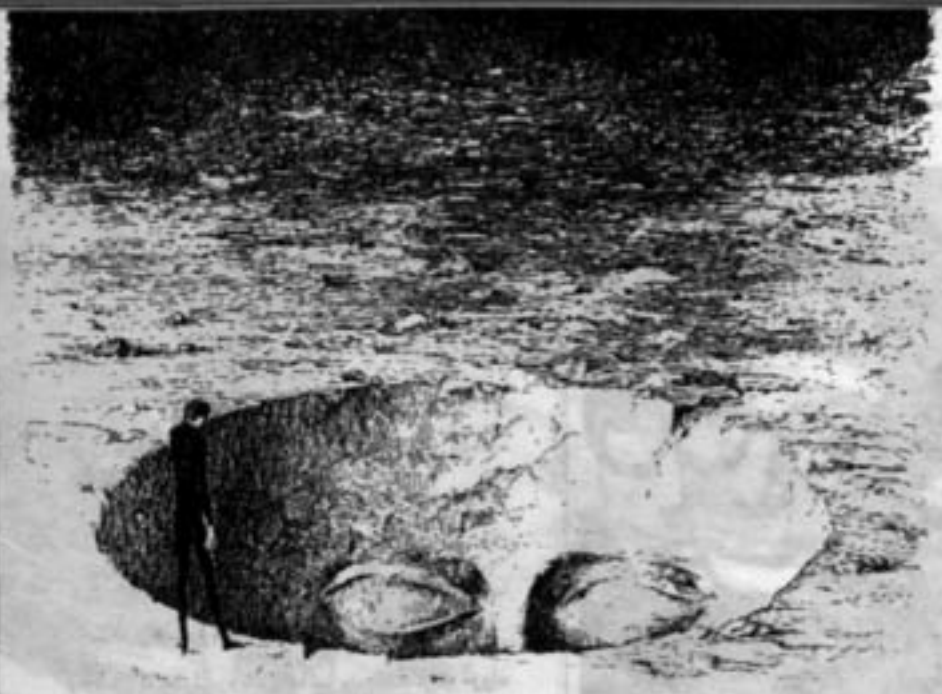
شعلهٔ فروزان داستان گوتیک

حکمت دوستدار



از دید قصه شناختی یا به قول قدما معرفت القصص، دودمان شناسی ادبی شکلهای جدید داستان به گذشته‌های دور تاریخی و پیش از تاریخ و به آثار دینی و منظوم و شفاهی کهن می‌رسد. اما داستان به معنی و کاربرد جدید آن به زحمت عمری چهارصدساله دارد و فرزند ناخلفی است که آن قدر رشد کرده که پیشینهٔ خود را انکار کند. در این معنا داستان مدعی واقعگرایی یا دست‌کم توجه بسیار به واقعیت ظاهری است و در نتیجهٔ همین توجه رشد کرده‌است. با این حال در دههٔ ۱۷۶۰ یعنی اواخر قرن هیجدهم نوعی داستان پدیدار شد که به جای نمودن واقعیت بیرونی به ناواقعیت توجه داشت. این نوع داستانی یا به عبارت بهتر این جنبش ادبی بازتاب واقعگرایی و برونگرایی افراطی روشنگران قرن هیجدهم بود.

نویسندگان این آثار بنای کار خود را بر وهم، راز و بخصوص وحشت می‌نهادند و داستانهای آنها از طریق نمایاندن تصویرهای غیر واقعی و خردستیزانه خواننده را به جهانی پندارین و گسسته از واقعیتهای تلخ بیرونی می‌برد و تسکین می‌داد؛ به همین جهت در میان مردم هواداران بسیاری یافت. از آنجا که درو نمایهٔ این داستانها را رویدادها و مسائل وهم‌انگیز شبیه به ماجراهای قرون وسطایی تشکیل می‌داد و جایگاه آنها، هزارتوها و قلعه‌های قرون وسطایی بود، این صورت داستانی گوتیک نام گرفت که اوج شکوفایی آن دههٔ ۱۷۹۰ بود. این نخستین بار نبود که واژهٔ گوتیک در هنر و فرهنگ به کار می‌رفت، اما نخستین کاربرد آن در ادبیات داستانی بود.

واژه گوتیک تا قرن هفدهم برای طرد و رد به کار می‌رفت و مانند کلمهٔ «مبتذل» معنایی منفی داشت؛ و در حقیقت به منظور پاسداری از فرهنگ و هنر رومی و یونانی در برابر تأثیرات شوم بیگانگان نادان (گوتها) به کار می‌رفت و بدویت و توحش را می‌رسانید. این واژه یادآور حملهٔ اقوام گوت و از میان بردن سازمان امپراتوری روم در قرنهای دوم و سوم میلادی بود. اما از قرن هفدهم به بعد، در اوج عصر روشنگری و تمدن، گرایش به هنر و فرهنگ بدویان و در حقیقت هنر فارغ از سلطهٔ خرد حسابگر، اروپا را فراگرفت؛ و داستان گوتیک در حقیقت به این تقاضا پاسخ داد.

ظاهراً نخستین داستان گوتیک شناخته شده، **قلعهٔ اوترانتو** نوشتهٔ هوراس ـ والپول نویسندهٔ انگلیسی بود که در ۱۷۶۵ منتشر شد. والپول به خاطر تردیدی که در موفقیت خود داشت، به آن لباس مبدل ترجمه از یک متن ایتالیایی را پوشاند. اما هنگامی که با اقبال همگانی روبرو شد، در پیشگفتار چاپ دوم از پشت پرده بیرون آمد و پیش‌بینی یا آرزو کرد که کارش سرمشق نویسندگان آیندهٔ دور قرار گیرد. این داستان سرگذشت فرمانروایی غاصب به نام مانفرد است که بنا به حکم پیشگویان، پس از برومندی مالک اصلی تاج و تخت، سلطنت را از دست می‌دهد. این پیشگویی در نخستین صفحه‌های داستان با فروافتادن کلاهخودی غول پیکر از آسمان جامهٔ عمل می‌پوشد. تنها پسر (وارث) مانفرد، در روز عروسی‌اش، زیر این آوار آسمانی له و لورده می‌شود و با یک سلسله ماجراهای حاشیه‌ای و انضمامی از قبیل مجاهدتهای یک روحانی مسیحی در ستیز با مانفرد، دستگیری چوپانی به جرم قتل کُنراد پسر مانفرد، طمع مانفرد در عروس خود و تعقیب او در دهلیزهای قصر و سرانجام تحقق پیشگویی ادامه می‌یابد ... و سرانجام وارث قانونی تاج و تخت به فرمانروایی می‌رسد. و مانفرد در دیری متحصن می‌شود. سبک و شیوهٔ بیان داستان عیناً مانند داستانهای سلحشوری رایج در آن عصر و همراه با دراز گویی‌های خسته کننده و شرح و بسطهای بسیار است.

این داستان از همان آغاز، و نه چنان که نویسنده پیش‌بینی کرده بود(در آیندهٔ دور)، سرمشق نویسندگان دیگر قرار گرفت. اما برخی از نویسندگان اروپایی بدون اطلاع از کار او و شاید پیش از او آثاری آفریده بودند که از نمونه‌های درخشانتر داستان گوتیک به شمار می‌آیند؛ مثلاً طبق تحقیقات انجام شده **رازهای آدولفو** نوشتهٔ آن رادکلیف پیش از **قلعه اوترانتو** نوشته شده‌است. از چهره‌های دیگر این مکتب می‌توان از ماتیولوئیس (معروف به لوئیس راهب) با داستان **راهب** (۱۷۹۶) ، ویلیام بکفورد با **واثق** (۱۷۸۶)، چارلز روبرت ماتورین با **ملموث آوراه** (۱۸۲۰)، مری شلی با **فرانکنشتاین**(۱۸۱۸) و برام استوکر با **دراکولا** (۱۸۹۷) نام برد.

هم چنین بسیاری از نویسندگان به صورت آشکار و ناآشکار از داستان گوتیک تأثیر و بهره گرفته‌اند. برخی از این نویسندگان عبارتند از پو، هاوثورن، بولگاکوف، میرنیک، (با داستان غلام یا آدمک)،کافکا، بورخس،مارکز و صادق هدایت (در گجسته دژ، تخت ابونصر، سه قطره خون، بوف کور) و محمدرضا قربانی (مردی که اسب بود).

دربارهٔ پیشینه و خاستگاه داستانهای گوتیک بسیاری از نویسندگان و منتقدان بزرگ جهان در دو قرن گذشته داد سخن داده‌اند و برخی از جمله دوندراپ، وارما نویسندهٔ هندی چنین داستانی را شعله‌ای پیوسته فروزان دانسته‌اند که از گذشته‌های بسیار دور تاریخی به دوران ما رسیده‌است.

بسیاری از منتقدان خاستگاه داستانهای گوتیک را کهکشان داستانی **هزارویک شب** شمرده‌اند. آنچه آشکار است شباهت حال و هوا، زبان و جانمایهٔ این داستانها کهکشان داستانی الف و لیلة و لیلة عربی و هزار ویک شب یا هزار افسان پارسی است که در آن زمان به زبان فرانسه ترجمه شده و مورد تقلید بسیاری از ذوق آزمایان اروپایی قرار گرفته‌بود؛ و حتی داستانهایی با عنوان داستانهای هزار و یک شب ساخته شده بود. برخی از این داستانهای تقلیبی مجدداً به عربی ترجمه و به متن الف الیلةو لیلة افزوده‌شده‌است. از اینها که بگذریم، شباهت نثر و شیوهٔ بیان این

صادق هدایت

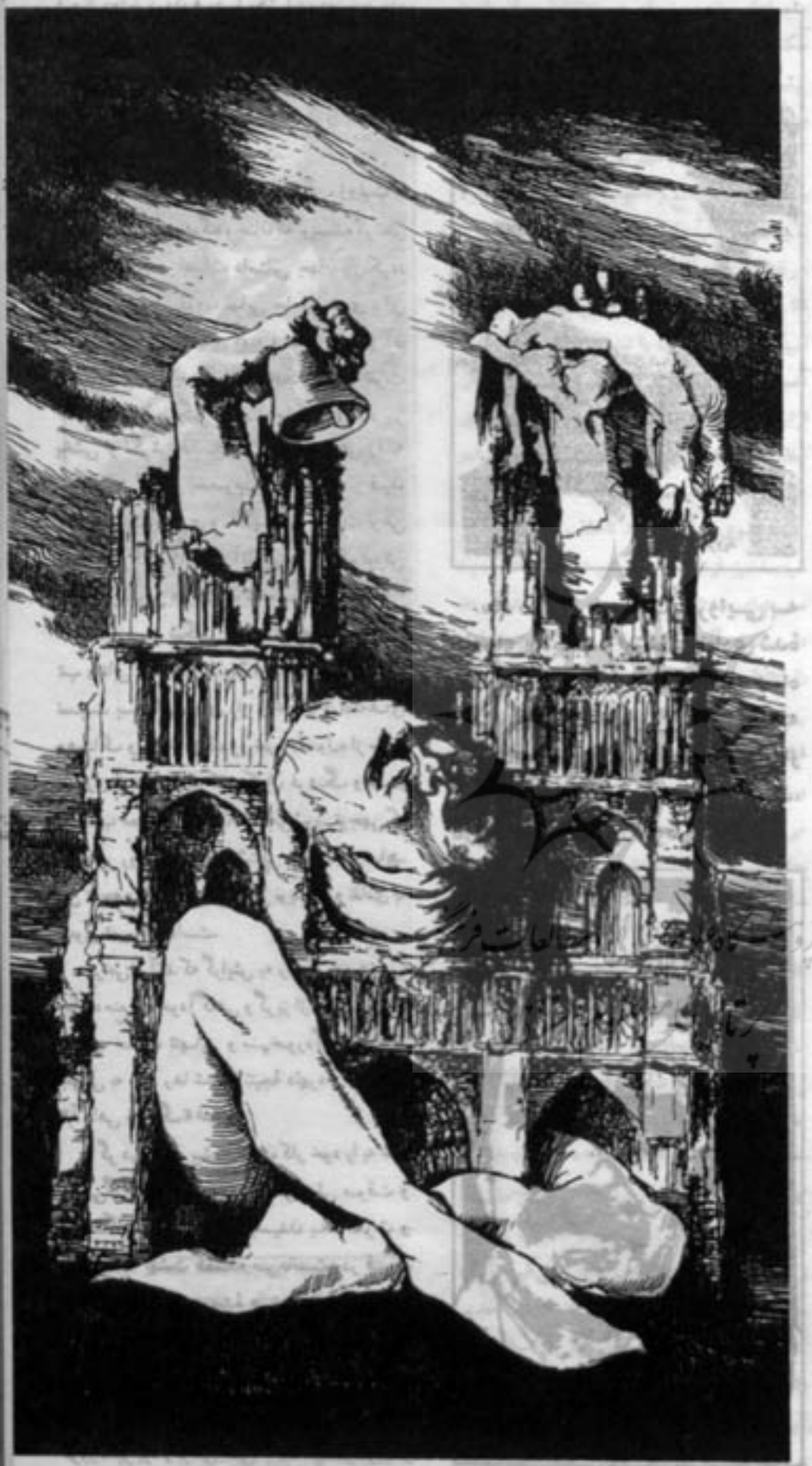
از آنجا که درونمایهٔ این داستانها را رویدادها و مسائل وهم‌انگیز شبیه به ماجراهای قرون وسطایی تشکیل می‌داد و جایگاه آنها، هزارتوها و قلعه‌های قرون وسطایی بود، این صورت داستانی گوتیک نام گرفت.

داستانها و نیز شخصیت پردازی آنها این گمان را بیشتر می‌کند؛ مثلاً داستان **واثق** داستانی دقیقاً هزار و یک شبی است، بخصوص که شخصیتهایش واثق، نور النهار و نام محل وقوع داستان استخر است.

گروهی بازگشت انسان به بازی و از جمله بازیهای راز و وحشت و وهم را نتیجهٔ فراغت انسان از درد و رنجهای گذشته و بهبود شرایط زیستی می‌دانند و روا می‌دارند که افرادی برخلاف معمول و معقول زمانه به صورتهای متضاد روآورند و از علم و عقل متعارف روبرتابند.

برخی داستانهای پر ماجرای یونانی و درامهای عصر الیزابت و همچنین آثار ولتر از جمله **کاندید** را در پدیداری این نوع داستان مؤثر می‌دانند؛ مثلاً ماریو پراز نویسنده و سخن‌سنج ایتالیایی معتقد است: «به یقین وحشت و راز بسی پیش از نیمه دوم قرن هیجدهم خواستار و بازار داشته و گواه آن داستانهای پر ماجرای یونانی و درامهای عصر الیزابت است. اما در سالهای پایانی قرن یاد شده، در عرصهٔ داستان‌نویسی با راه و رسمهایی روبرو می‌شویم که بسیار غریب و با آب و تاب و زرق و برق فراوان همراه است. از همین رو در کشاکش انقلاب فرانسه، در فرانسه با سلسله داستانهای دوزخی مارکی دوساد و در انگلیس با شکوفایی همه جانبه داستانهای گوتیک که در آن سرزمین داستان وحشت و بیرون از آنجا داستان سیاه نامیده می‌شده روبروییم.

به تدریج در خلال قرن هیجدهم نظریهٔ زیبایی شناختی وحشت پدیدار شد. اما چرا در مؤدبانه‌ترین و زنانه‌ترین قرن، قرن ترانه‌های چوپانی و شب‌نشینی‌های با شکوه و چکامه‌های پرگفتگو، مردم آرام آرام به جاذبه و لطف هراسناک جنگلهای تاریک و زیرزمینهای ملال انگیز و گورستانها و طوفان و تندر پی برده بودند؟ پاسخ این است: تنها به دلیل خصلت زنانهٔ این قرن. در هیچ سدهٔ دیگر زنان چهره‌ای چنین مسلط نبوده‌اند؛ جوهر غرابت پردازی (روکوکو) نازک آرایی زنانه بود؛ تنها به همین دلیل قرن هیجدهم اعصابی به نازکی گل داشت، آنان ملال زیستن در مه را دریافتند. مادام دُپینه می‌گفت: «چه مه و دمهٔ



ملال آوری». آنان از یک ملال ماوراء طبیعی نشانی داشتند و پویی برده بودند. سراسر زندگی مادام دُپینه تجربهٔ دریافت فرسایندهٔ بیهودگی در آخرین نهایت آن بود. «من در هیچی فرو افتادم و باز دارم در هیچی فرو می‌افتم» شاید خاستگاه لذت دردناکی که از داستانهای وحشت دست می‌دهد، این شعر بودلر باشد (**گلهای بدی**):

ملال، چشمانش پر از اشکهای بی‌اختیار
قلیانش را پک می‌زند و به طناب دار
خویش می‌اندیشد.

این آگاهی تازه اندک، اندک در تصنیفاتی مانند **قصیده‌ای درباره توس** کولینز و **قلعهٔ اوترانتو** که والپول آن را به صورت وهم یک ذوق آزمای هنر قرون وسطی نوشت، بیان ادبی یافت؛ و دریافت زیبایی را در جستار مشهور فلسفی بورک (۱۷۵۷) تغییر داد که دارای این جملهٔ تکان دهنده‌است «هر چیز که به شکل و صورتی انگاره‌های رنج را برمی‌انگیزد، یعنی هر چیه به گونه‌ای هول‌آور است، خاستگاه والایی است». خاستگاههای این آگاهی تازه در مقاله‌هایی مانند مقالهٔ ج . آیکین و آ.ال.آیکین، «دربارهٔ لذت برخاسته از مطالب هراسناک» و «جستاری دربارهٔ دلتنگیهای دلپسند» بررسی شد. کشف هراس چون سرچشمهٔ شادمانی بر دریافت واقعی آدمی از خود زیبایی تأثیر نهاد و هراس انگیز از یک مقولهٔ زیبا، اندک اندک به صورت یکی از عناصر ذاتی آن درآمد. البته کشف زیبایی هراس را نمی‌توان کاملاً به قرن هیجدهم اختصاص داد، هر چند تنها در این قرن، این اندیشه به خود آگاهی کامل رسید.»[1]

به هر حال، این تجربه برای بسیاری از روشنفکران و به طور کلی ـ انسان مدرن، درست در قرن هیجدهم پیش آمد. مارکی دوساد، سرباز انقلاب فرانسه در اواسط قرن هیجدهم به تجربهٔ اعمال و نوشتن آثاری پرداخت که با خرد، دانش، و اخلاق متعارف زمانه سر ستیز داشت. ساد در آثار خود با بی‌پروایی به نهادهای پذیرفته و ارزشهای نهادی شدهٔ جامعهٔ بورژوازی حمله کرد و راه رستگاری انسان را فرار از حصار تمدن به طبیعت حیوانی دانست؛ و دیری پیش از آنکه

فروید دوزخ درون فرد را بگشاید، دوزخ درون جمع را گشود؛ و در آثاری که در قالب قصه و نمایشنامه نوشت، خشونت و رنج را راه تزکیه بشریتی پنداشت که نقاب تمدن را با همهٔ پیرایه‌های آن بر چهره زده‌است.

هر چند آثاری مانند **ژوستین، ژولیت** و **اعترافات در بستر مرگ**، چنان‌که نویسنده در نظر داشت، جایی در ادبیات داستانی جهان بازنکرد، در حقیقت نوعی درون نمایی جامعهٔ بشری برای یافتن آسیبها و زخمهای کهنه و تازه بود. از آن زمان تاکنون باوجود سانسور افکار ساد و نفرت عمومی، سایهٔ سنگین و پنهان مارکی دو ساد بر بخشی از نگرش غالب اخلاقی ـ اجتماعی زمانه سنگینی می‌کند؛ و بخصوص در این اواخر قرن بیستم غرابت پردازی و سادیسم به صورت نوعی فوت و فن کاسبکارانه به آثار پرتیراژ و کم ارزش ادبی و ویدیویی هم کشیده شده‌است.

آنچه سبب شگفتی است، توجه و در حقیقت تب و تابی است که از نیمهٔ قرن هیجدهم تاکنون نسبت به داستانهای راز و خیال و گفته‌های وهمناک و بیرون از قلمرو خرد معمول، از سوی بسیاری از هنرمندان، کاسبکاران فرهنگ و هنر و اصحاب معرفت [۲] نشان داده می‌شود. توجهی که در عصر روشنگری یا روشنایی عجیب می‌نماید. این توجه و اقبال عمومی را هر نویسنده و نقادی به نحوی تعبیر کرده‌است.

برخی برآنند که گرایش به رمز و راز، هراس، جادو، منع و ناخودآگاهی و گریز از خرد پذیرفته، بازتاب ملال، تنهایی و سرخوردگی انسان از جهانی به خود رها شده و نتیجهٔ دلهره و سرسام و «آگاهی به مرگ» است.

اگر در دوران پیشین انسان کار خود را به خدا وامی‌گذاشت و جهان را سرمنزلی موقت و اقامتگاهی گذرا برای رسیدن به لاهوت و بازگشت به بهشت گمشده می‌دانست، در قرون اخیر و بخصوص در سدهٔ هیجدهم روشنفکران اروپایی زمین را سیاره‌ای سرگردان و انسان را مختار بر سرنوشت خود می‌دانستند. این اختیار به خودی خود و به مدد علم خشنودکننده و غرورانگیز بود و برخی حتی امکان غلبه بر مرگ و

زیگموند فروید

ساد در آثار خود با بی‌پروایی به نهادهای پذیرفته و ارزشهای نهادی شدهٔ جامعهٔ بورژوازی حمله کرد و راه رستگاری انسان را فرار از حصار تمدن به طبیعت حیوانی دانست؛ و دیری پیش از آنکه فروید دوزخ درون فرد را بگشاید، دوزخ درون جمع را گشود.

گابریل گارسیامارکز

دسترسی به جاودانگی را نیز سرانجام تحقق آرزوهای انسانی می‌پنداشتند. لیکن هر چه این اختیار در آغاز خشنودکننده و غرورانگیز به‌نظر می‌آمد سایهٔ شوم و تهدیدکنندهٔ بی‌معنایی روز به روز پررنگتر می‌شد و همهٔ رشته‌ها را پنبه می‌کرد. انگار این راه به جایی نمی‌رسید، و آدم این بار نه در نقش یک پیامبر خدا سرشته بلکه در قالب دو دلقک ولگرد در **انتظار گودو**، اسطورهٔ شکست نخستین و گناه اولیه مسیحی را تجربه می‌کرد.

انسان با خوردن از درخت معرفت بار دیگر بر عریانی و تنهایی خویش آگاهی یافت و از بهشت برین دو منزل دورتر شد. دیگر شاهدان و حوران زمینی حمیم شهوتش را فرونمی‌نشانیدند. هراس از نابودی (تصور خاکی از مرگ) آتش آز و فزون خواهی او را دامن می‌زد. دیگر پاسخهای داده شده فریبش نمی‌داد و پرسشهای اساسی هنوز باقی بود، و علم و دریافتهای جدید نه پاسخی برای آنها داشت و نه این پرسشها را برمی‌تافت. به همین سبب ملال و تنهایی و هراس و اضطراب باعث پدیداری شکلهای وهم‌انگیز و هراسناک در هنر و ادبیات گردید.

اگر سروانتس خسته از ماجراهای سلحشوری کلیشه‌ای و فاضل مآبی و علم بی عمل ابنای زمانه رمانی می‌پردازد و واقعیت را از لای لایه‌های جبن و ریا و خرافات به روشنایی می‌آورد، نویسندگان داستانهای گوتیک در عصر خرد و حسابگری به کدام انگیزه به عرصهٔ مه گرفتهٔ ناخودآگاه، جادو، شهوت، منع و خردزدایی می‌گریزند؟ و چگونه است که این عروس سیاهپوش یا به قول چنوف راهب سیاهپوش طی دو قرن پیاپی بارها ابرو نموده و جلوه‌گری کرده و رو بسته و دوباره در زمانهٔ ما از پرده به مجلس آمده و حتی شاهد بازاری داستان و دنباله‌های آن (سینما و ویدئو) شده‌است؟ چگونه در زمان سلطهٔ قاهرانهٔ استالینیسم، میخائیل بولگاکوف رُمان شگفت‌انگیز **مرشد و مارگوریتا** را می‌پردازد و منطق و خرد و سنجش معمول زمانه را با نیشخندی خونین به زیر پرسش می‌آورد؟ چگونه نویسندهٔ هوادار شوروی رُمانِ رمزآلود و خردگریز **صدسال تنهایی** را می‌نویسد و سر رشتهٔ تمام

آلفرد هیچکاک

چرا در مؤدبانه‌ترین و زنانه‌ترین قرن، قرن ترانه‌های چوپانی و شب نشینیهای باشکوه و چکامه‌های پرگفتگو، مردم آرام آرام به جاذبه و لطف هراسناک جنگلهای تاریک و زیرزمینهای ملال انگیز و گورستانها و طوفان و تندر پی برده بودند؟ پاسخ این است: تنها به دلیل خصلت زنانهٔ این قرن.

فدریکو فلینی

ماجراهای مقدر رخ داده و رخ ندادهٔ جهان را به مکاتیب ساختگی ملکپادس کولی و حداکثر به پیشگوییهای نوستراداموس دیوانه نسبت می‌دهد؟

چه باورداشته باشیم که گرایش به راز و رمز، وحشت، جادو، منع و ناخودآگاهی و گریز از خرد پذیرفته، بازتاب ملالت از علم بی عمل، تنهایی و سرخوردگی انسان در جهان گذرا و نتیجهٔ سرسام ناشی از دلهرهٔ مرگ است یا این گرایش را به فال نیک بگیریم و آن را نتیجهٔ ترقی و تعالی و آسودگی ناشی از بسط دانش و فن بدانیم، منکر ارتباط و همزمانی این گرایش با فتنه‌ها و بحرانهای عظیم اجتماعی ـ اخلاقی جهان که در پایان هر عصر رخ می‌دهد، نمی‌توان شد.

از سوی دیگر، فرزند ناخلف داستان یعنی سینما نیز از آغاز پیدایش خود تاکنون به صورتهای مختلف از جمله به تصویر درآوردن داستانهای گوتیک، تقلید و برداشت از این داستانها و استفاده از چاشنی گوتیک، به این سبک روآورده است که ردپای آن را در بسیاری از فیلمهای بزرگان سینمای جهان از فلینی، پازولینی و هیچکاک گرفته تا کوروساوا و ..... می‌توان یافت. در این اواخر قرن بیستم که در حقیقت روزگار فتنه است، گرایش به ادبیات سیاه

برخی برآنند که گرایش به رمز و راز، هراس، جادو، منع و ناخودآگاهی و گریز از خود پذیرفته، بازتاب ملال، تنهایی و سرخوردگی انسان از جهانی به خود رهاشده و نتیجهٔ دلهره و سرسام و آگاهی به مرگ است.

که سایهٔ بالا بلندی از اشعار و داستانهای عاشقانه ـ جنسی تا آثار پر آب وتاب و در حقیقت پرزنگ و فنگ وحشتناک و رازآمیز را دربرمی‌گیرد باعث داغ شدن بازار فیلمهای ویدیویی، تجاری و تخدیر کننده‌ای شده‌است که رونویس ناشیانه‌ای از داستانهای گوتیک است.

آیا همهٔ اینها حرف وارما ادیب هندی را اثبات نمی‌کند که آتش گوتیک هنوز فراوان مانده‌است؟

کوروساوا

1 - Mario Praz, Introductory Essay , Three Gothic Norels , Penguin Books, London, 1972.

2 - Britanica, Gothic Novel.

3 - Origions of Western Art , Gothic Art.

٤ ـ نمایشنامه‌های بکت، جلد اول، ترجمهٔ نجف دریابندری، کتابهای جیبی، تهران، ۱۳۵۷.