پژوهش زبان‌های خارجی، شمارهٔ ۱۱، پائیز و زمستان ۱۳۸۰، صص۴۷-۵۶

درسنت‌ماندگی و ازسنت‌زدگیِ رمان

محمدحسین رمضان‌کیایی

مربی دانشکدهٔ زبان‌های خارجی دانشگاه تهران

چکیده

تحول رمان قرن بیستم، به نوعی، همانا وانهادنِ سنت‌های پیشینِ رمان‌نویسی و ایجاد یک دگردیسی فراگیر در شکل و محتوای آن بود. مفهوم تازهٔ دنیا و هستی و شکل‌گیری رابطه‌ای از نوعی دیگر بین هنرمند و واقعیت موجود، شکل‌های سنتی رمان را به چالش طلبید و در نتیجه خالق اثر هنری، بیش از آن که واقعیت حاکم بر دنیا را خارج از وجود خودش بیابد، در زوایای پنهان درون خود جستجو می‌کند.

مقالهٔ حاضر، ضمن برشمردن این دگرگونی، به تشریح جهان‌بینی موجود در رمان قبل و بعد از قرن بیستم می‌پردازد و سپس نمونه‌های برجستهٔ موجود را برمی‌شمرد.

کلیدواژه

داستایفسکی، مارسل پروست، بالزاک، پیراندللو، جیمز جویس

مقدّمه

قرن بیستم از خیلی جهات از قرون پیش از خود متمایز می‌شود. بهبود شرایط اقتصادی، سیاسی و ایدئولوژیکی، که دورنمای روشنی را تصویر می‌کرد، درکمال تعجب به جنگی انجامید که به دلیل فراگیری و گستردگی‌اش امری کاملاً تازه و متمایز از درگیری‌های منطقه‌ایِ پیش از خود محسوب می‌شود. آثار زیانبار جنگ تنها روابط در عرصهٔ بین المللی را خدشه‌دار نکرد بلکه روابط اجتماعی در جوامع اروپایی را نیز زیر

سایهٔ سنگین خود گرفت. این جوامع خود را در برابر برهه‌ای از دگرگونیِ اجتناب‌ناپذیری یافتند که همهٔ ایده‌آل‌ها را درنوردید و بر اندیشهٔ زیستن در عصری طلایی خط بطلان کشید. کابوس وقوع دوبارهٔ بحرانی فرضی قوت گرفت و رؤیای آرامش و رفاه و صلح را به یأس مبدل کرد. در زمینهٔ فرهنگ و ادبیات، جنگ هیچ اسطوره‌ای را به سقوط نکشاند، اما به گونه‌ای ناخودآگاه روشنفکران را از هرگونه اسطوره‌آفرینی یا اسطوره‌گزینی باز داشت. بسیاری از نویسندگان، اسطوره را در درون خود جستجو کردند و حقیقت وجود انسان و کیفیت روابط او با اجتماع را در درون خود کاویدند. به تبعِ اوضاعِ پیش‌آمده، طبقهٔ بورژوا سعی کرد تا امتیازات اجتماعی خود را از قربانی شدن در حوادثِ پیش‌آمده نجات دهد. زیرا که پیش از جنگ جهانی نیز روند رو به رشدِ صنعتی شدنِ جامعه این امتیازات را تهدید می‌کرد و، به نوعی، یکسان سازی را در جوامع درگیر آغاز کرده بود. حال «طبقهٔ بورژوا سعی وافر داشت که از دولت و حکومت ابزاری بسازد و حقوق ازکف‌رفته را باز یابد» (پاتزالیا[1] ۱۹۹۴، ص۱۵۶). عده‌ای از نویسندگان به بازتاب این حوادث در آثار خود اهمیت دادند و از آن دوره به عنوان عصر طلاییِ بربادرفته یاد کردند. رمان نیز در جایگاه اثر هنریِ متعهد ــ و نه موظف و متحمل ــ به انعکاس این رویارویی‌ها و دگرگونی‌ها پرداخت. اما در این راه شیوه‌های پیشین را ناتوان‌تر از آن دید که به آن دست یازد، بنا بر این، با شیوه‌ای متفاوت و متناسب با ژرفای دگرگونی‌های عصر خود به بازتاب حوادث همت گماشت و گونه‌ای نو در ساختار و محتوا به وجود آورد.

رمانِ قبل از قرن بیستم

اگر بخواهیم از رمانِ قبل از قرن بیستم تعریفی کوتاه اما دقیق ارائه دهیم می‌توانیم بگوییم که این رمان بیان وضعیت‌های مختلف است، بیان ارتباط نویسنده با دنیایی است که خودِ نویسنده سعی دارد تعریفی دقیق از آن ارائه دهد و ساختار آن را طراحی کند. مثلاً در رمان تاریخی، که یکی از مشخصه‌های رمان پیش از قرن بیستم است، خواننده این امکان را می‌یابد که پی ببرد دنیا چگونه ساخته شده است، روابط انسان‌ها چگونه شکل

1) M. Pazzaglia

می‌گیرد، و مفهوم تاریخ چیست. در رمان نامزدها، اثر مشهور مانتزونی[1]، دو دلداده در پایان ماجرا با هم به گفتگو می‌نشینند و حوادثی را که پشت سر گذاشته‌اند باز از نظر می‌گذرانند و به این ترتیب، ضمن تعیین و تحدید وضعیتی خاص از واقعیت، سعی دارند که حقیقتی تاریخی را بازگو کنند. کیفیت شکل‌پذیری رمان چنین می‌نماید که بیش از آن که حوادث رمان ساختار آن را شکل ببخشند، دغدغه‌های خالق اثر در به نتیجه رسیدن آن دخیل‌اند. تعریفی اینچنین از واقعیت و دخالتی اینچنین در شکل‌پذیری آن در مورد کل رمان قرن نوزدهم، که می‌توانیم آن را رمان بورژوایی وصف کنیم، صادق است. رمان قرن نوزدهم بیان حاکمیت واقعیت‌ها را بر دنیای ما وجههٔ همت خود قرار داده بود. نویسنده، به نسبت ظرفیت و آگاهی‌اش از ساختار جهان و حوادثی که بر آن مترتب‌اند، تفسیر خود را ارائه می‌دهد. در واقع، شخصیتِ اصلیِ رمانْ خودِ نویسنده است که احساسش را نسبت به محیط بیان می‌کند و واقعیت حاکمیت بورژوایی بر جهان معاصر خویش را نشان می‌دهد. جهانی که نویسنده ارائه می‌دهد از آنِ خودِ اوست. او با دقت آن را می‌نگرد، تجزیه و تحلیل می‌کند و سپس تناقض‌ها و بی‌عدالتی‌ها و شاید هم زیبایی‌های موجود در آن را عیان می‌سازد (موروا، بی‌تا، ص۱۸). بنا بر این، فضایی که در رمان قرن نوزدهم می‌بینیم ماحصل اعتماد یا عدم اعتماد نویسنده به وجود نظم یا بی‌نظمی در جهان است، که می‌توان بازتاب آن را در اثرش ناظر بود.

در رمان سنتی، برای این که نویسنده بتواند به تجزیه و تحلیل دنیا بپردازد باید بر آن تسلط یابد، لذا می‌بینیم که تمام حوادثِ اثر حول محور شخصیت یا قهرمانی می‌چرخد که نویسنده قصد دارد به واسطهٔ او نه‌تنها از خود بگوید بلکه تمایلش را برای حاکمیت بر جهانِ پیرامون نشان دهد (لوکاچ ۱۳۷۴، ص۲۸۰). این تمایل آنچنان است که می‌توان گفت تحرک و قدرت حوادث به رشد فکری و استحکامِ این شخصیتِ داستان وابسته است. نمونهٔ بارز آن را می‌توان در آثار بالزاک دید: شخصیت‌ها محدود و فاقد هر گونه استقلال‌اند و گاه نیز از عهدهٔ وظیفه‌ای که بر دوش دارند بر نمی‌آیند. اوژنی گرانده چنان اندوهگین می‌نماید که نشان می‌دهد بیشتر مصنوع دست نویسنده است تا برآمده از درون او. او اگرچه استقلالی ندارد اما در ارتباط نزدیک با نویسنده نیز نیست و تصویرسازیِ بخش‌های پایانی کتاب نیز کمکی به حل مسأله نمی‌کند.

---

1) A. Manzoni

مورد دیگری که دربارهٔ رمان سنتی قرن نوزدهم و پیش از آن صادق است همانا محوری شدن موضوع است، که بر ساختار داستان هم تأثیر می‌گذارد. به این منظور، تمام حوادث و ماجراها، ارتباطات، احساسات و ساختار جامعهٔ انسانی در رمان حول این محور عمل می‌کنند. این محور می‌تواند ارزش یا ایمانی دینی باشد، مانند آنچه که در رمان مانتزونی شاهدیم، یا مفهوم و برداشتی باشد، مانند نقش پول و ثروت در آثار بالزاک. این محوری شدن، که همچون مرکزی ایده‌آل عمل می‌کند، از نقطه‌ای مشخص آغاز می‌شود و در نقطه‌ای مشخص پایان می‌گیرد و گذر انسان را بر روی زمین توجیه می‌کند، یعنی خودشناسی انسان را در ارتباط با دنیای پیرامون او معرفی می‌کند. در این مورد کار رمان آشتی دادن بین واقعیت و ذهنیت است. رمان‌نویسان، همچون هگل که بر برخورد بین ذهنیت و پندار با واقعیت‌های عریان اصرار می‌ورزید، بر مؤکد بودن این برخورد واقف بودند و سعی می‌کردند این گره کور را بگشایند. اما این رمان نیست که به حل این معضل می‌پردازد بلکه رمان‌نویس است که، برخوردار از جایگاهی والا، از ارتباط پساژرنالیستی خود با اثرش سود می‌جوید و آن را شکل می‌دهد. در واقع رمان می‌شود ارائهٔ آن بخش از دانایی که، پیش از نوشته شدن، در ذهنیتِ نویسنده بوده است، لذا می‌بینیم که رمان سنتی بیش از آن که در موضوعات مطروحه گسترش یابد در ارتباطِ به‌وجودآمده بین هنرمند و اثر هنری تداوم پیدا می‌کند.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

رمان قرن بیستم

این یک‌نواختی و این ارتباط یک‌جانبه بین هنرمند و اثر هنری تداوم یافت و هیچ تلنگری بستر آرام و دیرپایش را نلرزاند تا این که سرانجام داستایفسکی آن را برآشفت و اولین نویسنده‌ای شد که استقلال اثر هنری از مؤلف را تجربه کرد. جنایات و مکافات، اثر داستایفسکی، اثری است که می‌توان از زوایای مختلف اجتماعی، روان‌شناختی و متافیزیکی به آن نگریست. این اثر به گونه‌ای کامل از ساختار رمان سنتی فاصله نگرفته است و بر بستری ناتورالیستی گسترش می‌یابد. اما اهمیت اثر داستایفسکی در بافت اجتماعی، روان‌شناختی و متافیزیکی یا درهم‌آمیختگی روان‌شناسی و رئالیسم نیست، بلکه بیش از آن، در شخصیت‌های داستان نهفته است که دیگر موضوع کلمات نویسنده نیستند و نویسنده پیش از آن که دست به آفرینش اثر بزند آگاهی کامل از رفتار آنان

نداشته است. این خود شخصیت‌ها هستند که در برابر امکان موجود شدن یا نشدن مرددند و لذا از استقلالی برخوردارند که در طول شکل‌پذیری اثر تکامل می‌یابد. این استقلال نیاز حیاتی رمان است و میل به «بودن» یا «شدن» را تبیین می‌کند و رمان دیگر بیان یک آگاهی از پیش دانسته نیست. از طرف دیگر، حوادث رمان از هر گونه یک‌نواختی بری‌اند، می‌توانند به صورتی کاملاً مجزا تقسیم‌بندی شوند و آفرینش هیچ بخشی به بخش دیگر منوط نیست و هیچ مرکزیت دیگری وجود ندارد که شخصیت‌ها را به گونه‌ای به هم پیوند دهد. این شکاف و عدم پیوستگی، صرفاً از جنبهٔ ساختاری بر رمان حاکم نیست بلکه از جنبهٔ روحی و روانی نیز بر آن تسلط دارد به گونه‌ای که شخصیت‌ها نمی‌توانند با هم به گفت و گو بنشینند. در رمان برادران کارامازف نیز این روند به حیات خود ادامه می‌دهد: هریک از برادران نمایی از پدر را در خود دارند اما فراتر از آن در دنیایی کاملاً مستقل و مجزا ــ در عین حال منطقی ــ زندگی می‌کنند که ارتباطی بین آنان متصور نیست. نکتهٔ برجسته در این اثر در تعریف غیر واحدی است که نویسنده از دنیا و آفرینش ارائه می‌دهد، زیرا تصور دنیا دیگر تصوری واحد نیست و در این کثرت‌نمایی امکان گفتگوی مستقیم بین انسان‌ها وجود ندارد و نویسنده نیز خود را کنار می‌کشد تا شخصیت‌های داستان به رفتارهای کاملاً آزاد خود مشغول باشند و دنیای‌شان را فارغ از ذهنیات نویسنده بسازند. کلام در این اثر، و در همهٔ آثاری که از ایده‌آل محوری وارهیده‌اند، تشریحی نیست بلکه بیان مورد به مورد نگرانی‌ها و ناکامی‌های شخصیت‌های اثر در اثبات هویت‌شان است.

نظم الهی

در رمان برادران کارامازف، داستایفسکی تأکید می‌ورزد که ارتباط مستحکم با خداوند این امکان را به انسان می‌بخشد که با هم‌نوع خود به گفتگویی منطقی بنشیند و از آن رضایت حاصل کند. گسست این ارتباط اضمحلال هویت انسان و سرگشتگی او را به دنبال دارد (داستایفسکی ۱۳۶۹، ص۴۸۴). این فروپاشی هویت، و حیرانی‌ای که به تبع آن بروز می‌کند انسان را به آنجا می‌کشاند که اعمالی برخلاف نظم الهیِ موجود در هستی مرتکب می‌شود. لذا از میان برادران کارامازف، آن یکی که تولدی نامشروع دارد دست به خون پدر می‌آلاید و برادر دیگری که اندیشه‌های الحادی دارد به تشویق او می‌پردازد.

اندیشهٔ هردو آنان ثمرهٔ گسستن ارتباطی است که وجود آن می‌تواند دنیا را به محیطی امن برای زیستن تبدیل کند. این که چرا فرزند چهارم به تبعیت از توصیه‌های برادر پوچ‌اندیش خود که حقیقت را ناممکن می‌انگارد و در مقابل اثبات وجود خداوند سعی در اثبات منِ خویش دارد به قتل پدر خویش مبادرت می‌ورزد، و این که چرا برادر فیلسوف و متفکر هرچه بیشتر می‌اندیشد ره گم‌کرده‌تر می‌نماید، راز ناشناخته‌ای است که در درون خود آنان ــ و نه درون حوادث رمان ــ مدفون مانده است. برای شناخت این درون تیره باید به سفری دست یازید که راه‌های ناپیموده را در نظر دارد و در ورای هر عملی و هر نگرشی پیامی می‌جوید. این پیام به آسانی قابل درک نیست و هر کسی نمی‌تواند آن را دریابد مگر آن که به سفری به اندرون انسان بپردازد: سفری تنها و بی‌همراه. ره‌آورد این سفر عیان ساختن اندیشه‌ها و پندارهای نهفته در زوایای پنهان انسان است و، در نهایت، محرک اولیه‌ای که اعمال شخص را باعث می‌شود. داستایفسکی سعی دارد تا با درون برادران کارامازف ارتباط برقرار کند.

دوگانگی زبان

اگر بخواهیم در بحث مربوط به هر اثر هنری و ادبی به دوگانگی زبان قایل شویم، یعنی هر اثری را، آنچنان که پل والری می‌گوید، برخوردار از دو زبان اولی و ثانوی بدانیم (والری ۱۳۷۸، ص ۳۶)، می‌توان گفت که زبان دوم در آثار داستایفسکی، و حداقل در این دو اثر یادشده، بیشتر با حس خواننده سروکار دارد تا فهم او. لذا جستجوی ارتباط منطقی بین عناصری که در شکل‌پذیری داستان نقش ایفا می‌کنند نتیجه‌ای به دست نمی‌دهد.

بسیاری بر این عقیده‌اند که شناخت یک موضوع سرانجام به تقویت ارادهٔ انسان برای به تملک در آوردن آن موضوع شناخته شده می‌انجامد. در رمانِ ازسنت‌زده، با توجه به چندلایه بودن ساختارِ آن، و زوایای روشن نشده و دیگر پیچیدگی‌های موجود ــ نظیرِ بافتِ کم و بیش روانیِ آن ــ چنین امکانی وجود ندارد و خواننده هر از گاهی منتظر حادثه‌ای نو است و نمی‌تواند در یک آن به تمام پیچیدگی‌های آن پی ببرد.

مارسل پروست نیز در اثر خود، در جستجوی زمانِ از دست رفته، به خیل نویسندگان بزرگی پیوست که در دگرگونی شیوه‌های رمان‌نویسی قرن بیستم سهم به‌سزایی ایفا کردند. اهمیت کار پروست در این است که او قالب‌های رایج در ادبِ خیال را در هم

شکست و آن نظم محوری را که در آثار پیشین رعایت می‌شد به‌یکباره به کناری نهاد. این شیوهٔ نوشتن نه ابزار بلکه ماهیت اثر پروست را عیان می‌کند، زیرا شخصیت داستان در بازنگری خاطرات خود در هیچ زمانی ثابت نیست و مرحله به مرحله به یادآوری آنها نمی‌پردازد. گاهی شباهت گذشته و حال چنان است که به نظر می‌رسد نویسنده در آفرینش شخصیت داستان کنترلی نسبی دارد و حتی خودِ او از تمیز دادن حال و گذشته عاجز است (موریاک ۱۳۶۸، ص ۳۶). در اثر پروست، جوانی که گذشته‌اش را مرور می‌کند دغدغهٔ بودن یا نبودن ندارد بلکه نگران «در کدام مرحله بودن» است. هویت او در گذر از گذشته به حال و یا حال به گذشته معلق مانده است و او سعی در یافتن آن دارد. او سعی دارد بداند در کدام وضعیت می‌تواند به خودشناسی برسد. زمانِ ازدست‌رفته فقط متوجه گذشته نیست بلکه زمان حال نیز از آنجا که هر از گاهی زیر سیطرهٔ گذشته قرار می‌گیرد ازدست‌رفته می‌نماید. نکته‌ای نو و بارز در اثر پروست وجود دارد که هفت جلد رمان را از هم مستقل می‌کند. اصولاً تداعی معانی، که مشخصهٔ بارز آثاری است که به خاطرات می‌پردازند و در آن هر حادثه بازگوکنندهٔ حادثهٔ دیگر است، در کار پروست نقشی ندارد. به بیانی دیگر، پروست برای هر لحظه از زندگی هویت خاص و مستقل قایل است و هیچ یک از این لحظات آینه و برگردان لحظهٔ دیگر نیست. این لحظات به رغم شباهت‌هاشان از هم مستقل و بیگانه‌اند و تنها نقطهٔ اشتراک‌شان در این است که به حیات انسانی پیوند می‌خورند. لذا می‌بینیم که شخصیت داستان، به رغم جستجو در تمام زوایای حیات خود، سرانجام همچون همان ابتدا فاقد هویت است. خود رمان نیز هویتی ندارد، چون از نظمی برخوردار نیست و می‌توان از هر جایی آن را خواند. پروست و جویس مرثیه‌ای ــ اما شاد و مفرح ــ بر تابوت شیوهٔ داستان‌سراییِ بالزاک سرودند و قرن بیستم وداعی شیرین با شیوهٔ بالزاک داشت. دنیایی که بالزاک ترسیم می‌کرد بسیار بسته و دارای یک ورودی و خروجی بود که نویسنده قبل از آفرینش آن بارها آن را پیموده بود و لذا آنچه را که در تملک داشت می‌آفرید. اما دنیایی که پروست ترسیم می‌کند گسترده و بدون حد و مرز است، آن‌گونه که نویسنده خود، به همراه شخصیت داستان، در آن گم می‌شود و گاه این حوادث داستان است که پروست را به دنبال می‌کشد.

جیمز جویس نیز بر این گستردگی تأکید دارد، مضاف بر آن که او خودِ دنیا را نمودی از حس‌ها و رازهای نهفته‌ای می‌داند که زمینه‌ای می‌طلبند تا به منصهٔ ظهور برسند. در

اولیس، خواننده به واسطهٔ اموری که بر لیپولد بلوم حادث می‌شود با واقعیت مرتبط می‌گردد. این واقعیت، حضور واحدی ندارد و خود نویسنده نیز بر این امر واقف است. ماجراهایی که بر زندگی لیپولد مترتب‌اند ساختار بیرونی اثر را شکل می‌بخشند و روح و روان این حوادثْ ساختار درونی آن را می‌سازند. نحوهٔ ارتباط جویس با این عناصر به گونه‌ای است که نشان می‌دهد زبان عاجز از آن چیزهایی است که در روانِ ــ نه در ذهنِ ــ نویسنده می‌گذرد و این مهم را بازتاب‌های درونی نویسنده به عهده می‌گیرد. یعنی تحلیل‌های روانی و بازتاب‌های روحی پیش از زبان به خواننده منتقل می‌شوند.

انقلابی که رمان قرن بیستم را در برگرفت گسترهٔ ادب ایتالیا را نیز مورد نظر قرار داد و با **اِزووو** و **پیراندللو** به اوج رسید. آنچه در رمان مشهور پیراندللو، مرحوم ماتیا پاسکال، به چشم می‌خورد شکل تکامل یافتهٔ بحران هویتِ فردی است، که **کافکا** نیز از فقدان آن به فریاد آمده است. در مسخِ کافکا، بشر زمانی به بحران می‌رسد که می‌فهمد که آنچه که می‌پنداشته نیست. البته این به آن معنی نیست که هویت خود را دگرگون می‌یابد، بلکه او اصلاً نمی‌داند که نیست. گریگور برای همه چیز احساس دلتنگی می‌کند: زندگی، زیبایی، لذت، حتی موسیقی‌ای که خواهرش می‌نوازد، اما چون هویت مشخصی ندارد قادر به برقراری ارتباط با آنها نیست. علاوه بر این، او دچار تناقض دردناکی هم می‌شود، چون قالب جسمی‌اش با روح و روان او هماهنگی ندارد. بحران کافکا، بحران انسانی است که به رغم شایستگی و توانائی‌اش برای دوست داشتن، زیبا دیدن، و مهر ورزیدن، کامل نیست و با هویت گم‌شده‌اش نمی‌تواند این فضایل را عینیت ببخشد.

تازگی رمانِ **اِزووو** نسبت به رمان‌های پیش از آن در این است که شخصیت اصلی داستان‌های او شخص نیست بلکه وجدانِ اوست، اگرچه آثار او از تکرار موضوع رنج می‌برند. اصولاً اِزووو، کمی متأثر از جویس، علاقه‌مند بود که مفهوم هستی را در انعکاسی که از درون افراد به بیرون می‌تابید جستجو کند و برگفتار و رفتار آنان تا آنجا اهمیت قایل می‌شد که از درون وجدان آنان به بیرون راه یابد. او با درون خود به صحبت می‌نشیند تا شکل دیگری از «من» خویشتن را بیابد، یعنی آن وجهی از وجود انسانی را که پوزیتیویسم با نفی رمزآلود بودن جهان هستی به انکار آن برخاسته بود.

در آثار **پیراندللو** واقعیتْ انکارناپذیر است اما چون شکل واحدی ندارد لذا فهم و درک آن امکان‌پذیر نیست و هر پیش‌فرضی در مورد آن می‌تواند به چیزی کاملاً برخلاف

آن بینجامد. در رمانِ یکی هیچ کس، صدهزار هویت فرد، که ویتانجلو پس از سال‌ها دربارهٔ آن می‌اندیشد، شکل ثابتی ندارد و چنان مبهم و پیچیده است که سرانجام او پی می‌برد که اصلاً فاقد آن است و هر کس از دریچهٔ دید خودش هویتی به او می‌بخشد. انسان موجودی است که حقیقت وجودش با تصوری که او از خود دارد منطبق نیست و اگر روزی نسبت به این تناقض آگاهی یابد، آن چنان که بر ویتانجلو می‌گذرد، دیگر توان زندگی کردنش سلب می‌شود.

در مرحوم ماتیا پاسکال تنها تناقض آشکار مابین شکل و واقعیت که مدام جا عوض می‌کنند نیست که انسان را زیر فشار قرار می‌دهد، بلکه برخورد مابین جامعه و هویت افراد نیز بر این مشکل می‌افزاید. جامعه سعی بیهوده دارد که با قراردادهای نامأنوسش هویت فردی و اجتماعی افراد را در قالبی خاص قرار دهد و اگر کسی از آن روبگرداند سخت تنبیه می‌شود و اگر هم به آن تن در دهد باید از همهٔ هویت خود بگذرد.

نتیجه‌گیری

در یک نتیجه‌گیری کلی می‌توان گفت که دگرگونی شیوه‌های رمان‌نویسی در قرن بیستم معلول روندی طبیعی و یا یک دگرگونی تاریخی طبیعی نبود بلکه، بیش از آن، ضرورتی حیاتی بود که دو دلیل عمده را می‌توان در آن یافت: عینیت‌گرایی از نوع پوزیتیویستی و بحران جامعهٔ بورژوایی.

پوزیتیویسم (و ناتورالیسم هم) رمز و راز موجود در جهان را نفی می‌کرد و سعی داشت برای هر چیز قانون تثبیت شده‌ای ارائه دهد که چالشی در برابر خود نبیند. بعدها دکادنتیسم بر همهٔ آنچه که پوزیتیویسم و ناتورالیسم نفی‌اش کرده بودند پای فشرد و حیاتی دیگر به ادبیات بخشید. اما برای بحران جامعهٔ بورژوایی که در زیر چرخ‌های روند صنعتی شدن قربانی می‌شد درمانی متصور نبود. این رنج التیام‌ناپذیر بسیاری از متفکران دهه‌های آغازین قرن بیستم را به فغان آورده بود. مهم‌ترین رنجی که زخم‌دیدگان از این بحران تحمل می‌کردند اضمحلال تدریجی اصولی بود که دیگر زنده نمی‌شدند. مثلاً توماس مان در آثار خود شکوه سر می‌دهد که شرافت و درستکاری در جامعهٔ بورژوایی احساس و تعهد است اما در جامعهٔ صنعتی قرارداد و قانون. لذا این دومی بیش از آن که پذیرفته شده باشد تحمیلی است و پیراندللو نیز، با قضاوتی تلخ‌تر،

آن را عاری از صداقت می‌بینند. مشکل ارتباط نداشتن فرد با جامعه نیز از همین جا ناشی می‌شود و خود، بیش از آن که زیر فشار جامعه باشد، زیر فشار ناتوانی خود در برقراری ارتباط با جامعه قرار دارد. به نظر می‌رسد آنچه رمان‌نویسانِ متحول‌شدهٔ قرن بیستم نوشتند فریاد علیه این نارسایی‌ها است.

تغییر در ساختار رمان نیز بنا بر ضرورتی صورت پذیرفت که همچون فضایی ادامهٔ حیات رمان جدید را میسر ساخت. شاید بتوان رمان نوگرا را رمان متعهد نامید اما نه بدان معنی که بر ارائهٔ پیامی خاص اصرار بورزد، بلکه این تعهد در جایی نمود پیدا می‌کند که رمان قصد دارد تهدیدهای رو در روی انسان قرن بیستم را عیان سازد. کار نویسنده فریادکردن است و اما راه را نمایاندن در حیطهٔ وظایف او نیست. این مشکلات جدید در قرنی جدید که تحولاتی نو به خود دید نویسندگان را بر آن داشت تا ساختاری دگرگونه را انتخاب کنند. بنابراین، رمان قرن بیستم را از دو منظرِ متحول‌شده می‌بینیم: تحول در ساختار نگارش و تحول در جهان‌بینی.

منابع

بالزاک، انوره دو، اوژنی گرانده، ترجمهٔ الهه تیمورتاش، سپیده، تهران ۱۳۷۰.

پروست، مارسل، در جستجوی زمان از دست رفته، ترجمهٔ مهدی سحابی، نشر مرکز، تهران ۱۳۶۹.

تروایا، هانری، داستایفسکی، شرح حال و تحلیل آثار، ترجمهٔ حسینعلی هروی، نیلوفر، تهران ۱۳۶۹.

جویس، جیمز، چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی، ترجمهٔ منوچهر بدیعی، نیلوفر، تهران ۱۳۸۰.

داستایفسکی، برادران کارامازف، ترجمهٔ صالح حسینی، نشر آزمون، تهران ۱۳۶۷.

ـــــ، جنایات و مکافات، ترجمهٔ اصغر رستگار، نشر فردا، اصفهان ۱۳۷۹.

کافکا، فرانتس، مسخ و کراکوی شکارچی، ترجمهٔ صادق هدایت و حسن قائمیان، سیمرغ، تهران ۱۳۷۴.

لوکاچ، جورج، جامعه‌شناسی رمان (بالزاک، زولا، استاندال)، ترجمهٔ محمدجعفر پوینده، تجربه، تهران ۱۳۷۴.

موروا، آندره، زندگی دره، ترجمهٔ بهروز بهزاد، فرخی، تهران، بی‌تا.

موریاک، کلود، پروست در آینهٔ آثارش، ترجمهٔ محمدتقی غیاثی، بزرگمهر، ۱۳۶۸.

ناباکوف، ولادیمیر، دربارهٔ مسخ، ترجمهٔ فرزانه طاهری، نیلوفر، تهران ۱۳۶۸.

والری، پل، «شعر و اندیشهٔ انتزاعی»، ترجمهٔ پریسا بختیارپور، مجلهٔ شعر، شمارهٔ ۱۰.

Mikall, E. H., *James Joyce*, Mcmillan, 1990.

Joyce, James, *Ulysses*, Penguin Books, Middlesex 1986.

Pazzaglia, Mario, *Antologio del. let. itoliona*, (V.3, P. 156), Zonichelli, 1994.

❑