

دغدغه قصه‌گو: هاتورن و هنر داستان‌سرایی

زهره رامین*

دانشجوی دکتری ادبیات انگلیسی، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه تهران، ایران

بهزاد قادری سهی**

دانشیار گروه انگلیسی، دانشکده زبان‌های خارجی، دانشگاه تهران، ایران

(تاریخ دریافت: ۸۷/۳/۱۹، تاریخ تصویب: ۸۷/۵/۱)

چکیده

این نوشتار به شیوه داستان‌سرایی ناآنیل هاتورن، به عنوان نقطه عطف تاریخ ادبیات آمریکا، می‌پردازد. یکی از پیامدهای انقلاب آمریکا بی‌بند و باری و ترک پایبندی به ارزش‌های خشکه مقدسان بود. کمی بعدتر رومان‌تیسیم این شکاف را با ستایش فردیت نویسنده و نقش او در ایجاد یک شخصیت نوین آمریکایی ژرف‌تر کرد. با در نظر گرفتن این حقیقت که هاتورن در چنین وضعیتی می‌نوشت، انتقال چنین مفاهیم مذهبی و سیاسی را به درون قلمرو داستان هاتورن می‌دید و تلاش می‌کرد پیش زمینه‌های خشک پیشین را بشکند و آنها را با شیوه‌ای که ابایی از محدود کردن معنی و دلایل وقایع ندارد، جایگزین کند تا، بدین ترتیب، از منظری متفاوت به دنیا و ساکنانش نظر بیفکند. این مقاله هاتورن را نویسنده‌ای آگاه نسبت به هنر خویش معرفی می‌کند، برای اثبات این سخن به بخش‌هایی از وقایع داستان اشاره می‌شود که هنرمند از خود ردپا بر جای می‌گذارد. همچنین، این گفتار با تأکید بر بخش‌های متفاوت داستان‌های وی و همچنین با تأکید بر زنجیره وقایع، بر این نکته انگشت می‌گذارد که هاتورن راه را برای تفاسیر متفاوت از متن‌های خویش باز می‌گذارد، کاری که به صورت نمادین تلاشی است برای رهایی از قید و بندهای دست و پا گیر جامعه‌اش.

واژه‌های کلیدی: ادبیات آمریکا، هاتورن، فردگرایی، خودآگاهی، داستان‌سرایی، صورت‌گری.

* تلفن: ۰۲۱-۶۱۱۱۹۰۵۷، دورنگار: ۰۲۱-۸۸۶۳۴۵۰۰، E-mail: zramin@ut.ac.ir

** تلفن: ۰۲۱-۶۱۱۱۹۰۵۷، دورنگار: ۰۲۱-۲۲۴۳۱۷۰۶، E-mail: bghaderi@ut.ac.ir

مقدمه

برای نوشتن درباره سبک داستان‌گویی داستان‌سرایی که هرگز یک نظریه ادبی از خود برجای نگذاشته و نظر صریحی درباره سبک و شیوه ارائه نداده، ناچاریم که نظریاتش را از دل داستان‌هایش بیرون بکشیم. این حقیقت به احتمال زیاد منظور نظر خود هاتورن هم بوده که نظریه خود را به شیوه‌ای استادانه در بطن داستان‌هایش قرار داده. مقاله پیش‌رو قصد دارد از داستان‌های کوتاه هاتورن گلی بچیند و با ارائه نمونه‌هایی از رمان معروفش، خانه هفت شیروانی به یک نظریه کلی در باره هنر داستان‌سرایی وی دست یابد.

این مقاله می‌کوشد این نکته را روشن کند که چگونه شیوه روایی هاتورن قادر است قصد و نیت مؤلفانه‌ای را که در ابتدا مورد نظر وی بوده، واژگون کند و، با تأکید بر نقش «مؤلف ابزاری»، در داستان‌هایش، مرزهای آن را در هم نوردد. همچنین، خواهیم کوشید نقش هاتورن را در استفاده از هر دو رویکرد آرمانگرایانه و عمل‌گرایانه - که از سنت‌های جا افتاده و درونی شده در فرهنگ و ادبیات سرزمین وی بودند و او هم از آنها بهره می‌جست و هم آنها را پس می‌زد - روشن کنیم.

همچنین به این نکته می‌پردازیم که هاتورن، با قلم بطلان کشیدن بر اعتقاد اساسی فلسفه تعالی‌گرایی - اعتقاد به وحدت اضداد در درون یک کل انداموار - و تیر خلاص زدن بر وحدانیت نفس‌های چندگانه‌ای که پیشتر فرانکلین و جفرسن در زندگی‌نامه‌های خودنوشت به آن دامن زده بودند، قصد داشت توجه خواننده را به هنر نویسندگی معطوف کند و در عین حال جایگاه خود را به عنوان بنیانگذار و خالق داستان‌ش حفظ کند، غافل از اینکه متنش از آنچه که مقصود و منظور نظر خود وی بود، فراتر می‌رود.

هاتورن و زمینه اجتماعی آمریکا

داستان‌های هاتورن نقطه عطفی در تاریخ ادبیات آمریکانند. وی در داستان‌هایش با وجود استفاده فراوان از اصول، سنت‌ها، و فرهنگ «پاکدینان»، سؤالات جدیدی نیز درباره آرمان‌هایشان و نگاهشان به زندگی و هستی مطرح می‌کند. در نگاه اول این‌طور به نظر می‌رسد که هاتورن در داستان‌هایش قصد دارد اینگونه دید را با واژگونه کردن چنین اندیشه‌های وحدت‌بخشی بیاشوبد. با این وجود، نگاهی دقیق‌تر به سبک او نشان می‌دهد که وی به همان چاله‌ای افتاده که پیشینیانش افتاده بودند، زیرا شگرد «مداخله مؤلف» که وی به کار می‌بندد، اشتیاق او را برای در نظر گرفتن خویش به عنوان منبع نهایی دانش درباره تمام مسائل مورد

بحثش و سؤالاتی که مطرح می‌کند نشان می‌دهد، و، در نتیجه، نویسنده را همزمان در دو موضع متضاد قرار می‌دهد.

به منظور بررسی سبک هاتورن، نگاهی موجز به پیشینه تاریخی که وی بدان تعلق دارد - پیشینه‌ای که درونمایه غالب ادبیات پیش از هاتورن را که وی از آنها به شدت تأثیر پذیرفته - اجتناب‌ناپذیر است. نویسندگان هر دوره‌ای از تاریخ ادبیات آمریکا، به‌ویژه دوره پس از انقلاب، قصد داشتند شخصیتی منحصرأ آمریکایی خلق کنند، و این حقیقت درباره هاتورن که به دوره «تعالی‌گرایی» ادبیات آمریکا تعلق دارد، نیز صدق می‌کند.

با این وجود، هاتورن قصد دارد تا هم با احاطه داشتن بر اصول بنیادی و سنت‌های بدنه اصلی ادبیات آمریکا - که میراث مهاجران بود - وهم با رویارویی با آنها از راه اصول تعالی‌گری، سنت‌های ادبی زمان خود را به راه تازه‌ای بکشاند. اراده او در رسیدن به این مهم، در نهایت وی را به اتخاذ موضعی دوگانه در قبال شیوه روایی‌اش که جوهر داستان‌سرایی‌اش را تشکیل می‌دهد، رهنمون می‌سازد.

برساختن تاریخی برای سرزمینی که آن را غصب کرده بودند و اعتبار و ارزش بخشیدن به حضور خودشان مشغله‌ای بود که تقریباً تمام نویسندگان اولیه آمریکا را به خود مشغول کرده بود، زیرا که آنها تحقق این مهم را باری بر دوش خویشان می‌دیدند، تا بتوانند بقای خویش را در آینده تضمین کنند. برای غالب آمدن بر این مسئولیت، آنها دو مفهوم عمده را که از نظر خودشان می‌توانستند به تمام گستره‌های زندگی تعمیم یابند، شعار خویش قرار دادند: آرمان‌گرایی و عمل‌گرایی.

با آن که سفرنامه‌های متعدد و گزارش‌های اکتشافات بسیاری از دوره‌های ابتدایی ادبیات آمریکا به دست ما رسیده‌اند، کارشناسان معتقدند که داستان‌سرایی در آمریکا توسط «واشنگتن ایروینگ» آغاز شد. اما نگاهی عمیق به نوشته‌های این دوران اولیه باعث می‌شود تا در تفسیر مفهوم «داستان» با مشکل رو به رو شویم. در جایی که کارشناسان اتفاق نظر دارند که نوشته‌های اولیه مهاجران استعمارگر آمریکایی نمونه‌ای از ادبیات اکتشافی است - به عبارتی پایه‌ریزی تاریخ از طریق توضیح و تشریح مهاجرنشین‌های اولیه در مستعمرات - نکته قابل توجه درباره نویسندگان ادبیات استعماری این است که آنها در نگارش اولین روایات و متون و اسناد عصرشان به شیوه‌ای خودآگاهانه عمل کردند. اینجاست که تفاوت قابل شدن میان دو مفهوم «حقیقت» و «داستان» دشوار می‌شود.

این مهاجران اولیه برای پوشانیدن جامه مشروعیت بر ادعاهایشان بر سرزمینی که غصب

کرده بودند، نیاز مبرمی به علم کردن یک اسطوره داشتند. چنین گرایشی به سمت اسطوره‌سازی همیشه نیازمند «کلام آخر» یا آنچه که «بنجامین فرانکلین» بعدها آن را نیاز به «الگوهای نقش‌ساز» نامید، به همراه داشت (بایام ۸). برای مهاجران اولیه «دیرآریابلا» و «معاهده می فلاور»، نقش کلام انجیل و امر پروردگار را بازی می‌کردند. در ابتدای دوره مستعمراتی، این وظیفه به گردن نویسندگانی چون «جاناتان ادواردز»، «کاتن متر»، و «جان ویتراپ» و دلمشغولی‌هایشان برای ساختن تاریخ - که به تدریج جایگزین مذهب و نقش آن در زندگی مستعمره‌نشینان می‌شد - افتاد.

ظهور مرام «روشنگری» که از اروپا رسیده بود منجر به تضعیف رژیم پاکدینان شد. مقالات و کتاب‌هایی همچون عقل سلیم و عصر خرد نوشته تامس پین و تأکید بر به کارگیری خرد که شامل مجموع اضداد است، هسته‌ای دیگر برای فیصله دادن و آشکارسازی نهایی معنی به دست داد که همانا به کارگیری خرد و فرایند تعقل بود.

با توجه به این حقیقت که اصول و اعتقادات عصر روشنگری در خلال سال‌های انقلاب به واقعیت پیوست و تأکید «جفرسن» بر اصل استقلال در آثاری همچون «اعلامیه استقلال» و «قانون اساسی ایالات متحده» تبدیل به کلام آخر شد، مقاصد سیاسی پرچمدار راه ادبیات شدند. زندگی‌نامه‌های خود نوشت فرانکلین و جفرسن با این هدف به تحریر درآمدند تا الگو و نمونه‌ای برای اسطوره «آدم خودساخته» آمریکایی فراهم کنند. همانطور که «فیلیپ بیدلر» درباره فرانکلین اظهار کرده: «چندگانگی شخصیت او ریشه در وحدت چشمگیر رفتار و عمل وی با اعتقاد و مسلکش دارد» (بیدلر ۵۱). بدین ترتیب تمامی «خود» های متکثر و چندگانه تحت لوای اصطلاح «هویت آمریکایی» به وحدت می‌رسند.

اعتقاد به اتکا بر نیروی الهام و خودباوری به قصد اتحاد نهایی با روح طبیعت، نتیجه مستقیم ظهور جنبش رومانسیسم در اروپا بود. از آنجا که آمریکایی‌ها کسانی بودند که اصول رومانسیسم را به شایستگی به مرحله عمل درآوردند، دوره رومانسیک با خود دستاوردهای شگرفی برای ادبیات آمریکا به همراه آورد. آثار نویسندگان آمریکایی پیرو مکتب تعالی‌گرایانی همچون «امرسون» - به خصوص «طبیعت» که اثری نمادین، دوره معاصر بود - و «والدن» «هنری دیوید ثورو» که از پشت ذره‌بین موشکاف تجارب شخصی شان بیان شده بودند و قصد به وحدت رسیدن با روح طبیعت را داشتند، دیگر بار تبدیل به کانونی در مرکز طیف عریض مفاهیم آرمان‌گرایانه و عمل‌گرایانه پیشین شدند؛ گرچه در آن زمان، این مفاهیم به تدریج بیشتر در تعریف جنبه‌های ادبی به کار گرفته می‌شدند تا جنبه‌های سیاسی و مذهبی. در نتیجه، تحت

تأثیر چنین جهان‌بینی آرمانی و عملی، در هر دوره گرایشی خاص به سوی پایه‌گذاری اقتداری که تحت پوشش فراگیر آن، تمام اضداد و گزینه‌های متفاوت به وحدت می‌رسیدند، وجود داشت.

آوای داستان‌سرا

توجه خاص هاتورن به تاریخ کشورش، به ویژه در داستان‌هایی که درباره دوره مستعمره‌نشینی نوشته، وی را به چهره‌ای برجسته در فرایند رشد و شکوفایی ادبیات آمریکا تبدیل کرد. نوشته‌های او به خاطر استفاده از طبیعت، رنگ و بوی بدویت، به تصویر کشیدن مفاهیم اعجاب‌انگیز و خارق‌العاده و قناس، و اینکه منبعی برای الهام‌اند، نماد جریان اصلی ادبیات آمریکا در قرن نوزدهم‌اند.

هاتورن به خوبی به تناقضات پنهان فرهنگ و ادبیات آمریکا، چه در گذشته و چه در زمان خود، آگاه بود. به همین ترتیب، او به خوبی ابزار سرکوبی این تناقضات را که همان بهره‌برداری از دو مفهوم خشکه مقدسی که هم مقبول آرمان‌گرایی و هم عمل‌گرایی افتاده بود- می‌شناخت. دقیقاً در همین مورد است که هاتورن راهی، جدا از پیشینیانش برمی‌گزیند: درجایی که آنها از این دو مفهوم به منظور سرکوب تناقضات موجود استفاده کرده بودند، هاتورن آنها را برای حل و فصل نکات مبهم و لاینحل به کار گرفت. تنش‌ها و تناقضاتی را که هاتورن با آنها سروکله می‌زد از این قرارند: جدال میان عقل و دل، گناه و رستگاری، علم و بدویت، و غریزه و تمدن.

با این وجود، تلاش برخی منتقدان بر این بوده که آثار وی را یکدست و به دور از فراز و نشیب نشان دهند. از این نظر جستاری که «ادگار آلن پو» نویسنده معاصر هاتورن بر اساس آثار وی به نام «فلسفه نگارش» نوشته صادق است.

مطابق نظر پو بهترین روشی که نویسنده می‌تواند نبوغش را از آن طریق عرضه کند، قصه‌گویی است. وی در نقدی که بر هاتورن می‌نویسد، نظریه هنر خود را - آنچه که در «فلسفه نگارش» آورده - بر داستان‌های کوتاه هاتورن اعمال می‌کند و در آنها نکاتی می‌یابد که با تعریف او از شعر جور درمی‌آیند. پو ادعا می‌کند که بهترین راه برای بیان نبوغ و استعداد شاعر، شعر قافیه‌دار است، زیرا دارای طول مشخصی است و به وحدت تأثیر می‌انجامد. چنین شعری را می‌توان بدون وقفه و بدون برداشتن نگاه از کاغذ به یکباره خواند، و بیش از حد طولانی یا کوتاه کردن آن تأثیر مطلوب را از بین می‌برد (پو ۲).

سپس پو نتیجه می‌گیرد که داستان‌های هاتورن به بهترین وجه ممکن در چنین تعریفی می‌گنجند. در داستان‌های هاتورن وحدت تأثیری وجود دارد که روح را به شدت متأثر می‌کند و احساسات شاعرانه توسط آن خشنود می‌گردد و به پرواز درمی‌آید. پو «تأثیری یگانه یا بی‌همتا» را مورد تأکید قرار می‌دهد که برای نیل به آن هر کلمه، جمله، و تعریفی از قبل طراحی شده است. وی اعلام می‌کند که هدف داستان جستجوی حقیقت است، و برخی از بهترین داستان‌های هاتورن قصه‌های «استدلال و تعقل» اند. بدین ترتیب، پو نتیجه می‌گیرد که بعضی از داستان‌های هاتورن حتی از شعر هم شاعرانه‌تر اند. وی شاخصه‌های هاتورن را «خلاصیت، آفرینش، تخیل، و اصالت می‌داند و اعلام می‌کند که او «در همه موارد اصالت دارد» (همان ۴).

پو برای روشن کردن نظر خود داستان «دره سه تپه» را مثال می‌آورد تا توانایی منحصر به فرد هاتورن، را در افزایش تأثیر با انگیختن حس شنوایی - که قوه خیال از طریق آن منتقل و دریافت می‌شود - به جای بینایی به تصویر بکشد. وی در اکثر داستان‌های هاتورن رنگمایه‌های غالب مالیخولیایی و عرفانی را مشاهده می‌کند. هاتورن در جایی که قبلاً زیبایی و مرگ را در کنار هم قرار داده بود، حالا همان احساس مالیخولیایی را قرار می‌دهد، اما رموز و اسرار هستی را نیز در کنارش قرار می‌دهد تا تأثیر حاصل از داستان را شدت بخشد.

هاتورن «صورت آگاه» است: هنرمندی که آگاهانه به هنر می‌پردازد. دغدغه اصلی او بیشتر آفرینش تأثیر است تا خلق یک پایان شسته رفته برای داستانش. همه اجزاء داستان به خوبی با هم جفت و جور شده‌اند تا تأثیری یگانه ایجاد کنند. اما با همه این حرف‌ها، اصول اخلاقی هاتورن در نهایت در پس پرده باقی می‌مانند. او تضادها را واژگون می‌کند، ارجحیت یکی بر دیگری را زیر سؤال می‌برد، اما لزوماً سلسله مراتب آنها را واژگون نمی‌کند. شیوه روایی او با زیر سؤال بردن طبیعت و نتیجه رویکردهای آرمان‌گرایانه، عمل‌گرایانه، و فردگرایانه همزمان شامل «از خود‌گریزی» و «با خود درگیری» است (پریس ۶۵).

هاتورن اضداد را در کنار هم قرار می‌دهد، اما آنها را از طریق مفاهیم روزمره و قابل لمس تصویر می‌کند: باغ راپاچینی در «دختر راپاچینی»، پروانه اوون در «هنرمند زیبایی»، و معجون در «خال مادرزاد» همه نمونه‌هایی از این فرایند مجسم‌سازی‌اند. به همان ترتیب که «دیوید رمزی» در مقاله‌اش «راهبردهای روایی در فان مرمرین» از «ریچارفولگل» نقل قول کرده، نگاه دوگانه هاتورن - دوگانگی میان «نگاه شفاف» و «نگاه تراژیک» اش - درون تصویری مجسم و چشمگیر فشرده می‌شود: وحدتی که در حقیقت زبانی نمادین است، هم به گونه‌ای تمثیل‌وار و

هم به شیوه‌ای پویا و متکی به خود (رمزی ۲۰۳).

رمزی در آثار هاتورن، وحدت حس‌شناختی خاصی را می‌بیند. هاتورن با الهام از «ساموئل تیلر کولریج» هنر را وسیله می‌داند، و نه هدف: «گونه‌ای از آرمان‌گرایی که واقعیت را به حقیقتی جهانی تبدیل می‌کند»، و مابعدالطبیعه کولریج - پویایی اندام وار - را می‌سازد که چندگانگی را به وحدت و یگانگی مبدل می‌کند (همان).

شیوه‌ی روایی هاتورن با مبذول داشتن توجه خاص به فرایند شکل‌گیری خودآگاهانه روایت بر روند شکل‌گیری داستان تأکید می‌کند. همانطور که «بنت» و «رویل» اظهار می‌کنند: «داستان‌ها همیشه حرفی نیز برای گفتن درباره‌ی خود دارند؛ آنها همیشه شامل جنبه‌های خودکاوانه و فراداستانی‌اند» (بنت و رویل ۴۱). در همین راستا می‌توان تفاوتی چشمگیر میان داستان با شعر غنایی مشاهده کرد.

مطابق نظر بنت و رویل ما داستانی را جذاب می‌دانیم که ما را صفحه به صفحه با خود ببرد تا ببینیم که در صفحه بعد چه اتفاقی می‌افتد. در اینجا است که می‌توان گفت هاتورن را از لحاظ شیوه‌ی روایی نمی‌توان به راحتی طبقه‌بندی کرد. وی همزمان فنون روایی را به کار می‌گیرد و نقض می‌کند، و مطابق نظر رویل اولین این کاربردها و نقض‌ها اصل «انحراف و پرت روی» است.

پرت روی از عناصر مهم داستان‌گویی است، زیرا که تأثیر کلی پایان داستان را افزایش می‌دهد و در عین حال به سمت پایانی نهایی که در آن تمام تنش‌ها برطرف می‌شوند، حرکت می‌کند. هاتورن به فراوانی از این شگرد استفاده می‌کند و بدین وسیله دست خود را در جریان روایت بازتر می‌گذارد. پرت روی برای او وسیله و شگردی روایی است برای نیل به مقصودش، و او آگاهانه و با قصدی خاص از این ترفند استفاده می‌کند: به عنوان شگردی روایی در خدمت دغدغه نویسنده به منظور ایجاد تأثیری که داستان بر روی خواننده می‌گذارد - به خصوص آنگونه که در داستان کوتاه «خواهش آلیس دوآن» به تصویر کشیده شده - تا وی را وادارد درباره‌ی آنچه می‌خواند بیندیشد:

«همچنان که می‌رفتند به نظرشان رسید که جادوگر از کنارشان خرامید، یا مرموزانه در مسیر پیش روی‌شان گام برداشت. اینجا بود که من ایستادم و به چهره دو مستمع زیبارویم خیره شدم تا ببینم که آیا می‌توانم در آن مکان - همانجا که خیلی‌های دیگر در دل ماجراهایی بس خطرناک‌ترجان خود را از دست داده بودند - دل به دریا بزنم و قدمی فراتر بگذارم. چشمان درخشانشان به من خیره شده بود، و لبهایشان از هم گشوده بود؛ پس دل محکم داشتم

و جفت ناگزیر را به سوی گوری که تازه حفر شده بود، رهنمون شدم. آنها برای چند لحظه به تنهایی در آنجا و در دل شبانگاه روشن و خاموش ایستادند، اما ناگاه خیل انبوهی از مردم در میان قبرها پدیدار شدند!.

دومین شگرد عمده‌ای که هاتورن به کار می‌گیرد «موازنه» است: داستان‌ها از حالت تعادل به ورطه اغتشاش می‌افتند و در نهایت دوباره تعادل خویش را به دست می‌آورند، و در این زمان است که مکاشفه نهایی صورت می‌گیرد؛ اینجاست که عطش خواننده برای دانستن سیراب می‌شود. و هاتورن - همچنان که درباره شگرد قبلی نیز صادق بود - هم این ترفند را به کار می‌گیرد و هم آن را نقض می‌کند. از آنجا که داستان‌های هاتورن کوتاه‌اند، وی - مانند اکثر نویسندگان دیگر داستان کوتاه - قصه‌اش را با بر هم زدن تعادل موجود آغاز می‌کند. اما تفاوت او با دیگر نویسندگانی از این قبیل در فرو نشاندن عطش خواننده برای دانستن است: او قصد دارد تا با برخورد کنایه‌آمیز با وقایع، از پاسخ دادن به سؤالات و تناقضات طفره رود.

گرچه داستان‌ها معمولاً سؤالی را که در ابتدای روایت مطرح شده پاسخ می‌دهند - مواردی مثل عقده اوون برای ساختن چیزی که شبیه اعتقادش باشد، حقیقت رابطه آلیس و غریبه، چگونگی باغ راپاچینی، و ... - اما اینها عاقبت سردرگمی ما را برطرف نمی‌کنند و کنجکاو می‌مانند. ما را فرو نمی‌نشانند. پایان هر داستان به شیوه‌ای متناقض هم برای خواننده پاسخی ارائه می‌کند و هم وی را بی‌پاسخ می‌گذارد. اما این پاسخ آنی نیست که خواننده به خاطرش داستان را تا آخر خوانده. می‌توان گفت که هاتورن با این کار در حقیقت توهمی از حس پایان ایجاد می‌کند، و نه یک پایان واقعی.

در داستان «هنرمند زیبایی»، اوون بالاخره به هر زحمتی ساختن پروانه مکانیکی را که از ابتدای داستان مشغول کار بر روی آن بود به پایان می‌رساند، و متأسفانه این پروانه را فرزند معشوق دوره کودکی‌اش خرد می‌کند. راوی برای ما نقل می‌کند که حالا که اوون حقیقت زیبایی را دریافته بود دیگر برایش چندان اهمیتی نداشت که زحمات تمام عمرش بر باد رفته باشد، زیرا آن پروانه فقط تجسمی و صورتی از حقیقتی بود که او آموخته بود. با این وجود راوی هرگز راز خود را بر ما نمی‌گشاید و داستان در حالی به پایان می‌رسد که باورمان به زیبایی و تصنع پروانه از یک سو و مکاشفه‌ای که برای اوون رخ داده از سوی دیگر سرگردان

۱- «خواهش آلیس دوآن» (World's Greatest Classic Books. (1995). CD-ROM. Fulcrum Technologies. Ottawa: Ontario. (p 13) تمامی نقل قول‌های داستان‌های هاتورن از این پس متعلق به این مجموعه است.

و شناور و تلویحی باقی می‌مانند: «وقتی که هنرمند به اندازه کافی اوج گرفت تا زیبایی را در آغوش بکشد- هنگامی که روحش را در لذت حقیقت نهایی مستغرق نمود- نمادی که وی از طریق آن زیبایی را برای احساسات مادی و زمینی‌اش قابل ادراک کرده بود در نظرش از قدر و منزلت افتاد» (هنرمند زیبایی ۳۶).

راوی داستان «خواهش آلیس دوآن» در نهایت قصه را با پرده برداشتن از معصومیت آلیس خاتمه می‌دهد، اما بار سنگین و آزار دهنده گذشته همچنان به قوت خود باقی می‌ماند و کماکان امتداد اعمال قبیح گذشته به درون حال را تسهیل و تشدید می‌کند، «و اینجا باید از سنگ گورتیره رنگ بنای یادبودی برافرازند که به تلخی یادآور خطاهای نسلی پیشتر باشد؛ بنایی که باید کماکان بر جای بماند، تا آن دم که قلب بشر هنوز حتی یک ضعف دارد که او را به راه ناصواب خواهد توانست کشاند» (خواهش آلیس دوآن ۱۸).

در پایان داستان دختر راپاچینی «بئاتریس» به خاطر کینه عمیق میان راپاچینی و رقیبش می‌میرد، ولی خواننده با یک دنیا معما و تناقض حل نشده درباره حقیقت باغ، نیت راپاچینی، و نقش بئاتریس در این بازی دست به گریبان باقی می‌ماند.

اینطور به نظر می‌رسد که هاتورن، آرمان‌گرایی و عمل‌گرایی نیاکانش را به سخره می‌گیرد. رؤیای خلق «آدم آمریکایی» که در «روضه نوین رضوان» روزگار می‌گذراند، در همان دم که هاتورن شرخزنده درون این مدینه فاضله مسیحی را برملا می‌کند، نقش بر آب می‌شود.

همانطور که «تامپسون» به نقل از «رویال» به آن اشاره می‌کند، یکی از عناصر خاص شیوه روایی هاتورن «حضور خودآگاه مؤلف مداخله‌گر» است که معمولاً حتی وقتی راوی داستان اول شخص است در جامه راوی سوم شخص ظاهر می‌شود. هاتورن داستان‌هایش را توسط مؤلفی تمثال گونه که قصه را ظاهراً از بیرون و با فاصله می‌بیند روایت می‌کند. این حضور متن را مغشوش می‌کند، زیرا که «این مؤلف مداخله‌گر مدام تفاسیر دیگرگونه ارائه می‌کند» (رویال، ۷۶).

راوی هاتورن در جایی میان خواننده و نویسنده قرار می‌گیرد، اما این لزوماً به این معنا نیست که او قصد دارد با رجحان دادن به خواننده این دو جایگاه را وارونه کند. وی درحقیقت اقتدار مؤلفانه خود را در داستان اعمال می‌کند، اما چیزی که او را در این عمل از بقیه متفاوت می‌کند این است که او داستان‌هایش را به مؤلفی واحد منتسب نمی‌کند. نویسنده هنوز هم سلطه خود بر داستانش را حفظ می‌کند، اما شخصیت مؤلفانه‌اش چندگانه و چند شخصیتی است، و هاتورن برخلاف گذشتگان هم‌چون فرانکلین و جفرسون قصد ندارد تا این «خود»

مؤلفانه را به وحدت برساند. در ابتدای کار، هاتورن این توهم را ایجاد می‌کند که می‌خواهد موقعیت دو جایگاه را وارونه کند، اما در نهایت سروته داستان را با اقتدار خودش - نویسنده - هم می‌آورد.

هاتورن از روی عادت داستانهایش را با «مؤلفی تمثال گونه که قصه را ظاهراً از بیرون و با فاصله می‌بیند» (همان) روایت می‌کند. هاتورن، همانند پو، نیز لازم می‌داند که نویسنده در برابر خواننده عرض اندام کند، اما فقط تا حدی که بتواند کماکان من درونی خویش را در پس پرده‌ی حاجب پنهان کند. «من عقیده دارم که نویسنده تا این حد و در این چارچوب - تا جایی که حقوق خود و حقوق خواننده را ضایع نکند - می‌تواند به شیوه‌ی زندگی نامه‌ای بنویسد» (هاتورن ۴).

همانطور که تامپسون اظهار کرده هاتورن حضور مؤلفانه خود را در جامه‌ی رویان داستانهایش به کرسی می‌نشانند، اما ذهن خواننده را به سمت معانی مختلف رهنمون می‌شود. دقیقاً به همین دلیل است که او از شگرد «تعریف کردن» به جای ترفند «نمایش دادن» استفاده می‌کند، زیرا اگر او دخالت‌های مؤلفانه را حذف می‌کرد، شاید خواننده می‌توانست اصل آزادی خواننده در تعیین انتخاب‌های معنایی متفاوت را راحت‌تر باور کند. اما خواننده داستان هاتورن راهی از پیش تعیین شده را در پیش می‌گیرد، مسیری را که از قبل پیش پایش گذاشته‌اند. در این مورد - طرح‌ریزی خودآگاهانه متن و کنترل عناصر و مسیر داستان - هاتورن با جریان اصلی ادبیات آمریکا قرابتی خاص پیدا می‌کند. برای او نیز مانند پو مهم است که به خواننده مدام خاطر نشان کند که داستان چیزی «ساختگی / مصنوعی» است، اما تفاوت وی با پو در این است که او ادعا ندارد که «من» یگانه‌ای ایجاد کرده که در آن همه گزینه‌ها به وحدت می‌رسند. این همان چیزی است که می‌توان آن را احساسات مبهم هاتورن نسبت به آثارش نامید: از یک سو اشتیاق او برای اینکه با حفظ اقتدار مؤلفانه‌اش هنرش را به رخ خواننده بکشد، از سوی دیگر واگذاشتن خواننده به حال خود تا داستان را در چنگ خود داشته باشد. برای به تصویر کشیدن این ادعا نگاهی به رومنس هاتورن خانه هفت شیروانی خالی از لطف به نظر نمی‌رسد. هاتورن در مقدمه‌ای که بر این رمان نوشته این اثر را یک «رومنس» معرفی می‌کند: «هنگامی که یک نویسنده اثرش را رومنس می‌نامد مشخصاً احتیاجی به توضیح نیست که وی هم درباره محتوای اثرش و هم شیوه بیان آن ادعایی دارد که اگر اثر خود را رومان معرفی کرده بود خود را مستحق این ادعا نمی‌دانست» (خانه هفت شیروانی ۱). وی پیام اخلاقی خود را نیز چنین معرفی می‌کند: «نویسنده برای اینکه در این مسیر کوتاهی نکرده باشد، نتیجه‌ای اخلاقی

برای کار خود قرار داده است که همانا حقیقت است: این حقیقت که خطا و شر نسلی به نسل دیگر و به اعقابشان منتقل می‌شود، و با رها کردن خود از قید و بند زمان به شری مطلق، ازلی، و مهار نشد تبدیل می‌شود» (همان ۷). با این وجود او اظهار می‌کند که مقصود او از پیام و نتیجه اخلاقی این نیست که جا به جا و لحظه به لحظه داستان‌ش را در خرده فرمایشات اخلاقی غرق کند و به اصطلاح آن را با نیزه اخلاقیات سوراخ سوراخ کند- مانند سنجاق کردن یک پروانه خشک شده به کاغذ. اینطور به نظر می‌رسد که هاتورن هنگامی که از داستان‌ش به عنوان پیامی اخلاقی نام می‌برد مراقب است که داستان‌ش را به هیچ نقطه خاصی سنجاق نکند.

هاتورن با تأکید بر این اصل که رومان به گونه ادبی رومنس تعلق دارد همزمان از واقع‌گرایی رمان و از دنیای تخیلی قصه‌های پریان طفره می‌رود. او بیشتر به مجسم کردن حالات ذهنی شخصیت‌های داستان‌ش علاقمند است تا به پرداختن به شکوفایی و رشد آنها و شرایط اجتماعی که آنها در آن زندگی می‌کنند.

دخالت‌های راویانه هاتورن به خصوص در فصول دوازدهم و پانزدهم این کتاب به مبحث ما مربوط می‌باشد، چرا که مقاصد هاتورن در این دو فصل کاملاً هنری و زیباشناختی است. هاتورن در این دو فصل خویشتن خود را به درون شخصیت‌های داستان‌ش تزریق می‌کند و با رفت و آمد مدام میان نقاط ضعف و نقاط قوتشان سعی می‌کند، مشخص کند که کدامیک این قابلیت را دارد که نماد هنرمند حقیقی باشد.

«فیبی» دختر جوان، سرزنده و قبراق دقیقاً نقطه مقابل زوج سالخورده، پژمرده، و از کارافتاده «پینچن» است که راوی نمای ظاهری محل سکونتشان را جلوه‌ای از وضعیت ذهنی‌شان می‌داند. در این میان فیبی تنها کسی است که می‌تواند شادی و سرخوشی را به این دنیای منحط و مغموم بازگرداند. با این وجود هاتورن بی‌درنگ خطری که این دختر جوان را به دلیل همنشینی طولانی با «دو روح بیمارگونه» تهدید می‌کند به خواننده خاطر نشان می‌سازد: «همانطور که خود فیبی هم متوجه شده بود گلها در دست «کلیفورد» یا «هپی‌بیا» خیلی زودتر پژمرده می‌شدند تا در دستان خودش؛ و به همین ترتیب این دختر در حال شکوفایی نیز با تبدیل کردن زندگی هرروزه اش به رایحه ای برای مشام این دوروح بیمارگونه باید بی‌بروبرگرد خیلی زودتر از آن زمانی می‌پژمرد و خشک می‌شد که اگر برسینه‌ای جوان تر و شاداب‌تر نشسته بود» (همان ۲۱۰).

فیبی طبعاً با اهالی خانه متفاوت است، اما به دلیل حضور مداوم در چنین محیط متعفن، دائماً در معرض خطر سرایت ارزش‌های زوال یافته این خانه کهن و ساکنانش قرار دارد. او از

یک طرف باید به این خانه و اهالی‌اش پویایی و حیاتی بخشید که از آن محروم‌اند، اما از طرف دیگر باید مراقب خود باشد تا ناخودآگاه انحطاط موجود را به خود نگیرد و درونی نکند. خواننده حتی می‌تواند اینطور نتیجه بگیرد که فیبی در حقیقت نقش هنرمندی را بازی می‌کند که به زیر پوسته هر چیز نفوذ می‌کند و حقیقتش را - آنچنان که مشغله یک هنرمند است - کشف می‌کند، او در حقیقت نماد هنرمند است:

«حتی با همه این حرف‌ها هم تغییری قابل مشاهده بود، تغییری که تا حدودی مایه تأسف بود؛ گرچه هر زیبایی و دلربایی را که می‌گرفت با بخشیدن یکی دیگر شاید عزیزتر از آن قبلی جبران می‌کرد. فیبی معمولاً شاد نبود، و بیشتر خلق و خوی فکری پیدا کرده بود که کلیفورد در مجموع بیشتر از حال قبلی سرخوشی محض او دوستش داشت؛ زیرا حالا فیبی می‌توانست او را بهتر و با ظرافت بیشتر بفهمد و حتی گه‌گداری حرف خودش را برای خودش تفسیر کند. چشمانش درشت‌تر، تیره‌تر، و عمیق‌تر به نظر می‌رسیدند، و در خاموشی چنان عمیق که همچون چاهی خودجوش پایین و پایین‌تر به قعر زمین فرو می‌رفتند. دیگر از آن زمان که برای اولین بار او را در هنگام پیاده شدن از قطار دیدیم کمتر دخترانه به نظر می‌رسید؛ کمتر دخترانه، و بیشتر زنانه» (همان ۲۱۱).

اما با همه این حرف‌ها، هائورن به ما اجازه نمی‌دهد فیبی را همچون یک هنرمند واقعی ببینیم. گرچه گذار او از مرحله معصومیت خام به مرحله تجربه می‌تواند برای پرورش جایگاه او به عنوان هنرمند مزیتی باشد، اما اینطور به نظر می‌رسد که خود هائورن این دگرگونی روشن را که «تا حدودی مایه تأسف است» خوش ندارد. به هیچ وجه امکان ندارد که فردی در بطن این محیط منحط و رو به زوال زندگی کند و حتی سر سوزنی از آن تأثیر نپذیرد.

راوی با گذار از فیبی به هنرمند، به «هالگریو» می‌رسد. «اما آنچه که بیش از همه درباره این جوان به چشم می‌آمد و به او متانتی فراتر از حد معمول می‌بخشید این حقیقت بود که او در میان آن همه آشوب و بلوای زندگی شخصی‌اش هرگز هویت خویش را از دست نداده بود» (همان ۲۱۳). چنین تأکیدی از طرف راوی ما را به یاد نظریه شخصی‌زدایی کردن «الیوت» می‌اندازد که ادعا می‌کند، گرچه هنرمند باید شیفته و مستغرق هنرش باشد، اما باید در عین حال خویشتن خویش را دور از دسترس خواننده نگاه دارد. هالگریو طبعی پرسشگر دارد و گاه گاه فیبی را با سؤالات عجیب و غریبی که به خصوص درباره کلیفورد می‌پرسد، مشوش می‌کند: «هالگریو پرسید: چقدر نگران؟ به خاطر گرفتاری‌های دنیوی، یا دغدغه‌های ذهنی؟» (همان، ۲۱۵) اما این نماد منحصر به فرد و ستوده هنرمندی که مدام و به شیوه‌های متفاوت با دنیای

اطرافش برخورد داشته، اما هنوز به آن آلوده نشده زیاد دوام نمی‌آورد، زیرا که راوی قصد دارد ضعف و سستی او را نیز برملا کند:

«ما معمولاً برای این جوانان جویای نام که درست هم سن و سال هالگریو اند، آینده درخشانی پیش‌بینی می‌کنیم، اما بعدها حتی پس از پرس و جوی بسیار نشانی از آنها نمی‌یابیم. شور و شوق جوانی و هیجان‌شان و رنگ و لعاب خرد و خیالی که بر آنها نشسته چنان زرق و برق دروغینی به آنها می‌بخشد که هم خویشتن و هم دیگران را به خطا می‌اندازند. آنها در نگاه اول مثل چیت و چلوار و کتان آب نخورده با دوام به نظر می‌رسند، اما آفتاب و باران را تاب نمی‌آورند و پس از یک بار شسته شدن از رنگ و رو می‌افتند» (همان ۲۱۹).

به محض اینکه می‌خواهیم با استناد به شواهد موجود اینطور نتیجه بگیریم که هالگریو همان هنرمند راستین است، هاتورن توهم ما را می‌شکند و او را به عنوان یکی دیگر از خیل همان جوانان پرحرارتی که می‌توانیم در زندگی روزمره‌مان به آنها برخورد کنیم، قالب می‌کند. اما با وجود کنایه و سخره‌تلویحی که در این فصل مشاهده می‌شود، هاتورن باز هم از طریق سخنانی که فیبی بر زبان می‌آورد نظرات خود را درباره بیهودگی چارچوب‌های اجتماعی بیان می‌کند و آنها را به نقد می‌کشد. اینطور به نظر می‌رسد مفهومی که وی از هنر در نظر دارد، شامل تغییر و تفاوت است: نه پایبندی متحجرانه به اصول خشک اجتماعی، بلکه شیرجه زدن در عمق‌شان و کاویدنشان به جای اینکه آنها را بی‌چون و چرا به ارث ببریم.

«هرگاه که می‌خواهیم راهی را به میل دل خودمان پیش بگیریم پنجه سرد جسدی گریبانمان را چنگ می‌زند! به هر سو که نظر می‌افکنیم صورت بی‌روح جسد با ما رخ به رخ می‌شود و تا مغز استخوانمان را منجمد می‌کند! و خود ما نیز باید مرده باشیم تا بتوانیم تأثیر قابل ملاحظه‌ای بر دنیایمان بگذاریم، دنیایی که البته در آن زمان دیگر متعلق به ما نخواهد بود، بلکه متعلق به نسلی خواهد بود که ما حتی یک سرسوزن حق دخالت در کارشان را نداریم. باید این را پیشاپیش می‌گفتم که ما حتی همین حالا نیز در خانه‌های مردگان زندگی می‌کنیم، خانه‌ای همچون همین خانه هفت شیروانی!» (همان ۲۲۰، ۲۲۱).

راوی در این فصل با پریدن از توصیف این شخصیت به توصیف آن یکی این شاخه به آن شاخه می‌کند، اما این عمل را طبق برنامه‌ای خاص انجام می‌دهد. او با کلیفورد سالخورده، سترون، و زوال‌یافته آغاز می‌کند و سپس به نقطه مقابله فیبی جوان و سرزنده و قبارق می‌رسد. راوی پس از اینکه نقاط قوت فیبی را در کانون توجه قرار داد و بر آن تأکید کرد، ضعفش را برملا می‌کند که همانا پذیرفتن و درونی کردن تغییری است که باید تا حدودی برای

آن متأسف شد. به همین ترتیب و به خاطر همین نکته خاص - همان چیزی که به نظر می‌رسد، در نگاه او نقطه ضعف باشد - هاتورن شخصیت دیگری را وارد ماجرا می‌کند که هرگز تحت تأثیر تغییر و تفاوت محیط اطرافش قرار نگرفته: هالگریو.

فصل پانزدهم با مشغله‌ی راوی درباره تضاد میان شخصیت واقعی «قاضی پینچن» ریاکار با شخصیت اجتماعی‌اش آغاز می‌شود:

«قاضی بی‌تردید مرد قابل احترامی بود. کلیسا او را به رسمیت می‌شناخت، دولت او را به رسمیت می‌شناخت. هیچ کس در شهرت او شک نداشت. در دایره گسترده کسانی که وی را چه در زندگی خصوصی و چه در انظار عمومی می‌شناختند، هیچ کس حتی خواب این را هم نمی‌دید که جایگاه رفیع وی در نظر خلق را زیر سؤال ببرد، مگر هیزبیا، و شاید عده‌ای شنگ هرج و مرج طلب همچون عکاسان و خبرسازان، و البته جمعی از رقیبان سیاسی» (همان ۲۷۵).

گوینده صراحتاً از نقش خود به عنوان راوی داستانی که در آن غربال کردن حقیقت از دروغ خطا شمرده می‌شود، آگاه است. راوی دیگر چندان به اینکه شخصیت‌ها تا چه حد می‌توانند نماد هنرمند واقعی باشند - همچنان که درباره هالگریو صادق بود - علاقه‌ای نشان نمی‌دهد. دغدغه‌ی راوی حالا تفاوت میان واقعیت با خیال است: تفاوت میان شخصیت ظاهراً متین قاضی در نظر مردم با شیطانی که در درونش شعله می‌کشد.

هاتورن با روایت قصه جسدی افتاده در پای دیوار قصری که پر از اشراف است، در روند داستان وقفه می‌اندازد. هیچ کس متوجه وجود جسد نخواهد شد مگر «یک پیشگو که تمام ساختمان در مقابل چشمان محزون و راز بینش دود می‌شود و به هوا می‌رود، و پیش رویش فقط همان پستوی مخفی، یا آن دولابچه چفت شده که در از یاد رفته‌اش با تار عنکبوت زینت یافته، و یا آن گودال مرگبار زیر سنگفرش با جسد متعفن درونش باقی می‌ماند» (همان ۲۷۷).

اهمیت این قسمت متن درباره نقش هنرمند را می‌توان به آن مواردی که پیش‌تر درباره طبیعت حقیقی کلیفورد، فیبی، و هالگریو ذکر گردید ربط داد. همه ظاهراً بی‌نقص به نظر می‌رسند، و این همان چیزی است که مردم کوی و برزن می‌بینند و در باورش لحظه‌ای درنگ نمی‌کنند. اما این فقط از هنرمند راستین بر می‌آید که به زیرپوست هر چیز نفوذ کند و پرده از حقیقت درون آن (که لزوماً همیشه واضح و شفاف نیست) بردارد. قاضی ظاهراً و در دیدگاه تمام مردم جامعه‌ای که او را می‌شناسند - شاید سوی هیزبیا که نظرش به شیطان درون وی افتاده - یک جنتلمن واقعی است.

هاتورن به خوبی از جایگاه خود به عنوان خالق اثرش آگاه است. او مدام در روند داستان

وقفه ایجاد می‌کند تا خواننده را با تفسیر و توضیح خود درباره شخصیت‌های داستان و نارسایی‌های خاص آنها آگاه کند تا شاید بدین وسیله جایگاه برتر خود به عنوان هنرمند را به رخ وی بکشد.

هاتورن به منظور رمزگشایی طبیعت حقیقی تجربه انسانی به درستی ژانرومنس را انتخاب کرد که دست او را در ارزیابی تجربه انسان ساکن دنیای واقعی باز می‌گذاشت. آمد و شد اثر میان دو قلمرو واقعیت و خیال به شایستگی با آمد و شد میان مفاهیم ژانرهای رومنس و رمان مطابقت می‌کند. بنابراین همانطور که «ریچاردچیس» از «کالی» درباره هاتورن نقل می‌کند «هاتورن همزمان و به طرز متناقض سرد و احساساتی، تبیل و پر جنب و جوش، محافظه کار و تندرو، و عارف و پول‌شناس بود» (چیس ۷۰).

نتیجه

هاتورن پس از همه تلاش‌هایش باز هم از آشتی دادن تمام عیار تضادها عاجز می‌ماند؛ او نه می‌تواند حقیقت داستان‌ش را کاملاً به تصویر بکشد و نه کاملاً آن را مخفی کند: حقیقت باغ راپاچینی، دانش سری اوون، دلیل روبنده زدن ناگهانی کشیش به طور خاص؛ و هنر نویسندگی خود هاتورن به طور عام.

دخالت‌های مؤلفانه او به منظور حفظ اقتدار مؤلفانه است، اما در عمل به باز شدن راه‌های دیگری برای از دست رفتن این اقتدار می‌انجامد. او با مطرح کردن سؤالات، ارائه دادن گزینه‌های متفاوت به عنوان دلیل و نتیجه وقایع مختلف داستان، و خودداری از برداشتن فاصله بین دور و نزدیکی که او در میان شخصیت‌های داستان‌ش می‌آفریند، راه را بر تفاسیر و گزینه‌های متفاوتی که از دانش و آگاهی خود او هم فراتر می‌رود می‌گشاید. شگرد طفره رفتن از ارائه تمام حقیقت که هاتورن آن را به عنوان ابزاری برای حفظ اقتدارش به کار می‌بندد در نهایت به ورطه گشودن دریچه‌های مختلف به سمت معانی متفاوتی می‌افتد که از حیطه دانش و دید خود وی فراتر می‌رود.

مفهوم مؤلف ابزاری در آثار هاتورن به معنای تلاش نویسنده برای حفظ اقتدارش از طریق مداخله در روند داستان است، و عدم موفقیت این شگرد در به دست دادن نتیجه دلخواه نویسنده دقیقاً به واسطه چند گانگی - و نه وحدت - آن است.

اشتیاق هاتورن برای اینکه نشان دهد از خواننده بیشتر می‌داند - هدف دخالتگری‌های مؤلفانه‌اش و تفاسیرش بر شخصیت‌های داستان‌ش - به شیوه‌ای متناقض با انکار اقتدارش به

عنوان نویسنده همراه می‌شود، اما همزمان پرسش‌هایی چندگانه که «فوکو» آنها را «سوراخ و سنبه‌ها و شکاف‌هایی که این فقدان پرده از آنها برمی‌دارد» (لادج ۱۷۷) سر برمی‌آورند. در نهایت اینکه حضور خودآگاه هاتورن در تاروپود داستانش که مقصود از آن تضمین اقتدارخود او در جایگاه نویسندگی است نشان از فقدانی دارد که از دانش خود وی فراتر می‌رود.

کتاب‌شناسی

- Bayam, Nina, et al. (1989). *The Norton Anthology of American Literature*. New York: Norton and Company.
- Beidler, Phillip. (1978). "Franklin and Crevecoeur's Literary Americans". In *Early American Literature* 13.1: 50-62.
- Bennett, Andrew, and Nicolas Boyle. (1995). *An Introduction to Literature, Criticism and Theory*. Cornwall: Prentice Hall.
- Crawford, Barthlow, et al. (1950). *Outline History of American Literature*. New York: Barnis and Noble.
- Hawthorne, Nathaniel. (1990). *The Scarlet Letter*. Oxford: Oxford University Press.
- Lodge, David, ed. (2000). *Modern Criticism and Theory*. Edinburgh, Longman.
- Poe, Edgar Allan. "Hawthorne's Twice-Told Tales" Boston: James Munroe & Co.
- Pryse, Marjorie. (1989). *A Course Guide to Accompany the Norton Anthology of American Literature*. New York: Norton and Company.
- Royal, Derek Parker. (2002). "An Absent Presence: The Rewriting of Hawthorne's Narratology in John Updike's S." *Critique*. 44.1: 73-85.
- Ramsey, S. David. (2006). "Narrative Strategies in *The Marble Faun*" *Studies in Language and Culture* 27.2: 201-219.
- World's Greatest Classic Books*. (1995). CD-ROM. Fulcrum Technologies. Ottawa: Ontario.
- Wagon, Willis. (1969). *American Literature: A world view*. London: University of London.