صناعت، ابزار کشف

مارک شُرر
ترجمهٔ مریم خوزان

مارک شرر Mark Schorer استاد ادبیات انگلیسی دانشگاه کالیفرنیا در برکلی است. او که خود در دانشگاههای ویسکانسین و هاروارد تحصیل کرده است، مدتی همان جا تدریس می‌کرد و سپس از سال ۱۹۴۵ در برکلی مشغول تدریس شد. وی تالیفات متعددی در زمینهٔ نقد ادبی دارد و شهرتش بیشتر بدانهاست تا رمانها و مجموعه داستانهای کوتاهش. از جمله آثار او در زمینهٔ نقد ادبی می‌توان به ویلیام بلیک: سیاست خیالپردازی، سینکلر لوئیس: یک زندگی امریکایی و مقاله‌های بسیاری که برخی از آنها در مجموعهٔ «دنیای منصور ما» گردآوری شده، اشاره کرد.

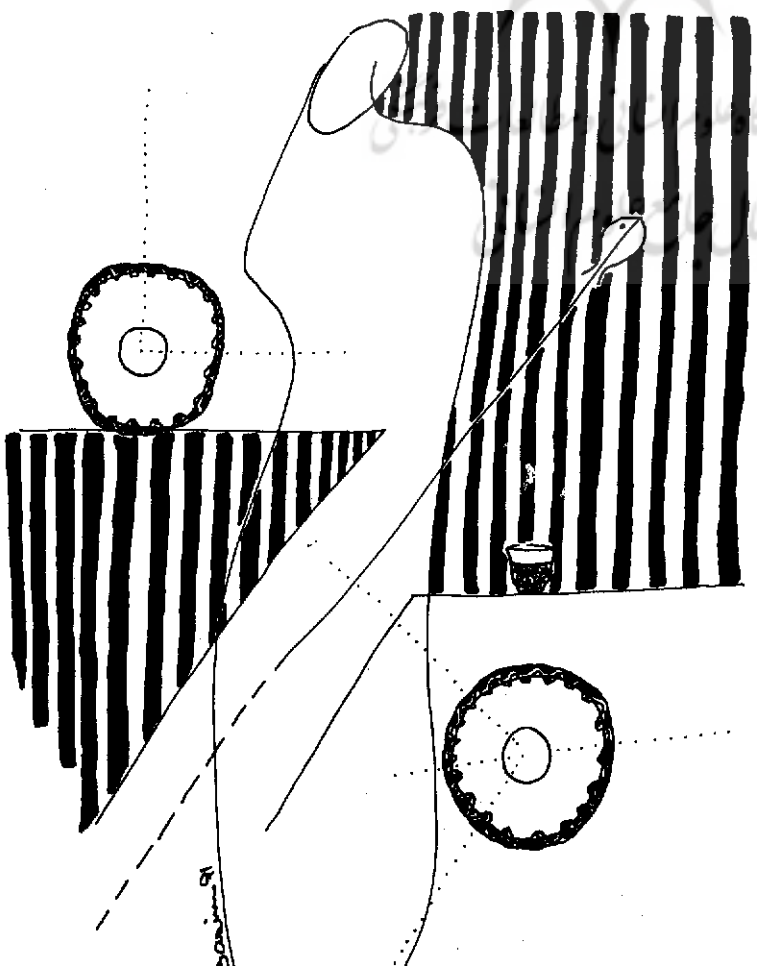
مقالهٔ صناعت، ابزار کشف Technique as Discovery اولین‌بار در سال ۱۹۴۸ در "HudsonReview" چاپ شد و از آن تاریخ به بعد نیز مکرراً در منتخب مقاله‌های نقد ادبی معاصر به چاپ رسیده است و محققان بسیاری به آن استناد کرده‌اند. این مقاله یکی از مقاله‌های ماندنی در زمینهٔ نقد رمان از دیدگاه فرمالیستی است، بویژه که منتقدان این نحله عمدتاً به بحث دربارهٔ شعر می‌پرداختند و آرای نقد فرمالیستی دربارهٔ رمان تصریح نشده بود. شرر با آنکه فرمالیست است، ولی فقط جنبهٔ زیبایی شناختی اثر را در نظر ندارد و معتقد است که صناعت فقط وقتی مؤثر است که محتوایی «غنی و پرطنین» و «با بازتاب فراگیر و بیشترین مفهوم» به دست دهد. امّا شرر برخلاف اصول فرمالیسم، هنگام بحث دربارهٔ لارنس، از اصول فرمالیسم عدول می‌کند، زیرا فقط از خود اثر به تحلیل اثر نمی‌پردازد و اطلاعات خارجی را در بحث دخالت می‌دهد. البته شرر در سالهای اخیر به آثار لارنس توجه بسیاری کرده است، امّا در «صناعت، ابزار کشف» بر این نکته تأکید می‌کند که صناعت «تفاوت میان محتوا، یا تجربه، و محتوای تحقق‌یافته یا هنر است» و دیگر اینکه صناعت زمان، کلامی است. شرر در مقالهٔ دیگری، از طریق بررسی گرته‌های تصویری و نمادهای آثار رمان‌نویسان حتی بسیار رئالیست، که زبان را در قاموسی‌ترین معنای آن به کار می‌برند اهمیت زبانی را که رمان‌نویس به کار می‌گیرد نشان می‌دهد.

۱

نقد ادبی جدید از طریق بررسی موشکافانهٔ متون ادبی با قطعیت نشان داده است که زیبایی و حقیقت در هنر کلیتی به‌هم پیوسته و جدایی‌ناپذیر است. اگر صورت را جایگزین زیبایی و محتوا را جایگزین حقیقت کنیم دیگر درگیر بحث مترادف‌بودن حقیقت و زیبایی از دیدگاه کیتس[1] نمی‌شویم و بدین‌ترتیب معضل قدیمی حل می‌گردد؛ حتی می‌توانیم بدون مخدوش‌کردن مفهوم، صورت را به صناعت و محتوا را به موضوع محدود کنیم. نقد ادبی جدید این نکته را روشن کرده است که پرداختن به محتوا به مفهومی که ذکر شد اصلاً به معنای پرداختن به هنر نیست، بلکه به معنی پرداختن به تجربه است؛ ما فقط وقتی در مقام منتقد عمل می‌کنیم که از محتوای تحقق‌یافته و صورت سخن به میان آوریم واثر ادبی را به منزلهٔ اثری ادبی در نظر گیریم. صناعت همانا تفاوت میان محتوا، یا تجربه، و محتوای تحقق‌یافته یا هنر است.

بنابراین بحث صناعت تقریباً همه چیز را دربر می‌گیرد، زیرا تجربه که همان مایهٔ کار نویسنده است از طریق صناعت او را وامی‌دارد تا به آن بپردازد؛ صناعت یگانه ابزار نویسنده برای کشف، بررسی، پروراندن موضوع، انتقال معنای آن و سرانجام ارزشیابی آن است. مسلماً برخی صناعات در مقایسه با دیگرانواع آن ابزارهای مناسبتری است و به نویسنده کمک می‌کند تا بیشتر کشف کند؛ و بی‌تردید نویسنده‌ای که بتواند موضوع خود را با دقت بسیار به لحاظ صناعی موشکافی کند آثاری با محتوایی بسیار مطلوب می‌آفریند: آثاری غنی و پرطنین، آثاری با بازتاب فراگیر و بیشترین مفهوم.

نقد شعری که این کلیات از جمله مفروضات آن به حساب نیاید جدی نیست. اما در مورد نقد ادبیات داستانی این کلیات هنوز تثبیت نشده است. هنوز رمان را طوری می‌خوانند که گویی محتوای آن به خودی‌خود ارزشمند است. گویی کمیت ارزش موضوع داستان در خود آن نهفته است و صناعت، عنصری اساسی نیست، بلکه عنصری مکمل است که احتمالاً آرایه‌های زیبایی بر ظاهر موضوع می‌افزاید، امّا این آرایه‌ها بندرت به جوهر کار ربط می‌یابد. یا مفهومی که از صناعت در ذهن داریم ساده‌تر از مفهومی است که با شعر تداعی می‌شود، نظیر مطالب نسبتاً واضحی از قبیل آرایش رویدادها برای خلق طرح داستان یا هول و ولا و اوج در چهارچوب طرح. یا تصور می‌شود که صناعت وسیله‌ای برای نمودن انگیزه‌ها و روابط پرداخت شخصیتهاست و یا مترادف منظر (Pointofview) قلمداد می‌شود، با این فرض که منظر، تمهیدی نسبتاً من عندی در دست



داستان‌نویس است تا از طریق آن با قبض و بسط دیدگاه نسبت به مواد داستان، میل خواننده را به پیگیری وقایع افزایش دهد، نه آنکه تمهیدی برای تعریف ایجابی درونمایه باشد. امّا در مورد منابع زبان، این منابع را هیچ‌گاه بخشی از صناعات ادبیات داستانی نمی‌انگاریم: زبانی که برای خلق بافت و لحن معینی به کار می‌رود و به خودی خود درونمایه و معانی خاص را بیان و تعریف می‌کند؛ یا زبان، در حکم موادی از کلام روزمرهٔ ما که از طریق به کارگیری آگاهانه، معانی وسیعتری را که هرگز مطمح نظر زبان روزمره نبوده است به جبر از آن استنتاج می‌کنیم. منظور از ذکر این نکات، این است که از نظر ما صناعت در ادبیات داستانی وسیله‌ای صرفاً برای سازمان‌دادن موضوعاتی «معین» است، نه وسیله‌ای برای بررسی و تعریف ارزشهایی در زمینهٔ تجربه‌ای که نخستین‌بار مطرح می‌شود.

آیا علت این که هنوز ادبیات داستانی را این‌گونه غریب و متفاوت می‌دانیم، این است که فرضهای نقادانه که در زمینهٔ نقد شعر بدیهی است در واقع با ادبیات داستانی کمتر وفق دارد؟ موضوع را با چند مثال روشن می‌کنیم: دو رمان مشهور مول فلاندرز[2] اثر دانیل دفو و بلندیهای بادگیر[3] اثر امیلی برونته به قلم نویسندگانی از دوران گذشته است که می‌توان آنها را «بدوی» خواند، اگرچه بی‌خبری نسبی آنها از صناعت با یکدیگر متفاوت است. سه رمان مشهور قرن حاضر، شوبانگی[4] اثر نویسنده‌ای که مدعی بود از صناعت پرهیز می‌کند، پسران و دلدادگان[5] اثر رمان‌نویسی که به علت موضوع کمال مطلوبش («شعر حال بلاواسطه») سرانجام به راه خطای بالبداهه‌نویسی، بدون آنکه تغییری در آن بدهد، افتاد، که نتیجهٔ آن اجتناب کامل از صناعت بود و تصویر هنرمند در جوانی[6] اثر نویسنده‌ای که آثارش حاکی از صناعتی برتر از نویسندگان گذشته یا هر نویسندهٔ دیگر این قرن است.

البته صناعت در ادبیات داستانی علاوه بر اشکال متداول که کل آن به شمار می‌آید شامل اشکال صناعی متعدد دیگری نیز هست، امّا برای منظور فعلی بهتر است آن را از دو جنبهٔ خاص در نظر بگیریم: یکی شیوه‌های به‌کارگیری زبان در حکم زبانی برای بیان کیفیت تجربهٔ مورد نظر و دیگری شیوهٔ به‌کارگیری منظر، نه فقط به منزلهٔ حدود رویدادها، بلکه مشخصاً به منزلهٔ شیوهٔ تعریف درونمایه. صناعت در واقع همان چیزی است که تی. اس. الیوت از «عرف» در نظر داشت؛ یعنی هر گزینش، ساختار، تحریف، صورت یا رنمی که بر سیر داستان اعمال گردد، و باید اضافه کرد که درک ما از سیر داستان از طریق آنها غنا و تازگی می‌یابد. در این مفهوم، همه چیز مگر خود تجربهٔ خام صناعت محسوب می‌شود. پس نمی‌توان گفت که نویسنده صناعتی ندارد یا از آن اجتناب می‌کند، زیرا فقط به این دلیل که نویسنده است نمی‌تواند چنین کند. به هنگام بحث در بارهٔ صناعت می‌توان از خوب یا بد بودن و کافی یا ناکافی بودن و اینکه در خدمت هدف رمان بوده است یا نه، سخن به میان آورد.

۲

دفو در مقدمهٔ رمان مول فلاندرز اظهار می‌دارد که به هیچ روی داستان نمی‌نویسد، بلکه به ویرایش و تنظیم خاطرات زنی معروفه می‌پردازد و بیشتر می‌خواهد ضرورت و محاسن تقوا را به ما بنمایاند تا آن که داستانی سرگرم‌کننده ارائه دهد، امّا این اظهارات از نظر ما جدّی نیست، زیرا در جریان روایت چیزی نیست که نشان دهد تقوا ضروری‌تر و یا لذت‌بخش‌تر از فسق است. برعکس، ما درمی‌یابیم که مول پس از عمری فسق و فساد سرانجام عابد و متقی می‌شود و این تقوا را فقط از دولت تمکن حاصل از تبهکاری به دست می‌آورد. با این حال درست به همین دلیل است که نظر دفو با آن که هدف آموزشی دارد جالب می‌شود، زیرا اخلاقیات واقعی که در رمان تبلیغ می‌شود اخلاقیات هر فرهنگ تجاری مبتنی بر این اعتقاد است که تقوا پاداش دنیوی دارد. این‌گونه اخلاقیات پروپایهٔ محکمی ندارد و با انگیزه‌های برخاسته از مفهوم خیر و شر مرتبط نیست، چه رسد به شر ـ در ـ خیر، و دلیل وجودی آن منحصراً از بودونبود خوراک، نوشیدنی، پوشاک، مشک نقره و ساعت نشات می‌گیرد. این اخلاقیات سبک و سنگین کردن بر اساس پاداش است و البته بدون آنکه دفو چنین قصدی داشته باشد، مول فلاندرز نمونهٔ ماندنی تجلی ذهنیت سوداگر است؛ یعنی اخلاقیات مبتنی بر اندازه‌گیری که دفو خود بکلّی از

ارنست همینگوی

سنجش آن غافل مانده است. دفو نه فقط نمی‌تواند این مایهٔ کار را با همان منظوری که خودش اظهار کرده بود ارزشیابی کند، بلکه اصلاً آن را ارزشیابی نمی‌کند. دفو اظهار داشته بود که شخصیت کتاب شیاد عابدشده‌ای است که این نظر را ما هم تأیید می‌کنیم و قصدش این بوده است که خوانندهٔ کتاب را به منزلهٔ رشته‌ای از رویدادهایی که مضمون اصلی آنها رسوایی است بخواند و به لطف علاقهٔ لایزال دفو به پرگویی و اغراق، این عنصر در کتاب پیوسته ما را سرگرم می‌کند؛ امّا چندان طولی نمی‌کشد که این عنصر نیز بیهوده می‌شود و این بیهودگی حتی به اندازهٔ نیمی از بیهودگی موضوع رمان هم نیست، بماند که دفو مطلقاً چنین قصدی نداشته است. بیهودگی رمان ناشی از آن است که مول پس از عمری فسق وتبهکاری و در پول غلت‌زدن، ناگهان در پایان کار طیب‌وطاهر می‌شود. البته نکتهٔ اصلی این است که مول هیچ‌گونه پایبندی اخلاقی ندارد و در کتاب نیز از پایبندی به اخلاق اثری نیست. همه‌چیز بیرونی است. هر چیزی را می‌توان وزن کرد و اندازه گرفت و رفع‌ورجوع کرد و جریمه‌اش را پرداخت و یا با زندانی‌شدن جبرانش کرد و تمام متن رمان گواهی است بر این مدعا: انبوه کالا، سیاههٔ اجناس، حسابهای جزبه‌جز، و صورت‌حسابهای زن صاحبخانه و فهرستها و دفاتر کل که همه در مجموع آنچه را شیوهٔ رئالیسم موقعیتی دفو می‌نامیم تشکیل می‌دهد.

دفو بدون هیچ تأملی به چنین شیوه‌ای رسیده است، زیرا دقیقاً نشان‌دهندهٔ جهان ارزشی خود اوست، که عبارت باشد از اهمیت موقعیت بیرونی. منظر مول و دفو از یکدیگر متمایز نمی‌شود. ما معنی رمان را (در عین پرگویی غیرضروری، بدون ایجاز و تأکید و تقریباً بدون هیچ‌گونه هنجارگریزی و مزّینهای هنر) به رغم دفو کشف می‌کنیم نه به کمک او. بدین ترتیب کتاب، ماجراهای حقیقی زندگی زنی معروفه نیست، بلکه تمثیل حقیقی روح بی‌مایهٔ نویسنده است؛ تشریح طبقهٔ بزهکاران نیست، در بارهٔ طبقهٔ متوسط است و اگرچه تعمدی در مضحک‌شدن آن نبوده است، ما آن را به منزلهٔ جلوهٔ مضحک نفسانیات و رویهٔ اجتماعی می‌خوانیم. از آن جا که دفو بضاعت کافی از صناعت نداشته است تا او را از مایهٔ کارش جدا کند و در نتیجه معانی مایهٔ کار خود را کشف و مشخص کند، سهم او نه به ادبیات داستانی که به تاریخ ادبیات داستانی و تاریخ اجتماعی ادا شده است.

وضعیت در بلندیهای بادگیر تقریباً مشابه و در عین حال بسیار متفاوت می‌شود. در این‌جا نیز کل رمان متکی به خود آن است، امّا این مورد امتیاز شایان‌توجهی برای برونته است. این رمان هم تجلّی آن چیزی است که شاید دنیای پنهانی ارزشهای نویسنده را تشکیل می‌دهد، اما این بار به دلیل وجود تصادفی صناعت، تجلّی به گونه‌ای پرمعنی

حاصل شده است. امیلی برونته شاید تصادفاً به نظرگاههایی دست یافته باشد که صورت و درونمایهٔ کتابش را تعریف می‌کند. در اینکه برونته از ابتدا یا حتی در انتها می‌دانست چه می‌کند جای شک است، امّا آنچه نوشت و عالی هم نوشت، پیش نظر ماست.

بی‌آنکه به زندگی خصوصی نویسنده بپردازیم و فقط بر مبنای حدّت وهم‌انگیزی که در خود اثر ایجاد شده است، چنین می‌پنداریم که این دنیای شور و هیجان هیولایی و این جهان نیروی عصبی و عاطفی که غول‌آسا و تیره است در نظر نویسنده در درجهٔ اوّل، جهانی از ارزش آرمانی بوده است و دیگر اینکه رمان درصدد متقاعدکردن ما به قبول شکوه اخلاقی این شور و هیجان غیراخلاقی است. به نظر من در درجهٔ اوّل از ما انتظار می‌رود که «هیث کلیف و کتی»، این موجودات دیوآسا را در چهارچوب ارزشهای خود آنها بپذیریم؛ یعنی به منزلهٔ موجودات خاصی که به دلیل توان بالای احساسی از جهان خاکی اطراف، حتی از نمادهای معمولی هیجان انسان جدا شده‌اند، زیرا آنها در ارتباطی غیرخاکی و غیرشهوانی، خود را با چشم‌اندازی سخت و خشن و با نیرویی کیهانی همانند می‌کنند. البته چنین چیزی نامعقول است، چنانکه بیشتر جزئیات اطراف آن نامعقول است («سگهای دیگری در گوشه و زوایای دیگری کمین کرده‌اند.») پس امیلی برونتهٔ رمان‌نویس ناگزیر بود که آنها را برای شخص امیلی نشان دهد. صناعت او می‌بایست ماهیت واقعی این مطالب نامعقول را از طریق صناعتِ به‌کاررفته در رمان روشن کند تا بدین ترتیب ما قانع شویم که امیلی‌برونته در برداشت خود از داستانش اشتباه نکرده است، بلکه در اصل شخصیتها در ارزشیابی خود به خطا رفته‌اند. درونمایهٔ شکوه اخلاقی هیجان غیراخلاقی را نمی‌توان تداوم بخشید و آنچه جلب‌نظر می‌کند این است که تمهید ـ و این بار تمهید مکانیکی صرف ـ باعث شد امیلی‌برونته بیاموزد که برعکس، شاید نیازهای خلق‌وخوی شخصی و رؤیاهایش به هیچ‌وجه چیزی نبود که به موادی که به کار می‌برد مفهوم هنر بدهد، بلکه صناعت به آن عینیت می‌بخشد.

برای آن که تجسم کامل این هیجان پیش چشم ما قرار گیرد، برای این که چگونگی پیدایش آن، سپس چگونگی تسلط آن بر جهان پیرامونش و زندگی منبعث از آن به نمایش درآید، امیلی‌برونته حوزهٔ زمانی موضوع خود را گسترده می‌کند و در واقع می‌گذارد که این حوزه سه نسل را دربر گیرد. برای تنظیم مایهٔ کاری چنین گسترده، باید شیوهٔ روایت و منظرهایی پیدا کند که همهٔ این مایهٔ کار را دربر گیرد و در برداشت نسبتاً خاصی که از انگیزه دارد، بیان آن را توجیه کند. به همین دلیل مسافری سبک‌مغز را برمی‌گزیند که با این دنیای خشونت آمیخته به هیجان مواجه می‌شود، مسافری که نمایندهٔ زندگی سطحی و عواطف متعارف دنیای دوردست اعیانی است و می‌خواهد شرح ماجرا را بشنود. و برونته برای نقش قصه‌گو ناگزیر سرخدمتکار خانواده را انتخاب می‌کند که همهٔ اسرار را می‌داند، شخصیتی که درست به اندازهٔ مسافر متعارف است اما نمایندهٔ سنتهای اعیانی نیست، بلکه مظهر اخلاقیات قشر پایین جامعه است. به این ترتیب، برونته ابتدا خود عناصر عاطفهٔ معمول و اخلاق متعارف را که قهرمان مرد و زن رمان او قرار است با چنان شکوه تماشایی به ورای آن برسند، در حکم نظرگاه انتخاب می‌کند؛ ثانیاً می‌گذارد که چنین نظرگاهی مدت‌زمانی طولانی دوام یابد. از طریق این دوعنصر، یعنی عاطفهٔ معمول و اخلاقیات متعارف، نویسنده بناچار درمی‌یابد که هیجان غیراخلاقی او به کجا می‌انجامد. به شکوه اخلاقی؟ به هیچ‌وجه؛ بلکه عاقبت کار منظرهٔ ویرانی از خاکستر به جامانده از انسان تلف شده است. زیرا رمان به لحاظ زمانی آن‌قدر ادامه می‌یابد که ما سرانجام هیث‌کلیف را تهی شده و ناتوان و بی‌اراده می‌بینیم که طغیانهای تب‌زده‌اش او را از پا درآورده است، و بی‌معنی بودن هیجانش در پایان روشن می‌شود، و حتی اندکی بعد به لاک‌وود[7] سبک‌مغز برمی‌خوریم که در قبرستان فضل‌فروشانه بر سر گورها تعمق می‌کند. بدین ترتیب عاقبت پیروزی از آنِ جهان خاکی که باقی است می‌شود.

شاید پیروزی تماماً از آنِ جهان خاکی نباشد، چون ما نیز مانند دِنشر[8] در پایان رمان بالهای کبوتر[9] می‌گوییم: «ما دیگر آنچه بودیم، نخواهیم بود!» و مطمئناً هرتن[10] و کتی‌ثانی[11] نیز با ما هم‌قولند. امّا مهمتر آنکه رؤیاهای شاعرانهٔ دختری از طریق متعارف‌ترین تمهیدات ادبیات داستانی به مرحله‌ای فراتر از خیالپردازی اولیه رسیده و در حیطهٔ رمان معنی یافته است؛ یعنی حاصل کار، دیگر همان مفهوم خیالپردازی اولیه نیست.

۳

تنها صناعت است که مایهٔ کارهای هنر را عینیت می‌بخشد، در نتیجه تنها صناعت است که آن مایهٔ کارها را ارزشیابی می‌کند. هرگاه نویسنده‌ای بر اثر اهمیت و ضرورت مایهٔ کارش (چه خود ـ زندگینامه باشد، چه عقاید اجتماعی یا عواطف شخصی) اظهار کند که فرصتی برای پرداختن به دقتهای صناعی ندارد، این قاعدهٔ کلی یعنی ارزشیابی صناعت از مایهٔ کار نتیجهٔ مخرّب خود را نشان می‌دهد. همان‌گونه که آثار اچ.جی.ولز این نکته را بخوبی ثابت می‌کند، هنر، چنین نویسنده‌ای را برنمی‌تابد. ولز با تمام توان ادبی عظیمش کوچکترین توجهی به صناعت نداشت، امّا ابزارش انتقام این خودبینی را از او می‌گیرد. «من هیچگاه برای نوشتن زحمت زیادی به خود نداده‌ام و کلاً خارج از ردّه‌بندی نویسندگان آگاه و عامد واقع می‌شوم. من درست نقطهٔ مقابل آقای جیمزجویس هستم... مدتها پیش که در مصاحبت هنری‌جیمز، جوزف کنراد[12] و فورد مادوکس هیوفر[13] بودم، خود را روزنامه‌نگار نامیدم و از زیر بار دل‌مشغولیهای هنرمندانهٔ آنها گریختم.» دقیقاً چنین بود. ولز از ادبیات به درون تاریخ یک عصر فرار کرد و ناپدید شد.

با این حال چه اعتمادبه‌نفسی! ولز می‌گوید: «ادبیات جواهر نیست. هدف آن کمال نیست و هرچه بیشتر آدم فکر کند ادبیات چگونه نوشته می‌شود، کمتر به نوشتن آن می‌پردازد.» غرق شدن در مباحث نقادانه به مسیری خطرناک، به دور از هرگونه علاقهٔ طبیعی و تلاش صناعی بیهوده و غیر طبیعی، یعنی به خودمحوری هیولاوار مهارت نمایی منتهی می‌شود که در همین زمینه آخرین آثار هنری جیمز هشداری است به ما. «آن»، موضوع، چیز یا اندیشه در این آثار شگفت‌آور از مدتها قبل ناپدید شده است؛ هیچ چیز باقی نمی‌ماند، به جز روش و پرداختن مدبرانهٔ آن. «بندرت یک نظریه‌پرداز ادبی تا این حد به خطا رفته است؛ زیرا با برآمدن جیمز و ناپدیدشدن ولز پی به این نکته می‌بریم که بدون آنچه ولز «پرداختن مدبرانه» می‌نامد، هیچ «آن» یا «موضوعی» در هنر وجود ندارد، بلکه فقط تاریخ اجتماعی است.

امتیاز رمان‌نویس جدید ـ از جیمز و کنراد گرفته تا نویسندگان بعدی ـ در این نیست که فقط توجه زیادی به ابزار خود مبذول می‌دارد؛ بلکه به این سبب است که از طریق حد اعلای توجه به ابزار خود موضوع تازه و مهمتری را کشف می‌کند. با پیدایش «انبوه دل‌مشغولیهای هنرمندانه» جیمز و کنراد و جویس، صورت رمان تغییر کرد و با تغییر صناعی، تغییرات مشابهی در ماهیت و منظر و کل مفهوم ادبیات داستانی به وجود آمد. آخرین درس رمان عصر جدید این است که صناعت آن‌گونه که در نظر ولز، فنون و ریزه‌کاری خارجی، یعنی، کاری صرفاً مکانیکی می‌نمود، امری فرعی نیست، بلکه کاری است عمیق و اساسی. صناعت نه فقط دلالتهای تلویحی اندیشه‌ای و اخلاقی را دربر دارد، بلکه آنها را کشف می‌کند. این نکته برای نویسنده‌ای چون ولز که می‌خواست تاریخ

کاترین آن پورتر

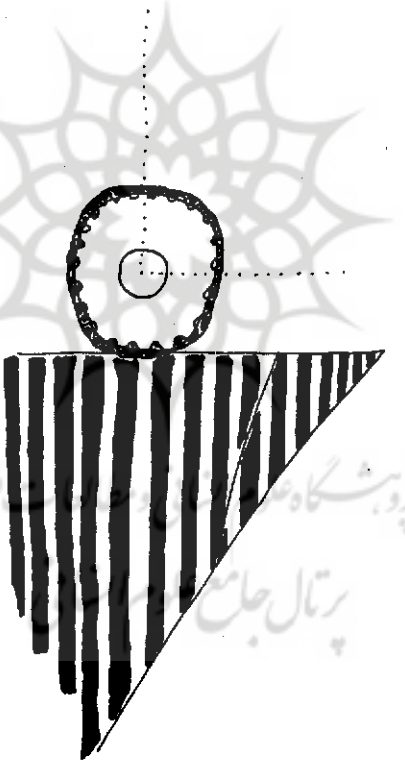
اندیشه و اخلاق عصر حاضر را به ما ارائه دهد، درس گرانی شد؛ درسی که به ما می‌گوید: «در هنر نظام فکری و اخلاقی وجود ندارد مگر آن که در نظام هنر تحقق‌یافته باشد.»

ولز بلندپروازیهای بسیاری داشت. «پیش از آن که قلم را زمین بگذارم، تمام زندگی را در محدودهٔ رمان منعکس می‌کنم.» اما از پیش هم زندگی همین‌جا بوده است؛ یعنی در محدودهٔ رمان، ولی باید آن را به درون رمان آورد. در آثار ولز تمام موضوعهای مهم زندگی را می‌بینیم، ولی رمان خوبی نمی‌یابیم. ولز نه از هنر توقع چندانی داشت و نه از آن انتظار داشت که آنچه را براحتی در آن می‌گنجد دریر گیرد. طالب هنر از هنر نبود، غافل از آن که این تنها چیزی است که هنر می‌تواند بدهد و در نتیجه همه چیز است.

بنابراین رمانی مانند *تُوبانگی* که معمولاً بهترین اثر ولز محسوب می‌شود، پندآموز است. جرج، قهرمان رمان می‌گوید: «می‌خواهم از خودم بگویم، از تأثرات خود از چیزی در کلیّت آن.» چیزی که در کلیّت خود سقوط نهادهای سنتی بریتانیا در قرن بیستم است. جرج در قالب سه مرحلهٔ زندگی خودش که معادلهای نسبی در تاریخ اجتماعی بریتانیای عصر جدید دارد، «از خود می‌گوید.» مطمئناً این طرح یا چهارچوب کلی است؛ اما چهارچوب اندیشهٔ انتزاعی ولز است نه چهارچوب پیشهٔ نویسندگی او. حال آن که اولین انتظار خواننده از چنین کتابی این است که ابزاری کشف شود، تا از طریق آن، ابعاد قهرمان، تجربیاتی را که بازگو می‌کند دریر گیرد، امّا این توقع هرگز برآورده نمی‌شود. نویسنده با خام‌دستی میان مجموعه‌ای تقلید از آثار دیگران دست‌وپا می‌زند ـ مجموعه‌ای که شامل رویدادی مشابه آثار اولیهٔ دیکنز است و با نوعی رویداد ضمنی مشابه آثار برناردشاو و رویداد کنرادی ادامه می‌یابد تا در پایان به خیال‌پردازیهای ژول‌ورن می‌رسد. اشتباه بارز در پایان کار است و در شیوه‌ای که نه فقط تمامی تحلیل اجتماعی کل رمان را ناموفق می‌کند، بلکه خود اهداف ولز را نیز در مقام متفکر به شکست منتهی می‌سازد. زیرا سرانجام جرج غایتی در علم می‌یابد: «من به این نتیجه رسیدم که رستگاری زندگی من، رمزورازهایی که نیاز مرا برآورده می‌کند، در قدرت و دانش است و من خود را تسلیم آنها می‌کنم.»

اما علم و قدرت و دانش، همگی سرانجام در عامل مخربی خلاصه می‌شود. تا آنجا که می‌دانیم ولز قصد طنز و کنایه ندارد، اما شاید در این‌جا به جوهر طنز و کنایهٔ اصلی در تاریخ عصر جدید رسیده است. رمان با نوعی راپسودی متفکرانه پایان می‌پذیرد که هر ارزشی را که از ابتدا هدف رمان بوده است انکار می‌کند. از جمله ضایعات اجتماعی که ولز توصیف کرده است، این یکی فراگیرترین و ضایعهٔ نهایی است. بنابراین عاقبت ولز رمانی به دست نمی‌دهد که سرنوشت یک فرد باشد، بلکه فرضیه‌ای ارائه می‌کند، که نظریه‌ای در بارهٔ آینده است: امّا نه نظریهٔ خود او در بارهٔ آینده، بلکه بینشی نهیلیستی، درست برخلاف آنچه ولز قصد داشت ارائه دهد. اگر ولز کوچکترین توجهی به قواعد صناعت داشت، باز هم ممکن بود رمان خوبی ننویسد، اما به هر حال می‌توانست منظر و لحنی را تثبیت کند که از طریق آن منظورش را بیان کند.

بیان منظور در هنر هرگز ساده نیست و هرچه نویسنده بیشتر درگیر مایهٔ کارش شود، بیان منظور دشوارتر می‌شود؛ مضافاً اگر برای ادبیات داستانی، نقش درمانی قائل شویم که نه بر خواننده، بلکه بر نویسنده تأثیر داشته باشد و همان طور که دی.اچ. لارنس گفته است ادعا کنیم که «انسان بیماریهایش را در کتاب می‌ریزد و عواطف خود را تکرار



دی.اچ.لارنس

می‌کند و ارائه می‌دهد تا بر آنها مسلط شود»، کار دشوارتر می‌شود: این نظریه فقط با این شرط پذیرفتنی است که صناعت که عینیت می‌بخشد تحت هیچ شرایط دیگری تا این حد ضروری نیست، چون صرف تکرار عواطف، صرف به درون خود نگریستن و نوشتن، تکرار و دور تسلسل اسارت عاطفی هم هست. اگر قرار باشد آثار ما سیاه‌مشق خودکاوی باشد، پس صناعت باید ــ و تنها صناعت می‌تواند ـ جای روانکاو غایب را بگیرد.

لارنس در مقدمه‌ای که در اواخر بر مجموعهٔ اشعارش نوشت تمایزی را که فرد غیرحرفه‌ای بین «شعر» و «نظم» قائل می‌شود برشمرد: اشعاری که دیو درونی شاعر را بلاواسطه بیان کرده‌اند و «خواه‌ناخواه» شکل خود را آفریده‌اند، و شعرهایی که شاعر با اِعمال ظرایف صناعی قلب کرده است و در صورت لزوم می‌تواند در آنها تجدیدنظر هم بکند. اعتقاد لارنس به «شعر حال بلاواسطه» شعری که در آن هیچ چیز، ثابت و ایستا یا قطعی نیست و تماماً بی‌دوامی و ناپایداری و جوهر حیات‌بخش است، از این تصور نادرست لارنس از صناعت نشأت می‌گیرد. منتقد ناهمدلی مثل دی.اس.سوج[۱۴] از این تصور لارنس مضمونی را علَم می‌کند که نشان می‌دهد لارنس همزمان به سوی انحلال شخصیت و تجزیهٔ هنر تمایل دارد. این بحث دال بر این است که رمان اولیه و مهم لارنس، پسران و دلدادگان نمونهٔ دیگری از معانی است که به دلیل نداشتن صبر لازم در به‌کارگیری تمهیدات مغشوش شده است.

رمان دو درونمایه دارد: تأثیرات فلج‌کنندهٔ عشق مادر بر رشد عاطفی پسرش و «شکاف» بین انواع عشق جسمانی و معنوی که در پسر پرورش پیدا می‌کند. نشان‌دهندهٔ این دو نوع عشق، دو زن جوان با نامهای کلارا و میریام‌اند. البته هر دو درونمایه باید با یکدیگر همسازی داشته باشند و دومی در واقع نتیجهٔ اولی باشد. امّا همین «شکاف» ـ ناهمسازی میان دو درونمایه ــ «فلج‌کننده» است. خواننده انتظار دارد که رمان به این نحو بسط یافته باشد و لارنس هم در آن بخشی از نامهٔ مشهورش به ادوارد گارنت[۱۵] که می‌گوید پل با «گرایشی به مرگ» در آخر رمان باقی می‌ماند ظاهراً گمان کرده که رمان را به همین نحو تکمیل کرده است. با این حال در چند جملهٔ نهایی رمان، پل میل به تباهی را پس می‌زند و رو به سوی «شهری که کورسوی و زمزمهٔ خفیفی دارد» به آغوش زندگی بازمی‌گردد، امّا هیچ چیز در ماجرای شرح زندگی قبلی او نیست که ما را قانع سازد که او بی‌تزلزل چنین اقدامی کند.

این ناهمخوانی مبین این است که کتاب، اغتشاشات معینی را بین قصد و اجرا ظاهر می‌سازد.

اولین آنها تناقض میان شخصیت‌پردازی صریح لارنس از مادر و پدر و داوریش در بارهٔ آنها از طریق لحن است. فقط اشکال سبک نیست

(تناقض بین صفات اخلاقی بیان شده و بافت کلّیتر نثر که در بارهٔ آنها اعمال شده است) بلکه از منظر هم هست. مورل[۱۶] و لارنس هرگز از هم جدایی نمی‌یابند. با این تغییر می‌توان گفت که لارنس در این کتاب، نگرش مغشوش شخصیت را به خود اختصاص می‌دهد. مادر «موجودی مغرور و سرافراز» است، امّا پدر «ذهنی کوچک و حقیر» دارد. این تباین در کتاب حفظ شده است. این صفات، مشخصهٔ کل است ونیمی از احساسات لارنس را نمایش می‌دهد. امّا نیم دیگر چیست؟ لارنس با کدام‌یک از این دو شخصیت واقعاً همدلی داشته است. مادرِ متوقع و مهاجم و خودرای و سرسخت که پیش چشم ما ظاهر می‌شود با پدر ساده و روراست و ملایم و رک‌گو و ناشی و تباه شده؟ در این جا دو نگرش وجود دارد: لارنس (و مورل) مادرش را دوست دارد، امّا در عین حال از او به دلیل این که وی را به زور وادار به علاقه‌مندی به خودش می‌کند متنفر است و از پدرش با حسادت فرویدی واقعی متنفر است؛ امّا پدرش را هرچه هست، دوست دارد و عمیقاً با او همدلی می‌کند، زیرا تمامیت او به دلیل سلطه‌جویی مادر، درست مثل شخصیت خودش یعنی لارنس ـ مورل از هم متلاشی شده است.

این تنش روانی باعث ازهم گسیختگی صورت رمان می‌شود و معنای آن را مبهم می‌کند، زیرا نه تناقض در سبک و نه آشفتگی منظر هیچ‌یک جبران نمی‌شود. لارنس صرفاً عواطف خود را تکرار می‌کند و مانع موشکافی جدی صناعی مایهٔ کار خود می‌شود، چون در آن صورت توجه به صناعت او را مجبور به تسلط بر عواطفش می‌کند. لارنس نمی‌گذارد لارنس هنرمند قویتر از خود لارنس شود.

نتیجه آن می‌شود که لارنس در عین حال که مادر را محکوم می‌کند، اعمال او را توجیه می‌کند و در حالی که شکست پل را نشان می‌دهد، می‌کوشد با توجیه‌های عقلانی شکست را به دیگری نسبت دهد. اگر در پرداخت شخصیت دختر، میریام، دقت کنیم درمی‌یابیم نقشی که لارنس، چه در حکم یک مرد و چه در حکم یک هنرمند، به او می‌دهد ترحم‌انگیز است، زیرا میریام سپر بلای مادر می‌شود. البته به شیوه ای متفاوت با شیوهٔ میریام واقعی در زندگی لارنس. در بخش مرکزی رمان جمله‌های متعددی در بارهٔ منشأ مشکل بیان می‌شود. پل قادر نیست که کاملاً عاشق میریام باشد و میریام نیز فقط عاشق روح اوست. گاهی تناقضها در یک پاراگراف منفرد آشکار می‌شود و منظر هرگز به حد لازم تجسد و دوام نمی‌یابد تا مشخص کند که کدام یک حقیقت دارد. مایهٔ کار هرگز به منزلهٔ مایهٔ کار دیده نمی‌شود؛ نویسنده در کتاب دقیقاً به همان شدت گرفتار آمده است که در تجربهٔ خود از آن. پل گفت: «زنها با من این طوری هستند. دیوانه‌وار مرا می‌خواهند، امّا نمی‌خواهند به من تعلق داشته باشند.» پل ممکن بود در مقام شخصیّت رمان این را بگوید و چنین اعتقادی داشته باشد، امّا در پایان رمان این حرف را از منظر لارنس می‌شنویم و او این حرف را باور دارد.

برای اطلاع از شرح کامل این شکست صناعی باید ابتدا پسران و دلدادگان را دقیق خواند و سپس ماجرای حقیقی رمان را از کتابی به نام دی. اچ. لارنس: پروندهٔ شخصی[۱۷]، اثر «ای تی» نامی که در اصل میریام واقعی بوده است، خواند. موقعیت اصلی کاملاً آشکار است. اولین درونمایه ـ تأثیرات فلج‌کنندهٔ عشق مادر ـ تا انتها بسط داده شده است و بعد یکمرتبه در آخرین جمله‌های رمان، تغییرجهت می‌دهد، پل به عوض مرگ به سوی حیات می‌رود، امّا در تمام مدت توجیه‌های موذیانهٔ درونمایهٔ دوم به درون درونمایهٔ اوّل می‌خزد تا یکپارچگی هنری اثر را ویران کند. در پل «شکاف» ایجاد می‌شود، امّا پرداخت نویسنده از «دونیم شدن» شخصیت به گونه‌ای است که بر درونمایهٔ اوّل تحمیل می‌شود و نه آنکه در تأیید آن پرورانده شده باشد. این امر توجیهی عقلانی است که از «دوپارگی» برگرفته شده است. اگر میریام باید بر عشق معنوی اصرار بورزد، مفهوم و قدرت درونمایهٔ اوّل کاهش می‌یابد؛ با این حال ضعف پل پوشانده می‌شود. لارنس نتوانست روانکاو محقق را که می‌بایست عینیت داشته باشد از لارنس یعنی موضوع کتاب جدا کند و بیماری درمان نشد، عاطفه مهار نشد و رمان کامل نگشت. اگر لارنس می‌گذاشت صناعت او کاملترین معنای موضوعش را کشف کند، تمام اینها و ماهیت کل کار تغییر می‌کرد.

تصویر هنرمند در جوانی ،، مانند شوریدگی و پسران و دلدادگان، خود ـ زندگینامه‌ای در قالب رمان است، امّا برخلاف آن دو، مایهٔ کار خود را مصرانه تحلیل می‌کند؛ ارزش و کیفیت تجربهٔ خود را نه با نظریهٔ الحاقی یا صفات اخلاقی بلکه با بافت سبک معین می‌کند. درونمایهٔ این رمان، بیگانگی هنرمند جوان از محیط است و دوران کودکی، نوجوانی، و سپس بلوغ استیون ددالوس[۱۸] در سه سبک و شیوهٔ گوناگون بررسی و ارزشیابی می‌شود. چند صفحهٔ اوّل رمان به شیوه‌ای شبیه به سیلان ذهن رمان اولیس[۱۹] نوشته شده است، زیرا در بارهٔ محیطی است که مستقیماً بر خود آگاه نوباوه و کودک ساری می‌شود، دنیایی غریب که رفته‌رفته بر او مکشوف می‌شود و ذهن کودک هنوز در معرض پرسش و گزینش و قضاوت در بارهٔ آن قرار نگرفته است. امّا این سبک به سرعت تغییر می‌کند و همچنان که پسرک دنیای پیرامون خود را کشف می‌کند و تجربهٔ حسی او از دنیا فزونی می‌یابد، سبک نیز به سرعت تغییر می‌کند و آهنگ آن سنگین و سنگینتر می‌شود و جزئیات حسی آن بیشتروبیشتر می‌شود تا جایی که در صحنه‌های مربوط به بحرانهای عاطفی که حاکی از طرد ارزشهای خانوادگی و مذهبی از جانب استیون

است رمان تدریجاً به اوج می‌رسد. آنگاه رفته‌رفته سبک به تعقلات جدّی و خشک بخشهای نهایی منتهی می‌شود. در این بخشها استیون چهارچوب وظیفهٔ هنری را که بر بلوغ او چنگ می‌اندازد برای خود تعریف می‌کند.

به کارگیری آگاهانهٔ سبک و شیوه، کیفیت تجربه را در هر یک از بخشهای رمان تعریف می‌کند و لازم به ذکر است که در بخش سوم و نهایی، ارزشیابی تجربه بر عهدهٔ سبک و شیوه است. البته آنچه بر استیون گذشته، این است که هرچه بیشتر با جهان پیرامونش آشنا می‌شود، با آن بیگانه‌تر می‌شود و در پایان رمان این بیگانگی کامل می‌گردد. بخش نهایی رمان،هرچند به لحاظ اصول زیبایی‌شناختی که برای استیون ـ جویس در حال شکل‌گرفتن است جذاب می‌باشد، امّا به طرز خاصی ساده و بی‌پرایه است. تجربهٔ زندگی آن‌طور که ما از استیون قهرمان درمی‌یابیم، خشک‌وخالی نبود، امّا جویس صناعت را به گفتن وامی‌دارد. در اصل، بیگانگی استیون انکار محیط انسانی است، نوعی فقدان است؛ نثر خشک بخش پایانی که انتزاعی و تقریباً بکلی عاری از جزئیات حسی یا ریتم محکم می‌باشد حاکی از آن فقدان است. فقدانی چنان عظیم که بافت نثر شبیه به یادداشتهای پراکندهٔ در این بخش رمان دال بر این است که پایان کار واقعاً توهم است و باز بر این اشاره دارد که وقتی استیون به ما و خودش می‌گوید که پیش می‌رود تا در کورهٔ روحش، وجدان خلق‌نشدهٔ نژادش را بسازد، از ماهیت سرد و انتزاعی خلائی که اکنون در آن به سر می‌برد پی به ناموجه‌بودن هدف او می‌بریم؛ زیرا اولیس وجدان نژاد خود را نمی‌آفریند، بلکه آگاهی ما را خلق می‌کند.

در دو یا سه پاراگراف آخر رمان، یک بار دیگر سبک تغییر می‌کند، از سبک یادداشتهای پراکندهٔ خشک‌وخالی به نثر رمانتیک دوران نوجوانی استیون برمی‌گردد. «دور شوید! دور شوید! جادوی بازوان و صداها: بازوان سفید جاده‌ها، وعدهٔ تنگ در آغوش‌گرفتنها و بازوان سیاه کشتیهای بلند که در برابر ماه قد برافراشته‌اند، قصهٔ آنها از سرزمینهای دور. آنها را عرضه داشته‌اند تا بگویند: ما تنهاییم ـ بیا.» آیا نمی‌شود گفت که بلندپروازی عبوسانهٔ پایان رمان بر آرزوهای نوجوانی بنا شده است؟ یا این افراط در خشونت تعقلات یک سبک همتای مناسب افراط آسودگی غنایی سبک دیگر نیست و آخرین قطعهٔ رمان نقطهٔ پایان ماهیت وهمی کل این بلندپروازی است؟

اولیس وجدانی نمی‌آفریند. استیون که در اولیس اندکی مسنتر شده، اکنون زیر بار احساس گناه است، امّا هنوز مردی جوان و بی‌روح است که به همان اندازه از انسان بریده است که از نهادهای محیط زندگیش. محیط زندگی شهری در شخصیت بلوم تجسم مجازیی می‌یابد و بلوم نیز مانند استیون سرگشته است. گرچه به طرز رقت‌باری در پی یافتن دست‌آویزی است. هریک از آن دو به دلیل عدم توانایی در استمداد و فراتر از استمداد از یکدیگر تضعیف شده است. پس در این رمان، درونمایه بار دیگر به گونه‌ای متناظر کاملاً بیان می‌شود.

امّا اگر سن چندانی از استیون نگذشته است، جویس در مقام هنرمند مسنتر گشته است، امّا نه فقط از این رو که می‌تواند لئوپولدبلوم را بیافریند و شفقت خدای‌گونهٔ خود را بر او مبذول دارد، بلکه به این دلیل که اکنون می‌داند که استیون و بلوم چه معنایی دارند و از طریق درخشانترین روش به کارگیری صناعت که تا به حال در ادبیات داستانی صورت گرفته است، چقدر می‌توان به آنها معنی داد. بدین ترتیب اولیس از طریق نیروی تخیلی که صناعتها به آن جهت می‌دهد، شبیه به انگاره‌ای از دوایر متحدالمرکز است که موقعیت بلاواسطهٔ انسان در مرکز آن واقع شده است و از این مرکز، کل معضل زندگی عصر حاضر نشأت می‌گیرد و به خارج ساری می‌شود: به فراسوی آن به بینشی از کل جهان هستی و به آفاق اسطوره‌ای تجربهٔ ما. اگر اولیس را با رغبت بیشتری نسبت به هر رمان دیگر این قرن می‌خوانیم به این دلیل است که نویسندهٔ آن نگرشی نسبت به صناعت اتخاذ می‌کند و موشکافی صناعی موضوع را پیش می‌گیرد به طوری که می‌تواند در یک اثر واحد با چنان یکپارچگی فوق‌العاده‌ای بیشترین میزان تجربهٔ ما را سامان دهد.

۴

در بیست‌وپنج سال گذشته در امریکا رمانهای بزرگ بسیاری داشته‌ایم که معدودی از آنها خوب بوده است. نویسنده‌ای مانند جیز.تی.فارل[۳] ظاهراً گمان کرده است که می‌تواند با تکرار مکررات بی‌پایانی در وصف ظواهر زندگی امریکایی به نحوی کتابی با وسعت اولیس بنویسد. ظاهراً تامس‌ولف[۴] گمان کرده بود که با صرف بیرون ریختن مایهٔ کار خام تجربهٔ خود سرانجام حماسهٔ ما امریکاییها را می‌سازد. امّا آثار همهٔ این

جیمز جویس

نویسندگان فقط در ظاهر رمان است و در ماهیت اصلاً رمان نیست.

کتابهای تامس ولف البته ثبت خاطرات است و نقش اساسی ناشر او در تبدیل این خاطرات به شبه‌رمان بر هیچ‌کس پوشیده نیست؛ ویرایش همدلانه، حذف زوائد، جایگزین کار مهم نویسنده که همانا نوشتن باشد، شده است. نتیجهٔ کار، بسیاری بویژه جوانان را هیجان‌زده کرد، و آنهایی که به ظاهر نگرشی نقادانه داشتند استعدادی سرشار را تشخیص دادند با این آرزو که کاش مهار شده بود. البته استعداد وجود داشت، امّا به شرط آنکه منظور ما از استعداد، نیروی کلامی لایزال و واکنش بیش از حد در مقابل تجربهٔ شخصی و ظرفیت بسیار برای تقلید شنیداری باشد. با این حال هیچ‌کدام از این موارد ربطی به ماهیت رمان‌بودن حاصل کار ندارد. تا استعداد مهار نشود، مایهٔ کار سامان نمی‌یابد و محتوا متحقق نمی‌شود، فقط انسان می‌ماند و زندگیش.

اینک باید نشان دهیم که جاذبهٔ محاورات ولف در قالب رمان کمتر از کتابهای او نیست؛ به عبارت دیگر، کتابهای او در حکم رمان چندان لطفی ندارد. امّا در مورد لارنس واکنش ما نسبت به کیفیت رمان‌گونه‌ای آثار وی نیست، بلکه واکنش ما در مقابل او و خصوصیات خلق‌وخویش است.

به بیانی دیگر توماس‌ولف در واقع هیچ‌گاه نمی‌دانست در بارهٔ چه می‌نویسد. «از «زمان» و «رودخانه»[۳]، صرفاً حسن‌تعبیری از «انسان» و «خود» است. اگر ولف در تصور خویش از خود و هنر به صناعت و توانایی پیگیری آن توجه کافی داشت ممکن بود رمان بزرگی در بارهٔ موضوع حقیقی خود یعنی معضل نبوغ رمانتیکی بنویسد. این معضل موضوع حقیقی اوست، امّا موضوع نامکشوف او باقی می‌ماند، موضوعی که ما باید به جای او بکاویم، زیرا خودش نه چراغی دارد و نه کلنگی تا آن را از درون هزارتوهای تجربهٔ خود بیرون بکشد. ولف مانند امیلی‌برونته نیاز به منظری ورای منظر خود داشت تا مایهٔ کارش را از تأثیر آن جدا کند.

در مورد فارل وضعیت برعکس است. فارل بخوبی از موضوع خود و آنچه می‌خواهد در بارهٔ آن به ما بگوید، آگاه است، امّا برای این کار به رمان احتیاجی ندارد. ناگفته نماند که او از نظر خام‌دستی محض در سبک سرآمد همهٔ نویسندگان است، زیرا نثرش فقط برای انتقال ابتدایی‌ترین واقعیتها مناسب است. برای بیان مهمترین حرفهایش هم سبک روزنامه و دوربین فیلمهای مستند کاملاً کفایت می‌کند، امّا اگر قرار باشد مثلاً لئوپلدبلوم از نظرگاههای صناعی جیمزفارل بررسی شود چه‌ها که بر سر بلوم نخواهد آمد. با استفاده از نظرگاه چنین صناعتی، از مایهٔ کار چندان نتیجه‌ای حاصل نمی‌شود و در واقع بی‌اثر می‌گردد.

شمار روزافزونی از نویسندگان در قرن حاضر

دریافته‌اند که ناتورالیسم به منزلهٔ شیوهٔ نگارش سبب بروز مشکلاتی می‌شود که امکان بررسی وسعت کامل موضوعهایشان را از طریق کلیهٔ منابع صناعت از بین می‌برد. بدین ترتیب گسترهٔ ممکن واکنش و معنای زیبایی شناختی را سخت محدود می‌کند. جیمزفارل تقریباً از نظر تساهل در سپردن خود به صناعات بی‌پردهٔ ناتورالیسم بی‌نظیر است و به همین دلیل داستانهای او تکراری و یکنواخت است.

واضح است که ناتورالیسم در قرن نوزدهم ارزش جامعه‌شناختی و علمی داشت و این امکان را برای رمان فراهم ساخت که مایهٔ کارهای ویژه‌ای را جذب کند، و به تحلیلهایی بپردازد که در گذشته نادیده گرفته شده بود، و جسورانه آنها را جذب کند؛ امّا حتی در آن صورت هم باز به قول ویرجینیا وولف به قدر کفایت به ما نمی‌گفت که «واقعیت واقعی» چیست و یا زمینه‌ای را فراهم نمی‌آورد تا حداکثر واقعیت با یکپارچگی در آن بگنجد. امروزه حتی کمال مطلوب فلوبر هم از عینیت برداشتی بیش از حد محدود است، زیرا همان‌طور که تقریباً هر نویسندهٔ خوب این قرن به ما نشان می‌دهد، در بیان وضعیتهای ذهنی همان قدر می‌توان عینیت را رعایت کرد که در بیان واقعیات ظاهری زندگی.

در اولیس ، دوبلین فضای اخلاقی است، و فقط تصویر شهری ناتورالیستی از لندن دیکنز نیست، بلکه ضمناً نقشه‌ای است از روح عصر جدید با هدفهای پیچیده و عاطل آن. سطح دوم واقعیت به هیچ روی سطح اوّل را بی‌اثر نمی‌کند و نویسنده‌ای مانند جویس به ما نشان می‌دهد که اگر هنرمند حقیقتاً به ابزار خود توجه داشته باشد، می‌تواند همزمان با هر دو سطح برخوردی عینی کند. آنچه در ادبیات داستانی مورد نیاز است وفاداری و پایبندی به هر صناعتی است که به ما کمک می‌کند تا موضوع خود را کشف و ارزشیابی کنیم و از آن گذشته، بازتابهای معنایی را که در توان موضوع ماست، به دست آوریم.

بیشتر نویسندگان عصر جدید به این ضرورت پی‌برده‌اند. آندره‌ژید یکی از هنرمند ـ قهرمانهایش را وامی‌دارد تا نظرش را ابراز کند. این نظر شباهت زیادی به عقیده‌ای دارد که از قول ولز نقل کردیم. «رمان من موضوع ندارد...؛ یعنی اگر مایلید، این‌طور بگویم که موضوعی واحد ندارد. ... ناتورالیستها آن را (برشی از زندگی) می‌خوانند. نقص بزرگ این مکتب آن است که همواره زندگی را از یک جهت، طولی و متوالی در زمان می‌برد. چرا از عرض نمی‌بُرد؟ یا از عمق؟ یا مانند من که اصلاً نمی‌بُرم. خواهش می‌کنم منظورم را اشتباه تعبیر نکنید، من دلم می‌خواهد همه چیز را در رمانم بگنجانم.[۲۳]» ولز که ظرفیت مایهٔ کار او نیز به همین گستردگی بود، نمی‌دانست چگونه آن را در قالبی مناسب رمان ببرد؛ امّا آندره‌ژید ـ در تمام جهات ممکن برید. ژید و نویسندگان دیگر چنین کردند. و این «برشها» عبارتند از همهٔ صناعات بدیعی که ادبیات داستانی جدید به ما عرضه می‌دارد. شاید هیچ‌کدام مهمتر از میراث سمبولیسم فرانسه نباشد که هاکسلی[۲۴] به تأسی از آرای درخشان ژید آن را «موسیقیایی‌کردن ادبیات داستانی» نامید. هنگامی که کنراد نوشت رمان «باید درصدد رسیدن به خاصیت تجسمی پیکرتراشی، رنگ نقاشی و القای جادویی موسیقی ـ که سرآمد همهٔ هنرهاست ـ باشد،» از این لحاظ کنراد نسبت به آن دو، فضل تقدم دارد. و همین‌طور وقتی که در بارهٔ داستان ابتدایی ولی سمبلیک و زیبای در دل تاریکی[۲۵] گفت: «کلاً شبیه هنر دیگری است. درونمایهٔ دل‌آزار آن می‌بایست بازتاب شومی پیدا کند، رنگ و فضایی از آن خود، ارتعاشی متداوم که امید داشتم در فضا معلق بماند و پس از نواختن آخرین نُت طنین آن در گوش باقی بماند.» قیاس رمان با موسیقی مگر به صورتی استعاری دقیق نیست و به‌جز در مواردی که موسیقی به صناعاتی اشاره کند که داستان در حکم ادبیات داستانی به کار می‌گیرد، در مفهومی که ما از صناعت‌پیشگی در نظر داریم چندان مفید نیست. این قیاس فقط در مورد یک رمان دقت تقریبی دارد: آخرین کار جویس، اثری بی‌مانند در تاریخ ادبیات، احیای فینیگن[۲۶]؛ و البته در این‌جا آن خوانندگانی که مایلند به نوع کوشش «آرمانی» که جویس می‌طلبد؛ یعنی کشف غنا و گسترهٔ نامحدود این اثر جویس، بپردازند، تقدم صناعت بر موضوع و تفکیک‌ناپذیری این دو از یکدیگر قویاً خاطرنشان می‌شود.

صناعات ناتورالیستی ناگزیر موضوع را محدود می‌کند و آن را در حیطهٔ اصلی خود که حیطهٔ تجربهٔ اجتماعی تعریف‌نشده است رها می‌کند. با این حال آن دسته از نویسندگان ما که منبعث از این سنت هستند در بهترین کارهای خود به تعریف رمان‌نویسانه از تجربهٔ اجتماعی دست یافته‌اند. در بعضی آثار نویسندگانی نظیر شروودراندرسن[۲۷]، ویلیام کارلوس ویلیامز[۲۸]، ارسکین کالدول[۲۹]، ناتانیل‌وست[۳۰] و ایرا ولفرت[۳۱]

ویلیام فاکنر

در اثری به نام مردم ناکز[۳۲]، از طریق راندن ناتورالیسم به فراسوی محدودهٔ خود یعنی با تحریفهای صددرصد گوتیک موفق به انجام این کار شده‌اند.

فنون و ریزه‌کاریهای ساختاری دوس‌پاسوس[۳۳] و تزاحماتی که استاین‌بک با قطعات غنایی ایجاد می‌کند حرکتهای مذبوحانهٔ نویسندگانی است که پایبند به ناتورالیسم هستند و محدودیتهای این شیوه موجب استیصال آنها می‌شود. این نویسندگان، ورشکستگان سمبولیست امریکایی‌اند که در نهایت ره به تمثیل‌نویسی می‌برند.

موفقترین رمانهای ما مطلقاً نشانی از تلاش مذبوحانه و تعمدی ندارد، با این حال صناعت دقیق آنها و عزم راسخ آنها به قراردادن نثر در خدمت موضوع، محک موفقیتشان است. خورشید همچنان می‌دمد[۳۴] همینگوی و هاوک زائر[۳۵] وسکات آثار هنری محسوب می‌شوند، نه به دلیل اینکه آنها را می‌توان با نگرشهای بیرونی و نئوکلاسیک صورت محک زد، بلکه صورت این آثار با موضوع آنها کاملاً همخوان است و ارزشیابی موضوع آنها در سبکشان وجود دارد.

همینگوی اخیراً گفته بود که خدمت او به نویسندگان جوانتر در پیرایه‌زدایی خاص و ضروری زبان نهفته است، امّا در صحت این گفته شک است. خدمت نثر او به موضوع خود او بود و ایجاز سبکش که آثار اولیهٔ او را مورد توجه قرار داده است، به منزلهٔ غایتی در خود، ارزشی بیش از نثر پیچیده و باروک‌گونهٔ فاکنر، یا ظرافت بی‌روح نثر وسکات ندارد. موضوع آثار اولیهٔ همینگوی که تحلیل رفتن ارزشها بود، کاملاً با سبک بی‌پیرایهٔ او بررسی می‌شد و به غنای خود دست می‌یافت. و در نکته‌تک داستانها، به غیر از پوچی زندگی که سبک فی‌نفسه به آن اشاره دارد، هیچ معنای دیگری از داستان حاصل نمی‌شود. علاوه بر این، چنین سبکی جایگزین صناعی کاملی برای راوی مفسر سنتی بود. همینگوی با این سبک، اخلاقیات خاص کم‌گویی را که از ورزشکاران به عاریت گرفته، بیان می‌دارد و می‌سنجد.

علاوه بر این درسی آموزنده فرا می‌گیریم چون مشاهده می‌کنیم که چگونه سبک به هنگامی که همینگوی به موضوعاتی که کمتر مقبول اجتماع است می‌پردازد، شکسته می‌شود. وقتی سبک درهم می‌ریزد، تأثیر ایجاز کلامی، همچون در خاموشی رنج‌کشیدن، از بین می‌رود. به دلیل نبودن تجسد صناعی مناسب، شخصیت نویسنده نفوذ تهاجمی خود را به درون اثر آغاز می‌کند و تمامی یکپارچگی ساختاری بی‌ثبات می‌شود. برعکس، در داستانها و رمانهای اولیه، صناعت تجسم کامل موضوع بود و وسعت حیرت‌آور تأثیر و معنی از آن حاصل می‌شد.

گفتهٔ بوتُن[۳۶] را باید تغییر داد و گفت که سبک همان موضوع است. در رمان هاوک زائر اثر وسکات که بسیاری از منتقدانی را که نسبت به آن

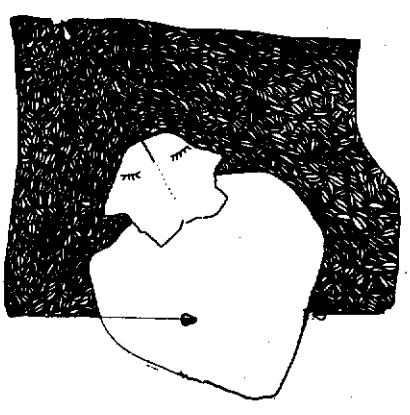
حسن‌ظن داشتند به دلیل فقدان ظاهری موضوع حیران کرده بود، باز هم موضوع یعنی همان داستان فی‌نفسه در سبک نهفته است. این رمان نشان‌دهندهٔ پیروزی چشمگیری در تداوم منظر تا پایان داستان است. امّا فقط زمانی حیران‌کننده می‌شود که بخواهیم از اظهارنظرهای راوی در بارهٔ دیگران داستانی بسازیم؛ در صورتی که اگر این مشاهدات را در حکم اظهارنظر غیرمستقیم و رسمیت‌نیافته‌ای در باب راوی بخوانیم، داستان با انسجام کامل شکل می‌گیرد و آکنده از معنی می‌شود. این مشاهدات مانند نابترین اشعار غنایی، برای تداوم‌بخشی به تأمل در استنتاج معنی، مناسب است.

نتایج مثبت توجه به ابزار آن‌گونه که همینگوی در آثار اولیه‌اش و وسکات در بعضی آثارش نشان داده است در آثار همهٔ نویسندگان خوب ما مشاهده می‌شود. پیچیدگیهای سبک فاکنر کاملاً مناسب ساختارهای درهم تنیده است. و این دو (سبک و ساختار) نشان‌دهندهٔ هزارتوهایی است که فاکنر در آنها به بررسی تحقیقی و دقیق می‌پردازد و دنیای ویران‌شده‌ای را که مکررا در آثار او تداعی می‌شود و حاوی آن هزارتوهای اخلاقی است بازمی‌نماید. حس‌پردازی کمال‌یافتهٔ سبک کاترین ان پورتر[۳۷] البته فی‌نفسه جذّاب است، امّا ارزشهای زیبایی شناختی آن بیشتر از سبک نویسندگان دیگر نیست؛ ارزشهای سبک پورتر در شیوه‌های ظریفی است که او در تبدیل جزئیات حسی به نماد به کار می‌گیرد و نیز شیوهٔ ایجاد شبکه‌ای از این نمادها که در واقع خود داستان است و در عین حال به نویسنده و ما بینش اخلاقی پالایش‌شده‌ای می‌دهد که از طریق آن داستان را محک می‌زنیم. از مقایسهٔ نویسنده‌ای چون ویلیام ساروریان[۳۸] که فقط به سلیقهٔ خود احترام می‌گذارد با چنین نویسندگانی، از تسامح ساروریان در سبک و نیز تقریباً فقدان کلی درونمایه یا موضوع کار معین و وفور احساس بی‌دلیل بکه می‌خوریم. چنین نویسنده‌ای ناگزیر به احساسات رقیق روی می‌آورد، چون هیچ وسیله‌ای برای محک‌زدن عاطفهٔ خویش در اختیار ندارد. در نهایت صناعت همانا محک می‌شود.

این نویسندگان از دفو گرفته تا پورتر دارای استعدادهای متفاوت و نابرابرند و البته صناعت و استعداد از حدی که بگذرند با یکدیگر متفاوت می‌شوند، زیرا آنچه جویس از یک سو به ما ارائه می‌دهد، لارنس نیز با تمام نقصهای صناعی که در آثارش وجود دارد از سوی دیگر ارائه می‌دهد، گواینکه معمولاً در جهت هنر نیست، فقط در داستانها و معدودی از اشعارش که به ضرورت توجه کمتری به صناعت شده است، و موضوع کار مربوط به شرح زندگی خود او نمی‌شود، به گونه‌ای متمایز از جویس به تحقق زیبایی شناختی یکسانی دست می‌یابد. امیلی برونته از طریق آنچه احتمالاً درک ذاتی او از نیاز به برقرارکردن تنشی میان موضوع کار ونظرگاه مشرف به آن بود، به نتیجه‌ای مشابه دست می‌یابد و عجیب آن که آثار اولیهٔ همینگوی نیز به همان شیوه و مطمئناً با درک ذاتی صرف هیچ را به شکوهی تکان‌دهنده تبدیل می‌کند.

با این حال هر چقدر به استعداد میدان دهیم و در صناعت تساهل کنیم باز هم کلی‌گویی نیست که ادبیات داستانی جدید در بهترین نمونه‌هایش به خود و ابزارش آگاه است. صناعت ادبیات داستانی جدید که هم زیاده‌طلب و هم مشکل‌پسند است تمامیت آگاهی جدید را برمی‌گزیند و نه موضوع یا تزی واحد را. پیچیدگی ذهنیت جدید مشکل اخلاقیات فردی و وجود شر را کشف می‌کند ـ یعنی تمامی عناصری را که ردی از آنها دیده نمی‌شود و در پس سطح داستان واقع شده است و از طریق صناعاتی که در سطح عمل می‌کند نمی‌توان به آنها دست یافت ـ صناعت ادبیات داستانی جدید به ما نشان می‌دهد که به گفتهٔ کنراد در پیروزی[۳۹]، همگی در عصری زندگی می‌کنیم «که ما را مثل مسافرانی حیران در هتلی پرزرق و برق و پرآشوب جا داده‌اند.» و صناعت همان‌طور که نور نافذ خود را روی محیط ما می‌تاباند با اسلحهٔ تیز خود به عمق حیرانی ما نفوذ می‌کند. محیط ظاهری و سردرگمی درونی، دو چیز متفاوت نیست، ولی فقط صناعت مناسب قادر است آنها در کلیتی یکپارچه نشان دهد. در آثار نویسندهٔ رئالیستی مانند فارل، ما فقط محیط را می‌بینیم که از گزارشهای روزنامه‌ها هم آن را درمی‌یابیم. در آثار نویسندهٔ ذهنیت‌پردازی مثل ولف فقط به حیرانی برمی‌خوریم که آدمها در دفتر خاطرات و نامه‌هایشان آن را ثبت می‌کنند، امّا رمان‌نویس واقعی، آنها را با هم به ما عرضه می‌کند و در نتیجه تأثیر هریک را فزونی می‌بخشد و اهمیت و معنی کامل هریک را آشکار می‌سازد.

الیزابت باون[۴۰] در مطلبی که در بارهٔ لارنس نوشته است، راجع به ادبیات داستانی می‌گوید: «ما با ظاهر ناتورالیستی اثر موافقیم، امّا به شرط آنکه نوعی اشتمال درونی نیز در اثر وجود داشته باشد. در آثار لارنس همهٔ بوته‌ها می‌سوزد.» امّا سوختن بوته در بعضی جاها نسبت به جاهای دیگر درخشش بیشتری دارد، و هرگاه که خیال‌پردازی پرشور و شخصی در موشکافی صناعی دقیق عینیت بیابد، بوته درخشانتر از همیشه می‌سوزد. اگر این خیال‌پردازی چنین عینیتی نیابد، حاصل کار سوختنی بدون بوته است. و این نکته در مورد آثار ولف و ساروریان صدق می‌کند. در آثار آن دسته از نویسندگان که سخت به رئالیسم متعهدند و از امکانات هنر به خاطر بازنمایی عینی زندگی چشم می‌پوشند و صناعت آنها خطاپوش ناآگاهی و بی‌نظمی است ـ مانند آثار دفو و ولز و فارل ـ بوته هست، امّا نمی‌سوزد. در این آثار در نگاه اوّل، بوته فقط بوته است؛ امّا وقتی دوباره نگاه می‌کنیم، درمی‌یابیم که آنچه به بوته می‌ماند در اصل خالی از حیات است.



یادداشتها:

۱. اشاره به آخرین ابیات «چکامه‌ای برای گلدان یونانی» اثر جان کیتس شاعر رمانتیک انگلیسی:
حقیقت زیبایی است، زیبایی حقیقت است.

۲. Moll Flanders اثر Daniel Defoe (۱۷۳۱ ـ ۱۶۶۰) که عنوان رمان برگرفته از نام شخصیت اصلی رمان است.

۳. Wuthering Heights اثر Emily Bronte (۱۸۴۸ ـ ۱۸۱۸) که نام دو شخصیت اصلی آن Heathcliff و Cathy است.

۴. Tono Bungay اثر H.G. Wells (۱۹۴۶ ـ ۱۸۶۶)

۵. Sons & Lovers اثر D.H. Lawrence (۱۹۳۰ ـ ۱۸۸۵)

۶. A Portrait of the Artist as a Young Man اثر James Joyce (۱۹۴۱ ـ ۱۸۸۲)

۷. Lockwood نام شخصیتی در رمان بلندیهای بادگیر

۸ و ۹. Densher نام شخصیتی در رمان The Winga of the Dove اثر Henry James (۱۹۱۶ ـ ۱۸۴۳)

۱۰ و ۱۱. Hareton و Cathy نام دو شخصیت دیگر رمان بلندیهای بادگیر.

۱۲. Joseph Conrad (۱۹۲۴ ـ ۱۸۵۷)

13. Ford Madox Hueffer (Ford Madox Ford)

14. D.S. Savage

15. Edward Garnett

16. Morel

17. D.H. Lawrence: A Personal Record

18. Stephen Dedalus

۱۹. رمان معروف جویس که نام شخصیتهای آن Leopold Bloom, Stephen است.

20. James T. Farrell (1904- 1949)

21. Thomas Wolf (1900-1938)

۲۲. اشاره به رمان OF Time and of the River اثر ولف

۲۳. اشاره به Edouard در رمان The Counterfeiters اثر آندره ژید Andre Gide (1869-1951)

24. Aldous Huxley (1894 - 1965)

25. Heart of Darkness

26. Finnegan's Wake

27. Sherwood Anderson (1846 - 1941)

28. William Carlos Williams (1883 - 1963)

29. Erskine Caldwell (1903 -)

30. Nathanael West

31/32. Ira Wolfert, Tucker's People (۱۹۰۸ ـ)

33. John Dos Passos (1896 - 1940)

34. Ernest Hemingway اثر The Sun Also Rises

۳۵. The Pilgrim Hawk اثر Wescott

۳۶. Buffon (۱۷۸۸ ـ ۱۷۰۷) عالم طبیعی‌دان فرانسوی که معتقد بود سبک همان انسان است.

37. Katherine Anne Porter (1890 - 1980)

38. William Saroyan (1908 - 1987)

39. Victory

40. Elizabeth Bowen (1899 - 1973)