مدخل: شکار درونمایه[1]، فعالیت مورد پسند منتقدان و مدرسان داستان است. به همین سبب این عمل از جمله فعالیتهای معمول دانشجویان نیز به شمار می رود. درواقع ممکن است تجربهٔ خواندن مقاله های منتقدان دانشگاهی و دانشجویان علاقه مند، خواننده را متقاعد کند که داستان نویسی، قالبی برای بیان افکار انتزاعی است. اما نویسنده چرا افکار خود را می پوشاند؟ آیا به منظور ایجاد مشغله برای منتقدان و دانشجویان؟

. درونمایه، به طور سنتی، مورد توجه نویسندگان و خوانندگان است، آنچه لازم داریم، درک درونمایه است که ما را از وظائف و معنای آن در ادبیات آگاه خواهد ساخت، بدون این که مرا به زیاده روی و پوچی کامل ـ که بسیار معمول شده ـ ترغیب کند.

در این جا می خواهیم این درک را پی ریزی کنیم و آن را به وسیلهٔ بررسی سه سؤال اساسی، تا حد امکان گسترش دهیم:

۱ـ منظورمان از درونمایه چیست؟

۲ـ چگونه درونمایهٔ داستان ویژه ای را تعیین می کنیم؟

۳ـ اهمیت درونمایه در داستان چیست؟

معنای درونمایه

به طور ساده، درونمایه عبارت است از معنای داستان، ولی هر خوانندهٔ با تجربهٔ داستانی، متوجه خواهد شد که این تعریف، دربردارندهٔ اطلاعات زیادی نیست. خوانندگان کم تجربه تر نیز ممکن است پس از تفکر در این باره، تعجب کنند که چگونه درونمایه یعنی همان معنای داستان! از این رو، برای درک درونمایه، ابتدا باید تعریفی ارائه دهیم.

آنچه درونمایه نیست

اگر بدانیم چه چیزی درونمایه نیست، به درک معنای درونمایه نزدیکتر خواهیم شد. درونمایه، نتیجهٔ اخلاقی داستان نیست، موضوع[2] هم نیست (هر چند درونمایه را به عنوان معنای داستان تعریف کردم) اما چیزی هم نیست که بیشتر مردم وقتی می گویند: «داستان واقعاً چه معنائی دارد» مد نظر دارند.

درونمایه و نتیجه اخلاقی

این روزها دربارهٔ نتیجهٔ اخلاقی داستان، مطلب زیادی شنیده نمی شود. اما دربارهٔ درونمایه، آن قدر سخن گفته شده که ممکن است از خود بپرسیم نکند درونمایه واژهٔ وضع شدهٔ فردی هوشمند در برابر نتیجهٔ اخلاقی است.

اگر طُرق استفاده و کاربرد این دو کلمه را بدانیم، متوجه می شویم که درونمایه و نتیجهٔ اخلاقی دارای یک معنا نیستند. منظور ما از نتیجهٔ اخلاقی داستان، معمولاً نصیحتی اخلاقی و بیشتر واکنشی است که پس از خواندن داستان حاصل می شود. نتیجهٔ اخلاقی باید ساده باشد تا خواننده بتواند براحتی از آن در رفتار خود بهره گیرد.

واژهٔ درونمایه هم (به نحوی که بیشتر منتقدان آن را به کار

● نوشته: و.پ. کنی
● مترجم: دکتر مهرداد ترابی نژاد

درونمایه

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می برند) به معنای مطلبی (چیزی) است که از بطن داستان می توان بیرون کشید. بدین معنا، به نتیجهٔ اخلاقی شباهت دارد، ولی درونمایه ممکن است بسیار پیچیده تر از نتیجهٔ اخلاقی باشد و در مقام نصیحت ابداً هیچ ارزشی نداشته باشد. همچنین می توان چنین استنباط کرد که نتیجهٔ اخلاقی، یکی از انواع ساده تر درونمایه است (هرچند که معمولاً درونمایه ها نتیجهٔ اخلاقی نیستند).

درونمایه و موضوع

درونمایهٔ داستان، همان موضوع داستان نیست، (یا لااقل ما در بررسی خود درونمایه را به این معنا به کار نمی بریم) هرچند که برخی منتقدان دو لفظ درونمایه و موضوع را کلماتی مترادف می دانند.

پیشتر گفتیم که موضوع همان است که اثر حول محور آن می چرخد؛ مثلاً «مادام بوواری» فلوبر را می توان «مسائل یک نوع زن طبقهٔ متوسط» دانست. بعضی ممکن است ترجیح دهند که این موضوع را به شکلی انتزاعیتر و بدین گونه بیان کنند که آن «نارضایتی از واقعیت» است. دیگران نیز ممکن است بیان ویژهٔ دیگری را ترجیح دهند: «نارضایتی از واقعیت» که در یک زن بورژوای فرانسوی به عنوان عکس العمل و پاسخی به محدودیتهای محیط شهرستانی او به وجود می آید.»

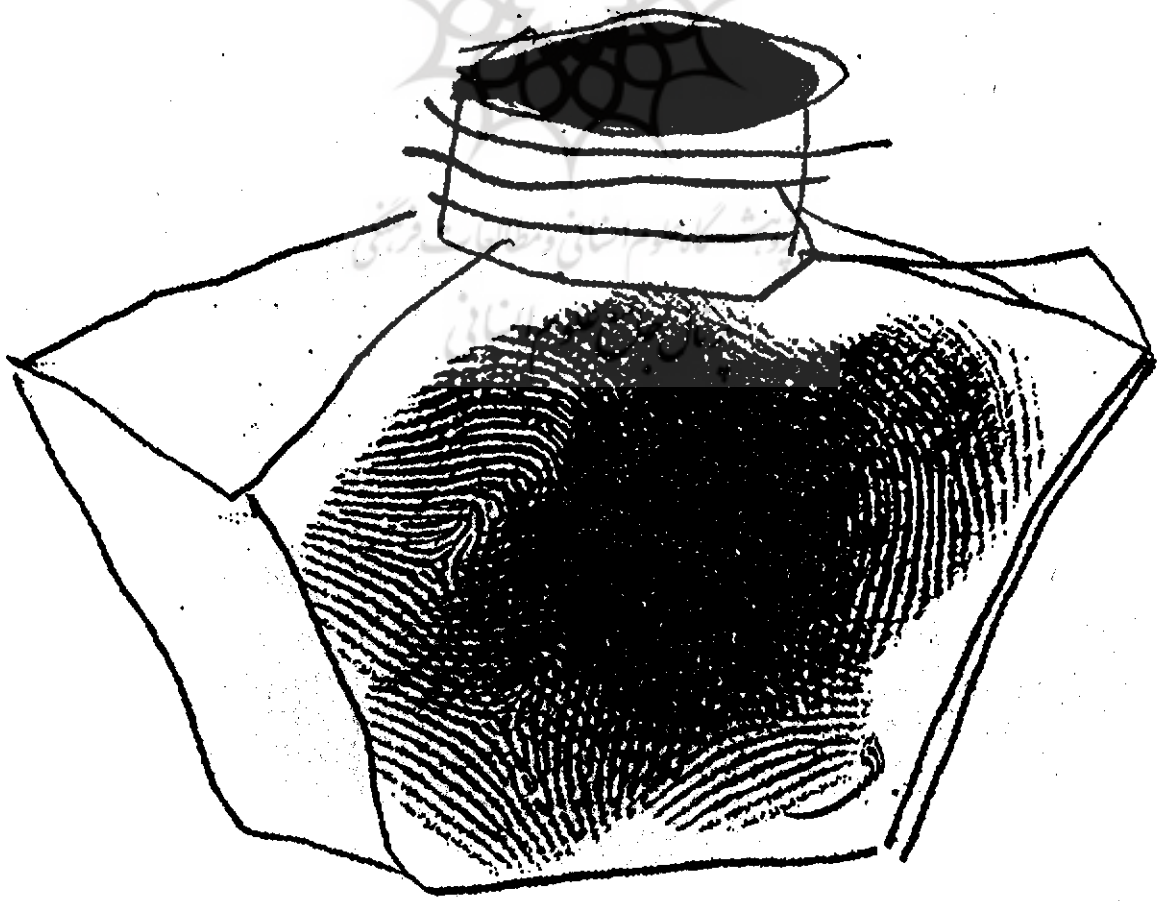
اما هر کدام از این بیانات درواقع، بیان یک موضوعند، نه بیان درونمایه. منظور ما از درونمایه، نوعی تفسیر بر موضوع است؛ چه تفسیری صریح و آشکار باشد و چه به طور ضمنی بیان شده باشد.

آنچه داستان را به تصویر می کشد، درونمایه نیست

هر چند که دررونمایه را معنای داستان دانستیم، با این حال، نباید اشتباهاً داستان را به تصویر کشیدن «معنای مخفی» به روشهای مختلف تلقی کنیم. با چنین تفکری به این باور می رسیم که جزئیات تشکیل دهندهٔ داستان و ترتیب دقیق این جزئیات، فقط برای به تصویر کشیدن چیز دیگر، یعنی «معنای مخفی» مهمّند. از این رو به محض کشف معنای نهفته، ممکن است خود داستان بسرعت فراموش شود.

به بیان دیگر، می توان گفت که ترتیب دقیق جزئیات، شکل داستان است. ولی محتوای داستان آن است که ما از همهٔ اینها استنباط می کنیم.

افرادی که از این طریق به سراغ داستان می روند، در واقع ابداً علاقه ای به داستان ندارند، بل که آنها به اندیشه ها علاقه مندند. البته علاقه به اندیشه، در جای خود، کاملاً موجه است ولی وقتی به مسخ تجربهٔ ادبیات منتهی گردد، اثر و معلول باعث تأسف ما می شوند (هر چند که ممکن است علت را محکوم نکنیم). مفهوم داستان (در مقام روشی برای به تصویر کشیدن اندیشه) اغلب با شرح تحقیر مخفی یا آشکار برای داستان مرتبط است. بالاخره اگر اندیشه ها به حساب می آیند، در این صورت چرا این دیوانه بازیِ شخصیتهای مصنوعی را در پی رنگهای



تخیلی لازم داریم؟ شاید داستان برای اشخاصی خلق شده که هوش کمی دارند و قادر نیستند اندیشه ها را مستقیماً اخذ کنند. درواقع این باور، اغلب سبب مخفی ماندن تحقیری می شود که گاهی به اشخاص باهوش در مواجهه با داستان دست می دهد. به بیانی ساده، اگر داستان روش جذابی برای بسته بندی اندیشه هاست، مشکل می توان این باور را رد کرد.

شکل دیگر تحقیر نسبت به داستان، احساس انسان عملگراست؛ احساسی که آن را نوعی گریز می دانند. بنابراین عقیده، بعد از این که داستان پرداخته شد، به زندگی آن گونه که واقعاً هست، ربطی ندارد، بل که همچون راهی به نظر می رسد برای فرار از واقعیتهای خشن محیط (برای انسان عملگرا واقعیتها خشن هستند). درمجموع، شخص عملگرا، یا به تحقیر، داستان را نادیده می گیرد یا وقتی که در تعطیلات حال و حوصلهٔ خواندن مطلب جدی ندارد، برای تفریح و سرگرمی خودش، بزرگوارانه به آن رو می آورد.

روشن است که هدف و نوع بینش این جستار، تحقیر داستان نیست. قصدمان هم به وجود آوردن چنین بینشی در خواننده نیست، بل که موضوع این است که داستان، نه راهی برای مصورکردن اندیشه هاست و نه گریز بی مسئولیت از واقعیت.

هدف داستان، درنهایت، افزایش درک خواننده از واقعیت است ولی بسادگی و فقط با مصور کردن اندیشه ها نمی توان به این هدف نائل شد.

درونمایه چیست

اگر درونمایه، نتیجه اخلاقی، موضوع و «معنای پنهانی» ای نیست که داستان آن را مصور می کند، پس چیست؟ درونمایه معناست، ولی «مخفی» نیست و مصور هم نیست. درونمایه ممکن است معنائی باشد که داستان آن را کشف می کند. منظور ما از درونمایه، تبعات لازم تمامی داستان (نه یک قسمت قابل تفکیک آن) است.

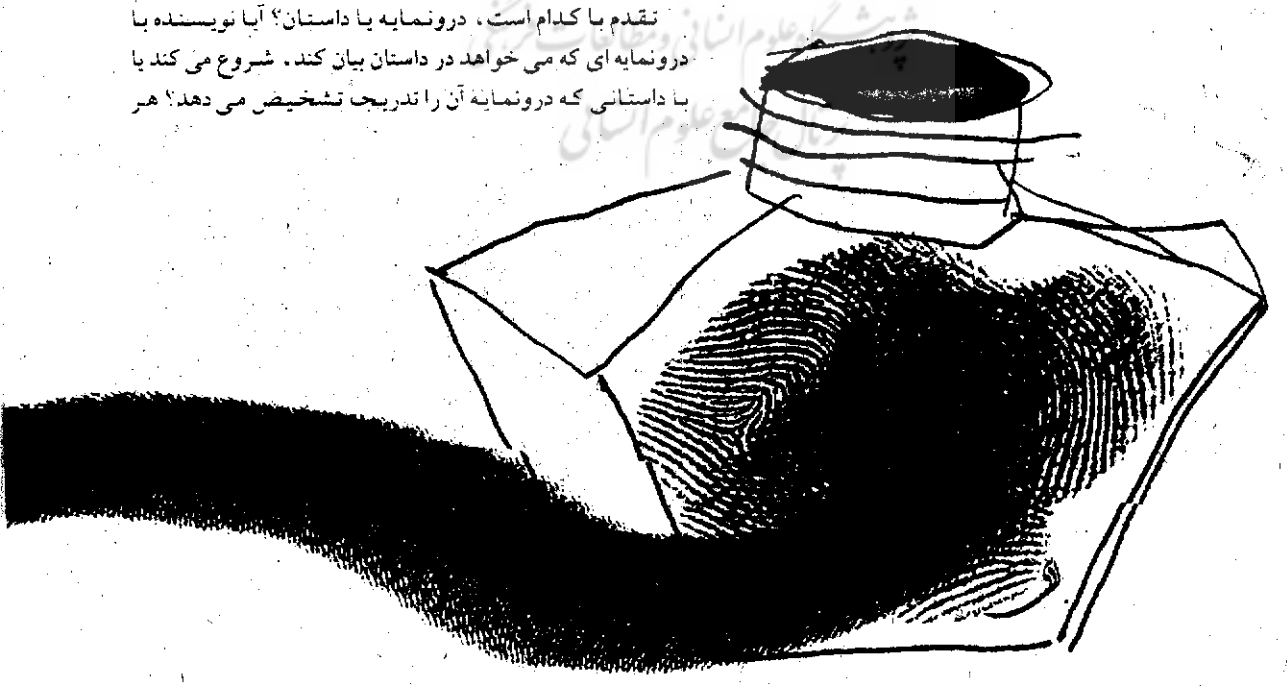
ما اغلب می خواهیم از تجربه خود نوعی معنا بسازیم. می خواهیم بدانیم که هستیم، موضع خود را بشناسیم، مناسبات خود را با اشخاص دیگر و کائنات بدانیم و... درونمایه معادل این محرک عادی انسانی در داستان است.

دو نکته را دربارهٔ این محرک مؤثر در زندگی، باید متذکر شد: اول این که ساختن معنا از تجربه، موجب پذیرش کامل پیچیدگی تجربه می شود. اگر بسادگی آنچه را که در تجربه مشکل، ناخوشایند یا مزاحم است، نادیده بگیریم، به چیزی معنا نبخشیده ایم. نکتهٔ دیگر این که معنای تجربه شده از سوی هر یک از ما، همیشه چیزی منحصر به فرد است، شما و من هر دو ممکن است مذهبی یا غیرمذهبی، لیبرال یا محافظه کار، خوشبین یا بدبین باشیم ولی من دقیقاً به روش شما مذهبی، لیبرال، خوشبین یا ضد آنها یا اشکال فراوان میانهٔ آنها نیستم، زیرا من شما نیستم.

این نکات، دربارهٔ درونمایه در داستان نیز صادق است. درونمایه در داستان همان است که نویسنده از تمامی تجربهٔ به دست آمده می سازد. هر چند مطلبی عام در درونمایه یک اثر داستانی وجود دارد، اما پیوسته چیزی منحصر به فرد هم در درونمایه هست. ممکن است به منظور راحتی، بخواهیم درونمایهٔ داستان را با الفاظ عام بیان کنیم، ولی همواره باید بدانیم که چگونه جزئیات ویژهٔ داستان، حین ذکر آن، بیان عام را تغییر داده، به آن صلاحیت بخشیده و آن را منحصر به فرد کرده است.

کدامیک ابتدا ذکر می شود

تقدم با کدام است، درونمایه یا داستان؟ آیا نویسنده با درونمایه ای که می خواهد در داستان بیان کند، شروع می کند یا با داستانی که درونمایه آن را تدریجاً تشخیص می دهد؟ هر



داستان نویسی تشخیص می دهد که این سوال با چنین شیوه ای طرح شده و در الفاظی ساده و گمراه کننده بیان گردیده است؛ فرایند نوشتن بسیار پیچیده تر از آن است. ولی شاید بتوانیم موضوع را با کمک به پیش راندن این پژوهش، به رغم خطر ساده کردن بیش از حد آن درک کنیم. ساده کردن بیش از حد، فقط وقتی مضر است که از ساده کردن بیش از حد خود آگاه نباشیم.

پس اگر بخواهیم به طوری ساده بگوئیم، نویسنده ممکن است با داستان یا درونمایه آغاز کند: الف ـ اگر نویسنده با داستان شروع کند (مثلاً با بخشی از عمل)[۳] قسمتی از روند نوشتن در ذهن او، کشف معنای همین امر خواهد بود که چرا این عمل به ذهن او رسیده و چرا او به پذیرش آن ترغیب شده، و در نتیجه کوشش کند که قطعهٔ مزبور را به داستان کامل تبدیل کند. جواب را در درجه اول باید در آنچه او را ترغیب کرده که به آن قطعه بپردازد، جست (زیرا نقطه غریب یا آغازین اوست) و سپس شکلی که داستان بمرور به خود می گیرد. نویسنده ممکن است، در این یا آن نقطه دریابد که می تواند درونمایهٔ اثر خود را در یک یا دو جمله بیان کند ولی این بیان هرچند که مستقیماً به مؤلف بستگی دارد، فقط ساده کردنِ فرایندِ پیچیده کشف، یعنی خود داستان است.

ب ـ نویسنده ممکن است با درونمایه شروع کند؛ او ممکن است نظری دربارهٔ تجربه انسان مورد نظر داشته باشد و کوشش خواهد کرد، داستانی به منظور بیان آن بنویسد، ولی بیان کردن یک درونمایه (لااقل بیان کردن آن در داستان) فقط مصور کردن آن نیست. داستان مستلزم شخصیت و عمل است و راهی برای طرح خواسته های خودشان از نویسنده دارند. نویسنده با حیات بخشیدن به شخصیت و بررسی فرایند عمل، بسی بیش از مصور کردن یک درونمایه عمل خواهد کرد. او با حیات و وجود خود آن [شخصیت] آفرینش مستقلی ایجاد می کند. اگر نویسنده از پذیرفتن این نکته خودداری کند، داستانی بی روح و بی نتیجه و باورنکردنی خلق خواهد کرد که در عین حال محتمل هم نیست که بیان مناسبی برای درونمایهٔ آغازین باشد. لااقل می توان فرض کرد درونمایه ای را که به قدری برای نویسنده مهم بوده که محرک او در کار سخت نوشتن یک داستان باشد، نمی توان به طوری شایسته در داستانی بی روح ولی نامتقاعد کننده بیان کرد.

نوشتن، کشف کردن است

واقعیت کلی که در این جا مطرح می شود، این است که نوشتن، تنها بیان نیست، بل که کشف هم هست. برای نشان دادن این نکته، خوب است تجربهٔ مرا در نوشتن این کتاب [جستار] ملاحظه کنیم: سالها چه در دورهٔ دانشجوئی و چه در دوره استادی، دربارهٔ موضوع این کتاب اندیشیده ام؛ احتمالاً کار من در این جا بسادگی ذکر اندیشه هائی است که در طول سالها به آنها شکل داده ام و این کتاب طبق طرحی از پیش مشخص نوشته شده است. قبل از نوشتن اولین کلمهٔ فصل اول افکارم را سازمان داده ام و آنچه را در ذهن داشتم یادداشت کرده ام، و آن گاه بوده است که طرح دقیقی ازمحتویات الزامی کتاب پی ریخته ام.

ولی این کتاب حاوی اندیشه های بسیاری است که قبلاً هرگز به فکرم خطور نکرده بودند و من آنها را حین نوشتن کشف کردم. من تدریجاً آنچه را راجع به داستان می اندیشم، با نوشتن یک کتاب دربارهٔ آن پیدا می کنم. از قول پل گودمن[۴]، نویسندهٔ برجسته و منتقد اجتماعی، می گویند که وقتی نمی داند دربارهٔ چه می اندیشد، مقاله ای دربارهٔ آن می نویسد و براساس داستانی کهن، روزی کودکی مدرسه ای گفت: «از کجا بدانم که به چه می اندیشم، مگر این که آنچه را می گویم بشنوم»

نوشتن کشف کردن است. اگر این نکته در مورد کار سادهٔ بیان، همانند کتاب حاضر، صحت داشته باشد، چه قدر باید درمورد آشکال بسیار بغرنج نمایش، داستان و یا شعر صحت داشته باشد!

تمثیل(۵)

نکتهٔ ویژهٔ مناسبات میان درونمایه و عناصر داستان دیگر، شکلی است که آن را تمثیل می نامیم. تمثیل داستانی است که درونمایه بر آن حاکم است. در تمثیل، شخصیتها و حوادث وجود دارد تا نماینده و تجسم خصائص باشد و باید با خصائصی که نماینده آنها هستند، تجانس داشته باشد. غالباً به شخصیتها خصائصی داده می شود که نماینده و تجسم آن هستند مثلاً صبر یا دوستی. تمثیل به عنوان شکل وجود دارد تا درونمایه ای را بیان کند و اگر داستان حاوی چیزی غیرمتجانس با درونمایه باشد، باید آن را خطا به حساب آورد.

آیا در تمثیل امکان کشف هست؟

بهترین راه برای پیدا کردن جواب این سوال مطالعهٔ بزرگترین تمثیل نثر انگلیسی است، یعنی «پیشرفت [زائر]»[۶] نوشتهٔ جان بانیان[۷]. این اثر به عنوان یک تمثیل، تمثیلی بزرگ، حاوی چیزی نامتجانس با درونمایهٔ اساسی آن نیست. ولی هر کسی که این اثر خارق العاده را خوانده است می داند که آن را نمی توان بسادگی همچون مصور کردن یک درونمایه توصیف کرد. بیشتر قدرت آن ناشی از با روح و زنده و ملموس بودن جزئیات واقع بینانه در چارچوب تمثیلی است. در عصر ما تمثیل

شکلی نیست که مُد باشد و امروزه بیشتر تمثیلهای گذشته، خوانده نمی شوند. اگر «پیشرفت زائر» هنوز هم مورد پسند ما واقع می شود، شاید علت آن احساس ما برای مناسباتی است که «بانیان» میان انتزاعات کشف کرده است، انتزاعاتی که چارچوب لازمه را در اختیار او قرار داده و واقعیت ساده و روزمره ای که او در آن زندگی اش را به پایان رسانده است. «پیشرفت زائر» تمثیل و اثری بزرگ و داستانی است؛ زیرا این کتاب، تنها مصور کردن یک درونمایه نیست، بل که کشف و آفرینش هم هست.

کشف درونمایه

در جستجوی درونمایه: پس، درونمایه معنای کاملی است که نویسنده، حین نوشتن و خواننده، حین مطالعه آن را کشف می کنند. بیان درونمایه در یک یا دو جمله که شخص ممکن است حین بررسی یک داستان انجام دهد، نمی تواند بیش از یک کار ساده مفید باشد، که راهی برای اشاره به تجربهٔ بغرنجتر داستان به عنوان یک کلیت است.

اگر چنین است، در این صورت باید فرایند کشف درونمایه، فرایند پیچیده ای باشد. راه راحتی به سوی آن وجود ندارد. مثلاً نمی توانیم از نویسنده بپرسیم که درونمایهٔ او چیست؟ اگر اساساً به ما جواب بدهد، به طوری که ملاحظه کردیم، فقط می تواند ساده شدهٔ کل معنای اثر خود را بدهد. اگر می شد درونمایه را به این سادگی بیان کرد، او مجبور به نوشتن داستان نمی شد.

درونمایهٔ داستان را فقط با مطالعهٔ کامل و مسئولانهٔ آن می توانیم کشف کنیم که لازمهٔ این کار آگاهی مستمر از روابط میان قسمتهای مختلف داستان و نیز رابطهٔ قسمتهای داستان به کلیت آن است. آنچه نتیجه می شود، بحث دربارهٔ بعضی چیزهاست که خواننده باید در جست و جوی درونمایه به آنها توجه کند.

درونمایه و شخصیت

روشن است که شخصیت در جایگاه یکی از عناصر اصلی داستان و اهمیتی اساسی در کشف درونمایه دارد. اما باید نوع شخصیتهائی را که داستان با آن سر و کار دارد، مد نظر داشت. اگر به نظر می رسد که نویسنده ای مانند هنری جیمز به سوی مردان و زنان بسیار حساس و برجسته رانده شده، به فرض احتمالاً صحیح ما، او ارزش ویژه ای در زندگی این گونه افراد می یابد و برای آنها اهمیتی قائل است. از طرف دیگر، نویسنده ای مانند نلسون الگرن[۸] شخصیتهای اصلی جهان داستانی خود را تا حدی زیاد از میان ولگردان، معتادان، منحرفین جنسی و جیب برها و آفتابه دزدان برمی گزیند. این امر، نشاندهندهٔ آن است که الگرن، زندگی این افراد آس و پاس را مهم می انگارد.

پیرنگ و درونمایه

منظور از پیرنگ، همان کار انجام گرفته از سوی شخصیتها و حوادثی است که در مورد آنان رخ می دهد. اولین سوال دربارهٔ پیرنگ و درونمایه این است که آیا شخصیتهای نویسنده کارها را انجام می دهند یا حوادث در مورد آنان روی می دهد؟ مثلاً شخصیتهای هنری فیلدینگ[۹] کارهائی انجام می دهند در حالی که شخصیتهای تامس هاردی[۱۰] و تئودور درایزر[۱۱] تحت تأثیر حوادثی قرار می گیرند. این تفاوت نشاندهندهٔ بینش نویسنده در گستره ای است که شخص می تواند در آن حیطه بر سرنوشت خود نظارت داشته باشد. گاهی نیز ترکیبی بسیار پیچیده از این دو گونه روی می دهد (یعنی ترکیبی از انجام کاری توسط شخصیت یا رخداد حادثه ای در مورد شخصیت).

اما شخصیتها چه نوع کارهائی انجام می دهند و چه نوع رویدادهائی بر آنها حادث می شود؟

شخصیتهای همینگوی به طور گسترده در زندگی حواس، درگیر اعمال فیزیکی هستند، در حالی که اعمال اصلی در داستان هنری جیمز اعمال ذهن و شعور است. این تمایلات حاکی از این است که در دیدگاه نویسنده چه نوع اعمالی مهمترین و فاش کننده ترین اعمال است.

انگیزه و درونمایه

منظور ما از انگیزه، علل اعمال و رفتارهای شخصیتهاست. اما باید پرسید که آیا اعمال در داستان براساس انگیزه ای خاص صورت می گیرند؟ شاید فقدان انگیزه ای واضح و روشن، خطائی هنری باشد ولی نباید عجولانه به این نتیجه رسید. در برخی داستانهای جوزف کُنراد[۱۲]، فقدان انگیزه ای روشن، بازتاب موجه احساس او از راز شخصیت انسانی است.

چه نوع انگیزه هائی شخصیت را به حرکت و عمل درمی آورد؟ چه انگیزه های ویژه ای بر آنان حاکم است؟ نویسنده تا چه حد، اقدام به تحلیل روانشناختی انگیزه ها می کند؟ اگر انگیزهٔ تمام شخصیتهای اصلی در داستان، حرص و آز باشد، در این صورت، نوعی ارزیابی از شخصیت انسان نشان داده شده. شرود اندرسن[۱۳] در برخی از داستانهایش بویژه داستان «می خواهم بدانم چرا؟[۱۴]» به تحلیل وضعیتهای روانشناختی علاقه مند است، زیرا این وضعیتها اساس اعمال و تصمیمات

افراد است. ولی دغدغهٔ همهٔ نویسندگان، تحلیل روانشناختی نیست. مثلاً انگیزه هائی که در «گتس بی بزرگ» مورد علاقهٔ فیتز جرالد است، در درجهٔ اول انگیزه هائی روانشناختی نیست. وقتی او می گوید که گتس بی، با نگاهی افلاطونی به خود زندگی می کند، درواقع می خواهد انگیزه ای را بیان کند، ولی نه انگیزه ای روانشناختی از نوعی که اندرسن با آن سر و کار دارد.

شخصیتها، تا چه حد انگیزه های خود را درك می کنند؟ بیشتر شخصیتهای بسیاری از نویسندگان که اغلب «طبیعتگرا»[۱۵] نامیده می شوند، ازجمله استفن کرین[۱۶]، فرانک نوریس[۱۷]، تئودور درایزر و جیمز فارل[۱۸] در درك خود عاجزند.

صحنه و درونمایه

محیط اجتماعی در زندگی شخصیتها چه نقشی دارد؟ به نظر می رسد که در نوشتهٔ تامس هاردی[۱۹] به نام «بازگشت بومی»، و «میدل مارچ»، نوشته جورج الیوت[۲۰] محیط بر شخصیتها حاکم است. اعتماد و تکیهٔ نویسنده بر آنچه «صحنهٔ خنثی» نامیده می شود، نشانگر این است به عقیدهٔ او عواملی غیر از محیط در تجربهٔ انسانی اهمیت دارد.

نویسنده چه نوع صحنه ای را ترجیح می دهد؟ صحنهٔ غریب و بیگانهٔ داستانی مانند «قلب تاریکی»[۲۱] نوشته کُنراد، با در نظر گرفتن معنای کلی آن بی ربط نیست. صحنهٔ شهری داستان جیمز فارل و صحنهٔ روستائی که مورد علاقهٔ ویلیام فاکنر است، بازتابهای تجربه، ذهن و ارزشهای مورد نظر نویسندگان آنهاست.

کانون روایت و درونمایه

زاویهٔ روایت یا دیدگاه، نکته ای بسیار مهم است. از نظر درونمایه استفاده از دیدگاهی محدود، ممکن است با عدم اعتماد به دیدهای کلی از تجربه مرتبط باشد. یا ممکن است حاکی از نکته های زیر باشد:

آنچه با اطلاعات انجام می دهیم، از خود اطلاعات مهمتر است. دیدگاه دانای کل، ممکن است نشانگر اعتماد ما به توانائیمان در درك کامل تجربه باشد.

سبک و درونمایه

رابطهٔ سبک با درونمایه را در فصل مربوط به سبک بررسی کردیم. گفتیم که سبک، بازتاب روشن نویسنده در درك و دریافت تجربه و سازماندهی شناخت و دریافتهای اوست. سبک عنصر اساسی در کل معنای داستان است (این نکته در فصل پنجم، بیشتر بررسی شده است).

لحن و درونمایه

بینشهائی که نویسنده در قبال مواد خام و خوانندگان خود نسبت به درونمایه اتخاذ می کند، اساسی است. لحن، اصطلاحی است که ما برای بیان این بینشها به کار می بریم. به عقیدهٔ اکانر از دست دادن ایمان مذهبی را براحتی می توان بررسی کرد؛ به عقیدهٔ گراهام گرین همین موضوع نیازمندجدی ترین بررسی است. روشن است که این تفاوت لحن مربوط به تفاوت در معناست.

ارزش و درونمایه

منظور از ارزش، احساس نیک و بد، و مطلوب و نامطلوب ما است. چه چیزهائی در داستان جزء ارزشهای شخصیتها به شمار می روند، و نویسنده کدام یک از این ارزشها را تأیید می کند؟ حس نویسنده، چه چیزی را عالیترین هدف تلقی می کند و کدام ارزشها هدف مزبور را به پیش می برد؟

جست و جو برای کشف درونمایه، جست و جو برای کشف نیروئی است که عناصر متعدد و مختلف داستان را یکدست می کند.

درونمایه در «گودمن براون جوان»: روزی از کالوین کولیج[۲۲] رئیس کمحرف، سوال شد: موضوع موعظهٔ کشیش در مراسم کلیسائی که او در آن شرکت داشت، چه بود؟ کولیج جواب داد: «گناه». سوال کننده ادامه داد: «کشیش در این باره چه گفت؟» کولیج پاسخ داد: «او مخالف آن بود».

ممکن است گناه موضوع درونی داستان «گودمن براون جوان» نوشته ناتانیس هاوثورن انگاشته شود، ولی آنچه او در این باره می گوید پیچیده تر از موعظه ای است که کولیج شنیده. اوج داستان هاوثورن وقتی است که براون، همسرش «ایمان» را در جمع گناهکاران می یابد. این کشفی از یک سلسله کشفهاست. براون کشف کرده که واقعاً تمامی جمعیت روستای سالم (Salem)، از جمله محترمترین شهروندان آن، در آئین شیطانی شرکت دارند و تعابیر شیطان روشن می کند که او (شیطان) در تمامی «انگلستان جدید»، دوستان و پیروانی دارد.

حالا یقیناً هاوثورن بر این عقیده نیست که تمامی «انگلستان جدید» مکان پلیدی و گناهکاری بی نظیری است. شیطان دربارهٔ انگلستان جدید صحبت می کند، زیرا «براون» این کار را می کند، شیطان می توانست بگوید که در همهٔ دنیا دوستان و مریدانی دارد. به نظر می رسد که داستان می خواهد بگوید که همگی گناهکاریم، و این نکته، فی النفسه بیانی مهم است. بویژه اگر آن را رویه ای بر عقیدهٔ «پیوریتن» ها بدانیم که بشر را به منتخبین و ملعونان تقسیم می کنند. ولی روشن است که داستان، هدفی گسترده تر از این دارد. زیرا اگر درونمایه این بود، نمی توانستیم پایان داستان را توضیح دهیم.

در پایان داستان، آشکار می شود که براون قادر نیست که شناخت به دست آمده از تجربه اش در جنگل را قبول کند.

«بامداد روز بعد گودمن براون جوان که چون آدمهای گیج به پیرامون خود خیره می شد، آهسته قدم به خیابان روستای سالم گذاشت. کشیش نیک سالخورده در امتداد گورستان قدم می زد

تا آشتهایش برای صرف صبحانه تحریک شود و نیز دربارهٔ وعظ خود بیندیشد. همچنان که می گذشت، چند کلمه ای برای تبرك خطاب به گودمن براون زمزمه کرد. او همچون کسی که از آدمی منفور بگریزد، خود را از آن قدیس شایسته کنار کشید. شماس گیوکین سالخورده در نمازخانهٔ خانه اش بود و کلمه های مقدس مناجات او از پنجرهٔ بازشنیده می شد. گودمن براون گفت: این جادوگر در پیش چه خدائی نیایش می کند؟ گودی کلویز ـ مسیحی مؤمن و سالخورده ـ در آفتاب صبحگاهی، در آستانهٔ در خانه ایستاده بود و از دخترکی که شیر صبحانه را آورده بود، احکام دینی می پرسید. گودمن براون چنان دست دخترك را گرفت و از آن جا دور کرد که گوئی می خواست او را از دست شیطان برهاند. سر پیچ خانهٔ همسایه «ایمان» را با آن روبانهای صورتی رنگ دید که مضطرب پیش رویش را می نگریست. ایمان از دیدن او چنان دستخوش سرور شد که دوان دوان خیابان را پیمود و چیزی نمانده بود جلوی چشمان همهٔ اهالی روستا او را ببوسد. اما گودمن براون بی آن که سلام و احوالپرسی کند با چهرهٔ عبوس و غمگینی از کنارش گذشت.

آیا گودمن براون در جنگل به خواب رفته و محفل جادوگران را تنها در خواب دیده بود؟

اگر می خواهید، این گونه بیندیشید؛ اما افسوس! این خواب برای گودمن براون شوم بود. از پس آن خواب ترسناك گودمن براون مردی ـ اگر نگوئیم نومید ـ عبوس، غمزده، فکور و مظنون شد.

روزهای شنبه که اجتماع مردم سرودی مقدس می خواند، او یارای شنیدن نداشت، زیرا سرودی گناه آلود چون سیلاب به گوشهای او می رسید و آن آهنگ ملکوتی را محو می کرد. هنگامی که کشیش، دست نهاده بر انجیل گشوده، از زندگی قدیس مانند، از مرگ پیروزمندانه، از سعادت آینده یا رنج بیان ناکردنی سخن می گفت، رنگ از چهرهٔ گودمن براون می پرید، زیرا هراسان می شد که نکند سقف، رعدآسا بر سر آن کفرگوی سفیدمو و شنوندگانش فرود بیاید. بارها در دل شب از خواب می پرید و خود را از آغوش «ایمان» بیرون می کشید؛ و بامداد و شامگاه که خانواده برای نیایش زانو می زد، او ابرو در هم می کشید و زیر لب چیزی می گفت و عبوسانه به همسرش خیره می شد و آن گاه رویش را برمی گرداند. و هنگامی که پس از عمری دراز، جنازهٔ سالخوردهٔ او را مشایعت کنندگانی آبرومند ـ ایمان، زنی سالخورده، بچه ها و نوه هایش و نیز همسایگان که اندك نبودند ـ به گورستان بردند، بر سنگ گور او شعری امیدوارانه حک نکردند، چون در ساعت مرگش همه دلتنگ بودند.

به اندازهٔ کافی روشن است که هاوثورن پاسخ براون را در آنچه دیده است، تأیید نمی کند، زیرا این پاسخ، براون را از همنوعانش جدا کرده، او را به زندگی و مرگی دلتنگ و تیره محکوم می کند.

علل واکنش براون را باید در بینش او به «ایمان» یافت: «بسیار خوب، ایمان، فرشته ای مقدس روی زمین است» و بعد از این یک شب، به دامن او چنگ خواهیم زد و به دنبال او به بهشت خواهیم رفت. ولی ایمان، فرشته ای مقدس نیست، او انسان است و مانند خود براون احتمال انجام گناه دارد. براون همسرش را زنی آرمانی مجسم می کند، و وقتی او را میان گناهکاران می یابد، به منتهی الیه دیگر می غلتد: «بیا شیطان، زیرا برای تو دنیای او وجود دارد.»

براون همسرش را فقط به شکل شیطان یا به شکل فرشته می تواند ببیند. او نمی تواند «ایمان» را در جایگاه یک زن نگاه کند. بینش او به زنش، بینش او به جهان است. او نمی تواند دربارهٔ سرشت بشر عقیده ای مختلط و ترکیبی را بپذیرد. در تیرگی و دلتنگی ای که شکست او را به آن جا هدایت می کند،

کلید درونمایهٔ داستان را می یابیم.

می توان درونمایهٔ مزبور را چنین بیان داشت: «لازم است که با قبول توانائی انسان برای انجام کارهای نیک و بد، نگرش واقعبینانه از انسان داشت.» ولی باید خاطرنشان کرد که این نکته فقط نگاه ساده شدهٔ تجربهٔ بسیار بغرنج داستان است.

درونمایه در داستان

اهمیت درونمایه: ممکن است درونمایه را در داستان بسیار مهم دانست. وقتی چنین اهمیتی برای آن قائل شدیم به عقیده ای می رسیم که قبلاً بررسی کرده ایم (مبنی بر این که داستان، مصور کردن درونمایه است). همچنین ممکن است آن را کم اهمیت دانست و گفت در نظر آنها که داستان را گریز و فراری بی معنی می دانند، مستتر است. به طوری که ملاحظه کردیم، داستان نه مصور کردن صرف است و نه بی معنا. ذیلاً ـ تا حد امکان ـ اهمیت دقیق درونمایه در داستان را روشن می کنیم:

دیدیم که درونمایه، بازتاب میل انسان برای ایجاد معنی از تجربه است. چون درونمایه بیانگر این میل و آرزوی عام و بنیادین بشر است. بخش مهم پیام عام و بنیادین داستان است.

درواقع ادبیات داستانی یکی از طرق ایجاد معنا از تجربه است. به طوری که در رابطه های دیگر گفتیم، تجربه به خودی خود بی شکل است و نویسنده با اعطای شکل به تجربه در داستان، معنای تجربه را برای خود روشن می کند. خلق یک داستان خود گونه ای ارزیابی اخلاقی به شمار می رود. اگر نویسنده ای رخدادی را اوج داستان قرار می دهد، منظورش این است که رخداد مزبور مهم است. البته درك تجربه (که امیدواریم از داستان حاصل شود) همان نیست که ممکن است، از علم یا فلسفه استنباط شود. این گونه نوشته ها، ضرورتاً انتزاعی اند ولی داستان، ملموس و مشخص است (همانند خود تجربه) و معنی را به تجربه تحمیل می کند. نه به کمک اظهارات انتزاعی، بل که به کمک شکل. پس داستان به ما نوعی خرد عرضه می کند که نمی توان آن را از طرفی از خود تجربه و از طرف دیگر از فلسفه و علم کسب کرد. درونمایهٔ داستان به طور کامل، در تجربهٔ ملموس و مشخص داستان تجسم یافته است.

درونمایه در داستان اهمیت دیگری نیز دارد. حین بررسی خود، در موارد مناسب، اهمیت عناصری مانند پیرنگ و دیدگاه را در وحدت بخشیدن به داستان متذکر شدیم. ولی باید به خاطر داشته باشیم که عنصر وحدت بخش نهائی در داستان، درونمایه است. در پاسخ به فشارهای درونمایه است که نویسنده به پیرنگ شکل می دهد و شخصیتها را خلق می کند؛ و درونمایه است که ـ چه آگاهانه اظهار شده باشد چه غیرآگاهانه ـ مهمترین اصل انتخاب را به نویسنده می دهد.

درونمایهٔ غیرقابل قبول

حال که متوجه شدیم درونمایه در داستان این قدر مهم است، باید بدانیم که آیا خواننده می تواند داستانی را بپذیرد که درونمایهٔ آن را قابل قبول نمی داند؟ فرض کنیم که شخصی مثلاً شیوهٔ نگرش به سرشت انسانی نهفته در «گودمن براون جوان» را نمی پذیرد؟ آیا مجاز است که داستان را محکوم کند؟

جواب این سوال مشکل است، نمی توان تضمین کرد که تنها داستانی خوب است که خواننده با آن موافق باشد. ولی نمی خواهیم وانمود کنیم که درونمایهٔ غیرقابل قبول، مسأله ای ایجاد نمی کند.

قبل از همه، میان درونمایه هائی که بعد از مطالعه آنها را غیرقابل قبول می یابیم و درونمایه هائی که فوراً به سبب بی ارزش بودنشان آنها را رد می کنیم، باید تمایز قائل شویم. در حال حاضر، نوع دوم درونمایه را کنار می گذاریم. ولی به نظر می رسد، دلیلی وجود ندارد که داستانی با درونمایهٔ نوع اول را ستایش کنیم. حتی خواننده ای که به هر دلیلی درونمایهٔ «گودمن براون جوان» را رد می کند، باید قبول کند که این داستان کوشش صادقانه ای برای معنا بخشیدن به تجربهٔ انسانی است. می توان، بدون پذیرفتن درونمایهٔ داستان، از این کوشش تجلیل کرد.

به علاوه، این نکته نشان می دهد که اگر عوامل دیگر کم و بیش مساوی باشد، خواننده ممکن است داستانی را که درونمایهٔ آن را قابل قبول می داند، به داستانی که درونمایهٔ آن را غیرقابل قبول می یابد، ترجیح دهد. به طور حتم، خواننده داستانی را که درونمایهٔ آن را قابل توجه جدی نداند، رد می کند. ولی چون با درونمایه، در وضعیتی ناب و خالص در داستان مواجه

نمی شویم، روشن است که قضاوت و ارزیابی دربارهٔ داستان صرفاً براساس درونمایه، ارزیابی و قضاوتی بی معناست. پرروح و زنده بودن شخصیت پرداز، سبک دقیق، شدت و رقت پیرنگ سازی، از جمله خصائصی اند که ممکن است سبب شوند اثری را که درونمایهٔ آن را نمی پذیریم، مثبت ارزیابی کنیم.

بینش و درونمایه

آراء بیان شده در زمینهٔ قضاوت دربارهٔ داستانهائی با درونمایهٔ غیرقابل پذیرش، دقیقاً آراء من نیستند. آنها را تا حد امکان منصفانه بیان کردم، زیرا از جمله عقاید خوانندگان باهوش و باتجربه است. حال آنچه ذکر می کنم، آراء خود من است دربارهٔ درونمایه و معنا در داستان.

به عنوان مقدمه برای این تذکرات باید گفت که روش من اهمیت درونمایه را در ارزیابی داستان کاهش می دهد (بدون این که منکر اهمیت درونمایه در الگوی داستان باشیم).

به عقیدهٔ من، در داستان، آنچه که در درجهٔ اول اهمیت قرار دارد، درونمایه نیست، بل که بینش است که به زبان ساده، واژه ای است برای پاسخ کامل به تجربه و تمامی رابطهٔ او با جهان. بنا به طبیعت بینش نویسنده نمی توان آن بینش را به جمله یا عبارتی کاهش داد، همان طوری که نمی توان کل شخصیت او را کاهش داد، زیرا بینش او دقیقاً شخصیت اوست که وارد داستان او می شود.

آنچه داستان خوب، انجام آن را برایمان مقدور می سازد، عبارت است از نگاهی به تجربهٔ انسانی از طریق چشم کسی دیگر، یعنی چشم نویسنده که چیزی بسیار متفاوت است، از مثلاً تجربهٔ خواندن یک مقالهٔ فلسفی. چنین مقاله ای فقط به ما امکان می دهد که از آنچه کسی دیگر دربارهٔ تجربهٔ انسان می گوید، مطلع شویم. داستان نویس، جهانی می آفریند که برای جهان زیستگاه او و ما اهمیت دارد. او در داستان خود، از آن جهان ـ و بنابراین ـ از دنیای خودمان، بینش مستقیمی به ما می دهد.

اهمیت تجربهٔ مزبور این است که با آشنا کردن ما با راههای ادراك متفاوت و مغایر با روش خود ما، راههای ادراك ما را افزایش می دهد. این امر، به نوبهٔ خود، امکانات ما را برای دسترسی به نوع درك جهان ما و درك خودمان افزایش می دهد.

به بیان دیگر، داستان قوهٔ تخیل را غنی می سازد. اهمیت این امر را شاعر انگلیسی ـ شلی[۲۳] ـ شناخته و بیان کرده است. در قول زیر، شلی کلمه Poetry (شعر) را به معنای هر نوع نوشتار تخیلی (و از جمله: داستان) به کار می برد.

«علم اخلاق» عناصری را که ادبیات آفریده، تنظیم می کند و شماهائی را پیشنهاد می کند و مثالهائی از حیات مدنی و خاندانی را ذکر می نماید: به سبب فقدان آرا (یا: آموزه ها) ی پسندیده نیست که مردم از همدیگر نفرت دارند، همدیگر را تحقیر می کنند، از همدیگر ایراد می گیرند، همدیگر را می فریبند و بر همدیگر سلطه گری می کنند، ولی ادبیات با روش دیگر و الهی عمل می کند و خود ذهن را به کمک اعطاء مظروف هزار ترکیب درك نشدهٔ اندیشه به آن ذهن، بیدار و بزرگ می کند... ابزار بزرگ ضمیر اخلاقی، تخیل است و ادبیات با عمل بر علت به آن منتهی می گردد... شاعری توان فکری را که اندام طبیعت اخلاقی انسان است، قوی می کند به همان شیوه ای که ورزش سبب تقویت بدن می شود.

تخیل، ارگان طبیعت اخلاقی انسان است و این ارگان را تجربهٔ ادبیات تقویت می کند. این کار، و نه گفت و گوی آموزه ها به شکل درونمایه ها، وظیفهٔ ادبیات است.

به کمک درجه یا شدت بینش نویسنده (یا هر دو) است که کار او را ارزیابی می کنیم، و این بینش بر هر عنصر اثر، تا کوچکترین جزء سبک لفظی نفوذ می کند. خلاصه آن که درونمایه در خدمت بینش است. از این رو به نظر من نسبتاً بی اهمیت جلوه می کند که درونمایه را به خودی خود، قبول یا رد کنم.

من تجلیل از جنایت را در داستانهای جین ژنت (همچون داستان «دزد») نمی پذیرم. ولی ژنت، درونمایهٔ خود را برای نظم بخشیدن به خیال خود لازم دارد و بینش او به توسعه و تکامل تخیل اخلاقی من کمک مهمی می کند. به همین سبب از کار او تجلیل می کنم و از او ممنون هستم. □

■ **پانویسها:**

۱ـ Theme
۲ـ Subject
۳ـ Action
۴ـ Paul Goodman
۵ـ Alleyory
۶ـ Pilypim' s Proypess
۷ـ John Bunyan
۸ـ Nelson Algren
۹ـ Henry Fielding
۱۰ـ Thomas Hardy
۱۱ـ Theodore Dreiser
۱۲ـ Joseph Conrad
۱۳ـ Sherowood Anderson
۱۴ـ I want to know why
۱۵ـ Naturalist
۱۶ـ Stephen Crane
۱۷ـ Frank norris
۱۸ـ James T. Farrell
۱۹ـ Thomas Hardy
۲۰ـ George Eliot
۲۱ـ The Heart of Darkness
۲۲ـ Calvin Coolidge
۲۳ـ Shelley