جایگاه واقعیت و خیال در

تقدیم به استاد سیدمحمد روحانی
ترجمهٔ محمود حسن‌آبادی
نوشته ر. د. سالتر

در سال ۱۹۵۶ **یان وات** با رجوع به کتاب «اوج‌رمان» اظهار داشت که «تطابق بین اثر ادبی و واقعیتی که پیروی می‌کند مسئله‌ای است که رمان آن‌را عمیقتر از هر شکل ادبی دیگر مطرح می‌کند». در تایید این مطلب به نظر می‌رسد که بخش عمده‌ای از نقد رمان در چند سال گذشته به این موضوع معطوف شده است و آن‌را به عنوان مشکل عمده در بحث داستان در نظر گرفته است. اگر به بعضی از کتابهای اخیر دربارهٔ نظریهٔ داستان بازگردیم، می‌توان شیوه‌ای را تشخیص داد که در آن بسیاری از منتقدین بر اهمیت واقعیت در داستان پافشاری می‌کنند. به عنوان مثال **فرانك کرمود** در کتاب «مفهوم یك پایان» واقعیت را مشغلهٔ اصلی رمان‌نویس به شمار آورده می‌گوید: «رمان‌نویس نیاز را می‌پذیرد، مشکل ارتباط آثار داستانی خویش را با آنچه که درباره ماهیت واقعیت می‌داند». رمان برای کرمود به عنوان سازندهٔ واقعیتی که باید در داستان به شکل وقایع محتمل حضور داشته باشد عمل می‌کند: بدون اعتنای کامل به این واقعهٔ محتمل نویسنده به دامن خیال خواهد لغزید. اگر رمان به واقعیت توجهی نداشته باشد ساخت کافی را کم خواهد داشت و همان‌طور که کرمود در کتابش اشاره کرده است می‌توان به مشکلات صوری و ساختی که سارتر در تلاش برای فرا پیش نهادن آن وقایع محتمل در رمانهاش داشته اشاره کرد. انجام دادن چنین کاری در شکل داستانهای چند قطعه‌ای غیرممکن بود چرا که ضرورتی برای نظم و ساخت احساس می‌شد. مادامی که رمان اقدام به ساخت واقعیت می‌کند تا بلکه نظمی را بر وقایع محتمل و ساخت احساس می‌شد. مادامی که رمان اقدام به ساخت واقعیت می‌کند تا بلکه نظمی را بر وقایع محتمل تحمیل کند با زندگی واقعی مطابقت ندارد. در کتاب «زبان داستان» نوشتهٔ **دیوید لاج** نیز مشکل ارتباط بین داستان و واقعیت مطرح می‌شود. او می‌گوید که ما نمی‌توانیم از این واقعیت که رمان نوعی اثر ادبی است و ریشه در واقعیت قرار دادی دارد صرف نظر کنیم و نیز نمی‌توان این موضوع را نادیده گرفت که رمان‌نویس دیگر بار به عنوان پی‌ریزنده واقعیت دنیای خارج که همهٔ ما بدان دسترسی داریم تلقی می‌شود. به همین ترتیب در کتاب «شخصیت و رمان» نوشتهٔ **و. ج. هاروی** فصل آغازین به بحث دربارهٔ ارتباط داستان و واقعیت اختصاص یافته است و در نهایت جانب نظریهٔ تقلید گرایی هنر گرفته می‌شود.

این مشکل به طور مشابه بین داستان‌نویسان معاصر مطرح می‌شود. نویسندگان فرانسوی رمان نو مانند **روب‌گریه** و **ناتالی ساروت** در حالی که مُهر فرمالیست بر پیشانی‌شان خورده تلاش کرده‌اند ماهیت واقعیت را با تکنیکهای جدید در داستان عرضه کنند. آنها به جای نمود واقعیت به شیوهٔ رمان قرن نوزدهمی، واقعیت ساختار را و به جای موجه‌نمایی انسان، شکلی را عرضه می‌کنند که بخشی از بافت زندگانی ماست. به عنوان مثال روب‌گریه تلاش می‌کند تا زبان را غیر انسانی (نا انسانی) کند تا از دست استعاره‌هایی که آنها را مغشوش کنندهٔ مفهوم واقعیت می‌پندارد خلاص شود. ساروت گرایشهایش را که براساس آنها تئوری داستانش بنیاد نهاده شده به عنوان به نمایش درآوردن جنبشهای درونی که در زیر ساخت معمولی و بی‌ضرر هر لحظه زندگی ما پنهان است توصیف می‌کند. در انگلستان **اریس مردوك** می‌گوید: «از آنجا که واقعیت ناقص است، هنر نباید از نقصان بهراسد[۲]» و نیز در مقابل آرامشهای فرم که می‌تواند به ابهام شخصیت آسیب برساند هشدار می‌دهد. حتی در مورد داستانی مانند «ناهار برهنه[۳]» که اثری کاملاً خیال‌انگیز به نظر می‌رسد، مجاز نیستیم آن‌را چنین بپنداریم، چرا که در مقدمه بروفس که بر آن نوشته چنین آمده است: «رمان برخورد با مشکل سلامتی آشغال است ـ مشکلی کاملاً حقیقی در دنیای کاملاً واقعی و بحرانی.» پس برای رمان نویس و منتقد مشکل جایگاه واقعیت در داستان به یك اندازه دارای اهمیت حیاتی به نظر می‌رسد. این موضوع می‌تواند با نقلی کوتاه از دو مقاله دربارهٔ تئوری داستان نوشتهٔ کرمود ولاج که هر دو در مجلهٔ «رمان» به چاپ رسیده بیشتر تشریح شود. ما به گونه‌ای در مورد نقد داستان به اتفاق نظر رسیده‌ایم. دیوید لاج دربارهٔ رمان چنین می‌گوید: «هیچ شکل دیگری در زندگی که رمان تصویر می‌کند خود را چنین کامل غرق نمی‌کند، هیچ نوع دیگری چنین دردهایی را برخود هموار نمی‌کند تا این حقیقت را که رمان محصولی مصنوع است کتمان کند»[۴]. دیگر بار در همان مقاله هنگامی که از **فلوبر** صحبت می‌کند می‌گوید: «... بنابراین رمان‌نویس دایماً بین دو اجبار حیران می‌شود که آزادانه خلق و اختراع کند یا حدی از مناسبات واقع گرایانه را رعایت کند». فرانك کرمود در مقاله‌ای تحت‌عنوان «رمان، تاریخ، نوع» دربارهٔ شکل رمان چنین می‌گوید: «واقعیت شرط ضروری رمان است و (رمان) در توضیحات خاص خود متکی بر واقعیت است. ما داستان را تا جای ممکن شبیه داستانی تاریخی می‌سازیم... موقعیت

داستان

منطقی باید شبیه موقعیت زندگی باشد[۵]».

در حالی که شخص باید بپذیرد که چنین رهیافتی از مشکل داستان به خودی خود داستان است (و باید به نظر کرمود اهمیت داد چرا که داستان به واقعیت معنا می‌بخشد و رمان جنبه‌ای از آن است)، و به عنوان یك داستان، این ساختمانی با ارزش است. با وجود این اگر واقعیت را خیلی سطحی قلمداد کنیم خطرهای خاصی پیش می‌آید. شاید این جملات توضیح وسوسه‌ای را برای منتقد که داستانهای خود را خیلی سطحی می‌انگارد فراهم کند. به عنوان مثال پافشاری بر جایگاه واقعیت در داستان به عنوان «امری ضروری» از آن نوع که دیوید لاج اشاره می‌کند، مشکل قابل ملاحظه‌ای را در رجوع به اثر نویسندگانی مانند **جان بارت** و **گونتر گراس** که عمداً عناصر داستانی را در آثارشان مورد تأکید قرار می‌دهند ایجاد می‌کند. تئوری نقادانهٔ جدید در بردارندهٔ مثالهای متعددی از چنین تعمیمهای تجویز شده است. این گونه تعمیها افسانه‌ای است و برای توجیه و حمایت از انواع خاصی از داستانها ساخته شده است. منتقد ساختگرا زیباشناسی ساختگرایانه و منتقد واقع‌گرا زیباشناسی واقع‌گرایانه ارائه می‌دهد. هر دوی اینها برای تایید نظریاتشان نویسندگانی را معرفی می‌کنند که دعوی آنها را تصدیق کنند. چنانکه کرمود در مقاله‌اش جملات خاصی را از مك کارتی و دیگران در تایید مطالبش نقل می‌کند. نتیجه این نوع بحث ظهور نظریه‌ای انتقادی است که انحصاری است و قادر نیست برای اشکال داستان که از هنجارهای پذیرفته شده‌اش عدول می‌کند توصیفی قانع کننده بدهد و دلیلی بیاورد. سرنوشت خیال که مرا به مقصد اصلی این مقاله رهنمون می‌سازد چنین است: «جمعبندی موضوع در مقابل خیال و تلاش در دفاع از موضوع».

در هر دو زمینه زیباشناختی و اخلاق بر خیال ایرادهایی گرفته شده است. فرانك کرمود در بحثی درباره **سارتر** می‌گوید: «ما باید در رمان وقایع محتمل داشته باشیم وگرنه «بدیهه گویی»هایمان خیال محض خواهد بود و بی‌ارتباط با وظیفه بنیادین ابداعات خود ساخته و خیالی انسان[۶]». در جایی دیگر در همان مقاله او به «اسطوره شناسی افراطی خیال» اشاره می‌کند. در این کتاب این مفهوم همیشه مورد توجه است که خیال معتبر نیست به این دلیل که واقعیت را می‌پوشاند، تغییر شکلش می‌دهد، و آن‌را رد می‌کند. این ایراد از مقوله زیباشناختی است، زیرا شکل در داستان نتیجه مبارزه رمان‌نویس با واقعیت محتمل است

اما این ایراد اخلاقی نیز هست که خیال با اساطیر و اسطوره شناسی همراه می‌شود که با داستان در تضاد است. همان‌طور که در فصل دوم کتاب دیدیم داستانها زمانی که به صورت خیالی نوشته شوند، اسطوره خواهند بود. «اساطیر عوامل ثبات هستند، داستانها عوامل تغییر و تحول». اساطیر تداعی کننده بوخن‌والدورایش سوم هستند، بنابراین خیال در زمینه‌های اخلاقی رد می‌شود. کلماتی مانند «افراطی» و «تنزل یافتن» کاری جز انتقال مفاهیم اخلاقی [به ما] ندارند و احتمالاً شکاکیت هوشمندانه‌مان را که در نظریه کرمود درباره خواندن انتقادی و حساس بسیار بنیادین است کاربردش را از دست می‌دهد. خطرات ادبیات خیالی را برای هنر نویسنده می‌توان در مقاله جدید دیوید لاج نیز به وضوع مشاهده کرد[۷]. به گفته لاج رمان «شکل عالی ادبی» است که برای ترکیب واقعیت محتمل با نظم هنری به کار گرفته می‌شود. رمان «عطش ما را برای ترتیب معنادار تجربه بدون انکار مشاهده تجربی‌مان» که تصادفی و جزئی است بر طرف می‌کند. برای رمان‌نویس و رمان، مبارزه بین خیال و واقعیت اهمیتی حیاتی دارد. این مبارزه است که رمان‌نویس را از افراط یا «بدیهه گویی» باز می‌دارد. لاج قانون واقعیت را به عنوان اصلی با ارزش و منبع قدرتی می‌داند که نویسنده از گفتن اولین داستانی که به ذهنش می‌آید بَر حذر می‌دارد. بنابراین ادعای واقع‌گرایی لاج می‌تواند به عنوان ادعایی برای اصل زیباشناختی یا ترتیب در هنر نیز قلمداد شود. مفهوم واقعیت به خودی خود مفاهیم معینی از نظم را مجسم می‌کند. ما تجربه روزانه‌مان را به‌صورت الگوهای تاریخی و به صورت نظم منطقی دیروز و فردا، هفته‌آینده، و سال آینده شکل می‌دهیم. ما منطق داستان را به تجربه‌مان تحمیل می‌کنیم و منطق داستان نیاز ما را به نظم برآورده می‌کند. اما این نظم همانند نظم منطقی فردی خیال‌پرداز یا معتادی که تحت تأثیر مواد مخدر از اوهام رنج می‌برد نیست. این جنبه‌های واقعیت هستند که داستان نباید صادقانه از آنها تقلید کند چرا که آن جنبه‌ها حس نظم طلبی ما را خدشه‌دار کرده آن را به مبارزه می‌طلبد در این جا علیّت ساده‌ای که ما به زندگی روزانه‌مان تحمیل می‌کنیم باخته است.

پس واقع‌گرایی نقش اظهار ایمان نویسنده و منتقد را ایفا می‌کند و خیال با شکست پذیری، کناره‌گیری از مسئولیت، نادرستی و بدبینی اخلاقی همراه شده نمایشگر کمبود محسوس ایمان است. ما با این مفهوم روبه‌رو می‌شویم که رمان تعهدی اساسی نسبت به واقعیت دارد. این تعهد به خودی خود اجباری اخلاقی می‌شود به طوری که او مجبور است اخلاق‌گرا شود چرا که منتقد ممکن است فردی اخلاقی باشد. هنگامی که **جی. هاروی** می‌گوید رمان شکل هنری شخصی از لیبرالیسم است که نمی‌تواند از ذهنی تک بعدی یا غیرلیبرال خارج شود، زیرا رمان‌نویس «باید تمام زندگی را ببیند[۸]» و خود آگاهش نباید کم شود، ما باید به خاطر داشته‌باشیم که این رمان لیبرال است که از **هاروی** نقادی لیبرال ساخته است. به نظر می‌رسد که به واقعیت و دنیای واقعی چسبیده‌ایم، اما بعد **رابرت شولز** مسلح به «فابل» و «فابل نویسها» از راه می‌رسد و اعلام می‌کند که رمان‌واقع‌گرا مرده است[۹]. از مطالب شولز آنچه که بیشتر با موضوع این مقاله مربوط است ادعای او است مبنی بر اینکه فابل نویسها واقعیت را از داستان بیرون رانده‌اند. هنگامی که واقع‌گرایی اشیا را به تعالی می‌رساند و کلمات را تقلیل می‌دهد، فابل نویسها نوع تحت‌الفظی‌تر و داستانی‌تری خلق می‌کنند که در آن «لذت بردن از طرح» و «تأکید همزمانش بر هنر طراح» کار فابل نویس را از کار رمان نویس متمایز می‌سازد. در حالی که به نظر می‌رسد این زیباشناسی برای میدان دادن به خیال است، شولز حس می‌کند مجبور است نشان دهد نویسندگانش هدفی فراتر از ایجاد لذت صرف و تجربه خیالی دارند. آنها همچنین تعهدی اخلاقی، هر چند متزلزل، دارند. به عنوان مثال او می‌گوید که فابل نویسی ملزن از به نمایش در آوردن واقعیت طفره می‌رود، اما از طریق خیالی اخلاقی کنترل شده به زندگی واقعی انسان می‌بخشد این تمایزی است برای نشان دادن اینکه حتی فابل نویسی نیز نوعی تعهد اخلاقی خودآگاه نسبت به زندگی دارد. او درباره **ون گوت سوترن** و **هاکس** می‌گوید که آنها هنرمندتر و در فرم نمایشی‌تر از غیر فابل‌نویسها هستند و اگر چه اعتقادی به هنر دارند اما... تمام مطلق گراییهای اخلاقی را رد می‌کنند، با وجود این به ارزش انسانی کردن خنده معتقدند و به طور آشکاری دفاع از فابل نویسی از سوی نویسنده بر حسب شکل و تکنیک و تلویحاً بر حسب تعهد اخلاقی نویسنده صورت می‌گیرد. گفته شده خیال چیزی است که «از لحاظ اخلاقی کنترل شده است» و اگر چه خیال ما را به دنیای اشیا و دنیای عینی رهنمون نمی‌سازد، اما جهانی اخلاقی را به نمایش می‌گذارد که از طریق آن ما را به زندگی حقیقی انسان رهنمون می‌سازد تقاضای شدید برای واقع‌گرایی و واقعیت در داستان (یا اگر نه واقع‌گرایی بلکه چیزی مبهمتر مانند «زندگی انسان») نه تنها تقاضایی برای شکل است، بلکه تقاضایی است برای تعهد اخلاقی از سوی نویسنده ولی هنوز با این مسئله مواجهیم که در بعضی موارد خیال ما را به روشنی به دنیا یا واقعیت رهنمون نمی‌سازد ولی طنز یا تمثیل این کار را انجام می‌دهد و اغلب هیچ بحث اخلاقی (در مقابل دیدگاه اخلاقی) برای مطلع کردن ما ندارد. با کل تنهٔ داستان که تشکیل شده از آثاری مانند راهبه، رمانهای جان هاکس، داستان امبروس بیرس، ری برادبری، پو، و بسیاری دیگر چه کنیم؟

خیال به خودی خود به طور سنتی با رویا و کارهای ذهن ناخودآگاه همراه است، ذهنی که کاملاً در کنترل خودش نیست.

نویسنده آنگاه که وقایع محتمل دنیای خارج را مدنظر نمی‌گیرد و نیز زمانی که هنر و خیالش را با واقعیت مرتبط نمی‌سازد و زمانی که توجه کافی به طبیعت تجربه‌ها مبذول نمی‌دارد به دامن اغراق می‌افتد. او خیالش را به پرواز درمی‌آورد و با دست زدن به اغراق و مبالغه به کارش خاتمه می‌دهد. به نظر می‌رسد که در خیال هیچ اجباری برای نویسنده نیست تا کارش را به مشاهده تجربی و به آنچه که ممکن است درباره

ماهیت واقعه بدانیم یا حدس بزنیم ارتباط دهد. آنچه که قابل مشاهده است و از نظر انسان پذیرفتنی است در اینجا مشهود نیست. خیال هنر را از بطن «هنر و خیال» پدید می‌آورد. نمونه با ارزش این نوع نقد، رمان گوتیك غیر واقعی است یعنی رمانی مانند راهبه[10] که حوادث عجیب و غریب تنها به خاطر اثرشان برخواننده و نه مرتبط بودن با کل اثر، یکی بعد از دیگری اتفاق می‌افتند. رمانی که کاملاً به ثبت خیال شهوانی و انحراف اختصاص پیدا کرده است. چنین اثری به نظر، ساخت و شکل و نیز انسجام و نظم را کم دارد یعنی مفاهیمی که ما به طور سنتی به همراه هر اثری از داستان واقع گرایانه می‌آوریم. یکی از اساسی‌ترین فرضیات این است که نظم در داستان تنها می‌تواند از شناخت و مبارزه یا واقعیت مبتنی بر تجربه از سوی نویسنده نشئت بگیرد، آنگاه چگونه می‌توانیم خیال را توجیه کنیم؟ از کجا اثری که به نظر بیش از ثبت تخیلاتی عنان گسیخته نیست نظم می‌یابد؟ رابرت شولز در اشاره به قابل نویسی قبلا به بعضی از ویژگیهای بنیادین خیال در بحث «لذت از طرح و تاکید بر هنر داستان‌گویی» اشاره کرده است اما من معتقدم مهمترین جنبه خیال که می‌تواند نظم را توجیه کند، نقش اساسی دید یا هشیاری نویسنده است.

در اثر خیالی دید یا هشیاری نویسنده نقش کنترل کننده‌ای بازی می‌کند، همانطور که قبلاً (در انتخاب و ویرایش کل متن) بازی می‌کرده است. به خاطر این کنترل است که انسجام درونی حاصل می‌شود، **جان هاکس** رمان‌نویس معاصر آمریکایی ویژگیهای بنیادین این دید کنترل کننده را از هم متمایز می‌سازد و معتقد است که در اثر خیالی دید و ساختار یك چیزند.

رابرت شولز در کتاب قابل نویسها[11] از هاکس نقل قول می‌کند که او (هاکس) بر این فرض شروع به نگارش داستان کرد که «طرح، شخصیت، محل، و درون مایه داستان دشمنان حقیقی رمان هستند و با دور افکندن این شیوه‌های معمول قضاوت درباره داستان تمامیت دید یا ساختار تمام آن چیزی است که باقی می‌ماند». جدا از این حقیقت که او در اینجا شیوه‌های سنتی قضاوت درباره داستان واقعی را به دور می‌اندازد، مطلب مهم اشاره او به تمامیت دید یا ساختار است. دید و ساختار یك چیز هستند و او می‌گوید ساختار «انسجام لفظی و روانی» است. ساختار حامل دید نیست، اما خود دید است و دید آمیزه‌ای از استعاره، صورخیال، و عمل و الگوی لفظی جامع است. این عناصر شیوه‌ای از نگاه به اشیا، شیوه‌ای از ارائه و بی‌ریزی را تشکیل می‌دهند. دید نویسنده در مراکز اثر خیالی قرار دارد، دیدی که با بحث یا اعتنا به وقایع محتمل درگیر نیست، اما نوع خاصی از پی‌ریزی و انسجام لفظی را در خود دارد. هاکس در ادامه می‌گوید «که این نوع از ساختار نمی‌تواند از پیش طرح‌ریزی شود، بلکه فقط در جریان نوشتن می‌تواند کشف شود و موفقیت تلاش بستگی به میزان و کیفیت خودآگاهی دارد که می‌تواند از طریق عناصر کاملاً آزاد شده ناخودآگاه حاصل آید». در اینجا دو نظریه اساسی وجود دارد که هر دوی آنها به ما در مشخص کردن تفاوتهای بین اثر خیالی و دیگر انواع داستان کمك می‌کند: اولین نظریه مربوط به خود مرحله نگارش است. مفهومی که داستان در پی آن است نمی‌تواند از پیش طرح شود. البته این نظریه که اصرار بر این دارد که نوشتن بیش از آنکه طرح‌ریزی باشد یك روند کشف است، نظریه جدیدی نیست. برای نظریه فوق نمونه‌های قبلی در آثار نویسندگان واقع گرا یافت می‌شود. بجاست در اینجا تاکید کنیم که دید یا خودآگاه نویسنده که در عین حال جنبه‌ای از واقعیت است اغلب همگام با شکل حتی در رمانهای واقع گرایان بزرگ نقشی حیاتی بازی می‌کند. مثلا کراس می‌گوید که **جرج الیوت** به او گفته که «در تمام آثاری که بهترین آثارش شمرده می‌شوند یك عنصر غیر خودی وجود داشته که او را جذب خود کرده بود[12]»، و **فلوبر** مشاهده می‌کند که» دید درونی هنرمند... اغلب خودش را به آهستگی، ذره ذره، مانند بخشهای گوناگون دکوری که شخصی برپا کرده شکل می‌دهد، اما اغلب این مطلب به سرعت توهمی خواب‌آور است[13]». کوتاه سخن آنکه رمان‌نویس «باید نیاز داشته باشد به جایی برود که شیطان او را می‌راند[13]». پس دید نیز نقش مهمی را در شکل دادن به رمان واقع گرا ایفا می‌کند. دومین نظریه مهم هاکس این مفهوم است که عناصر مورد استفاده نویسنده در مورد خیال، دنیای واقعی وقایع محتمل و تجربه نیست بلکه عناصری است که از ذهن ناخودآگاه رها شده است. هاکس در مصاحبه‌ای در ماساچوست رویو درباره‌روند نوشتن به همین شیوه حرف بیشتری برای گفتن در این زمینه دارد. او می‌گوید که براساس رشته‌ای از تصاویر که به صورت تحت‌الفظی و واقعی به ذهنش می‌آیند می‌نویسد و ادامه می‌دهد که این مسئله بصری است، اجباری است، و دانش خودآگاهی از اینکه دقیقاً منظور آن چیست همیشه وجود ندارد. زمانی که نویسنده اولین داستانی را که به ذهنش خطور می‌کند

می‌نویسد و در نوشتن آن از خیالات کنترل نشده «نهار برهنه» استفاده می‌کند آن را می‌توان نمونه دقیقی از آنچه که ما آن را اغراق می‌نامیم تلقی کرد. اما هاکس این انتقاد را پیش‌بینی می‌کند و معتقد است که نویسنده امکان دارد در دام اغراق محض احساست تصویری بیفتد و احساس می‌کند که اثرش هنرمندانه کنترل شده است.

من این طور استنباط می‌کنم که این تصاویر به یکدیگر متصل می‌شوند تا یك الگو را شکل دهند. (یك کل منسجم) و آنها به‌وسیله استعاره و صور خیال و به وسیله وسایل شفاهی به هم متصل می‌شوند به طوری که در اینجا نویسنده اساساً به عنوان داستان ساز و پی‌ریزنده مطرح می‌شود. گفته می‌شود که نظم داستان عموماً به عنوان آنچه که حاصل مبارزه بین داستان و واقعیت است مطرح می‌شود، اما این مطلب در مورد تمام اشکال داستان صدق نمی‌کند. در نویسنده‌ای مانند هاکس این مبارزه درونی شده است به گونه‌ای که مبارزه‌ای بین نیاز او برای کنترل هنری و نیاز او برای فرمانبری از ذهن ناخودآگاه است[۱۵]. هنگامی که رمانی از هاکس می‌خوانیم وارد دنیایی می‌شویم که با دنیایی که ما در آن ساکنیم و با دنیایی که تماماً توسط دید و خودآگاه نویسنده کنترل می‌شود کاملا تفاوت دارد. دقیقا به خاطر همین کنترل است که اثر پیوستگی و انسجام درونی پیدا می‌کند. دنیای رمان هاکس منحصراً دید اوست و این خودآگاه اوست که ما داخل آن می‌شویم، بنابراین ما را به دنیای خارجی کاری نیست. دید در ادراك خیال مفهومی حیاتی دارد و با هاکس جهت دید ما شدیداً کنترل می‌شود. هر عمل و جزئیاتی که به ما داده می‌شود همیشه توسط کاربرد خاص زبان مشخص می‌شود، به طوری که نه تنها آن را می‌بینیم بلکه به شکل خاصی آن را درك می‌کنیم. رمان دوم هاکس (دام) اثری است که این عنصر پی‌ریزنده را به خوبی شرح می‌دهد.

رمان «دام[۱۶]» درباره انگلستان است، اما این انگلستانی نیست که ما از تجربه روزانه خود می‌شناسیم بلکه انگلستانی‌است که هاکس ساخته است: کشور رویاها با دید مغشوش.

کیفیت تجربه ما باید اختصاصاً به گونه‌ای حسی و ویژه شروع شود. نامهای مکانهای مختلف ما را برای دریافت کیفیت رنگ، بو، و حس آماده می‌کند (کوچهٔ نبض، جاده صورتی، ایستگاه وحشتناك). ما در دنیایی هستیم که گوشت احساس برگهای کلم را می‌شناسد. دنیایی که مردی از طریق نور سرخ شیشه شرابش تصویر مخدوش شده مادرش را می‌بیند یا قطره‌ای خون روی شیشه ریش‌تراش باقی می‌گذارد. این دنیایی است که نویسنده دایماً این نوع از جزئیات را برای جلب توجه انتخاب می‌کند و پیوسته آن‌را به روشی لطیف و واضح به ما می‌نمایاند. هر عمل توسط صورت خیالی و استعاره‌ای که به پاسخهای ما ثبات می‌بخشد توصیف می‌شود. یکی از اولین احساساتی که از «ایستگاه وحشتناك» به ما دست می‌دهد از یك وعده غذا است:

«از روزنامه عصر هر شب دسته‌ای تمیز و کوچك غضروف، روغن خام، پوستهای سرد وپرگردوغبار و دهن پرکن را ـ که هنوز گرم هستند ـ و او در بشقاب بر جای گذاشته است، آماده خواهی کرد».

در جای دیگر در رمان هنگامی که «سیك» گانگستر مارگرت بانکس را کتك می‌زند، باتومش را روی بدن او پایین می‌آورد، سفت و سخت مانند یك راسته چربی که از خوك کنده باشند. در هر قطعه «احساسات تصویری» و تاکید بر چربی، خامی، و سردی را می‌بینیم و زاویه دید ما شدیداً توسط نویسنده کنترل می‌شود. این نوع الگوبندی لفظی عمداً تداعیی را بین وقایع و اعمال بی‌ارتباط در رمان به وجود می‌آورد که ما را بر حسب زمان خواندن قادر می‌سازد جوابهایمان را ربط دهیم. انتخاب خیلی دقیق جزئیات بخشی از اساس و ساخت کلی رمان است. اما در اینجا سخن از جزئیات محض نیست، بلکه جزئیاتی است که به گونه‌ای خاص دیده می‌شوند. این الگوبندی یا انسجام لفظی، دید نویسنده را شکل می‌دهد. «دید» به موضعی که خواننده می‌تواند در ارتباط با مجموعه‌ای از شیوه برخوردها و نظرات یا نظامی اخلاقی اتخاذ کند اشاره نمی‌کند، بلکه به زاویه‌ای خاص اشاره دارد که ما مجبور می‌شویم از آن زاویه اشیا را ببینیم و احساس کنیم، به طوری که انسجام لفظی به نوبه خود منجر به انسجام درونی می‌شود. هنگامی که «هنچرا» با لگدی که اسب پشت وانت به او می‌زند می‌میرد، ما او را مرده نمی‌انگاریم، ما فقط حرکت گهواره‌ای وانت را می‌بینیم. تلق تلوق و تکان خوردن و صدای سم اسب را می‌شنویم. هنگامی که از وانت بالا می‌رود آخرین باری است که او را زنده می‌بینیم. «هنچرسیگار خاموشش را بین دندانهایش قرار می‌دهد و پایش را روی سکو می‌گذارد. آرام مانند اسب از سکو بالا می‌رود، جای پاگیر می‌آورد، خودش را به پشت سفید و نقره‌ای فشار می‌دهد، یکی از پوتینهایش به سمتی در گوشه‌ای برخورد می‌کند، با هر دو دستش برای نگهداشتن وزن اسب تلاش می‌کند، سپس به کاوز نگاه می‌کند، سعی می‌کند صحبت کند و ناگهان به درون تاریکی وانت می‌لغزد».

زیبایی و ظرافتی در این توصیف وجود دارد. جزئیات صریح است. هنچر به زیبایی از دیده محو می‌شود. ما همان تمرکز حسی روی بدن و چاقی را که با «فشار دادن» اشاره شد داریم و این همان چیزی است که در صحنه کتك زدن مارگرت توسط سیك وجود دارد: «او تصادفاً شکم و کمر او را هدف می‌گرفت، بسیار لاغر با گوشتی که عمیقتر بود».

این تاکید مشابه به طور بسوسته در جایی دیگر در رمان آمده است. همان‌طور که در صحنه‌های اولیه نقل شد بدین گونه چارچوب رمان نمایان می‌شود. آنچه که در صحنه مرگ هنچر قابل توجه است، تعمد در زبان است. ما به ضرورت مرگ هنچر با شیوه‌ای که نوشته شده است پاسخ می‌دهیم نه به خاطر انتظارتی مربوط به واقعیت یا قابلیت باور. این ضرورتی است که متن حتی خارج از بافتش در رمان به دست می‌آورد. این ضرورت به وسیله ابزارهایی مانند استفاده از زمان حال، احساس آمادگی در عمل قاطع با سیگار، و استفاده از «و» در پایان متن به جای «اما» و «از» که شکستی در ریتم ایجاد می‌کند منتقل می‌شود. با کاربرد «و» احساس می‌کنیم که لغزش پایانی نتیجه منطقی اعمال قبلی است. تاکید بر کلماتی مانند «چاق»، «چربی»، «گوشت» و «ضربه زدن» در این رمان منجر به عمل خشونت‌آمیز اصلی رمان که همان

کتك زدن مارگرت بانکس است می‌شود. در تمام رمان مانند این قطعه، ما در معـرض توالی صور خیال تداعی‌گر یکـدیگر هستیم، بنابراین کیفیت تجـربـه‌ای که کسب می‌کنیم همواره پایدار است. دقیقاً این انسجام لفظی است که دید نویسنده را تشکیل می‌دهد و این ارتباط امری تصادفی نیست، بلکه پی‌ریزی است که از طریق آن انسجام کلی به دست می‌آید. خودآگاه کنترل کنندهٔ نویسنده همیشه در رمان حضور دارد، از این‌رو ساختـاری تحمیل می‌شود که از «اغـراق محض» جلوگیری می‌کند. رشته‌ای از تصاویر وصور خیال به ما داده می‌شود که به وسیله آنچه که هاکس «حفظ زیباییهای زبان» نامیده است به الگو متصل می‌شود.

این مطلب دنبـاله آن چیزی است که من درباره خیال گفته‌ام که نویسنده این نوع داستان پیوسته نباید به دنیای واقعی از کنار بنگرد. در واقـع او اصلاً نباید به آن نگاه کند. واقعیتی که نویسنده به آن توجه می‌کنـد، واقعیت خودآگـاهش است. هنگـامی که اثـری خیالی را می‌خوانیم مفاهیمی از واقعیت موجود در ذهنمان نداریم چرا که ما به دید و ساختار نویسنده، رضایتی خیالی می‌دهیم. نویسنده‌ای مانند هاکس به جای وفادار بودن به دنیای واقعی به دید خودش وفادار است. از ما خواستـه نشـده تا تجـربه را همانند کنیم یا در آن نمودی از موقعیت مشترکان یا از موقعیتی که از نظر انسانی باور کردنی باشد بیابیم. از ما صرفاً خواسته شده تا تجربه کنیم. هیچ دنیای واقعی وجود ندارد تا به عنوان معیاری برای مقایسه عمل کند. هیچ حرکتی از واقعی به غیر واقعی وجود ندارد که به ما اجازه دهد تجربه را توصیف کنیم. ما صرفاً تجربه می‌کنیم و تجربه کردن در داستان چیز معتبری است. در حالی که داستان واقع‌گرا گرایش دارد ما را به واقعیت رهنمون شود، خیال ما را به نویسنده می‌رساند و نقش او را به عنوان پی‌ریزنده و خلاق مورد تأکید قرار می‌دهد و بدین وسیله خیلی طبیعی‌تر ما را به سمت مسائل مربوط به هنر و نگارش و روش ساخت راهنمایی می‌کند. ■

پانوشت

1. Nathalie sarraute, «Tropisms and the agd of suspicion», calder 1963, P. 8.
2. Quoted by Kermode in «The sense of an Ending» P, 130.
3. William Burroughs, The Naked Lunch. Calder. 1964.
4. From an article in Novel, Winter 1968 and spring 1968.
5. Ibid
6. The sense of Ending
7. «The Novelist at the crossroads», Critical Quarterly, summer. 1969.
8. Quoted From character and the Novel.
9. Robert scholes, The Fabvlators, o. u. p, 1967.
10. Matthew G. Lewis, the Monk, Evergreen, 1959.
11. The Fabul Ators, p. 68-69.
12. J. W. cross, George Eliot's Life as related in her letters and Journals, Chapter 19.
13. Gustave Falubert, Lerrer to H. A. Tain, corres pondence, 1903.
14. Walter scott, Introductory Epistle to The Fortunes of Nigel.
15. See Tolstoy's mentior of the internal struggle bet Weeh «Writer are Critic», qvoted in Novelists on the Novel, p. 150.
16. Hawkes, The Lime Twig, Neville spearman, 1962.