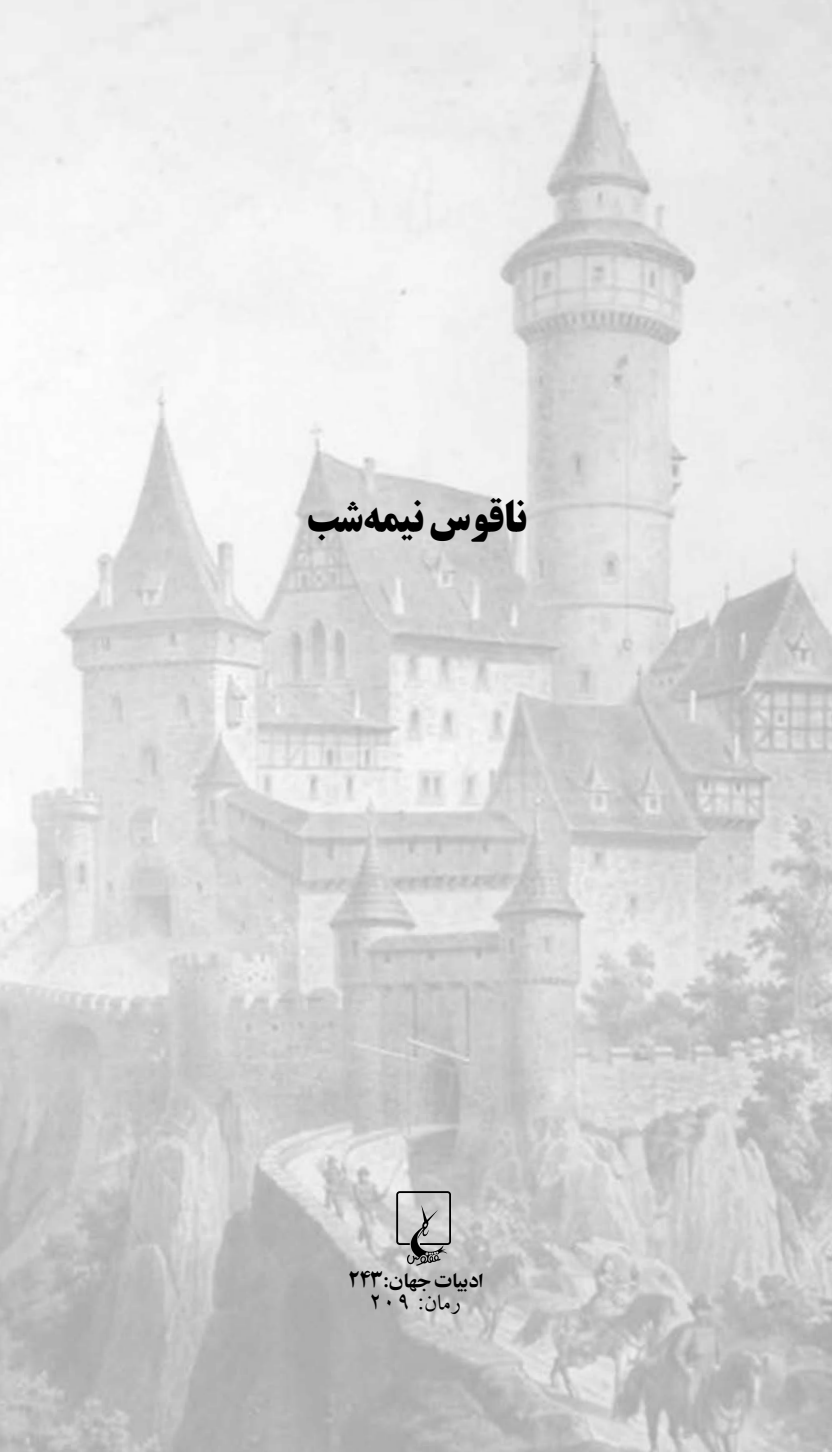

ناقوس نیمه‌شب

ادبیات جهان: ۲۴۳
رمان: ۲۰۹

سرشناسه: لاتوم، فرانسیس، ۱۷۷۴–۱۸۳۲ م. Lathom, Francis, 1774-1832
عنوان و نام پدیدآور: ناقوس نیمه‌شب/فرانسیس لاتوم؛ با مقدمهٔ دیوید پانتر؛ ترجمهٔ مریم مهدوی.
مشخصات نشر: تهران: ققنوس، ۱۴۰۳.
مشخصات ظاهری: ۳۴۶ ص.
شابک: ۷ـ۴۶ـ۰۴۰۵ـ۶۲۲ـ۹۷۸
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت: عنوان اصلی: The midnight bell: a German story founded on incidents in real life.
موضوع: داستان‌های انگلیسی ــ قرن ۲۰ م.
موضوع: English fiction -- 20th cuntury
شناسهٔ افزوده: پانتر، دیوید، ۱۹۴۹ ـ م.، مقدمه‌نویس
شناسهٔ افزوده: Punter, David
شناسهٔ افزوده: مهدوی، مریم، ۱۳۶۷ ـ، مترجم
رده‌بندی کنگره: PZ ۳
رده‌بندی دیویی: ۸۲۳/۹۲
شمارهٔ کتاب‌شناسی ملی: ۹۶۶۰۲۹۷

ناقوس نیمه‌شب

فرانسیس لاتوم

با مقدمهٔ دیوید پانتر

ترجمهٔ مریم مهدوی

انتشارات ققنوس

تهران، ۱۴۰۳

این کتاب ترجمه‌ای است از:

The Midnight Bell

Francis Lathom

Introduction by David Punter

Valancourt Books, 2011

انتشارات ققنوس

تهران، خیابان انقلاب، خیابان شهدای ژاندارمری،

شمارهٔ ۱۱۱، تلفن ۴۰ ۸۶ ۴۰ ۶۶

ویرایش، آماده‌سازی و امور فنی:

تحریریهٔ انتشارات ققنوس

* * *

فرانسیس لاتوم

ناقوس نیمه‌شب

با مقدمهٔ دیوید پانتر

ترجمهٔ مریم مهدوی

چاپ اول

۷۷۰ نسخه

۱۴۰۳

چاپ سروش

حق چاپ محفوظ است

شابک: ۷ ـ ۰۵۴۶ ـ ۰۴ ـ ۶۲۲ ـ ۹۷۸

978 - 622 - 04 - 0546 - 7

www.qoqnoos.ir

Printed in Iran

داستانی آلمانی و بر اساس واقعیت

«داستانی ساده و بی‌پیرایه.»

اتللو

مقدمه

رمان ناقوس نیمه‌شب اولین بار در سال ۱۷۹۸ به چاپ رسید و از جمله رمان‌های گوتیکی بود که آستین برای نوشتن نورثگر اَبی از آن استفاده کرد. همچنین نامه‌ای مربوط به اواخر ۱۷۹۸ از او به جا مانده که در آن ذکر کرده با والدینش در سفر به سر می‌برد و پدرش مشغول مطالعهٔ این اثر ارزشمند است. در حقیقت، جین آستین باعث شد فرانسیس لاتوم به جهانیان شناسانده شود.[۱]

دلیل دیگری که لاتوم توجه ما را تا حدی به خود جلب می‌کند گوتیک‌نویس بودنِ اوست، حتی اگر نویسنده‌ای درجه‌دو یا درجه‌سه در این سبک باشد. و علت بعدی احتمالاً آن است که تقریباً هیچ‌چیز از زندگی‌اش نمی‌دانیم. همهٔ به‌اصطلاح حقایقی هم که از حیات او به ما رسیده از صافی مجموعه‌ای از شاهدان ناموثق و بی‌اعتبار رد شده است، از اِی. جِی. میلن، کشیش کلیسای روستای فایوی در شمال شرقی اسکاتلند، گرفته تا مانتگیو سامِرز، کتاب‌دوست بدنام و مرتجع مذهبی و سیاسی. از این رو، بخشی از حقایق زندگی او ناگزیر با شایعات در هم آمیخته و به دست ما رسیده؛

پس ناچاریم به همین مقدار از اطلاعات کلی بسنده و به بخش‌هایی از این زندگی‌نامه که بر جا مانده استناد کنیم.

فرانسیس لاتوم در سال ۱۷۷۴ در روتردام هلند چشم به جهان گشود. بعدها به شهر نوریچ انگلستان مهاجرت کرد که زادگاه پدرش، هِنری، بود و خیلی زود در آن‌جا به نمایشنامه‌نویس موفقی تبدیل شد. هجده سال داشت که اولین نمایشنامه‌اش در تماشاخانهٔ رویال نوریچ روی صحنه رفت و این آغاز موفقیت‌های پی‌درپی او بود. در همین زمان، او دست‌به‌کار نوشتن و انتشار منظم چندین رمان شد. این رمان‌ها به طور کلی به دو دسته تقسیم می‌شوند: عاشقانه‌های گوتیک که ناقوس نیمه‌شب از جملهٔ آن‌هاست، و رمان‌هایی که ویژگی‌های سبکی‌شان به‌خوبی از عنوانِ اولین کتاب این مجموعه، مردان و منش‌ها، پیداست ــ رمان‌هایی دربارهٔ زندگی اجتماعی طبقهٔ اشراف به همراه مقادیر معتنابهی طنز و هجو.

آن‌طور که برخی از منابع می‌گویند، لاتوم در همان اوان جوانی نوریچ را ترک می‌کند که هرچند تاریخ دقیق آن مشخص نیست، احتمالاً مربوط به سال ۱۸۰۲ یا ۱۸۰۳ است. او سرانجام در اسکاتلند رحل اقامت می‌افکند و ابتدا اینِوروری و سپس فایوی را برای زندگی انتخاب می‌کند. وی در سال‌های پایانی عمرش، همراه با خانواده‌ای که نزد آن‌ها زندگی می‌کرد، به مونکیتِر رفت که فاصلهٔ بسیار کمی تا فایوی داشت و در سال ۱۸۳۲ در آن‌جا چشم از جهان فروبست. لاتوم نویسنده و نمایشنامه‌نویس کم‌اهمیتی بود که هرچند در طول حیاتش به شهرت رسید، با مرگش به دست فراموشی سپرده شد و امروزه بیشتر آثارش را به‌سختی می‌توان یافت.

حتی اگر فرض کنیم اطلاعاتی که از زندگی فرانسیس لاتوم به دست ما رسیده درست است، هنوز با ابهامات زیادی مواجهیم. مثلاً نمی‌دانیم او که بود. در قرن نوزدهم، فرهنگ زندگی‌نامهٔ ملی و چند منبع دیگر این نظریه را مطرح کردند که او فرزند نامشروع لُردی انگلیسی بوده است. البته هیچ سند متقنی برای اثبات این مدعا یافت نشده و هیچ منبع موثقی هم عنوان نکرده که این نجیب‌زادهٔ بدنام که احتمالاً اهل آنگلیای شرقی است دقیقاً چه کسی بوده است. تنها چیزی که با اطمینان می‌توان گفت این است که منبع تأمین هزینهٔ اقامت طولانی‌مدت او در اسکاتلند، که هیچ پیوندی با آن‌جا ندارد، نامشخص بوده است و قاعدتاً با فعالیت‌های ادبی‌اش هم نمی‌توانسته از عهدهٔ تأمین مخارج زندگی خود در سرزمینی کاملاً غریبه بربیاید.

سؤال دیگری که مطرح است این است که لاتوم اصلاً چرا نوریچ را ترک کرده، حال آن‌که مشخصاً از ثروتمندان اصیل و موفق این شهر بوده است. اگر آیندهٔ حرفه‌ای‌اش را در حوزهٔ نمایش می‌دیده، پس به لحاظ حرفه‌ای مهاجرت به ارتفاعات اسکاتلند به‌نوعی مرگی ناگهانی محسوب می‌شده.

پرسش‌هایی از این دست به پاسخ نیاز دارد و اگر پاسخ درخوری برایش وجود نداشته باشد، ناگزیر هر کس با ذهن خلاق خود داستانی می‌سازد. متداول‌ترین داستانی که ساخته شده این است که لاتوم همجنس‌گرا بوده. این داستان این‌طور ادامه پیدا می‌کند که او در نوریچ با فردی وارد رابطه می‌شود و چون این کار تبعات نامطلوبی در جامعه داشته و برایش رسوایی به بار می‌آورد، مجبور می‌شود آن‌جا را ترک کند. با گذشت سال‌ها، داستان‌های دیگری هم به قبلی‌ها

اضافه شده؛ مثلاً دیوِندرا وارما در مقدمه‌اش بر ناقوس نیمه‌شب چاپ ۱۹۶۸ می‌گوید لاتوم در زمان اقامت در اینوِروری «سخت شیفتهٔ کارگر مزرعه‌ای می‌شود. کارگر او را به بَنف‌شِر می‌کشاند و سپس او را گروگان می‌گیرد و با دریافت بیست‌وپنج سِنت آزادش می‌کند».[۲] البته در این حکایت عجیب نیامده که آن کارگر مزرعه در بنف‌شرِ اوایل قرن نوزدهم که دهکدهٔ کوچکی بیش نبوده دقیقاً چه مبلغی درخواست کرده که به آن رضایت داده.

به هر حال، از این ماجرا می‌توان فهمید که در آن زمان چطور مشکلات را حل می‌کردند! مثلاً اگر در شهری بزرگ روزگار به کسی سخت می‌گرفت، می‌بایست به مجموعه روستاهای کوچکی در قلب ارتفاعات اسکاتلند می‌رفت و آرزو می‌کرد هرگز در آن‌جا کسی پیدا نشود که او را بشناسد. این‌طور که پیداست، لاتوم فردی اجتماعی و داستان‌سرایی زبردست و توانا و بی‌پروا بوده که به پوشیدن لباس‌های عجیب و غریب و البته خوردن مشروب علاقهٔ زیادی داشته و، جدا از لهجه‌اش، احتمالاً خیلی خوب خود را با محیط زندگی جدید وفق داده است.

جدا از شوخی، باید در نظر بگیریم این «زندگی‌نامه»‌ای که طی چند قرن برای او ساخته و پرداخته‌اند روایتی است که اجزای آن دستخوش وارونگی شده است. مثلاً اگر فردی باسواد با سرووضعی نسبتاً خوب ناگهان از شهری بزرگ به روستای کوچکی در اسکاتلند نقل‌مکان کند، می‌گویند همجنس‌گرا یا فرزند نامشروع یکی از اعیان و اشراف است. اما به قول معروف، تا نباشد چیزکی مردم نگویند چیزها. جلوتر که می‌رویم، متوجه درهم‌تنیدگی عجیب ظاهری و باطنی زندگی لاتوم می‌شویم:

مردی که ظاهراً شب‌به‌شب به میخانه‌های محلی فایوی می‌رفت و با همه سر صحبت را باز می‌کرد، اما حتی یک کلمه دربارهٔ خانواده و اصل و نسبش نمی‌گفت؛ مردی با لباس‌های مد روز که تظاهر به شادی می‌کرد و همیشه از شایعاتی که بین مردم پایتخت رد و بدل می‌شد باخبر بود، اما به خواست خود این شایعات محرمانه را با دهقانان ژولیده در میان می‌گذاشت.

می‌توان گفت داستان‌های گوتیک حول محور پنهان کردن و آشکار کردن می‌چرخد. ما در آثار گوتیک به‌کرات به شخصیت‌هایی برمی‌خوریم که شباهت غریبی به بعضی از جنبه‌های زندگی لاتوم دارند؛ مثلاً جنایتکارانی که از طرفی ادعا می‌کنند کسی نمی‌تواند ردشان را بگیرد و از طرف دیگر، با گفته‌های سنگین و پرمغزشان، با هر حرکت و هر تکه از لباسشان و با شیوهٔ اعلام نقش و سرنوشتشان خود را رسوا می‌کنند. مثل این است که فردی عادی هنگامی که از جادهٔ پرپیچ و خم آلپاین می‌گذرد و به مونتونی یا اِسکِدونی می‌رسد با خودش بگوید: «وای! من مردی ساده و معمولی هستم!»

در ادامه، باید به بررسی دقیق‌تر مفهوم پنهان کردن و آشکار کردن و مفاهیم مرتبط دیگر پرداخت. شاید برخی بگویند برای نقد آثار لاتوم باید همهٔ رمان‌ها و نمایشنامه‌هایش از پیش از سال ۱۸۰۰ را بررسی کنیم، اما به نظر می‌رسد عصارهٔ فعالیت‌های ادبی او در ناقوس نیمه‌شب خلاصه شده باشد. با این حال، پیش از بررسی دقیق و جزئی‌تر این اثر، باید در نظر داشته باشیم که لاتوم، همچون بسیاری از گوتیک‌نویسان دیگر، فقط به سبک گوتیک نمی‌نوشت، بلکه آن را یکی از چند سبک محبوبی می‌دید که علاقه‌مندان پرشماری دارد. برای این‌که بفهمیم چرا گوتیک‌نویس‌ها

دلبستگی عمیقی به این سبک داشتند لزوماً نباید دنبال ارتباط مستقیم درونی و روان‌شناختی باشیم. همچنان که خوانندگان و منتقدان گوتیک گاهی فراتر از قراردادهای خشک و متعارف این سبک را بررسی می‌کنند، قطعاً برخی از نویسندگان این سبک نیز تمایل داشتند از قواعد معمول پا فراتر بگذارند و توانایی خود را در روشی تازه و در زندان تنگ گوتیک محک بزنند.

با این مقدمهٔ کوتاه، وقت آن رسیده که به خود داستان ناقوس نیمه‌شب بپردازیم، اثری که یکی از منتقدان معاصر به‌تندی درباره‌اش می‌نویسد: «اگر نویسنده به توصیف شخصیت‌ها توجه بیشتری می‌کرد، طرح داستان این‌همه پیچیده نمی‌شد و حوادث پرشتاب و تودرتو اتفاق نمی‌افتادند، چیزی که بیشتر از جذب مخاطب، او را سردرگم می‌کند.»[۳] برای عبور از این پیچیدگی، باید دست‌به‌دامان سامرز شوم که هرچند خط مشی ایدئولوژیک فاجعه‌باری داشت و، برای موضوعات بی‌ارزش، تبلیغات بحث‌برانگیزی به راه می‌انداخت، تعداد پیرنگ‌های گوتیکی که در تمام عمرش خلاصه کرد بیشتر از آن است که حتی در حوصلهٔ من بگنجد.[۴]

داستان با کنت کوئنبرگ آغاز می‌شود، اشراف‌زاده‌ای که دو پسر دارد. آلفونسوس، پسر بزرگ‌تر، در ابتدای داستان ۲۶ سال دارد و فردریک، پسر کوچک‌تر، ۱۸ سال. آلفونسوس پس از مرگ پدر ملک و عنوان او را به ارث می‌برد، ازدواج می‌کند و صاحب پسری می‌شود که خوشبختانه نام او نیز آلفونسوس است و قهرمان داستان نیز خود اوست. پدرش، یعنی آلفونسوس اول، مثل پسرش، ویژگی‌های اخلاقیِ پسندیدهٔ فراوانی دارد، اما شوربختانه در دام گناه بدگمانی می‌افتد و به رابطهٔ میان همسرش آنا و برادرش فردریک شک می‌کند و نقشه‌ای می‌ریزد تا به حقیقت پی ببرد.

نویسنده بدون این‌که چیزی از چند و چون نقشه و اجرا شدن یا نشدنش به ما بگوید خبر کشته شدن آلفونسوسِ پدر را می‌دهد؛ آنا، همسرش، خنجری خونین در دست وارد اتاق آلفونسوسِ پسر می‌شود و از او می‌خواهد برای حفظ جانش از عمارت فرار کند. پسر اطاعت می‌کند و، پس از آن، مردم داستان‌های ناخوشایندی دربارهٔ آن قلعهٔ متروک تعریف می‌کنند. شایعه‌ای دروغین سر زبان‌ها می‌افتد که آنا پسرش را کشته. چنان‌که نویسنده می‌گوید، در قلعه «شبحی سرگردان هر شب ساعت دوازده، درست همان ساعتی که بانو کنت جوان را کشت، در قلعه راه می‌رود و ناقوس بزرگ برجک جنوبی را به صدا درمی‌آورد».

آلفونسوسِ خانه‌به‌دوش پس از گذراندن ماجراهای بسیار و سرگشتگی‌های عذاب‌دهنده سرانجام خادم دیر هلنای مقدس می‌شود. در دیر، دل به عشق نوآموز جوانی به نام لورِتا می‌بازد و کشیشِ آن‌جا داستان زندگی او را برای آلفونسوس بازگو می‌کند. در کمال شگفتی، کشیش آن دو را به عقد ازدواج هم درمی‌آورد و سپس آن‌ها زندگی ساده و باصفایشان را در کلبهٔ کوچکی حوالی اینسبروک آغاز می‌کنند. اما تئودور که اشراف‌زاده‌ای بی‌بندوبار است شیفتهٔ لورتا می‌شود و با همدستی دو راهزن شرور به نام‌های رالبِرگ و کرونزِر او را می‌دزدد. برحسب اتفاق، معلوم می‌شود که رالبرگ همان کنت بایروف، یعنی پدر لورتا، است که به‌تازگی از باستیل گریخته و بدین ترتیب این ماجرا ختم بخیر می‌شود.

آلفونسوس اعلام می‌کند این بار وقت آنَ است که پرده از راز قلعه بردارد و در نهایت، بدون پیچش داستانی و هیچ نقطهٔ عطفی، این معما نیز حل می‌شود.

حق با منتقدی است که چند سطر قبل از او نقل‌قول کردم؛ پیرنگ آن‌قدر پیچیده و شلوغ شده که تقریباً جایی برای بسط شخصیت‌ها باقی نمانده و همگی تک‌بعدی و سطحی و پیش‌بینی‌پذیر از آب درآمده‌اند. من تعدادی از شخصیت‌های کسل‌کننده را در توضیحاتم حذف کرده‌ام؛ مثل ژاک، خدمتکار شوخ فرانسوی، که به طرز ناخوشایندی در صحبت‌هایش یک‌درمیان کلمهٔ فرانسوی «موسیو» را به کار می‌برد و تا حد مرگ به ارباب خود وفادار است. در اصل، می‌توان پا فراتر گذاشت و گفت از همان ابتدا هر حرکتی به سمت کشف حقیقت به شکست می‌انجامد، آن هم نه به خاطر خودِ طرح داستان یا حتی رازهای بسیاری که تقریباً تا پایان داستان برملانشده باقی می‌ماند، بلکه به سبب زمان دادن و میدان دادن به شخصیت‌ها تا یکی پس از دیگری ماجراهایشان را تعریف کنند. شخصیت الف طی سی صفحه داستانش را برای شخصیت ب شرح می‌دهد و هنوز تمام نشده که یا اتفاق تازه‌ای می‌افتد یا افراد دیگری از ناکجاآباد سرمی‌رسند و آن‌ها نیز به سهم خود داستانی برای گفتن دارند ــ و گاهی این داستان در دل داستان همین‌طور ادامه پیدا می‌کند.

البته نمی‌توان منکر شد که خلق و قرار دادن همهٔ این‌ها در کنار هم چه توان مضاعفی می‌خواهد و بدون بعضی از این روایت‌ها داستان ناقص می‌ماند، اما این ترفند لزوماً موجب ارزشمند شدن کار نمی‌شود. چه نکات دیگری در ناقوس نیمه‌شب می‌توان یافت که ملاک ارزش‌گذاری باشد؟ اگر بتوانیم، در صورت وجود، ارتباطی میان لاتوم و رمانش یا، به عبارت دیگر، میان سلیقهٔ راویِ کتاب و زندگی نویسنده پیدا کنیم، به شبکه‌ای از نشانه‌ها می‌رسیم که

سلایق و علایق و دید فکری خود لاتوم به عنوان نویسنده را نشان می‌دهند. اما چطور باید اثر گوتیک را نقد و در عین حال جزئیات زندگی و شخصیت نویسنده را هم در آن بررسی کرد؟[۵]

شاید بهتر باشد اول کمی به ساختار معماها به‌خصوص این ادعایِ انتقادیِ رایج و پرطرفدار بپردازیم که می‌گوید تمام رازها [در داستان] سرگشاده‌اند. منظور از این جمله چیست؟ خب، ساختار ناقوس نیمه‌شب را در نظر بگیرید. ابتدا سعی می‌کنیم محتوای معما ــ چیستی و ماهیت آن صرف‌نظر از فاش شدن یا نشدن ــ و ساختار معما ــ به عنوان آنچه فاش‌نشده باقی می‌ماند ــ را از هم تشخیص دهیم. اما تفکیک این دو از هم ناامیدمان می‌کند؛ درست مثل وقتی بچه بودیم و رازدار بودن فقط وقتی برایمان ارزش و معنا داشت که کسی کنجکاو کشف آن باشد. راز یا معما ماهیتی دوگانه دارد. به بیان ساده‌تر، رازدار بودن یا کشف راز فقط وقتی معنی دارد که کسی «بداند» ما از آن باخبریم؛ مثل همهٔ ابهامات و پیچیدگی‌هایی که آن داستان کنراد[۱] با عنوان بامسمایش دارد. معمای ناقوس نیمه‌شب چیست؟ پرسش، پرسش دربارهٔ اهمیت به صدا درآمدن ناقوس. از همان ابتدا این پرسش برایمان مطرح می‌شود که صدای ناقوس نشانهٔ چیست، یا با کمی تغییر، نویسنده از این رهگذر چه می‌خواهد به ما بگوید. جلوتر که می‌رویم، متوجه می‌شویم این صدا، این موضوع مهم اما دور از درک، به حقیقتی اشاره می‌کند، حقیقتی شاید دربارهٔ قتل، دربارهٔ کشتن همسر، دربارهٔ مجموعه‌ای از حوادث که بر روابط والدین و

۱. احتمالاً منظور کتابِ دل تاریکی کنراد است. (تمام پانویس‌های کتاب از مترجم است.)

فرزند اثر می‌گذارد. اگر خود را جای قهرمان داستان بگذاریم، می‌گوییم این حق مسلم ماست که از این راز سر دربیاوریم، همان‌طور که به عنوان خواننده این حق مسلم ماست که نویسنده رازها را برایمان افشا کند.

پس می‌توان گفت ناقوس نیمه‌شب برای ما خوانندگان حکم قابله را دارد، قابله‌ای که کارش به دنیا آوردن طفل آگاهی است. در ماجرای تولد آگاهی رازی هست که دانستن آن حق مسلم ماست، اما افشای زودهنگامش، همچون زایمان زودرس، روایت را نابود می‌کند. اگر بخواهیم این موضوع را به لحاظ آسیب‌شناسی بررسی کنیم، باید تفاوت مهم بین داستان جنایی به عنوان نمونهٔ روایت مدرن و داستان ترسناک به عنوان نمونهٔ روایت پست‌مدرن را در نظر بگیریم.(۶)

البته که این ساختاربندی خامدستانه است، اما چه مفهومی دارد؟ ساختار داستان جنایی خطی و عینی و توالیِ زمانی‌اش ازپیش موجود است و این‌ها ویژگی کار مدرن محسوب می‌شود، چرا که به طور پیش‌فرض، داستان یا ترتیب وقایع موجود و مشخص است و فقط در روند متن آشکار می‌شود. برعکس، داستان ترسناک تکه‌تکه و ذهنی است، در آن هیچ قطعیت و پیش‌فرضی وجود ندارد، داستان هرگز به طور کامل در زمان حال گفته یا بازگو نمی‌شود و ما تنها از اثر آن گذشتهٔ مبهم و تاریک در زمان حال باخبر می‌شویم.

پرواضح است که مقصود ما از ارائهٔ چنین موضوعی بررسی ناقوس نیمه‌شب به عنوان روایتی غیرمعمول نیست، بلکه بحث دربارهٔ مفهوم گسترده‌ترِ خودِ ژانر گوتیک است. ژانر گوتیک

مجموعه‌ای از حوادث توضیح‌ناپذیر را به روایت‌های تاریخی اضافه می‌کند و از قطعیت‌ها و چارچوب‌های پیشین فراتر می‌رود. این کنش و واکنش میان گوتیک و قطعیت‌های تاریخی باعث پویایی و جذابیت داستان می‌شود. و به این ترتیب وارد مقولهٔ پیچیدگی رمزآلود خاص گوتیک می‌شویم. معمایی که در ژانر گوتیک باید حل شود فقط و فقط باید در قلمرو محال «ماوراءالطبیعهٔ منطقی» جای گیرد، اما ماوراءالطبیعه توضیح‌دادنی و توجیه‌پذیر نیست و از این رو با منطق در تعارض است و «منطقی» نیست. در جهان ناقوس نیمه‌شب، هر جا توضیح مبسوطی داده می‌شود، کسی یا اتفاقی حرف راوی را در میانه قطع می‌کند. نویسنده همیشه در مرز میان پنهان کردن راز و آشکار کردن آن حرکت می‌کند؛ درست مثل حرکت بی‌پایان در یک مدار یا، آن‌طور که آویتِل رونِل می‌گوید، مثل تماسی تلفنی که نه کسی به فرد پشت خط جواب درستی می‌دهد و نه حتی می‌شنود که چه می‌گوید.(۷) ناقوس نیمه‌شب نیز نمادین است. ناقوس، صدا، پیام نمادند و نویسنده مدام از توضیح واضح و ساده و همه‌فهم آن‌ها اجتناب می‌کند.

اما در بررسی جزئی‌تر، می‌بینیم نَاقوس به دنیا آمدن را اعلام می‌کند و منطق نیز مرگ را. آلفونسوس به سوی ناقوس می‌رود، چون باید راز آن را کشف کند، چون در واقع باید راز خانوادگی‌اش را کشف کند، ضربه‌ای را که خورده، ضربه‌ای که خیال می‌کند از مادرش خورده و به سبب آن از محبت او محروم شده و به‌ناچار تن به زندگی سراسر تبعید و ابهام داده و سرانجام تصمیم گرفته بازگردد. با این تصمیم، او بار دیگر به زادگاهش، به قلمرو خود برمی‌گردد، قلمروی که پیش‌تر پای پدرش از آن بریده شده و، با

این تصمیمِ آلفونسوس، پای مادرش هم از آن‌جا بریده می‌شود. این کار چهَ عاقبتی دارد؟ جدایی و در اصل یتیم شدن.[۸]

داستان لاتوم از ابتدا تا به انتها داستان جدایی و یتیمی است. به طرز غریبی، این حکایت به ماجرای زندگی لاتوم نزدیک و بازگوکنندهٔ تولد و مرگ اسرارآمیز اوست (طبق منابع نامعتبر، کسی نمی‌داند پدر و مادر او که هستند. روی قبرش در حیاط کلیسای فایوی نام ناآشنای جیمز فرانسیس حک شده و نام پدر و مادرش را ذکر نکرده‌اند). در ناقوس نیمه‌شب، به شکلی عجیب و افراطی بر یتیمی، بی‌خانمانی و قطع ارتباط با خانواده تأکید شده است. نگاهی به اولین جملات داستان بیندازید. خبری از جهان سادهٔ متشکل از پدر و پسر، مادر و دختر نیست. قلمرو قلمروِ پدربزرگ‌هاست و این رسم غریبی برای شروع داستان است (همه می‌دانیم که ادبیات گوتیک سرشار از چنین رسم‌و رسوم‌های غریبی است، اما در حیطهٔ دیرها و صومعه‌ها). در واقع، داستان با توضیح اصل و نسب و ریشه‌ها شکل می‌گیرد. با این تفاصیل، نقش آلفونسوسِ پدر در داستان چیست؟ این کارِ تقلیدی از هملت اشاره‌هایی ناقص و بریده‌بریده به داستان هملت دارد که همین ساختار روایت را شکل می‌دهد (عجیب است که اغلب نقل‌قول‌های لاتوم از نمایشنامهٔ هملت اشتباه است).

یتیم‌ها... پدربزرگ‌ها... شجرهٔ خانوادگی... چه کسی پدر چه کسی است؟ چطور بفهمیم معنای پشت میراث (قلعهٔ کوئنبرگ) یا نام‌خانوادگی (نام و نام‌خانوادگی مجهولِ لاتوم) چیست؟ این بار معما چیست؟ راز لاتومِ تبعیدی که در سرزمینی غریبه، در جسمی غریبه و میان مردمی غریبه زندگی می‌کرد چه بود، آن هم مردمی که زبانش را نمی‌فهمیدند؟

بیایید بیشتر به تبعید و کاری که با خیالات فرد همجنس‌گرا می‌کند بپردازیم. پس از تلاش‌های جودیت باتلر، تفکری ژرف‌تر دربارهٔ اهمیت دگرجنس‌گرایی جا افتاد. به عبارت دیگر، او بود که ما را بر آن داشت تا به معنای «ماهیت جنسی» و مقولات مرتبط با آن فکر کنیم.

طبق نظر باتلر و دیگران، راز عقدهٔ ادیپ نه در عشق رقابت‌جویانهٔ پسربچه به مادر و عشق دختربچه به پدرِ غالباً غایب، که در کناره‌گیری دردناک پسر از عشق بی‌ثمر به پدر، و عشق بی‌ثمر دختر به مادر است.[۹] باتلر در این میان حرف از ارتباطی عجیب می‌زند. گین باتِن اخیراً در کتاب خود بیشتر دربارهٔ این ارتباط عجیب صحبت کرده است که بعداً به آن می‌پردازیم. اما او از سه عامل فرهنگی نام می‌برد: یتیم بودن که پیش‌تر به آن پرداختیم؛ کم‌ارزش شدن کالا و نیروی کار در نظام سرمایه‌داری که هرچند به آن نپرداخته‌ایم، در گسترش ادبیات و داستان‌نویسی در نیمهٔ دوم قرن هجدهم مؤثر بوده است؛ و در آخر، سودازدگی.[۱۰]

حوادث روزگار در زمان آفرینش ناقوس نیمه‌شب موجب شده که این اثر حاویِ ــ یا بهتر است بگوییم پر از ــ سودازدگی باشد. مثال‌ها در این حوزه فراوان است و فرصت اندک. تقریباً از هر جنبه که به داستان نگاه کنیم، این سودازدگی را در روایت می‌بینیم. مثلاً آلفونسوس همیشه در خطر غرق شدن در سودازدگی است و علتش هم ندانستن معمای داستان، صرف‌نظر از چیستیِ آن، است.

اما این سودازدگی مختصِ او نیست؛ آنا هم تا حدی این مشکل را دارد؛ لورتا هم؛ و همچنین شخصیت‌های تندخو و حتی خشن، فئودال‌هایی مثل کنت بایروف، یا عدهٔ خاصی از دستهٔ راهزن‌ها. از این‌جا، یک مرحله جلوتر می‌رویم. به نظر می‌رسد محور داستانی

اصلی ناقوس نیمه‌شب تلاش مستمر برای بیان و دفع سودازدگی باشد. مثلاً در مورد آنا، شاید فرض کنیم احضار راهب‌ها در نیمه‌شب و هنگام دعا خواندن معنای نمادین خاصی دارد؛ مثلاً او از «آن شب کذایی» به بعد دچار فروپاشی روانی شده و نیاز به آرامش دارد. امروزه می‌دانیم کشیش‌ها و راهب‌ها تداعی‌کنندهٔ نقش «پدر» در داستان و بیشترین استعارهٔ استفاده‌شده در ادبیات گوتیک بوده‌اند. برای برجسته‌تر کردن حس پدرانگی، آن هم در متن داستانی که قهرمان یا قهرمانان آن یتیم‌اند، چه راهی بهتر از خبر کردن راهب‌ها که درست سرِ ساعت خاصی از شب در کنار بالین، تابوت، دخمه یا سرداب حاضر شوند و به بازتولید حس کنجکاوی و رازآلودی کمک کنند؟

صحنهٔ دیگری که در داستان گوتیک شاهد آنیم بازتولیدِ بازتولید است. آن‌طور که جولیا کریستوا و دیگران می‌گویند، سودازدگی به سبب فقدان شکل می‌گیرد؛[۱۱] از نظر اقتصادی، سودازدگی حاصل بازتولید یک نظام تبادلی (تعاملی) است که دیگر موجود نیست و معنا ندارد و چون وجود ندارد، جای آن را سودازدگی پر می‌کند که راه‌حلی همیشه دور از دسترس برای مشکلی چاره‌ناپذیر است. از این رو، شاید بتوانیم در متن ناقوس نیمه‌شب رابطه‌ای میان سودازدگی، راز و همجنس‌گرایی پیدا کنیم. اما همیشه باید ماهیت متن همجنس‌گرایانه (یا به تعبیر امروزی‌تر، دگرباشانه) را در نظر گرفت.

با این کار، عملاً نظریات فروید را در سوگ و مالیخولیا[1] و ایگو و

1. *Mourning and Melancholia*

اید[1] دنبال می‌کنیم. ممکن است نظریهٔ فروید در تحلیل داستان مؤثر باشد که مدعی بود «وقتی فردی مجبور می‌شود ابژهٔ جنسی را رها کند، غالباً تغییری در ایگوی او رخ می‌دهد و، در پی آن، ابژه در خود (ایگوی) فرد درونی‌سازی می‌شود؛ مشابه آنچه در مالیخولیا رخ می‌دهد».(۱۲) شاید بد نباشد به رابطهٔ میان مالیخولیا و همجنس‌گرایی بپردازیم که باتلر در مجموعه آثار جدیدترش به طور مفصل آن را بررسی کرده است. مثلاً:

> اگر انگارهٔ زن و انگارهٔ مرد با کمی دگرجنس‌گرایی همراه شود و ادامه یابد، ممکن است اثر خود را به شکل ترک اجباری وابستگی‌های همجنس‌گرایانه نشان دهد یا، در حالت شدیدتر، فرد تعلقات همجنس‌گرایانهٔ خود را به‌کل سرکوب کند که، در این صورت، دچار نوعی حسرت برای آرزوی محال و سوگ حل‌نشده می‌شود.(۱۳)

چنین است که مالیخولیا یا همان سودازدگی به وجود می‌آید:

> وقتی ممنوعیت‌های رایج فرهنگی منجر به نوع خاصی از فقدان می‌شود، شاهد شکلی از مالیخولیا خواهیم بود که به لحاظ فرهنگی رایج و شناخته‌شده است. این نوع مالیخولیا نشانهٔ درونی شدن نیروگذاری روانی[2] همجنس‌گرایی ناکام‌مانده و سوگ حل‌نشده است و در جایی که عموم این فقدان را به رسمیت نشناسند و دربارهٔ آن صحبت نکنند و نامی بر آن نگذارند و اجازهٔ سوگواری برای آن ندهند، پیامدهای فرهنگی

---

1. *The Ego and The Id*

۲. cathexis: در نظریهٔ روانکاوی، به صرف انرژی روانی برای هر نوع هدف، اعم از آرزو، میل شخصی، هدف و ... می‌گویند.

آن بعدتر رخ خواهد نمود. هویت دگرجنس‌گرایانه جای خود را به تلفیق عشق ناکام و مالیخولیا می‌دهد.(۱۴)

این نظریهٔ انتشار مالیخولیاییِ نیروگذاریِ روانیِ همجنس‌گرایانهٔ پیشین مشکلاتی ایجاد می‌کند. یکی از این مشکلات، به طور ویژه و به ادعای باتلر، احساسِ قرار گرفتن بر لبهٔ تیز ضدنهادباوری است. این واقعیت ناراحت‌کننده در ذهن فرد می‌ماند که ماهیت او قربانی روایت مسلط و رایج شده، حتی اگر این روایت مسلط و رایج تا حدی خرده‌روایت‌های دیگر را نیز به رسمیت بشناسد. اما به نظر من، مشکل مبرم وقتی به وجود می‌آید که بخواهیم این نوع ایده را در قالب متن، فرهنگ و زندگی‌نامه بررسی کنیم. در این حالت، سه روش پیش روی ماست. بدیهی‌ترین روش آن است که در ناقوس نیمه‌شب یا در دیگر نوشته‌های لاتوم دنبال اثری از گرایش جنسی حقیقی او باشیم. به عبارت دیگر و به زبان امروزی‌تر، بررسی کنیم که آیا ادبیات دگرباشانه داریم یا خیر.

آلن ویتلاک گروو، از معدود مفسران معاصر آثار لاتوم، در رساله‌ای با نام بجای «خروج از قلعه» به صحنه‌ای خاص در ناقوس نیمه‌شب اشاره می‌کند که حاوی خشونت جنسی و نمونه‌ای از مشکلات بالقوهٔ دگرباشی چون لاتوم است. جالب است بدانید مثالی که او می‌زند داستان زندگی راهب است. نشانه‌های پنهان و در لفافهٔ مالیخولیا را می‌توان در این حکایت اعتراف‌گونه یافت. این کشف از آن رو جالب است که می‌توان زندگی خود لاتوم را به دو صورت در آینهٔ آن دید: اول تبعید او به اسکاتلند، ظاهراً برای فرار از جرم‌های خلاف شأن جامعه؛ و دوم در دسترس نبودن زندگی‌نامه‌اش که منجر به بالا گرفتن گمانه‌زنی‌ها و شایعات و

متعاقباً انزوای او شد. از نظر گروو، داستان زندگی راهب در ناقوس نیمه‌شب حاوی نشانه‌هایی از نیروگذاریِ روانیِ همجنس‌گرایانهٔ پیشین لاتوم است که به طرز عجیبی تشدید شده.

راهبِ مذکور به قتل مردی به نام دولاک متهم می‌شود که شب را در بستر او خوابیده. همین دلالت ضمنی کافی است که ذهن ما به سمت رابطهٔ همجنس‌گرایانه سوق پیدا کند. البته لاتوم در ادامه این نشانه‌ها را با مواردی چون خون و شرم و سودازدگی می‌پوشاند. جدا از این نمادها، گروو معتقد است کلید معمای لاتوم در توصیف تعامل بین راهب و دولاک است:

> لاتوم با زبانی واقع‌بینانه، داستانی و صمیمی شرح می‌دهد که راهب و دوستش برای خواب به اتاق می‌روند، زبانی که در جاهای دیگر رمان نمی‌بینیم. جزئیات ریز در این صحنه، برخلاف روابط ملودراماتیک و بیش از حد قاعده‌مند در دیگر قسمت‌های کتاب، احساس صمیمیت و محبت ایجاد کرده است.(۱۵)

گروو بعدتر می‌گوید «برجستگی» این صحنه وزنه‌ای است برای متعادل‌تر کردن پایان قراردادی و «تهی و بی‌مایهٔ» داستان. شاید همچنان که ملافه‌های خونین از تجاوز و مرگ و رازی مدفون سخن می‌گویند، نشانهٔ تولد یا، بهتر بگوییم، تولد دوبارهٔ رازی در مکان اصلی وقوع جرم باشند و هنگام بازبینی، «راز پنهان» لاتوم یا راهب آشکار شود.

با این حال، همان‌طور که در سال‌های اخیر و به لطف آگاهی بیشترمان از تفکیک‌ناپذیری گفتمان‌ها توانسته‌ایم به‌درستی ادبیات زنان را تعریف کنیم، احتمالاً با تأمل بیشتر می‌توانیم به پرسش «آیا ادبیات دگرباشانه وجود دارد؟» نیز پاسخ دهیم.(۱۶)

مثلاً، در متن رمان ناقوس نیمه‌شب، جدا از سودازدگی و نشانه‌های دیگر، آیا می‌توان نکاتی پیدا کرد که ناخودآگاه خواننده را به همجنس‌گرایی رهنمون کند؟ آیا لاتوم را نه به خاطر تمایلات و سرشت خودش، که به سبب اثری که نوشته می‌توان دگرباش نامید؟ اثبات چنین موضوعی بی‌اندازه دشوار است و قطعاً این‌جا به آن نخواهیم پرداخت، اما تعدادی از ویژگی‌های متن را در کنار نظریهٔ مالیخولیا بررسی می‌کنیم. برای نمونه، می‌بینیم که متن از ساختار همجنس‌گرایانه به فرم دو برادر و پدر حاضر یا غایب و از ریختن خون به راه‌حل نهایی از طریق ازدواج دو غیرهمجنس و برگرداندن فضای مبهم و مرگبار قلعه به مکانی گرم و صمیمی حرکت می‌کند. می‌توان گفت هیچ نکتهٔ خاص و برجسته‌ای در این سیر وجود ندارد و داستان صرفاً در چارچوب قراردادهای نه‌چندان گیرا پیش می‌رود. اما مهم‌ترین بخش این فرایند وقتی است که با رویکردی انتقادی به اثر نگاه می‌کنیم و ابعاد پنهانی آن پیش چشممان گشوده می‌شود: پایانی خوش به دست آلفونسوس رقم می‌خورد و این پایان خوش همان رابطهٔ کنت بایروف، پدرِ لورتا و طبعاً پدر [مرشد] جدید آلفونسوس، و جوانی فرانسوی به نام ژاک است!

نقطهٔ آغاز این پایان خوش هم زمانی است که بایروف در باستیل زندانی است و ژاک در نقش زندانبانی که به طرز مرموزی با او همدل و مهربان است وارد داستان می‌شود:

> در همین گیر و دار، از میان همهٔ زندانی‌ها، شما به دلم نشستید، موسیو. و تمام هم و غم من این شد که آزادتان کنم تا با هم فرار کنیم. می‌دانستم که اگر چنین نقشه‌ای بکشم، مخالفت نمی‌کنید و از چهره‌تان خواندم که با من مهربان خواهید بود.

«مخالفت نمی‌کنید» و «با من مهربان خواهید بود» عبارات عجیب ژاک است که شاید نشان‌دهندهٔ احساس قلبی او به کنت بایروف باشد و برای همین هم او را از شکنجه و ذره‌ذره مردن در باستیل نجات می‌دهد. اما رابطهٔ آن‌ها به همین‌جا ختم نمی‌شود و ماجراهایی پیش می‌آید که قطعاً عجیب و شک‌برانگیز است.

مثلاً به نقشهٔ ژاک برای پوشیدن لباس مبدل در مرحلهٔ اول فرار دقت کنید. نقشهٔ جالب ژاک این است که خود را به شکل گدایی سیاهپوست درمی‌آورد و به کنت بایروف لباسی زنانه می‌پوشاند و او را همسر خود معرفی می‌کند. بعد هم می‌گوید: «حالا لطفاً یادتان باشد که طبق نقشه، اگر بدتان نمی‌آید، وانمود کنید همسر من هستید. چون چهره و اندام ظریفی دارید، به زن‌ها شبیهید.» (۲۴۵)[1] اما این کارش عجیب است و از همین‌جا حدس می‌زنیم که شاید در باستیل اتفاق غریبی برای بایروف افتاده، چرا که وقتی اولین بار در داستان با او روبه‌رو می‌شویم، آن مرد «خوش‌قیافه»‌ای نیست که همسر آینده‌اش درباره‌اش می‌گوید: «بهترین مردی بود که می‌توانست زنی را خوشبخت کند.» (۸۷) به‌علاوه، بایروف سال‌ها با نام مستعار رالبرگ زندگی کرده و راهزنی با «چهرهٔ اخم‌آلود و سرووضعی ژولیده» بوده، اما شاید این‌جا میل و سلیقهٔ درونی نویسنده غالب شده است. در این‌جا، درست موقع تغییر قیافهٔ ژاک و بایروف، تغییری هم در شکل رابطه‌شان ایجاد می‌شود. اما عجیب‌تر از آن طرز تفکر ژاک است که بهترین راهی که برای گشتن دور اروپا به ذهنش رسیده تغییر ظاهرش به گدایی سیاهپوست است، آن هم با همسری از نژاد سفید.

---

۱. این شماره صفحه و مابقی به همین کتاب حاضر ارجاع می‌دهند.

اگر الگو یا معنایی، هرچند مبهم، هرچند جزئی، نهفته یا آشکار، در متن باشد، ارزش بررسی و دقت بیشتر را دارد؛ مثلاً می‌توان به رابطهٔ برادرانه و همجنس‌گرایانهٔ ژاک و بایروف اشاره کرد وقتی به مسافرخانه‌ای می‌رسند تا شب را در آن بگذرانند و بایروف می‌گوید:

> نقشه‌مان بدون کم و کاستی پیش رفت و کسی به ما شک نکرد و من از این بابت بسیار خوشحال بودم. از آن‌جا که نقش زن و شوهر را بازی می‌کردیم، اتاقی دونفره گرفتیم. ژاک در اتاق از من خواست بیدار بمانم، چون بسیار مشتاق بود که تعریف کند چطور نقشهٔ فرار را کشیده...

اما در کنار این رابطهٔ گرم و صمیمی شبه‌زناشویی، خصلتی مبهم در رفتار مردِ مثلاً سیاهپوست وجود دارد (ژاک که به‌ناچار نام سزار را بر خود گذاشته و، به قول لاتوم، به زبانی شبیه سیاهان اما پر از اشتباه صحبت می‌کند)، رفتاری که ما را وامی‌دارد که بپرسیم آیا تبعید در این داستان دستاورد است یا ترفندی برای فرار یا تجربهٔ مشترک خشونت و تحقیر. در واقع، حتی وقتی بایروف در چهاردیواری زندان و دور از خطر است، آسیبی که از گذشته و تجربهٔ رانده شدنِ خشونت از خانه و جامعه دیده با اوست. نویسنده ما را ترغیب می‌کند که پیچیدگی‌ها و تناقض‌های ذاتی تبعید را در نظر بگیریم و در صحت روایت‌های ساده‌انگارانه‌ای که آن را عملی قهرمانانه به تصویر می‌کشند شک کنیم.

با این تفاصیل، ممکن است به چیزهای عجیب‌تری هم بربخوریم که با این نوع تفسیر مرتبط باشد. در اواخر کتاب، ژاک که پیوسته داستان‌های نامعتبر و مشکوکی از خود و گذشته‌اش

می‌گوید برای آلفونسوس داستان ترسناکی تعریف می‌کند. اوج داستان آن‌جاست که خود روح را به چشم می‌بیند و می‌گوید: «آن‌جا مردی سیاهپوش و بی‌سر را دیدم که زانو زده بود. وقتی فریاد زدم و درخواست کمک کردم، مرد بلند شد و با نهایت سرعت پا به فرار گذاشت. چند قدم که دور شد، دیدم پشتش مثل برف سفید است.»[1] (۲۹۹) او چیزی دربارهٔ ویژگی‌های جزئی آن روح و ظاهر شدنش به ما نمی‌گوید. عبارت «سفید مثل برف» شاید برگرفته از کتاب مقدس باشد و اگر چنین باشد، این کنایهٔ مبهم از جذامی ثابت می‌کند تبعید نیز که در کل متن به‌وفور شاهد آن هستیم استعاری است. اما این‌که به بی‌سر بودن روح اشاره می‌کند چه؟ مردی سیاه‌و سفید... سیاه‌و سفید این‌جا به هم آمیخته‌اند، اما به قیمت بی‌سر شدن، اختگی، و شاید نشانهٔ عشقی ممنوع که دو نفر را به هم پیوند می‌دهد، اما در همان لحظه باارزش‌ترین داشته‌هایشان را تمام‌وکمال از آن‌ها می‌ستاند.

سؤالی که در این قسمت مطرح می‌شود این است که تا چه اندازه می‌توان (از عرف، قانون یا اخلاق) تخطی کرد، اما از چارچوب خارج نشد. این سؤال و سؤالاتی دربارهٔ تبعید و تبعیدِ خودخواسته، یا به تعبیر دلوز و گتاری، قلمروزدایی و قلمروسازی مجدد و آوارگی، ذهن کنت بایروف را به خود مشغول می‌کنند. مثلاً وقتی او اولین بار به باستیل می‌آید، پی می‌برد که

> هیچ دلیلی برای زندانی شدنم نمی‌دیدم جز آن‌که دولت ونیز آن‌قدر قدرت داشته که، حتی پس از فرارم از آن‌جا، کسانی را

---

۱. اشاره دارد به سیمونِ جذامی (Simon the Leper)، از شخصیت‌های کتاب مقدس.

برای دستگیری‌ام فرستاده. هرچند باز هم چندان معقول به نظر نمی‌رسید، چون می‌دانستم قدرت هر سرزمین محدود به مرزهای آن است. اما به هر حال، دلیل دیگری برای حبس به ذهنم خطور نمی‌کرد...

شاید این فرض عجیبی به نظر بیاید. کسی که گمان کند تبعید جانش را نجات می‌دهد یا قانون را قدرتی فراگیر و بازدارنده بینگارد که هیچ حد و مرزی نمی‌شناسد و فرار از آن واجب است باید هم چنین فرضیه‌ای داشته باشد. جودیت باتلر می‌گوید: «ممنوع بودن همجنس‌گرایی مانع ابراز غم و اندوه در افراد ناکام می‌شود و هویتی مالیخولیایی به فرد می‌دهد.»(۱۷)

پنهانکاری و فرار تحت سرکوب هم ممکن است و هم ناممکن؛ یعنی هرچند می‌توان از قانون گریخت، ناگزیر خطر لو رفتن نیز بالا خواهد رفت. هرچند تغییر قیافه عجیب است، شاید نویسنده تلاش می‌کند در بعیدترین سناریوها منظور و تمایل خود را پنهان کند، اتفاقی که البته هرگز در زندگی خود لاتوم رخ نداد. به‌علاوه، تمرکز اغراق‌آمیز بر برخی بخش‌های اثر (شاید برای پرت کردن حواس خواننده از نیات درونی نویسنده) مانع آشکار شدن درونیات نویسنده نمی‌شود و انتخاب‌ها و داستان‌پردازی‌های او عاقبت احساسات واقعی‌اش را، که در این‌جا مالیخولیای برخاسته از سرکوب احساس واقعی است، نشان می‌دهد.

پرسش بعدی این است که چطور می‌توان سرکوب احساسات و پیامدهای آن را در متن تشخیص داد. جواب این است که مالیخولیا پیوند ناگزیری با مرگ دارد و ما در این داستان شاهد مرگ‌ومیرهای زیادی هستیم که نویسنده با نوعی بی‌قیدی دربارهٔ

آن‌ها سخن می‌گوید که این نیز از سرکوب خواسته‌های نامتعارف جسمی و همچنین تمایل به حفظ چارچوب‌های ژانر گوتیک نشئت می‌گیرد. در این میان، باید به طلیعهٔ یکی از فصل‌های مهم رمان که از نیکلاس رو است بیشتر دقت کرد:

فقط و فقط به یک چیز می‌اندیشم،
به ارباب مقتولم و گور شکافتهٔ تاریکش،
که دهان گشوده و بی‌تاب بلعیدن من است.

بی‌تاب بودن در این متن ابهام دارد. آیا منظور بی‌تابی برای ارضای احساس انتقام‌جویی است یا آرزوی هرگز برآورده‌نشده و همیشه سرکوب‌شدهٔ وصال؟ در هر حال، آنچه مهم است تشدید این عقدهٔ روانی قوی («فقط و فقط به یک چیز می‌اندیشم») با مالیخولیاست که به قول فروید، به «تجمع غرایز مرگ» مربوط است.[۱۸] به نظر می‌رسد استعارهٔ کلی فرار، چه در بافت متن و چه در زندگی نویسنده، پاسخی است به پرسش از امکان فرار، فرار از عقده، فرار از مرگ در واقعیت، فرار از مرگ در همه‌جای داستان ناقوس نیمه‌شب. گور در داستان همان گور پدر است (که پدران کلیسا از آن مراقبت می‌کنند)، اما در اصل، گورِ آرزوهایی است که در دنیا محقق نشده، مثل میل درونی ژاک که تنها با حرکتی دلقک‌وار و با تحقیر خود و زیر سایهٔ نام و نژادی دیگر به ثمر می‌رسد.[۱۹]

این مقدمهٔ دوشاخه به دو نتیجه‌گیری نیاز دارد. نتیجهٔ اول ما را به شخصیت فرانسیس لاتوم یا، آن‌طور که روی قبرش نوشته‌اند، جیمز فرانسیس سوق می‌دهد و نتیجهٔ دوم به ما امکان می‌دهد فراتر از زندگی و اثر او به حدس و گمانه‌زنی بپردازیم. در مردان و

منش‌های لاتوم، که یک سال پس از ناقوس نیمه‌شب تألیف شده و داستان دختر و پسری جوان به نام‌های ریچل و آلفرد است، می‌خوانیم که ریچل قبول نمی‌کند همسر آلفرد شود. نویسندهٔ نقد اولیه بر این اثر با لحنی خشک می‌گوید: «خوب شد! چون آن دو بعداً فهمیدند که خواهر و برادرند.»[۲۰] آشکار شدن چنین رازهایی البته امری عادی است، زیرا به‌نوعی تکرار وضعیت بی‌سرپرست بودن یا سبب ورود دوبارهٔ روایت به زندگی زناشویی دگرجنس‌گرایانه محسوب می‌شود.

گوته می‌گوید: «شاعر می‌سراید تا هیولا را در ساحل زنجیر کند»، اما وجود نویسنده‌ای چون لاتوم نشان می‌دهد که باید دربارهٔ اطلاق این گزاره به نویسندگان هم بیندیشیم. البته که هیولا باید در ساحل زنجیر شود، چون اگر نزدیک بیاید، دیگر نه معمایی در کار خواهد بود و نه فاصله‌ای که بتوان آن را با کلمات جادویی پر کرد. اگر هیولا می‌توانست تا آخرین حد ممکن به ما نزدیک شود، موانعی که سودازدگی در روایت، صبورانه و با دقت، ایجاد کرده می‌شکست و ما وارد جهانی بی‌حد و مرز می‌شدیم، جهانی که کشور و شهر و ایالت در آن معنا ندارد و خبری از ممنوعیت‌های سختگیرانه اما لازمِ قانونی نیست. حالا که تا این‌جا آمده‌ایم، پیشنهاد می‌کنم سرسری از سخن گوته عبور نکنیم. با دقت بیشتر در سخن گوته، متوجه می‌شویم که هیولا نیز نباید زیاد عقب‌نشینی کند. شعرِ شاعر لالایی نیست، آمیزه‌ای مسحورکننده از جاذبه و دافعه است، افسونی گریزناپذیر که پیش از بروز تمایز روان‌شناختی بین مرد و زن آشکار می‌شود. از سودازدگی راه فرار و امکان فراری نیست، چرا که احتمالاً این هیولای «بیرونی» صرفاً موجودی خیالی و تجسم یک ابژهٔ