

## راینسون کروزوهای متفاوت: چندصدایی در دو داستان از جان مکسول کوتسی

### ترانه بوربور<sup>۱</sup>

مدرس زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکده زبان‌ها و ادبیات انگلیسی، دانشگاه تهران، تهران، ایران

### استفانی نیوول<sup>۲</sup>

مشاور تحقیق، دانشگاه ساسکس انگلستان، انگلستان

(تاریخ دریافت: ۱۳۹۳/۰۳/۱۷، تاریخ تصویب: ۱۳۹۳/۱۰/۲۹)

### چکیده

نزدیک به سه قرن پس از انتشار رمان *ماجراهای راینسون کروزو*، جان مکسول کوتسی این داستان را دوبار بازنویسی کرده است: بار اول در رمان *آقای فو* (۱۹۸۹) و بار دوم در سخنرانی جایزه نوبل با عنوان *او و مردش* (۲۰۰۳). مناسبات این دو اثر با رمان اولیه، بینامتنیت پسااستعماری را شکل داده است که طی آن، نویسنده‌ای از آفریقای جنوبی با یکی از رمان‌های شناخته‌شده غرب، مکالمه‌ای برقرار می‌کند. بینامتنیت پسااستعماری ضدگفتمانی در مقابل گفتمان ایدئولوژیک اروپامحوری، مردسالاری و تک صدایی می‌سازد و در پی ایجاد «گفت‌وگومداری» و «چندصدایی» در رمان است. محور اصلی بحث این مقاله آن است که کوتسی با دوبار بازسازی یکی از رمان‌های شناخته‌شده نشان داده است که ایجاد چندصدایی در رمان ممکن است هم مبتنی بر ساختار و هم محتوای اثر باشد. این مقاله ضمن بررسی ارتباط بینامتنی دو اثر کوتسی با رمان *دانیل دوفو* بحث می‌کند که در رمان *آقای فو* مؤلفه چندصدایی با بهره‌گیری از تکنیک‌های روایی «دوپهلویی» و «گفتمان دوصدایی» شکل گرفته است؛ درحالی‌که داستان *او و مردش* نشان می‌دهد چندصدایی بیش از آنکه ویژگی فرم داستان باشد، محصول توسعه و به تعبیر هومی بابا، «هویت ترکیبی» در ضمیر نویسنده است.

**واژه‌های کلیدی:** آقای فو، او و مردش، بینامتنیت پسااستعماری، جان کوتسی، هومی بابا، هویت ترکیبی.

۱. تلفن: ۲۲۲۳۹۹۶۶ E-mail: taranehborbor@gmail.com

۲. E-mail: S.Newell@sussex.ac.uk

## مقدمه

در ادبیات معاصر جهان، متون ادبی شناخته‌شده بارها بازبینی و بازنویسی شده است. بازنویسی آثار ادبی، روشی برای مرور گذشته و راهی برای برقراری ارتباطی معنادار میان گذشته و امروز است. در ادبیات پسااستعماری، نمونه‌های شناخته‌شده‌ای وجود دارد که ارتباط بینامتنی میان یک متن و آثار شناخته‌شده ادبیات غرب<sup>۱</sup> برقرار کرده‌اند. برای نمونه می‌توان به رمان دریای وحشی سارگسو (۱۹۶۶) اثر جین ریس که زندگی شخصیت برتا میسون در رمان جین/یر را بازسازی کرده و نیز بازنویسی رمان در دل تاریکی اثر جوزف کنراد از سوی گوگی و تیونگو نویسنده کنیایی و طیب صالح، نویسنده سودانی اشاره کرد. نویسندگانی از ملیت‌های متفاوت، هریک به روش خود کلیت روایت خطی و تک‌صدا را در بعضی آثار ادبی غرب زیر سؤال برده‌اند و یادآوری کرده‌اند که تصور و درک ما از جهان پیرامون، بر پایه روایت‌های کلی و قطعی تاریخی، ادبی و فلسفی شکل گرفته است و لازم است در آن تجدید نظر شود.

به مکالمه‌ای بینافرهنگی و بینامتنی که یک اثر ادبی میان دو فرهنگ استعمارشده و استعمارگر یا غرب و شرق ایجاد می‌کند، در اصطلاح، «بینامتنیت پسااستعماری» می‌گویند (لین، ۲۰۰۶: ۲۶). نویسندگان کشورهای سابقاً استعماری، با بازسازی ادبیات شناخته‌شده غرب، در پی به‌چالش کشیدن معنا و ارزش‌هایی هستند که در جهان داستانی یکجانبه از سوی غرب به‌عنوان ارزش‌های برتر ارائه شده‌اند. در این آثار، گفتمان مسلط اروپامحور درباره شرق و مردمانش به‌چالش کشیده می‌شود و در مقابل یک ضدگفتمان<sup>۲</sup> ساخته می‌شود (همان: ۲۷). هدف این ضدگفتمان، تغییر و دگرگونی آثار تک‌صدا و تبدیل آن‌ها به گفتمان دوصدایی<sup>۳</sup> است. بازنمایی دوباره تاریخ و روایت‌ها از زاویه دید بومیان کشورهای مستعمره، روشی برای مطرح‌شدن صداها، تجربه‌ها و جهان‌بینی حاشیه‌نشین‌ها و به‌تبع آن، افزایش چندصدایی<sup>۴</sup> در ادبیات است.

رمان آقایی فو و داستان او و مردش که رمان زندگی و ماجراهای رابینسون کروزو را بازنویسی کرده‌اند، از مصادیق بینامتنیت پسااستعماری به‌شمار می‌روند. رمان دانیل دوفو-

---

1. Western Canon  
2. counter discourse  
3. dialogical  
4. polyphony

که به عقیده بسیاری از منتقدان، اولین رمان انگلیسی است- از گفت‌وگومداری رمان‌های دوره‌های بعد بهره‌مند نیست. در بازنویسی این اثر از سوی کوتسی، تک‌صدایی و نگاه ایدئولوژیک مردسالار و امپریالیستی آن به‌چالش کشیده می‌شود. رمان *آقای فو* از زبان یک زن روایت می‌شود که روایت اولیه ماجراجویی‌های کروزو در جزیره را زیر سؤال می‌برد. گیاتری اسپیواک از منظر نقد پسااستعماری و نقد فمینیستی به بررسی رمان پرداخته و آن را تلاش کوتسی برای صدادادن به حاشیه‌نشین‌ها خوانده است. اسپیواک (۱۹۹۱: ۱۵۴-۱۶۴) با آنکه چنین تلاشی را شایسته تقدیر می‌داند، معتقد است کوتسی به‌عنوان مردی سفیدپوست نمی‌تواند خواسته‌ها و آرزوهای حاشیه‌نشین‌هایی مانند زنان یا سیاهپوستان را به اندازه کافی پیش‌بینی کند. آنچه اسپیواک به آن پرداخته است، در اصل مبحث «وساطت»<sup>۱</sup> در روایت است؛ به این معنا که کوتسی، به دلیل موقعیت ممتازی که به‌عنوان یک مرد سفیدپوست دارد، واسطه قابل قبولی برای صدادادن به نیازهای حاشیه‌نشین‌ها نیست. کوتسی این اظهار نظر را به‌طور مستقیم پاسخ نداد، اما در سخنرانی جایزه نوبل ادبیات در سال ۲۰۰۳، داستانی ارائه کرد که - همان‌گونه که این مقاله نشان می‌دهد- پاسخ به این بحث را در خود دارد.

تاکنون نقدهایی که درباره داستان *او* و مردش نوشته شده، بسیار محدود است. مقاله حاضر، اولاً ضمن پرداختن به تفاوت‌های ساختاری و مفهومی دو اثر کوتسی بررسی می‌کند که چگونه هر یک تک‌صدایی رمان دانیل دوفو را به‌چالش می‌کشد و روایتی چندصدا می‌سازد. دوم اینکه این پرسش که چگونه نویسنده‌ای با امتیازهای اجتماعی می‌تواند فرصتی برای بازتاب صدای حاشیه‌نشین‌ها و اقلیت‌ها ایجاد کند، براساس داستان *او* و مردش بررسی می‌شود. نظریه ارائه‌شده در اینجا این است که بر پایه نظریه‌های هومی بابا و بیل اشکرافت، چندصدایی در ادبیات، مؤلفه‌ای صرفاً وابسته به فرم نیست؛ داستان *او* و مردش نیز مؤکد این ایده است که شرط لازم برای رسیدن به چندصدایی و توسعه صداهای چندگونه، نگرش مسئولانه و آگاهانه نویسنده به «دیگری» و رشد «هویت ترکیبی»<sup>۲</sup> است.

1. Agency  
2. hybridity

## بحث و بررسی

### بخش اول: گذار از تک‌صدایی به چندصدایی

پیش از بررسی آقایی فو و داستان او و مردش باید بحث کنیم که چه عناصری در رمان *ماجراهای رابینسون کروزو* بازنویسی آن را می‌طلبید. این رمان، اولین بار با عنوان «زندگی و ماجراهای عجیب و غیر منتظره رابینسون کروزو» چاپ شد (ریچتی، ۲۰۰۸: ۱۰). رابینسون کروزو تاجر دریانوردی بود که در یکی از سفرهای دریایی دچار سانحه شد و جریان آب، او را بیهوش به ساحل جزیره‌ای گمنام میان آفریقا و آمریکا برد. ماجراهای جنگ‌های او، ساخت اقامتگاه در جزیره و درنهایت، تملک جزیره، کروزو را به یکی از شخصیت‌های مهم ادبیات انگلیس تبدیل کرده است. رابینسون کروزو نه مکتشف است و نه مأمور دولت که کشورگشایی کند. وقتی در ساحل جزیره به هوش می‌آید، ابتدا تصور می‌کند که «یا از گرسنگی می‌میرد یا طعمه حیوانات می‌شود» (دوفو، ۱۹۰۶: ۳۹)، اما از این اتفاق جان سالم به‌در می‌برد و تصمیم می‌گیرد برای خود اقامتگاه بسازد و خود را از دست آنچه «آدمخوار» می‌نامد، محفوظ بدارد. طی بیست‌وهشت سال، این کشتی‌شکسته گمنام، درنهایت، مالک و حاکم جزیره می‌شود.

منتقدان ادبی، کروزو را نماد خودسازی فردی می‌دانند (ریچتی، ۲۰۰۸: ۱۰). او یک‌تنه بر تمام سختی‌ها غلبه می‌کند و زندگی خود و جزیره را سروسامان می‌دهد. به‌طور کلی، فرایندی که در دنیای واقعی تقریباً ناممکن به‌نظر می‌رسد، در این داستان رئالیستی بسیار طبیعی جلوه می‌کند، اما نگاهی دقیق‌تر به رمان نشان می‌دهد که برای این خودسازی، ابزار کمکی خاصی وجود دارد. به‌غیر از اسلحه که مهم‌ترین ابزار قدرت کروزو است، فرایندی نیز نقش کلیدی دارد. کروزو یک بومی سیاهپوست را از اسارت آدم‌خوارها نجات می‌دهد؛ نام او را فرایندی می‌گذارد و از آنجاکه فرایندی جان خود را مدیون کروزوست، به خواست خود در خدمت او می‌ماند. جدا از آنکه کروزو «ناجی» فرایندی است، به او دین مسیحیت و زبان انگلیسی می‌آموزد و به‌نوعی از یک انسان «وحشی»، یک مرد متمدن می‌سازد. تصویر رابطه نابرابر کروزو به‌عنوان «سرور» و فرایندی «خدمتکار»، به تثبیت قدرت کروزو و ابهت ساختگی او کمک می‌کند.

نقد پسااستعماری، پیدایش رمان و محصول‌های فرهنگی را فرایندی می‌بیند که به سیاست و پیش‌زمینه‌های تاریخی وابسته است. ادوارد سعید در فرهنگ و امپریالیسم، در



جزیره تصویر شده در رمان دانیل دوفو، نماد حاشیه اروپاست که با تسخیر آن به دست کروزو، جزئی از ملک اروپا می‌شود؛ بنابراین، رمان *ماجراهای رابینسون کروزو* را می‌توان گامی فرهنگی در راستای تأیید ایدئولوژی اروپامحوری و حمایت از گسترش مرزهای امپراتوری بریتانیا در جغرافیای شرق و جنوب دید. موتیف ماجراجویی در این رمان، به نوعی استفاده شده که حق تملک رابینسون کروزو بر جزیره ناشناخته، نه یک حرکت سیاسی، بلکه حرکتی فردی در جهت متمدن‌سازی طبیعت بکر و ساکنان آن تصویر می‌شود. داستانی که به پشتوانه فرایند کشورگشایی، استثمار سرزمین‌ها را محصول طبیعی دانایی و شایستگی اروپاییان نشان می‌دهد.

### بخش دوم: چندصدایی در رمان *آقای فو*

رمان *آقای فو* گفتمان برتری مرد سفیدپوست غربی را به چالش می‌کشد و تصویر متفاوتی از کروزو، جزیره و بومیان آن ارائه می‌دهد. این اثر، روایت زنی به نام سوزان بارتن است که مدعی است یک سال در کنار کروزو و فرایندی در جزیره زندگی کرده است. بارتن در جست‌وجوی دخترش که گرفتار یک گروه قاچاقچی انسان شده بود، راهی سفر دریایی می‌شود، اما خدمه کشتی او را بیرون می‌اندازند و جریان آب او را به جزیره کروزو می‌برد و تا زمان مرگ کروزو در کنار او می‌ماند. پس از نجات و بازگشت او و فرایندی به انگلیس، بارتن داستان جزیره را برای آقای فو شرح داده است، اما آقای فو بدون بردن نامی از بارتن، داستان را با نام خودش منتشر کرده است. ورود یک زن به داستان و تلاش او برای تعریف داستان به شکلی متفاوت، باب گفتمانی تازه را باز کرده است تا روایت مردسالارانه داستان اولیه را بشکند.

برای درک بهتر دگرگونی گفتمان تک‌صدایی به گفتمان دوصدایی در رمان *آقای فو* لازم است مؤلفه‌های بینامتنی این دو اثر بررسی شود. به ارتباطی که میان یک متن و سایر متون گذشته وجود دارد، در اصطلاح، بینامتنیت<sup>۱</sup> می‌گویند. این اصطلاح را اولین بار جولیا کریستوا براساس ترکیب و سنتزی از تئوری گفتمان رمان در میخیایل باختین و تئوری‌های زبان‌شناسی به کار برد. از نگاه زبان‌شناسی، همه گفته‌ها «مکالمه‌ای» هستند؛ به این معنا که

1. intertextuality

هر گفته‌ای، هر قدر هم ادبی یا پیچیده باشد، به خودی خود وجود ندارد، از تاریخ پیچیده گفته‌های پیشین آمده است و پاسخی فعال و پیچیده از مخاطب‌های متفاوت می‌طلبد. باختین، مکالمه‌ای بودن و گفت‌وگومداری را از ویژگی‌های چندصدایی می‌داند و آن را در مقایسه با تک‌صدایی<sup>۱</sup> قرار می‌دهد (کریستوا، ۱۹۸۶، ۱۹۸۸: ۳۵-۶۱). «گفتمان دو صدایی» از اجزای رمان چندصداست که خاصیت چندگانگی زبانی دارد و دربرگیرنده میراث اجتماعی و ادبی و فرهنگی توأمان صدای مسلط و صدای درحاشیه است (کریستوا، ۱۹۸۶: ۵۵). از این منظر، یک دیالوگ در روایت ممکن است تک‌صدا باشد؛ همان‌طور که یک مونولوگ ممکن است چندصدا باشد؛ چراکه تک‌صدایی یا گفت‌وگومداری، به زیرساخت‌های زبانی بستگی دارد و نه به فرم متن. زمانی که در یک رمان، عناصری مانند «تاریخ/تک‌گویی» جای خود را به «گفتمان/مکالمه» می‌دهند، چندصدایی شکل می‌گیرد (همان: ۵۵). از این ویژگی زبانی می‌توان برای تبیین معنا در متون ادبی استفاده کرد. منطق تک‌صدایی، مبنی بر پایداری و جهانی بودن مفاهیم است و کلام مستقیم می‌سازد و کاربرد آن در متون تاریخی و علمی مشهود است. درحالی‌که منطق چندصدایی، بر «ارتباط» و «فاصله» میان جمله‌ها و عناصر رمان استوار است که در متن داستانی، «دوپهلویی»<sup>۲</sup> ایجاد می‌کند (همان: ۳۷).

گفت‌وگوی تخیلی سوزان بارتن با آقای فو (دانیل دوفوی خیالی)، یک «گفتمان دوصدایی» و از منظر بینامتنیت پسااستعماری، یک ضد گفتمان در مقابل رمان اولیه می‌سازد. گراهام الن از نظریهٔ باختین در تفسیر بینامتنیت پسااستعماری بهره می‌گیرد و می‌گوید گفت‌وگومداری به این معنا نیست که الزاماً گفت‌وگویی میان دو عنصر با قدرت یکسان صورت می‌گیرد؛ بلکه به معنای دقیق‌تر، این عبارت به تقابل میان گفتمان‌ها- که زمینه‌ساز شکاف‌های اجتماعی و حتی ایجاد شکاف‌هایی پراکنده در ضمیر افراد است- اشاره دارد. مردمان زیر سلطه و بسیاری از حاشیه‌نشین‌ها، خود را در معرض گفتمان‌های مختلفی می‌بینند که نمی‌توانند آن‌ها را برای خود حل کنند. در این صورت، این قدرت‌های نابرابر می‌توانند در فضای زبانی با هم به گفت‌وگو بپردازند (الن، ۲۰۰۰: ۱۵۹-۱۶۵). چنین مکالمه‌ای در اصل، گفتمان و ضد گفتمان میان دو موضع نابرابر است.

1. monologism  
2. ambivalence

در رمان *آقای فو*، ضدگفتمانی که روایت سوزان بارتن شکل داده است، به دو روش، تک‌صدایی رمان اولیه را زیر سؤال می‌برد و به ایجاد چندصدایی منجر می‌شود: نخست آنکه صدایی متفاوت از حاشیه، روابط قدرت، به‌ویژه نگرش مردسالارانه و ایدئولوژی اروپامحور- که توجیه‌کننده استعمار سرزمین‌ها و انسان‌هاست- را نقد می‌کند؛ دوم اینکه ساختار روایت متکثر و دوپهلوی (ترکیبی از پذیرش و نفی روایت اصلی) در این رمان، نشان از این امر دارد که گفتمان، خود را برحق و قطعی نمی‌داند و دربرگیرنده توأمان صدای حاشیه (فرایندی و بارتن) و صدای مسلط (آقای فو) در داستان است.

داستان *آقای فو* با راوی داستان، بارتن آغاز می‌شود که از همان لحظه اول در تلاش است صدای خود را با نوشتن روایتی متفاوت به گوش همه برساند و به‌این ترتیب، برای خود جایی در حوزه نشر و ادبیات باز کند. بارتن از آغاز داستان، محیط جزیره را کاملاً متفاوت با توصیف‌های رمان دانیل دوفو ترسیم می‌کند. او می‌گوید: وقتی در ساحل جزیره به‌هوش آمد، متوجه شد این جزیره با توصیف کتاب‌ها از «جزیره متروک» متفاوت است (کوتسی، ۱۹۸۶: ۱۱). برخلاف تصویر جزایر متروک در سفرنامه‌ها و کتاب‌ها، در این جزیره خبری از جوی‌های زیبا زیر سایه درختان سرسبز یا میوه‌های رسیده- که در دامن رهگذرها می‌افتند- نیست و این سرزمین، در اصل «تپه سنگی و عظیمی بود که قلعه‌ای مسطح داشت» (همان: ۱۱). برای بارتن، جزیره خالی و ساکت بود؛ جایی برای ماجراجویی نبود و برای او که زندگی در دل تمدن را تجربه کرده بود، زندگی در جزیره، چرخه یکنواختی داشت: «برای من دریا و آسمان، همان دریا و آسمان ماند؛ خالی و خسته‌کننده» (همان: ۳۸). از کشاورزی و جنگ کروزو با آدم‌خوارها هم خبری نبود و بارتن در جزیره، چیزی جز «رکود و بی‌جنب‌وجوشی» ندید (همان: ۳۵).

توصیف بارتن از جزیره، ویژگی توصیف‌های زنانی را دارد که در سایه مردان زندگی کرده‌اند. پژوهش سارا میلز در مورد نوشته‌های زنان در مستعمره‌ها نشان می‌دهد که توصیف‌های زنان از یک منظره تحسین‌برانگیز، با بازنمایی مردان- که در موضع اقتدارند- تفاوت‌های آشکار دارد. این تفاوت در «جایگاه دید»<sup>۱</sup> آن‌هاست (میلز، ۱۹۹۶: ۱۳۰-۱۳۱). درحالی‌که مردان خود را توانمند و نترس می‌بینند و مناظر را اعجاب‌انگیز، عجیب و



خطرناک توصیف می‌کنند، زنان آن را چیزی بین زیبا و کسالت‌آور توصیف می‌کنند. کسالت‌آور بودن از آن جهت است که زنان، «جایگاه قدرت/دانش/تحسین‌برانگیزی» مردان را ندارند و مشغولیت آن‌ها با زندگی روزمره، نگاه آن‌ها به زندگی را متفاوت می‌کند (همان: ۱۲۶). تفاوت داستان بارتن و دانیل دوفو نیز در جایگاه دید متفاوت آن‌هاست: مرد مقتدر، زن حاشیه‌نشین. دانیل دوفو، مرد تاجر و نویسنده‌ای بود که بلندپروازی‌های تجاری‌اش را در رمان‌های ماجراجویی‌اش به‌نمایش گذاشت، اما بارتن نقطهٔ مقابل اوست؛ نه تاجر است و نه مرد. او زنی است که پیش از آنکه در جزیره گرفتار شود، زیر سلطهٔ جامعهٔ مردسالار قرن هجدهم زندگی کرده است. این حقیقت که بارتن برای یافتن دخترش به‌تنهایی مجبور به سفر شده است، برای جامعهٔ آن زمان با محدودیت‌های زیاد برای رفتار زنان، حرکتی نامتعارف بوده است. از طرف دیگر، درحاشیه‌بودن در جامعهٔ مردسالار به او توانایی می‌دهد تا محیط اطراف را موشکافانه‌تر ببیند؛ برای مثال، خیلی زود متوجه می‌شود زندگی در جزیره، امنیت و ثبات زندگی انگلستان را ندارد. این احساس در صحنه‌ای که مرکز و حاشیه را مقایسه می‌کند، به‌خوبی بازنمایی شده است: «می‌گویند بریتانیا هم یک جزیره است؛ جزیره‌ای بزرگ، اما این فقط نظر جغرافی‌دان‌هاست. زمین زیر پا در بریتانیا ثابت است؛ درحالی‌که در جزیرهٔ کروزو هیچ‌وقت این‌طور نبود» (کوتسی، ۱۹۸۶: ۲۹). بارتن می‌داند که روابط قدرت است که مرز بین حاشیه و مرکز را تعیین می‌کند و آگاه است که حاشیه (جزیرهٔ کروزو) به‌راحتی به قدرت و استحکام مرکز (انگلستان) نمی‌رسد.

روایت سوزان بارتن، تصویر متفاوتی از ساختار قدرت در جهان داستانی و روابط انسانی می‌سازد. برخلاف رمان اولیه - که مردانگی و جسارت کروزو را شکست‌ناپذیر نشان می‌دهد - سوزان بارتن به‌عنوان زن، به درجه‌ها و پیچیدگی‌های ساختار قدرت آگاه است: روابط قدرت میان زن و مرد، میان استعمارگر و تحت‌استعمار، میان نویسنده و نوشته‌شده. در مورد روابط نابرابر قدرت می‌توان به نقش حاشیه‌ای بارتن و فرایندی اشاره کرد. کروزو در جامعهٔ بسیار کوچک جزیره، ادعای سرپرستی دارد و نقش ریاست خود را به فرایندی و بارتن تحمیل می‌کند. او ادعای مالکیت هم دارد و نام جزیره را «جزیرهٔ کروزو» گذاشته است. بارتن برای چند ساعت گردش در جزیره باید از کروزو اجازه بگیرد و وقتی بی‌اجازه می‌رود، کروزو خشمگین می‌شود. به‌عبارتی کروزو، یک مردسالاری سنتی را به‌نمایش گذاشته است و همان روابطی که میان مرد و زن و خدمتکار در جامعهٔ قرن هجدهم انگلستان برقرار بوده

است را در جزیره حاکم می‌کند، اما بارتن ادعای قدرتمندی و ریاست او را تصنعی می‌داند و مالکیت او را زیر سؤال می‌برد: «جزیره مال کروزو بود (ولی به چه حقی؟ طبق قوانین جزیره‌ها؟ آیا چنین قانونی وجود دارد؟)» (همان: ۵۲). بارتن آگاه است که ریاست کروزو بر جزیره موقتی است و به‌همین دلیل می‌گوید: «درحقیقت، جزیره همان قدر به کروزو تعلق داشت که به پادشاه پرتغال، فرایدی یا آدم‌خوارهای آفریقا!» (همان: ۳۰). با آنکه کروزو، بارتن و فرایدی را برای مدتی زیر سلطه خود گرفت، همان‌گونه که بارتن می‌گوید، نمی‌توانست مالکیت جزیره را به‌آسانی حفظ کند. مالکیت، زمانی معنا دارد که قوانینی وجود داشته باشد که از حقوق مالکیت پشتیبانی کنند، اما در طبیعت بکر، مالکیت مفهومی ندارد و حاکمیت بر زمین، تنها با زور میسر است. بارتن سلسله‌مراتب قدرت را می‌شناسد و می‌داند که کروزوی ساکن مستعمره، در مقایسه با مردان حاکم در اروپا قدرت ناچیزی دارد و هر فردی قوی‌تر از او می‌تواند به راحتی به تسلط او بر جزیره پایان دهد.

تصویر بارتن از کروزو، گفتمان قدرت و درایت مرد سفیدپوست غربی را به چالش می‌کشد. کروزوی رمان *آقای فو*، نه تنها مردی ماجراجو و فعال نیست، بلکه سال‌ها زندگی در طبیعت بکر، او را به مردی منفعل تبدیل کرده است که تلاشی برای بهبود شرایط و پیشرفت جزیره نمی‌کند. کروزو، نه یادداشت روزانه دارد که تجربه‌هایش را بنویسد، نه کشاورزی می‌کند و نه حتی برای نجات خود و دیگران از جزیره تلاش می‌کند. بارتن که منتقد بی‌حرکی کروزوست، از او می‌پرسد که آیا «نمی‌توانی کاغذ و جوهر بسازی و آنچه را که از خاطراتت به‌جا مانده بنویسی تا بعد از تو باقی بماند؟» اما هشدار فراموشی و فراموش‌شدگی در کروزو اثری ندارد و در پاسخ می‌گوید: «هرچه که فراموش کرده‌ام، ارزش یادآوردن ندارد» (همان: ۲۱). او به درخواست بارتن برای اعمال قانون در جزیره نیز بی‌تفاوت است و می‌گوید که «تا وقتی خواسته‌هایمان در اعتدال است، نیازی به قانون نداریم» (همان: ۳۸). نبود قانون و ارتباط با سرزمین‌های دیگر، زندگی جزیره را ساکن و نابارور می‌کند. این ناباروری در بی‌حاصلی زمین کشاورزی بازنمایی شده است. کروزو زمین جزیره را کرت‌بندی کرده است، اما دانه‌ای نیست که بروید و محصول دهد. کروزوی ضعیف و غیرخلاق، پیش از آنکه به انگلیس برسد، در کشتی می‌میرد و داستان و یادداشت روزانه‌ای که ننوشته است، سبب می‌شود تا داستان زندگی او را نویسنده‌ای در موضع قدرت (آقای فو) - آن‌گونه که خود می‌خواهد - بنویسد.

از زاویه دید بارتن، زندگی کروزو در جزیره، از زندگی روبه پیشرفت در اروپا و از زندگی پرماجرایی رابینسون کروزوی داستان اولیه، فاصله زیادی دارد. زندگی این سه نفر در رمان *آقای فو*، شباهت زیادی به زندگی اولین مهاجران سفیدپوست آفریقای جنوبی دارد. در کتاب مستند پژوهشی سفیدنویسی، کوتسی می نویسد که امپریالیسم، خود را براساس این نظریه توجیه می کرد: «آن‌هایی باید وارث زمین باشند که بهترین استفاده را از آن می کنند» (کوتسی، ۱۹۸۸: ۳)، اما سکون زندگی سفیدپوستان آفریقای جنوبی، این نظریه را به خطر انداخت. به زعم کوتسی، زندگی ساکنان آفریقای جنوبی، از آداب زندگی در اروپا یا آفریقا فاصله گرفت و دراصل، آن‌ها «دیگر اروپایی نبودند و هنوز آفریقایی هم نشده بودند» (همان: ۱۱). کوتسی که خودش به سفیدپوستان آفریقای جنوبی تعلق دارد، با زندگی در مستعمره‌ها آشناست. او می داند که هرچند کروزو انگلیسی است، از آنجاکه به جزیره‌ای بی‌نام‌ونشان مهاجرت کرده است، دراصل در حاشیه زندگی می‌کند و از قدرت مردان انگلیسی بی‌بهره است. جزیره کروزو بی‌شباهت به آفریقای جنوبی در زمان تسخیر آن در قرن هفدهم میلادی نیست. زندگی مستعمره‌نشینی چون کروزو، از دید یک زن در حاشیه، با تصویر خیال‌انگیزی که دانیل دوفو در انگلیس تخیل کرده است، فاصله بسیار دارد.

در پایین‌ترین سطح ساختار قدرت که بر جزیره و جهان داستانی حاکم است، فرایندی قرار دارد که بیش از دیگران به حاشیه رانده شده و از حقوق انسانی محروم است. فرایندی در رمان *ماجرای رابینسون کروزو* زبان می‌آموزد و به خواست خود به خدمت کروزو درمی‌آید، اما در رمان *آقای فو*، او صدای متفاوتی دارد. در اینجا فرایندی نه حرف می‌زند و نه زبان‌آموز خوبی است؛ حتی بارتن می‌گوید اینکه کروزو او را از دست آدم‌خوارها نجات داده باشد، احتمالاً دروغ است؛ چون او هرگز آدم‌خواری در جزیره ندیده است. بارتن احتمال می‌دهد که سوداگران برده، زبان او را بریده باشند، اما این نظر هم قطعی نیست. در اصل، صدای فرایندی در این داستان در بی‌زبانی اوست؛ به این معنا که به‌علت بی‌زبانی، گذشته او در تمام داستان در ابهام می‌ماند و خواننده را کنجکاو نگه می‌دارد. بی‌زبانی فرایندی، ظلم مسجلی است که بر او رفته است. فرایندی فقط می‌تواند حرف «O» را بنویسد و بگوید. این حرف به سخن اسپواک (۱۹۹۱: ۱۵۷) نماد «دیگری مطلق»<sup>۱</sup> است یا آنچنان که درک اتول

می‌گوید، نماد چشمان باز است که بارتن و داستانش را می‌پاید تا ببیند از او چه می‌گویند و چه می‌نویسند (آتول، ۱۹۹۳: ۱۱۴). عیب بی‌زبانی فرایندی در این است که برای بیان نیازهایش باید همیشه به کسی وابسته باشد، اما آقای فو با ذکاوت دریافته است که اربابان تازه او احتمالاً خوشحال خواهند بود؛ چون «تا وقتی فرایندی لال است، می‌توانیم به خود بگوییم که نمی‌دانیم خواسته‌هایش چیست و به استفاده از او، آن‌طور که دوست داریم ادامه بدهیم» (کوتسی، ۱۹۸۶: ۱۴۲). از آنجاکه فرایندی، قادر به سخن گفتن نیست، نویسندگان می‌توانند گذشته او، خواسته‌ها و نیازهایش را جعل کنند. داستان او عنصر سازندهٔ رمان دانیل دوفو و سوزان بارتن است. با این تفاوت که سوزان بارتن نمی‌خواهد از طرف فرایندی حرف بزند. او خود را نسبت به فرایندی متعهد می‌بیند و بی‌آنکه درصدد پاسخ‌دادن به معمای زندگی او باشد یا گذشته‌ای ساختگی برایش دست‌وپا کند، تلاش می‌کند به‌وسیلهٔ ادبیات، به بی‌زبانی فرایندی صدا بدهد؛ با این عقیده که «تا وقتی نتوانیم به کمک ادبیات راهی پیدا کنیم که به فرایندی زبان ببخشیم، داستان واقعی هرگز قابل گفتن نخواهد بود» (همان: ۱۱۴).

با آنکه سوزان بارتن، همچون فرایندی بی‌صدا نیست، قدرت نویسندگی آقای فو را ندارد. ساختار نامطمئن و منقطع روایت سوزان بارتن، قطعیت روایت مردسالارانه را زیر سؤال می‌برد. نگاه زنانه او، پارادکس‌ها، تفاوت‌ها و مجهول‌هایی را می‌بیند که روایت مردسالارانه نخواستہ است از آن‌ها چیزی بگوید یا بنویسد؛ از آن جهت که در موضع قدرت بوده است، مجهول‌ها را به‌زعم خود پاسخ گفته و تفاوت‌ها را یکسان‌سازی کرده است. اتریچ (۱۹۹۶، ۱۶۹)، استفاده از صدای زن در *آقای فو* را «پرسشگری دربارهٔ حاشیه‌ها» تعبیر کرده است و می‌گوید: رمان، ضمن جلب توجه ما به این نکتهٔ مهم که «چه کسی سخن می‌گوید»، محرومیت بارتن از پذیرفته‌شدن در حلقهٔ ادبی و به‌تبع آن «ستم تاریخی تولید ارزش‌ها» را یادآوری می‌کند. آقای فو نمادی از ارزش‌ها در ادبیات شناخته‌شده است و در مقابل، سوزان بارتن به‌عنوان یک زن، خارج از حیطهٔ ارزش‌ها قرار دارد. او از دسترسی به بازار نشر کتاب نیز بی‌بهره است و فقط خاطره‌هایی دارد که برای رمان‌شدن، مثل سنگ قیمتی نیاز به صیقل دارد. حتی داستان زندگی شخصی او پرابهام است. دخترش گم شده است، اما معلوم نیست کیست و کجاست.

از این‌رو، با آنکه گفت‌وگوی چالشی بارتن با آقای فو، ضدگفتمانی علیه روایت دانیل

دوفو ساخته است، این ضد گفتمان تک‌صدا نیست؛ بلکه ویژگی «دوپهلویی» دارد. به اعتقاد اشکرافت (۲۰۰۱: ۱۲۳)، هدف ضد گفتمان «صرفاً شکستن یک گفتمان نیست؛ بلکه عبور از مرزهای آن است». گفتمان پسااستعماری، نفی و طرد گفتمان استعماری نیست؛ پاسخی به گفتمان مطلق‌گرا و تک‌صدای استعماری است و این پاسخ دوپهلویی خاصی دارد که نشان‌دهنده ظرفیت استعمارشده برای تغییر است تا «مدل استعماری را بگیرد و آن را در پروسه مقاومت و پروسه قدرت‌سازی برای خود استفاده کند» (همان: ۱۲۶). بارتن به جای آنکه داستان دانیل دوفو را رد کند، درصدد است تا از ظرفیت دوپهلویی برای مقاومت در برابر طردشدگی از عرصه ادبیات استفاده کند. کشمکش بارتن با آقای فو بر سر ماجراهای اتفاق افتاده نیست؛ تمام تلاش بارتن در این است که با قصه‌گویی برای خود قدرت‌سازی کند و جایی در ادبیات شناخته‌شده برای تجربه‌هایش باز کند. نبود صدای مقتدرانه، روایت مبهم و دوپهلوی و تردید در بیان خاطرات، ویژگی قصه‌گویی زنی است که از اجتماعی بودن محروم مانده است و داستانش را مردها تعریف کرده‌اند.

رمان *آقای فو* یک فراداستان<sup>۱</sup> است که به شکلی آگاهانه، ساختگی بودن روایت‌ها را با کم‌رنگ کردن مرز واقعیت و خیال، زیر سؤال می‌برد. داستان، شروع و پایان مشخص ندارد و متشکل از قصه اصلی، یادداشت‌های روزانه بارتن، نامه‌های بارتن به آقای فو و گفت‌وگوی آن‌هاست. این داستان متکثر، مرز حقیقت و دروغ را درهم می‌شکند؛ از شخصیت‌های تاریخی و تخیلی مثل دانیل دوفو و رابینسون کروزو تصویر متفاوتی ارائه می‌دهد و از آنجاکه شاهدهی مبنی بر حقیقت‌گویی و حضورش در جزیره وجود ندارد، روایت او پرابهام و نامتعیین باقی می‌ماند، اما رمان *آقای فو* بیش از آنکه نفی رمان *ماجراهای رابینسون کروزو* باشد، نقدی بر ساختار قدرت نویسندگی و جریان‌های ادبی است. جدال او و آقای فو بر سر حق تألیف داستان، نوعی درخواست برای داشتن صدا در عرصه ادبیات است. خودش به آقای فو می‌گوید: «وقتی به سرگذشتم فکر می‌کنم، می‌بینم کسی بودم که فقط آمد، دید و آرزو کرد که برگردد. موجودی که جسم نداشت. شبی در کنار جسم حقیقی کروزو. آیا سرانجام همه قصه‌گوها همین است؟» (همان: ۵۲). سرنوشت بارتن به ساختارهای قدرت آن زمان گره خورده است. نبود صدای زن در ادبیات شناخته‌شده آن دوره، نمونه‌ای بارز از

ستم تاریخی ایجاد مرزبندی‌های نژادی، جنسیتی و جغرافیایی و اصرار بر حفظ این شکاف‌هاست. آقای فو از قصه بارتن ایده می‌گیرد، اما به درخواست‌های او برای ورود به عرصه نویسندگی بی‌اعتنایی می‌کند. بارتن این حاشیه‌نشینی در جریان‌های ادبی را به احساس غربت در جزیره دورافتاده پیوند می‌زند و می‌گوید: «یک‌بار کروزو گفت دنیا پر از جزیره است. هر روز که می‌گذرد، حقیقت حرفش بیشتر برایم ثابت می‌شود» (همان: ۷۱).

رمان *ماجرای رابینسون کروزو* را سوزان بارتن نوشته است، اما رمان *آقای فو*، فضای ادبیات داستانی را برای حضور صداها و چندگانه، صدای یک زن، بی‌زبانی یک برده و رخوت یک مرد تنهای جزیره‌نشین باز می‌کند. با بازسازی زندگی و جغرافیای جزیره از زاویه دید حاشیه‌نشین‌ها، کوتسی مکالمه‌های بینافرهنگی، هم با رمان *دوفو* و هم با نگرش نویسندگان اروپایی درباره اقلیم انسانی و جغرافیایی سرزمین‌های غیر اروپایی برقرار کرده است. آن مری فلن معتقد است رمان مشهور *دانیل دوفو* نگرشی به محصول‌های ادبی در بعد فراملی داده است و بازسازی آن از سوی نویسندگانی از ملیت‌های مختلف، «بازتاب تکثیر جهانی معنای ادبی و ارزش زیبایی‌شناسی و محکم کردن مطالعات فراملی ادبی» است (فالن، ۲۰۱۱: ۸). در رمان *آقای فو*، تکنیک‌های ایجاد ابهام در معنا، دوپهلویی و نامتعیین‌بودن روایت، به خواننده یادآوری می‌کنند که رمان، نه ادعای حقیقت‌گویی و نه ضدیتی با ادبیات شناخته‌شده غرب دارد؛ بلکه تلاش می‌کند در دنیای متکثر، معنای ادبی و ارزش‌های زیبایی‌شناختی را فراملی، متکثر و چندصدا سازد.

#### بخش سوم: داستان / او و مردش، مکالمه‌ای با دو رمان پیشین

روایت *آقای فو* از زبان یک زن است، اما این زن خود مخلوق ذهن یک مرد است؛ بنابراین، این سؤال مطرح می‌شود که تا چه اندازه می‌توان به صدای بارتن - که در اصل، ساخته و پرداخته کوتسی است - اعتبار داد؟ اسپواک (۱۹۹۱: ۱۳۹) معتقد است استفاده از صدای زن در رمان *آقای فو*، نشانه تلاش کوتسی برای پیوستن به زن‌ها در اعاده حقوقشان است. او می‌گوید پیوستن مردان به زنان غیر ممکن نیست و «ما راحت درک می‌کنیم، وقتی افرادی از جنسیت دیگر می‌خواهند به مبارزه ما بپیوندند». او در ادامه می‌افزاید که کوتسی به‌عنوان مرد سفیدپوست آفریقای جنوبی باید دقت کند که نمی‌تواند مدعی شود که همه آرزوها و دردهای زنان را درک می‌کند (همان: ۱۳۹). اگرچه رویکرد فمینیستی، یکی از

گزینه‌های خوانش رمان *آقای فو* است، منطقی نیست تلاش کوتسی برای دادن صدا به حاشیه‌نشین‌ها و نقد ارزش‌ها در سنت ادبی را به ملحق‌شدن کوتسی به مبارزه‌های فمینیستی تقلیل دهیم، اما نکتهٔ مربوط به بحث اسپواک که در ادامه به آن می‌پردازیم، نقش نویسنده در خلق اثر است و این امر که چگونه یک نویسنده می‌تواند از قالب امتیازهای هویتی خویش فاصله بگیرد و واسطه‌ای باشد تا شخصیتی متفاوت خلق کند و از موضع او سخن بگوید.

از منظر نقد ادبی نوین، نقش نویسنده در خلق اثر و معنای آن نادیده گرفته می‌شود. براساس نظریهٔ «مرگ مؤلف» رولان بارت، نویسنده دیگر خداوندگار متن نیست؛ بلکه متن در بستری از ترکیب و تضارب ایده‌ها، فرهنگ‌ها و متون ماقبل آن شکل می‌گیرد. میشل فوکو نیز متعاقباً با بارت هم‌نظر است که نویسنده، یک پدیدهٔ تاریخی است که به موقعیتی اسطوره‌ای، قهرمانی و خداگونه رسیده است. هرچند فوکو همچون بارت، مؤلف را مرده نمی‌داند، معتقد است که مطالعه و بررسی متن باید بدون در نظر گرفتن نقش، اعتبار و اهداف نویسنده صورت پذیرد (فوکو، ۲۰۰۸: ۲۸۳-۲۸۸). از سویی دیگر، نقد پسااستعماری، به دلایل اجتماعی‌محور بودن نویسنده، هویت نویسنده و به‌ویژه حاشیه‌نشینی، او را در شکل‌دادن به گفتمان، حائز اهمیت می‌داند. زندگی حاشیه‌نشین‌ها در جامعه، پرشکاف و توأم با دشواری است. نویسندهٔ حاشیه‌نشین که خود را «دیگری» می‌بیند، از تجربهٔ شخصی خود و درعین حال، علیه فرایند «دیگری‌سازی»<sup>۱</sup> می‌نویسد. در اصل، نویسندهٔ پسااستعماری که از بطن حاشیه می‌آید، «ضمیر «دوپاره» دارد که گفته‌هایش همواره «دوصدایی» هستند، مال خودشان و درعین حال کامل‌شده با دیگری» (الن، ۲۰۰۰: ۱۶۵). نظریه‌پرداز آمریکایی سیاهپوست، دوباوا در سال ۱۹۱۸ سیاهپوست‌ها را دارای «خودآگاه دوگانه» معرفی می‌کند؛ به این معنا که سیاهپوست‌ها خود را از چشم دیگران می‌بینند. او می‌گوید که سیاهپوستان آمریکایی «دو فکر و دو روح، دو تضاد آشتی‌ناپذیر و دو ایده‌آل در جنگ با هم در یک تن سیاه» دارند (نقل از نیلسون، ۱۹۹۴: ۲۵). این دوگانگی ذهنیت، هرچند از یک سو به ازهم‌گسیختگی روانی فرد اشاره دارد، از منظری دیگر سازنده است. براساس نظریهٔ «فرهنگ/ هویت ترکیبی» هومی بابا، ذهنیت دوگانهٔ

1. othering

شرط لازم برای خلاقیت و نوآوری است. هومی بابا در موقیعت فرهنگ (۱۹۹۴)، با تکیه بر آموزه‌های واسازانه ژاک دریدا، تضاد دوگانه «استعمارگر» در مقابل «استعمارشده» را سازی کرده است و معتقد است برخورد این دو سوژه، تجربه یک‌سویه فرادست و فرودست نیست؛ بلکه تجربه‌ای ادغامی است. در برخورد تضادهای دوگانه (مرکز و حاشیه) مرزبندی‌های ثابت، شکسته می‌شود و درعوض، تأثیر پذیری مداوم از دو سوی مرزها اتفاق می‌افتد. از این‌رو، هویت انسان‌ها هم متشکل از مؤلفه‌های گوناگون فرهنگ و زبان و قومیت است که همگی مدام دگرگون می‌شوند (بابا، ۱۹۹۴: ۵-۱۰). مرزبندی مشخصی برای هویت و فرهنگ وجود ندارد؛ بلکه این عناصر، جریانی سیال و نامتعین هستند. براساس نظریه «فرهنگ/ هویت ترکیبی» هومی بابا، می‌توان مرز میان دوگانه‌های متداول را فروریخت، تفاوت‌ها را درونی کرد و به هویت ترکیبی رسید. هویت ترکیبی، فردیتی است که در فضای «بینابین» میان دو فرهنگ متفاوت شکل می‌گیرد و بر خطوط مرزی فرهنگ‌ها و هویت‌ها ساکن است (همان: ۱۳). نظریه ترکیبی، از به چالش کشیدن شکاف‌ها و تقابل‌ها استقبال می‌کند و خلق پدیده‌های فرهنگی تازه با بهره‌گیری از ترکیب صداها، هویت‌ها و فرهنگ‌ها را تشویق می‌کند. در عصر حاضر - که دوران پسااستعماری است - نگاه مطلق‌گرا به هویت ثابت اصیل و نگرش تک‌بعدی به نژاد و جغرافیا جایی ندارد و هر شخص به پیوندی معنادار با «دیگری» می‌رسد. چنین پیوندی مقدمه «وضعیت آغازهای فراوطنی و بینافرهنگی» است (همان: ۱۱۰-۱۱۲). اشکرافت (۲۰۰۱: ۱۲۳-۱۲۴) ضمن تأیید نظریه بابا معتقد است که ترکیبی‌شدن، جلوه‌های گوناگون دارد: مذهبی، نژادی، جنسیتی، فرهنگی و زبانی. پذیرفتن هویت فرهنگی دوگانه یا ترکیبی، راهی برای خروج از تنوع فرهنگی صرف است و آینده‌گفتمان پسااستعماری، تنها در بهره‌گیری از توانایی‌های ترکیبی بینافرهنگی برای ساخت محصول‌های تازه نهفته است. نظریه‌های فوق را می‌توان به نقش نویسنده تعمیم داد. هر نویسنده‌ای که ذهنیتی دوگانه در ضمیر خود پرورش دهد، می‌تواند منشأ شکل‌گیری چندصدایی باشد. به‌عبارت دیگر، برای شکل‌گیری چندصدایی، مقدمه و شرط لازم (و نه کافی) آن است که نویسنده به ذهنیتی ترکیبی برسد. چنین نویسنده‌ای خود را در مقابل اقلیت‌ها و حاشیه‌نشین‌ها مسئول می‌داند و در مقابل تک‌صدایی یا هر نیرویی که گفت‌وگومداری را به‌رسمیت نمی‌شناسد، مقاومت می‌کند. اگرچه در نقد معاصر، بررسی متون بدون در نظر گرفتن اعتبار و اهداف مؤلف و صرفاً متکی بر متن صورت می‌گیرد،



زمانی که سخن از خلق چندصدایی است، اجتماعی محور بودن نویسنده (همان‌گونه که باختین و بابا معتقدند) و نقش نویسنده را در ترکیب صداها نمی‌توان نادیده گرفت. داستان او و مردش کوتسی را می‌توان به‌عنوان اثری دربارهٔ تبیین نقش نویسنده در شکل‌دادن به چندصدایی و صداها، چندگانه تفسیر کرد. سخنرانی نوبل فرصتی است برای نویسندهٔ منتخب که خواسته‌ها، آرزوها و مأموریتی را که برای خود تعریف کرده است، ابلاغ کند. در سال ۲۰۰۳، کوتسی به‌جای سخنرانی، نسخهٔ متفاوتی از داستان ماجراهای رابینسون کروزو را با نام *او و مردش* خواند که به موضوع مأموریت نویسنده می‌پردازد. این داستان، هم از جهت ساختاری و هم از بعد محتوا با *رمان آقای فو متفاوت* است. *رمان آقای فو* از تکنیک‌های فراداستان و ایجاد ابهام در معنا بهره گرفته است، اما داستان *او و مردش*، روایتی رئالیستی دارد و در آن خبری از زن قصه‌گو نیست. *او و مردش* در اصل، دنبالهٔ ماجراهای رابینسون کروزو را پس از بازگشت به انگلیس تصویر می‌کند. کروزو پیرمردی بازنشسته است که زندگی ساده‌ای در انگلستان دارد و فرایندی دستیار اوست که از سراسر دنیا گزارش تهیه می‌کند تا کروزو دربارهٔ آن بنویسد. دانیل دوفو، کروزو را مردی جوان و نیرومند تصویر کرده بود، اما کوتسی، کروزویی پیر خلق کرده است که نه قادر است و نه می‌خواهد به سبک گذشته داستان بگوید. فرایندی هم شخصیتی متفاوت دارد. او نه برده و خدمتکار کروزو است و نه مرد گنگ *رمان آقای فو*. در داستان جدید، فرایندی تحصیل‌کرده است و ذوق نویسندگی دارد. داستان با گزارش‌های او از اردک‌ها در برکه‌های انگلستان و حادثهٔ تاریخی اعدام شهر هالیفکس در زمان شاه جرج و فرار مجرم از تیغ گیوتین شروع می‌شود. روایت‌های مستند فرایندی، جایگزین ماجراجویی‌های تخیلی کروزوست. کروزو خود می‌گوید زمان او برای قصه‌گویی به سر رسیده و «آسانی پیشین نویسندگی» را از دست داده است (کوتسی، ۲۰۰۴: ۱۸). به‌جای او، فرایندی دنیا را می‌نگرد و قضاوت می‌کند و مطالب داستان‌های کروزو را فراهم می‌کند. بدون او، کروزو قادر به نوشتن نیست.

فرایندی را می‌توان ضمیر خودآگاه کروزوی نویسنده دید. او همان صدای حاشیه‌نشین‌هاست که کروزو در خودش پرورش داده است. شاهد این تفسیر آن است که در *او و مردش*، فرایندی وجود فیزیکی ندارد و مردی که برای کروزو گزارش می‌نویسد، دیده نمی‌شود:

آیا ممکن است این مرد در یکی از سفرهایش، سری به بریستول بزند؟ [کروزو]

می‌خواهد جسم او را ببیند و با او دست بدهد و با او کنار آب قدم بزند و وقتی از دیدارهای شبانه‌اش به شمال جزیره می‌گوید و یا از ماجراجویی‌اش در شغل نویسندگی به او گوش بدهد، اما می‌ترسد ملاقاتی در کار نباشد. نه در این دنیا (همان: ۱۹).

فرایندی در اینجا محقق و تحلیلگر است. با آنکه نویسنده کروزوست، از زبان فرایندی می‌نویسد. فرایندی در مقام خودآگاه و ذهنیت نویسنده ظاهر شده تا هم از به‌حاشیه رانده‌شدن خود و هم از حاشیه‌نشینی در کلیت آن بنویسد. براین اساس، شخصیت‌پردازی فرایندی را می‌توان طرحی تازه برشمرد که لزوم وجود یک فرایندی یا «دیگری» در درون هر نویسنده را یادآوری می‌کند. در این داستان، کروزو به پیوندی ذهنی با دیگری، و به‌تبع آن، به «هویت ترکیبی» رسیده است؛ چراکه ذهنیت او ترکیبی از هویت خود و هویت فرایندی است.

کروزو با فرایندی پیوند ذهنی خورده است و فرایندی در نقش دستیار، به کروزو ایده‌هایی تازه برای نویسندگی می‌دهد. این دو مرد با آنکه دو شخصیت جدا و مستقل‌اند، به‌عنوان نویسنده شناخته می‌شوند و محصول نهایی کار آن‌ها و متنی که می‌نویسند، اثری ترکیبی است. در داستان /و و مردش- که یک داستان بدون دیالوگ است- گفت‌وگومداری و چندصدایی براساس نگاه ترکیبی به هویت‌ها و ذهنیت‌ها شکل گرفته است. کروزو در داستان /و و مردش اقرار می‌کند که ایده‌های نوشته‌هایش را وامدار فرایندی است؛ چراکه به‌علت کهولت سن ایده‌تازه‌ای ندارد. حضور دوباره او در داستان کوتسی به شکل نمادین، گویای این امر است که سنت رمان‌نویسی برای ماندگاری، به تحول و ایده‌های نو با توجه به نیازهای اجتماعی و انسانی زمانه حاضر نیازمند است.

دو نکته در تلاش کوتسی برای بازسازی رمان ماجراهای رابینسون کروزو در سخنرانی نوبل ادبیات نهفته است: نخست آنکه از این راه، کوتسی ارادت خود را به ادبیات شناخته‌شده جهان نشان می‌دهد و آثار خود را وامدار همان سنت می‌داند؛ چراکه در جایی از داستان آمده است: «فقط مشتی داستان در دنیا وجود دارد و اگر جوان‌ها از استفاده از داستان‌های کهن منع شوند، باید تا همیشه در سکوت بنشینند» (همان: ۱۶). دوم اینکه مسئولیت نویسنده معاصر را یادآوری می‌کند. نکته اینجاست که بدون در نظر گرفتن مقصود نویسنده از داستان، می‌توان ارتباطی معنادار میان شخصیت کوتسی نویسنده و کروزوی نویسنده پیدا کرد. تجربه زندگی در آفریقای جنوبی- که شکاف‌های عمیق نژادی بر تاریخ و

فرهنگ آن سایه انداخته- به کوتسی ذهنیتی دوگانه داده است. نابرابری قدرت در بطن جامعه، کشمکش اقلیت‌های نژادی برای رسیدن به حقوق برابر با سفیدپوستان طی چهل سال حاکمیت سفیدپوست‌ها در دوران آپارتاید، نه‌تنها از طرف نویسندگان سیاهپوست و رنگین‌پوست مورد اعتراض بود، بلکه بسیاری از روشنفکران سفیدپوست آفریقای جنوبی، از جمله ندین گردیمر، با حاشیه‌نشین‌ها همصدا بودند. با آنکه در سال ۲۰۰۳ و در زمان این سخنرانی، در آفریقای جنوبی حکومت آپارتاید از قدرت برکنار شده بود، داستان کوتسی- که یک قهرمان داستانی را در قالب یک نویسنده نشان می‌دهد- گویای این نکته است که کوتسی به‌دلیل تجربه خود از دوران استعمار، نقش نویسنده و نویسندگی را در استیلای حقوق انسانی پررنگ می‌بیند. در دوران معاصر، هرچند نویسنده‌ای در موضع حاشیه نباشد، می‌تواند صدای حاشیه‌نشین‌ها را در آثار خود بازتاب دهد. کروزوی داستان / او و مردش تصویر چنین نویسنده‌ای است. او با «دیگری» همذات‌پنداری می‌کند و ایده اصلی نوشته‌هایش را از دیگری می‌گیرد. او از ابزار نویسندگی برای واسازی مرز میان سیاه و سفید بهره می‌برد. این داستان بدون دیالوگ، یک داستان چندصداست؛ زیرا دوگانه‌های استعمارگر و استعمارشده را فرومی‌ریزد و صدای کروزو و فرایندی را ادغام می‌کند. در ادبیات قرن بیست‌ویکم، قصه‌گوی اصلی فرایندی است؛ چراکه او می‌تواند نمادی از اقلیت به‌حاشیه رانده‌شده در تاریخ ادبیات باشد و ترکیب صدای او در داستان معاصر، مرزبندی‌های جهان داستانی را به شکلی فراملی تعدیل خواهد کرد.

### نتیجه

در این مقاله بحث شد که دو بار بازنویسی رمان ماجراهای رایبسون کروزو از سوی کوتسی، روشی برای نقد تک‌صدایی در سنت رمان‌نویسی و در پی آن، بسط فضای ادبیات برای دربرگیری گفت‌وگومداری و چندصدایی است. مقایسه دو اثر کوتسی در اینجا، فرصتی برای بررسی عملکرد بینامتنیت پسااستعماری در ایجاد چندصدایی فراهم کرد. نقاط مشترک و متمایز دو اثر نشان داد که چندصدایی می‌تواند هم متأثر از فرم و شیوه‌های روایی (رمان *آقای فو*) و هم در قالب محتوا و معناگرایی (داستان / او و مردش) صورت پذیرد. کوتسی مانند سایر نویسندگانی که به بازسازی این رمان پرداخته‌اند (از جمله ندین گردیمر و درک والکات)، به تأثیر ارزشگذاری و قدرت کلامی ادبیات واقف است. ادبیات امروز دنیا برای

تثبیت نمادها و ارزش‌های تازه، به برقراری مکالمه و گفت‌وگویی دیالکتیکی با آثار شناخته‌شده نیاز دارد تا پیش‌فرض‌های گفتمان آن‌ها را تحلیل و بازبینی کند. مکالمه بینامتنی کوتسی با رمان اولیه، به برقراری مکالمه‌ای بینا فرهنگی منجر شده است که فرصتی برای شکل‌گیری نگرشی فراملی در ادبیات ایجاد کرده است. این مکالمه ضمن آنکه ضرورت حضور صدای اقلیت‌ها از سایر نقاط دنیا را یادآوری می‌کند، جایگاهی برای این صداها، صدای سیاهپوستان، زنان و اقلیت‌ها در ادبیات معاصر جهان تثبیت می‌کند. دو داستان کوتسی، قابلیت‌های تغییر از تک‌صدایی به چندصدایی را شناسایی می‌کنند؛ نگرش ایدئولوژیک را نقد می‌کنند و در جهان داستانی دینامیک، قدرت را به نفع حاشیه‌نشین‌ها تغییر می‌دهند.

در این دو داستان، جایگاه نویسنده نیز بازتعریف شده است. راوی زن رمان *آقای فو*، هژمونی فرهنگ مردانه در حوزه نشر را به چالش می‌کشد و در داستان *او و مردش* نویسنده کهنسال، ضمیری دوپاره و ترکیبی با جوان سیاهپوست پیدا می‌کند. نگاه کوتسی به نویسنده عصر حاضر را این‌گونه می‌توان تعبیر کرد که او نویسنده را ملزم به درگیری آگاهانه با روابط اجتماعی و انسانی و داشتن دغدغه «دیگری» می‌داند. براین اساس، چندصدایی در معنی، عبور آگاهانه نویسنده از مرزها و محدودیت‌های فرهنگی، جنسیتی و جغرافیایی و پیوند با «دیگری» است.

### Bibliography:

- Allen, Graham. (2000). *Intertextuality: The New Critical Idiom*. New York: Routledge.
- Ashcroft, Bill. (2001). *On post-colonial Futures: Transformations of Colonial Culture*. London, New York: Continuum.
- Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen. (2002). *The Empire Writes Back*. 2<sup>nd</sup> ed. London, New York: Routledge.
- Attridge, Derek. (1996). "Oppressive silence: J. M. Coetzee's *Foe* and the politics of canonisation". In G. Huggan & S. Watson (eds.) *Critical Perspectives on J. M. Coetzee*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Attwell, David. (1993). *J. M. Coetzee : South Africa and the politics of writing*. Berkeley, Oxford: University of California Press.

- Bhabha, Homi. K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge
- Coetzee, John Maxwell.(1988). *White Writing : on the Culture of Letters in South Africa* New Haven, London: Yale University Press.
- . (1986/ 1391). *Foe*. Trans. Elnaz Imani. Tehran: Nashre Amirkabir.
- . (2004). *He and His Man*. London: Penguin Books.
- Defoe, Daniel. (1906). *The Adventures of Robinson Crusoe*.London: Thomas Nelson and Sons.
- Fallen, Ann Mary. (2011). *Global Crusoe: Comparative Literature, Postcolonial Theory and Transnational Aesthetics*. Surrey: Ashgate Publishing Ltd.
- Foucault, Michel. (2008). "What is an Author?" In D. Lodge & N. Wood (eds.) *Modern Criticism and Theory: A Reader*. London Pearson.
- Kristeva, Julia. (1986). Word, Dialogue and Novel. In T. Moi (ed.) *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University.
- Lane, Richard. (2006). *The Postmodern Novel*.Cambridge, MA: Polity Press.
- Mills, Sara. (1996). *Gender and Colonial space*. Gender, Place and Culture, 3, 125-143.
- Nielsen, Aldon A. (1994). *Writing Between the Lines: Race and Intertextuality*. Athens GA  
London: University of Georgia Press.
- Pratt, Mary L. (2008). *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturation*, 2nd ed. London: Routledge.
- Richetti, John J. (2008). *The Cambridge Companion to Daniel Defoe*.Cambridge: Cambridge University Press.
- Said, Edward. (1993). *Culture and Imperialism*. London: Vintage.
- Spivak, Gayatri. (1991). "Theory in the Margin". In J. Arac & B. Johnson (eds.) *Consequences of Theory*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 154-180.