# فن‌رمان نویسی

## ۲ – ادراك و توضیح

اگر قبول کنید که رمان یك ترکیب خیالی است‌که درآن‌نویسنده می‌کوشد روش خاص خود را در شناختن اشیاء و درك دنیا و زندگی بشکل محسوسی بیان کند ، ناچار کار او را نوعی فعالیت ذهنی و محصول کار او را شامل معنویات او خواهید شمرد . ونیز قبول خواهیدکردکه‌این معنویات‌باید دست نخورده باقی بماند و ادراك انسانی منظور ها و منافعی راکه دارد وارد رمان نسازد . نه تنها باین سبب‌که رزانت شرط هنر است و وسوسه و القاء نشان خود فروشی است ، بلکه بیشتر از اینروکه‌هدف «ادراك» در رمان بجز هدفی است که در سایر موارد زندگی دارد . ادراك هنرمند ، دراین مورد خاص ، بی غرض است وبه معرفت عملی توجه ندارد . (ادعای اینکه رمان درس زندگی میدهد اشتباه ساده لوحانه ای است وبرای پی بردن بآن ، تعبیر های مختلفی که رمان نویسان مختلف از زندگی میکنند کافیست . واگر چنین نبود رمان همه ارزش هنری خود را از دست میداد .) هدف ادراك هنرمند ایجاد لذت است از بازی در یك دنیای وهمی که رابطه بسیار دوری با دنیای ما دارد وبا اینکه ادعای نشان دادن آنرا دارد ، از روی روش و اسلوب خود آنرا تغییر شکل میدهد . دراین مورد ، ادعای خود نویسنده نیز درباره ارزش «معرفت عملی» اثر خویش حائز اهمیت نیست . صداقت آن نیز نباید ما راگول بزند

دنیای **بالزاك** شاید برای خود او واقعی بود ، دنیای **مردیت** نیز برای «مردیت» و دنیای **تولستوی** برای «تولستوی» . اما آنچه ما درباره آنان میتوانیم بگوئیم اینست که در آثار هرکدامشان چیز های خاص تازه ای می بینیم‌که چندان شبیه دیده‌ها وشنیده های آنها در زمان یامکان معینی نیست بلکه بیشتر از چیزی مایه میگیردکه در درون آنها است نویسنده ادراك خود را در راهی بکار انداخته است که در زندگی عادی هرگز بآن نمیرود . زیرا ادراك در زندگی رفتار ما را تنظیم میکند ، درجهان دانش بدنبال حقیقت میگردد . در هنرها و بخصوص در ادبیات‌کارمخیله والهام رانظر میدهد و در رمان – و شاید درآن قبیل رمانهاکه روش‌فلسفه بی احتیاطانه از مرحله «معرفت نظری» قدم فراتر میگذارد – دیواری‌در

برابر لذت خویشتن میکشد . بدینسان قدرت اندیشه شکل استتیك بخود میگیرد .

همه‌کس میدانندکه «رمان اثباتی» Roman á Thése خطای هنری بزرگی‌شمرده میشود . رمان‌گذشته‌ازاینکه‌نبایددرصدد اثبات‌چیزی‌برآید بلکه باید از هرگونه تعلیم و تدریس حذرکند . وقتیکه رمان نویس درپیچ و خمهای مباحثات مرامی سرگردان میشود ، وقتیکه نظریات خود رادرباره سیاست و یـا اقتصاد اجتماعی ویا اصلاحات ضروری برای بهبـود کشاورزی برای ما شرح‌میدهد این احساس در ما پیدا میشودکه او از محیط داستان بیرون رفته ووارد بحث و تحقیق درامرخاصی‌شده‌است. درآن لحظه است‌که فرشتهٔ رمان اثر او را ترك‌میگوید و جای خود رابه‌الهه اخم‌آلود تعلیم و تربیت میدهد .

عادت براین است‌که رمان راآمیخته ترین ودرهم ترین نوع‌آثار ادبی بدانند و هر چیزی راکه بخواهند وارد آن‌کنند . اماآن ناراحتی راکه انسان‌گاهی هنگام خواندن آثار «بالزاك» احساس میکنند بخاطر بیاورید ! زیرا این نویسنده بزرگ در عین توانائی و قدرتی‌کـه دارد ، از مطالـب گوناگونی‌که در درونش انباشته دارد نمیتواند منصرف شود وگاه‌وبیگاه از موضوع منحرف میشود وگریزی بآنها میزند . این خطائی است که فلوبر هرگز مرتکب نمیشود و همین صفت است‌که اورا بصورت‌رمان ـ نویس نمونه درآورده است .

اما رمان واقعی و خالص‌آن نیست‌که فقیرتر وساده ترش‌کرده باشیم ، برعکس رمان واقعی باید دارای پیچیدگی جالبی باشدکه در سایهٔ آن بتواند باتنوع و پیچیدگی زندگی واقعی برابری‌کند . رمان خالص‌آنست که شرایط نوع خود را حفظ‌کند و هرگز این شرط در رمان دقت بسیار زیادی را ایجاب میکند و حتی برای رمان نویس این خطر وجود داردکه هنگام توضیح حرکات و یا افکار قهرمانان داستانش دچار یکی از این‌انواع انحراف گردد واز نوع رمان قدم به بیرون بگذارد . برای احتراز ازاین‌خطا حدی وجود دارد که باید مراعات‌کرد و بعقیده من مقیاسی‌که باید بدست داد چنین است : توضیح و تفسیر باید پیوسته قسمت لازمی از ساختمان رمان باشد ، زیرا اگر مستقیما برای تکمیل حادثه ای یا بیان حالت روحی خاصی ویا روشن ساختن معنی قسمتی از داستان ضروری نباشد،ناچار زاید جلوه خواهد کرد وبه ساختمان کلی اثر لطمه خواهد زد . پس دریك رمان خوب تشریح جزئیات را ضمن قسمتهائی پیدا خواهند کرد که جزو ساختمان اثر است : ادراك نویسنده نباید خود را نشان دهد بلکه بایـد خواننده وجود آنرا احساس‌کند .

بعلاوه ، وقتیکه رمان دارای چنین قیافه ای باشد ، آزادی ما در برابر اثر محفوظ‌می‌ماند . زیباترین رمانها آنهائی هستندکه خود را بدرجه رساله اثباتی پائین نمی‌آورند بلکه‌رمانهائی هستند که‌غنای پنهانی شان پیوسته مارا به اندیشه وا میدارد . وقتی درباره **دن‌کیشوت** ، **تربیت احساساتی** ویا **راهبهٔ پارم** فکرمیکنم ، هزاران سئوال در باره وسعت احاطه‌آنها مغزمان را پرمیکند .

هر رمان‌بزرگی ، مانند زندگی‌که هرگز خالی از اسرار نیست ، دارای رازی است . واز اینرو است که معنویات نویسندهٔ بزرگی اغلب برای خود او نیز تا حدی تاریك است . زیرا سرچشمه این معنویات در شخصیت توانای درونی او نهفته است‌که تمام کوشش او برای بیان آن صرف میشود ـ بصورت کار مداومی‌که اثری بدنبال اثر دیگر محصول آنست ـ اما هرگز آنرا بطور قاطع وکامل نمیتواند بیان کند . یگانه هدف ادراك او اینست‌که تا حد امکان این راز بزرگ درونی او رابرای ما روشن کند ، وبرای درك آن اوهام وتخیلات اسرار آمیز ازادراك وعلاقه‌ما هم یاری بخواهد .

روشن است که اگر رمان نویس میخواست پیام درونی خود را بصورت فورمول های منطقی و خشك درآورد آنرا ضایع وخراب میکرد از اینرو به وهم و تخیل متوسل میشود تا برای آنها معادل های حساس تری پیداکند . ادراك بشری در این مورد تجربه طولانی داردکه درك و شناسائی یك روح‌با چند یادداشت ساده و یادر مدت‌کمی ممکن نیست ، بلکه باید پیاپی بآن نزدیك شد و با مقایسه های ظاهرا دور و درازی‌که بیك جا منتهی میشود نتیجه دقیق‌تر و صادقانه‌تری بدست آورد .وقتیکه خواننده‌ای آثار **دیکنز** را از «نیکلا نیکل‌بای» تا «دیوید‌کاپرفیلد» ، نوشته های **داستا یووسکی** را از «مردم فقیر» تا «برادران کارامازوف»کتابهای **بالزاك** را از «کوزین بت» تا «باباگوریو» و رمانهای **توماس مان** را از «خانواده بودنبروك» تا «کوهستان سحرآمیز» میخواند به چنین‌نتیجه‌ای میرسد . . . اگربتوان فورمولی پیداکرد که نشان دهنده این آثار باشد بدون شك نشان دهندهٔ راز شخصیت نویسنده آنها و ماهیت معنویات‌او و معرفت واقعی او است .

ادراك خوانندهٔ رمان راهی را طی میکندکه درست برعکس راه ادراك نویسندهٔ بزرگ‌است. اومیکوشد اززیر پردهٔ قصه‌پردازی‌های‌متعدد به سرچشمه اصلی دست یابد اما نمیتواند . زیرا نویسنده بصورت‌پیچیده ای ، بی‌آنکه به شناختن آن اشاره ای‌کند ، اصلی را بیان کرده است وآن

اینست‌که «ادراك» فقط «وسیله» است ، نه «انگیزه» ! هنر رمان این وسیله را در اختیار انگیزه ای‌میگذاردکه ما میتوانیم آنرا بطور ناقص «آرزوی بیان شخصیت خویش.» بنامیم . این شخصیت در اعماق همه آثار بزرگ نهفته‌است ، اما در شعر میخواهد که محسوس باشد و به قلب دست اندازی‌کند ، و در «درام» در جستجوی «حرکت» است و میکوشد زندگی بسیار بارور خویش را به موجوداتی‌که از خودش‌گرفته شده است تحمیل‌کند . . .

**۳ ـ اشخاص ومحیط داستان**

رمان دارای حوادث واشخاصی است ونیز دارای محیط معینی‌که این حوادث واشخاص درآن قرار بگیرند . اما تئاتر ـ وهمچنین تاریخ ـ نیز دارای چنین عناصری است . ولی روشن است که رمان برای طرح و توضیح این عناصر روش خاص بخود دارد . واین روش‌متناسب‌با«معنویات ادراك »است‌که‌سبك مخصوص‌خود را به‌مخیله‌می‌بخشد تاحوادث‌واشخاص وصحنه داستان را بوجود بیاورد. اما در حقیقت نه حادثه‌ای وجود دارد و نه اشخاصی ونه صحنه ای : این عناصر فقط باتغییر صورتی بکارمیروندکه بوسیله آن میتوان تعبیرات متناسب با هنر نمایش را وارد رمان کرد .آنچه در رمان وجود دارد عبارت از سرگذشتی است‌وچهره‌هائی‌همراه با تشریح و تحلیل .

این مسئله بهیچوجه مانع این نیست که رمان نظیر ماجرای‌زنده‌ای باشد و حتی چنان اثری در خاطر ما بگذارد که گوئی خودمان شاهد حوادث وسرگذشت های موثر آن بوده‌ایم . اما این زندگی که دررمان وجود دارد غیر از آنست که‌در نمایش‌می‌بینیم. زیرا درنمایش ، حضور بازیگران دربرابر چشم مان وجریان سریع ومتمرکز حوادث فرصت خودنمائی به اندیشهٔ ما نمیدهد . اما این احساس آشنائی خواننده با اشخاص رمان و پایبندی او به گرفتاریهاودردهای‌آنان‌بیشترشبیه احساس آشنائی‌مانسبت به دوستانی است که روابط طولانی ونزدیکی باآنها داشته ایم واکنون‌ازما دورند . وشاید بیشتر نظیر خیال مرموز کسانی است که هرگز آنان را ندیده ایم اما دیگران برای ما درباره آنان بسیار سخن گفته اند ورفته رفته براثر رازگوئی دوستان وجود آنان‌برای ما کشف شده است ؛بااینهمه جزئیات فراوانی که از مشخصات آنها میدانیم هرگز نتوانسته است آنانرا از قلمرو خیال وتصور بیرون‌بیاورد واز اینرو آنان پیوسته برای ما آشنایان ناشناخته ای هستند .وباوجود این ما ،به‌مفهومی، این اشخاص رمان را بهتر از اشخاص نمایش می‌شناسیم ؛ زیرا اشخاص

رمان درعین حال که صورتی شبیه صورت حقیقی بخودنمی‌گیرند ودربرابر چشمان ما ظاهر نمی‌شوند ، پیچیده تر وتودارتر ومتناسب تر درعین حال پیش بینی نشده هستند ومدت بیشتری در خاطر ما میمانند . من چهرهٔ **فدر** و **آلست** و **تارتون** و**مکبث** رادرتئاتر دیده‌ام . اینان گوئی ضمن عبوری آنی وسریع وفراموش نشدنی بامن برخورد کرده‌اند . اما درمقابل چیزهائی درباره **میکوبر** ، **استاورگین** ، **مسیوهومه** ، **اوژنی‌گرانده** ، **سان سورینا** و **آناکارنین** شنیده‌ویا خوانده‌ام واغلب خودم نتیجه گیری میکنم و یا باشور وهیجان دلم میخواهد بدانم که درچنین وضعی اینان‌چه‌میکردند. واین نشان میدهد که وقتی شما بوسیلهٔ حکایت ، بیان ، گفتگو وتحلیل ـ یعنی کارهائی‌که **فلوبر** معتقد بود درخارج از آنها هرکار دیگری شوخی است ـ دوستانتان را درآنچه خود تجربه کرده اید شرکت مدهید ،بی‌آنکه خود بدانید همان کار رمان نویس را میکنید ، (باهمان معنویات ادراك ؛ زیرا میکوشید که نظروعقیدهٔ خودتان را به‌دیگران‌تلقین کنید . ) ومن معتقدم این وسائلی که برای بیان دردست داریم به داستانی که زائیدهٔ خیال ماست‌آن زندگی را میبخشد که کمال مطلوب است و بآسانی میتواند نمایش روی صحنه ویا درام واقعی زندگی را مغلوب سازد .

اشخاص رمان برای ما تشریح وشناسانده شده‌اند ؛ بهمان ترتیب مکانی که درآن زندگی میکنند وماجراهائی هم که میآفرینند برای ما حکایت شده است ؛ مشخصات اخلاقی و احساسات و رفتارشان نیز برای ما تحلیل شده است تا آنانرا بهتر بشناسیم . همهٔ این تحلیل ها و معرفیها زائیده فعالیت ادراکی است که با ادراك ما سر وکار دارد ، نویسنده که محصول تخیل خودرا بیان میکند چنین تظاهر میکند که خود شاهد آن زندگیها و ماجراها بوده است اما ما که اثر اورا میخوانیم از راه تعریف او است‌که‌بااین زندگی ها وماجراها آشنامیشویم. همانطور که اشخاص‌نمایش را حرکات بازیگران تئاتر بوجود میآورد ، اشخاص رمان نیز از عقاید وگفته های نویسنده تشکیل شده است .

تنها یك چیز وجود داردکه اشخاص رمان‌را به قهرمان تئاترنزدیك میکند وآن «گفتگو» است . اما گفتگو رمان ، نه تنها مجبور نیست آن فشردگی خاص گفتگوی تئاتر را داشته باشد ، بلکه پیوسته«گفتگوی نقل شده» ای است . یعنی آنچه را که اشخاص رمان بهمدیگر گفته‌اندکس‌دیگری نقل میکند ، وحتی گاهی دربارهٔ خود گفتگو ویادلائل آن نیز توضیحاتی میدهد . پس ما این گفتگو ها را با صدای دیگری می شنویم ،همانطور که در صحبت های خودما گفتگوی اشخاص غایب بزبان کسان دیگری نقل‌میشود.

افراط درگفتگو ممکن است به رمان آسیب بزند ، یعنی یا بصورت پرگوئی جلوه کند ویا صورت ساختگی تئاتری به اثربدهد . بی سبب نیست که آثار حماسی **هومر** آنهمه به تراژدی های یونان قدیم نزدیک بود . سبب اینست که گفتارهای قهرمانان **هومر** دوسوم کتابهای **ایلیادواودیسه** را اشغال کرده است. ازاینرو حماسه هرچند که به رمان بسیار نزدیک است اما «رمان» نیست. اما درعین حال چه بسا از صحنه ها ویاگفتگوهای آثار رمان نویسان بزرگ که شبیه نمایشنامه است ودرنتیجه بهتر توانسته اند آن آثار را روی صحنهٔ تئاتر بیاورند . فقط نکته ای که دراین میان باید گفت اینست که گفتگوی تئاتر سبک دیگری دارد که بکلی باسبک گفتگوی رمان متفاوت است .

اشخاص رمان دریک «محیط» زندگی میکنند که باید دید تشریح آن چقدر برای نویسنده اهمیت داشته ویا تاچه حد برای او بی تفاوت بوده است. هرقدر که احساس نزدیکی به طبیعت وتمایل به واقعیت زیاد ترشده این نکته اهمیت بیشتری پیدا کرده است ورمان به رقابت بانقاشی برخاسته است . در رمان نیز «توصیف برای توصیف» ممکن است نویسنده را سرگردان کند . شکی نیست که این توصیف باید از آن قصد مخفی که درواقع روح اصلی رمان راتشکیل میدهد تبعیت کند . درآثارنویسندگان بزرگ با محیطی که اشخاص داستان درآن زندگی میکنند چنان رابطهٔ نزدیکی با قهرمانان اثردارد که بهیچوجه نمی توان آنرا تنها محل ساده ای برای وقوع حوادث داستان فرض کرد ، بلکه خود در وقوع حوادث داستان ودروضع قهرمانان داستان موثر است. . . . این تاثیرمحیط درشخصیت قهرمانان داستان بخصوص در آثار **بالزاك** چنان حائز اهمیت است که توجه نویسنده بیشتراز هر قهرمان دیگری معطوف به آن شده است ومیتوان گفت که «محیط ـ داستان» بصورت قهرمان اصلی اثردرآمده است . در اولین صفحات رمان معروف **امیلی برونته** وهمچنین در رمانهای **ژرژسیمنون** نیز میتوان چنین حالتی را مشاهده کرد . دررمان ممکن است کشوری ،شهری ،بنای معروفی ویا خانه ای چنین جنبه ای را پیدا کند. ونیزممکن است نظیر آن عامل فرعی که در تئاتر دخالت میکندونقطهٔ هیجان حادثه را بوجود میآورد بعنوان عامل ممتازی بکار رود . در رمان « سرنوشت پوینتن» اثر **هنری جیمس** و در «**کوزن پنس**» اثر **بالزاك** مجموعه های عتیق مقام قابل ملاحظه ای دارند . در بعضی از رمانها همه چیز تحت فرمان وجودی نامرئی است که انسان نمی داند آیا باید آنرا بیشترشبیه قهرمانی بشمارد ویا محیطی . واین وجود ممکن است روحانی ونامرئی ویا عجیب ووهمی باشد . در هرحال واقعیتی است که ادراك بشری میکوشد مشخصات وتاثیرات آنرا بدست بیاورد و وارد اثر کند .

ناتمام **ترجمهٔ رضا سیدحسینی**