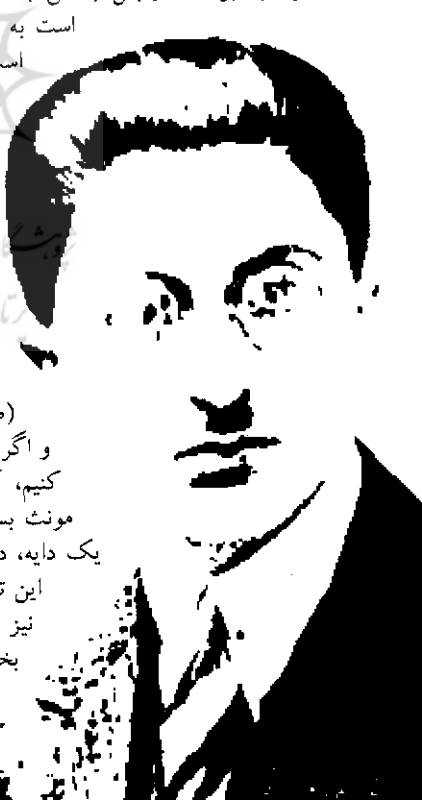
الگوی ایرانی میل ناکام

بخش دوم

مارتا سیمیچیوا
ترجمه: داوود عمارتی مقدم

دلیل دیگر قدرت عشق، تاثیری است که آن برخوردها بر هر یک از دو جوان می‌گذارد. عشق در همان نگاه نخست رامین را از خود بی خود می‌کند و او را از اسب فرو می‌افکند که به پایین جهیدن نقاش از روی چهارپایه و به حالت خلسه روی زمین افتادنش بسیار شباهت دارد. در هردو مورد، رویداد از چشم دو شخصیت اصلی دیگر (زنان) پنهان می‌ماند: ویس از وجود رامین بی‌خبر است و موبد از آنچه که رخ داده، همچنان که پیرمرد و دختر اثیری حضور نقاش را در نمی‌یابند. در واقع، اپیزود پندار نقاش در بوف کور جوهره‌ی آن اپیزود ویس و رامین را در بردارد و این پیوند با منظومه‌ی سده‌های میانی، بسیاری از جزئیات غریب رمان را روشن می‌سازد. بنابراین، این نظر نقاش که گویی دختر اثیری را از آغوش شوهرش (جفتش!) بیرون کشیده بودند ــ" مثل ماده‌ی مهر گیاه بود که از بغل جفتش جدا کرده باشند" -(هدایت، ۱۹۵۷: ۵۷) تملیح آشکاری است به آنچه که ویس پیش از دیدار رامین از سرگذرانده است: موبد شاه چند لحظه پیش تازه عروس را از مجلس عروسی ــ که در آن انتظار بازگشت شوهر محبوبش ویرو و اجرای مراسم ازدواج را می کشیده ــ ربوده است با این حال نقاش رمان اظهارنظر دیگری دارد که تلویحاً ناظر به سیر وقایع منظومه‌ی فخرالدین اسعد گرگانی است: "مثل اینکه من اسم او را قبلاً می‌دانسته‌ام. شراره‌ی چشم‌هایش، رنگش، بویش، حرکاتش همه به نظر من آشنا می‌آمد، مثل اینکه روان من در زندگی پیشین... با روان او همجوار بوده...» (همان) اگر این اپیزود بوف کور از (صحنه‌ی) ملاقات ویس و رامین الگو گرفته باشد، و اگر در این مورد نقاش را همان شاهزاده‌ی جوان فرض کنیم، آنگاه توضیح علت این حس آشنایی با شخصیت مونث بسیار آسان است: ویس و رامین در کودکی توسط یک دایه، در خوزان و به دور از خانه‌هایشان پرورده شده‌اند. این تلمیح به طرح ویس و رامین به بخش دوم بوف کور نیز راه می‌یابد و در آنجا روشن‌تر بیان می‌شود: راوی بخش دوم و همسر لکاته‌اش را یک دایه بزرگ کرده و دوران کودکی‌شان را با یکدیگر گذرانده اند. (همان/ ۶۹)



شباهت‌های میان راوی بخش دوم و رامین منحصر به این موارد نیست. عشق برای هر دو جوان مصیبتی است که علائم تقریباً یکسانی به بار می‌آورد : بیماری، جنون، کوری (کوری موقت شخصی لایعقل در مورد رامین و «کوری نمادین خرد» در مورد قهرمان مجنون رمان هدایت). در هردو شخصیت، عشق نافرجام موجد حالتی میان مرگ و زندگی است: شخصیت داستان هدایت اتاقش را مقبره و خود را فردی جدا از زنده‌ها و «رجاله‌ها» می‌پندارد، بیماری که در شرف مرگ است و «مرده‌ی متحرکی» که چندین بار خلاصی را، آرزوی مرگ کرده است (همان/ ۶۸-۷۱) رامین نیز که اسیر عشق ناگهانی و نومیدانه‌ی خود به ویس است، "نه مرده بود یکباره نه زنده / میان این و آن شخصی رونده» (گرگانی، ۱۳۴۹:۹۷) روابط موجود میان شخصیت‌های منظومه‌ی ویس و رامین این فرصت را در اختیار هدایت می‌گذارد که چهارچوب‌های فرهنگی متفاوت را در برابر یکدیگر قرار دهد.

ازدواج میان خواهر و برادر (همچون ازدواج ویس و ویرو) در رسوم کهن زرتشتی، به عنوان روشی برای حفظ نژادگی مباح و حتی مستحب دانسته می‌شد. اما مسلمانان و مسیحیان این عمل را زنای با محارم و بی‌عفتی‌ی شرم‌آوری قلمداد می‌کنند. غربیان این روزگار این عمل را با انحرافات جنسی که توسط فروید بررسی شده، در پیوند می‌دانستند. از سوی دیگر، مسیحیت ازدواج میان خواهر و برادر رضاعی را جایز می‌شمارد و حال آنکه اسلام این پیوند و پیوند میان خواهر و برادر خونی را حرام کرده است (مسلمانان شیر را تیز به اندازه‌ی خون در انتقال ویژگی‌های شخصیتی مهم می‌دانند). بنابراین، بارگناهی که راوی بوف کور به دلیل ازدواج با خواهر رضاعی‌اش بر دوش دارد همان قدر سنگین است که اگر با خواهر خونی‌اش ازدواج کرده بود. شاید یک روانکاو همین مساله را دلیل اصلی‌ی روان پریشی‌ی راوی و ناتوانی جنسی ضمنی‌اش به شمار آورد.

معضل زدوبندهای جنسی که با این ازدواج به میان می‌آید، برای هدایت امکان تغییر مسیر روایت را از میانه داستان به وجود می‌آورد، که موقتاً رامین عاشق را فراموش کند و به راوی دوم خود نقش ویرو ــ شوهر اول ویس ــ را بدهد. ویس و ویرو هرگز به وصال یکدیگر نرسیدند، گو اینکه شش ماه پیش از جدایی اجباریشان به عقد یکدیگر در آمده بودند.

این تعلل دو دلیل داشت: شرایط خاص جسمانی ویس، و حمله‌ی ناگهانی موبد. قاعده‌گی ویس از شب عروسی‌اش تا دوهفته ادامه دارد. بنا به گفته‌ی گرگانی، اگر زنی در چنین شرایطی به شوهر نزدیک شود طبق قوانین زرتشتی بر او (= شوهر) حرام ابدی می‌شود. پس از پایان این دو هفته سپاهیان موبد دست به حمله می‌زنند و ویرو ناچار است به مصاف او برود و از لذایذ نکاح چشم بپوشد. بنابراین، ویس با وجود منکوحه بودن، هنگامی که موبد او را می‌رباید همچنان باکره است (گرگانی، ۱۳۴۹: ۶۵)

مشکلات داماد در بوف کور و موقعیت او بی‌شباهت به مصائب ویرو نیست. شباهت اصلی، ممانعت عروس از نزدیکی شوهر پس از ازدواج است، با این بهانه که «بی نمازم» (هدایت، ۱۹۵۷: ۶۴ -۶۸) به گفته‌ی قهرمان داستان، آن دو مدتی دراز، «دو ماه و چهار روز» جدا از یکدیگر می‌خوابند. سر نخ بسیار جالبی که در این مورد وجود دارد «دستمال پرمعنایی» است که ظاهراً عروس پیش‌تر از آن را فراهم کرده است. راوی بوف کور معترف است که نمی‌داند خون روی دستمال از کجا آمده است ــ آیا «خون کبوتر است» یا «دستمالی است که از نخستین عشقبازی‌اش نگاه داشته است». (همان) احتمال دیگری که در اینجا بدان اشاره نمی‌شود این است

که شاید عروس حقیقت را می‌گفته و آن دستمال خونی نشانه‌ی این بوده که او نیز همچون ویس عذر موجهی برای ممانعت از نزدیکی شوهر داشته است. به این احتمال بعدتر، درست پیش از قتل لکاته اشاره می‌شود، که قهرمان داستان مظنون می‌شود که مبادا زن او با وجود تمامی شایعات همچنان باکره بوده باشد.
(همان/ ۱۲۲) اگر در واقع شب عروسی به «دوران قاعدگی" زن برخورد کرده باشد، تصمیم داماد مبنی بر اینکه «به زور پهلوی عروس برود» (همان / ۶۶) احساس گناه دیگری در او بوجود می‌آورد. در چارچوب قوانین زرتشتی، «کشمکش» میان زن و شوهر در چنین شرایطی منجر به تحریم نزدیکی مجدد خواهد شد. نتیجه‌ی بی صبری راوی بوف کور در امر زناشویی نیز اساساً همین است: عروس به اتاق جداگانه‌ای نقل مکان می‌کند و هرگز دوباره داماد را عامدانه به خود راه نمی‌دهد.
هم در بوف کور و هم در ویس و رامین، عدم مطالبه حقوق زناشویی از جانب داماد پیامدهای شومی به همراه دارد. موبد شاه از آن رو نامزد ویرو را می‌رباید که می‌فهمد ویس هنوز باکره است، و چنین استدلال می‌کند که خداوند برای او فرصتی فراهم کرده است تا عصمت عروس موعودش را حفظ کند. ویرو به سهم خود در می‌یابد که "عروس ار چند نغز و با وفا بود / عروسی با نهیب و با بلا بود / کجا داماد نادیده یکی کام / جهان بنهاد بر راهش دو صد دام (گرگانی، ۱۳۴۹: ۸۰)
این حکمت سنتی می‌بایست یک بار دیگر به بوته‌ی آزمایش درآید. شاه موبد با ویس ازدواج می‌کند- برخلاف میل او ــ اما او نیز از چشیدن لذایذ زناشویی محروم می‌شود. در طی زمان، این «پاکدامنی» برای ویس خسته‌کننده می‌شود و با تبانی دایه، از این شرایط پیش آمده علیه مناهی اخلاقی محکمی در مورد عملی نامشروع سود می‌جوید و بدین شکل، مقدمات زنای ویس و رامین و نابودی موبد فراهم می‌شود. تاملات گرگانی در مورد دام‌هایی که بر سر راه داماد ناکام قرار دارد، با قهرمان داستان هدایت نیز مطابق است. ظاهراً زناشویی ناکام راوی، منشا احساس گناه و حسادت شدیدی است که او را رفته‌رفته به ورطه‌ی جنون می کشاند. ازدواج ناکام، قهرمان بوف کور و دو شوهر ویس یعنی ویرو و موبد را به یکدیگر شبیه می‌کند. هدایت از این زمینه‌ی مشترک استفاده می‌کند تا برخی صفات شاه پیر را به راوی خود اختصاص دهد. بنابراین، موبد و راوی بوف کور هر دو دختر زنانی را که از ابتدا گرامی می‌داشته‌اند به زنی می گیرند. شاه پیر ابتدا دلباخته‌ی شهرو، مادر ویس است. هنگامی که شهرو پیشنهاد ازدواج او را (به بهانه‌ی سن زیاد) نمی پذیرد، از او قول می‌گیرد که دختر هنوز" نازاده‌اش" را به همسری او در آورد. راوی بوف کور رابطه‌ی پیچیده‌تری با مادر زن خود دارد که عمه‌اش نیز هست و او را بزرگ کرده است. هنگامی که راوی کودکی بوده، والدینش او را به دست این زن سپرده‌اند و بنابراین او را همچون مادر خود عمیقاً دوست دارد (هدایت، ۱۹۵۷: ۶۳) و معترف است : «آنقدر او را دوست داشتم که دخترش، همین خواهر شیری خودم را چون شبیه او بود به زنی گرفتم»، و با این اعتراف فصلی می‌گشاید در باب میل خود به لکاته و عقده‌هایی که همواره مانع او می‌شوند.
ویژگی مشترک دیگری میان موبد شاه و راوی بوف کور، احساس نفرت و انزجاری است که هردو در شب زفاف در همسران خود به وجود می‌آورند. بی هیچ دلیلی، زن راوی در شب زفاف مانع از نزدیک شدن شوهر می‌شود و «مثل بید به خودش می‌لرزید انگار که او را در یک سیاه چال با یک اژدها انداخته بودند». (همان/ ۶۵) نفرت ویس از موبد سالخورده معقول‌تر است و حتی

پیش از ازدواج نیز هنگامی که موبد ماموری می‌فرستد که بگوید عروس قبلاً به او وعده داده شده است، ابراز می‌شود. شاه از بی اعتنایی گستاخانه‌ی ویس، «گهی چون مار سرخسته بپیچید / گهی چون خم پر شیره بجوشید» (پیوند آشکاری میان اژدها گونگی داماد در بوف کور و مارگونگی خواستگار در ویس ورامین به چشم می‌خورد (گرگانی، ۱۳۴۹: ۶۳) موبد دوباره می‌کوشد تا ویس را به چنگ آورد، و با سپاهی خونریز و ویرانگر در صدد بر می‌آید تا این بار، شخصاً ویس را مطالبه کند. واضح است که زن جوان این بار نیز خواسته‌های او را رد می‌کند: او به مردی که سرزمینش را ویران کرده، تن نخواهد داد (گرگانی، ۱۳۴۹: ۷۸). ویس چنین نتیجه می‌گیرد: «بلرزم چون بیندیشم زنامت / بدین دل چون توانم جست کامت ؟». این سخنان را عروس داستان بوف کور نیز می‌توانست گفته باشد، چرا که او نیز تمام مدت در حضور داماد، به دلیل ترس‌های ناشناخته‌اش، لرزان بود.

توازی‌های میان بوف کور و ویس و رامین را می‌توان در جای‌جای طرح داستانی یافت، اما این توازی‌ها بیشتر در زیر ساخت جریان دارند. این شباهت‌ها، ماهوی است و نه مربوط به شرایط رویدادها. بنابراین، هنگامی که راوی بوف کور می‌کوشد تا همسر مکره خود را تصرف کند (هدایت، ۱۹۵۷: ۶۶) این عمل او صرفاً بازتابی از اقدام خشن‌تر ــ و به همان اندازه بیهوده‌ی ــ موبد برای جلب رضایت ویس از طریق نبردی سبعانه با ویرو، ربودن زن و وصلت به عنف با اوست. در هردو مورد عروس صراحتاً هر نوع نزدیکی با داماد را نمی‌پذیرد و ارضای خواسته‌های او را ماه‌ها به تعویق می‌اندازد. هردو زن بی‌شرمانه و به صورت علنی با همدستی دایه‌هایشان به شوهران خود خیانت می‌کنند. و در هردو اثر، شخصیت زن اصلی، برخی ویژگی‌های «سلیطه‌ی مردی زدا» یا «فرشته عذاب» را داراست که موجب شکنجه‌ی بی پایان همسر تیره روز خود می‌شود. زن که مظهر میل جنسی است همواره برانگیزنده‌ی امیال شوهر است و قانوناً تحت تملک اوست. با این حال شوهر از ارضاء این امیال سوزان منع می‌شود و ناگزیر است شاهد تمتع آزادانه‌ی دیگران از همسرش باشد.

موبد شاه از طریق یک شیوه اختگی‌ی بی دردسر، از برآورده کردن امیال خود بازداشته می‌شود. ویس که از پیشنهاد نزدیکی‌ی موبد هراسان است، از دایه می‌خواهد تا با استفاده از سحر و جادو قدرت جنسی شوهر را به مدت یکسال از کار بیندازد. دایه اطاعت می‌کند. طلسمی می‌سازد و آن را در ساحل رودخانه‌ای دفن می‌کند. «کجا تا آن (= طلسم) بود در آب و در نم / بود همواره بند شاه محکم / به گوهر آب دارد طبع سردی / به سردی بسته ماند زور مردی / چو آتش بند افسون را بسوزد / دگر ره شمع مردی برفروزد" (گرگانی، ۱۳۴۹: ۱۱۱) از قضا توفان بهاری در راه است، رودخانه طغیان می‌کند وطلسم را با خود می‌برد و شاه تا ابد ناتوان باقی می‌ماند.

دام‌هایی که راوی بوف کور را بردست و پا می‌نشیند ماهرانه‌تر است و به لحاظ روان‌شناختی، مخرب‌تر از راه حل ساده‌ای که در مورد موبد به کار می‌رود. همچنان بی اعتنایی و سردی است که او را بی میل می‌کند ــ سردی نفرت و انزجار زن، سردی نیرنگ و بیگانگی و نهایتا سردی مرگ محتوم. زندگی او در «یک منطقه‌ی سردسیر و در تاریکی جاودانی» گذشته است، در صورتی که در وجودش شعله‌ای می‌سوزد و او را «مثل شمع آب می‌کند» (هدایت، ۱۹۵۷: ۵۳) بختک سردی که بر روان او چنگ‌زده نیز ممکن است نتیجه‌ی ذهن بیمار و ناخود آگاه گناه آلود او باشد. در هر حال، شهوات ارضا نشده‌اش حسادت و خشم عاجزانه‌ای را به بار می‌آورد. و باعث می‌شود خود

را «مرده‌ی متحرکی» بپندارد (همان / ۶۸) و او را بر می‌انگیزد که با افیون یا مرگ از زندان جسم خود خلاص شود.

تمامی این هیجانات و احساسات، شباهت بسیاری به مصیبت موبد دارد که پس از ضعف قوه‌ی باه، زندگی با ویس برایش به جهنم تبدیل می‌شود: «به چشمش در بماند آن دلبر خویش / چو دینار کسان در چشم درویش / چو شیر گرسنه بسته به زنجیر / چران در پیش او بی باک نخچیر / هنوز او زنده بود از جفت خود کام / فرو مرد از تنش گفتی یک اندام /... به کام دشمنان در وصلت دوست / چو زندان بود گفتی بر تنش پوست (گرگانی، ۱۳۴۹: ۱۱۲)

یک چرخش ساختاری دیگر نیز، شخصیت شاه پیر و راوی بوف کور را به یکدیگر پیوند می‌دهد: تصفیه حساب خونینی که شوهر خیانت دیده با زن خود می‌کند. بخش دوم بوف کور با وقوع یک قتل به پایان می‌رسد. قهرمان داستان که خود را به شکل رقیبش ـ پیرمرد خنزر پنزری ـ در آورده است، به اتاق همسرش می‌رود و برای اولین و آخرین بار، زن با بی قیدی به امیال او تن می‌سپارد. در حین عمل، راوی سهواً لکاته را به قتل می‌رساند. در این قتل سه نکته‌ی برجسته وجود دارد:

الف) توالی رویدادها از ابتدا این عمل را قابل پیش بینی می‌کند، اما خود عمل ظاهراً ناخواسته روی می‌دهد، ب) در ذهن قهرمان داستان شک مداومی نسبت به حقیقت ماجرا وجود د ارد، ج) بخصوص خود قتل مهیب و خونین است.

نظیر این اپیزود بخش دوم بوف کور در فضای پندارگون بخش اول نیز به چشم می‌خورد: قطعه قطعه شدن جسد دختر اثیری توسط نقاش- اینجا نیز خون در کار است، و قهرمان داستان نسبت به علت و زمان مرگ مهمان شبانه‌اش مردد است، تردیدی که با به هوش آمدن موقت دختر اثیری تشدید هم می‌شود.

در ویس و رامین، شاه موبد زنای بی‌شرمانه ویس را، با کشتن او تلافی نمی‌کند. پس از اینکه ویس را پنهانی با رامین مشغول می‌بیند، او را وحشیانه به تازیانه می‌بندد: «بپیچیدش بلورین بازو و دست / چو دزدان هردو دستش بازپس بست / پس آنگه تازیانه زدش چندان / ابر پشت و سرین و سینه و ران / که اندامش چوناری شد کفیده / و زوچون ناردانه خون چکیده / همی شد خونش از اندام سیمین / چو ریزان باده از جام بلورین" (گرگانی، ۱۳۴۹: ۲۶۹) ویس، خون‌آلود و بیهوش،

در دز به حال خود رها می‌شود تا بمیرد. مادر و برادر ویس بر او مویه می‌کنند. موبد از کار خود پشیمان و اندوهگین می‌شود، و ظاهراً خود نیز از این حرکات خشونت‌آمیز و وحشیانه، سرگردان و متحیر است، که در این مورد به قهرمان داستان بوف کور پس از ارتکاب جنایت بسیار شباهت دارد.

اما مقدر است که ویس، برخلاف همتای خود در رمان بوف کور، زنده بماند. موبد عشاق را

یکبار دیگر می‌بخشد و بدین ترتیب زمینه را برای آخرین خیانت شان فراهم می‌کند. اینجاست که شباهت‌های میان موبد شاه و راوی بوف کور پایان می‌پذیرد. در واقع توازی‌های میان راوی و موبد صرفاً توازی‌های عاطفی و احساسی است، و از دیگر جهات این دو شخصیت فرسنگ‌ها با یکدیگر فاصله دارند. مثلاً موبد شاه پیر، خودکامه‌ای است که در قصری سکونت دارد و از تمامی موهبت‌های زندگی برخوردار است. راوی بوف کور علی‌القاعده جوان است و در خانه‌ای گلی واقع در خرابه‌های حوالی شهر ــ خانه‌ای مثل هزاران خانه‌ی اطرافش ــ زندگی می‌کند. او در میان «رجاله‌ها» و در پست‌ترین طبقه‌ی اجتماع، که به درماندگان، محتضران و مجانین اختصاص دارد زندگی می‌کند. او حتی بر جسم خود نیز اراده‌ای ندارد، جسمی که روز به روز بیشتر نافرمانی می‌کند(هدایت، ۱۹۵۷: ۷۳).

تقابل این دو شخصیت و موقعیت آنها بی‌تردید عامدانه است، چنان که گویی شکاف پر نشدنی میان دغدغه‌های مهذب شعر کلاسیک فارسی و اشتغال خاطر نثر مدرن به مسائل روزمره و این جهانی مورد نظر بوده است. هماهنگی روان‌شناختی میان موبد شاه و راوی، منشا واحدی دارد: هردو، نقش شوهر فریب‌خورده را در آن پایدار ترین شکل هندسی ــ مثلث عشقی ــ ایفا می‌کنند. با این حال نه تنها موبد شاه، بلکه ویرو ورامین نیز (کل تثلیث مذکر این منظومه‌ی سده‌های میانه) در شکل‌گیری (شخصیت) راوی هدایت ــ که بررسی فرویدی گناه و اضطراب‌های جنسی است ــ سهم دارند. این نویسنده‌ی ایرانی، درونمایه‌ای سنتی را اخذ کرده و آن را بر اساس دیدگاه‌های نوگرایانه تفسیر کرده است. برای تحقق این هدف، او مثلث عشقی رمانس ویس و رامین را حول محور میل ناکام به گردش در می‌آورد ــ تا جایی که آن طرح آشنا، مبدل به نقیضه‌ای شود.

ویس و رامین حکایتی کهن است در باب سرنگونی اتوریته توسط نیروی عشق. بوف کور رمانی نوگراست و استدلال فرویدی را در باب امیال نفسانی که توسط اتوریته سرکوب و به اعماق تاریک ناخودآگاه رانده می‌شود ــ و از آنجا به صورت جنون سر بر می‌آورد ــ به داستان تبدیل می‌کند. بنابراین، با آنکه در ویس و رامین شوهر پیر است و فاسق، جوان، در بوف کور این الگو وارونه است: مزاحمتِ پدرــ نمادی هولناک و نفرت‌انگیز امیال جنسی مرد جوان را همواره ناکام

می‌گذارد. پیرمرد، جوان را از عشق محروم می‌کند، مانع از اعمال نفوذ او در خانواده می‌شود و نهایتاً او را به جنون و ارتکاب قتل می‌کشاند.

تمهید دیگری که هدایت به کار می‌گیرد، خلق شخصیت‌هایی ترکیبی است که همزمان در بردارنده‌ی ویژگی‌های شخصیت‌های متعدد منظومه‌ی گرگانی است. یکی از این شخصیت‌ها راوی بوف کور است که ویژگی‌های هر سه شخصیت اصلی‌ی (مذکر) ویس و رامین را در خود جمع کرده است. دیگری پیرمرد خنزر پنزری است، که دست کم دو قطب مخالف موجود در این منظومه سده‌های میانی را در هم آمیخته است: هم نقش فاسق را ایفا می‌کند که یادآور رامین گستاخ است و هم نقش عیش برهم زن اتوریته‌ی اجتماعی، که موبد نماینده‌ی آن است. پیرمرد از آن رو قادر به ایفای این دو نقش متضاد است که هیچ گاه هر دو نقش را همزمان بازی نمی‌کند. بلکه همگام با راوی، هر لحظه به رنگی در می‌آید هنگامی که راوی در لباس «شوهر فریب خورده» ظاهر می‌شود، حریف سالخورده‌ی او پیرمردی پلید و فاسق شهوتران همسر اوست، اما به محض اینکه راوی، به عاشقی احساساتی بدل می‌شود (در صحنه‌ای که لکاته، کنار بالین مادر مرده‌اش او را اغفال می‌کند و نیز مشابه همین صحنه با برادر لکاته)، پیرمرد بی درنگ به پدر ــ نمادی بازدارنده تغییر شکل می‌دهد که مظهر اتوریته است و بنابراین، به لحاظ جایگاه اجتماعی همتای موبد شاه است. هدایت عامدانه بر شباهت‌های میان موبد (به معنای روحانی زرتشتی) و پیرمرد تاکید می‌کند و بدین ترتیب پیرمرد را نه تنها خنزر پنزری که قاری پاره وقتی معرفی می‌کند که گفتارش مزین به آیات قرآن است. این دو شخصیت نه تنها به عنوان مظاهر اتوریته، بلکه با توجه به جنسیت‌شان نیز قابل مقایسه‌اند و آنچه ما را بدین مقایسه رهنمون می‌سازد تصویر رودخانه است.

رودی در سرتاسر روایت بوف کور جاری است، و به انبوه پیام‌های ناهمگونی که این رمان حامل آن است، مجموعه دلالت‌های دیگری نیز می‌افزاید. رود جاری در روایت را نمادی از گذر عمر و تلمیحی به جریان زبان و سنت همچنان زنده دانسته‌اند.ای. دانیل از این رودخانه و نام آن سود جست تا مختصات تاریخی رمان را به اثبات رساند (بنگرید به هیلمن؛۱۹۷۸:۷۷ ؛ و نیز بیرد؛۱۹۹۰: ۹۷-۹۹ و سیمیچیوا؛۱۹۹۴:۲۶۹). مقایسه بوف کور و ویس و رامین ما را بر آن می‌دارد تا تفسیر دیگری نیز بدین فهرست بیفزاییم، چرا که در منظومه‌ی ویس و رامین نیز رودی در جریان است و الگوی میل ناکام دقیقاً با همین تصویر آغاز می‌شود.

در ویس و رامین، رودی خروشان نیروی جنسی شاه را به یغما می‌برد و او را از تصرف ویس محروم می‌کند. در بخش اول بوف کور (پندارهای نقاش) نیز ظاهراً آنچه که مانع مراوده‌ی جوکی سالخورده و دختر اثیری ــ که گلی در دست دارد ــ می‌شود، رودی است که آن دو را از یکدیگر جدا می‌کند. اگر پندار نقاش، تصویری از ویس و رامین را بازآفرینی کرده باشد (چنان که پیشتر اشاره شد) می‌توان گفت که این صحنه باز نمودگر پیرمردی است که به معنای دقیق کلمه ناتوان از ازاله بکارت دختری جوان است.

این توازی منحصر به همین نکته نیست، جوکی بوف کور و موبد شاه هر دو سالخورده‌اند. در خود رمان هدایت، پیرمرد هم به قبرکن بخش اول شباهت دارد و هم به خنزر پنزری بخش دوم. بنابراین، شخصیت ترکیبی پیرمرد خمیده پشت در بوف کور معادل موبد ویس و رامین است. اگر چند این بار مخرج مشترک آن دو نه اتوریته که نیروی جنسی (یا ناتوانی جنسی) است.

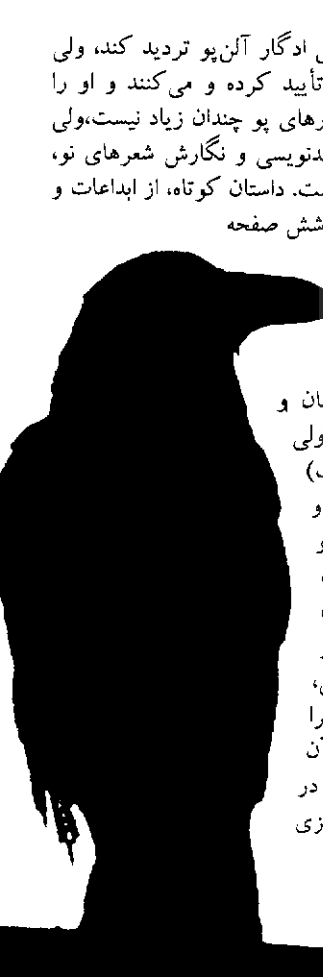
ادامه دارد...

شاعر مستغرق در عدم؛
بازشناسی ادگار آلن پو

فتح‌الله بی‌نیاز

**«اگر نویسنده تمام چیزهایی را که در مغز دارد،
روی کاغذ بیاورد، کاغذ می‌سوزد.»
ادگار آلن پو**

جایگاه پو: شاید امروزه بخشی از ادبیات معاصر جهان در بزرگی ادگار آلن‌پو تردید کند، ولی حتی بسیاری از سرسخت‌ترین منتقدین او، قاطعانه نبوغش را تأیید کرده و می‌کنند و او را نابغه‌ای می‌دانند که در زمانه خود، کم‌نظیر بود.با این‌که حجم کارهای پو چندان زیاد نیست،ولی به‌دلیل ارائه «نوع جدیدی» از ادبیات داستانی، شیوه نوینی از نقدنویسی و نگارش شعرهای نو، تأثیر آثارش به‌مراتب وزین‌تر و گسترده‌تر از حد معمول بوده است. داستان کوتاه، از ابداعات و ابتکارات اوست. پو بود که برای اولین‌بار داستان‌هایی در پنج تا شش صفحه نوشت که به‌معنای واقعی کلمه «کامل» بودند. گرچه بیشتر داستان‌های او ارتباط عینی چندانی با زندگی واقعی نداشتند و حقیقت وجودی آنها نوعی حقیقت مصنوع (کاذب) بود،اما تمام آنها مبتنی بر پلات، فضاسازی، حال و هوا، تعلیق و شخصیت‌سازی بود. البته بعدها گوگول، گی‌دوموپاسان و چخوف «نوع» جدیدی از داستان‌های کوتاه ارائه کردند، ولی بسیاری از منتقدین بر این باوراند که تصویر همان حقیقت (کاذب) در کارهای پو، اوج هنر (یا دست‌کم هنر برای هنر) است و زیباشناسی را به کمال می‌رساند. ویژگی برجسته‌ای که آثار پو را شاخص کرده است، تنها در گزینش سبک گوتیک، و بهره جستن از واقع‌گرایی، سمبولیسم و عنصر رمانتیک و پدید آوردن فضاهای تیره و تار و آکنده از وحشت و رویدادهای اسراآمیز از یک سو و یا انتخاب مضمون - اندیشه مرگ، شکنجه، کشتن، ترس، انزوا و زنده به‌گور شدن - از دیگرسو، خلاصه نمی‌شود، چرا که نویسنده‌های دیگری هم با همین سبک و محتوی نوشته‌اند. آن چه کارهای او را متمایز می‌سازد، چند لایه بودن آثار اوست. در یک لایه، صحنه‌های موحش است، در لایه دیگری هجو و طنزی



بیمارگونه که در آن گویی نویسنده خواننده‌اش را به بازی گرفته است، در لایه سوم که می‌تواند حتی روح و جانمایه داستان باشد، جنبه‌های روانشناسی و در لایه چهارم پوچی و هیچ‌انگاری و چه‌بسا در لایه پنجم ارائه نوعی از زیباشناسی متافیزیکی.

پو نه‌تنها طی عمر چهل ساله خود، بلکه تا مدت‌ها بعد از آن، برای هموطنانش شناخته شده نبود. او خیلی از کشورش آمریکا سرتر بود. "کاشف" این نویسنده، شاعر و منتقد "غیرعادی"، شارل بودلر شاعر سمبولیست فرانسوی بود که شعر معروف و بزرگ پو، موسوم به "یورکا" را به فرانسه ترجمه کرد و پو را "شاعری بدعت‌گرا" و بسیار بزرگتر از چهارچوب وطنش نامید. زمان چندانی سپری نشد که نویسندگان بزرگی مثل چخوف، داستایوسکی، آندریف، هربرت جرج ولز، فرانتس کافکا، الجر سوینبورن، ژول ورن، جیمز جویس، هرمان هسه، آندره ژید، رابرت لوئی‌استیونس و حتی ویلیام فاکنر و به میزان زیادی خورخه لوئیس بورخس و گابریل گارسیا مارکز تحت تأثیرش قرار گرفتند. بورخس درباره آلن‌پو گفته بود: »پو به من آموخت که آدم نباید خود را به موقعیت‌های روزمره صرف مقید کند؛ زیرا موقعیت‌های روزمره از غنای تخیل تهی هستند. به‌واسطه او فهمیدم که می‌توانم همه‌جا باشم و حتی تا ابدیت بروم. به‌برکت نوشته‌های او فهمیدم که اثر ادبی باید از تجربه شخصی فراتر برود؛ مثلاً تجربه‌های شخصی را با رویدادهایی شگفت که به‌نحو غریبی جابه‌جا شده‌اند، درهم تنید.« غیر از این، پو سالیانی طولانی منبع الهام نسلی از شاعران سمبولیست فرانسوی مانند بودلر، مالارمه و پل والری بود. در سطور بعدی خواهیم دید که گرچه از صدها سال پیش کاربرد نمادها (سمبول‌ها) در ادبیات ملل مختلف امری عادی بوده است، اما ترکیب مؤثر "واقعیت - نماد - عنصر رمانتیک" و کاربست آن در شعر و نثر، از زمان پو و سمبولیت‌های طرفدار او در اروپا، در ادبیات جهان متداول شد. از این دیدگاه، کمتر شاعری است که زیر آوار یا دست کم در غبار آوار بر جای مانده از پو قرار نگرفته باشد؛ چرا که "غبار پو تا آسمان ژاپن و روسیه و کلمبیا پیش رفته است." این تأثیر و فراگیری چنان است که ویلیام باتلر ییتس، بزرگترین شاعر ایرلندی، که او را برجسته‌ترین شاعر انگلیسی زبان عصر خوانده‌اند، پو را "شاعر غنایی تمام اعصار و تمامی سرزمین‌ها" نامید و برادران گنکور تا آن‌جا پیش رفتند که پو را "ادبیات قرن بیستم" خواندند. در تقابل با این نقطه‌نظرها، هنری جیمز گرایش به پو و تأثیرپذیری از او را نشانه عدم رشد فکری و نداشتن ذوق ادبی می‌داند. منتقد برجسته‌ای مانند پریستلی نیز، اشعار پو را سرشار از تمایلات کاذب و حقیر رمانتیکی و واژه‌های یاوه و پرطمطراق ارزیابی می‌کند. پریستلی ضمن ستایش از برخی آثار "پر درخشش" پو، معتقد بود که شاعر دایم‌الخمر، تلخکامی‌ها و نیز تأثیرات مخرب الکل و افیون و درد و رنج زندگی روزمره را در آثارش منعکس کرده است و در درجه اول کوشیده است که پنهانی‌های بیمارگونه و وضعیت نامتعادل روحی خود را در قالب داستان‌های وحشت‌انگیز و بیش از حد تخیلی بیان کند. آلن پو در عرصه نوشتن داستان پلیسی هم اولین است. داستان‌های جنایی پلیسی از سال ۱۸۳۱ و با داستان "جنایت خیابان مورگ" اثر پو، پا به جهان گذاشت. به عنوان جمله معترضه باید گفت که ویلیام کنان دوویل (خالق داستان‌های شرلوک هولمز) و خانم آگاتا کریستی (خالق قصه‌های پلیسی هرکول پوآرو) صراحتاً اعتراف می‌کنند که فضاهای رعب‌آور، و هراس‌افکنی‌های آثار خود را مدیون پو هستند. آیا امکان دارد نویسنده‌ای که فقط شصت و پنج داستان کوتاه، یک رمان و چند دفتر شعر منتشر کرده است بتواند تا این حد بر طیف ناهمگونی از نویسندگان و شاعران تأثیر بگذارد و هم شاعر

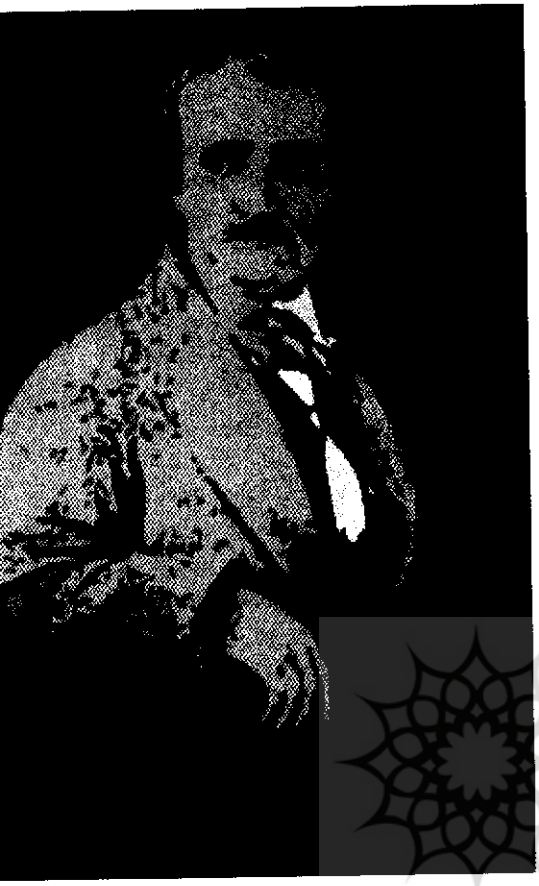
و نویسنده پراحساس و نازک طبعی مانند بوریس پاسترناک و هم شاعر انقلابی و شوریده حالی مثل مایاکوفسکی را شدیداً تحت تأثیر قرار دهد؟ یا این که تمام این ادعاها مخلوق ذهن منتقدین و طرفداران افراطی پو است؟ سطرهای بعدی تا حدی بله این پرسش‌ها پاسخ می‌گویند.

پو و جولان در سه جهان رمانتیسم، سمبولیسم و رئالیسم: رمانتیست‌ها به نوعی قوانین علت و معلومی طبیعت و اجتماع را انکار می‌کردند و دنیایی را پی‌ریزی می‌کردند که احساسات خودشان بر آن فرمانروایی می‌کرد. طرح و قوانین این دنیا از ذهن آنها الهام می‌گرفت و از چنین دنیایی به ارزش‌های انسانی می‌نگریستند. از دیدگاه شناخت شناسی، پو نویسنده و شاعری است که برای بشر احساسات و دگرگونی‌های حسی متعددی قایل است که در هر مرحله از زندگی تغییر می‌کنند. (گرایش رئالیستی) اما به باور او کیفیت این دگرگونی‌های احساسی، به ویژگی‌های روحی "خاص" شاعر و نویسنده و "حال و هوای" روحی او دلبستگی دارد و چون زبان قراردادی و عادی نمی‌تواند حالات روحی و فراز و نشیب احساسات روحی هنرمند را افاده کند، لذا او وظیفه دارد که زبان خاصی را پیدا کند (گرایش سمبولیستی) تردیدی نیست که پو از توصیف و تجسم واقعیت‌ها کناره می‌جوید و فکر و اندیشه و احساس را جایگزین آن می‌کند، اما او به احساسی اطمینان می‌کند که از رخدادها و پدیده‌ها دنیای خارج برگرفته شده‌اند و نه خود آنها و یا حتی تجسم‌شان. به زبان فلسفی پو از مکتب اصالت احساس (سانسوآلیسم) که گرایش رمانتیکی را نشان می‌دهد، پیروی می‌کند و به لحاظ هنری نیز، کارهایش سرآغاز سبک سیال ذهنی و حتی پست مدرنیستی‌و رئالیسم جادویی است. اما چون فکر و اندیشه و احساس او تصویر کامل واقعیت‌ها نیست، به‌همین دلیل کمتر منتقدی او را به طور کامل وابسته به مکتب رئالیسم می‌داند و سبک او را سیال ذهنی خوانده‌اند، و فقط به لحاظ شکل هنری کار، او را پیشگام جویس، فاکنر، کافکا و وولف و دیگران شناخته‌اند. به لحاظ زیباشناختی، از نظر پو، معنای رخداد و پدیده و شیئی در یک اثر هنری، باید چیزی فراتر از واقعیت آن باشد. این عقیده که در آثار او به خوبی تجلی پیدا می‌کند، او را در ردیف رمانتیست‌ها قرار نمی‌دهد؛ زیرا اولاً پو غیر از "احساسات و هیجاناتی که رمانتیست‌ها فقط به آنها اکتفا" می‌کنند، زبان خاص خود را دارد و استفاده او از نماد و معنا و صور مختلف ذهنی جای توصیف‌های مرسوم سبک رمانتیک را می‌گیرد، ثانیاً هر کلمه و نمادی، مکمل کلمات و نمادهای دیگر هم هست و گر چه از قالب قراردادی و توصیفی خود خارج می‌شود، اما باید بتواند چیزی را در باطن خواننده به انگیزش وا دارد و او را متوجه واقعیتی کند که تا پیش از آن توجهی به آن نشان نداده بود. ثالثاً چون کلمه یا نماد به هر حال منشاء "واقعی" دارد، بنابراین عنصری رمانتیکی نیست. با این وجود همین کلمه خصلت الهام و کشف شهود دارد (متافیزیکی) و نه وظیفه توصیف دنیای خارج. به این ترتیب نماد (در این جا عنصری متافیزیکی) وسیله‌ای است برای وحدت عالم معنوی و عینی - چنین است وابستگی ساختاری آثار پو به رمانتیسم، سمبولیسم و رئالیسم.

ریخت‌شناسی داستان‌های پو:

داستان‌های کوتاه پو به دو دسته کلی تقسیم می‌شوند. دسته اول، داستان‌هایی است که با سبک گوتیک نوشته شده‌اند. دسته دوم ، قصه‌های جنایی - پلیسی‌اند.

پیوند تنگاتنگ نوع اول داستان‌های پو با سبک گوتیک: چون مقوله گوتیک تا حدی برای



بعضی از دوستداران جوان داستان کوتاه و رمان ناشناخته است، این واژه تا جایی که باعث حاشیه‌روی طولانی نشود، مورد بحث قرار می‌گیرد. گوتیک اساساً یک سبک معماری است که در پایان قرن دوازدهم، در شهرهای شمالی فرانسه، برای ساخت کلیسا به کار گرفته شد که در اصل به هنر اولیه قوم "گت" تعلق داشت و به همین‌دلیل بعدها "گوتیک" خوانده شد. معماری گوتیک از معماری رومن ظریف‌تر بود. ستون‌ها باریک و ظریف بودند و تاق‌های بیضی و هلالی پر رمز و راز جای تاق‌های بزرگ گنبدها را گرفتند. فضا وسیع‌تر و حجاری‌ها زیادتر، گرانقیمت‌تر و در عین حال سرشار از غرابت و عناصر رازگونه شدند. اکسپرسیونیسم چهره‌ها، تجزیه عمودی دیوارها، جابه‌جا سازی ابعاد طبیعی، بزرگ‌نمایی بخش‌هایی از چهره‌ها و تندیس‌ها(خصوصاً دست‌ها و چشم‌ها)، اغراق در حالت‌ها، ایجاد زوایا و گوشه‌های پر رمز و راز و اشکال معوج، پدید آوردن نقاط تاریک یا به اصطلاح کور، ترکیب‌های متنوع از هندسه پرغرابت اجزاء متقارن و غیرمتقارن، که با استفاده از نیروی ثقل واحد (به لحاظ بصری) خودنمایی می‌کنند، از مشخصه‌های این سبک است. این نوع معماری که از جنبش رمانتیک نشأت گرفته بود، جذابیت زیادی برای شاعران و نویسندگان سبک رمانتیک داشت. کلیسای هفتاد هزار پنجره‌ای نتردام در رمان "نتردام دوپاری" ویکتورهوگو، نمونه‌ای از علاقه رمانتیست‌ها به معماری گوتیک است. با آن چه که گفته شد، می‌توان استنباط کرد که امروزه این اصطلاح بیانگر نوع خاصی از نثر و شعر است که خواننده را درگیر با رمز و راز، دهشت و یا حیرت آمیخته به اضطراب می‌کند؛ به همان قسم که مشاهده‌گر چنین کلیساهایی از دیدن هندسه پرغرابت و شکل‌های معوج رازآلود آنها، دچار تعجب و ترس می‌شود. این سبک از قرن دوازدهم میلادی به بعد در بعضی از آثار رمانس، با محوریت عشق جنسی افراطی و ماجراجویی و بازگشت به گذشته، خصوصاً در آثار هوراس والپول و خانم آن رادکلیف و نیز آثار رمانتیست‌هایی مانند ارنست هوفمان و والتراسکات وجود داشته است و از ابتکارات پو نمی‌باشد. با این حال تقریباً اکثر منتقدین بر این باورند که پو در "عالیترین شکل ممکنه از این سبک استفاده کرده است." و هیچ نویسنده‌ای با چنان درجه‌ای از ایجاز و کم‌گویی، فضای گوتیک را به تصویر نکشانده است.

ریخت شناسی داستان‌های نوع اول:
این داستان‌ها که به سبک گوتیک نوشته شده‌اند و یا مانند "قلب رازگو" از این سبک فاصله می‌گیرند ولی فضاسازی و شخصیت‌های‌شان متأثر از چنین سبکی می‌باشند، از فضایی تخیلی و حتی تب‌آلود و مالیخولیایی برخوردارند. در این آثار، هیچ چیز، نه خوبی و نه بدی، نه شب و روز، نه سیاهی و سفیدی، نه خوشبختی و بدبختی، به معنا و مفهوم عادی و معمولی به تصویر کشانیده نمی‌شوند. همه چیز نامعمول و معلق است اما به مدد قلم پو "نامعقول" در نمی‌آید؛ هر چند که در متافیزیکی بودن اکثر آنها تردیدی نیست. »با گامی غول‌وار، از شرارت‌هایی نسبتاً پیش‌پاافتاده به خباثت‌هایی مخوف روی آوردم. آن بخت، آن اتفاقی که این اهریمن را بر من فرود آورد، همراه من است. مرگ نزدیک می‌شود، و شبحی که پیش از او فرا می‌رسد، تأثیری آرامبخش بر روان من گذاشته است.« (از داستان ویلیام ویلسن) در این داستان‌ها معمولاً کنش و حادثه به حداقل می‌رسد و قلم در خدمت ایجاد فضایی وهم‌آلود و تحلیل روان‌های آشفته و پریشان قرار می‌گیرد. شخصیت‌ها، موجوداتی عصبی، روانی و ناهنجارند که حالت آنها نشان از ذهنیت بیمارگونه و روحیه از خود بیگانه‌شان می‌کند. آنها یا در اندیشه کشتن دیگری هستند (قلب رازگو، گربه سیاه، بشکه آمونتیلادو) و یا در اندیشه وحشت مرگ خود و اطرافیان‌شان (لیجیا، نقاب مرگ سرخ ، ...) بعضی از مرده‌ها پیش از دفن از تابوت خارج می‌شوند و عده‌ای از زنده‌ها بی‌دلیل راهی گور می‌شوند (برنیس، چاه و آونگ، تدفین پیش هنگام، سقوط خانه آشر، ...)

ریخت شناسی داستان‌های نوع دوم:
این داستانهای واقع‌گرایانه در فضایی عقلانی و منطقی پیش می‌روند، اما به لحاظ بینشی ادامه داستان‌های نوع اول هستند. در این داستان‌ها، اضطراب و دغدغه و اندیشه مرگ، به صورت "واقعیت عادی"، مثلاً جنایت و دزدی، در می‌آیند و به این ترتیب داستان‌های اولیه جنایی - پلیسی شکل می‌گیرند. داستان‌های "جنایت‌های خیابان مورگ"، "نامه ربوده شده" و "رازی ماری روژه" از این جمله‌اند. پو اولین نویسنده‌ای است که داستان جنایی - پلیسی نوشت. با این حال نمی‌توان گفت که او این نوع داستان را ابداع و خلق کرد، بلکه باید گفت "ژانر پلیسی" را کشف و الزامات متعدد آن را ظاهر ساخت. به عبارت دیگر، عوامل اصلی داستان‌های جنایی - پلیسی یعنی مجرم(مثلاً جنایتکار)، جرم (مثلاً جنایت و شخص قربانی) و کاشف جرم (مثلاً کارآگاه یا فرد کنجکاو) از زمان تشکیل جوامع اولیه وجود داشته است و محصول مرحله خاصی از تکامل جامعه بشری نیست که زاییده ذهن و خلاقیت یک نویسنده، مثلاً پو، باشد، بلکه پو به عنوان یک "هنرمند"، و به‌طور اخص نویسنده داستان کوتاه، این عوامل را کشف و در سلسله‌ای از روابط به تصویر کشاند. دو مشخصه اصلی داستان‌های جنایی - پلیسی پو در این است که اولاً او به "نفس جرم" و انگیزه‌های جرم بیشتر می‌پردازد تا مسائل دیگر، ثانیاً در داستان‌های او، کاشف یا محقق جرم، بیشتر از الهامات، عناصر متافیزیکی و کشف و شهود بهره می‌جوید تا عقل و خرد. در واقع قواعد منطقی و استدلال‌های کاشف هوشمند جرم، تحت‌الشعاع الهامات متافیزیکی او قرار می‌گیرند و او با ترکیب این دو به کشف جرم نایل می‌آید. کمتر منتقدی است که نویسندگان داستان‌های پلیسی و جنایی را در ردیف ادیبان قرار دهد. آنها چنین نویسندگانی را شعبده‌بازهایی

می‌دانند که ابزار کارشان قلم است. حال این سؤال پیش می‌آید: چرا شاعر و نویسنده چیره‌دست و منتقدی صاحب‌نظر، نویسنده قصه‌های پلیسی و جنایی می‌شود؟ پاسخ این پرسش را باید در بینش پو جستجو کرد. جرم، تجلی عینی تمایلات شریرانه است. جرم، صورت عینیت‌یافته آن نیرویی است که می‌خواهد اضطراب و وحشت بیافریند و یا برعکس، واکنش عملی انسانی است که دچار دلهره و دهشت شده است. جنایت، هولناک‌ترین و شوم‌ترین شکل جرم است و "وحشت"، بیشتری می‌آفریند. و چون عنصر "اضطراب و وحشت"، بیانگر وجود شر در عالم هستی‌اند، لذا هم خود جرم و مکان و زمان آن و هم هوش ماوراءطبیعی کاشف جرم، به‌عنوان ابزاری برای بیان درجه "دهشت" به کار گرفته می‌شوند. حتی استعداد و نبوغ کارآگاه "دوپن" برای ساختن فضای وحشتناک به کار می‌رود و نه دستگیری مجرم. در داستان‌هایی مانند قلب رازگو، گربه سیاه و بشکه آمونتیلادو که داستان جنایی - پلیسی نیستند، بلکه ترکیبی از واقع‌گرایی، سبک گوتیک و ژانر پلیسی می‌باشند از الگوهای تو در تو و بغرنج دگرگونه‌نمایی، که ظاهراً بیانگر رویدادهای ماوراءطبیعی‌اند، استفاده می‌شود تا جزئیات و دقایق واقعی "جنایت" بیان شود. راوی این داستان‌ها، یا در منتهای خونسردی و با سرخوشی ناب (در حالی که خواننده می‌فهمد گوینده در عین حال باید موجودی عصبی، پریشان‌حال و حتی جنون‌سر باشد) پرده از اعمال وحشتناک و گاه جنایتکارانه خود بر می‌دارد. مثلاً ریشخندزنان از قتلی حرف می‌زند که سال‌ها پیش در کمال خونسردی مرتکب شده و هیچ کس آن را کشف نکرده بود.(بشکه آمونتیلادو) و یا تب و التهاب خود را آشکار می‌کند و تحت تأثیر "اراده غیر" و نیروی ناشناخته درون، جنایت خود را نزد پلیس‌های ناهوشمند و حتی گیج و وظیفه‌نشناس اعتراف می‌کنند (گربه سیاه و قلب رازگو) اینها شاید از نظر خواننده عناصری جنایی و به خون آلوده باشند، اما پیش از آن، به‌عنوان وسیله‌ای برای تجلی شر و مرگ انتخاب شده بودند. می‌گوئیم پیش از آن، زیرا عنصر جرم، از قبل در تار و پود طرح تنیده شده بود و الزامات داستانی پو، جایی برای حذف آن باقی نمی‌گذارد. به عنوان جمله تکراری باید گفت شخصیت‌هایی که از اراده "غیر" تبعیت می‌کنند، چاره‌ای جز ارتکاب جرم ندارند؛ (گربه سیاه، قلب رازگو، بشکه آمونتیلادو و حتی لیجیا که قتل همسر دوم راوی را به تصویر می‌کشاند.) بنابراین حتی داستان‌های گوتیک به لحاظ ساختاری قابلیت آن را دارند که در پی یک گسست، تبدیل به داستان‌های نوع دوم یعنی ژانر جنایی - پلیسی شوند. به عبارت دیگر، به همان ترتیب که پو دامنه داستان‌های نوع اول سبک گوتیک را بر فضای داستان‌های نوع دوم غالب می‌کند، داستان‌های نوع اول را هم برای تبدیل به ژانر پلیسی پخته و آماده می‌کند؛ اما با تردستی از این کار خودداری می‌کند و ریخت داستان نوع اول دست نخورده باقی می‌گذارد.

تکنیک‌ها و ابزارهای هنری داستان‌های پو: او به‌منظور این که کل اثر را به خواننده انتقال دهد و او را تحت تأثیر قرار دهد یا به هیجان آورد، از شیوه‌هایی استفاده می‌کرد که امروزه در عرصه‌های مختلف هنر - خصوصاً سینما - امری عادی تلقی می‌شوند، اما در آن روزگار، نوعی نوآوری سترگ تلقی می‌شدند. این عناصر و شیوه‌ها به قرار زیرند:

بی‌دلیلی توجیه‌پذیر آثار پو: گاهی خواننده با خواندن یک داستان کوتاه با بلند، "حس" می‌کند که بعضی از رخدادها یا گفتگوها و یا فضا سازی‌های داستان "عمدی" است و به اصطلاح، به زور به داستان تحمیل شده‌اند؛ هر چند که این عناصر واقعی باشند. در حالی که در آثار پو، که عناصر متافیزیکی به مدد بهره‌جویی از رمانتیسم، سمبولیسم، واقع‌گرایی با ساختاری گوتیکی در کنار

هم آرایش یافته‌اند، چنین "احساسی" به خواننده دست نمی‌دهد؛ زیرا هر پدیده و چیزی برای خود توجیه دارد حتی اگر "بدون دلیل" باشد. منظور این است که همه چیز وابسته به تجزیه و تحلیل و توجیه نویسنده است و از این زاویه، همه چیز "برنامه‌ریزی شده و روشن" است. طرح داستان، با شناخت کامل از نتیجه، آماده می‌شود و ظاهر منطقی و روابط علت و معلولی خود را از نتیجه‌ای می‌گیرد که در ذهن نویسنده می‌گذرد، حتی اگر این "علیت" در جهان خارج بی‌معنا باشد. آثار و نشانه‌های روابط علت و معلولی داستان نیز در جهت قصد و هدف نویسنده است و چون تمام این علت و معلول‌ها وابسته به نویسنده‌اند و به او الهام شده‌اند صرفنظر از این که با واقعیت ارتباط داشته یا نداشته باشند. لذا وجود ابهام و تعلیق جزء جزء داستان امری کاملاً عادی است؛ هر چند که به لحاظ منطقی و عقلانی، تحمیلی‌ترین شکل رخداد، گفتگو یا فضاسازی باشد. در این اشکال تحمیلی، پدیده‌های ماوراءطبیعی بسیاری دیده می‌شوند، اما در عین حال جزئیاتی در آنها مستتر است که معلوم می‌سازد نویسنده به ابهام محض بسنده نمی‌کرد، بلکه القائات و تلقین‌های غریزی را به کمک اندیشه نیز هدایت و جهت‌دار می‌ساخت. برای مثال، در همین داستان قلب رازگو - که جزو آثار غیرگوتیک پو محسوب می‌شود و داستان واقع بینانه‌تر "دست نوشته‌ای در بطری" و هفده داستان دیگری که در مجموعه "نقاب مرگ سرخ" گرد آمده‌اند، گستره و میزان "عمل" ناچیز است اما کنکاش و تفحص باطنی شخصیت‌ها به معنای واقعی کلمه جلوه‌نمایی می‌کند. خوب و بد نیت انسان‌ها، در مفهوم انتزاعی، در سلسله فعالیت‌های عالی عصبی آنها و کارکردهای مغز، به‌مراتب از عمل (اکشن) بیشتر است و نویسنده برای رسیدن به این مقصود از کلمات و واژه‌های غرابت‌آمیزی استفاده می‌کند اما خواننده کنار هم چیدن این کلمات، ناچیزی عمل و بزرگنمایی و خودنمایی ذهن را، روندی مکانیکی و تحمیلی و عمدی نمی‌یابد بلکه آن را جزو تمهیدات درونمایه اصلی داستان می‌پندارد. به عبارت موجز، خلق و ابداع نویسنده، به خودی خود متقن و مستدل به نظر می‌رسد و پدیده‌ها ظاهراً (از دید خواننده) به اتکاء منطق در مسیری مستقیم، اما پررعب و دهشت تکان‌دهنده، پیش می‌روند. مثلاً در قلب رازگو، قاتل پس از کشتن پیرمرد، دست‌بردار نیست: »سرانجام تپش (قلب) خاموش شد. پیرمرد مرده بود. بستر را کنار کشیدم و جسد را وارسی کردم. آری! مرده بود؛ مثل سنگ. دستم را روی قلبش گذاشتم و چندین دقیقه نگه داشتم. تپشی در کار نبود. مرده بود؛ مثل سنگ. چشمش دیگر نمی‌توانست آزارم دهد ... جسد را تکه تکه کردم. سر و دست‌ها و پاها را بریدم.« اما وقتی چهار پلیس نه چندان هوشمند و نه چندان وظیفه‌شناس به خانه می‌آیند و می‌نشینند و وراجی می‌کنند و می‌خندند و شوخی می‌کنند، راوی (قاتل) آرام آرام - با تردستی قلم نویسنده - بی‌حوصله‌تر، عصبی‌تر و کلافه‌تر از حد معمول می‌شود و در چنین آشوبی، احساس می‌کند یا متوهم می‌شود (خواننده به او حق می‌دهد که دچار "وهم" شود) که قلب پیرمرد هنوز دارد می‌تپد و صدایش به گوش می‌رسد. خواننده به یاد می‌آورد که قاتل از پاره کردن قلب مقتول حرفی نزده بود. سرانجام مردی که از همان آغاز داستان خود را عصبی و کلافه معرفی کرده بود، بر سر پلیس‌های شاد و خندان و وراج فریاد می‌زند:»دادا در نیاورید ولگردها! جنایت را قبول دارم! این، ضربان قلب هولناک اوست!«

پنهانکاری و ابهام‌آفرینی در آثار پو:

او معمولاً با چند جمله از راوی، پرده از روی شخصیت او برمی‌دارد، اما این پرده‌برداری در

هیچ موردی کامل نیست. گویی نویسنده به عمد نکاتی را نمی‌آورد تا در جای دیگری، با آوردن یک یا چند جمله، تصویر شخصیت داستان را کامل کند و در ضمن خواننده را غافلگیر سازد. این جمله‌ها معمولاً با بیان پنهانی‌های شخصیت داستان و اعمال ناچیز او صورت می‌گیرد. مثلاً داستان ویلیام ویلسن، چنین شروع می‌شود:»بگذارید عجالتاً خود را ویلیام ویلسن بخوانم. نیازی نیست کاغذ سفید پیش رویم، به نام واقعی من لکه‌دار شود.« پس از حدود بیست و پنج سطر و پی بردن به آشفتگی‌های شخصیت داستان می‌خوانیم که» "آیا من، اینک که در حال مرگم، قربانی دهشت و راز جنون‌آمیزترین تصاویر ذهنی نبوده‌ام.« نویسنده در دو صفحه و نیم بعد این فاصله زمانی را با شرحی - توصیفی و تصویری - از راوی پر می‌کند، و خواننده را به آن جا می‌کشاند که راوی بر همه همسن و سال‌هایش برتری داشت: »به جز یکی. این مورد استثنایی، دانش‌آموزی بود که گر چه با من خویشاوندی نداشت، اما نام کوچک و نام خانوادگی‌اش با من یکی بود؛ که البته این امر چندان چشمگیر نبود؛ زیرا به رغم نسب نجیب‌زادگانه‌ام، نامم یکی از نام‌های معمولی بود که ظاهراً براساس حق مالکیت بر اثر مرور زمان، از مدت‌ها پیش به مالکیت مشترک همگان درآمده بود. از همین رو، در این روایت، خود را ویلیام ویلسن نامیده‌ام با نامی ساختگی که با نام واقعی‌ام چندان بی‌شباهت نیست.« اما نویسنده تمام حقیقت را به خواننده نمی‌گوید. این پس و پیش کردن‌ها، به وضوح نوعی پنهانکاری هنری‌اند که چه بسا تا آخر داستان هم حقیقت را از چشم خواننده دور نگه دارند. در تمام داستان‌های پو، ژرفای پنهان، عمق عمداً سانسور شده‌ای که نویسنده مسؤول اصلی آن است، بر حوادث و رخدادها تأثیر همه جانبه می‌گذارد. در واقع، این شخص "پو" است که گذشته و حال را با هم ترکیب می‌کند، از صور ذهنی و نمادها بهره می‌جوید و کل طرح و داستان و شخص راوی را به صورت "مجموعه‌ای واحد و یگانه" به خواننده القاء می‌کند. در همین داستان ویلیام ویلسن، "این مجموعه واحد و یگانه، زمانی به نقطه پایان می‌رسد که هنوز خیلی از نکات برای خواننده عادی روشن نشده است، با این وجود حتی همین خواننده هم تحت تأثیر یک "عامل" قرار می‌گیرد و "می‌داند" که آدم تب‌زده‌ای وجود داشته که در فلان دوره و مکان مشخص، چنین رویدادهایی بر او گذشته است.

عنصر دگرگونه‌نمایی: پو در تمام آثارش، با القاء تدریجی و آرام، به‌طرزی دو پهلو و پیچیده، خواننده را فریب می‌دهد و ضمن آن که پدیده‌های پیش‌بینی‌نشده و باورناپذیری را به او می‌باوراند، او را به‌شدت تحت تأثیر قرار می‌دهد، بدون آن که "حقیقت" (یا تمام حقیقت) را به او گفته باشد. در نتیجه لایه‌های متعددی از داستان‌های پو به مدد دگرگونه‌نمایی او، برای خواننده نامشکوف می‌ماند و یا خواننده به‌شکل غیرمستقیم و دوپهلو به آنها، و چه‌بسا سطح عادی داستان، پی می‌برد. شاخص‌ترین وجه آثار پو، که به‌مدد آن زمان، مکان، پدیده‌ها و ارتباطات عینی دنیای واقعی حذف می‌شوند و شخصیت‌ها را به تبعیت از "اراده غیر"، موهومات، دلهره و افکار مالیخولیایی وامی‌دارد، عنصر دگرگونه‌نمایی یا همان چیزی است که برخی آن را تصویر حقیقت کاذب (دروغین) عنوان

داده‌اند. او با کاربرد کلمات خاص و سلسله‌ای از واژه‌های مکمل، عالم عین و ذهن و محسوس و نامحسوس را یکی می‌کند و به اصطلاح با سحر کلمات، خواننده‌اش را افسون می‌کند و به دنبال خود می‌کشاند. او نه تنها خود را به خلاقیت کلمات تسلیم می‌کند بلکه خواننده‌اش را هم به این کلمات می‌سپارد. با کلمه، با معنای آن، هم راز واقعیت مورد نظر خود را می‌گشاید، و هم به نوشته (نثر و نظم) خود صورت هنری می‌دهد. به همین دلیل، داستان‌هایش لبریز از کلمات تصویری، طرح‌های مختصر و بازتاب‌هایی است که دلهره و گرایش بشر به شر را با روشی غیرمستقیم آشکار می‌سازد. از صور ذهنی و نمادها استفاده می‌کند و یگانگی و وابستگی آنها و کل داستان را با طرح قراردادی به خواننده القاء می‌کند. عنصر دگرگونه‌نمایی با ابهام آفرینی و پنهانکاری و حتی القاء و تلقین تدریجی یک نویسنده فرق دارد. دگرگونه‌نمایی ادبی شالوده‌ای ژرف‌تر و مؤثرتر دارد و بیانگر ناهمخوانی میان پدیده مورد انتظار خواننده و واقعیت منعکس در اثر ادبی است. وقتی نویسنده‌ای این شیوه را به کار می‌گیرد، در واقع بین بیان سطحی و ظاهری داستان، معانی و واقعیت‌های تصریح شده داستان او، با معنا و موقعیت پنهان و یا نیمه‌پنهان نهفته در اثر او، ناهمخوانی وجود دارد. به عبارت دیگر، گویی نویسنده، خودش هم گفته‌های چند سطر پیش (و یا واقعیت مسلم خارج از خود) را جدی نمی‌گیرد. این تناقض خواه ناخواه صورتی از طنز و تمسخر پدید می‌آورد و خواننده حس می‌کند در بعضی جاها نویسنده دارد او را دست می‌اندازد؛ موضوعی که در بحث مربوط به طنز در جای خود تحلیل خواهد شد. بخشی از سقوط خانه آشر به وضوح این خصلت را نشان می‌دهد:»بیا، یکی از رمان‌های محبوبت. من می‌خوانم، تو گوش می‌دهی و این شب هولناک را با هم می‌گذرانیم."- کتاب کهنه‌ای که برداشته بودم، میثاق جنون، اثر سر لانسلوت کانینگ بود. این که گفتم یکی از کتاب‌های محبوب آشر است، بیشتر به یک شوخی تلخ می‌مانست تا گفته‌ای جدی، زیرا در واقع، در زیاده‌گویی‌های ناهنجار و عاری از تخیل آن، کمتر چیزی یافت می‌شد که بتواند برای آرمانگرایی متعالی و معنوی دوست من، جالب باشد. اما تنها کتاب دم دست بود و من امید مبهمی داشتم که التهابی را که موجب آشفتگی دوستم شده بود، شاید حتیَ درَ ابلهانه‌ترین چیزهایی که برایش می‌خواندم، فرو نشانده شود (چرا که تاریخ اختلالات روانی آکنده از موارد مشابه است) در واقع، اگر بر مبنای حالت جنون‌آمیز و در خود فرو رفته‌ای که آشر با آن به واژه‌های داستان گوش می‌داد - یا ظاهراً گوش می‌داد - داوری می‌کردم، باید برای موفقیت نقشه‌ام به خویشتن تبریک می‌گفتم.« در همین چند سطر، ته رنگی از یک هجو چندش‌آور، شوخی تلخ، طعنه و کنایه دل‌چرکین کننده، تحقیر، لاف و گزاف با آشفتگی روحی در هم می‌آمیزد تا نویسنده به مدد دگرگونه‌نمایی کلِ واقعیت (هستی) به هدف خود - تأثیر یا هیجان (و یا هر دو) - برسد.

طنز در آثار پو: طنز پو محصول حذف‌ناپذیر عنصر دگرگونه‌نمایی آثار اوست. به لحاظ تکنیک و صورت، این طنز از یک "گسست" سر بر می‌آورد. در جریان فصاحت غیرقابل انکار روایتگری پو، در لحن بیانی که خواننده دست کم برای چند دقیقه‌ای به آن عادت کرده است، تغییرات ناگهانی و دخالت‌هایی ظاهراً بی‌مورد - و حتی نیست‌انگارانه - توأم با طنز جلوه‌گر می‌شود و به سرعت، و به نحوی اغراق‌آمیز، شخصیت‌های داستان را به تبعیت از خود وامی‌دارد. به همین علت، هر جا که نویسنده می‌خواهد به هر دلیلی فضای (عادی یا رعب‌انگیز) را

دگرگون و متلاشی کند و حرکات و حرف‌های مسخره (اما وحشتناکی) را جایگزین آن کند، شخصیت‌ها اعمال‌شان را با طنزی هول‌انگیز پیش می‌برند. به این چند جمله از داستان "هرگز سر قله‌ات با شیطان شرط نبند!" توجه شود. راوی در باره دوستش دمیت می‌گوید:"خصیصه ناپسند دیگری که نقص جسمانی مادر دمیت در او به ارث گذاشته بود، تهیدستی بود. دمیت به وجه تحقیرآمیزی تنگدست بود؛ و بی‌تردید، دلیل این که گفته‌های نامربوطش در باره شرطبندی، هرگز جنبه نقدی نمی‌گرفت، همین بود. هرگز نشنیدم چیزی از این قبیل بگوید که "سر یک دلار شرط می‌بندم." معمولاً می‌گفت: "سر هر چه دوست داری شرط می‌بندم" و یا "سر هر چه جرأتش را داری شرط می‌بندم" یا "سر یک پول سیاه شرط می‌بندم" یا چشمگیرتر از همه اینها، "سر کله‌ام با شیطان شرط می‌بندم."

این طنز گزنده، زمانی که دمیت در جریان یک شرطبندی، به خود صدمه می‌زند و می‌میرد، به اوج می‌رسد و خواننده را هاج و واج می‌کند: »پزشکان اندکی دارو به او دادند، اما دارو را نپذیرفت. در نتیجه حالش بدتر شد و سرانجام مرد، که درسی است برای همه آشوب‌طلبان. من گورش را از اشک، شبنم‌باران کردم، یک نشان حرامزادگی بر سپر خانوادگی‌اش نقش کردم و برای مخارج کلی خاکسپاری‌اش، صورت حسابی بسیار منصفانه برای مردم آن دنیا فرستادم. اما آن اراذل از پرداخت صورت حساب خودداری کردند، در نتیجه بی‌درنگ آقای دمیت را نبش قبر کردم و جنازه‌اش را برای تهیه خوراک سگ، فروختم.« این پایان تهوع‌آور، در واقع مکمل پاراگراف اول داستان است که چنین است: »دون توماس دلاس تورس در مقدمه کتاب "اشعار آماتوری" می‌گوید که به فرض آن که اصول اخلاقی نویسنده‌ای سالم باشد، دلیل نمی‌شود که نتایج اخلاقی کتاب‌هایش هم چنین باشند. حدس می‌زنیم که دون توماس به پاس این اظهار نظر، اکنون در برزخ به سر می‌برد. از نقطه نظر عدالت شاعرانه نیز، زیرکانه آن است که او را همان جا نگه دارند تا کتاب "اشعار آماتوری" یا نایاب شود یا به دلیل نبود خواننده، تا ابد روی رف‌ها باقی بماند.« همان‌طور که دیده می‌شود طنز پو، به لحاظ ساختارشناسی، یک لایه (سطح) از داستان‌های او را تشکیل می‌دهد، بنابراین فقط به محدوده صورت‌بندی مربوط نمی‌شود. به لحاظ خصلتی نیز، این طنز را نمی‌توان یک طنز معمولی، یا حتی تلخ و سیاه دانست بلکه طنز تب‌آلود و بیمارگونه‌ای است که بیشتر با واژه‌هایی مثل "هجو"، "تمسخر خواننده" و یا لااقل دست انداختن خواننده قابل توضیح است. این تبدیل طنز به ضد خود، از دید منتقدان، نقاب نامناسبی است که نویسنده برای بازی کردن نقش خود انتخاب می‌کند. البته ایجاد خنده هیستریک در خواننده، به لحاظ هنری، سابقه‌ای طولانی دارد و حتی به دوره یونان باستان بر می‌گردد و از ابداعات پو نیست، با این حال نمی‌شود منکر شد که ترکیب خنده و دهشت و تأثیر دوگانه آنها، به عنوان دو عنصر جداگانه، و پدید آوردن ساختار مستقل خنده تشنج‌آمیز - بدون آن که به عملکرد ساختار فضای دهشت و دلهره لطمه بزند - در آثار پو برجستگی خاصی پیدا می‌کند؛ شاید به این دلیل که "طرح از پیش تعیین‌شده‌ای" در ذهن نویسنده وجود داشته است و نویسنده طنز(یا هجو) را به عنوان یک الزام و لایه‌ای از معنای داستان تلقی می‌کرد و نه رویکردی صوری و صرفاً هنری. لیون هوارد، تعبیر و تفسیر ارزشمندی در باره "ماهیت" هجو غیرعادی داستان‌های پو دارد. به باور او، ناهمخوانی و عدم توازن بین چهره کمیک غیرعادی پو و چهره جدی او، و به طور کلی ناهمخوانی و ناهماهنگی‌های آثار پو، ریشه شیزوفرنیک دارند اما به طور تمام و کمال روانشناختی نیستند و گاهی تا حوزه

روشنفکری و عرفان پیش می‌روند. از این دیدگاه، یعنی پذیرش ریشه شیروفرنیک هجو و وحشت، باز هم این نتیجه حاصل می‌شود که طنز هیستریک پو خصلت ریشه‌ای دارد و نویسنده تحت تأثیر کنش‌ها و واکنش‌های درونی و در سنتری از آگاهی و خودآگاهی، این طنز را در تار و پود داستانِ از پیش طراحی شده خود جای می‌دهد و به عنوان یک روساخت مستقل مطرح می‌کند و حاصل "در رفتن قلم" و یا هوس نویسنده برای "تغییر ذائقه خواننده" نیست.

هستی‌شناختی آثار پو: جدال خیر و شر به همان اندازه که در زندگی روزمره و تاریخ وجود دارد، در آثار نویسندگان و شاعران هم به تصویر کشانیده شده است. آوردن مثال از نام نویسندگان و آثار آنها، به اعتبار این موضوع لطمه می‌زند. اما در آثار پو، آن چه نمود بارز دارد، فقط شر و بدی است، و البته طبق روایت خود نویسنده و شاعر و نه به سبک و سیاق دیگران. او به عنوان یک "سمبولیت" از نظر فلسفی، از ایده‌آلیسم تغذیه می‌کند و شالوده جهان‌بینی‌اش را، بدبینی افراطی آرتور شوپنهاور تشکیل می‌دهد. اگر هجو هیستریک آثار پو که ربطی با "خیر" ندارند، به حساب جداگانه‌ای منظور شوند، هیچ جا ردپایی از "خیر" دیده نمی‌شود. در مقابل، بیان شر گاهی صراحت کامل دارد: »به همان اندازه که از زنده بودن خویش مطمئنم، اطمینان دارم که گرایش به گمراهی، یکی از انگیزش‌های نخستین فرد انسانی است - یکی از نیروها، یا احساس‌های بنیادین و جدایی‌ناپذیری که به شخصیت فرد بشری، جهت می‌بخشد. چه کسی است که بارها و بارها خود را در حال ارتکاب عملی زشت و نکوهیده یا ابلهانه نیافته باشد، عملی که تنها به این دلیل انجام می‌شود که نباید بشود؟ مگر ما در بیخ و بن در بیخ و بن داوری‌هامان، گرایشی پایدار به زیر پا گذاشتن قانون نداریم، تنها به این دلیل که می‌دانیم قانون است. گفتم که این روحیه گمراهی، برای نابودی نهایی‌ام فرا رسید. این اشتیاق سنجش‌ناپذیر روحی به خودآزاری، به خشونت‌ورزی با طبیعتِ خویش، به تبه‌کاری برای نفس تبه‌کاری، مرا وامی‌داشت که آسیبی را که به آن (گربه) بی‌آزار رسانده بودم، ادامه دهم و کامل کنم." (گربه سیاه) و با چنین توجیهی از ماهیت بشر، به خود حق می‌دهد که گربه‌ای را که پیش از آن کور کرده بود (با چاقو یک چشم گربه را درآورده بود) به شکنجه برترین محکوم کند. »یک روز صبح، با سنگدلی، طنابی به گردنش انداختم و او را از شاخه درختی آویختم؛ در حالی که اشک از چشمانم جاری بود، با تلخ‌ترین پشیمانی باطنی، او را آویختم، او را آویختم چرا که می‌دانستم دوستم می‌دارد، و برای این که می‌دانستم هیچ کاری نکرده که دلیل آزردنش باشد؛ او را آویختم چرا که می‌دانستم با این کار مرتکب گناه می‌شوم؛ مرتکب گناهی مرگبار که روح فناناپذیرم را چنان تباه می‌کرد که آن را - اگر چنین چیزی ممکن باشد - حتی فراتر از دسترس بخشایش بخشاینده‌ترین و ترسناک‌ترین پروردگار، جای می‌داد.«

گاهی هم فضاهای پرابهام و مه‌آلودی که سیما و خطوط بارز زندگی در طول و عرض آنها محو می‌شود، محیطهای نیمه تاریک و مهتابگونِ ابهام‌آمیز، امکانی به او می‌دهد که در دریای تخیلات اسرارآمیز خود غرق شود، تسلیم مالیخولیای حزن‌انگیز و سکرآوری شود تا در میانه خرابه‌ها، جویبارهای خشکیده، بناهای نیمه‌ویران و متروک، خیابان‌های پوشیده از برگ‌های زرد پائیزی

و کورسوی چراغ‌هایی که سایه اشباح را روی پرده‌ها می‌اندازند، تصویری از مکان واقعه ارائه دهد، سپس بدون این که رد پایی از خود به جای بگذارد، معمولاً از زبان یک راوی فرهیخته و غیرعادی، زندگی، جامعه و فرهنگ و هستی را دروغ و نیرنگ معرفی کند و با فصاحتی افراطی، تنها واقعیت‌های موجود را مرگ، نیستی و شر و تنها احساسات قابل ادراک را "دلهره، اضطراب، وحشت و جنون" نمود دهد. او در داستان‌های کوتاه خود، با استفاده از تکنیک مبتنی بر جریان پیوسته آگاهی و منطق ذهنی، این حالات "ظاهراً غیرمنطقی" را به نیروی تیره و اهریمنی درون یا همان "شر" نسبت می‌دهد. از این لحاظ با نویسندگان همعصر خود در امریکا - ناتانیل هاثورن و هرمان ملویل - همعقیده است، اما شخصیت‌های او با شدت بیشتری از این حالات رنج می‌برند. عنصر اضطراب، ترس و دلهره که آثار پو لبریز از آنهاست، طبق منطق و قوانین حاکم بر وجود عینی و ذهنی هستی، به مرگ و نیستی ختم می‌شود. بنابراین درونمایه اشعار و داستان‌های پو، به شکل‌های غیرمستقیم، تصویری و توصیفی، بیانگر نیست‌انگاری و پوچگرایی او است. این نیست‌انگاری و پوچگرایی، صرفنظر از اعتبار ارزشی یا ضدارزشی خود، اعتباری برای پو در عالم هنر کسب کرد؛ زیرا محصول پویایی پو در حوزه هنر بود و نه زاییده تأثیرات نیچه و دیگران (در سال ۱۸۴۹ که پو مرد، نیچه پنج ساله بود). در واقع، دید بدبینانه شوپنهاور به‌همان گونه که در دنیای اندیشه و فلسفه به نیست‌انگاری نیچه ختم می‌شود (یا با آن تکمیل می‌شود)، در بازتاب هنری خود، در آثار پو نمود پیدا می‌کند. این که نیست‌انگاری و پوچگرایی پو و متقدم بر آن، اعتقاد به شر مطلق، سبب سکون و ایستایی آثار او شده است یا تحرک آنها، بحثی است طولانی، فقط به‌عنوان توضیح باید گفت که ایستایی و پویایی ناشی از این دیدگاه هستی‌شناسانه، در آثار پو از همان ناهماهنگی و عدم توازنی برخوردارند که بین طنز بیمارگونه و وحشت‌آفرینی‌های او مشاهده می‌شود؛ با این تفاوت که محوریت هراس‌افکنی جای خود را به ایستایی و هجو تب‌آلود جای خود را به پویایی می‌دهند. هاری لوین عقیده دارد که درک خودآگاهانه شخصیت نیمه‌دیوانه و یا کاملاً جنون‌سر آثار گوتیک پو، مبانی پوچگرایانه دارد و امری بی‌ارتباط با پوچی عریان و صریح آثار طنز و هجوآمیز او نیست. این عقیده کاملاً درست است؛ زیرا شخصیت‌های چنین داستان‌هایی، همان قدر بدبین و پوچگرا هستند که خود مضمون و فضای داستان. این شخصیت‌ها در عی حال به لحاظ فلسفی و شناخت‌شناسی، در چهارچوب اندیشه "کانت‌گرایان نو" قرار می‌گیرند که معتقدند فرد انسانی، در عمل و نیز درک ابهام‌آمیز خود، بیشتر از وزن و بار آگاهی‌اش، در برابر جهان و تشکیلات عظیم پدیده‌ها به کمیتی ناچیز تبدیل می‌شود. در داستان "نقاب مرگ سرخ" سرزمینی دچار یک بیماری مسری و نابودگر می‌شود. ببینیم واکنش انسان‌ها چیست:»مدت‌ها بود که مرگ سرخ آن سرزمین را ویران کرده بود. هیچ بلایی، هرگز، تا بدان پایه مرگبار و دهشتناک نبود. خون مبشر و مُهر آن بود سرخی وحشتِ خون.« اما حتی "خردمندترین" فرد، ناتوان از شناخت این مصیبت و درمانده از تشخیص ابزار مناسب مقابله با آن، هزار نفر از زنان و مردان درباری را بر می‌دارد و در قصر بزرگی اقامت می‌کند و با جوش دادن درها راه را بر مرگ سرخ می‌بندد. به قول نویسنده »برای سرریز ناگهانی یاس یا شوریدگی درون کاخ، نه راه ورود گذاشتند و نه راه خروج ...دنیای بیرون باید فکری به حال خود می‌کرد.« این هیچ‌انگاری و پوچگرایی، در آثار پو عملاً به حوزه روانشناختی هم بسط پیدا می‌کند و حتی مکان، حرکت، جهت، سرعت، شتاب و حجم رخدادهای عینی و تطورات و تغییرات روحی را در دست می‌گیرد. فی‌المثل آن همه توصیف

و عشق عمداً پنهان‌شده‌ای که راوی به برینس دارد، ناگهان با یک جمله به پوچی می‌گراید: »یقین کامل دارم که در خلال رخشنده‌ترین روزهای زیبایی‌های بی‌همتا، هرگز دلباخته‌اش نبودم. در تناقض غریب وجود من، احساساتم هرگز از دل برنمی‌خاست و شیدایی‌هایم همیشه از ذهنم می‌جوشید.« و در داستان لیجیا، که روح و عقل راوی با زنی به همین اسم جوش می‌خورد، راوی از همان آغاز خواننده را به دیوار پوچ‌گرایی خود می‌کوبد:»سوگند می‌خورم که نمی‌توانم به یاد آورم که چگونه، چه هنگام، یا حتی دقیقاً کجا با بانو لیجیا آشنا شدم؛ (چرا که) شخصیت محبوب من، دانش کم همتای او، زیبای بی‌همتا و در عین حال با وقارش، و رسایی لرزاننده و گیرای صدای آرام و موسیقایی‌اش، با گام‌هایی چنان پیوسته و پنهان به درون قلبم راه برده بود که ناپیدا و ناشناخته مانده است.« این حرف را مردی می‌گوید که سال‌ها همسر لیجیا بوده است و دیوانه‌وار دوستش می‌داشت و خواننده در سطرهای بعدی، به عشق دیوانه‌وار لیجیا نسبت به راوی و بالاخره اختلاف (ناگفته) آنها و مرگ لیجیا پی می‌برد - هر چند که این مرگ صراحتاً بیان نمی‌شود و خواننده باید حدس بزند که لیجیا دق مرگ شده یا خودکشی کرده و یا به دست راوی کشته شده است. گاهی این نیست‌انگاری و پوچ‌گرایی به عنوان جمله‌ای حاشیه‌ای، به مثابه یک تذکر و حتی عنوان‌بندی به کار می‌رود. مثلاً در "دست نوشته‌ای در بتری" راوی در اولین سطر معرفی نامه‌ای به خواننده می‌دهد: »از کشورم و از خانواده، چیزی ندارم که بگویم. رفتار نابخردانه و گذشت سال‌ها، از اولی طردم کرد و از دومی بیزار.« شاید خوانندگانی باشند که این نوع معرفی را زیاد جدی نگیرند اما نمی‌توانند در مورد رودریک آشر، در داستان سقوط خانه آشر، مساله را کم‌اهمیت بگیرند، زیرا این پوچ‌گرایی، شخصیت مورد بحث را تا حد مردِ جنون‌سری که تا دیوانگی کامل قدمی بیشتر فاصله ندارد، جلوه می‌دهد. خوب به این جمله‌ها دقت شود: »برخی از نشانه‌هایی که (رودریک آشر) داد، باعث جلب توجه و سردرگمی‌ام شد؛ هر چند که واژه‌هایش و نیز شیوه کلی روایتش در این امر بی‌تأثیر نبود. بیشترین دل‌نگرانی‌اش، از حساسیت بیمارگونه حواسش بود: فقط بیمزه‌ترین خوراک‌ها را می‌توانست تاب آورد؛ فقط لباس‌هایی از بافت و تار و پود خاص می‌توانست بر تن کند؛ بوی تمام گل‌ها آزارش می‌داد، ضعیف‌ترین نور چشمانش را شکنجه می‌کرد؛ و تنها صداهای خاصی از سازهای زهی وجود داشت که حس وحشت در او القا نمی‌کرد.«

روانکاوی شخصیت‌های مالیخولیایی و نیست‌گرا آثار پو: در هیچ‌یک از شصت و پنج داستان کوتاه پو، و تنها رمانش، شخصیت‌ها از میان مردم عادی گزینش نشده‌اند، بلکه از چهره‌های انتزاعی "بی‌چهره" انتخاب شده‌اند. این شخصیت‌ها که از دنیای واقعی جدا افتاده‌اند، هر گونه ایمان و امیدی را به آینده از دست داده‌اند، ترس از مرگ وجودشان را خرد کرده است، نمی‌توانند همدیگر را درک کنند و اندیشه‌های آشفته‌ای بر زبان می‌آورند که مفهوم آنها در وحشت از زندگی، دنیا و نیروی خارج از خود - و حتی در درون خود - خلاصه می‌شود.»من و برینس عموزاده بودیم و در خانه پدری من، با هم بزرگ شدیم. اما چه اندازه متفاوت! من با جسمی بیمار و مدفون در اندوه، و او چابک و زیبا و لبریز از نیرو. جوشش و شادمانی بر دامنه تپه‌ها را او بود و مطالعه در دخمه‌ها مرا؛ من در درون خود می‌زیستم، با اعتیادی جسمی و روحی به شدیدترین و دردناک‌ترین مکاشفات؛ و او آسوده خاطر، از میان زندگی می‌خروشید...« و چون این راوی و شخصیت‌های نظیر او، معمولاً از روابط و پیوندهای اجتماعی گسسته می‌شوند و به صورت یک

انسان "انتزاعی" و بیگانه با تمامی شرایط تاریخی و اجتماعی در می‌آیند، لذا به خودی خود، خیلی صریح و آشکار، از سنت‌های تاریخی جدا می‌شوند و ظاهراً به صورت "موجودی کامل و مستقل" از شرایط تاریخی و محیط در می‌آیند و فقط از "روح ناب" خود تبعیت می‌کنند. در داستان برنیس، زمانی که راوی دستخوش مالیخولیاست، از دندان‌های برنیس، که پیشتر شیفته آنها بود، چندشش می‌شود. از آن پس دندان‌ها دست از سر او بر نمی‌دارند و مستقل از واقعیت، اعصاب او را خرد می‌کنند: »دندان‌ها! دندان‌ها! این‌جا و آن‌جا و همه جا بودند، روشن و ملموس در مقابل دیدگانم. دراز و باریک و بینهایت سفید، با لب‌هایی که بر گردشان پیچیده بود؛ همان گونه که در نخستین لحظه وحشتناک آشکار شدن‌شان. در این هنگام، خشم جنون و وسواس من، به تمامی فرود می‌آمد و من، بیهوده می‌کوشیدم که در برابر تأثیرات غریب و مقاومت‌ناپذیر آن، تاب آورم. در میان اشیای تکثیر شده دنیای بیرون، به هیچ چیز جز دندان‌ها نمی‌اندیشیدم. تمام موضوع‌های دیگر و همه علاقه‌های متفاوت، در اندیشیدن به آنها ذوب شده بود. آنها - فقط آنها - در برابر چشم ذهنم حاضر بودند.« در تکمیل این توهمات مستقل و فارغ از زمان و مکان، شخصیت‌های داستان‌های پو بازیچه اراده‌ای قرار می‌گیرند که در تارهای یأس، ترس و توهمات تنیده شده است. این اراده به شخصیت تعلق ندارد و عنصری واقعاً بی‌دلیل یا به تعبیری متافیزیکی است که فرد نمی‌تواند خود را از دست آن و سرنوشت پر از دلهره و بی‌قراری خود نجات دهد. در داستان قلب رازگو، راوی بدون ذکر "دلیل موجه" عینی از چیزی نفرت پیدا می‌کند: »ناممکن است بگویم که نخستین بار آن اندیشه چگونه به ذهنم راه یافت؛ اما همین که در ضمیرم جای گرفت، شب و روزم را در چنگ خود گرفت. هیچ انگیزه‌ای در کار نبود. هیچ شوریدگی خاصی در میان نبود. پیرمرد را دوست می‌داشتم. هرگز به من بد نکرده بود. هرگز مرا آزار نداده بود. ثروتش را اصلاً نمی‌خواستم. فکر می‌کنم چشمش بود! آری، همین بود! چشمش مانند چشم کرکس بود: چشم زاغ کمرنگ، با پرده‌ای که رویش را پوشانده بود. هر گاه که چشمش بر من می‌افتاد، خون در عروقم منجمد می‌شد.« این شخصیت‌ها که به وضوح از تاریخ و جامعه پیرامون و حتی آگاهی و خودآگاهی خویش جدا می‌شوند و از اراده منفک از خود تبعیت می‌کنند، طبعاً از جریان زمان هم جدا می‌شوند. عواطف، شور و شعور، اندیشه‌ها و روحیات‌شان خارج از "زمان" شکل می‌گیرد. مثلاً در داستان برنیس، پس از مرگ برنیس و انجام شدن مقدمات خاکسپاری: »دوباره خود را نشسته در کتابخانه یافتم، و دوباره آن جا تنها نشسته. انگار که تازه از خوابی بی‌سر و ته و هیجان‌آمیز برخاسته باشم. می‌دانستم که حالا نیمه شب است و به خوبی آگاه بودم که از هنگام غروب، برنیس به خاک سپرده شده است. اما از آن فاصله زمانی دلگیری که گذشته بود، هیچ درک روشن - یا قطعی - نداشتم.« همان‌طور که خواننده ملاحظه می‌کند، نویسنده با هنرمندی و چیره‌دستی هر چه تمامتر، عنصر "زمان" را حذف می‌کند. خواننده جلوتر می‌رود و می‌خواند که راوی چشم به کتاب می‌دوزد که ناگهان »ضربه آرامی بر در نواخته شد و مرد خدمتکاری، پریده رنگ، چونان مستأجر یک گور، بر نوک انگشتان پا، به درون آمد. چشمانش از وحشت سراسیمه بود. با صدایی لرزان و خفه و بسیار آرام سخن گفت. چه گفت؟

... از گوری نبش شده تجوا کرد - از پیکر کفن پوش از شکل افتاده‌ای که هنوز نفس می‌کشید و هنوز قلبش می‌زد و هنوز زنده بود!« نویسنده بار

دیگر کیفیت و حتی ماهیت خارج از زمان را به اندیشه و اعمال بشر، و به تمامی "من" انسانی، و جدا شده از مکان و زمان نسبت می‌دهد و به این ترتیب ویژگی دیگری از آثارش را عریان می‌سازد:»به جامه من اشاره کرد - جامه‌ام گل‌آلود بود و لکه‌دار از خون دلمه شده. ... دستانم از رد ناخن‌های آدمی خراشیده بود. توجه مرا به جسمی که به دیوار تکیه داده بود، جلب کرد. یک بیل بود. فریاد کشیدم، به سوی میز پریدم و جعبه‌ای را که رویش بود، به چنگ آوردم، اما نتوانستم بازش کنم. از میان دست‌های مرتعشم لغزید، به سنگینی فرو افتاد و تکه تکه شد، و از میان آن، با صدایی چندش‌آور، وسایل دندانپزشکی بیرون افتاد، درآمیخته با سی و دو جسم کوچک سفید و عاج‌گونه که روی زمین پخش شده بود.« تازه، خواننده می‌فهمد که نویسنده (راوی) با شیوه‌ای فریبنده و اغواکننده، عنصر زمان را حذف کرده بود تا در پایان بگوید که طی آن "زمان بی‌آغاز و بی‌فرجام"، نبش قبر برینس و بیرون کشیدن دندان‌های جسد او صورت "واقع" به خود گرفته است. از دیگر خصوصیات آثار پو، که در شخصیت‌هایش تجلی می‌کند، انکار شناخت منطقی است. شخصیتی که از دنیای واقعی. تاریخ و حتی زمان جدا و با واقعیت بیگانه می‌شود، نمی‌تواند به یاری عقل و خرد شکاف عمیق و عریض میان "من" خود و دنیای عینی را پر کند؛ زیرا عقل او فقط "مشغول" گرفتاری‌ها و پریشانی‌های "درونی خود است" :»و بعد، به راستی در فلاکتی فراتر از سیه روی صرفاً بشری غرق شدم. یک جانور وحشی در درونم بود؛ جانوری که همانندش را، به تحقیر کشته بودم - جانوری وحشی بود که برای من - برای من، برای انسانی که تصویر خدای تعالی بر زمین بود - نفرینی چنان تحمل‌ناپذیر ترسیم کرده بود! افسوس! نعمت آسایش، دیگر نه روز بر من ارزانی شد و نه شب. در طول روز، جانور لحظه‌ای تنهایم نمی‌گذاشت؛ و شب هنگام، هر ساعت از خواب‌هایی با وحشتی ناگفتنی، می‌پریدم و نفس داغ آن چیز را بر چهره‌ام حس می‌کردم و سنگینی بسیارش را همچون بختکی مجسم که توان تکان دادنش را نداشتم، تا ابد بر قلبم فرو می‌افتاد.«(گربه سیاه) این گرفتاری‌ها و پریشانی‌های درونی، شخصیت داستان را به معنای واقعی کلمه تنها و منزوی می‌کند. تنهایی، به نوبه خود، او را موجودی هراسیده می‌کند و به نفرت وا می‌دارد. و او برای فرار از ترس به دنیای خیالی خود پناه می‌برد: »و من دوباره در تصویر لیجیا غرق شدم؛ و دوباره- شگفتا که در حال نوشتن نیز به خود می‌لرزیدم؟«(لیجیا) و یا برای فرار از ترس، دست به حمله می‌برد: »هر گاه چشمش بر من می‌افتاد، خون در عروقم منجمد می‌شد؛ پس، به تدریج و با آهستگی بسیار، بر آن شدم که جان پیرمرد را بستانم، و بدین سان، خویشتن را برای همیشه از شر چشمش رهایی بخشم.« (قلب رازگو) گاهی این ترس درونی و نفرت تا مرحله هجو و استهزاء هیستریک پنهانی پیش می‌رود. مثلاً در داستان گربه سیاه که بخش‌هایی از آن آورده شد، تمام مسایل راوی به اذیت و آزار یک گربه و انتقام از او محدود می‌شود. در حقیقت، راوی برای فرار از مشکلاتِ روحی و اجتماعی خود، دست به فرافکنی و تخلیه عصبی می‌زند. می‌خواهد به خود بقبولاند که با کشتن گربه، آشفتگی‌ها و تب و تاب‌هایش فرو می‌نشیند. اما در عمل چنین نمی‌شود.

چنین است مختصری از توانایی نویسنده‌ای که فقط چهل سال عمر کرد، اما هنوز بسیاری از نویسندگان شاخص جهان تحت تأثیرش هستند.