تحلیل روان‌شناختی شخصیت‌پردازی در ادبیات کودک و نوجوان / ۳

چارلی

ابوذر کریمی ـ مسیح نوروزی

دوگانهٔ «چارلی» (چارلی و کارخانه شکلات‌سازی و چارلی و آسانسور بزرگ شیشه‌ای)، اثر مشهور «رولد دال»، نویسنده نروژی‌الاصل ایرلندی است. «رولد دال» در ادبیات انگلستان، تنها به عنوان نویسنده کودک و نوجوان مطرح نیست، بلکه به عنوان یکی از سه نویسنده محبوب انگلستان، نام او در کنار «دیکنز» می‌آید. در میان آثار او، این دو اثر را می‌توان فانتزی‌های به نسبت کلاسیک‌تری دانست و مشخصه‌های سبکی فانتزی رولد دال در آن‌ها کم‌تر به چشم می‌خورد. فانتزی دال، فانتزی هجو و انتقاد از رذایل و خصایص و ضعف‌های بشری، به بی‌رحمانه‌ترین شکل ممکن آن است. شخصیت‌پردازی به سبک دال، شخصیت پردازی سپید و سیاه است و به ویژه در سایر آثار او، نمی‌توان شخصیت‌های بینابینی و خاکستری یافت. فیزیک و خصایص ظاهری شخصیت‌ها در داستان‌های او، تجلی بارز ویژگی‌های اخلاقی آن‌هاست. بدین لحاظ، شیوهٔ شخصیت‌پردازی دال، در چارلی و کارخانهٔ شکلات‌سازی و چارلی و آسانسور بزرگ شیشه‌ای تا حد زیادی در قیاس با دیگر نوشته‌های وی، تلطیف شده و نرم است. هر اندازه در بقیه آثارش، طنز را با خصلتی تهاجمی و خشونت‌آمیز به کار می‌گیرد، در این دوگانه با طنز لطیف و خوش‌بینانه‌تری مواجه می‌شویم.

وجوه اخلاق‌گرایانه و استعلایی آثار «دال» بیش از هرچیز نیازمند بررسی و یادآوری است. «دال» در ترسیم ضعف‌های اخلاقی و خصایل ناپسند شخصیت‌ها مدارا نمی‌کند و می‌کوشد تا آن جا که ممکن است، شخصیت‌های منفی خود را به الگوهای «شبه تابو» تبدیل سازد. می‌توان گفت «دال» در پی آن است که شخصیت‌های منفی داستان‌هایش را ـ که از الگوی منفی ذاتی یا بدذات فی‌نفسه تبعیت می‌کنند ـ به عنوان موجوداتی رعب‌آور و در عین حال حقیر، در ذهن مخاطب حکاکی کند و تأثیر ماندگار آثار او در ذهن مخاطبان، از این خواست ناشی می‌شود. به همین سبب، فانتزی «دال» را می‌توان شکلی از فانتزی اکسپرسیونیستی دانست. این اکسپرسیونیسم بیش از آن که حاصل ساختار فانتاستیک روایت در آثار ادبی او باشد، از پرداخت شخصیت‌ها در قالب کاریکاتورهایی از خصایل اخلاقی رذیله برآمده است. از این رو، دقت نظر در ابعاد شخصیت‌پردازانه نوشته های «رولددال»، به عنوان فانتزی‌های شخصیت‌محور، روشنگر بسیاری از مکانیسم‌هایی خواهد بود که از طریق آن‌ها می‌توان بر مخاطب کودک و نوجوان، تأثیرات اخلاقی عمیق گذارد.

دوگانهٔ «چارلی» از جهات دیگری نیز از سایر آثار «رولد دال» متمایز است. فانتزی «دال» به ندرت از هستهٔ مرکزی و اصلی طرح دور می‌شود و پرداخت‌های جانبی در روایت داستانی، نقش کم‌رنگی در آثار او دارند. به عبارت دیگر، ایده‌های بنیادین طرح در نوشته‌های او، در دسترس است و پیدارشناسی طرح و ایده در کارهای «رولد دال» چندان دشوار نیست. علاوه بر این، فانتزی خاص او در بنیان طرح نهفته است. ویژگی سرراست داستان‌گویی «دال» در دوگانهٔ «چارلی» می‌شکند و یکی از معدود آثار او را پدید می‌آورد که پرداخت‌های جانبی و فانتزی موقعیت در آن، به فراخور روند داستان و فراتر از طرح کلی پیش می‌رود. می‌توان گفت این دو اثر، در مقام مقایسه پیچیده‌تر از سایر آثار او هستند. افزون بر این که در آثار دیگری چون روباه شگفت‌انگیز

و خانوادهٔ آقای ابله، داستان در فضایی فارغ از زمان و مکان رخ می‌دهد. حال آن که دو داستان چارلی ـ مانند ماتیلدا ـ بارقه‌های جهان معاصر را در خود دارد و احساس همزمانی را در مخاطب برمی‌انگیزد.

در این مقاله نیز چون دو مقالهٔ پیشین از این سلسله، نخست از معرفی شخصیت‌های این دو داستان آغاز می‌کنیم و در ادامه، به بررسی ابعاد گوناگون روان‌شناسی شخصیت‌پردازی دوگانه «چارلی» می‌پردازیم.

شخصیت‌ها

۱. چارلی

چارلی باکِت، تنها فرزند خانواده‌ای مستمند و فقیر است. این شخصیت را نویسنده در بستر خانوادگی و اجتماعی آن معرفی می‌کند. خانوادهٔ باکِت از هفت نفر تشکیل شده است که جز چارلی، شامل پدر و مادر چارلی و دو پدر بزرگ و دو مادربزرگ او می‌شود: «همه اعضای این خانواده، شش آدم بزرگ (بشمرید) و چارلی باکت کوچک با هم در یک خانهٔ کوچک چوبی در حاشیهٔ یک شهر بزرگ زندگی می‌کردند.»[۱]

تأکید بر «در حاشیه بودن» این خانواده در ابتدای داستان، فقط به معنای حاشیه‌نشینی یک شهر نیست، بلکه تلویحاً به فراموش‌شدگی و بی‌اهمیتی آن‌ها اشاره دارد. شرایط بد رفاهی و اقتصادی نیز این خانواده را در برگرفته است: «خانه برای این همه آدم جای کافی نداشت و زندگی به همهٔ آن‌ها فوق‌العاده سخت می‌گذشت. سرتا پای این خانه فقط دو تا اتاق بود که یک تخت بیشتر نداشت. تخت را به چهار تا پدر بزرگ و مادربزرگ داده بودند؛ چون خیلی فرتوت و از پا افتاده بودند که هرگز از بستر بیرون نمی‌آمدند.»[۲] به سن و سال چارلی اشاره‌ای نمی‌شود، احتمالاً بدین سبب که تمامی کودکان را در هر گروه سنی بتوانند با او همذات‌پنداری کنند.

ویلی وانکا به لحاظ تبارشناسی شخصیت، آمیزه‌ای از ناجی‌ها و شریرهای مشهور در اساطیر و افسانه‌هاست. در الگوی کارکردشناسی شخصیت که توسط «ولادیمیر پراپ» ارائه شده، این دو کارکرد مستلزم وجود دو شخصیت در داستان است، اما «دال» این دو کارکرد را در قالب یک شخصیت، متحد کرده است

این خانواده در نگون‌بختی و نابه‌سامانی کامل به سر می‌برد. فقر این خانواده باعث می‌شود که در منزلی محقر که تابستان‌ها قابل تحمل، اما در زمستان‌ها سرد و منجمدکننده است، به سر برند و حتی فکر خرید یک تخت دیگر نیز به ذهن‌شان نمی‌رسد. آقای باکِت، تنها فرد این خانواده که شاغل است، در یک کارخانه خمیردندان‌سازی، مسئول سفت کردن درِ قوطی خمیردندان‌های تولید شده است: «دستمزد او حتی کفاف یک وعده غذای مناسب برای همهٔ آن‌ها را نمی‌داد. خوراک آن‌ها صبح نان و کرهٔ نباتی، ظهر سیب‌زمینی و کلم پخته و شب سوپ کلم بود. یک‌شنبه‌ها غذاشان تفاوتی با بقیه روزها نداشت، اما می‌توانستند چند لقمه بیشتر بخورند.»[۳] نویسنده، چارلی را در ابتدای داستان به عنوان «قهرمان» معرفی کرده است و ما بسط و شرح بیشتر نقش‌های روان‌شناختی چارلی را در این داستان، به قسمت‌های بعدی مقاله وامی‌گذاریم.

۲. ویلی وانکا

در نزدیکی منزل باکِت‌ها یک کارخانهٔ شکلات‌سازی قرار دارد که بوی شکلات‌های آن، همواره مشام اعضای این خانواده تهی‌دست را وسوسه می‌کند. این کارخانه که بزرگ‌ترین کارخانهٔ شکلات‌سازی جهان است، لذیذترین و مشهورترین و پرطرفدارترین شکلات‌ها و شیرینی‌های دنیا را تولید می‌کند. ضمناً سال‌های سال است که هیچ کس داخل این کارخانه را ندیده و حتی دیده نشده است که کسی به آن داخل یا از آن خارج شود. تنها سایه‌های افرادی که به کوتوله‌ها شباهت دارند، از پشت پنجره‌های آن خانه در شب‌ها به چشم خورده است. ویلی وانکا صاحب این کارخانهٔ عجیب است. ویلی وانکا پیش از آن که به صورت عینی وارد داستان شود، از طریق نشانه‌هایش، نظیر کارخانه، معرفی می‌شود. در ادامه، پیش از ورود ویلی وانکا به داستان، یک آگهی در تمامی روزنامه‌های دنیا چاپ می‌شود که در آن، ویلی وانکا اعلام کرده که پنج بلیت مشخص را در شکلات‌هایش قرار داده است تا برندگان آن پنج بلیت، اجازه داشته باشند یک روز تمام از کارخانه او دیدن کنند و تا پایان عمر، به صورت رایگان از شیرینی‌های کارخانه وانکا استفاده کنند (بناست چارلی یکی از برندگان این بلیت‌ها باشد). نخستین بار، ویلی وانکا از زبان پدربزرگ‌ها و مادربزرگ‌های چارلی، به او و خواننده معرفی می‌شود. این نحوه معرفی شخصیت، در مورد

تمامی شخصیت‌های رمزآمیز و رازآلود استفاده می‌شود.

ویلی وانکا به لحاظ تبارشناسی شخصیت، آمیزه‌ای از ناجی‌ها و شریرهای مشهور در اساطیر و افسانه‌هاست. در الگوی کارکردشناسی شخصیت که توسط «ولادیمیر پراپ» ارائه شده، این دو کارکرد مستلزم وجود دو شخصیت در داستان است، اما «دال» این دو کارکرد را در قالب یک شخصیت، متحد کرده است. نحوهٔ آشکارسازی شخصیت ویلی وانکا در روند روایت، ماهیت جادویی او را به درستی می‌رساند. اگر بتوان بخش آغازین داستان را که به معرفی خانوادهٔ باکِت اختصاص یافته است، به عنوان پیش درآمد (پرولوگ) روایت در نظر گرفت، در فاصله میان این پیش درآمد تا ورود ویلی وانکا به داستان، مرحله‌ای مقدماتی برای آشکارسازی رخ می‌نماید. هرگاه شخصیت به جادو و کهن الگوهای رمزی نزدیک‌تر باشد، روند آشکارسازی او از دو خصلت اساسی برخوردار است: ابهام‌افزایی و به تأخیر افتادن ورود شخصیت به داستان تا حد ممکن.

پرداخت شخصیت‌های دارای خصلت جادویی، از غیبت آن‌ها آغاز می‌شود و مخاطب پیش از حضور عینی آن‌ها در روند داستان، چیزهایی از ایشان می‌داند و نسبت به آن آگاه می‌شود. این فرایند نوعی تعلیق طبیعی را در ورود شخصیت پدید می‌آورد. از سوی دیگر، آن چه در جهت آشکارسازی شخصیت بیان می‌شود، هرچه بیشتر واقعیت آن را پنهان می‌کند. در آغاز داستانِ چارلی و کارخانه شکلات‌سازی، مجموعه دانسته‌هایی که درباره ویلی وانکا در اختیار خواننده قرار می‌گیرد، چنان اعجاب‌آور و غیرمتمرکز است که بیش از آن که ویلی وانکا را بشناساند، او را غیرقابل شناسایی جلوه می‌دهد. نخست آگاه می‌شویم که در جوار خانهٔ کوچک باکِت‌ها یک کارخانه شکلات‌سازی قرار دارد که هر روز عصر بوی شکلات‌های بی‌نظیر آن مشام گرسنهٔ اهل این خانه را وسوسه می‌کند. سپس چارلی پرسش‌هایی درباره این کارخانه و صاحب آن از دو پدربزرگ و دو مادربزرگ خود می‌پرسد و در آن میان، بابابزرگ جو در این باره با چارلی صحبت می‌کند: «این کارخانه پنجاه برابر کارخانه‌های دیگر وسعت دارد»، «آقای وانکا شگفت‌آورترین، فوق‌العاده‌ترین و بی‌همتاترین شکلات‌سازی است که دنیا به خودش دیده»، «ویلی وانکا با شکلات جادو می‌کند» و... در ادامه، بابابزرگ جو درباره اتفاقاتی که به موفقیت ویلی وانکا در صنعت شکلات‌سازی منجر شده، صحبت‌هایی می‌کند.

در این میان، توصیف‌هایی که از محصولات کارخانه شکلات‌سازی، توسط بابابزرگ جو صورت می‌گیرد، یادآور توصیفاتی است که در کتب مقدس در مورد بهشت آمده است. به بیان دیگر، نوع گزاره‌هایی که در وصف شکلات‌های مختلف به کار می‌رود، با گزاره‌هایی که در وصف بهشت آمده است، به لحاظ ساختار نمادین مجانست دارد:

– آقای ویلی وانکا یک شعبده‌باز به معنی واقعی درجه یک است! می‌دانستی که راهی برای درست کردن بستنی شکلاتی پیدا کرده که احتیاج به یخچال ندارد و ساعت‌ها بدون این که یک ذره آب بشود، صحیح و سالم می‌ماند! حتی می‌شود تمام روز آن را زیر آفتاب گذاشت، بدون این که قطره‌ای ازش بچکد![۴]

– یک جور آب نبات درست می‌کند که هر ده ثانیه به ده ثانیه که آدم آن را می‌مکد، رنگش عوض می‌شود.[۵]

– آدامس‌هایی که درست می‌کند، اصلاً طعم‌شان را از دست نمی‌دهند.[۶]

نوع این گزاره‌ها برگذشتن از عینیت واقعی پدیدارها، به خصلت جادویی نوعی جهان مُثُلی (جهان جمع اضداد: آن جهان جز باقی و آباد نیست / زان که بنیاد وی از اضداد نیست ـ مولوی) و متناقض‌نما را می‌رساند؛ جهانی که برای وصف آن، گزاره‌های پوزیتیویستی اثبات‌پذیر مبتنی بر نظام دودوییِ صحیح / غلط کفایت نمی‌کند و می‌بایست منطق ذهن عادت‌زدهٔ مادیت پندار را برای فهم آن برهم زد. این روند، گزاره‌های دینیِ معطوف به وصف آخرت و به ویژه بهشت عدن را در قرآن مجید به یاد می‌آورد. خداوند برای نشان دادن پای چوبین استدلال مادی، گزاره‌هایی را به کار می‌برد که گویای تضاد ناپذیری جهان آخرت است:

– مَثَلُ الجَّنه التی وُعِدَ المتقون فیها انهار من ماء غیر اسِن و انهار من لبن لم یتغیّر طعمه ... (وصف بهشتی که به پرهیزگاران وعده داده شده، این است که در آن نهرهایی است از آب‌هایی تغییرناپذیر و نهرهایی از شیری که طعمش دگرگون نمی‌شود...) ـ سوره محمد / آیه ۱۵

اشاره خداوند به آبی که تغییرپذیر و فسادپذیر نیست و شیری که طعم آن تغییر نمی‌کند، بیان فراتر رفتن از عینیت‌های مادی پدیدارها را منظور قرار می‌دهد. طبعاً این بدان معنا نیست که نویسنده متن «چارلی و...» به آیات قرآن نظر داشته، بل بدین معناست که هر نوع فراروی از عینیت مادی و گزاره‌های اثبات‌پذیر، رودررویی با وجه متناقض‌نما و به عبارتی جهان برین را الزامی می‌کند. به همین منظور، تخیل افسانه‌ها سویه‌ای از متافیزیک باوریِ ذاتیِ بشر را در درون خود حمل می‌کند.

حتی این همه بدان معنا نیست که شخصیت ویلی وانکا جنبه‌ای الوهی دارد، بلکه در قصه‌ها و افسانه‌ها آن چه سویهٔ فراواقعی دارد، صرفاً تلنگری برای یادآوری باور به جهانی برتر است که صورت پست آن، عینیت مادی جهان ماست. عنصر جادو در داستان‌های کودک و نوجوان، نقش این تلنگر و بازگذاشتن روزنه‌های ذهن به سمت ایمان حقیقی را ایفا می‌کند؛ زیرا دریچهٔ اصلی به سمت جهان دیگر، درک روانی و تجربه‌های درونی هر فرد است (من عرف نفسه فقد عرف ربّه). «کارل گوستاو یونگ» ـ نظریه‌پرداز سوئیسی روان‌شناسی متعالی ـ اساساً وظیفه هنر و ادبیات امروز را ایجاد این وحدت به ظاهر تناقض‌آمیز عینیت و ذهنیت برمی‌شمارد: «آن چه هنرمندان امروزی را به خود مشغول داشته، پیوند دوباره و خودآگاهانهٔ واقعیت درونی با واقعیت جهان یا طبیعت است و در نهایت ایجاد وحدت میان روح با جسم و ماده با ذهن و این شیوهٔ آن‌ها برای دستیابی دوباره به نیروهای موجودات بشری است... این هنر بر مبنای وحدت، انسان را قادر می‌سازد در هر لحظهٔ دنیا، چهرهٔ دگرگونی شدهٔ خود را بشناسد.»[۷]

ابهام‌افزایی روایت در معرفی ویلی وانکا، در ادامهٔ داستان برطرف نمی‌شود و این رازآمیزی با این شخصیت باقی می‌ماند. اکنون می‌توان پرسید که چگونه چنین شخصیتی، در درون ساختار انسجامی داستان باورپذیر می‌شود؟ مخاطب دربرخورد با داستان، این شخصیت را از آن رو می‌پذیرد که چارلی او را می‌پذیرد. چارلی نیز نخست با ناباوری نسبت به ویلی وانکا و آن چه درباره او می‌شنود، قضاوت می‌کند (این ناباوری در مخاطب نیز وجود دارد)، اما واقعیت داستانی آن است که چارلی شکلات‌های کارخانه ویلی وانکا (نشانه‌ها) را می‌بیند و به همین دلیل، این قرارداد داستانی برای مخاطب نیز پذیرفته می‌شود. از سوی دیگر، شخصیت ویلی وانکا از کارخانه جدایی‌ناپذیر است؛ چنان که در داستان این دو توأمان معرفی می‌شوند. وجود کارخانه به معنی آن است که شخصیت‌های داستان در جهان متن حق دارند قدرت جادویی ویلی وانکا را منطقاً بپذیرند.

فانتزی «دال» را می‌توان شکلی از فانتزی اکسپرسیونیستی دانست. این اکسپرسیونیسم بیش از آن که حاصل ساختار فانتاستیک روایت در آثار ادبی او باشد، از پرداخت شخصیت‌ها در قالب کاریکاتورهایی از خصایل اخلاقی رذیله برآمده است

در این جا لازم است این نکته پرسیده شود که چالش «باورپذیری»، چه نسبتی با ادبیات فانتاستیک دارد؟ طبعاً ادبیات فانتاستیک بر مبنای آن دسته از قراردادهای متنی استوار است که غیرواقعی را واقعی می‌نمایاند. البته باید توجه داشت که وقتی در جهان اثر، عناصر زمان و مکان حقیقی و غیرفانتاستیک وارد می‌شود، نویسنده نیازمند تکنیک‌های تازه‌ای برای باورپذیر ساختن عناصر فانتاستیک داستان خواهد بود. به همین منظور است که گفته می‌شود نشانه‌های واقعی در جهان متن، برای باورپذیری منطقیِ شخصیت داستان توسط مخاطب لازم است.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۳. بابابزرگ جو

در میان اعضای خانواده باکِت، بابازرگ جو مهم‌ترین نقش را ایفا می‌کند. دو مادربزرگ و پدربزرگ دیگر چارلی، تقریباً در قالب یک شخصیت قابل تحلیل هستند. در بخش‌های نخستین داستان، حتی گاه این چهار شخصیت به صورت یک صدا، جملات واحدی را در گفت‌وگو با چارلی بیان می‌کنند. شخصیت بابابزرگ جو، از تشخص و تشخیص بیشتری برخوردار است. نویسنده تأکید می‌کند که او از سه پیرزن و پیرمرد دیگر پیرتر است و نود و شش سال دارد. با وجود این، او هنوز روح خلاقه و شوق کودکانهٔ خود را حفظ کرده است. او پیش از این‌ها به شخصیت ویلی وانکا علاقه‌مند بوده است و اطلاعات هیجان‌انگیزی از او در اختیار چارلی قرار می‌دهد. به همین دلیل است که چارلی پس از آن که بلیت را می‌برد و متوجه می‌شود که می‌تواند همراه خود، یکی از بزرگ‌ترها را نیز به دیدار ویلی وانکا و کارخانه‌اش ببرد، بابابزرگ جو را با خود همراه می‌کند. در طول داستان، کم‌تر توصیفی از هیجانات چارلی در مواجهه به وقایع درون کارخانه مشاهده می‌شود (احتمالاً به این علت است که شخصیتی مستحکم و بالغ از چارلی تصویر شود)، اما این نقش را بابابزرگ جو ایفا می‌کند و نمایندهٔ هیجانات درونی چارلی است.

۴. آگوستوس گلوب

«پسری حریص و شکمو»؛ این توصیفی است که پیش از شروع داستان، نویسنده از او به خواننده می‌دهد. آگوسترس گلوب پسربچه‌های نُه ساله و یکی از برندگان بلیت‌های ویلی وانکاست: «آن قدر چاق بود که انگار با یک تلمبهٔ قوی بادش کرده‌اند. از

همه جای بدنش قلمبه قلمبه گوشت آویزان بود و دو تا چشم ریز بدون مژه، از توی صورت گنده‌اش که شکل یک توپ خمیری بود، با حرص و ولع به دنیا زل زده بود.»[۸] در شهری که آگوستوس زندگی می‌کند، تمام مردم پس از شنیدن خبر یافتن بلیت توسط او، از شدت هیجان و شادی دیوانه شده و از پنجره‌ها پرچم آویزان کرده‌اند و به افتخار او در خیابان‌ها رژه می‌روند. او در جریان دیدار از کارخانه، از خود بی‌خود شده، در کنار نهری که در آن شکلات جاری است، شروع به نوشیدن شکلات می‌کند؛ غافل از این که یک لوله شکلات‌های مایع را به درون خود می‌کشد. در این جا نویسنده، داوری خود را نسبت به شخصیت آگوستوس پنهان نمی‌کند: «آگوستوس جز ندای شکم گنده‌اش چیز دیگری را نمی‌شنید. او روی زمین دراز کشیده بود و سرش را مثل سگ فرو برده بود توی رودخانه و قلپ‌قلپ شکلات می‌خورد.»[۹] به این ترتیب، او به خاطر حرص و طمع خود، در لولهٔ شکلات گرفتار می‌شود و البته در انتهای داستان نجات پیدا می‌کند.

۵. وروکا سالت

«دختری که پدر و مادرش لوسش کرده‌اند.» وروکا سالت دختر کوچکی است که با پدر و مادر ثروتمندش، در یک شهر بزرگ زندگی می‌کند و برندهٔ دوم بلیت طلایی ویلی وانکاست. پدر او با خریدن هزاران شکلات، او برندهٔ بلیت طلایی کرده است. او عده‌ای را استخدام کرده بود تا به صورت شبانه‌روزی، شکلات‌ها را پوست بکنند. پدر او برای خبرنگاران تعریف می‌کند: «سه روز گذشت و هیچ خبری نشد. آخ، آخ، اگر بدانید چه عذابی کشیدیم! وروکا کوچولوی من پاک کلافه شده بود. تا پایان من به خانه می‌رسید، سرم داد می‌کشید: پس بلیت طلایی من کو؟ من بلیت طلایی‌ام را می‌خواهم! بعد خودش را پرت می‌کرد روی زمین و به این طرف و آن طرف چنان لگد می‌انداخت و چنان جیغ‌هایی می‌کشید که صدایش تا ده تا خانه آن طرف‌تر می‌رفت.»[۱۰]

وروکا در کارخانه بدون توجه به توصیه‌های ویلی وانکا، به اتاقی می‌رود که در آن تعداد زیادی سنجاب مشغول مغز کردن گردو هستند؛ چون به سنجاب‌ها علاقه دارد، اما سنجاب‌ها سر او را با گردو اشتباه می‌گیرند و به او حمله می‌کنند.

۶. ویولت بورگارد

ویولت بورگارد «دختری که بیست و چهار ساعته آدامس می‌جود»، توصیف شده است. او خیلی تندتند و بلندبلند حرف می‌زند، اما صدایش خوب شنیده نمی‌شود؛ چون در همان حال به شکل وحشیانه‌ای آدامس می‌جود.[۱۱] ویولت سومین برنده بلیت طلایی است. او آدامس خود را سه ماه است که می‌جود. شب‌ها آن را زیر پایهٔ تختش می‌چسباند و صبح‌ها دوباره به جویدن آن مشغول می‌شود. او کودکی مردم‌آزار است؛ آدامسش را روی دگمه‌های آسانسور یا روی دستکش خانم‌ها می‌چسباند.

ویلی وانکا در کارخانه، آخرین محصول خود را که آدامس ـ غذا نام دارد، به ویولت معرفی می‌کند. این آدامس مزه تمامی غذاها را در خود دارد و سیرکننده است. ویولت آدامس را با ولع و عجله به دهان می‌برد، اما درواقع این آدامس از تمامی آزمایش‌های لازم، موفق بیرون نیامده است و به سرعت به یک تمشک بنفش (violet) بزرگ تبدیل می‌شود.

۷. مایک تی وی

«پسری که از جلوی تلویزیون جنب نمی‌خورد.» مایک پسرکی نه ساله است که تمام وقت خود را جلوی یک تلویزیون بزرگ می‌گذارند. او برندهٔ چهارم بلیت طلایی ویلی وانکاست. حتی پس از بردن بلیت طلایی نیز که خبرنگاران می‌خواهند با او مصاحبه کنند، او از تماشای تلویزیون دست برنمی‌دارد. او به ویژه به فیلم‌های هیجانی و خشن علاقه‌مند است.

در کارخانه شکلات‌سازی، او با اختراع جدید ویلی وانکا روبه‌رو می‌شود که یک دوربین است که شکلات را از طریق امواج، به تلویزیون‌های خانگی ارسال می‌کند. مایک تی وی با لجاجت در کارخانه اصرار می‌کند که به وسیله آن دوربین، ارسال شود. بدین ترتیب، در ابعادی بسیار کوچک‌تر به تلویزیون ارسال می‌شود و ویلی وانکا ناچار می‌شود او را به کمک دستگاه مخصوص کش آمدن آدامس، به حالت اول بازگرداند.

ویلی وانکا و خصلت جادویی وقایع داستان

مفهوم جادو مختص دوران بدویت انسان است و درک آن ـ به تعبیر «یونگ» ـ مربوط به ناخودآگاه جمعی روان بشر و کهن الگوهایی است که از دوران‌های ابتدایی زندگی بشر در ناخودآگاه جمعی بشر باقی مانده است. برای درک بهتر مفهوم «جادو»، لازم است دانسته شود که عقل ابتدایی بشر، تجربهٔ خود را به دو قسم تقسیم می‌کرد. در یک سو پدیده‌هایی قرار داشتند که از عملیات دست و ابزار و آلات تبعیت می‌کردند؛ شامل پدیده‌هایی که آدمی می‌توانست آن‌ها را پیش‌بینی کند و پدیده‌هایی که از وجود آن‌ها مطمئن بود. این بخش از زیست ـ جهان انسان بدوی، در حقیقت بخشی از جهان را در برمی‌گرفت که منتظر است

تا به صورت ریاضی‌وار ادراک شود و به صورت سلسله‌هایی از علت‌ها و معلول‌ها ظهور و بروز می‌کند و یا دست کم بدین نحو با آن‌ها رفتار می‌شود. این قسمت از جهان، موضوع ادراک علّی عقل ابتدایی است. در سوی دیگر، قسمتی از تجربه واقع است که انسان به هیچ وجه احساس تسلط بر آن ندارد. عقل ابتدایی با این گونه پدیده‌ها به طور فیزیکی برخورد نمی‌کند، بلکه با آن به نحوی اخلاقی و معنوی رفتار می‌کند. در حقیقت، جادو به این حوزه از عقلانیت ابتدایی مربوط می‌شود (باید توجه داشت که منظور از کاربرد لفظ «ابتدایی» برای این شکل از عقلانیت، به هیچ وجه واپس‌ماندگی یا خطاکاری این نوع عقلانیت نیست، بلکه به معنای پیراسته بودن این نحوه ادراک از دانسته‌های پسینی حاصل از تجربه و میراث علم تجربی است. به یک معنا، این چهره عقلانیت، ناب‌ترین و خالص‌ترین شکل ارتباط ذهنی بشر با جهان را بیان می‌دارد). در این جا به لحاظ نسبت عمیق و گسترده‌ای که میان ادبیات فانتاستیک و جادو برقرار است، این موضوع به تفصیل موردبررسی قرار می‌گیرد.

چنان که گفته شد، جادو به عرصه مواجهه انسان با بخش‌های پیش‌بینی ناپذیر و تسلط ناپذیر جهان ارتباط می‌یابد.

برا این اساس، می‌توان گفت هنگامی که عقل ابتدایی درصدد توضیح و توجیه پدیده‌های اتفاقی، تصادفی و ناخواسته برمی‌آید، در تبیین خود به خواستی جادویی راه می‌یابد. نسبت و ارتباط جدی میان مفهوم تصادف و جادو، از این امر نتیجه می‌شود.

«هانری برگسن» ـ فیلسوف سوئدی ـ بخشی از کتاب مشهور خود، دو سرچشمهٔ اخلاق و دین را به بررسی ماهیت جادو و مکانیسم باور انسان بدان اختصاص داده است. به اعتقاد «برگسن»:

«جادو در فطرت آدمیزاده است و برون‌نمایی میل و آرزویی است که دل سرشار و آکنده از آن است. اگر جادو ساختگی می‌نماید و به تداعی معانی‌های سطحی تقلیل می‌یابد، دلیلش آن است که جادو را در عملیاتی ملاحظه می‌کنیم که ساخته و پرداخته می‌شوند تا جادوگر را از نهادن جان خود در متن عملیات معاف دارند، اما نتیجه عملیات را بدون زحمت و خستگی به دست آورند.»[۱۲]

جادو در فطرت آدمیزاده است و برون‌نمایی میل و آرزویی است که دل سرشار و آکنده از آن است. اگر جادو ساختگی می‌نماید و به تداعی معانی‌های سطحی تقلیل می‌یابد، دلیلش آن است که جادو را در عملیاتی ملاحظه می‌کنیم که ساخته و پرداخته می‌شوند تا جادوگر را از نهادن جان خود در متن عملیات معاف دارند، اما نتیجه عملیات را بدون زحمت و خستگی به دست آورند

«برگسن» جادو را به دو عنصر تجزیه می‌کند که یکی میل به عمل در هر میدانی است (حتی در میدانی که نمی‌توان در آن وارد شد) و دیگر این معناست که تمامی امور حامل چیزی هستند و یا آمادگی حمل چیزی را دارند که قوهٔ سیالهٔ انسانی نامیده می‌شود.[۱۳]

در اینجا منظور اصلی، بازشناسی عنصر دوم جا دو، در شکل دادن به ساخت و چینش وقایع در دوگانه «چارلی» است. جادو بر حضور اراده‌ای غیرعقلانی (و شاید بهتر است گفته شود غیرمنطقی) و پیش‌بینی‌ناپذیر در میدان وقایع زندگی اشاره دارد. جادو و سرنوشت این بُعد، پیوندی تنگاتنگ با یکدیگر دارند. چنان چه تلقی کهن الگویی از سرنوشت، به معنای تلاقی ناخواسته خطوط در نظر گرفته شود که هریک در حکم زندگی یک فرد در جهان است، جادو تبیین چرایی این تلاقی‌هاست. در گفتمان جادو، آن چه اتفاقی و تصادفی است، تابع یک خواست مبتنی بر نیکبختی و نگونبختی است.

مطابق نگرش «برگسن»، آدمی هنگامی که احساس فقدان قدرت می‌کند، به اعتماد و اطمینان نیازمند است و برای آن که به احساس آرامش دست یابد، می‌باید حادثه‌ای را که از مجموعه واقعیت جدا می‌شود، طوری بنمایاند که گویی از یک منبع عزم و نیت پیشینی نیرو می‌گیرد.[۱۴] این ویژگی‌ها که از سوی «برگسن» برشمرده می‌شوند، یکسره با تفکر و جهان‌نگری دینی اشتراک دارند.

در نگرش‌های روان‌شناختی به جادو، چندین رویکرد قابل تشخیص است. یکی از رویکردها به عنصر زبانی جادو و اورادی که توسط جادوگر خوانده می‌شود، می‌پردازد. این کلمات مشخص، نیرویی است که در سراسر طبیعت پراکنده شده و اگر در تمامی اشیا نیز نقش نداشته باشد، دست کم در برخی از آن‌ها با درجات و مراتب مختلف حضور دارد. پاره‌ای روان‌شناسان معتقدند که نوعی همه خدایی مبهم در اندیشه ابتدایی رسوخ و جولان دارد، اما احتمال آن که بشریت زندگی فکری را با مفاهیمی این چنین انتزاعی آغاز کند، بسیار کم است. در این نوع تفسیر کهن الگویی از جادو، ارتباطی وثیق میان عنصر «مایا» و جادو بررسی می‌شود. «مایا» مفهومی موسع است که بر وهم‌گونه بودن جهان تأکید می‌کند، به نحوی که می‌توان آن را نخستین ریشه تفکر فانتزی دانست.

در تفکر متأثر از جادو، گفت‌وگویی خاص میان شی مادی و خواست آدمی جریان می‌یابد. در این نوع تفکر، ماده نیز باید به لزوم رد مکانیکی جنبش‌های دریافتی، قوه‌ای را اضافه کند که به امیال انسان جامهٔ عمل بپوشاند و بر دستورات گردن نهد. این عمل بشر، در صورتی که به نتیجه مطلوب منتهی می‌شود که طبیعت آدمی را به حساب بیاورد و نوعی تمکین از ناحیه طبیعت نسبت به انسان به تصور درآید. در این صورت، پدیده‌ها ـ اعم از اشیا، رخدادها و درونیات ـ کم و بیش بار اطاعت و قدرت را بر دوش می‌گیرند و واجد نیرویی می‌شوند که به امیال انسانی سرمی‌سپارد و آدمیزاده می‌تواند بر آن نیرو تسلط یابد. مفاهیمی نظیر «مانا»، نیرو و شأن و اعتبار محیط بر این نیرو را بیان می‌کنند.[۱۵]

جادو هم چنین بر پیش گزاره‌هایی مبتنی است که الگوهای بنیادین آن را مشخص می‌سازند. در آغاز، جادو با روش «هرچیز موجد مشابه خویش است»، عمل می‌کند. این قاعده انتزاعی، به انسان درمانده و ناامید امکان می‌دهد که با آرامش انتظار غلبه بر نامعلوم بنشیند. به علاوه، پیش‌گزارهٔ دیگری بر تفکر جادویی مستولی است کبه براساس آن «مشبه به، هم ارز و معادل مشبه است». به اتکای این پیش گزاره است که عقلانیت ابتدایی، غلبه بر تصویر دشمن را صورت و نشانه‌ای از غلبه بر خود او در نظر می‌آورد.

هنگامی که در داستان، چارلی به سمت یافتن بلیت طلایی سوق داده می‌شود، تمامی وقایع برحسب تصادف رخ می‌دهد. خواننده داستان دوبار در موقعیتی قرار می‌گیرد که منتظر پیدا شدن بلیت در شکلات چارلی شود اما در نهایت، بار سوم چارلی اسکناسی را روی زمین پیدا می‌کند و به دلیل ضعف و خستگی ـ و نه به منظور بردن بلیت طلایی ـ تصمیم می‌گیرد شکلات بخرد و در یکی از شکلات‌ها بلیت را می‌یابد. این درحالی است که او آخرین و پنجمین یابندهٔ بلیت است. به عبارت دیگر، در شرایطی که عقلاً احتمال برد به یک پنجم تقلیل یافته است. البته خواننده داستان پیشاپیش می‌داند که چارلی برندهٔ یکی از بلیت‌ها خواهد بود و نکته مهم، تأکید نویسنده بر نحوه یافتن بلیت است و نه نفْس یافتن بلیت.

نویسنده در این مورد تأکید دارد که چارلی برحسب تصادفی ناخواسته برنده باشد. در این جا مفهوم «عطیّه» با جادو ادغام می‌شود. عطیه‌ای به چارلی داده می‌شود و این عطیّه هنگامی کامل می‌شود که او نه تنها برندهٔ بلیت که وارث و صاحب کارخانه ویلی وانکا می‌شود. در تفسیر این شکل از تنظیم رخداد داستانی، می‌باید پرسید: «این عطیه در پاسخ کدام قابلیت به چارلی داده می‌شود؟» در چارچوب دو بینش می‌توان به این پرسش روی کرد. بینش نخست، بینشی استعلایی است که بر مبنای آن، عطیه نه بر مبنای قابلیت دریافت‌کنندهٔ آن، بلکه بر مبنای خواست بی‌قاعده اعطاکننده به دست می‌آید. در بینش دوم، گیرندهٔ عطیه ویژگی‌هایی دارد که براساس آن‌ها از سایر گزینه‌ها متمایز می‌شود و در حقیقت، براساس نوعی قاعده‌مندی از جانب اعطاکننده انتخاب می‌شود.

عطیه در داستان چارلی، دارای دو مرحله است. مرحلهٔ نخست، یافتن بلیت و مرحلهٔ دوم، صاحب شدن کارخانه شکلات‌سازی ویلی وانکا. در مرحله دوم، مشخصاً عطیه، به واسطهٔ ویلی وانکا و نقش جادویی او و نیز قابلیت‌ها و وجوه ممیزه‌ای که چارلی در قیاس با سایرین دارد، به او اعطا می‌شود. با وجود این، ابتدا می‌باید ترکیبی از عنصر معنوی را با جادو مورد توجه قرار داد که براساس آن، خداوند، چارلی را در مسیر این عطیّه قرار می‌دهد. در این جا وجه دیگری از وجوه فرامادی و معنوی داستان رخ می‌نماید.

در پس پشت روند تصادفی رویدادها، می‌توان شکلی از نوید و بشارت دادن به خواننده را مشاهده کرد. زمینه داستانی، از سیه روزی خانواده باکِت آغاز می‌شود و بر پایهٔ یک اتفاق، برگ برمی‌گردد و نیکبختی چهره می‌نماید. در این جا می‌باید به دنبال مفهومی گشت که میان جادو و حال و هوای جادویی که شخصیت‌پردازی ویلی وانکا بر داستان حاکم کرده است و وجوه استعلایی داستان پلی برقرار کند. تنها مفهومی که در مرز این دو حوزه قرار دارد، «معجزه» است. بشارت کلی داستان، آن است که خواننده را به وقوع معجزه در جهان استحاله شده نوید می‌دهد.

در عین حال، آموزه‌های مستتر در داستان، شرایطی را برای وقوع معجزه به خواننده انتقال می‌دهد که در زیر متن داستان نهفته است، اما در ناخودآگاه مخاطب کودک و نوجوان اثر می‌گذارد:

– آن کس که هدف معجزه واقع می‌شود، در یک روند ناخواسته و نه بر اساس تصمیمی از پیش تعیین شده، در مسیر معجزه قرار می‌گیرد.

– آن کس که هدف معجزه واقع می‌شود، بدون معجزه زندگی خود را غیرممکن نمی‌داند. در این زیرمتن، آموزهٔ شکرگذاری

نهفته است. به عبارت دیگر، فردشاکر به معجزه دست می‌یابد و نه فرد ملول.

– معجزه همواره در شرایط کم‌ترین احتمال ممکن رخ می‌دهد.

چارلی به مثابه تجلی امید

سیر شخصیت اصلی یعنی چارلی، از نگونبختی به سعادت، در این داستان پیام مشخصی برای کودک امروزی در جهان مسخ شدهٔ مدرن دارد. این پیام، امیدواری به امکان‌پذیری معجزه است. به همین سبب است که می‌توان اطمینان داشت که حال که این دوگانه را در قالب داستانی استعلایی و دارای ریشه‌های عمیق معنوی تفسیر کرده‌ایم، بیراهه نرفته‌ایم. امیدوار بودن در معنای عمیق آن و برخلاف تصور بسیاری، داشتن هوس و آرزو نیست. تقابل چارلی با دیگر شرکت‌کنندگان قرعه‌کشی ویلی وانکا، در آن است که چارلی امیدوار است، اما آن چهار کودک دیگر حرصِ مصرف دارند. هنگامی که ویلی وانکا، چارلی رابه عنوان وارث خود برمی‌گزیند، می‌دانیم که «دال» شکست مصرف‌زدگی مدرن را در برابر ایمان امیدوارانه مورد تأکید قرار می‌دهد.

بی‌مناسبت نیست اگر در این جا به نظریات «اریک فروم» درباره امید اشاره‌ای کنیم. به اعتقاد «فروم»، امیدوار بودن این است که موضوع امید شیئی نباشد، بلکه موضوع آن زندگیِ سرشارتر، رهایی از بیزاری و ملال دائمی یا در اصطلاح مذهبی آن رستگاری باشد. بدین سبب، «فروم» امید را نوعی انقلاب می‌داند. به یاد بیاوریم هنگامی که چارلی شکلات برنده را می‌خرد، به بردن بلیت نمی‌اندیشد، بلکه تنها به رفع حالت ضعفی که بر او غالب شده است، فکر می‌کند. اگر کیفیت امید، حالتی انفعالی یا کنش‌پذیر باشد، چنین کیفیتی را نمی‌توان امید نامید. در حقیقت در این حالت، امید پوششی برای تن دادن به شرایط تحمیلی و مصرف‌زدگی روزمرهٔ جهان امروز است.[۱۶] این نوع امید انفعالی یا کنش‌پذیر، قرابت زیادی با نوعی امید کلی دارد که به احتمال، می‌توان آن را امیدواری به زمان توصیف کرد. زمان و آینده، در زمره عوامل اصلی چنین امیدی قرار می‌گیرند. در این شکل از امید، انتظار حادثه در زمان حال نیست، بلکه حادثه باید به یک لحظه دیگر، یک روز دیگر یا یک سال دیگر و یا حتی در یک دنیای دیگر اتفاق بیفتد؛ زیرا چه بسا پوچ است اگر تصور کنیم که امید در این دنیا نیز بارور می‌شود.

در پس پشت روند تصادفی رویدادها، می‌توان شکلی از نوید و بشارت دادن به خواننده را مشاهده کرد. زمینه داستانی، از سیه روزی خانواده باکِت آغاز می‌شود و بر پایهٔ یک اتفاق، برگ برمی‌گردد و نیکبختی چهره می‌نماید. در این جا می‌باید به دنبال مفهومی گشت که میان جادو و حال و هوای جادویی که شخصیت‌پردازی ویلی وانکا بر داستان حاکم کرده است و وجوه استعلایی داستان پلی برقرار کند

مطابق نظر «فروم»، همان‌طور که انتظار انفعالی و کنش‌پذیر، سیمای مبدلی از ناامیدی و ناتوانی است، شکل دیگری از ناامیدی و یأس نیز وجود دارد که سیمای بدل یافته‌اش، دقیقاً نقطهٔ مقابل ناامیدی و یأس است و آن پرگویی و ماجراجویی و بی‌توجهی به واقعیات و پیله کردن به مسائلی است که با زور انجام‌پذیر نیست. چهرهٔ مبدل و رادیکال نمایانهٔ ناامیدی، در میان آن دسته از افراد دیده می‌شود که به بی‌باکی خود فخر می‌فروشند، در حالی که عدم واقع‌بینی، فقدان استراتژی و نزد برخی از آنان فقدان عشق به زندگی، به بی‌اعتقادی آن‌ها می‌انجامد.

با این تعاریف، «آگوستوس گلوب»، «وروکا سالت»، «ویولت بورگارد» و «مایک تی وی» نمادهایی از اشکال مختلف ناامیدی و زیست ـ جهان‌های فاقد امید در جهان معاصرند. (فراموش نکنیم که این داستان، در بستر جهان معاصر رخ می‌دهد و این همزمانی با مخاطب که انتخاب نویسنده بوده است، قطعاً بی‌دلیل نیست). «آگوستوس گلوب» نماد استحاله در شکم‌چرانی و به عبارت دقیق‌تر، استحاله در تن است. او به ویتامین‌هایی که در شکلات‌های کارخانهٔ وانکاست، توجه می‌کند. مادر او در معرفی‌اش می‌گوید: «پسر من هیچ چیز را به اندازهٔ خوردن دوست ندارد. اما به نظر من این از ول گشتن توی خیابان‌ها و آرتیست‌بازی با تفنگ و این جور چیزها خیلی بهتر است. قبول ندارید؟ من همیشه می‌گویم اگر او به این چیزها نیاز نداشته باشد، هیچ وقت این طوری سراغشان نمی‌رود. درست نمی‌گویم؟ بالاخره هر چه باشد این‌ها پر از ویتامین است.»[۱۷]

«وروکا سالت» در ابتدای داستان، دختری معرفی شده است که پدر و مادش او را لوس کرده‌اند. پدر او برای رسیدن به بلیت برندهٔ ویلی وانکا، پانصد هزار بسته شکلات خریده و آن‌ها را به کمک صد زن که در کارخانه‌اش کار می‌کنند، باز کرده است. «ویولت بورگارد» نماد کاملی از این مسخ‌شدگی است. او بیست و چهار ساعته آدامس می‌جود و می‌گوید: «من در مواقع

عادی شب و روز آدامس می‌جوم، اما وقتی جریان این بلیت‌ها را شنیدم، آدامس را موقتاً گذاشتم کنار و برای امتحان کردن شانسم، رفتم به طرف شکلات. البته الان دوباره برگشته‌ام طرف آدامس. من عاشق آدامسم. بدون آدامس نمی‌توانم زندگی کنم. از صبح تا شب آدامس می‌جوم و فقط موقع غذا خوردن آن را درمی‌آورم و برای این که حرام نشود، می‌چسبانم پشت گوشم. بدون رودربایستی بهتان بگویم. واقعیت این است که اگر یک لحظه این قلبمه آدامس را نجوم، از ناراحتی دق می‌کنم. واقعاً نمی‌توانم بدون آدامس سر کنم.» [۱۸] انتخاب آدامس جویدن، برای نمایش عبث‌نمایی این زندگی روزمرهٔ خالی از فردیت، انتخابی کاملاً هوشمندانه بوده است. آدامس جویدن حاوی نوعی تکرار بیهوده و بی‌هدف است که مقصود نمادین نویسنده را می‌رساند. «مایک تی وی» نیز به همین ترتیب، شبانه‌روز به تماشای تلویزیون مشغول است. تلویزیون در این‌جا نماد روزمرگی منفعل بشر در جهان امروز است.

ویژگی تلویزیون در مقایسه با سایر رسانه‌های دراماتیک و تصویری، در آن است که مخاطب برای تماشای آن، دست به هیچ‌گونه انتخابی نمی‌زند. در حالی که حتی برای استفاده از سینما می‌باید وقتی مشخص و مختص را به تماشای فیلم اختصاص دهد. هر اندازه هنرها با ضرورت انتخاب فردی همراه باشند و مخاطب خود را در برابر چنین انتخابی قرار می‌دهند. به آستانهٔ فردیت فرد نزدیک‌تر و هویت‌بخش‌ترند. حال آن که تلویزیون کم‌ترین درجهٔ هویت‌بخشی را در خود دارد و مخاطب در مستحیل‌ترین و انفعالی‌ترین صورت ممکن با آن مواجه می‌شود. اشارهٔ «دال» به تلویزیون، به عنوان وسیله‌ای برای از خودبیگانگی، یادآور مجموعهٔ پژوهش‌های بی‌شماری است که به آثار مخرب تلویزیون بر کودکان پرداخته‌اند. به عنوان نمونه، «ژان کازنو» در این باره می‌نویسد: «تلویزیون را از این جهت محکوم می‌کنند که کودکان را از کارهای تحصیلی بازمی‌دارد، به آنان صحنه‌های خشونت‌آمیز ارائه می‌کند، عواطف آنان را جریحه‌دار می‌نماید و آنان را خیلی زود به طرف زندگی بزرگسالی سوق می‌دهد.» [۱۹] وی در پژوهش دیگری، تصریح می‌کند: «تلویزیون نمی‌تواند جریان‌های فکری بزرگ و عمیقی در جامعه ایجاد کند که مبین آرزوهای تازه، عادات تازه و یا بحران‌های فکری جمعی باشد.» [۲۰]

اکنون به تعریف «فروم» از امید بازگردیم. این تعریف و تناسب آن با سرنوشت چارلی در این داستان، هم‌چنین با سایر اجزا و محتوای ساختاری این اثر نیز همبستگی دارد. مطابق تعریف «فروم»، امید پدیده‌ای متناقض است؛ نه انتظاری است انفعالی یا کنش‌پذیر و نه نیرویی غیرواقع‌بینانه که بتواند شرایط ناممکن را به وجود آورد. امید مانند ببر نیم‌خیزی است که وقتی زمان جهیدن فرا رسد، خواهد جهید. «فروم» به روشنی اظهار می‌کند که امید داشتن، یعنی هر لحظه آمادگی داشتن برای آن چیزی که تولد نیافته است. در عین حال، اگر در طول زندگی تولدی صورت نگیرد، این امر نباید به ناامیدی منجر شود.

امید داشتن به چیزی که وجود دارد و چیزی که نمی‌تواند به وجود آید، بی‌معنی است. جالب آن‌که به عقیدهٔ «فروم»، کسانی که امیدشان ضعیف است، یا به تن‌پروری می‌اندیشند یا به اغتشاش، اما کسانی که امیدشان نیرومند است، نشانه‌های زندگی تازه را می‌بینند و هر لحظه آماده هستند که به تولد آن چیزی که آمادهٔ زاده‌شدن است، یاری دهند. [۲۱]

در این دیدگاه، کیفیت امید اشتباه‌انگیز است و بزرگ‌ترین اشتباه، عجز آدمی در شناخت امید آگاه یا هشیار و امید ناآگاه یا ناهشیار است. این اشتباه در مورد بسیاری دیگر از تجربیات عاطفی، نظیر شادی، اضطراب، افسردگی، بیزاری و خشم نیز روی می‌دهد. بنابراین، امیدوار بودن حالت و کیفیتی از بودن و نوعی آمادگی درونی است؛ آمادگی متراکم و «هنوز مصرف نشده»ای برای فعالیت. «فروم» دربارهٔ مفهوم فعالیت می‌نویسد: «امروزه، مفهوم فعالیت بر سر یکی از گسترده‌ترین توهمات انسان در جامعهٔ صنعتی مدرن سایه افکنده است. تمامی فرهنگ ما برای فعالیت بسیج شده است؛ فعالیت به معنی پرکار بودن و پرکار بودن به معنی خود پرکاری (و پرکاری لزوماً برای تجارت و کسب و کار). در حقیقت بسیاری از مردم آن قدر فعالیت دارند که نمی‌توانند بی‌کار بمانند . چنین مردمی حتی اوقات تفریح خودشان را هم به فعالیت دیگری تبدیل می‌کنند. این‌چنین مردمی اگر برای پول درآوردن مشغول کار نباشند، مشغول اتومبیل‌رانی هستند یا مشغول گپ زدن دربارهٔ چیزهای بیهودهٔ هستی.» [۲۲] این جملات را می‌توان در مورد تمامی رقبای چارلی در داستان صادق دانست. نمادهایی هم‌چون آدامس جویدن و تماشای تلویزیون، شبیه فعالیت‌هایی است که عملاً فرصت هرگونه فعالیت واقعی را از فرد می‌گیرد.

به لحاظ روان‌شناختی، هنگامی که امید از میان می‌رود، زندگی بالقوه یا بالفعل پایان می‌پذیرد. امید عامل ذاتی و باطنی شالودهٔ زندگی و عامل پویا و دینامیک روان انسان است. امید در شالودهٔ زندگی انسان، با عامل دیگری نیز پیوند دارد که آن عامل «ایمان» است. ایمان، در این عرصه به معنای ایقان به مسائل ثابت نشده و دانش دربارهٔ احتمالات قریب به یقین و آگاهی به باروری و زایش است. ایمان هنگامی که به دانش حقیقی، اما هنوز زاده نشده نظر دارد، عقلایی است و بر قدرت و دانش و درک استوار است؛ آن‌چنان که از سطح برمی‌گذرد و عمق را می‌بیند. ایمان مانند امید، به معنای پیشگویی آینده نیست، بلکه دیدن زمان حال در حالت باروری و زایش است. به این معنی، چارلی در مقایسه با چهار کودک دیگر، از ایمان بهره‌مند است و بی‌تابی و بی‌قراری از خود نشان نمی‌دهد.

نیل به خوشبختی که در این داستان نصیب چارلی می‌شود، از درون خصلت امیدوارنهٔ او برمی‌خیزد. این خصلت، ملازم

نوعی شکیبایی است که «رولدال» آن را با تمامی ابزارهای ممکن نمایش داده است. گاه به نظر می‌رسد چارلی در روند داستان حضوری پررنگ ندارد و در حقیقت، موقعیت‌ها از برخورد میان سایر شخصیت‌ها شکل می‌پذیرد. هم‌چنین، در چندین صفحه توصیف یا گفت و گویی از چارلی ذکر نمی‌شود. این امر ممکن است حتی خوانندهٔ حرفه‌ای داستان را به اشتباه بیندازد که نویسنده گویی چارلی را فراموش کرده است. عمد نویسنده در خاموش گذاردن و کم‌تر جلوه دادن چارلی، بدین معناست که چارلی در این سکوت‌ها و غیبت‌ها می‌اندیشد («هایدگر» شرط لازم و کافی برای اندیشه را «سکوت» می‌داند). تدبیر هوشمندانهٔ «دال» برای ترسیم درنگ‌ورزی چارلی، نشان می‌دهد که همواره پرداخت یک شخصیت در طراحی کنش‌ها و گفت‌وگوهای او خلاصه نمی‌شود، بلکه گاه سکوت روایت در قبال شخصیت، خاصیت معناداری دارد. به یاد بیاوریم در معرفی خانوادهٔ باکِت، نویسنده بر این نکته تأکید کرده بود که این خانواده در حاشیهٔ یک شهر بزرگ زندگی می‌کنند. با این تقارن می‌توان این آموزه و انگاره را از متن استخراج کرد که همواره آنان که کم‌تر حضور خود را یادآوری می‌کنند و به نظر حاشیه‌نشین می‌رسند، بیش از آنان که جنجال می‌آفرینند، در معرض تحولات بزرگ قرار دارند.

تحولی که در زندگی چارلی رخ می‌دهد، برآیندی از ایمان، امید و تأمل او در وضعیتی است که در آن حضور دارد. این آموزهٔ کلی نشان می‌دهد که امید و ایمان، به عنوان کیفیت‌های اساسی زندگی، بنا به طبیعت‌شان، به سمت برتری گرفتن بر وضع موجود قدم برمی‌دارند؛ چه به صورت فردی و چه به صورت اجتماعی. این کیفیت در میان کیفیت‌های دیگر زندگی، پیوسته فراگرد «تغییر» را دنبال می‌کند و در هیچ لحظه‌ای یکسان باقی نمی‌ماند. زندگی اگر به رکود گرایش پیدا کند، به مرگ رو می‌آورد و هنگامی که رکود کامل شود، مرگ فرا می‌رسد. بنابراین، زندگی بنا به کیفیت متحرک خود، همواره گرایش دارد به این‌که از وضع موجود بگریزد و بر آن فایق آید.

تحولی که در زندگی چارلی رخ می‌دهد، برآیندی از ایمان، امید و تأمل او در وضعیتی است که در آن حضور دارد. این آموزهٔ کلی نشان می‌دهد که امید و ایمان، به عنوان کیفیت‌های اساسی زندگی، بنا به طبیعت‌شان، به سمت برتری گرفتن بر وضع موجود قدم برمی‌دارند؛ چه به صورت فردی و چه به صورت اجتماعی

چارلی به مثابهٔ تقابل با فایده‌گرایی و مصرف‌گرایی

«اریک فروم» از معدود روان‌شناسانی است که «مصرف» را به منزلهٔ موضوع اندیشهٔ روان‌شناسانه قرار داده است. و او در کتاب به نام زندگی، به روشنی می‌نویسد: «نوعی مصرف هست که از حرص و آز برمی‌خیزد؛ اجبار و وسواسی برای خوردن، خریدن، تملک و مصرف هر چه بیشتر... من بر این باورم که انسان هنگامی خودش است که نیروهای درونی خود را به کار گیرد و اگر زندگی‌اش به جای بودن در داشتن و مصرف خلاصه شود، به پستی خواهد گرایید، تبدیل به شیئی خواهد شد و روزگاری رنج‌آور و خالی از لطف و صفا خواهد داشت. شادی حقیقی با فعالیت به دست می‌آید و فعالیت حقیقی، یعنی پرورش و به کار بردن نیروهای انسانی.»[۲۳]

حقیقت زیستن در جهان معاصر که در آن رسانه‌های متعدد، ذهن را از تصاویر تبلیغاتی می‌انبارند و حتی هنر و تفکر سویهٔ تجاری به خود می‌گیرد، آن است که هر محصولی پیش از هر چیز، کالایی برای مصرف تلقی می‌شود و فایده‌گرایی (Utilitarianism) بر تمامی مناسبات و رقابت‌های اجتماعی سایه می‌افکند. آن است که آدمی در آن‌چه دارد، خلاصه می‌شود و بهای هر انسان برابر با میزان دارایی اوست. در چنین جهانی است که قدرت خرید افراد، به عنوان معیار ارج و منزلت ایشان در نظر گرفته می‌شود. رقبای چارلی همگی مصادیق مصرف‌گرایی و فایده‌گرایی‌اند. در تمامی آن روز که ویلی وانکا فرصت بازدید از کارخانه‌اش را به آن‌ها می‌دهد، هر یک به سبب ضعف‌های نفسانی و اندیشیدن به سود بیشتری که می‌توانند از شکلات‌های ویلی وانکا ببرند، هدیهٔ بزرگ‌تر او را از دست می‌دهند. چارلی در این میانه، طالب مشتاقی است که صرفاً از همراهی با ویلی وانکا لذت می‌برد و از آن‌جا که به سود و مصرف نمی‌اندیشد، به خوشبختی وسیع‌تری دست می‌یابد.

به بیان دیگر، رقبای چارلی در درون محاسباتی به بازدید از کارخانه می‌روند که همگی در این رقابت شرکت می‌کنند، اما چارلی اساساً در بازی شرکت نمی‌کند. پیام دیگر این طرح، آن است که برنده کسی است که به مثابهٔ کنشگر حریص در رقابت شرکت نمی‌کند، بلکه به منزلهٔ تماشاگر در صحنه حاضر است. در این‌جا می‌توان پیروزی چارلی را پیروزی یک تماشاگر بر بازیگرانی تعبیر کرد که در یک «عادتواره» گرفتار آمده‌اند. به تعبیر «پی‌یر بوردیو»: «عادتواره کارکردی را به جا می‌آورد که در

یک فلسفهٔ دیگر به شعور فرآرونده واگذار می‌شود. [شعور فرارونده (transcendental) درکی است که بر خلاف عادتواره، به اختصاصات فردی و طبقاتی ربط وثیقی ندارد، بلکه نوع آدمی به صرافت طبع و عقل دارندهٔ آن است.] این عادتواره مجموعه‌ای اجتماعی شده، ساختاری شده است؛ مجموعه‌ای پیکروار که ساختارهای درون جوش و ذاتی یک دنیای خاص یا بخش خاصی از آن، از یک حوزه را به یک تصویر ذهنی یکدست بدل می‌کند و به وسیلهٔ آن به درک و دریافت از آن دنیای خاص و عمل در آن ساخت می‌دهد.» [۲۴]

«بوردیو» این شکل خاص از عادتوارگی را جز از طریق «بی‌طمعی» و «بی‌غرضی» قابل رفع نمی‌داند. در این نگرش، هنگامی که تعاریف رسمی از انسان، معرفی‌ها و بازنمایی‌های او در یک فضای اجتماعی، به عادتواره بدل می‌شود، آن تعریف‌ها بازنمایی‌ها به اصل واقعی رفتار تبدیل می‌شود. بر این اساس، چارلی نمایندهٔ انسانی است که از تعاریف رایج انسان تبعیت نمی‌کند و به تعبیر وجودگرایانهٔ آن، هستی خودر ا خود پی می‌افکند و طرح‌اندازی می‌کند. لازمهٔ این استقلال و خود بودن خلاقه را «بوردیو»، «بی‌طمعی» می‌داند: «از این‌جاست که پرسش از امکان فضیلت، می‌تواند به پرسش از شرایط اجتماعی امکان جهان‌هایی بازگشت کند که در آن‌ها استعدادهای پایا نسبت به بی‌طمعی می‌تواند نطفه ببندد و پس از انعقاد، شرایط عینی رشد و تقویت مداوم خود را پیدا کند و مبنای عمل دائم و آسان به فضیلت شود.» [۲۵]

چارلی در تقابل با مسخ و شیئی‌وارگی

مصرف‌گرایی و انفعال، تنها چهره‌هایی از شیئی‌وارگی انسان امروزی است که «دال» در قالب نمادهای داستانی‌اش به آن‌ها می‌پردازد. خصلت جهان مدرن، اصالت تجارت در آن است. به طوری که هر چیز ـ اعم از انسان ـ به منزلهٔ شیئی «قابل فروش» یا ـ به تعبیر دقیق‌تر ـ «فروش‌پذیر» قابل شناسایی است. این شرایط موجب می‌شود که ملاک‌های کمی بر ملاک‌های کیفی پیشی گیرند و نوع بشر در ارتباط با خود نیز خود را بر حسب کمیت‌های شمارش‌پذیر مورد ارزیابی قرار دهد. در چنین جهانی فخر هر انسانی در عینیت‌های تحت تملک و عددپذیر او معنا می‌یابد (به یاد بیاوریم آن حدیث نبوی را که فرمود: «الفقر فخری»/ فقر افتخار من است. «دال» در این داستان، هنگامی که برنده شدن بلیت‌ها توسط چهار رقیب چارلی را توصیف می‌کند، نشان می‌دهد که آن‌ها همگی بر مبنای محاسبات کمی و با خرید شکلات‌های پرشمار، موفق به بردن بلیت‌ها می‌شوند.

بنابراین، تقابل چارلی با چهار نفر دیگر، تقابل کیفیت با کمیت است. چارلی بر حسب تصادف و بر مبنای نوعی عطیهٔ فرامادی، به این هدیه نایل می‌آید.

این کمیت‌گرایی رابطه‌ای ارگانیک با شیئی‌وارگی دارد؛ زیرا انسان فروش‌پذیر، خواه‌ناخواه خود را در قالب یک شیئی در نظر می‌آورد و تلقی‌های کمی که از روابط انسانی و پدیدارهای بیرونی دارد، بر تلقی او از خود نیز اثر می‌گذارد.[۲۶] این مسخ‌شدگی و شیئی‌وارگی است که سرانجام تمامی رقبای «چارلی» را در داستان به دردسر می‌کشاند و اگر چه ـ با توجه به این که مخاطب اصلی کودک و نوجوان است ـ آسیبی جدی گریبانگیر آن‌ها نمی‌شود، در پیام اصلی داستان از شیئی‌وارگی به دامن نیستی درمی‌غلتند. در این مورد، پیام داستان چارلی، نسبت عکسی است که میان تخیل با شیئی‌وارگی و مسخ حاکم است.

استحاله یا ـ در اصطلاح غربی آشنا ـ الیناسیون، در نتیجهٔ آن رخ می‌دهد که آدمی خود را بر پایهٔ معیاری خارج از خود بشناسد و در غیبت آن پدیدهٔ بیرونی، از خود بیگانه شود. در نقطهٔ مقابل، تخیل از درونی‌ترین تجربیات مطلقاً فردی انسان برمی‌خیزد. اکنون می‌توان دریافت که عطیّه در قبال کدام وجه متمایز در شخصیت چارلی، به او هدیه شده است. آن‌چه چارلی را در رهگذر تمامی مراحل به سلامت می‌دارد، تخیل اخلاق اوست. مرز فارق میان خیال و واقعیت، آزادی‌ای است که در خیال حضور بارز دارد. شاید این سخن توضیح واضحات به نظر می‌رسد، اما آدمی تنها در عالم خیال آزاد است؛ بدین معنا که تنها در رؤیا، فارغ از کوشش و تلاش زندگی است و نیازی به حمله و دفاع یا همسازی و همرنگی ندارد. در رؤیا، اندیشه و احساس انسان از باطن او برمی‌خیزد و سرچشمه‌ای کاملاً درونی دارد. ما در عالم خیال ناچار به انجام کاری نیستیم و می‌توانیم با آسودگی، فقط باشیم؛ بی‌آن که ملزم به هدفمندی شده باشیم. هم‌چنین در رؤیا، خلاقیت بشر دوچندان افزایش می‌یابد. چنان توانایی‌های خلاقی در رؤیا از انسان بروز می‌کند که در بیداری، حتی نشان ناچیزی از آن‌ها نیز وجود ندارد.[۲۷]

در عین حال، می‌توان این تقابل را از طریق مفهوم «پرسونا»ی «یونگ» تفسیر کرد. «یونگ» معتقد است وقتی آدمی به ایفای نقش، انجام کار یا رفتاری خاص بر مبنای عنصر اجبار خارجی یا براساس سایق‌های درونی عادت کند و این رویه در زمانی طولانی بر شخصیت فرد حکمفرما باشد، فرد دچار عارضهٔ پرسونا می‌گردد. پرسونا به معنای نقاب و ماسکی است که در تأثر بر چهرهٔ بازیگران زده می‌شود. در این حالت، پرسونا مانعی جدی میان فرد و نیروهای درونی ناخودآگاه او ایجاد می‌کند؛ به طوری که فرد جز پرسونای خود در خود چیزی دیگری نمی‌یابد. به بیان دیگر، پرسونا دروغی است که گویندهٔ آن، خود به آن باور می‌آورد. یک معلم را تصور کنید که پس از مدتی که به شغل معلمی می‌پردازد، در شغل خود استحاله می‌شود و پرسونای معلم، تمامی وجود او را دربر می‌گیرد. در این حالت، او در منزل نیز به جای ایفای نقش همسری یا پدری، برای همسر و فرزند خود معلمی می‌کند. هم‌چنین در ارتباط با والدین خود، همین شیوه را در پیش می‌گیرد و با دوستان و حتی فروشندگان محل

زندگی‌اش نیز جز از پشت پرسونای معلم، ارتباطی برقرار نمی‌کند. در این حالت، فرد ارتباط خود را با خود حقیقی‌اش قطع می‌کند و شیئی‌واره می‌شود. باید توجه داشت که شیئی‌وارگی حایز حیثیت‌های گونه‌گون است. در این‌جا چون حتی در ذهن خود نیز جز عینیت کاذب بیرونی خود نشانی از خود نمی‌یابد، مسخ و از خودبیگانه می‌شود.

شیئی‌وارگی «آگوستوس گلوب»، «وروکا سالت»، «ویولت بورگارد» و «مایک تی وی» را نیز می‌توان پرسونای آن‌ها دانست. هنگامی که یک کودک مانند ویولت، یکسره آدامس می‌جود و تمامی هم و غم خود را مصروف شکستنِ رکوردِ نگه داشتن یک آدامس برای مدتی طولانی کند، در حقیقت از خود تصوری جز «یک انسان آدامس‌جونده» ندارد. به همین ترتیب، ممکن است فرد ـ اعم از کودک، نوجوان و بزرگسال ـ در خورد استحاله شود و از خود جز دهانی متصل به شکم، تصوری نداشته باشد. عادتزدگی ناشی از تماشای تلویزیون نیز از معضلات مبتلا به انسان مدرن است که رهایی از آن، اندیشهٔ بسیاری از محققان علوم اجتماعی و روان‌شناسی را به خود مشغول ساخته است. در حقیقت، نویسنده قادر است از طریق هجو ماهرانهٔ پرسوناهای رایج، مخاطب کودک و نوجوان را در مقابل آن‌ها تا حد زیادی واکسینه کند.

مفهوم جادو مختص دوران بدویت انسان است و درک آن ـ به تعبیر «یونگ» ـ مربوط به ناخودآگاه جمعی روان بشر و کهن الگوهایی است که از دوران‌های ابتدایی زندگی بشر در ناخودآگاه جمعی بشر باقی مانده است

وروکا، نمونهٔ کهن الگوی «معصوم»

به عنوان مقدمهٔ تحلیلی شخصیت‌پردازی «وروکا» در قالب کهن الگوی «معصوم»، لازم است اشاره‌ای اجمالی به نظریهٔ «یونگ» دربارهٔ کهن الگوهای شخصیت صورت گیرد. مدل‌های متعددی در دستگاه‌های مختلف تحلیل روان‌شناختی شخصیت، برای تبیین بخش‌ها و اجزای گوناگون شخصیت انسان ارائه شده است؛ نظیر مدل سه گانهٔ کودک ـ والد ـ بالغ «تامس هریس»، مدل چهارگانهٔ «الفرد ادلر» و... یکی از این مدل‌ها مدل «یونگ» است که در آن، بخش‌های مختلف وجود انسان و در حقیقت جلوه‌های متعدد آن در قالب کهن الگوهای «احمق»، «معصوم»، «کودک»، «جنگجو»، «بخشنده» و «جادوگر» توضیح و تشریح می‌شود.

کهن الگوی «معصوم»، خلاف عنوان آن، نوعی الگوی ماقبل کودک و بسیار مخرب است. این بخش از وجود انسان ـ مطابق نظریهٔ «یونگ» ـ شامل آن دسته از خصایلی است که آدمی را متوقع می‌سازد که دیگران را خدمتگزار خود تلقی کند و همواره از دیگران توقع خدمت داشته باشد و در صورت مشاهدهٔ کوچک‌ترین مخالفت، برآشفته شود. این کهن الگو، در میان فرزندان طبقات مرفه جامعه و خانواده‌های فرزندسالار، بیشتر به چشم می‌خورد. «وروکا» نمونهٔ مثالی این کهن الگوست، به طوری که گویی دقیقاً تعاریف «یونگ» از کهن الگوی مزبور، در هنگام نگارش داستان پیش روی «دال» بوده است. این قبیل کودکان، شخصیت‌هایی وابسته و غیرمستقل دارند و به دلیل خصایل برآمده از کهن الگوی غالب در شخصیت‌شان، توانایی اندکی در دوست‌یابی دارند. در عین حال، زودرنج و عصبی هستند و به محض مشاهدهٔ کوچک‌ترین تخطی از خواسته‌های‌شان، از جمع کناره می‌گیرند. در این کهن الگوی شخصیت، فرد همواره احساس مورد اجحاف واقع شدن می‌کند و در عین حق به جانب بودن، حس ضعف و مظلومیت بر او غلبه دارد. این احساس‌ها، ارتباط ارگانیکی با موقعیت‌های واقعی زندگی این گونه کودکان ندارد و در هر شرایطی بر آن‌ها مستولی است. رویکرد آگاهانه یا ناآگاهانهٔ «دال» به این تیپ از شخصیت کودکان، بیانگر آشنایی کامل او با این سنخ از کودکان است و در عین حال با عرضهٔ نمونه‌ای هجوآمیز از این تیپ، آسیب‌های این خلق و خو را به مخاطب خود منتقل می‌سازد.[۲۸]

نحوه ارتباط کودک با داستان «چارلی»

داستان «چارلی و کارخانه شکلات‌سازی»، از آن دست داستان‌های ویژه کودک است که فرآیند انتقال داده‌های اخلاقی آن، در چندین لایه درونی روایت اثر مخفی و طبقه‌بندی شده. در حالی که بسیاری از داستان‌های کودک، وجه انتقالی داده‌های اخلاقی‌شان مسیری مستقیم‌تر را طی می‌کند. همین طبقه‌بندی نهفته در این اثر، هر چه بیشتر فرآیند یادگیری ذهنی کودک را در حیطه اخلاق و ایمان، ناخودآگاهی‌تر و درونی‌تر می‌کند.

در لایه ابتدایی اثر، کودک خواننده، با داستان پسرکی به نام چارلی مواجه می‌شود که در عین فقر و ضعف شدید مالی، با اقبالی عجیب و غریب، موقعیتی ویژه به دست می‌آورد؛ فرصتی استثنایی که بیشتر به یک معجزه می‌ماند تا یک اتفاق

غیرعادی. معجزه‌ای که ذهنیت کودک را چنان که در بسیاری از روایات کهن و اسطوره‌ای نیز احساس می‌شود، با این امید و این سحر زندگی آشنا می‌سازد که زندگی سراسر فراز و فرودهایی است که با وجود تمام حساب‌گری‌های انسانی، هرگز قابل پیش‌بینی نیست و هیچ‌گاه همه قرارهای زندگی بشری، به آن شکل یقینی که می‌پندارند، پیش نمی‌آید؛ امید و ایمان به نوعی بی‌یقینی، در نمود ظاهری دنیایی که اطراف او را احاطه کرده است. این عدم یقین به ظاهر دنیا، همواره در فانتزی کودکانه و در داستان‌های اسطوره‌ای ملل، به شکل ایمان به بهبود شرایط فعلی دیده می‌شود؛ ایمان به راستی و عدلی هوشمند که چه در دنیای اسطوره و چه در دنیای دین، از بالا به پایین هدیه می‌شود. این حرکت در مسیر آزمایش‌هایی که پیش روی انسان قرار می‌گیرد، عملی می‌شود.

کودک در مواجهه با شخصیت اصلی داستان، کودکی شاید هم سن و سال خود را می‌بیند که با وجود همه معاندت‌های اجتماعی، فرزند نیکو خصال خانواده است. شاید ویژگی خاصی در نمایش برتری‌های اخلاقی نسبت به دیگر کودکان نداشته باشد، ولی بری بودنش از خصال ناپسند، او را در موقعیتی قرار می‌دهد که قابل همذات‌پنداری برای کودک مخاطب باشد و از طرفی موقعیتی را فراهم آورد تا فرصتی استثنایی به او اهدا شود.

با وجود این، نبود یک ویژگی خاص در چارلی نباید این موضوع را پنهان کند که او دارای خصلتی است که در عموم کودکان حس می‌کنیم «پاکی و خوش‌قلبی» وجهی بارز از رفتار اجتماعی چارلی است که در تقسیم کردن شکلات تولدش میان اعضای خانواده‌اش عینیت می‌یابد.

پدربزرگ‌ها و مادربزرگ‌ها در ضمیر ناخودآگاه جمعی بسیاری از ملل، پیوند دهنده کودکان از دنیای واقع به دنیای خیال

هستند. آن‌ها قصه‌هایی از گذشته‌های دور به یاد دارند، خاطراتی که هیچ‌کس از آن‌ها خبر ندارد. آن‌ها به خاطر اختلاف سنی‌شان، دنیایی متفاوت را تجربه کرده‌اند. همین است که کودکان را بی‌پروا به سوی ایشان می‌کشاند. از طرفی، کهولت دوره‌ای بازگشتی است که فرد مسن را دوباره به کودک‌وارگی‌ها نزدیک می‌کند. این رویکردها باعث نزدیکی پدربزرگ‌ها و مادربزرگ‌ها به چارلی می‌شود.

بعد از آن‌که داستان کم‌کم اشاراتی به وقایع گذشته کارخانه شکلات‌سازی می‌کند، فضایی تعلیقی برای دیدن ویلی وانکا فراهم می‌آورد. وقایعی که چون از زبان پدربزرگ «جو» نقل می‌شود، نگاهی داستانی ـ اسطوره‌ای به خود می‌گیرد، ولی با تأیید دیگران، از فضای تخیل صرف به یک دنیای فانتاستیک نزدیک می‌شود.

ویلی وانکا نقش مرد رؤیایی کودک را ایفا می‌کند؛ مردی که کارش با طعم دلنشین شکلات همراه است. البته، این همه آن چیزی نیست که وانکا را دوست‌داشتنی می‌کند. او با کارخانه‌اش و شکلات‌هایش، کاری می‌کند که سابق بر این پری‌ها و فرشته‌ها در داستان‌های کهن می‌کردند. این نکته‌هاست که بر بازی نویسنده با ضمیر ناخودآگاه جمعی کودک صحه می‌گذارد.

داستان با پرداخت‌های حاشیه‌ای به انواع شکلات‌های کارخانه وانکا، آن محیط دست‌نیافتنی را که همواره درهایش به روی مردم بسته است، به مکانی خواستنی و مرموز تبدیل می‌کند. جایگاهی که اول به نظر باید ترسناک باشد، ولی در یک موعد طلایی دریچه‌ای برای رسیدن به کارخانه آمال باز می‌شود. فرصت محدود است. تنها ۵ بلیت طلایی وجود دارد که باید از بین هزاران شکلات وانکا کشف شود. البته، چنان‌چه ساختارهای متداول چنین داستان‌هایی ایجاب می‌کند، بالاخره چارلی باید یکی از این بلیت‌ها را به دست آورد. به عنوان مثال، در داستان سیندرلا، بالاخره فرصت طلایی میهمانی پادشاه به افتخار

پسرش، نباید از کف شخصیت اصلی برود یا در «زیبای خفته»، مشخص است که باید شاهزاده‌ای برای نجات زیبای خفته از راه برسد.

چارلی بالاخره با بازکردن شکلاتی، بلیتی طلایی می‌یابد، به سرعت به سمت خانه می‌رود و بعد از گفت‌وگویی چند باید طبق قاعده بازی وانکا، یکی از اعضای خانواده برای مراقبت و همراهی کودک، با چارلی در روز موعود، مقابل در کارخانه حاضر شود و چه کسی لیاقت این همراهی را دارد؟ به طور طبیعی آن کس که این فانتزی تصویری را هر چه بیشتر در ذهن چارلی پخته است؛ کسی که زمانی در آن کارخانه کار می‌کرده است، یا به نوعی نمادین‌تر، یک بلد راه، یک با تجربه، یعنی پدربزرگ جو.

در حکمت سفر

سفر از آن دست وقایعی است که از دیرباز، چه در ادبیات اسطوره‌ای و چه در ادبیات دینی، از آن بسیار یاد کرده‌اند. سفر در ایام گذشته امری پرخطر، طولانی و با فراز و فرودهای ناگهانی همراه بوده است. همین شرایط باعث می‌شده است تا عبور از مراحلی چند، آن هم به شکل یک سفرن نماد قدرت و توان یک شخص باشد و هر چه این سیر سخت‌تر و موانع بزرگ‌تر باشند، سوراخ‌های غربال ریزتر می‌شوند تا فقط شایسته‌ترین افراد توان عبور از آن را داشته باشند. برای همین هم سفر در واقع، سنگ محک انسانیت است. در داستان چارلی موانع، سخت و طاقت‌فرسایند. کودکانی را آزادانه به دنیایی برساخته از شکلات می‌برند تا همه آن عجایب را به آن‌ها نشان دهند و در این بین، کسی موفق است که بتواند بر غرایزش لگام زند.

مطابق تعریف «فروم»، امید پدیده‌ای متناقض است؛ نه انتظاری است انفعالی یا کنش‌پذیر و نه نیرویی غیرواقع‌بینانه که بتواند شرایط ناممکن را به وجود آورد. امید مانند ببر نیم‌خیزی است که وقتی زمان جهیدن فرا رسد، خواهد جهید. «فروم» به روشنی اظهار می‌کند که امید داشتن، یعنی هر لحظه آمادگی داشتن برای آن چیزی که تولد نیافته است. در عین حال، اگر در طول زندگی تولدی صورت نگیرد، این امر نباید به ناامیدی منجر شود

عناصر سفر را می‌توان به چهار نشانه طبقه‌بندی کرد: ۱ـ وسیله سفر ۲ـ راه ۳ـ موانع ۴ـ راهنما. گرچه امروزه این عناصر به نظر کم‌رنگ شده‌اند، هنوز پابرجایند.

با وجود این، اصل در ذات سفر است. رستم در شاهنامه، هراکلس در اساطیر یونان، سندباد، دن کیشوت و بسیاری از این دست نمونه‌ها را می‌توان در ادبیات اسطوره‌ای نام برد که شخصیت‌ها در آن برای رسیدن به هدفی غایی‌تر، مجبور به سفرهایی طولانی می‌شوند. گرچه اهداف در هر نمونه متفاوت می‌نماید، روایت، شخصیت اصلی را در این مسیر قرار می‌دهد تا مخاطب را هرچه بیشتر با او آشنا سازد و مراحل شناخت را بهتر به نمایش بگذارد. از طرفی در روایات دینی، هدف و غایت تا حد زیادی مشخص است. سفر ابراهیم(ع) برای قربانی کردن اسماعیل(ع)، سفر موسی(ع) به همراهی خضر(ع)، دوری ناخواسته یوسف(ع) ، سفرهای متعدد عیسی(ع) به شهرهای مختلف ـ همه ـ نمونه‌هایی از نقش مؤثر این حرکت در بازشناسی بسیاری از وقایع و شخصیت‌ها هستند. همین نشانه‌هاست که نویسنده را بر آن می‌دارد تا از این ترفند برای بازشناسی کودک، خوب از بد، استفاده کند؛ حرکتی که در مقام دینی، به شناخت اهل از نااهل منجر می‌شود.

نویسنده با استفاده از این ابزار، آموزه‌های دینی را در لایه‌هایی چند پنهان می‌کند و به اعماق ذهنیت کودک نفوذ می‌دهد. برای بررسی دقیق‌تر این آموزه‌ها و مشابهت‌های آن، پرداخت مشخص به اصل روایات اجتناب‌ناپذیر است.

موسی(ع) و خضر(ع)

اگر که نخواهیم صرفاً روایت قرآن را مد نظر قرار دهیم، به مقدمه‌ای از خواجه عبدالله انصاری اشاره می‌کنیم که داستان سفر موسی(ع) را این‌چنین آغاز می‌کنند: «... موسی ایشان را خطبه‌ای بلیغ خواند و لختی از آن نعمت‌ها و کرامت‌ها که الله تعالی با وی کرده و با بنی‌اسرائیل برشمرد، از مکالمت و اصطفائیت و القای محبت و اصطناع و غیر آن، مردی بر پای خاست گفت یا کلیم‌الله این همه دانسته‌ایم و شناخته، ... در زمین هیچ کس از تو داناتر و عالم‌تر هست؟ موسی(ع) گفت، لا، هیچ‌کس از من عالم‌تر نیست در زمین، از رب‌العزه او را عتاب آمد به این سخن و جبرئیل از حق پیغام آورد که ... ای موسی! ما را بنده‌ای است در مجمع‌البحرین از تو داناتر، رو از وی علم‌آموز. موسی گفت چه نشانست او را و چگونه به وی رسم؟ ـ گفت: ماهی‌ای مملوح بردار با غلام خویش فرا راه باش تا به شط بحر آن‌جا که ماهی بازنیابی، او را آن‌جا یابی.»[۲۸]

سفر موسی (ع) بدین شکل و با یک نشانه برای کشف مسیر و پیدا کردن راهنما آغاز می‌شود. در اولین دیدار، گفت‌وگوشان

با اشاراتی مربوط به هدف سفر و شرایط طی کردن مراحل شروع می‌شود: «۶۶ ـ موسی گفتش: آیا با تو بیایم تا آن چه به تو آموخته‌اند به من بیاموزی؟ ۶۷ ـ گفت: تو را شکیب همراهی با من نیست. ۶۸ ـ و چگونه در برابر چیزی که بدان آگاهی نیافته‌ای، صبر خواهی کرد؟ ۶۹ ـ گفت: اگر خدا بخواهد، مرا صابر خواهی یافت. آن‌چنان که در هیچ کاری تو را نافرمانی نکنم. ۷۰ـ گفت: اگر از پی من می‌آیی، نباید که از من چیزی بپرسی تا من خود تو را از آن آگاه کنم.» (کهف ۶۶ تا ۷۰) [۳۰]

از نکات اساسی این سفر، «صبر» است که بعداً در ادامه روایت بارها به آن برخورد می‌شود. در طی سفر، وقایعی چند رخ می‌دهد که به لحاظ قوانین اخلاقی موسی (ع) صحیح نیست و یا آن که شرایط علت و معلولی نگاه موسی (ع) بر آن حاکم نیست. طی این سفر که با سه اتفاق مختلف روبه‌رو می‌شویم، هر بار موسی (ع) شکیب از دست می‌دهد و رو به سؤال می‌آورد و همین می‌شود که خضر (ع) او را از ادامه همراهی باز می‌دارد و سرانجام با کنایه‌ای از او جدا می‌شود: «۸۲ ـ ... و من این کار را به میل خود نکردم. رحمت پروردگارت بود. این است راز آن سخن که گفتم: تو را شکیب آن‌ها نیست.» (کهف ۸۲)

جالب آن که از نظرگاه روان‌شناسی «یونگ»، این داستان حاوی نکته مهمی است. بعد از بیان روایت، در نتیجه‌گیری‌اش نسبت به شخصیت خضر (ع)، این مضمون را بیان می‌دارد که: «اگر ساده‌انگارانه به این داستان بنگریم، ممکن است تصور کنیم خضر سایه بد، قانون شکن و بوالهوس موسی پارسا و مطیع است. اما این گونه نیست. خضر تجسم کنش‌های اخلاقی اسرارآمیز خداوند است.» [۳۱]

این اشاره است که در مقایسه عناصر نشانه‌شناختی این سفر و سفر چارلی، بیشتر به آن خواهیم پرداخت.

هراکلس در اساطیر یونان

این بار به نمونه‌ای از اساطیر یونان اشاره می‌شود تا حکمت سفر را در لایه‌های مختلف و جغرافیایی متفاوت بازخوانی کنیم. هراکلس که مردی است قوی هیکل، چنان‌چه در اساطیر یونان بسیار دیده می‌شود، در میانه جدل‌های خدایان، به گناهی بزرگ دست می‌زند.

«آن روز صبح، پسران هراکلس و عموزادگان ایشان، پسران ایفیکلس، همراه با پسرهای دیگر و جوانان شهر، در دشت تبس سرگرم مشق نظامی بودند. هراکلس، نشسته بر مکان مرتفعی نظاره می‌کرد ـ کمان بر پشت ترکش پر تیر، به پلهو حمایل کرده ـ که ناگهان شبه شیاهی اشعه آفتاب را برید و با زوزه اهریمنی گرگ مانندی نزدیک شد و چون بالای سر وی رسید، توقف کرد. سپس هراکلس گیج و منگ، به پا ایستاد، چشم‌ها را وحشیانه در چشم‌خانه گرداند و کف از دهان برآورده، نعره کشید: «دشمنان بر ما چیره گشتند! اروستیوس آرگولیسی می‌آید تا به اسارت‌مان برد! من تحمل نخواهم کرد! به تنهایی تبس را نجات خواهم داد و فرزندان دلبندم را از بند بندگی رها خواهم ساخت. در آن حال جنون، تیری از ترکش برگرفت، بر چله کمان نهاد و فرزند بزرگ خویش را نشانه رفت و با چنان مهارت و قوتی زه را کشید و رها ساخت که بی‌چاره به زمین دوخته شد. سپس هم‌چنان که پسرها فریاد زنان می‌گریختند، نعره‌کشان به دنبال ایشان دوید و تیرهای جان‌شکار را بی‌آن که مهلتی دهد، برایشان افکند و هر سه فرزند خود، هم‌چنین دو تا از پسران ایفیکلس را یکی پس از دیگری به قتل رساند.» [۳۲]

هراکلس بعد از این جنون آنی، به تبعید فرستاده می‌شود و چندی را به گوشه‌گیری می‌گذراند تا آن‌که مورد لطف قرار گرفته، فرصتی برایش فراهم شود تا گناه را جبران کند. این جبران از مسیر طی کردن سفری طولانی حاصل خواهد شد که در آن، ده مأموریت خارق‌العاده باید به انجام رسد.

او ده مرحله را طی می‌کند، ولی نکته حائز اهمیت برای ادامه بررسی حکمت سفر و طی کردن مراحل، آن‌جاست که دو مرحله، کارهایش مقبول نمی‌شود و مجبور است از نو دو مانع جدید را طی کند: «سرانجام هراکلس به تایرونس رسید. رمه را تحویل اوروستیوس داد و گفت: ده مأموریت شاقی را که برایم تعیین کرده بودی، همه به انجام رسیده است. بیش از هشت سال از عمر من در این کارها گذشت. اکنون آزادم!»

اوروستیوس پاسخ داد: «اشتباه می‌کنی؛ چون خود می‌دانی که دو تا از این کارها به حساب نمی‌آید. در کار کشتن هودره لرنیایی از کمک یولائوس استفاده کردی و شستن اصطبل‌های آوگیاس را در مقابل دستمزد انجام دادی. بنابراین، هدا دو مأموریت دیگر برایت در نظرگرفته است...» [۳۳]

در این متن، اسطوره سفر هراکلس را به عنوان نمونه‌ای از داستان‌های باستان ذکر می‌کنیم. داستان‌های اسطوره‌ای که در نگاه «یونگ»، اول بار قدر و ارزشی روان‌شناختی می‌گیرند و از دل آن‌ها مفهومی به نام «ضمیر ناخودآگاه جمعی» زاده می‌شود. «یونگ» این داستان‌های اسطوره‌ای را دربرگیرنده بخش مهمی از ضمیر جمعی و مشترک بشری می‌داند. به همین علت نیز بر تکرارشوندگی مضامین این دست داستان‌ها در سرزمین‌های مختلف تأکید می‌کند:

«اسطوره قهرمان، رایج‌ترین و شناخته‌شده‌ترین اسطوره‌هاست. و ما آن را در اساطیر قدیم یونان و روم، در قرون وسطا، در خاور دور، در میان قبایل بدوی کنونی می‌یابیم و در خواب‌های ما هم پدیدار می‌شود. اسطوره دارای جاذبه‌ای فریبنده است و

اگرچه کم‌تر به چشم می‌آید، اما اهمیت روانی بسیار دارد. هرچند اسطوره‌ها در جزئیات بسیار متفاوتند، اما هر چه بیشتر موشکافی کنیم، بیشتر متوجه می‌شویم که ساختارشان بسیار شبیه یکدیگر است. و گرچه توسط گروه‌ها یا افرادی که هیچ‌گونه رابطه مستقیم فرهنگی با یکدیگر نداشته‌اند، آفریده شده‌اند، اما همگی الگویی جهانی و مشابه دارند. مانند قبایل آفریقایی و بومیان آمریکای شمالی، یونانیان و «اینکا»ها. ما همواره داستان‌های مشابهی درباره تولد معجزه‌آسا، اما مبهم قهرمان می‌شنویم و شواهدی که حکایت از نیروی فوق بشری زودرس، رشد سریع در قدرت گرفتن و والاشدن، مبارزه پیروزمندانه علیه نیروهای اهریمنی، گرفتار غرور شدن و افول زودهنگام بر اثر خیانت و فداکاری «قهرمانانه»ای که به مرگ وی انجامیده، دارند.» [۳۴]

سفر چارلی

سفر چارلی و چهار کودک دیگر، هم‌چون بسیاری از سفرهای اسطوره‌ای یا دینی، با یک واقعه شروع می‌شود. این واقعه می‌تواند هم‌چون داستان هراکلس، با فرصتی برای جبران گناه آغاز شود و یا با حادثه‌ای فرعی، نظیر آن‌چه در واقعه موسی (ع) شکل می‌گیرد، برای نیل به یک هدف والاتر آغاز شود، ولی هر سه واقعه یک نشانه یا یک اعلان دارند. در داستان هراکلس، نشانه‌ای از سوی زئوس فرا می‌آید و یا برای موسی (ع) ماهی به عنوان علامت قرارداده می‌شود و پیش از سفر چارلی، بلیت طلایی که نشان برگزیدگی است، پیدا می‌شود.

در این مبحث، به هیچ وجه قصد تقابل یا مقایسه این داستان‌ها به لحاظ جایگاه اخلاقی یا اعتباری نیست، بلکه اشاره‌ای است به کاربردهای گوناگونی از روایات که «رولد دال»، برای ارتباط با ضمیرناخودآگاه جمعی کودک از آن‌ها بهره می‌برد.

تنها چارلی است که به معجزه‌گونگی عمل وانکا ایمان کامل دارد و همین ایمان است که او را در این راه موفق می‌کند. رابطه اعجاز و ایمان چنان برای خود نویسنده هم ملموس و دلخواه بوده است و عیناً به آن اشاره می‌کند که اشاره‌ای است مستقیم به رابطه ایمان و اعجاز در مسیحیت. در اناجیل بارها و بارها با اعجازهای گوناگون عیسی مسیح (ع) روبه‌رو می‌شویم که آن حضرت، واقعه را ناشی از ایمان خود مؤمنان می‌داند

نشانه بروز می‌یابد و فرد برگزیده می‌شود؛ برگزیدگی‌ای که در روایت هیچ دلیلی برای آن ذکر نمی‌شود. گرچه در بیان دینی، این انتخاب ناشی از یک قابلیت مافوق طبیعی است و در بیان اسطوره‌ای از قضا و قدر ناشی می‌شود، در داستان چارلی هردوی این نگاه‌ها وجود دارد. اول قضا و قدری که پول را پیش پای چارلی می‌گذارد تا آن را پیدا کند و دوم انتخابی که توسط نویسنده انجام می‌گیرد؛ یعنی چارلی با تمام خصایلش واجد این شرایط شده است که از جانب نویسنده برگزیده شود.

در سفر چارلی «همراه» یا «همسفر» نقشی اساسی بازی می‌کند. البته این بخش، در دو روایتی که به عنوان نمونه آورده شده، کم‌رنگ ولی بالاخره در هر دو وجود دارد. ابتدای روایت موسی (ع) و خضر (ع)، غلامی موسی (ع) را همراهی می‌کند و در روایت هراکلس او برادرزاده‌اش، یولائوس را ملازم خود می‌کند. این همراهان خیلی زود شخصیت اصلی را رها می‌کنند. نکته این‌جاست که غیر از پدربزرگ، باقی «همسفر»های چارلی، به نوعی نقش مانع یا رقیب را برای او ایفا می‌کنند عنصری که در نزد هراکلس به شکل جانوران مخوف بروز می‌نماید و در نزد موسی (ع) ابزاری در دست خضر (ع) تا با انجام اعمالی غریب، تفکر و تعبد موسی (ع) را به چالش بکشد.

از طرفی، اشخاص در نزد چارلی فقط یک بُعد از موانع را تشکیل می‌دهند و بعد دیگر موانع، عجایب کارخانه و شکلات‌های بی‌نظیر آن است که باید در مقابل آن، شیطنت‌ها و کنجکاوی‌ها را کنترل کرد.

در واقع، موانع در روایات متعدد تغییر شکل می‌دهند و بنا به این تغییر شکل‌ها، شخصیت را با چالش‌های مختلف روبه‌رو می‌کنند. هراکلس باید دشمن را به شکل مستقیم و با قوای بدنی و هشیاری ذهنی کنار زند که این مورد، خود به دلیل طولانی بودن مراحل، صبری طاقت‌فرسا می‌طلبد و از طرفی، موسی (ع) با اخلاقیت از پیش متصور خود روبه‌روست که این مسئله، او را به شکیب در برابر اعمال خضر (ع) وا می‌دارد. این نوع از صبر، باعث نزدیکی مراحل سفر موسی (ع) و چارلی در نوع استقامت در برابر موانع می‌شود.

البته این نکته نباید از نظر دور بماند که بالاخره هر سفری که برای رسیدن به مرحله بالاتری در زندگی ترتیب داده می‌شود، مستلزم نوعی مقاومت و پایداری است؛ چرا که همیشه این وسوسه وجود دارد که اصلاً چرا باید برای رسیدن به درجات بالاتر

انسانی تلاش کرد. همین نشانه است که شخصیت اصلی داستان‌ها را نسبت به دیگر آدم‌ها متمایز می‌کند.

مسافر روایت، همواره در تصمیم‌گیری‌های اساسی‌اش تنهاست. چارلی و دیگر کودکان همراهش، گرچه با یک مراقب آمده‌اند، این مراقب‌ها بیشتر ناظر هستند. تصمیم‌گیری‌ها در نوع رفتار و برخورد آزادانه، برعهده خود کودکان است. اگر در این بین کسی بخواهد از مراقبش یاری بگیرد، طبعاً خلاف جهت تعالی را طی کرده است. نظیر اتفاقی که برای هراکلس در طی کردن دو مرحله می‌افتد و او را وا می‌دارند تا دو مانع دیگر را به خاطرش طی کند و نظیرش برای وروکا اتفاق می‌افتد که هنگام عبور از اتاق سنجاب‌ها، می‌خواهد از پدرش یاری بگیرد و او کسی است که در تمام مراحل زندگی‌اش و حتی برای به دست آوردن بلیت طلایی نیز از پدرش یاری می‌گیرد و طبیعی است که طبق قضا و قدر داستانی هم که باشد، از دور رقابت حذف شود.

از تبیین موانع که بگذریم، به اسباب سفر می‌رسیم؛ آن‌چه از گذشته تا به حال تحولات زیادی کرده است، ولی از جمله عناصر مشترک این روایات به حساب می‌آید. کِشتی از نشانه‌های گذار در روان‌شناسی است؛ گذار از مرحله‌ای به مرحله‌ای دیگر. «کشتی وسیله‌ای است که صاحب رؤیا را به دریا و اعماق ناخودآگاه می‌برد. کشتی به عنوان چیزی ساخته دست بشر، نمایانگر یک نظام، یا شیوه است (و یک راه)» [۳۵] و جالب آن که کشتی‌ای که در داستان چارلی می‌بینیم، همان شمای قدیمی و اصیل خود را حفظ کرده است: «در همان لحظه مه بخار مانندی از رودخانه گرم و طولانی شکلات بلند شد و از پس مه و غبار، قایق صورتی رنگ بی‌نهایت اعجاب‌انگیز و مبهوت کننده‌ای پدیدار شد. یک قایق بزرگ پارویی که مثل قائق وایکینگ‌ها جلو و عقب خیلی درازی داشت.» [۳۶]

آن زمان که وسیله سفر مهیا می‌شود و مسیر و خواست طی کردن آن عینیت می‌یابد، آن وقت است که «راهنما» جلوه می‌یابد. راهنما نه تنها نحوه طی کردن مسیر را برای مسافر مشخص می‌کند، بلکه او را بعضاً از خطرها نیز حفظ می‌کند (نظیر نقشی که خدایان برای هراکلس ایفا می‌کنند). البته نقش پنهان راهنما، تمییزِ درست از نادرست و مشخص کردن هدف نهایی نیز هست.

برقراری ارتباط نشانه‌شناختی «دریا»، «راهنما» و «هدف» را «یونگ» در تحلیلی از یک رؤیا به خوبی تبیین می‌کند: «رؤیا: گنجی در دریا نهفته است. برای دست یافتن به آن باید از باریکه‌ای شیرجه برود. این کار خطرناک است، ولی در آن پایین همراهی پیدا خواهد کرد. او در تاریکی غوطه می‌خورد و در اعماق، باغ زیبای متقارنی را می‌بیند که چشمه‌ای در میان آن قرار گرفته است.»

«گنج صعب الوصول» در اقیانوس ناخودآگاه نهفته است و فقط شجاعان می‌توانند به آن دست یابند. من گمان می‌کنم که گنج، «همراه» نیز باشد؛ همان کسی که در طول زندگی در کنار ما حرکت می‌کند ـ به احتمال قوی، همانند نزدیکِ «منِ تنهای» ما که در «خویشتن» همدمی خواهد یافت. زیرا خویشتن در بدو امر، «غیر منِ» بیگانه است. این همان موضوع همسفر سحرآمیزی است که سه نمونه معروف او را ارائه خواهم داد، مریدان راه امائوس، کریشنا و ارجونا (Arjuna) در بهگوادگیتا و موسی (ع) و خضر (ع) در سوره هجدهم قرآن {کریم}... از این رو اصابت کردن با زمین، به اعماق دریا، یعنی به ناخودآگاه منجر می‌شود و صاحب رؤیا به حریم امن می‌رسد، به پناهگاهی در برابر از هم پاشیدگی شخصیت که حاصل بازگشت او به کودکی است.» [۳۷]

ویلی وانکا راهنمای سفر چارلی است؛ سفری به دنیای فانتزی. وانکا، چارلی را به دنیای ناخودآگاهی کودکانه‌اش می‌برد. او از بچه‌ها می‌خواهد به ضمیر ناخودآگاه‌شان که با عناصر فانتزی داستان‌های کهن آمیخته است، بها دهند. برای همین هم با کشتی از مسیر رودخانه به محفلی از عجایب فانتزی می‌رسند؛ یعنی اتاق‌های حیرت‌انگیز کارخانه. وقتی کودک به ضمیر ناخودآگاهی که در او وجود دارد، رجعت داده می‌شود، به نوعی از شناخت خویشتن دست می‌یابد. ولی در این سفر چه کسی می‌تواند تا پایان همراه باشد؟ طبعاً کودکی که کمتر به واقعیت‌گرایی آلوده شده باشد. کودکان همراه چارلی، افرادی هستند که به سبب وضعیت برتر مالی و اجتماعی‌شان، هر آن‌چه خوستارش بوده‌اند، به دست آورده‌اند و همین امر، باعث شده است خواسته‌هاشان همواره با نوعی وجود عینی قابل دسترس عجین شود. در حالی که چارلی کودکی فقیر و محروم است و نیازهایش را در ذهن، به رؤیاهایی دور و دراز تبدیل می‌کند. همین رؤیاپردازی‌هایی که در داستان از آن حرفی زده نمی‌شود، ولی طبیعت چنین محرومیت‌هایی ایجاب می‌کند، ذهن چارلی را به فانتزی بیشتر نزدیک می‌سازد. برای همین ذهنیت است که اتفاقات خارق‌العاده رخ می‌دهد؛ وگرنه وقایع حیرت‌انگیز هر قدر هم که بزرگ باشند اگر با نگاه‌شناس دیده نشوند به درستی درک نخواهند شد یا کمتر از آنچه رخ داده است تأویل می‌شوند.

سرانجام، آن‌چه را «یونگ» در باب پناهگاهی در برابر از هم پاشیدگی شخصیت می‌گوید، می‌توان با تعبیری مذهبی در مسیحیت نیز بررسی کرد. همین مضمون در انجیل، به نحو دیگری در رجعت به کودکی بیان شده است که: «در همان ساعت شاگردان نزد عیسی آمده گفتند چه کس در ملکوت آسمان بزرگ‌تر است* آن‌گاه عیسی طفلی طلب کرده در میان ایشان بر پا داشت* و گفت هر آینه به شما می‌گویم تا بازگشت نکنید مثل طفل کوچک نشوید هرگز داخل ملکوت آسمان نخواهید شد*

پس هر که مثل این بچه کوچک خود را فروتن سازد همان در ملکوت آسمان بزرگ‌تر است.» (متی باب ۱۸، آیات ۱ تا ۵)

نکته حائز اهمیتی که «یونگ» در ادامه تفسیر رؤیای مذکور به آن اشاره می‌کند، نزدیکی «هدف غایی» و خود «راهنما» است. موسی (ع) فقط در پی طی کردن مرحله، به عنوان عبور از یک برهه شاق نیست. او می‌خواهد وجود خود خضر (ع) را دریابد و در این مرحله، به مقام آگاهی خضر (ع) نائل شود. در اسطوره هراکلس نیز او فقط در طلب عفو گناهش نیست، بلکه این بخشش گناه سبب نزدیکی به راهنمای حقیقی است؛ یعنی همان خدایان یونان.

چارلی در این سفر، فقط یک بازدیدکننده نیست. او نظیر دیگر کودکان فقط به شکلات‌ها عشق نمی‌ورزد. دیگر کودکان در این مسیر به تنها چیزی که فکر می‌کنند، خود ماده حاصله است. به همین دلیل است که در طول سفر، هر یک به نوبت قرار از کف می‌دهند و بر اثر اشتباهات‌شان از مسیر حذف می‌شوند. آن‌ها اسیر خواست‌ها و کنجکاوی‌هایی می‌شوند که به دلیل تربیت ناصحیح در خویشتن‌داری، به شکلی زشت بروز پیدا می‌کند. چارلی تا وقتی خود وانکا به او ظرفی شکلات تعارف می‌کند، چیزی نمی‌خورد. او محو محصول نیست، بلکه شیفته ذات اتفاق است. همین ادب و خویشتن‌داری چارلی و توجه او به خود اعجاز در روند تولیدات کارخانه است که ویلی وانکا را برای او خواستنی می‌کند و متقابلاً وانکا، او را محق این هدیه می‌بیندکه وارث کارخانه‌اش شود.

ایمان هنگامی که به دانش حقیقی، اما هنوز زاده نشده نظر دارد، عقلایی است و بر قدرت و دانش و درک استوار است؛ آن‌چنان که از سطح برمی‌گذرد و عمق را می‌بیند. ایمان مانند امید، به معنای پیشگویی آینده نیست، بلکه دیدن زمان حال در حالت باروری و زایش است. به این معنی، چارلی در مقایسه با چهار کودک دیگر، از ایمان بهره‌مند است و بی‌تابی و بی‌قراری از خود نشان نمی‌دهد

ایمان در نزد چارلی

از جمله نقاط اوج داستان «چارلی و کارخانه شکلات‌سازی »، زمانی است که کودکان با یکی از عجیب‌ترین تولیدات در حال آزمایش وانکا آشنا می‌شوند. وانکا اعجاز را به جایی می‌رساند که با دستگاهی شکلات‌ها را از مسیر امواج، به تلویزیون‌های خانگی می‌رساند و بچه‌ها می‌توانند آن‌ها را از تصویر تلویزیون بردارند و حقیقتاً بخورند. البته این چیزی است که وانکا می‌گوید و سؤال این‌جاست که آیا این امر قابل اجراست؟ او دستگاهش را راه می‌اندازد و تصویری در تلویزیون، مقابل دو کودکِ باقی مانده، شکل می‌گیرد. مایک تی‌وی پسری است که تمام وقتش را پای تلویزیون و بازی‌های تلویزیونی سر می‌کند. با این حال، به دلیل آغشتگی‌اش به واقع‌گرایی صرف اطرافش، چنین واکنشی نشان می‌دهد: «آقای وانکا که بیش از پیش به هیجان آمده بود، فریاد کشید «برش دارید!»

ما یک تی‌وی با خنده گفت: «چه طوری برش داریم؟ این که فقط یک عکس است!» [۳۸]

مایک نمی‌تواند ورای آن‌چه به او گفته‌اند و خود می‌پندارد، درک کند. برای او، تصاویر بازیچه‌هایی هستند که هیچ ارزشی بالاتر از آن‌چه او می‌بیند، ندارند. تنها یک کودک است که چیزی ورای ساده‌انگاری دیگران می‌بیند. او حرف وانکا و عمل او را باور دارد. از ابتدای مسیر، دل به او و کارخانه‌اش سپرده است و در طول سفرش، حتی لحظه‌ای هم به جایزه نهایی فکر نمی‌کند، بلکه فقط در تحیری کامل، به آن‌چه رخ می‌دهد، نگاه می‌کند.

تنها چارلی است که به معجزه‌گونگی عمل وانکا ایمان کامل دارد و همین ایمان است که او را در این راه موفق می‌کند. رابطه اعجاز و ایمان چنان برای خود نویسنده هم ملموس و دلخواه بوده است و عیناً به آن اشاره می‌کند که اشاره‌ای است مستقیم به رابطه ایمان و اعجاز در مسیحیت. در اناجیل بارها و بارها با اعجازهای گوناگون عیسی مسیح (ع) روبه‌رو می‌شویم که آن حضرت، واقعه را ناشی از ایمان خود مؤمنان می‌داند.

لحظه موعود برای وانکا فرا رسیده است. آخرین تیرش به هدف می‌خورد. آخرین کودک را مورد خطاب قرار می‌دهد تا بالاخره یک نفر را مستحق لطف و عنایتی والا بیابد: «آقای وانکا داد زد: چارلی باکت تو برش دار، بدو بگیرش!»

چارلی دستش را جلو برد و به صفحه تلویزیون دست زد و یک مرتبه شکلات به طرزی معجزه‌آسا و باورنکردنی توی دست‌هایش جا گرفت. چارلی به قدری حیرت کرده بود که شکلات داشت از دستش می‌افتاد. آقای وانکا فریاد کشید «بخورش! خیلی خوشمزه است! همان شکلات است، فقط توی راه یه کم کوچک‌تر شده!»

بابا بزرگ که از شدت حیرت و ناباوری نفسش بند آمده بود، گفت: «جداً که خارق‌العاده است! این... این... یک معجزه است!» [۳۹]

همین اشاره پنهان «رولدال» به متن کهن انجیل است که ضمیر ناخودآگاه جمعی کودک را هدف‌گیری می‌کند و متن را برای او دلچسب‌تر، عاطفی‌تر و آموزنده‌تر می‌سازد؛ اشاره‌ای که می‌توان در اناجیل به خوبی مورد بررسی و تفحص قرار داد: «* و در پاس چهارم از شب عیسی بر دریا خرامیده به سوی ایشان روانه گردید* اما چون شاگردان او را بر دریا خرامان دیدند، مضطرب شده، گفتند که خیالی است و از خوف فریاد برآوردند* اما عیسی ایشان را بی‌تأمل خطاب کرده، گفت: خاطر جمع دارید. منم، ترسان مباشید* پطرس در جواب او گفت: خداوندا، اگر تویی مرا بفرما تا بر روی آب نزد تو آیم.* گفت بیا. در ساعت، پطرس از کشتی فرود شده، بر روی آب روانه شد تا نزد عیسی آید* لیکن چون باد را شدید دید، ترسان گشت و مشرف به غرق شده، فریاد برآورده، گفت: خداوندا مرا دریاب* عیسی بی‌درنگ دست آورده، او را بگرفت و گفت: ای کم ایمان، چرا شک آوردی* و چون به کشتی سوار شدند، باد ساکن گردید*» (متی، باب ۱۴، آیات ۲۵ تا ۳۳)

از این دست مثال‌ها در انجیل و کنایاتی که به رابطه ایمان و اعجاز زده می‌شود، بسیار برخورد می‌کنیم که قطعاً قصد بررسی این مفهوم را در فلسفه مسیحی نداریم، ولی نکته اصلی تغییر لغات، فضاها و تصاویر است که با وجود همه این‌ها به خوبی قابل تمیز است و می‌توان ارتباط تنگاتنگ وقایع داستان را با متون مسیحی کشف کرد؛ شگردی ارزشمند در تعالیم دینی به سبکی غیرمستقیم به کودکان، تا زبان وزین متون کهن آن‌ها را از اصل مفهوم رنجه نسازد، بلکه غایت تعلیم را به شکلی درونی‌تر درک کنند و با وجوه اکنونی زندگی‌شان تطابق دهند.

تصویری از شکلاتی بزرگ را که در امتداد اتاق تلویزیون از مسیر امواج جابه‌جا می‌شود، می‌توان با تصویری از انجیل مقایسه کرد: «و چون به نزد جماعت رسیدند، شخصی پیش آمده، نزد وی زانو زده، عرض کرد* خداوندا بر پسر من رحم کن. زیرا مصروع و به شدت متألم است؛ چنان‌که بارها در آتش و مکرراً در آب می‌افتد* و او را نزد شاگردان تو آوردم و نتوانستند او را شفا دهند* عیسی در جواب گفت: ای فرقه بی‌ایمان کج رفتار تا به کی با شما باشم و تا چند متحمل شما گردم. او را نزد من آورید* پس عیسی او را نهیب داده، دیو از وی بیرون شد و در ساعت، آن پسر شفا یافت* اما شاگردان نزد عیسی آمده، در خلوت از او پرسیدند: چرا ما نتوانستیم او را بیرون کنیم* عیسی ایشان را گفت: به سبب بی‌ایمانی شما. زیرا هر آینه به شما می‌گویم اگر ایمان به قدر دانه خردلی می‌داشتید، بدین کوه می‌گفتی از این‌جا بدان‌جا منتقل شو، البته منتقل می‌شد و هیچ امری بر شما محال نمی‌بود.» (متی، باب ۱۷، آیات ۱۴ تا ۲۱)

آسانسور شیشه‌ای و ماکروپارانویای عصر مدرن

در گانهٔ دوم «چارلی»، از یکی از عناصر فرعی گانهٔ نخست بهره گرفته شده است تا در بستر و حال و هوای جنگ سرد فانتزی تازه‌ای شکل بگیرد. در نگرشی منصفانه، *چارلی و آسانسور بزرگ شیشه‌ای* در مجموع به لحاظ پرداخت عناصر فانتزی، موقعیت پردازی، طرح، نوع طنز و هجو و ایده و انگارهٔ کلی با *چارلی و کارخانهٔ شکلات‌سازی* قابل مقایسه نیست. در حقیقت داستان جلد نخست، خودبسنده و در پایان همان‌گانه، پایان یافته است. به ویژه آن که گره زدن طنز جلد دوم با تخاصمات دوران جنگ سرد، این اثر را پای بستهٔ زمان و اقتضائات خاصی کرده است که امروز چه بسا کهنه به نظر می‌رسد.

آسانسور بزرگ شیشه‌ای در حقیقت، اتاقکی است که تمامی دیوارها و سقف آن از دگمه‌هایی پوشیده شده است که هر دگمه فرمان مشخصی را اجرا می‌کند. این آسانسور را ویلی وانکا برای رفت و آمد در داخل کارخانهٔ شکلات‌سازی اختراع کرده است، اما هنگامی که همراه تمامی اعضای خانوادهٔ باکت، بناست آسانسور ـ که از کارخانه بیرون آمده است ـ به داخل کارخانه بازگردد، از اختیار خارج می‌شود و در آسمان اوج می‌گیرد، تا جایی که از جو خارج می‌شود و در مدار کرهٔ زمین به حرکت درمی‌آید.

مهم‌ترین نکتهٔ روان‌شناختی این بخش از داستان، هنگامی شکل می‌گیرد که ایستگاه فضایی وابسته به آمریکا (یا به تعبیر داستان «هتل فضایی»)، آسانسور شیشه‌ای را رؤیت می‌کند و وجود آن را به اطلاع رئیس جمهور آمریکا می‌رساند. رئیس‌جمهور آمریکا، با تصور این که این شیئی فضایی توطئه‌ای از جانب اتحاد جماهیر شوروی است و سپس گمان می‌کند که موجودات فضایی به زمین حمله کرده‌اند، دستور آماده باش می‌دهد. چالش‌های ناشی از برخورد رئیس‌جمهور آمریکا با این پدیده، اگرچه به خصایل دوران جنگ سرد و پیش از فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی اشاره دارد، می‌توان هستهٔ اصلی طنز و فانتزی آن را به دوران پس از آن و به ویژه دوران پس از ۱۱ سپتامبر تعمیم داد.

آن‌چه نگرش مدرن و پست مدرن را نسبت به امر ناشناخته شکل می‌دهد، بیش از هر چیز انگارهٔ تهدید است و این ویژگی انسان هراسناک غربی را می‌توان خصلت عمومی تمدن مدرن و نوعی پارانویای گسترش یافته و به عبارت دقیق‌تر، ماکرو پارانویا تلقی کرد. طنز موقعیت در این بخش از داستان، برمبنای همین خصلت بنا شده است. پارانویا نوعی هراس کاذب و بی‌دلیل است که برمبنای آن، فرد پیش از آن که خطری او را تهدید کند، از خود دفاع می‌کند و ترجمان آن در قالب «توهم توطئه»، گویای منظور این مقاله است.

پی‌نوشت

۱. دال، رولد: **چارلی و کارخانهٔ شکلات‌سازی**، ، شهلا طهماسبی ، کتاب مریم (وابسته به نشر مرکز)، چاپ سوم ۱۳۸۱، ص۱۰.
۲. همان‌جا، صص ۱۱ـ۱۰
۳. همان‌جا، ص ۱۲
۴. همان‌جا، ص ۱۹
۵. همان‌جا
۶. همان‌جا
۷. یونگ، کارل گوستاو: **انسان و سمبول‌هایش**، محمود سلطانیه، جامی، چاپ اول ۱۳۷۷، صص ۴۱۷ـ۴۱۶
۸. دال، پیشین، ص ۳۲
۹. همان‌جا، ص ۸۴
۱۰. همان‌جا، ص ۳۶
۱۱. همان‌جا، ص ۴۲
۱۲. برگسن، هانری: **دو سرچشمهٔ اخلاق و دین**، حسن حبیبی، شرکت سهامی انتشار ، چاپ اول ۱۳۵۸، ص ۱۷۹
۱۳. همان‌جا، ص ۱۸۱
۱۴. همان‌جا، ص ۱۷۵
۱۵. همان‌جا، صص ۱۷۹ـ۱۷۸
۱۶. فروم، اریک: **انقلاب امید** مجید روشنگر، مروارید، چاپ سوم ۱۳۸۰، صص ۱۸ـ۱۷
۱۷. دال، پیشین، صص ۳۳ـ۳۲
۱۸. ۱۸. همان‌جا، ص ۴۲
۱۹. کازنو، ژان، **جامعه‌شناسی وسایل ارتباط جمعی**، باقرساروخانی ـ منوچهر محسنی، انتشارات اطلاعات، چاپ دوم ۱۳۶۷، ص ۱۰۷
۲۰. کازنو، ژان: **قدرت تلویزیون**، علی اسدی، امیرکبیر، چاپ اول ۱۳۶۴، ص ۱۸۰
۲۱. فروم، پیشین، صص ۲۳ـ۲۲
۲۲. همان‌جا، صص ۲۷ـ۲۶
۲۳. فروم، اریک: **به نام زندگی**، اکبر تبریزی، فیروزه، چاپ چهارم ۱۳۷۹، ص ۱۱ و ۲۸
۲۴. بوردیو، پی‌یر: **نظریهٔ کنش (دلایل عملی و انتخاب عقلانی)**، مرتضی مردیها، نقش و نگار، چاپ دوم ۱۳۸۱، ص ۲۰۸
۲۵. همان‌جا، صص ۲۲۲ـ۲۲۱
۲۶. برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک. به: مساروش، ایشتوان: **نظریهٔ بیگانگی**، حسن شمس‌آوری ـ کاظم فیروزمند، مرکز، چاپ اول ۱۳۸۰، صص ۴۱ـ۳۷.
۲۷. برای مطالعهٔ بیشتر ر.ک. به: فروم، پیشین، صص۹۵ـ۸۷.
۲۸. تقریرات کارگاه یونگ، دکتر آذین ایزدی‌فر
۲۹. انصاری، خواجه عبدالله، **کشف‌الاسرار و عدهٔ الابرار**، امیرکبیر، چاپ دوم، ۱۳۵۷، جلد۵، ص ۷۱۴
۳۰. برای ترجمه آیات قرآن، از ترجمه عبدالمحمد آیتی، انتشارات سروش استفاده شده است.
۳۱. یونگ، پیشین، ص ۲۶۷
۳۲. لنسلین گرین، راجر، **اساطیر یونان**، عباس آقاجانی، سروش، چاپ اول ۱۳۶۶، ص ۱۱۰
۳۳. همان‌جا، ص ۱۴۱
۳۴. یونگ، پیشین، ص ۱۶۲
۳۵. یونگ، کارل گوستاو، **روان‌شناسی و کیمیاگری**، پروین فرامرزی، آستان قدس ۱۳۷۳، ص ۲۸۹
۳۶. دال، پیشین، ص ۹۴
۳۷. یونگ، کیمیاگری، صص ۹ـ ۱۷۸
۳۸. دال، پیشین، ص ۱۴۸
۳۹. دال، پیشین، صص ۹ـ ۱۴۸

نشانه بروز می‌یابد و فرد برگزیده می‌شود؛ برگزیدگی‌ای که در روایت هیچ دلیلی برای آن ذکر نمی‌شود. گرچه در بیان دینی، این انتخاب ناشی از یک قابلیت مافوق طبیعی است و در بیان اسطوره‌ای از قضا و قدر ناشی می‌شود، در داستان چارلی هردوی این نگاه‌ها وجود دارد. اول قضا و قدری که پول را پیش پای چارلی می‌گذارد تا آن را پیدا کند و دوم انتخابی که توسط نویسنده انجام می‌گیرد