رمان کلاسیک و رمان نو

عبدالعلی دست‌غیب

«داستان» درمرتبهٔ نخست گزاره‌ای زبانی و نقلی است که آغازی دارد و میانه‌ای و پایانی. این چارچوب درانواع قصه با شیوه‌های گوناگون به نمایش درمی‌آید. اشخاصی به روی صحنه می‌آیند، عشق، نفرت، آرزو، نیکی و بدی، زشتی و زیبایی خود را به نمایش می‌گذارند و سپس صحنه را ترک می‌کنند. و این همان زندگانی بشری است. همان‌طور که در زندگانی کسی به زندان می‌افتد، همسر می‌گزیند، بیمار می‌شود یا می‌میرد... انگار صحنه را ترک کرده است. اما صحنه کاملا خالی نمی‌ماندو با دورشدن قهرمان همه چیز تمام نمی‌شود. کردار و ارتباط بامحیط و دیگران ادامه دارد و این خود زندگانی است. موجی است که برمی‌آید و فرو می‌نشیند و دگرباربرمی‌آید... هنر داستان‌نویس دراین است که می‌تواند آن خیزآبها را در چارچوبی کلامی و نقدی مهارکند بی‌آنکه آن دگرشدنها به نقطهٔ پایان رسیده باشد. از این پس خیزش موج، یعنی کردارقهرمان داستان با ماست، در درون ما زنده است و با ما نفس می‌کشد. داستان بازتاب صرف اشیاء و رویدادها نیست؛ بازسازی آنهاست ازمنظره‌ای انسانی. هیچ‌کس نمی‌تواند ازمنظرهٔ دیگری جز همین منظره به جهان بنگرد. این شرط لازم شناخت است و در داستان و شعر و فلسفه به طور یکسان اهمیت دارد.(۱) امانویسنده نمی‌تواند با حضور صریح خود در صحنهٔ «داستان» مسیر آن را به سوی دیگری برگرداند. حضور او- برای نمونه دررمانهای کلاسیک- تا آنجا موجه است که سرعت رویدادها را بیشتر یا کمتر کند، اما اگر به درون شالودهٔ داستان برود و آن را بر پایهٔ باورهای خود بنیاد کند و سیر رویدادها را ازمسیر ناگزیرش برگرداند، داستان را به اثری تبلیغاتی بدل خواهد کرد.

البته داستانسرای بزرگ به واقعیت وفادار است، اما بردهٔ واقعیت نیست. دراینجا افراط و تفریط که یکی را «گزارش‌نویس» مرتکب می‌شود و دیگری را «اوهام پرست»، برای داستان‌نویس خطرناک است. داستان‌نویسی که به عمق زندگانی اجتماعی نفوذ می‌کند باواقعیتی چند لایه و متناقض رو به روست. شاید واقعگرایی روزنامه‌ای ازاینجا آمده باشدکه هنر را «آیینه» می‌داند؛ آیینه‌ای که واقعیت‌را باز می‌نماید. اما آگاهی انسان آیینه نیست، زهدان یا قابلیت پذیرفتن واقعیتها و بازسازی آنهاست. **ام.اچ. ابرامز** درکتاب «آیینه و چراغ» (۱۹۵۳) مفهوم «آیینه» رامتعلق به کلاسیکها می‌داند. ازنظر کلاسیکها هنرمند کسی است که آیینه‌ای دربرابر طبیعت نهاده است.(۲) شاید واژهٔ نمایش(= Mimesis درترجمهٔ فارسی تقلید یا محاکا) این نظریه را به وجود آورده باشد که از نظر لغوی ممکن است دال بر بازنمایی صرف واقعیت باشد. اما داستان و حتی روایت تاریخی تصویری نیست که به طورقطعی با نمونه برونی خود همانندی یابد، بلکه بیشتر ساختار همتافت «زبانی» است که به منظور نشان‌دادن بخشی از روابط درهم تنیده واقعیت اجتماعی در افق تاریخی ساخته می‌شود.داستان چه کلاسیک باشد و چه مدرن قرینه «تصویر» یا نمونه‌ای کاملا همسان باواقعیتهای برونی ما نیست.

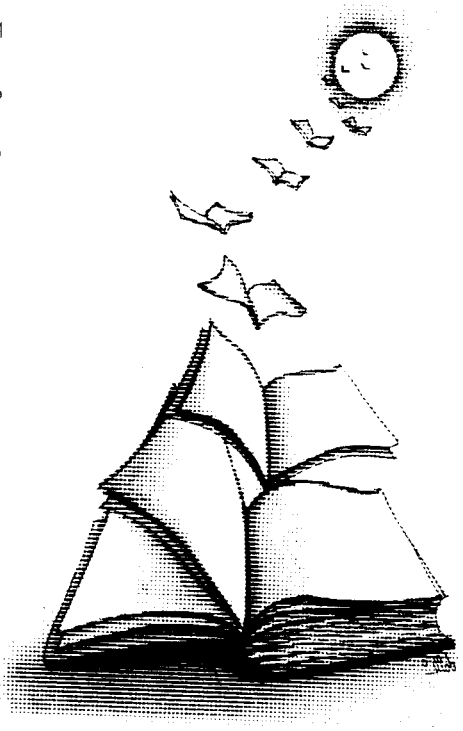
افلاطون می‌گوید همه اشعار و داستانها یا به شیوهٔ کاملا نمایشی نوشته می‌شوند مانند تراژدی و کمدی، یابه شیوه‌ای که شاعر در آن داستان را از زبان خود می‌گوید مانند سروده‌هایی که به افتخار **دیونی‌سوس** می‌ساخته‌اند، یا به شیوه‌ای که هم نمایشی و هم روایت ساده است که درحماسه و اشعار دیگر می‌بینیم.(۳) **ارسطو** انواع اصلی شعر را حماسه می‌داند و تراژدی و کمدی. گویا او اشعار غنایی (لیریک) را جزء موسیقی می‌دانسته است. تراژدی درنظر ارسطو روایتی است که درآن قهرمان به سوی سرنوشتی فاجعه‌بار پیش می‌رود و خود تراژدی زمانی پایان می‌یابد که ذات نمایان شونده خود را به دست آوردو این به تعبیر فلسفی او همانا گذراز قوه به فعل است. تراژدی زمانی تراژدی است که با ذات نمایان شونده‌اش همخوان باشد و همین که به این مرتبه رسید، سیر و بالیدن آن پایان می‌گیرد.(۴) این مفهوم فعلیت یافتگی نشان می‌دهد که روایت داستانی نمایش (تقلید) طبیعت نیست. اشیاء و رویدادها به رنگ عاطفی و ادراکی شاعر و داستان‌نویس درآمده و تطور پیدا می‌کنند. تطوری که هم سیر رویدادها و اشیاء را نشان می‌دهد، هم «شدن» عنصر آفرینشگرانهٔ هنرمند و ادراک تماشاگر و خواننده را.

این مفهوم «تطور» داستانی درفلسفهٔ **هگل** وجهی تاریخی می‌یابد. از دیدگاه او «فعلیت‌یافتگی» تراژدی نیست مگر جامعیت تاریخی «شدن»و دگرگونی آن. تطور ادبیات به معنای تکامل زنده و هماهنگ تعیین «نوعی» آن است. درنتیجه همهٔ نظریه‌های تاریخی یا نظام‌یافتهٔ «نوعی» به این کهن الگوی هگلی تبدیل می‌شوند.(۵) در تراژدی یونانی، قهرمان داستان با «تقدیر» پنجه درمی‌افکند، گو اینکه دردگرکردن آن توفیقی نمی‌یابد، اما با عصرجدید نوع دیگر «تراژدی» به ظهور می‌رسد. تراژدی « دورافتادگی» و انسان ازخدا آن‌گونه که درآثار **راسین** و **پاسکال** می‌بینیم، یا تراژدی «خودمداری» انسان که دربند خواستهای دنیوی خود افتاده و مدام می‌کوشد ازمرز ممکن خود بیرون برود، آن‌طورکه در «فاوست» **مارلووگوته** مشاهده می‌شود. قهرمان برای رسیدن به بیشتر وحتی به ناممکن، «روح» خود را به اهریمن (مفیتوفلیس) می‌فروشد تا چرخ زمان را به سوی خواست خود برگرداند و کیمیای جوانی را بیابد و جوانی کند و قدرت و ثروت را در زیر پای خود ببیند. طلب «ناممکن» چنان که **کامو** در «گالیگولا»ی خود نشان می‌دهد، خصلتی تراژیک دارد. این وجه تراژیک در «سیزیفوس» او به برترین درجه می‌رسد، جایی که درآن قهرمان به چنبرهٔ تکرار افتاده است و باید هر روز سنگی را به قلهٔ کوه بکشد که شامگاه به جایگاه نخست خود فرو می‌غلتد. اما زمانی که به مفهوم جدیدتر تراژدی می‌رسیم- همان‌گونه که درآثار یوجین اونیل می‌بینیم-«ازخودبیگانگی» معنایی اجتماعی می‌یابد.

یانگ قهرمان « میمون پشمالو» برای عضویت درگروهی اجتماعی هر دری را می‌کوبد ، اما درهیچ جا آن را نمی‌یابد. فقط «تعلق داشتن» به گروه می‌تواند او را نجات دهد ، اما جامعهٔ جدید همه جا او را از خود می‌راند. این مفهوم «دورافتادگی» سپس به صورت یکی از عناصر اصلی رمان جدید از کافکا گرفته تا **وولف** و کامو... درمی‌آید که درآنها قهرمان بین خواست الوهی و دنیوی در نوسان است بی آنکه هرگز به حل این تعارض توفیق یابد.

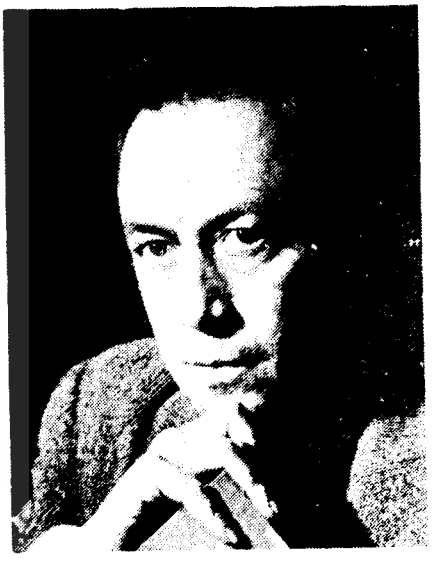
آیینه‌ای که هنرمند کلاسیک به تعبیر **آبرامز** در برابر طبیعت می‌نهاد درآثار ویرجینیاوولف درمثل به تعبیری مجازی به موجود «خون‌آشام»، موجودی که شبها از گور بیرون می‌آید و خون آدمها را می‌مکد، استحاله می‌یابد، این موجود گاه زنی است وسوسه‌گر و پیکره‌ای است درنده و «نامیرا» که در جنگل شبانهٔ «ناخودآگاه جمعی» انسانی کمین کرده است. قدرت و توان زنانه خواهان رهایی از قیود روایتهای پدرسالاری است و می‌کوشد تضاد فرهنگ و طبیعت، مرد و زن، اندیشه و بدن، روز و شب را واژگون سازد یا از میان بردارد یا برای از بین بردن تسلط عامل «Phallocentriec»،خود ایدهٔ تاریخی بجنگد. زنانی مانند **کریستین دوپیزان** ، **ماری آستل** و ویرجینیاوولف خواب جامعهٔ روشنفکرانه زنانه‌ای را می‌دیدند که از «گروه دیوانه» فیلسوف- شاهان افلاطونی بسیار دور بود.(۶)

زنان برخی رمانهای جدید و بعضی ناقدان مؤنث زمانی که درآیینه رویدادها یا متنها می‌نگرند، ممکن است در آن نه چهره‌ای دلپذیر بلکه پیکره‌ای «خون‌آشام» را ببینند ، یعنی «خود»ی بیگانه شده که



هم زن است و هم زن نیست. شاید مفهوم فروییدی «پیکره‌ای مرموز و غریب» سرمشقی فراهم آورده است برای پیوند تحلیل نمایشی کلاسیک و «بیان کنندگی» مطلوب رومانتیک‌ها. فروید استدلال می‌کرد که به هرحال «مرموز و غریب بودن» درواقع نه نو است نه بیگانه، بلکه چیزی است آشنا که از اعصار کهن در «دانستگی» به وجود آمده و هنوز هم وجوددارد و به طور منحصر وسیله «فراروند بازداشتن و منع» ناآشنا و غریبه شده است. به دیگر سخن، یا «حرمن» آشناست یا «من» غریبه و ناآشنا. چنان که او درقطار، زمانی که براثر حرکت نامنتظرهٔ قطار شاهد باز شدن در دستشویی متصل به جایگاهی که تنها در آن نشسته است می‌شود، پیرمردی که به ظاهر راهش را گم کرده به آنجا می‌آید. راوی برای رفع اشتباه پیرمرد از جای برمی‌خیزد، اما ناگهان درنهایت نومیدی در می‌یابد که «میهمان ناخوانده» کسی جز تصویر خود او که برآینه در باز شده منعکس شده، نیست. او از آن تصویر بیزار است و مدتی بعد از خود می‌پرسد: آیا به هرحال این ممکن نیست که بیزاری من از «پیرمرد» ردپایی باشد از واکنشی کهن که شخصیت مضاعف یا همزاد را چیزی غریب و مرموز احساس می‌کند؟[۷]

ترسیم این شخصیت مضاعف در داستانهای آغازین **داستایوفسکی** نیز آمده است و از این جهت او



آلبرکامو

بر فروید در تحلیل شخصیت انسانی پیشی می‌گیرد. در داستان «همزاد» مردی را می‌بینیم که دچار تجزیهٔ شخصیت شده است. شخصیتهای روان پریش داستانهای داستایوفسکی کم نیستند. استاورگین موردی است از جنون اخلاقی و روگوژین قربانی جنون جنسی... ایوان کارامازوف نیم دیوانه‌ای دیگر است. همهٔ اینها نشانه‌های گسستگی شخصیت را بروز می‌دهند. **ورسیلوف** در «جن‌زدگان» زمانی سیماشناسی درونی انسان و فقدان همانی پایدار آن را با تصویر واقعی او مقایسه می‌کند. او می‌گوید: «عکاسی به‌ندرت شباهت واقعی را نشان می‌دهد و این کاملا طبیعی است، زیرا اصل کار - که خود ما هستیم - به‌ندرت همان که بودیم باقی می‌مانیم».

از این رو بی دلیل نیست که همه «مدرنیست‌ها» داستایوفسکی را از پیشروان خود می‌شمارند. با **مارسل پروست** و همانندهای او اصول نمادگرایی وارد داستان می‌شود. کتاب بزرگ او با عنوان «درجستجوی زمان از دست رفته» در واقع ساختاری سمفونیک دارد، نه ساختاری نقلی به معنای رایج واژگان. باید توجه داشت که کتاب او با زمان سر و کار دارد و این مسأله از همان جمله آغازین کتاب او آشکار است:

«Longtemps, Je me suis couche de bonne heure»

«دیرزمانی پیش، زمانی که خود را به‌خواب می‌فرستادم».

و درجملهٔ دوم واژهٔ «زمان» دوبار تکرار می‌شود ما دراینجا درجهان مبهم «خواب» هستیم. راوی محصور دراتاق تاریک خود از همهٔ احساسهای واقعیت برونی آگاهی و حتی از خود اتاق جدا شده است.[۸] کوشش نویسنده براین است که با زنده کردن گذشته در آن به سر برد. در آثار پروست، **دوس پاسوس، فاکنر، جویس** و ویرجینیاوولف عنصر «زمان» اهمیت بنیادی می‌یابد. جویس این شکل جدید رمان را درتوصیف طرح اصلی خود مشخص می‌کند و می‌گوید: «گذشته... جهت بسته و پولادین یادآوری نیست، بلکه توالی سیال لحظه‌های کنونی است». درآثار او نباید درجستجوی شخصیتی ثابت بود، بلکه باید ناظر وزنی بود که درتوالی زمانی کلیتی منفرد به وجود می‌آورد. دررمان «تصویر هنرمند» محیط دوبلین به صورت دشمن مهلک و خطرآفرینی درمی‌آید که تکامل آزادانهٔ «هنرمند» را تهدید می‌کند. استیفن قهرمان کتاب از دوران کودکی تبعیدی روحی محیط اجتماعی خود بوده است. طرح «یولیسیس» به مراتب از این پیچیده‌تر است. آنچه دراین کتاب جویس را بیشتر زیر نفوذ خود قرار داده، از دیدگاه **نورتروپ فرای** چنین است:

الف- وضوح توصیف مناظر، اصوات، بوها و زنده کردن آنها. جویس اشخاص داستان را به صورت تک بعدی نمی‌بیند، آنها را دایره وارطرح و نقاشی می‌کند. گفتگوها طبیعی است.

ب-جویس ماهرانه رویدادها و اشخاص را دربرابر الگوهای کهن (ارکه تیپها) بویژه الگوهای موجود در «اودیسه» **هومر** قرار می‌دهد، که به طور مسخره‌ای مورد تقلید قرار گرفته‌اند.

پ- باکاربرد تحقیقی فن «جریان سیال روانی»، شخصیتها و رویدادها را به روی صحنه می‌آورد به طوری که ژرفای درونی آنها مکاشفه و بیان می‌شود.

ت-در «یولیسیس» گرایش مداومی به بهره‌گیری از همهٔ شاخه‌های دانش بشری (Encyclopaedic) شامل اسطوره، شعر، فلسفه، رسمهای عامیانه... دیده می‌شود و نویسنده به طور خستگی ناپذیری هم درفن و هم در محتوا به آنها علاقه نشان می‌دهد.

این چهار عامل، عناصر موجود درکتاب را به رمان، رمانس و اعتراف پیوند می‌دهند و کالبد شکافی آنها را به ترتیب به نمایش می‌گذارند. «یولیسیس» به‌این‌ترتیب با چهار شکلی که درآن به کار رفته نثر حماسی کاملی است. و هر چهار شکل به طور عملی اهمیت مساوی دارند و شرط ضروری یکدیگرند، به طوری که کتاب را نه مجموعه‌ای روی هم ریخته، بلکه وحدتی زنده و انسجام یافته می‌سازد. این وحدت از طرح غامض تباینهای متوازن و متعادل ساخته می‌شود. کهن الگوهای «هملت» **شکسپیر** و «یولیسیس» جویس در آسمان ادبیات به ستارگان دوردستی همانندند که مستهزانه به موجودات ژنده پوش دانمارک و دوبلین می‌نگرند... بویژه درداستانهای فرعی «سیکلوپ‌ها» و «سیرسه» (Circe) [ساحرهٔ جزیره در «ایلیاد» که اسیران خود را به جانه، بدل می‌کرد] الگوهای رئالیستی به وسیلهٔ الگوهای رومانتیک مسخره می‌شود. این جنبه، از کارنویسنده که از راه گرایش به طنز و استهزایی که به جهت مخالف متمایل می‌شود پرداخت شده، یادآور «مادام بواری» **فلوبر** است. رمان وروش اعتراف نویسی رابطهٔ مشابهی دارند. جویس به درون دانستگی اشخاص می‌جهد تا «جریان سیال معانی» دانستگی ایشان را تعقیب کند و سپس از آنجا بیرون می‌آید تا آنها را به طور برونی وصف کند.[۹]

درقطب مخالف این مدرنیسم- که بربنیاد ناتورالیسم استوارشده -رمان حماسی و رئالیستی «جنگ و صلح» **تولستوی**، «جان شیفته» **رومن رولان**، «خانوادهٔ تیبو» روژه **مارتن دوگار**، «داشتن و نداشتن» **همینگوی**، «مادر» **گورکی** و «خوشه‌های خشم» **جان اشتاین بک** را داریم که واقعیتهای زندگانی بشری را از منظره دیگری می‌نگرند. دراین رمانها انسان را درچالش باطبیعت یانیروهای زیانکار (Demonic) وطبقه‌های حاکم نشان می‌دهند. برای نمونه در «جنگ وصلح» همان عناصر حماسی هومری را می‌بینیم که در «مهابهاراتا» و «شاهنامه» و «انه ئید» نیز هست و دراعصار جوانی اقوام جلوهٔ روشنی دارد. به گفته **استراخوف** «جنگ وصلح تصویر کاملی از زندگانی بشری است، و تصویر کاملی از روسیه آن زمان. تصویر کاملی از همهٔ چیزهایی که مردم درآنها نیک بختی، عظمت، اندوه و خواری خود را می‌یابند».

منتقدی جامعه‌گرا دربارهٔ «یولیسیس» جویس گفته است که «این کتاب مانند تپه‌ای از تپاله است که کرمها درآن بلولند و از پشت ذره بینی بادوربین سینما از آن فیلمبرداری کنند».[۱۰] و این پاسخ آن منتقدانی است که آثار جویس و مدرنیستهای دیگر را تکامل رمان کلاسیک می‌شمردند و گمان می‌کردند که رمانهای «جدید» باغوطه‌وری درژرفای ناخود آگاهی انسان جدید، کار «ناقص» **دیکنز**، **بالزاک** و تولستوی را تکمیل کرده‌اند! اگر به رمان جویس- که مهارت فراوان درنوشتنش به کاررفته به دیدهٔ تحقیق بنگریم، می‌توان گفت «یولیسیس» فریاد اعتراضی تراژیک است دربرابر خروارها لفاظی سطحی و دوراز صداقتی که نویسندگان بازاری بیرون داده‌اند و می‌دهند».[۱۱]

اگر داستانهای کوتاه و بلند کهن و جدید و حتی رمانهای درهم تنیده‌ای مانند «یولیسیس» جویس و «درجستجوی زمان از دست رفته» پروست را از آرایه‌های فنی و زبانی آن جدا کنیم، باگزاره‌ای روایتی رویارو می‌شویم که رویدادهای آن بستگی متوالی علی دارند. **فورستر** در این زمینه گفته است: «اگر کسی بنویسد: شاه مرد وسپس شهبانو درگذشت... داستان ننوشته است، اما اگر بنویسد: شاه مرد و شهبانو از اندوه جان سپرد، داستان پرداخته است». توالی رویدادهای داستانی تابع منطق عمیقی است که درپایان کار از آن وحدتی زنده به وجود می‌آورد. نوع وترفند بیانی داستان هرچه باشد، به تنهایی نمی‌تواند داستان بودن این یا آن «داستان» را تعهد کند. به هرحال داستان باید خواندنی، پرکشش و جذاب باشد. خلاف ادعای فرمالیست‌ها باید گفت که فرم و شگرد بیانی عامل اصلی و سازندهٔ داستان و شعرنیست. تنها رویدادی که درمرحلهٔ نخست برای مردم سرزمین نویسنده و شاعر و سپس برای مردم سرزمینهای دیگر اعجاب آور، طرفه، دل انگیز یاحیرت آور باشد، می‌تواند باترفندهای روشمندانه به رتبهٔ اثری تودگیر و عام برسد. رمان نویسان و ناقدان مدرنیست درحمله و انتقاد بررمان کلاسیک کاملا دراشتباهند. ویرجینیاوولف در «بازخوانی رمانها» ملاحظاتی دربارهٔ رمانهای طولانی سدهٔ نوزدهم طرح می‌کند که فقط برخی از آنها درست است. برای نمونه می‌نویسد که این رمانها ملال آورند و طولانی و به شیوهٔ سهل انگارانه‌ای نوشته شده‌اند، هرز می‌روند و شکل مناسب خود را از دست می‌دهند. درونمایهٔ این رمانها تنها به قضایای برونی زندگانی می‌پردازد و نویسندگان آنها زندگانی را باریدگر درحوزهٔ نثرنمی‌زی‌اند. نوابغ داستان نویسی سدهٔ نوزدهم به ظاهر نبوغ شکوهمند خود را درکاری اساساً نامناسب صرف کرده‌اند و هیچ داستان نویسی را که پیش از **هنری جیمز** قصه نوشته، نمی‌توان رمان‌نویس واقعی که هنرمندی‌اش به حد بلوغ رسیده دانست. رمان‌نویسان سدهٔ نوزدهم همه قصه‌نویسان غیرحرفه‌ای بودند و جیمز نخستین قصه‌نویس حرفه‌ای است که رمان نویسی حرفهٔ اوست.[۱۲]

بعضی ناقدان دربرابر این مبالغه مستعار سپر انداخته و حتی آن را اصل مسلمی انگاشته‌اند و گستاخانه آثار نوابغی مانند تولستوی، بالزاک، دیکنز و

توماس مان را که اوج ممکن رمان‌نویسی است و درخشش جهانگیر و اندی دارد بربنیاد آثار مدرنیست‌ها- که گروه بسیار کمتری خواننده دارد - کوچک شمرده‌اند. بی‌خبر از این نکته که رمانهای کلاسیک سدهٔ نوزده صرفنظر از بدایع هنری و اسلوبی‌شان، طرفگی عام و خاص دارند. نویسندهٔ این سطور براساس خواندن دو سه رمان وولف از جمله «به سوی فانوس دریایی» بی‌آنکه به هیچ نظریه‌سازی ادبی توسل جوید، به این نتیجه رسیده است که این رمانها بسیار حسته‌کننده و بدون جاذبه‌اند. مسایل طرح شده در آنها چندان دیدان‌گیر نیستند و رزمهای متناقض جناب انسانی را نشان نمی‌دهند؛ دوره‌ای و بسیار روشنفکرانه‌اند. ساختار استعاره‌ای یا نمادین یا اسطوره‌ای آنها بیان نغمی را دریرده می‌گذارد و درقیاس با رمانهای کلاسیک درسطح زندگانی شناور است. افزون برآنها ویرجینیاوولف خودرمان نویسان سدهٔ نوزده را بسیار ارج می‌نهاد و وامدار آنها بود و می‌گفت: سادگی و سروری که از خواندن آنها به دست آورده از اندازه بیرون است.

می‌بینید دراین نوشته خطاب او به خوانندگان عادی و حسی میانگین خوانندگان نیست، زیرا ایمان همیشه از خواندن آثار **جرج الیوت** یا دیکنز لذت برده و خواهد برد. خطاب او به گروه اندک گزیده‌ای است که به احتمال همان تحصیل‌کردگان بورژوا یا شبه بورژوا هستند. وولف درمقام هنرمندی سخن می‌گوید که درجامعه‌ای به سر می‌برد که دران هنرمند عملکرد اجتماعی خود را از دست داده است و نیز درمقام تجربه‌کننده سخن می‌گوید، تجربه‌کننده‌ای درعصر انقلاب ادبی که با کسانی که به تجربه و انقلاب ادبی دلبسته‌اند، سخن می‌گوید. جهان نویسندهٔ درون‌گرا دیگر مشابه جهان خواننده نیست. او در سرزمینی محصور و دور دست به سر می‌برد که سرشار از آواها و تصویرهای مرموز مکاشفه‌ای است، جهانی دگرشکل فردوسی از دست رفته که درروشنی خندهٔ درونی - و گاه حتی دینی - دیده می‌شود که منطره‌ای دیگر برنویسنده و هنرش می‌گشاید. داستان به سوی «فانوس دریایی» وولف روایتی از سفر دریایی است، اما نه سفر دریایی واقعی و ماجراجویانه؛ و دران از توفان و کشتی‌شکستگی هم خبری نیست. فانوس دریایی رمز است و اشخاص داستان نیز به معنایی رمزی‌اند. رمبهٔ داستان و کردار آدمها نیز صورت رمزی دارد. درواقع رمز فانوس دریایی درپارو پود رمان بافته شده. ساختار سه بخشی کتاب فرانمود پرتو افکنی فانوس دریایی است. بخش یا حرکت نخست با پرتو افکنی با ضربه نخست فانوس دریایی همخوان است، بخش یا حرکت دوم فاصله تاریک فانوس دریایی و بخش یا حرکت سوم پرتو افکنی با ضربهٔ سوم فانوس دریایی را ممثل می‌سازد.»[۱۳]

ناقدان بین این رمان و شعر «سفر به بیرانطه» (۱۹۲۶) **بینز** شاعر عارف ایرلندی شباهتی دیده‌اند که دران از سلوک باطنی مردی پیرسخن می‌رود. این قیاس درست است، زیرا که دربن درونمایه‌های اشعار و رمانهای درونگرایانه، عرفان، و درمراتب نازل‌تر صوفیگری و باطنی‌گری خوابیده است. تصادفی نیست که آثار این نویسندگان درون گرا و نوشته‌های شارحان ایرانی آن - دراین مقطع خاص تاریخی که ما بیش از هرزمان دیگری - به علم و فن جدید نیازمندیم ناتوانیم به عرصهٔ جهان جدید وارد شویم - با شرح و بسط تمام انتشار می‌یابد. بی‌پرده باید گفت که غفلت این مترجمان و شارحان از آثار دوران سازی مانند جان شیفته» اثر **رومن رولان**، «دکتر فاوستوس» نوشته **توماس مان**، «خانوادهٔ تیبو» اثر **روژه مارتن دوگار**، «تراژدی آمریکایی»، **درایزر**، «باغ آلبالو» و «اتاق شمارهٔ شش» **چخوف**، «مادر» **گورکی** و «دن آرام» **شولوخف** و روآوردن ایشان به آثار وولف، **الن رب گریه**، **سلین** و **کافکا**... بی‌سببی نیست و خبر از توطئه عظیم «فرهنگی» [یعنی ضد فرهنگی] می‌دهد. اینان با دست باز هرگونه عرفان جنسی، هندی، سرخپوستی و ناپیلهای باطنی و رمزی را به رنگهای نو می‌آرایند و به بازار می‌آورند و هدف اینان این است که فراروند ادب رئالیستی معاصر را زیر پوشش خروارها نوشتهٔ «رمزی» بپوشانند و دراین کار دستاویز استواری نیز یافته‌اند؛ چرا که انسان به طبع نوخواه و نوطلب است و این بی‌گمان از انگیزه‌های پیشرفت اوست. اما مسأله این است که عالم آثار مدرنیست‌ها خلاف پوشش ظاهری نوآیینشان بسیار کهنه‌اند. انسان را به اعصار اساطیری می‌برند و اسطوره‌پرست - نه اسطوره‌شناس - می‌کند و همچنین درراه تکامل مادی و معنوی‌اش سنگ می‌اندازد.

به «سفر به بیرانطه» بیشتر برگردیم. این شعر را تعبیری دانسته‌اند از گرایش نظریهٔ بینز دررمینهٔ تجسد دوبارهٔ فرد پس از مرگ. بینز می‌توانست مانند عارفان دیگر باورن حتی ایمانی ویژه دراین زمینه داشته باشد، اما او به حویی از تجسد دوباره‌ای که به گمان او درهمین جهان واقعست می‌یافت، تجسد زندگانی درهمرآگاه بود، تجسد، دوبارهٔ دانستگی و روح هنرمند آفرینشگر درواسطهٔ حسی جدید یعنی شکل نو و زندهٔ مادی زبان. او به خود می‌گفت که این مشابهتی دارد با آنچه به ماوراء فرایوند و حرکت روح پس از مرگ است. «پس از مرگ ... سرانجام ... روح وضعی مانند وضع آتش پیدامی‌کند، زمان به پایان می‌رسد و روح، بدن موزون یا درخشانی می‌یابد و همهٔ رویدادهای خاطره را درتجلی درونی خود درلحظه واحدی نظاره‌گر می‌شود». سپس از همین حالت روحی سخن می‌گوید که دران «همه پرندگان بدل به شعله شده‌اند و دران جز همین حالت موجود نیست، و چیزی نیست که آن را مقید کند یا به پایان برساند... ما همیشه این حالت را درآفرینش هنری یا شادی حاصل از آن به دست می‌آوریم. اما از ماهی گذرد»؛ زیرا انسان محکوم زمان و تغییر است، اما خود اثر هنری باقی می‌ماند. روح درهنر برای همیشه دربند بدن موزون و نورانی خویش است و دران همهٔ پرندگان شعله‌اند و چیزی جز خود آن حالت - یعنی شعر - موجود نیست.

از دیدگاه بینز فرهنگ بیرانطه اوجی را که تاکنون انسان به دست آورده نمایش می‌دهد. بیرانطهٔ بینز واحدی جغرافیایی نیست، بیشتر فرانمود حالت دانستگی ووجود است. او این شعر را در سنت سنگی نوشت، زمانی که احساس می‌کرد دارد پیر می‌شود. او از پیر شدن نفرت داشت و بیرانطه (قسطنطنیه) معرف وضعیتی بود که در آن سن وسال جبری به شمار نمی‌آمد... شهر مقدس قسطنطنیهٔ او مشابهت بسیار با «شهر مقدس بخیل» **بلیک** دارد و مهمترین شاخصهٔ آن، وضع همیشگی آن است. اثر هنری ر جهان مادی تغییر وتباهی وفسادپذیری جداست، جاودانی است، پیر نمی‌شود ونمی‌میرد وهنرمند در عمل آفرینش در جهان دانستگی وروح به سر می‌برد وبا او جبری جز واسطهٔ حسی که به وسیلهٔ آن هنر می‌آفریند، نیست.[۱۴] زمانی که «من شاعر به بیرانطه می‌رسد، از حکمران منقوش بر دیوارها که شعله‌های قدسی در میانشان گرفته، به عجز ولابه می‌خواهد او را بسوزند وآن ذلت تن حیوانی رهایش سازند وسپس وی را به صورت پرنده‌ای زرین‌بال درآورند که روی شاخه‌ای زرین نشسته باشد واز آنچه گذشته یا در حال گذشتن است یا می‌آید، بسراید.»[۱۵]

«من شاعر ونویسنده» در آثار مدرنیست‌ها عنصر اصلی است. جهان ورویدادهای آن در ژرفای مناقض آن شناخته نمی‌شود، بلکه به رنگ امپرسیون‌های (تأثیرات) حسی هنرمند درمی‌آید. هدف روشن «جریان سیل‌آسای مبانی دانستگی» به کار گرفته شده از سوی ایشان، چنان که گفته‌اند «شناخت» است، اما این شناخت باطنی است «وسیلهٔ شناخت فانوس دریایی است که در وجود خانم رمزی تجلی می‌یابد واو سبب می‌شود که اشخاص داستان یکدیگر را بشناسند وبا خود ودیگران به یگانگی برسند. پس از مرگ خانم رمزی کسانی که هنوز به شناخت نرسیده‌اند با رفتن به فانوس دریایی به این مهم دست می‌یابند.»[۱۶] بی‌سبب نیست که او با ساختار «قراردادی» رمان کلاسیک به جالش درمی‌آید وبا استهزا می‌پرسد: «زندگانی شبیه این است؟» وبه تأکید پاسخ می‌دهد: «نه، چنین نیست!» زندگانی ریزش رگبار دره‌های همیشه فروبارندهٔ تجربه است، نه سیری نقلی. هاله‌ای نورانی است، پوششی نیمه شفاف که از آغاز آگاهی تا پایان آن ما را احاطه کرده است. در رسالهٔ «داستان جدید» (۱۹۱۹) به تصویر هنرمند وفصلهای آغازین «یولیسیس» جویس اشاره می‌کند ودر آنها رؤیت روان‌شناختی جدید وروش تازه‌ای می‌یابد که حانشین ساختار نقلی رمان کلاسیک خواهد شد. به گفتهٔ او جویس با همه نوش ونوان خود به آشکار کردن سوسوزدنها وتموجهای شعلهٔ درونی که پیامش را در مغز می‌تاباند، پرداخت. اگر ما خود زندگانی را طالبیم، بی‌گمان در اینجا آن را خواهیم یافت.

البته این زندگانی، زندگانی واقعی ومتعارض وتاریخی بشری نیست. مرثیه‌ای است بر زندگانی اوهام‌آمیز سیری شده؛ بازگشتی است به رمز ورازی درونی وغیرتاریخی، چنان که **لی‌لی بریسکو** (شخص دیگر فانوس دریایی) در لحظهٔ مرگ خانم رمزی به اشراق می‌رسد ونقاشی‌اش را تمام می‌کند. او در فصل نخست رمان هرگاه به خانوادهٔ خانم رمزی می‌نگرد به چیزی که خود عاشق بودن می‌نامد وآنها را در خود غرقه می‌کند، پی می‌برد... آنها به گمان او جزئی از جهان غیرواقعی اما نافذ وبرانگیزاننده‌ای می‌شوند که همان دنیا از دریچهٔ عشق است. آسمان به آنها می‌آویخت.، پرندگان از زبان آنها آواز می‌خواندند. وباز هم، همچنان که آقای رمزی را در حال فرود وعقب‌نشینی دید وخانم رمزی را که با جیمز کنار پنجره نشسته بود و ابر را که می‌رفت ودرخت را که خم می‌شد احساس کرد که شگفت‌انگیزتر این است که زندگانی براثر ساخته شدن از واقعه‌های کوچک وجدا جدایی که تک تک بر سر آدم می‌آید «مزه‌اش کامل می‌شود، چون موجی که آدم را با خود به فراز می‌برد وآنگ با برخورد به ساحل آدم را به زمین می‌زند.»[۱۷] این رمان است یا شعر صوفیانه، جهان جدید به چیزی

ویلیام فاکنر

پیش از این نیاز دارد؟

هنری جیمز باور داشت که «نقاشی یا داستان توصیف خلق و خوی اشخاص است. خلق و خوی اشخاص داستان را تعیین می‌کند و رویدادهای برونی را مشروط می‌سازد. اشخاص بیرون از حادثه نیستند و حادثه مستقل از آنها روی نمی‌دهد. در نتیجه هر داستان توصیفی از منش آدمیان است». این اصل هنری جیمز نیست مگر تبلور خود محوری ناب.

نظر مخالفان جیمز آن است که اشخاص تابع رویدادها هستند. عمل قهرمان داستان به مفهوم انسجام روان شناختی با توصیف خلق و خوی او نیست. روابط اجتماعی و تولیدی و ضرورتهای تاریخی، انسان و وجه نظری ایدئولوژیک او را مشروط و متعین می‌سازند. جامعه هرمی نیست که فردا از فراز آن به حرکت درآید، در زبان و در فرهنگ و در روابط تولیدی جامعه است که فرد «انفراد» یا «پیوستگی»اش را با دیگران به دست می‌آورد و به نوبت خود بر آنها اثر می‌گذارد. متافیزیک مدرنیسم از این واقعیت عریان سخت بی‌خبر است.

هنری جیمز در شمار نویسندگانی بود که اصل نظری «مدرنیسم» را پی‌ریختند. او مشغلهٔ عمده رمان را به «آگاهی درونی» اشخاص عمدهٔ داستانی خود برگرداند، اما با این همه افکار این اشخاص همیشه به استواری بر منطق رویدادهای برونی که آنها در آن می‌زیستند، تکیه داشت. برادر او **ویلیام جیمز** در «اصول روان شناسی» خود (۱۸۹۰) می‌گفت: مشخصهٔ حقیقی «آگاهی» چندگانگی سرشار چیزها و روابط است که نه روشن و منطقی، بلکه جریان مداوم تصاویر است و احساس و اندیشه‌ها که درون یکدیگر جاری می‌شوند. اگر به زبان استعاره سخن گوییم، به رود و نهر مانندند. این را رود جاری اندیشه، آگاهی یا زندگانی درونی می‌نامیم.

استرن پیش از اورمان «تریس ترام شاندی» خود را بر این گنجینهٔ تجربهٔ درونی افزود و «ساعت زمان» را با «ساعت روان» متباین قرار داد. به این ترتیب حجم انبوهی از تأملات و خاطره‌ها را در فاصلهٔ بین‌زاده شدن و غسل تعمید قهرمان داستان قرار داد. با این همه در «تریس ترام شاندی» تجربه برونی و درونی هر دو به طور افقی در خطوطی متوازی به حرکت در می‌آیند. جویس در این بصیرت روان شناختی جدید امکان خلاقیت ادبی یافت و «جریان سیال آگاهی» را در مقام فنی ادبی ابداع کرد که در آثار او حرکتی مضاعف داشت: افقی و عمودی. حرکت قهری پیش رونده تکامل زمانی در تقابل با کشف درونی و عمقی زمان روانی خاطره قرار می‌گیرد. درون نگری، تداعی معانی، احساس، حواب روز، جایی که ساعتها و سالها می‌توانند در لحظه‌ها فرو ریزند، رویدادهای گذشته و اکنون که از نظر مکانی بعد بسیار دارند، می‌توانند از دوربین عظیم به خوبی دیده شوند و به هم پیچیده شوند. در فصل نخست «یولیسیس» در طول چند ساعت بامدادی که وسیلهٔ گسترش و پراکنده شدن دره دره و تابع برونی مشخص می‌شود، اشخاص ومحیط داستان (استیفن دی دالوس و آقای بلوم)به‌وسیله مکاشفه محتواهای متعدد دانستگی مضاعف آنها آن گونه که لحظه به لحظه زیست می‌کنند، بر ما آشکار می‌شوند. (۱۸)

اشخاص داستانی «به سوی فانوس دریایی» نیز به همین شیوه خود را نمایان می‌کنند، اما شیوهٔ وولف با شیوهٔ جویس تفاوت دارد. او همان محدودیتهای زمان ریاضی را پیش می‌کشد. عمل داستانی آن گونه که در کتاب می‌بینیم در چند ساعت و در دو روز- که ده سال فاصله دارد- روی می‌دهد، اما نویسنده ما را به طورمستقیم وارد اندیشهٔ اشخاص داستانی نمی‌کند. او راوی است و به ما می‌گوید در دانستگی اشخاص متفاوت چه می‌گذرد. در بخش اصلی کتاب «زمان می‌گذرد»، بیشتر قسمتهای آن به وسیلهٔ رؤیت و تفسیر کلی راوی شکل می‌گیرد. تجربهٔ وولف از آگاهی فراحسی مشابه با تجربهٔ هنری جیمز است. وولف فرزند همان فکرودانستگی متمدنانه و فاضلانه است و پروردهٔ محیطی بورژوایی. رمانهای او هرگز از این محیط فراتر نمی‌روند و به شیوه‌ای «واقعی» با جامعه پیوند نمی‌یابند. وولف دلمشغول «شخصیت» و در واقع دلمشغول روابط شخصیتها با یکدیگر است. آن نیز در دقایق متوالی زیستن و با زمینه‌های عام زندگانی، مرگ و زمان سرو کار دارد. او به تقریب اطمینانی «رمزآمیز و عرفانی» به «واقعیتی» دارد که در پشت و درون نمای چیزهای زمانمند موجود است.

به نظر می‌رسد که از رمان مدرن عامل «سرگرمی و کشش داستانی»، رمان کلاسیک جای خود رابه عامل «کشف روابط رمزی و استعاری واژه‌ها و اشیاء و روابط اشخاص» داده‌است. دررمان‌کلاسیک هرلحظه می‌خواهیم بدانیم قهرمان یا قهرمانهای داستانی در لحظهٔ بعد چه می‌کنند و چه برسرشان می‌آید. چنین است وضع روحی و جسمی راسکونیکف در «جنایت و مکافات»،

داستایوفسکی زمانی که برای کشتن پیرزن رباخوار از پله‌ها بالا می‌رود و پس از ارتکاب قتل از پله‌ها پایین می‌آید، یا وضع آناکارنینا زمانی که در بازگشت از مسکو در قطار راه‌آهن نشسته و به علاقهٔ بی‌دلیل خود به ورونسکی می‌اندیشد و شادمان، اما در همان حال مضطرب گمان می‌برد این ماجرا تمام شده و فردا شوهر و پسرش را خواهد دید و زندگانی‌اش به همان شیوهٔ پیشین ادامه خواهد یافت، اما دقایقی بعد که به راهرو قطار می‌رود با حیرت مشاهده می‌کند ورونسکی هم سوار قطار شده است. (۱۹) منتظر است ببیند خواننده در اینجا کاملا رفتار بعدی آنا چگونه است؟

وجه نظری و استدلالی گفتگوی اشخاص رمان کلاسیک نیز با همین وجه استدلالی اشخاص رمان جدید تفاوت دارد. گفتگوهای اشخاص رمان کلاسیک دربارهٔ مرگ، زندگانی، عشق، هنر و رابطهٔ شخصیتها... روالی طبیعی دارد و از دل زندگانی اجتماعی می‌جوشد. کافی است گفتگوی راسکولنیکف را با سونیا مارمالاداف پس از کشتن پیرزن رباخوار به‌یادآوریم. راسکولنیکف در زمان اضطراب و هیجانی گیج کننده اعتراف می‌کند که پیرزن را کشته است و وقتی حیرت سونیا را مشاهده می‌کند، می‌گوید این چیز مهمی نیست، من شپشی را کشته‌ام (وامداران پیرزن او را به تحقیر این طور نامیده‌اند) اما سونیا پاسخ می‌دهد که توانسانی را کشته‌ای و راسکولنیکف را تشویق می‌کند به میدان شهر برود و در آنجا زانو بزند و در برابر جهان به گناه خود اعتراف کند.

اکنون به گفتگوی لی لی بریسکو دربارهٔ نقاشی و اشراق و هنر و... با آقای رمزی یا آقای تنسلی در رمان «به سوی فانوس دریایی» توجه می‌کنیم. اینجا همه چیز در شعر و استعاره غرق می‌شود. رویدادهای برونی کمرنگ و امپرسیون‌های حسی و عاطفی به غایت پر رنگ می‌شوند. خواننده در اینجا نه به رویدادهای عمیق زندگانی بشری و رنج و شادی مشترک انسانی، بلکه به تأثرات حسی رمزی و شاعرانه رهنمون می‌گردد و اگر حوصلهٔ خواندن این آتش بازی حسی و بازیهای رنگین استعاری و سمبولیک را داشته باشد، باید برای درک رمان به روابط نمادین جمله‌ها و اشخاص توجه کند تا در یابد چهار نماد عمدهٔ سراسر رمان را در خود غرق کرده است: دریا، فانوس دریایی، شخصیت خانم رمزی در زندگانی و مرگ، و نقاشی لی‌لی بریسکو. این چهار نماد همه در معنایی اصلی به هم بافته شده‌اند و آن اشراقی است از آنچه وولف همچون ماهیت زندگانی مشاهده می‌کند. (۲۰)

دلیلی در دست نیست که از خواندن رمان مدرن دست بکشیم و یا آن را به سبب رمز و نمادگرایی یا تجسم تأثرات حسی از جرگهٔ کارهای هنری بیرون کنیم. این رمانها نیز خوانندگان خود را دارند و از سوی دیگر گرچه بسی دور و به ابهام، منظره‌ای از مناظر زندگانی اجتماعی بورژوایی یا شبه بورژوایی را نشان می‌دهند و تا حدودی تفکر و ایدئولوژی تراژیک مرحله‌ای بحرانی از زندگانی یکی از طبقات اجتماعی را به نمایش می‌گذارند، اما زمانی که خود این رمان‌نویسان یا شارحان ایشان این داستانها را مکمل رمان کلاسیک یا حتی برتر از آن شمرده و قطرهٔ خود را «اقیانوس جهانی» می‌پندارند به این داوری به شدت باید اعتراض کرد.

جهان امروز غامض‌تر از گذشته شده است. آثار آشفتگی و بحران در همه جا دیده می‌شود. انقلابهای سیاسی و فکری در سده‌های هفدهم تا اوایل سدهٔ کنونی مژدهٔ رهایی و بهروزی می‌داد، به طوری که حتی کسانی گمان بردند فردوس از دست رفته در دو قدمی ماست. کافی است یکی دو گامی برداریم تا به آن برسیم، ولی بحرانهای اجتماعی پس از جنگ جهانی دوم نشان داد که کار به این آسانی نیست، به طوری که بسیاری از متفکران جدید جهان را «سرزمینی بی‌حاصل» دیدند. **لئون بلوی** و **ژرژ برنانوس** در حالی که مسیحیان وفاداری بودند بدون هراس به کلیسای کاتولیک حمله بردند. مهارت ایشان در ترسیم شخصیتهای دوزخی- که بعضی ازایشان کشیشهای کاتولیکند، و ما آنها را در آثار **گراهام گرین** نیز می‌بینیم، قدرت همیشه حاضر اخلاقی و اجتماعی شر و اهریمن را منعکس می‌کند. بیان ایشان هراس مکاشفه‌های سده‌های پیش را زنده می‌سازد. برنانوس نوشت که نیروی شر در قرن ما تازه در آغاز کار خویش است. و نظیر این مکاشفه‌ها و نومیدی و هراسها در آثار **الیوت**، **بکت** و... نیز دیده می‌شود.

باتوجه به این مطالب، گمان برده‌اند که رمان کلاسیک از بدیها و بحرانهای جهان بی‌خبر بوده است. این تصور واقعیت ندارد. خیلی پیشتر از برنانوس، گوته در «فاوست» قدرت نیروهای شر را نشان داده است. **مفیستوفلس** می‌کوشد نیروهای غریزه را در انسان بیدار کند و شهوت و آز و قدرت و مقام را در نظر انسان هدف زندگانی وانمود سازد. گوته در اثر خود بر آن است وضعیت بشری را نشان دهد که چه اندازه خطیر است. انسان آمیزه‌ای از خرد و شهوت است. باید بکوشد، بیازماید، بجنگد تا به هدف خود برسد. گوته «فاوست» را وادارمی‌سازد از طریق خطا و جستجوی لذات، تعادل حقیقی وجود را به دست آورد. گوته شوق و نیاز خشنود نشده و احتمالا سیراب نشدنی روح بشری را نشان می‌دهد. فاوست او می‌گوید: «زیستن یعنی به خطا دست یاختن».

و با این همه، خطا کردن باید به کسب تجربه‌ای بینجامد که تعادل و رستگاری نهایی انسان را فراهم می‌آورد. خطا، نومیدی، بحران و اضطراب در «فاوست» گوته هست. امید به رهایی و آزادی نیزهست. در حالی که در آثار کافکا، انسان از معبر تاریکی می‌گذرد که به بن‌بست می‌رسد. او می‌گوید: «نجات دهنده می‌آید، اما در واپسین روز». آیا بیرون از این جهان که در دسترس شناخت ماست امیدی هست؟ کافکا پاسخ می‌دهد: «آه، بله. امیدهای بی‌شمار. انبوهی بی‌پایان از امید، اما نه برای ما».

به پیروی از این ایده‌ها، فضای داستانهای کافکا و قصه‌های مدرن دیگر وهم‌آلود، معمایی و مملو از رگه‌های سیاه است. خط طولی روایت در این آثار شکسته می‌شود و زمانهای حال و گذشته درهم

می‌آمیزند و واقعیتهای روانی و اجتماعی در بخارهای روان پریشی‌ها و شکسته روانی‌ها منحل می‌گردند، در حالی که نویسندگان رمان کلاسیک- و حتی داستایوفسکی- که از میان تیرگیها و نومیدیها راه برون شدی می‌جستند، می‌یافتند.

باختین (۱۹۷۵- ۱۸۹۵) هنرشناس روس در تحقیق خود درباره داستایوفسکی ویژگی چندآوایی [پولی فونیک] این نویسنده را کشف می‌کند. این واژگان در حوزهٔ موسیقی به درونمایه‌ای گفته می‌شود که در آن چند صدا با هم ترکیب می‌شوند و در نهایت آهنگی یگانه و همخوان به وجود می‌آورند. چندآوایی از ویژگیهای شکل داستانهای داستایوفسکی است. از دید باختین شکل قصه‌های نویسندگان دیگر تک‌آوایی است؛ واحدی است زنده که هر اندام آن وظیفهٔ خود را انجام می‌دهد که سرانجام این عملکرد در مجموعه اندام قصه [یا موجود زنده] معنا پیدا می‌کند. در رمانهای داستایوفسکی هریک از اشخاص معرف منش و صدای خویشتن است. در اینجا ما با مجموعه‌ای از اندیشه‌های گوناگون فلسفی رویارویم که نمایندگان آنها به شیوهٔ خاص خود بیان می‌کنند و از پیروی اندیشه‌های نویسنده آزادند. گفتگوهای اشخاصی مانند استاورگین، راسکولنیکف، ایوان کارامازوف و... نمایانگر گسترش تأملات و تفکرات آنهاست، بدون دخالت «ایدئولوژی» نویسنده «گفتگو همان ارتعاش تارهای صوتی زبان است که به گفتار بدل می‌شود. پس زمانی که انسان درون خود را به صورت گفتار یا نوشتار بیان می‌کند، سخن به پل‌رابطی بین آگاهی درونی انسان وجهان بیرون تبدیل می‌شود. در واقع سخن فقط بیان کنندهٔ اندیشهٔ ما نیست، بلکه چگونگی و نحوهٔ انجام کنش و واکنشهای درونی ماست که به صورت گفتگو با خود یا دیگران نمایان می‌شود. گفتگو به هر دو صورت نمایان کنندهٔ ذات انسان است و همچنین مستلزم وجود مخاطب و زمانی که وجود مخاطب نفی شود، تداوم گفتگو نیز متوقف می‌شود و ذات انسان نیز به خاموشی می‌گراید... در گفتگو اجازه ندادن به دیگران و خاموش کردن ایشان به معنای قرق کردن فضای گفت و شنود است».(۲۱)

بنیاد گفتگو از دید باختین بیشتر بر اختلاف باورها وسوءتفاهم استوار است تا برهمگونی و همخوانی افکار. چندآوایی انسان را آزادتر می‌سازد، زیرا این

ماکسیم گورکی و لئون تولستوی

«تعدد» میان موضوع و واژه‌ای که رساننده معنای آن است، فضایی خالی به وجود می‌آورد و به همین دلیل رمان در مقایسه با حماسه از آزادی بیشتری بهره‌ور است، زیرا قهرمانان رمان همیشه درسطحی پایین‌تر از آنچه مقرر است به سر می‌برند. این اختلال در موازنه بین زبان و معنا، بین قهرمانان و جبهه‌گیری‌شان مایهٔ نومیدی نیست، بلکه جهشی است به سوی پویاترکردن زندگانی.

ویژگی چندآوایی در آثار نخستین داستایوفسکی ضعیف است، اما در آثار بعدی او نیرومند و گسترده‌تر می‌گردد. او در نخستین رمان خود- که به صورت نامه‌نگاری است- بی‌قراریها و شوربختی‌های کارمندی دون پایه را که با دختری جوان به نام «وارنکا» در میان گذاشته می‌شود مجسم می‌کند، فرستندهٔ نامه نسبت به پاسخ دختر جوان بسیار حساس است و این کنش و واکنش عاطفی بین این دو تداوم گفتگو را تعهد می‌کند. گویاترین اعترافات شخصیتهای رمانهای داستایوفسکی حساسیت زیاد آنها را دربارهٔ دانستن عقیدهٔ شخص دیگر دربارهٔ خودشان نشان می‌دهد. خود فریبی و محافظه‌کاریها و شوریدگی‌های شخصیتهای «مردم فقیر»، «تحقیر و توهین شدگان» یاچیرگی عناصر اخلاقی و فراسوروندهٔ از حوزهٔ محسوس ایوان کارامازوف برجهات دیگر زندگانی را آشکارا می‌توان دید. داستایوفسکی در مردم فقیر اسلوبی را تجربه می‌کند که در آن به انسان خرد شده در زیر چرخهای بیدادگری فرصت می‌دهد احساس درونی خود را بیان و با دیگری درد دل کند. متن قصه دو رویه و دیدگاه را منعکس می‌کند: دیدگاه خود داستایوفسکی [راوی قصه] و دیدگاه مخاطب قهرمان داستان. این دوگانگی و دوگونگی بین مردم فقیر حضوری چنان نیرومند دارد که اگر حتی برای لحظه‌ای یکی از آنها غایب شود، ساختمان محکم رمان درهم می‌ریزد یا با اشکال عمده روبه‌رو می‌گردد.(۲۲)

نکته‌ای که باختین به آن توجه نکرده است، مسألهٔ ساختمان کلی آثار داستایوفسکی است. در واقع داستایوفسکی همان‌گونه که ناباکوف نوشته، رمان‌نویس نیست بلکه درام‌نویس است. ویژگی پولی فونیک در دیگر رمان‌نویسان بزرگ نیز دیده می‌شود، اما اصل کار نیست. مگر می‌شود کسی رمان‌نویس باشد و آوای شخصیتهای داستان را تابع آوا و دیدگاه خود کند؟ حضور آدمهای متفاوت با منشها و شیوهٔ معیشتی متفاوت در رمان مستلزم ابراز مکنونات درونی و زبان ایشان است، درصحنه‌هایی که با یکدیگر روبه‌رو می‌شوند. داستایوفسکی همان قدر که در توصیف جزئیات دورنماها و وضعیتهای زندگانی ضعیف است، در ایجاد صحنه‌های دراماتیک نیرومند است: «به مدد ترجمه‌های فرانسوی و روسی، تأثیر سانتی مانتال وگوتیک‌غرب، ریچاردسون، دیکنز، روسو، اوژن‌سو و... در آثار داستایوفسکی با دینی آغشته به شفقت ترکیب می‌شود که خود غرق در سانتی مانتالیسم‌ملودراماتیک است».(۲۳)

داستایوفسکی ازخویشاوندان روحی **ایوب، سن‌پل، پاسکال و استرینبرگ** است. در جستجوی خداست، اما مدام با شیطان رویاروی می‌شود. او اصیل‌ترین پیام‌آور زندگانی روحی انسان جدید است و همانند شکسپیر که درقلوب انگلیسی‌ها جای دارد، درقلوب مردم روس راه یافته است. حوزهٔ کار او حوزهٔ برخورد امواج افکار و عواطف است. او منازعهٔ تفکر بشری را با الوهیت نشان می‌دهد و خداستیزانی مانند **ایوان کارامازوف** را به روی صحنه می‌آورد. درکتابهایش درجستجوی قسمی شکل یا تجسد «انسان مسیحایی» است. او در «جنایت و مکافات» چنان انسانی را دراعماق ناپیدای ناخودآگاه راسکولنیکف می‌جوید، درفروترین لایه‌های ناخودآگاهی او غوطه‌ور می‌شود تاگوهرهای شگرف جهان روح را به دست آورد.(۲۴) درآثار داستایوفسکی خود روح بشری و اشخاص داستانی او تجزیه شده‌اند، دو نیمه گشته‌اند: نیمی دیوآساونیمی پری‌وار. تجسم دین درونمایه‌ها را درآثار دراماتیستهای بزرگ: سوفوکل، شکسپیر واستریندبرگ می‌بینیم. داستایوفسکی این منازعهٔ روح بشری را به صحنهٔ رمان آورده است. از این رو برخلاف داوری باختین و بسیاری دیگر باید گفت او دراماتیست بزرگ، اما درقیاس با تولستوی و دیکنز و بالزاک رمان نویسی است بیشتر دلمشغول تراژدی و از این رو در رمان نویسی همرتبهٔ آنها نیست. بحث اصلی دربارهٔ داستایوفسکی این است که آیا او رمان‌نویس است یا پیامبری رؤیایین؟ باید گفت: البته هردو؛ درپرتو تاریخ جدید اروپا می‌توان گفت او درطبقهٔ پیشگویان جای می‌گیرد. شوق و شوردینی و هنرش با سرشت عجیب و غریب و رنجهای او چنان درهم تنیده شده که بصیرتی عمیق دربارهٔ طبیعت بشری به وی داده است. شخصیتهای او نمایش‌دهندهٔ بینش و روح زمان، مردم و رهبران خود آنهاست. خود او نیز گفته است: «می‌خواهم ایده‌های معینی را بیان کنم، حتی اگر عناصر هنری کارم از دست بروند».

با این همه، وجه مشترک داستایوفسکی با رمان کلاسیک به مراتب بیشتر است تا وجه مشترک او با رمان جدید. او رنج بسیار کشیده بود و این رنجها وی را به تودهٔ ستمدیده و محروم روس نزدیک ساخت. درآثاری- گیرم معمایی و نمایشی- ژرفاهای محرومیت و درد ملت روس را بیان کرد. ماهیت چندآوایی رمانهای او از اینجا سرچشمه می‌گیرد که خود مزهٔ فقر و ستم طبقاتی را چشیده بود و درترسیم چهرهٔ آدمهای داستانی متفاوت تضادهای جامعهٔ دردکشیدهٔ خود را عریان می‌ساخت.

درقیاس با داستایوفسکی و دیگر رمان نویسان کلاسیک، رمان جدید [آثارجویس، پروست، موزیل و...] حوزهٔ محدودتری را دربر می‌گیرد و بیشتر دلمشغول اضطرابها و چالش‌ها و رؤیتهای فردی است و این حوزه گاه چنان محدود می‌شود که زندگانی مردم و جهان گسترده بیرون درآیینه‌ای کژدیسه منعکس می‌شود که به کوچکی دریاچه‌ای است دربرابر اقیانوس.

پی‌نوشت:

۱-دراین زمینه ر. ک به «فراسوی نیک و بد» ف. نیچه، ترجمه داریوش آشوری.

2-M.H.Abrams, the Mirror and The Lamp, New york.P : 34.

۳-جمهوری، مجموعه آثار، ج ۴، ۱۲۵۷ تا ۱۲۶۷.

۴-فن شاعری، ارسطو، ترجمه ف. مجتبایی، تهران، ۱۳۳۷، ص ۵۰.

5-A.Cohen, Future Literary Theory, P:171, New york, 1989

6-Ibid,P.146

7-Freud, The "uncanny"(1919) in Studies in Parapsy cology Newyork, 1963, P : 51-56

۸-«درجستجوی زمان از دست رفته»، ترجمه مهدی سحابی، ج ۱، ص ۶۴ تا ۶۷، تهران، ۱۳۶۹.

۹-«آناتومی نقد»، نورتروپ فرای، نیویورک، ۱۹۹۰، صص ۲۰-۳۱۸.

۱۰ و ۱۱- مجلهٔ «نگاه نو»، شمارهٔ ۱۱ (مقالهٔ مارکسیسم و نقدادبی)

12- The Novel, E. Drew, 1963. P :262.

۱۳-«به سوی فانوس دریایی»، ترجمهٔ دکتر صالح حسینی، ص ۸، تهران، ۱۳۷۰.

14- Poetry, E. Drew, Newyork, P:263,1959.

۱۵ و ۱۶- «به سوی فانوس دریایی»، همان، ص ۹

۱۷-«به سوی فانوس دریایی»، ص ۶۰

۱۸-رمان، همان، ص ۲۶۴

۱۹-ادبیات روس، ولادیمیر ناباکوف، ترجمهٔ فرزانهٔ طاهری، ص ۲۵۸، تهران، ۱۳۷۱.

۲۰-رمان، همان، ص ۲۶۶.

۲۱ و ۲۲-«کیهان فرهنگی»، سال نهم، شمارهٔ ۱۱، بهمن ۱۳۷۱، صص ۶۰ و ۶۱

۲۳-ادبیات روس، همان، ص ۱۸۱

24- Mirrors of Modernity, G.W. Thomson, P. 51, 60, London, 1933.