رمان

رمان نوعی از ادبیات داستانی است و ادبیات داستانی هنروفن ابداع و بازنمایی زندگی بشری از طریق به کارگیری واژگان مکتوب برای آموزش یا دگرگونی آن و یا هر دو می باشد. قالبهای متنوعی که ادبیات داستانی پیدا می کند، نه به گونهٔ پیوستار، بلکه تعدادی از طبقه بندیهای متمایز را دربرمی گیرد و به سخن دقیقتر و بهتر، از یک طرف حاوی قوالب کوتاه و موجزی چون لطیفه است و از طرف دیگر حجیمترین رمانهای قابل تصور را شامل می شود. هنگامی که قطعه ای داستانی آن مایه طولانی شد که توانست یک کتاب کامل ایجاد کند (در مقابل پاره ای از یک کتاب) گفته می شود که به ویژگی رمان بودن دست یافته است. امّا این حالت طبقه بندی کمّی آن را پیش رو می نهد. بنابراین رمان نسبتاً موجز و کوتاه را «*ناولا*» (Novella) یا «*ناولت*» (Novelette) می نامند و به رمان بسیار بلند و حجیم که از یک جلد تجاوز می کند «رود ـ رمان» (roman-fleuve) و یا «رمان رودخانه ای» می گویند. کمیّت یکی از ابعاد مهم این نوع ادبی به شمار می رود.

اصطلاح رمان (novel) واژهٔ دم بریدهٔ Novella از زبان ایتالیایی است (از Novellus لاتین که جمع آن است و شکل دگرگون شده بعدی آن **Novus** که به معنی «تازه و جدید» می باشد) بنابراین شکل امروزی آن در اکثر زبانها، شکل کوچک شدهٔ آن است که از نظر تاریخی اشاره به منشأ و ریشهٔ خود دارد. واژهٔ **Novella** لطیفهٔ توسعه یافته ای است که نظیر آن را می توان در «دکامرون» بوکاچیو (Boccaccio) در قرن چهاردهم ایتالیا پیدا کرد و هرکدام از آنها نمونه ای از ریشه شناسی زبانی این واژه است. این داستانها که مطلب چندان بکر و تازه ای ندارند، لطیفه های بدیع، سرگرمیها و اسباب سرگرمی تازه اند؛ آنها دوباره کاری و بازسازی افسانه ها و اسطوره های معروف نیستند و فاقد هر نوع متانت و مکانت اخلاقی اند. گفتنی است به رغم وجود رمان نویسان قَدَر و وزینی چون **تولستوی، هنری جیمز و ویرجینیا وولف،** هنوز هم رمان در بعضی مناطق نوع ادبی سبکسرانه و بی شأن و شوکتی در نظر گرفته می شود. در خود قالب رمان نیز می توان نوعی خُردی و ناچیزی را مشاهده کرد. غزل یا سمفونی معمولاً دارای نوعی مکانیزم درونی است که آن را در مقابل فساد و انحطاط زیبایی شناختی یا اخلاقی نگه می دارد، امّا رمان نتوانسته خود را از اعماق بی شرمانهٔ تجاری احساساتگرایی یا پورنوگرافی نجات دهد. هدف این بررسی این است که رمان را نه فقط از منظر هنری سترگ، بلکه از دیدگاه رسانه ای عمومی در نظر بگیرد که کل طبقات با سواد را تغذیه کرده است.

نمونه های باستانی ادبیات داستانی روم همچون «ساتیریکون» از **پترونیوس** (Petronius) در قرن اول میلادی و «خر طلایی» از **لوسیوس آپولیوس** (Lucius Apuleius) در قرن دوم میلادی دارای بعضی از عناصر ویژه بود که رمان را از شعر حماسی نسبتاً اشرافی متمایز می ساخت. در آثار داستانی، رسانه به نثر، وقایع توصیفی غیرقهرمانی و صحنه بندیها هم خیابانها و میکده هاست نه آوردگاهها و کاخها. در این داستانها خدایان چندان تحرکی ندارند؛ از پیوندهای شاهانه در آنها خبری نیست؛ گفتگوها نه اشرافی، بلکه عامیانه و مردمی است. در واقع نیازی نیست که در دورهٔ نخستین انحطاط امپراتوری روم به دنبال قالبی ادبی باشیم که از نظر جوهره و زبان ضدحماسه بوده باشد چون ادبیات داستانی اولیهٔ اروپا چنین وظیفه ای را بر عهده گرفته است. شخصیت به یاد ماندنی اثر پترونیوس هرزه گردی تازه به دوران رسیده است. قهرمان داستان لوسیوس آپولیوس نیز به الاغ تبدیل می شود، و در هیچ یک از اینها جایی برای صور خیال حماسی وجود ندارد.

رمانسهای (از واژه زبان مردمی لاتین و احتمالاً از **Romanice** که در زبان

بومی ـ نه در زبان سنتی لاتین ـ معنی نوشته می دهد) سلحشورانهٔ قرون وسطی، نوعی دیدگاه انسان حماسی را در خود نگه داشت که البته در این زمان قهرمان مشرك نبود بلکه مسیحی بود. ضمناً این اصطلاح، نام خود را به نوع ادبی بعدی ادبیات قارهٔ اروپا یعنی رمان دمید که در فرانسه «رمان» (roman) و در ایتالیا «رمانتسو» (romanzo) و غیره نامیده شد (با این حال، اصطلاح رمانس در انگلیسی تعبیر تحقیرآمیز و ناشایستی دارد). لیکن رمان، بعدها نخستین شکوفایی گستردهٔ خود را در آغاز قرن هفدهم در اسپانیا و در یک شاهکار کمیک ضدشوالیه گری یعنی «دن کیشوت» نوشتهٔ سروانتس کسب کرد و این اثر در مقیاسی وسیعتر از «ساتیریکون» و «خرطلایی»، دربردارندهٔ عناصری است که ادبیات داستانی برای نخستین بار در آن روزگار حاصل کرده است. رمانها دارای قهرمان بودند، ولی نه در مفهوم کلاسیک و قرون وسطایی آن. از این رو رمان نویس به کلام نویسندهٔ انگلیسی ـ آمریکایی معاصر و. هـ. اودن (W.H.Auden) باید «مثل شکوه گران هرزه درا که دوستدار عشق هستند، کل بی حوصلگی را بردوش کشد؛ در بین عادلان، عادل باشد؛ در میان بوگندوها، بوگندو؛ و با شخصیت ضعیف خود، اگر بتواند، کل اشتباهات بشری را بر گردهٔ خود کشد».

رمان درصدد است تا آن بارهای سنگین زندگی را که در شعر حماسی جایی ندارند و به انسان به گونهٔ موجودی غیرقهرمانی، اصلاح ناپذیر، ناقص و حتی پوچ می نگرند، تحمل کند و بر دوش کشد. به همین دلیل است که در میان رمان نویسان جهان، جایی نیز برای نویسندگان رمانهای پلیسی و مهیج همچون میکی اسپیلین آمریکایی و یا رمان نویسان رمانهای احساساتی ملودراماتیک نظیر خانم هنری وود ـ رمان نویس پرکار انگلیسی قرن نوزدهم ـ وجود دارد، امّا برای نظریات متعالی جان میلتون جایگاهی دیده نمی شود.

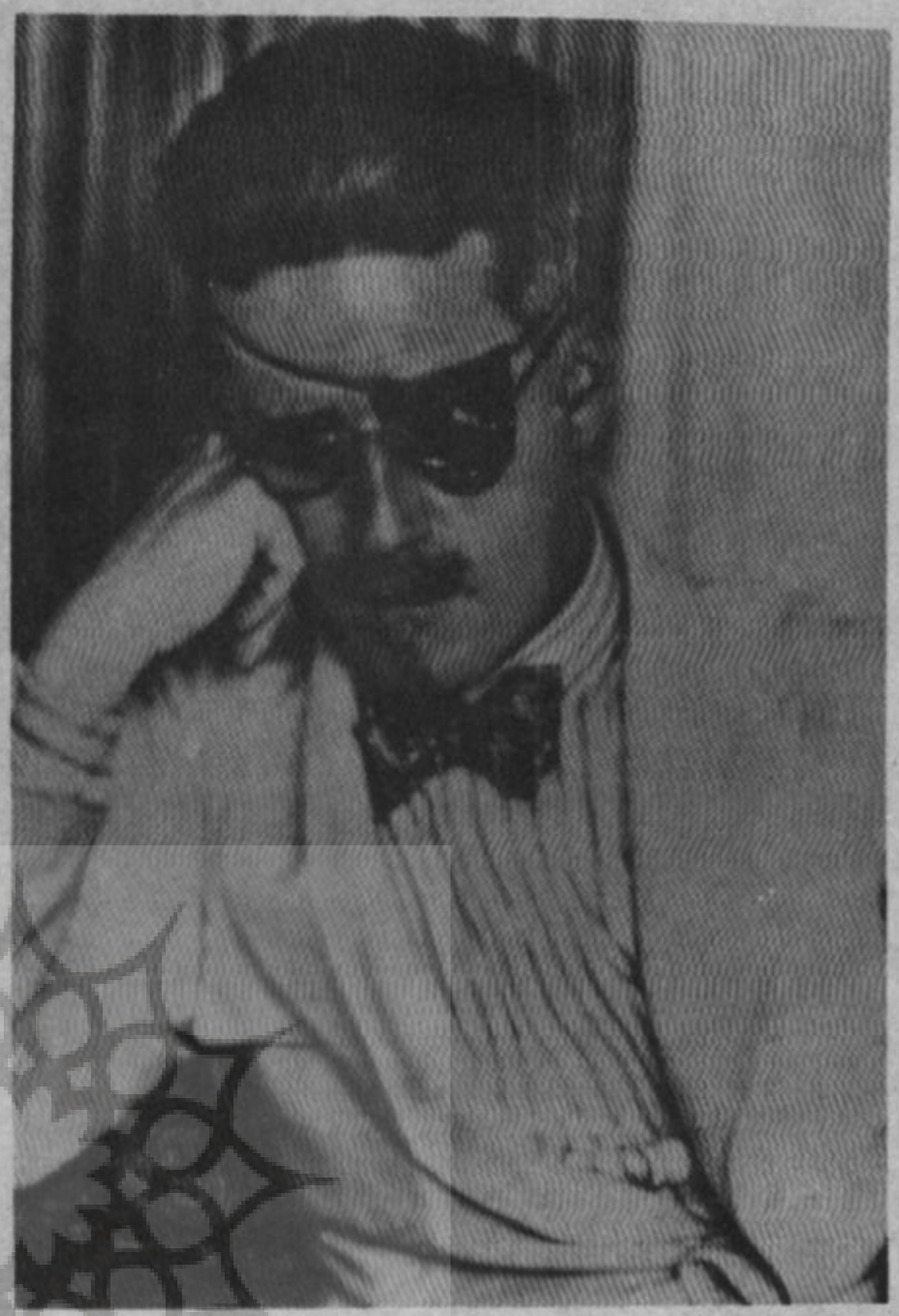
۱ـ طرح داستان: هر رمان با شگرد و تمهیدی که «داستان» و یا «طرح داستان» خوانده می شود درصد یا هزار صفحه متکامل می شود. رمان نویس این طرح را با اصطلاحات ساده، صرفاً به گونهٔ هسته ای مرکزی و با یادداشت روی یک پاکت کهنه در نظر می گیرد: مثلاً طرح رمان «کریسمس کارول» (۱۸۴۳م.) از چارلزدیکنز را می توان یک «میزانسن» فرض کرد که با بعضی از بازدیدهای جادویی در عید کریسمس اصلاح می شود» یا رمان «غرور و تعصب» (۱۸۱۳م.) جین آستین را «زوج جوانی فرض نمود که در آغاز بایستی با یکدیگر ازدواج کنند تا بتوانند بر موانع غرور و تعصب فائق آیند» و یا طرح رمان «جنایات و مکافات» (۱۸۶۶م.) فئودورداستایوفسکی به صورت «مرد جوانی جلوه گر شده که مرتکب جنایت شده و به تدریج راضی به مکافات خود می شود». به کارگیری مفصل عقیدهٔ محوری رمان مستلزم خلاقیت و ابتکاری زیاد است، چون طرح هر رمان باید با طرح رمانهای دیگر متفاوت باشد و موقعیتهای زیاد از وضعیت بشری وجود دارد که رمان نویس می تواند یکی از آنها را بپروراند. نمایشنامه نویس امکان دارد طرح نمایش خود را حاضر و آماده از ادبیات داستانی یا شرح حال اقتباس کند ـ نوعی از سرقت که مورد تأیید شکسپیر نیز بود ـ امّا رمان نویس عنداللزوم چیزی را که در مقام رمان نویس می بیند و درك می کند، تولید می نماید.

نمونه و مثال شکسپیر یادآور این مسأله است که توانایی برای خلق یک طرح داستانی جالب و یا حتی هر نوع طرح دیگر، از ملزومات استادی و هنر تخیلی نویسنده نیست. طرح داستانی در پایینترین ساحت ادبیات داستانی، چیزی فراتر از یک رشته شگردهای قالبی به منظور انگیزش واکنشهای قالبی علاقه و هیجان خواننده نمی طلبد. علاقهٔ خواننده باید از همان آغاز به وسیلهٔ ایجاد کشاکش یا رمز و راز و یا ناکامیهایی که بالاخره گره گشایی می شود، شکار گردد و او با کمال خوشحالی نقد حتی پیش پا افتاده ترین حال و هوای گره گشایی را به حالت تعلیق درآورد (یعنی حتی در اشتیاقش به حرکت داستانی و سرگرمی). زمانی که گره ها در داستانهای کمتر پیچیده و بغرنج، گشوده می شوند، بسیار طبیعی هستند و گره گشایی اغلب با نوعی پیروزی شدید همراه است. طرح داستانهای جدی اغلب بر پایهٔ موقعیتهای روان شناختی است و بزنگاهها و نقاط اوج آن در مورد شخصیتهای عمدهٔ داستان وارد حالت جدیدی از آگاهی و اغلب خودآگاهی می گردد.

طرحهای تند و احساساتی و طرحهایی که بر پایهٔ انطباق و یا غیرممکنات است، اغلب در داستانهای برجسته و فرهیخته دیده می شود؛ رمان «مرگ هاواردز» (۱۹۱۰م.) از ای. ام. فورستر نمونه ای از رمانهای کلاسیک انگلیس با چنین طرح داستانی است. امّا رمان نویس اغلب با این مسأله مواجه است که آیا ارائهٔ آشفتگی و بی ریختی زندگی واقعی (که در آن نه آغاز و نه پایانی باشد و فقط چند انگیزهٔ ساده برای عمل تعبیه شود) اهمیت دارد؟ یا آیا باید دست سازی متعادلتر و با صرفه تر از یک میز یا صندلی بسازد؟ از آنجا که وی هنرمند است در این مواقع داعیه های هنر یا ابتکار و خلاقیت غلبه پیدا می کند.

با این حال برای خلق رمان شیوه هایی وجود دارد که در آنها طرح داستان نقش بی ربطی ایفا می کند یا اصلاً نقش و سهمی ندارد. رمان سنتی «پیکارسک» (رمانی که شخصیت محوری آن آدمی کلاّش است) نظیر رمان «ژیلبلاس» (۱۷۱۵م.) از آلن لساژ و یا «تام جونز» (۱۷۴۹م.) از هنری فیلدینگ، از نظر حرکت داستانی بر زنجیره ای از حوادث تصادفی و شانسی مبتنی است. در آثار ویرجینیا وولف خودآگاهی شخصیتها با برخی از شگردهای شاعرانه و یا نمادین گره خورده که اغلب کل مادهٔ داستانی را فراهم ساخته است. رمان رودخانه ای مارسل پروست یعنی «زمان از دست رفته» (۲۷ـ۱۹۱۳م.) دارای نوعی استخوانبندی متافیزیکی است که از نظریات و دیدگاههای زمان فیلسوف معروف هانری برگسون مایه گرفته است و به سوی لحظه ای از واقعیتی حرکت می کند که هدف از آن مکاشفهٔ لفظی ماهیت حقیقت است. هر طرح و آرایشی، رمان را روی هم رفته و کاملاً نگه می دارد (عمل و کنش خام، قیاس صوری پنهانی داستان رازناك، مکاشفه و تفکر نفس گرای طولانی) تا آنجا که واقعیتها و تواناییهای حیات بشری با نوعی حس تنویر متعاقب و یا از نظر خواننده با حال وهوای قانع کننده هنری، تبیین گردد.

۲ـ شخصیت پردازی: رمان نویسان نازل و کم مایه معمولاً خود را با طرح داستان مشغول می دارند؛ ولی رمان نویسان ممتاز و والامقام با پیچ وتابهای شخصیت انسان سروکار دارند و این کار بخاطر تجارب زبدهٔ هنری از فریبندگی ویژه ای برای آنها برخورداراست. اصلاً معروف است که بدون شخصیت پردازی، داستانی وجود ندارد. از زمان جنگ دوم جهانی به بعد پدیدآورندگان «رمان نو» فرانسوی به طور سنجیده و حساب شده به عنصر انسانی پرداختند و ادعا کردند که موضوعات و فرآیندهای درست و راستین را پیش روی نویسنده و خواننده ریخته اند. از این رو درکتابهایی به نام chosiste (از نظر ادبی یعنی شیءگرا) تمام لوازم و اثاثیهٔ یک اتاق را مهمتر از ملزومات و ضروریات انسانی دانستند. این کار آنها حاکی از اعتراض ناپایدار در مقابل غلبهٔ دیرینهٔ شخصیت پردازی بر رمان بود، امّا حتی در سطح عامه نیز علائمی وجود دارد مبنی بر اینکه خوانندگان به همان مایهٔ اشخاص و شخصیتها می توانند با اشیا نیز تماس برقرار کنند. هنری جیمز در رمان «سفیران» (۱۹۰۳م.) دربارهٔ اصل و منشأ ثروت شخصیت اصلی رمان خود گرفتار ابهام و گنگی است؛ اگر او رمان خود را در زمان حال می نوشت مسلماً خواننده اش را یک دور، دور کارخانه یا املاك



شخصیت اصلی خود می چرخاند. محبوبیت برخی از داستانهای نابرجسته ـلی عامه پسند بخاطر شخصیتهای خشک و چوبین آنها نیست؛ این داستانها با دستگاهها، رویه ها و سازمانبندیهایی عجینند که خواننده را به دنبال خود می کشاند. موفقیت داستانهای جاسوسی یان فلمینگ انگلیسی در دههٔ ۱۹۶۰ م. بیشتر بخاطر اتومبیل اسلحه و شیوهٔ پیچیدگی تفنگ مارتینی قهرمان آن جیمزباند بود.

امّا رمان نویسان واقعی آنهایی هستند که شخصیتهای به یاد ماندنی آفریده اند ـ شخصیت فروانسانی نظیر شخصیتهای رمان «وارشان» (۱۹۵۵م.) ویلیام گولدینگ؛ شخصیتهای حیوانی همچون رمان «سمورتارکا» (۱۹۲۷م.) از هنری ویلیامسون و یا «آوای وحش» (۱۹۰۳م.) از جک لندن؛ شخصیتهای کاریکاتوری مانند بیشتر شخصیتهای رمانهای چارلزدیکنز؛ یا شخصیتهای پیچیده و بغرنج و غیرقالبی همچون شخصیتهای رمانهای تولستوی، داستایوفسکی و هنری جیمز. اکثر خوانندگان به دلیل علاقه به شخصیتهای محوری در رمانهای متمایزی چون «اولیس» (۱۹۲۲م.) از جیمزجویس یا «بیداری فینه گانها» (۱۹۳۹م.) و رمان «تریسترام شندی» (۶۷ـ۱۷۶۰م.) از لارنس استرن، ترجیح می دهند که از ترفندهای سبک شناختی و بغرنج نما و پیچیدگیهای صوری چشم بپوشند.

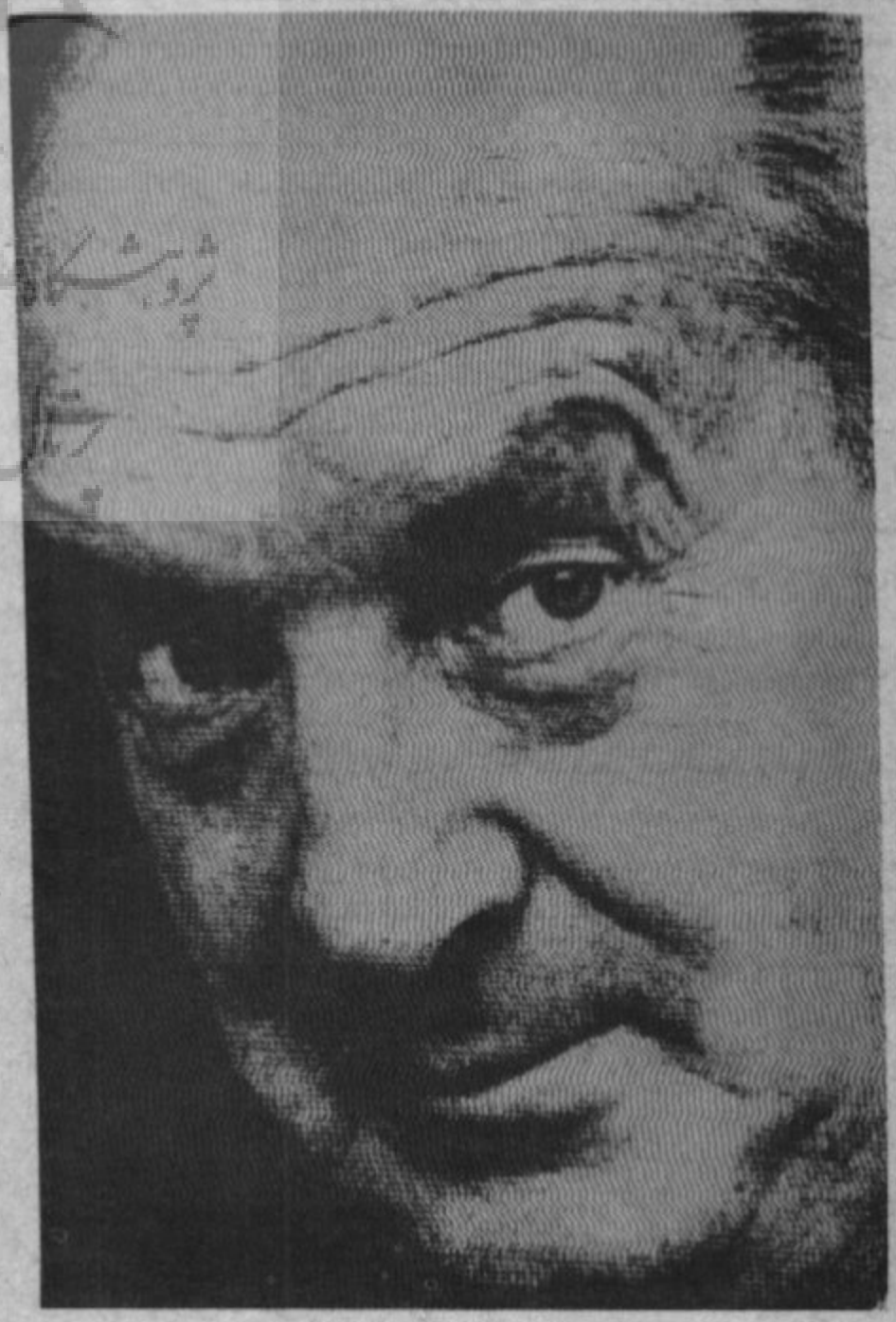
یکی از وظایف منتقدین ادبی این است که برای شخصیتهای داستانی سلسله مراتب ارزشی برپا کنند و پیچیدگی دیدگاه شکسپیر را از انسان ـ به آن صورتی که در رمانهای تولستوی و جوزف کنراد دیده می شود ـ بالاتر و فراتر از آفرینشهایی قرار دهند که احتمالاً به صورت شخصیت پردازیهای ساده و بی گره با برخی از ویژگیهای خاص، همچون بعضی از رمانهای دیکنز وجود دارد. با این حال بارها اتفاق افتاده که خوانندهٔ عادی، شخصیتهای ساده و سطحی ـ همانند شخصیتهای کارتونی به یادماندنی و همیشه امیدوار «آقای میکاوبر» و «اوریه هیپ موذی» در رمانهای دیکنز ـ را به شخصیتهای پیچیده و جامع الاطراف که خواننده را فرو می گیرند و رمان نویسان بزرگ فرانسه و روسیه خالق آنها هستند، ترجیح می دهند. در این موارد کل هویت انسانی در بوتهٔ تردید می افتد و نویسندگانی که این تردید را فریاد می کشند ـ نویسندگان «رمان نو» فرانسه نظیر آلن رب گریه، ناتالی ساروت و دیگران ـ در واقع در موضع رد وتکذیب نظریات ناب رمانتیک از شخصیت پردازی قرار می گیرند. این دیدگاه، تصور خود نویسنده را (یعنی تنها تصور انسانی ای که او واقعاً می تواند داشته باشد) بر بقیهٔ جهان بشریت تحمیل می کند. در نظر خوانندگان غیرپیچیدهٔ ادبیات داستانی، هرنوع شخصیت پردازی مخلوق با موضع استوار در زمان و مکان و تصنعی ترین بقچهٔ ویژگیهای رفتاری (حتی با جامهٔ مردانه) را می توان از یک شخصیت زمان بیرون کشید و با اینکه منتقدان آن را بدعت به حساب می آورند، ولی این گرایش پذیرش یک شخصیت در دمسازی و انطباق کامل با کاربستها و کاربردهای زندگی واقعی قرار دارد. هر شخص میانحال، دست کم به پیچیدگی خود و تناقض خُلق و خوی خود مشکوک است، ولی او بقیهٔ جهان را مرکب از موجودات ساده می بیند و می انگارد. نتیجه این است که شخصیتهای رمانهایی که خارج از درونگرایی خود نویسنده خلق می شوند به دلیل عدم تطابق و سازگاری با «واقعیت زندگی» مورد پذیرش قرار نمی گیرند. امّا خوانندگان فرادست و فرودست رمانها در محکوم سازی فقدان شخصیتهای به یاد ماندنی در اثر داستانی با یکدیگر همداستانند. یکی از شکستهای نویسنده در اثر داستانی خود این است که با شخصیت پردازی خود به تودهٔ عظیمی از رفقا و آشنایان خواننده، یک نفر دیگر را نیز بیفزاید. شخصیتهایی که هنگام یادآوری آنها، خارج از مرزهای کتابها به نظر آیند معمولاً آنهایی هستند که بیشترین توجه پدیدآورندگان خود را جلب کرده اند. چنین می نماید که عمق نفوذ روان شناختی و توانایی در بازنمایی واقعی هر شخصیت، از معیارهای اولیهٔ هنر داستان نویسی نباشد.

۳ـ صحنه یا پسزمینه: خُلق و خو و رفتار شخصیتهای داستانی نسبت به پویایی شخصی شان، بستگی بسیار به محیط و عرصهٔ زندگی آنها دارد: در نظر امیل زولا محیط، اهمیت فراتری دارد چون به عقیدهٔ او محیط تأثیر قاطعی در شخصیت می گذارد. حرکت داستانی رمان را محیط زیست موجود در آن تعیین می کند. از این رو محیط زیست رمان «مادام بواری» (۱۸۵۷م.) نوشتهٔ گوستاو فلوبر نمی توانست به غیر از پاریس باشد، چون زندگی تراژیک و مرگ قهرمان زن این رمان بستگی تام به شرایط موجود محیط زیست او داشت. امّا گاهی اتفاق می افتد که صحنهٔ اصلی رمان در تصورات خواننده اهمیتی همسنگ با اهمیت شخصیتهای موجود در آن پیدا می کند و پدیده ای کاملاً متمایز می شود. «وسکس» (Wessex) در رمانهای تامس هاردی حضوری ترس آور پیدا کرده است. شخصیتهای انسانی این رمانها مسلماً اگر در منطقه ای دیگر از انگلیس قرار می گرفتند، هیچ توفیر و تغییری نمی کردند. محبوبیت رمانهای سروالتر اسکات دربارهٔ «ویورلی» (Waverley) بیشتر بخاطر یادآوری حال وهوای رمانتیک اسکاتلند است و احتمالاً صحنه و محیط زیست رمانهای کُنراد دربارهٔ زندگی در دریا و یا در هند شرقی، ارزش دست اولی برای خوانندگان دارد؛ اهمیت این محیط زیست مسلماً کمتر از اهمیت پیچیدگی روابط انسانی همان رمان نیست.

«رمان محلی» از رمانهای شناخته شده است. توالی چهار رمانی که هوگ والپول (Hugh Walpole) با رمان «روگ هریز» (۱۹۳۰م.) شروع کرد، نتیجهٔ علاقهٔ او به بخشی از کمبرلند در انگلستان بود یعنی جایی که برای زندگی انتخاب کرده بود. ویلیام فاکنر صحنهٔ رمان «خانهٔ اشرافی» خود را در منطقه ای خیالی در «می سی سی پی» به نام «یوکناپاتاوفا» (Yoknapatawpha) قرارداد و یکی از بزرگترین آثار کلاسیک ادبیات آمریکا را در قرن بیستم خلق کرد. این رمان به همان طبقه ای از رمانهای شیرین و خواندنی تعلق داشت که در همان روزگار، رمان نویس انگلیسی شیلا کی ـ اسمیت (Sheila Kaye-Smith) دربارهٔ «ساسکس» می نوشت. امّا برخی از رمان نویسان انگیزهٔ مبتکرانه ای از عدم کاربرد یک صحنه در چندین کتاب

کسب می کردند و آگاهانه به دنبال پسزمینه های جدیدی بودند. **گراهام گرین**، رمان‌نویس انگلیسی همیشه برای نوشتن یک رمان جدید در پی صحنه و موقعیت تازه‌ای بود. توانایی او در شکار صحنه‌ای مناسب برای رمان جدیدش در رمان «جان کلام» (۱۹۴۸م.) به خوبی آشکار است. **اولین وو** رمان‌نویس معاصر او گفته است که صحنهٔ آفریقای جنوبی این رمان هَمان چیزی است که من به عینه آن را تجربه کرده‌ام. البته چنین قدرت و توانایی ای، بی‌نظیر و بی‌تالی نیست. مغربیهای یورکشایر به دلیل اینکه **امیلی برونته** آنها را در رمان «بلندیهای بادگیر» (۱۸۴۷م.) مطرح ساخت، حالت رمانتیک یافته‌اند؛ سیاحان ادبی همیشه از استاك آن ترنت (Stoke-on-Trent) دیدن می کنند، چون این منطقهٔ شمال انگلیس دربرگیرندهٔ پنج شهرکی است که آرنولدبنت(A.Bennett) رمانهای اوایل قرن بیستم خود را دربارهٔ آنها نوشته است. دیگران نیز برای دیدن مونتری در کالیفرنیا می روند چون **جان اشتاین بک** در رمانهای خود با تخیل خلاقه‌ای صحنه و عرصهٔ این منطقه را تصویر کرده است و سیاحان برای تجربه هیجان و تنشی که در رمانها وجود دارد، بدانجا روی می آورند. جیمزجویس که علاقه‌ای بی‌پایان به دوبلین داشت، این شهر را با شیوه‌ای بالا برد که کتابهای راهنما به گرد آن نرسیدند.

اصولاً صحنه رمان همیشه ازمکانی واقعی مایه نمی گیرد. رمان‌نویس چیره‌دست اغلب توانایی پدید آوردن کل داستان خود ـ از پسزمینه گرفته تا شخصیتها و حرکت آنها ـ را دارد. در رمان «آدا» (۱۹۶۹م.) از مهاجر روسی **ولادیمیر نابوکف** یک پیوستار زمان ـ فضای جدید وجود دارد و ج.ر.ر. **تولکین** محقق انگلیسی در رمان خود به نام «ارباب رینگها» (۵۵ـ۱۹۵۴م.) «جهان متناوبی» آفریده که برای خوانندگانی که از رمان مهیج ارضا نمی شوند، جذاب و گیراست. دنیای سفر میان سیاره‌ای از مدتها پیش از اینکه پای بشر به ماه برسد، با تخیل بازسازی شده بود.



نابا کف

رمانهای هـ. گ. **ولز** یا رمان «دنیای قشنگ نو» (۱۹۳۲م.) از **آلدوس هاکسلی** وسایل و گنجینه‌های آینده را کاویده‌اند و هنوز در عصری مورد تأیید قرار می گیرند که نویسندگان آنها نزیستند تا پیش بینی‌های خود را ببینند. ترکیب‌بندی هر مکان در رمان می تواند یکی از هنرهای جادویی داستان‌نویسی باشد.

رمان نویس واقعی در ارتباط با صحنهٔ داستان خود، معمولاً برای شخصیتهایش محیط معتبری می آفریند و این خود نشانگر توجه خاص به اطلاعات و داده‌ها (فوریت خورد و نوش و پوش) فراتر از کلمات تجریدی نظیر «طبیعت» و «شهر» است. لندن رمانهای چارلز دیکنز نه در خط افق و چشم‌انداز خیابانها، بلکه در بوی دود چوب بخاریهای خانه‌های وکلا تجسم می یابد.

۴ـروش روایت و زاویهٔ دید: هرکجا داستانی باشد، داستانگویی نیز هست. راوی حماسه و حماسهٔ مضحک نیز از نظر سنتی میان شخصیتها و خواننده حائل است. شیوهٔ داستان‌نویسی فیلدینگ چندان توفیری با شیوهٔ داستان‌نویسی هومر نداشت. راوی گاهی نگره‌های خود را به گونه‌ای نامربوط بر گسترهٔ داستان تحمیل می کند. او همیشه دانای کلی است که شخصیتها را تاحد ملعبه پایین می کشد و کنش و عمل داستانی را در مسیری از پیش ساخته، هدایت می کند وبدین گونه آخر داستان از همان آغاز لو می رود. برخی از رمان‌نویسان از شیوهٔ روایت چندان رضایتی ندارند. چون به نظر آنها این شیوه، آزادی عمل شخصیتها را محدود می کند و نوآوریهای تکنیک داستانی در این زمینه همیشه عینیت درام را مدنظر داشته، چون در آن شخصیتها بدون تحمیلی از سوی نویسنده، براساس سرنوشت خود در جنب‌وجوش هستند.

شیوهٔ نامه نگاشتی مورد استفادهٔ **ساموئل ریچاردسن** در رمان «پاملا» (۱۷۴۰م.) و **ژان ژاك روسو** در رمان «الوئیز جدید» (۱۷۶۱م.) این حسن را داشت که به شخصیتها مجال داستانگویی را با واژگان و عبارات خودشان می داد، امّا مقاومت در برابر این احساس ناخوشایند دشوار بود که تدوینگری عالی، نامه‌ها را با الگوی خاص خود تنظیم و تدوین کند. تمهید و شگرد جاسازی راوی در مقام یکی از شخصیتهای داستان، مشکل محدودسازی مواد موجود برای روایت را در پی دارد، چون راوی ـ شخصیت، فقط می تواند وقایعی را منتقل سازد که خودش در آنها شرکت دارد. البته در این میان می توان تعدادی از راویان حاشیه‌ای را نیز وارد روایت اصلی کرد. کنراد و در مقیاسی کمتر **سامرست موآم** از این شگرد ـ گواینکه گاهی تصنعی به نظر می رسید، ولی با موفقیت تمام ـ بهره گرفتند. در داستانهای آنها مثلاً «الف» که راوی اصلی است تا آنجا که وقایع داستان را می داند، بازگویی می کند و سپس آنچه را که «ب» و «جیم» و «دال» درباره بخشهایی که او نمی داند به او گفته‌اند، ارائه می دهد.

فوردمداکس فورد در رمان «سرباز خوب» (۱۹۱۵م.) در جستجوی عینی‌ترین شیوهٔ روایت، از داستانگویی استفاده کرد که خود، داستان مورد روایت خویش را نمی فهمید. به این تکنیک، تکنیک «انگرنده غیرقابل اعتماد» گفته می شود. خواننده که بهتر از راوی می فهمد، می پندارد که داستان را مستقیماً درك کرده است. جویس در هر دو اثر عمده خود، برای فصول مختلف، از راویان مختلفی بهره گرفته است. اکثر این راویان غیرقابل اعتمادند و برخی از آنها به غیر شخصی بودن نوعی از نقیضه تجریدی دست می یابند. مثلاً در «اولیس» واقعه‌ای در بیمارستان زنان و زایمان رخ می دهد و این واقعه با بیان نوعی سبک طنزآمیز نثر تاریخی انگلیسی گفته می شود. امّا مهمترین تکنیکهای جویس در این است که توجه را به مهارتها و استادیهایی معطوف می سازد که در سایه قرار دارد. خواننده در جایی که باید فقط از شخصیتها و حرکتها و اعمال آنها سردرآورد، فراست و زرنگی نویسنده را درمی یابد. نویسنده هنگامی که از جریان سیال ذهن بهره می گیرد، چندان احساس نمی شود. این شیوه، شیوه‌ای است که اندیشه‌ها و احساسات آنی و سرریزکنندهٔ شخصیت داستان با تک گویی درونی که شسته و رفته و به طور حساب شده، درهم ریخته و ناآگاهانه

می نماید، ارائه می شود. از آنجا که این تکنیک ظاهراً داستان را به درون آزمایشگاه فردی روانکاو و روان شناس می کشاند (برای ارائهٔ مواد هنری یا علمی نه خود هنر) بنابراین جویس ناچار شگردها و تمهیدات شکل دهنده ای را بر داستان تحمیل می کند. او بیش از هر رمان نویس دیگر در پی یافتن تکنیک عینی روایت بود. ولی نتیجهٔ این پیگردی وی غرق شدن در ذهنی ترین روایتها و نوعی سبک شناسی غیرمتعارف بود.

البته مسألهٔ به کارگیری یک زاویه دید روایی اقناع کننده، تقریباً غیرقابل حل است. ورود دقیق و حساب شده به تشریح وقایع، محدودیت واژگان برای نوعی از پایینترین مخرج مشترك خواننده و صیقل دادن سبک در حد اعلای خود، از شگردها و تمهیدات نابی بود که برای نویسندگانی چون **ارنست همینگوی** (که نظیر جویس در مقام سبک شناسی غیرمتعارفی باقی ماند) بسیار کارساز بود ولی اینها برای رمان نویس که معتقد بود هنر او نظیر شعر باید بتواند غنای بازی کلمات، تلمیح و سمبل را جذب کند، چندان راهبردی نداشت. هر اثر تازه برای رمان نویسان مجرب نشانگر تلاشی است برای دمسازی غیرقابل غلبه تمام شمولی با خود حذفی. گفتنی است که سروانتس در «دن کیشوت» و نابوکف در «لولیتا» (۱۹۵۵م.) دستهای چهار قرن را به هم پیوند می زنند تا اقناع کننده ترین تمهید و شگرد ویراستار داستانی را پیدا کنند که یک داستان خطی و دست نویس را ارائه دهد و ادعای مسؤولیت نداشته باشد. امّا این روش بسیار مفید در فردی محقق و پژوهشگر یا فاضل قابل فرض است و قوه و نیرویی است که معمولاً با رمان نویسان سنخیتی ندارد.

۵- صحنهٔ عمل یا بُعد: هیچ رمانی از حیث تئوریک نمی تواند طولانی باشد، ولی اگرهم کوتاه باشد، حالت رمان بودن خود را از دست می دهد. شاید اتفاقی نباشد که رمانهای عالی دنیا دارای حجم متعارفی هستند. همچون رمانهای «دن کیشوت» سروانتس، «برادران کارامازوف» داستایوفسکی، «جنگ و صلح» تولستوی «دیوید کاپرفیلد» چارلزدیکنز، «زمان از دست رفته» پروست و غیر آن. از طرف دیگر، از زمان جنگ دوم جهانی به بعد، ایجاز یکی از ویژگیها و شاخصهای آثاری همچون رمانهای متأخر **ساموئل بکت** نویسندهٔ پوچگرای ایرلندی، و داستانهای خورخه **لوئیس بورخس** نویسندهٔ آرژانتینی بود و نیز مثلاً زیبایی شناسی بر پایهٔ حجم داستان بود که از پیشرفت رمانهای کوتاه **رونالد فیرنبک** بعد از جنگ اول جهانی یا اولین وو نویسندهٔ رمان «معشوق» (۱۹۴۸م.) کاست. چنین می نماید که دو نوع شیوهٔ ارائهٔ شخصیت انسانی وجود داشته باشد: یکی شیوهٔ موجز و کوتاه و با ارائهٔ واقعه ای مهم از زندگی یک شخصیت یا گروهی از شخصیتها؛ و شیوهٔ دیگر - که حجم زیادی می طلبد- از طریق ارائهٔ پارهٔ عظیمی از یک زندگی یا زندگیها که اغلب از تولد شروع و به بزرگسالی یا کهنسالی می انجامد، حاصل می شود. نمایشنامه های شکسپیر نشان می دهد که تصویر کاملی از هر شخصیت را می توان در حوزه ای محدود و مؤجز ارائه داد، تا آنجا که حجم در این نوع رمانها هیچ نوع ارزش و اعتباری را فراهم نسازد. مع الوصف هنگامی که رمان نویس تصمیم می گیرد چیزی کلانتر از شخصیت ارائه دهد، مثلاً وقتی که می خواهد کل جامعه و یا دوره ای از تاریخ را بازنمایی کند. حجم ضرورت پیدا می کند.

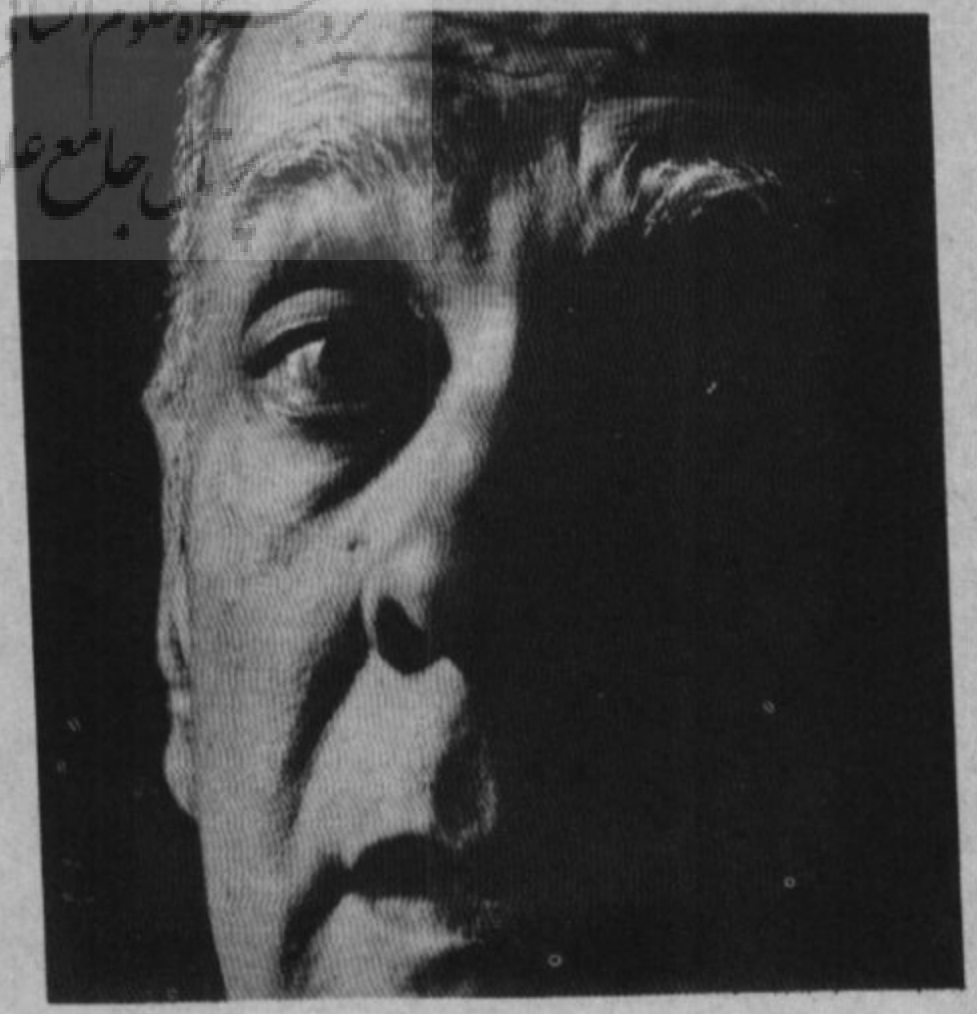
هنگامی که وظیفه و کارکرد هنری، مواد نسبتاً غیرشخصی مورخ را حالت احساسی و عاطفی و ضروری می بخشد، هیچ قالب وابستهٔ هنری، نه شعر حماسی و نه درام و فیلم، نمی تواند به پای منابع رمان برسد. رمان «جنگ و صلح» یکی از نمونه های برجسته بررسی جهانی یعنی جامعه اوایل قرن نوزدهم روسیه می باشد که روشنگریهای یک مورخ را در خود دارد و احساسات و عواطف موجود دوره ای از تحول فاجعه آمیز را مستقیماً منتقل می سازد. **بوریس پاسترناك** نویسنده دیگر روسی در قرن بیستم در رمان «دکتر ژیواگو» (۱۹۵۷م.) با حجمی کمتر از حجم رمان تولستوی، فوریتهای شخصی زندگی را در خلال انقلاب روسیه بیان می کند. رمان «برباد رفته» (۱۹۳۶م.) **مارگارت میچل**، البته با ارزش ادبی متفاوت تر از دو اثر مذکور، نشان می دهد که جنگهای داخلی آمریکا چگونه توانسته اوضاع غم انگیز، وحشتبار و با شکوه مبارزات طبقاتی جهان کهن را به تصویر بکشد.

لازم به گفتن نیست که حجم و وزن موضوع، تضمینی برای شکوفندگی و عظمت داستانی نمی تواند باشد. برای نمونه در میان نویسندگان آمریکا، تقدیر و بزرگداشت **جیمز جونز** از ارتش ایالات متحده در آغاز جنگ دوم جهانی در رمان «از اینجا تا ابدیت» (۱۹۵۱م.) گواینکه یک طرح جاه طلبانه بود، ولی ردیه ای بر نوشته های بی تفاوت و شخصیت پردازی احساساتی بود، رمان «برهنگان و مردگان» (۱۹۴۸م.) نورمن می لر (Norman Mailer) نیز رمانی جاه طلبانه دربارهٔ ارتش بود، ولی به دلیل فشردگی و توجه به ایجاز و عینیت گزنده ای که جونز نتوانست به پای آن برسد، از موفقیت زیادی برخوردار شد. بارها اتفاق افتاده که حجم یک رمان بیشتر از موضوع آن شده است مثل رمان «میس مکینتا، محبوب من» (۱۹۶۵م.) نوشته **مارگریت یانگ** که به عنوان حجیم ترین رمان قرن بیستم شهرت دارد و رمان «بزغاله جایلز» (۱۹۶۶م.) و رمان «مجوس» (۱۹۶۵م.) از جان فاولز (John Fowles). آشفتگی یکی ازآفتهای رمان بلند است، آشفتگی می تواند در نویسندگی بی دقت، و زیاده رویهای عاطفی و احساسات گرایی خلاصه شود.

حتی در رمان بلند «پیکارسک» - که در دست نویسنده ای چون **فیلدینگ** و یا معاصر او **توبیاس اسمالت** به ندرت دچار احساساتیگری می شود، به خاطر تکثیر وقایع، و خود وقایع و جملات معترضه مبهم و نیز حرکت آهسته ای که مفهوم فوریت حاکم بر کل رمان را به مخاطره می اندازد، اعمال افراطی کاملاً به چشم می خورد. اگر می بینیم که رمان «جنگ وصلح» **تولستوی** عظیم تر از رمان «تام جونز» **فیلدینگ** و «دیوید کاپرفیلد» **چارلزدیکنز** است، به دلیل اصالت موضوع آن و یا تأثرآوری آن و یا اهمیت تاریخی آن نیست؛ بلکه به این دلیل است که تولستوی ایجاز و فوریتی را که از ویژگیهای یک داستان مجمل می باشد، وارد درام جهانی خود کرده است.

گاهی عرصه عمل یک مفهوم داستانی به یک رویکرد و رهیافت فنی شبیه به رویکرد سمفونی در موسیقی نیاز دارد، یعنی خلق یک اثر در کتابهای مجزا، نظیر موومانهای سمفونی که هرکدام از آنها به تنهایی قابل فهم است، امّا قابل فهم بودن کلی آن بستگی کامل به مضمون و شخصیتهایی دارد که

لویس بورخس

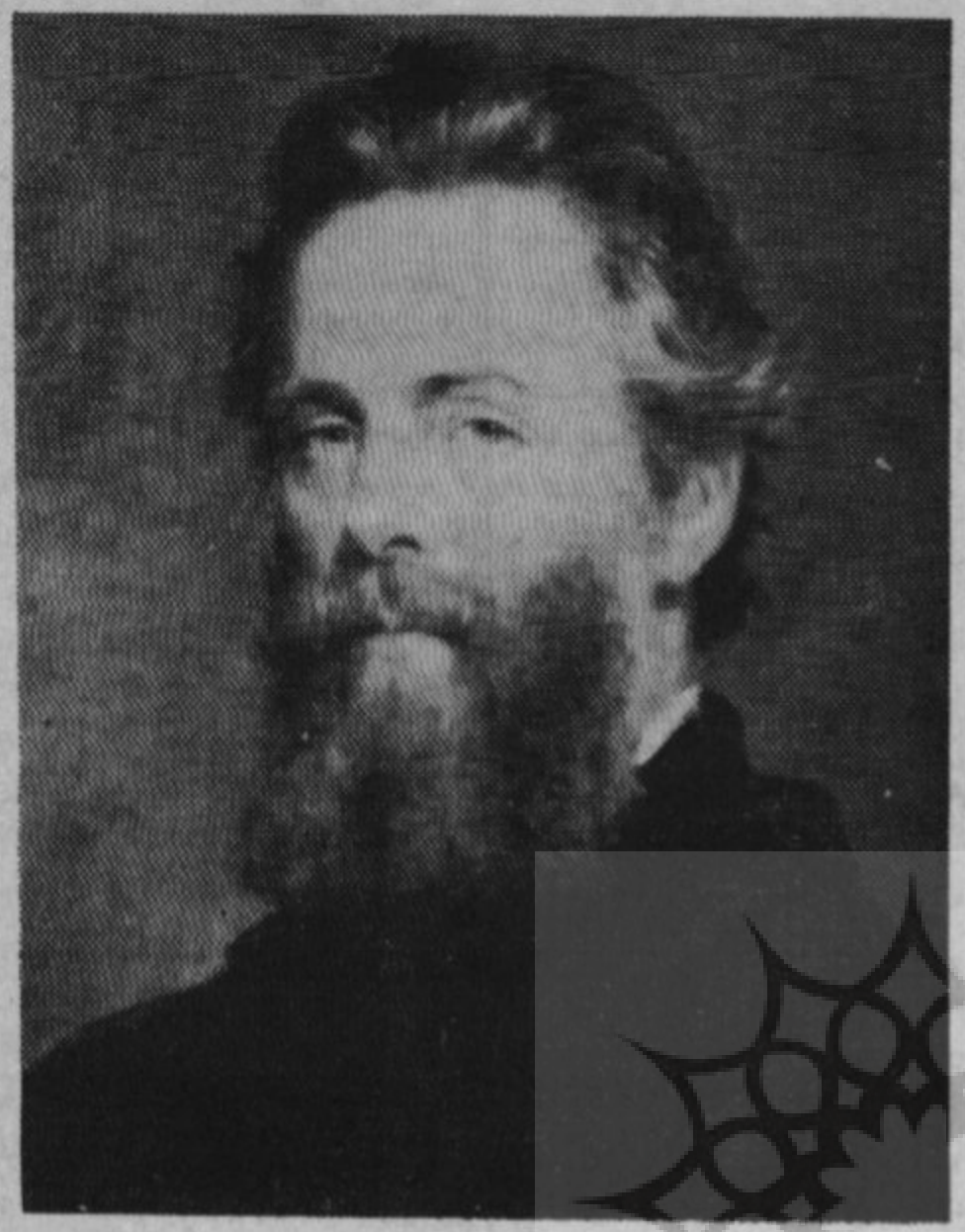


آنها را متحد ساخته و در کنار هم قرار داده است. «ژان کریستف» (۱۲-۱۹۰۴م.) رومن رولان نویسندهٔ فرانسوی نمونه بارز این نوع رمان است، چون قهرمان آن یک نفر آهنگساز است و اثری در چهار موومان می باشد. در میان رمانهای ادبیات انگلیسی رمان لارنس دارل (L.Durrel) «کوارتت اسکندریه» (۶۰-۱۹۵۷م.) قابل ذکر است که همان عنوان رمان می رساند که به چهار بخش تقسیم شده نه رمان واحدی که در چهار جلد نوشته شده باشد؛ این مفهوم البته «نسبی گرا» است و درصدد است تا از چهار زاویه دید متفاوت به وقایع و شخصیتهای یکسان نگاه بیاندازد. زبان «رقصی برای موسیقی زمانه» از آنتونی پاول یک مجموعه از رمانهای حجیم است که در سال ۱۹۵۱م. شروع شد (در سال ۱۹۶۲م جمع آوری گردید) و آن را می توان بررسی بخشی از جامعه انگلیس دانست که در آن از رویکرد سالشمارانه اجتناب شده و وقایع به دلیل تجانس و همگنی تواریخ پس و پیش شده، در یک جلد گرد آمده است. رمان «بیگانگان و برادران» نوشته سی. پ. اسنو، سریهای مشابهی است که در سال ۱۹۴۰م. شروع شد و در سرتاسر دههٔ ۱۹۵۰م. و دههٔ ۱۹۶۰م. ادامه یافت و نشان داد که یک مفهوم داستانی چگونه می تواند فقط در عمل نوشتن تحقق یابد؛ چون انتشار مجلات متقدم جلوتر از وقایع تاریخی است که در مجلات متأخر تصویر شده است. به عبارت دیگر، نویسنده نمی توانسته چگونگی موضوع بعدی را بداند تا به پایان آن فکر کند. در ورای همه این آثار، یکی از نمونه های برجسته «رود رمان» رمانی بود که پروست خالق آن نبود و حجم و عرصه عمل این رمان دقیقاً هم مرز با خود زندگی نویسنده و درک نوخاستهٔ الگوی آن بوده است.

۶-اسطوره، سمبلیسم، مفهوم: - مشغله آگاهانه و روزبه روز رمان نویس، یادداشت وقایع، تنویر شخصیتها، تنظیم نوشته ها، نقطه اوج (بزنگاه) و گره گشایی است. نیروهای زیرآستانه ای که ظاهراً مستقل از نویسنده عمل می کنند و خواص و ابزار ظاهری داستان را با مفهوم عمیقتری می آرایند، تعیین کننده ارزش زیبائی شناختی اثر رمان نویس می باشد. بنابراین یک رمان به مقام اسطوره برکشیده می شود و شخصیتهای آن به سمبل و نمادهای حالات و یا انگیزه های همیشگی انسان تبدیل می شوند و به صورت تجسم ویژه ای از حقایق عمومی که شاید برای نخستین بار در حین خواندن تحقق یابد درمی آیند، توانایی انجام یک عمل خیالبافانه بر رمان «دون کیخوته» (دون کیشوت) سبق داشت، چطوریکه «نوآریزم» نیز قبل از اینکه فلوبر این نام را پیدا کند، وجود داشت.

لیکن اشتیاقی که به یک اثر داستانی مفهومی فراتر از یک داستان معمولی می بخشد، یک مفهوم آگاهانه و سنجیده و در واقع آن هدف نخستین می باشد. وقتی که رمانی نظیر رمان «اولیس» جویس و یا رمان «قطورس» (۱۹۶۳م.) جان آپدایک و یا رمان «تصویری از برج و بارو» (۱۹۶۵م.) نوشته آنتونی برجس مبتنی بر یک اسطوره موجود کهن باشد، برای بالا بردن یک موضوع کم اهمیت قصد و هدفی در پیش است یعنی می خواهد مجموعه ناهنجاری از ارزشها را با ارجاع آنها به یک عصر قهرمانی به سخره بگیرد و یا ساختار محکمی را برای حصول یک تصویر مرکب و محوری از زندگی واقعی، فراهم سازد. جویس در مورد «اولیس» خود اظهار داشت وجه تشابه هومری او - که با تفضیلات دقیق و موشکافانه انجام داده -، پلی است که ۱۸ اپیزود او از روی آن می گذرد؛ و پس از گذشتن، پل می تواند به طرف «آسمان صعود کند.» امّا تردیدی نیست که متن معمولی یک روز تابستانی دوبلین، از طریق وجه تشابه و توازی باستانی، به چنان غنا، طنز و کلیتی می رسد که با هیچ وسیله ای نمی شود بدان دست یافت.

هدف و قصد اسطوره ای و سمبلیک یک رمان در ساختار کمتر از جزئیات متجلی می شود و گو اینکه به نظر ناتورالیستی می آید، ولی چیزی فراتر از واقعی می باشد. خوردشدگی جام جهانی در رمان سال ۱۹۰۴م. هنری جیمز بسیار ملموس و محسوس است و از اینجا به بعد حالت سمبلیک واقعی به خود می گیرد و به فروپاشی روابط می انجامد. حتی انتخاب نام یک شخصیت نیز حالت سمبلیک دارد. سامی مونتجوی



هرمان ملویل

(Sammy mountjoy) در رمان «سقوط آزاد» (۱۹۵۹م.) ویلیام گولدینگ از فیض و رحمت آسمان محروم می شود یعنی از لذت صعود (mountojoy) و این کار را با اراده آزاد انجام می دهد و عنوان شخصیت، مفهوم پیدا می کند. نام «دکتر ژیواگو» به این دلیل انتخاب شده که نامش معنی «زنده» می دهد و بار مذهبی شدیدی به دنبالش است. در نسخه روسی «انجیل»، طبق گفته سن لوک فرشتگان از زنانی که وارد آرامگاه مسیح می شوند، پرسش می کنند: «چرا شما زنده را از لابه لای مرده می جوئید؟» و نام اول اویوری (Yuri) است که مترادف روسی جرج است که اشاره به کشتن اژدها دارد.

سمبل که مفهوم ویژه ای در سطح روایت فرعی است، اگر بدون تصنع در درون متن ناتورالیسم قرار گیرد، بهترین کارآیی را دارد. تصویر علامت تجاری عینک ساز در شیشه های عینک گُنده رمان «گتسبی بزرگ» (۱۹۲۵م.) از ف. اسکات فیتزجرالد به صورت جزئی از کل مورد پذیرش قرار می گیرد، امّا بُعد مضاعفی به تراژدی گتسبی می افزاید، و زمانیکه این تراژدی به گونهٔ سمبلی از نزدیک بینی الهی به حساب آید، کل دوره حیات آمریکا را دربرمی گیرد. همچنین در یک پوستر سینمایی از رمان «زیر آتشفشان» (۱۹۴۷م.) مالکلم لاوری (Malcolm Lowry) که فیلم ترسناکی را تبلیغ می کرد، می تواند با پسزمینه ناتورالیستی آن خوانده شود یعنی پیانوزن کنسرتی که دستهای پیوند خوردهٔ او دستهای یک نفر قاتل است و این سمبلی از رذالت نازیها است؛ این رمان در اوایل جنگ دوم جهانی شروع می شود و قهرمان مأیوس آن یعنی جفری فیرمین در آخرین روز زندگی خود چشم به فروپاشی تمدن غرب می دوزد.

رمانهای سمبلیک دیگری وجود دارد که توضیح و تفسیر مفهوم فروروائی آن آسان نیست، چون به نظر می رسد بر مدار ساحت ضمیر ناخودآگاه پی ریزی شده باشد. رمان موبی دیک (۱۸۵۱م.) هرمان ملویل یک چنین حالتی دارد، چنانکه رمان کوتاه دی. اچ. لارنس با عنوان سنت ماور (۱۹۲۵م.) نیز در این وادی سیر می کند و در آن مفهوم اسب حاکی از قدرت و رازناکی است. □