رتوریک در رمان

نوشته‌ی

آنا-کارینا اشنایدر

ترجمه:

صفورا هاشمی چالشتری

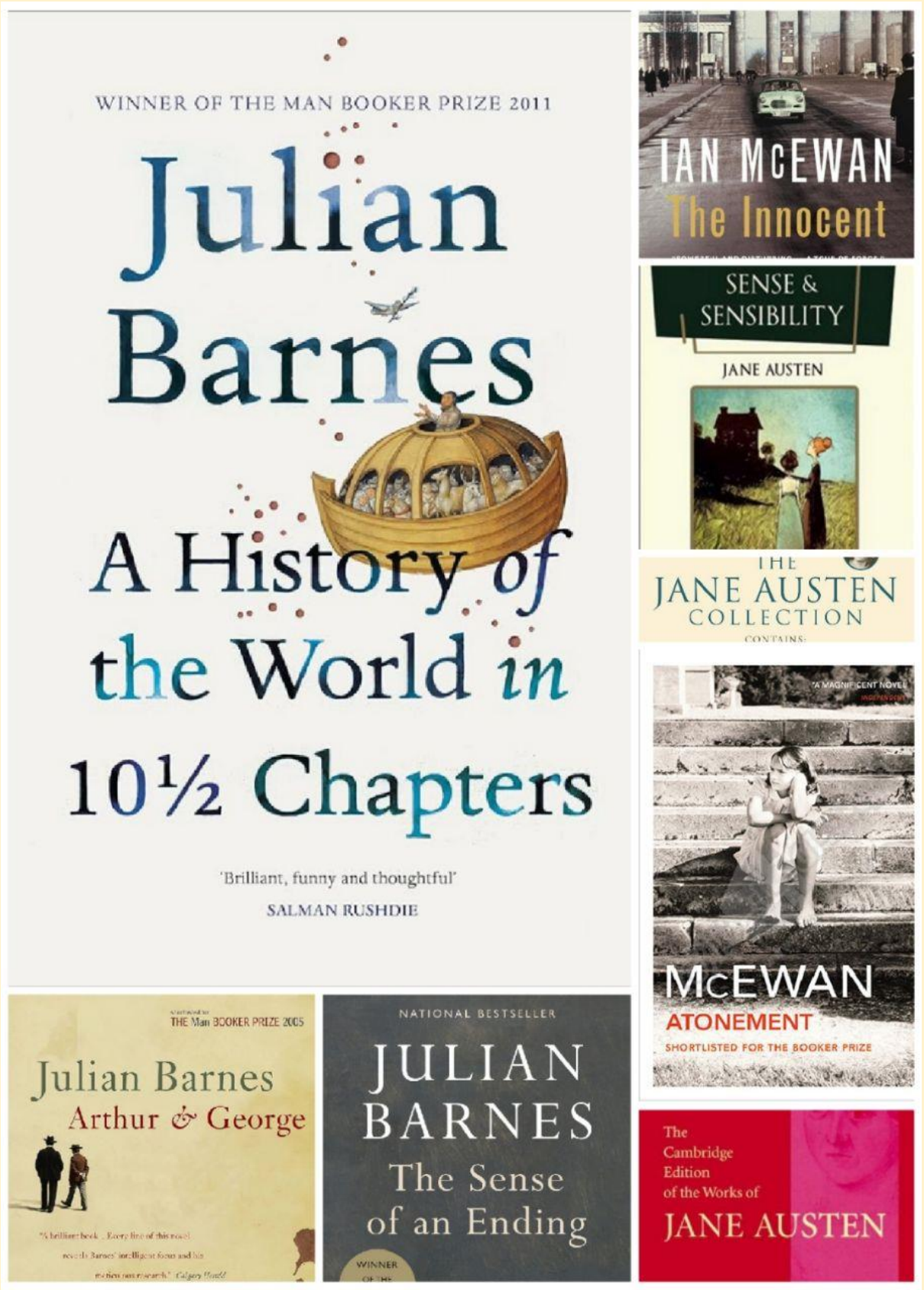
رتوریک در رمان

اشنایدر- آناکارینا Ana-Karina Schneider

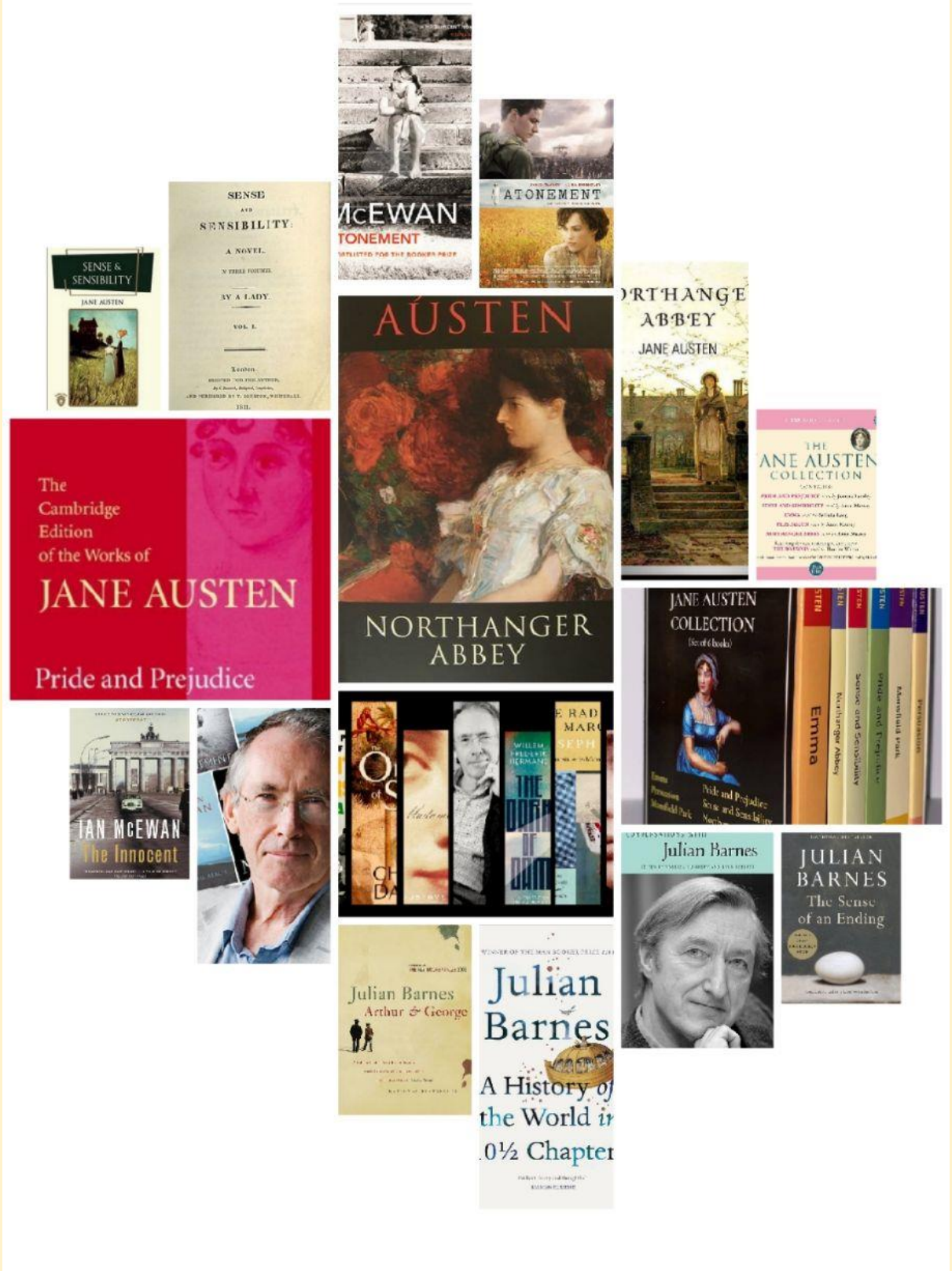
رتوریک در رمان/ آناکارینا اشنایدر؛ ترجمه: صفورا هاشمی چالشتری؛

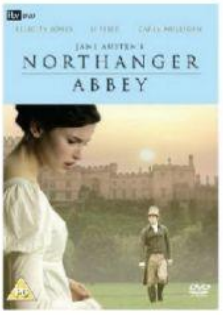
Tr: Safoura Hashemi Chaleshtari

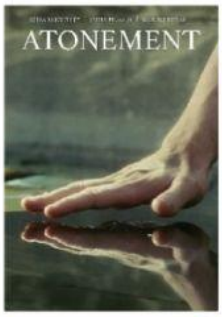
عنوان اصلی: Studies in the rhetoric of the fiction

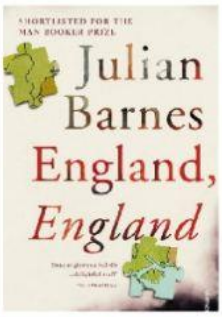

WINNER OF THE MAN BOOKER PRIZE 2011
Julian Barnes
A History of the World in 10½ Chapters
'Brilliant, funny and thoughtful'
SALMAN RUSHDIE
IAN McEWAN
The Innocent
SENSE & SENSIBILITY
JANE AUSTEN
THE JANE AUSTEN COLLECTION
CONTAINS:
"A MAGNIFICENT NOVEL"
McEWAN
ATONEMENT
SHORTLISTED FOR THE BOOKER PRIZE
THE Man BOOKER PRIZE 2005
Julian Barnes
Arthur & George
NATIONAL BESTSELLER
JULIAN BARNES
The Sense of an Ending
WINNER
The Cambridge Edition of the Works of
JANE AUSTEN

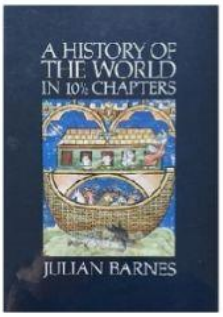
JOHN BANVILLE
The Sea
Beethoven
Postmodernism (Literary movements & genres)
Postmodernism and the Quebec Novel (Theory/Culture)
Paterson, Janet M.
BEETHOVEN
Meeres Stille und Glückliche Fahrt
THE CAMBRIDGE HISTORY OF
POSTMODERN LITERATURE
EDITED BY BRIAN MCHALE AND LEN PLATT
THE CONTEMPORARY BRITISH NOVEL
2ND EDITION
KAZUO ISHIGURO
When We Were Orphans
THE REMAINS OF THE DAY
KAZUO ISHIGURO

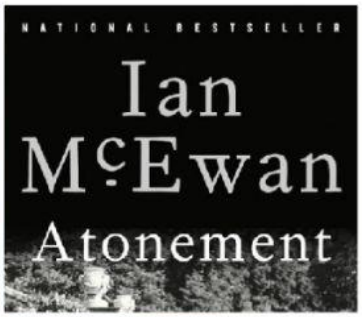

McEWAN
TONEMENT
ATONEMENT
SENSE AND SENSIBILITY
A NOVEL
BY A LADY
SENSE & SENSIBILITY
JANE AUSTEN
AUSTEN
NORTHANGER ABBEY
ORTHANGER ABBEY
JANE AUSTEN
THE ANE AUSTEN COLLECTION
The Cambridge Edition of the Works of
JANE AUSTEN
Pride and Prejudice
JANE AUSTEN COLLECTION
Emma
Northanger Abbey
Sense and Sensibility
Pride and Prejudice
Mansfield Park
IAN McEWAN
The Innocent
Julian Barnes
Arthur & George
Julian Barnes
A History of the World in 10½ Chapter
Julian Barnes
JULIAN BARNES
The Sense of an Ending

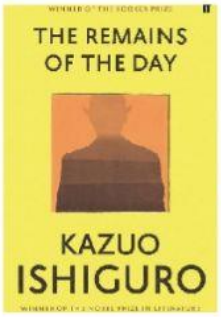

NORTHANGER
ABBEY

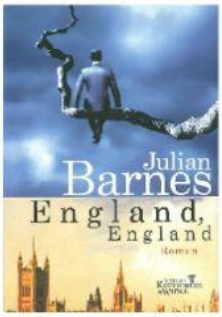

ATONEMENT

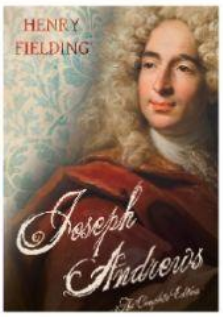

Julian
Barnes
England,
England

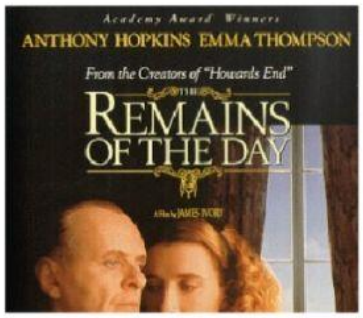

A HISTORY OF
THE WORLD
IN 10½ CHAPTERS
JULIAN BARNES

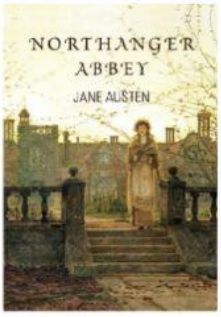

Ian
McEwan
Atonement


THE REMAINS
OF THE DAY
KAZUO
ISHIGURO


Julian
Barnes
England,
England


HENRY
FIELDING
Joseph
Andrews

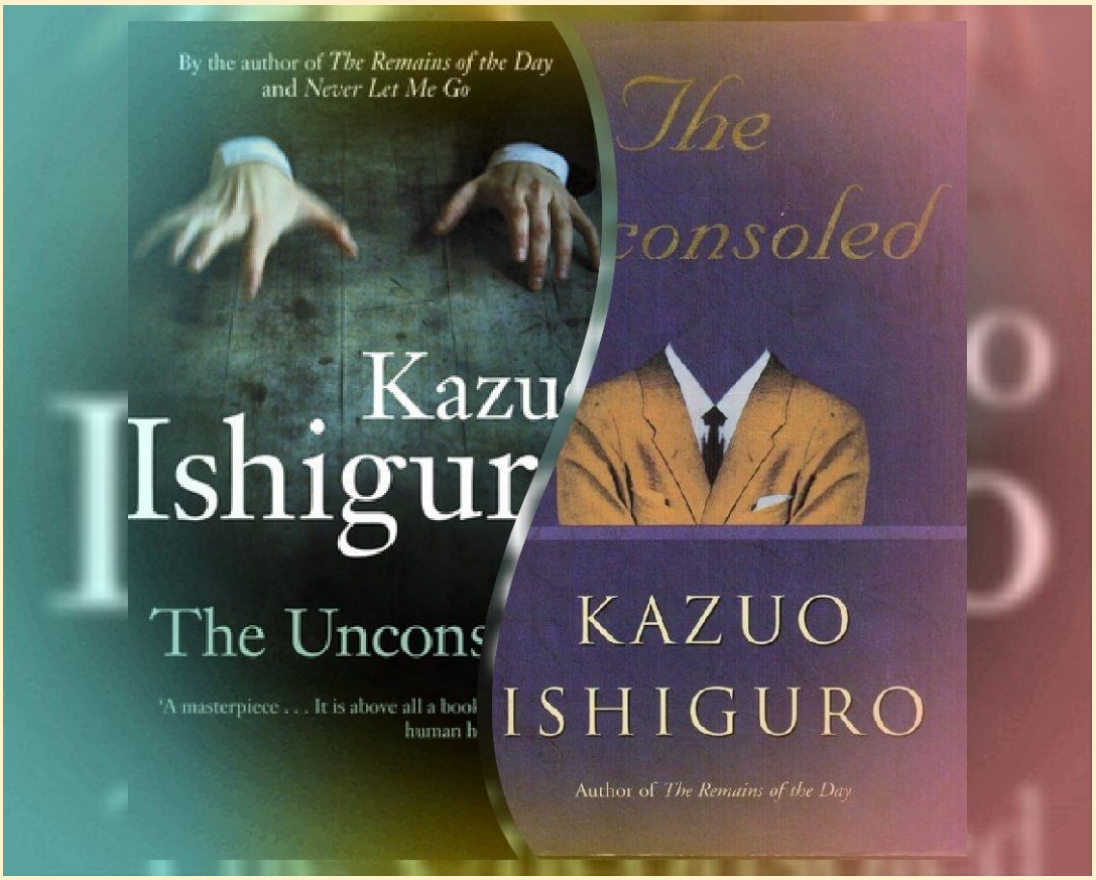

Academy Award Winners
ANTHONY HOPKINS EMMA THOMPSON
From the Creators of "Howards End"
REMAINS
OF THE DAY


NORTHANGER
ABBEY
JANE AUSTEN

JULIAN BARNES
Arthur & George

ARTHUR
& GEORGE

تسلی ناپذیر
کازوئو ایشی‌گورو
منظر پریده‌رنگ تپه‌ها
کازوئو ایشی‌گورو
امیر امجد
هرگز ترکم مکن
کازوئو ایشی‌گورو
ترجمه‌ی مهدی غبرایی
کازوئو ایشی‌گورو
وقتی یتیم بودیم
ترجمهٔ مژده دقیقی
غول مدفون
کازوئو ایشی‌گورو
ترجمهٔ سهیل سمی
باز ماندهٔ روز
کازوئو ایشی‌گورو


By the author of The Remains of the Day
and Never Let Me Go
Kazu
Ishigur
The Uncons
'A masterpiece . . . It is above all a book
human h
The
consoled
KAZUO
ISHIGURO
Author of The Remains of the Day

Studies in
the Rhetoric
of Fiction
Ansgar Nünning

رتوریک در رمان

رتوریک در رمان

نوشته‌ی

آنا-کارینا اشنایدر

ترجمه:

صفورا هاشمی چالشتری

رتوریک در رمان

اشنایدر- آناکارینا Ana-Karina Schneider

رتوریک در رمان/ آناکارینا اشنایدر؛ ترجمه: صفورا هاشمی چالشتری؛

Tr: Safoura Hashemi Chaleshtari

عنوان اصلی: Studies in the rhetoric of the fiction

مقدمه‌ی مترجم

آنا-کارینا اشنایدر[1]، دانشیار دانشگاه لوسیان بلاگا سیبیو[2]، در رومانی، دارای مدرک دکترا در نظریه‌ی انتقادی و مدرک دکترا در مطالعات فاکنر از دانشگاه لوسیان بلاگا (۲۰۰۵)، و مدرک دیپلم در مطالعات آمریکایی از کالج اسمیت و مدرک کارشناسی ارشد از ایالات متحده آمریکا (۲۰۰۴) است. تخصص تدریس او عمدتاً ادبیات انگلیسی از قرن هفدهم تا امروز را در کنار نقد ادبی پوشش می‌دهد. او کتابی با عنوان «دیدگاه‌های انتقادی در اواخر قرن بیستم» منتشر کرده است. از دیگر آثار او می‌توان به «ویلیام فاکنر: یک مطالعه موردی» (۲۰۰۶)، چندین کتاب درسی، و مجموعه‌ای از مقالات در مورد داستان‌های منثور انگلیسی، شیوه‌های خوانش، ترجمه‌ی ادبی، و مطالعات انگلیسی در رومانی اشاره کرد. دکتر اشنایدر سردبیر مطالعات آمریکایی، بریتانیایی و کانادایی، ویراستار مروری پاساژ فرهنگی شرق/غرب، منتقد ادبیات کالج، دبیر انجمن آکادمیک انگلیسی زبان رومانی، مدیر کلوپ کتاب گروه‌اش، خانه شکلات، یکی از همکاران دایره المعارف ادبی و حاشیه‌نویس دانش‌نامه‌ی راتلج[3] است.

کتاب «رتوریک در رمان» با نام اصلی «بررسی رتوریک در داستان» در سال ۲۰۱۵ منتشر شده است. این کتاب رتوریک در داستان را با مخاطب قرار دادن مستقیم یک خواننده‌ی فرضی، استفاده از کنایه و تقلید، سازماندهی رقابت بین روایات متفاوت، تقلید از ساختارهای موسیقی، دعوت از خوانش‌های بینامتنی، یا مخالفت آشکار با قراردادها و انتظارات سنتی، مورد توجه قرار داده است. در برخی از فصل‌ها بر استراتژی روایی و نظر فراروایتی تمرکز شده و در فصل‌های دیگر شیوه‌های خواندن و مشارکت

---

[1] - Ana-Karina Schneider
[2] - Universitatea Lucian Blaga din Sibiu (ULBS)
[3] - ABES-Routledge

خواننده در تبادل رتوریکی مورد بررسی قرارگرفته است. این کتاب شامل مجموعه‌ای از خوانش‌ها است که جنبه‌های صوری و قراردادی مختلف رمان‌هایی را که بر آن‌ها تمرکز داشته نشان داده، لفاظی را در عمل نشان می‌دهد، به راه‌های پیچیده‌ای اشاره می‌کند که ابزار و استراتژی‌های آن در زمان و در ژانرها و رسانه‌ها تغییر می‌کنند.

در فصل دهم به دو شعر از یوهان ولفگانگ گوته به نام‌های «دریای آرام» و «سفر پرشور» اشاره شده است که ترجمه‌ی این دو شعر را در این‌جا می‌آورم.

«دریای آرام»

حکم سکوتی عمیق بر آب

دریا دراز به دراز و در سکون،

و ملوان نگران

سطوح صیقلی اطراف را

به نظاره نشسته.

بادی نیست!

سکوتی مرگبار و مخوف!

در وسعتی بی‌کران

جم نمی‌خورد

تک موجی.

«سفر پرشور»

مه پاره شده،

آسمان باز شده،

و آیولوس رها می‌کند

بندهای بیمناک را.

بادها زمزمه‌کنان،

ملوان شروع به حرکت می‌کند.

بشتاب! بشتاب!

امواج دونیم می‌شوند،

دورها نزدیک می‌شوند؛

حالا، خشکی را می‌بینم.

با احترام

صفورا هاشمی چالشتری

تابستان ۱۴۰۳

ترجمه‌ی این کتاب تقدیم به:

پسرم

امیرعلی

مقدمه

این کتاب به بررسی رابطه‌ی میان رمان معاصر با پیشینیان‌اش؛ رمان‌های پیکارسک[۱]، رمان‌های عاشقانه و رمان‌های سانتی‌مانتال قرن هجدهم می‌پردازد. ساموئل ریچاردسون[۲]، هنری فیلدینگ[۳] و لارنس استرن[۴] از افراد شاخص و رئوس مرجع این ژانرها هستند، اما بدیهی است که جین آستن[۵] به‌عنوان نقطه‌ی عطفی در توسعه‌ی ژانر است. از نویسندگان معاصر به تعداد معدودی به‌ویژه به جولیان بارنز[۶]، ایان مک‌ایوان[۷] و کازوئو ایشی‌گورو[۸] در فصل‌های مختلف کتاب پرداخته می‌شود. بیشتر داستان‌نویسان مورد بحث در این‌جا انگلیسی هستند، اما آثار نویسندگان ایرلندی (مانند آن انرایت[۹]، جان بنویل[۱۰])، نویسندگان کانادایی (مانند مارگارت اتوود[۱۱]، مایکل اونداتیه[۱۲]) و نویسندگان آمریکایی (هرمان ملویل[۱۳]، استیسی ریشتر[۱۴]) نیز به منظور شرح و بسط تصویری از وضعیت کنونی ژانر مورد اشاره قرار می‌گیرند؛ ژانری که رسانه‌ها و ژانرهای دیگری غیر از رمان‌نویسی را هم شامل می‌شود. این فصل‌ها به رتوریک در داستان‌نویسی و به طور کلی به درک تاثیرات داستان بر خوانندگان و به

---

[1] - رندنامه، داستان قلاشان یا پیکارِسک (Picaresque) ؛ یکی از انواع ادبی‌ست که جد رمان‌های امروزی محسوب می‌شود. رِندنامه از لحاظ روش روایت، واقع‌بینانه؛ از نظر ساختار، چندبخشی (یعنی از یک سلسله حوادث تشکیل شده‌است که عمدتاً فقط به دلیل آنکه برای یک نفر اتفاق می‌افتند، به صورتی یکپارچه گرد هم آمده‌اند)؛ و از لحاظ تأثیرگذاری بر خواننده، اغلب هجوآمیز است. اولین نمونه‌ی انگلیسی از این نوع داستان‌ها که طرحی بسیار هیجان‌انگیز دارد، مسافر بدشانس (۱۵۹۴) نوشته‌ی توماس نش است. همچنین می‌توان ردپای این نوع آثار را در رمان‌هایی که بعدها نوشته شدند، از جمله ماجراهای تام سایر (۱۸۷۶) اثر مارک توین، اعترافات فلیکس کرال (۱۹۵۴) اثر توماس مان و ماجراهای اوگی مارچ (۱۹۵۳) نوشته‌ی ساول بلو مشاهده کرد. فرایند تحول و تکوینِ رمان بیشتر مدیون آثار منثوری است که مانند رِندنامه‌ها، به منظور مقابله با محبوبیت فراوانِ آثار داستانیِ رمانتیک یا آرمانی نوشته شدند. داستان بلندِ سروانتس به نام دن کیشوت(۱۶۰۵) که «شبه‌رندنامه» محسوب می‌شود، اولین پدر رمان معاصر است؛ در این رمان، از مردی کله‌شق و در عین حال جذاب که تلاش می‌کند با توسل به آرمان‌های عشق جوانمردانه در زندگی روزمره، روزگارِ شیرین‌تری برای خود فراهم آورد، برای تشریحِ روابطِ میان تخیل و واقعیت در زندگی انسان استفاده می‌شود.

[2] - Samuel Richardson

[3] - Henry Fielding

[4] - Laurence Sterne

[5] - Jane Austen

[6] - Julian Barnes

[7] - Ian McEwan

[8] - Kazuo Ishiguro

[9] - Anne Enright

[10] - John Banville

[11] - Margaret Atwood

[12] - Michael Ondaatje

[13] - Herman Melville

[14] - Stacey Richter

شکلی که آثار داستانی درک می‌شوند می‌پردازند، خواه با پرداختن مستقیم به خواننده‌ایی فرضی با استفاده از کنایه و هجو (آیرونی و پارودی) و یا هم‌آهنگ‌سازی رقابت بین روایت‌های واگرا یا درهم‌تنیده و پرداختن به خوانش‌های بینامتنی یا به صراحت پرداختن به موضوع با قراردادهای سنتی و انتظارات خوانندگان. هدف این کتاب ارائه‌ی نظریه‌ای سازگار با رتوریک در داستان نیست. همچنین ادعای اعتباری قابل تعمیم برای یافته‌های خود را ندارد، بلکه متشکل از یک سری خوانش است که به جنبه‌های مختلف رمان‌هایی که بر روی آن‌ها متمرکز شده پرداخته و سعی دارد معانی نامحسوس متون که بر روی خوانندگان تأثیر دارند را به چالش بکشد. به‌علاوه، کاربرد نامتناقضی از اصطلاحات رتوریکی وجود ندارد، اگرچه برخی از اصطلاحات به طور حتم هر زمان که تمایز لازم باشد و جنبه‌های فنی‌تر رمان‌ها مورد بررسی قرار بگیرند، به کار برده می‌شوند.

من نیز هم‌چون نورتروپ فرای[1]، وین بوت[2]، رونالد سالمون کرن[3] و سایر رتوریک‌پردازان، در درجه‌ی اول به موضوع اقناع رتوریکی به مفهوم ابزارهای سبکی و استراتژی‌های داستانی به کار گرفته شده توسط داستان‌نویسان می‌پردازم تا رابطه‌ی بین تم و یا شخصیت‌های داستانی آن‌ها را با خواننده ایجاد و بازبینی کنم. به‌عبارت‌دیگر، به این موضوع علاقه‌مند هستم که چگونه رمان‌های خاص به وسیله‌ی بازی با ابزارها و قراردادهایی که ژانر در اختیار آن‌ها قرار می‌دهد به تأثیرات رتوریکی می‌رسند. فرای در سال ۱۹۵۷ در«آناتومی نقد[4]» صریحا در مورد رابطه‌ی سبک و رتوریک اظهار داشت: «رتوریک از ابتدا دارای دو معنا بود: گفتار زینتی و گفتار اقناعی» (۱۹۹۰، ۲۴۵). این‌که آیا کسی با تمایز او موافق است یا نه بستگی دارد به این‌که:

رتوریک زینتی بر شنوندگان خود بصورت ایستایی عمل می‌کند و آن‌ها را به سمت تحسین زیبایی یا ذکاوت خود سوق می‌دهد؛ اما رتوریک اقناعی سعی می‌کند آن‌ها را

---

[1] - Northrop Frye
[2] - Wayne C. Booth
[3] - R.S. Crane
[4] - Anatomy of Criticism

به صورتی محرک به سمت یک دوره فعالیت سوق دهد؛ بدین معنا که فردی احساسات را بیان کرده و دیگری آن را دست‌کاری می‌کند. (فرای ۱۹۹۰، ۲۴۵)

این مساله انکارناپذیر است که رتوریک داستان از سبک و استعاره‌های آن لاینفک است.[۱]

من منطق‌های پیشنهادی فرای را در خصوص ادبیات به‌عنوان «سازمان رتوریکی دستور زبان و منطق» تایید می‌کنم، اما «رتوریک اقناعی، ادبیات کاربردی یا کاربرد هنر ادبیات برای تقویت قدرت استدلال است» (۱۹۹۰، ۲۴۵). با این حال نه‌تنها اشاره به تریویوم[1]، مولد است و به همین دلیل ارزش بازگشت دارد، بلکه این معادله ادبیات و رتوریک، همان‌طور که پل دومان[2] نیز به‌خوبی می‌دانست، در قلب ادبیات، آن مفهوم پیچیده و اغلب به شکلی سوءتفاهمی است، به‌طوری‌که متن ادبی را از هر نوع دیگری با پیش‌زمینه‌سازی آن‌چه بیش از گرامر و منطق است متمایز می‌سازد (دومان در «*برنج و واو*» ۱۹۹۸، ۲۰۷-۲۱۴). علاوه بر این، فرای با بیان این‌که چگونه در سری دوم عناصر، عنصر میانی یعنی سخن یا بافت کلامی به دو مورد دیگر مرتبط است از بحث ارسطو در فن شاعرانه درباره‌ی شش عنصر شعر [میتوس (افسانه و داستان)، اتوس (سیرت)، دیانویا (اندیشه)، ملوس (آواز)، لکسیس (سخن)، اپسیس (صحنه نمایش)] به‌صورت مؤثری مقدم بر آن‌چه ذکر شد استفاده می‌کند:

ادبیات که به‌عنوان ساختاری کلامی در نظر گرفته می‌شود، واژگانی را ارائه می‌دهد که دو عنصر دیگر یعنی ملوس را که عنصری مشابه یا مرتبط با موسیقی است و اپسیس را که ارتباطی مشابه با هنرهای تجسمی دارد با هم ترکیب می‌کند (فرای ۱۹۹۰، ۲۴۴)

[1] - تریویوم بخش پایینی از هفت هنر لیبرال و شامل دستور زبان، منطق و رتوریک است.

[2] - Paul deMan

همان‌گونه که ارسطو اذعان می‌کند *لکسیس* و/*پسیس* موضوع مناسب رتوریک هستند (به نقل از فرای ۱۹۹۰، ۲۴۵). به نظر من این ارتباطات بسیار کمک‌کننده است، زیرا ازیک‌طرف، بسیاری از رمان‌هایی که در این‌جا بحث می‌شوند وامدار اقتباس‌های چشم‌گیر و جذاب روی صحنه‌ی نمایش هستند و با کیفیت تماشایی روایت و با آن چیزی که هم به‌عنوان تصویر بصری و هم به‌عنوان عملکرد برای چشم جذابیت دارد تشدید شده‌اند. از سوی دیگر، دیدگاه فرای به من این امکان را می‌دهد تا تصوری از موسیقی را به‌عنوان ویژگی‌ایی رسمی از داستان درونی کنم، هم به این معنا که ساختار یک رمان را گاهی اوقات می‌توان با اصطلاحات موسیقی توصیف کرد، همان‌طور که در فصل آخر با کتاب «جان بنویل[1]» به نام «دریا» چنین کاری انجام دادم و هم به این معنا که کیفیت خوش‌صدایی زبان را با اغوا و فریبندگی ترغیب می‌کند. روایت‌شناسان اخیر مانند جیمز فیلان[2]، دیوید هرمان[3] و مارک کوری[4] خاطر نشان می‌کنند که از بینش‌ها و تمایزهای فرای و بوت چیزهای زیادی می‌توان آموخت. دیگران این تمایزها را بیشتر بسط می‌دهند و نشان می‌دهند که درک روایت به شکل بازنمایی تقلیدی یا جهان داستانی چه تفاوتی با روایت دارد که به‌عنوان کنشی ارتباطی تلقی می‌شود و این‌که بوت چگونه رتوریک را «نه در درجه اول به‌عنوان استدلال بلکه به‌عنوان تکنیک یا سبک» تصور می‌کند (رودن، ۲۰۰۸، ۱۵۴-۱۵۵). توصیف جان رووِدن[5] از طرز کار روایت کاملاً فنی است و همان‌طور که خواهیم دید، من آن را در تحلیل روش روایی بارنز در «آرتور و جورج[6]» بسیار مفید می‌دانم. بااین‌حال اکثر پیروان بوت موافق هستند که بوت روایت را به صورت ارتباط بین نویسنده و خواننده و همچنین بین راوی و خواننده تصور می‌کند؛ خواه این خوانندگان، نقش نویسنده را به‌عنوان تعیین معیارهایی بدانند که وقایع و شخصیت‌های رمان باید بر اساس آن

---

[1] - John Banville
[2] - James Phelan
[3] - David Herman
[4] - Mark Currie
[5] - John Rodden
[6] - Arthur & George

قضاوت شوند، (هرمان ۲۰۱۲، ۱۵) و خودشان قضاوت کنند (بیالوستوسکی ۱۹۸۵، ۲۱۲)، یا خواه این خوانندگان بر مقاومت خواننده با کنترل فاصله‌ی روایت فائق آیند (کوری ۲۰۱۰، ۵۸). گرچه تصور می‌کنم چنین اعتبارات متنوعی از بوت جذاب‌تر است، نه اینکه دنباله‌رو آن‌ها باشم یا آن‌ها را به‌صورت مقایسه‌ای تجزیه و تحلیل کنم، اما در آن‌چه در ادامه می‌آید ترجیح می‌دهم به‌راحتی از هر یک از موارد مفید استفاده کنم و نشان دهم چگونه آن‌ها در تحقیق درباره‌ی برخی متون مختلف ادبی و فرهنگی کمک‌کننده هستند.

بنابراین این کتاب به‌جای نظریه‌پردازی در خصوص رتوریک، آن را در عمل نشان می‌دهد و به روش‌های پیچیده‌ای اشاره می‌کند که ابزارها و استراتژی‌های آن‌ها در طول زمان از طریق رسانه‌ها و در پاسخ به گسترش رسانه‌ها تغییر می‌کنند. این کتاب اساساً سه عنصر ارسطویی در باب گفتار متقاعدکننده و حائز اهمیت، یعنی لوگوس، پاتوس، اتوس را با آشکار کردن ترکیب زمان با فعالیت‌های روایت و خوانش مانند زمان یا تاریخ، زمان و هویت، زمان و تغییر، زمان و مکان و غیره تجزیه و تحلیل می‌کند. اتوس به اقتدار نظام ارزشی مورد حمایت نویسنده و پیشگویی ساختار رتوریکی هویت به‌عنوان یک عنصر موضوعی نهایی (دال مرکزی)، خواه مربوط به فرد باشد یا جامعه و یا ملت اشاره دارد. پاتوس به آن‌چه بوت در «رتوریک در داستان[1]» (۱۹۶۱) «کنترل فاصله» می‌نامد مربوط می‌شود، یعنی روش‌هایی که نویسنده پاسخ‌های احساسی خواننده را نسبت به قهرمان داستان و شخصیت‌ها کنترل می‌کند. لوگوس به سازمان‌دهی استدلال، به چالش کشیدن قراردادهای مقرر و تنظیم روایت‌ها و گفتمان‌های رقیب اشاره دارد. بنابراین محتوای رمان در فرایندی رتوریکی کمتر از جنبه‌های صوری یا لکسیس دارای اهمیت نیست و این موارد جداگانه نیستند، اگرچه درجه‌ی سؤالات ساختاری و تکنیکی یا سؤالات فرهنگی و سیاسی کاملاً در هر فصل

[1] - Rhetoric of Fiction

متفاوت است. به‌طورکلی، رویکرد من را می‌توان روایت‌شناسی زمینه‌گرا در خصوص رتوریک در ادبیات داستانی توصیف کرد.

فصل‌های این کتاب سطوح چندگانه‌ی تجربه را که به‌صورت روایی و رتوریکی سازمان یافته‌اند، از هویت فرهنگی و شخصی گرفته تا فعالیت خوانش و فرایندهای شناختی مرتبط در بر می‌گیرند و درعین حال در فصل‌ها به همان تعداد انگشت‌شمار رمان‌ها پرداخته می‌شود. فکر می‌کنم در تجزیه و تحلیل این سطوح تجربی پرداختن به روایت کاربردی است؛ یعنی روایت به‌عنوان کنشی بیان‌گر و نه جهانی ساختارگرا و بعلاوه به مثابه «ارتباط هدفمند» (فیلان ، ۲۰۰۸، ۱۶۷) که روایت یا بیان قضیه را با استدلال و ادغام به‌منظور دستیابی به هدفی خاص برای درگیر کردن مخاطب ترکیب می‌کند. پیش‌زمینه‌ی حالت استدلالی رمان که به‌طور عام و گسترده در تعداد زیادی از نوشته‌های گفتمانی در لفافه قرار گرفته است (به باختین مراجعه کنید) به جابجایی دسته‌بندی «داستان» از قلمرو نمایش قابل انتزاع از متن (هم به شکل کلان روایت و هم خرده روایت) و الحاق مورد تائید ریشه‌شناختی گفتمان مشروع فراداستان و داستان به مثابه اجرا یعنی «گفتن» (جی.کی چسترتون؛ نظریه، از منظر ریشه‌شناسی منشاء تئاتر و تئوری) منجر می‌شود. این رویکرد به روایت به مثابه ارتباط که میانجی‌گری راوی را تصدیق می‌کند، بحث «نمایش» را مستثنی نمی‌کند (ر.ک. قطبی‌سازی پرسی لوباک[1] از نمایش در مقابل گفتن، امتیاز دادن به مورد اول). در عوض، در امتداد خطوطی که بوت تعیین کرده و توسط دیوید هرمان خلاصه شده است، خود را به شکل یک:

اثر موضعی نشان می‌دهد... که با انواع گفتن به‌صورت آگاهانه و ساختاریافته ترویج می‌شود و به‌گونه‌ای سازمان‌یافته است که وساطت راوی (اگرچه به‌طور اجتناب‌ناپذیری وجود دارد) کم‌وبیش پنهان می‌ماند. (هرمان ۲۰۱۲، ۱۵)

[1] - Percy Lubbock

همان‌طور که هرمان می‌گوید، بوت گفتن را برتر از نمایش می‌داند، زیرا تفسیر روایی صریح می‌تواند منجر شود به:

تأثیرات مهم رتوریکی... به‌عنوان‌مثال، ربط جزئیات به هنجارهای تعیین‌شده در جای دیگر متن، افزایش اهمیت رویدادها یا دست‌کاری وضعیت. (۲۰۱۲، ۱۵)

این و دیگر تأثیرات رتوریکی در رمان‌ها در فرآیند پیشنهاد دادن روایتی متعین از یک عصر، یک اخلاق، یک هویت فرهنگی یا یک تحقیق معرفت‌شناختی به خواننده، به کار می‌رود، تفسیر را پیش می‌کشد و خواننده را در قضاوت‌های ارزشی مشارکت می‌دهد.

فصول متمرکز بر استراتژی روایت و اظهارنظرهای فراروایی و فصول مربوط به بررسی شیوه‌های خوانش و مشارکت خوانندگان در تغییر رتوریکی متناوب هستند. اما علاقه‌ی من به پدیدارشناسی خوانش و تئوری‌های دریافت نیست، بلکه به روش‌های بسیاری است که در آن‌ها به خواننده در رتوریک داستان روایی اشاره شده است. شلومیت ریمون-کنان[1] در کتاب «راهنمای روایت‌شناسی کلاسیک» خود با همین روند پیش می‌رود و در فصل آخر به مزیت اصلی ورود خواننده در بحث فرم روایت اشاره می‌کند:

مزیت صحبت از یک خواننده‌ی ضمنی به جای «استراتژی‌های متنی» خالص و ساده... این است که به متن به عنوان سیستمی از ساختارهای دعوت‌کننده‌ی بازسازی دلالت دارد تا به عنوان یک ابژه‌ی خودمختار. (۲۰۰۲, ۱۲۰)

او در بخش آخر چاپ دوم کتاب خود ارزیابی می‌کند که تا چه اندازه رویکردهای داستان روایی و به‌ویژه خوانش آن در دهه‌های گذشته از زمان چاپ اول کتاب تغییر کرده است و نتیجه می‌گیرد که این رویکردها تا حدی تغییر نکرده‌اند که موجب بطلان چنین رویه‌ایی شوند (ریمون کنان، ۲۰۰۲، ۱۴۱)، اگرچه درک آن‌چه خواننده بر سر میز می‌آورد واقعاً تحت تأثیر نظریه‌های پساساختارگرایی آگاه از ایدئولوژی تکامل‌یافته

[1] - Shlomith Rimmon-Kenan

بود (۱۳۹). بنابراین، به‌جای تمرکز بر روی شیوه‌های خوانش که توسط رمان‌های مختلف امکان‌پذیر شده است (همان‌طور که درک آلسوپ[1] و کریس والش[2] در کتاب خود، «تمرین خوانش» به آن می‌پردازند) من روش‌هایی را مورد بررسی قرار می‌دهم که در آن‌ها نویسندگان از خوانندگان خود دعوت می‌کنند تا در بازسازی و مشارکت در معانی متن شریک باشند.

عمدتاً، هدف کتاب احیا این مفهوم است که نویسنده یا راوی هرگونه ترفند قدیمی را تصور می‌کند و این دعوت از خواننده برای شرکت در این بازی است. اقتباس گاه‌به‌گاه فیلم همراه با رمانی که بر اساس آن ساخته شده است مورد بحث قرار می‌گیرد و تأثیر رسانه‌های جمعی، از نشریات دوره‌ای قرن هجدهم تا تلویزیون و اینترنت این روزها، در شیوه‌های گفتمانی نیز موردتوجه قرار گرفته است. روش‌هایی که در آن‌ها رسانه‌های مختلف شیوه‌های خوانش را اصلاح می‌کنند و توضیح می‌دهند که چگونه نویسندگان و راویان به دنبال انطباق صدای خود با عادات ارتباطی مخاطبان هستند؛ مخاطبانی که به انواع سیستم‌های نشانه‌شناختی و سرعت دریافت معتاد شده‌اند. بسیاری از نمایشنامه‌نویسی‌های مربوط به فعالیت‌های نوشتن و خواندن در رمان‌ها دقیقاً به این بعد مشارکتی متن اشاره دارند و یک استراتژی رتوریکی فریبنده را می‌سازند. بنابراین این کتاب در مراحل اولیه‌ی تحقیقات خود، دانش‌آموزان و دانش‌پژوهان را مورد خطاب قرار داده و خوانش‌هایی را برمی‌انگیزد که استراتژی‌های رتوریکی را شناسایی می‌کنند و اشکال متعارف و انتظارات را به چالش می‌کشند.

این نوع مبادله بین راوی و مخاطب توسط روایت‌ها امکان‌پذیر است، همان‌طور که رودن توضیح داده است:

مخاطبان همیشه «راوی را متر و معیار می‌دانند» و به سمت آن تمایل می‌یابند یا در برابر آن مقاومت می‌کنند. راوی تصویر خاصی را برای آن‌ها پیش‌بینی می‌کند و با

---

[1] - Derek Alsop
[2] - Chris Walsh

ادامه گفتمان آن، مخاطبان در برداشت‌های خود از آن تجدیدنظرکرده، حلقه‌های گمشده‌ی استدلال آن را پر می‌کنند، آن را در متن تجربه‌ی خود قرار می‌دهند و به روش خاص خودشان با آن ارتباط برقرار می‌کنند. (۲۰۰۸، ۱۵۴)

همان‌طور که جیمز فیلان به عنوان یکی دیگر از سخنوران برجسته اشاره می‌کند، روایت‌ها چنین ارزیابی‌هایی را می‌طلبند، زیرا آن‌ها خود راهی برای تفسیر و ارزیابی تجربه هستند و به آن تجربه «با جدا کردن آن از تجربیات دیگر و قرار دادن آن در مسیرهای یک طرح قابل‌فهم و قضاوت درباره عوامل و رویدادهای آن، شکل و معنا می‌دهند»(۲۰۰۸، ۱۶۷). به‌علاوه به صورت ضمنی در هر روایت، گزینه‌های رقابتی‌ایی وجود دارند که ممکن است تجربه و شکل یکسانی داشته باشند و آن را به گونه‌ایی متفاوت با اهداف مختلف تفسیر کنند. فیلان نشان می‌دهد که این جایگزین‌های بالقوه، هم تحلیل‌های متضاد انتخاب‌ها و ویژگی‌های روایت را ترغیب می‌کنند و هم گاهی ممکن است خود روایت را شکل دهند، زیرا «راویان احتمالاً داستان‌های خود را حداقل تا حدی در پاسخ به یا پیش‌بینی یک یا چند مورد جایگزین‌های ممکن می‌سازند» (۲۰۰۸، ۱۶۸). من خصوصاً مجذوب دو نوع جایگزین می‌شوم که ریشه‌های آن‌ها در هر روایت پیش‌بینی می‌شود؛ جایگزین‌هایی که به صراحت در یک رمان وجود دارند، مانند زمانی که نسخه‌های رقیب یک داستان توسط چندین راوی یا شخصیت روایت می‌شوند و جایگزین‌هایی با نوع تحلیلی ضدروایاتی که خوانندگان منتقد طرح می‌کنند.

با این حال اگر بپذیریم، همان‌طور که هر رویکرد رتوریکی باید بپذیرد، که نویسندگان، رمان‌های خود را با در نظر گرفتن یک مخاطب خاص (که بوت آن را خواننده ضمنی می‌نامد) و حتی پیش‌بینی مقاومت خوانندگان خود در برابر جنبه‌های مختلف رمان، چه مربوط به لگوس، اتوس یا پاتوس آن باشد می‌نویسند، آن‌گاه تعدادی سوال مطرح می‌شود. بارزترین این سوال‌ها احتمالاً این است که تا کجا می‌توان به تخیل یک

رمان‌نویس در قرن هجدهم برای پیش‌بینی خوانندگان قرن بیست و یکم اعتماد کرد؟ این که بگوییم «اندکی از ما در خواننده وجود دارد» که هنری فیلدینگ در فصول و پیشگفتارهای «فراروایت»اش یا لورنس استرن در «انحرافات راوی»اش شرح داده و مورد خطاب قرار داده است به چه معناست؟ با این حال، چنین چیزی به وضوح وجود دارد، زیرا رمان‌ها همچنان خوانده می‌شوند و تأثیرگذار هستند. تام جونز[1] و تریسترام شاندی[2] به وضوح خوانندگان معاصر را مورد خطاب قرار داده و به صراحت راویان ضمنی را که مخاطب آن‌ها بودند به تصویر کشیدند. ازآن‌جا که جایگاه مخاطبان آن‌ها به تدریج با گونه‌شناسی متفاوتی اشغال می‌شود، چگونه این خوانندگان جدید در مکان‌هایی که تقریباً سه قرن پیش برای آن‌ها طراحی‌شده جای می‌گیرند؟ چگونه زنی آکادمیک در نقش مادام، یکی از راویان درون‌دیژتیک[3] تریسترام شاندی را بازی می‌کند؟ منتقد، هلن اوستویچ[4] موضعی انتقادی و اغلب زیرکانه‌ایی را برای طراحی‌های استرن از مادام و همچنین برای خانم شاندی شرح داده و نقاط کور و کاستی‌های شخصیت‌های مرد را که در رمان در موضع عقل و هوش هستند نشان می‌دهد (کیمر ۲۰۰۶، ۱۸۴).

سؤال اجتناب‌ناپذیر بعدی به پدیدارشناسی خوانش مربوط می‌شود و در این کتاب بی‌پاسخ باقی می‌ماند، اما ارزش آن را دارد که به جنبه‌هایی از خوانش که نویسندگان نمی‌توانند پیش‌بینی کنند اشاره شود. چه چیزی لازم است تا خواننده قرن بیست و یکم بتواند این رمان‌ها را در شرایطی بخواند که بسیاری از چارچوب‌های درک آن‌ها تغییر کرده است؟ چقدر یادگیری کتاب برای جبران دانشی که دیگر نمی‌توان آن را

---

[1] - Tom Jones

[2] - Tristram Shandy

[3] - راوی «درون‌دیژتیک» کسی است که در دنیای داستانی یک متن خاص وجود دارد و داستانی را منتقل می‌کند که در چهارچوب سطح روایی برون‌دیژتیک قرار می‌گیرد. در اینجا، یکی از شخصیت‌های روایت اولیه، راوی داستانی درون آن روایت است و مخاطب او، شخصیت دیگری است. راوی، در صورت شخصیت پردازی، می تواند طیفی از انواع مختلف رابطه را با اعمال و رویدادهایی که در یک رمان توصیف می شود، داشته باشد. او ممکن است یک «راوی درون‌دیژتیک» باشد - بازیگری که نقشی کامل در داستانی که گفته می‌شود را بازی می‌کند. یا راوی، ناظر وقایعی است که شخصاً در آن دخالتی ندارد، یک «راوی برون‌دیژتیک» - صرفاً یک راوی که داستانی را روایت می‌کند، اما نشان‌دهنده‌ی هیچ دخالت یا رابطه‌ای شخصی با آن داستان نیست، داستانی که حتی ممکن است فرض شود که در سطح دیگری از واقعیت اتفاق می‌افتد.

[4] - Helen Ostovich

در گفت‌وگوی نویسنده و خواننده بدیهی انگاشت لازم است و چگونه این کتاب‌آموزی آن‌چه را که در رمان می‌بینیم تغییر می‌دهد؟ آیا این نیاز به یادگیری کتاب، تکثیر خوانش‌های روایت‌شناختی را توضیح می‌دهد؟ از آن‌جایی که این پرسش به تلاشی برای توضیح تحولات جاری در مطالعات رتوریکی و روایی تبدیل می‌شود، به وجود قراردادها، کدها و چارچوب‌هایی نیز اشاره می‌کند که خود شرایط قابل فهم رمان‌ها هستند. فصل اول این کتاب دقیقاً بر چنین چهارچوب‌های مرجعی متمرکز است و نشان می‌دهد که چگونه اشتراک‌گذاری آن‌ها توسط نویسندگان و مخاطبان می‌تواند، گاهی به طور همزمان، به‌عنوان میانبرهایی برای معانی خاص، به‌ویژه برای اهداف آموزشی و اخلاقی، و به صورت تقلیدی، به‌عنوان وسیله‌ای برای مفاهیم از پیش تعیین‌شده و مغشوش‌کننده به کار گرفته شود.

رمان‌هایی که در این‌جا مورد بحث قرار می‌گیرند، از چنین پرسش‌هایی استقبال می‌کنند، زیرا بر اساس اصطلاحی از استیون کانر[1] (همان ۲۰۰۱، ۸)، آن‌ها دغدغه‌ای در خصوص «آدرس‌پذیری» دارند و مدیون رمان‌های قبلی با جهت‌گیری‌های مشابه هستند. به عنوان مثال، منتقد توماس کیمر[2] بدهی استرن به فیلدینگ و ریچاردسون را بررسی می‌کند:

تریسترام شاندی پیچیده‌ترین موضوعات تجربه و مباحثه، به ویژه اثربخشی تقلیدی زبان روایی (یا موارد دیگر)، پویایی ارتباط بین راوی و خواننده، و باز بودن معنای روایی به روی ساخت جمعی را در رمان‌هایی مانند *کلاریسا* و *تام جونز* تحلیل کرده و از سر می‌گیرد. (کیمر ۲۰۰۶، ۵۲)

[1] - Steven Connor
[2] - Thomas Keymer

از سوی دیگر، ملوین نیو[1] تأثیرات مشابهی را به تأثیرگذاری طنزپردازان آگوستایی[2] بر نثر استرن نسبت می‌دهد (کیمر ۲۰۰۶، ۱۹۱-۲۰۴، پول ۲۰۰۹، ۶۶-۷۷). آستن نیز به‌خاطر طرح پرسش‌هایی مربوط به قابلیت بازنمایی فضیلت و خودشناسی، مدیون پیشینیان خود است. شواهد درباره‌ی مطالعه‌ی گسترده او بسیار زیاد است، حتی زمانی که مانند *نورثنگر ابی*، «فصلی از استرن» را ذکر می‌کند تا ناشرانی را مورد تمسخر قرار دهد که آن را با «چند سطر از میلتون[3]، پوپه[4]، و پریور[5] و مقاله‌ایی از روزنامه‌ی اسپکتیتور[6]» برای ارائه‌ی گلچین‌های شیک و در عین حال بی‌ربط کنار هم می‌گذارند (آستن ۱۹۶۸، ۸۶۷)، یا زمانی که او *تام جونز* و *راهب* را به‌عنوان رمان‌های نسبتاً خطرناکی فهرست می‌کند که برخی از مردان جوان ممکن است آن‌ها را به رمان‌های عاشقانه‌ای که زنان جوان می‌خوانند ترجیح دهند (۸۷۳). منتقدانی مانند جوسلین هریس[7] (پوله ۲۰۰۹، ۹۸-۱۱۲) و ایزوبل گراندی[8] (کوپلند و مک مستر ۱۹۹۷، ۱۸۹-۲۱۰) استفاده‌های مختلفی را که آستن از منابع خود می‌کند، از تخصیص تا پارودی، بررسی کرده‌اند. با این حال، بالاترین ادای احترام او به پیشینیان‌اش، انحراف او از ژانرهای رمان‌نویسی تثبیت‌شده به سمت ترکیب کمدی آداب[9] با رئالیسم اجتماعی است؛ و نتیجه آن چیزی است که من در فصل آخر، در فصلی با عنوان ضدرمنس، یک فرم و یک سبک به جای یک ژانر، و جزء اصلی ادبیات معاصر بریتانیا شرح می‌دهم. مک‌ایوان و ایشی‌گورو هر دو به نوبه‌ی خود در مورد تأثیر سبک و سرعت روایت آستن و شیفتگی او به بازنمایی آگاهی در عمل صریح هستند. آن‌ها مانند هم عصر خود،

---

[1] - Melvyn New

[2] - نیمه اول قرن هجدهم در مطالعات ادبی «عصر آگوستا» نیز نامیده می‌شود و الکساندر پوپ که در آن زمان می‌زیست، تا حد زیادی بر شیوه‌های طنزنویسی آن زمان تأثیر گذاشت. دیگر طنزپردازان مهم آگوستایی جاناتان سویفت و ساموئل جانسون بودند.

[3] - John Milton

[4] - Alexander Pope

[5] - Matthew Prior

[6] - the Spectator

[7] - Jocelyn Harris

[8] - Isobel Grundy

[9] - در ادبیات انگلیسی، اصطلاح کمدی آداب (همچنین کمدی ضد سانتی‌مانتالیزم) ژانری از کمدی واقع‌گرایانه و طنزآمیز دوره‌ی بازسازی (۱۷۱۰-۱۶۶۰) را توصیف می‌کند که آداب و رسوم اجتماعی یک جامعه بسیار پیچیده و مصنوعی را مورد پرسش قرار داده و درباره‌ی آن نظر می‌دهد.

جولیان بارنز، به اندازه‌ایی که ریچاردسون، فیلدینگ و استرن در زمان خود از مخاطبان‌شان و از روش‌هایی که حساسیت‌ها و انتظارات ادبی آن مخاطبان را شکل می‌داد آگاهی داشتند، آگاه هستند. در آثارشان به صورت تلویحی و گاه صریح، همواره پرسش‌هایی در رابطه با «کارآمدی تقلیدی زبان روایی، پویایی ارتباط بین راوی و خواننده، و گشودگی معنای روایی برای ساخت متکثر» مطرح است.

علاقه‌ی من به روش‌هایی که رمان‌ها خوانندگان خود را متقاعد می‌کنند، مرا وادار می‌کند تا در مورد چگونگی عملکرد رمان‌ها و در نهایت این‌که یک رمان از چه چیزی تشکیل شده است، تحقیق کنم. هرمان[1] در مقدمه‌ای بر کتاب «همراه کمبریج در روایت»، در حالی که نمونه‌ای از روایت را در تقابل با شیوه‌های توصیفی مانند شیوه‌های صرفا علمی و واقعی ترسیم می‌کند یک سنت روایت‌شناختی کامل را با آن‌ها پیوند می‌دهد:

... نمونه‌های اصلی یا نمونه‌ی اولیه روایت را نشان داده یا شبیه‌سازی می‌کند

(i) یک دوره‌ی زمانی ساختاریافته از رویدادهای خاص را معرفی می‌کند؛

(ii) اختلال یا عدم تعادل در مدل ذهنی داستان‌نویسان و مفسران از جهان که توسط روایت بیرون کشیده می‌شود را نقل می‌کند (اعم از این‌که آن جهان به صورت واقعی، خیالی، رویایی و غیره ارائه شود)؛

(iii) چگونگی زندگی از طریق آن اختلال، یعنی «کیفیت» (یا آگاهی سوبژکتیو و حسی) آگاهی‌های واقعی یا خیالی که تحت تجربه‌ی مخرب هستند را مشخص می‌سازد. (۲۰۱۲، ۹)

به عبارت دیگر، همان‌طور که هرمان توضیح می‌دهد، «توالی زمانی خاص» از رویدادها باید حسی از علیت و یا اجتناب‌ناپذیر بودن را القا کند، حسی که معمولاً ناشی از اختلال، عدم تعادل، تعارض، یا نقض برخی «خطور کردن‌های متعارف تلویحی» است

[1] - Hermann Broch

و باید برطرف شود (به نقل از بورنر. هرمان ۲۰۱۲، ۱۰). با این حال، این دو شرط در غیاب به حساب آوردن «تجربه هشیاری انسانی یا حداقل شبه انسانی» کافی نیستند (هرمان ۲۰۱۲، ۱۱). این شرط لازم تجربه‌ی آگاهی انسانی که توسط نظریه‌پردازانی مانند مونیکا فلودرنیک[1] تاکید شده بود در همان ابتدا توسط بنیان‌گذاران این ژانر درک شد، زیرا آن‌ها روش‌های متفاوت، درونی (ریچاردسون) و بیرونی (فیلدینگ) را برای ارائه تأثیر تجربه بر آگاهی شخصیت‌هایشان ابداع کردند.

همچنین این مسئله، همان‌طور که مارک کوری[2] در فصل مقدماتی کتاب‌اش با عنوان «درباره‌ی زمان» می‌پرسد، من را مجبور می‌کند تا بپرسم:

کدام حوزه‌ی درک یا دانش می‌تواند توسط رمان معاصر با موضوع زمان به کار گرفته شود، و یا این ساختارها چه تأثیراتی در جهان دارند. (۲۰۱۰، ۱)

با توجه به فلسفه‌ی زمان، کوری نشان می‌دهد که داستان و نظریه‌ی روایت می‌تواند یک یا دو چیز را در مورد مسئله‌ی فاصله به فیلسوفان بیاموزد، به ویژه فاصله از خود که برای درک وجود، آن‌چنان که هایدگر آن را در قالب نظریه شرح می‌دهد ضروری است (کوری ۲۰۱۰، ۵۷). اما او همچنین تأکید می‌کند داستان به طور خاص به ما می‌آموزد که نه تنها علیت و انگیزه را تفسیر کنیم، بلکه با آگاهی از این که داستان در آینده بازگو و تفسیر خواهد شد به زمان حال بنگریم (۲۰۱۰، ۶، ۳۳). به همین ترتیب، تمایل چندگانه‌ی رمان‌ها، مشارکت آن‌ها را در بسیاری از انواع دیگر دانش، به‌ویژه دانش تاریخی، جامعه‌شناختی و روان‌شناختی ممکن می‌سازد. این ژانر که ریشه در عقل‌گرایی و ناسیونالیسم قرن هجدهم دارد، به طور معمول چارچوب‌های کلی مختلفی را در خود جای می‌دهد تا فقط بتواند موارد از همه گسترده‌تر را خوانش کند؛ مواردی از جوانمردی قرون وسطایی گرفته تا خودپسندی مدرن، اخلاق امپراتوری و

[1] - Monika Fludernik
[2] - Mark Currie

شیوه‌های آن، خودانگاره‌های خصوصی و ملی‌گرایی مدنی، و پیوندهای شخصی و مدنی عشق و نفرت، گناه و بی‌گناهی، فروتنی و غرور.

علاوه بر این، رمان درک پیچیده‌ای از روش‌های متعددی را که از طریق آن چنین دانشی در گفتمان بیان می‌شود، چه در سطح هدفمند رتوریک یا در سطح ذاتی خود زبان ممکن می‌سازد. کوری به این نتیجه می‌رسد که اگر کسی بخواهد پاسخی روایی‌شناختی برای این سؤال پیدا کند که «این رمان از زمان چه می‌داند؟» (۲۰۱۰, ۱۰۹ ۱۱۱)، نگاه کردن به مضمون‌سازی‌های زمان در آن رمان، یا آن‌چه رمان درباره‌ی زمان می‌گوید، کافی نیست. انجام چنین کاری بسیار پربارتر است:

تلاش جدی برای درک ساختارهای زمانی گفتمان‌های آن به جای... استناد و نقل قول‌های آن توسط نقدی مبتنی بر محتوا است. (کوری ۲۰۱۰، ۱۴۰)

چنین تحلیلی از ساختارهای زمانی شامل تأمل در تمایز بین زمان و صرف زمان فعل می‌شود و آن‌چه کوری «شرایط زمانی داستان» می‌نامد، یعنی زمان فعل و همچنین سایر «جنبه‌هایی از زمان که در فعل کدگذاری نشده‌اند» (۲۰۱۰، ۱۴۴). کوری بیان می‌کند که روایت‌شناسی مبتنی بر زمان، «چارچوبی برای تحلیل ساختار زمانی و مرجع زمانی در روایت است که فراتر از ایده‌ی زمان به‌عنوان محتوای موضوعی» (۲۰۱۰، ۱۵۰) برای بازتاب «توانایی روایت در تولید یا دگرگونی تجربه انسان از زمان» ارائه می‌شود(۱۵۱). برای استنباط این مساله، توجه به عملکرد زبان نشان می‌دهد که چگونه رمان‌ها دانش خود را به روش‌هایی که قادر به ایجاد تغییر واقعی در «دنیای واقعی» هستند، منتقل می‌کنند.

پروژه‌ی بلندپروازانه‌ی کوری برای «استنتاج متافیزیک زمان از ساختارهای زمانی روایت» (۲۰۱۰، ۱۵۱)، و تعریف رمان در مواردی که گفته خواهد شد مورد بررسی نظری قرار نگرفته‌اند. به‌عنوان‌مثال، تعریف رمان فقط در حدی است که برخی از تحولات معاصر را روشن کند، مانند آن‌چه من آن را احیای کنونی آنتی‌رمنس می‌دانم

و در یکی از فصل‌های آخر به آن پرداخته‌ام. بااین‌حال، در همه‌ی فصل‌ها شناخت مهمی از ویژگی‌های معین برای درک رمان به مثابه یک ژانر وجود دارد. برای این‌که یک داستان بلند منثور به عنوان یک رمان شناخته شود، نه تنها باید دنباله‌ای از رویدادها، بلکه تأثیر آن‌ها بر آگاهی تجربی را روایت کند و در انجام این کار، انواع معینی از دانش را برای اهداف خاصی که ممکن است در خود رمان صریح باشند یا نباشند، نقل کند. خود قابل فهم بودن رمان به پیش زمینه‌ی آن از یک یا گاه چندین آگاهی در حال تجربه و چارچوب‌های معرفت‌شناختی بستگی دارد که در سازماندهی و تفسیر روایت رویدادها از آن‌ها بهره می‌گیرد. محوریت این عناصر محتوایی، به ویژه با ظهور تقریباً همزمان روش‌های جدید تفکر درباره‌ی خود، که معمولاً به عنوان فردگرایی از آن یاد می‌شود و ظهور روش‌های جدید اجتماعی شدن که همراه با برتری اقتصادی و اجتماعی زمین‌داران و سپس طبقات متوسط حرفه‌ای افزایش یافت با شرایط تاریخی‌ایی که در آن رمان پدیدار می‌شود از پیش تعیین شده است.

بینش‌های جدید و تأکید بر جنبه‌های خاصی از شیوه‌ای که در آن متن به محتوا منتقل می‌شود، فصل‌های بعدی را در اختیار من قرار می‌دهند و به درک من از نحوه‌ی ارتباط روایت‌ها با خوانندگان کمک می‌کنند. ترکیب و تلقیق منتقد، سوزان منینگ[1] از زمان ظهور رمان در قرن هجدهم به مثابه نتیجه‌ی یک مفهوم رابطه‌ای و نه جدایی‌آمیز همچون مفهوم آلونک‌های فردی، مشارکت رمان در مهندسی جامعه‌ای خیرخواهانه و مدنی را مشخص می‌کند. او با حساسیت به نقل از فیلسوف اخلاق اهل اسکاتلند هنری هوم[2]، لرد کامز[3] به ما یادآوری می‌کند:

این مشارکت به شکل نوعی سیمان اجتماعی عمل می‌کند که افراد را از طریق «زبان مرکزی» در یک حوزه‌ی عمومی اخلاقی و عاطفی نگه می‌دارد، زبانی که «پیوند جامعه

[1] - Susan Manning
[2] - Henry Home
[3] - Lord Kames

را مستحکم کرده و افراد را از سیستم خصوصی خود جدا می‌کند تا اعمالی مانند سخاوت و خیرخواهی را به کار بگیرند». (منینگ به نقل از کیمر و می ۲۰۰۴، ۸۳)

دو سؤال در خصوص رمان‌های سانتی‌مانتال ضروری است و این دو سوال، این مفهوم رابطه‌ای از فرد را که بر حسب حس مشترک و انسانیت فرض شده است مساله‌مند می‌کنند. اولین سوال این است که آیا «ماهیت خودانگیخته، بی‌طرف و غیرقابل پیش‌بینی» احساسات می‌تواند با دستورالعمل آموزشی و با ارزش مصرف آن به‌عنوان سرمایه‌ی فرهنگی مهار شود، «آیا فیزیولوژی و تخیل می‌توانند به صورت جهانی آموزش داده شوند تا مسئولانه، اجتماعی و قابل پیش‌بینی پاسخ دهند» (منینگ به نقل از کیمر و می ۲۰۰۴، ۹۲). سوال دوم مربوط به امکان بازنمایی روایی احساسات است. منینگ نشان می‌دهد که در قلب رمان‌های سانتی‌مانتال، «تحقیق رسمی در مورد قابلیت خود روایت، در رابطه با بیان احساسات» وجود دارد (۸۵). داستان سانتی‌مانتال، بر خلاف ملودرام، عدم امکان یافتن بیان کلامی برای افراط در احساسات را مرحله‌بندی می‌کند و بنابراین با پراکندگی توصیف می‌شود:

داستان سانتی‌مانتال به‌طورمعمول بر روی «صحنه‌ها» به‌جای داستان‌های پیوسته سرمایه‌گذاری می‌کند و امضای روایت آن (هم از لحاظ ساختاری و هم از لحاظ نحوی) متمایز و پراکنده است. این تجربه‌ی داستانی به صورت هم‌زمان یک تجربه‌ی متصل و منفصل بود. (منینگ به نقل از کیمر و می ۲۰۰۴، ۸۶)

این همبستگی بین نقش اجتماعی رمان سانتی‌مانتال و بررسی زیست‌پذیری فرم آن در رابطه با بازنمایی استاندارد زمان و مکان در فصل اول این کتاب مورد تحقیق قرار گرفته است و بینش‌های مشابه به بررسی‌های بیشتر در مورد نحوه مشارکت فرم روایی رمان در کنش ارتباطی درگیر، کمک می‌کنند.

بقیه فصل‌ها عمدتاً بر داستان‌های معاصر تمرکز دارند، اما این دو نوع سؤال، در مورد آن‌چه رمان‌ها می‌توانند به ما بیاموزند و انواع ابزارهای رسمی که برای انتقال دانش

خود به کار می‌برند، زیربنای تمام تحلیل‌های من هستند. وقتی منینگ اشاره می‌کند که «تجدید علاقه به حس به‌عنوان یک شیوه‌ی ادبی با شناخت پست‌مدرن از هنر در همه نظام‌های زیبایی‌شناختی و اخلاقی مصادف است» (کیمر و می ۲۰۰۴، ۹۶) ارتباط بین رمان‌های قرن هجدهم و رمان‌های امروزی را بیان می‌کند. او اظهار می‌دارد که «شیوه‌های عمومی و ناپایدار احساسات» (کیمر و می ۲۰۰۴، ۹۷)، نشان‌دهنده‌ی بی‌ثباتی بیان روایت و پاسخ هنجاری در فضای فرهنگی پست‌مدرن نگران اصالت و نسبیت ارزش است. همان‌طور که خواهید دید، نظر منینگ به خوبی مورد توجه قرار گرفته و سازنده است. از آن‌جایی که اشکال روایی عمداً در اواخر قرن بیستم بی‌ثبات هستند و ترکیب می‌شوند، بررسی مفاهیم رتوریکی ضروری می‌شود، و این کاری است که به ویژه در فصل‌های سوم، چهارم، هفتم، هشتم و نهم انجام می‌دهم. رمان‌هایی که روی آن‌ها تمرکز می‌کنم، بی‌ثباتی روایت‌ها را در برابر ادعای حقیقت و راستی سایر شیوه‌های دانش، از دانش‌های تجربی تا حدسی، ارزیابی کرده و نتایج قابل تامل هستند.

بنابراین، دانش زمان تنها یکی از انواع دانش است که رمان‌ها با آن‌ها ارتباط برقرار می‌کنند و بررسی آن‌ها بر حسب آن‌چه می‌توانند به فلسفه زمان کمک کند تنها یکی از راه‌های متعدد برای تصدیق نقش آن‌ها در شکل‌دهی به درک ما از تجربه است. علاوه بر این، تجزیه و تحلیل سطح دستوری متون، گامی ضروری در تحلیل رتوریکی است. هدف این است که چنین دیدگاه رتوریکی از روایت را با درک وسیع‌تری از گفتمان به‌عنوان مقوله‌ای که اساساً با ساختارهای واقعیت مرتبط است تطبیق دهم، ساختارهایی که ما در تلاش برای ساخت جهان تجربه به کار می‌گیریم تا آن را مهارپذیر و از نظر روانی قابل کنترل سازیم. به بیان دیگر، یک پیچش اومانیستی را در سوالی به همین نام از رودن قرار دادم. سوال این است که «داستان‌ها چگونه مخاطبان را متقاعد می‌کنند؟ و این که «داستان‌ها چگونه مخاطبان را تذهیب کرده و دوباره خلق می‌کنند؟ در این‌جا، تذهیب کردن معنای سه گانه‌ای دارد: (۱) «اطلاع

دادن یا دستور دادن به (فردی) با هدف بهبود اخلاق یا درک او» (فرهنگ لغت ۲۰۰۳-۲۰۱۵، آنلاین)، یعنی متقاعد کردن مخاطبان برای پیگیری دانش جهان به مثابه وسیله‌ای برای بهبود خود؛ (۲) این کلمه از فرانسوی به انگلیسی آمده است، در این‌جا به معنای روشن کردن یا شرح دادن و مترادف با توضیح دادن است، بنابراین با تجویز کوئینتیلیان[1] «که روایت مختصر، معقول و شفاف می‌باشد» طنین انداز می‌شود (قطعه در رودن ۲۰۰۸، ۱۶۰) و همچنین با درک جورج ادالجی[2] از روند قانونی در *آرتور و جورج* نوشته‌ی بارنز به شکل «سفر از سردرگمی به وضوح» (بارنز ۲۰۰۶، ۹۰)؛ و (۳) از منظر ریشه‌شناختی، «ساخت» (aedificare) مخاطب به معنای ایجاد درک توانمندی از محوریت رتوریک در روایت‌ها و به تبع آن اجرا در شکل‌گیری هویت است.

رووِدن در مقاله‌ی خود در سال ۲۰۰۸ که در بالا ذکر شد، بر اساس مقاله چهارم فرای در «آناتومی نقد» به مزایای بررسی روایت به شکل رتوریک و علاوه بر آن اندیشیدن به روایت به شکل اقناع اشاره می‌کند. دیدگاه روایت به مثابه اقناع، بیش از زنجیره‌ای از ترکیب‌ها، مبتنی بر درک روایت به‌عنوان زنجیره‌ای از نمادها و یا موتیف‌ها است، زیرا «اقناع ممکن است از الگوهای عقلانی، عاطفی یا اخلاقی پیروی کند» (رودن ۲۰۰۸، ۱۶۶-۱۶۵). به عبارت دیگر، برخلاف روایت‌های فرمالیستی و ساختارگرایانه که در توصیف روایت به‌عنوان زنجیره‌ای از رویدادها (گرامر) یا قیاس‌ها (منطق) متوقف می‌شوند، تلقی روایت به شکل اقناع به معنای توسل به لوگوس، پاتوس یا اتوس، و بیشتر توسل به پاتوس و اتوس است تا لوگوس. بر اساس این دیدگاه، حرکت روایی اساساً «مقایسه منطقی» و «روانی-منطقی» است، یعنی به جای عقل، به تخیل متوسل می‌شود و «هویت نویسنده-خواننده (-شنونده) را از طریق فرم زیبایی‌شناختی تقویت می‌کند» (رودن ۲۰۰۸، ۱۶۷). نوع خاصی از داستان وجود دارد که اساساً «از طریق نقوش حامل ایده‌ها» پیش می‌رود (۲۰۰۸، ۱۶۹) و به‌ویژه با نوع رویکردی که رووِدن

[1] - Marcus Fabius Quintilianus
[2] - George Edalji

به صورت تجمعی و تجزیه‌ای در این‌جا توصیف کرده و الگوی آن که ۱۹۸۴ نوشته‌ی جورج اورول است، سازگار است. اگرچه منینگ احتمالاً موافق است که رمان‌های سانتی‌مانتال به همان اندازه به روی چنین رویکردی باز هستند (کیمر و می ۲۰۰۴، ۸۸).[۲] با این حال، اعطای تخیل با نقشی در تحلیل روایت به مثابه اقناع، به حساب آوردن یک بعد روانی یا عاطفی از ارتباط بین نویسنده و خواننده است. در غیر این صورت نمی‌توان توسط رویکردهای عقل‌گرایانه یا ساختارگرایانه‌تر به روایت آن‌ها را توضیح داد. رودن در این زمینه از ولفگانگ ایزر[1] پیروی می‌کند. اگرچه ایزر نیز به طور قابل توجهی با پدیدارشناس آلمانی متفاوت است و همان‌طور که دیدیم، فرای و دی‌من نیز به اجتناب‌ناپذیر بودن نوعی جذابیت غیرقابل اندازه‌گیری، خواه آن را «لفاظی زینتی» یا «اقناع از طریق اغواگری» بنامند اعتراف می‌کنند. علاوه بر این، تصدیق نقش تفسیری تخیل، دری را به روی مسائل فلسفی گسترده‌تر تخیل به مثابه مجرایی برای زیبایی‌شناختی و حتی تا جایی که داستان به مسائل اخلاقی می‌پردازد، تخیل به مثابه عامل اخلاقی باز می‌کند. به بیان ساده، می‌توان پرسید: «رمان درباره تخیل چه می‌داند؟» یا «در مورد انتقال فکر چه می‌داند؟» و چه نوع دانشی به حوزه‌های فلسفی زیبایی‌شناسی یا اخلاق کمک می‌کند؟ اما این‌ها شاید سؤالاتی برای کتاب دیگری باشند.

[1] - Wolfgang Iser

سپاسگزاری‌ها

از آن‌جایی که بسیاری از این فصول در ابتدا، به شکلی کم‌وبیش متفاوت در مجلات و کتاب‌های گوناگون منتشر شده بودند، مایلم از آن انتشارات برای اجازه‌ی درج متون اصلاح شده در این کتاب تشکر کنم.

در طول سال‌ها، از تعدادی از همکاران برجسته، به‌ویژه آدریانا نیاگو، پیتر چایلدز و مریت موزلی، راهنمایی، بازخورد و تشویق دریافت کرده‌ام. از همه‌ی آن‌ها، از صمیم قلب تشکر می‌کنم.

فصل اول

لندن، زمان و زمانه در داستان‌های انگلیسی [۳]

ای زمانه! ای سنت‌ها! (سیسرون[۱])

نظریه‌پرداز، مارک کوری[۲] در کتابی درباره‌ی ساختارهای زمان در داستان‌های معاصر بیان می‌کند که وقت آن رسیده است تا بپرسیم:

رمان معاصر با سوژه‌ی زمان چه حوزه‌ای از فهم یا دانش را می‌تواند اشغال کند، یا این ساختارها ممکن است چه تأثیراتی در جهان داشته باشند. (۲۰۱۰, ۱) کتاب کوری به روایات در فلسفه‌ی زمان و همچنین درک افراد غیرعادی از زمان در زندگی واقعی می‌پردازد، اما پرسش‌های او به راحتی می‌توانند به چارچوب‌های دیگری مانند چهارچوب‌های اخلاقی تعمیم داده شوند. در ادامه، البته بدون گستره‌ی فلسفی کوری، پرسش‌های مشابهی را مطرح کرده و نشان می‌دهم که ارجاعات به شهر لندن در رمان‌های کلاسیکی مانند تام جونز[۳] (۱۷۴۹) نوشته‌ی هنری فیلدینگ[۴]، تریسترام شاندی[۵] نوشته‌ی لارنس استرن[۶] (۱۷۶۷-۱۷۵۹) و منسفیلد پارک[۷] نوشته‌ی جین آستن[۸] (۱۸۸)) با الحاق زندگی شهری و روستایی به انواع مختلف زندگی‌های موقتی و همچنین با توزیع متعارف اخلاق در شهر و روستا در قرن هجدهم، نگرش‌های متغیری را نسبت به کارکرد تعلیمی و آموزشی این ژانر نشان می‌دهند. ژانر رمان‌نویسی که بر اساس تعریف، مشغول بازنمایی واقع‌گرایانه سوبژکتیویته‌ی فردی در رابطه با

[1] - مارکوس تولیوس سیسرون (کیکرو یا چیچرو یا سیسرو) (زاده ۱۰۶ پیش از میلاد-درگذشته ۴۳ پیش از میلاد) خطیب، سیاست‌مدار و فیلسوف معروف جمهوری روم بود.

[2] - Mark Currie
[3] - Tom Jones
[4] - Henry Fielding
[5] - Tristram Shandy
[6] - Laurence Sterne
[7] - Mansfield Park
[8] - Jane Austen

محیط خود است، از چندین حوزه‌ی دانش، از روانشناسی و فلسفه‌ی اخلاق گرفته تا فولکلور و علوم سخت، استفاده کرده و به نوبه‌ی خود به گسترش آن‌ها در هنگام توسعه‌ی روایت و ساختارهای رتوریکی کمک می‌کند. سوال اصلی در این‌جا مربوط به قابلیت انتقال دانش از یک حوزه به حوزه‌ی دیگر است. همان‌طور که سوزان منینگ[1] مثال می‌زند:

همان‌طور که در رساله‌ایی فلسفی توصیف می‌شود، احساسی اخلاقی وقتی در شخصیت، پلات (طرح داستان) و از طریق نگارشی هنجاری منتقل شود، به چیزی کاملاً متفاوت تبدیل می‌شود. (کیمر و می ۲۰۰۴، ۸۵)

به این عوامل تعدیل‌کننده می‌توان نیت تالیفی را اضافه کرد، به عنوان نمونه درگیری فکاهی‌گونه و پارودی‌وار استرن با عمل پزشکی کنونی یا فلسفه‌ی مربوط به جان لاک[2]. این واقعیت که دانش بدین ترتیب واسطه می‌شود، یکی از جنبه‌هایی است که در ادامه‌ی مطلب مورد توجه من قرار گرفته است. مورد دیگر میزانی است که مفروضات و احکام رایج قرن هجدهم به شکل رمزی مشترک در انتقال دانش عمل می‌کنند.

وقتی مایکل مک‌کئون[3] اشاره می‌کند به «رمان در حال ظهور» که «با ظهور طبقه‌ی متوسط و تمایل‌اش به مساله‌ی چگونگی اهمیت فضیلت، درونی شده»، یعنی مقوله‌ای که ساموئل ریچاردسون و هنری فیلدینگ را به آن نسبت می‌دهد، یکی از دغدغه‌های اصلی این ژانر را مشخص می‌کند (۱۹۸۵، ۱۸۰). راه حل ظاهری بازنمایی مصادیق فضیلت در مقابل مصادیق رذیله که در نسخه‌ی نمایشی کمدی آداب کار کرده بود، به سادگی مورد استقبال رمان‌نویسان اولیه قرار نگرفت. همان‌طور که مک‌کئون با زیرکی استدلال می‌کند، نویسندگان در اوایل راه‌هایی پیدا کردند که نشان دهند پرسش‌های مربوط به فضیلت قابل قیاس با پرسش‌های مربوط به حقیقت هستند:

---

1 - Susan Manning
2 - John Locke
3 - Michael McKeon

مسائل مربوط به حقیقت و فضیلت مانند نسخه‌ها یا دگرگونی‌های مربوط به یکدیگر و روش‌های متمایز برای صورت‌بندی و طرح مسئله‌ای بنیادی از آن‌چه می‌توان «دلالت» معرفت‌شناختی، جامعه‌شناختی و اخلاقی نامید، چندان مسائل متمایزی به نظر نمی‌رسند. (۱۹۸۵, ۱۸۱)

این مشکل دلالت که توسط رمان‌ها با قرار دادن رویدادها، زمان‌ها و مکان‌ها توسط ارزش حقیقت و ارزش اخلاقی به اشکال مختلفی رفع می‌شود، به شکل جدایی‌ناپذیری با مساله‌ی مفهوم پیوند خورده است؛ یعنی نه تنها چگونه به ابژه‌ها معنا بدهیم، بلکه چگونه اطمینان حاصل کنیم که معنای آن‌ها به اثرات مورد نظر دست می‌یابد.

بازنمایی زمان و مکان، هر چند در طرح داستان مبهم و حاشیه‌ای باشد، از چند جهت به معانی رمان کمک می‌کند. زمان و مکان علاوه بر شرایط قابل فهم بودن طرح در جایی که کنش‌ها را هم‌زمان، هم در مکان و هم به ترتیب زمانی سازماندهی می‌کنند، در امتداد آن‌چه عطف به ماسبق کننده است معمولاً به عنوان دنباله‌ای از علل و معلول‌ها تفسیر می‌شوند و مختصات اساسی یک چارچوب مفهومی مشترک نیز هستند. بستر زمان و مکان، محتوای زمانی و فرهنگی را فراهم می‌کند که در برابر آن می‌توان اعمال شخصیت‌ها را تفسیر کرد. انحراف شخصیت‌ها از هنجارهای فرهنگی و اخلاقی جامعه‌ی خود اغلب چیزی است که کل روایت را برانگیخته و به حرکت در می‌آورد. علاوه بر این، زمان‌ها و مکان‌های خاص را می‌توان دارای معانی استعاری دانست که خوانش‌های خاصی را تضمین می‌کنند، مانند ارتباط بسترهای روستایی با درستی اخلاقی یا حتی بی‌گناهی پیش از وقوع و ارتباط لندن با فساد اخلاقی، یا ارزش‌های گذشته با ارزش‌هایی که برتر از ارزش‌های ارائه شده در زمان حال است. هر سه رمانی که در ادامه مورد بحث قرار می‌گیرند، چنین میان‌برهایی را شامل می‌شوند و آن‌ها را به چالش می‌کشند.

قرن هجدهم به طور گسترده‌ای به عنوان قرنی شناخته می‌شود که در آن تغییرات قابل توجهی در درک زمان رخ داد، نه تنها به دلیل پیشرفت تکنولوژیکی که به تدریج منجر به استانداردسازی زمان می‌شود[۴]، بلکه به دلیل آگاهی روزافزون مبنی بر این‌که زمان را می‌توان به روش‌های مختلف اندازه‌گیری کرد و این‌که این حس‌های مختلف زمانی، روابط متفاوتی با زندگی فردی و جمعی دارند. از یک جهت، تفاوت بین شهر و روستا، که زمانی متمایل به تجسم‌ها به مثابه تفاوت بین زمان ساعت‌مند و ریتم‌های مکانیکی از یک سو، و چرخه‌های طبیعی از سوی دیگر بود، به چالش کشیده شد، زیرا ساعت‌ها در میادین روستاها و برج‌های کلیساها و همچنین خانه‌های متعلق به افراد طبقه‌ی متوسط و بالا گسترده‌تر می‌شد. در پایان قرن هفدهم تقریباً هر خانه‌ایی در انگلستان ساعتی برای خود داشت و هر شهر یا روستا برج ساعت متعلق به خود را داشت. این ساعت‌ها با بالا آمدن خورشید تنظیم می‌شدند و بعداً با تنظیم معیار زمان شهر لندن تعیین شد. این زمان برای همه، رویدادهای حیاتی تاریخ را در پایتختی که در آن زمان حداقل از نظر تئوریک، پایتخت کل کشور به حساب می‌آمد می‌ساخت. آوردن زمان به حومه‌ی شهر با توجه به وسایل حمل و نقل نسبتاً ابتدایی، کاری دشوار بود و نتایج بی‌فایده‌ایی به همراه داشت زیرا اغلب با شاخص خورشیدی تفاوت داشت. از این رو حفظ زمان مناسب، زمانی که با برج ساعت یا ساعت پدربزرگ[۱] تنظیم می‌شد، با پیچاندن و تنظیم منظم ساعت‌ها اهمیت داشت. ناگزیر، کلمات زود و دیر، مقوله‌های نسبی هستند که بی‌ثباتی زمان حال را با اشاره به روابط سازنده‌ی آن با گذشته و آینده نشان می‌دهند. وقتی می‌گویید «اکنون» دیگر دیرتر است، «اکنون» در گذشته است و شما در حال حاضر در چیزی زندگی می‌کنید که در آن

[1] - ساعت پدربزرگ (ساعتی با قاب بلند، ساعت قاب بلند، ساعت پدربزرگ یا ساعت زمینی) یک ساعت آونگی بلند، مستقل و وزن محور است که آونگ در داخل برج یا کمر قاب نگه داشته می‌شود. ساعت‌های این سبک معمولاً ۱.۸ تا ۲.۴ متر (۶ تا ۸ فوت) قد دارند و دارای آونگ محصور و وزنه‌هایی هستند که توسط کابل یا زنجیر آویزان شده‌اند و برای حفظ زمان مناسب باید گهگاه کالیبره شوند. این صفحه اغلب دارای تزئینات حکاکی شده دقیق روی کاپوت است که صفحه ساعت را احاطه کرده و قاب می‌کند. ساعت ساز انگلیسی ویلیام کلمنت به ساخت این فرم در سال ۱۶۷۰ مشهور است.

لحظه، آینده بود. همان‌طور که در ادامه می‌بینید، نامعین بودن زمان حال، مفهوم مدرنیته را آلوده می‌کند، زیرا مدرن از نظر ریشه‌شناسی به معنای «حال حاضر» است.

ثانیاً، همان‌طور که آمیت یاهاو[1] در یک گزارش روایی پیشگامانه از بازنمایی «مدت زمان صوتی» در «زندگی و عقاید تریسترام شاندی، جنتلمن» نوشته‌ی استرن اشاره می‌کند، «حسی از مدت زمان که نه بر روی ساعت، بلکه به شکل ضربان‌دار و با دقت صوری و با اثرات تجربی نوشته شده است» در قرن هجدهم در انگلستان در پیوند با «فرهنگ احساسات و درک» ظهور کرد (۲۰۱۳، ۸۷۲-۸۷۳). جان لاک در مقاله‌ای در مورد درک انسان (۱۶۸۹) اساساً حس مدت زمان را که از توالی ایده‌ها در ذهن انسان ناشی می‌شود، توصیف کرده بود. اندکی پس از آن، موسیقی‌شناسان، سخنوران و رمان‌نویسان، خواه موافق بودند که این بازنمایی ایده‌پردازی و فردی است، یا خواه آن را متشکل از «ضربان‌های هم‌زمان که توسط حرکت فیزیولوژیکی طبیعی ایجاد می‌شود»، و بنابراین «احساس شده و به اشتراک گذاشته شده» بدانند (یاهاو ۲۰۱۳، ۸۷۳-۸۷۴) همگی به دنبال تکنیک‌هایی برای بازنمایی این «بعد تجربی زمان‌مند» بودند که از زمان ساعت متمایز است. هدف یاهاو این است که نشان دهد چگونه:

[استرن] مانند موسیقی‌شناسان و سخنوران اولیه، بر نحوه‌ی ساختار پالس‌های تکرارشونده‌ی یک تجربه زمانی که شخصیت‌ها و خوانندگان را در مدت زمان مشترک جذب می‌کند، تأکید دارد. (یاهاو ۲۰۱۳، ۸۷۶)

پالس‌هایی که او تحلیل می‌کند، جملات و پاراگراف‌ها را به جای یک صحنه و یا یک توصیف تشکیل می‌دهند (یاهاو ۲۰۱۳، ۸۷۳)، اما بازنمایی‌های مدت زمان که او در این مقاله تاریخ‌سازی می‌کند به درک جامع‌تری از روایت‌های رمان‌گرایانه و رابطه بین تجربه و زمان‌مندی در زمینه افزایش مشغله‌های فکری با خود فردی و رابطه بین هویت خصوصی و جامعه مربوط می‌شوند. همان‌طور که او بیان می‌کند:

---

[1]- Amit Yahav

قبل از پافشاری هنری برگسون[1] بر مدت زمان به عنوان داده‌های فوری آگاهی یا برداشت‌های ویرجینیا وولف[2] از لحظه، نویسندگان قرن هجدهم چنین ابعادی از زمان‌مندی را بررسی کردند و دیدگاهی متفاوت از رویکردهای مدرنیستی ایجاد کردند. این نویسندگان مدت زمان را نه به شکل پیش‌زبانی و تک‌نگر، بلکه به شکل رابطه‌ای و مشترک درک کردند. برای استرن، معاصران‌اش، و میراث رمان‌نویسی‌شان، مدت زمان تجربی به هیچ وجه به منزله‌ی رهایی از فرم‌ها و روابط اجتماعی نبود. در عوض، مدت زمان جایگزینی برای مفاهیم عینیت یافته زمان ارائه کرد، بدیلی که چارچوب‌های رسمی و ایدئولوژیک خاص خود را دارد. (یاهاو ۲۰۱۳، ۸۷۳)

ارتباط همیشگی روابط اجتماعی با تجربه‌ی مدت زمان بیانگر تفکیک‌ناپذیری فردیت و اجتماع است که نه تنها توجیه کارکرد اجتماعی داستان‌ها را به همراه دارد، بلکه خود شرط خوانش را هم دارد، یعنی فعالیتی که در غیاب چارچوب‌ها و کدهای مشترک غیرممکن است. به این معنا، یاهاو از توماس کیمر در پیش‌زمینه‌سازی رقابت بین گفتمان و کنش در تریسترام شاندی پیروی می‌کند و تجدیدنظر استرن در درک لاک از زمان‌مندی را با افزودن «تاختن ابدی گفتمان» (استرن ۱۹۹۷، ۱۵۴) به شکل نمونه‌ای از هر دو مورد تنش و گفتگو به عنوان یک روش طبیعی محاسبه‌ی زمان مورد بحث قرار می‌دهد. (یاهاو ۲۰۱۳، ۸۷۸-۸۸۲).

بنابراین، نظم لازم در تنظیم ساعت و ارتباطات مهم آن در عملکرد بهینه‌ی خانواده‌ای مانند خانواده‌ی شاندی در رمان استرن را می‌توان بازنمایی از خوش‌بینی مدرن در مورد پیشرفت تکنولوژیکی و عقلانیت خواند، در حالی که ناامیدی مداوم از چنین انتظاراتی توسط شخصیت‌هایی تجربه می‌شود که به دنبال راهی برای نشان دادن ناتوانی و ناکافی بودن مقیاس‌های انتزاعی تحمیل شده بر تجربه هستند. معروف است که زندگی و عقاید شخص شخیص تریسترام شاندی که از «برجسته‌ترین رمان‌ها»

[1] - Henri Bergson
[2] - Virginia Woolf

است (ویکتور اشکلوفسکی) و یکی از دلایلی که این‌طور است، به عقیده من، دقیقاً به این دلیل است که برای محاسبه‌ی سرنوشت قهرمان داستان بر تلفیق شرایط داخلی ناشی از ازدواج متمرکز است، یعنی از توافق ازدواج گرفته تا هشدار نادرست در مورد حاملگی تا کسی که با پولی که باید برای آموزش ماما بپردازد تا ماما فراموش کند و به سنجیدن زمان پایان دهد. مجموعه‌ی این شرایط نامتجانس دنیوی که بخش اعظم جلد اول رمان را به خود اختصاص می‌دهد، تجربه‌ایی است از شیوه‌های بازنمایی شخصیت، شیوه‌های معرفت‌شناختی و اجتماعی-اقتصادی بر تعیین شخصیت و بر همین اساس یک کار بسیار مدرن است. بنابراین، مضمون‌سازی تنظیم ساعت در داستان‌های قرن هجدهم، کنایه‌ای است از تلاش برای تغییر آداب و رسوم و در نتیجه کارکرد آموزشی رمان و همچنین پرسش‌های بازنمایی و دلالتی که رمان را به مثابه یک ژانر می‌سازند.

سفر به لندن یا از لندن در رمان‌های اولیه‌ی بریتانیایی بسیار زیاد دیده می‌شود و از نظر ارتباط مکرر با زمان و زمانه به طور مشابهی نمادین هستند. از یک سو، زمان سفر با زمان روایت و زمان داستان و به طور ضمنی خواندن مرتبط است یعنی با حوادثی که در مسیر اتفاق می‌افتند، افرادی که با هم ملاقات می‌کنند، ذهن‌هایی که ساخته می‌شوند یا تغییر می‌کنند. رمان‌ها این رابطه را به‌گونه‌ای مختلف روایت می‌کنند. برای مثال، در تام جونز، ماجراهای تام در راه لندن با جستجوی نویسنده درباره‌ی خوانش رمان‌ها قطع می‌شود؛ در تریسترام شاندی، سفر بازگشت از لندن صرفاً برای شرح تاسف والتر شاندی در مورد این‌که مجبور شده بود در وهله‌ی اول سفر را انجام دهد است؛ در منسفیلد پارک، سفرها از نظر احساسات مسافر، چه توسط راوی، معمولاً از طریق گفتمان غیرمستقیم و آزاد، یا به صورت گذشته‌نگر توسط خود مسافر به طور مشابهی مرتبط هستند. از سوی دیگر، این حس مداوم وجود دارد که زمان حال در لندن بیشتر حضور دارد و آینده ملموس‌تر است.[۵] مانند استانداردسازی زمان،

انتساب ارزش عاطفی و اخلاقی به مکان‌ها، قراردادی روایی است که شناخت افق مشترک را برای خوانندگان تسهیل می‌کند.

با این حال، لندن معمولاً به عنوان مکانی معرفی می‌شود که در آن فضیلت و اصالت، سخت‌تر از حومه‌ی شهر است. دنیای تجارت، بازارها و محکمه‌ها، مردم را به زمان ساعت عادت داد و خود اجتماعی شدن برای مشاهده این ریتم‌های جدید به وجود آمد. لندن با معرفی این بُعد مصنوعی زمان، تصنعی بودن دیگر جنبه‌های زندگی اغواگر و فریبنده‌اش را نمایان می‌کند. به نظر می‌رسد تنها «فصل» در لندن فصل مجالس رقص است، زمانی که لندن از چرخه‌ی طبیعی فاصله می‌گیرد، در حالی که همه‌ی طبیعت خفته است، بازار ازدواج در نوسان کامل است و تا بهار ادامه می‌یابد (استون ۱۹۹۰، ۲۱۳). تضاد با چرخه‌ی طبیعی زندگی روستایی توسط نویسندگان قرن هجدهم در پیشبرد پیام اخلاقی مورد انتظار از رمان‌های‌شان ترسیم شده است، اگرچه ارتباط «فصل» با رویدادهای ضروری زندگی شخصی و اجتماعی اجتناب ناپذیر است.

درک مکان نه تنها در دو قطبی شدن فضیلت و رذیلت بین شهر و روستا بلکه از نظر فضاهایی که مناسب رشد یک خویشتن قابل اعتماد هستند و تبدیل به نمادهای انتقال از یک مرحله به مرحله دیگر می‌شوند، مهم است. قرن هجدهم قرنی بود که لیونل تریلینگ[1] و دیگران آن را ظهور «نوع جدید شخصیت» توصیف می‌کنند؛ ما می‌توانیم آن را یک «فرد» بنامیم (تریلینگ ۱۹۷۲، ۲۴) و علاوه بر این، آن را «فردگرایی عاطفی» (استون ۱۹۹۰، ۱۵۳) و همچنین کشف تنش اجتناب‌ناپذیر بین نیازهای فرد به عنوان یک فرد و الزامات زندگی اجتماعی بدانیم. همان‌طور که لارنس استون بیان می‌کند، آشتی این نیازهای متفاوت تأثیرات پایداری بر ازدواج، تحصیل و زندگی خانوادگی و همچنین ساختار خانه‌ها داشته است. آگاهی روزافزون از تمایز بین

[1] - Lionel Trilling

خویشتن عمومی و خصوصی منجر به شیوه‌های تخصصی‌تر اجتماعی شدن و در نتیجه تخصصی شدن فضاهای داخل خانه و میدان‌ها شد که معماری و طراحی چشم‌انداز قرن هجدهم باید برای آن‌ها فراهم می‌شد، بنابراین امکانات مدرنی مانند راهروها، اتاق‌های نگهبانی و سرایداری و دیوارهای حائل اختراع شدند (استون ۱۹۹۰، ۲۴۶-۲۴۵).

علاوه بر این، استون نشان می‌دهد که کمی درک بهتر از رابطه‌ی بهداشت با سلامت، شرایط زندگی ایمن و کاهش مرگ و میر کودکان، منجر به پیدایش ازدواج به هم پیوسته و تمایل به مراقبت و آموزش کودکان در خانه شد (۱۹۹۰، ۱۴۹-۳۰۰)، همان‌طور که قصد شاندی‌ها و به‌ویژه قصد والتر شاندی از نوشتن «تری استراپیدیا»، رساله‌ای در مورد تربیت پسرش تریسترام است. همان‌طور که این تغییر نگرش‌ها باعث تقویت پیوندهای خانوادگی شد، باعث تضعیف تعصبات پدرسالارانه بر فرد نیز شد که نمونه‌ی اولیه‌ی آن را در تام جونز می‌بینیم. شکوفایی و اشتیاق آگوستا برای اصلاحات اخلاقی جای خود را به روابط اجتماعی متمدن و همدلانه نیمه دوم قرن پر از حادثه‌ی هجدهم داد. این حس فزاینده وجود داشت که آن‌چه فرد به جامعه مدیون است مدنیت است، اما آن‌چه فرد به خود مدیون است خودسازی است که با جستجوی روح آغاز شده و با آموزش ادامه می‌یابد.

الزام روشنگری به خودشناسی نه تنها به کشف «عمق در خویشتن» (آرمسترانگ ۱۹۸۷، ۱۱۴) بلکه بسیاری از انواع مختلف خویشتن منجر شد و بهترین بیان خود را در ادبیات غیر نمایشی یافت. از این رو جذابیت گونه‌های ادبی که امکان تحلیل روان‌شناختی و روایت تجربه‌های شکل‌دهنده را فراهم می‌کردند، مانند زندگی‌نامه‌ها یا «زندگی‌ها»، خاطرات، و به‌ویژه رمان‌ها، به‌عنوان وسیله‌ای جایگزین برای برآوردن نیازهای آموزشی خوانندگانی که روز به روز در حال افزایش و متنوع‌تر هستند، خوانندگانی که به جای تولد و رتبه، احساس خودارزشمندی خود را بر اخلاقیات

شایستگی، احساسات و همدردی استوارتر می‌کنند. منتقد، استیون کانر[1] با اشاره به ریشه‌شناسی نام این ژانر، این‌گونه ارتباط می‌دهدکه:

این نوع رمان به مثابه داستانی «جدید» که شکل بی‌سابقه و غیرقابل پیش‌بینی زندگی فردی را دنبال می‌کند، ترجیح فلسفی جدید را برای سوژه فردی نسبت به نظام‌های ارزشی و اعتقادی موروثی به شدت خودساز متجسم می‌کند. (۲۰۰۱، ۶)

بنابراین صحنه‌ی ادبی نه تنها منعکس‌کننده‌ی تلاقی تغییرات اجتماعی، اقتصادی، فلسفی، فکری و عاطفی است که در بریتانیا در طول قرن هجدهم رخ می‌دهد، بلکه در آن نیز مشارکت دارد.

***

چنین زمانی بود که ژانر نوظهور رمان خود را تحت امری قرار داد که وجود خود را با مشارکت در آموزش خوانندگان‌اش توجیه می‌کند. بنابراین، تحولات در دیدگاه‌های آموزشی در رمان منعکس می‌شود، همانطور که تغییرات در رابطه بین احساسات و شایستگی یا رفتار متمدنانه وجود دارد. تام جونز و جوزف اندروز نوشته‌ی فیلدینگ در توجه خود به بازنمایی فضیلت، در توصیف لندن به صورت محل فساد اخلاقی و تباهی، مانند کلاریسا ریچاردسون، نمونه هستند. قهرمانان داستان هر چه دورتر از لندن زندگی می‌کنند، دارای فضیلت با امنیت بیشتری هستند و خویشتن قابل اعتمادتری هم دارند. فیلدینگ در پیشگفتار خود برای تام جونز، یا «صورت‌حساب کرایه‌ی جشن»، صراحتا در مورد این قطبی‌سازی صحبت می‌کند:

ما در ابتدا طبیعت بشر را به روشی ساده‌تر که در این کشور یافت می‌شود با اشتیاق شدید خواننده‌مان نشان خواهیم داد و سپس آن را با تمام چاشنی‌های فرانسوی و

[1] - Steven Connor

ایتالیایی از فساد و تظاهری که در دادگاه‌ها و شهرها هست، درهم می‌آمیزیم. (۱۹۹۹, ۸)

تام جونز تنها زمانی به خود می‌آید که کل حومه شهر به لندن نقل مکان می‌کند و جامعه شهری را به نفع خواننده می‌سازد، زیرا آداب و رسوم آزادانه‌ی آن را افشا می‌کند. منسفیلد پارک[1] نوشته‌ی آستن در پیوند دادن لندن با فساد اخلاقی به همان اندازه صریح است (۱۹۶۸، ۴۲۳)، اگرچه نگرش شخصیت‌ها نسبت به آن مشکل‌سازتر است. به نظر می‌رسد که آستن به‌ویژه از پتانسیل این کلیشه به‌عنوان ابزاری در سازماندهی پویایی طرح خود آگاه است و کمتر به اثبات ارزش واقعی آن اهمیت می‌دهد. این که ذهن او در اوایل با چنین ساده‌سازی‌های دریافتی اشباع شده است، با کنایه‌ای طنزآمیز به آلودگی ظاهری خودش پس از ورود به لندن نشان داده می‌شود: او در آغاز در آگوست ۱۷۹۶ نامه‌ای به خواهرش می‌نویسد: « در این‌جا من بار دیگر در این صحنه‌ی فساد و تظاهر هستم و اخلاقم از هم اکنون شروع به فاسد شدن کرده است (آستن ۲۰۰۴-۲۰۱۱، آنلاین). تریسترام شاندی مشخصاً در مورد موضوع اخلاق و تمرکز بر حق فرد برای خودمحوری و پاسخ عاطفی به محرک‌های بیرونی، به جای رابطه‌ی بین انسان و جامعه مبهم‌تر است، با این وجود تریسترام شاندی رابطه‌ای را ترسیم می‌کند که برای دیگر رمان‌های مورد بحث در این‌جا یعنی به ترتیب بین فضاهای شهری و روستایی و انواع مختلف فضاهای موقتی نیز مهم است. رفتن به لندن، حتی برای زایمان، از سوی سرپرست خانواده به صورت هوی و هوسی که باید جای خود را به نگرانی‌های کشاورزی مبرم‌تر بدهد (استرن ۱۹۹۷، ۳۶) و علاوه بر این مثل «مرض هاری» که فقط می‌تواند منجر به تباهی کشور شود، رد می‌شود (۴۰).

بنابراین، زمان در حومه‌ی شهر، زمان ریتم‌های طبیعی است، به گونه‌ای که شخصیت‌ها باید منتظر باشند، نه برای چند روز یا چند ساعت، بلکه تا زمانی که دیگر نیازی به

[1] - Mansfield Park

اسب در مزارع نباشد تا خواسته‌های‌شان برآورده شود. این کشفی است که مری کرافورد[1] بزرگ شده‌ی لندن در ابتدای رمان *منسفیلد پارک* به آن می‌رسد (آستن ۱۹۶۸، ۴۰۷-۴۰۶) و لحن مقاومت مکرر او را در برابر موقتی بودن کار دامداری تعیین می‌کند. آستن کنوانسیون تخصیص فضیلت و رذیلت را به ترتیب به روستا و شهر واگذار می‌کند، سپس با تحکیم فرضیات خودپسندانه‌ی شخصیت‌ها بر سر آن‌ها به آن پاسخ می‌دهد. مری کرافورد پس از حضور در حومه شهر می‌فهمد که با پول نمی‌توان همه چیز را به دست آورد، و مردم نگرانی‌های بیشتری نسبت به خشنودی یک خانم جوان مانند محصولات زراعی دارند. در حالی که برای فانی پرایس[2] ساعتی تعیین شده است که ممکن نیست بیشتر از آن بیدار بماند و ساعتی دیگر هست که قبل از آن ممکن نیست صبح‌ها بیدار شود و ساعتی برای ورزش‌اش، ماری همیشه با کوچکترین خواسته از چنین محدودیت‌های زمانی تجاوز می‌کند و «ساعت به او دیکته نمی‌شود» (آستن ۱۹۶۸، ۴۲۵). ساعت‌ها که در اوایل قرن نوزدهم به یکی از اجزای اصلی زندگی منطقی تبدیل شده‌اند، با زندگی ریتمیک روستاها ترکیب می‌شوند، در غیر این صورت به شدت توسط چرخه‌های خورشیدی تنظیم می‌شوند. هنگامی که لندن در شخصیت آقا و خانم کرافورد نفوذ می‌کند، اختلال ناشی از ریتم نامنظم مد و خوش‌گذرانی دارای رگه‌های اخلاقی است.

در تام جونز، خانم وسترن مدام به ما یادآوری می‌کند که او «دنیا را دیده است». منظور او این است که یک بار چند سال را در دامن جامعه‌ی مؤدبانه‌ای گذرانده است که ادعای آشنایی دور با دربار را دارد. در واقع، بیشتر از هر شخصیت دیگری که تا به حال جهان را دیده است، یا در واقع، خواهد دید، یا هرگز نخواهد دید. خدمتکارش (فیلدینگ ۱۹۹۹,۲۹۹) نیز ادعای برتری می‌کند و این ادعای برتری باعث حسادت خانم آنر (خدمت‌کار سوفیا وسترن) می‌شود. خدمتکار خانم وسترن به راحتی متقاعد

[1] - Mary Crawford
[2] - Fanny Price

می‌شود که به وفاداری خود به کارفرما خیانت کند (و نادیده گرفتن پاداش مالی فوری‌ایی که اگر نقشه‌های معشوقه‌اش را فاش می‌کرد به دست می‌آورد) و سوفیا را در پروازش به شهر همراهی کند. لندن برای خدمتکار جوان‌تر «مکانی بود که در آن او جذابیت‌هایی را می‌دید که فقط از یک قدیس متحیر شده در بهشت تصور می‌کرد» (فیلدینگ ۱۹۹۹، ۲۹۸). راوی ممکن است چنین تصوراتی را به سخره بگیرد و اسکوایر وسترن ممکن است تمسخر خود را با وانمودهای خواهرش بیرون بریزد، زیرا در واقع آن‌ها صرفاً در زبان نامناسب سیاست که به مکالمه او افزوده می‌شود، در میزان بسیار نسبی یادگیری و رفتارهای مشکوک مؤدبانه، و احترام بی حد از سر ریا، به ویژه در مسائل زناشویی، تحقق می‌یابند. با این حال، واضح است که لندن برای مردم کشور، جایگاه ظرافت، رفاه، پیشرفت و دیپلماسی است و غرب به شدت فاقد تمام این ویژگی‌ها است.

بی اعتنایی شدید جناب وسترن به چنین «مزایایی» و عشق به حومه شهری خشن، ساده، اما صادق که مبتنی بر کلیشه‌هایی است که آزادانه در چنین عصری منتشر شده‌اند بیشتر به دلیل جاذبه‌ی بررسی نشده‌ی خواهرش به لندن است. در کتاب هفتم، فصل چهارم، گفته شده است که وقتی همسرش یک بار:

خیلی جدی از او خواست که او را به مدت دو ماه به لندن ببرد... [وسترن] قاطعانه [این را] رد کرد. نه، از همسرش به خاطر این درخواست همیشه عصبانی بود، و مطمئن بود که همه شوهران در لندن بی‌غیرت هستند. (فیلدینگ ۱۹۹۹، ۲۲۹)

در حالی که بعداً در کتاب، توجیهی برای پارانویای ارباب وجود دارد، اما لندن هرگز از جذب مغناطیسی زنان دست نمی‌کشد. از نظر خانم وسترن، این شهر جایی است که وی در آن به آن‌چه برتری و ظرافت فکری خود می‌داند، رسیده است؛ برای خانم آنور، جایی است که او امیدوار است که به اهداف خود برسد؛ برای سوفیا، جایی است که او امیدوار است از استبداد پدری تنگ‌نظر پناهگاهی بیابد و آزادانه به دنبال علایق

زیاد و لطیف خود برود؛ از نظر خانم فیتزپاتریک و لیدی بلاستون، مکانی است که آن‌ها می‌توانند دور از بندهای ازدواج نامطلوب یا ازدواجی شایسته، روش زندگی خودشان را داشته باشند.

اگرچه به دلایل متفاوتی، تریسترام شاندی[1] به همان اندازه در بازنمایی تلفیق زمان، مکان و خوی شخصی دوسوگرا است، اما تنظیم ساعت که زمان را برای «برخی دیگر از دغدغه‌های کوچک خانوادگی» در شاندی هال تعیین می‌کند (استرن ۱۹۹۷، ۹) به نظر می‌رسد توسط والتر شاندی با ارزش نمادین کنترل زمان و تکامل همراه است. به همین ترتیب و به شکلی چندبنیانی، اگر خانم شاندی این بدبختی را نداشت که حق خود را برای مراقبت‌های پزشکی مناسب در شهر با دادن هشدار نادرست از دست بدهد، لندن هم محلی است که ثروت خانواده در آن به دست می‌آید و هم جایی که می‌توانست ثروت فرزند در آن‌جا فراهم شود. برای زن، لندن نشان دهنده‌ی مزایای عملی علم مدرن است، اما عمو توبی و والتر شاندی نیز مظنون به داشتن مکانی برای سرگرمی هستند، در حالی که برای شوهر، پس از بازنشستگی از تجارت، در زمانی از سال که کشاورزی بیش از همه در ذهن اوست صرفاً نشان دهنده‌ی اتلاف وقت و پول است. قابل توجه است که خانم تریسترام ظاهراً در شبی آبستن شد که این روش‌مندترین پدر فراموش می‌کند ساعت را تنظیم کند و خانم تریسترام به جای لندن در یورکشایر وضع حمل می‌کند. این بدین معنا است که زمان تنظیم شده با ساعت باید متوقف شود تا زندگی شروع شود و اگر می‌خواهیم زندگی بی‌خطر ادامه یابد، باید از جایگاه ساعت‌ها دور بمانیم. رمان استرن که ریشه در اخلاقیات بورژوایی دارد و شهر را سرچشمه‌ی پیشرفت و شکوفایی می‌شناسد، از لندن دوری می‌کند، نه به‌عنوان یک موعظه و نمایش مانوی از فضیلت و فساد، بلکه به نام یک حساسیت تازه

[1] - Tristram Shandy

کشف‌شده که تنها می‌تواند در انزوا از فشار زندگی جمعی و با ساعت تنظیم شده توسعه بیابد.

با وجود همه‌ی بیزاری‌ها از لندن، نه شاندی‌ها و نه جناب آقای وسترن نمی‌خواهند ارتباط خود را با اخبار شهر و سیاست از دست بدهند، و در هر دو رمان روزنامه‌ها از شهر به سمت روستا رهسپار می‌شوند. در داستان‌های آستن نیز، هر زمان که تعدادی از بازیگران به لندن می‌روند، شخصیت‌های در خانه نه تنها از طریق نامه‌ها، بلکه از طریق روزنامه‌ها، مجلات و بولتن‌هایی مانند «کوارترلی ریوو[1]» یا «ناوال لیست[2]» از اخبار مطلع می‌شوند. ارزش اطلاعاتی این روزنامه‌ها و مجلات متغیر است. به‌عنوان‌مثال، برای عمو توبی، آن‌ها بخش مربوط به سرگرمی‌های اسب‌سواری او را با بازآفرینی نبرد نامور[3] تامین می‌کنند. در آستن، روزنامه‌ها و مجلات به ندرت چیزی بیش‌تر از سرگرمی هستند و هرگز چیزی بیش‌تر از مطالب پراکنده نیستند، در حالی که نامه‌ها کارکرد مهمی را نه تنها در انتقال اطلاعات، بلکه در برانگیختن پاسخ‌های احساسی دارند. تنها رمان آستن که تا حدودی در لندن می‌گذرد، «عقل و احساس»، ترفندی مشابه دارد. دانشی که خواننده از وقایع دارد، هر چند این بار مستقیم، اما هرگز به زمانه مربوط نمی‌شود، بلکه دقیقاً به سرنوشت شخصیت‌ها مربوط می‌شود. به عبارت دیگر، به نظر می‌رسد تنها اتفاقاتی که در شهر می‌افتند، مهمانی‌های رقص، مهمانی‌های شام، تماس‌های مؤدبانه، خواستگاری و این‌جا و آن‌جا، یک یا دو فتنه‌ی عاشقانه است. واقعیت‌های اجتماعی و سیاسی آن زمان هرگز در آثار آستن به طور کامل نادیده گرفته نمی‌شود، اگرچه هرگز تحت نظارت مستقیم قرار نمی‌گیرند. در «عقل و احساس» شخصیت‌هایی وجود دارند که به گفته‌ی ما درگیر سیاست هستند. آقای پالمر هرگز بدون روزنامه نیست و می‌توان دید که سر توماس برترام[4] در رمان

[1] -The Quarterly Review
[2] - Naval List
[3] - the battle of Namour
[4] - Sir Thomas Bertram

منسفیلد پارک دارای یک کرسی در پارلمان و همچنین دارای نفوذی در نیروی دریایی و علاقه‌مند به گسترش استعمار است. به ویژه در منسفیلد پارک، لندن رویدادهای سیاسی-اجتماعی نمایان‌گر پس‌زمینه‌ای دور، نیمه مبهم و در عین حال همیشه حاضر در طرح اصلی است. برخی از قهرمانان داستان در لندن شکل گرفته‌اند و مشروط به ذهنیت کلان‌شهری هستند. در این‌جا شهر به عنوان یک «مدرسه بد برای ازدواج» (آستن، ۱۹۶۸، ۴۰۰) هم برای کرافوردهای بدبین و هم برای تام برترام و همچنین به صورت متفاوت به عنوان مکانی که در آن «همه چیز را باید با پول به دست آورد» (۴۰۷) تعریف می‌شود و به نظر مری کرافورد، و برخلاف امیدهای ادموند برترام از نظر اخلاقی، «نمونه‌ای کاملاً منصفانه از بقیه»ی کشور است (۴۲۳). اما لندن همچنین مکانی است که در آن می‌توان برای افسران جوان شایسته، کمیسیون ترتیب داد، مشاغلی ایجاد کرد و ثروت به دست آورد.

در تمام این کتاب‌ها، البته گاهی ساده‌لوحانه، لندن تهدیدی برای تحمیل استانداردهای خود بر حومه‌های شهری تصور می‌شود. در رمان‌های فیلدینگ و استرن همیشه زنان هستند که مجذوب زرق و برق شهر می‌شوند و به شدت مورد انتقاد قرار می‌گیرند، در حالی که مردان با رضایت کامل مشاغل روزمره خود را در آرامش روستایی آرام و به شکلی از خود راضی دنبال می‌کنند. سوءظن مردان نسبت به جاذبه‌های شهر حاکی از حسادت است که تصویر مرسوم شهر را به شکل انبار و در نتیجه دارای اغوا کننده‌ی ارزش‌های مردانه‌ی عضلانی و پویا تقویت می‌کند، در حالی که روستا در ارتباط با طبیعت و چرخه‌های گیاهی، زنانه است. بنابراین پیوند زندگی با فضیلت با روستا به جای شهر در رمان‌های اولیه به صورت برنامه‌ریزی شده ظاهر می‌شود و کارکرد اخلاقی و تعلیمی خود را با اخلاق جنسیتی مخاطبان اصلی خود که زن‌ها بودند مرتبط می‌کند. با این حال فیلدینگ این کار را بدون احساس شیطنت انجام نمی‌دهد. عمه وسترن، مادرسالاری که با «دیدن دنیا» به خود می‌بالد، از چیزی جز خرد یا فضیلت زنانه دفاع می‌کند. آموزش و پرورشی که او به سوفیا ارائه می‌دهد

به وضوح از نوع تایید شده توسط رمان نیست، اگرچه به طعنه به عنوان نمونه‌ای از مفاهیم مبتذل و سطحی آموزش نشان داده می‌شود که رمان‌ها ممکن است آن را ترغیب کنند:

«داری با من بحث می‌کنی، بچه جان! ... به راستی باید دنیا را با اهداف بسیار کوچکی دیده باشم اگر بخواهم با یکی از شما بچه‌ها در چنین سنی بحث کنم. من این دردسر را به خودم می‌دهم تا شما را راهنمایی کنم. فیلسوفان قدیم، مانند سقراط، آلکیبیادس و دیگران، با علمای خود مجادله نمی‌کردند. بچه جان تو باید مرا مانند سقراط در نظر بگیری، نظر تو را نمی‌خواهم، فقط نظرات خودم را در اختیار تو قرار می‌دهم.» (۱۹۹۹، ۲۲۴)

و در جای دیگر او توصیه می‌کند: «آه، بچه جان، باید کتاب‌هایی بخوانی که به شما کمی ریاکاری بیاموزند، و به شما آموزش می‌دهند چگونه افکارتان را کمی بهتر پنهان کنید» (۱۹۹۹، ۱۹۱). این ظن که در واقع این نوعی آموزش است که رمان‌ها می‌دهند، در آثار فیلدینگ وجود دارد، اما این تنها زنان نیستند که در این رمان بر هنر فریبکاری تسلط دارند. فیلدینگ در تفاسیر فراروایتی خود بارها و بارها در مورد رسالت رمان در افشا و ریشه کنی ریاکاری همراه با جهل، صریح است و شاید هرگز بیشتر از پیشگفتار جوزف اندروز[1] چنین صریح نباشد.

استرن نیز در جنسیت‌سازی از ارزش‌هایی مانند هوش، درک یا اخلاق فریبنده است. هلن استویچ[2]، منتقد فمینیست، به حیطه‌ایی اشاره می‌کند که درک خواننده از پوچی خانم شاندی، تابعی از رد سرد مزاجی والتر شاندی از مشارکت او در گفتگوها است. در واقع، استویچ نشان می‌دهد که «پاسخ‌های انتقادی خانم شاندی به والتر و توبی همیشه منصفانه، فوری و منسجم است» و امتناع ناامیدکننده او از پرسیدن سؤال در مورد یا حتی گاهی اوقات از گوش دادن به سؤالات شوهرش «وجهی از قضاوت

[1] - Joseph Andrews
[2] - Helen Ostovich

اوست».(کیمر ۲۰۰۶، ۱۸۵) الیزابت شاندی، مانند خواننده‌ی زنانه و درون‌روایی که راوی از آن به عنوان مادام یاد می‌کند تمایل دارد «باعث شود بحث به ابهام کشیده شود» (کیمر ۲۰۰۶، ۱۸۴). به گفته‌ی استویچ، این «سرنخ» هدف کاربردی این دو زن است:

هدف کاربردی در روایت به مثابه‌ی کاهنده‌ی زیاده‌روی در کنایه، نماینده‌ی «عدم احترام به کمیک» واقعیت، یادآور جسمانیت پوچ ما، شکننده و آسیب‌پذیر بدون توجه به این‌که روح چقدر پرواز می‌کند است. (کیمر ۲۰۰۶، ۱۸۴)

بنابراین ناآگاهی خانم شاندی از مسائل فلسفی با حسی عملی جبران می‌شود که در شوهر فرضی او وجود ندارد، اما به هیچ وجه به معنای اهمیت کمتر عملکرد صحیح خانواده نیست. بنابراین، اگرچه این رمان به جای این‌که توزیع جنسیتی هوش را در هسته و مرکز جا بیاندازد، به دیدگاه پدر امتیاز می‌دهد، اما این رمان خوانش‌های متفاوت و گاه متناقضی را امکان‌پذیر می‌کند و حتی درام‌سازی می‌کند، خوانش‌های متفاوت و گاه متناقضی که با تکثر صداهایی که هماهنگ می‌کند مطابقت دارد.

آستن، مانند فیلدینگ و استرن، جنسیت‌سازی ساده ارزش‌ها را زیر سوال می‌برد. در آثار او زنان و مردان هستند که جذب جذابیت‌های پیچیده دو نماینده اصلی پایتخت می‌شوند. علاوه بر این، کرافوردها اغلب به خاطر رفتارشان مورد بخشش قرار می‌گیرند، به ویژه توسط ادموندی که در عشق نابینا است و گناهان آن‌ها را نتیجه بداخلاقی نمی‌داند، بلکه ناشی از درک نادرست ارزش‌ها می‌داند و با ذکر آموزش‌های ناقص ارائه شده در شهر به آن اشاره می‌کند:

«تو به این می‌گی ظلم؟ سر این مساله با هم اختلاف داریم . نه، [ماری] موجود ظالمی نیست. من او را مقصر جریحه‌دار کردن احساساتم نمی‌دانم. شر در عمق ناآگاهی او عمیق‌تر است، در عدم وجود چنین احساسات مشکوکی است. در انحراف ذهنی که برای او طبیعی بود که با موضوع همان‌طور باشد که رفتار می‌کند. او فقط همان‌طور

صحبت می‌کرد که عادت دارد صحبت‌های دیگران را به همان شکل بشنود، همان‌طور که تصور می‌کرد بقیه صحبت می‌کنند. عیب از خلق و خوی او نیست. او عمدا به کسی رنج بی‌مورد نمی‌دهد.... فانی، ایرادات او اخلاقی و به دلیل کاهش ظرافت و دقت و ذهن فاسد و ناپاک است.» (آستن ۱۹۶۸، ۶۰۲)

با این وجود، یک صفحه قبل از آن، ادموند از نسبت دادن رفتار ماری به هنگام اطلاع از فرار برادرش به فقدان «تنفرهای زنانه و متواضعانه» تردیدی ندارد (آستن ۱۹۶۸، ۶۰۱). به عبارت دیگر، وقتی زنی نتواند انزجار لازم را از بداخلاقی نشان دهد، رفتار او غیر زنانه توصیف می‌شود، به این معنا که زنان به طور طبیعی دارای حسی نسبت به آن‌چه رفتار اخلاقی است هستند و همچنین توانایی تشخیص احترام دیگران نسبت به آن را دارند. از سوی دیگر، مری کرافورد، «فاسد، خراب!» است (آستن ۱۹۶۸، ۶۰۱). فانی ممکن است به ادموند به عنوان راهنمای اخلاقی خود نگاه کند، اما آستن قضاوت‌های او را بدون قید و شرط تایید نمی‌کند. ارزیابی‌هایی که او در نهایت درباره احساس درست زنانه به آن دست می‌یابد، در آن‌چه آشکارا آموزشی‌ترین رمان‌های آستن است برای اثبات احتیاط سفت و سخت فانی به طریقی دیگر است. اما شیفتگی ادموند به مری از سرزنش بی سر و صدای فانی و کنایه‌ی آستن در امان نیست.

با توجه به فاصله‌ی زمانی و ادبی بین فیلدینگ و استرن از یک سو و آستن از سوی دیگر و به ویژه با توجه به آغاز به کار استرن از آن جایی که بعداً به عنوان رمان روان‌شناختی شناخته شد، ارزیابی‌های مقایسه‌ای کاربرد محدودی دارند، اما ژانر به رمان آداب و رسوم (رمان اخلاقی) ژرفایی تازه می‌بخشد. با این حال، هر سه رمان از نظر توجه به ابزارهای روایی دلالت بر فضیلت و در نقد طرح‌واره‌سازی‌های کنونی تعلیمات، شبیه هم و نماینده‌ی زمان خود هستند. علاوه بر این، از نظر موضوعی، زنان در این آثار، هم شخصیت‌ها و هم نویسندگان، برای پذیرش امر «نو» آماده‌تر هستند، امر نویی که «شهر» نماینده‌ی آن است، و کمتر تمایل دارند که قضاوت‌های ارزشی

دوگانه را شرح دهند. آن‌ها به‌طور پیوسته به‌عنوان نقش بالقوه مختل‌کننده یا بیش از نقش اجتماعی مورد تأیید جامعه نشان داده می‌شوند، و بنابراین در موقعیتی هستند که می‌توانند تغییرات را، چه برای بهتر شدن یا بدتر شدن شرایط آغاز کنند. حتی فانی پرایس با استفاده از شهرت هنری کرافورد نیمه وسوسه می‌شود. با این حال، در پایان زنان باید بپذیرند که لندن با همه‌ی جذابیت‌هایش آن چیزی نیست که باید آرزوی‌اش را داشته باشند. سرگرمی، مد و تازگی، و آزادی و گمنامی که لندن از خود نشان می‌دهد در نهایت جاذبه‌های سطحی هستند، در حالی که تمامیت اخلاقی و استواری آن‌ها برای دستیابی به سکونت در روستاهای صاف و ساده‌تر باید هدف‌شان باشد. بااین‌وجود، تنش باقی مانده بین انگیزه آموزشی رمان‌ها و تمایز آن‌ها در مورد اغوا کننده بودن شهر خودنمایی می‌کند.

این مقاومت در برابر نتیجه‌گیری‌های آسان با «تازگی» قطعی رمان‌هایی که کانر ذکر کرده است مطابقت دارد. همچنین یکی از خواسته‌های اساسی نویسندگان خودآگاه است که لذت خوانندگان خود از نوشته‌هایشان را بر عنصر تعلیق و مشارکت منتسب می‌کنند. تریسترام شاندی بزرگ‌ترین اندوخته را به‌عنوان روایت‌گر زندگی خود دارد و به خواننده خود کمترین فرصتی را برای حدس زدن آن‌چه در آینده رخ می‌دهد نداده است (استرن ۱۹۹۷، ۶۴)، بنابراین خواننده را مجبور به خواندن و پیش‌بینی می‌کند:

حدس این که این گیجی‌های عمو توبی برای چه بود برای شما غیرممکن است؛ شاید بتوانید، من که خجالت می‌کشم، نه به دلیل خویشاوندی، نه به‌عنوان یک مرد، نه حتی به‌عنوان یک زن، اما به‌عنوان یک نویسنده خجالت می‌کشم. از آن‌جا که خواننده‌ی من هنوز نتوانسته است چیزی را حدس بزند، پس هیچ چیزی را به تنهایی بر اساس این موضوع شرح نداده‌ام. و در این مورد، آقا، من آن‌قدر شوخ طبعی دارم که اگر فکر

می‌کردم کمترین قضاوت یا حدس احتمالی را در مورد آن‌چه در صفحه بعد می‌آید، داشته باشید، آن را از کتاب‌ام در می‌آوردم. (استرن ۱۹۹۷، ۶۴)

این ادعایی متناقض است و از طرف نویسنده‌ای است که دائماً قول می‌دهد در مورد این و آن مطلب بنویسد و برای فصل‌های بعدی برنامه‌ریزی کند، در عین حال کاملاً با نوع کتابی که او واقعاً می‌نویسد سازگار است، کتابی که هرگز خوانندگان خود را غافلگیر نمی‌کند و آن‌ها را گیج می‌کند. نویسنده‌ی سطح پایین‌تری، مری کرافورد[1] که تنها نوشته‌هایش نامه‌های گاه به گاه به فانی پرایس است، یکی از نامه‌های خود را با پیش‌بینی ناامیدیی که خواندن آن به همراه خواهد داشت آغاز می‌کند، زیرا در پایان هیچ حرفه‌ایی از عشق پرشور برادرش بهتر نخواهد بود (آستن ۱۹۶۸، ۵۷۱). این روش پیش‌بینی در واقع توسط نویسنده‌ی موفق‌ترش تکرار می‌شود. آستن معمولاً کل محتوای رمان‌هایش را در چند صفحه‌ی اول متمرکز می‌کند، اگرچه خوانندگان معمولاً تنها با خوانش دوم از این روش آگاه می‌شوند. حتی راوی تام جونز، با وجود تمام مهارت‌اش که به خوانندگان‌اش «صورت‌حساب کرایه جشن» را پیشنهاد می‌کند برای این‌که آن‌ها را «با سرگرمی‌هایی که ممکن است انتظار داشته باشند» آشنا کند، فقط به یک مورد اشاره می‌کند، «طبیعت انسانی»، که به هر حال قول می‌دهد که با پیشروی جشن از یک دوره به دوره‌ی دیگر، به شیوه‌های مختلف لباس بپوشد (فیلدینگ ۱۹۹۹، ۲۷-۲۹). چنین «صورت‌حساب کرایه‌ای» طفره‌آمیزی ممکن است آن دسته از خوانندگانی را که انتظار داشتند بفهمند «کتاب درباره‌ی چیست» ناامید کند، اما باز هم با «داستان درباره‌ی داستان» همخوانی دارد. این بازی پیش‌بینی و سرخوردگی یکی از روش‌هایی است که در آن رمان‌ها فعالیت روایت را به شکل پدیدارشناسی زمان به نمایش می‌گذارند، فرآیندی که خواننده را از جایی به مکان دیگر می‌برد و تجدید نظر در مفروضات را تسهیل می‌کند.

[1] - Mary Crawford

***

بنابراین، در رمان‌های اولیه، لندن نمایانگر وسوسه‌ایی بود که به ندرت حالتی مطلوب را نشان می‌داد. اگرچه لندن به مثابه مقر بسیاری از شکوفایی‌ها و پیشرفت کشور شناخته می‌شود، اما در گفتمان پدرسالار آموزشی عمدتاً ارزش‌های منفی را بیان می‌کند. فرهنگ در تقابل با طبیعت، علم در تقابل با کشاورزی و فناوری به جای طبیعت، فساد در مقابل بی‌گناهی سعادتمندانه، نزاع و تلاش در مقابل صلح و آسایش، سیاست در مقابل شکار، با زنانی که همیشه در طرف اشتباه هستند. جالب است بدانیم که چگونه در رمان‌های جین آستن شهر بسیار جذاب‌تر می‌شود، وسوسه‌های آن اگر نه کمتر قابل اعتراض اما قابل درک‌تر می‌شود. البته ادبیات قرن بیستم قرار بود ادبیات برجسته‌ی شهری باشد. به صورت مختصر می‌توان تاریخ بازنمایی زمان در رمان را به طور تقریبی در راستای تغییر نگرش‌ها نسبت به لندن روایت کرد. داستان‌ها تا قرن نوزدهم نوعی بی‌زمانی پیش از هبوط انسان و شبانی را دربرمی‌گرفت. هنگامی که راه‌آهن راه‌اندازی شد، دیکنز اولین رمان‌های خود را در شهر می‌نوشت. با رسیدن زمان، ادبیات داستانی به سمت شهرنشینی رفت. معصومیت بی‌دغدغه و زندگی هر روزه دیگر امکان پذیر نبود. سرعت زندگی نه تنها شتاب می‌گرفت، بلکه نظم ریتمیک ماشین‌ها را نیز در دست داشت. روزهای زندگی شبانی حتی در حومه‌ی شهر نیز به پایان رسیده بود، زیرا زمین در همه‌ی جهات توسط ریل‌هایی مانند عقربه‌های ساعت بی‌شمار که نه تنها زمان، بلکه زمانه‌ی جدید را نیز نشان می‌داد، تکه تکه شده بود.

ژولیت مک‌مستر[1] در «آنتولوژی وقت‌سنج‌های محبوس شده» مواردی را در ادبیات انگلیسی از دکتر فاستوس[2] اثر کریستوفر مارلو[3] و سنگ محک[4] ویلیام شکسپیر[5] تا

[1] - Juliet McMaster
[2] - Dr Faustus
[3] - Christopher Marlowe
[4] - Touchstone
[5] - William Shakespeare

قهرمان اثر جیمز تربر[1] در ۱۳ ساعت[2]، شرح می‌دهد که در آن‌ها شخصیت‌ها نگران زمان هستند. مک مستر اشاره می‌کند که «تریسترام شاندی تبصره جدیدی را در این تاریخ معرفی می‌کند»، به این معنا که، در حالی که قبل از آن مردم همیشه می‌توانستند به حرکت در زمان تکیه کنند، حتی زمانی که آرزو می‌کردند می‌توانستند آن را متوقف کنند:

والتر شاندی نگران تنظیم ساعت‌اش است، و اگر به آن ساعت خانوادگی اجازه داده شود که از کار بیفتد، نسل‌های شاندی‌ها نیز به همین ترتیب از بین خواهند رفت. (۱۹۷۷، ۱۱)

منتقد ادامه می‌دهد:

اما حتی والتر جهش فکری خودجوشی را که خانم هاویشم [دیکنز] [در انتظارات بزرگ] در حل این مسئله که با تنظیم نماد و ساعت می‌توان چیز نمادین یا زمان را تنظیم کرد به دست می‌آورد ندارد. این مزخرف است که در سطح دراماتیک، یک زن دیوانه باید به آن فکر کند و در سطح تاریخی، یک زن ویکتوریایی برای تصور آن لازم است. (مک مستر ۱۹۷۷، ۱۱-۱۲)

مک مستر این سردرگمی بین دستگاه اندازه‌گیری و ابعادی که اندازه‌گیری می‌کند را به اختراع مهملات توسط ویکتوریایی‌ها نسبت می‌دهد و بیشتر نمونه‌هایی از لوئیس کارول[3]، میلن[4]، دیلن توماس[5] و غیره لیست می‌کند. به نظر می‌رسد پیش از آن که زمان استاندارد شده و در سراسر پادشاهی در دسترس قرار گیرد، تخیل انگلیسی به دنبال راهی برای خروج از آن بود. شایان ذکر است که همه این تلاش‌ها برای متوقف

[1] - James Thurber
[2] - The 13 Clocks
[3] - Lewis Carroll
[4] - A.A. Milne
[5] - Dylan Thomas

کردن زمان در روستاهای دور افتاده، روستاهای با کار شبانی و حتی ییلاقات خارق‌العاده رخ می‌دهد، نه در شهرهای منطقی و معقول.

بنابراین تغییر ادراک از زمان تأثیری بر بی‌ثبات کردن بازنمایی جنسیتی و موضعی از فضایل و رذایل دارد. مری کرافورد، قهرمان داستان آستن، دختر خوشگل لندن که موقتاً به حومه شهر تبعید شده است، در حال حاضر در مسیر خوبی است و نه تنها درهم آمیختگی زمان و ابزار، بلکه امکان فرار از حکومت تسلیم‌ناپذیر آن‌ها را نیز تصور می‌کند، زمانی که فریاد می‌زند: «اوه! با ساعت‌ات به من حمله نکن، یک ساعت همیشه خیلی سریع یا خیلی کند است. ساعت نمی‌تواند چیزی به من دیکته کند» (آستن ۱۹۶۸، ۴۲۵). ممکن است به نظر برسد که مری در امتناع خود از تسلیم شدن، نابخردانگی زنانه را نشان می‌دهد، اما رد کردن استفاده از محاسبه عقلانی توسط ادموند برترام بیش از آن‌که معرفت‌شناختی باشد، عجیب و غریب و عشوه‌آمیز است. از آن‌جایی که آستن جذابیت‌های لندن را به شخصیت‌های مرد و زن ارجاع می‌دهد و هر دو جنس را در برابر آن‌ها مستعد می‌کند، او شخصیت‌های هر دو جنس را در شکاف عقلانی/غیر عقلانی‌ایی دارد، شکافی که لندن را از باقی کشور جدا می‌کند.

تنظیم زمان یک قرارداد است، توافقی در جامعه یا حلقه‌ی خانواده برای اعتراف به این‌که ساعت پدربزرگ یا ساعت جیبی، زمان صحیح را نشان می‌دهد. چنین قراردادهایی چارچوب مشترکی را تشکیل می‌دهند که مبادلات از هر نوع را تسهیل می‌کند. آن‌ها گسترده و متنوع هستند، از یک تصور مشترک در مورد آن‌چه که رفتار صحیح، اخلاقی و مسیحی را تشکیل می‌دهد تا آن‌چه که مطالعه قابل قبول برای خانم‌های جوان و غیره را شامل می‌شود. در همین راستا، یک قرارداد مشترک پیوریتن[1] به وجود آمد که بر اساس آن خواندن داستان‌هایی از نوع «عاشقانه» (رمنس)

[1] - وجدان کاری پروتستانی، یا اخلاق کاری پروتستانی (به انگلیسی : Protestant work ethic)، یا همچنین اخلاق کاری کالونیستی (به انگلیسی:Protestant work ethic)، یا اخلاق کاری پیوریتانی (به انگلیسی Puritan work ethic)؛ یک مفهوم وجدان کاری در جامعه‌شناسی، اقتصاد، و تاریخ‌نگاری است. این اخلاق کاری بر همت، انضباط، صرفه‌جویی و کم خرجی تأکید دارد و در نتیجه باور یک فرد به

تنها تا زمانی قابل قبول بود که بتوان برای آن ادعای نهایی تعلیمی کرد. این قرارداد مشترک تا حد زیادی نحوه نگارش و خواندن چنین رمان‌هایی را تعیین کرد، به طوری که تریسترام شاندی در زمان انتشار سر و صدای زیادی به پا کرد، در حالی که زمانی که آستن در حال نوشتن رمان‌هایش بود، تام جونز نامناسب و حتی رسوایی تلقی می‌شد. چنین تحولاتی به سمت مفاهیم سخت‌گیرانه‌تر اخلاق فقط تا حدی دلیل جدیت بالای منسفیلد پارک است و نمی‌تواند حس شوخ طبعی آستن را سرکوب کند. نمادگرایی رایج آگوستایی در میان هر سه رمان به ترتیب نه تنها در گرایش به بازنمایی طرح‌واره مفاهیم انتزاعی، مانند تداعی درک معینی از زمان با شهر و کشور جریان دارد، بلکه در گرایش به کاریکاتور و از بین بردن امور خارج از نسبت و تمسخر آن‌ها نیز دایر است. زنان میان‌سال اغلب مورد چنین رفتارهای موجزی قرار می‌گیرند؛ برای مثال خانم نوریس در منسفیلد پارک، خانم وسترن در تام جونز، و بیوه وادمن در تریسترام شاندی، که همگی به شکل نمونه‌هایی از جهل و شجاعت‌های نادرست ظاهر شده و نیز برای نشان دادن کاستی‌های سیستم‌های جنسیتی به کار برده می‌شوند. این رمان‌ها با نیرویی صریح حرف خود را بیان می‌کنند، قضاوت‌های آن‌ها هرگز مورد تردید نیست و به وضوح بر طبقه‌بندی مشترکی تکیه می‌کنند که به خوانندگان‌شان اجازه می‌دهد تا نکات آن‌ها را ببینند و با آن‌ها موافقت کنند. از میان این سه رمان‌نویس، به نظر می‌رسد که آستن بیش از همه قصد دارد موقعیت خود را در منسفیلدپارک توضیح دهد، اما این لزوماً یکی از ویژگی‌های ثابت رمان‌های او نیست. برای مثال، در انتهای *نورتنگرابی*، او از نتیجه‌گیری خودداری می‌کند. به نظر می‌رسد دو نویسنده دیگر مصمم هستند که انتظارات خوانندگان خود را به همان اندازه برآورده کرده و به چالش بکشند. فیلدینگ ریاکاری فضیلت‌هایی را که به‌طور سطحی تأیید

ارزش‌های مورد حمایت پروتستانتیسم، به‌ویژه کالوینیسم، به وجود می‌آید. این عبارت ابتدا در سال ۱۹۰۵ میلادی و توسط ماکس وبر در کتاب *اخلاق پروتستانی و روح سرمایه‌داری* ابداع شد.

شده‌اند و نمی‌توانند به عمل زندگی فضیلت‌آمیز تبدیل شوند محکوم می‌کند، در حالی که استرن در مسیر خوبی است تا اخلاق پیوریتن را به سمت یک نظام کاملاً جدید از ارزش‌ها هدایت کند که به قداست خود ذهنی امتیاز می‌دهد. بنابراین، هر سه رمان نشان می‌دهند که چگونه تکیه بر چارچوب‌های مرسوم می‌تواند برای به چالش کشیدن مفروضاتی که خود چارچوب‌ها بر آن‌ها استوار هستند استفاده شود.

فصل دوم

تاوان نوشته‌ی ایان مک‌ایوان:

تألیفی تروماتیک [۶]

در رمان فراداستانی *تاوان*[۱] (۲۰۰۱) نوشته‌ی ایان مک‌ایوان[۲]، ساختار روایی سوبژکتیویته با بررسی تأثیر خلاقیت هنری بر خودنمایی به وسیله‌ی آگاهی در نوسان است. این رمان که حول انبوهی از اشکال شکست و خشونت صورت‌بندی شده است، به بررسی موضوعات ادبی مولد مانند نویسنده، احساس گناه، مسئولیت، اخلاق و تروما می‌پردازد، موضوعاتی که به شکل کاتالیزورهای داستانی در ارائه‌ی واقع‌گرایانه‌ی شکل‌گیری هویت زمینه‌بندی می‌شوند. مک‌ایوان با به نمایش گذاردن آگاهی نوظهور دختر جوانی به نام *بریونی تالیس* و با طرح اصول اخلاقی دارای حسن‌نیت در چارچوب خانه‌های روستایی ثروتمند و زندگی متمدن، گفتگویی را از نوع (رمان آموزشی) بیلدونگسرومن[۳] اخلاقی برقرار می‌کند که به بهترین وجه توسط جین آستن ارائه شده و در عوض مقاومت اخیر در برابر زمینه‌سازی سیاسی و باز کردن پیچیدگی‌های برون فردی مفروضات، ذهنیت‌ها و کدهای رفتاری مبتنی بر طبقات را به چالش می‌کشد. پلات جنگی نیمه‌ی دوم رمان، وسیله‌ایی برای روایت‌های متفاوت است و عمل آگاهی روایتی متضادی را آشکار می‌کند، آگاهی‌ایی که غیرممکن بودن پایان‌های خوش و تاوان را تشخیص داده و در عین حال هر دو را زیر سوال می‌برد و خود را متقاعد می‌کند که «جوینده، یابنده است[۴]» (۲۰۰۵، ۳۷۱). بنابراین، رئالیسم روان‌شناختی

---

[1] - Atonement

[2] - Ian McEwan

[3] - Bildungsroman ،رمان آموزشی. رمانی که به سال‌های‌شکل‌گیری یا تحصیلات معنوی یک فرد می‌پردازد.

[4] - The attempt was all.

مک‌ایوان، هم پانورامیک‌تر از آستن است و هم خودآگاهانه‌تر درگیر جنبه‌های فراداستانی بازنمایی زنانگی در فرآیند تولید است. پیامد روانی-اجتماعی این نوع رئالیسم و ترفندها و راهبردهایی که برای بازنمایی آن‌ها به کار گرفته شده است را در ادامه بررسی می‌کنم.

سه بعد به هم پیوسته‌ی بازنمایی سوبژکتیویته مک‌ایوان در تاوان عبارتند از اخلاق، نقش‌های جنسیتی و روایت خودآگاه. طبیعت‌گرایی داستان‌های کوتاه و رمان‌های اولیه‌ی مک‌ایوان، معضلات اخلاقی و معنوی را به شیوه‌ای غیراخلاقی تطبیق می‌داد که در بهترین حالت خوانندگان را شوکه می‌کرد تا قضاوت کنند، بدون این‌که هیچ سرنخی در مورد قصد نویسنده ارائه دهد. *تاوان* تحولی جدیدتر در نگرش مک ایوان به معضلات زندگی مدرن را تلفیق می‌کند که پاسخی اخلاقی و البته از نوع دوسوگرا و بی‌پایان را دربرمی‌گیرد. کیفیت قانع‌کننده‌ی اخلاقی‌ایی که در این رمان نشان داده شده است از دلالت‌ها و کاربردهای چندوجهی آن نمود یافته و از قلمرو واقعیت فراتر رفته و به قلمرو ادبیات نفوذ می‌کند. *تاوان* با دور زدن این سوال مبتذل که چه چیزی باید در یک رمان بازنمایی شود، یا این‌که چه چیزی به درستی درسی اخلاقی برای خواننده است، مساله‌ی آموزنده‌تر و اخلاقی تولید بازنمایی را وضع می‌کند. منتقدان اغلب این موضوع اخیر را در قالب «مسئولیت رمان در قبال حقیقت» مورد بررسی قرار می‌دهند (وود ۲۰۰۲ آنلاین؛ همچنین رجوع کنید به ولز ۲۰۱۰، ۹۹-۱۰۲). به شخصه دغدغه‌ام نقش داستان و داستان‌سرایی در هنجار گفتمانی جهان است. این رمان هم انگیزه‌های روان‌شناختی دقیق و هم پیچیدگی‌های ایدئولوژیک و معرفت‌شناختی را که در کانون بررسی نظریه‌ی سوبژکتیویته‌ی معاصر و روایتی کلان به نام تاریخ قرار گرفته‌اند موضوعیت می‌بخشد. بنابراین در این‌جا از یک سو، تعریف مناسب هویت، داستانی است که برای خودمان درباره‌ی این‌که در کجای جهان قرار داریم تعریف می‌کنیم و از سوی دیگر، گذشته عمدتاً از طریق داستان‌های فردی (با اطلاعات ایدئولوژیک) که توسط شرکت‌کنندگان در آن داستان‌ها گفته می‌شود قابل

دسترسی است. خود تاریخ تنها تا حدی در دسترس است که بتوان آن را از تعدد نظریات درباره‌ی حکایت‌ها و بازبینی‌های ارائه شده توسط افراد بازیابی کرد. بنابراین، اخلاق، هم به دلیل اجتناب‌ناپذیر بودن روایت و هم در فرآیند ساخت و هم با عنصری از رتوریک که این تعاریف را تحت تأثیر قرار می‌دهند و حقیقت را با متقاعدسازی یکسان می‌کنند به صورت مضاعفی محدود می‌شود.

رمان متلون و متغیر و قابل صورت‌بندی مک ایوان بیان می‌کند هویت به صورت جمعی از طریق تجدید نظرهایی که تنش بین روایت‌های متضاد را در بر می‌گیرد عرضه می‌شود. این امر هم شامل نمایش یک اخلاق خاص و هم تحقیق درباره‌ی ادعاهای قیاسی سیستم‌های ارزشی رقیب و در این مورد هم به صورت خصوصی و هم مربوط به مقوله‌های ذات‌گرایانه مانند جنسیت، طبقه اجتماعی، لحظه‌ی تاریخی و ثبت گفتمانی است. طناب‌های گسیختگی، تروما و بحران به لحاظ موضوعی تنش‌ها و رویارویی‌های ساختاری را امکان‌پذیر می‌کند. با این حال، بریونی، قهرمان داستان‌نویس تاوان در اوایل می‌آید تا با استعاره‌هایی مخالفت کند که برای محدودسازی مناسب نیستند:

...[بریونی] [طلاق] را موضوع مناسبی نمی‌دانست... این گره‌گشایی پیش‌پا افتاده و قابل برگشت نبود و بنابراین هیچ فرصتی برای داستان‌نویس ارائه نمی‌کرد و به قلمرو بی‌نظمی تعلق داشت. ازدواج یا بهتر است بگوییم، عروسی امری بود با زیبایی ظاهری و پاداش، هیجان جشن و ضیافت و وعده‌ی سرگیجه‌ای برای اتحاد مادام العمر...

...چهره‌ای بی‌زرق و برق با پیچیدگی کسل‌کننده و کشمکش بی‌وقفه را نشان می‌داد مانند تسلیح مجدد، و مسئله‌ی حبشه و باغبانی حقیقتا یک سوژه نبود... (مک ایوان ۲۰۰۵، ۹)

درست مانند *نورتنگر ابی* نوشته‌ی آستن، تنش بین خواسته‌های محتمل یا صادق بودن به واقعیت و قراردادهای روایت معنادار در این‌جا هم وجود دارد. مانند قسمت‌های

دیگر رمان، درک *بریونی* از قراردادهای رسمی بیش از دانش او در مورد دنیایی است که ارائه می‌دهد. بریونی سیزده ساله به عنوان نویسنده‌ی رمان‌های عاشقانه هیچ چیز را بیشتر از این دوست ندارد که بتواند «دنیا را همین‌طور که هست داشته باشد» (مک ایوان ۲۰۰۵، ۴). او «علاقه‌ای به آراستگی» و «عشق به نظم» (۷) دارد و این موارد بیان می‌کنند برای بریونی تنها موضوعاتی ارزش پیگیری دارند که ابتکار تجمیع یک دنیا مانند عشق رمانتیک یا کشف رازها را داشته باشند. به طرز متناقضی، دقیقاً تسلیح مجدد و بحران در حبشه است که داستان‌اش را به گونه‌ای تعیین می‌کنند که او تمایلی به تصدیق آن تا انتها ندارد. حس محدود بریونی از داستان‌ها به عنوان ابزاری برای نظم بخشیدن به جهان با منطق واقعیت در تضاد است، اما آن‌چه که در ابتدا می‌توان با کنایه‌ی ملایمی به عنوان تلاش کودک برای منطقی کردن دنیای بزرگ‌سالان در نظر گرفت، دنیایی که او امیدوار است به زودی به آن ملحق شود، بعدها ثابت می‌کند نه تنها محرک بی‌عدالتی است و رمان آن را روایت می‌کند، بلکه تلاشی مادام العمر برای جبران آن با گفتن داستان است. اجبار قهرمان داستان به نظم باعث می‌شود که نه تنها نتیجه‌گیری‌های دقیق خود را جایگزین شواهد کرده و در نتیجه مردی بی‌گناه را متهم کند، بلکه بعداً، علیرغم تحقیقات کامل و بازنگری‌های پر زحمت، داستانی را بیان کند که از آن‌چه او می‌داند که واقعیت بوده است، بیشتر فاصله دارد. به نظر می‌رسد قصد او این است که به آن‌چه داستان‌هایش درباره‌ی او می‌گویند تبدیل شود و همچنین واقعیت را به سمت مطالبه‌ی روایت‌اش برای خاتمه‌ایی معنادار منحرف کند. بنابراین، *تاوان* به عنوان یک (رمان هنرمند) کونستلررومن[1]، اصول اخلاقی چنین مداخلاتی در داستان‌ها را به واقعیت تبدیل می‌کند.

[1] - Künstlerroman ، به معنای «رمان هنرمند» در انگلیسی، روایتی است درباره رشد یک هنرمند تا زمان بلوغ.

همان‌طور که ترجیح اولیه بریونی، موضوعات خانگی بر موضوعات عمومی است، تنش گفتمانی زنانه-مردانه به ویژه در رابطه با شکل‌گیری سوژه، مولد می‌شود، زیرا رگه‌های اخلاقی به خود می‌گیرد. مانند بسیاری از رمان‌های به بلوغ رسیده‌ی مک ایوان، *تاوان* به دلیل تفسیر همدلانه‌ی آن نه تنها از حس آگاهی یک زن، بلکه در بیشتر قسمت‌های کتاب از جهانی که معمولاً زنانه است، چه املاک روستایی یک خانواده‌ی مرفه باشد یا یک بیمارستان دوران جنگ، می‌تواند به راحتی به عنوان یک متن فمینیستی واجد شرایط باشد. شاید مهم‌تر از آن، نگرش‌هایی که نسبت به مردسالاری نشان می‌دهد، فمینیستی است، زیرا ایالت خانگی و شفابخش، تجربه‌ی زنانه را در برابر دنیای مردانه‌ی تهاجمی سیاست و جنگ قرار می‌دهد. بنابراین، ارزش‌های مردانگی هژمونیک را به طرق مختلف به چالش می‌کشد که طیفی از فاجعه‌های شخصی را از غیبت شخصیت پدر قانون‌گذار تا محاسبات اشتباه تاکتیکی که منجر به عقب‌نشینی‌های توهم‌آمیز و حمام‌های خون بی‌پایان جنگ جهانی دوم شد شامل می‌شود. از سوی دیگر، برخلاف رمان‌های قبلی مک ایوان، *تاوان* ادعا می‌کند که داستان را منحصراً از دیدگاه زنانه روایت می‌کند. ما از بخش پایانی درمی‌یابیم حتی قسمتی که به جزئیات تجربیات رابی ترنر در زمان جنگ می‌پردازد، محصول مستندسازی دقیق و پر زحمت بریونی بالغ از تخلیه دانکرک[1] است. توازن جنسیتی با گنجاندن یک بعد اخلاقی که هم متمایز از حوزه عمومی است که اساساً به عنوان مرد تعریف می‌شود و هم عمدتاً در دیگر رمان‌های مک ایوان وجود ندارد به تعادل می‌رسد[۷]. شکل‌گیری هویت بریونی به طور قاطع با یک انتخاب اخلاقی صورت می‌گیرد که پیامدهای شدیدی بر کل خانواده تالیس دارد. در واقع عواقبی بر کل خانواده تالیس دارد. در دایره‌ی ترس از فضای بسته‌ی (کلاستروفوبیک[2]) خانگی، بریونی با درگیر شدن در یک موضوع اخلاقی و قانونی، نشان دادن و ارائه شواهد جرم‌آمیز علیه عامل ادعایی خشم جنسی،

[1] - تخلیه دانکرک، (۱۹۴۰) در جنگ جهانی دوم، تخلیه نیروهای اعزامی بریتانیا (BEF) و سایر نیروهای متفقین از بندر فرانسوی دانکرک (دانکرک) به انگلستان. از کشتی‌های نیروی دریایی و صدها قایق غیرنظامی در این تخلیه که از ۲۶ می آغاز شد، استفاده شد.

[2] - claustrophobia / claustrophobic

جایگاه خود را به عنوان بزرگسال مشتاق به دست می‌آورد. بنابراین می‌توان گفت اخلاق، شکافی را که به طور متعارف محدود شده به زنانه و مردانه است پر می‌کند، همان‌طور که لحن را برای رابطه بین خصوصی و عمومی، فرد و جامعه یا ملت تعیین می‌کند. برخلاف *باغ سیمانی* (۱۹۷۸) که در آن به نظر می‌رسد مرگ والدین اجازه‌ی بی‌اخلاقی را می‌دهد، در این‌جا فقدان پدر هنجاری مانع از انتخاب اجتماعی و اخلاقی نمی‌شود، بلکه این انتخاب‌ها را در کانون توجه بیشتری قرار می‌دهد.

بریونی پراوهام که سرش مملو از افسانه‌های هشداردهنده پرورش‌گاهی است، احساس می‌کند از او خواسته شده تا در هویتی زندگی کند که به همان اندازه که ساخته‌ی خود اوست به همان اندازه هم ساخته‌ی قراردادهای ناقص درک زمان، طبقه و جنسیتی است که او به آن تعلق دارد. وقتی بریونی در یک صحنه‌ی محوری، رابی ترنر، پسر شارلدی را می‌بیند که ظاهراً خواهر بزرگ‌اش، سیسیلیا را در کنار فواره‌ی روی چمنزار تحقیر می‌کند به این نتیجه می‌رسد که اکنون می‌تواند انگیزه‌های پیچیده پشت اقدامات بزرگ‌سالان را درک کند و با اطمینان به عنوان یک عامل به دنیای تعامل با بزرگ‌سالان اگر نه با صحت اخلاقی، حداقل و مهم‌تر از آن با اخلاق روانی اجتماعی، قدم بگذارد (مک ایوان ۲۰۰۵، ۳۹-۴۰). گذاری که او از اخلاق‌سازی آموزشی به شناخت «ذهن‌های مجزا، به همان اندازه که ذهن خودش زنده است و در حال مبارزه با این ایده است که ذهن‌های دیگر به همان اندازه زنده هستند» می‌خواهد انجام دهد، تحولی است از داستان‌های افسانه‌ای که برای خانواده نوشته است، خوانش‌هایی از «دنیای واقعی و بزرگسالی که در آن قورباغه‌ها با شاهزاده خانم‌ها سخن نمی‌گویند» که به گمان او پیش‌نمایشی از حرفه رمان‌نویسی بعدی اوست (مک ایوان ۲۰۰۵، ۴۰). این تکامل هر چند خطرناک و توهم‌آمیز باشد، اما به نظر می‌رسد برای بریونی به اندازه‌ی کافی با دوام است تا او را وادار به ادعای جایگاه خود به‌عنوان نماینده در جامعه محلی کند. به ما می‌گویند: «شش دهه بعد» (مک ایوان، ۲۰۰۵، ۴۱)، اما

او این گذار را نه تنها در تلاش برای درک خود جوان‌تر، بلکه برای توجیه و جبران سوءتفاهم‌هایی که در ارزیابی جدید او از جهان وجود دارد، بیان می‌کند.

تعیین شخصیت در این نقطه‌ی حساس در رمان، مساله‌ی کنترل بسیار دقیق فاصله است. [۸] مداخله‌ی روایی گاه‌به‌گاه نقطه‌ی برتر و ممتاز بعدی را نشان می‌دهد، نقطه‌ایی که از آن موقعیت دوباره ارزیابی می‌گردد و در این مورد پس از این‌که بخش پایانی تلاش شش دهه‌ای بریونی را برای کنار آمدن با صحنه‌ی کنار فواره و نتایج متنوع آن شرح داد مانند رمان‌های آستن تنها در نگاه به گذشته متمرکز می‌شود. این یکی از هوشمندانه‌ترین شیرین‌کاری‌های مک ایوان است که به صدای روایت اجازه می‌دهد تا فرآیندهای فکری بریونی جوان را با کمترین مداخله در سرتاسر فصل‌های قسمت اول که به دیدگاه بریونی اختصاص داده شده است تکرار کند. باورهای غلط و لغزش‌های ذهنی او مربوط به مرحله‌ی انتقالی است که ذهن‌اش با آن دست به گریبان است. به عنوان مثال، آن‌چه او به عنوان پیشنهاد رابی به سیسیلیا تعبیر می‌کند، چیزی بیش از تلاش ناخوشایند او برای ارتباط با رابی نیست. گرایش بریونی به تفکر در چنین شرایط قطعی‌ایی، گرایشی نشانه‌ایی است. از همه مهم‌تر، او به این باور عمیق خیانت می‌کند که در «دنیای واقعی و دنیای بزرگسالان... قورباغه‌ها با پرنسس‌ها سخن نمی‌گویند»، که به وضوح قضاوتی است از طبقه‌ی رنگین‌پوستان (سیاه‌پوستان) و نشان می‌دهد علیرغم نوشتن داستانی که در آن یک هیزم‌شکن توسط یک شاهزاده خانم پذیرفته می‌شود (مک ایوان ۲۰۰۵، ۳۸)، و اگرچه رابی به وضوح وعده می‌دهد که روزی یک «شاهزاده‌ی پزشک» خواهد شد (۳۷۱)، اما در این زمان او هنوز کسی نیست جز

رابی ترنر، فقط پسر یک نظافت‌چی متواضع و پدری ناشناخته، پسری که از طریق مدرسه و دانشگاه توسط پدر بریونی یارانه دریافت کرده است. (۳۸)

آشکار است که او باید به تفاوت بین دنیای افسانه‌ای هم در تجربه‌ی کودکی و هم دوران نوجوانی‌اش و واقعیت بزرگسالی که می‌خواهد وارد آن شود دقیقاً بر اساس عباراتی که به طور معمول اجتماعی هستند فکر کند. به عبارت دیگر، قورباغه‌هایی که پرنسس بوس می‌کند متعلق به افسانه‌ها و حکایت‌ها هستند و دقیقاً یک هدف آموزشی را دنبال می‌کنند، در حالی که پسر شارلدی در دنیای واقعی باید آرزویی بهتر از کمک به شاهزاده خانم داشته باشد. در اصطلاحات جنسیتی، این تمایز به نظم اجتماعی مردسالار اجازه می‌دهد تا در درون‌مایه‌ی رمنس و ازدواج که زنانه است نفوذ کند، در حالی که تجسم واقعی اصل مردانه از دسترسی به حوزه‌ی خانگی محروم است. ناکامی بریونی در تطبیق دادن امتیاز داستان قبلی خود به قورباغه‌ها و شاهزاده خانم‌ها در کثرت دموکراتیک تازه کشف شده از ذهن‌ها، انگیزه‌ها و واقعیت‌ها، یکی از کنایه‌های ملایمی است که پاسخ دلسوزانه‌ی خواننده به بازنمایی هویت او در بحران را صورت‌بندی می‌کند.

کادربندی بریونی درباره‌ی پیوستن او به حوزه‌ی بزرگسالان به‌عنوان چیزی که نمی‌تواند منتظر نوشتن آن باشد، نوشتن درباره‌ی «چشم انداز آزادی، رهایی از مبارزه دشوار بین خیر و شر، بین قهرمانان و تبهکاران» (مک ایوان ۲۰۰۵، ۴۰)، به همان اندازه که تأثیرگذار است کنایه‌آمیز هم هست. بریونی جوان در تب و تاب لحظه به لحظه و در جنون آفرینش، بارها و بارها تأمل را به حالت تعلیق در می‌آورد و وقایع را نه آن گونه که نیازها و انگیزه‌های دیگران شکل می‌گیرند، بلکه به‌خاطر نقش خارق‌العاده‌اش، دفاع از فضیلت خواهرش و یکپارچگی خانواده‌اش که به خود اختصاص داده است اجرا می‌کند. تا زمانی که او بتواند این توهم را ایجاد کند که ارزش بیشتری وجود دارد که از او خواسته شده است از آن دفاع کند، با وجود ادعای رئالیسم روان‌شناختی به زمینه‌ی آشنای نوجوانی‌اش بازگشته است، زیرا «الان زمان شروع نبود» (مک ایوان ۲۰۰۵، ۴۱). آن‌چه او به عنوان رهایی از مفاهیم محدود اخلاق و کشف اعتبار دیدگاه‌های متفاوت ارزیابی می‌کند، متوجه می‌شویم که صرفاً پذیرش

اعتبار تفسیرهای متضاد خود از آن‌چه می بیند است، زیرا بینش او هنوز به دلیل سن، درون‌گرایی، احساس اهمیت به خود و بی میلی او در پرسیدن از آن‌چه برای سیسیلیا رخ داده بسیار محدود است. این تناقض شدید بین جاه‌طلبی‌های هنری او و مرحله‌ای که او در رشد ذهنی‌اش به آن رسیده است کاملاً مستقل از ویژگی‌های فردی و بافت خانوادگی، بارها و بارها با یک حس طنز دوست‌داشتنی آشکار می‌شود. برای مثال، بریونی پس از اندیشیدن طولانی به «پیچیدگی احساسات‌اش» (مک ایوان ۲۰۰۵، ۱۱۳)، خودکار خود را برمی‌دارد و قطعه‌ای از یک قافیه‌ی شعری پرورش‌گاهی را بازنویسی می‌کند: « پیرزنی بود که مگسی را قورت داد»، سپس انتخاب خود را برای این ترکیب‌بندی توجیه می‌کند: «مطمئناً خیلی کودکانه نیست که بگوییم باید داستانی وجود داشته باشد» (۱۱۵). و مطمئناً می‌توان اضافه کرد که اگر قرار باشد داستانی وجود داشته باشد، نقل قول و بینامتنیت اجتناب‌ناپذیرتر از دقت و افشای آن است. در عین حال، این مثال، نشانه‌ی اجبار بریونی به کار است، تا «آن‌چه را که شاهد بوده معنی‌دار جلوه دهد» (وود ۲۰۰۹، آنلاین)، یعنی دستکاری‌ای که رمز رمان در آن صریح است و همان‌طور که جیمز وود منتقد اشاره می‌کند، توسط رمان مک ایوان (۲۰۰۹، آنلاین) هم دنبال شده و هم مورد دفاع قرار گرفته است.

برعکس، تمایل بریونی به داستان‌نویسی مانع از اجبار او به رازداری نمی‌شود. ابزار روایی که این ارتباط را در عطف به ماسبق در فصل سوم از اولین مداخله‌ی روایی از این نوع در سه صفحه در متن نشان می‌دهد طنین است:

هیچ چیز در زندگی او به اندازه کافی جالب یا شرم آور نبود که مستحق پنهان شدن باشد... هیچ کدام از این‌ها به خصوص یک مصیبت نبود. یا بهتر بگوییم، تنها در نگاهی به گذشته و پس از یافتن راه حلی چنین به نظر می‌رسید. (مک ایوان ۲۰۰۵، ۵)

کنایه از زمان خردمندی و نتایج بعدی به سختی اشاره‌ی بینامتنی به پنهان‌کاری و عدم ارتباط موجود در *عقل و احساس* نوشته‌ی آستن را پنهان می‌کند. منتقد تونی

تانر، پنهان‌کاری آستن را به شکل پیش‌بینی عقل فوکویی از «فضای آزاد مطلق دیگران» و «درونی بودن تغییرناپذیر اشتیاق و میل برآورده‌نشده» توصیف کرده است (تانر ۱۹۸۶، ۱۰-۹) [۹]، اما سخنان او می‌تواند به راحتی در مورد بریونی صدق کند. از این نظر، محتوای اسرار او، مانند تمایل او به قرارداد کشف روایت، کارکردهای اجتماعی شدن او هستند.

تعدادی از جنبه‌های ارزیابی بریونی از صحنه‌ی فواره، استراتژی روایتی را که مک‌ایوان در بازنمایی شکل‌گیری هویت به کار می‌گیرد، نشان می‌دهد، بدین معنا که آستن به عنوان مدلی از تحقیقات روان‌شناختی و اجتماعی معرفی شده و سپس کنار گذاشته می‌شود. این الگویی از مجموعه ارزیابی‌های غلط از حوادث جزئی است که منجر به پیامدهای عظیمی می‌گردد و در سراسر جهان طنین‌انداز می‌شود. زنانگی به عنوان یک معیار در مذاکره درباره‌ی هویت زن مطرح شده و سپس واجد شرایط می‌شود. به عبارت دیگر، فراداستان، اخلاق و جنسیت، سه مفصل بازنمایی سوبژکتیویته در تاوان با دقت در یک راستا قرار گرفته‌اند تا مفهومی آینه‌ای ایجاد کنند که هم پیچیدگی خود را تکرار می‌کند و هم بافت تکه تکه شده‌ی رمان را یکپارچه می‌کند. تجزیه و تحلیل مختصر هر یک، روش مک ایوان را روشن خواهد کرد.

نقل قول اولین رمان تکمیل شده‌ی آستن که به عنوان سرلوحه برای تاوان عمل می‌کند، نیاز به مقایسه دارد. در نورتنگرابی (۱۸۱۸)، هنری تیلنی به شکلی منطقی کاترین مورلند را سرزنش می‌کند زیرا او اجازه داده است خواندن رمان‌های هیجان‌انگیز به قضاوت او درباره واقعیت آسیب برساند. تز رمان آستن این است که واقعیت و تلویحاً رئالیسم در واقع بسیار جالب‌تر از گوتیک‌های مبهم یا عاشقانه‌های احتیاطی در *تاوان* است، عاشقانه‌هایی که قهرمان داستان سرش را با آن‌ها پر کرده است. بعلاوه، خانه‌دار بودن کودکان که برخی از آن‌ها فقط به طور موقت پرورش داده شده‌اند، مادر بی‌اثر و پدر غایب، تنش‌های طبقاتی، درگیری‌های بین‌المللی که در

آستانه‌ی بروزاند، همگی بازتاب منسفیلد پارک هستند، و در واقع این کتاب با معضلات مشابهی روبروست، معضلاتی که فانی پرایس و برترام‌ها با آن روبرو هستند (رجوع کنید به جی. ولز ۲۰۰۸، ۱۰۲، ۱۰۸). در مرحله‌ی سوم، رازداری مضمون‌سازی‌شده، هرچند گه‌گاهی تقلید شده و هجو شده است [۱۰] و توطئه‌ی دو خواهر که به مبارزه‌ی آن‌ها برای کنار آمدن با احساسات تازه‌شان نسبت به مردی که می‌دانند فراتر از حواشی طبقه‌شان است سر و کار دارد، به «عقل و احساس» اشاره می‌کند. آن‌چه در این‌جا می‌آید خلاصه‌ای از مضامین مورد علاقه‌ی آستن نیست، بلکه منابع تنش و بحرانی است که به شکلی سنتی در داستان‌های انگلیسی دارای مزیت است. گریز به دنیای کتاب مانع از بررسی معقول واقعیت می‌شود، اما قدرت بالقوه کتاب در ایجاد تغییر را زمینه‌سازی می‌کند. طبقه و به ویژه ابهام ناشی از آمیختن در محدوده‌ی طبقاتی، ساختار هویت فردی را به اندازه روابط آشکار می‌کند. رازداری علاوه بر این‌که نشانه‌ای از سن و در نتیجه اظهار نظر در مورد آن است، [۱۱] دارای پتانسیل ایجاد اختلالی عظیم است. مانند شخصیت الینور در برآورد تانر در داستان آستن:

بریونی متعلق به آن مکتب فکری است که معتقد است رفتار با فضیلت می‌تواند کاری دشوار باشد، رفتاری که شامل سازگاری دردناک با اشکال کنترل‌کننده‌ی جامعه و ناامیدی ناخوشایند از تمایلات شخصی است. (۱۹۸۶، ۲۴) [۱۲]

بریونی بر خلاف او و با وجود تمام «روحیه‌ی منظم» و «علاقه به اسرار» مینیاتوریست‌اش (مک ایوان ۲۰۰۵، ۵)، از هوس‌های نابالغ و عاشقانه‌ی غیراجتماعی ماریان و نفرت از پنهان‌کاری برخوردار است. بینامتنیت آستن چندین بار سازنده است. در اواخر قرن بیستم که علاقه فزاینده به قطعیت‌های واقعی و علیت زندگی‌نامه وجود

داشت، رمان تربیتی[1] و زیرژانر آن، رمان هنرمند[2]، بازگشتی تماشایی داشته‌اند.[۱۳] مک ایوان به وسیله‌ی طرح نفوذ زنانه و با ادعای میراث خود، با گرایشات فمینیستی قبلی در کار خود سازگار است. در عین حال، او سنت زنانه‌ی هیجان‌گرایی و غیرمنطقی را که از یک ذهن آگاهانه ناکافی سرچشمه می‌گیرد، رد می‌کند. در این مورد نیز او با حرکت غالب در کار خود به نفع عقل‌گرایی، علم و تفکر نظری و سانسور سختگیری‌های اجتماعی که در طول تاریخ زنان را در حاشیه‌ی این حوزه‌ها نگه داشته است، موافق است. بریونی مانند جین آستن جوان‌تر تشویق می‌شود که داستان‌های کوچکی را به زبانی که به طور عمده از دیکشنری دکتر جانسون است، ارائه کند و آن‌ها را در مقابل خانواده‌اش که به شکلی رسمی در کتابخانه برای این مناسبت جمع شده‌اند، بخواند. محاکمات آرابلا، نمایشنامه‌ای که او به افتخار دیدار برادرش می‌نویسد، به طرز حیرت‌انگیزی یادآور طرح‌ها و سبک داستان آثار دوره‌ی جوانی جین است. برخلاف آستن، او از حس شوخ‌طبعی سالم و قدرت تشخیص خوبی برخوردار نیست که به او اجازه دهد از دنیای فانتزی فاصله بگیرد. با این وجود، او باز به شکلی طبیعی و در نتیجه مشکوک، به اندازه‌ی کافی شفاف و صادق است که به شکل خصوصی اعتراف کند تولیدات ادبی او نوعی «خودنمایی» است که به منظور خشنود کردن خانواده است (مک ایوان ۲۰۰۵، ۱۱) و این شناخت کافی است تا او را یک بار دیگر به شیوه‌ی خوب کنترل فاصله با آستن برای خواننده محبوب کند.

علاوه بر این، مک ایوان از آستن یک روش روایی به دست می‌آورد که به موجب آن تنش به آرامی در نتیجه‌ی فرآیندهای روانی پیچیده ایجاد می‌شود، روشی که او هم در *شنبه* (۲۰۰۵) و هم در *بر ساحل چسیل* (۲۰۰۷) تکرار می‌کند، به جای این‌که

---

[1] - رمان تربیتی یا بیلدونگسرمان (به آلمانی Bildungsroman). در نقد ادبی به سنتی در رمان‌نویسی اروپایی اطلاق می‌شود که تمرکز داستان بر بلوغ و شکل‌گیری جهان عاطفی و ذهنی شخصیت اصلی داستان از دوره نوجوانی تا بزرگسالی و در تقابل با ارزش‌ها و هنجارهای جامعه باشد. این ترکیب اولین بار در سال ۱۹۱۶ توسط زبان‌شناس کارل مورگن اشترن به کار رفت اما ویلهلم دیلتای آن را عمومیت بخشید. رمان آموزشی بیشتر از آن که ویژگی ساختاری را شامل شود با اشتراکات محتوایی شناخته می‌شود.

[2] - Künstlerroman، در انگلیسی به معنای «رمان هنرمند»، روایتی است درباره رشد یک هنرمند تا بلوغ. می‌توان آن را به‌عنوان زیرمجموعه‌ای از Bildungsroman طبقه‌بندی کرد: رمانی که به بلوغ می‌رسد.

نتیجه‌ی اتفاقاتی تصادفی باشد که با باز شدن رمان، زندگی کامل قهرمانان داستان را مختل می‌کند. با توجه به این‌که در آستن نشانه‌های پیش‌بینی‌کننده‌ای در سراسر رمان و به‌ویژه در چند فصل اول وجود دارد که نویددهنده‌ی چرخشی است که داستان خواهد گرفت، با این حال، آن‌ها به طرز ماهرانه‌ای توسط صدای روایی‌ایی تقریباً نانوشته و ساده و فقط کمی کنایه‌آمیز و به طور مداوم دلسوزانه در قسمت اول پنهان شده‌اند. در واقع، یکی از دستاوردهای بزرگ رمان و دستاوردی که برای مک ایوان معمول‌تر از آستن است، دقیقاً همین عدم مزاحمت زیبای صدای روایی است که نظر فراداستانی بسیار هوشمندانه‌ای را که مک ایوان در سرتاسر آن القا می‌کند را تا حدودی پنهان می‌سازد. علی‌رغم خودارجاعی موضوعی متن، به‌ویژه در بخش اول، این سبک به سمت شفافیت و کم‌گویی می‌رود و به صورتی ارگانیک و مناسب از روایت عادی که مدعی واسطه‌گری است، می‌بالد. در بخش‌های دوم و سوم با تسریع رویدادها در اثر فوریت جنگ، سطح روایت ناهموارتر می‌شود و بافت چندلایه‌ای از تقابل چارچوب‌های زمانی و آگاهی‌ها را آشکار می‌کند. آیرونی ساختاری از نوع آستن در استفاده از پیش‌بینی و گذشته‌نگری وجود دارد که تا زمانی که کتاب را برای بار دوم نخوانیم نمی‌توانیم آن را درک کنیم، آیرونی‌ایی که اغلب به پیشینه تاریخی می‌پردازد. بنابراین، به عنوان مثال، بخشی که «شش دهه بعد» ارزیابی بریونی از شرح خودش در سیزده سالگی از «کل تاریخ ادبیات» را توضیح می‌دهد (مک‌ایوان ۲۰۰۵، ۴۱)، همین حرکت رابی که در پیش بینی‌های خود از آینده، خود را به‌عنوان یک پزشک فرهیخته و لیبرال تصور می‌کند (مک ایوان ۲۰۰۵، ۹۳) تقریباً در این نقطه ابتدایی رمان، به جز در کلی‌ترین روش آینده‌نگر، معنا پیدا نمی‌کند و به حمله‌ای از ماگالومانیا شبیه به فانتزی بازی‌های المپیک در قسمت گزنه در فصل هفتم نزدیک‌تر می‌شود (مک‌ایوان ۲۰۰۵، ۷۵). با این حال، در پرتو قطعه‌ی پایانی، در حالی که با پیشرفت هنری او نشان داده می‌شود، ابعاد بسیار مهمی به نیاز بریونی برای توجیه و تاوان خود می‌افزاید، ابعادی که از رشد خصوصی فراتر می‌رود و پارادایم‌های تاریخی را در بر

می‌گیرد. در ادعای او یک حرکت واقعی از تعلیم اخلاقی به سمت پذیرش شهری‌تر و سکولارتر دیگران وجود دارد، مشابه آن‌چه که از نظر معرفت شناختی توسط روشنگری پیش بینی شده بود و سپس توسط رئالیسم ویکتوریایی انجام شد و بریونی تصمیم خود مبنی بر این‌که به کمبریج نرود و در عوض پرستار جنگ شود را به اجرا در می‌آورد. همین حرکت توسط رابی در پیش‌بینی‌هایش از آینده‌ی خود به عنوان یک پزشک باهوش و لیبرال در نظر گرفته شده است (مک ایوان ۲۰۰۵، ۹۳).

این الگوی آشکارسازی و پنهان کردن، آنالپسیس[۱] و پرولپسیس[۲]، که با تکه‌تکه بودن متن و مونتاژ دیدگاه‌ها تقویت شده است، مانند بینامتنیت، نقدی از ماهیت روایت را تشکیل می‌دهد و می‌خواهد پیچیدگی انسان را بازنمایی کند. بر این اساس آشکار می‌شود که اگرچه مک ایوان دغدغه‌های موضوعی و سبکی را از آستن وام گرفته است، اما به طور غیرمستقیم با انتخاب این که آن‌ها را به سمت نظرات خود بسط بدهد، نظراتی که با دنیایی که او هم در رمان‌اش نمایش می‌دهد و هم بازبینی می‌کند، سازگار هستند، نظراتی نیز در مورد آن دغدغه‌ها ارائه می‌دهد. بارزترین مثال شاید برخورد او با مقوله زنانه باشد. همان‌طور که نانسی آرمسترانگ[۳] اشاره می‌کند، در حالی که قرن هجدهم زنانگی را ابداع کرد، یعنی کیفیت برخورداری از «تجهیزات فرهنگی» خاصی که زنان را قادر می‌سازد نقش اجتماعی خود را ایفا کنند، در قرن نوزدهم، زنانگی ابداع شد و بدن زنانه را در وضعیت بحرانی پیش‌زمینه قرار داد تا بررسی شود که چگونه «درونیاتی که بدن در آن وجود دارد» با مفاهیم جدید مردانگی بورژوازی مرتبط است (دیوید ۲۰۰۱، ۱۰۸-۱۰۹). بنابراین، موضوع اصلی رمان ویکتوریایی «زنانگی سنتی در مبارزه‌ای آگونیستی با طبیعت زنانه» است (آرمسترانگ در دیوید ۲۰۰۱، ۱۰۸). در حالی که زنان به رمان‌نویسی روی می‌آورند و از این رو با «واقع‌گرا»

---

[1] - آنالپسیس، فلش‌بک یا دژاوو، وسیله ای ادبی در روایت که در آن رویداد گذشته در نقطه‌ای دیرتر از مکان زمانی آن در داستان روایت می‌شود.

[2] - پرولپسیس، فلش‌فوروارد، پیش بینی و پاسخ به ایرادات احتمالی در گفتار بلاغی، یک ابزار ادبی است که در آن طرح جلوتر از زمان پیش می‌رود .به معنای صحنه ای که روایت را از زمان کنونی داستان در زمان قطع می‌کند و جلو می‌برد.

[3] - Nancy Armstrong

شدن مدعی کیفیت عقل می‌شوند، ادبیات بیش از پیش به وسیله‌ای برای براندازی و به شکلی غیرمستقیم برای بیان انتقاد اجتماعی و شورش جنسیتی تبدیل می‌شود. زنانگی بدون مشکل در رمان سانتی‌مانتال به گذشته‌ای غیرقابل بازگشت سپرده شده است، «فضیلت تثبیت شده با مرگ» در این رمان‌ها نفرت انگیز شده (آرمسترانگ در دیوید ۲۰۰۱، ۱۰۹) و به جای آن‌ها، ضرورت دستیابی به فراسوی جنسیت و خارج از مرزهای جنسیتی ایجاد شده است.

بر این اساس و همان‌طور که جودیت سیبویر[1] به درستی مشاهده می‌کند، *تاوان* مک ایوان مقایسه‌ی روشنگرانه‌ای را با واقع‌گرایی جورج الیوت (آچسون و راس ۲۰۰۵، ۲۳ پاس.) و به آسانی با واقع‌گرایی آستن تطبیق می‌دهد. در ظاهر، سیسیلیا زنانگی را به‌صراحت توسط فواره در کتابخانه و سپس در رختخواب اجاره‌ای در طول جنگ، زمانی که رابی نزد او بازمی‌گردد، نشان می‌دهد، در حالی که بریونی طرفدار ظهور زنانگی مورد تایید اجتماعی است. با این حال، این ظن وجود دارد که تا حدودی تقبیح اشتیاق جنسی رابی توسط بریونی، انتقام او برای طرد شدن توسط رابی است، زمانی که در سن ده سالگی، عشق خود را به او اعلام کرده بود (مک ایوان، ۲۰۰۵، ۲۳۲). تمایلات جنسی نوظهور او نیز او را به جای زنانگی مناسب در کنار زنانگی مخل قرار می‌دهد، اگرچه این قسمت از کم‌گویی‌های مشخصی برخوردار است. جان مک لئود با عبارتی زیرکانه به نقل از دریدا می‌گوید «کار مک ایوان، پوشش ناگفته‌ایی از تجلی خاطره‌ی هنجارسازی را جدا می‌کند تا «صحنه‌های افسانه‌ای» [زنانگی] [۱۴] در تولید را فاش کند» (۱۹۹۸، ۲۲۱) و بحران‌های سازنده‌ای را که زنانگی همیشه می‌پوشاند، آشکار کند. به همین ترتیب، مک ایوان سختگیری‌های اخلاقی‌ایی را افشا می‌کند که بریونی تمایل دارد بر رئالیسم روانشناختی تحمیل کند، رئالیسمی که او آرزوی آن را دارد و آن سختگیری‌هایی که رئالیسم تجویزی هستند، ابزاری فراداستانی

[1] - Judith Seaboyer

برای کنترل شیوه‌های بیان، و در نتیجه محتوایی که در اختیار رمان است، بنابراین داستان را به ابزاری برای تربیت اخلاقی تبدیل می‌کنند. [۱۵]

از چنین بی‌ثباتی‌ها و وارونگی‌هایی است که بافت رئالیسم مک ایوان به درستی ساخته می‌شود، زیرا برای اوبژه‌ی خود امکان تاوان را فراهم می‌آورد. همان‌طور که بریونی به درستی می‌گوید، ریزه‌کاری‌های جزئی مورد نیاز مشاهدات روان‌شناختی، بحران‌های وانمود را ایجاد می‌کند که مربوط به نوسانات بارور هویت است و تنها می‌تواند برای نوشتن مفید باشد (مک ایوان ۲۰۰۵، ۱۱۳). مک ایوان این منطق غیرمستقیم را در استفاده از دیدگاه خود به خوبی به کار می‌گیرد. ارائه دوست‌داشتنی بریونی جوان که با دقت تمام در فصلی پس از فصلی دیگر به شکلی هم‌دلانه با گوش دادن به خودش پیش می‌رود، در یک لحظه لغو می‌شود، وقتی رابی که از ناراحتی از قرار ملاقات وقفه افتاده‌اش با سیسیلیا آشفته شده بود، با وضوحی غیرمنتظره و البته تلخی او را می‌بیند:

دلیل خوبی برای حضور بریونی در کتابخانه وجود نداشت، جز این‌که رابی را بیابد و آن‌چه متعلق به او بود را انکار کند. رابی به وضوح دید که چه اتفاقی افتاده است. بریونی یک پاکت مهر و موم شده را برای خواندن یادداشت دورن‌اش باز کرده بود و منزجر شده و به شکلی مبهم احساس می‌کرد به او خیانت شده است. بریونی به دنبال خواهرش آمده بود، بدون شک با این فکر هیجان‌انگیز که از او محافظت می‌کند، یا او را نصیحت می‌کند و صدایی از پشت در بسته کتابخانه شنیده بود. بریونی که از اعماق نادانی، تخیلات احمقانه و درستکاری دخترانه‌اش رانده شده بود، آمده بود تا بماند. (مک ایوان ۲۰۰۵، ۱۳۹)

دقت هشیارکننده‌ی فهم مرد، بازتاب قضاوت‌های ارزشی خود بریونی است. یادداشت رابی به سیسیلیا «عملاً او را منزجر کرده بود» (مک ایوان ۲۰۰۵، ۱۱۴)، او احساس «انزجار و شیفتگی» می‌کرد و «او هرگز نتوانست ذهن منزجر کننده رابی را ببخشد» (۱۱۵). همچنین واکنش سیسیلیا را زمانی که با دختر عموی لولا و کسی که به او

تجاوز می‌کند در کنار دریاچه روبرو می‌شود، پیش‌بینی می‌کند. «او از انزجار و ترس حالت تهوع داشت» (مک ایوان ۲۰۰۵، ۱۶۴-۱۶۵). این رمان مملو از چنین پژواک‌های دقیقی است که در سراسر ثبت‌های احساسی حرکت می‌کنند. با این وجود، از آن‌جایی که احتمالاً بریونی پیر است که فرآیندهای فکری رابی را در کتاب‌اش بیان می‌کند، این سوال در کمین است که این توضیحات بریونی واقعاً تا چه حد مشاهدات روان‌شناختی دقیق او است یا تکرار واکنشی است که آن‌قدر درونی است که استفاده وسواس‌آمیز از همان کلمات را اجتناب‌ناپذیر می‌کند. مونتاژ پرسپکتیوها یک بازی سخت با آینه است.

بااین‌حال، اغوا کننده بودن داستان‌های احساسی به پایان نمی‌رسد. کتابی که بریونی می‌نویسد به آشتی رستگارانه ختم می‌شود. کتابی که مک‌ایوان می‌نویسد با افشای کاربردهای خودخواهانه به پایان می‌رسد، کاربردهایی که می‌گویند می‌توان از داستان‌های تخیلی استفاده کرد. سیسیلیا و رابی هر دو در جنگ جان باختند، اما بریونی مسن‌تر، رمان‌نویس موفقی که تا به حال از قابلیت‌های داستان‌های تخیلی برای تجدیدنظرطلبی وسواس‌آمیز بهره می‌برد، معتقد است که گفتن حقیقت هیچ هدف انسانی را دنبال نمی‌کند:

تنها در این آخرین نسخه است که سرنوشت عشاق به خوبی پایان می‌یابد و در حالی که من از آن‌ها دور می‌شوم، کنار هم روی پیاده‌روی جنوب لندن ایستاده‌اند. تمام پیش‌نویس‌های قبلی بی‌رحم بودند. اما اکنون دیگر نمی‌توانم فکر کنم اگر مثلاً بخواهم خواننده‌ام را مستقیم یا غیرمستقیم متقاعد کنم که [رابی و سیسیلیا هر دو در طول جنگ مرده بودند و او دیگر هرگز آنها را ندیده بود] چه هدفی را دنبال می‌کردم... پایان‌اش چگونه می‌تواند باشد؟ خواننده چه حس امید یا رضایتی می‌تواند از چنین روایتی بگیرد؟ چه کسی دوست دارد باور کند که آن‌ها هرگز دوباره ملاقات نکردند، هرگز عشق خود را برآورده نکردند؟ چه کسی می‌خواهد آن را باور کند، مگر در خدمت

تاریک‌ترین رئالیسم؟ من نمی‌توانستم این کار را با آن‌ها انجام دهم. من خیلی پیر هستم، بیش از حد ترسیده و بیش از حد عاشق ذره‌ای از زندگی هستم که برایم باقی مانده است. من با موجی از فراموشی و سپس نسیان و گمنامی مواجه می‌شوم. من دیگر شجاعت بدبینی خود را ندارم. (مک ایوان ۲۰۰۵، ۳۷۰-۳۷۱)

در حالی که او حرف‌های غنایی می‌زند و هم برای خودش و هم برای سیسیلیا و رابی همدردی می‌طلبد، این سوال باقی می‌ماند که آیا تصمیم نویسندگی او باقی‌مانده‌ی اجبار قبلی او «برای داشتن دنیا به همین شکلی که هست» است یا «آخرین عمل مهربان» یک پیرزن (مک ایوان ۲۰۰۵، ۳۷۲)، یک ژست اساساً مؤید زندگی زنانه. این که خود توجیهی او در پایان شامل کمی شک به خود می‌شود، ممکن است نشان دهد که حتی در فهرست «محکم‌ترین واقع‌گرایی» که توسط بخش آخر با نام *درهم شکستن توهم* نمایش داده می‌شود، بخشش می‌تواند به دلیل شرایط تسکین‌دهنده‌ی دست و پنجه نرم کردن شفاف او با دردی که دارد اعطا شود تا به‌عنوان سازنده داستان‌ها، به خود، خانواده‌اش، شخصیت‌های‌اش و خوانندگان‌اش تحمیل شود. با این حال، این‌که آیا واقعاً بخشش به دست آمده است یا نه، یک موضوع اخلاقی است که با انتخاب خود بریونی برای پایان داستان‌اش متناسب است.

دو صفحه‌ی آخر این‌گونه شروع می‌شود: «جنایتی رخ داد. اما عاشقانی هم بودند» (مک ایوان ۲۰۰۵، ۳۷۰)، و اوج داستان با تشخیص بریونی که «هیچ تاوانی برای خدا یا نویسنده وجود ندارد» (۳۷۱) دلالت بر اعتراف به گناه، انگیزه‌های پنهان و ضعف دارد و نشان دهنده‌ی بازنمایی مک‌ایوان از تعریف هویت است. در حالی که او ذهنیت بریونی را به صورتی محکم پشت صدای روای رمان قرار می‌دهد، نه تنها دعوت به بازخوانی متن می‌کند، بلکه دعوت به ارزیابی مجدد تفسیر خواننده از شخصیت‌ها نیز می‌کند. با حضور مؤلفی زنانه که علاوه بر این، کاتالیزور عمل است، نمایش دلسوزانه‌ی شخصیت بریونی جوان، زیرمایه‌های متضاد و ظریفی پیدا می‌کند. او هم واقعی‌تر و هم

دوبرابر ساختگی می‌شود، زیرا نویسنده ضمنی داستان خود جوان‌ترش را هماهنگ و موزون کرده است. نویسنده درون‌دیژتیک، خود مخلوق مک‌یوان، نویسنده‌ی فرادیژتیک و ضمنی است. اما فراتر از این ابزار نسبتاً رایج، سؤالی دائمی در مورد اخلاق متمایز پیوست شده به گفتمان مردانه و زنانه وجود دارد.

در مقیاس بزرگ، مردانه به صورت خشونت در نظر گرفته می‌شود، در حالی که زنانه در حال شفا بخشیدن است. این دوگانگی تعدیل‌کننده نه تنها با مضمون جنگ و با مردانی که در فرانسه می‌جنگند در حالی که زنان برای پرستار شدن در بیمارستان‌های لندن آموزش می‌بینند در دسترس است و بنابراین وسیله‌ای برای رئالیسم تاریخی است، بلکه با ایجاد توازن بین انواع گفتمان‌ها از طریق حرفه‌ی نویسندگی مک‌ایوان نیز به ترتیب به صورت زنانه و مردانه تثبیت شده است. مک ایوان با شناسایی راوی دانای کل به عنوان زن، مسائل را به شیوه‌ای بسیار کاربردی پیچیده می‌کند. به طور متناقض، جنسیت قابل تشخیص راوی فاصله‌ای را ایجاد می‌کند که متن را قادر می‌سازد تا در نهایت فمینیستی و زنانه باقی بماند. همان‌طور که دیدیم، حرکت اصلی و موضوعی روایت، نیاز به تاوان، تلاش بازیابی برای دستیابی به تمامیت و هماهنگی، می‌تواند به طور معمول زنانه تعبیر شود. از این رو، صفات اساساً مردانه‌ی مسئولیت اخلاقی به شدت مغایر است. شکل روایی‌ایی که این تنش در آن شکل می‌گیرد، اختلاف‌های مشابهی را نشان می‌دهد. شکستگی‌ها، شکاف‌ها، همپوشانی‌ها و ناهماهنگی‌های آن نه تنها حکایت از عدم امکان التیام دارد، مانند گلدانی که سیسیلیا آن را تعمیر می‌کند و هنوز «سه خط پیچ در پیچ ظریف بر روی لعاب» دارد (مک ایوان ۲۰۰۵، ۴۳) و در نهایت در طول جنگ به طور غیر قابل جبرانی شکسته می‌شود، بلکه زنانگی در بحران، تلاش برای بازسازی تکه‌های تاریخ خصوصی است که هم معنادار و هم رضایت بخش است و هم مطابق با نیازهای راوی است و هم از نظر اجتماعی قابل قبول است. حقیقت به هر معنای مطلق به صورتی چند جانبه قربانی می‌شود. بریونی سیزده ساله دروغ می‌گوید زیرا با منطق عمیق‌تری از موقعیت متقاعد

شده است و شواهد تجربی چشمان او را می‌بندد. اما بریونی هفتاد و هفت ساله داستان را در رمان‌اش به دلایل بسیار مشابه دستکاری می‌کند، داستان و نیاز به قدرت کنترلی و دستوری که در هر مرحله به واقعیت تبدیل می‌کند، و در حالی که حقیقت عقلانی، امتیاز مردانه در طبقه‌بندی مک ایوان است، عمدتاً به مطالعه‌ی دقیق داده‌های واقعی مربوط به جنگ و به بخش رابی کتاب اختصاص دارد. سود دومی، رد کردن آگاهانه‌ی آن چیزی است که

سیبویر آن را میهن‌پرستی مقدسی می‌نامد که در برداشت نادرست خود از تاریخ در بهترین حالت شریک قصور ملی و فردی از مسئولیت اخلاقی است. (آچسون و راس ۲۰۰۵، ۲۸)

این نفوذ برجسته‌ی مردان است. لئون و دوست‌اش پل مارشال و پسرعموهای دوقلو از شمال برای ملاقات می‌آیند و همه چیز را به حرکت در می‌آورند. بریونی برای برادرش برنامه‌ریزی می‌کند، سیسیلیا برای اتاق مهمان گل می‌چیند، لولا توسط برادران دوقلوی‌اش شکنجه می‌شود (مک ایوان ۲۰۰۵، ۱۱۸). تهاجم مخرب به فضای داخلی به تجاوزی نمادین با پیامدهای غیرقابل قیاس تبدیل می‌شود که تجاوز بزرگ‌تر به سرزمینی را که در آن جنگ است و پدر تالیس و پل مارشال به صورت متفاوتی برای آن آماده می‌شوند و رابی در آن جنگ شرکت خواهد کرد را پیش‌بینی می‌کند. در حالی که زنان یا اهلی و رام هستند یا خیال‌باف، مردان پشت سیاست و عقل سلیم سنگر می‌گیرند. زمانی که رابی در کمبریج است، به شدت در مورد خاستگاه اجتماعی فروتن خود از خود دفاع می‌کند و گفتمان دفاعی او طنین‌انداز روایت‌های بزرگی مانند دموکراسی، علم، و عقلانیت است. «او سیاست خود را برای محافظت از خودش و نظریه‌های علمی مبتنی بر طبقات و اطمینان نسبتاً اجباری‌اش داشت» (مک ایوان ۲۰۰۵، ۷۹). این رمان نارسایی نهایی این نوع رتوریک و لفاظی را آشکار می‌کند، درست همان‌طور که اصطلاحات التیام‌بخشی و تاوان پیشنهاد شده توسط بریونی را

به چالش می‌کشد و در عوض گفتمانی از بحران و تضاد را ارائه می‌دهد. رابی نیز در حالی که حرفه‌ایی پزشکی را برای خود متصور است، گفتمان آشتی‌جویانه‌ای را پذیرا می‌شود، اما متوجه می‌شود که داستان به محض شروع به پایان می‌رسد و هرگز نمی‌توان آن را از سر گرفت. وعده‌ی داستان‌های سرراست که شامل حرفه‌های طولانی‌مدت بیست و سی ساله می‌شود، در این‌جا صرفاً برای افزایش ضایعه‌ی آسیب‌زای ناشی از تضاد بی‌کاهش بین درونیّت نیازهای فرد و بیرونی بودن غیرقابل تقلیل افراد دیگر ارائه می‌شود. مدام گفته می‌شود که داستان‌ها شروع، پایان یا از سر گرفته می‌شوند (مک ایوان ۲۰۰۵، ۳۹-۴۱، ۹۱-۹۲، ۱۲۹، ۱۳۷، ۱۵۱، ۱۸۶، ۲۲۷ و غیره) و وسواس علامت تجاری مک ایوان در مورد ریشه‌های نامعلوم و علیت اشیاء را تمرین می‌کنند، وسواسی که به بهترین وجه در *عشق پایدار* (۱۹۹۷) و *سگ‌های سیاه* (۱۹۹۲) نشان داده شده است. بااین‌حال، این نیز راهی برای تعیین محدودیت درام، درج آن در یک روایت است (به‌ویژه به مک ایوان ۲۰۰۵، ۱۱۵-۶، ۱۶۰ مراجعه کنید) و بنابراین قابل تحمل کردن آن است. با تکه تکه کردن و آشنایی‌زدایی از داستان، چیزی که به راحتی نمی‌توان آن را تصدیق کرد و پذیرفت، به طور موقت مسدود شده و برای رام کردن پی‌رفت بعدی از طریق بازبینی مداوم کنار گذاشته می‌شود (مک ایوان ۲۰۰۵، ۱۷۳).

این رمان تروما را به طرق مختلف و مبتکرانه پیش‌زمینه می‌سازد. او در درگیری برای شکل‌گیری سوژه، آزادانه بین آسیب‌های روانی کودکی که نیاز به کنار آمدن با جدایی‌اش دارد و جدایی دردناک مادر از فرزندان در حال رشد خود حرکت می‌کند. با این حال، فراتر از این شاخص رشد روانی، هیچ سابقه‌ی خانوادگی‌ایی از خشونت یا سوءنیت وجود ندارد، کاملاً برعکس، پسر خانم نظافت‌چی توسط کارفرمایش به مدرسه می‌رود، به سمت هنرهای آزاد تشویق می‌شود، سیاست درهای باز حاکم بر خانواده وجود دارد و فرزندان حاصل از ازدواج شکست‌خورده در آن‌جا سرپناه پیدا می‌کنند. تنها نبود شخصیت پدر در الگوی روان‌کاوانه، نشانه‌ی گسیختگی و تهدید بالقوه است.

رابی یتیم است، آقای تالیس غایب و گم شده است (مک ایوان ۲۰۰۵، ۱۲۲، ۱۴۹-۱۵۰)، ازدواج شکست خورده‌ی والدین پسرعموها، فرزندان را به خانه‌ی بدون پدر تالیس تبعید می‌کند. گرچه درمان خطرات ناشی از این فقدان کاملا مشخصه‌ی مک ایوان است، اما در این داخلی‌ترین داستان‌های مک ایوان، تا زمانی که دوقلوها ناپدید می‌شوند، تراژدی به شکلی قریب‌الوقوع آشکار می‌شود. سپس، پتانسیل خشونت با قدرت تکان دهنده‌ی به رسمیت شناختن آن، اوج گرفتن تجاوز، اتهامات، زندان و بیگانگی و به دنبال آن کلا حمام خون جنگ، با هر سه قهرمان داستان، جایی که خون آزادانه‌تر جریان دارد یعنی در جبهه‌ها و بیمارستان‌ها، به خانه می‌رسد.

مجاورت رنج خصوصی و جمعی به‌جا است. می‌توان گفت بزرگترین نقطه قوت رمان دستیابی به همبستگی روشن بین درام شخصیت‌ها و پس زمینه‌ی جنگ است. در سطحی متفاوت، هر آسیبی دارای یک مؤلفه‌ی اجتماعی است که با قطع پیوندهای جمعی نشان داده می‌شود. رنج هر فردی را از دیگری متمایز می‌کند. بریونی با بر عهده گرفتن ابتدا نقش اخلاق‌گرا و سپس هنرمند و همچنین قرار دادن خود در مرکز داستان خود، این جدایی را به اجرا می‌گذارد. بریونی مانند هر انزوایی در برج عاج، با بازی خود در نقش ناظر بیرونی، قربانی شدن نامشخص خود را در دوران جوانی و بی‌تجربگی خود پیش‌بینی می‌کند و نقشی را که به‌عنوان قربانی بازی می‌کند، از بین می‌برد. این موقعیت ممتاز به قیمت غیرقابل اعتماد بودن و عدم اعتماد به انگیزه‌هایی است که او تقریباً مازوخیستی فرض می‌کند. همچنین تضعیف موقعیت نویسندگی او را به دنبال دارد.

بریونی در مقام دوگانه‌ی خود به عنوان رمان‌نویس و راوی، چندین استراتژی روایی را اجرا می‌کند که هم گسیختگی و فشار را بررسی می‌کنند و هم ماهیت موقعیت او را به نمایش می‌گذارند. شش مورد از این موارد به ویژه قابل توجه هستند: (۱) حذف نام مرتبط با رابی، فارغ‌التحصیل اخیر از کمبریج،[۱۷] نشان‌دهنده‌ی تلاش دیرهنگام

راوی دانای کل برای نفوذ در انگیزه‌های شخصیت با به کارگیری روش‌هایی مانند خواندن دقیق منابع و متون بینامتنی گفتمانی او است که در دوران دانشجویی تحت نظر لیویس [۱۸] آموخته بود. بااین‌حال، فرد گمان می‌کند که در ارتباط با (۲) بینامتنیت غنی‌ایی که قبلاً ذکر شد،[۱۹] این آدم خواری حریصانه‌ی دیگر کتاب‌ها سربه‌سر خودشیفتگی است. یک عنصر نقد بر آن وجود دارد که نارسایی و نابسندگی کتاب‌ها را پیش‌زمینه می‌کند، شاید نه به‌عنوان بازنمایی‌ها و یا نمود واقع‌بینانه از جهان، بلکه به‌عنوان ابزارهای پیشرفت. این خودشیفتگی انتقادی، مثل همیشه، دو لبه است. ممکن است در خدمت خودش باشد، اما همچنین خودویرانگر است. (۳) گنجاندن آثار ادبی مختلف همراه با تاریخچه‌ی مفصل نگارش ابتدا «دو پیکر کنار فواره» و سپس «تاوان» به همان اندازه هرچند به دلایل بسیار متفاوت دو لبه است. نامه‌ی ویراستار هوریزون، سیریل کانولی، به‌ویژه، به طور کامل چاپ شده است (مک ایوان ۲۰۰۵، ۳۱۱-۳۱۵) و نامه‌ی پاراف شده‌ی تی.اس الیوت و رد شعرهای رابی (که به طور گذرا ذکر شد، ۸۲) را به یاد می‌آورد. داستان‌پردازی، هنر ساختن آن را تاریخی می‌کند و آن را به روایتی با علاقه‌ایی وسیع‌تر از درون‌نگری‌های یک دختر نابالغ تبدیل می‌کند. ابزار تلفیق آن تقریباً به اندازه بخش پایانی مؤثر است و آن را پیش‌نمایش کرده و نویسنده را نشان می‌دهد که دائماً اقتدار خود را تضعیف می‌کند. در نقطه مقابل، در حالی که می‌دانیم «نامه هایی که عاشقان نوشته‌اند در آرشیو موزه جنگ موجود است» (مک ایوان ۲۰۰۵، ۳۷۱) هم رابی و هم سیسیلیا به نامه‌نویس تبدیل شده‌اند و اجازه دارند یک عامل توهمی در روند بازسازی زندگی خود از تکه‌های اطلاعات را با اختیاراتی که در بخش پایانی بیشتر تحمیل می‌شوند داشته باشند.

سه شیوه‌ی دیگر بیشتر ساختاری هستند تا منعکس کننده‌ی تصویری از خود: (۴) واژگان مربوط به صحنه (نمایش، بالای صحنه، انتخاب بازیگر، طرح، ساختن صحنه، صحنه‌سازی، خواننده‌ی برجسته‌ی زن اپرا یا کنسرت) با ذهنیتی از هدف متناسب با واژه‌نامه‌ی مالی آستن بسط می‌یابند. در رمان، فراوانی وقوع واژگان تنها با زبان خطر

و ایمنی (آسایش، درماندگی، اطمینان، تسلیح مجدد و غیره) قابل مقایسه است. این بهانه با اضطراب بریونی در مورد کنترل کمی که او بر اولین بازی خود دارد، پس از ایفای نقش‌ها نشان داده می‌شود. با این حال، این امیلی تالیس، مسخره‌ترین شخصیت است که بیش از همه نگران این است که چه کسی نمایش چه کسی را می دزدد (مک ایوان ۲۰۰۵، ۱۴۶ ۱۴۸). علاوه بر این، تکه تکه بودن داستان، تقسیم مصنوعی طرح را به کنش‌ها و صحنه‌های نمایشنامه یادآوری می‌کند. (۵) بافته شدن درون و بیرون آگاهی‌ها که هم بافت روایی را به روش توماس وولف تکه تکه و هم منعقد می‌کند، همان‌طور که قبلاً دیده شده ناراحت‌کننده است، تا آن‌جا که نشان می‌دهد چقدر آسان است چیزهایی را که به وضوح نمی‌بینیم نادرست تفسیر کرده و بدگویی کنیم. (۶) قسمت‌های دو و سه، اگرچه مانند قسمت اول مملو از فلاش‌بک هستند، اما در تقسیم‌بندی فصل‌ها متوالی هستند و شکل متفاوتی از گسیختگی خود را در این‌جا القا می‌کنند. در ابتدای قسمت دوم، دیگر قهرمان داستان با نام رابی صدا زده نمی‌شود، بلکه ترنر نامیده می‌شود. تغییر در محیط و اختلال در نظم جهانی باعث شکستگی شدید در هویت او می‌شود. هویت او در حالی که از بین رفته و گیج شده است و در مکانی با خشونتی غیرقابل توصیف رفت و آمد می‌کند، بین نام خانوادگی و «فرمانده»ی طعنه‌آمیزی که توسط همراهان‌اش به اشتباه به کار برده می‌شود، تکه‌تکه می‌شود تا فقط در خلوت‌های خاطره‌گویی به شرایط کودکانه‌ی همراه با عطوفت و نوازش رابی بازگردد. بریونی نیز تا حدی با عنوان پرستار تالیس در قسمت سوم بی‌شخصیت شده است، اما در مقابل آن مقاومت کرده و مکرراً بر نام مسیحی خود پافشاری می‌کند (مک ایوان ۲۰۰۵، ۲۷۵، ۳۱۰). با این حال، تا زمانی که او به شکل حرفه‌ای مورد خطاب قرار نگیرد، به نشانه‌ی همدلی بی‌پایان برای راوی، بریونی باقی می‌ماند.

بخش پایانی دایره‌ی کاملی از متن را با اشاره و تأیید بر نوشته‌ی آستن نشان می‌دهد که بر اساس آن زندگی از داستان‌های تخیلی جالب‌تر است، هرچند آسیب‌زاتر هم

هست، زیرا تالیس‌ها و کوئینسی‌ها دوباره در خانه روستایی قدیمی در سوری[1] که اکنون به شکل هتل تیلنی بازسازی شده است ملاقات می‌کنند. (مک ایوان ۲۰۰۵، ۳۶۳). این بخش پایانی همچنین موضوع تألیف این زندگی‌ها را بازبینی می‌کند. آن‌ها دو بار حذف می‌شوند، زیرا مخلوقات یک مخلوق (بریونی) هستند و انسان متعجب است که آیا این قطع نمادین روابط بین نویسنده یعنی مک‌ایوان و شخصیت‌ها شکل دیگری از قطع عضو نیست؟! به هر حال، ممکن است حاکی از فاصله گرفتن از راه‌های آسانی باشد که کتاب بریونی در پیش گرفته است و بنابراین دلیل عدم درک ناامیدکننده‌ای است که با آن اکثر خوانندگان به خاتمه واکنش نشان می‌دهند. علاوه بر این، بخش پایانی، خشونتی شفابخش و نهایی را آشکار می‌کند. نویسندگی فارماکون[2] مانند بریونی با دروغ‌ها و افسانه‌های تخیلی توسط وحشیگری تاوانی توسط یک بیماری انحطاطی که حافظه و ظرفیت استفاده‌ی او از زبان را از بین می‌برد، پایان می‌یابد(مک ایوان ۲۰۰۵ ، ۳۵۵-۳۵۴). زوال عقل عروقی او که به ارزشمندترین ابزار یک نویسنده حمله می‌کند، مانند سپتیسمی[3] رابی (مک ایوان ۲۰۰۵، ۳۷۰)، داستان را به زیبایی کامل می‌کند و نشان می‌دهد شورش خون در برابر همه‌ی خون ریختن‌های بی‌فکر است که هیچ علم پزشکی‌ایی، از انسان‌ها یا داستان‌ها نمی‌تواند آن را جبران کند. اگر برای نویسنده و برای خدا هیچ تاوانی ممکن نیست (مک ایوان ۲۰۰۵، ۳۷۱) پس پرستاری، مانند نوشتن، ممکن است به عنوان توبه مؤثر باشد، اما آن‌ها به تاوانی که می‌خواهند دست نمی‌یابند. به وضوح، کلمه‌ی تاوان تا آخرین صفحه‌ی رمان بریونی (مک ایوان ۲۰۰۵، ۳۴۹) با دقت دور زده شده و سپس فقط یک بار دیگر در بخش پایانی (۳۷۱) استفاده می‌شود.

---

[1]- Surrey

[2] - فارماکون از دیدگاه افلاطون، ذاتا بد است زیرا دارویی است فریبنده و از این‌رو امری است سراسر جادو و افسون و مرتبط با نیرنگ، افراط و نیروهای شرور. طبق نظر دریدا، افلاطون می‌کوشد تا با ارائه چنین توصیفی از نوشتار (یعنی نوشتار چون نوشدارو/ فارماکون) آن را در تقابل با گفتار (لوگوس) قرار دهد.

[3] - سپتیسمی (به انگلیسی: Septicemia) یا سپسیس یا گَندخونی یا پَلَشت‌خونی نوعی التهاب است که سراسر بدن را فرا می‌گیرد و به دلیل عفونت پیش می‌آید.

مساله‌ی گناه بریونی در نهایت حل نشده باقی می‌ماند. در اپیزود جست و جو، به او اجازه داده می‌شود که لحظه‌ای شک کند و بگوید «یا منظورش فهم عاقلانه‌تر از نادانی‌اش بود؟» (مک ایوان ۲۰۰۵، ۱۶۰). با این حال، ما در آن نه تردیدهای دختر، بلکه یک نفوذ داستانی را می‌بینیم که خبر از میان‌پرده‌ای سه و نیم صفحه‌ای می‌دهد که در پایان فصل سیزدهم، تشریح ناامنی‌های کودک و خواسته‌هایی که دنیای بزرگسالان برای او می‌سازند را به محض این‌که او گفتمان خود را مطرح کرد، توضیح می‌دهد. بریونی ادعا می‌کند که اظهارات شاهدش درست بود، اگرچه لزوماً واقعی نبود:

چشمان‌اش مجموع تمام چیزهایی را که می‌دانست و اخیراً تجربه کرده بود تأیید می‌کرد. حقیقت در تناسبی بود که می‌توان گفت در عقل سلیم پایه‌گذاری شد. حقیقت، چشمان‌اش را راهنمایی کرد. بنابراین وقتی او بارها و بارها گفت، من او را دیدم، منظورش همین و کاملا صادقانه و همچنین پرشور بود. (مک ایوان ۲۰۰۵، ۱۶۹)

بریونی وقتی متوجه می‌شود که تفاوت بین صحت نتیجه‌گیری‌های‌اش و حقیقت واقعی عواقب شدیدی خواهد داشت، توضیح منظورش را غیرممکن می‌یابد:

نه فرصت بود، نه زمان، نه اجازه. در عرض چند روز، نه، ظرف چند ساعت، روندی به سرعت و خارج از کنترل او پیش می‌رفت. کلمات او قدرت‌های وحشتناکی را از شهر آشنا و خوش‌منظره‌ی محلی فراخواند. ... بار ثبات نظر داشتن بر دوش او گذاشته شد. آن‌چه گفته بود را باید دوباره می‌گفت. انحرافات جزئی باعث اخم‌های کوچک او در ابروهای عاقلانه یا درجه‌ای از سردمزاجی و کناره‌گیری از همدردی‌اش شد. بریونی مشتاق شد تا راضی کند که... (مک ایوان ۲۰۰۵، ۱۶۹)

مک ایوان با کنترلی عالی بر ابزارهای موضوعی و سبکی خود، کل مجموعه‌ی استراتژی‌های اجتناب، بازسازی، انحراف و طفره را در این‌جا متمرکز می‌کند و وجود اجتماعی را ممکن می‌سازد. این بخش نتیجه‌گیری می‌کند که «فراموشی بی‌رحمانه‌ی

جوانی، پاک کردن عمدی، او را تا دوران نوجوانی محافظت کرد» از قبول کار مخربی که انجام داده بود (مک ایوان ۲۰۰۵، ۱۷۱). این قسمت کوتاه سه صفحه‌ای قوی، به نفع انسانیت سرگردان و ذاتی بریونی بهانه‌ایی بسیار موثرتر از ملودرام مشکوک و پذیرفته‌شده‌ی بخش پایانی است.

تاوان که به طرز ناراحت‌کننده‌ای بین قطب‌های موضوعی دانستن و گفتن حقیقت قرار گرفته است، پیامدهای مواد نوشتاری روایتی بسیار بزرگ به عنوان حقیقت را به نمایش می‌گذارد تا حقیقت را در حال ساخت آشکار کند. برای ذهن جوان بریونی «حقیقت در تناسب بود»، در حالی که تجربه به او می‌آموزد که آن را فقط در روایت‌هایی که خودش می‌سازد می‌توان یافت. نوع دیگری از حقیقت با این حقایق سوبژکتیو چه به صورت آزمایشی، چه تجربی و چه تاریخی بازنمایی شوند دائماً مخالف است، و در حالی که این نیز به صورت گفتمانی میانجی است، اگر کاملا ساختگی نباشد و بنابراین مطلق‌تر از بقیه‌ی حقایق هم نیست، رمان مک‌ایوان دائماً مساله‌ی رابطه بین این دو را مطرح می‌کند. گرایش متن به ساختارشکنی فرضیه‌ی معرفت‌شناختی خود به شرحی دقیق در مورد ماهیت و پیامدهای گفتمان می‌رسد. مک ایوان با شرکت در یک گردهمایی ادبی در سال ۱۹۷۸، یکی از موضوعاتی را که در دهه‌های آینده هم نویسندگان و هم منتقدان را به خود مشغول می‌کند، به عنوان یک ابتذال موضوعی رد کرد:

مطمئناً دیگر راهی نیست که نپیموده باشیم تا دوباره از طریق «داستان‌های» محصور در خود بتوانیم نشان دهیم که واقعیت کلمات است و کلمات دروغ هستند. نیازی به خفه شدن توسط آن حلقه‌ی خاص وجود ندارد. ساختگی داستان را می‌توان بدیهی تلقی کرد. (به نقل از مالکوم ۲۰۰۲، ۱۱)

و بله باید بدیهی تلقی کرد؛ اما این مانع کاربرد آن در تجربه‌ی محدودیت‌های بازنمایی واقع‌گرایانه نمی‌شود و همچنین تنش بین تصنع و رئالیسم در داستان بی‌ربط به تلفیق

اجتناب‌ناپذیر اخلاق و شکل‌گیری هویت نیست. برعکس، در جایی که اخلاق به شکل انتخاب یک جایگزین بر دیگری تعریف می‌شود، هماهنگی روایت‌های متضاد که کار رمان است، انتخاب‌های اخلاقی را امکان‌پذیر می‌سازد که پیامدهای روان‌شناختی و همچنین معرفت‌شناختی عمیقی دارند. به نظر می‌رسد *تاوان* به این معنا بیان می‌دارد که وقتی حقیقت مطلقی که به طور مشترک توسط عقل‌گرایی و علم پیش‌بینی می‌شود، توسط تجربه جمعی تقلیل‌ناپذیر جنگ از بین رفت، حقایق چندگانه ارائه شده توسط روایات اخلاقی درگیر تنها موارد موجود یا معتبر هستند. رمان بیان می‌دارد این حقایق خصوصی و مغرضانه که از طریق مسیرهای دردناک شامل تجربه‌ی شکست و تاکتیک‌های اجتناب به دست می‌آیند، این حقایق، در عصر بی‌خدایی، قربانی‌هایی هستند که یکی شدن را ممکن می‌سازند. به کارگیری مقوله‌های صدای روایی، نویسنده، شخصیت، دیدگاه، رتوریک و طرح (یا بهتر است بگوییم، کارآمدی) توسط مک‌ایوان در ساختن ذهنیت پیچیده و بحث‌برانگیز قهرمان داستان با بازنمایی خود در فرآیند تولید برای این منظور مناسب‌ترین است.

فصل سوم

رقابت روایت‌ها

در *آرتور و جورج*[1] نوشته‌ی جولیان بارنز[2] [۲۰]

برای رمانی که گفتمان آن بسیار مملو از اشارات بصری است، «آرتور و جورج» اثر جولیان بارنز (۲۰۰۵) به طور قابل توجه‌ایی غیرتصویری است. در جمله‌ی اول رمان می‌خوانید: «کودکی می‌خواهد ببیند»، و او «چیزی سفید و مومی» را می‌بیند (بارنز ۲۰۰۶، ۳)؛ کودک دیگری را «هفته‌ای یک بار به دیدار عموی بزرگ، کامپسون» (۷) به قبرستان می‌برند. این اولین برخوردهای دو قهرمان داستان با واقعیت‌های زندگی است. با این حال، با وجود درک محدودی از آن‌چه که می‌بینند، صحنه‌ها به صورت توصیفی ارائه نمی‌شوند، بلکه بیشتر به صورت روایی و رتوریکی ارائه می‌شوند. هر دو رویارویی نقطه شروعی برای روایت‌های خانوادگی است که از طرح کارآگاهی قابل‌نمایشی خبر می‌دهند. بازجویی بخش پایانی با انتهایی باز و با چنین گزاره‌هایی که «او چه می بیند؟ / چه دید؟ / چه خواهد دید؟» (بارنز ۲۰۰۶، ۵۰۱) رتوریک بصیرت را که تلاش برای وضوح را در قلب رمان صورت‌بندی کرده بی‌ثبات می‌کند [۲۱]، همان‌طور که زمینه‌ی معنویت‌گرایی که در آن گنجانده شده است را بی‌ثبات می‌کند. این تنش بین سازمان تجربی و روایی واقعیت در واقع نه تنها تنش بین حقیقت و داستان است، بلکه تنش در قلب هویت ملی انگلیسی است. یک ضرب‌المثل قدیمی لاتین که از طریق تجربه‌گرایی روشنگری منعکس می‌شود، می‌گوید: «آن‌چه را که چشم می‌بیند، قلب باور می‌کند.»؛ در حالی که روایت‌ها ضروری هستند اما

[1] - ARTHUR & GEORGE
[2] - JULIAN BARNES

«داستان‌های بلند» و «دروغ‌های مصلحتی» موارد دارای شک و گمان هستند (بارنز ۲۰۰۶، ۵) که یک امپراتوری بر اساس آن‌ها ساخته شده است. ژانر رمان‌نویسی سهل و «گل و گشاد» (عبارت هنری جیمز)، با ریشه‌های عقل‌گرایی و ناسیونالیسم قرن هجدهم از جوانمردی قرون وسطایی تا خودشیفتگی مدرن، اخلاق امپراتوری و اعمال آن، خودانگاره‌های خصوصی و ناسیونالیسم مدنی، پیوندهای شخصی و مدنی گناه و بی‌گناهی، فروتنی و غرور معمولاً روایت‌های متضادی را در خود جای می‌دهد. *آرتور و جورج* با ساخت داستان واقعی تحقیقی که توسط نویسنده آرتور کانن دویل[1] در مورد پرونده‌ی مثله کردن حیوانات انجام شده است و جورج ادالجی[2] نیمه‌هندی به خاطر آن محکوم می‌شود، این روایت‌ها را حول تنش بین دیدن و باور کردن صورت‌بندی می‌کند، چیزی که به صورت تجربی قابل اثبات بوده و قدرت اقناعی روایات است.

تحلیل من از رمان بارنز با رتوریک روایت درگیر می‌شود، به انگیزه‌های آن پاسخ می‌دهد و به دنبال گشودن بافت روایی است تا بررسی فراروایتی آن از ماهیت و قراردادهای داستان را آشکار کند. روایت که به‌مثابه یک کنش بیان‌کننده به‌جای جهانی ساختارگرا و علاوه بر این، به‌مثابه «ارتباط هدفمند» (فیلان ۲۰۰۸، ۱۶۷) تعریف می‌شود، روایت یا بیان قضیه را با استدلال یا برهان ترکیب می‌کند تا به هدفی خاص که مخاطب را درگیر می‌کند دست یابد. پیش‌زمینه‌ی استدلالی رمان که به طور کلی در تکثیر معمول پست‌مدرن از ثبت‌های گفتمانی بیان می‌شود، به جابجایی مقوله‌ی «داستان» از قلمرو تاریخ به‌مثابه بازنمایی (هم به‌عنوان روایت بزرگ و هم به‌عنوان تاریخ کوچک) به گفتمان مشروعیت‌بخش فراتاریخ یا تاریخ به‌مثابه اجرا، یعنی گفتن کمک می‌کند.[۲۲] همان‌طور که نظریه‌پرداز رتوریک، جان رودن اشاره می‌کند، در مبادله‌ی بین راوی و مخاطب که توسط روایت امکان‌پذیر می‌شود، پاسخ خواننده،

[1] - Arthur Conan Doyle
[2] - George Edalji

گوینده را تعیین می‌کند تا تصویری از خود ارائه دهد، تصویری که به نوبه خود مشارکت را برمی‌انگیزد. خوانندگان به وسیله‌ی پر کردن جاهای خالی و ارائه‌ی «حلقه‌های گمشده‌ی [برهان] و قرار دادن آن در چارچوب تجربه‌شان و ارتباط با آن به شیوه‌ی خاص خود» (رودن ۲۰۰۸، ۱۵۴) در روایت شرکت می‌کنند. بنابراین، «آرتور و جورج» را می‌توان به‌مثابه یک اجرای حرفه‌ای بازیابی‌کننده از یک داستان قدیمی در نظر گرفت که هم انتظارات مخاطبان قرن بیست و یکم را برآورده می‌کند و هم آن را مساله‌مند می‌سازد. هدف من این است که این رتوریک روایت را با درک وسیع‌تری از روایت به‌عنوان مقوله‌ای که اساساً با ساختارهای واقعیت مرتبط است، تطبیق دهم، ساختارهایی که ما در تلاش خود به فعالیت وامی‌داریم تا جهان تجربه‌ی قابل‌کنترل و از نظر روان‌شناختی قابل‌مدیریت را همان گونه که هست بسازیم.

از نظر روش‌شناختی، این فصل تلاشی است برای تلفیق رتوریک روایت با رویکردی فرهنگی به رمان بارنز در امتداد خطوطی که اخیراً توسط جیمز فیلان[۱]، جان رودن[۲]، و دومینیک هد[۳] پر رنگ شده‌اند. تا حدی می‌توان گفت این تلاشی است برای پرداختن به سوالی که هد در رابطه با تاریخچه‌ی جهان در *ده فصل و نیم* و *انگلستان_انگلستان* می‌پرسد. «آیا می‌توان نسخه‌ای از انگلیسی بودن را [در پسایند امپراتوری] بازیابی کرد؟» (در تیو و منگام ۲۰۰۶، ۱۷). پاسخ تا اندازه‌ایی در جایگاهی است که رمان‌نویس برای خود در ادبیات انگلیسی ایجاد کرده است. جولیان بارنز[۴]، همراه با پیتر آکروید[۵]، یکی از نویسندگانی است که تعریف جدی انگلیسی بودن را به جای تحقیر دوباره به یک پیگیری مشروع تبدیل کرده است. تعاریف او که به صورت انباشته از روایت‌های قانع‌کننده‌ای از حافظه بیرون می‌آیند، روایت‌هایی که او آن‌چنان ماهرانه خلق کرده است، اما به‌شدت دیالوگی و باز باقی می‌ماند و این ظرفیت‌های متقاعدکننده آن‌هاست

[1] - James Phelan
[2] - John Rodden
[3] - Dominic Head
[4] - Julian Barnes
[5] - Peter Ackroyd

که من قصد دارم آن را بررسی کنم. در این مورد من با چهار مقدمه شروع می‌کنم: (۱) روایت یک کنش ارتباطی خودآگاه و هدفمند است. (۲) بزرگترین دستاورد ادبیات داستانی این است که تنش‌ها را بین روایت‌های در رقابت هماهنگ می‌کند. (۳) به صورت مشابهی «تاریخ (در بهترین حالت) هیاهویی در رقابت از دیدگاه‌های ناسازگار است» (هد در تیو و منگام ۲۰۰۶، ۱۶).[۲۳] (۴) مانند *تاوان* ایان مک‌ایوان، هویت، داستان‌هایی است که برای خودمان در مورد جایی که در جهان قرار داریم تعریف می‌کنیم.

در این بررسی من با تعدادی تقابل‌های دوگانه کار می‌کنم که نمونه‌ی اولیه‌ی آن زمان و مکان است. پافشاری رمان بر سازماندهی موقتی که طول عمر قهرمان‌های داستان را از اوایل نوزادی تا پیری و مرگ پوشش می‌دهد، پیامدهای متعددی دارد که ارتباط مستند تنها واضح‌ترین آن‌هاست. رمان به شکلی موذیانه‌تر، همراه با تعدادی از مصادیق نابینایی و خطا که مختصات فضایی کتاب را تعیین می‌کنند، کار می‌کند تا شواهد تجربی را که برای گفتمان کارآگاهی بسیار مهم است، جابجا کند و در عوض روایت‌های خصوصی را به عنوان محل تشکیل حقیقت معرفی کند. خود شواهد تجربی مطلوب در پرونده‌ای که پلیس محلی علیه جورج ادالجی ترتیب داده است در غیاب روایتی که جزئیات آن را بیان می‌کند، بی‌ربط است، به‌طور مثال، کوتاه‌بینی جورج و همچنین چندین شهادت شاهد عینی در دادگاه نادیده گرفته می‌شوند. این روایتی است که نثرنویس نمادین و تأثیرگذار، آرتور کانن‌دویل، زمانی که این پرونده را در دست می‌گیرد، سعی در ارائه آن دارد. بنابراین، ماتریالیسم عمیقاً سازنده‌ی هویت ملی انگلیسی با مورد سوال قرار دادن فراروایتی از پویایی شکل‌گیری هویت و قدرت فرهنگی روایت‌ها مقابله می‌کند. معرفت [۲۴] علمی دوگانه در مقابل معرفت تاریخی مستلزم دوگانه‌ی دیگری است که مربوط به روشی است که داستان‌ها ما را متقاعد می‌کنند، یعنی استدلال در مقابل روایت، یا منطق (لوگوس) در مقابل سیرت (اتوس)

و احساسات (پاتوس). منطق روایت در داستان به دلیل جذابیت آن برای ارزش‌شناسی و نوع خاصی از پاسخی که مخاطب باید ارائه دهد در درجه دوم اهمیت قرار می‌گیرد. بنابراین، تغییر از منطق تجربی به منطق رتوریکی که رمان بارنز آن را داراست، گستره وسیع سنت ادبی را در بر می‌گیرد و چنان‌چه شیفتگی پست‌مدرن را با داستان و بازگویی به نمایش می‌گذارد، بازگشت به رویه‌ی باردیک را نیز اعمال می‌کند، رویه‌ایی که در آن حماسه نه به عنوان وسیله‌ای برای حفظ پرونده‌ی تاریخی حقایق که برای الهام بخشیدن و تشویق جنگاوران خوانده می‌شد؛ یعنی حرکت دادن و متقاعد کردن جنگاوران به این که نظام ارزشی‌شان ارزش اقدام در حمایت از جنگ را دارد. شیفتگی نوستالژیک کانن دویل به شاهکارهای قهرمانانه قرون وسطی خوش‌آیند و به‌جا است. ماهیت دوگانه‌ی روایت، هم به‌مثابه «داستان» (بازنمایی یک جهان داستانی منسجم) و هم به‌مثابه «گفتن» (یک کنش ارتباطی) بیان پیچیده‌ی آن را آشکار می‌کند.

نشانه اولیه‌ی این حرکت دور از تجربه‌گرایی و متقاعدسازی در فصل اول رمان آورده شده است. جمله‌ی «کودکی می‌خواهد ببیند» به‌جای توصیفی از آن‌چه می‌بیند، بلافاصله با بررسی آغاز داستان‌ها دنبال می‌شود: ««همیشه این‌طور شروع می‌شود و آن موقع هم همین‌طور شروع شد. یک کودک می‌خواست ببیند» (بارنز ۲۰۰۶، ۳). رمان به طرز فریبنده‌ای به صورت روایی آغاز می‌شود، اما اگرچه در جمله‌ی سوم با تکرار جمله‌ی اول در زمان دیگری به لحاظ رتوریکی تقویت می‌شود، زنجیره روایت بلافاصله در جمله‌ی دوم با فوران سطح منطقی و استدلالی متن شکسته می‌شود. این جمله‌ی دوم یک «قیاس کوتاه شده» است (رودن، ۲۰۰۸، ۱۶۳) که نتیجه‌گیری از آن غایب است: «همیشه این گونه آغاز می‌شود» (مقدمه اصلی) و «پس از آن این‌گونه شروع شد» (مقدمه جزئی)؛ نتیجه این است که این باید «آن» باشد (نتیجه گیری منطقی). با این حال، «آن» چیست؟ حافظه، خودآگاهی، میل، هویت یا تاریخ است؟ همان‌طور که رودن توضیح می‌دهد، این نوع قیاس (که همچنین به‌مثابه هم‌زیستی

شناخته می‌شود) بر اساس مقدمات احتمالی و برای آن‌که از مخاطب دعوت می‌شود تا عنصر گمشده را ارائه کند، واحد اساسی رتوریک است (۲۰۰۸، ۱۶۳)، که در آن رتوریک به‌مثابه گفتار مبتنی بر عقلانیت استدلالی تعریف می‌شود (۱۶۵). چندین جنبه از این قیاس ناقص به کارکرد متقاعدکننده‌ی آن اشاره دارد: (۱) ضمیر «آن»، حاوی یک خلأ است که درخواست می‌کند مخاطب آن را پر کند؛ (۲) نتیجه‌گیری گمشده نیز مخاطب را به مشارکت دعوت می‌کند؛ (۳) ساختار متعادل آن مبتنی بر تکرار است که خود یک ابزار رتوریکی قوی است و در سطح کل پاراگراف (جمله‌ی آخر اولین جمله را تکرار می‌کند) و سپس کل کتاب تکرار می‌شود؛ (۴) یک گسست زمانی در میانه وجود دارد، از زمان حال ساده‌ی روایت تکراری به زمان گذشته‌ی روایت مفرد که نشانگر هجوم به قلمرو خصوصی حافظه است.[۲۵]

روایت، هرچند به شکل بیضوی (غیرخطی)، در پاراگراف دوم ادامه می‌یابد، اما در بند سوم دوباره قطع می‌شود. این یک الگوی اولیه و در عین حال قابل توجه از تناوب بین گفتن «آن‌چه اتفاق افتاده» (یعنی سطح دستوری روایت) و روشن کردن ارزش متقاعدکننده آن ایجاد می‌کند. پاراگراف سوم فصل اول، معنای اولین لحظه‌ی کنجکاوی کودک را بیان می‌کند: «آن‌چه او آن‌جا دید، اولین خاطره او شد.» این خاطره‌ای است که علی‌رغم بازگویی‌های خصوصی پی در پی در سال‌های آینده، کیفیت روشن و زنده آن روز اول را حفظ می‌کند: نگاهی اجمالی به مرگ و میر، که احتمالاً عمداً برای آشنا کردن کودک نوپا با حقایق زندگی ساخته شده است (بارنز ۲۰۰۶، ۴-۳). لحظه‌ی نورانی که ربطاش در روایت حاصل می‌شود: «چیزی سفید و مومی» که جنازه مادربزرگ‌اش است، با کسب مقام اولین خاطره، تعریف هویت را آغاز می‌کند:

مواجهه در اتاقی پرده‌دار. یک پسر کوچک و یک جسد. نوه‌ای که با به دست آوردن حافظه که فقط یک امر ساده نیست و مادربزرگی که با از دست دادن ویژگی‌هایی که کودک در حال پرورش آن‌ها است به آن حالت بازگشته بود. (بارنز ۲۰۰۶، ۴)

پس از متوقف شدن یک چیز (یک پدیده)، پسر به عاملی تبدیل می‌شود که «چیزی که به آن می‌رسید... اهمیت محوری پیدا می‌کرد» (بارنز ۲۰۰۶، ۴). با توجه به علاقه‌ی تجربی به دنیای مادی (او در رشته‌ی پزشکی و پزشکی قانونی تحصیل کرد)، این در واقع به پیگیری بعدی کانن دویل اشاره می‌کند که «چه اتفاقی افتاد که تغییر عظیم رخ داد، که «چیزی» را پشت سر گذاشت» (بارنز ۲۰۰۶، ۴) و به زندگی روح پس از مرگ جسمانی اشاره دارد. رویارویی روح‌گرایان در فصل آخر در فصل اول پیش‌بینی شده است و دستور زبان متن، حرکتی سیال و دایره‌ای را تقویت می‌کند که گردش روح را تکرار می‌کند.

از سوی دیگر، جورج ادالجی «اولین خاطره ندارد» (بارنز ۲۰۰۶، ۴). داستان‌های تربیتی در حال رقابت رمان که برای تضاد طراحی شده‌اند با دو قطب گفتمانی در هم تنیده هستند و روایت‌های حافظه آن‌ها را سازماندهی می‌کند: دیدن و نابینایی، تخیل و فقدان آن‌ها. قطب‌های مربوط به هر زوج به صورت نسبتاً مستقیم با دو قهرمان داستان مطابقت دارند. کانن دویل، نویسنده‌ی مشهور داستان‌های پلیسی، نماینده‌ی خیال‌پردازی، بیان، عمل، و بهبود بینایی است که او به عنوان یک دانشجوی پزشکی برای آن و با بسط چشم انداز آموزش دیده بود؛ و جورج ادالجی مجروح در حالی که نزدیک بین است، با اعتماد کورکورانه‌اش به حقیقت، صداقت و نظام حقوقی، تا حد زیادی بی‌اثر و راکد عمل کرده و نامرئی و غیرقابل مشاهده باقی می‌ماند. بنابراین، روایت‌های شخصی آن‌ها دو وجه انگلیسی بودن ادواردی را آشکار می‌کند، وجهی که داستان‌های سازنده آن را زیر سؤال می‌برد.

شرح بی‌طرف، هرچند دلسوزانه از دو زندگی مرتبط، اما بسیار متفاوت، کمک چندانی به مفهوم فضا یا جهانی در حال حرکت نمی‌کند، مانند یک رمان سنتی رئالیستی و بسیار بیشتر به ساخت هویت ملی که تکمیل آن مستلزم مشارکت از سوی یک مخاطب ضمنی است کمک می‌کند. *آرتور و جورج* بدون هیچ یک از تعلیمات رمانی از ایده‌ها، شیوه‌ای را نمایش می‌دهد که در آن یک اتوس یا روایت خاص دارای تأثیر می‌شود، یعنی متقاعدکننده می‌شود و رضایت را برمی‌انگیزد. این رمان را می‌توان به‌عنوان «رتوریک متقاعدکننده» توصیف کرد که از «هنر ادبی برای تقویت قدرت استدلال» استفاده می‌کند (فرای ۱۹۹۰، ۲۴۵)، یعنی از تقسیم‌بندی‌های عمومی «داستان» در جهت کار فرهنگی تخطی می‌کند. این یکی از مجموعه نقض‌هایی است که بارنز در این رمان شبه کارآگاهی انجام می‌دهد. نقض مهم دیگر این است که نتیجه نقشه کارآگاهی هم معلوم و هم حل نشده است. این کتاب به کاربرد در «دنیای واقعی» مفروضاتی که بر آن‌ها مبتنی است، مانند به‌کارگیری اکتشافات علمی در تعیین شخصیت اشاره می‌کند، در حالی که انتظاراتی که به‌طور سنتی توسط داستان‌های پلیسی ایجاد می‌شود، برآورده نمی‌شوند.

به طورکلی، *آرتور و جورج* تغییراتی را که توسط داستان‌های پلیسی در تکامل رمان انگلیسی اعمال می‌شوند، نقض می‌کند. همان‌طور که منتقد، رونالد توماس[1] می‌گوید، داستان‌های پلیسی ویلکی کالینز[2] و آرتور کانن دویل[3] دارای شایستگی مدرنیزه کردن شیوه‌ای هستند که در آن سوبژکتیویته با همگام‌سازی رمان اواخر دوره‌ی ویکتوریا با آخرین نوآوری‌های تحقیقی در زمینه‌های روان‌شناسی و پزشکی قانونی بازنمایی می‌شد. بنابراین، طرح کارآگاهی به ساخت هویت از طریق قراردادهای رمان زندگی‌نامه ویکتوریایی شک می‌کند، یکپارچگی و در دسترس بودن سوبژکتیویته را مورد بررسی قرار می‌دهد و به جای آن‌ها یک بازنمایی علمی و غیرشخصی از فرد مسئول مدنی را

[1] - Ronald Thomas
[2] - Wilkie Collins
[3] - Arthur Conan Doyle

پیشنهاد می‌دهد. توماس ادعا می‌کند که روایت «تبدیل افراد به هویت» «داستان اصلی تمدن مدرن» است. این داستان «ناپدید شدن شخصیت ویکتوریایی در دنیای مدرن بوروکراتیک تخصص حرفه‌ای» است (دیوید ۲۰۰۰، ۱۸۹). علاوه بر این، همان‌طور که توماس شرح می‌دهد:

معرفی کارآگاه ادبی به تاریخ رمان، سنت رمانتیک یک زندگی‌نامه‌ی جنایی را که آزادی فردی را تجلیل می‌کند، به روایت ویکتوریایی کشف جنایی تبدیل می‌کند و این روایت خود را در معرض یک اقتدار عینی اجتماعی قرار می‌دهد. از این منظر، داستان پلیسی... بیان نیروهای دمکراتیک بورژوایی است که نیروهای براندازانه دوران انقلابی قبلی را اداره کرده و نظم می‌دهد. (دیوید ۲۰۰۰، ۱۷۱-۱۷۲)

جورج لوکاچ[1] قهرمان رمان ویکتوریایی را سازنده اقتدار خود می‌داند. در مقابل، داستان پلیسی «محدودیت‌های اقتدار ذهنی رمان زندگی‌نامه‌ای را ترسیم می‌کند» (توماس در دیوید ۲۰۰۰، ۱۷۱)، بنابراین کار جامعه‌شناختی مهمی را انجام می‌دهد. این ژانر در حالی که رمان را به سمت اخلاقی مردانه و مدنی باز می‌گرداند، رمانی که با نام پرطنین قرون وسطایی آن، «رمنس» مشخص می‌شد، به علاوه آن‌چه را که یک «قهرمان» یا الگوی نقش است نیز بازتعریف می‌کند. همان‌طور که رابرت فریزر[2] نیز در داستان عاشقانه جستجوی ویکتوریایی خود تأکید می‌کند، مد عاشقانه‌های پلیسی با «فرقه متخصص یا «کارشناس»» مصادف شد و «تکمیل بازپرسی شامل راستی‌آزمایی برخی واقعیت‌های واقعی است، هرچند این بازپرسی غیراخلاقی باشد» (۱۹۹۸، ۱۶).

از سوی دیگر، *آرتور و جورج* با تاکید بر جبر زندگی‌نامه‌ای، این تکامل را خنثی کرده و به مثابه جایگزینی مفهومی از هویت ارائه می‌کند که بر ساخت روایی آن تأکید کرده

[1] - Georg Lukacs
[2] - Robert Fraser

و شواهد تجربی را به صورت بالقوه گمراه‌کننده و مضر ارائه می‌دهد. وقتی جورج به آقای آرتور اجازه نمی‌دهد تا اتهامات خود را به رویدن شارپ[1] نسبت دهد، در واقع به دلیل بی‌اعتمادی اخیرش نسبت به شواهد غیرواقعی و کشف اثربخشی داستان‌های تخیلی، عمل کرده است. رویه‌ی رایج دفاعی که نشان می‌دهد او نمی‌توانست مرتکب جرم شده باشد، زیرا شخص دیگری مرتکب جرم شده است، به نفع ادعای سنتی‌تر که او نمی‌توانست این کار را انجام دهد، رد می‌شود، زیرا همه چیز در روایت زندگی‌اش نشان می‌دهد که او آن‌جور شخصی نیست. به طور کلی، این نشانه‌ی سوء ظن به تحقیقات پزشکی قانونی است که توسط کانن دویل یا شرلوک هلمز تجسم یافته است و تمایل به بازگشت به روش‌های زندگی‌نامه و روان‌شناسی دارد. بنابراین، *آرتور و جورج* به عنوان یک داستان پلیسی، هم با شیوه‌های رئالیسم در ایجاد کاراکتر شخصی رقابت می‌کند و هم قطعیت‌های راضی‌کننده رمان بیوگرافی ویکتوریایی را به چالش می‌کشد. هم‌سو و هم‌راه با کیفیت چندگانه‌ی بیلدونگسرومان ویکتوریایی، کار تخصصی دانشمند به منظور تثبیت گناه و بی‌گناهی بار روان‌شناسی فردی را بر دوش می‌کشد و به تدریج اقتدار اخلاقی راوی دانای کل را جابجا می‌کند. در عین حال، کارآگاه آماتور با ناتوانی در نشان دادن گناه در شرایط قانونی مؤثر، از تمایز بین پایان‌های روشن و ساختگی داستان‌های پلیسی و عدم قطعیت‌های طولانی سیستم قضایی آگاه می‌شود. به عبارت دیگر، داستان زندگی‌نامه‌ای که شامل روایت پلیسی می‌شود، در برابر راه‌حل‌های آسان داستان پلیسی به مثابه داستانی غیرمعتبر مقاومت می‌کند و این پرسش را که افراد را چگونه می‌شناسیم بی‌پاسخ می‌گذارد.

بنابراین معلوم می‌شود که رتوریک محجوب و در عین حال غیرقابل انکار آشکاری که توسط راوی به کار می‌رود، نه بی‌گناهی جورج ادالجی و نه روحیه مدنی کانن دویل را اثبات می‌کند. در عوض، تنش‌های مختلف هماهنگ شده بین روایت‌ها به پروژه

[1] - Royden Sharp

داستانی جولیان بارنز کمک می‌کنند، که می‌توان آن‌ها را به عنوان تصویر انباشته‌ی انگلیسی بودن از طریق داستان‌گویی توصیف کرد. ارجاع زمانی متن که به جامعه انگلیسی و ماهیت آن به عنوان هویت انگلیسی اشاره می‌کند، آن‌قدر که راهبردی استدلالی است، یک راهبرد روایی نیست. این ترفند قانع‌کننده‌تر از ساخت هویت از طریق شواهد پزشکی قانونی در سنت عاشقانه‌های پلیسی اواخر قرن نوزدهم است. هم آرتور و هم جورج با دقت هویت خود را می‌سازند، سپس با پشتکار در این هویت‌ها سکنی می‌گیرند. این که این خود_روایت‌ها فقط رابطه‌ای ضعیف با روایت‌های بزرگ‌تری دارند که در آن‌ها زندگی می‌کنند، زمانی آشکار می‌شود که سرآرتور به جورج می‌گوید: «من و تو، جورج، من و تو، ما ... انگلیسی‌های بی‌تشریفاتی هستیم،» و جمله‌ی آخر را رها می‌کند تا یک بیانیه‌ی بسیار غیرمنتظره و گیج‌کننده بیاورد:

[جورج] سرآرتور را واقعاً یک انگلیسی صاحب‌منصب می‌داند: نام او، رفتارش، شهرت‌اش، حس و حال او که در این هتل بزرگ لندن کاملاً راحت بود، حتی زمانی که جورج را منتظر نگه داشت. اگر سرآرتور جزئی از انگلستان عالی‌رتبه و صاحب‌منصب به نظر نمی‌رسید، جورج احتمالاً از ابتدا به او نامه نمی‌نوشت. (بارنز ۲۰۰۶، ۳۰۳)

در حالی که روایت‌های هویتی مربوط به آن‌ها با هم تقابل پیدا می‌کنند، درک آن‌ها از آن‌چه که یک انگلیسی را می‌سازد نیز دارای تضاد می‌شود. اگرچه به نظر می‌رسد موضع سر آرتور تا به حال بسیار ریشه‌دار و عمیق شده و در واقع، موضعی که دویل «به آن افتخار می‌کند» (او بعداً در گفت‌گو با رئیس پاسبان آنسون، هنگامی که با سوءظنی مشابه و کمتر خیرخواهانه پذیرفته شده است، آن را تکرار می‌کند (بارنز ۲۰۰۶، ۳۷۷))، اما این موضع برای جورج بی‌معنی است. جمله‌ی دوم با دست‌پاچگی این موضع را مورد تمسخر قرار می‌دهد تا زمانی که او خود را از آن منع می‌کند و می‌گوید: «اما به نظر بی‌ادبانه است که طبقه‌بندی مردی از خودش را زیر سوال ببریم»؛

و احساس می‌کند که از او خواسته می‌شود تا در پاسخ، در تک‌گویی شبیه شرلوک، وضعیت خود را تعریف کند، پس می‌گوید: «آیا او کمتر از یک انگلیسی کامل است؟ او به واسطه‌ی تولد، تابعیت، تحصیلات، مذهب و حرفه یک فرد است.» (بارنز ۲۰۰۶، ۳۰۳). گفتمان آلمانی برای جورج بی‌خیال و بی‌مسئله، کلان روایت‌های شهروندی، تحصیلات، مذهب و غیره هستند. به نظر او، و با این نشانه‌ها، او یک «انگلیسی زاده‌ی واقعی» است که خود_روایت‌اش جلوی شرح نژادی را می‌گیرد. از نظر دن‌کیشوتیک آرتور، احساس خصوصی او از بی‌کفایتی بسیار مناسب‌تر است. روایت هویتی او به لحاظ دیالکتیکی هم با احساس مسئولیت مدنی او و هم با شجره‌نامه‌ی زینت یافته‌اش به شکل روایی طنین‌انداز می‌شود.

این بازنمایی‌های خصوصی به شدت خود_جذب از هویت‌های مدنی‌شان، که زیربنای بازنمایی چندوجهی هویت ملی در آرتور و جورج است، ماهیت ساخته‌شده، غیرقابل اعتماد و در عین حال بنیادی روایت، خواه روایت زندگی‌نامه‌ایی یا روایت تاریخی را زمینه‌سازی می‌کند. در پی فرسایش مشروعیت روایات کلان مانند تاریخ یا انگلیسی بودن، این اثر انباشته و متضاد از چنین خود_بازنمایی‌های متقاعدکننده است و گفتمان مشروعیت‌بخش مبنی بر گریزان بودن از حقیقت را احیا می‌کند. در رمان حتی زمانی که قهرمان کارآگاه از سختگیری‌های رسمی تحمیل شده توسط سیستم قضایی و سکون عامه خوانندگان ناامید می‌شود، جستجوی حقیقت ادامه می‌یابد. داستان کارآگاهی کانن دویل در وارونه‌ای بدوی از اولویت «واقعیت‌ها» بر «داستان‌ها»، واکنش عمومی بسیار سریع‌تری نسبت به مداخله‌اش در یک مورد بی‌عدالتی در زندگی واقعی ایجاد می‌کند. به یک معنا، داستان او برای خوانندگانش واقعی‌تر از وضعیت اسفبار یکی از اعضای آن یا نیاز به دادگاه‌های استیناف است.[۲۶] گفتمان ژورنالیستی واقعی که سازمان دستوری و منطقی آن برای برانگیختن واکنش‌های آنی است، موفق به انجام این کار نمی‌شود و منسوخ شدن آن حافظه را مانند آرم‌های دوران قدیم فعال

نمی‌کند. از سوی دیگر، روایت‌های تخیلی نوشتاری، دارای اقتداری رتوریکی است که به طور بالقوه روحیه‌ی (اتوس) عاشقانه را در جان‌بخشی معلق نگه می‌دارد و در انتظار فرصت‌های جدید برای فعال‌سازی است.

بنابراین، *آرتور و جورج* به جای محو کردن تمایزات بین ژانرها، آن‌ها را در کانون توجه دقیق قرار داده و کارایی ارتباطی و متقاعدکننده‌ی حالت‌های مختلف گفتمانی را مورد بررسی قرار می‌دهد. این کتاب به مثابه یک رمان عاشقانه‌ی تاریخی، شیوه‌های حافظه را به چالش کشیده و داستان جورج ادالجی را در مقابل داستان دریفوس به عنوان نماینده عملکرد حافظه جمعی در کشورهای مربوطه قرار می‌دهد. تمایل انگلیسی‌ها به حل یک مشکل و سپس محو کردن آن، سؤالاتی را در مورد میزان درونی کردن درس‌های گذشته و تاریخ‌های مناسب به عنوان بخشی از روایت هویت ملی‌شان ایجاد می‌کند یا ترجیح می‌دهند چنین سوالاتی را در عوض به قلمروی داستان تنزل دهند. به عنوان یک رمان بیوگرافی، *آرتور و جورج* با تکیه بر داستان‌های تخیلی برای پرکردن جاهای خالی که در روایت زندگی قهرمانان غیرقابل دسترس باقی مانده است، یکپارچگی و دستیابی به ذهنیت را زیر سوال می‌برد. این ترکیب کلی، مکان مناسبی برای روایت‌های رقیب در این متن است. در حالی که رقابت به خودی خود بیانگر و تجلیل‌کننده‌ی سیال بودن حقیقت است، این سبک‌ها، تعریف و کارکرد داستان است که در *آرتور و جورج* جایگاه اصلی را دارد و تقابل کلاسیک داستان در مقابل واقعیت را به پیامدهای اخلاقی باز می‌گرداند. طرح کشف، با زمینه‌سازی یک خطای قضایی که نتیجه آن مشخص است، با قرار دادن‌اش در موقعیتی که در آن بازی آزاد به شدت محدود شده است، محدودیت‌های داستان را محک می‌زند. بازسازی جزئیات تاریخی و بیوگرافی به منزله‌ی جست و جوی حقیقت و وضوح قلمرو فلسفی است که لحن متعارف روایت نسبتاً دانای کل تنها می‌تواند آن را حمایت و تقویت کند. اما برعکس، بارنز با بهره‌گیری از یک حادثه‌ی جزئی در زندگی

آرتور کانن دویل که منجر به تشکیل دادگاه‌های استیناف در انگلستان شد، آمیختگی گفتمان‌هایی را زمینه‌سازی می‌کند که تنش‌های آن از روایت‌های بزرگی مانند تاریخ، انگلیسی بودن یا عدالت تشکیل می‌شوند.

فصل چهارم

داستان جولیان بارنز:

تاریخ انگلیسی بودن در ده صفحه و نیم

بیان تاریخی گذشته به معنای شناخت آن «آن‌گونه که واقعاً بود» نیست. (لئوپولد فون رانکه)؛ بیان تاریخی یعنی ضبط خاطره‌ایی که در لحظه‌ی خطر چشمک می‌زند. (والتر بنیامین)

از آن‌جایی که به نظر می‌رسد با هنرهای پرطمطراق و جورواجور زیبابین در حال دور شدن از شیفتگی پست‌مدرن و فراتر رفتن از آن هستیم و به بازنگری در نظام‌های ارزشی بشریت نزدیک می‌شویم، چیزی که برخی ممکن است اومانیسم جدید یا حتی نئواومانیسم بنامند، کتاب‌های جولیان بارنز به طور فزاینده‌ای مرتبط با ماهیت تاریخ می‌شوند. بارنز مکرراً با این سؤال بازی می‌کند که تاریخ را چه چیزی می‌سازد که امکان تفسیر، ساخت و بازسازی آن را به روش‌های بسیار رقابتی فراهم می‌کند تا بازده، تجدیدنظر و ارزیابی مجدد را نه تنها از نظر مساله‌مندی مربوطه، بلکه از نظر معرفت‌شناختی مولد کند. برای مثال، چه چیزی در اومانیسم وجود دارد که آن را در معرض بازبینی‌های پساپست‌مدرن قرار می‌دهد؟ همان‌طور که دومینیک هد[1] و دانیل بدگود[2] و قبل از آن‌ها دکلن کیبرد[3] و رابرت یانگ[4] اشاره کرده‌اند، ظهور دولت‌های ملی جدید در پایان قرن بیستم نیاز به تعریف تجدید نظر شده از هویت فرهنگی را

[1] - Dominic Head
[2] - Daniel Bedggood
[3] - Declan Kiberd
[4] - Robert Young

برانگیخته است که همیشه ریشه در یک فضای قابل توصیف دارد [۲۷]. تاریخ نیز به همین ترتیب برای پاسخ به نیازهای گفتمانی محلّی متکثر شده است. افشاگری روایی بارنز از گفتمان‌های مشروعیت‌بخش یکپارچه، مانع از تعقیب ارجاعات خارج از متن نمی‌شود. بکارگیری تلفیقی و کلی او بیش از ستایش شعر پست‌مدرن، بازتابی از ناهمگونی به وجود آمده در پی استعمار است که چنین تعریف مجددی را ضروری کرده است. علاوه بر این، تصویب چالش‌های دسیسه‌آمیزی است که با آن‌چه میشل دو سرتو[۱] آن را برای راهبردهایی که گفتمان رسمی هویت ملی را تولید می‌کنند «عملکردهای روزمره» می‌نامد، خودنمایی می‌کند.[۲۸]

در ادامه، من این موضوعات را در ارتباط با شرح انگلیسی بودن به مثابه نمونه‌ای از مذاکره هویت در سه رمان بارنز بررسی می‌کنم؛ رمان‌های تاریخ جهان در ده فصل و نیم[۲] (۱۹۸۹)، انگلستان_ انگلستان[۳] (۱۹۹۸) و آرتور و جورج[۴] (۲۰۰۵)، که تلفیق تاریخ های شخصی قهرمانان داستان و روایت‌های واقعی انگلیسی بودن و امکان نمایش تنش‌های خلاقانه در قلب ساخت هویت را فراهم می‌کنند. این فصل تلاش می‌کند تا به بررسی انطباق لایه‌های روایی و تاریخ‌های متضاد که اشکال مرسوم رئالیسم را زیر و رو می‌کنند، بپردازد و ساختار انباشته آن‌ها از گفتمان منسجم انگلیسی را مورد بررسی قرار دهد.

سایر رمان‌های بارنز ممکن است کاندید بدیهی‌تری برای رویکرد رتوریکی باشند، به ویژه طوطی فلوبر[۵] (۱۹۸۴)، درباره‌اش بحث کردن[۶] (۱۹۹۱)، عشق و چیزهای دیگر[۷] (۲۰۰۰) و مفهوم یک پایان[۸] (۲۰۱۱)، که در همه‌ی آن‌ها راویان مستقیماً خواننده را

---

[1] - Michel de Certeau
[2] - A History of the World in 10 ½ Chapters
[3] - England, England
[4] - Arthur & George
[5] - Flaubert’s Parrot
[6] - Talking It Over
[7] - Love, etc.
[8] - The Sense of an Ending

مورد خطاب قرار می‌دهند. انتخاب من از سه مورد ذکر شده به دلیل تمایز آشکار آن‌ها در مجموعه کتاب‌های بارنز و همچنین به دلیل دخالت صریح آن‌ها در موضوعات تاریخ، انگلیسی بودن و هویت فرهنگی، در زمینه‌ی کاهش ارزش کلان روایت‌ها، شک و تردید رادیکال در مورد خود ایده‌ی سیستم‌های ارزشی، جهانی‌سازی و رواج گسترده‌ی وانموده‌ها است. تحلیل من از پیش‌فرض ژانر رمان‌نویسی به مثابه صحنه‌ای آغاز می‌شود که در آن روایت‌ها و شیوه‌های گفتمانی رقیب، ارزش حقیقت‌شان را به چالش می‌کشند، در حالی که برساخته بودن جهان‌بینی‌هایی که مطرح می‌کنند را افشا می‌کنند. سؤال هد در مورد امکان بازیابی «نسخه‌ایی رستگار شده از انگلیسی بودن که فراتر از دنیای کالایی است» (تیو و منگام ۲۰۰۶، ۱۷)، که قبلاً نقل شد، به همان اندازه به این فصل مربوط است. پاسخ تا حدی با تمایل بارنز به نوشتن رمان‌هایی داده می‌شود که فرم آن‌ها چنان آشکارا با مستند تاریخی و مقاله فلسفی ترکیب شده است تا مشروعیت پیگیری تعریفی معنادار از انگلیسی بودن را احیا کند و در نتیجه بر اجتناب شرم‌آور موضوع پس از جنگ غلبه کند. با این وجود، بارنز ترجیح می‌دهد به جای ارائه راه‌حل‌های روشن، پرسش‌هایی را مطرح کند، بنابراین از رویکردهای رتوریکی دعوت می‌کند که ارتباط بین متن و خواننده را مورد پرسش قرار دهند.

همان‌طور که دیدیم، این امر گاهی با قرار دادن روایات موازی، متضاد و ایدئولوژی‌های متخاصم در برابر یکدیگر به دست می‌آید. با این حال، همان‌طور که منتقد آندری جی سیورک[1] به درستی در رابطه با «تاریخ جهان» اشاره می‌کند، رمان‌های بارنز تنها به منظور ساختارشکنی از آن‌ها، امور دوگانه را دارا هستند تا نشان دهند که چگونه انتخاب بین دو عنصر متضاد غیرمحتمل و بالقوه خطرناک است (۱۹۹۵، ۱۵۹، ۱۶۲). تنش بین سازمان تجربی و روایی واقعیت تنها یک نمونه از این امور دوگانه‌ی مولد است که هم تنش کلاسیک بین حقیقت و داستان و هم یکی از دوگانگی‌های سازنده‌ی

[1] - Andrzej Gasiorek

هویت ملی انگلیسی است. در سه رمانی که در این‌جا تحلیل می‌شوند، این دوگانگی به‌صورت گوناگونی به‌مثابه تنش بین علم و تاریخ، تاریخ و اسطوره یا افسانه، تاریخ و هنر به طور کلی، تاریخ‌نگاری و نقاشی، سینماتوگرافی یا ادبیات به‌طور خاص به نمایش گذاشته می‌شود. همان‌طور که بدگود[1] بیان می‌کند، برای رمان‌نویسی که مانند بارنز از بحث‌های نظری پیرامون فراداستان تاریخ‌نگاری آگاه است، سازنده‌ترین آن‌ها دوگانگی تاریخ-داستان است (آچسون و راس ۲۰۰۵، ۲۰۴). طبق تعریف یک ژانر ترکیبی (ملوین نیو در کویل و همکاران ۵۰۶)، این رمان امکان همزیستی روایات متضاد را فراهم می‌کند، از معجزه‌آسا تا دنیوی، از بقای بیهوده تا تروریسم افراطی مذهبی، از اکفراسیس[2] تا وانموده، از دلیری قرون وسطایی تا خودپسندی مدرن، اخلاق امپراتوری و شیوه‌های آن، خودبازنمایی خصوصی و ناسیونالیسم مدنی. به همین شکل، تاریخ را می‌توان به مثابه «(در بهترین حالت) رقابتی پرهیاهو در دیدگاه‌های ناسازگار» (سر در تیوو و منگام ۲۰۰۶، ۱۶) تعریف کرد که ارزش صدق مربوطه ممکن است پذیرفته یا مورد اعتراض باشد، اما بازبینی آن تا با نگرانی‌های کنونی متناسب باشد، از نظر اخلاقی مشکل‌ساز تلقی می‌شود (بدگود در آچسون و راس ۲۰۰۵، ۲۰۴). *تاریخ جهان در ده فصل و نیم*، *انگلستان_انگلستان* و *آرتور و جورج* محرومیت‌ها، شکاف‌ها و طفره‌های ناشی از برخورد تاریخ و داستان را موضوعی‌سازی می‌کنند و هر دو را در معرض تفسیر تحریف‌کننده و تفسیر زمان‌بر قرار می‌دهند. در حالی که بی‌اعتمادی رادیکال پست‌مدرنیسم به گفتمان‌های مشروعیت‌بخش، تاریخ‌نگاری موثق و رسمی را به‌عنوان سابقه‌ای معتبر از تجربیات بشری جایگزین می‌کند، سوابق احتمالی فزاینده‌ایی که تلاش می‌کنند این شکاف را پر کنند، به همان اندازه نیاز

---

[1] - Bedggood

[2] - اکفراسیس اشاره دارد به تمام شعرها، داستان‌ها و مقالات تفسیری که با روش‌های مختلف به آثار هنری مانند نقاشی، مجسمه، گرافیک و یا حتا معماری می‌پردازد. به بیانی دیگر، اکفراسیس توصیف کلامی تصویر است.اکفراسیس به‌نوعی کلام دلالت دارد که ارایه نسخه‌ای زبانی از مرجعی تصویری را مدنظر قرار می‌دهد. غایت نهایی اکفراسیس، رسیدن به مرحله‌ای تحت عنوان دیانوز (Dianose) بود، که از منظر بلاغیون روم باستان، در این مرحله، فاصله میان خطیب و مستمع از میان برداشته می‌شود. خطیب در احوال مستمع خوب نظاره می‌کند، از جایگاه و شأن منزلتش مطلع می‌شود، سپس به فراخور حال چنان داد سخن می‌دهد که مستمع به هیچ روی متوجه سخنوری خطیب نمی‌شود.

مبرمی به بررسی ادعای حقانیت خود دارند. درگیری نافذ فراداستانی با ماهیت معقول بودن، نازک‌ترین پوشش برای وسواس به ماهیت حقیقت است. به همین ترتیب، تاریخ به مثابه ولایت و موضوع روایت (کتابی، حقوقی، بیوگرافی، تخیلی و غیره) است و به عنوان محل مذاکره هویت تعریف می‌شود.

هر سه رمان از اساس شکاف‌ها و پیوندهایی را به نمایش می‌گذارند تا این مساله را به چالش بکشند که «این ایده که گذر گذشته به آینده خطی و مترقی است، مدعی است در حالی که تاریخ انسان‌ها را می‌سازد، انسان‌ها نیز تاریخ می‌سازند» و هر سه رمان از مشاهدات پیتر چایلدز[1] در مورد شکل تاریخ جهان وام می‌گیرند (۲۰۱۲، ۸۳). رمان *آرتور و جورج* از روایت‌های نامرتبط تشکیل شده است که با دغدغه‌های موضوعی مشترک و موتیف‌های زبانی مرتبط هستند. *آرتور و جورج* بیوگرافی موازی دو قهرمان خود را در فصل‌های جداگانه و متناوب اجرا می‌کند. *انگلستان_انگلستان* قرارداد رئالیسم را می‌شکند و به جای آن منطق جایگزین دیستوپیا[2] را پیشنهاد می‌دهد. از میان این‌ها، تاریخ جهان شاید آشکارا بحث برانگیزترین موضوع باشد، نه تنها به این دلیل که به شکلی ظاهری ارتباط خود را در عنوان اعلام می‌کند (هر چند توسط مقاله‌ایی نامعین تعدیل شده است)، بلکه ادعاهای رقیب در مورد حقیقت تاریخی سوابق مختلف اعم از ستیز یک کرم چوب‌خوار با کتاب مقدس تا دگرگونی هنری فاجعه توسط ژریکو را حفظ می‌کند. به ویژه در مورد اخیر، تأخیر ادراکی ضمنی در اِکفراسیس، هم به اثر هنری و هم به رویدادی که آن را بازنمایی می‌کند، تاریخ‌مندی و در نتیجه ارجاع خاصی می‌بخشد. پراکندگی کانونی فصل‌ها و آشنایی رسمی با ژانر

---

[1] - Peter Childs

[2] - ویران‌شهر؛ یا پاد-آرمان‌شهر یک جامعه یا سکونت‌گاه خیالی در داستان‌های علمی–تخیلی است که در آن، ویژگی‌های منفی، برتری و چیرگی کامل دارند و زندگی در آن دلخواهِ هیچ انسانی نیست. این جوامع معمولاً زمانی از یک جامعه را نشان می‌دهند که به نابودی و هرج‌ومرج رسیده‌است. این جوامع در زمان‌هایی بد و شوم ترسیم می‌شوند. با این تعریف، یک «جامعه‌ی پاد-آرمانی» نقطه‌ی مقابل و وارونه‌ی یک جامعه‌ی آرمانی (آرمان‌شهر) است. آرمان‌شهرها جوامعی خیالی هستند که در آن‌ها همه‌چیز مثبت و ایدئال است. ترسیم یک جامعه‌ی پادآرمان و بدزمانه توسط نویسندگان آینده‌گرا معمولاً به‌منظور هشدار به مردم در مورد ادامه یا افزایش چیرگی برخی معضلات اجتماعی صورت می‌گیرد.

بیوگرافی و قراردادهای واقع‌گرایانه منجر به بازبینی «انکسار» تاریخ می‌شود (جی سیورک ۱۹۹۵، ۱۵۹) و نگرانی‌های مکرر را برجسته کرده و با این وجود سایه‌های ناراحت‌کننده و در عین حال مهمی را بر دیگران می‌افکند. سوابق خصوصی و احتمالی در امتداد سرنخ موضوعی قرمزرنگی قرار گرفته‌اند که قدرت گرفتن حیات و حیات بخشی آب، نیاز انسان‌ها به عشق، خودسری مشکوک تصادف و انطباق، عاملیت انسان در مقابل تعین بیش از حد، تکرارپذیری تاریخ را که منجر به تحمیل منطق خاصی بر درک رویدادهای بعدی می‌شود به هم می‌پیوندد. علاوه بر این، بهانه‌ی هر داستان یک سفر و هم‌چنین جستجوی دانش و حقیقت و همان‌طور که در فصل اول کتابم دیدیم، استعاره‌ای از روایت و خود فعالیت خواندن است، موتیفی که گذر زمان و در نتیجه سیر تاریخ را نشان می‌دهد. چایلدز بیان می‌کند که کرم چوب‌خوار، ثبات دیگری از تاریخ جهان است. کرم چوب‌خوار نقش آگاهی انسان‌مانندی را پر می‌کند که معمولاً برای تعریف رمان حیاتی تلقی می‌شود و «شکلی است که به طور متناوب ظاهر می‌شود، گویی در حال خوردن مسیر خود در طول تاریخ انسانی و تاریخ‌نگاری است» (۲۰۱۲، ۹۷).

علی‌رغم این عناصر وحدت‌بخش، فصل‌ها آن‌قدر ناهمگون به نظر می‌رسند که توصیف خود کتاب به‌عنوان «رمان»، روی جلد برخی از نسخه‌ها را به چالش می‌کشد. متن نه تنها چرخ دنده‌های روایت را از بخشی به بخش دیگر تغییر می‌دهد، بلکه حتی در هر بخش، لغزش‌های غیرمنتظره‌ای از فهرستی به فهرست دیگر وجود دارد که بر غیرقابل اعتماد بودن نصیحت‌های تمثیلی مونولوگ داخلی، حکایت‌های شخصی و افسانه‌ها سرمایه‌گذاری می‌کند که آن را در تضاد با اقتدار درک شده از گفتمان علمی، فقهی و کتاب مقدس قرار می‌دهد. بنابراین، برای مثال، فصلی با عنوان «جنگ‌های مذهبی» ادعا می‌کند که ترجمه‌ای از اسناد حقوقی قرن شانزدهمی است که درخصوص بحثی درباره‌ی نفوذ کرم چوب‌خوار در تاریخ بشر ارائه شده است. «بازمانده» روایت شخصی

از بی‌ثباتی روانی را با تشخیص متفاوت پزشکان برابر می‌کند. «پروژه آرارات» به صورت دوم شخص با خطاب قرار دادن خواننده‌ای که در کشتی جزیره‌ای مستقر شده است، شروع و به پایان می‌رسد. نیم فصل «پرانتز» با صدایی که ممکن است صدای بارنز باشد «آن‌قدر که مدیتیشن است داستانی نیست» و بر «اهمیت شخصی در روایت طولانی تاریخ و ... اعتقاد به دیدگاه نسبیت» تاکید می‌کند(چایلز ۲۰۱۲، ۱۰۱). در سطحی متفاوت، این پیوندها و گسست‌ها نشان‌دهنده‌ی آمیختگی گفتمان‌هایی است که تنش‌های آن‌ها روایت‌های بزرگی مانند دین، تاریخ، انگلیسی بودن یا عدالت را به وجود می‌آورند. این روایت‌ها به مداخله‌ی شخص در امر اقتدار اشاره می‌کنند تا آن‌چه را که چایلدز به عنوان «ناتوانی بشر در دیدن جنبه‌های مختلف رویدادها و همچنین تمایل افراد به مستی و توهم» توصیف می‌کند را (۲۰۱۲، ۹۶) بیان کنند. در حالی که خواننده ترکیب حاصل را تشخیص می‌دهد، همچنین اصلاحات و تطبیق‌های لازم را انجام داده و ادعاهای حقیقت و اثربخشی زیبایی‌شناختی روایت‌های مربوطه را می‌سنجد. مانند روایات در حال رقابت با *آرتور و جورج*، تکه‌تکه بودن و ترکیبی بودن «تاریخ جهان» خواننده را درگیر می‌کند. متقاعدکننده بودن رمان تابعی از پیوندها و قضاوت‌هایی است که خواننده را به ارائه آن دعوت می‌کند.

فرم *انگلستان_انگلستان* نسبتاً به معنایی ساده‌تر شده است و به طور قابل تشخیصی رمان‌گرا است، هرچند به هیچ وجه متعارف نیست. زندگی حرفه‌ای مارتا کاکرین[1]، قهرمان داستان، در قالب‌های پراکنده، در شرایط رابطه‌ای و تجدیدنظری بازگو می‌شود و به نظر می‌رسد او خودش به آن فکر می‌کند، در حالی که محیط اطراف‌اش اغلب به فهرست‌ها تقلیل می‌یابد. مارتا که تنها فرزند حاصل از یک ازدواج شکست خورده است، به روایت خود متوسل می‌شود و هر دو را فهرست می‌کند تا خود را در یک واقعیت عینی قابل اعتماد قرار دهد و معیار نمایندگی را به عهده بگیرد. او به «موکلی

[1] - Martha Cochrane

بدبین» و سپس مدیر عامل یک سرمایه‌گذاری تجاری تبدیل می‌شود که جزیره وایت را نه تنها به پارک موضوعی‌ایی با همین نام تبدیل می‌کند، پارکی که با «پنجاه فضای تاریک انگلیسی» (بارنز ۱۹۹۹، ۸۳-۸۵) مسکونی می‌شود، بلکه یک دولت خودمختار است که بر اساس اصول شرکتی و نه منطق سیاسی-اجتماعی اداره می‌شود. از آن‌جایی که او مکرراً به دنبال این است که اطمینان حاصل کند که تمایزات قدیمی بین واقعیت و داستان، اخلاق و تبلیغات، تقاضا و بازاریابی همچنان پابرجاست، شیوه‌ی دیالوگ به شیوه‌ی مارتا تبدیل می‌شود. او با مهندسان وانموده و همچنین شبیه‌سازها، و با خودش و با خدایی خیالی که به آن اعتقاد ندارد، گفتگو می‌کند. رمان با مارتا شروع و با مارتا پایان می‌یابد، اما در بخش‌های میانی، اپیزودهای اختصاص داده شده به او با روایت‌های واضح دیگر شخصیت‌های اصلی، عمدتاً سر جک پیتمن[1] و دو مرد دیگر، دکتر مکس و پل[2] که او اغلب با آن‌ها ارتباط برقرار می‌کند، جایگزین می‌شوند. در حالی که این استراتژی‌های روایی یادآور زندگی‌نامه واقع‌گرایانه هستند، اما با خط داستانی پیوند زده می‌شوند که گفتن آن عناصری از دیستوپیا و بورلسک[3] جنسی را در بر می‌گیرد. هد خاطرنشان می‌کند که چگونه این ترکیب رسمی و صوری که آشکارا با نظریه‌های پست‌مدرن قاره‌ای مرتبط است و تکرار ایده‌هایی است که بارنز در جاهای دیگر به طور مؤثرتری با آن‌ها برخورد کرده بود، اگرچه ژانر رمان‌نویسی «بی‌شکل» آن را تضمین می‌کرد، خوانندگان و منتقدان را از خود دور کرده است (تیو و منگام ۲۰۰۶، ۱۹-۲۰). با این حال، وجود یک طرح داستانی نسبتاً ساده، گرچه در انتها به سمت یک دیستوپیای دوگانه منحرف می‌شود، اما در راستای هدف خود یعنی زیر سؤال بردن

---

[1] - Sir Jack Pitman

[2] - Dr Max and Paul

[3] - بورلسک (burlesque) یا مضحکه، نوعی سرگرمی تئاتری مضحک و طنزآمیز که معمولاً بر تقلید یا ادای کسی را درآوردن مبتنی است. این شیوه، گاهی شکل اغراق شده‌ی گروتسک [که گاه معادل با صور عجایب تلقی شده‌است] می‌باشد. بورلسک در قرن بیستم و در امریکا، با شکلی از نمایش واریته که جذابترین بخش آن استریپ‌تیز یا همان رقص برهنه (رقص توام با برهنگی تدریجی رقاصه) بود، همراه گشت.

مفاهیم پیشرفت و تاریخ خطی عمل می‌کند. فهرست‌های مکرر و نامانوس‌کننده اقلام، از رویدادهای تاریخی گرفته تا اصل انگلیسی بودن و کالاهایی که باید به مشتریان *انگلستان_انگلستان* با «دلار بالا و ین گران» فروخته شود (بارنز ۱۹۹۹، ۹۱)، نه تنها کالایی‌سازی هویت ملی را نشان می‌دهند، بلکه بازگشت اجتناب ناپذیر به برخی از اصل‌های قابل تشخیص انگلیسی بودن به‌عنوان نوعی ارز یا رمز مشترک را نیز نشان می‌دهند.

زندگی‌نامه‌ی مارتا از همان‌جایی که شروع می‌شود، در یک محیط روستایی که در آن جشن کشاورزی برگزار می‌گردد، در همان‌جا به پایان می‌رسد. بازگشت او در دوران پیری به کشور کهن، اجرای خودآگاه تکرار و بازگشت و اجباری برای احیای ترومای اولیه‌ی ترک کردن است، اما همچنین تلاشی برای بازیابی این حس که ارزش‌های انسان‌گرایانه مانند حقیقت، اعتماد و درایت (ر.ک. حسن ۲۰۰۳، ۶-۸) منقرض نشده‌اند. با این حال تاریخ با یک تفاوت تکرار می‌شود. انگلستان « ملتی که از تاریخ خود خسته شده است»، مستهلک، بی‌اعتبار و سرگشته در پی عمل‌گرایی و رضایت قبلی خود«با تغییر نام خود به آنگلیا، جدایی خود را از سایر نقاط جهان و از هزاره سوم اعلام کرد» (بارنز ۱۹۹۹، ۲۵۳). مارتا با بازگشت به شیوه زندگی قدیمی‌تر و ماقبل صنعتی و تلاش برای احیای سنت‌های روستایی، در می‌یابد که باید اصالت را دوباره ابداع کند، درست همان‌طور که *انگلستان_انگلستان* وانموده‌هایی را ایجاد کرده است که در آن تجارت می‌کند. هنگامی که مارتا یک کاتالوگ قدیمی نمایشگاه کشاورزی را که از کودکی نگه داشته بود ارائه می‌کند، روستاییان آن را ناکافی و حتی غیرقابل قبول می‌دانند (بارنز ۱۹۹۹، ۲۴۶-۲۴۷). هر تلاشی برای بازگشت به گذشته، چه شخصی و چه جمعی، تفسیری از گذشته است که باید اشکال خاص خود را ابداع کند.

از لحاظ مضمونی، مفهوم تاریخ در هر سه رمان به گونه‌های مختلف مورد بررسی قرار می‌گیرد و برخی از رویکردهای مفهوم‌سازی آن در این‌جا ارزش تحلیل عمیقی دارد. در درجه‌ی اول، این کتاب‌ها با برپایی جشنی، در سنت خوب پسامدرن، از ناهمگونی گفتمانی (یا هتروگلوسیای باختینی) که با رمان به‌مثابه یک ژانر در دسترس قرار گرفته است، کثرت‌گرایی را تجلیل می‌کنند و این کثرت‌گرایی تنوع چندصدایی و چندوجهی گفتمان‌ها و به طور ضمنی مذاکره دیالوگی درباره‌ی هویت جمعی را به دست می‌دهد. با این حال، این رمان‌ها این کار را با روشی دوربرگردان انجام می‌دهند و این روش مواردی از قبیله‌گرایی، تعصب و موارد دیگر مربوط به گذشته‌ی ثبت‌شده یا واقعیت‌های اجتماعی-اقتصادی روزگار ما را پیش فرض قرار داده و محرومیت‌های ناشی از آن را آشکار می‌کند. پرونده‌ی جورج ادالجی در آرتور و جورج، همان‌طور که استقرار متعاقب دادگاه‌های استیناف به طور مؤثر نشان می‌دهد، موضوع مسئولیت کلان شهر در قبال امپراتوری را با ایجاد گفتمانی از اخلاق مدنی که به همان اندازه در کلان شهر و خارج از آن قابل اجرا است، مطرح می‌کند. *تاریخچه‌ی جهان* با تجدید نظر درباره‌ی کرم چوب‌خوار در روایت کتاب مقدس از کشتی نوح در یک جزوه سیاسی و پرسش از تسلیم کورکورانه‌ی انسان‌ها به اصول ساخت دست بشر آغاز می‌شود، اصولی که سپس بر روی اقتدار الهی سرمایه‌گذاری کرده و بر اساس آن سلسله مراتبی را ایجاد و محرومیت‌های برنامه‌ای را اجرا می‌کنند. در *انگلستان، انگلستان* نوعی از اخلاق ساخت بشر در روزهای اخیر مورد مناقشه قرار می‌گیرد، جایی که مصرف‌گرایی بریتانیای اواخر قرن بیستم به فرسایش هویت ملی و شخصی تبدیل می‌شود و پیشرفت تاریخی را با آینده‌ای نامطمئن از استانداردسازی و وانموده‌ی بودریار نشان می‌دهد.

ثانیاً، ارتباط تاریخ دائماً با برخی نسخه‌های اسطوره‌ای تحریف‌شده و تأیید شده آن در تضاد است. ساکوان برکوویچ[1] توضیح می‌دهد که چگونه ایدئولوژی به صورت برنامه، تفاوت بین اسطوره و تاریخ را از بین می‌برد. امر خاص و منحصر به فرد در تاریخ به

[1] - Sacvan Bercovitch

منظور خدمت به اهداف عملی و ایدئولوژیک به امری جهانی تبدیل می‌شود (۱۹۸۶، ۱۰۵).[۲۹] *انگلستان، انگلستان* پارودی این گرایش است و اثرات سطح‌بندی هیولایی آن را زمینه‌سازی می‌کند، در حالی که سرمایه‌داری، انگلستان را به یک پارک موضوعی تقلیل می‌دهد و آن را به گردشگران پولدار و نادان می‌فروشد. «تاریخچه‌ی جهان» در چندین وجه فرامتنی خود تلاش می‌کند تا تعریفی از اسطوره را ارائه کرده و بر ارزش واقعی متون کتاب مقدس سرمایه‌گذاری کند (در این‌جا، هم به معنای تعلق به کتاب مقدس و هم به تعبیری مکتوب که دارای اختیار قانون‌گذاری کتیبه فیزیکی است) و در عین حال آن را به شکل فرضی به آینده به شیوه‌ای که بی‌شباهت به پیش‌گویی دیستوپیایی موجود در *انگلستان- انگلستان* نیست عرضه دارد:

... نکته اینجاست: نه تنها اسطوره ما را به یک رویداد اصل و بدیع بازمی‌گرداند که در حین عبور از حافظه‌ی جمعی به طرز خیال‌انگیزی رونویسی شده است؛ بلکه ما را به چیزی ارجاع می‌دهد که اتفاق خواهد افتاد و باید اتفاق بیفتد. هر چقدر هم که شک داشته باشیم، اسطوره به واقعیت تبدیل خواهد شد (بارنز ۱۹۸۹، ۱۸۱)

گنجاندن رتوریک خواننده در این «ما»ی جمعی به دلالت او در این فرافکنی فراتر از جنبه‌ی تجربی و به معادشناسی اشاره دارد. پیش‌آگهی مکرر، «شرح مارکس از هگل»، که بر اساس آن «تاریخ خودش را تکرار می‌کند، بار اول به شکل تراژدی، بار دوم به شکل تقلید» (۱۹۸۹، ۱۷۵)، ارزش اکتشافی خاص و معینی را به آیرونی‌سازی از تفاوت‌ها نسبت می‌دهد. با این حال، اگرچه مؤلفه اسطوره‌ای را پاک می‌کند، اما به سختی نیت تعلیمی خود را پنهان می‌دارد. رویدادها بر اساس احتمال رخ دادن‌شان مشخص نمی‌شوند، بلکه به علم نحو ایدئولوژیک تاریخ نگاری کمک می‌کنند.

با این وجود، این سه رمان تلاش عوامل انسانی را برای ثبت تاریخ با نتیجه‌ی عاملیت خود شرح داده و به این ترتیب، همچنین ایده‌ی انگلیسی بودن را مشتعل کردند.

دیدگاه هذیان‌وار و خودبزرگ‌بین سر جک پیتمن[1] در *انگلستان- انگلستان*، نسخه‌ای به روز، اساسی، کالایی و تجاری از انگلیسی بودن را به وجود می‌آورد که به مرور زمان، نسخه‌ی «اصلی» را که نسخه‌ی معقول‌تر و البته سودآورتر از آن کپی شده است، جایگزین می‌کند. کمی جابجایی «تپه‌های گچی[2] متحرک با زیبایی فوق‌العاده» با «دیستوپیای ییلاقی‌مانند» محلی (بارنز ۱۹۹۹، ۷۳)، یعنی دیستوپیای مطابق با میل خودش، که با بی‌توجهی به خصوصیات توپوگرافی در جزیره وایت ساخته شده، بازارپسندی تاریخ را به مثابه نشانه‌ای از پیشرفت ناشی از خرد فرهنگی انباشته شده اعلام می‌کند (۱۰۶-۱۰۷). وقتی مارتا و پل موقتا سر جک را سرنگون می‌کنند، این کار را به نام سرمایه‌داریی با بی‌رحمی و خودکامگی کمتر انجام می‌دهند. اجرای آرمان جوانمردی توسط آرتور کانن دویل در *آرتور و جورج* به طور مشابه مفهومی از تاریخ را به مثابه مشارکت پیشگیرانه با مسئولیت اخلاقی و مدنی می‌طلبد. در هر دو مورد، جهانی شدن ارزش‌های غربی و تلفیق حامیان آن، با تاریخ فرهنگی‌ایی مخالف است که به خود می‌بالد که محلی است و در روایت‌های هویت ملی گنجانده شده است. مضمون‌سازی خودآگاه از تکرار و بازگشت در «تاریخچه‌ی جهان»، اگرچه کمتر به شکلی آشکارا ریشه در هر تعریفی از انگلیسی بودن دارد، اما تأثیرات مشابهی را بیان می‌دارد که توسط هد با ترویج فروتنی و تواضع به جایگاه یک فضیلت ملی مرتبط شده است. بنابراین، مهم است که هیچ یک از این کتاب‌ها با غلبه‌ی اخلاقی‌ایی که موضوعیت دارد به پایان نمی‌رسند. همان‌طور که هد نشان می‌دهد، «ایدئولوژی انگلیسی بودن غیرنمایشی شکلی از سکوت، یا درونی‌سازی شکست را تولید می‌کند» (تیو و منگام ۲۰۰۶، ۲۲) که خود به همان اندازه به شکلی نمادین، گویای هویت ملی انگلیسی است که فرض بی‌باکانه کنش عمل‌گرایانه.

---

[1] - Sir Jack Pitman

[2] - chalk downland ؛ این اصطلاح برای توصیف منظره و مکان مشخصی در جنوب انگلستان استفاده می‌شود که در آن گچ در سطح قرار دارد.

در همه‌ی این رمان‌ها، محدودیت‌های داستان با قرار دادن داستان در موقعیتی که بازی آزاد آن به شدت محدود شده است مورد محک قرار می‌گیرد. بازسازی جزئیات تاریخی و بیوگرافی به منزله جست و جوی حقیقت و وضوح قلمرو فلسفی است و جریان‌های زیرین قابل پیش‌بینی روایتی که نسبتاً از بین رفته و دانای کل متعارف تنها می‌توانند آن را پشتیبانی و تقویت کنند. چندین روایت از اقتباس‌های سینمایی از حقایق مستند تاریخی در «تاریخچه‌ی جهان» آشکارا داستان را «نسخه‌ای جایگزین از تاریخ» می‌دانند (بارنز ۱۹۸۹، ۱۷۴). نگاشت داستان پلیسی در *آرتور و جورج* از «محدودیت‌های اقتدار سوبژکتیو رمان بیوگرافی» (توماس در دیوید ۲۰۰۰، ۱۷۱) با افشای بی‌نتیجه بودن شواهد پزشکی قانونی نقض می‌شود. شواهد در این‌جا علی‌رغم سودمندی آن برای تعیین کمیت و نظارت بر هویت بوروکراتیک نشان داده‌اند که با پیگیری شناخت و درستی موضوع مخالف هستند. فرار صوری و ناقص *انگلستان-انگلستان* به دیستوپیا، به همان صورت با در هم آمیختن ویژگی‌های رمان زندگی‌نامه‌ای و رمان ایده‌ها، قراردادهای رمان «شرایط انگلستان» را به چالش می‌کشد. هدف این رمان نه با ارائه‌ی همدلانه وضعیت اسفبار انگلستان معاصر، بلکه با نشان دادن آن‌چه ممکن است در صورت شکست همدلی رخ دهد، القای خیرخواهی و بشردوستی است. همان‌طور که خود بارنز دوست دارد این رمان‌ها را این‌گونه بنامد، این رمان یک «رمان با ایده انگلیسی» است مانند *تاریخچه‌ی جهان* (۱۹۹۸ آنلاین). بنابراین خود انعکاسی نه تنها مناسب بلکه سازنده است و نشان می‌دهد همان‌طور که ساخت موضوع تبدیل به موضوع می‌شود، ساخت سوژه نیز به موضوع تبدیل می‌شود. فرد مجموع جابه‌جایی‌هایی است که در فرآیند تفصیل و تخصیص مجموعه‌ای از روایت‌ها که از ضرورت تناسب با جهان سرچشمه می‌گیرند، متحمل می‌شود. بنابراین درگیری فراداستانی به مثابه طرح اولیه ساخت هویت ظاهر می‌شود. رمان‌ها علی‌رغم ادعای بالای‌شان برای کار فرهنگی، هرگز به ما اجازه نمی‌دهند فراموش کنیم که آن‌چه پیش روی ماست شبکه‌ای از کلمات است که بر اساس قراردادهای روایی

صورت‌بندی شده‌اند. تلفیق زندگینامه با تاریخ و ماهیت گفتمانی هر دو به طور مداوم در پیش زمینه است، به همان صورت که در «پرانتز» می‌خوانیم:

تاریخ جهان؟ تنها صداهایی است که در تاریکی طنین‌انداز می‌شوند. تصاویری که به مدت چند قرن شعله کشیده و سپس محو می‌شوند. داستان‌ها، داستان‌های قدیمی که گاهی به نظر می‌رسد همپوشانی دارند. پیوندهای عجیب و غریب، ارتباط‌های نابخردانه. ما این‌جا روی تخت بیمارستان فعلی خود دراز می‌کشیم (این روزها چه سوابق پاک و خوبی دریافت می‌کنیم) در حالی که حبابی از اخبار روزانه را به آغوش می‌کشیم. فکر می‌کنیم که می‌دانیم چه کسی هستیم، اگرچه کاملاً نمی‌دانیم چرا این‌جا هستیم یا تا چه مدت مجبور خواهیم بود بمانیم. و در حالی که در عدم اطمینانی باندپیچی شده نگران هستیم و به خود می‌پیچیم که آیا ما یک بیمار داوطلب هستیم؛ افسانه می‌سازیم. داستانی می‌سازیم تا حقایقی را که نمی‌دانیم یا نمی‌توانیم بپذیریم پوشش دهیم. چند حقیقت واقعی را حفظ می‌کنیم و داستان جدیدی را حول آن‌ها می‌تنیم. هراس و ترس و درد ما فقط با افسانه‌های تسکین دهنده کاهش می‌یابد. ما این افسانه‌ها را تاریخ می‌نامیم. (بارنز ۱۹۸۹، ۲۴۲)

زندگی‌نامه و تاریخ‌نگاری در این دیدگاه تقریباً غیرقابل تمایز هستند، و شکاف‌های یکی به شکاف دیگری تبدیل شده و به دقت با افسانه، فریبکاری و خودفریبی، پوشانده شده است. نه تنها افسانه تاریخ است، بلکه همان چیزی است که مورخان به ما می‌گویند (بارنز ۱۹۸۹، ۲۴۲). گفتن و به اشتراک گذاشتن این افسانه‌ها به اندازه ساخت آن‌ها مهم است. بنابراین، تاریخ بیش از آن‌که گفتمانی یک‌پارچه باشد، ارتباط است. تاریخ به همان اندازه که خواننده را درگیر می‌کند، قصه‌گو را نیز درگیر می‌کند و بنابراین به طور جداگانه در معرض دقت زیاد و تخیلات روایت کردن است. کرم چوب‌خوار، این مسافر قاچاقی رانده شده و مطرود در «تاریخچه‌ی جهان» هر فرد از کارناوال اولیه‌ی رنسانس است که از مسئولیت‌ها و سختگیری‌های یکی از افراد برگزیده

خدا معاف شده، اما به شکل یک اصل توتالیترساز و معقول عمل می‌کند. برخلاف دیگر شخصیت‌های رمان که مطابق با قراردادهای رئالیسم شکل گرفته‌اند و اغلب مدعی گواهی‌های مستند هستند، نقش کرم چوب‌خوار بیشتر فرامتنی و شاعرانه است. [۳۰] فیلسوف فرانسوی میشل دو سرتو[1] توضیح می‌دهد که چگونه عملکرد «هر فرد» از قلمرو داستان فراتر می‌رود:

رویکرد به فرهنگ زمانی آغاز می‌شود که انسان معمولی به راوی تبدیل می‌شود، زمانی که اوست که مکان (مشترک) گفتمان و فضای (ناشناس) بسط آن را تعریف می‌کند. (۱۹۸۸، ۵)

این به معنای «سرریز شدن (حذف کردن) امور مشترک در یک موقعیت خاص»، «القای امر عادی به حوزه‌های علمی معتبر» مانند تاریخ، است (دو سرتو ۱۹۸۸، ۵). این خوانش کرم چوب‌خوار در عقل معاش رمان بارنز به مثابه هر کسی است که به روشن شدن مقصود مقدماتی فصل اول کمک می‌کند. داستان کار فرهنگی ثبت تاکتیک‌های موذیانه و غیرقابل پاسخگویی مردم عادی را انجام داده و در نتیجه گفتمان رسمی روایت‌های بزرگ مانند تاریخ، دین و غیره را تکمیل کرده و با آن رقابت می‌کند. به عبارت دیگر، ادبیات داستانی شکاف‌هایی را پر می‌کند که نظام‌مند بودن حوزه‌های علمی نمی‌تواند آن را توضیح دهد. بنابراین بخش اول که به مثابه هنر شعر عمل می‌کند، نشان می‌دهد نه فصل و نیم دیگر را می‌توان با خیال راحت بر اساس این ارجاع غیرمستقیم فرض کرد که به قول دوسرتو (۱۹۸۸، ۲) استقلال معرفت‌شناختی داستان را تضعیف کرده و «آن را از امتیاز خود دور می‌کند و از خود بیرون می‌کشد».

از آن‌جایی که ژانر رمان‌نویسی بی‌ثبات و بی جا و مکان و منطبق بر نوع شخصیت هر کسی است، تنوع زیادی از روایت‌های متضاد و شیوه‌ها و تکنیک‌های در حال رقابت

[1] - Michel de Certeau

را در خود جای می‌دهد که ارتباط آن‌ها خارج از قلمرو داستان است. در *تاریخچه‌ی جهان* گفتمان تاریخ و در *انگلستان_انگلستان* اخلاق سرمایه‌داری و پساسرمایه‌داری به چالش کشیده می‌شود. در جاهای دیگر، بافت روایی با ابزار پزشکی قانونی و مستند، هویت‌بافی را به اجرا در می‌آورد و در عین حال ادعاهای مشروعیت کارآگاهی و عاشقانه تاریخی قرن نوزدهم را واسازی می‌کند. در رمان جدیدتر، همان‌طور که در فصل قبل دیدیم، هم آرتور و هم جورج هویت‌های خود را با دقت می‌سازند، سپس با پشتکار در این هویت‌ها ساکن می‌شوند. با این حال، بر خلاف رمان تربیتی ویکتوریایی، این خود-روایت‌ها فقط رابطه‌ی ضعیفی با روایت‌های بزرگ‌تری مانند هویت ملی یا تاریخ دارند که قهرمان‌ها در آن‌ها زندگی می‌کنند. رمان با پیش‌زمینه‌ی جبرگرایی زندگی‌نامه‌ای، مفهومی از هویت را تأیید می‌کند که تله‌های ساخت روایی آن را افشا می‌کنند. *آرتور و جورج* به عنوان یک داستان کارآگاهی، قطعیت‌های جسور رمان بیوگرافی ویکتوریایی را به چالش می‌کشد، بدون این‌که آن‌ها را کنار بگذارد. *آرتور و جورج* با به ارث بردن کیفیت چندگانه و ریاضی‌وار خود از رمان تربیتی ویکتوریایی، در برابر راه‌حل‌های آسان داستان‌های پلیسی به مثابه راه‌حل‌های غیرمعتبر مقاومت می‌کند و چگونگی شناخت ما از افراد را بی‌پاسخ می‌گذارد. به نظر می‌رسد در این رابطه به ادعای دوسرتو پاسخ داده شود که رمان «از زمان تأسیس علم مدرن به باغ وحش اعمال روزمره تبدیل شده است» (۱۹۸۸، ۷۸) و با بازگو کردن و شهادت دادن به آن اعمالی که علم فاقد ابزار روش‌شناختی و گفتمانی برخورد با آن‌هاست، ارزش نظری و علمی خود را به دست آورده است.

به همین طریق، در *انگلستان_انگلستان* خودآفرینی‌های هنرمندانه مارتا کوکرین[1]، سر جک پیتمن[2] و دکتر مکس[3] با جبرگرایی زندگی‌نامه‌ای و به واسطه‌ی بازجویی از رابطه‌ی شخصیت‌ها با منطق مصرف‌گرایی معاصر به کار گرفته می‌شوند. مانند آرتور

[1] - Martha Cochrane
[2] - Sir Jack Pitman
[3] - Dr Max

در رمان جدیدتر، مارتا روایتی از خود و زندگی‌اش را به صورت یک پازل گردآوری کرده است، که با «اولین خاطره»ی ضروری شروع می‌شود (بارنز ۱۹۹۹، ۳) و با تحریف‌های کوچکی در رزومه‌اش به پایان می‌رسد (۴۵، ۷۹) و دوست ندارد درباره‌ی این‌که او کیست یا چگونه است با او مخالفت شود (۴۵). سر جک زندگی‌نامه‌ی خود را در هاله‌ای از رمز و راز پنهان کرده است تا مانع صعود او نشود (بارنز ۱۹۹۹، ۳۳). این رفتار نه تنها راهی برای نشان دادن خود به عنوان فردی خودساخته است، بلکه به ویژه در مورد مارتا تلاشی برای به عهده گرفتن مسئولیت زندگی خود است، زیرا او مکرراً به خود توصیه می‌کند که «پس از بیست و پنج سالگی، تو اجازه نداری چیزی را به گردن والدین خود بیاندازی» (بارنز ۱۹۹۹، ۲۲، ۸۸). مارتا در سراسر رمان به وضوح از اهداف عملی بازنگری‌اش در زندگی‌نامه خود آگاه است، چه این روایت انتخاب او از دوران کودکی باشد که «توضیح می‌دهد چرا تو همان فردی بودی که بودی» (بارنز ۱۹۹۹، ۲۴۲) یا رزومه‌ی او باشد «به همان شکل که شما [کارفرمای آینده‌ی او، سر جک] می‌خواهید درست باشد» (۴۵). با این حال، او در پایان رمان باید شکافی را که بین چنین عقلانی‌سازی‌ها و خود روایتگری‌ها و واقعیت باقی می‌ماند، تصدیق کند پس می‌گوید: «تو به واسطه‌ی علت و معلولی قابل توضیح، با اعمال اراده‌ای که بر شرایط تحمیل شده بود، فقط به واسطه هوس‌بازی صرف به فردی تبدیل شده بودی که هستی» (بارنز ۱۹۹۹، ۲۴۲).

قیاس بین مذاکره هویت فردی و پویایی گفتمان ملیت در بازی معمایی دوران کودکی مارتا که نیازمند نمونه‌ی اصل انگلستان از کشورهای‌اش است نه تنها به صورت استعاری، بلکه با استفاده از تکنیک‌های بازنمایی نیز آشکار می‌شود. این رمان با فهرست‌های طولانی و بی‌شماری از استدلال‌ها، اولویت‌ها و «منطقه‌ها»، «تاریخ‌های جنسیت» مکرر و متنوع، زبان مدیریتی واضح و ساختار بریده‌شده، به شکل مناقشه برانگیزی امتیاز عمل‌گرایی را می‌دهد و کارایی رویای سرمایه‌داری مصرف بی‌پایان را اعلام می‌کند. تاریخ یک ملت بر اساس استراتژی «هویج و چماق» سر جک، تیزبینی

او در حل مسئله و ارزش‌گذاری نیمه مفرح و نیمه بدبینانه‌ی یکپارچگی اخلاقی در طبقات بالای سیاسی و پول‌دار توضیح داده می‌شود. معکوس کردن آن‌چه به مثابه حقایق تاریخی در مورد بریتانیا شناخته می‌شود، مانند استثمار جنسی مستعمرات (بارنز ۱۹۹۹، ۹۲) یا الزام جدا نگه داشتن توهم و واقعیت (۱۱۱) به عنوان پیامدهای طبیعی تکامل تاریخی بریتانیا ارائه می‌شود. «دیدگاه» سر جک دقیقاً بر این استوار است که اجازه دهد توهم و خیال به واقعیت تعطیلات «بازدیدکنندگان» او نفوذ کند و در نتیجه باید اشتها و تمایلات جنسی متفاوت آن‌ها را برآورده کند. وقتی «مورخ رسمی» توضیح می‌دهد سرمایه‌گذاری آن‌ها را نمی‌توان جعلی تلقی کرد، معیار بدبینی پروژه در گفتگوی بین مارتا کاکرین و دکتر مکس ارائه می‌شود، زیرا واقعیت موجود را جعل نمی‌کند، بلکه مانند وانموده‌ی بودریار، در دنیایی موازی متشکل از مکمل‌ها تکثیر می‌شود و هیچ اعتباری در خطر نیست (بارنز ۱۹۹۹، ۱۳۱ پاس). در یک بازبینی آیرونی‌وار یا کنایه‌آمیز در قسمت سوم بازیگران برای اجرای دوباره به صورت انتخابی و تحریف شده به کار گرفته شده‌اند و تاریخ انگلستان در امتداد خطوط بدون نسخه و متفاوت خود تکامل می‌یابد و بر شورش عجیب و غیرقابل مهار وانموده‌ها علیه پروژه‌ی اوقات فراغتی که آن‌ها را تولید کرده است اثر می‌گذارد. بخش پایانی نوستالژیک که شامل تلاش مارتا برای بازیابی احساس تعلق به یک انگلستان قدیم و واپس‌گرا، از نظر اقتصادی ویران شده و از نظر روحی شکسته است کمی برای دفع حس قبلی به کار می‌آید، این حس که هیچ مقدار استراتژی‌سازی نمی‌تواند تحولات را پیش‌بینی کند یا شامل تحولاتی باشد که توسط منطق مبهم شیوه‌های روزمره اداره می‌شود.

داستان‌های بحث‌برانگیز «تاریخ جهان در ۱۰ فصل و نیم» و «انگلستان_انگلستان» مانند رفتارها و بازنمایی‌های متفاوت انگلیسی بودن در «آرتور و جورج» به مشارکت خواننده برای جمع‌آوری گزارشی از تاریخ متکی است که عاملیت انسان‌ها را هم در وقایعی که آن را می‌سازد و هم در بیان آن به رسمیت می‌شناسد. گاهی اوقات خواننده چه به صورت صریح، مانند فصل «پروژه آرارات» از *تاریخچه‌ی جهان* چه به طور

ضمنی در رمان‌ها تبدیل به متن می‌شود. کرم چوب‌خوار که در امور انسانی مداخله می‌کند و روایت‌های معتبر را به چالش می‌کشد در یک تاریخ، به‌عنوان شخصیت هرمن، خواننده را در سمت تردید و مناظره به شناسایی هویت دعوت می‌کند (نگاه کنید به فرای ۳۴). به همین ترتیب، *انگلستان_انگلستان* با سؤالی آغاز می‌شود که خواننده به آسانی از سمت مارتا کوکرین با توجه به اهمیت دوران کودکی برای خودسازی‌اش به مثابه یک فرد «بدبین منصوب‌شده» پرسیده می‌شود و می‌گوید: «یک نفر باید بپرسد: «اولین خاطره شما چیست؟» » (بارنز ۱۹۹۹، ۳). با یک سوال رتوریکی مرتبط نیز به پایان می رسد، «آیا می‌توانید معصومیت را دوباره ابداع کنید؟ یا همیشه ساخته شده و به بی‌ایمانی عتیق پیوند زده شده است؟» (بارنز ۱۹۹۹، ۲۶۴) و به نظر می‌رسد مارتا به طور کلی به انسانیت به اندازه‌ی خودش نظر دارد، در حالی که شاهد بازگشت انگلستان به گذشته‌ی من‌درآوردی است. پرسش کنونی بازتاب‌ها و گنجایش‌های روشن‌گر سر جک از انگلستان دوره‌ی مری است، مانند «لذت‌های بی‌آلایش» که به مشتریان‌اش می‌فروشد، اما به نظر او در عصر مصرف آشکار چیزی جز «ساده و بی‌آلایش» نیست:

غذا خوردن ساده نبود و ابداعات تاریخی محصول غذایی میلک‌مید[1] بیشترین مشکلات را داشت. نوشیدنی امروزه پیچیده‌تر شده است. ارتباط جنسی؟ هیچ‌کس به جز آدم‌های کله‌خر هرگز فکر نمی‌کردند که رابطه‌ی جنسی یک لذت ساده است. ورزش؟ میله‌ی رقص تبدیل به ورزش شده بود. هنر؟ هنر تبدیل به تجارت و سرگرمی شده بود. (بارنز ۱۹۹۹، ۴۰-۴۱)

در حالی که مارتا مشرف به دهکده‌ی انگلیسی مورد پسندش نشسته است، همین لذت‌های ساده را در بخش پایانی دوباره ابداع می‌کند، و خواننده تشویق می‌شود تا اخلاق شرکتی و تجاری پشت بدبینی سر جک را بازنگری کند.

[1] - Milkmaid

علاوه بر این، بازیگرانی که اپیزودهای تاریخی و افسانه‌ای را اجرا می‌کنند، منطق غیرقابل پیش‌بینی اعمال روزمره را نشان می‌دهند و خوانش‌های متفاوتی از تاریخ‌نگاری را به نمایش می‌گذارند که به موازات نقش تفسیری خواننده است. از آن‌جایی که بازیگران از ایفای نقش‌های فیلم‌نامه خود امتناع می‌ورزند، خواننده تشویق می‌شود برای بازآفرینی انگلستان در سطح هستی‌شناختی متفاوتی که توسط سر جک و دکتر مکس ارائه شده است از آزادی عدم تایید توجیهات قانع‌کننده و بدبینانه استفاده کند. به یک معنا، از خوانندگان دعوت می‌شود تا نسبت به شک‌گرایی پست‌مدرن بدبین باشند، اگرچه برخی از پیامدهای سوءظن عصر به دانش قطعی به مثابه سازنده‌ی هر جست و جوی درست‌نگری برای دانش ظاهر می‌شود. با دستکاری ماهرانه‌ی وانموده‌ها، سر جک موفق می‌شود شورش آن‌ها را به نفع خود تبدیل کند و کنترل جزیره را در یک معکوس‌سازی برگشتی معمولی و ساختارشکن به دست آورد. به همین ترتیب، رمان‌های بارنز با وجود آزادی اعطا شده به خوانندگان به دلیل کنترل دقیق تأثیراتی که به وجود می‌آورند قابل توجه هستند.

با وجود شرایط تعیین شده در این فصل، غیرقابل پیش‌بینی بودن عامل انسانی و اعمال روزمره به بررسی امکان بیان یک گفتمان یکسان از هویت ملی در خارج و فراتر از بازنمایی‌های خصوصی به شدت خودشیفته‌ی هویت‌های فردی می‌پردازد. به نظر می‌رسد که پاسخگویی مدنی، اگرچه در عصر انحلال و رقابت پست‌مدرن ضعیف است، تنها عنصر بی‌پایه‌ایی باشد که نسخه‌های غیرقابل اطمینانی از تاریخ محلی مهم را در کنار هم نگه می‌دارد. حضور این عنصر اخلاقی در میان خرابه‌های نظام‌های ارزشی، از دین و هویت ملی گرفته تا فلسفه‌ی اخلاق و تمامیت وکمال شخصی، روایت و خود-روایتی را به مثابه جست‌وجوی حقیقتی هرچند گریزناپذیر و به مثابه مانیفستی از ضرورت دخالت تثبیت می‌کند. چندگانگی کلی، موقعیت مناسبی برای روایت‌های در حال رقابت در این متون است. این موقعیت مقدم بر استقرار افسانه‌ها در ایدئولوژی است و همچنین خواننده را به مشارکت در تمایز قائل شدن بین توقعات و اصالت و

اعتبار، قرارداد به عنوان چارچوب یا کد و قرارداد به عنوان پیروی از رسوم یا عقاید دعوت می‌کند. دستیابی طراحی‌شده‌ی انسان‌گرایی به مدرنیته همچنان یک یوتوپیای فرهنگی است که تنها در روایت‌هایی تحقق می‌یابد که به خود می‌گوییم، روایت‌هایی درباره‌ی جایی که در جهان برای ما درخور و شایسته است. هدف روایات بارنز با نشان دادن خودآگاهانه‌ی نقش فرم زیبایی‌شناختی در پوشش شکاف معرفت‌شناختی بین تاریخ و افسانه، التیام شکاف‌های ایدئولوژیک بین تجربه و ارزش است.

فصل پنجم

«اوه! فقط یه رمان‌ه!»:

خوانش دفاعی، آواتار پست‌مدرن روشنگری [۳۱]

پیشخدمت، آقای استیونز (با بازی آنتونی هاپکینز[1]) طبق توافق کلی صحنه اصلی فیلم *بازمانده‌ی روز*[2] در برابر تلاش خانه‌دار برای یافتن آن‌چه او خوانده است مقاومت می‌کند. خانم کنتون (اما تامپسون) با یک گلدان گل به اتاق کم‌نورش می‌رود و آقای استیونز را در حالی که نیمه‌خواب روی صندلی راحتی‌اش کتابی در دست دارد، پیدا می‌کند. او، آقای استیونز را به سمت گوشه‌ای از اتاق تعقیب می‌کند، جایی که آقای استیونز پناه می‌برد تا کتاب را از دید خانم کنتون دور نگه دارد. دوربین به حدی زووم می‌کند که بیننده بتواند همراه با استیونز، چهره‌ی زیبای خانم کنتون را تحسین کند، بوی صابون را روی پوست و موهای او احساس کند و صدای انگشتان آقای استیونز را که یکی‌یکی از روی جلد برداشته می‌شود بشنود. در حالی که خانم کنتون می‌پرسد: «داری از من حمایت می‌کنی، آره؟ باید شوکه بشم؟ شخصیت من رو خراب می‌کنه؟» صدای موسیقی زیاد می‌شود (ایوری۱۹۹۳، فیلم). تنش بالا می‌گیرد. اگرچه زن بدون آسیب به کار خود ادامه می‌دهد، اما چهره‌اش کنجکاوی مشتاقانه را به سخره می‌گیرد، در حالی که برای مرد تنها کاری که می‌تواند انجام دهد این است که از نوازش کردن موهای او خودداری کند یا خم نشود تا او را ببوسد. بعد زن در چشمان او نگاه می‌کند و مرد کتاب را رها می‌کند تا نشان دهد که چیز جنجالی‌ایی جز یک کتاب عاشقانه نیست. او با ژستی قهقرایی اما معمولی و با صدایی تقریباً متقاعدکننده و ملودراماتیک،

[1] - Anthony Hopkins
[2] - The Remains of the Day

شغل خود را به مثابه تلاشی برای ادامه تحصیل و به طور خاص‌تر، تسلطاش به زبان انگلیسی توجیه می‌کند و با شتاب خانم کنتون را کنار می‌زند. این توجیه خودویرانگر نه تنها یکی از راهبردهای فرار استیونز است، بلکه به همان میزان، نشانه‌ی یک نظام ارزشی معین و نشانه‌ی نگرش خاص به خوانشی است که خوانندگان در طول قرن‌ها در آن سهیم بوده‌اند. من استدلال می‌کنم که این نگرش به صورتی دوسویه، مشخصه‌ی یک پروژه‌ی مدرنیته در حال اجرا است.

در ادامه، رابطه‌ی بین خوانش و ضرورت خوداصلاحی روشنگری و مکانیسم‌های فرهنگی-اجتماعی که امکان باقی ماندن آن پروژه را در حد یک خواست فراهم کرده است، مورد بررسی قرار می‌دهم. من این کار را با تمرکز بر خواندن داستان‌هایی از پنج متن که کدهای دوره‌های متفاوت را در خود جای داده‌اند، انجام می‌دهم: *نورتنگر ابی*[1] اثر جین آستن[2] (۱۸۱۸) با دو اقتباس سینمایی (۱۹۸۷ و ۲۰۰۷)، *باقی‌مانده‌ی روز* اثر کازوئو ایشی‌گورو (۱۹۸۹) و اقتباس سینمایی مرچنت ایوری[3] از آن (۱۹۹۳). پروژه‌ی آموزش جمعی قرن هجدهم که به بازتولید انبوه متون در رسانه‌ها منجر شد، به بازتعریف خوانش نیز کمک کرد تا هم آسان‌ترین دسترسی به «داستان» و هم پیچیده‌ترین تفسیر مبتنی بر تئوری را فراهم کند. این پروژه، همچنین پروژه‌ی اصلاح‌طلبی را ادامه داده است، پروژه‌ایی که خواندن را از پیوند امتیاز جدا کرده و آن را با کار هم به معنای توصیف آن به عنوان یک فرآیند یا فعالیت و هم در ضمیمه‌ی دادن شایستگی و پاداش به آن مرتبط می‌کند. این فصل با توجه به تجلیل از توماس دوچرتی[4]، در مقاله‌ای در سال ۲۰۰۳ با عنوان «درباره‌ی خوانش» در مورد خوانش مدنی و «ناهنجار» به عدم تعین بینامتنی پرداخته و سوالاتی را در مورد فعالیت

[1] - Northanger Abbey
[2] - Jane Austen
[3] - Merchant-Ivory
[4] - Thomas Docherty

خوانش، انگیزه‌های ظریف آن، روش‌های مختلف انجام آن و نتایجی که انتظار می‌رود به دست آورد، مطرح می‌کند.

به گفته دوچرتی، در آن‌چه او «خوانش ناهنجار» می‌نامد:

ما می‌توانیم خودمان را کامل‌تر کنیم، می‌توانیم انسانیت خود را کاملاً درک کنیم. ما می‌توانیم شرایط شدن خود را پیدا کنیم و نه فقط شرایط وجود هنجاری خود را. (۲۰۰۳، ۷)

او بیان می‌کند این مساله با پذیرش این امر محقق می‌شود که در حالی که خواندن می‌تواند رهایی‌بخش و اکتشافی باشد، نباید انتظار داشت که پاسخ‌های قطعی ارائه کند، بلکه باید از تداوم خود اطمینان داشت:

فعالیت خوانش، خوانش غیرابزاری و ضدهنجاری که من در این‌جا به آن می‌پردازم، فعالیت متناقضی است که سعی می‌کند با عدم قطعیت برانگیخته یک متن از طریق درگیری با متنی دیگر به امید یافتن یقین مقابله کند. اما خوانش به صورت تصاعدی عدم قطعیت را گسترش می‌دهد، زیرا هر متن بعدی صرفاً به‌طور تصاعدی به عدم قطعیت اضافه می‌کند، آن را دو برابر می‌کند و هیچ چیز را حل نمی‌کند. (۲۰۰۳, ۱۶)

این نوعی قرائت است که آن‌قدر دخیل است که در متن جای می‌گیرد و علاوه بر این، خلاق (جورج اشتاینر[1]) و انتقادی (ریچارد هوگارت[2]) است،

از تعاملی نشأت می‌گیرد و به سمت متنی هدایت‌کننده است که به نگرانی‌های مستقیم و امروزی ما توجه نمی‌کند، تا جایی که دنیایی متفاوت یا خارجی به ما ارائه می‌دهد. (دوچرتی ۲۰۰۳، ۱۲)

[1] - George Steiner
[2] - Richard Hoggart

خوانش ناهنجار همچنین تطبیقی و مولد خوانش بیشتر است، هدیه دادنی است که متوقف نمی‌شود.

در مقابل، مشارکت خوانش در هنجار به همان اندازه اجتناب‌ناپذیر است که متنوع و طیف وسیعی از تبادلات و تعهدات را در بر می‌گیرد. مهم‌تر از همه، تخصیص مکانیک خواندن از نظر هنجاری تشویق شده و مشروط شده است. نقش سوادآموزی در مهندسی اجتماعی به سختی قابل چشم‌پوشی است، زیرا هم مشارکت در فرهنگ را نوید می‌دهد و هم آن را محدود می‌کند. حس فزاینده‌ای وجود دارد که خواندن، به جای رهایی‌بخش بودن، خواننده را در سمت هنجاری قرار داده و او را در پویایی سلسله مراتب اجتماعی- آموزشی دخالت می‌دهد. در حالی که ترجیح برای ژانرهای خاص به شکلی خائنانه توسط آموزش تعیین می‌شود، و توزیع رسانه آشکارا توسط ملاحظات هنجاری کنترل می‌شود، توزیعی که الگوی اولیه آن توسط بازتولید نقاشی‌های اواخر قرن هجدهم از طریق حکاکی و قلم‌زنی، و گسترش جلدهای شومیز، جزوه‌های سریالی و کتابخانه‌های در حال گردش برای آن تعیین شد. به طور فزاینده‌ای، شیوه‌های خوانش نشان‌دهنده‌ی تمایل مشخص و بیش از حد تعیین‌شده برای خواننده، دسترسی غیرفعال‌تر به اطلاعاتی است که توسط تلویزیون، هنر فیلم‌برداری (سینماتوگرافی)، ضبط‌های صوتی و اینترنت فراهم می‌شود و به نظر می‌رسد که حتی شور و شوق فرار از عاشقانه‌های شومیزی را که نه خیلی وقت پیش بسیار گسترده شده بود، می‌گیرد (رجوع کنید به رادوی ۱۹۸۴). در مقابل این‌ها، علوم انسانی با قرائتی مخالفت می‌کند که برای بینش‌های‌اش بر متن چاپی، یا اخیراً، به فعلیت‌سازی الکترونیکی آن، و همچنین بر سیستم انتخاب و ارتقاء به دقت نظارت شده است. ارتباط انتخاب رسانه در این است که، در حالی که رسانه ممکن است کل پیام نباشد، با این حال، شیوه‌های خوانش را به همان اندازه آشکار می‌سازد که به ما اجازه می‌دهد اطلاعات، حفظ جزئیات، مشارکت و غیره را دریافت و پردازش کنیم. (ر.ک. بوت ۱۹۸۲، ۳۵-۳۷). گروه سابق رسانه ادعای فضیلت‌های بازنمایی تقلیدی را

دارند، اما در نتیجه در معرض خطراتی هستند که به طور کلاسیک با یادگیری بی‌چون و چرا از طریق تکرار و تعریف موضوع همراه است. نوع دوم خوانش به ناچار اقامت طولانی‌تری در دنیای سایه‌ها دارد _عبارت سایه‌ها را از دوچرتی (۲۰۰۳، ۱۶) وام گرفته‌ام_ و نیز برخورد آشکارتری با غیاب‌ها دارد و کنجکاوتر و مشکل‌سازتر است، با این حال، از آن‌جایی که نهادینه شده، کمتر با ملاحظات هنجاری در قالب فشارها و انتظارات حرفه‌ای آغشته شده است.

در هر صورت، اخلاق فعلی بازارهای انبوه، آموزش انبوه، مقرون به صرفه بودن، مهارت‌های قابل فروش و کالایی‌سازی دانش، میزانی را پیش‌فرض قرار داده که هر متن مکتوب، هم نتیجه و هم وسیله‌ی آموزش است، و هر شکلی از آموزش در قلب یک معامله‌ی هنجاری است. نه تنها مهارت‌های خاصی با هزینه‌های معینی خریداری می‌شوند (از نظر پول، زمان، تلاش و غیره)، بلکه جهل یا حتی بی‌تقصیری با یادگیری، وابستگی به استقلال، به حاشیه راندن اجتماعی برای مقبولیت و غیره مبادله می‌شود. در این هنجار، انتظار می‌رود که همه‌ی خوانش‌ها ابزاری باشند تا نوعی نتیجه را ایجاد کنند که مطابق با عمل‌گرایی جامعه باشد، جامعه‌ایی که در آن خوانش ابزاری اجرا می‌شود. مطالبات این تلفیق خوانش و هنجار آموزش چنین است که وقتی چنین نتیجه‌ی نهایی در ابتدا انگیزه‌ی خوانش نداشته باشد، باید به خاطر انطباق با مدها، قراردادها یا تصاویر شخصی ساخته شود. من این تمرین خوانش را خوانشی دفاعی می‌نامم. این خوانش دفاعی از یک انگیزه‌ی مدنی و تمدنی سرچشمه می‌گیرد، با این حال خود را به عنوان خوانشی هنجاری پنهان می‌دارد یا به جای اذعان به فقدان هدفی «پراتیک»، وقوع آن را انکار می‌کند. خوانش دفاعی به ویژه با مطالعه رمان‌ها مرتبط است که مشارکت آن‌ها در این هنجار مبادله همیشه در راستای کارکرد آموزشی آن‌ها مورد تردید بوده است. خوانش دفاعی فشارهای اجتماعی را که بر اساس جنسیت و طبقات خاص هستند درونی می‌کند. در روایت‌هایی که در ادامه مورد تحلیل قرار می‌گیرند و به شکلی طنزآمیز با قرارداد کارکرد ابزاری رمنس‌ها درگیر

است، خوانش دفاعی به‌عنوان راهی برای مساله‌مندسازی فرضیات قبلی و انتظارات مرتبط با خوانش هنجاری و ناهنجار در نظر گرفته می‌شود.

جین آستن در اولین و لاابالی‌ترین اثر تکمیل‌شده‌اش، نورتنگر ابی، دو زن جوان دارد که دوستی خود را بر پایه‌ی مطالعه‌ی گوتیک‌ها قرار می‌دهند. او سپس به دفاع آیرونی‌وار از رمان‌ها علیه کسانی می‌پردازد که ادعا می‌کنند به دلیل سطحی‌نگری و عدم پیچیدگی فکری آن رمان‌ها را نمی‌خوانند:

«و چی می‌خونید، خانم -؟» «اوه، فقط یه رمان‌ه!» خانم جوان در حالی که کتاب‌اش را با بی‌تفاوتی متاثر یا شرم لحظه‌ای زمین می‌گذارد، پاسخ می‌دهد: - «فقط سیسیلیا، یا کامیلا، یا بلیندا است»؛ یا به طور خلاصه، فقط برخی از آثاری که در آن‌ها بزرگ‌ترین قدرت‌های ذهن به نمایش گذاشته می‌شود، که در آن، کامل‌ترین دانش از طبیعت انسان، شادترین ترسیم از انواع آن، زنده‌ترین تراوشات شوخ‌طبعی و بذله‌گویی و لطافت طبع، به بهترین زبان انتخاب شده به جهان منتقل می‌شود. (آستن ۱۹۶۸، ۸۶۷)

انتخاب یک خواننده‌ی زن جوان در این‌جا تنها به معنای نشان دادن نگرش دوسوگرایانه خود قهرمان به رمان نیست، بلکه اداره و کنترل بی‌امان قرن هجدهم بر عادات خوانش زنان جوان است. خود_آیرونی ضرب‌المثل‌وار آستن به سختی ارزیابی شفاف او از مکانیک ظریف جامعه‌ای را پنهان می‌کند که آرزوهای روشنگری‌اش برای فضل و دانش بسیار فراتر از ذائقه‌ی هنوز آموزش نیافته‌اش است. حمله او بر این ظن است که مردم در واقع رمنس یا عاشقانه می‌خوانند، حتی اگر ارزش آموزشی ناقص خود را به باد انتقاد بگیرند. افشای او از چنین ریاکاری، در حالی که ادعا می‌کند یک دفاع بی‌غرض برای یک سرگرمی لذت‌بخش، ظریف و اغلب سودآور است ، اما همچنین با طنز وانمود می‌کند که نوع دیگری از ریاکاری را پنهان می‌کند. او دفاع خود را از رمان‌ها در رمانی از خودش انجام می‌دهد، بنابراین به طور پنهانی تولیدات خود را تبلیغ می‌کند. این نمونه‌ی بسیار خوبی از افشای استیضاح خواننده توسط

نویسنده/راوی است و نقطه‌ی شروع هر تجربه خواندنی است. بعلاوه، ثابت شده است که این نمونه تفکرات فراروایتی بعدی در مورد ارزش قیاسی رئالیسم و رمنس، عبرت و تعلیم و تربیت، متمایز بودن و سازگاری، سلیقه و مد را به همراه دارد. کتاب *بازمانده‌ی روز* اثر ایشی‌گورو، نمونه‌ی اولیه از خوانش درون‌دیژتیکی، مانند بینامتن اواخر قرن بیستم است که در این فصل مورد بحث قرار می‌گیرد و درگیری خود را با موضوعات روشنگری مانند تعریف ذائقه، لذت و مفاهیم روانی-اجتماعی ادبیات مطرح می‌کند.

نورتنگر ابی مملو از نمونه‌هایی از خواندن است، از نامه‌ها تا ادبیات، و از نشریات، تاریخ، سفرنامه‌ها و رساله‌های آموزشی گرفته تا نسخه‌ای خطی که انتظار می‌رود شواهدی از بازی ناپسندی باشد، اما معلوم می‌شود که فهرستی از رخت‌شوی‌خانه است. مانند رمان بعدی آستن، عقل و احساس[1] (۱۸۱۱)، این رمان نیز در مورد خواندن به مثابه یک روش آموزشی مبتنی بر جنسیت و از نظر اجتماعی تأیید شده، بسیار شیوا است. قهرمان داستان کاترین مورلند، که ذهن شکل نیافته‌اش کاتالیزور بسیاری از بحث‌های خواندن رمان است، بسیاری از نظرات دریافت شده را در مورد ترجیحات خواندن مردان و زنان جوان به اشتراک می‌گذارد و تمایلات خود را در برابر تمایلات دیگران، اعم از زن و مرد، مورد بررسی قرار می‌دهد. در حالی که رمان در مورد خطرات خوانش بیش از حد تحت‌اللفظی و زودباورانه‌ی داستان‌های گوتیک و احساساتی هشدار می‌دهد، یک دستور اجتماعی ناشناخته در مورد ژانرهایی که کارکرد آموزشی دارند وارد بازی می‌شود و خودآگاهانه نسخه‌ای از «واقعیت» را به‌عنوان «داستان» پیچیده‌تر و رضایت‌بخش‌تر ارائه می‌کند. با این حال، *نورتنگر ابی* به دور از جدا کردن رمان‌خوانی از آموزش است. نقل است که مادر کاترین که مربی فرزندان‌اش است، سر چارلز

[1] - Sense and Sensibility

گراندیسون[1] اثر ریچاردسون[2] را می‌خواند (آستن ۱۹۶۸، ۸۶۹). فقط انواع خاصی از رمان‌ها هستند که ارزش آموزشی ندارند.

این قرارداد اجتماعی که باید ترجیح تماشاگر یا خوانش «جدی» دیگری را به جای رمان دیکته کند، برای راوی آستن هم مصنوعی و هم غیرقابل دفاع به نظر می‌رسد (۱۹۶۸، ۸۶۷). رمان‌ها این مزیت را دارند که با وعده‌ی برآورده شدن آرزوها با بازآشنایی دور از ذهن‌ترین و عجیب‌وغریب‌ترین داستان‌ها، به زبانی که سبکی و وضوح آن ظرافت محاوره‌ای به آن می‌بخشد، معتبر شده و در نتیجه دلپذیرترشوند. به نظر می‌رسد که آستن در این‌جا برای رمان‌ها ادعای نقشی آموزنده دارد، نقشی که توسط دوچرتی تکرار شده است. رمان‌ها به‌جای این‌که انتظار می‌رود برای «نگرانی‌های مستقیم و معاصر» ما مفید باشند، رهایی‌بخش هستند و «خوانندگان [خود] را به سمت غیریت، تفاوت یا صرفاً بیگانه بودن بسط می‌دهند» (۲۰۰۳، ۱۲). نقش قهرمان مرد *نورتنگر ابی*، هنری تیلنی، دقیقاً بیان این نکات است. او نه تنها خواننده‌ی رمان است، ژانری که معمولاً با زنان رمان‌خوان کمتر پیچیده مرتبط است، بلکه به مثابه صدای عقل، هم به لذتی که از گوتیک می‌برد (آستن ۱۹۶۸، ۹۰۲) اذعان می‌کند و هم بیگانه بودن این توطئه‌ها را با دغدغه‌ها و تجربیات روزانه‌ی مردان و زنان انگلیسی روشن می‌کند (۹۴۵). هنری می‌گوید خواندن چنین کتاب‌هایی به صورت ابزاری، نه تنها اشتباه است، بلکه تقلیل‌دهنده است. خواهر هنری، النور تیلنی، به طور مشابه در بحث ژانرهای جنسیتی نقش محوری دارد، زیرا این او است که به جای هر شخصیت مذکری از خواندن تاریخ دفاع می‌کند، اگرچه او نیز عاشق رمان است (آستن ۱۹۶۸، ۹۰۳). اگرچه پس از سبک رایج آگوستایی[3] که نسبتاً خوب خوانده شده (آستن ۱۹۶۸،

---

[1] - Sir Charles Grandison

[2] - Samuel Richardson

[3] - آگوستا: لاتین کلاسیک [aʊˈgʊsta] ؛ جمع آگوستا ؛ یونانی (αὐγούστα) :عنوان افتخاری امپراتوری رومی بود که به زنان امپراطور و افتخارآمیز خانواده‌های امپراتوری داده می‌شد. این شکل زنانه آگوستوس بود. در قرن اول، آگوستا همچنین توانست عناوین(Mater Castrorum) مادر اردوگاه، (Mater Patriae) مادر میهن و(Mater Senatus) مادر سنا را دریافت کند.

۸۵۶ ۸۵۷)، کاترین هنوز یاد نگرفته که چگونه خوانش ابزاری را از خوانش غیرهنجاری تشخیص دهد و از کتاب‌ها با شرایط خاص خود لذت ببرد نه این‌که از آن‌ها انتظار داشته باشد که او را در شرایط خوبی از تجربه قرار دهند. جدا از انگیزه‌ی کاملاً عاطفی مصرف خط داستانی (آستن ۱۹۶۸، ۸۵۶)، خوانش رمانی که نیازی به توجیه حجم اطلاعات یا یادگیری حاصل از آن نداشته باشد، در شرایط رمانتیک *نورتنگر/بی* کاملاً قابل اعتراض نیست. پرداختن به این ملاحظات خواننده را دعوت می‌کند تا در مورد موضوعات متنوع‌تری نسبت به آن‌چه که معمولاً در حین خواندن یک رمان به او مربوط می‌شود، جهت‌گیری کند.

بنابراین، دفاعی که در این‌جا از رمان‌های آستن می‌شود، اهداف متعددی را دنبال می‌کند، که همه‌ی آن‌ها از قصد نویسنده ناشی نمی‌شود: (۱) دفاع از متنی که آن منظور را بیان می‌دارد نیز هست؛ (۲) قراردادهای اجتماعی جاری در مورد مطالعه رمان‌ها را مورد بررسی قرار می‌دهد؛ (۳) خواننده را در شکل دادن به ذائقه ادبی درگیر می‌کند؛ (۴) از تنوع کلی و لذت خواندن تجلیل می‌کند؛ (۵) به خوانندگان قرن بیست و یکم یادآوری می‌کند که *نورتنگر/بی* متنی است که مدت‌ها نادیده گرفته شده و متن غیر متعارف آستن است، که قبلاً از خواندن آن به مثابه یک عمل ترمیم‌کننده‌ی صرف دفاع می‌شد، در حالی که می‌توانست از منظر دارا بودن طنز و آیرونی‌اش خوانش شود. این رمان برای پیچیده‌تر کردن مسائل با ارائه طیف وسیعی از خوانندگان جانشین با خواننده و همچنین با درخواست مستقیم و مکرر قضاوت انتقادی به اهداف خود دست می‌یابد (آستن ۱۹۶۸، ۸۶۷، ۸۷۳، ۹۶۷، ۹۷۱ و غیره). آستن که در قراردادهای کنونی این ژانر آموزش دیده است، از همان ابتدا تصمیم می‌گیرد تا آن‌ها را به چالش بکشد، اما بررسی اولیه او از تصویرهای استاندارد قهرمانان، به اندازه‌ی افشاگری او در پایان، مخرب نیست:

تاثیر و محبت [هنری] از چیزی بهتر از سپاس‌گزاری سرچشمه نمی‌گرفت. یا به عبارت دیگر، اطمینان از علاقه‌ی شدید کاترین برای هنری تنها دلیلی بود که کاترین را به صورت جدی به فکر انداخت. (آستن ۱۹۶۸، ۹۶۷)

همان‌طور که آستن به خوبی می‌داند، این یک «شرایط جدید در رمنس ... و به طرز وحشتناکی تحقیرکننده‌ی حیثیت یک قهرمان است» (آستن ۱۹۶۸، ۹۶۷). او اشاره می‌کند که این شرایط در زندگی واقعی چندان غیر معمول نیست و از احتمال متهم شدن به داشتن «تخیل وحشی» لذت می برد (آستن ۱۹۶۸، ۹۶۷)، نه به خاطر اختراع قهرمانی که بسیار پیشرو است، بلکه بخاطر وضع ظاهرسازی نسخه‌های ادبی.

به طور قابل توجهی، نقد منبسط و در عین حال متقاعدکننده‌ی آستن از گوتیک‌ها در تعدادی از بحث‌های جاری شرکت می‌کند. نقد آستن در درجه‌ی اول، دعوت به درون‌نگری کامل دلایل خواندن رمان می‌کند و نمایش لذتی سهل‌انگارانه است از اشتیاق تا حد زیادی بررسی نشده برای ماجراجویی‌ها و عاشقانه‌های یک طبقه‌ی زنانه‌ی تازه باسواد و در عین حال هنوز از نظر اجتماعی و فضایی محدود شده. فرامتن دفاعی آستن در درجه‌ی دوم این وظیفه را بر عهده می‌گیرد که سلیقه‌ها را مطابق با آن‌چه ممکن است به مثابه زیبایی‌شناسی‌ایی عامه‌پسند در نظر گرفته شود، تربیت کند. رمان او با الهام از رمنسی معمولی به جهت توانایی منفی، بنابراین هم تقلید از خوانش دفاعی از رمان‌ها است و هم دفاعی جدی از خوانش نابهنجار. تنش بین دو پارادایم فرهنگی در این رمان دو چندان می‌شود. در حالی که پارودی هدف خود را جستجوی بهانه و دفاع از خواندن می‌داند، موضع اخیر دفاعی از خوانش به عنوان یک فعالیت فکری خود را توجیه می‌کند. آستن روش‌هایی را انتخاب می‌کند که متعلق به این دو عصر هستند تا با شیوه‌های مربوط به آن‌ها مقابله کند. درمان اکراه روشنگری برای تصدیق کارکرد اجتماعی رمان‌ها به شکلی هزل‌گونه با توسل به شوخ‌طبعی

روشنگری دنبال می‌شود، در حالی که دفاع جدی از خوانش، همه‌ی پاتوس[1]های رتوریک عاشقانه را دارد.

منتقد،گری کلی، یکی دیگر از ابعاد مرتبط با این دوگانگی را به صورت خلاصه این‌گونه بیان می‌کند:

آستن ... از استعاره‌ی خواندن به مثابه شناخت استفاده می‌کند تا هم اولویت خود اخلاقی - فکری و هم لزوم ادغام آن خود را در جامعه و فرهنگ سرزمینی نشان دهد. او در این‌جا ایدئولوژی کتاب، یعنی رفتار پیش از انقلاب زنان درون خانه را با اعتراض فمینیستی انقلابی ادغام می‌کند، اعتراضی که می‌گوید زنان محروم از رشد فکری به درستی قادر به اعمال اراده آزاد در زندگی شخصی و خانوادگی نیستند و بنابراین این زنان نمی‌توانند نقش عمده‌ی ایدئولوژیک و فرهنگی در تشکیل دولت را که از آن‌ها پس از انقلاب انتظار می‌رفت، حفظ کنند. (کوران ۲۰۱۰، ۲۰۲)

به عبارت دیگر، پرداختن آستن به کتاب‌خوانی تلاشی برای تطبیق دو دیدگاه پارادایمیک در مورد نقش زنان در خانواده و در نتیجه جامعه است، یکی بر اطاعت مطیعانه‌ی آن‌ها تأکید می‌کند و دیگری مشارکت آن‌ها را در تشکیل دولت به رسمیت می‌شناسد.[۳۲] نتیجه، بازنمایی است از:

سوبژکتیویته‌ی زنان در شرایط اخلاقی، فکری و اجتماعی یکپارچه، به جای افراط در عاطفه، تجاوز فرهنگی، و از خود بیگانگی اجتماعی، برخلاف اکثر رمان‌نویسان چنگال نقره‌ایی[2]، گوتیک، و سانتی‌مانتال «لیبرال» است. (کلی بر حسب گفته‌ی کوران ۲۰۱۰، ۲۰۰)

---

[1] - ترحم :(pathos) استفاده از پاتوس برای جذب احساسات مخاطب است. این زاویه مسلماً مؤثرترین و فوری ترین جذابیت بلاغی را داراست، زیرا زمینه‌ی مشترک و ارتباط بین مخاطب و گوینده را ایجاد می‌کند.

[2] - رمان چنگال نقره‌ای، یا رمان پرطرفدار رایج و مد روز، زیرژانر محبوب ادبیات انگلیسی قرن نوزدهم بود که از اواسط دهه ۱۸۲۰ تا اواسط قرن شکوفا شد. اگرچه این ژانر حتی در اوج محبوبیتش تقلید شد، اما تأثیرات فرهنگی آن تا قرن‌ها باقی ماند. برخی از پرکارترین نویسندگان داستان‌های چنگال

اولویت بخشیدن آستن به خود اخلاقی-فکری که به صراحت از نظر خواندن و یادگیری در این رمان ابتدایی به نمایش درآمده است، به تمایل او به سیاست‌های فرهنگی زمان خود گواهی می‌دهد.

نورتنگر/بی که نشانه‌ای از به حاشیه راندن این اولویت در معیار آستن است، به نسبت توسط سازندگان فیلم نادیده گرفته شده است. این رمان فقط دو اقتباس سینمایی داشته است، در سال ۱۹۸۷ (به کارگردانی گیلز فاستر[۱]، نوشته‌ی مگی ودی[۲]) و در سال ۲۰۰۷ (به کارگردانی جان جونز[۳]، نوشته‌ی اندرو دیویس[۴]). از این میان دو اقتباس، اولی، اگرچه تا حدودی به دیالوگ آستن وفادارتر است، اما فضایی شوم دارد، در حالی که دومی، بسیار سرخوشانه، بسیاری از هجوهای ظریف و چندوجهی گوتیک‌ها را از دست می‌دهد. در هر دو، کاترین مدت‌ها قبل از رفتن به باث[۵]، خواننده پرتلاش گوتیک است، و در هر دو نشان داده شده است که در حال خیال‌پردازی از اجرای صحنه‌هایی است که درباره‌ی آن‌ها می‌خواند. وقتی متوجه می‌شود که با خواندن گوتیک‌ها به خودش خیانت می‌کند تا در مورد ژنرال تیلنی مفروضاتی بی‌دلیل بسازد، در نتیجه با خطر از دست دادن محبت هنری، نسخه‌ای از *اودولفو* را می‌سوزاند، بنابراین، هر دو فیلم نادیده می‌گیرند که رمان آستن تا چه حد ادای احترامی به آن رادکلیف[۶] و دیگر زنان نویسنده‌ی داستان‌های این ژانر است.

اگرچه هردو فیلم اشتراکات زیادی دارند، اما هر یک از این دو فیلم بر جنبه‌ی متفاوتی از رمان آستن تأکید دارند. جونز و دیویس فضای روشن و جوانی و محبت گرم بین کاترین و هنری را در پیش‌زمینه حفظ می‌کنند، در حالی که به النور، نقش خواهر

نقره‌ای شامل نویسندگانی با پیشینه‌های مختلف مانند بنجامین دیزرائیلی، کنتس بلسینگتون، کاترین گور، ادوارد بولور-لیتون، روزینا بولور لیتون، لیدی کارولین لمب، لیدی شارلوت بوری و تئودور هوک بودند.

[1] - Giles Foster
[2] - Maggie Wadey
[3] - Jon Jones
[4] - Andrew Davies
[5] - Bath
[6] - Ann Radcliffe

بزرگ‌تر معقولی را می‌دهند که رمان‌های اولیه آستن، «*عقل و احساس*» و « *غرور و تعصب*» را به یاد می‌آورد. برعکس، به نظر می‌رسد فاستر و وادی بیشتر از محوریت رمان و درگیری انتقادی آستن با داستان و هنر آگاه هستند، با این حال این محوریت از یک سو با نقاشی و موسیقی به عنوان اشکال هنری انتخابی خواهر و برادر تیلنی برخلاف ترجیح کاترین برای رمان، به بحث گسترده‌تری در مورد هنرها تبدیل می‌شود، و از سوی دیگر، فرصتی برای هنری است که از کاترین به خاطر بی‌گناهی طبیعی‌اش تعریف کند. کاترین فیلم ۱۹۸۷ قاطع‌تر است و کمتر به قیمومیت هنری نیاز دارد، با این حال کمتر مورد آزار و اذیت بی‌رحمانه‌ی هنری نیست. در حالی که اقتباس جدیدتر به طور خلاصه از گفتگو در مورد کتاب‌ها صرف نظر می‌کند و در ابتدا از روایت آستن در صداگذاری استفاده می‌کند یعنی یک جابجایی بسیار فشرده و انتخابی از خود بازتابی راوی آستنی تا به صورت موازی زندگی کاترین و قهرمانی عاشقانه را نشان دهد. نسخه‌ی قدیمی بیشتر بحث کتاب‌ها را در دیالوگ‌ها حفظ می‌کند. با این حال، از آن‌جایی که هر دو اقتباس بر اساس خوانش انحصاری کاترین از گوتیک‌های هیجان‌انگیز است، بسیاری از گفتگوهای فرهنگی از بین می‌روند. در هیچ یک از اقتباس‌های سینمایی، به داستان‌خوانی به عنوان یک شغل مد روز و به رمان‌هایی که چیزی جز تمایز بین واقعیت و داستان را آموزش نمی‌دهند، اشاره‌ایی نشده است، و هیچ تحلیلی از ژانر دیگری وجود ندارد. بنابراین، بسیاری از پیچیدگی‌های درگیر شدن آستن با سنت ادبی که او آرزوی آن را داشت، در اقتباس‌های سینمایی دور زده می‌شود، اگرچه کاترین فاستر و ودی ادعا می‌کنند که به نوشتن علاقه‌مند هستند. فعالیت خوانش نیز به همین ترتیب ساده شده است و نه تنها از هرگونه کارکرد آموزشی تهی است، بلکه انواع فضاها را مستعمره می‌کند. هر دو فیلم با خواندن و خیال‌پردازی قهرمان در فضای باز آغاز می‌شود و بعداً کاترین در حال خواندن در رختخواب و اتاق نشیمن نشان داده می‌شود، در حالی که در رمان آستن خواندن خصوصی و کلاستروفوبیک است و با فضاهای طبیعی و اجتماعی مرتبط نیست.

بنابراین، به جای فعالیتی که دوستی کوتاه کاترین با ایزابلا تورپ را تقویت می‌کند، خواندن گوتیک‌های هیجان‌انگیز به ویژگی اصلی کاترین تبدیل می‌شود و به طور متناقضی هم عادی‌سازی شده و هم مورد تمسخر قرار می‌گیرد. جایی که هنری اثر آستن بداخلاقی مرتبط با رمان‌خوانی را از بین می‌برد، لحن کنایه‌آمیز و حامی پیتر فرث در اقتباس ۱۹۸۷ آن را تأیید می‌کند. به عبارت دیگر، در حالی که آستن زیرک‌تر از آن است که به قول استوارت کوران (۲۰۱۰، ۱۷۳)، بپذیرد «بیماری خوانش از زندگی بر اساس قراردادهای داستانی... یک بیماری خاص زنانه است»، سازندگان فیلم چنین زیرکی‌ایی را ندارند.

رمان آستن مانند بورلسک[1]های قبلی‌اش مملو از اغراق‌ها و تضادهایی است که به نظریه‌پردازی رابطه پرتنش بین ایدئولوژی و تمرین خوانش می‌انجامد. بنابراین، به عنوان مثال، گفته می‌شود که کاترین بین پانزده تا هفده سالگی آثار کلاسیک را خوانده است، البته فقط برای به خاطر سپردن «آن نقل قول‌هایی که در فراز و نشیب زندگی‌های پرحادثه»ی قهرمانان بسیار مفید و آرام‌بخش هستند. (آستن ۱۹۶۸، ۸۵۶). با این حال، کاترین هرگز عجله نمی‌کند که عباراتی مانند آن‌چه در رمان‌ها به آن‌ها اشاره شده است را نقل کند. برعکس، پاسخ‌های او معمولاً حس خوبی دارند و باعث می‌شوند ما آن‌ها را به تربیت او نسبت بدهیم و اگرچه گفته می‌شود که مادر کاترین بیش از حد مشغول هم‌بستری و تربیت فرزندان کوچک‌تر بوده و از تحصیل دختران بزرگ‌تر خود غافل بوده است (آستن ۱۹۶۸، ۸۵۶)، اما هنگامی که کاترین، تازه از *نورتنگر ابی* بازگشته است و نمی‌تواند به ریتم سابق خود بازگردد، این مادر است که «مقاله‌ای بسیار هوشمندانه ... در مورد دختران جوانی که توسط یک آشنای بزرگ برای خانه‌داری معرفی شده و زندگی‌شان خراب می‌شود» را توصیه می‌کند

[1] - بورلسک یا مضحکه، نوعی سرگرمی تئاتری مضحک و طنزآمیز که معمولاً بر تقلید یا ادای کسی را درآوردن مبتنی است. این شیوه، گاهی شکل اغراق شده‌ی گروتسک که گاه معادل با صور عجایب تلقی شده‌است، می‌باشد. بورلسک در قرن بیستم و در امریکا، با شکلی از نمایش واریته که جذابترین بخش آن استریپ‌تیز یا همان رقص برهنه (رقص توام با برهنگی تدریجی رقاصه) بود، همراه گشت.

(۹۶۶). با این حال، اتکای او به کتاب‌های آموزش رفتار و نشریات آموزشی هرگز بر تجربه ارجحیت ندارد. هنگامی که هنری تیلنی به طور غیرمنتظره‌ای از راه می‌رسد و مشکل را حل می‌کند، خواندن مقاله به تعویق می‌افتد (آستن ۱۹۶۸، ۹۶۷). آستن با بزرگ شدن در خانواده‌ای پرجمعیت که علاوه بر این آموزش کودکان شبانه‌روزی را هم بر عهده داشت، به همان اندازه که از پیامدهای تایید شده‌ی اجتماعی رمان‌خوانی آگاه بود، از نظریه‌های آموزشی جاری نیز آگاه بود. به این آگاهی در اقتباس جونز-دیویز اشاره می‌شود، زمانی که خانم مورلند از خود می‌پرسد که آیا خواندن «رمان‌های بسیار زیاد» ممکن است برای یک دختر خوب باشد و به سرعت با حرف شوهرش مطمئن می‌شود که این «یک سرگرمی بی‌گناه و بی‌ضرر» است. هیچ مطالعه‌ی جایگزینی توصیه نمی‌شود و هیچ توضیحی درباره‌ی آن‌چه از تحصیلات یک دختر جوان انتظار می‌رود ارائه نشده است. تعامل او با آموزش مانند دفاع زبانی آستن از سهم خود در ژانر رمان‌نویسی در اقتباس‌های سینمایی کسر می‌شود. بنابراین، فیلم‌ها به طور مؤثری نشان می‌دهند که چگونه خوانش نادرست یک رمان می‌تواند منجر به ساده‌سازی شخصیت و درک بسیار سطحی از خود خوانش شود. پس آن‌ها در این بحث که *نورثنگر ابی* آستن بسیار مشتاق است تا در مورد پروژه‌ی روشنگری خودسازی از طریق خواندن ایجاد کند شرکت نمی‌کنند. در عوض، این فیلم‌ها یکی از جدی‌ترین کلیشه‌های دوران رمانتیک را تأیید می‌کنند که بر اساس آن «تخیل و احساس زیرکانه‌تر زنان می‌تواند آن‌ها را به سمت سبک‌سری، تجمل‌گرایی یا میل جنسی بیش از حد سوق دهد» (ریچاردسون ۲۰۰۴، ۱۶۹).

اینکه کازئو ایشی‌گورو[1] (در میان بسیاری دیگر) با این رمان نسبتاً کوچک آستن در اثری از خود که برنده‌ی جایزه‌ی بوکرمن[2] شد وارد گفتگو می‌شود، ادای احترام زیادی به دستاورد رمان‌نویس قبلی است و این مساله همچنین به رسمیت شناختن

[1] - Kazuo Ishiguro
[2] - Man Booker Prize

موضوعیت جدید مسئله خوانش است. به عنوان مثال، در حالی که ایان مک‌ایوان[1] آشکارا از *نورتنگر ابی* در سرلوحه‌ی کتاب *تاوان* نقل قول می‌کند، ایشی‌گورو تنها به طور ضمنی با آن درگیر است. پیچیدگی‌های بینامتنی که از این درگیری ایشی‌گورو به وجود می‌آیند، به بازیابی قهقرایی و دیرهنگام ایده‌ی رمانتیک خوانش در تضاد با قرائت متعارف هنجاری که توسط روشنگری نهادینه شده و توسط رئالیسم تجویزی ویکتوریایی‌ها تایید شده است، اشاره دارد. *باقی‌مانده‌ی روز* مانند رمانی از رفتارها است، کتاب زیبای خودفریبی، روایت شده توسط مردی که می‌تواند کاملا حرفه‌ای و با کتاب با دیگران ارتباط برقرار کند و از پذیرش هرگونه احساسی که با موقعیت او به عنوان پیشخدمت یک خانه‌ی بزرگ هم‌خوانی ندارد، خودداری کند. این رمان در جولای تا سپتامبر ۱۹۵۶ اتفاق می‌افتد، اما خاطرات آقای استیونز با نگاهی به دهه ۱۹۳۰ در حالی که به تنهایی به استانی غربی می‌رود تا خانه‌دار سابق را ملاقات کند و درباره‌ی کارشان با هم در استخدام لرد دارلینگتون صحبت کند، از زایه‌ی دید اول شخص مفرد شرح داده می‌شود. پیشخدمت اصلی، با خودسازی حرفه‌ای استیونز، همراه با یک مفهوم ساختگی از «شأن و منزلت مطابق با موقعیت خود» [۳۳] میزان کاملی از وظیفه‌شناسی تجویز شده توسط انجمن هیز و همچنین میزان کاملی از اخلاق شخصی او، بالاترین مقام پیشخدمت را تعیین می‌کند (ایشی گورو ۱۹۹۰، ۳۳). این تعیین بالاترین مقام پیشخدمت در دنیای محدود تجربه‌ی استیونز معادل متناسب با پروژه‌ی روشنگری عقل‌گرایی، پیشرفت علمی و احترام است. گرایش راوی به توجیه هر یک از اقدامات‌اش که خارج از آن وظیفه‌شناسی است، مانند وانمودی که سعی می‌کند در طول سفر خود به آن ادامه دهد مبنی بر این‌که علاقه او به ملاقات دوباره با خانم کنتون کاملاً حرفه‌ای است و باید در صورت طلاق، موقعیت قبلی خانم کنتون را به او بازگرداند، او را غیرقابل اعتماد می‌سازد و به همان اندازه در اظهارات‌اش در مورد خواندن و آموزش حرفه‌ای تردید ایجاد می‌کند که در مورد تصورات‌اش از عاملیت

[1] - Ian McEwan

در مسائل سیاسی اجتماعی. این خانم کنتون که استیونز در تعقیب او به اندازه‌ای از خودشناسی دست می‌یابد، با این وجود برای استیونز همچنان عاشقانه‌ی سانتی‌مانتال است که او هرگز به خود اجازه نمی‌دهد آن را تصدیق کند، هم قابلیت تبدیل پروژه‌های معرفت‌شناختی به عاشقانه و هم محدودیت‌های خوانش‌های ابزاری را نشان می‌دهد که این محدودیت‌های خوانشی انتظار دارند از کتاب‌ها مزایای حرفه‌ای یا زبان‌شناختی به دست آورند و دیگر به آن توجهی نکنند.

این رمان مانند *نورتنگر ابی*، سفری را به عنوان محور کانونی خود دارد که منجر به کشف خود می‌شود و از همان ابتدا قهرمان خود را به عنوان یک ضدقهرمان معرفی می‌کند. با این حال، در حالی که کاترین مورلند مشتاق است قهرمان زندگی خود شود و از فرصت اقامت در باث خوشحال می‌شود، استیونز یک پیشخدمت کوته فکر، نیمه تحصیل کرده و بدون مشکل است که در انجام این سفر مردد بوده و هرگز کوچکترین تمایلی به تجربه‌های شخصی از خود نشان نداده است. سفر استیونز به سراسر کشور با ماشین فورد کارفرمایش، به جای فرصتی برای عاشقانه‌های جوان، جبران‌کننده‌ی احساساتی است که مدت‌ها سرکوب شده‌اند. موضوع اصلی *باقی‌مانده‌ی روز* باز هم مانند *نورتنگر ابی* و به ویژه در اقتباس سینمایی مرچنت ایووری، مسئولیت اجتماعی و سکونت در یک موقعیت اجتماعی تجویز شده است که با درون‌نگری و عاشقانه بغرنج شده است. موقعیت‌های اجتماعی مربوط به شخصیت‌های داستان، آن‌ها را در موقعیت‌های مواضع نامرئی و مسئولیت محکومیت قرار می‌دهد. دختر جوانی که هیچ رابطه مرفهی ندارد و هیچ آشنایی ندارد، می‌تواند بدون توجه در اتاق‌های مجلس مهمانی در باث رفت و آمد کند و تحصیلات او نیز به همان اندازه نادیده گرفته می‌شود. با این‌که انجمن هیز توصیه می‌کند که استیونز در مورد «موضوعات گسترده‌تر مانند شاهین یا جفت‌گیری سوسمار آبی» مطلع شود (۱۹۹۰، ۳۴) استیونز که به علاوه موظف است با حضور خود اتاقی را از قبل از ورودش خالی کند (ایشی‌گورو ۱۹۹۰، ۷۲)، از این نسخه‌ای که اغلب منجر به خودنمایی (۳۵) یا به طور خلاصه نمایش

ناآگاهی مردم عادی از نگرانی‌های بزرگ‌تر می‌شود (۱۹۵-۱۹۶) ناراحت است. به ویژه در رمان اخیر، پویایی اجتماعی نه تنها دست یافتنی نیست، بلکه غیرقابل تصور است، اما با سلسله مراتب درون‌رده‌ای از «شأن» و در دسترس بودن ساده جایگزین می‌شود.

در رمان ایشی‌گورو نیز خوانش عاشقانه‌ها به صراحت دارای جنسیت است. به ما گفته می‌شود که کتابخانه لرد دارلینگتون «برای سرگرمی بازدیدکنندگان خانم» رمان‌های عاشقانه دارد (۱۹۹۰، ۱۶۷) ولی مانند رمان قبلی، این کلیشه از بین می‌رود، زیرا در واقع این قهرمان مرد است که در حال خواندن رمان‌های عاشقانه گرفتار می‌شود. در مورد استیونز، داستان‌های عاشقانه احساسی است که او می‌خواند نه گوتیک‌های هیجان‌انگیز و نسبت به توطئه‌های آن‌ها شک دارد، اگرچه به طور خصوصی «نوعی لذت تصادفی» را نیز تصدیق می‌کند (ایشی‌گورو ۱۹۹۰، ۱۶۸). شخصیت‌های دیگر ممکن است به ژانرهای مختلف علاقه نشان دهند. یک شخصیت کم‌رنگ‌تر، رجینالد کاردینال، هرگز بدون کیف خود که حاوی کتاب‌ها و مقالاتی است که تاریخ اخیر را مستند می‌کند، دیده نمی‌شود و لرد دارلینگتون عادت دارد کتاب یا مجله‌ای معمولاً یک دایره المعارف (ایشی‌گورو ۱۹۹۰، ۶۰) یا روزنامه‌ی تایمز[1] (۷۵) یا مجله‌ی هوز هو[2] (۸۱) را ورق بزند، اگرچه آشکارا آن‌ها را نمی‌خواند، اما هر زمان که برای برقراری ارتباط با استیونز مشکل دارد چنین کاری می‌کند. خانم کنتون، مانند کاترین مورلند، اعتراف می‌کند که خواننده خوبی برای «کتاب‌های فاخر» نیست (ایشی‌گورو ۱۹۹۰، ۱۶۶). او برخلاف کاترین هیچ تشویقی برای خواندن چنین کتاب‌هایی دریافت نمی‌کند، برعکس، استیونز او را از در نظر گرفتن مسائل سیاسی یا «ماهیت یهودیت» به دلیل تعلق‌اش، مانند خودش، به طبقات وابسته منصرف می‌کند (ایشی‌گورو ۱۹۹۰، ۱۴۹). به ما گفته نمی‌شود که خانم کنتون چه می‌خواند.

---

[1] - The Times
[2] - Who’s Who

شباهتی مرتبط همه‌ی تمایلات فراگیر با بیانی ظریف و آگاهی از ثبت‌های زبانی را در بر می‌گیرد. هر دوی این رمان‌ها آرزوی قهرمان‌های‌شان برای بهبود زبان و سبک خود را از طریق خواندن کتاب، عمدتاً عاشقانه‌ها و از طریق مکالمه، پیش‌بینی می‌کنند. جاه طلبی آن‌ها از حس دردناک بی‌کفایتی در مواجهه با نسخه‌ی کنونی «انتقاد» و «مورد استهزا قرار دادن» به ترتیب به مثابه هنجار رایج تعامل سرچشمه می‌گیرد. کاترین مورلند به دلیل عدم آشنایی با شیوه‌های مکالمه جوانان و افراد باهوش، به طرز ناخوشایندی لبخند را سرکوب می‌کند و چهره‌اش را برمی‌گرداند (آستن ۱۹۶۸، ۸۶۱) و مشتاقانه آداب و دیدگاه‌هایی را که توسط گوتیک‌ها پیشنهاد شده، درونی می‌کند. استیونز نیز با سکوتی گیج‌کننده به تلاش‌های کارفرمای آمریکایی‌اش برای گفت‌وگویی سبک‌بار پاسخ می‌دهد و واکنش‌هایی به همان اندازه بی‌نظیر را با تصورات خود از حاضرجوابی کنایه‌دار برمی‌انگیزد (ایشی‌گورو ۱۹۹۰، ۱۳-۱۷). او در نتیجه به بی‌سیم گوش می‌دهد و قصد دارد برای به روزرسانی مهارت‌های ارتباطی خود با خدمتکاران تمرین کند. ظرافت زبانی در نظام ارزشی پیشخدمت اگرچه بسیار ضروری است، اما به عنوان یک دستاورد جزئی و خودشیفته در نظر گرفته می‌شود (ایشی‌گورو ۱۹۹۰، ۳۵-۳۴). بیان زیبا برای خانم‌های جوان اواخر قرن هجدهم استعدادی است که در مکالمه و مجله‌نویسی با جدیت تمرین می‌شود و به همان اندازه مساله‌ی غرور شخصی است که ابزاری برای حضور خود است.

با این وجود، در هر دو رمان تنش جزئی‌ایی حول موضوع مهارت زبانی به وجود آمده است. قهرمان *نورتنگر ابی* که هنوز با معیارهای رایج آشنا نیست، نه دفتر خاطرات می‌نویسد و نه مکاتبات گسترده‌ای دارد، اگرچه او این عقیده عمومی را که زنان نویسندگان ماهر نامه‌نویسی هستند، مسلم می‌داند (آستن ۱۹۶۸، ۸۶۲). از سوی دیگر، قهرمان داستان در *باقی‌مانده‌ی روز* علیرغم نظر ضعیف‌اش در مورد مهارت زبانی نه تنها برای بهبود عملکرد شفاهی خود عاشقانه می‌خواند، بلکه خاطرات خود را در قالب متنی شبیه به خاطرات در مقابل چشمان ما بازگو می‌کند (ایشی‌گورو ۱۹۹۰،

۸-۱۶۷). او علاوه بر این، در پایان گزارش خود تردید می‌کند که «مورد استهزا قرار دادن مایه‌ی شوق و خون‌گرمی انسان» باشد (ایشی‌گورو ۱۹۹۰، ۲۴۵). اگرچه این نشان دهنده‌ی ارزیابی مجدد شوق و اشتیاق انسانی توسط مردی است که یک عمر را صرف اجتناب از آن کرده است، گمان برده می‌شود که اگر استیونز تصور کند با تغییری جزئی در فهرستی که استعداد خاصی هم برایش ندارد ممکن است موفق شود، مانند همیشه خودفریفته می‌ماند. با این حال، ارائه‌ی مکالمه‌ایی روشن با عملکرد فاتیک[1] به منزله‌ی تشخیص چگونگی ارتباط کارآمد انسانیت ما است.

این نشانه که زبان و ارتباطات دغدغه‌ی اصلی هستند، با چارچوب فرامتنی بزرگ‌تر هر دو رمان همخوانی دارد. در *نورتنگر ابی*، تلاش قهرمان برای غلبه بر نارسایی زبانی خود منجر به تنش جدی‌تر بین واقعیت و تخیلی می‌شود که درک نادرست آن باعث می‌شود رمان به پارودی بپردازد. وقتی کاترین انتشار یک اثر گوتیک را به مثابه «چیزی تکان‌دهنده... دارد به لندن می‌آید» توصیف می‌کند، این تنش به صورت سردرگمی مضطرب طرف صحبت‌اش از کتاب با شورشی واقعی به شکل درام درمی‌آید (آستن ۱۹۶۸، ۹۰۵). ناکامی کاترین در بیان واضح خود در مورد موضوع مورد علاقه و پایان ناپذیرش در رمان‌ها، نشان‌دهنده‌ی اشتباه بعدی او در *نورتنگر ابی* و ساکنان آن به واسطه‌ی موضوعات داستانی است. او نمی‌تواند خود را درک کند زیرا خودش در مورد ارزش واقعی داستان‌های گوتیک سردرگم است. ناسازگاری استیونز با «مورد استهزا قرار گرفتن» در *بازمانده‌ی روز* نشانه‌ای از ناتوانی عمومی او در برقراری ارتباط خارج از گفتمان حرفه‌ای کارآمدی، به صراحت به عنوان تنشی حل نشدنی بین سوپرایگو و ایگوی سرکوب‌شده یعنی مکان‌هایی که به ترتیب داستان‌های واقعی و

[1] - *نوعی ارتباط است که* به جای انتقال اطلاعات خاص بر کانال ارتباطی بین فرستنده و گیرنده تاکید دارد. یعنی هدف اصلی آن برقراری ارتباط یا رابطه اجتماعی بین افراد است. در عملکرد فاتیک تایید می‌شود کانالی که قرار است ارتباط از طریق آن انجام شود هنوز باز است و پیام می‌تواند ارسال شود. یعنی هیچ مانع فیزیکی برای ارتباط وجود ندارد. همچنین برای شروع، حفظ، خاتمه یا قطع اتصال استفاده می‌شود. کانال در این‌جا بسیار مهم است. مثال :صدایم را خوب می شنوی؟

خصوصی در آن‌ها ساخته می‌شوند، در نظر گرفته می‌شود. قطع ارتباط چه در حوزه‌ی عمومی و خصوصی، چه حوزه‌ی حرفه‌ای و اجتماعی، پس مانده‌ای از «خلق» عاشقانه‌ی خودتحریک است (آرمسترانگ ۱۹۸۷، ۷۶).

در نهایت، واقعیت در هر دو رمان در سنت روشنگری و سنت عقلانی عمومی غالب است. «واقعیت» زندگی کاترین در *نورتنگر ابی*، جالب‌تر و رضایت‌بخش‌تر از داستان‌هایی است که می‌خواند، در حالی که در *باقی‌مانده‌ی روز* آن‌چه سرکوب می‌شود، در نهایت دست نیافتنی و بنابراین به یک معنا غیرواقعی نشان داده می‌شود. انتقال ناقص از زبان داستان (خصوصی) به «واقعیت» نشانه‌ی عدم امکان شناخت جهان از طریق زبان است و به گسست بین آن‌چه می‌توان تجربه کرد و زبانی که در آن مفهوم‌سازی می‌شود، اشاره دارد که در آن اساساً یک بحران با موضوع رمان سانتی‌مانتال درام‌پردازی شده است (منینگ در کیمر و می ۲۰۰۴، ۸۱)، اما آن‌چه را که برایان مک‌هیل[1] رمز دوره‌ی معرفت‌شناختی می‌نامد، یعنی غالب داستان مدرنیستی (۱۹۹۴، ۸) نیز در آن تطبیق داده شده است. با این حال، این مخمصه‌ی معناسازی و توضیح تجربه در هر دو رمان که بازنمایی بیش از حد است، در زیر - یا، به قول مک هیل، «به درون» (۱۹۹۴، ۱۱) مسئله‌ی هستی‌شناختی یا پست‌مدرن می‌رود و به مثابه ابیمی[2] از رمان‌هایی که درون رمان خوانده می‌شوند مضمون‌سازی شده و هنگام ارجاع به واقعیت تجربیات قهرمان‌های داستان، نقل قول‌ها را ضروری می‌سازد. این شباهت‌ها که به راحتی می‌توان آن‌ها را به مثابه نشان‌دهنده‌ی رادیکال

---

[1] - Brian McHale

[2] - در تاریخ هنر غرب، mise en abyme (تلفظ فرانسوی: [miz ãn_abim]؛ همچنین mise en abîme)، به معنای واقعی کلمه «قرار گرفتن در پرتگاه»، یک تکنیک رسمی برای قرار دادن یک کپی از یک تصویر در درون خود است، اغلب به روشی که یک توالی بی‌نهایت تکرار شونده را نشان می‌دهد. در تئوری فیلم و نظریه ادبی به تکنیک درج داستان در داستان اطلاق می‌شود. این اصطلاح از هرالدری گرفته شده و به معنای «قرار دادن در پرتگاه» است. این اصطلاح اولین بار توسط نویسنده‌ی فرانسوی آندره ژید به نقد مدرن اختصاص یافت.

بودن *نورتگر ابی* تفسیر کرد، پیش‌زمینه تداوم بینش‌های خاص در مورد اخلاق (اتوس) مدرنیته است.

هنری تیلنی در رمان *نورتنگر ابی* به دلیل معنا نشدن گوتیک‌ها به واقعیت اشاره می‌کند. نه تنها انگلستان بسیار متمدن و اجتماعی «محله‌ی جاسوسان داوطلبانه» است که اجازه نمی‌دهد چنین جنایاتی ناشناخته بماند، بلکه هیچ چیزی در تحصیلات یک انگلیسی یا یک زن انگلیسی وجود ندارد که آن‌ها را برای افراط در خلق و خوی و رفتارهای نه چندان مدنی آماده کند (آستن ۱۹۶۸، ۹۴۵). «خوش‌فکری» و «مناسب بودن» استدلال هنری ناشی از پایان سودگرایانه آموزش است که مطابق با اخلاق روشنگری است. بر اساس این دیدگاه، خواندن گوتیک‌ها به‌طور بالقوه برای حواس‌پرتی مضر است و تأکید بیش از حد بر مهارت زبانی می‌تواند برای مهارت‌های سازمانی و «شأن متناسب با موقعیت او» باشد.[۳۴] این تهدید، شرایط اجتماعی چالش‌برانگیز را در شرایطی گسترده‌تر از آن‌چه که در محدوده‌ی داخلی رمنس ضمانت شده ایجاد می‌کند. [۳۵] این سوء ظن، رئالیسم تجویزی ویکتوریایی را پیش‌بینی می‌کند، که قرار بود نه تنها شیوه‌های بیانی را که در اختیار رمان بود، بلکه به طور ضمنی، آن‌چه را می‌توان با آن بیان کرد نیز کنترل کند، بنابراین آن را به ابزاری برای تربیت اخلاقی تبدیل کرد که با این وجود در برابر این ایده که ادبیات بر شکل‌دهی واقعیت مادی تأثیر دارد، مقاومت کرد. از این نظر قابل توجه است که تنها نوع دیگری از خوانش که استیونز انجام می‌دهد هرچند در مواقعی حیاتی ابزاری است، استیونز را در سفر به همراه اطلس جاده، تصاویر نشنال جئوگرافیک و داستان تخیلی خانم جین سیمونز، شگفتی انگلستان، راهنمایی می‌کند (ایشی‌گورو ۱۹۹۰، ۱۱). او فصلنامه‌ی جنتلمن جنتلمن[1]، نشریه‌ایی که به همان اندازه‌ی نشریه‌ی انجمن هیز[2](۳۲) خیالی است را می‌خواند و با آن تردیدی در طرح چند موضوع با ماهیت حرفه‌ای ندارد.

[1] - Gentleman’s Gentleman
[2] - Hayes Society

علاوه بر این، خوانش در هر دو رمان در شرایطی مشابه کلاستروفوبیک (تنگناهراسی) و در غیاب بکارگیری سودآورتر انجام می‌شود. کاترین و ایزابلا «خودشان را به هم بستند تا با هم رمان بخوانند» (آستن ۱۹۶۸، ۸۶۷)، در حالی که اعتراض ظاهری استیونز به تلاش سرزده‌ی خانم کنتون برای یافتن مطالبی که می‌خواند، به این نتیجه می‌رسد که وقتی «خارج از وظیفه» و در انبار است، پیشخدمت نباید توسط کسی دیده شود (ایشی‌گورو ۱۹۹۰، ۱۶۹). در حالی که این انزوا حاکی از احساس رازداری و پیش‌بینی فضاحتی عمومی است، در مورد اول، مطالعه فرصتی برای معاشرت همراه در هوای بد است، در حالی که در مورد دوم این یک فعالیت غیر اجتماعی در درجه‌ی عالی است. بخشی از لذت خواندن برای کاترین این است که می‌تواند آن را به اشتراک بگذارد. بخشی از سود این خواندن این است که او می‌تواند با اظهاراتی در مورد کتاب، شکاف را در هر مکالمه‌ای از بین ببرد. آگاهی از اینکه او بر اساس آنچه می‌خواند ارزیابی می‌شود هرگز او را از صحبت آشکار درباره ترجیحات‌اش باز نمی‌دارد و به نظر می‌رسد که او از این صمیمیت برخوردار است، زیرا فقط جان تورپ نادان است که خواندن رمان‌های او را تایید نمی‌کند، در حالی که تیلنی‌های فهیم بیشتر به شیوه‌های خوانش توجه دارند تا ژانرها. از سوی دیگر، استیونز بیشتر بخاطر عدم تایید محتاط است، زیرا خوانش خود را مطابق با نیازهای حرفه‌ای خود انتخاب می‌کند و دوست ندارد دلایلش در حد دست دوم و از نوع دلایل کاترین باشد.

ژانرهایی که این خوانندگان ترجیح می‌دهند، مسائل را پیچیده‌تر می‌کند. بخشی از جذابیت اصلی گوتیک‌ها و رمنس‌ها دقیقاً از برخورد آن‌ها با وضعیت به حاشیه رانده شده و کلاستروفوبیک زنان در قرن هجدهم و نوزدهم انگلستان، و در نتیجه، همه‌ی طبقات اجتماعی زیردست دیگر سرچشمه می‌گرفت. اظهارات خانم کنتون در این مورد، در رابطه با ظاهر زندان مانند اتاق استیونز، بسیار مهم است (ایشی‌گورو ۱۹۹۰، ۱۶۵). بنابراین، انتخاب فضایی که خوانش در آن انجام می‌شود، هم نمایشی دوباره از محتوای موضوعی رمان‌ها و هم تجلی حسی نیمه تصدیق شده از نامناسب خواندن

است. رسوایی خواندن این است که حبس را عادی می‌کند. از یک سو، حبس یک زن را در برج غول‌پیکر پدرسالاری به اجرا می‌گذارد و از سوی دیگر، به زنان اجازه می‌دهد تا با تحریک پرواز تخیل از محدودیت‌های مردسالاری خلاص شوند.

فیلم مرچنت ایووری بر اساس رمان ایشی‌گورو (فیلمنامه‌ی روث پراور جابولا) بازتولید قابل توجهی از این مونولوگ درون‌گرا و غیرقابل فیلمبرداری است. چهره‌ی رسا و پرمعنای آنتونی هاپکینز در حالتی از نوکری فروتن به طرز فوق‌العاده‌ای در ارائه‌ی تراژدی مردی که چیزی برای بیان ندارد و همه چیز برای سرکوب دارد عمل می‌کند. استیونز که به جای قهرمان بودن تماشاگر است، یکی از آن قهرمانان دشواری است که باید صرفاً با متمرکز شدن بر روی بازی در مرکز صحنه قرار گیرد. مهم‌تر از همه، روایت استیونز در فیلم غایب است. هیچ صدایی برای بازآفرینی حس بی‌واسطگی که بخش مهمی از رمان ایشی‌گورو است و ثبات آن چنین دستاورد چشمگیری است وجود ندارد. در عوض از دیالوگ و ابزار بصری برای تکرار کنترل استادانه‌ی ایشی‌گورو بر فاصله و انتقال پیچیدگی معرفت‌شناختی رمان استفاده می‌شود. تکنیک‌های مرسوم فشرده‌سازی و توضیح که برای انطباق با نمایش سینمایی است، با ظرافت و به سادگی به کار گرفته می‌شوند، به طوری که از قضاوت‌های زیاد و زیرکانه‌ای که در این کتاب صورت می‌گیرد اندکی از دست رفته است.

صحنه توصیف شده در آغاز این فصل، که در رمان به عنوان یکی از چندین نقطه عطف بالقوه حیاتی در رابطه استیونز با خانم کنتون در نظر گرفته شده است (ایشی‌گورو ۱۹۹۰، ۱۶۴)، نشان دهنده نقطه اوج ملودراماتیک فیلم و قطعه‌ی اصلی با علاقه‌ی عمومی است. هنگامی که قهرمانان داستان پس از این‌که خانم کنتون با نگرانی حقیقت کسالت‌بار و حتی زشتی را در مورد زندگی موثر و نیابتی آقای استیونز کشف می‌کند، جدا می‌شوند، در حالی که خانم کنتون با شتاب استیونز را با چند

حقیقت‌گرایی مذهبی در مورد هدف آموزشی خوانش‌هایش ترک می‌کند، قاب زووم‌تر می‌شود تا احساس سرما در اتاق را نشان دهد:

« من این کتاب‌ها، هر کتابی را می‌خوانم تا مهارت و دانش خود را در مورد زبان انگلیسی تقویت کنم. برای ادامه تحصیل مطالعه می‌کنم، خانم کنتون. من واقعاً باید از شما خواهش کنم چند لحظه‌ای را که برای خودم دارم مزاحم نشوید.» (ایووری ۱۹۹۳، فیلم)

خانم کنتون در سکوتی دردناک می‌رود و برای لحظه‌ای کادر روی استیونز که حالا به تنهایی در همان گوشه در یک فضای خالی عظیم ایستاده است، می‌ماند. پس از آن، این رابطه به آرامی از هم می‌پاشد، آن‌چه اتفاق می‌افتد این است که پیشخدمت از این رابطه بیرون می‌کشد و خانه‌دار در نهایت پیشنهاد ازدواج یک آشنای جذاب را می‌پذیرد و کار لرد دارلینگتون را ترک می‌کند.

سخنان کوتاه استیونز در مورد خواندن برای توسعه‌ی مهارت‌های زبانی او مخفف ساختار بسیار پیچیده‌تر و انفرادی دفاع او در رمان است. این دفاع از خواندن که پس از یک لحظه جذابیت شدید جنسی انجام می‌شود و بیش از هر خط دیگری که استیونز در طول فیلم بیان می‌کند، ناهنجارتر بیان می‌شود، به همان اندازه دروغ است که در رمان وجود دارد. به هر حال، در غیاب سیستم پیچیده تقواهای متعارف که بهانه‌های او در رمان هستند، به نظر می‌رسد پایان آموزشی خواندنی که در فیلم به آن استناد می‌شود، دامنه‌ی شخصی بسیار محدودتری دارد که به استدلال و انگیزه‌های خود استیونز مربوط است. در رمان دائماً به کد پیشخدمت حرفه‌ای اشاره می‌شود که در عباراتی شبیه به فرمول به آن اشاره شده است مانند«روشی بسیار کارآمد برای حفظ و توسعه تسلط فرد بر زبان انگلیسی»، « شرایط مطلوب حرفه‌ای برای لهجه‌ی خوب و تسلط بر زبان» و غیره (ایشی‌گورو ۱۹۹۰، ۱۶۷-۸) و به نظر می‌رسد که این عبارات مستقیماً از یک رساله در مورد آموزش طبقات وابسته نقل شده است. شیوه‌ی دفاعی

که در آن به لذت بردن او از طرح این گونه کتاب‌ها اشاره می‌شود، با ادعاهای مکرر مبنی بر این‌که او «چیزی برای شرم‌آوری» در آن نمی‌بیند، به همان اندازه در متن چاپ شده مؤثر است (ایشی‌گورو ۱۹۹۰، ۱۶۸). به نظر می رسد این دفاع نقطه به نقطه در *نورتنگر ابی* اثر آستن شکل گرفته است، تا آیرونی خودآگاه در آن‌جا فراگیر شود. از سوی دیگر، تنها تضاد آشکار در فیلم بین بار احساسی صحنه و نتیجه‌گیری فکری آن است که بار دیگر به نارسایی عاطفی استیونز اشاره می‌کند. با مقایسه اقتباس سینمایی با کتاب می‌توان از تلاش پیشخدمت برای محو کردن محتوای رمنس به نفع شایستگی‌های زبانی ادعایی آن آگاه شد. پس از آن که خانم کنتون مشکوک می‌شود که این ناشایستگی موضوعی کتاب‌ها از او محافظت می‌کند، تلاش بی‌اثر او برای منحرف کردن توجه از نگرانی‌های عاطفی حاکی از بدگمانی است و دقیقاً به چیزی اشاره می‌کند که ادعا دارد مبهم است.

این که روت پراور جابولا تصمیم گرفت استیونز را وادار کند تا این دفاع را بیان کند، اگرچه این دفاع بخشی از گفت و گوی رمان چاپی نیست، گواه دغدغه‌ای خودآگاهانه از خوانش و آگاهی است بر این اساس که فیلمنامه‌نویسی خود نوعی مطالعه‌ی رمان است. اگرچه این فیلم به هیچ وجه تجاری یا بر اساس سلیقه‌ی توده‌پسند نیست، رسانه سخت‌گیری‌های خودش را تحمیل می‌کند که این هم خود بی‌ضرر نیست. حس‌آمیزی رسمی که با اقتضای طرح دوچندان شده است، تغییرات کلی مانند عدم وجود بعد زندگینامه داستانی رمان در فیلم را اعمال می‌کند. در عین حال، راهبردهای لازم در فریم‌بندی، فشرده‌سازی، تلخیص و شفاف‌سازی به نفع محو نقد ایدئولوژی است که اغلب در قلب بهترین تولیدات ادبی قرار دارد. در عوض، با توجه به حفظ علاقه‌ی بیننده‌ی غیرمتخصص که اغلب به تولیدات سینمایی به عنوان وسیله‌ای برای سرگرمی نگاه می‌کند، معمولاً عنصر رمنس یا ماجراجویی در پیش زمینه قرار می‌گیرد. همان‌طور که دیدیم، این مساله در مورد دو اقتباس سینمایی از *نورتنگر ابی* وجود داشت. به همین ترتیب، در «بازمانده‌ی روز» که به طریقی دیگر قاطعانه با پذیرش

بدون مشکل قضاوت‌های سیاسی و ایدئولوژیک تحمیل شده از بالا به پایین برخورد می‌کند، مسائل مربوط به کتاب و زبان بی‌درنگ و به نفع علاقه به پلات رمنس به حاشیه رانده شده‌اند. فرهنگ توده‌ای با دور زدن مضامین معین، شکافی ایجاد کرده و این حس کلی را ترویج می‌کند که هنوز کارهای زیادی باید انجام گیرد تا پروژه روشنگری یادگیری و خودشناسی محقق شود.

می‌توان سؤال مارک کوری را قیاس کرد و پرسید: «رمان در موضوع خوانش چه حوزه‌ای از فهم یا دانش را می‌تواند تصرف کند یا این ساختارها ممکن است چه تأثیراتی در جهان داشته باشند». درام‌سازی از خواندن در رمان‌ها و فیلم‌ها در مورد عادت‌های خواندن و دانشی که از خواندن به دست می‌آید حرف زیادی برای گفتن دارد. دو رمان مورد بحث در این فصل ابزار خواندن را مورد بررسی قرار می‌دهند و این فرض که آن‌چه آموخته می‌شود گفتگوی مؤدبانه یا تمایز بین واقعیت و تخیل است، در اقتباس‌های سینمایی آشکار می‌شود. گرچه فیلم *بازمانده‌ی روز* کمتر از رمان ایشی‌گورو نشانه‌ای از ثبت بی چون و چرای وطن پرستانه دارد که در آن ساقی حوادث و چشم‌اندازهای سیاسی را به طور یکسان در نتیجه‌ی خواندن‌اش خوانش کند، اما تلاش می‌کند تا حسی از آن‌چه استیونز و دیگران خوانده‌اند را منتقل کند. دو اقتباس سینمایی از *نورتنگر ابی* به طور مشابه تا حد زیادی رفتار ظریف آستن با خواندن را از بین می‌برند و این تصور که آموزش کاترین نادیده گرفته شده است را بیش از حد تحت اللفظی می‌دانند. مقایسه این بورلسک‌های ساده‌شده از خوانش گوتیک‌ها با رمان آستن، به این معناست که اغلب درک سینماتوگرافی از رمان‌ها چقدر گزینشی و سطحی است. در جایی که آستن پیش‌داوری‌ها و نسخه‌نویسی‌ها را به چالش می‌کشد، فیلم‌ها در بهترین حالت آن‌ها را نادیده می‌گیرند و برای توجیه خواندن رمان آستن بر قراردادهای کمدی رمانتیک تکیه می‌کنند.

نوید دسترسی آماده به اطلاعاتی که رسانه‌های تصویری دارند و اینترنت با نشریات الکترونیکی و سایت‌های طرفدار آن، با تریلرها، پیش‌نمایش‌های زیرزمینی، خلاصه داستان و بازنگری‌های خوانندگان و بینندگان در آن پیشی می‌گیرد، همه در مشت مخاطب، انتظاراتی را ایجاد می‌کنند که ارتباط چندانی با شایستگی‌های هنری یا فکری فیلم ندارد و همه چیز مربوط به تفکیک عمومی مردم است. نوع خاصی از بیننده هدف تولیدات دوره‌ای یا تاریخی و حتی برنده جایزه اسکار یا بفتا است. خوانش متن‌ها در طبقه‌بندی دوچرتی از خلاصه‌ها گرفته تا نظرات و رتبه‌بندی‌های بینندگان، کاملاً هنجاری است. این عملکرد، انباشت اطلاعات بدون خرد است، قرائتی است که به طور مؤثری از تفکر و انتخاب جلوگیری می‌کند. آزادی وعده داده شده با تنوع به همان اندازه توسط نهادهایی که گزینه‌ها را مطرح می‌کنند محدود شده که توسط محدودیت‌های رسمی چنین متونی محدود شده است. بعلاوه، شیوه‌های خوانش خوانندگان برند با همان اثربخشی است که یک طرز قرائت بی‌آموزه، گوینده‌اش را طبقه‌بندی می‌کند. ما کاترین را به خاطر مطالعه زودهنگام گوتیک‌ها مسخره می‌کنیم و دلایل استیونز برای خواندن رمان‌های عاشقانه را متقاعدکننده نمی‌دانیم، اما خواهر و برادرهای کوچک‌تر تیلنی را به دلایل قانع‌کننده‌تر و متنوع‌ترشان تحسین می‌کنیم. پرهیز مغرورانه‌ام از نظرات بینندگان و خوانش مقایسه‌ای من از اقتباس‌های سینمایی، مرا به‌عنوان فرزند دانشگاه، دانشگاهی مبتنی بر چاپ کتاب‌ها متمایز می‌کند، دانشگاهی که اگر دامنه وسیع نباشد خوانشی را بر اساس معیارهای خودانعکاسی که به دقت در نظر گرفته شده‌اند پیش‌بینی می‌کند. امیدوارم همان‌طور که دوچرتی مطرح می‌کند که «موضوع ورود به قلمرو عدم قطعیت معرفت‌شناختی، تمرینی با قابلیت منفی است» این نوعی خوانش انتقادی باشد، خوانشی که

کلمه دیگری برای اندیشیدن است، برای تفکری که ندانستن در آن حقیر است و ساکن شدن در چنین آگاهی‌ای به معنای جستجوی هویتی است که همیشه باید از

ما بگریزد و در نتیجه باعث شود که دائماً با خودمان تفاوت داشته باشیم و دائماً رشد کنیم و کلمه برای این فرهنگ است. (۲۰۰۳, ۱۶)

او ادامه می دهد که در این‌جا، در این غیرقابل تصمیم‌گیری بودن است که خوانش را ممکن می‌یابیم (دوچرتی ۲۰۰۳، ۱۷). می‌توان اضافه کرد این‌جاست که می‌توانیم فکر کنیم.

به بیانی دیگر، تکثیر کنونی متون و رسانه‌ها جذابیت‌های آشکاری دارد که با بازیابی سریع داده‌ها و ارتباطات کارآمد مرتبط است. علاوه بر این، بازیابی پسامدرن از ظرفیت‌های التیام‌بخش سرگرمی و فرهنگ عامه به مثابه شکل ارزشمندی از بیان خود را نمی‌توان نادیده گرفت. با این حال، همان‌طور که دیدیم، در انتقال از متن چاپی و کتاب به فیلم، آن‌چه اغلب قربانی می‌شود، مساله‌مند کردن تولید معناست. مواردی که در آن‌ها این اتفاق نمی‌افتد بسیار کم است. می‌توان به «زن ستوان فرانسوی[۱]» نوشته‌ی جان فاولز[۲] (به کارگردانی کارل رایس[۳]، فیلمنامه هارولد پینتر[۴]، ۱۹۸۱) اشاره کرد. اقتباس سینمایی آن به عنوان فیلمی در مورد ساخت یک فیلم است که در آن، علاوه بر این، بسیاری از مستندسازی‌هایی که فاولز انجام می‌دهد به بازیگران منتقل شده است. در اقتباس مرچنت ایووری از *بازمانده‌ی روز* هم نقش استیونز به‌عنوان راوی توسط تماشاگر متمرکز او تلقین شده است، اگرچه فقدان بازتاب‌های او کاملاً جبران نمی‌شود. شبهه ایجاد می‌شود که تولید مجدد متون در رسانه‌ها و همچنین ژانرهای مختلف است که خوانش را خارج از یک سیستم هنجاری کاملاً تعریف‌شده، سیستمی که خروجی آن تولید مجدد را به شکل کمی تعین می‌کند، غیرقابل حل، نسبی و در نهایت «بی‌سود» کرده است. خوانش به مثابه رمزگشایی بر خوانش به مثابه تفسیر اولویت دارد، دقیقاً به این دلیل که اولی قابل سنجش است. به

[1] - The French Lieutenant’s Woman
[2] - John Fowles
[3] - Karel Reisz
[4] - Harold Pinter

جای منادی بحران دانش یا حتی خوانش، نیاز به بازگشت به خوانشی که نوعی مشارکت است نشانه این است که تا چه حد پیروزی پارادایم روشنگری به تداوم آن بستگی دارد و این‌که چگونه شیوه‌های گفتمانی مانند روی دادن مجدد «بحران‌ها» [۳۶] به آن کمک می‌کند. به‌ویژه محققانی مانند توماس دوچرتی[۱]، کاترین بلزی[۲] و ایهاب حسن[۳] اخیراً خوانش را با عباراتی که بازتاب پروژه اومانیستی است، به مثابه تعهدی که پتانسیل آشکارسازی و تجدید چیزی اساسی در طبیعت انسان را دارد بیان کرده‌اند، یک فعالیت فرهنگی که اهمیت آن فراتر از رمزگشایی از نشانه‌های روی صفحه و حتی بازیابی فرهنگ‌ها و مصنوعات به حاشیه رانده شده قبلی است. در گفت‌وگوی ظریفی که بین متن و خواننده برقرار می‌شود، در پرسش‌هایی که از یکدیگر می‌پرسند و انتظاراتی که شکل می‌دهند و این انتظارات را فرو می‌ریزند و باطل می‌کنند، معنا نهفته است. خوانش هرگز نیازی به دفاع کردن ندارد. خوانش چنان‌چه که موضوعی پراگماتیک و عمل‌گرایانه و برنامه‌مند نداشته باشد، اما کنجکاو و گذشته از همه‌ی این‌ها، مقایسه‌ای باشد، ذاتاً موجه است.

---

[1] - Thomas Docherty
[2] - Catherine Belsey
[3] - Ihab Hassan

فصل ششم

چگونه *تسلی‌ناپذیر* کازئو ایشی‌گورو را بخوانیم [۳۷]

خواننده تسلی‌ناپذیر[1] از اولین کسانی است که در بازدید راوی-قهرمان داستان از شهری ناشناس در دالان‌ها و خیابان‌های کافکایی غوطه‌ور است، جایی که رویدادی مهم و نامشخص در شرف وقوع است، جایی که افراد ناشناس قرار است با هم ملاقات کرده و مسیر خود را طی کنند. در حالی که قهرمان داستان پیش می‌رود، به نظر می‌رسد مشعلی در دست دارد که اکنون این گوشه از شهر، شهری با چهره‌ایی که پیش از این برای‌اش آشنا بوده را روشن کرده و جزئیاتی را که معمولاً بر غریبه‌ها پوشیده است به یاد او می‌آورد یا نگاه‌شان می‌کند. زمان و مکان منبسط و دوباره منقبض می‌شوند، روزها وقایع یک عمر را متراکم می‌کنند، انگیزه‌های پیچیده و آغشته به رویدادها، خواننده‌ی ناآگاه و ناآماده را تا حد خفگی درگیر می‌کنند. و با این حال، رمان بسیار خواندنی است. طرح داستان که مجموعه‌ی وسیعی از انواع انسانی و پیچیدگی‌ها را گرد هم می‌آورد، پیوسته اغواکننده است. صدای روایی، علی‌رغم تطابق‌ها و شروع‌های مکرر آن، قانع‌کننده است. برای بررسی چالش‌های روایی این کتاب متناقض و برآورده ساختن خواسته‌های رتوریکی آن، به راهبردهای خوانش خاصی نیاز است.

چرخش رتوریکی اخیر در روایت‌شناسی، فرآیندهای متقاعدکننده در متن را توضیح می‌دهد، فرایندهایی که فعالیت خوانش را مد نظر قرار می‌دهند. اگرچه خوانش هرگز فارغ از انتظارات کرونوپی و آموزشی خواننده نیست، اما با رتوریک روایت درگیر

[1] - The Unconsoled

می‌شود، به تحریکات آن پاسخ می‌دهد و به تماشای گشودن بافت روایت می‌پردازد تا پرس‌وجوی فراروایتی آن از ماهیت و قراردادهای داستان را آشکار کند. درگیر شدن با رتوریک روایی، فرآیندهای دخیل در تلاش ما برای معنادار و قابل مهار کردن جهان تجربی را در پیش‌زمینه قرار می‌دهد. بنابراین، خوانش یک متن، شکلی از ارتباط است که در آن خواننده و متن هر دو عناصر خاصی را به اشتراک می‌گذارند. به گفته‌ی رومن یاکوبسون، زبان‌شناس ساختارگرا، ارتباط روزمره تنها زمانی امکان‌پذیر است که آدرس‌دهنده و گیرنده یک کد مشترک داشته باشند. با این وجود، ارتباط بین گیرنده و متن ادبی و تاریخی ثابت شده است و زمانی که کد مشترک به راحتی قابل قبول نباشد، ناقص است. این ناقص بودن انطباق بیش از حد حاضر و آماده برای قراردادها را برمی‌انگیزد که مانع از احساسات فکری است که کارکرد شاعرانه‌ی زبان را متمایز می‌کند. در سطحی که متن، کد خواننده را بدون عبور از خط به سمت ابهام کامل به چالش می‌کشد، در آن‌جا متقاعدکننده بودن متن قرار گرفته است. این واقعیت که کد گیرنده مانند انتظارات‌اش در معرض تغییر در زمان است، دلیل تغییر در ارتباطات برقرار شده در زمان‌های مختلف با متون مختلف است. کیفیت خوانش‌وار داستان پست‌مدرن، یعنی انطباق با نیازها و ویژگی‌های خاص خواننده، به منزله‌ی شناخت کار خوانشی ضروری برای تکمیل سناریوی ارتباطی است. با این حال، به جای پدیدارشناسی خوانش، آن‌چه که در ادامه من به آن علاقه‌مند هستم، روش‌هایی هستند که در آن‌ها رمان کازوئو ایشی‌گورو، *تسلی‌ناپذیر* (۱۹۹۵) موقعیت‌های‌خاصی را برای خواننده با ابزارهای رتوریکی ایجاد می‌کند و این موقعیت‌ها محدودیت‌های کد مشترک را گسترش می‌دهند.

ایشی‌گورو در میان رمان‌نویسان معاصر به‌عنوان استاد دوگانه‌نویسی با دژاوو (آشناپنداری)، لغزش‌های زبانی، فرآیندهای رویا، سیالیت‌ها، جابه‌جایی‌ها و اجرای نادرست هر توصیفی، تله‌های کوچکی برای خواننده می‌گذارد. در عین حال، این ابزارهای روایی کلید یکی از پربارترین نوع خوانش رمان‌های او، یعنی خوانش

روان‌کاوانه را ارائه می‌دهند. همان‌طور که فردریک ام. هولمز[1] بیان می‌کند، این مساله کمک‌کننده است که ایشی‌گورو اصطلاحاتی مانند رئالیسم، افسانه‌گرایی، سوررئالیسم و اکسپرسیونیسم را با منتقدان ادبی به اشتراک بگذارد تا ویژگی‌های خاصی از داستان خود را مشخص کند (آچسون و راس ۲۰۰۵، ۱۱). گفته شده که رمان‌های او حول یک هستی‌شناسی دیالکتیکی، اعم از رئالیستی و اکسپرسیونیستی، اعم از مادی و عاطفی، با منشأ پست‌مدرن ایجاد شده‌اند. [۳۸] چهارمین رمان ایشی‌گورو، *تسلی‌ناپذیر* بیش از هر کتاب دیگراش، این دوگانگی را پیش‌زمینه کرده و به هستی‌شناسی اکسپرسیونیستی ظرافتی می‌بخشد که از نفوذ ناخودآگاه به روزمره سرچشمه می‌گیرد. دو بخش اولیه را می‌توان برای نشان دادن این گرایش به کار برد:

گفتم: «ببخشید، اما این خانم هیلد کییه که مدام به او اشاره می‌کنید؟»

به محض این‌که این را گفتم، متوجه شدم که دربان از روی شانه‌ام به نقطه‌ای پشت سرم خیره شده است. برگشتم، دیدم از اول توی آسانسور تنها نبودم. یک زن جوان ریزاندام با کت و شلوار تجاری مرتب در گوشه‌ایی پشت سر من ایستاده بود. او که فهمید من بالاخره متوجه او شده‌ام، لبخندی زد و قدمی به جلو برداشت. (ایشی‌گورو ۱۹۹۵، ۹)

قهرمان داستان، آسانسور هتل را به اتاق خود برده است و پس از گوش دادن به وضعیت اسفبار باربر در مدتی طولانی و بیش از چهار صفحه گفتگوی عمدتاً یک طرفه، در نهایت متوجه شده است که شخص دیگری در آسانسور هست. او بعد از رسیدن به اتاق‌اش به همان شکل متوجه می‌شود که در واقع اتاق، اتاق خوابی است که در کودکی در خانه عمه‌اش داشته است:

متوجه شدم اتاقی که اکنون در آن بودم، همان اتاقی بود که در طول دو سالی که من و والدین‌ام در مرزهای انگلیس و ولز در خانه‌ی عمه‌ام زندگی می‌کردیم، اتاق خواب

[1] - Frederick M. Holmes

من بود. ... اخیراً دوباره گچ‌کاری شده و رنگ‌آمیزی شده، ابعاد آن بزرگ شده، قرنیزها برداشته شده، تزئینات اطراف نورگیر کاملاً تغییر یافته بود. اما بی‌تردید سقف همان سقفی بود که اغلب از تخت باریک و با صدای خش‌خش تخت، آن روزها به آن خیره می‌شدم. (ایشی‌گورو ۱۹۹۵، ۱۶)

این‌گونه با جابه‌جایی‌های کرونوتوپیکی است که دیدار *رایدر* پیانیست مشهور انگلیسی در شهری به ظاهر ناشناخته و گمنام در جایی در قلب اروپا آغاز می‌شود. رایدر خسته و بی‌حوصله، اغلب به خواب می‌رود، چرت می‌زند، می‌خوابد، از خستگی شکایت می‌کند، زمان را از دست می‌دهد، یا شروع به گریه کردنی غیرقابل کنترل می‌کند. زمان و مکان منبسط شده، به‌طور غیرعادی ظرفیت‌دار می‌شوند، جایی را برای همه‌ی مشغله‌ها، دغدغه‌ها و وسواس‌های شخصیت‌های متعدد باز می‌کنند و به آن‌ها اجازه می‌دهند، نه در انزوا، بلکه در مسیرهای موازی و همزمان، در آگاهی شبه دانای کل راوی-قهرمان در نوعی ارتباط شهودی، همدلانه، خاص و دردسرساز جریان داشته باشند. این به وضوح موردی از فضای استعمارشده‌ی ذهن است. برخلاف فراموشی عاطفی‌ایی که به نظر می‌رسد قهرمان از آن رنج می‌برد، قهرمان به برگه‌ای خالی تبدیل می‌شود که خودآگاه او مانند یک سیاهه، مختصات این قلمرو بدون نقشه را که ذهن انسان است، روی آن ثبت می‌کند.

رایدر یک روز بعدازظهر به هتلی در شهری بی‌نام که به‌طور مبهم اروپای مرکزی است می‌رسد، در ابتدا به نظر می‌آید با هیچ چیز و هیچ‌کس آشنا نیست، اما به تدریج متوجه می‌شود که در این شهر زندگی کرده، ازدواج کرده و یک پسر داشته است. او به جای این‌که از این کشف گیج شود، در حالی که انتظارات مردم شهر را برآورده کرده و فکر می‌کند می‌تواند با سخنرانی و کنسرت، طلسم ناهنجاری آن‌ها را باطل کند و انتظارات همسرش سوفی را برای از سرگیری زندگی مشترک برآورده کند، به مسیر خود ادامه می‌دهد. به نظر می‌رسد که او فکر نمی‌کند که از فراموشی رنج می‌برد

یا این که به افراد و مکان‌ها توجه نمی‌کند و یا به یاد نمی‌آورد، مگر این‌که به او تذکر داده شود که مشکلی وجود دارد. در عوض، به نظر می‌رسد دیدار او از منطق رویاها پیروی می‌کند، منطقی که در آن محتوای آشکار متراکم، جابجا می‌شود و تجربیات آگاهانه را تنها با یک حس کم ناآشنایی نشان می‌دهد. رایدر در حالی که تلاش می‌کند انتظارات شهر را برآورده کند و برنامه‌اش را ادامه دهد، نمی‌تواند خواسته‌ها و نیازهای خود را تشخیص دهد، مگر این‌که کسی به او یادآوری کند که به شکل غیرقابل کنترلی گریه می‌کند. گفته می‌شود بودن او در این شهر تنها چند روز طول می‌کشد، اما وقایعی که به نظر می‌رسد متعلق به مراحل دیگری از زندگی او باشد به شخصیت‌های دیگری نسبت داده می‌شوند، به ویژه استفان هافمن، پیانیست جوانی که والدین‌اش تشویق‌های بسیار مورد نیاز او را انکار می‌کنند. رابطه‌ی خود رایدر با والدین‌اش که او شدیداً خواهان تأیید آن‌هاست به شکلی پرخاشگر ظاهر شده و به نوبه خود باعث می‌شود که او نتواند با پسرش بوریس ارتباط برقرار کند. با ادامه‌ی بودن رایدر در این شهر، بیشتر چیزها به طرز شگفت‌انگیزی اشتباه پیش می‌روند، از شرکت در یک مهمانی که فقط یک لباس مجلسی پوشیده گرفته تا عکس او در کنار بنای تاریخی که اشتباه گرفته شده است و در روزنامه‌ها برای به خطر انداختن موقعیت او منتشر می‌شود، از عدم حضور والدین‌اش، تا قطع وحشتناک پای رهبر ارکستر، و از ناکامی رایدر در اجرا و سخنرانی بسیار تبلیغ شده، تا تشخیص سوفی که زندگی زناشویی برای او مناسب نیست. رمان با آخرین سوار شدن به تراموا به پایان می‌رسد؛ و این یکی از سفرهای متعدد او با وسایل حمل و نقل مختلف است که وظیفه‌ی این وسایل نه تنها رساندن رایدر به مقاصد مختلف است، بلکه مخصوصاً برای تسکین ناامیدی‌ها و سردرگمی‌های او هستند.

به نظر می‌رسد بسیاری از طرح‌های متعارف و فریبنده‌ی ایشی‌گورو از همان فرضیه‌ای شروع می‌شوند که جین آستن بیان کرده است که اگر هیچ اتفاقی برای قهرمان در روستای زادگاه‌اش نیفتد، او باید در جستجوی ماجراجویی از آن روستا دور شود.

بنابراین، قهرمانان ایشی‌گورو، هم از نظر فیزیکی و هم از نظر درونی، به سرزمین‌هایی سفر می‌کنند که به طرز مبهمی برای آن‌ها آشنا به نظر می‌رسد، اما با کسانی دشمنی می‌کند که به دلیل پیوند ارزش‌های انسانی و هویت فردیی که هستند، آن‌ها را نمی‌شناسد. رایدر در حالی که به شهری ناشناخته سفر می‌کند و از آن شهر ناشناخته می‌رود، با پیروی از الگوهایی که به‌خوبی به یاد می‌آیند، اما هرگز در صحت آن‌ها تردیدی وجود ندارد خود را با زحمت و پنهانی دوباره می‌سازد، فقط برای این‌که صداقت و اصالت او در هر زمینه‌ای که (دوباره) با آن برخورد می‌کند زیر سوال برود. طبق معمول اهمیت سفر بسیار چندگانه است و بیشتر آن در ریشه‌شناسی کلمه، ذاتی است. [۳۹] همان‌طور که این واژه در لاتین از واژه‌ایی به معنای روزانه (diurnus) سرچشمه می‌گیرد، ثبت روزانه یا هستی‌شناسی واقع‌گرایانه را به همراه دارد، که با هستی‌شناسی اکسپرسیونیستی نیازها و ترس‌های رایدر، که با شبه‌های خواب و رویا نمایش داده می‌شوند، به‌طور ناخوشایندی همزیستی می‌کند. استعاره‌ی سفر به تعبیر فرویدی، با اشاره‌ای نهفته از انتقال و به طور ضمنی از ارتباط، آوانویسی جابه‌جایی یا تغییر مکان به شیوه‌ی داستانی است. بعلاوه، غریبه بودن به معنای خارجی بودن و همچنین مسافر بودن، یعنی پیامدهای آن فرهنگی و روانی و همچنین جغرافیایی است. تصدیق دیگری بودن خود است. استیون کانر[1] پیوند دوگانه‌ی سفر یا ماجراجویی و گفتن را از نظر تأثیرات روایت این‌گونه بیان می‌کند:

فرا رفتن از مرزهای خود یا عادت‌های همیشگی در شرایط مکانی و زمانی ممکن است برای تثبیت و همچنین گسترش حس هویت باشد. تاثیر این تثبیت الزام‌آور در مورد روایت تاریخی به صورت جمعی و همچنین فردی عمل می‌کند. روایت تاریخ معمولاً هم تصور جمعی و هم تصور یک جمع است. (۲۰۰۱، ۵)

[1] - Steven Connor

بنابراین، هویت، اعم از فردی و جمعی در بیان داستان‌ها مستتر است. روایت هم منجر به «توسعه‌ی روانی و فرهنگی» و هم «تثبیت» آن می‌شود (کانر ۲۰۰۱، ۴، برابر اصل). ادیسه‌ی دنیوی و ساده‌ی رایدر تمام نوستالژی و از خود بیگانگی انسان پست‌مدرن کالایی شده، عینیت یافته و جهانی شده را بدون دور زدن هیچ یک از ارزش‌های اومانیستی جاودانه و قابل تشخیص در بر می‌گیرد. روایت او، هم او را فردی می‌کند و هم او را به جمعی که در آن دعوت شده است تا تغییر ایجاد کند، پیوند می‌دهد.

برای قهرمانی که انتظار می‌رود ورودش به شهر دست آوردهای زیادی داشته باشد، رایدر به طور قابل‌ملاحظه‌ای بی‌تاثیر است. با این حال، اعتقاد سرسختانه او به این‌که می‌تواند در این جامعه تغییر ایجاد کند که در واقع شکلی ضروری از خود زمینه‌سازی است، پیامدهای سیاسی جالبی دارد که اغلب موضوع خوانش‌های میان رشته‌ای است. از یک سو، این نمونه‌ای از تعین بیش از حد ایدئولوژیک است که توسط میشل فوکو (۱۹۹۵، ۲۲۸-۱۹۵) نقد شده است. از سوی دیگر، می‌توان آن را به مثابه مقاومت در برابر آن «خلع ید متانت تاریخی» مورد بحث کانر تفسیر کرد. کانر این گزاره فوکو را قبول می‌کند که بر اساس آن پس از جنگ جهانی دوم «بریتانیا به تدریج باور مطمئن خود را مبنی بر این‌که موضوع تاریخ خودش بوده از دست داد» (۲۰۰۱، ۳). با نگاهی به چنین خودزمینه‌سازی‌هایی از منظر اروپای مرکزی شرقی که به نظر می‌رسد رایدر در حال دیدن آن است، می‌توان آن‌ها را با نقشه‌برداری مجدد جهان پس از پرده‌ی آهنین[1] مرتبط دانست که زمانی آن را به طور منظم در امتداد خطوط سازمان اجتماعی اقتصادی تقسیم می‌کرد.

[1] - پرده‌ی آهنین ـ Iron Curtain ـ نام بخش‌بندی مرزی اروپای پس از جنگ جهانی دوم در ۱۹۴۵ و در جنگ سرد به دو بخش اروپای غربی و کشورهای عضو پیمان ورشو بود. با پایان جنگ سرد در ۱۹۹۱ پرده‌ی آهنین نیز برچیده‌شد.این اصطلاح کنایه‌ای است از تلاش‌های اتحاد جماهیر شوروی برای ممانعت از ارتباط آزاد خود و دولت‌های اقماری‌اش با کشورهای غیر کمونیستیِ غربی. این اصطلاح را نخستین بار وینستون چرچیل در سال ۱۹۴۵ ضمن بحث از مسائل سیاست خارجی در مجلس عوام به‌کار برد.

با این وجود، معیارهایی مانند ریشه‌کن کردن یا بی‌ریشه کردن، بین‌المللی یا فراملی، تبعید و قلمرو زدایی، که غالباً با تعاریف بعد فاصله‌ایی گونه‌های ادبی و مضامینی که در آثار ایشی‌گورو به کار می‌رود مرتبط می‌شوند [۴۰]، گفتمانی تفسیری را مطابق با متون او مشخص می‌کنند. گفتمانی که اگرچه معمولاً دعوت به رویکردهای پسااستعماری را مخابره می‌کند، در مورد *تسلی‌ناپذیر*، این مجموعه‌ی پارادایماتیک مجدداً زمینه‌سازی و متن‌سازی شده است. متن تداعی معانی پیشین ایشی‌گورو از امپراتوری، دیگران و دیاسپورا را حتی اگر آن‌ها را به شکلی طعنه‌آمیز موضوع‌بندی کند سست می‌کند. بنابراین، به گفته‌ی میکه بال[1] (۲۰۰۲)، [۴۱] اصطلاحات پسااستعماری به مجموعه‌ای از «مفاهیم سفر» تبدیل می‌شود، زیرا رویدادهای خواب‌مانند و سیالیت زمانی مکانی، که در ساختار رویاگونه متن طنین‌انداز است خوانشی متفاوت را بیان می‌کنند. چنان‌چه پیتر چایلدز[2]، به پیروی از سینتیا وونگ[3]، با خوانش *تسلی‌ناپذیر* می‌گوید:

اگر نام رایدر (که ترکیبی از هجای اول نویسنده و هجای دوم خواننده است) را در نظر بگیریم، خواننده باید ... در نظر بگیرد که معنای روانشناختی وقایع کتاب برای انسان رویابین چه خواهد بود. در حالی که برای ایشی‌گورو «نوشتن نوعی تسلی یا درمان است»، این نوع تسلی است که رایدر، نویسنده/خواننده، رویاپرداز و تحلیلگر، قادر به یافتن آن نیست. (۲۰۱۲, ۱۴۱)

بنابراین، روانکاوی فرویدی زاویه‌ی اصلی است که خود را نشان می‌دهد و با اختلالات، گسیختگی‌ها و آسیب‌های روانی در سطح فردی و نه جمعی سروکار دارد و با توالی وقفه‌های فرآیند رویا به روزگاری احضار می‌شود که طرح رمان ایشی‌گورو را تشکیل می‌دهد. فصلی که بری لوئیس[4] در رساله ایشی‌گورو به *تسلی‌ناپذیر* اختصاص داده

[1] - Mieke Bal
[2] - Peter Childs
[3] - Cynthia Wong
[4] - Barry Lewis

است از این نظر خوانشی بسیار روشنگر از جابجایی‌ها، نقل و انتقالات و دوگانگی‌های راوی در جریان تعامل‌اش با ساکنان شهر و در سطح روایی با خوانندگان ضمنی روایت‌ااش است. لوئیس با انتقال بحث به زمینه‌ی روانکاوی بیان می‌کند کشوری که رایدر به آن سفر می‌کند «به‌طور محسوسی انگلستان آواره‌ای از حافظه و تخیل او است» (۲۰۰۰، ۱۱۰). رایدر با دوستان قدیمی و همکلاسی‌های انگلستانی آشنا می‌شود، بدون این‌که توضیحی درباره‌ی چگونگی حضورشان در آن‌جا داشته باشد. خانه‌ها به مکان‌هایی تبدیل می‌شوند که او در ولز و ورسسترشر در آن‌جا بزرگ شده بود. حتی ماشین قدیمی خانواده، زنگ‌زده و متروکه روی چمنزار مقابل گالری کاروینسکی می‌پلکد (ایشی‌گورو ۱۹۹۵، ۲۶۰-۲۶۵). جمع‌آوری جزئیات بیوگرافی نشان می‌دهد که رایدر به جای سفر در بعد فاصله‌ایی، در تلاش برای مقابله با مکان‌های آسیب‌دیده و حل مشکلات خود، به جای برخی از مشکلات شهر ناشناس، در زمان به عقب سفر می‌کند.

انحلال مرزهای دولت-ملت به صورت گسترده‌تر به مثابه محدودیت‌های هویت شخصی با تغییر اعتماد پسامدرن از حوزه عمومی روایت‌های کلان و هویت جمعی به روایت‌های کوچک که با ترس‌ها، اضطراب‌ها، نیازها، توهمات و امیال خصوصی محدود شده‌اند، همراه است. بنابراین سفر رایدر به مثابه پرونده‌ی قلمروزدایی در نظر گرفته می‌شود. به ما گفته می‌شود که رایدر آن‌قدر سفر کرده و شهرت او آن‌قدر زیاد است که علیرغم تلاش‌های مذبوحانه سوفی برای یافتن یا ساختن خانه‌ای برای خانواده‌شان، اگرچه دیگر در هیچ‌کجا احساس در خانه بودن نمی‌کند، اما همه جا در خانه است. مکان‌های مختلف تفاوت قابل‌توجهی با یکدیگر ندارند و تلویحاً با مکان‌های که در آن‌ها آسیب‌های دوران کودکی‌اش به او وارد شده یا پناهگاه‌هایی که در آن تسلی موقت یافته است. مشخص نیست در شهری که او به آن سفر می‌کند مردم به چه زبانی صحبت می‌کنند، نه این‌که چگونه به آن زبان صحبت می‌کنند. مشخص نیست که آیا این زبان انگلیسی جهانی شده است و یا این شهر یک شهر جهانی است! ظاهراً

انگلیسی نیست، زیرا والدین او، در ملاقات قبلی خود از آن‌جا، با «مشکلات زبانی» مواجه شده بودند (۱۹۹۵، ۵۱۴). آهنگ مجارستانی که توسط باربران در کافه مجارستان اجرا می‌شود، نشانه است. کلمات مجارستانی نیستند. خواننده‌ها حتی به این زبان صحبت نمی‌کنند. آن‌ها فقط کلمات را می‌سازند (۱۹۹۵، ۴۰۷-۴۰۸). ماشین قدیمی خانواده که هر وقت پدر و مادرش شروع به ساختن بخشی از خانه می‌کردند در آن پناه می‌گرفت، خلاصه‌ی تمام ماشین‌هایی است که او را در مواقع بحرانی در طول دیدارش از شهرها سوار می‌کنند و به اطراف می‌برند و همه تراموا‌ها و اتوبوس‌هایی که اضطراب او را آرام می‌کنند و او را به مقصد می‌رسانند. این جداسازی مکان‌ها، زبان‌ها و وسایل نقلیه نشانه فرسایش این باور است که مکان تعیین‌کننده‌ی هویت فردی و جایگزینی آن با موقعیتی است که فرآیندی رابطه‌ای است.

اما مکان به هیچ وجه حشو نیست. برعکس، ظرفیت‌های کدی مشترک را دارد که هنرمند را قادر می‌سازد تا جلوه‌های خاصی تولید کند. ایشی‌گورو در مصاحبه با لیندا ریچاردز[1] تأثیر جهانی شدن را بر شیوه‌ای که رمان‌نویس مکان‌های آثارش را خلق می‌کند توضیح داده و بیان می‌کند که به دلیل شناخت روزافزون جهان از طریق رسانه‌ها و به ویژه با استفاده از تصاویر بصری، رسالت او بسیار ساده‌تر شده است:

شما مجبور نیستید به عنوان یک رمان‌نویس خیلی توصیف کنید. می‌توانید فقط با چند کلمه‌ی کلیدی کوچک، تصاویر خاصی را تداعی کنید. تا حدی می‌توانید با کلیشه‌ها و تصاویر کلیشه‌ای غافل شوید و آن‌ها را به روش‌های بعید در کنار هم قرار دهید. ...این کار به‌راستی در مورد توصیف دنیایی نیست که شما به خوبی و از نزدیک می‌شناسید. این کار در مورد توصیف کلیشه‌هایی است که در سر مردم در سراسر جهان وجود دارد و آن‌ها را به شکلی جذاب اداره می‌کند. (ریچاردز ۲۰۰۰، آنلاین)

[1] - Linda Richards

می‌توان کلیشه‌ها را به دور از محدودیت و بر اساس این دیدگاه به سمت خلاقیت بازگرداند و از طریق محبوبیت آن‌ها به ایجاد نقاط تعارض بین خواننده و دنیای رمان‌نویسی کمک کرد و حالت آرامش روانی نیز برای خواننده‌ای که هستی‌شناسی واقع‌گرایانه را می‌شناسد و متعاقباً اغوا می‌شود تا هستی‌شناسی اکسپرسیونیستی را بپذیرد که گویی امتداد طبیعی هستی‌شناسی واقع‌گرایانه است به وجود آورد. مؤلفه‌ی جغرافیایی و فرهنگی کلیشه‌ها، کنش را با مبهم‌ترین عبارات مکان‌یابی می‌کند و تفاسیر مشارکتی را در مورد مکانیسم‌های گفتمانی که در آن هویت محلی ساخته، پخش و حفظ می‌شود، می‌طلبد و در عین حال، زمانی که پتانسیل معنایی مکان‌ها به دلیل انسدادهای روانی از نوعی که قهرمان ایشی‌گورو از آن رنج می‌برد، به دست نمی‌آید، ظرفیت‌های نمادین این مکان‌ها را به کار می‌گیرد.

علی‌رغم این جزئی‌سازی‌های فضا، افراد همچنان موجودیت‌هایی هستند که هم از نظر فیزیکی و هم از نظر روانی مکان مشخصی را اشغال می‌کنند. به همین دلیل است که نقل و انتقال‌ها و جابه‌جایی‌هایی که در کتاب *تسلی‌ناپذیر* اتفاق می‌افتد و لوئیس در مونوگراف خود به تفصیل شرح داده است، به طور ضمنی پیکربندی فضا را تغییر می‌دهند. زمانی که فرد دیگر به شکلی یک‌نواخت در جایی که ما انتظارش را داریم نیست، آن مکان ابعاد یونیریک[1]، سوررئالیستی یا اکسپرسیونیستی پیدا می‌کند. اگر نوازنده‌ی مشتاق، استفان هافمن، اگرچه اشتباه فهمیده شده باشد، نسخه‌ی جوان‌تری از رایدر است، این مساله، موضوع آشنایی رایدر با جزئیات گفتگوی استفان و دوشیزه کالینز در خانه دومی را توضیح می‌دهد، در حالی که رایدر تمام مدت در ماشین پارک شده در جلوی خانه نشسته است (ایشی‌گورو ۱۹۹۵، ۵۶-۶۱)، یا مشاجره‌ی استفان

[1] - مربوط به، یا تلقین کننده‌ی رویاها؛ رویایی. ایده‌ی استفاده از اسم یونانی oneiros (به معنای «رویا») برای ساختن صفت انگلیسی oneiric تا اواسط قرن نوزدهم وجود نداشت. اما در اواخر دهه ۱۵۰۰ و اوایل قرن ۱۶۰۰، رویاپردازان زبانی، چند انیروس اسپین آف [به انگلیسی oneirocriticism، oneirocritical و oneirocritic] (که هر کدام به تعبیر یا تعبیر خواب اشاره دارد) ارائه کردند. در قرن هفدهم، انگلیسی زبانان نیز یونانی ونیروس را با شکل ترکیبی -mancy («فال‌گیری») در هم آمیختند تا oneiromancy، به معنای «فال گرفتن از طریق رویاها» را بسازند. ویلیام کرافت، استاد زبان‌شناسی آمریکایی می‌گوید: فریز جذاب‌ترین ویژگی نمای بیرونی است، نه تنها به دلیل رنگ‌های آن و فرم‌های یونیریک عنبیه‌ها، بلکه به دلیل نحوه در بر گرفتن ساختار خانه. (ویلیام کرافت برامفیلد)

با پدرش در لابی سالن کنسرت، در حالی که رایدر در کمد طبقه‌ی بالا جمع شده و صحنه و سالن را تماشا می‌کند (۴۷۸-۴۸۱). هر دوی این فضاهای محدود نشان می‌دهند که رابطه‌ی رایدر با والدین‌اش چقدر مشکل‌ساز است و او چقدر محیط خود را ترسناک و ناسازگار می‌بیند. والدین‌اش مانند هافمن‌ها، هرگز در اجراهای او شرکت نمی‌کنند و درمانی که او به استفان توصیه می‌کند که مورد قدردانی جامعه قرار نمی‌گیرد، دقیقاً همان کاری است که به نظر می‌رسد در تمام زندگی‌اش انجام شده است. «من مطمئن‌ام که رفتن به یه شهر بزرگ‌تر، داشتن چالش‌های بزرگ‌تر برات خوبه... گوش کن، توصیه می‌کنم که فعلاً پدر و مادرت رو به کلی فراموش کنی» (ایشی‌گورو ۱۹۹۵، ۵۲۱). هویت این دو شخصیت هم باعث ایجاد سوال در مورد ملیت ناپایدار رایدر می‌شود، یا شاید توضیح می‌دهد که چرا او به زبان محلی صحبت می‌کند. این شکل‌پذیری فضای نقل و انتقال به استراتژی روایی، شورش ناخودآگاه در برابر اقتدار والدین را نشان می‌دهد که یا به مثابه انکار به رسمیت شناختن یا به مثابه نظم اجتماعی مردسالارانه مطرح می‌شود. علاوه بر این، خیانت به امتناع ذهن پست‌مدرن از ثبت زمان به شکل دنباله‌ای از توالی‌های علت و معلولی و پذیرش مسئولیت اخلاقی است (کوری ۱۹۹۸، ۱۰۳). از این رو چیدمان فضایی و نه زمانی وقایع در رمان ایشی‌گورو، هم‌زیستی هم‌زمان چند آواتار از یک شخصیت، یعنی دژاوو، و کنار هم قرار گرفتن و هم‌پوشانی سطوح زمانی است.

این ترفندها و راهبردهای روایی، سطح رتوریک متن را می‌سازند و آن‌چه را که کانر «خطاب‌پذیری» می‌نامد به اجرا می‌گذارند؛ یعنی:

... نه فقط تمایل روایات به حدس زدن یا جهت‌گیری خود به سمت گیرندگان یا مخاطبان خاص، بلکه تأثیرات مربوط به پس زدن و مضاعف شدن که به موجب آن روایت ممکن است به تصدیق یا حتی واکنش در برابر آگاهی از آن خطابه دیده شود. (۲۰۰۱، ۱۰)

به عبارت دیگر، خطاب‌پذیری عبارت از آگاهی متن از ارتباطی که وارد شده و نحوه مشارکت یا مقاومت در برابر آن است. اصطلاح کانر، اصطلاح مناسبی است، به‌ویژه در مورد *تسلی‌ناپذیر* که به نظر می‌رسد قهرمان داستان آن کمتر از هر راوی دیگر ایشی‌گورو از مخاطب آگاه است، در حالی که متن، آشکارا تجربی‌تر از هر متن دیگری به وضوح برای یک مخاطب اجرا می‌شود. این دلیل واکنش‌های متناقض خواننده به برداشت‌های مضاعف از نوع ذکر شده است. همان‌طور که قهرمان داستان «تشخیص می‌دهد» یا «متوجه می‌شود»، اولین انگیزه‌ی ما هنوز اعتماد بی چون و چرا است و تنها انگیزه‌ی دوم ماست که باعث می‌شود تمام مواردی را که «درک» او را غیرمحتمل و عبور از سطوح هستی‌شناختی را آشکار می‌سازد، مجاب کنیم. به عبارت دیگر، قرارداد روایت اول شخص، حتی در عصر بدگمانی افراطی نسبت به روایات، هنوز آن ادعای سنتی نسبت به اصالت را داراست. انباشته شدن نشانه‌های غیرقابل اعتماد بودن روایات هیچ کمکی به رفع آن نمی‌کند. این نشانه‌ها فقط غیرقابل اعتماد بودن را در چشم انداز قرار داده و اصالت فرآیندهای ذهنی را به قیمت «واقعیت های» قابل تأیید تجربی دارای اهمیت می‌سازند. ایشی‌گورو در رمانی پس از رمان دیگر، تلاش می‌کند تا به این سؤالات پاسخ دهد که راه مناسب برای ارائه فرآیندهای فکری چیست؟ فرمی که می‌تواند حافظه را در خود داشته باشد و منتقل کند چیست؟ حافظه خود مشکل کمتری است. این مسئله‌ی خطاب است که زندگی‌نامه داستانی مدرن را آزار می‌دهد، نیاز به گیرنده‌ایی برای درگیر شدن در تولید معانی که روایت تنها می‌تواند به شکلی نهفته و باردار آن را مطرح کند و با ابزار بلاغت به آن بپردازد، در حالی که تمام مدت وانمود می‌کند که یک اجرای انفرادی در سالنی خالی و پر طنین است. [۴۲]

روایت *تسلی‌ناپذیر* به این دلیل پیچیده است که به جای این‌که از دور و بر زمان آینده اجرا شود، عملاً با رویدادهای بازگو شده همگام است. و مهم‌تر از آن، دیوار آجری‌ایی است که به طور غیرمنتظره‌ای دو سوم راه رایدر را به رمان مسدود می‌کند:

کمی جلوتر دیواری آجری در مسیر من قرار داشت، در واقع در سراسر عرض خیابان. اول فکر کردم یک خط راه‌آهن از پشت دیوار می‌گذرد، اما بعد متوجه شدم که چگونه طبقات بالاتر ساختمان‌ها در دو طرف خیابان بدون شکستگی از بالای دیوار و تا دوردست ادامه می‌یابد. ...

فقط زمانی که تقریباً به دیوار رسیدم، متوجه شدم که هیچ راهی برای عبور از آن وجود ندارد. (۱۹۹۵, ۳۸۷)

بنابراین، خط ارتباطی مسدود می‌شود زیرا او نمی‌تواند به سمت سالن کنسرت حرکت کند، جایی که از او انتظار می رود نه تنها اجرا کند، بلکه با تماشاگران نیز صحبت کند. «اولین فکر» او این است که شاید یک خط ارتباطی دیگر، یک خط راه‌آهن از پشت دیوار می‌گذرد، اما ثابت می‌شود که این اشتباه است. مادی بودن دیوار آجری تا حدی با این پیشنهاد موذیانه تحلیل می‌رود که چیزی بیش از تحقق یک استعاره‌ی مرده نیست، چه آن‌طور که لوئیس می‌گوید «کوبیدن سر به دیوار آجری» (۲۰۰۰، ۱۰۹) باشد، یا «آمدن/ مقابل دیوار آجری» یا «مثل صحبت کردن با دیوار آجری». با این حال، دیوار به صورت دیالکتیکی دوباره به سمت فرآیندهای روانی اشاره می‌کند و به تراکم، به شکل یک مانع، سرخوردگی‌های انباشته شده، نارضایتی و عدم ارتباط تجربه اشاره می‌کند.

مسئله نه تنها این است که چگونه روایت رایدر را بخوانیم، بلکه همان‌طور که لوئیس به درستی اشاره می‌کند، مسئله این است که چگونه می‌توان از افراد تسلی‌نشده دلجویی کرد. زیبایی‌شناسی نوستالژی ایشی‌گورو پیوستار زمانی-مکانی را سیال می‌کند، پیوستاری که طرح را قاب‌بندی می‌کند، رویا، ناخودآگاه و دیستوپیک را بازیابی می‌کند، و یک زمینه معاصر سورئال-اکسپرسیونیستی که از منطق جهانی‌شدن به مثابه قلمروزدایی به جای انحلال مرزها پیروی می‌کند را برمی‌انگیزد. راوی به جای این‌که خود را به صورت کرونوتوپیک شکل دهد، با تکیه بر ارتباط متقابل متن و

خواننده که تمام و کمال ریشه در گفت‌وگوگرایی نظریه‌ی رمان‌نویسی میخائیل باختین دارد، بیشتر به صورت رتوریکی شکل می‌دهد، چالشی که مخاطب یا دریافت‌کننده برای به ثمر رساندن آن توجهی که مورد نظر کانر است انجام می‌دهد (۲۰۰۱، ۸ همان). سرعتی که خواننده به خود اجازه می‌دهد در این گفت‌وگو شرکت کند، نشان می‌دهد که خواننده نیز «تسلی‌ناپذیر» است و در خواندن به دنبال آرامش است. با این حال، مضاعف شدن هستی‌شناسی‌ها در کتاب ایشی‌گورو، موضوع را برای خواننده پیچیده می‌کند. زن ممکن است با همدلی به نظم واقع‌گرایانه‌ی اشیا پاسخ دهد و در واقع مشتاقانه با ژانر زندگی‌نامه‌ای به عنوان پناهگاه اصالت در عصر شک و تردید نسبت به روایت‌های بزرگ ارتباط برقرار کند، اما در جایی که شدیداً در سطح اکسپرسیونیستی به آن نیاز است، از همدلی خودداری می‌کند. بنابراین دقیقاً در سطح این هستی‌شناسی اکسپرسیونیستی است که باارزش‌ترین نوع فعالیت خوانش، یعنی خوانش تفسیری و جایی که روانکاوی و روایت‌شناسی رتوریکی هر دو بسیار مناسب هستند، صورت می‌گیرد.

رایدر در سواری مجانی و غذا خوردن تسلی می‌یابد (به ویژه به صفحات پایانی رمان مراجعه کنید)، فعالیت‌هایی که نیازهای عمیق روان‌تنی برای در چهارچوب قرار گرفتن و تغذیه را جابجا می‌کنند. خواننده در الگوهای خوانشی که با تعدادی ابزارهای انتقادی تنظیم شده‌اند که مهم‌ترین این ابزارهای انتقادی، روان‌کاوی و روایت‌شناسی فرویدی است و در مجموعه‌ایی از کلمات دارای حرف «D» تسلی می‌یابد؛ کلماتی[1] مانند آشنایی‌زدایی، تاخیر، وهم، میل، قلمروزدایی، انحراف، اتساع، انبساط، گسست، جابه‌جایی، اختلال، جایگزینی، شکستن، تجزیه، تحریف. علاقه‌ی کتاب به بازی در دست نظریه‌پردازی معاصر، بیانیه‌ای را درباره‌ی روش‌های مختلف خوانش بیان

[1] - تمام کلماتی که آورده می‌شود در انگلیسی با حرف D شروع می‌شوند.

می‌کند، روش‌هایی که در آن‌ها خوانندگان با داستان‌هایی که می‌خوانند ارتباط برقرار می‌کنند.

فصل هفتم

«گذشته، کشوری بیگانه است»:

برگشت، تغییر مکان و سیالیت کرونوتوپی در رمان‌های کازوئو ایشی‌گورو [۴۳]

تنها در جهان ابژه‌ها است که زمان و مکان و خود، داریم.

(تی.اس الیوت)

چنان‌چه در فصل ششم دیدیم، در «تسلی‌ناپذیر» اثر کازوئو ایشی‌گورو، زمان و مکان منبسط می‌شوند، به طور غیرطبیعی انعطاف‌پذیر می‌شوند، همه‌ی مشکلات، وسواس‌ها و خواسته‌های شخصیت‌ها را در خود جای می‌دهند و به آن‌ها اجازه می‌دهند، نه در انزوا و در طول مسیرهای موازی، بلکه با تلاقی در خودآگاهی راوی-قهرمان شبه دانای کل در آن چیزی که تا حدی در فرم ارتباطی متحرک، شهودی، همدلانه و عجیب و غریب است تکامل یابند. فراموشی عاطفی که به نظر می‌رسد قهرمان داستان از آن رنج می‌برد، ایشی‌گورو را قادر می‌سازد تا ذهن را در فرآیند بازیابی خاطرات و تولید پاسخ‌های احساسی بیان کند. چنان‌که ذهن به روش‌های تحقیق تجربی قابل دسترسی نیست، داستان‌های اخیر قراردادهای رئالیسم چندگانه‌ی ریاضی را پشت سر می‌گذارند، قراردادهایی که بر ایمان به وجود یک واقعیت پدیدارشناختی مشترک تکیه می‌کردند، و به سمت برخورد ذهنی، متن‌گرایانه، چندوجهی و اسطوره‌زدایی از موضوعات رایج و جهان‌بینی‌های ذات‌گرایانه تکامل می‌یابند. ایشی‌گورو در مصاحبه‌های متعددی به علاقه‌اش به مکانیسم‌های حافظه، به‌ویژه حافظه‌ی عاطفی و جسمی، به عنوان وسیله‌ای برای آشتی با گذشته اعتراف می‌کند (مور و سونتیمر

۲۰۰۵، آنلاین، مولان، ۲۰۰۶، آنلاین و غیره). او در رمان‌های خود این علاقه را ثابت می‌کند. مضامین اصلی او، نوستالژی و بیگانگی، دو مختصات زمانی و مکانی تحقیق او را در مورد مکانیسم‌ها و فرآیندهای یادمانی که واقعیت را مدون می‌کنند تا آن را قابل روایت کنند، ترسیم می‌کنند. شرطی شدن مکانی و زمانی حافظه، خاطرات و همچنین انسدادها را به محرک‌های مادی مانند محرک مادلین برای پروست متصل می‌کند. هویت توسط گذشته‌ایی حقیقی و واقعی شکل نمی‌گیرد، بلکه با خاطرات، با داستان‌های کوچکی که از ماده‌ی نیمه شفاف و شکل‌پذیر گذشته تحت تأثیر محرک‌های جاری می‌بافیم، و علاوه بر این، با داستان‌های کوچکی که برای دفع داستان‌های دیگر برای خود تعریف می‌کنیم، شکل می‌گیرد.[۴۴] همان‌طور که تی.اس الیوت در گزیده‌ای که به‌عنوان خلاصه‌ای از این فصل است، اشاره می‌کند، این تلفیق شرایط مادی، زمان، مکان و خود تغییرناپذیر است. پست‌مدرنیسم بر رابطه‌ای مشابه بنا شده است، فقط تعادل نیروها معکوس می‌شود، به گونه‌ای که واقعیت مادی تنها در زمینه‌ی زمان، مکان و سوبژکتیویته به خطوطی قابل درک و تداعی‌کننده دست می‌یابد. مورد رایدر در *تسلی‌ناپذیر* مطابق با همین رابطه است. ابژه‌ها، ساختمان‌ها، خیابان‌ها، حتی شخصیت‌ها تنها در حدی تحقق می‌یابند که قهرمان داستان توجه خود را به آن‌ها معطوف کند و بدین ترتیب گذشته و جایگاهی در تار و پود آگاهی‌های رمان به آن‌ها می‌بخشد. این واقعیت‌زدایی از جهان و ایجاد تعادل در جهت سوبژکتیویته، روایت و افسانه را در رمان معاصر در اولویت قرار داده و مستلزم ارزش‌گذاری مجدد در تحلیل ابزارهای رتوریکی و تکنیک‌های روایی به‌عنوان ابزار اصلی خوانش، برای دستیابی به ارتباط بین خواننده و راوی یا بازتابنده آن‌طور که مارک کوری[1] در مورد هویت (۱۹۹۸، ۲۸-۲۹، ۳۲) می‌گوید، می‌سازد. روش روایت‌شناختی با تمرکز بر ساخت گفتمانی خود و در عین حال پیش‌زمینه‌ی

[1] - Mark Currie

سازوکارهای متنی که ارزش‌ها و اصول کار جامعه‌ی معاصر را رمزگذاری می‌کنند به‌ویژه در تحلیل رمان‌های ایشی‌گورو مفید است.

امتیاز ادراک ذهنی در آثار اخیر ایشی‌گورو، *تسلی‌ناپذیر* (۱۹۹۵)، *وقتی یتیم بودیم* (۲۰۰۰) و *هرگز ترکم مکن* (۲۰۰۵) شکل سیالیت زمان را به خود می‌گیرد، هم زمان تاریخی و هم مدت زمان شخصی و به نوبه‌ی خود فضا و مکان را نسبی می‌کند. بنابراین، سال‌ها از نشانه‌های تاریخی نیستند و به سال‌های زندگی‌نامه قهرمان تبدیل می‌شوند که با سن او سنجیده می‌شود و مکان‌ها دیگر به تقسیمات ژئوپلیتیکی مربوط نمی‌شوند، بلکه به «خانه‌ای» مربوط می‌شوند که قهرمان آن را نزدیک‌تر یا دورتر می‌داند. سه رمان اول ایشی‌گورو، *منظره‌ی پریده‌رنگ تپه‌ها* (۱۹۸۲)، *هنرمندی از جهان شناور* (۱۹۸۶) و؛ *بازمانده‌ی روز* (۱۹۸۹) برعکس، عمیقاً در زمینه‌های کرونوتوپیکی واضحی ریشه دارند که ویژگی‌های این زمینه مانند نقاشی‌های کوبیسم، شخصیت کاراکترها را منعکس می‌کند. جنگ جهانی دوم فضای تاریخی‌ایی است که قهرمانان داستان خود را در برابر آن نشان می‌دهند. از سوی دیگر، سه رمان بعدی او، که با بررسی بحث‌برانگیز *تسلی‌ناپذیر* آغاز می‌شوند، از برداشتی بسیار آسان‌تر از تاریخ به‌عنوان زمینه استفاده می‌کنند، که بازنمایی‌های آن یادآور ساعت‌های انعطاف‌پذیر سالوادور دالی و خطوط سیال اشیاء در نقاشی سوررئالیستی، و همچنین گام‌های احساسی پالت اکسپرسیونیستی است (ر.ک. هلمز در آچسون و راس ۲۰۰۵، ۱۱-۱۲). برای مثال نه مکان و نه دوره یا زمان در *تسلی‌ناپذیر* مشخص نیست. اقامت موقت قهرمان داستان در زمینه‌ای اتفاق می‌افتد که مشکلات سیاسی-اجتماعی جامعه را تابع دل مشغولی وسواس‌آمیز او به موسیقی می‌داند و قول می‌دهد راه‌حل آن‌ها را در حل یک مناقشه موسیقایی بیابد. از سوی دیگر، *هرگز رهایم مکن*، در صفحه اول می‌گوید: «انگلیس، اواخر دهه‌ی ۱۹۹۰». با این حال، به جای ارائه انگلستانی که در زمان حال می‌شناسیم، انگلستانی دیستوپیک، فقیر و متروک را ترسیم می‌کند که عذاب وجدان دارد و در آن در میان انسان‌ها، شبه انسان‌هایی ناشناخته زندگی

می‌کنند که به عنوان بانک‌های اندامی خودکفا و راه‌رو ساخته شده‌اند. این جابه‌جایی‌ها از نظر نشانه‌ایی پست‌مدرن هستند. ایشی‌گورو که کمتر به کیفیت‌های ارجاعی روایت علاقه‌مند است، رمان‌های تقلیدی نمی‌نویسد حتی زمانی که شخصیت‌های‌اش خود را با استفاده از بیش‌زمینه‌سازی تعریف می‌کنند، مانند اتسوکو در «منظره‌ی پریده‌رنگ تپه ها»، استاد اونو در «هنرمندی از جهان شناور» ، یا استیونز در «بازمانده‌ی روز». او از یک سو با هدف ارائه‌ی حافظه و محرک به فرانمایی سبک با زیبایی و زیرکی بی‌نظیر و از سوی دیگر، نوعی تساهل فراگیر، نوعی در دسترس بودن انسان‌گرا که با صداقت و شفافیت خلع سلاح‌کننده، ضرورت خودشناسی را برآورده می‌کند علاقه دارد.[۴۵] منتقد، فردریک ام. هولمز[1] از دو هستی‌شناسی یکی واقع‌گرا، دیگری اکسپرسیونیست صحبت می‌کند که در تعادل شکننده‌ای در «وقتی یتیم بودیم» (در آچسون و راس ۲۰۰۵، ۱۴-۱۵) هم‌زیستی می‌کنند، اما در مورد همه رمان‌های ایشی‌گورو می‌توان چنین گفت. زمینه‌های رمان‌های ایشی‌گورو، خواه قابل شناسایی باشند یا نباشند، به جای فضاهای فیزیکی، مکان‌های نفسانی و ذهنی هستند. بین سکوت و غیرمستقیم‌گویی که با آن‌ها فضاها در آثار ایشی‌گورو توصیف می‌شوند و عقیمی چشم‌انداز داخلی شخصیت‌ها رابطه وجود دارد. باز هم اعترافات رمان‌نویس موثق است. او در مصاحبه‌ای با آلن وردا[2] بیان می‌کند که «[من] از چشم‌اندازی که می‌شناسم به شیوه‌ای استعاری استفاده می‌کنم» (به نقل از. در لوئیس ۲۰۰۰، ۱۲۷) و طبق مصاحبه‌ای با النور واچتل[3]، *تسلی‌ناپذیر* تلاشی از پیش طراحی شده برای «حرکت از یک چشم انداز مستقیم، طبیعی، واقع‌گرایانه و تأکید بر جنبه‌های اسطوره‌ای یا استعاری کار من است» (به نقل از. در لوئیس ۲۰۰۰، ۱۴۳).[۴۶] ایشی‌گورو در مصاحبه‌ای دیگر، این بار در مورد *وقتی یتیم بودیم*، منطق دنیایی را که توصیف می‌کند شرح می‌دهد:

---

[1] - Frederick M. Holmes
[2] - Allan Vorda
[3] - Eleanor Wachtel

بیشتر تلاشی است برای ترسیم تصویری بر اساس این‌که دنیا مطابق با منطق دیوانه‌وار یک نفر چگونه خواهد بود. خب در بسیاری از مواقع جهان واقعاً دیوانگی منطق او را اتخاذ می‌کند. وقتی آن فرد با جملات خاصی خود را بیان می‌کند، جهان پر از افرادی نیست که کارهای دوگانه‌ی شگفت‌انگیز انجام دهند. برعکس با او همراهی می‌کنند. به نظر می‌رسد همه‌ی مردم جهان از این تصورات عجیب حمایت می‌کنند. ... احتمالا در مجموع به عنوان یک نویسنده کمتر به رئالیسم علاقه‌مند هستم. (ریچاردز ۲۰۰۰، آنلاین)

همچنان که نویسنده قرارداد واقع‌گرایانه را پشت سر می‌گذارد، این تنها ذهن شخصیت‌ها نیست که به ظرف‌های ارتباطی تبدیل می‌شود، بلکه تمام جهان در توهم یک انسجام روان‌شناختی، گاهی آسیب‌شناسی روانی، توطئه می‌کنند. از این رو، بار عاطفی طاقت‌فرسایی به هر مکانی نسبت داده می‌شود که قهرمان داستان توجه یا حضور فیزیکی خود را به آن معطوف می‌کند و حالات ذهنی، نیازها، ترس‌ها و خواسته‌های خود را بر آن فرافکنی می‌کند. نگاه خیره قهرمان داستان فضا را می‌سازد، چنان‌چه پویایی‌شناسی یادآوری، زمان را به مثابه مدت زمان سازمان‌دهی می‌کند. علاوه بر این، کیفیتی فضایی مکانی در قسمت‌های روایی وجود دارد که به ندرت از معیارهای علّی یا زمانی پیروی می‌کنند و اغلب با نحوی سلسله‌مراتبی و صرفاً ذهنی سازمان‌دهی می‌شوند (گاهی اوقات به صورت پاراتاکسی (مرتب شدن بدون ربط منطقی) تغییر شکل می‌دهند). وقوع مکرر ابهامات، سرگردانی‌ها، جابه‌جایی‌ها و قلمروزدایی در رمان‌های ایشی‌گورو از این نظر سازنده است.

آن‌چه در ادامه می‌آید، تحلیلی از رمان‌های اخیر ایشی‌گورو است؛ *تسلی‌ناپذیر*، *وقتی یتیم بودیم*، *هرگز رهایم مکن*، از منظر زمینه‌های مختلفی که توسط راویان در جهت معانی عمیقاً انسانی، معانیی که از موقعیت زمانی کرونوتروپیک فراتر می‌روند، تجمیع شده و از نو ساخته می‌شوند.[۴۷] این رمان‌ها به‌جای مختصات زمانی و مکانی

ارجاعیت، خطوطی را زمینه‌سازی می‌کنند که در امتداد آن‌ها ذهنیت قابل فهم می‌شود. این زمینه‌ها یا مکان‌های قابل فهم، از قراردادهای روایی و چارچوب‌های تفسیری تا کدهای حرفه‌ای، حافظه‌ی جمعی، اسطوره‌های شهری و هویت فرهنگی را دربرمی‌گیرد. پیتر چایلدز[1] درباره‌ی «هرگز رهایم مکن» این‌گونه شرح و تعمیم می‌دهد که هر سه رمان «کمتر علاقه‌مند به متقاعد کردن خواننده به معقول بودن روایت [خود] هستند و تمایل بیشتری نسبت به صحت تأمل [آن‌ها] در تجربه انسانی دارند» (۲۰۱۲، ۱۴۵).

- **شکل ابژه‌ها: فرم روایت و سایر وضعیت‌های تسهیل‌کننده**

چارچوب روایی هر یک از این سه رمان (تسلی‌ناپذیر، وقتی یتیم بودیم، هرگز رهایم مکن) با تکیه بر فرآیندهای روان‌شناختی مانند آن‌چه فروید به تفصیل به آن پرداخته است، کارکرد استیضاح [۴۸] خواننده و ایجاد واکنش‌های همدلانه را دارد. بنابراین، *تسلی‌ناپذیر* فرآیندهای رویایی تغییر مکان و تراکم را بازتولید می‌کند. *وقتی یتیم بودیم* موردی کلاسیک از پسرفت است، که در آن حضور مشکوک عمو فیلیپ، با نام مستعار مار زرد، نشان‌دهنده‌ی هیپنوتیزم است. در حالی که *هرگز رهایم مکن*، که از نظر زمینه‌سازی فوق‌العاده‌تر از همه است، به نظر می‌رسد که خاطره‌ی درمانی را با تداعی آزاد رونویسی می‌کند. در این سه رمان برخلاف رمان‌های قبلی گذشته به‌دلیل قدرت حافظه در بازیابی لحظات تعیین‌کننده به‌طور غیرقابل تفکیک با زمان حال هم‌زیستی می‌کند، اما به دلیل فعالیت غیرقانونی ناخودآگاه که قهرمان داستان را قادر می‌سازد تا افراد را به عنوان آواتارهای گذشته‌ی خود یا خانواده و دوستان نزدیک خود درک کند و نظم متعارف اشیاء را به نفع کنار هم قرار دادن بازنمایی‌های ذهنی خود از واقعیت کنار بزند.

---

[1] - Peter Childs

پیوند رمان‌ها با ژانرهای مختلف، نقشی یکسان در شرطی‌سازی دریافت و گنجاندن آن‌ها در افق انتظارات معاصر دارد. *هرگز ترکم مکن* به سختی‌ها و شروط بیلدونگزرمان (رمان تربیتی) نزدیک‌تر است و به گفته‌ی فرانکو مورتی[1]، ژانری است که به بهترین وجه برای دوران مدرن مناسب است و با شک و تردید نسبت به روایت‌های ذات‌گرایانه و توضیح‌دهنده و شیفتگی به تجربه‌ی ظاهراً بدون واسطه زندگی‌نامه‌ها توصیف می‌شود. *وقتی یتیم بودیم* با بازگویی رفتار کارآگاه کریستوفر بنکس از قراردادهای داستان پلیسی استفاده کرده و خواننده را به مشارکت در حل معما دعوت می‌کند، هرچند فقط از این نظر به شکل صوری با دیگر رمان‌های ایشی‌گورو متفاوت است، رمان‌هایی که هر کدام حاوی اسرار غیرقابل دستیابی هستند. اگرچه این رمان با مقدار مناسب فاصله خودآیرونیک منظور شده است، مزایای قاب کارآگاه قابل چشم‌پوشی نیست. چنان‌چه در فصل سوم دیدیم، این ژانر در شکل کنونی خود تز پست‌مدرن در مورد اجتناب‌ناپذیری روایت را به مثابه یک اقدام مشروعیت‌بخش نشان می‌دهد و برخلاف نیای بین دو جنگ‌اش، نمایش روایی را بر تحقیقات علمی برتری می‌دهد.[۴۹] از این رو اهمیت صوری و معرفت‌شناختی این واقعیت است که بنکس در تحقیقات خود نه بر شواهد تجربی بلکه بر روایت‌های کمابیش معتبر شاهد تکیه می‌کند. از بین این سه رمان، دسته‌بندی رمان *تسلی‌ناپذیر* سخت‌ترین کار است، مانند رساله بری لوئیس که کازوئو ایشی‌گورو شاهد آن است (۲۰۰۰، ۱۲۴-۱۲۸). این رمان علیرغم تجربه‌گرایی و افسانه‌گرایی، زیرا اصول پست‌مدرن را نادیده نمی‌گیرد، از رگه‌ای از رئالیسم کنایه‌آمیز خالی نیست. از میان دو رمان آخر، آشکارترین رمان احتمالاً طبق آن فرهنگ دیگر بازتابی صرف از پویایی‌شناسی قدرت نیست، بلکه مستقیماً در آن مشارکت دارد.[۵۰] در غیاب ژانری که بتواند رمان *تسلی‌ناپذیر* را شامل شود، لوئیس با تکیه بر اظهارات خود ایشی‌گورو در مصاحبه‌ها نتیجه می‌گیرد:

[1] - Franco Moretti

پس شاید *تسلی‌ناپذیر* با رمان‌های قبلی ایشی‌گورو تفاوت چندانی نداشته باشد. *تسلی‌ناپذیر* اوج تمایل او برای نزدیک شدن به «سرزمینی عجیب و غریب» است که «جایی بین رئالیسم مستقیم و ... افسانه‌گرایی کامل» است. فضای مبهم داستان‌های او دارای بافت و صدای حافظه است؛ نامشخص، لرزان، و در معرض حذف و تغییر مکان است. (۲۰۰۰، ۱۲۸، تاکید در اصل)

در حالی که مرزهای کلی برای رمان‌های ترکیبی ایشی‌گورو ناکافی است، نقد ادبی به دنبال راه‌های دیگری است، عمدتاً موضوعی، تا آن‌ها را در بر بگیرد. تحلیل فرویدی منتقد برایان فینی[1] از *وقتی یتیم بودیم*، فرآیندهای روانی مرتبط با آشنایی‌زدایی و سرکوب را به مثابه استعاره‌ایی از سیاست استعماری توضیح می‌دهد (۲۰۰۱، آنلاین). لوئیس مدل خوبی از زمینه‌سازی روان‌کاوانه و هویت‌گرایانه رمان‌ها تا رمان *وقتی یتیم بودیم* (منتشر شده در همان سال تک‌نگاری او، ۲۰۰۰) ارائه می‌کند که از پیوندهای پیچیده بین مفاهیم و فرآیندهای روان‌شناختی مانند کرامت و تغییر مکان شروع می‌شود. در همه‌ی این مطالعات، مفاهیم ایدئولوژیک آثار ایشی‌گورو در پیش‌زمینه قرار می‌گیرند، زیرا آن‌ها پلی بین سطح متن عمداً غیرواقعی و اصالت تجربیات قهرمانان او را نشان می‌دهند.

به عقیده لوئیس، کرامت در رمان‌های ایشی‌گورو به شکلی ناگسستنی با ثبات موقعیت اجتماعی فرد و همچنین با موقعیت او در مکان و زمان مرتبط است و به قول منتقد:

کرامت ... مخالف جابجایی و تغییر مکان است. داشتن کرامت یعنی «در خانه بودن» با خود و با شرایط خود. داشتن کرامت یعنی قرار گرفتن درست در برابر خواسته‌های خود و انتظارات دیگران. (۲۰۰۰، ۲)

[1] - Brian Finney

و به‌علاوه «کرامت زمانی حاصل می‌شود که خود بتواند به راحتی از پس خواسته‌هایی که بر عهده‌ی آن گذاشته می‌شود بربیاید» (۸۴). با تکیه بر تعریف ادوارد دو بونو[1] از کرامت در کتاب‌اش با عنوان «هدف شادی» در سال ۱۹۷۷، نظرات لوئیس به دلیل اصطلاحات فضایی مکانی که در آن‌ها نفوذ می‌کند قابل توجه است؛ اصطلاحاتی مانند تغییر مکان، در خانه بودن، در محلی قرار گرفتن، در مقابل بودن و غیره. جابه‌جایی‌های تروماتیک فرد از بافت آشنای خود، مانند آن‌چه که تمام قهرمانان ایشی‌گورو متحمل می‌شوند، مستلزم موقعیت‌یابی مجدد و دراماتیک در سلسله مراتب ارزش‌ها و اولویت‌های آن‌ها است و نوعی فرآیند ناخودآگاه از کار خیال، مانند تغییر مکان، تراکم، نمادسازی، نمونه‌هایی از نفوذ تجارب و امیال سرکوب شده در روز را آشکار می‌کند (لوئیس ۲۰۰۰، ۱۶، ۱۰۵). این خروش‌های کوچک ناخودآگاه که گاهی در رفتار شخصیت‌ها قابل مشاهده است و در برخی دیگر صرفاً از اعترافات تحریف‌شده و ناقص آن‌ها استنباط می‌شود محتوای رمان‌های ایشی‌گورو را نشان می‌دهد. با این حال، ارتباط آن‌ها تنها در پس‌زمینه‌ی رویدادها و ساختارهای هویت‌گرا که جامعه‌ی گسترده‌تر را درگیر می کند، مشهود می‌شود و تفاسیر گوناگون را فرا می‌خواند. بنابراین، برای مثال، کریستوفر بنکس، ضدقهرمان *وقتی یتیم بودیم*، تنها در رابطه با انگلیسی بودن استعماری در زمینه‌ی برخورد بین اخلاق غربی و شرقی در اوایل قرن بیستم آسیا و درگیری چین و ژاپن که قبل از جنگ جهانی دوم بود قابل رمزگشایی است.

درگیری مجادله‌آمیز با قراردادهای ادبی، مانند سرمایه‌گذاری بر روی اصالت،[۵۱] می‌تواند به عنوان اظهار نظری در مورد وضعیت دانش و حافظه در عصر ما تعبیر شود. حس خاصی از آسودگی در آشنایی فرد با محیط خود، هر چند محدودکننده، وجود دارد و کرامت انسانی را ایجاد می‌کند که استیونز در *بازمانده‌ی روز* و لوئیس در رساله خود از آن صحبت می‌کنند. با این حال، واقعیت فراصنعتی که تحت سلطه‌ی منسوخ

[1] - Edward de Bono

شدن شتابان است (کوری ۱۹۹۸، ۹۶ همان) برای سکون مناسب نیست و در غیاب این آسایش، چنان‌چه لوئیس بیان می‌کند فرد نیاز به تسلی دارد، خواه آن را در موسیقی خود، در دستاوردهای حرفه‌ای، در یادآوری دوستان‌اش یا به صورت نوشتاری بیابد (۲۰۰۰، ۱۲۳). آن‌طور که از مکالمات کتی اچ با بیمارانش برمی‌آید، *هرگز ترکم* مکن در انگلستان عقیم و خنثی و غریب‌کش تنها منبع آرامش خاطره گذشته است (ایشی‌گورو ۲۰۰۵، ۵، ۲۸۰-۲۸۱). قهرمان‌ها در دنیای دنج‌تر *وقتی یتیم بودیم* و *تسلی‌ناپذیر* ، دنیایی پرجمعیت از افرادی که حافظه‌ی خوب و فن‌آوری بسیار خوبی در اختیار دارند، می‌توانند فراموش کنند، اما هرگز دست از بازتولید گذشته بر نمی‌دارند. این نیاز به ابداع مجدد تجربیات خود نقشی دارد که نه تنها یادآوری را به مثابه یک فرآیند، بلکه قراردادهای رئالیسم را زیر سؤال می برد و در عوض ساخت گفتمانی واقعیت را به طور کلی و هویت شخصی را به طور خاص پیش‌زمینه می‌کند. همان گونه که لیویو پترسکو[1]، منتقد رومانیایی در رساله‌ی خود به شعر پست‌مدرن می‌پردازد، در داستان معاصر تقلید دیگر جایی ندارد، همان‌طور که خود زبان دیگر معنایی متعالی و از قبل موجود را منتقل نمی‌کند؛ بلکه برعکس، زبان تولید می‌کند (جولیا کریستوا) یا معانی (ژاک دریدا) را می‌سازد، یعنی بازی‌ایی ساختاری یا ترکیبی را آغاز می‌کند، یعنی تبادلی خودکار بین وانموده‌ها (ژان بودریار) (پترسکو ۲۰۰۳، ۱۱۰-۱۰۶). تابلوی قلمروها دیگر نقشه‌ی برخی از قلمروهای از پیش موجود نیست، خود قلمرو است و دیگر نیازی به رمزگشایی ندارد، بلکه باید تولید شود. به قول کانر، پراکندگی پست‌مدرن، رسالت اولیه‌ی رئالیسم رمان‌گرا را که تسهیل رابطه‌ی فرد با جامعه بود، ناتوان و عاجز کرده و در عوض، این تاثیرات را آشکار می‌کند:

[1] - Liviu Petrescu

تأثیرات پیچیده و متفاوت روایت که تقریباً همیشه تسلی‌های ظاهراً خودشیفته یا واپس‌گرایانه‌ی خوگیری را با تأثیرات ظاهراً بزرگ یا مخرب دگرگونی ترکیب می‌کند. (۲۰۰۱، ۶)

خودارجاعی داستان پست‌مدرن آن داستان را ناآشنا می‌کند. عمل خوانش دقیقاً به دنبال این تنش‌ها است و مانند هر شکل ارتباطی، به تبادلی دست می‌یابد که مولد معانی موقت است و مانند یادآوری، بازیابی لحظه‌ای معانی دائماً به تعویق افتاده، بازبینی انتقادی گذشته، است. بنابراین رمان به اصالتی دست می‌یابد که هیچ ربطی به واقع‌گرایی ندارد، همان‌طور که تحلیل روانشناختی شخصیت‌ها زمانی که به عنوان منبع معنا و نظم در نظر گرفته می‌شد، دیگر بر کارکرد ضمیر خودآگاه یا عقل تمرکز نمی‌کند. درعوض، هر دوی آن‌ها به «اظهار و انکار هم‌زمان مرجعیت» که کوری آن را از پل دو مان[1] دارد، وابسته هستند (کوری ۱۹۹۸، ۹۶-۹۷). خود ارجاعی، مانند بینامتنیت، شکلی از بازمتن‌سازی انتقادی است، چنان چه رویکرد درزمانی لوئیس به رمان‌ها نیز چنین است. لوئیس نشان می‌دهد که چگونه چهار رمان اول ایشی‌گورو به یک تکامل گام به گام دست می‌یابند، به گونه‌ای که هر رمان جدید کمی شبیه یا ادامه‌ی بررسی سبکی است که در قبلی انجام شده است، چیزی که لوئیس آن را «تکرار متوالی-با تغییر» می‌نامد (۲۰۰۰، ۱۳۳). هر رمان جدید، رمان‌های قبلی را روشن می‌کند و در نتیجه جایگاه خود را در میان آن‌ها مشخص می‌سازد. بررسی‌ها در سه رمان اول عمدتاً موضوعی هستند و با هوس‌های حافظه، خودفریبی و دشواری آشتی دادن خود با رویدادهای تاریخی که به نظر می‌رسد بی‌ربط بودن آن را طرح می‌کنند، ارتباط دارند. *تسلی‌ناپذیر* بسیاری از مضامین *بازمانده‌ی روز* مانند حیثیت حرفه‌ای، سرکوب و انکار خود را دارد، اما این کار را در فهرستی پارودی‌وار و با طنین‌های خفیف از رمان «*منظر پریده‌رنگ تپه‌ها*» انجام داده و نشان می‌دهد که

[1] - Paul de Man

وقتی ناخودآگاه به واقعیت نفوذ می‌کند، چه به صورت رؤیا و چه به صورت فرافکنی اضطراب خود بر دیگران چه اتفاقی می‌افتد.

ضمنا *تسلی‌ناپذیر* انتقال انتقادی از حوزه‌ی عمومی تاریخ به حوزه‌ی خصوصی تجربه‌ی هنری را اجرا می‌کند که تأثیر اجتماعی آن نامعین و نامشخص است. اگر برای استیونز آرمان کرامت با خدمت صادقانه و بی‌چون و چرا به ارباب‌اش نشان داده می‌شود، رایدر خود در موقعیتی است که در تصمیم‌گیری‌های بالقوه و مهم برای جامعه مشارکت داشته باشد. *تسلی‌ناپذیر* نیز بر فرآیندهای روانی و فکری درگیر در تنظیم زندگی خصوصی و تصمیمات حرفه‌ای خود به منظور برآوردن نیازها و ترجیحات دیگران، از والدین گرفته تا مقامات محلی تمرکز دارد، اما استرس این بار بر روی به عهده گرفتن مسئولیت است. بنابراین، فقدان یک زمینه‌ی ژئوپلیتیکی واضح، نشان‌دهنده‌ی جابه‌جایی تأثیر تعین بیش از حد و احتمالی بر فرد است. این تاثیر در یک کشور اروپای مرکزی مبهم، در طول سه روز از یک سال نامعلوم اتفاق می‌افتد، به طوری که تخمین دقیق مزایای اجتماعی رایدر از بازدید رایدر از این شهر نامشخص غیرممکن است. پیمان عدم تجاوز بین بریتانیا و آلمان در طول جنگ جهانی دوم با سرمایه‌گذاری بر روی دوستی شخصی وی با اعضای هیئت دیپلماتیک به شدت در چارچوب متن زمینه‌سازی شده است. از سوی دیگر، پیروی شدید استیونز از قوانین پیشخدمت‌ها و احساس وظیفه‌اش، او را چنان متاثر می‌سازد که در آن زمان، حتی پیامدهای اخلاقی نداشتن نظر در مورد موضوعات مورد بحث در خانه‌ای که در آن خدمت می‌کند را تشخیص نمی‌دهد. رایدر با وجود موقعیت عمومی‌اش، از نظر فداکاری تک‌نگر به حرفه‌اش شبیه استیونز است و از آن‌جایی که ذهنیت او به درک او از واقعیت فیزیکی رنگ می‌دهد، می‌توان گفت که فقدان بستر تاریخی برای روایت او تابعی از بی‌علاقگی او به آن بستر است. مانند لرد دارلینگتون جوانمرد، رایدر در مأموریت خود برای بازگرداندن تعادل به جامعه به طرز فجیعی شکست می‌خورد و در

سطح شخصی نیز موفق‌تر نیست، زیرا تلاش غیرقابل قبول او برای از سرگیری زندگی خانوادگی و اقامت در یک آپارتمان جدید با سوفی و بوریس به نتیجه نمی‌رسد.

وقتی یتیم بودیم به همین ترتیب مدیون رمان قبلی است، اگرچه مانند رمان‌های قبلی کاملاً در زمان تاریخی قرار دارد. حسی مبهم از *تسلی‌ناپذیر* دریافت می‌شود که یک دستاورد شخصی مهم، در این مورد، بازیابی والدین قهرمان داستان که هجده سال قبل در شرایط نامشخصی ناپدید شده بودند، صلح را برای یک جامعه به ارمغان می‌آورد و به علاوه شکست قهرمان داستان در حوزه‌ی عمومی مستلزم عدم دستیابی به یک زندگی عادی خانوادگی است. در مقابل، همچنین می‌توان گفت که ناکارآمدی خانواده‌ی اصلی او به‌طور ناخودآگاه تعیین‌کننده‌ی تضعیف روابط خصوصی قهرمان داستان است و روابط خصوصی او در جامعه‌ی محصور و آسیب‌پذیر بازتاب می‌یابد. اگرچه رمان دقیقاً تاریخ‌گذاری شده است، اما طرح داستان، و به‌ویژه قسمتی که جزئیات هجوم کریستوفر بنکس به شانگهای ۱۹۳۷ را شرح می‌دهد، چیزی از فضای بدون نقشه‌ی شهر بی‌نام رایدر را حفظ می‌کند، مکانی که به شکلی احساسی و نه جغرافیایی ساخته شده است. با این حال، شدت کابوس‌وار آن بخش، پیامدهای سیاسی هویت فراملی قهرمان داستان را پیش‌زمینه‌سازی می‌کند. فینی حق دارد که الگوی دیگری شدن را به مثابه نوزاد شدن دریابد، الگویی که بخشی از شکل‌گیری هویت فردی و جمعی در زمینه‌ی استعماری است:

در داستان ایشی‌گورو، یتیم شدن، محروم شدن از امنیت والدین، تبدیل به مضمونی برای هویت فراملیتی، برای فاعل بدون وطن یا سرزمین مادری می‌شود. قهرمان داستان متوجه می‌شود که دیگریی که از او می‌ترسد در واقع در درون خود او قرار دارد و به صورت گفتمانی آن دیگری را از ترس‌های خود ایجاد کرده است. مانند قهرمان داستان، افراد معدود و ممتازی جهان را فراتر از مرزهای امن خود با هیولاهای تخیلی خود زندگی کرده‌اند. (فینی ۲۰۰۱، آنلاین)

منتقد در ادامه خاطرنشان می‌کند که چنین خوانشی از رمان، خواننده را درگیر کرده و مجبور می‌کند:

درک کند که نمایندگان استعمار، در حالی که می‌کوشند ننگ کودکی ابدی را به استعمارزده وارد کنند، در واقع خود کودکانه هستند و با فرافکنی غیرقابل قبول درون خود بر سوژه‌های گفتمان استعماری خود، از بلوغ طفره می‌روند. (فینی ۲۰۰۱، آنلاین)

علاقه‌ی فینی به این نوع «به‌کاربری روایت» در این است که نشان دهد چقدر غیرممکن است روایت را از «شناخت ابعاد سیاسی و ملی آن» جدا کنیم (۲۰۰۱، آنلاین).

روایت تجربه‌ی خصوصی نشان می‌دهد که چگونه تخصیص ویژگی‌های مثبت یا منفی به فضاهای مختلفی که قهرمانان در آن‌ها زندگی می‌کنند، تمایلات و فوبیاهای جمعی را بر روی اشیاء آن‌ها منعکس کرده و آن اشیاء را به طور متناوب به صورت مطلوب یا تهدیدکننده نشان می‌دهد. چنین طرح‌هایی غالباً از به‌کاربری قراردادهای واقع‌گرایانه توسط ایشی‌گورو به منظور آشکار ساختن واقعیت عاطفی‌ایی که روایت را می‌سازد سرچشمه می‌گیرد. اما بعد سیاسی در *تسلی‌ناپذیر* دقیقاً به دلیل بازگشت به حماسه‌ی امپراتوری بریتانیا که هم به عنوان نمادی از رشد روانی قهرمان داستان و هم به عنوان معنای شکست او در بهبود والدین از دست رفته‌اش ظاهر می‌شود بیشتر از دو رمان دیگر مشهود است و به قول فینی با «تلاش نوستالژیک قدرت‌های غربی با حل و فصل بین‌المللی برای اعمال مجدد کنترل والدین بر یک کشور ناهنجار» مطابقت دارد (۲۰۰۱، آنلاین).

رمان تخیلی و شبه علمی تخیلی اخیر ایشی‌گورو، *هرگز ترکم مکن* در تخطی از قراردادهای واقع‌گرایانه کمتر از *تسلی‌ناپذیر* قهقرایی یا سیاسی نیست. موضوع کودکی به عنوان لحظه‌ای تعیین‌کننده که غیرممکن است زودتر از چنین لحظه‌ایی شروع به رشد کند، اگرچه غیرقابل جبران است، اما از طرف دیگر محوری و مهم است.

انگلستانی که در آن این موضوع زمینه‌سازی می‌شود، عقیم، محدودکننده و متعارض است و در برابر شناخت قهرمان‌ها فراتر از تجربیات روزانه‌شان مقاومت می‌کند، قهرمان‌هایی که نمونه‌ای از افرادی هستند که از مشارکت سیاسی کنار گذاشته شده‌اند. تاریخ و جغرافیای این انگلستان ورای «کورنوال[1]»، «ولز شمالی[2]»، «نورفلک[3]» یا تاریخ و جغرافیای «پس از جنگ» مبهم باقی مانده است. هیلشام، مدرسه‌ی شبانه‌روزی که در آن قهرمان‌های داستان بزرگ می‌شوند، می‌تواند در هر جای انگلستان باشد، اما راوی پس از ترک آن دیگر هرگز نمی‌تواند آن را پیدا کند. شخصیت‌ها که به صورت مصنوعی تولید شده‌اند، نمی‌توانند بازتولید شوند و خانواده تشکیل دهند، بنابراین امکان سازماندهی اجتماعی منتفی است. سفرهای کتی‌اچ، مانند سفر برجسته‌ی استیونز که «برای کار» انجام شده است، کارکردی دارد. این سفر، کتی‌اچ را در جامعه قرار می‌دهد و حرفه‌ای بودن و سودمندی را تأیید می‌کند و او تصویر خود را بر اساس آن مستند می‌سازد، اما این دو شخصیت به فرار و تلاش برای طفره رفتن از پیامدهای شرایط خود را نیز اشاره دارند. چنان که در فصل هشتم بحث خواهم کرد، آن‌ها سرشان را مثل کبک زیر برف کرده‌اند تا از پذیرفتن پیامدهای مصرف‌گرایی معاصر و تکثیر وانموده‌ها خودداری کنند.

[1] - Cornwall ؛ یکی از شهرستان‌های تشریفاتی در جنوب غربی انگلستان است.

[2] - North Wales ؛ کشوری است که بخشی از بریتانیا است. مرکز ولز شهر کاردیف است. ولز در جنوب غربی جزیره بریتانیا واقع است و از سوی شرق با انگلستان هم‌مرز است.

[3] - Norfolk ؛ یکی از قلمروهای استرالیا که در اقیانوس آرام میان نیوزیلند و کالدونیای جدید قرار گرفته‌است. جزیره کوچک میان استرالیا و زلاند نو و در اقیانوس آرام است.

- **محل حافظه، تجربه و روایت**

این سفرها و نقل مکان‌ها در پیوستار زمانی مکانی (کرونوتوپوس[1]) ایشی‌گورو نه تنها از نظر شرایط روایی زمان و مکانی که در آن طرح به‌طور منسجم تکامل می‌یابد، بلکه به‌ویژه به‌عنوان ابعاد انسانی خود و جامعه اهمیت دارند. فینی با اظهارات خود ایشی‌گورو شروع می‌کند، زمانی که او اهمیت استعاری مکان‌ها را در رمان‌ها برمی‌شمارد (۲۰۰۱، آنلاین). سرمایه‌گذاری احساسی و عاطفی در هر زمانی مشهود است. ابعادی مانند زمان، مکان و خود روابطی برقرار می‌کنند که پیکربندی‌ها و پیچیدگی‌های آن از قدرت بازنمایی رئالیسم در جهت تعریف روایت به مثابه نوعی فعالیت و نه ابژه (آینه) فراتر می‌روند.[۵۲] پویایی اکثر شخصیت‌های ایشی‌گورو سه بعد غیرقابل تصور از روایت، هویت فردی و هویت جمعی را در خود جای داده است. به قول پیر نورا[2] (۱۹۹۶)، مکان‌هایی که شخصیت‌ها به آن سفر می‌کنند یا از آن‌ها بازدید می‌کنند، مکان‌های حافظه هستند. این مکان‌ها، فضاهای عمومی‌ایی هستند که معانی‌ایی وابسته به قوه‌ی حافظه ارائه می‌دهند، حتی زمانی که به صورت جمعی به مثابه چنین چیزی شناخته شده نیستند. در واقع شاید تنها مکان مورد تایید عموم، بنای یادبود ساتلر[3] در *تسلی‌ناپذیر* باشد که حتی معنای آن در جهان شناخته شده نیست. قهرمان داستان آن را نمی‌شناسد و هیچ‌کس آن را به او نمی‌شناساند، اگرچه به نظر می‌رسد همه به آن اهمیت فرهنگی زیادی نسبت می‌دهند. از سوی دیگر، بسیاری از مکان‌ها برای خود تاریخچه‌ای دارند، هرچند خیلی کم شناخته شده‌اند. هیلشام برای شبیه‌سازهایی که در آن‌جا بزرگ نشده‌اند، سنگر رفتار انسانی و منصفانه

---

[1] - در نقد ادبی و فلسفه زبان، کرنوتوپ، پیکربندی زمان و مکان است آن‌گونه که در زبان و گفتمان نموده می‌شود. این اصطلاح را میخائیل باختین، نظریه‌پرداز ادبی روس به عنوان عنصر محوری نظریه‌ی خود در باب معنا در زبان و ادبیات به کار برده‌است.

[2] - Pierre Nora

[3] - مایکل ساتلر (۱۴۹۰ - ۲۰ مه ۱۵۲۷) راهبی بود که در جریان اصلاحات پروتستان، کلیسای کاتولیک روم را ترک کرد تا یکی از رهبران اولیه جنبش آناباپتیست شود. او به ویژه برای نقشش در توسعه‌ی اعتراف شلایتیم تأثیرگذار بود.

است. بیمارستانی که تامی اعضای بدن‌اش را در آن جمع‌آوری می‌کند، مرکز نمایشگاهی بوده و کتی کارت‌پستال‌هایی پیدا می‌کند که نشان می‌دهند چگونه این بیمارستان مطابق با فقری که به نظر می‌رسد بر جامعه انگلیس در پایان قرن بیستم تأثیر گذاشته، تغییر کرده است. سکونت در این مکان‌های عمومی، هر چند کوتاه، مستلزم نوع خاصی از ارتباط با متن آن‌ها است، خواه این ارتباط متقارن باشد یا متضاد، اما همیشه قطعی است، حتی زمانی که خود شخصیت اهمیت آن را تشخیص نمی‌دهند. بنابراین، تغییر مکان شخصیت‌ها، مانند تغییر مکان زمینه‌ها برای اتوس (اخلاق) و اپوس (شماره‌ی اثر) داستان‌های ایشی‌گورو محوری و مهم است.

تعدادی از استعاره‌های تکرار شونده مانند فضاهای ممنوعه، ساختمان‌هایی که هرگز خانه نیستند، دیوارهایی که به‌طور ناگهانی سر راه قهرمان‌ها ظاهر می‌شوند، فضاهای باز و گسترده که با نیروی دیوار آجری مانع و محدود می‌شوند و غیره، مکان‌ها و زمان‌های حافظه و سوبژکتیویته (ذهنیت) را تشکیل می‌دهند. فضاهای ممنوعه به وضوح ترفندهای روان‌کاوانه هستند. در روان‌کاوی فرویدی و لاکانی، جامعه‌پذیری با «نه» پدر آغاز می‌شود که مظهر محدودیت‌های تحمیل شده توسط جامعه است. بنابراین، کودکان در *وقتی یتیم بودیم* اجازه‌ی ورود به محله‌ی خدمتکاران یا مناطق چینی را ندارند. کسانی که در *هرگز ترکم مکن* هستند هرگز نمی‌توانند از حصار سیم‌خاردار اطراف مدرسه خود، هیلشام عبور کنند. حتی رایدر زمانی که برادسکی، پدرسالار موسیقی محلی، در آن‌جا مشغول مطالعه است از ورود به سالن هتل منع شده است. تلاش برای نادیده گرفتن این ممنوعیت‌ها منجر به تجربیات بسیار آسیب‌زایی می‌شود، چنان چه مجبور کردن شخص به نگاه کردن به جنگل‌های آن سوی حصار در *هرگز ترکم مکن* به شکل بسیار ظالمانه‌ای از مجازات تبدیل می‌شود (ایشی‌گورو ۲۰۰۵، ۵۰-۵۱). چنین ممنوعیت‌هایی نشان‌دهنده‌ی اهمیت مکان در شکل‌گیری هویت است، حتی زمانی که به‌عنوان یک «نه» معتبر از سوی والدین، سرپرستان، مدیران هتل و غیره نمی‌آیند، بلکه توسط خود مکان تحمیل می‌شوند.

با این حال، فضا، مانند زمان، که اغلب به جای این‌که با ساعت یا تقویم قابل اندازه‌گیری باشد، شکل مفهوم زمان برگسون[1] را به خود می‌گیرد، شکل‌پذیر و غیرقابل توصیف است. چنان چه دیدیم، *تسلی‌ناپذیر* در این رابطه نمونه‌ی بسیار گویایی را ارائه می‌دهد. قهرمان اغلب مسافت‌های طولانی را در امتداد بزرگراه‌ها و از میان جنگل‌ها به مکان‌های مختلف جلسات یا رویدادهای اجتماعی رانندگی می‌کند، اما فقط در پایان رویداد متوجه می‌شود که او در واقع همسایه‌ی آن مکان یا آن طرف ساختمانی است که از آن‌جا به راه افتاده است. گاهی اوقات، اگرچه ساختمان به وضوح آشناست، ثابت می‌شود که پیکربندی داخلی آن بسیار منعطف است، به طوری که جایی که زمانی یک راهرو بوده، اکنون یک کمد وجود دارد؛ یا یک اتاق ناهارخوری بزرگ با یک گالری نیم‌دایره‌ای جایگزین شده است که انتهای آن از دید خارج است و راهرو دایره‌ای سالن کنسرت دارای درهایی است که بسته به حال و هوای شخصی که وارد آن‌جا می‌شود، گاهی به آشپزخانه‌ها و گاهی اتاق‌های رختکن باز می‌شوند. وقتی رایدر می‌خواهد قطعه‌ای را که قصد اجرای آن را دارد تمرین کند، به یکی از توالت‌های هتل می‌رسد، جایی که یک پیانو برای این منظور در یکی از اتاقک‌ها گذاشته شده است، در حالی که مهمان دیگری از اتاقک بعدی برای منظوری که مد نظر خود دارد استفاده می‌کند. همان‌طور که مالکوم برادبری[2] اشاره می‌کند، در این رمان «[e]هر در و پنجره‌ای به روی یک استثنا باز می‌شود» (به نقل از لوئیس ۲۰۰۰، ۱۲۶). این بی‌ملاحظگی‌ها و تناقض‌های موجود در مکان، نمونه‌ای از تراکم است که تجربیات را در محتوای آشکار رویاها شکل می‌دهد و بنابراین به ساختار رمان که مجموعه‌ای از رویاهای عجیب را تقلید می‌کند، مرتبط است.

مکان در دو رمان دیگر کمتر ناپایدار است، اگرچه بدون تناقضات مصنوعی نیست. کریستوفر کوچولو در کتاب *وقتی یتیم بودیم* تلاش می‌کند تا بفهمد که چگونه راه

---

[1] - Henri Bergson
[2] - Malcolm Bradbury

خود را در زیست‌گاهی بین‌المللی پیدا کند. با این حال، وقتی در بزرگسالی به شانگ‌های بازمی‌گردد، همه چیز کاملاً تغییر کرده است و اگرچه دائماً با افرادی همراه است که راه را به او نشان می‌دهند، اما مکان‌های آشنا را فقط با تأخیر و با احساس تعجب می‌شناسد. حتی خانه‌ی سابق او که در این میان چندین بار تغییر کرده است، در ابتدا برای‌اش کاملاً عجیب است، تا زمانی که ساکنان فعلی شروع به وعده بازگرداندن آن به او می‌کنند (ایشی‌گورو ۲۰۰۰، ۱۸۴-۱۸۹). وقتی بنکس اولین مهمانی پرشور زندگی خود در لندن را به یاد می‌آورد، که در جوانی با وحشت در آن شرکت می‌کرد، رنگ‌آمیزی موثر فضاها خیلی زود در رمان خودش را نشان می‌دهد:

... وقتی حالا سعی می‌کنم اتاق را به تصویر بکشم، به صورت غیر معمولی علی‌رغم لامپ‌های دیواری، شمع‌های روی میزها، لوسترهای بالای سرمان، تاریک است. ... فرش بسیار ضخیم است، به طوری که رایدر برای حرکت در اتاق باید پاهای خود را بکشد، و دور تا دور، مردان خاکستری با کاپشن مشکی دقیقاً همین کار را انجام می‌دهند، حتی برخی شانه‌های خود را به سمت جلو فشار می‌دهند که انگار در برابر باد مقاومت می‌کنند. پیشخدمت‌ها نیز با سینی‌های نقره‌ای خود از زوایای عجیبی به مکالمات وارد می‌شوند. تقریباً هیچ خانمی وجود ندارد،و آن‌هایی که می‌توان دید به‌طور عجیبی خودنمایی می‌کنند و ، تقریباً بلافاصله از دید فرد در پشت جنگل‌های سیاه‌پوش شب ناپدید می‌شوند. (ایشی‌گورو ۲۰۰۰، ۱۲-۱۳)

بنکس اعتراف می‌کند که این ادراکات عجیب و غریب توسط «قاب ذهنی آشفته»اش حاصل شده است (ایشی‌گورو ۲۰۰۰، ۱۲). خاطرات به دلیل ناامیدی از ملاقات نکردن کارآگاهان معروف در آن‌جا، کیفیت توهم‌آوری به خود می‌گیرند، مثلا سالن پذیرایی تاریک و تار است، شرکت‌کنندگان حل می‌شوند و یا در هم می‌روند و به «زوایای عجیبی» تکیه می‌کنند. این توصیف با چنین نفوذهایی از انتظارات و سرخوردگی‌ها اکسپرسیونیستی می‌شود. جغرافیای انگلستان در *هرگز ترکم مکن* که به دانش‌آموزان

از طریق تقویم‌هایی که یکی از سرپرستان به عنوان وسایل آموزشی استفاده می‌کند شناسانده می‌شود، کیفیتی مشابه سورئال به خود می‌گیرد. در نتیجه، اگرچه کتی بعداً بسیار زیاد سفر می‌کند، اما هیچ حس متعارفی از جهت‌گیری بر اساس شهرها یا نقاط اصلی وجود ندارد. علاوه بر این، نورفلک که در تقویم‌ها گم شده است، جایگاهی تقریباً عرفانی پیدا می‌کند، جایی که همه‌ی چیزهای گمشده، از جمله دوستان مرده، در آن‌جا به پایان می‌رسند، جایی که کتی نوار کاست گمشده‌اش را با آهنگ مورد علاقه‌اش پیدا می‌کند و می‌تواند به آنجا برود و برای تامی عزاداری کند (ایشی‌گورو ۲۰۰۵، ۲۸۲-۲۸۱). در هر سه رمانی که در این‌جا تحلیل می‌شوند، لحظه‌ای وجود دارد که قهرمان داستان به صورت مرده در مقابل دیواری می‌ایستد که مانع پیشرفت او می‌شود. بنابراین، در *وقتی یتیم بودیم*،

چند دقیقه بعد، به سمت زوایای محدودتر و خانه‌های چوبی کوچک‌تر هدایت شدیم و برای پراکنده کردن بچه‌ها و سگ‌ها بوق زدیم. سپس ماشین ناگهان متوقف شد و صدای خشمگین مرد جوانی را شنیدیم. وقتی به پشت سر او نگاه کردم، دیدم راه پیش رو با سدی از کیسه‌های شن و سیم خاردار مسدود شده است. (ایشی‌گورو ۲۰۰۰، ۲۲۵)

با این حال، گاهی اوقات دیوارها راه خود را باز می‌کنند یا فرو می‌ریزند و به قهرمان اجازه می‌دهند عبور کند و هدفش را دنبال کند:

از مورد دوم [یعنی سوراخ‌های دیوارها]، به نظر می‌رسد تعداد بی‌پایانی وجود دارد که همه‌ی آن‌ها کم و بیش شبیه به یکی از پایگاه‌های فرماندهی زیرزمینی هستند. بعضی از سوراخ‌ها کوچک‌تر بودند، بعضی‌ها به اندازه‌ای بزرگ بودند که دو مرد می‌توانستند هم‌زمان از آن عبور کنند. ... به محض این‌که از یک چنین سوراخ بزرگی عبور کردم، ستوان را جلوی خود دیدم که هوشمندانه راه خود را در دیوار بعدی باز می‌کرد. (ایشی‌گورو ۲۰۰۰، ۲۴۰)

با این وجود، موانع کمتری ندارند، و به زودی موانع جدیدی در بر سر راه بنکس پدید می‌آیند (ایشی‌گورو ۲۰۰۰، ۲۴۲، ۲۴۷، ۲۴۸)، و او باید همیشه راه‌های جدیدی برای غلبه بر آن‌ها بیابد. این دیوارها هم محصور و هم محدود می‌شوند و به دلیل این‌که بخشی از هیچ سازه‌ی قابل تشخیصی نیستند بسیار مهم هستند. از سوی دیگر، این دیوارها مادیت و تحقق اضطراب‌های ناشناخته‌ی قهرمانان هستند.

چنان‌چه دیدیم، دیواری که رایدر در *تسلی‌ناپذیر* روبه‌روی آن می‌دوید، تراکم حالتی از سرخوردگی و قطع ارتباط است که هیچ وسیله‌ای نمی‌تواند بر آن غلبه کند و با شکست مضاعف او در احیای شهر و نجات ازدواج‌اش مظهر آن سرخوردگی است. وقتی قهرمان داستان در *وقتی یتیم بودیم* از سوراخ‌های متوالی عبور می‌کند، دیوارها به طور مشابه معانی فرویدی پیدا می‌کنند. بنکس نمی‌تواند دوران کودکی خود و آرزوی خود را برای بازیابی والدین از دست رفته‌اش و با آن‌ها حس آشنای آسایش و محافظت را پشت سر بگذارد، حسی که او را از طریق تونلی تاریک، در شب و در میانه‌ی جنگ، به خانه‌ای می برد که می‌تواند به مثابه رحم مادر تعبیر شود. این تغییر مکان‌ها با زمینه‌ی رفتار و کردار بنکس توضیح داده می‌شوند. بنکس زنی را که دوست‌اش دارد و به بهانه‌ی یافتن این خانه پیشنهاد داده با هم فرار کنند را ترک می‌کند. به عبارت دیگر، به جای تشکیل خانواده‌ایی جدید، تلاش می‌کند تا خانواده‌ی قدیمی و آشنای خود را بازیابی کند، خانواده‌ایی که تمام امیدهای‌اش برای آینده را بر روی آن‌ها طرح‌ریزی می‌کند. علاوه بر این، در این خانه که بنکس با سرپیچی از تمام منطق و شواهد فیزیکی، امیدوار است که والدینش را در میان آدم ربایانشان زنده بیابد، در عوض یک دختر جوان را می‌یابد که توسط خانواده مرده‌اش احاطه شده است(ایشی‌گورو ۲۰۰۰، ۲۶۸-۲۷۱). دختر آسیب دیده و شوکه شده، غم و اندوه خود را نیز از بین می‌برد و به جای پدر و مادر مرده‌اش برای سگ زخمی‌اش گریه می‌کند. می‌توان انتظار داشت که پسرفت بنکس منجر به اجتماعی شدن قهرمان داستان شود، مانند فرو رفتن آلیس در سوراخ خرگوش، اما دقیقاً به دلیل همه‌ی این تغییر مکان‌ها،

رمزگذاری‌ها و لغزش‌هایی که ذهن او هرگز از آن‌ها دست نمی‌کشد، شکست می‌خورد. کسی که گریه می‌کند دختر است و نه بنکس. او برای سگ‌اش گریه می‌کند و نه برای پدر و مادر گمشده‌اش. خانه، نشانه‌ی ساکنان فرضی خود و غیره است. فضاهای باز و وسیع در *هرگز ترکم* مکن برای بچه‌هایی که در حصارهای هیلشام بزرگ شده‌اند، تأثیر روانی مشابهی با دیوارها دارند. بچه‌ها دو بار در مسیر خود توقف می‌کنند، یک روز در نورفلک کنار دریا می‌روند تا به دنبال «امکان‌پذیری» روث بگردند:

در واقع، وقتی به دریا رسیدیم، متوجه شدیم که در جاده‌ای ایستاده‌ایم که بر لبه‌ی صخره است. اول به نظر می‌رسید که سقوطی یک راست به سمت ماسه‌ها است، اما وقتی که روی ریل خم شوی، می‌توانی مسیرهای پیاده‌روی زیگزاگی را ببینی که شما را از صخره به سمت لبه‌ی دریا می‌برد.

ما حالا گرسنه بودیم، پس به کافه‌ی کوچکی رفتیم که روی صخره درست از جایی که یکی از مسیرهای پیاده‌روی شروع می‌شد بود. ...

میز را دقیقا آن عقب عقب‌ها گرفتیم، یعنی میزی که نزدیک‌ترین نقطه به لبه‌ی صخره بود و وقتی نشستیم احساس کردیم که تقریباً روی دریا معلق شده‌ایم. (ایشی‌گورو ۲۰۰۵، ۱۴۶)

... وقتی به خیابانی عریض‌تر رسیدیم، همه با هم حرکت کردیم و متوقف شدیم.

ما دوباره نزدیک لبه‌ی صخره بودیم. و مثل قبل، اگر از روی ریل نگاه می‌کردی، می‌توانستی مسیرهای زیگزاگی به سمت ساحل را ببینی، با این تفاوت که این بار می‌توانی گردشگاه را در پایین با ردیف‌هایی از غرفه‌های تخته‌شده ببینی. (ایشی‌گورو ۲۰۰۵، ۱۶۲)

کتی و دوستان‌اش که به اتاق‌های خوابگاهی پرجمعیت و دارای تنگناهراسی خود سر می‌زنند، با نگرانی به تماشای دریای بی‌کران پاسخ می‌دهند، دریایی که نماد دنیای

ناشناخته و سرنوشت غیرقابل درک آن‌هاست. تامی در اواخر رمان این اضطراب را بیان می‌کند وقتی از کتی می‌پرسد:

«اما این همه عجله برای چییه. این همه خسته شدن و تنها بودن. داشتم نگات می‌کردم. خسته‌ات می‌کنه. باید این کار رو بکنی، کت، گاهی باید آرزو کنی که به تهت بگن می‌تونی هیچ کاری نکنی.» (ایشی‌گورو ۲۰۰۵، ۲۷۷)

حتی اگر در طرف دیگر آن‌چه در دسترس است، مرگ باشد، اجتناب‌ناپذیر بودن و محدود بودن از عدم اطمینان طولانی برای آن‌ها قابل‌قبول‌تر به نظر می‌رسد. این نقض ادراک رایجی است که بر اساس آن وجود انسان توسط مختصات مکانی - زمانی محدود می‌شود. برای شبه انسان‌هایی که می‌دانند دنیا متعلق به آن‌ها نیست و هرگز بیشتر از سی سال زندگی نخواهند کرد، زمان و مکان نامحدود تهدیدکننده به نظر می‌رسد، در حقیقت محدودیت‌های آشنا مطلوب‌تر به نظر می‌رسند. رمان در یک پیچش معمولی پست‌مدرن، با مضمون‌سازی ترس از ناشناخته‌ها و آرامشی که ذهن انسان در زمینه‌های قابل تشخیص پیدا می‌کند، قراردادهای واقع گرایانه را مورد بررسی قرار داده و مقاومت خواننده را در برابر طرح‌های علمی-تخیلی آینده‌نگر محک می‌زند.

این تکرار وسواس‌گونه‌ی دیوارها، با یادآوری «بارتلبی محرر: داستانی از وال استریت[1]» اثر هرمان ملویل[2]، نقش پیش‌زمینه‌سازی محدودیت‌های مختلف را دارد که وجود انسان را به طرز اجتناب‌ناپذیری محدود کرده و مسیر حرکت او و نیز اضطراب وجودی زندگی اجتماعی را تعیین می‌کند. لوئیس اصطلاحات دو بونو «فضای زندگی» یا «فضای مطالبه» و «فضایی از آن خود» یا «فضای مقابله» (۲۰۰۰, ۸۴, ۱۱۵-۱۱۶) را به منظور توضیح تنش بین سختی‌های اجتماعی شدن و توانایی فرد برای کنار آمدن با آن‌ها و در عین حال حفظ آسایش درونی خود بیان می‌کند. این تنش‌ها مانند

[1] - Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street
[2] - Herman Melville

راوی رمان ملویل، در رمان‌های ایشی‌گورو نیز به دلیل تلاش مکرر قهرمانان داستان برای پنهان کردن برخی چیزها حتی از خودشان پیچیده می‌شوند. ویژگی روایت اعترافی چندان با روایت اول شخص نیست، بلکه با روایتی است که فراتر از کلمات روی صفحه، فراتر از مفهوم مانیفستی تعین می‌یابد و در واقع مربوط به تصاویر و استعاره‌هایی مانند نمونه‌های گفته شده است که مورد بحث قرار گرفت. کتی این واقعیت را تصدیق نمی‌کند که آرزو دارد ای کاش ماموریت او به عنوان یک مراقب تمام می‌شد و وقت آزادشان شروع می‌شد، اما اعتراف می‌کند زمانی که احتمال می‌رود یکی از شبه‌انسان‌ها او را «امکان‌پذیر» بیابد، احساس می‌کند که در یک فضای خالی معلق است و مسیری که نگهبانان‌شان در هیلشام برای آن‌ها با دقت ترسیم کرده بودند از پیش او ناپدید می‌شود. رایدر هم در تلاش‌های‌اش برای داشتن یک زندگی منطقی و ساختاریافته به دلیل خواسته‌ها و خواسته‌های کسانی که با آن‌ها در تماس است دائماً ناامید است، اما به طورکلی از ابراز این ناامیدی قبل از این‌که مسیر خود را با آن دیوار آجری مسدود شده ببیند، محتاط است. بنکس حتی نمی‌داند که برای او چقدر سخت است که نه تنها در جامعه‌ی لندن ادغام شود، بلکه قبل از این‌که به درونی‌ترین و مبهم‌ترین فرورفتگی ذهن‌اش برود، افسانه‌ی خانواده‌ی شاد را کنار بگذارد. این شکاف بین مفهوم و تحقق روایی و در اصطلاح روانکاوانه، بین محتوای پنهان و محتوای آشکار، نقش رتوریکی مهمی دارد. خواننده‌ی مفسر قضاوت‌های اخلاقی را به حالت تعلیق در می‌آورد، زیرا او می‌تواند آن‌چه را که قهرمان داستان از گفتن آن آگاه نیست، قبل از بیان آن بشنود. محتوای مانیفستی و آشکار نمی‌تواند به طور کامل از ذهن خودآگاه فرار کند، اما آشکار شدن محتوای نهفته نیز برای آگاهی متعارف در دسترس قرار نمی‌گیرد.

وقتی یتیم بودیم در چنین لحظات کوچکی که صمیمیت غیرارادی قهرمان داستان کاملا خلع سلاح می شود تعیین می‌شود:

«هفته‌های زیادی‌ه که این‌جا می‌جنگم. این‌جا درست مثل...» - او ناگهان پوزخندی زد - «مثل روستای زادگاهم‌ه.»

من هم لبخند زدم، اما این اظهار نظر من را متحیر کرده بود. پرسیدم: «کدوم روستا؟»

«روستای زادگاهم. جایی که به دنیا اومدم.»

«منظورت زیست‌گاهه؟»

آکیرا لحظه‌ای ساکت شد و بعد گفت: «خب. آره. زیست‌گاه. زیست‌گاه بین‌المللی. روستای زادگاه من.»

گفتم: «بله، فکر کنم روستای زادگاه من هم باشه.» ...

«آکیرا یه چیز عجیبی رو بهت بگم. می‌تونم اینو به تو بگم. همه‌ی این سال‌ها من توی انگلیس زندگی می‌کردم و هیچ وقت حس نکردم که اون‌جا وطن من‌ه. زیست‌گاه بین‌المللی؛ همیشه وطن من بوده.»

آکیرا سرش را تکان داد: «اما زیست‌گاه بین‌المللی...» دستش را در هوا تکان داد «خیلی بی‌اساس‌ه. فردا. پس فردا...»

گفتم: «می‌دونم منظورت چییه. وقتی بچه بودیم، به نظرمون قابل‌اطمینان بود. درست همون‌جوری که الان گفتی. روستای زادگاه ما. تنها چیزی که داریم.» (ایشی‌گورو ۲۰۰۰، ۲۵۶-۲۵۵)

آن‌چه در این‌جا فراتر از شکنندگی شهرها در زمان جنگ به رسمیت شناخته می‌شود، بی‌ثباتی دوران کودکی به مثابه منطقه‌ایی از آسودگی است. این مکان که به عنوان «خانه» نشان داده می‌شود، مکانی است که ذهن به صورت متناقضی از حس زمینی بودن به آن باز می‌گردد، اما واقعیت آن به سرمایه‌گذاری عاطفی آن مکان بستگی دارد.

ذهن با اکراه می‌پذیرد که فانتزی دوران خوش پسربچگی ابدی را پشت سر بگذارد و گذرا بودن آن را تصدیق کند:

«...یکی از شاعران ژاپنی ما، یک بانوی درباری، سالها پیش، نوشت که چگونه... وقتی بزرگ شدیم، دوران کودکی ما مانند سرزمینی بیگانه می‌شود.»

«خب، سرهنگ، به سختی برای من سرزمینی خارجی و بیگانه است. از بسیاری جهات، جایی است که من در تمام عمرم در آن به زندگی ادامه داده‌ام و به تازگی سفرم را از آن شروع کرده‌ام.» (ایشی‌گورو ۲۰۰۰، ۲۷۷)

کوشش سرهنگ با نقل قولی به یاد ماندنی و ظریف از ال.پی هارتلی[1]؛ «گذشته کشوری خارجی است: آن‌ها در آن‌جا امور را متفاوت انجام می‌دهند.»، ریسمانی پیچیده و متراکم است که یک بار دیگر احساس تغییر مکان فیزیکی و اجتماعی شدن ناقص را به خاطر می‌آورد. برعکس، چنین لحظاتی که قهرمان اعتراف به وابستگی و تعلق خود به فضای آرمانی دوران طلایی می‌کند، زمانی که واقعیت روان‌شناختی قهرمان داستان از آن پشتیبانی نمی‌کند، بر ماهیت متزلزل واقعیت مادی تأکید می‌کند. همان‌طور که گفته می‌شود، خانه جایی است که قلب در آن قرار دارد و برای کریستوفر بنکس، لندن تنها زمانی به خانه تبدیل می‌شود که همه‌ی امکانات برای بازیابی بهشت گمشده‌ی کودکی تمام شده باشد:

به عبارت دیگر، این شهر [لندن] به خانه‌ی من تبدیل شده است و اگر مجبور باشم بقیه‌ی روزهایم را در این‌جا بگذرانم، مهم نیست. با این وجود، مواقعی وجود دارد که نوعی خلاء ساعات من را پر می‌کند و من همچنان به شکلی جدی به دعوت جنیفر فکر می‌کنم. (ایشی‌گورو ۲۰۰۰، ۳۱۳)

[1] - L.P. Hartley

جنیفر یتیم، دختر خوانده‌ی او که خودش ناسازگار است، به او پیشنهاد داده است که پس از تشکیل خانواده برای خود، با او در گلاسترشایر زندگی کند (ایشی‌گورو ۲۰۰۰، ۳۰۹). بنکس به قبول پیشنهاد او که در هر صورت فقط فرضی است، تمایل چندانی ندارد زیرا تمایل کمی به ازدواج نشان می‌دهد. داستان اجتماعی شدن بنکس با این یادداشت آشتی نامطمئن به پایان می‌رسد. این پایان بی‌نتیجه مانند تمام رمان‌های ایشی‌گورو به این معنا نیست که قهرمان آرامش خاطری را پیدا کرده است که انتظار می‌رود روایت اعتراف‌کننده ایجاد کند، بلکه برای برقراری مجدد رابطه‌ی همدلانه بین خواننده و راوی با بازگرداندن طرح داستان به منطقه‌ی تسلی خواننده، یعنی واقع‌گرایی و عادی بودن روانی است.

کارآگاه بنکس بر اساس حرفه‌ی خود به دنبال شواهدی است که بتواند حقیقت واقعی را در چارچوب علت و معلولی که حال را توضیح می‌دهد ثابت کند. از این رو، روزنامه‌ها، اسناد و تماس‌های تلفنی فراوانند و به حافظه‌ی قهرمان کمک می‌کنند. علاوه بر این، او به یک ذره‌بین، به یک ابزار کلیشه‌ای کارآگاهی مسلح است و فراتر از کنایه و آیرونی به ماجراهای شرلوک هلمز، ذره‌بین نیز یک دستگاه چارچوب‌بندی و قاب‌گذاری است و به بهانه‌ی نمایان‌تر کردن ابژه و نزدیک‌تر کردن آن، ابعاد و نسبت‌های خود را نسبت به زمینه‌ی متن تغییر داده و در عین حال آن را منزوی کرده و در معرض بررسی دقیق قرار می‌دهد. با این حال، به نظر نمی‌رسد که بنکس از پتانسیل تحریف‌کننده‌ی آن آگاه باشد. برای بنکس، ذره‌بین نشان حرفه‌اش است، و نه یک ابزار. در حالی که بنکس شواهد خود را دنبال می‌کند، اما بیشتر به گزارش یک کارآگاه سابق فرسوده متکی است که طبق گفته‌اش یکی از خانه‌های مظنون به پناه دادن به فعالیت‌های غیرقانونی بازرسی نشده است (۲۰۰۰, ۲۱۷-۲۱۸) و بعداز آن به دستورات یک راننده جوان بسیار ترسیده متکی است (۲۲۶-۲۲۸)، و سرانجام از طریق روایت یکی از شرکت‌کنندگان اصلی در جریان ناپدید شدن مادرش که هیچ تلاشی برای جدا کردن احساسات خود از وقایعی که به یاد می‌آورد (۲۸۶-۲۹۶) حقیقت را درمی‌یابد. مادر

قهرمان، وقتی پیدا می‌شود، هیچ چیز، حتی نام خود را به یاد نمی‌آورد (۲۰۰۰، ۳۰۳-۳۰۵)، خواننده با این شک مواجه می‌شود که همان‌طور که آکیرا که بنکس او را در میان ویرانه‌ها ملاقات می‌کند و شک می‌کند که ممکن است در واقع دوست دوران کودکی‌اش نباشد، دیانا رابرتز که بنکس در یک آسایشگاه کاتولیک پیدا می‌کند ممکن است در واقع خانم بنکس نباشد.

اگرچه بنکس در موارد مهم بسیار به خاطرات دیگران متکی است، اما در موارد کوچک، که به هر طریقی شخصیت او را منعکس می‌کنند، اغلب به روایت‌های متفاوت واکنش نشان می‌دهد. بنابراین، سرهنگ نیروی دریایی که او را پس از ناپدید شدن والدین‌اش به انگلستان آورده بودند، به یاد می‌آورد که در آن سفر چقدر ناراحت و غمگین بود، اما بنکس ترجیح می‌دهد باور کند که او بسیار آرام و آسوده بوده است (۲۰۰۰، ۲۳). به طور مشابه، کتی‌اچ در *هرگز ترکم مکن* در طول ساعات طولانی بهبودی بین وقت‌های آزادشان خاطرات خود را با خاطرات تامی و روث مواجه می‌کند. با این حال، مقایسه به کارکرد خود در ایجاد سوء ظن دست یافته است، که نشان‌دهنده‌ی جانب‌داری ذاتی در خاطره و یادآوری است. آیرونی موقعیت متشکل است از موقعیت حرفه‌ای که به خودانگاره‌های قهرمان داستان ثبات می‌بخشد و به آن‌ها فرصت این تخریب‌ها و واژگونی‌های درونی کوچک را نیز می‌دهد.

رایدر با یافتن خود در شهری که به طرز غیرقابل‌قبولی برای او ناشناخته است، دائماً به خاطرات دیگران تکیه می‌کند. بهانه‌ی او این است که با سخنرانی در شب کنسرت خود به دنبال اطلاعاتی درباره‌ی مشکلاتی است که امیدوار است آن‌ها را حل کند. دیگران اگرچه هیچ تلاشی برای پنهان کردن مشغله‌های فکری و سرمایه‌گذاری عاطفی خود نمی‌کنند، اما ادعا می‌کنند که به او آگاهی می‌دهند. چیزی که مشکل‌سازتر به نظر می‌رسد این است که حتی رابطه‌ی او با سوفی در ذهن همسایه‌ها و آشنایان فیلتر می‌شود. در حالی که رایدر به صورت مبهم تماس‌های تلفنی

کینه‌توزانه را به یاد می‌آورد، اما آن‌هایی را که او را قبل از کنسرت‌اش تشویق کرده بودند، به خاطر نمی‌آورد. رایدر آپارتمان‌هایی را که در آن‌ها زندگی کرده به خاطر نمی‌آورد و یکی از آن‌ها را با خانه والدین‌اش در وورکسترشایر اشتباه می‌گیرد. مانند مورد بنکس، بار عاطفی این خاطرات توجه را به سوبژکتیویته‌ای تشدید شده جلب می‌کند که می‌تواند روایت را به نفع محافظت از تسلایی درونی و ارائه شده توسط خاطرات مثبت یا مطلوب، تحریف و دستکاری کند. در عین حال، بنکس و رایدر زمانی که می‌خواهند از پذیرفتن مسئولیت اقداماتی که پیامدهای آن‌ها بالقوه آسیب‌زا است اجتناب کنند، به خود اجازه می‌دهند تا با خاطرات دیگران هدایت شوند. رایدر مدام شکایت می‌کند که دیگران او را به موقعیت‌های مختلف کشانده‌اند، اگرچه به عنوان مثال در قسمت ساتلر به دلیل تیزبینی پراکنده و فراحسی خود آگاه است که آن‌چه در نظر گرفته شده است سازش اوست (ایشی گورو ۱۹۹۵، ۱۶۶-۱۶۷).

این جریان مداوم ورودی نسخه‌های گذشته در سطح فوق‌العاده فردی نشان می‌دهد که ما به طور کلی چه چیزی می‌دانیم، اما به‌ویژه آن‌چه در مورد گذشته می‌دانیم، چه شخصی و چه جمعی همیشه پراکنده، نامشخص و دستکاری شده است. وجهه عمومی رایدر پس از انتشار عکسی از او در مقابل بنای یادبود ساتلر در روزنامه‌ها بدتر می‌شود و در مورد توانایی او در ایجاد آشتی در شهر تردید جدی ایجاد می‌کند، در حالی که قبلاً، رایدر اطمینان داشت که با توجه به اطلاعات و زمان آماده‌سازی، می‌تواند به برنامه‌های‌اش دست بیابد. ابزارهای وابسته به قوه‌ی حافظه مانند روزنامه‌ها، همراه با آیین‌های اجتماعی مانند پذیرایی‌ها و ملاقات‌ها، در هر دو رمان *تسلی‌ناپذیر* و *وقتی یتیم بودیم*، نقش تثبیت نسخه‌ی خاصی از گذشته را در حافظه عمومی دارند، هرچند که از تفاوت‌های سوبژکتیو متفاوت آمده باشند. به‌علاوه، این ابزارها میزان آگاهی فردی را برجسته می‌کنند، آگاهی‌ایی که توسط جامعه‌ی نظارتی (ر.ک. فوکو) که فرد در آن زندگی می‌کند بیش از حد تعین می‌یابد.

بنابراین شخصیت‌های داستان مکانیسم‌های دفاعی ایجاد می‌کنند، مکانیسم‌هایی مانند حافظه‌ی انتخابی و حتی ساختن گذشته‌ای که اگر شاد نیست، دست‌کم آسوده باشد، یا ساختن تصویری از خود که با ارزش‌ها و خواسته‌های آن‌ها مطابقت دارد. وقتی این مکانیسم‌ها ناگزیر با هنجارهای محیط اجتماعی خود یا با تصورات دیگران از خود مواجه می‌شوند، قهرمانان آن‌چه را که ممکن است باعث ناخوشایندی شود، ساکت و سرکوب کرده یا فراموش می‌کنند. همه‌ی این قهرمانان کم و بیش از نیاز به سرکوب واکنش‌های خود برای تسهیل تعامل با دیگران آگاه هستند، اما هیچ کدام از کتی اچ مرموزتر نیستند. محیط اطراف او از نظر عاطفی در نقطه مقابل صمیمیت و پژواک صدا ساخته شده است. در هیلشام مکان‌هایی وجود دارد که قهرمانان بدون شنیده شدن اعتراف می‌کنند، حتی اگر در محاصره‌ی همکلاسی‌ها باشند، مانند زمانی که در کافه تریا صف می‌کشند (ایشی گورو ۲۰۰۵، ۲۲)، اما گفتن اسرار کنار حوضچه‌ی اردک خطرناک است، زیرا آب اسرار را به دور دست برده و پخش می‌کند (۲۵).

خاصیت آفتاب‌پرستی قهرمان داستان در *وقتی یتیم بودیم*، ترفندی که قهرمان‌های *هرگز ترکم مکن* (مخصوصاً کتی) برای نامرئی کردن و ظاهر کردن خودشان دارند، راه‌هایی برای ادغام (به معنای ریشه‌شناختی) فضا و مکان هستند. گروه‌هایی از شبه‌انسان‌ها در انگلستان هزاره مورد توجه قرار نمی‌گیرند، ظاهراً به این دلیل ساده که از نظر ظاهری از مردم عادی قابل تشخیص نیستند. اما حتی در بین شبه‌انسان‌ها، کتی به دلیل عادی بودن برجسته است. تامی ورزش می‌کند، روث یک رهبر متولد شده است، دختر دیگری دلقک گروه است، فقط کتی آن‌قدر سازگار و نامحسوس است که به نظر می‌رسد حتی مدیران برداشت عضو فراموش کرده‌اند که نوبت اهدای او نیز باید فرا برسد. رایدر هم در هنگام طرح‌ریزی مصالحه توسط دو روزنامه‌نگار مورد توجه قرار نمی‌گیرد (ایشی‌گورو ۱۹۹۵، ۱۶۶-۱۶۷) اما به نظر می‌رسد که حتی شرکت‌کنندگان در پذیرایی‌های مختلف متوجه او نمی‌شوند، اگرچه اولین بار او لباس

مجلسی را به جای کروات سیاه اجباری می‌پوشد (۱۲۴). اما بنکس مظهر انطباق‌پذیری است زیرا دائماً سعی می‌کند مانند دیگران باشد، حرکات و رفتارهای کلامی را به دلیل تمایل به پذیرش و همچنین به مثابه نوعی سرکوب گرایش‌های خود، تقلید کند (ایشی‌گورو ۲۰۰۰، ۷)، مانند علائم تمایل وی به آن‌چه که عمه‌اش به غلط به عنوان درون‌نگری معرفی می‌کند (۱۱) اما این چیزی است که می‌توان با دقت بیشتری به شکل غرق شدن در افکار خود توصیف کرد. به عبارت دیگر، همه‌ی این شخصیت‌ها در برابر پس‌زمینه با جذب ویژگی‌های تعیین‌کننده‌ی آن تلاش می‌کنند تا نامرئی شوند.

- **نتیجه‌گیری: بازگرداندن قهرمانان به داستان‌ها**

هر سه قهرمان اگرچه بسیار مشتاق هستند که با هم ترکیب شوند، اما برای هر سه شخصیت اصلی احساس خودشان به این عقیده متکی است که آن‌ها موجوداتی قابل اطمینان و قوی هستند و فضایی کاملاً تعریف شده در دنیای خود را اشغال می‌کنند. رایدر یک پیانیست مشهور جهانی است، بنکس یک کارآگاه متعهد است، کتی یک پرستار بسیار خوب است. تلاش برای دستیابی به عادی بودن، تکینگی قهرمانان داستان را در جوامع خود رد نمی‌کند، بلکه آن را فراهم می‌آورد. به نظر می‌رسد دیگران اموری مهم و قطعی از آن‌ها انتظار دارند. قضاوت‌های رایدر در مورد موسیقی و همچنین در مورد سازمان اجتماعی شهر می‌تواند آشتی را برای جامعه به ارمغان آورده و جامعه را در مسیر عادیی قرار دهد که فراتر از زندگی مشترک اجتماعی است و به حریم خصوصی کانون خانواده نفوذ کند. تلاش‌های بنکس حتی ممکن است صلح را به شانگهای بازگرداند. کتی می‌تواند برای شبه‌انسان‌ها به طولانی‌تر کردن وقت آزادی دست یابد که هیچ کس دیگری نتوانسته است چنین کاری بکند. تمام این انتظارات در نهایت بی‌اساس‌اند و شاید فقط در ذهن قهرمان‌های داستان وجود داشته

باشند و این نشان‌دهنده‌ی قهرمانی فرضی و مجازی است که فقط برای خودانگاره و تعادل آن‌ها شاید لازم است، یا شاید صرفاً نوعی خودمختاری یا خودخواهی باشد. با این حال، مهم است که قهرمانان داستان خود را منزوی و جدا از جامعه یا به هیچ وجه متفاوت یا ناسازگار نمی‌دانند. کارکرد این عادی بودن وانمود شده البته بررسی خود عادی بودن و همچنین مفاهیمی مانند بازنمایی، جهان خرد و موقعیت فرد در مقابل ساختارهای کلان است. پیامدهای سیاسی این خودمختاری اجباری در پایان رمان *وقتی یتیم بودیم* با کشف کریستوفر بنکس نشان داده شده است. بنکس کشف می‌کند که هزینه‌ی تربیت‌اش با پول حاصل از تجارت تریاک داده شده است، تجارتی که به نظر او منبع همه‌ی شرارت‌های سلطه استعماری در آسیا است. به یک معنا، این مکاشفه او را در جای خود قرار می‌دهد، زیرا باعث می‌شود از انتظارات قهرمانانه‌ی خود چشم‌پوشی کند و از طرف دیگر، اعتقاد او به این‌که والدین‌اش به دلیل مخالفت با تجارت تریاک ربوده شده‌اند، یکی از دقیق‌ترین حوزه‌های آرامش او را بی‌ثبات می‌کند. چه این قهرمان‌ها یکی از چهره‌های تعین بیش از حد مورد نقد فوکو (۱۹۹۵، ۲۲۸-۱۹۵) باشند و چه نمونه‌ای از آن «خلع ید از خودداری تاریخی» که کانر درباره‌ی آن می‌نویسد (۲۰۰۱، ۳)، به نظر می‌رسد آیرونی‌های خود زمینه‌ساز متن به مفهوم از دست دادن، مفهوم عاملیت تاریخی و مفهوم از دست دادن مرکزیت فرد در داستان خود پاسخ می‌دهند. به همین ترتیب، این حس از دست دادن به شکل مکانی و با سایر عوارض ناشی از تغییر مکان‌ها و سرگردانی‌های قهرمان‌ها نشان داده می‌شود. بنابراین، اگرچه گفته می‌شود که رایدر به یک سرزمین خارجی سفر می‌کند، اما به یک معنا رایدر هر جا که می‌رود در خانه است و مکان‌های مختلف ظاهراً با مکان‌های تروماهای دوران کودکی یا مکان‌هایی که در آن‌ها تسلی موقت پیدا می‌کند تفاوت اندکی دارند. زیست‌گاه بین‌المللی در شانگهای دوران کودکی بنکس، نقش مشابهی در پیشنهاد انحلال مرزهای دولتی به عنوان مرزهای هویت شخصی و جایگزینی آن‌ها با محدودیت‌های تحمیل شده توسط عوامل ذهنی مانند ترس‌ها، اضطراب‌ها، نیازها،

توهمات و امیال دارد. همانطور که دیدیم، در *تسلی‌ناپذیر*، این قلمروزدایی با عدم اطمینان در مورد زبانی که در شهر صحبت می‌شود، ترکیب شده است. از سوی دیگر، در شانگهای جنگ‌زده‌ی «وقتی یتیم بودیم»، زبان‌ها متمایز می‌مانند و باعث ایجاد ارتباط نادرست مکرر می‌شوند. اصطلاحاتی مانند ریشه‌کن کردن، تغییر مکان دادن، پسااستعماری، بین‌المللی و فراملی، اگرچه هرگز در رمان‌ها وجود ندارند، اما به نظر می‌رسد که به مثابه نوعی کوتاه‌نویسی، تفسیری را مطالبه می‌کنند که بیشتر به توصیفات کلی و ساختاری رمان‌های ایشی گورو مربوط می شود تا دغدغه‌های موضوعی و زمینه‌ای متنی او. در دسترس بودن چنین اصطلاحات یا کدهای مشترکی مانند افزایش آشنایی عمومی با مکان‌های دور، برای نویسنده و خواننده به طور یکسان امکان‌پذیر است. ایشی‌گورو در مصاحبه با لیندا ریچاردز[1] که در فصل قبل نقل شد تأثیر رسانه‌های تصویری بر نحوه ساخت مکان رمان‌های‌اش را توضیح می‌دهد. ایشی‌گورو به‌جای این‌که کلیشه‌ها را محدودکننده بداند، آن‌ها را به‌مثابه نقاط تماس بین خواننده و دنیای رمان‌نویسی بازیافت می‌کند و یک منطقه‌ی آسایش روان‌شناختی برای خواننده ایجاد می‌کند که به راحتی می‌تواند هستی‌شناسی واقع‌گرایانه داستان را تشخیص دهد (ریچاردز ۲۰۰۰، آنلاین) و متعاقباً اغوا شود تا هستی‌شناسی اکسپرسیونیستی را به مثابه بسط طبیعی هستی‌شناسی واقع‌گرایانه بپذیرد. بنابراین، روایت رمان‌گرایانه لزوماً برای جلب توجه با شیوه‌های فرهنگ توده‌ای رقابت نمی‌کند، بلکه از آن‌ها استفاده می‌کند، همان‌طور که در نظریه‌ها و اصطلاحات ادبی و فرهنگی این کار را انجام می‌دهد. با این حال، آن‌چه که این خاص‌سازی محلی مستلزم آن است، احساس فزاینده‌ای از واقعیت‌زدایی خود فضا و مکان است، یعنی این ظن که یک مکان، به جای یک مکان ژئوفیزیکی، صرفاً یک نشانه است. اگر این مکان وانموده نیست، پس یک تصویر رویایی است یا مکانی است که در حافظه جای می‌گیرد. در چارچوب این سه بازنگری از دوران کودکی، این کشش فضایی-مکانی و ابزار روایت

[1] - Linda Richards

حکایت از شورش ناخودآگاه علیه اقتدار والدین دارد، شورشی که در این رمان‌ها به صورت متناوب به مثابه امتناع از شناخت، استعمار سرزمین‌های دور و بیگانه، یا به مثابه دستکاری ژنتیکی تحقق می‌یابد. علاوه بر این، مانند سایر ویژگی‌های ادراکی که به استراتژی‌های بازنمایی تبدیل شده‌اند، حکایت از امتناع ذهن پست‌مدرن از انطباق با زمان خطی و درگیری اخلاقی با پیامدهای آن دارد (کوری ۱۹۹۸، ۱۰۳). اهمیت وضعیت فضایی مکانی وقایع در رمان‌های ایشی‌گورو در این‌جا نهفته است که به موجب آن هم‌زیستی هم‌زمان چند آواتار از یک شخصیت، دژاوو، پاراتاکسی و هم‌پوشانی‌های زمانی به‌جای ترتیب زمانی، به‌صورت افقی قرار می‌گیرند.

فصل هشتم

روایت شبه‌انسان‌ها و کنترل داستان گفتمان معاصر[۵۳]

نمی‌توانند با فضاهای خالی بهراسانندم

مابین ستارگان

روی ستارگان

آن‌جا که بشری نیست.

تنهایی درون من است

تا بگریزم

با وهله‌های کویری خودم.

(رابرت فراست)

یکی از پیامدهای متعدد سرریز شدن پست‌مدرن از مرزهای عمومی، بازیابی وجه علمی-تخیلی با متون حماسی نثر جریان اصلی است.[۵۴] به پیروی از آلدوس هاکسلی[۱] و جورج اورول[۲]، نویسندگان معاصری مانند دوریس لسینگ[۳]، مارگارت اتوود، کازوئو ایشی‌گورو، ژانت وینترسون[۴]، جولیان بارنز، مارتین آمیس[۵] و بسیاری دیگر، عناصری از دیستوپی علمی-تخیلی را در روایت‌های انتقادی بی‌امان خود از

[1] - Aldous Huxley
[2] - George Orwell
[3] - Doris Lessing
[4] - Jeanette Winterson
[5] - Martin Amis

مصرف‌گرایی غیرانسانی و تکثیر شرکتی شبیه‌سازها وارد می‌کنند. با این حال، بر خلاف داستان‌های علمی تخیلی، آثار آن‌ها اغلب رتوریکی را به همراه دارند که به طرز قابل تشخیصی واقع‌گرایانه یا هزل است. این فصل بر اساس اشاره به استعاره‌ایی از داستان کوتاه نوشته شده توسط استیسی ریشتر[1] «سرزمین درد»[2] (۲۰۰۶) است و به موجب آن، داستان علمی تخیلی را می‌توان شبیه‌سازی از داستان‌های رایج در نظر گرفت. داستان علمی تخیلی حتی زمانی که رمزگذاری پیشرفت علمی را در موجودات و فناوری‌های جدید موضوع‌سازی می‌کند تمایل دارد به‌جای تقلید مقاومت خود را در برابر ارجاع و فراداستانی بودن اعلام کند. بنابراین می‌توان گفت که در دهه‌های اخیر داستان علمی تخیلی به مثابه منبع «قطعات یدکی» برای تقویت دوباره‌ی داستان استفاده شده است که اگر آشکارا واقع‌گرایانه نباشد، حداقل به شدت درگیر گرایش معاصر نسبت به دور زدن سؤالات اخلاقی مربوط به ارجاع بوده و اغلب به شدت از آن انتقاد می‌کند. به عنوان مثال، هنگامی که این ژانر ابزاری برای رمان‌نویسان جریان اصلی مانند کازوئو ایشی‌گورو باشد، ابعاد ارجاعی و خودارجاعی اجتناب‌ناپذیر می‌شوند و با پیش‌زمینه‌ی زبان به مثابه ابژه و رسانه، حوزه‌های متنوعی مانند سایبرنتیک،[۵۵] ژنتیک و فراداستان نشانه‌گذاری می‌شوند. در این زمینه، نظریه‌پردازی میشل دو سرتو[3] از شیوه‌های روزمره، تحلیل روش‌هایی را ممکن می‌سازد که از طریق آن زبان، به‌ویژه در فهرست‌های محاوره‌ای یا کمتر خودآگاهانه‌اش می‌تواند مقاومت در برابر استراتژی‌های گفتمانی مولد و استراتژی‌های مطابق با کتاب مقدس را به نمایش بگذارد، در حالی که همیشه به ماهیت گفتمانی، تصنعی، قراردادی و ایدئولوژیک خود اشاره دارد.

[1] -Stacey Richter
[2] - The Land of Pain
[3] - Michel de Certeau

دنیای نسبتاً ناآشنای ایشی‌گورو در *هرگز ترکم مکن* (۲۰۰۵) و *سرزمین درد* نوشته‌ی ریشتر (دو متنی که در این فصل بررسی تطبیقی

می‌شوند) با چنین ترکیب عمومی‌ایی به صورت بالقوه در نشان دادن اضطراب زندگی مدرن موفق‌تر از مثلاً *قطعات یدکی* نوشته‌ی مایکل مارشال اسمیت[1] (۱۹۹۶) در ژانر وحشت است. در دو متن قبلی هیچ یک از شبه‌انسان‌های وحشی و بدشکل اسمیت وجود ندارند، شبه‌انسان‌هایی که روی یک پا راه می‌روند یا هیچ پایی ندارند. با این وجود، واقعیتی که رمان‌های ایشی‌گورو و ریشتر به تصویر می‌کشند، به دلیل شباهت بیشتر به آن‌چه ما از تجربه‌ی مستقیم می‌شناسیم، می‌توانند به صورت مؤثرتری اخلاق و تأثیر کلی پیشرفت تکنولوژی سرگیجه‌آور سه قرن گذشته یا بیشتر را بر بشریت مورد پرسش قرار دهند. بنابراین، می‌خواهم استدلال کنم که استراتژی‌های روایی رئالیسم، زمانی که به شکلی قاطعانه در خدمت دیستوپیا قرار می‌گیرند با ساختارشکنی دوگانه‌های رایجی مانند واقعی/غیرواقعی، طبیعی/ مصنوعی، خوب/شر، ابزار موفقیت‌آمیزی برای جابه‌جایی اضطراب هزاره‌ساله هستند، اضطراب‌هایی که بر اساس آن‌ها داستان‌های علمی تخیلی سنتی به منظور افشای ساختار محدودکننده‌شان بنا شده‌اند.

ساختارشکنی این دوگانه‌های قراردادی، سازنده است. این ساختارشکنی منجر به نقد زیرکانه‌ای می‌شود که نه تنها از طریق مهندسی ژنتیک و فن‌آوری به یگانگی و یکپارچگی انسان اخلاقی و همچنین فیزیکی وارد می‌شود، بلکه به طور غیرمستقیم و در سنت شایسته‌ی واقع‌گرایانه، به مهندسی اجتماعی از طریق کنترل زبان نیز ورود می‌کند. هم ایشی‌گورو و هم ریشتر موضوع شبیه‌سازی را به مثابه استعاره‌ای معکوس برای تکرارناپذیری زندگی انسان در دنیای شبیه‌سازها مناسب می‌دانند. قهرمان‌های داستان در رمان ایشی‌گورو اگرچه از شبیه‌سازی و از شهروند درجه‌ی دو بودن آگاه

[1] - Michael Marshall Smith

هستند، اما هرگز با «اصل‌هایی» که از آن‌ها کپی شده‌اند، مواجه نمی‌شوند. وضعیت حاشیه‌ای، اجتماعی و بیولوژیکی آن‌ها به طرز زیرکانه‌ای با آموزش ابتدایی نهادینه شده و پزشکی پیشرفته مشروط شده است. شبه‌انسان‌ها در داستان ریشتر، توسط شخصی که او را سفارش داده پرورش می‌یابند، اما نه می‌توانند اجتماعی شوند و نه به هیچ وجه در روال کارهای روزمره ادغام شوند. طول عمر کوتاه‌شده شخصیت‌ها در رمان ایشی‌گورو اجازه می‌دهد تا تجارب پیچیده زندگی را در یک دوره کوتاه و سخت تراکم کرده و ذهنیتی اولیه و غیرقابل انکار را که در برابر مهندسی اجتماعی مقاومت می‌کند، پیش‌زمینه کنند. داستان ریشتر اگرچه شرطی‌سازی زیست‌شناختی شبه‌انسان‌ها را از وضعیت کامل انسانی انکار می‌کند، اما اخلاق انسانی با اجازه دادن به زندگی آزادانه در جمعی از موجودات مشابه، شکلی اساسی از کرامت را برای آن‌ها بازخرید می‌کند. این دو اختلاف در زمینه‌ی شبیه‌سازی، دوگانه‌های انسان / غیر انسانی، اجتماعی یکپارچه / اجتماعی غیریکپارچه، دغدغه‌ی اخلاقی ایجاد موجودات شبیه انسان را پنهان نمی‌کند، دغدغه‌ایی که هیچ‌کس مسئولیت مدنی و به تبع آن، اصول اخلاقی اصلاح دنیایی که در آن زندگی می‌کنیم از طریق کنترل گفتمانی مقوله‌های تولید شده را بر عهده نمی‌گیرد. همانند انسان‌ها، هرچند به روشی بسیار واضح‌تر و در سطحی از هستی‌شناختی متفاوت، شبه‌انسان‌ها بدنه‌های سایبرنتیکی هستند که دارای کارکردی اجتماعی-اقتصادی اند و به مثابه ضرورت پزشکی پنهان شده و به شکل‌های مختلف به مثابه سرنوشت، مأموریت یا حکم جامه‌ی مبدل پوشیده‌اند.

بنابراین بررسی مفاهیم گفتمانی داستان علمی تخیلی درخور و به‌جا است و ناگزیر به جایگاهی می‌رسد که این ژانر در نظام تولیدات ادبی معاصر و فرهنگی که آن را تولید کرده است، دارد. اصول اخلاقی درمورد قضاوت‌های ارزشی در قلمرو داستان به‌شدت وابسته به عدم امکان از بین بردن دوگانگی‌های مد روز در قرن بیستم مانند فرهنگ بالا/فرهنگ پایین است.[۵۶] همان‌طور که برایان مک‌هیل در مقاله‌ای با عنوانی درخور

درباره «پست‌سایبرمدرن‌پانک‌ایسم» به دقت بیان می‌کند، هم‌گرایی سریع سایبرپانک و داستان‌های اصلی در سال‌های اخیر، نه یک پاکسازی جدید و پست‌مدرن از مرزهای ژانر و ثبت، بلکه تکراری از کم و بیش «ترافیک مداوم» و «حلقه‌ی بازخورد» مدرنیته است (۲۰۰۰، ۲۴۹-۲۵۰). من با پیش‌فرض این تمایز در این فصل، تعامل خواننده‌ی متن را به امید گسترش انقلابی و شعری اومانیسم در خدمت آگاهی مدنی مورد بررسی قرار می‌دهم (با احترام به فوکو). چنان چه در مطالعه‌ی مک هیل توضیح داده شد، نه تنها هدف داستان‌های علمی تخیلی موقعیتی است که در آن مقایسه با ادبیات داستانی اصلی معنادار باشد، بلکه نثر جریان اصلی نیز گهگاه از داستان‌های علمی تخیلی استفاده کند، و من استدلال می‌کنم که گاهی این کار را برای دستیابی به اثرات شوکی که رئالیسم زمانی در ملودرام کشف کرده بود، انجام می‌دهد.

بررسی میشل دو سرتو در مورد مقاومت صدای خصوصی در برابر گفتمان رسمی کتاب مقدس، بیانگر شرح و بسط ارزشمندی در این زمینه است. برخلاف فوکو، دوسرتو آن چیزی را پیش‌زمینه می‌کند که از محدوده‌ی راهبردهای تولیدی گفتمان که با دقت مشخص شده‌اند هرچند به‌طور موقت بیرون می‌آید تا در فضای کمتر قابل انعطاف مصرف مرتبط با خوانش، به شیوه‌های شفاهی و شیوه‌های روزمره زندگی کند. تلاش می‌کنم این چنین تاکتیک‌های مقاومتی را در ادامه تجزیه و تحلیل کنم و بر ارتباط آن‌ها و اغلب منشأ آن‌ها با استراتژی‌های گفتمانی از نوعی که ارزشی را به صورت انتخابی به محصولاتی اختصاص می‌دهند که الزامات بازارپذیری هنجار کاملاً تنظیم‌شده و مبتنی بر متن کتاب مقدس را برآورده می‌کنند، تأکید می‌کنم. هدف این کتاب مقدس در آواتارهای تخیلی و فعلی خود گنجاندن و مهار عاقلانه است، در حالی که خود شمول خارج از متن مفروض شده است که باید به آن اجازه‌ی ورود داده شود. با این حال، در حالی که جریان اصلی داستان از عناصر داستانی ژانر استقبال می‌کند و آن‌ها را در بر می‌گیرد، باید مقاومت دو جانبه را پذیرفت. از یک سو، داستان علمی تخیلی، به طور کلی، یک ژانر محبوب جداگانه باقی می ماند که هنجار آن

مصرف آسان را در اولویت قرار می دهد. از سوی دیگر، نثر جریان اصلی هم‌چنان هم قصد مدنی‌تر و هم سطح بالاتری از آگاهی هنری را تبلیغ می‌کند. استدلال می‌کنم که دقیقاً مصرفی که داستان‌های جریان اصلی هم مضمون‌سازی می‌کنند و هم در برابر آن مقاومت می‌کنند مساله‌مند شده است، زیرا مضامین و استعاره‌های علمی-تخیلی را در بر می‌گیرد.

دو داستان منثور مورد بررسی در این‌جا با تنش‌های مختلف در قلب زبان درگیر هستند. زبان هم به عنوان هدف و هم رسانه سایبرنتیک، به صورت متناوب وسیله‌ی ارتباط و هدف استراتژی‌های کنترل زیرکانه است. زبان به عنوان کدی انتزاعی و متعارف، سیستم‌های اطلاعاتی را مشخص می‌کند که اساس حوزه‌هایی مانند برنامه‌نویسی کامپیوتر و ژنتیک هستند و معمولاً با سایبرنتیک مرتبط‌اند. زبان به‌عنوان وسیله‌ی مفهوم‌سازی، تجربه را برای به اشتراک گذاشتن در دسترس قرار می‌دهد، در حالی که محدودیت‌های آن‌چه را که می‌توان تجربه کرد و آن‌چه را که می‌توان به اشتراک گذاشت، محدود می‌کند. زبان در نسخه‌ی مدرن‌اش و کتاب مقدس خود، مرجعیتی را متراکم می‌کند که به همان اندازه که تشریعی است، اجرایی هم هست. زبان در پارادایم پست‌مدرن، دائماً تهدید می‌کند که از محدودیت‌های بازنمایی و نظم‌دهی فراتر رود و از استقلال هستی‌شناختی خود تجلیل می‌کند. زبان خودش گویا است. *هرگز ترکم مکن* و *سرزمین درد*، هر دو رابطه‌ی ضعیف بین رمزگذاری و بازنمایی را که توسط شبه‌انسان‌ها یعنی کپی‌های دستکاری شده‌ی ژنتیکی انسان‌ها، تجسم یافته، مضمون‌سازی می‌کنند، شبه‌انسان‌هایی که صداهایشان به صورت جداگانه به مثابه راویان منطقی یا فریاد غیرمنطقی جسم در حال تربیت برای تبدیل شدن به یک بدن قابل اندازه‌گیری دراماتیزه می‌شوند. هر دو روایت به ترتیب در اول شخص توسط یک شبه‌انسان و در دوم شخص با جدا شدن از انسان، مقوله‌ی صدا را به‌عنوان صدایی که به زبان بازمی‌گردد، به‌جای این‌که به خود اجازه‌ی تبدیل شدن به ابزار بی‌چون و چرای گفتمان را بدهد، نمایش‌دهنده می‌کنند. عنصر علمی-تخیلی در هر دو متن،

مفاهیمی را افزایش می‌دهد که زبان به میزان آن قلمرو مفهومی را تعیین می‌کند. بیماران لاعلاج در داستان کوتاه ریشتر، به‌عنوان آخرین راه‌حل پزشکی می‌توانند نسخه‌های «بی‌مغز» خود را سفارش دهند تا مغزشان به آن‌ها منتقل شود. راوی می‌گوید:

اوه، آن‌ها فقط او را این‌گونه صدا می‌کنند، ولی او واقعاً بی‌مغز نیست. او ساقه‌ی مغز خزنده‌ای دارد که به مهارت‌های حرکتی، عملکردهای بدنی، رفت‌وآمد و مراقبت از خود و هر چیز دیگری اهمیت می‌دهد. او را می‌توان برای انجام حرفه‌ایی آموزش داد و عاشق شکلات کرد. (۲۰۰۶, ۲)

به نظرم این بخش بدون این‌که به استعاره‌ای که مسلماً برای داستان علمی تخیلی به‌عنوان شبیه‌سازی از داستان‌های تخیلی جریان اصلی بحث‌برانگیز است اشاره کنیم، به عنوان یک فرضیه‌ی بالقوه سازنده است. این فرضیه اگرچه از نظر عملکردی مؤثر است، اما داستان‌های علمی تخیلی با تمام اهداف عملی خود، یک مصنوع مستقل است که با صدای بلند بی‌ارجاعی خود را به ضرر پیام هشدار دهنده اعلام می‌کند و از آن‌جایی که از واژگان به مراتب بیشتر از فناوری برخوردار است و با یک منطق فرهنگی و تجاری به وضوح تعریف شده عمل می‌کند، تعریفی از جامعه‌ی شرکتی است و این جامعه را به عنوان قهرمانان خود به مثابه خودکارهای کنترل شده با مواد مخدر یا تراشه معرفی می‌کند که برای مبارزه آموزش دیده‌اند و برای تسلیم بی‌چون و چرا شرطی شده‌اند. به نظر می‌رسد که زبان کوتاه‌شده، کاربردی و وحشی آن‌ها پیروزی «هستی زبان» بر انسان (به گفته‌ی فوکو) و پیروزی رمزها بر عقل را اعلام می‌کند. برعکس، داستان پست‌مدرن که ویژگی‌های داستان علمی تخیلی را به کار می‌گیرد، به سطحی از آشنایی‌زدایی و اثرات شوک دست یافته است که بر اساس آن نقدش از استراتژی‌های گفتمانی تبدیل به سرمایه می‌شود. مهم‌تر از آن، تجدیدنظر به ظاهر بی‌گناهانه‌ی «اوه، آن‌ها فقط او را این‌طور صدا می‌کنند، ولی او واقعاً بی‌مغز نیست.»

به صورتی موثر مکانیسم‌های گفتمانی‌ای را افشا می‌کند که از طریق آن‌ها تولید و به حاشیه راندن بعدی دسته بندی‌های خاص توجیه می‌شود و بنابراین اقتدار تنظیم شده‌ی زبان توسط علم را تضعیف می‌کند. از طرف دیگر، انکار تسخیر روح‌های غیرقابل تسخیر شبه‌انسان‌ها است که راوی اعتراف می‌کند وسوسه می‌شود آن را باور نکند (ریشتر ۲۰۰۶، ۷). بینامتن *هرگز ترکم مکن* در این ارتباط، آموزنده است. این بینامتن اگرچه از نظر بیولوژیکی کاملاً کاربردی است، اما طبقه‌بندی شبه‌انسان‌ها در طبقه‌ایی بی‌مغز به شکل مؤثری وضعیت انسانی را از آن‌ها سلب می‌کند، زیرا در واقع به فقدان ذات انسانیت یعنی روح دلالت دارد. در رمان ایشی‌گورو این تلفیق در کشف هدف قهرمانان داستان از تشویق معلمان و حامیان‌شان از بیان هنری در کودکان تحت حمایت آن‌ها مشخص می‌شود. به کتی اچ گفته می‌شود: «ما هنر شما را حذف کردیم، زیرا فکر می‌کردیم که روح شما را فاش می‌سازد. یا به بیان دقیق‌تر، ما این کار را انجام دادیم تا ثابت کنیم که آیا شما اصلاً روح دارید یا نه» (۲۰۰۵، ۲۵۵، بر اساس اصل متن). این شبه‌انسان‌ها که تا زمانی که خلاف آن توسط «نگهبانان» مسئول آموزش و سلامت آن‌ها ثابت نشود، فاقد روح هستند، می‌توانند به راحتی توسط خالقان و حامیان «سخاوتمند»، «خیرخواه» و صاحب روح‌شان دستکاری شوند.

شبه‌انسان‌های دوران مدرسه در *هرگز ترکم مکن* به‌جای «کودکان» یا «شبه‌انسان‌ها» به‌عنوان «دانش‌آموز» شناخته می‌شوند تا مفاهیم زایمان و فرزندپروری که در رمان قبلی به آن‌ها اشاره شده بود و آشنایی‌زدایی و عینی‌شدن که در رمان بعدی آمده‌اند را دور بزنند. مهندسی گفتمانی نامحسوسی که از طریق فراخوانی «دانش‌آموزان» شبه‌انسانی عمل می‌کند، معلوم می‌شود. شبه‌انسان‌ها با توجه به رابطه‌ی دانش‌آموز و معلم و نظم رسمی آموزش یعنی تنها شکل ارتباطی که آن‌ها قبل از سن شانزده سالگی با آن آشنا هستند و با توجه به محدود شدن‌شان به یک کارکرد به جای اجازه دادن به پیچیدگی هستی‌شناختی و روانی کودک، به تسلیم بی‌چون و چرا در برابر سرنوشت از پیش تعیین شده‌ی خود مشروط می‌شوند. آیرونی خلأ تحصیل آن‌ها

جایگاه دانش‌آموز را با ساختارشکنی مواجه می‌کند. آموزش آن‌ها توسط سرپرستان بی‌صلاحیت با ارائه‌ی نظرات نیمه‌آگاهانه در مورد ادبیات و هنر، نادیده گرفته می‌شود و وضعیت انسانی و اجتماعی آن‌ها زیر سؤال می‌رود. این محرومیت‌های گفتمانی تضمین می‌کنند که در چارچوبی از پیش تعیین‌شده به‌طور کارآمد عمل می‌کنند، چارچوبی که در آن حداقل تغییرات به عنوان شاخصی از فردیت مانند هدف داشتن یک «مراقب» خوب یا یک «اهداکننده» مقرون‌به‌صرفه تشویق می‌شود، اما این چارچوب هویت را تضمین نمی‌کند.

برخلاف نام‌های ذکر شده، نام‌های خاص به شکلی بالقوه مخرب هستند. جایگزینی حروف اول به جای نام خانوادگی شبه‌انسان‌ها در *هرگز ترکم مکن* ابزاری موثر برای رد هویت آن‌هاست. در *سرزمین درد* موضوع نام‌گذاری با این گزاره که «به شما و سایر اعضای گروه مطالعه توصیه شده است که نامی به شبه‌انسان‌های بی‌مغز خود ندهید.» به صورت رسمی با حکم علمی دور زده می‌شود و توسط قهرمان داستان که شبه‌انسان خود را «شاهزاده فیفی» نامگذاری کرده به طرز یخرابکارانه مورد بررسی قرار می‌گیرد (ریشتر ۲۰۰۶، ۴). این نام، هرچند طعنه‌آمیز و آیرونیک، نشان‌دهنده‌ی تسلیم شدن به برخی از سیستم‌های ارزشی بالاتر است که فضل و سلامت فیزیکی شبه‌انسان را بالاتر از قراردادهای یک سیستم پزشکی درهم و برهم می‌داند و به شکلی براندازانه طبیعت را بر علم، سلسله مراتبی می‌کند. ممنوعیت نام‌گذاری، خطرات تبدیل گوشت به بدن را نشان می‌دهد، خطراتی که شبه‌انسان را در سیستمی درگیر می‌کند که بدن‌های نام‌گذاری شده را به‌عنوان اعضا می‌شناسد و مسئولیت آن چیزی را که از کالاهای صرف متمایز است بر عهده می‌گیرد یا از نظر احساسی درگیر می‌شود. در عوض، نامیدن آن‌ها با عناوین «شبه‌انسان‌های بی‌مغز» یا «دانش‌آموزان» آن‌ها را به موقعیتی با حداقل تعریف و در عین حال موقعیتی به وضوح محصور شده در می‌آورد، یعنی «دیگری»ایی که در آن به‌درستی عینیت‌بخشی شده و به شکلی گفتمانی گنجانده شده‌اند. همچنین قابل توجه است که در هر دو رمان *هرگز ترکم مکن* و

داستان کوتاه *سرزمین درد*، پلیس توانا در رشد فکری با پلیسی به همان اندازه سخت کوش در سلامت جسمانی همراه است. کودکان در هیلشام تحت معاینات پزشکی دقیق و نظم و انضباط بهداشتی قرار می‌گیرند که رقابت آن‌ها را به عنوان محصولات بیولوژیکی تضمین می‌کند. به همین ترتیب، شبه‌انسان راوی در داستان ریشتر به دقت توسط دانشمندان زیر نظر گرفته می‌شود. از «ماده‌ی چسبنده و لزجی که در یک بطری فشرده سبز رنگ است و به شما گفته‌اند شبیه غذای گیاهی است... و با سرعتی سریع رشد می‌کند.» تغذیه کنید (۲۰۰۶، ۲). انزجار مبهم ناشی از قوام و رنگ خوراک، اگرچه با یک چشمک محو شده است، اما نشان‌دهنده‌ی مقاومت در برابر علم تهاجمی است. خود راوی-قهرمان داستان تحت انضباط بی‌امان «آن‌ها به شما اطلاع دادند» (ریشتر ۲۰۰۶، ۳) علم است. زندگی او پس از ورودش به *سرزمین درد* به شدت توسط دستورات پزشکان و گزینه‌های نادرست مانند ۱) هیچ‌چیز [یعنی مرگ]، یا ۲) شبه‌انسان بی‌مغز تنظیم می‌شود (۲). بنابراین، به اقتدار نهادینه شده‌ی علم پیشرفته، قدرت تولیدی گفتمان دوگانه افزوده می‌شود و به آن‌چه می‌تواند کنترل کند، به مکانیسم‌هایی که افراد را با وابستگی مجدد به اکتشافات و مزایای نهادهای علم، دوباره وارد سیستم می‌کند امتیاز می‌دهد. در یک روش تبلیغاتی خوب، ناتوانی پزشکی با یک سخنرانی اجباری در مورد مزیت نسبی ابتلا به یک بیماری کمتر دردناک پوشانده شده و باعث می شود بیمار احساس «قدردانی عجیب و سمی‌ایی» کند و بگوید: «خدا را شکر. خدا را شکر که من فقط مثل خودم نفرت‌انگیز هستم و مثل بقیه مردم نفرت‌انگیز نیستم» (ریشتر ۲۰۰۶، ۶). رمان ایشی‌گورو نیز فضایی از امتیازات کاذب را در اطراف هیلشام می‌سازد، با این بیان که فقط زندانیان خوش‌شانس آن هستند که می‌توانند از رفتار انسانی و امکانات قابل توجه بهره‌مند شوند، در حالی که سرنوشت سایر شبه‌انسان‌ها بسیار کمتر رشک‌برانگیز است (۲۰۰۵، ۲۵۵). قطبی‌سازی گفتمان «ما/دیگران» پاسخ‌هایی را در حوزه‌ی پزشکی با کارایی نمونه‌ای از همه‌ی دوگانگی‌های متمایل به ایدئولوژیک تنظیم می‌کند.

بنابراین، تکرار مکرر کلمه «نادیده گرفتن» در داستان کوتاه ریشتر، مخرب مضاعف است و نه تنها آشکارا با گفتمان معرفت‌شناختی مسلط مخالفت می‌کند، بلکه به صورت استراتژیک محرومیت‌هایی را که حاکمیت اعمال می‌کند، افشا می‌سازد. خود بیماری تا زمانی که نظم را تهدید نکند با دوزهای سنگین غفلت و نادیده‌گرفتن درمان می‌شود.

خب به پزشک مراجعه می‌کنید و پزشک از شما می‌خواهد پروتکل استاندارد مدیریتی (یخ/استراحت/ورزش/قرص/نادیده گرفتن) را دنبال کنید. اگر این کار جواب نداد، به سراغ مداخله‌ی درمانی تهاجمی (جراحی/قرص/استراحت/ نادیده گرفتن) می‌روید. اگر متأسفانه این هم جواب نداد، دکتر و تمام کارکنان‌اش یک بعد از ظهر روشن می‌نشینند و توضیح می‌دهند که اساساً به پایان خط رسیده‌اید. (ریشتر ۲۰۰۶، ۲)

رتوریک فرانمای این بخش مختصر نشان می‌دهد که تاکتیک‌های غفلت مرتبط با درد سرکش، خود بخشی از یک دوره اقدام نیرومند، هرچند بی‌اثر است. «پروتکل مدیریت استاندارد» و «مداخله درمانی تهاجمی» (ریشتر ۲۰۰۶، ۲) با امید به تنظیم جسم دنبال می‌شوند و به قول دوسرتو، «با تعریف آن در یک گفتمان اجتماعی مطابقت می‌یابند»؛ یعنی با تبدیل شدن به یک «بدن» (۱۹۸۸، ۱۴۵). هنگامی که این استراتژی ها ناکارآمد هستند، «تبیین می‌شود» که بدن باید جایگزین شود. جایگزینی موقت عمل با گفتار نباید فرد را گمراه کند. بیان به گونه‌ای است که یک روش محدود را تحمیل می‌کند و همخوانی با رتوریک التیام و شفا است که بدن را عادی می‌کند. تغییری عمده در رویکردهای پزشکی به صورت پنهانی رتوریک شفابخش را تضعیف کرده و به جای آن زبان بسیار متفاوتی را ایجاد می‌کند. پس از پایان دادن به روش‌های پیشین مبتنی بر فرضیه‌ی بیماری به مثابه مازاد (مانند مازاد خونریزی‌ها، پاک‌سازی، استخراج، برداشتن و غیره) و سپس به مثابه نارسایی (داروها،

پروتزها و غیره) (ر.ک. دو سرتو ۱۹۸۸، ۱۴۲-۱۴۳)، پزشکی اکنون جای خود را به مهندسی ژنتیک داده است. از آنجایی که پزشکی شکست خود را در برقراری مجدد تعادل بدن از طریق روش‌هایی که توسط علوم سنتی، فیزیک طبیعی، ترمودینامیک و شیمی در دسترس قرار گرفته است، تشخیص می‌دهد، رویکرد رادیکال‌تر جایگزین کردن بدن «طبیعی» با یک مصنوع با دقت مهندسی شده که با یک کد یا در واقع ژنوم، یعنی زبانی رمزگذاری‌پذیر و قابل رمزگشایی مطابقت دارد را می‌پذیرد.

تلاش راوی برای «نادیده گرفتن او [شبه‌انسان] برای مدتی» (ریشتر ۲۰۰۶، ۲) تلاش گفتمانی برای پنهان کردن وجود او به‌عنوان موجودی انسان‌مانند را تحت شعارهای درمان تکرار می‌کند؛ ولی ثابت می‌کند که هم غیرمولد و هم خطرناک است. بدن جدید یاد می‌گیرد چگونه قفس خود را با پاهای‌اش باز کند و باید با «درس‌های» باله و یوگا (۲-۳) که از نظر نظم و انضباط، دو برنامه‌ی تمرین بدنی سخت‌تر هستند، به خوش‌اندامی و سلامت بدن محدود شود. بنابراین، رابطه‌ی گفتمانی ناگسستنی بین بدن و ذهن تقویت می‌شود، مانند پوسته‌ایی سالم که باید برای پذیرش مغزی منطبق با حجم خودش که توسط بدن اصلی معیوب رها شده است آماده شود. شبه‌انسان شیء شده فقط باید بدون نام باقی بماند تا زمانی که بتواند مغز حامل نام را دریافت کند، نامی که مقبولیت اجتماعی را تضمین می‌کند. تا زمانی که بدن تهدیدی برای بازگشت به جسمی ناشناخته و شکل نیافته نداشته باشد، یعنی حضوری که در برابر تعریف و در نتیجه مفهوم‌سازی مقاومت می‌کند، نادیده گرفتن فیزیکی بودن از نظر برنامه‌ای کاملاً امکان پذیر است. این شبه‌انسان اگرچه قادر به گفتار نیست و بیشتر وقت خود را صرف «نگاه کردن بی‌پروا» می‌کند (ریشتر، ۲۰۰۶، ۳) اما باید با یک کد توزیع‌شده توسط نهادی که از طریق درس‌ها در دسترس است، نوشته شود.

در هرگز *ترکم* مکن توجه به سازگاری فیزیکی با مراقبت برای توسعه‌ی حداقل مهارت‌های اجتماعی و ارتباطی تکمیل می‌شود. کودکان در هیلشام را به سختی

می‌توان به عنوان «بی‌مغز» نادیده گرفت، آن‌ها به صورت گفتمانی اجتماعی شده و تشویق می‌شوند تا به دنبال بیان خود باشند. راوی-قهرمان داستان، کتی اچ با لباسی ازنوع کالیبان، از هر مهارت ابتدایی زبانی که به دست آورده است استفاده می‌کند تا در رتوریکی از مزیت‌ها و وظایف تجدید نظر کرده و با صدای ناچیز و خرد محاوره‌ای خود به سیستم سایبرنتیک بنویسد. در فهرستی مشابه و سرکش، شبه‌انسان بی‌معنای ریشتر که می‌تواند «برای انجام حقه‌ها آموزش ببیند» (۲۰۰۶، ۲) دامن باله‌ی ابریشمی دوست‌داشتنی‌اش را کثیف می‌کند و حتی بدن زیبا، برازنده و سالم او را به خطر می‌اندازد و آن را با زخم‌هایی که قهرمان داستان «سرانجام باید وقتی [او] ساکن شد، توضیح دهد» می‌نویسد (۵). رمان ایشی‌گورو از نظر روایت و به شکلی پیچیده‌تر از نظر اخلاقی احتمال نابودی بدن یا امتناع از اهدای عضو را نادیده می‌گیرد، در عوض به شبه‌انسان‌ها اشکالی از نویسندگی داده می‌شود که هم رمزگذاری بدن آن‌ها یعنی رمزگذاری ژنتیکی و اجتماعی و کارایی اجرایی زبان را زیر سوال می‌برد. مک هیل به صورت مفیدی از گنجاندن «توپوگرافی عمل نوشتن» در تولیدات ادبی معاصر به مثابه «هیپررئالیسم پست‌مدرنیستی که شامل شکستن چارچوب داستانی و فروپاشی سطوح هستی‌شناختی است» صحبت می‌کند (۲۰۰۰، ۲۵۷)؛ از این واقعیت که شبه‌انسان نوشتاری به روش‌های مختلفی نوشته شده است و می‌تواند پاک شود. ولی به جای اجازه دادن به کتی اچ برای پیوستن به طبقه‌ی نویسندگان انسانی، عمل دگرگون‌کننده نوشتن و ساختگی زبانی را پیش‌زمینه می‌کند که مدعی برقراری ارتباط است، اما در عوض اقتدار رمزگذاری خود را تحسین می‌کند. بنابراین، «فروپاشی سطوح هستی‌شناختی» در جهت واقعیت‌زدایی از نویسنده و برابر دانستن نویسنده و راوی به مثابه کارکردهای زبان صورت می‌گیرد.

استدلال پست‌مدرن به این نتیجه می‌رسد که مهم‌ترین پیامد این فروپاشی، از بین بردن ارجاعیت رئالیسم و واقعیت و تخیل به عنوان قلمروهای ارتباطی است. به همین ترتیب، اگرچه به نظر می‌رسد سبک مکالمه کتی به گفتگو دعوت می‌کند، اما عمل

نوشتن متن او را از گفت‌وگو جدا می‌کند (ر.ک. دو سرتو ۱۹۸۸، ۱۵۷) و برعکس، وضعیت او به‌عنوان یک شبه‌انسان، نوشتن او را از اقتداری که معمولاً با کتاب مقدس مرتبط است انکار می‌کند و روایت او را در برزخ معنایی، هستی‌شناختی و معرفت‌شناختی، همراه با داستان‌های تخیلی یا ترجمه‌های رایانه‌ای قرار می‌دهد. این مسدود شدن متن در *هرگز ترکم مکن* تحت اللفظی و مساله‌مند شده است. به کتی گفته می‌شود که تولیدات هنری شبه‌انسان‌ها مورد توجه هیچ‌کس قرار نمی‌گیرد و همه را می‌ترساند و به اتاق زیرشیروانی آخرین خانه‌ی دو نگهبان ایده‌آلیست ختم می‌شود (ایشی‌گورو ۲۰۰۵، ۲۶۰). مفهوم این مساله این است که گزارش کتی اچ نیز راه تمام این مصنوعات مخاطره‌آمیز تألیف شده را طی خواهد کرد و در رسیدن به آن‌چه که دوسرتو «جاه‌طلبی غرب برای بیان واقعیت چیزها در متن و اصلاح آن» می‌نامد ناکام خواهد ماند (۱۹۸۸، ۱۵۳).). بنابراین رمان ایشی‌گورو موضوعی بیش از شکست رویای روشنگری برای بهبود وضعیت بشر از طریق علم است و برای فروپاشی رئالیسم نیز به مثابه یک قرارداد بازنمایی سوگواری می‌کند، حتی زمانی که از استراتژی‌های خود برای بی‌ثبات کردن اقتدار به تازگی کسب‌شده‌ی کدهای زبان مانند استفاده می‌کند. نوستالژی مطلق در سوگواری تا حد زیادی به سمت بازگرداندن مرز علمی/تخیلی به عنوان یک ضرورت و یک امکان پیش می‌رود و رئالیسمی را برمی‌انگیزد و به وجود می‌آورد که پیش از این به ارجاع به عنوان شاخصی نه از واقعیت، بلکه از ارتباط روایات، از ترافیک معرفتی‌ایی که آن‌ها را ممکن می‌سازند و در عمل، در برابر کدگذاری مقاوم است.

تجلیل از عاملیت زبان به صورت مختصر در بخشی که شرایط قراردادی دستیابی به شبه‌انسان را ارائه می‌دهد به ویژه در «سرزمین درد» مورد توجه قرار می‌گیرد. تعامل با «قانونی بودن جراحی» بی‌مبالاتی است و به شیوه‌ای تحقیرآمیز و مصرف‌گرایانه ثبت شده است و همواره مزیت‌های این موقعیت را برجسته می‌سازد:

قانونی بودن جراحی این است که او باید قبل از انجام عمل جراحی به بزرگسالی برسد. این جراحی این‌گونه است که در آن مغز بزرگ و متفکر و احساسی شما را که دارای انسانیت است بیرون می‌آورند و آن را در حفره صاف داخل سر او وصله می‌کنند، داخل آن سطل گوشتی (شلپ!)، به طوری که از آن لحظه هوشیاری شما در بدنی بدون درد، سالم، شاداب، مشابه بدن شما (ولی جوان‌تر و بدون درد) وجود خواهد داشت. (ریشتر ۲۰۰۶، ۳)

بنابراین «قانونی بودن» موضوع در بهترین حالت نامی بی‌مسمی برای اخلاق است، در بدترین حالت، اشاره‌ایی گمراه‌کننده به بندهای قراردادی است که ضرورت رسیدن به بلوغ یا «بالغ شدن» (ریشتر ۲۰۰۶، ۳) بدن را قبل از این‌که بتواند موقعیت اجتماعی خود را بدست آورد، تصریح می‌کند. هر کدام از انواع جراحی با توضیحی که در ادامه‌ی گزیده‌ی بالا آمده است، تقویت می‌شود بدین صورت که: «با بدن پیر شما چه کاری می‌کنند؟ از آن برای آزمایش استفاده می‌کنند» (۳). تعویضی که بیمار وارد آن می‌شود بر پیشرفت علم استوار است. ما می‌فهمیم که این روش آزمایشی است (ریشتر ۲۰۰۶، ۴)، و بدن مازاد بازیافت می‌شود تا در خدمت تحقیقات بیشتر باشد و در سیستم گنجانده شود. انبوه کالاها از منطق بازیافتی پساصنعتی و احتمالاً پسا مصرف‌گرا تبعیت می‌کند که هدف نهایی آن همیشه گفتمان است، در حالی که اعتراف به این که بدن در حال مرگ است و در نتیجه خارج از نظم تولیدی قرار می‌گیرد، نه تنها به منزله‌ی اعتراف به ناتوانی «تکنسین‌های متعهد به دفاع از سلامت» است، بلکه به گفته‌ی دوسرتو، حضوری «نام‌ناپذیر» است (۱۹۸۸، ۱۹۰-۱۹۲). از این رو به جای اخلاق به قانونمندی اشاره می‌شود. این قرارداد به صورت فعال تولید و مصرف شبیه‌سازی‌ها را قانونی و قانونی می‌کند؛ یعنی هم گفتمانی است و هم کلامی و هم اجرائی.

پس کالایی شدن بدن که با کمیت‌سنجی دقیق و در دسترس بودن آن برای مبادلات اقتصادی امکان‌پذیر می‌شود، در قالب یک الزام اومانیستی برای دانش بیشتر توجیه شده و در روایتی از پیشرفت علمی ادغام می‌شود. در هرگز *ترکم* مکن اصطلاحات «اهدا» و «تکمیل» وجود دارند که چرخشی انسان‌دوستانه را در مورد آن‌چه که نمی‌توان به طور قانونی در سراسر مرزهای هستی‌شناختی سازماندهی کرد ارائه می‌کنند. راه‌حل‌های جایگزین و غیرقابل کنترل برای بیماری‌های صعب‌العلاج، مانند تناسخ، که از بحث علمی فرار می‌کنند و از فروپاشی سطوح هستی‌شناختی سرپیچی می‌کنند، به شکلی مضاعف غیرقابل‌قبول می‌شوند. آن‌ها نه تنها به قلمرو خرافات تنزل داده شده‌اند، بلکه در عصر علم نامناسب و نابجا هستند، اما برنامه‌های خبری تلویزیونی که شهوت جاری برای خشونت را به تفصیل شرح می‌دهند، عاملی بازدارنده و موثر را اثبات می‌کنند (ریشتر ۲۰۰۶، ۵).

بنابراین، یکی دیگر از نهادهای تولیدکننده‌ی روایت وارد معادله قدرت می‌شود. تلویزیون از طریق انتخاب «داستان‌ها» بر اساس معیارهای بازاریابی که به نفع احساسات هیجان‌انگیز و پیروی از دستورات ایدئولوژیک مطابق با منافع فرهنگی و سیاسی شرکت پخش است، شرطی‌سازی مضاعف مصرف‌کنندگان خود را اعمال می‌کند. پس الزامات سرمایه‌داری غربی هم انتظارات و هم احتمالات را رمزگذاری می‌کنند. علاوه بر این، تلویزیون مدل روایی داستان کوتاه را عرضه می‌کند:

... شهروندان در برنامه‌های گفتگوی تلوزیونی داستان‌های غم انگیز خود را به صورت دوم شخص تعریف می‌کنند و می‌گویند شما، شما، شما؛ در مورد تمام تجربیات بد، آسیب زا و ناگوار زندگی خود... گویی یک نقص ژنتیکی دارند که آن‌ها را از استفاده از ضمیر «من» باز می‌دارد. این نوع حرف زدن شلخته و درهم و برهم است و گرامر را مخدوش کرده و کاربرد گرامر را برای شما سخت می‌کند. شما به این نتیجه رسیده‌اید که شهروندانی که داستان‌های مصیبت‌هایشان را تعریف می‌کنند، ضمیر

دوم شخص را قانع‌کننده می‌دانند، زیرا «شما» غیرشخصی است و حذف شده است و با این حال به نوعی همه را در محدوده خود جای می‌دهد... در حالی که ضمیر «من» بچه یتیمی است که در جنگلی تاریک سوسو می‌زند.

برای مثال، «شما همیشه درد دارید»، بیان قابل کنترل‌تری نسبت به این بیان مستقیم و نهایی است که «من همیشه درد دارم.» (ریشتر ۲۰۰۶، ۵-۶)

قهرمان داستان با وجود تمام انتقادهایی که از فاصله‌ی رتوریکی کاذب دارد، قرارداد دوم شخص را تصاحب می‌کند تا «داستان مصیبت» خود را بازگو کند و نوع دیگری از شرطی‌سازی با واسطه‌ی تلویزیون را نشان می‌دهد که شبیه به «کاهش تاثیر» است و فردریک جیمسون در هنر پست‌مدرن آن را شرح می‌دهد (۱۹۹۱، ۱۰). شبه‌انسان‌های ایشی‌گورو نیز به صورت قابل‌توجهی یاد می‌گیرند که چگونه در خارج از هیلشام صحبت کنند و مانند رفتارهای شخصیت‌های سریال‌های تلویزیونی رفتار کنند (همان ۲۰۰۵، ۱۱۸). این مدل‌های تلویزیونی باواسطه مانند مضمون‌سازی فعالیت نویسندگی کدهای رفتاری و روایی ارائه می‌کنند که از هم گسیختگی مرزهای هستی‌شناختی و پیوستن «تقلیدکنندگان» به مقوله وانموده‌ها، موجودیت‌هایی که در فراواقعیتی خالی از اصل‌ها عمل می‌کنند را نشان می‌دهند. همان‌طور که دو سرتو می‌گوید (۱۹۸۸، ۱۸۸) آن‌چه این قهرمانان داستان را متمایز می‌کند پذیرش خودآگاهانه‌ی آن‌ها از موقعیت خود به عنوان گیرنده‌های منفعل استانداردهای ارائه شده تلویزیونی است، یعنی علیرغم بدبینی آن‌ها در مورد ساختگی بودن آن‌چه می بینند، تعریف واقعیت گنجانده شده است.

شبه‌انسان‌ها در داستان ریشتر، باله بازی می‌کنند، از خوردن شکلات لذت می‌برند و با نوعی خوراک خاص به نام «شتاب‌دهنده» به سرعت رشد می‌کنند. آن‌ها یعنی موجودیت‌های مشروع (بگویید انسان‌ها) که به نوعی ناکارآمد هستند، به بعد دیگری انتقال می‌یابند که هنوز کاملاً شبیه واقعیت است. در رمان ریشتر این‌ها بیماران لاعلاج

هستند. در رمان ایشی‌گورو آن‌ها مجرم یا فاحشه هستند که این مساله مورد ظن و تردید است. به همین ترتیب، داستان این انتقال‌یافته‌ها به بعد دیگری از «واقعیت» را اعمال می‌کند که دارای یک نقص قابل‌توجه است. انتقال‌یافته‌ها نمی‌تواند خود را خارج از زبان درک کند؛ برای این کار باید به پروتز گران‌قیمتی خریداری شده متوسل شود، یعنی طرحی که به مثابه کارگزار یا نظم‌دهنده به حوادث مطابق با سیستم‌های ارزشی مشترک و همچنین اصول متعارفی مانند علیت و انگیزه شناخته می‌شود و مصرف را می‌پسندد و در دنیای گفتمانی که فرار از شرایطاش غیرقابل تصور است، به زیبایی اجرا می‌شود. «شبه‌انسان‌های ممکن» ایشی‌گورو نشانه‌ای درخور از ضعیف بودن رابطه‌ی بین واقعیت تجربی تجربه‌شده و بازنمایی روایی آن است. «شبه‌انسان ممکن» به جای یک نسخه اصلی که باید کپی شود، وانموده‌ایی است که به دلیل نیاز به تصور برخی کالاها و برخی ارتباطات بین سطوح هستی‌شناختی فشرده شده است. ظرفیت‌های فرضی و آرمان‌شهری رمان ایشی‌گورو، مانند بسیاری از صحبت‌های شبه‌انسان‌ها، این رمان را قادر می‌سازد تا از تعدادی مسائل روایی و اخلاقی فرار کند. رمان‌های ایشی‌گورو به همین ترتیب راه خروج از بن‌بست داستان را نشان می‌دهند. داستان‌های علمی تخیلی از الزامات وفاداری به «جهان-آن‌گونه که ما می‌شناسیم» رها هستند، زیرا ماهیت‌شان به مثابه کپی‌ایی از مهندسی ژنتیکی و کپی بی‌روحی از یک «ممکن» از بسیاری انسان‌ها، یعنی وانمودی آزادانه در فراواقعیت است. تا زمانی که داستان‌های علمی تخیلی و واقعیت تجربی نیازی به مقایسه نداشته باشند، داستان‌های علمی تخیلی می‌توانند به صورت مستقل در یک جهان با دقت ساخته شده، با استدلال نظری و غیر ارجاعی وجود داشته باشند و عمل کنند، جایی که مسائل اخلاقی و همدردی دور زده می‌شوند. از سوی دیگر، وقتی داستان‌های علمی تخیلی، داستان‌های اصلی را القا می‌کنند اغلب محمل حس نوستالژی هستند که از رمزگذاری سرپیچی می‌کند اما شیوه‌های مصرف ناشناخته را تسهیل می‌کند.

هرگز ترکم مکن که اغلب به دلیل قانع‌کننده نبودن به عنوان یک داستان علمی تخیلی مورد انتقاد قرار می‌گیرد، بیشتر به افشای مقوله‌های معرفت‌شناختی مولد و منحرف و ناسالمی مانند گفتمان قدرت و متعاقب آن ساختگی بودن عادی‌بودن توجه دارد. *سرزمین درد* اثر استیسی ریشتر که بیشتر در طبقه‌ی داستان‌های علمی تخیلی قرار می‌گیرد، شرایط سایبرنتیک ما را در نسل شبه‌انسان رمزگذاری می‌کند، شبه‌انسانی که بی‌مغز بودنش نشان می‌دهد که زبان دیگر نیازی به ثبت توسط عامل عقلانی ندارد. برعکس، به پیروی از مری شلی[1]، هم ایشی‌گورو و هم ریشتر «هیولاهای» خود را انسانی می‌کنند و از پتانسیل نامحدود همذات‌پنداری عاطفی خواننده با قهرمانان داستان و همدردی با آن‌ها بهره می‌برند. چنان چه یکی از منتقدان می‌گوید:

چیزی که به طرز عجیبی موفق است [در *هرگز ترکم مکن*] روشی است که روایت علمی تخیلی خود را از سمت واقعیت پاک می‌کند و باعث می‌شود با باورپذیری وحشتناکی نفس بکشد و روشی که آن داستان علمی تخیلی را دوباره به انسان مرتبط می‌سازد، که در آن واحد می‌تواند شوم و معمولاً تأثیرگذار باشد. (وود ۲۰۰۵، آنلاین)

هر دو متن یعنی رمان ایشی‌گورو و داستان کوتاه استیسی ریشتر با پس‌زمینه‌ای از بیماری‌های بومی و بی‌قراری غیرقابل توضیح، ساختار رفاه و بهنجاری را به گونه‌ای نمایش می‌دهند که مفروضات پست‌مدرن را در مورد بی‌ارجاعی بودن روایت‌ها و «هستی» مستقل زبان زیر سؤال می‌برد. دوسرتو در تشخیص نقاط کوچک مقاومت، جایی که داستان با امتناع از تبدیل شدن به یک داستان علمی تخیلی، به دست خواننده می‌رسد و به تشخیص این وضعیت و در نتیجه مشارکت در داستان دعوت می‌کند به خوبی مساله را شرح می‌دهد.

[1] - Mary Shelley

فصل نهم

«وقت پایان دادن به رمنس است»:

آنتی‌رمنس در رمان معاصر بریتانیایی [۵۷]

اکنون یک عاشقانه‌ی کمیک، شعر حماسی کمیک به نثر است که هم با کمدی و هم حماسه‌های جدی و تراژدی‌ها تفاوت دارد؛ کارکرد آن گسترده‌تر و جامع‌تر است و دایره‌ی وسیع‌تری از حوادث و معرفی شخصیت‌های متنوع‌تری را دربرمی‌گیرد. تفاوت‌اش با عاشقانه‌های جدی در افسانه‌ها و عملکرداش چنین است که در یکی از آن‌ها سنگین و جدی‌اند و در دیگری سبک و مضحک هستند؛ در شخصیت پردازی‌هایش با معرفی افرادی از طبقه‌ی پایین و همچنین آداب و رسوم آن‌ها متفاوت‌تر است، در حالی که عاشقانه‌ایی بزرگ بالاترین شخصیت‌ها را پیش روی ما قرار می‌دهد و در نهایت، در عواطف و بیان آن، با حفظ خنده به جای امر والا تفاوت دارد. (هنری فیلدینگ)

اما من دیگر نمی‌توانستم شعری عاشقانه‌تر از یک شعر حماسی بنویسم. انگیزه‌ایی جز نجات جان‌ام نداشتم تا جدی بنشینم و یک عاشقانه‌ی جدی بنویسم؛ پس اگر برای من ضروری بود که نوشتن را ادامه دهم و خندیدن به خودم یا دیگران برایم راحت نباشد، مطمئنم قبل از اتمام فصل اول باید به دار آویخته می‌شدم. (جین آستن)

وقت آن است که به عشق پایان دهیم و فقط بگوییم چه اتفاقی افتاده است ... (آن انرایت)

رمنس در تولید شرکت می‌کند؛ آشکارا همه کاره و مولد است، ماهیت فرآیندی و متلون فرم‌های مختلف ادبی را دارد که برخی از این فرم‌ها با مقاومت در برابر همین رمنس متولد شده‌اند. با توجه به این تطبیق‌پذیری، رمنس چه به عنوان یک ژانر، یک فرم، یک حالت یا یک سنت، خود را به تعاریف، طبقه‌بندی‌ها و همنشینی‌های بی‌پایانی متصل می‌کند. به جای تعریف کردن، به سادگی یک پارادایم از قبل موجود و قابل تشخیص به نام «رمنس» را فرض می‌گیرم، پارادایمی که تعریف موثر و عملکردی‌اش و به صورت متناوب یک شیوه و یک فرم بودن‌اش نقطه‌ی اتکا است (جیمسون ۱۹۷۵، ۱۳۷). این پارادایم را به عنوان یک فرم راهی برای نظم بخشیدن و منطقی کردن واقعیت به شکل های معنادار و قابل‌تشخیص می‌دانم. پس این پارادایم وسیله‌ای برای ایده‌آل‌سازی‌های بزرگ و پرواز تخیل است، تخیلی به ویژه از نوع برآورده‌کننده‌ی آرزوها که نوید پیروزی خیر بر شر، وحی و خوشبختی‌ایی نامشخص را می‌دهد، خواه این خوشبختی اشتراکی یا فردی باشد. رمنس به عنوان یک شیوه، آغشته به حافظه و میل است (به الیاس ۲۰۰۱ مراجعه کنید) تا حدی که رمنس را در عصر مدرن «فردگرایی نفسانی» اجتناب ناپذیر می‌کند (استون ۱۹۹۰) زیرا فرم‌اش خود انعکاسی است (اسکولز ۱۹۷۰). چنین رویکردی، به گفته‌ی فردریک جیمسون (۱۹۷۵، ۱۳۵)، رمنس را از محدودیت‌های قراردادی نهاد ژانر رها می‌کند و این امکان را می‌دهد که آن را جدا از مفروضات مرسوم برای مثال در مورد پایان‌بندی رمان یا شخصیت پردازی‌ها در نظر بگیرم. در مقابل، این رمان که در ابتدا توسط هنری فیلدینگ در پیشگفتاراش خطاب به جوزف اندروز[1] (۱۷۴۲) «عاشقانه‌ی کمیک» نامیده شد، به

[1] - Joseph Andrews

عنوان یک فرم داستانی وضعیتی تا حدودی پایدارتر دارد و مولفه‌ی سبک به طور معمول و به شیوه‌ی مناسبی به واقع‌گرایی اختصاص داده می‌شود. به پیروی از تمایزات مفید شرح داده شده توسط جیمسون، که در مقاله‌ای با عنوان «روایت‌های جادویی: رمنس به مثابه ژانر» در سال ۱۹۷۵ آمده، در این فصل رویکردی معنایی و ساختاری نسبت به انواع رمان‌های مختلف که طی چند دهه‌ی گذشته نوشته شده‌اند را بررسی می‌کنم. با این حال، به دنبال نظرات جیمسون در حوزه‌ی نظریه‌ی ژانر مارکسیستی و به دنبال مرور متمادی و گسترده‌ی تحول رمان یا بحث‌های نظری سال‌های میانی پس از مشارکت تأثیرگذار جیمسون نیستم. در عوض، نوعی نگرش اغلب دوسوگرا نسبت به رمنس را توصیف کرده و نشان می‌دهم که رمان بریتانیایی از زمان پیدایش‌اش این نگرش را به همراه دارد و هنوز در بسیاری از داستان‌های معاصر این نگرش مشهود است. رمان‌ها مجموعه‌ی متنوعی از استراتژی‌ها را به کار می‌گیرند که نه تنها آن‌ها را به صورت رسمی از ژانر رمانتیک متمایز می‌کند، بلکه مقاومت رتوریکی و نمادین را در برابر رمنس به عنوان یک سبک عرضه می‌دارد. این استراتژی‌ها شامل مواردی است که ذکر می‌شود، هرچند محدود به این موارد نیست؛ مواردی مانند پذیرفتن پارودی، آیرونی یا کمیک، مقوله‌هایی که عمدتاً با عاشقانه بیگانه هستند و بیشتر مواقع ضدقهرمانان را در مرکز صحنه قرار می‌دهند؛ مقوله‌هایی که به سمت دیستوپیا می‌روند و خود را در نگرانی‌های مربوط به حافظه غوطه‌ور می‌کنند، یا ژست‌های فراداستانی عدم پذیرش را در راستای رمنس به کار می‌گیرند.

- **چرا ضدرمنس؟**

اولین فرض این است که این رمان از ابتدای پیدایش خود در قرن هجدهم همیشه یک آنتی‌رمنس بوده است. تعریف اولیه‌ی فیلدینگ، تازگی «عاشقانه‌ی کمیک» را در تضادش با عاشقانه‌ی جدی و قهرمانانه‌ی اعصار پیشین مطرح می‌کند. جین آستن نیز

در نامه‌ای به کتاب‌دار کتاب‌خانه‌ی پرنس ریجنت[1]، که قبلا نقل شد، ژانر انتخابی خود را با خطوط مشابهی توصیف می‌کند. آن‌طور که آستن ظاهراً نشان می‌دهد، تمایز صرفاً مربوط به خلق و خوی نیست، بلکه، همان‌طور که فیلدینگ توضیح می‌دهد، با انتخاب انواع خاصی از شخصیت‌ها و نسبت دادن انواع خاصی از حوادث و نگرش‌ها به شخصیت‌ها به دست می‌آید. داستان واقع‌گرایانه که همراه با کمدی توسط نورتروپ فرای (۱۹۹۰، ۳۴) به سبکی تقلیدی در سطحی پایین نسبت داده می شود، قهرمان داستانی را که «یکی از ما» است در نظر می‌گیرد و تلاش‌اش منجر به خودشناسی و شناخت هوشیارانه‌ای از عادی بودن فردی می‌شود و نه برخی از ارتباطات مربوط به زندگی و دستاوردهای مربوط به زندگی را تأیید می‌کند. در اصطلاحاتی که توسط فرای و سپس موریس شرودر[2] رایج شد، موضع رمان موضع آلازون[3] (خودفریبی) نیست، بلکه نقاب آیرون[4] (خود مقتدر)، نقاب آیرونی و رئالیسم عامیانه است. در اصطلاح باختینی، آیرونی، پارودی و کارناوال قطعی است؛ البته این گزاره‌ایی بسیار بحث برانگیز است که تمام رشته‌های داستان تعلیمی، تاریخی و تمثیلی را علاوه بر تعداد قابل‌توجه رمان‌های همه‌ی دوران‌ها که «بدون آیرونی آشکار، بر بسیاری از موقعیت‌ها و قراردادهای موجود» رمنس بنا شده‌اند (مک کئون ۱۹۸۵، ۱۶۰) نادیده می‌گیرد. این گزاره به دلیل نظر مخالف فرای در مورد عاشقانه‌ی کمدی نیز بحث برانگیز است، نظری که برای موثر و کارآمد بودن بیش از حد تقلیل‌دهنده است. با این حال، در ادبیات داستانی بریتانیا این‌گونه است و شاید در هیچ ادبیات دیگری نظیر

---

[1] - Prince Regent

[2] - Maurice Shroder

[3] - آلازون همراه آیرون و لوده، جزو سه شخصیت قراردادی در کمدی‌های تئاتر یونان باستان است. آلازون مردی بلوف‌زن، ترسو و خودفریب است که در تقابل با آیرون قرار می‌گیرد.

[4] - آیرون در تئاتر یونان باستان همراه آلازون و لوده، جزو سه شخصیت قراردادی در کمدی‌های تئاتر یونان باستان است که در تقابل با آلازون قرار می‌گیرد. او زیرک و آب‌زیرکاه است ولی در ادبیات غربی، آیرون به دلیل تظاهر به حماقت و آسیب‌پذیری، وجه تسمیه‌ی اصطلاح ادبی آیرونی قرار گرفته است. در کمدی‌های کهن یونان باستان صحنه‌هایی هست که یکی از شخصیت‌ها با خود گفتگو می‌کند و شخصیتی دیگر، رو به تماشاچیان درباره‌ی او حرف‌های کنایه دار می‌زند. این گونه صحنه‌ها تقابل آیرون و آلازون را نشان می‌دهد و برای همدلی تماشاچیان با آیرون اجرا می‌شود.

نداشته باشد که سرزنش مخرب خود و دست کم گرفتن که مشخصه‌ی بازنمایی خود است با معقول بودن، واقع‌گرایی و افسون‌زدگی همراه شود. جیمسون (۱۹۷۵، ۱۴۱) می‌گوید؛ کمدی با تبیین جادو و فانتزی و جایگزینی تقابل متافیزیکی بین خیر و شر با مقوله‌های مفهومی بازآفرینی نظم اجتماعی در روند دشوار سکولاریزاسیون جهان یا حداقل بازآفرینی بافت اجتماعی شرکت می‌کند.

در دسترس بودن چنین مقوله‌های جدید و قابل تشخیصی، تضاد و وارونگی رمنس را به مثابه واقع‌گرایی دوباره رمزگذاری می‌کند. منتقد،جرج لوین[1] منشأ سنت رئالیسم را در پارودی و به طور خاص در جعلیات عاشقانه‌ی جین آستن در نورتنگرابی (۱۸۱۸) می‌داند، رمانی که به گفته‌ی لوین، اولین جمله‌اش «بر چیزی شبیه به یک برنامه‌ی ادبی دلالت دارد» (۱۹۷۰, ۳۵۷):

به نام واقعیت و آنتی‌رمنس نوشته می‌شود. وجود ذاتی‌اش در پاسخگویی به دنیای واقعی نیست. شکل کلی رمان‌های درون این سنت با جست‌وجوی پارودی مبدل که در نورتنگرابی در فضای باز قرار دارد، به بهترین شکل توضیح داده می‌شود و فرم و مشخصه‌ی سبک آیرونیک‌اش را می‌توان به بهترین نحو از این طریق درک کرد. مسیر غالب این رمان ظاهراً به سمت ایجاد حسی فراتر از سرسختی و خیره‌سری تجربه و به سمت تخیل و قدرت انسانی است. (لوین ۱۹۷۰، ۳۵۸)

این حرف برای ساکت کردن داستان‌های قدیمی خوبی است که در طی نیم قرن نوشته شدند و در آن‌ها کمدی خود را در برابر عاشقانه قرار می‌دهد، حتی زمانی که دست‌خوش مجموعه‌ایی از موقعیت‌ها و قراردادهای خود می‌شود. لوین با این نظر، رئالیسم اجتماعی را از کمدی احساساتی و پیکارسک قرن هجدهم جدا می‌کند. بین تمایزها شاید خط بسیار نازکی باشد، اما به دلایل اکتشافی این تمایزها ارزش پیگیری دارند. علاقه آستن به رئالیسم اجتماعی و انگیزه‌ی روان‌شناختی آن در واقع نوعی

[1] - George Levine

جدیت بسیار جسورانه را برای کمدی‌های رفتاری‌اش فراهم کرده است. این علاقه نکته‌ایی متمایز و معقول است که شباهتی به اتکای فیلدینگ به «سرنوشت» و انطباق با محکم کردن رشته‌های سست طرح‌هایش ندارد و شباهتی به موعظه‌های سانتی‌مانتال از نوع رمان‌های شبیه که در بهترین حالت توسط ساموئل ریچاردسون ارائه شده است هم ندارد و در واقع شباهتی هم به هیجان‌گرایی گوتیک‌هایی که آستن در اولین رمان تکمیل شده‌اش تقلید می‌کند ندارد. قرار بود «برنامه ادبی» آستن توسط نویسندگانی مانند جورج الیوت[1]، دبلیو ام. تاکری[2] و حتی هنری جیمز[3] ادامه داده شود. جدیت اخلاقی والا و عقل‌گرایی سکولار ویکتوریایی‌ها نتوانست این تمایل به کمدی را از بین ببرد. شیوه‌های دلالت‌کننده‌ای که به‌طور فزاینده‌ای مرسوم شده‌اند، به لوین کمک می‌کنند تا دوسوگرایی تعلیمی آن را تشخیص دهد:

رمان نویسان اواسط قرن [-نوزدهم] از طریق رئالیسم برای تأیید وضعیت انسانی کمیک در برابر شدیدترین فشارهای فرم‌های پذیرفته شده‌شان مبارزه کردند. (لوین ۱۹۷۰، ۳۶۴)

به بیان دیگر، آن‌چه در رمان ویکتوریایی مطرح است، مقاومت در برابر شیوه‌گرایی رسمی رئالیسم تجویزی به نام «تأیید وضعیت انسانی کمیک» است. در اوایل قرن بیستم ، فشار فرم‌ها و علاقه‌ی بیش از اندازه به معیار رسمی به طور موقت کمدی وضعیت انسان را به تعویق انداخت و در عوض پاتوس‌هایش را در پیش فرض قرار داد. جیمسون « جهت‌گیری جدید و مشخص مدرنیسم » را بازگشتی به چیزی شبیه به جادوی رمانتیک می‌داند:

[1] - George Eliot
[2] - W.M. Thackeray
[3] - Henry James

از این پس «فانتزی» نامیده می‌شود، [که] می‌خواهد امر مقدس را نه به مثابه حضور، بلکه به مثابه غیبتی مشخص و مشخصا در قلب جهان سکولار عرضه کند. (۱۹۷۵, ۱۴۵)

پیتر کنرادی[۱] در مقاله‌ای درباره‌ی داستان‌های متاخر مدرنیستی بیان می‌کند که فشار کمیک، که به‌نظر می‌رسید با انتظارات بسیار زیاد و نفس‌گیر مدرنیستی از مکاشفه‌ی اپی‌فانیک[۲] معناداری، از بین رفته است در بریتانیا پس از ۱۹۳۰ بازگشتی دوباره و سودمند داشت و تایید مجدد هم قدرت سنت طولانی روایت کمیک و هم گرایش فرهنگی خاصی به کمدی و گرایش‌اش به سمت دموتیک[۳] (در کویل و همکاران ۱۹۹۱، ۶۳۲) بود. یکی از چرخش‌هایی که داستان‌های بریتانیایی در دهه ۱۹۶۰ داشت، بازگشت به حالت‌های «جدی» عاشقانه، تمثیل و نگارش گوتیک بود، اما در جایی که این داستان‌ها با تقلید و ساختگی بودن فراداستان پست‌مدرن ادغام نمی‌شوند، همچنان با مفهومی باقیمانده از ادبیات سطح «پایین» یا «ژانر» همراه هستند، در حالی که جریان اصلی که توسط موریل اسپارک[۴] و آیریس مرداک[۵] ارائه می‌شود تا حد زیادی به شکل واقع‌گرایانه و کمیک ادامه می‌یابد (کنرادی در کویل و همکاران ۱۹۹۱، ۶۳۸-۶۳۹).

با این حال، در اوایل قرن بیست و یکم، مغزهای ما به قدری دوباره سیم‌کشی می‌شوند که تقریباً اولین انگیزه‌ی هر داستانی تبدیل شدن به یک عاشقانه به نظر می‌رسد.

---

[1] - Peter Conradi

[2] - اپیفانیک؛ یک درک ناگهانی یا یک اپیفانی (ظهور، تجلی، نمود برجسته) تجربه‌ای از یک درک ناگهانی و اثرگذار است. این اصطلاح، عموماً برای توصیف پیشرفت غیرمنتظره علمی، نویابی دینی یا فلسفی به کار می‌رود، اما می‌تواند در هر شرایطی که ادراک روشنگرانه منجر به فهم یک مسئله یا حالت، از دیدگاه جدید و عمیق‌تر شده‌است، به کار رود.

[3] - دموتیک؛ خط مصری باستان است که از اشکال شمالی سلسله مراتب استفاده شده در دلتای نیل، و مرحله زبان مصری که به این خط نوشته شده‌است، پس از مصری متأخر و پیش از قبطی نوشته شده‌است. این اصطلاح اولین بار توسط هرودوت مورخ یونانی برای تمایز آن از خط هیراتیک و هیروگلیف استفاده شد. طبق قرارداد، کلمه «Demotic» به منظور تمایز آن از یونانی دموتیک با حروف بزرگ نوشته می‌شود.

[4] - Muriel Spark

[5] - Iris Murdoch

فهرست پرفروش‌ها (و فیلم‌های پرفروش) در بیست سال گذشته را ببینید، همگی مملو از نمونه‌هایی از ژانرهای سطح پایین و گهگاه در ترکیب‌های کمابیش مبتکرانه هستند؛ مانند عاشقانه تاریخی، داستان‌های اروتیک تاریخی، داستان‌های اروتیک گروهی، داستان‌های حماسی اسکاندیناوی درباره‌ی برده‌ها، عاشقانه‌های گوتیک، عاشقانه‌های وحشی و مطبوع، داستان‌های شبانی، داستان‌های هم‌جنس‌گرایانه مردانه، داستان‌های چیک‌لایت[1]، کمدی‌های عاشقانه، داستان‌های علمی تخیلی، داستان‌های تخیلی و غیره. از همه مضرتر و نگران‌کننده‌تر، عاشقانه‌هایی هستند که در افق عمومی انتظارات به طور غیرقابل تفکیکی با ملودرام و داستان‌های سانتی‌مانتال پیوند خورده‌اند. ماهیت شکل‌پذیر و متلون این داستان‌ها به طرز شگفت‌انگیزی در برابر چنین التقاط‌هایی قرار گرفته است و منجر به تجدید علاقه‌ی مردمی می‌شود؛ علاقه‌ایی که توسط ناشران و تهیه‌کنندگان فیلم‌ها با سرمایه‌گذاری بر روی حساسیت زنانه و بدون شک با نظم بخشیدن به فرهنگ پاپ، چیک‌لایت و مطالعات زنان تغذیه، پیگیری و تقویت می‌شود. بنابراین، پست‌مدرنیسم هم طرح داستان و هم رمنس را به رمان بازگردانده است. اقتباس‌های سینمایی از رمان‌هایی مانند *تاوان*، *بازمانده‌ی روز* یا *بیمار انگلیسی*، بسته‌بندی شده و اساساً به‌عنوان داستان‌های عاشقانه تبلیغ می‌شوند. بسیاری از پیشینه‌های تاریخی و نقدها بریده می‌شوند تا درگیری رمانتیک شخصیت‌ها و «مطالب عاشقانه»ی این رمان‌ها پیش‌زمینه باشد. این گرایش تجدیدنظر در سینماتوگرافی اخیر از آثار کلاسیک ادبی مانند *غرور و تعصب* یا *جین ایر* نیز چشم‌پوشی نکرده است. این اقتباس‌های بلند سینمایی (به ترتیب ۲۰۰۵ و ۲۰۱۱) تقریباً تمام مضامین دیگر کتاب‌ها را حذف کرده‌اند تا به داستان عشق امتیاز

[1] - چیک‌لایت؛ اصطلاحی است که برای توصیف نوعی داستان عامه‌پسند با شخصیت‌های زنان جوان به کار می‌رود. این اصطلاح که به طور گسترده در دهه‌های ۱۹۹۰ و ۲۰۰۰ استفاده می‌شد، در بین ناشران از مد افتاده است، اما نویسندگان و منتقدان تبعیض جنسی ذاتی آن را رد کرده‌اند. رمان‌هایی که به‌عنوان «چیک‌لایت» شناخته می‌شوند، معمولاً به روابط عاشقانه، دوستی‌های زنانه و کشمکش‌های محل کار به شیوه‌های طنزآمیز می‌پردازند. قهرمان‌های معمولی زنان شهری و دگرجنس‌گرا در اواخر دهه بیست و اوایل سی سالگی‌شان هستند. قهرمان دهه ۱۹۹۰ نشان دهنده‌ی تکامل قهرمان رمانتیک سنتی در قاطعیت، استقلال مالی و اشتیاق او برای مصرف آشکار است.

دهند.[۵۸] هدف از این کار این است که کتاب‌ها نه تنها برای عموم مردم دلپذیرتر باشند، بلکه با برنامه‌های درسی نیز سازگارتر باشند.

در ادامه، عناصری از رمان‌های معاصر را که در برابر طبقه‌بندی به‌عنوان رمنس مقاومت می‌کنند می‌آورم. به عنوان مثال، در رمانی مانند *تاوان*، ارتباط باقیمانده با عاشقانه‌های عامه‌پسند از طریق ژست ساده‌ی نویسنده یعنی افزودن بخش پایانی معکوس می‌شود؛ اگرچه در طول رمان خود عاشقانه به سختی قابل اجرا است، زیرا قهرمان داستان به عنوان یک فرد استثنایی در مرکز داستان قرار می‌گیرد و رشد اخلاقی‌اش علیرغم موانع غیرقابل عبور، شرح داده می‌شود. در حالی که تحلیل منطقی که در پس بازاریابی رمان‌ها و فیلم‌ها به‌عنوان رمان‌های رمنس یا پاپیولار از آن ژانر وجود دارد، در حیطه‌ی این کتاب نیست، جالب است دقیقا رمان‌هایی که چنین استراتژی‌های بازاریابی و خوانش را از طریق دوگانگی اولیه نسبت به سبک رمنس تقویت می‌کنند، به شیوه‌های قطعی از بین می‌روند.

دوسوگرایی هم در تعریف و نام ژانر رمان‌نویسی و هم در خروج از فرم‌های قدیمی‌تر تدوین شده است. چنان چه رمان از نظر جایگاه سنتی خود را در تضاد با رمنس و در امتداد دوگانه‌هایی متعارف و مخالف شرح می‌دهد، دوگانه‌هایی مانند جدی / کمیک، زن / مرد، سانتی‌مانتال / منطقی، جادویی / واقع‌گرایانه، با این حال شامل آن چیزی است که رد می‌کند. همان‌طور که لوین در رابطه با رمان قرن نوزدهم بیان می‌کند، «انرژی‌های رمنس و آرزو و رویا راه خود را به ... داستان‌های تقریباً همه نویسندگان اصلی در سنت «رئالیستی» پیدا می‌کنند» (۱۹۷۰، ۳۵۹). در نتیجه، بررسی‌های انتقادی اخیر، احیای رمنس را به حالت‌های ترکیبی مانند عاشقانه‌ی تاریخی و فراتاریخی، عاشقانه‌ی مرثیه‌ای یا داستان‌های شبانی پیوریتن[1] در ادبیات آمریکایی تعالی می‌بخشند (رجوع کنید به الیاس ۲۰۰۱، بروفی ۱۹۸۳، کلارک و کویل و

[1] - اعضای گروهی از پروتستان‌های انگلیسی در اواخر قرن شانزدهم و هفدهم که اصلاحات کلیسای انگلستان تحت رهبری الیزابت را ناقص می‌دانستند و در پی ساده‌سازی و تنظیم انواع عبادت بودند.

همکاران. ۱۹۹۱و غیره)؛ یا مخالفت خودآگاهانه‌ی رمنس‌ها با رمان را در پیش فرض قرار می‌دهد؛ پس رمان‌های قبلی موضعی فلسفی دارند که میزان تأثیر تاریخ بر افراد را زیر سؤال می‌برند و «ایدئولوژی را به مثابه ایدئولوژی از طریق افشای شکست‌ها در لحظه‌ی بنیادین فرهنگ» آشکار می‌کنند (مایلز ۲۰۰۱، ۱۹۶). در واقع، رابرت مایلز[1] با دفاع از مقاومت رمنس در برابر رفتارها و چارچوب‌های اخلاقی، دیدگاه‌های ثابت شده را برعکس می‌کند؛ دیدگاه‌هایی که از یک سو با ناسیونالیسم و از سوی دیگر با رئالیسم تجویزی هم‌زمان می‌شوند، یعنی نهادینه‌سازی مرسوم که ارتباط رمان را به امر شخصی و احتمالی محدود می‌کند. برعکس، مایکل مک کئون، نشانه‌ی آشکاری از ساده لوحی را در «ادعای تاریخی بودن» و واقعی بودن داستان‌های منثور اولیه می‌بیند، در حالی که کشف فاصله‌ی زیبایی‌شناختی در قرن هجدهم (با نمونه‌ی فیلدینگ و استرن) نوعی خودانعکاسی را القا می‌کند که به تجربه‌گرایی و تجربی‌گرایی علوم در فاصله‌گذاری و بررسی‌اش نه تنها در مورد موضوع، بلکه در روش تصویرسازی خود نیز شبیه است:

در زیبایی شناسی، هنرها شیوه‌ای از تجربه را کشف کردند که هدف آن حذف تجربی واقعیت معقول با مجازی بودن تخیلی است و همچنین آن‌چه را که در آن فرآیند رخ داده مستند می‌کند. (۲۰۱۰, ۲۳۲-۲۳۳)

مایلز و مک کئون هر دو نسبت به ظهور رمان به دلیل فاصله گرفتن از موضوع ارجاعی، چه ایدئولوژیک و چه زیباشناختی، آگاهی مشترک دارند. در این مقوله، جوزفین دونوان[2] با ابزارهای روش‌شناختی بسیار متفاوتی به آن دو ملحق شده است. رویکرد فمینیستی-مارکسیستی او نشان می‌دهد که استقرار زنان در تولید داخلی ارزش مصرف به شکلی مضاعف توان‌مندسازی شده است. از یک سو، تولید ارزش مصرف شامل رابطه‌ی عاطفی بین کارگر و محصول است که باعث ایجاد نگرش انتقادی نسبت

[1] - Robert Miles
[2] - Josephine Donovan

به سیستم بیگانگی غالب کالایی‌سازی و مبادله می‌شود، سیستمی که سرمایه‌داری است؛ از سوی دیگر، انحراف از گفتمان یکپارچه مسلط را تسهیل کرده و مولد گفتمان دیالوگ‌محور و چندصدایی رمان است. دونوان از الی زارتسکی[1] پیروی می‌کند و استدلال می‌کند که محصور شدن زنان در حوزه ارزش مصرف خانگی، نقطه‌ی برتری را برای آن‌ها فراهم می‌کند؛ یک آگاهی انتقادی، که از آن‌جا زنان با کنایه به دسیسه‌های سیستم مبادله نگاه می‌کنند. این تفاوت جنسیتی در نگرش، همراه با افزایش شکاف بین بخش خصوصی و عمومی و کالایی شدن روزافزون زنان، مبنای آیرونی در شواهدی از نوشته‌های اولیه زنان شد و یکی از شرایط اساسی رمان به عنوان ژانر است (دونووان ۱۹۹۱ ، ۴۴۱ ۴۴۹). دونوان به شکل موثری دو رابطه‌ی تعیین کننده‌ی رمان، یعنی سرمایه‌داری و کمیک را به هم پیوند می‌دهد. این دو رابطه به مقاومت باقیمانده‌ی رمنس در برابر هموارسازی فرمولی اختلافات ناشی از ظهور گفتمان ناسیونالیستی یا مشارکت رمان در تکامل معرفت‌شناختی، یا بازیابی فاصله‌ی آیرونیک با مجموعه‌ایی از راهبردهای بازنمایی زنانه، همه‌ی این رویکردهای انتقادی به رمان کمک می‌کنند تا فرضیات مربوط به رابطه‌ی رمان با رمنس در داستان‌های معاصر بریتانیا آشکار شود، در شرایطی که اگر نه همیشه مخالف هستند، ولی به طور قابل توجهی با فاصله گرفتن و خود انعکاسی مشخص می‌شوند.

اما اگر بپذیریم که تضاد بین سبک‌های مربوط به رمان و رمنس را فرض گرفته‌ایم، بهتر است ابتدا ببینیم رمان «ضد-» چیست. مانند پست‌مدرنیسم، آنتی‌رمنس را نمی‌توان جدا از آن‌چه رد می‌کند تعریف کرد. از دیدگاه رسمی، رمنس تعاریفی دارد. این تعاریف رمنس را چنان جامع می‌کنند که شامل هر داستان روایی می‌شود؛ هر داستان روایی که از محدودیت‌های بازنمایی رئالیستی خارج شده و بر پیشرفت موفقیت‌آمیز یک فرد استثنایی تمرکز دارد. رمنس از اوایل دوره‌ی مدرن و به مثابه گونه‌ای محدود که نوع بسیار خاصی از داستان‌های جلد شومیز را نشان می‌دهد نوشته

[1] - Eli Zaretsky

شده است. همان‌طور که جانیس رادوی[1] (۱۹۸۴) توصیف می‌کند، رمنس تلاش یک زن جوان برای عشق را شرح می‌دهد. به گفته‌ی رابرت اسکولز، رمنس همان «داستان فرم‌ها» است، زیرا بر شرح و بسط داستان‌های قبلی تمرکز می‌کند. رمنس مانند دوقلوی انگلی خود، آنتی‌رمنس که از پارودی نشات می‌گیرد، در معرض نقد فرمالیستی است و جهت‌گیری زیبایی‌شناختی دارد (۱۹۷۰، ۱۰۳-۱۰۵). تقابل اشکال ادبی، رمنس را بین اسطوره (یا حماسه) که گاهی اوقات گفته می‌شود از نوادگان تحقیرشده‌ی رمنس است، و رمان قرار می‌دهد و هر یک را با برداشت‌های متفاوتی از زمان و نقش فرد در جامعه مرتبط می‌کند. مانند اسطوره، رمنس بیشتر اقتدار خود را از بازگویی آن‌چه ظاهراً یک بار برای همیشه اتفاق افتاده است و بخش اعظمی از لذت آن را از تسکین و تکرار اطمینان‌بخش می‌گیرد، در حالی که رمان ادعا می‌کند داستان جدیدی را روایت می‌کند که پایان آن از ابتدا مشخص نیست. بنابراین رمان علاقه‌ی خواننده را به «ماهیت غیرقابل پیش‌بینی آن‌چه رخ خواهد داد و به طرح داستانی که اکنون توجه ما را جلب کرده است» منتقل می‌کند (اکو ۱۹۷۲، ۱۵). در حالی که رمان قوانین اخلاقی انکارناپذیری را وضع می‌کند که با هر بازگویی جدید برای اهداف آموزشی تکرار می‌شود، طرح عاشقانه باید ثابت و محلی بماند و حول مفهومی از فضیلت بچرخد که اگرچه جادویی است، اما در مقیاس کوچک عمل می‌کند و هرگز به آگاهی کامل دست نمی‌یابد یا سیستم را به چالش نمی‌کشد. این رمان با آگاهی بیشتر از پتانسیل جهان برای تغییر، غایت‌شناسی را با ابهامات حافظه‌ی فردی و پیچیدگی‌های انگیزه و عامل انسانی جایگزین می‌کند و از تحقیقات روان‌شناختی به عنوان وسیله‌ای برای تعلیق و مکاشفه استفاده می‌کند. بنابراین این دومین فرضی است که تحقیق من در مورد آنتی‌رمنس بر آن استوار است. آنتی‌رمنس امتناع از تکرار اسطوره‌ی عاشقانه است. رمان ساختار و بازسازی روایت را با آشکار ساختن آن، که بر منبعی غیرقابل اعتماد استوار است، به ویژه روان‌شناسی و تخیل فردی، بررسی

[1] - Janice Radway

می‌کند. (رک. اسکولز ۱۹۷۰، ۱۰۹). این تعهد باقی‌مانده به میراث رمنس، این بازگرداندن تخیل، به جای حافظه، به عنوان عامل اخلاقی و مجرای زیبایی‌شناسی است که آنتی‌رمنس‌ها را در میان رمان‌ها متمایز می‌کند.

از دو پیش‌فرض من معلوم می‌شود اهداف فصل آخر، آن‌چه که آنتی‌رمنس را از رمنس متمایز می‌کند، واقع‌گرایی یا در واقع ارجاع بودن بازنمایی نیست، بلکه نوع خاصی از نگرش نسبت به قراردادهایی است که بازنمایی را تنظیم می‌کنند. هیچ کس اعتبار مسائل اخلاقی که جین آستن در رمان‌هایش به آن پرداخته است را زیر سوال نمی‌برد، اما این کمدی آشنایی‌زدایی از آن‌هاست که کتاب‌های او را به مثابه رمان‌های رمنس رد می‌کند. بیش از محورهای فراداستانی آن، چیزی که رمان را مشخص می‌کند، آگاهی از این است که عقلانی سازی های خارج از داستان به همان اندازه ضعیف هستند. ایجاد تمایز بین رمان و عاشقانه در شرایط متضاد کمدی و جدی، از یک سو، و حافظه فردی در مقابل جمعی، از سوی دیگر، نشان می‌دهد بدیهی است که همه رمان‌ها آنتی‌رمنس نیستند، اگرچه کمیک بودن برخی از رمان‌ها نیز کاملاً قابل قبول است. در اوج رئالیسم تجویزی، تداعی‌های نوستالژیک چارلز دیکنز از انگلستان بی‌گناه‌تر و شبانی‌تر، در مقالات پیک‌ویک، دیوید کاپرفیلد، انتظارات بزرگ و غیره، اگرچه شاهکارهای کمیک هستند، اما به روشی که تام جونز و جوزف اندروز هنری فیلدینگ، خودآگاهانه آن را رد می‌کنند، با تعلیمات اخلاقی عاشقانه مطابقت دقیق دارند. از سوی دیگر، نسخه دیستوپیایی جولیان بارنز از اسطوره‌ی عصر مری در *انگلستان، انگلستان*، با افشای بی‌رحمانه‌ی ساختگی‌اش، داستان عاشقانه را بر سر آن می‌آورد. طیفی کمیک در همه این رمان‌ها جریان دارد، با این حال آثار دیکنز، با وجود تمام رئالیسم اجتماعی‌شان، به جای مقاومت در برابر رمنس‌ها، از آن استقبال می‌کنند. آن‌ها با قهرمانان استثنایی خود که به صورت جمعی والدینی هستند و از اخلاق جامعه حمایت می‌کنند، یک الگوی وقف شده از قول خوش‌بینانه را تکرار و تقویت می‌کنند که بر خلاف رمان‌های فیلدینگ، پا پس نمی‌کشند و از آن فاصله نمی‌گیرند.

این ابزاری است که رمان‌ها برای جداسازی و فاصله گرفتن از موضوع و روش‌های خودشان به کار می‌برند که در اینجا با بررسی تعدادی از نمونه‌های اخیر ضدعاشقانه مورد توجه من است. در مورد فراداستانی آشکارا، «ابژه» مقاومت آن‌ها به صراحت مجموعه‌ای از قراردادهای ادبی است که آن‌چه را که به طور قابل تشخیص عاشقانه است، چه به عنوان یک حالت یا یک شکل، محدود می‌کند. در رمان‌های دیگر، «ابژه» ممکن است از یکی از اسطوره‌های اصلی عاشقانه، مانند اسطوره مری انگلستان یا داستان عاشقانه، تا شخصیت‌پردازی قهرمان داستان یا تمرین نظام‌های ارزشی تأیید شده متفاوت باشد. روش من، مانند قبل، رتوریکی است، و ارتباط یک نگرش آنتی‌رمنس نسبت به قراردادهای بازنمایی را هدف قرار می‌دهد.

- **اسطوره، جستجو، فرار، عشق و عاشقانه‌های دیگر**

حدود نیم قرن پیش، در حالی که ادبیات غرب یکی از جسورانه‌ترین دوران تجربی خود را پشت سر می‌گذاشت، آکادامی داستان‌نویسی سرخوشانه دروسی را در مورد انگلستان عصر مری ارائه می‌کرد که ادبیات انگلیسی هنوز هم کاملاً از آن خلاص نشده است. خود این دروس کامل بودند اما در رمان جیم *خوش‌شانس*[1] (۱۹۵۴) اثر کینگزلی آمیس[2] چنین دروسی وجود ندارند، اگرچه نشانه‌هایی مبنی بر این‌که چه سر فصل‌هایی ممکن است در طراحی آن وجود داشته باشد، در بخش عمده ربع آخر متن پراکنده شده است. در اجرا، این دروس، پارودیی هستند از طرح اصلی و موسسه‌ای که آن را مطالبه کرده است. جیم دیکسون، قهرمان داستان، قبل از غش کردن در مقابل تماشاگران‌اش نتیجه می‌گیرد که «نکته در مورد عصر مری انگلستان، این است که ناخوشایندترین دوره تاریخ ما بود» (آمیس ۱۹۷۶، ۲۲۷). یورش ضمنی به ریاکاری همیشگی اسطوره‌ی عصر مری انگلستان تا قرن

[1] - Lucky Jim
[2] - Kingsley Amis

بیستم، گواه احساس فراگیر عدم کفایت نسبت به واقعیت‌های پس از جنگ جهانی دوم از نوع گفتمان و رتوریک محافظه‌کارانه است؛ گفتمان و رتوریکی که در آن اسطوره بیان شده است. جیم *خوش‌شانس* از بسیاری جهات نقطه عطفی در ادبیات انگلیسی است. این رمان که توسط موسسه‌ی پنگوئن به عنوان «رمان کمیک زمان ما» (۱۹۷۶، جلد اول) تبلیغ می‌شود، به نمادی از ابهام‌زدایی از تله‌ها و اشکال اقتدار ناملموس تبدیل شده است. این رمان در مهار کردن ضد رمان‌ها و تکثیر «ضد»هایی که هرگز کاملاً از مد نرفته‌اند، مشارکت داشته است.

جیم *خوش‌شانس* این کار را بدون ابهام انجام داده است. رمان آمیس که حول محور ضدقهرمان می‌چرخد به شکلی غیرقابل‌قبول کودکانه است. نمونه اولیه‌ی رمان جیم *خوش‌شانس* و دشنام‌های‌اش علیه مجموعه‌ای به همان اندازه نامعتبر که از فویل‌های کاریکاتاتوری است، نوعی از انگلستان عصر مری را به نفع نمونه‌ی دیگری از انگلستان جایگزین می‌کند. چیزی که این رمان را متفاوت می‌کند، نوعی روایت ملی است که از قرون وسطی بدون آسیب باقی مانده بود؛ روایتی که در آن انسان علاوه بر این که به امرار معاش می‌پرداخت، موسیقی و هنرهای خود را خلق می‌کرد و توسط ولزی‌های کولی و غیرمعمول نمایش داده می‌شد. آن‌چه جیم *خوش‌شانس* پیشنهاد می‌کند روایتی است که در آن اگرچه انسان باید تسلیم سختی‌های بازار مبادله شود، اما می‌تواند این کار را با تمام بدبینی و حتی بدبینی عقل‌گرایی و فردگرایی آزاداندیش و خودجو انجام دهد. همان‌طور که منتقد، پیتر کنرادی[1] به درستی بیان می‌کند، در پایان کتاب، دختری که قهرمان داستان است، موقعیتی سودآورتر و مناسب‌تر نزد «پدرخوانده پری»، مجموعه‌دار آثار هنری، گور-اورکوهارت (کویل و همکاران، ۱۹۹۱، ۶۳۸) پیدا می‌کند، بنابراین به جای به چالش کشیدن عاشقانه قهرمان خودجوش که با حمایت از مجموعه ارزش های درست پیروز می شود، تأیید می‌شود. جیم دیکسون علیرغم نارضایتی محزون و خیالی

[1] - Peter Conradi

خود، نه تنها از نظر وجودی،«مردی با احساس» است و به قول کنرادی «به طرز دردناکی در مورد شدت تقریباً ناتوان‌کننده و کودک‌مانند احساسات‌اش صادق است» (کویل و همکاران ۱۹۹۱، ۶۳۷) بلکه در مراقبت از مارگارت پیل عصبی و ضعیف هم هم‌فکری می‌کند. کنرادی همچنین خاطرنشان می‌کند که رمان «نشانه‌هایی از الوین وو[1] مانند خصومت با دنیای مدرن» و نوستالژی برای جامعه‌ای را نشان می‌دهد که ویژگی‌های آن «یک افتخار بیهوده، یک فراماسونری توطئه‌آمیز از انسان‌ها... با عقل سلیم» است (کویل و همکارانش ۱۹۹۱، ۶۳۷). هم جذابیت رمنس و هم این نوستالژی آشکارا در تضاد با کلیت مفهوم «مردان جوان خشمگین»[2] رمان هستند. *جیم خوش‌شانس* یکی از مضامین بازتاب فراروایتی اواخر قرن بیستم، رمنس عصر مری انگلستان را برپا کرده و خنده را به جای خشم، به مثابه موضع مؤثرتری برای قضاوت اخلاقی تثبیت کرد (ووماک ۲۰۰۸، آنلاین). صدای خاص مدرس مشتاق تاریخ، دیکسون برساخت ایدئولوژیک تاریخ تاکید کرده و عاملیت تاریخی را مورد بررسی قرار می‌دهد. نیم قرن بعد، بسیاری از هیجانات بی‌ملاحظه و پساترومایی با چشمان وق‌زده از وحشت تکثیر وانموده‌ها جایگزین شد. این مسائل همچنان پابرجاست و رمان نویسان برای پرداختن به آن‌ها، خرده جهان‌های محصور مشابهی را می‌سازند. جولیان بارنز در سال ۱۹۹۸ در *انگلستان-انگلستان* از کمدی و لودگی برای درگیر کردن مسائل مربوط به عاملیت و مصرف استفاده می‌کند. تنظیم او از روایت‌های در حال رقابت و سطوح هستی‌شناختی نه تنها ناهمگونی گفتمانی کنونی، بلکه وسوسه‌های یوتوپیا را نیز آشکار می‌کند. *انگلستان-انگلستان* با دوبار حذف کردن فراداستان و مد از ابژه‌ایی که برای بازرسی در اختیار دارد، انگلیسی بودن تمایل رمنس را برای پوشاندن شکاف بین تاریخ و افسانه نشان می‌دهد. میراث انگلیسی که به مثابه یک پارک موضوعی دوباره

[1] - Arthur Evelyn St. John Waugh

[2] - «مردان جوان خشمگین» گروهی از نمایشنامه‌نویسان و رمان‌نویسان بریتانیایی طبقه کارگر و متوسط بودند که در دهه 1950 برجسته شدند. از چهره‌های برجسته این گروه می‌توان جان آزبورن و کینگزلی آمیس را نام برد و از چهره‌های محبوب می‌توان جان برین، آلن سیلیتو و جان وین را نام برد.

پیکربندی شده است، مانند خیالی واهی ظاهر شده و توسط سرمایه‌داران بی‌رحم و منفعت‌طلب برای سودمالی بی‌حساب‌شان رویاپردازی می‌شود. مانند آن‌چه در جیم *خوش‌شانس* اتفاق می‌افتد، افشای شکاف بین روایت‌های متفاوت انگلیسی بودن در یک ثبت مضحک انجام می‌گیرد، زیرا بازیگرانی که برای بازسازی تاریخ انگلستان به کار گرفته شده‌اند، به طور جدی در نقش‌های خود نقش‌آفرینی می‌کنند و سپس بر علیه بینشی که آن‌ها را به وجود آورده شورش می‌کنند. بخش پایانی و نوستالژیک که آخرین تلاش مارتا کاکرین[1] برای احیای یک «انگلستان قدیمی» قهقرایی و از نظر اقتصادی ویران و از نظر روحی شکسته شده است، نشان از فروپاشی حتی پایدارترین غایت‌شناسی‌ها دارد.

انگلستان-انگلستان، مانند *تاریخچه‌ی جهان در ده فصل و نیم*، به جای این‌که «رمان دولت انگلیسی» باشد، «رمان ایده‌ی انگلیسی» (بارنز ۱۹۹۸، آنلاین) است. بازنمایی واقع‌بینانه مسائل اجتماعی و اقتصادی کنونی راه را برای ویژگی‌های رمان ایده‌ها باز می‌کند. رمان ایده‌ها بیشتر در اجماع مجادله‌آمیز روی کاغذ در رمان *انگستان-انگلستان* و در گزارش‌های متفاوت موجود یا ضمنی تقریباً در هر فصل از *تاریخچه‌ی جهان* مشهود است. با این حال، بیشتر از *تاریخچه‌ی جهان در ده فصل و نیم*، در *انگلستان-انگلیستان* وضعیت رئالیسم جای وضعیت دیستوپیایی را گرفته است. گریزی مشابه و مساله‌مند به دیستوپیا در *هرگز ترکم مکن* (۲۰۰۵) اثر کازئو ایشی‌گورو هست، جایی که رمنس دیکنزی در چندین سطح با منطقی فریبنده حمایت می‌شود.این رمنس این‌گونه پرداخت می‌شود که امید به زندگی در انگلستان به دلیل پیشرفت علمی افزایش یافته است؛ قهرمانان، هر چند بدون پدر و مادر، استثنایی هستند و برای مأموریتی باشکوه آماده شده‌اند؛ عشق جوان، اگرچه مملو از حسادت‌ها و مشکلات عملی اندکی است، اما بر مرگ غلبه خواهد کرد. با این حال، این رمنس به تدریج و بدون مزاحمت، به شکل نوعی خودفریبی

[1] - Martha Cochrane

دردناک نمود می‌یابد. قهرمانان داستان پس از پشت سر گذاشتن هیلشام شگفت‌انگیز در دوران کودکی دیگر هرگز آن را نمی‌یابند و ساکنان آن شبه‌انسان‌هایی هستند که مأموریت باشکوه‌شان این است که اجازه دهند اعضای بدن‌شان برای پیوند برداشت شود. به کارگیری یک راوی بیسواد و تا حد زیادی بدون مساله، هر چند حساس و درون‌دیژتیک و هر چند مکانیسم‌های رمزآلود خود را آشکار می‌کند، امکان بازتاب فراروایتی صریح در *هرگز ترکم مکن* را محدود می‌کند؛ و اگرچه پیروزی خنده بر خشم بدست آمده توسط جیم *خوش‌شانس* را نقض نمی‌کند، اما به شکل موثری خنده را به سکوت وامی‌دارد.

هم *هرگز ترکم مکن* و هم *انگلستان-انگلستان*، به ویژه با گنجاندن قراردادهای علمی تخیلی، رمنس عصر مری انگلستان را تجربه می‌کنند. همانطور که دیدیم، هم بارنز و هم ایشی‌گورو در جاهای دیگر به شکل دیگری از ادبیات ژانر روی می‌آورند؛ مثلا داستان پلیسی، نمونه‌ای از رمنس بازجویی که نشان‌دهنده‌ی پیروزی شیفتگی به چندگانگی ریاضیات ویکتوریایی و مهندسی اجتماعی است. ایشی‌گورو در *وقتی یتیم بودیم* (۲۰۰۰) با کتمان کلی حقیقت و صرفا وارد کردن خودانعکاسی ضمنی، بی سر و صدا این قرارداد را ساختارشکنی می‌کند و بر اساس این ساختارشکنی در پایان فرآیند بازرسی و تفتیش، قهرمان می‌تواند سلسله مراتب خیر بر شر را دوباره برقرار کرده، مجرمان را مجازات کرده و آرامش و عادی بودن را به جامعه بازگرداند. اما قهرمان داستان، کارآگاه کریستوفر بنکس نه تنها قادر به انجام چنین شاهکاری نیست، بلکه با پایان تعدی او به شانگهای جنگ زده، ثبات ذهنی‌اش مورد تردید قرار گرفته و تصویر قهرمانانه‌اش به طرز جبران‌ناپذیری درهم می‌شکند و حقیقتی جزئی از روایت بسیار ذهنی ارائه شده توسط یکی از شرکت‌کنندگان در روایت رویدادها به شکلی آیرونی‌وار به جای تحقیقات پزشکی قانونی کارآگاه رخ می‌دهد.

قهرمان حیرت‌انگیز بارنز در *آرتور و جورج* (۲۰۰۵)، داستان‌نویس آرتور کانن دویل، که عملاً خود را یک شوالیه‌ی قرون وسطایی می‌پندارد، بسیار موفق‌تر است، اگرچه با قراردادهایی که در آن‌ها موفقیت او اندازه‌گیری می‌شود، بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرند. این رمان با تأکید بر جبر زندگی‌نامه‌ای، «تفکر متخصص یا «کارشناس» و «تأیید برخی حقایق واقعی [و نه] اخلاقی» را به چالش می‌کشد (فریزر ۱۹۹۸، ۱۶). *آرتور و جورج* جایگزینی مفهومی از هویت را ارائه می‌دهد که بر ساخت روایی هویت تاکید کرده و شواهد تجربی را به شکلی بالقوه گمراه‌کننده و مضر معرفی می‌کند. حتی دیگر قهرمان رمان، جورج ادالجی بی‌خیال، به تدریج به شواهد غیرمستقیم بی‌اعتماد می‌شود و برای نشان دادن بی‌گناهی خود به روایت زندگی تکیه می‌کند. به طور کلی، این نشانه‌ی سوءظن به تحقیقات پزشکی قانونی است که توسط کانن دویل / شرلوک هلمز تجسم یافته است، و آرزوی بازگشت به روش‌های روایی زندگی‌نامه و روان‌شناسی را دارد شبیه به آن‌چه در *وقتی یتیم بودیم* اتفاق می‌افتد. با این حال، کارآگاه به شکلی سنتی، هر دو دیدگاه با شیوه‌های رئالیسم در تثبیت شخصیت شخصی، و قطعیت‌های راضی‌کننده رمان بیوگرافی ویکتوریایی را به چالش می‌کشد. بنابراین، هر دو کتاب آن‌چه را که مک‌کئون به مثابه رقابت بین «تجربه‌گرایی ساده لوحانه» و «ادعای تاریخی بودن» رمنس و معادله‌ی اولیه رمان از حقیقت‌شناسی با زندگی‌نامه توصیف می‌کند، بیان می‌کنند (۲۰۱۰، ۲۲۸).

اگر *هرگز ترکم مکن* و *انگلستان- انگلستان* به منظور نقد داستان‌پردازی رمانتیک از گذشته، به آینده نگاه می‌کنند، *وقتی یتیم بودیم* و *آرتور و جورج* قاطعانه توطئه‌ها را در مرکز خود تاریخی می‌کنند تا وضعیت حافظه یعنی محدودیت‌های داستان، سیال بودن حقیقت، و پتانسیل خفته روایات برای ایجاد ساختارهای اجتماعی را بررسی کنند. این دو رمان گرچه ظاهراً واگرا هستند، اما به سمت گذشته‌ی اسطوره‌سازی شده یا آینده آفریده نشده، روایت‌ها را به مثابه شیوه‌های

دانش و تخیل به شکل عامل اخلاقی بازمی‌گردانند. اما اگر دو رمان اخیر، تاریخ را به شکل پس‌زمینه بازمی‌گردانند، حس فضایی بسیار متفاوت با جهان‌های کوچک در دو رمان *هرگز ترکم مکن* و *انگلستان-انگلستان* را نیز به دست می‌آورند، بنابراین سفر و ماجراجویی را به مثابه استراتژی‌های رسمی بازیابی می‌کنند، بدون اینکه کارکرد وحیانی را که در رمان‌ها دارند به آن‌ها اعطا کنند. کریستوفر بنکس، آرتور کانن دویل و جورج ادالجی مانند رابینسون کروزوئه و لموئل گالیور از سفرهای خود بازمی‌گردند و متوجه می‌شوند که دنیای‌شان همان است که آن را ترک کرده‌اند و خودشان مانند همیشه برای‌شان غیرقابل دسترس است.

رمان دیگری که به همین صورت از سفر و ماجراجویی با جلوه‌ای آیرونیک استفاده می‌کند، آقای فیلیپس[1] (۲۰۰۰) نوشته جان لانچستر[2] است. این کتاب با تلاقی بین سفری اولیسه‌وار از لندن کالایی‌شده و واقع‌گرایی عملی حسابداری وسواس‌گونه‌ی دفو در رابینسون کروزوئه، رقت‌انگیزی وضعیت قهرمان داستان را بیان می‌کند، بدون اینکه نکته‌ای رقت‌انگیز ایجاد کند. ضدقهرمان همنام که اخیراً بیکار شده است، ساعاتی را که دیگر کار نمی‌کند در یک دوشنبه‌ی گرم با چشمان غیرعادی مردی از سال ۱۹۴۵ (سال تولدش) به لندن در اواسط دهه ۱۹۹۰ نگاه می‌کند. پیشینه خانوادگی و وابستگی‌های عاطفی او به سبک مینیمالیستی، سفر در زمان حال بی‌امان، ارائه شده است، در حالی که تخیل او با وسواس در مورد دو اسب سرگرمی‌اش، حسابداری دوطرفه و خیال‌پردازی جنسی فکر می‌کند. اگرچه او گهگاه سناریوهایی را تصور می کند که در آنها قهرمانانه عمل می کند و به خاطر آن پاداش می گیرد، اما زمانی که خود را در میانه مهار می بیند و در مقابل سارقان می ایستد، پلیس به سرعت وارد عمل می شود و به او اطمینان می دهد که او در خطر واقعی نبوده است. اودیسه بدون نتیجه پایان می یابد و میزان ایهام آقای

[1] - Mr. Phillips
[2] - John Lanchester

فیلیپس را آشکار می‌کند. «او نمی‌داند که در آینده چه اتفاقی خواهد افتاد» (لانچستر ۲۰۰۰، ۲۴۷). شکل حماسی، نه مکاشفه‌ی نفس است و نه حکمت و خرد و سفر آن‌چنان که با توهم وخیال‌های واهی بیشتر از منظومه‌های اژدهایی منتشر شده است هیچ فرصتی برای زیرکی یا شجاعت ندارد.

بنابراین، بازگرداندن روایات به مثابه شیوه‌های معرفت، غیرقابل برگشت نیست. ادبیات داستانی معاصر مملو از روایات بی‌نتیجه و گمراه‌کننده است، روایت‌هایی که می‌خواهند به چالش کشیده شده و مقاومت می‌کنند و مواردی که در آن‌ها تخیل در انتقال دانش، اصلاح تعادل در عدالت یا ایجاد تغییر، ناتوان است. جو رز[1]، راوی و قهرمان داستان *عشق پایدار*[2] اثر ایان مک ایوان (۱۹۹۷)، نویسنده‌ی خلاصه‌های علمی برای مجلات تجاری است. او در یک یادداشت نصفه و نیمه، پیش‌نویسی در مورد مرگ حکایت و روایت در علم پس از نسل داروین از دانشمندان آماتور ویکتوریایی و جایگزینی آن‌ها با نظریه‌های واضح و ظریف می‌نویسد. او این تغییر را نه تنها با نظم بخشیدن به علم، بلکه با انحراف ادبیات به سمت آزمایش‌های رسمی در آغاز قرن مرتبط می‌داند. مطابق با دل مشغولی راوی به ثبت‌های سبک‌شناختی، آغاز و علیت، چنین پروژه‌ای دقیقاً مراحل تکامل گفتمانی را دنبال می‌کند که هم *وقتی یتیم بودیم* و هم *آرتور و جورج* آن‌ها را لغو می‌کنند. جو با این حال مردد است، زیرا می‌داند که «از بین خطوط منظم متن [ش]، استدلال‌های متضاد سرچشمه می‌گیرد». او شاید تا حدودی متناقض و البته نه بی‌ربط ادامه می‌دهد:

چه شواهد ممکنی می‌توانم ارائه کنم که نشان دهد رمان‌های دیکنز، اسکات، ترولوپ، تاکری، و غیره تا به حال تحت تأثیر ویرگول برای ارائه‌ی ایده‌های علمی بوده‌اند؟ (مک ایوان ۱۹۹۹، ۵۳)

---

[1] - Joe Rose
[2] - Enduring Love

شاید این سؤال باید در مورد تأثیر رمان‌های جیمز، کنراد، جویس، وولف و غیره در ارائه‌ی ایده‌های علمی باشد، زیرا این دور شدن از روایت است که جو را مجذوب خود می‌کند. به هر حال، او می‌داند که نمونه‌هایش «به‌طور شگفت‌انگیزی منحرف شده‌اند» زیرا او علوم زیستی ویکتوریا را با علوم سخت قرن بیستم مقایسه می‌کند (مک ایوان ۱۹۹۹، ۵۳)؛ اما به جای اینکه پروژه را رها کند، آن را به مثابه روزنامه‌نگاری توجیه می‌کند، روزنامه‌نگاریی که «استاندارد نهایی» آن گفتن حقیقت نیست، بلکه «خوانایی» است (مک ایوان ۱۹۹۹، ۵۴). این بازتاب فراروایتی به‌طور غیرمستقیم دیدگاه راوی را از شرح تجربیاتش با جد پری[1] بیان می‌کند. از این رو تأیید می‌شود که این بازتاب نه تنها در فهرستی جزئی‌تر از ارائه‌ی علمی قرار دارد (اگرچه گزارش علمی نیز در ضمیمه یک آمده است)، بلکه فضیلت اصلی آن خوانایی، یعنی اعتبار آن است تا ارزش واقعی آن. به طور قابل توجهی، جو این پروژه را در مراحل اولیه‌ی وسواس جد پری تصور می‌کند، زمانی که کلاریسا، استاد رمانتیسم، هنوز می‌تواند به اشتباه تشخیص دهد که چه چیزی برای جد به وضوح یک عاشقانه (هر چند توهم‌آمیز) است و جو را متقاعد می‌کند که این چیزی بیش از یک «شوخی ... داستانی خنده‌دار نیست که برای دوستان خود تعریف می کنید» (مک ایوان ۱۹۹۹، ۶۱). هنگامی که عاشقانه‌ی خود او در خشونتی غیرمنتظره حل می‌شود، این منطق متوالی روایت‌ها است که جو احساس می‌کند:

اما چنین منطقی غیرانسانی بوده است.... فشرده‌سازی روایی داستان‌گویی، به‌ویژه در فیلم‌ها، ما را با پایان‌های خوش فریب می‌دهد تا فراموش کنیم که استرس مداوم باعث فرسایش احساسات می‌شود. (مک ایوان ۱۹۹۹، ۲۳۱)

روایت جو با عدم اطمینان او و کلاریسا در مورد آینده رابطه‌شان به پایان می‌رسد. با این حال، این ادعای جعل واقعیت به خاطر انسجام روایی، مانند این واقعیت

[1] - Jed Parry

است که پایان خوش دست کم گرفته شده توسط ضمیمه علمی ۱ ارائه شده است. این ادعا، نه تعلق خود را به مقوله راهبردهای روایی که برای تثبیت ادعاهای حقیقت بالاتر روایت رئالیستی بر رمنس است، پنهان می‌کند و نه از سوءظن در مورد دستکاری جو در روایت‌های مختلف حقایق چه حقایق به ظاهر علمی و چه حقایق عمیقا ذهنی، جلوگیری می‌کند.

دوگانگی خود جو نسبت به پایان‌های خوش، دستکاری او با پایان‌های چندگانه و باز که او با الزام مکانیکی عاشقانه که به موجب آن «منطق موتور احساس است» (مک ایوان ۱۹۹۹، ۲۳۰) مخالف است، نشان‌دهنده‌ی نگرانی از اعتبار گزارش‌های تجربی است. همان‌طور که دیدیم، بریونی تالیس، نویسنده داستانی آن، در بخش پایانی کتاب *تاوان* اثر مک ایوان (۲۰۰۱)، به نفع ادعاهای بالاتر عاشقانه در مورد اعتبار است. برایونی بزرگ‌تر که قبلاً خواننده و نویسنده داستان‌های عاشقانه زودرس بود، پس از جدایی از عاشقان، اصرار دارد که یک پایان خوش خیالی به داستان عشق سرنوشت‌ساز خواهرش، سیسیلیا بدهد. با این حال درست در لحظه‌ای که او انتخاب خود از یک رمنس را مانند پایان توجیه می‌کند، مصنوعی بودن آن را نیز بیان می‌کند (مک ایوان ۲۰۰۵، ۳۷۰-۳۷۱). گنجاندن بخش‌های پایانی پیشامتنی، که خود ابزاری برای احراز هویت است و به رمان‌های «پیداشده» اولیه مانند دن کیشوت یا پاملا برمی‌گردد، با داشتن این مفهوم ناراحت‌کننده که رمنس تأییدکننده‌ی زندگی توهمی است که توسط روایت‌ها ساخته و طبیعی شده است، این انتخاب را دراماتیک می‌کند، گرچه هنوز هم بر «تاریک‌ترین رئالیسم» که در خدمت هیچ هدف اخلاقی نیست، ترجیح داده می‌شود.

ورونیکا هگارتی[1] در در کتاب *گردهمایی* اثر آن انرایت[2] (۲۰۰۷) راوی-قهرمان دیگری است که در مورد بی‌ثباتی روایات صحبت می‌کند. او که نگران ارزش واقعی

[1] - Veronica Hegarty
[2] - Anne Enright

حماسه خانوادگی خود است، می‌ترسد که علاقه‌اش به عاشقانه‌ها درک او از امور انسانی را مخدوش کرده باشد. روایت ورونیکا تلاشی برای توضیح خودکشی برادرش لیام است. همانطور که او خاطره طولانی مدت آزار جنسی‌اش را در سن ۹ سالگی بازیابی می‌کند، ناباوری‌اش از این باور باقی‌مانده ناشی می‌شود که عشق و میل مترادف هستند (انرایت ۲۰۰۷، ۲۲۳). او سوءاستفاده جنسی را به مثابه جابجایی عشق نافرجام و آزارگر به مادربزرگ کودک توجیه می‌کند. این همان عشقی است که ورونیکا برای گفتن حقیقت باید «به آن پایان دهد» (انرایت ۲۰۰۷، ۱۴۲). این یک رمان رمنس است و در لحظه‌ای که او از تجربه جدا می‌شود تا بت نامعلوم گذشته را بازسازی کند، خود را به داستان او تلقین می‌کند و همچنان با مادربزرگ دوست داشتنی و معمایی‌اش آدا مریمن[1] همراه است. رمنس به عادت ذهنی تبدیل شده است، به طوری که ورونیکا سعی می‌کند آدا و نوجنت را در حال عشق‌بازی تصور کند، به عنوان مثال، متوجه می‌شود که او صرفاً در حال تمرین کنوانسیون‌های چیک لایت[2] است (انرایت ۲۰۰۷، ۱۳۵-۱۴۰). در برابر رمنس به مثابه روشی که با واقعیت رویدادی که ورونیکا قصد دارد آن را شرح دهد ناسازگار است، مقاومت می‌شود. همچنین احساس ناخوشایندی وجود دارد که انگیزه‌ی داستان او برای تبدیل شدن به یک رمنس ساده‌لوحانه و سرزنش‌کننده است و شبیه به جوان بودن نوجنت بیست و سه ساله است که «... برای گذاشتن نامی بر احساساتی که او را فرا گرفته و از بین رفته است خیلی جوان است.» (انرایت ۲۰۰۷، ۱۶) و اشتباه گرفتن آن با عشق، در حالی که در واقع، راوی به شکل سنگ‌دلانه‌ایی به ما می‌گوید، آن احساس «میل» است (۱۷)، هرچند ممکن است نفرت هم باشد (۱۶). این ناتوانی در تشخیص احساسات برای نوجنت و لیام بدتر شده است. وسواس ورونیکا برای رمانتیک‌زدایی از میل، نشان‌دهنده‌ی تلاش او برای بی اعتبار

[1] - Ada Merriman
[2] - chick lit

کردن ایده‌های دریافت شده و بازنمایی‌های متعارف و تجدید نظر در وفاداری‌های نویسنده است (انرایت ۲۰۰۷، ۱۳۹).

هر دو کتاب *تاوان* اثر مک‌ایوان و *گردهمایی* اثر انرایت بی‌ثباتی رمنس را به ویژه با نشان دادن تمایل‌اش به دوگانه‌سازی به روشی دیگر نیز نشان می‌دهند. به تعبیری که منتقد، کنت بروفی[1] بیان کرده است، می‌توان گفت که هر دو رمان رمنس‌های مرثیه‌ای هستند؛ به این صورت که راوی-ناظران آن‌ها قصد دارند با از دست دادن یک دوست، یا همان قهرمان مقابله کنند، در حالی که تمرکز را از قهرمان به رشد روان‌شناختی خود تغییر می‌دهند، که تحسین و سپس سرخوردگی از (و عدم تایید سبک زندگی) قهرمان واقعیات اصلی آن است (۱۹۸۳، ۴۰-۴۱). تلاش پنجاه و نه ساله‌ی بریونی تالیس برای نوشتن تلاشی برای جبران چنین سرخوردگی لحظه‌ای و غیرقابل درک از رابی ترنر است. به گفته بروفی، «هدف واقعی» رمنس مرثیه‌ای، «بازیابی انسجام دنیای درونی خود [راوی] است، به اصطلاح وقتی نمایش را گم کرد و از دست داد، نمایشی که بر اساس آن فانتزی‌های [ش] را پیش‌بینی کرده بود.» (۱۹۸۳، ۵۱)، یعنی بازیابی قهرمانی که راوی تخیلات برآورده‌کننده آرزوهای خود را برای بازگرداندن انسجام به دنیای تجربی بر او فرافکنی کرده بود. بنابراین، در برابر پرستش قهرمان، راوی رمنس مرثیه با فضیلت نمادسازی مخالفت می‌کند، که این مخالفت بیش از بازنمایی قهرمان با گفتن داستان است (۱۹۸۳، ۵۲). تصدیق بریونی در بخش پایانی مبنی بر اینکه حساب او درست نیست دقیقاً به چنین پروژه‌ی نمادینی اشاره دارد. احیای او از رابی و سیسیلیا، نمادی از عشقی است که نمی‌میرد و هدف آن دلداری دادن به ژست‌های معنادار و بسته شدن داستان است. گرچه بروفی این نظر را تأیید نمی‌کند، اما رمنس مرثیه نه تنها ترکیبی است، بلکه وارونه‌ای از عاشقانه است، زیرا روایت به جای اینکه مدعی ثبت یک تأیید ظاهری و پدیدارشناختی غایت‌شناسی درونی

[1] - Kenneth Bruffee

باشد، به سمت درون خود و منبع روایی‌اش می‌چرخد. در هر دو رمانی که در بالا ذکر شد، کانونی شدن روایت ربط آن‌ها به این مقوله را تایید می‌کند، هرچند در هیچ کدام صریح نیست.

در رمان انرایت، ورونیکا ضرر مضاعفی را متحمل می‌شود. خودکشی برادرش مسائل غم و اندوه حل نشده در مرگ مادربزرگ‌اش را بازمی‌گرداند. اخلاق آدا که حول ارزش‌هایی مانند خوبی، پرورش، صداقت و وفاداری می‌چرخد، برای همیشه جای خود را به کمّی‌سازی‌های سرمایه‌داری لامب نیوجنت[1] از آن‌چه به او بدهکار است، می‌دهد، که یک مورد صریح از جابجایی رمانتیک با واقع‌گرایی واقعی است. در دنیای سقوط کرده‌ی خود ورونیکا، که در آن کالاهایی که او می‌توانست بخرد، هیچ آسایشی با خود نمی‌آورند، احیای روحیه‌ی آدا مطلوب به نظر می‌رسد. به هر حال، آرمان‌سازی ورونیکا از آدا به مثابه فرشته‌ای در خانه‌ی مدافع دین، کمتر از ایده‌آل‌سازی دنیای او از هر شکل دیگری از قهرمان‌سازی یا مصرف‌گرایی به مثابه راه‌حلی برای همه آسیب‌های اجتماعی است. آدا نه تنها قادر به پرورش و حمایت مورد انتظار از او نیست (لیام نه ساله در حالی که در خانه‌اش زندگی می‌کند مورد آزار قرار می‌گیرد)، بلکه، ورونیکا می‌ترسد، خود کوچکترش به سختی بانوی پاکیزه رمنس باشد. بنابراین، شخصیت قهرمانی او تابعی از سرگرمی تخیلی راوی است تا یک ارزش ذاتی یا یک واقعیت قابل اثبات و ورونیکا وقتی متوجه می‌شود که نمی‌تواند آدا را سرزنش کند، هم از سختی و هم به ضرورت نمادسازی آگاه است (انرایت ۲۰۰۷، ۲۲۳) و از آسیب وارد شده است، خواه استنباط او دقیق باشد یا نباشد (۲۲۴). در عین حال، این ضرورت به این دلیل است که او در این زمینه شکست تخیل را به عنوان عامل اخلاقی تشخیص می‌دهد، شکتی که او آن را پایان عاشقانه می‌نامد.

[1] - Lamb Nugent

این بی‌ثباتی شدید روایت‌ها، علاوه بر این که یک ویژگی رسمی کلیدی است، به موضوع اصلی فراداستان‌های معاصر تبدیل شده است، و راوی‌های درون‌دیژتیکی اغلب در مورد اضطراب نویسنده در مورد خواندن آثارشان صریح هستند. در دو رمان مک ایوان که در بالا مورد بحث قرار گرفت، راوی‌ها مستقیماً خوانندگان خود را مورد خطاب قرار می‌دهند، زیرا آن‌ها در مورد درک خود از تأثیرات روایت‌ها، چه در نوشتن علمی و چه در زندگی خود، فکر می‌کنند. خواننده آشکارا دعوت می‌شود تا شاهد نوسانات تخیل بین حالت‌های متفاوت رئالیسم و رمنس باشد. از سوی دیگر، در کتاب *گردهمایی* نوشته‌ی انرایت، روایت بیشتر حس تک‌گویی دارد. در *گردهمایی* راوی به جای هر خواننده‌ای بیرونی، ذهن پریشان و مد روزش را مورد خطاب قرار می‌دهد. با این حال، دوراهی‌های فراداستانی او کوچک‌تر نیستند و آگاهی او از قراردادهای روایی نیز کمتر نیست. به نظر می‌رسد ورونیکا، روزنامه‌نگار سابقی که به اعتراف خودش «درباره خرید کردن می‌نوشت (خوب کسی باید چنین کاری را بکند)» (انرایت ۲۰۰۷، ۳۹) بیشتر به دنبال یافتن نام‌های مناسب برای آنچه توصیف می‌کند است تا سبک‌شناسی و مکانیک روایت؛ با این حال محتاط است که عاشقانه‌هایی را که درباره‌ی مادربزرگ آد می‌سازد - چه در ثبت هیجان انگیز (۸۴، ۹۱-۹۲) و چه احساساتی (۱۳-۲۱) - نباید چیزی جز محصول تخیل بیش از حد فعال در نظر گرفته شود (۲۱ ، ۹۰، ۹۲).

به نظر می‌رسد استیونز، پیشخدمت رمان *بازمانده‌ی روز* اثر ایشی‌گورو (۱۹۸۹)، به‌عنوان یک راوی برای همان مخاطبانی که زندگی حرفه‌ای‌اش را به آن‌ها اختصاص داده است، اجرا می‌کند، اما درک او از قراردادهای ادبی نسبتاً ابتدایی‌تر است. اگرچه او یک راوی اول شخص است، اما خود را در انتهای روایت‌ها قرار می‌دهد، از گزارش‌های کارفرمایان‌اش از وقایع تاریخی گرفته تا عاشقانه‌هایی که در اوقات فراغت‌اش می‌خواند. استیونز که در حال خواندن رمان‌های عاشقانه توسط خانم کنتون، خانم خانه‌دار، گرفتار می‌شود، «مطلوبیت حرفه‌ای لهجه خوب و

تسلط بر زبان» را بهانه می‌آورد (ایشی‌گورو ۱۹۸۹، ۱۶۷-۸). اعتراضات او یادآور پافشاری تاریخی بر تدریس کلاسیکی است که گسترش ادبیات داستانی را از نظر اجتماعی قابل قبول کرده بود. با این حال، به جای متقاعد کردن، اعتراضات او انگیزه‌های پشت خواندن رمان‌ها را زیر سوال می‌برند. همان‌طور که در فصل قبل گفته شد، این صحنه در ثبت جدی دفاع تقلیدآمیز از رمان‌ها در رمان *نورتنگرابی* اثر آستن (۱۹۶۸، ۸۶۷) بازتاب می‌یابد. پیچیدگی‌های بینامتنی که از این نقطه‌ی جدال ناشی می‌شود، به بازیابی قهقرایی و دیرهنگام رمانتیسیسم در عصر ادبی اشاره می‌کند که مدت‌ها مدعی است که سنت جزئی برون‌ریزی‌های صوتی و ایده‌آلیسم‌های آسان را تقلید می‌کند. این بازیابی مخصوصا ایده‌ایی رمانتیک از خوانش در تضاد با قرائت متعارف «اقتصادی» (دوچرتی ۲۰۰۳) است که توسط روشنگری ایجاد شده و توسط رئالیسم تجویزی ویکتوریایی‌ها تأیید شده است. در دنیای کلاستروفوبیک تجربیات پیچیده و غیرمستقیم استیونز، خواندن رمان‌های عاشقانه معادل یک آموزش احساسی است. از سوی دیگر، رابطه او با خانم کنتون، که از الزامات روشنگری برای خودشناسی است، داستانی است که او هرگز برای خود تعریف نمی‌کند، عشقی که هرگز به خود اجازه نمی‌دهد آن را تصدیق کند. این مقاومت در برابر خودشناسی به استیونز اجازه می‌دهد تا دیدگاه عصر مری انگلیستان از تاریخ اواسط قرن بیستم را در مواجهه با شواهد بسیار آشکار مخالف آن حفظ کند.

- **رمنس آنتی‌رمنس**

بگذارید همان‌طور که جورج لوین می‌گوید فرض کنیم *نورتنگرابی* اثر جین آستن، نمونه‌ی اولیه‌ی آنتی‌رمنس است. به ما گفته می‌شود که در کودکی، قهرمان داستان کاترین مورلند چندان امیدوارکننده نبود. او که در نسخه‌ای از قرن هجدهم عصر

مری انگلستان متولد شده، باید آن را پشت سر بگذارد تا به یک «قهرمان» تبدیل شود. او با حس خوب و رک و ساده‌ی تجربه‌ی آزموده شده، آن را به نفع فانتزی‌های تشویق شده توسط گوتیک‌های نژادپرستانه رد می‌کند و در نتیجه مکرراً نمی‌تواند خوب را از بد تشخیص دهد. هنگامی که در مضیقه است، شوالیه‌ی او با زره درخشان موفق به نجات او نمی‌شود. او که در بازار ازدواج در شهر *بت* فروخته می‌شود، تقریباً نمی‌تواند شوهر خود را تأمین کند. پس از اینکه یکی از آنها را به دست آوردیم، به ما گفته می شود که آنها شادتر از آنچه استحقاق آن را دارند نخواهند بود. در نهایت، هدف آموزشی داستان مورد تردید است، زیرا راوی خیالی این تصمیم را به خواننده واگذار می‌کند که «آیا گرایش این اثر به طور کلی توصیه به استبداد والدین است یا پاداش نافرمانی فرزندی» (آستن ۱۹۶۸، ۹۷۱). خود انعکاسی نامحسوس رمان، آن را به دسته آثار فرعی آستن تنزل داده است. با این حال، همانطور که دیدیم، کل یک سنت رئالیستی از آن سرنخ می‌گیرد، هر چند ممکن است پارودی و آیرونی را که در *نورتنگر ابی* به خوبی آشکار است، پنهان کند (لوین ۱۹۷۰، ۳۵۸). این دین تا قبل از اواخر قرن بیستم تصدیق نمی‌شود. به طرز عجیبی، رودیارد کیپلینگ در داستان کوتاه «جنیتس‌ها» (۱۹۲۶) به آن اشاره می‌کند، جایی که یک انجمن مخفی از عاشقان رزمی آستن‌نوول‌ها رمز عبور خود را «درهای تله‌ایی تیلنیز» از آن رمان می‌گیرند و نام یکی از توپ‌ها را «ژنرال تیلنی» می‌گذارند. اخیراً، هم ایشی‌گورو در *بازمانده‌ی روز* و هم مک ایوان در *تاوان* آشکارا با آن درگیر هستند. رمان دوم به ویژه صریح است، زیرا بخشی از *نورتنگر ابی* را به عنوان خلاصه داستان خود در نظر می‌گیرد. *تاوان* بر روی نویسنده‌ی جوانی شبیه به آستن متمرکز است که مانند کاترین مورلند قربانی تخیل اشباع شده از رمانتیک و بیش فعالی خود می‌شود. *تاوان* با یک گردهمایی خانوادگی در «هتل تیلنی» به پایان می‌رسد. رمان‌ها دیگر نیازی به پنهان کردن پارودی‌شان از

رمنس ندارند. رمان‌ها اکنون می‌توانند به سادگی به *نورتنگر ابی* اشاره کنند تا قید مقاومت‌شان در برابر عاشقانه‌ها از نظر بینامتنی صریح و واضح شود.

رمان *مالکیت* اثر ای.اس بایت[1] در سال ۱۹۹۰ این آگاهی را در مورد خوانش رمنس و عاشقانه به سطح کاملاً جدیدی می‌برد. بایت با الهام از جورج الیوت[2]، ناتانیل هاثورن[3]، هنری جیمز[4]، امبرتو اکو[5] و «نقد هوشمندانه مالکوم بردبری[6]» به جای آستن، موضع خود را در قبال رمنس در بیانیه‌ای کوتاه درباره‌ی نگارش *مالکیت* بیان می‌کند. او می‌گوید: *مالکیت* «پارودی است نه به شکلی تمسخرآمیز یا استهزاءگونه، بلکه به مثابه «بازنویسی» یا «بازنمایی» گذشته، پارودی است (۱۹۹۵، ۱۷). این کتاب با عنوان فرعی «یک عاشقانه» با خودآگاهی، بر دو خواننده‌ی سرخورده و آکادمیک شعر دوره‌ی ویکتوریا در اواخر قرن بیستم تمرکز دارد. این دو خواننده دوباره کشف می‌کنند و یاد می‌گیرند تا اعتبار عاشقانه را هم به‌عنوان حالتی پر جنب و جوش با پیامدهای اخلاقی مهم و هم مجموعه‌ای از مقرراتی که زندگی شخصی و حرفه‌ای آن‌ها را معنادار می‌کند، بپذیرند. محققان *رولاند میچل* و *مود بیلی* که برای بی‌اعتمادی به متنی «تماما رمنس» (بایت ۱۹۹۱، ۴۲۳) آموزش دیده‌اند، به مکاتبه و رابطه‌ی عاشقانه‌ایی که قبلاً نامشخص بود بین شاعرانی که مورد مطالعه قرار می‌دهند، راندولف هنری اش[7] و کریستابل لاموت[8]، پی می‌برند. این کشف نه تنها مستلزم بازنویسی زندگینامه‌ی شاعران، بلکه بازتفسیر برخی از آثار آن‌هاست. به‌علاوه، این کشف احساسات مشابهی را بین این دو محقق ایجاد می‌کند. *رولان* و *مود* که به شکلی پسامدرن از برساخته بودن

[1] - A.S. Byatt (Dame Antonia Susan Duffy DBE HonFBA, known professionally by her former married name, A. S. Byatt).
[2] - George Eliot
[3] - Nathaniel Hawthorne
[4] - Henry James
[5] - Umberto Eco
[6] - Malcolm Bradbury
[7] - Randolph Henry Ash
[8] - Christabel LaMotte

توطئه‌ها و «امیال عمیق انسانی» برای انسجام و خاتمه‌ی داستان آگاه هستند، در تشخیص موقعیتی که در آن قرار دارند به‌عنوان «نوعی طرح»، یعنی یک داستان عاشقانه تردید دارند (بایت ۱۹۹۱، ۴۲۲). علیرغم این شناخت خود بازتاب که از قهرمانان داستان تا ساختار روایی گسترش می‌یابد، *مالکیت* نه تنها با گفتن دو داستان عاشقانه موازی، بلکه، مطابق با توصیه‌ی هاثورن که در اولین نوشته‌اش نقل شده است، با «ادعا کردن یک عرض جغرافیایی معین، هم از نظر مد و هم از نظر مواد» و با «ارتباط [پیوند] زمان گذشته با زمان حال که از ما دور می‌شود» (به نقل از بایت. ۱۹۹۱. بدون صفحه)، لذت‌ها و رضایت‌های رمنس را در بر می‌گیرد. جستجوی کارآگاهی *رولند* و *موود* برای داشتن آگاهی نه تنها مصنوعات و اطلاعات جدیدی در مورد دو شاعر ویکتوریایی به دست می‌دهد، بلکه علاوه بر این، کشف دیکنزی‌وار مبنی بر تبار *موود* از *اش* و *لاموته* نیز به دست می‌آید. با این حال، رمان در برابر خاتمه‌ایی واضح مقاومت می‌کند. در حالی که *رولاند* و *موود* به عشق خود اذعان می کنند و قول می‌دهند راهی برای با هم بودن پیدا کنند، اما در پایان ازدواجی وجود ندارد. اگر چه *اش* اتفاقی متوجه می‌شود که از *کریستابل*، محقق دوم یک دختر دارد، هرگز از مواجهه‌ی آن‌ها اطلاعی ندارد، مواجهه‌ایی که در یک پس‌نسخه، یعنی یکی از سه دانای کل و قسمت‌های خارج از دیژتیک دارای جزئیات که قسمت‌هایی از رابطه کوتاه شاعران ویکتوریا را شرح می‌دهد، بازگو شده است. پس بیش از یک داستان عاشقانه، *مالکیت* یک رمان رمنس درباره‌ی خواندن است. همان‌طور که راوی اشاره می‌کند، این رمان یک تعقیب غیرمعمول است:

> این امکان برای نویسنده وجود دارد که حداقل برای خواننده، لذت‌های اولیه‌ی خوردن، نوشیدن، نگاه کردن، یا رابطه جنسی را بسازد یا بازسازی کند. این لذت‌ها معمولا به همان شدت لذت خواندن را شرح نمی‌دهند. (بیات ۱۹۹۱، ۴۷۰)

با این حال این یک پیگیری شایان ذکر است:

گاهی خواندن‌هایی هست که موهای گردن را سیخ می‌کند و می‌لرزاند، وقتی هر کلمه ای سخت و روشن و بی‌نهایت و دقیق مثل سنگ‌های آتشین، مثل ستاره‌ها در تاریکی می‌سوزد و می‌درخشد. این‌که نوشته را متفاوت یا بهتر یا رضایت‌بخش و قانع‌کننده بدانیم، از هر ظرفیتی برای گفتن آن‌چه می‌دانیم یا چگونه می‌دانیم، جلوتر است. در این خوانش‌ها، این حس که متن کاملاً جدید به نظر می‌رسد، هرگز دیده نشده است؛ خوانش تقریباً بلافاصله با این حس که همیشه آنجا بوده است، که ما خوانندگان می‌دانستیم همیشه آن‌جا بوده و همیشه می‌دانیم، همان‌طور است که بود، دنبال می‌شود، ، اگرچه اکنون برای اولین بار به دانش خود پی برده‌ایم و کاملاً از آن آگاه شده‌ایم. (بیات ۱۹۹۱، ۴۷۱-۴۷۲، تأکید بر اصل)

بنابر نظر منتقدان درک آلسوپ[1] و کریس والش[2] (۱۹۹۹، ۱۶۴) نه تنها *مالکیت* فراداستانی و به شکلی بی‌پایان بینامتنی است، بلکه خوانش‌ها و خواندن خوانش‌های حداقل ۱۷ نویسنده داستانی را ادغام می‌کند. تفسیر مجدد و تفسیر نادرست از استعاره‌های اصلی است. جست‌وجو در قلب این استعاره‌ها برای آثار ادبی به مثابه ظرفیتی از حقایق جدید و بی‌تردید است. همان‌طور که آلسوپ و والش به درستی از نوشته‌های علمی بایت استفاده می‌کنند، آن‌چه در خطر است «آزادی برای خواندن» (۱۹۹۹، ۱۶۴) است، و از این نظر محیط دانشگاهی دهه‌ی ۱۹۸۰، با فتیش‌سازی‌های نه‌تنها کلام مکتوب، بلکه از هر اوبژه‌ی مرتبط با نوشتار، و با بدبینی‌های به خوبی تمرین شده و کشمکش‌های مبتنی بر نظریه بر سر معنا، محیط مناسبی است.

[1] - Derek Alsop
[2] - Chris Walsh

در این مورد، *مالکیت* یک پیشینه‌ی قوی، هرچند خام‌دست‌تر در دومین رمان از سه گانه‌ی دیوید لاج[1] که در محیط آکادمیک رخ می‌دهند[2]، با عنوان *دنیای کوچک* دارد. سه گانه‌ی لاج یک عاشقانه‌ی آکادمیک (۱۹۸۴) است که بخشی از نوشته‌های هاثورن را نیز با آن به اشتراک می‌گذارد. *دنیای کوچک*، داستان یک جوان آکادمیک، تعقیب *پرسی مک‌گاریگل* برای فردی دیگر، *آنجلیکا پابست*، که در یک کنفرانس شیفته او می‌شود است و حسی از لذت‌های عاشقانه، به ویژه طرح پر حادثه، جستجو، تصادفات و غیره را با *مالکیت* سهیم می‌شود. اما نگارش *دنیای کوچک* بسیار متفاوت است. مانند *لاکی جیم*، *دنیای کوچک* آکادمی‌ایی را هجو می‌کند که تکثیر اسطوره‌ها را فقط برای رد اعتبار آن‌ها ترغیب می‌کند. جام مقدسی که دانشگاه را به سلامت، باروری و رفتاری خردمندانه باز می‌گرداند، به ویژه این سوال است که «اگر همه با [هر موضع انتقادی معینی] موافق باشند، چه اتفاقی می افتد؟» (لاج ۱۹۸۵، ۳۱۹). جایی که *مالکیت* دانشگاهیان خود را با نشان دادن این‌که آن‌ها نه بهتر و نه بدتر از انسان‌های خطاپذیر هستند، رهایی می‌بخشد، *دنیای کوچک* فقط آن‌ها را با جادو نیرویی دوباره می‌دهد تا آن‌ها را برای شیطنت‌های بیشتر آماده کند، که بیانگر ماهیت تکراری رمنس است. به نظر می‌رسد *لاج* نشان می‌دهد که تعهد به رمنس، در حالی که لذت‌های خود را دارد، دیگر بدون مقدار خوبی از طنز و خود-کنایه‌ایی ممکن نیست.

همان‌طور که این نمونه از داستان‌های معاصر نشان داده‌اند، مقاومت در برابر رمنس به همان اندازه که واکنشی مضطرب و اغلب تشریفاتی در برابر ساختگی بودن رمنس است، به همان اندازه واکنشی در برابر ساختگی بودن امیال و آرزوهایی است که آن را ترغیب می‌کند. علاوه بر این، از آن‌جایی که آنتی‌رمنس نوعی فراداستان است، با صداقت و ابهام‌زدایی خود مشکل دارد. بنابراین، حتی زمانی که

---

[1] - David Lodge

[2] - سه رمان *معاوضه جا*، *دنیای کوچک* و *کار شایسته* او در زمره «رمان آکادمیک» جای می‌گیرند. مکان وقوع داستان‌ها، محیط آکادمیک است و شخصیت‌های داستان، اساتید دانشگاه‌اند و اغلب فخرفروشی‌های روشنفکرانه در مقابل ضعف‌های انسانی قرار می‌گیرند.

فرمولی و رفتارگرا می‌شود، در برابر انعقاد و تبدیل شدن به یک ژانر فرعی مقاومت می‌کند. تلفیق بازنمایی با حافظه و میل، به تعدد نظم ارجاعی در روایت‌ها اشاره می‌کند، در حالی که موضع کمیک تضمین می‌کند که هم مرجع و هم ارجاع در حالت تعلیق قرار می‌گیرند. هم کنایه و هم زیبایی‌شناسی راه‌هایی برای فاصله انداختن و آشنایی‌زدایی از اوبژه‌ایی هستند که برای بازرسی و بازنمایی به تاخیر می‌اندازند. وقتی آن اوبژه، رازهای رمنس است، کمدی ظرافت و زیبایی نجات‌بخش است که مانع از تلاش آنتی‌رمنس برای تحمیل غایت‌شناسی‌های خود (اغلب نهیلیستی یا دیستوپیایی) می‌شود.

فردریک جیمسون[1] بیان می‌کند:

سبک رمنس... کارکرد پنهان کردن یا پوشاندن ساختار کمدی را دارد، در غیر این صورت آشکارا به مثابه یک تضاد اجتماعی ظاهر می‌شود. بنابراین، رابطه‌ی اصطلاحات کلی متضاد کمدی و رمنس را باید به مثابه یک رابطه‌ی کارکردی جایگزینی یا سرکوبی در نظر گرفت که در آن از یک سبک برای خنثی کردن سبکی دیگر، برای هدفی آشکارا ایدئولوژیک استفاده می‌شود... (۱۹۷۵، ۱۵۴)

در زمان‌های مختلف، شرایط تاریخی عناصر یک سبک یا سبکی دیگر را مسدود می‌کند و کمدی و رمنس را مجبور می‌کند که یکی ذیل عنوان دیگری باشد. جیمسون در آخرین بخش از مقاله‌ی خود بیان می‌دارد که تداوم رمنس در دوران معاصر مسائل جدی را ایجاد می‌کند، زیرا مفهومی موضعی از شر را تداوم می‌بخشد که به موجب آن دیگری صرفاً به دلیل «دیگری» بودن شیطانی می‌شود. و این مساله نقد اجتماعی کمدی را محو می‌کند (۱۹۷۵، ۱۶۰-۱۶۱). بنابراین، مقاومت در برابر رمنسی که در بسیاری از رمان‌های معاصر نشان داده می‌شود، یک ژست اصلاحی است.

[1] - Fredric Jameson

با این وجود، اغوای رمنس در داستان تداوم یافته است، همچنان که مقاومت کمدی در برابر آن، که هر دو از یک منبع دوگانه تغذیه می‌شوند. اول، وعده‌ی مقاومت‌ناپذیری معنادار بودن است که توسط رمنس ارائه می‌شود، مانند اسطوره که هم تجربه‌گرایی علمی و هم رئالیسم ادبی تا به حال در کنار زدن آن ناتوان بوده‌اند، و کمدی آن را به اصطلاحات سکولار تبدیل می‌کند، اما آن را باطل نمی‌کند. ثانیا، شکل‌پذیری صوری و محض رمانتیک، با اقتباس‌های فیلم‌شناختی و بازی‌های رایانه‌ای از کتاب‌ها، وضعیت امن‌تری را برای ادبیات ژانر تضمین می‌کند؛ کتاب‌هایی از نویسندگانی مانند تالکین[۱]، لویس[۲] و کتاب‌هایی از نوع نوشته‌های رولینگ[۳] که محبوبیت بیشتری دارند، و رمنس‌های تاریخی مانند *مالکیت* نوشته‌ی بایت[۴]، و *تالار گرگ* و *محکوم را بیاورید* نوشته‌ی هیلاری منتل[۵]، و یا *انگشت‌نگار* نوشته‌ی سارا واترز[۶] که جوایز ادبی هم به ارمغان آورده‌اند. از سوی دیگر، نویسندگانی مانند جولیان بارنز، کازوئو ایشی‌گورو، مایکل اونداتجه، گراهام سوئیفت شیوه‌های بازنمایی را به چالش می‌کشند و گفتمان مقاومت را در بررسی خود از بازنگری‌های تاریخ وارد می‌کنند. در حالی که دیگران، مانند زادی اسمیت[۷]، رمنس را به کمدی شبیه‌سازی می‌کنند که بی‌شباهت به کار فیلدینگ نیست. گریز ایشی‌گورو به سوررئالیسم و اکسپرسیونیسم، نوشته‌های بارنز از تاریخ‌نگاری و فرار از آرمان‌شهری، نزول سوئیفت به نوشتن حکایت، راه‌های گوناگون برای طفره رفتن و فرسایش غیرمستقیم قراردادهای رسمی رمنس و رئالیسم هستند. جایی که رمنس مانند افقی از انتظارات برای خواندن تجربه پر از توطئه و دسیسه‌آمیز شده است، آن انرایت[۸] و جان لانچستر[۹] ایده‌ایی از زمان را به مثابه مجموعه‌ای از امیال

---

[1] - J.R.R. Tolkien
[2] - C.S. Lewis
[3] - J.K. Rowling
[4] - A.S. Byatt
[5] - Hilary Mantel
[6] - Sarah Waters
[7] - Zadie Smith
[8] - Anne Enright
[9] - John Lanchester

و سرخوردگی‌های خصوصی در مقابل پس زمینه‌ای از رمنس‌های درونی شده مطرح می‌کنند. مک ایوان، مانند ایشی‌گورو، افسانه‌های اخلاقی را حول ناکامی راویان‌اش در تشخیص پیچیدگی رمنس‌های خودشان بنا می‌کند. بنابراین، به مثابه سبک‌ها یا مجموعه‌ای از قراردادهای ادبی، رمنس و فراداستان ناگزیر در درون متون قرار می‌گیرند. در این فصل، تلاش کردم به این نکته اشاره کنم که اخیرا، چنین هم‌نشینی‌هایی با ترکیب فرم‌ها، فروپاشی شکاف بین فرهنگ بالا و فرهنگ عامه، و گسترش روزافزون هوشیاری خودبازتابی و فراروایتی مشخص می‌شوند.

فصل دهم

درباره‌ی موسیقی:

دریا نوشته‌ی جان بنویل[۱]

و

«دریای آرام و سفر پر شور»[۲] اثر بتهوون[۳] [۵۹]

همان‌طور که منتقد، امیلی کراپولت[۴] با وام گرفتن اصطلاحی از میکه بال[۵] بیان می‌کند مفهوم موزیکال بودن یک «مفهوم سیار»[۶] و بی‌نظیر است (۲۰۰۹، ۸۰)، یعنی یک مفهوم عمومی که به کیفیت خاصی اشاره دارد و ممکن است در آثار متعلق به چندین فرم هنری و در بین چند نسل مختلف مشترک باشد و از مرزهای انضباطی عبور کند. به‌جای بازنگری در درک زمان‌بندی‌شده از اصطلاح موزیکال بودن و تأثیر در موسیقی و ادبیات، در ادامه به بررسی این موضوع می‌پردازم که چه چیزی موزیکالیت را به‌عنوان ویژگی رمان *دریا* نوشته‌ی جان بنویل در سال ۲۰۰۵ و کانتاتای[۷] لودویگ ون بتهوون با نام « دریای آرام و سفر پر شور»[۸] (op. 112/ 1814-1815) و تابعی از پیچیدگی

---

[1] - JOHN BANVILLE

[2] - *دریای آرام و سفر پرشور*، یک کانتات برای گروه کر و ارکستر اثر لودویگ فان بتهوون، اُپوس ۱۱۲ است که آهنگ‌ساز، آن را بر اساس شعرهایی از یوهان ولفگانگ فون گوته تصنیف و به خودِ او تقدیم کرده‌است. بتهوون این اثر را ابتدا در سال ۱۸۱۵ در وین اجرا کرد و نخستین بار در سال ۱۸۲۲ منتشر شد. این قطعه در یک موومان تصنیف شده‌است. اجرای *دریای آرام و سفر پرشور* معمولاً بین ۷ تا ۸ دقیقه طول می‌کشد.

[3] - Ludwig van Beethoven

[4] - Emilie Crapoulet

[5] - Mieke Bal

[6] - مفهومی سیال، چندگانه، گردشی و متحرک.

[7] - کانتات یا کانتاتا، یک قطعه موسیقی آوازی یک یا چندنفره با همراهی سازهای موسیقی و معمولاً چند موومانه است که اغلب توسط کُر همراهی می‌شود. کانتاتا نقطه‌ی مخالف سونات است که فقط برای اجرا با سازهای موسیقی و بدون همراهی آواز نوشته می‌شود.

[8] - Meeresstille und Glückliche Fahrt

صوری و قراردادی آن‌ها تشکیل می‌دهد. آن‌چه که امیدواریم بدست بیاید، مفهوم ارتباط بین‌رشته‌ای اصطلاح موسیقایی با تحلیل فرم ادبی و اثر رتوریکی است.

در این‌جا توضیحی را به منظور تمایز میان مفهوم موزیکال بودن به عنوان ویژگی سبکی و ساختاری و فرهنگی رمزگذاری شده یک متن ادبی که برای من جالب است، و مضمون‌سازی‌های موسیقی که همگی در واقع در *دریا* نوشته‌ی بنویل وجود دارند اما پنهان هستند می‌آورم. این رمان روایت اعترافی اول شخص است از سفر *مکس موردن* قهرمان داستان به *بالیلس*، روستایی در کنار دریا که او در کودکی تعطیلات تابستانی خود را در آن گذرانده است. *مکس* که اخیراً همسرش *آنا* را به دلیل سرطان از دست داده است، به بالیلس می‌رود تا ترومایی بسیار قدیمی یعنی پیمان خودکشی دوقلوهای گریس، کلوئه و مایلز را بررسی کند. مکس در یک تابستان دوقلوها را در بالیلس ملاقات کرده بود و روزی که به دریا رفته بود، آن‌ها در برابر چشم‌اش غرق شده بودند. بنابراین، اگرچه شخصیت اصلی رمان بنویل گاه‌به‌گاه مانند مردم پیانو می‌نوازد یا از رادیو به موسیقی گوش می‌دهد یا برای دختر نوزادش زیرلب آواز می‌خواند، اما رمان بنویل، رمانی درباره‌ی موسیقی یا موسیقیدانان نیست. [۶۰] در هر صورت، این رمان درباره‌ی *مانکو*، هنرمند تجسمی و یک منتقد هنری بالقوه، یعنی خود *موردن* است. به این ترتیب، روایت زمینه‌ی دغدغه‌ایی است که نه تنها به بازنمایی‌های گذشته، بلکه به طور اساسی به برانگیختن حالات ذهنی، احساسات، فضا و ابزارهای زبانی و صوری که از طریق آن‌ها می‌تواند منتقل شود می‌پردازد. دریا نسبت به پس‌زمینه یا زمینه یا در واقع موتیف انتقالی، نقش پیچیده‌تری در رمان پیدا می‌کند. نمادهای ماندگار رمان *دریا* به مثابه خلاصه‌نویسی برای اضطراب وجودی عمل می‌کند که قهرمان داستان سخت تلاش می‌کند با آن مقابله نکند. بازنمایی‌های *دریا* بیشتر به این نکته تمایل دارند که کیفیتی شبیه‌سازی به خود بگیرند که نه تنها با ریتم تکان‌دهنده و تکراری «گهواره‌ی زندگی»، بلکه با دراماتیسم شرایط اقلیمی که انسان‌ها را به شدت تحت تأثیر قرار می‌دهد، مرتبط است. در این بازنمایی‌ها، روایت بازتاب دو

شعر گوته، «دریای آرام» و «سفر پر شور» است که توسط بتهوون تنظیم شده است. به عبارت دیگر، آن‌چه باعث مقایسه رمان بنویل با موسیقی می‌شود، کیفیت خاصی از نثر است که خوانندگان عادت کرده‌اند آن را به مثابه مفهوم موزیکال [۶۱] بشناسند و آن را با رمان‌های دیگر درباره‌ی دریا، مانند رمان *امواج*[1] نوشته‌ی ویرجینیا وولف[2]، مقایسه کنند، اگرچه خود این ویژگی در زمانی که رمان دوم نوشته شد، به شکلی بسیار متفاوت تعریف، تجربه و توصیف شد.

موزیکال بودن به شکل توصیفی، تمام ویژگی‌های فرهنگی یک ساز روش‌شناختی را به همراه دارد. به عقیده کراپولت[3]، موسیقی‌گرایی را می‌توان به مثابه «نگاهی که موسیقی را تعریف می‌کند» درک کرد، جایی که خود موسیقی «می‌توان گفت مجموع شیوه‌های فرهنگی خاصی است و موزیکال بودن آن را مشخص می‌کند» (۲۰۰۹، ۸۷). تا حدودی دایره‌ای از مفاهیم موزیکال بودن بر احتمال این تعریف (بر زمینه‌ی فرهنگی، دریافت و غیره) تأکید می‌کند، اما به توضیح چگونگی حرکت موزیکال بودن به مثابه یک مفهوم از موسیقی‌شناسی به نقد ادبی نیز کمک می‌کند. این مورد دوم، یعنی کمک به نقد ادبی را نه تنها با تبدیل شدن به یک «دیدگاه» بالقوه که ادبیات را تعریف می‌کند، بلکه به طور ضمنی با طرح مسائل مربوط به خود بازتابی نیز انجام می‌دهد. در اصطلاح صوری (و فرمالیستی)، موزیکال بودن اغلب به عنوان یک کیفیت کاملاً قابل تشخیص از زبان شاعرانه فرض می‌شود که با ریتم، آهنگ، هارمونی، تکراری بودن و صدای دوره‌ها ارتباط دارد. آگاهی از این ویژگی‌ها به مثابه مشخصاتی قطعی برای زبان ادبی به بوطیقای ارسطو باز می‌گردد. با این حال، نورتروپ فرای[4] به شکل کاربردی بین مفهوم «احساسی» از موزیکال بودن، که تمایل به اشاره به کیفیت‌های خوش زبانی زبان دارد، و حس آشکارتر و «فنی»، که سبک و ساختار را با «موسیقی

---

[1] - The Waves
[2] - Virginia Woolf
[3] - Crapoulet
[4] - Northrop Frye

در فرم‌های ابزاری گسترده‌تر» تشبیه می‌کند، تمایز قائل می‌شود، «فرمی که در آن سازمان‌دهی ریتم مستقیماً از رقص نشأت گرفته است تا از آهنگ» (۱۹۹۰، ۲۵۵)، و به همان اندازه برای شعر و نثر قابل استفاده است. اگرچه کراپولت از فرای استناد نمی‌آورد، اما بیان می‌کند که موسیقی‌گرایی را می‌توان به عنوان یک ویژگی ساختاری توصیف کرد که ویژگی‌های سبکی را از سطح جملات به کل اثر برمی‌برد. چیزی که کمتر به رسمیت شناخته می‌شود این واقعیت است که به مثابه یک دیدگاه، مفهوم موزیکال بودن تا حد زیادی یک استعاره‌ی روش‌شناختی است تا توصیفی از یک ویژگی ذاتی نثر. اصطلاحات موسیقی‌شناسی مدت‌هاست که به مطالعات ادبی و حداقل بین‌رشته‌ای‌اش مهاجرت کرده است، و اصطلاحاتی مانند کنترپوان[۱]، چندصدایی یا ارکستراسیون که پایه‌های اصلی نظریه‌ی ادبی هستند (نگاه کنید به آلدوس هاکسلی[۲]، رولان بارت[۳]، میخائیل باختین[۴] و غیره) همان‌طور که استفان بنسون[۵] در مقاله‌ای در سال ۲۰۰۳ درباره‌ی «چندصدایی در باختین و کوندرا» نشان می‌دهد، ظرفیت استعاری اصلی‌شان فراموش شده است. این مهاجرت مفهومی و رویارویی بین مفهوم و موضوع مطالعه است که به جای کشف پیوندهای بالقوه بین متون بنویل و بتهوون [۶۳] (یا در واقع گوته) از نظر تأثیرات یا حساسیت موزیکال بودن مشترک، مرا به آن‌چه در ادامه می‌آید علاقه‌مند می‌کند.[۶۴]

رمان بنویل خود را یکسره در برابر کاربرد اصطلاحات موسیقی تسلیم نمی‌کند. این رمان اگرچه کنترپوان روایی را در خود جای می‌دهد، زیرا چندین رشته زمانی را با دقت به هم می‌بافد (گذشته‌ی دور، گذشته‌ی نزدیک‌تر، حال روایت)، اما به طرز قابل توجه‌ایی در معنای باختینی غیر چندصدایی است. یکی از شخصیت‌های اصلی یک

---

[1] - کُنْتْرپوان یا کُنترپوئَن؛ اصطلاحی در تئوری موسیقی است که برای توصیف رابطه‌ی دو یا چند سری نت به کار می‌رود که با هم نواخته می‌شوند و از نظر هارمونی با همدیگر هماهنگ هستند اما از نظر ضرب‌آهنگ و ملودی مستقل از یکدیگرند. کنترپوان بیشتر در موسیقی کلاسیک غربی به کار می‌رود و به‌ویژه در موسیقی رنسانس و دوران قواعد مشترک به‌خصوص موسیقی باروک رواج داشت.

[2] - Aldous Huxley

[3] - Roland Barthes

[4] - Mikhail Bakhtin

[5] - Stephen Benson

لال است، چند نفر دیگر روی نوک پا دور قهرمان سوگوار راه می‌روند و صحبت می‌کنند و حتی گفته می‌شود که والدین او شب‌ها وقتی فکر می‌کردند کودک خواب است و صدای حرف‌های‌شان را نمی‌شنود پشت درهای بسته با هم دعوا می‌کردند. وقتی شخصیت‌ها با یکدیگر صحبت می‌کنند، دیالوگ‌های زیاد کمی بازتولید می‌شوند و دیالوگ‌ها خیلی بیشتر توسط قهرمان داستان-راوی گزارش می‌شوند و در نتیجه با صدای خودش هم منعکس می‌شوند. از مسدود شدن صدای شخصیت‌ها، گفتمانی به‌طور قابل‌توجه‌ی یکپارچه و ملایم شکل می‌گیرد، گفتمانی که از لحاظ مضمونی با تلاش‌های مادام‌العمر قهرمان داستان برای پنهان کردن خاستگاه اجتماعی فروتنانه‌اش با پاک کردن ویژگی‌های زبانی‌اش مطابقت دارد (بنویل ۲۰۰۵، ۲۱۶-۲۱۷). به همین ترتیب، در مصاحبه‌ای، بنویل اعتراف می‌کند که علاقه‌ای به دیالوگ ندارد، بلکه به آن‌چه در بین دیالوگ‌ها می‌گذرد علاقه‌مند است (فریبرگ ۲۰۰۶، ۲۱۰). ترجیح نویسنده توضیح می‌دهد چرا ما صدای شخصیت‌های او را خیلی کم می‌شنویم. بنابراین، هماهنگی عمودی رمان بنویل را باید در جای دیگری جستجو کرد، نه در کنار هم قرار دادن انواع گفتمان‌های متنوع از نظر اجتماعی، آموزشی و حرفه‌ای.

علاوه بر این، موسیقی به عنوان استعاره در قسمت اول رمان آشکارا با مقاومت روبرو می‌شود، اگرچه در قسمت دوم بازگشتی قوی دارد (بنویل ۲۰۰۵، ۱۵۰، ۱۶۲، ۱۸۴). به عنوان مثال، در قسمت اول به ما گفته می‌شود که وقتی مکس به خانم صاحب‌خانه‌اش، خانم *واواسور*، برگه‌های نت قطعه‌ی موسیقی اخیر فوره[1] را تقدیم می‌کند، او هیچ علاقه‌ای نشان نمی‌دهد و ترجیح می‌دهد به نواختن شوپن و گاه به گاه جان فیلد ادامه دهد (بانویل ۲۰۰۵، ۳۸). این عدم پذیرش نمادین مفهوم موسیقی توسط قهرمان داستان است. حتی زمانی که پیانو می‌زند، صاحب‌خانه «آهسته کلیدها را فشار می‌دهد و سعی می‌کند صدای‌اش شنیده نشود» (بانویل ۲۰۰۵، ۳۸). هنگامی که کفش‌ها جیرجیر و پاشنه‌ها تلق تلق می‌کنند، کف‌پوش‌ها، مبلمان، دروازه‌ها و

[1] - Gabriel Urbain Fauré

تابلوهای تبلیغاتی مدام غژ و غژ می‌کنند، مرغ‌های دریایی غارغار می‌کنند، مردم عطسه می‌کنند، خروپف می‌کنند، خرناس می‌کشند، جیغ می‌کشند، می‌خندند، سوت می‌زنند، ناله و زاری می‌کنند، و دریا و شن صداها و آواها را تعدیل می‌کنند، فریادها را آرام می‌کنند و با ارکستراسیون‌های خودشان زنده می‌شوند، و این‌گونه این سکوت وهم‌آور پر از موسیقی است. *بنویل* به کیفیت صداها و سکوت‌ها بسیار توجه دارد، همان‌طور که به سایر انواع ادراکات حسی توجه می‌کند. در حالی که آن‌چه *بنویل* توصیف می‌کند اغلب شبیه موسیقی نیست، توصیف‌ها همیشه تداعی کننده و اغلب کاملاً گیرا هستند. برای مثال می‌خوانیم: «گذشته مانند قلب دوم در درون من می‌تپد» (بنویل ۲۰۰۵، ۱۳). تلاقی چنین شکل‌های صدایی کاگن [۶۴]، همراه با الگوهای صوری و عبارت‌های خوش‌آوازه، باعث مقایسه با قطعات موسیقی می‌شود، اما نشانه‌ای از خودآگاهی فراروایتی هم هست.

مدل تحلیلی *کراپولت* کاربردی است. او از تمایز آلدوس هاکسلی[1] بین «موسیقی‌سازی ادبیات داستانی» مدرنیستی که ویرجینیا وولف در آن سهیم بود و «تکینگی حس به صدا»ی نمادگرایانه که از نظر مقیاس در شعر به کار می‌رفت، استفاده می‌کند. موزیکال بودن رمان به جای خوش‌صدا و دلپذیر بودن ساختاری است (هاکسلی نوع دوم را «گلوسولالیا[2] صرف» می‌نامد، به نقل از کراپولت ۲۰۰۹، ۸۲). این منتقد نتیجه‌گیری می‌کند:

اگر در موسیقی‌سازی مدرنیستی ادبیات داستانی، موسیقی در نثر باید بی‌صدا باشد، اما اصول موسیقی را در خود روایت ادغام می‌کند، موسیقی‌ای که هستی آن بر ویژگی‌های آکوستیک خود کلمات متکی نیست. بنابراین، موزیکال بودن نثر باید یک

---

1 - Aldous Huxley

2 - «گلوسولالیا» یا «سخن گفتن به زبان‌ها»، پدیده‌ای است که در آن افراد به زبانی که برای آنان ناشناخته است سخن می‌گویند. یک تعریف از این پدیده که توسط زبان شناسان ارایه شده است این است که فردی سیلاب‌های مکالمه‌گونه را بی آنکه معنا روشنایی در آن وجود داشته باشد بر زبان جاری کند، که در برخی موارد شامل یک عمل دینی می‌شود که در آن تصور می‌شود گوینده در حال سخن گفتن به یک «زبان الهیِ» ناشناخته برای او است. به عنوان مثال، عبارتی مانند «اجی مجی لا ترجّی» که معمولا کنایه‌ای از ادبیات بکار رفته در جهان الهیِ جادویی است، نمونه‌ای از سخن گفتن به زبان‌ها یا گلوسولالیا می‌باشد.

سمفونی صامت باشد؛ یعنی رمان به مثابه موسیقی نباشد، اما به‌شدت موسیقیایی باشد. (کراپولت ۲۰۰۹، ۸۳)

این یک تمایز سازنده است و به تحلیل خود من در این‌جا کمک می‌کند، زیرا متوجه می‌شوم که رمان *بنویل* در این موسیقی «صامت» و ساختاری مشترک است. با این حال، من به هیچ وجه موسیقی بی‌نظیر زبان *بنویل*، تمایز ریتمیک و رنگ‌آمیزی موتیف‌ها و غنای ملودیک زمانه‌ی او را نادیده نمی‌گیرم.

کراپولت همچنین به شیوه‌هایی اشاره می‌کند که در آن‌ها این مفهوم مدرنیستی موسیقی با نوشته‌ی ویرجینیا وولف مرتبط است؛ هم به مثابه بینشی از خود زندگی، که رمان‌نویس آن را با الگو و تکرار توصیف می‌کند، و هم به مثابه توصیفی از فعالیت نوشتن، که او آن را فرآیندی برای هماهنگ کردن و ترسیم معنای اوبژه‌ها می‌دانست (کراپولت۲۰۰۹، ۸۷-۸۹). بنویل در رگه‌ای اکسپرسیونیستی‌تر، روند نوشتن خود را با موزیسینی مقایسه می‌کند که تلاش می‌کند یک آهنگ وسواس‌آمیز را از ذهنش بیرون کرده و روی کاغذ بیاورد، اگرچه او در همان مصاحبه تصدیق می‌کند که آهنگ او بیشتر صدایی یکنواخت است تا یک لحن. به گفته خودش، او اغلب هنگام نوشتن آواز می‌خواند (فریبرگ ۲۰۰۶، ۲۰۱). بنابراین، موزیکال بودن رمان *دریا* فی نفسه از هیچ علاقه مستقیمی به موسیقی ناشی نمی‌شود؛ بلکه کیفیتی بیان‌گر ساختار روایت است. این کیفیت عمدتاً با ابزارهای رتوریکی مانند الگوهای ناهنجار، عروضی و چندصدایی و کنار هم قرار دادن ریتم‌های تپنده دریا و تناوب غیرقابل‌پیش‌بینی زندگی به دست می‌آید. به همین ترتیب، می‌توان گفت، موسیقی بتهوون مفهوم موسیقیایی خود را نه از طریق عبارات افقی و پیشرفت‌های موضوعی، بلکه با برهم‌نهی عمودی موسیقی‌های متفاوت ظریف برای سازها و صداهای مختلف (یعنی پیشروی هارمونیک) و از طریق تناوب تونالیته‌ها و ریتم‌ها، از طریق تکرار و بازرخداد موضوعی به دست می‌آورد. موزیکال بودن آثاری که در این‌جا مقایسه می‌کنم ناشی از روند هارمونی‌سازی است.

پس از ایجاد زمینه برای در نظر گرفتن مفهوم موزیکال بودن این رمان خاص، اجازه دهید اکنون توضیح دهم که چه چیزی مقایسه با کانتاتای «دریای آرام و سفر پر شور» اثر بتهوون را قابل قبول می‌کند. از لحاظ موضوعی، هر دو متن بر بازنمایی دریا و نقش آن، و نمادی از کلیات گسترده‌ای مانند زندگی و مرگ تمرکز دارند. اعتبار جهانی ادراک شده از موضوعاتی که گوته به آن پرداخته و بتهوون آن را به موسیقی ترجمه کرده است، با یک تقدیرگرایی رمانتیک معمولی و حس درام درک کلیات در برخورد بنویل با زندگی، مرگ، از دست دادن، حافظه و تاوان به صورت اهمیتی فرعی منعکس شده است. کنش در رمان *دریا* به نوعی در آن زمان اتفاق می‌افتد. راوی از خانواده‌ای با نام نامناسب *گریس* به مثابه «خدایان» صحبت می‌کند. در حالی که راوی خانواده را توصیف می‌کند، در دنیای کودکی‌اش احساس بی‌زمانی وجود دارد. اگرچه ممکن است فرض کنیم که راوی در زمان ما داستانی از دوران کودکی خود را در پنجاه سال قبل تعریف می‌کند، اما تقریباً هیچ استفاده‌ای از فناوری مدرن وجود ندارد، به جز اتومبیل موتوری *گریس* که خود نشانه‌ای از الوهیت آن‌ها یا ارابه‌ی بال‌دار آن‌ها در این روزهای معاصر است. بازگشت *مکس* به سمت *سیدارها* نیز گریز از زمان قابل اندازه‌گیری، از فشارهای سازگاری و زندگی متمدنانه و به همان اندازه فراری به سوی اصالت است.

هر دو اثر به دو بخش تقسیم می‌شوند که بخش اول با سکونی بدشگون و هیبت‌انگیز حاکم است، در حالی که بخش دوم فعالیت‌های دیوانه‌وار و در نهایت رستگاری را توصیف می‌کند. «Tiefe Stille herrscht im Wasser» (سکوتی عمیق بر آب حاکم است)، با اولین شعر گوته آغاز می‌شود، و موردن تصریح می‌کند: «بیشتر زندگی در آن زمان سکون بود... سکونی الزامی، هوشیاری» (بنویل ۲۰۰۵، ۱۲). در هر دو، سکون قسمت اول کاملاً تهدیدکننده است. قبل از زمان موتورهای بخار، دریای آرام می‌توانست به معنای بی‌حرکت ماندن در میانه‌ی ناکجاآباد باشد تا زمانی که ذخایر آب و غذا تمام شود و خدمه بمیرند. دوشیزه *واواسور* شبح‌وار، آن‌طور که معلوم است

در واقع یک بازمانده از گذشته است، و مستاجر دیگر او، سرهنگ *بلاندن*، کاری برای از بین بردن این تصور از خانه به عنوان یک کشتی که مدت‌ها است آرام گرفته انجام نمی‌دهند. باز هم در هر دو متن، گوینده یک ملوان نیست، بلکه با کسی همدردی می‌کند. این مصیبت ملوان است که گوته در اشعار مصاحب خود و به طور کلی، انسان به عنوان ناخدای روح خود مطرح می‌کند. بنویل با ابزار گسترده‌تر رمان که در اختیار دارد از راوی‌اش می‌خواهد که خود را در «صندلی گردان ناخدای دریا» که پشت دوکی قرار دارد، توصیف کند (۲۰۰۵، ۴۰)، گوش دادن به اخبار حمل‌ونقل از طریق بی‌سیم در کودکی را به یاد آورده و با «آن سگ‌های دریایی دلیر» هم‌دردی کند (۹۳) و حتی در اشتیاق دریانورد بودن باشد (۵). در حالی که زمان کنونی روایت را می‌توان به موازات چارچوب ابزاری و فعال‌سازی کانتاتای بتهوون تصور کرد، نقطه‌ی مقابل توصیف *دریا* که عوض و بدل وضعیت اسفبار ملوان در گوته است در بنویل با نقطه مقابل چیزی که من «موضوع گریس» و «مضمون آنا» می‌نامم و پدیده‌های بیش از حد انسانی مانند بیماری و زوال مشابه است، یعنی تم عناصر بزرگ‌تر زندگی که با اهمیت کم جابه‌جا می‌شوند.

مانند قطعه‌ی بتهوون، *دریا* نوشته‌ی بنویل با پیشگویی تاریک از تراژدی آغاز می‌شود که با دقت علمی در تم «آنا» تأیید شده است. *مکس موردن* که در کشتی دیوانگان[1] (پانسیون خانم *واواسور*) تسلی یافته است، با یادآوری تابستان در دوران کودکی خود، زمانی که *گریس* به طور موقت در همان خانه ساکن شده بود، وقت خود را در آن‌جا می گذراند (این عبارت بارها و بارها در مورد افراد و پدیده‌های مختلف در کتاب به کار رفته است، از جمله سرطان آنا). *موردن* که دو بار با کمک بخت و اقبال نجات پیدا

[1] - *کشتی دیوانگان* (به فرانسوی: La Nef des fous) اثری است در سبک فراواقع‌گرایی از هیرونیموس بوش که در بین سال‌های ۱۴۹۰ تا ۱۵۰۰ میلادی، با رنگ روغن و بر روی چوب خلق شد. هیرونیموس بوش در این اثر، تلف‌شدن زندگی مردم، با انجام اعمالی همچون بازی ورق، مشروب‌خواری، لاس‌زدن، پرخوری و روابط جنسی را به سخره گرفته و آن عادات را «اعمال احمق‌ها» تلقی کرده است. هم‌اکنون این اثر در موزه لوور نگهداری می‌شود. میشل فوکو، فیلسوف فرانسوی، از این تصویر برای روی جلد کتاب *تاریخ جنون* استفاده کرده است.

کرده است (توسط دوقلوهای *گریس* که خودکشی کرده بودند، زمانی که خود کودک بود، و توسط همسر فقیدش *آنا*، که نامش از نظر ریشه‌شناسی به معنای «بخت و اقبال» است)، خود را «اورفئوس بی‌حماسه» می‌خواند (بانویل، ۲۰۰۵، ۲۴) و یا یک نیمه خدای واگنری که عناصر را در هنگام رعد و برق در دریا کنترل می‌کند (۱۸۴). او روایت خود را زیر این ماسک با توجه دقیق به مدیوم موسیقی‌دانی می‌نویسد که آهنگ‌های اصیل کاملی را با بند شعری از این چشم‌انداز هموار طراحی می‌کند. «در کنار دریا همه چیز افقی باریک است. جهان به چند خط مستقیم طولانی که بین زمین و آسمان فشرده شده‌اند کاهش می‌یابد» (بانویل ۲۰۰۵، ۱۰).

دریا نماد جدایی است، فضای وسیعی که باید توسط این اورفئوس طی شود، در حالی که او به «کار ظریف بازمانده بودن» می‌پردازد (بانویل ۲۰۰۵، ۱۴۶). مکس در این فضا با چیدمان تغییر یافته‌ی خانه (بانویل ۲۰۰۵، ۴، ۱۵۶) و خیابان‌های روستا (۴-۵) گیج می‌شود. یعنی فضا سیال و غیرقابل توصیف است، جاده‌ها و مسیرها قراردادهای صرف هستند و او، به بیان مجازی، در دریا است. دیوانگی پس از دیدن زمین در پایان آهنگ دوم حاکی از رهایی و رستگاری در بتهوون است. در رمان بنویل، پایانی که با مکاشفات و معکوس‌هایش به پایان می‌رسد، بیشتر با «بشتاب، بشتاب»[1] تکراری بتهوون بازی می‌کند، در حالی که «می‌توانم خشکی را ببینم»[2] به طور قابل توجهی به شکلی خلاصه کم رنگ شده است، یعنی یک و نیم صفحه در مورد مرگ *آنا* که تا حدودی شوم به پایان می‌رسد:

... و من را برای مدت کوتاهی بلند کردند و کمی به سمت ساحل بردند و سپس مثل قبل روی پاهایم نشاندند، انگار هیچ اتفاقی نیفتاده است. و در واقع هیچ اتفاقی هم نیفتاده بود، هیچ اتفاق مهمی، جز اتفاقی دیگر از شانه‌های بی‌تفاوتی جهانی بزرگ.

[1] - بتهوون: سونات پیانو شماره. 28، در مینور، Op, 101 : چهار. بشتاب، اما نه بیش از حد، و با قاطعیت.
[2] -

بعد پرستاری آمد تا مرا ببرد و من برگشتم و به دنبال او داخل شدم و انگار داشتم به دریا می‌رفتم. (بانویل ۲۰۰۵، ۲۶۴)

بازگشت در این‌جا وارونه است. دریا برای این سکون تازه یافت شده وسیله‌ی مناسب‌تری به نظر می‌رسد. پایان رمان ما را به همان آغاز باز می‌گرداند. مرگ *آنا* بسیار شبیه به مرگ یک بندرگاه، هم نوید فرجه دادن می‌دهد و هم مکس را به سفری خطرناک به سمت *سیدارها* در *بالیلس* و به سمت آسیب‌های دوران کودکی‌اش می‌فرستد. پیاده‌روی مجازی در دریا در پایان یادآور دوقلوهای *گریس* (بانویل ۲۰۰۵، ۲۴۴) و همچنین پایان بخش اول (۱۳۲) و آغاز رمان (۳) است. بنابراین، یک الگوی تکراری تکمیل می‌شود که به موجب آن راوی تلاش می‌کند تا به بسته شدن رمان و معنا دست یابد.

رسما، ارکستراسیون کامل کانتات بتهوون با رنگ‌آمیزی سیناستتیک متن بنویل موازی می‌شود. «صدای آغازین، یک آکورد اصلی با نت سوم بیش کوچک[1]» (فوربس ۱۹۷۱-۱۹۷۰، ۷۸)، در اولین پاراگراف شوم رمان *دریا* طنین‌انداز می‌شود:

آن‌ها، خدایان، در روز جزر و مدهای عجیب عازم شدند. تمام صبح در زیر آسمان شیری، آب‌های خلیج متورم و متورم‌تر شده بودند، تا ارتفاعات ناشناخته‌ای بالا می‌رفتند، امواج کوچک روی شن‌های خشکی می‌خزیدند که سال‌ها به جز باران خیس به خود ندیده بودند و در دامنه‌ی تپه‌ها شلپ‌شلپ می‌کردند. انگار بدنه‌ی زنگ‌زده‌ی کشتی باری که بیش از آن‌چه که هر یک از ما بتوانیم به یاد بیاوریم در انتهای خلیج به گل نشسته بود دوباره به آب انداخته شده بود. بعد از آن روز دیگر شنا نکردم. به نظر می‌رسید که پرندگان دریایی از تماشای آن کاسه‌ی عظیم آب که مثل تاول برآمده

[1] - سوم بیش‌کوچک نیز فاصله‌ای معادل و برابر با سوم نیم‌بزرگ است و عبارت از یک فاصله‌ی سوم کوچک (مانند دو تا می بمل) است که به آن یک ربع پرده اضافه شده باشد (دو تا می کرن). این فاصله در تقسیم‌بندی لحاظ نمی‌شود و برای جلوگیری از تکرار و پرهیز از اشتباه، حذف شده است. فاصله‌های مترادف سوم نیم‌بزرگ، دوم بیش‌افزوده و چهارم کم‌کاسته هستند که هر سه از ۷ ربع پرده تشکیل شده‌اند.

بود، عصبانی غوغا می‌کردند. آب سربی و سرکشانه درخشنده بود. آن روز، آن پرندگان، به طرز عجیبی سفید به نظر می‌رسیدند. امواج حاشیه‌ای از کف زرد خاکی را در امتداد خط آب جا می‌گذاشتند. هیچ بادبانی آن افق وسیع را خدشه‌دار نمی‌کرد. من شنا نمی‌کنم، نه، دیگر هرگز. (بنویل ۲۰۰۵، ۳-۴)

این پاراگراف دقیقاً مانند خط‌های آغازین اثر بتهوون، تونالیته را بدون ارائه‌ی محتوایی ایده‌آمیز مشخص می‌کند. این پاراگراف برای بخش بعدی، چند سطر پایین صفحه، جایی که خانه، سیدارها، و خانم واواسور معرفی شده‌اند، رزرو شده است. به عبارت دیگر وارد گروه کر می‌شویم.

شرح جامع الیوت فوربس[1] از جلوه‌های موسیقی که به موجب آن بتهوون دو شعر گوته را در وحدت کانتات خود ادغام می‌کند، ارزش نقل قولی طولانی را دارد:

فا دییز افزوده[2] که ابتدا بر روی خطوط ساخته شده است، به سوپرانو و تنور تبدیل می‌شود. کل بخش اول عمدتاً در نت‌های سکوت و سیاه است، به جز یک لحظه فوق‌العاده؛ یعنی در تنظیم آهنگ عبارت «در وسعت بی‌اندازه». بتهوون دو بار با استفاده از آکوردهای نزدیک به هم، با کرشندو، «هیولا» را تصویر می‌کند، و سپس در «عرض»، صدا با استفاده از آکورد در جایگاه حجم عالی و صدای کامل به طور قابل‌توجهی گسترده می‌شود. سه صدای بالا به سمت بالا یعنی به سمت سوپرانو صدای یازدهم حرکت می‌کنند، در حالی که باس یک اکتاو به سمت پایین می‌رود. ... بتهوون تمام هشت سطر را تنظیم می‌کند تا اولین دوره‌ی کامل خود را بسازد، آخرین سطر را برای ساختن یک پل تکرار می‌کند، سپس تنها از دو سطر اول برای بیان مجدد جزئی و انتقال به آهنگ دوم استفاده می‌کند. یک نتیجه‌ی عالی در آخرین قسمت در پایان آن رخ می‌دهد. در حالی که عبارت شروع می‌شود، کلمات «سکوت عمیق»

---

[1] - Elliot Forbes

[2] - آکورد افزوده، باعث ایجاد تنش و بی‌ثباتی در موسیقی شده و سبب می‌شود که شنونده مشتاق شنیدن صدایی باشد که بعد از آن می‌آید. به همین دلیل اگر به درستی از این آکوردها استفاده شود، بسیار موثر خواهند بود.

دوباره با سوم افزوده، فا دییز ترکیب شده‌اند؛ و در حالی که عبارت به پایان می‌رسد، در کلمه‌ی «دریا» صدای باس با فا دییز کاسته در مقابل دی شارپ کاسته در سه صدای بالاتر آورده شده است. این تفکیک‌پذیری مجمل دو مورد را مشخص می‌سازد. اولاً، این یک اثر وحدت‌بخش در تأکید بر سوم تونیک البته به روشی جدید است. دوما، این صداگذاری زمینه را برای عنصر جدید یعنی «طلوع باد پس از یک آرامش مرده» فراهم می‌کند. این اتفاق ابتدا توسط ویولن سل انجام می‌شود که به تنهایی دی کاسته را با صدای زیر باس حفظ می‌کند. با تغییر زمان به شش و هشت، یعنی « allegro vivace»[1]، مقیاسی صعودی از این نت آغاز می‌شود که همراه با وارونگی آن، یکی از جوانه‌های موضوعی مهم آهنگ دوم است. (فوربس ۱۹۷۰-۱۹۷۱، ۷۸)

بنابراین فوربس نشان می‌دهد که چگونه بتهوون صداها و سازهای مختلف را با آکوردها و موقعیت‌های خاص مرتبط می‌کند تا دوره‌ها و مضامینی را بسازد که هم از نظر محتوا و هم از نظر روحی با اشعار گوته مطابقت دارند. این موسیقی‌شناس سپس به شرح دستاورد قسمت دوم می‌پردازد:

«سفر پرشور» نمونه‌ای بارز از نبوغ بتهوون در شتاب ریتمیک و رشد انگیزشی است که در مدیوم کرال اعمال می‌شود. تم اول به صورت آکوردی تنظیم شده است، یعنی « مه می‌پاشد»، که سوم افزوده را اما یک اکتاو بالاتر دوباره نشان می‌دهد. تم دوم به

---

[1] - آلِگرو یا اَلگرو (به ایتالیاییallegro): از اصطلاحات موسیقی مربوط به تُندا (سرعت موسیقی) به‌معنای تُند، دوان، شاد، بانشاط و زنده است. ریشه‌ی این کلمه در زبان ایتالیایی به‌معنای خوشحال و شاد است. در موسیقی، «آلگرو» نشان‌دهنده‌ی موومان و حرکتی تند و جاندار و بانشاط است، اما به تندیِ «پِرستو» نیست. «آلِگرو» در مترونوم‌های مختلف با سرعت‌های متفاوت مشخص شده‌است که عبارتند از:

- مترونوم یاماها: ۱۳۰ ضربه در دقیقه
- مترونوم کادنسیا سوئیسی: ۱۵۲ تا ۱۸۴ ضربه در دقیقه
- مترونوم وینتر آلمانی: ۱۲۰ تا ۱۶۸ ضربه در دقیقه
- مترونوم سنت توماس آمریکایی: ۱۵۴ تا ۱۹۰ ضربه در دقیقه

آلِگرو ویواچِه :(Allegro vivace) به معنای چابک، جاندار، سرزنده سرشار از جنب و جوش (سریع تر از آلگروی تنها).

طور متناوب یک نیمه کر دو قسمتی با ورودی توتی[1] در یک قسمت صوتی را جایگزین می‌کند که « بادها خش‌خش می‌کنند » را شروع می‌کند. این امر باعث می‌شود که نوشتارهای متضاد و ورودی‌های تقلیدی برای بسط و ارتباط عبارات باقی بماند. در نهایت از دستگاه قدرتمند اکتاوهای توتی ناگهانی برای کادانس[2] کامل استفاده می‌شود. (فوربس ۱۹۷۰-۱۹۷۱، ۷۹)

فوربس توضیح می‌دهد که علاوه بر تغییر سرعت، از سوستنوتو[3] آهنگ اول به الگرو ویواچه دوم، تضاد بین دو بخش با نگرش‌های متفاوت نسبت به استفاده از صدای کر به دست می‌آید:

در [آهنگ] اول، خطوط فقط با دو وقفه برای تأثیر دراماتیک، صاف و غنایی هستند. در آهنگ دوم، خطوط پرانرژی هستند، و شادی آوازی در جایی که لازم باشد فدای علایق حرکت ریتمیک می‌شود. (فوربس ۱۹۷۰-۱۹۷۱، ۷۹)

می‌توان به راحتی توصیفی به همان اندازه دقیق از تغییرات تونالیته و تحولات انگیزشی در رمان بنویل ارائه کرد. برای مثال، در بخش اول رمان، مانند کانتاتا، صدایی یکنواخت، شوم و وهم‌آور و گه‌گاه با فریادی غم‌انگیز که بی‌شباهت به مفهوم «وسعت عظیم» و وحشت‌زده‌ی بتهوون نیست، نفوذ می‌کند، و موتیف‌ها، بازگویی‌ها و وارونگی‌های تکراری موج می‌زنند. همان‌طور که آهنگ اول با تکرار دو بیت اول و

---

[1] - تضاد میان صداهای قوی و ملایم، تضاد میان گروه‌های بزرگ و کوچک اجراکننده‌ی موسیقی، اصلی بنیادی در موسیقی باروک است. این اصل، بر کنسرتو گروسو که یک فرم مهم ارکستری در دوره‌ی پایانی باروک است حکم‌فرما است. در کنسرتو گروتسو(concerto grosso) ، گروهی کوچک از تکنوازان به رقابت با گروهی بزرگ‌تر که توتی (tutti) (همه نوازندگان) نامیده می‌شود، واداشته شده‌اند. به‌طو رمعمول، دو تا چهار تکنواز (سولوئیست) به اجراء موسیقی برابر هشت تا بیست یا شمار بیشتری از نوازندگان توتی می‌پردازند. توتی در اساس از سازهای زهی با همراهی کلاوسن (به‌عنوان بخشی از باسو کُنتینوئو) تشکیل می‌شود.

[2] - در تئوری موسیقی، فرود یا کَدانس (Cadence) که در فارسی بصورت کادانس خوانده می‌شود یک نوع پیکربندی ملودیک یا هارمونیک است که احساس توقف، پایان و فرود در یک قطعه موسیقی را ایجاد می‌کند.

[3] - پدال سوستنوتو فقط نت‌هایی را نگه می‌دارد که با فشردن پدال پایین نگه داشته می‌شوند، در حالی که در سایر نت‌های نواخته‌شده بی‌تأثیر هستند. مکانیسم: برخلاف پدال نگهدارنده، پدال سوستنوتو اجازه می‌دهد تا دمپرهای خاصی را بلند کرده و در جای خود نگه دارید در حالی که بقیه پایین می‌مانند.

سپس عبارت «دریا آرام می‌گیرد» به پایان می‌رسد، قسمت اول رمان نیز با تفکر موردن در آینه به ضعف جسمانی و فناپذیری خود خاتمه می‌یابد و سپس در خیالی فرو می‌رود که در آن وسعت دریا نمادی از فاصله بین زندگی و مرگ است (بنویل ۲۰۰۵، ۱۳۲). موتیف متحدکننده‌ی دریا در این اپیزود خود شیفته، مانند ویولن سل بتهوون، انتقال به قسمت دوم را انجام می‌دهد. امواج تپنده، پاروی تپنده، قایق در حال نزدیک شدن، همگی حاکی از فرار از خود وسواسی راکد و زندگی در مرگ گونه‌ی خاطرات او هستند. بخش دوم با تکرار جدیدی از دریا به عنوان وسیله‌ای که کودکان در آن شنا می‌کنند آغاز می‌شود و هم حرکت، یعنی به طور بالقوه، پیشرفت و هم خود ویرانگری را بشارت می‌دهد؛ به عبارت دیگر، تغییر تمپو (ر.ک. آلگرو ویواچه‌ی بتهوون) و شدت (ر.ک. کرشندو[1] تدریجی بتهوون).

علاوه بر این، از آن‌جایی که باس به طور گسترده‌ای از خط سوپرانو و تنور در کانتاتا فاصله می‌گیرد، دو رشته روایی در رمان بنویل نیز همین‌طور است، با تم پرحجم گریس که بیشترین شتاب را دارد، در حالی که تم آنا به طرز شومی غوغا کرده و شدت دراماتیک را حفظ می‌کند. «اکتاوهای ناگهانی توتی» عبارتی است که می‌تواند برای توصیف دستگاه قدرتمندی که گه‌گاهی این دو موضوع را با هم ترکیب می‌کند، استفاده شود، مانند زمانی که راوی پس از توصیف خودکشی دوقلوهای گریس در بخش بعدی، روح نامشخصی را فرا می‌خواند و به تدریج مشخص می‌شود که او به جای کلوئه از آنا درخواست می‌کند تا او را تعقیب کند (بانویل ۲۰۰۵، ۲۴۷). سکوت ظالمانه‌ای که درخواست می‌شود تا روح آن را بشکند، اصلاً سکوت نیست. این سکوت آبستن همه‌ی صداها و خشم تمایزنیافته‌ی گذشته و همچنین خطرات ناشی از

[1] - کِرشِندو (به ایتالیایی: Crescendo) از اصطلاحات موسیقی به معنای قوی شدن یا قوی کردن تدریجی صدا است. «کرشندو» از فعل ایتالیایی «Crescere» به معنای رشد کردن گرفته شده‌است. مفهوم این لغت مرتبط با نحوه اجرا در یک جمله یا بخشی از موسیقی است که قدرت صدایی به تدریج و رفته رفته زیادتر شود. در این حالت بخشی از موسیقی که در آن «کرشندو» بکار رفته‌است از نوانس ضعیف (پیانو) به قوی (فورته)می‌رسد. در برخی موارد «کرشندو» از نوانسی قوی (فورته) به نوانسی قوی‌تر (فورتسیمو) می‌رسد.

بی‌ارادگی تضمین شده و خارج از کنترل است. فراخوانی روح تمام فوریت «سرعت» بتهوون را دارد و در واقع کنش‌های ناهنجار و ناسازگار را در چند صفحه آخر رمان تسریع می‌کند. به طور مشابه، آخرین بخش نیز یک توتی است، با تمام شخصیت‌های باقیمانده که در پایان دادن به آن سهیم هستند. از طریق چنین قطعاتی، خطوط روایی متضاد در پایان رمان به جای این‌که صرفاً در کنار هم قرار گیرند، در هم می‌آمیزند.

- **بخش پایانی (کدا[1])**

می‌توان استدلال کرد که اشعار یوهان ولفگانگ فون گوته، نوعی شور شاعرانه، بیانیه‌ایی عاشقانه و معمولی در مورد سختی و عذاب به مثابه محرک‌های خلقت دارند، جایی که دریا خود زندگی است و زندگی آرام برای خلاقیت مساعد نیست. از سوی دیگر، می‌توان آن‌ها را به مثابه بازنمایی دو حالت شاعرانه، حالت متفکرانه و دیوانه‌انگیز، تفسیر کرد، و در این میان آن‌ها در کنار اشعار «آلگرو» و «متفکر» نوشته‌ی میلتون خواهند بود. همان‌طور که دیدیم، تفکر و بینش در شعر اول، «دریای آرام» نقش اساسی دارند، در حالی که کنش هیجانی بر شعر دوم غالب است. به طور مشابه، در قسمت اول رمان دریا نوشته‌ی بنویل این حس وجود دارد که تعادل متفکرانه و فضولانه بیهوده است، حتی بالقوه گناهکار (۲۰۰۵، ۱۲۰)، و در مقابل، فعالیت دیوانه‌وار و خودویران‌گر بخش دوم، رستگاری، تسکین‌دهنده و حتی مولد است («آبستن احتمالات»، ۲۶۰). نکته قابل توجه این است که در بخش دوم رمان است که با آثار مکس و آنا و این افشاگری مکس به عنوان یک نویسنده‌ی نقد هنری بیشتر آشنا

[1] - کُودا (ایتالیایی:Coda) در زبان ایتالیایی به معنای دُم، پاساژی است که یک قطعه‌ی موسیقی یا یک موومان را به پایان برده و جمع‌بندی می‌کند. کُدا از نظر تکنیکی یک کادانسِ گسترش‌یافته است. کُدا می‌تواند به سادگیِ چند میزان یا به پیچیدگیِ یک بخش کامل باشد.

می‌شویم و همچنین خاطرات‌اش، درگیری مداوم او را با زبان و تخیلات آن تسکین می‌دهد.

از این رو، فرمی که بتهوون برای اقتباس از اشعار گوته انتخاب کرده، مناسب است. اگرچه بتهوون وارث جدایی موسیقی از اشکال بیانی الحاقی [۶۵] در قرن هجدهم بود، اما برخلاف مندلسون بارتولدی[1] چند سال بعد، به جای ساختن یک قطعه ارکسترال با الهام از آن‌ها، اشعار گوته را تنظیم می‌کند. انتخاب فرم ترکیبی کانتاتا بازگشتی به فرم‌های قبلی است که در آن موسیقی، شعر و اغلب رقص در قالب یک بیان یکپارچه منسجم می‌شوند، و به این ترتیب این پرسش مهم رمانتیک را مطرح می‌کند که آیا موسیقی به تنهایی می‌تواند ایده‌های غیرموسیقی مانند تأملات فلسفی درباره‌ی معنا و سستی زندگی یا ماهیت و چشمه‌های خلاقیت شاعرانه را بیان کند. [۶۶] پاسخ رمانتیک مسلماً بله است، اما همچنان قابل توجه است که بتهوون آهنگ آوازی را هم به عنوان ادای احترام به نویسنده آن و هم به عنوان عنصری معنابخش در آهنگسازی خود حفظ می‌کند. تصویرگرایی او ماهیتی بیانی (و نه ابژکتیو یا برانگیزاننده) و فراموسیقی دارد و این مفهوم با اختلالات الگو، تغییر رنگ کرال، تغییر سرعت و ضرورت کلی فرمال تایید می‌شود.

رودیگر ایمهوف[2]، متخصص آثار بنویل، *دریا* را با عبارتی که از مولوی بکت وام گرفته است «سونات طولانی مردگان» می‌نامد (۲۰۰۶، ۱۷۱) و سپس به تحسین «جادو و موسیقی کلمات» می‌پردازد و با تأسف بیان می‌کند که «احمق است اگر سعی کند توضیح دهد» (۱۸۰). در حالی که ممکن است در هنگام توضیح دادن «موسیقی» رمان بنویل، حکمت تلاش من زیر سوال رود، اما در دفاع از خود، سعی نمی‌کنم کیفیت دلپذیر کلمات را توضیح دهم، اگرچه بی‌اهمیت نیست، و حتی کمتر به «جادو» توجه دارم. اصطلاح موزیکال بودن، به دلیل نبود اصطلاح بهتر، که سعی کردم در

[1] - Mendelssohn Bartholdy
[2] - Rüdiger Imhof

پیش زمینه آن را مطرح کنم، از همنوایی متمایز است. این اصطلاح حاکی از طراحی ساختاری است، در حالی که من خوش‌آهنگی کلمات (ایوفونی) را یک مفهوم لحظه‌ای از کاربرد و ارتباط محلی می‌دانم. به تعبیری، موزیکال بودن برای کل رمان است، همان‌طور که ایوفونی برای عبارت است. از نظر تمایز فرای، اولی از نوع فنی است، در حالی که دومی نشان دهنده درک احساسی از ملوس ارسطویی است. هر دو تا حد زیادی ویژگی‌های غیرقابل وصف متون ادبی هستند و تشخیص آن‌ها مختص فرهنگ است. درست است که رمان بنویل متمایل به نوعی شرح است و من در بالا سعی کردم انتقال‌پذیری مفهوم موسیقایی و ارتباط آن با درک انواع خاصی از نثر را نشان دهم. با این حال، در حالی که قابلیت انتقال اصطلاحات امکان مقایسه سازنده اشکال هنری متمایز را فراهم می‌کند، تا حدی ابزارهایی که از طریق آن اشکال مختلف هنری به تأثیرات مشابه دست می‌یابند و تا حد زیادی مختص هنر باقی می مانند را از بین نمی‌برد. به همین ترتیب، برای اینکه حرکت مفاهیم مؤثر باشد، مرزهای بین رشته‌ها باید دست نخورده باقی بماند (بال ۲۰۰۲، ۴۹). همان‌طور که میکه بال[1] اشاره می‌کند، کاربرد «حرکت مفاهیم» تا حد زیادی به ارتباط داشتن سؤالاتی است که آن‌ها را به وجود می‌آورند (۲۰۰۲، ۳۱-۳۲). رمانی به شدت تداعی‌کننده و خوش‌آهنگ مانند دریای بنویل، چنین تشبیهات ساختاری را به همراه دارد، با این شرط که نمی‌توان آن را به یک سبک موسیقی تقلیل داد. شاید مقایسه با آلئاتوریسم[2] قفسی، برای مثال، ممکن است به همان اندازه برای بتهوون مفید باشد، هرچند به شیوه‌هایی بسیار متفاوت. در پایان نقل قولی از امیلی کراپولت[3] را می‌آورم:

بنابراین «موسیقیایی بودن» مفهومی سیار است که نه به موسیقی تعلق دارد و نه به ادبیات. این اصطلاح مفهومی است که موسیقی را تعریف می‌کند و آن را از طریق

---

[1] - Mieke Bal

[2] - موسیقی الئاتوریک (همچنین موسیقی aleatory یا موسیقی شانس؛ از کلمه لاتین alea به معنی «تاس») موسیقی است که در آن برخی از عناصر آهنگسازی به شانس واگذار می شود و یا برخی از عناصر اولیه تحقق یک اثر ساخته شده به عهده تعیین مجری آن قرار می‌گیرد.

[3] - Emilie Crapoulet

حرکت‌های فرهنگی و انضباطی آن تعریف می‌کند. پدیده‌ای را توصیف و تجسم می‌کند که ریشه در نگاه انتقادی ما دارد و تنها در صورتی که آن را با این عبارات درک کنیم، می‌توانیم رمان را «موزیکال» بنامیم. تنها با فراتر رفتن از یک برداشت تاریخ‌گرایانه از موسیقی و در نظر گرفتن موسیقی در قالب یک موسیقایی زنده، سیال و نامحدود است که می‌توانیم به طور مشروع مفاهیم یک مفهوم موسیقایی از هنر را مطالعه کنیم. اگر دقیق بگوییم، این اصطلاح تنها می‌تواند به معنای مفهوم‌سازی میانی از موسیقی باشد که زیبایی‌شناسی موسیقی گذشته و حال را در نظر می‌گیرد. (کراپولت ۲۰۰۹، ۸۹)

نتیجه‌گیری

نتایج این مطالعات متفاوت در داستان‌های معاصر به هم می‌پیوندند. از آن‌جایی که رمان‌ها ارتباطی بین صداهای متفاوتی که متن را دراماتیک می‌کنند و مخاطبان متن برقرار می‌کنند، چه آن‌ها کارکرد اکتشافی خاص فرهنگ خود را بپذیرند و چه آن را به نام اصالت، زیبایی‌گرایی، همدلی یا شک و تردید رادیکال در مورد ساختار گفتمانی خود دانش به چالش بکشند، معمولاً نگرانی خودآگاهانه‌ای را در مورد وضعیت خود به عنوان مجرای دانش ابراز می‌کنند. آن‌چه این کتاب امیدوار است نشان دهد این است که این آگاهی از ژانر رمان‌نویسی به عنوان یک «زمینه‌ی دانش» (دیموک ۲۰۰۷، ۱۳۷۷) رسماً، از طریق سؤالاتی که رمان‌ها مطرح می‌کنند، شکاف‌های دستور زبان و منطق، سیال بودن فرم‌های آن‌ها و فضایی که برای تخیل باقی می‌گذارند و آن را عامل تفسیری و اخلاقی فرض می‌کنند، هم از نظر موضوعی متجلی می‌شود، و هم نمونه‌هایی از نوشتن، خوانش، مطالعه و تحقیق فراوان است. روش رتوریکی به تلفیق ابعاد صوری و قراردادی و موضوعی ارتباط می‌پردازد. بنابراین، نشان می‌دهد که رمان‌های اولیه مانند *جوزف اندروز*، *تام جونز* و حتی *تریسترام شاندی* در رد موعظه‌ی جدی رمنس و تمثیل به نفع رئالیسم اجتماعی که حالت اولیه‌ی آن کمیک و پارودیک بود، حاوی ریشه‌های آنتی‌رمنس اواخر قرن بیستم و اوایل قرن بیست و یکم هستند. علائم تجاری کمدی، آیرونی، تحقیر خود و دست کم گرفتن، در ارتباط با معقول بودن، واقع‌گرایی و افسون‌زدگی، با جایگزینی تقابل متافیزیکی بین خیر و شر به وسیله‌ی مقوله‌های مفهومی بازآفرینی بافت اجتماعی، در سکولاریزاسیون جهان شرکت می‌کنند.

مسئله دانشی که توسط رمان‌ها در دسترس قرار می‌گیرد و تقویت می‌شود به شکلی دوگانه، یعنی نه تنها چه نوع دانشی، بلکه چگونگی انتقال آن دانش باقی می‌ماند. در رمان‌های جدیدتر با بسیاری از وسایل نقلیه، مانند وسایل سفر و ابزار جست‌وجو به شکل آیرونیک برخورد می‌شود. این رمان‌ها به ندرت مکاشفه‌کننده و بیشتر اوقات صرفاً رمان‌های فرار هستند و سوالاتی بیشتر از پاسخ دادن را مطرح می‌کنند (برگردید به *تسلی‌ناپذیر*، *وقتی یتیم بودیم*، *آرتور و جورج*، *آقای فیلیپس*، *دریا*، حتی اقامت ورونیکا در گاتویک در رمان *گردهمایی*). ثابت شده است که ماتریالیسم قرن هجدهم و نوزدهم چه به عنوان وسیله‌ای برای کسب دانش یا مدرک دنبال شود (*وقتی یتیم بودیم*، *آرتور و جورج*) یا به شکلی انتزاعی‌تر، به‌عنوان یک فلسفه‌ی اجتماعی-اقتصادی منجر به مصرف‌گرایی فراصنعتی دوران ما شود که در *انگلستان، انگلستان*، *هرگز رهایم مکن*، *آقای فیلیپس* و بسیاری رمان‌های دیگر محکوم می‌شود، در صورتی که کاملاً مضر نباشد، به همان اندازه مفید هم نیست. با این حال، هم ایده‌ی یک جهان ارجاعی قابل شناخت و هم ایده‌ی انتقال‌پذیری دانش به مثابه استعاره حتی در آزمایشی‌ترین رمان، موضوعی محوری باقی می‌ماند.

از آن‌جایی که رمان‌های اخیر ناکافی بودن دانش تجربی را در حل معضلات درونی خود مضمون می‌کنند، روایت‌ها را مطمئناً نه به مثابه روایت‌های بزرگ، یا مخزن حقایق قطعی، بلکه به مثابه نوعی جست‌وجوی حقیقت به چیزی از شکوهی که قبل از شک‌گرایی افراطی روایت‌ها در اواسط قرن بیستم رخ می‌داد، باز می‌گردانند. موضوعات و شرط‌ها دیگر متافیزیکی نیستند، مانند تمایز بین خوب و بد، قدیس و گناهکار، قهرمان و شرور، حقیقت و نادرست، اما در حوزه‌ی امور اخلاقی باقی می‌مانند. برای مثال این‌که چگونه بفهمیم چه چیزی خوب است و چه چیزی خوب نیست؟ و چنین دانشی چه فایده و اهمیتی دارد؟ چه چیزی به عنوان دانش در عصر نسبیت و شکاکیت رادیکال به حساب می‌آید؟ آیا جستجوی حقیقت هنوز ارزشمند است؟ تبعات و پیامدهای عدم پیگیری آن چیست؟ ازآن‌جایی که رمان‌ها چنین سوالاتی را مطرح

می‌کنند، آن‌ها می‌دانند که فرآیند خوانش آن‌ها از جمله صدور قضاوت شامل سنجش راویان (خواه راوی فرض شوند یا نویسنده یا مؤلف ضمنی) و ادعاهای حقیقت در روایات‌شان است. شواهد تجربی در مقابل چشمان خواننده خود متن است، و در حالی که ارجاعی بودن آن حتی در دیستوپیاهای تحلیل شده در فصل‌های قبل به ندرت انکار می‌شود، اما ارزش پزشکی قانونی آن ماهیت متفاوتی دارد؛ نه پزشکی قانونی به معنای ثانویه‌ی به کارگیری روش‌های علمی برای بررسی حقایق، بلکه به معنایی که ریشه‌شناسی کلمه در forum و forensis لاتین پیشنهاد می‌کند، یعنی مناسب برای بحث در دادگاه علنی، علنی و در نتیجه رتوریکی (رجوع کنید به فرهنگ لغت آکسفورد انگلیسی و فرهنگ لغت فری). بنابراین، شواهد متنی در برابر چشمان خواننده، نیازمند بررسی دقیق علمی با روش‌های روایت‌شناسی رتوریکی است. همان‌طور که دیدیم، اولین ملاحظه‌ی چنین تحقیقی باید به کدها مربوط باشد، یعنی چارچوب‌های مشترکی که خواننده را قادر می‌سازند متن را رمزگشایی کند و در ابتدایی‌ترین سطح دستور زبان و منطق روایت یعنی توالی وقایع در امتداد محورهای متقاطع زمان و مکان و معنا و استدلال داستان متقاعد شود. چنان‌که مارک کوری[1] توصیه می‌کند، چنین رویکردی ممکن است به اندازه‌ی تحلیل زمان‌های افعال و شاخص‌های زمان باشد که «توانایی روایت برای تولید یا تبدیل تجربه انسانی از زمان» را نشان می‌دهد (۲۰۱۰، ۱۵۱)، یا ممکن است زمان و مکان را با محتوای موضوعی و مختصات ساختاری که روایت را سازماندهی می‌کند، تصور کند، همان کاری که من در این کتاب انجام دادم. در هر صورت، آن‌چه واضح است، درک فاصله‌گیری از خود است که نه تنها روایت را ممکن می‌سازد، بلکه خود خوانش و ارتباط را نیز ممکن می‌سازد. ثانیاً، صداها و نظام‌های ارزشی ناهمگون رمان، که به‌عنوان روایت‌های رقیب دراماتیزه شده‌اند، در برابر قطعیت‌های راحت اسطوره‌ی تک‌زبانی و انواع مدرن آن، حماسی و رمنس مقاومت می‌کنند. این روایات ممکن است برای بیان اهداف خود در

[1] - Mark Currie

رمان دست و پا بزنند، مانند رقابت بین اخلاقی که نویسنده‌ی ضمنی پیشنهاد می‌کند و شخصیت‌های مختلف تأیید می‌کنند، یا رقابت بین چندین راوی یا بازتاب‌دهنده، یا به روایت‌های فرادیژتیک، معمولاً روایت‌های کلان فرهنگ‌های غربی، مانند کتاب مقدس، تاریخ، گزارش‌های علمی و غیره می‌پردازند.

ثالثاً، این کثرت‌سازی روایت‌ها و صداها، که نه تنها توسط رمان‌ها امکان‌پذیر می‌شود، بلکه مضمون‌سازی نیز می‌شود، نقش مهمی در ترغیب خوانندگان برای به چالش کشیدن گزارش‌های معتبر و بررسی ایدئولوژی‌هایی دارد که آن‌ها را برمی‌انگیزند. به عبارت دیگر، رمان به‌عنوان یک ژانر بیان می‌کند حتی داستانی که توسط یک راوی غیرقابل اعتماد روایت می‌شود، ارزش اکتشافی دارد و خواننده را دعوت می‌کند تا تعیین کند که این ارزش در کجا قرار می‌گیرد. آن‌چه از داستان‌ها می‌آموزیم اغلب ارتباط چندانی با آن‌چه که داستان‌ها به‌طور صریح یا از طریق طرح‌های داستانی به ما می‌گویند، ندارد، و بسیار بیشتر با شیوه‌های روایت داستان‌ها و زمینه‌های بیان آن‌ها ارتباط دارد. بنابراین خود ژانر به عنوان یک مقوله‌ی رتوریکی نمود می‌یابد. قراردادهای عمومی مانند سبک (آیرونیک، واقع‌گرایانه، ملودراماتیک و غیره)، ثبت زبانی (عامیانه، علمی، آموزنده و غیره) و دیدگاه (دانای کل، دانای نامعتبر و غیره) به عنوان چارچوب دیگری عمل می‌کنند که ارتباط را هدایت می‌کند. بنابراین، یک داستان پلیسی نوع متفاوتی از تعامل برای مثال از یک رمان تربیتی یا یک رمان عاشقانه و یا از تعامل یک رمان مقاله‌نویسی «ایده‌ی انگلستان» با خوانندگان خود را بنیاد می‌نهد. وقتی ژانرها در رمان‌های معاصر ترکیب می‌شوند، سؤالات سازنده‌ای را در مورد ارتباط دانش تجربی با روایت‌های زندگی، به عنوان مثال برای کشف هویت، ادعاهای حقیقت رقیب رمنس و کمدی، و ساختار گفتمانی مفاهیمی مانند سلامت، انگلیسی بودن یا تاریخی بودن مطرح می‌کنند. رمان‌ها این سوال مهم را هم مطرح می‌کنند که چگونه دانش از سایر زمینه‌ها می‌تواند به رمان منتقل شود؛ برای مثال، چگونه می‌توان حساسیت یا معضلات فلسفه‌ی اخلاق را بدون نقل‌قول‌های توضیحی یا نقل‌قول‌هایی از آثار

فیلسوفان، و بدون امکان غوطه‌ور شدن آن‌ها در تمثیل‌های اخلاقی نمایش داد. در نهایت، شواهد متنی زیادی وجود دارد که نشان می‌دهد رمان‌ها در انتقال دانشی مشارکت دارند که پتانسیل ایجاد تغییر واقعی در دنیای «واقعی» را دارد، اگرچه ما باید این احتمال را نیز در نظر بگیریم که برخی از کتاب‌ها برای ارائه‌ی هیچ گونه یادگیری عملی یا «هنجاری» نیستند، اما همان‌طور که توماس دوچرتی[1] ادعا می‌کند، ممکن است با تمرین «خوانش ناهنجار» مفاهیم بیشتری به دست آوریم.

هیچ خوانشی، چه هنجار و چه ناهنجار، در غیاب ارتباط امکان‌پذیر نیست، ارتباطی که متن به وسیله‌ی آن باید خواننده را متقاعد کند که ارزشمند، آموزنده، تسلی‌دهنده یا درمانی است. کتاب من تلاشی برای بررسی راه‌های مختلف این ارتباط بوده است. بررسی روش‌های مختلف با ابزاری که روایات، دانش مرتبط و قانع‌کننده را از حوزه‌های بزرگ وجودی، مانند حوزه‌های وابسته به علم اخلاق، و البته اخلاقیات مانند هویت فردی و فرهنگی و حوزه‌های تاریخ و زندگی‌نامه؛ علم و اسطوره منتقل می‌کنند. رمان‌ها همه‌ی این کارها را با ابزاری خاص برای داستان و داستان‌سرایی انجام می‌دهند و نه برای یک گفتمان فلسفی. علاوه بر این آن‌ها این کار را به نقل از حس شهودی جان کیتس[2] از آن‌چه ادبیات بزرگ را از تحقیق خردگرایانه در کار جهان جدا می‌کند با اعمال نمونه‌هایی از جستجوی دانش، با کنجکاو بودن و خود انعکاسی بودن، با نمایش آزمون و خطا، با «قرار گرفتن در عدم قطعیت‌ها، رازها، تردیدها، بدون هیچ گونه دستیابی تحریک‌پذیر به واقعیت و دلیل» انجام می‌دهند. با این حال، آن‌ها این کار را به قدری مؤثر انجام می‌دهند که وقتی راوی رمان *عشق پایدار* نوشته‌ی مک ایوان در تعجب است که تحولات در شکل رمان‌نویسی تا چه اندازه به تغییراتی در گفتمان علمی منجر شده است، در واقع او نکته‌ای دارد، اگرچه پیش‌فرض‌هایش منحرف است. پس بخشی از قانع‌کننده بودن روایات ممکن است در این واقعیت باشد

[1] - Thomas Docherty
[2] - John Keats

که آن‌ها به‌جای ذخیره‌سازی دانش، در جستجوی دانش هستند. رمان‌ها به جای این‌که ادعا کنند ساخت و سازهای تمام شده هستند، به معنای تقلید از روند ساخت و ساز هستند. رمان‌ها به جای این‌که دنیایی تقلیدی و ساختارمند باشند، دعوتی آشکار برای مشارکت هستند.

یادداشت‌ها

۱- *پل دو مان* در مقاله‌ایی به سال ۱۹۸۲ به نام «مقاومت در برابر نظریه» که ذکر آن رفت، با تقلیل اقناع توسط *استنلی فیش* به افراد عاطفی و نه نمایشی در «چگونه با آستن و سرل برخورد کنیم» (۱۹۷۶) مخالفت می‌کند. *دو مان* به شکلی کاربردی می‌گوید: «خالی کردن رتوریک از تأثیر معرفت‌شناختی آن تنها به این دلیل امکان‌پذیر است که کارکردهای تروپولوژیکی و مجازی آن دور زده شود» (در رایس و واو ۱۹۹۸، ۲۱۳). او بیان می‌کند که اگرچه مخل و خصمانه با دیدگاه‌هایی است که سعی در دستور زبانی کردن متن ادبی دارند، اما ترانه‌ها همچنان «از درجه اقناع با اثبات به جای اقناع با اغواگری هستند» (۲۱۳). بازیابی *دومان* از لفاظی‌های زینتی سرکش به سمت معرفت‌شناسی قابل ستایش و در واقع سازنده است، با این حال احساس می‌کنم که باید در این‌جا برای جذابیت رمان برای افراد عاطفی، آن «اقناع از طریق اغوا» را که او آن را «اقناع از طریق اغواگری» می‌خواند، اصطلاحی خوب بدانم.

۲- استدلال‌های او تاریخ‌گرایانه است، اما نتیجه‌گیری‌اش مشابه است:

«حس‌آمیزی» یک شیوه‌ی ادبی ذاتاً تئاتری، هم از نظر گرایش به جدا کردن گفتار از توالی منطقی و هم در سازماندهی اساساً خلسه‌آمیز و راپسودیک بود. احساس در بازنمایی بیش از نیازهای روایت است و بنابراین تمایل دارد تا قدرت تبیین آن را زیر سوال ببرد. (منینگ در کیمر و می ۲۰۰۴، ۸۸)

داستان عاطفی با همبستگی‌های عینی و با «جایگزینی ژست و بیان بدنی به جای بیان کلامی» حرکت می‌کند و ما را به حرکت در می‌آورد (۸۹). یعنی حرکت آن به تعبیر *رودن* قیاسی و روانی است.

۳- اولین جوانه‌های یک ایده برای این فصل در سال ۲۰۰۱ در کنفرانس «لندن‌های بی‌نهایت» در سیبیو ارائه شد و در کتاب شرح جلسه با عنوان «لندن: لطفا ساعت‌های خود را تنظیم کنید!» در مطالعات آمریکایی، بریتانیایی و کانادایی، «شماره ویژه: لندن‌های بی‌نهایت» منتشر شد. لندن (۲۰۰۳): ۳۱-۴۲.

۴- اولین ساعت‌های مکانیکی در انگلستان مربوط به قرن چهاردهم است. در پایان آن قرن، بسیاری از کلیساهای جامع دارای برج‌های ساعت با ناقوس‌هایی بودند که ساعت را به صدا در می‌آوردند، هرچند که تا قرن بعدی ساعتی را که می‌توان به دقیقه تقسیم کرد، اختراع نشد. وقت عصر با غروب خورشید بود، یعنی هر شهر زمانی متفاوت داشت. تا زمان تأسیس سیستم راه آهن بریتانیا (۱۸۴۰) زمان در سراسر کشور استاندارد نشده بود. قبل از آن، یک تاجر بی‌باک، جان هنری بلویل، می‌توانست با گرفتن وقت در رصدخانه گرینویچ و سپس فروش آن به دیگر تاجران شهر، ثروت اندکی به دست آورد. در سال ۱۸۸۴ زمان گرینویچ به عنوان زمان بین‌المللی به جای غروب خورشید که به صورت نجومی بود تعیین شد.

۵- راهنماهای ادبی نشانه‌ای از معانی مرتبط با بازنمایی لندن در ادبیات داستانی می‌دهند. برای مثال، راهنمای ادبی لندن اثر *ادگلینر*، اگرچه به دور از فرسودگی ظواهر تخیلی لندن در تاریخ ادبی است، اما حس خوبی از جوشش فرهنگی و پتانسیل بازنمایی شهر به دست می‌دهد. آثاری که به‌عنوان نمایانگر لندن ذکر می‌شوند، اغلب آثاری هستند که در این شهر اتفاق می‌افتند، اما نه در مورد هنری فیلدینگ و نه در مورد لارنس استرن، لندن در رابطه با رمان‌های آن‌ها ذکر نشده است، زیرا ظاهراً این کلان شهر تنها محل زندگی آنهاست (که در

مورد فیلدینگ دقیق نیست. به عنوان مثال، جوزف اندروز و تام جونز تا حدی در لندن هستند) و در میان آثار جین آستن، *اما* و *عقل و احساس* ذکر شده است، اما *منسفیلدپارک* یا *غرور و تعصب* این‌طور نیستند. به طور مشابه، راهنمای واتراستون برای نوشتن لندن، استرن و آستن را کنار گذاشته و فقط آثار فیلدینگ را ذکر می‌کند. اگرچه این رمان‌ها در شهر اتفاق نمی‌افتند، اما در همه‌ی این رمان‌ها پایتخت یک ویژگی متمایز اگرچه حاشیه‌ایی و فرعی دارد. پایتخت نقش یک میله اندازه‌گیری را دارد که توسط آن حومه شهر قضاوت می‌شود و این اندازه‌گیری معمولاً به نفع دومی است.

۶- نسخه قبلی این فصل با عنوان «تاوان: موردی از تألیف تروماتیک» در مطالعات آمریکایی، بریتانیایی و کانادایی ۱۲ (ژوئن ۲۰۰۹): ۶۴-۸۳ منتشر شد.

۷- به نظر می‌رسد که این دستور کار اخلاقی همزمان با آگاهی دقیق‌تر از فرد «به موقع» وارد نثر مک ایوان شده است. رمان‌هایی مانند «کودک در زمان» (۱۹۸۷)، «بی‌گناه» (۱۹۹۰) و «سگ‌های سیاه» (۱۹۹۲)، و همچنین «شنبه‌های بعدی» (۲۰۰۵)، «خورشیدی» (۲۰۱۰) و «دندان شیری» (۲۰۱۲) که همگی شامل آگاهی از برخی آتش‌سوزی‌های بزرگ در گذشته یا آتش‌سوزی‌های بالقوه هستند، نشان دهنده تمایل به محدود کردن ذهنیت فردی در رابطه با بحران‌های بین‌المللی است که ممکن است شامل محو کل بشریت باشد. برای بحث در مورد اخلاق در رمان‌های قبلی، به *دیوید مالکوم*، «درک ایان مک‌ایوان» (۲۰۰۲) مراجعه کنید. پیروزی یا حداقل بررسی اخلاق در این زمینه، با کندن لایه‌هایی از مفاهیم دریافتی و بدیهی در مورد انسانیت اساسی انسان‌ها، به منزله تأیید ارزش‌های اومانیستی است که در آثار رمان‌نویسان معاصر کازوئو ایشی‌گورو، جولیان بارنز و دیگران نیز مشهود است. بیشتر با این نکته، بازنمودهای خود خصوصی را زمینه‌سازی و تجلی می‌بخشد.

۸- رجوع کنید به فصل وین سی. بوت در رتوریک داستانی، که در آن او تغییرات دیدگاهی را که جین آستن برای دوست‌داشتن اما وودهاوس به خوانندگان‌اش به‌رغم اشتباهات قضاوتی‌اش به کار می‌برد، شرح می‌دهد (۱۹۸۳، ۲۴۳-۲۷۰).

۹- رجوع کنید به میشل فوکو، جنون و تمدن: تاریخچه جنون در عصر عقل، مورد بحث تونی تانر در مقدمه‌ای بر عقل و احساس نوشته‌ی آستن (۱۹۸۶، ۹-۱۰).

۱۰- آن‌چه بریونی پنهان می‌کند «یک دفترچه یادداشت نوشته شده با رمز اختراع خودش» اما حاوی هیچ رازی، و یک جعبه پول نقد کوچک حاوی یادگاری‌های کودکانه است (مک ایوان ۲۰۰۵، ۵).

۱۱- رجوع کنید به تانر (۱۹۸۶، ۹-۱۰).

۱۲- برای مثال مک ایوان (۲۰۰۵، ۱۲۲) را ببینید.

۱۳- همچنین رجوع کنید به *طوطی فلوبر* و *آرتور و جورج* از نوشته‌های تأثیرگذار جولیان بارنز و زندگی‌نامه‌های پیتر آکروید.

۱۴- «مردانگی» در مطالعه مک‌لئود، اما به‌طور گسترده، هر روایت بزرگ دیگری که او انگلیسی بودن و سفیدی را به نقل از زیگمونت باومن نیز در میان آن‌ها برمی‌شمرد (مک‌لئود ۱۹۹۸، ۲۱۸).

۱۵- در این زمینه قابل توجه است که نسخه‌های قرن نوزدهم ضمن گره زدن رمان به استان‌های داخلی، وضعیت اسفبار زنان را بلافاصله آشکارتر و باورپذیرتر کرد.

۱۶- بالاخره دن کیشوت نیز خالق او بوده و نیست و سیده همته بننگلی، که میگوئل د سروانتس هست و نیست و غیره. یک سنت کامل و بی‌نقص از جریان، در داستان‌های غربی و نویسندگانی که ادعا می‌کنند صرفاً «ویراستاران» گزارش نوشته‌های دیگران از زندگی خود هستند، منتج شده است و در ادبیات انگلیسی از دانیل دفو و ساموئل ریچاردسون تا جولیان بارنز امتداد دارد.

۱۷- شب دوازدهم شکسپیر، عاشق بانوی چاترلی لارنس، رمان‌های ویکتوریایی، شعر مدرنیستی، به ویژه تی. اس. الیوت و دبلیو اچ. اودن و غیره (در فصل هشتم و یازدهم، و ص ۲۰۴). رابی در کمبریج انگلیسی خواند.

۱۸- همچنین ذکر شده است، اگرچه به عنوان یک کشیش نامناسب رد شده است (مک ایوان ۲۰۰۵، ۹۱).

۱۹- *هنری جیمز*، *ویرجینیا وولف*، *گراهام گرین*، *ویلیام فاکنر* و بسیاری دیگر را باید به آن‌ها اضافه کرد که پژواک نوشته‌هایشان از «سطح بی‌حالت» (مک ایوان ۲۰۰۵، ۱۶۸) روایت نفوذ می‌کند، حتی زمانی که بعد فراداستانی آن خاموش است.

۲۰- این فصل در ابتدا در مطالعات آمریکایی، بریتانیایی و کانادایی، شماره‌ی ۱۳ (دسامبر ۲۰۰۹): صفحات ۵۰-۶۰ منتشر شد.

۲۱- اعتماد جورج به سیستم حقوقی به عنوان «سفر از سردرگمی به وضوح» (بارنز ۲۰۰۶، ۹۰) با عمل متقاعدکننده عملکرد روایی و لفاظی دادگاه مانند بارنز به طور کلی به عنوان گفتمان دادگاه طنین‌انداز است، اما از نظر آن‌چه جورج آن را گفتمان متقاعدکننده می‌داند (او آن را به گشودگی بی پایان کتاب مقدس ترجیح می دهد، ۸۹-۹۰).

۲۲- در این مورد، در فصل بعدی بیشتر صحبت می‌کنم.

۲۳- هد با تکرار تاریخ جهان ادامه می‌دهد: «یا (در بدترین حالت) کابوسی که در آن تراژدی می‌تواند به مسخره تبدیل شود» (تیو و منگام ۲۰۰۶، ۱۶). در این مورد در فصل بعد بیشتر صحبت می‌کنم.

۲۴- اپیستمه مفهومی پیچیده است که توسط فیلسوف فرانسوی *میشل فوکو* در سال ۱۹۶۶ در کتاب خود به نام نظم اشیا تعریف شده است. بر اساس دیکشنری آزاد آنلاین، این اپیستمه به معنای «مجموعه ایده‌هایی است که دانشی را که از نظر عقلی در هر زمان خاص مشخص است، تعیین می‌کند».

۲۵- چارچوب فنی این تحلیل را مدیون بحث فیلان درباره داستان کوتاه ارنست همینگوی «در کشوری دیگر» (۲۰۰۸، ۱۷۳) هستم. علاوه بر این، *ترنس رافرتی* در بررسی خود به دقت متوجه می‌شود که:

همه چیز آن‌قدر آرام جریان دارد که شما به سختی متوجه می‌شوید که [بارنز] کار بسیار حیله‌گرانه‌ای با زمان انجام می‌دهد. قسمت‌های جورج در زمان حال است تا زمانی که دستگیر شد، زمانی که پیشرفت زندگی او، آن‌طور که او می‌بیند، متوقف می‌شود. دویل در گذشته است تا این‌که با ژان ملاقات می‌کند و رابطه ای را آغاز می‌کند که به خود می‌گوید: «نه گذشته‌ای دارد و نه آینده‌ای که بتوان درباره آن فکر کرد. فقط زمان حال را دارد.» (۲۰۰۶، آنلاین)

دستور زبان در خدمت بلاغت است. گزینه‌ی زمان بین خصوصی و عمومی، حافظه و غیرتخیل، روایت و استدلال، بی‌ربط بودن در مقابل ارتباط، ایستایی در مقابل پویایی، زمانی در مقابل پیشرفت زمانی، تمایز قائل می‌شود.

۲۶- به همین ترتیب، *کانن دویل* قبلاً گفته بود که مرگ پدرش بی‌اهمیت بوده است، در حالی که مرگ شرلوک هلمز اعتراض‌های زیادی را برانگیخته است.

۲۷- *دنیل بدگود* به این ادعای *رابرت یانگ* اشاره می‌کند که «به مثابه یک ویژگی در تاریخ‌نگاری اخیر، پسامدرنیسم را می‌توان به بهترین نحو به‌عنوان آگاهی فرهنگ اروپایی تعریف کرد که دیگر مرکز بی‌چون و چرا و مسلط جهان نیست» (آچسون و راس ۲۰۰۵، ۲۰۴).

۲۸- به تمایز تاکتیک‌ها و استراتژی‌های *میشل دوسرتو* (۱۹۸۸، xvii-xx، ۵۰-۶۰) مراجعه کنید.

۲۹- مطالعه‌ی برکوویچ به تاریخ ادبیات آمریکا می پردازد، اما اظهارات او در مورد نقش ایدئولوژی کاربرد وسیع تری دارد.

۳۰- همان‌طور که *میشل دوسرتو* اشاره کرده است، نقش هر انسانی این است:

که یک ارتباط جهانی بین تولیدات کتاب مقدس واهی یا بیهوده [یعنی نویسندگی] و مرگ، یعنی قانون دیگری فرموله کند. او همان تعریف ادبیات به مثابه یک جهان را ارائه کرده و جهان به عنوان ادبیات را روی صحنه نمایش می‌دهد. او هم کابوس یا رویای فلسفی آیرونی اومانیستی است و هم ارجاع ظاهری (تاریخ مشترک) که یک نوشته را معتبر می‌کند... (۱۹۸۸, ۲)

علاوه بر این، در نویسندگی معاصر، او عامل بی‌ثبات‌کننده‌ای در گمنامی خود است، استعاره و انحراف از شک و تردیدی است که درگیر نوشتن است، شبح «بیهودگی» آن، شکل مرموز رابطه‌ای که نوشتار با همه مردم سرگرم می کند، با از دست دادن معافیت آن، و با مرگش. (دوسرتو ۱۹۸۸، ۲)

۳۱- نسخه متفاوت و کوتاه‌تری از این فصل در ابتدا در دانشگاه بخارست ریویو منتشر شد. مجله مطالعات ادبی و فرهنگی هشتم. شماره ۳ (۲۰۰۶): صفحات ۲۶-۳۳.

۳۲- برای توضیح دقیق‌تر و دارای جزئیات بیشتر از رابطه بین نظریه‌های آموزشی و رمان‌های زنانه در زمان آستن، به ادبیات، آموزش و رمانتیسم *آلن ریچاردسون*، به‌ویژه فصل ۴: «زنان، آموزش و پرورش و رمان» (۲۰۰۴، ۱۶۷-۲۱۲) مراجعه کنید.

۳۳- استیونز در لحظه‌ای از بی‌معنایی نامشخص، این مفهوم وقار را تا حدودی معماگونه توضیح می‌دهد که به «درنداشتن لباس در ملاء عام» خلاصه می‌شود (ایشی‌گورو ۱۹۹۰، ۲۱۰). از قسمت قبلی می‌دانیم که منظور او از لباس، شخصیت حرفه‌ای ساقی است، اما در این مرحله او به طور فزاینده‌ای از حیثیت موقعیت خدمتگزار خود بی‌بهره می‌شود و در پایان رمان به طور آشکار قطعیت‌های قبلی خود را بررسی می‌کند: «من حتی نمی‌توانم بگویم که اشتباهات خودم را کردم. واقعاً، باید از خود پرسید، چه شأنی در آن نهفته است؟» (ایشی‌گورو ۱۹۹۰، ۲۴۳).

۳۴- اتفاقاً، این «شأن» مورد تقاضای انجمن هایس نیز به عنوان یک ویژگی متمایز انگلیسی توصیف می‌شود (ایشی‌گورو ۱۹۹۰، ۴۳).

۳۵- با چنین تهدیدهایی به اندازه پیشنهاد خانم کنتون مبنی بر این‌که قفسه‌های کتاب لرد دارلینگتون ممکن است حاوی کتاب‌های ناپسند باشد، مقاومت می‌شود. آیرونی این‌جا است که کتاب‌های او به دلایل جدی‌تری قابل اعتراض است. لرد دارلینگتون رساله‌های ضد یهود و فاشیستی می‌خواند.

۳۶- به هر حال ممکن است معلوم شود که نسبیت معرفت‌شناختی با ابداع بدن فیزیکی رنسانس، ابداع عقل روشنگری، ابداع رمانتیک ملیت و غور در خود، ابداع احترام ویکتوریایی و تاریخ و غیره تفاوتی ندارد. همه آن‌ها اساساً شیوه‌های گفتمانی هستند. همه آن‌ها «ابداعات» یا سازه‌هایی هستند که کاربرد آن‌ها عمدتاً اکتشافی و توضیحی باقی می‌ماند.

۳۷- نسخه قبلی این فصل در ارتباط انگلیسی: ۴۰ سال مطالعات انگلیسی در دانشگاه «لوسیان بلاگا» سیبیو، ویرایش شده توسط *اریک گیلدر*، *الکساندرا میتریا* و *آنا-کارینا اشنایدر* (Bucureati و Sibiu: UNESCO-CEPES، ۲۰۱۰)،صفحات ۶۱-۷۰ منتشر شده است.

۳۸- هولمز برای پیشبرد این دیدگاه به سطوح دوگانه‌ای که متون رمان‌نویسی بر روی آن‌ها کار می‌کنند و به نظریه‌ی رمز دوره برایان مک هیل، همراه با چند منتقد دیگر ایشی‌گورو، استناد می‌کند (آچسون و راس ۲۰۰۵، ۱۴-۱۵).

۳۹- انگلیسی میانه journei، روز، سفر روز، سفر، از فرانسوی باستان jornee، از لاتین عامیانه diurnata، از لاتین متأخر diurnum، روز، از لاتین بی‌طرف diurnus، از یک روز، از dies، روز (فرهنگ لغت آزاد ۲۰۰۳-۲۰۱۵، آنلاین).

۴۰- رجوع کنید به تک‌نگاری *بری لوئیس* (۲۰۰۰)، که در فصل بعدی به طور مفصل مورد بحث قرار گرفته است.

۴۱- برای بحث مختصر در مورد اصطلاح *بال*، لطفاً به فصل آخر این کتاب مراجعه کنید.

۴۲- کانر به کالین مک کیب استناد می‌کند تا نشان دهد که چگونه داستان مدرنیستی، که با تجربه‌گرایی صوری و مهارت سبکی‌اش، «تسلی‌ناپذیر»اشتراکات زیادی دارد، همیشه مخاطبان آینده را مورد خطاب قرار می‌دهد. از این رو به نظر می‌رسد نخبه‌گرایی مشخصه‌ی آن باشد. ادبیات داستانی پس از جنگ تلاش کرده است تا حس رفتار متقابل را با مخاطب خود احیا کند، اگرچه اکنون باید برای جلب توجه با اشکال متعدد فرهنگ توده‌ای رقابت کند (کانر ۲۰۰۱، ۱۲).

۴۳- نسخه‌ای متفاوت از این فصل در اصل به زبان رومانیایی با عنوان «بازگشت، جابجایی و سیالیت مکانی-زمانی در رمان کازوئو ایشی‌گورو» در کتاب «ناجور اتم‌ها» آمد. هتروتوپیاها: فضا در رمان معاصر آنگلوساکسون، (بخارست: انتشارات هنر، ۱۳۹۰)، ۱۳۸-۱۷۴.

۴۴- *ترزا د لورتیس*، به نقل از مارک کوری، به رابطه بین روایت و ساخت ایدئولوژیک سوبژکتیویته اشاره می‌کند:

سوبژکتیویته درگیر چرخ‌دنده‌های روایت است و در واقع در رابطه‌ی روایت، معنا و میل شکل می‌گیرد. به طوری که خود عمل روایت، درگیر شدن سوژه در موقعیت‌های معینی از معنا و میل است... موضوعی که می‌توان گفت دقیقاً از فرآیند درگیری آن در ژانرهای روایی پدید می‌آید. (به نقل از کوری ۱۹۹۸، ۳۱-۳۰)

۴۵- *برایان فینی* به شکلی کاربردی شایستگی‌های صوری و قراردادی آثار ایشی‌گورو را به شرح زیر خلاصه می‌کند:

این استفاده ایشی‌گورو از زبان، ژانر و فرم ادبی است که بیشتر آثار او را متمایز می‌کند و قدرت آن را به نمایش می‌گذارد و خوانندگان‌اش را تحت تأثیر قرار

می‌دهد. او گوش تقریباً بی‌عیب و مناسبی برای ریتم‌های زبان انگلیسی دارد و سبک نثری شفاف و قابل ملاحظه‌ای دارد که تقریباً در بین نویسندگان مدرن بی‌بدیل است. (۲۰۰۱، آنلاین)

منتقد به تمجید از ایشی‌گورو ادامه می‌دهد

توجه پایدار به موضوعات عاطفی خاص و شکل دادن به آن‌ها به منظور جذابیت برای خوانندگان بین‌المللی [که] او را به تجربه فزاینده‌ای با شیوه‌های غیرواقع‌گرایانه داستان سوق داده است تا از ژانرهای مختلف تقلید کرده و آن‌ها را هجو کند و در جستجوی مؤثرترین راه برای بیان داستانی این نقوش تکرار شونده، بیشتر بر زبان فیگوراتیو، واردات نمادین و دستکاری روایی تکیه کند. (فینی ۲۰۰۱، آنلاین)

۴۶- هم بری *لوئیس* (۲۰۰۰، ۱۰۵) و هم *رومن یاکوبسون* در «دو جنبه‌ی زبان» (ریوکین و رایان ۲۰۰۳، ۹۱-۹۵) فرآیندهای ذهنی از نوع توصیف شده توسط زیگموند فروید را در ارتباط با کار رویایی با ابزارهای سبک، استعاره و کنایه، و در درجه اول با گرایش‌های ادبی، و پیش زمینه ارتباط روانکاوی با رویکردهای انتقادی مرتبط می‌کنند.

۴۷- در مصاحبه لیندا ریچاردز که در بالا نقل شد، ایشی‌گورو از نیاز به نوشتن در مورد تجربیاتی صحبت می‌کند که از مرزهای ژئوپلیتیک و فرهنگی و به سمت زبانی که قابل ترجمه باشد فراتر می‌روند. این نیاز از دهه ۱۹۸۰ در نتیجه تغییرات مهم سیاسی و اقتصادی که منجر به تغییر در ذهنیت بریتانیا در مورد نقش و موقعیت بریتانیا در جهان پس از جنگ جهانی شد، آشکارتر شد. *استیون کانر* همین پدیده را در فصل مقدماتی کتاب خود، رمان انگلیسی در تاریخ: ۱۹۵۰-۱۹۹۵ (۲۰۰۱، ۳) تئوریزه می‌کند.

۴۸- *مارک کوری*، در نظریه‌ی پست‌مدرن روایت، مزایای معرفی اصطلاح لوئیس آلتوسر را در بحث از رابطه‌ی بین روایت و خواننده توضیح می‌دهد:

مارکسیسم آلتوسری به سادگی می‌افزاید که داستان با کنترل موقعیت خواننده، خواننده را نه تنها به همدردی، بلکه برای همذات پنداری و در نتیجه اشغال موقعیت‌های موضوعی و نقش‌های اجتماعی خاص فرا می‌خواند. (۱۹۹۸, ۲۸) بنابراین، مفهوم آلتوسر به بسط یک «تعمیم کمتر، تفسیر تعاملی‌تر از معنای داستانی» کمک می‌کند (۲۹). علاوه بر این، تجربه‌گرایی صوری پسامدرن، که بدون ترس ابزارهای خود را عیان می‌کند، خواننده را دعوت می‌کند تا در موضعی از شکاکیت روایت‌شناختی ساکن شود (کوری ۱۹۹۸، ۹۹).

۴۹- *فردریک ام. هولمز* جنبه‌های بیشتری از بازیافت ژانر پلیسی را پیش‌زمینه‌سازی می‌کند (در آچسون و راس ۲۰۰۵، ۱۵). همچنین برای بحث در مورد پیامدهای روان‌شناختی این ژانر به «تجسم واقعیت: *وقتی یتیم بودیم* نوشته‌ی ایشی‌گورو» (۲۰۰۱، آنلاین) اثر *برایان فینی* مراجعه کنید.

۵۰- همچنین به *ریموند ویلیامز*، *کشور و شهر* (۱۹۸۵) مراجعه کنید.

۵۱- یکی دیگر از مصاحبه‌های ایشی‌گورو، با *گرگوری میسون*، نگرش رمان‌نویس را به داستان‌های خودبازتابی نشان می‌دهد:

کتابی که به نظر من بسیار خسته‌کننده است، کتابی است که دلیل وجودی آن بیان چیزی در مورد فرم ادبی است. من فقط تا آن‌جا به بررسی ادبی علاقه‌مند هستم که هدف آن بررسی مضامین خاصی با بعد احساسی باشد. من همیشه سعی می‌کنم آن عناصری از نوشته‌هایم را که به نظرم تجربی هستند، پنهان کنم. (میسون ۲۰۰۸، ۱۳-۱۴)

۵۲- *استیون کانر* در مورد مفاهیم این پدیدارشناسی روایت توضیح می‌دهد (۲۰۰۱، ۵)، به نقل قول در فصل قبل مراجعه کنید.

۵۳- این فصل اولین بار در انجمن خلاق: مجله‌ی نوشته‌های ادبی و انتقادی، شماره ویژه: ادبیات سایبرپانک ۲۴. ۱-۲ (ژانویه- دسامبر ۲۰۱۱): ۱۳- ۲۵ منتشر شد.

۵۴- مانند *برایان مک‌هیل* و *پیتر ویدوسون*، من معتقدم که مرزهای اصلی و کلی هنوز بسیار سر جای خود هستند، هرچند بسیار مجازتر، و من با مک‌هیل موافقم که

سنت داستان‌های علمی-تخیلی تنها زمینه مرتبط برای سایبرپانک نیست و برعکس، بخشی از اهمیت سایبرپانک از تغییر رابطه‌ی داستان‌های علمی-تخیلی و داستان «جریان اصلی» در دهه‌های اخیر ناشی می‌شود. (۲۰۰۰، ۲۵۰)

۵۵- یادآوری ممکن است در این‌جا مفید باشد که تعریف فرهنگ لغت از سایبرنتیک این است:

بررسی نظری فرآیندهای ارتباطی و کنترلی در سیستم‌های بیولوژیکی، مکانیکی و الکترونیکی به ویژه مقایسه‌ی این فرآیندها در سیستم‌های بیولوژیکی و مصنوعی. (فرهنگ لغت آزاد ۲۰۰۳-۲۰۱۵، آنلاین)

۵۶- همان‌طور که از بین دیگران، *برایان مک‌هیل* و *پیتر ویدوسون* اشاره می‌کنند، نادیده گرفتن تمایز بین این دو نه تنها نابهنگام نیست، بلکه تقلیل‌دهنده است. در غیاب قضاوت‌های ارزشی، ما با همسانی یکنواخت و یکپارچه مواجه می‌شویم که از درک تفاوتی که ادبیات را از نوشتار صرف متمایز می‌کند، جلوگیری می‌کند (ویدوسون ۱۹۹۹، ۱۷). اگرچه خودارجاعی بودن تولید ادبی در مورد داستان علمی-تخیلی مطرح نیست، اما ارتباط و جایگاه آن به عنوان محصول فرهنگی ناگزیر است.

۵۷- نسخه‌ی اصلی این فصل برای اولین بار در کتابی با عنوان «رمنس: تاریخچه‌ی یک ژانر» ویرایش شده توسط دانا پرسک (نیوکاسل: انتشارات محققان کمبریج، ۲۰۱۲)، صفحات ۶۸-۸۸ منتشر شد.

۵۸- آخرین خط روی پوستر تبلیغاتی *غرور و تعصب* ۲۰۰۵ چنین است: «مسیری عاشقانه، جلوتر از زمان خود، جلوتر از زمانه‌ی جین آستن، نویسنده‌ی محبوب عقل و احساس» (imdb.com).

۵۹- این فصل ابتدا در «گذر فرهنگی شرق/غرب» ۱۲.۱ (۲۰۱۲):صفحات ۹۴-۱۰۸ منتشر شد.

۶۰- می‌توان گفت که موسیقی یک موتیف تکرارشونده است، یعنی «کوتاه‌ترین چهره‌ی ملودیک یا ریتمیک قابل فهم و خود موجود» (کندی و کندی ۲۰۰۷). در موسیقی یک موتیف به صورت ریتمیک تعریف می‌شود. تم‌ها به صورت کورد تنظیم می‌شوند.

۶۱- میکه *بال* تأکید می‌کند که مفاهیم زمانی که صرفاً به عنوان برچسب مورد استفاده قرار می‌گیرند، بسیاری از کاربردهای تحلیلی خود را از دست می‌دهند و از طریق آن‌چه او «تکثیر» می‌نامد، در سفر در زمان، مکان و ترتیب‌ها سود زیادی به دست می‌آورند (۲۰۰۲، ۲۲-۲۳، ۳۲). این بینش احتیاطی نشان می‌دهد که کم‌گویی من برای درآمیختن خوش‌آهنگی کلمات رمان بنویل با مفهوم موزیکال بودن است.

۶۲- اگرچه شواهدی در مقالات و مصاحبه‌های بنویل وجود دارد مبنی بر تحسین او از دستاورد بتهوون و به‌ویژه برای خودبازتابی آثارش (پاول ۲۰۰۵، ۲۰۱، ۲۰۴).

۶۳- امیلی کراپولت (۲۰۰۹) در مقاله‌ای متقاعدکننده در مورد *امواج* نوشته‌ی ویرجینیا وولف، به طور کلی ادعای قوی علیه چنین فرضیات جعلی در مطالعات ادبی ارائه می‌کند.

۶۴- آهنگ‌ساز *جان کیج* صداهای معمولی را بدون استفاده از آن‌ها به مثابه بازنمایی چیز دیگری تصاحب می‌کند - عنوان او ۳۳'۴ تنها نشان دهنده‌ی گذر زمان است که توسط صداهای غیر ریتمیک و بدون ساختار ساخته شده توسط مخاطب اندازه‌گیری می‌شود. بانویل از آن‌ها برای برانگیختن ریتم‌ها و فضای زمان‌های گذشته در پس زمینه‌ی دریای وسیع استفاده می‌کند. موسیقی او صفحه‌ای خالی نیست که ماهیت موسیقی را با ثبت صدای غیرموسیقایی و ساخته نشده مورد بررسی قرار دهد، بلکه صفحه‌ای است که باید با ابزاری نامطلوب خلق شود.

۶۵- آن‌چه کارل دالهاوس در کتاب تأثیرگذار خود در سال ۱۹۸۹ آن را «موسیقی مطلق» می‌نامد، یعنی موسیقی‌ای که تنها برای گروه‌های دستگاهی ساخته شده و در قالب فقدان محتوای برنامه‌ای، فراموسیقی، ادبی-متنی توصیف شده است.

۶۶- رجوع کنید به کراپولت (۲۰۰۹، ۸۶)، با استناد به ایده‌ی موسیقی مطلق دالهاوس (۱۹۸۹).

کتاب‌شناسی

- منابع اولیه

- Amis, Kingsley. *Lucky Jim*. London: Penguin Books, 1976.

- Austen, Jane. “Letters of Jane Austen: Brabourne Edition.” *The Republic of Pemberley*. 2004-2011. Accessed 19 March 2015. http://www.pemberley.com/janeinfo/brablets.html.

—. *The Works of Jane Austen*. Feltham, Middlesex: Hamlyn, 1968.

- Banville, John. *The Sea*. London: Picador, 2005.
- Barnes, Julian. *Arthur & George*. London: Random House/ Vintage, (2005) 2006.

—. *A History of the World in Ten ½ Chapters*. London: Jonathan Cape, 1989.

—. *England, England*. London: Picador, 1999.

—. *Flaubert’s Parrot*. London: Picador, (1984) 1985.

—. *The Sense of an Ending*. London: Jonathan Cape, 2011.

- Beethoven, Ludwig van. “*Meeresstille und Glückliche Fahrt*,” Op. 112. 1815. *IMSLP Petrucci Music Library*. 2014. Accessed 29 March 2015. http://imslp.org/wiki/Meeresstille_und_gl%C3%BCcklic he_ ahrt,_Op. 112_%28 Beethoven,_Ludwig_van%29.
- Byatt, A.S. *Possession: A Romance*. London: Vintage, 1991.
- Defoe, Daniel. *Robinson Crusoe*. London: Penguin Classics, 2003.
- Enright, Anne. *The Gathering*. London: Vintage, 2007.

- Fielding, Henry. *Tom Jones*. Ware: Wordsworth Editions, 1999.

—. *Joseph Andrews*. Oxford: Oxford University Press, 1980.

Foster, Giles, dir. *Northanger Abbey*. TV series. London: BBC, 1987.

- Fukunaga, Cary Joji, dir. *Jane Eyre*. Film. Universal City, CA: Focus Features, 2011.
- Ishiguro, Kazuo. *An Artist of the Floating World*. London: Faber and Faber, 1986.

—. *A Pale View of Hills*. London and Boston: Faber and Faber, (1982) 1991.

—. *Never Let Me Go*. London: Faber and Faber, 2005.

—. *The Remains of the Day*. London: Vintage, 1990.

—. *The Unconsoled*. London: Faber and Faber, 1995.

—. *When We Were Orphans*. London: Faber and Faber, 2000.

- Ivory, James, dir. *The Remains of the Day*. Film. New York: Merchant Studies in the Rhetoric of Fiction 167 Ivory Productions, 1993.
- Jones, Jon, dir. *Northanger Abbey*. Film. Manchester and London: ITV Productions, 2007.
- Kipling, Rudyard. "The Janeites." *The Rudyard Kipling Society*. 2009. Accessed 29 March 2015. http://www.kiplingsociety.co.uk/rg_janeites1.htm.
- Lanchester, John. *Mr Phillips*. London: Faber and Faber, 2000.
- Lodge, David. *Changing Places*. London: Penguin, 1979.

—. *Nice Work*. London: Penguin, 1989.

—. *Small World: An Academic Romance*. London: Penguin, 1985.

Mantel, Hilary. *Bring Up the Bodies*. London: Fourth Estate, 2012.

—. *Wolf Hall*. London: Fourth Estate, (2009) 2010.

- Marshall Smith, Michael. *Spares*. New York: Bantam, 1998.
- McEwan, Ian. *Atonement*. London: Vintage, 2005.

—. *Enduring Love*. New York: Anchor Books, 1999.

—. *The Cement Garden*. London: Jonathan Cape, 1978.

—. "Only Love and then Oblivion." *The Guardian* 15 September 2001. *Ian McEwan Website*. Accessed 1 March 2011. http://www.ianmcewan.com/bib/articles/love oblivion.html.

- Melville, Herman. "Bartleby the Scrivener: A Story of Wall Street." *Bartleby.com*. 1999. Accessed 1 March 2011. http://www.bartleby.com/129/.
- Minghella, Anthony, dir. *The English Patient*. Film. Santa Monica, CA: Miramax, 1996.
- Murdoch, Iris. *The Sea, the Sea*. London: Penguin, 1987.

Ondaatje, Michael. *The English Patient*. London: Picador, (1992) 2002.

- Reisz, Karel, dir. *The French Lieutenant's Woman*. Film. Juniper Films, 1981.
- Richardson, Samuel. *Pamela*. London: Penguin, 1980.

—. *Clarissa*. London: Penguin, 1985.

- Richter, Stacey. "Land of Pain." *Willow Springs*. 2006. Accessed 15 February 2007. http://willowsprings.ewu.edu/interviewspdf/richter.pdf.
- Smith, Zadie. *White Teeth*. London: Penguin, 2000.

—. *On Beauty*. London: Penguin, 2005.

- Sterne, Laurence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. London: Penguin, 1997.
- Swift, Graham. *Waterland*. London and Basingstoke: Picador, 1992.
- Wright, Joe, dir. *Atonement*. Film. Universal City, CA: Universal Studios, 2007.

—. *Pride and* Prejudice. Film. Universal City, CA: Universal Studios, 2005.

- منابع فرعی

- Abrams, M.H. *Glossary of Literary Terms*. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovitch College Publishers, 1993.

- Abrams, M.H. et al., eds. *The Norton Anthology of English Literature*. 6th edition. Vol. 1. New York and London: W.W. Norton and Co., (1962) 1993.

- Acheson, James and Sarah C. E. Ross, eds. *The Contemporary British Novel*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2005.

- Allen, Walter. *The English Novel. A Short Critical History.* Penguin Books, 1991.

- Alsop, Derek and Chris Walsh. *The Practice of Reading. Interpreting the Novel*. Houndmills and London: Macmillan Press, 1999.

- Aristotle. *Rhetoric*. Trans. by W. Rhys Roberts. *The Internet Classics Archive*. 2000. Accessed 11 October 2006. http://classics.mit.edu//Aristotle/rhetoric.html.

- Armstrong, Nancy. *Desire and Domestic Fiction: A Political History of the Novel*. Oxford: Oxford University Press, 1987.

- Bal, Mieke. *Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide*. Toronto: University of Toronto Press, 2002.

- Bakhtin, M.M. *The Dialogic Imagination: Four Essays*. Trans. by Caryl Emerson and Michael Holquist. Ed. By Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, (1981) 2008.

- Barnes, Julian. "He's turned towards Python (But not the dead Flaubert's Parrot sketch)" (interview). *The Observer* 30 August 1998. Accessed 29 September 2008. http://www.guardian.co.uk/books/1998/aug/30/fiction.julianbarnes.

- Barry, Peter. *Beginning Theory. An introduction to literary and cultural theory.* Manchester and New York: Manchester University Press, 1995.
_. *English in Practice. In Pursuit of English Studies*. London: Arnold, 2003. Belsey, Catherine. "Reading and Critical Practice." *Critical Quarterly* 45. 3 (2003): 22-31.
_. "Postmodern Love: Questioning the Metaphysics of Desire." *New Literary History* 25. 3, 25th Anniversary Issue (Part 1) (Summer 1994): 683-705.

- Benson, Stephen. "For Want of a Better Term?: Polyphony and the Value of Music in Bakhtin and Kundera." *Narrative* 11. 3 (October 2003): 292-311.

- Bercovitch, Sacvan. "America as Canon and Context: Literary History in a Studies in the Rhetoric of Fiction 169 Time of Dissensus." *American Literature* 58. 1 (March 1986): 99-107.

- Bialostosky, Don H. “Booth’s Rhetoric, Bakhtin’s Dialogics and the Future of Novel Criticism.” *NOVEL: A Forum on Fiction*, 18. 3 (Spring 1985): 209-216.

- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York: Oxford University Press, 1973.

- Booth, Wayne C. *The Rhetoric of Fiction*. 2nd edition. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1983.
  _. “The Company We Keep: Self-Making in Imaginative Art, Old and New.” *Daedalus* 111. 4, Print Culture and Video Culture (Fall 1982): 33-59.

- Botton, Alain de. “A Point of View: The Advantages of Pessimism.” *BBC News Magazine* 12 August 2011. Accessed 15 August 2011.
http://www.bbc.co.uk/news/magazine-14506129.
—. “A Point of View: What’s in a Marriage?” *BBC News Magazine* 22 July 2011. Accessed 15 August 2011.
http://www.bbc.co.uk/news/magazine-14248803.

- Bradbury, Malcolm, ed. *The Novel Today. Contemporary Writers on Modern Fiction.* Manchester: Manchester University Press, 1978.
- Bradford, Richard. *The Novel Now: Contemporary British Fiction*. Oxford: Blackwell, 2006.
- Bruffee, Kenneth A. *Elegiac Romance: Cultural Change and Loss of the Hero in Modern Fiction*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1983.
- Byatt, A.S. “Choices: The Writing of Possession.” *The Threepenny Review* 63 (Autumn 1995): 17.

- Caserio, Robert L., ed. *The Cambridge Companion to the Twentieth- Century English Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Childs, Peter. *Contemporary Novelists: British Fiction since 1970*. 2nd edition. London: Palgrave Macmillan, 2012. *Classical Literary Criticism: Aristotle/Horace/Longinus*. Trans. with an Introduction by T.S. Dorsch. London: Penguin, 1965.
- Connor, Steven. *The English Novel in History 1950-1995*. London and New York: Routledge, (1996) 2001.
- Copeland, Edward and Juliet McMaster, eds. *The Cambridge Companion to Jane Austen*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Coyle, Martin, Peter Garside, Malcolm Kelsall, and John Peck, eds. *Encyclopedia of Literature and Criticism*. Detroit and New York: Gale Research Inc., 1991.
- Crane, R.S. "The Concept of Plot and the Plot of *Tom Jones*." *Critics and Criticism: Ancient and Modern*. Ed. by R.S. Crane. Chicago and 170 Bibliography London: The University of Chicago Press, (1952) 1975. 616-647.
- Crapoulet, Emilie. "Voicing the Music in Literature: 'Musicality as a travelling concept'." *European Journal of English Studies* 13. 1 (April 2009): 79-91.
- Cuddon, J.A. *Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. 3rd edition. London: Penguin Books, 1991.
- Curran, Stuart, ed. *The Cambridge Companion to British Romanticism*. Cambridge et al.: Cambridge University Press, (1993) 2010.
- Currie, Mark. *About Time: Narrative, Fiction and the Philosophy of Time*. Edinburgh University Press, 2012.

—. *Postmodern Narrative Theory*. Basingstoke and London: Macmillan, 1998.

- Dahlhaus, Carl. “Some Models of Unity in Musical Form.” *Journal of Music Theory* 19. 1 (Spring 1975): 2-30.
- Dahlhaus, Carl and Ernest Harriss. “The Eighteenth Century as a Music- Historical Epoch.” *College Music Symposium* 26 (1986): 1-6.
- Daiches, David. *A Critical History of the English Literature*. London: Secker and Warburg, 1979.
- David, Deirdre, ed. *The Cambridge Companion to the Victorian Novel*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Davis, Robert Con. *Contemporary Literary Criticism: Modernism Through Post-Structuralism.* New York and London: Longman, 1986.
- Davis, Robert Con and Ronald Schleifer. *Criticism and Culture: The Role of Critique in Modern Literary Theory*. Longman, 1991.
- Davis, Robert Con and Ronald Schleifer, eds. *Contemporary Literary Criticism: Literary and Cultural Studies*. 3rd edition. New York and London: Longman, 1986.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. 1984. Trans. Steven Rendall. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1988.
- De Man, Paul. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. 2nd edition, revised. Minneapolis: University of Minnesota Press, (1971) 1983.
- D’Haen, Theo and Hans Bertens, eds. *British Postmodern Fiction*. Amsterdam and Atlanta, GA: Rodopi, 1993.
- Dimock, Wai Chee. “Introduction: Genres as Fields of Knowledge.” *PLMA* 122. 5 (October 2007): 1377-1388.

- Docherty, Thomas. “On Reading.” *Critical Quarterly* 45. 3 (October 2003): 6-19.
- Docherty, Thomas, ed. *Postmodernism. A Reader*. Cambridge Harvester Wheatsheaf: Cambridge University Press, 1993. Studies in the Rhetoric of Fiction 171 Donovan, Josephine. “Women and the Rise of the Novel: A Feminist-Marxist Theory.” *Signs* 16. 3 (Spring 1991): 441-462.
- Doody, Margaret Anne. *The True Story of the Novel*. London: Harper Collins Publishers, 1997.
- Drabble, Margaret, ed. *The Oxford Companion to English Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1990.
- Eco, Umberto. “Review: The Myth of Superman.” *Diacritics* 2. 1 (Spring 1972): 14-22.
- Elias, Amy J. *Sublime Desire: History and Post-1960s Fiction*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 2001.
- Finney, Brian. “Figuring the Real: Ishiguro’s *When We Were Orphans*.” *Brian Finney*, California State University, Long Beach, 2001. Accessed 11 October 2009. http://www.csulb.edu/~bhfinney/ishiguro.html.

—. “Briony’s Stand Against Oblivion: The Making of Fiction in Ian McEwan’s *Atonement*.” *Journal of Modern Literature* 27. 3: Writing Life/ Writing Fiction (Winter 2004): 68-82.

- Forbes, Elliot. “Beethoven as a Choral Composer.” *Proceedings of the Royal Musical Association* 97 (1970-1971): 69-82.
- Ford, Boris, gen.ed. *The New Pelican Guide to English Literature*. London: Penguin Books, 1982-1988.
- Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York: Vintage Books, 1995.

- Fraser, Robert. *Victorian Quest Romance: Stevenson, Haggard, Kipling and Conan Doyle*. Plymouth: Northcote House and British Council, 1998.
- Frazer, Sir James. *The Golden Bough. A Study in Magic and Religion*. Wordsworth Editions Ltd., 1993. *Free Dictionary by Farlex, The*. Farlex Inc., 2003-2015. Accessed 25 March 2015. http://www.thefreedictionary.com/.
- Freud, Sigmund. *The Interpretation of Dreams*. 3rd edition. Trans. A.A. Brill. 1913. *Classics in the History of Psychology*. 1997. Accessed 29 March 2015. http://psychclassics.yorku.ca/Freud/Dreams/dreams.pdf.
- Friberg, Hedda. "John Banville and Derek Hand in Conversation." *Irish University Review* 36. 1, Special Issue: John Banville (Spring-Summer 2006): 200-215.
- Frye, Northrop. *Anatomy of Criticism: Four Essays.* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1990.
- Ganteau, Jean-Michel. "Fantastic, but Truthful: The Ethics of Romance." *The Cambridge Quarterly* 32. 3 (2003): 225-238.
- Gasiorek, Andrzej. *Post-War British Fiction: Realism and After*. London: 172 Bibliography Edward Arnold, 1995.
- Gilbert, Sandra and Susan Gubar, eds. *The Norton Anthology of Literature by Women.* New York: Norton, 1985.
- Glinert, Ed. *A Literary Guide to London*. London: Penguin Books, 2000.
- Griffin, Danel. *Film as Art: Danel Griffin's Guide to Cinema. The Remains of the Day*. Accessed 20 March 2006. http://uashome.alaska.edu/~jndfg20/website/remains.ht.

- Harrison, M. John. “Clone Alone” (review). *The Guardian*. 26 February 2005. Accessed 15 February 2007. http://books.guardian.co.uk/reviews/generalfiction/0,,1425209,00.html.
- Hassan, Ihab. “Beyond Postmodernism: toward an aesthetic of trust.” *Angelaki* 8. 1 (April 2003): 3-11.
- Head, Dominic. *The State of the Novel: Britain and Beyond*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2008.
- Hennelly, Mark M., Jr. “‘Repeating Patterns’ and Textual Pleasures: Reading (In) A. S. Byatt’s *Possession: A Romance*.” *Contemporary Literature* 44. 3 (Autumn 2003): 442-471.
- Herman, David, James Phelan, Peter J. Rabinowitz, Brian Richardson and Robyn Warhol. *Narrative Theory: Core Concepts and Critical Debates*. Columbus: Ohio State University Press, 2012.
- Herman, David, ed. *The Cambridge Companion to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. Imhof, Rüdiger. “The Sea: ‘wasn’t well done?’.” *Irish University Review: a journal of Irish Studies* (Spring-Summer 2006). Accessed 14 February 2012. http://findarticles.com/p/articles/mi_hb162/is_1_36/ai_n29274869/?tag =content; col1.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, (1978) 1987.
- Ishiguro, Kazuo, Brian W. Shaffer, Cynthia F. Wong, eds. *Conversations with Kazuo Ishiguro*, University Press of Mississippi, 2008. Jameson, Fredric. “Magical Narratives: Romance as Genre.” *New Literary History* 7. 1 (Autumn 1975): 135-163.

—. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991.

—. “Reification and Utopia in Mass Culture.” *Social Text* 1 (Winter 1979): 130-148.

- Jost, Walter and Wendy Olmsted. *A Companion to Rhetoric and Rhetorical Criticism*. Oxford: Blackwell, 2004.
- Keen, Suzanne. *Empathy and the Novel*. Oxford: Oxford University Press, Studies in the Rhetoric of Fiction 173 2007.

—. *Narrative Form*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.

Kennedy, Michael and Joyce Kennedy. *The Oxford Concise Dictionary of Music*. 5th edition. Oxford: Oxford University Press, 2007.

- Kellman, Steven G. “John Banville. *The Sea*” (review). *Review of Contemporary Fiction* 26. 1 (Spring 2006): 143-144.
- Kermode, Frank. “Point of View” (review). *London Review of Books* 4 October 2001. Accessed 12 August 2008.

http://www.lrb.co.uk/v23/n19/kerm01_.html.

—. *The Sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction with a New Epilogue*. Oxford: Oxford University Press, (1966) 2000.

- Keymer, Thomas, ed. *Laurence Sterne’s* Tristram Shandy: *A Casebook*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Keymer, Thomas and Jon Mee, eds. *The Cambridge Companion to English Literature 1740-1830*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- Knellwolf, Christa and Christopher Norris, eds. *The Cambridge History of Literary Criticism.* Vol. 9 *Twentieth-Century Historical, Philosophical and Psychological Perspectives.* Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

- Lamb, Jonathan. *Sterne's Fiction and the Double Principle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.
- Lau, Beth. "Madeline at Northanger Abbey: Keats's Antiromances and Gothic Satire." *The Journal of English and Germanic Philology* 84. 1 (January 1985): 30-50.
- Lee, Hermione. "If your memories serve you well..." (review). *The Observer* 23 September 2001. Accessed 12 August 2008. http://www.guardian.co.uk/books/2001/sep/23/fiction.bookerprize2001.
- Legouis, Emile. *A History of English Literature*. New York: Macmillan, 1967.
- Leitch, Vincent B., ed. *Norton Anthology of Theory and Criticism*. New York and London: W.W. Norton, 2001.
- Levine, George. "Realism, or, in Praise of Lying: Some Nineteenth Century Novels." *College English* 31. 4 (January 1970): 355-365.
- Lewis, Barry. *Kazuo Ishiguro*. Manchester: Manchester University Press, 2000.
- Lodge, David. *Language and Fiction. Essays in Criticism and Verbal Analysis of the English Novel*. New York: Columbia University Press, 1967.
- Lodge, David, ed. *Modern Criticism and Theory: A Reader*. London: Longman, 1995. 174 Bibliography
- Macsiniuc, Cornelia. *The English Eighteenth Century: The Novel in Its Beginnings*. Suceava: Editura Universitatii, 2003.
- Malcolm, David. *Understanding Ian McEwan*. Columbia, S.C.: The University of South Carolina Press, 2002.
- Mason, Gregory. "An Interview with Kazuo Ishiguro." *Conversations with Kazuo Ishiguro*. Ed. by Brian W.

Shaffer and Cynthia F. Wong. Jackson: University Press of Mississippi, 2008. 3-14.
- Mayer, Robert. *History and the Early English Novel: Matters of Fact from Bacon to Defoe*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- McHale, Brian. "POSTcyberMODERNpunkISM." *Postmodern Literary Theory: An Anthology*. Ed. by Lucy Niall. Oxford: Blackwell Publishing, 2000. 247-263.

—. *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge, (1987) 1994.
- McKeon, Michael. "Generic Transformation and Social Change: Rethinking the Rise of the Novel." *Cultural Critique* 1 (Autumn 1985): 159-181.

—. "The Scientific Experiment as a Model for the Literary Aesthetic in England, 1600-1800." *Imitatio—Inventio: The Rise of 'Literature' from Early to Classic Modernity*. Ed. By Mihaela Irimia and Dragos Ivana. Bucharest: Institutul Cultural Roman, 2010. 198-235.
- McLeod, John. "Men against Masculinity." *Signs of Masculinity: Men in Literature, 1700 to the Present*. Ed. by Antony Rowland, Emma Liggins and Eriks Uskalis. Rodopi, 1998. 218-246.
- McMaster, Juliet. "An Anthology of Arrested Horologes." *Newsletter of the Victorian Studies Association of Western Canada* 3. 2 (Spring 1977): 10-12.
- McQuillan, Martin et al., eds. *Post Theory: New Directions in Criticism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.
- Mews, Siegfried. "The Professor's Novel: David Lodge's *Small World*." *MLN* 104. 3, German Issue (April 1989): 713-726.

- Miles, Robert. “What Is a Romantic Novel?” *Novel: A Forum on Fiction*. 34. 2 (Spring 2001): 180-201.
- Moore, Michael Scott and Michael Sontheimer. “I Remain Fascinated by Memory” (interview). *Spiegel Online* 5.10.2005. Accessed 15 February 2007. http://www.spiegel.de/international/0,1518,378173,00.html.
- Mullan, John. “Kazuo Ishiguro talks to John Mullan” (audio interview). *The Guardian*: Guardian Book Club 23 March 2006. Accessed 15 February 2007. http://blogs.guardian.co.uk/culturevulture/archives/2006/03/23/guardia n_book_c_2.html. Studies in the Rhetoric of Fiction 175.
- Nora, Pierre. *Les lieux de mémoire*. Paris: Edition Gallimard, (1984, 1992) 1996. *Oxford History of English Literature, The*. Oxford: Clarendon Press, 1990.
- Parrinder, Patrick. *Nation and Novel: The English Novel from Its Origins to the Present Day*. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- Petrescu, Liviu. *Poetica postmodernismului*. 3rd edition. Pitesti: Paralela 45, 2003.
- Phelan, James. *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: Ohio State University Press, 1996.

—. “Narratives in Contest; or, Another Twist in the Narrative Turn.” *PMLA* 123. 1 (January 2008): 166-175. Plato. *Phaedrus*. Trans. Walter Hamilton. Penguin Books, 1995.

- Poole, Adrian, ed. *The Cambridge Companion to English Novelists*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Powell, Kersti Tarien. “‘Not a son but a survivor’: Beckett... Joyce... Banville.” *The Yearbook of English Studies* 35: *Irish Writing since 1950* (2005): 199-211.

- Radway, Janice A. *Reading the Romance: Women, Patriarchy and Popular Literature*. Chapel Hill and London: The University of North Carolina Press, 1984.
- Rafferty, Terrence. "The Game's Afoot" (review). *New York Times Book Review* 15 January 2006. Accessed 15 April 2008. http://www.nytimes.com/2006/01/15/books/review/15rafferty.html.
- Rennison, Nick. *Waterstone's Guide to London Writing*. Waterstone, 1999.
- Rice, Philip and Patricia Waugh, eds. *Modern Literary Theory. A Reader*. 3rd edition. London, New York, Sydney and Auckland: Arnold, (1996) 1998.
- Richards, Linda. "Kazuo Ishiguro" (interview). *January Magazine* October 2000. Accessed 7 October 2009. http://www.januarymagazine.com/profiles/ishiguro.html.
- Richardson, Alan. *Literature, Education and Romanticism: Reading as Social Practice 1780-1832*. Cambridge: Cambridge University Press, (1994) 2004.
- Richter, David, ed. *The Critical Tradition. Classic Texts and Contemporary Trends*. 2nd edition. Boston: Bedford Books, 1998.
- Rimmon-Kenan, Shlomith. *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. 2nd edition. London and New York: Routledge, (1983) 2002.
- Rivkin, Julie and Michael Ryan. *Literary Theory: An Anthology*. Revised edition. Malden, MA: Blackwell, (1998) 2003.
- Rodden, John. "How Do Stories Convince Us? Notes Towards a Rhetoric 176 Bibliography of Narrative." *College Literature* 35. 1 (Winter 2008): 148-173.
- Ryan, Michael. *Literary Theory: A Practical Introduction*. 2nd edition. Wiley-Blackwell, 2007.

- Said, Edward. *Culture and Imperialism*. London: Vintage, (1993) 1994.
- Sanders, Andrew. *The Short Oxford History of English Literature*. Oxford, New York: Oxford University Press, 1994.
- Scholes, Robert. "Metafiction." *The Iowa Review* 1. 4 (Fall 1970): 100- 115. Schorer, Mark. *The World We Imagine; Selected Essays*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1968.
- Sejourne, Philippe. *The Feminine Tradition in English Fiction*. Iasi: Institutul European, 1999.
- Selden, Raman, ed. *The Cambridge History of Literary Criticism*. Vol. 8: *From Formalism to Poststructuralism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Shaffer, Brian W. and Kazuo Ishiguro. "An Interview with Kazuo Ishiguro." *Contemporary Literature* 42. 1 (Spring 2001): 1-14. Accessed 13 March 2011. http://www.jstor.org/stable/pdfplus/1209082.pdf.
- Shroder, Maurice. "The Novel as a Genre." *The Massachusetts Review* 4. 2 (Winter 1963): 291-308.
- Stevenson, Randall and Jonathan Bate. *The Oxford English Literary History*. Oxford and New York: Oxford University Press, 2004.
- Stone, Lawrence. *The Family, Sex and Marriage in England 1500-1800*. Abridged edition. London: Penguin Books, (1977, 1979) 1990.
- Tanner, Tony. Introduction. *Sense and Sensibility*. By Jane Austen. London: Penguin Group, 1986. 5-33.
- Tew, Philip. *The Contemporary British Novel*. 2nd edition. London: Continuum, (2007) 2011.
- Tew, Philip and Rod Mengham, eds. *British Fiction Today: Critical Essays*. London: Continuum, 2006.

- Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Cleveland: Press of Case Western Reserve University, 1975.
- Trilling, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. London and Cambridge, MA: Harvard University Press, 1972.
Vitoux, Pierre. "The Mode of Romance Revisited." *Texas Studies in Literature and Language* 49. 4 (Winter 2007): 387-410.
- Warhol, Robyn. "The Look, the Body, and the Heroine: A Feminist- Narratological Reading of *Persuasion*." *Novel* 26. 1 (Fall 1992): 5-15. Watkiss, Joanne. "Ghosts in the Head: Mourning, Memory and Derridean 'Trace' in John Banville's *The Sea*." *The Irish Journal of Gothic and* Studies in the Rhetoric of Fiction 177 *Horror Studies*. Accessed 14 February 2012. http://irishgothichorrorjournal.homestead.com/theseabanville.html.
- Watt, Ian. *The Rise of the Novel*. Harmondsworth: Penguin Books, 1957. Wells, Juliette. "Shades of Austen in Ian McEwan's *Atonement*." *Persuasions: The Jane Austen Journal* 30 (2008): 101-112.
- Wells, Lynn. *Ian McEwan*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2010.
- Widdowson, Peter. *Literature*. The New Critical Idiom series. London and New York: Routledge, 1999.
- Williams, Raymond. *The Country and the City*. London: Hogarth Press, (1973) 1985.
- Wimsatt, W.K., ed. *Literary Criticism: Idea and Act. The English Institute, 1939-1972. Selected Essays*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press, 1974.
- Wolfreys, Julian, ed. *Literary Theory: A Reader and Guide*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999.

Wolfreys, Julian and William Baker, eds. *Literary Theories: A Case Study in Critical Performance*. London: Palgrave Macmillan, 1996.

- Womack, Kenneth. "*Lucky Jim*." *The Literary Encyclopedia*. 10 May 2006. Accessed 2 October 2011. http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=3806.
- Wood, James. "James Wood writes about the manipulations of Ian McEwan." *London Review of Books* 31. 8 (30 April 2009). Accessed 6 January 2015. http://www.lrb.co.uk/v31/n08/james-wood/james-woodwrites- about-the-manipulations-of-ian-mcewan.

—. "The human difference" (review). *The New Republic Online*. 12. Mar. 2005. Accessed 6 May 2007. www.powells.com/review/2005_05_12.

—. "The Trick of Truth." *The New Republic* 25 March 2002. Accessed 6 January 2015. http://www.newrepublic.com/article/books-and-arts/atonement-ian-mcewan-fiction.

- Yahav, Amit. "Sonorous Duration: *Tristram Shandy* and the Temporality of Novels." *PMLA* 128. 4 (October 2013): 872 887.
- Zwicker, Steven N., ed. *The Cambridge Companion to English Literature, 1650-1740*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

رتوریک در رمان

اشنایدر- آناکارینا Ana-Karina Schneider

رتوریک در رمان/ آناکارینا اشنایدر؛ ترجمه: صفورا هاشمی چالشتری؛

Tr: Safoura Hashemi Chaleshtari

عنوان اصلی: Studies in the rhetoric of the fiction

رتوریک در رمان

نوشته‌ی

آنا-کارینا اشنایدر

ترجمه:

صفورا هاشمی چالشتری