس، خدای باستان، که نام این

فصل را از او اقتباس کرده است، اشاره می‌کند.» (همان‌جا)

برای کشف و درک منظور استیون از افکاری که در سراسر فصل سه (پروتیوس) از ذهنش می‌گذرد، تفسیرهای بی‌شماری وجود دارد، اما یکی از تفسیرهای ویژه پیرامون همین اشاره به ''پدر پیر اقیانوس'' می‌چرخد [و نشان می‌دهد که منظور او همان پروتیوس است.] این‌که مرگ سلسله‌ای از تغییر و دگردیسی‌ها را آغاز می‌کند (انسان ماهی می‌شود...) نیز به پروتیوس و تغییر شکل‌های او مربوط می‌شود.

استیون در بیشتر فصل‌های این کتاب، به‌گونه‌ای شوخی – جدی، افکار متافیزیکی‌اش را به سمت‌وسوی کمدی مضحک می‌برد و ایده‌ی مرگ دریایی سبک را به سمت تجربه‌ای نو و مطلوب می‌کشاند. توجه عمیق او به اودیسه‌ی هومر در این عبارت هم نمود می‌یابد. (م)

۳۶۰. «Prix de Paris یا ''پِری دِ پَری'' یعنی ''جایزه‌ی بزرگ پاریس.'' میان آفرودیت، هرا و آتنا بحثی درمی‌گیرد و هر یک پافشاری می‌کند که از دو دیگری زیباتر است تا این‌که سرانجام برای انتخاب زیباترین زن (از این سه زن) شاهزاده‌پاریس را به قضاوت فرا می‌خوانند. پاریس آفرودیت را انتخاب می‌کند و جایزه‌ی سیب زرّین زیبایی را به او می‌دهد و همین آغازگر جنگ تروا می‌شود و هومر داستان آن را در کتاب ایلیاد می‌آورد. شاید منظور جویس از ''جایزه‌ی بزرگ پاریس'' همین جایزه باشد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۶۵)

گیفرد در ادامه می‌نویسد: «منظور استیون با بازی با این دو کلمه همان پاریس است که با انتخابش جنگ تروا را آغاز کرد و اودیسیوس را با مرگ احتمالی دریایی روبه‌رو کرد. اما نسخه‌ی دیگر داستان هلن ترویی از شاعر یونانی به نام استسیکوروس Stesichorus است. در آن نسخه فقط یک روح، یا بدل هلن به همراه شاهزاده‌پاریس به تروا می‌رود و هلن واقعی به منلائوس وفادار می‌ماند و با حمایت شاه پروتیوس مصری از جنگ کناره می‌گیرد و در آن شرکت نمی‌کند. از این رو استیون با اندیشیدن به مرگ دریایی، به یاد شاهزاده‌پاریس و بدل‌ها می‌افتد.» (همان‌جا)

هانت می‌نویسد: «در شرح گیفرد این واقعیت بیان نشده است که در این روند دو جایزه معاوضه می‌شود: ۱. جایزه‌ی سیب زرّین که پاریس به آفرودیت می‌دهد و ۲. جایزه‌ای که آفرودیت قول آن را به پاریس می‌دهد. آفرودیت در ازای این جایزه، هلن را به شاهزاده‌پاریس می‌دهد. به عبارت دیگر، رشوه‌ای است که پاریس به ازایش آفرودیت را به‌عنوان زیباترین زن برمی‌گزیند. در واقع، این جایزه‌ی دوم عامل اصلی‌تری برای شروع جنگ تروا بود. گیفرد هلن را وقتی به این داستان وارد می‌کند که استیون به عبارت بعدی می‌اندیشد: ''از بدل‌ها آگاه باش.'' و معتقد است که این عبارت احتمالاً اشاره‌ای است به همان نسخه‌ی دوم از داستان پاریس ـ هلن که استسیکوروس، شاعر یونان باستان، روایت کرده است. در روایت این شاعر، اگر بپذیریم که استیون به این روایت از داستان تروا می‌اندیشد و از این روی با خود می‌گوید که ''از بدل‌ها آگاه باش''، می‌توان گفت که یونانی‌ها از بدل‌سازی آگاه بودند و در این زمینه خوب عمل می‌کردند.» (۲۰۱۴)

هانت در ادامه می‌گوید: «اگرچه این برداشت از فکر استیون نسبت به افسانه‌های قدیم یونان تفسیر دقیقی ارائه می‌دهد، وقتی او به این عبارت‌ها فکر می‌کند، معنای دیگری را هم به یاد می‌آورد و سپس از قول گیفرد می‌نویسد که Prix de Paris ''پری دِ پری'' جایزه‌ی بسیار بزرگی بود (برابر با ۲۵۰ هزار فرانک در سال ۱۹۰۴) و سالانه به اسبی می‌دادند که در بزرگ‌ترین مسابقه‌ی اسب‌دوانی فرانسه اول می‌شد. در فصل دو (نستور)، استیون در دفتر آقای دیسی نشسته است و به تصویر اسب دوک بیفورت (سیلون) فکر

می‌کند که جایزه‌ی بزرگ سال ۱۸۶۶ را برد. در همان لحظه در خیالش از جایزه‌ی بزرگ به تفکر مدرنِ یک‌شبه ثروتمند شدن می‌رسد. در این‌جا منظور این است که ثروتمندانی که یک‌شبه راه صدساله می‌روند ثروتمندان بدلی‌اند.» (همان‌جا)

۳۶۱. به گفته‌ی هانت، «توجه استیون به اودیسه‌ی هومر تا عبارت ''جایزه‌ی پاریس'' ادامه می‌یابد و از آن‌جا با پیچیدگی و ایهام به فریاد تبلیغات‌چی می‌چرخد: ''مواظب باش بدل نباشد. خودت بیا خوب امتحانش کن'' و سپس فریاد شادمانه‌ی یکی از مشتری‌ها که به‌درستیِ سخن تبلیغات‌چی گواهی می‌دهد: «ما که بی‌اندازه خوش‌مان آمد.» (۲۰۱۴)

به گفته‌ی گیفرد، «این شعار تبلیغاتی هم‌چنین بیانگر این است که ''جایزه‌ی بزرگ پاریس'' یکی از جایزه‌های نمایش‌های تجاری است که کارخانه‌داری از این راه محصول خودش را تبلیغ می‌کند.» (۱۹۸۹: ۶۵)

اما کمبل می‌نویسد: «در این قسمت، کشمکش زندگی با مرگ را داریم. به یاد داریم که جویس در روز ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴ با زنی که بعدها با او ازدواج می‌کند (نورا بارنکل) به همین ساحل می‌آید. این لحظه از زندگی جویس لحظه‌ی گذر از نفوذناپذیری و مقاومت در برابر ازدواج است و لحظه‌ی یکی‌شدن با نورا. استیون هم مثل خود جویس در ظهر زندگی‌اش، با چنین بحرانی روبه‌روست، بدان‌سان که در این آخرین صحنه شاهد کشمکش مرد در برابر زن‌ایم... اما سرانجام استیون مجبور است تسلیم شود و به تأهل تن دهد و این همان لحظه‌ای است که تن می‌دهد.» (۲۰۰۳: ۸۰)

در تفسیر این جمله دلینی دیدگاه کمبل را تأیید می‌کند: «گذر زوج کولی سبب افکار سرخوش استیون و رسیدن او به اوج خوشی می‌شود و در این‌جاست که اعتراف می‌کند: ''بی‌اندازه خوش‌مان آمد.''» (همان‌جا)

پی‌نوشت شماره‌ی ۳۹ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۳۶۲. به گفته‌ی هانت، «استیون در خلال چند جمله از این فصل، خود را هم با حضرت عیسی (تشنه‌ام) و هم شیطان (لوسیفر یا حامل نور) مرتبط می‌کند. در انجیل یوحنا آمده که وقتی حضرت عیسی به صلیب کشیده می‌شود، ''آگاه از این‌که همه‌ی وظایفش به انجام رسیده و از انجیل باید فرمانبرداری شود، می‌گوید: تشنه‌ام. در این لحظه کاسه‌ای پر از سرکه آماده می‌شود و اسفنجی را با سرکه می‌خیسانند، روی گیاه زوفا می‌گذارند و در دهانش می‌گذارند. وقتی عیسی سرکه را می‌نوشد، می‌گوید: تمام شد. و سرش را خم می‌کند و از روحش جدا می‌شود (۲۸-۳۰).'' تشنگی استیون بی‌شک برای نوشیدنی‌های دیگر است که به مالگن قول داده است به رستوران شیپ برود و با آن‌ها بنوشد. ناگفته نماند که با مردانی که در دفتر روزنامه ملاقات می‌کند، نوشیدنی‌های الکلی می‌نوشد.» (۲۰۱۶)

۳۶۳. به گفته‌ی گیفرد، «حضرت عیسی این جمله را بالای دار می‌گوید: ''تا شاید از کتاب مقدس فرمانبرداری شود.'' (انجیل یوحنا) و پس از به صلیب کشیدن او ''رعدوبرق و توفان'' درگرفت و همه‌جا تاریک شد، که این نشانه‌ی سقوط شیطان است.» (۱۹۸۹: ۶۵)

۳۶۴. گیفرد درباره‌ی جمله‌ی «اویِ سراسرروشنایی سقوط می‌کند...» می‌نویسد: «*Lucifer* یعنی حامل نور. شیطان پیش از شورش بر خدا فرشته‌ی نور بود و حامل روشنایی.» (۱۹۸۹: ۶۵)

«تصویری که انجیل لوقا از شیطان می‌دهد و سقوطش از آسمان‌ها مثل رعدوبرق، به افکار استیون درباره‌ی ''آذرخشی مغرور از خرد'' شکل می‌دهد.» (هانت، ۲۰۱۶)

۳۶۵. به گفته‌ی گیفرد، «Lucifer, dico, qui nescit occasum یعنی ”شیطان، ستاره‌ی صبح، آری، چه کسی می‌داند که غروب نمی‌کند.“ در این‌جا استیون به جمله‌ای لاتین از آیین مذهبی شنبه‌ی مقدس کاتولیک‌ها (عید پاک) فکر می‌کند: ”آن ستاره‌ی صبح را می‌گویم، که غروبی بر آن نیست.“ این مراسم ”جشن نور است و جشن آب غسل تعمید و خود غسل تعمید.“ عبارت ”ستاره‌ی صبح را می‌گویم...“ تقریباً در پایان کتاب خروج می‌آید و روشنایی ناشی از رستاخیز و بازگشت مسیح را مژده می‌دهد. اما به گفته‌ی جون کینن، چون ستاره‌ی صبحگاهی اشاره‌ای است به مسیح، ”من (مسیح) ستاره‌ی روشن صبح“ (انجیل، کتاب مکاشفات)، و گاهی به شیطان، ”چطور تو از آسمان افتادی، ای شیطان، پسر صبح“ (انجیل اشعیا)، پس می‌توان گفت که در این فکرِ استیون ایهامی نهفته است.» (۱۹۸۹: ۶۵)

«در انجیل لوقا، آیه‌ی ۱۰ آمده که حضرت عیسی به سقوط شیطان از آسمان‌ها اشاره می‌کند، نه به شکل ستاره‌ی صبح، بلکه به صورت رعدوبرق: ”و او به آن‌ها گفت که دیدم شیطان مثل رعدوبرق از آسمان‌ها سقوط کرد.“» (هانت، ۲۰۱۶)

۳۶۶. «در این‌جا استیون بار دیگر با اشاره به لباس خودش از هملت یاد می‌کند. این عبارت برگرفته از آهنگی است که اوفلیا در صحنه‌ی دیوانگی‌اش می‌خواند، برای عاشقی سوگواری می‌کند که ثابت کرده عشقش غیرواقعی است (هملت).» (هانت، ۲۰۱۶)

«زائران حرم سینت جیمز معمولاً با خودشان چوبدستی بلندی حمل می‌کردند که نزدیک سر آن قلمبه یا کلّگی (قبضه) داشت. در ضمن کلاهی بر سر می‌گذاشتند که به صدف اسکالوپ آراسته بود و به آن کلاه صدف‌ماهی می‌گفتند، زیرا صدف‌ماهی‌ها از نظر زیست‌شناسی و زبان‌شناسی در خانواده‌ی اسکالوپ‌ها دسته‌بندی می‌شوند.» (همان‌جا)

«در آغاز عصر نغمه‌سرایی و نقالی سده‌های ۱۱ و ۱۲ و ۱۳ فرانسه و ایتالیا و اسپانیا، در اشعار عاشقانه، معمولاً عاشقِ واقعی زائر تلقی می‌شد و در شاعریِ دوره‌ی الیزابت، این استعاره عادی و کهنه شده بود. بهترین نمونه‌اش شاید غزلی باشد در رومئو و ژولیت. آواز اوفلیا عشق واقعی را از عشق بی‌بنیان متمایز می‌کند:

از کجا می‌توانم عشق واقعی‌ات را بازشناسم
از یکی دیگر؟
با آن کلاه صدف‌ماهی و چوبدستی‌اش،
و کفش‌های صندلش.

پس با این لباس و ظاهر زائروار می‌توان ثابت کرد که عاشق واقعی است. این چکامه با سوگواری برای مرگ پولونی‌یس ادامه می‌یابد و در پایان به داستان معشوقه‌ی جوانی می‌رسد که با عاشق واقعی‌اش درمی‌آمیزد و سپس عاشق رهایش می‌کند. تمام چکامه، آشکارا، هملت را منظور می‌گیرد، زیرا پولونی‌یس را می‌کشد و اوفلیا را ترک می‌کند.» (همان‌جا)

«در این‌جا استیون برای آن‌که نقش زائر شکسپیری را بازی کند، لباسی بسیار مناسب پوشیده: کلاهی دارد که کلاه هملتی است، چوبدستی و کفش یا پاپوشی که در یازده پاراگراف بالاتر آن را صندلِ قرض‌گرفته می‌نامد (از باک مالگن قرض گرفته و به همین دلیل می‌گوید کفش ”مالِ اویم.“) اما چرا باید خودش

را عاشق واقعی یا غیرواقعی بنامد؟ در نُه پاراگراف پیش‌تر آرزو می‌کرد که زنی او را نجات دهد: ''لمسم کن. چشم‌های مهربان. دست مهربان مهربان مهربان. من این‌جا تنهایم... چیست آن کلمه که برای همه‌ی مردها آشناست؟ من این‌جا ساکتم تنها. و نیز غمگین.'' این همان آرزویی است که او را به کشف جویس از عشق واقعی پیوند می‌دهد. با توجه به این‌که او چنین آشکارا هملت را با الهام هنری پیوند می‌دهد، شاید بتوان در اشاره‌اش به این نتیجه رسید که استیون پیش از آن‌که بتواند نویسنده باشد، عاشق است.» (همان‌جا) پی‌نوشت شماره‌ی ۳۲۷ از همین فصل را نیز بخوانید.

۳۶۷. پیش‌تر در این فصل خواندیم که «در سراسر ماسه‌های جهان، از پی‌اش تیغ آتشین آفتاب، به سوی غرب، سفر دور و پیاده به سرزمین‌های شب.» پی‌نوشت شماره‌ی ۲۸۹ از همین فصل را بخوانید.

۳۶۸. پی‌نوشت شماره‌ی ۳۷۰ از همین فصل را بخوانید.

۳۶۹. به گفته‌ی هانت، «در آغاز این فصل، استیون به عصایش (که از چوب درخت زبان‌گنجشک ساخته شده) به‌مثابه‌ی شمشیر فکر می‌کند. در این‌جا چوب‌دستی یا عصایش را با ''قبضه‌اش'' بلند می‌کند، بدان‌سان که گویی شمشیر است، با آن نرم پیش می‌جهد.» (۲۰۱۷) قبضه، بنا به فرهنگ عمید، «دسته‌ی شمشیر را گویند.» (م)

۳۷۰. به گفته‌ی کمبل «استیون در این پایان فصل خودش را تصور می‌کند که به درون آب‌ها می‌رود و وقتی ما او را در این فروروی دنبال می‌کنیم، سرانجام با روحیه‌ی تسلیم به خود می‌گوید که ''بله، شب خودش را در من خواهد یافت، بدون من.'' استیون می‌رود که در پایان یولسیز در شب ناپدید شود، اما جویس به زندگی ادامه می‌دهد.» (۲۰۰۳: ۸۲)

۳۷۱. «سه‌شنبه‌ی بعد می‌شود بیست و یکم ماه ژوئن که اولین روز تابستان و بلندترین روز سال است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۶۶)

۳۷۲. به گفته‌ی هانت، «در پروتیوس، استیون برخی از بیت‌های سروده‌های اولیه‌ی تنیسن (Ten-nyson) را به یاد می‌آورد: ''از همه‌ی سال نوی شادی‌آور، مادر.'' این عبارت از نخستین بندهای بلند شعری نه‌چندان برجسته به نام *The May Queen* می‌آید. در این شعر زن جوانی از مادرش می‌خواهد که او را در سپیده‌دم بیدار کند، زیرا قرار است در جایگاه ملکه‌ی می تاج‌گذاری کند. (ملکه‌ی می دو معنا دارد: یکی اشاره به شخصیتی اسطوره‌ای است یا به شخصیت‌بخشی به روز عید است که برابرنهاد آن در فرهنگ ما می‌تواند عمو نوروز باشد، و دیگری نماد ایستایی زمین است که با آمدن ماه مه یا اردیبهشت زنده می‌شود، جوانه می‌زند و رشد می‌کند. به عبارت دیگر، انسان‌نگاری یا شخصیت‌بخشی به انرژی زمین است. م) برای این شعر موسیقی‌ای ساخته شده که گویا همان آهنگی است که استیون می‌شناسد، چون پشت سرش می‌گوید: رام تام تیدلی تام (دام دام دیدلی دام). شعر این‌گونه است: ''باید مرا در سپیده‌دم بیدار کنی، مرا زود صدا کن، مادر، عزیزم/ فردا شادترین زمان از سال نو شادی‌آور است/ از همه‌ی سال نو شادی‌آور، مادر...''» (۲۰۱۵)

۳۷۳. به گفته‌ی هانت، «این نشان می‌دهد که استیون و جویس برای آلفرد لرد تنیسن (۱۸۰۹-۱۸۹۲)، شاعر بس‌تحسین‌شده‌ی دوره‌ی ویکتوریایی انگلستان، احترام چندانی قائل نبوده‌اند و اشراف‌مآبی تزیینی‌اش را با عبارت Lawn Tennyson (که گویی آن را با بازی تنیسِ روی چمن ارتباط می‌دهد) یا با عنوان ''شاعر اشراف‌مآب'' مسخره می‌کنند. جویس در سراسر این رمان و در چند باری که به این شاعر بزرگ، تنیسن، اشاره می‌کند، راه مخالفت با آداب‌ورسوم انگلیسی، رسوم سلسله‌مراتبی انگلستان و

امپریالیسم انگلیس را در پیش می‌گیرد.» (۲۰۱۵)

گیفرد می‌نویسد: «تنیس روی چمن نوع اشراف‌مآبانه‌ی بازی مدرن است، برعکس تنیس رایج که در آن دوره، بازی‌ای دشوار و مردانه بود.» (۱۹۸۹: ۶۶)

«واکنش‌های منتقدان به سبک مغلق شعرنگاری آلفرد لرد تنیسن برای موضوعاتی مبتذل و پیش‌پاافتاده سبب خراب شدن اعتبار این شاعر در سال‌های پایانی عمرش شد و شأن او در مقام شاعری مهم فقط در همین سال‌های اخیر دوباره به او بازگشت. هرالد بک در وب‌سایتش، *James Joyce Online Notes*، نوشته است که لطیفه‌ی تنیس روی چمن نوآوری جویس نیست بلکه این اصطلاح از پایان دهه‌ی ۱۸۷۰ بر سر زبان‌ها بود و در واقع از کاریکاتورهای طنزآمیز مجله‌های فکاهی *Judy* و *Punch* در لندن شروع شد.» (هانت، ۲۰۱۵)

۳۷۴. در این‌جا از واژه‌ای ایتالیایی (Già... Già) استفاده می‌کند که به معنی «پیشتر» است، ولی به گفته‌ی گیفرد، «استیون آن را به معنای دیگرِ آن (بیا برویم...بیا برویم) استفاده کرده و نشانه‌ی بی‌صبری است.» (۱۹۸۹: ۶۶)

۳۷۵. درباره‌ی «عجوزه‌ی پیر با دندان‌های زرد» پی‌نوشت شماره‌ی ۱۷۵ از همین فصل را بخوانید.

۳۷۶. درباره‌ی «موسیو درومون» پی‌نوشت شماره‌ی ۱۷۴ از همین فصل را بخوانید.

۳۷۷. استیون با چرخاندن زبان در دهان، دندان‌های خرابش را «وارسی» می‌کند و در دو جمله‌ی بعد می‌فهمیم که بیش از یک دندان خراب دارد: «آن یکی. این.» (م)

۳۷۸. باک مالگن جایی در فصل یک (تلماکس) می‌گوید: «دنده‌ی دوازدهمم گم شده. من اوبرمانشم. من و کِنچ بی‌دندان، دو ابرمرد.» در این‌جا استیون آن را به یاد می‌آورد. پی‌نوشت شماره‌ی ۲۰۱ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۳۷۹. به گفته‌ی گیفرد، «در فرهنگ نمادها اثر خوان ادواردو سرلات چنین آمده است: ''دندان از سلاح‌های اساسی نیاکان ما برای حمله بوده'' و به همین دلیل پوسیدگی یا از دست دادن آن‌ها نماد ''ترس از ناتوانی یا شکست کامل و یا عامل شرم در زندگی قلمداد می‌شده است.''» (۱۹۸۹: ۶۶)

هانت معتقد است شرحی که جویس درباره‌ی دندان پوسیده می‌دهد، بی‌کم‌وکاست، شرح وضعیت دندان‌های خود اوست، و از قول المن می‌نویسد: «جویس پس از آن‌که با نورا دابلن را ترک کرد (پاییز ۱۹۰۴) ''در پاریس دندان‌هایش آن‌قدر خراب بود که وقتی گاه‌گاهی برای سوپ پیاز مورد علاقه‌اش سر خم می‌کرد و سوپ داغ را می‌خورد، از درد به خود می‌پیچید.'' اما در آغاز سال ۱۹۰۵، با اصرار نورا و زیر نفوذ او تصمیم گرفت از دندان‌هایش مراقبت کند و، به گفته‌ی المن، ''به وزنش افزوده شد و سبیلی گذاشت... مطابق برنامه به دندان‌پزشکی رفت، آن‌ها را ترمیم کرد، کت‌وشلوار نو خرید، پیانویی اجاره کرد و [همراه با نواختن آن] ترانه‌هایش را خواند.''» (۲۰۱۱) پی‌نوشت شماره‌ی ۱۴ از همین فصل را بخوانید.

به گفته‌ی هانت، جویس با بازسازی این صحنه‌ای که در آن «استیون در ساحل سندی‌مونت (نخستین محل قدم زدنش با نورا) از خود می‌پرسد آیا پیش دندان‌پزشکی برود و دندان‌هایش را ترمیم کند یا نه، شاید به‌کنایه دارد به بهره‌ای اشاره می‌کند که خود او از نفوذ معشوقش برده است.» (همان‌جا)

۳۸۰. در فصل یک (تلماکس)، باک مالگن دستمال جیب استیون را از او می‌گیرد و به او برنمی‌گرداند.

۳۸۱. پی‌نوشت شماره‌ی ۳۸۳ از همین فصل را بخوانید.

۳۸۲. «در این‌جا استیون خودش را با زبان نشان‌شناسی (heraldry) مثل حیوانات وصف می‌کند. (پی‌نوشت شماره‌ی ۲۵۸ از همین فصل را بخوانید.) در این نشان، حیوان یا انسان سرش را به عقب برمی‌گرداند.» (هانت، ۲۰۱۵)

بلامایرز معتقد است که «این برگشت به عقب و نگرانی از این‌که شاید کسی پشت سرش باشد، آشکارا دارد پیشاپیش از رویارویی بی‌کلام بلوم و استیون در آینده خبر می‌دهد.» (۱۹۹۶: ۱۵)

سربه‌عقب، عکس از ویکی‌پدیا

۳۸۳. «اگر تلاش‌های پروتیوسی استیون در این فصل نوعی بازاجرای نقش تلماکس در یافتن پدر است، پس کشتی بی‌صدا ممکن است بازاجرای بازگشت پنهانی اودیسیوس به خانه‌اش در ایتاکا باشد. جزئیات دیگری هم هست که با واژه‌های ''به خانه برگشتن'' و ''بی‌صدا'' دست به دست هم می‌دهد و این تصور را تأیید می‌کند. در این‌جا شاید استیون نگران است که یکی او را در حال تمیز کردن دماغش دیده باشد، چون وقتی دنبال دستمال دماغش می‌گردد و پیدا نمی‌کند، مف خشکی را که با انگشتش درآورده روی طاقچه‌ی صخره می‌گذارد. اما چون بی‌درنگ پس از آن دکل‌های کشتی را می‌بیند، این فکر نیز به ذهن خواننده خطور می‌کند که یک نفر در آن کشتی دارد به این شهر می‌آید. خواننده‌ی اودیسه‌ی جویس، به‌ویژه شاید به اودیسیوس فکر کند که دارد برمی‌گردد. واقعیت این است که درست بعد از این چند جمله‌ی پایانی فصل، خواننده با اودیسیوس یولسیز (لیوپولد بلوم) روبه‌رو می‌شود.» (هانت، ۲۰۱۷)

به گفته‌ی هانت، «استیون سرش را به عقب برمی‌گرداند و دکل‌های کشتی بادبانی‌ای را می‌بیند که روی موج‌های بلند به سمت دابلن پیش می‌آید. این اتفاق از چند جنبه قابل بحث است. نخست این‌که می‌فهمیم استیون کجاست و می‌توانیم تجسم کنیم که چه می‌بیند: پای دیوار جنوبی رو به دریا نشسته، موج بلندی را می‌بیند که به این سمت می‌آید و کشتی‌ای را که موازی با کانال لیفی نزدیک می‌شود و آسان‌تر به ساحل دابلن می‌رساند. محلی که استیون در آن نشسته، در پایه‌ی دیوار، بر انتخاب واژه‌هایش اثر دارد. بی‌شک دیوار نمی‌گذارد بدنه‌ی کشتی را ببیند و او فقط دکل‌های شناور در هوا و بادبادن‌های بسته به دکل‌ها را می‌بیند. شاید این ظهور شبح‌وار دلیل آن است که استیون یا راوی به سه صلیب افراشته بر تپه‌ی جلجتا

می‌اندیشد؛ جایی که حضرت عیسی را هم‌زمان با دو دزد به صلیب آویختند: ''دکل‌های سه صلیبی.'' براساس انجیل متا، یکی از آن‌ها را در سمت راست حضرت عیسی و دیگری را در سمت چپ او به صلیب آویختند.» (۲۰۱۵)

گیفرد می‌نویسد: روزنامه‌ی «فریمن ژورنال در ۱۶ ژوئن سال ۱۹۰۴، در بخش اخبار کشتی‌رانی، خبر لنگر انداختن کشتی سه‌دکله‌ی *Rosevean* را اعلام کرده است... سه ''دکل صلیبی'' یادآور تپه‌های جلجتاست؛ محل به صلیب کشیده شدن حضرت عیسی ''و دو دزد، یکی در سمت راست او و دیگری در سمت چپ.''» (۱۹۸۹: ۶۶)

همان‌طور که در آغاز همین پی‌نوشت شرح داده شد، درست پس از این جمله، لیوپولد بلوم، اودیسیوس جویس، ظاهر می‌شود. بدین ترتیب آخرین کلمه‌های بخش تلماکیاد حال‌وهوای انتقال پیش‌گویانه به خود می‌گیرد؛ پیوندی میان پسری منتظر با پدری که بازمی‌گردد. اما این ارتباط‌های نمادی قرار نیست در داستان جویس آن‌طور شسته و رفته و دقیق اتفاق بیفتد. در آن روز بلوم با کشتی سه‌دکله نمی‌آید بلکه به‌عنوان شهروندی دابلنی کارهای روزمره‌اش را انجام می‌دهد و سفرش را از جزیره‌ی کلیپسو (خیابان‌ها دابلن) به منزلش در ایتاکا به‌طور نمادی می‌آغازد. (م)

II

۴

* آقای لیوپولد بلوم امعاء و احشاء چهارپایان و ماکیان را با اشتها می‌خورد.[۱] سوپ غلیظ و پرمغز از اعضای خوراکی مرغ، سنگدان و دل شکم‌پر بریان‌شده، برش‌های جگر سرخ‌شده با خرده‌های کناره‌های نان و خاویار سرخ‌شده‌ی ماهی کاد را دوست داشت. بیش از همه، قلوه‌ی گوسفندی کباب‌شده‌ای را دوست داشت که به کامش طعم محسوسی بنشاند از بوی خفیف شاش.

وقتی ملایم دور آشپزخانه می‌چرخید و وسایل صبحانه‌ی او را توی سینیِ شکم‌داده راست و ریس می‌کرد، فکرش پی قلوه بود. نور و هوای آشپزخانه بسیار سرد بود، اما بیرون درها همه‌جا صبح تابستانی ملایمی بود. باعث شد کمی احساس گرسنگی کند.

زغال‌ها داشتند سرخ می‌شدند.

یک برش دیگر نان و کره: سه، چهار: خُب. دوست نداشت بشقابش پر باشد. خُب.[۲] آقای بلوم به سینی پشت کرد، کتری را از آتشدان برداشت و یک‌وری روی آتش گذاشت. آن‌جا قرار گرفت، کدر و خپل، لوله‌اش بیرون زده.[۳] استکان چای زود. عالی. دهان خشک.

گربه، شق و رق، با دم بلندکرده دور پایه‌ی میز چرخید.

— مکگناووا![۴]

آقای بلوم به آتش پشت کرد و گفت:

— آ، ایناهاشی.

گربه در پاسخ میو کرد و میوکنان، دوباره شق و رق دور پایه‌ی میز با ناز و غرور قدم زد. درست همان‌طور که روی میز تحریر من با ناز و غرور قدم می‌زند. خررر. سرم را بخاران. خررر.

آقای بلوم آن اندام چابک سیاه را مشتاقانه و محبت‌آمیز تماشا کرد. تمیز برای نگاه کردن: جلای پوست نرم و براقش، دگمه‌ی سفید زیر ته دمش،[۵] و چشم‌های سبز براق. به سمت او خم شد، دست‌هایش بر زانو، و گفت:

— شیر برای پیشی.

گربه غرید:

– مرکگناوو!

این‌ها را احمق می‌خوانند. آن‌ها حرف‌های ما را بهتر می‌فهمند تا ما آن‌ها را.[۶] این هر چه را بخواهد می‌فهمد. کینه‌توز هم. بی‌رحم. طبیعتش. موش‌های فضول هرگز جیغ نمی‌کشند.[۷] انگار این را دوست دارد.[۸] مانده‌ام من به چشم او چه شکلی‌ام. به بلندی یک برج؟ نه، می‌تواند روی من بپرد.

با تمسخر گفت:

– از مرغ‌ها می‌ترسد. از قدقدی‌ها می‌ترسد. هرگز توی پیشی‌ها پیشی احمقی مثل این ندیده‌ام.

گربه با صدای بلند گفت:

– مرکرگناوو!

با چشم‌های آزمند و در حال بسته شدن از شرم، به بالا چشمک زد، محزون و طولانی میو کرد و دندان‌های سفیدشیری‌اش را به او نشان داد. آقای بلوم دید شکاف تیره‌ی چشم‌هایش از طمع تنگ و تنگ‌تر شدند تا جایی‌که چشم‌هایش دو سنگ زمرد سبز بودند. سپس به سمت کمد رفت، تُنگی را که شیرفروش هانلِن[۹] تازه برایش پر کرده بود، برداشت، شیر گرم پرحباب را توی نعلبکی ریخت و آرام روی زمین گذاشت.

گربه صدا داد:

– گرررا!

و دوید تا لیس بزند.

همین‌طور که گربه سه بار خم شد و آرام لیس زد، آقای بلوم سبیل‌هایش را تماشا کرد که زیر نور ضعیف مثل فلز برق می‌زد. مانده‌ام که راست است اگر کوتاه‌شان کنی نمی‌توانند موش بگیرند؟[۱۰] چرا؟ شاید توی تاریکی برق می‌زنند، این نوک‌ها. یا شاید هم توی تاریکی نوعی شاخک‌اند.

به لیس لیس زدنش گوش داد. ژامبون و تخم‌مرغ، نه. با این خشکسالی تخم‌مرغ خوب نیست. آب تمیز و تازه می‌خواهد. پنجشنبه هم روز خوبی نیست برای قلوه‌ی گوسفند در قصابی باکَلی.[۱۱] سرخ‌شده با کره، یک پاشه فلفل. بهتر است قلوه‌ی خوک از قصابی دلوگکز.[۱۲] تا کتری جوش بیاید. گربه آهسته‌تر لیس زد، سپس نعلبکی را لیس زد تا تمیز شد.[۱۳] چرا زبان‌هایشان این‌قدر زبر است؟ تا بهتر لیس بزنند، همه‌ی سوراخ‌های نفوذپذیر. هیچ‌چیزی که او بتواند بخورد؟ به دوروبر خودش نگاهی انداخت. نه.

با چکمه‌های آهسته‌جیرجیرکن از پله‌ها بالا رفت و وارد راهرو شد، پشت در اتاق‌خواب مکثی کرد. شاید او چیز خوشمزه‌ای بخواهد. نان نازک با کره دوست دارد صبح‌ها.[۱۴] ولی شاید: گهگاهی.

در راهروی خالی ملایم گفت:

– دارم می‌روم سر کوچه. تا یک دقیقه دیگر برمی‌گردم.

و وقتی صدای خودش را شنید که این حرف را زده، اضافه کرد:

– چیزی برای صبحانه نمی‌خواهی؟

صدای خواب‌آلود ملایمی پاسخ داد:

— من.[۱۵]

نه. هیچ‌چیز نمی‌خواست.[۱۶] سپس، همان‌طور که او داشت پهلو به پهلو می‌شد و حلقه‌های برنجی چارچوب و پایه‌های تخت جیرینگ جیرینگ صدا می‌داد، آه سنگین و گرمی شنید، ملایم‌تر. دیگر واقعاً باید آن‌ها را بدهم درست کنند. حیف. این‌همه راه از جبل‌الطارق.[۱۷] آن یک ذره اسپانیایی‌ای که بلد بود یادش رفته. نمی‌دانم پدرش برایش چه‌قدر داده. مد قدیم. آه، بله! البته. از مزایده‌فروشی فرمانداری خریده. سرتیر خریده.[۱۸] توییدی پیر موقع معامله ناخن‌خشک. بله، آقا. در پلِوِن بود.[۱۹] من از درجه‌ی سرباز ارتقاء پیدا کردم، آقا، و به این افتخار می‌کنم. هنوز آن‌قدر عاقل بود که تمبرها را احتکار کند. برای امروز آن کار آینده‌نگری بود.

دستش کلاهش را از گل‌میخ بالای پالتوی کلفتِ نشان‌دارشده با حروف اول اسمش و بارانی دست‌دومش، از اجناس گم‌شده‌ی ایستگاه قطار، برداشت.[۲۰] تمبرها: عکس‌های پشت‌چسب‌دار. با جرئت می‌گویم که خیلی از افسران هم در جریان امر هستند.[۲۱] بعله که هستند. پشت‌نبشته‌ی عرق‌کرده‌ی روی تاج کلاهش بی‌صدا به او می‌گفت: کلا فرد اعلای پلستو.[۲۲] تند لایه‌ی تویی پیشانی‌بند چرمی را دید زد. برگه‌ی کاغذ سفید. کاملًا امن.[۲۳]

توی درگاه در، دستی به جیب عقب شلوارش کشید تا کلید قفل در را پیدا کند. این‌جا نیست.[۲۴] توی شلواری است که درآوردم. باید بروم بردارم. سیب‌زمینی را دارم.[۲۵] کمد غژغژی. دلیلی ندارد که آرامشش را به هم بزنم. آن دفعه خواب‌آلود غلت زد. درِ راهرو را خیلی آهسته پشت سر خودش پیش کرد، کمی بیشتر، تا گلگیر در،[۲۶] آرام، روی درگاه افتاد، درپوش سست. به‌نظر بسته می‌آمد. در هر صورت، تا برگردم خوب است.

به سمت روشن کوچه رفت تا از دریچه‌ی نامطمئن روی سرداب خانه‌ی شماره‌ی هفتادوپنج دور بماند.[۲۷] خورشید داشت به مناره‌ی کلیسای جُرج[۲۸] نزدیک می‌شد. خیال می‌کنم روز گرمی باشد. خصوصاً در این لباس سیاه گرما را بیشتر احساس می‌کنم. سیاه گرما را هدایت می‌کند، منعکس می‌کند (منکسر می‌کند، درست است؟)[۲۹] ولی نمی‌توانم با آن کت‌وشلوار روشن بروم. مثل پیک‌نیک می‌شود. در گرمای خوش که راه می‌رفت، بیشتر وقت‌ها پلک‌هایش فرو می‌افتاد. کامیون نانِ بُلند روزیِ‌مان را در سینی می‌آورد، ولی مالی تاج برشته و داغ قرص‌های نان پای‌مانند دیروز را ترجیح می‌دهد.[۳۰] به آدم احساس جوانی می‌دهد. جایی در شرق: صبح زود: سپیده‌دم راه می‌افتم. در برابر خورشید دایره‌وار سفر می‌کنم، یک روز راه‌پیمایی را از آن می‌دزدم. اگر تا ابد حفظش کنی عملاً یک روز هم به سال‌های عمرت اضافه نمی‌شود.[۳۱] در امتداد سرزمین کرانه‌ای غریب، قدم می‌زنم، به دروازه‌ی شهری می‌رسم، نگهبانی آن‌جاست، او هم افسر ترفیع‌یافته‌ی پیری است، سبیل بزرگ توییدی پیر، به چیز نیزه‌مانند بلندی تکیه داده است. در خیابان‌های سایبان‌دار پرسه می‌زنم. صورت‌های عمامه‌پیچ می‌گذرند. غارهای تاریکی از فرش‌فروشی‌ها، مرد گنده‌ای، تُرکوی تربِل، چهارزانو نشسته و قلیان می‌کشد.[۳۲] فریاد فروشنده‌های توی خیابان‌ها. آبی می‌نوشم که عطر رازیانه دارد، شربت. از صبح تا شب سلانه‌سلانه پیش می‌روم. شاید به یک یا دو دزدی هم برخورد کنم. خب، برخورد کنم. تا غروب خورشید ادامه می‌دهم. سایه‌های مساجدِ میان مناره‌ها: روحانی با کتیبه‌ای لوله‌شده. لرزشی بر درختان، علامت، باد شبانگاهی. رد می‌شوم. آسمان طلایی رو به محو شدن. مادری از درگاه خانه‌اش مرا تماشا می‌کند. با زبان ناشناس بچه‌هایش را به خانه می‌خواند. دیوار بلند: آن‌سو تارها دلنگ‌دلنگ می‌کردند. آسمان شب، ماه، بنفش، رنگ بند جوراب‌های

نوِ مالی. سازهای زهی. گوش کن. دختری دارد یکی از آن سازها را می‌نوازد، اسمش چیست: سنتور. رد می‌شوم.[۳۳]

شاید واقعاً یک ذره هم شبیهش نباشد. این نوع چیزهایی که تو می‌خوانی: در پی خورشید.[۳۴] پرتوهای خورشید بر تارک صفحه‌ی عنوان.[۳۵] لبخند زد، خشنود از خود. آرتر گریفث[۳۶] درباره‌ی طرح سرصفحه‌ی بالای سرمقاله‌ی فریمن چه گفت: خورشید حکومت خودگردان در شمال غرب از کوچه‌ی پشت بانک ایرلند طلوع می‌کند. لبخند خشنودی‌اش را کش داد. جهود به آن اشاره می‌کند: خورشید حکومت خودگردان در شمال غربی طلوع می‌کند.[۳۷]

آقای بلوم به رستوران‌بار لری اُرورک نزدیک شد.[۳۸] فوران کم‌زور آبجوی سیاه، از دریچه‌ی نرده‌ایِ سرداب، بالا می‌زد. از درِ باز بار، بوی زنجبیل و خاکه‌چای و حریره‌ی بیسکویت بیرون می‌زد. رستوران خوبی است اما: درست در پایان محل رفت‌وآمد شهر. مثلاً بقالیِ مکالی[۳۹] آن پایین: جایش خ ن.[۴۰] البته اگر از بازار گاو و گوسفندفروشی تا باراندازها، در امتداد نورث سِرکولار،[۴۱] یک خط تراموا بکشند ارزش مثل موشک بالا می‌رود.

کله‌کچل آن‌طرفِ پشت‌پنجره‌ای. پیرمرد عجیب‌وغریب بامزه. جلب نظرش برای گرفتن تبلیغ بی‌فایده است. چون بهتر از هر کس به کار تجارت خودش وارد است. ایناهاش، خودش است، لَریِ کچل من،[۴۲] با پیراهن و بی‌کت به جاشکری تکیه داده و ساقی[۴۳] پیش‌بندزده را تماشا می‌کند که با زمین‌شوی و سطل زمین را می‌ساید. سایمن ددلس ادایش را با تاب دادن چشم‌هایش موبه‌مو درمی‌آورد. می‌دانی الان می‌خواهم چی به تو بگویم؟ چی، آقای اُرورک؟ می‌دانی چی؟ روس‌ها فقط یک لقمه‌ی چپه‌ی ژاپنی‌ها هستند.[۴۴]

بایستم و یک چیزی بگویم: لابد درباره‌ی تشییع جنازه. خبر بدی از دیگنم بیچاره،[۴۵] آقای اُرورک.

آقای بلوم توی خیابان دورسِت پیچید و از درگاه در با صدایی شاداب ادای احترام کرد:

— روز به‌خیر، آقای اُرورک.

— روز شما به‌خیر.

— عجب هوای خوبی، آقا!

— بهتر از این نمی‌شه.

پولش را از کجا می‌آورند؟ ساقی‌های موسرخ از ناحیه‌ی لیترِم به این‌جا می‌آیند و توی سرداب‌ها جام‌های خالی را می‌شویند و نیم‌چتوَرها.[۴۶] بعد بیا و بنگر، مثل اَدِم فندلیتر یا دَن تلن چه رشدی می‌کنند.[۴۷] بعد به رقابت فکر می‌کنند. عطش همگانی. مسیر بی‌میخانه در سراسر دابلن پازل خوبی می‌شود.[۴۸] پس‌انداز نمی‌توانند بکنند. شاید از لایعقل‌ها برمی‌دارند. سه تا می‌نویسند و پنج تا برمی‌دارند. این یعنی چه، یک شیلینگ این‌جا یک شیلینگ آن‌جا، اندک‌اندک. شاید از روی سفارش‌های عمده. با حقه‌ی دوسرسود به مسافران شهرستانی.[۴۹] تو با رئیس تسویه کن و بعد کار را بین هم تقسیم می‌کنیم، متوجه شدی؟

با فروش آبجوی سیاه چقدر در ماه جمع می‌شود؟[۵۰] بگو ده بشکه از آن. بگو طرف ده درصد تخفیف گرفته. اوه، بیشتر. ده.[۵۱] پانزده. آقای بلوم از جلوی مدرسه‌ی ملی سینت جوزف رد شد. سروصدا و هیاهوی بچه‌های لوس. پنجره‌ها بازند. هوای تازه به حافظه کمک می‌کند. یا یک آهنگ شاد. ای‌بی‌سی دی‌ای‌اف‌جی

کیْ‌الوام‌ان اُپی‌کیو آریواس‌تی‌یووی دابل‌یو.[۵۲] پسرند، نیستند؟ چرا. اینِش‌تُرک. اینیشارک. اینش‌بافن.[۵۳] در جُرغافی‌شان. اسم من. اشلیو بلوم.[۵۴]

جلوی پنجره‌ی دلوگَکز توقف کرد،[۵۵] به کلاف‌های سوسیس‌ها خیره شد، سوسیس دودی، سیاه و سفید.[۵۶] پانزده ضربدر. اعداد در ذهنش رنگ باختند، حل‌نشده: ناخشنود گذاشت محو شوند. حلقه‌های شفاف گوشت خردشده‌ی چاشنی‌دار به چشم‌هایش جان تازه بخشید و هوای ولرم خون خوک پخته‌ی ادویه‌دار را با لذت توی سینه‌اش کشید.

قلوه‌ای روی بشقابِ نقش‌بیدی خونابه پس می‌داد: آخری. آقای بلوم جلوی پیشخان، پشت سر دختر همسایه‌ی دیوار به دیوارشان ایستاد. دختر که دارد از روی برگه‌ی توی دستش اجناسی را می‌خواند، ممکن است آن را هم بخرد؟ خشک و ترک‌خورده: پودر رخت‌شویی.[۵۷] و یک پوند و نیم سوسیس دنی.[۵۸] نگاه آقای بلوم روی کپل‌های تنومند او ثابت ماند. اسمش وودز است.[۵۹] مانده‌ام چه کار می‌کند. زنش نسبتاً پیر است. خون تازه. تعقیب ممنوع. دو بازوی قوی. صدای ضربه‌زدن به فرش، روی طناب رخت‌ها. او به فرش محکم ضربه می‌زند، ای خدا. چه‌جوری دامن کج‌وکوله‌اش با هر ضربه‌ی محکم تاب می‌خورد.[۶۰]

قصاب خوک‌فروش چشم‌راسویی سوسیس‌هایی را که با انگشتان کک‌مکی و صورتیِ سوسیسی‌اش بریده بود روی هم جمع کرد. چه گوشت سفتی: مثل گوساله‌ماده‌ی پرواری.[۶۱]

از کپه‌ی ورق‌های بریده‌شده یک ورق برداشت: مزرعه‌ی مدل در طبریه، کنار ساحل تیبریوس.[۶۲] می‌تواند آسایشگاه زمستانی ایده‌آلی بشود. موزس مُنتِ‌فیوری.[۶۳] فکر می‌کردم او.[۶۴] خانه‌ی مزرعه‌ای، دیوار دور آن، گله‌ی نامشخص در حال چرا. ورق را برای خودش نگه داشت: جالب است: با دقت بیشتر بخوانم، عنوان، گله‌ی نامشخص در حال چرا، ورق خش‌خشی. ماده‌گوساله‌ی سفید جوان. آن صبح‌ها در بازار دام‌فروش‌ها، گاوها در آغل‌شان ماغ می‌کشیدند، گوسفندهای نشان‌دار، تلپی افتادن تپاله‌ها، پرواربندها با چکمه‌های میخ‌دار روی کاه و خاشاک زیر دست‌وپای حیوانات آهسته‌آهسته راه می‌رفتند، کف دستی به کپل یکی از پرواری‌ها می‌زدند، این یکی عالی است، ترکه‌های پوست‌نگرفته در دستان‌شان. ورق را صبورانه مایل گرفت و حواس و میلش را وقف کرد، نگاه آرام و فرمانبردارش ثابت بود. دامن کج‌وکوله تاب می‌خورَد، ضربه پشت ضربه پشت ضربه.[۶۵]

قصابِ گوشت خوک‌فروش دو ورق کاغذ را تند از روی کپه‌ی کاغذها چنگ زد، سوسیس مرغوب دختر را پیچید و شکلک سرخی درآورد.

گفت:

— بیا، آبجی.

زن با بی‌باکی لبخند زد، مچ کلفتش را جلو آورد و سکه‌ای عرضه کرد.

— دست شما درد نکند، آبجی. و بقیه‌ی پولت یک شیلینگ و سه‌پنسی. خدمت شما، لطفاً؟[۶۶]

آقای بلوم تند اشاره کرد. تا به دختر برسد و پشت سر او راه برود، پشت ران و کپل‌های جنبانش، به شرط آن‌که او آهسته برود. دیدنش اول صبح لذتبخش است. عجله کن، لعنتی. تا تنور گرم است نان را بچسبان. دختر بیرون دکان زیر آفتاب ایستاد و تن‌آسا و سلانه‌سلانه به سمت راست رفت. آقای بلوم از بینی‌اش آهی بیرون داد: آن‌ها هرگز نمی‌فهمند. دستان ترک‌خورده از پودر رخت‌شویی. ناخن‌های پایش

هم کبره بسته. کتف‌آویزهای قهوه‌ای پاره‌پوره، از هر دو سو از او حفاظت می‌کنند.[۶۷] نیش بی‌توجهی آتش لذت خفیف درون سینه‌ی آقای بلوم را روشن کرد.[۶۸] برای یکی دیگر: یکی از گاردهای سلطنتی در زمان مرخصی توی خیابان اکلز او را بغل کرد.[۶۹] آن‌ها را بزرگ می‌خواهند.[۷۰] سوسیس مرغوب. آه، لطفاً، آقای پلیس، من توی جنگل گم شده‌ام.[۷۱]

— سه‌پنس، لطفاً.

دستش غده‌ی خیس لطیف را گرفت و در جیب پهلویی‌اش فرو برد. سپس سه سکه از جیب شلوارش بیرون آورد و روی زبری‌های لاستیک گذاشت. سکه‌ها چیده شدند، تند تند شمرده شدند و یکی یکی توی دخل سرانده شدند.

— ممنون آقا. باز هم تشریف بیاورید.

لکه‌ی آتشین و مشتاقی در چشم‌های روباهی از او تشکر کرد. پس از لحظه‌ای، نگاه خیره‌اش را از او برداشت. نه: بهتر است نه: یک دفعه‌ی دیگر.[۷۲]

از در که بیرون می‌رفت گفت:

— صبح خوبی داشته باشید.

— صبح خوبی داشته باشید، آقا.

بی‌هیچ نشانه‌ای. رفته. چه اهمیتی دارد؟

از خیابان دورسِت برگشت، با دقت می‌خواند. آگنداث نتاییم: شرکت کشاورزان.[۷۳] برای خرید قطعه‌زمین‌های بایر ماسه‌ای از دولت ترکیه و کاشتن درختان اکالیپتوس.[۷۴] عالی برای سایبان، سوخت و ساختمان‌سازی. باغستان‌های پرتقال و زمین‌های پهناور خربزه در شمال جافا.[۷۵] هشتاد مارک می‌پردازی و آن‌ها برایت، روی یک دونَم[۷۶] زمین، درخت زیتون و پرتقال و بادام یا بالنگ می‌کارند. زیتون ارزان‌تر: پرتقال به سیستم آبیاری مصنوعی نیاز دارد. هر سال یک محموله از محصول دریافت می‌کنی. در کتاب اتحادیه، اسمت تا پایان عمر به‌عنوان مالک ثبت می‌شود. می‌توانی ده نقد بدهی و بقیه را در قسط‌های سالانه.[۷۷] [۷۸]Bleibtreustrasse 34, Berlin, W. 15

هیچ کاری انجام نمی‌شود. با این‌همه، فکری پشت آن.

به دام‌ها نگاه کرد، در گرمای نقره‌ای‌رنگ مبهم. درختان زیتون غبارنقره‌گرفته. روزهای بسیار بلند: هرس کردن، به عمل آوردن. زیتون‌ها در شیشه‌ها بسته‌بندی می‌شوند، هان؟ چند تایی از اندروز برایم مانده.[۷۹] مالی آن‌ها را تف می‌کرد. حالا با مزه‌ی آن‌ها آشناست. پرتقال‌ها توی دستمال کاغذی در صندوق‌ها بسته‌بندی شده. سیترون‌ها هم.[۸۰] مانده‌ام که آیا سیترون بی‌نوا در سینت کِوینز پریْد هنوز زنده است.[۸۱] و مستیانسکی[۸۲] با زیتر قدیمی‌اش. شب‌های دلنشینی داشتیم آن دوره. مالی روی صندلی حصیری سیترون. خوشایند برای دست گرفتن، میوه‌ی موم‌مانند خنک، بگیر توی دست، تا سوراخ‌های دماغ بالا بیاور و عطرش را بو بکش. همین‌طور، عطر قوی، خوشایند و تند.[۸۳] همیشه همان‌طور است، سالیانِ سال. پول زیادی هم عاید کردند، مویزل به من گفت. بن‌بست آربیوتس: خیابان پلِزنتز: روزهای دلپذیر گذشته.[۸۴] می‌گفت نباید هیچ عیبی داشته باشند.[۸۵] آن راه دراز را می‌آیند: اسپانیا، جبل‌الطارق، مدیترانه، شرق مدیترانه. صندوق‌ها کنار بارانداز جافا به صف شده، یارو توی دفترچه‌ای یکی یکی علامت می‌زند،

عمله‌ها پابرهنه و با لباس‌کارهای گردوخاکی آن‌ها را بار می‌زنند. ایناهاش، اسمش‌چی‌بود دارد از. حال شما؟ نمی‌بیند. کسی را که فقط در حد ادای احترام می‌شناسی کمی کسالت‌بار است. پشتش مثل آن ناخدای نروژی است.[۸۶] نمی‌دانم امروز می‌بینمش. گاری آب‌پاش. تا باریدن باران را برانگیزد. روی زمین، همان‌طور که در بهشت است.[۸۷]

ابری رفته‌رفته روی خورشید را آرام پوشاند، سرتاسر. خاکستری. دور.[۸۸]

نه، نه مثل این. زمینی بایر، خشک و بی‌آب‌وعلف. دریاچه‌ی آتش‌فشان، دریای مرده: بی‌ماهی، بی علف هرز، فرورفته در اعماق زمین.[۸۹] هیچ بادی نمی‌تواند آن موج‌ها را بلند کند، فلز خاکستری، آب‌های مسموم و کدر. به آن می‌گفتند باران گوگرد دارد می‌بارد: شهرهایی از جلگه: سدوم، غموره، ادوم.[۹۰] همه‌ی آن اسم‌های مرده. دریایی مرده در سرزمینی مرده، خاکستری و کهن. امروز کهن است. نخستین و کهن‌ترین نژاد را به دنیا آورده است.[۹۱] عجوزه‌ی خمیده‌ای از مشروب‌فروشی کسیدی[۹۲] گذشت. یک بطری دویست سی‌سی مشروب را از گردن محکم گرفته است.[۹۳] کهن‌ترین مردم. در سرتاسر زمین، دور از هم سرگردان بودند، اسارت در اسارت،[۹۴] زیاد می‌شدند، می‌مردند، در هر نقطه‌ای متولد می‌شدند. حالا آن سرزمین آن‌جاست. حالا دیگر نمی‌تواند به دنیا بیاورد. مرده: مال پیرزن: کُسِ خاکستری گودافتاده‌ی دنیا.[۹۵]

ویرانی.

وحشتی غم‌افزا بدنش را پژمرده کرد. ورق را که توی جیبش جمع می‌کرد، به خیابان اکلز پیچید و به سمت خانه شتافت.[۹۶] چربی سرد در سیاهرگ‌هایش راه افتاد و خونش را سرد کرد: دهر با ردای نمک‌زده بر او کبره بست.[۹۷] خب، حالا این‌جایم. درست است، حالا این‌جایم. دهان صبحگاهی تصاویر بد. از دنده‌ی چپ بلند شده‌ام. باید دوباره آن تمرین‌های سندو را شروع کنم.[۹۸] روی دست‌ها پایین آمدن. خانه‌های آجر قهوه‌ای پر از لک و پیس. شماره‌ی هشتاد هنوز اجاره داده نشده. چرا؟ اجاره‌بهایش فقط بیست و هشت تاست.[۹۹] تَورز، بترزبی، نورث، مک‌آرتر: پنجره‌های اتاق پذیرایی را مشمای آگهی چسبانده‌اند.[۱۰۰] مشمایی روی چشمی دردناک. بوییدن بخار ملایم چای، دود و دم ماهی‌تابه، کره‌ی جلز و ولزی. بودن در کنار تن پهن گرم‌شده‌اش در رختخواب. بله. بله.[۱۰۱]

پرتو گرم و تندوتیز خورشید از جاده‌ی بارکلی تند به این‌سو جاری شد، شتابان، در صندل‌های باریک، در امتداد باریکه‌راه در حال روشن شدن. می‌دود، می‌دود تا مرا ببیند، دختری با موهای طلایی در باد.[۱۰۲]

کف راهرو دو پاکت نامه و یک کارت افتاده بود. خم شد و آن‌ها را برداشت. خانم مری‌ین بلوم. تپش تندشده‌ی قلبش بی‌درنگ کند شد. دست‌خط جسورانه. خانم مری‌ین.[۱۰۳]

— پالدی![۱۰۴]

وارد اتاق خواب که می‌شد، چشم‌هایش را تا نیمه بست و از دل تاریک‌روشن زردرنگ گرم به سمت سر ژولیده‌ی او رفت.

— نامه‌ها مال کیست؟

آقای بلوم نگاهی به آن‌ها انداخت. مولینگار. مِلی.

با احتیاط گفت:

— یک نامه برای من، از مِلی، و یک کارت به تو. و یک نامه برای تو.

آقای بلوم کارت و نامه‌ی او را نزدیک انحنای زانوهایش روی ملافه‌ی طرح‌جناغی گذاشت.

— می‌خواهی کرکره‌ها را بالا بزنم؟

کرکره‌ها را که با فشاری ملایم تا نیمه بالا برد، چشمِ رو به عقبش دید که زن نیم‌نگاهی به نامه کرد و آن را زیر بالشش جا داد.[۱۰۵]

وقتی برمی‌گشت پرسید:

— این‌قدر خوب است؟

با تکیه به آرنجش داشت کارت را می‌خواند.

سپس گفت:

— مِلی چیزها را گرفته.

آقای بلوم منتظر ماند تا او کارت را کنار گذاشت و آهسته و دوباره خودش را جمع کرد و آهی از سر آسودگی کشید.

— زود باش اگر چای می‌آوری. مردم از تشنگی.

آقای بلوم گفت:

— کتری دارد می‌جوشد.

اما دیرتر رفت تا چیزهای روی صندلی را جمع کند: زیردامنی راه‌راه او، ملافه‌های کثیف پرت‌شده: و همه را با یک دست بلند کرد و پایین تخت گذاشت.

از پله‌های آشپزخانه که پایین می‌رفت زن صدا زد:

— پالدی!

— هان.

— قوری را داغ کن.

خاطرجمع در حال جوش: ستونی از بخار از لوله‌ی کتری. قوری را داغ کرد و آبش را خالی کرد و چهار قاشق پر چای در آن ریخت، سپس کتری را کج کرد تا آب به درونش سرازیر شود. قوری را که گذاشت تا دم بکشد، کتری را برداشت، ماهی‌تابه را روی زغال‌های افروخته کوبید تا صاف شد و تکه‌ای از کره را تماشا کرد که سُر خورد و آب شد. کاغذ قلوه را که باز می‌کرد، گربه با ولع به او میو کرد. زیادی به او گوشت بدهم، موش نمی‌گیرد. می‌گویند این‌ها گوشت خوک نمی‌خورند. کوشر. بیا. کاغذ خون‌مال را ول کرد تا پیش او بیفتد، و قلوه را انداخت وسط مایع کره‌ی جلز و ولزی. فلفل. آن را با انگشتانش از جاتخم‌مرغی لب‌پَرشده حلقه‌وار پاشید. سپس نامه‌اش را برید و باز کرد، از بالا تا پایین و پشت آن را نگاه اجمالی کرد. ممنون: شاپوی نو: آقای کاگلن:[۱۰۶] پیک‌نیک کنار دریاچه‌ی اُوِل:[۱۰۷] دانشجوی جوان:[۱۰۸] دختران کنار دریایِ[۱۰۹] بلیزس بویلن.[۱۱۰]

چای دم کشیده بود. لبخندزنان فنجان سبیلوی خودش را پر کرد، کرون دربی قلابی.[۱۱۱] هدیه‌ی تولد

مِلی خُلی. آن موقع فقط پنج سال داشت. نه، صبرکن، چهار. من به او گردنبند کهربایی دادم که شکست. قطعه‌هایی از کاغذهای کاهی تاشده را برای او توی جعبه‌ی نامه‌ها گذاشت. چای را که می‌ریخت، لبخند می‌زد.

آه مِلی بلوم، تو عزیز منی.

تو آیینه‌ی شب و روز منی.

من تو را بی‌پول ترجیح می‌دهم

تا به آن کیتی کیوگ با الاغ و باغش[۱۱۲]

پروفسور گودوین بیچاره.[۱۱۳] موجود پیر وحشتناک. با این‌همه، پیرمرد مبادی آداب بود. به روش قدیم برای مالی خم می‌شد وقتی او از صحنه می‌آمد پایین.[۱۱۴] و آن آینه‌ی کوچک توی کلاه ابریشمی‌اش. شبی که مِلی آن را به اتاق پذیرایی آورد. هی، ببین من توی کلاه پروفسور گودوین چی پیدا کردم! ما همه خندیدیم. حتا آن موقع رفتار جنسی ظاهر شده بود. یک تکه بلا بود.[۱۱۵]

چنگالی در قلوه فرو برد و تلپی پشت‌ورو کرد. سپس قوری را روی سینی جا داد. همین‌که بلندش کرد، کوهانش بامب صدا داد. همه‌چیز رویش هست؟ نان و کره، چهار، شکر، قاشق، شیرش. بله. برد به طبقه‌ی بالا، شستش توی دسته‌ی قوری قلاب شده بود.

با زانویش زد و در را باز کرد و سینی را به داخل برد و روی صندلی نزدیک بالاسر تختخوابش گذاشت.

مالی گفت:

— چقدر طول دادی.

تنش را که چابک بالا کشید، با یک آرنج روی بالش، پلاک‌های برنجی را دلنگ‌دلنگ به صدا درآورد.[۱۱۶] آقای بلوم آرام به سراپای تن گنده و میان ممه‌های بزرگ و نرمش که توی لباس خوابش مثل پستان‌های بز ماده این‌ور و آن‌ور می‌رفت نگاهی انداخت. گرمای تنِ دربسترمانده‌اش در هوا پخش شد و با عطر چایی که ریخت درهم‌آمیخت.[۱۱۷]

باریکه‌ای از پاکت پاره‌شده‌ی نامه از زیر بالش گودافتاده‌اش بیرون زده بود.[۱۱۸] آقای بلوم به حالتی که دارد می‌رود ایستاد تا روتختی را صاف کند.

پرسید:

— نامه از طرف کی بود؟

دست‌خط جسورانه. مری‌ین.[۱۱۹]

جواب داد:

— هان، بویلن. دارد برنامه را می‌آورد.

— چی می‌خوانی؟

مالی گفت:

– لا چی دارِم با جی سی دویل و آهنگ زیبای قدیمی عشق.[۱۲۰]

لب‌های پُرش که چای را هورت می‌کشید لبخند زد. روز بعد بیشتر بوی نا به جا می‌گذارد این عود. مثل گلاب گندیده.[۱۲۱]

– می‌خواهی کمی پنجره را باز کنم؟

برش نان را دولا توی دهانش گذاشت و پرسید:

– تشییع جنازه چه ساعتی است؟

– یازده فکر کنم. روزنامه را ندیدم.

به دنبال اشاره‌ی انگشت مالی، آقای بلوم یکی از پاچه‌های زیرشلواری کثیف او را از روی تختخواب بلند کرد. نه؟ سپس، بند جوراب خاکستری به‌هم‌پیچیده‌ای را که دور لنگه‌جوراب ساق‌بلندی حلقه شده بود: کف جوراب چروک‌خورده و براق.

– نه، آن کتاب.

لنگه‌ی دیگر جوراب. زیردامنی‌اش.

مالی گفت:

– باید افتاده باشد پایین.[۱۲۲]

آقای بلوم به این‌جا و آن‌جا دست مالید. وُلیو اِنان وُریْ.[۱۲۳] مطمئن نیستم مالی آن را درست تلفظ کند: وُلیو. روی تختخواب نیست. باید سُر خورده باشد پایین. خم شد و والان تخت را بلند کرد. کتاب، افتاده و کنار برآمدگی لگن ادرار نقش‌ترنجی ولو شده بود.[۱۲۴]

مالی گفت:

– بگذار نشانت بدهم. یک علامتی توی آن گذاشته‌ام. یک کلمه است که می‌خواستم از تو بپرسم.

جرعه‌ای از چای توی فنجانش را که از سمت بی‌دسته‌اش گرفته بود قورت داد، نوک انگشتانش را فرز با پتو پاک کرد و با سنجاق سر متن کتاب را گشت تا به آن کلمه رسید.

آقای بلوم پرسید:

– مت هِم چی؟

مالی گفت:

– این، این یعنی چی؟

آقای بلوم خم شد و کنار ناخن شست لاک‌زده‌ی او را خواند.

– متم‌سایکوزیس؟[۱۲۵]

– آره. حالا این کی هست؟

آقای بلوم اخم کرد و گفت:

– متم‌سایکوزیس. کلمه یونانی است، از زبان یونانی. یعنی تراکوچگریِ ارواح.

– اَه، چرند! به زبان ساده بگو.

آقای بلوم از گوشه‌ی چشم به چشم‌های تمسخرآمیز او نیم‌نگاهی کرد و لبخند زد. همان چشم‌های جوان. نخستین شب بعد از نمایش لال‌بازی. دالفینز بارن.[۱۲۶] آقای بلوم صفحه‌های لکه‌شده را ورق زد. روبی: سرآمد حلقه‌ی سیرک. ببین. مصور. ایتالیایی ددمنش با شلاق گاری. باید روبی باشد سرآمد روی صحنه، برهنه.[۱۲۷] ملافه از سر لطف قرض داده شده.[۱۲۸] مافی نابکار دست برداشت و با ناسزایی قربانی‌اش را از خودش راند.[۱۲۹] در پس همه‌ی این‌ها سنگدلی نهفته است. حیوان‌های تخدیرشده. بندبازی در سیرک هنگلر.[۱۳۰] مجبور شدم به سمت دیگر نگاه کنم. مردم دهان‌شان باز مانده. شما گردن‌تان را بشکنید و ما از خنده روده‌بُر شویم. خانواده‌های آن‌ها. از بچگی استخوان‌شان را درمی‌آورند تا این‌که در آن‌ها تناسخ ارواح رخ می‌دهد.[۱۳۱] یعنی بعد از مرگ زندگی می‌کنیم. روح‌مان. یعنی روح انسان پس از این‌که او می‌میرد، روح دیگنم...

آقای بلوم پرسید:

– تمامش کردی؟

– آره. هیچ صحنه‌ی زننده‌ای توی آن نیست. تا آخر عاشق همان مرد اولی می‌ماند؟

– هیچ‌وقت این کتاب را نخوانده‌ام. یکی دیگر می‌خواهی؟

– آره. یک کتاب دیگر از پُل دو کُک بگیر. اسم قشنگی دارد این مرد.[۱۳۲]

مالی چای بیشتری توی فنجانش ریخت و جاری شدنش از یک‌سو را تماشا کرد.

باید آن کتابِ کتابخانه‌ی خیابان کیپل را تمدید کنیم وگرنه به کرنی، ضامنم، نامه می‌نویسند.[۱۳۳] بازتن‌یابی: کلمه‌اش همین است.

آقای بلوم گفت:

– بعضی از مردم معتقدند که بعد از مرگ در بدن موجود زنده‌ی دیگری به زندگی‌مان ادامه می‌دهیم، و این‌که ما قبلاً هم زندگی کرده‌ایم. به این می‌گویند بازتن‌یابی. که همه‌ی ما هزاران سال پیش هم روی زمین یا کره‌ی دیگری زندگی کرده‌ایم. می‌گویند آن زندگی را یادمان رفته. بعضی‌ها می‌گویند زندگی گذشته‌شان را به یاد می‌آورند.

شیرِ چرب کندرو در چای او مارپیچ می‌برید و حلقه می‌شد. بهتر است این کلمه را به یادش بیاورم: تناسخ ارواح. با مثال بهتر است. مثال؟

آب‌تنی پریچه[۱۳۴] بالای تختخواب. ضمیمه‌ی شماره‌ی ویژه‌ی عید پاک فوتو بتز: شاهکاری درخشان در رنگ‌های هنری.[۱۳۵] چای پیش از آن‌که شیر توی آن بریزی. بی‌شباهت نیست به مالی با موهای آویزانش: لاغرتر.[۱۳۶] سه و شش برای قابش دادم. مالی گفت بالای تختخواب قشنگ می‌شود.[۱۳۷] پریچه‌های برهنه: یونان: و مثلاً همه‌ی مردمی که آن زمان زندگی می‌کردند.

آقای بلوم صفحه‌ها را رو به عقب ورق زد و گفت:

– تناسخ ارواح اسمی است که یونانی‌های باستان به آن می‌گفتند. معتقد بودند که آدم می‌تواند مثلاً به حیوان یا درخت تغییر کند. مثلاً همانی که بهش می‌گفتند پریچه.

قاشق مالی از به هم زدن شکر بازایستاد. راست به روبه‌رویش خیره شد و از سوراخ‌های هلالی بینی‌اش به درون دمید و گفت:

— بوی سوختن می‌آید. چیزی روی آتش جا گذاشتی؟

آقای بلوم ناگهان داد زد:

— قلوه.

کتاب را سرسری توی جیب داخل لباسش جا داد، انگشت‌های پایش را به گنجه‌ی شکسته زد، شتابان به سمت بو بیرون پرید و تند با پاهای دستپاچه‌ی لک‌لکی از پله‌ها پایین دوید.[۱۳۸] دود با فشّی خشمگین از یک طرف ماهی‌تابه تند به بالا فوران کرد. آقای بلوم با خلاندن یک شاخه‌ی چنگال به زیر قلوه، آن را از ماهی‌تابه کند و لاک‌پشتی به پشت انداخت. فقط یک کم سوخت. از ماهی‌تابه انداختش توی بشقاب و گذاشت اندک آبِ قهوه‌ای گوشت رویش بریزد.

حالا فنجان چای. نشست و برشی از نان را برید و به آن کره مالید. گوشت سوخته‌ی قلوه را گسلاند و پیش گربه انداخت. سپس چنگال پُری را توی دهانش گذاشت و گوشت نرم و باب دندان را با بصیرت جوید.[۱۳۹] خوب پخته شده. یک قورت چای. سپس تکه‌های چهارگوشی از نان برید، یکی را توی آبِ گوشت ترید کرد و توی دهانش گذاشت. موضوع آن دانشجوی جوان و پیک‌نیک چی بود؟ تای کاغذ نامه‌ی کنارش را باز کرد و لقمه‌اش را که می‌جوید و تکه‌ی چهارگوش دیگری از نان را توی آب گوشت ترید می‌کرد و توی دهانش می‌گذاشت، آن را آهسته خواند.

پاپایی عزیزم،

برای هدیه‌ی زیبای تولدم خیلی خیلی ممنونم. عالی به من می‌آید. همه می‌گویند من با این کلاه بره‌ی اسکاتلندی تازه‌ام حسابی خوشگل شده‌ام. جعبه‌ی شکلات‌های خوشمزه‌ی مامی را گرفتم و دارم می‌نویسم. خیلی خوشمزه‌اند. دیگر در کار عکاسی دارم شنا می‌کنم. آقای کاگلن یکی از من و خانم گرفت. ظاهر شد، می‌فرستم. دیروز کاسبی‌مان سکه بود. بازار روز و همه‌ی زنان پروار آمده بودند.[۱۴۰] روز دوشنبه با چند تا از دوستان برای یک پیک‌نیک سر و ساده به دریاچه‌ی اُوِل می‌رویم.[۱۴۱] سلام گرم مرا به مامی برسان و یک ماچ گنده و تشکر هم برای خودت. از پایین صدایشان را می‌شنوم که پیانو می‌زنند. قرار است روز شنبه در گرِوِل آرمز[۱۴۲] کنسرتی باشد. بعضی شب‌ها دانشجوی جوانی به نام بَنِن[۱۴۳] به این‌جا می‌آید پسرعمه‌هایش یا دیگر کس‌وکارهایش از آن کله‌گنده‌ها هستند آهنگ‌های بویلن (نزدیک بود بنویسم آهنگ‌های بلیزس بویلن) درباره‌ی آن دختران کنار دریا را می‌خواند. به او بگو مِلی خُلی سلام گرم می‌رسانم.[۱۴۴] دیگر باید نامه را با صمیمانه‌ترین دوستی برای شما به پایان ببرم

دختر دوستدار شما،

مِلی

پس‌نگاشت: خط بد را ببخشید عجله بود. بای‌بای.[۱۴۵]

م.

دیروز پانزده. عجیب است، پانزدهم ماه هم. اولین سالروز تولدش که دور از خانه. جدایی. یادم می‌آید آن صبح تابستانی که به دنیا آمد، دویدم خانم تورنتن توی خیابان دنزِل را از خواب بیدار کردم.[۱۴۶] پیرزن نازنین. باید بچه‌های زیادی را به دنیا آورده باشد. از اول می‌دانست که رودی کوچولوی بیچاره زنده نمی‌ماند.[۱۴۷] خب، خدا بزرگ است، آقا. فوری فهمید. اگر زنده می‌ماند، الان یازده‌ساله بود.

صورت تهی‌اش با تأسف روی پس‌نگاشت خیره ماند. خط بد را ببخشید. عجله. پیانو طبقه‌ی پایین.[۱۴۸] دارد از توی لاک خودش در می‌آید. در قهوه‌خانه‌ی اکس‌ال با او سر دستبند دعوا کردم.[۱۴۹] کیک‌هایش را نمی‌خورد و حرف نمی‌زد و نگاه هم نمی‌کرد. بچه‌پررو. آقای بلوم برش‌های دیگری از نان خشک را در آب گوشت ترید کرد و قلوه را تکه تکه خورد. هفته‌ای دوازده و شش. زیاد نیست.[۱۵۰] با این همه ممکن بود این هم گیرش نیاید. سن تالار موسیقی.[۱۵۱] دانشجوی جوان. قورتی از چای خنک‌تر را نوشید تا غذایش را بشوید و پایین ببرد. سپس دوباره نامه را خواند: دو بار.

به هر حال، می‌داند چطوری از خودش مواظبت کند. اما اگر نداند؟ نه، هیچ اتفاقی نیفتاده. البته ممکن است. در هر صورت، صبر کن تا اتفاق بیفتد. مادینه‌ی وحشی. پاهای لاغرش از پله‌ها بالا می‌دوند. سرنوشت.[۱۵۲] دارد به عمل می‌آید.

بیهوده: خیلی.[۱۵۳]

با مهری مشوش به پنجره‌ی آشپزخانه لبخند زد. روزی که در خیابان ناغافل دیدمش؛ داشت لپ‌هایش را نیشگون می‌گرفت تا سرخ شوند. کمی کم‌خون. طولانی‌تر از معمول شیر خورده.[۱۵۴] آن روز توی کشتی ارینز کینگ دورِ کیش.[۱۵۵] کشتی لعنتی کهنه بالا و پایین می‌شد. ذره‌ای باکش نبود. شال‌گردن آبی کم‌رنگش با موهایش رها در باد.

همه گونه‌ها گودافتاده و موها تابان

سرت گردان، چرخان، چرخان[۱۵۶]

دختران کنار دریا. پاکت‌نامه‌ی بازشده. سورچی دست‌ها در جیب‌های شلوارش، آن روز مرخص از کار، آواز می‌خواند. دوست خانوادگی. او می‌گوید: چرخان. پی‌یرِ چراغانی‌شده، شب‌های تابستانی، گروه‌های موسیقی.[۱۵۷]

آن دختران، آن دختران

آن دختران زیبای کنار دریا[۱۵۸]

مِلی هم.[۱۵۹] بوسه‌های جوان: اولی‌ها. حالا دیگر گذشته‌ی بسیار دور. خانم مری‌ین. دارد می‌خواند، حالا به پشت دراز کشیده، طره‌های موهایش را می‌شمارد، لبخند می‌زند، می‌بافد.[۱۶۰]

تشویشی خفیف، افسوس، در تیره‌ی پشتش به پایین جاری شد، شدت گرفت. اتفاق خواهد افتاد. بله. جلوش را بگیر. بی‌فایده: نمی‌توانم کاری بکنم. لب‌های لطیف و دل‌چسب دختر. آن هم اتفاق خواهد افتاد. احساس کرد تشویش جاری سراپایش را فرا گرفت.[۱۶۱] الان هر کاری بی‌فایده است. لب‌ها بوسیده

می‌شوند، می‌بوسند، بوسیده می‌شوند. لب‌های گوشتی چسبناک زن.

همان بهتر که او آن‌جا در آن شهر است: در دوردست. سرش گرم است. سگ می‌خواست تا زمان برایش بگذرد. شاید یک سفر به آن‌جا بروم. تعطیلات بانک در ماه اوت، رفت و برگشت فقط دو و شش.[۱۶۲] در هر صورت، شش هفته تعطیلی دارم. شاید با جواز عبور خبرنگاری بشود یا از طریق مکوی.[۱۶۳]

گربه که همه‌ی بدنش را تمیز کرد، به سمت کاغذ لکه‌دارشده از گوشت برگشت، دماغش را در آن فرو برد و با ناز و غرور به سمت در رفت. برگشت به او نگاه کرد، میو کرد. می‌خواهد برود بیرون. جلوی در بایست، یک وقت باز می‌شود. بگذار منتظر بماند. بی‌قرار است. برق. رعدوبرق در پیش است. پشتش هم که به آتش بود، داشت گوشش را تمیز می‌کرد.[۱۶۴]

آقای بلوم احساس کرد پر و سنگین شده: سپس احساس ملایم نرم شدن روده‌ها. بلند شد، کمربند شلوارش را باز کرد. گربه برایش میو کرد.

آقای بلوم در جواب گفت:

— میَوو. صبر کن تا آماده شوم.

سنگینی: روز گرمی در پیش است. خیلی سخت است تا پاگرد بالای پله‌ها جان کندن و رفتن.[۱۶۵]

یک روزنامه. دوست داشت روی صندلی توالت فرنگی بخواند. امیدوارم هیچ نره‌غولی نیاید در آن حالتِ من در بزند.[۱۶۶]

توی کشوی میز، شماره‌ی قدیمی مجله‌ی تت‌بتز را پیدا کرد.[۱۶۷] زیر بغلش تا زد، به سمت در رفت و آن را باز کرد. گربه با جست‌وخیزهای نرم بالا رفت. آه، می‌خواست برود بالا و مثل توپ روی تختخواب حلقه بزند.

آقای بلوم گوش داد، صدای مالی را شنید.

— بیا، بیا، پیشی، بیا.

از در پشتی بیرون رفت و وارد حیاط شد: به هوای گوش دادن به حیاط بغلی، رو به آن سمت ایستاد. هیچ صدایی. شاید دارد لباس‌ها را آویزان می‌کند تا خشک شوند. پیشخدمت توی حیاط بود.[۱۶۸] صبح عالی.

خم شد تا به ردیف نازکی از پونه‌های پای دیوار نگاهی بیندازد. این‌جا یک آلاچیق درست کنم. لوبیای اسپانیایی. مو چسب کانادایی. می‌خواهم همه‌ی این زمین را کود بپاشم، خاک خشک‌شده. لایه‌ای از پلی‌سولفید پتاسیم. همه‌ی خاک‌های این‌شکلی بدون سرگین. پس‌مانده‌ی غذاهای خانگی. خاک برگ، این مثلاً چی هست؟[۱۶۹] مرغ‌های باغچه‌ی بغلی: فضله‌هایشان برای لایه‌ی رویی خاک خیلی خوب است. البته بهتر از همه، مال چهارپاهاست، به‌خصوص وقتی به آن‌ها کنجاله داده باشند. لاش‌برگی از سرگین. بهترین چیز برای تمیز کردن دستکش‌های چرمی خانم‌ها. کثیف تمیز می‌کند. خاکستر هم. همه‌ی این مکان را آباد کنم. آن‌جا، آن گوشه، نخودفرنگی به عمل می‌آورم. کاهو. آن وقت همیشه سبزی تازه داریم. هنوز باغچه‌ها عیب‌های مخصوص به خودشان را دارند. آن زنبور یا خرمگسِ این‌جا ویت‌ماندی.[۱۷۰]

چند قدم جلو رفت. راستی کلاهم کجاست؟ باید دوباره روی گل‌میخ گذاشته باشم. یا روی زمین رها شده. مسخره است، یادم نمی‌آید. جالباسی راهرو خیلی پر بود. چهار تا چتر، بارانی مالی. وقتی نامه‌ها

را برمی‌داشتم. زنگوله‌ی در دکان دریگو[۱۷۱] به صدا درآمد. عجیب است، درست آن لحظه داشتم فکر می‌کردم. موی قهوه‌ایِ بریانتین‌خورده روی یقه‌اش.[۱۷۲] فقط یک شست‌وشو و برسی به مو. مانده‌ام امروز صبح وقت دارم حمام کنم؟ خیابان تارا.[۱۷۳] می‌گویند آن یاروی پشت دستگاه، جیمز استیونز را فراری داده. اُبراین.[۱۷۴]

این یارو دلوگکز چه صدای کلفتی دارد. اگنداث، چی هست؟[۱۷۵] حالا، آبجی. پرشور.[۱۷۶]

درِ لکنته‌ی مستراح صحرایی را با لگد باز کرد. باید مواظب باشم یک وقت این شلوار را برای تشییع‌جنازه کثیف نکنم. وارد شد، سرش را زیر تیر سردرِ کوتاه خم کرد. در را کمی باز گذاشت، میان دوغاب گچ‌های کپک‌زده و تار عنکبوت‌های قدیمی، بندهای شلوار را باز کرد. پیش از نشستن، از روزنی به پنجره‌های همسایه‌ی بغلی نگاه کرد. شاه توی دبیرخانه‌اش بود.[۱۷۷] هیچ‌کس.

چُندک‌زده روی صندلی کیفر، روزنامه‌اش را باز کرد و روی زانوی برهنه‌اش ورق زد. چیزی نو و آسان.[۱۷۸] عجله‌ی چندانی نیست. کمی نگهش دار.[۱۷۹] جایزه‌ی ما تت‌بت: شاهکار مچام.[۱۸۰] نوشته‌ی آقای فیلیپ بوفوی، باشگاه تماشاچیان تئاتر، لندن.[۱۸۱] نرخ یک سکه گینی دستمزد برای هر ستون به نویسنده تعلق گرفته است. سه و نیم. سه پوند سه. سه پوند، سیزده و شش.[۱۸۲]

در سکوت می‌خواند، خودش را نگه داشت، نخستین ستون، بعد نرمش نشان می‌دهد، ولی مقاومت کرد، دومی را شروع کرد. در میانه‌ی راه، آخرین مقاومت به نرمش انجامید، همان‌طور که می‌خواند گذاشت روده‌هایش بی‌صدا خودشان را خالی کنند؛ هنوز بردبارانه می‌خواند که آن ذره یبوست باقیمانده از دیروز کامل رفع شد.[۱۸۳] امیدوارم آن‌قدر بزرگ نباشد که دوباره بواسیر ایجاد کند. نه، درست اندازه است. خب. آه! یُبس. یک قرص فشرده از کاسکارا ساگرادا.[۱۸۴] زندگی ممکن است چنین باشد.[۱۸۵] نه ناراحتش کرد و نه تحت تأثیر قرارش داد، بلکه تند و شسته‌رفته بود.[۱۸۶] این روزها همه‌چیز را چاپ می‌کنند. ایام مزخرف. آرام روی بویی که از خودش بلند می‌شد نشسته بود و هم‌چنان می‌خواند. بی‌شک شسته‌رفته. مچام اغلب به شاهکار فکر می‌کند و به خاطر آن جایزه‌ی جادوگر خندان را برد که حالا.[۱۸۷] اخلاقی شروع می‌شود و پایان می‌یابد. دست به دست هم.[۱۸۸] هوشمندانه. آقای بلوم برگشت و به آن‌چه خوانده بود نیم‌نگاهی انداخت و وقتی جاری شدن آهسته‌ی شاشش را احساس می‌کرد، به آقای بوفوی، که آن را نوشته بود و دستمزد سه پوند و سی و شش را دریافت کرده بود، دوستانه غبطه خورد.

می‌توانستم ترتیب یک قطعه‌ی کوتاه را بدهم. از سوی آقا و خانم ل م بلوم. داستانی بیافرینیم برای ضرب‌المثلی. کدام؟ دوره‌ای که سعی می‌کردم حرف‌های مالی را موقع لباس پوشیدنش روی سرآستینم یادداشت کنم.[۱۸۹] دوست ندارم با هم لباس بپوشیم. ریشم را که می‌تراشیدم، صورتم را زخمی می‌کردم. چاک دامنش را گیره می‌زد، لب زیرینش را به دندان می‌گزید. برایش وقت می‌گرفتم: ۹.۱۵: رابرتز پولت را داد؟[۱۹۰] ۹.۱۹: گرتا کُنرُوی چی پوشیده بود؟[۱۹۱] ۹.۲۳: چه چیزی من را وسوسه کرد که این شانه را بخرم؟[۱۹۲] ۹.۲۴: با خوردن آن کلم باد کردم. لایه‌ی نازکی از خاک روی چرم ورنی چکمه‌اش: هر مغزی کفشش را تند و به نوبت به ساق پای پوشیده با جورابش مالید. صبح فردای رقصِ بازار که گروه نوازندگان می قطعه‌ی رقص ساعت‌های پونکیالی را نواختند.[۱۹۳] این را توضیح بده: ساعت‌های صبح، ظهر، بعد غروب می‌رسد، بعد ساعت‌های شب.[۱۹۴] دندان‌هایش را می‌شست. این اولین شب بود. سرش می‌رقصید.[۱۹۵] چوب‌های بادبزنش تق‌تق می‌کرد. این بویلن وضع مالی خوبی دارد؟ پولدار است. چطور؟[۱۹۶] دیدم موقع رقص بوی

خوش تندی از نفسش می‌آمد. پس زیرلبی گفتن فایده ندارد. به آن اشاره کردن. موسیقی عجیبی در آن شب آخر. آینه در تاریکی بود. آینه‌ی توی دستش را چابک به جلیقه‌ی پشمی روی ممه‌های پر و جنبانش مالید. توی آن نگاه کرد. خطوطی دور چشم‌هایش.[۱۹۷] به دلیلی خوب از آب در نمی‌آید.[۱۹۸]

ساعت‌های غروب، دختران در توری خاکستری‌رنگ. سپس ساعت‌های شب: سیاه با دشنه و چشم‌بند. ایده‌ای شاعرانه: صورتی، بعد طلایی، بعد خاکستری، بعد سیاه. هم‌چنان، در زندگی هم همین است.[۱۹۹] روز: بعد شب.

آقای بلوم نیمی از کاغذ داستان برنده‌ی جایزه را دقیق پاره کرد و خودش را با آن پاک کرد. سپس شلوارش را بالا کشید، بند شلوارش را بست و دگمه‌ها را انداخت. درِ لقِ لغزان مستراح صحرایی را به سمت خودش کشید و از آن جای تاریک به هوای روشن آمد.

در نور روشن، با بدنی سبک‌شده و خنک‌شده، شلوار سیاهش را دقیق وارسی کرد: دم‌پاها، زانوها، پشت زانوها. تشییع‌جنازه چه ساعتی است؟ بهتر است از توی روزنامه پیدا کنم.

جیرجیر و وزوز دلگیری در آن بالا. زنگ‌های کلیسای جُرج. با ضربه‌ها ساعت را اعلام می‌کردند: آهن‌های سیاه پرسروصدا.

دینگ‌دانگ! دینگ‌دانگ!

دینگ‌دانگ! دینگ‌دانگ!

دینگ‌دانگ! دینگ‌دانگ!

یک ربع به. دوباره: نت هارمونیک از پی آن در هوا پخش می‌شود، سومی.[۲۰۰]

دیگنم بیچاره!

پی‌نوشت فصل چهار

(کَلیپسو)

← بخش دوم یولسیز به نام سرگردان‌های یولسیز دربرگیرنده‌ی دوازده فصل است. این بخش با فصل کَلیپسو شروع می‌شود و با فصل سرسی پایان می‌پذیرد. فصل چهارم که جویس در آغاز آن را کلیپسو نامید و سپس به شماره‌ی چهار اکتفا کرد، مجموعه‌ای از افکار، خاطره‌ها و مشاهده‌های لیوپولد بلوم است که بی مرز مشخصی روایت می‌شوند. جویس از ساختار اودیسه آزادانه تقلید کرده است و می‌بینیم که تلماکس (استیون) را پیش از شرح روایت ماجراجویی‌های اودیسیوس معرفی کرده، اما ترتیب زمانی روایت هومر را تغییر داده است. به گفته‌ی هانت، «به جای آن‌که داستان را از میانه شروع کند و به عقب برگردد، صبح ۱۶ ژوئن را دو بار شروع می‌کند، یک بار با بلوم و یک بار با استیون. به عبارت دیگر، سه فصل اول بلوم با سه فصل اول استیون از نظر زمانی یکسان است: از ساعت هشت صبح تا نزدیک ظهر. با برنامه‌ریزی مکانی هومری هم ور می‌رود و قهرمان را از آوارگی به خانه می‌آورد. ترتیب وقایع هومری را هم رعایت نمی‌کند و در بخش دوم یولسیز، این ترتیب را کاملاً به هم می‌زند.» (۲۰۱۷)

به گفته‌ی گیفرد، «نام هومری این فصل، از الهه‌ای به نام ''کلیپسو'' گرفته شده است. در سروده‌ی پنجم اودیسه، اودیسیوس را در ناف دریایی، در جزیره‌ی اوژیژی، در بند الهه‌ی کلیپسو (اسمش یعنی پنهان‌کننده) می‌یابند. آتنا پادرمیانی می‌کند و از جانب اودیسیوس از زئوس طلب بخشش می‌کند. زئوس هرمس را پیش کلیپسو می‌فرستد و به او فرمان آزادی اودیسیوس را می‌دهد تا اودیسیوس بتواند به وطنش، ایتاکا، بازگردد. اودیسیوس هفت سال در این جزیره در اندوه اسارت و آرزوی وطن سر می‌کند. کلیپسو این خواهش را می‌پذیرد، اما همین‌که اودیسیوس آماده‌ی سفر بازگشت می‌شود، دوباره پوزئیدون با رعدوبرق و رگبار بزرگی راهش را می‌بندد. آتنا دوباره پادرمیانی می‌کند، توفان را فرو می‌نشاند و اودیسیوس را حفظ می‌کند و به او هدیه‌ی خویشتن‌داری می‌دهد.» (۱۹۸۹: ۷۰)

همان‌طور که در آغاز پی‌نوشت فصل یک دیدید، در نمودارهای لیناتی و گیلبرت، جویس برخی از فصل‌های این رمان را به برخی اعضای بدن منتسب کرده و نامیده و برای این فصل «قلوه» را در نظر گرفته است. اما به گفته‌ی هانت (۲۰۱۷)، «برای سه فصل اول هیچ عضوی از بدن را معین نکرده است، زیرا استیون در جسم خود زندگی نمی‌کند.»

«در همان نمودارها هنر این فصل اقتصاد است (هنری مفید در اداره‌ی خانه)، رنگ نارنجی است. نماد فصل پریچه است و فن یا تکنیک، روایتی است. همانندی‌ها یا نظیره‌ها: پریچه (نقاشی حمام پریچه‌ها بر

دیوار اتاق خواب بلوم) که همانند کلیپسو است؛ دلوگکز یادآور هرمس است که برای فراخوانی اودیسیوس فرستاده می‌شود و صهیون همانند ایتاکا.» (۱۹۸۹: ۷۰)

«در طرح لیناتی، نمادها علاوه بر پریچه، واژن، تبعید، خانواده، بنی‌اسرائیل در اسارت نیز فهرست شده است.» (همان‌جا)

هانت (۲۰۱۷) درباره‌ی چهارمین فصل از یولسیز می‌نویسد: «جویس در این فصل، شخصیت اصلی رمان، آقای لیوپولد بلوم، را معرفی می‌کند. بلوم عاشق خوردن امعاء و احشاء چهارپایان و ماکیان است. نخستین جمله مردی را وصف می‌کند که در قیاس با استیون ددلس بسی خوشحال‌تر و آسوده‌تر است و از سوی دیگر، استادی استیون در استفاده از زبان را ندارد.»

«این گذار از گشت‌وگذارهای پیچیده‌ی فکر استیون در فصل سه (پروتیوس) به ولع و ویار رودگانی بلوم در آغاز فصل چهار (کلیپسو) یادآور گذار فصل دوم به فصل سوم از رمان چهره... است. در پایان فصل دوم آن رمان، وقتی استیون برای نخستین بار آن تجربه‌ی خاص را از سر می‌گذراند، بدن‌هایشان در انتزاع حل می‌شود: ''زن با حرکتی ناگهانی سر استیون را خم کرد... استیون چشم‌هایش را بست و ناهوشیار نسبت به هر چیز جهان، به جز فشار مرموز لب‌هایی که آرام باز می‌شدند، روح و جسمش را به او تسلیم کرد. لب‌های او به همان اندازه که به دهانش فشار می‌آوردند، به ذهنش نیز فشار می‌آوردند، گویی حامل سخنان مبهمی بودند؛ استیون میان آن لب‌ها فشار ناشناخته و ترسناکی احساس کرد، اندوه‌آورتر از رخوت گناه و دلپذیرتر از صدا و بو.'' اما در فصل سوم رمان چهره...، استیون و نیز خواننده به موقعیتی کم‌تر اثیری و کم‌تر فرازمانی کشیده می‌شوند، زیرا با رسیدن غروبِ یک روزِ گرفته‌ی ماه دسامبر، از پنجره‌ی دلگیر مدرسه بیرون را می‌بیند و احساس گرسنگی می‌کند و دلش غذا می‌خواهد و اسم غذاها را مرور می‌کند: تاس‌کباب، شلغم، هویج و سیب‌زمینی و غیره.» (همان‌جا)

«حماسه‌ی بلوم با اعضای بدن شروع می‌شود نه با واژه‌های رمزآمیزی که داستان استیون با آن‌ها آغاز می‌شود و نه با یادآوری تحقیرآمیز بردگی روح به دست وسوسه‌های شهوانی، بلکه فقط با وجه گریزناپذیر زندگی انسانی شروع می‌شود.» (همان‌جا)

دیوید وی‌یر، استاد ادبیات تطبیقی دانشگاه کوپر یونی‌ین (نیویورک)، در این باره می‌نویسد: «همان‌طور که اودیسیوس اسیر کلیپسو است، لیوپولد بلوم هم در بند خیالات شهوانی خودش اسیر است و این یکی از دلایلی است که او را از انجام وظایف زناشویی‌اش باز می‌دارد. بلوم هم مثل اودیسیوس اسیر الهه‌ای است، اما در مورد بلوم، این الهه تصویر زن بی‌پوششی بر دیوار است به نام *The Bath of the Nymph* که آن را از یکی از شماره‌های مجله‌ای بریده است.» (۲۰۱۵: ۴۶)

۱. به گفته‌ی گیفرد، «لیوپولد یعنی ''شاهزاده‌ی مردم'' و معنای ضمنی آن، بر تولد در طالع ''صورت فلکیِ تاج نیم‌روز یا اکلیل شمالی'' دلالت دارد و نشانه‌ی بلندپروازی، زیبایی، شأن، شکوه، استیلا، عمر جاویدان، قدرت مطلق، نیک‌بختی، تاریخ، افتخار، قضاوت و فطرت زنانگی است.» (۱۹۸۹: ۷۰)

هانت می‌نویسد: «نخستین جمله‌ی این فصل ایهام دارد: واژه‌ی relish در این جمله دو معنا دارد: ''لذت و اشتها'' یا همان برانگیختن احساس گرسنگی، و دیگری ''سُس''. یا بلوم غذایش را با مزه و ملچ‌ملچ می‌خورده یا نوعی سس به نام یورک‌شر رلیش روی آن می‌ریخته است. از بلندپروازی‌ها و گرایش و دستاوردهای ادبی بلوم در فصل‌هایی مثل ایتاکا می‌فهمیم که اگر بلوم قرار بود این کتاب را بنویسد، به‌آسانی

به دام استفاده از چنین کلمه‌ها و عبارات نابجایی می‌افتاد.» (۲۰۱۷)

ساختار نحوی آخرین جمله‌ی این پاراگراف را به این دلیل تغییر دادم که شگفتی جمله حفظ شود. به پیشنهاد فریتز سن، در صورتی که ساختار زبان مقصد اجازه بدهد که کلمه‌ی «شاش» به پایان جمله برود باید چنین کرد، زیرا جویس قصد دارد خواننده را شگفت‌زده کند.

۲. در این‌جا بلوم با وسواس سینی صبحانه‌ی زنش را آماده می‌کند: یک برش دیگر از نان و کره: سه، چهار، خُب... هانت می‌نویسد که «بلوم در شروع فصل شش (هیْدیز) نیز چنین وسواسی را سر بستن درِ کالسکه نشان می‌دهد و معتقد است که تشخیص بیماری وسواس ریشه‌دار است و در سال ۱۸۷۷، نورولوژیست و روان‌پزشکی آلمانی به نام کارل وست‌فال (۱۸۳۳-۱۸۹۰) سکه‌ی این بیماری را زد.» (۲۰۱۸)

ناباکوف در درس‌گفتارهایش درباره‌ی یولسیز، این چند صفحه را «بسیار هنرمندانه» وصف می‌کند و می‌گوید: «وقتی بلوم صبحانه‌ی مالی را برایش می‌آورد، یکی از عالی‌ترین قطعه‌های تمام متون ادبی دنیا ساخته می‌شود. این مرد چقدر زیبا می‌نویسد!» (ناباکوف و بوئرز، ۲۰۰۲: ۳۰۶)

۳. «سرودهای کودکانه، در تمام روز، در ذهن بلوم می‌رقصند. شاید گویای این است که او پدری فداکار است، نیز ویژگی کودکانه‌ی او را نشان می‌دهد و نهایتاً علاقه‌ی مرد تبلیغاتی به وزن و آهنگ ساده را. برخی از سرودهای کودکانه از اهمیت داستانی برخوردارند و برخی نقشی جزئی‌تر دارند. اما یک واقعیت مشترک این است که هر سه شعر کودکانه‌ی این فصل با خوراک سروکار دارند.» (هانت، ۲۰۱۷) درباره‌ی دو شعر دیگر پی‌نوشت شماره‌ی ۱۳ و ۱۴ از همین فصل را بخوانید.

۴. جویس صداها را با دقت گوش می‌کند و آن‌چه را می‌شنود، روی کاغذ می‌آورد. ''میو'' گربه را ''مکگناوو'' ضبط می‌کند. به گفته‌ی هانت، در این‌جا «وقتی به گربه هم نقشی داده می‌شود و وارد دیالوگ می‌شود، با خط تیره‌ی نقل قول، چیزی عجیب رخ می‌دهد، زیرا احساس خود او بیان می‌شود با صدایی بسیار واقع‌گرایانه... جویس محدوده‌ی رمان را از جامعه‌ی انسانی به جامعه‌ی بزرگ‌تری از موجودات زنده گسترش می‌دهد، بدون تجاوز به اصل واقعی تصویرگری که او یکی از ضرورت‌های مقدس رمان می‌دانست.» (۲۰۱۷)

«جویس، در فصل سرسی، نوآوری‌اش را در گفتمان رمانی به‌گونه‌ای شگرف نشان داده است، آن‌جا نه‌تنها حیوان که اشیاء سخن می‌گویند، آن‌هم در گویش‌های گوناگون و بس‌عالی.» (همان‌جا)

۵. به گفته‌ی هانت، «این فصل خیلی زود خواننده را با یکی از خصوصیات عجیب‌وغریب لیوپولد بلوم آشنا می‌کند: علاقه‌ی نامعمولش به گه و کون. مزه‌های تند و بویناک دل‌ورووده و قلوه را دوست دارد. ظاهر تمیز تحسین‌برانگیز گربه مانع نمی‌شود که متوجه دگمه‌ی سفید زیرِ ته یا کون (butt) دمش نشود... شاید هر کدام از این جزئیات (و نمونه‌های بسیار دیگر) به خودی خود جنبه‌ی واقعی تصویرگری جویس از محتویات ذهنی معمولی باشد، اما این جزئیات کم‌کم تصویر پیچیده‌ای می‌سازد از میل جنسی مقعدی و رفتارهای روانی همراه آن در بلوم.» (۲۰۱۳) برای شرح بیشتر پی‌نوشت شماره‌ی ۱۷۸ و ۱۸۲ از همین فصل را بخوانید.

۶. گیفرد می‌نویسد: این «شبیه جمله‌ای است که میشل دو موتن (قرن شانزدهم) در ''دفاعیه از ریمون سبون'' گفته است: ''وقتی با گربه‌ام بازی می‌کنم، از کجا معلوم که او مرا بیشتر بازیچه نداند تا من او را؟'' (*The Essays of Montaigne, trans, E,J, Trenchmann, Oxford 1935*)» (۱۹۸۹: ۷۰)

۷. لورنت مایلزی، استاد انگلیسی دانشگاه کاردیف ولز، در این باره می‌نویسد: «جمله‌ی ''موش‌های فضول هرگز جیغ نمی‌کشند'' را می‌توان دو جور تعبیر کرد. یا معنادار یا یاوه. یا می‌توان گفت آن‌ها در چنگال گربه جیغ نمی‌کشند، که می‌توان آن را به خود بلوم برگرداند که در چنگال مالی جیغ نمی‌کشد. یا ضرب‌المثلی یاوه است: موش‌های فضول جیغ نمی‌کشند. مثل عبارت معروف چامسکی در *Syntactic Structures* که می‌گوید: «عقاید سبز بی‌رنگ دیوانه‌وار می‌خوابند.» به گفته‌ی چامسکی، این جمله از نظر ساختار دستوری درست است، ولی از نظر معنایی یاوه است. عقاید (اسم) سبز (صفت) بی‌رنگ (صفت) دیوانه‌وار (قید) می‌خوابند (فعل) جمله‌ی کاملی است که از دو عبارت اسمی و فعلی تشکیل شده است. جمله‌ی بلوم هم از همین قاعده پیروی می‌کند.» (۲۰۰۳: ۱۰۴)

۸. «نمی‌توان گفت که مؤنث بودن گربه در قلم جویس اتفاقی است و این‌که تولید صدایش (مرکگناوو) شبیه تولید صدای نیمه‌هشیار مالی بلوم است (''من'' دو—سه پاراگراف پایین‌تر). فکر کردن بلوم به بی‌رحمی گربه‌اش، و افکار غیرواقعی‌اش، که نامتناسب با شخصیت اوست، در این باره که قربانی گربه هم ممکن است از چنگال او لذت ببرد، حاکی از آن است که مالی را در خیال (گرچه احتمالاً ناخودآگاه) فاحشه‌ای سادیستی تصویر می‌کند و خود را جانشینی منفعل اما مشتاق. جزئیات بی‌شماری در متن این تصور را تأیید می‌کند.» (هانت، ۲۰۱۷)

۹. به گفته‌ی گیفرد، «بنا به کتابچه‌ی راهنمای تام در سال ۱۹۰۴، در فهرست لبنیات‌فروشی‌های ثبت‌شده در دابلن، سه مغازه‌ی شیرفروشی هانلن بود که یکی از آن‌ها نزدیک خانه‌ی بلوم، در شماره‌ی ۲۶ خیابان لوِر دورسِت قرار داشت.» (۱۹۸۹: ۷۰)

۱۰. گیفرد در این باره می‌نویسد: «چنین چیزی واقعیت ندارد که گربه‌ها بدون سبیل نمی‌توانند موش بگیرند و این هم قصه‌ای بیش نیست که نوک سبیل‌هایشان در تاریکی برق می‌زند، اما این واقعیت دارد که به جای شاخک برایشان کار می‌کند و با سبیل‌شان می‌توانند فاصله‌ها را درک کنند.» (۱۹۸۹: ۷۰) در این فصل و فصل‌های بعدی، نظرها یا باورهای اشتباه زیادی از بلوم و دیگر شخصیت‌ها می‌بینیم و به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۰)، «این دقت و توان نویسنده را در نشان دادن واقعیات روزمره‌ی انسان‌ها نشان می‌دهد.»

۱۱. «جان باکلی، خواربارفروش خیابان دورسِت، در فاصله‌ی نزدیک از خانه‌ی بلوم (شماره‌ی ۷ خیابان اکلز) مغازه داشت.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۰)

«در آیین باستانی دین یهود (مثلاً در مراسم قربانی دادن)، قلوه‌ی گوسفند از بخش‌های ویژه‌ای بود که آن را، برای هدیه دادن به یهوه، در محراب می‌سوزاندند.» (همان‌جا)

۱۲. بنا به بررسی‌های گیفرد، «تنها قصابِ خیابان دورست، مایکل برانتن بود و بلوم برای خرید قلوه‌هایش پیش او می‌رفت. اما اسم لهستانی یهودی‌ای که بلوم برای این قصاب برگزیده (دلوگکز) متناقض‌نماست، زیرا باورمندان یهودی خوردن گوشت و دل و قلوه‌ی خوک را حرام می‌دانند و دلوگکز نمی‌تواند قلوه‌ی خوک بفروشد. این اسم را جویس از روی موسی دلوگکز، یهودی اندیشمند و صهیونیست پرشوری که از شهر تریَسته (ایتالیا) می‌شناخت، روی این قصاب گذاشته است.» (۱۹۸۹: ۷۰) به گفته‌ی هانت، «گرچه بلوم برای مدتی کوتاه و خریدی مختصر از خانه بیرون می‌رود، در این فصل به بی‌شمار مغازه و فروشگاه اشاره می‌شود که به‌جز همان قصابی دلوگکز، بقیه واقعی‌اند و در نقشه‌ی دابلن آن زمان وجود دارند.» (۲۰۱۷)

۱۳. گیفرد می‌نویسد: «این بیتی از شعر کودکانه‌ای است که در قرن هفدهم معروف بود: ''جک اسپرَت چربی نمی‌خورد/ زنش گوشت/ پس هر دو بشقاب‌شون رو خوب لیس می‌زدند تا تمیز بشه...'' جک اسپرَت

در قرن‌های شانزدهم و هفدهم لقبی بود برای کوتوله.» (۱۹۸۹: ۷۱)

۱۴. برگرفته‌ای است «از شعر کودکانه‌ی دیگری که تقریباً این معنا را می‌دهد: ''تامی کوچولو/ برای شامش/ آواز می‌خونه/ بدیم چی به او؟/ نون نازک و کره/ چطور ببُره؟/ بدون چاقو/ چطور زن بگیره؟/ بدون خانوم.''» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۱)

۱۵. باری دیگر جویس به جای اصوات معمول (اوم یا اوهوم) پاسخ خواب‌آلود و آهسته‌ی مالی را دو حرف (من) می‌آورد. بلامایرز در این باره می‌نویسد: «جویس نخستین کلمه‌ی مالی در کتاب را در دو حرف نوشته است: من؛ پاسخ زنانه‌ای که می‌تواند بله یا نه باشد و بلوم آن را ''نه'' تعبیر می‌کند، قرار است به ''بله'' تبدیل شود، آخرین کلمه‌ی مالی در کتاب.» (۱۹۹۶: ۲۲) پی‌نوشت شماره‌ی ۸ از همین فصل را بخوانید.

۱۶. دلینی (۲۰۱۳) معتقد است که «این جمله را در واقع جویس از دیدگاه بلوم می‌گوید. یعنی از دو نظرگاه می‌شنویم، از نظرگاه بلوم که کلمه‌ی مبهم و دوحرفی مالی را ''نه'' تعبیر می‌کند؛ از نظرگاه راوی که در ادامه‌ی نظر بلوم می‌گوید: ''هیچ‌چیز نمی‌خواهد.'' سپس بی‌درنگ خود راوی (جویس) ادامه می‌دهد و جمله‌ی بعدی را روایت می‌کند، اما درست پس از آن، بلوم با تک‌گویی درونی ماجرا را پی می‌گیرد.»

۱۷. گیفرد می‌نویسد: «مالی (مری‌ین) بلوم، زن لیوپولد بلوم، با اسم دختری توییدی در جبل‌الطارق (در ۸ سپتامبر ۱۸۷۰) به دنیا آمده و در همان‌جا بزرگ شده است. مالی دختر سرگرد برایان کوپر توییدی (از تفنگ‌داران ارتش سلطنتی دابلن) و لونیتا لاردو (یهودی اسپانیایی) بود. فرض بر این است که مالی و پدرش در ماه مه یا ژوئن ۱۸۸۶ به دابلن می‌آیند.» (۱۹۸۹: ۷۱)

۱۸. «مزایده‌گر قیمت را، به‌نفع توییدی، سریع و سرتیر تمام می‌کند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۱)

۱۹. به گفته‌ی گیفرد، «در زمان جنگ روسیه ـ ترکیه (۱۸۷۷–۱۸۷۸)، ارتش ترکیه زیر نظر عثمان پاشا از شهر پلون، شهری در شمال بلغارستان، به مدت ۱۴۳ روز دفاع کرد. نخست در برابر چندین حمله‌ی پیاپی روسیه و سپس در برابر محاصره. ترک‌ها به پیروزی نزدیک بودند، اما این جنگ برای آن‌ها به شکست بدل شد. انگلستان خنثا عمل کرد، اما وقتی در سال ۱۸۷۸ پیروزی ارتش روسیه با پیروزی دیپلماتیک به اوج رسید و در بالکان به روسیه قلمرو بزرگ‌تری داد، انگلستان شروع کرد به شاخ‌وشانه کشیدن و تهدید کردن. چون انگلستان به‌واقع در آن جنگ حضور نداشت، توییدی هم نمی‌تواند در آن جنگ نقشی داشته باشد و فقط قدرت نامحدود داستان است که او را به آن جنگ می‌فرستد.» (۱۹۸۹: ۷۱)

۲۰. «ایستگاه‌های قطار گهگاه اجناس گم‌شده‌ای را که صاحبان‌شان دیگر به سراغ‌شان نمی‌آمدند، به حراج می‌گذاشت.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۱)

«ظاهراً بلوم بارانی‌اش را از یکی از آن حراجی‌های رایج ایستگاه قطار خریده است.» (دلینی، ۲۰۱۳)

۲۱. به گفته‌ی گیفرد، «''خیلی از افسران در جریان امر هستند'' یعنی خیلی از آن‌ها می‌دانند چطور پول بسازند.» (۱۹۸۹: ۷۱)

۲۲. «جان پلستو کلاه‌دوزی در جنوب شرقی دابلن بود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۱)

بانی کایم اسکات، استاد دانشگاه ایالتی سن دیاگو، در این باره می‌نویسد: «در این‌جا بلوم دارد نوشته‌ی توی نوار کلاهش را می‌خواند: ''پشت‌نبشته‌ی عرق‌کرده‌ی تاج کلاهش بی‌صدا'' به او گفت: ''کلا فرد اعلای پلستو.'' این‌جا حرف پایان کلاه پاک شده و بلوم هم آن را همان‌طور می‌خواند و هم‌چنین در سکوت می‌خواند، به همین دلیل می‌گوید نبشته ''خاموش'' به او می‌گوید. بعدها دو اشاره به پشت‌نبشته، این اشتباه

متن و پاک شدن حرف آخر کلاه (hat: ha) را آشکار می‌کند.» (۱۹۸۸: ۷۶) به گفته‌ی هانت، «حرف آخر کلمه در اثر استفاده‌ی مکرر کلاه پاک شده و به کلا تبدیل شده، اما این کلمه با همین شکل ناقص در ضمیر ناخودآگاه بلوم جا افتاده و به کلمه‌ای نو در دایره‌ی لغاتش تبدیل شده است.» (۲۰۱۷)

۲۳. «در آینده متوجه می‌شویم که این کاغذ نیست بلکه کارت است و منظور کارت شناسایی بلوم با اسم جعلی هنری فلَوِر است.» (هانت، ۲۰۱۷)

۲۴. هانت می‌نویسد: «لیوپولد و مالی بلوم در شماره‌ی ۷ خیابان اِکلز در بخش شمالی دابلن مرکزی زندگی می‌کنند. البته آدرس خانه‌ی بلوم، نخستین‌بار در فصل ده (صخره‌های لغزان) مطرح می‌شود. در دهه‌ی اول قرن بیستم، در این منطقه طبقه‌ی متوسط و مرفه زندگی می‌کردند، اما امروز، از آن منطقه مخروبه‌ای بیش نمانده است.» (۲۰۱۴)

۲۵. گیفرد در این باره می‌نویسد: «سیب‌زمینی نوعی طلسم است و نمادی از ادامه‌ی زندگی و، در سنت یهودیان، غذای اصلی برای مراسم مذهبیِ بعد از خاکسپاری. در ضمن، سیب‌زمینی یادآور یک قلم از اقلام اصلی غذایی کشاورزان ایرلندی است و یادآور آفت‌زدگی آن، که سبب قحطسالی شد. این سیب‌زمینی را مادر بلوم به او داده است و او هم برای شگونش و ادامه‌ی زندگی با خود حمل می‌کند.» (۱۹۸۹: ۷۱)

۲۶. در این‌جا جویس از واژه‌ی footleaf استفاده کرده که به گفته‌ی هانت، «در هیچ فرهنگ لغتی نیست و مشخصاً برساخته‌ی خود اوست.» (۲۰۱۷) همان‌طور که در عکس زیر نمایان است این کلمه تخته‌ی باریکی است که پایین در می‌کوبیدند تا از ورود آب باران و گل به داخل خانه جلوگیری کنند. به همین دلیل آن را به «گلگیر در» ترجمه کردم.

درِ خانه‌ی شماره‌ی ۷ خیابان اکلز که اکنون در مرکز جیمز جویس، دابلن، نگه‌داری می‌شود. عکس از مترجم

۲۷. «جویس از روی کتابچه‌ی راهنمای تام تصور کرده که شماره‌ی ۷۵ روبه‌روی شماره‌ی ۷ است، درحالی‌که این شماره با فاصله‌ی کمی از آن، در سمت راستش قرار دارد، ولی بلوم به سمت چپ می‌پیچد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۱)

۲۸. «کلیسای سینت جُرج در بن‌بست هاردویک، نزدیک خیابان هاردویک و در شرق انتهای جنوب شرقی خیابان اکلز است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۱)

۲۹. «پاسخ سؤال بلوم: سیاه گرما را جذب می‌کند نه منعکس و یا منکسر.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۱)

۳۰. «شرکت نانوایی بُلِند در خیابان کیپل در دابلن.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۱)

«کلمه‌ی ''روزی'' از دعای حضرت عیسی گرفته شده است: ''امروز نان روزانه‌مان را به ما ببخش یا روزی‌مان را به ما عطا فرما.''» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۲)

جویس در توصیف این نان از واژه‌ی turnover استفاده کرده که یکی از معانی آن قطّاب است یا پای میوه و مربا، و دیگری برگشتن. دلینی معتقد است که «این نانی پای‌مانند است که بخشی از خمیرش روی خودش برمی‌گردد. نان بُلِند به مبل دسته‌دار گنده شبیه است و فقط می‌توان ذره ذره جوید. روی جایی که می‌توان گفت دسته‌ی مبل است، تاج برشته‌ی خوشمزه‌ای دارد. به گفته‌ی او، مردم این نان را وقتی تازه بود نمی‌خوردند، چون معتقد بودند خمیر تازه‌اش به‌آسانی هضم نمی‌شود و دل‌درد می‌آورد.» (۲۰۱۳)

وینسنت شری، پروفسور ادبیات انگلیسی دانشگاه تورنتو، در این باره می‌نویسد: «به‌زودی در این فصل می‌فهمیم که بلیزس بویلن، مدیر گروه موسیقی، قرار است تا چند ساعت دیگر به خانه‌ی بلوم بیاید و برای مالی، زن بلوم که آوازخوان این گروه است، برنامه‌ی سفر بعدی او را بیاورد. بلوم که از واقعیت تلخی در این رابطه آگاه است، بی‌درنگ، پس از اندیشیدن به ''گرمای خوش''، به نان بُلِند اشاره می‌کند. این پشت سر هم آمدنِ ''گرمای خوش'' و ''بلِند'' آتش کلامی بلیزس (شعله‌ها) را زیر هم‌آوایی واژه‌ی ''بُلِند'' با اسم ''بویلن'' برمی‌انگیزد و دوباره با کلمه‌ی ''داغ'' شعله‌ورش می‌کند.» (۱۹۹۴: ۹۶) آشکار است که بُلند با بویلن تجانس آوایی دارد.

پیتر بروکر و پیتر ویدوسن، از استادان دانشگاه‌های گرینویچ و ماساچوست و ناتینگهم، در این باره می‌نویسند: «پردازش تصویر خیالی آن شهر شرقی در ذهن بلوم از بوی نان کامیون بُلِند شروع می‌شود. در واقع، هر چشم‌انداز یا صدا یا بویی به مشغله‌ی ذهنی خصوصی و محرمانه بلوم جرقه می‌زند.» (۱۹۹۷: ۲۹۳)

۳۱. بلوم در خیالش تصور می‌کند که می‌تواند جایی در سرزمین شرق از خورشید جلوتر برود و فاصله‌اش از خورشید را همواره حفظ کند و نگذارد حتا یک روز به عمرش افزوده شود. (م)

۳۲. جویس در موارد متعدد کلمه‌ی «سبیل» را به سبک قدیم و به‌صورت جمع آورده است. در زمان‌های گذشته، هر دو صورت جمع و مفرد آن استفاده می‌شد. به گفته‌ی گیفرد، «Turko the terri-ble پانتومیم مشهوری در دابلن بود و هم‌چنین اسم شخصیتی در این پانتومیم. در این‌جا بلوم به ترکو د تربل فکر می‌کند و خود را سرگردانی در خیابان‌های شهری در خاور میانه تجسم می‌کند.» (۱۹۸۹: ۷۲) به گفته‌ی هانت، «ترکو د تربل، که استیون در فصل یک (تلماکس) به آن فکر می‌کند و بلوم در این فصل، برای دهه‌های متمادی در دابلن اجرا می‌شد.» (۲۰۱۱) پی‌نوشت شماره‌ی ۸۴ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۳۳. «بسیاری از جمله‌ها و عبارات یولسیز بیش از یک لایه‌ی معنایی دارند. در این‌جا بلوم سفر خیالی روزانه‌ای به سرزمینی در دنیای عرب را در ذهنش تصویر می‌کند و در پایان این خیال‌پردازی، دختری را تجسم می‌کند که پشت دیوارهای بلند سنتور (dulcimers) می‌زند. این واژه علاوه بر معنای سنتور، معنای آهنگ دلنشین نیز دارد. در ضمن، در پایان قرن نوزدهم، آهنگی منتشر شد با نام Love's Old Sweet Song به‌معنای «شیرین آهنگ دیرینِ عشق» که در این آهنگ از غروب خورشید و لحظه‌ی گرگ و میش می‌گوید و در برخی موارد حتا با نامِ غروب خورشید معروف است. بلوم به سوی غروب خورشید می‌رود و به آهنگ دلنشینی گوش می‌کند که دخترک عرب، پشت دیوار خانه‌ای، با سنتور می‌نوازد. در این اثر، باز هم به این تصویر خیالی سرزمین عرب اشاره می‌شود و هم‌چنین به این قطعه آهنگ.» (دلینی، ۲۰۱۳)

۳۴. «در پی خورشید، دفترچه‌خاطره‌ای از یورتمه‌ران، نوشته‌ی فردریک دیودِتی تامسن، نویسنده‌ی آمریکایی است. تامسن در اکتبر ۱۸۹۱ از نیویورک به سمت غرب حرکت می‌کند و به مصر و اورشلیم و چندین شهر شرقی می‌رود و در ماه مه ۱۸۹۲ از راه انگلیس برمی‌گردد و در این سفر به مطالعه‌ی نژاد زرد و خاور نزدیک می‌پردازد، همان‌طور که بلوم در خیال خامش به آن بخش از دنیا می‌رود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۲)

«این اثر یکی از چندین شرح سفری است که در خانه‌ی بلوم هست. برخلاف نقد تند بلوم که می‌گوید: ''شاید واقعاً یک ذره هم شبیهش نباشد. این نوع چیزهایی که تو می‌خوانی: در پی خورشید'' این اثر آگاهی‌دهنده، دقیق و دارای قضاوتی درست است. ظاهراً برخی از ایده‌های بلوم درباره‌ی بخش‌های دوردست و عجیب‌وغریب جهان از همین کتاب برداشته شده است.»

۳۵. به گفته‌ی گیفرد، «پرتوهای خورشید روی صفحه‌ی عنوان. منظور صفحه‌ی عنوانِ کتابی است که دختری شرقی را در حال نواختن سازی غریب (سنتور) به تصویر می‌کشد. این صفحه از کتاب در نسخه‌ای که بلوم دارد، گم شده است.» (۱۹۸۹: ۷۲)

۳۶. درباره‌ی آرتر گریفث، پی‌نوشت شماره‌ی ۱۶۹ از فصل سه (پروتیوس) را بخوانید.

۳۷. «فریمن ژورنال و نشنال پرس روزنامه‌ای بود که از نظر تیراژ و شهرت پیشگام بود و هر صبح در دابلن منتشر می‌شد. اعضای هیئت تحریریه‌ی این روزنامه هوادار دولت خودگردان ملی بودند، اما در اساس میانه‌رو بودند و دیدگاه‌شان محافظه‌کارانه.» (گیفرد، ۱۹۹۸: ۷۲) به گفته‌ی هانت، «منظور از دولت خودگردان دولتی است که از نظر ملیت ایرلندی، اما از نظر دیدگاه و عملکرد در خدمت دولت انگلستان است، نه دولتی کاملاً مستقل. آرتر گریفث با این نوع دولت مخالف بود.» (۲۰۱۴)

«طرح سرصفحه‌ی این روزنامه عکسی از بانک ایرلند بود با پرتوهای خورشید بالای آن، و با توجه به موقعیت مکانی بانک، خورشید در شمال غربی طلوع می‌کرد.» (همان‌جا)

«زیر این سرصفحه هم شعار ''ایرلند یک ملت'' نوشته شده است. این جمله از گریفث است: ''خورشید حکومت خودگردان از شمال غربی طلوع می‌کند.'' نماد سرصفحه‌ی فریمن ژورنال اشاره به این واقعیت است که بانک محافظه‌کار ایرلند ساختمانی را اشغال کرده که پیش از تصویب قانون اتحاد در سال ۱۸۰۰ پارلمان ایرلند بوده است. تورنتِن می‌نویسد که جغرافیای گیج‌کننده‌ی این تصویر، که در آن خورشید از غرب طلوع می‌کند، نگاه تحقیرآمیز گریفث به این روزنامه را تصویر می‌کند، زیرا گریفث معتقد بود که موضع ملی‌گرایی هیئت تحریریه‌ی آن ظاهری و دروغین است. به عبارت دیگر، این جمله

به‌طور کنایی می‌رساند که داشتن دولت مستقل در ایرلند به اندازه‌ی طلوع خورشید از غرب ناممکن است.» (گیفرد، ۱۹۹۸: ۷۲)

جسیکا برمن در این باره می‌نویسد: «...گرچه بلوم جمله‌ی گریفث را با قدردانی بازگو می‌کند، شاید در این نقل قول، خود گریفث مسخره می‌شود، زیرا در ادامه می‌آید: جهود اشاره می‌کند: ''خورشید ملی‌گرایی...'' شرح این‌که چرا باید نظر گریفث نسبت به این روزنامه به یهودیت (Ikey) ربط داشته باشد درست معلوم نیست، اما این‌که در این‌جا گریفث را جهود می‌خواند، به‌یقین، درجه‌ی خلوص ملت ایرلند را زیر سؤال می‌برد. به عبارت دیگر، ملی‌گرایی شین فیْن جایی برای یهودیان ایرلند نمی‌گذارد. در متنی که از حکومت ملی حرف می‌زند، آوردن کلمه‌ی جهود، هم اشاره به ملی‌گرایی تقلبی است و هم نشانه‌ی مقاومت در برابر نوع خالص ملی‌گرایی است. از آن‌جا که یهودیان در سراسر رمان از شرق می‌آیند (مثل خود بلوم)، عبارت «خورشید حکومت خودگردان از شمال غربی طلوع می‌کند» ممکن است نشان از این نیز داشته باشد که ناسیونالیست‌ها آن‌هایی را که از شرق آمده بودند متعلق به ملت ایرلند نمی‌دانستند.» (۲۰۱۲: ۱۰۳)

«جویس به‌جای هر واژه‌ی مصطلحی برای کلمه‌ی یهودی، از کلمه‌ی Ikey استفاده می‌کند. اگرچه بار معنایی منفی‌ای نیز در آن نهفته است – کلاهبردار مالی یا کسی که پول بهره‌ای قرض می‌دهد – بلوم یهودی این کلمه را با بار مثبتش استفاده می‌کند.» (همان‌جا) Ikey از ریشه‌ی اسم یهودی Isaac است و به گفته‌ی هانت، «ظاهراً این کلمه، همان‌طور که گیفرد می‌گوید، نه‌تنها به‌معنای یهودی است که ''معنای باهوش، هوشیار، استادکار و زرنگ هم دارد.'' در این‌جا، بلوم آن را با همین معنا به کار می‌برد. از میان اسامی‌ای که دابلنی‌ها در سال ۱۹۰۴ به‌منظور تحقیر یهودیان استفاده می‌کردند، jewy، sheeny، Barabbas، واژه‌ی Ikey از لحاظ یهودستیزی معنای ملایم‌تری داشت و از نوعی فکاهی مصور می‌آمد.» (۲۰۱۷)

۳۸. به گفته‌ی هانت، «خیابان دورسِت یکی از بزرگراه‌های اصلی است که از بخش شمالی دابلن مرکزی می‌گذرد. خیابان شرقی ـ غربی اکلز که بلوم در آن زندگی می‌کند، از طرف شرق، خیابان دورسِت را قطع می‌کند. رستوران‌بار لَری اُرورک یا لارنس اُرورک در همین تقاطع واقع شده که علاوه بر غذا و خواربار و چای، گینس و نوشیدنی‌های دیگر می‌فروشد. وقتی بلوم برای خرید وسایل صبحانه از خانه بیرون می‌رود، در مسیرش به این رستوران‌بار می‌رسد و فکر می‌کند چون در پایان ترافیک شهر است، جای خوبی است و کارگران خسته در پایان روز برای رفع تشنگی به آن‌جا می‌روند.» (۲۰۱۴)

۳۹. «بقالی مکالی یا بقالی و میخانه‌ی تامس مکالی در شماره‌ی ۳۹ خیابان دورسِت قرار داشت.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۲)

۴۰. بلوم از لفظ ''n. g.'' استفاده می‌کند که به گفته‌ی گیفرد، «محاوره است به‌معنای ''no good''.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۲) که به «خ ن» یعنی «خوب نیست» ترجمه شده است. منظورش این است که موقعیت مکانی‌اش خوب نیست، ولی اگر خط تراموا بکشند، ارزشش خیلی بالا می‌رود.

۴۱. «جاده‌ی نورث سرکولار از بخش غربی دابلن، در نزدیکی لیفی، شروع می‌شود و در حاشیه‌ی دابلن به‌شکل نیم‌دایره به دهانه‌ی لیفی و اسلکه‌ها برمی‌گردد. بازار گاو و گوسفندفروشی در انتهای جاده‌ی نورث سرکولار، در غرب شهر بود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۲)

۴۲. «اسم لری به گوش دابلنی‌ها کمی مسخره است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۲)

۴۳. در این‌جا جویس از واژه‌ی curate استفاده کرده که، به گفته‌ی گیفرد، «یعنی کشیش یا طلبه‌ای که زیردست کشیش اصلی است و در مراسم مذهبی به او کمک می‌کند، اما به زبان لاتین یعنی سازنده و آرامش‌دهنده‌ی روح. از این روی در زبان عامیانه این کلمه را به متصدی بار می‌گویند.» (۱۹۹۸: ۷۲)

۴۴. «بلوم به یاد می‌آورد که سایمن ددلس (پدر استیون) چشم‌هایش را مثل اُرورک چپ می‌کند و ادای او را درمی‌آورد و حرف‌هایش را درباره‌ی جنگ روس و ژاپن تکرار می‌کند.» (دلینی، ۲۰۱۳)

«سیاست‌های تهاجمی و توسعه‌گرایانه‌ی روس و ژاپن در منچوری و کره که در سال ۱۸۹۵ شروع شد در جنگ روس – ژاپن، در فوریه‌ی ۱۹۰۴ تا سپتامبر ۱۹۰۵، به اوج خود رسید. اُرورک نتیجه‌ی جنگ را پیش‌بینی می‌کند و تا اندازه‌ای طرفدار ژاپن است (همان‌طور که انگلیس بود). پیش‌بینی اُرورک زیاد هم دور از واقعیت نیست. ژاپنی‌ها برخلاف روس‌ها به ذخایر جنگی‌شان بسیار نزدیک بودند و هم‌چنین از نظر دریایی و زمینی بر روس‌ها برتری داشتند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۲)

۴۵. به گفته‌ی گیفرد، «شخصیت داستانی پتریک دیگنم و خانواده‌اش در خانه‌ی شماره‌ی ۹ خیابان نیوبریج در سندی‌مونت زندگی می‌کنند. این دهکده‌ی ساحلی در سه مایلی جنوب شرقی مرکز دابلن است.» (۱۹۸۹: ۷۲)

وقتی جویس از لباس سیاه بلوم حرف می‌زند، به اشاره به ما می‌رساند که بلوم برای رفتن به مراسم عزاداری آماده شده است. کنر در این باره می‌نویسد: «جویس این را مرحله به مرحله به ما می‌گوید. یک بار از لباس سیاه او و سپس از این‌که بلوم فکر می‌کند بهتر است بایستد و برای مراسم خاکسپاری دیگنم چیزی به اُرورک بگوید که البته چیز دیگری به او می‌گوید و از مراسم خاکسپاری حرفی نمی‌زند. و باز پنج صفحه بعد از خود مراسم خاکسپاری می‌گوید.» (۱۹۸۷: ۳۲)

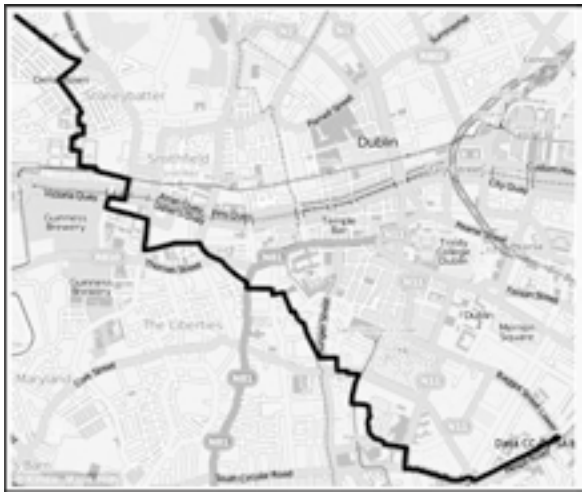
۴۶. به گفته‌ی گیفرد، «ناحیه‌ی لیترِم در بخش شمال مرکزی ایرلند است که برای دابلنی‌ها منطقه‌ای دوردست به حساب می‌آمد و در ضمن دابلنی‌ها ساکنان این منطقه را ساده‌لوح می‌دانستند.» (۱۹۸۹: ۷۲)

در این‌جا از اصطلاح قدیمی ”old man“ به‌جای ته‌مانده‌ی شراب استفاده می‌کند که ”نیم‌چتوَر“ را جایگزین آن کردم. «ساقی‌ها ته‌مانده‌ی نوشیدنی‌ای را که مشتری‌ها توی جام‌هایشان جا می‌گذارند، دور نمی‌ریزند، بلکه جمع می‌کنند و دوباره و دور از چشم صاحبکارشان می‌فروشند و پولش را به جیب می‌زنند.» (همان‌جا)

«برای بلوم این پرسش پیش می‌آید که صاحبان رستوران‌بارها این پول را از کجا آورده‌اند که توانسته‌اند مالک چنین جایی شوند. بعد خودش به این پرسش پاسخ می‌دهد و می‌گوید که موسرخ‌ها از ناحیه‌ی لیترِم می‌آیند و از کارگری در رستوران‌بارهای دیگران شروع می‌کنند و به شیوه‌های مختلف و اندک‌اندک پول جمع می‌کنند: مثلاً وقتی لایعقل‌ها به جای سه شیلینگ پنج شیلینگ می‌گذارند، آن‌ها سه شیلینگ را به دخل می‌دهند و دو شیلینگ دیگر را برای خودشان برمی‌دارند. با حقوق‌شان که نمی‌توانند به این‌جا برسند.» (دلینی، ۲۰۱۳)

۴۷. به گفته‌ی گیفرد، «اَدم فِندلیتر و دن تلن یا دنیل تلن از تاجران معروف چای و انواع نوشیدنی‌های دیگر آن زمان دابلن‌اند که شرکت‌هایشان در خیابان‌های سکویل، جُرج و استیون است.» (۱۹۸۹: ۷۲)

۴۸. روی مکین، از متخصصان نرم‌افزار، نقشه‌ی دابلن را با تمام مسیری که در آن هیچ میخانه‌ای نیست طراحی کرده است. این مسیر به‌راستی پازل خوبی است. (م)



عکس از Kindle Maps

۴۹. این‌جا از اصطلاح double shuffle استفاده می‌کند. به گفته‌ی گیفرد، «این مسافران شهرستانی فروشنده‌اند. کارگران رستوران فروشنده‌های شهرستانی را وادار می‌کنند که به صاحب رستوران گران‌تر بفروشند و مخفیانه سودش را با هم تقسیم می‌کنند. از سوی دیگر، از صاحب رستوران هم درصدی یا عددی می‌گیرند.» (۱۹۸۹: ۷۳) به عبارتی از دو سر سود می‌کنند.

۵۰. جویس برای کلمه‌ی «جمع» در این جمله واژه‌ی tot مخفف total را آورده است و از سوی دیگر tot یعنی «کمی نوشیدنی الکلی». به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۳)، «جویس کم‌تر واژه‌ای تک‌کاربرده را استفاده می‌کند و بیشتر واژه‌ها رابطه‌ی مخفی دیگری نیز با متن دارند.»

۵۱. در یولسیز گبلر این «ده» تکراری حذف شده است ولی در سایر نسخه‌ها آن را حفظ کرده‌اند.

۵۲. به گفته‌ی گیفرد، «مدرسه‌ی ملی سینت جوزف مدرسه‌ی دولتی بود...، اما هدف اصلی‌اش آموزش دروس کاربردی (حرفه‌ای و تجاری) برای طبقه‌ی کارگر و متوسط پایین جامعه بود. دیدگاه حاکم بر مدرسه‌های ملی ایرلند بیشتر دیدگاه پروتستان‌های انگلیسی بود و از این روی، ایرلندی‌ها برنامه‌ی تأسیس و اداره‌ی این مدارس را بخشی از نقشه‌ی انگلیسی‌ها در شکل دادن به افکار مذهبی و اجتماعی و هم‌چنین سیاسی مردم ایرلند می‌دانستند.» (۱۹۸۹: ۷۳)

جنیفر مارگارت فریژر در این باره می‌نویسد: «بلوم از پای پنجره‌های مدرسه، صدای دانش‌آموزان را می‌شنود که دارند الفبا یاد می‌گیرند. او حرف آی را، که نشانه‌ی هویت (Identity) است، نمی‌شنود. هر حرف صداداری به گوشش می‌رسد به‌جز حرفی که نقش هویت را بازی می‌کند. جویس با اشاره به آموزش زبان و الفبای انگلیسی، خوانندگانش را به تمرکز بر ساختار زبان و ادبیات وامی‌دارد. ظاهراً جویس با برانگیختن حساسیت خواننده نسبت به ادا کردن صداها یا نادیده انگاشتن یک هویت، سه بار از او دعوت می‌کند که حرف یو (به معنی تو) را تکرار کند: آریواس‌تی‌یووی دبل‌یو. شاید بشود این نتیجه را گرفت که گرچه برخی مدرسه‌ها می‌کوشند که ''آیِ'' تو (هویت تو) را از آموزش حذف کنند، کتابی مثل یولسیز

مسئولیت آموزش ''یو'' (تو) را به عهده می‌گیرد، دبل‌یو (دو بار تو را) همه‌ی شما را.» (۲۰۰۹: ۱۷۳)

فریژر معتقد است که «رابطه‌ای که جویس میان شیوه‌ی آموزش ما و چگونگی خلق هویت‌مان کشف می‌کند، در فصل سه (پروتیوس) هم آمده است. در آن‌جا استیون از کتاب‌هایی حرف می‌زند که قرار است بنویسد و اسامی آن‌ها را از حروف الفبا برمی‌گزیند: ''کتاب‌هایی که می‌خواستی بنویسی با عنوان‌هایی که از حروف انتخاب کرده بودی. کتاب اف او را خوانده‌ای؟ آره، اما من کیو را ترجیح می‌دهم. بله، اما دبلیو (یا دبل‌یو به‌معنای دو تا یو) دیوانه‌کننده است. بله، درست است، دبلیو.'' در این صحنه هم، که استیون خودش را مسخره می‌کند، حرف ''آی'' وجود ندارد، اما هم‌چنان مثل وقتی که بچه‌ها دارند الفبا را تمرین می‌کنند، تأکید روی دبلیو است (''دبلیو دیوانه‌کننده است.'' به جناس آوایی این جمله هم توجه کنید.) بله درست است دبلیو (دابل یو). جویس ما را تشویق می‌کند که شکست نظام آموزشی را با شیوه‌های آموزشی خودش بسنجیم: در شیوه‌ی او، ما واداشته می‌شویم که هم‌زمان به خود و دیگری توجه داشته باشیم.» (همان‌جا)

۵۳. به گفته‌ی گیفرد، «سه جزیره‌ی کوچک اقیانوس اطلس در بخش غربی ایرلند مرکزی. اینش‌بافن: جزیره‌ی گاو سفید؛ اینش‌تُرک: جزیره‌ی گراز؛ اینیشارک: جزیره‌ی گاو نر. این جزیره‌ها به ترتیب جغرافیایی نامگذاری نشده‌اند، بلکه با توالی آهنگین و به‌یادماندنی آمده‌اند.» (۱۹۸۹: ۷۳)

۵۴. «اشلیو بلوم اسم سلسله کوه‌های ایرلند مرکزی است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۳)

به جای کلمه‌ی جغرافی از واژه‌ای محاوره‌ای (Joggerfry) استفاده کرده که من به‌جایش جُرغافی نوشتم. (م)

۵۵. «منظور همان قصابی دلوگکز است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۳) پی‌نوشت شماره‌ی ۸ از همین فصل را بخوانید.

۵۶. به گفته‌ی گیفرد، «بخشی از این نوع سوسیس از گوشت خوک پخته درست شده است و بخشی از چیزهای دیگر، به همین دلیل به نظر راه‌راه می‌آید: سیاه و سفید.» (۱۹۸۹: ۷۳)

۵۷. بلوم به دست دختر همسایه نگاه می‌کند که برگه‌ی فهرست کالاهای مورد نیازش را نگه داشته است، و با نوعی روایت تک‌گویی درونی از تَرَک‌های روی دست او که بر اثر پودر رخت‌شویی ایجاد شده حرف می‌زند. (م)

۵۸. «هنری دنی و پسران از تولیدکنندگان فرآورده‌های گوشتی دابلن بودند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۳)

۵۹. «بنا به کتابچه‌ی راهنمای تام، آقای آر وودز همسایه‌ی دیوار به دیوار بلوم بود. اسم او در زیر قسمت اشراف، ارباب‌زادگان، بازرگانان و تاجران ثبت شده ولی شغل او مشخص نیست.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۳)

به گفته‌ی هانت، «جویس هم از نقطه قوت و هم نقطه ضعف کتابچه‌ی راهنمای تام بهره می‌برد. در این چند جمله پدیده‌ای شهری را بازتولید می‌کند: همسایه‌ها نام همسایه را می‌دانند ولی از حرفه‌اش بی‌خبرند. در چند پاراگراف بعد بلوم هرچه را از این خانواده می‌داند و نمی‌داند به هم می‌بافد. احتمالاً می‌داند که دختر پیشخدمت فقط برای کارهای خانه در این خانه حضور ندارد، بلکه مشکل پیر شدن زن وودز را هم حل می‌کند، ''خون تازه.''» (۲۰۱۷)

«اصطلاح ''تعقیب ممنوع'' یکی از شروط معمول استخدام خدمتکار زن در دابلن بود و این دختران

حق نداشتند دوست‌پسر یا رفیقی به محل کارشان بیاورند. بلوم تصور می‌کند که وودز هم این شرط را با خدمتکارش بسته است تا رابطه‌ای جنسی انحصاری با دختر جوان زیبا داشته باشد.» (همان‌جا)

۶۰. بلوم برای خرید قلوه به قصابی محل می‌رود و توی صف، پشت سر پیشخدمتِ همسایه‌شان (آقای وودز) می‌ایستد. در این پاراگراف، به نظر جمله‌ی اول را راوی سوم‌شخص می‌گوید، ولی آن کلمه‌ی «آخری» از ذهن بلوم می‌گذرد و درست پس از این کلمه دوباره راوی سوم‌شخص ادامه می‌دهد. سپس بلوم به دست‌های دختر، که بر اثر کار با پودر رختشویی خشک شده و ترک خورده است، و به کپل‌های بزرگش نگاه می‌کند و در این اندیشه است که زنِ آقای وودز دیگر پیر شده و این دختر خون تازه‌ای در آن خانه است. سپس به یاد می‌آورد که دختر با چه توانی به فرشی که روی بند رخت‌ها آویزان است ضربه می‌زند و با هر ضربه دامنش چه تابی می‌خورد! بی‌شک نشان می‌دهد که در کمین‌گاهی او را دید زده است. در طول روز بارها به یاد این صحنه می‌افتد. جان جی کویل در اثری به نام جیمز جویس، یولسیز، چهره‌ی مرد هنرمند در جوانی می‌نویسد که «در این قسمت از فصل چهار (کلیپسو) سه گونه روایت داریم:

۱. تک‌گویی درونی: خشک شده و ترک خورده: سود رختشویی.

۲. داستان‌گویی (روایت): پشت سر دختر پیشخدمتِ همسایه‌ی دیوار به دیوارشان ایستاد.

۳. نقل قول غیرمستقیم آزاد: یک و نیم پوند از سوسیس دنی. این‌جا بلوم است که دارد حرف‌های دختر را به ما می‌گوید، ولی نقل قول مستقیم نیست و آن را داخل گیومه نمی‌آورد.

بلوم به قلوه‌ی خونابه‌داده‌ی توی بشقاب نگاه می‌کند و برایش این سؤال پیش می‌آید که آیا دختر همسایه هم آن را می‌خرد؟ سپس خودش عجله دارد تا کار خرید را تمام کند و دختر را تعقیب کند (تعقیب ممنوع).» (۱۹۹۸: ۱۲۱-۲)

۶۱. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۳)، «منظور از ''گوساله‌ماده‌ی پرواری'' دختر همسایه است.»

۶۲. گیفرد می‌نویسد: «دریای گالیله به دریاچه‌ی طبریه، دریاچه‌ی کنرت و دریاچه‌ی تیبریوس هم معروف است. شهر طبریه در جنوب غربی این دریا واقع شده و یک بار هم نامش در انجیل آمده است. در سال ۱۹۰۸، این مزرعه را شرکت آبادسازی زمین فلسطین بنیاد نهاد تا هم به کارگران یهودی آموزش بدهد و هم ثابت کند مزرعه‌ای که کارگران یهودی را استخدام می‌کند سودآور است.» (۱۹۸۹: ۷۳)

۶۳. به گفته‌ی گیفرد، «سِر موزس حییم مُنتِ‌فیوری (۱۷۸۴-۱۸۸۵) انگلیسی ثروتمند و خیّری بود که از ثروت و نفوذش به سود آزادی یهودیان در انگلیس و کم کردن درد یهودیان در دیگر نقاط اروپا بهره برد. نام او در میان یهودیان اروپا نماد تقدس راستین شد. ملکه ویکتوریا به او لقب شوالیه داده است.» (۱۹۸۹: ۷۳)

۶۴. بلوم این فکر را ناتمام می‌گذارد: «فکر می‌کردم او.» ظاهراً متقاعد می‌شود که دلوگکز یهودی است. اهمیت این فکر در این است که نوع دیگری از تکنیک روایت وارد داستان می‌شود که می‌شود به موارد یادشده در پی‌نوشت شماره‌ی ۶۰ اضافه کرد: افکار ناتمام. (م)

۶۵. ولدان تورنتن و رابرت دی نورمن، نویسنده و شاعر آمریکایی و استاد ادبیات انگلیسی، در این باره نوشته‌اند: «استیون اهل خواندن نیست و در سراسر روز نمی‌بینیم چیزی بخواند، ولی بلوم همواره می‌خواند و گویی خواندن از عادات اوست. او که خود مسئول آگهی روزنامه است، به آگهی توی ورق‌های تبلیغاتی روی کاغذی که در قصابی برمی‌دارد توجه می‌کند و آن را می‌خواند.» (۱۹۸۷: ۸۱)

پال شوابر، پروفسور دانشگاه وزلی‌ین (میدل‌تون، آمریکا)، در این باره می‌نویسد: «وقتی قصاب دو ورق از روی کپه‌ی کاغذها برمی‌دارد تا سفارش دختر همسایه‌ی بلوم را آماده کند، بلوم که حواسش به یهودی بودن قصاب است، خاطره‌ی زمانی را که در بازار دام‌فروش‌ها کار کرده با نوشته‌ی توی آگهی و شیوه‌ی چشمگیر ضربه زدن دختر به فرش روی طناب و حرکت دامنش درهم می‌آمیزد.» (۱۹۹۹: ۸۵-۸۶) او نیز معتقد است که منظور از «"ماده‌گوساله‌ی سفید جوان" همان دختر همسایه است.» (همان‌جا)

شیوه‌ی روایت این پاراگراف با روایت‌های دیگر این فصل متفاوت است و به نظر دو نوع راوی به‌طور موازی روایت می‌کنند: راوی سوم‌شخص (جویس) و سیال ذهن یا تک‌گویی درونی بلوم. مثلاً جمله‌ی read it nearer می‌تواند از ذهن بلوم باشد که به خودش می‌گوید با دقت بخوانم و هم‌چنین می‌تواند روایت سوم‌شخص باشد که می‌گوید: با دقت خواند، زیرا فعل جمله هم زمان حال و هم زمان گذشته‌ی خواندن را می‌رساند. این تکنیک منحصربه‌فرد و هنرمندانه‌ی جویس است. (م)

۶۶. «مهاجران یهودی طی دو موج هجرت به ایرلند آمدند. قصاب یکی از یهودیان مهاجر است که زبان انگلیسی را آموخته، ولی ساختار جمله‌هایش ایراد دارد، مثلاً در این‌جا کلمه‌ی "لطفاً" را به حالت پرسشی ادا می‌کند.» (دلینی، ۲۰۱۳)

۶۷. به گفته‌ی گیفرد، «راهبه‌های جوانی که خود را وقف نیایش برای مریم باکره کرده بودند، رداهای بی‌آستین قهوه‌ای می‌پوشیدند و بنا به باوری خرافی و مرسوم معتقد بودند که این ردا مثل طلسمی باکرگی‌شان را حفظ می‌کند.» (۱۹۸۹: ۴۹۰) هانت در این باره می‌نویسد: «کتف‌آویزهایی که در این فصل و در فصول ناسیکا و سرسی مطرح می‌شوند، در واقع نوعی ردای بدون آستین‌اند که راهبه‌ها و راهب‌های کلیسا می‌پوشند، اما نمونه‌ای که جویس در ذهن دارد دو کتف‌آویز است چهارگوش، در اندازه‌های کوچک چهار یا پنج سانتیمتری، که با بندی به هم وصل می‌شوند و مردم مذهبی دور گردن‌شان می‌آویزند. یکی در جلو قرار می‌گیرد و دیگری در پشت کمر. بلوم تصور می‌کند که دختر خدمتکار همسایه این کتف‌آویز را به گردن آویخته تا از باکرگی‌اش حفاظت کند، البته این نوعی فروکاهی خام و ناشیانه از اهمیت مذهبی این رسم است.» (۲۰۱۷)

۶۸. به گفته‌ی شوابر، «اندیشیدن به ضربه‌های پی‌درپی دختر خدمتکار به فرش روی طناب و نیز بی‌محلی او به بلوم، هنگام راه رفتن بلوم پشت ران و کپلش، گویای علاقه‌ی بلوم به نوعی لذت آمیخته با درد است.» (۱۹۹۹: ۸۶)

۶۹. پی‌نوشت بعدی (شماره‌ی ۷۰ از همین فصل) را بخوانید.

۷۰. گیفرد، «آن‌ها را بزرگ می‌خواهند: در سال ۱۹۰۴، در شهر دابلن، یکی از شرایط اصلی برای استخدام در اداره‌ی پلیس داشتن قد بلند بود و افرادی با کم‌تر از ۱۷۵سانتیمتر را استخدام نمی‌کردند، که این قد از میانگین قد جامعه بسیار بلندتر بود.» (۱۹۸۹: ۷۳)

به گفته‌ی هانت، «بلوم به گاردی‌ها رشک می‌ورزد و به یاد می‌آورد (یا تجسم می‌کند) که یکی از آن‌ها دختر خدمتکار همسایه را در جایی دست‌مالی کرده، سپس می‌گوید: آن‌ها را بزرگ می‌خواهند.» (۲۰۱۷)

۷۱. گیفرد، «اُ لطفا آقای پلیس... ظاهراً بلوم بیتی از شعری را با اصطلاح معروف "گم‌شده در جنگل" ترکیب کرده است. شعر "اُ لطفا آقای پلیس، اُ، اُ، اُ" از ای اندروز است: "به شهر لندن آمدیم، می‌دانی، یک هفته است امروز / و این نخستین بار است که بیرون آمده‌ایم و زود راه‌مان را گم کردیم / ... / اُ چه جای عجیبی است لندن ـ اُ اُ اُ."» (۱۹۸۹: ۴-۷۳)

۷۲. بلامایرز می‌گوید: «آقای قصابِ یهودی مجارستانی با نگاه خاصش به بلوم نشان می‌دهد که از هم‌وطنان اوست و می‌خواهد به او نزدیک شود، اما بلوم که عجله دارد تا به دختر برسد، او را تحویل نمی‌گیرد و در ذهنش می‌گوید نه، بهتر است بگذارم برای بار دیگر که می‌آیم.» (۱۹۹۶: ۲۰) اما دلینی این نگاه‌ها را به گونه‌ای دیگر تعبیر می‌کند و می‌گوید: «قصاب دارد آقای بلوم را تحریک می‌کند که درباره‌ی آگهی حرف بزند و آگهی‌ای از این دکان به روزنامه بدهد، که بلوم آن را به وقت دیگری موکول می‌کند.» (۲۰۱۳)

۷۳. به گفته‌ی گیفرد ، «عبارت عبری Agendath Netaim یعنی شرکت مالکان مزرعه که این شرکت برای صهیونیست‌ها تبلیغ می‌کرد. آگنداث نتاییم در تابستان ۱۹۰۵، در فلسطین، با این هدف بنیاد گذاشته شد که ساکنان احتمالی آینده را از سختی‌های مربوط به خرید زمین، آبادسازی و توسعه‌ی کشاورزی آن برهاند.» (۱۹۸۹: ۷۴)

بلوم از روی کاغذهای مخصوص پیچیدن گوشت در قصابی برگه‌ای را برمی‌دارد و این آگهی را در آن می‌خواند.

۷۴. «فلسطین از سال ۱۵۱۶ تا جنگ جهانی اول بخشی از امپراتوری ترکیه بود. در دهه‌ی پایانی قرن نوزدهم، جنبش صهیونیست‌ها به رهبری تیودور هرزل (۱۸۶۰-۱۹۰۴) بر آن شد که در فلسطین زمین بخرد و مهاجران یهودی را اسکان بدهد. دولت ترکیه مسئول اصلی این معامله بود. البته در زمان مرگ هرزل (۳ ژوئیه‌ی ۱۹۰۴) برنامه‌ی تعیین سرزمین مطمئن سیاسی و قانونی برای یهودیان در فلسطین و تشکیل دولت یهودی خودمختار زیر سلطه‌ی ترکیه و مورد تأیید قدرت‌های بزرگ اروپا هنوز در مرحله‌ی مذاکره بود و به نتیجه‌ی قطعی نرسیده بود.» (هانت، ۲۰۱۷)

۷۵. جافا بندری در فلسطین است که در سال ۱۹۴۹ ضمیمه‌ی تل‌آویو شد. (م)

۷۶. «در این‌جا جویس حتا برای قطعه‌های زمین از واحدی استفاده می‌کند که برای اندازه‌گیری بخش‌هایی از سرزمین متعلق به امپراتور عثمانی، از جمله فلسطین، استفاده می‌شد: dunam. یک دونَم برابر است با نهصد تا هزار متر مربع.» (هانت، ۲۰۱۷)

۷۷. «در سال ۱۹۰۴، شرکت مالکان مزرعه با هشتاد مارک، که در آن زمان تقریباً برابر با هشتاد شیلینگ انگلستان بود، برای سرمایه‌گذار یا ساکنان احتمالی آینده، زمین می‌خرید، آن را زیر کشت می‌برد و بخشی از محصول را به ازای سرمایه‌ای که او گذاشته بود، برایش می‌فرستاد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۴)

۷۸. به گفته‌ی گیفرد، «دفتر این شرکت در برلین (آلمان) شماره‌ی ۳۴-۳۵ Bleibtreustrasse بود.» (۱۹۸۹: ۷۴)

۷۹. «اندروز و شرکا فروشنده‌ی چای و قهوه بودند، تاجر شراب و دیگر مشروبات الکلی و انباردارهای ایتالیایی واقع در شماره‌های ۱۹ تا ۲۲ خیابان دیْم، در دابلن مرکزی.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۴)

۸۰. «Citron (سیترون) که معنی بالنگ می‌دهد، نام یکی از همسایه‌های پیشین بلوم است. زمانی که خانه‌ی بلوم در خیابان لامبرد غربی بود، جی سیترون در شماره‌ی ۱۷ خیابان سینت کِوِنز پریْد زندگی می‌کرد. این خیابان فاصله‌ی چندانی از خیابان لامبرد ندارد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۴) برای شرح بیشتر درباره‌ی سیترون پی‌نوشت بعدی (شماره‌ی ۸۱ از همین فصل) را بخوانید.

۸۱. یکی از نمونه‌های مورد بحث در نسخه‌های متفاوت یولسیز همین سرنوشت آقای سیترون است.

در نسخه‌ی گبلر آمده: «مانده‌ام که آیا سیترون بی‌نوا هنوز در سینت کِوینز پریْد است.» ولی در بیشتر نسخه‌های دیگر نوشته شده: «مانده‌ام که آیا سیترون بی‌نوا در سینت کِوینز پریْد هنوز زنده است.» اگرچه برای ترجمه‌ی این اثر از نسخه‌ی گبلر استفاده شده، این مورد را مطابق با نسخه‌های دیگر ترجمه کردم، زیرا وقتی بلوم می‌گوید «سیترون بی‌نوا» گمان می‌رود که برایش در قید حیات بودن یا نبودن او مورد پرسش است. (م)

۸۲. به گفته‌ی هانت، «جولیِس مستیانسکی دوست روزهای آغازین ازدواج بلوم بود. بلوم هر گاه یاد موسیقی می‌افتد به او فکر می‌کند: ''مستیانسکی با سه‌تار کهنه‌اش. آن دوره شب‌های دلنشینی با هم داشتیم.'' مالی هیچ‌گونه ارتباط عاشقانه‌ای با او را به یاد نمی‌آورد، اما با زنش چند بار بی‌پرده درباره‌ی روابط جنسی حرف زده بودند.» (۲۰۱۷)

«بنا به گفته‌ی تلماکس، در قصر اودیسیوس صد و هشت نفر بودند که خواستگار مادر تلماکس بودند، اما هومر فقط از پانزده نفر از آن‌ها نام می‌برد. در فصل هفده (ایتاکا) جویس بیست‌وپنج مرد را شناسایی می‌کند که بلوم بیچاره گمان می‌کند با زن دلربایش رابطه‌هایی دارند.» (همان‌جا)

۸۳. در این‌جا کلمه‌ی پرتقال، در آگهی روزنامه، سلسله‌ای از مطالب را به یاد بلوم می‌آورد و حالا او خودِ میوه را تجسم می‌کند که نگه‌داشتنش در دست چه حس خوبی به آدم می‌دهد و بوی خوشایندش که خیلی هم قوی است. بلوم به عطرها و بوهای تند علاقه دارد. جویس بارها در این اثر حس بویایی را به کار می‌برد و حس بویایی حسی است با حافظه‌ی قوی و برانگیزاننده‌ی خاطره‌ها. بی‌شک نمی‌توان نادیده گرفت که بخش عمده‌ی این اثر با تکیه بر حافظه نوشته شده است. (م)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۳)، «پرتقال در آن زمان‌ها واقعاً میوه‌ی کمیاب و گرانبهایی بود و تامس وولزی، مطران بلندپایه‌ی انگلیسی قرن شانزدهم، عادت داشت که پرتقالی را جلوی بینی‌اش بگیرد و در خیابان‌های لندن راه برود تا از بوی فاضلاب شهر آزرده نشود.»

۸۴. «این دو خیابان نیز نزدیک خیابان لمبرد غربی است. در سال ۱۹۰۴، م مویزل در شماره‌ی ۲۰ بن‌بست آربیوتس زندگی می‌کرد و بنابراین همسایه‌ی بلوم بود. در این رمان، سیترون، مستیانسکی و مویزل یهودی‌اند، پس از لحاظ فیزیکی و معنوی همسایه‌های بلوم‌اند. هی‌من، مویزل را نیسان مویزل (۱۹۰۹-۱۸۱۴) شناسایی کرده است که دو پسرش، الیا ولف مویزل و فیلیپ مویزل، از آشنایان بلوم‌اند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۴)

۸۵. «اشاره‌ای است به جشن عید برداشت محصول یهودیان در هفدهمین ماه تقویم عبری و گرامیداشت زمانی که باورمندان این دین از جنگل‌ها می‌گذشتند و در چادر زندگی می‌کردند. در یکی از مراسم این جشن، شاخه‌های درهم‌پیچیده‌ی خرما، بید، مورد و نمونه‌ای از بالنگ را به کنیسه حمل می‌کردند. باید پرتقال یا بالنگی را برای این منظور استفاده می‌کردند که از هر نظر بی‌عیب باشد و عالی. مثلاً از نظر ظاهری سالم باشد و از نظر قانونی و اخلاقی و مذهبی هم در شرایط درستی کشت و پرورش داده شده باشد. در واقع بالنگ و شاخه‌های درهم‌پیچیده نماد قبیله‌های پراکنده‌ی اسرائیلی‌اند و نماد رستگاری آینده‌ی آن‌ها، که به‌دنبال این رستگاری همه‌ی این قبایل به هم باز می‌گردند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۴)

۸۶. بلوم سر راهش فرد آشنایی را می‌بیند که از جایی بیرون می‌آید، ولی اسمش را به خاطر نمی‌آورد (اسمش چی‌بود دارد از). سپس سعی می‌کند عرض ادب کند که او بلوم را نمی‌بیند. پس کمی رنجیده

می‌شود و می‌گوید: «کسی را که فقط در حد ادای احترام می‌شناسی کمی کسالت‌بار است. سپس از پشت سرش او را شبیه ناخدای گوژپشت می‌بیند.»

المن درباره‌ی «ناخدای گوژپشتی که اهل نروژ بود» می‌نویسد: «خانواده‌ی جویس این داستان را از فیلیپ مک‌کیْن شنیده‌اند. مک‌کین یکی از آشناهای دور و پدرخوانده‌ی جویس بود و برای پدر جویس تعریف کرده بود که این ناخدا از خیاطی دابلنی می‌خواهد برایش کت‌وشلوار بدوزد. اما به خاطر قوز پشتش، کت‌وشلوار برای ناخدا مناسب درنمی‌آید. ناخدا خیاط را حسابی گوشمالی می‌دهد و به او می‌گوید: ''تو به درد خیاطی نمی‌خوری'' و خیاط در پاسخ او را تحقیر می‌کند و می‌گوید: ''تو به درد لباس مناسب نمی‌خوری.'' در رمان *Finnegans Wake* داستان ناخدای گوژپشت و خیاط کامل تعریف می‌شود. جویس در جایی گفته است که اگر این اثر در دنیای دیگر به دست جان جویس (پدرش) بیفتد می‌گوید: ''او نمی‌تواند این داستان را آن‌طور که من می‌گفتم بگوید'' و این یک واقعیت محض است.» (۱۹۸۳: ۲۳)

۸۷. گاری‌ای خیابان‌ها را آب‌پاشی می‌کند تا با رفت‌وآمدها خاک بلند نشود. بلوم به یاد نیایشی از انجیل می‌افتد و این‌که با این کارشان دارند از خدا می‌خواهند که باران ببارد.

به گفته‌ی گیفرد «این نیایش از انجیل متا (۶:۱۰) است.» (۱۹۸۹: ۷۵)

۸۸. این جمله که راوی سوم‌شخص روایت می‌کند، نشانه‌ی استمرار داستان و استحکام چفت‌وبست آن است؛ در واقع این همان پاره‌ابری است که استیون در فصل یک (تلماکس) در کنار ساحل می‌بیند. در آن‌جا می‌خوانیم که «ابر رفته‌رفته روی خورشید را آرام پوشاند و سبزی خلیج را تیره‌تر کرد.» نکته‌ی مهم مرتبط به این پاره‌ابر را رنگ‌هایی که از پی وصفش می‌آیند، تعیین می‌کنند: در فصل یک پاره‌ابر رنگ سبز خلیج را پررنگ‌تر می‌کند. سبز رنگی است مرتبط با حسادت که در این‌جا می‌توان به حسادت باک مالگن به استیون نسبت داد. در این‌جا پس از پاره‌ابر رنگ خاکستری می‌آید؛ رنگ افسردگی. پس از این جمله، چند واژه‌ی مستقل جداافتاده داریم که شاید علت زمینه‌ای افسردگی بلوم را روشن می‌کند: «نه، نه مثل این.»

بی‌شک حضور ابر و پوشاندن روی خورشید عامل افسردگی هر دو شخصیت است و به گفته‌ی ولادیمیر ناباکوف در درس‌گفتارهایش درباره‌ی یولسیز، هر کدام از آن‌ها رنگی برای نمود افسردگی‌شان به ذهن می‌آورند: «رنگ سبز در ذهن استیون برانگیزاننده‌ی خاطره‌ای تلخ است [خاطره‌ی استفراغ‌های سبز مادر مرده‌اش] و رنگ خاکستریِ ابر برای بلوم حاکی از اندوه خاکستری است، زمینی بی‌آب‌وعلف در شرق، به‌رغم تصاویر سرسبز آگهی تبلیغاتی قصابی.» (ناباکوف و بوئرز، ۲۰۰۲: ۳۰۴)

۸۹. به گفته‌ی گیفرد، «در میانه‌ی قرن نوزدهم، مردم بر این باور بودند که دریای مرده (بحرالمیت) دهانه‌ی بسیار بزرگ آتشفشان مرده یا خاموشی را پر کرده است، اما در سال ۱۹۰۳، در *New International Encyclopedia* اعلام کردند که برخلاف تصور همگانی، در این منطقه هیچ‌گاه آتشفشانی وجود نداشته است.» (۱۹۸۹: ۷۵)

۹۰. «سدوم، غموره، ادوم (کشوری کهن در جنوب دریای مرده) سه شهر از پنج شهر جلگه‌ای در دره‌ی دریای مرده است. در کتاب پیدایش آمده: خدا تصمیم می‌گیرد که این شهرها را ویران کند، ''زیرا فریاد و زاری سدوم و غموره بسیار بلند است و چون گناه مردم‌شان بزرگ و تکان‌دهنده است.'' در همان کتاب می‌آید که لوط و خانواده‌اش که فرمانبردار خدا بودند، آگاه شدند و گریختند. ''سپس به فرمان خدا بر

سر این دو شهر باران گوگرد و آتش بارید... و او این شهرها، جلگه‌ها، ساکنان و هر چه را بر آن‌ها روییده بود زیرورو کرد.'' در این‌جا بلوم به اشتباه ادوم را هم یکی از این شهرها می‌خواند. در واقع بنا به کتاب پیدایش، عیسو، برادر یعقوب، نامش را به ادوم تغییر داد و پدر ادومی‌ها شد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۵)

۹۱. «در کتاب پیدایش، شجره‌نامه‌ی اجدادی حضرت آدم تا نوح آمده است. یهودی – مسیحیانِ سنتی بر این باورند که بعد از سیل و ویرانی نژاد انسان (واقعی یا مجازی) و باقی ماندن نوح و خانواده‌اش، نوح آشکارا پدر جدید خانواده‌ی انسان شد و نماینده‌ی همه‌ی نژاد بشر.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۵)

۹۲. به گفته‌ی گیفرد، «جیمز کسیدی تاجر نوشیدنی‌های مختلف بود و در خیابان دورسِت شمالی مشروب‌فروشی داشت.» (۱۹۸۹: ۷۵)

۹۳. در این‌جا جویس از واژه‌ی ایرلندی «Naggin» استفاده کرده است. به گفته‌ی گیفرد، «Nag-gin یعنی بطری‌ای با گنجایش ۲۰۰ سی‌سی مایع.» (۱۹۸۹: ۷۵) این واژه تغییریافته‌ی واژه‌ی Noggin است به‌معنای جام یا پیاله. (م)

۹۴. «اسارت در اسارت. اشاره‌ای است به تاریخ یهودیان که در هزاره‌ی دوم پیش از میلاد در مصر در اسارت بودند و تا قرن ششم پیش از میلاد به دست گروه‌های مختلف و آشوری‌ها و بابلیان به اسارت گرفته شدند. در قرن اول میلادی اسیر رومیان شدند (همه‌ی این اسارت‌ها سبب شد که نتوانند به سرزمین بومی خودشان برگردند) و آخرین اسارت هم از نظر بلوم، اسارت در چنگال موج‌های ضدیهودی در پایان قرن نوزدهم است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۵)

۹۵. آگاتا بیلیک ـ رابسن، استاد مطالعات مذهبی دانشگاه ناتینگهم (انگلستان)، در این باره می‌نویسد: «روزیِ روزگاری، پیرزن از این کُسِ خاکستری کهن، دنیای مدرن را به دنیا آورده است. او مادر تاریخ است که حالا پیر شده است و به پایانش نزدیک... این داستانی است که آغاز دارد و انجامی. اولین اودیسیوس، اولین موسی به آغازش نزدیک‌تر بودند؛ بلوم از همین حالا در طرف دیگر است و به پایانش نزدیک‌تر است.» (۲۰۱۴: ۳۰۷) سرزمینی که خدا نابود کرد، همان غموره و سدوم است که حالا آن‌جاست.

بلامایرز در این باره می‌نویسد: «ابر خاکستری ذهن بلوم را به تصاویری یهودی و خاکستری‌تر می‌کشاند: بیابان، دریای مرده، مصیبت، شهرهای جلگه‌ای، ویرانی ناشی از اسارت و سپس مردمی اسیر و پراکنده. عجوزه‌ای با بطری نوشیدنی از خیابان می‌گذرد و هم‌زمان حس عقیم‌بودن و برهوتی را تقویت می‌کند و جای خیال‌های پررنگ شرق را می‌گیرد. این ناگهان یادآور وحشت پنهانی است که در دنیای واقعی در کمین است و آماده است تا به ضمیر خودآگاه آدمی وارد شود. اما بلوم آن را به بوی صبحگاهی دهان ارتباط می‌دهد و از ذهن دور می‌کند و حواسش را به خانه‌های دوروبرش می‌دهد و صبحانه‌ی لذتبخشی که قرار است بخورد. پرتوهای خورشید برمی‌گردند و دختر موطلایی در برابرش می‌دود.» (۱۹۹۶: ۲۱)

در سراسر این رمان، این فرار بلوم از اندوه و رنج‌هایی که از درون او را می‌آزارند، تکرار می‌شود و حتا در زمان‌هایی به خودش یادآوری می‌کند که چنین چیزی نمی‌تواند درست باشد. (م)

۹۶. به گفته‌ی هانت، «خانه‌ی بلوم، شماره‌ی ۷ خیابان اکلز، یکی از ردیف خانه‌های آجری سه‌طبقه در سمت شمالی این خیابان است.» (۲۰۱۴) پی‌نوشت شماره‌ی ۹۹ از همین فصل را بخوانید.

۹۷. گیفرد درباره‌ی جمله‌ی ''دهر با ردای نمک‌زده بر او کبره بست'' می‌نویسد: «وقتی لوط و

خانواده‌اش از سدوم فرار کردند، به آن‌ها فرمان داده شده بود که به پشت سرشان نگاه نکنند، اما زن لوط از پشت سر لوط به عقب نگاه کرد و به ستونی از نمک تبدیل شد.» (۱۹۸۹: ۷۵) در این‌جا بلوم به پشت سرش و ویرانی سدوم و غموره نگاه می‌کند.

۹۸. گیفرد درباره‌ی تمرین‌های سندو می‌نویسد: «یوجین سندو (فردریک مالر ۱۸۶۷–۱۹۲۵) مرد تنومندی بود که ادعا می‌کرد می‌تواند هر آدم ناتوان و کم‌زوری را نیرومند کند. یک جلد از کتاب او با نام قدرت بدنی و چگونگی به‌دست آوردن آن در قفسه‌ی کتاب‌های بلوم است. در این کتاب برنامه‌ی ورزشی و نموداری برای ثبت ورزش روزانه نیز هست. سندو برای تبلیغ افکار و برنامه‌هایش درباره‌ی نیرومندسازی بدن، در حضور عموم مردم ماشینی را به تنهایی از چاله‌ای بیرون آورد و با این کار سلامتی‌اش را از دست داد.» (۱۹۸۹: ۷۵)

۹۹. به گفته‌ی گیفرد، «واقعیت این است که در سال ۱۹۰۴، در دنیای بیرون از داستان، کسانی در خانه‌ی شماره‌ی ۲۸ زندگی می‌کردند و اجاره‌بهای خانه ۱۷ پوند بود و خانه‌ای که در رمان برای بلوم در نظر گرفته شده است، خالی از سکنه بود و اجاره‌بهای آن ۲۸ پوند.» (۱۹۸۹: ۷۵)

۱۰۰. «این‌ها چهار کارمند بنگاه فروش خانه‌اند که نام‌شان روی آگهی‌های خانه‌های اجاره‌ای نوشته شده است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۵)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۳)، «این آگهی‌ها روی مشمایی بود و به خاطر قیمت‌ها به جای آن‌که چشم‌نواز باشند چشم‌گداز بودند.»

۱۰۱. این آخرین جمله معنا ضمنی جنسی دارد. استیون سیکاری، استاد دانشگاه سینت جانز بروکلن نیویورک، در این باره می‌نویسد: «بلوم پس از خیال‌پردازی گزافه درباره‌ی شرق نزدیک و غرق شدن در اندوه می‌کوشد تا روحیه‌اش را با بزرگ کردن واقعیت موجود بهبود بخشد. به ''تن پهن و گرم'' فکر می‌کند. در واقع این قسمت پیش‌گویی پایان رمان است، زمانی که بلوم به تختخواب گرم‌شده‌اش برمی‌گردد، درست به همان شیوه که اودیسیوس در سروده‌ی ۲۳ اودیسه به تختخوابش برمی‌گردد. اما چیزی که با توان بلوم در تجسم و تصور گرمای زندگی درون خانه و زنش، و از پی آن بهبود بخشیدن به روحیه‌اش در تضاد است این است که بلوم از همین حالا به خائن بودن همسرش مظنون است.» (۲۰۰۱: ۵۲)

به گفته‌ی هانت، در این فصل «بلوم دو بار عطر چای و بوی غذا را با خوشحالی به گرمای تختخواب زنش ربط می‌دهد و به روحیه‌ی خودش بهبود می‌بخشد.» (۲۰۱۷)

«سرانجام بلوم به خانه‌اش می‌رسد و دود دودکش خانه و بوی چای روی اجاق برایش خوشایند است. در سروده‌ی اول اودیسه، آتنا وضعیت اودیسیوس در جزیره‌ی کلیپسو را برای زئوس این‌گونه شرح می‌دهد: ''او در این آرزوست که دودی را که از دودکش خانه‌اش بالا می‌رود ببیند / در جزیره‌ی خودش / سپس می‌خواهد بمیرد.''» (همان‌جا)

«آخرین کلمه‌ی این جمله (''در کنار تن پهن گرم‌شده‌اش در رختخواب. بله. بله'') همان آخرین کلمه‌ای است که مالی بلوم در این رمان می‌گوید و در زمینه‌ای مشابه: ''بله.''» (دلینی، ۲۰۱۳)

۱۰۲. کلایو هارت و دیوید هی‌من در این مورد می‌نویسند: «در این‌جا پریچه‌ای در قالب دخترکی موطلایی مثل پرتوی از خورشید ظاهر می‌شود و به سمت بلوم، که به صحنه‌ی شانزدهمین سال کارگری برده‌وار سیاهش می‌رود، می‌دود.» (۱۹۷۷)

به گفته‌ی گیفرد، «وقتی بلوم در خیابان اکلز به سمت غرب و جاده‌ی بارکلی می‌رود و باد پاره‌ابر روی خورشید را پس می‌راند، پرتو خورشید از خیابان اکلز به سمت بلوم می‌تابد و او لحظه‌ای در خیالش دخترک موطلایی‌اش، مِلی، را می‌بیند که به سویش می‌دود. در سرود پنجم اودیسه، زئوس به هرمس فرمان می‌دهد که به جزیره‌ی کلیپسو برود و از آن زن بخواهد که اودیسیوس را آزاد کند تا به خانه‌اش برگردد. هرمسِ راهیاب آماده‌ی اطاعت می‌شود و ''خم می‌شود تا بند صندل‌های زیبایش را ببندد / آن دارگونه، طلایی‌رنگی که او را روی آب‌ها می‌برد / و یا با سوت باد بر سرزمینی بی‌پایان.''» (۱۹۸۹: ۷۶)

در مقدمه‌ی این اثر گفتیم که برخی از همانندی‌هایی که گیفرد میان یولسیز با اودیسه می‌یابد، تا اندازه‌ای اغراق‌آمیز است. یکی از نمونه‌هایش همین تشبیه دختر موطلایی ـ که بلوم در دنیای خیالش در پرتوهای خورشید تجسم می‌کند ـ با کفش‌های طلایی هرمسِ راهیاب است. (م)

۱۰۳. گیفرد درباره‌ی عبارت «خانم مری‌ین بلوم» که بلیزس بویلن روی پاکت نامه نوشته، می‌نویسد: «در سال ۱۹۰۴، زن متأهلی را این‌گونه خطاب کردن منظور بدی در بر داشت» (۱۹۸۹: ۷۶) و به گفته‌ی دلینی «این اهانتی است به خود بلوم. درستش این بود که می‌گفت: خانم لیوپولد بلوم.» (۲۰۱۳)

۱۰۴. مالی از اتاقش شنیده که نامه‌رسان نامه‌هایی را از شکاف درِ خانه به داخل انداخته است و حالا که صدای ورود بلوم را به خانه می‌شنود او را با اسم کوچک‌شده‌اش، پالدی، صدا می‌کند و می‌خواهد که نامه‌هایش را برایش بیاورد. مِلی از شهر مولینگار نامه‌ای برای بلوم و کارتی برای مالی فرستاده است. (م)

۱۰۵. به گفته‌ی گیفرد، «چشم رو به عقبش کنایه‌ای است به مالبکوی یک‌چشم، شوهر بی‌آبروی هلنور، در اثری از ادموند اسپنسر به نام *The Faen'e Queene*. وقتی هلبورن با گروهی از آدم‌های هیز هم‌نشین می‌شود، مالبکو تا ابد از فرار از گذشته ناتوان می‌شود و گرچه به جلو می‌گریزد، یکریز به عقب نگاه می‌کند.» (۱۹۸۹: ۷۶)

۱۰۶. گیفرد می‌نویسد: «آقای کاگلن عکاسی است در شهر کوچک مولینگار و مِلی، دختر بلوم، پیش او کار می‌کند. ناحیه‌ی مولینگار چهل و شش مایل از شمال غرب دابلن فاصله دارد.» (۱۹۸۹: ۷۶)

۱۰۷. «دریاچه‌ی اُوِل در وست‌میت، نزدیک مولینگار است. این مکان گردشگری جذاب است ولی عالی نیست.» (۱۹۸۹: ۷۶)

۱۰۸. «منظور از دانشجوی جوان، الک بَنِن است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۶) پی‌نوشت شماره‌ی ۱۹۲ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۱۰۹. به گفته‌ی زک بوئن، که به بررسی اشاره‌های موسیقیایی آثار جویس می‌پردازد، دختران کنار دریا «ترانه‌ای است که هری بی نوریس (۱۸۹۹) سروده و روی آن آهنگ ساخته است: ''آن‌جا در مارگیْت، چه دلربا می‌نمایند / فراموش نکن ببینی / آن دختران، آن دختران عزیز، آن دختران زیبای کنار دریا را...''» (۱۹۷۴: ۸۵)

۱۱۰. بلیزس بویلن از شخصیت‌های رمان یولسیز است. بویلن شخصیت محترمی در شهر است، ولی در رابطه‌هایش با زن‌ها کمی سست‌عنصر. (م)

۱۱۱. به گفته‌ی گیفرد، «فنجان کرون دربی (Crown Derby) نوع تقلیدی و ارزانِ چینی انگلیس

است. نوع اصیل آن از سال ۱۷۷۳ در شهر دربی با حق انحصاری خانواده‌ی سلطنتی تولید می‌شد و روی آن تصویر تاج سلطنتی را می‌زدند. در سال ۱۸۹۰، ملکه ویکتوریا نام آن را به رویال کرون دربی تغییر داد.» (۱۹۸۹: ۷۷)

برخی فنجان‌ها (تصویر ضمیمه) قسمتی داشت که سبیل روی آن می‌نشست تا توی چای نرود. (م)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۳)، «در آن زمان مردانی که سبیل‌های بلند داشتند سبیل‌هایشان را با موم شکل می‌دادند و برای آن‌که موم در تماس با چای داغ آب نشود، روی فنجان جایی برای سبیل می‌ساختند تا از این تماس پیشگیری شود.»

گیفرد رابطه‌ی این اشاره به اویسه‌ی هومر را این‌گونه بیان می‌کند: «آلکینوس، پدر ناسیکا، به اودیسیوس هدیه‌ای می‌دهد: ''فنجان شراب طلای کنده‌کاری / آن را به او خواهم داد، تا در همه‌ی سال‌های در پیش / شرابش را به سلامتی زئوس یا دیگر خدایان بنوشد / در تالار پذیرایی بزرگ خودش، و مرا به یاد آورد.''» (۱۹۸۹: ۷۷)

بنیاد جیمز جویس، زوریخ، عکس از مترجم

۱۱۲. «این برداشتی است از شعر سموئل لاور، شاعر، رمان‌نویس، نمایشنامه‌نویس، نقاش، حکاک و موسیقی‌دان ایرلندی (۱۷۸۷–۱۸۶۸)، که در این‌جا به جای house (خانه) کلمه‌ی هم‌وزن آن، ass (کون) آمده است: ''اُ تدی برَدی تو عزیز منی / تو آینه‌ی منی از شب تا صب / تو را بی‌همه‌چیز بیشتر دوست دارم / بیش از براینِ گَلاگر با خانه و باغش.''» (گیفرد، ۲۰۱۳)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۳)، «این شعر را در دابلن روی کارت‌های وَلنتاین می‌نوشتند.»

۱۱۳. «پروفسور گودوین پیانونوازی بود که در سال ۱۸۸۸ یا ۸۹ تا ۱۸۹۵ همراه مالی بلوم در کنسرت‌ها می‌نواخت. در این‌جا بلوم به خاطر می‌آورد که در سال ۱۸۹۳ خود او هم در یکی از آن کنسرت‌ها شرکت کرده است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۷)

۱۱۴. در موارد زیادی از این اثر، ما تک‌گویی درونی یا همان فکر شخصیت داستان را می‌خوانیم و فکر معمولاً دارای ساختار دستوری دقیق نیست. (م)

۱۱۵. «گویی پروفسور گودوین در کلاهش آینه‌ای پنهان می‌کند تا در پشت صحنه بتواند قیافه‌ی خودش را در آن ببیند. در آن برنامه‌ی بخصوص، مِلی، دختربچه‌ی بلوم، این آینه را کشف می‌کند. بلوم همان روز هم مِلی را از نظر رفتارهای جنسی شکوفا می‌بیند.» (دلینی، ۲۰۱۳)

۱۱۶. «پلاک‌های برنجی مثل سکه یا زنجیر بودند که با آن‌ها بالا و پایین تختخواب را می‌آراستند.» (دلینی، ۲۰۱۳)

۱۱۷. به گفته‌ی گیفرد، «گرمای او و عطر چای: در اودیسه وقتی هرمس به‌سوی غار کلیپسو می‌رود: ''از کف اجاقش آتش بزرگی زبانه می‌کشد/ بوی دورترین ساحل را با بوی چوب سدر / و بوی آویشن و آوازی بلند و کوتاه / با صدای شیرینش، پیش از بافتن بر دارش.''» (۱۹۸۹: ۷۷)

به گفته‌ی هانت، «در این رمان، پستان زن بیشتر به‌عنوان منبع شیر مطرح می‌شود تا عضو محرک جنسی. استیون و بلوم، هر دو، در نخستین فصل مربوط به خودشان اندام تولید شیر زن را به پستان حیوانات ربط می‌دهند. اما حتا وقتی که بلوم و مالی به لذت‌های جنسی نهفته در پستان فکر می‌کنند و مالی به رنج‌ها، داستان با عزمی راسخ به بیولوژی این اندام پستانداران توجه نشان می‌دهد.» (۲۰۱۷)

۱۱۸. به گفته‌ی گیفرد، «مالی در نمایش اودیسه‌اش در نقش کلیپسو (به‌معنای پنهان‌کننده) بازی می‌کند و چیزهایی را از شوهرش پنهان می‌کند، همان‌طور که کلیپسو واقعیت‌هایی را از اودیسیوس پنهان می‌کند.» (۱۹۸۹: ۷۷)

۱۱۹. از نامه که حرف می‌زند، بار دیگر به یاد توهینی می‌افتد که هنگام نوشتن نام مالی به خودش شده: دست‌خط جسورانه. «مری‌ین،» به‌جای خانم «لیوپولد» بلوم. (م)

۱۲۰. به گفته‌ی گیفرد، «عبارت ایتالیایی *Là ci darem* یعنی ''پس دست در دست هم خواهیم رفت.'' دونوازی‌ای در پرده‌ی اول از صحنه‌ی سوم اپرایِ دُن ژوان (فرانسوی) یا دن جووانی (ایتالیایی) نوشته‌ی موتزارت است که در این صحنه، دُن ژوان می‌کوشد زرلینا را فریب بدهد: ''این خانه‌ی ویلایی از آن من است / من و تو تنها خواهیم بود / و سپس، گوهر من، عروسی خواهیم کرد. / و بعد دست در دست خواهیم رفت / آن‌گاه تو خواهی گفت بله.''» (۱۹۸۹: ۷۷)

پاسخ زرلینا و شرح بیشتر درباره‌ی این صحنه از اپرا را در پی‌نوشت شماره‌ی ۱۲۳ از همین فصل بخوانید.

«هر دو آهنگی که بویلن برای مالی انتخاب کرده، عاشقانه‌اند.» (دلینی، ۲۰۱۳)

«جی سی دویل آوازه‌خوان باریتون بود که در سال ۱۸۹۹ جایزه‌ی سالانه‌ی جشنواره و مسابقه‌ی دابلن را برد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۷) برای شرح بیشتر پی‌نوشت شماره‌ی ۹۸ از فصل شش (هیْدیز) را بخوانید.

«''شیرین آهنگ دیرین عشق'' ترانه‌ای از جی کلیفتن بینگهم (۱۸۵۹-۱۹۰۹) است که جیمز لایمن مُلوی، آهنگ‌ساز ایرلندی هم‌عصر او، آهنگ آن را ساخته است. بخشی از این شعر: ''...وقتی مه از رؤیاهای مردم شاد / پایین می‌آمد / تا نزدیک دل‌هامان / عشق آهنگ قدیمی زیبایی خواند...''» (همان‌جا)

۱۲۱. منبع این بوی ماندگی که بلوم آن را به گلاب گندیده تشبیه می‌کند، در تک‌گویی درونی مالی در فصل آخر مشخص می‌شود. (م)

۱۲۲. این‌جا مالی فعل افتادن را اشتباه بیان می‌کند و به‌جای اسم مفعول fallen از زمان گذشته‌ی ساده‌ی fell استفاده می‌کند. (م)

۱۲۳. به گفته‌ی گیفرد، «بلوم عبارت زِرلینا از اپرای دُن ژوان اثر موتزارت ـ در دونوازی پرده‌ی اول، صحنه‌ی سه ـ را اشتباه بیان می‌کند: *Voglio e non vorre* یعنی ”می‌خواهم و دوست ندارم. ”در سخن زرلینا ایهامی بس ظریف‌تر می‌بینیم: *e non vorre vorre* ”دوست دارم و دوست ندارم.“» (۱۹۸۹: ۷۷)

«ظاهراً بلوم این را از نظرگاه زنش می‌گوید و نشان می‌دهد که مالی دلش می‌خواهد به بلوم خیانت کند.» (دلینی، ۲۰۱۳)

در این صحنه که دُن ژوان برای نخستین بار زرلینا و نامزدش، مازیتو، را می‌بیند، می‌کوشد حواس مازیتو را پرت کند. به آن‌ها پیشنهاد می‌دهد که جشن ازدواج‌شان را در قصر او بگیرند. با این ترفند مازیتو را از صحنه بیرون می‌کند و درصدد برمی‌آید تا زرلینا را گمراه کند و او را با خود به قصرش ببرد: «دستت را به من بده ای خوبروترین / بله‌ی ملایمی نجوا کن / ... / با تو، با تو، گنجینه‌ی من / این زندگی فقط لذت است / قلبم با مهربانی از آنِ توست.» و زرلینا می‌گوید: «... دوست دارم و دوست ندارم / قلبم کمی می‌لرزد / درست است، ممکن است خوش باشم / اما چه بسا که دوباره فریبم دهد.» (م)

به گفته‌ی بوئن «ذهن بلوم گاهی می‌تواند افکار ناخوشایند را پس بزند و روی جزئیات غیراحساسی تمرکز کند. در این‌جا که به اولین سطر این شعر می‌اندیشد، بی‌توجه به معنای آن، نگران است که آیا مالی می‌تواند واژه‌ی ایتالیایی *Voglio* را درست تلفظ کند یا نه. اما با این اندیشه ناخودآگاه به خودش خیانت می‌کند، زیرا بلوم یک احتمال قیدوشرط‌دار را به خواستنی بدون شرط تبدیل می‌کند.» (۱۹۷۴: ۹۵)

به گفته‌ی برخی از اهل ادب، از جمله ناباکوف، «این صحنه از رابطه‌ی بلوم و مالی، وقتی بلوم برای مالی صبحانه‌اش را می‌آورد، زیباترین قطعه‌ی ادبیات جهان را ساخته است.» (ناباکوف و بوئرز، ۲۰۰۲: ۳۰۶)

۱۲۴. به گفته‌ی گیفرد، «این لگن ادرار با خطوط همبسته‌ی زیر لبه‌اش، طرح هندسی کوزه‌گری‌های یونان باستان، قرن هفتم تا نهم پیش از میلاد، را دارد.» (۱۹۸۹: ۷۷)

عکس از وبسایت ulysses-pages-by-pages

۱۲۵. گیفرد می‌نویسد: «metempsychosis یا تناسخ: بنا به باوری عارفانه، روح پس از مرگ در بدن دیگری حلول می‌یابد. در هند و یونان باستان معتقد بودند که روح نه‌تنها پس از مرگ می‌تواند در بدن انسانی دیگر حلول کند که می‌تواند در بدن و جسم حیوان یا گیاهان نیز حلول یابد.» (۱۹۸۹: ۷۸)

مارگرت مک‌براید: «در این‌جا وقتی مالی می‌خواهد معنای کلمه‌ی metempsychosis را از بلوم بپرسد، آن را اشتباه می‌خواند و می‌گوید: met him pike hosis که البته ما در این‌جا بخشی از آن را از زبان بلوم می‌شنویم (مت هِم) و کامل آن را در فصل هشت (لستریگون‌ها) به ما می‌گوید و سپس بارها در فصل‌های دیگر تکرار می‌کند. در آن فصل، پس از تصویر خیالی رابطه‌ی مالی و بویلن و انکار آن، با خود می‌گوید: «مالی آن را مت هِم پایک هوزس خواند تا این‌که برایش درباره‌ی انتقال روح توضیح دادم. اَه، چرند!» وقتی بلوم از مالی می‌پرسد: «مت هم چی؟» یک تعبیر این است که بلوم حرف مالی را نفهمیده، اما در فصل هشت کاملِ آن را می‌گوید و بر خواننده آشکار می‌کند که خیلی هم خوب شنیده است. از سوی دیگر، این روایت را می‌توان نتیجه‌ی تکانه‌ای عصبی دانست که بر بلوم وارد شده است و دو بخش اول کلمه را فعلی می‌شنود که ضمیر اوی مذکر از پی‌اش می‌آید و از نظر معنایی دلالت بر قرار ملاقاتی دارد: met him [به‌معنای او را ملاقات کرد]. اما مالی تصور می‌کند که از شخصیت توی متن حرف می‌زند و می‌گوید: ''حالا این کی هست؟''» (۲۰۰۱: ۱۲۷) در این‌جا، پس از این‌که بلوم می‌پرسد: متم‌سایکوزیس؟ مالی اصطلاح Who's he when he's at home را به کار می‌برد که بنا به فرهنگ لغت آکسفورد یعنی عدم آگاهی از هویت فرد مورد نظر، این دیگر کیست یا حالا این کی هست؟ بیشتر جنبه‌ی شوخی دارد و نشان می‌دهد که فرد کاملاً ناشناخته است. (م)

به گفته‌ی مایکل گرودِن، «جویس به مفاهیم ''تراکوچگری'' یا ''تناسخ'' پایبند نبود و هرگز این واژه‌ها را استفاده نکرد مگر در مکالمه‌ی شخصیت‌هایش. خواه تصور کنیم که شخصیت‌های اودیسه‌ی هومر در لیوپولد بلوم، مالی بلوم و استیون ددلس بازمتولد شدند یا به این سه شخصیت دگردیس یافتند، یولسیز یکی از معروف‌ترین تلاش‌ها برای بازتخیل شخصیت‌های باستانی در متن مدرن است.» (۲۰۱۶)

۱۲۶. «دالفینز بارن ناحیه‌ای است در حاشیه‌ی جنوب غربی دابلن، جایی که مالی و پدرش هنگام نخستین دیدارش با بلوم در آن ناحیه زندگی می‌کردند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۸)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۳)، «در سال ۱۹۰۰، در ناحیه‌ی دالفینز بارن، خانواده‌ای به نام دالفین گورستانی به همین نام برای یهودیان بنا نهادند. آیا نخستین دیدار بلوم و مالی در دالفینز بارن کنایه‌ای است از آن‌که بلوم در همان آغاز گورش را با دستان خودش کنده است؟»

۱۲۷. هانت می‌نویسد: «مالی دارد رمان *Ruby. A Novel. Founded on the life of a circus girl* نوشته‌ی ایْمی رید (۱۸۸۹) را می‌خواند که جویس نام آن را به *Ruby: The Pride of the Ring* تغییر داده است. نخستین‌بار مری پَوِر، استاد ادبیات زنان در دانشگاه نیومکزیکو (آمریکا)، درمی‌یابد که منظور از این اثر همان رمان ایْمی رید است.» (۲۰۱۷) به‌رغم تصوری که کلمه‌ی تناسخ روح و یا حال‌وهوای این فصل و نوع علاقه‌مندی‌های مالی در ذهن خواننده ایجاد می‌کند و گمان می‌رود که مالی اثری درباره‌ی تناسخ روح می‌خواند یا اثری با بن‌مایه‌ی پورنوگرافی، مضمون و درون‌مایه‌ی این رمان با هیچ‌کدام از این دو موضع هم‌خوانی ندارد و گمان می‌رود که نویسنده‌ی آن بیشتر تحت تأثیر آثار و دیدگاه‌های چارلز دیکنز بوده است. ای‌می رید اثر دیگری نیز درباره‌ی کودکان سیرک‌ها نوشته است. (م)

«در رمان رید، انریکو، پیش از تازیانه زدن به دخترانی که برایش کار می‌کنند، آن‌ها را برهنه می‌کند، اما به‌گونه‌ای باورنکردنی در رمان از تجاوز جنسی سخنی به میان نمی‌آید. رمان را تالبوت هیوز مصور کرده

است و دختر برهنه را به‌خاطر رعایت برخی شئون با ملافه‌ای پوشانده است. این جزئیات تحریک‌آمیز توجه بلوم را جلب می‌کند: ''ببین. مصور.'' بنابراین، علاوه بر این‌که به جویس مرکبی می‌دهد برای بروز واکنش‌های ترحم‌آمیز بلوم نسبت به رنج موجودات زنده‌ی دیگر، این رمان به جنبه‌ی جنسی مازوخیستی بلوم هم ربط دارد.» (هانت، ۲۰۱۷)

«در واقع، واژه‌ی Metempsychosis، که جویس دوباره آن را در همین پاراگراف با دیکته‌ی metampsychosis می‌آورد، در رمان ای‌می رید وجود ندارد.» (همان‌جا)

رید با چنان تعصبی به رنج کودکان و نوجوانان سیرک‌ها توجه داشت و آن‌ها را برده‌های گردانندگان سیرک‌ها معرفی می‌کرد که هر جا برای سخنرانی و تظاهرات علیه استثمار کودکان می‌رفت، اعضای سیرک‌ها جمع می‌شدند و او را مورد اذیت و آزار قرار می‌دادند و سخنانش را قطع می‌کردند. (م)

«تصویر را نقاشی به نام تالبوت هیوز در سن جوانی کشیده است. تالبوت هیوز بعدها نقاش معروفی می‌شود و شاید از یادآوری این کار ناپخته‌ی روزگار جوانی‌اش چندان خشنود نبوده است.» (دلینی، ۲۰۱۳)

گیفرد می‌نویسد: «ایْ‌می رید در این رمان بی‌رحمی‌های زندگی در سیرک را به نمایش می‌گذارد. داستان روبی زندگی‌نامه‌ی دختری سیزده‌ساله است. پس از شکست زندگی زناشویی پدر و مادرش، او را، که به‌عنوان برده به سینیور انریکو می‌فروشند، به کارهای سخت وامی‌دارند و تا حد مرگ کتک می‌زنند.» (۱۹۸۹: ۷۸)

مارگرت نوریس در این باره می‌نویسد: «در این‌جا مالی دارد اثر رید را می‌خواند و در پایان درمی‌یابد که این آن داستانِ پورنوگرافی‌ای که دنبالش بوده، نیست. البته اسم رمان، این ژانر و گناه‌آلودگی داستان را برای خواننده تداعی می‌کند. مالی هم از آن دسته خواننده‌هایی است که در پی چنین ژانری است. اما [همان‌طور که گفته آمد] واقعیت این است که بن‌مایه‌ی رمان بیشتر درباره‌ی زندگی دختران و پسران سیرک است و از روبی، سرآمد حلقه‌ی سیرک‌بازان، بهره‌ی جنسی برده نمی‌شود، بلکه باید مثل اسب سخت کار کند و تازیانه بخورد. این موضوع پرابهام درست زمانی به میان می‌آید که بلوم پی می‌برد آن نامه با دست‌خط جسورانه از طرف بویلن رسیده و با زنش قرار ملاقات گذاشته است. حتا پیش از آن‌که ما عنوان کتاب را بدانیم، شرح بلوم از افتادن کتاب کنار لگن ادرار، به گونه‌ای مبهم، گناه‌آلودگی و فساد را می‌رساند.» (۲۰۱۱: ۸۷)

تریسی تیتز شوارتز، پروفسور سابق دانشگاه کریستوفر نیوپورت، در این باره می‌نویسد: «گرچه بلوم از خشونت و سنگدلی مدیران سیرک نسبت به اعضای سیرک، اعم از انسان و حیوان، بیزار است، به‌خاطر شخصیت آزارخواه یا مازوخیستی خود به سمت این صحنه کشیده می‌شود... و به یاد می‌آورد که مردم در سیرک‌ها با دیدن صحنه‌های تصادف و شکستن گردن بندبازان دهان‌شان با لذت باز می‌ماند. شاید این لذت ناشی از وحشت باشد ولی به هر حال لذت است و خشم نیست، زیرا پشت سر آن می‌گوید: شما گردن‌تان را بشکنید تا ما از خنده روده‌بر شویم.» (۲۰۰۲: ۴-۱۰۳)

۱۲۸. بوئن می‌نویسد: «این جمله‌ی ''ملافه از سر لطف قرض داده شده'' برداشتی از شعری از جان هنری است با حفظ تجانس آوایی. هنری در این شعر می‌گوید: Lead, Kindly Light که جویس جمله‌ای هم‌آوا با آن را ساخته است: Sheet kindly lent. در زیر صحنه‌ای از سیرکی را می‌بینید که زن را با ملافه‌ای پوشانده‌اند.» (۱۹۷۴: ۸۸)

۱۲۹. به گفته‌ی گیفرد، «تصویر تقریباً همانی است که بلوم می‌بیند، با این تفاوت که شلاق اسب

گاری شاید عصا باشد و بدن زنِ افتاده روی زمین با احتیاط پوشیده شده است. در متنی که بلوم آن را نخوانده، قربانی واقعی دوست روبی است نه خود او. شرح زیر تصویر کتاب می‌گوید: ”مافی نابکار دست برداشت و با ناسزاگویی قربانی‌اش را از خودش راند.“» (۱۹۸۹: ۷۸)

۱۳۰. «در قرن نوزدهم، برادران هنگلر، چارلز و البرت، در شهرهای اروپا سیرک‌های غیرسیار داشتند. گویی بلوم شاهد حادثه‌ای برای بندبازان سیرک بوده است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۸)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۳)، «در ۲۳ اکتبر ۱۸۷۲، تماشاخانه‌ای در شفیلد فرو ریخت و چندین نفر مردند و در این میان بندبازی هم جانش را از دست داد. اما سیرک ادامه داشت، زیرا مردم می‌گفتند ما به سیرک می‌رویم تا افتادن بندبازان را ببینیم.»

۱۳۱. به گفته‌ی هانت، «تعلیم بندبازان از سن بسیار پایین شروع می‌شد و به این ترتیب، رسم خانوادگی را نسل اندر نسل ادامه می‌دادند. این فکر بلوم به شکلی عجیب او را به یاد کلمه‌ی تناسخ ارواح می‌اندازد و به یاد روح دیگنم.» (۲۰۱۷)

گیفرد می‌نویسد: «در آیین اداره‌ی سیرک، بندبازها و آکروبات‌بازها را از سال‌های اولیه‌ی کودکی آموزش‌های بسیار سخت می‌دادند.» (۱۹۸۹: ۷۸)

همان‌طور که در پی‌نوشت شماره‌ی ۱۲۷ از همین فصل گفتیم بلوم کلمه‌ی تناسخ را با لهجه‌ای کمی متفاوت می‌گوید. در برخی از نسخه‌های این اثر این تغییر اصلاح شده است، اما گیلر آن را دوباره به metampsychosis برگردانده است. شاید بلوم میان metempsychosis و تلفظی که بعد به‌خاطر می‌آورد met him pike hoses پل می‌زند گرچه هم‌چنان مشکل ما را حل نمی‌کند.

۱۳۲. به گفته‌ی گیفرد، «شارل پُل دو کُک (۱۷۹۴–۱۸۷۱) رمان‌نویس معروف فرانسوی است که کتاب‌هایش درباره‌ی دختران فروشنده و منشی‌های زن و نظایر این‌ها بود و این یعنی درباره‌ی بورژوازی دموکراتیک. در یکی از ارزیابی‌های دوره‌ی ادوارد می‌خوانیم: رمان‌هایش بازاری و دور از ادب بود، ولی غیراخلاقی نبود.» (۱۹۸۹: ۷۸)

تلفظ انگلیسی اسم پل دو کُک می‌شود پال دی کُک، که به گفته‌ی بلامایرز «پالدی (پال دی) درست همان نام خودمانی است که مالی به بلوم داده است. مالی با حذف leo از اسم لیوپولد او را de-lionize می‌کند. یعنی لیو را از او می‌گیرد و به‌عبارتی بی‌احترامش می‌کند. واژه‌ی lionize یعنی ارج و احترام گذاشتن، که با de بار معنایی منفی می‌گیرد.» (۱۹۹۶: ۲۲)

۱۳۳. «جوزف کرنی، فروشنده‌ی کتاب و موسیقی، در شماره‌ی ۱۴ خیابان کیپل، روبه‌روی کتابخانه، مغازه داشت.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۸)

۱۳۴. «منبع نقاشی حمام پریچه‌ها نامعلوم است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۸) پی‌نوشت شماره‌ی ۱۳۷ از همین فصل را بخوانید.

۱۳۵. «فوتو بتز مجله‌ی هفتگی لندن بود که روزهای سه‌شنبه منتشر می‌شد. با عنوان مجله‌ی عکاسی چاپ می‌شد، ولی عکس‌هایش به پورنوگرافی ملایم نزدیک‌تر بود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۸)

۱۳۶. بلوم در ذهنش پریچه‌ی در حال آب‌تنی توی تصویر را با مالی مقایسه می‌کند. گیفرد می‌نویسد: «در سرود پنجم اودیسه، کلیپسو، پریچه‌ی زیبا، به اودیسیوس پیشنهاد می‌دهد که با او بماند و در ازایش جاودانه شود. سپس درباره‌ی پنه‌لوپی می‌پرسد: ”آیا من از او کم‌خواستنی‌ترم؟ / کم‌جذاب‌تر؟ / کم‌زیباتر؟

آیا می‌توان میرنده‌ها را با الهه‌های رعنا و خوش‌منش مقایسه کرد؟ / اودیسیوس تدبیرگر به این پرسش پاسخ داد: / الهه‌بانوی من، این‌جا دلیلی برای خشم نیست. / پنه‌لوپی بی‌صدای من ـ خوب می‌دانم ـ که در برابر حضرت شما ذره‌ای بیش به نظر نمی‌رسد، / مرگ و پیری بر تو بیگانه‌اند / درحالی‌که او باید بمیرد.‘‘» (۱۹۸۹: ۷۹)

۱۳۷. جان هنری رلیه در این باره می‌نویسد: «وقتی شماره‌ی عید پاک مجله‌ی هفتگی فوتو بتز (به معنی قطعه‌های عکس) چاپ لندن عکسی از نقاشی آب‌تنی پریچه‌ها (حوری‌ها) را منتشر می‌کند، لیوپولد بلوم بر آن می‌شود تا این عکس را نگه دارد. حال می‌توان گفت حوری‌هایی که تصویرشان روی دیوار بالای تختخواب است شاهد صحنه‌ها و سروصداهایی بوده‌اند که در اتاق خواب بلوم رخ داده است.» (۱۹۷۸: ۲۱۶)

بلوم به یاد می‌آورد که برای قاب این عکس که از هفته‌نامه‌ی فوتو بتز بریده، سه پوند و شش پنی پرداخته است. (م)

منبع نقاشی آب‌تنی پریچه، که ضمیمه‌ی مجله‌ی فتو بتز ویژه‌ی عید پاک منتشر شده، هنوز مشخص نشده است، ولی در سال ۱۸۵۶، نقاشی فرانسوی به نام J. A. D. Ingres اثری با این مشخصات کشیده است که امروز در موزه‌ی دورسی پاریس نگهداری می‌شود. اثر دیگری که در آن چندین پریچه آب‌تنی می‌کنند، نقاشی رنگ روغن اثر نقاش هلندی، رامبرانت فون راین، است که در سال ۱۶۳۴ کشیده است. در این اثر دایانا با پریچه‌هایش و آکتیون و کالیستو آب‌تنی می‌کند. (م) اما به گفته‌ی هانت، «بعد از چندین دهه بررسی و جست‌وجو، هنوز محققان موفق نشده‌اند منبع این ‘‘شاهکار درخشان در رنگ‌های هنری’’ را پیدا کنند، پس این تصویر به احتمال زیاد می‌تواند داستانی باشد و جویس آن را به این منظور آفریده که مالی را به پریچه کلیپسو پیوند دهد.» (۲۰۱۷)

۱۳۸. بلوم برای رسیدن به قلوه‌ای که بوی سوختنش بلند شده است، این اتاق خواب را با شتاب ترک می‌کند و خواننده تا فصل پایان داستان، دیگر به این اتاق بازنمی‌گردد. همان‌طور که در مقدمه گفتیم، مالی همتای پنه‌لوپی در اودیسه‌ی هومر است و حتا در هر دو چکیده‌نمای کارلو لیناتی و استوارت گیلبرت هم فصل پایانی این رمان پنه‌لوپی نام‌گذاری شده و همه‌ی فصل با تکنیک تک‌گویی درونی مالی بیان می‌شود. همتای هومری دیگر مالی کلیپسو است که او هم مثل مالی (مری‌ین) بلوم با صدای زیبایی آواز می‌خواند. در اودیسه، خدایان نتیجه می‌گیرند که کلیپسو زمان زیادی را با اودیسیوس به سر آورده و حالا دیگر باید اودیسیوس را آزاد کند. برای ارسال این پیام قاصدشان، هرمس، را نزد کلیپسو می‌فرستند. کلیپسو خشمگین می‌شود و می‌گوید زن اودیسیوس هرکس که باشد نمی‌تواند با خدایگان و پریچه‌ی ابدی و همیشه‌جوانی چون من رقابت کند. اما اودیسیوس می‌خواهد از آن‌جا برود و سرانجام کلیپسو موافقت می‌کند. نکته‌ی مشابه دیگر این‌که پنه‌لوپیِ عاقل در اتاق طبقه‌ی بالای قصرش خوابیده است. شباهت دیگر این است که در غار کلیپسو آتشی روشن است و از آن بوی دود و غذا می‌آید. اما ناگفته نماند که رمان یولسیز با همه‌ی این شباهت‌هایش با اودیسه و شخصیت‌هایی که همتای شخصیت‌های اودیسه‌اند، دارای استقلال است و این اشاره‌ها و کنایه‌ها به‌گونه‌ای بسیار غیرمستقیم در یولسیز دیده می‌شود و جویس اودیسه را به روزی از دابلنِ قرن بیستم تغییر پرده داده است. (م)

۱۳۹. به گفته‌ی گیفرد، «درست پیش از گفت‌وگوی میان کلیپسو و اودیسیوس (که شرح آن در پی‌نوشت شماره‌ی ۱۳۶ از همین فصل آمد) کلیپسو به اودیسیوس ‘‘آذوقه و نوشیدنی‌ای مردانه می‌دهد’’ و خودش ‘‘شهد و خوراکی لذیذ می‌خورد.’’ به عبارت دیگر، بلوم هم مثل اودیسیوس (که در اسارت کلیپسو

است) در اسارت زنی است و حتا مجبور است صبحانه‌ی او را آماده کند و برایش بیاورد.» (۱۹۸۹: ۷۹)

۱۴۰. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۳)، «در این‌جا مِلی از اصطلاح ایرلندی beef to the heels استفاده کرده که معنای لغوی آن می‌شود ''تا پاشنه‌ی پا گوشت'' و معنی مجازی آن ''پولدار پروار'' است.»

گیفرد می‌نویسد: «برای زنی که پاهای خیلی چاق داشت و تا مچ پایش کلفت بود، از این اصطلاح استفاده می‌کردند.» (۱۹۸۹: ۷۹)

هانت معتقد است که «این عبارت گیج‌کننده است، زیرا روز جشنواره یا روز بازار روزی بود که دام‌ها را به شهر می‌آوردند. ظاهراً منظور مِلی در این جمله همین مردم‌اند. در نواحی روستایی ایرلند، این اصطلاح یعنی دام‌های چاق و پروار. اما غیرمستقیم به مردم پولدار به‌ویژه زنانی اشاره دارد که هیچ‌یک از وعده‌های غذایی‌شان حذف نمی‌شود. معنای ضمنی این عبارت از ارج‌گذاری به ثروت (که این‌جا مِلی از این معنای آن استفاده می‌کند) تا بی‌حرمتی برای نداشتن جذبه‌ی جنسی است.» (۲۰۱۳)

۱۴۱. به گفته‌ی گیفرد، «در اواخر قرن نوزدهم، پیک‌نیک‌ها رسمی‌تر و تشریفاتی‌تر از پیک‌نیک‌های امروزی بودند، ولی این پیک‌نیک از استثناها بوده است.» (۱۹۸۹: ۷۹)

برای شرح دریاچه‌ی اُوِل پی‌نوشت شماره‌ی ۱۰۷ از همین فصل را بخوانید.

۱۴۲. «Greville Arms اسم هتلی در مولینگار است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۹)

۱۴۳. «نام بَنِن نخستین‌بار در فصل یک (تلماکس) می‌آید و مرد جوانی که در ساحل سندی مونت با باک مالگن شنا می‌کند، رابطه‌ی مِلی با او را برای مالگن می‌گوید: ''بَنِن برایم یک کارت‌پستال فرستاده. نوشته آن‌جا دختر جوان تودل‌برویی را پیدا کرده. اسمش را گذاشته دخترعکاس.'' جویس در این‌جا نیز هنگام نشان دادن پیشرفت مِلی در کار عکاسی و از زبان خود مِلی واژه‌ی ''شنا'' را می‌آورد که به گونه‌ای یادآور صحنه‌ی شنای آن جوان است: در کار عکاسی دارم شنا می‌کنم. از این اشاره می‌توان چنین نیز برداشت کرد که دختر به مادرش می‌رود.» (دلینی، ۲۰۱۳)

۱۴۴. به گفته‌ی نوریس، «مِلی اسم بویلن را بدون آقا یا هر عنوان دیگری می‌نویسد و حتا با اسم کوچکش از او یاد می‌کند. در ضمن با نامی خودمانی که پدرش روی او گذاشته (مِلی خُلی) برای بویلن سلام می‌رساند. این‌ها نزدیکی احساسی این دختر پانزده‌ساله به بویلن را نیز نشان می‌دهد و این سؤال را مطرح می‌کند که ملی درباره‌ی رابطه‌ی مادرش با بویلن چه نظری دارد، که این‌ها همه منبع اضطراب بلوم می‌شوند... این‌که بنِن جوان و بویلن، هردو، آهنگ دختران کنار دریا را می‌خوانند، دو مرد را در ذهن بلوم تلفیق می‌کند، گرچه اشاره به ''سورچی دست‌ها در جیب‌های شلوارش، بیکار در تمام روز'' برای هر دو مورد به صورت راز باقی می‌ماند.» (۲۰۱۱: ۸۶)

۱۴۵. اشتباه‌های دستوری و رسم‌الخط و علائم سجاوندی نامه‌ی مِلی در ترجمه مطابق با متن انگلیسی نامه است. (م)

۱۴۶. گیفرد می‌نویسد: «خانم تورنتن مامایی بود که در شماره‌ی ۱۹ الف خیابان دنزل زندگی می‌کرد.» (۱۹۸۹: ۷۹)

۱۴۷. «رودی کوچولو پسر مرده‌ی مالی و لیوپولد بلوم است که در سال ۱۸۹۳ به دنیا می‌آید و یازده روز عمر می‌کند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۹)

۱۴۸. بلوم که به اشتباه‌ها و شتاب دخترش در نوشتن نامه فکر می‌کند، نتیجه می‌گیرد که شتابش برای

این بوده که خودش را به طبقه‌ی پایین برساند، جایی که بَنن دارد پیانو تمرین می‌کند. (م)

۱۴۹. «قهوه‌خانه‌ی اکس‌ال (XL) شماره‌ی ۸۶ خیابان گرفتون در بخش جنوب شرقی دابلن است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۹) به گفته‌ی هانت، «خیابان گرفتون مرکز خرید مد روز بود.»

۱۵۰. «حقوق مِلی (دوازده و یک در هفته) با همه‌ی کم بودنش چندان هم بد نبود، زیرا اتاق و خوراکش هم به عهده‌ی صاحبکارش بود. این رقم معادل بیست دلار امروز است و حقوق استیون که معلم مدرسه است، تقریباً بیست و پنج درصد بیشتر از حقوق مِلی است.» (دلینی، ۲۰۱۳)

۱۵۱. «از آن‌جا که این هنرمندانی که در تالار موسیقی کار می‌کردند حاشیه‌نشین‌های طبقه‌ی متوسط جامعه فرض می‌شدند، حقوق چندان خوبی نداشتند و احتمالاً از نظر اخلاقی هم از حد خود عدول می‌کردند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۹)

۱۵۲. «سرنوشت» یک بن‌مایه‌ی اصلی در بخش‌های مربوط به بلوم است و اغلب با عشق و روابط عشقی پیوند دارد.

۱۵۳. در این‌جا بلوم به کلمه‌ی vain فکر می‌کند که هم به خودشیفتگی ملی معنا شده و هم می‌تواند معنای بیهودگی بدهد. آرنولد واینستین، استاد ادبیات انگلیسی دانشگاه براونِ رُد آیلند، درباره‌ی «بیهوده: خیلی» معتقد است که «این عبارت درباره‌ی خودشیفتگیِ ملی جوان نیست، بلکه منظور تلاش بیهوده برای مقاومت در برابر سرشت و طبیعت است. یک پاراگراف بعد می‌بینم ملی و مالی در هم ادغام می‌شوند و این یکی شدن آن چیزی است که من آن را جمله‌ی نشانی این کتاب معرفی می‌کنم: آمیزش جنسی اتفاق خواهد افتاد، طبیعت چیره می‌شود و اخلاق‌گرایی و قضاوت را از صحنه بیرون می‌راند.» (۲۰۰۷: ۱۲۹)

به گفته‌ی مک‌براید، «بلوم بیشتر در ذهنش سیر می‌کند تا به قلوه توجه داشته باشد، اما راوی همه‌ی این اشاره‌ها را نادیده می‌گیرد و به روایت وقایع با رعایت ترتیب زمانی برمی‌گردد. لذت او از گرمای صبح، توجه‌اش به قوری چای و علاقه‌اش به گربه و خرید قلوه از قصابی دلوگکز... گویی صرفاً یک صبح معمولی است. این نظرگاه فریبنده، در کنار تک‌گویی درونی شدیداً سانسورشده‌ی بلوم، جوّ و وضع واقعی خانه‌ی خیابان اکلز را از خواننده پنهان می‌کند.» (۲۰۰۱: ۱۵۲)

۱۵۴. «این باوری عامیانه بود که می‌گفتند بچه‌ای که برای مدت طولانی شیر می‌خورد و از همان ماه‌های آغاز زندگی‌اش با غذاهای دیگر به‌ویژه غذاهای گوشتی تغذیه نمی‌کند، به کم‌خونی مبتلا می‌شود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۷۹)

۱۵۵. Erin's King به‌معنای کشتی جزیره‌ی ارین. به گفته‌ی گیفرد، «نام کشتی بخاری بود که به مدت دو ساعت دور دابلن می‌گشت و مناظر دیدنی را به مسافران نشان می‌داد. کشتی ارینز کینگ دور کشتی نورافکن‌دار کیش می‌چرخید و به سمت جنوب یا به سمت شمال و جزیره‌ای به نام Irland's Eye می‌رفت. در سرتاسر تابستان روزی چند بار از اسکله‌ی دفتر گمرک در مرکز دابلن حرکت می‌کرد و این مسیرها را دور می‌زد. کرایه‌اش یک شیلینگ بود.» (۱۹۸۹: ۷۹)

دلینی (۲۰۱۳) معتقد است که «تأکید جویس بر نام این کشتی و تکرارش در سراسر داستان دلالت ضمنی بر افسانه‌ای فولکلور و باستانی به نام ''پسر ارینز کینگ و جزیره‌ی متروکه و غم‌انگیز'' دارد.»

«به دلیل حرکت‌های تند و هول‌آور کشتی ارینز کینگ، بلوم چندان از گردش با آن خشنود نیست، ولی شجاعت مِلی را تحسین می‌کند.» (همان‌جا)

۱۵۶. با اشاره‌ی مِلی به اسم بلیزس بویلن و شعر دختران کنار دریا، آن شعر در ذهن بلوم زنده می‌شود و او را مثل سورچی‌هایی تصویر می‌کند که برای مردم آواز می‌خوانند. به گفته‌ی هانت، «اما این شعر هیچ ربطی به بویلن، بلیزس یا هر بویلن دیگری، ندارد. شعر را هری بی نوریس در سال ۱۸۹۹ سروده است. به هرحال، با اشاره‌ی ملی به اسم شعر و بویلن، به شکل‌های مختلف به ضمیر ناخودآگاه بلوم وارد می‌شود: ''سرت گردان، چرخان، چرخان،'' و بارها تکرار می‌شود و از بویلن، تصویری شهوی، در ذهن خواننده می‌سازد.» (۲۰۱۷)

بوئن می‌نویسد: «شعر دختران کنار دریا یکی از موتیف‌های اصلی این رمان است.» (۱۹۷۴: ۸۸) برای خواندن بخشی از آن پی‌نوشت شماره‌ی ۱۰۹ از همین فصل را بخوانید.

۱۵۷. برای یادآوری گردشگاه پی‌یر، پی‌نوشت شماره‌ی ۱۵ از فصل دو (نستور) را بخوانید.

۱۵۸. پی‌نوشت شماره‌ی ۱۵۶ از همین فصل را بخوانید.

۱۵۹. به گفته‌ی هانت، «ملی که به اشتباه آهنگ دختران کنار دریا را به بویلن نسبت می‌دهد، به تصویری که بلوم از دختران کنار دریا ساخته، جنبه‌ی جنسی پیچیده‌تر و عذاب‌آورتری می‌دهد. وقتی بیت‌های این آهنگ در ذهن بلوم تکرار می‌شوند از تحریک جنسی زودآیندِ نه فقط دخترش، بلکه زنش، مشوش و بیمناک می‌شود: ملی هم. بوسه‌های جوان... و پشت‌سرش زنش را تجسم می‌کند که با لبخندی رضایت‌بخش روی تخت دراز کشیده و می‌خواند. بعد می‌اندیشد که ''اتفاق خواهد افتاد... احساس کرد تشویش جاری سراپایش را فرا گرفت.''» (۲۰۱۷)

۱۶۰. مالی را تجسم می‌کند که در بسترش دراز کشیده است و طره‌های موهایش را می‌شمارد و لبخند می‌زند و موهایش را می‌بافد. گیفرد می‌نویسد: «یک ارتباط هومری این فصل با اودیسه می‌تواند این جمله باشد: ''پریچه‌ی نرم‌گیسو بافته.''» (۱۹۸۹: ۷۹)

۱۶۱. به گفته‌ی شوابر، «در این‌جا بلوم ناکنش‌وری خود را تصویب می‌کند، از ملی به مالی می‌رود و احساس می‌کند که بیم و ناراحتی سراپایش را فرا می‌گیرد...» (۱۹۹۹: ۱۶۱)

به گفته‌ی فورد، «شماری از واژگان این فصل معنای دوگانه و سه‌گانه دارند. بی‌شک بلوم به خاطر احساسات شهوانی‌اش نگران و مشوش است؛ رویارویی مِلی با آن دانشجوی جوان اتفاق خواهد افتاد و قابل ''پیشگیری'' نیست، زیرا او آزاد نیست تا ''کاری بکند'' و جلوی او را بگیرد. هم‌چنین دیدار مالی و بویلن منشأ دیگری برای تشویش اوست.» (۱۹۹۸)

به گفته‌ی بوئن، «همان‌طور که همه‌ی زنان عناصر اصلی تشکیل‌دهنده‌ی یک چیزند و با تجربه‌ی مشترکِ واحد در زندگی یکدیگر می‌زیند، این‌جا نیز مالی و مِلی درهم می‌آمیزند و یکی می‌شوند و به دلیل ناتوانی بلوم در نشان دادن هر واکنشی یا انجام هر کاری در برابر مالی و مِلی، این درهم‌آمیزی دو زن بیشتر برجسته می‌شود. بلوم هم، مثل ماستو در اپرای دن ژوان، امیدش را برای برداشتن هر قدمی در برابر مالی (زرلینای ماستو) از دست داده است و مثل کماندتور (پدرِ دنا آنا) توان آن را ندارد که دخترش را از اغواگری بازدارد.» (۱۹۷۴: ۹۱)

به گفته‌ی گیفرد، «منشأ اودیسه‌ای تشویش بلوم را هم می‌توان در اودیسیوس و در این چند جمله از اودیسه یافت: اودیسیوس در جزیره‌ی کلیپسو بی‌کس‌وکار رها شده، ''ولی وقتی روز شد بر ساحل صخره‌ای نشست / نالان و با چشم‌های تر دل خودش را شکست / و به افق برهنه‌ی دریا زل زد.''» (۱۹۸۹: ۸۰)

۱۶۲. «تعطیلی ماه اوت یک روز است که با دو روز تعطیلی پایان هفته سه روز می‌شود.» (گیفرد ۱۹۸۹: ۸۰)

۱۶۳. برخی از شخصیت‌های داستان‌های جویس از داستانی به داستان دیگر هجرت می‌کنند. به گفته‌ی المن، «مکوی، با نام سی جی مکوی، فروشنده‌ی بلیت راه‌آهن ایستگاه میدلند در دابلن، یکی از آن شخصیت‌های مهاجر است که از داستان ''فیض'' از مجموعه‌داستان دابلنی‌ها به یولسیز آمده است.» (۱۹۸۳: ۳۷۵) به گفته‌ی هانت، «بلوم فکر می‌کند می‌تواند از طریق کارت روزنامه‌نگاری بلیت رایگان تهیه کند یا از مکوی بخواهد که برایش بیاورد. مکوی در کارخانه‌ی زغال، دفاتر آیریش تایمز و فریمن ژورنال نیز کار کرده است. (۲۰۱۷)

۱۶۴. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۳)، «این یک باور عامیانه است که اگر گربه‌ای بی‌قراری کند یا پشت به آتش گوشش را تمیز کند، احتمال رخداد توفان و رعدوبرق هست.»

۱۶۵. «احساس سنگینی بلوم ناشی از پرخوری او و هوای گرم است. در این‌جا نیاز دارد که به دستشویی برود، ولی به دلیل سنگینی مایل نیست به دستشویی پاگرد طبقه‌ی بالا برود.» (دلینی، ۲۰۱۳) در این‌جا برای سختی بالارفتن از پله‌ها از واژه‌ی fag up استفاده می‌کند که به گفته‌ی گیفرد (۱۹۸۹: ۸۰)، معنای «خرحمالی و کار سخت بی‌مزد و بی‌ثمر» می‌دهد؛ یک جور جان کندن بی‌فایده. (م) اوستین معتقد است که «کلیپسو به شیوه‌های مختلف فصلی اقتصادی است. یکی از این شیوه‌ها در نثر آن نمایان است. در این نثر گرایش به ولخرجی را که در فصل پروتیوس مطرح شد موقوف می‌کند.» (۱۹۹۵: ۷۵)

۱۶۶. دیوید پی‌یرس در این باره می‌نویسد: «بنا به این جمله، درست است که خانه‌ی بلوم خانه‌ی اشتراکی نیست، اما آن‌طور هم که باید خصوصی نیست و بلوم در آن احساس امنیت کامل ندارد.» (۲۰۰۷: ۲۴۵)

۱۶۷. بنا به بررسی‌های گیفرد، «در مجله‌ی هفتگی *Titbits* (با معنای لغوی تکه‌های کوچک از اطلاعات جالب و شعار)، تکه‌های کوچک از خواندنی‌ترین کتاب‌ها، هفته‌نامه‌ها، ماه‌نامه‌ها و روزنامه‌های سراسر دنیا، هر پنجشنبه منتشر می‌شد. برخی از تاریخ‌نگاران روزنامه‌نگاری معتقدند که شیوه‌ی روزنامه‌نگاریِ امروزی با انتشار نخستین شماره‌ی تت‌بتز در سال ۱۸۸۱ متولد شد.» (۱۹۸۹: ۸۰)

۱۶۸. «این جمله بیتی از شعری کودکانه است: ''آواز بخون به شش پنس / جیبی پر از چاودار / چهار و بیست پرنده / پخته شده توی پای / وقتی که پای باز می‌شه، پرنده آواز می‌شه.../ شاه تو دبیرخونه‌اش بود / داشت پولاش رو می‌شمرد / ملکه تو مهمانی/ می‌خورد مرغ بریانی. / پیشخدمت توی حیاط بود / لباس‌ها را پهن می‌کرد/ پرنده‌ی سیاهی نشست روی صورتش / با نوک تیز و منقار / دماغ او را نوک زد.''» (گیفرد، ۱۹۹۸: ۸۰)

بلوم، چند دقیقه‌ی پیش، دختر یا همان پیشخدمت همسایه را که در قصابی بود توی حیاط خانه‌ی آن‌ها می‌بیند و حالا پشت دیوار می‌کوشد سروصدای او را بشنود و چون هیچ صدایی نمی‌شنود به خودش امید می‌دهد و فرض می‌کند که دارد بی‌صدا روی طناب لباس آویزان می‌کند. (م)

۱۶۹. برای «خاک برگ» یا «خاک کشاورزی» از کلمه‌ی loam، که بسیار قدیمی است، استفاده می‌کند. این واژه از واژه‌های اروپای شمالی است، به‌معنای چسبنده. loam مخلوطی از شن (مناسبِ کشت هویج)، خاک رس، مواد گیاهی مانند برگ‌های پوسیده، خاک لای‌دار (مناسب کشت گل

آفتاب‌گردان و زه‌کشی) و چیزهای دیگر است. (م)

۱۷۰. به گفته‌ی گیفرد، «ویت‌ماندی، فردای ویت‌ساندی، هفتمین یکشنبه‌ی بعد از یکشنبه‌ی عید پاک است و از تعطیلات رسمی این کشور. بعدها در داستان می‌فهمیم که در ویت‌ماندیِ گذشته، که سه چهار هفته پیش از این روز بوده، زنبوری در حیاط خانه‌ی بلوم، او را نیش زده است.» (۱۹۹۸: ۸۰)

۱۷۱. «Drago آرایشگری در شماره‌ی ۱۷ خیابان داسن در یک‌ونیم مایلی خانه‌ی بلوم است.» (گیفرد، ۱۹۹۸: ۸۰)

۱۷۲. هانت می‌نویسد: «این قسمت سبک نوشتاری رئالیسم جویس را نشان می‌دهد و هم‌چنین تأثیر تکانی که بلوم از پی دیدن نامه‌ی بویلن خورده است. راوی بازگشت بلوم به خانه را به ما اطلاع می‌دهد و سپس این صحنه را برای ما وصف می‌کند: بلوم خم می‌شود، دو نامه را برمی‌دارد، ''خط جسورانه''ی روی پاکت، اسم ''مری‌ین بلوم،'' تغییر ''تپش قلب بلوم از تند به کند،'' و حتا به ما نشان می‌دهد که به طبقه‌ی بالای خانه و اتاق‌خواب می‌رود. اما زمان میان این دو حادثه شکافی است که برای خواننده نامعلوم می‌ماند؛ زمانی که کلاهش را برمی‌دارد و جایی می‌گذارد.» (۲۰۱۴)

جان گوردون در این باره می‌نویسد: «به گفته‌ی هیو کنر، هنگام ورود بلوم به خانه، راوی یا بلوم در تک‌گویی‌های درونی‌اش حرفی از شنیدن ''صدای زنگ آرایشگاه دریگو'' و فکرش درباره‌ی ''موی قهوه‌ای روغن بریانتین‌خورده'' به ما نمی‌گوید. وقتی بلوم به خانه وارد می‌شود، در اندیشه‌اش پرتوهای خورشید را به دختری موبور تشبیه می‌کند و بی‌درنگ چشمش به نامه‌ها می‌افتد. اما سؤال این است که دریگو از کجا آمد؟ این همان شکافی است که هیو کنر به آن اشاره می‌کند. حال بیایید فرض را بر این بگذاریم که این صدای زنگ، صدای زنگی است که مالی به صدا درآورده تا بلوم نامه‌هایی را که نامه‌رسان از شکاف در به داخل انداخته و مالی صدای باز و بسته شدن زبانه‌ی روی آن شکاف را شنیده، برایش به اتاق‌خواب ببرد. می‌توانیم بگوییم ترتیب ماجرا این‌گونه می‌شود: پرتوهای زردرنگ، دختری با موهای طلایی، ملی بلوم، دختری با موهای بور، در باز می‌شود، نامه‌ها را روی زمین می‌بیند، مالی که صدا می‌زند ''پالدی'' زنگ به صدا درمی‌آید، صدای زنگ و تصویر مو با هم ترکیب می‌شوند و خاطره‌ای از آرایشگاه دریگو را احضار می‌کنند، با زنگ در آرایشگاه، جایی که بلوم به تازگی ''بویلن موبور'' را دیده است، هم‌زمان چشمش به ''دستخط جسورانه''ی او می‌افتد، بویلنی که به‌یقین بلوم به محض دیدن آن دستخط به او فکر می‌کرد: ''درست آن لحظه داشتم فکر می‌کردم.''» (۲۰۰۴: ۱۸-۱۱۷)

۱۷۳. «حمامی عمومی در خیابان تارا، در جنوب شرقی لیفی، که دوش و حوض داشت. سرپرستی این حمام را جی پی اُ براین به عهده داشت.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۰)

۱۷۴. به گفته‌ی گیفرد، «جیمز استیونز یکی از بزرگ‌ترین سازمان‌دهنده‌های انجمن فنیان‌ها و نخستین رهبر این نهاد است. در این متن، اُبراین می‌تواند ویلیام اسمیت اُبراین یا جیمز فرنسِس اُبراین باشد که هر دو با جیمز استیونز رابطه داشتند، اما هیچ‌کدام در فرار استیونز از زندان ریچموند گال (در سال ۱۸۶۵) نقشی ایفاء نکردند. از سوی دیگر، جی پی اُبراین، مالک حمام عمومی خیابان تارا، با این دو نفر فرق داشت.» (۱۹۸۹: ۸۰)

«۱) ویلیام اسمیت اُبراین در سال ۱۸۴۳ به جامعه‌ی لغو اتحاد بریتانیا و ایرلند به رهبری دنیل اُکانل پیوست، ولی چهار سال بعد، از این جامعه کناره گرفت و کنفدراسیون ایرلند را با اهداف عمل‌گرایانه‌ی بیشتر بنا نهاد و هنگام قحط‌سالی ۱۸۴۸ کوشید تا کشور را برانگیزاند. در همان زمان، او و جیمز استیونز و

دیگران به پایگاه پلیسِ ناحیه‌ی تی‌پری حمله کردند، که این حمله ناکام ماند. در این حادثه، استیونز کمی زخمی شد، ولی وانمود کرد که مرده است و موفق به فرار شد. اُبراین دستگیر شد و به جرم خیانت، به اعدام محکوم شد، اما حکمش را تخفیف دادند و او را به ندامتگاه کار سخت فرستادند. در سال ۱۸۵۴ آزاد شد و در سال ۱۸۵۶ برای همیشه بخشیده شد و فعالیت‌های سیاسی را کنار گذاشت.» (همان‌جا)

«۲) جیمز فرنسِس اُبراین در پاریس درس پزشکی خواند و در سال ۱۸۵۸ در نیواورلئان با جیمز استیونز دیدار کرد و به شاخه‌ی آمریکایی انجمن فنیان‌ها پیوست. در زمان جنگ‌های داخلی، دستیار جراح در ارتش بود و پس از جنگ به ایرلند رفت. به دلیل دخالتش در تظاهرات فنیان‌ها در ناحیه‌ی کُرک (۱۸۶۷) دستگیر شد. برایش حکم اعدام صادر شد، ولی او نیز بخشیده شد و در سال ۱۸۶۹ آزاد شد. سپس عضو پارلمان شد و تا سال ۱۸۹۱،که انشعاب بزرگ فنیان‌ها رخ داد، از پارنل حمایت کرد و هم‌چنان به دفاع از استقلال اقتصادی و سیاسی ایرلند پرداخت.» (همان‌جا)

۱۷۵. درباره‌ی اگنداث پی‌نوشت شماره‌ی ۷۳ از همین فصل را بخوانید.

۱۷۶. در این پاراگراف چهار ایده نهفته است. در حیاط خانه‌اش به یاد دختر همسایه می‌افتد و آن شعر کودکانه که در پی‌نوشت ۱۶۶ آمد، سپس وقتی به کلاهش فکر می‌کند و این‌که کجا گذاشته به یاد صدای زنگ آرایشگاه دریگو می‌افتد و بلیزس بویلن و موی قهوه‌ای یا بور روغن‌زده‌اش را به خاطر می‌آورد. بعد به حمام ترکی خیابان تارا فکر می‌کند و ماجرای فرار استیونز که در پی‌نوشت شماره‌ی ۱۷۴ از همین فصل شرح داده شد. در پایان به یاد قصاب می‌افتد و برنامه‌ای که صهیونیست‌ها برای خرید زمین در فلسطین دارند و صدای قصاب که به دختر همسایه می‌گوید: «حالا، آبجی». بلوم او را «پرشور» می‌داند. (م)

به گفته‌ی گیفرد، «واژه‌ی Enthusiast به‌معنای ''پرشور'' در قرن چهارم میلادی به فرقه‌ای از مسیحیان اطلاق می‌شد که در خاور نزدیک بودند و هم‌چنین به گروه منشعبی از پیوریتن‌های قرن هفدهم. این گروه برای برپایی ''آرمانشهری با اصلاحات ارضی و بدون حضور دولت'' موعظه و تبلیغ می‌کردند. در این‌جا بلوم از این واژه استفاده می‌کند تا دلوگکز، صهیونیست مذهبی متعهد، را وصف کند. ''اگنداث'' دلوگکزِ ''پرشور'' این بود که فلسطین را، از نظر سیاسی و قانونی، خانه‌ی یهودیان کند.» (۱۹۸۹: ۸۰)

۱۷۷. «شاه توی دبیرخانه‌اش بود» بیتی از همان شعر کودکانه‌ای است که در پی‌نوشت شماره‌ی ۱۶۸ از همین فصل آمده است. (م)

۱۷۸. به گفته‌ی گیفرد، «مجرم را جلوی خانه‌ی خودش روی صندلی کیفر می‌نشاندند، هم‌محلی‌هایش او را هو می‌کردند و به سمت او چیزهایی پرتاب می‌کردند.» (۱۹۸۹: ۸۱) به گفته‌ی هانت، «خم شدن بلوم و ورودش به توالت شاید اشاره‌ای باشد به بیتی از شعری از هنری ون دایک که در سال ۱۹۰۴ منتشر شد. ون دایک، در این شعر، سردر کوتاه خانه‌ی دوست را به تحقیر وصف می‌کند: ''سردر آن‌قدر کوتاه بود که غرور و جلال را راه ندهد.'' شاید این‌جا تصور شود که این احتمال ضعیف است ولی در چند جمله جلوتر به قوتش افزوده می‌شود وقتی بلوم روی ''صندلی کیفر چندک'' می‌زند.» (۲۰۱۷)

«تورنتن معتقد است که این اشاره کمی بعید است ولی سر خم کردن بلوم زیر سردر کوتاه برای تصویر کردن تخلیه‌ی روده‌های او، به درستیِ تصور ما از بلوم به‌عنوان مردی بدون غرور و جلال کمک می‌کند.» (همان‌جا)

«همین توالت فرنگی را صندلی کیفر وصف کردن به حس تحقیر می‌افزاید.»

به گفته‌ی تریبوت جوزف، «عبارت ''چیزی نو و آسان'' دوپهلوست؛ منظور پیدا کردن موضوع یا داستان نو و آسان برای خواندن در روزنامه است و هم‌چنین این عبارت به دستشویی بلوم اطلاق می‌شود. سپس می‌خواهد با آرامش و بی‌عجله تخلیه کند: ''کمی نگهش دار.''» وقتی بیشتر نویسنده‌ها احتباس مقعدی را به شکلی سمبلیک نشان می‌دهند، جویس به شکل غیرسمبلیک نشان می‌دهد و روشن نیست که ''کمی نگهش دار'' به خواندن ارجاع داده می‌شود یا به مدفوعش.» (۲۰۰۸: ۱۳۱-۳۲) شرح تخلیه‌ی روده‌ها در دستشویی به این شکل و آوردن آن در چنین متنی (آن‌هم در آن دوره از تاریخ ادبیات که فرهنگ ویکتوریایی غالب بود) کاری بسیار نو و مدرن بود.

۱۷۹. پی‌نوشت بعدی (شماره‌ی ۱۸۰ از همین فصل) را بخوانید.

۱۸۰. در این قسمت، جویس میان دو جمله‌ای که کاری فیزیکی از بلوم را نشان می‌دهد، چند عبارت از ذهن سیال او را بیان می‌کند.

به گفته‌ی گیفرد، «مجله‌ی تت‌بتز جایزه‌ی تت‌بت را با بهایی معین در هر شماره‌اش چاپ می‌کرد. این داستانِ بخصوص گویا شوخی خودمانی جویس با خودش در زمان نوجوانی‌اش است. گویی جویس در نوجوانی برای تت‌بتز و پول داستانی می‌نویسد و در آن جمله‌ای را می‌آورد که بلوم می‌خواند ـ ''مچام اغلب به شاهکار فکر می‌کند و به خاطر آن جایزه‌ی جادوگر خندان را برد که حالا... دست به دست هم''.» (۱۹۸۹: ۸۱)

۱۸۱. «آقای فیلیپ بوفوی شخصی واقعی است که در دهه‌ی ۱۸۹۰ به مجله‌ی تت‌بتز داستان‌های (مزخرف؟) می‌داد. مزاح نهفته در این اشاره در تقابل میان رتبه‌ی ادبی این نویسنده از یک سو و اسم او از سوی دیگر، که معنای ''حسن نیت'' می‌دهد، و محل زندگی شیک و مد روز او (لندن) آشکار می‌شود. داستانی که این‌جا به او نسبت داده می‌شود غیرواقعی است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۱)

۱۸۲. بلوم روی توالت نشسته و، در سکوت، روده‌ها و مثانه‌اش را خالی می‌کند و هم‌چنان داستانی را می‌خواند که مچام فکر می‌کند شاهکار است. برای این داستان، که سه ستون و نیم است، سیزده پوند و شش پنی به نویسنده‌اش پرداخت می‌شود. بلوم بابت این دستمزد به او غبطه می‌خورد. این جمله‌ی ناتمام «زندگی ممکن است چنین باشد» نقل قولی از همان داستان نامبرده است و وقتی به کلمه‌ی «حالا» می‌رسد، فکر می‌کند دیگر ارزش ادامه دادن ندارد. اما بی‌درنگ ویژگی‌های دیگرش را برمی‌شمرد: «پایانی اخلاقی...» (م)

۱۸۳. در این پاراگراف، بلوم داستانی را از همان مجله‌ی تت‌بتز می‌خواند و هم‌زمان روده‌هایش را با فشار خالی می‌کند. او بارها به ستون داستان روزنامه و دوباره به ماجرای دستشویی و یبوست و بواسیرش برمی‌گردد. جنت ایگلسِن دانلوی، ملوین جی فریدمن و مایکل پتریک گلَسپی در اثری مشترک در این باره می‌نویسند: «بلوم داستان بوفوی را، به‌رغم یبوست خودش، داستان سریع و شسته‌رفته‌ای می‌داند که نه‌تنها اخلاقی است، بلکه پایانی مثبت دارد و ماجرا به خیر و خوشی و ''دست به دست هم'' تمام می‌شود. اما آن را مبتذل می‌یابد: ''امروزه هر چیزی چاپ می‌کنند. دوران مسخره.'' نمونه‌ای از داستان‌هایی که می‌توان روی توالت نشست و خواند، نه توی کتابخانه. از هر نظر ''شاهکار مچام'' نقطه‌ی مقابل یولسیز است. داستان کوتاه بوفوی با شیوه‌ای سنتی آغاز می‌شود و پایانش هم خوش است، برخلاف داستان یولسیز که آغازش به هیچ روی سنتی نیست و پایانش هم مبهم است. داستانی که بلوم می‌خواند بی‌شک داستانی ''شسته‌رفته است'' و باز برعکس یولسیز از خواننده‌اش هیچ انتظار فکر کردن و تحقیق و تفحص ندارد،

زیرا چیزی نو اما آسان است.» (۱۹۹۱: ۴-۲۳) پی‌نوشت شماره‌ی ۵ از همین فصل را بخوانید.

به گفته‌ی اوستین، «ابتدا بلوم مقاومت می‌کند اما سرانجام به حرکت داستان، و نیز حرکت مدفوع، رضایت می‌دهد. کلمه‌ی ''یُبس'' مشکل روده‌هایش را شرح می‌دهد اما تیزهوشانه نثر شسته‌رفته‌ی بیوفوی را هم وصف می‌کند که در هر صورت، تأثیر مسهل بر بلوم دارد.» (۱۹۹۵: ۸۶) جویس برای قرص فشرده از کلمه‌ی tabloid استفاده کرده به‌معنای روزنامه‌های مصور و چکیده با مطالب اغراق‌آمیز. اما این کلمه از ریشه‌ی tablet به‌معنای قرص و داروست. اوستین در ادامه می‌نویسد: «تبلوئید یا دارویی که به بلوم تسکین می‌دهد تت‌بتز است که یک تبلوئید واقعی بود، خلاصه‌ای قابل هضم از اخبار و مطالب کوتاه از سرتاسر جهان...» (همان‌جا) سپس می‌گوید: «در واقع خواندن و بیرون ریختن، از نظر ریشه‌شناسی و روانکاوی به هم مربوطند. بیرون ریختن همان کاری است که یک خواننده‌ی دقیق انجام می‌دهد. می‌خواند، هضم و جذب می‌کند و (در قالب نوشتن) بیرون می‌ریزد.» (همان‌جا)

۱۸۴. گیفرد می‌نویسد: «cascara sagrada (کاسکارا ساگرادا) عبارتی اسپانیایی است با معنای تحت‌اللفظی ''پوست درخت مقدس'' و به‌معنای ''ارجنگ نرم‌کننده'' که هدف همین آگهی تبلیغاتی است. این داروی نرم‌کننده‌ی روده‌ها از پوست درخت ارجنگ یا خار گوزن ساخته می‌شود.» (۱۹۸۹: ۸۱)

۱۸۵. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۳)، «بلوم فکر می‌کند ''زندگی ممکن است چنین باشد''، ولی جمله را ناتمام می‌گذارد. بلوم در کار آگهی روزنامه‌هاست و گویی آگهی‌ای از داروی نرم‌کننده‌ی روده‌ها را به یاد می‌آورد که مثلاً با خوردن آن زندگی ممکن است چنین آسان باشد.»

۱۸۶. ان کترینا شفنر و شیْن ولر در اثر مشترکی در این باره می‌نویسند: «توصیف وسواس‌گونه‌ی بلوم از مستراح و تخلیه‌ی روده‌هایش عاملی بود که خواننده‌های اولیه‌ی یولسیز، کسانی مثل ازرا پاوند و ویرجینیا ولف، را دلخور کند، اما آن صحنه‌ی استمنای شخصیت داستان یا استفاده‌ی او از واژه‌های بی‌پروا، از نظر آن‌ها خالی از ایراد است. البته ازرا پاوند این صحنه از فصل چهار (کلیپسو) را در اولین چاپ یولسیز، که به صورت پاورقی در لیتل ریویو منتشر می‌شد، سانسور کرد. جویس در این‌جا بیش از یک‌بار از واژه‌ی ''تولید'' استفاده می‌کند که با این تکرار عمدی، خواننده را میان تولید روده‌ها و تولید اثر چاپ‌شده گیج می‌کند و آدم نمی‌داند واژه‌ی ''ستون'' واقعاً به کدام‌یک از این دو تولید اطلاق می‌شود.» (۲۰۱۲: ۱۲۶) جویس برای کلمه‌ی «تولید» از واژه‌ی yield استفاده می‌کند به‌معنای نرمش نشان دادن، نرمشی که به تولید می‌انجامد.

«هم‌چنین وقتی بلوم در تک‌گویی درونی‌اش می‌گوید: ''تند و شسته‌رفته'' باز هم ایهام دارد و می‌تواند داستانِ آقای بوفوی باشد و هم‌زمان عمل دفع روده‌هایش.» (همان‌جا)

به گفته‌ی جان لورتز، «این جمله میان تولید روده‌های بلوم و مطلبی که می‌خواند یک تقابل جانانه ایجاد می‌کند. و این‌که پس از خواندن آن را پاره می‌کند و خودش را با آن تمیز می‌کند نشان می‌دهد که تا چه اندازه ''تحت تأثیر'' قرار گرفته (کاملاً محرمانه) و وقتی کارش با آن تمام می‌شود، هیچ چیز نیست جز چیزی ''تند و شسته‌رفته.''» (۲۰۱۶: ۷۰)

۱۸۷. درباره‌ی عبارت «شاهکار مچام» پی‌نوشت شماره‌ی ۱۸۰ و ۱۸۳ از همین فصل را بخوانید.

این نکته هم در مورد این دو سه پاراگراف گفتنی است که جویس بسیاری از جزئیات را بعد اضافه کرده است و در دست‌نوشته‌ی اولیه‌اش نیست. (م)

کرِس بلدیک، پروفسور تاریخ ادبیات دانشگاه گلداسمتز (لندن)، در این باره می‌نویسد: «هر واژه از داستان‌های تت‌بتز بهایی داشت، اما جویس پس از سال‌ها تلاش نومیدکننده، سرانجام موفق می‌شود ناشری برای مجموعه‌داستان دابلنی‌ها پیدا کند، اما حتا ۴۰۰ نسخه از این اثر فروش نمی‌رود و به همین دلیل هیچ پولی به جویس نمی‌رسد.» (۲۰۰۶: ۳۰)

۱۸۸. پی‌نوشت شماره‌ی ۱۸۰ و ۱۸۳ از همین فصل را بخوانید.

۱۸۹. شان لِتِم در این باره می‌نویسد: «جویس از آغاز فصل چهار (کلیپسو) علاقه‌ی بلوم به نویسنده شدن را نشان می‌دهد و این‌جا هم دلش می‌خواهد داستانی برای تت‌بتز بنویسد و جایزه بگیرد؛ داستانی از یک ضرب‌المثل. و بر آن است تا داستان مشترکی با مالی بنویسد. به همین خاطر یادش می‌آید که حتا زمانی که مالی لباس می‌پوشیده و حرف می‌زده، آقای بلوم حرف‌های او را روی کاغذ سرآستینش یادداشت می‌کرده، و حالا در این فکر است که با کدام‌یک از آن یادداشت‌ها می‌تواند داستانی برای تت‌بتز بنویسد و با نام مشترک آقا و خانم بلوم منتشر کند.» (۲۰۰۳: ۱۶۷)

۱۹۰. بلوم به یاد می‌آورد که حرف‌های مالی را دقیقه به دقیقه با ذکر ساعت آن یادداشت کرده است.

گیفرد معتقد است که «شخصیت رابرتز در این داستان و بیرون از داستان ناشناخته است.» (۱۹۸۹: ۸۱) ولی به گفته‌ی دلینی، «جُرج رابرتز ناشر مجموعه‌داستان دابلنی‌ها بود و درست هنگامی که این مجموعه‌داستان منتشر شد، جویس فصل چهارم یولسیز را می‌نوشت. این‌جا نشان می‌دهد که بلوم هم برای رابرتز کار می‌کند و زنش می‌پرسد که آیا حقوقش را پرداخته یا نه.»

۱۹۱. گرتا کُنروی نیز شخصیت اصلی داستان «مردگان» از مجموعه‌داستان دابلنی‌هاست. در این‌جا بلوم شخصیت داستانی یولسیز با شخصیت داستانی «مرده‌ها» از دابلنی‌ها را روبه‌روی هم می‌گذارد و ناشرِ این اثر را صاحبکار بلوم می‌کند. (م)

۱۹۲. به گفته‌ی لِتِم، «با این اندیشه که قرار است از این جمله‌ها داستانی بسازد و با نام مشترک خانم و آقای بلوم چاپ کند، یاد حرف مالی می‌افتد که: ''چه چیزی من را وسوسه کرد که این شانه را بخرم...'' و همین او را به یاد بویلن می‌اندازد و پرسش مالی: ''این بویلن وضع مالی خوبی دارد؟'' و این همانی است که جویس پروژه‌ی عشق اخلاقی‌اش را با آن آغاز می‌کند. البته در این‌جا ما هنوز چیزی نمی‌دانیم و حتا خود آقای بلوم هم چیزی نمی‌داند. زنی که او می‌شناسد، ناشناس است و عشق‌شان هم راز است و ما هنوز باید دنبال پاسخ پرسش مالی باشیم: ''آیا او همیشه عاشق همان مرد اولی است؟''» (۲۰۰۳: ۱۶۷)

۱۹۳. به گفته‌ی گیفرد، «این برنامه را می و پسران (شرکا) و هم‌چنین فروشندگان ادوات موسیقی و استادان موسیقی و پیانو در بخش جنوب شرقی دابلن برگزار می‌کردند.» (۱۹۸۹: ۸۱)

«رقص ساعت‌ها (*Danza delle ore*) رقص باله‌ی کوتاه و پرده‌ی سوم از اپرای لَ جوکاندا نوشته‌ی اَمیلکاره پونکیالی (۱۸۳۴-۸۶) است. در این اپرا دو فرد رذل و دو قهرمان زن حضور دارند که هر دو عاشق قهرمان مرد داستان‌اند. در پرده‌ی سوم با نام ''خانه‌ی طلا''، یکی از افراد شرور تصمیم می‌گیرد برای کین‌خواهی و بازگرداندن آبرویش، زن قهرمانش را که با قهرمان مرد داستان قرار ملاقات داشته با خوراندن زهر مسموم کند. دیگر زن قهرمان زهر او را با داروی خواب‌آور عوض می‌کند. در همین زمان جشنی برپاست که رقصنده‌های ماهر باله رقص ساعت‌ها را اجرا می‌کنند. این اسم بیانگر گذر ساعت‌ها از بامداد تا شامگاه است. همان‌طور که بلوم به یاد می‌آورد، گذر این ساعت‌ها با نشانه‌های لباس‌ها مشخص می‌شود. در لحظه‌ی اوج اپرا، شخصیت پست داستان جنازه‌ی زن داروخورده‌اش را به صحنه می‌آورد و

پیش از پایان خوش و رقت‌انگیز صحنه‌ی چهارم، همه را گیج می‌کند.» (همان‌جا)

۱۹۴. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۳)، «در ۲۹ ماه مه ۱۹۰۴، خانم و آقای بلوم به مجلس رقصی می‌روند که شرکت موسیقی می و پسران برگزار کرده‌اند و در این مجلس برای نخستین بار با آقای بویلن آشنا می‌شوند. هنگام برگشت به خانه، بویلن با خانم و آقای بلوم همراه می‌شود. در راه، چکمه‌های مالی پایش را اذیت می‌کند و درحالی‌که بویلن حرف می‌زند او از روی جوراب‌های ساق‌بلندش ورم‌های ناشی از فشار کفش را ماساژ می‌دهد و بلوم شاهد این صحنه است.»

«موسیقی رقص با آن کیفیتش، مالی و بویلن و رقص بازار را که در آن عاشقان به دیدار هم می‌روند به ذهن بلوم می‌آورد... در ضمن بخش رقص ساعت‌ها نمادی است از ''ستیز ابدی قدرت‌های تاریکی و روشنایی.'' ستیز میان بلوم و بویلن بر سر مالی. در این پاراگراف برای نخستین بار می‌فهمیم که بلومِ یولسیز تسلیم خاطرخواه‌های مالی نخواهد شد (مثل پنه‌لوپی و خواستگارانش). او هم‌چنین به موسیقی شاد و زنده، که در پس‌زمینه پخش می‌شود، فکر می‌کند و به رابطه‌اش با مالی.» (بوئن، ۱۹۷۴: ۹۲)

به گفته‌ی هانت، «در قصر اودیسیوس در اودیسه‌ی هومر، خواستگاران بسیاری جمع شده‌اند و بنا به گفته‌ی تلماکس، این مردان ۱۰۸ نفرند، گرچه خود هومر نام ۱۵ نفر از آن‌ها را مشخص می‌کند. جویس در فصل هفده (ایتاکا) از همین رمان، ۲۵ نفر را مشخص می‌کند که بلوم بیچاره گمان می‌کند همه‌ی آن‌ها به‌گونه‌ای با زن جذابش سروسِرّی دارند.» (۲۰۱۷)

«بلوم صبح فردای آن شب رقص را به یاد می‌آورد که با مالی دوروبر دستشویی خانه‌اند و مالی دندان‌هایش را می‌شوید و درباره‌ی موقعیت مالی بویلن می‌پرسد.» (همان‌جا)

«شاید مالی درباره‌ی اهمیت اپرایی که شب قبل به نمایش درآمده می‌پرسد، زیرا بلوم فکر می‌کند: ''توضیح بده...'' چند جمله بعد بلوم هم‌چنان به اهمیت آن قطعه فکر می‌کند: ''ساعت‌های غروب، دختران در توری خاکستری‌رنگ.''»

۱۹۵. «در این‌جا بلوم زمان‌بندی تصویرشده در این باله را وارونه می‌کند، اما به درک ستیز میان تاریکی و روشنایی‌ای که این باله دربردارد، نمی‌رسد، اما می‌توان گفت که بویلن در زندگی بلوم همان تاریکی است. سپس به مالی فکر می‌کند که وقتی ''دندان‌هایش را می‌شست... سرش می‌رقصید'' که این یادآوری به‌رغم آن‌که بویلن را به یاد او می‌آورد، برایش هیجان‌انگیز است.» (دلینی، ۲۰۱۳)

۱۹۶. لوکا کرسپی، پروفسور مطالعات آثار جیمز جویس در دانشگاه کالج دابلن، در این باره می‌نویسد: «در این‌جا بلوم به خاطر می‌آورد که مالی از او درباره‌ی اهمیت حرکت زمان در اپرای پونکیالی می‌پرسد و او هم برایش توضیح می‌دهد. سپس دوباره در پاراگراف بعدی به همین موضوع فکر می‌کند. این زنجیره‌ی افکار، بلوم را وامی‌دارد تا به موقعیت خودش بیندیشد و فکر کند که این در ''زندگی هم ممکن است چنین باشد.'' بعد با رنج بیشتری به یاد می‌آورد که مالی از او درباره‌ی موسیقی پس از رقص خودش با بویلن می‌پرسد. بلوم فکر می‌کند: ''آن شب اول بود'' و این‌جا گفت‌وگویشان درباره‌ی خاطرخواه آینده‌ی او را به یاد می‌آورد. پرسش او درباره‌ی وضع اقتصادیِ بویلن شک بلوم را نسبت به مالی به یقین نزدیک‌تر می‌کند، یا به‌عبارتی، انگیزه و هدف مالی را برای بلوم آشکارتر می‌سازد و ظاهراً سبب می‌شود بگوید: ''پس زیرلبی گفتن فایده‌ای ندارد. به آن اشاره کردن.'' اما وصف بلوم از وضع اقتصادی خوب بویلن به جای هر نظر انتقادی دیگر، که در جای دیگر داستان ارائه می‌دهد، به نوعی رفتار زن و مرد را مرموز جلوه می‌دهد. سپس بلوم حالت مالی را به تصویر می‌کشد که در آینه به خودش نگاه می‌کند و متوجه می‌شود

که او هم دارد پیر می‌شود (''خطوطی دور چشم‌هایش''). همین دوباره داستان اپرای رقص ساعت‌ها را واگویه می‌کند. این صحنه به‌گونه‌ای ضمنی میلِ بلوم به دوری جستن از افکار ناراحت‌کننده درباره‌ی روابط زنش را می‌رساند.» (۲۰۱۵: ۴۵)

۱۹۷. درباره‌ی «خطوطی دور چشم‌هایش» پی‌نوشت قبلی (شماره‌ی ۱۹۶ از همین فصل) را بخوانید.

۱۹۸. آینه‌ی اصلی در تاریکی بوده است، پس مالی آینه‌ی دستی‌اش را درمی‌آورد و روی بلوزش تمیز می‌کند و خود را در آن می‌بیند. به‌عبارتی، ظاهر خود را از دید بویلن بررسی می‌کند. همان‌طور که در پی‌نوشت شماره‌ی ۱۹۶ از قول کرسپی اشاره شد، «بلوم می‌کوشد از افکار ناراحت‌کننده درباره‌ی روابط زنش دوری جوید و به موضوع دیگری بیاندیشد؛ به داستانی که می‌خواهد بنویسد و فکر می‌کند ''خوب از آب در نمی‌آید.''» (۲۰۱۵: ۴۵)

۱۹۹. به گفته‌ی هانت، «رقاصان باله‌ی پونکیالی، با ابزاری مانند لباس‌های رنگی و نور، نخست، ساعت‌های سپیده‌دم را به نمایش می‌گذارند، سپس ساعت‌های روز را، بعد غروب و شب و در نهایت دوباره صبح را. بنابراین، از نظر گردش زمانی به خود یولسیز شبیه است که در دو فصل تلماکس و کلیپسو، در صبح گرمی از دابلن شروع می‌شود، در ساعت‌های روز پیش می‌رود، غروب را در فصل ناسیکا به نمایش می‌گذارد، چند فصل را به شب اختصاص می‌دهد و دوباره در پایان فصل ایتاکا، دوباره خورشید طلوع می‌کند.» (۲۰۱۷)

زمان و ساعت‌های شب و روز در یولسیز بسیار روشن است و در هر گام از داستان، زمان بر خواننده آشکار می‌شود. در این‌جا، بخش‌های روز و شب که با رنگ‌های هر بخش بیان می‌شود، ''ایده‌ای شاعرانه'' دارد: از صبح ''صورتی'' تا ظهر ''طلایی'' و غروب ''خاکستری'' و شب ''سیاه.'' این‌ها واقعیت زندگی نیز هستند. (م)

۲۰۰. بوئن می‌نویسد: «در این‌جا زنگ‌های کلیسای سینت جُرج ربع ساعت را اعلام می‌کنند.» (۱۹۷۴: ۹۳)

هانت معتقد است که «این زنگ‌ها که دارند ساعت روز را با صدای بلند اعلام می‌کنند و در فصل‌های سرسی، ایتاکا و پنه‌لوپی هم‌چنان به صدا درمی‌آیند، راز کوچکی در خود دارند. شش صدایی که بلوم به صورت آهنگ شعرهای کودکانه می‌شنود:

دینگ‌دانگ! دینگ‌دانگ!

دینگ‌دانگ! دینگ‌دانگ!

دینگ‌دانگ! دینگ‌دانگ!» (۲۰۱۷)

«برداشتش این است که ''یک ربع مانده به'' سر ساعت یا ۸:۴۵ دقیقه‌ی صبح است. انگار نمودار زمان جویس دارد ساعت این فصل از داستان را به ما می‌گوید. چطور شش زنگ این اطلاعات را به او می‌دهد؟ گیفرد می‌گوید زنگ‌ها به شیوه‌ی کلیسای وست‌مینیستر نواخته می‌شوند: هر بخش چهار نتی یک ربع ساعت را بیان می‌کند. بر این اساس، هر ''دینگ‌دانگ'' دو زنگ است و هر خط چهار نتی ''دینگ‌دانگ دینگ‌دانگ'' یک ربع ساعت را تعیین می‌کند. بدین ترتیب شش ''دینگ‌دانگ'' یعنی سه ربع گذشته از ساعت یا ۸:۴۵ دقیقه‌ی صبح است.» (همان‌جا)

«نزدیک به پایان فصل یک (تلماکس)، استیون دعایی را به یاد می‌آورد که برای مرده‌ها می‌خوانند و

این دعا در سه خط است:

باشد که خیل مؤمنان چون سوسن‌ها گرد تو بدرخشند

باشد که فرشتگان باکره،

سرودخوان و دست‌افشان تو را در بر گیرند» (همان‌جا)

«در این‌جا نیز درست با همان شکل و شمایل، سه خط داریم که صدای زنگ‌های کلیسای سینت جُرج است که بلوم در سه خط مجزا می‌شنود. این ساختار هم‌خوان در پایان دو فصل به چه دلیل است؟» (همان‌جا) ای‌ین گان و کلایو هارت در اثر مشترکی می‌نویسند: «سه خط استیون و بلوم گویای این است که ساعت ۸:۴۵ دقیقه است، گرچه به دلیل شیوه‌ی فکر و درک استیون، این واقعیت ناگفته می‌ماند که زنگ ساعت برجی در کینگزتاون زده می‌شود و مطابق با آن در کلیسای سینت جُرج. هر دو مرد دارند آماده می‌شوند تا تقریباً در همان زمان با دنیا روبه‌رو شوند.» (۲۰۰۴: ۲۴)

۵

* ای بلوم باوقار در امتداد سِر جان راجرسنز کی از کنار واگن‌های باری گذشت و کوچه‌ی ویندمِل، کارخانه‌ی آسیاب بذر کتانِ لیسک و اداره‌ی پست و تلگراف را پشت سر گذاشت.[۱] می‌توانستم این نشانی را هم بدهم.[۲] و از کنار خانه‌ی دریانوردان رد شد.[۳] از سروصدای صبحگاهی سمت بارانداز روگرداند و در خیابان لایم پیش رفت. کنار ویلاهای بریْدی، پسری برای پوست‌ها ولو بود، سطل مخصوص وازده‌های او زنجیر شده بود، ته سیگار جویده‌ای را می‌کشید. دختر کوچکتری با جازخم‌های اگزمایی روی پیشانی‌اش به او نگاه می‌کرد، بی‌توجه تسمه‌بشکه‌ی پاره‌پوره‌اش را نگه داشته بود.[۴] به او بگو اگر سیگار بکشد، رشد نمی‌کند. ای بابا، بگذار بکشد! زندگی‌اش که بستری از آرامش نیست. بیرون میخانه‌ها منتظر می‌ماند تا باا را به خانه ببرد. ماا می‌گوید بیا خانه، باا.[۵] ساعت خلوت: تقریباً کسی آن‌جا نیست. از خیابان تَون‌سِند عبور کرد و از کنار ظاهر اخم‌آلود بتل گذشت. ال. بله: خانه‌ی: الف، بت.[۶] و از جلوی مرکز کفن‌ودفن نیکُلاس گذشت.[۷] ساعت یازده برگزار می‌شود. وقت به اندازه‌ی کافی. به جرئت می‌گویم که کُرنی کَلِهِر کار را برای شرکت اُنی‌یل قاپیده.[۸] با چشم‌های بسته آواز می‌خواند. کُرنی. یک بار او را دیده توی پارکی. توی تاریکی. چه بازیگوشی. جاسوس پلیس. زن آن وقت اسم و نشانی‌اش را با تورولوم تورولوم تیِ من داد. آه، بی‌شک او کار را قاپ زده. او را ارزان توی آن چیزی‌که‌می‌دانی خاک کن. با تورولوم تورولوم تورولوم تورولومِ من.[۹]

در خیابان وست‌لند،[۱۰] جلوی ویترین شرکت چای بلفاست و اورینتال[۱۱] مکث کرد و توضیح روی پاکت‌های کاغذسربی را خواند: ترکیب درجه یک، بهترین کیفیت، چای خانواده. البته داغ. چای. باید مقداری از تام کرنن بگیرم.[۱۲] اما توی تشییع جنازه نمی‌توانم ازش بخواهم. وقتی چشم‌هایش هنوز با متانت نوشته‌ها را می‌خواند، کلاهش را آرام برداشت، بوی روغن موهایش را به درون دمید و دست راستش را آهسته و باوقار به سمت پیشانی و موهایش برد. عجب صبح گرمی. چشم‌هایش، از زیر پلک‌های افتاده، گرهِ کوچک نوار چرمی درون کلا فرد اعلایش[۱۳] را پیدا کرد. سر جایش. دست راستش به سمت کاسه‌ی کلاهش پایین آمد. انگشتانش کارتی را تند از پشت نوار کلاه پیدا کرد و آن را به جیب جلیقه‌اش برد.[۱۴]

خیلی گرم. دست راستش، بار دیگر آهسته‌تر روی پیشانی و موهایش رفت. سپس دوباره کلاهش را روی سرش گذاشت: آسوده‌خاطر:[۱۵] و دوباره خواند: ترکیب درجه یک، از بهترین نمونه‌های سیلان. شرق دور. جای زیبایی باید باشد: باغ جهان، برگ‌های بزرگ تنبل شناور در همه‌جا، کاکتوس‌ها، مرغزارهای پرگل، بهشان می‌گویند بالاروندههای مارمانند. مانده‌ام که همین‌طور است یا نه. آن سیلانی‌ها زیر آفتاب در دالچه فار نیانته آهسته و سنگین پرسه می‌زنند، از صبح تا شب حتا یک انگشت‌شان را هم تکان نمی‌دهند.[۱۶] از دوازده ماه سال شش ماه خواب‌اند.[۱۷] هوا داغ‌تر از آن است که با هم دعوا کنند. تأثیر

آب‌وهوا. خمودی. گل‌های کاهلی. بیشتر هوا غذایشان می‌دهد. نیتروژن.[۱۸] گلخانه‌ای در باغ‌های بوتانیک. گیاهان حساس.[۱۹] نیلوفرهای آبی. گلبرگ‌هایشان خسته‌تر از آن‌اند که. مرض خواب‌زدگی در هوا. روی برگ‌های رز راه می‌روی. فکرش را بکن که بخواهی شکمبه و پاچه‌ی گاو بخوری. کجا بود آن یارو که جایی توی آن عکس دیدم؟ آهان بله، روی دریای مرده به پشت شناور بود و زیر چتری باز، کتاب می‌خواند.[۲۰] اگر سعی می‌کردی فرو نمی‌رفتی: از بس نمک‌دار و غلیظ است، زیرا وزن آب، نه، وزن بدن در آب برابر است با وزن چی؟ یا حجم است که با وزن برابر است؟ یک همچو قانونی داریم. ونس در دبیرستان مفصل انگشتانش را می‌شکست و درس می‌داد.[۲۱] برنامه‌ی درسی کالج. برنامه‌ی درسی بی‌شکست.[۲۲] وقتی می‌گوییم وزن، این وزن واقعاً چیست؟ سی‌ودو پا در ثانیه در ثانیه. قانون شتاب سقوط اجسام: در ثانیه در ثانیه.[۲۳] همه چیز به سمت زمین سقوط می‌کند. زمین. این همان نیروی جاذبه‌ی زمین است که وزن است.[۲۴]

دور زد و تا آن سمت خیابان خوش‌خوشک رفت. آن زن چطوری با سوسیس‌هایش راه می‌رفت؟ این‌طوری مثلاً. راه که می‌رفت فریمن تاشده را از جیب پهلویش درآورد، باز کرد، مثل باتون از طول لوله کرد و در هر خوش‌خوشک قدمش به پاچه‌شلوارش زد.[۲۵] با بی‌خیالی: سرزده برو تو و ببین.[۲۶] در ثانیه در ثانیه. در ثانیه یعنی برای هر ثانیه. از جدول کنار خیابان و از درِ اداره‌ی پست، نگاه تیزی به داخل انداخت. صندوق نامه‌های ارسالی پس از موعد. صندوق نامه‌های ارسالی. هیچ‌کس. تُو.[۲۷]

از لای میله‌های برنجی کارت را تحویل داد و پرسید:

— نامه‌ای برای من دارید؟

خانم مسئول اداره‌ی پست که جانامه‌ای را وارسی می‌کرد، آقای بلوم به پوستر استخدام افراد برای ارتش با تصویر رژه‌ی سربازها از همه‌ی نیروهای مسلح خیره شد و نوک باتونش را زیر دماغش گرفت، پاره‌کاغذ تازه چاپ‌شده را بو کرد. احتمالاً پاسخی نیامده. دفعه‌ی پیش زیاده‌روی کردم.

خانم مسئول اداره‌ی پست از لای میله‌ها کارتش را با نامه‌ای به او برگرداند. آقای بلوم از او تشکر کرد و تند نیم‌نگاهی به پاکت تایپ‌شده انداخت.

دابلن.

از طرف اداره‌ی پست خیابان وست‌لند،

به جناب آقای هنری فلاور.[۲۸]

در هر صورت جواب داد. کارت و نامه را که توی جیب پهلویش می‌گذاشت، دوباره سربازهای در حال رژه را بررسی کرد. هنگ توییدی پیر کجاست؟ کهنه‌سرباز. آن‌جا: کلاه پوست خرسی و پَرِ زینتی. نه، او نارنجک‌انداز است. سرآستین‌های نوک‌تیز.[۲۹] آهان، این‌جاست: هنگ پیاده‌ی سلطنتی دابلن. کت‌قرمزها.[۳۰] زیادی پرزرق‌وبرق. شاید به همین دلیل زن‌ها دنبال‌شان راه می‌افتند. اونیفورم. آسان‌تر برای جلب کردن و تمرین کردن.[۳۱] نامه‌ی ماد گان درباره‌ی این‌که شب‌ها آن‌ها را از خیابان اُکانل جمع کنند: برای پایتخت ایرلند ما مایه‌ی ننگ است.[۳۲] روزنامه‌ی گریفث هم اکنون همان خط مشی را دارد: یک ارتش فاسد از بیماری آمیزشی:[۳۳] امپراتور آن سوی دریاها یا امپراتور پاتیل از نیم‌دریا آب‌شنگولی.[۳۴] به‌نظر

نیم‌پخته می‌آیند: مثل هیپنوتیزم‌شده‌ها. خبردار. درجا. ستوان: وان. موبد: اِد.[۳۵] مال خود شاه.[۳۶] هرگز او را ندیده‌ام که مثل مأمور آتش‌نشانی یا پاسبان لباس بپوشد. فراماسون، چرا.[۳۷]

از اداره‌ی پست سلانه‌سلانه بیرون آمد و به سمت راست پیچید. حرف بزن: گویی حرف زدن چیزها را بهبود می‌بخشد.[۳۸] دستش توی جیبش رفت و انگشت اشاره‌اش زیر درِ پاکت نامه را لمس کرد و آن را با کشیدن‌های ناگهانی جر داد. زن‌ها خیلی اهمیت می‌دهند، من که گمان نمی‌کنم.[۳۹] انگشتان توی جیبش نامه را پیش کشید و پاکت را مچاله کرد. چیزی سنجاق‌شده: عکس شاید. طره‌ی مو؟ نه.

مکوی. زود از شرش خلاص شو. از مسیرم دورم می‌کند. از هر همدمی بیزاری وقتی تو.[۴۰]

— سلام بلوم. کجا می‌روی؟

— سلام مکوی. جای خاصی نمی‌روم.

— عیالت چطوره؟

— خوب. تو چطوری؟

— همین‌که زنده‌ایم.

نگاهش روی کراوات و لباس سیاه او با مختصر احترام پرسید:

— چیزی... امیدوارم مشکلی نباشد؟ می‌بینم سیاه...

— نه، نه، دیگنم بیچاره، می‌دانی که. تشییع‌جنازه امروز است.

— آره واقعاً، مرد بیچاره. پس این‌طور. چه ساعتی؟

عکس نیست. شاید یک مدال.[۴۱]

آقای بلوم پاسخ داد:

— ی... یازده.

مکوی گفت:

— باید سعی کنم بیایم. یازده گفتی؟ من تازه دیشب شنیدم. کی بود به من گفت؟ هولوهن. چلاقه را می‌شناسی؟[۴۲]

— آره.

آقای بلوم به درشکه‌ی دوچرخه‌ای[۴۳] آن سمت خیابان، جلوی در گروِنر[۴۴] نگاه کرد. باربر یک چمدان دستی را بالا کشید روی چاله‌ی میان صندلی‌ها. زن بی‌حرکت در انتظار ایستاد تا مرد، شوهر، برادر، شبیه او، جیب‌هایش را برای پول خُرد بگردد.[۴۵] نوعی پالتوی شیک با آن یقه‌ی برگردان، برای روزی مثل امروز، گرم، مثل پتوست. زن با دست‌ها در آن جیب‌های چهل‌تکه‌ای چه حالت بی‌خیالی به خود گرفته. مثل آن موجود پرنخوت در مسابقه‌ی چوگان‌بازی. زنان همه طرفدار کلاس بالا تا این‌که به آن نقطه دست بزنی. زیباست و زیبا عمل می‌کند.[۴۶] باوقار اما در شُرف تسلیم شدن.[۴۷] خانم محترم است و بروتوس هم مردی محترم.[۴۸] همین‌که صاحب زن شدی، آهارزدگی را از او می‌گیری.[۴۹]

— با باب دُرِن[۵۰] بودم، توی یکی از آن دوره‌های هرزنوشی‌اش است و آن یکی کی بود، بنتام لاینز.[۵۱]

توی همین رستوران‌بار کان‌وی[۵۲] بودیم.

دُرِن لیون در رستوران‌بار کان‌وی. زن دستِ توی دستکش را به سمت موهایش بالا برد. چلاقه آمد تو. لبی تر کند. سرش را عقب کشید و از زیر پلک‌های افتاده‌اش به دور نگاه کرد و پوست حنایی روشنی را دید که زیر تابش نور برق می‌زد، شرابه‌های بافته.[۵۳] امروز می‌توانم واضح ببینم. شاید رطوبت هوا دید دور را خوب می‌کند. درباره‌ی این یا آن چیز حرف می‌زند. دست بانو. از کدام طرف سوار خواهد شد؟[۵۴]

– و او گفت: خبر ناراحت‌کننده‌ای درباره‌ی دوست‌مان پدی! گفتم: کدام پدی؟ گفت: پدی دیگنَمِ طفلک بیچاره.[۵۵]

به سمت ییلاق: شاید برادستون.[۵۶] چکمه‌های ساق‌بلند قهوه‌ای با بندهای تاب‌خور. پای خوش‌قواره. چرا این‌قدر برای پول خرد تقلا می‌کند؟ مرا می‌بیند که نگاهش می‌کنم. همیشه چشم به مرد دیگر. پس‌رفت خوبی. دو تیر در ترکش.[۵۷]

گفتم:

– چطور؟ گفتم: براش چه اتفاقی افتاده؟

مفتخر: ثروتمند: جوراب‌های ساق‌بلند ابریشمی.

آقای بلوم گفت:

– بله.[۵۸]

کمی به آن طرفِ کله‌ی حرف‌زن مکوی جابه‌جا شد. تا یک دقیقه‌ی دیگر سوار می‌شود.

– گفت: براش چه اتفاقی افتاده؟ گفت: مرده. و خدا، پُر کرد. گفتم: منظورت پدی دیگنم؟ وقتی شنیدم باور نمی‌کردم. از جمعه‌ی گذشته آن‌ورتر نبود یا پنج‌شنبه بود که با او بودم، توی آرچ.[۵۹] گفت: آره، از دنیا رفت. دوشنبه مُرد، مرد بیچاره.[۶۰]

نگاه کن! نگاه کن! جوراب‌های سفید باشکوه ابریشمی براق را. نگاه کن!

تراموای سنگینی که بوقش را به صدا درآورده بود، به‌سرعت به این میان سر خورد.

از دستش دادم. مرده‌شور آن دماغ کوتاه پرسروصدایت را ببرد.[۶۱] مثل این است که در را رو به آدم قفل کنند. پردیس و پریچه.[۶۲] همیشه همین‌طور است. درست سرِ بزنگاه. دختر در ورودی خیابان یوستس، روز دوشنبه بود داشت بند جورابش را مرتب می‌کرد.[۶۳] دوستش پوشاند آن نمایشِ. اسپریت دی کور.[۶۴] هی، به چی زل زدی؟

آقای بلوم پس از آهی خفیف گفت:

– بله، بله. یکی دیگر هم از دست رفت.[۶۵]

مکوی گفت:

– یکی از بهترین‌ها.

تراموا رد شد. آن‌ها به سمت پلِ لوپ لاین راندند، دست زیبای توی دستکشش روی دستگیره‌ی فولادی. پر می‌زند. پر می‌زند: زبانه‌ی توری کلاهش زیر نور خورشید: پر می‌زند، پرپر.[۶۶]

صدای عوض‌شده‌ی مکوی گفت:

— به نظرم خانم خوبه، هان؟

— آره، البته، در حد اعلا. ممنون.

بیخودی روزنامه‌ی لوله‌شده را باز کرد و بیخودی خواند:

خانه بدونِ

گوشت کنسروی پلام‌تری چیست؟

ناقص.

و با آن، کاشانه‌ی شادکامی[۶۷]

— عیالم تازه یک کار گیر آورده. دست‌کم، تا الان هنوز تأیید نشده.

دوباره حمله‌ی چمدانی. البته ضرری در کار نیست. من که بازی نیستم، ممنون.[۶۸]

آقای بلوم چشم‌های پلک‌گنده‌اش را با شکیبایی دوستانه چرخاند و گفت:

— زنِ من هم. قرار است بیست و پنجم در برنامه‌ی باشکوهی توی تالار آلسترِ بلفاست آواز بخواند.[۶۹]

مکوی گفت:

— جدی؟ از شنیدن این خبر خوشحال شدم، رفیق. کی ترتیبش را می‌دهد؟

خانم مرین بلوم. هنوز ترتیبش داده نشده. ملکه داشت توی اتاق خوابش صبحانه می‌خورد، نان و.[۷۰] کتاب نه. هفت‌تا هفت‌تا ورق‌های صورت سیاه‌شده کنار رانش پهن شده. زن تیره و مرد بور. نامه. توپ سیاه خز گربه. بریده‌ی پاکت نامه.[۷۱]

شیرین

آهنگ

دیرینِ

عشق

شیرین آهنگ دیرین عشق...[۷۲]

آقای بلوم اندیشناک گفت:

— یک جور تور است. متوجه شدی. شیری‌ی‌ن آهنگ. کمیته‌ای تشکیل شده. سهام دانگی و سود دانگی.[۷۳]

مکوی که ته سبیلش را می‌کند، سر تکان داد و گفت:

— خب، این خبر خوبی است.

راه افتاد برود که گفت:

— خب، خوشحالم که می‌بینم سرحالی. این‌جا آن‌جا می‌بینمت.

آقای بلوم گفت:

– بله.

– ببین چه می‌گویم. اسم من را هم تو فهرست تشییع‌کنندگان بنویس. می‌نویسی؟ می‌دانی، دوست دارم بیایم ولی شاید نتوانم. یک مورد غرق‌شدگی تو سندی‌کو داریم و ممکن است بالا بیاید و بعد اگر جسد پیدا شود، من و پزشک قانونی مجبور می‌شویم برویم آن‌جا.[۷۴] اگر نیامدم، تو فقط اسم من را وارد کن. می‌کنی؟

آقای بلوم که راه افتاد برود گفت:

– حتماً. مشکلی نیست.

مکوی شادوشنگول گفت:

– بسیار خوب. ممنون، رفیق. اگر احتمالاً بتوانم، می‌آیم. خب. مخلصیم. فقط سی پی مکوی کافی است.

آقای بلوم محکم پاسخ داد:

– اجرا می‌شود.

آن کَلک نتوانست خامم کند. تیغ‌زنی فرز. شکار آسان. من یکی نه.[۷۵] به آن چمدان علاقه‌ی خاصی دارم. چرم. گوشه‌های کلاهک‌دار، حاشیه‌های میخ‌پرچ‌شده، قفل اهرمی دوکاره. پارسال باب کَولی مال خودش را برای کنسرت مسابقه‌ی قایق‌رانی ویک‌لو به او قرض داد و از آن روز خوب تا حالا دیگر یک کلمه درباره‌اش نشنیده.[۷۶]

آقای بلوم سلانه‌سلانه به سمت خیابان برانزوِک می‌رفت و لبخند می‌زد. عیالم تازه یک کار. سوپرانوی جیغ‌جیغی کک‌مکی. دماغ عقابی.[۷۷] به راه خودش خوب است: برای یک تصنیف کوچک. ارزشی ندارد. من و تو، می‌دانی که، هم‌دردیم. خایه‌مالی. اعصابت را خط‌خطی می‌کند این. تفاوت را نمی‌فهمد؟ فکر می‌کنم کمی به آن سمت گرایش دارد. به نوعی بر خلاف طینت من. فکر کردم این بلفاست ضربه‌اش می‌زند. امیدوارم آن بیماری آبله آن‌جا بدتر از این نشود.[۷۸] فکر کن دوباره نگذارد واکسنش بزنند. زن تو و زن من.[۷۹]

مانده‌ام آیا مکوی در نبود من جاکشی می‌کند؟

آقای بلوم سر نبشی ایستاد، نگاهش روی تخته‌ی آگهی‌های رنگارنگ سرگردان بود. لیموناد زنجبیلی کَنترِل و کاکرن (معطر).[۸۰] حراج تابستانی کِلِری.[۸۱] نه، دارد مستقیم می‌رود.[۸۲] ببین. لیه امشب. خانم بندمن پالمر.[۸۳] دوست دارم دوباره او را ببینم در این. هلمت را بازی کرد دیشب. نقش تقلیدی مرد.[۸۴] شاید هملت زن بود.[۸۵] به همین دلیل اوفلیا خودکشی کرد. پاپای بیچاره![۸۶] طوری که درباره‌ی کیت بیت‌من حرف می‌زد در آن.[۸۷] از ظهر تا شب بیرون ادلفای در لندن منتظر مانده بود تا برود تو. سال پیش از تولد من بود آن سال: شصت و پنج. و ریستوری در وین.[۸۸] اسم درستش چیست؟ از موزنتال است. ری‌چل، درست است؟[۸۹] نه. صحنه‌ای که پاپا همیشه درباره‌اش حرف می‌زد آن جا بود که آبراهام پیرِ نابینا صدا را تشخیص می‌دهد و انگشتانش را روی صورت او می‌گذارد.

– صدای نی‌تِن! صدای پسرش! من صدای نی‌تِن را می‌شنوم، نی‌تِنی که پدرش را ترک کرد تا از غصه و بدبختی در بغل من بمیرد، کسی که خانه‌ی پدرش را ترک کرد و خدای پدرش را ترک کرد.[۹۰]

هر کلمه خیلی عمیق است لیوپولد.

پاپای بیچاره! مرد بیچاره! خوشحالم که نرفتم توی اتاق تا صورتش را ببینم. آن روز! ای وای! ای وای! اووفف! خب، شاید برای او این بهترین حالت بود.[۹۱]

آقای بلوم تا سر نبش رفت و از کنار اسب‌های کوچک سواریِ سربه‌زیرِ ایستگاه درشکه‌ها گذشت.[۹۲] دیگر فکر کردن به آن فایده‌ای ندارد.[۹۳] وقت توبره.[۹۴] کاش این یارو مکوی را ندیده بودم.

نزدیک‌تر آمد و صدای خِرش‌خِرش جویدن جو دوسر لعاب‌زده را شنید، دندان‌هایی که ملایم می‌جویدند. همین‌طور که از کنارشان می‌گذشت، از دل بخار و دمه‌ی خوشِ شاش جودوسری اسب‌ها، چشم‌های درشت گوزنی‌شان متوجه او شد.[۹۵] الدورادوی این‌ها.[۹۶] هالوهای بیچاره! مرده‌شور ببرد هر چیزی که می‌دانند یا به آن اهمیت می‌دهند با پوزه‌ی درازشان توی توبره. پرتر از آن‌که جایی برای حرف زدن باشد. با این‌همه هنوز خوراک و خواب خوب دارند.[۹۷] اخته هم شده‌اند: کنده‌ای از گوتاپرچایِ سیاه میان کپل و ران‌هایشان لنگان تکان می‌خورد. شاید با همه‌ی این‌ها هم‌چنان راضی باشند.[۹۸] جانورهای بیچاره‌ی خوبی به نظر می‌آیند. اما شیهه‌هایشان می‌تواند بسیار آزاردهنده باشد.

نامه را از توی جیبش درآورد و لای روزنامه‌ای گذاشت که با خود داشت. بهتر است همین‌جا بروم سراغش. این پس‌کوچه امن‌تر است.[۹۹]

جان‌پناه درشکه‌چی‌ها را پشت سر گذاشت. زندگی عجیب درشکه‌چی‌های در حرکت. همه‌جور آب‌وهوا، همه‌جا، وقت یا در راه، بی‌هیچ اختیاری از خودشان.[۱۰۰] ولیو اَنان[۱۰۱] دوست دارم بهشان یک نخ سیگار بدهم. معاشرتی. وقتی رد می‌شوند چند هجای تند را فریاد بزن. آقای بلوم زمزمه کرد:

لاچی دارِم لا مانو[۱۰۲]
لا لا لالا لا لا

به داخل خیابان کامبرلند پیچید و چند قدم که پیش رفت، در پناه دیوار ایستگاه مکث کرد. هیچ‌کس. کارگاه الوارفروشی مید.[۱۰۳] الوارهای انباشته. خرابه‌ها و بیغوله‌ها. با قدم‌های محتاطانه از زمین بازی لی‌لی بچه‌ها، که سنگِ بازی روی آن رها شده بود، گذشت. نه یک سوخته.[۱۰۴] نزدیک کارگاه الوار، بچه‌ای چندک‌زده کنار تیله‌ها، تنها، تیله‌ی تک‌پَر را با انگشت اشاره‌ی خم‌شده و انگشت شست پرتاب می‌کرد. گربه‌ی پلنگی عاقل، ابوالهول چشمک‌زن، از هره‌ی پنجره‌ی گرم خودش تماشا می‌کرد.[۱۰۵] گناه دارد اذیت‌شان کنیم. محمد گوشه‌ی عبایش را برید تا بیدارش نکند.[۱۰۶] بازش کن.[۱۰۷] زمانی من هم تیله‌بازی می‌کردم وقتی به آن پیش‌دبستانی قدیمی می‌رفتم. او اسپرک دوست داشت. مدرسه‌ی خانم الیس. و آقای؟[۱۰۸] نامه را میان روزنامه باز کرد.

یک گل. فکر کنم این یک. گل زردی با گلبرگ‌های صاف‌شده. پس دلخور نشده؟[۱۰۹] چه می‌گوید؟

هنری عزیز،

آخرین نامه‌ات به من را دریافت کردم و خیلی ممنونم برای این نامه. ببخشید که آخرین نامه‌ی مرا دوست نداشتی. چرا تمبر ضمیمه کردی؟ بدجوری از دستت عصبانی‌ام. ای‌کاش می‌توانستم به‌خاطر آن تنبیهت کنم. اسمت را گذاشتم پسر بدجنس چون آن دنیا را دوست ندارم. خواهش می‌کنم به من بگو معنی واقعی آن کلمه چیست؟[۱۱۰] توی خانه‌ات شاد نیستی تو پسرک بیچاره‌ی بدجنس؟ ای‌کاش می‌توانستم برایت کاری بکنم. لطفاً به من بگو که درباره‌ی من بیچاره چه فکر می‌کنی. من بیشتر وقت‌ها به اسم قشنگ تو فکر می‌کنم. هنری عزیز، کی قرار است همدیگر را ببینیم؟ تو نمی‌دانی که چقدر من به تو فکر می‌کنم. هرگز به سمت هیچ مردی به اندازه‌ی تو کشیده نشده‌ام. خیلی احساس بدی دارم برای. لطفاً یک نامه‌ی طولانی برایم بنویس و برایم بیشتر حرف بزن. یادت باشد که اگر این کار را نکنی تنبیهت می‌کنم. خب، حالا می‌دانی که با تو، تو پسر بدجنس، چه خواهم کرد، اگر ننوشتی. آه که چقدر آرزوی دیدارت را دارم. هنری عزیز، لطفاً پیش از آن‌که صبرم تمام شوند تقاضای من را رد نکن. آن وقت همه‌چیز را به تو خواهم گفت. فعلاً خداحافظ، عزیز بدجنس، سردرد خیلی بدی دارم. امروز. و در کاغذ بعدی هر چه می‌خواهد دل تنگت بگو[۱۱۱]

مارتا

پ. ن. راستی به من بگو زنت چه عطری استفاده می‌کند. می‌خواهم بدانم.

X X X X

آرام گل را از سنجاق کند و آن را، که تقریباً هیچ بویی نداشت، بویید و توی جیبِ روی قلبش گذاشت. زبان گل‌ها.[۱۱۲] آن را دوست دارند چون هیچ‌کس نمی‌تواند بشنود. یا دسته‌گلی سمی که او را از پا درمی‌آورد. سپس همین‌طور که آهسته پیش می‌رفت، نامه را دوباره خواند، این یا آن کلمه‌اش را زیر لب زمزمه کرد. لاله‌های خشمگین به تو عزیزم گلِ مرد کاکتوس تو را تنبیه می‌کنم اگر لطفاً گلِ فراموشم مکن بیچاره را من بنفشه‌ها را از ته دل می‌خواهم تا رزهای عزیز وقتی ما به‌زودی شقایق همدیگر را ببینیم همه‌ی شب‌بوهای بدجنس زن عطرِ مارتا.[۱۱۳] همه را که خواند، آن را از لای روزنامه برداشت و به جیب پهلویش برگرداند.

خوشی خفیفی لب‌هایش را از هم باز کرد. نسبت به اولین نامه عوض شده. مانده‌ام که خودش نوشته؟ برآشفته می‌شود: دختری از خانواده‌ای خوب مثل من، شخصیتی لایق احترام. یک روز یکشنبه بعد از مراسم دعای مریم مقدس می‌توانیم همدیگر را ببینیم. ممنونم: بنده ندارم. بگومگوهای معمول عشق. بعد فرار به گوشه‌وکنارها. به بدی دعوا با مالی.[۱۱۴] سیگار تأثیر آرام‌کننده دارد. ماده‌ی مخدّر. دفعه‌ی بعد جلوتر برو. پسر بدجنس: تنبیه: از کلمه‌ها می‌ترسی، البته. بی‌رحم‌اند، چرا نه؟ در هر صورت امتحانش کن. هربار یک‌ذره.[۱۱۵]

هم‌چنان انگشتانش به نامه‌ی درون جیبش ور می‌رفت که سنجاق را از آن بیرون کشید. سنجاق معمولی، هان؟ آن را توی خیابان پرت کرد. از جایی از لباس‌هایش باز کرده: به هم سنجاق شده. تعداد سنجاق‌هایی که همیشه دارند عجیب است. هیچ گلی بی‌خار نمی‌شود.[۱۱۶]

صداهای بی‌بسامد دابلنی توی سرش فریاد می‌کشیدند.[۱۱۷] آن دو روسپی، آن شب در کومب، زیر باران به هم چسبیده بودند.[۱۱۸]

آه، مری سنجاق زیرشلواری‌اش را گم کرد

نمی‌دانست چه‌کار کند

تا بالا نگهش دارد

تا بالا نگهش دارد[۱۱۹]

اش؟ شان؟[۱۲۰] چه سردرد بدی. شاید خاله‌اش آمده.[۱۲۱] یا شاید هم تمام روز نشسته به تایپ کردن. تمرکز چشم برای اعصاب شکم بد است.[۱۲۲] زنت چه عطری استفاده می‌کند. حالا می‌توانی از چنین چیزی سر در بیاوری؟[۱۲۳]

تا بالا نگهش دارد.

مارتا، مری. آن عکس را جایی دیده‌ام الان یادم رفته شاهکار قدیمی یا تقلبی برای پول. مرد در خانه‌ی آن‌ها نشسته، حرف می‌زند. اسرارآمیز. دو روسپی در کومب هم گوش می‌کنند.[۱۲۴]

تا بالا نگهش دارد.

سر شبی با احساسی دلپذیر. دیگر دوره‌گردی به سر آمده. همین‌طور آن‌جا لم می‌دهی: غروب آرام: بگذار همه‌چیز همین‌طور پیش برود. فراموش کن. درباره‌ی جاهایی که بوده‌ای بگو، آداب‌ورسوم عجیب.[۱۲۵] دیگری کوزه‌به‌سر داشت شام را می‌آورد: میوه، زیتون، آب خنک گوارا از چاهی، تگری مثل سوراخ دیوار در اَشتَون.[۱۲۶] دفعه‌ی بعد که به مسابقه‌ی‌کره‌اسب‌دوانی بروم، باید با خودم جام کاغذی ببرم.[۱۲۷] او با چشم‌های درشت سیاه و مهربان گوش می‌کند.[۱۲۸] به او بگو: بیش و بیشتر: همه را.[۱۲۹] سپس یک آه: سکوت. استراحت طولانیِ طولانیِ طولانی.[۱۳۰]

از زیر طاق‌ضربی راه‌آهن[۱۳۱] که می‌گذشت، پاکت را درآورد تندتند ریزریز کرد و ریزه‌ها را به سمت جاده پخش کرد. ریزه‌ها بال می‌زدند و می‌رفتند و در هوای نمناک فرود آمدند: پروبال‌زن سفید، سپس همه پایین آمدند.

هنری فلاور. می‌توانستی یک چک صدپوندی را هم به همین شکل پاره کنی. قطعه کاغذ معمولی. لرد آیوی یک بار در بانک ایرلند چک هفت‌رقمی را نقد کرد و یک میلیون گرفت.[۱۳۲] نشان می‌دهد که چه پولی می‌توان از آبجوسیاه ساخت. با این حال، می‌گویند برادر دیگرش، لرد آردیلان، مجبور است پیراهنش را روزی چهار بار عوض کند. پوستش شپش یا کک پرورش می‌دهد.[۱۳۳] یک میلیون پوند، یک لحظه صبر کن. یک پاینت دوپنس. یک چهارم گالن چهارپنس. یک گالن آبجوسیاه هشت‌پنس، نه، یک گالن آبجوسیاه یک و چهارپنس. یک و چهار بخش بر بیست: پانزده تقریباً. بله، دقیقاً. پانزده میلیون بشکه‌ی آبجوسیاه.

چی دارم می‌گویم؟ بشکه؟ گالن. نزدیک به یک میلیون بشکه که فرقی هم ندارد.

قطاری که می‌آمد، بالای سرش به‌شدت تلق‌تلق می‌کرد، واگنی از پی واگن دیگر. بشکه‌ها توی سرش بامب‌بامب صدا می‌دادند: آبجوسیاهِ کدر داخل بشکه‌ها سرریز می‌شد و کف می‌کرد. درپوش‌های بشکه‌ها پرید و باز شد و سیل بزرگ کدری به بیرون نشت کرد، همه با هم، پیچ‌وتاب‌خوران بر تمام دشت صاف گِلی جاری شدند، گرداب حوضچه‌ای کند نوشابه‌ی الکلی گُل‌های برگ‌پهنی از کف را با خود می‌برد.[۱۳۴]

آقای بلوم به درِ پشتی باز کلیسای آل هالوز رسیده بود.[۱۳۵] پایش را که توی ایوان گذاشت، کلاهش را از سر برداشت، کارت را از جیبش درآورد و دوباره پشت سربند چرمی کلاهش فرو کرد. اَه. باید از مکوی می‌خواستم برایم بلیتی به مولینگار بگیرد.[۱۳۶]

همان توضیحْ رویِ در. موعظه‌ای از خود کشیش جان کانمی اس جی[۱۳۷] درباره‌ی سینت پیتر کلی‌ور اس جی و هیئت مبلغان مذهبی آفریقا.[۱۳۸] برای نوکیشی گلَدستون هم دعا کردند، وقتی تقریباً توی کما بود.[۱۳۹] پروتستان‌ها هم همین‌طورند. مذهب دکتر ویلیام جی والش دی دی را به دین واقعی تغییر بدهند.[۱۴۰] میلیون‌ها چینی را رستگار کنند. مانده‌ام چطور به چینی خدانشناس توضیح می‌دهند.[۱۴۱] یک اونس تریاک را ترجیح می‌دهد.[۱۴۲] چینی‌ها.[۱۴۳] برای آن‌ها کفر زننده.[۱۴۴] بودا، خدایشان، در موزه، روی پهلویش دراز کشیده. با دستی زیر گونه‌اش آرامیده است.[۱۴۵] عود می‌سوزد. نه مثل اِچی هومو.[۱۴۶] تاج خار و صلیب.[۱۴۷] ایده‌ی بکر سینت پتریکِ شبدر.[۱۴۸] چاپستیک‌ها؟[۱۴۹] کانمی: مارتین کانینگهم او را می‌شناسد: ظاهری متمایز.[۱۵۰] متأسفم که از او خواهش نکردم مالی را وارد گروه خوانندگان بکند، به جای آن پدر فارلی که به نظر کودن می‌آمد، ولی نبود.[۱۵۱] این را یادشان داده‌اند.[۱۵۲] برای غسل تعمید سیاهان با عینک آفتابی و عرقی سرازیر از سروررویش نمی‌رود، می‌رود؟ عینک آفتابی جذاب‌شان می‌کند، پرزرق‌وبرق. دوست دارم ببینم‌شان که با لب‌های ورقلمبیده حلقه‌وار نشسته‌اند، در عالم خلسه گوش سپرده‌اند. هنوز زندگی. به‌نظرم آن را مثل شیر لیس می‌زنند.[۱۵۳]

بوی سرد سنگ مقدس او را فراخواند. بر پله‌های ساییده قدم گذاشت، درِ آونگی را فشار داد و آرام از پشت وارد شد.[۱۵۴]

خبرهایی هست: برنامه‌ی انجمن خیریه.[۱۵۵] حیف که این‌قدر خلوت است. جای رازپوش خوبی برای این‌که پهلوی یک دختر باشی. همسایه‌ام کیست؟[۱۵۶] هر ساعت برای موسیقی ملایم تنگِ هم بایستیم. آن زنِ مراسم عشای ربانی نیمه‌شب. طبقه‌ی هفتم بهشت.[۱۵۷] زنان با افسارهای قرمز دور گردن‌شان کنار نیمکت‌ها زانو زدند، با سرهای خم.[۱۵۸] دسته‌ای کنار نرده‌های محراب زانو زدند. کشیش با آن‌ها همراه شد، زمزمه‌کنان، آن چیز را در دستانش نگه داشته بود.[۱۵۹] کنار هر یک که ایستاد، ظرف نان و شراب را درآورد، با تکان دادن آن یکی دو قطره (آیا آن‌ها توی آب‌اند؟) تمیز توی دهانش چکاند.[۱۶۰] کلاه و سرش پایین افتاد. سپس نفر بعدی. کلاهش بی‌درنگ پایین افتاد. سپس نفر بعدی: پیرزنی ریزه‌میزه. کشیش خم شد تا توی دهان او بگذارد، در همه حال زمزمه می‌کرد.[۱۶۱] زبان لاتین. نفر بعدی. چشم‌هایت را ببند و دهانت را باز کن.[۱۶۲] چی؟ کورپوس: جنازه. جسد. زبان لاتین فکر خوبی است. اول گیج‌شان می‌کند. آسایشگاهی برای محتضرها.[۱۶۳] ظاهراً آن را نمی‌جوند: فقط قورت می‌دهند.[۱۶۴] ایده‌ای عجیب‌وغریب: خوردن قطعه‌های جسد. به همین دلیل به مذاق آدم‌خوارها خوش می‌آید.[۱۶۵]

آقای بلوم کنار ایستاد و ماسک‌های کور آن‌ها را تماشا کرد که یکی یکی در راهروی میان نیمکت‌ها

پیش می‌رفتند و دنبال جایشان می‌گشتند. سپس به سمت نیمکتی رفت و در گوشه‌ای از آن نشست، کلاه و روزنامه‌اش را با دقت نگه داشت. این قابلمه‌هایی که باید روی سرمان بگذاریم. ما باید بدهیم کلاه را مدل سرمان درست کنند. این‌جا و آن‌جا دوروبر او، با سرهای هنوز خم در افسارهای قرمزشان، منتظر بودند تا در شکم‌شان ذوب شود.[۱۶۶] چیزی شبیه نان ماتسو: از همان نوع نان است: نان بی‌خمیرمایه‌ی فطیر تبرک‌شده.[۱۶۷] نگاه‌شان کن. حالا شرط می‌بندم که این به آن‌ها احساس خوشحالی می‌دهد. آب‌نبات چوبی. خوشحال‌شان می‌کند. واقعاً می‌دهد. بله، به آن می‌گویند نان فرشتگان. پشت آن ایده‌ی مهمی است، حس این‌که چیزی از قلمرو خدا در درون توست. نخستین شرکت‌کنندگان در مراسم عشای ربانی. بستنی یخی قلمبه‌ای یک پنی.[۱۶۸] بعد همه احساس می‌کنند که یک جشن خانوادگی است، مثل همانی که در تئاتر است، همه در یک رودخانه. چنین حسی دارند. به این شک ندارم. نه آن‌قدر تنها. در انجمن اخوّت‌مان. بعد کمی مست می‌شوند.[۱۶۹] عقده‌ی دل خود را خالی می‌کنند. این‌طوری است اگر واقعاً به آن اعتقاد داشته باشی. لورد شفا می‌دهد،[۱۷۰] آب‌های شفابخش، و شبح‌های ناک،[۱۷۱] مجسمه‌های در حال خون‌ریزی.[۱۷۲] پیرمرد نزدیک آن اتاقک اعتراف خواب است. پس آن خروپف‌ها. ایمانی کور. امن در دستان جهان باقی.[۱۷۳] همه‌ی دردها را تسکین می‌دهد. سال دیگر این موقع بیدار می‌شوی.

آقای بلوم کشیش را دید که جام نان و شراب را بسته‌بندی می‌کند، خوب سر جایش، و لحظه‌ای در برابرش زانو می‌زند، و تخت‌کفش بزرگ خاکستری‌اش را از زیر یاروی توری‌ای که به تن داشت، به نمایش می‌گذارد.[۱۷۴] فکر کن سنجاق چیزش بیفتد و گم شود. نمی‌داند چه کار کند تا.[۱۷۵] تکه‌ای کچل پشتش. حروف روی پشتش: آی ان آر آی؟[۱۷۶] نه: آی اچ اس. مالی بهم گفت، یک بار که ازش پرسیدم. من گناهکارم: یا نه، می‌شود: من رنج‌کشیده‌ام. و آن یکی دیگر؟ میخ‌های آهنی فرو رفتند.[۱۷۷]

یک روز یکشنبه، بعد از دعای مریم مقدس، همدیگر را ببینیم. درخواستم را رد نکن. با روسری و کیف سیاه می‌آیم. غروب و نور پشت سرش.[۱۷۸] شاید این‌جا باشد با روبانی دور گردنش، مخفیانه آن کار دیگر می‌کند.[۱۷۹] شخصیت‌شان. آن یارو، که علیه شریک‌های جرمش، شکست‌ناپذیرها، شهادت داد، اسمش کری بود،[۱۸۰] هر روز صبح نان عشای ربانی می‌گرفت. در همین کلیسا. پیتر کری، بله. نه، دارم به پیتر کلی‌ور[۱۸۱] فکر می‌کنم. دنیس کری.[۱۸۲] و واقعاً فکرش را بکن. زن و شش بچه‌اش در خانه. و کشیدن نقشه‌ی آن قتل در تمام این مدت. آن آدم‌های زهدفروش، بله این اسم خوبی است برای آن‌ها، همیشه یک‌جور دغل‌بازی در قیافه‌شان هست. آن‌ها در کار و تجارت‌شان هم آدم‌های روراستی نیستند. هان، نه، او این‌جا نیست: آن گل: نه، نه. راستی، آن پاکت نامه را پاره کردم؟ آره: زیر پل.

کشیش داشت جام را آب می‌کشید: بعد پس‌مانده‌اش را تند و تمیز سر کشید. شراب.[۱۸۳] اشرافی‌ترش می‌کند از این‌که اگر مثلاً آن‌چه آن‌ها می‌نوشند، می‌نوشید، آبجوسیاه گینس،[۱۸۴] یا مثلاً نوشیدنی معتدل تلخی‌های رازک ویتلیِ دابلن یا لیموناد زنجبیلی کَنترِل و کاکرن (معطر).[۱۸۵] هیچ‌چیز از آن را به آن‌ها نمی‌دهد: شراب متبرک: فقط آن دیگری را. شراب نمایشی.[۱۸۶] کلاه‌بردار زاهد اما کاملاً درست: وگرنه مشروب‌خوارهای حرفه‌ای، یکی بدتر از دیگری از راه می‌رسیدند و برای یک گیلاس مشروب گدایی می‌کردند. عجیب و غریب کل حال‌وهوایِ. واقعاً درست است. این کاملاً درست است.[۱۸۷]

آقای بلوم برگشت و به سمت جایگاه کُر نگاه کرد. قرار نیست هیچ موسیقی‌ای در کار باشد. حیف. مانده‌ام این‌جا کی ارگ می‌زند؟ گِلِن پیر[۱۸۸] خوب می‌دانست چطور این ابزار موسیقی را به حرف زدن

وادارد، ویبراتو: می‌گویند توی خیابان گاردینر پنجاه پوند در سال می‌گرفت.[۱۸۹] آن روز مالی خیلی خوب خواند، استابات ماتر از روسینی.[۱۹۰] اول موعظه‌ی پدر برنارد وان. حضرت عیسی یا پیلاطس؟[۱۹۱] حضرت عیسی، اما تمام شب ما را برای آن نگه ندار. آن‌ها موسیقی می‌خواستند. پاکوبیدن قطع شد.[۱۹۲] می‌شد افتادن یک سنجاق را شنید. به مالی گفتم صدایش را به سمت آن گوشه تنظیم کند. می‌توانستم ارتعاشش را در هوا احساس کنم، پرطنین، مردم بالا را نگاه می‌کردند.

کُ سِست هومو؟[۱۹۳]

بعضی از آن موسیقی‌های مقدس قدیمی باشکوه. مارکَدانته: هفت سخن آخر.[۱۹۴] موسیقی عشای ربانی دوازهمِ موتزارت: گلوریا در آن.[۱۹۵] آن پاپ‌های قدیم مشتاق موسیقی، مشتاق هنر و مجسمه‌سازی و نقاشی از هر نوع. مثلاً پَلِسترینا هم.[۱۹۶] تا هنگامی که ادامه یافت، روزگار خوشِ خوبی داشتند. سالم هم، آواز مناجات می‌خواندند، برنامه‌ی منظم، سپس لیکور درست می‌کردند.[۱۹۷] بندیکتین. شارتروز سبز[۱۹۸] دست‌ساز راهبان.[۱۹۹] هنوز با داشتن اخته‌ها در گروه کُر کمی کلفت می‌آمد.[۲۰۰] این چه نوع صدایی است؟ باید کنجکاو باشند و بخواهند بعد از صدای قوی و مردانه‌ی خودشان بشنوند.[۲۰۱] خبره‌ها.[۲۰۲] فرض کنیم آن‌ها بعدش هیچ احساسی ندارند. یک جور خونسرد. بی‌هیچ نگرانی. به یک مشت گوشت تبدیل می‌شوند، نمی‌شوند؟[۲۰۳] شکمو، قدبلند، پاهای دراز. کی می‌داند؟ اخته. راهی برای خودشان می‌یابند.[۲۰۴]

کشیش را دید که خم شد و محراب را بوسید و بعد عقب‌گرد کرد و برای همه‌ی مردم طلب سعادت و آمرزش کرد. همه روی خودشان صلیب کشیدند و ایستادند. آقای بلوم نگاهی گذرا به دوروبرش انداخت و سپس از جایش بلند شد و به کلاه‌های ازسربرداشته نگاهی انداخت. البته برای گاسپل بلند می‌شوند.[۲۰۵] سپس همه دوباره روی زانوهایشان نشستند و او دوباره روی نیمکتش نشست. کشیش آن چیز را از خود دور نگه داشته،[۲۰۶] از محراب پایین آمد، و او و پسر آوازخوانِ مراسم پاسخ یکدیگر را به لاتین دادند. بعد کشیش زانو زد و از روی کارتی خواند:[۲۰۷]

— خدایا، پناهگاه ما و توان ما...

آقای بلوم صورتش را جلو برد تا حرف‌ها را بشنود. انگلیسی. برای‌شان استخوانی پرت کن.[۲۰۸] کمی یادم است. چه مدت از آخرین مراسم عشای ربانی‌ات؟[۲۰۹] باکره‌ی پاک و بزرگوار.[۲۱۰] جوزف، شریک زندگی‌اش. پیتر و پال.[۲۱۱] اگر بفهمی که همه‌ی این‌ها یعنی چه، برایت جذاب‌تر می‌شود. بی‌شک سازمان عالی، مثل ساعت کار می‌کند. اعتراف. هر کسی می‌خواهد که.[۲۱۲] بعد من همه چیز را به تو می‌گویم. توبه می‌کنم. تنبیهم کن، ترابه‌خدا.[۲۱۳] سلاحی عالی در دست‌شان. بهتر از دکترها یا وکلای دادگستری.[۲۱۴] زن می‌میرد برای. و من سش‌سش‌سش‌سش‌سش‌سش. و آیا تو چاچاچاچاچا؟ و چرا تو ...؟ به حلقه‌اش نگاه می‌کند تا بهانه‌ای بیابد.[۲۱۵] دیوارهای سالنِ پچ‌پچ گوش دارند.[۲۱۶] شوهر می‌فهمد و شگفت‌زده می‌شود. لطیفه‌ی کوچک خدا.[۲۱۷] سپس زن از آن‌جا بیرون می‌آید. پشیمانی سطحی. شرمی زیبا. پای محرابی دعا کن. سلام بر مریم و مریم مقدس.[۲۱۸] گل‌ها، بوی خوش، شمع‌های در حال آب شدن. سرخیِ شرمش را پنهان می‌کند. تقلید آشکار سپاه رستگاری.[۲۱۹] روسپی توبه‌کار در نشست سخنرانی خواهد کرد. من چطور به خدا نزدیک شدم. آن یاروهای کله‌خر باید توی رم باشند: همه‌ی این نمایش را آن‌ها درست می‌کنند.

و همان‌ها نیستند که پول‌ها را هم پارو می‌کنند؟ میراث‌ها هم: به کاف کاف موقتاً در اختیار مطلق او.[۲۲۰] دعاهایی که برای آرامش روحم در حضور عموم مردم با درهای باز خوانده شود.[۲۲۱] صومعه‌ها و خانقاه‌ها. کشیش در آن پرونده‌ی وصیت‌نامه‌ی فرمانا در جایگاه شهود.[۲۲۲] بی‌آن‌که وادار شده باشد. او برای هر چیزی پاسخ آماده در آستین داشت. رهایی و ستایشِ مادر مقدس‌مان، کلیسا. دکترهای کلیسا:[۲۲۳] آن‌ها همه‌ی الهیات آن را طراحی کرده‌اند.[۲۲۴]

کشیش دعا کرد:

میکائیل آمرزیده، فرشته‌ی مقرب، در هنگام جدال پشت‌وپناه ما باش. در برابر شرارت و دام‌های شیطان از ما محافظت فرما (فروتنانه دعا می‌کنیم، باشد که خدا او را مهار کند!): و تو چنین کن، ای سالار فرشتگان، به قدرت خدا شیطان را به جهنم درانداز و به همراه او همه‌ی دیگر روح‌های شرور را که به قصد تباهی نفوس در دنیا سرگردان‌اند.[۲۲۵]

کشیش و پسر آوازخوان ایستادند و به سوی در به راه افتادند. همه‌چیز تمام. زنان پشت سر ماندند: شکرگزاری.

بهتر است بیرون بزنم. برادر جیب‌بر.[۲۲۶] شاید با سینی خیراتش می‌آید. وظیفه‌ی عید پاکت را به انجام برسان.[۲۲۷]

آقای بلوم بلند شد. هان؟ این دو تا دگمه‌ی جلیقه‌ام از اول باز بوده‌اند؟ زن‌ها خوش‌شان می‌آید. هرگز به تو نمی‌گویند. اما ما. ببخش، خانم، یکی (آاء) فقط یک (اووء!) گاف. یا پشت دامن‌شان، غزن زیپ دامن نبسته. بازتابی زودگذر از ماه.[۲۲۸] اگر نگویی، بهشان برمی‌خورد. چرا زودتر نگفتی؟ با این‌همه ترجیح می‌دهند که تو نامرتب باشی. چه خوب که پایین‌تر نبود. دگمه‌هایش را که با احتیاط می‌بست، از راهروی میان ردیف صندلی‌ها گذشت و از در اصلی به بیرون و روشنایی رفت. وقتی دو نفر از عبادت‌کنندگان جلو و پشت سرش دستان مرموزشان را در آب کوتاه‌موج مقدس می‌شستند، لحظه‌ای بی‌آن‌که ببیند، کنار کاسه‌ی مرمری سیاه سرد ایستاد.[۲۲۹] تراموا‌ها: کالسکه‌ای از رنگرزی پرسکات: بیوه‌ای در جامه‌ی بیوگی‌اش.[۲۳۰] متوجه شدم، چون خودم هم در لباس عزا هستم. آقای بلوم خودش را پنهان کرد. ساعت چند است؟ یک ربع گذشته از رأس. هنوز وقت کافی. بهتر است بدهم آن کرمِ آرایشی را بسازد. کجاست؟ آهان بله، آخرین بار. داروخانه‌ی سوینی در خیابان فرعی لینکلن.[۲۳۱] داروخانه‌دارها به‌ندرت نقل‌مکان می‌کنند. شیشه‌های سبز و طلایی‌شان سنگین‌تر از آن است که بشود جابه‌جا کرد.[۲۳۲] مال همیلتن لانگ، در آن سال سیل بنا گذاشته شد.[۲۳۳] حیاط کلیسای پروتستان فرانسوی نزدیک آن‌جا.[۲۳۴] یک روز سر می‌زنم.

در طول خیابان وست‌لند به سمت جنوب پیش رفت. اما دستور ساختش توی شلوار دیگر است. آه، و کلید قفل در را هم یادم رفت. تقصیر این تشییع‌جنازه.[۲۳۵] اما خب، مرد بیچاره، تقصیر او که نیست. آخرین باری که دادم درستش کرد، کی بود؟ صبر کن. یادم می‌آید یک سکه‌ی ساورین را خرد کردم.[۲۳۶] باید اول ماه بوده باشد یا دوم. آهان، داروخانه‌دار می‌تواند از توی دفترچه‌ی نسخه‌ها پیدایش کند.

داروخانه‌دار صفحه به صفحه رو به عقب ورق زد. خودش به‌نظر بوی ماسه‌یِ خشکیده می‌دهد. مخ آب‌رفته. و پیر. در جست‌وجوی کیمیا.[۲۳۷] کیمیاگران. دواها بعد از برانگیختگی ذهنی باعث پیری‌ات می‌شوند. سپس بی‌حسی. چرا؟ واکنش. یک عمر در یک شب. کم‌کم شخصیت را عوض می‌کند.[۲۳۸] همه‌ی روز میان داروهای گیاهی، پمادها، ضدعفونی‌کننده‌ها زندگی کردن. همه‌ی این قوطی‌های تزئینی

رُخام. هاون و دسته‌ی هاون. آک، مقط. فول. لور، تِ ویرید.[۲۳۹] این بو درست مثل زنگِ درِ مطب دندانپزشک درمانَت می‌کند. دکتر پژواک بلند.[۲۴۰] باید خودش را هم کمی معالجه کند. معجون یا امولسیون.[۲۴۱] اولین یارویی که برای درمان خودش گیاهی را چید چه جگری داشت. گیاهان دارویی. باید مواظب بود. این‌جا به اندازه‌ی کافی مواد هست که کلروفرمی بیهوشت کند. آزمایش کن: کاغذ تورنسل قرمز را آبی می‌کند. کلروفرم. زیاده‌روی در مصرف تنتور تریاک.[۲۴۲] شربت‌های خواب‌آور. معجون عشق. شیره‌ی خشخاش پاراگوریک بد برای سرفه.[۲۴۳] منفذها یا خلط را می‌بندد. سم‌ها تنها درمان‌ها. درمان می‌کنند وقتی کم‌ترین انتظار را داری. هوشمندیِ طبیعت.

— گفتی تقریباً چارده‌روز پیش، آقا؟

آقای بلوم گفت:

— بله.

جلوی پیشخان منتظر ایستاده بود و بوی بد و تندوتیز داروها، بوی خشک و گرد و خاکی اسفنج‌ها و لیف‌ها را به درون می‌دمید. یک عالم وقت می‌برد تا درد و مرض‌هایت را بگویی.

آقای بلوم گفت: «روغن بادام شیرین و تنتور بنزوئین و بعد عرق بهارنارنج...»[۲۴۴]

واقعاً پوستش را مثل مومْ سفیدِ لطیف کرد.

دوباره گفت:

— و هم‌چنین موم سفید.

سیاهی چشم‌هایش را نمایان‌تر می‌کند. وقتی داشتم دگمه‌ی سردستم را می‌بستم، ملافه تا زیر چشم‌هایش، اسپانیایی، به من نگاه می‌کرد و خودش را بو می‌کرد. آن دست‌سازهای خانگی بیشتر وقت‌ها بهترین‌اند: توت فرنگی برای دندان: گزنه‌ها و آب باران: می‌گویند جو دوسر خیسانده در شیر پرچرب. غذای‌پوست.[۲۴۵] یکی از پسرهای ملکه‌ی سابق، دوک آلبانی بود؟ فقط یک پوست داشت. لیوپولد، درست است. ما سه تا داریم.[۲۴۶] زگیل، قوز شست پا و جوش بدترش می‌کند. اما تو عطر هم می‌خواستی. زنت چه عطری؟ پو دِسپَنیه.[۲۴۷] آن عرق بهارنارنج خیلی تازه است. این صابون‌ها بوی خوبی دارند. صابون قالبی خالص. وقتش رسیده بروم به گرمابه‌ی سر چهارراه. حمام. ترکی. مشتمال. چرک فتیله می‌شود در داخل ناف. خوب‌تر بود اگر یک دختر خوب می‌کرد.[۲۴۸] هم‌چنین فکر می‌کنم من. بله من. توی حمام این کار را بکنم. چه خواسته‌ی غیرعادی‌ای من. آب تو آب. کار را با لذت ترکیب کن.[۲۴۹] حیف که وقت برای مشتمال ندارم.[۲۵۰] آن‌وقت تا شب احساس تازگی می‌کردم. تشییع جنازه راستش غم‌انگیز است.

داروخانه‌دار گفت:

— بله آقا. شد دو و نُه. قوطی آورده‌ای؟

— نه. درستش کن لطفاً. امروز کمی دیرتر سر می‌زنم، و یکی از این صابون‌ها را هم برمی‌دارم. قیمتش چند است؟

— چهار پنس، آقا.

آقای بلوم یک قالب را به دماغش نزدیک کرد. بوی خوش موم لیمویی.[۲۵۱]

— این یکی را می‌برم. می‌شود سه و یک پنی.

داروخانه‌دار گفت:

— بله آقا، وقتی برگشتی می‌توانی همه را با هم بپردازی.

— بسیار خوب.

سلانه‌سلانه از مغازه بیرون رفت، باتون روزنامه زیر بغلش، صابونِ خوب‌پیچیده‌شده در دست چپش.[۲۵۲]

صدا و دست بنتام لاینز از زیر بغلش گفت:[۲۵۳]

— سلام، بلوم. خبر خوب چی داری؟ مال امروز است؟ یک دقیقه به ما نشانش بده.

ای خدا! دوباره سبیلش را تراشیده، لب بالای بلند و بی‌نمک. تا جوان‌تر به نظر برسد. به‌نظر خل‌وچل می‌آید. جوان‌تر از من.

انگشتان زرد ناخن‌سیاه بنتام لاینز باتون را باز کرد. شست‌وشو لازم دارند این‌ها هم.[۲۵۴] این لایه‌ی کبره‌بسته از کثیفی را بردارد. صبح به‌خیر، هرگز صابون پر استفاده کرده‌ای؟[۲۵۵] شوره‌ی سر روی شانه‌هایش. کف سرش روغن‌مالی می‌خواهد.

بنتام لاینز گفت:

— می‌خواهم درباره‌ی آن اسب فرانسوی که امروز مسابقه می‌دهد ببینم. کجاست این دیوث؟

صفحه‌های مچاله را خش‌خش ورق می‌زد، چانه‌اش را، تندتند، روی یقه‌ی بلندش می‌کشید. خارش سلمانی. یقه‌ی تنگ، موهایش خواهد ریخت.[۲۵۶] بهتر است روزنامه را بگذارم پیشش و از شرش خلاص شوم.

آقای بلوم گفت:

— می‌توانی نگهش داری.

بنتام لاینز زیر لب گفت:

— اَسکات، جام طلایی. صبر کن. فقط یک لح... ماکزیمم یک ثانیه.[۲۵۷]

آقای بلوم گفت:

— همین الان می‌خواستم بیندازمش دور.

بنتام لاینز ناگهان نگاهش را بلند کرد و نگاه چپ بی‌حالی کرد.

صدای تیزش پرسید:

— چی گفتی؟

آقای بلوم جواب داد:

— می‌گویم می‌توانی برای خودت نگهش داری. پیش پای تو داشتم می‌انداختمش دور.

بنتام لاینز لحظه‌ای شک کرد، چپ‌چپ نگاه کرد: سپس ورق‌های باز را توی بغل آقای بلوم پرت کرد

و گفت:

– ریسک می‌کنم، بیا، ممنون.[۲۵۸]

به سمت چهارراه رستوران‌بار کان‌وی دوید.[۲۵۹] خیر پیش دم‌کُل![۲۶۰]

آقای بلوم دوباره ورق‌ها را دقیق چهارگوش تا کرد و لبخندزنان صابون را در آن جا داد. لب‌های مسخره‌ی این آدم. شرط‌بندی. همه‌گیری آن در این اواخر. پسرهای پادو دزدی می‌کنند تا شش‌پنس شرط‌بندی کنند. قرعه‌کشی برای بوقلمون بزرگ گوشت‌نرم. شام کریسمست با سه‌پنس.[۲۶۱] جک فلمینگ برای قمار اختلاس می‌کرد و بعد قاچاقی رفت آمریکا.[۲۶۲] حالا هتل‌دار است. هرگز برنمی‌گردند. قابلمه‌های گوشتِ مصر.[۲۶۳]

سرخوشانه به سمت مسجد حمام‌ها رفت. یادآور مسجد است، آجرهای پخته‌ی قرمز، مناره‌ها.[۲۶۴] می‌بینم امروز مسابقه‌های ورزشی کالج.[۲۶۵] روی درِ کالج پارک به پوستر نعل‌اسبی نگاه کرد: دوچرخه‌سوارها مثل ماهی کاد دولا شده‌اند.[۲۶۶] آگهی بد. بهتر بود مثل چرخ گِردش می‌کردند. بعد اسپوک: اسپورت، اسپورت، اسپورت: و بعد دایره‌ی بزرگی در مرکز: کالج. چیزی که چشم را بگیرد.[۲۶۷]

هورن‌بلوئر، آن‌جا، توی اتاق نگهبانی ایستاده. هوایش را داشته باشم: در عوض ممکن است بدون چانه‌زدن با ورودم موافقت کند. حال شما چطور است، آقای هورن‌بلوئر؟ حال شما چطور است، قربان؟[۲۶۸]

هوای واقعاً عالی. آه، اگر زندگی همیشه این‌طوری بود. هوای بازی کریکت. آن‌جا زیر سایبان‌ها بنشینی. یکی پس از دیگری.[۲۶۹] اوت.[۲۷۰] این‌جایی‌ها که کریکت بلد نیستند.[۲۷۱] امتیاز صفر برای شش دروازه.[۲۷۲] با این‌همه، کاپیتان بولر در باشگاه خیابان کلدیر با ضربه‌ی سخت ولی بدش به سمت توپ‌گیر هم‌ردیف میله، شیشه‌ی پنجره‌ای را شکست.[۲۷۳] بازار مکاره‌ی دانی‌بروک با آن‌ها هماهنگ‌تر است.[۲۷۴] و سرهایی که می‌شکستیم وقتی مکارتی وارد میدان می‌شد.[۲۷۵] موج گرما. دوام نمی‌آورد. همیشه می‌آید و می‌رود، جویبار زندگی، آن‌چه در جویبار زندگی دنبال می‌کنیم اززز همه‌ی این‌ها عزیزتر است.[۲۷۶]

حالا از حمام‌کردن لذت می‌برم: لگنی از آب تمیز، لعابی عالی، جریان ملایم ولرم. این جسم من است.[۲۷۷]

بدن سفید خودش را از پیش مجسم کرد که کامل در آب دراز کشیده، برهنه، در زهدان گرما، چرب‌شده با صابون خوش‌بوی حل‌شونده، ملایم شست‌وشوداده‌شده. تنه و اندام جنسی‌اش را دید که زیر ریزریزموج بالا نگه‌داشته‌شده، کمی به سمت بالا شناور بودند، زردلیمویی: نافش، غنچه‌ی تن: و دید که فرهای گوریده‌ی بته‌ای سیاهش شناور می‌شود، موی شناور در جریان گردِ پدر شل‌وولِ هزاران، گُل وارفته‌ی شناور.[۲۷۸]

پی‌نوشت فصل پنج

(لوتس‌خواران)

← به گفته‌ی هانت، «فصل پنج (لوتس‌خواران) یولسیز نیم‌نگاهی دارد به سموم، اعتیادها، وسواس‌های فکری، تسکین‌دهنده‌ها و درمان‌ها: توتون، کافئین، الکل، تریاک، خود گیاه لوتس با میوه‌ی خلسه‌آورش، داروها، غذاها، مراسم مذهبی و نظایر این‌ها. همه‌ی این خلسه‌آورها و مخدرها رهایی از رنج زندگی را فراهم می‌آورند و رنج زندگی بلوم آشکارا به فضای خانه‌اش مربوط است.» (۲۰۱۷)

«نخستین جمله‌ی این فصل، که جویس بعدها آن را «لوتس‌خواران» نامید، به دو گونه به اودیسه‌ی هومر پیوند می‌خورد. پس از آن‌که اودیسیوس از راه دریا از جزیره‌ی کلیپسو می‌گریزد، در ناحیه‌ی شریا توقف می‌کند. بلوم هم، همچون اودیسیوس اودیسه، خانه‌اش را (که همتای غار کلیپسوست) ترک می‌کند و سفر سرگردانی‌اش را — که ماجراهای بسیاری در آن رخ می‌دهد — شروع می‌کند. در این فصل، به او هم مثل مردان اودیسیوس هنگام خوردن گیاه لوتس، انواع گوناگون زهرها داده می‌شود، اما او هم‌چنان باوقار پیش می‌رود.» (همان‌جا)

به گفته‌ی گیفرد، «در سروده‌ی شماره‌ی نُه اودیسه، اودیسیوس به شاه آلکینوس خبر می‌دهد که او در ساحل لوتس‌خواران است؛ جایی که مردمش با خوردن گل لوتس زندگی می‌کنند. شاه سه نفر از مردانش را به آن‌جا می‌فرستد تا درباره‌ی مردمِ آن‌جا تحقیق کنند. پس از ورود مردان به این ساحل، بومیان به آن‌ها مقداری از گیاه لوتس تعارف می‌کنند و آن‌ها با خوردن این گیاه، بر آن می‌شوند تا در این ساحل بمانند و دیگر هرگز به سرزمین خودشان برنگردند. اودیسیوس آن‌ها را گریان و با زور به قایق‌ها برمی‌گرداند و به نیمکت‌ها می‌بندد و هشدارشان می‌دهد که هرگز از وطن خود روی‌گردان نشوند.» (۱۹۸۹: ۸۴)

بلامایرز (۱۹۹۶) در این باره می‌نویسد: «گیاه لوتس باعث می‌شود که آن‌ها خانه و زندگی‌شان را فراموش کنند و دوست داشته باشند در همان‌جا بمانند. به همین دلیل اودیسیوس آن‌ها را به نیمکت قایق‌ها می‌بندد تا تأثیر دارو تمام شود. بلوم هم در شهر می‌چرخد و بخش‌هایی از چیزهایی را که می‌بیند و یا به آن‌ها می‌اندیشد، بیان می‌کند، و با این کار روحیه‌ی تن‌آسایی، تن‌دادگی و راحتی را در این فصل نشان می‌دهد؛ روحیه‌ی موادزده‌ای که تسلیم تأثیر لحظه می‌شود.» (۱۹۹۶: ۲۴)

۱. سر جان راجرسنز کی (Sir John Rogerson's Quay) خیابانی است در کنار لیفی. کی به‌معنای بارانداز است ولی در این‌جا خیابانی است که در امتداد رودخانه‌ی لیفی کشیده شده است. به

همین دلیل، آن را ترجمه نکردم، اگرچه جویس با حرف کوچک آورده است. به گفته‌ی گیفرد، «این خیابان در ساحل جنوبی رودخانه‌ی لیفی و در دهانه‌ی آن واقع شده است. در اوایل قرن هجدهم، سر جان راجرسن، وکیل دعاوی و عضو انجمن شهرداری دابلن که سرانجام به مقام قاضی کل دادگاه سلطنتی رسید، این خیابان را بازسازی کرد. بلوم در امتداد این خیابان ساحلی به سمت شرق می‌رود و کوچه‌ی ویندمل در سمت راست او قرار دارد.» (۱۹۸۹: ۸۴)

«بلوم نزدیک به یک و یک‌چهارم مایل از خیابان اکلز و خانه‌اش دور شده و به ساحل جنوبی رودخانه‌ی لیفی، نزدیک دهانه‌ی این رودخانه، رسیده است. سپس دایره‌وار از مسیری مخفیانه و غیرمستقیم به سمت جنوب و اداره‌ی پست خیابان وست‌لند می‌رود. از آن‌جا به سمت جنوب غربی می‌چرخد و به حمام خیابان لینستر می‌رود. می‌بینیم که بلوم به حمام خیابان تارا، که در فصل پیش به آن اشاره کرد، نمی‌رود.» (همان‌جا)

باور هانت این است که «بلوم در این فصل، هم به خود اودیسیوس شبیه است و هم به مردانش. باوقار از کنار بسیاری از چیزهای فریبنده می‌گذرد، ولی هیچ‌کدام از آن‌ها وسوسه‌اش نمی‌کند، بلکه چیزهای دیگر او را به وسوسه می‌اندازد و در ضمن دلش نمی‌خواهد به ریزه‌کاری‌های آن‌چه در خانه‌اش می‌گذرد فکر کند.» (۲۰۱۷)

کنر در این باره می‌نویسد: «بلوم در ناآگاهی نسبی، بی‌برنامه به هر جایی سر می‌زند و به هر چیزی فکر می‌کند به‌جز موضوع مهمی که ساعتی پیش به آن پی برده؛ این‌که بویلن امروز عصر او را بی‌آبرو خواهد کرد. این موضوعی است که نباید روی آن انگشت بگذارد.» (۱۹۸۷: ۲۲)

به گفته‌ی هیو کنر، «این فصل مردی را معرفی می‌کند که کمابیش در شوک است.» (۱۹۸۷: ۵۱)

ای‌ین گان و کلایو هارت معتقدند که «پیچ‌واپیچ شدن بلوم پس از اولین ظهورش در بارانداز شبیه سرگردانیِ بی‌هدف آدم منگ و گرفتار است. رفتار بلوم نشانگر این است که گویی چندان آگاه نیست که چه اتفاقاتی رخ می‌دهد.» (۲۰۰۴: ۳۵-۳۴)

گروهی از جویس‌شناسان معتقدند که مسیر بلوم مثل یک علامت سوال بزرگ است، هارت و کنوث معتقدند که «مثل دو علامت سوال است و دومی مسیری است که بلوم فاصله‌ی میان اداره‌ی پست تا کلیسا را که درست در کنار آن است از راه‌های انحرافی می‌رود.» (۱۹۷۵: ۲۶-۲۵)

۲. میان دو جمله‌ی راوی سوم‌شخص داستان، این فکر از سر بلوم می‌گذرد که «می‌توانستم این نشانی را هم بدهم.» این‌که به چه کسی می‌توانست این نشانی را هم بدهد در این‌جا معلوم نیست، ولی معلوم است که نقشه‌ای در سر دارد.

به گفته‌ی گیفرد، «منظور بلوم از آن ''نشانی،'' باجه‌ی پستی است که در شماره‌ی ۱۸ راجرسنز کی است. در این اداره‌ی پست شهری برخی از امور بانکی هم انجام‌پذیر است. بلوم فکر می‌کند که می‌توانست از آدرس باجه‌ی پست این خیابان به‌عنوان آدرس مخفی استفاده کند، به‌جای اداره‌ی پست خیابان وست‌لند.» (۱۹۸۹: ۸۴) هانت می‌نویسد: «بلوم، برخلاف زنش، در نامه‌نگاری‌های سرّی مخفی‌کار است.» (۲۰۱۴)

۳. به گفته‌ی هانت، «بلوم که در خیابان راجرسنز کی به سمت شرق می‌رود، رودخانه در سمت چپ اوست. در این مسیر از کنار چهار جای مشخص می‌گذرد: خیابانی به نام ویندمِل، ساختمان آسیاب بذر کتان متعلق به اچ ام لیسک و شرکا، سپس اداره‌ی پست و تلگراف و سرانجام خانه‌ی دریانوردان [که این

دریانوردان در اودیسه از شخصیت‌های اصلی داستان‌اند و بخشی از ماجرا گرد آن‌ها می‌چرخد]. اداره‌ی پست سومین جایی است که در این مسیر از آن می‌گذرد.» (۲۰۱۴)

«به گفته‌ی گرث کالینز، ساختمان آسیاب لیسک، کارخانه‌ی تولید روغن و کنجاله، شماره‌های ۱۴ و ۱۵ خیابان راجرسنز کی، تنها ساختمانی است که هنوز در آن خیابان وجود دارد، ولی کارخانه‌اش دیگر کار نمی‌کند.» (همان‌جا)

به گفته‌ی گیفرد، «شماره‌ی ۱۹ این خیابان مرکز نگهداری دریانوردان بود. میان این دو ساختمان، اداره‌ی پست، بانک و اداره‌ی حواله‌ی پولی قرار داشت. بلوم با خود می‌گوید برای رد گم کردن، گذشته از ساختمان خیابان وست‌لند که دارد به سمت آن دور می‌زند، می‌توانست از اداره‌ی پست هم استفاده کند. او، برخلاف زنش، روابط نادرستش را کامل پنهان می‌کند.» (۱۹۸۹: ۸۴)

۴. هانت می‌نویسد: «بلوم به سمت جنوب می‌پیچد و از بخش بسیار کریه و ناخوشایند شهر، که امروزه وجود ندارد، وارد خیابان لایم می‌شود. نزدیک ''ویلاهای بریْدی'' به فقر پسر و دختری که در کنار آن زاغه‌ها ولو بودند فکر می‌کند.» (۲۰۱۴)

به گفته‌ی گیفرد، «منظور از پسری که ''برای پوست‌ها ولو بود'' بچه‌ای است که در آشغال‌ها دنبال غذا می‌گشت و منظور از ''سطل زنجیرشده‌اش'' این است که به جای «دسته» زنجیر یا طنابی به سطل بسته بود.» (۱۹۸۹: ۸۴)

هانت می‌نویسد: «محتوای سطل پسربچه دل‌وروده‌های دورریختنی حیوانات است که او آن‌ها را از خانه‌های کارگرانِ بارانداز جمع می‌کند و برای خانواده‌اش می‌برد تا بپزند و بخورند. این فقر به فقر خود بلوم شبیه است که قلوه‌ی خوک را می‌خورد. در برخی فرهنگ‌ها قلوه هم جزو وازده‌های دورریختنی است.» (۲۰۱۴)

جویس برای دل‌وروده‌های دورریختنی از واژه‌ی کهن offal از ریشه‌ی off به‌معنای رد کردن و دورریختن استفاده می‌کند که ردی از آن در قرن چهاردهم یافت می‌شود. از این روی واژه‌ی «وازده» را که به‌معنای هر چیز بد و کنارگذاشتنی است، برابر آن گذاشتم. (م)

دختربچه هم تسمه‌بشکه‌ی پاره‌پوره‌ای را به‌عنوان اسباب‌بازی از میان آشغال‌ها پیدا کرده است و به بلوم نگاه می‌کند. (م)

۵. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «بلوم فکر می‌کند زندگی او بستری از آرامش نیست تا نگران سیگار کشیدنش باشد. دوروبر یک رستوران‌بار می‌پلکد تا پدرش را، که درآمد هفتگی خانواده را در آن‌جا خرج می‌کند، بردارد و به خانه ببرد. مادرش او را دنبال پدر فرستاده است: ''ماا می‌گوید بیا خانه، باا'' و او سرانجام، لایعقل به خانه می‌آید.»

۶. «شهر باستانی یهودی بتل (که در شمال اورشلیم است) جای مقدسی بود و صندوق میثاق (دو لوحه‌ی سنگی حاوی ده فرمان موسی) در آن‌جا نگهداری می‌شد. بتل واقعاً به‌معنای خانه‌ی خداست.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۴)

هانت معتقد است: «بلوم که از جلوی نمای اخم‌آلود مرکز خیریه (Salvation Army) در خیابان لامبرد می‌گذرد، به مبانی اولیه‌ی زبان عبری که از پدرش آموخته فکر می‌کند تا از اهمیت اسم خودش سردرآورد: ''بتل. ال، بله، خانه‌ی: الف، بت.'' همان‌طور که از افکار بلوم درمی‌یابیم، بت یا همان حرف

ب (که در زبان عبری بت تلفظ می‌شود) حرف دوم الفبای عبری است (پس از الف). بت هم‌چنین واژه‌ای عبری است که معنای ''خانه'' یا به قول بلوم ''خانه‌ی'' می‌دهد. ظاهراً بلوم معنای ال را هم می‌داند — خدا — ولی به زبان نمی‌آورد.» (۲۰۱۴)

«اگر بلوم به اهمیت مذهبی اسم بتل فکر می‌کند، ظاهر اخم‌آلود ساختمان سازمان خیریه ممکن است اشاره‌ای باشد به دیدگاه آن‌ها نسبت به باورهای مذهبی او یا نویسنده.» (همان‌جا) جویس برای واژه‌ی «نما» از کلمه‌ی face استفاده کرده که یکی از معانی آن نمای ساختمان است، اما چون به این کلمه ویژگی انسانی داده (اخم کردن) آن را به «ظاهر» ترجمه کردم. (م)

«نقشه‌ی گردشگری دابلن که در دنیای مجازی منتشر شده است نشان می‌دهد که مرکز سازمان خیریه‌ی بتل در شماره‌ی ۱۰-۲۰ خیابان لامبرد واقع شده است، نزدیک تقاطع لامبرد با تون‌سند که در این پاراگراف دیدیم بلوم از آن‌جا می‌گذرد. اما امروزه ساختمان تازه‌ای جایگزین آن شده است.» (هانت، ۲۰۱۴)

۷. هانت می‌نویسد: «همه‌ی ساختمان‌ها و خیابان‌هایی که در این‌جا از آن‌ها نام برده می‌شود یا بلوم در آن‌ها قدم می‌زند در نقشه‌ی دابلن در سال ۱۹۰۴ وجود داشته‌اند. مثلاً مرکز مراسم عزاداری و کفن‌ودفن نیکلاس یا شرکت چای بلفاست و اورینتال.» (۲۰۱۴) «مرکز کفن‌ودفن جی و سی نیکلاس در شماره‌ی ۳۱-۲۶ خیابان لامبرد شرقی بود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۴)

۸. کرنی کلهر یکی از شخصیت‌های داستانی یولسیز است که نام او و خود او بارها در داستان مطرح و حاضر می‌شوند و هربار که بلوم به او فکر می‌کند، شعری به ذهنش می‌زند. به گفته‌ی گیفرد، «کرنی کلهر برای هنری اُنی‌یل، مسئول دفتر کفن‌ودفن، شماره‌ی ۱۶۴ خیابان استرند شمالی، کار می‌کرد.» (۱۹۸۹: ۵-۸۴) در این‌جا بلوم با خود فکر می‌کند که حتماً کرنی کارهای تشییع‌جنازه و خاکسپاری دیگنم را از مرکز کفن‌ودفن دیگری برای مرکز اُنی‌یل قاپ زده است و به صاحب آن‌جا گفته دیگنم را ارزان و «توی آن چیزی‌که‌می‌دانی خاک کن.» به‌عبارتی، منظورش این است که او را در تابوتی ارزان دفن کن.

دلینی (۲۰۱۴) معتقد است که «بلوم هم مثل خیلی از مردم ایرلند، براساس باوری خرافه، از به زبان آوردن کلمه‌ی تابوت پرهیز می‌کند و آن را بدشگون می‌داند، همان‌طور که خیلی از مردم از به زبان آوردن مکبث خودداری می‌کردند و آن را ''نمایشنامه‌ی اسکاتلندی'' می‌نامیدند. واژه‌ی تابوت، برای بلوم، بار معنایی تلخ و غم‌باری نیز در بر دارد، زیرا نوزاد پسرش را از دست داده است.»

۹. بلوم فکر می‌کند که کُرنی کلِهر این شعر را با چشم‌های بسته می‌خواند. گیفرد گفته است منبع این شعر نامشخص است، اما دلینی (۲۰۱۴) معتقد است که «شعر متعلق است به یک آهنگساز اسکاتلندی قرن نوزدهم به نام آرتر لیود، و نام آهنگ: عهد بستم هرگز او را ترک نکنم یا توتل تام، توتل تام تی: ''... دختر را اول دیدم توی پارکی، توی تاریکی، چه بازیگوشی...'' جویس با کمی تغییر بیت‌های این شعر را از زبان کلِهر به خواننده می‌رساند.»

«ناگفته نماند که دیدگاه بلوم نسبت به کلهر همیشه تحقیرآمیز است، زیرا فکر می‌کند کلهر جاسوس پلیس است. در آن زمان، در دابلن جاسوسی که به‌ویژه در خدمت دولت بریتانیا بود، منفور بود و این کار بس ناپسندیده بود.» (همان‌جا)

۱۰. «خیابان وست‌لند از لامبرد شرقی به سمت جنوب امتداد می‌یابد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۵)

۱۱. «این شرکت در شماره‌ی ۶ خیابان وست‌لند است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۵)

۱۲. «تام کرنن، تاجر چای، هم مثل بلوم، مذهبش را هنگام ازدواج تغییر داده و کاتولیک شده است. این شخصیت از داستان ''مردگان'' از مجموعه‌داستان دابلنی‌ها به یولسیز آمده است. در این داستان‌ها، کرنن کارگزار شرکت پالبروک رابرتسن و شرکاست که هم در دابلن شعبه دارد و هم در لندن.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۵)

۱۳. برای شرح این کلاه پی‌نوشت شماره‌ی ۲۲ از فصل چهار (کلیپسو) را بخوانید.

۱۴. این جمله نشان می‌دهد که بلوم دارد رازی را در کلاهش پنهان می‌کند. «به گفته‌ی گابریل گارسیا مارکز، هر انسان سه زندگی دارد: ''عمومی، خصوصی و سرّی.''» (مارتین، ۲۰۱۰) این بخش از زندگی سرّی بلوم در کلاهش پنهان شده است. (م) به گفته‌ی پیتر کاچ، «الان ساعت یازده صبح است و هوا گرم، نه داغ. اما بلوم وانمود می‌کند که داغ است و با این تظاهر و چند رفتار پی‌درپی متناسب با آن، کاری را که واقعاً انجام می‌دهد پنهان می‌کند: کارت را از کلاه به جیب جلیقه منتقل می‌کند. همه‌ی این رفتارها خودآگاهانه طراحی می‌شوند... آن‌چه پیش از صبحانه یک عمل تند و به‌گونه‌ای مخفیانه بود، کمتر از یک ساعت بعد، حقه‌ای می‌شود به همان پیچیدگی‌ای که خودآگاهانه اجرایش می‌کند، چنان دقیق که گویی در حضور مخاطبان خیالی اجرا می‌کند.» (۲۰۱۷: ۷۵)

۱۵. در این‌جا بلوم از چه جهت «آسوده‌خاطر» شده است؟ از این‌که پیشانی‌اش را پاک کرده یا از این‌که رازش هم‌چنان دست‌نخورده سر جایش است: کارتی که در کلاهش پنهان کرده؟ پی‌نوشت شماره‌ی ۲۷ از همین فصل را بخوانید.

۱۶. بلوم تخیل بسیار نیرومندی دارد و به‌آسانی با دیدن چای سیلان، سرزمین عجیب‌وغریبی را تجسم می‌کند که این چای در آن تولید می‌شود، هم‌چنان‌که در فصل چهار (کلیپسو) با اندیشیدن به نان تازه، در خیالش، به سرزمین غریب دیگری در شرق سفر می‌کند. (م)

«عبارت ایتالیایی dolce far niente (دالچه فار نیانته) به‌معنای نوعی ''کاهلی دلچسب'' است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۵)

۱۷. «بنا به افسانه‌های یونانی پساهومری، لوتس‌خواران نیمی از سال را می‌خوابیدند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۵)

۱۸. «آنتوان لوران لاوازیه، شیمی‌دان قرن هجدهم، نیتروژن را ازت نامید.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۵)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «در این‌جا پس از فکر ناتمامش درباره‌ی گیاهان و هوا، به واژه‌ی نیتروژن یا ازت (Azote) فکر می‌کند. ازت از zote، واژه‌ی یونانی قرن هجدهم، گرفته شده است، به‌معنای زندگی. این واژه با حرف A در ابتدای آن یعنی بدون زندگی، زیرا با این‌که نیتروژن در هوا وجود دارد، نمی‌تواند زندگی‌بخش باشد.»

۱۹. گیفرد می‌نویسد: «گلخانه‌ای در باغ‌های بوتانیک در قسمت شمال و دو مایلی از مرکز دابلن، در منطقه‌ای به نام گلس‌نوین، قرار دارد.» (۱۹۸۹: ۸۵)

عبارت «گیاه حساس» به گفته‌ی گیفرد، «الهام‌گرفته از شعری است با همین نام اثر پرسی بش شلی (۱۸۲۰). گیاه حساس که با تخریب ذاتی گیاه در برابر ''عشق، زیبایی و لذت'' مغایرت دارد، به عبارت دیگر، ''تغییرناپذیر و مرگ‌ناپذیر است.''» (۱۹۸۹: ۸۵)

بندی از این شعر این‌گونه است: «گیاهی حساس در باغی رویید / باد جوانی آن را با شبنمی نقره‌ای

آب داد / گیاه برگ‌های پره‌مانندش را به روز گشود / و زیر بوسه‌های شب بست.» (م)

«اگر واقعاً این عبارت اشاره‌ای به شعر شلی باشد، پس باغ‌های بوتانیک یادآور شعر باغ‌های بوتانیک (۱۷۹۱) نوشته‌ی اِرَزمس داروین است، و ''گل‌های کاهلی'' شاید واگویه‌ای از نخستین اشعار بایرن با نام ساعت‌های کاهلی باشد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۵)

دلینی (۲۰۱۴) معتقد است که «مرجع این جمله‌ها هم‌چنین شعری است به نام ''لوتس‌خواران'' نوشته‌ی آلفرد تنِسن از دوره‌ی ملکه ویکتوریا. در این شعر به بعدازظهرهای کاهلی، نیلوفر آبی و حتا گل خشخاش با خاصیت رخوت‌آوری آن اشاره می‌شود.»

۲۰. به گفته‌ی گیفرد، «چون بیست و پنج درصد از مواد ترکیبی آب دریای مرده یا بحرالمیّت نمک است، وزن مخصوص یا چگالی آن نزدیک به ۱.۱۶ می‌شود و بر این اساس بدن آدم به‌آسانی بر سطح این آب شناور می‌ماند.» (۱۹۸۹: ۸۵)

۲۱. «ونس ظاهراً شخصیت داستانی است و در این رمان، معلم دبیرستان اِرَزمس اسمیت است. نام مستعار او، رویژبیو Roygbiv (فصل سیزدهم رمان)، از حروف اول طیفی از رنگ‌های قرمز (Red) نارنجی (Orange) زرد (Yellow) سبز (Green) آبی (Blue) نیلی (Indigo) و بنفش (Violet) گرفته شده است. در سال ۱۸۷۸، زمانی که بلوم دوازده ساله می‌شود، این دبیرستان برنامه‌ی درسی پیش‌دانشگاهی و آماده‌سازی برای کالج را به برنامه‌های درسی‌اش اضافه می‌کند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۵)

آیا واقعاً کسی به نام ونس در دبیرستان اِرَزمس اسمیت (در دابلن) درس می‌داده است؟ دلینی (۲۰۱۴) معتقد است: «نه، ولی در دوره‌ای که جویس در این دبیرستان درس می‌خواند، هم‌کلاسی‌ای داشت به نام آیلین ونس که پدرش شیمی‌دان بود.»

۲۲. در این‌جا جویس دو بار از واژه‌ی cracking استفاده کرده است، یک بار برای شکستن مفاصل انگشتان و بار دیگر در معنای «معرکه» برای برنامه‌ی درسی کالج. برای حفظ این بازی زبانی دومی را به بی‌شکست ترجمه کردم. (م)

۲۳. «بلوم دارد اصل یا قانون ارشمیدس را به یاد می‌آورد. ''نیروی شناور رو به بالای وارد بر جسمی که در یک مایع (یا گاز) فرو می‌رود، برابر است با وزن مقداری از مایع که بر اثر فرورفتن جسم جابه‌جا شده است.''» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۵)

۲۴. «شتاب سقوط اجسام با g نشان داده می‌شود و فرمولش از این قرار است: $v = gt$ که v سرعت است و t زمان (در ثانیه).» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۵)

همان‌طور که در فصل‌های دیگر این اثر نیز پیش می‌آید و متوجه شده‌اید، دانش بلوم، که فردی بیشتر خودآموخته است، در زمینه‌های علمی بی‌ایراد نیست. (م)

۲۵. «منظور روزنامه‌ی فریمن ژورنال است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۵) پی‌نوشت شماره‌ی ۳۷ از فصل چهار (کلیپسو) را بخوانید.

برنارد بِنستاک، پروفسور ادبیات انگلیسیِ دانشگاه میامی، در این باره می‌نویسد: «یکی از ترفندهای بلوم پیش از ورود به اداره‌ی پست برای عادی جلوه دادنِ دریافت نامه‌ی سرّی‌اش این است که روزنامه‌ی فریمن را لوله می‌کند و با ''ظاهری بی‌خیال'' و معمولی، آن را باتون‌وار به رانش می‌زند.» (۲۰۱۴: ۱۸۳)

۲۶. بلوم از کنار جدول خیابان، داخل اداره‌ی پست را بررسی می‌کند و از بیرون نوشته‌ی روی

«صندوق‌های مخصوص نامه‌های دیرشده و نامه‌های ارسالی» را می‌خواند. پی‌نوشت بعدی (شماره‌ی ۲۷ از همین فصل) را بخوانید.

۲۷. به گفته‌ی نوریس، «ما از فکر یا زبانِ ساکت بلوم می‌شنویم که صبح بسیار گرمی است، و ذهن خود او تأیید می‌کند که کارت سر جایش است، اما همین‌که روایت ادامه می‌یابد و درباره‌ی جابه‌جایی کارت از کلاه به جیب می‌گوید، متوجه می‌شویم منظوری در آن نهفته است که به ما گفته نمی‌شود: ''سپس دوباره کلاهش را روی سرش گذاشت: آسوده‌خاطر.'' چرا بلوم آسوده‌خاطر شد؟ این صحنه را که راوی شرح می‌دهد اهمیت بیشتری می‌یابد. بلوم وانمود می‌کند که گرما وادارش کرده کلاهش را بردارد و پیشانی و موهایش را پاک کند و با این عمل کارت را از زیر نوار کلاه بردارد، بدون آن‌که کسی متوجه شود. در واقع پنهان‌کاری می‌کند، درحالی‌که خودش را به بی‌خیالی می‌زند و توجه را از عمل بازیابی کارت منحرف می‌کند. اما راوی هم پنهان‌کارانه عمل می‌کند و پنهان‌کارانه تظاهر ناشیانه‌ی بلوم را یک تظاهر ناشیانه گزارش می‌کند. اما چه هدفی از این تظاهر دارد؟ این وانمود هنگام ورودش به اداره‌ی پست هم تکرار می‌شود: فریمن ژورنالِ لوله‌شده را به رانش می‌زند و می‌خواهد ''سرزده برود تو و ببیند.'' اما مشخص نمی‌شود که چه چیز یا چه کسی را. آیا این هم یکی از همان اجزای تعلیق است؟ شخصیتی داریم با رازی که راوی هم سعی می‌کند آن را رازگونه بیان کند و خواننده را به پرسش وادارد، اما پاسخ ندهد؛ بخشی از صحنه را حذف می‌کند تا او را با احتمالات زیاد روبه‌رو کند.» (۲۰۱۱: ۹۵)

۲۸. معما تا اندازه‌ای حل می‌شود، ولی با معمای دیگری ادامه می‌یابد. بلوم اداره‌ی پست را دقیق بررسی می‌کند تا ببیند مشتری دیگری آن‌جا هست یا نه. وارد می‌شود و کارت مرموز را به مأمور پست می‌دهد و می‌پرسد که آیا نامه‌ای دارد. به گفته‌ی هانت، «بلوم علاقه دارد که نامه‌های عاشقانه بنویسد با کلمه‌های رکیک. اگرچه جویس در سال‌های بعدی عمرش مبادی به آداب بود و از به زبان آوردن حرف‌هایی که در جامعه زشت تلقی می‌شد پرهیز می‌کرد، در این رمان، آزادانه از این کلمه‌ها استفاده می‌کند و حتا زمانی‌که این کلمه‌ها مدبرانه از متن حذف می‌شوند، حضور غایب‌شان پنجره‌ای به دنیای نادیده‌ها می‌گشاید: ''احتمالاً پاسخی در کار نیست. بار پیش زیاده‌روی کرده‌ام.''» (۲۰۱۳) نامه‌ای نوشته و منتظر پاسخ است و از این‌که پاسخی نیاید نگران، زیرا به‌ظاهر از سنت نامه‌نگاری تخطی کرده و در نامه‌ی پیشینش آن‌گونه که باید حد خودش را نگه نداشته است. این معما با دریافت نامه‌ای به نام هنری فلاور به‌جای لیوپولد بلوم ادامه می‌یابد.

«بلوم بر چه اساسی نام هنری فلاور را به‌عنوان اسم مستعار انتخاب کرده است؟ اسم هنری از نام قدیمی آلمانی هنریش است که معنای آن می‌شود فرمانروای خانه.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۵) نام مجاری پدر بلوم رودالف ورَگ بود که معنای ورگ به زبان مجاری می‌شود گل یا فلاور (Flower).

به گفته‌ی گیفرد، «نامه‌ای که بلوم دریافت می‌کند از زنی است به نام مارتا کلیفرد. مدتی پیش از برقراری این رابطه، بلوم در قسمت نیازمندی‌های روزنامه‌ی آیریش تایمز آگهی‌ای با این مضمون چاپ می‌کند: ''به زن تایپیست باهوشی نیاز است تا به مردی در تایپ متون ادبی کمک کند.'' مارتا یکی از چهل و چهار زنی است که به این آگهی پاسخ داده.» (۱۹۸۹: ۸۵) رابطه‌ی مکاتبه‌ای مارتا و بلوم از همان‌جا شکل می‌گیرد. (م)

۲۹. به گفته‌ی گیفرد، «سرآستین سربازهای نارنجک‌انداز نوک‌تیز نبود بلکه چاک‌دار بود و بلوم آن را با اونیفورم هنگ پیاده‌ی رویال دابلن قاطی کرده است. البته این اشتباه بلوم درباره‌ی دو اونیفورم عادی و رایج بود.» (۱۹۸۹: ۸۵)

۳۰. «در پایان قرن نوزدهم، لباس جنگی ارتش بریتانیا خاکی‌رنگ بود، اما تا زمان جنگ جهانی اول، هنگام مرخصی اونیفورم‌های قرمز می‌پوشیدند» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۶)

۳۱. «زن‌ها توجه‌شان به سربازانی بود که اونیفورم داشتند، زیرا معتقد بودند که آسان‌تر می‌توان جلب‌شان کرد و با آن‌ها آمیزش جنسی داشت.» (دلینی، ۲۰۱۴)

۳۲. به گفته‌ی هانت، «ماد گان، زن ناسیونالیست دوآتشه‌ای بود که ویلیام باتلر ییتس تا پایان عمرش دیوانه‌وار عاشقش بود. در این‌جا بلوم به یاد می‌آورد که او چگونه با آزادی عملِ ارتش بریتانیا و پرسه‌زدن‌های شبانه‌شان در خیابان‌های دابلن (به‌منظور شکار زنان تن‌فروش) مخالفت کرده است.» درباره‌ی ماد گان پی‌نوشت شماره‌ی ۱۷۶ از فصل سه (پروتیوس) را بخوانید. (۲۰۱۳)

گیفرد می‌نویسد: «در آغاز جنگ بوئر (۱۸۸۹-۱۹۰۲) ارتش بریتانیا این قانون را، که ارتش مستقر در دابلن باید شب‌ها را در سربازخانه‌ها بمانند، لغو کرد. بدین ترتیب سربازها اجازه داشتند که شب‌ها در شهر بگردند. در نتیجه شمار بسیار زیادی از سربازان در خیابان اُکانل و حومه پرسه می‌زدند و دنبال رفیق می‌گشتند. ماد گان در مخالفت با این وضع، سازمان دختران ایرلند را تشکیل داد و علیه نام‌نویسی در ارتش بریتانیا پیکار گسترده‌ای آغاز کرد. در این پیکار، هم‌چنین برگه‌هایی را با این مضمون منتشر کردند: شرم بر دختران ایرلندی‌ای که با سربازان ارتش دشمن کشورشان دم‌خور می‌شوند.» (۱۹۸۹: ۸۶)

به گفته‌ی هانت، «احتمالاً این همان چیزی است که بلوم در این‌جا به خاطر می‌آورد. سپس به گریفث فکر می‌کند، زیرا آرتر گریفث، دبیر تحریریه‌ی هفته‌نامه‌ی یونایتد آیریش‌من، هم در مه و نیز ژوئن ۱۹۰۴ به تظاهرات خانم ماد گان پیوست. در سال ۱۸۹۹، آرتر گریفث و ویلیام رونی این هفته‌نامه را تأسیس کردند. یونایتد آیریش‌من پنج‌شنبه‌ها منتشر می‌شد. اما در سال ۱۹۰۶ دولت تحت فشار دعوی افترا آن را بست.» (۲۰۱۸)

به گفته‌ی سیریل پرل، «در ماه ژوئن ۱۹۰۴ شورای شهر دابلن قانونی تصویب کرد و از مقامات ارتش خواست که به ''دردسرهایی که سربازان بریتانیایی در خیابان‌های پایتخت ایجاد می‌کنند پایان دهند.'' آقای کوریگن، یکی از اعضای شورای شهر، درباره‌ی این مصوبه سخنرانی کرد و گفت: ''او از وفاداران به ملکه‌ی انگلستان است، اما هرگز چنین صحنه‌هایی، حتا در پاریس یا در پورت سعید، قاهره و یا بمبئی، ندیده است.'' وقتی دولت بریتانیا این اعتراض را رد کرد، روزنامه‌ی آرتر گریفث با لحنی تند نوشت: «دولت بریتانیا رسماً اعلام کرد که هیچ تصمیمی برای جلوگیری از این صحنه‌ها که سبب بدنامی دابلن شده است ندارد... دابلن برای ارتش بریتانیا به بهشت سربازان معروف شده، زیرا در هیچ شهر دیگری از بریتانیای کبیر و یا در هیچ بخشی از امپراتوری بریتانیا چنین آزادی عملی به سربازان بریتانیا نداده‌اند.» (۱۹۶۹: ۵-۱۴)

نکته‌ی مهم دیگر، که برخی از منتقدان آن را اشتباه جویس در ثبت بستر جغرافیایی این بخش از تاریخ می‌دانند، اشاره‌ی او به خیابان اُکانل (به‌جای خیابان سکویل) برای پرسه‌زدن‌های شبانه‌ی اعضای ارتش بریتانیاست. اما هانت معتقد است که جویس اشتباه نکرده است. به گفته‌ی او، «در سال ۱۹۰۴، این بلوار بزرگ هنوز رسماً خیابان سکویل نام داشت، نامی که در آغاز قرن هجدهم، به هنگام عریض کردن خیابان بر آن گذاشته بودند. اما در این رمان فقط یک بار به اسم سکویل اشاره می‌شود، آن هم در فصل هفده (ایتاکا)، وقتی بلوم از فروشگاهی در شماره‌ی ۲۳ این خیابان خرید می‌کند. اما در چند جای دیگر رمان، از آن با نام خیابان اُکانل یاد می‌شود.» (۲۰۱۵)

«گویی بنای مجسمه‌ی دنیل اُکانل در دهه‌ی ۱۸۸۰ در این خیابان، سال‌ها پیش از تغییر نام خیابان از سکویل به اُکانل، بر ذهن مردم دابلن اثر گذاشت و بسیاری آن را خیابان اُکانل می‌نامیدند. ناگفته نماند که اعضای انجمن شهر دابلن در همان دهه کوشیدند که اسم خیابان را به اُکانل تغییر دهند، اما جمعی از ساکنان مخالفت کردند و انجمن شهر تا سال ۱۸۹۰ امتیاز قانونی تغییر نام آن را کسب نکرد. البته در یولسیز چنان به این نام معروف است که گویی این تغییرنام سال‌ها پیش از ۱۹۰۴ اتفاق افتاده است، درحالی‌که تاریخ دقیق و رسمی تغییر این نام سال ۱۹۲۴ و پس از استقلال ایرلند است.» (همان‌جا)

برای یادآوری شخصیت دنیل اُکانل پی‌نوشت شماره‌ی ۸۷ از فصل دو (نستور) را بخوانید.

۳۳. گیفرد می‌نویسد: «عبارت ''یک ارتش فاسد با بیماری‌های آمیزشی'' عبارتی مرسوم بود که با آن مردم را می‌ترساندند.» (۱۹۸۹: ۸۶) به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «اسناد پزشکی چندانی برای اثبات این ادعا وجود ندارد، اما این موضوع واقعیت داشت که روسپی‌خانه‌ها و خیابان‌گردهای دابلن با نظامیان بریتانیا دادوستدهایی داشتند.»

بنا به نظر هانت، «آلیور سینت جان گوگرتی پس از بازگشتِ نیروهای ارتش ایرلند از جنگ دوم بوئر ''چکامه‌ای برای خوش‌آمدگویی'' به آن‌ها سرود.» (۲۰۱۳) سیریل پرل در این باره می‌نویسد که «این شعر در مهم‌ترین مجله‌ی دابلن، بی‌نام‌ونشان منتشر شد.» (۱۹۶۹: ۱۴) پرل با دقت و بررسی دریافته است که «اگر اولین حرف هر مصرع از این شعر را برداریم، جمله‌ای با این معنا داریم: روسپی‌ها سرشان شلوغ خواهد شد.» (همان‌جا)

۳۴. «منظور از overseas or halfseasover empire (امپراتور آن‌سوی دریاها) امپراتور بریتانیاست که آن سوی دریاهاست، اما کلمه‌ی دوم (halfseasover) اصطلاحی عامیانه است به معنی پاتیل که با کلمه‌ی اول از نظر حروف و واژه‌ها متجانس است.» (دلینی، ۲۰۱۴)

۳۵. ستوان، توان، موبد، اد، یا به راست راست، به چپ چپ: نوعی ریتم مشق نظامی یا رژه‌ی نظامی. (م)

۳۶. به گفته‌ی گیفرد، «مال خود شاه: می‌تواند منظور هنگ یا لشکر شاه ادوارد (اد یا همان مخفف ادوارد) هفتم باشد که هنگش را با رنگ‌ها معرفی می‌کرد یا هنگ شاه را به‌عنوان عضو افتخاری برمی‌گماشت. یا شاید هم عبارت ''مال خود شاه'' به گارد نارنجک‌انداز اطلاق شود، زیرا آن‌ها هم مثل ''هنگ‌های سلطنتی'' تحت امر شخص شاه بودند.» (۱۹۸۹: ۸۶)

۳۷. «ادوارد هفتم را می‌شد در اونیفورم‌های گوناگون ارتشی مجسم کرد، اما اونیفورم آتش‌نشانی یا پلیس را هرگز نمی‌پوشید. ادوارد هفتم نماینده‌ی مجلس عوام و افسر میدل تمپل بود و در دهه‌های پایانی قرن نوزدهم رئیس فراماسون‌های انگلستان، به همین دلیل ''در اونیفورم فراماسون‌ها چرا.''» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۶)

۳۸. مارشال نیدل‌من آرمنتر در این باره می‌نویسد: «در این‌جا وقتی بلوم به خود می‌گوید ''حرف بزن...'' می‌توان گفت که جویس با بازیگوشی دارد اصول روان‌کاوی اولیه‌ی فروید را انکار می‌کند که معتقد بود ''حرف زدن بهبود می‌بخشد.'' نکته‌ی مهم دیگر این است که بلوم به‌راستی احساس می‌کند که چیزها به بهبود نیاز دارند.» (۲۰۰۴: ۱۳۱)

۳۹. بلوم دارد با خود فکر می‌کند که آیا اگر با مالی درباره‌ی موضوع پیش‌آمده حرف بزند، به حل آن کمکی می‌کند یا نه. سپس با تردیدی آشکار می‌پرسد که زن‌ها خیلی اهمیت می‌دهند، من که گمان

نمی‌کنم. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «این عبارت نفی در میان مردم ایرلند خیلی رایج بود: I don't think و حتا سه حرف اولش را می‌گفتند: I d t.»

۴۰. مکوی یکی از شخصیت‌های داستان «فیض» از مجموعه‌داستان دابلنی‌هاست که به گفته‌ی المن، «جویس شخصیت او را از روی شخصی واقعی به نام چارلز چنس ساخته است. زن او هم در دهه‌ی ۱۲۹۰، در کنسرت‌ها، با نام مادام مری تلن آواز سوپرانو می‌خواند.» (۱۹۸۳: ۳۷۵) زن مکوی هم مثل مالی «خواننده و سوپرانو است و در داستان ''فیض'' می‌خوانیم که خودش هم به بچه‌ها پیانو درس می‌دهد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۷) شباهت دیگر بلوم و مکوی، کار در دفاتر روزنامه است. با آن‌که بلوم دلش می‌خواهد از او بگریزد، مکوی کنجکاو و فضول جلو می‌آید و حتا رشته‌ی افکار بلوم را پاره می‌کند. در واقع می‌خواهد بگوید: «وقتی رازی داری و می‌خواهی پنهان کنی، از هر همدمی متنفری.» (م)

۴۱. به گفته‌ی گیفرد، این «نشانه‌ی عضویت در سازمان کلیسای کاتولیک است. خرافه‌باوران، آن را طلسم می‌انگارند.» به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «این رسم شایعی میان جوان‌های کاتولیک بود و با فرستادن این نشانه‌ها برای دیگری نشان می‌دادند که به چه مذهبی تعلق دارند.» (۱۹۸۹: ۸۶)

۴۲. به گفته‌ی گیفرد، «هولوهن شخصیتی است از مجموعه‌داستان دابلنی‌ها. یکی از پاهای هولوهن شَل بود، به همین دلیل دوستانش او را ''هولوهن چلاقه'' می‌نامیدند.» (۱۹۸۹: ۸۶)

۴۳. هانت می‌نویسد: «این نوع گاری‌ها که دو چرخ داشتند و با اسبی کشیده می‌شدند، مخصوص ایرلند بودند و گاریچی‌ها از آغاز تا پایان قرن نوزدهم و تا چند دهه‌ی اول قرن بیستم، مردم را با این نوع گاری‌ها به مقصدشان می‌رساندند. در سال ۱۹۰۴ این گاری‌ها مثل ماشین‌های امروزی پلاک داشتند و شمار آن‌ها هم خیلی زیاد شده بود. هر درشکه تا چهار نفر را که پشت به پشت می‌نشستند جا می‌داد. میان دو صندلیِ نیمکتی، فضای خالی گودال‌مانندی بود که در آن‌جا بسته‌ها و چمدان‌ها را می‌گذاشتند. جای پایی هم برای هر مسافر داشت که هنگام خالی بودن صندلی و در هوای بد تا می‌شد.» (۲۰۱۵)

در این نوع گاری‌ها که به outsider معروف بودند، به گفته‌ی گیفرد، «راننده رو به جلو داشت و مسافرها پشت به پشت می‌نشستند و صورت‌هایشان رو به بیرون بود: outside.» (۱۹۸۹: ۸۶)

۴۴. به گفته‌ی گیفرد، «گرونر اسم هتلی است در شماره‌ی ۵ خیابان وست‌لند.» (۱۹۸۹: ۸۶)

۴۵. منظور زنی است که منتظر است مرد همراهش پول باربر هتل را حساب کند و با هم سوار درشکه شوند. بارها در این اثر می‌بینیم که راوی جمله‌ای می‌گوید و پس از آن جمله، با تک‌گویی درونی یا فکر شخصیت داستان (بلوم یا استیون) مواجه می‌شویم. اما در این جمله، این درون‌تک‌گویی در میان جمله‌ی راوی ظاهر می‌شود. راوی می‌گوید: «زن بی‌حرکت در انتظار ایستاد تا مَرد،» بلوم می‌اندیشد: «شوهر، برادر، شبیه اوست» و راوی ادامه می‌دهد: «جیب‌هایش را برای پول خرد بگردد.» (م)

۴۶. به گفته‌ی گیفرد، «ضرب‌المثلِ ''زیباست وقتی زیبا عمل می‌کند'' را بلوم دست‌کاری کرده است.» (۱۹۸۹: ۸۶) در واقع ضرب‌المثلی که بلوم دست‌کاری کرده است معادل این شعر سعدی است: «تن آدمی شریف است به جان آدمیّت/ نه همین لباس زیباست نشان آدمیّت. یا قول دیگر سعدی: صورت زیبای ظاهر هیچ نیست/ ای برادر سیرت زیبا بیار.» (م)

دلینی (۲۰۱۴) دریافته است که «این عبارت را یکی از شخصیت‌های رمان *Vicar of The Wake-field* اثر نویسنده‌ی ایرلندی، آلیور گلدسمیث، می‌گوید، اما بلوم آن را کمی تغییر می‌دهد. در آن اثر آمده: ''زیباست که زیبا رفتار می‌کند.'' البته این‌گونه معروف است: رفتار زیبا از ظاهر زیبا اهمیت بیشتری دارد.»

(م)

۴۷. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «در این‌جا بلوم در رؤیا فرو می‌رود و در این رؤیا زن را مالک می‌شود، آن‌گونه که حتا زن در شُرف تسلیم است. این نمونه رؤیابافی در ادبیات آن دوره شایع بود، به‌ویژه ادبیات پورنوگرافی آن زمان. اما پس از این لحظه‌ی خیالی، بلوم با خود فکر می‌کند که زن ممکن است اشراف‌زاده باشد، بنابراین جمله‌ی شکسپیر را به یاد می‌آورد.»

۴۸. «در نمایشنامه‌ی ژولیوس سزار، اثر شکسپیر، مارک آنتونی در خطابه‌اش بر سر جنازه‌ی ژولیوس سزار این عبارت را در خوارداشت انگیزه‌ی بروتوس (مارک بروتوس) برای کشتن سزار بیان می‌کند: ''به هر روی بروتوس می‌گوید که او جاه‌طلب بود و بروتوس مرد شریفی است.''» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۶)

مارجری سیْبِن، پروفسور ادبیات انگلیسی دانشگاه وزلی، در این باره می‌نویسد: «در این‌جا بلوم آگاهانه خیال‌پردازی می‌کند. گفت‌وگویش با مکویِ مزاحم را به‌گونه‌ای تحمل می‌کند و هم‌زمان زنی زیبا را که آن طرف خیابان دارد از پله‌ی درشکه‌ای دوچرخ بالا می‌رود، تماشا می‌کند و در ذهنش خیال‌هایی می‌پروراند. سپس این صحنه را به خاطره‌ای از زنی دیگر در مسابقه‌ی چوگان‌بازی ربط می‌دهد. این خیال‌پردازی و این نگاه پیگیر، علاقه‌اش به زنان کلاس بالا را نشان می‌دهد و در پس این ظاهر پرنخوت آن‌ها واقعیت نهفته‌ی دیگری را وصف می‌کند. بلوم بر لذت تحریک‌شده‌اش از دیدن پاهای این ''فرد شریف'' هیچ سرپوشی نمی‌گذارد.» (۱۹۹۹: ۲۱۵)

۴۹. تامس هالورَن، پژوهشگر آمریکایی که بیشتر پژوهش‌هایش درباره‌ی ملل پسااستعماری است، در این باره می‌نویسد: «هویت جنسیِ بلوم از یک سر طیف به سر دیگر آن در نوسان است. در فصل پانزده رمان (سرسی)، بلوم در توهمش نظر دکتر دیکسن را درباره‌ی سلامت بهداشتی‌اش این‌گونه بیان می‌کند: ''نمونه‌ی کامل و تازه از مرد زن‌گونه'' یا در جایی دیگر، وقتی دکتر اعلام می‌کند که ''بلوم آماده‌ی بچه‌دار شدن است'' خودش در هم‌داستانی با این نظر می‌گوید: ''اوم، من هم می‌خواهم مادر شوم.'' از سوی دیگر، مثلاً در همین‌جا وقتی با مکوی حرف می‌زند، نگاهش به خانم ثروتمندی جلب می‌شود که جلوی هتل گرْوْنر سوار کالسکه می‌شود. در این لحظه مردانگی‌اش بروز می‌کند و می‌گوید همین‌که مالک این زن بشوم ''آهارزدگی‌اش'' را از او می‌گیرم. در جاهای دیگر داستان هم نمونه‌هایی از این چرخش‌ها را در بلوم می‌بینیم. این‌ها توانایی بلوم را در چرخش از یک سر طیف جنسی به سر دیگر نشان می‌دهند.» (۲۰۰۹: ۱۳۳)

۵۰. باب دُرِن شخصیتی از داستان «پانسیون» از مجموعه‌داستان دابلنی‌هاست که در این رمان هم حضور دارد. (م)

۵۱. بنتام لاینز شخصیت داستان «روز گل پیچک در ستاد انتخابات» از مجموعه‌داستان دابلنی‌هاست. (م)

۵۲. «رستوران و مشروب‌فروشی جیمز کان‌وی در شماره‌ی ۳۱-۳۲ خیابان وست‌لند است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۷)

۵۳. «شرابه‌های بافته‌ای که از دستکش‌های چرمی زنانه آویزان است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۷)

در این‌جا، در میان حرف‌های مکوی، راوی از نگاه بلوم حرکات زن را وصف می‌کند و سپس چگونگی دیدزدن بلوم را: «سرش را عقب کشید...» و بی‌درنگ تک‌گویی درونی بلوم آغاز می‌شود: «شرابه‌های بافته...» (م)

۵۴. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «جویس این چند جمله درباره‌ی «بینایی و واضح دیدن» را بعدها به دست‌نویسش اضافه کرده است و به دلیل ضعف بینایی خودش، بارها در این اثر به گونه‌های مختلف به بینایی و چگونگی دید اشاره می‌کند. در این‌جا حتا می‌تواند شرابه‌های بافته‌ی دستکش زن را ببیند، و می‌بیند که دارد درباره‌ی چیزی حرف می‌زند. در همان زمان دست زن را می‌بیند که گویی به سوی کسی دراز می‌شود تا به او کمک کند و از پله‌ی درشکه بالا برود. و سرانجام این‌که از کدام طرف درشکه سوار خواهد شد و آیا سمتی خواهد بود تا بلوم بتواند او را خوب ببیند؟»

۵۵. نوعی تکنیک پشت‌سرگویی است که در این اثر بارها به کار گرفته شده است. مکوی دارد گفت‌وگویی را که شب پیش با هولوهن توی آن رستوران کان‌وی داشته است تعریف می‌کند و این‌که خبر مرگ دیگنم را کی و کجا شنیده است. (م)

۵۶. بلوم حدس می‌زند که زن شاید دارد به ایستگاه قطار برادستون می‌رود تا از آن‌جا به ویلایی یا باغی در مناطق ییلاقی برود. به گفته‌ی گیفرد، «ایستگاه برادستون در شمال غربی دابلن واقع است و از این ایستگاه به شهرها و ییلاق‌های شمال غربی می‌روند.» (۱۹۸۹: ۸۷)

۵۷. در این‌جا جویس در ازای تقلا و تکاپوی مرد برای پیدا کردن پول خرد از واژه‌ی foostering، که به گفته‌ی گیفرد (۱۹۸۹: ۸۷) «انگلیسی‌شده‌ی واژه‌ای گئ‌لیک است،» استفاده می‌کند و نشان می‌دهد که این تأخیر در پیدا کردن پول و حرکت درشکه بلوم را کمی خشمگین کرده است، زیرا دلش می‌خواهد آن زن هر چه زودتر سوار شود و از کنار او بگذرد. از سوی دیگر متوجه می‌شود که مرد همراه زنِ اشرافی متوجه نگاه بلوم شده است. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «از جمله‌ی بعدی این‌گونه برداشت می‌شود که دارد به او دستور می‌دهد که مواظب قلمرویش باشد. سپس به این می‌اندیشد که اگر آن زن وارد رابطه‌ی عاشقانه با بلوم شود، از هر نظر چه عقب‌گردی کرده است. سپس این احتمال را رد می‌کند و می‌گوید آن‌ها بیش از یک تیر در ترکش دارند یا به‌عبارتی مدبرند.» به گفته‌ی گیفرد، «این ضرب‌المثل دست‌کم به دوره‌ی الیزابت برمی‌گردد و مدبر بودن فرد را تحسین می‌کند و این‌که همیشه تدبیری در آستین دارد که می‌تواند در موارد اضطراری به کار بندد.» (۱۹۸۹: ۸۷)

۵۸. در این سه خط کوتاه سه شیوه‌ی روایت داریم: نخست این‌که مکوی هم‌چنان برای بلوم از گفت‌وگویش با دو مرد داخل رستوران حرف می‌زند و از این‌که پرسیده «چه اتفاقی برای دیگنم افتاده»، دوم فکر بلوم درباره‌ی آن زن و «مفتخر بودن و ثروت و جوراب ابریشمی‌اش» و سرانجام پاسخ بی‌ربط بلوم به حرف‌های مکوی: «بله». بلوم با این پاسخ نشان می‌دهد که حواسش چندان به حرف‌های او نیست. (م)

۵۹. «رستوران‌بار آرچ در شماره‌ی ۳۲ خیابان هنری، درست در شمال لیفی در دابلن مرکزی است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۷)

۶۰. در این پاراگراف شیوه‌ی انتقال گفت‌وگوها متفاوت است: مکوی دارد برای بلوم تعریف می‌کند که دُرِن لیون سؤال مرا تکرار کرد: «گفت، برایش چه اتفاقی افتاده؟» و سپس جواب او را هم خودش برای بلوم تکرار می‌کند: «گفت: مرده.» و بعد می‌گوید که گیلاسش را «پر کرد.» به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «این نمونه‌ای از شیوه‌ی مرسوم گفت‌وگوی طبقه‌ی کارگر دابلن است، که در آن انتقال‌دهنده‌ی خبر طوری صحنه را وصف می‌کند که گویی صحنه‌ای از نمایشنامه‌ای را وصف می‌کند و نقش و سخن هر فرد را دقیق بیان می‌کند.»

۶۱. از این‌که نتوانسته زن را ببیند عصبانی است و دماغ کوتاه و پرسروصدای تراموا را مقصر می‌داند،

اما هانت معتقد است که منظور از «آن دماغ کوتاه پرسروصدا مکوی است و بلوم در طول داستان بارها نشان می‌دهد که به مکوی علاقه‌ای ندارد.» (۲۰۱۷)

۶۲. به عبارت دیگر می‌توان گفت مرغ از قفس پرید. (م)

گیفرد با پژوهش‌هایش به این نتیجه رسیده که «پردیس و پریچه عبارتی است براساس ''بهشت نزدیک بود به دست بیاید و از دست رفت.'' عنوان شعری از کتاب (*Lalla Rookh, an Oriental Romance*) لاله‌رخ، عاشقانه‌ای شرقی (۱۸۱۷) اثر تامس مور. در اسطوره‌های ایرانی ''پری‌ها'' موجودات فوق انسانیِ بدنهاد و نابکار بودند (که توفان‌ها، زلزله و نابودی محصولات کشاورزی را سبب می‌شدند)، اما با گذر زمان به جن‌های خوب تبدیل شدند و به آن‌ها زیبایی و خوش‌نهادی عطا شد. از این روی، پاک‌نهادهایشان شایسته‌ی بهشت‌اند و در آن‌جا پنهان‌اند. شعر تامس مور رنج‌های یک پری را بازگو می‌کند (''پریچه‌ای از راسته‌ی خوبان ولی دچار لغزش!'') و هم‌چنین از تلاش او برای بازگشت به بهشت می‌گوید: ''بامدادی پری‌ای / در دروازه‌ی بهشت، سوگوار ایستاد / و با گوش دادن به چشمه‌های زندگی درون آن / که چون موسیقی جاری بودند / و نوری را بر بال‌هایش دید / از دروازه‌ی نیمه‌باز درخشان / با این اندیشه گریست که آیا نژاد بی‌وفایش / هرگز آن جایگاه شکوهمند را از دست داده‌اند.'' ''فرشته‌ای باشکوه'' به او خبر می‌دهد که ''امید از آن توست / این در کتاب سرنوشت نوشته شده / آن پری که به این دروازه‌ی ابدی / هدیه‌ای بیاورد که برای بهشت ارزشمندترین است / هنوز ممکن است بخشوده شود.'' پری رنج‌های بسیار کشید تا آن هدیه را کشف کند، تا سرانجام به این نتیجه رسید که این هدیه ''اشک‌های آمرزش از روح و جانِ نادم است.'' با یک قطره اشک ''دروازه گشوده می‌شود و بهشت به دست می‌آید.''» (۱۹۸۹: ۸۷)

از سوی دیگر، اشاره‌ای است به *The peer and the Peri* اپرای کمدی نوشته‌ی آرتر سالیوان و دبلیو اس گیلبرت. (م)

رابرت شومان و دوستش، امیل فلکسیگ، افسانه‌ی لاله‌رخ را به آلمانی ترجمه کردند و شومان براساس آن قطعه‌ای موسیقی با نام پردیس و پری ساخت. (م)

۶۳. «خیابان یوستس در دابلن مرکزی، در جنوب رودخانه‌ی لیفی، واقع شده است. تقریباً یک و نیم مایل در غرب موقعیت کنونی بلوم در خیابان وست‌لند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۷)

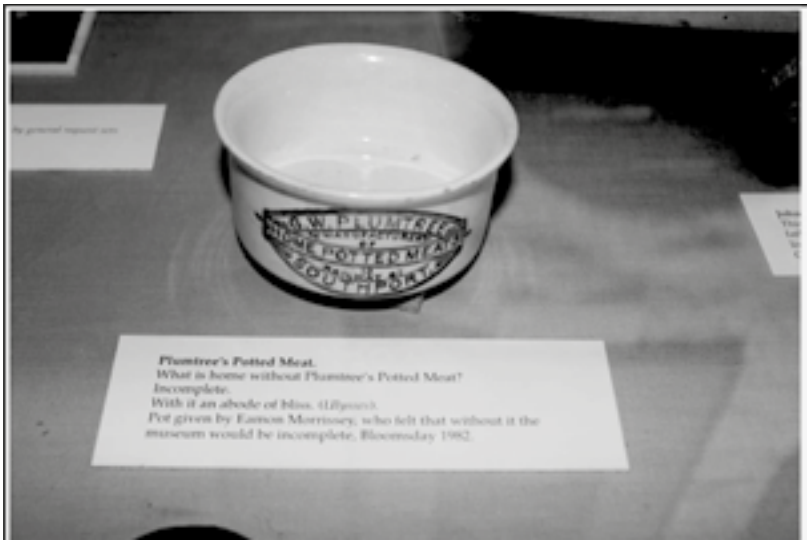
۶۴. «*Esprit, de corps* عبارتی فرانسوی است به‌معنای ''حس هم‌نوعی.''» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۷)

۶۵. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «این جمله‌ی بلوم دوپهلوست: یک زن دیگر هم از میدان دیدش رفت، زن اول همان دختری بود که دوستش میدان دید بلوم را پوشاند و این یکی هم زن اشرافی روی درشکه که درست در لحظه‌ای که به بهترین موقعیت مکانی برای دیده شدن رسید، تراموا میدان دید بلوم را پوشاند. معنای دیگرش هم همان دیگنم است که از دنیا رفته.»

۶۶. زن اشرافیِ توی درشکه دستگیره‌ی کنار صندلی‌اش (تنها ابزار حفاظ درشکه) را با دست توی دستکش گرفته تا با تکان‌های ناگهانی درشکه پرتاب نشود، و بلوم در ذهنش این صحنه را باز تصویر می‌کند؛ همان جمله‌ی بعدی که شرح «پرپرزدن زبانه‌ی توری کلاه زن زیر نور خورشید» را، هم راوی سوم‌شخص (جویس) به خواننده می‌رساند و هم از ذهن بلوم می‌گذرد. این نمونه از روایت بارها در یولسیز تکرار می‌شود. (م)

۶۷. به گفته‌ی گیفرد، «این آگهی و جایش زیر آگهی‌های مراسم خاکسپاری روی صفحه‌ی اول،

ستون سمت چپ از روزنامه‌ی فریمن ژورنال، واقعیت بیرونی ندارد، اما جُرج دبلیو پلام‌تری کارخانه‌داری است که در دابلن کنسرو گوشت تولید می‌کند. در این‌جا از اصطلاح potted meat استفاده کرده است. To pot one's meat اصطلاحی به دور از ادب برای جفت‌گیری است.» (۱۹۸۹: ۸۷)



موزه‌ی جیمز جویس، دابلن، عکس از مترجم

۶۸. «بلوم مکوی را انگل می‌بیند، زیرا از دیگران چمدان قرض می‌گیرد به این بهانه که زنش بتواند به سفرهای خیالی دور کشور برود و آواز بخواند و هرگز پس نمی‌دهد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۷) مکوی قول می‌دهد در ازای این قرض به او بلیت مجانی بدهد، اما نه‌تنها بلیطی نمی‌دهد بلکه چمدان‌ها را هم پس نمی‌دهد و می‌برد می‌فروشد و پولش را خرج نوشیدن می‌کند.

آر بی کرشنر در این باره می‌نویسد: «مکوی این چمدان را از شخصیتی در داستانی به نام ''فیض'' در مجموعه‌داستان دابلنی‌ها قرض می‌گیرد. جویس بی‌آن‌که خواننده‌اش را از جزئیات این ماجرا آگاه کند آن را مطرح می‌کند. در واقع در این رمان، بارها خواننده را به داستان‌های دیگرش ارجاع می‌دهد، مثل این‌که استیون ددلس در رمان چهره... کنار تختخواب بیمار مادرِ در حال مرگش از زانو زدن و دعا کردن سر باز می‌زند و در یولسیز بارها از این صحنه استفاده می‌شود.» (۲۰۰۳: ۴۵) کرشنر در ادامه می‌نویسد: «در واقع جویس از نظر قرض گرفتن مطلب و واژه و عبارت از آثار دیگرش، خود نوعی مکوی است، زیرا بارها واژه یا عبارت یا حوادثی را از آثار دیگرش وام می‌گیرد بی‌آن‌که به این وام‌گیری اشاره‌ی بکند... شاید بتوان گفت که جویس دارد به خواننده‌اش می‌گوید که برای خواندن و درک یولسیز، مطالعه‌ی دیگر آثار من ضروری است.» (همان‌جا)

۶۹. «تالار آلستر مخصوص برگزاری نشست‌ها و کنسرت‌ها، در شهر بلفاست، در هشتاد و پنج مایلی شمال دابلن است که آن را در سال ۱۸۶۲ ساخته‌اند و ۲۵۰۰ نفر گنجایش دارد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۷)

ژاک اُبر و مریا ژولاس در اثر مشترکی در این باره می‌نویسند: «میان بلوم و مکوی خطوط موازی رسم می‌شود. در داستان ''فیض'' در مجموعه‌داستان دابلنی‌ها می‌خوانیم که زن مکوی سوپرانو است و وادار شده به بچه‌های کم‌سن درس پیانو بیاموزد. زن بلوم هم سوپرانو است. هر دو مرد می‌کوشند از قِبَل خوانندگی زنان‌شان درآمدی کسب کنند. وقتی مکوی اشاره می‌کند که ''عیالم تازه یک کار گیر آورده، دست‌کم، هنوز تأیید نشده.'' بلوم یاد چمدانی می‌افتد که مکوی از او قرض گرفته و پس نداده و احتمال می‌دهد که باز هم چمدان بخواهد. بلوم این بار دست او را می‌خواند و دیگر حاضر نیست وارد این بازی شود. برای همین پیش‌دستی می‌کند و جواب دندان‌شکنی می‌دهد و جلوی این حمله را می‌گیرد و می‌گوید که زن او هم قرار است برای آوازخوانی به آلستر هال در بلفاست برود.» (۱۹۷۵: ۱۵۲)

۷۰. ملکه توی تختش بود... به گفته‌ی گیفرد، «بخشی از شعری کودکانه است» (۱۹۸۹: ۸۷) که بلوم در حیاط خانه‌اش بیت‌هایی از آن را خواند. در این شعر، ملکه در تالار پذیرایی‌اش نان و عسل می‌خورد. برای خواندن این شعر، به پی‌نوشت شماره‌ی ۱۶۸ از فصل چهار (کلیپسو) رجوع کنید. (م)

۷۱. به گفته‌ی گیفرد، «کارت‌های درباری سیاه‌شده.... در این‌جا بلوم coat cards را به court cards برمی‌گرداند. coat cards همان ورق‌های صورت از کارت‌های ورق‌بازی است: شاه، بی‌بی و سرباز. در فال ورق این کارت‌ها نشانه‌ی مردم‌اند و ورق‌هایی که شماره دارند نشانه‌ی حوادث. ''زن سیاه و مرد بور'' که بلوم می‌گوید در واقع ترکیب یکی از دو ورق بی‌بی با یکی از دو ورق شاه است. بی‌بیِ خاج تیره است، زنی فریبنده؛ بیوه. بی‌بی پیک زنی گندمگون، سازگار و باهوش است؛ نشانه‌ی ازدواج و هم‌چنین زنی میانسال. شاه دل: مردی بور، خوش‌قلب اما عجول. شاه خشت: مردی بلوند یا موسفید، حمایت‌کننده اما تندخو. در این داستان منظور از مرد موبور، بویلن است و منظور از زن موسیاه، مالی.» (۱۹۸۹: ۸-۸۷)

یکی از دلایل ویژه بودن یولسیز همین بی‌شمار جاانداختن‌ها، حذف‌ها، از قلم‌انداختن‌ها و سکوت‌هایی است که در متن دیده می‌شود و خواننده باید با هوشیاری این جاهای خالی را پر کند و سکوت‌ها را معنا کند. به گفته‌ی هانت، «یکی از مهم‌ترین موارد از این حذف‌ها و ازقلم‌افتاده‌ها این است که بلوم از کجا می‌داند که ساعت ۴ بعدازظهر قرار است بویلن به خانه‌شان بیاید. در این‌جا بلوم به زنش فکر می‌کند که هنوز توی تختخوابش نشسته و ''کارت‌های درباری سیاه‌شده (منظور ورق‌های صورت در بازی ورق) را کنار رانش پهن کرده، با گندله‌ی خز سیاه گربه. بریده‌ی پاکت نامه.'' وقتی بلوم دارد از در بیرون می‌رود، زنش گربه را صدا می‌زند تا برود کنارش. بریده‌ی سر پاکت نامه تاریخ همان روز را دارد: ۱۶ ژوئن. در فصل هجده (پنه‌لوپی) هم مالی، که در همین صبح به چیدن ورق‌های صورت فکر می‌کند، توضیح بیشتری درباره‌ی این صحنه می‌دهد: ''او (لیوپولد) گفت بیرون غذا می‌خورم و بعد به (تئاتر) گی‌تی می‌روم.''» (۲۰۱۴) هیو کنر از این حرف چنین برداشت کرده است که «مالی در آخرین گفت‌وگویی که در اتاق خواب با شوهرش داشته به او گفته که بویلن ساعت چهار بعدازظهر می‌آید، و لیوپولد دلیلی می‌آورد تا نشان دهد که قرار نیست مزاحم عشاق شود: بیرون غذا می‌خورد و به تئاتر می‌رود...» (۱۹۸۷: ۹۴– ۳۸۲)

چرا جویس گفت‌وگوی آن‌ها را مستقیم بیان نمی‌کند؟ می‌توان گفت که این گفت‌وگوها چندان خوشایند نیستند و بسیاری از موضوع‌های ناخوشایند در خانه‌ی بلوم با سکوت پوشانده می‌شوند. کنر در این باره می‌نویسد: «باید دقت کنیم که (در این رمان) تا چه اندازه سکوت بر گفت‌وگوهایی که ما از این شخصیت‌ها می‌شنویم سلطه دارد. آن‌ها با موافقت دوطرفه وانمود می‌کنند که بلیزس بویلن به این خانه

می‌آید تا به آواز مالی گوش کند و هم‌چنین قبول کرده‌اند که زمان ورود بویلن مشخص نیست و این‌که چه مدتی بلوم باید بیرون از خانه باشد و این‌که این تور کنسرت دور کشور قرار است پول‌ساز باشد. متن ادبی درخشان دیگری که در آن چنین سکوت‌های تبانی‌شده‌ای درباره‌ی یک رابطه‌ی جنسی در آن دیده می‌شود، سونات ۱۳۸ شکسپیر است.» (همان‌جا)

۷۲. گیفرد می‌نویسد: این «شعری از جی کلیفتن بِنگَم (۱۸۵۹-۱۹۱۳) است. جیمز لایمن ملوی، نوازنده‌ی ایرلندی، برای این شعر آهنگی ساخته است. این همان ترانه‌ای است که مالی می‌خواند.» (۱۹۸۹: ۸۸)

پی‌نوشت شماره‌ی ۳۳ و ۱۲۰ از فصل چهار (کلیپسو) را بخوانید.

۷۳. بلامایرز معتقد است که «اشاره‌ی بلوم به ''سهام دانگی و سود دانگی'' بار طعنه‌آمیز دارد و به شراکت او و بویلن بر سر مالی برمی‌گردد.» (۱۹۹۶: ۲۵)

۷۴. «مکوی در داستان ''فیض'' از مجموعه‌داستان دابلنی‌ها، منشی اداره‌ی پزشکی قانونی است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۸) در جایی از فصل اول این اثر، استیون به مرد غرق‌شده می‌اندیشد که جسدش روز نهم روی آب می‌آید. جویس هنگام بازبینی اثرش موضوع بالا آمدن مرد را بار دیگر از زبان مکوی مطرح می‌کند و با بهره گرفتن از این ابزار استمرار و پیوستار به داستانش عمق می‌دهد. به تعبیر دیگر، حیات حوادث داستان برای شخصیت‌ها پایدار است، همان‌طور که در زندگی واقعی. (م)

نکته‌ی مهم دیگری که اشاره به آن، به دلیل توجه نویسنده به جزئیات روابط انسانی در دنیای واقعی و استفاده از این جزئیات در رمان، خالی از ارزش نیست، شیوه‌ی خداحافظی مکوی است. قدم در راه می‌گذارد تا برود و حتا جمله‌هایی می‌گوید که گویای آمادگی او برای خداحافظی با بلوم است («این‌جا آن‌جا می‌بینمت.») اما باز سر سخن دیگری را می‌گشاید و از او می‌خواهد که اسمش را، به نشانه‌ی احترام، در فهرست تشییع‌کنندگان جنازه بنویسد (رسمی که در آن دوره بسیار اهمیت داشت). (م)

۷۵. بلوم فکر می‌کند که حقه‌ی مکوی نگرفت، چون با هوشیاری و به‌موقع جلوی او را گرفت، او که با ساده‌لوحی می‌خواست شکاری را آسان به‌دست آورد. (م) درباره‌ی این حقه و چمدان پی‌نوشت شماره‌ی ۶۸ از همین فصل را بخوانید.

۷۶. «باب کَولی کشیشی نادرستکار بود که از حرفه‌اش بیرونش کردند، ولی نه آن‌قدر جلف که خلع لباس شود. کولی در فصل‌های بعدی کتاب هم می‌آید.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۸)

۷۷. در این‌جا جویس از عبارت عامیانه‌ی cheeseparing nose استفاده می‌کند که هم نوعی بینی نوک‌تیز است که می‌توان آن را به چاقو تشبیه کرد و با آن پنیر برید، و هم به‌معنای خسیس و ناخن‌خشک است که چند جمله پیش ویژگی‌ای مشابه آن را در مکوی، شوهر او، دیدیم. (م)

فلورنس والزل در این باره می‌نویسد: «زن‌های بلوم و مکوی به گونه‌ای در دو خط موازی پیش می‌روند و با هم در رقابت‌اند. زن مکوی، ''سوپرانوی جیغ‌جیغی کک‌مکی'' با دماغی عقابی، در برابر مالیِ زیبا و خواستنی قرار می‌گیرد.» (۱۹۷۹: ۱۵۲-۳)

«بلوم که دارد زن‌ها و صداهایشان را مقایسه می‌کند و هم‌زمان حرف مکوی را نصفه‌ونیمه از ذهن می‌گذراند: «عیالم تازه یک کار گیر آورده...» به این فکر می‌کند که مکوی زنش را با مالی برابر می‌بیند. سپس صدای زن خودش را برتر می‌داند و برایش این پرسش پیش می‌آید که آیا مکوی تفاوت صدای آن‌ها

را تشخیص نمی‌دهد.» (همان‌جا)

۷۸. به گفته‌ی گیفرد، «در ماه‌های مه و ژوئن ۱۹۰۴ در شهر بلفاست بیماری واگیردار آبله شایع شد ولی از همه‌گیرشدنش جلوگیری کردند. گویی مالی هنگام همه‌گیری بیماری نگذاشته به او واکسن بزنند و بلوم نگران است که نکند مالی دوباره این کار را تکرار کند.» (۱۹۸۹: ۸۸)

۷۹. «زن تو و زن من: برگرفته از آهنگ فولکلور آمریکایی با نام The Grey and Goose. شعر این‌گونه شروع می‌شود: یه صبح یکشنبه بود... / و زن من و زن تو...» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۳۰۶)

۸۰. به گفته‌ی گیفرد «آگهی این کارخانه‌ی تولیدی نوشابه به این ترتیب بود: ''کارخانه‌ی آب معدنی، با ارادت خاص به اعلی‌حضرت ادوارد هفتم'' این کارخانه در لندن تأسیس شده بود و در دابلن و بلفاست فعالیت داشت.» (۱۹۸۹: ۸۸)

این نوشابه را دکتری آمریکایی به نام تامس کنترل از آب معدنی و با طعم زنجبیل ساخته و نوع دیگری از آن که طعم زنجبیل آن بسیار ملایم‌تر است کانادادرای است که نخستین‌بار جان مک‌لاگلن کانادایی آن را ساخته است. (م)

۸۱. «فروشگاه کِلِری فروشگاه لباس بزرگی بود در یک مرکز تجاری در دل دابلن (خیابان اُکانل امروزی).» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۸)

۸۲. به گفته‌ی براین مک‌هیل، «بلوم به صحنه‌های شهری اطرافش دقت می‌کند و در ضمن مسیر حرکت مکوی را هم زیر نظر دارد و می‌بیند که به مسیری می‌رود متفاوت از حدس او. این یکی از لحظه‌های معمول هوشیاری بلوم است.» (۲۰۰۸: ۲۵۶)

۸۳. به گفته‌ی گیفرد، «خانم میلیسنت پالمر، هنرپیشه‌ای آمریکایی است که اولین تورش به بریتانیا را در سال ۱۸۸۳ شروع کرد. در فریمن ژورنال ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴، آگهی مربوط به بازی پالمر در نمایشنامه‌ی لیه، در مرکز تئاتر گی‌تی چاپ شده است.» (۱۹۸۹: ۸۸)

«نمایش لیه، آن ترک‌شده (۱۸۶۲) را جان آگِستین دَلی، نمایشنامه‌نویس آمریکایی، از نمایشنامه‌ی دبرای آلمانی اقتباس کرده است. بستر جغرافیایی نمایش دهکده‌ای در اتریش است و موضوع اصلی نمایش درباره‌ی مخالفت با یهودی‌ستیزی در اوایل قرن نوزدهم است. در این نمایش، نی‌تِن یهودی مرتد پست وانمود می‌کند که مسیحی زهدفروش و ضد یهود است تا جایگاهش را در دهکده حفظ کند. لیه زنی یهودی از ساکنان همین دهکده است که نی‌تِن مرتب اذیتش می‌کند و عاشق مسیحی‌اش او را ترک می‌کند. در پایان نمایش، لیه با کشتن خود رها می‌شود.» (همان‌جا)

۸۴. گیفرد در این باره می‌نویسد: «در قرن نوزدهم شایع بود که بازیگرهای زن نقش مردان نمایشنامه‌های شکسپیر را بازی می‌کردند (زیرا نقش زن در مقایسه با نقش مرد خیلی کم بود و برای نمایشنامه‌های اپرایی، زنان بازیگر ایده‌آل بودند.) خانم پالمر در ۱۵ ژوئن ۱۹۰۴ در تالار تئاتر گی‌تی در نقش هملت بازی کرد و این خبر در فریمن ژورنال ۱۶ ژوئن با این وصف منتشر شد: ''کم‌ترین چیزی که درباره‌ی بازی او می‌توان گفت این است که ارزش و اعتبار این نمایشنامه را حفظ کرد.''» (۱۹۸۹: ۸۸)

۸۵. «بلوم گمانه‌زنی ادوارد پی وینینگ درباره‌ی هملت را واگو می‌کند با کمی دستکاری: این‌که وقتی اوفلیا (در بخش ناپیدای صحنه‌ی نمایش) درمی‌یابد که هملت یک زن است دیوانه می‌شود و دست به خودکشی می‌زند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۸)

۸۶. «پدر بلوم، ردالف ویراگ، هم در ۲۷ ژوئن ۱۸۸۶ خودکشی کرده است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۸)

بلوم که به خودکشی اوفلیا فکر می‌کند، یاد خودکشی پدر خودش می‌افتد. (م)

۸۷. به گفته‌ی گیفرد، «کیت بیْت‌من عضو معروفی از اعضای تئاتر انگلستان، در سال ۱۸۶۳ (نه ۱۸۶۵) در سالن تئاتر اِدِلفای (لندن) در نقش لیه بازی کرد. مرکز تئاتر ادلفای، به‌طور ویژه، تئاترهای ملودرام و نمایش‌های روحوضی را روی صحنه می‌برد.» (۱۹۸۹: ۸۸)

۸۸. «ادلِید ریستوری (۱۸۲۲–۱۹۰۶) هنرپیشه‌ی ایتالیایی معروفی بود که او نیز اقتباسی از نمایشنامه‌ی لیه را در وین بازی کرد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۹)

کرسپی در این باره می‌نویسد: «بلوم دارد برخی وقایع تاریخی را به وقایعی از زندگی شخصی خودش ربط می‌دهد. بنا به بررسی‌های پژوهشگران تاریخی، بلوم به دو هنرپیشه‌ی واقعی فکر می‌کند که با ۴۰ سال فاصله‌ی زمانی نقش لیه را بازی کرده‌اند. از سوی دیگر، بلوم داستانی از پدرش را به یاد می‌آورد که در سال ۱۸۶۵ (یک سال پیش از تولد خود او) از ظهر تا شب، دم در ادلفای، مرکز تئاتر لندن، ایستاده تا کیت بیْت‌من، دیگر هنرپیشه‌ی معروف نقش لیه، را ببیند. در واقع بیْت‌من در سال ۱۸۶۳ (نه ۱۸۶۵) در این تالار، نقش لیه را بازی کرده است و بلوم تاریخش را دستکاری می‌کند. هدف جویس در تغییر تاریخ واقعی این اجرا به سال پیش از تولد بلوم، نمونه‌ای است از گرایش جویس به تحریف تاریخ در رمانش.» (۲۰۱۵: ۶۶) جویس تاریخ حادثه‌ای را که در سال تولد خود او هم رخ می‌دهد دست‌کاری می‌کند.

۸۹. به گفته‌ی گیفرد، «بلوم سعی می‌کند نام نمایشنامه‌ای به نام دبرا نوشته‌ی سِلِمون هرمن موزنتال (۱۸۲۱–۱۸۷۷) را به یاد بیاورد، اما درست به خاطر نمی‌آورد. شاید این اشتباه ناشی از آن است که بلوم (یا پدرش) نقش دبرا را به بازیگر یهودی آلزاسی، الیسا ریچل (۱۸۵۱–۱۸۲۱)، ربط می‌دهد.» (۱۹۸۹: ۸۹)

شوابر در این باره می‌نویسد: «در نمایشنامه‌ی لیه، نی‌تِن یهودی‌زاده‌ای است که علیه یهودیان برمی‌خیزد. در اوج نمایشنامه، آبراهام، دوست پیر پدر مرحوم نی‌تِن، او را می‌شناسد. پدر بلوم، که خود یهودی تغییرمذهب‌داده است، پرشور می‌گوید: ”هر واژه خیلی عمیق است، لیوپولد.“ این جمله شکنجه و رنج پدر بلوم به‌خاطر تغییرمذهب را نشان می‌دهد. بن‌مایه‌ای از احساس خیانت و گناه که سبب می‌شود لیوپولد بدون داشتن دانش مدرسه‌ای اصول و احکام این دین را بیاموزد.» (۱۹۹۹: ۹۴)

۹۰. به گفته‌ی گیفرد، «این برشی از نمایشنامه‌ی لیه، آن ترک‌شده است که در این بخش، آبراهام می‌گوید: ”صدای غریبه‌ای می‌شنوم که غریب نیست. نی‌تِن از سارا می‌پرسد: این پیر مرد کیست؟ سارا جواب می‌دهد: آبراهام، آقا، پیرمرد نابینای بیچاره... او بانی خیر ماست، آبراهام، برو دستش را ببوس. نی‌تِن: برای این کارهای مسخره فرصتی نیست...“» (۱۹۸۹: ۸۹)

۹۱. دلینی (۲۰۱۴) معتقد است که «این فصل به افکار بلوم عمقی ویژه می‌بخشد و جمله‌ی پایان پاراگراف (خب، شاید برای او این بهترین حالت بود) عنصر بخشندگی در شخصیت و منش بلوم را آشکار می‌کند، زیرا عملی نابخشودنی از پدرش (خودکشی) را می‌بخشد.»

۹۲. جویس در دست‌نوشته‌ی نخستینش واژه‌ی horse را آورده اما بعد آن را به nag تغییر داده است. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «nag به‌معنای اسب کوچک سواری است، اما هم‌زمان اصطلاحی عامیانه برای تن‌فروش است که با نامه‌ی توی جیب بلوم و حوادثی که در خانه‌اش می‌گذرد ارتباط نزدیک دارد.»

به گفته‌ی هانت، «در این‌جا و هم‌چنین در فصل شش (هیْدیز)، بلوم از کنار این ایستگاه درشکه‌چی‌ها

می‌گذرد. واژه‌ی ایرلندی این ایستگاه که در این‌جا می‌آید ''hazard'' است به‌معنای خطر. شاید علت اصلی‌اش این باشد که درشکه‌چی‌ها با آمدوشد و بند آوردن راه و ایستادن‌های ناگهانی برای سوار و پیاده کردن مشتری‌ها، عوامل خطر برای دیگران بودند. نزدیک ایستگاه درشکه‌ها و کالسکه‌ها همیشه مکانی بود که کالسکه‌ران‌ها یا درشکه‌چی‌ها در آن استراحت می‌کردند، و به سرپناه آن‌ها معروف بود.» (۲۰۱۴)

به گفته‌ی هانت، «نورمن بیتی در وب‌سایتش در باره‌ی علت ساختن چنین مراکزی می‌نویسد: روز سردی از ماه ژانویه (در سال ۱۸۷۵)، سر جُرج آرمسترانگ، ناشر بانفوذ روزنامه‌ای در لندن، خدمتکارش را دنبال درشکه‌ای می‌فرستد (تا بیاید و او را به جایی ببرد) اما خدمتکارش خیلی دیر برمی‌گردد. وقتی سر جُرج آرمسترانگ علت را جویا می‌شود درمی‌یابد که همه‌ی کالسکه‌ران‌ها برای فرار از سرمای آن روز کالسکه‌ها را رها کرده‌اند و به رستوران‌بار گرمی پناه برده‌اند. به همین دلیل تصمیم می‌گیرد پولی جمع کند و برای کالسکه‌ران‌ها نزدیک ایستگاه کالسکه‌ها و درشکه‌ها مرکز ثابت و گرمی بسازد. نخستین مرکز در همان زمان ساخته می‌شود.» (همان‌جا)

هانت در ادامه می‌گوید: «این ایده زود همه‌گیر شد و مراکزی مجهز به آشپزخانه ساخته شد که کالسکه‌ران‌های پیر و بازنشسته اداره‌اش می‌کردند. این مراکز کوچک سبزرنگ که شمارشان به شصت هم رسید، تا دوازده مشتری را در خود جای می‌داد. اگر کسی غذا یا نوشیدنی می‌خواست، باید پول می‌داد و مردم عادی هم می‌توانستند به این مراکز بروند و غذا یا نوشیدنی‌های غیرالکلی بخرند. این مراکز، گذشته از فضای انسان‌دوستانه‌شان، خویشتن‌داری را نیز رواج می‌دادند.» (همان‌جا)

«در این‌جا واژه‌ی Hazard یا خطر بار معنایی دیگری نیز دارد و ارتباط آن با کاری که بلوم می‌کند آشکار است، زیرا با برقراری رابطه با یک زن زندگی زناشویی‌اش را به خطر می‌اندازد.» (همان‌جا)

۹۳. منظور به خودکشی پدرش است. به گفته‌ی اندرو بنِت، در این‌جا «در فکر بلوم تمنایی است برای اسب بودن و وقت توبره‌ی خود او. آرزو می‌کند که ای‌کاش او هم اسب بود و مجبور نبود به چیزی فکر کند، به‌ویژه مرگ پدرش. اگرچه از نظر او دیگر فکر کردن به خودکشی پدر فایده‌ای ندارد، او هم‌چنان و هنوز به آن فکر می‌کند و نمی‌تواند از این فکر خلاص شود.» (۲۰۱۷: ۹۳)

۹۴. پی‌نوشت قبلی (شماره‌ی ۹۳ از همین فصل) را بخوانید.

۹۵. در این‌جا جویس از صفت buck به‌معنای گوزن نر برای چشم‌های اسب‌ها استفاده کرده است. در فصل یک (تلماکس)، استیون به آدم‌هایی با صورت‌های اسبی فکر می‌کند که یکی از آن‌ها باک مالگن است، و باک یعنی گوزن نر. دلینی (۲۰۱۴) معتقد است که «رابطه‌ی این چشم‌های گوزنی اسب‌ها با صورت اسبی باک (گوزن نر) مالگن را نمی‌توان نادیده گرفت.» پی‌نوشت شماره‌ی ۱۶ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۹۶. در این‌جا از واژه‌ی Eldorado برای سرزمین ایده‌آل یا سرزمین ثروت و مکنت اسب‌ها استفاده می‌کند. الدورادو سرزمین افسانه‌ایی است که زنان و مردانش تن‌هایشان را با طلا می‌پوشانند. ادگار الن پو در شعری با همین نام می‌نویسد: «بر کوهساران ماه / پایین دره‌های تیره و تار / بران، بی‌باکانه بران / سایه پاسخ داد / اگر در جست‌وجوی الدورادویی.» (م)

۹۷. جویس برای بستر خواب اسب‌ها از واژه‌ی doss استفاده کرده است. این واژه علاوه بر معنای ''خواب'' یا ''خواب در جا و حالت ناراحت'' معنای ''اتلاف وقت'' هم دارد، مثل خوردن از توبره یا کاری که می‌توان با چشم بسته یا ایستاده انجام داد، که در این‌جا منظور همان ایستاده خوابیدن اسب‌هاست. (م)

۹۸. گوتاپرچای یا گوتاپرکای نوعی کائوچو است. درباره‌ی شادی اسب‌ها پی‌نوشت شماره‌ی ۲۰۴ از همین فصل را بخوانید.

۹۹. به گفته‌ی گیفرد، «این پس‌کوچه بخشی از خیابان کامبرلند جنوبی است که از پایین خیابان وست‌لند می‌گذرد» (۱۹۸۹: ۸۹) و، به قول دلینی، «این نقطه از شهر با خرابه‌هایش جای خلوت و مناسبی است برای کسی که رازی دارد، مثل بلوم که می‌خواهد نامه‌ی محرمانه‌ای را بخواند.» (۲۰۱۴)

۱۰۰. بلوم که از جلوی جایگاه درشکه‌چی‌ها رد می‌شود، به این فکر می‌کند که آن‌ها روز و شب کار می‌کنند بی‌آن‌که اختیاری از خود داشته باشند. در این‌جا بلوم برای وصف زندگی آن‌ها به اصطلاحی از خودشان می‌اندیشد: «time or setdown» که مایکل هیگنز در مجله‌ی *Notes and Queries* (ژوئن ۱۹۸۹) می‌نویسد: «در فرهنگ عامیانه‌ی جی سی هاتن در مدخل time می‌خوانیم: ”اصطلاحی از درشکه‌چی‌ها به‌معنای پول. مثلاً اگر بخواهند بگویند ۹ شیلینگ و ۹ پنی می‌گویند: یک ربع به ده است یا برای یازده شیلینگ و نه پنی می‌گویند: یک ربع به دوازده است. درشکه‌چی‌ها به شوخی می‌گویند پلیس نمی‌تواند این سیستم را درک کند.“»

به همین ترتیب، بنا به گفته‌ی اریک پتریج، «در زبان گفتار گداها و خانه‌به‌دوش‌های انگلیسی پیش از دهه‌ی ۱۹۲۰، واژه‌ی setdown یعنی ”یک وعده غذای خوب و کامل“» (۲۰۰۴) و هیگنز (ژوئن ۱۹۸۹) از این معنا نتیجه می‌گیرد که «از نگاه بلوم کل این اصطلاح به هستی و زندگی روزبه‌روز درشکه‌چی‌ها اشاره دارد و به این مفهوم است که درشکه‌چی هیچ اختیاری از خود ندارد چه در وقت گرفتن کرایه یا در راه به دست آوردن یک وعده غذا.»

۱۰۱. دوباره بلوم به همان جمله‌ی ایتالیایی می‌اندیشد: *Voglio e non* «می‌خواهم و دوست ندارم.» (م)

پی‌نوشت شماره‌ی ۱۲۳ از فصل چهار (کلیپسو) را بخوانید.

بوئن می‌نویسد: «تصور این‌که کالسکه‌ران‌ها به فرمان دیگران عمل می‌کنند یا می‌رانند و از خود هیچ اراده و اختیاری ندارند، آن خط از اپرای دُن ژوان از موتزارت را به یاد بلوم می‌آورد (می‌خواهم اما نمی‌شود، یا اما دوست ندارم). این خط با خطی از نامه‌ی مارتا ترکیب می‌شود و به بلوم نقشی نو در موتیف دُن ژوان می‌دهد. این بار ”دلم می‌خواهد...“ در ذهن بلوم توسط مارتا زرلینا خوانده می‌شود، و بلوم همین‌که دوخوانی را شروع می‌کند، خودش دُنِ شرمسار زن‌کشی می‌شود که هرزه‌وار برای عشقش التماس می‌کند. گویی همان‌طور که بلوم سرخوشانه برای مارتا آواز می‌خواند، مارتا هم، مثل مالی که آرزومند دیدار بلیزس است، خواهان دیدار بلوم است.» (۱۹۷۴: ۹۵)

۱۰۲. به گفته‌ی گیفرد، «عبارت ایتالیایی *Là ci darem* به‌معنای ”پس دست در دست هم خواهیم رفت“، دونوازی‌ای در پرده‌ی اول از صحنه‌ی سوم اپرایِ دُن ژوان نوشته‌ی موتزارت است.» (۱۹۸۹: ۸۹)

پی‌نوشت شماره‌ی ۱۲۰ از فصل چهار (کلیپسو) را بخوانید.

۱۰۳. «کارگاه الوارفروشی مایکل مید و پسر در شماره‌ی ۱۵۳-۱۵۹ خیابان گریت برانزوک، در محل تقاطع با کامبرلند بود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۹)

۱۰۴. به گفته‌ی گیفرد، «بلوم مواظب بود که پایش را روی خط چارخانه‌های بازی لی‌لی بچه‌ها نگذارد تا نبازد یا نسوزد و نسوخت. در این مواقع بچه‌ها هم‌صدا می‌خوانند: سوختی، سوختی. Taw،

واژه‌ای که جویس برای تیله‌ی بزرگ به کار برده، در زبان محلی دابلن معنای تخم می‌دهد، به همین دلیل تیله‌ی تک‌پر را معادل آن گذاشتم. تیله را با انگشت اشاره‌ی خم‌شده نگه می‌دارند و با انگشت شست به آن ضربه می‌زنند.» (۱۹۸۹: ۹۰-۸۹)

۱۰۵. دلینی (۲۰۱۴) معتقد است «گربه‌ای که جویس در این‌جا به آن اشاره می‌کند (tabby) گربه‌ی پلنگی است. این واژه از واژه‌ی اعتابیِ عربی گرفته شده است به‌معنای گربه‌ی پلنگی، و هم‌چنین عتاب نام عشیره‌ای در بغداد است که پارچه‌های حریر راه‌راه یا حریر موج‌دار می‌بافتند؛ نوع حریری که در حرمسراها استفاده می‌شد. رابطه‌ی آن با نامه‌ای که بلوم در شرف خواندن آن است آشکار است. ابوالهول مجسمه‌ای است که سر و گردنش مثل زن است و بدنش مثل شیر. بنا به افسانه‌های یونان، هر مسافری که نتواند معمای ابوالهول را حل کند، ابوالهول او را می‌بلعد. معما این است: کدام جانور است که صبح روی چهار پا راه می‌رود، ظهر روی دو پا و شب روی سه پا؟ ادیپوسِ قهرمان پاسخ این معما را، که ''انسان'' است، یافت و از این روی ابوالهول خودش از میان رفت. بی‌شک نامه‌ای که در دست بلوم است و حالا در میان خرابه‌ها جای خلوتی یافته تا آن را بخواند، برایش معمایی در بر دارد.»

۱۰۶. بلوم که خودش هم گربه‌ها را دوست دارد، با دیدن گربه‌ای روی هره‌ی پنجره به یاد «حدیثی می‌افتد که نشانه‌ی حیوان‌دوستی پیامبر اسلام است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۹۰)

۱۰۷. منظورش از «باز کن» نامه‌ی لای روزنامه‌ی توی دستش است. (م)

۱۰۸. به گفته‌ی گیفرد، «خانم الیس مدرسه‌ی خردسالان را اداره می‌کرد، نوعی آمادگی یا پیش‌دبستانی که بلوم در کودکی به آن مدرسه می‌رفته. بلوم از دوره‌ی کودکی و مدرسه از خود می‌پرسیده که نام خانوادگی واقعی مدیر مدرسه چیست؟ آیا این زن بیوه است که شوهرش حضور ندارد؟» (۱۹۸۹: ۹۱)

۱۰۹. در اداره‌ی پست، وقتی بلوم منتظر است تا متصدی پست ببیند نامه‌ای دارد یا نه، با نگرانی در این اندیشه است که شاید با زیاده‌روی در نامه‌ی قبلی‌اش زن را آن‌قدر دلخور کرده که حتا پاسخش را هم نداده است. در این‌جا به شیء برجسته‌ای که توی پاکت نامه است دست می‌زند و حدس می‌زند که گلی با گلبرگ‌های صاف‌شده است. خیالش آسوده می‌شود که «پس اگر برایم گل فرستاده، از دست من دلخور نیست.» (م)

۱۱۰. به گفته‌ی هانت، «بلوم دوست دارد نامه‌های عاشقانه‌ی حاوی واژه‌های زننده بنویسد. البته این واژه‌ها آشکارا در رمان نمی‌آیند، اما حضور غایب‌شان پنجره‌هایی به دنیاهای نادیده می‌گشاید... در این فصل وقتی منتظر است که مأمور پست بگردد تا ببیند نامه‌ای دارد یا نه، ناگهان نگران می‌شود و فکر می‌کند که در نامه‌ی پیش زیاده‌روی کرده و طرف را رنجانده است. این‌جا هم مارتا از خواندن آن کلمه ناراحت شده و به‌اشتباه به‌جای word (کلمه) نوشته world (دنیا)، که این اشتباه شاید نشان می‌دهد که زن دوست ندارد به آن دیگر دنیا، دنیای هوس‌ها که دنیای ادب جامعه توانسته سرکوبش کند، بیندیشد.» (۲۰۱۳)

«اما نامه‌هایی از این دست می‌توانند دریچه‌ای به دنیای احساسات عاشقانه بگشایند. مالی آرزو می‌کند که ای‌کاش بویلن توانایی نوشتن چنین نامه‌هایی را داشت: ''کاش یکی بود که برایم نامه‌های عاشقانه می‌نوشت... چیزی که هر لحظه درباره‌اش فکر کنی و **دنیای** دوروبرت را نو جلوه دهد.''» (همان‌جا)

۱۱۱. در این نامه چند اشتباه دستوری و املایی دیده می‌شود. علاوه بر world به‌جای word، که

ویراستاران و ناشران آثار جویس بارها آن را درست کردند و جویس دوباره به حالت اول برگرداند، به‌جای «ننویسی» از زمان گذشته‌ی آن، «ننوشتی» استفاده کرده و برای صبر فعل جمعِ «شوند» را آورده است. در ضمن نقطه‌ی پایان جمله‌ی آخر را نگذاشته است. بدین‌گونه سطح دانش این زنَ را نشان می‌دهد. جایی هم حرفی را ناتمام می‌گذارد و خواننده می‌تواند حدس بزند که بلوم نزد او، درباره‌ی رابطه‌اش با زنش درددل کرده و مارتا دارد با او همدردی می‌کند. نکته‌ی دیگر این‌که نقطه‌گذاری جمله‌ی «سردرد خیلی بدی دارم. امروز.» اشتباه است و میان جمله نقطه می‌گذارد و بعد از «امروز» دوباره نقطه‌ای دیگر. با این ترتیب به بلوم پیامی را می‌رساند و شاید می‌گوید که امروز برایش آن اتفاق عادت ماهانه افتاده و به همین دلیل سرش درد می‌کند. (م)

هانت می‌نویسد: «در ذهن بلوم، ''دنیای دیگر'' معنای دومش را فرامی‌گیرد؛ در بخش شش، پس از مدت طولانی اندیشیدن به مرگ و تسلی بخشیدن به خود، می‌گوید: ''پس از مرگ دنیای دیگری هست که جهنم نام دارد. او نوشته که من آن دنیای دیگر را دوست ندارم. من هم ندارم. هنوز خیلی چیزها برای دیدن و شنیدن و حس کردن.''» (۲۰۱۳) پی‌نوشت شماره‌ی ۴۰۶ از فصل هیْدیز (شش) را بخوانید.

۱۱۲. به گفته‌ی گیفرد، «نمادهای معنادار گوناگونی را به گل‌ها نسبت می‌دهند. این سنت قدیمی یونان و رم باستان بود که در کلسیای قرون وسطا به صورت سنت‌های سلحشوری و نشانه‌شناسی رونق دوباره یافت و گسترش پیدا کرد. ویکتوریایی‌ها با مفاهیم سانتی‌مانتال کدگذاری و دقیق‌ترش کردند. فرهنگنامه‌ای به نام زبان گل‌ها از فردی ناشناس معنای هفتصد گل را ثبت کرده است.» (۱۹۸۹: ۹۰) پی‌نوشت شماره‌ی ۲۷۸ از همین فصل را بخوانید.

۱۱۳. گیفرد معتقد است که «گل ''لاله'' نشانه‌ی خوشی‌های پرخطر؛ ''گل مرد'' جناسی آشکار برای گل می (گل بهار)؛ ''کاکتوس'' نشانه‌ای برای اندام تناسلی مردانه؛ گل ''فراموشم مکن'' همان‌که از نامش پیداست و هم‌چنین نشانه‌ای برای عشق؛ گل ''بنفشه'' نشانه‌ی فروتنی؛ گل ''رز'' نشانه‌ی عشق و زیبایی؛ ''شقایق'' نشانه‌ی ضعف نفس و آینده‌نگری؛ و ''شب‌بو'' نشانه‌ی جعل است.» (۱۹۸۹: ۹۰)

زبان گل‌ها برای کسانی سودمند است که نمی‌توانند حرف‌شان را آسان و صریح بگویند یا می‌خواهند سخن‌شان را در قالبی سری بیان کنند. در این‌جا بلوم هنگام بازخوانی نامه‌اش، که دوباره آن را وسط روزنامه گذاشته، سوژه‌ی آگاه را با ابژه‌ی ناآگاه ترکیب می‌کند و به گفته‌ی اُشی «نامه‌ی مارتا را به زبان گل‌ها ترجمه می‌کند: لاله‌های خشمگین به تو عزیزم.» (۱۹۸۶: ۷۹) لاله نشان خوشی‌های پرخطر است و مارتا به این دلیل که بلوم برایش تمبر فرستاده، نسبت به این عشقش (که رابطه با او پرخطر است) خشمگین می‌شود. برای این کارش و هم‌چنین برای ننوشتن نامه‌ی بلند با شرح مفصل از زندگی‌اش، بلوم را تنبیه خواهد کرد. کاکتوس به‌خاطر داشتن تیغ و پرزهای تیز نشانه‌ی تنبیه است. دلینی (۲۰۱۴) معتقد است که «شقایق نشانه‌ی آدمی ترک‌شده است و ما می‌دانیم که بلوم چنین وضعیتی دارد و زنش او را از خود دور می‌کند.»

مارگریتا استیوز، منتقد ادبی، در این باره می‌نویسد: «لیوپولد بلوم، که اسم خانوادگی‌اش به‌معنای شکوفه و شکفتن است، نه‌تنها گل را از نامه جدا می‌کند و آن را در جیب بغلش (که جویس آن را جیب قلب می‌نامد) می‌گذارد، بلکه به‌گونه‌ای نمادی اسم جعلی هنری فلاور (Flower به‌معنای گل) را برای روابط نامه‌نگاری‌اش برمی‌گزیند. اهمیت این رفتارها زمانی بیشتر معنادار می‌شود که مالی در آخرین فصل کتاب تأیید می‌کند که لیوپولد بلوم زنان را با نام گل‌ها مشخص می‌کند.» (۲۰۰۹: ۲۱۴)

۱۱۴. در نسخه‌ی اولیه‌ی یولسیز، این را مراسم عشای ربانی نوشته که هر یکشنبه‌صبح برگزار می‌شود، ولی بعدها جویس آن را به مراسم مریم مقدس تغییر می‌دهد. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «به این دلیل

که دعای مریم مقدس در یکشنبه‌شب‌ها برگزار می‌شود و می‌توانند پس از دعا، در تاریکی شب، پنهان از چشم‌ها با هم قرار بگذارند. اما بی‌درنگ به پیامدهایش (بگومگوها و جروبحث‌های معمول عشاق) می‌اندیشد و می‌گوید نه، خیلی ممنون، این یکی را دیگر ''لازم ندارم.'' چون آن وقت وضعیتم به بدی وضعیت کنونی‌ام با مالی خواهد بود. اما از پیشروی‌های افکار و کلام شهوانی در نامه‌هایش چندان ابایی ندارد.» به گفته‌ی بلامایرز، «مارتا مشتاق است که با بلوم دیداری داشته باشد و گویی در نامه‌ی قبلی‌اش به او پیشنهاد داده که در ''مراسم دعای مریم مقدس'' هم‌دیگر را ببینند، اما بلوم مایل نیست که خود را به ''بگومگوهای معمول عشق'' بسپارد و مشکلات پنهان‌کاری‌های پس از آن. ''بعد فرار به گوشه‌وکنارها'' برای پرهیز از دیده شدن در خیابان‌ها.» (۱۹۸۶: ۲۶)

به گفته‌ی گیفرد، «در مراسم دعای مریم مقدس، دعاها براساس مهره‌های تسبیح شمرده می‌شوند. تسبیح به سه بخش تقسیم می‌شود و هر بخش از پنج قسمت (شامل ده مهره‌ی کوچک و یک مهره‌ی بزرگ) تشکیل می‌شود.» (۱۹۸۹: ۹۰)

۱۱۵. اُبراین درباره‌ی سادیسم بلوم برای نوشتن واژه‌های زننده می‌نویسد:... «مازوخیسم بلوم که در فصل چهار (کلیپسو) آشکار شد... در این‌جا در این جمله‌ها بیشتر نمایان می‌شود: ''دفعه‌ی بعد جلوتر برو.'' بعد به این فکر می‌کند: ''پسر بدجنس: تنبیه: از کلمه‌ها می‌ترسی، البته. بی‌رحم‌اند، چرا که نه؟ با این همه امتحان کن. هربار یک ذره.'' این سادیسمی است که او بیشتر در نامه‌ها می‌پروراند. در فصل پانزده (سرسی) به گرایش مازوخیستی بلوم بیشتر پی می‌بریم.» (۲۰۱۶: ۱۱۷)

۱۱۶. ظاهراً زن را به گلی تشبیه می‌کند که سنجاق‌های لباس‌هایش خار اوست و به گفته‌ی بلامایرز «بلوم برای فرار از این خارها که همراه هر گلی می‌آید، زنان را از دور می‌خواهد.» (۱۹۹۶: ۲۶)

۱۱۷. «لهجه‌ی مردم طبقه‌ی پایین دابلن به لهجه‌ی بی‌بسامد معروف است. مثلا به commitee می‌گویند cometty.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۹۰)

نظر دلینی (۲۰۱۴) این است که «عبارت ''لهجه‌ی بی‌بسامد'' بی‌درنگ و به‌طور ضمنی این بار معنایی را می‌رساند که گوشخراش است یا خنده‌دار یا هر دو.»

۱۱۸. هانت می‌نویسد: «در این رمان بارها به اسم این محل اشاره شده: کومب (Coombe) محله‌ی ویرانه‌ای در جنوب غربی بخش مرکزی دابلن است.» (۲۰۱۵) به گفته‌ی گیفرد، «این محله پیش‌تر محله‌ی شیک و مرتبی بوده، اما در سال ۱۹۰۴ خانه‌های اجاره‌ای و ویران داشت و هربار در داستان از آن نام برده می‌شود، به فقر نیز اشاره می‌شود.» (۱۹۸۹: ۹۰)

۱۱۹. «منبع این شعرِ کوچه‌بازاری ناشناخته است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۹۰)

۱۲۰. در زبان انگلیسی برخی از چیزها را که دو بخش دارند مثل شلوار، زیرشلواری، شورت یا عینک، با ضمایر جمع می‌آورند. بلوم این‌جا برایش سؤال است که این شعر خیابانی چرا برای زیرشلواری، که خود جمع است، از ضمیر مفرد استفاده کرده و گفته نگهش دارد و نگفته نگه‌شان دارد. (م) به گفته‌ی گیفرد، «منبع این شعر کوچه‌بازاری ناشناخته است.» (۱۹۸۹: ۹۰)

۱۲۱. در این‌جا بلوم از یک «نیک‌واژه (زُزهایش) برای عبارت عادت ماهانه» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۹۰) استفاده می‌کند، هم‌چنان‌که در فارسی گاهی از «خاله‌اش» یا واژه‌های دیگر استفاده می‌کنند. (م)

۱۲۲. نتیجه‌ی تحقیقات دلینی در مورد «تمرکز چشم برای اعصاب شکم خوب نیست» این است

که «در آن زمان مردم طبقه‌ی متوسط و پایین به دلیل فقر مالی به درمان‌های خانگی علاقه‌ی وافر داشتند و تئوری‌های درمانی و پیشگیری خانگی در میان این طبقات از جامعه خیلی رایج بود. آشکار است که بسیاری از آن‌ها پایه‌ی علمی ندارد.» (۲۰۱۴)

۱۲۳. دلینی (۲۰۱۴) معتقد است که «بلوم نمی‌فهمد چرا مارتا باید بخواهد نوع عطر زنش را بداند و واقعاً منظورش از این سؤال چیست. سپس به یاد زنش می‌افتد و آن جمله را می‌گوید: ''تا بالا نگهش دارد.'' بی‌شک مالی قرار نیست امروز درِ خانه را ببندد و کسی را راه ندهد، و بلوم نگران است آیا خیانتی در کار است.»

درباره‌ی شرح عطر زن بلوم پی‌نوشت شماره‌ی ۲۴۷ از همین فصل را بخوانید.

۱۲۴. گیفرد می‌نویسد: «مارتا و مری خواهران ایلعازر هستند. ایلعازر یکی از دوستان حضرت عیسی بود (و از شخصیت‌های ذکرشده در یوحنا که می‌گویند حضرت عیسی او را چهار روز پس از مرگش زنده کرد). بلوم نقاشی‌ای را به خاطر می‌آورد که مارتا و مری در آن حضور دارند. تصویری به نام عیسی در بیت عنیانی، خانه‌ی مارتا و مری، اثر پیتر پال رابنز وجود دارد که در گالری ملی دابلن است، ولی منظور بلوم این نقاشی نیست. برخی منتقدان این دو زن را همان خواهران ایلعازر می‌دانند و برخی دو زنی را که در زندگی بلوم حضور دارند: زنش، مالی (با نام دیگر مری یا مری‌ین یا اولین نام هر زنی در ایرلند) و معشوقه‌اش، مارتا کلیفرد.» (۱۹۸۹: ۹۰)

سیکاری در این باره می‌نویسد: «مارتا به حضرت عیسی شکایت می‌کند که چرا او باید همه‌ی کارها را انجام دهد و مری فقط کنار پای حضرت بنشیند و به سخنانش گوش کند. اما به‌رغم انتظار مارتا، حضرت عیسی از مری دفاع می‌کند و می‌گوید: ''مری بخش بهتر را انتخاب کرده است و نباید از او گرفته شود.'' بلوم این داستان را از انجیل عهد عتیق برمی‌دارد و با زندگی خودش ترکیب می‌کند. دو زن عبارت‌اند از مارتا و زن خودش که اسم دیگرش مری‌ین یا مری است. خودش را هم جای حضرت عیسی می‌گذارد که پس از مدتی سرگردانی به خانه برمی‌گردد و مالی به حرف‌هایش گوش می‌دهد. بدین ترتیب سرگردانی پایان می‌یابد و ''غروبی با احساسی دلنشین'' می‌شود.» (۲۰۰۱: ۵۷)

به گفته‌ی گیفرد، «حضرت عیسی برای دو خواهر حرف می‌زند و آن‌ها گوش می‌کنند. اما در دوره‌ی رنسانس، مری، خواهر ایلعازر، با مری مگدلین، روسپی‌ای که حضرت عیسی روح شیطانی او را درمان کرد، اشتباه می‌شود. از این روی بلوم هم می‌گوید: دو روسپی که به حرف‌های او گوش می‌کنند.» (۱۹۸۹: ۹۰)

منظور از «جعل‌شده برای پول» نسخه‌های چاپی نقاشی اصل است که در روزنامه‌ها یا روی تقویم‌های دیواری می‌زدند و می‌فروختند. در پاراگراف بعدی می‌فهمیم که این نقاشی نه اثر پیتر پال رابنز در گالری ملی دابلن است و نه اثر معروف ورمی‌یر. پژوهشگران با بررسی کارهای نقاشان بسیاری که پرده‌ها و صحنه‌هایی از داستان‌های زندگی حضرت عیسی را نقاشی کرده‌اند، به این نتیجه رسیده‌اند که بلوم تصویر چند نقاشی را در ذهنش ترکیب کرده است، زیرا همه‌ی ریزه‌کاری‌های مورد نظر بلوم در هیچ‌کدام از نقاشی‌های موجود، که دو نمونه از آن‌ها را نام بردیم، به‌طور کامل دیده نمی‌شود. مثلاً در نقاشی مورد نظر بلوم، مارتا کار پخت غذا و پذیرایی و غیره را به عهده دارد درحالی‌که در نقاشی‌های یادشده خدمتکاران در پس صحنه دیده می‌شوند، یا روی سر مارتا کوزه‌ای نیست. نقاش دیگر، جیمز تیسو، هنرمند فرانسوی است که در سال ۱۹۰۲ از دنیا رفت. در اثر او گرچه مارتا کوزه‌ای روی سر دارد هنوز با وصفی که بلوم در این‌جا ارائه می‌دهد، متفاوت است و در آن از میوه و زیتون اثری نیست. نقاش صحنه‌ی دیگر، هنریک

سیموراتزکی، نقاش لهستانی قرن نوزدهم است. در صحنه‌ی که او کشیده، مری نشسته و به حرف‌های حضرت عیسی گوش می‌کند و مارتا با کوزه‌ای در پس صحنه است، اما نه روی سرش بلکه در دستانش. گرچه در این تصویر میوه‌ای هم در زمینه می‌بینیم و زمان‌بندی آن و آرامش نمایان در چهره‌ی عیسی درست است، هنوز آن تصویر شرقیِ زنِ کوزه‌به‌سر را نمی‌بینیم. روی‌هم‌رفته می‌توان گفت که جویس به‌عمد تصویر نقش‌بسته در ذهن بلوم را متفاوت با تصاویر واقعی نشان می‌دهد تا بگوید ذهن انسان می‌تواند وقایع و دیده‌ها را اشتباه ثبت کند یا با هم ترکیب کند و یک تصویر نو بسازد. (م)

مری و مارتا از هنریک سیموراتزکی،عکس از ویکی‌پدیا

۱۲۵. دکتر سونی وای. اویانگ در این باره می‌نویسد: «در این‌جا اول‌شخص ''من'' است که به‌عنوان سوژه‌ی در حال فکر کردن در موقعیت تصویرشده عمل می‌کند. ''یکی'' و ''من'' دو وجه وجودی خود است. برای درک تفاوت این دو، دو روایت را با هم مقایسه می‌کنم که هردو روایتِ اول‌شخص به‌شمار می‌آیند: روایت اودیسیوس درباره‌ی سرگردانی شگرفش، و تک‌گویی درونی لیوپولد بلوم در زمان سرگردانی‌اش در دابلن. اودیسیوس داستان خودش را برای ما به‌عنوان شخصیتی کنش‌گر با ضمیر فاعلی ''من'' تعریف می‌کند. مثلاً وقتی شماری از مردانش در سرزمین لوتس‌خواران اغوا می‌شوند، می‌گوید: ''من خودم این مردان را گریان برگرداندم... و به بقیه‌ی مردان مشتاق دستور دادم که عجله کنند و سوار کشتی شوند، چون می‌ترسیدم یکی دیگر از آن‌ها گیاه لوتس را بچشد و راه خانه را فراموش کند.'' تفاوت اودیسیوس با دیگر شخصیت‌های داستان فقط در اهمیت اوست و آشکارسازی افکار و احساساتش. خاطره‌اش بیشتر از منظر مشاهده‌گر است تا شرکت‌کننده، و خود را اغلب به‌عنوان منِ سوم‌شخص، ''یکی،'' فردی در صحنه می‌بیند.» (۲۰۰۱: ۴۳۵)

«تک‌گویی درونی بلوم در این لحظه‌ی افسونگر، نه‌تنها به‌لحاظ محتوا بلکه در سرشت کلی‌اش، با روایت اودیسیوس متفاوت است: ''سر شبی با احساسی دلپذیر. دیگر دوره‌گردی به سر آمده. همین‌طور لم می‌دهی: غروب آرام: بگذار همه‌چیز همین‌طور پیش برود. فراموش کن. درباره‌ی جاهایی که بوده‌ای بگو، آداب‌ورسوم عجیب.'' در این‌جا منِ اول‌شخص سوژه‌ای متفکر است. توجه داشته باشید که ''من'' و ''من فکر می‌کنم'' در متن تک‌گویی‌های بلوم به‌ندرت دیده می‌شود، زیرا او در بیشتر مواقع به خودش فکر نمی‌کند بلکه به چیزهای دیگر می‌اندیشد. با این‌همه، در تمام مدت او نه‌تنها فکر می‌کند، بلکه آگاه است که دارد فکر می‌کند. بدین‌طریق درگیر بی‌واسطه‌ترین تجربه‌ی اول‌شخص است. در تک‌گویی بلوم، سوژه‌ی متفکر در افکارش ظاهر نمی‌شود: ''من'' یک هستی درونی نیست. با این‌همه، آگاهی او از فکر کردن به این مفهوم است که ''من فکر می‌کنم'' احتمال دارد در آغاز افکارش بیاید. بلوم می‌توانست بی‌شک و بدون استثنا فکر کند: ''من سر شبی چنین احساسی دلنشین دارم...''» (همان‌جا)

۱۲۶. به گفته‌ی گیفرد، «اَشتَون شهری است در شمال فینیکس پارک... یکی از ویژگی‌های معروف اشتَون این بود که در زمان انتخابات به رأی‌دهنده‌ها رشوه می‌دادند. برای آن‌که هویت رشوه‌دهنده مشخص نشود، گویی در دیواری، در سر راه رأی‌دهنده‌ها، سوراخی درست می‌کردند و از این سوراخ به آن‌ها چند گینی پول رشوه می‌دادند. بدین ترتیب می‌توانستند قسم بخورند که رشوه‌دهنده‌ای را ندیده‌اند و کل ماجرا را رد کنند. ظاهراً بلوم (یا جویس) چاهی را به یاد می‌آورد که نزدیک اشتَون بوده و آب سرد داشته است. اما بنا به بررسی‌های زمین‌شناسی دکتر رایت در دابلن (۱۹۸۴) و مطالعه‌ی نقشه‌های گذشته تا سال ۱۸۹۰ چنین چاهی نزدیک این شهر نبوده است. دکتر رایت دو چاه، یکی در همسایگی فینیکس پارک و دیگری در جنوب غربی آن، یافته است.» (۱۹۸۹: ۹۱) به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «سوراخ در دیوار نام یکی از بارهای دابلن است که نوشیدنی‌های خنک می‌فروشد.»

۱۲۷. «در پایان قرن نوزدهم، مسابقه‌ی کره‌اسب‌دوانی در میدان مسابقه‌ی فینیکس پارک (درست بیرون دروازه‌ی اَشتون) برگزار می‌شد و هم‌زمان با آن، نمایش اسب در خود شهر دابلن. از آغاز قرن بیستم، مسابقه‌ی کره‌اسب‌دوانی از برنامه‌ی نمایش حذف شد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۹۱)

بلوم می‌خواهد دفعه‌ی بعد که برای تماشای مسابقه به اشتون می‌رود، با خود لیوان کاغذی ببرد تا از آن آب گوارای خنک بنوشد. (م)

۱۲۸. سیکاری در این باره می‌نویسد: «منظور بلوم از مری، مالی است که با چشم‌های سیاه درشت و مهربان به بلوم نگاه می‌کند و به حرف‌های او گوش می‌کند. این صحنه که در میان بسیاری صحنه‌ها و تصاویر عادی ارائه می‌شود، صحنه‌ای مربوط به آینده است که در پایان فصل هفده (ایتاکا) اتفاق می‌افتد و بلوم دارد آن را پیش‌گویی می‌کند (یا جویس از عنصر ''از پیش خبر دادن'' در داستان استفاده می‌کند). در آن‌جا مالی پایین پای بلوم دراز کشیده و به حرف‌های او گوش می‌کند و پس از آن بلوم استراحت طولانی طولانی می‌کند. این صحنه همانندسازی بلوم با عیسی است. جویس با این همانندسازی خواننده را برای همانندسازی مهم‌تری در رمان آماده می‌کند.» (۲۰۰۱: ۵۷)

۱۲۹. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «روی سخن بلوم می‌تواند دو کس باشد: حضرت عیسی که در مذهب کاتولیک ارباب جهان است و دانای کل، و بلوم دارد به او می‌گوید: ''به او بگو، بیش و بیشتر، همه‌چیز را.'' از سوی دیگر، می‌تواند با خودش باشد، و به نویسنده‌ی نامه‌ای که امروز دریافت کرده فکر می‌کند و دلش می‌خواهد همه‌ی رازها و رنج‌های زندگی‌اش را برای او بگوید. اگر چنین باشد، گویی در روابط زناشویی‌اش به اوج ناامیدی رسیده است.»

۱۳۰. پی‌نوشت شماره‌ی ۱۲۸ از همین فصل را بخوانید.

۱۳۱. منظور «زیر ایستگاه خیابان وست‌لند است؛ طاق‌ضربی نامبرده زیر خطوط هوایی دابلن و جنوب‌شرقی است و حائلی برای این خطوط است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۹۱)

۱۳۲. «منظور از لرد آیوی ادوارد سسیل گینس، ارلِ آیوی است؛ آدمی نیکوکار و یکی از شرکای خانوادگی کارخانه‌ی تولید آبجوی گینس در دابلن.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۹۱)

۱۳۳. گیفرد در این باره می‌نویسد: «سر آرتر گینس، سیاستمدار، رئیس انجمن پادشاهی دابلن و دیگر شریک خانوادگی کارخانه‌ی تولید آبجوی (سیاه) گینس است. جویس او را بدخلق و نیکوکار می‌خواند. گویی بدعنقی‌اش در کنار ثروت و سیاست‌های محافظه‌کارانه‌اش سبب شده برایش چنین شایعه‌هایی بسازند که بلوم به یاد می‌آورد.» (۱۹۸۹: ۹۱)

۱۳۴. در همین چند پاراگراف ما با تکنیک‌های ادبی ارزشمندی روبه‌روییم. نخست فنون روایت: ۱. سیال ذهن یا تک‌گویی درونی که مربوط به بلوم است: «می‌توانستی یک چک صد پوندی را هم به همین شکل پاره کنی.» ۲. راوی سوم‌شخص که بلوم را دنبال می‌کند و موقعیت مکانی و فیزیکی او را برای ما شرح می‌دهد: «از زیر طاق‌ضربی راه‌آهن که می‌گذشت، پاکت را درآورد تندتند ریزریزش کرد و ریزه‌ها را به سمت جاده پخش کرد.» ۳. راوی دانای کل که از همه‌چیز و همه‌جای جهان داستان آگاه است و حتا چیزهایی را که در سر بلوم می‌گذرد برای خواننده می‌گوید: «بشکه‌ها توی سرش بامب صدا می‌دادند.» زیبایی این چرخش‌های ناگهانی و شگرف راوی‌ها در این است که بجا و به‌موقع رخ می‌دهند و دلینی (۲۰۱۴) علت این بجایی را در این می‌داند که «جویس موسیقی‌شناس است و چیدمان داستان‌هایش مثل نت‌های دقیق موسیقی است.» تکنیک دیگر، شرح پریدن درپوش بشکه‌ها و سرریز شدن آبجو داخل آن واگویه‌ای است از تصویری که استیون در فصل دو (نستور) از ادرار خود می‌سازد، آن‌جا که می‌گوید: «نفس پرجوش‌وخروش آب‌ها در میان دریامارها، اسب‌های بلندشده روی دو پا صخره‌ها. در جام‌های صخره‌ها لبریز می‌شود: تلپ، شلپ، شترق: بسته‌بندی در بشکه‌ها. و ازپادرآمده، نطقش متوقف می‌شود. شرشرکنان جاری می‌شود، گسترده جریان می‌یابد، حوض کف شناور، گُل وامی‌پیچد.» (م)

۱۳۵. گیفرد می‌نویسد: «کلیسای آل هالوز یا کلیسای سینت اندرو، کلیسای کاتولیکی است که در شماره‌ی ۴۶ خیابان وست‌لند واقع است. بلوم از در عقبی این کلیسا، که به خیابان کامبرلند باز می‌شود، وارد آن می‌شود.» (۱۹۸۹: ۹۱) به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «نام آل هالوز را جویس به دلیل نام صومعه‌ای با همین اسم، که در نزدیکی این کلیساست، به آن می‌دهد.»

۱۳۶. این همان کارتی است که بلوم از زیر سربند کلاهش درآورد تا به متصدی پست نشان دهد و نامه‌اش را تحویل بگیرد؛ کارت شناسایی جعلی با نام هنری فلاور. حالا آن را به جای اولیه‌اش برمی‌گرداند. در این کارت نامی جعلی انتخاب می‌کند تا در این رابطه‌ی نامه‌ای، هویت اصلی‌اش مخفی بماند و زیر سربند کلاهش پنهان می‌کند تا زنش آن را در خانه نبیند. (م)

۱۳۷. به گفته‌ی هانت، «پدر روحانی جان کانمیِ یسوعی در زمان تحصیل استیون (جویس) رئیس کالج کلانگوز وود بود. در ماه اوت ۱۹۰۵ او را یسوعیِ ایرلندی ایالتی رم نامیدند. دو حرف اس جی که به دنبال نام او می‌آید، نشانه‌ی آن است که از جامعه‌ی یسوعیان (the Society of Jesus) است.» (۲۰۱۵)

در یولسیز، از جان کانمی، که از شخصیت‌های داستانی رمان چهره... است، بارها (تقریباً ۷۰ بار)

یاد می‌شود. (م)

به گفته‌ی هانت، «شرکت راه‌آهن میدلند گریت وسترن خطی از دابلن به مولینگار کشیده بود.» (۲۰۱۷) بلوم که از زیر طاق‌ضربی راه‌آهن «ایستگاه خیابان وست‌لند می‌گذرد، فکر می‌کند حالا که به مکوی قول داد به او لطفی بکند و اسمش را در فهرست اسامی شرکت‌کنندگان در مراسم خاکسپاری بنویسد، باید از او می‌خواست برایش بلیتی به مولینگار بگیرد.» (همان‌جا)

۱۳۸. «سینت پیتر کلی‌ورِ یسوعی، موسیونر مذهبی اسپانیایی بود که ۴۴ سال از عمرش را در کلمبیا گذراند و سرپرست و کشیش برده‌های آفریقایی‌ای بود که به آن‌جا وارد می‌شدند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۹۱)

«در دانشنامه‌ی کاتولیک (نیویورک، ۱۹۰۷-۱۴) فهرست بلندی از یسوعیان آمده که در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم به‌عنوان مبلغان مذهبی در آفریقا فعالیت می‌کردند.» (همان‌جا)

۱۳۹. به گفته‌ی گیفرد، «ویلیام ایوارت گلَدستون (۱۸۹۸-۱۸۰۹) چهار بار نخست‌وزیر انگلستان شد و به‌خاطر حمایتش از ''روی کار آمدن بومیان در ایرلند'' مورد احترام ایرلندی‌ها بود. او به‌خاطر نگرشش به کاتولیک‌ها لیبرال خوانده می‌شد و این واقعیت که خواهرش، هلن، تغییر مذهب داد و کاتولیک شد، به‌طور ضمنی این را می‌رساند که خود او هم با مذهب کاتولیک هم‌ساز بوده است. البته این برداشت اشتباه بود. وقتی گلدستون در شب مرگش (۱۹ مه ۱۸۹۸) بیهوش بود، اسقف اعظم دابلن نامه‌ای نوشت و از نیایشگران خواست که برای گلدستون دعا کنند. این نامه آشکارا از نیایشگران درباره‌ی تغییر مذهب گلدستون چیزی نخواسته بود، اما این‌طور برداشت می‌شد، زیرا در آن آمده بود: ''نیایشگری که همیشه به خدا ایمان داشت، اینک خدا نیز ممکن است در این ساعت رنج به او آرامش بخشد و بار سنگینش را سبک کند و به او نیرو و صبر عطا نماید تا بتواند تحمل کند...'' به عبارت دیگر، بلوم فکر می‌کند که نیایشگران دعا می‌کردند تا خدا او را به‌عنوان کاتولیک به بهشت ببرد. سپس بلوم فکر می‌کند که پروتستان‌ها هم همین‌طورند و می‌خواهند همه را به دین خودشان بیاورند.» (۱۹۸۹: ۹۲-۹۱)

۱۴۰. «دکتر ویلیام جی والش اسقف اعظم وقت دابلن بود. به گفته‌ی دلینی، پروتستان‌ها هم می‌خواستند که دکتر والش کاتولیک به دین پروتستان تغییر مذهب بدهد. از سوی دیگر، دکتر والش همان اسقفی است که از نیایشگران خواسته بود برای تغییر مذهب گلدستون به دین کاتولیک دعا کنند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۹۲)

۱۴۱. به گفته‌ی گیفرد، «''چینی خدانشناس'' عنوان چکامه‌ای است از برت هارت (۱۸۳۶-۱۹۰۲) و این‌گونه است: ''برای راه‌هایی که تاریک‌اند / و حیله‌هایی که بیهوده‌اند / چینی خدانشناس عجیب‌وغریب است.''» (۱۹۸۹: ۹۲)

«در قرن نوزدهم، یسوعیان به‌رغم بیگانه‌هراسی چینی‌ها گروه‌هایی را در چندین شهر چین برای تبلیغ دین به کار گماشتند. اما مقاومت چینی‌ها به شورشی به نام شورش مشت‌زن‌ها انجامید که در سال ۱۹۰۰، در نانکینگ، سبب کشته شدن پنج کشیش یسوعی شد.» (همان‌جا)

۱۴۲. گیفرد می‌نویسد: این «اشاره‌ای به دو جنگ تریاک است: در قرن نوزدهم به ازای چای که به میزان بسیار زیاد از چین به انگلستان صادر می‌شد، انگلستان به آن کشور نقره می‌فروخت و وقتی ذخایر نقره‌اش ته کشید، تصمیم گرفت که در مقابل چای تریاک به چین صادر کند. تریاک را در هندوستان، که از مستعمره‌های انگلستان بود، می‌کاشتند. وقتی اعتیاد مردم چین به تریاک افزایش یافت، دولت چین بر آن شد تا جلوی هر گونه ورود تریاک را به کشورش بگیرد، و تریاک‌های زیادی را گرفت و سوزاند و همین

سبب لشکرکشی نیروی دریایی انگلستان به چین شد.» (۱۹۸۹: ۹۲)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «نکته‌ی دیگری که شاید جویس در این اشاره‌ها می‌گوید، بازگویی آن سخن مارکس است و معتقد است که شاید چینی‌ها به ماده‌ی نشئه‌کننده‌ی دیگری نیاز دارند.»

۱۴۳. «معنای دیگر واژه‌ای که جویس برای چینی‌ها به کار برده (Celestials) ''آسمانی‌ها''ست و منظور همان مردم چین‌اند، زیرا چینی‌ها معتقد بودند که امپراتورشان پسر آسمان‌ها (بهشت) است. در قرن هجدهم و نوزدهم، این اصطلاح برای چینی‌ها همواره استفاده می‌شد.» (دلینی، ۲۰۱۴)

۱۴۴. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «بی‌شک دین این مبلغان برای چینی‌ها بیگانه است و از نظر آن‌ها می‌تواند کفرآمیز باشد.»

۱۴۵. به گفته‌ی گیفرد، «بودا خدای چینی‌ها نیست، بلکه فیلسوف هندی و بنیان‌گذار بودیسم است. در آغاز قرن پیش، مذهب بودایی، با فرقه‌های گوناگونش، مذهب غالب در آسیای شرق و میانه بود.» (۱۹۸۹: ۹۲)

۱۴۶. به گفته‌ی گیفرد، «Ecce Homo (اچی هومو) صلیبی آراسته به تاجی از خار و نماد سنتی مسیحیان است. انجیل، تاج خار را یکی از مراحل شکنجه‌ی حضرت مسیح به دست سربازان رومی وصف کرده است؛ سربازانی که او را به‌مسخره ''شاه یهودیان'' می‌نامیدند. Ecce Homo عبارتی لاتین است که از زبان پونتیوس پیلاطس در یوحنا می‌خوانیم و معنای آن می‌شود: ''مرد را بنگر!'' پیلاطس عیسی را به مردم نشان می‌دهد و این عبارت را می‌گوید: ''بنگرید، من او را پیش شما می‌آورم و شاید شما بدانید که من در حق او هیچ گناهی نیافته‌ام... بنگر به این مرد!'' مایکل مانکاکسی (۱۸۴۴-۱۹۰۰)، نقاش مجاری، تصویری از عیسی کشیده و تاجی از خار که اِچی هومو نام دارد بر سرش گذاشته است. این تصویر را در سال ۱۸۹۹ در آکادمی رویال هیبرنیان، در خیابان اَبی در دابلن، به نمایش گذاشتند و جویس در سپتامبر همان سال مقاله‌ی کوتاهی درباره‌ی این نقاشی نوشت.» (۱۹۸۹: ۹۲) به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «این مقاله نشان می‌دهد که جویس از همان زمان از دین کاتولیک فاصله گرفته بوده است.»

۱۴۷. پی‌نوشت قبلی (شماره‌ی ۱۴۶ از همین فصل) را بخوانید.

۱۴۸. گیفرد می‌نویسد: «سینت پتریکِ شبدر (در حدود ۳۸۵ تا ۴۶۱ میلادی) یکی از سه مقام مقدس کلیسایی ایرلند است. او را به‌عنوان برده به ایرلند آوردند، اما به سرزمین گال گریخت و پیش از بازگشت دوباره به ایرلند به‌عنوان موسیونر مذهبی به تحصیل مشغول شد. گفته می‌شود که سینت پتریک گیاه شبدر را، که دارای سه برگ است، به‌عنوان استعاره‌ای برای تثلیث استفاده کرده است. پس از آن، شبدر سه‌برگ به‌عنوان نشان ملی کشور ایرلند انتخاب شد.» (۱۹۸۹: ۹۲)

۱۴۹. دو چوبی که چینی‌ها با آن غذا می‌خورند.

۱۵۰. به گفته‌ی گیفرد، «مارتین کانینگهم شخصیتی در داستان ''مردگان'' از مجموعه‌داستان دابلنی‌های جیمز جویس است که در یولسیز هم بارها ظاهر می‌شود. جویس شخصیت مارتین کانینگهم را از روی شخصی واقعی به نام متیو اف کین، سردفتردار دفتر مشاوران حقوقی کرون، ساخته است.» (۱۹۸۹: ۹۲) به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «کین دوستِ یکی از دوستان پدر جویس بود و در همان سال ۱۹۰۴، شش روز پیش از روزی که ماجراهای این داستان رخ می‌دهند، هنگام شنا در دریا به موج سهمگینی برخورد کرد و غرق شد. در واقع، مرد غرق‌شده در این داستان نیز که در فصل اول و سوم از آن یاد می‌شود، براساس همین شخصیت ساخته شده است.»

۱۵۱. گیفرد می‌نویسد: «گویی مالی نمی‌داند که پاپ پایوس دهم شرکت زنان در گروه‌های سرود کلیسا را ممنوع کرده است.» (۱۹۸۹: ۹۲)

«پدر فارلی، کشیش کلیسای پرزبیتاری در خیابان گاردینر بود. این کلیسا با خانه‌ی بلوم فاصله‌ی چندانی ندارد. بی‌شک بلوم سعی کرده پدر فارلی را راضی کند تا مالی را به‌عنوان عضوی از گروه سرود آن کلیسا انتخاب کند. مالی فکر می‌کند که مشکل این بوده که یسوعی‌ها فهمیده‌اند بلوم فرماسون است.» (همان‌جا)

۱۵۲. به گفته‌ی گیفرد، «می‌گویند به یسوعی‌ها فریبکاری و دورویی آموخته‌اند.» (۱۹۸۹: ۹۲)

۱۵۳. بلوم فکر می‌کند که وقتی کانمی (یا هر میسیونری) برای تغییر مسلک سیاه‌پوستان به آن‌ها آموزش می‌دهد، آن‌ها با لب‌های ورقلمبیده دور او می‌نشینند و با تمام وجود هر چه را می‌گوید جذب می‌کنند یا مثل شیر تا ته آن را می‌لیسند.

گرگوری کسل، پروفسور ادبیات بریتانیا و ایرلند (دانشگاه برندایز، بوستون، آمریکا)، در این باره می‌نویسد: «به‌رغم دخالت انتقادی‌اش، درک بلوم از این روابط بر پایه‌ی دیدگاه مردم‌شناسانه‌ای شکل گرفته است که مردم دنیای کهن را مردم کنش‌پذیر (نه کنش‌گر) و کودک‌صفتی می‌داند که به‌آسانی فریب می‌خورند و خام می‌شوند. زندگی آن‌ها را ''زندگی ساکن'' می‌داند و شرح او از ورود و مواجهه‌ی میسیونرهای مذهبی سفیدپوست با بومیان آفریقا تقلید مضحکی از روایت واقعی قوم‌شناسان از این ورود و مواجهه است: ''با لب‌های ورقلمبیده نشسته‌اند و آن را مثل شیر می‌لیسند.''» (۲۰۰۹: ۲۳۴)

به گفته‌ی بلامایرز بلوم «این باور را مثل مواد نشئه‌کننده‌ی خلسه‌آور برای بومیان آفریقا می‌داند، که با بن‌مایه‌ی این فصل هماهنگ است.» (۱۹۹۶: ۲۶)

برخی ممکن است آن را علیه سیاهپوستان تحقیرآمیز و نژادپرستانه تلقی کنند، همان بحث‌هایی که برخی منتقدان علیه رمان هاکلبری فین اثر مارک تواین مطرح می‌کردند و معتقد بودند که این اثر در نگاه ظاهری نژادپرستانه است، چون در آن داستان وقتی شخصیتی با نگرانی می‌پرسد: «ای وای، کسی هم آسیب دیده؟» در پاسخ می‌شنود: «نه، خانم، یک کاکاسیا را کشت.» در واقع نشان می‌دهد که مردم آمریکای آن زمان مرگ سیاه‌پوست را مرگ انسان نمی‌دانستند، زیرا بی‌درنگ پشت سر آن می‌گوید: «چه شانسی آوردیم، چون در این موقعیت‌ها گاهی آدم‌ها آسیب می‌بینند.» در ادامه‌ی این بحث، برخی آن را آزادی عمل در نگارش واقعیت‌های اجتماعی می‌دانند. به نظر من هم، نویسنده باید بتواند آزادانه واقعیت‌های اجتماعی را بیان کند بی‌آن‌که به نژادپرستی، کلیشه‌سازی و قوم‌ستیزی متهم شود. (م)

۱۵۴. در این‌جا جویس برای نشان دادن ورود بلوم از پشت، از واژه‌ی *rere* استفاده کرده که به گفته‌ی گیفرد، این کلمه را «معمولاً در شکل ترکیبی به کار می‌گیرند، مثل *reredos* که پرده یا دیوار پشت محراب کلیساست.» (۱۹۸۹: ۹۳)

۱۵۵. «در کلیسای کاتولیک، انجمنی از برادران یا خواهران تشکیل می‌شد تا به کارهای خیریه و همیاری‌های اجتماعی بپردازد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۹۳)

۱۵۶. گیفرد در این باره می‌نویسد: «در انجیل لوقا آمده است که وکیلی می‌ایستد و از (عیسی) می‌پرسد: ارباب، چه‌کار کنم تا عمر جاویدان داشته باشم؟ پاسخ می‌دهد: عشق ورزیدن به خدا و ''به همسایه‌ات همان‌طور که به خودت عشق می‌ورزی.'' وکیل می‌پرسد: ''همسایه‌ام کیست؟'' حضرت عیسی با تعریفِ حکایتی از سامره‌ای خوب پاسخ او را می‌دهد.» (۱۹۸۹: ۹۳) در این‌جا همسایه ایهام

دارد، همسایه‌ی دیوار به دیوار و آدمی که در کلیسا پهلوی تو می‌ایستد.

۱۵۷. به گفته‌ی گیفرد، «در مذهب یهود بهشت هفت طبقه دارد و هفتمین طبقه به بهترین جای بهشت اطلاق می‌شود. آن‌ها باور دارند که عدد هفت عدد کامل است.» (۱۹۸۹: ۹۳)

۱۵۸. گیفرد می‌نویسد: «مدال قرمز نشانه‌ی عضویت در گروهی مذهبی یا انجمن خیریه است.» (۱۹۸۹: ۹۳) به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «جویس با استفاده از واژه‌ی افسار (halter) برای مدال‌ها، نسبت به این افراد دور از ادب رفتار کرده است.»

۱۵۹. گیفرد می‌نویسد: «آن چیز فنجان درداری است که کشیش هنگام اجرای مراسم عشای ربانی در آن نان‌های تبرک‌شده را حمل می‌کند.» (۱۹۸۹: ۹۳)

۱۶۰. در میان جمله‌ی راوی (جویس)، بلوم فکر می‌کند که آیا نان‌ها در آب‌اند؟ که به گفته‌ی گیفرد، «پاسخ ''نه'' است،» (۱۹۸۹: ۹۳) زیرا این ظرف‌ها طوری طراحی شده‌اند که آب یا شراب با نان‌های متبرک تماسی ندارند.

۱۶۱. گیفرد: «این عبارت از این آهنگ است: ''دهانت را باز کن و چشم‌هایت را ببند، بعد من به تو چیزی می‌دهم تا خردمندت کند.''» (۱۹۸۹: ۹۳)

۱۶۲. گیفرد می‌نویسد: «کشیش که از هر فرد به فرد بعدی می‌رود، عباراتی را زیر لب تکرار می‌کند: ''باشد که جسم حضرت عیسای مصلوب روحت را حفظ کند و جاودانه سازد، آمین.''» (۱۹۸۹: ۹۳)

«البته نخست به زبان لاتین می‌گوید: Corpus که به‌معنای جسد است و بلوم فکر می‌کند او با این زبان ناآشنا و خارجی گیج‌شان می‌کند.» (همان‌جا)

۱۶۳. به گفته‌ی گیفرد، «آسایشگاهی بود برای مردن، در جنوب دابلن که راهبه‌ها و خواهران انجمن خیریه‌ی کاتولیک آن را اداره می‌کردند و بیمارانی را که مرگ‌شان نزدیک بود در آن‌جا نگه می‌داشتند.» (۱۹۸۹: ۹۳)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «توالی فکر بلوم را می‌توان درک کرد: جسد، جنازه، آسایشگاهی برای مردن. به عبارت دیگر، ظاهراً بلوم با یادآوری جسد و جنازه به یاد بیماران دم مرگ در آن مرکز می‌افتد.»

۱۶۴. گیفرد می‌نویسد: «بنا به آیین، چیزی از ''موجودات مقدس'' نباید با دندان جویده شود و باید میان زبان و کام دهان نرم و له شود، چون از بدن حضرت عیسی است.» (۱۹۸۹: ۹۳)

۱۶۵. ام. کیت بوکر در این باره می‌نویسد: «با آن‌که بلوم سه بار غسل تعمید گرفته هم‌چنان او را نسبت به مذهب کاتولیک بیگانه تصور می‌کنند و خودش هم با نگاهی پرسشگر به مراسم مذهبی می‌اندیشد. اما فکرش به‌مراتب کمتر از فکر استیون با آیین مذهب کاتولیک پر شده است. از این روی شرح سرگرم‌کننده‌اش از آدم‌خواری کمتر به کلیسا مربوط است و بیشتر به بی‌رحمی‌ای اشاره دارد که بر دابلن حاکم است. وقتی در این‌جا وارد کلیسا می‌شود و مراسم توزیع نان عشای ربانی را می‌بیند، برخلاف استیون و طبق معمول یک‌راست و بی‌هیچ انتزاعی به سراغ اصل موضوع می‌رود: ''کورپوس: جنازه، جسد'' که بی‌شک مفهوم آدم‌خواری را در بر دارد.» (۱۹۹۵: ۷۰)

سیکاری می‌نویسد: «نکته‌ی این پاراگراف ناآشنایی بلوم با مراسم مذهبی کاتولیک‌هاست. راوی یا بلوم نان تبرک‌شده را نان و شراب می‌نامد و جام حاوی نان را ''چیز''. گمان می‌کند که کشیش آب داخل جام را تکان می‌دهد درحالی‌که دارد با جام علامت صلیب می‌کشد. پس از آن‌که واژه‌ی لاتینی *corpus* را

به‌درستی جسد ترجمه می‌کند، به اشتباه جام را جسد مرده می‌پندارد. این اشتباه با نوشتار طبیعی‌اش بیان می‌کند که حضرت عیسی می‌میرد و به جسد تبدیل می‌شود و این‌که بدن زنده‌ی او به نان و شراب تبدیل می‌شود، برای این راوی بی‌معناست و هم‌چنین برای بلوم و برای مالگن در صحنه‌ی آغازین کتاب. بلوم معتقد است که لاتین بودن واژه، باشندگانِ مراسم را گیج می‌کند، به‌گونه‌ای که زن درست متوجه نیست که برای رستگاری‌اش دارد قطعه‌ای از بدن مرده‌ی حضرت عیسی را می‌خورد. کاتولیک‌های این کلیسا بیشتر به چینی خدانشناس (با اونسی از تریاک) شبیه‌اند تا به نگاره یا تندیس حضرت عیسی با تاجی از خار.» (۲۰۰۱: ۵۵)

۱۶۶. دوباره در میان روایت راوی که می‌گوید «... با سرهای هنوز خم روی افسارهای قرمزشان» بلوم فکر می‌کند که «منتظر بودند تا آن (نان) در شکم‌شان ذوب شود.» جویس در این داستان بارها از این تکنیک استفاده می‌کند.

۱۶۷. گیفرد می‌نویسد: «نان ماتسو نانی است که یهودیان در شب عید فصح می‌خورند، نانی فطیر و بی‌خمیرمایه. در کتاب خروج، آیه‌ی ۱۲:۸ آمده که ''این نان فقراست، نانی که پدرمان در سرزمین مصر خورد.'' و ''آن‌ها باید در آن شب جسم او را بخورند، روی آتش سرخ کنند، نان فطیر بی‌خمیرمایه.'' حضرت عیسی در شام آخر با حواریون عید فصح را جشن گرفت. بلوم نان ماتسوی عید فصح را با نان فطیر یوم سبت قاطی کرده است. در یوم سبت، خاخام‌های یهودی باستان دوازده کیکی را که با آرد خوب ولی بی‌خمیرمایه درست شده بود روی محراب می‌گذاشتند و در پایان هفته می‌خوردند.» (۱۹۸۹: ۹۳)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «نان‌های فطیر تبرک‌شده‌ای که در مراسم عشای ربانی می‌دهند، مقدس‌ترین چیز دست‌ساز انسان در دین کاتولیک است و سنگ بنای آیین و باور تبدیل نان و شراب با دعای کشیش به جسم و خون حضرت عیسی.»

۱۶۸. در این‌جا بلوم از اصطلاح hokypoky استفاده می‌کند که نوعی بستنی یخی دست‌ساز است. دلینی (۲۰۱۴) می‌گوید: «این کلمه‌ی گمراه‌کننده از جمله‌ای است که کاتولیک‌ها از قول حضرت عیسی بیان می‌کنند: Hoc est enim Corpus Meum یعنی ''این را بردار، چون این جسم من است.'' این جمله‌ی لاتین که دربرگیرنده‌ی واژه‌ی hoc است، در مراسم عشای ربانی، هنگام دعا و تبدیل نان و شراب به جسم و خون حضرت عیسی، خوانده می‌شود.» گیفرد درباره‌ی واژه‌ی هاکی‌پاکی (hokypo-ky) می‌نویسد: «در این نوع کاربرد واژه‌ی هاکی‌پاکی نوعی شارلاتانیسم نهفته است. یکی از ریشه‌های سنتی و ضد کاتولیکی این واژه در اثری از جان تیلوتسان در قرن هفدهم آمده است. در آن‌جا می‌خوانیم: ''استفاده‌ی گمراه‌کننده از 'این بدن من است' با تقلید مسخره از کشیش‌های کلیسای رم و حقه‌ی تبدیل نان و شراب به گوشت و خون حضرت عیسی.'' بدین ترتیب هاکی‌پاکی واژه‌ی تحقیرآمیز و موهنی است که نویسنده‌های غیرکاتولیک برای بدآوازه‌کردن مقدس‌ترین لحظه‌ی نیایش کاتولیک‌ها استفاده می‌کنند. این واژه هم‌چنین در شعرهای کودکانه هم آمده که می‌گوید: ''هاکی‌پاکی قلمبه‌ای یک پنی...''» (۱۹۸۹: ۹۳)

۱۶۹. گیفرد معتقد است که این «نوعی پیشداوری منفی معمول پروتستان‌ها نسبت به رفتار کاتولیک‌ها پس از مراسم عشای ربانی است.» (۱۹۸۹: ۹۳)

۱۷۰. به گفته‌ی گیفرد، «لورد (Lourdes) یکی از زیارتگاه‌های مقدس اصلی کاتولیک‌ها در جنوب فرانسه است. این زیارتگاه از سال ۱۸۵۸، زمانی که مریم باکره به دیدار دختر چهارده‌ساله‌ای به نام برنادت

سوبیرو آمد، معروف شد. نزدیک این مرکز معجزه‌ای رخ داد و چشمه‌ای جوشید که بعدها آبش را به حوضچه‌هایی هدایت کردند و هنوز هم زیارت‌کنندگان برای درمان و شفا، تن‌شان را در آب این حوضچه‌ها می‌شویند. از این روی آب این چشمه به آب شفابخش معروف است.» (۱۹۸۹: ۹۳)

۱۷۱. «ناک اسم روستای کوچکی است در ناحیه‌ی می‌یو در غرب ایرلند. خواهر مری فرنسِس کلیر در کتابی به نام شبح در ناک... درباره‌ی شبح‌هایی که پدیدار می‌شوند شرح داده است. نخستین‌بار شبح‌هایی پیش چشم مری مک‌لاگن و مری بایرن پدیدار شدند. هر دو ابتدا خیال می‌کردند که این شبح‌ها مجسمه‌اند. ''شبح‌ها با نوری روشن‌تر از هر خورشیدِ زمینی احاطه شده بودند.'' مری دستش را بالا می‌برد و سینت جوزف به سمت او می‌آید و از پی او سینت جان ظاهر می‌شود که کلاه مطران کوچک و محرابی را با خود حمل می‌کرده و بالای سر آن لامپی با هاله‌ای از ستاره‌های طلایی‌رنگ روشن بوده است. به گفته‌ی دلینی، وقتی مریم باکره در سال ۱۸۷۹ در دیوار پایانی کلیسایی در این روستا ظاهر شد، از آن زمان این کلیسا به زیارتگاهی تبدیل شد و امروزه روستای ناک فرودگاه بین‌المللی دارد، زیرا ظهور مریم باکره در آن کلیسا اقتصاد روستا را رونق بخشید و اکنون زیارت‌کنندگان زیادی به آن‌جا می‌روند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۹۴)

۱۷۲. به گفته‌ی گیفرد، «معجزه‌ای است به نام ''خون حضرت عیسی.''» (۱۹۸۹: ۹۴)

کلارا ارسکین کلمنت از زبان آلبان باتلر، کشیش کاتولیک انگلیسی قرن هجدهم، می‌گوید: «این یادگار که ''در جاهایی نگهداری می‌شود و معروف‌ترین‌شان در شهر منتوا''ست، گویا از همان صلیب‌هایی است که وقتی یهودیان یا کفار برای مسخره کردن سوراخ‌شان می‌کردند، به‌گونه‌ی معجره‌آسا از آن‌ها خون بیرون می‌زد. برخی از مثال‌های این حادثه در تاریخ‌نگاشته‌های معتبر ثبت شده است.» (۱۸۹۱: ۳۰۲)

۱۷۳. به گفته‌ی گیفرد، «اشاره‌ای است به سرود مذهبی ''امن در دستان حضرت عیسی.'' شعرش را فنی کرازبی، میسیونر مذهبی و شاعر و ترانه‌سرای آمریکایی قرن نوزدهم، سروده است. جهان باقی یا حکومت الهی از دعای حضرت عیسی است: ''حکومت تو فرا می‌رسد. اراده‌ی تو بر زمین جاری می‌شود، همان‌طور که در بهشت و آسمان‌ها جاری است.'' (انجیل متا، ۶:۱۰)» (۱۹۸۹: ۹۴)

دلینی (۲۰۱۴) می‌گوید: «بی‌شک جویس تا سال ۱۹۲۱ هنوز و هم‌چنان روی یولسیز کار می‌کرد و مطالبی به آن می‌افزود، زیرا ماجرایی که به آن اشاره می‌کند (مجسمه‌هایی که از آن‌ها خون می‌چکد) مربوط به حادثه‌ای است که در ۱۶ اوت ۱۹۲۰ در شهرک تمپل‌مور در ناحیه‌ی تیپراری ایرلند رخ داد.»

«بنا به مطالب وب‌سایت تاریخ ایرلند و به گزارش بازدیدکنندگان بسیار، در آن روزها از چشمان تک‌تک مجسمه‌های آن شهر خون می‌چکید. این حادثه زیارت‌کنندگان بسیاری را جذب کرد و تا ۴ سپتامبر همان سال، روزانه ۱۵هزار نفر برای زیارت مجسمه‌ها به آن شهر سفر می‌کردند و حتا مدعی می‌شدند که شفا گرفته‌اند. سرانجام مایکل کالینز، از رهبران استقلال ایرلند، یکی از مجسمه‌ها را شکست و در آن دستگاهی با مکانیسم عملکرد ساعت شماته‌دار یافت که به خودکاری وصل بود و با هربار زنگ ساعت، از خودکار مایع قرمزرنگی به چشم مجسمه‌ها تراوش می‌شد و بیرون می‌ریخت.» (همان‌جا)

۱۷۴. «کشیش که بقیه‌ی نان متبرک را سر جایش می‌گذارد، لحظه‌ای جلوی آن زانو می‌زند، زیرا جسم حضرت عیسی است.» (دلینی، ۲۰۱۴)

در این‌جا بار دیگر فکر بلوم رشته‌ی کلام راوی را قطع می‌کند: «آقای بلوم کشیش را دید که جام نان و شراب را بسته‌بندی می‌کند، خوب سر جایش، و لحظه‌ای در برابرش زانو می‌زند...» واژه‌های ایرانیک این

جمله فکر بلوم است. (م)

شان پی مورفی در این باره می‌نویسد: «در این‌جا کشیش، نماینده‌ی خدا در میان مردم، از نگاه بلوم انسانی عادی می‌شود ـ با تکه‌ای کچل در پشتش ـ که ''یاروی توری'' محرکی به تن دارد.» (۲۰۰۳: ۱۰۶)

۱۷۵. به گفته‌ی بوئن، «کشیش که در برابر ظرف نان متبرک زانو می‌زند و تخت کفشش از زیرِ جامه‌اش نمایان می‌شود، بلوم را بی‌اختیار به یاد شعری می‌اندازد که از وقتی سنجاق نامه‌ی مارتا را باز کرده در ذهنش بوده: آه، مری سنجاق زیرشلواری‌اش را گم کرد/ نمی‌دانست چه‌کار کند/ تا بالا نگهش دارد... اما با پیوند دادن کشیش به این ترانه، سعی می‌کند رتبه‌ی او را تنزل دهد.» (۱۹۷۴: ۹۸)

۱۷۶. گیفرد می‌نویسد: «منظور حروف اول کلمه‌های لاتین جمله‌ی *Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum* به‌معنای عیسای شهر ناصره، پادشاه یهودیان است که روی صلیب کنده‌کاری شده است:

«I. N. R. I.» (۱۹۸۹: ۹۴)

۱۷۷. ماد المن، پروفسور زبان و ادبیات انگلیسی دانشگاه شیکاگو، در این باره می‌نویسد: «این وصف از کشیش نشانه‌ی به مخاطره انداختن ویژگی‌های مردانگی است، زیرا او هم مثل یک زن دامن لباسش را به هم سنجاق کرده است... روی ردای کشیش حروف اول اسم عیسای ناصری، پادشاه یهودیان (I. H. S.) حک شده که از قول مالی، زن کاتولیکش، به‌گونه‌ای خنده‌دار تعبیر می‌کند: I Have Suffered و معنای این عبارت در دین کاتولیک تسلی‌بخش است: (اگر) گناه کنم رنج می‌برم. یا I.N.R.I. را حروف اول Iron Nails Ran In می‌خواند. هر دو تعبیر اشتباه بلوم بر جنبه‌ی سادیسمی – مازوخیسمی دین مسیحیت تأکید می‌کند. حروفی که توصیف می‌شود روی پشت او نه بر پشت لباس او، زخم وارد شده بر بدن حضرت عیسی را به یاد می‌آورد. با این ترتیب، پشت کشیش به‌عنوان سطح مجازات کنده‌کاری‌شده با میخ تصویر می‌شود.» (۲۰۱۰: ۱۶۴)

دلینی (۲۰۱۴) معتقد است که «آی اچ اس، سه حرف اول عبارت لاتینی Iesus Hominum Salvator است به‌معنای عیسی ناجی بشر. بلوم در خیالش می‌گوید این حروف بر پشت او نوشته شده نه روی لباسش و نشانه‌ی زخم‌هایی است که بر جان حضرت عیسی زده شده است.»

۱۷۸. به گفته‌ی گیفرد، «عبارتی است از اپرایی کمدی به نام *Trial by Jury* نوشته‌ی دبلیو اس گیلبرت و موسیقی از آرتر سالیوان. ''من عاشق پیردختر زشت قاضی پولدارم.'' سپس قاضی توصیه‌ی وکیل را بازگو می‌کند: ''تو به قیافه‌اش عادت می‌کنی/ او ممکن است آسان چهل و سه را پشت سر بگذارد/ در غروب، با نوری پشت سرش.''» (۱۹۸۹: ۹۴)

۱۷۹. مارک ای وُلیجر و همکارانش در این باره می‌نویسند: «بلوم که زنان داخل کلیسا را تماشا می‌کند به میل پیش‌بینی‌ناپذیرش اعتراف می‌کند، دوست مکاتبه‌ای‌اش مارتا ''ممکن است این‌جا باشد، با روبانی دور گردنش...'' بعد که خوب نگاه می‌کند، می‌فهمد که نیست، و این را در پاراگراف بعدی به ما می‌گوید.» (۱۹۹۸)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «به‌گونه‌ای دارد بر معیارهای دوگانه در رفتار زنان انجمن خیریه انگشت می‌گذارد و سپس با اندیشیدن به یک کلمه (شخصیت‌شان) بر منظورش تأکید می‌کند.»

۱۸۰. گیفرد می‌نویسد: «انجمن مقاومت ملی ایرلند را شکست‌ناپذیرها می‌نامند. گروه کوچکی از فنیان‌ها بودند که در پایان سال ۱۸۸۱ ـ با هدف کشتن اعضای اصلی ارتش بریتانیا در ایرلند و به دست

آوردن استقلال و آزادی ایرلند ـ سازمان‌دهی شدند. در ۶ مه ۱۸۸۲، این گروه، نخست لرد فردریک کَوِندیش، وزیر امور خارجه‌ی جدید ایرلند، را کشتند و سپس تامس هنری برک، معاون وزیر، را. ایرلندی‌ها هنری برک را مغز متفکر سرکوب می‌دانستند و معتقد بودند که به‌منظور پیروی ایرلند از فرمان حکومتی بریتانیا، آزادی‌های مدنی این کشور را محدود می‌کرد. گویی انجمن مقاومت به‌خاطر همین سیاست‌های برک، کشتن او را در دستور کارش گذاشته بود، و از آن مهم‌تر به این دلیل که کاتولیک ایرلندی بود، بنابراین خائن به اهداف و آرمان ایرلند به شمار می‌آمد. قتل در پارکی به نام فینیکس پارک اتفاق افتاد و به قتل‌های فینیکس پارک معروف شد.» (۱۹۸۹: ۹۴)

۱۸۱. درباره‌ی پیتر کلی‌ور پی‌نوشت شماره‌ی ۱۳۸ از همین فصل را بخوانید.

۱۸۲. به گفته‌ی گیفرد، «جیمز کری (قرن نوزدهم) از اعضای شورای شهر دابلن بود که در سال ۱۸۸۱ رهبر انجمن مقاومت ایرلند شد. کری پس از قتل‌های فینیکس پارک دستگیر شد و در دادگاهی که در سال ۱۸۸۳ برگزار شد رفقایش را لو داد. بدین سبب خودش را بخشیدند و آن‌ها را اعدام کردند. در ماه ژوئیه با کمک انگلیس به سمت آفریقای جنوبی فرار کرد، اما پتریک اُدانل او را روی عرشه‌ی کشتی شناسایی کرد و با گلوله‌ای از پای درآورد. دیری نپایید که اُدانل را هم به‌خاطر این قتل اعدام کردند. جیمز کری برادری داشت به نام پیتر که او هم با اعضای شکست‌ناپذیرها یا گروه مقاومت ارتباط داشت.» (۱۹۸۹: ۹۴)

بلوم که نوشته‌ی پشت کشیش را می‌بیند یاد یکی از قاتل‌ها می‌افتد، ولی نمی‌تواند اسمش را به یاد بیاورد و سرانجام به دنیس کری می‌رسد، که به گفته‌ی گیفرد، «این هم درست نیست، زیرا نام واقعی‌اش در واقع جیمز کری بود و جیمز برادری داشت به نام پیتر.» (۱۹۸۹: ۹۴) این اشتباه‌ها که برای همه‌ی انسان‌ها پیش می‌آید امتیازی است برای دقت و هوشیاری نویسنده در نمایش افکار شخصیت داستانش. (م)

۱۸۳. به گفته‌ی گیفرد، «در یکی از مراحل پایانی مراسم عشای ربانی (مرحله‌ی غسل)، کشیش جام مقدس را که ''خون حضرت عیسی'' در آن است با شراب می‌شوید و سپس خودش آن را می‌نوشد.» (۱۹۸۹: ۹۵)

۱۸۴. به گفته‌ی گیفرد، «کارخانه‌ی آبجوی سیاه گینس بزرگ‌ترین کارخانه‌ی آبجوسازی اروپاست. در سال ۱۹۰۴ این کارخانه چهل جریب از زمین بخش جنوبی دابلن را دربرمی‌گرفت و بزرگ‌ترین صنعت شهر بود.» (۱۹۸۹: ۹۵)

۱۸۵. «نوشیدنی معتدلِ تلخی‌های رازک ویتلیِ دابلن، نوشیدنی غیرالکلی است که شبیه نوشیدنی‌های الکلی درست شده و آگهی تبلیغاتی آن در روزنامه‌ی فریمن این‌گونه بود: وقتی تلخی‌های گیاه رازک سفارش می‌دهید، تلخی رازک ویتلی سفارش بدهید.»

پی‌نوشت شماره‌ی ۸۰ از همین فصل را بخوانید.

۱۸۶. گیفرد در این باره می‌نویسد: «کشیش به باشندگانِ مراسم دعا فقط نان متبرک فطیر (بدون مخمر) می‌دهد و شراب متبرک مال خود کشیش است.» (۱۹۸۹: ۹۵) درباره‌ی شرکت کنترل و کاکرن پی‌نوشت شماره‌ی ۸۰ از همین فصل را بخوانید.

«به شرکت‌کنندگان در مراسم دعا فقط آب مقدس را می‌دهند (شراب مقدس مال کشیش است). شراب نمایشی: برداشتی است از نان نمایشی (نان فطیر یا نان بدون مخمر) در مراسم یهودیان باستان.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۹۵)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «کشیش ته ظرف آب یا هر نوشیدنی دیگر را که با خواندن دعا متبرک شده و به خون حضرت عیسی تبدیل شده است با شراب می‌شوید و می‌نوشد تا قطره‌های باقی‌مانده از خون حضرت عیسی را دور نریزد و به آن بی‌احترامی نکند. او حتا نوک انگشتانش را با آن می‌شوید تا خرده‌های نان متبرک هم روی زمین نریزد.»

۱۸۷. دلینی (۲۰۱۴) معتقد است: «تمام این پاراگراف نشان می‌دهد که بلوم مراسم و آیین کاتولیک را خوب درک نکرده گرچه (به‌خاطر ازدواج با مالی) به این دین گرویده است. مثلاً وقتی می‌گوید شراب نمایشی، گویی از نظر بلوم، کلیسا مرکزی برای مهمان‌نوازی است و در اجرای این هدف، ضعیف عمل می‌کند، چون خود کشیش یک چیز می‌نوشد و به مردم چیز دیگری می‌دهد تا دل‌شان را خوش کند. یا وقتی گمان می‌کند دلیل این‌که کلیسا به مردم نوشیدنی‌ای را که خود کشیش می‌نوشد نمی‌دهد این است که از هجوم آن‌ها برای نوشیدنی مجانی جلوگیری کند و به همین دلیل فکر می‌کند کارشان درست است. روی‌هم‌رفته همه‌ی این‌ها هجو است و رمان یولسیز در کنار سایر ویژگی‌هایی که کم‌وبیش برشمردیم، هم‌چنین هجونامه است و مثل هر هجونامه‌ی دیگری بر زمینی پرمخاطره گام برمی‌دارد. از سوی دیگر، جویس دارد با این دیدگاه‌ها شخصیتش را می‌سازد.»

۱۸۸. «جوزف گلِن در دنیای بیرون داستان ناشناخته است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۹۵)

۱۸۹. «پنجاه پوند مبلغ قابل توجهی است برای کار نیمه‌وقت ارگ‌نوازی.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۹۵)

«منظور بلوم کلیسای سینت فرنسیس کاویر در خیابان گاردینر است.» (همان‌جا)

۱۹۰. به گفته‌ی گیفرد، «منظور استابات ماتر یا مادر ایستاده، اثر جواکینو روسینی است که در آن مریم باکره پای صلیب ایستاده است. این سرود مذهبی یاد مریم را، که همراه با پسرش در لحظه‌ی به صلیب کشیده شدن او رنج می‌کشد، زنده نگه می‌دارد. ملودی استابات ماتر همان ملودی قدیمی است و متن آن را احتمالاً یاکوپونه دِ تودی نوشته است. از این سرود چندین سبک و تنظیم در دوره‌ی رنسانس تولید شد. نوع رمانتیکی که بلوم به یاد می‌آورد متعلق به آهنگ‌ساز ایتالیایی، جواکینو روسینی (۱۸۶۸-۱۷۹۲) است که اولین بار در سال ۱۸۴۲ اجرا شد.» (۱۹۸۹: ۹۵)

۱۹۱. «پدر کانمی موعظه‌ای را به یاد می‌آورد که در آن گویی ''پافشاری حضرت عیسی بر اصول'' را با ''پیروی پیلاطس از هوای نفسانی'' مقایسه می‌کند. پیلاطس با این موضوع که در عیسی هیچ گناه و خطایی نمی‌بیند مخالفت می‌کند و سرانجام می‌گذارد که توده‌ی مردم بر او چیره شوند و او را به صلیب بکشند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۹۵)

در انجیل متا آمده: پیلاطس که در جایگاه قضاوت برای حضرت عیسی بود، به یهودیان پیشنهاد داد که میان آزاد کردن باراباس (دزد و یاغی) و آزادی عیسی یکی را انتخاب کنند. کشیش‌های بزرگ و ریش‌سفیدان به مردم قبولاندند که حضرت عیسی را نابود کنند. بدین ترتیب به جای باراباسِ مجرم، حضرت عیسی را به صلیب کشیدند. (م)

۱۹۲. گیفرد می‌نویسد: «نوعی پاکوبیدن موزون و آهنگ‌دار است که نشانه‌ی مخالفت است. اما در خاطره‌ای که بلوم به یاد می‌آورد، واژه معنای مجازی می‌دهد: صداهایی که از شنونده‌ها درمی‌آید و نشان می‌دهد که دیگر حوصله‌شان از موعظه‌ی طولانی به سر آمده است و حالا دیگر موسیقی می‌خواهند و دل‌شان می‌خواهد که مالی بخواند.» (۱۹۸۹: ۹۵) اما دلینی (۲۰۱۴) معتقد است که «چنین اتفاقی ممکن نیست بیفتد، و این نشانه‌ی وفاداری بیش از حد بلوم به مالی است؛ وقتی مالی می‌خواند، مردم

چنان خاموش می‌شوند که صدای افتادن سوزن را هم می‌توان شنید.»

۱۹۳. کُ سِست هومو *(Quis est homo)* جمله‌ای «لاتین است به‌معنای ''کسی هست؟'' یا ''چه کسی است؟''» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۹۵) این سرود درباره‌ی رنج حضرت مریم است هنگام به صلیب کشیدن پسرش، و کل آن داستان.

«این جمله نخستین خط از سومین بندِ شعر استابات ماتر، سروده‌ی یاکوپونه دِ تودیِ ایتالیایی است که می‌گوید: ''آیا کسی هست که بتواند از دیدن مادر عیسی در چنین رنج بزرگی گریه نکند؟'' این بیت از این سرود را دو نفر می‌خوانند.» (همان‌جا)

قطعه‌ی استابات ماتر را، علاوه بر روسینی و ویوالدی، هایدن و ورژاک و دیگران هم نوشته‌اند. «چندین تنظیم از این آهنگ نیز از دوره‌ی رنسانس وجود دارد. بلوم از میان همه، پراحساس‌ترین و رمانتیک‌ترین را به یاد می‌آورد که اثر جواکینو آنتونیو روسینی است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۹۵)

۱۹۴. به گفته‌ی گیفرد، «جوزپه سواریو رافائلو مارکدانته، موسیقیدان ایتالیایی قرن نوزدهم، قطعه‌ای ساخته است به نام ''هفت سخن آخر ناجی‌مان بر صلیب.''» (۱۹۸۹: ۹۵)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «مارکدانته به آهنگساز آهنگسازان معروف بود و گرچه به اندازه‌ی هم‌قطارش، روسینی، مشهور نشد، روسینی در جایی می‌گوید: ''اگر مارکدانته نبود، من روسینی نمی‌شدم.''»

گیفرد می‌نویسد: «آن هفت سخن معروف به این ترتیب است: نخست می‌گوید: ''پدر، آن‌ها را ببخش.'' دوم: ''صادقانه بگویم، امروز تو با من در بهشت خواهی بود.'' سوم: ''زن، به پسرت بنگر!'' چهارم: ''خدایا، خدای من، چرا مرا وانهادی؟'' پنجم: ''تشنه‌ام.'' (که گویی سرباز رومی اسفنج آغشته به سرکه به دهانش می‌گذارد.) ششم: ''تمام شد.'' هفتم: ''پدر، جسم‌وجانم را به دستان تو می‌سپارم.''» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۹۵)

۱۹۵. به گفته‌ی گیفرد، «منظور موسیقی عشای ربانی آمادئوس ولفگانگ موتزارت (۱۷۵۶-۹۱) است. وقتی موتزارت متعهد شده بود که در کلیسایی در سالزبرگ موسیقی بنوازد، قطعه‌های قابل توجهی ساخت، زیرا برای این کار گماشته شده بود. گلوریا قطعه‌ی انتخابی کلیسا بود و همیشه می‌خواندند.» (۱۹۸۹: ۹۶) به گفته‌ی دلینی، (۲۰۱۴)، «اشاره‌ی جویس به این قطعه دلیل دیگری دارد: مدت‌ها اختلاف نظر وجود داشت که آیا این قطعه واقعاً از موتزارت است یا از کسی دیگر. نشانه‌ی کلید یا تاری که این نت را می‌زند جی ماژور است، اما به‌جز بخش آغازین آن، بقیه در سی نواخته می‌شود. همین عامل سبب شد که در اصیل بودن آن شک کنند و برخی به این نتیجه رسیدند که این قطعه ممکن است ترکیبی از قطعه‌های ساخته‌شده باشد یا از موسیقی‌دانی دیگر. یکی از آن‌ها وینسنت مولار است که ممکن است به ازای بهایی از موتزارت خواسته باشد امضای خودش را پای قطعه‌ی او بگذارد. موتزارت که همیشه محتاج پول بود به انجام چنین کاری معروف بود. البته هیچ‌کدام از این‌ها ثابت نشده و شاید هم کس دیگری این قطعه را ساخته باشد.»

گیفرد در این باره می‌نویسد: «... معلوم نیست که بلوم کدام‌یک از دو مراسم عشای ربانی را در ذهن دارد. گلوریا، سرود نیایش ملکوتی عظیم‌تر، گویی نسخه‌ی مبسوط سرود فرشتگان در انجیل لوقا (۲:۱۴) است که در قرن سوم بسط داده شده و بخش جدایی‌ناپذیر از موسیقی عشای ربانی است که این‌گونه شروع می‌شود: ''بلندمرتبه‌ترین جلال و جبروت از آن خداست.''» (۱۹۸۹: ۹۶)

۱۹۶. به گفته‌ی گیفرد «جووانّی پی‌یرلویجی پَلسترینا (قرن شانزدهم) موسیقی‌دان معروف و پرکار ایتالیایی است.» (۱۹۸۹: ۹۶)

درباره‌ی پلسترینا پی‌نوشت شماره‌ی ۱۸۱ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۱۹۷. به گفته‌ی گیفرد، «بلوم دارد از مراسم نیایش و موسیقی کلیسا فراتر می‌رود و به زمان راهِبانی می‌رسد که در روز چند بار به‌طور منظم عبادت می‌کردند.» (۱۹۸۹: ۹۶)

«بلوم فکر می‌کند که در سایه‌ی بنده‌نوازی کلیسا هنرمندانی مثل میکل آنژ و پیکاسو به وجود می‌آیند و در این مورد ویژه، جووانّی پی‌یرلویجی از شهر پلستریناست که هنرش را مدیون حمایت‌های کلیساست.» (دلینی، ۲۰۱۴)

سپس دلینی می‌گوید: «بلوم بار دیگر اشتباه می‌کند، زیرا راهبان دیرنشین‌اند که به‌طور مرتب آواز مناجات می‌خوانند و لیکور درست می‌کنند، نه پاپ. پاپ‌ها هرگز در کار ساختن لیکور نبودند.» (همان‌جا)

«بلوم از موسیقی کلیسا و مراسم عشای ربانی به کلی‌گویی درباره‌ی برنامه‌ی روزانه‌ی راهبان می‌رسد و مناجاتی و عباداتی را که چند بار در روز اجرا می‌شود شرح می‌دهد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۹۶)

۱۹۸. گیفرد می‌نویسد: «بندیکتین نوعی نوشیدنی الکلی است که نخستین‌بار راهبه‌های دیرنشین بندیکتین در جنوب فرانسه آن را ساختند.» (۱۹۸۹: ۹۶)

۱۹۹. «شارتروز سبز یکی از سه نوع مشروب (زرد، سفید و سبز) است که از روی فرمولی پیچیده، در دیر کارتوزیان، نزدیک گرنوبل فرانسه می‌ساختند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۹۶)

۲۰۰. به گفته‌ی گیفرد، «پیش از آغاز قرن هجدهم، پسرهای خوش‌صدا را اخته می‌کردند تا صدایشان برای خواندن سرودهای مذهبی تغییر نکند. در سال ۱۸۷۸، در زمان پاپ لیوی سیزدهم، اخته کردن پسرهای آوازخوان از نظر قانونی ممنوع شد.» (۱۹۸۹: ۹۶)

۲۰۱. دلینی (۲۰۱۴) معتقد است که بلوم «هم‌چنان دارد درباره‌ی پاپ‌ها حرف می‌زند و فکر می‌کند که باید کنجکاو باشند و بخواهند صدای پسرانه‌ی آن‌ها را بعد از صدای بم و خشن مردانه‌ی خودشان بشنوند. دارد دو صدای متفاوت را با هم مقایسه می‌کند.»

۲۰۲. «پاپ‌ها به داشتن سلیقه‌ی هنری معروف بودند.» (دلینی، ۲۰۱۴)

۲۰۳. سپس بلوم به کلیشه‌هایی فکر می‌کند که برای افراد اخته‌شده می‌گویند. به گفته‌ی گیفرد، «یکی از عوارض شایع پس از اختگیِ پیش از بلوغ تجمع بافت‌های چربی است.» (۱۹۸۹: ۹۶)

۲۰۴. به گفته‌ی آندره توپیا، «در جایی در همین فصل، وقتی بلوم از اسب‌های اخته حرف می‌زند با خود فکر می‌کند: ”شاید با همه‌ی این‌ها هم‌چنان خوش باشند.“ یا در این‌جا که به پسرهای اخته‌ی سرودخوان کلیسا فکر می‌کند، می‌گوید: ”کسی چه می‌داند، شاید راهی برای خودشان می‌یابند.“ منظورش این است که شاید راهی برای رفع نیاز جنسی بیابند.» (۲۰۱۳: ۱۵۹)

۲۰۵. به گفته‌ی گیفرد، «اگر مراسم مربوط به آخرین گاسپل درست اجرا شود، در پایان مرحله‌ی پس از مراسم عشای ربانی، مردم باید بایستند و سپس دوباره در طول آخرین گاسپل دوباره باید زانو بزنند.» (۱۹۸۹: ۹۶) آخرین گاسپل اسمی است که به دیباچه‌ی انجیل یوحنا داده‌اند.

۲۰۶. به گفته‌ی گیفرد، «”آن چیز“ کتاب دعای مراسم عشای ربانی است که کشیش دارد از روی آن،

آخرین گاسپل را تکرار می‌کند.» (۱۹۸۹: ۹۶)

۲۰۷. «کشیش در پایان مراسم باید از روی یک کارت دو دعا را با صدای بلند بخواند. این دو دعا را پاپ اعظم، لیو هشتم، در سال ۱۸۸۴ نوشته است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۹۶)

۲۰۸. بلوم سرش را جلو می‌برد تا حرف‌های کشیش را خوب بشنود. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «در آن سال‌ها هنوز دعاها را به زبان لاتین می‌خواندند، ولی بلوم به ما می‌گوید که کشیش این آخرین دعا را به انگلیسی خواند: ''برای‌شان استخوانی پرت کن.''» به این معنا که: «پاداش کوچک‌شان را بده.»

۲۰۹. گیفرد می‌نویسد: «این نسخه‌ی بلوم درباره‌ی پرسش آغازین کشیش در جلسه‌ی اعتراف است. پرسش درست این است: ''چه مدت از آخرین اعترافت گذشته؟''» (۱۹۸۹: ۹۶)

۲۱۰. به گفته‌ی گیفرد، «بلوم اولین جمله‌های بخش عبادت آخر مراسم را شنیده. این عبارت اشاره‌ای است به این‌که ''مریم از نخستین لحظه‌ی لقاحش در زهدان مادر از هر گونه گناه بری بوده است.''» (۱۹۸۹: ۹۶)

۲۱۱. گیفرد در این باره می‌نویسد: «همان‌طور که گفتیم، بلوم بخش‌هایی از دعایی را می‌گیرد که کشیش می‌خواند. در ادامه‌ی دعایی که بخش اول آن را با صدای بلند می‌خواند ''خدایا، پناهگاه ما...'' این‌گونه می‌گوید: ''... و با شفاعت مریم باکره، مادر عیسی، شفاعت سینت جوزف، شریک زندگی او، شفاعت حواریون آمرزیده‌ات، پیتر و پال، و شفاعت همه‌ی مقدسان، با شفقت و مهربانی دعای ما را بشنو...''» (۱۹۸۹: ۷-۹۶)

۲۱۲. بلوم فکر می‌کند که ما همه به‌طور غریزی می‌خواهیم اعتراف کنیم. به گفته‌ی مایکل گرودن، «نیمی از این پاراگراف در نخستین دست‌نوشته‌ی جویس وجود ندارد و این نیمه را بعدها، هنگام ویرایش‌های متعدد و بی‌پایان، به آن اضافه کرده است. جویس با نشان دادن تأثیر نشئه‌کننده و آرام‌بخش مراسم ربانی، آن را به لوتس‌خواران پیوند می‌دهد: ''اعتراف. هر کسی می‌خواهد که.'' [منظورش این است که هر کسی می‌خواهد که اعتراف کند و از پی آن به آرامشی برسد.] هم‌چنین اشاره به ''گل‌ها'' یکی از بسیار ارجاعات به گل‌های لوتس‌خواران است.» (۱۹۷۷: ۲۹)

نکته‌ی دیگری که گرودن به‌درستی شرح می‌دهد، بن‌مایه‌ی مازوخیسم است: «جویس با بیان افکار بلوم درباره‌ی اعتراف، این بن‌مایه را به داستان وارد می‌کند. مازوخیسم، که یکی از جنبه‌های شخصیتِ پوشیده و آشکار بلوم است، در این‌جا صریح و در قالب میل به تنبیه بروز می‌کند: ''توبه می‌کنم. تنبیهم کن، ترابه‌خدا'' طنینی از نامه‌ی مارتاست که بلوم پیش از ورود سرزده‌اش به کلیسا آن را خوانده است. از آن گذشته، ایده‌ی اعتراف، فکر بلوم را به سوی یکی از بن‌مایه‌های اصلی، یعنی خیانت، می‌کشاند و تمام روز ذهنش را درگیر می‌کند: مردی در سالن پچ‌پچ صدای زنش را می‌شنود و شگفت‌زده متوجه می‌شود که به او خیانت شده است...» (همان‌جا) جویس، در این سه عبارت یک کلمه‌ای، از تجانس آوایی آغازین استفاده کرده است که در ترجمه هم رعایت شده است.

۲۱۳. پی‌نوشت قبلی (شماره‌ی ۲۱۲ از همین فصل) را بخوانید.

۲۱۴. به گفته‌ی گیفرد، «در کلیسای کاتولیک، توبه سوگندی است که نزد کشیش یاد می‌شود و از سوی خدا پذیرفته می‌شود و این بخشودن گناه از طریق همان کشیشی عطا می‌شود که گناهکار نزد او به گناهانش اعتراف کرده است. ناگفته نماند که چنین کشیشی باید صلاحیت و قدرت لازم برای این کار

داشته باشد و قدرت را خدای کلیسا به او واگذار می‌کند. هیچ قانونی نمی‌تواند این کشیش را به افشای راز شخص اعتراف‌کننده وادارد. اگر کشیشی به این عهد وفادار نباشد، به مقدسات تعدی کرده و صلاحیتش را از دست می‌دهد.» (۱۹۸۹: ۹۷)

بلوم که می‌داند مرتکب گناه شده، می‌خواهد تنبیه شود. سپس می‌اندیشد که سلاحی که کشیش‌ها برای اعتراف‌گیری دارند، به‌مراتب از سلاح دکترها یا وکلا کاری‌تر است. (م)

۲۱۵. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «بلوم با دیدن اتاقک اعتراف، زنی را تجسم می‌کند که در حال اعتراف نزد کشیش است، و حرف‌های آن‌ها را در ذهنش با صداهای پچ‌پچ‌مانند مرور می‌کند. من این کار را کردم (سش‌سش...) و کشیش جواب می‌دهد آیا این کار را هم کرده‌ای (چاچاچا...) و چرا کرده‌ای؟ زن برای یافتن دلیل به حلقه‌اش نگاه می‌کند.»

«سپس فکر می‌کند زنی که گناه کرده همیشه دلش می‌خواهد اعتراف کند و بخشوده شود. ولی بازی با کلمه‌ها را هم نباید فراموش کنیم. ممکن است این همان تخیل مردانه باشد که فکر می‌کند هر زنی همیشه مایل به برقراری ارتباط است.» (همان‌جا)

«نگاه زن به حلقه‌اش نشانه‌ی این است که جویس همه‌چیز را با دقت مشاهده و ثبت می‌کرده. زنان بسیاری برای رسیدن به آرامش به حلقه‌شان نگاه می‌کنند. شاید هم لایه‌ی دیگر این عبارت در ذهن بلوم، یاد کردن از زنش، مالی، و حفظ پیوندشان است.» (همان جا)

۲۱۶. به گفته‌ی گیفرد، «بلوم دارد فکر می‌کند که اتاق اعتراف می‌تواند مثل ''سالن پچ‌پچ'' یا دهلیز پچ‌پچ باشد که هر پچپچه‌ای را در کنار هر دیواری از این سالن می‌توان از دیوار روبه‌رویی شنید. معروف‌ترین دهلیز پچ‌پچ در کلیسای جامع سینت پال (لندن) است که یک پچپچه‌ی کوتاه نزدیک یک دیوار را می‌توان کنار دیوار روبه‌رو، که ۴۲ متر با این یکی فاصله دارد، شنید.» (۱۹۸۹: ۹۷)

در هتلی که در رمان لطیف است شب اثر اسکات فیتزجرالد به آن اشاره می‌شود و بر قله‌ی کوه آلپ در سوئیس بنا شده نیز چنین است. در سالنی از این هتل نیز صداها از دهلیزها می‌گذرند و صدایی از یک گوشه در گوشه‌ی دیگر منعکس می‌شود. (م)

۲۱۷. بلوم در این اندیشه است که وقتی زن نزد کشیش اعتراف می‌کند، شوهرش در سوی دیگر کلیسا از راه دیوارهای سالن پچ‌پچ صدای او را می‌شنود و از کارهای زنش شگفت‌زده می‌شود، و این را لطیفه‌ی خدا می‌داند. (م)

۲۱۸. گیفرد می‌نویسد: «کفاره و مجازات یا تنبیه زن ممکن است تکرار (مثلاً صدبار) این عبارت باشد: ''سلام بر مریم، سرشار از شفقت، خدا با توست... مریم مقدس، مادر حضرت عیسی، برای ما گناهکاران طلب آمرزش کن، حالا و در لحظه‌ی مرگ‌مان. آمین.''» (۱۹۸۹: ۹۷)

۲۱۹. اوستین در این باره می‌نویسد: «بلوم در زیر لایه‌های سطحی، به اهداف تجاری این سازمان پی می‌برد و آن‌ها را افشا می‌کند: ''... پول‌ها را پارو می‌کنند...'' و بدلی و ''تقلیدی'' بودنش را به‌صراحت بیان می‌کند. به‌عبارتی نشان می‌دهد که دو سازمان ترسایان و تن‌فروشان از فنون اغواگریِ مشابه استفاده می‌کنند و پاداش مشابه می‌دهند. از آن‌جا که بن‌مایه‌ی اصلی این فصل همان اغواگری است، در این پاراگراف درمی‌یابیم که بزرگان ترسایان هم باورمندان‌شان را اغوا می‌کنند، و هم خود با فرهنگ کالاگرایی و پول اغوا می‌شوند.» (۱۹۹۵: ۱۲۳)

سپاه رستگاری را کترین و ویلیام بوث پروتستان در سال ۱۸۶۵ بنا نهادند و هدف اصلی آن، در آغاز، اصلاح معتادان و روسپی‌ها بود. (م)

۲۲۰. گیفرد می‌نویسد: «یکی از مراحل مبارزاتی سپاه رستگاریِ اوَنجلیکانی (فرقه‌ای از فرقه‌های پروتستان) که در سال ۱۸۶۵ بنا نهاده شد، بهره‌برداری از اعتراف عموم مردم بود.» (۱۹۸۹: ۹۷)

پی‌نوشت شماره‌ی ۲۱۲ از همین فصل را بخوانید.

پول‌ها را پارو می‌کنند؟ میراث‌ها هم: به ک ک. منظور از «ک ک» کشیش کلیساست. البته جویس از دو حرف .P.P استفاده کرده است که به گفته‌ی گیفرد، «حروف اول کلمه‌های Parish priest است.» (۱۹۸۹: ۹۷)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «یکی از انتقادهایی که مردم ایرلند به خادمان کلیساها داشتند درباره‌ی همین جمله بود که آن‌ها زیادی از مردم پول می‌گیرند (و دارند پول پارو می‌کنند). وقتی کسی از دنیا می‌رفت، بخش زیادی از میراثش به کلیسا تعلق می‌گرفت تا کشیش برایش دعا کند و او را از عالم برزخ نجات دهد و عازم بهشت کند.»

دلینی در ادامه می‌گوید: «در ایرلند ضرب‌المثلی هست به این عبارت: یا وصیت یا شکایت. برخی از این شکایت‌ها از سوی خانواده‌هایی بود که می‌فهمیدند بخش بزرگی از میراث مرده‌شان (که در زندگی‌اش وصیت قانونی نکرده) به کلیسا رفته است. در بسیاری از موارد، کشیش در روزهای پایانی عمر فرد بر بالینش حاضر می‌شود تا با او دعا بخواند و برایش طلب آمرزش کند. در این مدت بیمار را تشویق می‌کند تا وصیت‌نامه‌اش را تغییر دهد و یا اگر تا کنون وصیت‌نامه ننوشته، بنویسد و میراثش را به کلیسا ببخشد و بدین ترتیب بهشت را برای خود بخرد. در همه‌ی مواردی که بازماندگان علیه کلیسا شکایت می‌کردند، پاسخ این بود: خود مرده این پول را برای ''رهایی و ستایش مادر مقدس‌مان، کلیسا'' به ارث گذاشته است. هم‌چنین در روزنامه‌ی پرتیراژ ستونی بود با فهرست اسامی مرده‌ها و مبلغی که برای کلیسا یا هر مرکز و فرد دیگری به ارث گذاشته بودند.» (همان‌جا)

۲۲۱. گرودن در این باره می‌نویسد: «این عبارت نه‌تنها یادآور دعایی است که استیون از خواندن آن بر بالین مادرِ رو به مرگش پرهیز کرد، بلکه نگاهی نیز دارد به ماجرای دستگیری کردن بلوم از خاله‌ی استیون، خانم ریوردان، که از آشنایان بلوم بود. بلوم با این امید به خانم ریوردان کمک می‌کند که هنگام نوشتن وصیت‌نامه‌اش گوشه‌چشمی هم به او داشته باشد، اما خانم ریوردان همه‌ی اموالش را به مراسم دعای عمومی می‌بخشد.» (۱۹۷۷: ۳۰-۲۹)

۲۲۲. به گفته‌ی گیفرد، «کشیش در آن فرمانا (Fermanagh) ناشناخته است.» (۱۹۸۹: ۹۷)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «بلوم حادثه‌ای را در این باره به خاطر می‌آورد که در قرن نوزدهم در ناحیه‌ی فرمانا رخ داده است. کشیشی میراث مرده‌ای را برای کلیسا ضبط کرده و خانواده‌ی متوفی کشیش را به دادگاه کشانده‌اند، اما کشیش با مدرک ثابت کرده که خود مرده این پول را برای ''رهایی و ستایش مادر مقدس‌مان، کلیسا'' به ارث گذاشته است. بلوم فکر می‌کند که همه‌ی این‌ها در رم برنامه‌ریزی می‌شود.»

۲۲۳. گیفرد می‌نویسد: «بسیاری از کشیش‌ها و مقدسان در اوایل قرون وسطا را دکتر می‌نامیدند، اما در سال ۱۲۹۵ پاپ بانی‌فیس هشتم به‌طور رسمی چهار نفر از اشخاص برجسته‌ی مذهبی را که از دانش خداشناسی گسترده‌ای برخوردار بودند، چهار ''دکتر'' کلیسای مسیحی نام نهاد: اس‌اس. گرگوری بزرگ، سینت آگوستین، سینت امبروز و سینت جروم.» (۱۹۸۹: ۹۷)

۲۲۴. به گفته‌ی گرودن، «پس از آن‌که جویس بازبینی نهایی کتابش را تمام کرد، این قسمت از کتاب نسبت به نخستین ویرایش آن دوبرابر شد. نخست این‌که با تأکیدش بر تأثیر افیونی مراسم عشای ربانی – گل‌ها، بوهای خوش، شمع‌هایی که دارند آب می‌شوند – آن را با درون‌مایه‌ی اصلی فصل پنج (لوتس‌خواران) پیوند داد. دیگر این‌که جویس دارد با بیان افکار بلوم نسبت به اعتراف نزد کشیش، جنبه‌ی پنهان مازوخیستی شخصیت بلوم را به خواننده‌اش معرفی می‌کند.» (۱۹۷۷: ۲۹) همان‌طور که در پی‌نوشت شماره‌ی ۲۱۲ به آن اشاره شد، گرودن می‌نویسد: «این درونمایه در یکی از خیال‌بافی‌های بلوم در فصل پانزده (سرسی) با این جمله می‌آید: ''تنبیهم کن، ترابه‌خدا.'' هم‌چنین اشاره‌ای است به نامه‌ی مارتا به بلوم. فکر اعتراف در تمام روز ذهن بلوم را مشغول می‌کند: ''زن می‌میرد برای [اعتراف کردن] تا... شوهرش می‌فهمد و شگفت‌زده می‌شود.'' به‌خاطر فضای افیونی و آرام‌بخش لوتس‌خواران، بلوم از برقراری روابط نادرست نگران نیست و حتا آن را به موقعیت خودش هم ربط نمی‌دهد. البته در فصل بعدی و بقیه‌ی کتاب چنین چیزی به این آسانی مشاهده نمی‌شود.» (همان‌جا)

۲۲۵. به گفته‌ی گیفرد، این دعا «دومین دعای تجویزشده به زبان محلی در پایان مراسم عشای ربانی است.» (۱۹۸۹: ۹۷)

۲۲۶. دلینی (۲۰۱۴) معتقد است که «منظور بلوم از ''برادر جیب‌بر'' فردی است که سینی جمع‌آوری پول را دور می‌چرخاند، و این کار از نظر بلوم معادل جیب‌بری است. به همین خاطر بر آن است که هر چه زودتر فرار کند و پولی نپردازد.»

در این‌جا جویس برای «جیب‌بر» از واژه‌ی Buzz استفاده می‌کند که به گفته‌ی گیفرد، «اصطلاح عامیانه‌ای است برای کسی که اهل پشت‌سرگویی است، خبرهای دست‌دوم می‌دهد و جیب مردم را می‌زند.» (۱۹۸۹: ۹۷)

این واژه از قرن هجدهم است و ریشه‌ی آن واژه‌ای به‌معنای باده‌فروشی است: Bazza یعنی همه‌ی مایعات باقی‌مانده را در لیوانی ریختن و نوشیدن. (م)

۲۲۷. به گفته‌ی گیفرد، «وظیفه‌ی مقرر در عید پاک پرداخت پول نیست، بلکه شرکت روزانه در مراسم عشای ربانی است، از روز اول دوره‌ی چهل‌روزه‌ی لنت تا چهل روز و شش یکشنبه پیش از عید پاک و یکشنبه‌ی تثلیث. از آن‌جا که شرایط شرکت در این مراسم پاک بودن است، فرد کاتولیک باید پیش از آن به گناهانش اعتراف کند.» (۱۹۸۹: ۹۷)

۲۲۸. گیفرد معتقد است که «بازتابی زودگذر از ماه برداشتی از نمایشنامه‌ی هملت است. هملت با روح پدرش حرف می‌زند: معنی این چه می‌تواند باشد/ که تو، جسدی مرده، دوباره در زه و فولادی کامل/ زیر بازتابی زودگذر از ماه می‌آیی...» (۱۹۸۹: ۹۷)

۲۲۹. به گفته‌ی گیفرد، «منظور کاسه‌ی مرمری فواره‌ی جلوی ایوان کلیساست. معمولاً عبادت‌کنندگان هنگام ورود یا خروج از کلیسا انگشتان اول و دوم دست راست‌شان را در این آب فرو می‌برند و به پیشانی‌شان می‌زنند یا روی خودشان صلیب می‌کشند.» (۱۹۸۹: ۹۷)

۲۳۰. «ویلیام تی سی پرسکات چند شعبه از شرکت رنگرزی فرش و فرش‌شویی در دابلن داشت. در فصل پایانی این رمان، مالی به خاطر می‌آورد که بلوم از او آگهی گرفته و در روز ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴ در روزنامه‌ی فریمن منتشر کرده است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۹۷)

۲۳۱. «اف دبلیو سوینی داروگری بود که در شماره‌ی یک خیابان فرعی لینکلن داروخانه داشت.»

(گیفرد، ۱۹۸۹: ۹۷) اگر مسیر راه بلوم را روی نقشه‌ی دابلن بکشیم، علامت‌های سؤال دقیقی می‌شود.

داروخانه‌ی سوینی در سال ۱۸۵۳ بنا نهاده شده است و دوستداران جویس این بنا را با همان شکلی که یک بار جویس (بلوم) به آن‌جا رفته حفظ کرده‌اند. در این داروخانه، جلسه‌های یولسیزخوانی یا دیگر آثار جویس برگزار می‌شود.

۲۳۲. گیفرد می‌نویسد: «شیشه‌های بزرگ آویزان و حاوی مایعات رنگی، برای تزئین و تبلیغات داروخانه‌ها استفاده می‌شد و به آن beaconjars می‌گفتند.» (۱۹۸۹: ۹۷)

۲۳۳. به گفته‌ی گیفرد، «همیلتن لانگ، داروگر، عطار و تولیدکننده‌ی آب معدنی بود که چند شعبه در دابلن و حومه داشت. شعبه‌ای که بلوم در ذهن دارد در شماره‌ی ۱۰۷ خیابان گرَفتن، درست در شمال پارک استیونز گرین واقع است.» (۱۹۸۹: ۹۷)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «هنوز، در قرن بیست و یکم، نام این داروگر در دابلن زنده است و داروخانه‌ای در شهر به این نام وجود دارد، البته نه در آن‌جا که بلوم به آن اشاره می‌کند.»

۲۳۴. گیفرد می‌نویسد: «در قرن هفدهم، در فاصله‌ی پانصد متری از جای کنونی بلوم، مهاجران پروتستان فرانسوی سه حوزه‌ی کلیسایی را بنا گذاشتند و توسعه دادند. جاهای ویژه‌ای برای گورستان معین کردند که یکی از مهم‌ترین آن‌ها همان گورستانی است که بلوم قرار است ''یک روز'' به آن‌جا برود.» (۱۹۸۹: ۸-۹۷)

«بیش از نیم میلیون از باورمندان این مذهب در فرانسه شکنجه می‌شدند، آن‌قدر که بسیاری از آن‌ها مجبور به فرار شدند و گروهی به دابلن آمدند. این‌ها کسانی بودند که دستورهای نان و شیرینی‌پزی را بلد بودند و به همین دلیل معروف بودند که نعمت خدا را با خود دارند.» (دلینی، ۲۰۱۴)

۲۳۵. بلوم که تصمیم می‌گیرد در فاصله‌ی باقی‌مانده تا زمان تشییع‌جنازه ساخت کِرِم آرایشی زنش را سفارش بدهد، یادش می‌آید که دستور ساخت آن را توی شلوار دیگرش جا گذاشته و هم‌چنین کلید درِ خانه را، و مقصر این بی‌فکری را حال‌وهوای ملال‌آوری می‌داند که مراسم تشییع‌جنازه و خاکسپاری ایجاد کرده است. (م)

۲۳۶. «سکه‌ی ساورین برابر با بیست شیلینگ بوده است.» (هانت، ۲۰۱۱)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، در آن زمان «ارزش ساورین آن‌قدر بود که بلوم خوب به یاد می‌آورَد که چه مدت پیش آن را خرد کرده، و با این یادآوری روزی را مشخص می‌کند که برای سفارش کرم مالی به داروخانه رفته است. بدین ترتیب جویس چگونگی کارکرد حافظه و ارتباط حوادث را به گونه‌ای طبیعی نشان می‌دهد.»

۲۳۷. به گفته‌ی گیفرد، «کیمیا سنگی است که کیمیاگران یا فلاسفه‌ی قرون وسطا داشتند و باور عموم این بود که با این سنگ می‌توان فلزات پایه را به طلا تبدیل کرد.» (۱۹۸۹: ۹۸)

در هر جایی که فکر بلوم، بنا به ماهیت فکر، با ساختار دستوری ناقص جمله بیان شده است، کوشیده‌ام آن را به همان شکل به فارسی برگردانم. (م)

۲۳۸. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «بلوم بنا به باوری عامیانه و غیرعلمی تصور می‌کند که داروگران و کیمیاگران با زندگی در میان داروها مغزشان کوچک می‌شود. سپس می‌گوید: دوا سبب پیری زودرس می‌شود و بی‌حسی می‌آورد. یک عمر را در یک شب تغییر می‌دهد و حتا شخصیت را عوض می‌کند. این

چند جمله بن‌مایه‌ی اصلی فصل پنج (لوتس‌خواران)، نشئگی ناشی از داروهای گیاهی و مواد مخدر، را باز می‌نمایاند.»

۲۳۹. به گفته‌ی گیفرد، «بلوم به شیشه‌های دواساز نگاه می‌کند و برچسب‌های کوتاه‌شده‌ی روی آن‌ها را می‌خواند: آک که مخفف آکوا است یعنی آب مقطر. مقط. نیز مخفف مقطر است. سپس می‌نویسد فول که می‌تواند مخفف فولیوم (folium Lauriata) به‌معنای گیاه برگ بو باشد. ب ب: گیاه برگ بو، (Te Virid): چای سبز.» (۱۹۸۹: ۹۸)

۲۴۰. «Doctor Whack نیروی درمان انفجار پرطنین و سنگین است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۹۸)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «دلیل دیگر استفاده از واژه‌ی whack (به‌معنای صدای انفجار) می‌تواند هم‌وزن و هم‌پساوند بودن آن با کلمه‌ی quack (به‌معنای پزشک قلابی) باشد.»

۲۴۱. «معجون دارویی مرکب از پودر و مخلوطی از عسل و مربا و شهد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۹۸)

۲۴۲. به گفته‌ی دلینی «ظاهراً بلوم، جایی، در متون پزشکیِ قانونی این را خوانده است که با کلروفرم می‌توان بدن جنازه‌ای را (در موارد مرگ مشکوک) آزمود و دریافت که آیا در مصرف تنتور تریاک زیاده‌روی کرده و همین عامل مرگ او شده است یا نه. این ترکیب در زمان ادوارد و ویکتوریا داروی منتخب درد بود.»

۲۴۳. گیاه پارگوریک محلول مسکنی بود مرکب از تریاک و اسید بنزوئیک و رازیانه و به گفته‌ی گیفرد، «کمی تریاک داشت، به همین دلیل می‌توان آن را شیره‌ی خشخاش نامید. در آن زمان، داروهای حاوی تریاک را برای تسکین بسیاری از دردها مصرف می‌کردند، اما به‌ویژه به دلیل اثر یبوست‌آورش، در همه‌جای جهان برای درمان اسهال هم استفاده می‌شد. بلوم به‌طور مبهم به یاد می‌آورد که پارگوریک می‌تواند غشاهای مخاطی را ببندد به‌جای آن‌که مثل داروهای آرام‌بخش بی‌حس‌شان کند.» (۱۹۸۹: ۹۸) البته اسم پارگوریک را به اشتباه «پاراگوریک» می‌گوید و با این کار، جویس بار دیگر نشان می‌دهد که بلوم چندان قابل اعتماد نیست و اشتباه می‌کند.

۲۴۴. تنتور بنزوئین، گرفته از رزین گیاهی حاره‌ای، با ترکیب با آب سفید می‌شد و به کار درمان جوش‌ها و آکنه‌های پوست می‌آمد. در قرن نوزدهم، استفاده از آن برای پوست در میان زنان حتا طبقه‌ی متوسط به پایین رواج یافت. آن‌ها این ترکیب را استفاده می‌کردند تا رنگ‌شان روشن‌تر شود و وانمود کنند که از طبقه‌ی بالای جامعه‌اند، نه طبقه‌ی کارگر که زیر آفتاب کار می‌کنند. (م)

۲۴۵. بلوم چند نمونه از مواد دست‌ساز خانگی را برمی‌شمرد که برای پوست و تمیز کردن دندان مفیدند. به گفته‌ی گیفرد، «نمونه‌هایی از این مواد در بخش پزشکی *Dr. Chase's Recipes; or, Infonna-tion for Everybody*. آمده است. (چاپ بیستم، ان آربر، ۱۸۶۴).» (۱۹۸۹: ۹۸)

۲۴۶. گیفرد می‌نویسد: «کوچک‌ترین پسر ملکه‌ی ویکتوریا، شاهزاده لیوپولد و دوک آلبانی را هم‌عصرانش بسیار شکننده می‌دانستند. شاهزاده در واقع بیماری هموفیلی داشت. هموفیلی در آن زمان آن‌قدر مرموز و ناشناخته بود که حکیم‌باشی‌ها تصور می‌کردند بیمار یک پوست دارد و به همین دلیل پوست این بیماران به‌آسانی کبود می‌شود.» (۱۹۸۹: ۹۸)

بلوم هم براساس این باور فکر می‌کند که لیوپولد، دوک آلبانی، یک پوست دارد و بقیه‌ی ما آدم‌ها سه پوست داریم. در جست‌وجوی رابطه‌ی این اشاره به دنیای ادبیات به این می‌رسیم که معشوقه‌ی لیوپولد، دوک آلبانی، آلیس لیدل بود که براساس شخصیت او آلیس در سرزمین عجایب آفریده می‌شود. این رابطه‌ی

عاشقانه به ثمر نرسید ولی آلیس بعدها اسم پسرش را لیوپولد گذاشت و لیوپولد اسم دخترش را آلیس. (م)

۲۴۷. به گفته‌ی گیفرد، «پو دِسپَنیه (Peau d'Espagne) عبارتی فرانسوی به‌معنای ''پوست اسپانیایی'' است.» (۱۹۸۹: ۹۸) پو دِسپَنیه نام شرکت تولید عطر و ادوکلن در ایتالیا بود که از گل‌ها و روغن‌های معطر عطر می‌ساختند. این شرکت هنوز وجود دارد.

۲۴۸. به گفته‌ی گیفرد، «هتل و حمام ترکی در شماره‌ی ۱۱ و ۱۲ خیابان سکویل شمالی (اُکانل امروزی) بود.»

بلوم وقت کافی ندارد تا به حمامی از نوع حمام ترکی یا همان حمام‌های سنتی خودمان که با مشتمال همراه است برود، ولی فکر می‌کند اگر دختر خوبی بود که ماساژ یا مشتمالش می‌داد، خیلی بهتر بود. (م)

۲۴۹. یک مورد دیگر از همانندی با تک‌گویی درونی استیون است.

۲۵۰. به گفته‌ی هانت، «بلوم وقت کافی برای رفتن به حمام عمومی ترکی و یک حمام درست‌وحسابی ندارد، اما به مشتمال در حمام می‌اندیشد و این‌که چه خوب بود اگر دختر خوبی این کار را برایش می‌کرد. وسوسه و هوس جلق زدن در آب بیانگر حمامی خصوصی است و در چند پاراگراف بعد شرح بیشتری از آن را می‌خوانیم.» (۲۰۱۵) پی‌نوشت شماره‌ی ۲۷۸ از همین فصل را بخوانید.

۲۵۱. به گفته‌ی گیفرد، «لیمو نماد وفاداری در عشق است و در این‌جا نشانه‌ی وفاداری بلوم به مالی و نگرانی او نسبت به بی‌وفایی مالی. سیترون آیین یهودیان هم بوی لیمو می‌دهد.» (۱۹۸۹: ۹۸)

۲۵۲. این صابون بارها در داستان مطرح می‌شود و سفر اودیسیوس‌وار کوچک خود را دارد. (م) پی‌نوشت شماره‌ی ۱۵ از فصل شش (هیْدیز) را بخوانید.

۲۵۳. وقتی بنتام از پشت سر بلوم می‌رسد و می‌خواهد روزنامه‌ی او را برای دیدن خبرهای مسابقه‌ی اسب‌دوانی بگیرد، راوی از یک فعل برای کنش دو عضو او استفاده می‌کند: فعل «گفتن» و دو عضو «زبان و دست»، که هر دو، هم‌زمان، با بلوم حرف می‌زنند؛ دهانی که با صدا سلام می‌گوید و دستی که با زدن به خود او یا روزنامه‌ی لوله‌شده زیر بغل او. یا کمی جلوتر می‌گوید: «صدای تیزش پرسید» این سبک و حالت کلام که همانا انسان‌انگاری یا جان‌بخشی نامیده می‌شود، تا اندازه‌ای مثال این شعر سعدی است: «چندان که می‌بینم جفا امید می‌دارم وفا / چشمانت می‌گویند لا ابروت می‌گوید نعم.» به گفته‌ی ویراستار گرامیِ این اثر، در واقع کاری که جویس کرده، مرتبتی مدرن و تا حدی سورئالیستی از همان جان‌بخشی در ادبیات کهن خودمان است. یا حتا از ادبیات دینی است که اعضای بدن در یک زندگی مستقل گفت‌وگو خواهند کرد و شهادت خواهند داد. (سوره‌ی نور، آیه‌ی ۲۴) (م)

۲۵۴. چند لحظه پیش، بلوم احساس می‌کرد که بدنش به شست‌وشو نیاز دارد، حالا ناخن‌های سیاه و کثیف بنتام را که می‌بیند می‌گوید این‌ها هم مثل من به شست‌وشو نیاز دارند. (م)

۲۵۵. گیفرد می‌نویسد: «جمله‌ی ''صبح به‌خیر، هرگز صابون پِر استفاده کرده‌ای؟'' یک آگهی تبلیغاتی است برای صابون معروف انگلیسی به نام Pear's soap؛ صابونی با نام و عطر گلابی.» (۱۹۸۹: ۹۸)

۲۵۶. به‌گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «به دلیل آلودگی تیغ آرایشگرها خارش پوست شایع بود.»

به گفته‌ی گیفرد، «یکی دیگر از آن باورهای خرافاتی این بود که یقه‌ی بلند که روی مو را می‌پوشاند باعث ریزش آن می‌شود.» (۱۹۸۹: ۹۸)

۲۵۷. به گفته‌ی گیفرد، «مسابقات جام طلایی یکی از دو مسابقه‌ی سالانه‌ی مهم بریتانیاست که قرار بود در همان روز، در اسکات هیث، در بیست و شش مایلی لندن برگزار شود. Maximum II یا Maximum the second [دو پهلوست هم به‌معنای ماکزیمم یک ثانیه و هم] یکی از اسب‌های مسابقه است. ارزش ''جام طلایی'' هزار ساورین، به اضافه‌ی سه هزار ساورین برای بقیه‌ی برندگان. مثلاً به برنده‌ی دوم هفتصد ساورین می‌دادند و به سومی سیصد...» (۱۹۸۹: ۹۸)

فقط یک لح یا فقط یک لحظه. (م)

۲۵۸. بنتان لاینز می‌خواهد برای شرط‌بندی بر سر مسابقه‌ی اسب‌دوانیِ جام طلایی از جدول روزنامه اطلاعاتی بگیرد، اما بلوم دلش می‌خواهد هر چه زودتر از شر او خلاص شود. می‌گوید: روزنامه مال خودت، داشتم می‌انداختم دور. اما بنتام که مثل همه‌ی شرط‌بندهای دیگر هر حرکت و واژه را علامتی تصور می‌کردند، شک می‌کند و تصمیم می‌گیرد خطر کند. (م)

لیلند مانک در این باره می‌نویسد: «در این‌جا بلوم ناخواسته به او یک سرنخ می‌دهد. داشتم روزنامه را می‌انداختم دور: Throw it away، و اسم اسب تیره در مسابقه Throwaway است. این شکستن اسم کامل بعدها در رمان پیامدهای هولناک دارد و این تنها موردی نیست که اتفاق و شانس به ساختار سمبلیک رمان شکل می‌دهد.» (۱۹۹۴: ۱۲۵)

همان‌طور که پیشتر هم اشاره شد، یکی از تکنیک‌های روایی یولسیز استمرارِ رویدادها و روایت‌هاست. نخست این‌که شخصیت بنتام لاینز شخصیتی است از داستان ''روز گل پیچک در ستاد انتخابات'' از مجموعه‌داستان دابلنی‌ها که در آن‌جا هم با همین مشخصه‌ها — صورت تراشیده و یقه‌ی بلند — ظاهر می‌شود. دیگری پیامد همین دیدار بلوم و بنتام لاینز و کلامی است که ناخواسته به زبان بلوم می‌آید. (م)

۲۵۹. درباره‌ی رستوران‌بار کان‌وی پی‌نوشت شماره‌ی ۵۲ از همین فصل را بخوانید.

۲۶۰. گیفرد می‌نویسد: «واژه‌ی scut به معنی (دم خرگوش) نشانگر این است که فرد از چیزی عصبانی است. بلوم در ذهنش می‌گوید God speed scut، که درستش این است:

«God speed you, Scut!» (۱۹۸۹: ۹۹)

به همین دلیل «خیر پیش، دم‌کُل» را برابر آن گذاشتم که هم تحقیرآمیز است و هم غیظ بلوم را نشان می‌دهد. (م)

۲۶۱. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «بلوم وقتی صابون را لای کاغذهای مجله می‌پیچد، دوباره یاد بنتام و لب‌هایش می‌افتد که با تراشیدن سبیل مسخره می‌نماید. سپس به یاد شرط‌بندی او در مسابقه‌ی اسب‌دوانی می‌افتد و با دیدگاهی انتقادی رواج بیش از اندازه‌ی این کار را شرح می‌دهد. بعد نمونه‌ای می‌آورد که حتا دزدی می‌کنند تا شرط‌بندی کنند. از این‌جا به یاد قرعه‌کشی کلیسا می‌افتد که بلیت می‌فروشند و بوقلمونی را به قید قرعه‌کشی به برنده می‌دهند.»

۲۶۲. به گفته‌ی گیفرد، «داستان فرعی است که بلوم با فکر کردن به شرط‌بندی بنتام لاینز به یاد می‌آورد.» (۱۹۸۹: ۹۹) در این داستان، جک فلمینگ با اختلاس و دزدی، در یک شرط‌بندی برنده شده و پول‌ها را برداشته و به آمریکا رفته است و حالا هم قابلمه‌های گوشت مصر (بوقلمون) می‌خورد. به قول دلینی (۲۰۱۴)، «پس از اندیشیدن به ''حمام ترکی'' در چند خط بالاتر، دوباره ذهن بلوم به خاور میانه برمی‌گردد.»

۲۶۳. توضیح «قابلمه‌های گوشت مصر» را در پی‌نوشت شماره‌ی ۱۳۱ از فصل سه (پروتیوس) بخوانید.

۲۶۴. به گفته‌ی گیفرد، «بلوم از خیابان لینکلن وارد خیابان لینستر می‌شود و از آن‌جا به حمام ترکی گرمی می‌رود که در شماره‌ی ۱۱ این خیابان است.» (۱۹۸۹: ۹۹)

۲۶۵. گیفرد می‌نویسد: «در این‌جا بلوم دارد نوشته‌ی پوستر آگهی مسابقه‌های ورزشی کالج پارک را می‌خواند. این آگهی جلسه‌ی ائتلاف باشگاه دوچرخه‌سواری دانشگاه کالج دابلن و باشگاه هریر را که، در کالج پارک و در همان بعدازظهر برگزار می‌شود، نشان می‌دهد.» (۱۹۸۹: ۹۹)

۲۶۶. به گفته‌ی گیفرد، این جمله «بیتی از شعری به نام ''جانی'' است. وقتی جانی چلاق از جنگ برمی‌گردد، پگی این شعر را می‌خواند: ''طبل‌ها و توپ‌های پرهیاهو/ دشمن حسابی هلاکت کرده/ عزیزم، جانی، چقدر عجیب شده‌ای/ آخ که تو را نشناختم.../ تو بی‌چشمی، بی‌دماغی، تخم‌مرغ بی‌مرغی/ مثل ماهی کاد دولا شده‌ای، سرِ چسبیده به دم.''» (۱۹۸۹: ۹۹)

۲۶۷. بلوم به آگهی تبلیغ بازی کریکت نگاه می‌کند و به‌عنوان کسی که کارش بازاریابی برای تبلیغات است به شیوه‌ی درست کردن این آگهی که شکل نعل اسب است، اعتراض می‌کند. فکر می‌کند باید دایره‌ای درست می‌کردند که پرّه‌پرّه، اسپوک، می‌بود و در سه پرّه‌ی بیرونی کلمه‌ی ورزش، اسپورت، را می‌نوشتند و دایره‌ی بزرگی در مرکز و در آن عبارت کالج... را می‌نوشتند. (م)

۲۶۸. به گفته‌ی گیفرد، «هورن‌بلوئر، نگهبان در جنوبی ترینیتی کالج در خیابان لینکلن بود.» (۱۹۸۹: ۹۹) به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «اگر بلوم با هورن‌بلوئر (به‌معنای شیپورچی) که در ورزشگاه کالج پارک نگهبان است خوش‌وبش کند، او هم ممکن است مثل دفعه‌ی پیش دوباره اجازه بدهد او و خانواده‌اش یواشکی وارد ورزشگاه شوند.»

۲۶۹. چارلز پیک در این باره می‌نویسد: «در این فصل حال‌وهوای لوتس‌خوارانیِ اودیسه به شهر دابلن سرایت می‌کند. جویس در نامه‌هایش نوشته که در لوتس‌خواران، کالسکه‌چی‌ها، کلیساروها، سربازها، اخته‌شده‌ها، حمام‌روها، تماشاگران بازی کریکت، و نیز در کلِ رمان، هر گروه از این آدم‌ها نماینده‌ی روح رخوت و خمودی شهرند. اسب‌های کالسکه‌ها اخته شده‌اند ولی ''شاید با همه‌ی این‌ها هم‌چنان شاد باشند،'' کلیساروها نان و شراب را مثل داروی بیهوشی می‌خورند؛ همه‌ی دردها را تسکین می‌دهد. سربازها؛ به‌نظر نیم‌پخته می‌آیند: مثل هیپنوتیزم‌شده‌ها، و حتا پسربچه‌هایی که برای حفظ صدای زیرشان برای آوازخوانی در کلیسا اخته می‌شوند. کسی چه می‌داند؟ اخته. راهی برای خودشان می‌یابند — حمام‌کننده‌ها — در زهدان گرما... ـ و تماشاچی‌های بازی کریکت — اگر زندگی همیشه این‌طور بود... — همه‌ی این تصاویر نشان می‌دهند که همه به‌گونه‌ای از سختی‌ها و مشکلات زندگی می‌گریزند. در نخستین پاراگراف فصل، بلوم پسربچه‌ای را می‌بیند که ته‌سیگاری را برمی‌دارد و می‌کشد. اول فکر می‌کند: ''به او بگو اگر سیگار بکشد، بزرگ نخواهد شد'' اما بعد با خودش می‌گوید: ''ای بابا، بگذار بکشد! زندگی‌اش که بستری از آرامش نیست.''» (۱۹۷۷: ۱۲۶)

۲۷۰. گیفرد می‌نویسد: «وقتی نخستین پرتاب‌کننده در بازی کریکت شش توپ را به‌طور ناموفق از یک گوشه به داخل زمین بیندازد، داور ''تمام'' اعلام می‌کند. سپس بازیکن به سمت دروازه‌ی دیگر پرتاب‌کننده می‌رود و توپ را به سمت چوگان‌زنِ دروازه‌ی حریف می‌اندازد. اگر بازیکن حریف توپ بازیکنی را پیش از آن‌که به زمین برسد بگیرد، این بازیگر اوت می‌شود، و به همین شکل دست عوض

می‌شود.» (۱۹۸۹: ۹۹)

۲۷۱. به گفته‌ی گیفرد، «این جمله‌ی مکرر و معروفی است درباره‌ی ایرلندی‌ها که می‌گویند استعداد و مهارت کافی برای بازی کریکت ندارند.» (۱۹۸۹: ۹۹) البته به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «امروزه تیم ملی‌شان شهرتی به دست آورده است.»

۲۷۲. در این‌جا جویس برای امتیاز صفر می‌گوید اردک. گیفرد می‌نویسد: «اگر یکی از پرتاب‌کنندگان توپ نتواند پیش از تمام شدن نوبتش یک امتیاز بیاورد، می‌گویند امتیاز اردک یا صفر آورده است.» (۱۹۸۹: ۹۹)

«در واقع منظور تخم اردک است، چون تخم اردک به شکل صفر انگلیسی است. البته بسیار عجیب است که بازیکنی شش بار صفر بیاورد.» (دلینی، ۲۰۱۴)

۲۷۳. گیفرد می‌نویسد: «باشگاه خیابان کلدیر یکی از باشگاه‌رستوران‌های معروف و عالی‌رتبه‌ی دابلن بود که زمین‌داران ثروتمند وفادار به خانواده‌ی سلطنتی بریتانیا به آن‌جا می‌رفتند. شهرتش را مدیون این بود که از مهمانان با بهترین خاویارها پذیرایی می‌کردند.» (۱۹۸۹: ۹۹)

کاپیتان بولر در دنیای بیرون داستان ناشناخته است و در داستان هم دیگر نام او تکرار نمی‌شود. دلینی (۲۰۱۴) معتقد است که جویس «در این‌جا بخشی از فولکلور ایرلند را به داستان افزوده است.»

۲۷۴. به گفته‌ی گیفرد، «دانی‌بروک قبلاً دهکده بود و اکنون در حاشیه‌ی شهر دابلن است. بازار دانی‌بروک که در قرن دوازدهم بنا گذاشته شد و در سال ۱۸۵۵ جمع شد، محل جنجال و کشمکش و کتک‌کاری بود و به این ویژگی و نام معروف. بعدها اسم این بازار اصطلاحی شد برای صحنه‌های خشونت و میدان‌های بزرگ جنگ.» (۱۹۸۹: ۹۹)

به گفته‌ی هانت، «این بازار که هر سال از پایان اوت تا نیمه‌ی سپتامبر برگزار می‌شد، محل خرید و فروش مواد غذایی و محصولات کشاورزی و دامداری بود، اما هم‌چنین محل نوشیدن بسیار، قمار، رقص، موسیقی بلند، لات‌بازی، دعوا و کتک‌کاری و نمایش خروس‌جنگی بود.» (۲۰۱۸)

«بلوم که شهروندی با نزاکت است، فکر می‌کند که بازی متمدن کریکت با احساسات مردم ایرلند متناسب نیست، بلکه همان بازار مکاره با روحیه‌ی این‌ها جور است. سپس در ادامه آهنگ معروفی را به یاد می‌آورد: و سرهایی که می‌شکستیم وقتی مکارتی وارد میدان می‌شد.» (همان‌جا)

۲۷۵. گیفرد می‌نویسد: «بیتی است از ترانه‌ای به نام Enniscorthy از رابرت مارتین. ”مکارتی حال همه را جا آورد/ تا پایان با همه جنگید.“ اما بخت تا پایان با او یار نبود: ”و چوب‌دستی‌هایی که در هوا می‌چرخاندند/ و کله‌هایی که می‌شکستند/ وقتی مکارتی وارد شد...“ انیس‌کورتی بازاری است در ناحیه‌ی وکس‌فورد در جنوب غربی ایرلند.» (۱۹۸۹: ۱۰۰-۹۹) پی‌نوشت قبلی (شماره‌ی ۲۷۴ از همین فصل) را بخوانید.

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۴)، «این ترانه زیر نظر و تحت تأثیر طبقه‌ی حاکم سروده شده و در آن کلیشه و یکسان‌پنداری ایرلندی‌های کاتولیک آشکار است. منظور این است که کاتولیک‌های ایرلند فقط می‌نوشند و می‌جنگند و هیچ کار دیگری از آن‌ها برنمی‌آید.»

«در جمله‌ی بعدی می‌گوید که کاپیتان مولر و دیگر افسران، همان‌طور که با چوگان کریکت‌شان شیشه‌ها را می‌شکستند، دوست داشتند مثل افراد درگیر در بازار مکارتی سر بومیان ایرلند را بشکنند. در

واقع این درگیری‌ها بیشتر متناسب با منش آن‌ها بود.» (همان‌جا)

۲۷۶. بلوم از ترانه‌ای ایرلندی به نمایشنامه‌ای ایرلندی می‌رود. گیفرد در این باره می‌نویسد: «این نیز بخشی از اپرای مریتانا، با اپرانامه‌ی ادوارد فتزبال (۱۸۷۳-۱۷۹۲) و موسیقی ویلیام وینسنت والاس (۶۵-۱۸۱۳) است.» (۱۹۸۹: ۱۰۰)

«در پرده‌ی اول این اپرا قهرمان نجیب‌زاده‌ی داستان، دُن سزار انسانی بی‌اندازه شاد است که بخت به او پشت می‌کند. دُن سزار شاگرد نوآموزی به نام لازاریلا را از دست نگهبان‌ها نجات می‌دهد. سرفرماندهِ نگهبان‌ها که از او عصبانی می‌شود با او دوئل می‌کند و کشته می‌شود. دُن سزار را به اعدام محکوم می‌کنند. در پرده‌ی دوم ماجرای دیگری رخ می‌دهد. دُن هوزه‌ی بدجنس تدبیری می‌اندیشد تا شاه را (که تحت تأثیر کولی زیبا و جذابی به نام مریتانا قرار گرفته) منحرف کند و ملکه را به دام بیندازد. دُن هوزه به دُن سزار پیشنهاد می‌دهد که اگر با زنی مخفی (مریتانا با روبنده) ازدواج کند و او را به رتبه‌ی اشراف برساند، به جای به دار آویختن سزار، او را به شیوه‌ای ''شرافتمندانه'' و با جوخه‌ی آتش می‌کشد. دُن سزار این پیشنهاد را می‌پذیرد و می‌گوید: ''بله، بگذار مثل سرباز کشته شوم.'' او با مریتانا ازدواج می‌کند، اما لازاریلا پیش از اعدام، گلوله‌ها را از تفنگ بیرون می‌کشد. بدین ترتیب دُن سزار نجات می‌یابد و به جست‌وجوی زنش (مریتانا) می‌رود. او که از دوستداران مریتانا بوده اینک نمی‌داند که زنش همان مریتاناست. در صحنه‌ی سوم، دُن هوزه مریتانا را با ترفندی به میعادگاه شاه می‌برد، ولی مریتانا در برابر دست‌درازی شاه مقاومت می‌کند. در پایان دُن سزار از صحنه‌های اعدام‌های بعدی نیز جان سالم به در می‌برد تا این‌که دُن هوزه می‌میرد و از آبروریزی شاه جلوگیری می‌شود. مریتانا به قهرمانش، دُن سزار، می‌رسد. در میانه‌ی پرده‌ی دوم، دُن هوزه با این تصور که تدبیرش به موفقیت می‌انجامد با شادمانی شعری را می‌خواند، که ''آن‌چه در جویبار زندگی دنبال می‌کنیم اززز همه‌ی این‌ها عزیزتر است'' بیت پایانی همین آهنگ است. اما در واقع در آن‌جا می‌گوید: ''که در پرواز سال‌هایی که دنبال می‌کنیم/ عزیزتر از همه‌ی آن‌هاست.''» (همان‌جا)

۲۷۷. به گفته‌ی گیفرد، «حضرت عیسی در شام آخر نان‌ها را برداشت، شکری گزارد و آن‌ها را برش داد و میان حواریون تقسیم کرد و گفت: این جسم من است.» (۱۹۸۹: ۱۰۰)

۲۷۸. در این پاراگراف که حمام کردن بلوم را با ریزه‌کاری و به زیبایی وصف می‌کند ابهامی نهفته است که این ابهام، هم در این‌جا و هم در چندین مورد دیگر که به این صحنه اشاره می‌شود، باقی می‌ماند. ابهام در این است که آیا بلوم واقعاً به حمام می‌رود یا فقط همه‌ی این‌ها را در ذهنش تجسم می‌کند. البته جایی در آینده، این ابهام برطرف می‌شود. هانت (۲۰۰۹) می‌نویسد: «بلوم به آلتش فکر می‌کند که مثل گل‌های وارفته روی آب شناور است. تصویر گل شناور روی آب یادآور گیاهی است که نامش نام این فصل است: لوتس‌خواران.»

به گفته‌ی اُشی، «بلوم کدهای نمادین گل‌ها را به روش‌های مختلف به کار می‌گیرد و در این‌جا آلت تناسلی‌اش را مثل گل وارفته‌ی روی آب شناور می‌بیند.» (۱۹۸۶: ۷۹) پی‌نوشت شماره‌ی ۱۱۲ و ۱۱۳ از همین فصل را بخوانید.

به گفته‌ی هانت، «... گویی جویس، در سرتاسر یولسیز، از سوگیری در مبارزه میان ذهن و ماده خودداری می‌کند، اجازه می‌دهد هر دو شخصیت اصلی داستانش ارزش هر کدام را نشان دهند: استیون قهرمان برهان و قدرت عقلانی و بلوم مردی از تبار حس و زیبایی‌شناسی و اشتهای شهوانی. در این‌جا بلوم مسیر میانه‌ی هستی‌شناسی جویس را از طریق ماده‌گرایی پیشرفته‌ای پرچمداری می‌کند که هیچ کاربردی برای مذهب ندارد، اما سرشار است از کنجکاوی، گمانه‌زنی رمزآمیز، و تأکیدی بر جنبه‌ی تخیلی تجربه.

از این صحنه‌ی تخیلی حمام اتحاد میان ذهن و ماده به وجود می‌آید.» (۲۰۱۴)

«درست پیش از فکر کردن به حمام به گذار فکر می‌کند: ''دوام نمی‌آورد. همیشه می‌آید و می‌رود، جویبار زندگی،...'' سپس این تصویر را بر حمام منطبق می‌کند: ''تشتی از آب تمیز، لعابی خوب، جریان ملایم و ولرم. و این جسم من است.'' جسم شناور در آب پدیده‌ای گذاری است، اما از راه تولید مثلِ یکی مثل خودش مرگ را گول می‌زند. آلت مرد یا گیاه لوتس هم از سطح برخودار از هوا به ریشه‌های توی خاک می‌پیچد و هزاران بچه‌ی به‌دنیانیامده را در زنجیره‌ی بی‌پایان طناب ناف و تراکوچگری (از راه روح) به پدر شل‌وول‌شان (آلت) مرتبط می‌کند. تناقض ماجرا در این است که این ریسمان ابدیِ تراکوچگر تنها از راه جسم ناپایدار پایدار می‌شود.» (همان‌جا)

به گفته‌ی هانت، «افکار استیون درباره‌ی ترکیب ادرارش با آب اقیانوس پیش‌نگرشی از افکار مشابه بلوم در پایان این فصل است. بلوم آلت تناسلی‌اش را جسمی شناور بر سطح آب حمام تصویر می‌کند و به جلق زدن در حمام و ترکیب مایع منی با آب حمام این تصویر را شهوانی می‌کند.» (۲۰۱۷)

۶

* نخست، مارتین کانینگهم[۱] سر پوشیده با کلاه ابریشمی‌اش را به داخل کالسکه‌ی غژغژی برد و فرز وارد شد و نشست. پشت سرش، آقای پاور،[۲] قامتش را با دقت خم کرد و سوار شد.

— بیا بالا، سایمن.[۳]

آقای بلوم گفت:

— اول شما بفرمایید.

آقای ددلس تند خودش را پوشاند و سوار شد و گفت:

— بله، بله.

مارتین کانینگهم پرسید:

— حالا همه هستیم؟ بیا بالا، بلوم.

آقای بلوم سوار شد و در جای خالی نشست. در را پشت سرش کشید و دو بار محکم کوبید تا کیپ بسته شد.[۴] یکی از دست‌هایش را از میان نوار دستگیره گذراند و از پنجره‌ی باز کالسکه، جدی به کرکره‌های پایین‌کشیده‌ی خیابان نگاه کرد.[۵] یکی از آن‌ها کنار زده شده: پیرزنی دزدکی نگاه می‌کند. دماغش روی شیشه پهن و سفید شده. ستاره‌ی خوشِ اقبالش را شکر می‌کند که از سرش گذشت.[۶] علاقه‌ی عجیبی به جنازه دارند. با این دردسری که با آمدن‌مان برایشان درست می‌کنیم از رفتن‌مان خوشحال‌اند. انگار این کار مناسب حال‌شان است.[۷] زیرزیرکی در گوشه‌کنارها.[۸] از ترس این‌که ممکن است زنده شود با دمپایی‌تپ‌تپی تالاپ‌تالاپ می‌کنند.[۹] سپس آماده‌اش می‌کنند. آماده‌ی دفن می‌کنند.[۱۰] مالی و خانم فلمینگ تخت را مرتب می‌کنند.[۱۱] بیشتر به سمت خودت بکش.[۱۲] کفن‌مان. هرگز نمی‌دانی چه کسی به جنازه‌ات دست می‌زند. می‌شوید و شامپو می‌زند. فکر می‌کنم ناخن‌ها و مو را کوتاه می‌کنند. کمی هم توی یک پاکت نگه می‌دارند. با این حال باز هم رشد می‌کنند.[۱۳] شغلی کثیف.[۱۴]

همه منتظر بودند. هیچ حرفی زده نمی‌شد. شاید دارند حلقه‌های گل را جاسازی می‌کنند. روی یک چیز سفت نشسته‌ام. آهان، آن صابون:[۱۵] توی جیب پشتی شلوارم. بهتر است درش بیاورم و جای دیگری

بگذارم. صبر کنم برای یک فرصت مناسب.

همه منتظر بودند. سپس از جلو شنیده شد که چرخ‌ها می‌پیچند، بعد نزدیک‌تر: بعد سُم اسب‌ها. تکانی ناگهانی. کالسکه‌شان با غژغژ و چپ‌وراست‌شدن شروع به حرکت کرد. سُم‌ها و چرخ‌های غژغژیِ دیگر هم از پشت سر شروع به حرکت کردند. کرکره‌های خیابان گذشتند و شماره‌ی نُه با کوبه‌ی سیاه‌پوش‌شده‌اش، درش نیمه‌باز.[۱۶] به سرعتِ راه رفتن.

همه بی‌حرکت منتظر بودند، زانوهایشان آهسته بالا و پایین می‌جَست، تا پیچیدند و از کنار خط تراموا‌ها گذشتند. جاده‌ی تریتن‌ول. تندتر. چرخ‌ها تلق‌تلق‌کنان روی جاده‌ی سنگفرش می‌چرخیدند و شیشه‌های لق توی چارچوب درها تلق‌تلق می‌کردند.

آقای پاور از هر دو پنجره نگاه کرد و پرسید:

— از کدام راه ما را می‌برد؟

مارتین کانینگهم گفت:

— آیریش‌تَون. رینگ‌سند. خیابان برانزوک.

آقای ددلس به بیرون نگاه می‌کرد، سر تکان داد و گفت:

— این یک رسم خوب قدیمی است. خوشحالم که می‌بینم از بین نرفته.[۱۷]

همه مدتی از پنجره‌هایشان کلاه یا شب‌کلاه‌هایی را تماشا کردند که عابران از سر برمی‌داشتند. احترام. کالسکه ناگهان از خط تراموا به سمت جاده‌ی هموارترِ بعد از خیابان واتری تغییر جهت داد. آقای بلوم با نگاهی ممتد مرد جوان باریک‌اندامی را دید،[۱۸] لباس عزا به تن داشت، و کلاهی لبه‌پهن.[۱۹]

سپس گفت:

— رفیقت بود رد شد، ددلس.

— کی؟

— پسرت و وارثت.

آقای ددلس که خودش را از این‌سو به آن‌سو می‌کشید، پرسید:

— کجاست؟

کالسکه پس از گذر از کنار جوی‌های روباز و برآمدگی‌های خیابان ترک‌خورده‌ی جلوی خانه‌های اجاره‌ای، سر پیچ تکان‌تکان خورد، و دوباره ناگهان به خط تراموا تغییر جهت داد و روی چرخ‌های تلق‌تلقی پرسروصدا به پیش غلتید. آقای ددلس رو به عقب پرت شد و گفت:

— مالگن پست هم با او بود؟ فیدوس آکاتس او![۲۰]

آقای بلوم گفت:

— نه، تنها بود.

— فکر کنم پیش زن‌دایی سلی‌اش بوده، دارودسته‌ی گُلدینگ،[۲۱] حسابدار مست حقیر و کریسی، تپاله‌ی کوچولوی پاپا؛[۲۲] بچه‌ی عاقلی که می‌داند پدرش کیست.[۲۳]

آقای بلوم به خیابان رینگ‌سند[۲۴] لبخندی غمزده زد. برادران والاس: کارخانه‌ی بطری‌سازی:[۲۵] پل دادر.[۲۶]

ریچی گلدینگ و کیف مدارک دادگستری. گلدینگ به کالیس و ورد می‌گوید شرکت.[۲۷] شوخی‌هایش دیگر دارد کمی بی‌مزه می‌شود. خیلی مفرح بود. یک صبح یکشنبه در خیابان استمر[۲۸] با ایگنیشس گَلاهر والس می‌رقصید، دو تا کلاه زن صاحبخانه به سر او سنجاق شده بود.[۲۹] همه‌ی شب را به وحشیگری گذراند. حالا دارد چوبش را می‌خورد: می‌ترسم آن کمردردش.[۳۰] زنش کمرش را اتو می‌کشد.[۳۱] فکر می‌کند که با قرص می‌تواند درمانش کند. همه‌شان گچ‌اند. نزدیک به ششصد درصد سود.[۳۲]

آقای ددلس با خشم گفت:

– پیش یک مشت آدم بی‌شرف است. آن مالگن از هر نظر یک یاغی تمام‌عیار ملعون فاسد است. اسمش در سرتاسر دابلن بوی گند می‌دهد. اما به خواست خدا و یاری حضرت مریم، آستین همت را بالا می‌زنم و می‌نشینم یکی از همین روزها نامه‌ای می‌نویسم برای مادرش یا عمه‌اش یا هر کسِ او که هست و چشم‌هایش را مثل دروازه باز می‌کنم. دخلش را درمی‌آورم،[۳۳] باور کن.

بلندتر از تلق‌تلق چرخ‌ها داد زد:

– نمی‌گذارم این برادرزاده‌ی حرمزاده‌اش پسر من را خراب کند. پسر یک فروشنده. تو مغازه‌ی پسردایی‌ام، پیتر پاول مسوینی، روبان می‌فروخت.[۳۴] مطلقاً نه.

ساکت شد. آقای بلوم نگاهش را از سبیل خشمگین او به صورت آرام آقای پاور و چشم و ریش مارتین کانینگهم، که موقر تکان می‌خورد، گذراند. مرد پرسروصدا و کله‌شق. تماماً دلمشغولِ پسرش. حق دارد. چیزی برای منتقل کردن.[۳۵] اگر رودی‌کوچولو زنده می‌ماند. بزرگ شدنش را می‌دیدم. صدایش را در خانه می‌شنیدم. با یک دست کت‌وشلوار ایتن کنار مالی راه می‌رفت.[۳۶] پسر من. من در چشم‌های او. احساس عجیبی می‌بود. از من. فقط یک فرصت. باید همان صبح در خیابان ریموند[۳۷] باشد، مالی پای پنجره بود و دو سگی را تماشا می‌کرد که کنار دیوارِ کار بد را متوقف کن مشغول این کار بودند.[۳۸] و آن گروهبان پوزخندی به بالا زد.[۳۹] مالی آن لباس خواب کرم‌رنگی را پوشیده بود که هیچ وقت پارگی آن را ندوخت. یک حالی به ما بده، پُلدی. ای خدا، دارم برایش می‌میرم. زندگی چطور شروع می‌شود.

بعد گنده شد. مجبور بود شرکت در کنسرت گری‌استونز را رد کند.[۴۰] پسر من درون او. می‌توانستم در زندگی کمک رودی باشم. می‌توانستم. کاری کنم تا مستقل بشود. آلمانی هم یاد بگیرد.[۴۱]

آقای پاور پرسید:

– دیر می‌رسیم؟

مارتین کانینگهم به ساعتش نگاه کرد و گفت:

– ده دقیقه.

مالی. مِلی. همان چیز رقیق‌شده.[۴۲] قسم‌های نروک او. وای جل‌الخالق! به این خدا، به این برکت! هنوز هم دختر عزیزی است. به‌زودی زن می‌شود. مولینگار. پاپایی عزیزم. دانشجوی جوان. بله، بله: یک زن هم. زندگی، زندگی.[۴۳]

کالسکه به یک سو خم شد و دوباره صاف شد و تنه‌ی هر چهار نفر به نوسان درآمد.

آقای پاور گفت:

– کُرنی باید وسیله‌ی جادارتری به ما می‌داد.

آقای ددلس گفت:

– باید، اگر آن لوچی اذیتش نمی‌کرد. متوجه منظورم هستی؟[۴۴]

چشم چپش را بست. مارتین کانینگهم خرده‌نان‌های زیر رانش را که کنار می‌زد گفت:

– این دیگر چیست، تو را خدا! خرده‌نان؟

آقای پاور گفت:

– مثل این‌که تازگی یکی این‌جا پیک‌نیک داشته.

همه ران‌هایشان را بلند کردند و با چندش به چرم بی‌دگمه و کپک‌زده‌ی صندلی نگاه کردند. آقای ددلس دماغش را پیچاند، به پایین اخم کرد و گفت:

– مگر این‌که من سخت در اشتباه باشم. تو چی فکر می‌کنی، مارتین؟

مارتین کانینگهم گفت:

– به ذهن من هم زد.[۴۵]

آقای بلوم رانش را روی صندلی گذاشت. خوشحالم به آن حمام رفتم.[۴۶] احساس می‌کنم پاهایم خیلی تمیزند. ولی ای کاش خانم فلمینگ این جوراب‌ها را بهتر رفو کرده بود.

آقای ددلس آهی حاکی از تسلیم کشید و گفت:

– با این‌همه، این عادی‌ترین چیز دنیاست.[۴۷]

مارتین کانینگهم نوک ریشش را آرام پیچ‌وتاب داد و پرسید:

– تام کرنن پیدایَش شد؟

آقای بلوم جواب داد:

– آره، با ند لمبرت و هاینز پشت‌سرند.[۴۸]

آقای پاور پرسید:

– و خود کرنی کلِهر؟[۴۹]

آقای کانینگهم گفت:

– توی قبرستان است.

آقای بلوم گفت:

– امروز صبح مکوی را دیدم. گفت سعی می‌کند بیاید.

کالسکه لحظه‌ای ایستاد.

– چی شد؟

– ایستادیم.

– کجاییم؟

آقای بلوم سرش را از پنجره بیرون آورد و گفت:

– گرند کانال.[۵۰]

کارخانه‌ی تولید گاز.[۵۱] سیاه‌سرفه را می‌گویند درمان می‌کند. چه خوب که مِلی هیچ‌وقت این مرض را نگرفت. بچه‌های بیچاره! دولایشان می‌کند سیاه و کبود از تشنج. تأسف‌آور است واقعاً. در مقایسه، خوب جَست. فقط سرخک. جوشانده‌ی تخم بزرک.[۵۲] همه‌گیری مخملک، انفلوانزا. برای مرگ خانه به خانه تبلیغ می‌کند. این فرصت را از دست ندهی.[۵۳] آشیانه‌ی سگ‌ها آن‌جاست.[۵۴] طفلکِ بیچاره اَتوس![۵۵] با اَتوس خوب باش، لیوپولد، این آخرین خواست من است. خواست تو اجرا می‌شود.[۵۶] ما از آن‌ها توی گور فرمان می‌بریم. خط ناخوانای یک رو به موت. بدجوری رویش اثر گذاشت، دق کرد. زبان‌بسته‌ی بی‌صدا. سگ‌های آدم‌های پیر معمولاً همین‌طوری‌اند.

قطره‌ای باران روی کلاهش افتاد. عقب نشست و دمی رگباری را دید که خال‌خال روی پرچم‌های خاکستری می‌پاشید. جدا از هم. عجیب. انگار از آبکش. فکر کردم ببارد. چکمه‌هایم غژغژ می‌کرد، حالا یادم می‌آید.

آرام گفت:

– هوا دارد عوض می‌شود.

مارتین کانینگهم گفت:

– حیف که خوب نماند.

آقای پاور گفت:

– برای کشور می‌خواستیم. آهان، دوباره خورشید دارد در می‌آید.

آقای ددلس از پشت عینکش به خورشید پنهان نگاهی کرد و ناسزایی بی‌صدا نثار آسمان کرد. سپس گفت:

– به اندازه‌ی کون بچه نامطمئن است.

– دوباره راه افتادیم.[۵۷]

کالسکه دوباره چرخ‌های گیردارش را چرخاند و تنه‌ی همه آرام چپ‌وراست شد. مارتین کانینگهم نوک ریشش را تندتر پیچ‌وتاب داد و گفت:

– تام کرنن دیشب معرکه بود.[۵۸] و پدی لنرد توی رویش ادایش را درآورد.[۵۹]

آقای پاور با اشتیاق گفت:

– یک کم نشان بده، مارتین. صبر کن سایمن تا نظرش را درباره‌ی خواندن آهنگ پسر کراپیِ بن دالرد بشنوی.[۶۰]

مارتین کانینگهم فخرفروشانه گفت:

– معرکه، خواندن آن تصنیف ساده‌اش، مارتین، بُراترین اجرایی است که در تمام سال‌های کارم شنیده‌ام.

آقای پاور قهقهه‌زنان گفت:

– بُرا. دیوانه‌ی این کلمه است. و آن ترتیب بازنگرانه.[۶۱]

مارتین کانینگهم پرسید:

– نطق دن داسن را خواندی؟[۶۲]

آقای ددلس گفت:

– نخواندم، کجاست؟

– تو روزنامه‌ی امروز صبح.

آقای بلوم روزنامه را از جیب داخلی‌اش درآورد. آن کتاب را باید برای مالی عوض کنم.[۶۳]

آقای ددلس تند گفت:

– نه، نه. بعداً لطفاً.

نگاه گذرای آقای بلوم روی بخش پایین روزنامه چرخی زد و گذرا آگهی فوت‌ها را وارسی کرد: کلان، کلمن، دیگنم، فاست، لوری، نومن، پیک، این کدام پیک است؟ همان یارو نیست که در دفتر کرازبی و اَلیْن بود؟ نه، سکستن، آربرایت.[۶۴] شخصیت‌های چاپ‌شده توی روزنامه‌ی نخ‌نما و روبه‌پارگی به‌سرعت محو می‌شوند. سپاس از گل کوچک.[۶۵] با کمال تأسف ازدست‌رفته. در سوگ وصف‌ناپذیر او. ۸۸ سال سن پس از یک بیماری طولانی و خسته‌کننده. ماه یادبود:[۶۶] کوین‌لن. رحمت خدای مهربان بر او باد و روحش شاد.[۶۷]

حالا دیگر یک ماه است که هنری عزیز پرواز کرده
به خانه‌اش در اوج آسمان‌ها
و اینک خانواده‌اش در سوگ و گریان‌اند
و امیدوار که روزی در آن اوج او را ببینند[۶۸]

پاکت نامه را پاره کردم؟ آره. بعد از آن‌که نامه‌اش را در حمام خواندم کجا گذاشتمش؟ جیب جلیقه‌اش را دست زد. جایش امن است. هنری عزیز پرواز کرد. پیش از آن‌که صبرم تمام شوند.[۶۹]

مدرسه‌ی ملی.[۷۰] کارگاه مید.[۷۱] ایستگاه درشکه‌چی‌ها.[۷۲] حالا فقط دو تا آن‌جاست. سر تکان می‌دهند. تا خرخره پر. کله‌شان فقط استخوان. دیگری یورتمه می‌چرخد با یک مسافر. یک ساعت پیش از این‌جا رد شدم. سورچی‌ها کلاه از سرشان برداشتند.[۷۳]

کمر سوزن‌بانی ناگهان خودش را کنار تیر تراموای نزدیک پنجره‌ی آقای بلوم صاف کرد. نمی‌توانستند چیزی خودکار اختراع کنند که چرخ خودش بسیار عملی‌تر؟ خب آن‌وقت این یارو کارش را از دست می‌داد؟ خب یک یاروی دیگری برای تولید اختراع جدید کار می‌گرفت؟[۷۴]

تالارهای کنسرت باستانی.[۷۵] آن‌جا هیچ خبری نیست. مردی با کت‌وشلوار چرمی و بازوبند سیاه. چندان ماتمی در کار نیست. یک‌چهارم سوگواری. شاید قوم‌وخویش سببی‌اند.[۷۶]

از کنار منبر غم‌زده‌ی کلیسای سینت مارک گذشتند،[۷۷] از زیر پل راه‌آهن، از کنار تئاتر کویین: در سکوت.[۷۸] آگهی‌های دیواری: یوجین استرَتن، خانم بندمن پالمر.[۷۹] مانده‌ام که آیا من امشب می‌توانم بروم لیه را ببینم. گفتم من.[۸۰] یا لی‌لیِ کیلارنی را؟ شرکت اپرای اِلستر گرایمز.[۸۱] تغییر بزرگ مؤثر. پوسترهای روشن خیس برای هفته‌ی بعد. عیش در بریستول.[۸۲] مارتین کانینگهم ممکن است بتواند بلیتی برای ورود به گیِتی جور کند. باید یکی دو تا نوشیدنی مهمانش کنم. با پا بروی، کفش پاره می‌شود با سر، کلاه.[۸۳]

او بعدازظهر می‌آید. تصنیف‌های مالی.[۸۴]

دکان پلستو.[۸۵] تندیس فواره‌ی یادبود سِر فیلیپ کرَمتِن. این کی بود؟[۸۶]

مارتین کانینگهم با گذاشتن چهار انگشت بر گوشه‌ی ابرویش به نشان احترام نظامی گفت:

– حال شما؟

آقای پاور گفت:

– ما را نمی‌بیند. چرا می‌بیند. حال شما؟

آقای ددلس پرسید:

– کی؟

آقای پاور گفت:

– بلیزس بویلن. آن‌جا، دارد طره‌ی گیسوی روغن‌زده‌اش را باد می‌دهد.[۸۷]

درست همین الان داشتم فکر می‌کردم.[۸۸]

آقای ددلس به آن سمت خم شد تا ادای احترام کند. از درِ رِد بنک دیسک سفید کلاهی حصیری در پاسخ برق زد: مرد شیک‌پوش: رد شد.[۸۹]

آقای بلوم ناخن‌های دست چپش را وارسی کرد، سپس ناخن‌های دست راستش را. ناخن‌ها، بله. آیا چیز بیشتری در او هست که می‌بینند آن‌ها مالی؟ گیرایی. بدترین مرد دابلن. همین او را سر زبان‌ها نگه می‌دارد. آن‌ها بعضی وقت‌ها حس می‌کنند که یک آدم چی هست. غریزه. اما یک جور مثل او.[۹۰] ناخن‌هایم. دارم همین حالا به آن‌ها نگاه می‌کنم: خوب چیده شده. و بعد: تنها فکر می‌کند.[۹۱] بدن دارد کمی شل می‌شود.[۹۲] من متوجه آن می‌شوم: با به یاد آوردن. چه چیزی باعث آن می‌شود؟ شاید وقتی گوشت می‌افتد، پوست نمی‌تواند با آن سرعت هم‌کشیده شود. اما ترکیب همان است. ترکیب هم‌چنان همان است. شانه‌ها. باسن. گرد و قلمبه.[۹۳] آن شب رقص که لباس می‌پوشید. پیراهن میان لپ‌های پشت گیر کرده بود.[۹۴]

دست‌هایش را میان زانوهایش به هم قلاب کرد، خشنود، نگاه تهی‌اش را به صورت‌های آن‌ها انداخت.

آقای پاور پرسید:

– تور کنسرت چطور پیش می‌رود، بلوم؟

آقای بلوم گفت:

– هان، خیلی خوب. شرح و وصف عالی ازش می‌شنوم، طرح خوبی است، می‌دانی...

– خودت هم می‌روی؟

– هان، نه. واقعیت این است که برای یک کار شخصی باید بروم به ناحیه‌ی کلیر. می‌دانی، طرح این است که به شهرهای بزرگ بروند. چیزی که یک جا از دست می‌دهی جای دیگر به دست بیاوری.[۹۵]

مارتین کانینگهم گفت:

– دقیقاً. الان مری اندرسن آن‌جاست.[۹۶] هنرمندهای خوب دارید؟

آقای بلوم گفت:

– لویی ورنر دارد او را به این سفرها می‌برد.[۹۷] آره، همه‌ی کله‌گنده‌ها را داریم. جی سی دویل و جان مک‌کورمک، امیدوارم، و.[۹۸] در واقع بهترین‌ها.

آقای پاور با لبخند گفت:

– و مادام. آخرین ولی نه کم‌اهمیت‌ترین.

آقای بلوم دست‌هایش را به نشانه‌ی خفیفی از ادب از هم باز کرد و قلاب کرد. اسمیت اُبراین.[۹۹] یکی دسته‌گلی آن‌جا گذاشته. زن. باید سالروز مرگش باشد.[۱۰۰] صد سال به این سال‌ها.[۱۰۱] کالسکه هنگام گذر از کنار مجسمه‌ی فَرول،[۱۰۲] بی‌صدا زانوهای بی‌مقاومت‌شان را به هم چسباند.

اوت: پیرمرد ژنده‌پوشی کنار جدول خیابان کالاهایش را عرضه می‌کرد. دهانش باز بود: اوت.[۱۰۳]

– چهار بندِ کفش، یک پنی.

مانده‌ام چرا از وکالت محرومش کردند. دفترش توی خیابان هیوم بود. همان خانه‌ی هم‌نام مالی، توییدی، مشاور حقوقی سلطنتی در واترفورد.[۱۰۴] آن کلاه ابریشمی را از همان موقع دارد. باقی‌مانده از روزگار شکوه گذشته.[۱۰۵] او هم سوگوار هست. افت وحشتناک، بدبخت فلک‌زده! مثل توپ پاسش دادند. اُکَلهن در آخر خطش.[۱۰۶]

و مادام.[۱۰۷] یازده و بیست دقیقه. بلند شده. خانم فلمینگ آمده برای نظافت. موهایش را می‌آراید، زمزمه می‌کند: ولیو اَ نان. نه: وُری اِ نان.[۱۰۸] به نوک موهایش نگاه می‌کند ببیند موخوره دارند. می ترِما اون پوکو ایل. صدایش موقع خواندنِ ترِ قشنگ است: لحنی اندوهبار.[۱۰۹] یک توکا. یک باسترک خواننده. همین کلمه‌ی باسترک است که آن را وصف می‌کند.[۱۱۰]

نگاهش آرام از روی صورت خوش‌چهره‌ی آقای پاور گذشت. بالای گوشش به جوگندمی می‌زند. مادام: لبخندزنان. من هم لبخند پس دادم. یک لبخند می‌تواند خیلی معنی‌ها داشته باشد. شاید فقط ادب. آدم خوب. کی می‌داند که آیا این راست است در مورد زنی که نگه می‌دارد؟ برای زنش خوشایند نیست. اما می‌گویند، کی بود به من گفت، شهوانی در کار نیست. آدم خیال می‌کند که این خیلی سریع رنگ می‌بازد.[۱۱۱] آره، کرافتن بود که یک شب او را دیده بود یک پوند گوشت ران گاو برای زن می‌برد.[۱۱۲] این زن چه‌کاره است؟ مسئول بار توی رستورانِ جوری.[۱۱۳] یا توی مویرا، آره؟[۱۱۴]

از زیر بزرگ‌رداپوش آزادی‌بخش گذشتند.[۱۱۵]

مارتین کانینگهم به آقای پاور سقلمه‌ای زد و گفت:

– از قبیله‌ی روبِن.[۱۱۶]

هیکل بلندقامت ریش‌سیاهی، خم‌شده روی عصا، با گام‌های سنگین، سر نبش مرکز الفنت الوِری راه می‌رفت، کف دست انحنادار روی کمرش را به آن‌ها نشان می‌داد.[۱۱۷]

آقای پاور گفت:

– با همه‌ی زیبایی بکرش.

آقای ددلس به پشت بدن سنگین‌رونده‌ی او نگاه کرد و با مدارا گفت:

– شیطان چفت کمرت را بشکند![۱۱۸]

آقای پاور از خنده غش کرد و وقتی کالسکه از جلوی مجسمه‌ی گریْ رد می‌شد،[۱۱۹] صورتش را از پنجره به سایه برد.

مارتین کانینگهم آزادمنشانه گفت:

– همه‌ی ما این را کشیده‌ایم.[۱۲۰]

نگاهش با نگاه آقای بلوم تلاقی کرد. دستی به ریشش کشید و اضافه کرد:

– خب، تقریباً همه‌ی ما.

آقای بلوم با هیجانی ناگهانی شروع کرد توی روی هم‌قطارانش حرف زدن:

– این ماجرای روبن جی و پسرش که زبان به زبان می‌چرخد واقعاً ماجرای جالبی است.[۱۲۱]

آقای پاور پرسید:

– درباره‌ی آن قایق‌ران؟

– آره. واقعاً جالب نیست؟

آقای ددلس پرسید:

– کدام ماجرا؟ من چیزی نشنیدم.

آقای بلوم گفت:

– پای یک دختر در میان بود و او تصمیم گرفت که پسر را به جزیره‌ی من بفرستد تا شر را دفع کند، اما موقعی که هر دو با هم...

آقای ددلس پرسید:

– چی؟ آن بچه‌دراز لق‌لقوی مرده‌شوربرده‌ی معروف؟

آقای بلوم گفت:

– آره. هر دو به سمت کشتی می‌رفتند که پسر می‌پرد توی آب تا غرق...

آقای ددلس داد زد:

– باراباس غرق‌شده.[۱۲۲] ای کاش به حق خدا غرق می‌شد!

آقای پاور خنده‌ای طولانی را از سوراخ‌های دماغ توی سایه‌اش پایین فرستاد.[۱۲۳]

آقای بلوم گفت:

– نه، خود پسر...

مارتین کانینگهم بی‌ادبانه مانع ادامه‌ی سخن او شد:

– روبن جی و پسرش داشتند از بارانداز نزدیک رودخانه به سمت کشتی جزیره‌ی من می‌رفتند که این دغل جوان ناگهان افسار پاره کرد و از روی دیوار آب‌بند خودش را انداخت توی لیفی.

آقای ددلس با وحشت داد زد:

– تو را به خدا! مُرد؟

مارتین کانینگهم داد زد:

– مُرد! او نه! قایق‌رانی یک میله برداشت و با گرفتن پاچه‌ی شلوارش او را از آب بیرون کشید و وقتی روی بارانداز جلوی پدرش فرود آمد، بیشتر مرده بود تا زنده. نصف شهر آن‌جا بودند.

آقای بلوم گفت:

– آره، ولی جای بامزه‌اش این است که...[۱۲۴]

مارتین کانینگهم گفت:

– و روبن جی به‌خاطر نجات جان پسرش به قایق‌ران یک سکه‌ی فلورین داد.

آهی خفه از زیر دست آقای پاور بیرون آمد.

مارتین کانینگهم با تأکید گفت:

– آره، داد، مثل یک قهرمان. یک فلورین نقره.

آقای بلوم با هیجان گفت:

– واقعاً جالب نیست؟

آقای ددلس با لحن خشک گفت:

– یک شیلینگ و هشت پنی زیادی است.

خنده‌ی خفه‌شده‌ی آقای پاور توی کالسکه آهسته منفجر شد.

ستون یادبود نلسن.[۱۲۵]

– هشت تا آلو، یک پنی! هشت تا، یک پنی![۱۲۶]

مارتین کانینگهم گفت:

– بهتر است کمی جدی باشیم.

آقای ددلس آهی کشید و گفت:

– آه، خب البته پدی بدبخت بیچاره یک خنده را به ما می‌بخشد. خودش هم خیلی از این شوخی‌ها می‌کرد.

آقای پاور چشم‌های خیسش را با انگشتانش پاک کرد و گفت:

– خدایا مرا ببخش! پدی بیچاره! یک هفته پیش وقتی آخرین بار دیدمش و او در سلامتی همیشگی‌اش بود، یک ذره هم فکرش را نمی‌کردم که این‌طوری پشت او خواهم راند. از میان ما رفت.

آقای ددلس گفت:

– آن‌قدر مرد بیچاره محترم بود که همیشه کلاه می‌پوشید.[۱۲۷] خیلی ناگهانی رفت.

مارتین کانینگهم گفت:

– از حال رفت، قلب.

با غم به سینه‌اش ضربه‌ای زد.

صورت گرگرفته: سرخ سرخ.[۱۲۸] جان بارلی‌کورن زیادی.[۱۲۹] درمان سرخی دماغ. مثل چی بنوش تا بشود سنگ آدلیت. یک عالم پول برای رنگ کردنش خرج کرد.[۱۳۰]

آقای پاور با دلهره‌ای تأسف‌بار به خانه‌هایی نگاه کرد که از جلوی نظرش می‌گذشتند:

– مرگش ناگهانی بود، مرد بیچاره.

آقای بلوم گفت:

– بهترین مرگ.

چشم‌های گشادشده‌شان به او خیره شد.

آقای بلوم گفت:

– بی‌درد. یک لحظه و همه‌چیز تمام می‌شود. مثل مردن در خواب.

هیچ‌کس حرفی نزد.

بخش مرده‌ی خیابان است این. کسادی بازار در طول روز، بنگاه‌های املاک،[۱۳۱] هتل بدون مشروب،[۱۳۲] راهنمای راه‌آهن فالکُنر،[۱۳۳] کالج خدمات مدنی،[۱۳۴] شرکت گیل،[۱۳۵] باشگاه کاتولیک،[۱۳۶] بنیاد نابینایان سخت‌کوش.[۱۳۷] چرا؟[۱۳۸] حتماً دلیلی دارد. خورشید یا باد. شب هم همین‌طور. لوله پاک‌کن‌ها و کلفت‌ها. در سایه‌ی بنده‌نوازی مرحوم پدر متیو.[۱۳۹] سنگ بنای یادبود پارنل. از حال رفت. قلب.[۱۴۰]

اسب‌های سفید با شهپرهای سفید بر پیشانی، چهارنعل، از سر نبش روتاندا آمدند.[۱۴۱] تابوت کوچکی مثل برق گذشت. چالاک به سمت خاک. دلیجانی عزادار. ناکام. سیاه برای متأهل‌ها. ابلق برای عزب‌ها. سبز چمنی برای مادر روحانی.[۱۴۲]

مارتین کانینگهم گفت:

– ناراحت‌کننده است. یک بچه.

صورت کوچولوموچولو، کبود و چروکیده مثل رودی کوچولو. جسد کوچولوموچولو، ضعیف مثل خمیر بتونه، توی چوب صنوبر نوارسفید.[۱۴۳] انجمن بیمه‌ی کفن‌ودفن می‌پردازد.[۱۴۴] هفته‌ای یک پنی برای خاک سیاه چمن. نوزاد. کوچولوی. بی‌نوای. ما. بی‌هیچ معنی‌ای. اشتباه طبیعت. اگر سالم است، از مادر است.[۱۴۵] اگر نه، از مرد است. بار بعد اقبال بهتر.

آقای ددلس گفت:

– طفلک بیچاره. راحت شد.

کالسکه از سربالایی میدان راتلند آهسته‌تر بالا رفت.[۱۴۶] استخوان‌هایش تلق‌تلق می‌کند. روی سنگ‌ها. فقط یک مسکین. بی‌کس.[۱۴۷]

مارتین کانینگهم گفت:

– در میانگاه زندگی.[۱۴۸]

آقای پاور گفت:

– اما از همه بدتر کسی است که به دست خودش به زندگی‌اش خاتمه می‌دهد.

مارتین کانینگهم چابک ساعتش را درآورد، سرفه‌ای کرد و آن را سر جایش گذاشت.

آقای پاور اضافه کرد:

– بزرگ‌ترین رسوایی است برای خانواده.

مارتین کانینگهم قاطع گفت:

– بی‌شک جنون آنی. باید به آن با دیده‌ی اغماض نگاه کنیم.

آقای ددلس گفت:

– می‌گویند آدمی که این کار را می‌کند بزدل است.

مارتین کانینگهم گفت:

– ما نمی‌توانیم در این مورد قضاوت کنیم.

آقای بلوم آمد حرف بزند، دوباره لب‌هایش را بست. چشم‌های درشت مارتین کانینگهم. حالا به سمت دیگری نگاه می‌کند. مرد با مروّت دلسوزی است. با هوش. مثل صورت شکسپیر.[۱۴۹] همیشه یک حرف خوب برای گفتن. آن‌ها این‌جا هیچ رحمی به این یا نوزادکشی ندارند. نمی‌گذارند مثل مسیحی‌ها خاکش کنند.[۱۵۰] معمول بود که توی قبر تکه‌چوبی توی قلبش فرو می‌کردند.[۱۵۱] گویا همین‌طوری خودش نشکسته بود. با این‌همه بعضی وقت‌ها خیلی دیر پشیمان می‌شوند. در بستر رودخانه، چنگ‌زده به نی‌ها پیدا شده.[۱۵۲] به من نگاه کرد. و آن زن وحشتناک همیشه‌مستش. به‌خاطر زن، مرتب خانه را سروسامان می‌دهد و زن مبلمان را در غیابش به وثیقه می‌گذارد، تقریباً هر شنبه. زندگی را برایش جهنم می‌کند. از پا درمی‌آورد، این. دوشنبه صبح. از نو شروع می‌کند. با جدّ و جهد. وای خدا، آن شبی که ددلس می‌گفت آن‌جا بوده، حتماً زنش خیلی افتضاح بوده. مست و پاتیل دور خانه می‌گشته و با چتر مارتین ورجه‌ورجه می‌کرده.[۱۵۳]

و من را گوهر آسیا می‌نامند

گوهر آسیا

گیشا[۱۵۴]

نگاهش را از من برداشت. خبر دارد. استخوان‌هایش تلق‌تلق می‌کنند.[۱۵۵]

آن بعدازظهرِ بررسی مرگ مشکوک. شیشه‌ی با برچسب قرمز روی میز. اتاق هتل با تصاویر شکار. خفه بود هوایش. نور خورشید از میان پره‌های کرکره‌های ونیزی. گوش‌های آفتاب‌تابیده‌ی مأمور پزشکی قانونی، بزرگ و پرمو. واکسی شهادت می‌داد. اول فکر کردم خواب است. بعد چیزی مثل رگه‌های زرد روی صورتش دیدم. سُر خورده بود به پایین تخت. تشخیص: مصرف بیش از حد. مرگ بر اثر تصادف. نامه. برای پسرم لیوپولد.[۱۵۶]

دیگر رنج نمی‌کشد. بیدار نمی‌شود دیگر.[۱۵۷] بی‌کس.[۱۵۸]

کالسکه تلق‌تلق‌کنان در طول خیابان بلِسینگتن تیز راند. روی سنگ‌ها.[۱۵۹]

مارتین کانینگهم گفت:

– داریم تند می‌رویم، فکر کنم.

آقای پاور گفت:

– خدا رحم کند ما را روی جاده چپه نکند.

مارتین کانینگهم گفت:

– امیدوارم که نکند. فردا در آلمان مسابقه‌ی بزرگی است. مسابقه‌ی گوردون بنِت.[۱۶۰]

آقای ددلس گفت:

– آره، به خدا. دیدنش می‌ارزد، شرافتاً.[۱۶۱]

همین‌که به سمت خیابان بارکلی پیچیدند صدای ارگی خیابانی در نزدیک بیْ‌سین به این سمت آمد و پشت سرشان آهنگ شاد و پرنشاط سالن‌های موسیقی. کسی این‌جا دیده کلی (Kelly) را؟ کی ای دابل ال وای.[۱۶۲] مارش مرگ از سائول.[۱۶۳] او هم به بدی پیر آنتونیو. ولم کرد به حال خودمیو.[۱۶۴] چرخش روی نوک پا! ماتر میزری‌کوردیا.[۱۶۵] خیابان اکلز. خانه‌ام آن‌جاست. جای بزرگ. در آن‌جا بخشی برای لاعلاج‌ها. خیلی امیدبخش. بیمارسرای بانوی ما برای محتضرها. زیر آن، سردخانه دم‌دست. جایی که خانم ریوردنِ پیر مرد.[۱۶۶] وحشتناک به نظر می‌آیند زن‌ها. پیاله‌ی مخصوص غذا دادن به او و مالش دهانش با قاشق. سپس پرده دور تختش برای وقتی که بمیرد. دانشجوی جوان مهربان که پانسمان کرد جای نیش زنبوری را که به من زد. رفته بیمارستان زائوها شنیده‌ام. از یک نهایت به نهایت دیگر.[۱۶۷]

کالسکه از سر چهارراه چهارنعل تاخت: ایستاد.

– دیگر چی شده؟[۱۶۸]

از کنار پنجره‌ها گله‌ی دودسته‌شده‌ی گاوهای نشان‌دار، ماغ‌کشان، روی سم‌های قلمبه، با سر آویزان

می‌رفتند، دم‌هایشان را آهسته روی کپل‌های استخوانی دلمه‌بسته‌شان می‌جنباندند. از دورِ آن‌ها و از میان‌شان گوسفندهای گیج می‌دویدند و با بع‌بع کردن ترس‌شان را نشان می‌دادند.[۱۶۹]

آقای پاور گفت:

– مهاجران.[۱۷۰]

صدای گله‌بان فریاد زد:

– هششش!

ترکه‌اش بر پهلوی حیوانات صدا می‌داد.[۱۷۱]

هششش! بیرون از آن‌جا!

پنجشنبه، البته. فردا روز کشتار است. گاوهای باردار. کاف هر کدام را بیست‌وهفت چوق فروخت.[۱۷۲] شاید به سمت لیورپول. کباب بریان برای انگلستان کهن.[۱۷۳] آن‌ها همه‌ی ترد و نازک‌ها را از دم می‌خرند. و بعد آن پنجمین ربع گم‌وگور می‌شود:[۱۷۴] همه‌ی آن قسمت‌های پرداخت‌نشده: پوست دباغی‌نشده، پشم، شاخ‌ها. سر سال مقدار زیادی می‌شود. تجارت ضایعات. فرآورده‌های جانبی کشتارگاه‌ها برای دباغ‌خانه‌ها، صابون، کره‌ی حیوانی. مانده‌ام که الان آن حقه‌ی خارج کردن گوشت فاسد از قطار در کلانسیلا عمل می‌کند.[۱۷۵]

کالسکه از میان گله پیش رفت.

آقای بلوم گفت:

– نمی‌فهمم چرا شرکت، از درِ پارک تا باراندازها، خط تراموا نمی‌کشد. همه‌ی این حیوانات را می‌شد با واگن باری تا پای کشتی‌ها برد.[۱۷۶]

مارتین کانینگهم گفت:

– به جای بند آوردن خیابان اصلی. کاملاً درست است. باید این کار را بکنند.

آقای بلوم گفت:

– آره، و چیز دیگری که اغلب بهش فکر می‌کنم درست کردن خط ترامواى شهری برای تشییع‌جنازه است، می‌دانی، مثل همان که در میلان دارند. خطی که تا دم درهای قبرستان کشیده شود با ترامواهای مخصوص، نعش‌کش و کالسکه و همه‌ی این چیزها. متوجه شدید منظورم چیست؟[۱۷۷]

آقای ددلس گفت:

– عجب حکایتی می‌شود. قطار کوپه‌ای با رستوران‌بار.

آقای پاور اضافه کرد:

– یک آتیِ بد برای کُرنی.[۱۷۸]

آقای بلوم رو به آقای ددلس برگشت و گفت:

– چرا؟ آبرومندانه‌تر از این نیست که دو تایی پهلو به پهلو چهارنعل می‌تازیم؟

آقای ددلس پذیرفت:

– خب، این هم حرفی است.

مارتین کانینگهم گفت:

– دیگر صحنه‌هایی مثل آن زمان هم نداریم که واگن نعش‌کش سر دانفی واژگون شد و تابوت توی جاده افتاد.

صورت شوکه‌ی آقای پاور گفت:

– آن حادثه وحشتناک بود و جنازه افتاد تو جاده. وحشتناک!

آقای ددلس سر تکان داد و گفت:

– دور اول چهارراه دانفی. مسابقه‌ی گوردون بنت.[۱۷۹]

مارتین کانینگهم پارسایانه گفت:

– خدا را شکر!

بوم! واژگون. تابوتی تالاپ افتاد تو جاده. انفجاری باز می‌شود. پدی دیگنم به بیرون پرتاب می‌شود و در لباس قهوه‌ای که برایش زیادی بزرگ است، خشک و نامنعطف روی خاک می‌غلتد. صورت قرمز: حالا خاکستری. دهان بازمانده. می‌پرسد دیگر چه شده. کار درستی است که آن را می‌بندند. بازِ آن به نظر ترسناک می‌آید. بعد اندرونه‌ها به سرعت می‌پوسند. خیلی بهتر است که همه‌ی سوراخ‌ها را ببندند. بله، هم‌چنین. با موم. دریچه‌ها شل. همه را مهروموم کنند.

کالسکه که به سمت راست پیچید، آقای پاور اعلام کرد:

– چهارراه دانفی.

چهارراه دانفی. دلیجان‌های سوگوار متوقف شدند تا سوگ‌شان را تخفیف دهند.[۱۸۰] مکثی در کنار جاده. نقطه‌ای معرکه برای نوش‌خانه. حدس می‌زنم در راه برگشت این‌جا بایستیم و به سلامتی‌اش بنوشیم. سوگ را تسلی بدهیم. اکسیر زندگی.[۱۸۱]

اما حالا فرض کن این اتفاق افتاد. فکر کن اگر میخی از آن نقطه‌ی افتادن در بدنش فرو برود، آیا خون‌ریزی می‌کند؟ فکر می‌کنم می‌کند و نمی‌کند. بسته به این‌که کجا. جریان خون قطع می‌شود. با این‌همه، ممکن است مقداری از یک سرخرگ بیرون بزند. بهتر است آن‌ها را با لباس قرمز خاک کنیم: قرمز تیره.

طول خیابان فیبزبرو را در سکوت پیمودند. نعش‌کشی خالی از کنارشان گذشت، از گورستان می‌آمد: به نظر می‌آید خلاص شده.

پل کراس‌گانز: کانال رویال.[۱۸۲]

آب خروشان از دریچه‌های سد می‌شتافت. مردی روی دلیجانِ پایین‌روِ خود، میان پشته‌های کود گیاهی، ایستاده بود. در راه مجاور آبراه، کنار سد، اسبی سست‌افسار.[۱۸۳] سوار بر عرشه‌ی باگابو.[۱۸۴]

چشم‌هایشان او را تماشا کردند. بر آبراهه‌ی کند و علف‌زده، روی کلَکش به سمت ساحل ایرلند شناور شده، با طناب باربند کشیده شده و از روی بسترهای نیزار، لیزابه‌ها، بطری‌های دهانه‌گل‌گرفته، و

سگ‌های مردار گذشته بود. اَتلون، مولینگار، موی‌وَلی، می‌توانستم از کنار کانال یک سفر پیاده بروم و مِلی را ببینم.[۱۸۵] یا با دوچرخه.[۱۸۶] یک زهواردررفته‌ی کهنه اجاره کنم، ایمنی. آن روز توی حراجی، رِن یکی داشت اما زنانه‌اش را.[۱۸۷] توسعه‌ی آبراه‌ها. سرگرمی جیمز مکَن که پارو بزند و مرا با قایق ببرد. حمل‌ونقل ارزان‌تر. با مرحله‌های آسان‌تر. قایق‌های چنداتاقه. در هوای آزاد چادر بزنم.[۱۸۸] هم‌چنین نعش‌کش‌ها. از راه آب به بهشت. شاید بی‌خبر بروم. برای غافلگیر کردن آمدم، لیکس‌لیپ، کلانسیلا. برگردم سدّ به سدّ تا دابلن. با کود گیاهی لجن‌زارهای زمین‌های داخلی کشور.[۱۸۹] ادای احترام. کلاه حصیری قهوه‌ای‌اش را برداشت، به پدی دیگنم ادای احترام می‌کند.

از کنار رستوران براین بورو رد شدند. دیگر نزدیکش هستیم.[۱۹۰]

آقای پاور گفت: – نمی‌دانم چه حال و وضعی دوست‌مان فوگرتی دارد.[۱۹۱]

آقای ددلس گفت:

– بهتر است از تام کرنن بپرسی.

مارتین کانینگهم گفت:

– چطور؟ گریان ولش کرد، آره؟[۱۹۲]

آقای ددلس گفت:

– گرچه از نظر دوری، در خاطر عزیزی.[۱۹۳]

کالسکه به سمت چپ و جاده‌ی فینگلَس پیچید.[۱۹۴]

کارگاه سنگ‌تراشی در سمت راست. آخرین دور. اشباح ساکت که بر باریکه‌ی زمین جمع شده بودند، پدیدار شدند؛ سفید، غم‌زده، دستان ساکن را بالا گرفته، در سوگ زانو زده بودند و اشاره می‌کردند.[۱۹۵] قطعه‌هایی از اشکال، تراشیده شده. در سکوتی سفید: التماس می‌کنند. بهترین مجموعه‌ی در دسترس.[۱۹۶] تاس. اچ. دنانی، یادبودساز و پیکرتراش.[۱۹۷]

رد کردیم.[۱۹۸]

خانه‌به‌دوش پیری روی جدول کنار خیابان، جلوی جیمی گی‌یری، خادم گورستان، نشسته بود[۱۹۹] و غرزنان از چکمه‌ی دهان‌گشاد گنده‌ی قهوه‌ای‌خاکی‌اش خاک و سنگریزه‌ها را بیرون می‌ریخت. سفر پس از مرگ.[۲۰۰]

سپس باغچه‌های دلگیر رد شدند: یکی پس از دیگری: خانه‌های دلگیر.[۲۰۱]

آقای پاور به اشاره نشان داد و گفت:

– این همان جایی است که چایلدز کشته شد، آخرین خانه.[۲۰۲]

آقای ددلس گفت:

– درست است. یک مورد مهیب. سیمور بوش تبرئه‌اش کرد. برادرش را کشت. یا این‌جوری می‌گویند.[۲۰۳]

آقای پاور گفت:

– دادگاه جنایی هیچ مدرکی نداشت.

مارتین کانینگهم اضافه کرد:

– فقط مبنی به قرائن.[۲۰۴] این اصل قانون و دادگاه است. بهتر است نود و نه گناهکار قسر در بروند تا این‌که یک بی‌گناه به‌اشتباه محکوم شود.[۲۰۵]

نگاه کردند. محل قتل. مرموز از نظرشان گذشت. کرکره‌ها کشیده، خالی از سکنه، باغچه‌ی پر از علف‌هرز.[۲۰۶] کل خانه به فنا رفت. به‌اشتباه محکوم شده. قتل. تصویر قاتل در نگاه مقتول.[۲۰۷] مردم عاشق خواندن این چیزهایند. سر مردی توی باغچه‌ای پیدا شده. لباس‌های زن شاملِ. چطور زن با مرگ خودش روبه‌رو شد. خشونت تازه. سلاحی که استفاده شده. قاتل هنوز فراری است. سرنخ‌ها. بند کفشی. جسد باید نبش قبر شود. قتل دیر یا زود برملا می‌شود.[۲۰۸]

به هم چپیده‌ایم در این کالسکه. شاید مِلی دوست نداشته باشد این‌طوری بی‌خبر بروم سراغش. باید حواست جمع باشد دوروبر زن‌ها. یک بار با شلوار پایین‌کشیده شکارشان کنی. هرگز تو را نمی‌بخشند. پانزده.[۲۰۹]

نرده‌های بلند پراسپکت ریزموج‌وار از نظرشان گذشت. سپیدارهای تیره، اشباح سفید پراکنده.[۲۱۰] اشباح با تکرر بیشتر، اشباح سفید ازدحام‌کرده در میان درختان، اشباح و اجزاء سفید بی‌صدا در گذرند، با حفظ اداهای واهی در هوا.[۲۱۱]

طوقه‌ی چرخی با جدول خیابان صدای گوش‌خراشی داد: ایستاد.[۲۱۲] مارتین کانینگهم دستش را بیرون آورد، دستگیره را که وامی‌پیچاند، در را با زانویش هل داد و باز کرد. پیاده شد. آقای پاور و آقای ددلس پشت سرش پیاده شدند.

حالا جای آن صابون را عوض کن. دست آقای بلوم برق‌آسا دگمه‌ی جیب پشت شلوارش را باز کرد و صابون چپانده در کاغذ را به جیب جادستمالی داخلی برد. از کالسکه پیاده شد، روزنامه‌ای را که هنوز دست دیگرش نگه داشته بود جابه‌جا کرد.

تشییع‌جنازه‌ی محقر: دلیجان و سه کالسکه. زیاد هم فرق نمی‌کند. تابوت‌بردارها، افسارهای طلا، موسیقی عزا، شلیک رگباری.[۲۱۳] شکوه مرگ. آن سوی کالسکه‌ی پشتی، پیله‌وری کنار گاریِ کیک و میوه‌اش ایستاده بود. کیک‌های سیمنل، چسبیده به هم: کیک برای مرده‌ها. بیسکویت‌های سگ.[۲۱۴] کی این‌ها را می‌خورد؟ عزادارها دارند بیرون می‌آیند.

آقای بلوم همراهانش را دنبال کرد. آقای کرنن و ند لمبرت از پی او، هاینز پشت سر آن‌ها راه می‌رفت. کُرنی کلِهر کنار نعش‌کشِ در باز ایستاد و دو حلقه‌ی گل را درآورد. یکی را به پسر داد.

عزاداران آن بچه کجا ناپدید شدند؟

گروهی از اسب‌ها با تقلا و صدای گام‌های سنگین کوبنده از فینگلس رد شدند، از میان سکوت سوگوارانه، واگنی را که روی آن تخته‌ای سنگ گرانیت بود، غژغژکنان می‌کشیدند.[۲۱۵] گاری‌چی در برابر ادای احترام آن‌ها قدم‌رو می‌رفت. حالا تابوت. زودتر از ما به این‌جا رسید، هم‌چنان مرده.[۲۱۶] اسب با شهپر یک‌وری روی سرش برمی‌گردد و به او نگاه می‌کند. چشم بی‌حالت: طوق تنگ‌بسته‌شده روی گردنش، روی

رگی چیزی فشار می‌آورد. این‌ها می‌دانند که هر روز چه چیزی با گاری می‌کشند این‌جا؟ باید هر روز بیست سی تا خاکسپاری باشد. بعد مانت جروم برای پروتستان‌ها.[۲۱۷] خاکسپاری در تمام دنیا هر نقطه هر دقیقه. گاری گاری تند تند پارویشان می‌کنند به زیر. هزاران نفر هر ساعت. بی‌شمار در سراسر دنیا.

سوگواران از درها درآمدند: زن و یک دختر. هارپی پوزه‌باریک، زنی بدمعامله، کلاه بنددارش یک‌وری.[۲۱۸] صورت دختر آلوده به خاک و اشک، بازوی زن را گرفته، به دنبال نشانه‌ای برای گریه، سرش رو به بالا به او نگاه می‌کند. صورت ماهی، بی‌خون و کبود.

عزاداران مزدبگیر تابوت را روی شانه گذاشتند و آن را از درِ قبرستان به داخل حمل کردند.[۲۱۹] این‌همه وزن مرده. از آن حمام که پایم را بیرون می‌گذاشتم، خودم را سنگین‌تر احساس می‌کردم.[۲۲۰] اول نعش، بعد دوستان نعش.[۲۲۱] کُرنی کلهر و پسر با حلقه‌های گل پشت سر جسد رفتند. آن یکی کنار آن‌ها کیست؟ آهان، برادرزن.[۲۲۲]

همه پشت سرشان حرکت کردند.

مارتین کانینگهم پچ‌پچ‌کنان گفت:

– وقتی شما جلوی بلوم درباره‌ی خودکشی حرف می‌زدید من داشتم از عذاب می‌مردم.

آقای پاور پچ‌پچ‌کنان گفت:

– چی؟ برای چی؟

مارتین کانینگهم پچ‌پچ‌کنان گفت:

– پدرش دارو خورد. در انیس هتل کویین را داشت.[۲۲۳] شنیدی که گفت می‌خواهد برود کلیر. سالگرد.

آقای پاور پچ‌پچ‌کنان گفت:

– وای خدا! اولین بار است که این را می‌شنوم. دارو خورد؟[۲۲۴]

به پشتش نگاه کرد و به جایی که صورتی با چشم‌های سیاه اندیشمند به سمت آرامگاهِ با شکوه مطرانِ بلندپایه چرخید.[۲۲۵] حرف می‌زند.[۲۲۶]

آقای بلوم پرسید:

– بیمه بود؟

آقای کرنن پاسخ داد:

– آره فکر کنم. اما روی بیمه هم وام خیلی سنگینی گرفته. مارتین دارد سعی می‌کند بچه‌ی خردسالش را ببرد آرتئن.[۲۲۷]

– چند تا بچه گذاشت و رفت؟

– پنج تا. ند لمبرت می‌گوید سعی می‌کند یکی از دخترها را وارد شرکت تاد بکند.[۲۲۸]

آقای بلوم با مهربانی گفت:

– عجب اتفاق ناراحت‌کننده‌ای. پنج تا بچه‌ی کوچک.

آقای کرنن اضافه کرد:

– ضربه‌ی بزرگی به زن بیچاره.

آقای بلوم موافقت کرد:

– آره واقعاً.

حالا به او می‌خندد.[۲۲۹]

آقای بلوم سرش را پایین آورد و به چکمه‌هایی نگاه کرد که واکس سیاه زده و برق انداخته بود. زن بعد از مرد زنده ماند. شوهرش را از دست داد. برای زن بیشتر مرده است تا برای من. بالأخره یکی باید بیش از دیگری عمر کند. آدم‌های عاقل می‌گویند. در دنیا زنان بیشترند از مردان.[۲۳۰] به زن تسلیت بگویم. غم بزرگی است. امیدوارم تو هم به‌زودی بروی دنبالش. برای بیوه‌های هندو فقط.[۲۳۱] او با یکی دیگر ازدواج می‌کند. مرد؟ نه. ولی چه کسی از آینده خبر دارد. از بعد از مرگ ملکه‌ی پیر بیوِگی دیگر چیزی نیست. او را با کالسکه‌ی حمل اسلحه بردند. ویکتوریا و اَلبرت. مراسم ختمِ آرامگاه فراگ‌مور.[۲۳۲] اما در پایان چند بنفشه به کلاه بنددارش زد.[۲۳۳] بیهوده در اساس و بنیان. همه برای یک سایه. شوهر ملکه حتا شاه نبود. پسرش اصل بود. به امید چیزی نو، نه بازگشت گذشته، باید منتظر ماند.[۲۳۴] چنین چیزی هرگز نمی‌آید. یکی باید اول برود: تنها، زیر زمین: و دیگر توی تخت گرم او نخوابد.[۲۳۵]

ند لمبرت محکم دست داد و آرام گفت:

– چطوری، سایمن؟ یک ماهی است که یک‌شنبه‌ها ندیده‌امت.

– بهتر از این نمی‌شد. بر و بچه‌های خود شهر کُرک چطورند؟[۲۳۶]

ند لمبرت گفت:

– روز دوشنبه‌ی عید پاک برای مسابقه‌های پارک کُرک آن‌جا بودم.[۲۳۷] هنوز در روی همان پاشنه می‌چرخد. سری هم به دیک تِوی زدم.[۲۳۸]

– خب دیک چطور است، آن مرد کامل؟

ند لمبرت پاسخ داد:

– بین او و خدا هیچی نیست.[۲۳۹]

آقای ددلس با شگفتی مهارشده‌ای گفت:

– یا مریم مقدس! دیک تِوی کچل؟

ند لمبرت به جلو اشاره کرد و گفت:

– مارتین قرار است برای بچه‌ها قدم خیری بردارد. هر نفر چند پاپاسی. آن‌قدر که حالا کارشان پیش برود تا تکلیف بیمه روشن شود.

آقای ددلس با تردید گفت:

– بله، بله. آن جلویی پسر بزرگش است؟

ند لمبرت گفت:

– آره، با برادرِ زنش. جان هنری منتِن پشت سر است. او هم اسمش را برای یک چوق نوشته.[۲۴۰]

– شک ندارم که این کار را کرده. من بارها به پدی بیچاره گفتم که این شغل را بپا. جان هنری آن‌قدر هم آدم بدی نیست.

ند لمبرت پرسید:

– چطور از دستش داد؟ لیکور، چی؟

آقای ددلس با آه گفت:

– بسیاری از آدم‌های خوب کارشان را روی آن می‌گذارند.

نزدیک در کلیسای کوچک گورستان ایستادند. آقای بلوم پشت سر پسرِ حلقه‌گل‌به‌دست ایستاد و به پایین و موهای روغن‌زده و گردن لاغر و چروکِ توی یقه‌ی نو او نگاه کرد. طفلک! آن‌جا بود وقتی پدر؟ هر دو بی‌خبر. در آخرین لحظه هوشیار می‌شود و برای آخرین‌بار تشخیص می‌دهد. احتمالاً فقط همین کار را کرده است. سه شیلینگ به اُگریدی بدهکارم.[۲۴۱] آیا می‌فهمد؟ عزاداران مزدبگیر تابوت را به داخل کلیسا بردند. سرش کدام سمت است؟[۲۴۲]

پس از لحظه‌ای او هم دنبال دیگران وارد شد و در برابر نور ضعیف پلک‌هایش را به هم زد. تابوت روی سکوی تابوت، جلوی محراب قرار دارد و چهار شمع بلند زرد در هر گوشه‌اش. همیشه روبه‌روی ما. کُرنی کلِهر در دو گوشه‌ی جلو حلقه‌گلی می‌گذارد و پسر را می‌خواند تا زانو بزند. سوگواران این‌جا و آن‌جا کنار میزهای عبادت زانو زدند. آقای بلوم پشت و نزدیک فواره‌ی آب مقدس ایستاد و وقتی همه زانو زدند، با دقت روزنامه‌ی بازشده‌اش را از توی جیبش انداخت و با زانوی راستش روی آن زانو زد. کلاه سیاهش را آرام روی زانوی چپش تنظیم کرد، لبه‌اش را نگه داشت و پارسایانه خم شد.[۲۴۳]

خادمی با سطلی برنجی که چیزی در آن بود از دری وارد شد.[۲۴۴] کشیشی سفیددودی از پی او آمد، با یک دست زُنارش را مرتب کرد، با دست دیگر کتاب کوچکی را روی شکم وزغی‌اش میزان کرد. کی کتاب را خوانده؟ زاغ گفت: بنده.[۲۴۵]

کنار سکوی تابوت ایستادند و کشیش با قارقاری روان شروع به خواندن کتابش کرد.

پدر کُفی.[۲۴۶] می‌دانستم اسمش مثل کفن است. دامینینمینه.[۲۴۷] دوروبر پوزه‌اش مثل سگ شکاری است. نمایش را ریاست می‌کند. مسیحی عضلانی.[۲۴۸] وای بر هر کس که کج نگاهش کند: کشیش.[۲۴۹] تو پیتر هستی.[۲۵۰] یک‌وری مثل گوسفندی در یونجه منفجر می‌شود ددلس می‌گوید.[۲۵۱] با آن شکمی که مثل توله‌سگِ مسموم است. آن مرد خنده‌دارترین اصطلاح‌ها را پیدا می‌کند. هه‌هه‌هه: یک‌وری منفجر می‌شود.

– نان این‌ترز این جودیشیوم کُم سروو تو، دومینه.[۲۵۲]

اگر با زبان لاتین برایشان دعا خوانده شود باعث می‌شود احساس کنند مهم‌ترند. نماز مرده. گریه‌کن‌های مزدبگیر کرپ‌پوش.[۲۵۳] کاغذیادداشت‌های دورسیاه. اسمت توی فهرست محراب.[۲۵۴] جای سردی است این‌جا. لازم است تغذیه‌ی خوبی داشته باشد، تمام صبح آن‌جا در آن تاریکی می‌نشیند و پاشنه‌هایش را به زمین می‌کوبد و منتظر است برای نفر بعدی لطفاً.[۲۵۵] چشم‌هایی از وزغ هم. چه چیزی باعث شده این‌طور

ورم کند؟ مالی بعد از خوردن کلم ورم می‌کند. هوای این‌جا شاید. به نظر پر از گاز بد است. باید یک عالم اسفل باشد پر از گاز بد دوروبر این‌جا. قصاب‌ها، برای مثال: مثل استیک خام می‌شوند.[۲۵۶] کی بود به من می‌گفت؟ مروین براون.[۲۵۷] پایین توی سردابه‌های پیانوی زیبا و قدیمی صد و پنجاه ساله‌ی سینت وربرگ مجبورند گاهی تابوت‌ها را سوراخ کنند تا گاز بد خارج شود و آن را بسوزانند. با شتاب بیرون می‌زند: آبی‌رنگ. یک پوف از آن و تو رفتنی هستی.[۲۵۸]

کاسه‌ی زانویم اذیتم می‌کند. آخ. حالا بهتر شد.

کشیش از توی سطل پسرک، چوبی با برآمدگی‌ای بر سرش درآورد و روی تابوت پاشید.[۲۵۹] و سپس به سر دیگر رفت و دوباره پاشید. بعد برگشت و آن را به سطل برگرداند. همان‌طور که پیش از خواب ابدی بودی. این‌ها همه نوشته شده است: مجبور است انجامش بدهد.[۲۶۰]

– ات نِ نو ایندوکس این تنتاسیونم[۲۶۱]

خادم پاسخ‌ها را با صدای زیر و بران می‌داد. من همیشه فکر می‌کنم بهتر است خدمتکارها پسر باشند. تا پانزده یا همین حدودها. بعد از آن، البته...[۲۶۲]

آب مقدس بود این، به‌نظرم. با پاشیدن از خواب بیدارش می‌کند.[۲۶۳] کشیش باید از این کار به تنگ آمده باشد، پاشیدن آن چیز روی همه‌ی جسدهایی که یورتمه‌وار می‌آورند. چه گزندی داشت اگر می‌توانست ببیند که روی چه چیزی می‌پاشد. در هر روز مرگبار، یک گروه تازه: مردان میان‌سال، زنان پیر، بچه‌ها، زنان مرده وقت زاییدن، مردان با ریش، تاجران کله‌کچل، دختران مسلول با سینه‌های کوچک گنجشکی. در سرتاسر سال همان دعاها را بر همه‌ی آن‌ها خوانده و آب رویشان پاشیده: بخواب. حالا روی دیگنم.

– این پردیسوم.[۲۶۴]

گفت او دارد به بهشت می‌رود یا حالا در بهشت است. این را برای همه می‌گوید. یک جور شغل ملال‌انگیز. اما مجبور است چیزی بگوید.

کشیش کتابش را بست و رفت و خادم از پی‌اش. کُرنی کلِهر درهای کناری را باز کرد و گورکن‌ها وارد شدند، دوباره تابوت را بلند کردند، به بیرون بردند و به روی گاری‌شان هل دادند.[۲۶۵] کُرنی کلهر یک حلقه‌گل به پسر داد و یکی به برادرزن. همه از پی‌شان از درهای کناری به هوای ملایم خاکستری وارد شدند. آقای بلوم آخر از همه آمد، دوباره روزنامه‌اش را توی جیبش تا کرد. جدی به زمین خیره شد تا این‌که گاری تابوت به سمت چپ حرکت کرد. چرخ‌های فلزی با قرچ‌قرچ گوش‌خراش روی سنگ‌ریزه‌ها فرو می‌رفتند و گروهی چکمه‌های کند گاری ارابه‌دستی را در امتداد خط آرامگاه‌ها دنبال می‌کردند.

د ری د را د ری د را د روو. وای خدا نباید این‌جا آهنگ شاد بخوانم.[۲۶۶]

آقای ددلس نزدیک او گفت:

– میدان اُکانل.

نگاه مهربان آقای پاور تا نوک قیفِ سر به فلک کشیده رفت و گفت:[۲۶۷]

– او در میان مردمش آرمیده، دَن اُیِ عزیز. اما قلبش در رم دفن شده است. چقدر قلب شکسته این‌جا خوابیده است، سایمن![۲۶۸]

آقای ددلس گفت:

– قبرش آن‌جاست، جک. من را هم به‌زودی کنارش دراز می‌کنند. بگذار خدا هر وقت دوست داشت من را هم ببرد.[۲۶۹]

گریه‌اش گرفت و شروع کرد در دل آرام گریستن، کمی هم در راه رفتن تلوتلو خورد. آقای پاور بازویش را گرفت.

سپس با مهربانی گفت:

– جایی که الان هست، برایش بهتر است.[۲۷۰]

آقای ددلس نفس‌زنان و ضعیف گفت:

– فکر می‌کنم. فکر می‌کنم الان توی بهشت است، اگر بهشتی باشد.

کُرنی کلِهر از ردیفش بیرون آمد و اجازه داد عزادارها جلو بروند.

آقای کرنن مؤدب گفت:

– موقعیت‌های ناراحت‌کننده.

آقای بلوم چشم‌هایش را بست و با ناراحتی دو بار سرش را خم کرد.[۲۷۱]

آقای کرنن گفت:

– بقیه دارند کلاه‌هایشان را روی سرشان می‌گذارند. فکر کنم ما هم دیگر می‌توانیم بگذاریم. ما آخری هستیم. این قبرستان جای نامطمئنی است.[۲۷۲]

سرشان را پوشاندند.

آقای کرنن خرده‌گیرانه گفت:

– جناب کشیش دعاها را خیلی تند خواند، قبول نداری؟

آقای بلوم به چشم‌های سریع خون‌گرفته نگاه کرد و با قیافه‌ی جدی سرش را تکان داد. چشم‌های مرموز، جست‌وجوگر مرموز. فرماسون، فکر می‌کنم: مطمئن نیستم. دوباره کنار او. ما آخری هستیم. هم‌دردیم.[۲۷۳] امیدوارم او چیز دیگری بگوید.

آقای کرنن اضافه کرد:

– مراسم دعاخوانی کلیسای ایرلند در سینت جروم ساده‌تر است، باید بگویم مؤثرتر.[۲۷۴]

آقای بلوم محتاطانه با او موافقت کرد. زبان البته یک چیز دیگر بود.[۲۷۵]

آقای کرنن با وقار گفت:

– من رستاخیزم و زندگی. این تا اعماق قلب آدم نفوذ می‌کند.[۲۷۶]

آقای بلوم گفت:

– همین‌طور است.

قلب تو شاید، اما چه اهمیتی دارد برای آن یارو تو شش فوت در دو فوت با انگشتان پایش چسبیده به گل‌های مینا؟ به قلب او نفوذ نمی‌کند. جایگاه عواطف. قلب شکسته. با این‌همه یک پمپ، هر روز هزاران گالن خون را پمپ می‌کند. در یک روز خوب می‌گیرد: و حالا بفرما. خیلی از آن‌ها این دوروبر

خوابیده‌اند: شُش، قلب، کبد. پمپ‌های زنگ‌زده‌ی پیر: مرده‌شور آن چیز دیگر را ببرد. رستاخیز و زندگی.[۲۷۷] وقتی مرده‌ای مرده‌ای. آن باور روز رستاخیز.[۲۷۸] همه را از قبرهایشان بیرون می‌اندازند. لازاروس، پیش بیا! و او هیش آورد و کارش را از دست داد.[۲۷۹] برخیز! روز قیامت! سپس هر کسی مثل موش در پی جگر و چشم‌وچراغ و بقیه‌ی چیزهای به‌تله‌افتاده‌اش.[۲۸۰] همان صبح همه‌ی خود لعنتی‌اش را پیدا می‌کند.[۲۸۱] یک پنی‌ویت پودر تو جمجمه. هر دوازده گرم یک پنی‌ویت. بنا به معیار وزن تروی.[۲۸۲]

کُرنی کَلِهر پا به پای آن‌ها شد.

گفت:

– همه‌چیز درجه‌یک برگزار شد. هان؟

با چشم پلک‌افتاده‌اش به آن‌ها نگاه کرد. شانه‌های پلیسی.[۲۸۳] با تورولوم تورولوم تو.[۲۸۴]

آقای کرنن گفت:

– آن‌طوری که باید برگزار می‌شد.

کُرنی کلهر گفت:

– نه؟ هان؟

آقای کرنن خاطرش را جمع کرد.

جان هنری منتِن پرسید:

– آن آقای پشت سری که با تام کرنن است کیست؟ چهره‌اش برایم آشناست.

ند لمبرت نیم‌نگاهی به عقب کرد و گفت:

– بلوم. مادام مری‌ین توییدی سوپرانو بود، ببخشید هست، زن این آقاست.

جان هنری منتِن گفت:

– آهان، پس خودش است. مدتی است او را ندیده‌ام. زن خوش‌چهره‌ای بود. من با او رقصیدم، صبر کن، پانزده هفده سال طلایی پیش، توی سالن مت دِلن، در رَوندتَون.[۲۸۵] و عجب تکه‌ی خوبی هم بود.

از لابه‌لای دیگران به پشت نگاه کرد و پرسید:

– چه‌کاره است؟ چه کار می‌کند؟ توی خط فروش نوشت‌افزار نبود؟ یک شب با او شاخ به شاخ شدم. یادم می‌آید، تو بازی بولینگ.

ند لمبرت لبخند زد و گفت:

– چرا بود، توی نوشت‌افزار ویزدام هیلی.[۲۸۶] فروشنده‌ی سیار کاغذِ خشک‌کن.

جان هنری منتِن گفت:

– تو را خدا، چرا آن زن با آب‌زیرکاهی مثل این ازدواج کرده؟[۲۸۷] زنش آن موقع‌ها کلی باحال بود.

ند لمبرت گفت:

– هنوز هم هست. شوهرش حالا تو کار گرفتن آگهی است.

چشم‌های درشت جان هنری منتِن به جلو خیره شد.

ارابه‌دستی به سمت جاده‌ی فرعی پیچید. مردی هیکلی که میان علف‌ها پنهان شده بود، به نشانه‌ی احترام کلاهش را از سر برداشت. گورکن‌ها دستی به کلاه‌شان زدند.

آقای پاور با خرسندی گفت:

– جان اُکانل.[۲۸۸] او هرگز هیچ دوستی را فراموش نمی‌کند.

آقای اُکانل در سکوت با همه دست داد.

آقای ددلس گفت:

– دوباره آمدم به دیدار شما.

متصدی گورستان با صدایی آهسته پاسخ داد:

– سایمن عزیزم، من تو مشتری را نمی‌خواهم اصلاً.

به ند لمبرت و جان هنری منتِن سلام کرد و با آن دو کلید بلند پیچ‌خورده در پشتش رفت کنار مارتین کانینگهم.[۲۸۹]

از آن‌ها پرسید:

– این یکی را شنیده‌اید؟ درباره‌ی مولکهی اهل کومب؟[۲۹۰]

مارتین کانینگهم گفت:

– من نشنیده‌ام.

همه هماهنگ کلاه‌های ابریشمی‌شان را کج کردند و هاینز گوشش را جلو آورد. متصدی گورستان انگشتان شستش را در حلقه‌های زنجیر طلای ساعتش فرو کرد و با لحنی محتاط به لبخندهای گنگ‌شان گفت:

– داستانی هست که می‌گویند دو نفر مست در یک غروب مه‌آلود به این‌جا می‌آیند تا قبر یکی از دوستان‌شان را پیدا کنند. سراغ مولکهی اهل کومب را می‌گیرند و به آن‌ها می‌گویند که کجا خاکش کرده‌اند. بعد از این‌که مدتی توی مه این دوروبر پرسه می‌زنند، قبر را واقعاً پیدا می‌کنند. یکی از دو مرد مست اسم مرده را هجی می‌کند: ترنس مولکهی. مست دیگر به مجسمه‌ی ناجی‌مان، که به خواست بیوه‌ی دوست‌شان بالای قبر او گذاشته بودند، کورموشی نگاه می‌کند.

متصدی گورستان به یکی از قبرهایی که از کنارش می‌گذشتند کورموشی نگاه کرد و ادامه داد:

– و بعد از کورموشی نگاه کردن به مجسمه‌ی مقدس گفت: لعنتی حتا یه ذره مثل خودش نیست. این که مولکهی نیست. هر کی درستش کرده.

وقتی با لبخندشان پاداش او را دادند، به عقب برگشت، با کُرنی کلهر حرف زد و فهرست کارهایی را که به او داده بودند گرفت، همین‌طور که راه می‌رفت پشت‌ورویشان کرد و خوب وارسی‌شان کرد.

مارتین کانینگم برای هاینز توضیح داد:

– همه‌ی این‌ها به یک منظور انجام می‌شود.

می‌دانم. این را می‌دانم.

مارتین کانینگم گفت:

– برای این‌که یک نفر را خوشحال کند. خوش‌قلبیِ صرف است: مرده‌شور آن چیز دیگر را ببرد.[۲۹۱]

آقای بلوم گندگیِ متصدی گورستان را ستود.[۲۹۲] همه می‌خواهند با او رابطه‌ی خوبی داشته باشند. مرد محترم، جان اُکانل، نمونه‌ی خوب واقعی. کیز: مثل آگهی کیز:[۲۹۳] بی هیچ ترسی از بیرون رفتن کسی. بی بازرسی برای خروج. هی‌بِس کورپس.[۲۹۴] باید بعد از تشییع‌جنازه بروم پیِ آن آگهی. آیا وقتی موقع نوشتن برای مارتا او مزاحم کارم شد، روی پاکتی که برداشتم برای مخفی‌کاری نوشتم بالزبریج؟[۲۹۵] امیدوارم سر از اداره‌ی نامه‌های بی‌نام‌ونشان در نیاورد. باید ریش را بهتر اصلاح کرد. روییدن ریش سفید. موهای سفید که درمی‌آید اولین نشانه است. و خُلق بد می‌شود. رشته‌های نقره‌ای در میان سفید.[۲۹۶] تصور کن زن او باشی. مانده‌ام برای خواستگاری از هر دختری با چه جرئتی سراغ او رفته.[۲۹۷] بیا برویم توی قبرستان زندگی کنیم. در باغ سبز نشانش بده. احتمالاً اول او را به وحشت بیندازد. عشق‌ورزی با مرگ. اشباح شب این‌جا می‌پلکند با همه‌ی این مرده‌هایی که دوروبر دراز کشیده‌اند.

سایه‌ی آرامگاه‌ها وقتی محوطه‌های کلیسا خمیازه می‌کشند[۲۹۸] و دنیل اُکانل باید از نوادگان او باشد به‌خیالم که این یکی درباره‌اش می‌گفت مرد خوش‌زادوولدی بوده است کاتولیک بزرگ در هر حال غول گنده‌ای در تاریکی.[۲۹۹] شبح‌نورها. گاز قبرها.[۳۰۰] به هر جهت باید ذهنش را از آن دور کند تا باردار شود. زن‌ها به‌خصوص خیلی حساس‌اند. موقع خواب برایش داستانی از روح بگو تا خوابش ببرد. هیچ‌وقت روح دیده‌ای؟ خب، آره دیده‌ام. هوا مثل قیر سیاه و تاریک بود. ساعت رأس دوازده را می‌زد. هنوز هم اگر درست با هم هم‌ساز شوند، هم‌دیگر را خوب می‌بوسند. روسپی‌ها در قبرستان‌های ترکیه.[۳۰۱] اگر جوان ببرد، همه‌چیز یاد می‌گیرند. باید این‌جا بیوه‌ی جوانی را بلند کنی. مردها این را دوست دارند. عشق میان سنگ‌قبرها. رومئو.[۳۰۲] فلفل لذت.[۳۰۳] در بحبوحه‌ی مرگ ما در زندگی‌ایم.[۳۰۴] دو انتها به هم می‌رسند. جوش به دل مرده‌ی بیچاره. بوی استیک بریان‌شده به گرسنگان. دل و جگرشان را می‌جوند. میل به مردم‌آزاری. مالی دلش می‌خواست آن را پای پنجره به انجام برساند. با این همه هشت تا بچه دارد.[۳۰۵]

او در عمرش شمار خوبی دیده که رفته‌اند آن زیر، دورش خوابیده‌اند دشت در دشت. دشت‌های مُقَدس.[۳۰۶] اگر آن‌ها را ایستاده خاک کنند، جای بیشتری داریم. نشسته یا زانوزده نمی‌شود. ایستاده؟[۳۰۷] شاید یک روز بر اثر رانش زمین سرش از زمین بیرون بزند با دستی که اشاره می‌کند. همه‌ی محوطه باید لانه‌زنبوری باشد: سلول‌های مستطیلی. و خیلی هم مرتب نگهش می‌دارد: چمن و مرزهای آراسته. سرگرد گمبل مانت جروم را می‌نامد: باغش.[۳۰۸] خب، همین هم هست. باید گل‌های خواب باشند. گورستان‌های چینی با پرورش گل‌های بسیار بزرگ خشخاش بهترین افیون را تولید می‌کنند مستیانسکی به من گفت. باغ‌های بوتانیک درست آن‌جاست.[۳۰۹] خون است که در زمین فرو می‌رود و زندگی تازه می‌بخشد. همان اعتقاد که می‌گویند آن یهودیان آن پسر مسیحی را کشتند.[۳۱۰] هر کس ارزش خودش. جسدهای چاقِ خوب‌مانده، نجیب‌زاده، عیاش، پرارزش برای باغ میوه. یک معامله‌ی خوب. از نعش ویلیام ویلکِن‌سن، حسابرس مالیات و حسابدار، تازه فوت‌شده، سه پوند و سیزده و شش. با تشکر.[۳۱۱]

به‌جرئت می‌توان گفت که خاک از کود نعش‌ها، استخوان‌ها، گوشت، ناخن‌ها حسابی غنی است. استخوان‌خانه‌ها. وحشتناک. با تجزیه و تلاشی سبز و صورتی می‌شوند. در خاک مرطوب به‌سرعت می‌پوسند. لاغرهای پیر مقاوم‌تر. بعد یک جور دنبه‌ای یک جور پنیری. بعد شروع می‌کند به سیاه شدن،

شیره‌ی سیاه ذره‌ذره از آن‌ها به بیرون تراوش می‌کند. سپس خشک می‌شود. شب‌پره‌مرگ‌ها.[۳۱۲] البته سلول‌ها، یا هر چه هستند، به زندگی ادامه می‌دهند. تغییر می‌کنند. به‌واقع برای همیشه زندگی می‌کنند. هیچ‌چیز برای تغذیه ندارند، از خودشان تغذیه می‌کنند.

اما آن‌ها باید یک عالم کرم حشره پرورش بدهند. خاک باید به‌آسانی با آن‌ها بچرخد. سرت به‌آسانی چرخان. آن دختران زیبای ساحل.[۳۱۳] از آن حسابی شنگول است. وقتی می‌بیند همه پیش از خودش به آن زیر می‌روند، احساس قدرت می‌کند. مانده‌ام او چطور به زندگی نگاه می‌کند.

لطیفه‌هایش هم معرکه‌اند: ته دل را گرم می‌کند.[۳۱۴] آن یکی درباره‌ی خبرنامه.[۳۱۵] اسپرجن امروز صبح ساعت ۴ به بهشت رفت. ساعت ۱۱ شب (ساعت بستن). هنوز نرسیده. پیتر.[۳۱۶] خود مرده‌ها، مردها هم در هر حال دوست دارند لطیفه‌ای عجیب بشنوند یا زن‌ها بدانند که چه چیزی مُد است. گلابی آبدار یا پانچ خانم‌ها، داغ، قوی و شیرین. تا رطوبت را دور کند.[۳۱۷]

گاهی باید بخندی، پس چه بهتر که این‌طوری بخندی. گورکن‌ها در هملت.[۳۱۸] شناخت عمیقی از قلب انسان نشان می‌دهد.[۳۱۹] دست‌کم تا دو سال جرئت ندارند درباره‌ی مرده‌ها لطیفه بگویند. دی مورتویس نیل نیسی پریوس.[۳۲۰] اول از عزا در بیا. نمی‌توان تصور کرد که او را هم دفن کنند. انگار نوعی شوخی است.[۳۲۱] می‌گویند آگهی فوت خودت را بخوان، طولانی‌تر عمر می‌کنی. به تو جان تازه می‌دهد. عمر دوباره.[۳۲۲]

متصدی گورستان پرسید:

— چند تا برای فردا داری؟

کُرنی کلهر گفت:

— دو تا. نیم و ده و یازده.[۳۲۳]

متصدی گورستان کاغذها را توی جیبش گذاشت. ارابه‌دستی از غلتیدن دست کشیده بود. سوگواران چند دسته شدند و به هر طرف گودال رفتند، دور قبر با احتیاط قدم می‌گذاشتند. گورکن‌ها تابوت را حمل کردند، جلوی آن را روی لبه تنظیم کردند، طناب‌ها را دورش پیچیدند.

خاکش می‌کنند. آمده‌ایم تا سزار را خاک کنیم. نیمه‌ی مارس و ژوئن او.[۳۲۴] نمی‌داند کی این‌جاست و اهمیت هم نمی‌دهد.

آن لندوک زمخت بدترکیب، آن‌جا با مک‌اینتاش، دیگر کیست؟ الان واقعاً دوست دارم بدانم که او کیست؟[۳۲۵] حالا یک پاپاسی می‌دهم تا بدانم کیست. همیشه سروکله‌ی یکی پیدا می‌شود که تو فکرش را هم نمی‌کردی. یک آدم می‌تواند در همه‌ی عمرش در تنهایی‌اش زندگی کند. بله می‌تواند.

با این‌همه، وقتی بمیرد مجبور است از یکی بخواهد که خاک رویش بریزد حتا اگر توانسته باشد قبرش را خودش بکند. همه‌ی ما مجبوریم. فقط انسان به خاک می‌سپارد. نه، مورچه‌ها هم. اولین چیزی که به ذهن هر کسی می‌رسد. مرده را خاک کن. فکر کن رابینسون کروسو نمونه‌ی واقعی آن بود. ولی خب او را هم جمعه خاک کرد.[۳۲۶] اگر درست به آن نگاه کنی، می‌بینی که هر جمعه‌ای پنج‌شنبه‌ای را خاک کرده است.

آه، بیچاره رابینسون کروسو!

چطور توانستی چنین کنی تو؟[۳۲۷]

بیچاره دیگنم! آخرین درازکشیدن او روی خاک در جعبه‌اش. وقتی به همه‌ی این‌ها فکر می‌کنی می‌بینی تنها کاری که می‌کنند هدر دادن چوب است. همه تا ته می‌پوسند. می‌توانستند تابوت خوشگلی با در کشویی بسازند، و از آن در بگذارند برود پایین. آره، اما شاید هم نپذیرند که از تابوت یکی دیگر دفن شوند. خیلی خاص‌اند. مرا در خاک زادگاهم بخوابانید.[۳۲۸] کمی خاک از سرزمین مقدس.[۳۲۹] فقط یک مادر و بچه‌ی مرده به دنیا آمده‌اش تا به حال با یک تابوت خاک شده‌اند.[۳۳۰] می‌فهمم چرا. می‌فهمم. تا حتا در خاک هم تا آن‌جا که ممکن است از او حفاظت کند.[۳۳۱] خانه‌ی مرد ایرلندی تابوت اوست.[۳۳۲] حنوط‌شده در سردابه‌ها، مومیایی‌شده‌ها هم همان است.

آقای بلوم عقب و دور ایستاد، کلاهش در دستش، کله‌های لخت‌شده را می‌شمرد. دوازده. من سیزدهمم. نه. آن یارو با مک‌اینتاش سیزدهم است. عدد مرگ. این یکی از کدام دَرَک بیرون جست؟ توی کلیسا نبود، این را قسم می‌خورم. آن خرافه‌ی مسخره درباره‌ی سیزده.[۳۳۳]

پارچه‌فاستونی لطیف خوبی است پارچه‌ی کت‌وشلوار ند لمبرت. ته‌رنگی از بنفش.[۳۳۴] من هم یکی شبیه آن داشتم وقتی در خیابان لامبرد غربی زندگی می‌کردیم. یک موقعی آقای خوش‌لباسی بود. روزی سه دست کت‌وشلوار عوض می‌کرد. باید آن کت‌وشلوار خاکستری‌ام را بدهم مسیاس پشت‌ورو کند.[۳۳۵] آهان. رنگ شده. زنش یادم نبود او ازدواج نکرده یا زن صاحب‌خانه‌اش باید آن نخ‌ها را برای او درمی‌آورد.

تابوت شیرجه زد و از نظر افتاد، به دست مردان، آهسته، روی پایه‌های گور نشست. به‌سختی بالا و بیرون آمدند: و همه کلاه‌ها را برداشتند. بیست.[۳۳۶]

مکث.

اگر ما همه ناگهان یک نفر دیگر بودیم.[۳۳۷]

از دوردست خری عرعر کرد. باران.[۳۳۸] نه چنین الاغی. می‌گویند خر مرده را هرگز نمی‌بینی.[۳۳۹] شرمِ مرگ. پنهان می‌شوند. پاپای بیچاره هم دور شد.

نسیم ملایم دلپذیری با نجوایی دورِ کله‌های برهنه وزید. نجوا. پسر بالاسر قبر حلقه‌ی گلش را با دو دست نگه داشته بود و بی‌صدا به فضای باز تاریک خیره مانده بود. آقای بلوم به پشت سر متصدی تنومند مهربان رفت. کت فراک خوش‌برش. احتمالاً دارد وراندازشان می‌کند ببیند نفر بعدی کدام‌شان است که می‌رود. خب، این استراحتی طولانی است. دیگر هیچ حس نمی‌کنی. آن لحظه است که احساس می‌کنی. باید بدجوری ناخوشایند باشد. اول نمی‌توانی باور کنی. باید اشتباه باشد: یکی دیگر. خانه‌ی روبه‌رویی را امتحان کن. صبر کن، می‌خواستم. من هنوز این کار. بعد اتاق مرگِ تاریک‌شده. روشنایی می‌خواهند.[۳۴۰] دوروبرت نجوا می‌کنند. دوست داری کشیشی را ببینی؟ بعد گیجی و پرت‌وپلاگویی. همه‌ی هذیان‌هایی که همه‌ی زندگی‌ات پنهان کرده‌ای.[۳۴۱] تقلای مرگ. خوابش طبیعی نیست. زیر چشمش را فشار بده. می‌بینند آیا بینی‌اش تیغ کشیده آیا فکش پایین افتاده آیا کف پاهایش زرد شده.[۳۴۲] بالش را از زیر سرش بکش تا روی زمین تمام کند چون کارش تمام است.[۳۴۳] در آن عکسِ مرگ گناهکار، شیطان به او زنی نشان می‌دهد.[۳۴۴] می‌میرد که با پیراهنش او را در آغوش بگیرد. آخرین صحنه‌ی لوچیا. آیا دیگر تو را نخواهم دید؟[۳۴۵] بوم! تمام می‌کند. سرانجام رفت. مردم کمی درباره‌ات حرف می‌زنند: فراموشت می‌کنند. فراموش نکن برایش

دعا کنی. موقع دعا به یاد او هم باش. حتا پارنل. روز پیچک دارد برمی‌افتد.[۳۴۶] سپس آن‌ها هم همه از پی او می‌روند: یکی پس از دیگری در چاله می‌افتند.

حالا همه برای آرامش روحش دعا می‌کنیم.[۳۴۷] آرزو می‌کنیم که باشی معظم و نباشی در جهنم. تغییر خوبی در محیط. بیرون از ماهی‌تابه‌ی زندگی به درون آتش برزخ.

آیا هیچ فکر می‌کند به چاله‌ای که منتظر اوست؟ می‌گویند وقتی زیر خورشید می‌لرزی، به آن فکر می‌کنی. یکی از رویش رد می‌شود.[۳۴۸] هشدار عزرائیل.[۳۴۹] نزدیک تو. مال من آن طرف‌تر نزدیک فینگلَس، قطعه‌ای که خریدم.[۳۵۰] ماما، مامای بیچاره، و رودی کوچولو.[۳۵۱]

گورکن‌ها بیل‌هایشان را برداشتند و کلوخ‌های سنگین خاک رس را روی تابوت ریختند. آقای بلوم صورتش را برگرداند. و اگر او در همه‌ی این مدت زنده بوده؟ وای! ای وای! وحشتناک می‌شود! نه، نه: مرده، البته. البته که مرده. دوشنبه مرد. باید قانونی باشد که بتوان قلب را سوراخ کرد و مطمئن شد یا ساعت الکتریکی یا تلفنی توی تابوت و یک جور پارچه‌کرباس منفذدار. پرچم خطر. سه روز. راستش کمی زیاد است برای نگه داشتن‌شان در تابستان. این طور هم خوب است که از شرشان خلاص شوی همین‌که مطمئن شدی که نیست.[۳۵۲]

خاک رس نرم‌تر می‌ریخت. شروعِ فراموش شدن. از دل برود هر آن که از دیده برفت.

متصدی چند قدم دور شد و کلاهش را به سرش گذاشت. دیگر بسش بود. سوگواران دل قوی کردند، یکی یکی، و سرشان را بی‌خودنمایی پوشاندند. آقای بلوم کلاهش را روی سرش گذاشت و دید که آن شخص هیکلی ماهرانه از لا و لوی قبرها راه گرفت و رفت. بی‌صدا، مطمئن از قدم‌هایش، از دشت‌های دلگیر گذشت.[۳۵۳]

هاینز چیزی را در دفترچه‌اش یادداشت می‌کند. آهان. اسم‌ها. اما او همه‌ی آن‌ها را می‌شناسد. نه: دارد به سمت من می‌آید.

هاینز زیرلبی گفت:

– دارم اسم‌ها را یادداشت می‌کنم. اسم مسیحی‌ات چیست؟[۳۵۴] مطمئن نیستم.

آقای بلوم گفت:

– ل، لیوپولد. و لطفاً اسم مکوی را هم بنویس. از من خواست که.

هاینز که می‌نوشت گفت:

– چارلی. می‌دانم. یک وقتی توی فریمن بود.[۳۵۵]

درست است، بود، قبل از آن‌که کار توی سردخانه‌ی مرده‌ها را بگیرد، زیر نظر لویی برن.[۳۵۶] فکر خوبی است یک کالبدشکافی برای پزشک‌ها. تا آن‌چه را خیال می‌کنند می‌دانند، کشف کنند. در یک سه‌شنبه مرد.[۳۵۷] اخراج شد. با پول چند تا آگهی زد به چاک. چارلی، تو عزیز دلی.[۳۵۸] برای همین از من خواست که. خب، ضرری ندارد. به انجامش رساندم، مکوی. ممنون رفیق قدیمی: خیلی منت گذاشتی. سرش منت می‌گذاری: هیچ خرجی که ندارد.[۳۵۹]

هاینز گفت:

– و به ما بگو آن آقا با چیز را می‌شناسی، آن آقا که آن‌جا بود با...

به دوروبر نگاه کرد.

آقای بلوم گفت:

– مک‌اینتاش. بله، دیدمش. حالا کجاست؟

هاینز که با خط بد می‌نوشت، گفت:

– م‌اینتاش. من نمی‌دانم او کی هست. اسم خانوادگی‌اش مک‌اینتاش است؟[۳۶۰]

دوروبرش را که نگاه می‌کرد از پیش او رفت.

آقای بلوم چرخی زد، ایستاد و شروع کرد به حرف زدن:

– نه، می‌گویم، هاینز!

نشنید. چی؟ کجا ناپدید شده؟ هیچ علامتی. خب از همه‌ی. کسی این‌جا دید؟ کی ای دابل ال.[۳۶۱] ناپدید شد. خدای من، چه به سرش آمد؟

هفتمین گورکن آمد کنار آقای بلوم تا بیل بی‌استفاده‌ای را بردارد.

– اِ، ببخشید.

آقای بلوم فرز کنار رفت.

خاک رس، قهوه‌ای، و مرطوب شروع کرد در چاله به نمایان شدن. بالا آمد. تقریباً تمام است. توده‌ای از کلوخ‌های مرطوب بالا و بالاتر آمد، و گورکن‌ها بیل‌هایشان را کنار گذاشتند. دوباره همه برای چند لحظه کلاه‌شان را برداشتند. پسر حلقه‌ی گلش را به گوشه‌ای تکیه داد: برادرزن مال خودش را روی پشته‌ای. گورکن‌ها کلاه کپی‌شان را به سر گذاشتند و بیل‌های خاکی‌شان را به سمت ارابه‌دستی بردند. سپس نوک بیل‌ها را ملایم به چمن کوبیدند: تمیز. یکی خم شد تا از دسته‌اش طره‌ی بلندی از علف‌ها را بکند. یکی از آن‌ها با سلاحش که روی شانه انداخته بود و تیغه‌اش درخششی آبی داشت، آرام رفت و همکارهایش را پشت سر گذاشت. یکی دیگر، بالاسر قبر، در سکوت، طناب تابوت را پیچید. بند ناف او. برادرزن رو گرداند و چیزی توی دست آزاد او گذاشت. تشکری در سکوت. متأسفم آقا: این غم. تکان سر. می‌فهمم. برای خودتان فقط.[۳۶۲]

عزاداران آهسته و بی‌هدف دور شدند، از راه‌های پیچ‌وخم‌دار، گاه به گاه می‌ایستادند تا اسمی را روی قبری بخوانند.

هاینز گفت:

– بیایید دور بزنیم و از سر قبر رئیس برویم.[۳۶۳] وقت که داریم.

آقای پاور گفت:

– برویم.

به سمت راست پیچیدند، و رشته‌افکار کندشان را دنبال کردند. صدای مبهوت آقای پاور حیرت‌زده گفت:

– بعضی‌ها می‌گویند که او اصلاً توی آن قبر نیست. که تابوت با سنگ پر شده. که یک روز دوباره برمی‌گردد.[۳۶۴]

هاینز سرش را تکان داد و گفت:

– پارنل هرگز برنمی‌گردد. او همان‌جاست، هر چه بود جسم فانی او بود. روحش در آرامش باد.

آقای بلوم بدون آن‌که کسی به او اعتنا کند در امتداد درخت‌زار طرف خودش و کنار فرشته‌های غم‌زده،[۳۶۵] صلیب‌ها، ستون‌های شکسته، سردابه‌های خانوادگی، امیدهای سنگیِ در حال دعا با نگاه‌های به بالا افکنده و دست‌ها و قلب‌های ایرلند کهن قدم زد.[۳۶۶] عاقلانه‌تر است که پول را به خیریه‌های مخصوص زنده‌ها بدهیم. دعا برای آرامش روحِ. واقعاً هیچ‌کس می‌کند؟ می‌کارندش و دیگر کار با او تمام است. مثل ریختن زغال توی ناوَک.[۳۶۷] سپس برای صرفه‌جویی در وقت یکپارچه‌اش می‌کنند. روز همه‌ی ارواح.[۳۶۸] بیست‌وهفتم سر قبر او خواهم بود.[۳۶۹] ده شیلینگ برای باغبان. از علف‌های هرز پاکش می‌کند. خودش هم پیر. با قیچیِ بزرگ هرسش از کمر دولا می‌شود. پایش لب گور. از دنیا رفت. از این دنیا سفر کرد. مثل این‌که به دلخواه خودشان رفته‌اند. هل‌شان دادند، همه را. ریق رحمت را سر کشید.[۳۷۰] جالب‌تر می‌شد اگر به تو می‌گفتند که آن‌ها چه‌کاره بودند. فلان و فلان، گاری‌ساز. من برای فروش لینولئوم چوب‌پنبه‌ای سفر می‌کردم.[۳۷۱] من از هر پوند پنج شیلینگش را دادم.[۳۷۲] یا مال یک زن را با قابلمه‌اش. من تاس‌کباب خوب ایرلندی می‌پختم. مدیحه در حیاط کلیسای حومه‌ی یک شهر باید آن شعر باشد مال کی بود، وردزورث یا تامس کمبل.[۳۷۳] پروتستان‌ها می‌گویند به دیار آرامش شتافت. مال دکتر مورن پیر. طبیب اعظم او را به خانه خواند.[۳۷۴] خب این خانه‌ی ابدی آن‌هاست.[۳۷۵] منزل خوب بیرون شهر. تازه گچ‌کاری و نقاشی شده. نقطه‌ی دل‌پسند برای کشیدن سیگاری در آرامش و خواندن چرچ تایمز.[۳۷۶] هیچ‌وقت سعی نمی‌کنند آگهی‌های ازدواج را زیبا کنند. حلقه‌های گل زنگ‌زده روی دستگیره‌ها آویزان‌اند، تاج گلی از ورقه‌های برنزی. ارزش بیشتری نسبت به پولش. با این‌همه، گل‌ها شاعرانه‌ترند. آن یکی راستش خسته‌کننده می‌شود، هرگز پژمرده نمی‌شود. گویای هیچ چیز خاصی نیست. ایمورتلز.[۳۷۷]

پرنده‌ای روی شاخه‌ی سپیداری، بر جای پرندگان، رام نشست. مثل پرنده‌های عروسکی. مثل هدیه‌ی عروسی‌ای که والی هوپر به ما داد.[۳۷۸] هو! حتا یک مویش هم نمی‌جنبد. می‌داند که تیروکمانی در کار نیست تا به سمتش پرتاب شود. حیوان مرده حتا غم‌انگیزتر است. مِلی خلی پرنده‌ی کوچک مرده را توی قوطی کبریت آشپزخانه دفن کرد، حلقه‌ای گل مینا و تکه‌هایی از چینی‌های لب‌پر روی قبر.[۳۷۹]

قلب مقدس است این: به نمایش می‌گذارد.[۳۸۰] قلبش در دستش.[۳۸۱] باید یک‌وری باشد و باید به رنگ قرمز رنگ شود مثل قلب واقعی. ایرلند وقف آن شد یا هم‌چین چیزی.[۳۸۲] به نظر اصلاً خشنود نمی‌آید. چرا چنین کیفری؟[۳۸۳] با این حساب آیا پرنده‌ها می‌آیند و نوک می‌زنند مثل آن پسرک با سبد میوه اما او گفت نه چون آن‌ها باید از پسرک می‌ترسیدند. آپولو بود او.[۳۸۴]

چند تا![۳۸۵] همه‌ی این‌ها که این‌جایند روزی دور دابلن قدم زده‌اند. با ایمان عزیمت کرده‌اند.[۳۸۶] همان‌طور که تو الان هستی ما هم روزی بوده‌ایم.[۳۸۷]

در ضمن، چطور می‌توانی همه را به یاد بیاوری؟ چشم‌ها، گام، صدا. خب، صدا، بله: گرامافون. تو هر قبری یک گرامافون بگذار یا توی خانه نگه دار. پس از شام یک یکشنبه. صدای پدرِپدربزرگ پیر بیچاره را بگذار. قرچاقرچ! الوالوالو بدجوری‌خوشحالم قرچ بدجوری‌خوشحال‌ازدیدنت‌دوباره الوالو

من‌بدج‌خوش‌قرچ‌هش.[۳۸۸] صدا را به یادت می‌آورد همان‌طور که عکسْ صورت را به یادت می‌آورد. وگرنه پس از، بگو، پانزده سال دیگر نمی‌توانستی آن صورت را به یاد بیاوری. کی مثلاً؟ مثلاً آن یارو که مُرد وقتی من توی نوشت‌افزارفروشی ویزدام هیلی بودم.[۳۸۹]

جِق‌جِق‌ق! جِق‌جِق سنگ‌ریزه‌ها. صبر کن. بایست!

مشتاقانه به پایین و شکاف سنگی خیره شد. یک نوع حیوان. صبر کن. آهان، آن‌جاست.

یک خرموش چاق‌وچله‌ی خاکستری‌رنگ از کنار سردابه‌ی کلیسا تاتی‌تاتی‌کنان می‌رفت و سنگ‌ریزه‌ها را جابه‌جا می‌کرد. یک کهنه‌کار پیر: پدرِ پدربزرگ: مثل کف دستش بلد است. آن خاکستری خودش را زنده زیر ستون‌پایه چپاند، وول خورد و خودش را به زیرش کشاند. مخفی‌گاه خوبی برای گنج.

کی آن‌جا زندگی می‌کند؟ جنازه‌ی رابرت امِری آن‌جا خاک است. رابرت امِت را با مشعل این‌جا خاک کردند، او نبود؟[۳۹۰] دارد سرکشی می‌کند.[۳۹۱]

دُمش رفت حالا.

یکی از این رفقا یک نفر را لقمه‌ی چپش می‌کند. استخوانش را خوب پاک می‌کند مهم نیست چه کسی بوده است. برای آن‌ها گوشت معمولی. جسد گوشتی است که فاسد شده است. خب، پس پنیر چیست؟ جسد شیر. در آن کتاب سفر به چین خواندم که چینی‌ها می‌گویند سفیدپوست‌ها بوی جسد می‌دهند.[۳۹۲] سوزاندن جسد بهتره. کشیش‌ها تا پای مرگ با آن مخالف‌اند.[۳۹۳] رایزن امور حقوقی برای آن یکی بنگاه.[۳۹۴] عمده‌فروش‌های کوره‌ها و دلال‌های دیگ‌ها چدنی. دوران طاعون.[۳۹۵] کوره‌های داغ آهک‌های زنده برای خوردن آن‌ها.[۳۹۶] مخزن کشنده. خاکستر به خاکستر.[۳۹۷] یا در دریا دفن کنید. آن برج خاموش پارسی کجاست؟ پرنده‌ها آن‌ها را می‌خورند.[۳۹۸] خاک، آتش، آب. غرق کردن می‌گویند خوشایندترین است. همه‌ی زندگی‌ات را در چشم‌به‌هم‌زدنی می‌بینی. اما برگردانده شدن به زندگی نه. به هر حال نمی‌شود در هوا دفن کرد. از ماشین پرنده.[۳۹۹] مانده‌ام هر وقت یکی تازه به آن پایین برده می‌شود خبرش دهان به دهان می‌چرخد. ارتباط زیرزمینی. ما این را از آن‌ها یاد گرفتیم. جای تعجب نیست. وعده‌غذای بزرگ معمول برای آن‌ها. مگس‌ها پیش از آن‌که خوب بمیرد می‌آیند. از مرگ دیگنم بو بردم. آن‌ها به بویش اهمیتی نمی‌دهند. حریره‌ی تکه‌تکه‌شده‌ی سفیدنمکی از جسد: بو و مزه‌شان مثل شلغم‌های سفید خام.

درهای بزرگ پیش رو برق می‌زدند:[۴۰۰] هنوز باز. بازگشت به دنیا دوباره. به اندازه‌ی کافی از این جا داشتیم. هربار تو را یک کمی نزدیک‌تر می‌کند. بار پیش که آمدم این‌جا برای خاکسپاری خانم سینیکو بود.[۴۰۱] پاپای بیچاره هم.[۴۰۲] عشقی که می‌کُشد.[۴۰۳] حتا در شب، با فانوس زمین را می‌تراشند مثل آن موردی که درباره‌اش خواندم تا به زن‌هایی که تازه دفن شده بودند برسند یا حتا فاسدشده‌ها با گورزخم‌های چرکین. بعد از کمی چندشت را در می‌آورد.[۴۰۴] پس از مرگ پیش نظر تو ظاهر خواهم شد. تو پس از مرگ روحم را خواهی دید.[۴۰۵] روحم پس از مرگ، تو را روح‌زده خواهد کرد. پس از مرگ دنیای دیگری است که جهنم نام دارد. او نوشته که من آن دنیای دیگر را دوست ندارم.[۴۰۶] من هم دیگر ندارم. هنوز خیلی چیزها برای دیدن و شنیدن و حس کردن. نزدیکت موجودات زنده و گرم را احساس کنی. بگذار در تخت‌های پر از کرم حشره‌شان بخوابند. قرار نیست برای این دور بازی مرا داشته باشند. تخت‌های گرم: زندگی پرخون گرم.[۴۰۷]

مارتین کانینگم از کناره‌راهی نمایان شد، اندوه‌زده حرف می‌زد.

مشاور حقوقی به‌گمانم. قیافه‌اش را می‌شناسم. منتِن، جان هنری، مشاور حقوقی، مأمور سوگندنامه و شهادت‌نامه. دیگنم در دفتر او بود، دفتر مت دِلن، خیلی وقت پیش. مت شوخ‌وشنگ. شب‌های جشن و پایکوبی.[۴۰۸] کالباس گوشت ماکیان، سیگار، جام‌های تانتالوس.[۴۰۹] واقعاً قلبی از طلا.[۴۱۰] بله، منتِن. آن شب هنگام بازی بولینگ روی چمن، خونش را به جوش آوردم، چون توپ را به سمت داخل او انحنا دادم.[۴۱۱] شانس محض من: سودار. چرا چنین نفرت ریشه‌داری از من پیدا کرد. نفرت در نگاه نخست. مالی و فلوی دِلن زیر درخت یاس با هم جور شده بودند، می‌خندیدند. یکی مثل او همیشه سرافکنده می‌شود اگر زن‌ها دوروبر باشند.

روی یک طرف کلاهش فرو رفته. کالسکه شاید.

آقای بلوم در کنار آن‌ها گفت:

– ببخشید آقا.

همه ایستادند. آقای بلوم اشاره کرد و گفت:

– کلاهت کمی له شده.

جان هنری منتِن برای لحظه‌ای، بی‌حرکت، به او خیره شد. مارتین کانینگهم به کمک آمد و او هم با اشاره گفت:

– این‌جا.

جان هنری منتِن کلاهش را برداشت، فرورفتگی را بیرون داد و خوابِ آن را با دقت با آستین کتش صاف کرد. دوباره کلاه را تند روی سرش گذاشت.

مارتین کانینگهم گفت:

– حالا خوب شد.

جان هنری منتِن سرش را به نشان قدردانی تند تکان داد.

کوتاه گفت:

– ممنون.

همه به سمت درهای بزرگ رفتند. آقای بلوم، با لب‌ولوچه‌ی آویزان، چند قدم عقب کشید تا حرفی به گوشش نرسد. مارتین حکم می‌کند.[۴۱۲] مارتین می‌تواند کله‌پوکی مثل او را سر انگشت کوچکش بچرخاند و او نفهمد از کجا خورده.

چشم‌صدفی. مهم نیست. شاید بعد که ماجرا از ذهنش بگذرد پشیمان شود. این‌طوری تو دست بالا را می‌گیری.

ممنون. عجب بزرگواریم ما امروز صبح![۴۱۳]

پی‌نوشت فصل شش

(هیْدیز)

← به گفته‌ی اُبراین، «این فصل چشم‌اندازی گسترده از کل کتاب یولسیز به خواننده ارائه می‌دهد. چون پاره‌ی بزرگی از این فصل را جریان ذهن بلوم شکل می‌دهد و حتا کنش‌ها از نگاه او برای خواننده تعریف می‌شوند. بی‌شک حواس ما بیشتر بر او متمرکز است، اما در واقع فقط درباره‌ی بلوم نیست، زیرا به عمل بسیار مهمی می‌پردازد که در زندگی مردم آن روز ایرلند اهمیت زیادی داشته است (شرکت در تشییع‌جنازه و مراسم خاکسپاری)، و جویس پیش‌پاافتادگی و پارسامنشی این عمل را با هجو بیان می‌کند. گرچه همانندسازی آن با اودیسه‌ی هومر به اندازه‌ی فصل‌های دیگر، مثلاً فصل پنج (لوتس‌خواران)، به درک خواننده کمک اساسی نمی‌کند، برای تفسیرهای احتمالی هیْدیز ابزار مفیدی است.» (۲۰۱۶: ۱۲۴)

در فصل شش (هیْدیز)، با چهارمین شخصیت مهم کتاب که همانا شهر «دابلن» است آشنا می‌شویم، و دیگر شخصیت‌هایی که در این فصل وارد می‌شوند، گرچه بارها و در برخی از فصل‌های دیگر هم حضور دارند، فقط شخصیت‌های فرعی‌اند. (م)

گیفرد می‌نویسد: «در سرود نهم از اودیسه، اودیسیوس از ماجراجویی‌هایش در سرزمین‌های سیکون‌ها، لوتس‌خواران و سایکلوپ می‌گوید. در سرود دهم، اودیسیوس و مردانش به جزیره‌ی ایولُس، خدای بادها، می‌رسند، سپس در سرزمین لستریگون‌ها با بلاهای دیگری روبه‌رو می‌شوند تا سرانجام به جزیره‌ی سرسی وارد می‌شوند. سرسی به اودیسیوس توصیه می‌کند که به هیْدیز، سرزمین مردگان، برود تا پیش از ادامه‌ی سفرش با شبح یا روح تایرسیس، پیامبر نابینا، مشورت کند. هیْدیز در آغاز نام این سرزمین نبود بلکه خدای جهان اسفل بود و نام این خدا به ناحیه‌ی زیر نفوذش داده شد. در سرود یازدهم، اودیسیوس وارد هیْدیز می‌شود و اولین شبحی که می‌بیند از آنِ الپینور است؛ یکی از مردانش که در جزیره‌ی سرسی شبی را بر بام می‌گذراند، مست و خواب می‌افتد و گردنش می‌شکند و می‌میرد و روحش به دنیای اسفل یا همان جزیره‌ی هیْدیز می‌رود. (الپینور شخصیت موازی پدی دیگنم در داستان یولسیز است که بر اثر مصرف بیش از اندازه‌ی الکل می‌میرد و تشییع‌جنازه و مراسم خاکسپاری‌اش در این فصل برگزار می‌شود.) الپینور از اودیسیوس می‌خواهد که به جزیره‌ی سرسی برگردد و جسد او را با مراسمی درخور به خاک بسپارد. اودیسیوس به او قول می‌دهد که خواسته‌اش را عملی کند. سپس اودیسیوس با تایرسیس حرف می‌زند و تایرسیس به او می‌گوید که پوسایدون، خدای دریاها و زلزله‌ها، اودیسیوس را از رسیدن به خانه‌اش بازمی‌دارد. تایرسیس به اودیسیوس هشدار می‌دهد که اگر مردانش به احشام خدای خورشید، هلیوس، بی‌حرمتی کنند، همه‌ی این مردان گم خواهند شد و مشکلات سفر اودیسیوس به‌گونه‌ای اساسی

افزایش خواهد یافت و هنگام ورودش به خانه خواهد دید که خانه‌اش را خواستگاران محاصره کرده‌اند و مجبور خواهد شد که با خون‌ریزی انتقام بگیرد. تایرسیس پیش‌گویی‌هایش برای اودیسیوس را با قول عمری دراز و مرگی آسان و در آب، به نرمی این مشت مِه، به پایان می‌رساند. سپس اودیسیوس با شبح مادرش حرف می‌زند و شبح زنان بسیاری را می‌بیند. بعد با آگاممنون دیدار می‌کند و آگاه می‌شود که او پس از آمدن به خانه، به دست همسرش و معشوقش کشته شده است. بعد از آن، اودیسیوس با آشیل حرف می‌زند و به‌سمت آژاکس می‌رود. آژاکس از حرف زدن با او سر باز می‌زند، زیرا پس از آشیل، زره قهرمانی او که قرار بود به آژاکس برسد به اودیسیوس می‌رسد و آژاکس به خواست خدایان دیوانه می‌شود و خودش را می‌کشد. اشباح دیگری نیز جلوی دید اودیسیوس می‌آیند. سرانجام اودیسیوس با هرکول، که شبح نیست بلکه هیولاست، دیدار می‌کند، چون هرکول هم در میان خدایان فانی آرمیده است. جسم زنده‌ی اودیسیوس هرکول را به یاد داستان نزول خودش در زمان زندگی‌اش به هیْ‌دیز می‌اندازد و آن را به اودیسیوس می‌گوید. اودیسیوس سرانجام به کشتی‌اش برمی‌گردد و به جزیره‌ی سرسی می‌رود.» (۱۹۸۹: ۱۰۴)

«زمان این فصل ساعت یازده است و صحنه‌ی آن گورستان پراسپکت در گلس‌نوین.» (همان‌جا)

«بلوم با دیگر تشییع‌کنندگان از خانه‌ی دیگنم در سندی‌مونت به سمت گورستان پراسپکت حرکت می‌کند.» (همان‌جا)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «در این فصل نیز با شگرد همزمان‌سازی روبه‌روییم و حوادث آن همزمان با حوادث فصل سه (پروتیوس) از بخش یک است.»

۱. مارتین کانینگهم که از متیو فرنسِس کین، دوست پدر جویس، الگوبرداری شده است، در فصل پنج (لوتس‌خواران) هم به او اشاره می‌شود و در دو فصل دیگر از این رمان حضور دارد. در واقع کانینگهم از داستان «فیض» در مجموعه‌داستان دابلنی‌ها به این داستان مهاجرت می‌کند. مارتین کانینگهم نماد بیش از یک شخصیت از دنیای واقعی است. او هم‌چنین نماد مرد غرق‌شده‌ای است که در فصل یک قرار است روی آب بیاید، وقتی استیون با دیدن دو مرد که منتظر بالا آمدن جسد غرق‌شده‌اند به یاد شعری می‌افتد که اریِل در نمایشنامه‌ی توفان (شکسپیر) برای فردیناند عزادار می‌خواند: «پنج فاتوم تمام پدرت خوابیده / از استخوان‌هایش مرجان‌ها روییده...» چون متیو کین در دنیای واقعی در دریا غرق می‌شود اما یک ماه پس از روزی که حوادث داستان یولسیز رخ می‌دهند. به عبارت دیگر، غرق‌شده‌ای که دو مرد منتظر بالا آمدن جسد او هستند متیو کین نیست.

شبح یا روح دیگری که اودیسیوس در سفرش به هیْ‌دیز می‌بیند، روح سیسیفوس [یا همان سیزیف] است که محکوم شده تا ابد صخره‌ای را تا بالای کوه بغلتاند و ببرد، اما به دلیل سنگینی سنگ، هربار که به قله‌ی کوه می‌رسد، دوباره به پایین وامی‌غلتد. در این فصل متوجه می‌شویم که مارتین کانینگهم همان سیسیفوس است. برای شناخت بیشتر او پی‌نوشت شماره‌ی ۱۵۰ از فصل پنج (لوتس‌خواران) را بخوانید.

۲. «جک پاور شخصیت داستانی است و در داستان، کارمند اداره‌ی شهربانی سلطنتی ایرلند است. آقای پاور نیز در داستان فیض از مجموعه‌داستان دابلنی‌ها حضور دارد. اداره‌ی شهربانی سلطنتی ایرلند از روی اسکاتلندیارد (اداره‌ی مرکزی پلیس لندن) ساخته شده است اما عملکردش بیشتر از اسکاتلندیارد سیاسی بود.» (۱۹۸۹: ۵-۱۰۴)

۳. سایمن ددلس پدر استیون است و از رمان چهره... به این داستان مهاجرت کرده است. سایمن ددلس نمودی از پدر خود جویس است.

برای شرح شباهت کانینگهم به سیسیفوس پی‌نوشت شماره‌ی ۱ و ۱۵۳ از همین فصل را بخوانید.

۴. به گفته‌ی هانت، «در آغازِ فصل چهار (کلیپسو) وسواس عجیب بلوم به کامل بودن سینی صبحانه‌ی زنش را دیدیم. در این‌جا باز وسواس دیگری از او می‌بینیم: ''در را دو بار محکم می‌کوبد تا مطمئن شود کیپ است.'' آیا ممکن است یک روان‌شناس نتیجه بگیرد که بلوم تا اندازه‌ای بیماری وسواس دارد؟» (۲۰۱۵)

۵. گیفرد درباره‌ی این‌که بلوم از پنجره‌ی کالسکه به بیرون و کرکره‌های پایین‌کشیده‌ی خیابان نگاه می‌کند می‌نویسد: «در سنت ایرلندی‌ها هنگام تشییع‌جنازه، برای ادای احترام به مرده و بازماندگانش، کرکره‌ها را پایین می‌کشیدند و مغازه‌ها را می‌بستند.» (۱۹۸۹: ۱۰۵) هانت می‌نویسد: «در دو پاراگراف پس از این عبارت می‌فهمیم که جنازه از خانه‌ی شماره‌ی نه است اما تا خیلی جلوتر در رمان نمی‌فهمیم که خیابان نیوبریج در سندی‌مونت است.» (۲۰۱۵)

«در روزنامه‌ای که بلوم در فصل شانزده (یومی‌یس) می‌خواند روشن می‌شود که در صبح روز ۱۶ ژوئن جنازه‌ی مرحوم پتریک دیگنم از خانه‌اش، شماره‌ی ۹ خیابان نیوبریجِ سندی‌مونت برای خاکسپاری در گلس‌نوین تشییع شد. در پاره‌هایی که در لیتل ریو یو منتشر شد، شماره‌یَ ۱۰ این خیابان به‌عنوان خانه‌ی دیگنم انتخاب شده بود، ولی گویی جویس از دفترچه راهنمای تام متوجه شده که این خانه خالی است و برنامه‌اش را عوض کرده است.» (همان‌جا)

تسمه یا نوار دستگیره در کالسکه‌های قدیمی کار دستگیره‌ی جادستی در ماشین‌های امروزی را می‌کرد. مسافران بازویشان را از این دستگیره‌ها که چرمی، پارچه‌ای یا گاهی فلزی بودند رد می‌کردند تا هنگام عبور کالسکه از دست‌اندازها روی مسافر کناری پرت نشوند. این کلمه از فرهنگ‌های لغت حذف شده است. (م)

۶. بلوم فکر می‌کند: پیرزن که گوشه‌ی پرده را کنار زده و کالسکه‌ی عزاداران را دزدکی می‌بیند، برای ستاره‌ی بلند اقبالش شکر می‌کند که این بار هم نوبت مرگ او نبوده است. (م)

۷. گیفرد می‌نویسد: «کار آماده‌کردن جنازه برای کفن و دفن از وظایف زنان بوده و بلوم فکر می‌کند که این کار مناسب حال‌شان است.» (۱۹۸۹: ۱۰۵)

۸. به گفته‌ی هانت، «huggermugger به‌معنای پنهان‌کاری، واژه‌ای بسیار قدیمی است و استفاده‌ی آن به آغاز قرن شانزدهم برمی‌گردد. این واژه می‌تواند اسم، صفت، قید و فعل باشد. معروف‌ترین کاربرد آن در هملت است وقتی کلادیوس به گرترود می‌گوید: ''ما انجام داده‌ایم اما از روی خامی / با پنهان‌کاری برای خاکسپاری'' پلونیوس. به عبارت دیگر با شتاب خاکش کردیم بدون مراسم صحیح و مناسب. هملت پلونیوس، پدر اوفلیا، را می‌کشد و جنازه‌ی او را به بیرون صحنه می‌برد تا پنهان کند. پس از آن‌که درباره‌ی متلاشی شدن جسد ناصح پیر سربه‌سر کلادیوس می‌گذارد، سرانجام به او می‌گوید که کجا می‌تواند جسد را پیدا کند: ''اگر واقعاً در این ماه پیدایش نکردی، با رفتن به سرسرا بوی او را خواهی فهمید.'' اما کلادیوس از ترسِ سروصدای مردم، راز شاهزاده را مخفی نگه می‌دارد و پولونیوس را با شتاب و بدون مراسم عمومی و با پنهان‌کاری به خاک می‌سپارد.» (۲۰۱۵)

هانت در ادامه می‌نویسد: «اگر بلوم به آن خط از نمایشنامه‌ی هملت (ما می‌دانیم که او نمایشنامه را بلد است) فکر می‌کند، شاید ایده‌ی پنهان کردن مخفیانه‌ی جسدی در ''گوشه‌کنارها'' به تبانی عمومی در پنهان کردن حقیقت زشت مرگ اشاره دارد، یا شاید آهنگ صرف واژه‌ی هاگرماگر، مثل آهنگ کلمه‌ی

دمپایی‌های‌تپ‌تپی در جمله‌ی بعدی، به آهنگ‌های کودکانه و بازیگوشانه‌ی او مربوط است؛ آهنگ‌هایی با مضمون بی‌حرمتی که در این فصل بارها مطرح می‌شوند.» (همان‌جا)

۹. به گفته‌ی گیفرد، «اصطلاح Slipperslappers یعنی پیرزن فقیری که نشانگر ایرلند است. این عبارت از ترانه‌ای به نام ''روباه'' در فولکلور گرفته شده: ''جان، جان، غاز خاکستری رفته/ و روباه به شهر آمده.'' اولین بیت آن: ''مادر پیر تالاپ تالاپ از تخت بیرون می‌پرد...''» (۱۹۸۹: ۱۰۵)

۱۰. «منظور جسد پسر یازده‌روزه‌ی بلوم به نام رودی است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۰۵)

۱۱. به گفته‌ی گیفرد، «خانم فلمینگ خدمتکار پاره‌وقتی است که بلوم او را استخدام کرده است.» (۱۹۸۹: ۱۰۵) در فصل پنج (لوتس‌خواران) هم به فلمینگ (جک فلمینگ) اشاره می‌شود که برخی چون دلینی معتقدند این «خانم فلمینگ مادر یا همسر او بوده است.» پی‌نوشت شماره‌ی ۲۶۲ از فصل پنج (لوتس‌خواران) را بخوانید.

۱۲. به گفته‌ی دیوید لاج، «بلوم جمله‌ای از مالی را به یاد می‌آورد. این در واقع یک نقل قول است که می‌توان آن را نقل قول مستقیم آزاد نامید، زیرا داخل گیومه نیامده است. منظور از ''بیشتر به سمت خودت بکش،'' ملافه‌ای است که هنگام آماده کردن بچه‌ی مرده‌ی بلوم روی او می‌کشند، چون همین او را به یاد کفن می‌اندازد: ''کفن‌مان.''» (۲۰۰۲: ۵۵)

۱۳. در این باره افسانه‌ای از دانته گبریل رُزِتی، شاعر و نقاش و مترجم انگلیسی قرن نوزدهم، نقل می‌شود با این مضمون که وقتی زن جوانش مرد، دفتر شعر خودش را هم در کفن او در گورستان های‌گیت دفن کرد، زیرا معتقد بود که بسیاری از این اشعار به نام او و برای او سروده شده است، پس باید با خودش ببرد. رُزِتی کتاب را لابه‌لای موهای طلایی زیبای زن پیچید و کنار صورتش گذاشت. هفت سال گذشت و رزتی که شاهد رشد و مشهور شدن دوستان شاعرش بود، اندوه‌زده به این فکر افتاد که او هم شاعر است و بهتر است نیم‌نگاهی به کتاب مدفونش بیاندازد، زیرا آن کتاب کامل‌ترین نسخه‌ی آن اثر بود. سرانجام پس از جدل بسیار با خود و آماده‌سازی ذهنی و گرفتن مجوز از خادمان گورستان، هفت و نیم سال پس از مرگ زن، گورش را شکافت و کفن را گشود. رزتی با شگفتی تمام دریافت که کتاب در این هفت سال چندان تغییری نکرده اما کفن زن با موهای رشد کرده‌ی او پوشیده شده است. البته این بخش ثابت نشده است، ولی کتاب در سال ۱۸۷۰ با نام اشعار منتشر می‌شود. (م)

نخستین بار واژه‌ی windingsheet به معنی کفن، در فصل دوم (نستور) می‌آید. آقای دیسی درباره‌ی انگلستان پیر نظری می‌دهد و این شعر به ذهن استیون می‌رسد:

«فریاد روسپی از خیابان تا خیابان / کفن انگلیس پیر را می‌بافد» (م)

۱۴. در فرهنگ یهودیان هر کس به حیوان مرده دست بزند تا غروب خورشید ناپاک است.

۱۵. این همان قالب صابونی است که بلوم در فصل پنج (لوتس‌خواران) از داروخانه‌دار خرید. برای توضیح بیشتر پی‌نوشت شماره‌ی ۲۵۲ از همان فصل را بخوانید. ناباکوف، در درس‌گفتارهایش، آن را به‌عنوان «بن‌مایه» بررسی می‌کند و معتقد است که «این صابون به شخصیت داستانی تبدیل می‌شود.» (۲۰۰۲: ۳۱۰) و در شرح حضورش در فصل پانزده (سرسی) می‌گوید: «رب‌النوعی بن‌مایه‌ی [این] صابون در این‌جا به‌عنوان صابون سرگردان شناسایی می‌شود.» (۲۰۰۲: ۳۱۱)

۱۶. این همان درِ خانه‌ی دیگنم است. پی‌نوشت شماره‌ی ۵ از همین فصل را بخوانید.

۱۷. به گفته‌ی گیفرد، این رسم «رسمی دیرین است: برای تشییع‌جنازه از مسیری می‌روند که از مرکز شهر می‌گذرد تا مردم بیشتری باخبر شوند و به تشییع‌کنندگان بپیوندند.» (۱۹۸۹: ۱۰۵)

۱۸. منظور استیون است و به گفته‌ی گیفرد، «با تراموای دالکی به سمت شمال، جاده‌ی هدینگ‌تن، آمده است و از این‌جا، به‌جای رفتن به دابلن، ظاهراً سوار تراموای سندی‌مونت می‌شود و به سمت شرق و آیریش‌تاون سفر می‌کند، همان محله‌ای که خانواده‌ی گلدینگ در آن زندگی می‌کنند؛ اما به آن‌ها سر نمی‌زند، بلکه به طرف جنوب و شرق، تراس لیهی و ساحل سندی‌مونت می‌رود و تمام فصل پروتیوس را در آن‌جا می‌گذراند.» (۱۹۸۹: ۱۰۵)

۱۹. برای شرح این کلاه پی‌نوشت شماره‌ی ۱۳۹ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۲۰. گیفرد می‌نویسد: «*fidus Achate* (فیدوس آکاتس) عبارتی لاتین است به‌معنای آکاتس باوفا، در اثر حماسی انیاد نوشته‌ی ویرژیل. آکاتس که به این لقب معروف بود، دوست و یار غار انه (پسر آنکاسیس و ونوس) بود. آقای ددلس از آن به شکل کلیشه استفاده می‌کند (و رابطه‌ی مالگن با استیون را چنین رابطه‌ای می‌داند) اما در متن هیْدیز اشاره به نقش آکاتس در حمایت از اِنه است، زمانی که اِنه برای سفر ترسناک عالم دوزخ آماده می‌شود.» (۱۹۸۹: ۱۰۵)

۲۱. درباره‌ی خانواده‌ی گُلدینگ پی‌نوشت شماره‌ی ۷۱ و ۷۲ از فصل سه (پروتیوس) را بخوانید.

۲۲. درباره‌ی «حسابدار مست حقیر» پی‌نوشت شماره‌ی ۶۱ از فصل سه را بخوانید.

در فصل سه (پروتیوس)، استیون در خیالش به خانه‌ی دایی ریچی می‌رود و زمانی که ریچی به پسرش می‌گوید «برای ریچی و استیون ویسکی، بگو به مادرت. کجاست این زن؟» پسر پاسخ می‌دهد: «کریسی را حمام می‌کند، قربان.» (منظور خواهر کوچک اوست.) استیون در تک‌گویی درونی‌اش می‌گوید: «دردانه‌ی کوچولوی پاپا. سوگلی.» این‌جا هم پدر استیون به کریسی اشاره می‌کند و می‌گوید: «تپاله‌ی کوچولوی پاپا.»

۲۳. به گفته‌ی گیفرد، «جمله‌ی ''بچه‌ی عاقلی که می‌داند پدرش کیست'' یک ضرب‌المثل است. یک نمونه‌اش را در اودیسه، از زبان تلماکس می‌شنویم: ''مادرم می‌گوید من پسر اودیسیوس‌ام؛ من نمی‌دانم / قطعاً. چه کسی ریشه‌ی خودش را می‌داند؟''» (۱۹۸۹: ۱۰۵) در این‌جا سایمن ددلس این جمله را به‌طعنه برای بچه‌ی برادرزنش می‌گوید.

این مثَل برداشت مستقیم از سرود اول اودیسه است، وقتی می‌نروای پیش‌گو به تلماکس می‌گوید: «به من بگو و راست بگو. آیا به‌راستی اودیسیوس می‌تواند چنین پسر خوش‌قیافه‌ای داشته باشد؟ بی‌شک همانندی تو با او آشکار است. سر و چشم زیبای تو سر و چشم اوست.» آخر پیش از آن‌که به مقصد تروا سوار کشتی شود، جایی که بقیه‌ی مردم دلیر آرگوس نیز رفتند، از آن زمان دیگر هیچ‌یک از ما دیگری را ندیده است. تلماکس پاسخ می‌دهد: «اکنون واقعیت را بدان‌گونه که هست به تو می‌گویم. مادرم می‌گوید که من پسر اویم. اما پسر عاقل می‌داند پدرش کیست. آیا هیچ پسری از نژاد انسان توانسته از بسته شدن نطفه‌ی خود با خبر باشد؟ چه کسی ریشه‌ی خودش را می‌داند؟» (م)

۲۴. «خیابان رینگ‌سند در غرب رینگ‌سند به سمت دابلن مرکزی است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۰۵)

۲۵. «بطری‌سازی برادران والاس در شماره‌ی ۳۴ خیابان رینگ‌سند قرار دارد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۰۵)

۲۶. به گفته‌ی هانت، «راوی به صحنه‌هایی که در این مسیر می‌بیند دقیق توجه می‌کند. از خیابان

واتری که می‌گذرند بلوم استیون را می‌بیند، و همین‌که وارد خیابان رینگ‌سند می‌شوند از کنار شرکت بطری‌سازی برادران والاس رد می‌شوند و سپس، هنگام گذر از رودخانه‌ی دادر، پل دادر را می‌بینند.» (۲۰۱۵)

۲۷. هانت می‌نویسد: «وقتی آقای ددلس می‌گوید که شاید استیون رفته دیدن زن‌دایی‌اش، بلوم به یاد شوهر او می‌افتد.» (۲۰۱۵)

به گفته‌ی گیفرد، «شخصیت داستانی گلدینگ به دفاتر وکالت واقعی کالیس و ورد، که در شماره‌ی ۳۱ خیابان دیْم است، اضافه شده است.» (۱۹۸۹: ۱۰۵)

۲۸. «خیابان استمر در بخش جنوب مرکزی دابلن نزدیک گرند کانال است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۰۵)

۲۹. گیفرد می‌نویسد: «ایگنیْشس گَلاهر یکی از شخصیت‌های داستان ''ابری کوچک'' از مجموعه‌داستان دابلنی‌هاست. الگوی بیرونی شخصیت داستانی ایگنیْشس، ناشری انگلیسی (متولد ایرلند) به نام آلفرد سی هارمزورث است. در فصل هفت (ایولُس) درمی‌یابیم که گَلاهر کارمند روزنامه‌های دیلی میل یا لندن ایونینگ نیوز با سردبیری آلفرد سی هارمزورث و هم‌چنین خبرنگار سابق فریمن ژورنال بوده است.» (۱۹۸۹: ۶-۱۰۵)

دلینی (۲۰۱۵) در این باره می‌گوید: «ایگنیشس گَلاهر فردی واقعی است اما با اسم کوچک فِرد. فرد گَلاهر روزنامه‌نگار انگلیسی بسیار موفقی بود که سردبیر روزنامه‌ی تلگراف و بنیان‌گذار بخش ورزشی آن بود.»

۳۰. هانت می‌نویسد: «هنوز بلوم به گلدینگ و ولگردی‌های شبانه و نوشیدن‌های بی‌رویه‌ی او می‌اندیشد و گمان می‌کند که این از عوارض آن است: کمردردی که خوب نمی‌شود، گرچه ''زنش مشتمالش می‌دهد.''» (۲۰۱۵)

۳۱. به گفته‌ی گیفرد، «پشتش را ''اتو می‌کشد'' یعنی مشتمال می‌دهد.» (۱۹۸۹: ۱۰۶)

۳۲. دلینی (۲۰۱۵) می‌گوید: «بلوم قرص‌ها را مثل گچ بی‌خاصیت می‌داند و فکر می‌کند که فقط داروسازها سود می‌کنند.» و به گفته‌ی هانت، «این قرص‌ها ممکن است موقت دردش را تسکین بخشد ولی به همان اندازه‌ی مشتمال زنش اثر دارد.» (۲۰۱۵)

۳۳. گیفرد می‌نویسد: «در پرده‌ی دوم نمایشنامه‌ی هنری چهارم اثر شکسپیر، دقیقاً همین جمله می‌آید: I'll tickle his catastrophe و معنای لغت به لغتش می‌شود: به باسنش شلاق می‌زنم.» (۱۹۸۹: ۱۰۶)

۳۴. به گفته‌ی گیفرد، «پدر آلیور سینت جان گوگرتی (شخصیت داستانی باک مالگن از روی خود آلیور ساخته شده) برای مدتی در فروشگاه خرازی و پارچه و پرده‌فروشی کلری و شرکا کار می‌کرد. نام پیشین این فروشگاه پیتر پاول مسوینی و شرکا بود. پیتر پاول مسوینی پسردایی مادربزرگ جویس بود و تاجر- سیاست‌مداری ثروتمند که در سال‌های ۱۸۶۴-۱۸۷۵ شهردار دابلن بود و در محله‌ی اعیان‌نشین شهر زندگی می‌کرد. اما آلیور گوگرتی که خودش پزشک شد، به‌خاطر مطرح شدن حادثه‌ی واقعی برج مارتلو و الگوبرداری از او در یولسیز، وادار به ترک دابلن شد و برای همیشه به آمریکا هجرت کرد.» (۱۹۸۹: ۱۰۶)

۳۵. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «نخست بلوم رفتار و گفتار سایمن ددلس نسبت به پسرش را مورد نقد

آشکار قرار می‌دهد، اما زود به یاد پسر خودش (که در نوزادی از دنیا رفته) می‌افتد و فکر می‌کند که این پدر حق دارد و می‌خواهد تجربیاتش را به نسل بعدی منتقل کند.»

شوابر در این باره می‌نویسد: «بلوم هم دلش می‌خواست که پسرش زنده بود و به او ''چیزی منتقل می‌کرد،'' چیزی که از پدرها به پسرها منتقل می‌شود، چیزی که از پدربزرگش به پدرش رسید و از پدرش به او و حالا او می‌توانست به پسرش منتقل کند.» (۱۹۹۹: ۹۴)

۳۶. گیفرد معتقد است که «این کت‌وشلوارها یونیفورم مخصوص مدرسه‌ی ایتن، خاص‌ترین مدرسه‌ی انگلیسی دابلن و هوادار دولت انگلیس، بود. شامل کت کوتاه تا کمر با یقه‌ی پهن و پیراهنی با یقه‌ی آهاردار بزرگ.» (۱۹۸۹: ۱۰۶)

۳۷. به گفته‌ی گیفرد، «خیابان ریموند، آن بخشی از خیابان سرکولار جنوبی است که روبه‌روی سربازخانه‌ی ولینگ‌تن (با نام امروزی گریفث) بود. یکی از خانه‌های بلوم در خیابان ریموند بود. ظاهراً نطفه‌ی رودی، پسر بلوم، در همین‌جا بسته شده است، مدت کوتاهی قبل از نقل مکان بلوم و مالی به خانه‌ی خیابان لامبرد غربی.» (۱۹۸۹: ۱۰۶)

۳۸. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «انگلیسی‌های ویکتوریایی خیلی به شعار علاقه داشتند، به‌ویژه شعارهایی با پیام‌های اخلاقی. روی درِ زندان ریچموند در خیابان سرکولار جنوبی، روبه‌روی ریموند، این شعار حک شده بود: کار بد را متوقف کن و کار خوب را یاد بگیر.»

به گفته‌ی گیفرد، «دنیل اُکانل مدتی کوتاه (در سال ۱۸۴۴) در این مرکز زندانی بود. در پایان قرن نوزدهم این زندان بخشی از مجموعه‌ی سربازخانه‌ی ولینگتن (گریفث امروزی) شد.» (۱۹۸۹: ۱۰۶) در سال ۱۸۷۷، وزارت جنگ زندان یا ندامتگاه ولینگتن را خرید و در دهه‌ی پایانی قرن نوزدهم، سربازان را به آن منتقل کرد. (م)

۳۹. اُبراین (۲۰۱۶): «در این صحنه بلوم با تأسف به این می‌اندیشد که اگر پسرش نمی‌مرد، حالا این‌گونه و آن‌گونه بود. اما به‌زودی از برانگیختن حس دلسوزی خواننده برای خودش می‌گذرد و به یاد خاطره‌ای خودخوارکننده (لحظه‌ی بسته شدن نطفه‌ی رودی) می‌افتد. در این خاطره درمی‌یابیم که نه وسوسه‌ی جنسی خودش و نه عشق احتمالی مالی به او سبب بسته شدن نطفه‌ی رودی شده، بلکه تماشای دو سگ و پوزخند یک گروهبان مالی را به این کار واداشته است. این نگاه جویس از بلوم او را آدمی بی‌وجود و بی‌خاصیت تصویر می‌کند، زیرا نشان می‌دهد که رابطه‌ی دو سگ و نیشخندزن یک گروهبان در بسته شدن نطفه‌ی رودی به اندازه‌ی خود بلوم نقش داشته‌اند.»

۴۰. گیفرد می‌نویسد: «گری‌استونز دهکده‌ی کوچک ساحلی با امکان ماهیگیری در هشت مایلی جنوب شرقی دابلن است که تفریحگاه تابستانی آن دوره نیز بود.» (۱۹۸۹: ۱۰۶)

۴۱. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «این جمله‌ی کوتاه از فرهنگ حاکم بر آن دوره حکایت می‌کند. چون شاهزاده اَلبرت آلمانی بود و مردم دوست داشتند با خانواده‌ی سلطنتی هم‌پا باشند.»

۴۲. پتریک مکارتی و پاول تایسن در این باره می‌نویسند: «در این‌جا بلوم دخترش، مِلی، را شاخه‌ای از مادرش، مالی، می‌بیند که از نظر طبیعت و رفتار بسیار به هم شبیه‌اند.» (۱۹۹۷: ۷۴)

به گفته‌ی لتم، «بلوم زن و دخترش را یکسان می‌بیند، یکسان در نارو زدن به او به‌خاطر یک مرد دیگر: مالی به‌خاطر بویلن و ملی به‌خاطر بِنِن. رقیق شدن در ملی تغییرپذیری آب را نشان می‌دهد. بلوم در فصل

هشت (لستریگون‌ها) می‌پرسد: ''چطور می‌توانی مالک آب شوی؟'' پس اگر زن آب است، او هم به همان نسبت در برابر مالکیت‌پذیری مقاومت می‌کند.» (۲۰۰۳: ۱۰۳)

۴۳. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «بلوم با فکر کردن به دخترش، مِلی، به یاد بخش‌هایی از نامه‌ای می‌افتد که او از شهر مولینگار برایش فرستاده است. سپس به فلسفه‌ی زندگی اشاره می‌کند که او هم به‌زودی زن می‌شود.»

۴۴. به گفته‌ی گیفرد، «این کلمه از خیاطی برداشت شده که کمبود پارچه داشته و بنابراین چشم‌هایش را کج می‌کند یا خسیس‌بازی درمی‌آورد.» (۱۹۸۹: ۱۰۶) اما ویلیام دنت معتقد است که کلمه‌ی لوچی در این‌جا «به‌معنای نداشتن است نه خسیس‌بازی.» (۱۹۹۴: ۵۶)

۴۵. گویی آقای ددلس و دیگر مردان چیز مشمئزکننده‌ای دیده‌اند که از مسافران قبلی روی صندلی کالسکه جا مانده است. این‌که چه دیده‌اند آشکار نمی‌شود و در حد گمان می‌ماند، ولی آقای ددلس با شرح کوتاهش که «این عادی‌ترین چیز دنیاست» شک خواننده را به یقین نزدیک می‌کند. (م)

۴۶. در پایان فصل پیش (لوتس‌خواران) خواننده در این ابهام رها می‌شود که آیا واقعاً بلوم به آن حمام ترکی می‌رود یا همه‌ی آن صحنه را در عالم خیال تجسم می‌کند. در این‌جا آن ابهام رفع می‌شود و صریح می‌گوید که خوشحال است که به حمام رفته است، اما هنوز این شک وجود دارد که آیا به همان حمام رفته یا حمام دیگری. در ضمن پاهایش آن‌قدر تمیز شده که زبری دوخت بد رفوی جوراب را احساس می‌کند. (م)

۴۷. پی‌نوشت شماره‌ی ۴۵ از همین فصل را بخوانید.

۴۸. گیفرد می‌نویسد: «ند لمبرت شخصیتی داستانی است که در فروشگاه غله و بذر در مرکز دابلن کار می‌کند و جو هاینز در داستان ''روز گل پیچک در ستاد انتخابات'' از مجموعه‌داستان دابلنی‌ها حضور دارد. در این داستان ظاهراً هنوز بیکار است و بدشانسی می‌آورد، گرچه در روزنامه‌ی فریمن ژورنال پاراگرافی برای دیگنم می‌نویسد.» (۱۹۸۹: ۱۰۶)

۴۹. به گفته‌ی هانت، «آقای کُرنی کَلِهر برگزارکننده‌ی مراسم تشییع‌جنازه و خاکسپاری است که زودتر از همه به گورستان پراسپکت (مقصد نهایی آن‌ها) رفته است.» (۲۰۱۵)

۵۰. گیفرد می‌نویسد: «گرند کانال (The Grand Canal) مهم‌ترین کانال ایرلند است و محیط دابلن مرکزی را دور می‌زند و دابلن را به ساحل غربی ایرلند وصل می‌کند. در این‌جا کالسکه روی پل ویکتوریا، که بر این کانال زده شده، می‌ایستد. جویس اسم این کانال را با حروف کوچک نوشته است.» (۱۹۸۹: ۱۰۶)

۵۱. به گفته‌ی گیفرد، «کارخانه‌ی تولید گاز در شماره‌ی ۱۱۰ خیابان گریت برانزویک (امروز پی‌یرس) در جنوب غربی پل روی گرند کانال یا همان گرند کانال است. در این شرکت، زغال را برای روشنایی و سوخت به گاز تبدیل می‌کردند و بوی بد و تندی تولید می‌کرد.» (۱۹۸۹: ۱۰۶)

۵۲. گیفرد می‌نویسد: «باور عموم این بود که روغن تخم بزرک از داروهای گیاهی است و خاصیت درمانی جوشانده‌ی تخم بزرک (که روغن آن گرفته شده) هم معروف بود.» (۱۹۸۹: ۱۰۶)

۵۳. به گفته‌ی اوستین، «چرخش‌های کلامی بلوم همیشه دو رو دارد: یک رو فکاهی و دیگری اقتصادی. مثلاً وقتی به مرگ بچه‌ها بر اثر بیماری‌های واگیردار فکر می‌کند، زیرکانه از غم می‌گریزد و

بیماری را به فروشنده‌ای تشبیه می‌کند که دربه‌در می‌رود تا جنسش (مرگ) را بفروشد و می‌کوشد حتا یک فرصت را هم برای فروش جنسش از دست ندهد.» (۱۹۹۵: ۹۵)

۵۴. گیفرد می‌نویسد: «انجمن حمایت از حیوانات دابلن خانه‌ای را در اسکله‌ی گرند کانال برای حیوانات خیابانی درست کردند به‌منظور جلوگیری از اذیت و آزارشان، و حیوانات بیمار را بی‌آن‌که دردی بکشند به خواب ابدی فرو می‌بردند.» (۱۹۸۹: ۱۰۶)

۵۵. بلوم با دیدن آشیانه‌ی سگ‌ها یا مرکز نگهداری آن‌ها، به یاد اَتوس، سگ پدرش، می‌افتد. به گفته‌ی هانت، «رودالف، پدر لیوپولد، اسم سگش اَتوس را از شخصیتی از سه تفنگدار الکساندر دومای پدر گرفته است.» (۲۰۱۴)

«هم‌چنین در اودیسه‌ی هومر وقتی اودیسیوس پس از ده سال جنگیدن در تروا و نزدیک به ده سال دیگر رنج و تلاش برای بازگشت به خانه سرانجام با مو و ریش بلند به خانه برمی‌گردد، می‌بیند که در غیاب او خواستگاران لاقید خانه‌اش را به این امید محاصره کرده‌اند که با پنه‌لوپی، زن او، ازدواج کنند. وقتی اودیسیوس می‌رسد، دیگران مشغول حرف زدن‌اند و سگ او، آرگوس، کنار خانه خوابیده است. آرگوس با ورود او سرش را بلند می‌کند و با گوش‌های آویزان دمش را می‌جنباند، اما نمی‌تواند بلند شود و به استقبال صاحبش برود. به دنبال این اتفاق، از چشم اودیسیوس، البته پنهان از نگاه یومی‌یِس، اشک می‌ریزد و می‌گوید: ”... این سگ شکاری بسیار باشکوه است. آیا همین‌طور که نشان می‌دهد سگ خوبی است یا یکی از آن سگ‌هاست که برای گدایی کنار میز حاضر می‌شوند؟“ یومی‌یِس پاسخ می‌دهد: ”این سگ متعلق به مردی است که در سرزمینی دوردست مرده است. اگر امروز او همان سگی بود که هنگام ترک اودیسیوس برای جنگیدن در تروا بود، بی‌درنگ به تو نشان می‌داد که چه کارها می‌تواند انجام دهد... اما اکنون روزگار بدی دارد، زیرا صاحبش مرده...“ وقتی اودیسیوس از کنار او می‌گذرد و وارد ساختمان می‌شود، روح از جان آرگوس به در می‌شود.» (همان‌جا)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «بلوم می‌گوید سگ‌های آدم‌های پیر پس از مرگ صاحبان‌شان شکسته می‌شوند و زود می‌میرند.»

۵۶. گیفرد می‌نویسد: «این جمله برگرفته از انجیل متاست که می‌گوید: ”بادا که سلطنت الهی تو فرارسد و خواست و اراده‌ی تو در زمین انجام شود، هم‌چنان‌که در بهشت.“» (۱۹۸۹: ۱۰۷)

۵۷. در این‌جا مشخص نیست که این جمله را چه کسی می‌گوید. برخی معتقدند بلوم می‌گوید، چون اگر نوبت حرف زدن باشد، الان نوبت اوست و این بخش از مکالمه را هم او شروع کرده است. (م)

۵۸. برای یادآوری شخصیت تام کرنن پی‌نوشت شماره‌ی ۱۲ از فصل پنج (لوتس‌خواران) را بخوانید.

۵۹. به گفته‌ی گیفرد، «پدی لنرد شخصیتی است که در داستان ”همتایان“ از مجموعه‌داستان دابلنی‌ها و در فصل‌های دیگر یولسیز هم حضور دارد.» (۱۹۸۹: ۱۰۷) لنرد به‌طور مرتب به رستوران‌بار دیوی برنز می‌رود و آواز می‌خواند.

۶۰. «بن دالرد شخصیتی است که در فصل صخره‌های سرگردان ظاهر می‌شود و در فصل سایرن‌ها آواز می‌خواند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۰۷)

۶۱. «کراپی (Croppy) اسم شورشیان وکس‌فورد یا ایرلندی بود که در سال ۱۷۹۸ برای استقلال کشورشان علیه بریتانیا می‌جنگیدند. تصنیف پسر کراپی از ویلیام بی مک‌برنی است.» (گیفرد، ۱۹۸۹:

(۱۰۷

به گفته‌ی فریتز سن، «تام کرنن، شخصیتی فرعی که خواننده‌ی آثار جویس او را از داستان ''فیض'' در مجموعه‌داستان دابلنی‌ها به یاد دارد، نخست به‌عنوان سوژه‌ی این گفت‌وگو وارد یولسیز می‌شود. مارتین کانینگهم بنا به خواسته‌ی آقای پاور ''او را یک کم نشان می‌دهد'' و جمله‌ی مورد علاقه‌ی تام کرنن با اصطلاحات مخصوص او درباره‌ی آوازخوانی بن دالرد را با تقلید از او بازگو می‌کند: ''خواندن آن تصنیف ساده‌اش، مارتین، بُراترین اجرایی است که در تمام سال‌های کارم شنیده‌ام.'' و آقای پاور با خنده به عبارت دیگری از عبارات مورد علاقه‌ی او اشاره می‌کند (ترتیب بازنگرانه) که در فصل دهم داستان بیان می‌شود (بیان این عبارت از زبان آقای پاور نوعی از پیش خبر دادن است). این شیوه‌ی ساخت و پرداخت شخصیت آتی است که در همان فصل بر ما روشن می‌شود و این تقلید مضحک آن‌جا توجیه می‌شود، هنگامی که تام کرنن خودش حاضر می‌شود و می‌گوید: ''حالا در یک نوع ترتیب بازنگرانه به همه‌ی آن گذشته نگاه می‌کنی.'' و فکر می‌کند که ''بن دالرد آن تصنیف را چنان می‌خواند که تأثیرگذار است.'' به عبارت دیگر، این عبارت واگویه‌ای از زبان شخصیتی است که در آینده وارد داستان می‌شود و این حرف‌ها را بیان می‌کند.» (۱۹۸۹: ۷-۵۶)

۶۲. گیفرد می‌نویسد: «چارلز دن داسِن نانوای موفق و مالک شرکت تولیدی نان دابلن در خیابان استیون بود. سپس از تاجران سیاستمدار دابلن شد و به مقام و رتبه‌هایی مثل نمایندگی مجلس و مأمور دریافت مالیات شرکت‌های دابلن رسید. در واقع، متن سخنرانی‌اش که در فصل ایولُس به تفصیل شرح داده می‌شود، در شانزدهم ژوئن ۱۹۰۴ در فریمن ژورنال منتشر نشده است.» (۱۹۸۹: ۱۰۷)

۶۳. همان کتاب رویی: سرآمد حلقه‌ی سیرک است که مالی می‌خواند. برای شرح بیشتر پی‌نوشت شماره‌ی ۱۲۷ از فصل چهار (کلیپسو) را بخوانید.

۶۴. در این‌جا بلوم تند و گذرا به این آگهی‌ها نگاهی می‌اندازد و اسم‌ها را می‌خواند. البته تا پیش از نام «پیک» می‌تواند از زبان راوی باشد، ولی از آن‌جا به ذهن بلوم وارد می‌شود و در پایان، اسم سردبیر همین روزنامه (سکستن) را می‌گوید که بی‌شک در آن طنزی نهفته است، و سپس نام خانوادگی‌ای که، به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «شاید به خواننده می‌گوید اگر رابطه‌ی نهفته در این اسم (سکستن) با سردبیر را یافتی Urbright (که خوانده می‌شود: U are bright به‌معنای ''باهوشی'' م). گیفرد درباره‌ی ستون این آگهی می‌نویسد: «این ستون در سمت چپ بالای صفحه‌ی اول فریمن ژورنال بود، اما نام‌هایی را که بلوم در این ستون می‌خواند در روزنامه‌ی آن روز نبوده و همه ساختگی است و به نظر می‌رسد هیچ‌کدام نام فرد شناخته‌شده‌ای نیست، مگر ''پیک'' که در یک جمله از مجموعه‌داستان دابلنی‌ها از او یاد می‌شود.» (۱۹۸۹: ۱۰۷)

بنا به بررسی‌های گیفرد، منظور از «کرازبی و اَلیْن، دفتر وکالت کرازبی و الیْن است. در دنیای واقعی، سی دبلیو الیْن مشاور و وکیلی بود که در شماره‌ی ۲۴ خیابان دیم در بخش مرکزی دابلن دفتر وکالت داشت. اما در کتابچه‌ی راهنمای تام به اسم کرازبی هیچ اشاره‌ای نشده است.» (۱۹۸۹: ۱۰۷) به گفته‌ی المن ، «آقای الیْن در داستان ''همتایان'' در مجموعه‌داستان دابلنی‌ها آمده است و به‌کرات به شریک غایبش، آقای کرازبی، هم اشاره می‌شود.» (۱۹۸۳: ۱۶، ۳۹)

۶۵. گیفرد می‌نویسد: این «برشی از ستون آگهی‌های فوت در روزنامه است. Little Flower یا گل کوچک نام خودمانی برای تیریز دو لیزیو، راهبه و نویسنده‌ی مسیحی فرانسوی قرن نوزدهم، بود که

پیوس دهم او را قدیس معاصر نامیده بود. تیریز یا با نام انگلیسی ترزا، برای پس از مرگش این‌گونه قول داده بود: ”پس از مرگم خواهم گذاشت که بارانی از گل رز ببارد.“ به همین دلیل به گل کوچک معروف شد.»

«Little Flower دیگر مربوط به بیتی از شعر Flower in the Crannied Wall یا ”گل دیوار پرروزن“ سروده‌ی تنیسن است که در روز ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴ در ستون سمت راست ایونینگ تلگراف زیر عنوان ”گردآورده‌ای از همه‌ی منابع“ چاپ شده است: ”گل دیوار پرروزن / تو را از دل روزن‌ها می‌چینم / این‌جا نگهت می‌دارم، ریشه تا ساق، در میان دستانم / گل کوچک، اما اگر می‌توانستم بفهمم / تو چه هستی، ریشه تا ساق، سر تا پا / می‌فهمیدم خدا و انسان چیست.“»

۶۶. «ماه یادبود نخستین ماه پس از مرگ مرده است و در این ماه، او در یاد زنده‌هاست.» (دلینی، ۲۰۱۵)

۶۷. به گفته‌ی گیفرد، «جمله‌ی ”رحمت خدای مهربان بر او باد و روحش شاد“ بخشی از دعایی است که معمولاً در ستون آگهی تسلیت روزنامه می‌نوشتند.» (۱۹۸۹: ۱۰۷)

۶۸. گیفرد می‌نویسد: «از آن شعرهایی است که در ستون آگهی‌های تسلیت یا فوت در روزنامه‌ها منتشر می‌شود و منظور اعلام تاریخ مراسم سی‌ام یا همان ماه سوگواری متوفاست. بلوم که خود مسئول آگهی‌های روزنامه است به این چیزها علاقه دارد. از پی هم آمدن اسم ”هنری“ با Little Flower (گل کوچک) که در بالا آمد، یادآور اسم فرضی بلوم در نامه‌نگاری‌های مخفی اوست (هنری فلاور).» (۱۹۸۹: ۱۰۷)

۶۹. «بلوم با دیدن نام هنری به یاد همان نام فرضی خود و نامه‌ی مارتا می‌افتد و برایش سؤال می‌شود که آیا پاکت نامه را پاره کرد یا نه و سپس می‌پرسد: با خودِ نامه که دوباره آن را در حمام خواند چه کار کرد؟ از پی آن، جمله‌ی مارتا را که اشتباه دستوری دارد به یاد می‌آورد: ”پیش از آن‌که صبرم تمام شوند.“ به‌نوعی دست‌انداختن مردمی است که شعرهای بند تنبانی می‌گویند و در نوشته‌هایشان اشتباه‌های دستوری دارند.» (دلینی، ۲۰۱۵)

۷۰. به گفته‌ی گیفرد، «منظور مدرسه‌ی ملی دخترانه و پسرانه سینت اندرو در خیابان گریت برانزویک یا پرز امروزی است.» (۱۹۸۹: ۱۰۷)

۷۱. «منظور از کارگاه نجاری، گچ‌بری مایکل مید و پسران است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۰۷)

۷۲. درباره‌ی این ایستگاه درشکه‌چی‌ها پی‌نوشت شماره‌ی ۹۲ از فصل پنج (لوتس‌خواران) را بخوانید.

۷۳. در این‌جا جویس برای کالسکه‌ران‌ها یا درشکه‌چی‌ها از واژه‌ی بومی ایرلندی (jarvies) استفاده کرده است. (م)

۷۴. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «سوزن‌بان که خم می‌شود تا سوزن را برای عبور تراموای بعدی عوض کند، بلوم فکر می‌کند که آیا نمی‌شود چیزی آسان‌تر اختراع کنند تا سوزن‌بان مرتب خم نشود. بعد با نگرانی می‌گوید خب این بیچاره کارش را از دست می‌دهد و بی‌درنگ فکر می‌کند که آن یکی کار پیدا می‌کند. این ویژگی شخصیتی بلوم است که در اندوه نمی‌ماند و همیشه راه گریز می‌یابد و این گریز او از غم، در این داستان، بارها رخ می‌دهد.»

۷۵. «تالار کنسرت باستانی، تالاری است در شماره‌ی ۴۲ گریت برانزویک، که در آن کنسرت‌های

خصوصی برگزار می‌شود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۰۷) جویس کلمه‌ی باستانی (Ancient) را هم با املای باستانی آن Antient نوشته است. (م)

۷۶. به گفته‌ی گیفرد، «نوار پارچه‌ای سیاهی است که آشنایان دور به نشانه‌ی سوگ به بازو می‌بندند.» (۱۹۸۹: ۸–۱۰۷) به همین دلیل بلوم فکر می‌کند در مقایسه با پوشیدن کت‌وشلوار و کراوات سیاه یک‌چهارم سوگواری به حساب می‌آید که البته در مقایسه، از آن هم بسیار کم‌تر می‌شود. سپس می‌گوید شاید قوم‌وخویش سببی‌اند و اعضای درجه‌یک خانواده نیستند که فقط بازوبند سیاه می‌بندند. (م)

۷۷. به گفته‌ی هانت، بلوم و دیگر مردان «سوار بر کالسکه‌ای از خیابان گریت برانزویک به سمت گورستان می‌روند و از کنار چند مکان دیگر هم می‌گذرند، از جمله از کنار کلیسای سینت مارک، خط آهن لوپ‌لاین و سالن تئاتر دابلن. کلیسای سینت مارک را در قرن هجدهم با سبک نوکلاسیک ساخته‌اند و آن‌قدر در این سبک زیاده‌روی کرده‌اند که با آجرهای سنگین و نور کم، آشکارا کلیسای نازیبایی شده است. اسکار وایلد را در این کلیسا غسل تعمید داده‌اند. در سال ۱۹۷۱ آن را بستند، ولی اکنون کلیسای فرقه‌های اصولگرای مسیحی است.» (۲۰۱۵)

جان سیمسون، نویسنده و مدیر تحریریه‌ی فرهنگنامه‌ی آکسفورد درباره‌ی این منبر می‌نویسد: «در نگاه نخست، عجیب است که هنگام عبور از خیابان گریت برانزویک (پرز امروزی) بتوان منبر کلیسا را دید. واقعیت این است که این کلیسا به‌خاطر داشتن دو منبر شناخته شده است. یکی منبر اصلی که در دهه‌ی ۱۷۵۰ از چوب کشتی به‌گل‌نشسته‌ای در خلیج دابلن ساخته شده است. دیگری منبر مورد نظر جویس که بیرون کلیسا و در گورستان آن بوده است.»

۷۸. به گفته‌ی گیفرد، «پل راه‌آهن محل تقاطع راه‌آهن دابلن با خیابان گریت است. مرکز تئاتر کویین، در شماره‌ی ۲۰۹ خیابان گریت برانزویک، یکی از سه مرکز بزرگ تئاتر در دابلن آن زمان بوده است. در مرکز تئاتر رویال بیشتر نمایشنامه‌های درام نمایش می‌دادند و در گیِتی برنامه‌های موسیقی با شکوه و در کویین نمایشنامه‌هایی که در هیچ‌کدام از این دو دسته گنجانده نمی‌شد.» (۱۹۸۹: ۱۰۸)

۷۹. به گفته‌ی هانت، «این یکی از آگهی‌های دیواری خیابانی در دابلن است و نمایشی را تبلیغ می‌کند که در آن یوجین استرَتن، بازیگر سفیدپوست آمریکایی، صورتش را سیاه می‌کند و در نقش سیاه‌پوست می‌رقصد و آواز می‌خواند. خانم بندمن پالمر هم هنرپیشه‌ی آمریکایی دیگری است که در نقش لیه بازی می‌کند.» (۲۰۱۴)

شرح بیشتر درباره‌ی این نمایشنامه را در پی‌نوشت شماره‌ی ۸۳ از فصل پنج (لوتس‌خواران) بخوانید.

«یوجین استرتن نام هنری یوجین آگوستوس رولمن (۱۸۶۱–۱۹۱۸) است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۰۸)

«فریمن ژورنال در ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴، آگهی نقش خانم بندمن پالمر در نقش لیه، در سالن تئاتر گیِتی، را منتشر کرده است.» (همان‌جا)

۸۰. نکته‌ی کلیدی در این پاراگراف یکه خوردن بلوم از فکر خودش است: «گفتم من» و فکر می‌کند خواسته تنها، بدون مالی، به تماشای نمایشنامه‌ی لیه برود و از این گفته و خواسته در شگفت است.

۸۱. بنا به گفته‌ی گیفرد، «مرکز تئاتر کویین رویال، شرکت بزرگ اپرای اِلستر – گرایمز را تبلیغ می‌کند. این شرکت نمایشنامه‌ی معروف وقت، لی‌لیِ کیلارنی، نسخه‌ی ملودرام و موزیکال The Colleen Bown را به روی صحنه برد.» (۱۹۸۹: ۱۰۹) نمایشنامه‌ی لی‌لیِ کیلارنی براساس یک حادثه‌ی بسیار

شوم و واقعی در ایرلند نوشته شده است. در این حادثه دختری کشته می‌شود و به داخل رودخانه شانن پرتاب می‌شود.

۸۲. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «چون آگهی روی دیوار تازه نوشته شده، هنوز جوهرش خیس است، و عبارت ''تغییر بزرگ موثر'' عبارتی تبلیغاتی از مدیران تئاتر است، زیرا آن‌ها همیشه می‌خواستند چیزی نو، بزرگ و مؤثر برای مردم نمایش بدهند، البته این تغییر بزرگ، نو و مؤثر در زندگی خود بلوم هم در حال رخ دادن است.»

«عبارت *Fun on the Bristol* یا عیش در بریستول، نام نمایشنامه‌ی کمدی موزیکال نیویورکی است که در واقع، در همان شب، در همان مرکز تئاتر، به نمایش درآمده و یوجین استرتن در آن بازی می‌کند... تبلیغ این نمایشنامه ''سرگرم‌کننده‌تر از پانتومیم'' بود و در پایان قرن نوزدهم بسیار معروف بود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۰۹)

۸۳. به گفته‌ی هانت، «بلوم در فصل پنج (لوتس‌خواران) می‌گوید که خانم بندمن پالمر امشب نمایشنامه‌ی لیه را بازی می‌کند. همان‌جا متوجه می‌شویم که بلوم بازیگری او را دوست دارد. در این‌جا فکر می‌کند که مارتین کانینگهم می‌تواند برایش بلیت مجانی گیر بیاورد ولی در ازایش باید ''یکی دو نوشیدنی مهمانش کند.'' بعد فکر می‌کند که با این ترتیب، از نظر هزینه برایش چندان فرقی نخواهد داشت.» (۲۰۱۴)

۸۴. منظور بلیزس بویلن است که برای آوردن برنامه‌ی آوازخوانی مالی می‌آید.

۸۵. به گفته‌ی گیفرد، «دکان کلاه‌دوزی پلَستو در شماره‌ی ۱ خیابان برانزوک واقع شده است. بلوم کلاهش را از آن‌جا خریده است.» (۱۹۸۹: ۱۰۹) این همان کلاهی است که حرف آخر کلمه‌ی کلاه در نوشته‌ی توی آن افتاده یا پاک شده است و شده کلا فرد اعلا پلستو. (م) پی‌نوشت شماره‌ی ۲۲ از فصل چهار (کلیپسو) را بخوانید.

۸۶. به گفته‌ی گیفرد، «بلوم در واقع تندیس سِر فیلیپ کرَمتِن را بالای آب‌خوری‌ای می‌بیند که در بالای آن چندین شاخه از گل و برگ فلزی مثل شاخه‌های درخت ساخته شده است.» (۱۹۸۹: ۱۰۹)

به گفته‌ی هانت، «سر فیلیپ کرَمتِن (۱۷۷۷-۱۸۵۸) جراحی ایرلندی بود که بیمارستانی برای کودکان بنا نهاد تا به درمان کودکان فقیر ناحیه‌ی لیبرتی کمک کند. فعالیت‌های آکادمیک او بسیار گسترده بود. جان کِرک، مجسمه‌ساز ایرلندی، در سال ۱۸۶۲ در محل تقاطع خیابان گریْت برانزوک با خیابان کالج و خیابان دولی‌یر این تندیس را به یاد و نام او ساخت. این مجسمه در دهه‌ی ۱۹۵۰، به این دلیل که قطعه قطعه می‌شد، از آن‌جا برداشته شد.» (۲۰۱۵)

۸۷. بویلن «کلاهش را از سر برداشته است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۰۹) در این‌جا جویس از واژه‌ی quiff استفاده کرده که «هر دو معنای آن می‌تواند مدنظرش باشد: ۱. ''طره‌ی موی روغن‌زده'' که روی پیشانی چسبانده شود، ۲. ''شیک‌پوش''. منظور این است که بویلن دارد خودنمایی می‌کند.» (همان‌جا)

۸۸. این بهره گرفتن از واقعیت‌های زندگی و بازی ذهن تحسین‌انگیز است. بلوم به بلیزس بویلن فکر می‌کند: «او بعد از ظهر می‌آید. تصنیف‌های مالی.» و بی‌درنگ خود او ظاهر می‌شود و بلوم هم مثل هر انسان دیگری از همزمانی فکرش با واقعیت مشابه بیرونی شگفت‌زده می‌شود: «درست همین الان داشتم فکر می‌کردم.» (م)

۸۹. «رستوران رد بنک متعلق به برتن بِندن در شماره‌ی ۱۹-۲۰خیابان دولی‌یر است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۰۹)

به گفته‌ی کمبل «آقای ددلس به سمت پنجره‌ی روبه‌رو خم می‌شود و برای بویلن ادای احترام می‌کند و او در پاسخ کلاهش را از سر برمی‌دارد: سپس (آن آقای شیک‌پوش) رد می‌شود.» (۲۰۰۳: ۹۲) این جمله‌ی رد شد از فکر بلوم بیان می‌شود. در بسیاری از نسخه‌های یولسیز، عبارت «مرد شیک‌پوش» حذف شده است ولی در نسخه‌ی گبلر وجود دارد.

۹۰. لوکا کرسپی تغییراتی را که جویس طی سال‌ها در داستان یولسیز ایجاد کرده یکی‌یکی بررسی کرده و نوشته است: «(در این‌جا) شخصیت‌های دیگر (غیر از بلوم) میانجی می‌شوند و حضور بویلن را اعلام می‌کنند... در جاهای مختلف کتاب شخصیت او با شیک‌پوشی نشان‌گذاری می‌شود: کلاه حصیری و لباس شیک و در جای دیگر کفش و جوراب‌های فانتزی... در این‌جا جویس واکنش غریزی بلوم را بسیار بجا مطرح می‌کند، یعنی همان نگاه کردن به ناخن‌هایش وقتی دیگران می‌کوشند توجه بویلن را به خود جلب کنند.» (۲۰۱۵: ۵۰)

کرسپی در ادامه می‌نویسد: «بلوم متوجه می‌شود که زنان، که مالی هم یکی از آن‌هاست، به‌طور غریزی می‌فهمند که چه مردی را تحسین کنند، و می‌پذیرد که این را از روی غریزه درمی‌یابند، ولی در شگفت است که چطور آن‌ها (زن‌ها) و به‌ویژه مالی جذب مردی از این نمونه می‌شوند.» (همان‌جا)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «پس از این واکنش دقیقِ فرار از صحنه‌ای تنش‌آور برای بلوم و خیره شدن به ناخن‌ها، بلوم خیال می‌کند که همین بدی بویلن دلیلی است که او را سر زبان‌ها نگه می‌دارد و زن‌ها را جلب می‌کند. سپس فکرش را طوری می‌چیند که گویی می‌خواهد روی مالی اثر بگذارد: ''اما یک جور آدم مثل او.''»

۹۱. وی‌یر در این باره می‌نویسد: «درست است، بلوم درباره‌ی بویلن تردید دارد ولی گویی علاقه‌ی او به زنش را محرکی شهوانی تلقی می‌کند و افکارش معطوف به عضوی از بدن مالی می‌شود که مورد علاقه‌اش است. نیز این احتمال وجود دارد که بلوم با نگاه کردن به ناخن‌هایش که ''خوب چیده شده‌اند'' دارد این پندار را که مالی و بویلن، به‌رغم نقایص مرد، با هم ''خوب چیده شده‌اند'' در ذهنش می‌پوشاند. در هر صورت، نتیجه‌ی نهایی خشنودی است.» (۲۰۱۵: ۸۸)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «اما آشکار است که با این عبارت آن دو نفر را هم در ذهنش دارد، زیرا بی‌درنگ فکر می‌کند: ''و بعد چه می‌شود؟'' بعد از این‌که بویلن می‌رود؟ مالی تنها می‌شود و فکر می‌کند.»

۹۲. گرچه بلوم با نگاه کردن به ناخن‌هایش می‌کوشد واکنش هم‌قطارانش نسبت به رقیبش، بویلن، را نادیده بگیرد، یادآوری این‌که امروز عصر مالی به بهانه‌ی آوازخوانی او را می‌بیند حس حسادتش را برمی‌انگیزد. اما زود با اندیشیدن به پیرشدن بدن مالی خودش را راضی می‌کند و اضطرابش را فرو می‌نشاند. استیون سیکاری در این زمینه می‌نویسد: «توانایی بلوم در خشنود کردن خود پس از اضطراب دیدار نزدیکش با بویلن بدین‌سان است: به ناخن‌هایش خیره می‌شود تا از دیدن صورت‌های هم‌سفرانش بپرهیزد و به درجه‌ای از خویشتن‌داری برسد. اما کمی هم خشنود است و سؤال این است که علت این خشنودی چیست؟ از این فکر که در پس آن کمی بدجنسی نهفته است: بدنش دارد پیر و شل می‌شود. این فکر بیشتر ناشی از غبطه‌ای است که به هماوردش می‌خورد. اما زود متوجه می‌شود که بویلن متوجه چنین چیزی نمی‌شود، زیرا او بدن سفت‌تر مالی را ندیده و این بدن هنوز آن‌قدر سفت است که او تحسینش کند.

سپس تصویری از مالی را به یاد می‌آورد که برای رقص آماده می‌شود، همان رقص بازار که در پایان کلیپسو به یاد آورد، رقص مالی با بویلن که آغازگر این رابطه شد... بدین ترتیب آیا بلوم از پاشیده شدن کانون خانوادگی‌اش خشنود است؟ در پذیرش درد و رنج بلوم عنصری از انحراف جنسی هست و بی‌اعتنایی چشمگیری نسبت به خیانت‌های مالی به همسر که در فصل پانزده (سرسی) به اوج می‌رسد و تمام می‌شود.» (۲۰۰۱: ۶۱)

۹۳. دلینی در مورد قضاوت بلوم درباره‌ی بدن مالی دیدگاهی متفاوت دارد و معتقد است که «بلوم مثل همیشه برای فرار از افکار نگران‌کننده به واقعیتی عینی رو می‌آورد و می‌پرسد چه چیزی باعث شل شدن بدن می‌شود و سپس هم‌چنان به‌خاطر خاطره‌هایی که از آن زن دارد، از مالی دفاع می‌کند: ''اما ترکیب باقی می‌ماند. ترکیب هم‌چنان همان است. شانه‌ها. باسن. گرد و قلمبه.'' و همین عامل خشنودی اوست. هم‌چنین با نگاه تهی اجازه نمی‌دهد که هم‌قطارانش فکرهایش را از صورت و نگاهش بخوانند.» (۲۰۱۵)

۹۴. پی‌نوشت شماره‌ی ۹۲ از همین فصل را بخوانید.

۹۵. در آغاز همین فصل، وقتی به سگ پدر بلوم، اتوس، و مرگ پدرش اشاره شد، دریافتیم که بلوم قصد دارد به ناحیه‌ی کلیر و گورستانی که پدرش در آن آرمیده سر بزند. یکی از تکنیک‌های بجا و هنرمندانه‌ی یولسیز این است که در موارد بسیار رشته‌ی افکار شخصیت‌های داستان در نقطه‌ای شروع می‌شود و در جایی بس دورتر پی گرفته می‌شود. این یکی از آن نمونه‌هاست. حال دوباره بلوم موضوع رفتن به ناحیه‌ی کلیر را مطرح می‌کند تا بگوید این‌که نمی‌تواند به کنسرت مالی برود به‌خاطر کاری شخصی است که آن هم اهمیت دارد. (م)

به گفته‌ی گیفرد، «مقصد دقیق بلوم شهر کوچک انیس است. در ۲۷ ژوئن ۱۸۸۶ پدر بلوم در آن شهر خودکشی کرد.» (۱۹۸۹: ۹-۱۰۸)

۹۶. «در ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴ خانم مری اندرسن، مشهورترین بازیگر زن آن زمان، در آلستر هال در شهر بلفاست حضور می‌یابد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۰۹)

۹۷. به گفته‌ی گیفرد، «در این روز لویی ورنر به‌عنوان مدیر گروه، خانم مری اندرسن را به شهرهای مختلف از جمله بلفاست می‌برد.» (۱۹۸۹: ۱۰۹)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «بلوم سعی می‌کند نشان دهد که در این زمینه اطلاعات کامل دارد، حتا می‌داند که لویی ورنر مری اندرسن را برای نمایشنامه‌هایش می‌برد. مری اندرسن از شخصیت‌های هنری بسیار نامدار وقت بوده و علاوه بر بازی در فیلم‌های صامت، نمایشنامه‌های شکسپیر را هم در کالیفرنیا بازی کرده است.»

۹۸. به گفته‌ی گیفرد، «جی سی دویل و جان مک‌کورمک برندگان مدال طلا در موسیقی بودند. هر دو از موسیقی‌دانان برجسته‌ی ایرلندی قرن بیستم بودند.» (۱۹۸۹: ۱۰۹)

دلینی (۲۰۱۵) در این باره می‌گوید: «جان مک‌کورمک آن‌قدر بزرگ است که کسر شأن اوست در کنسرتی حضور یابد که خواننده‌ای مثل مالی آوازخوان آن است. در واقع، مک‌کورمک کنت بود و به همین دلیل جویس کمی دست‌به‌عصا می‌شود و واژه‌ی ''امیدوارم'' را بعداً به متن اضافه می‌کند. سپس آقای پاور مالی را هم به این مجموعه اضافه می‌کند، که بلوم در برابر این نظر او سکوت می‌کند.»

۹۹. به گفته‌ی هانت، «وقتی کالسکه‌ی آن‌ها به لیفی نزدیک می‌شود، مجسمه‌ی ویلیام اسمیت اُبراین

را سر نبش وست‌مورلند و خیابان دولی‌یر می‌بینند.» (۲۰۱۷)

۱۰۰. «گرچه در منابع بسیاری روز مرگ او ۱۸ ژوئن ثبت شده،» (هانت، ۲۰۱۷) و به گفته‌ی گیفرد، در واقع «در ۱۶ ژوئن مرده است.» (۱۹۸۹: ۱۰۹)

«یکی دسته‌گلی پای مجسمه گذاشته که بلوم فکر می‌کند شاید زنش بوده است. اُبراین پروتستان بود و در بخش کلیر متولد شده بود و بعدها نماینده‌ی مردم آن‌جا شد. سپس ملی‌گراییِ ایرلندی را پیش کشید و به Young Ireland Movement کمک کرد. وقتی قحطی هم‌چنان ایرلند را نابود می‌کرد (۱۸۴۷)، او و دیگر اعضای این حزب، کنفدراسیون ایرلند را بنا نهادند تا برای خودکفایی ایرلند بیشتر بجنگند. گرچه هیچ‌وقت سردمدار خشونت نبود، او را دستگیر کردند و به جرم خیانت، به همراه سه نفر دیگر، به اعدام محکوم کردند. قرار بود که پس از اعدام، جنازه‌هایشان را در خیابان‌ها بکشانند و سپس قطعه‌قطعه کنند. پس از آن‌که ۸۰ هزار نفر از مردم ایرلند برای بخشش او توماری امضا کردند، به‌طور مشروط بخشیده شد و به بروکسل تبعید شد. در سال ۱۸۵۶ به‌طور کامل بخشیده شد و به ایرلند بازگشت، اما دیگر به سیاست برنگشت.» (هانت، ۲۰۱۷)

۱۰۱. «صد سال به از این سال‌ها» را «برای تولد و سالروز ازدواج می‌گویند نه برای سالروز مرگ.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۰۹)

۱۰۲. به گفته‌ی گیفرد، «مجسمه‌ی ویلیام اسمیت اُبراین کار مجسمه‌سازی به نام تامس فَرول (۱۹۰۰-۱۸۲۷) است.» (۱۹۸۹: ۱۰۹)

۱۰۳. مک‌براید درباره‌ی «اوت» نوشته است: «این عبارت در انسان‌انگاری فصل سرسی (پانزده) تکرار می‌شود: oot از واژه‌ی bootlaces (بند کفش) است که پیرمرد تلفظ می‌کند و می‌گوید: ''یک پنی برای بندِ کفش''، ولی بلوم، در این‌جا، فقط قسمت ''اوت'' آن را می‌شنود و بعد عبارت ''چهار بند کفش یک پنی'' را.» (۲۰۰۱: ۱۳۷)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «هم‌چنین اوت تلفظ ایرلندی – اسکاتلندی واژه‌ی out به‌معنای بیرون و بیرون کردن است. به این دلیل که این آقای ژنده‌پوش روزی وکیلی بوده که [به دلیلی که شرح آن در پی‌نوشت بعدی (شماره‌ی ۱۰۴ از همین فصل) می‌آید،] او را از کار بیرون انداخته‌اند.»

۱۰۴. به گفته‌ی گیفرد، «هنری آر توییدی مشاور حقوقی سلطنتی در ناحیه‌ی واترفورد (جنوب ایرلند) شماره‌ی ۱۳ خیابان هیوم بود.» (۱۹۸۹: ۱۰۹)

گویی مرد ژنده‌پوش که نامش افشا نمی‌شود ـ گرچه بلوم خوب او را می‌شناسد ـ دفتر وکالتی در ساختمان مشاوران حقوقی سلطنتی داشته است. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «او را به دلیل هم‌جنس‌گرایی از وکالت خلع کرده‌اند. اداره‌ی مشاوران حقوقی سلطنتی از دفاتر اجرایی دولتی است که کارهای حقوقی بخش‌های مختلف دولتی را به عهده دارد.»

۱۰۵. علاوه بر این‌که این اصطلاح دیرینه است، به گفته‌ی گیفرد، «هم‌چنین بیتی است از آهنگی ایرلندی با نام ''کلاهی که پدرم می‌گذاشت'' اثر جانی پترسن. بخشی از این شعر این است: ''کهنه است، اما زیبا / بهترین کلاهی که دیده شده / بیش از نود سال پوشیده شده / در آن جزیره‌ی کوچک سبز / از نیاکان بزرگ پدرم / به ارث رسیده به‌وفور / باقی‌مانده‌ای از روزگار شکوه گذشته / کلاهی که پدرم می‌گذاشت.''» (۱۹۸۹: ۱۰۹)

۱۰۶. به گفته‌ی گیفرد، «نمی‌دانم که آیا آن اسم مرد ژنده‌پوش بندِکفش‌فروش اُکَلِهن است یا نه ولی ”در آخر خطش“ (*His Last Leg*) (لندن ۱۸۵۹) عنوان نمایشی روحوضی است، کار ویلیام بی‌یل برنارد، که در آن مردی ایرلندی به نام فیلکس اُکَلهن بازی می‌کند و در آغاز نمایش، آدم اشراف‌مآب ژنده‌پوشی است که بر اثر بدشانسی، از موقعیت خوبش سقوط کرده است.» (۱۹۸۹: ۱۰۹)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «گرچه بلوم به نام مرد ژنده‌پوش اشاره نمی‌کند، با اشاره به اُکَلَهن در پایان همین پاراگراف و در فصل شانزده (یومیِس) نشان می‌دهد که مرد ژنده‌پوش همان اُکَلَهن است.»

۱۰۷. دلینی (۲۰۱۵) در این باره می‌گوید: «تکرار حرف آقای پاور — ”و مادام“ — که منظور همان مالی بلوم است، می‌تواند به این معنا باشد که این حرف آقای پاور، بنا به فرهنگ دابلنی‌ها، دوپهلوست: نخست همان منظور آشکار آن است که با احترام از مالی تعریف می‌کند، دیگری این‌که آیا مادام، زن شما، قرار است برای عموم آواز بخواند و خصوصی هم برای بلیزس بویلن؟ باری دیگر بلوم از فکرهای تلخ می‌گریزد و زنش را مجسم می‌کند که حالا دیگر بلند شده و دارد موهایش را می‌آراید و زیر لب آوازی را زمزمه می‌کند که قرار است در کنسرت‌ها بخواند.»

۱۰۸. به گفته‌ی گیفرد، «بلوم عبارت ایتالیایی زِرلینا از اپرای دُن ژوان اثر موتزارت را در فصل چهار (کلیپسو) اشتباه بیان می‌کند *Voglio e non vorre* یعنی ”می‌خواهم و دوست ندارم“، اما در این‌جا ناگهان درستش به یادش می‌آید و اشتباهش را درست می‌کند: *e non vorre vorre* ”دوست دارم و دوست ندارم.“» (۱۹۸۹: ۱۰۹)

پی‌نوشت شماره‌ی ۱۲۳ از فصل چهار (کلیپسو) را بخوانید.

۱۰۹. به گفته‌ی گیفرد، «باز هم عبارت زرلینا از اپرای دُن ژوان اثر موتزارت را می‌خواند: *Mi trema un poco il* ”قلبم کمی تندتر می‌زند.“» (۱۹۸۹: ۱۰۹)

داستان بدین‌سان است: دُن ژوان از زرلینا می‌خواهد دستش را به او بدهد تا او را به خلوتگاهی ببرد. زرلینا پاسخ می‌دهد: «دوست دارم و دوست ندارم.» به‌عبارتی، با دست پس می‌زند و با پا پیش می‌کشد. سپس می‌گوید: «قلبم کمی تندتر می‌زند.» البته معنای لغت به لغت این جمله می‌شود کمی می‌لرزم. صدای مالی هنگام خواندن «ترِ» که معنای لرزیدن می‌دهد، زیباست و اندوهی در بر دارد. (م)

۱۱۰. بی‌درنگ بلوم به یاد آواز دو پرنده‌ی خوشخوان می‌افتد و معتقد است که پرنده‌ی باسترک صدای زن را درست وصف می‌کند و بلوم، مثل همیشه، با این فکر، از کنایه‌ای که ممکن است در سخن آقای پاور باشد می‌گریزد. در خط بعدی دوباره «مادام» را تکرار می‌کند و باز لبخند موذیانه‌ی آقای پاور، ولی دوباره می‌کوشد آن را به‌معنای ادب و احترام بگیرد، گرچه بی‌درنگ به فکر انتقام‌جویی می‌افتد و به داستانی مسخره از رابطه‌ی آقای پاور با معشوقه‌اش فکر می‌کند که گویی همه‌ی دابلن از آن باخبرند. (م)

۱۱۱. بلوم با خود فکر می‌کند که چطور ممکن است این رابطه به رختخواب نکشیده باشد و دوام بیاورد. (م) پی‌نوشت قبلی (شماره‌ی ۱۱۰ از همین فصل) را بخوانید.

۱۱۲. به گفته‌ی گیفرد، «کرافتن از اعضای سازمان مخفی اورانژ و شخصیت داستانی در داستان ”روز گل پیچک در ستاد انتخاباتی“ از مجموعه‌داستان دابلنی‌هاست. جی تی ای کرافتن (۱۸۳۸–۱۹۰۷) هم یکی از آشنایان جان جویس، پدر جویس، در اداره‌ی مالیات دابلن است.» (۱۹۸۹: ۱۰۹)

۱۱۳. «رستوران هتل Jury در بخش جنوب شرقی دابلن، شماره‌ی ۷ و ۸ خیابان کالج گرین است.»

(گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۰۹)

۱۱۴. «رستوران هتل Moira در بخش جنوب شرقی دابلن، شماره‌ی ۱۵ خیابان ترینیتی است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۰-۱۰۹)

۱۱۵. هانت می‌نویسد: «حالا مشایعت‌کنندگان جنازه‌ی دیگنم به خیابان اُکانل (سک‌ویل آن زمان) می‌رسند و از کنار مجسمه‌ی دنیلِ اُکانل، آزادی‌بخش ایرلندی که ردای بزرگی به تن دارد، می‌گذرند. اُکانل برای کاتولیک‌های ایرلندی حق رأی گرفت و پارلمان ایرلند را به دابلن برگرداند. مجسمه‌ی او که بزرگ‌تر از خود واقعی‌اش در زمان حیاتش بود، نزدیک لیفی در ابتدای بزرگ‌ترین مرکز تجاری دابلن قرار داشت، خیابانی که به شانزه لیزه‌ی پاریس همانند می‌شد. بسیاری از صحنه‌های رمان نزدیک همین خیابان رخ می‌دهد و با گذشت کالسکه‌ی عزاداران، راوی (بلوم) متوجه مکان‌های مهم می‌شود که یکی از آن‌ها همین مجسمه است و دیگری مجسمه‌ی سر جان گری، روی ستون میان خیابان سک‌ویل، و دو مجسمه‌ی دیگر، پدر تامس متیو و لرد هوراشیو نلسن.» (۲۰۱۵) مجسمه‌ی اُکانل یادآور مجسمه‌ای است که آگوست رودن از بالزاک ساخته و حتا بزرگ‌تر از آن.

به گفته‌ی گیفرد، «سر جان گریْ، پروتستان ایرلندی میهن‌پرست، از سال ۱۸۴۰ به مدت سه دهه سردبیر، مالک و ادیتور روزنامه‌ی فریمن ژورنال بود. گری هوادارِ غیردولتی کردن کلیسای ایرلندی و بهسازی زمین (اصلاحات ارضی) و آزادی تحصیل فرقه‌ای بود.» (۱۹۸۹: ۱۱۰) به گفته‌ی هانت، «در تمام این مدت از آرمان‌های ملی‌گرایان پشتیبانی کرد. اما پایدارترین دلیل شهرت او تلاشش در احداث سدی بر رودخانه‌ی واتری و لوله‌کشی آب پاکیزه و مطمئن برای شهر دابلن در دهه‌ی شصت قرن نوزدهم و پیشگیری از بیماری‌های حصبه و وبا بود. وقتی آب رودخانه‌ی واتری به دابلن رسید سلامت عمومی دابلن را بهبود بخشید. در سال ۱۸۶۳، در پی این اقدام، مقام شوالیه دریافت کرد.» (۲۰۱۴)

۱۱۶. به گفته‌ی گیفرد، «منظور از قبیله‌ی روبن، قبیله‌ای یهودی است که از روی اسم روبن، پسر بزرگ حضرت یعقوب و لیه، نامگذاری شده است. قبیله‌ی روبن سرقبیله‌ی دوازده قبیله‌ی اسرائیل بود. روبن با نجات دادن برادر ناتنی‌اش، یوسف، و حفاظت از او، از برادران دیگر متمایز شد. قبیله‌ی روبن از گله‌داران و جنگ‌جویان تشکیل می‌شد و بخش دوردستی از سرزمین موعود را اشغال کرده بود. این قبیله سرانجام یهودی‌بودنش را تکذیب کرد. در سنت مسیحیت، یهودا که به حضرت مسیح خیانت کرد، معمولاً با این عنوان معرفی می‌شود: ”از قبیله‌ی روبن.“» (۱۹۸۹: ۱۱۰)

۱۱۷. گیفرد می‌نویسد: «Elvery's Elephant House مرکز فروش وسایل ضدآب برای ماهیگیری، شکار، موتورسواری و پیاده‌روی، در شماره‌ی ۴۶ و ۴۷ خیابان سک‌ویل.» (۱۹۸۹: ۱۱۰) درباره‌ی «هیکل بلندقامت...» پی‌نوشت بعدی (شماره‌ی ۱۱۸ از همین فصل) را بخوانید.

۱۱۸. از نظر این چند مرد، آن مرد بلندقامت خمیده یکی از یهودیان نزول‌خوار شهر است که مارتین کانینگهم می‌گوید: «همه‌ی ما کشیده‌ایم» و وقتی نگاهش به چشم بلوم می‌افتد حرفش را کمی تغییر می‌دهد، چون فکر می‌کند خود بلوم هم یهودی نزول‌خوار است و می‌گوید: «تقریباً همه‌ی ما.» آقای پاور هم که خود را از او پنهان می‌کند، به‌طعنه می‌گوید زیبایی‌اش بکر است. با لعن و نفرینی که سایمن ددلس نثار او می‌کند نشان می‌دهد که سایمن هم از او پول قرض گرفته است. به گفته‌ی دیویسن، «جالب این‌جاست که روبن جی دادِ واقعی یهودی نبود، زیرا اگر بود، هرگز پسرش وارد بلوِدر نمی‌شد. اما در این اثر، کانینگهم و سایمن ددلس با رفتاری بسیار یهودستیزانه تحقیرش می‌کنند. ناسزای ددلس به این

دلیل است که او را سودجویی [نزول‌خواری] می‌داند که با زور و بی‌رحمی وجوه پرداختی تعیین‌شده را از ایرلندی‌های خوب گرفته و زندگی آن‌ها را نابود کرده است. البته روشن نیست که آیا کانینگهم و دیگران معتقدند که داد یک یهودی واقعی است یا به هدف تحقیر کردن او را یهودی تصویر می‌کنند.» (۱۹۹۶: ۵۹) روبن جی داد در فصل‌های بعد هم مطرح می‌شود و قطعه‌هایی به این جورچین افزوده می‌شود . به گفته‌ی دیویسن، «نمی‌دانیم که آیا جویس خواسته به خواننده‌اش بگوید روبن جی داد یک یهودی است یا نه، ولی آشکار است که خواسته از طریق فکر بلوم برخی از داستان‌های ساختگی منفی درباره‌ی یهودیان را به تصویر بکشد.» (همان‌جا)

۱۱۹. درباره‌ی «گری» پی‌نوشت شماره‌ی ۱۱۵ از همین فصل را بخوانید.

۱۲۰. به گفته‌ی گیفرد، «این عبارت در واقع این‌گونه است: همه‌ی ما عواقب بدخواهی نزول‌خوارهای یهودی را کشیده‌ایم.» (۱۹۸۹: ۱۱۰)

۱۲۱. به گفته‌ی گیفرد، «Reuben J and the son روبن جی داد وکیل بود. در روزنامه‌ی *Irish Worker* دوم دسامبر ۱۹۱۱ مقاله‌ای بود با این عنوان: ”نیم‌سکه برای نجات‌دهنده‌ی زندگی.“ داستان به این قرار بود که پسر روبن به‌منظور خودکشی یا هر دلیل دیگر خودش را توی رودخانه‌ی لیفی می‌اندازد. یک باربر لنگرگاه به نام موزس گلدن او را نجات می‌دهد. گلدن پس از این حادثه مریض می‌شود و کارش را از دست می‌دهد، اما وقتی خانم گلدن نزد پدر آن پسر، روبن داد، می‌رود و ماجرا را به او می‌گوید، روبن جواب می‌دهد که شوهرت نباید دخالت می‌کرد. در دنیای ناداستانی، روبن یهودی نبود، گرچه در رمان یهودی قلمداد می‌شود.» (۱۹۸۹: ۱۱۰)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «در این‌جا وقتی آقای ددلس می‌شنود که روبن جی یک شیلینگ و هشت پنی بابت نجات جان پسرش به مرد قایقران داده، می‌گوید این مبلغ خیلی زیاد است. منظور این است که آن پسر این‌قدر نمی‌ارزد.»

۱۲۲. گیفرد در این باره می‌نویسد: «در انجیل متا آمده: پیلاطس که در جایگاه قضاوت برای حضرت عیسی بود به یهودیان پیشنهاد داد که میان آزاد کردن باراباس (دزد و یاغی) و آزادی حضرت عیسی یکی را انتخاب کنند. کشیش‌های بزرگ و ریش‌سفیدان به مردم قبولاندند که حضرت عیسی را نابود کنند. بدین ترتیب به جای باراباسِ مجرم، حضرت عیسی را به صلیب کشیدند.» (۱۹۸۹: ۱۱۰)

۱۲۳. در چند خط بالاتر دیدیم که آقای پاور صورتش را پنهان کرد تا به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «مرد نزول‌خواری که از کنار کالسکه‌ی آن‌ها می‌گذرد او را نبیند. بی‌شک نگران است که تقاضای پس دادن پولش را بکند. در این‌جا هم صدای قهقهه‌اش را از سوراخ‌های بینی‌اش در سایه‌ی همان دست بیرون می‌دهد.»

۱۲۴. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «گرچه داستان نجات پسر روبن داد را بلوم شروع می‌کند و او باید بتواند تا پایان تعریف کند، دیگران به دو دلیل به او اجازه نمی‌دهند و یک‌ریز سخنش را قطع می‌کنند: نخست این‌که این شیوه‌ی گفت‌وگوی مردم دابلن یا ایرلند آن زمان است و دیگر برخورد نژادپرستانه‌ی این مردان با بلوم، که این نیز نمونه‌ای از رسم رایج زمان بود. بدتر از همه‌ی این رفتار و گفتار نخوت‌آمیز جایی است که آقای ددلس می‌گوید: ”یک شیلینگ و هشت پنی زیادی است.“ به‌عبارتی می‌گوید جان بچه‌ی یهودی بیش از این نمی‌ارزد.»

۱۲۵. به گفته‌ی هانت، «Nelson's Pillar یا ستون نلسن بنای یادبود بسیار بلند و بزرگی است

که به یاد دریاسالار هوراشیو نلسن (۱۸۰۵-۱۷۵۸) در میان خیابان سک‌ول (اکانر امروزی) و مرکز شهر دابلن بنا شده است. این ستون ۱۳۵ متر ارتفاع داشت و ۱۳۸ پله‌ای که مارپیچ بالا می‌رفت. در سال ۱۹۶۶ استقلال‌طلبان ایرلند با کاشتن مواد منفجره در پایه‌ی ستون آن، به‌شدت ویرانش کردند.» (۲۰۱۵)

«مردم ایرلند معتقدند که انگیزه‌ی نابود کردن آن بنا این بود که نلسن یادآور دوره‌ی سلطه‌ی استعمار انگلیس بر ایرلند بود و استقلال‌طلبان می‌خواستند این خاطره‌ها را از ذهن‌ها بزدایند. بعدها ارتش ایرلند بقایای آن را نیز خراب کرد.» (همان‌جا)

۱۲۶. به گفته‌ی هانت، «دختری به بازدیدکنندگان از ستون یادبود نلسون آلو می‌فروشد.» (۲۰۱۵) فردی که پای ستون یادبود نلسن آلو می‌فروشد، در فصل بعدی نیز حضور می‌یابد. از زاویه‌ای که کالسکه‌ی مردان عزادار به سمت گورستان می‌رود نمی‌توان آلوفروش را دید، ولی صدایش به‌خوبی شنیده می‌شود. با آوردن صدای دستفروش‌های خیابانی به داستان، جویس، نه‌تنها واقعیتی از آن نقطه را نشان می‌دهد، بلکه اصیل‌ترین نمونه از شهر دابلن را معرفی می‌کند.

۱۲۷. واژه‌های این جمله در همان شعری آمده که بیت‌هایی از آن را در پی‌نوشت شماره‌ی ۱۰۵ از همین فصل می‌خوانیم.

۱۲۸. همان‌طور که در پی‌نوشت شماره‌ی ۲۱۶ از این فصل آمده، الپنور، جوان‌ترین رفیق اودیسیوس در اودیسه، الگوی نخستینِ شخصیت پدی دیگنم است. اسم الپنور ریشه‌ی سامی دارد به‌معنای «صورت گرگرفته.» الپنور اولین روحِ مرده‌ای است که در جهان هیْدیز با اودیسیوس حرف می‌زند و اعتراف می‌کند که مستی دلیل افتادن و مرگ او شده است. (م)

۱۲۹. جان بارلی‌کورن (John Barleycorn) اصطلاحی است معروف برای ویسکی یا هر نوع مشروب قوی که از بارلی (جو) و کورن (ذرت) درست می‌شود نه گندم. (م)

۱۳۰. در مکث میان این گفت‌وگوهای بسیار طبیعی و بی‌نقص برای رمان، بلوم به پدی دیگنم فکر می‌کند که صورتش از فرط نوشیدن همیشه سرخ بود و سپس به این بخش از فرهنگ‌شان فکر می‌کند که می‌نوشند تا دماغ سرخ‌شان رنگ سنگ معدن ادلیت (زرد مایل به خاکستری) شود، زیرا آن سرخی را نمی‌پسندند. در ادامه فکر می‌کند که پدی دیگنم هم هر چه پول داشت خرج کرد تا دماغش را به همین منوال رنگ کند. (م)

در ادامه‌ی این گفت‌وگو باز بی‌اعتنایی سه مرد به حرف‌های منطقی و دلسوزانه‌ی بلوم قابل توجه است. (م)

۱۳۱. گیفرد می‌نویسد: «در قرن نوزدهم، بنگاه‌های املاک اهمیت ویژه‌ای داشتند، زیرا حافظ املاک زمین‌داران بزرگی بودند که بیشترشان هم در این املاک زندگی نمی‌کردند. اجرای موفقیت‌آمیز برنامه‌ی بهسازی زمین (اصلاحات ارضی) در پایان قرن نوزدهم، مالکیتِ این زمین‌ها را از بین برد و بنگاه‌داران را بیکار کرد.» (۱۹۸۹: ۱۱۰)

۱۳۲. «هتل ادینبورو تمپورنس (بدون الکل) در شماره‌ی ۵۶ سکویل شمالی.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۰)

۱۳۳. به گفته‌ی گیفرد، «راهنمای راه‌آهن فالکُنر در شماره‌ی ۵۳ سکویل (اکانل امروزی): John Falconer (جان فالکُنر)، نقاش، ناشر، عمده‌فروش نوشت‌افزار و انبار فروش کتاب‌های مدرسه‌ای ایرلند و صاحب اداره‌های مجله‌ها و راهنمای راه‌آهن، در شماره‌ی ۵۳ خیابان سک‌ویل شمالی بود.» (۱۹۸۹:

(۱۱۱

۱۳۴. «مرکز آموزش خدمات اداری مگوایر در شماره‌ی ۵۱ خیابان سکویل.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۱)

۱۳۵. «M. H. Gill & Son Ltd.» یا ام اچ گیل و پسران، خرده و عمده‌فروش کتاب، ناشر، چاپخانه‌دار و صحّاف و انباردار لوازم مذهبی در شماره‌ی ۵۰ همان خیابان بود. شماره‌ی ۵۱ همین خیابان هم کالج خدمات مدنی بود؛ آموزشگاهی برای تعلیم و آماده‌سازی جوانان برای امتحانات خدمات مدنی و مشاغل دولتی بریتانیا. منظور از تمپرنس، هتل ادینبرو تمپرنس در همین خیابان سک‌ول است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۱)

۱۳۶. «باشگاه کاتولیک‌ها در شماره‌ی ۴۲ خیابان سکویل.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۱) به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «باشگاه کاتولیک‌ها را زمانی ساختند که بعضی از کاتولیک‌ها پولدار شده بودند، ولی به‌رغم ثروت‌مندی‌شان، آن‌ها را به باشگاه نجیب‌زادگان یا پروتستان‌ها راه نمی‌دادند؛ همان‌طور که در آمریکا، سیاهپوستان را به باشگاه سفیدپوستان راه نمی‌دادند. جویس با این دو کلمه بخش دردناکی از تاریخ را ورق می‌زند.»

۱۳۷. «بنیاد نابینایان سخت‌کوش، واقع در شماره‌ی ۴۱ خیابان سکویل. مؤسسه‌ی ملی ریچموند برای آموزش نابینایان بود که به آن‌ها هنرهای دستی یاد می‌دادند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۱)

۱۳۸. هانت می‌نویسد: «خیابان اُکانل از سال ۱۹۰۴ تا امروز یکریز در حال تغییر بوده و از خانه‌های دوره‌ی سلطنت جُرج‌ها فقط یک خانه در آن‌جا به همان حالت مانده است. این خیابان دو بخش بالایی و پایینی دارد. بلوم می‌پرسد: ''چرا بخش بالایی رونق تجاری بخش پایینی را ندارد؟ شاید به این دلیل که پرتوهای خورشید به خوبیِ آن بخش به این‌جا نمی‌تابد، یا چون شب و روز باد بیشتری دارد.''» (۲۰۱۵)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «در این بخش که زمانی محل خانه‌های بسیار بزرگ پولدارها بود، کلفت‌ها و کارگرهای نیمه‌وقت مورد نیاز بودند.»

۱۳۹. به گفته‌ی گیفرد، «کشیش تئوبالد متیو (۱۸۶۱-۱۷۹۰)، رسول خویشتن‌داری در مصرف مشروبات الکلی، به‌خاطر تلاش‌هایش هنگام اپیدمی وبا در سال ۱۸۳۲ و قحطی بزرگ (۴۹-۱۸۴۶) معروف بود.» (۱۹۸۹: ۱۱۱)

«ساختمان‌هایی که بلوم در این خیابان می‌بیند، در سایه‌ی بنده‌نوازی مرحوم پدر متیو است، زیرا مجسمه‌ای از این مرد در میان خیابان سک‌ویل (اُکانل امروزی) است که دستانش را به همان شیوه‌ای دراز کرده که برای دعای خیر و بخشایش پرهیزکاران از الکل بالا می‌برند.» (هانت، ۲۰۱۵)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «پدر متیو به این معروف است که مرد بسیار خوبی بود ولی کمی کوته‌فکر، زیرا مردم را به نخوردن نوشیدنی وامی‌داشت. در واقع پدر متیو از فقرا بسیار دستگیری می‌کرد و در روابطش با آن‌ها دریافته بود که عامل اصلی بسیاری از مشکلات‌شان نوش‌خواری بیش از اندازه است.»

۱۴۰. به گفته‌ی هانت، «در سال ۱۹۰۴ بنای یادبود Parnell هنوز بالا نرفته بود و در این‌جا بلوم فقط سنگ بنای اولیه‌ی آن را می‌بیند. پارنل هم بر اثر از کار افتادن قلبش مرد.» (۲۰۱۵) پارنل در تجمعی زیر باران از حال می‌رود و می‌میرد. حتا اگر علت مرگش سینه‌پهلو باشد تصور بر این است که سکته کرده است.

گیفرد در این باره می‌نویسد: «پارنل رهبر ملی‌گرایان ایرلند بود. به دنبال رسوایی جدایی از همسرش موقعیتش را از دست می‌دهد و به شدت می‌کوشد تا آن موقعیت را برگرداند، ولی به سلامت جسمی‌اش

آسیبی جدی وارد می‌کند. پارنل پس از سخنرانی‌ای در زیر باران خیس می‌شود و بر اثر حاد شدن مشکلاتی چون روماتیسم و سینه‌پهلو، و حتا به قولی از سرطان، می‌میرد، اما علت مرگ او را ساده‌انگارانه سکته‌ی قلبی تشخیص می‌دهند.» (۱۹۸۹: ۱۱۱)

۱۴۱. هانت می‌نویسد: «اسب با شهپر سفید بر پیشانی، نشانه‌ی تشییع‌جنازه‌ی کودکان است.» (۲۰۱۵)

به گفته‌ی گیفرد، «در عزاداری برای کودکان قاعده این بود که از رنگ سفید — نه سیاه — به‌عنوان نشانه‌ی سوگواری استفاده می‌کردند.» (۱۹۸۹: ۱۱۱)

«سفیدی اسب و شهپر نشانه‌ی این است که بچه‌ی درون تابوت نامشروع است.» (بلامایرز، ۱۹۹۶: ۳۰)

گیفرد در ادامه می‌گوید: «روتاندا مجموعه‌ای از ساختمان‌هایی است که در میدان شرقی بنا شده‌اند و شامل زایشگاه، سالن تئاتر، تالار موسیقی و نظایر این‌هاست.» (۱۹۸۹: ۱۱۱)

۱۴۲. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «جزئیاتی مثل این‌که کودکان را در تابوت سفید و متأهل‌ها را در تابوت سیاه و عزب‌ها را در تابوت ابلق و... به خاک می‌سپردند، آگاهی بلوم را از چیزهای متفرقه و جورواجور نشان می‌دهد. حتا می‌داند که کودکان را با شتاب می‌برند و به خاک می‌سپارند.»

۱۴۳. «کودکان فقیر را در تابوتی از چوب کاج یا صنوبر اسکاتلندی ارزان (Deal box) می‌گذاشتند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۱)

۱۴۴. به گفته‌ی گیفرد، «انجمن کفن‌ودفن نوعی شرکت بیمه‌ی تعاونی بود که به بیماران مزایا می‌پرداخت و هزینه‌ی کفن‌ودفن اعضایش را می‌داد. گویی هزینه‌ی کفن‌ودفن رودی، پسر بلوم، را هم یکی از همین شرکت‌های بیمه پرداخته است.» (۱۹۸۹: ۱۱۱)

۱۴۵. گیفرد در این باره می‌نویسد: «یهودیان باستان اعتقاد داشتند که سلامت یک بچه بازتاب قدرت جنسی مرد است. احکام دین یهود تأکید دارد که مرد باید یک پسر و یک دختر بکارد و هر دوی آن‌ها هم توان بچه‌دار شدن داشته باشند.» (۱۹۸۹: ۱۱۱) بلوم با مکث از نوزاد مرده‌ی خود حرف می‌زند و از این‌که زندگی‌اش هیچ معنایی نداشت: «نوزاد. کوچولوی. بی‌نوای. ما. بی‌هیچ معنی‌ای.»

۱۴۶. به گفته‌ی گیفرد، «تشییع‌کنندگان حالا به میدان راتلند که پارنل امروزی است رسیده‌اند و از این‌جا به سمت شمال غربی و خیابان فردریک می‌روند.» (۱۹۸۹: ۱۱۱)

۱۴۷. به گفته‌ی گیفرد، «از آهنگی به نام The Pauper's Drive اثر تامس نوئل است: ''اسب مرده‌کش سرکش در شتابی بی‌پایان می‌تازد / و بی‌نوا را به حیاط کلیسا می‌برد، می‌دانم / جاده ناهموار و مرده‌کش بی‌فنر/ و نوحه‌ای که راننده‌ی غمگین می‌خواند:/ استخوان‌ها تلق‌تلق بر سنگ!/ می‌رود بی‌نوای بی‌کس...'' سپس در پایان می‌گوید: ''استخوان‌هایش را ببر آرام روی سنگ‌های ناآرام! / گرچه بی‌نوا و مسکین است، آفریننده‌اش کس اوست.''» (۱۹۸۹: ۱۱۱)

۱۴۸. «''در میانگاه زندگی می‌میریم.'' این جمله‌ی قصار که در مراسم خاکسپاری بیان می‌شود در کتاب دعای *Book of Common Prayer* (کلیسای انگلستان) آمده است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۲-۱۱۱)

۱۴۹. پی‌نوشت شماره‌ی ۱۵۳ از همین فصل را بخوانید.

۱۵۰. به گفته‌ی گیفرد، «سینت آگوستین خودکشی را گناه می‌داند و شورای مقامات کلیسا از قرن پنجم به بعد فتوا دادند که فردی که خودکشی می‌کند نباید با آیین مذهبی کلیسا دفن شود.» (۱۹۸۹: ۱۱۲)

گیفرد در این باره می‌نویسد: «بلوم، هم درست می‌گوید و هم اشتباه. کلیسای کاتولیک از انجام آیین مذهبی برای فردی که خودکشی کرده و از خاکسپاری‌اش در مکان‌های مقدس جلوگیری می‌کرد، ولی در سال ۱۸۲۳، انگلستان که ایرلند را هم در بر می‌گرفت خاکسپاری این افراد در مکان‌های مقدس را قانونی کرد و در سال ۱۸۸۲ انجام آیین مذهبی را هم روا داشت.» (۱۹۸۹: ۱۱۲)

۱۵۱. به گفته‌ی گیفرد، این «باور خرافاتی بود و مردم اعتقاد داشتند که خودکشی‌کرده‌ها مثل جادوگران به زمین می‌آیند تا زنده‌ها را اذیت کنند، و تصور می‌شد که فرو کردن چوبی در قلب و خاکسپاری آن‌ها در چهارراه از این کار جلوگیری می‌کند. این رسم تا اوایل قرن نوزدهم در ایرلند اجرا می‌شد.» (۱۹۸۹: ۱۱۲)

۱۵۲. «یادآور اوفلیا (در نمایشنامه‌ی هملت) است که به گفته‌ی گرترود غرق شد. وقتی اوفلیا را پیدا کردند دسته‌های گل در دستانش بود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۲) در یک لحظه دو بار و به گونه به شکسپیر اشاره می‌کند. یک بار به نمایشنامه‌اش و بار دیگر به خود او. پی‌نوشت بعدی (شماره‌ی ۱۵۳ از همین فصل) را بخوانید.

«هم‌چنین یادآور داستان کودکی حضرت موسی نیز هست» (همان‌جا)

۱۵۳. گویی تنها کسی که در این جمع از خودکشی پدر بلوم خبر دارد، مارتین کانینگهم است، یا تنها کسی است که نشان می‌دهد خبر دارد و در این باره ناروا قضاوت نمی‌کند. او حتا با ادا و اشاره می‌کوشد که دیگران را خاموش کند (سرفه می‌کند، ساعتش را درمی‌آورد و می‌گذارد...) اما موفق نمی‌شود. در این گفت‌وگو کانینگهم گاه‌گاهی به بلوم نگام می‌کند: «به من نگاه کرد.» شاید می‌خواهد واکنش او را نسبت به سخنان ناروایی که سایمن ددلس و آقای پاور می‌گویند بسنجد، یا نگاه‌های او فقط از روی محبت است.

کرستی ال برنز در این باره می‌نویسد: «صورت ریشوی کانینگهم به صورت شکسپیر تشبیه شده است. هم از نظر راوی داستان ''فیض'' از مجموعه‌داستان دابلنی‌ها و هم از نظر بلوم در این فصل از یولسیز، این جمله نشانه‌ی این است که فرد مورد نظر آدم خوبی است: ''صورتی مثل شکسپیر دارد.'' این شباهت در ذهن بلوم گسترش می‌یابد و او را ''مرد با مروّت مهربان'' می‌نامد. او هم مثل شکسپیر گویی با زن پتیاره‌ای ازدواج کرده است. همین‌که کانینگهم در نگاه بلوم شکسپیر می‌شود، زنش وارد صحنه می‌شود و این آواز را می‌خواند: و من را گوهر آسیا می‌نامند... آهنگی سخیف که آقای ددلس در شبی که پیش آن‌ها بوده از زبان زن مست و پاتیل کانینگهم شنیده است.» (۲۰۰۰: ۴۸) خصیصه‌های زن شکسپیر در فصل نه (اسکلا و کریبدس) مفصل شرح داده می‌شود.

بلامایرز در این باره می‌نویسد: «در تصویرسازیِ جویس، کانینگهم همان سیسیفوس [یا همان سیزیف] در عذاب است، اما نوع دابلنی سیسیفوس در هیْدیز، و مجبور است تا ابد از نو آغاز کند.» (۱۹۹۶: ۳۰) سیسیفوس (در اسطوره‌های یونان) شاه آزمندی که مجبور بود تا ابد سنگی را به بالای کوه بغلتاند و هربار که به قله می‌رسید، سنگ دوباره به پایین می‌غلتید. (م)

۱۵۴. به گفته‌ی گیفرد، این سه خط «بخشی از اپرای کمدی *The Geisha* است. موسیقی آن از جیمز فیلیپ است و اپرانامه اثر هری گرین‌بنک: ''ژاپنی کوچکی بی‌خیال نشست / در باغی سایه‌دار و زیبا / که خارجی شادی می‌گذشت از آن‌جا / پرسید می‌توانم وارد شوم بانوی جوان؟ / پس در را برایش باز کرد و من شرم دارم از گفتن... / مرد او را نامید گوهر آسیا / اما او بود ملکه‌ی گیشا، گیشا، گیشا...''» (۱۹۸۹: ۱۱۲)

۱۵۵. درباره‌ی «استخوان‌هایش تلق‌تلق می‌کند» پی‌نوشت شماره‌ی ۱۴۷ از همین فصل را بخوانید.

۱۵۶. اشاره‌ی آقای پاور و سایمن ددلس به خودکشی، بلوم را به یاد روز مرگ پدرش می‌اندازد، به یاد فضای اتاق مرگ او در اتاق یک هتل، شیشه‌ی دارویی که پدرش خورده، تصاویر شکار (چون آن زمان اشراف و نجیب‌زادگان به شکار می‌رفتند و هم‌چنین وسع رفتن به هتل داشتند، هتل‌دار برای جلب نظر این طبقه از مشتریانش عکس‌های شکار به دیوار هتل می‌آویخت)، حرف‌هایی که واکسی هتل به‌عنوان شاهد درباره‌ی پدرش گفته، نوری که از کرکره‌های ونیزی به گوش مأمور پزشکی قانونی می‌تابد و حتا موهای روی گوشش را نمایان می‌کند و از آن مهم‌تر، هوای گرفته‌ی آن اتاق و چگونگی جان دادن او، همه و همه فضای واقعی و پر از جزئیات دقیق را ترسیم می‌کند.

۱۵۷. این عبارت از شعری مسیحی با عنوان «شب‌خوش» نوشته‌ی سارا دادنی (۱۸۴۱-۱۹۲۶) است که بخشی از آن این‌گونه است: «خسبیدنت آرام مثل خواب نوزاد / بیدار نمی‌شوی دیگر برای رنج و آه / این است استراحتی دقیق، امن و عمیق / شب‌خوش، شب‌خوش، شب‌خوش...» (م)

۱۵۸. درباره‌ی «بی‌کس» پی‌نوشت شماره‌ی ۱۴۷ از همین فصل را بخوانید.

۱۵۹. به گفته‌ی گیفرد، «عبارت ''روی سنگ‌ها'' بیت دیگری از شعر The Pauper's Drive اثر تامس نوئل است.» (۱۹۸۹: ۱۱۱) بخشی از این شعر چنین است: «''... فکر کن که دلی در پوست آدمی / باید مثل حیوانات، تنها و محزون بمیرد / و از نور دور شود بی‌آنکه دوستی را رها کند! / استخوان‌هایش را نرم روی سنگ‌ها بکشد / گرچه بی‌نوا و مسکین، آفریننده‌اش صاحب اوست.''» (همان‌جا) ذهن بلوم — بنا به عادت طبیعیِ ذهن آدمی که بیتی از شعری یا آهنگی را تکرار می‌کند — باری دیگر به آن برمی‌گردد. (م)

بخش دیگری از این شعر در پی‌نوشت شماره‌ی ۱۴۷ از همین فصل آمده است. درباره‌ی خیابان بلسینگتن پی‌نوشت شماره‌ی ۱۶۲ از همین فصل را بخوانید.

۱۶۰. گیفرد می‌نویسد: «جیمز گوردون بنت (۱۸۴۱-۱۹۱۸) ورزشکار و روزنامه‌نگار آمریکایی بود که مسابقه‌ی اتومبیل‌رانی جهانی را بنا نهاد و این مسابقه اولین بار در سال ۱۹۰۰ برگزار شد. در سال ۱۹۰۴ قرار شد که در روز ۱۷ ژوئن در دهکده‌ای نزدیک فرانکفورت به نام هومبرگ برگزار شود. آگهی این مسابقه در ایونینگ تلگراف، ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴ منتشر شده است.» (۱۹۸۹: ۱۱۲) به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «اسم گوردون بنت مدت‌ها به‌جای تکیه‌کلام‌های خشم‌آمیزی چون لعنتی (Bloody) استفاده می‌شد.»

۱۶۱. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «در این‌جا جویس از عبارت دو کلمه‌ای by Jove استفاده می‌کند. Jove در اسطوره‌های کهن خدای بهشت و دوزخ و برزخ و از معروف‌ترین خدایان بود که به ژوپیتر هم معروف است. نکته این است که این‌ها دارند جنازه‌ی دیگنم را تشییع می‌کنند و نکته‌ی دیگر این‌که Jove کالسکه‌ی معروفی داشت که اسب‌ها آن را می‌کشیدند. به عبارت دیگر، بهره‌گیری دوگانه از یک کلمه است.»

۱۶۲. گیفرد می‌نویسد: «کالسکه‌ی تشییع‌کننده‌ها در خیابان بلسینگتن به سمت شمال غربی می‌رود و وارد خیابان بارکلی می‌شود و از آن‌جا به سمت شمال وارد جاده‌ی بارکلی می‌شود.» (۱۹۸۹: ۱۱۲)

«دریاچه‌ی کوچک سیتی بیْ‌سین در غرب خیابان بارکلی واقع است.» (همان‌جا) بی‌سین یعنی دریاچه‌ی کوچک.

به گفته‌ی گیفرد، «تنظیم آمریکایی آهنگی از ویلیام جی مک‌کنا (۱۹۰۹) از آهنگی انگلیسی به نام

Kelly from the Isle of Man (به‌معنای ''کلی از جزیره‌ی من'')‌. در اقتباس آمریکایی از این شعر، مایکل کلی ایرلندی با معشوقه‌اش به نیویورک می‌رود. این‌جا و آن‌جا می‌روند تا شهر نیویورک را ببینند و آهنگ این‌گونه ادامه می‌یابد: «مایکل کلی با دلبرش/ رفت به آمریکا از کُرک / وارد شدند به نیویورک / دور می‌زدند تا ببینند دیدنی‌ها را / ... / وای که کلی گم کرد او را / توی وایت‌وی/ دخترکه رفت بالا از میدان هرالد/... / همین‌که داد زد / کسی از شما دیده کلی را / کی ای دابل ال وای؟ / کسی از شما دیده کلی را / همه ایستادند...» (همان‌جا)

۱۶۳. گیفرد می‌نویسد: «پرده‌ای از سرودی مذهبی (اراتوریو) از جُرج فردریک هندل (۱۶۸۵-۱۷۵۹) به نام سائول. در پرده‌ی سوم این اراتوریو، حسودی آرام‌ناپذیر سائول نسبت به دیوید سبب دوری دیوید و دو دستگی اسرائیلی‌هایی می‌شود که تازه، در جنگ گیلبوآ، از فیلیستینی‌ها شکست خورده بودند. پسر سائول کشته می‌شود و خودش هم زخمی می‌شود و سپس خودکشی می‌کند. مارش مرگ زمانی نواخته می‌شود که اسرائیلی‌ها جسدها را پیدا می‌کنند و آن‌ها را درست پیش از به اوج رسیدن مرثیه وارد صحنه می‌کنند. مارش مرگ هندل معمولاً در مراسم تشییع‌جنازه و خاکسپاری نظامی بریتانیایی نواخته می‌شود.» (۱۹۸۹: ۱۱۳)

۱۶۴. به گفته‌ی گیفرد «آهنگی درباره‌ی بستنی‌فروش ایتالیایی است که با حامیانش – مثل کلی با حامیانش در آهنگ Kelly from the Isle of Man – رفتار می‌کند. در واقع، این آهنگ پیشگام است.» (۱۹۸۹: ۱۱۳)

۱۶۵. «ماتر میزری‌کوردیا در سال ۱۹۰۴ بزرگ‌ترین بیمارستان دابلن بود که در تقاطع جاده‌ی بارکلی و خیابان اکلز بنا شده بود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۳)

هانت می‌نویسد: «این بیمارستان را خواهران نیکوکار کاتولیک اداره می‌کردند و از آن‌جا که بیمارستان بخشی ویژه‌ی بیماری‌های درمان‌ناپذیر داشت، شخصیت‌های یولسیز آن را به مرگ ربط می‌دهند. خانه‌ی بلوم هم نزدیک آن‌جاست.» (۲۰۱۴)

۱۶۶. المن می‌نویسد: «خانم ریوردن در رمان چهره... با نام دانته کانوِی حضور دارد.» (۱۹۸۳: ۷۴۸)

۱۶۷. «بیمارستان زائوها یا زایشگاه عمومی در خیابان هولز واقع است و مرکز رویدادهای فصل چهارده (گاوهای خورشید) از این رمان است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۳)

بوئن در این باره می‌نویسد: «وقتی بلوم ''آهنگ کسی این‌جا دیده کلی را'' می‌شنود خودش واژه‌های ترانه‌اش را درست می‌کند. اما طنز آن در این است که ''مارش مرگِ'' هندل را که آهنگی کُنْد و مخصوص عزاداری است با آهنگ پرنشاط ''کسی این‌جا دیده کلی را'' قاطی می‌کند. سپس با اندیشیدن به چرخیدن روی انگشت پا به‌عنوان رقص و پایکوبی برای ارگ خیابانی بر این آیرونی بیشتر تاکید می‌کند. دو آهنگ متناقض ''کلی'' و ''مرگ سائول'' در ذهن بلوم پیوند می‌خورد با مرگ خانم ریوردن در بیمارستان ماتر میزری‌کوردیا و دانشجوی پزشکی‌ای که زمانی آن‌جا کار می‌کرد (وقتی بلوم به خاطر زنبورگزیدگی به آن‌جا رفته بود) و الان در زایشگاهی کار می‌کند و بچه به دنیا می‌آورد. در این‌جا جویس نشان می‌دهد که مرگ و زندگی برای همه‌ی انسان‌هایی که زندگی هم‌سرشتی دارند برابر می‌شود.» (۱۹۷۴: ۱۰۷)

بلوم به دو کرانه‌ی زندگی انسان فکر می‌کند: مرگ و تولد. (م)

۱۶۸. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «جویس مشخص نمی‌کند که این جمله را چه کسی می‌پرسد، ولی بنا به شواهد می‌توان گفت سایمن ددلس گفته است، زیرا او آخرین نفری بود که حرف زد و در این فاصله فقط از راه فکر بلوم به حوادث پیرامون پی بردیم. هم‌چنین به نظر می‌رسد که سایمن ددلس از همه ناشکیباتر است و کلمه‌ی ''دیگر'' این حدس را تأیید می‌کند.»

۱۶۹. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «این ''ارگ خیابانی'' که نزدیک دریاچه‌ی کوچک سیتی بی‌سین روی چهارچرخ حمل می‌شود، شرکت‌کنندگان را در ''آهنگ شاد و سرخوش سالن‌های موسیقی'' غرق می‌کند و تشییع‌کنندگان از کنار ''بیمارستان بزرگ میتر میزری‌کوردیا''، بیمارستان بیماران رو به مرگ، می‌گذرند. سپس ''گله‌ی دودسته‌شده‌ی حیوانات نشان‌دار از دو سوی کالسکه'' رد می‌شوند در حالی‌که ''از دورِ آن‌ها و از میان‌شان گوسفندهای گیج می‌دوند و ترس‌شان را با بع‌بع کردن بروز'' می‌دهند و فریاد چوپان حیوانات وحشت‌زده را به پیش می‌برد. این هرج‌ومرج پیشنهادِ بجای بلوم را تأیید می‌کند که شرکت (اتحادیه‌ی تراموای دابلن) باید ''از دروازه‌ی پارک تا باراندازها جاده‌ای مخصوص تراموا‌ها بکشد'' تا دیگر چارپایان با کالسکه‌ها قاطی نشوند.»

۱۷۰. چون همه‌ی این گاوها و رمه‌ها را برای صادرات به لنگرگاه می‌برند آقای پاور به طنز می‌گوید: «مهاجران.»

۱۷۱. به گفته‌ی گیفرد، «اودیسیوس در قلمروی مرده‌ها، اُریون، شکارچی خوب، را می‌بیند که دارد حیوانات وحشی را با ترکه‌ای چوب نشکن می‌راند، این‌ها همان حیواناتی هستند که در زندگی زیر سلطه‌اش بودند.» (۱۹۸۹: ۱۱۳)

۱۷۲. «جوزف کاف مربوط به لارنس کاف و پسران، عمده‌فروش رمه، ذرت، و پشم در بخش شمال غربی دابلن، نزدیک بازار رمه.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۳)

۱۷۳. گیفرد می‌نویسد: «برداشتی از آهنگی است به همین نام: The Roast Beef of Old England که بخشی از آن این‌گونه است: ''وقتی خوراک انگلیسی‌ها بریانی مغذی بود / قلب‌مان را والامنش می‌کرد و خون‌مان را غنی. / سربازهایمان شجاع بودند و ملازمان دربارمان خوب. / (چندخوانی) آه، بریانیِ انگلستان کهن / آه، برای بریانی انگلستان کهن.''» (۱۹۸۹: ۱۱۳) به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «ترانه‌اش از هنری فیلدینگ است.»

۱۷۴. به گفته‌ی سیمسون، «پنجمین ربع سود قصاب است و از واژگان قصاب‌هاست. بدن گاو، گوسفند و دیگر حیوانات چهارپا از چهار ربع تشکیل شده است. جویس به واژه‌نامه‌ی قصاب‌ها آشنایی داشت، زیرا آن بخش متعلقات پرداخت‌نشده را ''ربع پنجم'' می‌نامد.»

«همان‌طور که بلوم افسوس می‌خورد ''ربع پنجم'' برای تجارت دابلن گم‌وگور می‌شود وقتی حیوانات را زنده به بازار لیورپول می‌فروشند و آن بخش متعلقات (پوست و دل‌وجگر و پشم) را حساب نمی‌کنند.» (همان‌جا)

۱۷۵. به گفته‌ی گیفرد، «کلانسیلا تقاطعی است در راه‌آهن بزرگ غربی میدلند، در هفت مایلی دابلن.» (۱۹۸۹: ۱۱۳)

این عبارت اشاره دارد به موضوعی که در آینده مطرح می‌شود و در آن‌جا علت بغض بلوم را نسبت به پرورش دام جوزف کاف درمی‌یابیم. بلوم در مقطعی از زندگی‌اش برای او کار می‌کرده و به دلیل گستاخی نسبت به مشتری مهمی کارش را از دست می‌دهد، و مالی را برای دلبری پیش او می‌فرستد تا شاید دوباره

به کارش بگمارد. (م)

۱۷۶. «منظور از شرکت، بخش اجرایی شهرداری دابلن است که دربرگیرنده‌ی انجمن شهر و همه‌ی بخش‌های زیر نظر شهرداری و اداره‌ی راهنمایی و رانندگی است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۳)

به گفته‌ی گیفرد، «منظور از درِ پارک، ورودی جنوب غربی پارک فینیکس از بخش غربی دابلن در پارک‌گیت به سمت بخش شرقی شهر و باراندازهای دهانه‌ی لیفی است.» (۱۹۸۹: ۱۴-۱۱۳)

شرح بیشتر درباره‌ی پیشنهاد بلوم را در پی‌نوشت شماره‌ی ۱۶۹ از همین فصل بخوانید.

۱۷۷. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «این بخش از سخن بلوم واقعیت دارد. در شهر میلان خط تراموایی تا درِ گورستان بیرون شهر کشیده بودند و برای پیشگیری از بند آمدن خیابان‌های شهر قدیمی، وسایل مخصوص تشییع‌جنازه در دسترس بود.»

۱۷۸. «کرنی کلهر کارمند دفتر کفن‌ودفن است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۸۴) برای شرح بیشتر درباره‌ی کرنی کلهر پی‌نوشت شماره‌ی ۸ از فصل پنج (لوتس‌خواران) را بخوانید.

۱۷۹. به گفته‌ی هانت، «دانفی نوش‌خانه‌ای بود که تامس دانفی مالک آن بود و گرچه در محل تقاطع دو خیابان نورث و فیبزبرو قرار داشت، این تقاطع و حتا خود نوش‌خانه نیز به نام چهارراه دانفی معروف شد.» (۲۰۱۵)

«ددلس به مسابقه‌ی اتومبیل‌رانی گوردون بنت سر چهارراه‌های شهر فکر می‌کند.» (همان‌جا)

هانت در ادامه می‌نویسد: «بنا به کتابچه‌ی راهنمای تام، در سال ۱۹۰۴، صاحب نوش‌خانه جان دویل است و در سال ۱۹۰۷، دویل بنای آن‌جا را بازسازی می‌کند و نام آن را به نام خودش، دویل، تغییر می‌دهد. امروزه آن‌جا هم‌چنان به دویل و چهارراهش به چهارراه دویل معروف است و حتا خود نوش‌خانه نیز چهارراه دویل نامیده می‌شود.» (همان جا)

درباره‌ی مسابقه‌ی گوردون بنت پی‌نوشت شماره‌ی ۱۶۰ از همین فصل را بخوانید.

۱۸۰. هانت می‌نویسد: «در کنار اندیشیدن به خاطره‌ی تکان‌دهنده‌ی افتادن جسد مرده‌ای از توی تابوت بر کف خیابان، سایمن ددلس به مسابقه‌ی اتومبیل‌رانی در چهارراه‌های شهر فکر می‌کند: ”اولین دور در چهارراه دانفی...“ و بلوم کنایه‌آمیز به رفاه نزدیک بودن نوش‌خانه به گورستان می‌اندیشد: ”... دلیجان‌های سوگوار متوقف شدند تا سوگ‌شان را تخفیف دهند...“» (۲۰۱۵) در این‌جا بلوم به فعل (drowning grief in drink) فکر می‌کند به‌معنای تخفیف سوگ از راه نوشیدن.

۱۸۱. به گفته‌ی گیفرد، «اکسیر زندگی ترجمه‌ای از واژه‌ی ایشکابها (usquebaugh) یا ویسکی به زبان ایرلندی است.» (۱۹۸۹: ۱۱۴)

«جاده‌ی فیبزبرو به پل کراس‌گانز بر کانال رویال منتهی می‌شود.» (همان‌جا)

۱۸۲. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «پل کراس‌گانز (crossguns) را از روی اسم رستوران‌باری با این نام نامگذاری کرده‌اند. گویی بالای آن رستوران دو اسلحه (guns) به شکل ضربدر (cross) گذاشته بودند تا نام آن برای بی‌سوادها قابل شناسایی باشد.»

۱۸۳. در این‌جا اسبی از راه کنار کانال می‌رود و دلیجانی را که توی کانال است به سمت جلو می‌کشد. زمانی که دلیجان به سرریزِ سد و سطح دوم آب می‌رسد، افسار اسب را شل («سست‌افسار») می‌کنند،

زیرا هنگام پایین رفتن، هیچ نیرویی نیاز ندارد تا دلیجان را بکشد و خودش از روی سد یا آب‌بند غربی پل کراس‌گانز به سطح پایین‌تر آب فرو می‌افتد. (م)

گیفرد می‌نویسد: «از یادداشتی که جویس بالای این صفحه از نسخه‌ی اولیه‌ی یولسیز نوشته، چنین برمی‌آید که به کرجی‌بان نقش کارن (پیرمرد بدخویی که مردگان را با قایق به جهان اسفل می‌برد) داده شده است. کارن آنیاس (پسر آنکاسیس و ونوس و جد فرضی رومیان) را، برای دیدارش از جهان اسفل، از رودخانه‌ی ساتیکس می‌گذراند.» (۱۹۸۹: ۱۱۴)

۱۸۴. بوئن می‌نویسد: «چکامه‌ی هجوآمیزی از جی پی رونی است درباره‌ی مشکلات هدایت کرجی‌ای با نام باگابو. امواج بس بلند دریایی کرجی‌ای را با بار کود گیاهی آماده به خطر می‌اندازد و سکاندارِ خواب آن را می‌راند و ناخدایی که بر آن فرمان می‌راند در تختخوابش سیگار می‌کشد و سبب می‌شود بارش (کود گیاهی) آتش بگیرد. گمان بر این است که کرجی ۱۵ هزار مایل از ساحل فاصله دارد. چکامه وقتی به اوج می‌رسد که خدمه کشف می‌کنند کرجی در میان دریاهای ژرف نیست بلکه در یک کانال است. بخشی از چکامه این‌گونه است: ”... وقتی پسرهایم را در نقش آشپز و مباشر سوار کشتی کردم، سوار بر عرشه‌ی باگابو...“» (۱۹۷۴: ۱۰۹)

۱۸۵. «اَتلون، از مسیر کانال رویال، در هفتادوهشت مایلی دابلن است. مولینگار در پنجاه مایلی، موی‌وَلی در سی و نیم مایلی.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۴)

۱۸۶. به گفته‌ی هانت، «بلوم به این فکر می‌کند که کانال از مولینگار می‌گذرد و می‌تواند در امتدادش پیاده یا با دوچرخه برود تا به شهر دخترش، مِلی، برسد.» (۲۰۱۷)

۱۸۷. گیفرد می‌نویسد: «مرکز حراجی رِن (P. A. Wren) در شمال غربی دابلن مرکزی، شماره‌ی ۹ خیابان بارانداز بچلر واقع شده است.» (۱۹۸۹: ۱۱۴)

بلوم به یاد می‌آورد که در این حراجی دوچرخه‌ی دست‌دومی برای فروش بوده که زنانه بوده است. (م)

۱۸۸. به نظرِ بلوم سفر با دوچرخه هم امن‌تر از پای پیاده است هم آسان‌تر، و ارزانتر از شیوه‌های دیگر. می‌تواند در طی چند مرحله برود، اتاقی از قایق‌های چنداتاقه اجاره کند یا توی راه چادر بزند. (م)

گیفرد می‌نویسد: «جیمز مکَن رئیس هیئت‌مدیره‌ی شرکت گرند کانال بود و در ساخت و توسعه‌ی کانال در دابلن نقش مهمی داشت.» (۱۹۸۹: ۱۱۴)

اما بلوم در خیالش تصور می‌کند که او برای سرگرمی این کار را انجام داده است، و سپس او را در نقش قایق‌ران می‌بیند. به‌عبارتی، مکَن یکی دیگر از نامزدهای نقش کارن است که مرده‌ها را با قایق به جهان اسفل می‌برد. (م)

۱۸۹. گیفرد می‌نویسد: «لیکس‌لیپ در هفده مایلی دابلن است و کنار لیفی، نه کنار کانال رویال. کلانسیلا، هفت مایل به سمت غرب و کنار کانال رویال.» (۱۹۸۹: ۱۱۴)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «چهار سال پیش از رخ دادن حوادث یولسیز، در شهر کلانسیلا یک پلیس دختری را کشت و به استرالیا گریخت. نامش هنری فلاور بود، همان اسم مستعار بلوم.»

بلوم دارد به راه‌های گوناگونِ مرگ و سفر فکر می‌کند و این برنامه را نیز می‌سنجد که از راه آب به بهشت برود و وقتی از روی پل کراس‌گانز می‌گذرد، به پایین آمدن از راه سدها به دابلن می‌اندیشد. با آمدن از این راه علف‌ها به قایقش می‌چسبند. (م)

۱۹۰. هانت می‌نویسد: «درست در شمال پل کراس‌گانز، شماره‌ی یک خیابان پراسپکت، رستوران‌بار براین بُرو بنا شده است. اسم رستوران اسم شاه بزرگ ایرلند در آغاز هزاره‌ی پیش است. حالا کالسکه‌ی سوگواران به ناحیه‌ی گلس‌نوین رسیده و گورستان پراسپکت در این ناحیه است. به همین دلیل بلوم با خودش فکر می‌کند: دیگر نزدیکش هستیم.» (۲۰۱۵)

هانت از قول گرث کالینز می‌نویسد: «...در قرن نوزدهم بسیاری از میخانه‌ها یا بارها بقالی و لوازم خانه‌فروشی و حتا دفتر کفن‌ودفن بودند و در جلوی مغازه این لوازم را می‌فروختند و در پشت آن نوشیدنی. این نوع مغازه‌ها به بقالی – میخانه معروف بود. امروزه دیگر چنین چیزی وجود ندارد، گرچه ممکن است به این نام معروف باشند و بر سردرشان هم نوشته شده باشد.» (همان‌جا)

گیفرد می‌نویسد: «صاحب بُرو مردی آبرومند و از دوستان کرنن است که در داستان ''فیض'' از مجموعه‌داستان دابلنی‌ها مغازه‌ی کوچکی در جاده‌ی گلس‌نوین دارد.» (۱۹۸۹: ۱۱۴)

«شاه براین بورو (۱۰۱۴–۹۲۶)، شاهِ مانستر، شاه اصلی ایرلند بود. در عید پاک ۱۰۱۴، در جنگی با Danes که در حومه‌ی دابلن رخ داد پیروز شد. اگرچه براین پیرتر از آن بود که خود در جنگ شرکت کند، براساس سنت زمان، در چادرش ماند و دعا خواند. اما در پایان جنگ و پایان همان روز، دشمن شکست‌خورده او را کشت و گریخت.» (همان‌جا)

۱۹۱. این جمله درست به شیوه‌ی محاوره‌ی دابلنی‌ها ترجمه شده است و با همان جابه‌جایی ارکان جمله. (م) به گفته‌ی گیفرد، «فوگرتی در داستان ''فیض'' از مجموعه‌داستان دابلنی‌ها، بقال آبرودار است و دوست تام کرنن. در همان داستان، فوگرتی در جاده‌ی گلس‌نوین دکان کوچکی دارد.» (۱۹۸۹: ۱۱۴)

۱۹۲. در این‌جا جویس مستقیماً از مجموعه‌داستان دابلنی‌ها نقل می‌کند. در داستان ''فیض'' از این مجموعه، کرنن به بقالی فوگرتی بدهی کوچکی دارد که ادا نکرده است. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «گرچه فوگرتی او را روز یکشنبه تا کلیسا تعقیب می‌کند، به دو دلیل نمی‌تواند او را وادار به پرداخت کند. نخست این‌که هیچ طلبکاری نمی‌تواند بدهکارش را تا کلیسا تعقیب کند و دیگر این‌که هیچ طلبکاری حق ندارد در کلیسا بدهی‌اش را از بدهکار طلب کند و به همین دلیل می‌گوید کرنن او را جلوی در کلیسا گریان رها کرده است.»

۱۹۳. چون کرنن به داخل کلیسا می‌گریزد و از چشم فوگرتی پنهان می‌شود، سایمن ددلس به‌طنز این جمله را می‌گوید. به گفته‌ی گیفرد، «این جمله از ترانه‌ای است به نام ''در خاطرم عزیزی'' از جُرج لنلی (۱۸۶۵–۱۷۹۸). بخشی از آن این‌گونه است: ''گرچه از نظر دوری، در خاطر عزیزی / و همیشه می‌مانی / تنها امیدم این است که دلم شاد شود / امید دیدار دوباره‌ی تو...''» (۱۹۸۹: ۱۵-۱۱۴)

۱۹۴. «جاده‌ی فینگلس مرز جنوبی گورستان را تشکیل می‌دهد و از جاده‌ی پراسپکت به سمت شمال غربی می‌پیچد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۵)

۱۹۵. این‌ها همه مجسمه‌های سنگی فرشتگان، ستون‌های شکسته و سنگ‌های مرمر بریده‌شده و حکاکی‌شده هستند. در حیاط کارگاه سنگ‌تراشی مجسمه‌هایی هستند به شکل‌های مختلف، در نقش اشباح ساکت، آماده برای بردن به قبرستان. (م)

گیفرد می‌نویسد: «در شروع سرود دوم از اودیسه، وقتی اودیسیوس وارد هیْدیز می‌شود و گودال قربانگاهی را با خون پر می‌کند، جمعی از اشباح مردگان برای استغاثه دور گودال جمع می‌شوند. اودیسیوس با شمشیرش آن‌ها را دفع می‌کند تا این‌که فرصتی می‌یابد و با تایرسیس (غیبگوی نابینا) مشورت

می‌کند.» (۱۹۸۹: ۱۱۵)

آر جی شورک در این باره می‌نویسد: «ورژیل، حماسه‌سرای رومی، معتقد است که این‌ها اشباح تازه‌مردگان‌اند که به سوی سواحل رودخانه‌های مربوط به عالم اسفل می‌دوند و التماس می‌کنند که با کشتی از روخانه عبور داده شوند تا به خود عالم اسفل بروند: ''آن‌جا ایستاده بودند و دست‌هایشان را به سوی ساحل دورتر بالا گرفته بودند و التماس می‌کردند تا زودتر از همه از رودخانه بگذرند.''» (۱۹۹۷)

۱۹۶. پس از وصفِ راوی از سنگ‌تراشی، بلوم به تبلیغ سنگ‌تراشی اشاره می‌کند: «بهترین مجموعه‌ی در دسترس.» بلوم بنا به کارش، ناخودآگاه به آگهی‌های تبلیغاتی توجه نشان می‌دهد. (م)

۱۹۷. گیفرد می‌نویسد: «تاس اچ دنانی صاحب همان سنگ‌تراشی است که کارگاه و فروشگاهش سرِ خیابان پراسپکت در محله‌ی گلس‌نوین قرار دارد.» (۱۹۸۹: ۱۱۵)

۱۹۸. پس از پشت سر گذاشتن کارگاه سنگ‌تراشی که به وسعت سه یا چهار خانه است، بلوم پیش خودش فکر می‌کند که از این ساختمان «رد کردیم.»

۱۹۹. «نشانی جیمی گی‌یری: گورستان پراسپکت، گلس‌نوین.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۵)

۲۰۰. دلینی (۲۰۱۵) می‌پرسد: «این عبارت را آیا بلوم از دهان پیرزنان و پیرمردان شنیده و تکرار می‌کند یا جویس سرود مذهبی زیر را شنیده است؟»

«''پس از آن‌که توفان بر گذرگاه کوبید / پس از آن‌که بادها نفیر وحشتناک‌شان را دمیدند... / در آن سرزمین که هرگز ابرهای توفانی به آن پا نمی‌گذارند / سفر پس از مرگ به خانه‌مان می‌آورد، خانه‌ی عزیز...''» (همان‌جا)

۲۰۱. گیفرد می‌نویسد: «خانه‌های دلگیر یا مزارع دلگیر یادآور *Lugentes Campi* به‌معنای مزارع دلگیر است. این عبارت اشاره دارد به مکانی که آنیاس (پسر آنکاسیس و ونوس) روح کسانی را در آن می‌بیند که عشق‌شان بی‌رحمانه نابود شده است.» (۱۹۸۹: ۱۱۵)

۲۰۲. به گفته‌ی گیفرد، «سَموئل چایلدز را در اکتبر ۱۸۹۹ به‌خاطر کشتن برادر هفتاد و شش ساله‌اش محاکمه کردند. قتل در روز جمعه ۲ سپتامبر ۱۸۹۸ در خانه‌ی شماره‌ی ۵ بنگال تراس در ناحیه‌ی گلس‌نوین رخ داد.» (۱۹۸۹: ۱۱۵)

۲۰۳. المن می‌نویسد: «سیمور بوش یکی از شیواسخن‌ترین وکیل‌مدافعان زمانش بود. وکالت متهم به قتل چایلدز را سیمور بوش به عهده می‌گیرد. جویس ۱۷ ساله به دلیل علاقه‌اش به سخنوری در این دادگاه (۱۸۹۹) حاضر می‌شود.» (۱۹۸۳: ۹۱) و به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «حتا نسبت به این مورد تا اندازه‌ای وسوسه‌ی ذهنی پیدا می‌کند، زیرا هشت بار در این اثر از چایلدز نام می‌برد.»

۲۰۴. به گفته‌ی المن، «سیمور بوش، وکیل مدافع سَموئل چایلدز، در دادگاه او ''مبنی بر قرائن'' و براساس اصل شواهد و مدارک صحبت می‌کند و می‌گوید: ''این‌که سموئل تنها کسی است که کلید خانه را داشته و هیچ‌گونه شاهدی دال بر شکسته شدن در برای ورود به خانه وجود ندارد پس سموئل قاتل برادرش است، واقعیت را ثابت نمی‌کند. برای اثبات آن باید شواهد و مدارک درست ارائه کنید.''» (۱۹۸۳: ۷۵۶)

۲۰۵. گیفرد می‌نویسد: «مارتین کانینگهم کلام کمی تغییریافته از حضرت عیسی را (''گناهکاری که توبه می‌کند بیش از نود و نه آدم معمولی‌ای که به توبه نیاز ندارند بهشت را شاد می‌کند'') ترکیب می‌کند

با این گفته‌ی سِر ویلیام بلکستون (۱۷۲۳–۱۷۸۰): ”ده گناهکار بگریزند بهتر از آن است که یک بی‌گناه مجازات شود.“ ویلیام بلکستون مفسر قانون انگلستان بود.» (۱۹۸۹: ۱۱۵)

۲۰۶. به گفته‌ی گیفرد، «هملت در نخستین تک‌گویی به ازدواج مادرش با کلادیوس می‌اندیشد (که بعد مشخص می‌شود قاتل پدرش بوده) و از دنیا شکوه می‌کند و می‌گوید: ”این یک باغچه‌ی علف‌هرزدار / رشد می‌کند از بذر، چیزها در ذات‌شان ارزش می‌گیرند یا فاسد می‌شوند...“ هملت، نمایش اول پرده‌ی دوم.» (۱۹۸۹: ۱۱۵)

۲۰۷. «باوری خرافی است که می‌گوید: تصویر قاتل در قرنیه‌ی قربانی‌اش ثبت می‌شود و از این رو می‌شود آن را دید.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۵)

۲۰۸. گیفرد می‌نویسد: «ضرب‌المثل حکیمانه‌ای است از جفری چاسر در شعری به نام The Nun's Priest's Tale و با این حکایت: خروس بانگ‌زنِ مغروری درباره‌ی تعبیر خواب بحث می‌کند و مثال پیچیده‌ای را با این عبارت بیان می‌کند: ”قتل برملا می‌شود، ما این را روزبه‌روز می‌بینیم.“ این باور در تک‌گویی هملت هم بازگفته می‌شود: ”قتل گرچه زبان ندارد، به حرف خواهد آمد / با وسیله‌ای بسیار معجزه‌وار.“» (۱۹۸۹: ۱۱۵)

۲۰۹. منظورش دخترش، ملی، است که تازه پانزده ساله شده است. (م)

۲۱۰. «گورستان پراسپکت در ناحیه‌ی گلس‌نوین.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۵)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «سرانجام پس از گذر از چهار رودخانه به گورستان می‌رسند. برای رسیدن به هیْدیز یا جهان اسفل هم باید چهار چشمه یا رودخانه را پشت سر گذاشت.»

گیفرد می‌نویسد: «شرح گورستان یادآور نخستین توضیح انیاس از هیْدیز است. وقتی انیاس انبوهی از اشباح زنده‌ی بی‌بدن را در میان نارون‌ها می‌بیند، از ترس آن‌ها را تهدید بیهوده می‌کند که شمشیرش را خواهد کشید.» (۱۹۸۹: ۱۱۵)

۲۱۱. هانت (۲۰۱۱) می‌نویسد: «واژه‌ی mute به‌معنای بی‌حرف یا خاموش بارها و بارها در یولسیز آمده است و در بسیاری از موارد همین معنای خاموش و بی‌حرف را می‌دهد، اما دست‌کم در یک جا و آن هم در این صحنه شاید جویس دارد با واژه‌های هم‌آوا یا دارای جناس معنایی بازی می‌کند و منظورش معنای دیگر این واژه یعنی عزاداران مزدبگیر باشد. وقتی کالسکه به گورستان پراسپکت می‌رسد، نگاه مردان داخل کالسکه به بی‌شمار تندیس‌های سفیدسنگ بالای قبرها می‌افتد و به دلیل حرکت کالسکه حس حرکت آن‌ها به مسافران دست می‌دهد: اشباح و اجزاء سفید مویه‌کنان در گذرند.» البته این واژه در متن «بی‌صدا» ترجمه شده است به این دلیل که خود هانت هم مردد است و جویس‌شناس‌های دیگر این احتمال را تأیید نکرده‌اند.

«یکی دیگر از کارهای این عزاداران مزدبگیر حمل جنازه بود. در شش پاراگراف پایین‌تر می‌بینیم که جنازه را از توی گاری برمی‌دارند و روی شانه‌شان می‌گذارند و از درِ گورستان رد می‌کنند و کمی بعد آن را به کلیسای کوچک توی گورستان می‌برند. مادر استیون هم که در خواب به سراغ او می‌آید، در سکوت (mute) می‌آید. در آن‌جا هم شاید بتوان گفت که کلمه‌ی mute آن نشان غمزدگی عزاداران را در خود دارد.» (همان‌جا)

پی‌نوشت شماره‌ی ۷۰ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۲۱۲. طوقه‌ی چرخ کالسکه وقتی به جدول کنار خیابان کشیده می‌شود، می‌ایستد. (م)

۲۱۳. بلوم نخست به مراسم خاکسپاری بسیار ساده‌ی دیگنم فکر می‌کند که فقط یک دلیجان (برای حمل جسد) و سه کالسکه شامل همه‌ی دوستان و اعضای خانواده همراهی‌اش می‌کنند، سپس بی‌درنگ می‌گوید که فرقی هم ندارد، چون مرگ برابرساز است، حتا اگر این مراسم به باشکوهی یکی از آن‌هایی برگزار شود که جزئیاتش را در ذهنش مرور می‌کند. (م)

۲۱۴. کیک سیمنل نوعی کیک میوه‌ای سبک است که انگلیسی‌ها و ایرلندی‌ها در روز عید پاک می‌خورند. (م) به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «کیک سیمنل را فقط در عید پاک درست می‌کنند و ظاهراً بلوم می‌خواهد بگوید این کیک از همان موقع مانده و بیات است، چون بی‌درنگ آن را مثل بیسکویت‌های مخصوص سگ‌ها می‌بیند.»

گیفرد در این باره می‌نویسد: «این نوع کیک‌ها سفت‌اند و وقتی پیش‌گو در حماسه‌ی انیاد، نوشته‌ی ویرژیل، انیاس را به دنیای اسفل راهنمایی می‌کند، برای سگ سه‌سر، سربروس و نگهبان جهان اسفل، لقمه‌ای آغشته به مواد خواب‌آور و عسل پرتاب می‌کند.» (۱۹۸۹: ۱۶-۱۱۵)

۲۱۵. «فینگلس (Finglas) دهکده‌ای است در شمال غربی گورستان پراسپکت. در آن ناحیه معادن سنگ گرانیت وجود دارد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۶)

۲۱۶. به گفته‌ی گیفرد، «منظور پدی دیگنم است که در نقش الپنور ظاهر می‌شود، [زیرا زودتر از همه و در عالم خواب و مستی می‌میرد] و اسم دیگنم هم می‌تواند این‌گونه ترجمه شود: ''صورت گرگرفته.'' اودیسیوس با دیدن الپنور از او می‌پرسد: ''چطور می‌توانستی به دنیای تیره‌ی غربی سفر کنی / با پای پیاده اما تیزپاتر از من با کشتی کوچکم؟''» (۱۹۸۹: ۱۱۶)

شرح بیشتر درباره‌ی الپنور را در پی‌نوشت شماره‌ی ۲۷۲ و ۳۰۰ از همین فصل بخوانید.

۲۱۷. «گورستان مانت جروم که برای دفن مرده‌های پروتستان‌هاست در بخش جنوب غربی مرکز دابلن قرار دارد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۶)

۲۱۸. هارپی موجودی است از اسطوره‌های یونان با سر و بدن زن و بال‌های پرندگان. در ایلیاد هم به هارپی اشاره می‌شود که با زفیروس (باد غرب) جابه‌جا می‌شود. در این‌جا بلوم زن دیگنم را به هارپی تشبیه می‌کند و دخترش را به ماهی. به گفته‌ی دلینی، شاید به دلیل بغضی که از زن خودش دارد و خیانتی که مالی دارد به او می‌کند این‌ها را با بی‌مهری وصف می‌کند. (م)

۲۱۹. درباره‌ی عزادار مزدبگیر پی‌نوشت شماره‌ی ۲۱۱ از همین فصل و پی‌نوشت شماره‌ی ۷۰ از فصل یک (تلماکس) را بخوانید.

۲۲۰. به گفته‌ی مایکل ای سایدل، پروفسور ادبیات انگلیسی دانشگاه ییل و کلمبیا، «بلوم فکر می‌کند ''این‌همه وزن مرده.'' مرگ همان رخوت و خمودی موجود در فصل پنج (لوتس‌خواران) است اما در این‌جا ناشی از قوه‌ی جاذبه‌ی زمین. سپس می‌گوید، ''من که از آن حمام بیرون آمدم خودم را سنگین‌تر احساس می‌کردم.''» (۱۹۷۶: ۱۶۱)

۲۲۱. در این‌جا بلوم از کلمه‌ی عامیانه‌ی stiff برای جسد یا مرده استفاده می‌کند که برابرنشین آن را نعش گزیدم. (م)

۲۲۲. دورِت کُن، پروفسور سابق دانشگاه ایندیانا درباره‌ی تمایز راوی در این اثر می‌نویسد:

«تشخیص این‌که در کدام لحظه روایت از زبان راوی به تک‌گویی درونی بلوم منتقل می‌شود، در این فصل حتا از فصل سه (پروتیوس) هم سخت‌تر است. فقط وقتی افعال اصلی یا ضمایر فاعلی ظاهر می‌شوند گوینده را تشخیص می‌دهیم، و زمانی که این نشانه‌ها وجود ندارند راوی متن معلق می‌ماند. چه کسی زن را ''هارپی پوزه‌باریک'' می‌نامد و جسد را ''این همه وزن مرده؟'' بلوم یا راوی؟» (۱۹۸۴: ۷۳) اما در پی‌نوشت شماره‌ی ۲۲۰ دیدیم که برخی جویس‌شناسان این جمله‌ی آخر را به بلوم نسبت می‌دهند.

۲۲۳. به گفته‌ی گیفرد، «انیس بخشی از بخشداری کلیر، در غرب ایرلند، در ۱۴۰ مایلی جنوب غربی دابلن است. بنا به گفته‌ی آقای وینسنت مک‌هیو، رئیس شورای شهر بخش انیس (۱۹۷۰)، هتلی که پدر بلوم مالکش بوده در خیابان کلیسا (ابی امروز) است که هم‌چنان برقرار است و درآمد خوبی دارد.» (۱۹۸۹: ۱۱۶)

۲۲۴. به گفته‌ی کرسپی، «در این پاره متوجه می‌شویم که مارتین کانینگهم نه‌تنها مرد خوبی است که از دوستان خانواده‌ی بلوم است و از ماجرای خودکشی پدر بلوم خبر و برخی واقعیت‌های مربوط به این خانواده خبر دارد در حالی‌که دیگر شخصیت‌ها، سایمن ددلس و آقای پاور، از ماجرای خودکشی خبر ندارند و حتا علاقه‌مندند که درباره‌ی چنین موضوع حساسی بدخواهانه غیبت کنند، موضوعی که در ایرلند آن زمان هنوز تابو بود.» (۲۰۱۵: ۷۳)

۲۲۵. به گفته‌ی گیفرد، «منظور آرامگاه ادوارد مک‌کیب، اسقف اعظم دابلن در سال‌های ۱۸۷۰ تا ۱۸۸۵، است. در سال ۱۸۸۲ واتیکان او را به مقام کاردینال یا مطران بلندپایه رساند. مک‌کیب از دیدگاه ایرلندی‌ها شهرنشینی بود که به دو مسئله‌ی سیاسی مهم دورانش، اصلاحات ارضی و استقلال حکومت ایرلند، بی‌علاقه بود.» (۱۹۸۹: ۱۱۶)

۲۲۶. به گفته‌ی مانیکا فلودرنیک در ژورنال تکنیک روایی، «جمله‌ی ''دارد حرف می‌زند'' به چه کسی نسبت داده می‌شود؟ آیا بلوم استراق سمع می‌کند و منظورش این است که مارتین کانینگهم دارد حرف می‌زند؟ بعید است، زیرا مشخص است که کانینگهم از نبود بلوم در تیررس صدایش خاطرجمع است. یا راوی ما را از حرف زدن بلوم آگاه می‌کند؟ این هم ضرورتی ندارد، زیرا گفته‌ی بلوم نقل قول می‌شود و راوی به ما می‌گوید: ''آقای بلوم پرسید: ...'' بالاترین احتمال این است که تک‌گویی درونی آقای پاور باشد که هنگام برگشتن و دیدن صورت بلوم فکر می‌کند: ''دارد حرف می‌زند.'' این ساده‌ترین توضیح است، اما با ساختار تک‌گویی درونی یولسیز ناهماهنگ است، زیرا نخستین فصلی که در آن درون‌تک‌گویی از آن استیون یا بلوم نیست، فصل ده (صخره‌های سرگردان) است.» (۱۹۸۶: ۲۵ جلد ۱۶ شماره‌ی ۱)

۲۲۷. به گفته‌ی گیفرد، «دهکده‌ی آرتیْن در سه مایلیِ شمال دابلن است و این مرکزی که مارتین کانینگهم به آن اشاره می‌کند انستیتوی اُبراینِ است. انستیتوی اُبراین برای بچه‌های تهیدست بنا گذاشته شده است.» (۱۹۸۹: ۱۱۶)

۲۲۸. گیفرد می‌نویسد: «منظور گرفتن کاری در شرکت پرده و پارچه‌فروشی تاد بِرنز و شرکاست. در این فروشگاه علاوه بر پارچه‌های ابریشمی و پرده، کفش و چکمه و لوازم خانه نیز می‌فروختند. می جویس، یکی از خواهران جویس، هم مدتی در شرکت تاد کار کرده است.» (۱۹۸۹: ۱۱۶)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «این مرکز به چند دلیل از اهمیت خاصی برخوردار است: نخست این‌که در سال ۱۹۰۲ طعمه‌ی آتش شد و در سال ۱۹۰۵ آن را بازسازی کردند. دیگر این‌که جویس در سال ۱۹۰۹

در مجاور فروشگاه تاد، مرکز تئاتر والتا را تأسیس کرد. جویس پس از چند سال زندگی در تریَسته به این نتیجه رسید که ایرلند به مرکزی برای نمایش فیلم و تئاتر نیاز دارد و با پولی که از دوستی در ایتالیا قرض گرفت آن‌جا را بنا نهاد.»

۲۲۹. بلوم پس از این‌که سخن کرنن درباره‌ی بدبخت شدن زن پدی دیگنم را تأیید می‌کند، با خود فکر می‌کند که حالا دارد به آن مرد می‌خندد. (م)

۲۳۰. به گفته‌ی گیفرد، «برگرفته از آهنگی است نوشته‌ی فردریک موری و فردریک لی به نام ''سه زن برای هر مرد» که می‌گوید: زن‌ها فرشتگان‌اند، بی‌بال/ اما هنوز خیلی ناروال / مردانی که زنان را کاویده‌اند زیاد / می‌دانند که چه نیت‌های عجیبی نهفته در آن‌ها / همین‌که پیشخدمتی شد عروس / می‌دانی که زود می‌خواهد بشود رئیس... / مردان عاقل می‌گویند زنان بیشترند از مردان در دنیا...''» (۱۹۸۹: ۱۱۶)

«در سرود دوم اودیسه، پرسفون (دختر زاوش و ملکه‌ی جهان مردگان)، نخست شبح ''زنان بزرگ'' را برای صحبت با اودیسیوس می‌فرستد و سپس شبح مردان بزرگ را. روی‌هم‌رفته اودیسیوس با شبح شانزده زن، از جمله مادرش — که در نبودش مرده بود — و شبح دوازده مرد، از جمله تایرسیس (غیبگوی نابینا) حرف می‌زند.» (همان‌جا)

۲۳۱. به گفته‌ی گیفرد، «منظور از ''بیوه‌های هندو فقط'' سوزاندن زن به همراه جسد مرد در مذهب هندو در هندوستان است. در سال ۱۸۲۹، دولت بریتانیا این کار را ممنوع کرد و این رسم را از میان برد.» (۱۹۸۹: ۱۱۶)

۲۳۲. هانت می‌نویسد: «بلوم به سوگواری فخرفروشانه‌ی ملکه ویکتوریا (۱۸۱۹-۱۹۰۱) در مرگ نابهنگام همسرش، اَلبرت، و به سوگواری فخرفروشانه‌ای که او برای مرگ خودش فرمان داده بود فکر می‌کند. در فوریه‌ی ۱۹۰۱ بی‌شمار سرباز و ناخدا و بزرگان کشور جنازه‌ی ملکه را با لباس سفید و شیفون عروسی‌اش، بر ارابه‌ی حمل سلاح، تشییع کردند. دو روز بعد جنازه را (بنا به وصیت خودش) در تابوتی سنگی در آرامگاه باشکوه و گران‌قیمت فراگ‌مور گذاشتند.» (۲۰۱۵)

۲۳۳. به گفته‌ی گیفرد، «پافشاری ملکه ویکتوریا به انزوا و سوگواری درازمدتِ پس از مرگ همسرش سبب بحث و بگومگوهای زیاد شد. بعدها در سال‌های پایانی عمرش دیگر دست از این سماجت برداشت: ''در پایان چند بنفشه به کلاه بنددارش زد.''» (۱۹۸۹: ۱۷-۱۱۶)

۲۳۴. گیفرد می‌نویسد: «بلوم بحث انتقادی معروفی را درباره‌ی سوگواری بیش از اندازه‌ی ملکه برای «سایه‌ی» شوهر مرده‌اش به یاد می‌آورد، زیرا وقتی شوهرش زنده هم بود به‌عنوان شوهر ملکه، سایه‌ای از یک پادشاه بیش نبود. هم‌چنین به یاد می‌آورد که ملکه حاضر نبود وظایف سلطنت را با پسر عاقل و بالغش تقسیم کند و او را وادار کرد تا مرگ مادر منتظر بماند و سرانجام در اصل در شصت سالگی با عنوان ادوارد هفتم شاه شد.» (۱۹۸۹: ۱۱۷) در واقع شوهر ملکه سایه‌ای بیش نبود ولی پسر سرانجام، پس از مرگ مادر، به‌عنوان شاه به تخت پادشاهی نشست و شاه اصل بود.

۲۳۵. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «واگویه‌ای از داستان شاه دیوید است که پیر بود و با هیچ لحاف و لباسی گرم نمی‌شد، از این روی زن جوانی را در رختخوابش می‌خواباندند تا بدنش را گرم کند.»

۲۳۶. گیفرد می‌نویسد: «Cork's own town (خود شهر کُرک) عنوان شعری است از تامس کرافتن کروکر. بخشی از شعر این‌گونه است: ''ممکن است عیب بگذارند بر شهری که من متولد شدم / اما

آن‌جاست که ویسکی دارند، کره و گوشت / و کمی جای تمیز برای پیاده‌روی صبح / بهش می‌گویند میدان دانته و خود شهرش هست کُرک...‘‘» (۱۹۸۹: ۱۱۷)

۲۳۷. «مسابقه‌های پارک کُرک سالانه برگزار می‌شد و مهم‌ترین روز برگزاری آن عید پاک بود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۷)

«شخصیت دیک تِوی در بیرون از داستان ناشناخته است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۷)

۲۳۸. به گفته‌ی گیفرد، «در این‌جا از اصطلاحی قدیمی و محاوره استفاده می‌کند: same old six and eightpence منظور یک چیز معمول است که بر منوال همیشگی است، و حکایت این اصطلاح از آن‌جا سرچشمه می‌گیرد که برای تشییع و خاک کردن جنازه‌ی یک اعدامی این مبلغ پرداخت می‌شده است. به گفته‌ی دلینی، در آن زمان حق وکیل هم همین مبلغ بود. منظور یک قاعده‌ی ثابت و تغییرناپذیر است: در روی همان پاشنه می‌چرخد و هیچ‌چیز عوض نشده است.» (۱۹۸۹: ۱۱۷)

۲۳۹. هانت می‌نویسد: «Nothing between himself and heaven لطیفه‌ای است که جویس با هوشیاری بیانش می‌کند. چون در مراسم خاکسپاری‌اند خواننده تصور می‌کند که دیک تِوی هم مرده، ولی سایمن با این لطیفه آشنایی دارد و فوری شگفت‌زده می‌گوید: ’’دیک تِوی کچل‘‘ شده! میان او و خدا که آن بالاست هیچ مانعی نیست یعنی یک مو به سر ندارد.» (۲۰۱۱)

در این داستان، با نمونه‌هایی از شوخی‌ها و لطیفه‌هایی که در کلام مردم دابلن بسیار شنیده می‌شود، آشنا می‌شویم و بهترین آن‌ها که در این رمان استفاده شده در پی‌نوشت شماره‌ی ۱۱۰ از فصل یک (تلماکس) آمده است. (م)

۲۴۰. به گفته‌ی گیفرد، «جان هنری مِنتِن مشاور حقوقی و عضو کمیسیون استشهادنامه بود که در دنیای داستان، رئیس پیشین پدی دیگنمِ مرحوم است و در دنیای واقعی هم در بخش مرکزی دابلن چند دفتر داشت.» (۱۹۸۹: ۱۱۷)

۲۴۱. در این‌جا بلوم آخرین لحظه‌ی زندگی پدی دیگنم را تجسم می‌کند و فکر می‌کند که احتمالاً، در آن لحظه، به یاد بدهی‌هایش افتاده است. (م)

به گفته‌ی گیفرد، «تقلید مسخره‌ای از آخرین کلام سقراط است. در فایدون، از مکالمات افلاطون آمده است که سقراط در واپسین لحظات زندگی‌اش در زندان پس از نوشیدن زهر می‌گوید: ’’من به اسکلپیوس یک خروس بدهکارم، مطمئن شو که این بدهی پرداخت می‌شود.‘‘» (۱۹۸۹: ۱۱۷)

«جین اس میهان معتقد است که این عبارت اشاره‌ای است به آهنگ کمدی ایرلندی نوشته‌ی هنری کندی: ’’من بدهکارم ده دلار به اُگریدی.‘‘ خواننده بدبخت و بیکار و بدهکار است: ’’به اُگریدی ده دلار بدهکارم / به خیالش تا پایان عمر باید به او بپردازم / هر روز صبح میاد اتاقم / شب‌ها زنش را می‌فرستد سراغم...‘‘» (همان‌جا)

۲۴۲. گیفرد می‌نویسد: «بنا به آداب مذهبی، برای بلند کردن جسد، اول او را از سر بلند می‌کنند و سرش را به سمت محراب کلیسا قرار می‌دهند و در قبر به سمت سنگ بالاسر می‌گذارند.» (۱۹۸۹: ۱۱۷)

۲۴۳. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «به‌رغم آن‌که بلوم برای ازدواج با مالی به دین کاتولیک گرویده، هم‌چنان خودش را از کاتولیک‌ها جدا می‌کند. این‌جا عقب‌تر می‌ایستد و درست زانو نمی‌زند. همیشه در ضمیر خودآگاهش به یهودی بودنِ خود آگاه است.»

۲۴۴. به گفته‌ی گیفرد، «سطل برنجی ظرفی است حاوی آب مقدس و چوبی (مثل گلاب‌پاش) که روی مرده می‌پاشند.» (۱۹۸۹: ۱۱۷)

۲۴۵. گیفرد می‌نویسد: «نسخه‌ی تغییریافته‌ی یکی از شعرهای کودکانه است که می‌گوید: ''کی بود که کوک رابن را کشت؟ گنجشکه گفت: من / با تیر و کمون / من کشتم اونو // کی میشه کشیش؟ حقه‌باز گفت: من / با کتاب کوچیک / من میشم کشیش.''» (۱۹۸۹: ۱۱۷) شعری شبیه لی‌لی‌حوضک در فارسی. (م)

از میان بی‌شمار شیوه‌های روایت در یولسیز، یکی از عجیب‌ترین آن‌ها سنت‌شکنی در روایت و برهم‌کنش میان افکار و حرف‌های راوی سوم‌شخص و افکار و حرف‌های شخصیت‌های داستان است. (م)

کرن لارنس در این باره می‌نویسد: «در فصل هیْدیز هم‌فکری عجیبی میان بلوم و راوی داستان رخ می‌دهد. وقتی راوی می‌گوید ''کشیش کتابی را روی شکم وزغی‌اش میزان می‌کرد''، هم‌زمان درون‌تک‌گویی بلوم فعال می‌شود و سخن راوی را قطع می‌کند: ''کی کتاب را خوانده؟ زاغ گفت: بنده.'' خیلی زود پس از آن بلوم فکر می‌کند: ''چشم‌هایی از وزغ هم،'' و این هم را همانند کردن با حرف راوی است که شکم او را وزغی وصف می‌کند.» (۱۹۸۹: ۵۰)

برای رعایت وزن به زمان گذشته ترجمه کردم تا با «بنده» هم‌قافیه شود. (م)

هانت معتقد است که «این دو جمله هم که بلوم از شعرهای کودکانه‌ی کوک رابن به یاد می‌آورد به‌نظر عجیب می‌آید. این شعر درباره‌ی پرنده‌ای است که نقش کشیش را بازی می‌کند، درست پس از آن‌که راوی اسم حیوانی را برای وصف شکم کشیش می‌آورد. آیا ارتباط میان این دو اتفاقی است؟ در خط بعدی دوباره راوی از استعاره‌ی حیوان برای کشیش استفاده می‌کند: «با قارقاری روان شروع به خواندن کرد.» بلوم باز با استعاره‌ای از حیوان پاسخ می‌دهد: ''دوروبر پوزه‌اش مثل سگ شکاری... یک‌وری مثل گوسفندی در یونجه...'' دوباره چند جمله پایین‌تر از تشبیه وزغ استفاده می‌کند: ''چشم‌های وزغ هم. چه چیزی باعث شده این‌طور ورم کند؟''» (۲۰۱۴)

هانت می‌نویسد: «بنا به تکنیک نگارش داستان، راوی‌ها اجازه دارند که اطلاعات بیشتری داشته باشند، ولی قرار نیست که شخصیت‌ها از حرف‌هایی که راوی می‌گوید آگاه باشند. راوی‌ها می‌توانند حرف‌های شخصیت‌هایشان را بازگو کنند، آن‌چه را در ذهن آن‌ها می‌گذرد شرح دهند... ولی هر چقدر هم دانای مطلق باشند به‌طور طبیعی نباید با شخصیت وارد گفت‌وگو بشوند و وقتی این قانون داستان شکسته می‌شود اغلب بیرون از چارچوب داستان رخ می‌دهد.» (همان‌جا)

۲۴۶. به گفته‌ی گیفرد، «کشیش فرنسِس کُفی شخصیتی واقعی است که در شماره‌ی ۶۵ دالی‌مونت زندگی می‌کرد. پدر کُفی مسئول نمازخواندن بر مرده‌ها بود.»

۲۴۷. «گویا کشیش عبارت لاتین In nomine Domini را گفته که یعنی ''به نام خدا'' و بلوم آن را واضح نشنیده است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۷)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «در این‌جا جویس به جای nom می‌نویسد: nam که بخشی از اسم دیگنم است. به‌گونه‌ای با حرف‌ها و واژه‌ها بازی می‌کند.»

۲۴۸. گیفرد می‌نویسد: «مسیحی عضلانی عبارتی است که کلیسای انگلستان از سال ۱۸۵۷ به کار می‌برد و تأکید ویژه‌ای بر اهمیت بدن سالم داشت و معتقد بود که بدن سالم موجب ایمانی راستین

می‌شود. یکی از هواداران این باور چارلز کینگزلی، کشیش و رمان‌نویس و شاعر قرن نوزدهم، بود.» (۱۹۸۹: ۱۱۸)

«در آن دهه جنبشی به این منظور فعالیت می‌کرد و شعارش این بود که مسیحی‌ای که بدن سالم و ورزیده دارد مؤمن است. اما در این عبارت دوکلمه‌ای که جویس از ذهن بلوم می‌گذراند، گذشته از بیان لایه‌ی به‌ظاهر آشکار آن، نگاه طعنه‌آمیزی به شکم برآمده و وزغی این مسیحی دارد. در ضمن، مرحوم دیگنم هم به دلیل زیاده‌روی در نوشیدن مسیحی عضلانی نبود.» (همان‌جا)

۲۴۹. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «در دست‌نوشته‌ی رُزنباخ به جای این جمله می‌خوانیم: ''وای بر کسی که به او دست بزند.'' این کار در دین کاتولیک حرمت‌شکنی تلقی می‌شد.»

۲۵۰. گیفرد می‌نویسد: «حضرت عیسی نام پیتر را از سایمن (به‌معنای شنونده) به پیتر (به‌معنای صخره) تغییر می‌دهد: ''و من هم به تو می‌گویم که تو پیتر هستی، بر بالای این صخره کلیسایم را می‌سازم و درهای جهنم بر آن چیره نمی‌شوند.'' (انجیل متا ۱۸:۱۶)» (۱۹۸۹: ۱۱۸)

۲۵۱. دامداران معتقدند که اگر گله‌ای از گوسفندان یا گاوها را به مزرعه‌ای ببرید که غنی از یونجه یا شبدر باشد، حیوانات یونجه‌ها را می‌خورند و چون این گیاه سریع‌تر از معمول هضم می‌شود، گازی تولید می‌کند که شکم حیوان را پر می‌کند و پیش از آن‌که حیوان بتواند این گاز را تخلیه کند شکمش می‌ترکد.

۲۵۲. «نان این‌ترز این جودیشیوم کُم سروو تو، دومینه.» یا *Non intres in judicium cum servo tuo, Domine* عبارتی لاتین است که کشیش می‌خواند.

به گفته‌ی گیفرد، «این عبارت آغاز نیایش است و به این معناست: ''خدایا، دفتر اعمال خدمتگزارت را وزن نکن.'' و این‌گونه ادامه می‌یابد: ''زیرا هیچ بنده‌ای در نگاه تو بی‌گناه نیست مگر خودت همه‌ی گناهانش را ببخشی.''» (۱۹۸۹: ۱۱۸)

۲۵۳. «عزاداران مزدبگیر کرپ‌های سیاه می‌پوشیدند چون پارچه‌ی کرپ ارزان بود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۸)

۲۵۴. «کاغذ یا دفتری بود که اسم شرکت‌کنندگان در مراسم تشییع جنازه و تدفین را در آن می‌نوشتند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۸)

۲۵۵. بلوم فکر می‌کند که چون در آن تاریکی برای مدت طولانی نشسته شکمش مثل شکم وزغ ورم کرده است. بعد با خود می‌گوید چشم‌هایش هم مثل چشم‌های وزغ است. سپس فکر می‌کند که هوای آن‌جا پر از گازهایی است که از مرده‌ها رها می‌شود و تنفس همین هوا سبب ورم کردن او شده است. (م)

شاید خواننده به یاد داشته باشد که استیون هم به این عبارت «گاز جسد» اشاره می‌کند. در فصل سه، وقتی به روی آب آمدن مرد غرق‌شده فکر می‌کند با خود می‌گوید: «کیسه‌ای از جسد خیسیده‌ی پرگاز.» دوباره در همین فصل وقتی بلوم به شبح‌نورهای گورستان فکر می‌کند، آن‌ها را «گاز قبرها» می‌داند. بی‌شک چنین چیزی اتفاقی نیست و می‌توان آن را هم‌فکرسازی شخصیت‌ها وصف کرد. (م)

۲۵۶. به نظرِ بلوم شکل ظاهری هر کس را شغلش تعیین می‌کند: کشیش‌های گورستان چون با مرده‌ها سروکار دارند و از گاز بد مرده‌ها استشمام می‌کنند، ورم می‌کنند، و قصاب‌ها هم شکل گوشت خام‌اند. (م)

۲۵۷. گیفرد می‌نویسد: «کلیسای خیابان وربرگ در بخش جنوبی دابلن مرکزی، در خیابان وربرگ،

یکی از کهن‌ترین کلیساهای دابلن است که بنای اولیه‌اش در قرن دوازدهم ساخته شده است. این کلیسا وقف سینت وربرگ، دختر شاه ولف‌هیر است. در زیر این ساختمان بیست و هفت سردابه ساخته شده که یکی از آن‌ها آرامگاه لرد ادوارد فیتزجرالد است.» (۱۹۸۹: ۱۱۸)

«کلسیای سینت وربرگ در سال ۱۷۱۲ بازسازی شد و در سال ۱۷۵۴ در آتش سوخت و پس از پنج سال بار دیگر بازسازی شد و آن پیانویی که بلوم در ذهن دارد در همان سال در آن‌جا نصب شده است. پیش از آتش‌سوزی و پس از بازسازی کلیسا، مرکز کنسرت موسیقی هندل بود، که با سفر فردریک هندل، موسیقیدان بزرگ آلمانی، به دابلن در سال ۱۷۴۲ سازمان‌دهی شد. پیانوی کلیسا که به حساب درست بلوم ۱۵۰ ساله است (و امروز بیش از ۲۵۰ ساله) یکی از بهترین پیانوهای قرن هجدهم در بریتانیاست.» (همان‌جا)

«کتابچه‌ی راهنمای تام سال ۱۹۰۴، مروین براون را پروفسور موسیقی و پیانونواز معرفی کرده است. آقای براون یکی از شخصیت‌های داستان ''مردگان'' از مجموعه‌داستان دابلنی‌هاست.» (همان‌جا)

۲۵۸. در دست‌نوشته‌ی جویس در موزه‌ی رُزنباخ و در نخستین نسخه‌ی تایپی این اثر و نیز در نخستین ویرایش‌ها و حتا نمونه‌ای که در لیتل ریویو منتشر شد، در پایان این جمله واژه‌ی doner — که به شوخی و در زبان عامیانه صفت تفضیلیِ done است — آمده، اما جویس در آخرین ویرایش یولسیز، آن را به goner تبدیل کرده است. از آن به بعد در تمام نسخه‌های منتشرشده بنا به آخرین ویرایش آن goner آمده است ولی گیلر هم‌چنان کلمه‌ی doner را حفظ کرده است. doner که یعنی «کارت تمام است» در واقع نوع ایرلندی goner است. (م)

۲۵۹. گیفرد می‌نویسد: «درون سطل، آب مقدس است که کشیش بر تابوت مرده می‌پاشد تا یادآور آبی باشد که هنگام غسل تعمید مرده بر سر او ریخته است.» (۱۹۸۹: ۱۱۸)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «جویس در نوشتن جزئیات مراسم خاکسپاری پتریک دیگنم، از مراسم خاکسپاری متیو کین، سردفتردار دفتر مشاوران حقوقی کرون در دابلن، الگو برداشته است.»

۲۶۰. این گزارشی از فکر و زبان بلوم، فردی ساده و پاک‌نهاد، است و به گفته‌ی هیو کنر، «جمله‌ی ''مجبور است انجامش بدهد'' مستقیم از ذهن او بیان می‌شود. گویی گالیور دارد مراسم خاکسپاری هوی‌نیم را شرح می‌دهد.» (۱۹۸۷: ۸-۲۷)

۲۶۱. گیفرد در این باره چنین شرح می‌دهد: «هنگام پاشیدن آب مقدس بر تابوت دعایی از انجیل متا می‌خوانند: *Et ne nos inducas in tentationem* به این معنا که ''ما را از وسوسه برحذر دار.'' وقتی پاشیدن آب تمام می‌شود کشیش این دعا را می‌خواند و خادم کلیسا جواب می‌دهد: و ما را از شیطان دور کن. کشیش: و از دهانه‌ی جهنم. خادم: روح او را نجات بده. کشیش: روحش شاد باد. خادم: آمین.» (۱۹۸۹: ۱۱۸)

۲۶۲. « بلوم به کادانس واکنش نشان نمی‌دهد بلکه در این واقعیت غور می‌کند که از صدای یک پسر می‌آید، و خودش را از فضای ناگهان رهاشده‌ی زنانه‌ی خدمتکار آشپزخانه بررسی می‌کند (نفهمیده است که دعا نباید به وسوسه‌ی جنسی بینجامد.) سپس به چوب و آب داخل سطل برمی‌گردد و کار ملال‌آور کشیش. این تصویر شخصیت بلوم را بازنمایی می‌کند و سطح همدردی‌اش با کارکنان مشاغل تکراری ملال‌آور.» (کنِر، ۱۹۸۷: ۲۸) بلوم معتقد است که خدمتکار باید مذکر باشد ولی زیر پانزده سال، سن دخترش، ملی. به عبارت دیگر، زیر سنی که بلوغ علائمش را بروز می‌دهد.

۲۶۳. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «بلوم که مراسم دین کاتولیک را خوب نمی‌شناسد خیال می‌کند کشیش با پاشیدن این آب دارد مرده را بیدار می‌کند. سپس فکر می‌کند که حالا چه می‌شد اگر تابوت باز بود و می‌دید که دارد این آب را به چه می‌پاشد.»

۲۶۴. به گفته‌ی گیفرد، «کشیش این عبارت لاتین را به زبان می‌آورد: *In paradisum* که معنای ''به‌سوی بهشت'' می‌دهد. نخستین واژه‌های سرودی که از جمله‌های انجیل تشکیل شده و وقتی تابوت را توی قبر می‌گذارند خوانده می‌شود: ''باشد که فرشتگان تو را به بهشت ببرند.''» (۱۹۸۹: ۱۱۸)

۲۶۵. هنگام ورود جنازه به گورستان، جویس می‌نویسد: «عزاداران مزدبگیر تابوت را روی شانه گذاشتند...» اما این‌جا آن‌ها را گورکن می‌خواند: «گورکن‌ها وارد شدند، دوباره تابوت را بلند کردند.» (م)

۲۶۶. آیا این سرخوشی بلوم در گورستان و هنگام خاکسپاری دوستش ناشی از بی‌احترامی به اوست یا مثل هر آدم معمولی دیگر دارد از وضعیت ناجوری که در آن گیر افتاده است فرار می‌کند؟ به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «بلوم یهودی است و در این گورستان و در میان کاتولیک‌ها پذیرفته نیست و سنگینی فضا را به‌خوبی حس می‌کند. از این روی، برای آزاد کردن فکرش از این فضای سنگین، ناخودآگاه و زیر لب، یا در دل، آهنگ می‌زند. این یکی از نقاط قوت شخصیت‌سازی جویس است.»

۲۶۷. گیفرد می‌نویسد: «میدان‌گاه گردی نزدیک مرکز گورستان را که دورش گودال عمیقی است میدان اُکانل می‌نامند. اُکانل را اول در این میدان‌گاه خاک کرده بودند اما در سال ۱۸۶۹ بقایایش را به سردابه‌ای زیر بنای یادبود اُکانل بردند. این بنای ۱۶۰ پایی نمونه‌ای از برج گرد ایرلندی است که نزدیک کلیسای کوچک گورستان است. آقای ددلس گویی دارد به همین بنای یادبود اشاره می‌کند، زیرا ''قیف سر به فلک کشیده'' همان برج گرد است.» (۱۹۸۹: ۱۱۸)

گیفرد در ادامه می‌نویسد: «اُکانل در سال ۱۸۴۷ وقتی از سفری زیارتی به رم بازمی‌گشت، در بندر جنوا از دنیا رفت. قلبش را از بدنش درآوردند و به رم بردند و در کلیسای سینت آگاتا (کالج ایرلند) به خاک سپردند و بدنش را به ایرلند بازگرداندند و در میدان اُکانل خاک کردند.» (همان‌جا) منظور از «دَن اُی عزیز» همان دنیل اُکانل عزیز است.

۲۶۸. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «به نظر می‌رسد در گفته‌ی آقای پاور کنایه‌ای باشد که می‌گوید: ''چقدر قلب شکسته این‌جا خوابیده است'' می‌خواهد به سایمن ددلس بگوید که تو به زنت که در این گور آرمیده خیلی نامهربانی کرده‌ای و قلبش را شکسته‌ای، زیرا سه خط پایین‌تر می‌گوید: ''جایی که الان هست برایش بهتر است.''»

۲۶۹. «منظور قبر مری گلدینگ ددلس، زن سایمن ددلس و مادر استیون است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۹)

۲۷۰. پی‌نوشت شماره‌ی ۲۶۸ از همین فصل را بخوانید.

۲۷۱. جویس به جای این جمله که هنوز در نسخه‌ی اولیه و ویرایش گبلر و وب‌سایت جان هانت و بیشتر کتاب‌ها وجود دارد، این جمله را گذاشته است: «واقعاً ناراحت‌کننده‌اند.» علت تغییر این جمله هنوز هم برای پژوهشگران و ادیبان محل پرسش و بررسی است. (م)

۲۷۲. «اودیسیوس و مردانش وحشت‌زده و پر از رنج به هیْدیز نزدیک شدند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۹)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «در سرود یازدهم اودیسه، اودیسیوس که به هیْدیز نزدیک می‌شود، الپنور

(یکی از خادمانش) را می‌بیند و از او می‌پرسد: ”الپنور، چرا به این تاریکی ترسناک و اندوه‌زده آمدی؟“ الپنور پاسخ می‌دهد: همه‌اش از بدشانسی بود، مست بودم و خوابم برد و از بالا به پایین افتادم و در همان حال مُردم.»

۲۷۳. «آقای کرنن پروتستان است و بلوم فکر می‌کند که او و خود بلوم تنها سوگوارانی‌اند که در این جمع کاتولیک نیستند. برای همین خودش و او را هم‌درد می‌داند، غیرکاتولیک و بیگانه. البته او را فراماسون نیز تصور می‌کند، زیرا کلیسای کاتولیک فراماسونری را برای کاتولیک‌ها ممنوع کرده بود و همه‌ی فراماسون‌ها پروتستان بودند یا به قول بلوم مرموز و به عبارت دیگر جاسوس.» (دلینی، ۲۰۱۵)

۲۷۴. «کلیسای ایرلند، که در سال ۱۸۶۹ برچیده شد، همتای ایرلندی کلیسای انگلستان بود و زبانی که در آن برای خواندن دعا به کار گرفته می‌شد انگلیسی بود نه لاتین.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۹)

۲۷۵. در این‌جا شاید خواننده بپرسد که آیا بلوم دارد جمله‌ی «زبان البته یک چیز دیگر بود» را در ذهنش مرور می‌کند یا به زبان می‌آورد. بی‌گمان مرور نمی‌کند، زیرا کرنن حرف او را پاسخ می‌دهد و می‌کوشد ثابت کند که دعا به این «زبان دیگر» که انگلیسی است و لاتین نیست، اثرگذارتر است: «... این به اعماق قلب آدم نفوذ می‌کند.» هم‌چنین با اطمینان می‌توان گفت که به زبان نمی‌آورد، زیرا به‌رغم گفته‌های دیگر سر خط و با خط تیره در آغاز خط (یا توی گیومه) نیامده است. در واقع، راوی دارد سخن بلوم را واگو می‌کند و از تکنیک روایت «واپس‌گویی» یا report speech بهره می‌برد. (م)

۲۷۶. کرنن معتقد است دعایی که در کلیسای ایرلند برای مرده‌ها خوانده می‌شود، چون به زبان انگلیسی است، تأثیرگذارتر است. او دعایی را که در این کلیسای کاتولیک به لاتین خوانده می‌شود، بنا به کلیسای پروتستان که خودش به آن تعلق دارد، به انگلیسی چنین وامی‌گوید: «من رستاخیزم و زندگی.» به همین دلیل، من هم به واژه‌های عربی مرسوم در فرهنگ‌مان، قیامت و حیات، ترجمه نکردم و برگردان فارسی این واژه‌ها را گذاشتم. (م)

۲۷۷. به گفته‌ی گیفرد، «وقتی برای مارتا خواهر لازاروس این تردید پیش می‌آید که برادرش پیش از روز رستاخیز دوباره برخواهد خاست یا نه، حضرت عیسی به او می‌گوید: ”هر کس به من ایمان داشته باشد، گرچه مرده است، هنوز زندگی می‌کند و هر کس که به من ایمان داشته باشد هرگز نمی‌میرد.“ (یوحنا ۱۱:۲۴ تا ۲۶) برخلاف گفته‌ی کرنن، این واژه‌ها که نقش مهمی در مراسم خاکسپاری انگلیسی در کلیسای ایرلند دارند با لاتین آن در کلیسای کاتولیک که اینک شاهد آن است هیچ فرقی ندارند.» (۱۹۸۹: ۱۱۹)

۲۷۸. «یعنی برخاستن در روز قیامت، روز دادرسی، که مرده‌ها از گورهایشان بیرون می‌آیند. یکی از بخش‌های کلیدی انجیل درباره‌ی این جمله در انجیل یوحنا آمده که حضرت عیسی می‌گوید: ”این خواسته‌ی خداست که مرا فرستاده و هر کس به پسر ایمان داشته باشد، روز قیامت او را دوباره زنده خواهیم کرد.“» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۹)

۲۷۹. «حضرت عیسی در کنار قبر لازاروس عبادت می‌کند و خدا را شکر می‌گوید: ”و هنگامی که او بدین طریق سخن گفت، با صدای بلند فریاد زد: لازاروس پیش بیا.“ (یوحنا ۱۱:۴۳) بازی کلامی با عبارت‌های انجیل: خدا به حضرت موسی فرمان داد: come forth (بیا پیش، که از نظر آوایی معنی چهارم شدن می‌دهد) اما او روی پوست موز سر خورد و پنجم شد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۹) در این بازی کلامی، به پیشنهاد ویراستار، از کلمه‌ی «هیش» استفاده کردم که بر وزن و معنای هیچ است و با پیش جناس دارد. (م)

۲۸۰. به گفته‌ی گیفرد، «نوعی شوخی کلامی درباره‌ی روز قیامت است که مرده‌ها برمی‌خیزند و از نظر فیزیکی دوباره به حالت اول برمی‌گردند.» (۱۹۸۹: ۱۱۹) در این‌جا جویس برای گشتن از فعل mousing (از کلمه‌ی mouse به‌معنای موش) استفاده می‌کند و سپس واژه‌ی تله را برای به تله انداختن اعضای بدن به کار می‌برد، مثل موش. (م)

۲۸۱. پی‌نوشت قبلی (شماره‌ی ۲۸۰ از همین فصل) را بخوانید.

۲۸۲. به گفته‌ی گیفرد، تروی «سیستم اندازه‌گیری وزن در انگلستان است. از آغاز برای اندازه‌گیری غله‌ها استفاده می‌شد ولی امروزه برای اندازه‌گیری فلزات گرانبها مثل طلا. هر ۲۴ گرم یک پنی‌ویت است.» (۱۹۸۹: ۱۱۹)

۲۸۳. بلوم هم‌چنان بر این باور است که کرنی کلهر جاسوس پلیس است، و به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «در آن زمان به دلیل فرمانروایی پادشاهی انگلستان بر ایرلند، جاسوس پلیس بودن کار ناپسند و نکوهیده‌ای بود.»

۲۸۴. درباره‌ی «تورولوم» پی‌نوشت شماره‌ی ۹ از فصل پنج (لوتس‌خواران) را بخوانید.

۲۸۵. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «رَوندتَون ناحیه‌ای در حاشیه‌ی جنوبی دابلن و سه مایلی مرکز دابلن است. این ناحیه یکی از مناطق نادر یهودی‌نشین کشور بود. البته مت دِلن خودش یهودی نبود، ولی از دوستان قدیم بلوم است و شب عروسی‌شان به آن‌ها هدیه‌ای داده است.»

هانت می‌نویسد: «بنا به گفته‌ی تلماکس در قصر اودیسیوس صد و هشت خواستگار (پنه‌لوپی) حضور داشتند، اما هومر فقط از پانزده نفر از آن‌ها نام می‌برد. در فصل هفده (ایتاکا) جویس بیست و پنج مرد را شناسایی می‌کند. بلوم بیچاره گمان می‌کند این‌ها با زن دلربایش رابطه‌هایی دارند. یکی از آن‌ها جان هنری مِنتن است، وکیلی که شخصیت داستانی‌اش در شب نخستین دیدار بلوم و مالی، در جشنی در رستوران‌بار مت دلن، حضور می‌یابد. بلوم در مسابقه‌ی بولینگ روی چمن، جلوی چند زن از جمله مالی، منتن را شکست می‌دهد. منتن خود بلوم را نمی‌شناسد، ولی مسابقه‌ی بولینگ را به یاد می‌آورد. بلوم هم او را به یاد می‌آورد و می‌گوید: ”بله، منتن، آن شب توی بولینگ روی چمن خونش را به جوش آوردم...“» (۲۰۱۴)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «مت دلن از شخصیت‌های واقعی دابلن بود و شش دختر داشت که اسم یکی از آن‌ها می‌می بود. جویس بخشی از شخصیت مالی را براساس او ساخته است. در واقع جویس برای خاله‌اش نامه‌ای می‌نویسد و از او می‌خواهد ویژگی‌های می‌می دلن را برایش دقیق بنویسد.»

۲۸۶. «فروشگاه نوشت‌افزار ویزدام هیلی در شماره‌ی ۲۷-۳۰ خیابان دیم بود. بلوم در سال ازدواجش با مالی به مدت شش سال در همان نوشت‌افزارفروشی کار کرده است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۹)

۲۸۷. «در این‌جا جویس برای وصف بلوم از اصطلاح coon استفاده می‌کند که در آمریکا با منظوری نژادپرستانه برای سیاه‌پوستان به کار می‌رود و در انگلستان (و ایرلند) به‌معنای رند و آب‌زیرکاه است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۹)

۲۸۸. «جان اُکانل متصدی گورستان پراسپکت است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۱۹)

۲۸۹. درباره‌ی کلیدهای متصدی گورستان پی‌نوشت شماره‌ی ۲۹۲ از همین فصل را بخوانید.

۲۹۰. درباره‌ی مولکهی پی‌نوشت شماره‌ی ۱۴۰ از فصل یک (تلماکس) و در مورد کومب پی‌نوشت

شماره‌ی ۱۱۸ از فصل پنج (لوتس‌خواران) را بخوانید. به گفته‌ی گیفرد، «جدا از متن، هویت و اهمیت ترنچ مولکهی ناشناخته است.» (۱۹۸۹: ۱۲۰)

هانت می‌نویسد: «در یولسیز بارها به کومب اشاره می‌شود. کومب بخش فقیرنشین و ویرانه‌ای است از لیبرتیز در جنوب غربی مرکز دابلن.» (۲۰۱۵)

۲۹۱. مریلین فرنچ در این باره می‌نویسد: «مارتین کانینگهم برای هاینز توضیح می‌دهد که هدف از شوخی متصدی گورستان به دست آوردن دل یک نفر است و منظورش سایمن ددلس است که به‌تازگی زنش را از دست داده است.» (۱۹۹۴: ۱۴۰)

لوک گیبسن در این باره می‌نویسد: «این‌که افکار از ذهن یک شخصیت به دیگری تراوش می‌کند اتفاقی نیست. مثلاً در چند صفحه پیش، وقتی بلوم به این فکر می‌کند که ''قلب'' دیگنم و مرده‌ها دیگر نمی‌زند، ''پمپ‌های زنگ‌زده‌ی پیر: مرده‌شور آن چیز دیگر را ببرد'' این فکر، چند دقیقه بعد، در شرح مارتین کانینگهم درباره‌ی لطیفه‌ی متصدی گورستان تکرار می‌شود و ادامه می‌یابد: ''همه‌ی این‌ها به یک منظور انجام می‌شود... مرده‌شور آن چیز دیگر را ببرد.''» (۲۰۱۵: ۱۰)

«در فصل پنج (لوتس‌خواران) تلاقی و تراوش افکار در ذهن بلوم و استیون، این دو را در پایان فصل سرسی به هم می‌رساند و اندوه از دست دادن پسرش، رودی، را در بلوم زنده می‌کند، به گونه‌ای که گویی آرزوی بلوم برای یک پسر همگرا می‌شود با آرزوی استیون برای پدری که در زندگی او غایب است.» (همان جا)

۲۹۲. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «بلوم هیکل گنده‌ی جان اُکانل، متصدی گورستان، را تحسین می‌کند. جان اُکانل مشابه هیْ‌دیز خدای جهان اسفل است، به‌ویژه با کلیدهایی که حمل می‌کند؛ کلیدهایی که هم واقعی و هم نمادین‌اند: کلید درِ آرامگاه‌ها و کلیسا و هم‌چنین نمادی از کلیدهای درِ بهشت و جهنم یا هیْ‌دیز.»

۲۹۳. «الکساندر کیز یکی از مشتری‌های بلوم است.» (۱۹۸۹: ۱۲۰) این لحظه‌ی حساسی از داستان است. کیز به‌معنای کلیدها (keys) با اسم خانوادگی الکساندر کیز (keyes) هم‌آواست، با تفاوت املایی مختصر. بلوم، بازاریاب آگهی روزنامه، با دیدن کلیدهای متصدی گورستان به یاد کار خودش می‌افتد و این‌که باید آگهی مشروب‌فروشی کیز را به دفتر روزنامه ببرد. (م)

در واقع آگهی مخصوص میخانه یا مشروب‌فروشی کیز بیست بار در هفت فصل از یولسیز مطرح می‌شود. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «این کار طاقت‌فرسا برای بلوم به بازگشت اودیسیوس به منزل تشبیه می‌شود و کل ماجرایش به اودیسه‌ی امروزی برای جویس.»

فردریک کی. لنگ در این باره می‌نویسد: «قبر، به‌عنوان زندانی برگشت‌ناپذیر، با این آگهی که بلوم قرار است برای دفتر روزنامه بگیرد، پیوند می‌خورد و موقعی‌که بلوم طرح این آگهی را در فصل هفت (ایولُس) شرح می‌دهد، می‌خواهد کلیدها به شکل صلیب در وسط دایره‌ای (بسته) قرار بگیرند. این آگهی جهان ''هیْ‌دیز'' و جهان ''ایولُس'' را بسته در حصاری نشان می‌دهد و دیاگرامی برای هر دو فصل می‌شود. در فصل هیْ‌دیز حوادث داستان در کالسکه‌ی تشییع‌جنازه و کلیسای قبرستان می‌گذرد و این نشانگر جهان کوچکی از دابلن و کلیسای کاتولیک ایرلند است. در فصل هفت یا (ایولُس) رویدادهای داستان بیشتر در دفتر روزنامه می‌گذرد. دو جهان کوچک یا خُردجهان قبرستان و دفتر روزنامه به‌واسطه‌ی آگهی بلوم و افکارش به هم پیوند می‌خورند.» (۱۹۹۳: ۱۵۰)

۲۹۴. *Habeas corpus* لاتین است به‌معنای حکم احضار. (م)

۲۹۵. به گفته‌ی گیفرد، «بالزبریج ناحیه‌ای در جنوب شرقی دابلن است و هدف بلوم پنهان کردن نشانی مارتا کلیفرد است که در جنوب غربی دابلن قرار دارد.» (۱۹۸۹: ۱۲۰)

«بلوم که ریش نتراشیده‌ی متصدی یا متصدی گورستان را می‌بیند، با خودش فکر می‌کند که باید بهتر اصلاح می‌کرد، و سپس موهای سفید را نخستین نشانه‌ی پیرشدن قلمداد می‌کند.» (دلینی، ۲۰۱۵)

۲۹۶. به گفته‌ی گیفرد، این بیتی «از شعر ''رشته‌های نقره‌ای در میان طلایی'' نوشته‌ی ایبن ای. رکس‌فورد است: ''عزیزم، رو به پیری می‌روم / رشته‌های نقره‌ای در میان طلایی / امروز بر پیشانی‌ام برقی است / عمر می‌گذرد هم‌چون بادی...''» (۱۹۸۹: ۱۲۰) بلوم طلایی را به اشتباه نقره‌ای می‌گوید. (م)

بوئن می‌نویسد: «این شعر را عاشقی که در حال پیر شدن است می‌خواند و بر آن است که پیر شدن و عوارض فلج‌کننده‌اش را رمانتیک جلوه دهد.» (۱۹۷۴: ۱۱۱)

۲۹۷. متولی یا متصدی گورستان همان هیْدیز در اودیسه‌ی هومر است. هیْدیز پرسفون، دختر زاوش، را به دستور زئوس می‌دزدد و او را ملکه‌ی جهان مردگان می‌کند. (م)

۲۹۸. به گفته‌ی گیفرد، «درون‌تک‌گویی هملت پیش از آن‌که به دیدار مادرش برود: ''اینک اوج لحظه‌ی مسحورکنندگی شب است/ دمی که حیاط‌های کلیسا خمیازه می‌کشند و جهنم بازدمش را بیرون می‌دهد/ همه‌ی این دنیا را می‌گیرد.''» (۱۹۸۹: ۱۲۰)

۲۹۹. بلوم فکر می‌کند که یکی از آن ستون‌های یادبود مال دنیِل اُکانل، رهبر استقلال ایرلند، است که بدنش در این گورستان دفن شده و روحش شب‌ها بیرون می‌آید. سپس فکر می‌کند جان اُکانل، متصدی گورستان، باید از نوادگان او باشد. (م)

هانت می‌نویسد: «بلوم با درک شخصی و سرخوشانه‌ی خود به ''نسل‌ها''ی پس از اُکانل می‌اندیشد. نزدیک متصدی گورستان، جان اُکانل، ایستاده و به دنیل اُکانل و نوادگانش فکر می‌کند.» (۲۰۱۲)

به گفته‌ی گیفرد، «این فکر اشاره‌ای است به زبانزدهایی که هنوز هم در دابلن برای دنیل اُکانل می‌گویند: ''دنیل تعدادی فرزندان غیرقانونی داشت.'' برای همین او را، هم‌زمان، هم پدر معنوی و هم پدر واقعی مردم ایرلند می‌دانند.» (۱۹۸۹: ۱۲۰) برای شرح بیشتر درباره‌ی دنیِل اُکانل پی‌نوشت شماره‌ی ۸۷ از فصل دو (نستور) را بخوانید.

«دنیل اُکانل در نقشش برای مردم ایرلند مثل شبح هرکول است.» (همان‌جا)

۳۰۰. به گفته‌ی هانت، «منظور از Will-o'-the-wisps در نخستین جمله‌ی فصل پانزده (سرسی) ظاهراً چراغ‌های راهنمایی است که به تراموا‌ها می‌گویند بایستند یا حرکت کنند، اما زبان جویس آن‌ها را قاصدهایی می‌کند به دنیای جادوگری. Will-o'-the-wisps نورهای شبح‌مانندند که شب‌ها روی مرداب‌ها پرسه می‌زنند و مسافران را به درون خطرهای نادیدنی فرو می‌برند. در این‌جا بلوم آن‌ها را به شکل واقع‌بینانه به کار می‌برد و می‌گوید گازهای قبرها سبب ایجادشان می‌شوند. اما گیفرد می‌گوید که در فولکلور این عبارت بدیمن شناخته شده و این باور رایج است که روحی از جهنم بیرون رانده شده و محکوم است که در سرگردانی‌هایش زغال جهنمش را حمل کند.» (۲۰۱۴)

به گفته‌ی گیفرد، «در سرود نهم اودیسه، اودیسیوس از ماجراجویی‌هایش در سرزمین‌های کیکونز، لوتس‌خواران و سایکلوپ‌ها می‌گوید. در سرود ده، اودیسیوس و مردانش به جزیره‌ی ایولُس، جزیره‌ی

پادشاه باد، می‌رسند. سپس در سرزمین لستریگون‌ها به بلایی گرفتار می‌شوند و سرانجام به جزیره‌ی سرسی وارد می‌شوند. سرسی اودیسیوس را پند می‌دهد که به دنیای اسفل، دنیای مردگان یا همان هیْدیز، برود تا با شبح یا سایه‌ی غیبگوی نابینا، تایریسیس، مشورت کند و بعد به سفرش ادامه دهد. در سرود یازده، اودیسیوس به هیْدیز می‌رسد. نخستین روحی که می‌بیند روح الپنور است؛ یکی از مردانش که در سالن سرسی، مست و خواب مرده بود و به دنیای مردگان رفته بود. الپنور از او می‌خواهد که به جزیره‌ی سرسی برگردد و جسدش را با مراسمی درست به خاک بسپارند. اودیسیوس به او قول می‌دهد چنین کند. سپس تایریسیس را می‌بیند و او به اودیسیوس می‌گوید که خدای دریا و زلزله است که نمی‌گذارد اودیسیوس به خانه‌اش برسد. تایریسیس به اودیسیوس هشدار می‌دهد که اگر مردانش به رمه‌های خدای خورشید، هلیوس، بی‌احترامی کنند مشکلات سفر اودیسیوس به‌شدت افزایش خواهد یافت و هنگام ورودش به خانه مورد حمله‌ی خواستگاران قرار خواهد گرفت و مجبور خواهد شد که با خون کفاره بدهد.» (۱۹۸۹: ۱۰۴)

۳۰۱. گیفرد می‌نویسد: «مسافران در قرن نوزدهم از بزرگی فضای قبرستان‌های ترکیه گزارش می‌دادند و می‌گفتند که بعضی از نواحی قبرستان استراحت‌گاه‌های زیبایی دارد و جاهای دیگر تفریح‌گاه‌هایی برای زنان و مردان ولگرد در میان فرانک‌ها، یونانی‌ها و ارمنی‌ها، با صندلی‌های بسیار راحت کنار قبرها.» (۱۹۸۹: ۱۲۰)

۳۰۲. به گفته‌ی گیفرد، «ترکیبی از عنوان شعری از رابرت براونینگ، ''عشق در میان ویرانه‌ها'' (۱۸۵۵)، و صحنه‌ی پایانی نمایشنامه‌ی رومئو و ژولیت، با عشق — مرگ رومئو و ژولیتِ بداقبال در آرامگاه کَپولِت.» (۱۹۸۹: ۱۲۰) سپس تضاد آن حال‌وهوا را وصف می‌کند: «فلفل لذت»، که منظور از آن لذت بردن در آن فضای سرد و اندوه‌زده و حتا ترسناک است. (م)

۳۰۳. برای «فلفل لذت» پی‌نوشت قبلی (شماره‌ی ۳۰۲ از همین فصل) را بخوانید.

۳۰۴. «این جمله وارونه‌ی جمله‌ای است از کتاب Common Prayer. در آن‌جا آمده: ''در بحبوحه‌ی زندگی ما در مرگ‌ایم.''» (۱۹۸۹: ۱۲۰)

سپس بلوم با خود می‌گوید دو کرانه یا انتها به هم می‌رسند و منظور این است که آغاز تولید مثل و مرگ در یک‌جا جمع می‌شوند. (م)

۳۰۵. پس از آن‌که بلوم گمان می‌کند عشق‌بازی در گورستان مردم‌آزاری و سوز به دل مرده‌ها گذاشتن است، به متصدی آن‌جا، جان اُکانل، فکر می‌کند و می‌گوید: «با این همه هشت تا بچه دارد.» (م)

۳۰۶. سموئل منینگ (۱۸۲۲–۱۸۸۱) اثری دارد به نام *Those Holy Fields: Palestine* یا آن دشت‌های مقدس: فلسطین. (م)

۳۰۷. به گفته‌ی گیفرد، «شاهان و رهبران ایرلند باستان را ایستاده و در لباس کامل رزم و رو به سرزمین دشمن خاک می‌کردند.» (۱۹۸۹: ۱۲۰) یا، به گفته‌ی دلینی، «رو به سرزمینی که عاشقانه می‌پرستیدند یا رو به طلوع خورشید. در این‌جا هم در کنار گور رهبر بزرگ ایرلند، دنیل اُکانل، ایستاده‌ایم و بلوم به ایستاده دفن شدن مرده می‌اندیشد.» (۲۰۱۵)

۳۰۸. گیفرد می‌نویسد: «سرگرد جُرج فرنسیس گمبل، متصدی و مسئول واحد متوفیات گورستان مانت جرُم (گورستان پروتستان‌ها) در دابلن بود.» (۱۹۸۹: ۱۲۰)

۳۰۹. در مورد باغ‌های بوتانیک پی‌نوشت شماره‌ی ۱۹ از فصل پنج (لوتس‌خواران) را بخوانید و

درباره‌ی مستیانسکی پی‌نوشت شماره‌ی ۸۲ از فصل چهار (کلیپسو) را بخوانید.

۳۱۰. به گفته‌ی گیفرد، «انتساب رویدادی به زمانی قبل از تاریخ واقعی آن؟ در سال ۱۹۱۳ دنیای غرب از موضع ضد یهودی و تندروانه‌ی روسیه خشمگین بود. در همان زمان، دادگاهِ متهمی یهودی به نام مندل بی‌لیس، که متهم به کشتن کودکی مسیحی بود، در شهر کی‌یف برگزار می‌شد. می‌گفتند که هدف از کشتن کودک این بوده که خون او را در مراسم عید فصح استفاده کنند. اما هیئت ژوری به‌منظور فرونشاندن خشم مردم جهان بی‌لیس را بخشید.» (۱۹۸۹: ۱۲۰)

«افسانه‌ای که بلوم به خاطر می‌آورد تحریف شده است. این افسانه از آغاز تاریخ مسیحیت متداول است: کودکی قربانی می‌شود تا خونش باغی را نیرویی تازه ببخشد.» (همان‌جا)

۳۱۱. به گفته‌ی گیفرد، «در دفتر اسامی گورستان پراسپکت نام ویلیام ویلکن‌سن دو بار ثبت شده است. یکی از این دو نفر در سال ۱۸۶۵، در شش سالگی، از دنیا رفته و دیگری در سال ۱۸۹۹، در شش ماهگی. در فهرست کتابچه‌ی راهنمای تام هم این حسابرس مالیاتی یافت نشده است، اما آقای ویلکن‌سن در *Stephen Hero* از دوستان خانوادگی ددلس است و در مراسم خاکسپاری خواهر استیون شرکت می‌کند.» (۱۹۸۹: ۱۲۰)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «در دابلن قرن هجدهم و نوزدهم سازنده‌ی معروف لوازم موسیقی (چلو و ویولون) فردی به نام پری‌این ویلکن‌سن بود که به نظر می‌رسد جویسِ موسیقی‌شناس این نام را از اسم او گرفته باشد.»

اوستین درباره‌ی این پاراگراف می‌نویسد: «در این‌جا بلوم به این نتیجه می‌رسد که خاک فقط مشتی گل و خاک نیست، بلکه گورستان جای دوباره زنده شدن است و محله‌ای از موجودات زنده. بلوم یک‌ریز از مرگ زندگی می‌سازد. هم‌چنین درباره‌ی جمله‌ی آخر پاراگراف دوباره به کلیشه‌های اقتصادی رو می‌آورد، هر آدمی بهایی دارد، بدین ترتیب جنازه کالایی می‌شود که برای بارور کردن زندگی نو به کار می‌آید... بلوم به‌شوخی تجزیه شدن فیزیکی آدم‌ها را به بنگاهی سودده تبدیل می‌کند و به گمان او جنازه‌ی آدم خوب‌تغذیه‌شده از جنازه‌ی دیگران ارزشمندتر است، زیرا چربی بیشتری دارد و برای باغ غذای بیشتری تولید می‌کند. ویلکن‌سن هم که حسابدار بوده و خوب خورده، سه پوند و سی و شش شیلینگ ارزش دارد.» (۱۹۹۵: ۹۸)

۳۱۲. به گفته‌ی گیفرد، «شب‌پره‌ی مرگ یا deathmoth حشره‌ای است که بر بخش بالایی سینه‌اش نشانی شبیه جمجمه‌ی انسان دارد. بر پایه‌ی باوری خرافی این حشره پیام‌آور مرگ است.» (۱۹۸۹: ۲۱-۱۲۰)

دلینی درباره‌ی رابطه‌ی این کلمه با اودیسه و هیْدیز می‌گوید: «این حشره از تیره‌ی اَکِرونتیاست که از کلمه‌ی اَکِرون می‌آید و اکرون یکی از چهار رودی است که رود استکز را تغذیه می‌کنند و استکز به هیْدیز می‌رود. استکز هم‌چنین زیرتیره‌ی این حشره است.» (۲۰۱۵)

۳۱۳. به گفته‌ی گیفرد، «در این‌جا چرخان و دختران را به لهجه‌ی بویلن (دابلنی‌ها) و شعری که او خوانده می‌گوید: Swurls, Gurls به جای Swirls, Girls.» پی‌نوشت شماره‌ی ۱۵۶ از فصل چهار (کلیپسو) را بخوانید. (۱۹۸۹: ۱۲۱)

۳۱۴. هانت می‌نویسد: «در این رمان بارها به این نوع صدف‌ماهی‌ها، که نوعی صدف دوکفه‌ای کوچک‌اند، اشاره می‌شود. در این‌جا بلوم برای نشان دادن دل‌خوش‌کردن اصطلاحی می‌آورد که

همین کلمه‌ی صدف‌ماهی‌های کوچک در آن هست. مفهوم این اصطلاح ”دل خود را خوش کردن“ است و حکایت آن خشنودی عمیق از خوردن مقدار زیادی از این دوکفه‌ای‌هاست. معنای واژه به واژه‌ی این اصطلاح می‌شود: صدف‌ماهی‌های کوچکِ دلش را گرم می‌کند. به عبارت دیگر، متصدی گورستان در این فضای سنگین و اندوه‌زده‌ی گورستان دارد دل خودش را خوش می‌کند.» (۲۰۱۵)
بلوم فکر می‌کند که متصدی گورستان با این لطیفه‌ها می‌خواهد اندوه سنگین فضا را از روی خودش بردارد. (م)

۳۱۵. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «منظور از خبرنامه، تلگرامی است که منشی دفتر کلیسای چارلز هدن اسپُرجن، برای دیگر کلیسای او در لندن فرستاد و مرگ اسپرجن را به آن‌ها خبر داد. شیوه‌ی بیان ساعت و زمان مرگ او زمینه‌ای برای شوخی برخی از مردم آن دوران شد. اسپرجن یکی از کشیش‌های معروف زمانش بود و در پایان ژانویه‌ی ۱۸۹۲ در یکی از کلیساهایش در منتون (فرانسه) از دنیا رفت. درست پس از مرگ او، منشی اسپرجن در تلگرامی برای کلیسای انگلستان نوشت: ”کشیش بزرگ و محبوبم سر ساعت یازده و پنج دقیقه روز یکشنبه وارد بهشت شد.“ این دقت در بیان زمان و نوع بیان آن دستمایه‌ی شوخی بسیاری از مردم شد. از آن‌جا که اسپرجن به‌شدت مخالف نوش‌خواری بود، پس از انتشار این خبر، علاقه‌مندان به نوش‌خواری می‌گفتند: ”گرچه اسپرجن ساعت ۴ بعدازظهر از دنیا رفته، الان که ساعت یازده شب است (و نوش‌خانه‌ها دارند می‌بندند) هنوز سینت پیتر (نگهبان بهشت) او را ندیده، زیرا اسپرجن مشغول نوشیدن بوده است.“»

۳۱۶. پی‌نوشت قبلی (شماره‌ی ۳۱۵ از همین فصل) را بخوانید. شورک در این باره می‌نویسد: «... در روایتی آمده که موقعیت برجسته‌ای به پیتر داده شده و نگهبان دروازه‌های بهشت شده است. در این‌جا بلوم، در مراسم خاکسپاری دیگنم، توجه خواننده را به کلیدهای متصدی گورستان گلس‌نوین جلب می‌کند و هم‌چنین طبع شوخ متصدی گورستان را به یاد می‌آورد و معتقد است که منظور اصلی‌اش فرار از این فضای غم‌بار است.» (۱۹۹۷)

«این بخش براساس اثری از جورج ویلیام فوت نوشته شده است. فوت (۱۸۹۳) در این اثر آموزه‌های مذهبی و شخصیت چارلز هدن اسپرجن، کشیش بریتانیایی، را بررسی می‌کند. یادداشت منشی خصوصی اسپرجن را که برای دوستان اسپرجن نوشته، در کتابش می‌آورد: ”ساعت یازده و پنج دقیقه یکشنبه‌شب کشیش عزیز ما به بهشت وارد شد.“» (همان‌جا)

سپس می‌نویسد: «این منشی اگر خود سینت پیتر هم بود و درِ بهشت را برای اسپرجن باز کرده بود، با چنین اطمینانی نمی‌توانست از ساعت و دقیقه‌ی ورود او به بهشت بگوید.» (همان‌جا)

گیفرد می‌نویسد: «ساعت ۱۱ ساعتی است که بنا به قانون شهر دابلن، نوش‌خانه‌ها و رستوران‌بارها باید درهایشان را ببندند.» (۱۹۸۹: ۱۲۱)

۳۱۷. بلوم برای مرده‌ها دقایق آرامبخشی پیشنهاد می‌کند: «گلابی آبدار...» بی‌شک در این پاراگراف پرسش این است که چرا بلوم به دنیای زیر و چگونگی وضع مرده‌ها می‌اندیشد.

کمبرلی جی. دولن، پروفسور ادبیات انگلیسی دانشگاه کالیفرنیا، در این باره می‌نویسد: «بلوم فقط می‌تواند مرگ را تجربه‌ای از ملالت و دلزدگی و نمناکی تصور کند.» (۲۰۱۶: ۹۵)

۳۱۸. سپس، با اشاره به نمایشنامه‌ی هملت، گاهی خندیدن را هم لازم می‌داند. اشاره به مرگ و شوخی‌های مربوط به گورستان در نمایشنامه‌ی هملت فراوان است.

به گفته‌ی گیفرد، «در پرده‌ی پنج صحنه‌ی اول از نمایشنامه‌ی هملت، دو دلقک قبر اوفلیا را می‌کَنند، که در این صحنه از نمایشنامه با کمدی ظریف و دقیقی روبه‌روییم.» (۱۹۸۹: ۱۲۱)

مارتین اسکوفیلد در این باره می‌نویسد: «خیلی طبیعی است که در این‌جا بلوم به هملت فکر کند؛ هیچ کنایه‌ی مزاحمی به ما تحمیل نمی‌شود. از سوی دیگر، این فکر بلوم طبع شوخ گورکن‌های شکسپیر را به ما یادآوری می‌کند (و این‌که در خود نمایشنامه، این روحیه با روحیه‌ی مالیخولیایی هملت مقابله می‌کند.) جویس برای بیان دانسته‌های قهرمان جوان داستانش، استیون، درباره‌ی نمایشنامه‌ی هملت سویه‌ی تیره‌وتار آن را نشان می‌دهد. اما از ذهن و نگاه بلوم (شخصیت سن‌وسال‌دارتر) بخش‌هایی از نمایشنامه را به یاد ما می‌آورد که نه هملت است و نه روح... در واقع بلوم به پیش‌پاافتاده‌ترین موارد نمایشنامه فکر می‌کند، اما این‌ها هم بخشی از نمایشنامه‌اند.» (۲۰۱۰: ۶۷)

۳۱۹. به گفته‌ی گیفرد، «منظور توانایی شکسپیر از نگاه احساساتی دانشگاه‌گرایی قرن نوزدهم است که به گفته‌ی دلینی معتقد بودند دانش او از قلب بسیار بوده است.» (۱۹۸۹: ۱۲۱)

۳۲۰. گیفرد می‌نویسد: «جمله‌ی لاتینِ *De mortuis nil nisi prius* به‌معنای از مرده هیچ نمی‌گویند مگر در داوری اولیه‌ی دادگاه، که از ذهن بلوم می‌گذرد، در واقع تحریف‌شده‌ی عبارت *De mortuis nil nisi bonum* است به این معنا: از مرده هیچ نمی‌گویند مگر خوبی.» (۱۹۸۹: ۱۲۱) «اول از عزا در بیا» بعد بدی‌هایش را بگو.

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «بی‌شک بلوم به اپرای گیلبرت و سالیوان می‌اندیشد که در آن زمان خیلی مشهور بود: ''یک فهرست کوچک دارم / که هیچ‌کس نباید از قلم بیفتد / که نیسی پریوس دردسر می‌سازد...''»

پس از مرگِ هر فرد، دست‌کم باید دو سال صبر کرد تا بتوان پشت سر او بد گفت.

«بلوم به جای بونوم (خوبی) می‌گوید پریوس؟ در ادامه‌ی حرف خودش، که معتقد است باید گاهی لطیفه و سخن شوخی نیز گفت و خندید، این را اشتباه می‌گوید.» (همان‌جا)

۳۲۱. «دوباره بلوم به متصدی گورستان فکر می‌کند و تصور مرگ او را سخت و باورنکردنی می‌داند.» (دلینی، ۲۰۱۵)

۳۲۲. به گفته‌ی دلینی، (۲۰۱۵)، «تفاوت شیوه‌ی روایت در این پاراگراف با پاراگراف‌های پیش و پس از آن به‌خوبی آشکار است و جویس (یا راوی) که در این قسمت نسبت به بقیه‌ی داستان (از آغاز تا این‌جای داستان) مدت طولانی‌تری سکوت می‌کند، از آوردن یک کلمه‌ی تکراری در آغاز هر چهار جمله‌ی این پاراگراف (The) هیچ ابایی ندارد. به عبارت دیگر، در آغاز هر جمله اسم معرفه آورده است.»

۳۲۳. به گفته‌ی دلینی، «آیا در دابلن به آن بزرگی فقط دو نفر را در یک روز به خاک می‌سپردند؟ پاسخ نه است و این متصدی فقط مسئول کفن‌ودفن دو نفر بوده است. آمار گورستان نشان می‌دهد که در آن روز پانزده نفر را به خاک سپرده‌اند.» (۲۰۱۵) کرنی کلهر وقت را به سبک قدیم می‌گوید: نیم و ده که منظور ده و نیم است. (م)

۳۲۴. گیفرد می‌نویسد: «جمله‌ی طنزآمیز دوم خطابه‌ی مراسم خاکسپاری از مارک آنتونی است (در نمایشنامه‌ی ژولیوس سزار اثر شکسپیر): ''می‌آیم تا سزار را به خاک بسپارم نه آن‌که او را تحسین کنم.''» (۱۹۸۹: ۱۲۰)

«بنا به تقویم روم باستان، The ides of March, May, July and October یا نیمه‌ی ماه‌های مارس، می، ژوئیه، اکتبر می‌شود پانزدهم این ماه‌ها و برای بقیه ماه‌ها می‌شود سیزدهم آن‌ها.» (همان‌جا)

«دیگنم هم در روز سیزدهم ژوئن از دنیا رفته است. امروزه که سخن از ''آیدسِ ماه مارس'' به میان می‌آید، بیشتر منظور روزی است که ژولیوس سزار کشته شد.» (همان‌جا)

بنا به گفته‌ی پلوتارک، یکی از پیش‌گویان به سزار هشدار داده بود که تا نیمه‌ی مارس خطری در پیش دارد. وقتی نیمه‌ی مارس فرا می‌رسد، سزار در راه رفتن به تئاتر پامپی از کنار پیش گو می‌گذرد و او و پیش‌گویی‌اش را به سخره می‌گیرد: «نیمه‌ی مارس آمد.» پیش‌گو پاسخ می‌دهد: «بله سزار، آمد اما هنوز نرفته است.» (م)

نیمه‌ی ژوئن در آن تقویم می‌شود سیزدهم ژوئن که روز مرگ دیگنم است و بلوم هم به آن می‌گوید: «نیمه‌ی ژوئن او.» (م)

۳۲۵. مک‌اینتاش نوعی پالتوبارانی است که مرد ناشناس توی گورستان پراسپکت به تن دارد. به دلیل بار معنایی و کارآیی ویژه‌ی این اسم، آن را ترجمه نکرده‌ام و دست‌نخورده آورده‌ام. بلوم با دیدن این مرد، که تا پایان داستان ناشناس می‌ماند، سه بار می‌پرسد که او کیست؟ مرد ناشناسِ مک‌اینتاش‌پوش پانزده بار در داستان یولسیز حضور می‌یابد و هرگز ماهیتش روشن نمی‌شود و نویسنده‌ها و منتقدان، هم‌چنان، بر سر ماهیت احتمالی این شخصیت نظر می‌دهند. برخی می‌پرسند: آیا روح هملت است؟ آیا تغییرقیافه‌داده‌ی استیون ددلس است؟ آیا جاسوسی از داستان شرلوک هولمز یا از مجموعه‌داستان دابلنی‌هاست؟ شبحی هومری است یا روح نویسنده‌ی ایرلندی، جیمز کلارنس منگن؟ آیا شبح حضرت عیسی است که بعد از دوازده حواری، خود نفر سیزدهم بود، همان‌طور که در این‌جا نفر سیزدهم است؟ آیا او خود نویسنده است که مثل شکسپیر یا آلفرد هیچکاک، ناشناس و مخفیانه، پا به داستانش گذاشته است؟ این فهرست هم‌چنان ادامه دارد و همه‌ی گمانه‌زنی‌ها در صدها صفحه تلاش برای شناسایی او در حد حدس و گمان باقی مانده است. یکی از کسانی که سخت کوشیده این راز را بگشاید، فرنک دلینی است. دلینی (۲۰۱۵) معتقد است: «سروکله‌ی این شخصیت از ناکجا پیدا می‌شود و هیچ‌کس او را نمی‌شناسد. نکته‌ی دیگر این‌که در گورستان است و تا این‌جا یولسیز با آثار شکسپیر، به‌ویژه هملت، پیوند بسیار محکمی برقرار کرده است و در همین چند لحظه‌ی پیش به پرده‌ای از گورکن‌های هملت و به مرگ ژولیوس سزار شکسپیر اشاره‌های مستقیم می‌شود. در این‌جا، در چند قدمی مرد ناشناس، دو رهبر ایرلند به خاک سپرده شده‌اند؛ مردانی که به پادشاهان بی‌تاج‌وتخت ایرلند معروف‌اند: چارلز استوارت پارنل و دنیل اُکانل. از سوی دیگر، مک‌اینتاش نامی ایرلندی است که از دیرباز بوده و به‌معنای رئیس یا پسر رئیس است. به نظر من مرد مک‌اینتاش‌پوش می‌تواند روح چارلز استوارت پارنل، رئیس یا رهبر ایرلند، شخصیت بزرگی از ضمیر ناخودآگاه کودکی جویس، باشد یا روح دنیل اُکانل، که شبح ستون یادبود او بر این گورستان سایه افکنده است، یا می‌تواند خود جویس باشد که اغلب به ژولیدگی این شخصیت بوده و خود رئیس روح هنر است.»

به گفته‌ی ناباکوف و بوئر، این فرد «خود جویس است و سرنخ آن در فصل نه (اسکلا و کریبدس) به دست می‌آید؛ زمانی که استیون در کتابخانه‌ی ملی درباره‌ی شکسپیر حرف می‌زند، قاطعانه می‌گوید که خودِ شکسپیر در آثارش حضور دارد. نام خوب خودش، ویلیام، را روی این و آن می‌گذارد و آن را پنهان می‌کند، مثل نقاشی از ایتالیای کهن که چهره‌اش را در گوشه‌ی تاریک بوم خود می‌کشید...» (۲۰۰۲: ۳۱۷)

ناباکوف معتقد است که «جویس هم دقیقاً همین کار را کرده است.» (همان‌جا)

ناگفته نماند که این از نگاه ناباکوف است، که خود در آثارش به شکلی دست به این کار زده است. ویوی‌ان دارک‌بلوم که در دو داستان لولیتا و آدا حضور دارد یا بلاوداک وینوموری شخصیت داستان شاه، بی‌بی، سرباز، هر دو نام‌هایشان وارووارژه‌هایی از نام خود نویسنده است. به عبارت دیگر، از درهم‌ریختن حروف نام خودش نام آن‌ها را ساخته است: Vladimir Nabokov که شده:Vivian Darkbloom در داستان لولیتا و Blavdak vinomori در داستان شاه، بی‌بی، سرباز. (م)

اما از آن‌جا که شخصیت استیون ددلس از خود جویس الگوبرداری شده است، این پرسش مطرح می‌شود که چرا جویس باید شخصیت ناشناس دیگری را به جای خودش به داستان بیاورد. (م)

۳۲۶. به گفته‌ی گیفرد، «رابینسون کروسو (*strange Surprising Adventure of Robinson Cru-soe*) نوشته‌ی دنیل دوفو است. کروسو که در جزیره‌ای تنها بود، توانست اعتماد یکی از بومیان آن‌جا به نام فرایدی (به‌معنای جمعه) را جلب کند و فرایدی او را به خاک بسپارد.» (۱۹۸۹: ۱۲۱) به این دلیل که در برخی از بخش‌های جامعه‌ی فارسی‌زبان «جمعه» به‌عنوان اسم مذکر هم استفاده می‌شود، فرایدی را ترجمه کردم.

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «اما بلوم در مورد خاکسپاری او اشتباه می‌کند، زیرا کروسو را کشتی‌ای انگلیسی از آن جزیره نجات داد.»

۳۲۷. گیفرد می‌نویسد: «بیچاره رابینسون... شعری که احتمالا از هاتون است: ”رابینسون کروسوی بیچاره گم شد / در جزیره‌ای، همه می‌گویند / از بز پیری کتی دزدید / نمی‌دانم چطور توانست چنین کند.“» (۱۹۸۹: ۱۲۱)

۳۲۸. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «نقل‌قول اشتباهی از آهنگ فولکلور ایرلندی است که امروزه جهانی شده است با نام The Jug of Punch که می‌گوید: ”... تُورا لُو، تورا لو لی، تورا لو تورا لو لی، تورا لو تورا لو لی / وقتی مُردم و در گورم آرمیدم / سنگ گرانی نخواهم داشت / فقط مرا در کودهای زادگاهم بخوابانید / با سبویی بر بالینم، با سبویی زیر پاهایم.“»

۳۲۹. به گفته‌ی گیفرد، این «اشاره‌ای به رسم خاکسپاری یهودیان است. یهودیان معتقد بودند که خاک فلسطین تقدس خاصی دارد. برای همین آرزو داشتند در آن‌جا دفن شوند و اگر ناممکن بود مشتی از آن خاک را در تابوت‌شان زیر سرشان بگذارند.» (۱۹۸۹: ۱۲۱)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «این باور در میان مردم ایرلند به‌ویژه شاعران آن سرزمین نیز رایج است و می‌گویند: ”مرا در خارستان میهنم خاک کنید.“»

۳۳۰. «بلوم درست می‌گوید که رسوم خاکسپاری یهودیان اجازه می‌دهد که کودکان در همان گور والدین‌شان دفن شوند. اما این رسوم به اندازه‌ای که بلوم فکر می‌کند صریح نیست و بسیار پیچیده‌تر است. در هر صورت، از آن‌جا که بچه در همان رختخواب والدین می‌خوابد، اگر همزمان با والدین بمیرد می‌تواند در گور آن‌ها دفن شود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۲۱)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «اما یهودیان مرده‌هایشان را در تابوت خاک نمی‌کنند بلکه با کفن خاک می‌کنند، که واگویه‌ای از آن را از زبان و ذهن بلوم می‌خوانیم: ”هدر دادن چوب است.“»

۳۳۱. «بلوم که برای جلوگیری از هدر دادن چوب، خاک کردن بدون تابوت را ترجیح می‌دهد، رسم ایرلندی‌ها را درک می‌کند و می‌گوید برای این است که تا حد امکان از مرده حفاظت کند.» (دلینی،

(۲۰۱۵)

۳۳۲. «برداشتی از این ضرب‌المثل است: خانه‌ی مرد انگلیسی دژ اوست.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۲۱)

۳۳۳. به گفته‌ی گیفرد، «سیزده عددی است که هم پیش از دین مسیحیت و هم پس از آن بدشگون بوده است. گویی بدشگونی این شماره از آن‌جا ریشه می‌گیرد که در شام آخر، یهودا — که به عیسی خیانت کرد — مهمان سیزدهم آن شام بود.» (۱۹۸۹: ۱۲۱)

۳۳۴. به گفته‌ی گیفرد، «ته‌رنگ بنفش در خود پشم نیست، بلکه پس از آن‌که کت‌وشلوار دوخته می‌شود آن را رنگ می‌کنند. این ''نخ‌ها''یی که به آن‌ها اشاره می‌شود، به اندازه‌ی پشم، رنگ را به خود نمی‌گیرد و روشن می‌ماند.» (۱۹۸۹: ۱۲۱)

۳۳۵. «در دنیای داستان، مسیاس خیاط بلوم است و در دنیای واقعی، جُرج آر مسیاس خیاطی است در شماره‌ی ۵ خیابان ایدن کی.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۲۱)

دلینی (۲۰۱۵) در این باره می‌گوید: «در آن زمان و در میان کارمندان دون‌پایه و کم‌درآمد که مجبور بودند کت‌وشلوار بپوشند، رسم بر این بود که وقتی رنگ‌وروی کت‌وشلوار می‌رفت، به خیاط می‌دادند تا برایشان پشت‌ورو کند تا مدتی دیگر آن را بپوشند.»

۳۳۶. «در این‌جا راوی دارد می‌گوید که گورکن‌ها به‌سختی از توی گور بیرون آمدند و کلاه‌شان را از سر برداشتند. پشت سرِ راوی، بلوم که سرها را شمرده به عدد بیست می‌رسد. تا این‌جا می‌دانستیم که سیزده نفر از دوستان و خانوادِه‌ی متوفا شرکت کرده‌اند، هفت نفر دیگر گورکن‌ها و عزاداران مزدبگیر هستند.» (دلینی، ۲۰۱۵)

۳۳۷. پی‌نوشت ۲۲۰ از فصل سه (پروتیوس) را بخوانید.

به گفته‌ی هانت، در فصل سه «استیون خودش را تجسم می‌کند که در سیاره‌ای دوردست نشسته است. برای بلوم موضوع بیشتر انتزاعی است: در فصل چهار (کلیپسو) وقتی مالی از بلوم درباره‌ی معنی تناسخ ارواح می‌پرسد بلوم می‌گوید: ''بعضی از مردم معتقدند که بعد از مرگ در بدن موجود زنده‌ی دیگری به زندگی‌مان ادامه می‌دهیم، و این‌که ما قبلاً هم زندگی کرده‌ایم.'' در این‌جا این فکر را بیشتر به‌شیوه‌ی اگزیستانسیال پی می‌گیرد: ''اگر همه‌ی ما ناگهان یکی دیگر بودیم.''» (۲۰۱۷)

۳۳۸. به گفته‌ی گیفرد، «رومی‌های باستان خر را حیوانی بدشگون می‌دانستند. بلوم آن را به باور خرافی ایرلندی‌ها ربط می‌دهد و می‌گوید اگر خری در نیم‌روز عرعر کند، باران می‌بارد.» (۱۹۸۹: ۱۲۱) اما به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «کاتولیک‌ها معتقدند که به این حیوان حس هواشناسی عطا شده، زیرا هنگام آمدن سربازان رومی با صدایش مریم و یوسف را آگاه کرد و عیسای نوزاد را از کشته شدن نجات داد.»

۳۳۹. «اشاره به این ضرب‌المثل ایرلندی است: ''سه چیز را هرگز هیچ آدمی ندیده: قفل شدن زانوی کوه‌نشین اسکاتلندی، خر مرده و مراسم خاکسپاری کولی.''» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۲۲)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «در فرهنگ عامه‌ی ایرلند این باور نیز وجود دارد: چون خر با صدایش مریم و یوسف را از آمدن رومیان آگاه کرد، به او این شأن نیز بخشیده شد که در ملأ عام نمیرد و هنگام مرگ از نظرها دور باشد.»

۳۴۰. در این‌جا پس از آن‌که بلوم مرگ را انسان می‌انگارد، تصور می‌کند که فرد محتضر دارد با او یکی‌به‌دو می‌کند و به او می‌گوید که اشتباه آمده و باید به خانه‌ی روبه‌رویی می‌رفته. و یا از او می‌خواهد که

اجازه بدهد این کار و آن کار نیمه‌تمامش را تمام کند. (م)

گیفرد درباره‌ی این فکر بلوم که «روشنایی می‌خواهند» می‌نویسد: «بلوم دارد به آخرین کلمه‌های شاعر، نمایشنامه‌نویس و فیلسوف آلمانی یوهان ولفگانگ فون گوته می‌اندیشد: روشنایی! روشنایی بیشتر!» (۱۹۸۹: ۱۲۲)

البته گوته در اصل گفته است: «کرکره‌ها را باز کن تا شاید روشنایی بیشتری به اتاق بتابد.» (م)

گیفرد در ادامه می‌نویسد: «هم‌چنین یادآور آخرین گفته‌ی آنتیکلیا به پسرش، اودیسیوس، در هیْدیز (اودیسه) است. وقتی اودیسیوس به هیْدیز نزدیک می‌شود، شماری از ارواح را به دیدار او می‌فرستند. یکی از آن‌ها مادرش انتیکلیاست که با دیدن پسرش از او می‌خواهد هرچه زودتر برگردد و به روشنایی و نور برود: باید زود روشنایی خورشید را بخواهی.» (۱۹۸۹: ۱۲۲)

۳۴۱. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «منظور اعتراف به گناهان نزد کشیش است یا اعتراف به همه‌ی هذیان‌هایی که در طول عمرش پنهان کرده است.»

۳۴۲. «بنا به باوری خرافی، این سه مشخصه‌های مرگ زودآیندند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۲۲)

۳۴۳. دلینی (۲۰۱۵) معتقد است که «منظور تقسیم اموال مرده است. آدم‌های دوروبر فرد محتضر که مرگ فرد را حتمی می‌بینند، می‌گویند: بالشش را از زیر سرش بکش تا پس از مرگش بتوان استفاده کرد.»

به گفته‌ی گیفرد، «در رمان زمین اثر امیل زولا، پدر کشاورز پیری این‌گونه در دستان پسر و عروسش، که آزمندانه ملکش را می‌خواستند، می‌میرد.»

۳۴۴. «منبع این جمله نامشخص است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۲۲) هرالد بک هم در وبسایت «جیمز جویس آنلاین» نوشته است که هنوز تصویر روشنی از این جمله یافت نشده است. در بنیاد جیمز جویس تصویری از باواریایی‌های شمالی هست که در آن شیطان عکس زنی را به مرد محتضری نشان می‌دهد. به گفته‌ی هرالد بک، «این تصویر در پایان قرن نوزدهم در سراسر اروپا وجود داشت.» تصویر کنایه‌ای است از مرگ، رابطه‌ی جنسی و آناتومی.

«نگاره‌ها و تصاویر بی‌شماری هستند که در آن‌ها مرگ در هیئت یک زن بر محتضر پدیدار می‌شود.» (دلینی، ۲۰۱۵)

۳۴۵. به گفته‌ی گیفرد، «*Lucia di Lammermoor* اپرایی از گایتانو دونیزتی (۱۷۹۷–۱۸۴۸)، آهنگ‌ساز ایتالیایی قرن نوزدهم است که با اقتباس از رمان *The Bride of Lammermoor* (عروس لامرمور) اثر سر والتر اسکات نوشته شده است. این اپرا درباره‌ی سرنوشت غم‌انگیز دو عاشق است به نام‌های لوچیا و ادگاردو. لوچیا به‌رغم میل باطنی‌اش ازدواج می‌کند و دیوانه می‌شود. سپس ادگاردو، قهرمان داستان و عاشق او که در گورستانی منتظر است با برادر نابکار لوچیا دوئل کند، می‌شنود که لوچیا مرده. آن‌جا می‌گوید: ”با این‌همه یک بار دیگر می‌شود تو را ببینم“ و سپس در حالی‌که موسیقی زمینه دعا می‌کند که خدا بر او رحمان و بخشنده باشد، او هم خودکشی می‌کند.» (۱۹۸۹: ۱۲۲)

بوئن می‌نویسد که «جمله‌ی ”آیا دیگر تو را نخواهم دید“ را در هیچ متنی از متون انگلیسی نیافته است، ولی موسیقی آن با اپرای *Lucia di Lammermoor* اثر گایتانو دونیزتی هماهنگ است، همان که بلوم هم به آن اشاره می‌کند.» (۱۹۷۴: ۱۱۳)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «این جمله در آن اپرای لوچیا نیست و بلوم اشتباه می‌کند، اما در آهنگی به

نام Gentle Annie (۱۸۵۶) از استیون فاستر (۱۸۲۶-۱۸۶۹) است: ”... آیا هرگز دیگر تو را نخواهم دید / دوباره صدای فریبایت را نخواهم شنید / وقتی فصل بهار فرارسد انیِ مهربان / و وقتی گل‌های وحشی بر دشت پراکنده شوند؟“»

۳۴۶. به گفته‌ی گیفرد، «چارلز استوارت پارنل، رهبر و بنیانگذار حزب پارلمانی ایرلند، در ۶ اکتبر ۱۸۹۱ از دنیا رفت. در سالروز مرگش هواداران او به یادش برگی از پیچک (همیشه‌سبز و نماد وفاداری) به لباس خود می‌زنند. آن روز به ”روز پیچک“ معروف است.» (۱۹۸۹: ۱۲۲)

۳۴۷. به گفته‌ی گیفرد، «بنا به آیین مذهب کاتولیک، مرده‌ای که در برزخ و پیش از ورود به آسمان‌ها به گناهانش اعتراف و توبه کند، دعای زندگان به او کمک می‌کند.» (۱۹۸۹: ۱۲۲)

۳۴۸. «باوری خرافی که، وقتی زیر نور خورشید می‌لرزی، یکی از روی گور آینده‌ی تو رد شده است. یادآور این که تو هم خواهی مرد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۲۲)

۳۴۹. جویس در این‌جا می‌گوید: «هشدار پسرک فراخوان.» در تئاتر پسرکی بود که وقتی نوبت بازیگر بعدی می‌شد تا روی صحنه بیاید، او را فرامی‌خواند و کمی پیش از آن به او هشدار می‌داد. در این‌جا منظور پسرکی است که برای مرگ فرامی‌خواند. در فرهنگ ما می‌توان گفت همانا عزرائیل است. (م)

۳۵۰. «فینگلس دهکده‌ای است در شمال غربی گورستان پراسپکت.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۲۲)

۳۵۱. بلوم به قطعه‌ی خانواده‌اش در گورستان فکر می‌کند، جایی که مادر و پسرش در خاک‌اند و قبر خودش هم آن‌جاست. گیفرد می‌نویسد: «پس از آن‌که اودیسیوس با تایریسیس مشورت کرد، مادرش که برای او ناشناخته بود (زیرا در زمان غیبتش در ایتاکا مرده بود)، خون قربانی را نوشید و پسرش را تشخیص داد و با او حرف زد. در این صحنه مادر به او می‌گوید که زنش و پسرش زنده و سالم‌اند اما خودش از فرط تنهایی و نیز از فرط دلتنگی برای فرزندش مرده است. اودیسیوس می‌گوید: ”خواستم مادر را در آغوش بگیرم، اما از میان دستانم رد شد، لمس‌نشده/ مثل اشباح، و این بر تلخی همه‌ی دردهایی که تحمل کردم افزود.“» (۱۹۸۹: ۱۲۲)

۳۵۲. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «پس از آن‌که بلوم فکر می‌کند ممکن است دیگنم زنده باشد، با خود می‌گوید برای رفع این خطر که مبادا بیدار شود و در آن زیر بمیرد، بهتر است تلفنی، ساعت زنگ‌داری، چیزی توی تابوتش بگذارند. همان ایده‌ای که استیون در فصل سه (پروتیوس) به ذهنش خطور می‌کند و وصل شدن بند ناف‌های نسل‌ها تا روز ازل را تجسم می‌کند: ”اَلو! کِنچ هستم. من را به عدن‌ویل وصل کن. الف، آلفا: صفر، صفر، یک.“» بلوم جمله‌ی پایان این پاراگراف را ناتمام می‌گذارد و نمی‌گوید چه چیزی نیست: علائم حیاتی، مثل نبض و نفس و تپش قلب؟

پی‌نوشت شماره‌ی ۳۴ از فصل سه (پروتیوس) را بخوانید.

۳۵۳. در چند پاراگراف بالاتر، بلوم به دشت‌های مقدس اشاره می‌کند و این‌جا آن را دشت‌های دلگیر می‌نامد. (م) درباره‌ی خانه‌های دلگیر یا مزارع دلگیر پی‌نوشت شماره‌ی ۲۰۱ از همین فصل را بخوانید.

۳۵۴. در این‌جا هاینز از بلوم می‌پرسد: «اسم مسیحی‌ات چیست؟» در فرهنگِ مسیحیان، به‌ویژه ایرلندی‌ها مرسوم است که هنگام پرسش از اسم کوچک کسی، می‌پرسند اسم مسیحی‌ات چیست. در این‌جا البته پرسش هاینز از بلوم و نام مسیحی او، گذشته از برخوردی ضدیهودی، طنز تلخی نیز در بر دارد، زیرا بلوم از دین خودش به دین مسیحیت روی آورده است. از این روی، و برای رساندن این منظورها، آن را

به «اسم کوچک» ترجمه نکردم. (م)

۳۵۵. به گفته‌ی هانت، «روزنامه‌ی فریمن ژورنال که در رمان فریمن معرفی می‌شود روزنامه‌ی دابلن است که در قرن نوزدهم ناسیونالیست‌ها منتشرش می‌کردند. در این رمان، بلوم برای این روزنامه آگهی می‌گیرد.» (۲۰۱۸)

۳۵۶. «لویی ای برن، دکتر و پزشک قانونی شهر دابلن.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۲۲)

۳۵۷. به گفته‌ی هرالد بک، «بی‌شک تا کنون می‌دانیم که دیگنم روز دوشنبه مرده، ولی چرا بلوم می‌گوید سه‌شنبه؟ این لطیفه‌ای قدیمی است براساس حکایت زنی با مشکلی روانی که در روزنامه‌های سال ۱۸۲۵ منتشر شد. مجری قانون از او می‌پرسد: ''چه بر جان شوهرت رفت شِلاه؟'' شلاه جواب می‌دهد: ''شوهرم، عالی‌جناب؟ جان داد.'' عالی‌جناب می‌پرسد: ''در چه وضعی مرد؟'' شلاه جواب می‌دهد: ''در چه، عالی‌جناب؟ در سه‌شنبه مرد.'' در واقع مایک، شوهر شلاه، چیز بی‌ارزشی می‌دزدد و جانش را بر سر آن می‌دهد. بلوم بی‌درنگ پس از واگو کردن حرف شلاه، ''در سه‌شنبه مرد''، از دزدی مکوی در دفتر روزنامه یاد می‌کند. مکوی که قبلاً شغل کنونی بلوم را داشته، پول چند آگهی را می‌گیرد و به صاحب روزنامه نمی‌دهد. به همین دلیل او را از دفتر روزنامه بیرون می‌اندازند.»

«سپس بلوم فکر می‌کند که مکوی با این پیشینه‌ی دزدی نخواسته خودش را به این مردم نشان دهد: ''برای همین از من خواست که'' اسمش را بگویم در فهرست شرکت‌کنندگان بنویسند.» (همان‌جا)

بعد پیش خود تجسم می‌کند که دارد به مکوی می‌گوید: «به انجامش رساندم، مکوی.» و مکوی تشکر می‌کند و می‌گوید: «ممنون، یار قدیمی. خیلی منت گذاشتید.» سپس با خود می‌گوید: «سرش منت می‌گذاری: هیچ خرجی ندارد.» (م)

۳۵۸. گیفرد می‌نویسد: «این بیتی از آهنگ فولکلور اسکاتلندی است که برای شاهزاده چارلی استوارت سروده شده است: ''آه چارلی، عزیز دلی / عزیز دلی، عزیز دلی / آه چارلی، عزیز دلی / سلحشور جوان...''» (۱۹۸۹: ۱۲۲)

۳۵۹. پی‌نوشت شماره‌ی ۳۵۷ از همین فصل را بخوانید.

۳۶۰. در این‌جا هاینز به سمت بلوم می‌آید تا از او اسم مرد مک‌اینتاش‌پوش (Mcintosh) را، که از میان قبرها راهش را گرفت و رفت، بپرسد. وقتی هاینز می‌گوید: «مردی با...» بلوم به کمکش می‌آید و می‌گوید: «مک‌اینتاش»، که منظورش مردی با پالتوبارانیِ مک‌اینتاش است. اما از آن‌جا که این کلمه در ایرلند اسم خانوادگی هم هست با کمی تفاوت نوشتاری (McIntosh)، هاینز به‌اشتباه تصور می‌کند که اسم او مک‌اینتاش بوده و با خطی بد در فهرست اسم شرکت‌کنندگان در مراسم تشییع جنازه و خاکسپاری می‌نویسد: م‌اینتاش. برای شرح بیشتر درباره‌ی این مرد پی‌نوشت شماره‌ی ۳۲۵ از همین فصل را بخوانید.

۳۶۱. بخشی از آهنگی است از ویلیام جی مک‌کنا با نام «کسی از شما دیده کلی را؟» مک‌کنا این آهنگ را از آهنگی انگلیسی به نام «کلی از جزیره‌ی من» اقتباس کرده است. بخشی از این آهنگ به این قرار است: «کسی از شما دیده کلی را / کی ای دابل ال وی؟ / کسی از شما دیده کلی را / همه ایستادند...» (م)

پی‌نوشت شماره‌ی ۱۶۲ از همین فصل را بخوانید.

۳۶۲. در این صحنه، که به‌زیبایی گوشه‌ای از فرهنگ ایرلند را نشان می‌دهد، بلوم با لب‌خوانی و گوش دادن به حرف‌های برادرزن دیگنم و گورکن، بخشی از حرف‌های آن‌ها را می‌شنود. گورکن از او برای پولی

که کف دستش می‌گذارد، آهسته تشکر می‌کند، آن‌قدر آهسته که بلوم نمی‌شنود، «تشکری در سکوت»، اما بعد بخشی از پیام تسلیت او را می‌شنود: «متأسفم (برای) این غم.» برادرزن دیگنم پاسخ می‌دهد: «درست است» و منظورش تأیید تأسف اوست. سپس می‌گوید: این پول «برای خودتان فقط.» (م)

۳۶۳. به گفته‌ی گیفرد، «منظور قبر پارنل است که روبه‌روی درِ کلیسای کوچک گورستان است. در سال ۱۹۰۴ هیچ سنگ قبر عمودی‌ای نبود و دور قبرها را با نرده‌های آهنی می‌بستند و روی قبرها را با گل‌های مصنوعی و صلیب می‌پوشاندند. در رمان یولسیز، پارنل نقش آگاممنون، پادشاه یونان، را دارد. اودیسیوس در اودیسه مدت درازی با روح آگاممنون حرف می‌زند.» (۱۹۸۹: ۱۲۳)

۳۶۴. به گفته‌ی گیفرد، «شایع شده بود که پارنل هنوز زنده است. یکی به این دلیل که او برای مردن تقریباً جوان بود (۴۵ ساله) و دلیل دیگر این بود که جسدش را به کسی نشان ندادند و تابوتش را بی‌درنگ مهروموم کردند. یکی از شایعه‌های خیلی معروف این بود که در آفریقای جنوبی پنهان شده است (شاید این شایعه ناشی از همدلی ایرلندی‌ها با عدم علاقه‌ی مردم آفریقای جنوبی به پذیرش جاه‌طلبی‌های امپریالیسم بریتانیا ساخته شده بود.)» (۱۹۸۹: ۱۲۳) یا، به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «به برزیل رفته و خبر مرگش را شایع کرده تا روزی به ایرلند برگردد و کشور را فتح کند.»

۳۶۵. اَبی گرینگتن در این باره می‌نویسد: «این جمله را می‌توان به دو گونه تعبیر کرد: یا او اعتنانشده از کنار فرشته‌های غم‌زده راه می‌رود یا از طرف فرشته‌های غم‌زده مورد بی‌اعتنایی است. در تعبیر دوم این برداشت ضمنی وجود دارد که فرشته‌ها توان اعتنا دارند و اعتنا نمی‌کنند. واژه‌ی ''درخت‌زار'' یا ''بیشه''، هم با درختان ارتباط دارد و هم می‌تواند منظور مجسمه‌هایی باشد که در این گورستان شبیه درختان جنگل‌اند.» (۲۰۱۵: ۷۷)

جان پورتر هاوستن در این باره می‌نویسد: «در این‌جا، روی‌هم‌رفته، جویس با بهره‌گیری از کنایه‌ی شاعرانه‌ای چون ''امیدهای سنگی'' و ردیف کردن عبارت‌های وصفی که در این اثر نادر است، فضای قبرستان را به شیوه‌ای نامعمول وصف می‌کند، شیوه‌ای که جویس فقط در موارد خیلی خاص استفاده می‌کند.» (۱۹۹۸: ۴۰)

۳۶۶. به گفته‌ی گیفرد، این پاره‌ای از «شعری از ریچارد اف هاروی در اثری به نام *Delaney's Irish Song Book* است. در پایان این شعر می‌گوید: ''آه، ارین عزیزم، سرزمین خوب کهن/ گرچه دور یا نزدیک پرسه می‌زنم/ همه‌ات را دوست دارم، قلبت و دستت را / دسته‌های شبدرت را دوست دارم/ دست‌ها و قلب‌های ایرلند قدیمی را / آه اِرین عزیزم، سرزمین خوب کهن/ دست‌ها و قلب‌هایت را دوست دارم.''» (۱۹۸۹: ۱۲۳)

ارین اسمی هایبرنیایی – انگلیسی برای ایرلند است، از کلمه‌ی ایرلندی Eire گرفته شده که نام الهه‌ی نگهبان ایرلند، الهه‌ی استقلال یا الهه‌ی سرزمین است. (م)

همان‌طور که در پی‌نوشت شماره‌ی ۱۴۸ از فصل پنج (لوتس‌خواران) گفته شد، شبدر نشان ملی ایرلند است. (م)

۳۶۷. ناوَک کانالی است که توی دیوار کار گذاشته می‌شود و دری رو به کوچه دارد تا زغال‌فروش بتواند زغال مصرفی خانه را به‌آسانی از آن دریچه به داخل جایگاه ذخیره‌ی زغال خانه بریزد. (م)

۳۶۸. گیفرد درباره‌ی «روز همه‌ی ارواح» می‌نویسد: «برای کاتولیک‌ها، دوم نوامبر روز مقدسی است. در این روز برای ارواح مردگان مؤمنی که هنوز در عالم برزخ به سر می‌برند، آیین گرامی‌داشت برگزار

می‌کنند.» (۱۹۸۹: ۱۲۳)

۳۶۹. به گفته‌ی گیفرد، «در ۲۷ ژوئن هر سال، بلوم به آرامگاه پدرش (در انیس) می‌رود.» (۱۹۸۹: ۱۲۳)

۳۷۰. در این‌جا بلوم همراه با دیگران دارد نوشته‌های روی سنگ قبرها را می‌خواند و به شیوه‌ی وصف درگذشت‌شان اعتراض دارد: «به دیار باقی شتافت» یا «از این دنیا سفر کرد: گویی به دلخواه خودشان رفتند...» (م)

۳۷۱. در این‌جا بلوم فکر می‌کند که بهتر بود شغل هر مرده را روی سنگ قبرش می‌نوشتند. (م)

«پدر گرتی مک‌دَوُل که بعدها در داستان می‌آید، فروشنده‌ای بود که برای فروش نوعی کف‌پوش از جنس ترکیبی لینولئوم یا بزرک سخت‌شده با گرد چوب‌پنبه سفر می‌کرد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۲۳)

۳۷۲. «"از هر پوند پنج شیلینگ" پرداختن یعنی ورشکست شده و به هر طلبکاری یک‌چهارم از طلبش را می‌پردازد.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۲۳)

۳۷۳. به گفته‌ی گیفرد، «مدیحه در حیاط کلیسای حومه‌ی یک شهر اثر شاعر انگلیسی، تامس گری، است نه ویلیام وردزورث و نه تامس کمبل.» (۱۹۸۹: ۱۲۳)

۳۷۴. «گویی جمله‌ی "طبیب اعظم او را به خانه فراخواند" گفته‌ی کلیشه‌ای دکتر مورن برای مرگ بوده است. البته هویت این دکتر در دنیای ناداستانی ناشناخته است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۲۳)

۳۷۵. گیفرد می‌نویسد: «معنای لغت به لغت عبارتی که جویس برای آرامگاه (God's acre) آورده "زمین خدا"ست. این عبارت را پروتستان‌های انگلیسی به جای گورستان به کار می‌بردند.» (۱۹۸۹: ۱۲۳) به همین دلیل آن را "خانه‌ی ابدی" ترجمه کردم.

۳۷۶. به گفته‌ی گیفرد، «چرچ تایمز هفته‌نامه‌ای بود متعلق به کلیسای انگلستان که دیدگاه‌های بسیار محافظه‌کارانه داشت، ولی شمار شگفت‌انگیزی از آگهی‌های اشراف‌مآبانه‌ی شخصی را در آن منتشر می‌کردند (همان‌طور که بلوم به یاد می‌آورد).» (۱۹۸۹: ۱۲۳)

«آگهی‌های ازدواج که در چرچ تایمز منتشر می‌کردند سرراست و ساده بود.» (دلینی، ۲۰۱۵)

۳۷۷. به گفته‌ی گیفرد، «جویس کلمه‌ی فرانسوی Immortelles به‌معنای "نامیرایان" را به کار می‌برد. در این‌جا منظور گیاهانی است که گل‌هایشان ممکن است خشک شود ولی شکل و رنگ‌شان تغییر نمی‌کند.» (۱۹۸۹: ۱۲۳)

پروفسور ورونیکا ال. شانوز در این باره می‌نویسد: «بلوم در اندیشه‌ی گل‌های فلزی مصنوعی روی قبرها به فناناپذیری‌شان فکر می‌کند. اگر به این نتیجه می‌رسد که فناناپذیرها بی‌معنی‌اند، به این دلیل است که توان تغییر ندارند: (روندِ) زیبایی، پژمرده شدن و نیاز به دوباره نو شدن و ثمر دادنْ دینامیک زندگی و مرگ را نشان می‌دهد. فناناپذیرها از همین معنا پیروی می‌کنند اما نمی‌توانند اجرایش کنند و همین بی‌زمانیِ فناناپذیرهاست که آن‌ها را خسته‌کننده می‌کند و از این روی، گویای هیچ چیز نیستند.» (۲۰۱۴: ۶۳)

۳۷۸. گیفرد می‌نویسد: «جان هوپر، از اعضای انجمن شورای شهر (کُرک)، هنگام عروسی بلوم و زنش، عروسک جغد به آن‌ها هدیه می‌دهد. هوپر از شخصیت‌های واقعی دابلن، پدر پدی هوپر، گزارشگر روزنامه‌ی فریمن بود و در فصل هفت به او اشاره می‌شود.» (۱۹۸۹: ۱۲۳)

«منظور از ''هوا!'' صدای جغد است و البته اول اسم ''هوپر'' نیز هست. کار جغد دورکردن پرنده‌های دیگر از باغ و مزارع بود.» (دلینی، ۲۰۱۵)

۳۷۹. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «بلوم به یاد می‌آورد که روزی مِلی پرنده‌ی کوچک مرده‌ای را در قوطی کبریتی دفن کرده و به جای حلقه‌ی گل روی آن زنجیری گذاشته است، همراه با چینی‌های لب‌پر و فنجان‌های دسته‌شکسته که دخترکان در عالم خیال با آن‌ها بازی می‌کنند و از مهمان‌های خیالی‌شان پذیرایی می‌کنند.»

۳۸۰. گیفرد می‌نویسد: «مارگرت مری آلکوک (قرن هفدهم) بارها حضرت عیسی را دیده که قلبش را درآورده و به او نشان داده و جای قلب خود او گذاشته است. سرانجام آلکوک رضایت داد که در دومین یکشنبه‌ی ماه ژوئیه (۱۸۸۲) به‌منظور نیایش قلب مقدس مراسمی برگزار کنند.» (۱۹۸۹: ۱۲۳)

اما دلینی که خود ایرلندی است، تاریخ این روز را به یکشنبه سی مارس سال ۱۸۷۳ متعلق می‌داند و می‌گوید: «در این روز تمام کاتولیک‌های ایرلندی در مراسم فداکاری و ایثارگری برای قلب حضرت عیسی شرکت کردند و همه برای قلب مقدس نیایش کردند. این مراسم را یسوعیان برنامه‌ریزی کرده بودند.» (۲۰۱۵)

تصور بلوم این است که قلب این مجسمه‌های روی قبرها باید مثل قلب واقعی کج و قرمز باشد. (م)

۳۸۱. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «مَثَل Heart on his sleeve (احساساتش را به راحتی بروز می‌دهد) را برای آدم بس ساده‌ای به کار می‌برند که هر چه در دل دارد به زبان می‌آورد. در اتِللو، ایاگو بدبینانه اعلام می‌کند: ''سفره‌ی دلم را باز می‌کنم/ تا زاغچه‌ها بر آن نوک بزنند.''»

۳۸۲. پی‌نوشت شماره‌ی ۳۸۰ از همین فصل را بخوانید.

۳۸۳. وقتی بلوم به صورت مجسمه‌ی حضرت عیسی نگاه می‌کند، فکر می‌کند که «هیچ خشنود نیست.» سپس می‌پرسد چرا چنین کیفری؟ (م)

لنگ در این باره می‌نویسد: «بلوم معتقد است که اگر اعضای مجسمه‌ی حضرت عیسی را دقیق‌تر درست کنند (قلب را قرمز کنند)، رنج حضرت عیسی باورپذیرتر می‌شود، ولی به جای واژه‌ی رنج (-af fliction) از واژه‌ی کیفر (infliction) استفاده می‌کند.» (۱۹۹۳: ۹۵)

۳۸۴. «قلبش در دستش» اصطلاحی است به‌معنای «احساساتش را به راحتی بروز می‌دهد» و این اشاره‌ای است به نمایشنامه‌ی اتِللو (شکسپیر) که در آن ایاگو می‌گوید: «قلبم را در دست می‌گیرم/ تا زاغچه‌ها بر آن نوک بزنند.» به گفته‌ی لنگ، «بلوم که برای روزنامه آگهی تبلیغات می‌گیرد، مجسمه‌ی قلب مقدس را طوری ارزیابی می‌کند که گویی یک آگهی تبلیغاتی است و از کار سازنده‌ی آن ناراضی است.» (۱۹۹۳: ۹۵)

گیفرد می‌نویسد: «بلوم به‌اشتباه اسم آپولو را با اسم آپلیز، نقاش یونانی هم‌عصر الکساندر بزرگ (قرن چهارم)، اشتباه می‌گیرد. داستان‌های مشابهی درباره‌ی آپلیز هم گفته می‌شود، اما داستانی که بلوم به یاد می‌آورد از نقاش یونانی دیگری به نام زئوکسیس است. زئوکسیس حبه‌های انگور را چنان واقعی می‌کشید که پرنده‌ها سعی می‌کردند به آن نوک بزنند و بخورند. گایوس پلینیوس دوم در اثری به نام *Natural History* می‌نویسد: گفته می‌شود بعدها زئوکسیس کودکی کشید که انگورها را در دستش حمل می‌کرد. وقتی پرنده‌ها با همان بی‌پروایی قبل به سمت میوه‌ها پرواز کردند، زئوکسیس با خشم به سوی نقاشی گام

برداشت و گفت: ”من انگورها را بهتر از بچه کشیده‌ام، گویا اگر در کشیدن بچه هم موفق می‌بودم پرنده‌ها بی‌شک از او می‌ترسیدند و به او نزدیک نمی‌شدند.“» (۱۹۸۹: ۴-۱۲۳)

۳۸۵. به شمار مرده‌ها می‌اندیشد و مثل همه‌ی ما نمی‌تواند به نتیجه‌ای برسد. به گفته‌ی گیفرد، «این عبارت از دانته الیگیری در کتاب جهنم از کمدی الهی است: ”چه قطار بلندی از آدم‌ها، من هرگز باور نمی‌کردم که مرگ چنین شماری از آدم‌ها را نابود کرده است.“» (۱۹۸۹: ۱۲۴)

۳۸۶. «دعایی از کتاب دعای کاتولیک‌ها برای مرده‌هایی که با ایمان از دنیا رفته‌اند.» (دلینی، ۲۰۱۵)

۳۸۷. «جمله‌ی معروفی از سنگ‌نبشته‌های گور است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۲۴)

«یک نمونه از چنین سنگ‌نبشته‌ها را می‌توان روی سنگ قبر ادوارد، شاهزاده‌ی انگلستان (قرن چهاردهم)، خواند: ”او که می‌گذرد از برِ ما با لب‌های بسته، نزدیک این جسم غنوده، بگذار بشنود آن‌چه می‌گویم، می‌گویم فقط آن‌چه را می‌دانم. آن‌گونه که تویی من زمانی بوده‌ام: و این‌گونه که منم روزی تو خواهی بود.“» (همان‌جا)

۳۸۸. بلوم دوباره به دنیای درون قبر فکر می‌کند و چگونگی رابطه‌ی آن‌ها با بیرون. به‌گمانش بد نیست توی هر قبری یک گرامافون بگذارند یا توی خانه و یکشنبه‌ها صدای پدرِ پدربزرگ را گوش کنند. به گونه‌ای فکرش با این خیال بازی می‌کند و قطع و وصل شدن و خش‌خش گرامافون و حرف‌های نامفهوم را تصویر می‌کند. (م)

۳۸۹. درباره‌ی ویزدام هیلی پی‌نوشت شماره‌ی ۲۸۶ از همین فصل را بخوانید.

۳۹۰. به گفته‌ی گیفرد، «اسم رابرت اِمِری (روی یک سنگ قبر) بلوم را به یاد رابرت امِت (قرن هجدهم) می‌اندازد. رابرت امِت ایرلندی میهن‌پرستی بود که کوشید برای قیامی در ایرلند حمایت ناپلئون را جلب کند. در سال ۱۸۰۳ به رهبری او به کاخ دابلن حمله کردند، اما ناپلئون و متحدان امِت در ایرلند به قول‌شان عمل نکردند و او را تنها گذاشتند.» (۱۹۸۹: ۱۲۴)

رابرت کی در این باره می‌نویسد: «خودِ نقشه عاقلانه و عملی بود، اما اجرایش متأسفانه در حد نمایشی کمدی بود و سرانجام مصیبت‌بار شد. خود شورش از هم پاشید و به آشوب بدل شد، زیرا لرد کیل‌وُردن، دادستان کل، را با نیزه و به گونه‌ای بی‌رحمانه کشتند. امِت پنهان شد و زندگی مخفیانه‌ای را آغاز کرد. اما یک ماه بعد برگشت تا از نامزدش، سارا کوران، خداحافظی کند که لو رفت و دستگیر شد. سپس او را در ملأ عام به دار آویختند و سرش را بریدند.» (۲۰۰۱)

به گفته‌ی گیفرد، «شهرت او پس از آخرین سخنش، که در ادامه می‌آید، بیشتر شد. اما هنوز این راز که چطور و چرا این بازیگر نمایش کمدیِ مصیبت‌بار به یکی از اثرگذارترین اسطوره‌های قهرمانی ایرلند بدل شد، پابرجاست.» (۱۹۸۹: ۱۲۴) رابرت کی می‌گوید: «چرا باید تا بیش از یک قرن و حتا تا امروز، بر دیوار بی‌شمار خانه‌های کوچک ایرلندی، تصویر رابرت امِت در کنار تصویر عیسای مصلوب آویخته باشد؟ ... شاید شباهتش به شیوه‌ی به صلیب کشیدن حضرت عیسی پاسخ این پرسش باشد. شهرت امِت به دلیل نیاز به ستایش شکست است. چون در آن زمان ”شکست جانسوز“ داشت بخشی از هویت ایرلندی می‌شد؛ عاملی که از علت واقعی شکست قابل تشخیص نبود.» (۲۰۰۱)

«محل واقعی قبر او معلوم نیست. پس از اعدام، او را نزدیک بیمارستان کیل‌ماینهم به خاک سپردند. برخی می‌گویند که بقایای او را مخفیانه به کلیسای سینت میشن یا گورستان پراسپکت برده‌اند. اما در

هیچ‌کدام از این دو گورستان سنگ قبری به نام او نیست.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۲۴)

آخرین پاراگراف سخنرانی اِمِت در دادگاهی که او را به مرگ محکوم کرد بدین شرح است: «نگذارید هیچ‌کس بر سنگ قبر من چیزی بنویسد، زیرا هیچ‌کدام از آن‌هایی که انگیزه‌های مرا می‌دانند امروز جرئت دفاع از آن‌ها را ندارند. نگذارید هیچ پیش‌داوری یا جهالتی سبب شود که به من و باورهایم افترا زده شود. فقط آن زمان که کشورم در میان کشورهای دنیا جایگاهش را بیابد، سنگ قبر مرا بنویسید، نه پیش از آن. آن زمان است که من کارم را کرده‌ام.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۲۴)

«همه‌ی بچه‌مدرسه‌ای‌های کاتولیک ایرلندی این چند خط را از بر داشتند.» (دلینی، ۲۰۱۵)

۳۹۱. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «پس از اندیشیدن به رابرت اِمت، بلوم دوباره به موش برمی‌گردد که دارد دور می‌زند و به همه‌جا سرک می‌کشد.»

۳۹۲. «این اثر از ویاتور است که در فصل هفده متوجه می‌شویم در قفسه‌ی کتاب‌های بلوم است. در آغاز قرن بیستم، نام جعلی ویاتور برای چندین نویسنده‌ای که کتاب‌های سفر می‌نوشتند استفاده شد، اما اسم ویاتور در هیچ‌یک از فهرست‌نامه‌های آثار چاپ‌شده ثبت نشده است.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۲۴)

۳۹۳. «کشیش‌ها با سوزاندن جسد مخالف‌اند، زیرا با این باور مذهبی در تضاد است که در روز قیامت جسم انسان دوباره احیا می‌شود.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۲۴)

به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «از نیمه‌ی قرن نوزدهم، کلیسای انگلیکان، به دستور ملکه ویکتوریا و به‌منظور از بین بردن بیماری‌های واگیردار، جسدها را می‌سوزاند و از این راه درآمد بسیار خوبی داشت. اما کشیش‌های کاتولیک حق نداشتند از راه برگزاری مراسم تدفین پولی درآورند. به همین دلیل، ادعای روز قیامت و احیای دوباره‌ی مرده‌ها را مطرح کردند.»

۳۹۴. در این‌جا جویس برای «رایزنی امور حقوقی» از واژه‌ی devil استفاده می‌کند که به گفته‌ی گیفرد مفهومی دوپهلو دارد، «یکی به‌معنای اهریمن است که جهنم را اداره می‌کند و دیگری یعنی رایزن دفاتر وکلای دعاوی.» (۱۹۸۹: ۱۲۴) سپس بلوم با خود می‌اندیشد که فروشندگان کوره‌های جسدسوزی چه سودی کرده‌اند. (م)

۳۹۵. «جسد آنانی را که بر اثر طاعون می‌مردند، در آهک زنده می‌سوزاندند تا از سرایت بیماری جلوگیری کنند.» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۲۴)

۳۹۶. «در این کوره‌های آهک زنده نه فقط مرده‌های طاعونی را می‌انداختند که جسد قاتل‌های اعدامی را نیز، تا هر چه سریع‌تر متلاشی شوند.» (دلینی، ۲۰۱۵)

۳۹۷. گیفرد می‌نویسد: «در کتاب *The Book of Common Prayer* آمده: ”مرده‌ها را دفن کنید. در گور: خاک به خاک، خاکستر به خاکستر، غبار به غبار، با امید حتمی و مسلم بازاحیا شدن و ورود به زندگی ابدی.“» (۱۹۸۹: ۱۲۴)

۳۹۸. پارسیان زرتشت جسدهایشان را ناپاک می‌دانند و در برج خاموشان می‌گذارند تا پرنده‌ها آن‌ها را بخورند. (م) «یکی از کتاب‌های کتابخانه‌ی بلوم اشاره‌ای به این رسم پارسیان دارد. کتابی به نام *In the Track of the Sun: Dairy of a Globe Trotter* نوشته‌ی فردریک دیوداتی تامسن.» (۱۹۸۹: ۱۲۵)

۳۹۹. به گفته‌ی دلینی (۲۰۱۵)، «در آن زمان هنوز هواپیما اختراع نشده بود و برادران رایت مشغول آزمون و خطا در این باره بودند.»

۴۰۰. «در پایان کتاب ششم انیاد ویرژیل، شاعر روم باستان، به این عبارت اشاره می‌شود و در همان‌جا، آنیاس با پیش‌گوی راهنما و روح پدرش، که آینده‌اش را پیش‌گویی می‌کند، به سوی در خروجی دنیای اسفل می‌رود: این‌ها دو دروازه‌ی خواب‌اند که گفته می‌شود یکی از آن‌ها از شاخ است، و در نتیجه خروجی آسانی برای اشباح واقعی فراهم می‌کند. دیگری با درخششی از عاج صیقل‌خورده است. اما غیرواقعی‌ها خواب‌هایی‌اند که ارواح به دنیای بالا می‌فرستند. سپس آنکیس، پسرش و پیش‌گو را همراهی می‌کند و از درِ عاج مرخص‌شان می‌کند» (گیفرد، ۱۹۸۹: ۱۲۵)

۴۰۱. در این‌جا بار دیگر جویس داستان‌هایش و شخصیت‌های آن‌ها را به هم پیوند می‌دهد: خانم سینیکو را که در داستانِ «یک حادثه‌ی دردناک» از دابلنی‌ها حضور دارد به دنیای داستانی یولسیز می‌آورد. در آن‌جا متوجه می‌شویم که شوهر خانم سینیکو او را نادیده می‌گیرد. پس از آن با مرد مجردی به نام آقای دافی دیدار می‌کند که او نیز در نخستین لحظه عاشق خانم سینیکو می‌شود، ولی بعد زن را رها می‌کند و می‌رود. از این روی، «خانم سینیکو پس از این حادثه و ناامیدی در عشق، جلوی قطاری می‌افتد و می‌میرد، که می‌توان مرگ او را نوعی خودکشی قلمداد کرد.» (۱۹۸۹: ۱۲۵)

در این‌جا بلوم به یاد می‌آورد که چند ماه پیش، در ۱۷ اکتبر ۱۹۰۴، در مراسم خاکسپاری خانم سینیکو (در داستان دابلنی‌ها) شرکت کرده است. (م)

۴۰۲. به گفته‌ی اندرو بنت، «ظاهراً بلوم خانم سینیکو و پدرش را در پیوند با یک‌دیگر می‌بیند، نه فقط از این نظر که هر دو مرده‌اند، بلکه به‌خاطر خودکشی و این‌که هر دو را می‌توان قربانی عشق دانست، ''عشقی که می‌کشد.''» (۲۰۱۷: ۸۷)

«''عشقی که می‌کشد'' نیز نام اثر نویسنده‌ای ایرلندی به نام جی دبلیو ولز است. نویسنده‌ای که در قرن نوزدهم شهرتی داشت.» (همان‌جا)

۴۰۳. پی‌نوشت قبلی (شماره‌ی ۴۰۲ از این فصل) را بخوانید.

۴۰۴. دلینی (۲۰۱۵) در این باره می‌گوید: «بی‌شک بلوم کتابی خوانده که شخصیت‌هایش به جسد مرده گرایش جنسی دارند. بی‌شک جویس آثار هرودت را، که وجود مرده‌گرایی را مطرح می‌کند، خوانده است. اما نکته‌ی قابل توجه احساس به‌دور از اشمئزاز بلوم در برابر این‌هاست: موشی که مرده را می‌خورد یا آدم‌هایی که با چراغ به سراغ زن مرده‌ای می‌روند.»

۴۰۵. «گذشته از این‌که جویس در این‌جا مستقیماً از نمایشنامه‌ی هملت واگو می‌کند، به‌رغم مخالفتش با افکار فروید، به دیدگاهی از او نیز اشاره می‌کند: ''این سوگواری تلاشی است برای طولانی کردن حضور روانی عزیز ازدست‌رفته.''» (دلینی، ۲۰۱۵)

۴۰۶. گیفرد می‌نویسد: «منظور همان جمله‌ای است که مارتا کلیفرد در نامه‌ای که امروز صبح بلوم از اداره‌ی پست گرفت، نوشته است.» (۱۹۸۹: ۱۲۵)

منظورِ مارتا «کلمه» بود، نه دنیا (word not world)، و آن را اشتباه نوشته بود. اما بلوم با اندیشیدن به دنیای زیرین به یاد این جمله می‌افتد و با خود می‌گوید من هم دیگر آن دنیا را دوست ندارم. سپس فکر می‌کند که «هنوز خیلی چیزها برای دیدن و شنیدن و حس کردن هست.» (م) پی‌نوشت شماره‌ی ۱۱۱ از فصل پنج (لوتس‌خواران) را بخوانید.

۴۰۷. به گفته‌ی گرودن، «دیدگاه جویس در طول نگارش یولسیز توسعه می‌یابد؛ افراد و حتا تاریخ

ملی کشور به درک گسترده‌تری می‌رسند و هر شخصیت الگوهای پیشین را بازسازی می‌کند و هر وضعیت نیز وضعیت بازسازی‌شده‌ی پیشین است. شاید با خواندن آثار وایکو و هومر به این نتیجه می‌رسد که زندگی از اشکال ادواری تکراری تشکیل می‌شود، اشکالی که همیشه خودشان را تکرار می‌کنند، گرچه صحنه‌ها مرتب عوض می‌شوند. استیون در فصل نه (اسکلا و کریبدس) با خود می‌گوید: ''به حال بچسب، این‌جا، که از دل آن همه‌ی آینده در گذشته غوطه‌ور می‌شود...'' بر این اساس، استیون بر ساحل سندی‌مونت، اشیای پیرامونش را نشانه‌هایی برای خواندن می‌داند: ''این‌جا هستم تا نشانه‌های تمام چیزها را بخوانم، نشانه‌های تخم‌ماهی‌ها و خزه‌های دریایی، موج در راه، آن چکمه‌ی مندرس'' و در این‌جا بلوم با تأکید بی‌چون‌وچرا بر زندگی (''هنوز خیلی چیزها برای دیدن و شنیدن و حس کردن. نزدیکت موجودات زنده و گرم را احساس می‌کنی...'') الگویی را بازسازی می‌کند که بسیاری از قهرمان‌های حماسی پیش از او ساخته‌اند.» (۲۰۱۴: ۳۶)

به گفته‌ی سیکاری «توانایی بلوم در دوری جستن از مرگ‌اندیشی (با اندیشیدن به مالی و بستر گرمش) و سر شوق آوردن خود قابل تحسین است؛ مرگ‌اندیشی‌ای که دیگر دابلنی‌ها به آن گرایش دارند، و در تأیید این گرایش، بی‌درنگ و در جمله‌ی بعد، از زبان راوی درباره‌ی مارتین کانینگهم می‌خوانیم که ''از کناره‌راهی نمایان شد، اندوه‌زده حرف می‌زد.''» (۲۰۰۱: ۶۰)

۴۰۸. پیش‌تر در این فصل، شب دیدار منتِن، لیوپولد و مالی بلوم را از نگاه جان هنری منتِن خواندیم. حالا از نگاه بلوم به آن اشاره می‌شود. پی‌نوشت شماره‌ی ۲۸۵ از همین فصل را بخوانید.

گیفرد درباره‌ی برخورد جان هنری منتن با بلوم می‌نویسد: «نزدیک پایان سرود یازده از اودیسه، اودیسیوس با روح چند نفر از رفقای سابقش از جمله آژاکس روبه‌رو می‌شود. آژاکس نمی‌پذیرد با اودیسیوس حرف بزند، زیرا هنوز به‌خاطر این‌که قرار بوده زره آشیل (پس از مرگش) به او برسد خشمگین است. مادر آشیل، بانو تیتیوس و آتنا این افتخار را به اودیسیوس می‌دهند و بدین ترتیب او پهلوان یونان می‌شود. به همین خاطر آژاکس خشمگین می‌شود و گله‌ی قبیله‌ی آکی‌ینز و خودش را می‌کشد.» (۱۹۸۹: ۱۲۵)

۴۰۹. به گفته‌ی گیفرد، «جام‌های تانتالوس پایه‌ای دربرگیرنده‌ی سه تنگ بلور خوش‌تراش است که برای برداشتن سر آن ابتدا باید میله‌ی نگه‌دارنده را کشید. این اسم از اسم تانتالوس در اودیسه برداشت شده است.» (۱۹۸۹: ۱۲۵)

دلینی (۲۰۱۵): «تانتالوس از خدایان دزدی می‌کند و به ازای این گناه شکنجه می‌شود. شکنجه‌ی تانتالوس این است که برای همیشه میان حوضی از آب بایستد و از گرسنگی و تشنگی رنج ببرد درحالی‌که آب به چانه‌اش نزدیک است و شاخه‌های میوه بالای سرش آویزان.»

۴۱۰. به گفته‌ی کلایو هارت و دیوید هی‌من، «در این فصل، از قلب تعبیری مثبت ارائه می‌شود: از ''خوش‌قلبی'' جان اُکانل می‌شنویم. شکسپیر ''دانش خوبی از قلب دارد.'' ''سوگواران دل قوی کردند.'' و مت دلن ''قلبی از طلا دارد.''» (۱۹۷۷: ۶-۱۰۵)

۴۱۱. به گفته‌ی هانت، «جان هنری منتِن هم که گویی یکی از خواستاران مالی بوده، در نبرد پنهانش با بلوم بر سر مالی می‌بازد. حتا در نبردی آشکار — بازی بولینگ روی چمن — در آن شب دیدارشان نیز به او می‌بازد و این کینه در او زنده می‌ماند؛ کینه‌ای که در این‌جا هنگام برخوردش با بلوم نمایان می‌شود، به‌ویژه که مالی و فلوی دلن هم شاهد بوده‌اند و به او خندیده‌اند.» (۲۰۱۴)

۴۱۲. مثل شاه مینوس در اودیسه که برای دنیای اسفل داوری می‌کرد.

۴۱۳. به گفته‌ی بلامایرز، «بلوم سعی می‌کند که مودبانه کمک کند وقتی می‌بیند که کلاه منتن له‌شدگی دارد... اما ادب او با تکبر پاسخ داده می‌شود. ''منتن در سکوت به او خیره می‌شود.'' کانینگهم به کمک می‌آید و او هم به کلاه له‌شده اشاره می‌کند. منتن با بی‌میلی پاسخ کوتاهی می‌دهد: ''ممنون.'' و بلوم تکبر را موقرانه می‌پذیرد: ''ممنون. عجب بزرگواریم ما امروز صبح!''» (۱۹۹۶: ۳۵)

نمایه‌ی نام افراد

آتورا، انی Atura, Annie

آدامز، رابرت ام Adams, Robert M

آدامز، ریچارد Adams, Richard

آرتمیس Artemis

آرتیفونی، آلمیدانو Artifoni, Almidano

آردیلان Ardilaun

آرگوس Argus

آرمسترانگ Armstrong

آرمسترانگ، سر جُرج Armstrong, Sir George

آرنولد، متیو Matthew Arnold

آزوِلت، استر Osvalt, Esther

اسکوفیلد، مارتین Scofield, Martin

آشیل Achilles

آکرمن، الن Ackerman, Alan

آکریسیوس Acrisius

آکویناس، تامس Aquinas, Thomas

آگوستین، سینت Augustine, Saint

آلسینوس Alcinous

آنتونی، مارک Antony, Mark

آهِرن، اوئن Owen Ahearn

آیوی Iveagh

آبر، ژاک Jacques, Aubert

اُ مَدِن بارک O'Madden Burke

اُ مُلوی، جی جی .O'Molloy, J. J

اُبراین، جیمز فرنسِس O'Brian, James Francis

اُبراین، دارسی O'Brien, Darcy

اُبراین، دودمانی از پادشاهان ایرلندی O'Briens, Irish Kings

اُبراین، ویلیام اسمیت O'Brien, William Smith

اپشتاین، ادموند Epstein, Edmund

اَتریج، درک Attridge, Derek

اِتل Ethel

اَتوس Athos

اُدانل، پتریک O'Donnell, Patrick

اُدن، دبلیو اچ .Auden W. H

ادوارد، اَلبرت Edward, Albert

اُرانژ، ویلیام Orange, William

ارسکین کلمنت، کلارا Erskine Clement, Clara

اُرورک، لارنس O'Rourke, Laurence

اروین، فرنسس Erwin, Francis

اریِل Ariel

اسپُرجن، چارلز هدن Spurgeon, Charles Haddon

اسپنسر، ادموند Spenser, Edmund

اسپو، رابرت Spoo, Robert

استنایل، مارگریت Steinheil, Marguerite

استرانگ‌بو Strongbow

استرَتن، یوجین Stratton, Eugene

استوارتز، جیمز Stewarts, James

استیوز سا، مارگریتا .Estevéz Saá, M

استیونز، جیمز Stevens, James

اسکات، بانی کایم Scott, Bonnie Kime

اسکات، سر والتر Scott, Sir Walter

اسکاتوس، جان دانس Scotus, John Duns

اسلُت، سَم Slote, Sam

اشمِتز، اتورِ (یا اسمِت، هکتور) Schmitz, Ettore

اشنایدر، اولریش Ulrich Schneider

اُکانر، تامس پاور O'Connor, Thomas Power

اُکانل، جان O'Connell, John

اُکانل، دنیل O'Connell, Daniel

اُکلهَن ، فیلکس O'Callaghan, Felix

اگلینتن، جان Eglinton, John

اِلب، جان Elb, John

اَلدفرد، پرینس Aldfred, Prince

المن، دیوید Ellmann, David

المن، ریچارد دیوید Ellmann, Richard David

اَلیْن، سی دبلیو Alleyne, C W

اُماهونی، جان O'Mahony, John

امبروز، سینت Ambrose, Saint

اِمپسن، ویلیام Empson, William

اِمرت، رابرت Emmet, Robert

اِمِری، رابرت Emery, Robert

اندرسن، مارگرت Anderson, Margaret

اندرسن، مری Anderson, Mary

اندروز Andrews

اودیسه Odyssey

اودیسیوس Odysseus

اوریجینا، جان/یوهانس اسکاتوس Eriugena, John/Johannes Scotus

اوستین، مارک Osteen, Mark

اوشی، مایکل جی O'Shea Micheal J.

اویانگ، سونی وای Auyang, Sunny Y.

ایبسن، هنریک Ibsen, Henrik

ایتاکا Ithaca
ایدث Edith
ایگن، اریک اس Egan, Eric Skytterholm
ایگن، پتریس Egan, Patrice
ایگن، کِوِن Egan, Kevin
ایگنیشس، سینت Ignatius, Saint
ایلیاد Iliad
ایولُس Aeolus
آلکوک، مارگرت مری Alacoque, Margaret Mary
بات، آیزک Butt, Isaac
باتلر، البن Butler, Alban
باجن، فرنک Budgen, Frank
بارک، ادموند Burke, Edmund
بارک، اَمَدِن Burke, O'Madden
بارک، تامس هنری Burke, Thomas Henry
بارنکل، نورا Barnacle, Nora
باسوِل، جان Boswell, John
باکلی، جان Buckley, John
بانن، اَلِک Bannon, Alec
بایرن، جی اف .Byrne, J. F
بدِکر، کارل Baedeker, Karl
برانتن، مایکل Brunton, Michael
براون، مروین Browne, Mervyn
براونینگ، رابرت Browning, Robert
برداک، ادوارد Edward, Edward
برَدی، جو Brady, Joe
برک، ریچارد Burke, Richard
برک، تامس هنری Burke, Thomas Henry
استُکر، برم Stoker, Bram

برمن، جسیکا Berman, Jessica

برن، جان فرنسِس Burn, John Francis

برن، لویی Byrne, Louis

برنارد، ویلیام بی‌یل Bernard, William Biel

برنارد، ویلیام بی‌یل Bernard, William Bayle

برنز، رابرت Burns, Robert

بُرو، برایان Boroimhe, Brian

بروکر، پیتر Brooker, Peter

برویک، شلدان Brivic, Sheldon

بری‌دن، ویلیام Brayden, William

برینگ، امیل فون Behring, Emil Von

بست، ریچارد Best, Richard

بک، هرالد Beck, Harald

بل، رابرت اچ .Bell, Robert H

بلامایرز، هری Blamires, Harry

بلدیک، کرِس Baldick, Chris

بلک‌وود، جیمز Blackwood, James

بلک‌وود، سر جان Blackwood, Sir John

بلِوَتسکی، هلنا پترونا Blavatsky, Helena Petrovna

بلوم، لیوپولد Bloom, Leopold

بلوم، مالی Bloom, Molly

بلوم، مِلی Bloom, Milly

بلوم، هرالد Bloom, Herald

بلیک، ویلیام Blake, William

بنت، اندرو Bennett, Andrew

بنت، جان زِد .Bennett, John z

بنت، گوردون Bennett, Gordon

بِن‌ستاک، برنارد Benstock, Bernard

بِنگَم، کلیفتن Bingham, Clifton

بُراک، ژورژ Borach, Georges

بورخس، آنتونی Burgess, Anthony

بورونو، جیوردانو Bruno, Giordano

بوسل، جان Boswell, John

بوسیکو، دیون Boucicault, Dion

بوش، سیمور Busche, Seymour

بوهیمن، کرستین فون Boheemen, Christine Van

بویس، متیو Bevis, Matthew

بویلن، بلیزس Blazes, Boylan

بوئرز، فردسن Bowers, Fredson

بوئن کُلترا ست، جان Bowen-Colthrust, John

بوئن، زک Bowen, Zack

بیْت‌من، کیت Bateman, Kate

بیچ، سیلویا Beach, Sylvia

بیتی، نورمن Beattie, Norman

بی‌لیس، مندل Beilis, Mendel

بیلیوس Balius

بینگهم، کلیفتن Bingham, Clifton

پاپر، امیلیا Popper, Emilia

پارنل، چارلز استوارت Parnell, Charles Stewart

پاشا، عثمان Pasha, Osman

پالمر، بندمن Palmer, Bandmann

پالمر، میلیسنت Palmer, Millicent

پاند، ازرا Pound, Ezra

پاول، کترین ای .Paul, Catherine E

پتریج، اریک Partridge, Eric

پتریک، سینت Patrick, Saint

پرایس، هنری بلک‌وود Price, Henry Blackwood

پرسکات، ویلیام تی سی . Prescott, William T. C

پرل، سیریل Pearl, Cyrill

پروتیوس Proteus

پُل دو کُک، شارل Paul de Kock, Charles

پلِس، کریستوفر Palles, Christopher

پَلسترینا، جووانّی پی‌یرلویجی Palestrina, Giovanni Pierluige

پلیوس Peleus

پنه‌لوپی Penelope

پودارگ Podarge

پَوِر، مری Power, Mary

پوسایدون Poseidon

پوگورزلسکی، رندال جی .Pogorzelski, Randall J

پولیتزر، جوزف Pulitzer, Joseph

پونکیالی، آمیلکاره Ponchielli, Amilcare

پیک، چارلز Peake, Charles

پیکو، جووانی فرانچسکو Pico, Giovanni Francesco

پیلاطس، پونتیوس Pilate, Pontius

پین، تامس Paine, Thomas

پی‌یرس، دیوید Pierce, David

تاکیتوس Takitus

تالبوت، فلوری Talbot, Florry

تالبوت Talbot

تامسن، فردریک دیودتی Thompson, Frederick Diodati

تایسن، پال Tiessen, Paul

تَترز Tatters

تراهرن، تامس Traherne, Thomas

ترستن، لوک Thurston , Luke

تریبوت-جوزف، سارا Tribout-Joseph, Sarah

ترینونی، انریکو Terrinoni, Enrico

تلماکس Telemachus

تلن، دن Tallon, Dan

تلن، مادام مری Talon, Madame Marie

تمپلTample

تندی، جیمز نَپر Tandy, James Napper

تورنتِن، ولدان Thornton, Weldon

تِوی، دیک Tivy, Dick

توییدی، برایان کوپر Tweedy, Brian Cooper

توییدی، هنری آر .Tweedy, Henry R

تیزل، پیتر Teazle. Peter

تیسو، جیمز Tissot, James

تین‌دال، ویلیام یورک Tindal, William York

تی‌یرنی، ای .Tierney, A

جان بلسامو Balsamo, Gian

جانستِن، اَنا Johanston, Anna

جانسِن، ان‌کترین Jonsson, AnnKatrin

جانسن، سموئل Johnson, Samuel

جُرج برکلی Berkeley, George

جُرج فرگوسن Ferguson, George

جروم، سینت Jerome, Saint

جورِچ، کالین Jaurretche, Colleen

جولاس، یوژن Jolas, Eugene

جویس، پی دبلیو .Joyce, P.W

جویس، جان Joyce, John

جویس، جیمز Joyce, James

جویس، لوسیا Joyce, Lucia

جویس، می Joyce, May

جویس، می‌بل Joyce, Mabel

جی تی ای کرافتن .Crofton, J. T. A

جیمز، هنری James, Henry

چایلدز، سموئل Childs, Samuel

چترتون، هجز ایر Chatterton, Hedges Eyre

چِت‌کُنی، الیزابتا Cecconi, Elisabetha

چرچیل، رندالف هنری Churchill, Randolph Henry

چنس، چارلز Chance, Charles

چنگ، وینست جی Cheng, Vincent J.

چیپن‌دیل، تامس Chippendale, Thomas

خانم ریوردن Mrs. Riordan

خانم سینیکو Mrs. Sinico

خانم مک‌کرنن Mrs. MacKernan

دا تودی، جاکوپونه Da Todi, Jacopone

دارن‌تی‌یر، موریس Darantiere, Maurice

داروین، ارَزمس Darwin, Erasmus

دا ریمینی، فرانچسکا Da Rimini, Francesca

داد، روبِن جی Dodd, Reuben J.

دادنی، سارا Doudney, Sarah

دارک‌بلوم، ویوی‌ان Darkbloom, Vivian

داسن، دن Dawson, Dan

دافی، جیمز Duffy, James

داگلاس، آلفرد Douglas, Alfred

دالرد، بن Dollard, Ben

دانفی، تامس Dunphy, Thomas

دانلوی، جنت ایگلسِن Dunleavy, Janet Egleson

دایانا Diana

دبرا Deborah

ددلس، استیون Dadalus, Stephen

ددلس، سایمن Dedalus, Simon

ددلس، می گلدینگ Dedalus, May Golding

درایدن، جان Dryden, John

دُرِن، باب Doran, Bob

درومون، ادوارد ادولف Drumom, Edouard Adolphe

دلن، جو Dillon, Joe

دلن، فلوی Dillon, Floey

دِلن، مت Dillon, Mat

دلوگَکز، موزس Dlugacz, Moses

دَلی، جان آگستین Daly, John Augustin

دلینی، فرنک Delaney, Frank

دموستن Demosthenes

دنانی، توماس، اچ .Dennany, Thomas H

دوژاردن، ادوارد Dujardin, Édouard

دولن، کمبرلی جی .Devlin, Kimberly, J

دونوگو، دنیس Donoghue, Denis

دونیزتی، گایتان Donizetti, Gaetano

دویل، جی سی .Doyle, J. C

دِیْ، آدامز Day, Adams

دیسی، دَنیِل Deasy, Daniel

دیسی، گرت Deasy, Garret

دیکسن، دکتر .Dixon, Dr

دیکنز، چارلز Dickens, Charles

دیگنم، پتریک (پدی) Dignam, Patrick (Paddy)

دیویسن، نی‌یل آر .Davison, Neil R

رابرتز، جرج Roberts, George

رابسن، آگاتا بیلیک Robson, Agata Bielik

راسل، جُرج ویلیام Russel, George William

رایت، دیوید جی .Wright, David G

رد موری Red Murray

رُزنباخ، ای اس دبلیو .Rosenbach, A. S. W

رُزن‌کرنتز Rosencrantz

رگیس، سینت جان فرنسیس Regis, St. John Francis

رلیه، جان هنری Reliegh, John Henry

روسینی، جواکینو آنتونیو Rossini, Gioachino Antonio

رولمن، یوجین آگوستوس Ruhlmann, Eugene Augustus

رونی، جی پی .Rooney, J.P

رونی، ویلیام Rooney, William

رویس، ادوارد ویلیام Royce, Edward William

ریچ، پنه‌لوپی Rich, Penelope

ریچل، الیسا Rachel, Elisa

رید، ایْمی Reade, Amye

رینُلدز، باب Reynolds, Bob

رینولدز، دبلیو بی .Reynold, W. B

رینی، لارنسRainey, Lawrence

زفیروس Zephyrus

زنتوس Xanthus

ژولاس، مریا Jolas, Maria

سالیوان، آرتر Sullivan, Arthur

سالیوان، دن جی .Sullivan, Dan J

سایدل، مایکل ای .Seidel, Michael, A

سایرِن Siren

سایمنز، ریچارد Simonds, Richard

سائول Saul

سرلات، جان ادواردو Cirlot, Juan Eduardo

سرسی Circe

سزار اکتاویو Caesar Octavius

سزار جولیوس Cezar Julies

سکستون، تامس Sexton, Thomas

سِن، فریتز Senn, Fritz

سنتاس، نیکلاس Santos, Nicholas

سویفت، جاناتان Swift, Jonathan

سوین‌برن، الجرنون چارلز Swinburne, Alegernon Charles

سیترون جی Citron, J

سیدمن، رابرت جی .Siedman, Robert J

سیدنی، سر فیلیپ Sidney, Sir Philip

سیکاری، استیون Sicari, Stephen

سایکلوپ Cyclops

سیموراتزکی، هنریک Siemiradzki, Henryk

سیمونز، آرتر Symons, Arthur

سینت، آلفرد پرسی Sinnettt, Alfred Percy

شارپ، ویلیام Sharpe, William

شانوز، ورونیکا ال .Schanoes, Veronica L

شاه هنری چهارم King Henry IV

شری، وینسنت بی .Sherry, Vincent B

شریدن، ریچارد برینزلی Sheriden, Richard Brinsley

شفنر، ان کترینا Schaffner, Anna Katharina

شکسپیر، ویلیام Shakespeare, William

شلی، پرسی بش Shelley, Percy Bysshe

شلینگ، فردریک فون Schelling, Frederick Von

شوابر، پال Schwaber, Paul

شوارتز تیتز، تریسی Schwarze, Teets Tracey

شوته، ویلیام Shote, William

شورک، آر. جی. .Schork, R. J

شیدل، مایکل ایْ .Seidel, Michael A

شیلر، فردریک فون Schiller, Friedrich Von

شیهن، شان Sheehan, Sean

شیهی-اسکفینگتن، فرنسیس Sheehy-Skeffington, Francis

فارل، پت Farrell, Pat

فاستر، استیون Foster, Stephen

فچ، فرنسس، جنت Fitch, Frances Jeanette

فِتزبال، ادوارد Fitzball, Edward

فِردرمور، کلیفرد Furthermore, Clifford

فردیناند Ferdinand

فردیناند، فرنسیس Ferdinand, Franz

فرگوسن، جرج Ferguson, George

فرنچ، پرسی French, Percy

فَرول، تامس Farrell, Thomas

فرولا، کریستین Froula, Christine

فریدمن، ملوین جی Friedman, Melvin J.

فریژر، جنیفر مارگارت Fraser, Jennifer Margaret

فریس، کَتلین Ferris, Kathleen

فلاور، هنری Flower, Henry

فلمینگ، جک Fleming, Jack

فنینگ، جان Fanning, John

فور، فیلیکس فرانسوا Faure, Félix François

فورد، جین ام Ford, Jane M

فوگارتی Fogarty

فیتزجرالد، بروس Fitzgerald, Bruce

فیتزجرالد، تامس Fitzgerald, Thomas

فیتزجرالد، لرد ادوارد Fitzgerald, Lord Edward

فیتزگیبن، جرالد Fitzgibbon, Gerald

فیلد، ویلیام Field, William

فیلدینگ، هنری Fielding, Henry

فیلیپ، جیمز Philip, James

فیندلیتر، اَدم Findlaters, Adam

الک بَنِن Alec Bannon

کاچ، پیتر Kuch, Peter

کاپیتان بولر Captain Buller

کارن، کنستانتین پ .Curran, Constantine P
کازگریو، وینسنت Cosgrave, Vincent
کاکرن، چارلز اچ .Cochran, Charles H
کاکرن Cochran
کالینز، گرث Collins, Gareth
کالینز، مایکل Collins, Michael
کالینن، کرِس Callinan, Chris
کامین Comyn
کانروی، گبریل Conroy, Gabriel
کانلی، تِم Conley, Tim
کانلی، دارا Conley, Dara
کانمی، جان Conmee, John
کانینگهم، مارتین Cunningham, Martin
کایبرد، دکلن Kiberd, Declan
کپرانی، منوتی وینسنت Caprani, Menotti Vincent
کتل، تام Kettle, Tom
کراس، ریچارد کی .Cross, Richard K
کرافورد، مایلز Crawford, Myles
کرامول، آلیور Cromwell, Oliver
کرتیس، اُلری O'leary, Kurtis
کرسپی، لوکا Crispi, Luca
کرشنر، آر بی .Kershner, R. B
کِرک، جان Kirk, John Kirk
کرمتن، فیلیپ Crampton, Philip
کرنن، بارنی Kiernan, Barney
کرنن، تام Kernan, Tom
کرنی، جوزف Kearney, Joseph
کروکر، تامس کرافتن Croker, Thomas Crofton
کری، پیتر Carey, Peter

کری، جیمز Carey, James

کریسوستوم، دیون Chrysostomos, Dion

کریسوستوم، سینت جان Chrysostomos, Saint John

کسیدی، جیمز Cassidy, James

کُفی، فرنسِس Coffey, Francis

کَلندورف، کرِگ Kallendorf, Craig

کلومبانوس Columbanus

کلهر، کورنی Kelleher, Corney

کلی، تیم Kelley, Tim

کلی، مایکل Kelly, Michael

کلیپسو Calypso

کلیْر، مری فرنسِس Clare, Mary Frances

کلیفرد، مارتا Clifford, Martha

کلی‌ور، پیتر Claver, Peter

کمبل، تامس Campbell, Thomas

کمبل، ریچارد Campbell, Richard

کُن، دوریت کلیر Cohn, Dorrit Claire

کَنترِل، تامس Cantrell, Thomas

کندی، مینا Kennedy, Mina

کندی، هری Kennedy, Harry

کنر، هیو Kenner, Hugh

کُنرُوی، گرتا Conroy, Gretta

کنیس، سینت Canice, Saint

کوران، سارا Curran, Sara

کَولی، آبراهام Cowley, Abraham

کَولی، باب Cowley, Bob

کَوِندیش، فردریک Cavendish, Frederick

کوهن، بِلا Cohen, Bella

کویین، جان Queen, John

کهلر، تی جی .Koehler, T

کی، رابرت Kee, Robert

کیز، الکساندر Keyes, Alexander

کیسی، جوزف Casey, Joseph

کیل‌وُردن Lord Kilwarden

کین، متیو Kane, Matthew

کینگزلی، چارلز Kingsley, Charles

کینن، جون Keenan, Joan

گاردینر Gardner

گارنی، ریچل Gurney, Rachel

گان، ایین Gunn, Ian

گان، مُد Gonne, Maud

گایگر، جفری Geiger, Jeffrey

گبلر، هانس والتر Gabler, Hans Walter

گرتی Gerty

گردون، مایکل Groden, Micheal

گری، تامس Grey, Thomas

گری، دوریَن Gray, Dorian

گری، سر جان Gray, Sir John

گریفث، آرتر Griffith, Arthur

گرین‌بنک، هری Greenbank, Harry

گرینگتن، اَبی Garrington, Abbie

گرین‌گن، هاردرس Creengan, Hardress

گست، شارلوت Gast, Charlotte

گلدبرگ، سموئل لویس Goldberg, Samuel Louis

گلدستون، ویلیام ایوارت Goldstone, William Ewart

گلدسمیت، رودالف Goldsmith, Rodalph

گلدن، موزس Golden, Moses

گُلدین، موزِس Goldin, Moses

گلدینگ، ریچارد Goulding, Richard

گلدینگ، سارا (سلی) Goulding, Sara (Sally)

گلدینگ، والتر Goulding, Walter

گلَسپی، مایکل پتریک Gillespie, Michael Patrick

گمبل، جُرج فرنسیس Gamble, George Francis

گوته، یوهان ولفگانگ فون Goethe, Johan Wolfgang Von

گوتیه، تئوفیل Gautier, Théophile

گودوین Goodwin

گوردون، جان Gordon, John

گوگرتی، آلیور جان Gogarty, Oliver John

گَون دافی، کالم Gavan Duffy, Colum

گیبسن، اندرو Gibson, Andrew

گیبسن، لوک Gibbons, Luke

گیفرد، دان Gifford, Don

گیل، ام اچ .Gill, M. H

گیلبرت، استوارت Gillbert, Stuart

گیلبرت، دبیلو اس .Gilbert, W. S

گیلدن‌استرن Guildenstern

گی‌یری، جیمی Geary, Jimmy

لاج، دیوید Lodge, David

لاردو، لونیتا Laredo, Lunita

لارنس، کرن Lawrence, Karen

لاک، جان Locke, John

لمبرت سیمنل Simnel, Lambert

لامس، کالین Lamos, Calleen

لاور، سموئل Lover, Samuel

لتِم، شان Latham, Sean

لرد تنیسن، آلفرد Lord Tennyson, Alfred

لَری اُرورک Larry O'Rourke

لستریگون‌ها Lestrygonians
لسینگ، گات‌هلد Lessing, Gotthold Ephraim
لمبرت، ند Lambert, Ned
لنگ، فردریک کی .Lang, Frederick K
لنهن Lenehan
لوتس خواران Lotus Eaters
لوی، اریک پی .Levy, Eric P
لی، فردریک Leigh, Fredrick
لیدل، آلیس Liddell, Alice
لیدی دادلی Dudley, Lady
لیدی گرگوری .Lady Gregory, Isabella A
لی‌لی Lily
لیمریک، جی پی کانتی Limerick, J. P. County
لیناتی، کارلو Linati, Carlo
لینچ، وینسنت Lynch, Vincent
لینس، جان Lynce, John
لینلی، جرج Linley, George
لیود، آرتر Lioyd, Arthur
لاینز، بنتام Lyons, Bantam
لیه Leah
مارتین، ان Martin, Ann
مارسلوس، پاپ Marcellus, Papae
مارش، نارسیسوس Narcissus, Marsh
مارکس، کارل Marx, Karl
مافِت، آلفرد Moffat, Alfred
مالارمه، استفان Mallarme, Stephane
مالبکو Malbecco
مالر، فردریک Maller, Fredrick
مالگن، باک Mulligan, Buck

مانک، لیلند Leland, Monk

مانکاکسی، مایکل Munkacsy, Michael

مایلزی، لورنت Milesi, Laurent

مُری، جان Murrey, John

مری‌یت، فردریک Marriott, Fererick

مستر پاور Mr. Power

مستر دیزی Mr. Deasy

مستر وودز Mr. R. Woods

مستیانسکی، جولِیس Mastiansky, Julius

مسیاس، جُرج آر .Mesias, George R

مکارتی، پتریک McCarthy, Patrick

مکالی، تامس M'Auley, Thomas

مک‌براید، مارگرت McBride, Margaret

مک‌دَوُل، گرتی MacDowell, Gerty

مک‌روی، فرگوس MacRoich, Fergus

مک‌کنا، ویلیام جی .McKenna, William J

مک‌کورمک، جان MacCormack, John

مک‌کورمیک، ادوارد الن McCormick, Edward Allen

مک‌کیب، ادوارد McCabe, Edward

مک‌لاگلن، جان McLaughlin, John

مک‌مارو، درمات MacMurrough, Dermot

مک‌نلی، ویلیس ای .MacNelly, Willis E

مک‌نیل، هیو McNail, Hugh

مکوی M'Coy

مک‌هیل، براین McHale, Brian

مُلوی، جیمز لی‌من Molloy, James Lyman

مُنتِ‌فیوری، موزس حییم Montefiore, Moses Haim

منتِن، جان هنری Menton, John Henry

منگن، جیمز کلارنس Mangan, James Clarence

منینگ، سموئل Manning, Samuel

موتزارت، آمادئوس ولفگَنگ Mozart, Amadeus Wolfgang

مور، سِر تامس More, Sir Thomas

مور، تامس Moore, Thomas

مورس، جی. مِچل Morse, J. Mitchell

مورفی، شان پی .Murphy, Sean P

مورفی، ویلیام مارتین Murphy, William Martin

موری، جان Murray, John

موری، جوزفین Murray, Josephine

موری، فردریک Murray, Fredrick

موریسن، استیون Morrison, Stephen

موزنتال، سلمون هرمن Mosenthal, Salomon Hermann

مولکهی، ترنس Mulcahy, Terence

مویزل، ام Moisel, M

مهِن، پیتر Mahon, Peter

مید، مایکل Mead, Michael

میراندولا، پیکو دلا Mirandola, Pico della

میلتن، جان Milton, John

میلر، جو Miller, Joe

میلوا، لوسیَن Millevoye, Lucien

میلیگن، اَلیس Milligan, Alice

میهان، جین اس .Meehan, Jane S

ناباکوف، ولادیمیر Nabokov, Vladimir

ناپلئون Napoleon

نپر تَندی، جیمز Napper Tandy, James

نتاییم، آگنداث Netaim, Agendath

نستور Nestor

نلسن، هوراشیو Nelson, Horatio

نورمن، کانلی Connolly, Norman

نوریس، مارگرت Norris, Margaret
نوریس، هری بی .Norris, Harry B
نوئل، تامس Noel, Thomas
نیچه، فردریک Nietzsche, Friedrich
نیدل‌من آرمنتر، مارشال Needleman Armintor, Marshall
نیوتن، آیزک Newton, Isaac
نیومن، رابرت دی .Newman, Robert D
واتس، جُرج فردریک Watts, George Frederic
وارد، ویلیام هامبل Ward, William Humble
وال، ریچارد Wall, Richard
والاس، ویلیام وینسنت Wallace, William Vincent
والش، ویلیام جی .Walsh, William J
وان، برنارد Vaughan, Bernard
واندرینگ راکس Wandering Rocks
وایزمن، کاردینال نیکلاس Wiseman, Cardinal Nicholas
وایلد، اسکار Wilde, Oscar
واینستین، آرنولد Weinstein, Arnold
وبر، ماکس Weber, Max
وبستر، جان Webster, John
وبستر، دنیِل Webster, Daniel
وُربک، پرکین Warbeck, Perkin
وردزورث، ویلیام Wordsworth, William
وردی، جوزپه Verdi, Giuseppe
ورَگ، رودالف Virag, Rudolph
ورنر، لویی Werner, Louis
وست‌فال، کارل Westphal, Carl Friedrich otto
ولر، شین Weller, Shane
ولز، جی دبلیو .Wills, G. W
ولز، هربرت جُرج Wells, Herbert Gorge
ولف تون، تئوبالد Wolfe Tone, Theobald
ولفریز، جولین Wolfreys, Julian

وُلیجر، مارک ای Wollaeger, Mark A
ولینگتن، دوک Wellington, Duke
ونس، آیلین Vance, Aylin
ونسVance
وود، متیلدا الیس ویکتوریا Wood, Matilda Alice Victoria
وولزی، تامس Wolsey, Thomas
ویدوسن، پیتر Widdowson, Peter
ویرژیل Virgil
وی‌گنت، کورنلیا Weygandt, Cornelius
ویلکِن‌سن، ویلیام Wilkinson, William
وینسنت، دین Vincent, Deane
وینوموری، بلاوداک Vinomori Blavdak
ویو، لویی Veuillot, Louis
ویوِر، هریِت شا Weaver, Harriet Shaw
وی‌یر، دیوید Weir, David
هاتن، جی سی Hotten, J. C.
هارت، برت Harte, Bert
هارت، کلایو Hart, Clive
هارت، مایکل Hart, Michael
هارتلی، دیوید Hartley, David
هاردی، تامس Hardy, Thomas
هاروی، ریچارد اف Harvey, Richard F
هال، جک Hall, Jack
هالورد، باسیل Hallward, Basil
هالورَن، تامس Halloran, Thomas
هانت، جان Hunt, John
هانتر، آلفرد هنری Hunter, Alfred Henry
هاوستن، جان پورتر Houston, John Porter
هاولز، ویلیام دین Howells, William Dean
هاید، داگلاس Hyde, Douglas
هاینز، جو Hynes, Joe

هرزل، تیودور Herzl, Theodore

هریس، چارلز ک. Harris, Charles K.

هگنز، فرنسیس Higgins, Francis

هلنور Hellenore

هملت Hamlet

همیلتِن، ادوین Hamilton, Edwin

همیلتن، سر ویلیام Hamilton, Sir William

هندل، جُرج فردریک Handel, George Frederick

هندل، جُرج فردریک Handel, George Frederick

هنگلر، البرت Hengler, Albert

هنگلر، چارلز Hengler, Charles

هنلی، ویلیام ارنست Henley, William Ernest

هوپر، پتریک Hooper, Patrick

هوپر، پدی Hooper, Paddy

هوپر، جان Hooper, John

هورن‌بلوئر Hornblower

هومر Homer

هیْدیز Hades

هیگنز، مایکل Higgins, Michael

هیلی، ویزدام Hely, Wisdom

هی‌من، دیوید Hayman, David

هیوز، تالبوت Hughes, Talbot

یولسیز Ulysses

یومی‌یِس Eumaeus

ییتس، ویلیام باتلر Yeats, William Butler

نمایه‌ی نام مکان‌ها

آتلانتیک Atlantic

آتلون Athlon

آتن Athens

آرتئِن Artane

آردز در دان Ards of Down

آرگوس Argos

آرما Armagh

آفریقا Africa

آکسفورد Oxford

آلبانی Albany

آلستر Ulster

آلمان Germany

آمریکا America

اتریش Austria

ادوم Edom

اروپا Europe

اسپانیا Spain

استونیا Estonia

اسقف کلویْن (اسقف کلیسای ایرلند) Bishop of Cloyne

اسکاتلند Scotland

اسکله‌ی کینگزتاون Kingstown pier

اسکولوم Asculum

اُکام Oakham

السینور Elsinor

امفالوس Omphalos

انگلستان England

انیس Ennis

اوپسالا Upsala

اورشلیم Jerusalem

ایتاکا Ithaca

ایتالیا Italy

ایرلند Ireland

ایریش‌تاون Irishtown

ایستگاه قطار برادستون Broadstone

ایندیانا Indiana

اینش‌بافن Inishbofin

اینش‌تُرک Inisutork

اینیشارک Inishark

بارسلون Barcelona

باشگاه خیابان کلدیر Kildare Street Club

باشگاه کاتولیک Catholic Club

بانِک‌برن Bannockburn

بخش لیترِم County Leitrim

برج مارتلو Mrtello tower

برلین Berline

برمه Burma

بری هد Bray Head

بریتانیا Britania

بریستول Bristol

بطری‌سازی برادران والاس Wallace Bros the Bottleworks

بلژیک Belgium

بلفاست Belfast

بلک‌راک Blackrick

بلنچردزتاون blanchardstown

بمبئی Mumbai

بندر گالوی Galway Harbour

بندرگاه بولاک Bullock harbour

بنگال تراس Bengal Terrace

بن‌بست هاردویک Hardwicke Place

بنیاد نابینای ماهر The Industrious Blind

بوستون Boston

بیمارستان کیل‌ماینهم Kilmainham Hospital

بیمارستان میتر میزری‌کوردیا The Mater Misericordiae Hospital

پاریس Paris

پل دادر Dodder Bridge

پل کراس‌گانز Crossguns Bridge

پلِ لوپ لاین Loop Line Bridge

پلون Pleven

پورت سعید Port Said

پیجن‌هاوس Pigeonhouse

پیلوس Pylos

تارنتوم Tarentum

تالار آلسترِ Ulster Hall

تایلند Thailand

تئاتر گی‌تیِ لندن Gaiety Theatre, London

ترافالگار Trafalgar

ترکیه Turkey

تروا Troy

تریسته Trieste

تیبریوس Tiberias

جاده‌ی هدینگ‌تن Haddington Road

جاده‌ی فینگلس Finglas Road

جاده‌ی فینگلس Finglas Road

جاده‌ی گلس‌نوین Glasnevin Road

جاده‌ی ویکو، دالکی Vico Road, Dalkey

جافا Jaffa

جبل‌الطارق Gibraltar

جزیره‌ی ایولُس Aeolus

جزیره‌ی سرسی Circe

جزیره‌ی کرت Cret Island

جزیره‌ی کلیپسو Calypso Island

جزیره‌ی لمبی Lambay Island

جزیره‌ی من Isle of Man

جزیره‌ی هیْدیز Hades

چهارراه دانفی Round Dunphy

چین China

خیابان اَبی Abbey Street

خیابان استرند شمالی North Strand Road

خیابان استمر Stamer Street

خیابان اُکانل O'Connell Street

خیابان اِکلز Eccels Street

خیابان ایدن کی Eden Quey

خیابان بارکلی (تلفظ ایرلندی) Berkeley Street

خیابان بچلر Bachelor's Walk

خیابان برانزوِک Brunswick Street

خیابانِ براید Bride Street

خیابان بلِسینگتن Blessington Street

خیابان بلک‌پتز Black pets Street

خیابان پراسپکت Prospect Road

خیابان پلکانی استراسبرگ Strasburg Terrace

خیابان تارا Tara Street

خیابان تَون‌سِند Townsend Street

خیابان داسن Dawson Street

خیابان دنزِل Denzille Street

خیابان دورسِت Dorset Street

خیابان دولی‌یر D'Olier Street

خیابان دی لا گوته‌دور rue de Ia Goutte-d'Or

خیابان دیْم Dame Street

خیابان رینگ‌سند Ringsand Road

خیابان سرپنتاین Serpentine Avenue

خیابان سک‌ویل Sackville Street

خیابان سندی‌مونت Sandymount Road

خیابان فردریک Frederick Street

خیابان فیبزبرو Phibsborough Road

خیابان کامبرلند Cumberland Street

خیابان کَسل Castle Street

خیابان کلارندن Clarendon Street

خیابان کلدیر Kildare Street

خیابان کیپل Capel Street

خیابان گاردینر Gardiner Street

خیابان گرفتون Crafton Street

خیابان گریت برانزویک Great Brunswick Street

خیابان لامبرد غربی West Lombard Street

خیابان لایم Lime Street

خیابان لوورِ دورسِت Dorset Street Lower

خیابان لینستر Leinster

خیابان لینکلن Lincoln Place

خیابان نیوبریج Newbridge Ave

خیابان وربرگ Werburgh Street

خیابان وست‌لند Westland Row

خیابان وست‌مورلند Westmoreland Street

خیابان هاردویک Hardwicke Street

خیابان هنری Henry Street

خیابان یوستس Eustace Street

دابلن Dublin

داتی‌ویل Dotyville

داروخانه‌ی سوینی Sweny's

دالکی Dalkey

داندرام Dundrum

دانشگاه آکسفورد Oxford University

دانشگاه ابِرِست‌وت AberystWyth University

دانشگاه استنفورد Stanford University

دانشگاه اسکس University of Essex

دانشگاه انجلیای شرقی (بریتانیا) Eastern Anglia University

دانشگاه ایالتی سن دیاگو San Diego State University

دانشگاه براک Brock University

دانشگاه براون (رود آیلند) Brown Unversity (Rhode Island)

دانشگاه برندایز Brandeis University

دانشگاه بریتیش کلمبیا British Columbia University

دانشگاه پنسیلوانیا Pennsylvania University

دانشگاه تورنتو University of Toronto

دانشگاه جان هاپکینز Johns Hopkins University

دانشگاه سینت جانز Saint John's University

دانشگاه کاردیف Cardiff University

دانشگاه کارولینای شمالی North Carolina University

دانشگاه کالج دابلن University College Dublin

دانشگاه کریستوفر نیوپورت Cristopher Newport University

دانشگاه کلمبیا Columbia University

دانشگاه کلِمزن (کارولینای جنوبی) Clemson University

دانشگاه کوپر یونی‌ین Cooper Union University

دانشگاه ماساچوست Massachussett University

دانشگاه مریلند بالتیمور Maryland Baltimore University

دانشگاه میامی Miami University

دانشگاه ناتینگهم Nottingham University

دانشگاه نوتر دام Notre Dame University

دانشگاه نورث‌وسترن Northwestern University

دانشگاه وزلی‌ین Wesleyen

دانشگاه وزلی Wesely University

دانشگاه وسترن اونتاریو Western Ontario University

دانشگاه ویسکانسن Wisconsin University

دانشگاه هاروارد Harvard University

دانشگاه یورک York University

دانشگاه ییل Yale University

دانشگاه‌های گرینویچ University of Greenwich

دانمارک Denmark

دبیرستان اِرَزمِس اسمیت Erasmus Smith High School

دریاچه‌ی اُوِل Lough Owel

دریاچه‌ی طبریه Tiberias Lake

دریاچه‌ی کُک Cock Lake

دریاچه‌ی کنرت Sea of Kinneret

دریای گالیله Sea of Galilee

دریای مرده Dead Sea

دلتای نیل Nile Delta

دهکده‌ی فینگلس Finglas village

راتگر Rathgar

راه‌آهن فالکُنر Falconer's Railway

رستوران برایان بورو Brian Boroimhe

رستوران‌بار آرچ Arch

رستوران‌بار کان‌وی Conway's

رستوران‌بار لری اُرورک Larry O'Rourke's Bar

رشته کوه اشلیو بلوم Slieve Bloom Mountains

رودخانه‌ی شانن Shannon River

روستای ناک Knock

روسیه Russia

رُم Rome

ریچموند Richmond

رینگزند Ringsend

زندان کلرکن‌ول Clerkenwell Prison

زوریخ Zurich

سالن تئاتر ادِلفای Adelphi Theater

سانتیاگو دِ کامپوستلا Santiago-de-Kompostelo

سدوم Sodom

سرزمین گال Gaul

سرزمین هایپربوریان Hyperborea

سُم Somme

سن میشل San Michel

سن میکله San Michele

سندی‌مونت Sandymont

سنگاپور Singapour

سیام Siam

سینت کوینز پریْد Saint Kevin's Parade

شبه‌جزیره‌ی فراس Pharos Peninsula

شرکت گیل Gill and son Ltd

شفیلد Sheffield

شهر باستانی یهودی بتل Bethel

شهر بیْسین Basin

شهر پلسترینا Palestrina

شهر کُرکCork

شهر کی‌یف Kiev

شهر منتوا Mantua

شهرک تمپل‌مور Town of Templemore

شهرک هومبرگ Homberg

شیب پلکانی پراسپکت Prospect Terrace

شیپ Ship

صخره‌ی میْدن Maiden's rock

عدن‌ویل Edenville

غموره Gomorrah

فرانکفورت Frankfurt

فلورانس Florence

فنلاند Finland

فینیکس پارک Phoenix Park

قاهره Cairo

قرطبه Cordoba

کالج پارک College Park

کانال رویال Royal Canal

کَپولِت Capulet

کتابخانه‌ی اسکندریه Alexandrina Library

کتابخانه‌ی سن ژنویِو Library Saint Genevieve

کتابخانه‌ی مارش Marsh's Library

کلانسکی Clonskea

کلانسیلا Clonsilla

کِلکنی Kilkenny

کلیسای جامع سینت پال St. Paul Chathedral

کلیسای جُرج Goerge Church

کلیسای سینت اندرو St. Andrew's Church

کلیسای سینت پتریک St. Patrick Church

کلیسای سینت ترزا St. Theresa Church

کلیسای سینت مارک Saint Mark's Church

کلیسای کاتدرال Cathedral Church

کلیسای لوترَن Lathern Church

خیابان بارانداز بچلر Bachelor's Walk

کوچه‌ی فامبلی Fumbally Road

کوچه‌ی ویندمِل Windmill Lane

کورسیکا Corsica

کومب Coomb

کوناخت Connact

کوه اُلمپ Mount Olympus

کوه زیتون Olivet

کوینز کالج نیویورک Queens College New York

کینگزتاون Kingstown

گرند کانال Grand Canal

گرِوِل آرمز Greville Arms

گری‌استونز Greystones

گورستان پراسپکت Prospect Cemetery

گورستان گلس‌نوین Glassnevin Cemetery

گورستان مانت جرُم Mount Jerome Cemetery

گینکزتاون Kingstown

لورتز، جان Lurz, John

لئوپاردزتاون Leopardstown

لندن‌دری LondonDerry

لورد Lourdes

لوگزامبورگ Luxembourg

لیسن پارک Leeson Park

لیفی Liffy

لیکس‌لیپ Leixlip

لیمریک Limerick

لیورپول Liverpool

لیهی Leahy

ماساچوست Massachusett

ماگلینز Maglins

مالاهاید Malahide

مالزی Malaysia

مجارستان Hungary

مدرسه‌ی کلفتن Clifton School

مدرسه‌ی ملی سینت جوزف Saint Joseph's National School

مدیترانه mediterranean

مرکز تئاتر کوئین The Queen's Theatre

مرکز حراجی رِن P. A. Wren

مرکز خیریه‌ی بتل Bethel

مرکز کفن‌ودفن لالوئت Lalouette's mortuary

مصر Egypt

مقدونیه Macedon

مکزیک Mexico

مک‌مهَن MacMahon

مگنا گراسیا Magna Graecia

منچستر Manchester

منطقه‌ی می‌یو County Mayo

مورشتگ Murzsteg

موریس Moreys

موریس Morris

موزه‌ی لوور Louvre Museum

مولینگار Mulingar

مونت جروم Mount Jerome

مونمارتر Montmartre

موی‌وَلی Moyvalley

ماتر Mater

میدان پانتئون Le Panthéon

میلان Milan

مِیْن‌لند Mainland

ناحیه‌ی بالزبریج Ballsbridge

ناحیه‌ی تیپراری County Tipperary

ناحیه‌ی دانگال County Donegul

ناحیه‌ی واترفورد Waterford County

نروژ Norway

نورث‌آمبرلند Northumerland

نوشت‌افزار ویزدام هیلی Wisdom Hely's

نوش‌خانه‌ی کیز Keyes Pub

نیواورلئان New Orlean

نیویورک New York

واترلو Waterloo

والزل، فلورنس ال Walzl, Florence L

وست‌میت Westmeath

وست‌مینستر Westminster

وکس‌فورد Wexford

ولز Wales

ویتنام Vietnam

ویزدام هیلی Wisdom Hely

وین Vienna

هالیفکس Halifax

هتل تمپرنس Temperance Hotel

هتل سیتی آرمز City Arms Hotel

هتل گروْنر Grosvener Hotel

هراکلیا Heraklia

هرالد Herald

هلند Netherlands

هند شرقی East India

هندوچین Indochina

هندوستان India

منابع

Abrams, Meyer. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. Toronto: Oxford University Press, 1994.

Ackerman, Alan. *Seeing Things: From Shakespeare to Pixar*. Toronto: University of Toronto Press, 2011.

Adams, Robert, Martin. Surface and Symbol: The Consistency of James Joyce's Ulysses. New York: Oxford University Press, 1962.

Altuna-García de Salazar, Asier. *Ireland and Dysfunction: Critical Explorations in Literature and Film*. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2017.

Anderson, John, P. *Finding Joy in Joyce: A Readers Guide to Ulysses*. Boca Raton, Florida: Universal Publishers, 2000.

Aravamudan, Srinivas. Guru English: *South Asian Religion in a Cosmopolitan Language*. Princeton: Princeton University Press, 2006.

Attridge, Derek. Post-Structuralist Joyce: *Essays from the French*. Cambridge: Cambridge University Press, 1985.

Atura, Anne, and Lee Dionne. "Proteus." The Modernism Lab at Yale University: http://modernism.research.yale.edu/wiki/index.php/%22Proteus%22 (retrieved April 2, 2019).

Aubert, Jaques, and Jolas Maria. "*Joyce & Paris 1902..." 1920-1940... 1975*: Papers from the Fifth International James Joyce Symposium. Paris (1975)

Auyang, Sunny, Y. *Mind in everyday Life and Cognitive Science*. Hong Kong: A Bradford Book, 2001.

Baldick, Chris. *The Modern Movement*. New York: Oxford University Press, 2006.

Balsamo, Gian. Joyce's *Messianism: Dante, Negative Exixtence, and the Messianic Self*. Columbia, South Carolina: University of South Carolina Press, 2004.

Bates, Robin, E. *Shakespeare and the Cultural Colonization of Ireland*. London: Routledge, 2007.

Beck, Hales. *"Missionaries."* James Joyce Online Notes: http://www.jjon.org/joyce-s-environs/missionaries (retrieved April 2, 2019).

Beja, Morris, and Philip Herring. *James Joyce: The Centennial Symposium*. Illinois, US: University of Illinois Press, 1990.

Bell, Anne, Oliver, and Andrew McNeillie. *The Diary of Virginia Woolf,* 1920-24*, (Vols.2)*. London, England: Hogarth Press, 1978.

Bell, Robert, H. *Jocoserious Joyce: The Fate of Folly in Ulysses.* Gainesville: University Pr of Florida, 1995.

Bell, Robert, Huntley. *"Preparatory to Anything Else: Introduction to Joyce's Hades."* Journal of Modern Literature (2001).

Bennett, Andrew. *Suicide Century, Literature and Suicide from James Joyce to David Foster Wallace*. New York: n.p., 2017

Benstock, Bernard. *Narrative Con/Texts in Ulysses*. London: Palgrave Macmillan, 2014.

Berkeley, George. *"An Essay Towards a New Theory of Vision."* http://www.gutenberg.org/files/4722/4722-h/4722-h.htm (retrieved April 2, 2019).

Berman, Jessica. Modernist *Commitments: Ethics, Politics, and Transnathiona Modernism*. New York: Columbia University Press, 2012.

Bielik-Robson, Agata. *Jewish Cryptotheologies of Late Modernity: Philosophical Marranos*. New York: Routledge, 2014.

Blake, William. *The Marriage of Heaven and Hell*: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014.

Blamires, Harry. *The New Bloomsday Book, A Guide Through Ulysses*. London and New York: Routledge, 1996.

Bloom, Harold. *James Joyce's Ulysses*. New York: n.p., 2003.

Booker, Marvin, Keith. *Joyce, Bakhtin, and the literacy Tradition: Towards a Comparative Cultural Poetics.* Michigan: University of Michigan Press, 1995.

Bowen, Zack, R. *Musical Allusions in the Works of James Joyce: Early Poetry Through Ulysses*. New York: State University of New York Press, 1974.

Brivic, Sheldon. *The Veil of Signs: Joyce, Lacan, and Perception.* Chicago: University of Illinois Press, 1991.

Brivic, Sheldon. Lacanian Gaze in Ulysses. Beja, M., & Benstock, S. (Ed.).

Coping with Joyce: Essays from the Copenhagen symposium. Columbus: Ohio State University Press, 1989.

Brooker, Peter, and Peter Widdowson. *A Practical Reader in Contemporary Literary Theory*. New Yourk: Routledge, 1997.

Brown, Dennis, and John Theodore. *The Modernist Self in Twentieth-Century English Literature*: A Study in Self-Fragmentation. Palgrave Macmillan: London, 1989.

Budgen, Frank. *In James Joyce and the Making of Ulysses*. Oxford, UK: Oxford University Press, 1989.

Burgess, Anthony. Joysprick: *An Introduction to the Language of James Joyce*. London: Andre Deutsch, 1973.

Burns, Christy, L. *Gestural Politics: Stereotype and Parody in Joyce*. New York: State University of New York Press, 2000.

Campbell, Joseph. *Mythic Worlds, Modern Words: Joseph Campbell on the Art of James Joyce* (The Collected Works of Joseph Campbell). Novato, California: New World Library, 2016.

Castle, Gregory. *Modernism and the Celtic Revival*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

Cecconi, Elisabetta. *"Who chose this face for me?" Joyce's Creation of Secondary Character in Ulysses."* Bern: Pter Lang AG, International Academic Publisher, 2007.

Cheng, Vincent, J. Amnesia, Forgetting and the Nation in James Joyces' Ulysses, Frawley, Oona. (Ed.). *Memory Ireland, James Joyce and Ireland Memory*, New York, NY: Cyracuse University Press, 2014.

Clement, Clara Erskine. *Handbook of Legendary and Mythological Arts by Clara Erskine Clement*. New York: Hurd and Houghton, 1874.

Cliff, Brian, and Nicholas Grene. *Synge and Edwardian Ireland*. New York: Oxford University Press, 2012

Cohn, Dorrit Claire. *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1984.

Colney, Tim. *Joyces Mistakes: Problems of Intention, Irony, and Interpretation (Heritage)*. Toronto: University of Toronto Press, 2011.

Colney, Tim. Endlessnessnessness: Joyce and Time Without Measure. Wawrzycka, Jolanta. (Ed.). *Reading Joycean Temporalities*, Amsterdom, Netherlands: Brill Rodopi, 2017.

Cormack, Alistair. *Yeats and Joyce: Cyclical History and the Reprobate Tradition*. Hamshire, UK: Ashgate Publishing, Ltd, 2008.

Coyle, John. *James Joyce: Ulysses / A Portrait of the Artist as a Young Man*. New York: Columbia University Press, 1998.

Crispi, Luca. *Luca Crispi, Joyce's Creative Process and the Construction of Characters in Ulysses: Becoming the Blooms*. New York: Oxford University Press, 2015.

Cross, Richard, K. *Flaubert and Joyce: The Rite of Fiction*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 2016.

Davison, Neil, R. *James Joyce, Ulysses and the Construction of Jewish Identity: Culture, Biography and the 'the Jew' in Modernist Europe*. New York: Cambridge University Press, 1996.

Dent, Robert, William. *Colloquial Language in Ulysses: A Reference Tool*. Newark: University of Delaware Press, 1994

Devlin, Kimberley, J. *Wandering and Return in "Finnegans Wake": An Integrative Approach to Joyce's Fictions*. New Jersey: Princeton University Press, 2016.

Dieches, David. *James Joyce: The Artist as Exile*. National Council of Teachers of English: n.p., 1940.

Donoghue, Denis. *Reading America: Essays on American Literature*. New York City: Knopf, 1987.

Dunleavy, Janet, Egelson, Melvin Friedman, and Patrick Gillespie. *Joycean Occasions: Essays from the Milwaukee James Joyce Conference*. Newark, DE: University of Delaware Press, 1991.

Ellmann, Maud. *The Nets of Modernism: Henry James, Virginia Woolf, James Joyce, and Sigmund Freud*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Ellmann, Richard. *James Joyce*. New York: Oxford University Press, 1982.

Ellmann, Richard. *Selected Letters of James Joyce*. New York: The Viking Press, 2003.

Ellmann, Richard. *Ulysses on the Liffey*. Oxford, UK: Oxford University Press, 1976.

Epstein, Edmund, L. *The Ordeal of Stephen Dedalus: The Conflict of the Generations in James Joyce's A portrait of the Artist as a Young Man*. Carbondale: Southetn Illinois University Press, 1971.

Empson, William. London Review of Books. Vil. 4 No. 16: n.p., 1982.

Estevéz, Manuel, Saá . Could We Speak About An Eco-Femenist Joyce?

Castiñeira, M. L., Salazar, A. & Vincent, O. F. (Eds.). *New Perspective on James Joyce*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2009.

Evans, David, H. *Understanding James, Understanding Modernism*. New York: Bloomsbury Academic, 2017.

Ferguson, George. *Signs and Symbols in Christian Art*. London: Oxford University Press, 1966.

Ferris, Kathleen. *James Joyce and the Burden of Disease*. Lexington, Kentucky: University Press of Kentucky, 2010.

Finnegan, Tim. "Page 171 (8.1024-1056) "*Prrwht!...properly.*" Ulysses page-by-page mirror: http://ulyssespagesca.blogspot.ca/2014/09/page-171-81024-1056-properly.html (retrieved April 2, 2019).

Finnigans, Wake. "Ulysses page by page." http://ulyssespages.blogspot.ca/2014/05/page-61-4294-330-look-what-chamberpot.html (retrieved April 2, 2019).

Fitch, Fabius, J. *The loveliest mummer of them all*. West Lafayette: Purdue University, 1989.

Fitzball, Edward. *Maritana*. Boston: Boston: O. Ditson, 1885.

Foote, George, William. *Flowers of Freethought*. n.p.: George William Foote, 1893.

Ford, Jane, M. *Patriarchy and Incest from Shakespeare to Joyce*. Gainesville, Florida: University Press of Florida, 1998.

Fraser, James, M. Intertextual Sirens. In H. Bloom (Ed.), *James Joyce* (pp. 161-190). New York, NY: Infobase Publishing, 2009.

French, Marilyn. *The Book as World: James Joyce's Ulysses*. Boston: Da Capo Press, 1994.

Froula, Chistine. *Modernism's Body: Sex, Culture, and Joyce*. New York: Columbia University Press, 1996.

Gabler, Hans, Walter. *James Joyce's Ulysses*. New York: Random House, Inc, 1986.

Garrington, Abbie. *Haptic Modernism: Touch and the Tactile in Modernist Writing*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2015.

Garvin, John. *James Joyce's Disunited Kingdom and the Irish Dimension*. Toronto: Barnes & Noble, 1976.

Geiger, Jeffery, and Karen Littau. *Cinematicity in Media History*. Edinburgh, UK:

Edinburgh University Press, 2015.

Gibbons, Luke. *Joyce's Ghosts: Ireland, Modernism, and Memory*. Chicago: University Of Chicago Press, 2015.

Gifford, Don. *Ulysses Annotated*. New York: University of California Press, 1989.

Gilbert, Stuart. *James Joyce's Ulysses: A Study*. London, England: Penguin Books, 1963.

Gilyard, Keith. *John Oliver Killens: A Life of Black Literary Activism*. Georgia, US: University of Georgia Press, 2011.

Goldberg, Samuel, Lous. *The Classical Temper: A Study of James Joyce's Ulysses*. London, UK: Chatto & Windus, 1961.

Goldman, Jonathan. *Modernism Is the Literature of Celebrity*. n.p.: University of Texas Press; Reprint edition (May 15, 2012), 2012.

Gordon, John. *Joyce and Reality: The Empirical Strikes Back*. New York: Syracuse University Press, 2004.

Gose, Elliot, B. *The Transformation Process in Joyce's Ulysses*. Toronto: University of Toronto Press, 1980.

Groden, Michael. *Ulysses in Progress*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1977.

Gunn, Ian, and Clive Hart. *James Joyces Dublin: A Topographical Guide To The Dublin Of Ulysses*. London: Thames and Hudson, 2004.

Halloran, Thomas. *James Joyce: Developing Irish Identity: A Study of the Development of Postcolonial Irish Identity in the Novels of James Joyce*. Melchiorstraße : ibidem-Verlag, 2009 .

Hanaway-Oakley, Cleo. *James Joyce and the Phenomenology of Film*. Oxford: Oxford University Press, 2017.

Hardy, Thomas. *"The Dynasts: An Epic-Drama of the War with Napoleon."* Retrieved from http://www.gutenberg.org/files/4043/4043-h/4043-h.htm. (retrieved April 2, 2019).

Hart, Clive, and David Hayman. *James Joyce's Ulysses: Critical Essays*. Berkeley: University of California Press, 1977.

Hart, Clive, and Leo Knuth. *Topographical Guide to James Joyce's Ulysses*. n.p.: A Wake Newslitter Press, 1981.

Higgins, Michael. *Bloomsday for Cab Drivers*. n.p.: Notes and Queries, 1989.

Hodgart, Mathew, J. *James Joyce: A Student's Guide*. n.p.: Routledge Kegan & Paul, 1978.

Homer. *The Odyssey*. Charleston, SC: Nabu Press, 2012.

Hornby, Lousie. *Still Modernism, Photography, Literature, Film*. New York: Oxford University Press, 2017.

Houston, John, Porter. *Joyce and Prose: An Exploration of the Language of Ulysses*. Lewisburg, US: bucknell university press, 1998.

Hunt, John. *"The Joyce Project."* James Joyce's Ulysses Online: http://www.joyceproject.com/index.php?chapter=lestry&notes=0 (retrieved April 2, 2019).

Hunt, John. *The Joyce Project*. n.p.: Missoula, Montana, USA, 2009.

Jaurretche, Colleen. *The Sensual Philosophy: Joyce and the Aesthetics of Mysticism*. Wisconsin: University of Wisconsin Press, 1977.

Jonsson, AnnKatrin. *Relations: Ethics and the Modernist Subject in James Joyce's Ulysses*. New York, NY: Peter Lang, 2006.

Joyce, James. *A Portrait of the Artist as a Young Man*. New York, NY: Penguin Books, 1964.

Joyce, James. *Stephen Hero*. New York, NY: New Directions, 1964.

Joyce, James. *Dubliners*. Smyrna, US: Prestwick House, Inc, 2006.

Joyce, James. *Finnegans Wake*. Ware: Wordsworth Editions Ltd, 2012.

Joyce, James. (First Ed. 1992). *Ulysses Annotated Student's Edition*. London: Penguin, 2011.

Joyce, Patrick, Weson. (2012). *English as We Speak It in Ireland*. London: Hard-Press Publishing.

Kuch, Peter. *Irish Divorce: Joyce's Ulysses*, New York: Palgrave Mcmillian. n.p.: n.p., 2017.

Kapadia, Partima. (2008). *Native Shakespeares: Indigenous Appropriations on a Global Stage*. New York: Routledge.

Kee, Robert. *The Green Flag: A history of Irish nationalism*. London, UK: Penguin Books, 2001.

Kenner, Hugh. *Ulysses: Revised Edition*. London: Johns Hopkins University, 1987.

Kershner, Richard, Brandon. *Cultural Studies of James Joyce*. New York: Rodopi, 2003.

Kiberd, Declan. *Ulysses and Us: The Art of Everyday Living*. London: Faber & Faber, 2010.

Lamos, Colleen. *Deviant Modernism: Sexual and Textual Errancy in T.S Eliot, James Joyce, and Marcel Proust*. Cambridge, England: Cambridge University Press, 1998.

Lamos, Colleen. *Masculinities in Joyce: Postcolonial Constructions*. Atlanta: Rodopi Bv Editions, 2001.

Lang, Frederick, K. *Ulysses and the Irish God*. Lewisburg, Pennsylvania: Bucknell University Press, 1993.

Latham, Sean. *Am I a Snob?: Modernism and the Novel*. New York: Cornell University Press, 2003.

Lawrence, Karen. *The Odyssey of Style in Ulysses*. New Jersey: Princeton University Press, 1989.

Levy, Erick, P. *Detaining Time: Temporal Resistance in Literature from Shakespeare to McEwan*. London, UK: Bloomsbury Academic, 2016.

Lodge, David. *Consciousnes And The Novel*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press. n.p.: n.p., 2002.

Lurtz, John. *The Death of the Book: Modernist Novels and the Time of Reading*. New York: Fordham University Press, 2016.

Mahon, Peter. *Joyce: A Guide for the Perplexed*. London, UK: Bloomsbury Academic, 2009.

Manganiello, Dominic. *Joyce's Politics*. London: Routledge & Kegan Paul Books, 1980.

Manning, Samuel. *Thoes Holy Fields, Palestine*. London: Religious Tract Society, 1890.

Marr, Wilhelm. *The Victory of Judaism over Germandom*. Bern: Rudolph Costenoble, 1879.

Martin, Ann, M. *Red Riding Hood and the Wolf in Bed: Modernism's Fairy Tales*. Toronto: University of Toronto Press, 2006.

Mason, Ellsworth and Richard Ellmann. *The Critical Writings of James Joyce*. New York: Cornell University Press, 1989.

McBride, Margaret. *Ulysses and the metamorphosis of Stephen Dedalus*. Pennsylvania: Bucknell University Press, 2001.

McCarthy, Patrick, A, and Paul Tiessen. *Joyce/Lowry: Critical Perspectives*. Lexing-

ton, US: University Press of Kentucky, 1997.

McHale, B. *Afterward, Two Presents*. Berry, R. M. & Leo, Jeffry. (Eds.). *Fiction's Presents, Situating Contemporary Narrative Innovation*. New York: State University of New York Press, 2008.

MacNelly, Wills. *"Liturgical Deviations in Ulysses."* Future Prometheus: http://futureprometheus.com/willis32.html (retrieved April 2, 2019).

McCarthy, P.A. Norman, R. D., Thornton W. (Eds.). *Joyce's Ulysses: The Larger Perspective*. Newark: University of Delaware Press, 1987.

McNeillie, Andrew. *The Essays of Virginia Woolf* 1925-1928, (Vol. 4). London, England: Hogarth Press, 1986.

Milesi, Laurent. *James Joyce and the Difference of Language*. Cambridge : Cambridge University Press, 2003.

Moffat, Alfred. *The Minstrelsy of Ireland: 206 Irish Songs*. London: London: Augener, 1897.

Monk, Leland. *Standard Deviations: Chance and the Modern Novel*. Stanford: Stanford University Press, 1994.

Mood, John. *Joyce's Ulysses For Everyone: Or How To Skip Reading It The First Time*. Bloomington, USA: AuthorHouse, 2004.

Morse, Josiah, Mitchell. Proteus. Hart, C., & Hayman, D. (Eds.). *James Joyce's Ulysses: Critical Essay*. Berkeley: University of California Press, 1977.

Murphy, Sean, P. *James Joyce and Victims: Reading the Logic of Exclusion*. New Jersey: Fairleigh Dickinson University Press, 2003.

Needleman, Armintor, M. *Lacan and the Ghosts of Modernity: Masculinity, Tradition, and the Anxiety of Influence*. Bern: Peter Lang, 2004.

Nicolson, Nigel, and Joanne Trautman. *The Letters of Virginia Woolf,* 1936-1941, (Vol. 6). New York: Mariner Books, 1982.

Norris, Margot. *Virgin and Veteran Readings of Ulysses*. New York: Palgrave Macmillan US, 2011.

O'Brien, Darcy. *The Conscience of James Joyce*. New Jersey: Princeton University Press, 2016.

O'Donnell, Patrick. *Echo Chambers: Figuring Voice In Narrative*. Iowa City: University of Iowa Press, 1992.

O'Shea, Michael, S. *James Joyce and Heraldry*. New York: State University of New York Press, 1986.

Osteen, Mark. *The Economy of Ulysses: Making Both Ends Meet (Irish Studyies)*. Syracuse, New York: Syracuse University Press, 1995.

Peake, Charles. *James Joyce, The Citizen and the Artist*. Stanford: Stanford University Press, 1977.

Pearl, Cyril. *In Dublin in Bloomtime: The City James Joyce Knew*. New York: Viking Press, 1969.

Pierce, David. *Reading Joyce*. New York: Routledge, 2007.

Rainey, Lawrence. *Modernism: An Anthology*. UK, Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2005.

Rickard, John, S. *Joyce's Book of Memory: The Mnemotechnic of Ulysses*. Durham, North Carolina: Duke University Press, 1999.

Sabin, Margery. *The Dialect of Tribe: Speech and Community in Modern Fiction*. New York: Oxford University Press, 1999.

Schaffner, Angela, and Stephen Weller. *Modernist Eroticisms: European Literature After Sexology*. New York: Palgrave Macmillan, 2012.

Schanoes, Veronica, L. *Fairy Tales, Myth, and Psychoanalytic Theory*. Burlington, US: Ashgate Publishing Ltd, 2014.

Schork, R.J. *Latin and Roman Culture in Joyce*. Gainesville, US: University Press of Florida, 1997.

Schork, R.J. *Joyce and Hagiography: Saints Above*. Gainesville, US: University Press of Florida, 2000.

Schwaber, Paul. *The Cast of Characters: A Reading of Ulysses*. New Haven: Yale University Press, 1999.

Schwarze, Tracey. *Joyce and the Victorians*. Gainesville, Florida: Orange Grove Texts Plus, 2002.

Scofield, Martin. *The Ghosts of Hamlet: The Play and Modern Writers*. Cambridge University Press, UK: Cambridge University Press, 2010.

Scott, Bonnie, Kime. *New Alliances in Joyce Studies: When It's Aped to Foul a Delfian*. Newark, Delaware, US: University of Delaware Press, 1998.

Seidel, M.A. *Epic Geography: James Joyce's "Ulysses"* (Princeton Legacy Library). New Jersey: Princeton University Press, 2014.

Senn, Fritz. The Language of Flow: Joyce's Dispossession of the Feminine In Ulysses. Boheemen, Christine von. (Ed.). *Joyce, Modernity and Its Mediation*. Amsterdom: Rodopi, 1989.

Seidel, Michael. *Epic Geography, James Joyce's Ulysses*. New Jersey: Princeton University Press, 1976.

Seidman, Robert, and John Gifford. *Ulysses Annotated*. London: University of California Press, 1989.

Shakespeare, William. *Hamlet*. London: Amazon, 2001.

Sheehan, Sean. *Joyce's Ulysses: A Reader's Guide*. London, UK: Bloomsbury Academic, 2011.

Sherry, Vincent. *James Joyce: Ulysses (Landmarks of World Literature)*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.

Sicari, Stephen. *Joyce's Modernist Allegory: Ulysses and the History of the Novel*. Columbia: University of South Carolina, 2001.

Slote, Sam. *Joyce's Nietzschean Ethics*. London, UK: Palgrave Macmillan, 2013.

Spoo, Robert. *James Joyce and the Language of History: Dadalus's Nightmare*. New York: Oxford University Press, 1997.

Spurr, David, and Cornella Tschichold. *The Space of English*. Tübingen, Germany: Narr Dr. Gunter, 2005.

Strathman, Christopher, A. *Romantic Poetry and the Fragmentary Imperative: Schlegel, Byron, Joyce, Blanchot*. Albany: State University of New York Press, 2006.

Tennyson, Alfred, Lord. *In Memoriam*. London, UK: Macmillan, 1897.

Thornton, Weldon. *Allusions in Ulysses: An Annotated* List. 2nd ed.Chapel Hill, North Carolina: University of North Carolina Press, 1968.

Thurston, Luke. *James Joyce and the Problem of Psychoanalysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

Tindall, William York. *A Reader's Guide to James Joyce*. New York: Syracuse University Press, 1959.

Topia, Andre. The Female Anomaly in Circe. Kershner, B. & Mecsnober, T. (Eds.). *European Joyce Studies, 22, Joycean Unions, Postmillenial Essays, From East to West*. New York: Rodopi, 2013.

Tribout-Joseph, Sarah. *Proust and Joyce in Diologue*. New York: Modern Humanities and Research Association and Taylor and Francis, 2008.

Van Boheemen, C. *Joyce, Modernity and Its Mediation*. Amesterdam: Rodopi Bv Editions, 1989.

Van Mierlo, Wim. "I Have Met You Too Late": James Joyce, W. B. Yeats And The Making Of Chamber Music. Paul, C. E. (Ed.). *Writing Modern Ireland*.

South Carolina: Clemson University Press, 2015.

Vicente, Olga Fernandez, Asier A. Salazar, and de Mª Luisa Suárez Castiñeira. *New Perspective on James Joyce*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2009.

Vickery, John, B. *The Literary Impact of "The Golden Bough"*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

Vienne-Guerrin, Nathalie. *Shakespeare's Insults: A Pragmatic Dictionary*. n.p.: Bloomsbury Arden Shakespeare, 2016.

Walzl, Florence, Jacques Aubert, and Maria Jolas. (Eds.). *Joyce & Paris 1902... 1920-1940... 1975*: Papers from the Fifth International James Joyce Symposium. Paris, France: Presses Universitaires du Septentrion, 1975.

Waters, Clara E. Clement. *A Handbook of Legendary and Mythological Art*. Boston: Houghton-Mifflin, 1881.

Webster, John. *The Devil's Law Case*. London: A & C Black Publishers Ltd, 1975.

Weinstein, Arnold. *Recovering Your Story: Proust, Joyce, Woolf, Faulkner, Morrison*. New York: Random House, 2007.

Weir, David. *Ulysses Explained: How Homer, Dante, and Shakespeare Inform Joyce's Modernist Vision*. New York: Palgrave Macmillan, 2015.

Weston, Robert, M. "*What a Mouth.*" Music Hall: http://monologues.co.uk/musichall/Songs-W/What-A-Mouth.htm (retrieved April 2, 2019).

Williams, Trevor, L. *Reading Joyce Politically*. Gainesville, USA: University Press of Florida, 1997.

Wimsatt, William, K. *Literary Criticism--Idea and Act: The English Institute*, 1939-1972: Selected Essays. Oakland, California: University of California Press, 1974.

Wolfreys, Julian. *The Rhetoric of Affirmative Resistance: Dissonant Identities from Carroll to Derrida*. London, UK: Palgrave Macmillan, 1967.

Wollaeger, Mark, A. *Joyce and the Subject of History*. Michigan: University of Michigan Press, 1998.

Wright, David, G. *Ironies of Ulysses*. New York: Rowman & Littlefield Publishers, 1992.

Yeats, William, Butler. *The Collected Works of W.B. Yeats Volume XIII*. New York: Scribner, 2013.

حسن، پیرنیا (۱۳۸۸). تاریخ ایران باستان. تهران: انتشارات دبیر و سمیر.

آلیگیری، دانته؛ شفا، شجاع‌الدین (۱۳۴۷). برزخ. تهران: امیر کبیر.

آلیگیری، دانته؛ شفا، شجاع‌الدین (۱۳۴۷). بهشت. تهران: امیر کبیر.

آلیگیری، دانته؛ شفا، شجاع‌الدین (۱۳۴۷). دوزخ. تهران: امیر کبیر.

غلامحسین، مصاحب (۱۳۸۷). دایرةالمعارف فارسی. تهران: شرکت سهامی کتابهای جیبی وابسته به مؤسسه امیرکبیر.

جویس، جیمز؛ بدیعی، منوچهر (۱۳۸۰). چهره مرد هنرمند در جوانی. تهران: نیلوفر.

برینزلی، ریچارد؛ قادری، ناهید (۱۳۹۵). مدرسه‌ای برای آبروریزی. تهران: نشر متیس.

فیتزجرالد، اف اسکات؛ پدرام‌نیا، اکرم (۱۳۹۳). لطیف است شب. تهران: میلکان.

Acknowledgements

Apart from my enormous appreciation for those who made this translation possible, which are mentioned in the preface, and those whom I cannot name to ensure their safety, I am indebted to the passionate members of the Joyce community. I am unspeakably grateful for the invaluable assistance of Dr Luca Crispi, who has provided his continuous support and generocity. My eternal gratitude to Dr Fritz Senn, Dr Ruth Frehner, Dr Ursula Zeller, Professor Anne Fogarty, Professor Tim Conley, Dr Elizabeth M. Bonapfel, Professor Michelle McSwiggan Kelly, Dr Sam Slote, Peter O'Brien, Dr Rita Sakr, and Professor Peter Kuch for their ongoing kindness, generocity, and guidance on Joycean intracicies. My thanks for the support from the staff at the National Library of Ireland in Dublin, the members of the James Joyce Tower and Museum in Sandycove, the staff at the James Joyce Centre in Dublin, and the libriarians at the Rosenbach Museum and Library in Philadelphia.

Akram Pedramnia

Zurich April 2019

Ulysses

James Joyce

Persian Translation by

Akram Pedramnia

Volume I

This book was published with the support of Literature Ireland

Published in London

www.nogaam.com