درباره‌ی داستان بلند جدید

مقدمه: مسأله‌ی واقعیت

الف ـ آیا داستان بلند (novel/roman) شما واقعن ضروری ست ؟

(نوشته‌ی Martin Gerard)

در آغاز محتملن چنین بنظر میرسدکه نثر نویسی تعدادی نامحدود از طرق بیان را در اختیار دارد ، که روایت (narrative) فقط یکی از آنهاست ؛ و بطور مطلق ، برای شکل بخشیدن به بسیاری از انواع تجربیات ، لزومن اطمینان بخش ترین طرق نیست . مع‌الوصف‌به‌استثنای عده‌یی حسب حال نویس (autobiographer) به نحوی متعجب کننده معدود ، مشتی مقاله‌نویس وتعدادکمی قصار نویس (aphorist) بزرگ اما نادر، نثر نویسی که غرضش را شاید بشود بیشتر خلاقه گفت تا فلسفی ، تاریخی یا تربیتی ، هنگامی‌که مورد بررسی قرارگیرد ، تقریبن بطور قطع نوعی داستان پرداز است . و در مقام تعمق ، با توجه به اینکه چقدر از اظهارات ما در واقع روایتی‌ست ، شاید این امر عادی تلقی گردد . شاید واقعیت آن‌باشدکه یك حکایت ، یك افسانه ، برای ممکن‌ساختن بروزمکنونات تقریبن ضروری‌ست.

شاید ضرورت افسانه بواسطه‌ی مشکلی‌ست‌که هر کس‌که به نحوی‌صنعتگر کلمات‌است در برخورد مستقیم با منظور مطلق و غایی‌ی خودمی یابد . مبادرت به این‌کار اغلب‌آنان را میرماند ، یا آنچه پدیدار میشود شخصی ، سببی و حقیقی ست ، همه‌به معانی‌ی غلط کلام . «طرح» (plot) ،اگر ازاین‌جهت به‌آن نگاه‌کنیم،ساختمانی(structure)ست که سخن گفتن را ممکن میسازد. ساختمانی‌ست به دو معنا:یکی به این مفهوم‌که‌موضوع، مثلن مرگ یك هممدرسه‌یی‌ی سابق ، یایك جشن‌سالروز، ساختمان یك شعراست ؛ دیگری معادل شکل ظاهری‌ست ، تصنع محدودکننده‌ی قالب . طرح باید ، مثل همه‌ی دروتمایه (theme) های خوب انتخاب شده ، در همان زمان‌که خود به‌عرصه‌ی وجود می آید ، آزادکننده‌ی تعداد بسیاری دروتمایه‌های فرعی ، تصاویر(image) ، احساسات ،مناظر و شکلهای وقایع باشد ، چیزهایی که‌جزدر اینصورت مجال بروزنمی یافتند . و ، اگرچه این حرف با آنچه‌که‌گفته شد در ظاهر متناقض مینماید ، طرح باید ، به عنوان قالب ، آنچه راکه مستقیمن به اثر مربوط میباشد به هم بفشرد و تسریع نماید.

با اینحال شعرا ، در مقایسه با نثرنویسان ، درخلق ساختمانهایی‌که همه چیزهستند مگر روایت های ساده پرثمر بوده اند . اگرچه بسیاری از اشعار بزرگ ما (انگلیسی) را میتوان‌گفت که روایتی هستند ، معدودی از آنها داستان پردازی به آن صورت است‌که توجه‌خواننده معطوف‌به‌نفس واقعه باشد. ازSonnet های‌شکسپیر تا « Four Quartets»، شعرا لزوم‌ساختمان را ، ساختمان‌واقعیتی راکه احتمالن‌افسانه‌یی‌ست ، ساختمان افسانه‌یی راکه‌احتمالن واقعی‌ست ،برای‌توسیع‌بیان دریافته‌اند .«Dramatic Monologues» ، « The Excursion » ، « The Task » ، « The Dunciad » ، « The Deserted Village » ، « Modern Love» ، « Don Juan » ، « Locksley Hall » ، « The Village » و « The City of Dreadful Night » از Browning ـ دراینها کم و

بیش روایت هست ؛ امامثلن شعری‌چون «The Deserted Village»، اگرچه‌به سلسله وقایعی مربوط میشودکه طبیعت زمان حال راتغییرداده وموقعیتی خلق‌کرده‌که موضوع شعر است ، برای جلب نظرکردن به نوع دقیق ، تقدم و تاخرو شکل‌آن وقایع تکیه ندارد ، بلکه تکیه بر آن چیزی داردکه پیش از این وقایع ساکن بوده و اکنون پس از وقایع به نحوی دیگرساکن است .

اما نکته‌ی جالب اکثر روایت‌های منثور دقیقن در بازگوکردن واقعه است ؛ نه در نتیجه‌ی حرکت (action) بلکه دقیقن در حالات مختلفی که حرکت بالنفسه به خود میگیرد : انگیزه ، حادثه ، اتفاق ، توفیق یا شکست نقشه ، زمان ضروری . در داستان بلند قاعدتن ، گذشته ازاشاره‌یی سطحی برای یادآوری ، چیزی بنام یك‌زمان حال‌وجود ندارد . مقام و موقعیتی درکار نیست ؛ و بنا براین اشیاء ، امکنه و اشخاص کمتر بخاطر خودشان موجودیت دارند . اگر چه تخیل محققن نیاز به نقشه ها و جاده یی دارد ، و درخم جاده‌یی‌که خود میسازد به حقیقت خاهد رسید ؛ و اگرچه حقایق آن چیزهایی‌که واقعن ما را به خود مشغول‌داشته انداحتمالن ازدرون‌تصنعات ، مشکلات وبه‌هم‌فشردگی‌ها بهتر پدیدار میشود ـ چه بندرت (و سخن نه در باره‌ی آثار سرگرم‌کننده‌ی پست بلکه در باره‌ی آثار جدی‌ی ادبی‌ست) به داستان بلندی برمیخوریم که در آن ترتیب عوامل ماشینی (mechanism) به صورت Frankenstein ی در نمی آید تا بر همه چیز تسلط یابد . لزوم اختراع یك‌رشته وقایع‌نویسنده‌را تاچه حد در گیر بیهودگی‌می‌اندازد، جمل روان از دنبال جمل ، توصیف زاینده‌ی توصیف ، دروغ درکار تولید دروغ . برای رسیدن از مکانی به مکانی ، از نقطه‌ی افقانه‌ی ضروری تا نقطه‌ی منظور واقعی ، باید، بصورتی تا سرحد امکان شبیه‌تر به حرکت خلق تخیلی ، تعدادآنچنان زیادی ازاشیاء ، اشخاص و وقایع بنحوی از انحاء بوجود آیندکه در نتیجه اکثر آنها بسادگی از روی دستورالعملهای مرسوم ساخته میشوند ؛ و غالب اوقات بجای اینکه سطوح ، بافتها یا شخصیتهایی به ما عرضه شوند ، سرایی ازیك سطح عاید ما میگرددکه به شکلی ساخته شده تا مقصود اصلی را با چیزی دیگر قانع نشود ، که درسرعت حرکت به سمت نقطه‌یی‌دیگر، به اهمال و عکس‌العملها ، خلل وارد نیاورد . اشیاء ، بجای‌آنکه درحد ذات‌خودموجود باشند ، همانطور که در یك نقاشی‌ی قدیمی‌ی موضوع دار معمول است ، به عنوان وسائل صحنه‌ی منظم شده وجود دارند ، و اهمیت نقش آنها در روایت بر ارزش زیبایی شناسی (aesthetic) ، طبیعت و شخصیت آنها مسلط میشود ، آنها را بلعیده از بین‌میبرد . Elphinstone باید برای شکار به Lincolnshire فرستاده شود تا در آن شب وکیل دعاوی‌ی سالخورده را در مسافر خانه ببیند و حقیقت امر را در مورد پدر و مادر Dorothy از دهان اوبشنود . سپس باید او را بعجله سوار قطارکرده پر از امید اینکه هنوزاحتمال دارد دختربه او تعلق یابد سوی لندن‌برگردانده شود و در آن صبح بهاری به مهمانخانه یی که در میدان ساکت Bloomsbury ست فرستاده شود تا این نکته را دریابدکه دختر و مادرش شب قبل بصوب هندوستان عزیمت کرده اند . اگر چه مناظر Lincolnshire با لطافت بسیار فرا خانده می شوند ، مسافرخانه نمایشگر بسیار خوبی از ناراحتی‌ست ، مرد پیر بسیار خوب از نظر گذشته است ، کبوترهایی که در میدان Bloomsbury هستند نمونه‌یی از دقت هنرمندانه اند

وگذشته ازجنبه‌ی روانشناسی ی همه‌ی اینها و رضایت زیبا شناسانه‌ی ذات ماجرا ؛ اگرچه نهایت خبرگی‌ی حرفه‌یی و مطمئن‌ترین مهارت نثار ترتیب عوامل ماشینی برای کشاندن قهرمان به اینطرف و آنطرف شده‌است ، نثار محیط او درزمانی معین ، شخصیت فرعی که نقطه‌ی عطف سرنوشت اوست و صحنه‌های داخلی و تشریفات معمول ـ مع‌الوصف آیاهمه‌ی اینها ، به مفهوم خصوصی‌تر و مشبع‌تر کلام ، نامربوط باقی نمی‌مانند : بی‌ارتباط باقصد واقعی ی مولف ، با حالت روانی‌یی که واقعن برای او جالب است وجدا از حالاتی که در حال حاضر باید قهرمانش را دچار آنهاکند ، با مناظری که او را مسحور میکنند و جدا از مناظری که باید پیموده‌شوند تا اشخاص بتوانند در مناظر دیگر گردآیند ، بادقیقن آن نوع سوء تفاهمی که همه‌ی زندگی‌ی خلاق اوکوششی ست برای رهایی از وهم‌آن و جدا ازسوءتفاهمی که مجبور است بکار گیرد تاترتیب‌عوامل‌ماشینی ازحرکت بازنایستد ؟

در داستانهای معمول نقش آنچه که ساکن است تاچه‌حد کوتاه میباشد ؛ حال‌آنکه مگر نه‌اینکه یك مهمانخانه ، خوب ، به‌خودی‌خود چیزی‌ست ، ونه فقط بسادگی مکانی که یك ملاقات یا یك خداحافظی در آن اتفاق می‌افتد ؛ مگر نه‌اینکه ضایعه‌یی که ممکن است تحمل شود احساسی ته‌نشین‌شونده است ، و درحقیقت ازاین جهت‌جالب که‌برروح‌اثر میگذارد ، تا بدان‌حدکه روحی که در حال از دست دادن است اهمیت دارد و نه موقعیت دقیقی که این ضایعه درآن شرایط اتفاق میافتد ؛ دیده‌خاهد شدکه قسمت اعظم بحث به‌دور طبیعت تصویر (image) جمع میشود : اگر تصویر چیزی مطلق و در خاطر ماندنی نیست ، واقعی درخود و برای خود ، نقطه‌ی برگشت مجدد و مجدد ، مسلط بر ذهن ، مرموز و عمیق ؛ یا از طرف دیگر احتمالن خیلی ساده ، معمولی و بی اهمیت ، تابدان حدکه نامربوطی‌ی مجموع‌آن ، آفتاب برتردهای متروك بعد از ظهریکشنبه ، مهمترین جنبه‌ی‌آن است ؛ اگر بتوان آنرا بهتنظوری پست ، فایده طلب و تنزل یافته بکارگرفت، آنگاه داستان بلندنویس حق‌داردکه‌آنرا خیلی ساده به‌عنوان زمینه ، برای راحتی‌ی‌کار ، برای شبیه زندگی نگاشتن بکاربرد . اما اگر تصویرچنین است ، چگونه میتوانیم بین آن تصاویری‌که به ذات خود قائمندیاقائمندبه ذات لحظه‌ی بخصوصی‌که قبل وبعد رامشخص میکند ، و آنهاکه به‌دلیل‌یك نیازحرکت روایت به‌وجودآمده‌اند فرق‌قائل‌شد ؟

قسمتی از مشکل‌آن است‌که ضرورت عرضه‌کردن ترتیب‌عوامل ماشینی ، به صورتی قابل قبول وملخص ، لاجرم موجب‌آن خاهدشدکه همه‌ی‌آن عواملی که بلافاصله مربوط به تحول تشخیص‌داده نمیشوند سرهم‌بندی‌گردند ، جعل شوند یا تاحد مرگ تصنعی گردند . و این‌نه‌تنها به ضرر واقعیت در موقعیت ابدی و لایتغیر خود است ، بلکه به ضرر ترتیب واقعی‌ی عوامل‌ماشینی‌ی تحول هم هست ، عواملی‌که از فرط پیچیدگی طبیعتی آنچنان‌باور نکردنی‌دارندکه داستان بلندنویسی که هدفش‌تشخیص‌خودآن عوامل،ونه تنهادستورالعملهای مربوط به‌آنان ، باشد ، فقط میتواند درکتابی بسیار طولانی با تعدادکمی از وقایع‌که در زمانی نسبتن محدود اتفاق می‌افتد روبروگردد ـ منظور حوادثی‌ست‌که معمولی ، نمایشی‌و زندگی تغییر دهنده هستند .

در«Ulysses» فقط یك واقعه‌ی اینچنین وجود دارد ، اگربتوان آن‌را واقعه نامید، چراکه آن خیلی ساده یك تصمیم منفی‌ست ـ تصمیم آقای Bloom برای اینکه به‌خیابان Eccles برنگردد وبا همسرش ومعشوق همسرش درحین عمل زنا روبرو نگردد . برای یك لحظه این‌فکرازمغزش میگذرد، نیمه شکل گرفته ، ناهموار، وآنگاه باز ازبین‌میرود. ساعت چهار است وتصمیم ، اگرقرار است تصمیمی گرفته شود ، باید فورن گرفته شود. از آن‌جایی‌که این‌چنین تصمیمها به‌این‌صورت گرفته نمیشوند ، این تصمیم هم گرفته نمیشود . لیکن این‌زمان است که‌عامل مقتدر می‌باشد ، زمان وهمه‌ی پیچیدگیهای شخصیت آقای بلوم که خارج ازقدرت فعلی‌اش‌است . دربیست‌وپنج صفحه‌ی بعدی ، درحالیکه اودرمهمانخانه‌ی Ormonde به اتفاق Richie Goulding جگر میخورد ، نیمه پزواکها ، نیمه تاسفها وارواح بی‌تصمیمی به‌اوروی‌می‌آورند . اما جویس‌حتا برای یك‌لحظه هم‌به داشتن‌علم‌لایتناهی تظاهر نمیکند . بلوم درمیان درهم برهمی‌ی تاثرات، خاطرات ، افکار نیمه‌کاره وآرزوها به‌خوردن ادامه میدهد ، ولحظه‌ی تصمیم ، اگربتوان آنرا چنین‌نامید ، درمیان چیزهای نامربوط که مع‌الوصف راستین‌تراز انتخاب واضح ودید نتایج هستند ، همانطورکه اینگونه لحظات درزندگی گذراست ، می گذرد .

روش داستان بلند نویس آن میبودکه انتخاب آقای بلوم را تعمدی بنمایاند و برای اووما دلایلی‌بیابد : همه‌ی‌باصطلاح نامربوطی‌ها را ازبین‌ببرد وباانجام دادن این‌کارطبیعت تصمیم، ذات حادثه، رامجعول‌سازد.درهمان بیست‌وپنج صفحه میشدتیم یك زندگی‌ی‌بحرانی را چپاند . همانطورکه تعمق‌در زندگی‌ی خودمانشان خاهد داد ، کار جستن انگیزه‌برای آنچه راکه باصطلاح‌تصمیم گرفتن‌هاوتصمیم‌نگرفتن‌های‌خودمی‌نامیم‌عملن غیرممکن‌است،روش داستان‌بلندنویس معمولن‌آن‌است که‌ببرد وبدوزد : لحظه‌های تحول‌را با طمطراق علیت تبدیل به‌بحرانهای منورالجوانب قائم بالذات نماید؛ وآنها را بدل‌به چیزهایی‌نمایدکه بنابرفرض رایج ازلحاظ نمایشی‌ازهرآن چیزی‌که درزندگی‌ی ولنگار وغلط‌کارکه همیشه فرصتهایش را ازدست میدهد اتفاق می‌افتد بسیارجالب‌ترهستند . وقتی‌به‌مورد غمناك داستان بلندنویس معمولی‌ی هر ماه میرسیم ، به‌قول Coleridge این«حادثه‌ی غیر مترقبه»است که به واقعیت ترجیح داده میشود، «با این‌فرض که حتا مقدس‌ترین عاطفه‌های انسانی‌نمیتوانند هیچگونه تاثیری بر ما بگذارند مگر آن‌که بتوانیم در جریان بسلسله وقایعی که کنجکاوی‌ی ما را برمی‌انگیزاند به آن عواطف برسیم » . درحقیقت همه‌ی هیجاناتی که به‌نفس واقعه مربوط میشوند ، به‌شرایط موقع ومقامی‌ی یك قرار، یك‌بهبودی، یك موفقیت‌ویا یك‌شکست، به‌طرز کار عملی‌ی الزام یا تصادف ونه به موجودیت و یا به آثار آن واقعه‌ها ، هیجاناتی جنبشی (kinetic) هستند ، وربطی به‌هنر ندارند ، وپیش‌از اینکه به زیبایی‌شناسی مربوط‌بشوند به علم حرکت اجسام (dynamics) بستگی دارند . هنر ، اگرچیزی باشد ، عبارتست ازفرار از هیجانات جنبشی. آیا عظمت « Hamlet » درست بخاطراین نیست که‌نمایشنامه ازما انتظارندارد تا درآنچه که اتفاق می‌افتد ذیعلاقه باشیم بلکه ازما میخاهدتا به یك‌وجود علاقمند شویم ؛ مگرنه‌اینکه « Hamlet » گزارش‌یك ماجرا نیست بلکه توصیف حالتی‌ست ازروان؛ « Hamlet » اثربزرگی‌ست بخاطراینکه هملت‌همیشه محدود به روان‌خیش‌است؛ و صحنه‌ی مبارزه‌ی دونفری ، یا امکان فرضی‌ی فرار ، تنها قسمت خسته‌کننده‌ی نمایشنامه است. البته همانطورکه کوکتومیگوید «برای‌اکثریت یك‌اثرهنری‌ی بدون طرح (plot)

نمیتواند زیبا باشد .. زیبایی، شادی ، غم‌خارج ازمتن داستانی‌مشکوك میباشند .. تعداد کثیری، البته ، نقاشی‌های Academy را ترجیح میدهند ، « قمارباز پاك‌باخته » ، «سحر بی‌امید » ،«رای دادگاه».

Melville میگفت که‌اگرچه نمایشنامه‌های شکسپیر کبیرهستند، اوه‌اظهارات‌ساکن و غنی‌ی روحی بزرك در آرامش » را به‌آنها ترجیح میداد . همانطورکه ملویل آموخت ـ اگرچه به سختی علیه این ادراك مبارزه‌کرد ـ تنهااظهارساکن وغنی‌ی یك روح بزرك در آرامش،اغلب،سکوت‌است .همانطورکه Charles Olson متذکرمیشود «او(ملویل)مجبور بود خلاف اعتقاد خود به‌حقیقت موقعیتی نمایشی بدهد » . البته حقیقت باید نوعی موقعیت نمایشی داشته‌باشد ؛ وملویل نیزباهمین مساله‌یی‌که مورد بحث ما بوده طرف بود ـ الزام یك قالب ، یك ساختمان ، یاحتا یك‌افسانه .

الزام یك‌اسطوره ، یك‌ساختمان ، یك‌افسانه ، را به‌احتمال‌قوی نمیتوان به‌دقت‌تحلیل کرد. اگرچه میتوانیم‌تاحدی درجهت‌آن پیش‌برویم. تخیل‌بکرزا (parthenogenetic) نیست . ازطریق Johnson است که Boswell ادای نفس‌میکند ، نفسی‌که ، هرچنداین دوگفته در ظاهر متناقض مینمایند ، سخت با موضوعش تفاوت دارد . این مشکل بهرحال برای همه‌ی شعرا ونثرنویسان به‌یك اندازه مطرح است ؛ اما بایدگفته شودکه نثرنویسان بطورکلی‌بطرزمتعجب‌کننده‌یی‌ازطرف شدن با این‌مساله اکراه داشته‌اند . غالب نثرنویسان گذشته ،وتقریبن بدون حتا یك استثناکلیه‌ی خانمها وآقایانی‌که برای یك روز در سال در روزنامه‌های یکشنبه موجودیت زود گذری دارند ، بی‌آنکه این‌مساله را مورد تفکر بیشتری قرار دهند ، به واضحترین انواع روایت پناه برده‌اند ؛ ونتیجه آنکه حیات درمعیاری‌بس بزرك وبطور قطع بیسابقه مجعول شده‌است . بجای حل مشکل آنرا باروش ساده‌ی مرسوم نادیده گرفته‌اند . بجای یافتن موقعیتی‌انسانی ونامی‌برای حقیقت به دستورالعملهای مرسوم و ساده گردانیها پرداخته‌اند .

اگرسوآل‌کنیم چرا ،با سوآل دیگری روبرو میشویم(همانطورکه اغلب وقتی‌مساله‌ی نفس‌زبان ذکرمیشود)که‌کدام یك مقدم است ، ابتذال زبان‌یا حقارت مضمون ؛ اماواقعیت این‌است‌که بهرحال طرز تلقی‌ی داستان بلند نویس اززبان آنچنان احساساتی وسرخورده است‌که دراین لحظه امکان آن‌که اشیاء بتوانند وقارخودرا بازیابند ، وجود محض‌بتواند جالب جلوه نماید وتوصیف حالتی ازروان‌که با به‌حرکت درآمدن رستگارنمیگردد دراین زبان میسر نمیباشند . زبان داستان بلندنویس‌برای شرح همه‌ی حیله‌های این‌ماجرا ، این هیجان واین‌رفت وآمدها کافیست ؛ امابرای‌آن‌که بتواند مکانی (یاهیچ مکانی) ، لحظه‌یی (یاابدیتی) را به‌خودی‌ی خودجالب سازد سخت بیتواست .

هنگامیکه ما به آن نثرنویسانی نگاه میکنیم که‌کوشیده‌اند این مشکل را حل‌کنند (از یك طرف ، سکوت : از طرف دیگر ، دروغها) تا هستی‌ی حقیقت را به آن‌بدهند، تا ازورای افسانه‌یی‌که نباید افسانه‌یی باشد به حقیقت موجودیتی بدهند ، می‌بینیم‌که‌همه‌ی آنها وسیله‌ی مالکیتشان بـرزبانی‌که ، چون زبان شعرا ، میتوانسته وجـود را در حین

تکوین بفهمد و متجلی نماید از داستان بلند نویسان متقلب باز شناخته میشوند : از جمله ملویل ، جویس ، یکت و Proust .

البته ،این احتمال نمی رود از سر گشادش زدن است. شاید این لزوم توصیف واقعیت لحظه، شیی یا روح است که باعث میشود علاقمندی‌ی این اساتید به زبان از نقطه نظر نوع و نه فقط از نقطه نظر مرتبت با علاقمندی‌ی Trollope ها و Balzac های دنیا متفاوت بوده به بازشناساندن اساتید بیانجامد . لیکن این واقعیت دارد که طرز تلقی‌ی از زبان و بکر بودن قالب جدایی ناپذیرند . برای مثال کافیست که صفحات اول « Moby Dick » یا « Ulysses » را با آغاز مشهور « Portrait of a Lady » اثر Henry James مقایسه کنیم . طرز تلقی‌ی جیمز اززبان ، برخلاف باصطلاح روانی و قدرت کلامش ، بسیار سود جویانه است. او با حد اکثر مهارت ممکن صحنه‌یی را با زبان معمولی‌ی محاورات و ارتباطات ، نامه نویسی ، روزنامه‌یی ، و غیره می سازد . «There are circumstances in which.. the situation is in itself delightful.» این نیست که تکه‌ی ملویل « شاعرانه » تراست ، این است که خیلی ساده زبان ملویل به معنای والاتری سود جوست : دقتی که در بکار گرفتن اصطلاحاتش دارد آن است که ما از شعر انتظار داریم ، حال آنکه جیمز ، با همه‌ی ملاحظه کاریش ، شائق است هرچه زودتر موضوع مورد تحریر را به پایان برساند و آغاز حکایت کند . اختلاف این دو زبان در این خلاصه نمی شود که بگوییم زبان ، مثلن ، « Ulysses » اززبان ، مثلن ، «Tess of the D'Urbervilles » دقیق تر و مبین تر است ، اگرچه چنین است ؛ اختلاف در آن است که زبان « Ulysses » هم وقتی که وقایعی مهم در زندگی‌ی مردم موصوف اتفاق می‌افتد و هم وقتی که چنین وقایعی درکار نیستند با تار و پود واقعی‌ی حیات سر و کار دارد : حال آنکه زبان « Tess of the D'Ubervilles » در آخرین تحلیل فقط برای آن بکار گرفته می شود که خبر بدهد ، اخباری را که مربوط به وقایعی مهم هستند ، وقایعی که Hardy شرح میدهد . در « Ulysses » ، اشیاء ، مناظر و اشخاص بدون توجه به اینکه آیا جزیی از « زمینه » ی داستان هستند ، و یا در زمره‌ی شخصیت های فرعی‌ی داستان میباشند ، قائم بالذات میگردند ؛ و مکالمات ، بدون توجه به اینکه در پیشبرد داستان موثرند یا نه ، چنان نگاشته شده اند که گویی موضوع های هنری‌ی کاملی هستند (همانگونه که بی تردید و محققن چنین میباشند) . جانسن درباره‌ی « Pamela » گفت که «اگر قرار باشد « Pamela » را به خاطر داستانش بخانید خودتان را حلق آویز خاهید کرد » ؛ اما اگر بسیاری از شاهکار های شناخته شده‌ی داستانی را بخاطر چیزی بجز روایتش بخانید همان بهتر که خود را حلق آویز کنید : درست است که درمیان بسیاری از آنها ، بطور پراکنده ، زیبایی ها، روانی ها و توصیفهایی وجود دارد ؛ اما در هیچیك بافت معمولی ، احساس و جوهر حیات آنچنان نیروی خرد کننده‌یی را ،که اگر آنها بالنفسه موضوع هنرمند میبودند ، نه فقط موقعیتی در پیشبرد روایت ، بخود میگرفتند ، بدست نمیتوانند آورد .

یکی از اکتشافات بزرگ زیبایی شناسی‌ی جدید آن بود که هیچ موضوعی بی‌اهمیت نیست . پیازها روی سفره ، زنی که اتو میکند ، رقاصه‌یی که ناشیانه بند کفشش را میبندد ،

یك‌بطری ، یك‌لیوان ویك روزنامه ـ هرچیزی درحقیقت میتواند احساسات انسانی را به همان شدت،یا ، غالبن ، باشدت‌بیشتری ،تحت‌تاثیر قراردهد ، بیشتراز جنگ Marengo یا حمله‌ی Light Brigade . این‌نیز ، مثل هرفکر تازه ی دیگری ، با پرداختن به جزییات و از یاد بردن کل خودرا از شکل انداخت‌و ازطریق بسط بیشتر به رفض‌رسید. اعلام‌شدکه موضوع‌اصلن اهمیتی‌ندارد ؛ و سرانجام موضوع‌کنار گذاشته‌شد . تعمیم منطقی غلط باعث گردیدکه همان نکته‌یی‌که نیرو بخش این زیباشناسی‌ی جدید بود ، یعنی‌صمیمیت رابطه‌ی بین‌هنرمند وموضوع ، ارجحیت موضوعات حقیرتر ، ژنده‌تر و نزدیکتر به معیار انسانی بر موضوعات حماسی ، انکارشود . رابطه‌ی بین هنرمند و موضوع بکلی گسسته شد . (هم اکنون در انگلیس عکس‌العمل فریبنده‌یی علیه ایمان فریبنده ی دیگری احساس میگردد ، که‌میکوشد ، به‌سبك روسیه ، معیاری برای‌ارزیابی‌ی موضوعات مختلف برپایه‌ی اهمیت‌اجتماعی‌ی‌آنها برقرارنماید .)

اصول زیباشناسی ی جدید تنها در مورد نقاشی اعمال نگردیده ، در ادبیات هم « Ulysses » نمونه‌یی ست از تلاشی برای انجام بسیارکارها و منجمله برای‌ملاحظه‌ی جزییات و تفاصیل حیات در تمامیت آن . « Ulysses » البته یك « افسانه » است : اما نه از آن‌گونه داستانهاکه جالب بود نشان بخاطر نتایج وقایعی‌ست‌که روایت‌میکنند . در آن واقعات درحین بودن اتفاق می‌افتنددودرحین اتفاق افتادن هستند ؛ واقعیت‌اقنومی‌ی آنها در هیچ لحظه‌یی ازنظر دور نمیشود . واقعه‌ها بعنوان وسائل صحنه بکار نیامده‌اند ، اصل نمایش‌هستند . چخوف میگفت‌که اگردرپرده‌ی‌اول نمایشی تفنگی رابردیواری‌آویخته ببینیم ، میتوانیم‌مطمئن‌باشیم‌که درپرده‌ی سوم کسی تفنگ رادرخاهدکرد. در «Ulysses» چنین اطمینانی نیست . وجودبه‌خودی‌ی خود و بدون توجه به شخصیت نمایشی‌ی‌آن‌مورد توجه است : این‌طرز تلقی‌باعث میشودکه «حرکت» (action) ازلحاظ اهمیت واز لحاظ واقعی بودن والاتر ارائه گردد ، چرا که روایتهای معمولی فقط به قیمت نا دیده گرفتن پیچیدگی‌های‌حرکت و ارتباط‌آن بادنیای پدیده‌های محیط میتوانندآنرا بیان‌کنند .

این‌نوشته ، مگر بطور ضمنی ، یك استرحام برای رعایت عمیق تر واقعیت گرایی (realism) نیست : معذلك اگر قرار است واقعیت گرایی در کار باشد محض رضای‌خدا بگذارید واقعن گرایش به واقعیت مطمح نظر باشد . این نوشته بیشتر یك استرحام برای آن است‌که تخیل خلاق ژرف‌تری بکار گرفته شود . داستان‌های بلند معمولی (ومنظورمن از داستانهای بلند معمولی نه فقط داستان‌های بلندی‌ست‌که‌توسط رنگین‌نامه‌ها شاهکاراعلام میگردند بلکه بسیاری از شاهکارهای ادبیات اروپا نیز هست) محمل‌های شایسته‌یی برای حقیقت نیستند زیراکه این‌گونه داستان‌های بلند برای قابل قبول ساختن حکایت به شبیه سازی‌ی واقعیت وتظاهر به واقعیت پرداخته اند ، و این انکار واقعیت باعث شده‌که زبان اینگونه داستان‌های بلند مبتذل‌گردد و به‌مجموعه‌یی از نماد (Symbol) های ملخص‌شده برای میزها ، صندلی‌ها و ایستگاههای قطارکه برای پیشبرد داستان لازم میباشند ، مبدل گردد . این زبان حتا نمیتواند انسان را درعمل و حرکت ، درگیرودار انتخاب ونتایج انتخاب نشان بدهد ، زیرا این زبان ، ازآنجاکه قادر نیست شخصیت‌های داستانی بلند را

واقعی گرفتار نماید ، یادر دریایی از زندگی‌ی‌واقعی فرو ببرد ، مجبور است پیچیدگی ی آنان راآنقدر ساده نماید تا بتواند کوشش وکشش آنان را به نحـوی نمایشی اظهـار بدارد . همه‌ی‌اینها جعلی‌ست ، بدان‌سورت که «Ulysses» جعلی‌نیست . « Ulysses » روایت وقایع است ، اما آنچنان روایتی که‌هرگونه جنبه‌ی نمایشی‌به مفهومی ساده‌تر بطرزی نمایشی‌ازآن سلب گردیده‌است . «Ulyssas» لبریزاززندگی ست . اماتنهادر«Ulysses» نیست که میتوان نمونه‌یی از بکار گرفتن تخیل خلاق را ، نه به‌عنوان دروغ‌پردازو فریب زن ، بلکه به عنوان مجسم کننده‌ی حقایقی که امکـان ذکر یا تصریح آنها فقط در تجسم خودشان میسر است ، دید . پروست نیز ، همانطورکه آقای بکت خاطر نشان‌کرده‌اند ، با « زشتی‌های توالی و علیت » کارنداشت . خودآقای‌بکت ، درداستان‌های بلند سه‌گانه‌یی که اخیرن (۱۹۵۹) به پایان رسانده ، باموفقیت توانسته‌است واقعیت اشیایی راکه مورد نیازش بودند به‌آنهـا بازگـرداند ، و به محملهـا وقارشان را بازگـرداند واز صورت عروسکهای خیمه شب بازی درشان‌آورد و به امیدها و مزلتهای زندگی وجودی مستقل از نتیجه‌ی نقطه‌ی اوج melodrama ببخشد . بین شاعری‌که « Rasselas » را نوشت و شاعری‌که «Moby Dick» را نوشت تعدادکسانی‌که به داستان های مقبول توجهی‌نداشتند کم نبوده است . پیش‌گویی‌ی اینکه نثرنویسان دهه‌های‌آینده جه‌قالبی را خاهند پذیرفت، شاید ، فقط از عهده‌ی پایه‌گذاران‌آن قالبها برمی‌آید .

ب ـ از واقع گرایی (Realism) تا واقعیت

(نوشته‌ی Alain Robbe - Grillet)

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۱

همه‌ی نویسندگان گمان میکنند که واقع گرا هستند . هیچ نویسنده یی نیست که خودش را تجریدی ، وهمی ، تخیلی ، مجازی‌گرا یا قلب‌ساز بیانگارد .. واقع گرایی فـرضیه‌یی کاملن مشخص نیست که بتوانیم بر مبنای‌آن نویسندگان را به دسته‌های مخالف بخش‌کنیم؛ بالعکس ، واقع‌گرایی شعار غالب ـ اگر نه همه‌ی ـ نویسندگان امروز است . و دراین مرحله ، شایدباید حرف همه‌ی آنان را باور داشته باشیم . نویسندگان امروز همه‌به‌دنیای واقعی علاقمندند ـ تمام‌تلاششان درآن‌است که «واقعیت»راخلق‌کنند .

اما گردآمدن این نویسندگان تحت یك‌شعار ، به خـاطر مبارزه در جنگی مشترك نیست ، بلکه‌به‌خاطر دریدن یکدیگراست . واقع‌گرایی مبحثی درنظریاتی(ideology) ست که هرکدام از آنان به رخ دیگری میکشد ، خصوصیتی‌ست که هر یك ازآنان خود را تنها مالك آن می‌پندارد . و همیشه وضع همینطور بوده است ؛ مکتبهای جدید ادبی‌همیشه به‌نام واقع‌گرایی از میان رفتن مکتبهای سابق راآرزو کرده‌اند ؛ واقع گرایی پیراهن عثمانی‌بود که romantic ها علیه classicistها ، و پس‌از آنان ، naturalist ها

علیه romantic ها علم کردند ، و حتا surrealist ها بعدها ادعا کردند که دنیای آنان همان دنیای واقعی‌ست . بنابراین واقع گرایی یی که مورد بحث نویسندگان است بنظر می‌آید که معنایی به وسعت معنای «عقل سلیم» نزد دکارت دارد .

در اینجا ، نیز ، فقط به‌این نتیجه میتوانیم رسید که حق باهمه‌ی آنان است . واگر آنان به‌توافق نمیرسند ، ازاین‌روست که پیروان هریك ازمکاتیب مزبور درذهن خودتصوری خاص ازواقعیت دارند . نویسندگان classic برآن بودند که واقعیت classic است ، romantic ها فکر میکردند که romantic است ، surrealist ها میپنداشتند که واقعیت ابر واقعی‌ست ، Claudel باور داشت که واقعیت الهی‌ست ، Camus واقعیت را لغو (absurd) می‌دانست ، و گروه « نویسندگان متعهد» فکر میکنند که واقعیت اصولن امری اقتصادی‌ست وباید به socialism منتهی شود . همه درباره‌ی دنیایی حرف میزنند که میبینند ، اما هرکس این دنیا را به‌طرزی میبیند .

ودر هرحال ، کشف دلیل اینکه چرا همه‌ی انقلابهای ادبی به‌نام واقع گرایی صورت میگیرد آسانست . وقتی اسلوبی درنوشتن نیروی حیاتی ، توان وشدت اولیه‌ی خود را از دست داده ، وقتی تبدیل به دستورالعملی سطحی شده ، اسلوبی خشك که فقط بخاطر احترام به‌سنت ویا ازروی تنبلی ، بدون آنکه حتا الزام آن اسلوب خاص مورد سوآل قرار گیرد، پیروی میشود ، بدون شك برای مبارزه باآن اسلوب قدیم وبرای جستن اسلوبهای تازه‌جهت به‌جای آن نشاندن باید به واقعیت بازگشت . کشف واقعیت فقط درصورتی‌میتواند به پیشرفت خود ادامه دهد که مردم حاضر به ترك قالبهای فرسوده باشند . اگر عقیده نداشته باشیم که دیگر دنیا کاملن کشف شده است (ودر آن صورت چه بهتر که انسان اصلن نوشتن را بکلی رها کند) ، تنها کاری که میتوانیم بکنیم این‌است که برای پیشروی بکوشیم . معنای پیشروی آن نیست که حاصل کارما « چیزی بهتر » باشد ، بلکه غرض پیشرفت درکوره راه های ناشناخته است ، جایی که ، برای راهبردن در آنها ، روالی نوین در زمینه‌ی نویسندگی ضرورت می‌یابد .

خاهید پرسید ، حالا که این روال نوخاسته درنویسندگی نیز ، دیرپا زود ، منتهی به‌تاشینگری (formalism) ی‌جدیدی میشود ودرست مثل روال قدیم دچار تصلب‌شرایین میشود ، پس فایده‌ی آن چیست ؟ سوآل مذکور مانند آن خاهد بود که بپرسید حال که ما خاهیم مرد تا برای آیندگان جاباز کنیم ، چرا زندگی کنیم ؟ هنر مرادف بازندگی‌ست . هیچ‌یك از ارزش‌هایی که به‌هنر نسبت داده میشود دائمی نیست . ادامه‌ی هستی‌ی هنرمنوط به‌اینست که مدام مورد ارزیابی قرار گیرد . اما این‌ارزیابی‌ی مستمر ، درنفس هنر، یعنی درتعامل میان تجلیات گوناگون آن وتحولات آن تجلیات ، صورت میگیرد ، و نوزایی‌ی دائم هنر دراین تعامل متمکن میباشد .

۳

بهرحال ، دنیا نیز درحال تغییراست . ازطرفی مثلن بسیاری ازجنبه‌های عینی‌ی عالم در

عرض سد سال اخیر دچار تغییرات شده ؛ حیات مادی‌ی ما ، حیات معنوی‌ی ما و حیات سیاسی‌ی ما سخت دیگر گون شده‌اند ، برهمین منوال ظاهر شهرهای مـا ، خانه‌های ما ، روستاهای ما ، راه‌های ما وغیره تغییر کرده‌اند . وازطرف دیگردانش‌ما برمحیط‌اطرافمان (دانش‌علمی‌ی‌ما ، چه‌درزمینه‌ی علوم نظری وچه درزمینه‌ی علوم عملی) همچنان تغییرات شگرف یافته است . بهمین دلیل روابط ذهنی‌ی ما با دنیا کاملن عوض شده‌اند .

امکان درك تحولات واقعیت ، همراه با « توسعه »ی معرفت ما بردنیای مادی ، در برداشت‌های فلسفی ، ماوراء طبیعی و اخلاقی‌ی ما تاثیر عمیق داشته است ـ و دارد . حتا اگر فرض شود که وظیفه‌ی داستان بلند محدود به ساختن مجدد واقعیت است ، همچنان نا معقول خاهد نمود که تصوری که داستان بلند نویس ازمبانی‌ی واقعیت دارد همگام باتبدلات وتحولات مزبور عوض نشود . برای نقل آنچه امروز واقعی‌ست ، داستان بلند قرن نوزدهم به هیچوجه « ابزار مناسبی » نخاهد بود ، اما منتقدین روس ـ بالحنی مطمئن‌تر از لحن منتقدین bourgeois جداشدن ازآن‌را عیب « داستان بلندنو » می‌دانند . استدلال‌میکنند که هنوز هم اگردر داستان بلند قرن نوزدهم‌کمی درستکاری بشود میتواند بدیهای دنیای امروز را شرح دهد و علاج‌های مقبول پیشنهاد کند ، گویی بحث برسر تکامل بخشیدن یك چکش یا یك‌داس‌است . عقیده‌ی مذکورمانندآن است که انسان ـ اکنون که صحبت‌ازابزار است ـ فی‌المثل « کمباین » را شکل کامل‌تری ازداس بداند ، واستدلال نماید که کار هردو دروکردن میباشد واصلن به‌غله (به درو شدن) ربطی ندارد .

اما مفاهیم جدی‌تری وجود دارند . داستان بلند اساسن ابزار نیست . داستان بلند چیزی نیست که بتوان آن را ازقبل مشخص کرد . غرض آن به‌نمایش گذاردن ، وترجمه‌ی، اشیایی که قبل‌از تکوین‌آن وبیرون ازآن وجود داشته‌اند نیست . داستان‌بلند بیان نمیکند، طلب میکند . ومطلوب آن ، خودآن است .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

۳

منتقدان معتقد به مکتب رسمی‌ی انتقاد چه درغرب وچه درکشورهای کمونیستی (این نوع بینش را تصویب نمیکنند و) ، کلمه‌ی واقع گرایی‌راچنان بکار میبرند که گویی پیش‌ازاینکه نویسنده شروع به‌کاریکند واقعیت استقرارداشته است (برای برخی‌به‌صورت دائمی وبرای برخی به‌صورت گذرا) . بنابراین کارنویسنده را آن میدانند که واقعیت زمانش راه کشف، کند و « شرح » دهد .

بنابراین عقیده ، وظیفه‌ی داستان بلند درقبال واقع گرایی‌فقط آن است که به‌حقیقت وفادار بماند . لذا ، نویسنده‌ی اینگونه داستان‌های بلند باید درمشاهده فراست داشته‌باشد وصراحت (که غالبن‌آنرا بارك گویی یکی میدانند) اشتغال دائمی‌ی ذهن او باشد . پس، با درنظر گرفتن انزجار مطلق منتقدین معتقد به واقع گرایی‌ی اجتماعی از زنا وانحرافات جنسی، میتوان نتیجه گرفت که کار نویسنده ، به‌گمان آنان ، محدود است به نقاشی‌ی‌صحنه های ناخوشایند وغم‌انگیز (بدون آنکه از انزجار وعکس‌العملهای خانندگان ابایی باشد، که طنزآمیز می‌نماید) ؛ با ، البته ، بذل توجه مخصوص به مسائل مادی‌ی زندگی ، وبه طریق‌اولا به مسائل خانوادگی‌ی فقرا . بنابراین، کارخانه‌ها ومغت‌آبادها بالنفسه ازکاهلی

یا تجمل «واقعیت» بیشتری دارند ، وغم ازشادی واقعی‌تر است . بطورخلاصه ، کار نویسنده آن‌است که رنگها ومعانی‌ی خشنی‌را برطبق دستورالعمل کم وبیش موهنی که مورداستفاده‌ی Emile Zola بود به زندگی نسبت دهد .

اما همه‌ی این حرفها به محض آن‌که قبول‌کنیم کـه نه تنها هرکس برای خـود تصوری خاص از واقعیت دارد، بلکه داستان بلند درآفرینش این تصورها ـ ولذادرآفرینش واقعیت ـ سهم عمده دارد بی‌ارزش میشوند . هدف ازداستان بلند نویسی ، برعکس گزارش نویسی ، روایت یك شاهد یاتوصیف‌علمی ، اطلاع دادن نیست ـ بلکه هدف **ایجاد** واقعیت می باشد . داستان بلند نمیداند به دنبال چیست ، نمیداند چه باید بگوید ؛ فقط اختراع مطمح نظر است ، اختراع دنیا و انسان ، حیاتی پایدارکه پیوسته در خود شك میکند . همه‌ی آنانی‌که ـ سیاستمدار و غیر ـ غـرضشان ازخاندن جستن «کلیشه» درکتابهاست، و ، بیش از هرچیز دیگر ، از روحیه‌ی کنجکاو وحشت دارنـد فقط میتوانند در مقابـل ادبیات مراقب خود باشند .

۴

مثل همه‌ی‌کسان دیگر ، خود من‌نیز زمانی از قربانی های **توهم‌واقع‌گرایی** بوده‌ام . مثلن ، وقتی داشتم کتاب « Le Voyeur » را مینوشتم ، هنگامیکه به سختی میکوشید در قسمتی ازکتاب پرواز چنگر (seagull) ها و جنبش امواج را به تفصیل شرح بدهم ، فرصتی برایم پیش آمد تا سفرکوتاهی زمستانی به سواحل Brittany بکنم . در راه به خودگفتم : فرصتی ست مناسب برای مشاهده‌ی « زندگی » و برای « تجدید خاطره » .. اما وقتی اولین پرنده را دیدم به اشتباهم پی بردم : از طرفی چنگر هایی که میدیدم فقط ارتباط بعیدی با چنگر هایی‌که درکتابم شرح میدادم داشتند ، و از طرف دیگر من به این واقعیت کاملن بی اعتنا بودم . در آن لحظه فقط چنگر های ذهنی‌ام برایم اهمیت داشتند . شاید منشاء چنگرهای ذهنی‌ی من نیز ، به نحوی از انحاء ، چنگر های عینی بود ، و حتا شاید همین‌چنگر های برتانی ، اما در چنگر های عینی تطوری صورت‌گرفته بود ، و بنظر میرسیدکه واقعی تر شده بودند ، **چرا**که تخیلی شده بودند .

ایرادهایی که‌به‌نوشته‌های‌من‌میگیرند،ازقبیل‌اینکه : « درزندگی‌ی‌واقعی اینجوراتفاق هانمی‌افتد»، «هیچ مهمانخانه‌یی‌مثل مهمانخانه‌یی‌که شما در« Marienbad .. »آورده‌بید وجود ندارد » ، « یك شوهر حسود مثل شوهری‌که شما در « La Jalousie » شرح‌می دهید رفتار نمیکند » ، « ماجرای فرانسویان در ترکیه در « L' Immortelle » خیلی دور ازذهن است » ، « سرباز گمشده‌ی شما در « Dans le labyrinthe » نشانهایش را درست نصب نمیکند » ، و غیره ، نیز ، گاهی ، حرص مرا درمی‌آورد ، من سعی میکنم استدلال های خودم را به سطح واقعیت نزدیك‌کنم و از وجود ذهنی‌ی مهمانخانه حرف می زنم ، یا از حقیقت بی واسطه‌ی نفس متشاعر (و لذا ، بیرون از حیطه‌ی تحلیل) شوهر نگرانی که محور رفتار مظنون (یا بسیار طبیعی‌ی) زنش میشود . و من البته امیدوارم

که داستان ها و فیلم های من از این دید نیز توجیه شدنی باشند . اما به خوبی میدانم که حرف من متفاوت است . من استناخ نمیکنم ،میسازم . حتا Flaubert هماینچنین آرزویی داشت : در حالیکه از هیچ شروع میکند ، چیزی بسازد قائم بالذات ، بی نیاز به تکیه‌گاه های خارجی . این هدف همه‌ی داستان های بلند معاصر است .

میتوانیم ببینیم که در راه نیل به این‌هدف دیگر «قریب به ذهن» بودن ،ویا «نمونه‌ی نوع» بودن ، چیزها نمیتواند کمکی باشد . همه چیز واقع میشود ، حتا ، تا بدان‌حد که گویی چیزهای **مجازی** ـ چیزهایی که ، به زبانی دیگر ، در عین حال ممکن ، غیر ممکن ، فرضی وکذب محض و غیره هستند ـ یکی از موضوع‌های ممتاز داستان های بلند جدید شده باشند . اینجا ، نوع‌جدید راوی (narrator) به‌وجود آمده‌است : او فقط به توصیف چیزهایی‌که دیده اکتفا نمیکند ، بلکه اودرعین حال‌آدمی‌ست‌که اشیاء محیطش رااختراع میکند ، و اختراعات خودش را میبیند . این قهرمان ـ راوی‌ها اگر زمانی مبدل به «شخصیت» داستان شوند ، بلافاصله دروغگو ، وهمی ، ویا مالیخولیایی خاهند شد (ویا حتا مبدل به نویسنده‌هایی خاهند شدکه دارند شرح‌حال خودشان را خلق‌میکنند) . در این زمینه کار های Raymond Queneau را باید خاطر نشان کنیم (مخصوصن «Le Chiendent » و «Loni de Ruell») ، آثاری که غالبن طرحها ، و همیشه حرکات ، آنها صرفن تخیلی هستند .

۵

و لذا ، دراین‌واقع‌گرایی‌ی جدید ، **محتمل‌بودن** قضایا **اصلن** مطرح نیست . داستان‌بلند نویسان دیگر به تفصیلاتی‌که آوردنش و خانندە را به فکر می اندازدکه قضایا واقعی ست» توجهی ندارند ، چه روی صحنه‌های دنیا و چه درادبیات . چیزهایی‌که توجه اورا به‌خود جلب‌میکنند ـ و پس‌از تناسخ‌های متعدد در اثرش منعکس میشوند ـ احتمالن ، بالعکس ، جزییات‌کوچکی هستندکه **مجازی** به‌نظر میرسند .

حتا در خاطرات روزانه‌ی کافکا ،که زمانی خیلی پیش نوشته شده ، مثلن ، وقتی کافکا درباره‌ی چیزهایی‌که در حین‌گردش هایش می دید یاد داشت میکرد ، تقریبن همیشه جزییاتی به یادش می‌آمدندکه نه‌تنها بی‌اهمیت بودند ، بلکه خارج ازمتن و زمینه‌ی‌معنای خود ـ ولذا خارج ازحیطه‌ی احتمالی ی خود ـ دیده‌شده بودند ، از سنگی‌کـه تنها ، و بدون آن‌که‌کسی علتش را بداند ، دروسط جاده افتاده بود ، تا اطوار ناشیانه وناتمام یك رهگذر ،که بنظر میرسد نه وظیفه‌یی دارد ونه منظوری خاص . تکه‌های اشیاء ، یا اشیایی بیرون‌از مدخاصیتشان ، لحظات‌مجرد، کلمات خارج‌از متن ، یا ، حتا ملغم چندمکالمه ، همه‌ی چیزهایی‌که تا حدی مجازی ومصنوعی به‌نظرمی‌آیند ، همه‌ی چیزهایی‌که غیرطبیعی بنظر می‌آیند ، اینها در نظر داستان بلندنویس واقعی ترین چیزهایند .

آیا اکنون موضوع بحث ماآن‌چیزی ست‌که مردم‌آنرا هنر «لغو» می‌نامند ؟ قطعن نه . زیرا ، بهرحال ، عاملی کاملن منطقی و معمولی ناگهان به طـریقی غیرقابل اشتباه توجه ما را به‌خود جلب‌میکند ـ حضوری بیعلت ، نیازی بیدلیل . فقط **هست** ، واین‌تنها

چیزی‌ست که مطرح میباشد . اما در اینجا برای نویسنده خطری پیش می آید : با امکان وجود هنر لغو ، خطر ماوراءالطبیعه بازمیگردد . بی‌معنایی ، بی‌علتی و بی محتوا بودن به وضعی مقاومت‌ناپذیر دنیاهای دیگر وماوراءالطبیعه را به‌خود جذب‌میکند .

در این مورد‌خاص بداقبالی‌ی کافکا نمونه‌ی خوبی‌ست . این نویسنده‌ی **واقع‌گرا** (به معنای جدید کلمه که در تلاش برای تعریف‌آن هستیم : خالق دنیایی مادی ، با حضور شهودی‌ی ذهن) همان‌کسی‌ست که دوستداران و مفسران او نوشته‌هایش را لبریزازمعانی‌ـ معانی‌ی«عمیق» ـ کرده‌اند . او ، درنظرمردم ، به سرعت و بیشتر ازهرچیز بدل‌به‌آدمی شد متظاهر به‌توصیف این دنیا ، حال‌آنکه منظور اصلیش نمایاندن وجود یك «پس‌ازاین» میباشد . به این‌ترتیب او مشکلات نقشه‌بردار (مجازی‌ی) سمجش را درمیان ساکنین یك دهکده توصیف میکند ، اما داستان بلند او به عقیده‌ی آنان هیچ نکته‌ی‌جالبی ندارد بجز اینکه مارا وادارد درباره‌ی زندگی‌ی دور و نزدیك یك قلعه‌ی اسرارآمیز خیال پردازی کنیم . وقتی‌او ادارەها ، پله‌کان‌ها و راهروهایی‌راکه ژوزف ك .... درآنها درطلب‌عدالت است به‌ما نشان میدهد ، به‌عقیده‌ی آنان غرضش فقط وعظ‌کردن مفهوم فقهی ی « عدالت» الهی برای‌ماست . و دیگرآثار نیز به همین ترتیب .

بنابر این ، آنان عقیده‌دارندکه داستان‌های‌کافکا فقطو فقط تمثیلی‌هستند . بنا بس این عقیده ، نه‌تنها خاستار توضیح داستان‌های اومیباشند (چنان توضیحی‌که داستان ها را ملخص وخالی ازهر گونه محتوا بنماید) ، بلکه این معنا کائنات ملموس داستان های‌اورا نیز بکلی ویران میکند . به‌عقیده‌ی آنان ادبیات ، بهرحال ، همواره ،وبطرزی اصولی ، ازحرف زدن‌درباره‌ی**چیزی دیگر** تشکیل‌می‌یابد . به‌عقیده‌ی‌آنان‌دنیایی‌وجوددارد‌که‌حاضر است ، و دنیایی دیگر وجود دارد‌که واقعی‌ست ؛ اولی تنها دنیای قابل مشاهده است ، دومی مهمترین دنیاست . نقش داستان بلندنویس به عقیده‌ی آنان این است‌که دلالی‌کند : از او انتظار دارندکه در توصیف منقلبانه‌اش از چیز های آشکار ـ اما کاملن مجازی ـ دنیای «حقیقی»راکه در پس‌آنها پنهان‌شده بود مضموردارد .

اما ، برعکس ، وقتی کافکا را بدون تعصب بخانیم ، تنهاچیزی‌که مجاب کننده به نظر میرسد واقعیت مطلق موضوع‌های اوست . بدون‌شك دنیای‌آشکارداستان‌های بلندکافکا ، برای‌خوداو ، دنیایی حقیقی‌ست ، وآنچه‌که ورای این دنیا ملموس است (اگرچیزی‌وجود داشته باشد) در قیاس‌بادنیای‌دیدنی‌ی اشیاء ، اعمال ، کلمات وغیره بنظر بی‌اهمیت‌می‌آید. وهم انگیزی‌ی کارهای‌کافکا به‌سبب وضوح فوق‌العاده‌ی‌آنهاست ، ونه بعلت دودلی‌یاابهام . بدون‌شك هیچ‌چیزی خیال‌آمیزتر ازدقت در بیان نیست . ممکن است‌که پلکان های کافکا واقعن به‌جایی دیگر منتهی‌شوند ، اما آن پلکان‌ها وجود دارند ، آنهارا میشود دید ، پله به پله ، و حتا میشودجزییات‌نرده‌هایشان‌را مشاهده‌کرد . ممکنست‌که دیوارهای‌خاکستری او **واقعن** نقاب چیزی باشند ، ولی مخیله ی خواننده در پای دیوار ها ـ گچ‌های ترك خورده شان و مارمولك‌هایشان ـ از رفتار میماند . حتا مطلوب قهرمان داستان مقابل سر سختی‌ی قهرمان در تعقیب‌آن ، سفرهایش وحرکاتش ـ تنها چیزهایی‌که‌کافکا مارا به‌آنها آگاه میسازد ، تنهاچیزهای واقعی ـ ناپدیدمیشود . درسرتاسر اثر ، روابط انسان‌بادنیا

نه‌تنها تمثیلی نیست ، بلکه مستقیم وبیواسطه است .

۶

آنچه‌که در پاره‌ی معنای عمیق ورای طبیعی وعرفانی گفته‌شد درباره‌ی معانی ی سیاسی ، اجتماعی و اخلاقی نیزصادق است . اگر هدف توضیح مبانی و اصولی‌ست‌که ازقبل معلوم نبوده اند ، کاری‌ست خلاف مهم ترین خصیصه‌ی ادبیات . اما اگر داستان‌های بلنداز آن قبیلندکه در تشکیل دنیای آینده سهیم می‌باشند ، عاقلانه‌ترین (همچنین‌که صادقانه‌ترین وزیرکانه‌ترین) کارآن است‌که این‌نوشته‌هارا تا زمان فرارسیدن دنیای‌آینده‌کناربگذاریم. تجربه‌ی ناموفق پیروان‌کافکا در عرض بیست سال گذشته نشان داده‌است‌که تقلید مکرر از محتوای ورای طبیعی‌ی‌کتابهای اوکاری عبث می‌باشد زیرا جهـان کافکایی زاده‌ی واقع گرایی‌ی استاد بود ، وپیروان‌کافکا این‌نکته‌راکاملن فراموش‌کرده‌اند .

بنابراین ، آنچه درکافکا باقی میماند معنای بیواسطه‌ی چیزهاست (و این معنای بیواسطه مبین منظور و مسدود نفوذ معانی‌ی دیگر میباشد ودائم درمعرض‌شك قرار دارد) ، یعنی، آنچه درمتن‌داستان است اهمیت دارد ومعانی‌ی بیرون ازمتن وابرمعنی‌ها بی‌ارزشند. ازاین‌پس همه‌ی طلب وتلاش خلاقه‌ی ما مصروف این معنا خاهدشد . ترس‌اینکه تعقیب معنای ساده باعث خاهد شدکه «طرح» (plot) مجال خودنمایی یابد ،وبزودی حتا بر داستان مستعلا شود وارد نیست (ماوراءالطبیعه دوستارخلاء است ،ومثل‌دود در دودکش‌درآن‌مستغرق میشود) ؛ زیرا در **درون** معنای ساده وبیواسطه ما بهلوخاهیم رسید ،که ، بنابرتعریف ، « معنای معدوم » است ، اما در حقیقت ازطریق تقطیع ماوراءالطبیعه ما رابه « استعلا »ی جدیدی میرساند . واین تقطیع معنا به این ترتیب موجد تمامیت جدیدی میگردد ،که به همان اندازه‌ی استعلای طرح خطرناك وبیفایده است . باز ، دردرون ، چیزی جز صدای کلمات بـاقی نمیماند .

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۷

اماسطوح جدید معنای‌کلام‌که فوقن‌به‌آنها اشاره شد ازهم متمایزند . واحتمال داردکه‌واقع گرایی‌ی نو برخی از وجوه فرضی‌ی این تمایزرا ازبین ببرد . زندگی‌ی امروز ، و علم امروز ، بسیاری ازتمایزات قبول شده‌ی منطقی‌ی قرن پیش‌را هموارکرده است . باتوجه‌به اینکه هدف داستان بلند ، مثل هنرهای دیگر ، پیش‌بینی‌ی روش فکری‌ی آینده است ونه دنباله‌روی ازروش فکری‌ی‌کنونی ، طبیعی‌ست‌که داستان بلند نو به‌متلاشی‌کردن برخی از متمایزهای مشهوربپردازد : شکل ـ محتوی ، عینیت ـ ذهنیت ، ساختن ـ تخریب، خاطره ـ حال ، تخیل ـ واقعیت ، وغیره .

ازاطراف مرتب می‌گویند، از راست‌افراطی‌تا چپ‌افراطی، که این‌هنرجدید مریض، منتزل ، غیرانسانی و شوم است . اما سلامتی‌که بخاطر آن داستان بلند نو محکوم میشود سلامت احتضار است . ما همیشه در مقایسه با چیزهایی‌کـه به‌گذشته تعلـق دارد منـتزل هستیـم : سیمـان فشرده در مـقـایسـه باسنك ، «۰۰۰» ، پـروست در مـقـایسـه

یا بالزاك . وتلاش برای ساختن یك زندگی جدید را نمیتوان به‌آسانی غیرانسانی قلمداد کرد : زندگی وقتی شوم به‌نظر میرسد که ذهن تماشاگر آنقدر به خاطرات رنگهای خوش قدیم آن مشغول باشد که نتواند زیبایی‌های جدیدی راکه باعث تنویر زندگی‌اش شده‌اند دریابد . آنچه که هنرامروز به خاننده و بیننده ارائه میدهد راهی برای زندگی‌کردن در دنیای امروز وشرکت درخلقت مدام دنیای فرداست . برای نیل به این‌مقصود، داستان‌بلند نو ازخاننده انتظار داردکه از قدرت ادبیات سلب اعتماد نکند ، وخاننده از داستان‌بلند نویس متوقع است که ازخلق ادبیات شرم نکند .

ازوقتی که مقاله نوشتن‌درباره‌ی « داستان بلندنو » معمول‌شده عقیده‌یی سخت فرسوده درباره‌ی‌آن رواج یافته است‌وآن‌اینکه داستان‌بلندنو « رسم روز» است وگذراست. به‌محض اینکه درباره‌ی این‌عقیده درفکر فرو میروید ، آنرا دوچندان مسخره می‌یابید . حتااگر یك‌طریق نویسندگی را «رسم‌روز» بخانید (و محققن‌هر فکر جدید مقلدینی پیدا میکند که به محض دریافت جهت باد شروع به استنساخ راههای تازه میکنند بدون اینکه الزام شکل خاص ویا حتا خاصیت آنرا بفهمند ، و البته ، هرگز درك نمیکنند که استفاده ازآن شکل ملزم انظباط خاصی‌ست) ، داستان بلند نوآن چنان «رسم»ی‌ست که خصیصه‌ی اصلیش اعتقاد پیروان‌آن به از بین رفتن مستمر «رسم»های تازه بلافاصله بعداز ایجاد آنهاست، برای امکان دادن به خلقت مستمر «رسم»های بعدی . و اعتقاد به‌گذرایی‌ی شکل داستان بلند دقیقن همان‌چیزی‌ست که داستان‌بلند نو می‌کوید !

احکامی از قبیل گذرایی‌ی «رسم» ، به عقل آمدن یاغی ها ، بازگشت به سنتهای سالم و ترهات دیگر تلاشی‌ست محتضر و بی‌امید برای اثبات آن حرف قدیم که « هیچ‌وقت هیچ‌چیز عوض‌نمیشود » و اینکه «زیرآسمان‌آبی‌هیچ چیز تازه‌وجود ندارد » ؛ حال‌آنکه حقیقت اینست که **همه‌چیز دائمن در تغییر است و همیشه چیز های تازه وجود دارد** . منتقدین رسمی‌حتا سعی میکنند به مردم بقبولانند که این شکل جدید بالاخره در «داستان بلندابدی» جذب‌خاهدشد ، وهمه‌ی‌حاصلش آن خاهدبود که جزییات‌شکل‌بالزاکی را در تفصیلات شخصیت ، طرح تاریخی ، یا مساله‌ی استعلای انسانی تکمیل‌کند .

ممکن است که روزی اینطور بشود ، و حتا خیلی زود . اما هر وقتی داستان بلند « برای‌چیزی مورد استفاده قراربگیرد » ، و فرق نمیکندکه‌آن چیز تجزیه‌ی روانسی ، داستان بلند کاتولیك ، یا واقع‌گرایی‌ی اجتماعی باشد ، وقت آن است که مخترعین‌داستان بلند نو به‌فکر بیافتندکه احتیاج به داستان بلندنوتری هست ، داستان‌بلندی که‌هیچکس‌از مقصود آن خبر ندارد ـ الااینکه درخدمت ادبیات‌خاهد بود . *

ترجمه‌ی مهر

---

* متن کامل دومقاله : « Is Your Novel Really Necessary ? » (از « X » ، نوامبر ۱۹۵۹) و « From Realism to Reality »(از «The London Magazine» ، می‌ی ۱۹۶۵ ـ مترجم ، Barbara Wright) .