نگاه

«بابا گوریو» و مثلث فرویدی

مرتضی سپاسی

■ «بابا گوریو» با توصیف پانسیون مادام ووکر آغاز می‌شود: پانسیونی کثیف و درب و داغان در محله‌ای فقیرنشین در پاریس، پانسیونی که هزینه زندگی در آن به نسبت مکان‌های آبرومند شهر بسیار پایین‌تر است. این پانسیون کانون بحران رمان است، شخصیت‌های اصلی رمان اغلب ساعات روزشان را در آن می‌گذرانند و بسیاری از حوادث مهم داستان در آن رخ می‌دهد. اما این پانسیون صرفا مکانی برای اقامت چند نفر نیست، بلکه در هیات یک مجاز جزءبه کل، برکلیت شهر پاریس و چه بسا جامعه فرانسه دلالت می‌کند. بالزاک تعمدا شخصیت‌ها را که ساکنان پانسیون هستند، بسیار متفاوت از هم انتخاب کرده است. طبق روایت او در طبقه اول پیرزن صاحب پانسیون به همراه زن جاافتاده دیگری که سرپرستی دختر را بر عهده گرفته، زندگی می‌کنند. در طبقه دوم پیرمردی به نام موسیو پوواره و مرد قوی‌هیکلی به نام ووترن به سر می‌برند و ساکنان طبقه سوم دو شخصیت اصلی رمان، راستینیاک و باباگوریو هستند به همراه مادمازل می‌شینو که این آخری چندان نقش قابل ذکری در رمان ندارد.

به زبان فرویدی، می‌توان این پانسیون را روان جامعه و سه طبقه آن را سه جزء برسازنده‌اش فرض کرد: طبقه اول، فرامن (superego) است که در روانکاوی فرویدی شکل‌درونی شده امر و نهی‌های جامعه و محیط است. فرامن بر غرایز و شهوات افسار می‌زند و مانع از افراط فرد و تخطی او از قوانین جامعه می‌شود. خانم ووکر، صاحب پانسیون و زن همسایه او در طبقه نخست، نماد فرامن هستند. آنان از افراط‌کاری‌های مردان و جوانان حرص می‌خورند و آرزویشان زندگی سالم و منظم و از پیش تعیین‌شده بر طبق قواعد عادی جامعه است.

طبقه دوم، من (ego) است. «من» در روان فرد مرکز عقلانیت است و حساب و کتاب. «من» با واقعیت سروکار دارد و شکل‌دهنده برخوردهای عاقلانه و منطقی با وقایع محیط اطراف است. «من» همیشه در حال محاسبه است تا کمترین زیان و بیشترین سود نصیب فرد شود. پواروی محافظه‌کار که فقط حرف دیگران را تکرار می‌کند و ووترن که جز پول به هیچ چیز نمی‌اندیشد، نمایندگان «من» هستند.

اما طبقه سوم که قهرمانان رمان در آن ساکن هستند و دو اتاق اشغال‌شده آن کانون‌های وقایع رمان‌اند، نهاد id و نهاد مرکز شهوات و غرایز است، مرکز افراط‌ها و همه کارهای غیرعقلانی‌ای که بر بنیان غرایز استوار است. در نهاد چیزهایی شبیه به اخلاق یا مراعات وجود ندارد، در نهاد آنچه هست، امیال افسارگسیخته‌ای است که باید بی‌واسطه برطرف شوند و فرامن در واقع کارش چیزی نیست جز هدایت و سرکوب نهاد.

«بابا گوریو»ی بالزاک، به نوعی روایت درگیری این سه جزء برسازنده روان با یکدیگر است که بنا بر استعاره ما، در واقع مراکز اصلی تنش در میان مردم هر جامعه محسوب می‌شوند. بابا گوریو و راستینیاک شخصیت‌هایی هستند به شدت تحت‌تاثیر نهاد. در تمام کارهایشان افراطی هستند و غرایز و احساسات شدیدی دارند. اما بیرون از پانسیون، در شهر پاریس، فرامن حاکم اصلی است، اوست که بر اذهان مردم سلطه‌ای تمام‌عیار دارد و همین است که راستینیاک و بابا گوریو، هر دو قربانی می‌شوند. در شهر آنها را دو احمق احساساتی فرض می‌کنند که یکی شیفته دخترانش است و حاضر است تمام زندگی‌اش را بدهد تا مویی از سرشان کم نشود و دیگری جوانی روستایی است که زور می‌زند به محافل اشراف پاریس قدم بگذارد، احساساتی و عاشق‌پیشه است و راحت به دام محاسبه‌گران پایتخت‌نشین می‌افتد. پوواره و ووترن دو وجه از «من» را به نمایش می‌گذارند. پوواره وجه محافظه‌کار عقلانیت است که نمی‌خواهد در هیچ چیز مداخله کند و بی‌خطرترین و به زعم خودش، عاقلانه‌ترین راه را برمی‌گزیند که همان تکرار حرف‌های دیگران است. ووترن اما شخصیتی است بسیار حسابگر و محافظه‌کار با غریزه‌ای کاملا کنترل‌شده. گفت‌وگوهای او و راستینیاک، که در واقع بیشتر تک‌گویی‌های او هستند برای گوش مفتی که‌گیر آورده، از بهترین و موثرترین فصل‌های کتاب هستند. ووترن همواره در تلاش است تا راستینیاک احساساتی و عاشق‌پیشه را به راه راست هدایت کند، او را متوجه منافع شخصی و پول‌کلانی کند که در رابطه‌با دختر ساکن در طبقه اول انتظارش را می‌کشد و در عین حال نفع خود را نیز در نظر دارد. اما در محدوده فرامن، دو زن مسن زندگی می‌کنند که زندگی سخت چیز چندانی از غرایز برایشان باقی نگذاشته است.

این رمان در واقع سندی است بر قدرت نهاد (id) و روایتی است از تلاش جامعه برای تفوق بخشیدن به فرامن، برای سوءاستفاده از هر آن کسی که احساساتی است و بی‌حساب دست به کاری می‌زند. در «بابا گوریو»، دو شخصیت اصلی که ساکن محدوده نهاد هستند، با وجود تمام موانعی که من و فرامن بر سر راهشان پدید می‌آورند، باز تن به هدایت غرایزشان می‌دهند و همین است که سرنوشتی تراژیک، اما قهرمانانه دارند.

مقاله‌ای از «مایکل گیمر» درباره ادبیات گوتیک

این نامه را از سر ترس می‌نویسم

ترجمه: بهنام فولادی

همه چیز از سال ۱۹۶۹ آغاز شد، سالی که رابرت هیوم مقاله «گوتیک علیه رمانتیک: ارزیابی مجدد رمان گوتیک» را در مجله موسسه زبان‌های مدرن آمریکا منتشر کرد. امروز که نگاهی دوباره به این مقاله می‌اندازیم، تواضع او در طرح ادعاهایش شگفت‌زده‌مان می‌کند، چراکه او به قراردادها، عناصر زیباشناختی و تجربه‌های قرائتی می‌پردازد که بین نویسندگان رمانتیک و گوتیک و خوانندگان‌شان مشترک بوده است. چیز دیگری که متعجب‌مان می‌کند، شدت حمله‌ای است که رابرت‌پلاتزر، دیگر پژوهشگر سرشناس آن دوران، در مقاله‌ای که در کنار آن مقاله منتشر شد، علیه هیوم تدارک دیده بود. این جدل بیش از هر چیز ما را به یاد بحث آرتورلاوجوی و رنه ولک درباره ذات رمانتیسیسم می‌اندازد. در آن بحث لاوجوی به دفاع یک‌طرفه و سرسختانه ولک از ادبیات رمانتیک حمله می‌کند و به نمونه‌هایی از ادبیات رمانتیک اشاره می‌کند که با تعریف ولک از رمانتیسیسم سازگار نیست. پلاتزر نیز در اینجا چنین رویکردی را اتخاذ می‌کند: حمله به ابهام موجود در تقسیم‌بندی گوتیک/ رمانتیک، که اجازه می‌دهد مضامین بسیاری که ربطی هم به این دو موضوع ندارند به این دو مفهوم نسبت داده شود و هر دو مفهوم را بخشی از پیوستار فرهنگ نوشتاری آن دوران می‌نمایاند. به نظر پلاتزر، تعدد مضامین و ویژگی‌های مشترک دلیلی بر وجود آگاهی مشترک نمی‌شود و فقط تعداد کمی از آثار برگزیده در دو عرصه را می‌توان به زمینه‌واقعی مشترک نسبت داد؛ یا تاثیرپذیری مستقیم از یکدیگر را در آنها نشان داد.

طنز ماجرا آن است که بیشتر ایده‌هایی که هم هیوم و هم پلاتزر پروراندند، در دهه‌های بعد در نوشته‌های مورخان دوره گوتیک به کرات به کار رفت. با اتکا به این ایده پلاتزر که مقولات ژنریک ثابت و از پیش معین نیستند، می‌توان گوتیک را یک ژانر «ترکیبی» دانست که مثل هیولای فرانکنشتاین، ورای گفتارها قرار می‌گیرد. برای پرداختن به این پرسش هیوم که تجربه خواندن متون گوتیک برای خواننده از چه نوع است، باید این ایده خود وی را در نظر بگیریم که گوتیک اساسا داستانی است که به نثر نوشته می‌شود؛ و به شکلی دقیق‌تر باید آن را تقاطع زیباشناختی ژانرهای گوناگون نوشتار روایی، دراماتیک و غنایی دانست. برای پرداختن به پرسش ارتباط بین نوشتار گوتیک و رمانتیک، باید با رای اکثر منتقدان مبنی بر پیچیدگی این رابطه همراه شویم و بپذیریم که این رابطه را باید به شکلی غیرمستقیم توضیح داد. در واقع، باید توجه خود را معطوف به پیچیدگی‌های خاص فرهنگ نوشتاری اواخر قرن هجدهم کنیم تا بتوانیم به شیوه‌هایی دقیق‌تر و پیچیده‌تر رابطه نوشتار گوتیک را با نوشتار رمانتیک توضیح دهیم. به کار گرفتن شیوه نشان دادن تاثیر نویسندگان بر یکدیگر، چه به عنوان تاثیر مستقیم و چه به عنوان تفسیر غلط، نیروهای موثر بر یکدیگر در این دو عرصه را نشان نمی‌دهد، چه رسد به اینکه بخواهیم غنا و عمق این مصادره‌های دو طرف را نیز از این طریق درک کنیم.

با وجود اینکه کلمه «گوتیک» برای آن دسته از مورخان ادبی که به بررسی ژانرها علاقه دارند موضوعی بی‌ثبات، متغیر و پیچیده است، این ویژگی نه تنها ما را سرخورده نمی‌کند، بلکه برای تعریف آن کمک‌مان می‌کند. بیش از هرکس، خوانندگان قرن هجدهم از این امر آگاه بودند. وقتی آنان گروه خاصی از نویسندگان را گوتیک نامیدند، می‌دانستند که با شکل «جدیدی» از ادبیات مواجه شده‌اند. در آن زمان، خوانندگان ادبیات به شکلی ناگهانی با تعداد زیادی متن مواجه شده بودند که فراتر از ژانرهای رایج در آن زمان بود. اهالی لندن که در بهار ۱۷۹۴ در حوالی کلیسای سن‌پل یا کوونت گاردن قدم می‌زدند، می‌دیدند که مردم همه جا از رازهای اودولفو (۱۷۹۴) آن رادکلیف حرف می‌زنند، رمانی که در همان سالی نوشته شد که کتاب جنگل فانتین‌ویل (۱۷۹۱) او به دلیل موفقیت چشم‌گیر اقتباس تئاتری جیمز باودن به شهرت دوباره رسیده بود. در بهار دو سال بعد، همین شهروندان شاهد آن بودند که گوتیک به جایگاهی رسیده که دیگر بی‌اعتنایی به آن بسیار دشوار است. در کنار داستان‌های رادکلیف و نویسندگان مشابه وی نظیر متیو لوییس و الیزا فن‌ویک، نمایش‌نامه‌های متفاوتی از قبیل نمایش جنجال‌برانگیز جرج کلمان با عنوان شطرنج آهنی (اقتباسی از کالب ویلیامز اثر ویلیام گادوین)، ریموند و اگنس کار چارلز فارلی (اقتباسی از راهب)، یهودی سرگردان اندرو فرانکلین و توطئه رابرت جفسون به چشم می‌خورد. در آن دوران همچنین اشتیاقی غیرطبیعی در خوانندگان شعر برای چکامه‌های عاشقانه فراطبیعی وجود داشت. چکامه‌های لوییس با عنوان راهب به سرعت جای خود را باز کرد، از سوی منتقدان با استقبال مواجه شد و بارها تجدید چاپ شد و شاعران بسیاری از جمله والتر اسکات، رابرت ساوتی و مری رابینسون از آن تقلید کردند. اما اثر شاعرانه مهم سال ۱۷۹۶، چکامه فراطبیعی لنور اثر گوتفرید اگوستوس برگر بود. این شعر روایت نیمه‌شب یک زن جوان بود که روح معشوقش او را با خود به گور می‌برد. این متن را نخستین بار ویلیام تیلور از نورویچ برای مجله ماهانه در مارس ۱۷۹۶ ترجمه کرد. در نه ماه بعد، ترجمه تایلور بارها تجدید چاپ شد و از این چکامه چهار ترجمه دیگر نیز در قالب کتاب به انگلیسی منتشر شد. سه نفر از مترجمان بعدی این متن شاعران سرشناسی مثل لورت هنری، جیمز پات و والتر اسکات بودند. طبق گفته جان ساترلند، آخرین زندگی‌نامه‌نویس اسکات، این نویسنده دوره‌ای پنج‌ساله از عمرش را دوره «جنون آلمانی» می‌نامید. در همین دوره بود که کتاب «اجراهیی با درام و ترومپت» را نوشت که مجموعه‌ای است از داستان‌های ارواح. البته همین گرایش را در فرهنگ عامه انگلیس نیز می‌توان مشاهده کرد. در اینجا باید به توانایی‌های شگفت‌انگیز لوییس به عنوان مولف راهب اشاره کرد، یک اثر گوتیک «آلمانی» که به دلیل گرایش‌های جامعه‌شناختی‌اش به سرعت در بریتانیا مشهور و جنجال‌برانگیز شد. در حالی که محافظه‌کارانی نظیر توماس ماتیاس، هانا مور و ریچارد پول‌ول به شدت به لوییس به طور خاص و نوشتار آلمانی به طور عام به دلیل گرایش غلط‌شان به مسایل اجتماعی حمله می‌کردند، این آثار شعر، تئاتر و داستان بریتانیا را بین سال‌های ۱۷۹۶ تا ۱۸۰۰ تحت سیطره خود داشتند. در دهه اول قرن ۱۹، مردم متون نه چندان مرتبطی نظیر نمایش‌نامه‌های جیمز بوادن، چکامه‌های متیو لوییس و داستان‌های شارلوت داکر را از یک مقوله می‌دانستند. به این گروه نام‌های بسیاری نسبت داده شد: «مکتب تروریست‌ها»، «آشغال‌های انتشارات مینروا»، «مکتب آلمان» و... اما آنچه در این بین مسلم است، تکرار نام گروهی از نویسندگان و همچنین ناشران و خوانندگان تحت یک عنوان واحد است.

> **با وجود اینکه کلمه «گوتیک» برای آن دسته از مورخان ادبی که به بررسی ژانرها علاقه دارند موضوعی بی‌ثبات، متغیر و پیچیده است، این ویژگی نه تنها ما را سرخورده نمی‌کند، بلکه برای تعریف آن کمک‌مان می‌کند. بیش از هرکس، خوانندگان قرن هجدهم از این امر آگاه بودند. وقتی آنان گروه خاصی از نویسندگان را گوتیک نامیدند، می‌دانستند که با شکل «جدیدی» از ادبیات مواجه شده‌اند**

تمرکز بر تاریخ متون گوتیک و تلاش برای درک آن، منجر به معنایی متکثرتر و ناهمگن‌تر از امر «گوتیک» می‌شود، معنایی که اگر صرفا بر تبارشناسی رمان گوتیک تمرکز کنیم هرگز به دست نمی‌آید. اگرچه اولین کارهای ویلیام وردزورث به شدت وام‌دار شاعران احساساتی عصر خود بود، اولین کار «پخته» و کامل او – نمایش‌نامه نیمه‌گوتیک مرزداران - مشخصا از تراژدی رنسانس و به خصوص تراژدی آلمانی تاثیر پذیرفته است (به خصوص تراژدی «راهزنان» که در سال ۱۷۹۲ به انگلیسی ترجمه شد). «راهب» و «شبح قصر» متیو لوییس و همچنین تراژدی «اوسوریو» کولریج نمونه‌های دیگری از این شباهت و تاثیرپذیری در ژانرهای گوناگون به شمار می‌روند. هر دو نویسنده یادآور شیلر و داستان‌های روح شکسپیر هستند و کالریج آشکارا از منابع آلمانی‌زبان و آن رادکلیف نیز تاثیر پذیرفته است. نامه‌ای از کالریج به رابرت ساوتی به خوبی سایه سنگین شیلر و نویسندگان مشابه او را در دهه ۱۷۹۰ نشان می‌دهد: ساعت یک بعد از نیمه شب است- از ساعت ۱۲ مشغول خواندن «دزدان» شیلر بوده‌ام- وقتی به فصلی رسیدم که مور تپانچه را به روی دزدانی که در خواب هستند آتش می‌کند، ترس و وحشت وجودم را فراگرفت- دیگر نمی‌توانم بخوانم- خدایا! خدای بزرگ! این شیلر کیست؟ کیست این لرزاننده قلب‌ها؟ او این تراژدی را در میان هلهله دوستانش نوشته است؟ می‌ترسم از اینکه بتوانم چنین شخصیت‌هایی را توصیف کنم مثل بید می‌لرزم. این نامه را از سر ترس برای تو می‌نویسم- بهتر است بخوابم. چرا همیشه میلتون را والاتر از همه می‌دانیم؟ این کنت دومور است- واژگون‌کننده هر آنچه پوسیده و پژمرده است- شیطان نیز به ندرت به کیفیتی دست می‌یابد که او با شخصیت گالوز چاپلین به آن رسیده است. اما کالریج در این ابراز احساسات تنها نبود. در آن سال‌ها بسیاری از مجله‌ها و یادداشت‌نویس‌ها به ستایش این اثر پرداختند، مجلاتی مثل مانتلی ریویو و مانتلی مگزین که نویسندگانی نظیر ویلیام هازلیت، الیزابت اینک‌بالد، هنری مکنزی، مری رابینسون و هلن ماریا ویلیامز داشتند. جان کیتس بعدها این نسل را نوادگان «مادر رادکلیف» نامید و اشاره‌اش بیش از هر چیز به پرسی بیشی و مادام شلی بود که داستان‌های گوتیک را با ادغام منابع آلمانی و فرانسوی و سنت داستان‌نویسی لوییس و شارلوت داکر می‌آفریدند. لرد بایرون نیز وال‌پول را چنین وصف کرده بود: «خالق اولین رمانس و آخرین تراژدی در زبان ما، که مسلما جایگاهش از تمام نویسندگان زنده این دوران فراتر است.»

این ستایش‌ها موجب افزایش ترجمه‌ها و اقتباس‌ها، به خصوص توسط نسل جوانی شد که قابلیت‌های دراماتیک این جریان تازه ادبی به شدت آنها را تحت تاثیر قرار داده بود. در نتیجه، دهه ۱۷۹۰ دوران انفجار ترجمه‌های ادبی و اقتباس تئاتری از آنها بود. رایج‌ترین و پرطرفدارترین اقتباس‌ها از آثار آن رادکلیف، گوردون و لوییس انجام می‌شد و نمایش‌نامه‌های فون‌کاتزبو نیز بسیار محبوب بود. در بین مترجمان چهره‌هایی چون کالریج، لوییس و اسکات به چشم می‌خورند که در پایان قرن هجدهم ترجمه‌هایی از نمایش‌نامه‌های آلمانی منتشر کردند. لوییس حتی گامی به جلو برداشت و برای اجرای «خانه اسپن» اسکات با مدیران تئاتر لندن وارد مذاکره شد. این در حالی بود که موفقیت حیرت‌انگیز خود او در «شبح قلعه» در سال ۱۷۹۷ چندان به مذاق وردزورث و کالریج خوش نیامده بود. البته هم وردزورث و هم کالریج در همان زمان تراژدی‌های گوتیک خود را به دروری لین تقدیم کرده بودند. وردزورث و کالریج نیز مثل اسکات در تلاش‌هایشان برای اجرای صحنه شکست خورده بودند. آنها که از همه جا طرد شده بودند و بسیار سختی کشیده بودند، تئاتر را هنری ورشکسته اعلام کردند و باقی وقت خود را به نوشتن شعر گذراندند. در همان حین که اسکات مخاطبان تئاتر را در لندن بی‌مایه خواند و کالریج کیفیت نمایش‌نامه لوییس را زیر سوال برد، وردزورث در نامه‌ای به ویلیام هازلیت در جمله‌ای موجز هر دو را با هم به چالش کشید. او نوشته بود شبح قلعه «دست‌کشی تنگ است که فقط دست همان نوع مخاطب در آن فرو می‌رود.»

با توجه به حرف‌های توهین‌آمیزی که این سه نویسنده بعد از سرخوردن از تئاتر درباره آن زدند، شاید بد نباشد بحث خود را با اشاره‌ای گذرا به غائله‌ای تمام کنیم که اگر این سه نویسنده بزرگ، نمایش‌نامه‌های گوتیک موفق و مردم‌پسند می‌نوشتند به راه می‌افتاد. یا شاید بهتر باشد این متن‌ها را نوعی انحراف و کج‌روی تلقی کنیم، نوعی خطای ضروری و تسلیم شدن در برابر سلیقه‌ای آبکی که که باید از بین می‌رفت تا زمینه برای ظهور رمانتیسیسم در بریتانیا فراهم شود. بنابراین گوتیک در تاریخ ادبیات ما نوعی بازی و ماجراجویی کودکانه تلقی می‌شود، نوعی زیبایی‌شناسی خام و احساساتی که هر نویسنده جدی و کارآمدی باید از آن بپرهیزد تا بتواند به مسایلی جدی نظیر طبیعت، تخیل، فرزانگی، افسردگی و آگاهی درونی بپردازد. در واقع، حتی اگر آثار رمانتیک‌ها را با دقت بیشتری دنبال کنیم، به شکلی پراکنده احساس نیاز به حمله‌ای کوبنده به این جریان مشاهده می‌شود: نوشته‌های مری ولستون‌کرافت و کالریج درباره داستان گوتیک، مقدمه چاپ دوم کتاب چکامه‌های غنایی (۱۸۰۰)، کتاب خاطرات (۱۸۰۱) مری رابینسون، زندگی‌نامه ادبی (۱۸۰۱۵) کالریج، نوشته‌های اسکات و شاعران انگلیسی و ریویونویس‌های اسکاتلندی (۱۸۰۹) لرد بایرون ودون‌خوان (۱۸۲۴ – ۱۸۱۹). البته چنین قرائتی نیاز به حافظه‌ای کاملا گزینشی و همچنین توجه به این امر دارد که این نویسندگان خود در همان سال‌ها داستان گوتیک می‌نوشتند. به عنوان نمونه می‌توان به آثار زیر اشاره کرد: خطاهای زن (۱۷۹۷) ولستون‌کرافت، سرود دریانورد باستانی (۱۷۹۸) و کریستابل (۱۸۰۰ – ۱۷۹۷) کالریج، چکامه‌های وردزورث و تعدادی از قصه‌های عاشقانه (۱۸۰۰) رابینسون، آواز آخرین خنیاگر (۱۸۰۵) و مارمیون (۱۸۰۸) اسکات و تعدادی از اشعار بایرون که در فاصله ۱۸۱۳ تا ۱۸۱۸ سروده است.

تمثیل‌های کافکایی جی‌ام کوئتزی

شهریار خالقی

جی‌ام کوئتزی اهل آفریقای جنوبی است، بخش اعظم زندگی او در این کشور در دوران آپارتاید و پیش از پیروزی ماندلا سپری شده و همین است که هر چه او درباره کشورش بنویسد، خواه‌ناخواه رنگی از آپارتاید خواهد داشت. رمان «در انتظار بربرها»، که سال ۱۹۸۰ منتشر شد و در واقع رمانی بود که راه او را برای رسیدن به شهرت امروزی‌اش هموار کرد، از این قاعده مستثنا نیست. این رمان آشکارا کتابی است درباره نژادپرستی که هر چند نام کشور و حکومت در آن نیامده است، از قرائن می‌توان گفت که آفریقا نزدیک‌ترین محل به جایی است که احتمالا حوادث رمان در آن رخ می‌دهد. امپراتوری‌ای بی‌نام که می‌خواهد مرزهای قلمرو خود را وسعت دهد و هر کس را که مشابه او نیست از بین ببرد یا مانند خود سازد. رمان کوئتزی رمانی کاملا تمثیلی است، رمانی که وقایع آن در فضا و زمانی نامشخص می‌گذرد و هیچ ارجاع مستقیمی به واقعیت بیرون ندارد و از این نظر باید او را وام‌دار کافکا دانست که بزرگ‌ترین نویسنده رمان‌های تمثیلی در قرن بیستم بود. کوئتزی در رمانش فضایی تمثیلی خلق می‌کند که با توجه به زمینه نوشته شدن رمان، به راحتی می‌توان آن را به مبارزه سیاهان برای برخورداری از حقوق شهروندی در آفریقای جنوبی مرتبط دانست. اما کوئتزی در تمثیل‌نویسی‌اش با کافکا فرق جدی دارد و این نقطه تمایزی است که می‌تواند ما را به جهان کوئتزی نزدیک‌تر کند. در صحنه‌ای از رمان، یکی از ماموران امپراتور که در حال شکنجه کردن یکی از بربرهاست، به عنوان حسن‌ختام کار خود بر پشت او واژه «شکنجه» را می‌نویسد و این در واقع نمادی است از رویکرد کوئتزی به نوشتن. کوئتزی بیش از آنکه نویسنده اعماق فرد باشد و همانند داستایفسکی با کاویدن درون شخصیت‌هایش روایتش را پیش ببرد، نویسنده فضاهای عینی و بیرونی است و کار او را می‌تواند دست‌کاری فیزیکی دانست؛ همانند شکنجه‌گر رمان. کوئتزی به دنبال نوشتن کلمات بر اشیا و پدیده‌هاست و در این رمان گویی به رنگ‌آمیزی فضا از طریق کلمات و تجسم بخشیدن به موقعیت‌ها در قالب توصیف‌های فشرده و غنی می‌پردازد. کوئتزی استاد وصف فضاهای باز است، فضاهایی که به علت بی‌مرز بودنشان دشوارترین جا برای مانور نویسنده‌اند و با این حال، کوئتزی در رمان‌های نه چندان حجیمش، همواره از عهده این وضعیت‌ها به خوبی برآمده است. نمونه‌اش توصیف سفر شهردار و دو تن از زیردستانش برای پس دادن دختر بربر به قبیله‌اش است، سفری خطرناک و نه چندان با برنامه که مسافران را با وحشی‌ترین حمله‌های طبیعت درگیر می‌کند و موجب می‌شود گروه چندین بار تا پای مرگ پیش بروند. این فصل از کتاب را می‌توان موفق‌ترین فصل آن دانست، کوئتزی با چنان ایجاز و دقتی مراحل این سفر طولانی را در صفحاتی اندک وصف می‌کند که حیرت‌انگیز است. این نقطه تمایز اصلی او و کافکا است، به این معنا که دو نویسنده‌ای که اتفاقا چندان درگیر روانکاوی شخصیت‌هایشان نیستند، توصیف‌های عینی‌شان را در دو فضای متفاوت روایت می‌کنند. کافکا استاد فضاهای بسته و کلاستروفوبیک است، فضاهایی که شخصیت‌هایش را به مرز خفقان و نفس‌تنگی می‌رسانند، برخلاف کوئتزی که به فضاهای باز و وحشی در تمثیل‌هایش علاقه‌ای خاص دارد. به هر حال، کوئتزی به خصوص در این رمان نشان داده است که استاد نوشتن صحنه‌هایی است که دستکاری فیزیکی در آنها اتفاق می‌افتد و در این راه حتی از کافکا هم جلوتر می‌رود. بدن‌ها در کار کوئتزی جایگاه ویژه‌ای دارند و در صحنه‌های گوناگون رمان بدن‌ها همواره در حال اعوجاج و تغییرند، شخصیت‌ها با شکنجه یکدیگر، رابطه جنسی، درگیری فیزیکی و شیوه‌های دیگر مدام در بدن یکدیگر اختلال ایجاد می‌کنند و کوئتزی در مقام نویسنده چون شکنجه‌گر رمانش عمل می‌کند. از شخصیتی به سراغ شخصیت دیگر می‌رود و آنچه را که بر بدنش گذشته است، بر آن حک می‌کند. بورخس می‌گفت، کافکا یکی از معدود نویسنده‌های عصر ما است که به اعصار دیگر راه خواهد یافت و دلیل حرف او بی‌شک غنا و چگالی‌ای است که کافکا در تمثیل‌هایش گنجانده است. تمثیل‌های کافکا غنی‌ترین و پربارترین تمثیل‌هایی است که حداقل در قرن بیستم نوشته شده است، به این دلیل ساده که رمان‌های او توانسته‌اند مرزهای خود را بشکنند و تا زمانه ما زنده بمانند و وصفی از شرایط ما باشند. تا زمانی که بوروکراسی سرمایه‌داری باقی است و انسان‌ها در چرخ‌دنده‌هایی که امبرتو اکو «حماقت سازمان‌یافته» می‌نامد، له می‌شوند، تا زمانی که قانون در شرایط خاص به حال تعلیق درمی‌آید و عده‌ای با اتکا به بی‌شکل و سیال بودن قانون خشونت را مجاز می‌دانند و بر اساس قانون عده‌ای دیگر را شکنجه می‌دهند و می‌کشند، تمثیل‌های کافکا به کار می‌آید. تمثیلی که کوئتزی در قالب رمان خلق کرده است نیز به لحاظ غنا و قابلیت گسترش یافتن به اعصار گوناگون به آثار کافکا پهلو می‌زند.

ادبیات و امید

آرزوهای کوچک

نادر شهریوری (صدقی)

■ آندره ژید در حکم مشهور خود می‌گوید: «احساسات والا ادبیات پدید می‌آورد.» آیا ممکن است عکس این حکم نیز صادق باشد، یعنی احساسات کوچک، ادبیات خوب پدید آورد؟ اگر چنین باشد چارلز دیکنز نه‌تنها مصداق آن بلکه استاد این کار بود. او با لحاظ کردن احساسات کوچک و حقیری که در دل آدم‌های عادی داستانش جمع شده بود، آنها را به هم وصل می‌کرد تا همچون ساعت‌های اسباب‌بازی ناگهان شروع به وزوز و زمزمه، سپس آهسته و نه بلند اقدام به خواندن آهنگی قدیمی کنند که گرچه بی‌اندازه دلنشین و دوست داشتنی بود اما به همان اندازه کهنه و قدیمی نیز بود. این‌گونه شد که دیکنز سراسر جهان بورژوایی را از تل خاکستر فراموشی بیرون کشید، گردوغبارش را زدود، آنها را دگربار به هم پیوند داد و در آثارش آن جهان را که رفته بود تا به تاریخ بپیوندد باردیگر زنده کرد، زیبایی‌هایش را عشق نامید و خرافاتش را به اسطوره‌ای شاعرانه مبدل کرد. در جهان ادبیات، این زیبایی‌شناسانه ساده‌دلانه را تنها دیکنز عزیز می‌توانست به انجام رساند. «آقای میکابر به جهت بدهی‌هایش بازداشت و به زندان بدهکاران کینگ در بورو افتاد. وقتی به ملاقاتش رفتم به من هشدار داد که اگر کسی درآمد سالانه‌اش ۲۰ پوند و هزینه سالانه‌اش ۱۹ پوند و ۱۹شلینگ و شش پنس باشد، آدم خوشبختی است اما اگر ۲۰ پوند و یک شلینگ خرج کند، بدبخت است و مصایبی چون من خواهد داشت. شام را با آقای میکابر خوردم و او مرا نزد سروان هاپکینز در اتاق مجاور فرستاد تا به مناسبت میهمانی شام آن شب، از او چاقو و چنگال امانت بگیرم.»(۱) فاصله میان خوشبختی و بدبختی در دیکنز تنها چند پنس یا حداکثر یک شلینگ است. او تنها از عهده توصیف طبایعی برمی‌آمد که در خطی راست حرکت می‌کردند و نه آن طبایع جالب‌تر که بی‌حد و مرز بودند، گاه خدا می‌شدند و گاه شیطان. دنیای او در همان نوسانات ملایم در مرز احساس و بی‌احساسی و در بود و نمودی کاملا متوسط در راحتی بورژوامابی باقی می‌مانند زیرا که این آدم‌ها تنها در گرمای معتدل احساسات معمولی شکل‌پذیرند. «مارتا ازدواج کرده بود با کارگر کشاورزی جوان و حتی برای خانم گامیج نیز خواستگار پیدا شده بود: یک آشپزکشتی، خانم گامیج از این پیشنهاد خوشش نیامد و با سطل بر سر آشپز کوبید.»(۲)

در دیکنز امید وجود دارد اما امید او در چنبره روزمرگی و زندگی عادی تعریف می‌شود. صد پوند در سال، یک زن مهربان، یکی، دو جین بچه، سفره‌ای پربرکت برای دوستان، یک عمارت ییلاقی در حومه لندن با منظره دار و درخت در جلو پنجره، یک باغچه کوچک و مشتی شانس. دیگر مگر آدمی جز این چه آرزویی می‌تواند داشته باشد؟ شاید دیکنز نمی‌پذیرفت که زندگی دیگر در کنار یا ورای زندگی روزمره می‌تواند وجود داشته باشد؟ یا آدمی همچون قهرمانان بالزاکی، داستایفسکی، کازانتزاکیس و... می‌تواند آن را بطلبد یا لااقل مرعوب اراده خویش کند یا حتی خود را فدای ایده‌ای یا چیزی فراتر از روزمرگی کند؟ این چیزها برای دیکنز بی‌تعریف بود، او فقط به زندگی روزمره باور داشت. در حقیقت کار بزرگ و فراموش‌نشدنی او، این بود که رمانتیک بورژوازی و نظم نثرگونه‌اش را کشف کرده و آن زندگی روزمره را به زبانی شاعرانه برگرداند. دیکنز فی‌الواقع عزیزترین چیز بورژوازی یعنی خانه و کاشانه را برای مردم عزیزتر کرد تا بهتر بتوانند آن را تحمل کنند تا آنکه از معرض توفان‌های پرطمع و جسارت‌های نامأنوس جهان در امان بمانند. مساله «خانه و کاشانه»، مساله اساسی دیکنز است زیرا تنها در آنجا می‌توان مصون و شاد زندگی کرد. در رمان دیوید کاپرفیلد دیکنز، جمعی از قهرمانانش مانند دورا، دکتر استرانگ، اگنس، خود دیوید و مهم‌تر از همه میکابر و بانو تنها آن هنگام شاد و خوش هستند که در خانه و کاشانه خود سکنی گزیده باشند. وقتی دورا همسر دیوید می‌میرد، تنها آرزویش آن است که بعد از مرگش دیوید دوباره سروسامانی بگیرد و دوباره خانه‌ای به وجود آید، این را دیوید نیز درک می‌کند: «اگنس را تنها یافتم و به او گفتم که می‌دانم رازی در دل دارد و آن راز دوست داشتن کسی است و از او خواستم که چون دوست و چون برادر، مرا نیز در آن راز سهیم گرداند. به ناگاه گریه سر داد و گریه او نور امیدی در دل من تاباند. وقتی به او گفتم که عاشقش هستم و آرزو می‌کنم او را فراتر از خواهر بدانم، گریه اندوهش، مبدل به گریه شادی شد و اعتراف کرد که همیشه مرا دوست می‌داشته است، در همه عمر ....» بعد از مراسم عروسی، اگنس گفت: «آخرین درخواست دورا آن بوده که جای خالی او را پر کنم.» (۳)

امید دیکنز نیز ورای خانه و کاشانه ره به جایی دیگر نمی‌برد و او این خانه را با تمام جزییات ریز و کوچک آن به زیباترین شکل ممکن به نمایش درمی‌آورد. او در این کار معجزه می‌کند و با نگاهی عمیقا تیزبین به سطح آب کم‌عمق. این آدم‌های دوست‌داشتنی گنج‌هایی از اشیا را آنچنان به دیدشان درمی‌آورد تا غرق در زیبایی‌شناسی امیدی فراتر از خانه و کاشانه طلب نکنند.

۱- دیوید کاپرفیلد چارلز دیکنز، مهدی افشاری، ص ۳۹

۲- همان، ص ۱۱۹

۳- همان، ص ۱۱۸