۱

فروردین ۱۴۰۰

Problematicaa.com

دیکنز را اولین رمان‌نویس بزرگ انگلیسیِ شهر می‌نامند، گرچه خود او از قضا در شهر کوچکی در استان کِنت بزرگ شد. ایده‌ی طبیعی و ارگانیک بودن، در پس پشت بسیاری از داستان‌های انگلیسی وجود دارد. از فیلدینگ و جورج الیوت گرفته تا هاردی و دی.اچ.لاورنس؛ اما شهرمحوریِ دیکنز سوای این‌هاست. تضاد میان شهر و روستا تنها معطوف به دود و گوسفند نیست بلکه این تفاوت بیشتر معطوف است به نحوه‌ی درک و دریافت زنان و مردان از جهانِ پیرامون‌شان. اهمیت مسئله بر سر لحن، بافت و روند تجربه است. همان‌گونه که خود انگلستان در دوره‌ی حیاتِ دیکنز داشت از جامعه‌ای عمدتاً روستایی به جامعه‌ای شهری تغییر چهره می‌داد، کسانی که در حومه بزرگ شده و بعدها به شهر مهاجرت کرده مجبور بودند که ریتم‌های زمانی و عادات بدنی جدیدی را یاد گرفته و با مهارت‌های ادراکی و سبک‌های مختلفی خو بگیرند و نسبت به آن‌ها واکنش عاطفی داشته باشند. در اوایل ۱۸۵۰ میلادی تنها حدود یک‌سوم از کسانی که در لندن و دیگر شهرهای مهم انگلیسی زندگی می‌کردند، زاده‌ی آن‌جا بودند. با افزایش جمعیت شهرنشین، مردم برای اولین بار دیگر نمی‌دانستند غذا و نوشیدنی‌هایشان از کجا تهیه می‌شود.

لندنِ دیکنز بیشتر کلان‌شهری تجاری بود تا صنعتی و به همین علت هم بود که تمرکز داستانی او بیشتر روی کارمندان، وکلا و بانکدارها بود تا کارگران صنعتی و کارخانه‌ها. تنها رمان صنعتی[۱] او با نام روزگار سخت[۲] تا حدودی او را در زُمره‌ی صنعت‌گرایان عامی جلوه می‌دهد. ما حتی هیچ‌وقت نمی‌توانیم بفهمیم در کارخانه‌های باندربی چه تولید می‌شود و همچنین شهر کوکتونِ

[۱] industrial
[۲] *Hard Times*

Problematicaa.com

به‌تصویردرآمده هم سرشار از اصطلاحاتِ امپرسیونیستی مبهم است. تو گویی انگار دیکنز بیشترِ آن‌ها را صرفاً از توی قطار دیده. این جلوه‌ی بیرونیِ تمدنی است که به‌نظر می‌رسد خارجی باشد. دیکنز از جهانی که در آن میانگین سنی مرگ کارگران منچستری د ر۱۸٤۰تنها هفده سال بود دور بود؛ دور به همان اندازه که از حوزه‌ی روستاییِ جورج الیوت. دیکنز آن هنگام که با نام مستعار تیموتی اسپارکس[۱] قلم می‌زد، جوانی بود جویای نام در لندن که دوست داشت خودش را مردی شهری، ژیگول یا پرسه‌زن جا بزند که به چاله‌میدانی بودنش افتخار می‌کند. جوانی کردن‌های دیکنز بی‌شباهت به آرتفول داجر[۲] نبود.

شهر همان‌قدر که سرعت زندگی را بالا می‌برد بخش‌های مختلف واقعیت را در ابعاد مختلف تکه‌تکه می‌کند و از ما می‌خواهد تا در این احساسات تکه‌تکه‌شده غوطه‌ور شویم و به‌سان حباب‌هایی تسلیم‌شده به وضعیتی ناپایدار خو کنیم. آدم شهری باید گوش‌به‌زنگ و سازگار باشد و بتواند با تنوع‌ها و گسست‌ها کنار بیاید. او در جسمی نو رشد می‌کند و سبب‌ساز تکاملِ آپاراتوسِ حسیِ تازه‌ای می‌شود. تاریخ به‌معنای تکامل تدریجی، با سلسله‌ای از لحظاتِ نامربوط جایگزین می‌شود. شهر همزمان حواسمان را سریع و ضعیف می‌کند به‌طوری که دنیا در آنِ واحد واضح و غیرواقعی جلوه می‌کند. بدن باید بیاموزد خود را سازمان دهد. این راه، به‌واسطه‌ی انبوه دیگر بدن‌هایی محقق می‌شود که در آنِ واحد صمیمی و بیگانه‌اند، بدن‌هایی که هم احساس آسیب‌پذیری دارند

[۱] Timothy Sparks
[۲] Artful Dodger

Problematicaa.com

و هم خودمحافظتی. به یک معنا می‌شود گفت فضای روستا حاملِ نوعی پیوستگی است، در حالی که فضای شهری مدام در حال تغییر، قطعه‌قطعه شدن و سهمیه‌بندی است.

در چنین وضعیتی، هر کدام از ما هویتی توده‌ای[۱] را عمل می‌آوریم، چهره‌ای برای دیدن انبوه مردم که از قضا احساس منزوی بودنمان را تشدید می‌کند. حالا دیگر آن‌طور که مردم در قدیم می‌گفتند کمتر ممکن است که بتوانیم با اشاره به خویشاوندی، جامعه و نسب به این سؤال که ما کی هستیم پاسخ دهیم. این‌ها شبکه‌هایی‌اند که شهر آن‌ها را از هم گسسته است. دیکنز در رمان‌هایی مثل الیور توییست[۲]، دوریت کوچک[۳] و آرزوهای بزرگ[٤] درگیر مفهوم‌پردازی منابع اسرارآمیز هویت انسانی است. اینکه چگونه تبدیل به فردی شده‌ایم که الان هستیم؟ آیا همانی هستیم که فکر می‌کنیم؟ آیا واقعاً خالقِ خودمانیم یا بازمانده‌ٔ نیاکانی مبهم یا منابع مشکوکِ ثروتی هستیم که از آن هیچ نمی‌دانیم. شهر دست می‌گذارد روی وابستگیِ ما به همدیگر و آن را برجسته می‌کند اما در عین حال این را هم نشان می‌دهد که زندگی‌های فردی عوض اینکه به‌شکل پایدار به هم وابسته باشند چگونه به‌شکلی قراردادی در کنار هم قراردارند و اتفاقی به هم برخورد می‌کنند. در جامعه‌ی شهری مدرن ما همه‌مان در روزنه‌های باریکِ زندگیِ یکدیگر وجود داریم.

---

[۱] mass' identity
[۲] *Oliver Twist*
[۳] *Little Dorrit*
[٤] *Great Expectations*

Problematicaa.com

واکنش‌های بدنیِ ساکنان شهر از بعضی جهات سریع‌تر و چندمنظوره شده و در باقی موارد کند و قالبی است. همزمان گیج و برانگیخته‌ایم. پیچ‌خورده در جهان پرقیل‌وقالِ دیوانه‌واری که هم احاطه‌مان کرده و هم علیه ماست. روابطِ معمولیِ حالا، برخوردِ ناشناس دودقیقه‌ای با روزنامه‌فروش یا مغازه‌دار است. برای اولین‌بار در طول تاریخ حالا مواجهه‌مان با غریبه‌ها خیلی بیشتر از آشنایان و رفقاست؛ چراکه حوزه‌ی عمومی و خصوصی شدیداً از هم تفکیک شده‌اند. راه تحقیق و بررسیمان از زندگی خصوصی مردمی که در فضای عمومی میشناسیم مبهم و مسدود است ؛به‌طوری که به‌ندرت می‌توانیم آن‌ها را تمام‌نما ببینیم. گرچه به نظر می‌رسد تمامیتِ بدن هر انسانی زیر پوششی نفوذناپذیر از تجربیات قرار دارد. امروزه ما می‌توانیم با دیگران صمیمی شویم بی آنکه از محل زندگی یا چهره‌ی بچه‌هایشان اطلاعی داشته باشیم. وضعیتی که برای ساکنین روستاهای سنتی غیرعادی جلوه می‌کند. ما هر آنچه لمس می‌کنیم ساختگی است؛ ثمره‌ای که منشأ آن تلاش و کار انسانی است. به‌طوری که به نظر می‌رسد پدیدهٔ «دیگری» در تقابل با جامعه وجود ندارد. اما در عین حال این جهانِ کاملاً انسانی‌شده می‌تواند چنان گردبادی سهمناک به بشریت بی‌اعتنا باشد.

اگر دیکنز نویسنده‌ای شهری است، فقط به این خاطر نیست که درباره‌ی شهر می‌نویسد بلکه بیشتر به این سبب است که به‌نحوی از طریق آن می‌نویسد. سبک نوشتاری او سرزنده است و به جای این‌که مثل جین آستین یا جورج الیوت خود را به دست پرده‌برداری از پیچیدگی‌های پردردسر انسانی بدهد، نسبت به پیرامون‌اش مملو از انرژی، سرشار از مبالغه، ژست‌های افراطی، ارتباطات پیش‌بینی‌ناپذیر، خط داستان‌های موجز، جاروجنجال‌های

Problematicaa.com

ملودراماتیک، تغییر لحن‌های ناگهانی و نمایش‌های تئاتری است. اگر هنر جین آستین این است که نقش‌های کوچک را توصیف کند، دیکنز این میزان تبحر را در تصویرسازی دارد. در نتیجه او به‌دنبال تکذیب بینش سنتی‌ای است که در آن اساساً اولی‌ها از بعدی‌ها بهترند. در داستان‌های دیکنز شخصیت‌ها در قصه ظاهر شده‌اند تا دوباره محو شوند، همانند فردی در شلوغی خیابان آکسفورد. این قضیه بیشتر از اینکه صرفاً معطوف به آن‌ها باشد مربوط به یک هنر خیابانیِ تصویرپردازانه، پرطمطراق، دامنه‌دار، گاهی بی‌پروا و عوام‌فریبانه است. به‌عبارتی دیگر می‌توان گفت دیکنز همچون هنرمندی خیابانی ناچار است تا از پس ازدحام و شلوغیِ موجود، اجرا و حرف‌های خود را نمایان و بازگو کند. همان‌گونه که ریموند ویلیامز با ذکاوت تمام اشاره می‌کند، شیوه‌ی شخصیت‌پردازی دیکنز مختص خیابان است. بدین معنا که آن شکلی که او زن و مرد را فهم می‌کند بسیار زنده اما بیرونی است. گیرافتاده در موضعی یک‌جانبه یا محدودشده به یکی‌دو فقره ویژگی بارز فردی. عین همان کاری که ما با غریبه‌ها در گوشه‌ی خیابان‌های شلوغ انجام می‌دهیم. این تصاویر در عین سرزندگی مبهم‌اند، بسیار پرمعنایند اما به‌سختی می‌توان از آن‌ها سر درآورد. بنابراین اگر واقع‌گرایی[1] به‌معنای وفاداری به وضعیت[2] باشد، این چهره‌های دوبعدی به‌مراتب از آن شخصیت‌های مدور تمام‌نما واقع‌گرایانه‌ترند.

[1] realist
[2] true to the situation

Problematicaa.com

بی‌شک ما همه‌مان پیش از آنکه دهانمان را وا کنیم و حرف بزنیم، کمی برای همدیگر خطرناک یا غیرعادی به‌نظر می‌آییم و شهرهای مدرن برخلاف روستاهای کوچک مکان‌هایی‌اند که بیشتر برخوردهای ما در آن مبتنی بر دیدن است تا صحبت کردن. آن هم نگاه‌هایی گذرا که انگار به یک شی باشد، به‌جای اینکه گفت‌گویی باشد با یک رفیق. همچنان که کالاها را مصرف می‌کنیم، مشغول مصرفِ تصوراتِ هم‌دیگر هم هستیم. همان اندازه از تولیدِ محصولاتِ افراد خبر داریم که از مونتاژ پای خوک یا فاضلاب‌های ساخته شده در زیرپایمان. ما می‌دانیم که پَسِ پُشت ظاهر هرکدام از این موجودات معمایی، سوژه‌ای زنده عین خود ما حضور دارد اما از آن‌جا که قادر نیستیم کلیت[1] زندگی را ببینیم، سوژگی برایمان مبهم و دسترس‌ناپذیر به نظر می‌رسد. شبیه رازی احمقانه که هر کدام از ما درباره‌ی شخصیتمان کتمان می‌کنیم.

بدل شدن به سوژه‌ای انسانی پروسه‌ای است که در خلال زمان اتفاق می‌افتد، اما این تحول چیزی نیست که قابل دیدن باشد؛ اما در شهر تنها آن‌چیزی برایمان واقعی می‌نماید که قابل درک باشد. از این رو شخصیت‌های دیکنز این گرایش را ندارند تا آن طوری رشد یابند که شخصیت‌های جورج الیوت رشد می‌کنند. بنابه اظهارات الیوت در میدل‌مارچ شخصیت روند و سیر آشکار شدن است، اما این دیدگاه بیشتر به درد روستا می‌خورد تا شهر. در روستای کوچک و دورافتاده و جامعه‌ای بسته و یکپارچه، از آن نوعی که جین آستین یا جورج الیوت توصیف می‌کنند، اُنس و اُلفت هرروزه‌ی ما با دیگران بدین معناست که با آن‌ها آشنایی کامل داشته باشیم و زندگی‌شان را به عنوان یک کلیت تصور کنیم. چیزی که در شهر به‌آسانی محقق نمی‌شود.

[1] whole

Problematicaa.com

براین اساس نوعی ازخود بیگانگی در شیوه‌ی نگاه دیکنز وجود دارد. بت‌وارگی‌ای از ظواهر که شخصیت‌ها در آن از روی مدل بینی‌ها، جلیقه‌ها، چکمه‌ها، زانوان، ساعت‌های جیبی و حقه‌های گفتاری یا طرز راه رفتن‌های عجیب‌وغریبشان شرح داده می‌شوند. این قضیه منجر به این مسئله می‌شود که آیا حقیقتاً این ظواهر، قادرند برخی از هویت‌های پنهانی و مرموز را لاپوشانی کنند؟ آن جهنم‌دره‌های فردیت که هیچ‌وقت به آن دسترسی پیدا نمی‌کنیم. یا اینکه خود چیزی نیست جز همان که میبینیم و این ایده که هسته‌ی ماندگار و مزمن هویت در واقع عمق توهم است که با چنین موارد سطحی نمود و بروز پیدا میکند. اگر مورد دوم صحیح باشد میتواند توضیح این باشد که چرا شخصیت‌های دیکنز غالباً شبیه اشیایی بی‌جان بر صحنه ظاهر می‌شوند چرا که چیزی برای پنهان کردن ندارند گرچه ممکن است تصور کنیم که چیزی را از ما پنهان میکنند؛ اما عکس این هم ممکن است صادق باشد زیرا ممکن است اشیا یا نهادهای موجود در این جهان با زندگیِ شیطانی، شوخ‌وشنگ و عوام‌فریبانه‌ی خود درآویخته باشند.

ما وارد مرحله‌ای از تاریخ اجتماعی شده‌ایم که به نظر می‌رسد تمام قدرت‌های واقعی توسط چیزهای مادی از قبیل پول، نهادها، کالاها و روابط قدرت به چنگ آمده و این در حالی است خود انسان‌ها زیرِ بار استبداد همنوعان‌شان‌اند و جایگاه‌شان به سطل زغال‌سنگ و شمعدان تنزل یافته. آن‌چه پلاتِ داستانیِ دیکنز را از اول تا به انتها پیش می‌برد پول است. در رمان دوستان مشترک ما، سهام[1]، که مانند اسم یک شخصیت با حرف بزرگ نوشته شده، در نوع خود به یک شخصیت تبدیل شده، مانند پیپ جوان در آرزوهای بزرگ. این شناسایی هولناک که شروع به تابیدن کرده، همان هیولایِ فرنکشتاینیِ نظم اجتماعی

[1] Shares

Problematicaa.com

است که با قاطعیت تمام دارد حاکمیت مطلق و قدرت اراده‌ی فردیت را می‌ستاید، چیزی که کم‌کم هم دارد از کنترل خارج می‌شود و از هیچ‌کدام از آن‌هایی که استادانه آن را خلق کردند کاری ساخته نیست. در کل به نظر می‌رسد جامعه تبدیل به آن یتیمی شده که دیگر نمی‌شود اجدادش را پیدا کرد. این عبارتِ کسی مقصر نیست[1] یکی از عنوان‌های اولیه خانه‌ی قانون‌زده‌ی دیکنز است.

ریچارد سِنِتِ جامعه‌شناس درپژوهش درخشان‌اش با عنوان سقوط اجتماعی فرد[2] دست به مقایسه‌ی نظریه قرن هجدهمیِ طبیعت انسان و مفهومِ قرن نوزدهمیِ در حالِ تکوین هویت زده است. هم‌دلیِ طبیعی با قرن هجدهم که سِنِت روی آن بحث می‌کند همان وجه اشتراک ماست. چیزی به‌نام تمایز بین‌شان وجود ندارد و بنابراین رفتارطبیعی به معنای منحصر به فرد بودن نیست. خانواده عرصه‌ی چنین هم‌دلیِ طبیعی‌ای بود، جایی که در آن نیازهای عاطفی اساساً ساده به چشم می‌آمد و این احساسات طبیعی که از جهان شخصی خانواده تغذیه میکند، می‌تواند مانند محدودکننده‌ی امیال فضای عمومی عمل کند. همان‌طور که مشاهده کردیم مسئله‌ی شرم‌آوری در مورد چگونگیِ پیوستگیِ این ارتباطاتِ احساسی و تمایزِ جایگاه اجتماعی وجود دارد که به یک معنا طبیعی است و از منظری دیگر بی‌پایه و اساس در طبیعت. با این حال این مسئله در قرن نوزدهم کمتر از حالا مشکل‌ساز است ، چراکه الان کل برداشتی که از هم‌دلی طبیعی می‌شود در راستای مشروعیت‌دهی به ایده‌ی فردیتِ بی‌همتاست و دیکنز نماینده‌ی عظیم‌الشأنِ ادبیِ چنین باوری است. آن‌چیزی که ویژگی مشترک ماست اکنون خصلتی متناقض و خودویژه

[1] Nobody's Fault

[2] *The Fall of Public Man*

Problematicaa.com

است. فردیت، تماماً من‌باب ناهمسانی است و از این لحاظ آنارشیک است. این همان موضوع عجیب و غریب و پیش‌بینی‌ناپذیر در قبال افراد است و از نشانگانِ بیرونیِ خودمختاری‌شان. انگلیسی‌ها عاشق اربابند اما بیشتر از آن شیفته‌ی «شخصیت» غیرعادی و دوست داشتنی هستند. ازآنجا که همگان به‌شکل انکاری‌ناپذیری خودشان هستند دیگر نمی‌توان از چیزی به نام تیپولوژی شخصیت نام برد و اگر ما نتوانیم زنان و مردان را دسته‌بندی کنیم، منبعی بسیار مهم و دیرپا از دانش و ثبات از دسترس ما خارج می‌شود. از آنجایی که طبیعت معنای نزاع داروینیستی به خود می‌گیرد تا این‌که مبتنی بر هارمونیِ وردزورثی[1] باشد، پس در واقع این به‌هنجاری اخلاقی است که هر چه بیشتر می‌گذرد کمتر می‌توان به آن اعتماد کرد. جورج الیوت در انگلستانی روستایی بزرگ شد اما عمیقاً به طبیعت در آن معنای میل طبیعی‌اش بدگمان است. دیکنز به‌خاطر شهری بودنش آن‌چنان علاقه‌ای به حومه‌ها ندارد که آن را تداعی‌گرِ مرگ و پسرفت می‌داند. حقیقتاً گوسفندها برای طبع او زیادی ایستا هستند.

آنچه درباره‌ی شما اهمیت دارد ویژگی‌های مشترکتان با همنوع‌هایتان نیست، بلکه آن ویژگی‌هایی است که شما را از آن‌ها متمایز می‌کند. وقتی شخصیت‌های فیلدینگ یا آستین حرف می‌زنند آن هم با توجه به برخی اختلافات طبقاتی، جنسیتی و نظایر آن باز تقریباً شبیه همند. عوضش در کارهای دیکنز تقریباً همه (چه زن چه مرد) دارای شیوه‌های بیانیِ تندوتیز، زیرلب‌گویی‌های گستاخانه، آه‌وناله‌های چاپلوسانه، حرافی‌های درهم‌برهم، جانمازآب‌کشیدن‌های ریاکارانه یا لفاظی‌های خشکه‌مقدسانه‌ی منحصر به فردی‌اند. در جامعه‌ای که به‌سرعت در حال تکه‌تکه شدن است، تدوین

[1] Wordsworth

Problematicaa.com

الگویی مشترک که طبیعی باشد بسیار سخت‌تر می‌شود. با تکوین صنعت‌گرایی، فرهنگ هرچه بیشتر طبیعت را در خود غرق می‌کند و شناختن آن چیزهایی که در درجه‌ی اول طبیعی بوده دشوارتر می‌شود. دیکنز نسبت به رفتارهای غیرطبیعی مثل بدرفتاری با کودکان بسیار سخت‌گیر است با این حال او دنیا را چنان تحت تأثیر فرهنگ به تصویر می‌کشد که سخت می‌شود دانست با چه معیاری می‌توان قضاوت کرد که کدام الگو طبیعی و کدام یک غیرطبیعی است.

ایده‌ی نظم طبیعی مستلزم شکاکیت در ظواهر است. این نشان می‌دهد که حقیقتِ درباره‌ی شما بی‌واسطه آشکار نمی‌شود، بلکه موضوعی است در باب جایگاهتان درونِ یک طرح کلی. اما در عوض برای کشته‌مرده‌های مکتب فردیت، حقیقتِ «خود» در احساساتِ آنی افشا می‌شود. در جهانی حساس مانند محیط شهری، آگاهی و حضور ذهن یک شاخص واقعیت و حقیقت به حساب میآید. چیزی که به نظر میآیید همان چیزی است که هستید. هیچ چیز عمیق و پنهانی از خود وجود ندارد، نه به این معنی که «خود» امری سطحی است، زیرا تنها زمانی میتوانید از امور سطحی صحبت کنید که عمقی داشته باشید که با آن‌ها مقابله کند. البته به نظر می‌رسد زنان و مردان امروزه هویتشان را همچنان با گردن‌بند و کراوات‌هایی که می‌زنند به نمایش می‌گذارند و بنابراین آن‌چه می‌بینید همانی است که دریافت می‌کنید. نشانگان بصری همان چیزی است که دلالت می‌کند. شما همیشه می‌توانید شخصیت‌های شرور دیکنزی را از روی حرکات نامأنوس‌شان تشخیص دهید همان‌گونه که می‌توانید پاکدامنیِ بانویی را از حیای چشمان سربه‌زیر و پیکر خوش‌اندامش تشخیص دهید. این‌که «فاگین» خوش‌تیپ دلربا باشد یا دوریت کوچولو چندشِ

Problematicaa.com

پرلک‌وپیسِ چاق عملاً غیرقابل تصور است. در جهان دیکنز نمی‌توانید با فضیلت باشید اگر پوستی چرب و چیلی دارید.

پس بر این اساس برای دیکنز رابطه‌ای زنجیروار و تسلسلی میان اصول اخلاقی و جسمانیت یا در واقع مابین امور شخصی و اجتماعی وجود دارد. باندربی، سرمایه‌دار فاسد رمان روزگارِ سخت همان‌گونه که از اسمش پیداست (باندربی به معنای نالوطی یا غریبه‌ای فرومایه) به‌آسانی کمکمان می‌کند که حالمان از او به هم بخورد. در چنین شرایطی احتمالاً جورج الیوت از ما می‌خواست تا میان نقش اجتماعی و فردی شخصیت داستان متحمل قضاوتی پیچیده شویم در حالی که دیکنز چنین محذوریت اخلاقی‌ای ندارد. الیوت تأکیدش بر تفاوت مابین ظواهر بیرونی و حقایقِ درونی است آنطور که او با کنایه به هوس‌انگیز بودن هِتی سورِل[۱] در رمان آدام بید[۲] اشاره می‌کند هیچ ارتباط مستقیمی میان مُژِگان و اصول اخلاقی وجود ندارد[۳]. با این حال به نظر می‌رسد باز هم ارتباط مستقیمی مابین شرافت اخلاقی «آدام» و قیافه‌ی پرابهت و زیبایش وجود دارد.

رمان‌های دیکنز به‌طور مبهمی مابین این دیدگاه که خود به‌عنوان مجموعه‌ای از عقاید متغیر وجود دارد و باوری سنتی و ایستا نسبت به هویت که در طول زمان استمرار داشته در نوسانند. شخصیت‌ها گاه به‌آسانی روحشان را بروز می‌دهند و گاهی هم خواننده باید مثل کشف رازهای یک کتاب خطی باستانی با آن‌ها روبرو شود.آن‌ها یا بیش‌از اندازه خودنمایی می‌کنند یا به‌طرز آزاردهنده‌ای خود را مخفی می‌کنند. افراد یا به طرفه‌العینی خودشان را بالبداهه

---

[۱] Hetty Sorel

[۲] *Adam Bede*

[۳] there is no direct correlation between eyelashes and morals

Problematicaa.com

آشکار می‌کنند یا به طرز خیلی عجیبی شبیه تکه‌های مبلمان اصرار دارند پنهان بمانند. به یک معنا همه‌چیز در خیابان‌ها، آزادنه و فوری، حاضر و آماده است؛ اما نظمِ اجتماعی‌ای که پَسِ پشت این خیابان‌ها مستقر است و تا حدودی طبق منطق سری‌اش عمل می‌کند غیرقابل فهم است. دلیل این قضیه، به سان یک اثر هنری مدرنیستی، تا حدودی این است که انگار تنها به‌خاطر خودش وجود دارد و قدرت و امتیازش را با کم‌ترین احترام به افرادی که قرار بوده در خدمت آن‌ها باشد، بازتولید می‌کند. این یک جنبه از چندوچونیِ رازورانه‌ی خودبسندگی یک سیستم است که منطق‌اش با اهداف و اندیشه‌های انسانی جور درنمی‌آید.

پرونده‌ی قضایی جارندایس[1] در رمان «خانه‌ی قانون‌زده»، که حتا برای خود وکلای درگیر در آن هم اسرارآمیز است، و آخر سر هم نابود می‌شود(بیشتر به این دلیل که کروک[2] خودبه‌خود می‌سوزد) شاید به‌یادماندنی‌ترین تصویر دیکنز از این شرایط باشد. چه کسی، اگر اصلاً کسی وجود داشته باشد، زمام این نظام را در اختیار دارد؟ آیا دیگر می‌توان فرایندهای اجتماعی را به عوامل انسانی نسبت داد؟ حتی آن‌هایی هم که قرار است بر این نظام حاکم باشند، مثل آن بوروکرات‌های «دفتر سِرکام‌لوکیوشن» در رمان «دوریت کوچک»، به نظر می‌رسد که به اندازه‌ی «جو» رفتگرِ «خانه‌ی قانون‌زده» با کارشان غریبه‌اند. جو که یک بی‌سواد عامی است حتا نمی‌تواند تابلوهای اطراف خودش را بخواند چه رسد به رمزگشایی از روابط اجتماعی‌ای که خودش بخشی از آن است. هیچ راهی برای درک واضحِ این جهان ناخوانای نحس وجود ندارد.

[1] Jarndyce
[2] Krook

Problematicaa.com

اگر در آثار دیکنز پیوستگی‌ای مابین اصول اخلاقی و جسمانیت وجود دارد، بعضاً به این خاطر است که «خود» اصول اخلاقی چیزی نیست که بشود آن را چشید یا مزه کرد، یعنی این که آن‌چه جهانِ شهری تعیین می‌کند همان واقعیت است. به نظر می‌رسد که تجربه‌ی شهری با امر انتزاعی در منافات است که این قضیه داستانی‌کردن امور در حال تحول و غیرمادی را به عنوان اصول اخلاقیِ زندگی بسیار سخت می‌کند. بنابراین برگرداندن آن به اصطلاحات مادی، خودِ اخلاق را بیشتر ملموس می‌کند. با این حال به نظر می‌رسد که کارکردش در مورد فساد موثرتر است تا در باب پرهیزکاری. کلاهبردارهای آثار دیکنز به شدت جذاب‌اند اما آدم خوب‌های او عموماً نچسب‌اند. هیچ‌کس نیست که دلش بخواهد «نِل کوچولو» را به شام دعوت کند اگر دعوتشان را کوئیلپ یا سیلاس وگ قبول کند، درست همان‌طور که کسی نیست دلش بخواهد با الیور توئیست لاس بزند اگر این امکان را داشته باشد تا با آرتفول داجر پیپ بکشد. اِستر سامرسون آدم لایقی است اما «اوریا هیپ» شگفت‌انگیز است. کسی نیست دلش بخواهد قید گفتگویی دو نفره با خانم هاویشام را بزند که عوضش شبی را با دیوید کاپرفیلد سر کند.

این یکی از آن دلایلی است که نقادان به دیکنز نمره پایین می‌دهند. همان‌طور که می‌دانیم "شخصیت" در ادبیات باید پیچیده، غنی، چندوجهی و در حال تحول باشد. در حالی که دارودسته‌ی عجیب‌الخلقه، منحرف و ابلهان دلپذیر و دیوسیرتان نجیب‌زاده‌ی دیکنز هیچ‌کدامِ این ویژگی‌ها را ندارند و اما دلیل این قضیه این نیست که آن‌ها توخالی و ناقص‌اند، بلکه به این خاطر است که واقع‌گرایانه‌اند و به نوع تازه‌ای از تجربه‌ی اجتماعی تعلق دارند. رئالیسمِ گروتسکیِ دیکنز یک دگردیسیِ سبکی در شیوه‌ی برخورد با حقیقت ارائه می‌دهد. نوعی آستیگماتیسم که به ما این امکان را می‌دهد تا با دقت بیشتری

Problematicaa.com

بتوانیم ببینیم. نکته‌ی دیگر درباره‌ی او این است که برخلاف سیاقِ لیبرالِ بزرگ یعنی جورج الیوت که میانه‌رو، با درایت و بی‌طرف است، شم هنریِ دیکنز ذاتاً سوگیرانه و متعصبانه است. او تنها روی چند ویژگیِ مختصرِ یک موقعیت تأکید می‌کند به جای آن‌که در پی ارائه‌ی تصویری تمام‌نما به ما باشد. جهان‌بینی او به دلیل بالاوپایین‌های بسیاری که دارد قابلیت این را ندارد تا بی‌غرض و بی‌طرف باشد.

حیات رمان‌ها بیش از آن‌که در خطوط داستانی نسبتاً متعارف جاری باشد، در سوراخ‌سنبه‌ها و درز و شکاف‌های کوتوله‌های سادیسیتی، قابله‌های مست و پاتیل و نوکرهای ملنگ نفس می‌کشد. تخیلات دیکنز در عین این‌که فوق‌العاده غنی و سرزنده‌اند، به‌طور آیینی‌ای دمدمی‌مزاجانه، افراطی، خیره‌سرانه و غیرقابل اعتمادند. و به‌طور بیمارگونه‌ای تمایلات مرگ‌اندیشانه دارند. دل‌خوش‌اند به شلوغی‌ها و کیفورند از جزئیاتِ غیرعادی. این تصویرِ جامعه‌ای است که در آن فردگرایی به‌طور ضد و نقیضی عرف است و به سختی می‌توان در آن از کژریختی یا منحرف بودن حرف زد چراکه نشان دادن راه درست از راه کج بسیار دشوار است. بخشی از منظور ما در رابطه با شهر دیکنزی، مربوط به آن جایی است که در آن زنان و مردان هرگز به صورت همزمان در کنار هم قرار نمی‌گیرند و ارتباطی با هم ندارند و از هم جدایند. در چنین جهانی یتیم بودن یک وضعیت عمومی است. در حالی که نسبت‌های خانوادگی در جوامع روستایی بسیار مهم است، این رقم در شهر به میزان چشمگیری پایین است. درست همان لحظه‌ای که شهر به مردم تحمیل می‌کند تا عمیقاً به هم وابسته شوند، به ویژه برای بقای ساده مادی، دیگر هر تعهد عرفی، قرارداد سنتی، رابطه‌ی خویشاوندی، زبان رایج و چارچوب و مراجع پایدار، همه و همه‌اش دود می‌شود و به هوا می‌رود.

Problematicaa.com

اگر همدلی‌های به اصطلاح اصیل در معرض تهدیدند اما کامل از بین نرفته‌اند. عوض‌اش به احساسی فاسد که ما آن را به نام احساساتی‌گری[1] می‌شناسیم بدل شده‌اند. احساساتی‌گری، آن‌گونه که دیکنز بی‌مضایقه به خوردمان می‌دهد، شکل ویژه‌ای از یک خودآگاهیِ آیینیِ پراحساس در جامعه‌ای است که احساسات دیگر به طور عادی در آن نمایان نمی‌شوند. این قضیه سیاسیون یکدنده را علی‌الخصوص در ایالات متحده شگفت‌زده نمی‌کند که عادت دارند به هنگام گریه کردن آشکارا بلرزند و هق‌هق کنند. قبلا این شکل نمایشیِ بروزِ احساسات، تنها نسخه‌ای بود که کسی از طریق آن می‌توانست دیگری را به فهمیدن و درک شدن ترغیب کند. از این لحاظ احساساتی‌گری غالباً آن روی دیگر سکه‌ی کله‌پوکی است. هرچند قطعاً در مورد دیکنز این قضیه صدق نمی‌کند. افراط هیجانی در لذت بردن صرف از یک احساس، به جای آن‌که در مواقع ضروری ازش استفاده کرد، واقعاً نشانه‌ای از خودشیفتگی است. احساساتی‌گری معیارسنجش مطلوبی برای طبقه‌متوسطِ جامعه است. این یکی از دلایلی است که چرا مدیرعاملان کارخانه‌ها، همانانی که زن‌هاشان را زیر مشت و لگد می‌گیرند و هزاران نفر را هم از کار بیکار می‌کنند، می‌توانند با دیدن تصویر الاغی یا کودکانی قحطی‌زده گریه کنند.

در آثار دیکنز شکافی وجود دارد مابین اصول اخلاقی پذیرفته شده و بی‌واسطگیِ پررنگ و لعابی از تجربه‌ها که در خیابان‌های شهر یافت می‌شود. همان شکافی که میان آقای برونلاو و فاگین در رمان الیور توییست وجود دارد، رمانی که قادر نیست این اندیشه را که جهان کدام یک از آنان واقعی‌تر است به هم پیوند بزند. کدام یک از این‌ها واقعی است؟ جرایم تبهکارانه‌ی فاگین که

[1] sentimentality

Problematicaa.com

شما را عرق‌ریزان و وحشت‌زده میان بازوان اقوام طبقه متوسطی‌تان به سادگی از خواب شبانه می‌پراند یا برونلاوو و جامعه‌ی سنتی تک‌بعدی‌اش؟ فاگین(یهودی با نامی ایرلندی) شاید روایت بیمارگونی از پدرمآبی باشد و دزدی‌هایش روایتِ پیچ و تاب خورده‌ی خانواده. با همه‌ی این تفاسیر او برای اولیور یک پدر محسوب می‌شود و آن سوسیس‌هایی که در اولین دیدارشان سرخ می‌کند حسابی برای اولیور خوشایند‌است. استراحت‌گاه بورژواییِ برونلاوو راحت و امن است، اما هیچ‌چیز نمی‌تواند اندازه‌ی آنارشی‌گری لذت‌بخش باشد. دیکنز محیطی را دوست داشت که کمی نامرتب و آشفته باشد مثلاً بچه‌ی شیرخواره‌ای زیر مبلی زهوار دررفته گم شده باشد. تا زمان انتشار رمان‌های متأخر دیکنز، جامعه‌ی سنتی در سست‌ترین حالتش قرار داشت. مجموعه‌ای از سطوح براق و پر زرق و برق که خالی از هرگونه سخن‌وری و شمایل تشریفاتی بود. وقتی آرتفول داجر به دادستانیِ «اولد بَیلی» اعتراض می‌کند که "این دکونی که واکردید واسه برقراری عدالت نیست" نویسنده‌اش اصلاً مطمئن نیست که این یک بی‌احترامی است.

این شکاف که مابین اصول اخلاقی و خوش‌مشربی در جریان است تا اندازه‌ای به دلیل وجود شکاف جنسیتی است. به طور ساده بگوییم، در آثار دیکنز سهم زنان نیک کرداری است و سهم مردان زندگی کردن البته همانند بسیاری از تعمیم‌دهی‌ها، این مورد هم نیاز به اصلاح فوری دارد. چرا که در برخی داستان‌های دیکنز زنان به موازات مردانی که به طرز وحشتناکی همچون تکه‌ای مقوا کسل‌کننده‌اند، خارق‌العاده پیچیده به تصویر درآمده‌اند. اِمی دوریت را نمی‌توان هیچ رقمه در چارچوب یک کلیشه‌ی زنانه فهم کرد آن هم فقط به این خاطر که در مورد نقاشی پرتره‌ی حیرت‌انگیز جدایی‌طلبان لزبینِ خانم وَید چیزی برای گفتن نداشته. رُزا دارتلِ «دیوید کاپرفیلد»، اِستلای آرزوهای

Problematicaa.com

بزرگ، بِلا ویلفر دوست مشترک ما، این‌ها هیچ کدام‌شان نمونه‌هایی از انقیاد فروتنی نیستند. با این وجود خط تمایز ویژه‌ای هست ما بین آن دسته از زنان داستان‌های دیکنز مثل اگنس واکفیلدِ رمان دیویدکاپرفیلد یا اِستر سامرسون خانه‌ی قانون‌زده که معیارهای خنثایی از فضایل اخلاقی را دارند و افراد عوضی مضحک مثل بتسی تروتوود، پگوتی، خانم اسپارسیت، خانم فلیت، و خانم هاویشام. خودسر بودن زنان آثاردیکنز غالباً روی لبه‌ی تیغ آزاردهندگی و سرگرم‌کنندگی در حرکت است. می‌توان ادعا کرد که این قضیه عیناً درباره‌ی شخصیت‌های مرد داستان‌های دیکنز هم صادق است. کسانی که مایلند بین صداقت خوش‌ظاهر و اخلاقیِ طبقه متوسطی نیکلاس نیکلبی و حرکات نامتعارف یا پرجاروجنجال حقیرانه‌ی واکفورد اسکوئرز تمایز قائل شوند. اما تفاوت اینجاست که مردان باصداقت می‌توانند فعال و چاره‌جو باشند در حالی که زنان باصداقت در کل چنین قابلیتی ندارند و طبق روال دوره‌ی ویکتوریایی زنان به قیمت جنسیت‌زدگی، به شکل کمال‌گرایانه‌ای اخلاق‌مند می‌شوند.

شکاف مابین اخلاق و زندگی در آثار دیکنز به طریقی عنوان می‌شود که گویی ارزش‌های اخلاقی ماهیتی فرامادی و ویژگی‌های مطلق دارند. اگر آدم‌خوب‌های او فسادناپذیر به نظر می‌آیند، آدم‌بدهای او هم در تباهی یدطولایی دارند. برخلاف جورج الیوت، دیکنز تصورات اخلاقی آشکارا دوگانه‌ای دارد: بی‌حوصله است و در عین حال باریک‌بین. طرز نگاه دیکنز می‌تواند عواقب نسبتاً دور از ذهنی را به بار بیاورد. اولیور توئیست که در نوانخانه پرورش داده شده و دم‌پر فاحشه‌ها و جیب‌برهای «ایست اِند» بوده انگاری حامل خصلتی استثنایی است که هیچ‌چیز نمی‌تواند دامانش را بیالاید. منشأ این بی‌گناهی مقدس الیور توئیست هم به‌اندازه‌ی منشأ انگلیسی استاندارد و زبان‌بازی و بی‌عیب و نقص حرف زدن او رازی است سربه‌مهر. اما

Problematicaa.com

اگر آدم‌ها واقعاً مثل اولیور توسط جامعه به تباهی کشیده نشوند، آن‌وقت این قضیه موجب می‌شود تا شخصیت‌های مثل فاگین کمتر بدسگال به نظر آیند. اگر تباهی نتواند به پرهیزکاری اولیور خدشه‌ای وارد کند، پس خطرش به‌مراتب کمتر از آن ادعایی است که رمان قصد دارد مطرح کند. برعکس اگر پستی و رذالت واقعاً به همین شکلی است که بلاندو در رمان دوریت کوچک است، پس مفهوم خوبی نمی‌تواند بر آن اثرگذار باشد و همه‌ی این‌ها نشان‌گر یک‌سری محدودیت‌هاست.

رمان‌های دیکنز چاره‌ای ندارند جز روبه‌رو شدن با تردیدهای سازشکارانه‌ای که از بین ارزش‌های اخلاقی رسمی و افکار عجیب وغریب و نامتعارف افسار تخیل نویسنده‌اش را به دست گرفته. این امکان هست که لُب مطلب رمان‌های دیکنز در آن روایت رسمی‌اش وجود داشته باشد، اما بخش اعظمی از آن در حواشی و معانی ضمنی‌اش پنهان شده. در هر صورت اصول اخلاقی به انتخاب منجر می‌شود و به نظر می‌رسد بیشتر شخصیت‌های دیکنز نمی‌توانند جز خودشان چیز دیگری باشند. آنان یا در تله‌ی هویت‌های خودشان گیر افتاده‌اند که به‌سان زندان است یا شبیه‌اند به بازیگری درجه دو که صاحبان ازلی نقش‌های جزئی‌اند. در عوض بقیه‌ی شخصیت‌ها هم در برابر صلابت اخلاقی بسیار سست‌عنصر و متغیرند و هویتشان را مثل مدل مو مدام عوض می‌کنند. در کل چیزهایی که در آثار دیکنز وجود دارد یا مدام رنگ‌به‌رنگ می‌شود یا بی‌رحمانه خنثی است. دیکنز مرد میدان میانه‌روی نیست.

با بررسی چند عنوان از آثار دیکنز به این نتیجه رسیدیم که موضوعِ محوری و محبوب آثارش کودکان است. دیکنز نخستین رمان‌نویس انگلیسی و

Problematicaa.com

به‌عبارت دیگر یکی از اولین نویسندگان انگلیسی است که کودکان را مرکز توجه داستان‌های خود قرار داده است. در رمان قرن هجدهم، کودکان کم پیدا هستند. از نظر دیکنز آنها نمادی از احساسات ذاتیای‌اند که یک رمان نویس ممکن است «ناخودآگاه» در رمان‌هایش آن‌ها را ذکر کند. این احساسات غالباً توأم با طبیعت، مرگ و مهاجرت است. اما از الیور توئیست[۱] و پاول دامبی[۲] گرفته تا دیوید کاپرفیلد[۳] و ایمی دوریت[٤] ، قربانیان ظلم و ستم اجتماعی‌اند. بدین ترتیب کودکان، طبیعت و جامعه را پوشش می‌دهند و منحصراً پاکی طبیعت را با بی‌رحمی جامعه ترکیب می‌کنند. اینکه مرکزیت همدردی طبیعی در عین حال تمرکز بی عدالتی و استثمار است، موجب رسوایی ویژه‌ای است.

از دید کودک خواست‌های طبیعی موجب میشود تا سبعیت فرهنگ را به نقد بکشیم. دیکنز با انتقاد از دیدگاه انجیلی ویکتوریایی که اظهار داشته کودکان نابکارند، با صراحت از کودکان حمایت کرده است. از مُرد استون[٥] در رمان دیوید کاپرفیلد گرفته تا آقای پود اسنپ[٦] در دوست مشترک ما، دیکنز از مخفی‌کاری و سخنان کنایه‌دار انجیلی به‌خاطر خشونت سادیستی پنهان‌اش به شدت انتقاد کرده است.حتی برای خود دیکنز هم دشوار خواهد بود که بهتر از پرتره بد ذاتِ روراند چادباند[۷] بیافریند. اگر موقعیت ویژه‌ای دارد و کودکان

---

۱ Oliver twist
۲ Paul dombbey
۳ David copperfield
٤ Amy doritt
٥ Murdstones
٦ Mr. Podsnap
۷ ReverendChadband

Problematicaa.com

را قهرمان داستان‌هایش قرار داده، به این دلیل است که او خود کودک مستقلی بود که به‌ناچار همچون بزرگسالان تن به کار میداد. مطمئناً از نظر فروید این مسئله درباره‌ی همه‌ی ما صدق می‌کند، اما مانند بعضی از باغ‌ها، برخی از ماها هم بیشتر از بقیه رشد کرده‌ایم. بازدید کنندگان متشخصی که به خانه دیکنز می‌رفتند با دیدن اینکه چنین مرد بزرگی روی فرش خم شده و با فرزندانش بازی می کند لبخند می‌زدند، اما پس از مدتی متوجه میشدند که او بازی را با جدیت انجام می‌دهد و ظاهراً تمایلی به پایان یافتن آن ندارد.

کودکان دلخراش‌ترین نماد ظلم، بی‌گناهی و بی‌پناهی‌اند؛ اما به همین دلیل مکان نامشخصی را ارائه می‌دهند تا از کل جامعه انتقاد کنند. زیرا کودک نمی‌تواند منطق درونی آن دستور را فراتر از فهم دیکنز درک کند. کودکان هم مانند او بخش‌هایی از واقعیت را می‌بینند و نمی‌توانند از موقعیت سختشان فاصله بگیرند.آن‌ها به‌خاطر وضعیت موجود به‌شدت در رنجند اما اطلاعاتی درباره‌ی عامل این رنج یا نحوه‌ی درمان آن ندارند و خودشان هم نمی‌توانند آن را درمان کنند. این‌طور پیداست کودک می‌خواهد از گرفتاری خودش رها شود. اگرچه این کیفرخواستی بی صداست از نظامی که کودکان در آن اسیر شده‌اند اما درعین حال درگیر شدن در فعالیت‌های غیر قانونی و ممنوعه نیز به حساب میآید. این که بخواهیم از غذایی هضم‌نشدنی سهم بیشتری داشته باشیم، مسئله‌ی بیگاری حل نخواهد شد.

Problematicaa.com

داستان‌های دیکنز پر از کودکان زودبالغ‌شده و بزرگسالانی دارای رفتاری کودکانه است. آرتفول داجر[۱]، اسماک[۲]، نل کوچولو[۳]، پائول دامبی[۴]، دوریت کوچولو[۵] و جنی ورن[۶] از نمونه‌های دسته‌ی اولند، در حالی که آقای پیکویک[۷]، برادران چیریبل[۸]، آقای دیک[۹]، آقای میکاوبر[۱۰]، دورا کاپرفیلد[۱۱]، هارولد اسکیمپول[۱۲]، والدین مسن وِمیک[۱۳]، پدر جِنی ورن[۱۴]، مگی و جو گارگاری[۱۵] نمونه‌های بزرگسالانی‌اند که رفتاری کودکانه دارند. در نظم طبیعی نسبت‌های خویشاوندی اختلالات عجیب‌وغریب زیادی رخ داده است، به طوری که کودکان سختی‌کشیده‌ی زودبالغ‌شده مجبورند مسئولیت بزرگسالان بی‌بندوبار وظیفه‌نشناس را به عهده بگیرند. این رمان‌ها پر است از پدرسالارهای دروغین و والدین بشاش، استعاره‌هایی ملموس و واقعی از یتیمان، غول‌های خانگی، والدین جانشین، همسران خردسال و زوج های سالخورده‌ای که مانند کودکان سر راهی مجهول الهویه داستان‌های «کودکان

[۱] Artful Dodger
[۲] Smike
[۳] Little Nell
[۴] Paul Dombey
[۵] Little Dorrit
[۶] Jenny Wren
[۷] Mr Pickwick
[۸] Cheeryble brothers
[۹] Mr Dick,
[۱۰] Mr Micawber
[۱۱] Dora Copperfield
[۱۲] Harold Skimpole
[۱۳] Wemmick's Aged Parent
[۱۴] Jenny Wren's father
[۱۵] Maggy and Joe Gargery

Problematicaa.com

در جنگل» رفتار می‌کنند. تا آنجایی که به عروسان خردسال مربوط می‌شود می‌توان گفت که فقط خویشتن‌داری قهرمانانه‌ی دیکنز است که توانسته در کتاب خانه قانون زده از ازدواج جان جرندیس[۱] میانسال و خوش‌چشم با استر سامرسان[۲] جوان و جذاب چشم پوشی کند.

این نوع تمایل تا حدودی منحرف‌کننده است، اما در کل، خانواده‌ها در آثار دیکنز کما بیش منحرفند. خانواده در بیشتر نوشته‌های اولیه‌ی دیکنز محفلی قرن هجدهمی برای ابراز احساسات متعارف و طبیعی بود. از زندگی خانوادگی کراچت[۳] در سرود کریسمس[۴] گرفته تا ومیکز[۵] در آرزوهای بزرگ[۶] که در این دنیای نامقدس نوعی پناهگاه است ، پناهگاهی که در مقابل نظم اجتماعی بی‌عاطفه محسوب می‌شود. خانواده کارناوالی از هرج‌ومرج باشکوه، با انبوهی از احساسات که عموماً سر میز شام دیده می‌شود. غذا در داستان‌های حماسی و شفاهی دیکنز همیشه نشانهای از رفاه است. اما حتی در داستان‌های قبلی هم اجاق خانواده مکانی ناخوشایند و دستکاری شده است و در برخی از رمان‌های متأخر او این نهاد جهان کوچکی از انحصارات است و به‌جای اینکه محلی پر از مهربانی و شفقت باشد، نشانگر جامعه‌ی تشنه‌ی قدرت است. دیکنز فهمیده بود که خانواده، واسطه‌ی قدرت اجتماعی جامعه و نوعی مقاومت در برابر جامعه است. از خانواده مردستون دیوید کاپرفیلد گرفته تا خانواده اسمالوید خانه‌ی قانون زده، در خانواده‌ی دیکنزی مزرعه‌ی دنج و پر

---

۱ John Jarndyce
۲ Esther Summerson
۳ Cratchits
۴ Christmas Carol
۵ Wemmicks
۶ Great Expectations

Problematicaa.com

از آرامش به همان اندازه دیده می‌شود که صحنه‌ای از خشونت سادیستی و قحطی عاطفی. در داستان‌های دیکنز نوعی زندان هست. زندانی که درواقع زندگی خانواده دوریت[۱] در رمان دوریتِ کوچک[۲] به آن گره خورده است. درست مثل دوران کودکی خود دیکنز. داستان آرزوهای بزرگ تصویری است از خانواده‌ای که در آن خواهر پیپ[۳]، نقش مادر را ایفا میکند و شوهر خواهرش جو گارگری[٤]، هم نقشی پدر و هم برادر بزرگ را بر عهده میگیرد. درحالی که والد راستین شخصیت بالغ داستان فردی است زندانی.

دیکنز جوان دوست دارد بزرگسالان بی‌دست‌وپا را رها کند، اما با هارولد اسکیمپول[٥] در «خانه خانه‌ی قانون زده»، که یک فوکولی مفلوک شده است و سر دسته‌ی کودکان متعدد فراموش شده، چنین رفتاری ندارد. معصومیت کودکانه‌ی او تنها دلیل منطقی برای خودخواهی زننده است. در رمان‌های بعدی دیکنز، مسئولیت متقابل به موضوع اصلی تبدیل شده است. در آثار دیکنز خانواده‌های رومانتیک و احساساتی و شخصیت‌های اهل عملی مثل آلان وودکورت[٦]، بازرس باکت[۷]، راونسول[۸]، دویس و جو گارگری[۹] که به‌ترتیب پزشک، کارآگاه، صاحب کارخانه، مخترع و آهنگر بودند، ستایش میشوند. همین اشخاص تنومندند که در برابر سانتیمانتال‌ها، کولی‌ها، بازماندگان دوران

---

[۱] Dorrit
[۲] Little Dorrit
[۳] Pip
[٤] Joe Gargery
[٥] Harold Skimpole
[٦] Alan Woodcourt
[۷] Inspector Bucket
[۸] Rouncewell
[۹] Doyce and Joe Gargery

Problematicaa.com

اشرافیگری مثل ددلاک[1] داستان خانه‌ی قانون‌زده و طبقات بالای تهی از معنویات همچون ونیرینگز[2] در داستان دوست مشترک ما مبارزه می‌کنند.
این طبقه هم نفرت‌انگیز بودند و هم جنایتکار. منابع ثروت این طبقه در جرم و جنایت (مِردل[3]: در دوریتِ کوچک، مگویچ[4] در آرزوهای بزرگ)، استثمار و تحمیل کار سخت (کارخانه‌های روزگار سخت[5]) و تودهی بیکاران داستان دوست مشترک ما نهفته است. بدون تردید ریشه‌ی فقر، رنج و بی قانونی در هویت اجتماعی است. نگرشی قابل فهم از طرف کسی که پدرش را به‌خاطر بدهی زندانی کرده بودند. رفتار جامعه‌ی ارتدکس نه‌تنها ظالمانه است بلکه غیر واقعی هم هست: در زیر سطوح شیک آن اتاق‌های پر از طراحی، کاغذبازی‌های اداری و سهام‌هایی صرفاً تخیلی که بر اساس واقعیت‌های مادی خشونتند، زندان‌های پر از بدهکاران، خانه‌های کار، کوره‌های آهنگری و کارگران گمنام فقیر قرار دارند.

در نهایت، تنها با بازگشت و تصدیق منابع بدنام ثروت، مقام و هویت خود است که هر فردی می‌تواند بنیاد مستحکمی بسازد. سرچشمه‌ی جوشان هویت مانند برخی از گناهان اساسی آلوده می شوند. با آهنگی از مرگ ، انحلال و احیا ، که فرد از تصویر رودخانه رمان‌های دوست مشترک ما و داستان دو شهر تأثیر می گذارد، برای یافتن آن باید دست‌کم به‌صورت نمادین زندگی خود را از دست بدهد. اما همیشه افرادی وجود دارند که اصلاح‌پذیر نیستند

---

[1] Dedlocks
[2] Veneerings
[3] Merdle
[4] Magwitch
[5] Hard Times

Problematicaa.com

مانند رایدر هوود[1] شرور در «دوست مشترک ما» که توان تعمید خویش برای زندگی جدیدی را ندارد. پیپ در آرزوهای بزرگ، برای از بین رفتن شخصیت اجتماعی کاذبش باید به کوره – صحنه‌ی جرم، خشونت، خویشاوندی، کار و بیماری - روی آورد و با انجام این کارهاست که زندگیاش را در مقام آقازاده سر وسامان داده و با استلا ازدواج میکند. اگرچه شایان توجه است که دیکنز در اصل تصور نمی‌کرد که داستانش چنین پایان خوشی داشته باشد. به همین ترتیب، دوریت کوچک در جامعهای که سنگ محک واقعیت آن کاغذهای پوسیده‌ی سهام، وصیت نامه‌ها، اعتبارات و اسناد قانونی جمع‌آوری شده است، سرانجام به زندان برمی‌گردد. این دنیایی است که در آن زنده‌ها طعمه مرده‌ها می‌شوند، چرا که ثروت حال حاضر، وابسته به میراث در هم تنیده و آلودهی گذشته است.

اشاره شده است که دیکنز شغلش را در دوره پیکویکن[2] با کالسکه و در مسافرخانه‌های حومه آغاز کرد و در دوران ویکتوریایی با صنایع سنگین، بوروکراسی دولتی، اتحادیه‌های کارگری ، بانک‌داری در سطح وسیع ، آموزش دولتی و سیستم پیشرفته راه آهن به پایان رسانده است. به عبارت دیگر، با گذر از بی بندباری اتمیزه و تک افتاده به یک نظام سرمایه‌داری یکپارچه به زندگی‌اش ادامه داده؛ تغییراتی که در نوشته‌های او هم منعکس شده است. نخستین رمان‌هایش مثل نیکلاس نیکلبی[3] و مارتین چوزوویت[4] آثاری بی‌نظم، آشفته،کنترل‌نشدنی و غیرطبیعی‌اند که برخی به سمت‌وسوی متفاوت

---

[1] Riderhood
[2] Pickwickian age
[3] Nicholas Nickleby
[4] Martin Chuzzlewit

پراکنده شده و برخی دیگر که شالوده‌شان سست است مبتنی بر شانس و اتفاقات شگفت‌انگیز است.اگرچه برخی از نویسندگان نوین و خجالتی شخصیت خود را از آثارشان کنار می‌کشند، اما دیکنز با بی‌پروایی خود را تبلیغ می‌کند، به‌نوبت آموزش می‌دهد، درس اخلاق می‌دهد و احساساتی هم هست. او بازیگری است که با زیرکی تأثیرات تئاتر و نقاشی‌های بزرگ را نگاه می‌کند. هنر او جنبه‌ای تئاترگونه دارد. فضایی شبیه به بازار یا جلسات عمومی که در آن یک لحظه خوانندگانش را موعظه می‌کند و لحظه‌ی بعد آن‌ها را فریب می‌دهد. در مقام خالق، از تصاحب میکروفون از دست یکی از شخصیت‌هایش ناراضی نیست و با صدای بلند عقایدش را اعلام می کند.

آثار دیکنز پر از اضطراب و گمراهی است، اما در نوشته هایش طنزهای زیادی درباره طبقه متوسطی که میان طبقات فرادست و فرودست شناور است دیده می‌شود و تغییرات چهره زمین را پردازش می‌کند. گاهی در آثار او شوخ طبعی و خوشرویی فریبنده‌ای دیده می‌شود و حتا گاهی ترس‌های جامعه به تصویر کشیده می‌شود انگار احساس راستین نویسنده از آنچه ارائه می‌دهد واقعاً مشخص نیست. سالن دوتدبویس[1] ، مدرسه‌ی بی رحم نیکلاس نیکلی ،در عین حال هم وحشتناک و هم سرگرم کننده است. دقیقاً مانند روزگار سخت که خواندن آن هم ناراحت کننده و هم سرگرم کننده بود. این رمان‌ها مصائب لجام گسیخته‌ی انسانی و روحیه سخاوتمندانه را که زیر نیش فاجعه قرار دارند به طور استادانه‌ای ثبت میکند. در پایان، نویسندگان زیادی هستند که تصویری مثبت از این دنیای وحشتناک ارائه می‌دهند. به نظر می‌رسد این کتاب‌ها قدرت‌طلبند و در این راه اشتیاق سیری‌ناپذیری دارندو از روحیه‌ی قوی و جان جوشان لذت می برند، حتی اگر تصویری وحشتناک را به به ما نشان

[1] Dotheboys Hall

Problematicaa.com

دهند. با این حال، حتی این شرایط وحشتناک نیز معمولاً با عنوان کردن شخصیتی کریسمسی برطرف می‌شود: آقای براونلوو[۱] در الیور توئیست، اسکروج متحول‌شده در سرود کریسمس، برادران چریبل[۲] در نیکلاس نیکلبی، آقای بافین[۳] در دوست مشترک ما. شخصیت کریسمسی معمولاً پدر و مادر با لب خندان، چشم های گریان و یک مشت پر از پول است که راه حل بیشتر مشکلات جامعهی بحران‌زده به حساب میآید.

فضای رمان‌های متأخر دیکنز غالباً تاریک و سیاه است. دیکنز معتقد بود رمان های او نباید با آهنگ تراژیک به پایان برسد زیرا ویکتوریایی‌ها همچون طبقات حاکم امروزی معتقد بودند که غم و اندوه جامعه را به تباهی می‌کشاند. البته این محدودیت‌ها در آثاری مانند دوریتِ کوچک و آرزوهای بزرگ تا جایی که جرئت دیکنز به او اجازه میدهد عقب رانده میشود. در رمان خانه‌ی قانون‌زده، روحیه‌ی جشن‌گیری بسیار کمرنگ شده است. جان جارندیس[۴] شخصیتی ساکت و ناراحت کننده و نسخهای از شخصیت کریسمسی است که بدون کمک و درمانده مانده و ریچارد کارستون[۵] او را به درون گرداب دادگاه کیفری کشیده است. آنچه اکنون سنگ بنای کل سیستمی است که تحت تأثیر تغییرات تکین قرار نمیگیرد. جنبه‌ی اجتماعی را نمیتوان با خام‌باوری به جنبه‌ی شخصی تقلیل داد: همچون مردل[۶] بانکدار پر نفوذ و قدرتمند در رمان دوریتِ کوچک. مردی بزدل که با ترسِ خدمتکارش زندگی میکند. دیکنز اوایل به‌ندرت

۱ Mr Brownlow
۲ Cheeryble brothers
۳ Mr Boffin
۴ John Jarndyce
۵ Richard Carstone
۶ Merdle

Problematicaa.com

می‌توانست تمایز دقیقی بین بعد اجتماعی و بعد شخصی بیان کند. از این نظر دمبی و پسر[۱] رمانی انتقالی است. از یک سو دیکنز هنوز هم افرادی به ویژه دامبی، سرمایه داربی‌عاطفه کلیشه‌ای را به خاطر مشکلات اجتماعی سرزنش می کند. با این حال، این رمان با حکایت ستودنی‌اش درباره‌ی احداث راه‌آهن، نقطه‌ی آغاز اندیشیدن به شبکه‌ها و سامانه‌های ارتباطی است که در جایگاه نیروهای اجتماعی‌اند و به‌سادگی نمی‌توان آن را به فساد یا تقوای افراد تقلیل داد.

با وجود این بینش دمبی و پسر در خصوص راه‌آهن بسیار مبهم است. اگر کسی تحت تأثیر پویایی آن‌ها قرار گرفته، آن‌ها را نیز مرگ‌آور و مخرب قلمداد می‌کند. چرا که به همان اندازه که از تحولات تجلیل می‌کند،متأسّف هم هست. این رمان ترکیب معمولی غرور و اضطراب است که نگرش طبقه‌ی متوسط ویکتوریایی به پیشرفت اجتماعی را به بهترین شیوه بازتاب میدهد. قلبِ دیکنز با مکان‌هایی مانند باغ های استاگس[۲] است که پر از جذابیت‌های عجیب و دلپذیر است، اما کلهی اصلاح‌طلب ویکتوریاییاش به او دستور می‌دهد که این اماکن راکد را که تاریخ پشت سر گذاشته، باید در مسیر پیشرفت تسلیم شود. با توجه به بی‌علاقگی دیکنز به تشریفات اداری و نفرتش از سنّت‌گرایی و امتیاز اشرافی، تعصبش به اصلاحات اجتماعی و مهارت‌های عملی و شرکت‌های صنعتی درباره‌ی مدرن‌سازی سریع فکرهای بکری در سر داشت. اگر امروز زنده بود بعید نبود تنظیم‌کننده‌ی الکترونیکی[۳] داشته باشد و فقط با دیلم می‌شد او را از تلفن همراهش جدا کرد. اگرچه

[۱] Dombey and Son

[۲] Staggs Gardens

[۳] https://en.wikipedia.org/wiki/Electronic_organizer

Problematicaa.com

بسیاری از اتفاقات روزگار خودش او را مبهوت کرده بود اما از نظر او قرن نوزدهم روشن‌ترین دوره‌ی تاریخ است. در حقیقت، اساساً نگرش او به تاریخ مانند نگرش بی‌فرهنگ او درباره‌ی هنر بود. او با دیدگاه هنری فورد[۱] که معتقد بود تاریخ عمدتاً مزخرف است، موافق بود.

از همه‌ی این‌ها گذشته، دیکنز برآمده از یک طبقه‌ی متوسط ترقی‌خواه بود و به تبع آن طرز تفکر او مانند طرز تفکر طبقه‌ی متوسط ویکتوریایی بود. او پسران خود را به ایتُن[۲] می فرستاد و از تمجید زمانهاش لذت میبرد. دفاع کردن از قربانیان وضعیت موجود الزاماً نشانگر احساسات رادیکال نیست. او را کمابیش میتوان شووینیست انگلیسی به حساب آورد که به مکان‌های بی نظم مانند خارج از کشور مشکوک بود. (همان‌طور که در صحنه های مربوط به خانم جلیبای[۳] در خانه‌ی قانون‌زده مشاهده می کنیم) و از چیزی که اکنون آن‌ها را کمک‌های خارجی می‌نامیم، به‌شدت انتقاد می‌کرد. اگرچه او به گردگراینـد[۴] فایدهگرا در روزگار سخت کنایه می‌زد، اما خودش از جهاتی کاملاً به آن نحلهی فکری نزدیک بود و حلقهی دوستانش را از میان این اصلاح‌طلبان سرسخت شناسایی می‌کرد. گردگراینـد روشنفکر است، در واقع تنها روشنفکری که دیکنز به تصویر کشیده، همین امر می‌تواند تا حدودی دلیل تحقیر شدن او باشد. برخلاف الیوت[۵] یا هاردی[۶]، دیکنز علاقه‌ی چندانی به

---

۱ Henry Ford
۲ Eton
۳ Mrs Jellyby
۴ Gradgrind
۵ Eliot
۶ Hardy

Problematicaa.com

ایده‌ها ندارد و از این نظر به تاکری[۱] و ترولوپ[۲] نزدیک‌تر است. او مجذوب لب‌های پهن و مرطوب دانشمند علوم اجتماعی میشود، نه درونمایهی کلامی که گفته میشود. به‌رغم اینکه او از افراد اصل‌ونسب‌دار و باادب نفرت داشت، در برابر اشخاص محترم انگلیسی ضعف داشت و در رمان‌هایش افراد پرنفوذ و جذابی مانند جیمز استیرفورت[۳] در دیوید کاپرفیلد، جیمز هارتهاوس[٤] در روزگار سخت و یوجین رایتبورن[٥] در دوست مشترک ما، وجود دارد.

این افراد خوش‌لباس بدنام برای دیکنز جذاب بودند؛ او به طبقه‌ی متوسط پرمدعا و محافظه‌کار حساسیت داشت. با این حال، مانند افراد طبقه متوسط معمولی از انبوهی که در بارنبی و داستان دوشهر حضور داشتند می‌ترسید. از نظر او شلوغی هم جذاب بود و هم شدیداً وحشت‌انگیز. خودش از قشری بود که تازه وارد اجتماع شده است و شاید دلیل وجود شخصیت‌هایی تازه‌به‌دوران‌رسیده در نوشته‌هایش همین بود. شخصیت‌هایی مثل اوریا هپ[٦] نفرت‌انگیز در دیوید کاپرفیلد که سعی داشت با دست‌های مرطوبش دختر رئیسش را به چنگ آورد یا برادلی هِداستون[۷]، ناظم خودسرکوبگر و خشن در دوست مشترک ما. بخشی از ایرادهای مغرورانه‌ی دیکنز از شخصیت سرمایه‌دار روزگار سخت، جوزیا باندربی[۸] به این دلیل

---

۱ Thackeray
۲ Trollope
۳ James Steerforth
٤ James Harthouse
٥ Eugene Wrayburn
٦ Uriah Heep
۷ Bradley Headstone
۸ Josiah Bounder

Problematicaa.com

است که محرومیت‌های طولانی‌مدت دوران کودکی خودش را به رخ خواننده بکشد.

در عین حال، دیکنز گرایش رمانتیک اومانیستی قویای دارد که با اصلاح‌طلبی تند و تیزش ناسازگار است. او نسبت به بت‌وارهانگاری گردگریند درباره‌ی حقایق سخت‌گیری می‌کند؛ اما این سخت‌گیری بیشتر با بی‌تابی عاشقانه و استدلال منطقی دیکنز مرتبط است تا با گرایش‌های فایده گرایانه‌اش. وضعیت او نسبت به آن‌ها معمولاً کاریکاتوری و امپرسیونیستی است. از بین بردن تعدادی افراد بی‌عاطفه بهتر از مقابله با فایده‌گرایانی است که در سیستم ویکتوریایی بخشی از اصلاحات اساسی را انجام داده‌اند. در هر صورت، هیچ پروژه‌ی اصلاحات اجتماعی‌ای نمی‌تواند حقایق سخت را نادیده بگیرد. حقایق میتواند تأثیرگذارتر از چیزی باشند که دیکنز تشخیص داده بود. ساده‌لوحی است که تصور کنیم آمار مخرب نیست.از طرف دیگر سیسی جوپه[1] و بازیگران سیرک در روزگار سخت نشان داده اند که انگیزه و بصیرت و همچنین تجزیه‌وتحلیل غیرمنطقی، توهم نسبت به واقعیت را افزایش می‌دهد. دیکنز رمانتیک همچون بسیاری از رمانتیست‌ها، نه‌تنها نهادهای اجتماعی خاص را سرزنش می‌کند، بلکه به کلِ نهادهای در تقابل با روابط شخصی و احساسات دلسوزانه مشکوک است. در مجادلهی میان فایده‌گرایی و رمانتیسم در قرن نوزدهم، یعنی در جدال قلب و مغز، دیکنز به تعبیری از هر دو طرف حمایت می‌کرد، گرچه قلب را ترجیح میداد. رمانتیسم اومانیستی او گاهی کمی بیشتر از احساسات آسایش‌طلبانه است؛ اما نکته‌ی برجسته این است که نویسنده ای که توحش و شرارت جامعه‌ی قرن نوزدهم را واضح تر از هر کس

[1] Sissy Jupe

Problematicaa.com

دیگری به تصویر کشیده است، کماکان حافظ ایمان همیشگی به خیر و سخاوت است.این موضوع ممکن است ساده‌لوحانه به‌نظر برسد اما کاملاً واقع‌گرایانه است. این موضوع میراث رمانتیک را با بارزترین تأثیرگذاری آن نشان می‌دهد.

روزگار سخت جنبه‌های بی اعتبار رمانتیسم اومانیستی دیکنز را ناخواسته به نمایش می گذارد، رمانی که می‌پذیرد چیزی که در معرض خطر قرار گرفته کل نظام سرمایه‌داری صنعتی است، اما به غیر از جنبش خودانگیخته و آنارشیکی که در سیرک اتفاق میافتد هنوز مخالفتی با آن وجود ندارد. با دیدن صنایع فرهنگی با سودآوری بالا، خودمان بهتر درک می‌کنیم که سرگرمی بخشی از مشکل است نه راه‌حل. در چنین شرایطی ، «فرهنگ» و تخیل نمی‌تواند جایگزین مناسب حقایق و کار سخت باشد ، بلکه چهره‌ی دیگر آن‌هاست. دیدگاه افراد بی فرهنگ این است که فرهنگ سرگرمیِ بی ضرر است. فرهنگ از این منظر به این پرسش تقلیل مییابد که: با مردم در وقت فراغتشان چکار کنیم؟

در رمان روزگار سخت یکی از بازیگران سیرک شکایت می‌کند که مردم همیشه نمی‌توانند کار کنند اما متوجه نیستند که صاحبان صنعت کاملاً با آنها موافق هستند. به طور کلی صاحبان کارخانه با سالن موسیقی مخالفتی نداشتند. سران حکومتی همواره متوجه بودند که مردم عادی همراه با غذا به سیرک ها نیز نیاز دارند. تامین سرگرمی و فراغت موجب می‌شود نیروی زنان و مردان تجدید شود و آنها با شادابی به سر کار برگردند. تامین سرگرمی‌های سازمان یافته، خواه به عنوان سیرک یا سریال های تلویزیونی، برای افرادی که زندگی کاریشان تهی از زرق و برق است ارائه میشود، و همچنین در مقابله با پتانسیل هایی که در غیر این صورت ممکن است نظم معمول جامعه را تخریب کنند، امنیت را

Problematicaa.com

فراهم کرده است. امروزه تمایل سازمان‌یافته‌ای به نام ورزش شناخته شده در این خصوص نقش بسیار مهمی دارد.

در واقع در روزگار سخت، سیستم مخالف قدرتمندی وجود دارد اما کاملاً رَد شده است. جنبش اتحادیهای که در چهرهی تهی از جذبهی اسلک بریج[1] و آزار و اذیت استفان بلکپول[2] کاریکاتوریزه شده است. بیزاری رمانتیسمِ دیکنز از مؤسسات حتا شامل مؤسساتی هم می‌شود که قصد دارند آن را تغییر دهند است. روزگار سخت یکی از تعداد محدود نیروهای سازمان یافته انگلستان ویکتوریایی را که همان بی‌عدالتی‌هایی که رمان علیه آنها معترض است به چالش می‌کشد. شخصی سازی و مشخص سازی تخیل زنده‌ی دیکنز، در باره چنین موارد شخصی بی قرار است. درعوض بر افراد تک افتاده همچون استفان بلکپول که احترام، اغتشاش و انفعالش، متمرکز شده است و از این خصوصیات بیشتر از تلاش برای افزایش و بهبود سطح دستمزد ستایش میکند. به نظر می‌رسد که رمان، همراه با بلکپول، معتقد است که هرگونه مبارزه برای منافع شخصی همتراز با افزایش خودخواهی و فرقه‌گرایی است. تعصبی که تنها قدرت استثمارگران بلک پول را تثبیت میکند. از این نظر، زنان صرفاً برای پایان دادن به خرحمالی های کار خانگی خودخواهی میکنند. عموم مردم بر این باورند که استفان در راه خدا و در راه آرمان های طبقه کارگر جان داده ، در واقع معتقدند که یاد او همیشه در اذهان زنده است. جای تعجب است که مقدار خود تصدیقگریِ آشفتهی بلک پول در ذهن نویسنده وجود ندارد. دیکنز اعتصاب این رمان را بر مشاهدات واقعیاش در لانکشایر، مدل‌سازی کرده و

[1] Slackbridge
[2] Stephen Blackpool

Problematicaa.com

در مجله خود گزارش کرده است. اما گزارش روزنامه درباره این رویداد به مراتب مثبت‌تر از رمان است، و این گزارش خویشتن‌داری اعتصاب کنندگان را تحسین می کند. خلاصه این که نمیتوان همیشه تخیل را امری خلاقانه به حساب آورد.

روزگار سخت،احساسات نوع جدیدی از نظم صنعتی که در حال نظم بخشیدن به این ساختار است را منتقل میکند که بدن انسان را تحت انضباط قرار می‌دهد و مانع رشد تخیل و بروز همدردی با احساسات طبیعی میشود و با انجام این کار، میان سازمان کارگران صنعتی، عادات احساسی که ایجاد می‌شود، بدبختی های جنسی و آموزه‌های نظری بی‌خون ارتباط برقرار می کند. اما در عین حال، همه این‌ها را با یک نبرد بی‌انتها میان فضیلت و شرارت ساده می‌کند. همچنین آن را به سطح یک حکایت کاهش می‌دهد که در آن لوئیز شاهزاده خانم فقیر از چنگال باندربی شرور فرارمی‌کند، و گردگریند وحشی و خشن که هر چند یک شبه به یک شاهزاده جذاب تبدیل نمیشود اما میتوان او را در قامت یک پدر تائب دید.

هنوز مشخص نیست که تبدیل شدن گردگریند به یک پدر دلسوز، چگونه بر آن سیستم اجتماعی، که کارخانه باندربی نماینده آن است، تأثیر می گذارد. از آنجا که چشم انداز تغییرات اساسی فراتر از دامنه این رمان است ، این تاثیر میبایست مانند بسیاری از داستان‌های ویکتوریایی، بر اخلاق گرایی ، تغییرات احساسی افراد و تجزیه و تحلیل مشخصه های داستان های افسانهای تکیه کند. به همین دلایل واقع‌گرایی دیکنز، مانند واقع گرایی خواهران برونته و سایر نوشته های ویکتوریایی هرگز خالص نیست، بلکه به نظر می رسد که با سایر اشکال سنتی‌تر مانند تم های عاشقانه، داستان های اخلاقی، کاریکاتور، خطابه، داستان های عامه پسند و غیره، در هم تنیده است. بدون کمک این

Problematicaa.com

اشکال، هیچگاه مشکلات مطرح شده با این رمان برطرف نمی شود؛ و دیکنز در عصری مشغول نوشتن است که برخلاف امروز، خوانندگان خواستار رفع مسایل‌اند و در صورت عدم دریافت آن احساس میکنند که در حقشان اجحاف شده است.

همزمان با یکپارچه شدن جامعه ویکتوریایی، در رمان های بعدی دیکنز ترجیح داده می شود تا برای رسیدن به یک وحدت هنری موسسات به صورت یکپارچه ترسیم شود. اگر در روزگار سخت تولید صنعتی و سیستم آموزشی وجود داشته باشد، در دمبی و پسر شبکه راه آهن ، در خانه‌ی قانون‌زده سیستم قضایی و قانون، در دوریتِ کوچک، زندان، سرمایه‌های مالی و بوروکراسی دولتی و در دوست مشترک ما سیستم زباله را شاهدیم. همه‌ی این‌ها برای یکپارچه کردن کارهای پاره‌پاره‌ی متفاوت دیکنز روش هایی را ارائه می‌دهند.

در حالی که دنیای اجتماعی جین آستن نسبتاً همگن است ، دنیای دیکنز مجموعه‌ی کاملی است از دنیاهای کوچک. کهکشان‌های مختلفی که بین آن‌ها همیشه به مقدار کافی فضای خالی وجود دارد. او با استفاده از سیستم های بزرگ شرکت های ویکتوریایی انگلیس امیدوار است که حوزه های اجتماعی جداگانه و تک‌افتاده به هم نزدیک شوند. قانون، بوروکراسی و سرمایه‌ی مالی تصاویری از وابستگی انسان را در جامعهای تکین و منزوی ارائه می دهد؛ با این وجود، طنز ماجرا در اینجاست که این فاکتورها در از هم گسستن و پراکنده کردن مردم نیز نقش دارند. چیزی که اصل وحدت را در رمان‌های بعدی به‌طور متناقض ارائه می دهد، نظام‌های تضاد و تقسیم است. به نظر می‌رسد در حال حاضر روابط مثبت بین افراد به‌قدری غیرقابل تصور است که تنها میتوان بین آن‌ها ارتباطات منفی متصور شد. در خانه‌ی قانون‌زده

Problematicaa.com

مِه از گداهای محله‌ی زاغه نشین تامِ همیشه‌تنها گرفته تا چهرهی همایونی صدراعظم را پوشانده است؛ اما این به آن معنی است که تنها چیزی که همه‌ی بخش‌های این جامعه در آن مشترکند، گمنامی غیرقابل نفوذ و گنگی است. مه باعث می شود ما دید وسیعی از لندن به عنوان یک کل داشته باشیم، اما ما به هر جایی که نگاه می کنیم تنها مقدار کمی از آن را می بینیم. اسم تامِ همیشه‌تنها نشان می‌دهد که تنهایی چیزی است که ما در آن مشترکیم. در واقع، تنهایی اکنون بسیار گسترده و پرتحرک است، حداقل خانم فلیت[1] عجیب و کروکِ شیطانی با این تنهایی به مرز نوعی جنون رسیده‌اند. هرچه وابستگی شخصیت‌های مادی بیشتر می‌شود، آن‌ها در دنیای نفسانی بیشتر محبوس می شوند، و از گفتار مشترک محروم میمانند.

بیماری‌ای که از انتهای شرق فقیرنشین لندن تا انتهای غرب ثروتمند گسترده شده، یکی دیگر از تصاویر وابستگی های منفی متقابل در خانه قانون زده است. ویروس‌ها دموکرات های رادیکالی هستند که از تمایازات اجتماعی بیزارند. این یک مسئولیت مشترک است که در آن وست اند[2] میبایست مشکل ملزومات بهداشتی ایست اِند[3] را برطرف سازد. امری که در خدمت منافع خودخواهانه است. اگر آنها آلوده شوند ، ممکن است شما هم آلوده شوید. بنابراین ، مسئولیت مشترک یک چالش برای نظم حاکم است، اما از جهاتی برای آن نیز مناسب است. تفکر مشارکتی خصلتی دوگانه دارد که این نظم هم از آن سود می برد و هم توسطش تضعیف می‌شود. یکی دیگر از نیروهای قدرتمند مایل به مرکز در این کتاب، تسلسل قانون جارندیس[4] است که افراد و

[1] Miss Flite
[2] West End
[3] East End
[4] Jarndyce law

Problematicaa.com

مکانهایی ظاهراً غیر متصل را بهم وصل می کند. وهولز، خانم فلیت، دِدلاک‌ها، جو، تالکینگهورن و بقیه ممکن است در شخصیت های منفرد خویش همچون دیوانگانی اسیر در زنجیر به نظر برسند، اما در سطحی عمیق‌تر با هم ترکیب می‌شوند. بنابراین تنهایی، به‌تعبیری امری تخیلی است. واقعیت این است که ما عضو یکدیگر هستیم؛ مشکل این است که ما به روشی نا خود آگاه با یکدیگر پیوند خورده‌ایم.

به همین دلیل می‌توان گفت که کل این جهان‌های بسته نهایتا در یک طرح جمع می شوند. در واقع در اینجا یک روایت بزرگ وجود دارد، اما همانطور که حقیقت داستان کلا بر مبنای تصورات است، در زیر فشار ظواهر مدفون شده‌اند و سطح آنها باید با تلاش زیاد لایروبی شود. بدین ترتیب این رمان کاراگاهی همچون بازرس باکت[1] را به‌نوعی جانشین خود رمان‌نویس میکند، آن‌ها با هم توطئه و همکاری می‌کنند، روابط آشفته‌ای را به نمایش می گذارند و به‌تدریج زیر دامنه‌های پراکنده‌ی کتاب،متنی واحد را فاش میکنند. هنرمندان،دانشمندان و کاراگاه‌ها می‌توانند نیروهای نامرئی را با چشم غیرمسلح نمایان کنند. روش معروف و اتفاقی دیکنز، اکنون تصادفاً معناهای عمیق‌تری به خود میگیرند. همان‌طور که بعداً در توماس هاردی[2] خواهیم دید، رویدادهایی که در ظاهر نامرتبط به نظر میرسند در واقع مخفیانه به هم پیوند خوردهاند. و این از نظر مادی و معنوی به یک اندازه صادق است: همان‌طور که استر سامرسون [3]اعلام میکند: همه‌ی ما در برابر یکدیگر مسئولیم. این از

[1] Inspector Bucket
[2] Thomas Hardy
[3] Esther Summerson

Problematicaa.com

آن نوع احساساتی نیست که به‌طور مشخص نویسندهی یادداشت‌های پیک ویک را تحت تاثیر قرار دهد.

اف. آر. لیویس[1] ابتدا از آثار دیکنز به عنوان رمان های صرفا سرگرم کننده انتقاد کرد ولی سرانجام به این نتیجه رسید که او رمان‌نویسی جدی است. چیزی که او به آن توجه نکرده بود، احتمال سومی بود که بینابین این دو قرار میگرفت. دیکنز رمان‌نویس جدی و در عین حال سرگرم کننده است. تعدادی کمی از نویسندگان اصلی انگلیسی توانایی این گشت‌زنی میان هنرهای بالا و پایین را دارند. دیکنز همچنین موانع ادبی بین داستان‌های بزرگسالان و کودکان را با موفقیت پشت‌سر گذاشته است: در نظرسنجی از دانش‌آموزان مدرسهای در دههی ۱۸۸۰ ثابت کرد که تا آن زمان نویسنده‌ای دل‌پسندتر از او برای آن دانش‌آموزان نیامده است .دیکنز نه منابع فکری جورج الیوت را داشت و نه ظرافت روانشناختی هنری جیمز را. همان‌طور که مشاهده کردهایم، اثرات روانشناختی او از نوعی هستند که از پسِ پرده‌های سالن نمایش هم دیده می‌شوند.

در عوض او نویسنده‌ای بود با قوه ی تخیل قدرتمند و مسلط به بلاغت. نویسنده‌ای که برخلاف الیوت یا جیمز همواره با طنز، هجو، ملودرام، تصنیف‌های رمانتیک، افسانه‌های شفاهی، تئاتر محبوب و فرهنگ روزمره در ارتباط بود. هیچ‌کدام از رمان نویسان کلاسیک دیگر تا این اندازه محبوب نشدند و هیچ‌کدام هم تا این اندازه بامزه نبودند. دیکنز هنرهای نمایش خنده دار و طنز، عاشقانه و مجادله‌آمیز را بکار گرفت و از آن‌ها برای اهداف زیبایی‌شناسی پیچیده استفاده کرد. شاید طنز واضح شخصیت‌های دیکنز نشان دهنده‌ی هنر خیابانی باشد اما همان‌طور که دیده‌ایم، درباره‌ی خیابان‌ها،

[1] F. R. Leavis

Problematicaa.com

خلق کاریکاتورها، پرتره‌های رنگی و عجیب و غریب بسته به نوع جدیدی از درک هنری است. وقتی مردم در نمایش‌های طنزآمیز محبوب همدیگر را مسخره میکنند پس طبیعتاً در دنیای جدید شهرنشینی هم همین اتفاق می افتد. از همین رو نگرش‌های سنتی، بسیار واقع‌بینانه می‌شوند.

دیکنز به‌هیچ وجه انقلابی نبود، هر چند میتوان او را اصلاح‌طلب سرسخت و خستگی‌ناپذیر قلمداد کرد. اما برخلاف توماس هاردی، آقای دیکنز هرگز برای جامعه‌ی ویکتوریایی تهدید محسوب نمی‌شد. دیدگاه‌های او درباره‌ی آموزش، آزادی‌خواهانه اما گنگ و مبهم بود و جلوه و شکوه طبقه‌ی متوسط و غرور پاتریسی را دوست نداشت. با این حال همان‌طور که در رمان خانه‌ی قانون‌زده عنوان کرده بود، از انواع نیروهای اجتماعی که می‌توانستند انگلستان قرن نوزدهم را به مکانی برای مسئولیت مشترک تبدیل کنند، می‌ترسید.اما با این وجود، این حقیقت روایتی کاملاً آشناست که دیدگاه خیالی یک هنرمند شاید خیلی رادیکال‌تر از نظرات او در دنیای واقعی باشد. دیکنز می‌خواهد هم به فقرا کمک کند و هم بوروکراسی دولتی خودخدمت را اصلاح کند، بهداشت و سلامت عمومی را بهبود ببخشید و قانون را ساده و موثر کند. با این حال جامعه ای که او در داستان‌های بعدی خود ارائه می‌دهد کاملاً مصنوعی و فاقد احساسات انسانی است و برای حل کردن مشکلاتش بسیار بیشتر از محله‌ی زاغه‌نشین داستان تامِ همیشه‌تنها برای تأمین تجهیزات پزشکی به کمک نیاز دارد.

این متن ترجمه‌ای است از یکی از فصول کتاب «رمان انگلیسی، یک مقدمه»:

Terry Eagleton(2005), The English novel: an Inroduction, Blackwell Publishing

Problematicaa.com