Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.7, No. 13
spring & summer 2023
Research Article

Narrative as Anti-Spectacle: Reading J. M. Coetzee's *Foe*

Cyrus Amiri*[1], Somaye Ghorbani[2]

Received: 15/10/2021
Accepted: 22/02/2022

* Corresponding Author's E-mail: amiri.cyrus@gmail.com

Abstract

The present paper studies J. M. Coetzee's *Foe* in the light of Pramod K. Nayar's concept of "anti-spectacle." Nayar uses the term "anti-spectacle" to refer to those aspects of reality that are systematically omitted from the content of mainstream media, because they cause rifts and discontinuities in the process of spectacle-making. In *Foe*, which is a rewriting of Daniel Defoe's *Robinson Crusoe*, Coetzee changes the narrative point of view and employs a circular multifaceted narrative to intermingle the Crusoe myth, which is the product of narrative spectacle-making, with anti-spectacles that are the byproducts of imperial and colonial discourses as well as of the Protestant work ethic which Defoe glorifies. He re-narrates the myth of Robinson from the viewpoint of a European woman and a non-European man, as representatives of two marginal groups, to disclose the traces of the colonial discourse in *Robinson Crusoe* and to reveal the interdependence of European patriarchy and imperialism. The results show that, in his *Foe*, Coetzee deconstructs the conventions of Realism and the realistic novel in an attempt to emphasize the inability

1. Corresponding author, Assistannt Professor of Engliah, Department of English and Linguistics, Faculty of Language and Literature, University of Kurdistan, Sanandaj, Iran.
http://orcid.org/ 0000-0002-6489-5048
2. PhD Graduate, Department of English, Faculty of Forein Languages and Literatures, University of Tehran, Tehran, Iran.
http://orcid.org/ 0000-0002-6716-5956

Copyright© 2024, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.7, No. 13
spring & summer 2023
Research Article

of the colonial language in representing the experience of the other as well as to demonstrate the capacity of the postmodernist novel for representing anti-spectacle.

Keywords: narrative, anti-spectacle, deconstruction, postmodernism, postcolonial literature.

1. Introduction

J. M. Coetzee's *Foe* (1986) is a thorough rewriting of Daniel Defoe's *Robinson Crusoe* (1719). In this novel, Coetzee represents the behind-the-scenes of *Robinson Crusoe*, so that in addition to rewriting the original story, he also narrates the story of Defoe's life when he was writing his novel. He builds his work on Defoe's silence about some events and some characters such as Susan. Coetzee shows that this silence is a discursive mechanism and it can be seen in language, discursive practices and forms of representation: both in colonial Britain and in contemporary societies that still read and praise *Robinson Crusoe*. He draws attention to patriarchal and imperialist notions, not only in Defoe's book but also in our minds as readers.

Drawing on Pramod K. Nayar's concept of "anti-spectacle," this research analyzes the relationship between *Foe* and *Robinson Crusoe*. Nayar uses the term anti-spectacle to describe that part of the narrative reality that is removed from the narrative content by discursive mechanisms in order to avoid contradiction, similar to when beggars and peddlers are driven from spaces so as not to undermine the discourse of development and the "spectacle" of the city. When Coetzee gives voice to what has been silenced by Defoe, he is actually narrating anti-spectacle. He combines the success story of a white male Protestant colonialist with anti-spectacles that are the byproducts of the colonialist discourse and Protestant work ethic.

Research Question(s)

In this study, three questions have been answered: 1) How are the linguistic-narrative embodiments of the anti-spectacle represented and organized in *Foe*? 2) What social-cultural contexts and theoretical

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN:2588-6231
Vol.7, No. 13
spring & summer 2023
Research Article

foundations inform the narrative-discursive structure of *Foe*? c) How does the rewriting of *Robinson Crusoe* help Coetzee express his critical views on the Eurocentric literary tradition?

2. Literature Review

Gayatri Spivak in "Theory in the Margin" (1991) analyzes the theme of "agency" in *Foe*. For Spivak, Coetzee's use of a female narrator is an attempt to reiterate women's demands and to bring the peripheral to the center. However, she does not consider this effort as entirely effective, because Coetzee, as a white man, does not have the capacity to fully represent the hardships of women and the black.

In an article entitled "Different Crusoes: multiplicity of voice in two stories by J. M. Coetzee" (2015), Taraneh Borbor and Stephanie Newell have analyzed two works by Coetzee, *Foe* and "He and His Man." They consider Coetzee's rewriting of the Defoe's *Robinson Crusoe* as a way to criticize the monologic discourse of the European novel and, through that, to expand the space of literature, especially fiction, to include dialogue and polyphony.

In the fourth chapter of her PhD thesis entitled "Castaways and Colonists from Crusoe to Coetzee" (2012), Susann J. Smit-Marais, categorizes *Foe* as an example of what she calls the "castaway novel." Foe her, Coetzee uses intertextuality, allegory, and irony to test and rewrite the imperial constructions of identity and spatiality in order to show how these elements define not only *Robinson Crusoe* but the castaway novel in general. Next, Smit-Marais lists four motifs that are used in *Robinson Crusoe* and deconstructed in *Foe*. These motifs include shipwreck, island, isolation, and liberation.

3. Methodology

This study is a qualitative research in postcolonial studies. It analyzes Coetzee's *Foe* in the light of Pramod K. Nayar concept of anti-spectacle and the insights of of some postcolonial and postmodern thinkers.

Journal Of Narrativestudies
E-ISSN: 2588-6231
Vol.7, No. 13
spring & summer 2023
Research Article

4. Conclusion

The present study investigated the hypothesis that Coetzee criticized Daniel Defoe's one-dimensional and absolutist narrative in *Robinson Crusoe* and he has done this via postmodernist narrative techniques and by creating the mechanism for representing antispectacle in his own *Foe*.

Anti-spectacle as a critical device: The above discussions about the relationship between patriarchy and the colonial discourse in *Robinson Crusoe* showed that the concept of anti-spectacle is an effective device for examining the ideological aspects of language, narrative and representation.

Foe* as the representation of anti-spectacle*: The findings show that Coetzee's *Foe* can be considered as the representation of anti-spectacle. He takes the reader behind the scenes of Defoe's show to reveal the props, artisans and hidden tricks behind his famous show. Coetzee's art is to open Defoe's hand and reverse-engineer his well-crafted story and beautiful world. By exposing the unpleasant aspects of Defoe's fictional world and the violence and repression hidden under the skin of his narrative, he challenges the grand narratives of colonial Europe and its sinful ideal, that is, development.

دوفصلنامهٔ روایت‌شناسی
سال ۷، شمـارهٔ ۱۳، بهار و تابستان ۱۴۰۲، صص ۵ـ۲۹
مقالهٔ پژوهشی
DOR: 20.1001.1.25886495.1402.7.13.1.4

روایت به‌مثابهٔ ضدمنظر: خوانش رمان *فو* اثر جی. ام. کوتسی

سیروس امیری*[۱]، سمیه قربانی[۲]

(دریافت: ۱۴۰۰/۷/۲۳ پذیرش: ۱۴۰۰/۱۲/۳)

چکیده

در این مقاله، با بهره‌گیری از مفهوم «ضدمنظر» از پرامود کی. نایار، به خوانش رمان *فو* اثر جی. ام. کوتسی پرداخته شده است. نایار اصطلاح ضدمنظر را برای اشاره به آن بخش از واقعیت به‌کار می‌برد که به‌دلیل ایجاد حفره یا وقفه در جریان منظرسازیِ رسانه‌ای، به‌شیوه‌ای نظام‌مند و با شگردهای ویژه، از محتوای رسانه‌های «جریان اصلی» حذف می‌شوند. کوتسی در این رمان که درواقع بازنویسی *رابینسون کروزو* شاهکار دانیل دفو است، با استفاده از زبان و روایت خودآگاه، جابه‌جا کردن زاویهٔ دید راوی و بهره‌گیری از روایت چندپاره و دایره‌وار، اسطورهٔ رابینسون را که حاصل منظرسازی داستانی دفو است، با ضدمنظرهایی درهم می‌آمیزد که خود پی‌آمد گفتمان استعماری و اخلاق کار پروتستانی است. او داستان قهرمان‌محور رابینسون را، این بار از دیدگاه زن

---

۱. استادیار، گروه زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکدهٔ زبان و ادبیات، دانشگاه کردستان، سنندج، ایران (نویسندهٔ مسئول).

* amiri.cyrus@gmail.com
http://orcid.org/ 0000-0002-6489-5048

۲. دکترای زبان و ادبیات انگلیسی، دانشکدهٔ زبان‌ها و ادبیات خارجی، دانشگاه تهران، تهران، ایران.

http://orcid.org/ 0000-0002-6716-5956

Copyright© 2024, the Authors | Publishing Rights, ASPI. This open-access article is published under the terms of the Creative Commons Attribution- NonCommercial 4.0 International License which permits Share (copy and redistribute the material in any medium or format) and Adapt (remix, transform, and build upon the material) under the Attribution-NonCommercial terms.

اروپایی و مرد غیراروپایی بازنویسی کرده است تا پیوند رمان دانیل دفو با گفتمان استعماری اروپای سدهٔ هجدهم و همچنین پیوستگی مردسالاری اروپایی و امپریالیسم را نشان دهد. براساس یافته‌های تحقیق، کوتسی با واسازی شگردهای واقع‌گرایانه و مفروضات مطلق‌انگارانهٔ سنتِ رئالیسم و نیز افشای ناکارآمدی زبان و روایت استعمارگر در بازنمایی تجربهٔ استعمارشدگان، بر ظرفیت رمان پسامدرن به‌مثابهٔ سازِکار بازنمایی ضدمنظر تأکید کرده است.

واژه‌های کلیدی: روایت، ضدمنظر، واسازی، پسامدرنیسم، ادبیات پسااستعماری.

۱. مقدمه

فو (۱۹۸۶) اثر جی. ام. کوتسی بازنویسی کامل رمان *رابینسون کروزو* (۱۷۱۹) اثر دنیل دفو است. کوتسی با آگاهی از اینکه *رابینسون کروزو* از متون کلاسیک و شاهکارهای رئالیستی دوران امپریالیسم بریتانیا است، این اثر را برای بازنویسی برگزیده تا روابط میان زبان و روایت از یک سو و روابط قدرت از سوی دیگر را به‌نمایش بگذارد. او در این رمان به بازنمایی پشت‌صحنهٔ *رابینسون کروزو* می‌پردازد؛ به‌طوری که افزون بر بازنویسی داستان اصلی، داستان زندگی دفو در آن مقطع و چگونگی پدید آوردن رمانش را نیز روایت می‌کند. او در این رمان با برجسته کردن زبان و روایت در شاهکار دنیل دفو، نشان می‌دهد سکوت، غیاب و حذف بخش‌هایی اساسی و جدایی‌ناپذیر از بیان و بازنمایی است. او سکوت دفو دربارهٔ پاره‌ای از رویدادها و غیاب شخصیت‌هایی همچون سوزان را دست‌مایهٔ اثرش قرار می‌دهد. کوتسی بیان می‌کند که این سکوت یک سازِکار گفتمانی و پدیده‌ای نظام‌مند است و می‌توان آن را در زبان، رویه‌های گفتمانی و شکل‌های بازنمایی مشاهده کرد؛ چه در بریتانیای دوران استعمار و چه در جوامع معاصری که هنوز *رابینسون کروزو* را می‌خوانند و می‌ستایند. او ما را به شناخت باورهای مردسالارانه و امپریالیستی موجود در کتاب دفو و همچنین در اذهان ما به‌مثابهٔ خوانندگان آن اثر فرامی‌خواند.

این پژوهش با الهام از مفهوم «ضدمنظر» از پرامود کی. نایار،[1] به تحلیل رابطهٔ رمان *فو* با رمان *رابینسون کروزو* می‌پردازد. نایار اصطلاح ضدمنظر را برای توصیف آن بخش از واقعیت روایی به‌کار می‌برد که با سازکارهای گفتمانی از محتوای روایت حذف می‌شود تا آن را دچار تناقض نکند (به‌گونه‌ای که مثلاً متکدیان و دست‌فروشان از میادین شهر رانده می‌شوند تا گفتمان توسعه و «منظر» شهر مترقی را به‌چالش نکشند). از آنجا که کوتسی نیز تناقض‌های رمان *رابینسون کروزو* را به‌نمایش می‌گذارد و این کار را با به صحنه آوردن رویدادهای حذف‌شدهٔ رمان انجام می‌دهد، درواقع به روایت و نمایش ضدمنظر می‌پردازد. او داستان پیروزی و رستگاری رابینسون، مردِ پروتستانِ استعمارگر، را با ضدمنظرهایی درهم می‌آمیزد که پی‌آمد همان گفتمان استعماری و اخلاق کار پروتستانی است. در این پژوهش، به قصد ابهام‌گشایی از بازنمایی مبتنی بر ضدمنظر رمان *فو* به سه پرسش پاسخ داده شده است:

ـ وجوه زبانی ـ روایی بازنمایی مبتنی بر ضدمنظر چگونه در رمان *فو* سامان یافته است؟

ـ زمینه‌های اجتماعی ـ فرهنگی و مبانی نظری برساخت روایی ـ گفتمانی رمان مذکور چیست؟

ـ بازنویسی *رابینسون کروزو* چگونه به کوتسی در بیان دیدگاه‌های انتقادی‌اش دربارهٔ سنت ادبی اروپامحور یاری می‌رساند؟

روش پژوهش کیفی و در چارچوب مطالعات پسااستعماری است. در این مطالعه، با بهره‌گیری از مفهوم ضدمنظر از پرامود کی. نایار و آرای برخی متفکران پسااستعمار و پسامدرن، اثر کوتسی تحلیل شده است.

۲. پیشینهٔ تحقیق

گیاتری اسپیواک (1991: 139) در مقالهٔ «نظریه در حاشیه»، مبحث «کنشگری»[2] در رمان *فو* را بررسی کرده است. او استفادهٔ کوتسی از راوی زن را تلاش در راستای اعادهٔ

مطالبات زنان و به متن کشاندن حاشیه می‌داند. با وجود این، اسپیواک مساعی نویسندهٔ *فو* را کاملاً کارآمد نمی‌داند؛ زیرا کوتسی در مقام مردی سفیدپوست توانایی بازنمایی تمام‌وکمال مطالبات گروه‌های ترسیم‌شده در این رمان، یعنی زنان و سیاه‌پوستان، را ندارد.

مارک الکساندر املینگر (2005) در مقالهٔ «*رابینسون کروزو* دانیل دفو و *فو* جی. ام. کوتسی: تخیل استعماری و واسازیِ پسااستعماریِ آن» شخصیت رابینسون کروزو را کهن‌الگوی «انسانِ اقتصادی»[۳] می‌نامد و داستان او را تجلیل اسطورهٔ استعماری می‌خواند. او رمان کوتسی را کوششی برای ساختارشکنی این اسطورهٔ استعماری معرفی می‌کند. املینگر این ساختارشکنی را در چهار سطح بررسی می‌کند: ۱. مکانی ـ فضایی، از طریق واسازی اسطورهٔ طبیعت که به دو شکل کاملاً متفاوت در این دو رمان به‌تصویر کشیده شده است؛ ۲. کار و انسان اقتصادی در فرهنگ استعماری و واسازی آن در فرهنگ و بافتار پسااستعماری؛ ۳. مفهوم استعمارگر در بافتارهای استعماری و پسااستعماری؛ ۴. مفهوم برده در این دو بافتار.

ترانه بوربور و استفانی نیوول (۱۳۹۴) در مقاله‌ای با عنوان «رابینسون کروزوهای متفاوت: چندصدایی در دو داستان از جان مکسول کوتسی» به بررسی دو رمان کوتسی به نام‌های *فو* و *او و مردش* پرداخته‌اند. بوربور و نیوول بازنویسی رمان کلاسیک *رابینسون کروزو* از سوی کوتسی را «روشی برای نقد تک‌صدایی در سنت رمان‌نویسی و در پی آن، بسط فضای ادبیات برای دربرگیری گفت‌وگومداری و چندصدایی» (۱۳۹۴: ۱۹) می‌دانند.

سوزان اسمیت ـ مریس (2012) در فصل چهارم رسالهٔ دکترای خود با عنوان *مطرودان و استعمارگران از کروزو تا کوتسی*» رمان *فو* را نمونه‌ای از آنچه ژانر «رمان مطرودان»[۴] معرفی می‌کند، برمی‌شمارد. به‌زعم وی، کوتسی با به‌کارگیری «بینامتنیت، تمثیل و آیرونی برساخت‌های امپریالیستیِ هویت و فضامندی[۵] را به‌کلی می‌آزماید و

بازنویسی می‌کند تا نشان دهد چگونه این عناصر نه‌تنها *رابینسن کروزو*، بلکه ژانر رمان مطرودان را به‌طور کلی تعریف می‌کنند» (2012: 99). در ادامه اسمیت ـ مریس چهار موتیفی را برمی‌شمارد که در *رابینسن کروزو* به‌کاررفته است و در *فو* ساختارشکنی می‌شود. این موتیف‌ها عبارت است از: موتیف کشتی‌شکستگی، جزیره، انزوا و رهایی.

۳. چارچوب نظری

پرامود کی. نایار در کتاب *تماشای ستاره‌ها: منظر، جامعه و فرهنگ سلبریتی* ضدمنظر را چنین تعریف می‌کند: «مناظری که برای دیده شدن خلق نشده‌اند و شهرتشان نیز تنها مرهون این ویژگی است» (2009: 98). او برای روشن کردن این مفهوم نمونه‌هایی را نیز ذکر می‌کند که یکی از معروف‌ترینشان صحنهٔ اعدام صدام حسین است که تماشای آن نه به‌واسطهٔ رسانه‌های جریان اصلی، بلکه به‌واسطهٔ تصویر تلفن‌همراه یکی از حاضران در صحنه فراهم شد. فیلم‌بردار این صحنه، با زیر پا گذاشتن قانون حاکم بر بازنمایی این واقعه، درواقع به بازنماییِ بازنمایی‌ناپذیر پرداخت. ذکرهای صدام، نیشخندها و تمسخرهایش در پاسخ به برخی از حاضران در صحنه و نوع بازی‌اش در آخرین تئاتر سیاسی‌اش، مناسب نمایش در رسانه‌های جریان اصلی نبود. مثال دیگر نایار چرت زدن وزرا یا نمایندگان پارلمان در نشست‌های رسمی است (Ibid.). نمایش چنین صحنه‌ای به تهی‌سازی شعارهای توسعه و بی‌اعتبارسازی مناظر آرمان‌شهری خواهد انجامید؛ زیرا این تصاویر نشان می‌دهد این دولت‌مردان از حرف‌ها و شعارهایشان خسته شده‌اند. شهرت چنین صحنه‌هایی شبیه شهرت فیلم یا اثری ادبی است که پس از یک دورهٔ طولانی ممنوعیت ناگهان به‌طور قانونی یا غیرقانونی در اختیار مخاطبان قرار می‌گیرد و در مقیاس وسیع به گردش درمی‌آید.

نکتهٔ مهم در اینجا اشاره به رسانه‌های کوچک، ازجمله تلفن‌همراه و شبکه‌های اجتماعی است که نقشی محوری در همراهی با خرده‌فرهنگ‌ها و پادفرهنگ‌ها دارند. این‌ها در وهلهٔ نخست رسانه‌های ضدمنظرند؛ نه‌فقط به این دلیل که از دسترس نهادهای

نظارتی خارج‌اند و به بازنمایی صحنه‌های ممنوع می‌پردازند، بلکه به این علت که به‌جای خلق روایت‌های دراز و طویل و غایت‌محور، معمولاً به ثبت لحظه‌های کوتاه می‌پردازند. محصول این رسانه‌ها همچون روایت در رمان پسامدرن ناغایتمند (بدون پایان قطعی) و چندپاره است. در این پژوهش، با یادآوری رابطهٔ رمان *فو* اثر کوتسی و *رابینسون کروزو* اثر دانیل دفو، ارتباط این دو را به‌مثابهٔ رابطهٔ میان ضدمنظر و منظر بررسی می‌کنیم. نکتهٔ مهم در این مقایسه، وابستگی شهرت اثر متأخر (رمان کوتسی) به شهرت اثر نخست (رمان دفو) است. درواقع تأثیر انتقادی ضدمنظر ضربیی از شهرت منظر است. با توجه به مثال‌های نایار، روشن است که اهمیت سیاسی اشتباه لفظی یک وزیر یا گاف سیاسی یک رئیس‌جمهور تابعی از جایگاه آن وزیر یا رئیس‌جمهور در گفتمان حاکم است. البته این بدان معنا نیست که ضدمنظر باید همواره حاوی تصویری از چهرهٔ مشهور باشد. همان‌طور که نایار توضیح می‌دهد، ضدمنظر می‌تواند تصاویری از مردم در حاشیهٔ یک مراسم رسمی بزرگ، عکسی از کارگران در مزرعه یا دست‌فروشان در خیابان باشد. آنچه به این تصاویر اهمیت می‌دهد، ارتباطشان با روایت‌های رسمی در لحظات تاریخی خاص است. به عبارت دیگر، اهمیت این تصاویر «تصادفی و آماتور» (Ibid: 99) در به‌چالش کشیدن روایت‌های رسمی در موقعیت‌های تاریخی خاص است. رمان *رابینسون کروزو* از متون کلاسیک ادبیات انگلیسی دوران استعمار و از زمرهٔ مهم‌ترین و اثرگذارترین نمودهای «تخیل استعماری» است که به‌شیوه‌ای بارز به تجلیل فردگرایی اقتصادی، اخلاق کار پروتستانی و گفتمان توسعه می‌پردازد. پیروزی نهایی قهرمان سخت‌کوش و خستگی‌ناپذیر این داستان بلند، بیانگر ایمان به مشیت الهی در پروژهٔ استعمار است. کوتسی اما به روایت لحظه‌های ممنوع و حذف‌شدهٔ این روایت بلند می‌پردازد. او شکاف‌ها و ضدمنظرها را به‌نمایش می‌گذارد. بدیهی است که روایت او باید واگرا، چندپاره و فرجام‌گریز باشد. همان‌طور

که در بخش‌های بعدی این مقاله بیان خواهیم کرد، او با این کار پایان رمان کروزو را دروغین و منظرهای آرمان‌شهری‌اش را پوشالی جلوه می‌دهد.

یکی از اهداف این تحقیق، مقایسهٔ رمان پسامدرن با رسانه‌های غیررسمی یا همان ابزار بازنمایی ضدمنظر است. می‌دانیم که یکی از جنبه‌های مهم پسامدرنیسم به پرسش کشیدن کلان‌روایت توسعه و نقد پروژه‌های جاه‌طلبانه و جهان‌شمولِ برآمده از توسعه‌مداری مدرنیته بود. ایمان به رستگاری از راه توسعه و نوگرایی، توجیه اخلاقی و عقلی اروپای دوران استعمار برای ریشه‌کنی سنت‌های به‌اصطلاح «بومی» در مستعمرات بود. پسامدرنیسم با واسازی و طرح پرسش دربارهٔ این کلان‌روایت ــ با تأکید بر محلی‌گرایی و ایجاد تردید به فرجام طرح‌های جهان‌شمول و توسعه‌محور ــ در نقش فراداستان ظاهر شد. به‌تبع آن، رمان پسامدرن با شگردهایی همچون فراداستان، قطعیت‌گریزی، ابهام، زمان دایره‌وار و بستارگریزی، قطعیت رمان رئالیستی را که بازتولید قطعیت‌گرایی و خودمحوری اروپای دوران مدرنیته بود، به‌چالش کشید. تأکید کوتسی بر روایت‌ناپذیری تجربهٔ استعمار و ناتمام گذاشتن داستان، اشاره‌هایی تلویحی به شکست آرمان توسعه و کلان‌روایت‌های مدرنیته است. به همین اعتبار، می‌توان این رمان را اثری پسامدرن، براساس تعریف لیوتار از رمان پسامدرن، دانست (Macaskill & Colleran, 1992: 443). درواقع *فو* تلاشی در «بازنماییِ بازنمایی‌ناپذیر» (Lyotard, 1984: 81) است.

۴. بحث و بررسی: وجوه زبانی ـ روایی بازنمایی مبتنی بر ضدمنظر در رمان *فو*

رمان *فو* داستانی کمابیش آشنا دارد؛ زیرا یک شاهکار ادبی معروف را بازنویسی کرده است. در این رمان، سوزان بارتن در جست‌وجوی دختر گم‌شده‌اش که دزدان او را ربوده و به مستعمرات آمریکایی برده‌اند، با کشتی عازم سفر می‌شود. در جریان شورش در کشتی، او در جزیره‌ای متروک و دورافتاده گرفتار می‌شود. در آنجا، کروزو را می‌بیند که ناامید از رهایی و بازگشت به انگلستان، گذشته‌اش را فراموش کرده و روزگارش را

با برده‌ای سیاه‌پوست به نام فرایدی سپری می‌کند. معلوم می‌شود که کروزو و فرایدی نیز در پی یک اتفاق در این جزیره گرفتار شده‌اند و آن دو تنها ساکنان جزیره‌اند. وقتی که سوزان متوجه می‌شود فرایدی زبان ندارد، دلیلش را از کروزو می‌پرسد و او در پاسخ ادعا می‌کند که صاحبان سابقش زبانش را بریده‌اند. یک سال بعد، هر سه موفق به ترک جزیره می‌شوند، اما کروزو که بسیار هم دل‌تنگ خانه است، در میانهٔ سفرِ بازگشت به انگلستان جان می‌سپارد. در انگلستان سوزان با فرایدی، تلاش می‌کند ماجراهای کروزو و فرایدی در جزیره را به‌روی کاغذ بیاورد؛ اما احساس می‌کند که نوشته‌هایش فاقد جذابیت عمومی است. او می‌کوشد رمان‌نویس مشهور، دنیل فو، را متقاعد کند تا در آماده کردن دست‌نوشته کمکش کند؛ اما دو نفر دربارهٔ اینکه کدام‌یک از ماجراها ارزش روایت دارد، توافق ندارند. فو ترجیح می‌دهد داستان کروزو و فرایدی را به‌عنوان بخشی کوچک از داستان خود سوزان، مادری که به‌دنبال دختر گم‌شده‌اش یک سال را در جزیره‌ای متروک و دورافتاده می‌گذراند، تنظیم کند؛ اما سوزان دربارهٔ خود چیزی نمی‌گوید و بیشتر علاقه‌مند به داستان کروزو و فرایدی است. سرانجام وقتی که فو داستان دل‌خواه سوزان را می‌نویسد، به‌جای بیان حقایق، ماجراهای کروزو را افسانه‌وار روایت می‌کند. این سبب نومیدی سوزان می‌شود . فو که اکنون عاشق سوزان شده است، با بدهکاری مواجه می‌شود و زمان و انرژی کمی برای تغییر نوشته‌ها دارد. داستان زندگی سوزان با بازگشت دختر گم‌شده‌اش جهت تازه‌ای می‌گیرد.

۴ـ۱. کلیشه و منظرسازی

یکی از درون‌مایه‌های رمان *فو*، نقش انگاره‌های کلیشه‌ای در بازتولید گفتمان استعماری و منظرسازی‌های رسانه‌ای دوران استعمار است. مفهوم کلیشه[۶] که بابا[۷] مطرح کرده، درواقع تفصیل مباحث ادوارد سعید (۱۹۷۸) درباب انگاره‌های کلیشه‌ای شرق‌شناسانه در کتاب *شرق‌شناسی* است. یکی از پشتوانه‌های گفتمان استعماری میراث برجای‌مانده از دوگانگی[۸] دکارت است؛ دوگانگیِ میان ذهن و تن (یا انسان و طبیعت) که اصل

امپریالیستیِ «ذهنِ اروپاییِ مسلط بر پیکر مستعمره» را عقلانی جلوه می‌دهد (Heiland, 1997: 109). گفتمان استعماری با بازتولید و ترویج انگاره‌های کلیشه‌ای دربارهٔ غیراروپاییان، این رابطهٔ دکارتیِ میان ذهن و جسم را با حفظ ساختار سلسله‌مراتبی آن، به رابطهٔ میان انسان اروپایی و غیراروپایی تبدیل می‌کند. درواقع کلیشه یکی از ویژگی‌های اساسی گفتمان استعماری است که با تولید و تکرار مفاهیمی همچون روشنگری، رهایی‌بخشی، توسعه و غیره، حضور اروپاییان در سرزمین‌های دیگر را جلوه‌ای قهرمانانه و اخلاقی می‌بخشید. این کلیشه‌ها از طریق تکرار در طیف وسیعی از متون استعماری، از لطیفه تا متون مذهبی، از نقاشی تا سفرنامه و از رمان تا متون تاریخی، بازتولید و عرضه شده و به‌اعتبار تکرار در سطحی فراگیر، معقول، منطقی و طبیعی جلوه می‌کنند. کارکرد عملی این انگاره‌ها بازتولید مداوم هویت خویش و دیگری و تضمین جایگاه فرادستی سوژهٔ استعمارگر اروپایی است.

سوزان، راوی زن رمان که اروپایی است، در توصیف شخصیت فرایدی، بسیاری از این کلیشه‌ها را تکرار می‌کند. او فرایدی را «کودکی ساده» (۱۲)،[۹] «آدم‌خوار» (همان)، مانند سگی تنها در دست ارباب (۲۲)، «موجودی پررمزوراز» (۲۴)، «کودن و بیچاره» (۳۹) و «موجودی کُندذهن در تمام امور» (۲۲) توصیف می‌کند. سوزان در جایی می‌گوید: «تا کنون به زندگی فرایدی تنها به‌اندازهٔ زندگی سگ‌ها یا جانداران زبان‌بستهٔ دیگر اندیشیده بودم» (۳۲) و به‌یاد می‌آورد که هرگاه فرایدی می‌ترسیده و سوزان می‌کوشیده با او گفت‌وگو کند، در رفتارش با او محتاط بوده و با او چنان رفتار می‌کرده «که با اسبی رمیده رفتار کنند» (۴۲).

اما کوتسی نشان می‌دهد این گفتمان کلیشه‌محور حاکی از خودآگاهی سوژهٔ اروپایی به هویت خود یا به عبارت دیگر، آگاهی او به وجود شکاف‌هایی در شمایل «انسان اروپایی» است. این خودآگاهی در توصیف‌های سوزان از فرایدی هویدا است. او در ظاهر می‌کوشد سرگذشت فراموش‌شدهٔ فرایدی را روایت کند، اما انگیزهٔ اساسی‌اش

شناخت خویشتن است. آنچه آچه‌به دربارهٔ *دل تاریکی*[۱۰] ژوزف کنراد بیان می‌کند، دربارهٔ انگیزه‌های پنهان سوزان نیز صادق است. به‌زعم آچه‌به، «غرب از اضطرابی عمیق دربارهٔ پایداریِ تمدنش رنج می‌برد و برای اطمینان خاطر پیوسته نیازمند مقایسهٔ [خویش] با آفریقاست» (Achebe, 1997: 123). در اینجا، سوزان با تأکید بر تفاوت‌های خویش با فرایدی در پی این است مرزهای هویت خویش را به‌مثابهٔ انسانی اروپایی تعیین و پررنگ کند. برای سوزان، بزرگ‌نمایی تفاوت‌هایش با فرایدی سازِکاری روانی برای رویارویی با اضطرابی عمیق است که هنگام روبه‌رو شدن با فرایدی در اعماق وجودش احساس می‌کند. همان‌گونه که بابا توضیح می‌دهد، توسل به کلیشه، افزون بر «برتری و خرسندی» سوژهٔ «اضطراب و تدافع» او را نیز آشکار می‌کند؛ سوژه‌ای که «با پذیرش و، در عین حال، انکارِ تفاوت، هویتی متناقض‌نما و چندگانه را به‌نمایش می‌گذارد» (Bhabha, 1994: 74).

سوزان می‌خواهد خود نویسنده و سازندهٔ داستان زندگی‌اش باشد. با وجود این، سفر و نوشتن او به خودشناسی، آن‌گونه که در شخصیت رابینسون کروزو در *دفو* می‌بینیم، نمی‌انجامد. در پایان رمان، سوزان درمی‌یابد که چیزی جز تردید نیندوخته است. او در داستانش گم شده است: «اکنون پر از پرسش و تردیدم. چیزی جز تردید برایم نمانده است. من خودِ تردیدم. چه کسی مرا سخن می‌گوید؟ نکند شبحی باشم؟ به کدام دنیا تعلق دارم؟» (۱۳۳). او احساس می‌کند همانند شخصیتی داستانی، اسیر ارادهٔ سوژه‌ای برتر و توانمندتر از خویش است. این احساس تا اندازه‌ای ناشی از کم‌توانی او در قلمرو زبان مردانه است و تا حدودی برآمده از شکاف‌های پرناشدنی گفتمان استعماری است؛ گفتمانی که سوزان نیز، به‌مثابهٔ زن اروپایی، از طبقات برخوردار آن است. بدین ترتیب، کوتسی شکاف‌های گفتمانی رمان *دفو*، ازجمله کهن‌الگوی سلوک[۱۱] و خودشناسی قهرمان را که در رمان رئالیستی نمود می‌یابد، به‌چالش می‌کشد و ساختارشکنی می‌کند.

۴ـ۲. تقلید و ضدمنظر

یکی از درون‌مایه‌های مهم اثر کوتسی تقلید[۱۲] است. او با برجسته کردن راهبرد تقلید، رابطهٔ پیچیدهٔ شخصیت‌های اروپایی و غیراروپایی را به‌تصویر می‌کشد و بخشی از ضدمنظر رمان *رابینسون کروزو* را به‌نمایش گذاشته است. سوژهٔ استعمارگر، تقلید را که پی‌آمد گفتمان استعماری است، به‌عنوان راهبردِ همسان‌سازی ترویج می‌دهد؛ در مقابل استعمارشدگان از آن به‌مثابهٔ فرصتی برای ایستادگی در برابر این همسان‌سازی بهره می‌گیرند. به‌عقیدهٔ بابا، تقلید «میل به برساخت دیگری اصلاح‌شده و شناخت‌پذیر است، به‌مثابهٔ سوژه‌ای که کمابیش همسان است، اما نه به‌طور کامل» (89 :1994). استقبال گفتمان استعماری از تقلید در میل ذاتی و عمیق سوژهٔ اروپایی به همسان‌سازی استعمارشده ریشه دارد. با این حال، نتیجهٔ این همسان‌سازی شباهتی است که بر تفاوت استوار است. استعمارشده باید گفتمان، تفکر، زبان و رفتار استعمارگر را تقلید کند، اما نه به‌شیوه‌ای که او را با استعمارگر کاملاً همسان سازد؛ زیرا در این صورت، سوژهٔ اروپایی تمایزش با ابژهٔ غیراروپایی و درنتیجه توجیه ایدئولوژیکِ تسلط بر وی را از دست خواهد داد. در مقابل، استعمارشده نیز تحت تأثیر گفتمان استعماری، تقلید را هم در جهت همرنگ کردن خود با سوژهٔ برتر اروپایی و هم به‌منظور رقابت با او به‌کار می‌گیرد. ازاین‌رو تقلید برپایهٔ «بینشی دوگانه» (Huddart, 2006: 39) هم از سوی استعمارگر و هم از سوی استعمارشده استوار است؛ «نوعی بازتولید طنزگونه» که پیامدش «تکراری متفاوت است» (Ibid.). هم‌زمان «شباهت است و تهدید» (Bhabha, 1994: 86) و ظرفیت تبدیل شدن به راهبردی برای استعمارستیزی دارد. خود کوتسی رمانش را براساس «تقلید» از نویسندهٔ اروپایی دوران استعمار نگاشته است و ازاین‌رو راهبرد تقلید را نه‌فقط در سطح شخصیت‌ها، بلکه در سطح خود اثر نیز، به‌مثابهٔ رمانی پسااستعماری، به‌تصویر کشیده است.

در رمان *فو*، سوزان در آغاز می‌کوشد به فرایدی سخن گفتن بیاموزد؛ اما تلاشش بیهوده است. او درمی‌یابد که زبان فرایدی را بریده‌اند؛ پس می‌کوشد دست‌کم فهمیدن زبان خودش را به او بیاموزد. اما این تلاش نیز نافرجام است. فو به سوزان پیشنهاد می‌کند خواندن و نوشتن را به فرایدی بیاموزد تا بتواند افکارش را از راه نوشتن بیان کند. سوزان و فو، با وجود دیدگاه ناهمسازشان دربارهٔ زبان گفتاری و نوشتاری و جدل دربارهٔ کارآمدی هرکدام، هر دو درپی تحمیل زبان خود، یعنی زبان استعمارگر، به فرایدی هستند. سوزان و فو، خود به تقلید زبانی فرایدی بیش‌تر از خود فرایدی نیازمندند. این تقلید آن‌ها را قادر می‌سازد از راه ارتباط کلامی با فرایدی، «شناخت» کلیشه‌ای خویش از وی را تأیید و جایگاه برترشان را تثبیت کنند. در عین حال، هدف سوزان و فو از آموختن زبان انگلیسی به فرایدی فروکاستن از «تفاوت» هراس‌انگیز اوست.

درست است که فرایدی کلاه‌گیس و لباس‌های فو را می‌پوشد و حالات و حرکات او را در نوشتن تقلید می‌کند، این تقلید اغراق‌آمیز است. به‌بیان بابا (1994)، فرایدی به «همزاد ناآشنای» فو تبدیل می‌شود و تقلیدش آمیزه‌ای از تمسخر دارد. فرایدی زبان نوشتاری را به‌شکل مطلوب فرانمی‌گیرد و کلماتی را که سوزان به او می‌آموزد، مطابق میلش بازتولید می‌کند. این عمل وی را می‌توان نوعی پایداری در برابر سلطهٔ فو و سوزان تلقی کرد. درواقع رابطهٔ فرایدی و کروزو بسیار شبیه به رابطهٔ خود کوتسی و دانیل دفو است. کوتسی، در جایگاه نویسنده‌ای پسااستعماری، با استفاده از ژانر پسامدرنیستی فراداستان تاریخ‌نگارانه، رمان *رابینسون کروزو* و بخشی از زندگی نویسنده‌اش را بازنویسی می‌کند. این بازنویسی یا تقلید متفاوت در سطح شخصیت‌ها، به‌ویژه در تقلید فرایدی از شخصیت کروزو، نمایان است. کوتسی با این کار ضمن اشاره به شکست طرح همسان‌سازی، اضطراب نهفته در نهاد این طرح استعماری را نمایش می‌دهد. رمان قهرمان‌محور دفو، با نمایش پیروزمندی رابینسون، اضطراب سوژهٔ

اروپایی در مواجهه با تفاوت را به ناخودآگاه سیاسی متن رانده است. کوتسی با برجسته کردن بینش دوگانهٔ تقلید، تأکید بر جنبه‌های ضدقهرمانی رابینسون، همچنین با رد قطعیت و بستار روایی،[۳] آرمان استعماری توسعه (و مدرنیتهٔ جهانی) را ضدآرمان و البته دست‌نایافتنی جلوه می‌دهد. ازهمین‌روی او نمود تحقق این (ضد)آرمان در سرگذشت رابینسون کروزو را دروغین جلوه می‌دهد.

۴ـ۳. منظرسازی زبانی و زبان ضدمنظر

خودآگاهی به ماهیت ایدئولوژیک زبان یکی از بارزترین ویژگی‌های رمان کوتسی است. او این خودآگاهی را در اضطراب نویسندگی سوزان به‌خوبی تصویر کرده است. این اضطراب سوزان در هنگام روایت داستانش برای فو مشهود است. برای او، فو نمایندهٔ «سلطهٔ ادبی مردانه» است (Morgan, 1994: 93). هنگامی که سوزان به کشتیبان می‌گوید مهارتی در داستان‌سرایی ندارد، کشتیبان دلگرمی‌اش می‌دهد و می‌گوید: «کتابفروش‌ها *مردی* را خواهند یافت تا داستانت را سامان دهد» (۴۰، تأکید از نگارندگان است). در پس این پیشنهاد به‌ظاهر سادهٔ کشتیبان این پیش‌فرض مردسالارانه نهفته است که نوشتن قلمرو مردانه است. کوتسی در اینجا نشان می‌دهد چگونه دفو نه‌فقط نقش سوزان را، به‌مثابهٔ راوی، نادیده گرفته است، بلکه وجودش را ازاساس انکار می‌کند. به‌عقیدهٔ مورگان، فضای *رابینسون کروزو* «مردانه» است؛ جهانی مردانه که در آن سیروسلوک قهرمان «سفری به‌سوی خودشناسی و آشتی با پدری (مذکر) و رسیدن به خدایی مذکر است» (Morgan, 1994: 84).

سوزان اگرچه در «فضای فرهنگی مستقل» زیست نمی‌کند (این واقعیت به‌ویژه هنگامی مشهود است که او خود را «خانم کروزو» می‌نامد) (۹۰)، می‌تواند پیش‌فرض‌های مردسالارانه را تا اندازه‌ای به‌پرسش بکشد (Macaskill & Colleran, 1992: 441). او با نوشتن داستان خویش آزادی‌اش را اعلام می‌کند: «من زنی آزادم؛ زنی که آزادی‌اش را با شکل دادن به داستان زندگی‌اش نمود می‌بخشد» (۱۳۱).

همان‌گونه که زیمبلر[۱۵] تأکید می‌کند، کوتسی کوشیده است «زن را در جایگاه نویسنده و بنابراین عامل و کنشگر[۱۶] تصویر کند» (2011: 19) و در این مسیر کمابیش پیروز بوده است. درواقع سوزان «از موقعیت وابستگی جنسیتی و هرمنوتیک [...] به‌سوی استقلال و نویسندگی گذار می‌کند» (Macaskill & Colleran, 1992: 440-441). ازاین‌روست که هاچن[۱۷] می‌گوید رمان کوتسی اعلان[۱۸] را «هم‌زمان می‌پذیرد و انکار می‌کند» (2003: 87). هرچند سوزان به ناکارآمدی و نابسندگی زبان مذکرمحور به‌مثابهٔ ابزار بیان داستانش واقف است، استقلال و ایستادگی در برابر گفتمان مردسالار را تنها با تقلید این زبان تحقق می‌بخشد. اما همان‌طور که پیش از این بیان شد، تقلید بینشی دوگانه است. تقلید سوزان آمیخته به انتقاد است. تمایز میان داستانِ پریشان، ملال‌آور و خالی از رخداد سوزان و روایت پرماجرای *فو* (آن‌گونه که در *رابینسون کروزو* می‌بینیم)، همان تمایز میان ضدمنظر و منظر است. او اسطورهٔ رابینسون را از داستانی مهیج، پیش‌رونده و پیروزمندانه به روایتی پرابهام با گسست‌های پرناشدنی تبدیل می‌کند. ملال خواننده از داستان او شبیه ملال سیاست‌مدار خواب‌آلود در مثال نایار است؛ کسی که بهتر از هرکسی به پوشالی بودن آرمان‌شهر تبلیغاتی و انتخاباتی‌اش آگاهی دارد.

فرایدی، همانند سوزان، قربانیِ سرکوب زبانی است. زبان او را بریده‌اند و او عملاً توانایی استفاده از آن را ندارد. فرانتس فانون (1976) در کتاب *دوزخیان روی زمین* خشونت را به‌مثابهٔ عنصری اساسی و جدایی‌ناپذیر از استعمار برمی‌شمارد. در این رمان، قطع زبان فرایدی و نیز اختگی احتمالی وی خشونت استعمارگر را بازمی‌نمایاند. تن فرایدی، به‌زعم پارکر،[۱۹] «نشانه‌ای از وحشی‌گری استعمارگر با استعمارشده و برده است» (2011: 35). حذف سوزان از ماجرای سفر کروزو در رمان *دفو* نیز تبعیض و خشونت علیه گروهی دیگر، یعنی زنان، را آشکار می‌کند. کوتسی ارتباط این دو سطح از خشونت را به‌خوبی آشکار کرده و بدین شیوه، پیوند تنگاتنگ میان مردسالاری و امپریالیسم را بازنموده است. سوزان از شباهت خود و فرایدی آگاه است؛ آن‌ها هر دو

در گفتمان مردسالار و سفیدپوست‌محور نقش «دیگری» را دارند. سوزان از فو گلایه می‌کند: «گوش‌هایت را به روی من می‌بندی و به نوشته‌هایم به‌مثابهٔ تأیید بردگی و اندیشه‌های مسموم می‌نگری. فکر می‌کنی بهتر از آنچه برده‌داران در حق فرایدی انجام داده‌اند، زمانی که زبانش را به غارت بردند، در حق من کرده‌ای؟» (۱۵۰).

بی‌زبانی فرایدی، به‌شیوه‌ای استعاری، به بیان‌ناپذیری[۲۰] تجربهٔ تروماتیک بردگی در نظام استعماری اشاره می‌کند (Parry, 1996: 47-48). نویسنده همچنین توجه خواننده را به وضعیت جسمی فرایدی به‌صورتی ملموس جلب می‌کند و «حضور وی را هم به‌مثابهٔ شخصی ناتوان‌شده [درمقابل ناتوان] و هم به‌عنوان قربانی [نظام] برده‌داری» برجسته می‌کند و به خواننده می‌نمایاند (Murray, 2012: 256). درواقع بدن مثله‌شدهٔ فرایدی نمونه‌ای بارز از ضدمنظر است.

سوزان می‌داند روایتش با روایت فرایدی درهم تنیده است. او با مشاهدهٔ شباهت جایگاه فرودستی خود و فرایدی، در برابر او احساس تعهد می‌کند و به بازنمایی صدای سرکوب‌شدهٔ وی همت می‌گمارد: «اگر داستان خودم را بگویم و حرف‌های فرایدی را مسکوت بگذارم، انگار کتابی نوشته‌ام که سکوت بر صفحاتی از آن سایه گسترده است» (۶۷). با وجود این، زبان سوزان و فو، و به‌تبع آن، زبان کوتسی ــ که زبان استعمارگر است ــ قادر به بیان سرگذشت فرایدی نیست و داستان فرایدی، همچون «معما یا هاله‌ای در سراسر روایت برجای می‌ماند» (۱۲۱).

کوتسی با اهدافی ویژه فرایدی را رازگونه آفریده است. برخی اعمال فرایدی، نظیر کشیدن چشمانی که راه می‌رود، انجام حرکات موزون و رازآلود و پاشیدن گلبرگ بر روی دریا، به تفسیر درنمی‌آید؛ متن نیز کلیدی برای رمزگشایی آن‌ها به‌دست نمی‌دهد. کوتسی به‌شیوه‌ای آگاهانه بر دیگری بودن فرایدی تأکید می‌کند؛ او فرایدی را به زبان خویش عرضه نمی‌کند و با این کار، اتهام سخن گفتن به‌جای او را از خویش دور می‌کند (Parry, 1996: 47-48). داستان فرایدی را باید شنید، اما تنها کسی که صلاحیت

گفتنش را دارد خود فرایدی است، نه فو یا سوزان و یا حتی کوتسی. به کلام درآوردن داستان وی با زبان و دیدگاه استعمارگر به‌معنای سرکوب و همسان‌سازی خواهد بود. داستان فرایدی آنجا شروع می‌شود که رسالت کلمات پایان می‌پذیرد و بدن «نشانهٔ خویش» (۱۵۷) می‌شود. او داستانش را با سکوتی گویا بیان می‌کند:

> دهانش باز می‌شود. از درونش جویباری از سکوت جاری می‌شود؛ بی‌نفَس، بی‌وقفه. در درون و بیرون تنش به‌سوی من جاری است؛ از کابین به‌سوی کشتی شکسته راه می‌افتد؛ صخره‌ها و ساحل جزیره را شسته و به‌سوی شمال و جنوب به‌جانب پایان زمین جاری می‌شود (۱۵۷).

حرکات و اشارات نامفهوم فرایدی درواقع وقفه‌ها و گسست‌های پرناشدنی در روایت ایجاد می‌کند. این گسست‌ها، به‌مثابهٔ ضدمنظر، اسطورهٔ رابینسون کروزو را با پرسش‌های اساسی مواجه می‌کند. به عبارت دیگر، زبان فرایدی زبان ضدمنظر است.

سوزان نیز، با آگاهی از ناتوانی‌اش در استفادهٔ کارآمد از زبان، برای ساخت و انتقال داستانش، دربارهٔ کارآمدی زبان در بازنمایی دچار تردید می‌شود. این تردید از جنس تردید ضدقهرمان‌ها در آثار ساموئل بکت و برخی دیگر از نویسندگان ادبیات پسامدرن است. می‌توان گفت برای کوتسی، زبان «آینه‌ای در برابر طبیعت» نیست، بلکه میدانی برای کنش ایدئولوژیک، گفت‌وگو با دیگری و تغییر دنیاست. ناتوانی سوزان، و البته کوتسی، در بازنمایی رخدادها و شخصیت‌های رمان اشاره‌ای به خودآگاهی پسامدرنیستی به ماهیت ایدئولوژیک زبان است. این خودآگاهی زبانی را متفکران پساساختارگرا، ازجمله فوکو، دریدا و لاکان، به‌شیوه‌ای نظام‌مند بیان کرده‌اند. برای نمونه لاکان استدلال می‌کند: «سوژه را نباید عامل زبان درنظر گرفت. از راه دیگری (یعنی ناخودآگاه) است که زبان، سوژه را به زبان می‌آورَد. او معلول گفتمان است، نه علت» (Grosz, 1990: 97-98). درواقع رمان *فو* نقیضه‌ای بر مفهوم زبان به‌مثابهٔ ابزار شناخت و نیز نقدی بر آن شیوهٔ خودشناسی و دیگرشناسی است که دفو در *رابینسون کروزو* به‌تصویر کشیده است. در رمان *رابینسون کروزو*، زبان نامرئی است؛ حال آنکه در اثر

کوتسی، زبان از ابزار بازنمایی به موضوع بازنمایی تبدیل شده است. *رابینسون کروزو*، به‌مثابهٔ نمونه‌ای از روایت «واقع‌گرا»ی دوران استعمار، کارکرد زبان به‌منزلهٔ برسازندهٔ «واقعیت» را به پس‌زمینه می‌راند تا «واقعیت» برساختهٔ نظام موجود را بدیهی و طبیعی جلوه دهد؛ اما کوتسی با واسازی زبان و واقعیت، واقع‌گرایی ادبی را کنشی ایدئولوژیک در جهت بازتولید نظم موجود از طریق منظرسازی جلوه می‌دهد.

۴ـ۴. رئالیسم و منظرسازی

ادوارد سعید (1993) در *فرهنگ و امپریالیسم* و هومی بابا (1994) در *جایگاه فرهنگ*، بر رابطهٔ رمان واقع‌گرا و گفتمان استعماری تأکید می‌کنند. رمان *رابیسون کروزو* چنین رابطه‌ای را برملا می‌سازد. این رمان با بازنمایی یا بازتولید «واقعیت» برساختهٔ نظام استعماری، بر ارزش‌های استعماری و امپریالیستی صحه می‌گذارد. کوتسی با آگاهی از این پیوندها، قواعد رمان واقع‌گرایانه را واسازی کرده، با توسل به دو شگرد روایی فراداستانیت[۲۱] و زمان روایی ناغایتمند[۲۲] دایره‌وار، از افتادن به دام واقع‌گرایی دروغین دفو اجتناب می‌کند. کوتسی وحدت و نظم روایی رمان واقع‌گرا را دروغین می‌داند و به‌شیوه‌ای آگاهانه از کوشش برای خلق روایتی خوش‌منظر با شروع و بستار قطعی و برخوردار از عدالت شاعرانه خودداری می‌کند. درواقع پایان رمان رئالیستی دروغین است؛ زیرا نویسنده فقط با حذف اشخاص، رخدادها و موقعیت‌های پرسش‌برانگیز (ضدمنظر) به چنان پایانی دست می‌یابد. دفو، با حذف سوزان و نادیده گرفتن فرایدی، توجه خواننده را به سرنوشت رابینسون کروزو معطوف می‌کند و تمام بیم و امیدش را به سرانجام سیروسلوک او گره می‌زند. پرسش‌ها نیز معطوف به زندگی اوست و عدالت فقط در فرجام کار او نمود می‌یابد؛ حال آنکه خواننده پرسش‌های معطوف به سرنوشت فرایدی و توجیه اخلاقی و منطقی استعمار و برده‌داری را در لابه‌لای هیجان‌ها و بیم و امیدهای کروزو گم می‌کند. این پرسش‌ها را کوتسی به خودآگاه متن بازمی‌گرداند. او نشان می‌دهد چگونه دفو با تقلیل دنیای پیچیدهٔ رمان به روایت خطی و پیش‌روندهٔ

ماجراهای کروزو، از عهدهٔ اقناع خوانندگان برمی‌آید و پایانی دروغین بر وقایع رمانش می‌بندد. لبخند رستگاری کروزو در پایان رمان، بخیه‌ای دندان‌نماست که دفو بر زخم چرکین و خونابه‌ریز استعمار می‌زند. کوتسی این بخیهٔ دروغین را می‌گشاید و نشان می‌دهد که خلق پایان برای چنین موقعیت و چنین دنیایی جز با خدعه و خشونت ممکن نیست. درواقع بستن دریچهٔ روایت بر چهرهٔ کروزو و کوتاه کردن قصهٔ رمان متضمن خشونتی است همسنگ آن خشونت که بر فرایدی رفته است: کوتاه کردن قصه به‌معنای بریدن زبان است و زنده‌به‌گور کردن حرف‌های ناگفته، چه در دل سوزان چه در سینهٔ فرایدی. در مقابل، کوتسی زبان مثله‌شدهٔ فرایدی و اضطراب و تردید سوزان را به‌مثابهٔ ضدمنظر به پیش‌زمینهٔ داستان می‌کشاند تا رستگاری کروزو را پوشالی و البته گناه‌آلود جلوه دهد.

۴ـ۵. پسامدرنیسم و نمایش ضدمنظر

رمان *فو* داستان یک داستان را روایت می‌کند. در بخش‌هایی از رمان، نویسنده به «ویراستار» تبدیل می‌شود (Bishop, 1990: 56). او با حذف راوی سوم‌شخص دانای کل، نویسندهٔ خداگونهٔ رمان واقع‌گرا را واسازی می‌کند و بر «مرگ نویسنده» تأکید می‌ورزد. کوتسی اقتدارگرایی و تبعیض‌های نژادی و جنسیتی موجود در ناخودآگاه رمان واقع‌گرا (ازجمله *رابینسون کروزو*) را آشکار می‌کند و بر «برقراری یک نظام اخلاقی معتبر» پای می‌فشارد (Ibid.). راوی دانای کل و مقتدر سنت اروپایی رمان واقع‌گرا معادل ادبیِ استعمارگر و مداخله‌گر است (آرتول، ۱۹۹۳؛ گلن، ۱۹۹۴ به نقل از Bonnici, 2001). بدین ترتیب، اجتناب کوتسی از به‌کارگیری روای دانای کل، به وی در پیشبرد اهداف ضداستعماری‌اش یاری رسانده است.

در رمان دفو، زمان در حرکتی خطی و پیش‌رونده به رشد اقتصادی و رهایی می‌انجامد. کروزو با الهام از اخلاق کار آیین پروتستان، امیدوارانه و با تلاش خستگی‌ناپذیر، جزیرهٔ متروک را به مستعمرهٔ خویش تبدیل می‌کند و بر تنها ساکن بومی آن، فرایدی، چیره

می‌شود. او همهٔ این پیروزی‌ها را با استفادهٔ بهینه از زمان و مهم‌تر از آن، با امید به پیشرفت در طول زمان به‌دست می‌آورد. این رویکرد به زمان با گفتمان توسعه‌محور اروپایی پیوندی تنگاتنگ دارد و بر افسانهٔ پیروزمندی بورژوایی[۲۳] استوار است (Mukherjee, 2008: 547). کروزو با اندیشیدن به شرایط زندگی خویش و خوش‌اقبالی‌اش در نجات از کشتی غرق‌شده و نیز بهبودی از یک بیماری کُشنده، به این ایمان می‌رسد که مشیت الهی[۲۴] بر زندگی‌اش حاکم بوده و پیروزی‌اش حتمی است (Parker, 2011: 27). همان‌طور که پارکر بیان می‌کند، این درک از زمان به‌مثابهٔ مسیری خطی که به رشد مادی و رستگاری می‌انجامد، منطق استعمار را تأیید می‌کند و «رابطهٔ سلسله‌مراتبی میان اروپایی و غیراروپایی را، که [به‌زعم اروپاییان] در نظام الهی تضمین شده است، طبیعی جلوه می‌دهد» (Ibid: 32)؛ به عبارت دیگر، پیروزی نهایی و حتمی رابینسون کروزو، از رهگذر استعمار و برده‌داری، بازتولید ایمان اروپاییان به پیروزی نهایی از طریق استعمار سرزمین‌های دیگر و استثمار ساکنان آن سرزمین‌هاست. این مسئله همچنین در منطق سرمایه‌داری رشد و «فردگرایی اقتصادی» (Watt, 1957: 49) ریشه دارد و گونه‌ای از اخلاق بورژوایی را بازمی‌نمایاند که ماکس وبر (2005) در *اخلاق پروتستانی و روح سرمایه‌داری* به آن پرداخته است.

در مقابل، در رمان کوتسی زمان خطی نیست و پی‌رنگ دایره‌وار است. افزون بر این، با ایجاد تغییر در شخصیت کروزو و تمرکز بر شخصیت فراموش‌شدهٔ فرایدی، کوتسی زمان توسعه‌محور را ساختارشکنی کرده، همراه با آن، کارکرد ایدئولوژیک این رویکرد به زمان را آشکار می‌کند. کروزوی کوتسی نقیضه‌ای خودآگاه و درواقع ساختارشکنی کروزوی (د)فو است.[۲۵] او بیرون از آن چیزی است که رابرت حسن «امپراتوری زمانمند» می‌نامد (به نقل از Parker, 2011: 25)؛ یا آن‌گونه که پارکر بیان می‌کند، وی «بیرون از اسطورهٔ فردیت‌گرای پیشرفت، [یعنی] امپراتوری زمانمند ایدئولوژی روشنگری» است (Ibid: 32). او درکی از زمان و خودآگاهی‌ای به گذشت

زمان ندارد، گزارش روزانه تهیه نمی‌کند، برنامه‌ای برای ترک جزیره ندارد، به توسعهٔ مادی نمی‌اندیشد و حتی پیش از بازگشت به زادگاهش می‌میرد. چیرگی وی بر سوزان و فرایدی نسبی است و سوزان، در پاره‌ای از مواقع، با طرح پرسش‌هایی دشوار و انجام کارهایی که خلاف میل اوست، سلطه‌اش را به‌چالش می‌کشد. در جایی، سوزان به او می‌گوید: «من [همچون شما] کشتی‌شکسته‌ای آواره‌ام، نه زندانی شما» (۲۰). کروزوی کوتسی نه جوان است، نه جاه‌طلب و نه سرشار از نیرو و امید؛ به «رستگاری بی‌اعتنا»ست (۱۴) و سوزان به‌زودی درمی‌یابد که امیدوار کردن او به نجات خویش کاری است بیهوده (۱۴). برخلاف جزیرهٔ آرمانی دفو، جزیرهٔ کوتسی کمترین شباهتی به آرمان‌شهر ندارد. اینجا شبیه «جهانی ابزورد» است که در آن «حمل سیزیف‌وارِ سنگ‌ها» رستگاری و بهبود در پی ندارد (Clowes, 1995: 152). منطق جزیرهٔ وی بر تصادف استوار است و «مگر در جهانی که بر تصادف استوار است، بهتر و بدتری وجود دارد؟» (۳۰). تجربه و ادراک فرایدی از زمان نیز به همین شکل پیچیده است؛ زیرا در نبود راوی دانای کل، اعمال و افکار وی رازگونه باقی می‌مانند. فرایدی «ممکن است درکی دیگرگونه از زمان داشته باشد» که برای خواننده آشکار نمی‌شود (Parker, 2011: 32). افزون بر این، برخلاف رمان دفو، در *فو* هیچ نشانی از تجلی یا وصال معنوی پیدا نیست (Clowes, 1995: 152-154; Parker, 2011: 23).

استفادهٔ دیگرگونهٔ کوتسی از زمان را می‌توان براساس دیدگاه‌های هیدن وایت،[۲۶] منتقد و تاریخ‌دان پساساختارگرا، نیز تفسیر کرد. همان‌طور که پارکر (2011: 28) اشاره می‌کند، روایت سوزان از رخدادهای زندگی‌اش در جزیره، به‌دلیل فقدان «روایتمندی»[۲۷] با تعریف وایت از وقایع‌نامه[۲۸] همخوان است. این گزارش، مادهٔ خام تجربهٔ اوست و فرم خاصی ندارد. با وجود این، نسخهٔ دفو از این رویدادها در قالب روایتگری ارائه می‌شود؛ زیرا رخدادهای زندگی کروزو و آنچه در جزیره برایش روی می‌دهد، با این روایتگری معنا می‌یابد. ساختار روایی، به‌زعم وایت، با اعمال معنایی مشخص بر

رویدادها تفسیر معیّنی را بر آن تحمیل می‌کند. این فرایند که وایت آن را "de-sublimation" می‌نامد، فرم، معنا و پیوستگی‌ای را به رویدادها تحمیل می‌کند که خود فاقد آن‌اند (White, 1987: 72-82). به همین شیوه، روایت دفو نوعی حقیقت و معنای غایی ــ ورای رخدادهای زندگی کروزو ــ را به این رویدادها تحمیل می‌کند که کل این رخدادها را معنا و جهت می‌بخشد.

فو (نویسنده‌ای که سوزان برای نگارش سرگذشتش برمی‌گزیند) نیز همین هدف را در ذهن می‌پروراند. همان‌طور که تاریخ‌نگار از راه «پی‌رنگ‌سازی»[۲۹] و به‌کارگیری صناعات ادبی، مادهٔ خام رخدادهای تاریخی را در قالب روایتگری می‌ریزد، فو نیز می‌کوشد داستان بی‌نظم سوزان را ساختار و معنا ببخشد. همان‌طور که هاچن استدلال می‌کند، رمان فو «نشان می‌دهد که روایتگران می‌توانند رویدادها و اشخاص ویژه در گذشته را ساکت، کم‌فروغ یا به‌طور کامل حذف کنند» (2003: 107). هاچن رمان *فو* را به‌دلیل بازخوانی انتقادی تاریخ، نمونه‌ای از فراداستان تاریخ‌نگارانه[۳۰]ی پسامدرن برمی‌شمارد. وی نیز چون برایان مک‌هیل[۳۱] (2004: 91) بر این باور است که فراداستان تاریخ‌نگارانهٔ پسامدرن با بازخوانی انتقادی گذشته خوانشی جدید از آن عرضه می‌کند تا به حضورهای غایب و صداهای سرکوب‌شدهٔ دهقانان، اقلیت‌ها، کارگران و زنان فرصتی دوباره ببخشد؛ همان کاری که کوتسی در رمان *فو* انجام داده است.

۵. نتیجه

در پژوهش حاضر، این فرضیه بررسی شد که کوتسی در رمان *فو* با به‌کارگیری شگردهای روایی پسامدرن و ایجاد سازِکار و فضای لازم برای نمایش ضدمنظر، به نقد روایت تک‌ساحتی و مطلق‌انگارانهٔ *رابینسون کروزو* اثر دانیل دفو پرداخته است. در این مقاله، نخستین بار با استفاده از مفهوم ضدمنظر پرامود کی. نایار، وجوه انتقادی رمان *فو* اثر کوتسی تحلیل و نشان داده شد که چگونه درک وجوه گوناگون مفهوم ضدمنظر به فهم خواننده از این روایت و روایت‌های مشابه کمک می‌کند. بررسی رابطهٔ مردسالاری

و گفتمان استعماری و نمود این دو در رمان *رابینسون کروزو* نشان داد ضدمنظر شیوه‌ای مؤثر برای بررسی وجوه ایدئولوژیک زبان، روایت و بازنمایی است؛ همچنین این نتیجه حاصل شد که می‌توان اثر کوتسی را بازنمایی ضدمنظر در نظر گرفت. در این بازنمایی ضدمنظر، او خواننده را به پشت‌صحنهٔ نمایش دفو می‌برد تا وسایل صحنه، دستیاران و شگردهای پنهان در پس نمایش پرجلوهٔ او را آشکار کند. هنر کوتسی رو کردن دست دفو و مهندسی معکوس داستان خوش‌ساخت و دنیای خوش‌منظر اوست. او با برملا کردن جنبه‌های ناخوشایند دنیای داستانی دفو و خشونت و سرکوب پنهان در زیر پوست روایت توسعه‌محور او، به نبرد با منظرسازی‌های اروپای دوران استعمار و آرمان گناه‌آلود آن، یعنی توسعه، برمی‌خیزد. کشاندن فرایدی مثله‌شده و سوزانِ بی‌بهره از حق نویسندگی به میانهٔ صحنهٔ نمایش رستگاریِ دفو و کروزو، بازنمایی خندهٔ تلخِ حاشیه به متن یا به عبارت دیگر، ضدمنظر به منظر است. کوتسی نشان می‌دهد روایتِ خوش‌ساختِ رمان‌نویس اروپایی دوران استعمار روایتی بزک‌شده است. این روایت بازتولید واقعیتی است که به همان اندازه بزک‌شده و پوشالی است. چرخ توسعه و نوگراییِ اروپا، همانند چرخ روایت خطی و توسعه‌محور دفو، بر زبان‌های بریده و بدن‌های مثله‌شده به‌پیش می‌رفت و در پسِ هر منظرهٔ شهری زیبا در متروپولیس‌های اروپایی ضدمنظری در مستعمرات دور وجود داشت. کوتسی اظهار می‌کند که رستگاری رابینسون مرهون برده‌ای زبان‌بریده در جزیره‌ای دور است؛ همچنان که شهرت (د)فو مرهون زنی است که در تجربهٔ مردانه و خشونت‌آمیز استعمار چندان نقشی ندارد و شاید ازهمین‌رو داستانش خریدار نداشته است.

پی‌نوشت‌ها

1. Pramod K. Nayar
2. Agency
3. Homo economicus
4. Castaway novel
5. Spatiality

6. Stereotype
7. Bhabha (1994)
8. Dualism

۹. از این پس در ارجاع به رمان *فو*، به ذکر شمارهٔ صفحه بسنده می‌شود.

10. *Heart of Darkness*
11. Quest
12. Mimicry
13. Uncanny double
14. Narrative closure
15. Zimbler
16. Agent
17. Hutcheon
18. Enunciation
19. Parker
20. Unspeakability
21. Metafictionality
22. Non-teleological
23. Fable of bourgeois triumphalism
24. Providential design

۲۵. لیندا هاچن در *بوطیقای پست‌مدرن* بیان می‌کند که هنر پست مدرن، به‌ویژه رمان، به‌صورت خودآگاهانه نقیضه‌گوست.

26. Hayden White
27. Narrativity
28. Chronicle
29. E**mplotment**
30. Historiographic metafiction
31. Brian McHale

منابع

بوربور، ترانه و استفانی نیوول (۱۳۹۴). «رابینسون کروزوهای متفاوت: چندصدایی در دو داستان از جان مکسول کوتسی». *پژوهش ادبیات معاصر جهان*. د ۲۰. ش ۱. صص ۱ـ۲۱.

Achebe, Ch. (1997). "An Image of Africa: Racism in Conrad's *Heart of Darkness*". In Gilbert Bart Moore, Gareth Stanton & Willy Maley (Eds.). *Postcolonial Criticism* (pp. 112-125). London: Longman.

Alminger, M. A. (2005). "Daniel Defoe's "Robinson Crusoe" and J. M. Coetzee's "Foe": Colonial Imagination and its Postcolonial

Deconstruction". *English Language and Literature Studies Conference Papers*. University of Trier.

Borbor, T., & Newell, S. (2015). "Different Crusoes: multiplicity of voice in two stories by J. M. Coetzee" (in Farsi). *Research in Contemporary Word Literature*. Vol. 20. No. 1. pp. 1-21.

Bhabha, H. K. (1994). *The Location of Culture*. London: Routledge.

Bishop, G. S. (1990). "J. M. Coetzee's *Foe*: A Culmination and a Solution to a Problem of White Identity". *World Literature Today*. Vol. 64. No. 1. pp. 54-7.

Bonnici, T. (2001). "Coetzee's Disgrace (1999) and Postcolonial Power". *Acta Scientiarum*, Maringá. Vol. 23. No. 1. pp. 87-92.

Clowes, E. W. (1995). "The Robinson Myth Reread in Postcolonial and Postcommunist Modes". *Critique*. Vol XXXVI. No. 2. pp. 145-159.

Coetzee, J. M. (2010). *Foe*. New York: Penguin.

Defoe, D. (1719). *Robinson Crusoe*. Planet eBook.

Fanon, F. (1967). *The Wretched of the Earth*. C. Farrington (Ed.). London: Penguin.

Grosz, E. A. (1990). *Jacques Lacan: A Feminist Introduction*. New York: Routledge.

Heiland, D. (1997). "Historical Subjects: Recent Fiction about the Eighteenth Century". *Eighteenth-Century Life*. No. 21. pp. 108-122.

Huddart, D. (2006). *Routledge Critical Thinkers: Homi K. Bhabha*. New York: Routledge.

Hutcheon, L. (2003). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York: Routledge.

Lyotard, J-F. (1984). "Answering the Question: What Is Postmodernism?". Regis Durand. In Geoff Bennington and Brian Massumi. *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*. (pp. 71-82). Minneapolis: University of Minnesota.

Macaskill, B., & Colleran, J. (1992). "Reading History, Writing Heresy: The Resistance of Representation and the Representation of Resistance in J. M. Coetzee's '*Foe*'." *Contemporary Literature*. Vol. 33. No. 3. pp. 432-457.

McHale, B. (2004). *Postmodernist Fiction*. New York: Routledge.

Morgan, P. E. (1994). "*Foe*'s Defoe and La Jeune Née: Establishing a Metaphorical Referent for the Elided Female Voice". *Critique*. Vol. XXXV. No. 2. pp. 81-96.

Mukherjee, A. (2008). "The Death of the Novel and Two Postcolonial Writers". *Modern Language* Quarterly. Vol. 69. No. 4. pp. 533-556.

Murray, S. (2012). "From Virginia's Sister to Friday's Silence: Presence, Metaphor, and the Persistence of Disability in Contemporary Writing". *Journal of Literary & Cultural Disability Studies*. Vol. 6. No. 3. pp. 241-258.

Nayar, P. K. (2009). *Seeing Stars: Spectacle, Society and Celebrity Culture*. London and New Delhi: Sage.

Parker, J. A. (2011). "Crusoe's Foe, Foe's Cruso, and the Origins and Future of the Novel". *KronoScope*. Vol. 11. No. 1-2. pp. 17-40.

Parry, B. (1996). "Speech and Silence in the Fictions of J. M. Coetzee". In Graham Huggan and Stephen Watson (Eds.). *Critical Perspectives on J. M. Coetzee* (pp. 37-65). Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Said, E. W. (1993). *Culture and Imperialism*. New York: Vintage Books.

Smit-Marais, S. J. (2012). "Castaways and Colonists from Crusoe to Coetzee". PhD. Thesis. North-West University.

Spivak, G. (1991). "Theory in the Margin". In J. Arac & B. Johnson (Eds.). *Consequences of Theory* (pp. 154-180). Baltimore: Johns Hopkins University Press.

Watt, I. (1957). *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*. Berkeley: University of California Press.

Weber, M. (2005). *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism*. Talcott Parsons. New York: Routledge.

White, H. (1987). *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press.

Zimbler, J. (2011). "Caring, Teaching, Knowing: Spivak, Coetzee and the Practice of Postcolonial Pedagogies". *Parallax*. Vol. 17. No. 3. pp. 19-31.