

تحلیل روایی عناصر مدرنیته در رمان هنرمندی از جهان شناور نوشته کازئو ایشیگورو براساس الگوی پیتر چایلدز

بهزاد پورقرب *^۱

(دریافت: ۱۳۹۸/۱۱/۲۵ پذیرش: ۱۳۹۹/۳/۱۷)

چکیده

اقبال عمومی به رمان‌های کازئو ایشیگورو، نویسنده ژاپنی‌انگلیسی، بعد از سال ۲۰۱۷م، زمانی که جایزه نوبل ادبیات را از آن خود کرد، رو به فزونی گذاشته است. در همین راستا، پژوهش حاضر با روش تحلیلی و تفسیری قصد دارد تا به تحلیل روایی عناصر مدرنیته در رمان *هنرمندی از جهان شناور* (۱۹۸۶) از حیث نمود مؤلفه‌های مدرنیته در عناصر داستانی براساس الگوی پیتر چایلدز بپردازد. این رمان با محوریت کنش‌های خانوادگی که نماد جامعه سنتی درگذار به مدرنیته است، مؤلفه‌های مدرنیته را در مفاهیمی همچون تقدس‌زدایی از ارزش‌ها، افول جایگاه پدر به‌مثابه اقتدار و مردگرایی در خانه، امکان غالب شدن دختران خانواده به‌ویژه فرزند کوچک‌تر و مجال بروز ایده‌هایشان، فردگرایی و تنهایی، سیطره و تفوق فرهنگ غرب و شیوه زیست غربی و بی‌تمایلی به فرهنگ بومی به‌تصویر می‌کشد. در انتهای داستان، امیدواری راوی به جوانان و نسل آینده مبتنی بر ابهام است؛ زیرا از یک سو وی به آینده امیدوار است و از سوی دیگر هجوم مدرنیته را به‌چالش می‌کشد. هدف پژوهش این است که بر مبنای الگوی پیتر چایلدز، تأثیر مدرنیته بر جامعه سنتی در قالب نماد خانواده تبیین و تحلیل شود.

واژه‌های کلیدی: مدرنیته، تحلیل روایی، هنرمندی از جهان شناور، تقابل نسل‌ها، فردگرایی.

۱. استادیار گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشگاه گلستان، گرگان، ایران (نویسنده مسئول).

* Pourgharib_lit@yahoo.com

نویسنده از حمایت مالی و معنوی دانشگاه گلستان قدردانی می‌کند. این مقاله مستخرج از طرح پژوهشی به شماره ۹۹۲۰۲۲ است.

۱. مقدمه

رمان محصول جهان مدرن است و می‌تواند به موازات دیگر آثار فکری، تناقضات جهان مدرن و سویه‌های گوناگون و درهم‌آمیخته مادی و معنوی آن را به خوبی انعکاس دهد. جهان مدرن امری یک‌پارچه و منسجم نیست. پاگیری روشنگری اروپایی و سپس انقلاب کبیر و نهایتاً صنعتی شدن نه فقط راه بشر به سوی آینده‌ای که او مدرنیته می‌خواند هموار کرد، بلکه (چنان‌که هگل پیش‌تر نشان داد) این امر به شکلی دیالکتیک^۱ از دل خود امور متضادی را تولید و توزیع کرد که نمی‌شد با بیان ساده آن را توضیح داد. به همین منظور، ادبیات مدرن بار رسالتی نوین را بر دوش خود احساس می‌کرد. اصطلاح مدرن که به دیرینگی تاریخ مسیحیت است و در ابتدا به طعنه از سوی رومیان به نوکیشان مسیحی اطلاق می‌شد، از قرن هفدهم میلادی به بعد با معنا و دلالت‌های جدیدی به عرصه روشن‌فکری اروپا پا نهاد. باومن^۲ برخی از ویژگی‌های آن را بدین ترتیب بیان می‌کند: کیفیت یا حالتی حاکی از معاصر بودن، چیزی از مقوله جدید یا نو در برابر قدیم یا کهن، منکر هرگونه اقتدار و اعتبار برای گذشته، آمادگی برای نوآوری و ورود به عرصه‌های که پیش از آن کسی جسارت ورود در آن را نداشته است (به نقل از Hegel, 1956: 21). هنر و ادبیات نخستین عرصه جدال تفکرات کهن و مدرن بوده است. با این حال، درک این نکته ضروری است که اساساً امر مدرن - دست‌کم به آن معنا که مهم‌ترین نظریه‌پردازان فلسفی آن همچون کانت، فیشته، هگل و بعدها کیرکگور و نیچه معتقد بودند - مفهوم یا عنصری بیرون از آنچه سنت خوانده می‌شود، نیست. در تفکر اروپایی نیز، سنت امری متحجرانه، صلب یا ایستا محسوب نمی‌شود؛ بلکه پیشوند tra در آغاز معادل انگلیسی «سنت» یعنی tradition، همچون هر واژه لاتین دیگری که با این پیشوند خاص آغاز می‌شود، نشان‌دهنده تحرک، جریان داشتن و پویایی است. امر مدرن در گفت‌وگو با سنت شکل می‌گیرد (Martinelli, 2005: 159)؛ اما این گفت‌وگو مشروط است و لازمه اساسی و حیاتی آن «انتقادی بودن» یا رویکرد پرسشگرانه. به همین دلیل است که هم رمان - و البته دیگر اشکال ادبی - هم هنرهای مدرن، هم نقد ادبی و هنری و هم نظریه‌های فکری و فلسفی مدرن همگی در حکم گفت‌وگوهایی با سنت هستند. در سیر تطور موضوعی و روایی رمان‌ها نیز، ارتباط بین سنت و مدرنیته

دیده می‌شود. دغدغه‌های داستایوفسکی در برادران کارامازوف با دل‌مشغولی‌های پل اُستر در شهر شیشه‌ای متفاوت است و آنچه ویرجینیا وولف در رمان خانم دالووی نشان می‌دهد، تفاوتی تمام‌عیار با داستان‌های تمثیلی کافکا دارد. با این حال، نقطه مشترک در همه این آثار نگاه آن‌ها به معضلات درهم‌پیچیده و صدالبته فزاینده انسان مدرن است؛ یعنی همان انسانی که درگیر تقابل‌های دوگانه و چندگانه است. شاید بتوان رمان را در دل ساختار تاریخی ادبیات بهتر توصیف کرد:

ادبیات در جلوه‌های سه‌گانه‌اش یعنی شعر، نمایش و ادبیات داستانی، در هر دوره به شیوه‌های خاص به «انسان و حضور او در جهان» نگریسته است. اما عمیق‌ترین، فراگیرترین و انتقادی‌ترین نگاه به انسان را به‌گونه‌ای از ادبیات داستانی به‌نام رمان واگذار کرده است. به زبان دقیق‌تر، نیاز تاریخی تأمل در انسان با چنین ابعاد و ویژگی‌هایی بود که نطفه رمان را شکل داد (برکت، ۱۳۸۷: ۶۲).

در این میان، رمان هنرمندی از جهان شناور اثر کازوئو ایشیگورو، نویسنده ژاپنی که رمان‌هایش را به زبان انگلیسی می‌نویسد، یکی از همین تنوعات در دیدگاه‌های روایی رمان مدرن است. نکته جالب توجه آن است که مدت‌ها پیش از آنکه ایشیگورو جایزه نوبل ادبیات را در سال ۲۰۱۷م دریافت کند، آثار مختلف او به زبان فارسی برگردانده شده و از قضا با استقبال خوانندگان ایرانی همراه بوده است. در میان این آثار، از جمله می‌توان به رمان هنرمندی از جهان شناور اشاره کرد که در سال ۱۳۹۱ با ترجمه یاسین محمدی منتشر شد.

تحقیق حاضر در پی آن است که رمان هنرمندی از جهان شناور را براساس الگویی که پیتر چایلدز در کتاب مدرنیسم از مدرنیسم در جهان مدرن ارائه می‌دهد، تحلیل و بررسی کند. از نظر چایلدز، مدرنیسم شاخص‌هایی دارد که هنرمندان و نویسندگان آن‌ها را در قالب هنر و آثار ادبی نمودار کرده‌اند. اهم این موارد عبارت‌اند از: روند صنعتی شدن،^۳ جامعه شهری،^۴ جنگ، تحول تکنولوژیکی و ایده‌های جدید فلسفی.

پرسش‌های اصلی پژوهش به این شرح است:

- با فرض اثرپذیری از مدرنیته، شاخص‌های مذکور در رمان هنرمندی از جهان

شناور کدام‌اند و این مؤلفه‌ها چگونه در این اثر نمود یافته‌اند؟

- روند بازنمایی جهان مدرن و تمام این مفاهیم در دل آثار ادبی، به‌ویژه رمان، چگونه است و در این حوزه رمان هنرمندی *از جهان شناور چه جایگاهی دارد؟* فرضیه پژوهش این است که رمان مورد بررسی با محوریت کنش‌های خانوادگی که نماد جامعه سنتی در گذار به مدرنیته است، مؤلفه‌های مدرنیته را در مفاهیمی همچون تقدس‌زدایی^۵ از ارزش‌ها، افول جایگاه پدر به‌مثابه اقتدار^۶ و مردسالاری^۷ در خانه، امکان غالب شدن دختران خانواده به‌ویژه فرزند کوچک‌تر و مجال بروز ایده‌هایشان، فردگرایی^۸ و تنهایی، سیطره و تفوق فرهنگ غرب و شیوه زیست غربی و بی‌تمایلی به فرهنگ بومی به‌تصویر می‌کشد.

رویکرد نظری این مقاله الگویی است که پیتر چایلدز در خصوص شاخص‌های مدرنیته در آثار هنری برشمرده است که در چارچوب نظری به‌تفصیل بیان می‌شود.

۱-۱. پیشینه پژوهش

رمان هنرمندی *از جهان شناور* یکی از آثار شاخص ایشیگورو به‌حساب می‌آید و مورد توجه بسیاری از منتقدان ادبی قرار گرفته است. بن‌هاوارد^۹ در مطالعه خود درباره زبان مدنی در رمان‌های ایشیگورو، این‌گونه نتیجه‌گیری کرد که «راوی رمان هنرمندی *از جهان شناور* نوعی نظم و ساختار را در دنیای به‌هم‌ریخته داستان از خود نشان می‌دهد» (2001: 403). ربکا والکوویتز^{۱۰} نیز در همین راستا به تصریح این نکته پرداخته است: «دنیای شناور در قالب کیفیتی از هستی‌راوی در قالب متن نگاشته شده است» (2001: 1076). انتخاب راوی اول‌شخص همچنین به ایشیگورو امکان داده که «محدودیت‌های پی‌رنگ خطی را به‌شکل هنرمندانه‌ای پشت‌سر گذارد» (Mason & Ishiguro, 1989: 336).

یکی از پژوهش‌های مهم درباره آثار ایشیگورو را راب برتون (۲۰۰۶) انجام داد. وی که اعتقاد دارد ایشیگورو خود نویسنده‌ای شناور است، در بخشی از کتاب به تحلیل رمان هنرمندی *از جهان شناور* می‌پردازد و چنین نتیجه می‌گیرد: «راوی داستان تلاش می‌کند که با اعتمادبه‌نفس خود در یک روایت بزرگ سرمایه‌گذاری کند که مسیر مشخص و واحدی دارد؛ اما خواننده تشخیص می‌دهد که با مسیرهای روایی متعدد و

گاه متضادی سروکار دارد» (Burton, 2006: 122). ایشیگورو در همین راستا در مصاحبه‌ای با برایان شفر بیان کرد که پایان‌بندی داستان به‌شکلی است که «فرد بپذیرد عمر انسان بسیار کوتاه‌تر از آن است که شانس مجددی داشته باشد» (Shaffer & Ishiguro, 2001: 14).

مبحث موقعیت و مکان جغرافیایی نیز یکی از مؤلفه‌هایی است که درباره‌ی این رمان مورد بحث و بررسی قرار گرفته است. ایشیگورو خود در مصاحبه‌ای با کنزابورو اوئه می‌گوید: «ژاپنی که در این کتاب وجود دارد، ژاپن شخصی و تخیلی من است که ارتباط زیادی با زندگی شخصی من دارد». هنرمندی از جهان شناور همچنین از ابعاد گوناگون دیگری واکاوی شده؛ از جمله می‌توان به مقاله‌ی مهم چارلز ساروان^{۱۱} (۱۹۹۷) اشاره کرد. ساروان در پژوهش خود ریشه‌های تفکر لاکانی را در رمان بررسی کرده است. ویژگی‌های فراروایی داستان نیز توجه بسیاری از متفکران را به خود جلب کرده است؛ برای مثال فونیوکووا^{۱۲} می‌نویسد: «یکی از ویژگی‌های فراروایی که نشانگر روش روایت در داستان است، شک و تردید راوی درباره‌ی درست بودن روایتش و قابل اطمینان بودن حافظه‌اش است که به‌صورت مستقیم و غیرمستقیم بروز پیدا می‌کند» (2007: 134).

۲. چارچوب نظری

مدرنیسم را قطب فرهنگی مدرنیته دانسته‌اند که اساساً با رویکرد انتقادی به وجوه مختلف آن و البته از درون خود آن به‌وجود آمده است (ضیمران، ۱۳۸۷: ۴۶). مدرنیسم مبانی رئالیسم را به‌چالش کشید که از مهم‌ترین آن‌ها مسئله‌ی واقعیت بود. «مراد رئالیست‌ها از واقعیت صرفاً جنبه‌ی بیرونی یا مشهود جهان پیرامون ما بود [...] مدرنیست‌ها استدلال می‌کنند آنچه در داستان منعکس می‌شود نه خود واقعیت، بلکه انعکاس واقعیت در ذهن ادراک‌کننده است» (پاینده، ۱۳۸۹: ۱۷-۱۸). نتیجه‌ی منطقی چنین فرضی این است که واقعیت از دید شخصیت‌های داستان به‌گونه‌ی متفاوتی فهم می‌شود و در مواجهه‌ی افراد با یکدیگر به تضارب یا تعارض آرا می‌انجامد؛ در این حال، مخاطب آگاه اثر منفعل نخواهد بود و در کشمکش شخصیت‌ها بر سر واقعیت و چگونگی آن مشارکت می‌کند؛ چیزی که در آثار پیش از دوره‌ی مدرن دیده نمی‌شد؛ زیرا:

رئالیسم یک جهان مشترک ارائه می‌داد که همه اعضای جامعه ادراک کم‌وبیش یکسانی از آن داشتند. درمقابل مدرنیست‌ها می‌گفتند که واقعیت به‌اندازه تعداد افرادی که آن را ادراک می‌کنند، گوناگون است. چنین تأکیدی بر فرد درعین حال که از بسیاری جهات قدرت‌بخش است، در بسیاری از انسان‌ها نوعی احساس بیگانگی و تشویش وجودی به‌بار می‌آورد (چایلدز، ۱۳۸۳ الف: ۶۶).

تعبیر دیگری از این ویژگی آثار مدرن را می‌توان از لیوتار استنباط کرد:

به‌زعم وی هنر مدرن هنری است که به بیان یا عرضه این واقعیت می‌پردازد که امر غیرقابل عرضه وجود دارد. وظیفه یا رسالت هنر مدرن مرئی ساختن یا آشکار ساختن آن است که چیزی وجود دارد که می‌توان آن را درک و دریافت (فهم) نمود و نه می‌توان آن را دید و نه آن را مرئی ساخت. لیوتار از این «چیز» تحت عنوان امر والا یاد می‌کند: آن چیزی که ما قادر به درک و دریافت آن هستیم. برای مثال امر بی‌نهایت عظیم ولی امکان‌بازنمایی آن در حیطه قدرت ما نیست، دقیقاً معرّف امر والاست (نوذری، ۱۳۷۹: ۱۲۱-۱۲۲).

بنابراین گفتار چیزی است که قابل دیدن به‌صورت عینی نیست و هنرمندان با آن مواجه می‌شوند و هریک به‌فراخور ایده‌ها و عواطف خود، تصویری از آن دارند؛ بنابراین تصویرسازی از آن لزوماً یکسان نخواهد بود. ایشیگورو در این کتاب به حال‌وهوای غربی می‌پردازد که پس از شکست ژاپن در جنگ جهانی دوم بر این کشور حاکم شد: همه چیز از دست رفته است؛ جاه‌طلبی‌های ژاپنی‌ها به بهای فاجعه‌ای تمام‌عیار برایشان تمام شده است؛ غرور ملی لکه‌دار شده است؛ جنگ قربانیان زیادی را بر جای گذاشته است؛ ماسوجی اونو، هنرمندی که شخصیت اصلی و راوی رمان است، همسر و فرزندش را در همین ماجراجویی‌های خسارت‌بار امپراتوری از دست داده است؛ همه کسانی را که مستقیم و غیرمستقیم در این ماجرا دست داشته‌اند، سرزنش می‌کنند. شاید عنوان کتاب به‌خوبی این پیچیدگی‌ها را بازتاب داده است. کازوئو ایشیگورو در رمان *هنرمندی از جهان شناور درکی واقعی و ملموس از ژاپن پس از جنگ به مخاطبان خود می‌بخشد: جهانی شناور از رفتارهای فرهنگی و الگوهای اجتماعی در حال تغییر و مسائلی جنجال‌برانگیز. شخصیت اصلی داستان، ماسوجی اونو که در خلال جنگ مسئول تبلیغات فرهنگی حکومت امپریالیستی ژاپن بوده، اکنون که جنگ با شکست*

ژاپن به پایان رسیده، همسر و پسرش را ازدست‌رفته می‌بیند. بسیاری از نسل جوان امپریالیست‌ها را مقصر به وجود آمدن این فاجعه در کشورشان می‌دانند. در این شرایط، چه چیز از زندگی اونو باقی مانده است؟ کتاب به صورت اول‌شخص نوشته شده و بر گفته‌های راوی نه‌چندان قابل اطمینان تکیه دارد که داستان را فقط از نقطه‌نظر خود تعریف می‌کند. این روش روایی^{۱۳} حسی از عدم اطمینان به واقعیت داشتن اتفاقات را در مخاطب ایجاد کرده و تعلیقی کم‌نظیر به کتاب بخشیده است. در طول رمان، اونو بارها به این نکته اذعان می‌کند که از دقت و صحت داستانش مطمئن نیست. این مسئله هم مخاطب را به شک می‌اندازد و هم صداقت و قابل اطمینان بودن اونو را نشان می‌دهد.

در پایان بخش نظری مقاله مناسب است برخی از مفاهیم دخیل در بحث شرح داده شود. چایلدز به بسیاری از این مفاهیم در آثار خود، به‌ویژه کتاب *مدرنیسم*، پرداخته است. با این حال، ذکر برخی موارد ضروری به نظر می‌رسد. یکی از مهم‌ترین مسائلی که می‌توان آن را به پیروی از فلسفه ایدئالیسم آلمانی زیربنای تحلیل قلمداد کرد، بحث زمان و مکان است. در تفکر کانت و سپس هگل (که تاحدی مدرنیسم چایلدز را نیز تحت تأثیر قرار داد) دو عنصر زمان و مکان در بخش اول (حسیات استعلایی) قرار دارند؛ یعنی دو صورت ذهنی‌اند که حسیات استعلایی آن‌ها را مانند دو لباس بر مدرکات حسیات تجربی می‌پوشاند. همچنین به‌واسطه زمان و مکان، ارتباط مکان‌های مدرکات حسی را در مکان، و تقارن و تعاقب آن‌ها را در زمان نظم می‌دهد. باز به‌واسطه همین مکان و زمان است که ریاضیات صرف ممکن می‌شود؛ چون صورت‌های ذهنی که ملازم ضرورت و کلیت است، برای ریاضیات عرضه می‌شود (اسکروتن، ۱۳۸۸: ۵۱). اما بحث از زمان و مکان فقط زمینه قرائت رمان ایشیگورو را تشکیل می‌دهد. مبحث مهم دیگر، تقدس و تقدس‌زدایی است. جهان مدرن با هنر و فلسفه‌اش در تقابل با تقدس‌های به‌جامانده از جهان پیشامدرن، سنتی و الاهیاتی برمی‌آید. چایلدز (۱۳۸۳: ۳۳) در تحلیل خود از بکت نیز، از این نکته بهره می‌برد. با این حال، آنچه در جهان مدرن باقی می‌ماند، صرفاً روندی یک‌پارچه و منسجم از

زدودن هاله‌های معنوی از پیرامون اشیا، انسان‌های مقدس یا مفاهیم نیست؛ بلکه به شکل دیالکتیکی از درون این تقدس‌زدایی از نو امور مقدسی ظاهر می‌شود. آدورنو و هورکهایمر در دیالکتیک روشنگری نشان می‌دهند که پیشروی در جبهه تقابل با اسطوره با علم کردن دانش و علم چگونه باعث می‌شود که خود علم به امر قدسی جدید بدل شود که تابوی دوران مدرن است. انقلاب‌های صنعتی، تبادل جمعی آگاهی‌های تاریخی، نشر دایرةالمعارف‌ها در قرن‌های هجدهم و نوزدهم میلادی و همچنین جنبش‌های اجتماعی همگی باعث شد پرده خرافات و تولید هاله‌های قدسی بر سر امور گوناگون از زندگی بشر مدرن رخت بر بندد. از همین روست که نه فقط امور قدسی بازمانده از دوران پیشامدرن به حاشیه می‌روند، بلکه خود مدرنیته و دستاوردهای به‌ظاهر سخت و استوار آن نیز به تدریج از گود خارج و به حواشی امر منتقل می‌شوند و این روند تقدس‌زدایی همواره از درون مدرنیته بازتولید می‌گردد. حاشیه‌ها همان پدیده‌هایی هستند که بر اثر تراکم افراد خارج از استاندارد زندگی مدرن و طرد آن‌ها از سوی جامعه مدرن در اطراف و خارج از متن جامعه مدرن ظاهر می‌شوند. فسادخانه‌ها، بیمارستان‌ها، بیمارستان‌ها، خانه‌های سالمندان، محله‌هایی که افرادی در آن به راحتی مواد مخدر ردوبدل می‌کنند و نواحی فقیرنشین اطراف شهرهای بزرگ کشورهای غربی مصادیقی از این حاشیه‌ها هستند. در واقع مدرنیته با نگرش یک‌جانبه خود موجب بروز این پدیده‌ها شده است. مدرنیته با مطلق کردن نگرش خود، باعث شد در جامعه مدرن شاهد بروز پدیده حاشیه و متن باشیم. متن آن چیزی است که منطبق با استانداردهای مدرن، قانونی، هنجار و مقبول است؛ اما همه انسان‌ها نمی‌توانند خود را با این استانداردها منطبق کنند؛ بنابراین به حاشیه رانده می‌شوند. ولی همیشه نمی‌توان حاشیه را در حاشیه نگه داشت؛ چراکه حاشیه‌ها به مرور زمان فربه می‌شوند و به صورت زیرزمینی و به تدریج وارد متن جامعه مدرن می‌گردند. اینجاست که حاشیه‌ها سرنوشت جامعه را عوض می‌کنند.

۳. بررسی و تحلیل

چنان‌که بیان شد، در مقاله حاضر عناصر مدرنیته در رمان هنرمندی از جهان شناور براساس الگوی پیتر چایلدز و ذیل عناوینی همچون مکان، تقدس‌زدایی، فردیت، بی‌معنایی و سیطره فرهنگ غرب و غلبه مدرنیته^{۱۴} بررسی و تحلیل شده است.

۳-۱. مکان (خانه‌ها و آسمان‌خراش‌ها)

ژاپن به‌طور عام و خانه‌ها و آسمان‌خراش‌ها به‌طور خاص فضای توپولوژیک^{۱۵} یا مکان‌نگارانه روایت را تشکیل می‌دهد. نخستین جرقه‌های رویکرد فلسفه مدرن به مکان و زمان در آثار نیای فکری مدرنیسم، یعنی ایمانوئل کانت، دیده می‌شود. کانت این دو عامل را شرایط پیشینی تجربه می‌خواند. به‌نظر او، مکان و زمان دو شرط اساسی و اصلی است که فقط در گرو وجود آن‌ها امکان تجربه کردن محقق می‌شود (اسکروتن، ۱۳۸۸: ۲۳). به همین دلیل، در رمان‌های مدرن همواره مکان و زمان نقش اساسی ایفا می‌کنند و بعضاً در رمان‌هایی مانند *گوژپشت نتردام* اثر ویکتور هوگو یا *راز گل سرخ* اثر امبرتو اکو، مکان‌ها به نقطه ثقل داستان بدل می‌شوند. این حکم در رمان هنرمندی از جهان شناور نیز حاکم است.

خانه صرفاً مکانی برای زیستن نیست؛ بلکه نشان ارزش‌ها و هویت است. در صفحات آغازین رمان، نگرش به مکان را از نظر خانواده‌ای سنتی و مشهور می‌بینیم. این خانواده را می‌توان نماد تفکر سنتی و نگرششان به مکان و معنای آن را نیز سنتی در نظر گرفت؛ چیزی که در دوره‌ها و نسل‌های بعد - آن‌چنان‌که در این مقاله بررسی می‌شود - رنگ می‌بازد.

مدرنیسم می‌گوید که شیء به‌واسطه کارکردش وجود دارد و از این رو خانه عبارت است از ماشینی برای زیستن در آن و شعر عبارت است از ماشینی ساخته‌شده برای کلمات [...] هنر مدرنیستی نشان می‌دهد که فرهنگ در واکنش به عصر ماشین تغییر کرده است (چایلدز، ۱۳۸۳: ۳۳).

این توصیف چایلدز نه‌فقط در کتاب *مدرنیسم*، بلکه در سایر آثارش به‌دغدغه همیشگی او بدل شده است. در کتابی که درباره ساموئل بکت جمع‌آوری و تألیف کرده

است، نیز این رویکرد به چشم می‌خورد. در مقدمه آن اثر، چایلدز (۱۳۸۳ الف: ۱۳۴) معتقد است که مدرنیسم اصطلاحی است مورد اختلاف که نباید بدون توجه به مباحثات ادبی، تاریخی و سیاسی که با کاربرد این لفظ همراه بوده، از آن بحث کرد. یکی از مهم‌ترین جنبه‌های نگارش مدرنیستی برای اثرگذاری بر خوانندگان عبارت است از نحوه عمل این نوع رمان‌ها، داستان‌ها، نمایش‌نامه‌ها و شعرها برای غرق کردن خواننده در دنیای ناآشنایی که زمینه‌چینی‌ها و توصیف‌های خاص اکثر نویسندگان رئالیست، مانند جین آستین، چارلز دیکنز و جورج الیوت، در آن‌ها کمتر یافت می‌شود. به عبارت دیگر، «نگارش مدرنیستی خواننده را در چشم‌انداز ذهنی گیج‌کننده و دشواری غرق می‌کند که نمی‌توان آن را به سرعت درک کرد؛ بلکه خواننده برای دریافتن مرزها و معناهای آن باید خودش راهش را بگشاید و علامت‌گذاری کند» (همان‌جا).

در روایت هنرمندی از جهان شناور، نخستین تصویر از مکان هنگامی در داستان دیده می‌شود که فرزندان سوگیمورا، یکی از معتبرترین و بانفوذترین مردان شهر، پس از درگذشت پدرشان خانه او را به شکل غریبی در معرض فروش می‌گذارند؛ به این ترتیب که خریدار باید در آزمون فرهنگی‌ای که «مزایده حیثیت» خوانده می‌شود، پیروز گردد. در این رقابت، رفتار و اعمال اخلاقی فرد شاهد گرفته می‌شود و نه اندازه کیفیت. این نگرش دقیقاً خلاف اندیشه سودانگار و منفعت‌طلب مدرنیته است. سرانجام خانه با نصف قیمت واقعی به راوی، یعنی اونو، فروخته می‌شود. دختر بزرگ متوفی در پاسخ به شگفتی خریدار با سردی می‌گوید که زیر پا گذاشتن رسوم برایشان ساده نبوده است. این سخن نشان می‌دهد دختر، علی‌رغم میل خود، هنوز پاسدار ارزش‌های پدر است و این ایده خود را در چنین معامله‌ای نشان می‌دهد.

تصویر دیگری نیز از این خانه ارائه می‌شود که مربوط است به سال‌ها بعد، هنگامی که جنگ پایان می‌یابد و بسیاری از ارزش‌های پیشین نیز با آن به فرجام می‌رسد یا با پرسش و انکار مواجه می‌شود. پس از جنگ، دختر متوفی نگران خانه است و به بازدید آنجا می‌رود. خانه نیز از ویرانی‌ها و خسارات جنگ بی‌نصیب نمانده بود. بنابه گفته راوی، بیشترین بخش آسیب‌دیده از بمباران جایی بود که آکیرا سوگیمورا برای پدر و مادرش ساخته بود؛ زیرا می‌خواست آن‌ها را نزدیک خود نگه دارد. این راهرو یکی از

جذاب‌ترین جلوه‌های خانه بود و البته بخش عمده خسارت بمباران به این قسمت وارد شده بود (ایشیگورو، ۱۳۹۶: ۱۵).

یکی از کارکردهای رمان نشان دادن تغییرات ماهوی در فهم از مکان و زمان، به‌عنوان شرط‌های پیشینی^{۱۶} کانتی، است. اساساً این مسئله زمانی روی می‌دهد که در پرتو تغییرات اساسی دیده شود و همچنین به‌شکل معکوسی زمینه‌ساز به رویت درآمدن تغییرات اشیا و مفاهیم باشد. اگر این تصویر از ساخت خانه و کارکرد اجزای آن را خانه و به تعبیر بهتر با آپارتمانی متعلق به دو نسل بعد مقایسه کنیم، نشانه‌ها دلالت تغییرات فرهنگی بارزی را نشان می‌دهند.

اونو آپارتمان‌های جدید را ملال‌آور می‌خواند و در توصیف خانه دختر تازه‌ازدواج کرده‌اش، نوریکو می‌گوید:

یک واحد دوخوابه در طبقه سوم است. سقف‌ها کوتاه‌اند از آپارتمان‌های همسایه صدا می‌آید و نمای پشت پنجره بیشتر بلوک روبه‌رویی و پنجره‌های آن است [...] باوجود این، به‌نظر می‌رسد که نوریکو به آپارتمانش بسیار می‌بالد و همیشه درمورد ظرایف مدرنش اغراق می‌کند [...] و آن‌طور که دخترم به من اطمینان می‌دهد مثلاً از خانه من بی‌نهایت کاربردی‌تر است (همان، ۲۰۷).

فضای مدرن امکان گفت‌وگو و روابط صمیمانه را کم می‌کند. برای مثال اونو در خانه نوریکو به آشپزخانه می‌رود و فضا را چنین توصیف می‌کند:

وارد آنجا شدم تا ببینم چطور دخترم غذا را مهیا می‌کند به‌نظرم رسید آنجا برای اینکه من بایستم فضایی وجود نداشت به همین دلیل و به‌خاطر اینکه هر دو دخترم کاملاً مشغول به‌نظر می‌رسیدند خیلی برای گپ‌وگفت با آن‌ها وقت نگذاشتم (همان، ۲۰۷-۲۰۸).

تجلی دیگر مفهوم مکان در رمان ساختمان‌های عظیمی است که محصول جهان مدرن محسوب می‌شود. آسمان‌خراش‌ها شناسنامه متروپولیس یا کلان‌شهر مدرن^{۱۷} است. از نشانه‌های مدرنیته صنعتی شدن است و بناها نماد صنعتی شدن‌اند. در این رمان، ساختمان‌ها و آپارتمان‌های بلندمرتبه به قیمت تخریب ساختمان‌های کوچک روزگار گذشته یا پنهان شدن و نادیده گرفته شدنشان سربرمی‌آورد و پیامد انسانی و فرهنگی آن نیز گسستن دوستی‌ها و زندگی‌ها و امکان آشنایی‌ها به‌شیوه قدیم است.

ساکنان چنان فضاهایی، آن‌گونه که در رمان توصیف می‌شود، چیزی از دوستی‌ها و فراغت‌های قدیم درک نمی‌کنند. بنابراین برای اونو، راوی داستان، آن آسمان‌خراش‌ها دلالت‌ها اجتماعی و فرهنگی متعددی دارد.

اونو در جایی می‌گوید: «چقدر کافه کوچک خانم کاواکامی در میان ساختمان‌های بزرگ بتونی شرکت شهرک‌سازی که داشتند در آن لحظه در اطرافمان قد علم می‌کردند، خرد و پست و بی‌ربط است» (همان، ۱۷۰). بر این اساس، وقتی به خانم کاواکامی می‌گوید باید از آنجا نقل‌مکان کند، او سکوت می‌کند و بعد می‌گوید زمانی اینجا چه جای باشکوهی بود. اونو خاطرات روزهای خوش گذشته را به یاد می‌آورد: «حالا آن‌هم مثل خیلی چیزها شاید به اندازه آن جهان کوچکی ازدست رفته و باز نخواهد گشت» (همان، ۱۷۱). سپس درمورد خانم کاواکامی که کافه نمادی از هویت و زندگی‌اش بود، می‌گوید: «هرکسی می‌توانست بی‌میلی او را نسبت به پذیرفتن این واقعیت بفهمد که آنجا برای همیشه ازدست رفته است» (همان‌جا).

۲-۳. تقدس‌زدایی

یکی دیگر از مؤلفه‌های مدرنیته در رمان تقدس‌زدایی از بسیاری از مفاهیمی است که به صورت سنتی از جایگاه بالای اجتماعی برخوردار بودند. برمن می‌گوید: «تقدس‌زدایی یکی از تجربه‌های حیاتی و رایج زندگی مدرن و یکی از مضامین اصلی اندیشه و هنر مدرن است» (۱۳۸۰: ۱۹۰). وی به نقل از مارکس تصریح می‌کند: «بورژوازی هاله تقدس تمامی مشغله‌هایی را که سابقاً محترم بودند و با خشیت نگرسته می‌شدند، زدوده است. بورژوازی، پزشکان، وکلا، کشیش‌ها، شعرا و مردان اهل علم را به کارگزاران مزدگیر خویش بدل کرده است» (همان، ۱۹۰).

۱-۲-۳. تقدس‌زدایی از مکان

ازدست رفتن تقدس مکان به نوعی زوال ذهن و درون آدمی است. میان مسکن، یعنی فضای بناشده و فضای ذهن و نیز اقلیم دل هم‌شکلی‌های اجتناب‌ناپذیر وجود دارد؛ به‌گونه‌ای که نمی‌توان یکی را بدون دست بردن در

دیگری تغییر داد و معمولاً فضای درون است که مسکن و روح یک شهر را شکل می‌دهد و می‌سازد (شایگان، ۱۳۹۲: ۸۶).

اونو، راوی داستان، از قول پدرش می‌گوید که اتاق پذیرایی حرمت داشت و با اتاق‌های دیگر فرق می‌کرد و کودکان تا پیش از دوازده‌سالگی حق ورود به آنجا را نداشتند:

در طول تمام سال‌های زندگی‌ام این حس را که پدرم به من القا کرده بود حفظ کرده بودم که اتاق پذیرایی یک خانه جایی است که باید حرمتش را نگاه داشت، جایی که باید با ابتذال هر روزه آلوده نشود، برای پذیرایی از مهمانان مهم حفظ شود، یا برای ادای احترام به محراب بودا (ایشیگورو، ۱۳۹۶: ۵۵-۵۶).

اصولاً تمایز فضاها از یکدیگر و تفاوت بیرونی و اندرونی از ویژگی‌های تفکر سنتی است؛ اما در روزگار مدرن همه با هم یکسان هستند. شکسته شدن حرمت و تقدس اتاق پذیرایی به شیوه‌ای دیگر از طریق گفت‌وگوی اونو و دختر بزرگش تصویرپردازی می‌شود. اونو از مکالمه‌ای می‌گوید که بعدها در اتاق پذیرایی بین او و دختر بزرگش رخ می‌دهد و موجب نارضایتی‌اش می‌شود. دختر در اتاق پذیرایی از پدرش می‌خواهد که درخصوص خواستگاری نوریکو بیشتر دقت کند تا همچون مورد خواستگار پیشین سوءتفاهم موجب به‌هم خوردن خواستگاری نشود. راوی بعدها این چنین ناراحتی خود را نشان می‌دهد: «دیروز وقتی داشتم در مسیر حومه آرام آراکاو از ترامواسواری لذت می‌بردم بار دیگر آن گفت‌وگو در اتاق پذیرایی به‌خاطر آمد و باعث شد موجی از رنجش را تجربه کنم» (همان، ۶۸).

اونو در روزگار کودکی، در اتاق پذیرایی حرف‌های مهم پدرش را می‌شنید و حتی در مواردی که معنای آن‌ها را نمی‌فهمید، به رعایت ادب سخنی نمی‌گفت؛ اما اکنون از دخترش، آن‌هم در اتاق پذیرایی که نماد جای باشکوه و حفظ حرمت بزرگسالان است، کلماتی می‌شنود که برایش خوشایند نیست و حاکی از نادیده گرفتن جایگاه او به‌عنوان پدر و مظهر قدرت خانواده است. این درحالی است که او این چیزها را در کودکی تجربه نکرده بود.

در تصویر دیگری، وقتی دوست اونو به خانه‌اش می‌آید، به شکل نمادین از سردی اتاق پذیرایی‌اش می‌گوید و عذرخواهی می‌کند: «در اتاق پذیرایی منقلی روشن کردم و هر دوی ما کنار آن نشستیم و دستانمان را گرم کردیم [...] متأسفم خیلی اینجا سرد است. متأسفانه سردترین اتاق خانه است» (همان، ۱۳۶). روایت رمان نشان می‌دهد که توصیف اتاق با عبارت «سردترین اتاق خانه» امری نمادین را بر روایت بارگزاری می‌کند که سایه آن در بسیاری از صفحات رمان ایشیگورو دیده می‌شود. نمادین شدن^{۱۸} یکی از مهم‌ترین خصیصه‌هایی است که بسیاری از منتقدان و نظریه‌پردازان، به‌ویژه چاپلدر (۱۳۸۳: ۱۴۱) در تحلیلی که بر بکت نوشته است، بر آن اصرار دارند.

۲-۲-۳. تقدس‌زدایی از ارزش‌های پیشین

ناگوچی کسی بود که در زمان جنگ با خواندن اشعار حماسی شور و شعله مبارزه با دشمن و حمایت از میهن را برافروخته نگه می‌داشت؛ اما پس از جنگ، وقتی ارزش‌های پیشین مورد تردید واقع شد، نقش او هم برخلاف گذشته منفی انگاشته شد تا جایی که مسئول مرگ افراد بی‌گناه گشته‌شده در جنگ تلقی شد. سرانجام ناگوچی این سخنان و طعنه‌ها را تاب نیاورد و خودکشی کرد. اکنون ایچیرو، نوۀ راوی، برمبنای شنیده‌هایش از پدر بزرگ می‌پرسد که آیا ناگوچی را می‌شناسد. از آنجا که راوی در همان روز از دخترش نیز این نام را می‌شنود، حدس می‌زند شب گذشته درموردش صحبت کرده‌اند. ایچیرو می‌پرسد آقای ناگوچی مثل اوجی (راوی) بود (همان، ۲۰۵). ناگوچی خودکشی کرده است. ایچیرو می‌پرسد آیا او آدم بدی بوده و اونو می‌گوید: «نه آدم بدی نبود او فقط کسی بود که سخت تلاش می‌کرد تا به بهترین وجه به آنچه فکر می‌کند، عمل کند؛ اما می‌دانی ایچیرو وقتی جنگ تمام شد همه‌چیز خیلی فرق کرد» (همان‌جا). سپس ناگوچی را چنین معرفی می‌کند:

پس از جنگ آقای ناگوچی فکر کرد که آهنگ‌هایش به‌نوعی اشتباه بودند. او به همه آدم‌هایی فکر کرد که گشته شده بودند، همه بچه‌هایی به سن تو ایچیرو که دیگر پدر و مادر نداشتند. او به همه این چیزها فکر کرد که شاید آهنگ‌هایش اشتباه بوده‌اند و احساس کرد که باید عذرخواهی کند از هر کسی که باقی مانده

بود [...] می‌خواست بگوید متأسف است [...] آقای ناگوچی اصلاً آدم بد نبود [...] او شجاعتش را داشت که اشتباهاتی را که کرده بپذیرد. او خیلی آدم شجاع و احترام‌برانگیزی بود (همان، ۲۰۵-۲۰۶).

راوی گفت و گویی را به یاد می‌آورد که بین او و میاکه، خواستگار دخترش، در گرفت. میاکه می‌گوید رئیسش برای برای عذرخواهی از اینکه خود را مسئول اقداماتی می‌دانست که مردم در دوران جنگ درگیرش بودند، خودکشی کرد. راوی شگفت‌زده می‌شود و می‌گوید:

دنیا انگار دیوانه شده هر روز گزارش می‌رسد که یک نفر به خاطر عذرخواهی خودش را کشته [...] وقتی کشورت در جنگ است تمام توانت را برای کمک به کار می‌گیری، اینکه شرمندگی ندارد، دیگر چه نیازی هست که با مردن عذرخواهی کنند؟ (همان، ۷۵).

آنچه در سطح جامعه می‌گذرد، این است که ارزش‌های وطن‌پرستانه و دفاع از میهن وارونه شده و کسانی که در این راه اقداماتی کرده و روزگاری قهرمان بوده‌اند، تاب عتاب‌های برآمده از نگرش جدید را برنیاورده، دست به خودکشی زدند. میاکه می‌گوید افراد زیادی به علت منصب و عملکردشان از جنایتکاران جنگی جایگاه بهتری ندارند که باید عذرخواهی کنند. گرچه این سخن واضح است، گویا در مورد مصادیقش توافقی نیست که راوی می‌گوید: «منظورت را می‌فهمم، اما به آن‌ها که وفادارانه برای کشورمان در زمان جنگ جنگیده‌اند و کار کرده‌اند، نمی‌شود جنایتکار جنگی گفت. نگرانم از اینکه این اصطلاح این روزها خیلی آزادانه استفاده می‌شود» (همان، ۷۶). راوی در ادامه از خود می‌پرسد آیا واقعاً این حرف‌ها را میاکه در آن روز ملاقات به او گفته یا سخن او را با سویچی، داماد فعلی‌اش، اشتباه گرفته است (همان‌جا). این پرسش راوی نشان می‌دهد اغلب نسل جدید چنین می‌اندیشند که ممکن است متأثر از شرایط زمانه باشد. در ادامه سخنان سویچی را در مراسم خاک‌سپاری تنها پسرش به یاد می‌آورد که در تلاش برای گذر از میدان مین مُرده بودند. راوی در مراسم خاک‌سپاری دامادش را می‌بیند که مراسم را ترک می‌کند و او به اعتراض از دخترش می‌پرسد که چرا چنین کرد و دختر می‌گوید عصبانی است برای این مرگ‌ها. شب پس از خاک‌سپاری در

مراسمی که در خانه راوی برگزار می‌شود، از سویچی علت رفتارش را می‌پرسد و او می‌گوید کنجی، پسرش، خیلی شجاعانه مُرد. سویچی به طنز می‌گوید انگار این مرگ‌های باشهامت پایانی ندارد. نصف فارغ‌التحصیلان دبیرستانش با همین مرگ‌های شجاعانه مُرده‌اند، آن‌هم به دلایل احمقانه؛ هرچند خودشان هرگز این را نفهمیده‌اند که کسانی که آن‌ها را به سوی چنین مرگی فرستاده‌اند، امروز به زندگی‌شان ادامه می‌دهند و خیلی‌هاشان از گذشته هم موفق‌ترند و جلوی امریکایی‌ها خوش‌رقصی می‌کنند؛ همان‌ها که باعث بدبختی‌شان شدند (همان، ۷۹). راوی به او پاسخی نمی‌دهد و می‌گوید: «مراسم خسته‌ام کرده بود و گرنه با برخی فرضیاتش مخالفت می‌کردم، اما تشخیص دادم فرصت‌های دیگری هم برای این صحبت خواهد بود و موضوع گفت‌وگو را به مسائل دیگر کشاندم» (همان‌جا). در ادامه با خودش می‌گوید:

اینکه بسیاری از هم‌نسلانش به آن شکل مُرده‌اند فجیع است، اما چرا باید چنین تلخی‌ای را نسبت به نسل قبلش بپرورد [...] اما چنین دگرگونی‌ای به هیچ‌وجه در مورد داماد من منحصر به فرد نیست. این روزها این تغییر را در تمام اطرافم می‌بینم. چیزی در شخصیت نسل جوان‌تر عوض شده که من آن را کاملاً نمی‌فهمم (همان، ۸۰).

تردید در ارزش‌های میهن‌پرستانه تا جایی است که اونو پس از دلخوری از طرز فکر دامادش، ماجرای را نقل می‌کند که در آن پسر هیرایاما - که پنجاه سال دارد، اما به علت ناقص‌عقلی‌اش او را چنین می‌خوانند - روزی به دلیل آوازهای میهن‌پرستانه به شدت کتک می‌خورد و می‌گوید: «این روستا باید سهمش را از قربانی‌های امپراتور بدهد. برخی از شما جانتان را از کف خواهید داد، برخی هم پیروزمندانه به طلوعی دیگر بازمی‌گردند» (همان، ۸۲). او فقط بیت‌ها و مصراع‌هایی از شعرهای حماسی را به یاد دارد؛ شعرهایی که در زمان جنگ به واسطه خواندنشان مورد لطف و نوازش قرار می‌گرفت، اما امروز بابت آن‌ها کتک می‌خورد و مجروح می‌شود.

در گفت‌وگو با دوستی قدیمی می‌گوید: «حالا عده‌ای هستند که امثال من و تو را به خاطر همان چیزهایی که زمانی برای به دست آوردنشان به خود می‌بالیدیم سرزنش می‌کنند» (همان، ۱۲۹). جنگ و کسانی که در آن شرکت داشتند، به شکلی نمادین دارند

فراموش می‌شوند و شرکت‌کنندگان در جنگ نیز به صورت نمادین از فراموش شدن خود و اقداماتشان نگران هستند. اونو جایی در روی پل تردید ایستاده است و به غروب آفتاب نگاه می‌کند، درحالی که چشمش به خانه‌هایی می‌افتد که شرکت شهرک‌سازی برای کارمندان آینده دولت می‌سازد. خانه‌های درحال ساخت ویرانه‌های بمباران شده را برای او تداعی می‌کند و این بهانه‌ای می‌شود تا ذهن او به این مسئله واکنش نشان دهد: «وقتی خورشید روی رودخانه پایین می‌آید ممکن است آن‌ها را با ویرانه‌های بمباران شده‌ای که هنوز در بخش‌های معینی از شهر پیدا می‌شود اشتباه بگیرید و به هر حال چنین ویرانه‌هایی هر هفته کمیاب‌تر و کمیاب‌تر می‌شوند»؛ «فقط یک سال پیش اطمینان دارم ویرانه‌های بمباران شده هنوز منظره‌ای عادی در تمام شهر بودند» (همان، ۱۳۴). بنابراین آن‌گونه که ربکا کارنی می‌گوید، هنرمندی از جهان شناور نوعی از رئالیسم را ارائه می‌دهد که «خوانندگان و منتقدان به جای آنکه با پی‌رنگی مورد انتظار سروکار داشته باشند، خود را در شرایطی می‌بینند که انتظاراتشان به‌سخره گرفته می‌شود» (Karni, 2015: 329).

۳-۲-۳. تقدس‌زدایی از هنر و زندگی پیشین

یکی از مؤلفه‌های مدرنیته در رمان تلاش شخصیت‌ها برای رهایی از گذشته خود است. سیلویا تلینی از پژوهش خود دربارهٔ هویت و ملت این‌گونه نتیجه‌گیری می‌کند: ایشیگورو شخصیت‌هایی را خلق می‌کند که به‌دنبال رهایی از کارهایی هستند که در گذشته انجام داده‌اند؛ کارهایی که ممکن است دیگر به آن‌ها افتخار نکنند. این شخصیت‌ها گاه اعتراف می‌کنند که گذشته‌شان مانند خانه‌هایی قدیمی است که با مسیر فعلی آن‌ها فاصله بسیار زیادی دارد (9: 2018).

در چنین بستری است که ایچیرو از قول پدرش در خطاب به پدربزرگ می‌گوید او نقاش مشهوری بوده است و پدربزرگ می‌گوید الان بازنشسته شده و بازنشستگی را تعریف می‌کند و می‌گوید روزی او و پدرش نیز بازنشسته می‌شوند و از کار کردن دست می‌کشند. پدربزرگ از ایچیرو می‌خواهد برایش نقاشی بکشد؛ بعد ایچیرو با اشاره به تابلوهای خانه می‌پرسد کدام یک را او کشیده است و هیچ‌کدام نقاشی‌های او نیست.

پدربزرگ به اصرار می‌خواهد ایچیرو برایش نقاشی بکشد و ایچیرو درمقابل پافشاری می‌کند تا نقاشی‌های او را ببیند. پدربزرگ در پاسخ می‌گوید: «آن‌ها الآن بسته‌بندی شده‌اند، ایچیرو بیا برگردیم به کارهای مهم. برایم چه چیزی می‌کشی؟ از دیروز چه چیزی را به یاد می‌آوری؟ چه شده ایچیرو؟ یک‌دفعه این قدر ساکت شدی. می‌خواهم نقاشی‌های اوجی را ببینم» (ایشیگورو، ۱۳۹۶: ۴۵). از این مکالمه استنباط می‌شود راوی که روزگاری نقاش بزرگ و با‌آوازه‌ای بوده است، در شرایط جدید تمایل به عرضه هنر خود ندارد. «قهرمانان داستان ایشیگورو تلاش می‌کنند تا بر حس ضرر خود کنند و این کار را از طریق به‌خاطر آوردن گذشته انجام می‌دهند» (Martinelli, 2005: 162).

۳-۲-۴. تقدس‌زدایی از اقتدار بزرگ‌تر

به‌لحاظ نظری، تقدس‌زدایی صرف‌نظر از پیامدها و ویژگی‌های مثبت یا منفی‌اش، یکی از نتایج جهان مدرن به‌شمار می‌رود. چایلدز نیز به‌تبع گروه‌های مختلفی از نظریه‌پردازان، ادیبان، هنرمندان و منتقدان شهیر مدرنیسم و مدرنیته، به این مسئله اعتقاد دارد. شارل بودلر (۱۳۹۰: ۵۶) در شعر «گم شدن هاله زرین»، از نخستین کسانی بود که با افتخار از «ازدست دادن هاله مقدس شاعری و حکیمی» خود سخن گفت. درمقابل کارل مارکس بدون اینکه به‌شکل نوستالژیک به‌دنبال احیای این امور قدسی باشد یا از آن هواخواهی کند، به خصیصه جهان مدرن ناشی از تغییرات سرمایه‌داری اشاراتی دقیق دارد. مارشال برمن این اشارات مارکس را چنین تشریح می‌کند: «هر آن چیزی که مقدس است دنیوی می‌شود [...] دیگر هیچ‌چیز یا هیچ‌کس مقدس نیست؛ زیرا تقدس از کل زندگی رخت بر بسته است» (۱۳۸۶: ۸۶).

یکی از وجوه تقدس‌زدایی از انسان‌ها ایستادن درمقابل پدر به‌مثابه نماد اقتدار سنت است. نوریکو، دختر کوچک خانواده، در خطاب به پدرش می‌گوید: «او فقط شما را از آن موقع به یاد می‌آورد که حاکم مستبدی بودید و بر همه ما فرمان می‌راندید. این روزها خیلی مهربان‌ترید، این‌طور نیست؟» (ایشیگورو، ۱۳۹۶: ۱۸).

نوریکو در خطاب به خواهرش می‌گوید: «پدر حالا خیلی فرق کرده دیگر لازم نیست از او بترسی. او خیلی مهربان‌تر و اهلی‌تر شده» (همان، ۱۸). اما لحن دختر

بزرگ‌تر که بیشتر ریشه در سنت دارد، مؤدبانه و احترام‌آمیز است و به‌طور ضمنی خواهر کوچک‌تر را از آن شیوه گفتن بازمی‌دارد: «ستسوکو به آرامی گفت نوریکو فکر می‌کنم به اندازه کافی راجع به این موضوع حرف زده باشیم، این‌طور نیست پدر؟ شما خیلی پیشرفت داشته‌اید» (همان‌جا).

همین موضوع در قالب عمل نمادین نیز تصویر شده است:

جدال نسل‌ها را در وجه نمادین نیز می‌توان دید؛ وقتی اونو در باغ خودش درختان و گیاهان را هرس می‌کند، نوریکو به او اعتراض می‌کند که پدر خیلی در اموری که خارج از توان اوست دخالت بی‌جا می‌کند، وریکو به باغ نگریست و آهی کشید و گفت باید می‌گذاشتی همه‌چیز همان‌طور که هست بماند (همان، ۱۴۴).

هنگامی که او پدر را به بی‌سلیقگی متهم می‌کند، با حیرت شدید پدر مواجه می‌شود: «بی‌سلیقگی؟ حالا جالب شد. می‌دانی نوریکو هیچ‌کسی بی‌سلیقگی را کنار اسم من نیاورده است» (همان‌جا).

وقتی راوی از نوه‌اش می‌خواهد کنار او بنشیند و با هم حرف بزنند، پسر بی‌مقدمه از پدر بزرگ درمورد هیولا می‌پرسد و راوی می‌گوید هیولا متعلق به ماقبل تاریخ است. در صحنه بعد راوی می‌گوید: «در این لحظه وقار ایچیرو افول کرد. حالت نشستنش را تغییر داد، روی پشتش غلت خورد و پاهایش را در هوا تکان داد» (همان، ۲۰). پس از این رفتار، «ستسوکو با نجوایی فوری گفت ایچیرو این کارها جلوی پدر بزرگ خیلی بد است درست بنشین» (همان‌جا).

از این گفت‌وگو برمی‌آید که از نظر ایچیرو، پدر بزرگ هیولایی است که دیگر ترسناک نیست. وقتی این نگاه ایچیرو را در کنار سخن نوریکو در خطاب به خواهرش قرار دهیم، این نماد روشن‌تر می‌شود: «پدر حالا خیلی فرق کرده، دیگر لازم نیست از او بترسی. او خیلی مهربان‌تر و اهلی‌تر شده». جمله بعد نیز مؤید این تأویل است: «ایچیرو همچنان به من به ترسناک‌ترین شکل ممکن نگاه می‌کرد و مادرش مجبور شد تشکچه‌اش را ترک کند و به طرف ما بیاید [...] بازوی او را کشید: این‌طوری به پدر بزرگ خیره نشو» (همان، ۲۱).

۳-۳. سخن گفتن از تابوها

امر مدرن در برابر پدیده‌هایی که سابقاً بار روانی داشتند، رویکردی مسامحه‌گرانه و درعین حال صلب و خشک دارد. دیگر آن حجب و حیا‌های جوامع سنتی در جامعه مدرن جایی ندارد و چایلدز نیز به‌خوبی در کتاب خود این مسئله را تشریح می‌کند. نوریکو به‌راحتی از نامزد پیشینش که به‌عللی نامزدی‌شان به‌هم خورده بود، با پدرش حرف می‌زند و اینکه هنگامی که او را دیده، با او صحبت کرده و از ازدواجش پرسیده است. پدر این رفتار دختر را بسیار عجیب و بی‌شرمانه می‌داند. رابطه‌ای که از نظر دختر بدیهی فرض می‌شود، از نظر پدر شگفت و غیرممکن می‌نماید (همان، ۷۰-۷۲).

۳-۴. فردیت

فردیت یکی از نتایج ظهور دوران مدرن است. در قرون اخیر، فردیت و جهان فردی معنای خود را یافت. «تنهایی مهم‌ترین دستاورد اخلاقی فردگرایی است؛ اما چون خود فردگرایی دو نسبت متفاوت با روزگار مدرن دارد، هم می‌تواند بیماری بزرگ جدید محسوب شود و هم می‌تواند بنیان اصلی و نهایی فرهنگی اصیل به‌حساب آید» (احمدی، ۱۳۷۴: ۴۳). فردیتی که امروزه در رمان مدرن هنرمندی از جهان شناور ایشیگورو می‌بینیم، ملازم با همان فردیت‌گرایی آغازین دوران هنر مدرن در دیدگاه رمانتیک‌های اروپایی بوده است. «ممکن است اساس رمانتیسیم نشانی باشد از خیزش طبقه متوسط؛ طبقه‌ای که می‌کوشید خویشتن را از یوغ انحصارطلبی فئودالیسم و سلطنت مطلقه برهاند و آن را با فردگرایی رنسانس و اصلاحات پیوند زند» (ثروت، ۱۳۸۵: ۶۱). دقیقاً از همین روست که چایلدز در مقام جمع‌بندی آرای منتقدان از این مفهوم چنین می‌نویسد: «نویسندگان مدرنیست بر روان‌شناسی، درون‌نگری و خودآگاهی فردی تمرکز کردند» (۱۳۸۳ب: ۴۸).

در این رمان نیز، تفاوت دیدگاه‌ها موجب شده برخی افراد خانواده از یکدیگر فاصله بگیرند و به‌تعبیری تنها شوند. نمونه بارز این مشخصه را در اونو، راوی داستان، می‌توان دید که به‌سبب ریشه داشتن در سنت، فاصله بیشتری با دیگران دارد و این تنهایی علاوه‌بر کنش‌ها و گفت‌وگوها در مکالمات درونی و تداعی خاطرات نیز بروز

می‌یابد. در بخشی از رمان، پس از رفتار ناشایست ایچیرو با پدر بزرگ که به شکل دور از ادبی نشست و به حرف مادرش هم مبنی بر رفتار مؤدبانه در حضور پدر بزرگ توجهی نکرد، به سخن نوریکو - دختر کوچک خانواده که متأثر از تجدد است و از این نظر به ایچیرو، نوۀ خانواده، نزدیک‌تر است و حرف همدیگر را بهتر درک می‌کنند - واکنش نشان می‌دهد. نوریکو برای تغییر فضا می‌گوید که چرا نمی‌آید تا در جمع کردن وسایل صبحانه به او کمک کند. ایچیرو همچنان پایش را در هوا تکان می‌دهد و می‌گوید این کار زنانه است تا اینکه نوریکو می‌گوید آنقدر قوی نیست که این میز را بلند کند و چه کسی می‌تواند به او کمک کند. این حرف باعث می‌شود ناگهان بلند شود «و با گام‌های بلند به داخل خانه برود بدون اینکه به پشت سرش به ما نگاه کند» (ایشیگورو، ۱۳۹۶: ۲۲). این کنش نشان می‌دهد او به قوانین و رفتارهای محترمانه که در وجه استعاره‌ی متعلق به ماقبل تاریخ و «هیولا»هایی است که دیگر ترسناک نیستند، پایبندی ندارد و تنها عامل تحرک او و تغییر موضعش توجه به خود او و توانایی‌هایش است.

در صحنه‌ای، راوی تنهاست و دخترهایش در گوشه‌ای از خانه با هم حرف می‌زنند. صدایی راوی را وحشت‌زده به اتاقی می‌کشاند که اتاق پیانو نامیده می‌شود و تمام روز آفتاب گیر است. راوی می‌گوید می‌شد اینجا مکانی ایدئال برای غذا خوردنشان باشد و این روزها جدای از پیانویی که در آن قرار دارد، عملاً خالی است و این خالی بودن روی نوه‌اش خیلی تأثیر گذاشته است. وقتی داخل اتاق می‌رود، ادای کسی را درمی‌آورد که به نظر روای همچون کسی است که سوار بر اسبی در زمینی بی‌انتهای چهارنعل می‌تازد. در این حال، واکنش نوه چنین است: «نمی‌بینی سرم شلوغ است. متأسفم ایچیرو متوجه نشدم. الآن نمی‌توانم با تو بازی کنم» (همان، ۴۰). راوی همچنان با لحنی احترام‌آمیز با نوه‌اش سخن می‌گوید: «خیلی متأسفم اما از بیرون صداهای جذابی می‌آید، فکر کردم شاید بتوانم بیایم و تماشايت کنم» (همان‌جا). واکنش نوه به پدر بزرگ معنادار است: «برای لحظه‌ای نوهام همچنان با ترش‌رویی نگاهم کرد. بعد با بدخلقی گفت باشد، اما باید بنشینم و ساکت باشی من کار دارم» (همان‌جا).

پدربزرگ دفتری به ایچیرو می‌دهد. از نظر پدربزرگ، او چند صفحه اول را حرام کرده است. ایچیرو تصاویری از تراموا و قطار کشیده و ناتمام رهایش کرده است. وقتی می‌بیند پدربزرگ به دفترش نگاه می‌کند، دفتر را از دستش می‌قاپد و می‌گوید: «اوجی چه کسی گفته تو می‌توانی این‌ها را نگاه کنی؟». ایچیرو در جایی تنها بازی می‌کند و اصولاً هم‌بازی‌ای ندارد. او سوار بر مرکب چوبی در فضایی خلوت و تنها می‌دود. ایچیرو پدربزرگ را مزاحم کارش که از نظر او مهم است، تلقی می‌کند. پدربزرگ در این باره می‌گوید: «از صحنه‌هایی که او بازی می‌کرد خیلی سر در نمی‌آوردم به‌طور متناوب حرکات اسبش را تکرار می‌کرد در مواقع دیگر به‌نظر می‌آمد در حال جنگ با دشمنان نامرئی بی‌شماری است» (همان‌جا). برداشت و تفسیر پدربزرگ از رفتار و بازی نوه‌اش، بی‌آنکه تصریح کند، تداعی‌کنندهٔ دون کیشوت است.

۵-۳. بی‌معنایی

جهان مدرن جهان بی‌معنا نیست؛ اما شدیداً دچار تخطئه معنا و بی‌ثباتی آن است. معنا دیگر، همچون ادوار گذشته تاریخ بشری، امری مؤمنانه، یک‌دست و منسجم به‌نظر نمی‌رسد؛ بلکه اساساً شدت کمی و کیفی تطورات آن سبب شده که نتوانیم دیگر به آن دل ببندیم. این تحولات مفهومی دل‌مشغولی‌های بزرگانی همچون کانت و هگل نیز بوده است (ر.ک: سینگر، ۱۳۸۸: ۱۸۳). رمان مدرن نیز آینهٔ این آشفتگی است. هنر مدرن در این تناقض، طرف هیچ‌کدام از این دوگانهٔ معناداری یا بی‌معنایی را نمی‌گیرد. اما آنچه بر آن پای می‌فشارد و اساساً چایلدز نیز در آثار خود به آن اشاره کرده، این است که معنا به آن شکل اصیل و یک‌پارچه‌اش دیگر از دست رفته است. پدربزرگ از ایچیرو می‌خواهد نقاشی‌ای برایش بکشد و او مربع‌هایی کشید و گفت این‌ها ساختمان است و موجودی شبیه سوسمار ترسیم کرد که روی پاهای عقبش ایستاده بود و بر بالای شهر پدیدار شد؛ دور سوسمار را رگه‌هایی درخشان زد و گفت آتش است (ایشیگورو، ۱۳۹۶: ۴۵).

«بار دیگر مدادشمعی تیره‌اش را برداشت و در پایین صفحه مردم هراسانی را کشید که به هر سو می‌گریختند» (همان‌جا). معنای زندگی و ازبین رفتن هویت را از برداشت

پدربزرگ از نقاشی ایچیرو نیز می‌توان دید: «آن‌قدر آدم‌های درحال فرار در پایین نقاشی‌اش کشید که اشکال درهم فرورفتند و بی‌معنا شدند. سرانجام کاملاً توجهش را از دست داد و قسمت پایین صفحه را تمام خط‌خطی کرد» (همان، ۴۶). این نقاشی ایچیرو در وجهی نمادین حاکی از سرد و سخت شدن روابط است؛ جایی که آشکالش مربع و ساختمان است و این دقیقاً در تقابل است با نقاشی‌های سنتی که حاوی معنا بود و عالم ماده را به ماورا مرتبط می‌کرد: «در هنر خاور دور به‌ویژه در سنت‌های تأثیری و ذن نقاشی‌های مناظر طبیعی تمثال‌هایی راستین هستند. آن‌ها صرفاً یک لذت احساسی در ناظر ایجاد نمی‌کنند؛ بلکه حامل لطف و رحمت و زیبایی و وسیله اتحاد و اشتراک با حقیقت متعالی‌اند» (نصر، ۱۳۸۴: ۱۰۴-۱۰۵).

۳-۶. سیطره فرهنگ غرب

مدرنیته، چنان‌که چایلدز معتقد است، عرصه تبادل فرهنگ‌ها و گفت‌وگوی میان دستاوردهای فرهنگی است. نظریه‌های ضداستعماری، پسااستعماری، شرق‌شناسانه و از این‌دست محصول چنین وضعیتی است (ر.ک: چایلدز، ۱۳۸۳: ۱۵۷). اما در نظر ایشیگورو، نباید این گفت‌وگو میان دو قطب فرهنگی نهایتاً به قیمت حذف یا ادغام یکی از قطب‌ها در دل دیگری تمام شود. صحنه‌هایی از رمان نشان‌دهنده این حساسیت دقیق نویسنده است. در شهر پوسترهایی درمورد فیلمی درباره هیولا تبلیغ شده بود. در رمان درخصوص موضوع فیلم و معنای هیولا توضیح داده نمی‌شود؛ اما از اصرار پدربزرگ برای دیدن آن و انکار نوریکو و ایچیرو درخصوص بی‌اهمیت بودن آن و علاقه‌مندی به دیدن فیلمی درباره کابوهای امریکایی می‌توان حدس زد چیزی درمورد فرهنگ و سنت ژاپنی باشد. پدربزرگ به شوخی به ایچیرو می‌گوید زن‌ها از او می‌ترسند. در صفحات بعد وقتی پدربزرگ اظهار تأسف می‌کند که پسر فیلم کابوی دیده است، اصرارش بر دیدن فیلم هیولا بیشتر می‌شود؛ اما نوریکو، فرزند کوچکش که از قضا با ایچیرو بسیار دوست هم هست، با لحن تندی آن فیلم را مسخره می‌کند و می‌گوید آن‌ها پیش از این قرار گذاشته‌اند که به پارک بروند. وقتی پدربزرگ ناراحت می‌شود و از ایچیرو می‌خواهد به آن‌ها بگوید قرار دیگری داشته‌اند، به‌عمد سر از کتابی که وانمود می‌کند

در حال خواندنش است، بر نمی‌دارد و حرف پدر بزرگ را تصدیق نمی‌کند. می‌توان هیولا را همچون شمشیرزن نماد زندگی و فرهنگ سنتی ژاپن دانست که این‌گونه در روزگار جدید شکست می‌خورد.

سرانجام پس از مدتی به دیدن فیلم رفتند. نوریکو نپذیرفت که بیاید؛ ولی کنش ستسوکو محترمانه‌تر تصویر می‌شود: درخواست کرد که در خانه بماند. هنگامی که مادر کفش پسرش را می‌پوشاند، ایچیرو چیزی را چند بار و به‌خشم در گوش مادرش زمزمه کرد؛ هوا آفتابی بود و او اصرار داشت بارانی‌اش را بپوشد.

از بالای تپه به سمت ایستگاه تراموا پایین می‌رفتیم، متوجه تکبری شدم که در راه رفتن ایچیرو بود انگار کتی که روی دستش انداخته بود او را به کسی مثل هامفری بوگات (هنرپیشه مشهور آمریکایی) تبدیل می‌کرد و می‌شد نتیجه گرفت که همه‌اش تقلیدی از قهرمانان کتاب‌های کمیک اوست (ایشیگورو، ۱۳۹۶: ۱۰۷-۱۰۸).

با این وصف، به تماشای فیلمی بومی می‌روند؛ اما ایچیرو با رفتار و زبان بدن بی‌علاقگی خود را نشان می‌دهد و با نگاهی متأثر از فرهنگ آمریکایی به تماشای فیلم می‌رود. حالت متکبرانۀ او نیز حاکی از تحقیر فرهنگ خودی است.

پدر بزرگ در خطاب به دخترش می‌گوید که ایچیرو نقش‌های سینمایی بازی می‌کند و کلمات نامفهومی می‌گوید. دخترش با خنده می‌گوید ادای کابوها را درمی‌آورد و در این حال سعی می‌کند انگلیسی حرف بزند (همان، ۴۸) و بعد در توضیحش می‌گوید یک بار او را به سینما بردند تا فیلم کابویی آمریکایی ببیند؛ از آن موقع به آن‌ها علاقه‌مند شد تا اینکه مجبور شدند برایش کلاه کابویی بخرند (همان، ۴۹). بدین‌گونه اثرپذیری از فرهنگ آمریکایی در پوشش نیز نمود می‌یابد.

وقتی که دو مرد از دو نسل متفاوت از یک خانواده در مقابل یکدیگر قرار می‌گیرند، تقابل دو فرهنگ بارزتر نمودار می‌شود: «آهی کشیدم و گفتم باوجود این، همین چند سال پیش ایچیرو اجازه نداشت چیزی مثل این فیلم کابویی را ببیند» (همان‌جا). آن‌گاه ستسوکو نظر پدر ایچیرو را می‌گوید که معتقد است: «بهتر است او کابوی‌ها را دوست داشته باشد تا از آدم‌هایی مثل میاموتو موساشی (شمشیرزن مشهور ژاپنی و یکی از

بزرگ‌ترین جنگجویان تاریخ ژاپن) برای خودش بت بسازد. سوئیچی فکر می‌کند قهرمانان امریکایی حالا مدل‌های بهتری برای بچه‌ها هستند» (همان‌جا).
از سوی دیگر این گفت‌وگو نماد شکست اساطیر درمقابل انسان عینی است که در قالب کابوی و فرهنگ امریکایی جلوه‌گر می‌شود. در صحنه پس از این گفت‌وگو، تصویری از پدربزرگ می‌بینیم که در برابر پنجره ایستاده است: «به‌طرف پنجره قدم زد بیرون کاملاً تاریک شده بود و تمام آنچه می‌دیدم انعکاس خودم بود و اتاقی که پشت‌سرم بود. از اتاق دیگر صدای زن‌ها را می‌شنیدم که آرام صحبت می‌کردند» (همان، ۵۳).

تیرگی بیرون نماد این است که همه‌چیز در بیرون از ذهن و ضمیر او برایش تاریک است، امیدی نیست، او قادر به تجزیه و تحلیل عالم بیرون از خود نیست و فقط می‌تواند چهره درمانده‌اش را ببیند و از سوی دیگر سخن دختران خود را که در اتاقی دیگر که به‌معنای فضا و شیوه زیست دیگری است، درک نمی‌کند و فقط زمزمه‌ای از آنان می‌شنود. اونو در خطاب به دامادش می‌گوید: «گاهی نگران نمی‌شود که شاید ما در پیروی از امریکایی‌ها کمی دستپاچه عمل می‌کنیم؟ [...] درواقع گاهی ژاپن شبیه به کودکی می‌شود که دارد از یک بزرگ‌تر غریبه تعلیم می‌بیند» (همان، ۲۴۶) و او در پاسخ می‌گوید: «گاهی ما کمی دستپاچه بوده‌ایم ولی روی هم‌رفته امریکایی‌ها خیلی چیزها دارند که به ما بیاموزند. ما ژاپنی‌ها راه درازی را در درک مسائلی مثل دموکراسی و حقوق فردی طی کرده‌ایم» (همان، ۲۴۷).

۷-۳. غلبه مدرنیته

راه‌حل مقابله یا هرگونه مواجهه با جهان مدرن و تناقضات آن در تفکر نظریه‌پردازانی همچون چایلدز این است که «باید با آن جنگید و یا اساساً از ورطه مقابله با آن به‌شکلی زاهدانه، یوگاوار یا بودیستی پا پس کشید» (چایلدز، ۱۳۸۳: ب: ۱۲۹). قضیه از این قرار است که پذیرش این تناقضات از سوی انسان‌ها به‌عنوان سوژه‌های مدرن راه را برای فهم آن و احیاناً یافتن پاسخ‌هایی درخور برای آن تسهیل می‌سازد. ایشیگورو نیز چنین رویکردی را در قسمت‌های پایانی رمان خود اتخاذ می‌کند و این نشان‌دهنده

درک عمیق او از سرشت عجیب جهان مدرن است. در اقع سرانجام احساس رضایت است. در صفحه‌های پایانی، تصویری از کافه‌ای ارائه می‌شود که روزی کافه خانم کاواکامی بود و جایش را ساختمان سفید شیشه‌ای گرفته است. اونو آنجا می‌ایستد و با خود می‌گوید: «همین‌طور که تماشا می‌کردم به ذهنم خطور کرد که این جوان‌ها چقدر سرشار از خوش‌بینی و اشتیاق‌اند [..] با دیدن اینکه چطور شهر ما بازسازی شده [...] مرا سرشار از خوشحالی می‌کند» (ایشیگورو، ۱۳۹۶: ۲۷۱).

جمله‌های پایانی رمان حاکی از دید مثبت راوی به آینده است که نوعی پذیرش بازگشت جاودان نیچه‌ای را برای خواننده متبادر می‌کند که ایشیگورو نیز در اثر خود به آن اشاره کرده است: «ملت ما انگار با هر اشتباهی که در گذشته مرتکب شده حالا بخت دیگری برای بهتر کردن امور دارد. فقط باید برای این جوان‌ها آرزوی خوشبختی کرد» (همان‌جا). روی دیگر این دید مثبت این نیز خواهد بود که او هم خود را تسلیم امواج بلند مدرنیته کرده است.

در پایان رمان، تسلیم‌شدگی در برابر مدرنیته را از این گفتار راوی با دخترش نیز می‌توان استنباط کرد: «من حالا آماده‌ام که بپذیرم در جنبه‌های معینی از کارنامه‌ام دلیلی برای افتخار وجود ندارد» (همان، ۲۵۴).

۴. نتیجه

هدف تحقیق حاضر تحلیل روایی عناصر مدرنیته در رمان هنرمندی از جهان شناور نوشته کازئو ایشیگورو براساس الگوی پیتر چایلدز در آثار نظری‌اش، به‌ویژه مدرنیسم، بوده است. بررسی آثار ادبی به میانجی نظریه‌های انتقادی و فلسفی امری ناگزیر است که به خوانندگان علاقه‌مند به این حوزه‌ها درکی وسیع‌تر از مقولات و معضلات جهان مدرن می‌دهد. رمان هنرمندی از جهان شناور سرگذشت خانواده‌ای ژاپنی را بیان می‌کند. روش این پژوهش تفسیری، تحلیلی و استنباطی است. مسئله پژوهش این بوده که با فرض اثرپذیری از مدرنیته، شاخص‌های آن در رمان چیست و چگونه نمودار شده است. مدرنیته در این داستان به این شیوه‌ها نمودار شده است: کنش‌ها و گفت‌وگوها و تقابل افراد خانواده که در سنین مختلف تقابل و تعارض نسل‌ها را نمودار

می‌کنند، گفت‌وگوهای درونی راوی داستان که سیر وقایع را ناتمام می‌گذارد و حاکی از تنهایی و بیگانگی در جامعه مدرن است و تقدس‌زدایی از مکان‌ها و انسان‌ها. داستان به‌شکلی شگفت با خرید خانه‌ای باشکوه و ارزشمند به‌لحاظ فرهنگی آغاز می‌شود که وارثان هنرمندی بزرگ با «مزایده حیثیت» آن را در قبال مبلغی ناچیز به اونو، راوی داستان، واگذار کردند که به‌لحاظ فرهنگی بیشترین لیاقت مالکیت آن خانه را داشت. این خانه در تقابل با آسمان‌خراش و آپارتمان‌هایی است که به قیمت تخریب خانه‌های سنتی ساخته شدند. این نگرش سنتی که بخش‌هایی از این خانه مقدس و مورد احترام است در تقابل با این نگرش مدرنیته است که همه چیز اشیایی هستند که کارکردشان ارزش آن‌ها را تعیین می‌کند. تقدس‌زدایی تنها موقوف به مکان نیست، بلکه دامن‌گیر جایگاه بزرگ خانواده و اقتدار او نیز هست؛ به‌گونه‌ای که انقیادپذیری از اصول و ارزش‌های پیشین در فرزند دوم از فرزند نخست کمتر است و در نوه خانواده به کمترین میزان می‌رسد. نوه خانواده تحت تأثیر فرهنگ غربی است و این موضوع در طرز پوشش و تمایل به دیدن فیلم‌های کابوی به‌جای فیلم‌هایی در مورد فرهنگ و سنت ژاپن جلوه‌گر می‌شود.

دستاورد‌های این مقاله در بخش تطبیقی و مصداق‌یابی در رمان نشان می‌دهد در فرهنگ سنتی ژاپن، متأثر از آیین تائو و ذن، مناظر طبیعت اهمیت داشت و نقاشی راهی بود برای اتصال عالم ماده به ماورا. هنگامی که راوی از نوه‌اش می‌خواهد نقاشی‌ای برای او بکشد، مربع‌های بدقواره‌ای را در کنار هم ترسیم می‌کند و انسان‌هایی که در پایین صفحه از بیم آتش در گریزند. با رنگ باختن ارزش‌های پیشین، عده‌ای که جان خود را برای مقابله با دشمن فدا کرده‌اند، عامل تداوم جنگ معرفی می‌شوند و همه اقداماتشان مورد انتقاد قرار می‌گیرد؛ به‌گونه‌ای که بر اثر بی‌مهری، کسی که روزگاری اشعار حماسی می‌خواند و جوانان را ترغیب به جنگ با دشمن می‌کرد، خودکشی می‌کند. در پایان داستان، امیدواری راوی به جوانان و نسل آینده مبهم است. یک وجه این است که راوی این بی‌توجهی‌ها را گذرا می‌داند یا اینکه خود را با شرایط جدید سازگار می‌کند و در برابر هجوم مدرنیته سپر می‌افکند.

پی‌نوشت‌ها

1. dialectical form
2. Bauman
3. the process of industrialization
4. urban society
5. desacralizing
6. authority
7. patriarchal
8. individualism
9. Howard
10. Walkowitz
11. Saravan
12. Fonioková
13. narrative method
14. the slave of modernity
15. topological state
16. a priori conditions
17. modern metropolis
18. to be symbolic

منابع

- احمدی، بابک (۱۳۷۴) *مدرنیته و اندیشه انتقادی*. چ ۲. تهران: نشر مرکز.
- اسکروتین، راجر (۱۳۸۸) *کانت*. ترجمه علی پایا. تهران: طرح نو.
- ایشیگورو، کازونو (۱۳۹۶). *هنرمندی از جهان شناور*. ترجمه یاسین محمدی. چ ۳. تهران: افراز.
- بامن، زیگمون (۱۳۸۰). «مدرنیته». ترجمه حسینعلی نوذری در *مدرنیته و مدرنیسم*. چ ۲. تهران: نقش جهان.
- برکت، بهزاد (۱۳۸۷). «هویت و بازتاب آن در رمان». *فصلنامه تخصصی ادب‌پژوهی دانشگاه گیلان*. د ۲. ش ۵. صص ۶۱-۹۰.
- برمن، مارشال (۱۳۸۰). *تجربه مدرنیته*. ترجمه مراد فرهادپور. تهران: طرح نو.
- _____ (۱۳۸۶). «مارکس، مدرنیسم و مدرنیزاسیون». ترجمه یوسف اباذری. *ارغنون* (مجموعه مقالات: مبانی نظری مدرنیسم). د ۱. ش ۳. صص ۶۸-۷۳.
- بودلر، شارل (۱۳۹۰). *اشعار مشهور، در بودلر/ بنیامین*. ترجمه مراد فرهادپور و امید مهرگان. تهران: مینوی خرد.
- پاینده، حسین (۱۳۸۹). *داستان کوتاه در ایران*. ج ۲. تهران: نیلوفر.
- ثروت، منصور (۱۳۸۵). *آشنایی با مکتب‌های ادبی*. تهران: سخن.

- چایلدز، پیتر (۱۳۸۳ الف). «بکت و نگارش مدرنیستی». نشریه سمرقند. ش ۶. صص ۱۳۳-۱۴۲.
- _____ (۱۳۸۳ ب). مدرنیسم. ترجمه رضا رضایی. تهران: نشر ماهی.
- سینگر، پیتر (۱۳۸۸). هگل. ترجمه عزت‌الله فولادوند تهران: طرح نو.
- شایگان، داریوش (۱۳۹۲). در جست‌وجوی فضاهاى گم‌شده. تهران: نشر فرزانه‌روز.
- ضیمران، محمد (۱۳۸۷). نظریه‌های فلسفی در قرن بیستم. تهران: هرمس.
- نصر، سیدحسین (۱۳۸۴). انسان و طبیعت. ترجمه عبدالرحیم گواهی. چ ۳. تهران: دفتر نشر فرهنگ اسلامی.
- نوذری، حسینعلی (۱۳۷۹). صورت‌بندی مدرنیته و پست‌مدرنیته. تهران: نقش جهان.
- Ahmadi, B. (1995). *Modernity and critical thought* (in Farsi). Tehran: Markaz Publishing.
- Barakat, B. (2008). *Identity and its reflection in the novel* (in Farsi). Rasht: Guilan University Press.
- Baudelaire, C. (2011). *Prose poems, in Baudelaire / Benjamin* (translated into Farsi by Murad Farhadpour and Omid Mehregan). Tehran: Minavi Kherad Publications.
- Bauman, S. (2001). *Modernity* (translated into Farsi by Hossein Ali Nozari in *Modernity and Modernism*). Tehran: Naghsh Jahan Publications.
- Berman, M. (2001). *The experience of modernity* (translated into Farsi by Morad Farhadpour). Tehran, New Plan Publications.
- _____ (2007). Marx, modernism and modernization (translated into Farsi by Yousef Abazari). *Collection of Articles: Theoretical Foundations of Modernism* Volume I, No. 3.
- Burton, R. (2006). *An artist of the floating world: contemporary writings between cultures*. Maryland: University Press of America.
- Childs, P. (2004a). Beckett and modernist writing (in Farsi). *Samarkand Magazine*, 6, 133-142.
- _____ (2004b). *Modernism* (translated into Farsi by Reza Rezaei). Tehran: Mahi Publishing.
- Fonioková, Z. (2007). The selective narrator: construction of the past in Kazuo Ishiguro's an artist of the floating world. *BRNO Studies in English*, 3, 133-142.
- Hegel, G. W. F. (1956). *The philosophy of history*. Toronto: Dover.
- Howard, B. (2001). A civil tongue: the voice of Kazuo Ishiguro. *The Sewanee Review*, 109(3), 398-417.
- Ishiguro, K. (2017). *An artist from the floating world* (translated into Farsi by Yasin Mohammadi). Tehran: Afraz Publications.
- Ishiguro, K., & Oe, K. (1991). Wave patterns: a dialogue. *Grand Street*, 38, 75-91.

- Karni, R. (2015). Made in translation: language, "Japaneseness," "Englishness", and "global culture" in Ishiguro. *Comparative Literature Studies*, 52(2), 318-348.
- Martinelli A. (2005). *Global modernization: rethinking the project of modernity*. London: SAGE Publications.
- Mason, G., & Ishiguro, K. (1989). An interview with Kazuo Ishiguro. *Contemporary Literature*, 30(3), 335-347.
- Nasr, H. (2005). *Man and nature* (translated into Farsi by Abdolrahim Gavahi). Tehran: Islamic Culture Publishing Office.
- Nozari, H. A. (2000). *Formulation of modernity and postmodernity* (in Farsi). Tehran: Naghsh Jahan Publishing.
- Payende, H. (2010). *Short story in Iran* (in Farsi) (vol. 2). Tehran: Niloufar Publications.
- Saravan, C. (1997). Floating signifiers and an artist of the floating world. *The Journal of Commonwealth Literature*, 32(1), 93-101.
- Sarvat, M. (2006). *Introduction to literary schools* (in Farsi). Tehran: Sokhan Publishing.
- Scruton, R. (2009). *Kant* (translated into Farsi by Ali Paya). Tehran: New Design Publications.
- Shaffer, B., & Ishiguro, K. (2001). An interview with Kazuo Ishiguro. *Contemporary Literature*, 42(1), 1-14.
- Shayegan, D. (2013). *In search of lost spaces* (in Farsi). Tehran: Farzanrooz Publishing.
- Singer, P. (2009). *Hegel* (translated into Farsi by Ezatullah Fooladvand). Tehran: New Plan Publications.
- Tellini, S. (2018). Identity and nation in Kazuo Ishiguro's an artist of the floating world. *Transnational Literature*, 10(2), 1-10.
- Walkowitz, R. (2001). Ishiguro's floating worlds, *ELH*, 68(4), 1049-1076.
- Zimran, M. (2008). *Philosophical theories in the twentieth century* (in Farsi). Tehran: Hermes Publications.

Exploring the Elements of Literary Modernism in An Artist of the Floating World by Kazuo Ishiguro Based on the Peter Childs' Patterns

Behzad Pourgharib^{*1}

1. Assistant Professor of English Language and Literature, Golestan University, Gorgan, Iran.

Received: 14/02/2020

Accepted: 06/06/2020

Abstract

Since he won the Nobel Prize for Literature, the success of the novels by the Japanese-English writer Kazuo Ishiguro has been growing. In this regard, the present study, with an empirical and interpretive approach, aims to examine the validity of the elements of modernity in the novel *An Artist of the Floating World* in terms of modernity's components in fictional elements based on Peter Childs' model. This novel focuses on family behavior symbolizing the traditional society in transition to modernity, exploring the components of modernity in concepts such as the desecration of values, the decline of the father's role as authority and manhood at home, and the possibility of controlling the girls of the family, especially younger children. Their ideas depict individualism and loneliness, the dominance of western culture and the western way of life, and the tendency towards indigenous culture. At the end of the story, the narrator's hope for the youth and the next generation is ambiguous because, on one hand, he hopes for the future, but on the other, he challenges the onslaught of modernity. The aim of the study is to explain and analyze the impact of modernity on traditional society in the form of a family symbol based on Peter Childs' model.

Keywords: Modernity; narrative analysis; *An Artist of the Floating World*, generation conflict; individualism.

* Corresponding Author's E-mail: Pourgharib_lit@yahoo.com

NB: The author would like to acknowledge the financial support of Golestan University. This article is extracted from the research project No. 992022.

