شناسه دیجیتال (Doi): 10.22059/jor.2017.120637.1182
شاپای چاپی (issn): ۴۱۳۱-۲۵۸۸
نشانی اینترنتی مجله: http//jor.ut.ac.ir، پست الکترونیک: pajuhesh@ut.ac.ir

ساخت هویت و هویت ساختگی در رمان *بانوی پیشگوی* مارگارت اتوود

سید محمد مرندی*
استاد زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

حامد حبیب زاده**
استادیار زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده ادبیات و زبان‌های خارجی، دانشگاه کاشان، کاشان، ایران

(تاریخ دریافت: ۹۴/۰۱/۲۰، تاریخ تصویب: ۹۵/۰۳/۰۱)

چکیده

نوشتهٔ حاضر کندوکاو مفهوم هویت است، بررسی امکان شکل‌پذیری هویت کانادایی در ساحتی پسااستعماری. ادبیات و به ویژه رمان همواره بستری مناسب برای چنین جست‌وجویی است. در همین راستا، رمان *بانوی پیشگو*، سومین رمان مارگارت اتوود که نخستین بار به سال ۱۹۷۶ منتشر شد در اینجا بحث می‌شود. این رمان در دوره‌ای نوشته شده است که پرسش هویت نه تنها مسئلهٔ روز نویسندگان و روشنفکران کانادا که دغدغهٔ مردم و دولت کانادا نیز بود. *بانوی پیشگو* در امتداد دو رمان قبلی اتوود همچنان به دنبال طرح و پاسخ به مسئلهٔ هویت کانادایی در تقابل با هویت بریتانیایی و آمریکایی از یک سو و هویت شناسنامه‌دار کانادایی در دنیا از سویی دیگر است. این مقاله کوششی است تا با ردپای شخصیت اصلی رمان از سرگشتگی، مخفی‌کاری و کثرت هویت تا آشکارسازی و وحدت هویت هم‌قدم شود و به بازیابی یکی از راه‌های ساخته شدن هویت به طور کلی و هویت کانادایی به طور خاص بپردازد.

واژه‌های کلیدی: هویت، هراس، گریز، دروغ، بقا، مخفی‌کاری، آشکارسازی.

* Email: mmarandi@ut.ac.ir
** Email: h_habibzad@kashanu.ac.ir:نویسنده مسئول

۱- مقدمه

هویت کشف نمی‌شود، ساخته می‌شود. چیزی را که می‌توان ساخت، لاجرم خراب شدنی است. می‌توان دوباره ساختش. اما ساخت هویت منوط به کشف است. کشف خود، دیگری، و سرزمین. هویت ریشه دارد و ریشه زمین می‌خواهد. شاید تأکید مارگارت اتوود بر همین عامل سوم است در دوگانهٔ خود ودیگری که صدای او را در گفتمان هویت شنیدنی می‌سازد و هویت را از تقابل دوتایی خود و دیگری به مثلثی بدل می‌کند که رابطه‌های دوگانه را بررسی‌پذیرتر جلوه می‌دهد. کتاب *ملت و روایت* هومی بهابا (Homi Bhabha) جمله‌ای طلایی را دوباره نقل می‌کند که راه شهروندی جهانی یا به اصطلاح جهان وطنی از خودآگاهی ملی می‌گذرد (۴). شهروند ملی، شهروندی جهانی خواهد بود. اتوود در کتاب *بقا، بررسی مضمونی ادبیات کانادا* به همین درد هویت کانادایی اشاره می‌کند (۲۲). در آن زمان (۱۹۷۲) او معتقد بود که برای یک کانادایی هر مسئله‌ای یا شخصی است یا جهانشمول؛ تعریف ملی ندارد از مسئله. او راه گریز از دوگانهٔ شخصی و جهانی را زاویهٔ دید ملی می‌داند. دغدغهٔ او در این کتاب آن است که کانادا و ادبیات کانادا دارای ویژگی‌هایی است که در وهلهٔ اول از ادبیات هم زبان یعنی ادبیات بریتانیا و ادبیات آمریکا متمایز می‌شود. در وهلهٔ دوم نگاه کانادایی صدایی است با شباهت‌ها و تفاوت های آشکار از نگاه‌ها و صداهای دیگر. هر تمایزی البته مبتنی بر شباهت است. اتوود، در دهه‌های ۶۰ و ۷۰ میلادی که جست‌وجوی هویت دغدغه کانادا بود، روایت خود را از هویت به طور عام و هویت کانادایی به طور خاص در زمینهٔ ادبیات کانادا نوشت. او حالا بیش از نیم قرن است که می‌نویسد و هنوز مضمون هویت در شعر، داستان کوتاه، رمان، و نوشته‌های غیر داستانی او قابل رهگیری است. هویت کهنه نمی‌شود. بازیافت می‌شود.

در سال ۱۹۷۱ دولت وقت کانادا با انتشار بیانیه‌ای ادعا کرد که سیاست چندفرهنگی خط‌مشی رسمی کشور است[1] و کانادا از جامعه‌ای دو فرهنگی به جامعه‌ای چندفرهنگی حرکت می‌کند. البته دوگانگی در بررسی‌های گوناگون دو طرف متفاوت داشت و دارد. گاهی تقابل فرهنگ بومیان کانادا (ملت اول) و فرهنگ اروپاییان اولیه‌ای است که در کانادا ساکن شدند. گاهی فرهنگ دوزبانهٔ فرانسوی و انگلیسی است که در کانادا به شکل رسمی پذیرفته شده است. گاه کانادایی است بین دو فرهنگ غالب بریتانیایی که ملکه‌اش ملکهٔ کانادا هم است

1. Canadian Multiculturalism: An Inclusive Citizenship (http://www.cic.gc.ca/english/multiculturalism/citizenship.asp) Retrieved on March 20, 2015

و آمریکایی که همسایهٔ پرنفوذ فرهنگی و اقتصادی است. چندتایی فرهنگی نتیجه‌ی سیاست‌های مهاجرپذیری کشور پهناور کاناداست که از دههٔ هفتاد دیگر مهاجران بیشتر غیر اروپایی بودند تا اروپایی. اتوود البته روایت شخصی خود را از این رخدادها و ارتباطشان با هویت کانادایی دارد. چنین نیست که پارادایم‌های پیشنهادی برای ساخت هویت را به عنوان یک ابرروایت[1] دستوری از بالا بپذیرد. هویتی که بیشتر مبتنی بر حذف باشد تا پذیرش تفاوت‌ها و هویتی که «قصهٔ وحدت» را جایگزین «داستان غیریت» می‌کند[2] مد نظر اتوود نیست. شاید به همین دلیل او برای پاسخ به سؤالی ملی از پایین هرم و از کشف شخصی خود و دیگری شروع می کند.

بانوی پیشگو سومین رمان اوست که در سال ۱۹۷۶ منتشر می‌شود، زمانی که با اثر پرفروشش، *بقا*، دربارهٔ ادبیات کانادا در کشورش به شهرت رسیده است و آثار داستانی‌اش دیگر کم کم مخاطب غیر کانادایی هم دارد. خوانندگانی که در سرزمین «مادر»، انگلیس، و سرزمین «همسایه»، آمریکا، نوشته‌های او را می‌خوانند. می‌توان گفت اهمیت این رمان یکی همین است که نمادی مهم از گذار اتوود از رمان‌های مبتنی بر واقعیتِ بلافصلِ زمان و مکان‌دارِ کانادایی با خوانندگان کانادایی در ابتدای دههٔ هفتاد به رمان‌های گمانه زن[3] قرن بیست‌ویکمی او با خوانندگانی در سراسر جهان است. در واقع، رمان شروع دوره بیست‌وپنج ساله‌ای است که در آن اتوود هویت کانادایی را از زوایای گوناگون و در ژانرهای متفاوت و در قالب های شعر، داستان، و غیر داستان می‌کاود. کاوشی که هم به مذاق منتقدان آکادمیک خوش می‌آید و هم باب طبع خوانندگان عام است. و داستان هویت هم البته همین است.

هویت مفهوم ناآشنایی نیست. گاه پرسش‌های تکرار شونده‌ای است که طراوت خود را از دست نمی‌دهد و در هر برههٔ زمانی و مکانی برای‌شان جواب هست؛ جواب‌هایی که دیدگاه‌های متنوع فلسفی، اجتماعی، روان‌شناختی، و سیاسی می‌سازند. از کجا آمده‌ام؟ به کجا می‌روم؟ اینجا کجاست؟ همین پرسش آخر است که در بستری پسااستعماری اهمیت می‌یابد. پاسخ پرسش‌هایی چون من کیستم، تو کیستی، و اینجا کجاست، به هم گره می‌خورد. این را نورتراپ فرای (Northrop Frye) دربارهٔ کانادا گفته است که قاعدتاً دربارهٔ مکان‌های دیگر هم

1. Imperial master narrative

۲. برای بحث بیشتر دربارهٔ ساخت هویت در رمان‌های کانادایی می‌توان به مقالهٔ Wolfgang Klooss با عنوان "From Colonial Madness to postcolonial Ex-centricity: A Story about Stories of identity Construction in Canadian Historigraphic (Meta-)Fiction" در کتاب Bernd Engler (مشخصات در کتابنامه) و به طور مشخص صفحه ۶۸ رجوع کرد.

3. Speculative fiction

صدق می‌کند. کانادا کشوری مهاجرپذیر است. آدم هایی کانادایی‌اند که ریشه‌های آنان جای دیگری است. در سنین مختلفی به این کشور آمده و در نسبت بین هویتی که داشته‌اند و هویت اکتسابی به این پرسش خودآگاه‌تر شده‌اند. علت دیگر سرزمین کاناداست که طبیعتی سخت دارد و کنار آمدن با آن ساده نیست. بزرگ است. بسیار بزرگ است. اما در همه جای آن زندگی انسانی نمی‌تواند ریشه بگیرد. سرد است. چغر است. همین است که فرای می گوید یک کانادایی که از خود می‌پرسد من کیستم، پاسخ پرسش خود را بیش از هر چیز در جواب به این سؤال می‌یابد که اینجا کجاست؟ (۱۹۷۱، ۲۱۹). اما آیا همین سؤال به ظاهر ساده نمی‌تواند برای هر بشری در کرهٔ خاکی پیش آید؟

۲- بحث و بررسی

آدم‌های محوری آثار اتوود زنانی هستند سرگشته و در رمان *بانوی پیشگو*، شخصیت اصلی زنی است به نام جون فاستر که می‌نویسد. حس تعلق ندارد به خود، به دیگری، و به سرزمینش. یا اگر دارد چنان آزارش می‌دهد که ترجیح می‌دهد نداشته باشد. حس سرگشتگی هراس می‌آورد. هراس وا می‌داردش به دروغ، وا می‌داردش به فرار. فراری که البته بی‌بازگشت نیست. بدون تردید بازگشت دارد. در این رفت و برگشت است که جون خود را کشف می‌کند، دیگری را، و سرزمینش را. ثمرهٔ این کشف‌ها ساخت چیزی است. ساختمانی ساخته می‌شود که می‌توان هویت نامیدش.

پرسش هویت در جامعهٔ پسااستعماری یعنی جامعه ای که زمانی وابسته بوده و تعلق داشته است به کشوری دیگر بیشتر پرسیده می‌شود، پاسخ می‌گیرد، اندیشیده و تئوریزه می‌شود، دغدغه می‌شود، زمینی می‌شود، مثال‌دار می‌شود، خودآگاه می‌شود. عجیب نیست که در نظریه‌های پسااستعماری، نظریه های فمنیستی، و در روایت‌های وابسته مثل ادبیات مهاجرت هویت واژهٔ اصلی است. بحران هویت دغدغه است. در کشف خود، دیگری، و سرزمین از یک سو و ساخت هویت از سوی دیگر رابطه‌های دوگانه و سه‌گانه‌ای شکل می‌گیرد که در مفهوم‌هایی چون هراس، گریز، و دروغ می‌توان بررسی کرد اما در بستری زمان‌مند و مکان‌مند به نام رمان و این‌جا رمان *بانوی پیشگو*. چرا رمان؟ یک جواب شاید تئوری های **میخاییل باختین** (Mikhail Bakhtin) باشد که در حوزهٔ علوم انسانی همیشه پایشان وسط است. او هرچه دربارهٔ رمان می‌گوید دربارهٔ هستی صادق می‌داند. رمان را مینیاتور هستی تبیین می‌کند (۶۸).

بانوی پیشگو با مرگ راوی شروع می‌شود. مرگی که به دقت طراحی شده بود، ولی همان پاراگراف نخست می‌فهمیم که مطابق برنامه پیش نرفته است. او با مهندسی مرگ خویش از تورنتوِ کانادا گریخته و در ترموتوِ ایتالیا پنهان شده تا مرگ پایانی باشد بر یکی از هویت‌های راوی. جون فاستر، همسری دارد آرتور نام. اگرچه جون مدام او را به خاطر می‌آورد و اتفاقات دوروبر یادآور او هست به طوری که از دستش خلاصی ندارد و هنوز به نظر می‌رسد از راه دور کنترلش می‌کند، آرتور نمی‌داند که او نویسنده پانزده رمان عامه‌پسند تاریخی/عشقی به شیوهٔ بعضی رمان‌های قرن نوزدهمی است که با نام مستعار لوییزا کی دلاکور می‌نویسد. البته تنها رمان‌ها نیست که او از آنها بی‌خبر است. جون یک هویت‌ساز حرفه‌ای است. چند نام دارد. هم صاحب بدنی چاق بوده و هم لاغر. «اگر بگذارید یک کرم از قوطی کرم‌ها بیرون بخزد، مابقی کرم‌ها هم پی اش می‌آیند.»[1](۵۱) او برای آرتور گذشته‌ای دیگر از خود می‌سازد. مادری مهربان و آرام می‌آفریند که از بیماری سل مرده است و در عکسی که از نوجوانی خود به آرتور نشان می‌دهد خودِ صاحب بدن چاق را عمه دیدری معرفی می کند که صورتی شبیه او دارد (۱۱۷).

«مسئله این واقعیت بود که من در آن واحد دو نفر بودم با دو کارت شناسایی و اوراق هویت، دو حساب بانکی، دو گروه آدمی که معتقد بودند من وجود خارجی دارم....» (۲۶۹–۲۷۰). رمان روایت هویت است. می‌شود گفت داستان زنی است در جست‌وجوی هویت خویش. در جست‌وجوی پاسخی به پرسش من کیستم. اما روایت پارودیک همین جست‌وجو هم هست. نگاهی که طنزآمیز است، پارادوکس‌محور است و مبتنی بر بازی. همین روایت تؤامان است که شگردهایی را واسازی می کند که راه‌های ساخت هویت است. رمان را می‌توان طوری خواند تا به این نتیجه رسید که گرچه هویت چندگانه است، یکی است. نمی‌شود هویت‌های گوناگون را از هم جدا نگه داشت. همه شکل‌های گوناگون آن یک هویت را می‌سازد که البته آشتی تضادهاست. آشتی یعنی وحدت در عین کثرت و کثرت در عین وحدت. یگانگی هویت در حالی که متعدد است و تعدد هویت در حالی که یگانه هست. یگانگی که باختین به سادگی آن را تعریف می‌کند: زمان و مکانی که اینجا و اکنون «من» هستم، زمان و مکانی است که تنها خود «من» اشغال کرده‌ام. پس این حق «من» نیست که از این فضا روایت کنم خود را، دیگری را، و هستی را؛ مسئولیت «من» است (نقل از.

۱. همه اشاره‌ها و نقل قول‌های رمان به متن فارسی *بانوی پیشگو* است که مشخصاتش در کتاب‌نامه آمده است.

Holquist، ۳۰). منتقدان بارها به منش خودزندگینامه نوشت *بانوی پیشگو* اشاره کرده‌اند و قاعدتا قرائن بسیاری در رمان یافته‌اند اما واقعیت این است که همهٔ رمان‌های اتوود چه واقعگرا و چه گمانه‌زن بازیافت زندگی شخصی اوست. او همه چیز را شخصی می‌کند یا به عبارت دیگر از صافی خود عبور می‌دهد. او شرایط بازی را فراهم می‌کند و تناقض را نشان می‌دهد. دست آخر همیشه خواننده می‌ماند و یک پایان ناتمام و به اصطلاح باز. او در رمان را می گذارد ولی دری که می‌شود هم آن را بست و هم آن را باز گذاشت. روایت شخصی او با هویت ملی و رویکردی جهانی همیشه گره می‌خورد. نتیجه البته بحث‌برانگیز است. موافق و مخالف درست می‌کند و شاید دلیل اقبال عمومی آکادمیک و غیر آکادمیک به او همین باشد.

رمان روایتِ هراس است، هراس از نبود خود. پس روایت ذره ذره کشف خود نیز است و به تبع آن کشف دیگری. هراس راوی را به فرار وا می دارد، فرار از سرزمین. رمان روایتِ گریز است. راوی آنقدر می‌گریزد تا دست کم در فرضیه به این نتیجه برسد که دیگر نمی‌شود فرار کرد. باید بازگشت. باید پذیرفت. او واقعا مجبور به بازگشت نیست ولی برای آن دلیل واقعی پیدا می کند همان گونه که برای فرار پیدا می‌کرد. پذیرش واقعیت شرط عبور از واقعیت است. بی‌دلیل نیست که در پایان راوی که برای امرار معاش رمان‌های عامه‌پسند تاریخی/ گوتیک می‌نوشت تا هم خودش فرار کند و هم راهی برای فرار خوانندگانش فراهم کند فکر می کند وقت آن است که رمان‌های علمی- تخیلی بنویسد یعنی رمانی که مبتنی بر پذیرش واقعیت و فراروی از آن است نه عدم پذیرش آن و گریز از واقعیت. رمان روایتِ دروغ است. دروغ‌های پشت سر همی که جون برای حفظ هویت‌های متفاوت خود درست می‌کند. هراس و گریز او را به دروغ وا می‌دارد. او یک دروغ‌ساز حرفه‌ای هم هست. رمان‌های عامه‌پسند او محصول همین حرفه اوست. البته گاهی چیزهایی او را به حقیقت نزدیک می‌کند که خودشان از آن عاری هستند. «هر داستان و اسطوره‌ای یک جنبهٔ حقیقی دارد.» (۱۱۸) بررسی رمان را در سه مضمون هراس، فرار، و دروغ جلو می‌بریم تا ببینیم راوی چطور از هویت‌های ساختگی به ساخت هویت می‌رسد.

۳- هراس

راوی می‌ترسد. می‌ترسد از مادری که او را لاغر می‌خواهد و باریک‌اندام چون جامعه همین تصویر را از یک زن «مناسب» دارد. می‌ترسد کنت لهستانی/ پاول تادئو از رابطه او با آرتور بو ببرد. بعدتر می‌ترسد آرتور، همسرش، از رابطه‌های پنهانی، کتاب‌هایی که در خفا

نوشته است، و از زندگی گذشته او سر در بیاورد. می‌ترسد خارپشت سلطنتی/چاک بروئر زندگی زناشویی او را خراب کند. می‌ترسد در شهر کوچک ترموتو لو برود که همانی است که سال پیش با موهای قرمز و با همسرش برای تفریح آمده بود و حالا با موهای رنگ کرده و بدون همسر آنجاست. می‌ترسد که دوستانش به جرم قتل ساختگی او واقعاً گرفتار شوند. می‌ترسد روزنامه‌نگار سمج، فریزر باکان (که ظاهراً رمان حاضر اعتراف به اوست) از همه چیز سر در بیاورد. می‌ترسد چون آدم‌های دوروبر او همه دست کم دو هویت دارند هویت‌های در تضاد با هم. پدرش متخصص بیهوشی است در بیمارستان و گاهی کسانی را که خودکشی کرده‌اند از مرگ نجات می‌دهد ولی به ظاهر در دوره‌ای در زمان جنگ به مرگ آدم‌ها هم کمک کرده است. کنت لهستانی با نامی مستعار رمان‌های عامه‌پسند پرستاری می‌نویسد. خارپشت سلطنتی هم یک هنرمند نوگراست و هم می‌تواند یک حسابدار ساده باشد. عمه لو زندگی خصوصی خودش را دارد که با آنچه بیرونی جلوه می‌دهد متفاوت است. زنی که نوشتن اتوماتیک را یادش می‌دهد همانی است که او را به ازدواج آرتور در می‌آورد. او در موقعیت‌های گوناگون مرد کت پشمی‌پوش «بدی» را که در کودکی او را روی پل به شدت ترسانده بود به یاد می‌آورد و همیشه گمان می‌کند که او همان مرد «خوبی» بود که کمی بعدتر نجاتش می‌دهد از سرما. حتی آرتور مردی است که افکارش و احساساتش فرق داشت (۲۶۶). هراس هست چون جون فاستر دوتایی می‌بیند. رذیلت و فضیلت توامان است.

«وحشت یکی از تخصص‌های من بود.» (۴۲) هراس اول هراس از تن است. «اگر دزدمونا خپل بود، چه کسی اهمیت می‌داد که اتللو او را خفه می‌کند یا نه؟» (۶۵) او با بدن خودش درگیر است. در این نبرد تن زمین است؛ جون خود و مادر دیگری است. حضور پررنگ مادر در ساخت هویت جون در بدن نمایان می‌شود. جنگ تن. اگر مادر می‌خواست او لاغر شود، یعنی باید آدم دیگری باشد (۶۹). هراس از تنی است که دوست داشته نمی‌شود. او اما به جای آن که تن دهد به خواست عمومی مادر و البته دور و برش، واکنشی در تقابل دارد. اگر مادرش می‌خواهد او لاغر شود، بیشتر می‌خورد. بعدتر اما با شگرد عمه لو لاغر می‌شود. عمه لو، لوییزا کی. دلاکروا، برای او چیزی هست که مادرش نیست: حامی. عمه‌ای که جون فکر می‌کرد او را همین طور چاق دوست دارد. همهٔ شواهد هم نشان از این دارد ولی عمه در وصیت‌نامه‌اش شرط رسیدن جون به دو هزار دلار و فرار از مادر را لاغری می‌گذارد. او چاق می‌شود چون مادر او را لاغر می‌خواهد. لاغر می‌شود تا از مادر فرار کند. دوگانه چاقی و لاغری در شرایط متفاوت ارزشی گوناگون می‌یابد. مهم چاقی یا لاغری نیست. مهم آن است که شکل در آمده

باشد. در آمدن یعنی واقعی شدن یعنی هویت. هراس از نبودن است. می‌خورد تا باشد و بعدتر نمی‌خورد تا باشد. حتی علاقه‌اش به رمان‌های گوتیک قرن نوزدهمی این است که چاقی نکتهٔ منفی به حساب نمی‌آمد. زن‌ها را به دو گروه خوب/لاغر و بد/چاق تقسیم نمی‌کردند (۱۷۴).

وقتی تنش آب رفت هراس‌های تازه آمد. پیش‌تر با درد و با ترس آشنایی نداشت و اکنون ترس زن بودن: «ترس از مزاحمان، ترس از تاریکی، ترس از صدای نفس نفس زدن از پشت خط تلفن، ترس از ایستگاه‌های اتوبوس و ماشین‌هایی که ناگهان سرعتشان کم می‌شد، ترس از هر چه یا هر کس خارج از آنچه دایرهٔ جادویی آن را امنیت قلمداد می کند.» (۱۷۹) نه تنها خود تغییر می‌کرد که با تغییر خود دیگری هم باز تعریف می‌شد. آدم دیگری شدن گرچه نشانه‌هایش شروع شده بود ولی درست وقتی اتفاق افتاد که به وزن مورد نظر عمه رسید در نوزده سالگی. او برای اینکه از شر گذشتهٔ «نادرست» خلاص شود، گذشته‌ای تازه برای خود ساخت، گذشته‌ای که با شمایل «درست» حالایش جورتر باشد. دوست داشت بیش از یک زندگی داشته باشد. به انگلیس رفت. وقتی لاغر شد، گذشته هنوز برایش جسمیت داشت. خودش را بیرون آمده نمی‌دید از پیکر قبلی‌اش. خود را کشف کرده بود. ساخته نشده بود. بینابینی بود. او هنوز پیکر قبلی را دور خودش می‌دید و می‌ترسید نکند بقیه هم می‌بینند. او دو زندگی داشت و شاید یک دلیلش همین بود که او هنوز در هالهٔ پیکر قبلی بود.

هراس دوم هراس از نام است. آن طور که مادرش گفته هم نام هنرپیشه معروف آن زمان یا آن طور که خود به آن رسیده هم نام ژاندارک است. پس دوباره هم نامی نتیجه تصوری است که او از خود می‌سازد. اوست که در جایگاه‌های مختلف معانی گوناگون برای نامش می‌تراشد و پرسش‌های گونا گون از خودش می‌پرسد. آیا مادرش دوست داشته جون مثل شخصیت‌هایی باشد که جون کرافورد نقششان را بازی می‌کرد، «زیبا، جاه‌طلب، بی‌رحم، و ویرانگر» (۵۳) یا مثل خود او باشد که مادرش معتقد بود زنی سختکوش و بااراده و خودساخته بود؟ وضعیت برای جون دشوارتر هم می‌شد وقتی فکر می کرد که شاید مادرش نمی‌خواست برای خودش اسمی داشته باشد و به همین دلیل نام کسی دیگر را رویش گذاشته بود. و طنز ماجرا وقتی عیان می‌شد که جون می‌دانست جون کرافورد هم از خودش اسمی نداشت و نام واقعی‌اش چیز دیگری بود، لیوسیل لسور. مادرش بارها با اظهار تعجب از این نکته که چطور نام او را جون کرافورد گذاشته، او را شماتت کرده بود. جون نیز وقت سرزنش خود را با جون کرافورد مقایسه می‌کرد و شباهت‌ها و تفاوت‌های زیادی می دید. از یک سو چشم‌هایش پر از غم بود و از سویی دیگر بدنی لاغر داشت. اگر در ابتدا دغدغه‌اش این بود که

منظور مادرش شخصیت واقعی هنرپیشه است یا شخصیتی که در فیلم‌ها بازی کرده، بعدتر نامش تداعی ژاندارک است یا جون آو آرک یعنی آن طور که در زبان انگلیسی می‌خوانندش. شاید هم نامی با جون کرافورد فقط برای پنهان کردن حقیقت ژاندارک بود. نامی که تداعی ترس، معصومیت، خواسته، قدرت، و ایمان به هویت بود (۴۱۴). این در حالی است که او نام دومی هم دارد، لوییزا کی دلاکورا که رمان‌های عامه‌پسندش را با آن منتشر می‌کند تصور او از این نام این است که دیگران او را زنی میانسال می‌پندارند «که سابقا کتابدار بوده، چاق و خجالتی» با حساسیت‌های جورواجور به گردوخاک و چه و چه (۴۲). جدا نگه داشتن دو نام و دو هویت البته هراس‌انگیز است.

هراس سوم دوتایی واقعیت و خیال است. زندگی جون فاستر برایش واقعی نبود که از آن فرار کند و به دنیای غیر واقعی داستان‌های تاریخی و عشقی پناه ببرد. اگر به شکل حرفه‌ای مدام شخصیت درست می‌کرد و هویت می‌ساخت، در واقعیت زندگی روزمره نیز همین کار را می‌کرد، و اتفاقا می‌خواست با طراحی مرگ خودش بازی هویت‌سازی و مخفی‌کاری را پایان ببخشد. نه زندگی واقعی «واقعی» است و نه داستان‌هایی که می‌نویسد. ردپای جون فاستر در رمان‌های گوتیکی که می‌نویسد دیده می‌شود درست به این دلیل که هر دو غیر واقعی هستند. در واقع آن رمان‌ها ترجمه زندگی جون فاستر است به زبان رمان‌های به اصطلاح قرن نوزدهمی. او برای مثال وقتی می‌دید که دوستان شوهرش با او دربارهٔ همسرانشان درد دل می کنند و به آرتور غبطه می‌خورند، دلیل موفقیت خودش را در مقایسه با زن‌های دوستان آرتور همین نکته می‌دانست که او آرتور را در آپارتمان کوچکشان و شوالیه‌ها را در قصرها و عمارت‌های قرن نوزدهمی نگه می‌داشت و آنها همه را یک جا از شوهرانشان توقع داشتند. «وقتی بحث زندگی‌های خیالی مطرح می‌شد، من یک حرفه‌ای بودم، در حالی که آنها آماتور محسوب می‌شدند.»(۲۷۵) زمانی که شخصیت زن رمان جون، لیدی ردموند، مرد را اتفاقی آرتور می‌نامد، اولین نشانه‌ای است که زندگی جون فاستر واقعی شده است. تا جایی که هر دو زندگی غیر واقعی بودند، مرز ها مشخص بود. مرز ها وقتی به هم می‌ریزد که یکی برایش واقعی‌تر از دیگری می‌شود.

یک پارادوکس اساسی در رمان بازی بودن ماجراهاست. او وقتی واقعی است، خودآگاه نیست وگرنه داستان‌های گوتیکش را خودآگاه و برای امرار معاش نوشته بود. جون فاستر وقتی با نام خودش و در زندگی «واقعی» مجموعه شعر *بانوی پیشگو* (هم نام رمان حاضر) را به ناشر می‌سپارد، می‌دانیم آن را به شیوه‌ای فراطبیعی و به نگارش اتوماتیک و یک جور خود

هیپنوتیزم و «شمع و آینه» نوشته است. او وقتی «خودش» نیست را می‌تواند واقعی جا بزند و حتی به آرتور اعلام کند. گفت‌وگوهایی که دربارهٔ کتاب *بانوی پیشگو* با او صورت می‌گیرد، جون را به فکر می‌اندازد که هویتی دیگر برای او ساخته می‌شود که باز هم واقعی نیست. «احساس می‌کردم قابل رؤیتم. اما انگار کسی دیگر با اسم و رسم من در جهانی واقعی راه افتاده بود و حرف‌هایی می‌زد که من نزده بودم، حرف‌هایی که در روزنامه‌ها چاپ می‌شد، و کارهایی می کرد که من باید جوابگویش می بودم. دوقلوی سیاه من، انعکاس من درآینه های مضحک شهر بازی.» (۳۱۷)

جون اگرچه در ابتدا هم آرتور (۲۱۲) و هم خارپشت سلطنتی (۳۲۳) را مثل لرد بایرون، مبارزی ایدئالیست و محزون می‌بیند، برایش آرتور با ملی‌گرایی کانادایی و خارپشت با نوعی جهان‌وطنی تداعی می‌شود (۳۲۹). آرتور و دوستانش در مرحلهٔ نظریهٔ محض گیر کرده بودند و خارپشت به نظر بی‌عمل ناب بود. هر دو غیر واقعی و غیر عملی بودند. وقتی کنت لهستانی دوباره سروکله‌اش پیدا می‌شود در توصیف آرتور می‌گوید: «نمی‌شه گفت کمونیسته ... اونا هیچ کاری نمی‌کنن؛ فقط جلسه تشکیل می‌دن و کلی حرف می‌زنن، تقریبا مثل عارف‌ها.» (۳۵۲) وقتی در منزل جون جلسه‌ای است و به نظرش می‌رسد که آرتور و دوستانش دارند فقط حرف می‌زنند و از انجام کاری با معنا و مفید می‌گویند، خیلی بی‌رمق پیشنهاد انفجار پل را می‌دهد و در شگفتی مورد پذیرش قرار می‌گیرد. او در مقایسه با آرتور زن عمل است. البته او نقشه را نه آن طور که آن‌ها می‌خواهند، بلکه «کارتونی» انجام می‌دهد. در حالی که دوستان آرتور تصور می‌کردند او کارتن دینامیت‌ها را در یک شورلت آبی‌رنگ در اطراف شهر می‌گرداند، او کارتن را در خانه خارپشت می‌گذارد و دینامیت‌های خیالی را در شهر می‌گرداند و در عین حال در مصاحبه‌های کتابش شرکت می کرد. اکنون برای جون هیچ خیالی وجود نداشت و این یعنی گریزگاهی در کار نبود. خیال‌بافی کار واقعی او بود و این یعنی واقعیتی وجود نداشت. در واقع تقابل واقعیت و خیال گریزگاهی است برای فرار از این به آن. وقتی این تقابل نباشد یعنی مفری نیست. اگر در ابتدا برای خارپشت واقعیت و خیال یکی بودند و به همین دلیل هم جون به او علاقه‌مند بود. بعدتر با اصلاح سر و وضع خود برای جون شبیه یک حسابدار جزء شد. بازی خیال و واقعیت که مخلوط می‌شود، زندگی تهدیدآمیز می‌نماید (۳۴۹). فریزر باکانان، خبرنگار سمج، دو هویت مجزای او را کشف می‌کند و کنت، خارپشت، آرتور و باکانان همه دردسر می‌شوند. واقعیت دهلیز پیچ در پیچ و گره کور می‌شود. وقتی جون به داستان پناه می‌برد، شخصیت زن داستانش در دهلیز گیر می‌کند. تماس‌های تلفنی مشکوک،

حیوان‌های مرده دم در، یادداشت‌ها می‌توانست کار کنت باشد، کار خارپشت باشد، کار آرتـور باشد، کار باکانان باشد. برای هر کدام دلایل موجهی به ذهن جـون مـی رسـید. در واقـع همـهٔ مردانی که او می شناخت دو هویت داشتند.

پس به بهانهٔ دینامیت‌ها وبا کمک سم و مادلین، همان دوسـتان آرتـور، داسـتان مـرگش را می‌نویسد، غرق در دریاچهٔ اونتاریو. بخش آخر رمان در واقع زندگی «پس از مرگ» است، ولی همان طور که در بخش نخست رمان دانسته‌ایم، او همهٔ آدم‌های زنـدگی‌اش را بـا خـودش بـه همراه دارد، چه شخصیت‌های واقعی زندگی‌اش را و چه شخصـیت‌هـای مخلـوقش را. رمـان شکلی دایره‌وار دارد و حوادث مارپیچی جلو می‌روند. «می‌شد سال‌ها در بـرج مانـد، بـه آینـه چشم دوخت، اما یک نگاه از پنجره به بیرون و به زندگی واقعی کافی بود.» (۳۸۸) رمـانی کـه می‌نویسد به واقعیت زندگی خودش گره می‌خورد که شخصیت مرد با نام آرتور مورد خطـاب قرار می‌گیرد و می‌شود تصور کرد که شخصیت زن نیـز جـون فاسـتر اسـت. او واقعیـت قـرن بیستمی زندگی خود را به تصورات قرن نوزدهمی خود ترجمه مـی‌کنـد، در حـالی کـه سـعی می‌کند واقعیت و خیال را از هم جدا نگه دارد و دیگر از جایی نمی‌شود. او واقعیت زنـدگی را غیر واقعی می‌کند یا رویاهایش را واقعی. مرگ خود را می‌نویسد به تمام و کمال و با دقت بـه جزئیات. او فکر می کرد با کشتن یک هویت می‌تواند با هویت دیگـر زنـدگی کنـد. امـا تـک هویتی در وحدت مثبت و هم‌کاسگی تضادهاست و نه در وحدت منفی و از بین بردن تضادها یا حذف یکی به نفع دیگری. هویت در مرز واقعیت و خیال شکل مـی‌گیـرد. در پایـان رمـان، هراس هست، فرار و دروغ بازتولید می‌شود ولی دست کم او فکر مـی‌کنـد بـه جـای پنـاه بـه گذشته و شکل‌دهی آن به صورت یک پیرنگ کلیشه‌ای شروع کند به نوشتن رمان‌های علمـی–تخیلی (خیال آینده با تکیه به اکنون). آیا این فرار به جلو است؟

۴– گریز

> او به هیچ وجه آرزو و نیاز ناب و اصیل خواننده‌های من را به فـرار درک نمـی‌کـرد، مسئله‌ای که خود من خیلی خوب درکش می‌کردم. زندگی بر آن‌ها سخت گذشـته بـود و آن‌ها در برابرش مبارزه نکرده بودند .... فرارکردن بـرای آن‌هـا نـوعی تجمـل نبـود، یـک ضرورت بود. مجبور بودند به نحوی به آن متوسل شوند. و وقتی آنقدر خسـته بودنـد کـه نمی‌توانستند برای خودشان گریزگاهی ابداع کنند، گریزگاه‌هـایی کـه مـن برایشـان آمـاده

> می‌کردم، در فروشگاهِ سرکوچه در دسترسشان بود، با بسته‌بندی تر و تمیز مثل مسکن‌های دیگر. می‌شد آن‌ها را به شکل کپسول خورد، سریع و پنهانی .... من فرار را خوب می‌شناختم، با همین مفهوم بزرگ شده بودم (۴۳– ۴۴).

برای جون آدم ها دو دسته‌اند آدم‌هایی که فرار را می‌فهمند و آدم‌هایی که فرار را نمی‌فهمند. اویی که آرزو و نیاز خواننده‌های جون را نمی‌فهمید آرتور بود. اما جون از کنت لهستانی که با نام ماویس کوئیلپ رمان‌های پرستاری می‌نوشت «که روی جلدشان یک پرستار هست و در پس‌زمینه هم پزشکی که با علاقه و ستایش به او خیره شده» (۱۹۸) یاد گرفته بود که «ادبیات فرار[1] هم برای نویسنده فرار است و هم برای خواننده» (۲۰۰). هویت جون از فرار او به ادبیات شکل گرفته بود چه به عنوان خواننده (برای مثال، چندین بار به بانوی شالوت[2] اشاره می کند و با او همذات‌پنداری: طلسم او که نمی‌تواند به دنیای بیرون نظر کند جز به واسطهٔی آینه‌ای که در مقابل پنجره‌ای در بالای قلعه قرار دارد؛ گریز او از قلعه وقتی در برابر وسوسه تماشای بیرون بالاخره تسلیم می‌شود و قایقی را می‌یابد و نامش را روی آن می‌نویسد و رهسپار می‌شود؛ کشف جنازه او که مردم هویتش را با همین نام حک شده روی سینه قایق در می‌یابند.) و چه به عنوان نویسندهٔ رمان‌های عشقی/تاریخی به اصطلاح فرار. اما در زندگی «واقعی»، فرار اول، فرار از مادر است و فرار از سرزمین به شهر لندن، «جایی که در آن آزاد باشم و بتوانم دیگر خودم نباشم.» (۱۷۹) جایی که در آن حس تعلق اذیت نکند. قدم زدن در شهر بزرگ بی‌آن که احساس کند به آنجا تعلق ندارد. فرار اول جون از مثلث او و عمه لو و مادر درآمد، مثلثی که همان طور که پیش‌تر اشاره شد حول تن شکل گرفت. فرق عمه لو و مادر در مخفی‌کاری بود و در پذیرش زنانگی. مادر خود را قربانی می‌دید و محکوم به شکست و عمه لو فعال و اهل عمل. او گرچه زندگی خصوصی خودش را داشت، آشکارسازی را به پنهان‌کاری ترجیح می‌داد وگرنه هم مادر و هم عمه لو جون را در عمل لاغر می‌خواستند، اولی با انکار واقعیت چاقی و دومی با پذیرش واقعیت. اگر مادر با سؤال «فکر می‌کنی کی هستی؟» معرفی می‌شود، پرسشی که مادر همیشه می‌پرسید و هیچ وقت منتظر جواب نمی‌ماند (۲۸۴)؛ راز عمه لو این است «اگه نمی‌تونی حرف خوب بزنی، اصلا هیچی نگو» (۱۵۳). حرکت از نقطه واقعی شروع می‌شود.

---

1. Escape Literature
2. The Lady of Shallot

اما وقتی رمان هم جست‌وجوی هویت است و هم پارودی آن، گریز یک دلیل ندارد و تنها علت‌های «واقعی» هم ندارد. یک رشته اتفاق‌های کوچک بهانه می‌شود تا درد بودن واقعی شود و فرار شکل بگیرد. از یک سو پیشنهاد عمه لو است در وصیت‌نامه که پیش‌تر مطرح شد و از سویی حملهٔ ناگهانی مادر به او با چاقو وقتی جون در برابر سرزنش مادر دربارهٔ چاقی با آرامش به او یادآور می‌شود که دارد رژیم می‌گیرد و هجده پوند دیگر که لاغر شود، پول عمه لو به او می‌رسد و او از آنجا می‌رود (۱۵۸). در عین حال جون باور داشت که عمه لو درست وقتی مرده است که سر کار پاره‌وقتش در نمایشگاه تیری به بدن چاق او اصابت کرده بود. جون دوباره به کانادا بر می‌گردد وقتی که در گرگ‌ومیش خواب و بیداری مادرش را در آپارتمانش در لندن می‌بیند و پنج روز بعد تلگرامی از پدرش دریافت می‌کند که مادرش درگذشته است. مرگ مادر او را به تورنتو می‌فرستد و طولانی‌ترین گفت‌وگوی جون و پدرش شکل می‌گیرد. او پرسش‌های زیادی دربارهٔ هویتش داشت و چه در مورد مرگ عمه و چه مرگ مادر خود را مقصر می‌دید. شک داشت فرزند مشروع باشد. تردید می‌کرد اصلاً طرف پدرش باشد. شاید پدر قاتل است یا حتی مادر خودکشی کرده باشد (۲۳۱).

گریز دوم او از کانادا وقتی بود که در پی یک رشته حوادث نقشهٔ مرگ خود را عملی می‌کند که شرحش رفت. او این بار هم با نام عمه‌اش می‌رود، همان نامی که فرار اولش با آن بوده و همانی که رمان‌های عامه‌پسندش را با آنها نوشته است. او این بار به شهر ترموتوی ایتالیا می‌رود، جایی که سال قبل با آرتور و با نام واقعی‌اش رفته بود. وقتی داستان «مرگش» در کانادا به جاهای باریک می‌رسد و نامه‌ای دریافت می‌کند که دوستانش به جرم «قتل» او در مخمصه افتاده‌اند و ماجرای دینامیت از یک قضیهٔ کارتونی به یک پاکسازی تروریستی ارتقا یافته (مرگی که در ابتدا خودکشی و بعد قتل به نظر می‌آید) و از طرفی اهالی شهر ترموتو او را شناخته بودند و لباس‌های چال شده‌اش پیدا شده بود و نه تنها هویت کشته شده بلکه انگاری جسمش دوباره به او بر می‌گردد، قاعدتاً باید دوباره فرار کند ولی او تصمیم می‌گیرد فرار نکند. با خود آشتی کند. خود را بشناسد و خود را بشناساند (۴۲۲). در واقع، رمان *بانوی پیشگو* اعترافات اوست به خودش و دیگران. اما تصمیم دیگرش این است که به جای رمان‌های تاریخی/عشقی، رمان‌های علمی-تخیلی بنویسد. ماجرای هویت همین است. او تجربه دارد نه که نداشته باشد ولی از تجربه‌اش درس نمی‌گیرد (۴۲۳).

۵- دروغ

جون وقتی به داستان زندگی کنت لهستانی گوش می‌دهد که چطور مجبور می‌شود نخست از آلمانی‌ها و بعد به خاطر روس‌ها و با چه وضعیتی از کشورش بگریزد تنها به دلیل هویتش و نه کار خلاف احتمالی، «مهم کاری که انجام می دهی نیست، مهم اینه که کی هستی» (۱۹۱)، و خود را به انگلیسی برساند که آن‌ها را «ملتی مغازه‌دار» (۱۹۰) می‌داند که همیشه سعی می‌کنند چیزی را به تو بفروشند، از یک سو او را دروغگویی رمانتیک و بی‌اختیار می‌بیند درست مثل خودش و از سویی دیگر او را به حکم غریزه باور می‌کند. «هر چیزی را که می‌شنیدم باور می‌کردم، همان طور که خودم دلم می‌خواست همه حرف‌هایم را باور کنند»(۱۹۱).

او برای خود مدام زندگی دروغین می‌سازد، چون فکر می کند «حقیقت چندان مجاب‌کننده» نیست (۱۹۳). وقتی هویت چندگانه هست و یکی از دیگری مجزا شکل می‌گیرد، طبعاً یکی برای آن دیگری مخفی است. اگر برای اجارهٔ اتاق خودش را کارمندی بیست‌وپنج ساله معرفی می‌کند (۱۷۵)، به کنت می‌گوید آمده لندن تا در دانشکده هنر درس بخواند. بعدتر همین ماجرای ملاقات با کنت را برای آرتور به دروغ و با جزئیات طوری دیگر تعریف می‌کند. هویت دروغ و مورد پسند دیگری می‌سازد و دروغ‌های دیگران را هم باور می‌کند و هم تردیدهای خود را حفظ می‌کند و همه را در رمان‌هایی که می‌نویسد بسط می‌دهد. او آدمی است با هویت‌های چندگانه که سعی می‌کند هویت‌ها را از هم جدا نگه دارد و از هریک خسته می‌شود به دیگری پناه می‌برد. اما این هیچ از سرگشتگی او کم نمی‌کند تا جایی که تصمیم می‌گیرد به جای بازتولید زندگی قرن بیستمی خودش به زبان رمان گوتیک/عشقی/تاریخی قرن نوزدهمی، پیرنگ زندگی «واقعی» خودش را بنویسد و ترتیب یکی از هویت‌ها را بدهد. او مرگ خود را با جزئیات صحنه‌سازی می‌کند تا با هویت دیگرش زندگی را ادامه دهد. اما داستان آن طور که او می‌خواهد پیش نمی‌رود، همان طور که در هنگام نوشتن رمان‌های عامه‌پسند داستان بود که او را جلو می‌برد،گر چه او داستان را آغاز کرده بود.

جون از مادر، پدر، عمه لو، دوستان مدرسه، معلم‌هایش، کنت و همهٔ آدم‌های دور و برش آموخته بود که شرط بقا دروغ‌گویی به خود و دیگری است. او بقا را در هنر مخفی‌کاری می دید. وقتی به این نتیجه می‌رسد که برای شروعی دوباره ابتدا باید بمیرد ولی حتی مرگش نیز نمی‌تواند مخفی بماند، از هنر مخفی‌کاری به آشکارسازی هنر پناه می‌برد. البته حوادثِ به ظاهر کوچک‌اند که او را به تصمیم‌های بزرگ می‌رساند. جون فاستر بالاخره در برابر روزنامه‌نگار سمجی که تا حدودی به زندگی دو و چندگانه او پی برده، اعتراف می‌کند. به او احساس دین

دارد چون با بطری سرش را شکسته و او جون را مسئول حادثـه معرفـی نکـرده اسـت بـه او دروغ نمی‌گوید. «عجیب این است که هیچ دروغی هم نگفتم. خوب، نه خیلی زیاد. چند اسـم و بعضی چیزهای دیگر، اما نه دروغ‌های بزرگ. فکر می‌کنم هنوز هم می‌توانستم قسر در بروم. می‌توانستم بگویم دچار فراموشی شده‌ام، یا چیزی شبیه به این .... یا می‌توانستم فـرار کـنم؛ او نمی‌توانست ردم را بگیرد، تعجب می‌کنم چرا این کار را نکردم، چون همیشه از این که مـن را بشناسد در وحشت بوده‌ام. اما نمی‌توانستم سـرم را پـایین بینـدازم و او را در حـالی کـه هـیچ هم‌صحبتی نداشـت، در بیمارسـتان تنهـا بگـذارم؛ آن هـم در شـرایطی کـه نزدیـک بـود او را بکشم.»(۴۲۲).

اثر *بانوی پیشگو* نتیجهٔ آشکارسازی است. اگر زمانی شخصیت‌های گوتیکی که می‌ساخت، حاصل عمل به هنری بود که به شکل رسمی یاد گرفته می‌شد، حالا قـرار اسـت نـوعی دیگـر باشد راهکار. عبور از هنر مخفی‌کاری که سهل و ممتنع با اصول از پیش‌تعیین‌شدهٔ زندگی کنار بیایی و در خفا آن هویت دیگر را مشق کنی به آشکارسازی شگردها تـا جنبـه‌ای «واقعـی» بـه زندگی ببخشد و نه تنها فاصلهٔ تن و ذهن را کم کند که فاصلهٔ ادبیـات و زنـدگی را نیـز هـم. ادبیات فرار از زندگی واقعی نیست؛ پناهی است برای شناخت دیگری و بـه تبـع آن شـناخت خود. رمان *بانوی پیشگو* بقا و هویت را در آشکارسازی می‌داند و نه در مخفی‌کاری:

نخست، جون شخصیتی است که ترتیب مرگ خود را در دریاچهٔ اونتـاریو داده و حـالا در ترماتو است و دارد زندگی خود را تند دوره می‌کند. بخـش اول روایـت تنـدی اسـت از همـه آدم‌ها و اتفاق‌هایی که قرار است در رمان خوانده شـود. عمـل مـرگ لحظـه را سـاخته اسـت. لحظه‌ای که او با آینده‌ای که دیروز می‌ساخته امروز دوره می‌شود. دوم کودکی او که تاریـک و غم‌بار است و او مسئول مستقیمش را مادرش می‌داند. در حـالی کـه روایـت حاصـل حضـور دائمی مادر و غیبت پدر و حضور محسوس عمه لو است. کودکی او مبارزه‌ای پر فراز و فـرود با بدن خود است. سوم فرار اوست از منزل به لندن و آشنایی با کنـت لهسـتانی و کتـاب‌هـای عامه‌پسندی که می‌نویسد برای گریز از واقعیت دم دست که واقعی بـه نظـر نمـی‌آیـد. چهـارم انتشار کتاب شعری با نام *بانوی پیشگو* که به شیوهٔ نگـارش اتوماتیـک نوشـته اسـت و بـا نـام «واقعی»اش منتشر می‌کند. پنجم بخش پایانی رمان است که او در آستانهٔ بازگشـت بـه تورنتـو است تا این بار رو بازی کند. رمان در ترماتوی ایتالیا شـروع مـی‌شـود و همـان جـا بـه پایـان می‌رسد در حالی که جون همهٔ زندگی خود را به واسطهٔ مرگ نافرجام دوره کرده است. پایانی که تصنعی بودن و ساختگی بودن پایان را نشان مـی‌دهـد. راه بنـا بـه ذات خـود ادامـه دارد و

پایان‌ناپذیر است. همین پایان‌ناپذیری داشتن پایان را گریزناپذیر می کند. راوی با حافظه و خاطره می‌تواند بر یک رابطه پایان بگذارد. و دوباره از سرخط شروع کند. محصول‌محوری همان پروسه‌محوری می‌شود گرچه در تناقض با هم شکل می‌گیرد. این همان تنشی است که لیندا هاچیان(Linda Hutcheon) دغدغهٔ همیشگی رمان‌های اتوود می‌داند. تنش بین فرایند پویا و فرآورده ایستا (۱۳۸).

شروع رمان یک آگهی مینیاتوری از کل رمان است که بیشتر ابهام ایجاد می‌کند تا ابهام‌زدایی کند. پایان بازگشت به همین آغاز است. اما خواننده حالا فرق می‌کند. کودکی جون را دیده، هراس‌هایش را، فرارهایش را، دروغ‌هایش را، بخش‌هایی از رمان‌های عامه‌پسندش را خوانده، تجربهٔ نگارش اتوماتیک را لمس کرده. در واقع هم پروسه تولید و هم محصول نهایی شده را خوانده است. می‌شود حدس زد که اتوود هم اتفاق‌های دور و بر خودش در زمان تولید اثر را، سال های ابتدایی دههٔ ۷۰ ، به دنیای رمان خودش ترجمه کرده است. دنیای رمان‌هایش با واقعیت‌های بلافصل دورو بر شکل می‌گیرد و به شکل خود آگاه یا ناخود آگاه با هم در ارتباط‌اند.

۶- نتیجه

هویت در رمان‌های اتوود کشف‌کردنی نیست. خود، دیگری، و سرزمین است که کشف می‌شوند. این کشف سه‌گانه فضایی را فراهم می‌آورد که چیزی ساخته شود، تولید و بازتولید شود. وقتی از ساخت چیزی سخن می‌رود، یعنی امکان دارد خراب شود و دوباره ساخته شود، دوباره‌چینی شود، بازسازی شود تا شکل بگیرد. هویت عملی انسانی است. «من» هستم، نه چون فکر می‌کنم و نه به خاطر چون‌وچرای دیگری. «من» هستم. همین. به همین سادگی. پس می‌توانم فعالیت داشته باشم و باید مسئولیت کارهایم را به عهده بگیرم، بی‌آنکه هستی «من» منوط به اندیشه یا هر چیز دیگری باشد. «من» هستم یعنی «تو» هستی. رابطه شکل می‌گیرد و رابطه بین «من و تو» تعریف می‌شود.

هویت یک کاسه هست. رویکرد پیشنهادی آشکارسازی است و نه مخفی‌کاری. اما نتیجه‌اش معلوم نیست. چون تصمیمی است که گرفته می‌شود و نتیجه‌اش همین رمانِ با پایان به اصطلاح باز است دربارهٔ همهٔ هویت‌هایی که سخت تلاش شد از هم مجزا بمانند. نگاهی زمینی است به دغدغه‌های زمینی. هویت دغدغه‌ای این جایی است که در زمینه‌ای پسااستعماری نمودش بیشتر است. چون سؤال می‌شود. امکانی فراهم می شود که درباره آن

پرسش کرد و اندیشید. این امر دست کم دربارهٔ خود اتوود صادق است که خود را در صفحهٔ شبکهٔ اجتماعی‌اش در یک کلمه معرفی می‌کند: «نویسنده.» او به حرف نورتراپ فرای معتقد است که در حوزهٔ علوم انسانی از قدیم توقع این بود که پرسش مداقه شود و نه لزوماً جواب نهایی به دست آید (۱۹۷۰، viii). نویسنده پرسش را درست‌تر مطرح کند. تاکتیک حذف جواب نمی‌دهد. حرکت از راهبرد مخفی‌کاری به آشکارسازی شگردهاست.

عنوان مصاحبه‌ای کوتاه با مارگارت اتوود در سال ۲۰۱۳ به وقت انتشار واپسین رمانش، *مددآددم*، آخرین بخش از سه‌گانه قرن بیست‌ویکمی او، «مارگارت اتوود: بانوی پیشگو» است[1]. بانوی نویسنده‌ای که از شرایط انسانی می‌نویسد در این کرهٔ خاکی. او که با دغدغه اثبات وجود هویت کانادایی برای کانادایی‌ها شروع کرد و ربع آخر قرن بیستم تلاش می‌کرد صدایی کانادایی در کنار صداهای دیگر باشد، در یکی دو دههٔ اخیر دغدغه‌های کانادایی را دغدغه‌های بشری می‌بیند. اگر در سال انتشار کتاب *بقا* کانادایی کسی بود سرگشته در سرزمینی سخت که فقط به بقا می‌اندیشد و پیش از آن که بپرسد کیست، می‌خواست ببیند کجاست و درست است که برای او مسائل یا شخصی بود یا جهان‌شمول ولی در واقعیت بیرونی زندگی پیش از آن که درگیر تن و ذهن خود باشد، درگیر مکان بود، مکانی برای زیست، اتوود چاره را نقشه راه می‌دانست. و ادبیات نقشه‌ای بود که به آدم گمشده نشان می‌داد کجاست و از کجا باید راه بیفتد(۲۰۰۴، ۲۶)، اکنون انسان رها شده را در زمین سخت می‌بیند، زمینی با مشکلات زیست‌محیطی و به سختی سرزمین یخ زدهٔ کانادا. در سه گانهٔ آخرالزمانی‌اش نسل بشر نابود می‌شود تا زمین نجات یابد. آیا ادبیات هنوز می‌تواند نقشه راه باشد؟

۷- منابع

Atwood, Margaret. (1998). *Lady Oracle.* New York: Anchor Books.

----------. (2004). *Survival: a Thematic Guide to Canadian Literature.* Toronto: McClelland & Stewart Ltd.

----------. (1391/2012). *Banuye Pishgoo (Lady Oracle).* Translated by Soheil Sommi. Tehran: Qoqnoos Publications.

1. *The Costco Connection*, Volume 26, No, 25, Sep/Oct 2013. (22-25)

Bakhtin, Mikhail. (1996). *The Dialogic Imagination*. Edited by Michael Holquist. Translated by Caryl Emerson and Michael Holquist. Austin: University of Texas Press.

Bhabha, Homi K. ed. (2000). *Nation and Narration.* London and New York: Routledge.

Engler, Bernd and Kurt Muller eds. (1994). *Historiographic Metafiction in Modern American and Canadian Literature.* Paderborn: Ferdinand Schoningh.

Frye, Northrop. (1970). *The Stubborn Structure: Essays on Criticism and Society*. Ithaca: Cornell University Press.

Frye, Northrop. (1971). *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*. Toronto: Anansi.

Holquist, Michael. (1997). *Dialogism: Bakhtin and His World*. London and New York: Routledge.

Hutcheon, Linda. (2012). *The Canadian Postmodern: A Study of Contemporary English-Canadian Fiction*. Toronto: Oxford University Press.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی