روزنامه شرق

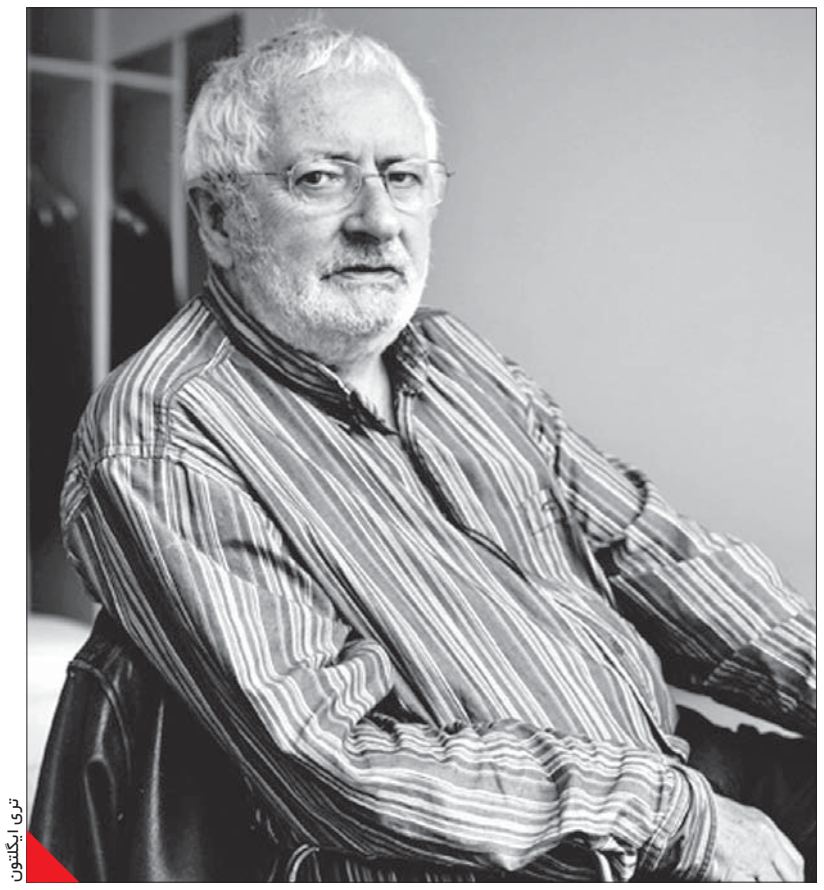
ادبیات

روایت «فرمان آرا» از اولین تجربه کارگردانی تئاتر — صفحه ۸

روایت بیتا وکیلی، طاهره صمدی و بهار بهبهانی از نقاشی و اجتماع — صفحه ۹

روزنامه — صفحه ۱۰

جیمز جویس



تری ایگلتون

علی‌رغم این همه: اهمیت آثار جیمز جویس از منظر تری ایگلتون

از سرزمین اسطوره و سیب‌زمینی

امیر جلالی

تری ایگلتون در ایران منتقد و نظریه‌پرداز شناخته‌شده‌ای است. تا به حال چندکتاب از او به فارسی ترجمه شده است. در بین نظریه‌پردازان معاصر ادبیات، ایگلتون به طرح سوالات بزرگ و بی‌پروایی در تحلیل شهرت دارد. کتاب «مقدمه‌ای بر رمان انگلیسی» او هم از این قاعده مستثنی نیست. ایگلتون این کتاب را در ۲۰۰۵ منتشر کرده است. طرز برخورد نویسنده با رمان انگلیسی در عین جذابیت و شیوایی، بسیار تیزبینانه و نکته‌سنج است. در ۱۴فصل این کتاب، ایگلتون شانزده رمان‌نویس را بررسی می‌کند. به‌جز فصل اول که به تعریف رمان می‌پردازد، مابقی فصل‌ها به آثار یک یا دورمان نویسنده برجسته اختصاص دارد. جنبه دیگر کتاب ایگلتون این است که وی تقریبا درباره همه رمان‌نویسان مطرح انگلیس حرف تازه دارد. در بدو امر، با تحلیلی تاریخی آغاز می‌کند و بعد تدریجا گام‌به‌گام متن روحیه جدلی بیشتری پیدا می‌کند. اما بی‌اغراق، شگفت‌ترین فصل کتاب به جیمز جویس اختصاص دارد. ایگلتون در پی این نیست که اهمیت یا شگردها و شیوه‌های داستان‌نویسی جویس را واکاوی کند، بلکه با طرح پرسش ساده «مساله جویس چیست؟» نکاتی را از دل آثار او بیرون می‌کشد که کمتر توجه منتقدی را به خود جلب کرده است. این را هم اضافه کنیم که «مساله جویس» تا حد زیادی با مساله رمان‌نویسی ما پیوند می‌خورد. ایرلندی‌ها به‌زعم ایگلتون، در نوشتن داستان کوتاه مهارت و شهرت دارند، اما در رمان‌نویسی تا قبل از جویس اثر چشمگیری در ادبیات آنها به چشم نمی‌خورد. چرا زندگی ایرلندی در ژانر رمان تجلی پیدا نمی‌کند؟ مجموعه داستان‌های کوتاه جویس، «دوبلینی‌ها» خود در مقام متنی ادبی به این سوال پاسخ می‌دهد. آدم‌های دوبلین، متعلق به «جامعه‌ای فلج» هستند. اگر در رمان انگلیسی فرد محصول روابطی است که از طریق نهادهایی مثل خانواده، دولت، ارتش و بازار شکل می‌گیرد، در ایرلند چنین فرآیندی به هیچ روی ممکن نیست. ایرلند جیمز جویس مملو از آدم‌هایی است منزوی، پنهان‌کار و تحقیرشده. از یک طرف ایرلند کشوری است تحت‌استعمار انگلیس و از طرف دیگر ایرلندی‌ها با معضل زبان رودررو هستند. نمی‌دانند به چه زبانی باید ماجرای خود را بازگو کنند. ایگلتون بر این نظر است که تحت چنین شرایطی اتفاق‌ها و برخوردهای نابهنگام جای «نهادهای زندگی مدرن» را پر می‌کند. و دقیقا همین‌جا است که به معمای جویس برمی‌خوریم.

ایگلتون بحث خود را به سادگی با طرح این پرسش آغاز می‌کند: «چرا جویس رمان‌نویسی مدرنیست است؟» مدرنیست‌ها غالبا در متروپولیتن‌ها و کلانشهرهای جهان سر بر می‌کردند و در پی آن بودند تا مناسبات جاری در زندگی شهرهای قرن بیستم را برجسته کنند. جویس برخلاف مدرنیست‌های معاصر با خود از ایده رئالیسم چشم‌پوشی نمی‌کند، بلکه با رمان انگلیسی وداع می‌کند. به‌عبارتی، با زبان انگلیسی جهانی را روایت می‌کند که با هیچ‌یک از جلوه‌های پیشین ادبیات انگلیس همخوانی ندارد.

رمان انگلیسی از تداوم و تطور روایت می‌کرد. از قرن نوزدهم به بعد «پیشرفت» مضمون ثابت اغلب رمان‌های انگلیسی بود. از منظر ایگلتون، رمان انگلیسی ماجرای تعادل و هماهنگی را بازگو می‌کند. شخصیت رمان‌ها «آدم حسابی»اند. اگر هم آدم حسابی نباشند بعدتر در سیر روایت آدم حسابی خواهند شد. از همه مهم‌تر اینکه شخصیت‌های رمان انگلیسی فردیت محکمی دارند. آنها می‌توانند به تقدیر خود شکل بدهند. هیچ‌کدام این مولفه‌ها در ایرلند جویس وجود نداشت. به همین دلیل جویس چاره را در آن دید تا فرم تازه‌ای ابداع کند. به جای فردیت و شخصیت‌پردازی مرسوم در رمان‌نویسی آن زمان جویس به سراغ اسطوره‌ها رفت. اما برخلاف نویسندگانی مثل اسکار وایلد یا ویلیام باتلر ییتس، جویس اسطوره‌ای نمی‌نویسد. اسطوره در روال کار او تمهیدی است تا به کمک آن از غلبه روایت‌پردازی انگلیسی نجات پیدا کند. ایگلتون می‌گوید در ایرلند آن زمان به جز اسطوره و سیب‌زمینی چیز دیگری گیر نمی‌آمد. رمان برای جویس، راه آزادی بود.

وقتی پای استعمار به میان می‌آید، گذشته از انهدام مفهوم استقلال و چپاول توام با تحقیر، زبان نیز تغییر شکل می‌دهد. آدم‌های تحت‌سلطه نمی‌توانند درست با یکدیگر رابطه برقرار کنند. اوج قدرت‌نمایی استعمارگر، در زبان‌بریدگی مستعمره‌نشین بروز پیدا می‌کند. در چنین محیطی نمی‌توان ادبیاتی را پذیرا بود که صرفا به «بازنمایی» بسنده می‌کند. ایگلتون، به جای جزءنگری اغلب منتقدان و شارحان جویس از تکنیک‌های «اولیس» و «فینگانزویک» تفکری را استخراج می‌کند که ادبیات را در مصاف با وضعیت تاریخی و سیاسی باز-تعریف می‌کند.

استیلای سیاسی، آدم‌ها را زبان‌بریده می‌کند. بی‌زبانی، رابطه آدم‌ها را با جهان نه به چیزی از سنخ بازنمایی، که به مخمصه‌ای هولناک تبدیل می‌کند. در ادامه، چاره‌ای نیست به جز تمرکزی جانفرسا در کار زبان. زبان‌بریده نمی‌تواند به چیزی «این‌جهانی» ارجاع بدهد. برای ایرلندی به جز زبانی پیچیده در لفاف اسطوره‌ها چیز دیگری وجود ندارد. دلیل بی‌زبانی، بی‌سوادی و شلختگی نیست. زبان در شرایط انقیاد بیش از آنکه آینه جهان باشد، جیوه پشت جام آینه خواهد بود. برای همین است که دوبلین جویس نه در دوبلین که در تریست، زوریخ و پاریس به شکل ادبیات درمی‌آید. این شهر نه یک شهر که همزمان صد جهان است.

جویس سبک مشخصی نداشت. ایگلتون بر این نکته بسیار تاکید می‌کند. سبک جویس چیزی از جنس سبک کنراد یا فاکنر نیست. سبک «دوبلینی‌ها»، چیزی نیست مگر سخره‌گری و نقیضه‌سازی از سبک‌های ساده دیگران. جویس در «چهره مرد هنرمند در جوانی» نیز همه شیوه‌های بیانی-از ونگ زدن نوزاد گرفته تا خطابه انذار از جهنم- را تقلید می‌کند و تلویحا به سخره می‌گیرد. در «اولیس» کار تقلید از شیوه‌های بیانی رایج به حمله‌ای فراگیر علیه ناسیونالیسم می‌انجامد. اما ایگلتون معتقد است که «فینگانزویک» اوج اهتمام ادبی جویس، در حکم بیانیه‌ای است علیه فاشیسم. زبان‌ها، نژادها و ملیت‌ها همگی موقعیت و جایگاه نمادین خود را از دست می‌دهند. سبک جویس این بود که کلمات را به جای نشاندن در جملات «شلیک» می‌کرد.

از دیگر مظاهر زبان‌بریدگی در آثار جویس همزمانی و همنشینی «جدید» و «قدیم» است. جدال سنت و تجدد به جز آثار جویس در آثار هیچ نویسنده مدرنیستی دیگری به شکل همنشینی و همبودگی بروز نمی‌کند. لئوپلد بلوم و استیفن ددالوس- از شخصیت‌های اصلی «اولیس»- یکی بیش از حد عقب‌افتاده و «ایرلندی» است و دیگری بیش از حد پیشرفته و اروپایی است. از یک طرف با گنداب دهان بازکرده‌ای روبه‌رو هستیم که کودکان دوبلین را می‌بلعد و از طرف دیگر چشم‌انداز آینده‌ای نامعلوم، همه امیدها را به تهدید تبدیل می‌کند. دقیقا همین‌جا است که جویس به سراغ اسطوره می‌رود. اسطوره‌ها در آثار جویس نه میراث مایه افتخار پیشینیان است و نه کلید راهگشا و نجات‌بخش معاصران، بلکه نیرویی پنهان و منطقی سربسته است که زندگی آدم‌ها را کنترل می‌کند و در حاشیه تاریخ به شکل جایگزین «فردیت» درمی‌آید. ظاهرا زندگی روزمره از هم‌گسیخته و متلاشی است، اما در دل آن اسطوره هومری مدام تکرار می‌شود و همه وقایع را در عین بی‌نظمی کنترل می‌کند. اهمیت رمان‌های جویس به‌زعم ایگلتون در این امر نهفته است که با رمان‌نوشتن، حاشیه و مرکز جا عوض می‌کنند. به بیان ساده‌تر، حاشیه سیاست در فرآیند روایت، عین مرکز است.

از جمیع ضعف‌های ناشی از قرارگرفتن در حاشیه، جویس موفق شده است نیروی تازه پیدا کند. اما چگونه این نیرو ظهور پیدا می‌کند؟

از منظر ایگلتون، اسطوره و مد در زندگی مدرن حاشیه‌نشینان تا حد زیادی کارکردهایی مشابه دارند. وجه اشتراک هردوی آنها این است که نسبت میان ثابت و متغیر را تنظیم می‌کنند. هم اسطوره و هم مد تا وقتی دوام دارند که بتوانند تغییر شکل بدهند، اما در عین‌حال این تغییرات باید از نظمی پنهان و محکم تبعیت کند. هرجا اسطوره ثابت باشد، «مد» حامل مظاهر تغییر خواهد بود. و هرجا اسطوره شکل عوض کند، «مد» با ثبات و ملال‌زدگی حاکم بر زندگی محرک جابه‌جایی و انتقال اسطوره خواهد بود. ایگلتون همراهی و رفاقت اتفاقی استیفن ددالوس و لئوپلد بلوم را از این منظر شرح می‌دهد. وقتی با زبان نشود جهان پیرامون را توصیف کرد، مغاکی دهان باز می‌کند و نه گذشته‌ای می‌گذرد و نه آینده‌ای فرا می‌رسد. گذشته و آینده هر دو همنشین با هم، بدون «قبل» و «بعد» همه تفاوت‌هایشان را از دست می‌دهند، اما به یگانگی نمی‌رسند. هردو می‌دانند که در نهایت کار زیادی از دستشان برنمی‌آید. ولی یک چیز مسلم است «زبان» و «فرهنگ» بر هم منطبق نیستند. زبان تن به فرهنگ نمی‌دهد و فرهنگ هم متقابلا با زبان خود را افشا نمی‌کند.

در باب سبک - بخش آخر

دست‌به‌دست کردن امر بیان‌ناپذیر

سوزان سانتاگ. ترجمه پویا رفویی

مسلم آنکه سبک هنرمند فقط با برخورداری از کیفیتی پابرجا، بی‌پروا، یکدست و ناگزیر، به توفیق شایانی در اثر منجر نمی‌شود. دو رمان «رادیگو» همان‌قدر از این کیفیت برخوردارند که آثار باخ.

تفاوتی که من میان «سبک» و «سبک‌بارگی» قایل شده‌ام با تفاوت میان «رای» و «خودرایی» متناظر خواهد بود. از منظر فنی، سبک هنرمند تعبیری است خاص از چینش «فرم»ها در اثر. به همین دلیل است که مسایل ناشی از مفهوم سبک، با مسایل ناشی از مفهوم «فرم» تداخل پیدا می‌کند و تا حد زیادی راهکارها نیز حائز مشترکاتی هستند. مثلا، یکی از کارکردهای سبک، که با کارکرد مهم فرم به‌زعم کالریج و والری این‌همانی دارد؛ عبارت است از صیانت آثار فکری از فراموشی؛ مشخصا دلیل این امر بیش از هرچیز ویژگی منحصربه‌فرد کارکرد فرم است. این کارکرد که در بین تمام ادبیات‌های بدوی شفاهی از مشترکات است، با کلام آهنگین و گاه با قافیه‌سازی جلوه می‌کند. آهنگ، قافیه و منابع پیچیده‌تر قوالب شعری از قبیل عروض، لف و نشر و طباق در حکم ابزاری هستند که پیش از ابداع نشانه‌های مادی (نوشتار)، با آنها می‌شد کاری کرد تا کلمات در حافظه نقش ببندد؛ از این‌رو فرهنگ‌های باستانی برآنند تا همه امور را در قالبی شاعرانه به خاطر بسپارند. همان‌طور که والری خاطرنشان می‌کند: «فرم هنری مجموعه‌ای است از خصیصه‌هایی ادراک‌پذیر که کنش مادی آن، «شناخت» را امری ناگزیر می‌کند و برآن است تا در برابر علل مختلفی که بیان تفکر را تهدید می‌کند، از خود مقاومت نشان بدهد، خواه این علل بی‌اعتنایی و فراموشی باشد، خواه حتی مخالفت‌هایی باشد که در ذهن علیه فرم هنری مطرح می‌شوند.»

بنابراین فرم -به‌تعبیری خاص، سبک- برنامه‌ای است به قصد اثرگذاری حسی، تمهیدی است محض تعامل میان عواطف حسی بی‌واسطه و حافظه (اعم از حافظه فردی یا فرهنگی). این کارکرد خاطره‌گون حاکی از آن است که همه سبک‌ها منوط به عناصری دال بر تکرار و حشواند و چه‌بسا همین مبنای تحلیل آنها باشد. علاوه‌بر این، فرم شرحی است از دشواری‌های هنر دوران معاصر. امروزه سبک‌ها به‌کندی سابق تطور نمی‌یابند و تدریجا از یکدیگر پیشی نمی‌گیرند، در ادوار طولانی زمان، مخاطبان هنری مجالی می‌یافتند تا با عناصر مکرری که اثر هنری مبتنی بر آن بود، کاملا سازگاری پیدا کنند، اما در عوض اینک چنان به‌سرعت یکی جای دیگری را پر می‌کند که گویا مخاطب فرصت سرخاراندن نیز پیدا نمی‌کند. اگر سر درنیاوریم اثر به چه نحو خود را تکرار می‌کند، کم‌وبیش عین آن است که اثر درک‌نشدنی باشد و متعاقبا چنین اثری فهمیدنی هم نخواهد بود. با درک تکرارها است که اثر به فهم درمی‌آید. تا وقتی به‌جز «محتوا»، از عناصر (و توازن میان) وارياسیون‌ها یا تکرارهای «شاخسار زمستانی» کانینگهام یا «کنسرتوی مجلسی» چارلز ورونین یا «ناهار عربان» باروز یا تابلوهای «یکدست سیاه» اِد راینهارت سر درنیاوریم، از این آثار جز ملال، کراهت یا اَغتشاش یا هر سه چیز دیگری سر درنمی‌آوریم.

سبک، گذشته از مفهوم موسعی که از آن به «تمهید خاطره‌گون» مراد کردم از کارکردهای دیگری نیز برخوردار است. مثلا یکی این‌که، هر سبکی تجسمی است از تصمیمی معرفت-شناختی، تفسیری است بر چیستی و چگونگی ادراک‌های ما. نگریستن به هر خود-آگاه دوران معاصر مثل آب‌خوردن است، هرچند این امر در معنای عام هنر چندان صدق نمی‌کند. بر این منوال، سبک رمان‌های رب-گریه بیانگر نظرگاهی قاطع، ولو موجز، از رابطه میان انسان و شئ است؛ به‌طور کلی شخص عینا همان شئ است و شی، شخص نیست. نحوه رفتار رب-گریه با آدمی و سر باز زدن وی از «انسان‌نمایی» اشیا، به‌منزله تصمیمی سبک‌گرایانه است -تا مگر از این طریق شرح جامعی از خواص بصری و مکانی اشیا به دست دهد؛ تا مگر از این طریق به جز قوه باصره، دیگر حالات حسی را حذف کند، دلیل این کار شاید این باشد که توصیف این حالات با زبان موجود چندان «دقیق» و «خنثی» نیست. سبک چرخه در چرخه گرترود اشتاین در «ملانکتا» از تعلق‌خاطر او به رقت آگاهی بی‌واسطه‌ای حکایت می‌کند که مسبب آن یادآوری یا چشمداشت است. او خود از آن به «تداعی»هایی مراد می‌کند که با نظام زمان‌بندی زبان محو می‌شود. تاکید اشتاین بر اکنونیت تجربه با تصمیم او مبنی بر تداوم زمان حال، انتخاب کلمه‌هایی دم‌دستی و کوتاه و پیوسته تکرارکردن آنها، استعمال نحوی بی‌چفت‌وبست و انصراف از سجاوندی، این‌همانی دارد. هر سبکی تمهیدی است به منظور تاکید بر چیزی.

چنان‌که می‌بینیم، تصمیمات سبک‌گرایانه با متمرکزساختن توجه ما بر پاره‌ای امور، توجه ما را جرح‌وتعدیل می‌کنند، راه را بر دیدن اموری دیگر می‌بندند. اما جذابیت بیشتر اثری هنری در قیاس با اثری دیگر، منوط به کثرت اموری نیست که تصمیمات سبک‌گرایانه در اثری به ما تفویض می‌کند، بلکه منوط به فشردگی، پابرجایی و خردمندی است؛ چه‌بسا که به قیمت جرح‌وتعدیل تمرکز ما تمام بشود.

جان کلام این‌که، همه محتواهای ذهنی «بیان‌ناپذیر»اند. حتی ساده‌ترین احساس‌ها، در جامعیت خود، به وصف درنمی‌آیند. از این‌رو، هر اثر هنری گذشته از آنکه مستلزم آن است تا به‌منزله «برگردان» چیزی فهم شود، به‌منزله دست به دست شدن «امر بیان‌ناپذیر» نیز هست. برترین هنرها، هنری است که همواره به اموری ناگفتنی اشراف دارد (قواعد «آداب‌زبانی»)، به تضاد میان بیان و امر بیان‌ناپذیر اشراف دارد. تمهیدات سبک‌گرایانه، در عین‌حال ترفندهای خویشتن‌داری نیز هستند. در آثار هنری اغلب اوقات سکوت کارگرتر می‌افتد.

وجه‌غالب بحثی که در باب سبک مطرح کردم به نیت تبیین پاره‌ای از کژفهمی‌ها و نحوه حل‌وفصل آنها بود. اما لازم به ذکر است که سبک نگره‌ای است که (هرگاه از فرم یا کیفیت آن سخن به میان می‌آوریم) به هر تجربه‌ای تسری می‌یابد. و همان‌طور که بسیاری از آثار هنری به حق تامل‌برانگیز، با محک معیارهایی که طرح کرده‌ام ناسره یا مغشوش هستند، چه‌بسیار مولفه‌هایی که در عین برخورداری از کیفیت‌های شیء هنری در زمره آثار هنری به‌حساب نمی‌آیند. هرگاه وجه بارز سخن یا حرکت یا رفتار یا شیئی، از سرراست‌ترین، فایده‌مندترین و بی‌ذوق‌ترین طرز بیان یا بودن-در-جهان تخطی کند، به چشم ما «سبک»مند و توامان «خود-بنیاد» و «ممتاز» جلوه می‌کند.

مرور

فیلسوف دیوانه

«کینکاس بوربا» چنانکه عبدالله کوثری در آغاز مقدمه ترجمه فارسی این رمان اشاره کرده، سومین رمان بزرگ ماشادو دِ آسیس، نویسنده بزرگ برزیلی، است که توسط عبدالله کوثری به فارسی ترجمه شده. کوثری که پیش از این دو رمان دیگر دِ آسیس یعنی «خاطرات پس از مرگ براس کوباس» و «دُن کاسمورو» و همچنین مجموعه داستان «روانکاو و چند داستان دیگر» را از د آسیس به فارسی ترجمه کرده بود اکنون ترجمه کینکاس بوربا را پیش‌روی خواننده فارسی‌زبان نهاده است. رمانی که ماشادو د آسیس آن را پس از «خاطرات پس از مرگ براس کوباس» نوشته و به‌نوعی ادامه خاطرات پس از مرگ براس کوباس است و یکی از شخصیت‌های آن رمان در فصل‌های آغازین کینکاس بوربا نیز حضور دارد. کوثری در مقدمه کوتاه خود درباره این رمان می‌نویسد: «کینکاس بوربا مثل دو رمان دیگر ماشادو، از یک سو کندوکاوی موشکافانه در روان و ذهنیت شخصیت‌هاست، به گونه‌ای که تمام ضعف‌ها، خودفریبی‌ها، فرافکنی‌ها و... را با همان زبان طنزآمیز و گزنده پیش چشم ما می‌نهد و از سوی دیگر نگاهی انتقادی به اوضاع اجتماعی، سیاسی و اقتصادی امپراتوری برزیل دارد، یعنی نظامی که به خیال خود -یا به ادعای خود- توانسته بود همه مواهب تمدن اروپای قرن نوزدهم را در یک‌جا گرد آورد، اما در عالم واقع هنوز در بند برخی از خشن‌ترین نهادها و ارزش‌های جوامع استعمارزده آمریکای‌جنوبی مانده بود.» به ترجمه فارسی کینکاس بوربا، مقدمه ترجمه انگلیسی این رمان نیز افزوده شده. این مقدمه که نوشته دیوید تی.هاربرلی و تفسیری است بر این رمان، در پایان ترجمه فارسی آمده است. آنچه در پی می‌آید قسمتی است از رمان کینکاس بوربا که در آن اشاره‌ای هم به خاطرات پس از مرگ براس کوباس شده است: «اگر لطفی به من کرده باشی و خاطرات پس از مرگ براس کوباس را خوانده باشی، این کینکاس بوربا همان موجود رانده از عالم هستی است که در آن کتاب حضور داشت، همان گدا، همان وارث نامنتظر و بنیان‌گذار یک مکتب فلسفی. حالا او را در بارباسنا می‌بینی. هنوز پایش به این شهر نرسیده عاشق بیوه‌زنی از طبقه متوسط شد که چیزی از مال و منال دنیا نداشت، اما این خانم آنقدر کمرو و خجالتی بود که آه و ناله عاشق بیچاره به جایی نرسید. اسمش ماریا دِ پیه‌داد بود. برادر این خانم که همین روبیائوی خودمان باشد، برای سرگرفتن ازدواج آن دو از هیچ تلاشی کوتاهی نکرد. پیه‌داد تن به ازدواج نداد و چندی بعد هم بیماری ذات‌الجنب او را به آن دنیا برد. باری، همین ماجرای رمان‌مانند این دو مرد را به هم‌رسانید.

کینکاس بوربا

ماشادو دِ آسیس

ترجمه عبدالله کوثری

نشر نی

چاپ اول: ۱۳۹۳

شکل‌های زندگی

معنای عمیق روزمره

عامه‌نویس اما بزرگ

نادر شهریوری (صدقی)

«هنگامی که دیکنز تصمیم گرفت کتاب‌هایش را در مکانی عمومی و برای نخستین‌بار، چشم در چشم حضار قرائت کند، سراسر انگلستان به لرزه درآمد.»

گاه فاصله‌ای عمیق، ادبیات نویسنده‌ای بزرگ را از خواننده‌ای عادی جدا می‌کند، به همین دلیل گاه لازم است نویسنده‌ای که عامه‌پسند می‌نویسد، ادبیات خود را به درجه‌ای از افق فکری خوانندگانش برساند تا توسط آنها خوانده و درک شود، این کار اگرچه دشوار است اما در میان نویسندگان بزرگ، هستند کسانی که از این هنر بهره‌ای وافر دارند. چارلز دیکنز یکی از آنان است. او اگرچه تخیلش بسیار عمیق‌تر و غنی‌تر از خوانندگانش است اما موفقیتش بیشتر از این جهت است که میان افق فکر او و خوانندگانش، فاصله چندانی وجود ندارد.

دیکنز در زندگی روزانه خود، همان چیزی را طلب می‌کند که خوانندگان بی‌شمارش در زندگی روزانه‌شان در پی آنند. تنها کار مهم و بسیار مهم دیکنز، به‌عنوان نویسنده، آن است که آن زندگی روزمره را که خوانندگانش به آن محکوم‌اند، به زبانی شاعرانه برگردانده و به آن رنگ و بو می‌دهد.

ایده دیکنز همواره یکی است و آن اینکه او با مفاسدی می‌جنگد که می‌شود درمانش کرد*. بی‌آنکه از بابت درمان به ساختارهای جامعه لطمه‌ای وارد شود. رمان سرود کریسمس یکی از آن رمان‌هایی است که در چارچوب مفاسدی می‌گنجد که می‌شود درمانش کرد بی‌آنکه اخلالی در نظم‌عمومی به وجود آید. قهرمان اصلی رمان، مرد خسیسی به نام اسکروج است که در شب کریسمس منشی پیر و مستمندش، باب کرتجیت را به‌سخره گرفته و تقاضای کمکش را رد کرده است اما یک شب، روح معذب شریک متوفای اسکروج، ژاکوب مارلی بر او ظاهر می‌شود و به او اخطار می‌کند که سه روح بر او ظاهر خواهند شد و آخرین فرصت‌ها را به او خواهند داد تا دست از خست بردارد و آدم خوبی شود. این سه روح، گذشته، حال و آینده است.

ابتدا روح کریسمس «گذشته» او را به دوران کودکی‌اش می‌برد سپس روح کریسمس، «حال» او را به خانه برادرزاده‌اش و باب کرتجیت می‌برد و اسکروج در آنجا خودش را به‌صورت آدمی زشت و خسیس می‌بیند و در آخر روح کریسمس «آینده» نیز مرگ او را به او نشان می‌دهد و اسکروج می‌بیند که چگونه مردم، این خسیس پیر را تف و لعن می‌کنند. تنها پس از آنکه روح‌های کریسمس هریک سرود خود را می‌خوانند، نوبت معجزه دیکنز بدون آنکه در نظم عمومی اخلالی ایجاد کند فرامی‌رسد و اسکروج پس از آنکه از خواب بیدار می‌شود تبدیل به آدم دیگری می‌شود و از آن پس محبت خود را نثار همه اطرافیان می‌کند: «صبح کریسمس اسکروج بیدار می‌شود و پس از آنچه شب گذشته دیده است، آدمی دیگر می‌شود، محبت و سپاس خود را به همه اطرافیان نثار می‌کند.[1]»

بدین‌سان دیکنز سه‌روح کریسمسی را با احساسات اخلاقی آشتی می‌دهد و چیزی را برای خوانندگانش به ارمغان می‌آورد که همان را از او می‌خواهند: معجزه اخلاقی در دل زندگی روزمره: معجزه‌ای که دیکنز با ادبیاتش نشان می‌دهد که کاملاً امکان‌پذیر است و این معجزه کاملا در دسترس به خیل عظیم خوانندگان عادی و از نظر اقتصادی متوسطش امید می‌دهد و این برای دیکنز که خودش را یکی از آنها می‌دانست، کاملاً رضایت‌بخش بود. دیکنز این هنر و درست‌تر آنکه بگوییم این نبوغ را داشت تا از ابتدایی‌ترین شادی‌ها، معنای عمیقی بیرون بکشد و اینکه به آنان که محکوم به زندگی معمولی بودند، یادآوری می‌کند که جرقه شادی درواقع در زیر خاکستر زندگی روزمره‌شان بی‌صدا مدفون است و تنها باید یاد بگیرند که آن را شعله‌ور کنند تا به‌صورت آتشی آرام‌بخش و نشاط‌انگیز درآید. از این نظر دیکنز در ادبیات یک استثناست؛ زیرا جزو نویسندگانی است که هیچ‌کارش را از مخالفت با عصر خود و در تعارض با محیطش شروع نکرد و هیچ به دنبال آن نبود که به ساختارهای جامعه لطمه‌ای وارد کند.

خوشبختی در دیکنز در افقی دوردست نبود یا احیانا تلاشی مافوق‌انسانی برای به‌دست‌آوردنش لازم نبود؛ بلکه کاملا در دسترس و در دل زندگی روزمره وجود داشت و دیکنز آن را در دل عزیزترین دارایی بورژوازی یعنی «خانه و کاشانه» جست‌وجو می‌کرد؛ آن خانه و کاشانه‌ای که شعله‌های آتش در بخاری دیواری‌اش زبانه می‌کشید و گرما می‌بخشید، چای در آن به راه بود و موجوداتی بی‌توقع در را به‌روی خود بسته‌اند تا از توفان پرطمع و اراده‌های نامتعارف جهان در امان بمانند با این لطافت شاعرانه‌ای که دیکنز به زندگی روزانه مردم داده بود البته که خیل وسیعی از همان آدم‌ها برای خواندن آثارش سرودست می‌شکستند.

با این حال دیکنز باوجود عامه‌پسندبودن که فی‌نفسه چیز بدی نیست؛ نویسنده‌ای بزرگ بود. وی سبکی باشکوه، زبانی روان و خلاقیت خودجوش، ساده و غیرتصنعی خود را داشت که در تمام ادبیات درخشان قرن نوزدهم نظیر نداشت؛ شاید این سبک از نوشتن را دیکنز مدیون وفاداری بسیاری از خوانندگانش بود.

پی‌نوشت

*مبارزه با مفاسدی که بتوان درمانش کرد، بی‌آنکه از بابت درمان به ساختارهای جامعه لطمه‌ای وارد شود در عین حال ایده‌ای پراگماتیستی است. از این بابت بسیاری ادبیات دیکنز را حاوی رگه‌هایی از پراگماتیسم می‌دانند.

۱. چارلز دیکنز، باربارا ماردی، ابراهیم یونسی، ص ۷۷