راه پنجم – دو

حاشیه‌نویسی بر مجموعه قصه «امروز شنبه»

در حال مکتوب کردن

حسین ایمانیان

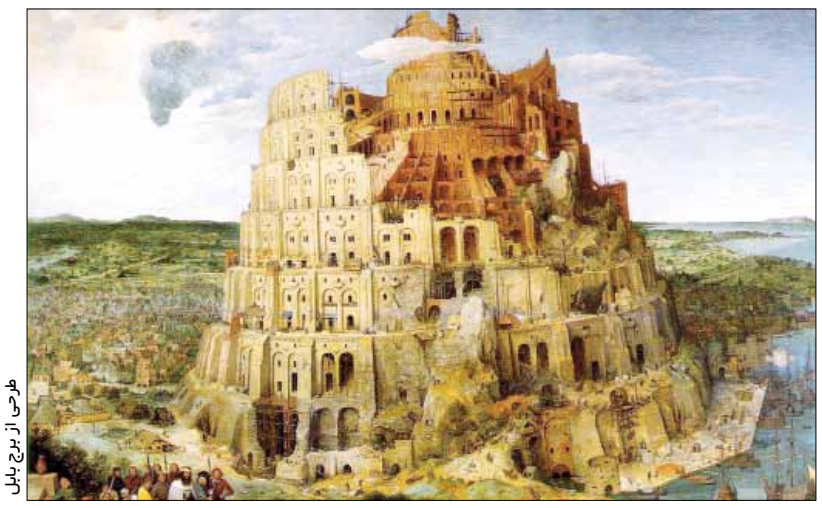
■ پیش از هر بحثی درباره قصه‌های این مجموعه، باید مفهومی یافت که بتواند کلیت چنان قصه‌هایی را بپوشاند. تولید انبوه قصه‌نویسی فارسی در چند سال اخیر آنقدر از این‌گونه متن‌ها ارایه کرده که نوشتن درباره کتاب‌های تازه ملال‌آور شده است. از یوسف انصاری، به خاطر نقدها و یادداشت‌های خوبی که اینجا و آنجا نوشته، انتظار دیگری و نه بیشتری، می‌رفت؛ اما با خواندن همان قصه نخست مشخص شد که با «کالای» دیگری از خط تولید قصه کوتاه‌سازی امروز مواجهیم. با پرهیز از هر نوع نمره دادنی، باید گفت هیچ اهمیتی ندارد که کیفیت قصه‌های او نسبت به «دیگران»، نسبت به اپراتورهای مشابه آن خط تولید، «بهتر» است یا نه؛ همه‌شان، با هر کیفیت و سطحی از یک خط تولیدی آمده‌اند: انبوه‌نویسی. باید از واژه «انبوه» بار کمی‌اش را زدود و تنها بر مشخصه‌های تکرارشونده‌اش انگشت گذاشت؛ انبوه‌نویسی چیزی متفاوت از پرنویسی است (و این دومی به خودی خود بد نیست): هم آنکه سالی یکی، دو کتاب می‌نویسد، انبوه‌نویس است و هم آنکه چند سالی یک کتاب. قصه‌های انصاری چیزی بیشتر از «دیگر» محصولات انبوه‌نویسی ندارد مگر خطی از تاثیر ساعدی یا بهتر، رونویسی از قصه‌های ساعدی، با وسواسی بیش‌تر در توصیف جزییات و عینی‌گرایی شدیدتر: شدید اما فکرنشده و غیراستراتژیک. «انبوه‌نویسی» نه‌تنها مکانیکی است، بلکه با مکانیزم واحدی نوشته می‌شود؛ انگار تا ابد می‌توان و اصلا ضرورتی دارد، قصه کوتاه و شعر و رمان نوشت؛ همان‌طور که مثلا می‌توان آب نوشید: هر شب، هر ماه، هر سال یک قصه، یک شعر. «انبوه‌نویسی» یک فرآیند است درحالی که «نوشتن» امری پروژه‌ای است؛ «نوشتن» تنها یک‌بار امکان دارد، آنچه مدام می‌نویسند «نوشته» نیست: شعر، رمان یا قصه کوتاه نیست، «ادبیات» نیست. «انبوه‌نویسی» دستورالعملی واحد را طی می‌کند: آدم‌هایی را فرض می‌گیرد، پندار، رفتار و کردارشان را، عینا در کلیشه‌ها خط‌کشی می‌کند و روی کاغذ [بالا] می‌آورد؛ «وضع موجود» خاستگاه و انجام «انبوه‌نویسی» است؛ دخالتی که در آن نمی‌کند هیچ، مرزهایش را پررنگ‌تر و ایدئولوژی «تغییرناپذیری»‌اش را بازتولید می‌کند؛ اما محتوایش را دست‌نخورده باقی می‌گذارد. «انبوه‌نویسی» غیرسیاسی است، همان است که پشت جلد کتاب آمده: «به سرعت در حال مکتوب کردن خودمان هستیم. » «خودِ» انبوه‌نویس

امروز شنبه
یوسف انصاری
ناشر: افراز
چاپ اول: ۱۳۹۰

است که با «سیاست نوشتن» بیگانه است؛ انبوه‌نویس نمی‌نویسد، مکتوب می‌کند، «وضع موجود» را به صفحات کاغذ می‌کشاند، پروبلماتیک سرمایه‌داری افسارگسیخته را، بارِ کلمات می‌کند. او دستورالعملی کارگاهی توی جیب دارد: «نگو، حرف نزن، نشان بده»، فکر می‌کند قصه‌نویس باید نشان دهد در حالی که «نویسنده» جامعه خویش را باز-نشانه‌گذاری می‌کند. انبوه‌نویس خودش را کنار می‌کشد و می‌گوید «این آدم‌ها همان‌هایی‌اند که در جامعه هستند» و خودش را کنار می‌کشد. انبوه‌نویس «کار خودش را می‌کند» و فکر می‌کند سیاست امری تخصصی، یا مجموعه‌ای از آکسیون‌های جمعی است که جای آن در ادبیات نیست. «نویسنده» دربدوی‌ترین استراتژی قصه‌نویسی، چیزی که لوکاچ رئالیسم‌اش می‌نامد، جامعه را در متن قصه‌اش بحران‌زده می‌کند، او رئالیست نیست، وقتی به تاریخ پیوست رئالیست می‌شود. «رئال» امری تاریخی است و محدود کردن آن به زمان حال، به بازنمایی صرف، به انبوه‌نویسی قصه‌هایی فرهنگی-کلیشه‌ای منجر می‌شود. قصه‌نویس رادیکال اما «نوشتار» را بحرانی می‌کند؛ او کلمه‌ها را چنان که دستورالعمل‌ها مثل نحو یا تکنیک‌های داستان‌نویسی پیش گذاشته، به کار نمی‌برد. او کلمه‌ها را «به کار می‌اندازد» و متنیت متن را به رخ می‌کشد. قصه‌نویسی رادیکال، همچون قصه‌های مورد بحث، تماما به گزارش خام‌دستانه وقایع داستان نمی‌پردازد؛ «وقایع» در فضای بین کلمات است که اتفاق می‌افتند. در شعرها و قصه‌های حقیقی، بحران، امری درون‌ماندگار است و دقیقا اینجاست که «سیاست ادبیات» پدیدار می‌شود: پافشاری بر بازی آزادانه نشانه‌ها، «لذت متن» یا لذت برآمده از خوانش، چنان که بارت و طرفداران آکادمیک‌اش تاکید می‌کنند، به نوشتاری سربه‌هوا منتهی خواهد شد؛ لغزش به چنین متن‌هایی، فروغلتیدن به تولید چنین متن‌هایی مهم‌ترین چالش ادبیات رادیکال است. آوانگاردیسم سانتیمانتال آن روی سکه «انبوه‌نویسی» است. قصه‌نویسی فارسی متوسط شده است؛ دشوار می‌توان کتابی را برکشید و تماما پشتاش ایستاد. قرار نیست نقد ادبی به قصه‌هایی «متوسط» دلخوش کند و مشغول جزییات آنها شود. ایدئولوژی «داستان استاندارد» کارکردش را از دست داده و نباید کتاب‌های اینچنینی را جدی گرفت، حتی اگر واقعا خوب نوشته شده باشند و نتوان ایرادهای مدرسی از آنها گرفت. «خوب‌نوشتن» چیزی نیست که نوشته‌اش را به ادبیات بدل کند. «ادبیات» چیزی است به کلی متفاوت از آنچه «انبوه‌نویسی» در پی آن است.

روایت گوتیک از والپول تا استیفن کینگ

رقص مرگ



طرحی از برج بابل

از دوران باستان، در همه اعصار انواع داستان‌های ترسناک یا دلهره‌آور روایت شده‌اند، ولی سنتی ادبی که، به نحوی شبهه‌آفرین، «گوتیک» نامیده می‌شود (برگرفته از سبک معماری گوتیک که در قرون وسطی رواج داشت) گونه‌ای متفاوت و – در قیاس با ادبیات کهن – جدید به شمار می‌آید که مضمون مشخصه‌اش سلطه‌ی خفقان‌آور گذشته است بر زمان حال، یا به عبارت دیگر غلبه‌ی سرکوبگرانه‌ی دوران‌های «تاریک‌اندیشی» بر «روشن‌بینی» عصر جدید. این مضمون عمدتا در مکان‌های بسته و متروکی که اغلب گمان می‌رود اشباح در آنها مکان دارند، نظیر قلعه‌ها، دخمه‌ها، صومعه‌ها یا خانه‌های ییلاقی پرت افتاده و دلگیر تجلی می‌یابد، تصاویری از ویرانی و انحطاط را به تماشا می‌گذارد و یا با صحنه‌هایی از حبس و شقاوت و عذاب‌های جسمانی و بیش از آن روحی همراه است. رمانس‌ها و داستان‌های گوتیک به دو گروه تقسیم می‌شوند: روایت‌های گوتیک متافیزیک و روایت‌های گوتیک واقعگرا که برخلاف گروه نخست به هیچ عامل ماورالطبیعی بستگی ندارند و برای شگفت‌انگیزترین و محیرالعقول‌ترین رویدادها نیز توضیحی عقلانی ارائه می‌دارند. این تقسیم‌بندی تقریبا از همان آغاز ظهور این ژانر پدیدار شده است.

کاوه میرعباسی
مترجم

تاریخچه روایت گوتیک

ادیب نام‌آور انگلیسی، هوراس والپول (۱۷۹۷-۱۷۱۷) با نگارش رمان «قلعه اونترانتو»، که در ۱۷۶۵ با عنوان فرعی «یک روایت گوتیک» منتشر شد، این ژانر را پدید آورد. «قلعه‌اونترانتو» روایتی است شبه شکسپیری درباره نفرینی دیرین که به فرمانروایی مانفرد امیر غاصبی در ایتالیای سده دوازدهم قصد دارد نامزد پسر مرحوم‌اش را به همسری بگیرد، پایان می‌دهد و خاندان‌اش را منقرض می‌کند. ناگفته پیداست که این اثر در گروه گوتیک متافیزیک می‌گنجد.اقبال نویسندگان به این ژانر نوخاسته از ۱۷۹۰ به بعد در انگلستان و ایرلند آغاز می‌شود و بیش از سه دهه دوام می‌آورد و بعضی از برجسته‌ترین آثار ادبیات گوتیک نیز طی همین دوره پدید می‌آیند. پربارترین رمان‌نویسی که در این عرصه جدید طبع‌آزمایی می‌کند به یقین آن رادکلیف (۱۸۲۳-۱۷۶۴) است که به ترتیب «رمانس جنگل» (۱۷۹۱)، «اسرار اودولفو» (۱۷۹۴) و «ایتالیایی» (۱۷۹۶) را می‌نویسد و در آنها با چیره‌دستی مکان‌های غریب و رعب‌آور را توصیف می‌کند و با ظرافت و حساسیت درخور ستایش محنت‌های انسان‌های باتقوا و گرفتار در محلی خطرخیز را شرح می‌دهد. به‌خصوص در «اسرار اودولفو» یکی از پرسوناژهای محوری و ماندگار ژانر گوتیک را می‌آفریند که حضور پایدارش در این‌گونه ادبی تا زمان حاضر ادامه یافته است: قهرمان مونث و بی‌دفاعی که در چنگال شخصیت مذکری شریر گرفتار شده است (در اینجا، اشرافزاده‌ای خبیث). بسیاری نویسندگان کم‌مایه با تقلید ناشیانه از الگوی رادکلیف رمان‌های مبتذل فراوانی نوشتند که بازار کتاب‌های عامه‌پسند ارزان‌قیمت را برای مدتی انباشتند و سپس به فراموشی سپرده شدند. روایت گوتیک واقعگرا با آثار رادکلیف آغاز می‌شود. او در رمان‌هایش برای پدیداری اشباح و غرش‌های شبانگاهی مهیبی که قهرمانان مونث‌اش را به هراس می‌افکندند همواره توضیحی عقلانی و منطقی به خواننده ارائه می‌دهد و از این طریق قاطعانه از باور عامیانه و سخیف به ارواح و شگفتی‌های ماورالطبیعی فاصله می‌گیرد.

«راهب» نوشته ماتیو جی.لویس (۱۸۱۸-۱۷۷۵) یکی از پرآوازه‌ترین شاهکارهای ژانر گوتیک در ۱۷۹۶ به چاپ رسید. این رمان، ماجرای آمبروزیو، کشیشی اسپانیایی است که در اثر وسوسه‌های شیطانی مرتکب گناه و قتل می‌شود و برای گریز از مجازات انکیزیسیون با ابلیس پیمان می‌بندد و عاقبتش به تباهی محض می‌کشد و عذاب ابدی را برای خود می‌خرد.

اوج شکوفایی ادبیات گوتیک در این دوره با انتشار «ملموت سرگردان» (۱۸۲۰) اثر چارلز رابرت ماتورین (۱۸۲۴-۱۷۸۲) تحقق پذیرفت. در این رمان نیز با پرسوناژی سروکار داریم که برای عمر طولانی‌تر با شیطان معامله می‌کند. برخلاف ملموت، شخصیت‌های دیگر داستان که به مصایب مهیب و عذاب‌های هولناک دچارند، حاضر نمی‌شوند روح‌شان را به ابلیس بفروشند. واقع این اثر نیز در دوران سلطه انکیزیسیون می‌گذرد.

برخی از نویسندگان معاصر رادکلیف و نویسندگان بلافاصله پس از او موفق شدند جلوه‌های مشابه‌ای از تشویش و تنگناهراسی را در رمان‌هایی خلق کنند که محل وقوع‌شان به دوره خودشان تعلق دارند: «ماجراهای کالب ویلیامز» (۱۷۹۴؛ این اثر را طلایه‌دار روایت جنایی/معمایی نیز دانسته‌اند) اثر ویلیام گادوین (۱۸۳۶-۱۷۵۶)، «فرانکنشتاین؛ یا پرومته مدرن» (۱۸۱۸) نوشته مری شلی (۱۸۵۱-۱۷۹۷؛ دختر گادوین و همسر پرسی‌شلی شاعر نامدار انگلیسی)، و «خاطرات شخصی و اعترافات گناهکاری موجه» (۱۸۲۴) به قلم نویسنده اسکاتلندی جیمزهاگ (۱۸۳۵-۱۷۷۰)، همگی دلشوره و بی‌قراری برمی‌انگیزند بی‌آنکه از مهلکه‌های قرون وسطایی بهره بگیرند. گرچه هرکدام از این سه رمان صحنه‌های تکان‌دهنده‌ای از حبس دارند، عامل اصلی صلابت اثر از تداعی عذاب‌های روانی، احساس تقصیر، گسستگی درونی و پندارهای جنون‌آمیز و بدگمانی بیمارگونه ناشی می‌شود. از برخی جنبه‌ها می‌توان این آثار را با تعاریف دقیق از ژانر گوتیک مغایر دانست، با این وجود اغلب صاحب‌نظران آنها را کنار نوشته‌های رادکلیف، لویس و ماتورین جای داده‌اند.تا پیش از ۱۸۲۰، بسیاری از کلیشه‌های ژانر گوتیک نخ‌نما شده بودند و بیش از آنکه مایه ترس و دلهره باشند به نظر بامزه می‌آمدند و بی‌دلیل نبود که جین آستین با «نورتهنگر ابی» (۱۸۱۸) نوعی پارودی روایت گوتیک را ارائه داد. در این ایام رمان‌های تاریخی سر والتر اسکات که بعضی از آنها نظیر «عتیقه‌شناس» (۱۸۱۶) و «عروس لامرمور» (۱۸۱۹) از بسیاری ویژگی‌های گوتیک برخوردارند میان علاقه‌مندان این‌گونه ادبی هواخواه یافتند. داستان بلند «خون‌آشام» (۱۸۱۹) اثر جان پولیدوری راهگشای ژانر فرعی نوپای «روایت‌خون‌آشام‌ها» شد، که به‌گونه‌ای آشکار نمایانگر بدگمانی طبقه متوسط بود به اشرافیت در حال انحطاط و زوال.

ادگار آلن پو (۱۸۴۹-۱۸۰۹)، نخستین استاد ژانر گوتیک در آمریکا، با الهام از این منابع، سبک پرالتهاب‌تر و فشرده‌تری را در نگارش روایت‌های کوتاه گوتیک ابداع کرد که داستان «زوال خاندان آشر» (۱۸۳۹) نمونه کلاسیک آن به شمار می‌آید. از زمان پو تا به امروز، سنت قدرتمند داستان کوتاه‌نویسی در آمریکا همواره گوشه چشمی به مضامین گوتیک داشته است.

در ادبیات داستانی انگلیسی – ایرلندی «عصر ویکتوریایی» تاثیر ژانر گوتیک نه فقط میان نویسندگان کم‌مرتبه، بلکه نزد چهره‌های برجسته ادبی نیز به صورتی گسترده مشهود و محسوس است. شارلوت برونته (۱۸۵۵-۱۸۱۷) با «جین ایر» (۱۸۴۷) و «ویلت» (۱۸۵۳) و امیلی برونته (۱۸۴۸-۱۸۱۸) با «بلندی‌های بادخیز» (۱۸۴۷) نمونه‌هایی ناب و والا از رمان گوتیک را عرضه داشتند. چارلز دیکنز (۱۸۷۰-۱۸۱۲)، علاوه بر علاقه‌اش به محل‌هایی با حال و هوای گوتیک نظیر زندان‌ها و خانه‌های مخروبه و دلگیر، در شخصیت‌پردازی نیز از منطق گوتیک پیروی کرده و پرسوناژهای خبیثی آفریده که جزو چهره‌های ماندگار این ژانر هستند؛ ولی شاخص‌ترین جنبه گوتیک رمان‌های او تقدیر منحوس ناگزیری است که بر هستی خانواده‌هایی سنگینی می‌کند نظیر آنچه در «خانه محنت‌زده» (۱۸۵۳) می‌بینیم یا اسارت شخصیت‌ها در چنگال گذشته‌ای که از آن رهایی ندارند و شاید گویاترین نمونه‌اش خانم هاویشام در «آرزوهای بزرگ» (۱۸۶۱) باشد؛ بسیاری از صاحب‌نظران ژانر گوتیک رمان «دوریت کوچک» (۱۸۵۷) را جزو متون بنیادین این‌گونه ادبی قلمداد کرده‌اند.تداوم سنت گوتیک اولیه را بیش از همه در آنچه در دهه ۱۸۶۰ به عنوان «رمان مهیج» پدیدار شد می‌توان یافت، مشخصا در «زن سفیدپوش» (۱۸۶۰) اثر ویلکی کالینز (۱۸۸۹-۱۸۲۴) و «دایی سیلاس» (۱۸۶۴) نوشته شریدان لوفانو (۱۸۷۳-۱۸۱۴) که پرسوناژ مونث محبوس و میراث‌دار ثروتی کلان را مستقیما از «اسرار ادولفوی» رادکلیف به عاریت گرفته. داستان‌های اشباح و ترسناک لوفانو نیز در پیشبرد ژانر گوتیک نقش موثر داشتند، به‌ویژه داستان بلند «کارمیلا» (۱۸۷۲) که سرگذشت خون‌آشامی مونث را روایت می‌کند.

آخرین دهه عصر ویکتوریایی، تجدید حیات ژانر گوتیک را به همت نویسندگانی اسکاتلندی و ایرلندی‌تبار شاهد بود: رابرت لویی استیونسن (۱۸۹۴-۱۸۵۰)، «قضیه غریب دکتر جکیل و آقای هاید» (۱۸۸۶)، اسکاروایلد (۱۹۰۰-۱۸۵۴)، «تصویردوریان‌گری» (۱۸۹۰) و برام استوکر (۱۹۱۲-۱۸۴۷)، «دراکولا» (۱۸۹۸) را نگاشتند.در پایان سده نوزدهم و آغاز سده بیستم دو اثر قابل توجه با حال و هوای گوتیک پدید آمدند: داستان بلند «تنگ اهریمنی» (۱۸۹۸) اثر هنری جیمز (۱۹۱۹-۱۸۴۳) که ماجرای معلم سرخانه‌ای جوان است که در منزلی قدیمی اشباح گذشتگان را مشاهده می‌کند و «سگ تازی بسکرویل» (۱۹۰۲) آخرین رمان از ماجراهای شرلوک هولمز پرسوناژ آفریده آرتور کانن دایل (۱۹۳۰-۱۸۵۹)؛ در اثر اخیر، مضمون خانواده نفرین شده تکرار می‌شود و در پایان هر آنچه ماورالطبیعی می‌نمود توضیحی عقلانی می‌یابد.گرچه خاستگاه ژانر گوتیک بریتانیا بود، ولی در آلمان و فرانسه نیز سنت گوتیک ارزنده‌ای پدید آمد که پرداختن به آنها از حوصله این مقاله بیرون است.

روایت گوتیک معاصر

در نیمه نخست سده بیستم، ژانر گوتیک عمدتا به واسطه نویسندگان داستان‌های اشباح، نظیر ام.آر.جیمز و آلگرنون بلاک وود ادامه یافت و نیز نویسندگان رمان‌های وهم‌آلود و شگفت‌انگیز که شاخص‌ترین‌شان مِروین پیک (۱۹۶۸-۱۹۱۱) است که سه‌گانه «گورمنگاشت» را نگاشت. این تریلوژی، که رمان‌های «تیتوس گروان» (۱۹۴۶)، «گورمنگاشت» (۱۹۵۰) و «تیتوس تنها» (۱۹۵۹) را شامل می‌شود، سرگذشت اشراف‌زاده‌ای به نام تیتوس‌گروان را روایت می‌کند که از کودکی تا سال‌خوردگی‌اش در قلعه‌ای پرت افتاده به نام گورمنگاشت می‌گذرد؛ حال و هوا، رویدادها و پرسوناژهای اثر آمیزه‌ای هستند از گوتیک و گروتسک.رویداد استثنایی این دوره را ویلیام فالکنر (۱۹۶۲-۱۸۹۷) رقم می‌زند و با درانداختن طرحی نو، روحی تازه در کالبد ژانر گوتیک می‌دمد و از نظر ادبی آن را تعالی می‌بخشد. او که دغدغه روایت تقدیر شوم خاندان‌های زمیندار جنوب آمریکا را دارد، سنت «گوتیک جنوبی» را بنیان می‌نهد. رمان «حریم» (۱۹۳۱) به منزله تمرینی است تکان‌دهنده برای بهره‌گیری از جنبه‌های مهیج ژانر گوتیک؛ با «روشنایی ماه اوت» (۱۹۳۲) گامی استوارتر به جلو برمی‌دارد و با عمق تراژیک «ابشالوم، ابشالوم!» (۱۹۳۶) به اوج می‌رسد. نویسنده‌ای که به شایسته‌ترین صورت، سنت گوتیک جنوبی را در نیمه دوم سده بیستم ادامه می‌دهد. کورمک مک کارتی (۱۹۳۳) است که پنج رمان اولش، یعنی «پالیزبان» (۱۹۶۵)، «تاریکی بیرونی» (۱۹۶۸)، «بچه خدا» (۱۹۷۳)، «ساتری» (۱۹۷۹) و «نصف‌النهارخون» (۱۹۸۱)، همگی در این سنت ادبی می‌گنجند.

در همین دوره، بانوی نویسنده انگلیسی دافنه دو موریه (۱۹۸۹-۱۹۰۷) با رمان «ربه‌کا»، که مضمون قهرمان مونث بی‌دفاع را که عملا در خانه‌ای حبس شده و زیر سلطه شخصیتی ارباب منش قرار گرفته به شکلی جدید مطرح می‌کند، جریانی تازه در رمانس گوتیک عامه‌پسند ایجاد کرد که مقلدان فراوانی یافت و به الگویی بدل شد که هنوز هم به شکل‌های مختلف از آن گرته‌برداری می‌شود.در دهه ۱۹۶۰ برخی از شاخص‌ترین نویسندگان انگلیسی، من جمله آیریس ماردوک، جان فائولس و دیوید استوری، بعضی جلوه‌های گوتیک را در آثارشان آزمودند. با تثبیت سلیقه‌ای تازه که شکل‌های روایی غیرواقعگرایانه را می‌پسندید، مکان‌ها و پرسوناژهای نوع نمون ژانر گوتیک بار دیگر به صورت منظم و مستمر در ادبیات جدی پدیدار شدند. رمان‌ها و داستان‌های بانوی نویسنده انگلیسی آنجلا کارتر (۱۹۹۲-۱۹۴۰) و مشخصا «اسباب‌بازی فروشی جادویی» (۱۹۶۷) و «اتاق خونین و داستان‌های دیگر» (۱۹۷۹) نشان دادند چگونه تصاویر گوتیک‌گونه قیود و محدودیت‌های روزمره می‌توانند به شکلی خیال‌پردازانه برای کندوکاو دغدغه‌های فمینیسم معاصر به کار گرفته شوند. مثلا داستان «اتاق خونین» با کلیشه‌های روایت گوتیک یا از دست دادن چیزی معمولا مادی و دارای عینیت (یک خویشاوند، یک دوست، پول، ملک، آزادی عمل و برخورداری از اختیار در وضعیتی خاص) که همواره بعدی روانشناختی و نمادین نیز دارد.به یقین، کشمکش‌های اودیپی بین پدر یا مادر با فرزند در ژانر گوتیک تازگی ندارد؛ «فرانکنشتاین»، از این جنبه، سلف رمان‌هایی است نظیر «جن‌گیر»، «مصاحبه با خون‌آشام» و «پت سمتری» (۱۹۸۳) اثر استیفن کینگ. با این وجود، رمانی نظیر «درخشش» (۱۹۷۷) نوشته کینگ نمونه‌ای چنان واضح از کشمکش اودیپی را عرضه می‌دارد که می‌تواند در کتابی آموزشی جای گیرد و همین باعث می‌شود که کاملا از آثار سده‌های پیشین متمایز شود. خانواده‌ای اودیپی – تثلیثی شامل پدر، مادر و پسر – در هتلی دورافتاده و خالی گرفتار می‌شوند و پدر که وظیفه رسیدگی و مراقبت از هتل را دارد کارش به جنون می‌کشد و تصمیم به قتل پسرش می‌گیرد؛ زیرا او را خیانتکار می‌پندارد. استیفن کینگ نگرش فرویدی آگاهانه‌اش را تا آنجا آشکار می‌کند که اجازه می‌دهد جک تارنس، پرسوناژ اصلی رمان، به همسرش وندی بگوید «به گفته فروید، ضمیر ناخودآگاه هیچ‌وقت به زبان کلامی با ما سخن نمی‌گوید. فقط با نمادها بیان می‌شود.» اصلی‌ترین این نمادها قابلیت پسرشان دنی است که افکار دیگران را می‌خواند و صحنه‌هایی از رویدادهای آتی را می‌بیند (استعدادی که رمان آن را «درخشش» می‌نامد). به دلیل کشمکش اودیپی، بسیاری اشخاص بالغ در روایت گوتیک معاصر، مثلا جک تارنس، تد بومن در «تیمه تاریک» (۱۹۸۹) اثر کینگ، کلریس استرلینگ در «سکوت برهها» (۱۹۸۸) یا هانیبال لکتر در «هانیبال» (۱۹۹۹)، ادامه رمان پیشین، هردو به قلم رابرت هریس، همگی به میزانی گسترده از روابط خانوادگی‌شان در ایام کودکی متاثر شده‌اند و شخصیت‌شان بر این مبنا شکل گرفته است. در ارتباط با والدین، جک تارنس تحت سلطه خشونت‌آمیز پدرش می‌ماند (به نوعی پدرش می‌شود)، و کری وایت، پرسوناژ اصلی رمان «کری» (۱۹۷۴) نوشته استیفن کینگ، قدرت ویرانگر، درنده‌خو و عقوبت‌دهنده مادرش را تصاحب می‌کند. از آنجایی که بچه‌های گوتیک معاصر از طریق جذب یا کسب قدرت والدین نقش و جایگاه آنان را مورد تهدید قرار می‌دهند، توان عقلانی‌شان در نظرمان بیشتر از آنچه از کودکان انتظار می‌رود جلوه می‌کند؛ ریگان مک نیل در «جن‌گیر» و کیج کرید و تیمی بترمن در «پت سمتری» شاهدمثال این مطلب‌اند. در زندگی روزمره فرض بر این است که منطقی زمانی بر امور حاکم باشد، والدین بزرگسال‌تر و عاقل‌تر از فرزندان معصوم و آسیب‌پذیرشان مراقبت کنند و آنان را تعلیم بدهند ولی در عالم گوتیک وضع بر این منوال نیست. جابه‌جایی و نوسان موقعیت‌های روانی باعث تزلزل و ساماندهی مجدد نقش‌هایی می‌شود که در ترتیب زندگی خانوادگی برای هر شخص مفروض شده‌اند.

قهرمانان داستان‌های پیتر استراب – به استثنا «جولیا» (۱۹۷۵) – معمولا مردانی هستند که در ایام نوجوانی تهاجم، اجحاف یا تجربه‌ای غیرعادی را از سر گذرانده‌اند و هرگز تاثیرات این وقایع را کامل درک نکرده‌اند. سیئرس جیمز در «قصه اشباح» (۱۹۷۹)، راوی «سروکوهی» در مجموعه داستان «خانه‌های بدون در» (۱۹۹۱) و تیم آندرهیل در «کوکو» (۱۹۸۸) و «گلو» (۱۹۹۴) همگی به این تجربه‌ها بازمی‌گردند و فقط تدریجا قادرند با آنها «کنار بیایند»! البته اگر اصلا موفق به انجام این کار بشوند. هراس‌های گوتیک در این متن‌ها ناشی از زخم‌هایی روانی هستند که به شکل تحریف واقعیت، توهم و کابوس تجلی می‌یابند. خاطره‌های آن لحظات تعیین‌کننده برق آسا برابر چشمان قهرمان گوتیک جان می‌گیرد و دقایقی بعد غیرقابل دسترسی می‌شود: هنگامی که نخستین بیمار دکتر لویی گرید در «پت سمتری» از دست می‌رود، ذهن او بلافاصله «انگار آن لحظه‌ها را در لفافی می‌پیچد». به نحوی مشابه، هنگامی که لویی می‌خواهد فرزند مرده‌اش کیج را نبش قبر کند «متوجه شد نمی‌تواند به یاد بیاورد پسرش چه شکلی بود... می‌توانست (خطوط چهره کیج) را ببیند ولی نمی‌توانست آنها را به صورت کلیتی منسجم به‌هم پیوند بدهد.» کلائودیا، زن کودک‌صفت «مصاحبه با خون آشام» کاملا مانند یک خون‌آشام زندگی می‌کند اما قادر نیست به خاطر بیاورد چگونه خون‌آشام شده (برخلاف سایر خون‌آشام‌های رمان که همه چیز را به یاد دارند). ریگان در «جن‌گیر»، «کرختی»‌ای را تجربه کرده که مشخصه زمان وقوع زخم روانی است - «شخص» ریگان برای خودش، مادرش، دکترها و کشیش‌ها قابل دسترس نبوده – و از مراسم جن‌گیری چیزی به یادش نمانده. در ادبیات گوتیک معاصر، به کرات با قهرمان‌هایی مواجه می‌شویم که چیزی را باخته و از دست داده‌اند که همانا «خویشتن‌شان» است. اختیار فردی، کیستی یکپارچه، وحدت شخص با روان‌اش و امکان اتکا بر اراده و اعتماد به نفس، در اثر نیروهای قاهر اجتماعی و تاراجگری‌های ضمیر ناخودآگاه در خویشتن و هستی انسان معاصر، همگی درهم شکسته و پراکنده شده‌اند. «خویشتن» چندپاره و گسسته است، «متعدد» است به جای آنکه «یکی» باشد که سرشت و منشی مشخص را موجودیت می‌بخشد، مانند ریگان که اکنون «هیچ‌کس» نیست، «گروهی کوچک» است «جمعیتی اندک و مبهوت».«تمامیت» باخته شده و از دست رفته چنان به دغدغه ذهنی ژانر گوتیک در اواخر سده بیستم و آغاز هزاره سوم بدل شده که بسیاری از روایت‌های این‌گونه ادبی درباره عدم امکان روایت کردن‌اند. پرسوناژها، در اثر جراحت روحی، قابلیت به روایت درآوردن تجربه‌هایشان را از دست می‌دهند، یا به گفته پیپر ژانه، از «حافظه روایی»‌شان محروم می‌مانند.استیفن کینگ در «رقص مرگ» (۱۹۸۲)، رساله‌ای با مضمون ژانر گوتیک، مقبولیت این‌گونه ادبی را در دوران معاصر زاییده عللی سیاسی و تاریخی می‌داند. او با شرح و بسط فراوان توضیح می‌دهد که جنگ جهانی دوم، جنگ سرد، رقابت فضایی و تسلیحاتی هراس‌هایی را در دهه‌های ۱۹۴۰ و ۱۹۵۰ برانگیختند که به گویاترین شکل در روایت گوتیک بازتاب یافته است.اقبال ژانر گوتیک نزد منتقدان از زمان والپول تا امروز همواره در نوسان بوده است: کلیشه‌های دلهره‌آورش را به تمسخر گرفته‌اند و قدرت تاثیرگذاری روان‌شناختی و فضاسازی‌هایش را ستوده‌اند. والپول این سنت ادبی را بنیان نهاد به امید آنکه تخیل را با صلابت و استحکام واقعگرایی آشتی دهد. نویسندگانی نظیر خواهران برونته، چارلز دیکنز و ویلیام فالکنر با توانایی‌های بیشترشان این مقصود را تحقق بخشیدند.

بند: در میان آثار ایرانی، تا جایی که نگارنده اطلاع دارد، یگانه طبع‌آزمایی در ژانر گوتیک رمان «داستان جاوید» نوشته زنده‌یاد اسماعیل فصیح است.

ادبیات و امید

چگونه می‌توان ناامید شد

نادر شهریوری (صدیقی)

■ اهمیت امید در آن است که در معرض نظارت آگاهانه هیچ نظمی قرار نمی‌گیرد، به همین دلیل خود را به طور مداوم در اختیار تجربه‌ها، لحظه‌ها و رویدادهای تصادفی و پیش‌بینی‌ناپذیر قرار می‌دهد. آشفتگی هر چقدر بیشتر و شوک ناشی از آن عمیق‌تر باشد، ستاره‌ای که امید از درونش سر بر می‌آورد، فروزان‌تر است. جهان امید، جهان پرتنش و پرآشوبی است که صدایی پرطنین دارد.

فلوبر زمانی گفته بود: «چیزی که باید از آن ترسید نه فاجعه‌های بزرگ بلکه حوادث کوچک است»، مقصودش از حوادث کوچک همانا تکیده شدن و آب رفتن تدریجی بود که در آن هیچ مقاومتی امکان نداشت تا آنجا که حتی صدای مهیب سقوط مصیبت بزرگ را نیز با خود به همراه نمی‌آورد. او که بورژوا بود، چون این را با صراحت گفته بود: «... من فقط یک بورژوا هستم که زندگی آرامی را در روستا می‌گذرانم و خود را با ادبیات مشغول کرده‌ام.» خود را همواره در معرض نظارت می‌دید، این نظارت قبل از همه به عنوان اخلاقی بورژوایی از درون خودش نشأت می‌گرفت. بورژوا بودن فلوبر در عین حال در نظم و انضباط کار و نفرتی که از شیوه‌های نامنظم آفرینش به اصطلاح نابغه‌آسا داشت، جلوه می‌کرد. این نظم و انضباط برای فلوبر شمشیری دولب بود، یعنی در همان حالی که باعث تحمل زندگی می‌شد، ناامیدی‌اش را نیز تشدید می‌کرد. با این حال به نظر می‌رسد مساله، فراتر از این باشد، فلوبر یکجا می‌گوید: «خود نویسنده چیزی نیست، آنچه هست، اثر است.» سپس می‌نالد که «زندگی به اندازه‌ای وحشتناک است که تنها می‌توان با اجتناب از آن تحملش کرد.» تمام مرکز ثقل نگاه فلوبر به زندگی دقیقا در همین جاست که از نظرش زندگی آن چیزی است که باید از آن اجتناب کرد. او این کار را می‌کند چون تلاش دارد در روستا زندگی آرامی بگذراند، اما با این حال و به عنوان نویسنده‌ای بزرگ، ناگزیر به نوشتن است. او این ناگزیری را دورادور و با تعیین مرزی معین بدل به توصیف کردن زندگی می‌کند؛ فی‌الواقع او فاصله می‌گیرد، چون اگر بنا بر توصیف صرف چیزی باشد البته که باید از آن فاصله گرفت، در این صورت دیگر زمان حال معنا و مفهومی ندارد، چون هر چیزی برای بازگو کردنش باید به گذشته پرتاب شود و گذشته نیز تا مادامی که زمان حال باشد، ارزش و اهمیتی ندارد. بدین‌سان تمام تلاش فلوبر «توصیف و نه تملک زندگی» بود و بنابراین

طبیعی بود که این نگاه، انفعال و ناامیدی را با خود به همراه آورد. به دیگر سخن ناامیدی و به‌خصوص به تعبیر نیچه‌ای، آن ناشادی ناشی از پذیرش منفعل سرنوشتی است که به‌طور یک‌جانبه به فرد تحمیل می‌شود. رنج و ناامیدی فلوبر دقیقا مبتنی بر آگاهی بر همین موضوع است. فلوبر می‌گوید: «تنها زمانی می‌توانید عشق، جنگ و شهرت و... را توصیف کنید که نه عاشق، نه سرباز و نه مشهور و نه... باشید.» سپس در نامه‌ای به ژرژ‌ساند همین ایده را بسط داده و نهایی می‌کند. او می‌نویسد: «حرفم را بد برایت بیان کردم که گفتم آدم نباید با قلبش بنویسد. منظور من این بود که بگویم آدم نباید خودش را شخصا وارد صحنه کند. من بر آنم که هنر متعالی پدیده‌ای علمی و غیرشخصی است. ما باید بکوشیم به مغز خود فشار بیاوریم تا به قول تو گفتنی به سوی قهرمانان خود برویم و نه این که آنان را وادار یم تا به سوی ما بیایند.»(۱)

بنابراین فلوبر پا پس می‌کشد و خود را از آدمی با تمامی خلق و خوی و غرایز متفاوت خارج می‌کند و در هیات یک «چشم» فرو می‌کاهد تا آنچه را می‌بیند صرفا توصیف کند. او اگرچه در ناامیدی گوی سبقت از ناتورالیست‌ها را می‌رباید اما همچون آنان به هنر خود رنگ و بوی علمی می‌بخشد. به نظر فلوبر هنر در سی