فصلنامهٔ علمی - پژوهشی زبان‌پژوهی دانشگاه الزهرا(س)
سال یازدهم، شمارهٔ ۳۲، پاییز ۱۳۹۸

معماری در ادبیات
ترس و لرز اثر املی نوتوم[۱]

شراره چاوشیان[۲]
مریم شریف[۳]

تاریخ دریافت: ۱۳۹۶/۰۸/۱۸
تاریخ پذیرش: ۱۳۹۶/۱۲/۲۲

چکیده

در جامعهٔ پسامدرن، جایی که نظام اقتصادی، افراد را به سوی مصرف‌گرایی می‌کشاند، شرکت‌های بزرگی تأسیس شده‌اند که با در دست گرفتن تولید، از جمله تولید «هنر پرفروش»، خودنمایی می‌کنند. این شرکت‌ها بیشتر در ساختمان های بسیار بلند قرار دارند، برج‌هایی شبیه به «یومی‌موتو» در کتاب ترس و لرز اثر املی نوتوم. معماری این‌گونه ساختمان‌ها با توسعهٔ پسامدرن حاصل از پیشرفت صنعتی قرن بیستم مطابقت دارد. برج، که یکی از بارزترین شکل‌های معماری پیشرفتهٔ معاصر شهری است، در واقع نماد سلطهٔ تجارت بر زندگی است. آسیای دور، جایی که داستان در آن به وقوع می‌پیوندد، با پیشرفت سریع اقتصادی پس از جنگ جهانی دوم، دارای آسمان‌خراش‌های گوناگونی شدند. با این وجود،

---

[۱] شناسه دیجیتال (DOI): 10.22051/jlr.2018.17486.1429

[۲] دکترای تخصصی زبان و ادبیات فرانسه، استادیار گروه زبان فرانسه، عضو هیئت علمی دانشگاه الزهرا(س) (نویسندهٔ مسئول)؛ sh.chavoshian@alzahra.ac.ir

[۳] دکترای تخصصی زبان و ادبیات فرانسه، استادیار گروه زبان های خارجه ، عضو هیئت علمی دانشگاه خوارزمی؛ maryam.sharif@khu.ac.ir

باید اشاره نمود که روابط میان برج شهری و ترس و لرز املی نوتوم به رابطهٔ این کتاب با ژانر به اصطلاح تجاری محدود نمی‌شود. چرا که در خوانش رمان در می‌یابیم که معماری برج، هم با ساختار روایی و هم با ساختار نوشتاری داستان در ارتباط است و حاصل آن متن-سازه‌ای نظام‌مند است. به این منظور، در ابتدا رابطه معماری و ادبیات را مرور خواهیم کرد. سپس به تحلیل کتاب ترس و لرز و نقش‌های عاملی معماری و عناصر آن در متن خواهیم پرداخت.

واژه‌های کلیدی : معماری، برج، سلسله مراتب، فضا، راوی، سقوط

۱. مقدمه

۱. ۱. مفهوم فضا و ارتباط معماری و ادبیات

مفهوم فضا نزد هر فرد متناسب با درکی است که او از فضا در ذهن خود دارد. فیلیپ بودون، معمار و شهرساز فرانسوی، نظریه‌پرداز «فضای معماری» و استاد دانشگاه، معماری را «تفکری از فضا»[1] معنا می‌کند. وی معتقد است می‌توان رد پای نوعی معماری را که منتج از تفکر است به طور دائم در همه جا مشاهده نمود (Boudon, 1971)[2]. گویی عمارتی در اعماق ذهن ما وجود دارد که همچون خاستگاه تفکر عمل می‌کند. به بیان دیگر، معماری، زبان یا بیان تفکر ماست. از نظر امیل آگوست شارتیه، ملقب به آلن، استاد فلسفه، منتقد و خبرنگار فرانسوی، معماری تصویری از تفکر است. وی در این زمینه بیان کرده‌است «در این رابطه می‌توانید دریابید چگونه انسان فکر می‌کند. اول بنا را می‌سازد؛ بعد آن را تزئین می‌کند؛ آن‌گاه اثرش را مشاهده می‌کند و از این طریق به بیان تفکر خود دست می‌یابد» (Chartier, 1958, p. 569).

هر دو نقل قول، نمایانگر رابطه‌ای نشانه‌معناشناسانه هستند که نزدیک به نظریهٔ شبکه‌های معنایی است. «در این نظریه، نوعی ساختار صوری برای نمود دانش ذهنی و روابط میان مفاهیم مطرح شده‌است» (Pahlevannejad & Namvar, 2009-2010, p. 2). این نظریه همچنین دربارهٔ شبکهٔ معنایی میان واژگان این‌گونه بیان می‌کند

> رابطه‌هایی میان این مفاهیم واژگانی [...] به مفاهیم واژگانی دیگر وجود دارد که در مجموع می‌توان به وسیلهٔ این ارتباطات مختلف مفهومی، تعریفی از معنای واژه به دست داد که در آن هر واژه با استفاده از ارزشی که در یک شبکهٔ مفهومی با سایر واژگان مرتبط با آن دارد معنای خود را به دست می‌آورد (Pahlevannejad & Namvar, 2009-2010, p. 4).

---

[1] Pensée de l'espace

[2] قسمت‌هایی که مستخرج از منابع نظری به زبان فرانسه است و ترجمهٔ فارسی آن موجود نیست، همگی برگردان نویسندهٔ مقاله است.

به این ترتیب، معماری هنری است که بیش از هر هنر دیگری، هویت را آشکار می‌کند. تقسیم‌بندی‌های موجود در آن نیز از تفکر و مفاهیمی که با ساکنین آن درآمیخته‌است، پیروی می‌کند. مثال بارزی از این تعریف را در جامعه‌های سنتی پدرسالار می‌توان مشاهده نمود. در جامعه‌های پدرسالار، معماری شهری و داخلی براساس تقسیم‌بندی دوبخشی و بنیادین مردانه/زنانه -یعنی همان عمارت موجود در اعماق تفکراست که در بالا به آن اشاره کردیم- پایه‌ریزی شده‌است. بر پایهٔ آن، همه جا این دوقسمتی‌بودن به شکل‌های اجتماعی/خانگی یا بیرونی/اندرونی یا آشکار/پنهان مشاهده می‌شود. در قرن بیستم و در عصر پسامدرن، جائی که جامعه مصرف‌گرا نماد پیشرفت اقتصادی و تجاری است، به غیر از برج سازهٔ دیگری نمی‌تواند نماد و بیانگر تفکری باشد که اساس این جامعه است؛ مرتفع و مسلط به دنیا و دارای سلسله مراتبی که مقام، اهمیت و ثروت را به مرتبه ی طبقات برج پیوند می‌دهد؛ هرچه بالاتر، مهم‌تر، مسلط‌تر و ثروتمندتر.

در پیوند با آن‌چه ادبیات را به معماری مربوط می‌کند، فیلیپ امون در مقاله ای در مجله پوإتیک (بوطیقا)[1] ادعا می‌کند که نویسنده به معماری معنای بیشتری می بخشد. معماری مانند کتیبه‌ای عمل می‌کند که با کمک نشانه‌ها آن‌چه در دنیای واقعی *نشانه*[2] است بر آن نگاشته می‌شود. وی می‌افزاید توصیف یک بنا، توصیف چیزی است که در دنیای واقعی چون کتابی سرگشوده می‌توان خواند. توصیف یک بنا زنده کردن محتوای پنهانی و مبهم اسطوره‌ها، داستان‌های تاریخی و موارد مشابه است. بنا مانند کلامی فاقد روح است که نویسنده به آن روح می‌بخشد و آن را به حرف می‌آورد (Hamon, 1989).

۱. ۲. مسئله پژوهش

پژوهش پیش رو به بررسی حضور معماری به شکل برج در رمان *ترس ولرز* نوشته املی نوتوم (Nothomb, 1999) می‌پردازد. برج نه فقط به عنوان فضایی که داستان در آن می‌گذرد، بلکه به عنوان مدلی مورد مطالعه قرار می‌گیردکه ساختار درون متنی را نیز همانند ساختار سازه یک برج تابع سلسله مراتب می‌سازد. برج، به عنوان سمبل معماری در جامعه پسامدرن و مصرف‌گرا، به شکلی بارز با سلسله مراتب عجین است. تا اندازه‌ای که ساکنین طبقات پائین در مقایسه با ساکنین طبقات بالا از نظر اقتصادی و اجتماعی می‌توانند کاملاً از یکدیگر متمایز باشند. به این معنا که حرکت به طرف بالا نشان دهندهٔ قدرت وسلطه، و برعکس حرکت به سمت پائین به معنای ضعف

---

[1] Poétique

[2] در متن اصلی نیز فیلیپ امون دو بار واژهٔ «نشانه» را به کار برده‌است: بار نخست به معنای علائم نگارشی و بار دوم به معنای زبان شناسانهٔ آن

و تسلیم است. ارتباطی که کاملاً نسبی است. زیرا به غیر از طبقه‌های اول و آخر، بقیه طبقات نسبت به طبقه بالایی ضعیف‌تر و نسبت به طبقه پائینی قدرتمندتر هستند. این همان ارتباط سلسله‌مراتبی است که ساختار برج یومیموتو و ساختار روایی داستان را می‌سازد. قامت برج و حرکت عمودی‌ای‌که این ساختمان بلند تداعی می‌کند در کنار سلسله مراتب درهمه جای رمان *ترس و لرز* به شکلی نمادین، از ارتباطات در یک مجموعه کاری در شرکت یومیموتو، تا ارتباطات اجتماعی و جنسیتی مشاهده می‌شود. به این منظور، توضیحی کوتاه درباره نویسنده و کتاب ارائه خواهیم داد.

۱. ۳. پیشینه و روش پژوهش

در پیوند با نویسندهٔ رمان مورد بررسی، اطلاعات پراکنده و بسیاری در وب‌گاه‌های گوناگون می‌توان یافت که کمابیش با یک‌دیگر هم‌پوشانی دارند. همچنین درباره کتاب‌های املی نوتوم پایان نامه، ترجمه، تفسیر و نقدهایی نوشته شده‌است. هر چند مسئله حضور معماری در رمان *ترس و لرز*و پیوند میان معماری برج و معماری داستان موضوع تازه‌ای است. از جنبهٔ نظری، موضوعات بینارشته‌ای که به ارتباط میان معماری و دیگر رشته‌ها می‌پردازند مورد توجه متفکرین با گرایش‌های گوناگون قرار گرفته‌است. در ادامه به معرفی از برجسته‌ترین این متفکرین از جمله به فیلیپ امون، که در بالا به وی اشاره شده‌است، و مارک اوژه (Augé, 1992) خواهیم پرداخت.

نگارندگان مقاله بر آن اند تا رد پای هر واژه، مفهوم یا رویدادی را دنبال کنند که ساختار روایی داستان را با الگوی سلسله‌مراتبی برج منطبق سازد. از این رو، رویکرد نگارندگان در این مقاله، تحلیل گفتمان خواهد بود. لازم به اشاره است که سلسله مراتب حاکم بر روابط در این رمان، نه فقط موقعیت اجتماعی، شغلی و اقتصادی را در ژاپن که بستر داستان است مورد هدف قرار می‌دهد، بلکه به تاریخ، نژاد و جنسیت نیز اشاراتی دارد. در نتیجه به نظریه‌پردازهایی که در زمینه فضا (جسم، نگاه، زبان، مکان و موارد مشابه)، روانکاوی، استعمار و جنسیت تحقیقات بارزی کرده‌اند، نیز اشاره خواهیم کرد.

۱. ۴. کلامی کوتاه درباره نویسنده و رمان *ترس و لرز*

املی نوتوم، نویسندهٔ معاصر فرانسوی، را می‌توان در گروه داستان‌پردازانی قرار داد که آثارشان فروش بسیار خوبی دارد. آثار او که رسانه‌ای شده و کنار صندوق کتاب‌فروشی‌ها قرار دارند، به سرعت در قطع جیبی بازچاپ می‌شوند. خود نویسنده نیز به همان اندازه رسانه‌ای شده‌است؛ در حالی که انجام پژوهش‌های الکترونیکی در مورد نویسندگان حال حاضر، حتی نویسندگانی که به

جرأت می‌توان آن‌ها را بزرگ نامید همیشه به سادگی صورت نمی‌پذیرد. املی نوتوم را در ابتدا به عنوان نویسنده رمان‌های تجاری می‌شناختند: صفت «تجاری» که بیشتر با مفهوم فروش ارتباط دارد، کیفیت رمان را زیر سؤال می‌برد. این صفت رابطهٔ مستقیمی با دنیای تجارت دارد. در نتیجه رمان تجاری، کتابی است که خوب به فروش برسد. در فرهنگ روبر[1] و در معنای کنایه‌آمیز کلمهٔ «تجاری»[2] آمده است: «آن‌چه با هدف کسب سود، خوشایند عامهٔ مردم باشد». به بیان دیگر، رمان تجاری رمانی است که مورد پسند همگان قرار گیرد. زیرا امروزه بیشتر خوانندگان به ویژه به این نوع رمان علاقه نشان می‌دهند. رمانی که خوانندش دشوار نبوده و بلند نیست و به اصطلاح فرانسویان «رمان ایستگاه قطار»[3] نامیده می‌شود که تأکید بر عامه پسندبودن آن است.

با این وجود، املی نوتوم با رمان *ترس و لرز* (Nothomb, 1999)، از یک نویسنده تجاری به جایگاه نویسنده‌ای مورد توجه آکادمی فرانسه ترقی کرد. وی در همان سال چاپ رمان، به جایزه بزرگ این نهاد دست یافت. در سال ۲۰۰۲ اقتباس سینمایی این رمان بر روی پرده رفت که جایزه سزار[4] را در سال ۲۰۰۳ از آن خود کرد. رمان دربارهٔ دختر جوانی است که کودکی خود را در ژاپن گذرانده اما در اصل اهل بلژیک است. او همیشه سبک زندگی و ظرافت هنر ژاپن را تحسین کرده و آرزوی بازگشت به این مکان را در سر می‌پرورانده‌است. پس در جوانی با مدرک کارشناسی ارشد در زبان ژاپنی، به عنوان مترجم به این کشور برمی‌گردد تا با شروع کار در یک شرکت عظیم تجاری که در برجی واقع شده، راهی برای ورود به جامعه ژاپن پیدا کند.

۲. ساختار داستان

۲ . ۱. شروع یک داستان سلسله مراتبی

آقای هاندا[5] مافوق آقای اموشی[6] بود که خودش مافوق آقای سایتو[7] بود، آقای سایتو هم مافوق دوشیزه موری[1] یعنی مافوق من بود. من مافوق هیچکس نبودم.

---

[1] Robert
[2] commercial
[3] Roman de gare
اصطلاح فرانسه آن (رمان ایستگاه قطار) به معنای رمانی است که در ایستگاه قطار، قبل از سوار شدن خریداری می‌شود تا در چند ساعت طی مسیر، مسافر را سرگرم کند.
[4] جایزه سینمای ملی فرانسه است. نامزدهای این جایزه توسط اعضای آکادمی هنرها و فنون سینمایی فرانسه برگزیده می‌شوند (https://fa.wikipedia.org/)
[5] Haneda
[6] Omochi
[7] Saito

> می‌توان گونهٔ دیگری نیز گفت: من زیردست دوشیزه موری بودم که او نیز زیردست آقای سایتو بود و همین طور تا آخر. با اشاره به این نکته که این ترتیب درصورت لزوم می‌توانست از بالا به پائین، سلسله مراتب اداری را وارونه طی کند. پس در شرکت یومیموتو[۲] من زیردست همه شدم[۳] (Nothomb, 1999, p. 5).

ترجمه درست خانم شهلا حائری با ساختار زبان فارسی تطابق دارد، و اما زبان فرانسه این امکان را می‌دهد که چندین گزاره پیرو را به دنبال یک گزاره پایه بیاوریم. به بیان دیگر اگر پاراگراف نخست متن بالا واژه به واژه ترجمه شود –که البته حاصل زیبا و خوانایی در زبان فارسی نخواهد داشت– می‌توان ارتباط مافوق و زیردستان را در ساختار جمله‌ها و استفاده از گزاره پایه و گزاره های پیرو مشاهده نمود: «آقای هاندا مافوق آقای اموشی بود، که مافوق آقای سایتو بود، که مافوق دوشیزه موری بود که مافوق من بود. و من مافوق هیچکس نبودم[۴].» (Nothomb, 1999).

با در نظر گرفتن این ترجمه می‌توان پیوندها را در شکل زیر نشان داد (فلش‌های عمودی، فراز و فرود سلسله‌مراتبی درون برج را، درست مانند داخل اتاق آسانسور، نشان می‌دهند.):

آقای هاندا ← گزاره پایه
↓↑
آقای اموشی ← گزاره پیرو
↓↑
آقای سایتو ← گزاره پیرو
↓↑
فوبوکی موری ← گزاره پیرو
↓↑
من (راوی) ← گزاره آزاد

از جنبهٔ دستوری، پاراگراف نخست رمان، با استفاده از گزاره‌های پایه و پیرو[۵]، طبقات را از بالا به پائین به تصویر می‌کشد. گزارهٔ آزاد «و من مافوق هیچکس نبودم»، راوی را نشان می‌دهد که

---

[1] Mori
[2] Yumimoto
[۳] متن‌های فارسی از برگردان کتاب *ترس و لرز* مستخرج شده‌است که به وسیلهٔ خانم شهلا حائری ترجمه شده و در سال ۱۳۸۳، توسط نشر قطره، به چاپ رسیده‌است.
[4] Monsieur Haneda était le supérieur de monsieur Omochi, qui était le supérieur de monsieur Saito, qui était le supérieur de mademoiselle Mori, qui était ma supérieure. Et moi, je n'étais la supérieure de personne.
[5] subordination

فقط و در انتهای این درجه‌بندی قرار دارد و آن‌چنان بی‌اهمیت به شمار می‌آید که حتی از نظر دستورزبان با دیگران ارتباطی ندارد. به این ترتیب، رمان با ارائهٔ نموداری از یک برج سلسله‌مراتبی آغاز می شود که موقعیت‌های شغلی، اهمیت و قدرت شخصیت‌های داستان را به نمایش می‌گذارد. آشنایی با این سلسله‌مراتب و اسامی شخصیت‌هایی که در آن قرار گرفته‌اند، از اهمیت زیادی برخوردار است. زیرا از آغاز داستان، طرحی کلی از روابط را به تصویر می‌کشد که تا آخر بر رمان حکمفرما است.

۲ . ۲. فضای سلسله مراتبی گفتگو

۲. ۲. ۱. بیان زبانی

این برج سلسله مراتبی پیشاپیش یعنی از نخستین صفحه داستان، ما را از سیر تنزل و افول راوی آگاه می‌کند. در واقع، این شخصیت به جای اینکه به سبب تحصیلات و توانایی‌هایش، به عنوان یک مترجم استخدام شود، به عنوان کمک حسابدار شروع به کار می‌کند. تسلط وی به زبان ژاپنی که باید راه پذیرفته شدن در این جامعه را برای او هموار کند، برعکس همچون مانع عمل می‌کند. در واقع راوی مانند «پری دریایی کوچک» داستان هانس کریستین آندرسن، برای تحقق امکان جذب شدن در این اجتماع کوچک ژاپنی، باید بهای سنگینی بپردازد. این بهای سنگین، سکوت یا تحمل فقدان فضای گفت‌وگوی دو جانبه و درک متقابل است. راوی خیلی زود ما را آگاه می‌سازد که میهن‌پرستی افراطی ژاپنی به‌هیچ‌وجه به او اجازهٔ فعالیت به عنوان یک مترجم را نمی‌دهد. زیرا وی در هیچ شرایطی اجازه ندارد مدرک کارشناسی ارشد زبان ژاپنی‌اش را ارائه دهد. در نهایت به روشنی از وی خواسته می‌شود که دانش خود در مورد این زبان را فراموش کند:

– [...] وقتی شرکای ما دیدند یک نفر سفیدپوست آنجاست که زبانشان را می‌فهمد، چطور دیگر می‌توانستند به ما اعتماد کنند؟ از این به بعد دیگر ژاپنی صحبت نمی‌کنید.

با چشم‌های از حدقه درآمده نگاهش کردم.

– ببخشید؟

– دیگر ژاپنی بلد نیستید. خوب فهمیدید یا نه؟

– ولی به خاطر اینکه ژاپنی بلدم، شرکت یومیموتو استخدامم کرد.

– مهم نیست. به شما دستور می‌دهم که دیگر ژاپنی بلد نیستید.

– غیر ممکن است. هیچ‌کس نمی‌تواند از چنین دستوری اطاعت کند.

– همیشه راهی برای اطاعت کردن وجود دارد. این را ذهن غربی باید یاد بگیرد (Nothomb, 1999, p. 13).

هنگامی‌که دربارهٔ این دستور عجیب با فوبوکی صحبت می‌کند، جوابی کـه دریافـت مـی‌کنـد یادآوری سلسله‌مراتب است: «آرام باشید. دستور از جانب او نبود. او فقط دستورات آقای آموشـی را اجرا می‌کند. کار دیگری نمی‌توانست بکند» (Nothomb, 1999, p. 15). ساکت ماندن و تسلیم بودن در این سیستم می‌تواند معادل احتمال پیشرفت باشد. راوی در موقعیتی قرار می‌گیرد که بایـد بین ژاپنی و سکوت یکی را انتخاب کند. هر چند ژاپنی را در بچگی یاد گرفته و در بزرگسالی آن را ادامه داده‌است —حتی زبان توکیویی کار را یاد گرفته و برای آن امتحان داده‌است–، زبـانی کـه امکان گفتگو را برای او فراهم می‌آورد. فرانسه کـه زبـان مـادریش اسـت در آن جـا هـیچ ارجـاع بیرونی ندارد و به مثابه سکوت است. حتی وقتی در یک موقعیـت اسـتثنائی و بـه پیشـنهاد یکـی از همکاران پاسخ مثبت می‌دهد تا در مکاتبات به زبان فرانسـه، مربـوط بـه شـروع تجـارتی جدیـد بـا کشور بلژیک، با او همکاری کند. نویسـنده بـه شـکلی نمـادین اسـم «تنشـی»[1] را بـرای همکـارش برگزیده‌است که به زبان ژاپنی به معنای فرشته است و در این سیستم جهنم گونه از معدود افـرادی است که روی خوش به راوی نشان می دهد. وی به همراه آقای تنشی، از طرف مافوق به خاطر در دست گرفتن ابتکار عمل و رعایت نکردن سلسله مراتب به شدت به باد سرزنش گرفته می‌شـوند و بعد از شنیدن سیل واژه‌هایی مانند «خائن»، «بی‌مصـرف»، «مـار»، «دو رو» و همچنـین بـدترین ناسـزا یعنی «فردگرا» (Nothomb, 1999, p. 27) وارد این مکالمه حقارت‌آمیز می‌شوند:

خیکی (اموشی) نعره زد:

– بله، حقیقتا شما هیچ عذری ندارید.

(تنشی)– هر چند تقصیرات من بزرگ است، نمی‌شود منکر شد که گزارش آملی سان (راوی) چه از نظر سرعت نگارش و چه از نظر کیفیت فوق‌العاده است.

– موضوع این نیست، باید این کار را آقای سایتاما انجام می‌داد!

– ولی او به مأموریت رفته است.

– باید منتظر بازگشتش می‌شدید.

– این کره جدید کم چربی حتما بجز ما متقاضیان زیادی دارد. تا وقتـی کـه آقـای سـایتاما بـر می‌گردد و این گزارش را تهیه کند، کلی عقب می‌ماندیم.

– خدای ناکرده کیفیت کاری آقای سایتاما را زیر سؤال می برید؟

– به هیچ‌وجه، ولی آقای سایتاما فرانسه بلد نیست و بلژیک را نمی‌شناسد. بیشـتر از آملـی سـان (راوی) دچار مشکل می‌شد.

– ساکت شوید. این رفتار گستاخانه خیلی غربی است (Nothomb, 1999, p. 29-30).

---

[1] Tenshi

در تمامِ رمان، در فضای ارتباط با مافوق، با واژه‌هایی مانند «صدای خشن»، «داد تحقیرآمیز»، «چهرهٔ برافروخته»، «عربده»، «غول‌پیکر»، «نگاه وحشت‌زده»، «احمق»، «عقب‌افتاده»، «شکنجه» و واژه‌های دیگری از این گونه و به ویژه «ارشد» و «مافوق» برخورد می‌کنیم. واژه‌ها و پاره‌گفته‌هایی که فقط سلسله‌مراتب خشک و خشن این سیستم اجازه بیان آن را به مافوق می‌دهد و زیردست در سکوت باید پذیرای آن باشد وگرنه تنزل پیدا می‌کند.

۲. ۲. ۲. بیان چشمی

نگاهی که بین افراد رد و بدل می شود، فضای گفتگوی غیرزبانی یا یکی از شیوه‌های بیان های جسمی است. راوی با موقعیت‌هایی مواجه می شود که فضای ارتباط چشمی نیز کاملاً سلسله مراتبی است. به محض ورود به یومیموتو:

> [...] صدایی خشن نامم را از پشت سر صدا زد. برگشتم. مردی در حدود پنجاه سال سن، کوتاه، لاغر، و زشت مرا با نارضایتی نگاه می‌کرد (Nothomb, 1999, p. 5).
>
> با سینی بزرگم وارد دفتر آقای اموشی شدم و به نظر خودم حرف نداشتم: در حالی‌که نگاهم را پائین انداخته بودم و تعظیم می‌کردم [...] (Nothomb, 1999, p. 12).
>
> آقای اموشی با چنان نگاه ترسناکی به طرفم آمد که حرفم را ناتمام گذاشتم (Nothomb, 1999, p. 30).
>
> به او نزدیک شدم و دستم را به علامت تسلا به طرفش دراز کردم که ناگهان نگاه خشمگینش متوجه من شد (Nothomb, 1999, p. 77).
>
> ساعتی بعد، قربانی به سر کارش بازگشت. هیچکس به او نگاه نکرد. نگاهی به من انداخت: چشم‌هایش از نفرت می‌درخشید، در آن‌ها می خواندم : تو یکی صبر کن، خدمتت می رسم» (Nothomb, 1999, p. 78).

فرانتز فانون (Fanon, 1994) روانکاو و نظریه پرداز مسائل استعمار درباره نگاه و فضای ارتباطی که بوجود می آورد معتقد است

> «زیستن» یا «وجود داشتن» مانند دعوتی است برای در ارتباط قرار گرفتن با دیگری، با نگاه او یا با محدوده مکانی او. نیازی ست فراتر از ما، بیرون از ما و این اصل در «نگاه» بین بومی و مهاجر، که در فانتزی توهم گونه مالکیت بی حد و مرز، ارتباط روانی آنان را پی می ریزد، قابل مشاهده است (Fanon, 1994, p. 40-60).

منظور فانون از مهاجر همان استعمارگر است. در *ترس ولرز* ارتباط وارونه است و یومیموتو که سیستمی بومی است، در قالب استعمارگر و تمامیت خواه، و املی که مهاجر است، در نقش

مستعمره، ظاهر می‌شوند. این مسئله در نگاه تحقیرآمیز و از بالای کارکنان یومیموتو به غربی‌ها در همه جای روایت دیده می شود، همان‌گونه که در گفت‌وگوهای بالا اشاراتی از طرف مافوق به املی بعنوان یکی از «غربی ها» دیدیم. در واقع هر غربی که در سلسله‌مراتب کاری آنان در سطح پائین‌تر باشد موردِ تحقیر و تمسخر قرار می‌گیرد. وقتی راوی از انجام محاسباتی که به او سپرده شده اظهار ناتوانی می‌کند فوبوکی در حالی‌که نگاه تحقیرآمیزی به او می اندازد، می‌گوید:

> من رئیس مستقیم شما هستم و همه می‌دانند که من این کار را به شما محول کردم. پس من هستم که مسئول کارهای شما هستم و شما این را خوب می دانید. رفتارتان مثل همه غربی‌ها پست و حقیر است؛ خودخواهی فردیتان برای شما مهمتر از منافع شرکت است (Nothomb, 1999, p. 41).

۲. ۲. ۳. زبان بدن

حرکات بدن فرد و فرم‌هایی که چهره او مقابل مخاطب به خود می‌گیرد، نیزبه فضای گفتگوی بینافردی اشاره دارد. مالک شبل، فیلسوف و نظریه‌پرداز الجزیری، درباره زبان چهره به عنوان یکی از انواع گفتگوهای بین فردی این‌گونه می‌نویسد:

> زبان چهره ماسک چهره است، زندگی و کلمات آن است. زبان میمیک، چشمی که به او نگاه می‌کند را مخاطب قرار می‌دهد زیرا بینایی ظریف ترین حس هاست. این زبان، برای دیده شدن نیاز به توجه، مشاهده و حساسیت دارد. میمیک می‌تواند ابزار بیانی کامل و با ابعاد گوناگون باشد: در هنرهای دراماتیک که برای همه دنیا آشناست، میمیک وسیله ارتباطی منحصربه‌فردی است بین افراد با زبان‌های مختلف (Chebel, 1984, p. 42).

میمیک فرد زبانی خاموش است که از جنبهٔ انسان‌شناسی بین افراد یک قوم و به ویژه یک جنس بهتر فهمیده می‌شود. زیرا ریشه در فرهنگ و تاریخ آن قوم دارد. هر چند همان‌گونه که مالک شبل در متن بالا آورده‌است، این فضای گفتگو می‌تواند از مرزها بگذرد و وسیله ارتباطی بین اقوام گوناگون شود، چنان‌چه شبل(Chebel, 1984) بیان کرده‌است:

> زبان بدن، ترکیبی است ازعناصر ظاهری متمایز: بیان ضمیر خودآگاه، بازتاب ضمیر ناخودآگاه، نشانهٔ عوارض جسمی ناشی از احساسات درونی (درد، سرما، گرما، لمس چیزی نرم یا تیز و غیره). [...] زبان بدن بهترین زبان «ناگفته» است چون بازتاب موقتی، آنی و گاهی غیر قابل تعریف از مجموعه ی حالات احساسی یا عقلانی است که بر جسم تأثیر می‌گذارد (Chebel, 1984, p. 43).

روزی که فوبوکی، مافوق مستقیم راوی، به نوبهٔ خود هدف بازخواستِ مقام ارشدش، اموشی، قرار می گیرد، راوی صحنه را این‌گونه توصیف می‌کند:

یک روز، از دور صدای رعدی در کوه شنیدیم: صدای نعره اموشی بود صدای رعد نزدیک شد. با ترس و لرز منتظر ماندیم ببینیم چه خبر شده‌است. [...] رئیسم فورا از جا بلند شد و صاف ایستاد. مستقیم روبه‌رویش را نگاه می‌کرد. یعنی در جهت من، بدون اینکه من را ببیند. وحشت درونیش به چهره‌اش زیبایی خاصی می‌بخشید [...] معلوم بود که هیولا می‌خواهد او را خوار و خفیف کند. آهسته به او نزدیک شد، گویی می‌خواست نیروی قدرت مخربش را مزه مزه کند : فوبوکی مژه نمی زد، از همیشه هم زیباتر بود. لب‌های گوشتالود اموشی شروع به لرزیدن کرد، نعره‌هایی می زد که تمامی نداشت. [...] ناگهان قامت رئیسم را دیدم که خم شد، [...] دیگر فوبوکی کاملاً خم شده بود. آرنجهای لاغرش روی میزش قرار داشت، مشت‌های گره‌کرده اش را به پیشانی تکیه داده بود. هیکل ظریف و شکننده‌اش زیر رگبار واژه‌های معاون مدیر کل با آهنگی متناوب تاب می‌خورد (Nothomb, 1999, p. 73-74).

راوی در هنگام توصیف این صحنه، تصور می‌کند که شاهد صحنه‌ای از زندگی حیوانی معاون است: گویی اموشی در حال تعرض به فوبوکی است و برای اینکه به شهوتش لذت بیشتری ببخشد، میل غریزیش را در حضورچهل نفر و در ملأعام بر می‌آورد. راوی گمان می‌کند که این اصل موضوع است و با شنیدن اهانت‌های اموشی و دیدن حرکات بدنش و همچنین تماشای عکس‌العمل بدن فوبوکی، در ذهن خود حرف‌های مرد غول پیکر را این‌گونه ترجمه می‌کند:

بله، وزن من ۱۵۰ کیلوست و تو فقط ۵۰ کیلو وزن داری. دوتایی روی هم ۲۰۰ کیلو می‌شویم و این مرا تحریک می‌کند. چربی‌هایم اجازه نمی‌دهند حرکاتی چست و چالاک داشته باشم [...] به خاطر کوه گوشتم قادرم تو را بر زمین بیندازم، له کنم، و از این کار کیف کنم، مخصوصاً جلوی چشم این احمق‌هایی که ما را نگاه می‌کنند. از اینکه غرورت جریحه‌دار شده، از اینکه حق مقاومت نداری [...] لذت می‌برم (Nothomb, 1999, p. 73-74).

این نوع نگاه که به سلسله‌مراتب بعد جنسیتی می‌دهد، از برج تصویری مردسالارانه به نماش می‌گذارد که در بخش پسین به آن می پردازیم.

۳. سلسله مراتب جنسیتی: برج، نماد دنیایی مردسالاری

برج را علاوه بر عنصر اصلی رمان تجاری، می‌توان مجاز از جامعهٔ پسامدرن دانست. جامعه‌ای که بر خلاف پیشرفت‌های انسانی و به ویژه پیشرفت در دنیای تجارت، اساساً مردسالار باقی مانده‌است.

در *ترس و لرز* خواننده در می‌یابد که بیشتر افراد مشغول به کار در برج را مردها تشکیل می‌دهند. در شرکت، به ازای هر صد مرد، پنج زن وجود دارد که در میان این پنج نفر تنها فوبوکی توانسته‌است به مقام مدیریت برسد. می‌توانیم این مسئله را مستقیماً به ویژگی مردسالارانه برج نسبت بدهیم. در واقع، تمامی بالادست های راوی مرد هستند به جز فوبوکی موری، که بر خلاف ظرافتش، چیزی از صفات مردانه کم ندارد. راوی وقتی برای نخستین بار فوبوکی را می‌بیند، این‌گونه او را توصیف می‌کند:

> دختری بلند قد و به ارتفاع یک کمان به طرفم آمد. هنوز وقتی به فوبوکی فکر می‌کنم، کمانی ژاپنی در نظرم مجسم می‌شود که از قد یک مرد بلندتر است. برای همین هم اسم شرکت را یومیموتو گذاشتم، یعنی «چیزهای کمانی»، و هر وقت کمان می‌بینم به یاد فوبوکی می افتم که قدش بلندتر از همه مردان بود [...] قد دوشیزه موری حداقل یک متر و هشتاد بود، قدی که کمتر مرد ژاپنی داشت [...] این چهره روی این قامت رعنا می‌بایست سرور دنیا شود (Nothomb, 1999, p. 8-10).

همان‌گونه‌که مشاهده می شود، واژه‌هایی که بیانگر عظمت برج هستند در مورد این شخصیت نیز به کار رفته‌اند. فوبوکی برای راوی، تجسم برج جامعهٔ ژاپنی است. از زمانی که راوی لقب یومیموتو را به شرکت نسبت می‌دهد، قیاس میان فوبوکی و برج در ذهن خواننده آغاز می‌شود. همان‌گونه که برج محکم و بلند و در عین حال دارای زیبایی از نظر هنر معماری است، فوبوکی هم مانند یک اثر هنری مسحور کننده می‌درخشد: باریک اندام، جذاب و مجسمهٔ غرور. رابطه فوبوکی و راوی فراتر از رابطه مافوق و زیردست است. راوی مسحور زیبایی و هوش فوبوکی است، در عین حال مقابل فوبوکی از ترس بر سر جایش میخ‌کوب می‌شود.

در توصیف فوبوکی مشاهده شد که به واژه کمان اشاره شده‌است. کمان[1]، که در معماری بسیار به چشم می‌خورد و حتی به عنوان پیشوند درخود واژه معماری[2] به کار رفته‌است، در تمدن‌های باستانی و زبان‌های کهن پیشینه دارد. در لاتین «آرک» به معنای کمان یا عمارتی به شکل کمان است. در ایران باستان آن را ارگ، اریکه یا ارزش می‌نامیدند و نزد اعراب عرش نیز خوانده می‌شد. از جمله معناهای آن‌ها می‌توان به مکانی والا و باارزش و به آسمان اشاره نمود که این خود بلندی را تداعی می‌کند. برج دارای ساختاری با نماد قدرت است. این ساختار عمودی را می‌توان محوری در نظر گرفت که آسمان و زمین را به هم پیوند می‌زند. محوری که ادعا می‌کند

---

[1] arc, arche
[2] architecture

با ملکوت در ارتباط است. روایت در این رمان ارجاعی بینافرهنگی به برج بابل دارد که نماد اسطورهٔ تمایل به جانشینی خداوند است. به گونه‌ای که راوی وقتی از پنجره به پائین می‌نگرد با خود می‌گوید: «از بالای برج بابل به پارک اونو نگاه می‌کنم» (Nothomb, 1999, p. 52). راوی دربارهٔ آرزویی که از بچگی داشته‌است این‌گونه نقل می‌کند:

> من وقتی بچه بودم می‌خواستم خدا شوم. خدای مسیحیان. یک خدای واقعی. وقتی پنج ساله شدم، فهمیدم که آرزویم تحقق‌ناپذیر است. پس کمی کوتاه آمدم و تصمیم گرفتم عیسی مسیح شوم. مرگم را روی صلیب در برابر کل بشریت مجسم می‌کردم. در هفت سالگی متوجه شدم که مسیح هم نمی‌توانم بشوم (Nothomb, 1999, p. 50).

برای راوی که آرزو دارد زمین را به دست فراموشی بسپارد، برج محوری صعودی است که این امکان را فراهم می‌آورد. در چند جای رمان از پنجره‌های ساختمان با واژه‌ای به معنای پنجره هواپیما[1] یاد می‌شود؛ گویی از زمین کنده شده‌است و اتصالی به آن ندارد: «پنجره ته راهرو مانند پنجره شکسته یک هواپیما مرا بلعید. شهر خیلی دور به نظر می‌رسید، آن‌قدر دور که شک کردم روزی پایم به آن‌جا رسیده باشد» (Nothomb, 1999, p. 5).

راوی سه شب پی‌درپی برای به انجام رساندن محاسباتی که فوبوکی به او سپرده بود، در شرکت می‌ماند اما قادر به انجام کار نیست. شب آخر از بند فکر کار رها شده و در شورشی خلسه‌وار، از روی میزها جست می‌زند. گویی با از این میز به آن میز پریدن و روی صندلی رئیس نشستن مافوق خود را به سخره می‌گیرد. او این‌گونه احساس آن شب را بیان می‌کند:

> آزاد بودم. هرگز این‌طور احساس آزادی نکرده بودم. به طرف پنجره‌های سراسری رفتم. شهر چراغانی شده در آن پائین، خیلی از من فاصله داشت. به دنیا مسلط بودم. خدا شده بودم [...] می‌بینی فوبوکی، حالا دیگر خدا هستم، حتی اگر باورم نکنی. تو فقط دستور می‌دهی، کار مهمی نمی‌کنی. در حالی‌که من حکومت می‌کنم و قدرت مجذوبم نمی‌کند، زیرا حکومت‌کردن زیباتر است [...] هرگز این‌گونه سرافراز و سربلند نبوده‌ام و این را مرهون تو هستم (Nothomb, 1999, p. 51).

املی از یک سو غرق در ستایش فوبوکی است و از سوی دیگر به محض اینکه کاری در خور تشویق ارائه می‌دهد (تهیه گزارش مربوط به تجارت با بلژیک) فوبوکی برای تخریب او تمام تلاشش را می‌کند. تلاشی که حاصل از زن ستیزی ظالمانه فوبوکی است. زمانی‌که املی متوجه می‌شود که پروژهٔ تجارت با بلژیک که با آقای تنشی شروع کرده بود، به دست فوبوکی لو

---

[1] hublot

رفته‌است، جویای علت این عمل غیردوستانه می‌شود و در می‌یابد که «دوشیزه موری سال‌ها رنج کشیده تا به این مقام برسد. پس حتماً به نظرش غیرقابل قبول است که شما پس از چند هفته کار در شرکت یومیموتو به همان مقام برسید» (Nothomb, 1999, p. 32).

راوی تلاش در حفظ ارتباط خود با فوبوکی دارد و با واقع بینی مشکلات یک زن ژاپنی را در بستر فرهنگی آن کشور مرور می‌کند و همچنان او را تحسین می‌کند:

> به خاطر اینکه آن زیبایی که در برابراین همه موانع جسمی و روحی، این همه تکلیف، این همه خواری و خفت، ممنوعیت‌های بی‌دلیل، تعصب، خفقان، یأس، مردم آزاری و توطئه‌های مختلف برای به سکوت واداشتن و تحقیر مقاومت کند، چنین زیبایی معجزه ی تهور و شهامت است (Nothomb, 1999, p. 58).

راوی با مسائل زنان ژاپن آشناست و به این سبب، سعی در درک فوبوکی دارد اینکه او به عنوان یک زن ژاپنی باید «کامل و بی نقص» باشد؛ باید لاغر بماند چون «برجستگی‌های زن شرم‌آور است»؛ باید زیبا باشد و از فکر از دست دادن زیبایی در «ترس و وحشت» به سر برد؛ ترجیحاً «پیش از از سن بیست و پنج سالگی» ازدواج کرده باشد، در حالی‌که فوبوکی بیست و نه ساله است؛ سهمی از «گفتگو» در زندگی مشترک نداشته باشد؛ وظیفه‌اش پس از آن «بچه‌دار شدن» است؛ موظف است خود را «قربانی و فدای دیگران» کند. خلاصه اینکه بپذیرد که «هیچ شانسی برای خوشبختی» ندارد و مواردی از این قبیل (Nothomb, 1999, p. 60-61).

نابرابری جنسیتی که زن را به موجودی بی‌اراده تبدیل می‌کند، ریشه در دیدگاه سلطه‌جویانه‌ای دارد که سلطه‌ناپذیر را حذف می‌کند. «میل به یکسان‌سازی تمام زنان، نوعی از تبعیض است که عملکرد آن با تکیه بر تمامیتی خیالی یا قراردادی است که فردیت ها را مجبور به انطباق با آن می‌کند» (Westphal, 2007, p. 11). به بیان دیگر، همه زن‌ها باید از یک الگو پیروی کنند، در غیر این‌صورت جایی در آن جامعه ندارند. این نوع نگاه به زن و تعالیمی که تحمیل می‌کند، به او القا می‌کند که نباید هیچ آرزوی والایی داشته باشد؛ اگر خوش‌شانس باشد و کاری برای خود دست و پا کند، باید بداند که پیشرفت چندانی نخواهد کرد ولی درآمد می‌تواند به او ارزش بخشد. اگر معجزه ای رخ دهد و پیشرفتی در کار برایش اتفاق بیفتد باید رفتار مردانه‌ای داشته باشد و مانند آن‌چه برتران وستفال عنوان می‌کند، سلطه‌جویی کند و درصورت لزوم فردیت را حذف نماید. املی با این مسائل جامعه ژاپن آشناست و حتی گاهی برای فوبوکی به غیر از ستایش احساس ترحم می‌کند. راوی به هر طریقی شده، به قیمت مورد تحقیر و توهین قرارگرفتن، می‌خواهد در آن محل که دیگر مانند گذشته احساس تعلق در او بوجود نمی‌آورد باقی بماند:

قلب من هم در آن‌جا می‌تپید، از همان روزی که در سن پنج سالگی کوه‌های ژاپن را به مقصد صحراهای چین ترک کرده بودم. این اولین تبعید به حدی در من اثر گذاشت که فکر می‌کردم قادرم همه چیز را بپذیرم تا به این سرزمینی که مدت‌ها خیال می‌کردم اهل آنم، بازگردم (Nothomb, 1999, p. 17).

بهشت کودکی، تبدیل به نامکان -به تعبیر مارک اوژه- می‌شود، چون احساس تعلق در راوی به وجود نمی‌آورد ؛ در هر مکانی از برج، املی در گذر و دائما در حال تنزل است. از دیدگاه مارک اوژه:

در برابر مکانی که بتواند با هویت و ارتباطات انسانی و تاریخی مفهوم بیابد، فضایی هست که نه با هویت و ارتباطات فردی و نه تاریخی نمی‌تواند مفهومی پیدا کند، این همان نامکان است. فرضیه ما این است که فوق مدرنیته[1]، بوجود آورنده ی [...] دنیایی است که آبستن فردیت منزوی، در گذار، موقتی و کوتاه است (Augé, 1992, p. 100).

در مدتِ کوتاهی که املی وظیفه تحویل مراسلات را به تصمیم خود به عهده می‌گیرد، کمی با افراد و اطلاعات مربوط به آن‌ها آشنا می‌شود. هر چند تا بتواند این اطلاعات را کاملاً درونی کند و در نتیجه احساس تعلقی در او بوجود آید، خیلی زود دوباره به خاطر رعایت نکردن سلسله‌مراتب، به شدت سرکوب می‌شود. او به دلیل موفق نبودن در کارش، به جایگاه مسئول فتوکپی تنزل می‌یابد، سپس مسئولیت سرو «چای تشریفاتی[2]» به او سپرده می‌شود، پس از آن مأمور تحویل مراسلات می‌شود و با تنزل به مسئول نظافت سرویس‌های بهداشتی به سقوط خود در شرکت پایان می‌دهد.

۴. برج به مثابه دستگاه گوارش

در صفحه نخست داستان، راوی ورودش را به ساختمان یومیموتو این‌گونه توصیف می‌کند: «روز هشتم ژانویه سال ۱۹۹۰، آسانسور مرا در آخرین طبقهٔ ساختمان یومیموتو بیرون انداخت» (Nothomb, 1999, p. 5). این پاره‌گفته، به همراه تصویر عمودی برج، که قد بر افراشته و قدرت و سیطرهٔ خود را به رخ می‌کشد، تصویر استعاری دیگری از برج ارائه می‌دهد. برجی که با دستگاه گوارش قابل مقایسه است. وقتی آسانسور او را به بیرون می‌اندازد، برج او را همانند یک دهان

[1] surmodernité
[2] l'honorable thé

می‌بلعد، خرد می‌کند و دستگاه گوارش آن‌چه را که بی‌مصرف است، به بیرون هدایت می‌کند. بنابراین جای تعجب ندارد که راوی در سقوط خود به پائین‌ترین جایگاه شرکت، خود را مشغول نظافت سرویس‌های بهداشتی بیابد. او که توسط برج بلعیده شده‌است، از لوله‌های گوارشی آن عبور می‌کند، بعد از هضم بی مصرف تشخیص داده می‌شود. خود را در سرویس بهداشتی می‌بیند و در نهایت جزئی از آن می شود. باید افزود که ریشه لاتین فعل «بلعیدن» [1] به معنای «پائین رفتن» است. پس پائین رفتن در سیستم گوارش برج با سقوط در سلسله مراتب آن هم زمان خواهد بود: «ماه‌ها سپری شد. هر روز، زمان ماهیتش را بیشتر از دست می‌داد. دیگر نمی‌دانستم که آرام می‌گذرد یا سریع. ذهنم همانند سیفون توالت عمل می‌کرد: شب‌ها می‌کشیدمش و یک برس ذهنی آخرین نشانه‌های کثافت را می‌زدود.» (Nothomb, 1999).

املی می‌داند که از این مسئولیت جدید نازل‌تر، استعفا از آن است، پس به آن وظیفه تن می‌دهد و حتی به شکلی ناگهانی، «کثافت» جای خود را به «تمیزی» و «شرم» جای خود را به «افتخار» می‌دهد:

> وقتی بچه بودم، می‌خواستم خدا شوم. اما خیلی زود فهمیدم که آرزویم محال است [...] بزرگ که شدم، با خودم گفتم نباید اینقدر بزرگ‌بین باشم و در نتیجه مترجم شرکتی ژاپنی شدم. افسوس، از سرم زیاد بود و یک درجه پائین آمدم و حسابدار شدم. ولی تنزل شغلیم دیگر تمامی نداشت. و در نتیجه به هیچی رسیدم. متأسفانه -البته باید حدس می زدم- هیچی هم برای من زیاد بود و این بود که آخرین سمتم شد : نظافتچی دستشویی.
> این سیر نزول از مقام ربوبیت به دستشویی هیجان‌انگیز بود. می‌گویند وقتی خواننده اپرایی بتواند از سوپرانو به کنترالتو برسد، حتماً صدایش وسعت زیادی دارد. حتما من هم استعدادهای بی‌شماری داشتم که توانسته بودم در تمام گوشه‌های موسیقی آواز بخوانم. بتوانم گاهی خدا باشم و گاهی آفتابه‌چی (Nothomb, 1999, p. 81).

املی با دانستن اینکه مورد بی‌عدالتی قرار گرفته‌است، آن را می‌پذیرد و مدت هفت ماه، تا پایان قراردادش در آن شرکت می‌ماند. شیفتگی که او از زمان کودکی نسبت به ژاپن احساس می‌کند باعث می شود که نسبت به این کشور وفادار بماند، با اینکه ارزش‌هایی که قبل از این تجربه کاری به آن اعتقاد داشت دیگر باورپذیر نبودند.

---

[1] ad vallis (avaler)

۵. نتیجه‌گیری

در پایان داستان چه می‌بینیم؟ املی ماجراهای بعد از ترک یومی موتو را این‌گونه نقل می‌کند:

چهاردهم ژانویهٔ سال ۱۹۹۱، شروع کردم به نوشتن [...] *بهداشت قاتل*[1]

پانزدهم ژانویه برابر بود با اولتیماتوم آمریکا به عراق.

هفدهم ژانویه جنگ آغاز شد.

هجدهم ژانویه [...] فوبیکی موری ۳۰ ساله شد.

در سال ۱۹۹۲ نخستین رمانم به چاپ رسید.

در سال ۱۹۹۳ نامه ای از توکیو به دستم رسید، متن نامه این بود:

«آملی-سان

تبریک

موری فوبیکی»

این کلمات بسیار برایم لذت بخش بود. اما آنچه این لذت را به نهایت می رساند نوشته شدن آنها به زبان ژاپنی بود (Nothomb, 1999, p. 114).

تاریخ‌هایی که در انتهای داستان روند افزایشی دارند، در تضاد با حرکت نزولی آغاز داستان قرار می‌گیرند که در آن، سیر سلسله مراتب از مهم‌ترین فرد به سمت کم‌اهمیت ترین آن‌ها یعنی راوی است. در این‌جا همه چیز عکس آن چه در برج اتفاق افتاده‌است می‌شود. زیرا این تاریخ ها، که روند افزاینده دارند، مربوط به موفقیت نهایی راوی به عنوان یک داستان‌نویس هستند. همچنین او با شیوه‌ای که برای یادآوری وقایع اخیر به کار می‌گیرد، با سیری صعودی، دوباره از برج بالا می‌رود. شیوهٔ یادآوری وقایع تاریخی به همراه مطرح کردن کامیابی شخص راوی می‌تواند به این معنا باشد که او در دنیا به جایگاه رفیعی دست یافته که نقطهٔ مقابل انزوا و تنزلش در یومیموتو است. همچنین، راوی می‌تواند با زمان بازی کند و با حذف برخی برهه‌ها، آن را چنان که می‌خواهد پیش ببرد تا به نوک برج شخصی‌اش برسد. از این پس، وی مهار زمان را در دست می‌گیرد، چون می‌تواند برخلاف موقعیتش در شرکت، که هفت ماه همچون هفت سال بر او گذشته است، به آن شتاب بدهد.

در پایان، قابل اشاره است که واژهٔ تبریک از جانب فوبیکی موری، «بی نهایت» برای راوی «لذت بخش» بوده‌است. به بیان دیگر این واژه او را تا اوج می‌برد. همچنین، این واژه به زبان ژاپنی نوشته شده و این یعنی به لطف توفیق ادبی راوی، از آن پس مدرک کارشناسی ارشد زبان

[1] Hygiène de l'assassin

ژاپنی‌اش رسمیت پیدا می کند. زیرا خود او نیز به عنوان یک ژاپنی به رسمیت شناخته شده‌است. نوع نگارش ژاپنی نیز از یک جهت، صعود را نشان می‌دهد. زیرا زبان ژاپنی سنتی به صورت عمودی و در قالب ستون های گرافیکی نوشته می‌شود. به طور کلی، رمان آملی نوتوم به خوانشی متن‌سازه‌ای تن می‌دهد. دست مایهٔ برج، که در یک معنا با نوع داستان تجاری ارتباط دارد، همچون نموداری تمثیلی از فراز و فرود ظاهر می‌شود. فرود در جهنمِ قدرت تولید دیوان سالار و ملی‌گرایی افراطی شرکت ژاپنی و صعود نهایی به واسطهٔ آفرینش ادبی. راوی تحت تسلط برجی حریص و مردسالار، احساس می‌کند از جانب جامعهٔ ژاپن مورد تمسخر قرار گرفته و طرد شده‌است. جامعه‌ای که راوی در ابتدا پافشاری می‌کرد تا عضوی از آن باشد. در نهایت، به واسطهٔ نوشتن است که وی می‌تواند تنزل شغلی‌اش را جبران کند و در پی آن، آثارش با موفقیت‌های چشمگیری روبه‌رو می‌شود.

فهرست منابع

پهلوان‌نژاد، محمدرضا و مجتبی نامور فرگی (۱۳۸۸). «کرهٔ معنایی، رویکردی جدید به نظریهٔ شبکه های معنایی». *زبان‌پژوهی*. سال ۱. شمارهٔ ۱. صص ۱-۳۴.

نوتوم، املی (۱۳۸۳). *ترس و لرز*. ترجمهٔ شهلا حائری. تهران: نشر قطره.

References

Augé, M. (1992). *Non-lieux*. Paris: Seuil.

Boudon, Ph. (1971). *Sur l'espace architectural, Essai d'épistémologie de l'architecture.* Paris: Dunod.

Chartier, É.A. (1958). *Leçons sur les Beaux-arts*. In G. Bénézé (Ed.), Les Arts et les dieux (pp. 3-31). Paris: Bibliothèque de la Pléiade Gallimard.

Chebel, M. (1984). *Le Corps en Islam*. Paris: PUF.

Fanon, F. (1994). *Interrogating identity: frantz Fanon and the Postcolonial Prérogative*. In H. K. Bhabha (Ed.), *The location of Culture* (pp. 40-65). London: Routledge.

Hamon, Ph. (1989). *Expositions, Littérature et Architecture au XIXe siècle*. Paris: José Com.

Hamon, Ph. (1998). Textes et architecture. *Poétique, 73,* 3-25.

Nothomb, A. *(*1999). *Stupeur et tremblements*. Paris: Albin Michel.

Nothomb, A. (1999). *Stupeur et tremblements*. (Sh. Haeri, Trans.). Tehran: Ghatreh [In Persian].

Pahilevannejad, M. R., & Namvar, M. (2009-2010). Semantic sphere: a new approach to the theory of semantic networks. *Zabanpazhuhi*, *1*(1), 1-34 [In Persian].

Westphal, B. (2007). *La géocritique, réel, fiction, espace*. Paris: De Minuit.

وب‌گاه‌ها

https://fa.wikipedia.org/

Architecture in Literature
Stupor & Tremor by Amélie Nothomb

Sharareh Chavoshian[1]
Maryam Sharif[2]

Received: 09/11/2017
Accepted: 13/03/2018

Abstract
In the postmodern society, where the financial system encourages consummation, huge companies which dominate productions, even artistic products, qualify them as "best sellers". The "best seller" artistic is originated in consumer societies, in other words, societies identified by their towers. Towers like "Yumimoto" in *Stupor & Tremor*, by Amélie Nothomb. The architecture of these towers coincides with the postmodern development leading to industrial development of 20th century. Towers which represent contemporary urbanization, have turned into symbols of the commercial hold on the urban life. The Far East, where the story takes place, with the fast industrial development succeeding the World War II, owns huge towers. Meanwhile, the relationships between the story and its towers are not limited to "commercial gender". While reading the story, we realize that the architecture of the tower has a direct relationship with the story narrative structure and its writing, which results in a systematic "text-structure".

Architecture, as the best identity revealing any thought structure and therefore any social structure will be the center of our interest. According to our research, the presence of architecture in this novel has not been studied yet, so in order to support our ideas, we are going to resort to Philippe Boudon and Emile-Auguste Chartier (the philosopher called Alain) to find some definitions for the notion of space and architecture.

As for *Stupor & Tremor*, the tower as a symbol of masculinity, and the tower hierarchy, encompassing misogyny, are the most dominant relationships among all the elements of this novel: precisely like in a tower, where the upper stages are occupied by wealthier and most powerful ones, the same hierarchy will form the relationship among company staff. Regarding the connection between architecture and literature, we are going to restudy the theories put forward by Philippe Hamon

[1] Assistant Professor, Department of French Language, Alzahra University, (Corresponding Author); sh.chavoshian@alzahra.ac.ir
[2] Assistant Professor, Faculty of Foreign Languages, Kharazmi University; maryam.sharif@khu.ac.ir

and Marc Augé, and then, analyze *Stupor & Tremor* and the acting roles of the architectural elements in this text.

Since we have to look for any signs, significant words, sentences, mimics or behaviors to prove the presence of the same hierarchy in the structure of the novel, we will opt for discourse analysis as the most suitable methodology for our research. The same analysis will be applied to lexical field, sentence structure and grammatical elements in order to highlight the relationship mentioned above, throughout the novel.

All through our analysis, we will see that the hierarchy which has conditioned the tower structure, dominates different spaces, in particular, the communication: the one between employees, no matter its type –oral expression, body language, mimic or look. Tower, in spite of being a symbol of progress and development in the world, is still considered as advocating masculine power: only five percent of employees in Yumimoto are women; among these five percent, the only woman who has got a remarkable promotion, has a masculine behavior, in spite of her original beauty. In order to make progress, she has to be hard-working, without a heart, resistant and ambitious. If not, she has to accept the destiny of all the other Japanese women reluctantly: to be an obedient wife and mother, to be silent and to have no wish for herself. So, if a woman in this hierarchical system wishes to make progress, she has to be single and to behave like a man towards women employees who are inferior to her.

The novel is, to some extent, autobiographical because Amélie Nothomb, the author, was born in Belgium and passed her childhood in Japan till the age of five. She returned to Japan to work in Tokyo. Her experience of that period provides the necessary elements to write this novel, in which, the principal character is also named "Amélie". She was first known as the author of a type of novel known as "Roman de la gare" by French readers, which means an easy novel to read that could be bought at any train station and be read in a short time while the reader is traveling. However, with *Stupor and Tremor*, Amélie Nothomb obtained the most important price of the French Academy and gained a different status.

Amélie, the principal character of *Stupor and Tremor,* is Belgian; Japan is her childhood land. She admires Japanese art and style and always dreams of returning there. Therefore, having obtained her Master's degree in Japanese language, she restarts her life in this country as a translator. We gradually follows Amélie from her entrance in Yumimoto as a Japanese/French language translator, through her progressive fall and ultimately we find her as a toilet cleaner: Yumimoto ate her like a digestive system and threw out the rest of her; that is why we will find her at the end of her professional life in Yumimoto, as the person in charge of toilet cleanliness. Yet resigning and getting free from this system and this tower, she will get over her fall and failure and make progress quickly.

There is a saying from Aristotle mentioning that nothing will equalize literature: as the first novel of Amelie is published and sent to her ex-superior, she can finally obtain the approval of those who did not tolerate her as a member of Yumimoto.

Keywords: Architecture, Tower, Hierarchy, Space, Narrator, Fall