رنج و رستگاری

تأملی بر جهان و آثار چارلز دیکنز

ادبیات بریتانیا

علیرضا پیروزان
دکترای مطالعات فرهنگی

چارلز دیکنز (۱۸۷۰-۱۸۱۲) را معمولاً با تصاویر خیابان‌های مه گرفته لندن، کودکان یتیم، کارخانه‌ها، زندان‌ها و طبقات فرودست به یاد می‌آورند. اما جهان ادبی او، فراتر از یک گزارش اجتماعی یا رئالیسم انتقادی ساده، جهانی است که در آن تجربه رنج، حساسیت انسانی و امکان دگرگونی در مرکز روایت قرار می‌گیرند. دیکنز نه فقط راوی فقر و بی‌عدالتی در عصر ویکتوریایی، بلکه متفکری ادبی است که می‌کوشد به پرسش‌های عمیق‌تری پاسخ دهد: انسان در جهانی که ساختارهای اجتماعی او را می‌فشارند چگونه می‌تواند «خود» بماند؟ آیا رستگاری ممکن است؟ و اگر چنین است، از کجا آغاز می‌شود: از قانون، از نهاد، یا از درون فرد؟ دیکنز را نباید فقط نویسنده فقر و کودکان دانست. او متفکری ادبی است که به مسأله انسان در جهان مدرن می‌اندیشد؛ انسانی که میان ساختارهای اقتصادی، نهادهای رسمی و امیال شخصی گرفتار است. جهان ادبی دیکنز، جهانی است که در آن رنج دیده می‌شود، اما عادی‌سازی نمی‌شود؛ جهانی که در آن، هم خطا و هم اصلاح ممکن است. آنچه دیکنز را همچنان خواندنی می‌کند، ایمان ساده اما عمیق او به امکان تغییر است؛ نه تغییری انتزاعی، بلکه تغییری در سطح زندگی روزمره، رابطه‌ها و انتخاب‌ها. شاید به همین دلیل است که آثار او، با وجود لحنی که گاه سانتی‌مانتال می‌شود، هنوز واجد نوعی حساسیت انسانی‌اند که نه از سر موعظه، بلکه از سر همدلی است. جهان ادبی او، نه فقط یک پدیده تاریخی، بلکه دستگاهی فرهنگی-اجتماعی است که هنوز، با فاصله‌ای قریب به دو سده، زنده و اثرگذار است.

اخلاقی که از دل تجربه برمی‌خیزد

نقطه آغازین جهان دیکنز، رنج است؛ اما نه رنجی انتزاعی یا فلسفی، بلکه رنجی زیسته، ملموس و بدن‌مند. کودکانی که گرسنه‌اند، آدم‌هایی که تحقیر می‌شوند، بدن‌هایی که زیر بار کار یا زندان فرسوده می‌شوند. دیکنز خود تجربه کار کودکانه و فقر را از سر گذرانده بود و همین تجربه، به نوشته‌های او نوعی «دانش زیسته» می‌دهد؛ دانشی که نه از نظریه، بلکه از لمس مستقیم زندگی شکل گرفته است.

در «الیور تویست» (۱۸۳۸)، رنج کودک یتیم صرفاً یک عنصر احساسی نیست؛ بلکه افشاگر ساختاری است که فقر را طبیعی جلوه می‌دهد و بی‌عدالتی را به قانون بدل می‌کند. یتیم‌خانه‌ها، کارگاه‌ها و نهادهای خیریه رسمی، در ظاهر حامل نظم و خیرخواهی‌اند، اما در عمل، به فرآیندهای انسان‌زدایانه دامن می‌زنند. از این منظر، دیکنز به نقد نوعی نظم نهادی می‌پردازد که با حذف همدلی، به خشونتی مشروع شده می‌انجامد. دیکنز در اینجا به شکلی پیشافلسفی، به مسأله‌ای نزدیک می‌شود که بعدها در اندیشه‌های اخلاقی مدرن برجسته شد: فاصله میان «قانون» و «عدالت». قانون می‌تواند منظم، عقلانی و حتی خیرخواهانه باشد، اما اگر از تجربه زیسته رنج جدا شود، به ابزار ستم بدل می‌شود. از این رو، «الیور تویست» را می‌توان متنی دانست که سازوکارهای «عادی‌سازی فقر» را افشا می‌کند.

فقر در این رمان نه یک استثنا، بلکه بخشی از نظم مسلط است؛ نظمی که از طریق گفتمان‌های رسمی .نهاد خیریه، قانون، اخلاق عمومی. خود را مشروع جلوه می‌دهد. دیکنز نشان می‌دهد چگونه فرهنگ غالب، رنج فرودست‌ها را به مسأله‌ای شخصی و تقصیرآمیز برای خود آنها بدل می‌کند: فقیر، اگر رنج می‌برد، لابد سزاوار آن است. در نتیجه، این رمان نقدی است بر منطق وظیفه‌گرای سرد و غیرهمدلانه. دیکنز به وضوح در جانب اخلاقی می‌ایستد که بر همدلی، توجه به وضعیت خاص و درک آسیب‌پذیری انسانی استوار است، نه بر قواعدی انتزاعی که بی‌توجه به پیامدهای زیسته اعمال می‌شوند.

کودک، معصومیت و امکان عاطفی جهان

کودکان در جهان دیکنز صرفاً پرسوناژ نیستند؛ آنها شاخص‌های حساسیت انسانی‌اند. الیور، نل کوچک در «فروشگاه عتیقه‌فروشی» و حتی دیوید کاپرفیلد پیش از بدل شدن به راوی بالغ داستان، هر یک به شیوه‌ای، امکان نگاهی ناب به زندگی را نمایندگی می‌کنند؛ نگاهی که هنوز آلوده محاسبه، منفعت و قدرت نشده است. «فروشگاه عتیقه‌فروشی» (۱۸۴۱) شاید از نظر ساختار روایی پراکنده به نظر رسد، اما از حیث عاطفی رمانی کلیدی است. نل کوچک، با شکنندگی و پاکی‌اش، در جهانی حرکت می‌کند که اساساً برای چنین معصومیتی ساخته نشده است. مرگ او (بی‌آنکه وارد جزئیات روایی شویم) یکی از نقاطی است که جهان دیکنز را به مرز تراژدی نزدیک می‌کند؛ جهانی که در آن، خیر محض الزاماً دوام نمی‌آورد. در اینجا با پرسشی جدی مواجهیم: آیا جهان اجتماعی ظرفیت حفظ معصومیت را دارد؟ پاسخ دیکنز تلخ اما صادقانه است. معصومیت، اگرچه ارزشمند است، اما بدون حمایت ساختارهای انسانی‌تر، قربانی می‌شود. با این حال، همین قربانی شدن، وجدان جمعی را بیدار می‌کند. دیکنز به رستگاری فردی ایمان دارد، اما ساده‌لوح نیست؛ او می‌داند که خیر، هزینه دارد. «فروشگاه عتیقه‌فروشی» را می‌توان سوگواره‌ای برای نابودی امر لطیف در دل فرهنگ کالایی دانست. اشیای عتیقه، خاطره‌ها و پیوندهای عاطفی، در برابر منطق گردش سرمایه و سود، شکننده‌اند. نل کوچک در این معنا نه فقط یک کودک، بلکه حامل نوعی ارزش فرهنگی در حال زوال است: زیست‌جهانی که با شتاب مدرنیته سازگار نیست. از سوی دیگر، رمان پرسشی بنیادین طرح می‌کند: آیا خیر انسانی می‌تواند بدون پشتوانه قدرت دوام آورد؟ مرگ نل، شکست خیر انسانی نیست، بلکه افشای جهانی است که ارزش‌های انسانی را به حاشیه می‌راند. دیکنز در اینجا به جای اخلاق غالب، اخلاقی تراژیک را پیش می‌کشد؛ آنچه حقانیت دارد، حتی اگر مغلوب شود.

چارلز دیکنز در حال کتاب خواندن برای دخترانش مری و کیت در باغ خانه‌اش، گدز هیل در کنت، سال ۱۸۶۵

> دیکنز را نباید فقط نویسنده فقر و کودکان دانست. او متفکری ادبی است که به مسأله انسان در جهان مدرن می‌اندیشد؛ انسانی که میان ساختارهای اقتصادی، نهادهای رسمی و امیال شخصی گرفتار است. جهان ادبی دیکنز، جهانی است که در آن رنج دیده می‌شود، اما عادی‌سازی نمی‌شود؛ جهانی که در آن، هم خطا و هم اصلاح ممکن است

امکان دگرگونی

«سرود کریسمس» (۱۸۴۳) رمانی کوتاه است، اما چکیده‌ای از جهان‌بینی دیکنز را در خود دارد. اسکروج، شخصیت مرکزی داستان، نمونه انسانی است که در زمان منجمد شده است؛ گذشته را فراموش کرده، حال را انکار می‌کند و آینده را فقط به مثابه حساب و کتاب می‌بیند. دیدار با گذشته، حال و آینده، در این داستان، صرفاً تمهیدی روایی نیست؛ استعاره‌ای است از بیداری آگاهی انسانی. برای دیکنز، انسان بودن یعنی توان دیدن خود در امتداد زمان و پذیرش مسئولیت نسبت به دیگران. دگرگونی اسکروج، نه معجزه است و نه مجازات؛ نتیجه مواجهه با حقیقت زندگی خویش است. از این منظر، این داستان یادآور این انگاره است که اخلاق بدون حافظه ممکن نیست. فراموشی رنج دیگران، فراموشی خود گذشته، انسان را به موجودی سرد و بی‌رحم بدل می‌کند. دیکنز، با زبانی ساده و داستانی، از ضرورت بیداری وجدان انسانی سخن می‌گوید. «سرود کریسمس»، همچنین، نقدی است بر فرهنگ محاسبه‌گر سرمایه‌داری؛ فرهنگی که زمان، روابط و حتی عاطفه را به عدد بدل می‌کند. اسکروج، تجسم انسانی است که در گفتمان بهره‌وری منجمد شده است. بازگشت زمان‌های سه‌گانه، بازگشت امر انسانی به فرهنگ است. از سوی دیگر، این داستان دفاعی است از اخلاق توجه و پاسخگویی. دگرگونی اسکروج نه از ترس مجازات، بلکه از بیداری وجدان رخ می‌دهد. اخلاق، در اینجا، توان دیدن دیگری و پذیرش پیوند با اوست؛ اخلاقی که بدون همدلی ممکن نیست.

زمان، خاطره و خود شدن

«دیوید کاپرفیلد» (۱۸۵۰) را اغلب شخصی‌ترین رمان دیکنز می‌دانند و بی‌دلیل نیست. این رمان، در سطحی عمیق‌تر، تأملی است درباره شکل‌گیری «خود» در گذر زمان. دیوید نه قهرمانی بی‌نقص، بلکه انسانی در حال شدن است؛ کسی که خطا می‌کند، شیفته می‌شود، شکست می‌خورد و می‌آموزد. در این رمان، زمان نقشی محوری دارد. گذشته هرگز کاملاً سپری نمی‌شود؛ خاطره‌ها بازمی‌گردند و بر اکنون اثر می‌گذارند. از این حیث، دیکنز به نوعی فهم روایی از هویت نزدیک می‌شود: ما نه مجموعه‌ای از ویژگی‌های ثابت، بلکه داستانی هستیم که پیوسته بازنویسی می‌شود. «دیوید کاپرفیلد» را می‌توان در کنار آن دسته از سنت‌های فلسفی قرار داد که هویت را فرآیندی تاریخی می‌دانند، نه جوهری ایستا. دیوید، خود محصول رابطه‌ها، رنج‌ها و انتخاب‌هایش است. این نگاه، برخلاف اخلاق خشک ویکتوریایی، به انسان امکان خطا و اصلاح می‌دهد. در ساحتی دیگر، «دیوید کاپرفیلد» روایتی است از «ساخته شدن سوژه» در دل مناسبات طبقاتی، خانوادگی و آموزشی. هویت دیوید نه در خلأ، بلکه در شبکه‌ای از روابط قدرت، محبت و سلطه شکل می‌گیرد. فرهنگ، در این رمان، مجموعه‌ای از نیروهای متناقض است که هم امکان رشد می‌دهد و هم زخم می‌زند.

در این رمان، قضاوت و مسئولیت‌پذیری محصول شدن سوژه در گذر زمان است؛ امری که یک ویژگی ثابت و از پیش اعطا شده نیست، بلکه به‌تدریج و در امتداد تجربه‌های زیسته شکل می‌گیرد. دیکنز به جای انسان کامل، از انسانی می‌نویسد که می‌آموزد مسئولیت خطاهایش را بپذیرد. فضیلت در اینجا نه امری ذاتی یا ناگهانی، بلکه حاصل فرآیندی زمانمند از تجربه، شکست و بازاندیشی است؛ نوعی منطق روایی که با زندگی پیش می‌رود.

تاریخ، خشونت و دوگانگی اخلاقی

«داستان دو شهر» (۱۸۵۹) شاید سیاسی‌ترین رمان دیکنز باشد. با قرار دادن روایت در بستر انقلاب فرانسه، برخلاف برخی رمان‌نویس‌های انقلابی، دیکنز شیفته خشونت جمعی نمی‌شود. او، هم ستم اشراف را می‌بیند و هم خطر انتقام کور را. گیوتین، در این رمان، نماد عدالت نیست؛ نماد چرخش خشونت است. با این حال، دیکنز به امکان فداکاری فردی ایمان دارد؛ کنشی انسانی که از عشق و مسئولیت فردی برمی‌خیزد. دیکنز در این رمان، اخلاق را از سطح تاریخ کلان به سطح تصمیم فردی می‌آورد. تاریخ می‌تواند بی‌رحم باشد، اما انسان هنوز می‌تواند انتخاب کند. این نگاه، اگرچه شاید ساده‌انگارانه به نظر رسد، اما نیروی عاطفی عظیمی دارد.

در خوانشی دیگر، «داستان دو شهر» مواجهه دیکنز با سیاست توده‌ای است. فرهنگ جمعی، وقتی به خشم انباشته بدل می‌شود، می‌تواند فردیت و تمایز انسانی را در خود حل کند. دیکنز از خطر تبدیل رنج تاریخی به انتقام پرده برمی‌دارد. با در نظر داشتن چنین منظری، این رمان دفاعی است از مسئولیت فردی در دل تاریخ. دیکنز نه مدافع وضع موجود است و نه ستایشگر خشونت رهایی‌بخش؛ او اخلاق را در کنش آگاهانه و ایثارگرانه فرد می‌بیند. انتخاب اخلاقی، حتی در دل تاریخ خونین، همچنان ممکن و معنادار است.

سرمایه، میل و خیال طبقاتی

در «آرزوهای بزرگ» (۱۸۶۱)، دیکنز به صراحت به مسأله میل اجتماعی می‌پردازد: میل به بالا رفتن، میل به شبیه شدن به طبقه‌ای دیگر و بهایی که این میل از فرد می‌ستاند. پیپ، قهرمان داستان، در دام تصوری از «جنتلمن بودن» می‌افتد که بیش از آنکه ریشه در ارزش‌های انسانی داشته باشد، نمایشی است. دیکنز در این رمان، یکی از تیزبینانه‌ترین نقدهای خود را به سرمایه‌داری نوظهور ارائه می‌دهد. پول، نه فقط امکان، بلکه توهم می‌آفریند. پیپ می‌آموزد که صعود اجتماعی لزوماً به بلوغ اخلاقی نمی‌انجامد؛ گاه حتی برعکس، او را از ریشه‌های انسانی‌اش دور می‌کند. در اینجا با نقدی بر «سوژه مدرن» مواجهیم؛ سوژه‌ای که خود را از طریق تملک، ظاهر و جایگاه اجتماعی تعریف می‌کند. دیکنز نشان می‌دهد چنین سوژه‌ای، در نهایت، تهی و آسیب‌پذیر است. رستگاری پیپ نه در ثروت، بلکه در بازشناسی پیوندهای انسانی و پذیرش گذشته‌اش رخ می‌دهد. «آرزوهای بزرگ»، همچنین، نقدی است بر خیال طبقاتی و منطق بازنمایی اجتماعی. میل پیپ به «دیگری شدن» حاصل فرهنگی است که منزلت را نه در کردار، بلکه در ظاهر و سرمایه نمادین تعریف می‌کند. دیکنز نشان می‌دهد چگونه فرهنگ بورژوایی، خودبیگانگی را به شکل آرزو عرضه می‌کند. از این رو، این رمان نقد منطق نتیجه‌محور «موفقیت» است و بازگشت به مسئولیت نسبت به دیگری را به مثابه افق انسانی پیش می‌نهد: پیپ، زمانی به بلوغ اخلاقی می‌رسد که می‌آموزد ارزش انسان‌ها را مستقل از سودمندی یا جایگاه اجتماعی‌شان ببیند .

صدای بی‌صدایان

چارلز دیکنز استاد توصیف‌های زنده و خالق دنیایی بود که هنوز نفس می‌کشد

تک‌نگاری

الهه دره شامی
روزنامه‌نگار

چارلز دیکنز، نه تنها داستان گفت، بلکه با نوشته‌هایش زخم‌های پنهان جامعه انگلستان دوران ویکتوریایی را آشکار کرد و آیینه تمام‌نمای لندن صنعتی و پرتلاطم آن زمان شد. سبک نویسندگی دیکنز چنان متمایز و تأثیرگذار است که امروز برای توصیف فضاهای پر از تضاد طبقاتی، شخصیت‌های اغراق‌شده و نقدهای اجتماعی تیز، واژه «دیکنزی» را به کار می‌بریم.

زندگی پرتلاطم

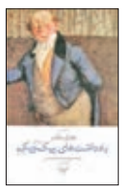
چارلز دیکنز، ۷ فوریه ۱۸۱۲ در انگلستان چشم به جهان گشود. پدرش به دلیل بدهی مالی به زندان افتاد و چارلز ۱۲ ساله بود که مجبور شد مدرسه را رها کند و در کارخانه واکس‌زنی کفش به کار سخت و طاقت‌فرسا مشغول شود. این تجربه تلخ کودکی، بعدها به یکی از مهم‌ترین منابع الهام او تبدیل شد و ردپای آن را در بسیاری از آثارش می‌توان دید؛ از جمله در سرنوشت الیور تویست یا دیوید کاپرفیلد. پس از آزادی پدر، چارلز دیکنز توانست تحصیل را ادامه دهد و خیلی زود به روزنامه‌نگاری روی آورد. در ۲۰ سالگی به عنوان گزارشگر پارلمان و سپس نویسنده ستون‌های طنز در مطبوعات لندن شناخته شد. دیکنز تا پایان عمرش، چهارده رمان بلند، چندین مجموعه داستان کوتاه و مقالات بی‌شمار نوشت و سرانجام ۹ ژوئن ۱۸۷۰ بر اثر سکته در ۵۸ سالگی درگذشت. پیکرش در گوشه شاعران کلیسای وست‌مینستر به خاک سپرده شد؛ جایی که شایسته یکی از تأثیرگذارترین نویسندگان عصر ویکتوریا بود.

ترکیبی از طنز، واقع‌گرایی و نقد اجتماعی

آنچه قلم چارلز دیکنز را از دیگران متمایز می‌کند، سبک منحصربه‌فرد اوست که ترکیبی استادانه از واقع‌گرایی اجتماعی، طنز گزنده، هجو، شخصیت‌پردازی زنده و زبان توصیفی غنی است. دیکنز روزنامه‌نگار بود و این حرفه را هرگز فراموش نکرد؛ نوشته‌هایش پر از جزئیات دقیق زندگی روزمره مردم عادی، خیابان‌های لندن، کارخانه‌ها، دادگاه‌ها و یتیم‌خانه‌هاست. او با چشمانی تیزبین به جامعه نگاه می‌کرد و آنچه را می‌دید بدون پرده‌پوشی روایت می‌کرد. یکی از برجسته‌ترین ویژگی‌های سبک او، استفاده گسترده از هجو و طنز است. دیکنز با خنده، جامعه آن روزها را به چالش می‌کشید. او شخصیت‌هایی خلق می‌کرد که گاهی به مرز کاریکاتور می‌رسیدند؛ مانند آقای میکابر در «دیوید کاپرفیلد» که همیشه امیدوار است «چیزی پیش بیاید»، یا اوریا هیپ که با تواضع ساختگی و دست‌های مرطوب و سردش نماد ریاکاری و طمع است. این طنز، اغلب تلخ و گزنده بود و هدفش افشای فساد، نابرابری طبقاتی و بی‌عدالتی‌های سیستماتیک انگلستان بود. دیکنز اغلب با خنده آغاز می‌کرد و خواننده را به دلِ دردهای جامعه می‌برد. شخصیت‌هایش معمولاً کاراکترهای تخت و اغراق‌شده هستند؛ مثلاً آقای جینگل در «یادداشت‌های پیک‌ویک» با رفتارهای عجیب و غریبش. این اغراق، نه ضعف، بلکه ابزار قدرتمند نقد اجتماعی دیکنز است؛ او با بزرگ‌نمایی عیوب، فساد و ریاکاری را به نمایش می‌گذارد. او همچنین گفت‌وگوهای بسیار طبیعی می‌نوشت. شخصیت‌های طبقات پایین با لهجه و گویش واقعی‌شان حرف می‌زنند یا لهجه لندنی عامیانه و این کار، نوشته را زنده و معتبر می‌کند. در کنار آن، از هجو و کاریکاتور بهره می‌برد؛ مثلاً در «خانه غمزده»، وکلا و سیستم قضایی را چنان مسخره می‌کند که خواننده، هم می‌خندد و هم خشمگین می‌شود. دیکنز به ندرت به عمق روان‌شناختی شخصیت‌ها نفوذ می‌کرد؛ بیشتر بر رفتار بیرونی، عادت‌ها و نشانه‌های ظاهری تمرکز داشت. این انتخاب، عمدی بود؛ او می‌خواست جامعه را از بیرون نشان دهد، نه اینکه ذهن تک‌تک افراد را کاوش کند. شخصیت‌هایش اغلب نماد یک صفت یا یک طبقه اجتماعی‌اند: اسکروج نماد خسیسی، فگین نماد فسادِ زیرزمینی یا خانم جلیبی نماد ریاکاری. دیکنز استاد توصیف‌های حسی و تصویری نیز بود. صفحات او پر از بو، صدا، رنگ و بافت است. مثلاً مه غلیظ لندن و سرمای استخوان‌سوز، خواننده را بلافاصله به دل فضای داستان «سرود کریسمس» می‌برد. او از جملات بلند و پیچیده استفاده می‌کرد، اما همزمان گفت‌وگوهای شخصیت‌ها چنان طبیعی و زنده بودند که گویی از کوچه‌های واقعی لندن بیرون آمده‌اند.

رمان «الیور تویست» یکی از نخستین آثار مهم ادبیات جهان است که مستقیماً به فقر شهری، یتیم‌خانه‌ها و باندهای خلافکار پرداخت و تصویری تکان‌دهنده از زندگی زیر خط فقر لندن ارائه داد. شاید هیچ اثری به اندازه «سرود کریسمس» نتواند سبک دیکنز را خلاصه کند. این داستان کوتاه، با شخصیت اسکروج (که امروز نماد خسیس تمام‌عیار است)، در یک شب کریسمس، تحول اخلاقی یک انسان خودخواه را روایت می‌کند. دیکنز با ترکیب طنز، ترس، احساسات و پیام اخلاقی، اثری خلق کرد که نه تنها در زمان خودش، بلکه تا امروز میلیون‌ها نفر را تحت‌تأثیر قرار داده و حتی به تغییر نگاه جامعه به کریسمس و خیرخواهی کمک کرد. جمله آغازین مشهور آن: «مارلی مرده بود، به یقین مرده بود.»

چارلز دیکنز در اتاق مطالعه‌اش، اثر ویلیام پاول فریت



> دیکنز اغلب با خنده آغاز می‌کرد و خواننده را به دلِ دردهای جامعه می‌برد. شخصیت‌هایش معمولاً کاراکترهای تخت و اغراق‌شده هستند؛ مثلاً آقای جینگل در «یادداشت‌های پیک‌ویک» با رفتارهای عجیب و غریبش. این اغراق، نه ضعف، بلکه ابزار قدرتمند نقد اجتماعی دیکنز است

چرا سبک دیکنز هنوز زنده است؟

قلم او تئاتری است؛ گویی نوشته‌ها برای صحنه یا خوانش عمومی طراحی شده‌اند (خودش هم تورهای خوانش عمومی برگزار می‌کرد). این انرژی، همراه با تعهد اجتماعی، باعث شده آثارش فراتر از زمان خود بمانند. او فقر را نه به عنوان آمار، بلکه به عنوان درد انسانی نشان داد؛ کودک کار را نه به عنوان مسأله اقتصادی، بلکه به عنوان موجودی زنده با احساسات نشان می‌داد و ضعف‌های جامعه انگلستان را در تک تک آثارش به نمایش گذاشت. قلم دیکنز مانند لندن ویکتوریایی است؛ شلوغ، پرجزئیات، پر از تضاد، گاهی خنده‌دار، اغلب تلخ، اما همیشه انسانی. خیابان‌های مه‌آلود و کوچه‌های تنگ و تاریک، کارخانه‌های دودزا و بازارهای شلوغ، همه در نوشته‌های او نفس می‌کشند. انگار او نه تنها نویسنده بود، بلکه یک راهنما و گردشگر شهری بود که دست خواننده را می‌گیرد و به دلِ قلبِ شهر می‌برد؛ جایی که نور گاز با تاریکی فقر می‌جنگد و صدای خنده کودکان با ناله کارگران کارخانه در هم می‌آمیزد.

یکی از دلایل اصلی محبوبیت گسترده دیکنز، شیوه نوآورانه انتشار آثارش بود. او تقریباً تمام رمان‌های بزرگش را به صورت پاورقی ماهانه یا هفتگی در مجلات و روزنامه‌های لندن منتشر می‌کرد. این روش که پیش از او هم وجود داشت، با دیکنز به اوج رسید و به یک پدیده فرهنگی تبدیل شد. هر ماه، خوانندگان با هیجان منتظر شماره جدید می‌ماندند تا بدانند سرنوشت شخصیت محبوب‌شان چه می‌شود. این انتظار شیرین، دیکنز را به بخشی از زندگی روزمره مردم تبدیل کرد؛ گویی الیور، پیپ یا اسکروج اعضای خانواده‌شان بودند.

«یادداشت‌های پیک‌ویک» که ابتدا قرار بود فقط حاشیه‌ای بر نقاشی‌های یک هنرمند باشد، با قلم دیکنز چنان جان گرفت که تیراژ مجله از چند صد نسخه به چهل هزار نسخه رسید. مردم در اسکله‌های بندر منتظر کشتی‌هایی می‌ماندند که شماره جدید را از لندن می‌آوردند؛ در نیویورک هم همین‌طور. وقتی نانسی در «الیور تویست» کشته شد، موجی از نامه‌های خشمگین و گریان به دفتر مجله رسید و خوانندگان از دیکنز التماس می‌کردند که او را زنده کند! این سطح از ارتباط عاطفی با شخصیت‌های داستانی، پیش از دیکنز بی‌سابقه بود.

قلم دیکنز پر از بازی‌های زبانی، تکرارهای آهنگین و عبارات به‌یادماندنی بود. او عاشق تکرار برای تأکید بود؛ مثلاً در «سرود کریسمس» عبارت «مارلی مرده بود، به یقین مرده بود» با آن ریتم محکم، خواننده را از همان خط اول میخکوب می‌کند. یا در «داستان دو شهر» جمله آغازین مشهور «بهترین دوران بود، بدترین دوران بود...» که با تضادهای پی‌درپی، موسیقی خاصی ایجاد می‌کند و تا امروز یکی از معروف‌ترین آغازهای رمان در تاریخ ادبیات است. دیکنز همچنین استاد خلق پایان‌هایی بود که هم رضایت‌بخش بودند و هم خواننده را برای مدت‌ها در فکر فرو می‌بردند. در بسیاری از رمان‌هایش، پایان‌ها چندلایه‌اند: خوشی ظاهری همراه با تلنگری کوچک، یا خوشی واقعی اما با سایه‌ای از واقعیت زندگی. مثلاً در «آرزوهای بزرگ»، دو پایان متفاوت نوشت: یکی خوش برای انتشار اولیه و یکی تلخ‌تر و واقع‌گرایانه‌تر برای نسخه نهایی. این دوگانگی نشان می‌دهد او چقدر به احساس خواننده اهمیت می‌داد و همزمان نمی‌خواست ساده‌لوحانه خوش‌بین باشد. خوانندگان اغلب ماه‌ها بعد از تمام شدن کتاب، هنوز درباره سرنوشت پیپ و استلا بحث می‌کردند؛ بحثی که خود دیکنز را هم سرگرم می‌کرد.

دیکنز از کودکی عاشق تئاتر بود و خودش هم بازیگر آماتور خوبی بود. این عشق در نوشته‌هایش کاملاً پیداست. صحنه‌هایش پر از حرکت، دیالوگ‌های سریع، ورود و خروج ناگهانی شخصیت‌ها و اوج‌های دراماتیک است؛ گویی هر فصل یک پرده از نمایشنامه است. او حتی در دستنوشته‌هایش برای خودش نشانه می‌گذاشت که کدام قسمت‌ها را با صدای بلند یا آهسته بخواند. همین ویژگی باعث شد بعدها در خوانش‌های عمومی‌اش، سالن‌ها را منفجر کند. در تورهای خوانش، دیکنز تنها پشت میز نمی‌نشست؛ لباس مخصوص می‌پوشید، نور صحنه را تنظیم می‌کرد، صدای هر شخصیت را متفاوت اجرا می‌کرد و گاهی آنقدر در نقش فرو می‌رفت که خودش هم اشک می‌ریخت یا عرق می‌کرد. در یکی از اجراهای «قتل نانسی»، شدت اجرا چنان زیاد بود که پزشکش به او هشدار داد ممکن است سکته کند و در نهایت هم همین اجراهای پرهیجان به سلامتی‌اش آسیب زد. اما مردم عاشق این انرژی بودند؛ بلیت‌ها در چند دقیقه تمام می‌شد و قیمتش در بازار سیاه چند برابر می‌شد.

یکی از جادوهای کمتر گفته‌شده قلم دیکنز، توانایی‌اش در ایجاد «صدا» در ذهن خواننده است. او نه تنها تصویر می‌سازد، بلکه صدا هم می‌سازد. صدای باران روی سنگفرش لندن، زنگ کلیسا در مه، چرخ کالسکه روی سنگ‌کوبی، فریاد فروشندگان خیابانی، یا حتی سکوت سنگین یک اتاق تاریک همه اینها با کلمات چنان زنده می‌شوند که خواننده انگار صداها را می‌شنود. در «خانه غمزده»، صدای قطره‌های باران روی پنجره یا صدای قدم‌های آهسته در راهروهای طولانی، بخشی از شخصیت داستان می‌شوند. این مهارت، نوشته‌هایش را به تجربه‌ای چندحسی تبدیل می‌کرد؛ چیزی که امروز در فیلم و سریال‌ها تقلید می‌شود، اما دیکنز صد سال پیش با کلمات به تنهایی انجام می‌داد.

دیکنز استاد دستکاری زمان در داستان بود. او گاهی فلاش‌بک‌های طولانی داشت، گاهی پیشگویی‌های ظریف و گاهی روایت را از زاویه‌های مختلف نشان می‌داد. در «خانه غمزده»، دو راوی دارد: یکی اول‌شخص (استر سامرسون) و یکی سوم‌شخص این ترکیب که خواننده را در دو دنیای متفاوت غوطه‌ور می‌کند. در «دیوید کاپرفیلد»، زمان کودکی با جزئیات آهسته و پراحساس روایت می‌شود، اما بزرگسالی سریع‌تر و پرهیجان‌تر پیش می‌رود؛ گویی سرعت زمان با احساسات شخصیت هماهنگ است. این تکنیک‌ها، داستان را پویا و غیرقابل پیش‌بینی می‌کردند و خواننده را همیشه در حال تعقیب نگه می‌داشتند.