کی از ویرجینیا وولف می‌ترسد؟

(بخش نخست)

O سید مهدی یوسفی

عنوان کتاب: سیرک عجایب ـ قصه‌های سرزمین اشباح ـ جلد ۱
نویسنده: دارن‌شان
مترجم: سوده کریمی
ناشر: انتشارات قدیانی
نوبت چاپ: دوم ـ ۱۳۸۳
شمارگان: ۴۴۰۰ نسخه
تعداد صفحات: ۲۵۹ صفحه
بها: ۱۵۰۰ تومان

این مقاله، قصد بررسی کتاب «سیرک عجایب»، از سری قصه‌های سرزمین اشباح را دارد؛ نوشته دارن‌شان (Darren shan) و با نام اصلی «The Saga of Darren Shan». این ده بخش را شاید بتوان در پنج گروه طبقه‌بندی کرد. گروه اول، شامل شش بخش ابتدایی که هر کدام سیر جداگانه و ساده‌ای دارند که در نهایت باید پایه چهار قسمت دیگر قرار گیرند و هر کدام شیوه‌ای برای رسیدن به بررسی کتاب هستند و اگر چه همه در جهت یک ایده شکل گرفته‌اند، به طور کامل قابل نظم دهی نبوده‌اند. بنابراین، شاید چهار بخش پایانی با وجود اشتراکات جزئی فراوان و اشتراک ایده، چندان ساختمند به چشم نیایند و شاید بتوان آن‌ها را به صورت چهار یادداشت جداگانه مطالعه کرد.

در کل این مقاله، تنها جلد اول مجموعه مورد بررسی قرار گرفته، اما به این معنی نیست که گزاره‌های این نوشته را نمی‌توان درباره جلدهای دیگر هم به کار برد، بلکه به دلیل بسنده بودن جلد اول برای ثبت و ارجاع و جلوگیری از گستردگی بیش از حد مطلوب، دست به این گزینش زده‌ایم.

نکته‌ای که می‌تواند مباحث این مقاله را به هم پیوند بزند و شاید دلیلی باشد برای نوشتن این مطلب، سؤالی است که طرح آن پیش از شروع مقاله، شاید بتواند با نظم دادن به ذهن خواننده، بخشی از گناه آشفته‌نویسی را قابل آمرزش کند. سؤال این است: «آیا این کتاب از مصادیق کتاب ترسناک به حساب می‌آید؟»

این سؤال برای دو دسته خنده‌دار به نظر می‌رسد. اول، کسانی که کتاب را نخوانده‌اند و یا جواب سؤال را به سبب موضوع، طرح جلد، شهرت و عناصر و شخصیت‌های قصه بدون هیچ تردیدی مثبت می‌دانند. دوم، برای کسانی ـ که تعداد آن‌ها هم کم نیست ـ و با خواندن این کتاب تنها حسی که تجربه نکرده‌اند، ترس و جواب‌شان هم به سؤال قطعاً منفی است.

نام‌ها

آیا اهمیتی دارد کتابی که می‌خوانیم، در ژانر معینی باشد؟ آیا برای منتقد، خواننده و یا نویسنده، ژانر تأثیری در اصل موضوع دارد؟

وقتی می‌خواهیم کتابی را توصیف یا معرفی کنیم، بدون تردید یکی از عواملی که آن را لحاظ خواهیم کرد، ژانر اثر است: ترسناک، جنایی، عاشقانه و... در طبقه‌بندی آثار و نیز در تاریخ‌نگاری، ژانر اهمیت دارد، اما آیا در نقد نیز پرداختن به این مسئله توجیه شده است؟ سؤال می‌تواند از جای دیگری آغاز شود: آیا طبقه‌بندی اثر در یک فرم ادبی (اعم از رمان، رمانس، شعر، نثر...) و یا در گفتمان امروز هنر (که با توجه به شکل‌های تلفیقی هنری مرزگذاری بین سینما، ادبیات، نقاشی، مجسمه‌سازی و... کمی مخدوش به نظر می‌رسد)، در یک شکل هنری اهمیتی جز نقل و طبقه‌بندی دارد؟

بگذارید به تاریخ ادبیات خودمان نگاهی بیندازیم. از مباحث شمس قیس در باب فهلویات تا بحث‌های امروز و دیروز مجلات بر سر شعر بودن کتب شاعران دهه هفتاد، همیشه جدلی همگام با ادبیات ما وجود داشته است. اوج این جدل شاید پیدایش شعر نو و مخالفت اساتید ادبیات، با شیوه نیما باشد. این جدل که بی‌شک همه از آن باخبریم، بر سر سؤالی اساسی است: «مصداق شعر چیست؟» پیش از نیما، این جدل جوابی رسمی داشت، اما با ظهور نیما و در واقع با فروریختن تئوری سنتی ادبیات، در برابر مرزهای باز شده ادبیات و ورود ادبیات غرب به حوزه «ادبیات»، قدرت قافیه و عروض در تأیین مرزهای شعر، زیر سؤال رفت. پس از جدل‌های فراوان و ورود شعر سپید، موج نو،

نثرهای شاعرانه (از قبیل آثار احمدی و صفارزاده) و... بارها جواب‌های هر نسل در برابر سرکشی نسل بعدی، سست شد. سرانجام، دو تعریف از شفیعی‌کدکنی و کورش صفوی[1]، به نوعی توانستند مشروعیت بیابند. اما در این سال‌ها جواب ساده‌تری وجود داشت که کسی به آن اشاره نکرد: «به فرض که نوشته‌ای را من شعر بدانم و تو نه. در ماهیت نوشته که تغییری ایجاد نمی‌شود. تو آن را جور دیگری نام‌گذاری کن بگو «Poem». در این صورت باز هم مشکل خاصی برای اثر پیش نخواهد آمد. فقط باید گفت واژه شعر اشتراکی لفظی است. قصه عنب و انگور است.» مشکل این حرف چیست؟ مگر واژه شعر، نشان افتخار است؟ مگر شعر خوب و بد وجود ندارد؟ پس چرا این همه از تاریخ ادبیات ما در چنین دعوایی سپری شده؟

در این بحث شکی نیست که همه مباحث تاریخ ادبیات ما، به دلیل همین اشتباه، نگفته است که «واژه «شعر» نشان افتخار است» همه مباحث در راستای ارزش دادن به آن چه نام شعر می‌گیرد و تخطئه نوشته‌ای است که آن را شعر نمی‌دانیم. البته این جواب هم تنها نظر به جنبه ارزشی واژه‌ها دارد. طور دیگری می‌گوییم: چرا واژه شعر، به رغم این که در اسلام چندان واژه با ارزشی نیست و حتی اشاره‌ای تلویحی به بی‌ارزشی آن هم وجود دارد،[2] در تمدن اسلامی بدل به یک ارزش می‌شود؟

نکته این جاست که شیوه بررسی ادبیات کلاسیک، بر مبنای مصراع و صنایع شعری بی‌نظیر ترصیع، واج آرایی، لف و نشر و... است و بدون وجود چنین ساختی، بررسی و ارزشگذاری و شعر بی‌معنی خواهد شد (به همین دلیل است که ذره ذره اشعار فارسی ـ حتی در شکل‌های روایی ـ بیشتر مبتنی بر بیت می‌شوند و ضعف‌های ساخت ادبی شعر سنتی که نیما، شاملو و بیش از همه رویایی بر آن تکیه می‌کنند، از همین اهمیت دادن به تک واحد ساختاری نشأت می‌گیرد) علاوه بر آن با قرار گرفتن عروض و قافیه در زمره علوم، دانستن و به کار بردن آن‌ها بدل به ارزش شد و اهمیت ندادن به آن‌ها ـ با توجه به این که این مباحث تحت گفتمان‌های علمی ـ طبقه‌بندی شدند، «خطا» دانسته شد. به این ترتیب است که واژه شعر می‌تواند مایه برجستگی یک اثر شود. بگذارید نتایج بحث را منتزع کنیم: ۱ـ نامگذاری یک اثر تحت یک فرم یا شیوه، می‌تواند باعث تعیین روش‌های ارزشگذاری شود ۲ـ با توجه به این که هر شیوه نقدی می‌تواند علم تلقی شود، این نام‌گذاری‌ها می‌توانند ذاتاً ارزش به حساب آیند. البته حکم دوم، تعدیل شده بحث است و گفتن ندارد که نتیجه بحث، ظرافت بیشتری از این حکم دارد.

نمونه‌ای که برای رسیدن به این نتایج انتخاب کردیم (بحث محوری تاریخ ادبیات ایران) دو حسن دارد. اول این که به دلیل ماهیت جزم اندیشانه مباحث علمی و هنری (دگم‌اندیشی، تقدیرِ علم و هنر درباری است) در ایران، مشاهده این دو حکم احتیاج به دقت چندانی ندارد و دوم این که خود این بحث می‌تواند یادآور این مسئله باشد که ما همیشه در طبقه‌بندی ارزشی ناخودآگاهی قرار داریم که شاید نظر بسیاری از ما را درباره کتاب «سیرک عجایب» شکل داده باشد. مگر نه این که با طعنه می‌گوییم: «این که اصلاً ترسناک نبود.» به یاد داشته باشیم که «ترسناک نبودن» گناه چندان بزرگی نیست. حالا می‌توانیم به آن جواب فرضی پاسخ بدهیم: «اگر چه می‌توان «شعر» را تنها یک اشتراک لفظی دانست و اگر چه آن چه نام شعر دارد، برتری‌ای نسبت به آن چه عنوان «نثر» می‌گیرد، ندارد، این نام‌گذاری باعث شیوه ارزشگذاری می‌شود.» این به چه معناست؟ به این معنا که منتقد فرم مشابهی را می‌تواند نام ببرد که در یک متن حسن و در دیگری ضعف باشد؟ نه. این دو جمله اشتباه مهلک دیگر دارد. اول این که «ارزشگذاری» منحصر به منتقد نیست و دیگر این که بحث ما از ارزشگذاری نباید با مشابه آن در ادبیات کلاسیک (نمایان کردن فنون بلاغی و شیوه‌های فصاحت) اشتباه شود. این جا منظور از ارزشگذاری چیز دیگری است. این بار نمونه را از «ادبیات ترسناک» انتخاب می‌کنیم.

بعد از شکل‌گیری و برجسته شدن ژانر ترس (harror) در ادبیات انگلیس، منتقدان به بررسی شیوه‌های ترساندن در این آثار پرداختند و سرانجام،

با دسته‌بندی این مسائل و شیوه‌ها توسط نظریه‌پردازان ادبی، این دسته‌بندی‌ها به عنوان راهنمایی‌های کارگاهی یا کتب آموزش قصه‌نویسی، به عنوان مشخصات یک اثر ترسناک قدرتمند، به نویسندگان منتقل شدند. از سوی دیگر، خوانندگان با خواندن نقدها و از آن مهم‌تر با شناخت حسی این شیوه‌ها، به عنوان یک رویه ادبی، توانستند ادبیات ترسناک قدرتمند را تحت تأثیر این عوامل و شیوه‌ها تعریف کنند و هم‌چنین، با توجه به نقاطی که این شیوه‌ها در آن متمرکز بود (تمرکزی ناخودآگاه و پرورش یافته)، بیشتر تحت تأثیر این آثار قرار گیرند. به این ترتیب، شیوه ارزشگذاری متفاوت است و نه میزان ارزش. دیگر نه اعتقاد استواری به تعیین میزان ارزش اثر وجود دارد و نه خود این تعیین، از اعتبار چندانی برخوردار است. اما شیوه ارزشگذاری همان طور که گفتیم، باعث ایجاد حساسیت در مخاطب می‌شود. مخاطب اثر کمدی، روی خنده تمرکز پیدا می‌کند. این تمرکز البته نتیجه‌ای دوگانه دارد: اول اینکه باعث می‌شود خواننده همه اشارات را طنز بپندارد و بیشتر مترصد نکته‌های طنز و تأویل طنزآمیز از هر کنایه باشد و دوم این که سطح توقع خواننده را بالا می‌برد. خواننده در اثری ترسناک، با بذله‌ای ناگهانی به خنده می‌افتد و در یک «آیرونی» ممکن است طنزی هوشمندانه و عمیق هم او را تکان ندهد. اما علی‌رغم تضاد این دو، تأثیرپذیری از نام (ژانر) بر شیوه خوانش، امری غیرقابل انکار می‌نماید. ژانر مشخص‌کننده شیوه دقت، خوانش و ارزشگذاری خواننده و مخاطب است.

به این ترتیب، تعیین ژانر اثر در نقد جایگاهی روشنگر دارد و تنها به طبقه‌بندی و نقل تاریخی مربوط نیست. خلاصه با ترکیب این نتیجه و آن جواب فرضی، به شیوه‌ای پراگماتیستی نزدیک شویم: «هر نوشته‌ای که نویسنده، ناشر یا هر نهاد دیگری آن را تحت نام (ژانر، نوع، سبک، فرم یا شکل هنری) خاصی به مخاطب تحویل می‌دهد، زیر لوای همان نام جناح‌بندی می‌شود؛ مگر این که مخاطب نام‌گذاری را پارودیک و متناقض ببیند. این نام اهمیت بسیار زیادی در نقد و خوانش دارد و یقیناً در نگارش هم مؤثر بوده است.»

این قدرت جادویی نام است و هرگز نباید از یاد برود. نام‌ها قدرت‌های دیگری هم دارند و حتی از کاربردهای ژانری خاصی برخوردارند. برای مثال، در متون خود مرجع یا پاردویک، نام نویسنده می‌تواند مخاطب را درگیر کند و بیشتر به متن گره بزند. نام نویسنده در هر صورتی اگر در اثر آورده شود، می‌تواند اثر را باورپذیرتر کند و باورپذیری دقیقاً نقطه حساس ژانر ترس است. در این‌جاست که کار نویسنده کتاب

«سیرک عجایب» آغاز می‌شود: «دارن شان»، نام شخصیت اصلی قصه را از نام خود (مستعار؟) وام گرفته تا باورپذیری هر چه بیشتر را تضمین کند. این کار دارن‌شان با توجه به توصیفات اول کتاب که کل قصه را به شکل یک خاطره‌نویسی نشان می‌دهد و از عادی بودن زندگی خود شروع به قصه‌پردازی می‌کند، حرکتی قطعی به سوی ژانر ترس است که تحت تأثیر همان قدرت جادویی شکل گرفته.

ویرجینیا وولف: اثر مدرن

ادوارد آلبی، نمایش‌نامه‌نویس بیش از حد معروف آمریکایی، اثری دارد با نام «کی از ویرجینیا وولف می‌ترسه» همه نام این اثر را شنیده‌ایم. اگر نه به خاطر علاقه به نمایش‌نامه‌هایی که تکیه بر جنبش هنری پست مدرن دارند، لااقل به سبب فیلمی که از این نمایش‌نامه ساخته شد و جوایز بسیاری نیز کسب کرد. گذشته از همه این‌ها، این نام جادویی قدرت نفوذی در حرف‌های روزمره پیدا کرد. به هر صورت، گذشته از اهمیت این نمایش‌نامه و خالق آن، مسئله اصلی برای کسی که به این اسم فکر می‌کند، بدون شک این است: «چرا ویرجینیا وولف؟»

می‌دانیم که اسم این نمایش‌نامه، بر ساخته ترانه‌ای است که روزی والت دیزنی برای یکی از آثارش از آن استفاده کرد. این ترانه محبوبیت عمیقی در بین توده مردم آمریکا پیدا کرد، «کی از گرگ بد گنده می‌ترسه». در نمایش‌نامه آلبی، یکی از شخصیت‌ها ـ دختری جوان که بیش از حد معمول مست است، می‌خواهد این ترانه را بخواند، اما به اشتباه و با توجه به تشابه لفظی Wolf (گرگ) و Woolf (نام خانوادگی ویرجینیا وولف، نویسنده مدرن انگلیسی) می‌گوید «کی از ویرجینیاوولف می‌ترسه» و این طبیعی جلوه می‌کند؛ زیرا دختر، دانشجویی روشنفکر است. البته بدون تردید، این تنها دلیل آلبی برای انتخاب این نام نیست و ویرجینیاوولف برای آلبی، مفهوم خاصی دارد.

ویرجینیاوولف یکی از ارکان ادبیات مدرن انگلیس است. او که مانند دیگر نویسندگان انگلیسی نیمه اول قرن بیستم، علاوه بر رمان در نظریه ادبی نیز دستی داشت، بیش از همه چیز، به سبب خلق و پرورش شیوه‌ای مشهور است که امروز همه ما آن را شنیده‌ایم و به کار برده‌ایم: «جریان سیال ذهن». وولف از کسانی است که در حلقه ادبی خانه کاترین منسفیلد پرورش یافته است. علت دیگر معروفیت او، شاید نقدهای تند و صریحی است که در قبال بسیاری از نویسندگان بزرگ جهان داشت. قصه رد شدن «ulysses» جویس، شاید معروف‌ترین این نمونه برخوردها باشد. جویس بعد از نوشتن ulysses، آن را برای انتشاراتی که الیوت، فنسفیلد، ازرا پاوند، وولف و... آن را ایجاد کرده بودند، فرستاد و وولف مسئول شد که این کتاب را بخواند و نظر بدهد. بعد از پایان کتاب، وولف آن را رد می‌کند؛ زیرا به نظر او کتاب جویس خسته‌کننده و بی‌رمق است. علاوه بر آن، نباید از یاد برد که وولف در رد کتاب، اشاره‌هایی هم به صحنه‌های غیر اخلاقی و بی‌پروای جویس داشته باشد.

با این تفاسیر، شاید بتوان فهمید که ویرجینیا وولف برای آلبی، چه معنایی می‌دهد: نویسنده و منتقد مدرن که در عین حال پوچی و ضد اخلاق بودن اثر جویس را نپسندیده است. شکی هم نیست که آلبی، اگر بنا بر عقیده طرفدارانش یک پله جلوتر از ساموئل بکت نباشد، لااقل نمونه آمریکایی اوست. و بی‌اخلاقی همیشه یکی از موضوعات مورد علاقه آلبی در نمایش‌نامه‌های «ابزورد»ش است، اما گذشته از این دو موضوع که می‌توانند به راحتی وولف را به نقطه مقابل آلبی بدل کنند، اولین نکته در مورد وولف هنوز شکافته نشده است: «وولف به عنوان نماد و نویسنده مدرن».

ویرجینیا وولف نویسنده‌ای است که با شناخت از علم روان‌شناسی و با بهره گرفتن از تکنیک‌های مدرن در قصه‌گویی، سعی در خلق شخصیت‌های عمیق و پی بردن به تاریکی‌های مغز انسان دارد و شاید از این رو بتوان او را ادامه مارسل پروست و نقطه مقابل ـ و البته هم سوی ـ جیمز جویس دانست. اماکاری که مدرنیست‌ها با ادبیات کردند، چه بود؟ شاید نتوان پاسخ دقیقی به این سؤال داد، اما سؤال را می‌توان ساده‌تر بیان کرد: «مهم‌ترین‌کاری که نویسندگان انگلیسی مدرن انجام دادند، چه بود؟» ادبیات مدرن انگلیسی، کنده شدن از سنت‌های روایی گذشته انگلیسی بود؛ سنتی که بیش از هر چیز بر دو پایه استوار بود: خط روایی اعجاب‌انگیز و ژانر می‌توان در برداشتی آزاد، سبک را مختص ادبیات اروپا و ژانر را زاده ادبیات انگلیس دانست. اما ویرجینیا وولف ـ به تبعیت از هنری جیمز ـ با کاویدن ذهنی شخصیت‌ها، رمان را بیش از گذشته به سخنگویی واداشت. خط روایی تخت و به نظر بی‌اتفاق مدرنیست‌های انگلیس، واکنشی منطقی و در جهت مخالف به سنت قصه‌نویسی این کشور بود.

اما این سخنگویی بدون شک، اثر مهمی بر ذهنیت ادبی انگلیس داشت: «رمان دروغ‌های توافقی نویسنده در قالب زندگی نامه نیست. رمان اثر هنری روشنفکرانه‌ای است که مبتنی بر فن است.» اگر چه بخش ایجابی این گزاره چندان هم دقیق نیست، اما شاید نظری به تاریخ ادبیات انگلیس (وآمریکا) بتواند بیش از هر گزاره صریحی روشنگر باشد. بدین ترتیب، ژانر ذره ذره در تدقیق جیمزی، حقیقت‌جویی الیوتی و روان‌کاوی وولف دفن شد. اگر چه هنوز این ژانرها به عنوان رمانس اجازه حضور در کتاب فروشی‌ها را می‌یافتند، در تاریخ ادبیات مدرن انگلیس به ثبت نرسیده‌اند. ژانرهای حذف شده یا به عبارت بهتر «به حاشیه رانده شده»،[۳] چه بودند؟ ادبیات جنایی، ادبیات پهلوانی، ادبیات تخیلی... و ادبیات ترسناک.

بدین ترتیب، به دلیل حرکت به سوی واقعیت و همزمان حرکت به سوی فن، گسست جالبی در ادبیات انگلیس رخ داد. رمان مبتنی بر ژانر، بدل به شکلی غیر حرفه‌ای از ادبیات شد که با پرداخت‌های مدرن رشد نکرد و شاید هنوز هم علی رغم تلاش‌های بسیاری که نویسندگان پست مدرن برای پیوند دادن این دو شاخه با هم انجام داده‌اند، نتوان اثری را مثال زد که توانسته باشد با شیوه سیال ذهن، از پس روایت یک قصه تخیلی برآمده باشد. البته این چندان هم عجیب نیست؛ زیرا در نهایت عنصر واقعیت نمی‌تواند با تخیل همزیستی مناسبی پیدا کند.

این جا تفاوت اصلی بین نویسندگان مدرن و رمانس‌نویس‌های سال‌های میانی قرن بیستم آشکار می‌شود؛ تفاوتی که شاید در کشور خود ما هم علی رغم نبود ریشه تاریخی همسان و تنها به دلیل هم نشینی همیشگی و مقاومت‌ناپذیر عناصر دیده شود. ادبیات مدرن ذهنیت گراست؛ زیرا تحت آموزه‌های ویرجینیاوولف رشد کرده است. در حالی که ادبیات متکی بر ژانر، خواه ناخواه عینیت گراست.

جدایی ادبیات متکی بر ژانر و ادبیاتِ واقعیت گرا، باعث شد تا این گونه از ادبیات، از پرداخت‌های مدرن دور بماند. ادبیات ترسناک، تخیلی و... جزئی از ادبیات پاپ و حتی پوپولیستی شد و به همین دلیل، سرگرمی و سادگی اولویت یافت

این شکل از تقسیم‌بندی به ما می‌فهماند که چرا بعضی آثار ترسناک، تحت نام سوررئال طبقه‌بندی می‌شود، تنها در مورد آثار ذهنیت‌گرا کاربرد می‌یابد.

چرا بترسم؟

این سؤال اصلی است: در ژانر ترس، چه عناصری اهمیت دارند؟ و جواب: جنسی تعلیق و پرداخت.

توضیح جواب این که در ژانر ترس، تکیه به صورت کلاسیک بر دو سطح است: سطح اول روایت و دوم متن. سطح اول تکیه را بر جنس تعلیق متمرکز می‌کند و ذات تعلیق در کتب ترسناک، گرایش به کش آمدن دارد. در واقع تعلیقی دروغین که غالباً (Binary) است. به این معنی که تنها دو جواب می‌توان به تعلیق داد و درست در لحظه‌ای که می‌دانیم فاصله‌ای با گره‌گشایی نداریم، کش داده می‌شود. در این جا بحث متنی (پرداخت) مهم می‌شود. پرداخت این صحنه‌ها، جزءنگر، با تکیه بر زمان و ناشناخته‌هاست و البته این نوع پرداخت، برای همه ما آشناست و تنها نمونه‌هایی از دو اثر بزرگ ادبیات ترس، در دو دوره مختلف (ابتدا و انتهای قرن نوزده)، برای توجه بیشتر کافی است:

«وقتی از قایق پیاده شدیم، ساعت درست هشت شب بود. برای مدتی کوتاه کنار ساحل قدم زدیم و از نور فرّار غروب لذت بردیم. بعد به مسافرخانه‌ای پناه بردیم و به صحنه دل‌انگیز موج‌ها، چوب‌ها و کوه‌ها ـ که در تاریکی رنگ باخته بودند، اما هنوز خطوطی سیاه از شمایل‌شان پیدا بود ـ خیره شدیم.

همهٔ روزم در آرامش سپری شده بود، ما همین که شب اشیا را در خود پنهان ساخت، همه ترس‌های عالم به من هجوم آوردند. وقتی می‌توانستم تپانچه‌ای را که زیر بغلم مخفی کرده‌ام، با دست راست حس کنم، چطور می‌باید احتیاط و نگرانی را از خود دور می‌کردم؟ با هر صدایی از جا می‌پریدم. نمی‌خواستم زندگی‌ام بیهوده تباه شود. بنابراین، تصمیم گرفتم تا وقتی که من یا آن هیولا از پا درنیامده‌ایم، از مبارزه شانه خالی نکنم.

الیزابت با ترس و نگرانی مدتی به آشفتگی من خیره شد، اما چیزی در نگاه بی‌آرام من بود که ترس و دلهره را به او هم منتقل می‌کرد. پرسید:

ـ چه چیزی شما را ترسانده ویکتور عزیز؟ از چه می‌ترسید؟

ـ عزیزم آرام باشد [در جواب گفتم] شب ترسناکی است. هر چند بدون شک در آرامش سپری خواهد شد، اما مرا می‌ترساند.

نزدیک یک ساعت در این پریشانی گذشت. یکهو یادم آمد که مبارزه‌ای که آن را در ذهن خود مجسم کرده‌ام تا چه حد می‌تواند برای همسرم ترسناک باشد. در حالی که من مسئولیت آرامش او را به عهده داشتم. تصمیم گرفتم تا لحظه‌ای که نفهمیده‌ام هیولا در چه وضعیتی است و چه نقشه‌ای دارد، خودم را از الیزابت دور نگه دارم.

او از من جدا شد، مدتی در راهرو قدم زدم و همه گوشه‌های خانه - که امکان داشت او در آنها پنهان شده باشد ـ را گشتم، اما هیچ اثری از او نبود. داشتم به این نتیجه می‌رسیدم که بخت به ما رو کرده و او نتوانسته نقشه‌اش را عملی کند که ناگهان فریادی گوشخراش و وحشتناک شنیدم. صدا از اتاقی می‌آمد که الیزابت برای استراحت به آن جا رفته بود؟»[۴] (ص ۷)

صدای گام‌های سنگینی از پشت درب چوبی بزرگ به گوشم رسید که لحظه به لحظه نزدیک‌تر می‌شد و همزمان پرتوی از نور خیره‌کننده‌ای نیز از لای شکاف در به بیرون تابید. آن گاه صدای گوشخراش کشیدن زنجیر، همراه با صدای بیرون آوردن چند کلون بزرگ سنگین آهنی بلند شد و سپس کلید آهنی بزرگی در قفل آهنی بزرگ‌تری قرار گرفت و با صدای چندش‌آوری که معمولاً با شنیدن آن مو بر بدن سیخ می‌شود، به دور خود گشت و لحظاتی بعد، سرانجام درب بزرگ چوبی به روی پاشنه چرخید و باز شد.

در چارچوب در، پیرمرد بلند قامتی ایستاده بود که به استثنای سبیل‌های بلند و پرپشتی که به سپیدی برف جلوه می‌نمود، صورتش را به صورت دو تیغه تراشیده بود. شنل یکپارچه مشکی بلندی بر تن داشت که اندامش را از پشت سر تا پاشنه به کلی می‌پوشاند، اما بدون این که حتی ذره‌ای رنگ در صورت و دست‌هایش دیده شود. چراغ قدیمی و عتیقه‌ای با دست چپ حمل می‌کرد بدون لوله لامپا و بدون حباب و ظاهراً بدون سوخت که با شعله لرزانی می‌سوخت و با نور خیره‌کننده خود، تمام محوطه را تا شعاع نسبتاً زیادی کاملاً روشن می‌کرد. پیرمرد موقر و بدون رنگ، با اشاره دست راست مرا به داخل دعوت کرد و در همین حال، با انگلیسی فوق‌العاده بلیغ و سلیسی که با طنین عجیب و شگفت‌آوری همراه بود، مرا مورد خطاب قرار داد.»[۵]

در این دو بند که از مهم‌ترین بخش‌های «فرانکشتاین مری‌شلی» و «دراکولای برام‌استوکر» انتخاب شده‌اند، سنت‌های ادبیات ترس خودنمایی می‌کنند. شلی ابتدا با ساختن فضایی سانتی‌مانتال و تأکید چند باره بر آرامش، به دنبال وارد کردن ضربه اصلی به خواننده است.

او مکرراً به ساعت و گذشت زمان اشاره می‌کند؛ نکته‌ای که در کتاب‌های ترسناک، علی الخصوص در لحظه‌های تعلیق، بسیار مشهود است. او با توضیح جزء به جزء حالات درونی فرانکشتاین وزنش، این تعلیق را طولانی‌تر می‌سازد. در حالی که برام استوکر، بر توصیف جزء به جزء صحنه و مکان اتفاق تأکید می‌کند تا لحظه‌ای ورود دراکولا را به تصویر بکشد. صفات صریح و بیانی برای اجزای صحنه، به خوبی بیانگر این نکته است که کلمات انتخابی و نثر در خدمت ارعاب خواننده‌اند. سپس با توصیف چهره کنت دراکولا، به شعله و چراغ می‌رسد و باز با اغراق در نور چراغ و عجیب کردن روشنایی آن، به وسیله یک جمله معترضه ـ «ظاهراً بدون سوخت» ـ فضایی ماوراءالطبیعی می‌سازد که ناگهان با توصیف لهجه کنت تقویت می‌شود و کنت را در مرکز عجیب بودن جا می‌دهد.

به این ترتیب، توصیف و جزءپردازی و مارایی بودن و ضربه زدن و تکیه بر زمان و... از مشخصات این نوع پرداخت داستانی‌اند؛ پرداختی که برای جنس خاصی از تعلیق به کار برده شده است.

ژانرها و آدم‌ها

چرا آلبی چنین اسمی برای نمایش‌نامه‌اش انتخاب می‌کند؟ قبلاً به این سؤال جواب داده‌ایم؟ نه. سؤال قبلی انتخاب ویرجینیا وولف بود، اما این سؤال دیگری است.

این نام در واقع لذتی آنی به شنونده می‌دهد. همیشه نام این نمایش‌نامه با نام فیلم معروف «بعضی‌ها داغشو دوست‌دارن»، با هم به ذهن من می‌آید؛ جمله‌هایی فریبنده و طنزآمیز که جذابیت عجیبی برای خواننده (مخاطب) دارند. دلیل جذابیت نام دوم، ارجاع آن به دو گزاره مجزاست، غذا

در ژانر ترس، چه عناصری اهمیت دارند؟ و جواب: جنسی تعلیق و پرداخت. توضیح جواب این که در ژانر ترس، تکیه به صورت کلاسیک بر دو سطح است: سطح اول روایت و دوم متن. سطح اول تکیه را بر جنس تعلیق متمرکز می‌کند و ذات تعلیق در کتب ترسناک، گرایش به کش آمدن دارد. در واقع تعلیقی دروغین که غالباً (Binary) است. به این معنی که تنها دو جواب می‌توان به تعلیق داد و درست در لحظه‌ای که می‌دانیم فاصله‌ای با گره‌گشایی نداریم، کش داده می‌شود

و روابط جنسی، اسم اول هم ارجاعی هم زمان به دو شیء‌ای فرهنگی و متضاد دارد. ارجاع لذت‌بخش است.

اما چنین ارجاعاتی به شکل‌های کلاسیک ارجاع بدل شده‌اند. از میان همه این اشکال، بحث ما بر سر ارجاعی است که در «پارودی» وجود دارد. پارودی را تقلید مسخره و هجوآمیز می‌دانیم و شاید در زمانه ما دو عنصر دیگر هم به شکل جدایی‌ناپذیری به پارودی نزدیک شده‌اند. اولین عنصر «نام گذاری» است و دومین آن‌ها گنگیِ تقلید و تنه زدنش به تشبیه. به شکلی که سرانجام شاید «تناقض» بتواند عنصر اصلی پارودی لقب بگیرد. این شکل از پارودی در واقع، به روشنی به خواننده نمی‌فهماند که متن اصلی را تأیید می‌کند و یا هجو. این نوع از پارودی که لیندا هوچئون (Linda Hatcheon) بر آن تأکید می‌کند، به وسیله منتقدان پست مدرن، به عنوان یکی از ابزارهای هنری عصر پست مدرن شناخته می‌شود. خود هوچئون این شکل از پارودی را درمتونی شناسایی می‌کند که به یک اثر خاص ارجاع ندارند، بلکه یک ژانر یا یک سبک را به تمسخر می‌گیرند و یا شاید واقعاً قصد دارند تا در آن ژانر خاص اثر را پی‌ریزی کنند، اما با از دست رفتن مفهوم و مرزهای (Bandaries) ژانر، دیگر نمی‌توانند به چنین عملی دست بزنند و به نمونه‌ای ناقص الخلقه از آن بدل می‌شوند. این مشکل را شکل پارودیک فلان ژانر می‌دانند. گفتیم که عنصر دیگر نام گذاری است. نام مجموعه چیست؟ (the saga.sage d Dorrenshon) افسانه‌های غالباً وهم‌انگیز شمال اروپاست در دوره پیشامدرن. فضای شمال اروپا به کمک افسانه‌ای بودن موضوع Sagaها، این نام را برای «شان» برجسته می‌کند. البته که این قصه پیشامدرن نیست و پهلوانی هم نیست. این نام‌گذاری تأکیدی بر ژانر اثر است؛ تأکیدی که باز به عقیده هوچئون در چنین مواردی به تقلید اغراق‌آمیز یا ادعای پوچ و خنده‌دار شبیه‌تر است.

به حکم ساده‌ای می‌رسیم که نیاز به پردازش بیشتر دارد. این اثر نوعی از پارودی مبتنی بر ژانر ترس است.

کی از ویرجینیاوولف می‌ترسد؟

ربط‌های ظریفی بین نام نمایش‌نامه و موضوع نمایش نامه آلبی می‌توان پیدا کرد. این ربط‌های تناقض‌آمیز و غالباً طنزآمیز، به پوچی اثر کمک می‌کنند و فضای خالی و گنگ نمایش‌نامه را که در آن چهار شخصیت هست، به نقد نظام دانشگاهی آمریکا می‌پردازند، خنده‌دارتر جلوه می‌دهند. به طور کلی، شاید پوچی آثار مدرن جوابی قاطع به ژانرهای کهنه ادبیات کلاسیک بوده باشد و به همین دلیل، این پوچی بیشتر در نمایش‌نامه ظهور پیدا کرد؛ زیرا نمایش‌نامه و تاریخ نمایش بسیار بیشتر از ادبیات، متکی به ژانر و نوع است. پوچی در واقع دور کردن ادبیات (یا جزء کوچک آن - اگرچه تقسیم‌بندی برخورنده‌ای است: نمایش‌نامه) از هدفمندی، سیر، نگرش و شیوه بیان است. بخشی از پوچی که دامن شیوه بیان را می‌گیرد (و در واقع وجه ممیز آثار ابزورد و آثار نوآر، سیاه یا... است)، بخشی است که ژانر را از بین می‌برد. به همان ترتیبی که شیوه بیان عقلانی و واقع‌گرای وولف ژانر گریز است، پوچ‌گرایی آلبی نیز از ژانر طفره می‌رود و در واقع آلبی و وولف از این نظر در یک جبهه قرار می‌گیرند. این هم تناقض طنزآمیزی است.

پیدایش ادبیات پست مدرن، نگرشی مجدد به مقوله ژانر بود. اول این که منتقدان پست مدرن، با برگزیدن واژه‌های دقیق اما با گستره معنایی زیاد، تلاش کردند تا در تعریف متون دقت بیشتری به خرج بدهند. این نوع دقت به حذف مقوله ژانر از گفتمان نقد منجر شد. بعدها منتقدان دیگر پست‌مدرن، ادبیات معاصرشان را ادبیات بدون ژانر و یا ادبیاتی خواندند که با به هم ریختن مرز ژانر، از هر تقسیم‌بندی مدرنی می‌گریزد. منتقدان بعدی، نظر قبلی‌ها را رد کردند و گفتند حضور چند ژانر در یک اثر، به معنی بی‌اهمیتی ژانر نیست، بلکه این شیوه مختلط و چندگانه، شکل جدید ژانر است. من منتقد بعدی نیستم و فقط می‌خواهم از همه این مباحث فرار کنم. سؤال اصلی در ابتدای مقاله را یادمان هست. پس تصور ما از ژانر، ژانر مطلق، مسلط و خط دهنده به نویسنده و خواننده است. تازه نکته‌هایی هم هست.

ادبیات مدرن از ژانر گریخت. این امر واضح است. اگرچه منتقدان پست مدرن، تلاش می‌کنند با دقت به رمانی‌های حاشیه نشین ادبیات، این حرف را رد کنند، یقیناً نمی‌توانند منکر این اصل نانوشته اثر مدرن شوند: «اثری که متعلق به یک ژانر خاص است، متعالی نیست.»

خلاف نظر این منتقدان، ما فکر می‌کنیم ادبیات پست مدرن، بازگشت به ژانرهاست. این‌ها اما اختلاف نظر عمیقی نیست. در واقع منتقدان پست مدرن، به سبب ذهنیت خاص، به همه آثار اشاره دارند، بحث اما بحثی دیگر است. ما با ملاک مشروعیت کار داریم. در عصر پست مدرن به دلیل تلقی نو از ادبیات (تلقی غیر روشنفکری)، ژانر برجسته شد؛ زیرا بر بی‌ارزشی و بازی گونه بودن ادبیات تکیه داشت. پس ادبیات علمی ـ تخیلی، ترسناک، قهرمانی و... دوباره زنده شدند، اما با تغییراتی فراوان.

به خاطر می‌آورید که در بخش دوم مقاله گفتیم، جدایی ادبیات متکی بر ژانر و ادبیاتِ واقعیت‌گرا، باعث شد تا این گونه از ادبیات، از پرداخت‌های مدرن دور بماند. ادبیات ترسناک، تخیلی و... جزئی از ادبیات پاپ و حتی پوپولیستی شد و به همین دلیل، سرگرمی و سادگی اولویت یافت. زنده شدن مجدد این ژانرها در عصرپست مدرن که خود بازگشتی به سوی سرگرمی و سادگی بود، باعث شد این آثار بدون احتیاج به پیشرفت‌های ادبیات مدرن، باردیگر به صحنه برگردند. اما آیا توصیف، تعویق و تحلیل‌های این آثار هم به همان شکل ساده شده فرم‌های کلاسیک بود؟ در این صورت، آیا خسته کننده نبود؟ خسته کننده بود. به همین دلیل، مانند رمانس این بخش‌ها هم تقریباً حذف شدند و شکلی عینی پیدا کردند. توصیف شیء‌ای جای خود را به طبقه‌بندی شیء‌ای داد. دیگر کسی از صندلی چوبی ساده و چهار پایه‌ای که نشیمن گرد و پشتی ذوزنقه‌ای شکلی دارد که بر دو میله چوبی سوارند حرف نمی‌زد و فقط می‌گفت: «صندلی لهستانی». در واقع، جایگزینیِ دسته‌بندی به جای توصیف و تشریح، مهم‌ترین تفاوت بود.

بحث دیگری هست در این باب که حالا اثری را تحت نام یک ژانر منتشر می‌کنیم؛ بی‌توجه یا باتوجه به نقدهای پست مدرنیستی. به هر حال، خواننده اگر همواره بپذیرد که نویسنده در پی خلق اثر در ژانر گفته شده است، انتظارات خاصی هم از اثر دارد. در این اثر خاص، تم قصه همواره خواننده را به هوش می‌دارد: «قصه ترسناک است.» پس بحثی نیست که خواننده انتظاراتی دارد و می‌داند که این اثر در سال‌های پایانی قرن نوشته شده (سال‌های تقلید و تمسخر ژانرها)، اما باز هم انتظار دارد اثر، اگر قصد ساختن شکلی پارودیک دارد. پارودی را بر پایه همان ژانر بگذارد و مشخصات همان ژانر را به بازی بگیرد. پس بر مشخصات ژانر ترس خواه، ناخواه

تکیه‌ای هست.

و نکته‌ای دیگر، چرا ادبیات علمی ـ تخیلی، بیش از باقی ژانرها، در این سال‌ها رونق یافت؟ به سبب ربط آن با زندگی امروز، به دلیل جو دانش‌آموزی مخاطبان یا به علت هم‌خوانی با دسته‌بندی به جای توصیف؟

درام

درام نویسی - در معنای گسترده‌ای که شامل همه انواع ادبیات دراماتیک می‌شود - بر دو پایه اصلی استوار است. اول، عینیت و دوم، عدم صحنه‌پردازی. منظور از عینیت، غیرذهنی بودن فعل و انفعالات است. صحنه‌پردازی هم طبیعتاً از نمایش یا ادبیات دراماتیک دور نیست، اما این صحنه‌پردازی متنی نیست، بلکه در خارج از زبان متن شکل می‌گیرد. نکته اصلی شاید دیالوگ باشد که ما آن را با تعریف قبلی‌مان از ذهنیت و عینیت، توجیه می‌کنیم. در واقع دیالوگ در تأتر، عنصری عینی است و حتی توهم نیز در درام نویسی مشکلی عینی می‌یابد و شاید تفاوت مونولوگ در ادبیات دراماتیک و ادبیات مبتنی بر ذهنیت، مرز روشنی بین عینیت و ذهنیت بکشد.

بنابراین، توانایی نویسنده تعریفی مجزا در ادبیات دراماتیک و ذهنی پیدا می‌کند. در این مرحله، به دو بحث پیشین خود باز می‌گردیم. اول، جایگزینی دسته‌بندی به جای توصیف در ادبیات مبتنی بر ژانر جدید و دوم، خصوصیات اصلی ادبیات ترسناک (جنس تعلیق و پرداخت). به این ترتیب، شمای اصلی، قابل حدس است. گفتیم که کتاب «سیرک عجایب»، یکی از مصادیق پارودی پست‌مدرن است و یک پارودی ژانر، اما در این دوره جایگزینی دسته بندی به جای توصیف و گریز از خسته کنندگیِ توصیف کلاسیک، به ادبیات ترسناک ضربه عظیمی می‌زند؛ زیرا یکی از پایه‌های اصلی این ژانر، پرداخت و توصیف رعب آور، کند و ماورائی است. به این ترتیب، آیا اصلاً ژانر ترس می‌تواند به اصول پیشین خود پایبند باشد؟ یا باید به اصول تازه‌ای روی آورد؟ به آینده نگاه نمی‌کنیم. در زمان حال شاید اصل ماجرا، همان پاروی ژانری باشد که به سبب از بین رفتن مرزها و اصول ژانر پدید آمده. با نگاهی به کتاب می‌توان نمونه‌های فراوانی از فقدان صحنه‌پردازی یا پرداخت کلاسیک پیدا کرد. در کل، کتاب، نمونه روشنی از صحنه‌پردازی نمی‌یابیم، اما این مسئله قابل نشان دادن در مقاله نیست. آن چه شاید بتواند در این مقاله مثال آورده شود، صحنه‌هایی است که اصولاً می‌بایستی به شیوه‌ای جزءنگر توصیف می‌شدند. یکی از واضح‌ترین نمونه‌ها، در صفحه ۲۲۶ کتاب آمده که دارن می‌خواهد خانه را ترک کند و نمی‌داند چه چیزی در انتظار اوست:

مخاطب اثر کمدی، روی خنده تمرکز پیدا می‌کند. این تمرکز البته نتیجه‌ای دوگانه دارد: اول اینکه باعث می‌شود خواننده همه اشارات را طنز بپندارد و بیشتر مترصد نکته‌های طنز و تأویل طنزآمیز از هر کنایه باشد و دوم این که سطح توقع خواننده را بالا می‌برد

«صبح پدر از من پرسید که چیزی نمی‌خواهم به او بگویم؟ او گفت که چند وقت است من خیلی تغییر کرده‌ام و بیشتر درخودم هستم و گفت که حاضر است به حرف‌های من گوش بدهد.

داشت گریه‌ام می‌گرفت. ولی در سکوت سرتکان دادم. از او تشکر کردم و گفتم: «بله، شما همیشه در کنار من بوده‌اید».

گریه به عنوان عاملی برای بیرون ریختن ترس، یکی از عادی‌ترین موتیف (Motive)های ادبیات ترسناک است. این موتیف با تأکید فراوان و اغراق و چند بارگویی، در پی انتقال حس ترس شخصیت به مخاطب برمی‌آید، اما در این توصیف، آن چه بیش از همه چیز کم رنگ شده، همین اکت عادی در ادبیات ترس است.

به نمونه‌ای دیگردر صفحه ۲۱۴ نگاه می‌کنیم؛ صحنه‌ای که تامی و آلن، ماجرای گل زدن دارن را برای استیو تعریف می‌کنند: «آلن گفت: «او این روزها مثل باد می‌دود.» و تامی اضافه کرد: «مثل رونالدو بازی می‌کند.»

آیا گفته آلن، به تنهایی نمی‌توانست نقش خود را ایفا کند؟ نویسنده حرف تامی را نقل می‌کند؛ زیرا نمی‌خواهد به توصیف بازی او بپردازد، بلکه می‌خواهد آن را طبقه‌بندی کند: مثل رونالدو. رونالدو بدل به یک شیئی فرهنگی می‌شود که قابل ارجاع است. اما نکته مهم‌تری هم هست: آیا این دسته‌بندی خود حشو و اضافه نیست؟ اسم این نوع حشو جدید را حشو ناشی از طبقه‌بندی می‌گذاریم.

برای نمونه‌ای دیگر، می‌توانیم نگاهی به گفت‌وگوی آنی و دارن بیندازیم. دارن می‌خواهد ماجرای عنکبوت سرقت شده را وقتی آن‌ها گرد جسد استیو جمع شده‌اند، برای آنی بگوید، اما حذف اضافات ذهنی و تکیه بر دیالوگ، وضع را بیش از حد مسخره جلوه می‌دهد. انگار کل مسئله قضیه بی‌اهمیتی است که هیچ واکنشی برنمی‌انگیزد، نام این نوع حذف را انفعال مبتنی بر حذف می‌گذاریم.

به بحث توانایی نویسنده باز می‌گردیم. آیا نویسنده برای خلق اثری معقول و قابل دفاع در ژانر ترس، به قدرت نویسنده درام توجه داشته و یا به مشخصات ژانری ترس؟ به نظر می‌رسد که قدرت نویسنده با همان دو عنصرِ انفعال مبتنی بر حذف و حشو ناشی از طبقه‌بندی در تضاد باشد؛ زیرا این دو عنصر به کلی ضد ترس هستند. تکلیف نویسنده چیست؟ برگزیدن ارزش‌های ژانری یا تن دادن به ارزش‌های تازه ادبی؟

ارزش‌ها

«گوشه حیاط چند تا بچه فوتبال بازی می‌کردند. من هم میان آن‌ها رفتم و سرم گرم شد. چند لحظه‌ای استیو و این قضیه ناگوار را به کلی فراموش کردم. چه قدر لذت دارد که در شرایط ناگوار، چند دقیقه‌ای از زندگی واقعی جدا بشویم و به دنیای دیگری برویم! دوست داشتم همیشه در آن دنیا می‌ماندم» (ص ۱۷۲)

ویژگی اصلی ادبیاتِ متکی به ژانر، توافقی نانوشته بین مخاطب و مؤلف برای قبول چند ویژگی هنری است. این قبول دروغ‌های رایج و تن دادن به مسیر ادبیات، در هرژانر به صورتی اتفاق می‌افتد. البته چنین توافقی، به نویسنده اجازه می‌دهد به اغراق‌هایی دست بزند که با رئالیسم و اصول اولیه آن همخوانی ندارد. شاید به این ترتیب، تکیه ژانر بر یک موضوع، دور شدن از رئالیسم آرمانیِ رمان باشد، اما این فرایند از هر دو طرف مورد تأکید و تأیید قرار می‌گیرد. جدایی چند دقیقه‌ای از واقعیت، در شرایط بحرانی اثر، انگار لذتی توافقی دارد، اما برای همیشه هم نمی‌شود در آن دنیا ماند. حالا روزگاری رسیده که این کنده شدن از واقعیت، به وسیله اسطوره اصلی ادبیات امروز (Self-Reflectivity) مورد تهدید قرار گرفته است. خود ارجاعی به شکلی، در آمیختن واقعیت و اثر است (البته، نه نزدیک کردن اثر به واقعیت) و در معنایی گسترده، این در آمیختن، شیوه اصلی ادبیات امروز جهان است. در همین اثر هم، نام دارن شان چنین نقشی به عهده دارد. همه عناصری که پیش از این از آن‌ها نام بردیم، به نوعی سعی در به هم آمیختن واقعیت و متن دارند.

همان طور که اثر کلاسیک، سعی در توجیه

بازتاب یا به تصویر کشیدن واقعیت داشت و ادبیات مدرن سعی در نزدیک‌تر شدن به آن. اگرچه همه دوست داشتند همیشه در همان دنیا بمانند، اما ارزش‌ها تغییر کرده‌اند، دید مخاطب، نویسنده و منتقد بر چیزی دیگر متمرکز شده است و ژانر یا همان نام، دیگر معنای سابق را ندارد.

بحث دیگری هم در بند ذکر شده، هست. این بند متعلق به صحنه‌ای است که دارن، همراه آنی و مادر، استیو را به بیمارستان رسانده‌اند. دارن خود را مقصر می‌داند و مقصر هم هست، اما کتاب به چیز دیگری اشاره می‌کند. آن شیوه تعلیمی کهن ادبیات کودک (اسطوره همیشگی این نوع ادبیات)، در این بند به چشم نمی‌خورد و کودک به میان بچه‌های دیگر می‌رود، بازی می‌کند و فراموش می‌کند که چه خطایی مرتکب شده. دارن خودش را سرزنش نمی‌کند و آنی هم او را سرزنش نمی‌کند و راوی هم راوی اول شخص است، اما انگار فراموش می‌کند که این کارها را خودش انجام داده و از سرزنش خودش از عذاب وجدان فرار می‌کند. در صحنه‌هایی دیگر هم می‌توان نمونه‌ای از این شیوه اخلاقی سراغ گرفت. بروشور تبلیغاتی سیرک عجایب، فقط به آدم‌های قابل اعتماد و بزرگسال داده می‌شود. دارن نمی‌خواهد قضیه را برای خواهر کوچک‌ترش تعریف کند، اما بعد از این که آن را به اجبار می‌گوید، واکنش آنی بسیار عادی و طبیعی است و در کل هم هیچ خطایی منجر به یک کیفر نمی‌شود. به گونه‌ای که می‌توان گفت این کتاب، ارزش‌های انسانی را ندیده گرفته است. این اتهام به گونه‌ای دیگر هم درباره این کتاب مطرح شده است: این که آیا نوشتن کتابی ترسناک برای کودکان، اخلاقی است؟ گفتیم که این کتاب، به کلی متعلق به ژانر ترس نیست، اما به هر حال از عناصر ترس استفاده می‌کند. پس آیا این سهل‌انگاریِ خطرناکی در قبال ذهن کودکان نیست؟ و آیا تبلیغ چنین کتابی عاقلانه است؟

درباره بحث اول، باید گفت که این کتاب به هیچ وجه ارزش‌ها را زیر سؤال نمی‌برد، بلکه در پی یافتن ارزش‌های جدیدی است. حتی نه در پی یافتن که در دنباله ارزش‌های جدید است. گفتیم که روابط درونی متن (بین دارن و استیو، برگزارکنندگان سیرک و جامعه و دارن و آنی)،از ارزش‌های سنتی اخلاقی پیروی نمی‌کند، اما این مسئله به معنی زیرپاگذاشتن همه چیز نیست. همه این روابط، بر پایه اصول اخلاقی خاصی بنا شده‌اند و این اصول، نتایج درستی هم در پی‌دارند، اما مطابق ارزش‌های سنتی نیستند. این‌ها فقط ارزش‌های سرخوشانه و جدیدی هستند که جای ارزش‌های سابق را گرفته‌اند، مثلاً عذاب وجدان، جای خود را به فراموشی و در عین حال تقید به جبران می‌دهد. به نمونه‌ای دیگر، در صفحه ۱۹۵ کتاب نظر می‌اندازیم؛ صحنه‌ای که شبح می‌خواهد دارن را هم بدل به یک شبح کند و دارن درباره کندی زمان برای شبح‌ها می‌پرسد.

«پرسیدم: یعنی هر پنج سال که بگذرد، من فقط یک سال بزرگ‌تر می‌شوم؟

ـ دقیقاً همین طور است.

غرغر کنان گفتم: من اصلاً این طوری دوست ندارم. می‌خواهم زودتر بزرگ بشوم.»

سریع‌تر بزرگ شدن به هیچ وجه امری غیراخلاقی نیست، اما در زمینه اخلاقی ادبیات کودکان، اصلی هست که می‌گوید سنین کودکی، دوران طلایی تاریخ زندگی هر فرد است. این تمایلِ دارن، پشت پا زدن به همه ارزش‌های ترجیحی گذشته است، اما نه به قیمت رسیدن به بی‌ارزشی. حقیقت اینجاست که این کتاب‌ها در نهایت هم میل بزرگ‌تر بودن بچه‌ها را جواب می‌دهند. همان سرکوبی که در سراسر کتاب هست و در آن جامعه تلاش می‌کند از طریق پدر، مادر، معلم و... بچه‌ها را از فیلم‌های ترسناک دور کند، در این لحظه می‌شکند و قدرت خود را از دست می‌دهد. اما خیال نکنید که جامعه از این تغییر ارزش‌ها در امان مانده است.

همان‌طور که ارزش‌های نویسندگی و ارزش‌های ادبیات کودک تغییر کرده‌اند، ارزش‌های جامعه هم با تغییرات فراوانی مواجه شده‌اند و حرکت کتاب به سوی این ارزش‌ها، در پی‌یافتن ارزش‌های جدید نیست. استیو لئونارد، شخصیتی که کریسلی خون او را کثیف تشخیص می‌دهد، چه شخصیتی است؟ او دوست دارد سربازی مزدور شود. مراجعه مکرر مادر او به روان‌پزشک، نتیجه‌ای نمی‌دهد. او بدخلق، عصبی و اهل دعواست و کتاب‌های ترسناک می‌خواند و... آیا این شخصیت برای ما غیرقابل باور است؟ به هیچ وجه. این نمونه، نمونه‌ای است که حتی نمی‌توان با اطمینان گفت که اقلیت بزرگی از بچه‌های این دوره هستند و شاید؛ احتساب سرکوب حرف‌های بچه‌ها، این دسته اکثریت بچه‌ها را تشکیل بدهند وقتی ارزش‌های کودکان تغییر پیدا کنند، کتاب کودک یا لااقل کتاب موفق کودکان مصداقی دیگر پیدا می‌کند.

اما در هر صورت، این شکل از ادبیات ترسناک، کم‌تر از شیوه‌های دیگر ترس بر بچه‌ها اثر منفی می‌گذارد (البته اگر بتوان آگاهیِ منفی [مضر] را نیز نوعی از آگاهی دانست، بر سر شر یا خیر بودن چنین تأثیراتی بحث است) و این به دلیل همان شیوه جدید پرداخت است. در این شیوه، در واقع هدف و تکیه اصلی بر تأثیرگذاری نیست و یا لااقل این تأثیرگذاری، همان طور که بیشتر به آن خواهیم پرداخت، هدایت شده نیست. هدف، نشان دادن صحنه‌های مخفی شده از بچه‌ها، رمزگشایی آن‌ها و توجه به مسائل به حاشیه رانده شده (Marginalized) در ادبیات کودک است.

اما ارزش‌ها چرا تغییر می‌کنند؟ شاید گفتن این حرف‌ها تکراری باشد، اما یادآوری چندان هم بی‌فایده نیست. در این دهکده جهانی یا دنیای اطلاعات یا دنیای موج سوم، جامعه «مک دونالدیزه» شده و... علاوه بر همسان شدن الگوهای مصرف و الگوهای زیستن، این الگوها، این اطلاعات و زمینه‌های دیگر، چه آن‌ها که ممنوع هستند و چه آن‌ها که کم طرفدارند، قابل دسترسی‌اند. با رشد اینترنت، دیگر اخلاق مبتنی بر مخفی‌کاری نمی‌تواند به حیات خود ادامه بدهد. به همین دلیل، جهت تغییر ارزش‌ها هم روشن است. این ارزش‌ها به جنبه‌های اطلاعات و عمل متقابل ارزش بیشتری می‌دهند. دارن به مخفی کاری نمی‌اندیشد، اما آنی هم در عوض دهان قرصی دارد؟ برگزار کنندگان سیرک، این سیرک را برگزار می‌کنند و همه را می‌پذیرند، اما هم به سبب احتیاط و هم به دلیل نوعی اخلاق مصلحت‌گرا، تبلیغ را به کودکان نمی‌دهد. همه این شرایط اخلاقی نو، به نوعی دورشدن از تزویر و پنهان کاری اخلاق گذشته و نزدیک‌تر شدن به ذات عمل اخلاقی (احتیاج متقابل) محسوب می‌شوند. به همین دلیل، شاید دفاع از آن‌ها بی‌جا هم نباشد. اما آیا در حیطه مورد نظر ما (ادبیات) هم این تغییرات در همین راستا هستند؟

ادبیات هم مثل یک شبح، درست در لحظه‌ای که به نظر می‌رسد مرده باشد، تازه زندگی خود را آغاز می‌کند. ژانرها انگار درست در لحظه‌ای که ارزش‌های خود را از دست می‌دهند، ارزش پیدا می‌کنند. البته نکته‌ای هم در مورد شبح‌ها هست که بیشتر به منتقدان شباهت دارد. آن‌ها هر پنج سال انگار فقط یک سال رشد می‌کنند و ادبیات برعکس، پسر بچه‌ای است که می‌خواهد سریع بزرگ شود.

پی نوشت:

۱ـ ر ک به: شفیعی کدکنی، محمدرضا: موسیقی شعر، تهران، آگاه ۱۳۶۸.

و: صفوی، کورش: از زبان‌شناسی به ادبیات (جلد اول: نظم)، تهران، نشر چشمه ۱۳۷۳.

۲ـ الشعراء یتبعهم الغاوون (۲۲۴: ۲۶).

۳ـ Marginalized: تکیه نویسندگان پست‌مدرن بر هر چه در ذهنیت مدرن به حاشیه رانده شد، بعدها موجب رشد آثار «سایبر پانک» و نیز بازگشت ژانرهای سنتی ادبیات انگلیس از قبیل: جنایی، ماجراجویانه و... شد.

4. Shelly, Mary Wollstonecraft: New York. Dover Publications Inc 1994. pp (143-144) Frankenstein;

۵ ـ برام استوکر: دراکولا، جمشید اسکندرانی، جلد اول، نشر ثالث ۱۳۷۸، ص ۵۹