کوششی در کشف

ساختار رمان و اصول آن

ناصر ایرانی

ساخت رمان، نوشتهٔ ادوین میور، ترجمهٔ فریدون بدره‌ای، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.

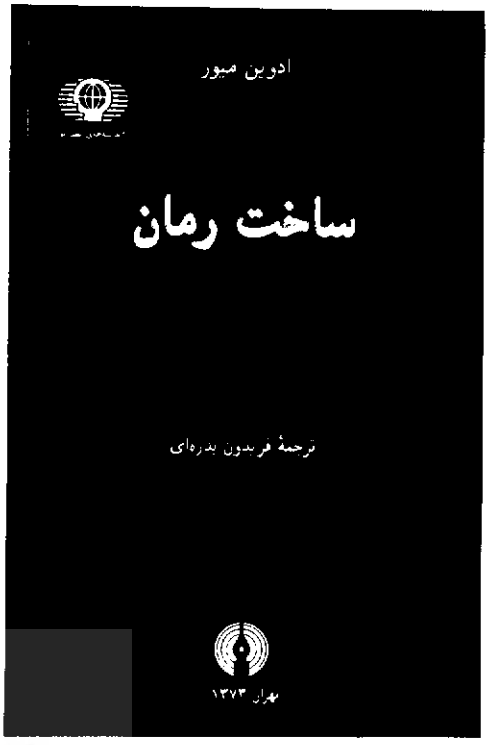
ادوین میور، نویسندهٔ *ساخت رمان*[۱]، شاعر و منتقد و رمان نویس و مترجم اسکاتلندی در ۱۵ مه ۱۸۸۷ در جزایر اُرْکنی[۲] اسکاتلند پا به جهان گذاشت و در ۳ ژانویهٔ ۱۹۵۹ در کمبریج انگلستان وفات یافت. او شاعری خوش‌قریحه و خلاق بود و رمان‌نویسی متوسط. در مجموع سه رمان نوشته است که هیچ‌یك در ردیف رمانهای بزرگ انگلیسی به حساب نمی‌آید، ولی شعرهای او که از لحاظ اسلوب سنت‌گرا و از حیث مضمون نو و شخصی‌اند نام و یاد او را زنده نگه داشته‌اند. در فن ترجمه نیز مهارت و معروفیت داشت. برجسته‌ترین کارهایش در این زمینه ترجمهٔ آثار کافکا بود که با مشارکت همسرش، ویلا آندرسن، صورت گرفت. در نقد نیز صاحب چندین اثر است که از میان آنها ترجمهٔ *ساخت رمان* اکنون در اختیار فارسی‌زبانان است.

ادوین میور *ساخت رمان* را در سال ۱۹۲۸ منتشر کرده است، یعنی حدود ۶۷ سال پیش. با وجود این هنوز خواندن آن مفید است، به ویژه برای رمان دوستان فارسی‌زبان و رمان‌نویسان ایرانی. در سطور بعد خواهم گفت چرا.

ادوین میور در *ساخت رمان* می‌کوشد تا اصول ساختاری رمان را کشف و بیان کند. منتهی چون در زمان او مسئلهٔ شکل (form) بحثها و، به قول میور، «جار و جنجال»ها و مناقشه‌های فراوان برانگیخته بود، ابتدا لازم می‌داند که «موضع» خود را روشن کند.

در آن زمان نظریه‌های هنری جیمز (۱۹۱۶ـ۱۸۴۳)، رمان‌نویس بزرگ امریکایی، درباب هنر رمان خاصه در میان علاقه‌مندان فرهیختهٔ این هنر هواداران پرنفوذی داشت، از جمله پرسی لابك[۳] (۱۹۶۵ـ۱۸۷۹) منتقد سرشناس انگلیسی اثر کلاسیك و گرانمایهٔ خود *صناعت داستان*[۴] (۱۹۲۱) را نوشته بود که در آن به تحلیل و ستایش فنون رمان‌نویسی هنری جیمز پرداخته است. جیمز و لابك در هنر رمان بیش از هرچیز دیگر به «شکل» و در میان عناصرِ شکل به «دیدگاه واحد» اهمیت می‌دهند، حال آن که در همان سالها ای. ام. فورستر، یکی دیگر از رمان‌نویسان و نظریه‌پردازان بزرگ عصر، اثر بسیار معروف خود *جنبه‌های رمان* (۱۹۲۷) را منتشر کرد که در آن اهمیت چندانی به شکل نمی‌دهد و نویسنده را مختار می‌داند که در رمان واحد هرجا که ضرورت داشت دیدگاهش را تغییر دهد.

ادوین میور بر پرسی لابك خرده می‌گیرد که برای او «بعضی از صورتهای [= شکلهای] رمان خوب است و بعضی بد، و بهترین صورتها آنهایی است که هنری جیمز به کار گرفته است.» آن‌گاه موضع خود را روشن می‌کند: «من با این فرض آغاز می‌کنم که همهٔ صورتهای اصلی رمان خوب است؛ آنها که دارای الگوی معیّن و «شسته رفته» هستند؛ آنها که دارای الگوهای مبهم و نامشخص هستند؛ آنها که بسط و گسترش محدودی دارند؛ آنها که به نظر می‌رسد اصلا بسط و پیشروی ندارند. من به مناقشات موجود وارد نمی‌شوم؛ و ترجیح می‌دهم چند ملاحظه و اندیشهٔ کلی



را که مربوط بدانها تواند بود، عرضه بدارم.» (ص ۶).

او ضمناً اصطلاحاتی نظیر «الگو»، «ریتم»، «سطح»، «دیدگاه»، و نظایر آنها را گنگ و مبهم می‌داند و می‌گوید که «[هنری] جیمز پدرِ بیشتر این اصطلاحات پرسش برانگیز است. وی امپرسیونیستی علاج‌ناپذیر بود؛ علم نقادی را با واژگان گنگ و مبهم خود آلوده ساخت. این واژگان را چون دربارهٔ آثار برجسته و درجهٔ یك به کار می‌بری، ناساز و نارساست.» ولی معتقد است که اصطلاح طرح[5] «اصطلاحی است مشخص، اصطلاحی است ادبی، و دارای قابلیت اطلاق عام. می‌توان آن را در وسیعترین معنای عامه‌پسندش به کار برد. طرح برای همه کس، نه فقط برای منتقد، دلالت می‌کند بر زنجیره‌ای از حوادث و رویدادها در یك داستان و اصلی که آنها را درهم می‌بافد.» (ص ۷).

ویژگی دیگر عنصر طرح آن است که در تمام رمانها هست، زیرا «در هر رمانی باید چیزهایی با نظم و ترتیب معینی رخ دهد.» از این‌رو، ادوین میور در *ساخت رمان* می‌کوشد طرحهای عمده‌ای را که در هنر رمان به کار گرفته شده است طبقه‌بندی کند، به عبارت دیگر انواع رمان را برحسب نوع طرح آنها طبقه‌بندی کند و اصول ساختاری هر یك را استخراج و بیان کند.

نکتهٔ جالب توجه این که ادوین میور، برخلاف بسیاری از منتقدان متکبر که کسوت معلمی به خود تفویض می‌کنند و سخت می‌کوشند تا به رمان‌نویسان درس دهند که چگونه باید رمانهایشان را بنویسند، این وظیفهٔ فروتنانه را به عهده می‌گیرد که طرحها را چنان که «هستند» شناسایی و طبقه‌بندی کند، نه آن طور که «باید باشند». می‌گوید: «تنها چیزی که می‌تواند دربارهٔ رمان مطلبی به ما بگوید، همانا خود رمان است.»

میور رمانها را به پنج شکل یا نوع عمده تقسیم می‌کند: رمان عمل، رمان شخصیت، رمان دراماتیك، رمان تاریخی یا وقایعنامه‌ای، و رمان دوره‌ای.

● **رمان عمل.** رمان عمل، به گفتهٔ میور، ساده‌ترین شکل رمان است، «داستانی است از رویدادها و حوادث متوالی که عموماً شگفت‌آور و اعجاب‌انگیزند.» آنچه خواننده را در این نوع از رمان افسون می‌کند لذت بردن از حوادث پرمخاطره و خشنی است که قهرمان داستان همه را به سلامت از سر می‌گذراند و به هدفهایش دست می‌یابد. خواننده این را، «پایان خوش» داستان را، پیشاپیش می‌داند. از این‌رو ماجراهای پرمخاطره و خشن را بدون اضطرابِ آزاردهنده دنبال می‌کند و از جنبه‌های غیرمنتظره و شگفت‌انگیز آنها به وجد می‌آید و لذت می‌برد.

در رمان عمل عنصری که نقش اصلی را به عهده دارد عمل یا طرح است. شخصیتهای داستان نقش و ارزش درجهٔ دو دارند و به گونه‌ای خلق می‌شوند که طرح می‌طلبد. میور برای آن که این جنبهٔ مهم از اصول ساختاری رمان عمل را توضیح بدهد جزیرهٔ گنج اثر رابرت لوئیس استیونسن را شاهد می‌آورد: «در جزیرهٔ گنج، تریلاونی [یکی از شخصیتهای رمان] *می‌بایست نتواند سرّ* نگه‌دار باشد، والاّ دزدان دریایی هرگز نمی‌توانند دریابند که وی برای یافتن گنجی بادبان کشیده است. سیلور [یکی دیگر از شخصیتها]، به همان طریق، *باید سیاست‌پیشه باشد*، وگرنه کارگران کشتی بی‌آن که مظنون واقع گردند، نمی‌توانند به جزیره برسند. و دزدان دریایی *باید به آسانی به نزاع با یکدیگر برخیزند*، وگرنه چند آدم وفادار به هم نمی‌توانند در پایان کار پیروز شوند.» (ص ۱۱) [تأکید را نویسندهٔ مقاله افزوده است].

رمان عمل رایج‌ترین شکل رمان است و به قصد «فرار از قیود مبتذل و دست‌وپاگیر و کسل‌کنندهٔ زندگی معمولی» نوشته می‌شود، ولی این فرار در عین حال که می‌بایست هراس‌انگیز باشد، باید کاملا بی‌دردسر و موقتی نیز باشد. خلاصه «طرح داستان مطابق آرزوی ماست نه منطبق با دانش ما. این نوع رمان، با قدرتی بیش از آنچه ما در خود سراغ داریم، میل طبیعی ما را به

حاشیه:

1) *The Structure of the Novel*
2) Orkney
3) Percy Lubbock
4) *The Craft of Fiction*
5) plot

در مخاطره زیستن و، در عین حال، در امن و سلامت ماندن، همه‌چیز را سرنگون کردن و قوانین را تا آنجا که مقدور است زیرپا نهادن، و از عقبات آن گریختن ارضا می‌کند؛ تجسمی از آرزوها و امیال ماست نه تصویری از زندگی.» (ص ۱۲).

رمان عمل اگر تنها در سطح ماجراهای پرمخاطره و شگفت‌انگیز باقی بماند، مثل بیشترِ نزدیک به تمام داستانهای عامه‌پسند جنایی و حادثه‌جویانه، ارزش هنری و ادبی پیدا نمی‌کند. ولی در صورتی که به درون روح شخصیتهایش ژرف روی کند و به اکتشاف انگیزه‌ها و آرمانها و شادیها و غمها و امیدها و ناامیدیهای بشری نیز بپردازد ممکن است در ردیف بهترین داستانهای جهان جای گیرد. رمانهای رابرت لوئیس استیونسن و سر والتر اسکات چنینند.

● **رمان شخصیت.** ادوین میور رمان شخصیت را یکی از مهمترین انواع رمان می‌داند و می‌گوید نابترین نمونهٔ آن در ادبیات انگلیسی *بازار خودفروشی*[۶] (۸ـ۱۸۴۷) اثر ویلیام ثکری[۷] (۱۸۶۳ـ۱۸۱۱) است. رمان شخصیت از لحاظی درست برعکس رمان عمل است. شخصیتها در رمان عمل نقش درجهٔ دو دارند و به گونه‌ای خلق می‌شوند که طرح می‌طلبد، ولی در رمان شخصیت «آنها وجودی مستقل دارند و عمل تابع آنها و در خدمت آنهاست... و در اصل برای آن به وجود آمده است که چیز بیشتری دربارهٔ شخصیتها به ما بگوید یا شخصیتهای جدیدی را به ما معرفی کند.» (ص ۱۳).

میور می‌گوید یکی از مشخصه‌های بارز و اساسی شخصیتهای رمان شخصیت تغییرناپذیری آنان است و سپس دربارهٔ شخصیتهای رمانی نکاتی را بیان می‌کند که مقایسهٔ آنها با گفته‌های ای. ام. فورستر در این باب بی‌فایده نیست.

می‌دانیم که ای. ام. فورستر در کتاب *جنبه‌های رمان* نکته‌های موشکافانه‌ای دربارهٔ شخصیتهای رمانی گفته است که در این باره اگر کاملترین سخن نباشد هیچ سخنی هم بدون آن کامل نیست. خوشبختانه *جنبه‌های رمان* به فارسی ترجمه شده است و لابد علاقه‌مندان هنر رمان آن را خوانده‌اند و لذا نیازی به بازگویی گفتهٔ فورستر نیست، جای آن هم در این نوشتهٔ مختصر نیست، ولی برای فهم و سنجش بهتر سخن ادوین میور لازم است به اختصار گفته شود که فورستر ابتدا تمایزی بین شخصیت واقعی و شخصیت رمانی قائل می‌شود. آن تمایز این است که درون شخصیت واقعی، نیات و حالات روانی و انگیزه‌های او، بر ما پوشیده است مگر آن که خود او به نحوی آشکارشان کند. و چون آشکارسازی او، چه به عمد و چه به سهو، غالباً ناقص و گاه به کلی نادرست است علم کامل به احوال او، حتی اگر خویشاوند ما باشد، ناممکن است.

مرد را صد سال عم و خال او
یك سر مویی نبیند حال او

ولی درون شخصیت رمانی، چون آفریننده و راوی او یکی است، بر ما آشکار است و به همین دلیل رمانها حقایقی را دربارهٔ روح انسان به ما می‌آموزند که هیچ منبع دیگری، از جمله تاریخ و زندگینامه، نمی‌تواند بیاموزد.

فورستر آن‌گاه به مشکل پیچیده‌ای در آفرینش رمان اشاره می‌کند که تنها کسانی آن را خوب حس می‌کنند که روحشان در کار عظیم آفرینش رمان عرق‌ریزی کرده باشد. آن مشکل این است: شخصیتهای رمانی «سرشار از روح و نیرو هستند و بسیار سرکش‌اند و... می‌کوشند که زندگی خاص خود را داشته باشند و لذا اغلب علیه طرح اساسی کتاب در حال توطئه و تبانی‌اند: در می‌روند، از نظارت و اختیار نویسنده خارج می‌شوند. آنها آفرینش در درون آفرینش‌اند، و بسا نسبت به آن ناسازگار؛ و اگر از اختیار و آزادی مطلق برخوردار باشند کتاب را پامال می‌کنند و خرد و نابود می‌سازند. اما اگر خیلی هم در قید و فشار باشند با مرگ خود انتقام خویش را باز می‌ستانند و کتاب را به یاری فساد و تباهی درون از بین می‌برند.»[۸]

فورستر این شخصیتهای «سرشار از روح و نیرو و سرکش» را به هنرپیشه‌های تئاتر تشبیه می‌کند که «گاهی اوقات... از اشخاصی که در نقششان ظاهر می‌شوند حمایت می‌کنند، و گاه از نمایشنامه در مجموع؛ و بسا اوقات دشمن خونی این هر دو هستند. نفوذی که بر داستان اعمال می‌کنند فزون از اندازه است»، و می‌گوید رمان‌نویس برای آن که از پس این «دشمنان خونی» برآید دو تدبیر می‌اندیشد که یکی از آنها استفاده از شخصیتهای «یك بعدی» و «چند بعدی»[۹] است.

شخصیتهای یك بعدی را «در قرن هفده پرسناژهای «فکاهی» می‌خواندند؛ اینان را گاه نمونهٔ نوعی (تیپ) و کاریکاتور نیز می‌گویند. اینان در اشکال ناب خود بر گرد یك فکر یا کیفیت واحد ساخته می‌شوند.» از این‌رو، می‌توان آنان را «در یك جمله بیان کرد.» در مثل کالب بالدرستون[۱۰] شخصیت رمان عروس لامرمور[۱۱] (۱۸۱۹) اثر سر والتر اسکات چیزی جز این جمله نیست: «من باید، حتی با دوز و کلك هم شده، نداریِ ارباب خانه را از مردم پنهان کنم.» فورستر می‌گوید: «وی در خارج از این یك عبارت وجود ندارد، خوشی و تفریح ندارد، و عاری از هرگونه شور و شهوت و درد و آلام شخصی است که باید وجود یك خدمتکار با وفا را پیچیده و بغرنج سازند.»[۱۲] (ملاحظه می‌فرمایید که تنها یك بعد از بعدهای انسانی این شخصیت در رمان آشکار است). شخصیت یك بعدی چون همیشه یك کار می‌کند و یك چیز

می‌گوید خواننده راهیچ‌گاه شگفت‌زده نمی‌کند، ولی ویژگی عمدهٔ شخصیت چند بعدی آن است که «می‌تواند به شیوهٔ مقنع و متقاعدکننده‌ای خواننده را با شگفتی روبه‌رو سازد» چون عکس‌العمل‌هایش در برابر رویدادها مثل انسان طبیعی پیش‌بینی ناپذیر است. به هر حال اگر تمام شخصیتهای رمان چند بعدی باشند، رمان‌نویس نمی‌تواند از پس آن همه شخصیت «سرشار از روح و نیرو و سرکش» برآید. ناگزیر، با توجه به ضرورتهای ناشی از جنبه‌های دیگر رمان، برخی از آنان را یك بعدی می‌سازد تا خلق رمان ممکن گردد.

ادوین میور پس از آن که می‌گوید یکی از مشخصه‌های بارز و اساسی شخصیتهای رمان شخصیت *تغییر ناپذیری* آنان است، می‌نویسد: «این دگرگونی ناپذیری ممکن است با حقیقت مغایر باشد، و اغلب یك اشتباه خوانده شده است. چنین ادعا شده است که آنها می‌بایست بیشتر شبیه «زندگی» باشند و نباید یك طرفشان همیشه به سوی خواننده باشد، بلکه باید بچرخند و همهٔ جوانب خود را نشان دهند نه فقط یك جانب را. *فورستر این شخصیتها را «مسطح» توصیف کرده است، و از این که باید مسطح باشند متأسف است.* با وجود این، آنها وجود دارند، و باید دلیلی برای وجود داشتنشان باشد.» (ص ۱۴) [تأکید را نویسندهٔ مقاله افزوده است].

این گفتهٔ میور ذکر دو نکته را لازم می‌کند: اولا فورستر از این که برخی از شخصیتها باید مسطح یا یك بعدی باشند هیچ *متأسف* نیست. خود او تصریح می‌کند: «یك رمان پیچیده هم به اشخاص ساده [= یك بعدی] نیاز دارد و هم به اشخاص جامع [= چند بعدی].»[۱۳] و «در رمانهای روسی که اشخاصی از این دست [یعنی یك بعدی] به ندرت در آنها ظاهر می‌شوند وجود این گونه مردم فوق‌العاده مفید است. برای نویسنده موهبتی است که بتواند ضربه را یکمرتبه و با تمام نیرو وارد کند، و برای این منظور اشخاص ساده به حال وی به نهایت سودمندند.»[۱۴]

ثانیاً آنچه میور دربارهٔ شخصیتهای رمان شخصیت می‌نویسد به روشنی معلوم می‌دارد که او تعریف فورستر را از شخصیت یك بعدی درست نفهمیده یا تجاهل‌العارف کرده و به عمد مفهوم دیگری به آن چسبانده است. میور می‌نویسد: «امیلیا سدلی[۱۵]... [و چند شخصیت دیگر] تغییر می‌یابند، دگرگونی نمی‌پذیرند. تغییری که آنها دستخوش آن می‌شوند، کمتر یك تغییر زمانی است تا آشکار شدن در یك حال پیوسته گسترنده. ناتواناییهای آنها، غرور و خودستایی توخالیشان، و نقطه‌ضعفهایشان، همه، از همان آغاز با آنها بوده است و تا پایان نیز با آنها خواهد ماند؛ آنچه واقعاً تغییر می‌یابد اینها نیست، بلکه دانش ما دربارهٔ آنهاست.» (ص ۱۳ و ۱۴).

شخصیتهای شگفت‌انگیزی نظیر شخصیتهای *بازار خودفروشی*، *بازگشت بومی* (۱۸۷۸) اثر تامس‌هاردی، و *بلندیهای بادگیر* (۱۸۴۷) اثر امیلی برونته که میور در اینجا از آنان نام می‌برد کجا و شخصیت یك بعدی که به گفتهٔ فورستر می‌شود او را در یك جملهٔ کوتاه بیان کرد کجا.

میور، به نظر من، حق نبود که شخصیتهای رمان شخصیت را یك بعدی (یا مسطح یا ساده) بخواند، ولی نکاتی که دربارهٔ این شخصیتها گفته به حق عالمانه و موشکافانه است.

● **رمان دراماتیك.** این نوع از رمان نه مثل رمان عمل است که در آن شخصیتها نقش و اهمیت درجهٔ دو دارند و به گونه‌ای خلق می‌شوند که طرح می‌طلبد و نه مثل رمان شخصیت است که در آن عمل تابع و در خدمت شخصیتهاست، بلکه عمل و شخصیتها «به نحوی جدایی ناپذیر در هم بافته شده‌اند. صفات و سجایایی که به شخصیتها داده شده است عمل و نقش آنها را معین می‌سازد، و عمل به نوبهٔ خود، بیشتر و بیشتر، شخصیتها را تغییر می‌دهد و، به این ترتیب، همه چیز دست در دست هم تا پایان داستان پیش می‌رود.» (ص ۲۷).

یکی از فرقهای رمان دراماتیك با رمان شخصیت آن است که «رمان شخصیت تضادِ میان ظاهر و واقعیت را، میانِ مردم چنان که خود را به جامعه عرضه می‌دارند و آنچه واقعاً هستند، برملا

حاشیه:

6) ***Vanity Fair***
7) **William Makepeace Thackeray**

۸) *جنبه‌های رمان*، نوشتهٔ ای. ام. فورستر، ترجمهٔ ابراهیم یونسی، ص ۸۷.

۹) به ترتیب flat و round. آقای ابراهیم یونسی در برابر این دو اصطلاح واژه‌های «ساده» و «جامع» را برگزیده است، و آقای فریدون بدره‌ای واژه‌های «مسطح» و «گرد» را. گرچه به روشنی معلوم است که منظور فورستر به واقع *مسطح* (دو بعدی) یا *گروی* بودن شخصیتهای رمانی است و این را دست کم یك بار آشکارا می‌گوید، پیشنهاد من واژه‌های «یك بعدی» و «چند بعدی» است زیرا این نیز به روشنی معلوم است که شخصیت round همان اشرف مخلوقات است که وجودی بسیار پیچیده و چند بعدی و شگفت‌انگیز است و احوالش حتی اگر پدر یا فرزند ما باشد بر ما پوشیده است مگر در رمان، و شخصیت flat نیز همان آفریدهٔ بسیار پیچیدهٔ چند بعدی است که تنها یك بعد او در رمان آشکار است. «چند بعدی» شاید بهتر از «جامع» و «گرد» معرف شخصیت اول به فارسی زبانان باشد، و «یك بعدی» شاید بهتر از «ساده» و «مسطح» معرف شخصیت دوم.

10) **Caleb Balderstone**
11) ***The Bride of Lammermoor***

۱۲) *جنبه‌های رمان*، ص ۸۹.
۱۳) *همان*، ص ۹۳.
۱۴) *همان*، ص ۹۰.
۱۵) **Amelia Sedley**، یکی از شخصیتهای رمان *بازار خودفروشی*.

می‌سازد»، حال آن که «رمان دراماتیك نشان می‌دهد که بود و نمود، ظاهر و واقعیت، یکی است، و شخص همان عمل و عمل همان شخص است.»

فرق دیگر این است که «طرح رمان شخصیت گسترده و طرح رمان دراماتیك محدود و تنگ است. عمل در رمان نوع اول با یك شخص آغاز می‌شود، همچون رودریك *راندام*[16]، یا با هسته‌ای از اشخاص، همچون *بازار خودفروشی*، و سپس به سوی افق کمال مطلوبی که تصویری از اجتماع را نشان دهد، گسترش می‌یابد. عمل در رمان نوع دوم، برعکس، هرگز با شخص واحد شروع نمی‌شود، بلکه با دو نفر یا بیشتر آغاز می‌شود؛ از چند نقطه برروی خطِ محیطیِ داستان، که مجموعه‌ای درهم بافته از روابط و همبستگیهای شخصی است نه یك هسته، آغاز می‌شود و به سوی مرکز، به سوی یك عمل که همهٔ عملهای فرعی در آن تجمع می‌یابد و حل می‌شود، پیش می‌رود.» (ص ۴۱ و ۴۲).

میور معتقد است نخستین رمان‌نویسی که به نوشتن این نوع رمان پرداخت و موفقیت به دست آورد جین اوستین (۱۸۱۷ـ۱۷۷۵) است و رمانهای تامس هاردی را هم از همین نوع به شمار می‌آورد.

● **رمان تاریخی یا وقایعنامه‌ای.** میور رمان وقایعنامه‌ای را کم‌اهمیت‌تر از رمان شخصیت و رمان دراماتیك می‌داند گرچه «بزرگترین رمان را، که به زعم بسیاری از مردم تاکنون نوشته شده است، یعنی *جنگ و صلح*، دربرمی‌گیرد.»

الگوی رمان وقایعنامه‌ای، مثل الگوی زندگی، «دورِ تولد و رشد و مرگ و تولد دوباره» است. در *جنگ و صلح* که نمونهٔ عالی این نوع از رمان است «تولستوی فقط چند نسل را توصیف می‌کند، امّا قدرت خیالش دورِ بی‌پایانی از نسلها را در تخیل ما به گردش می‌اندازد؛ ما حیات انسان را به صورت زادن، بزرگ شدن، و مرگ می‌بینیم؛ فرایندی که دائماً تکرار می‌شود. پس، این است چارچوب رمان وقایعنامه‌ای به صورت آرمانی و به صورت واقعیش؛ چارچوبی کلی و جهانشمول.» (ص ۷۵).

در درون این فرایند تولد و رشد و مرگ، عمل یا طرح که دربرگیرندهٔ تمام جلوه‌ها و جنبه‌های زندگی هست «در چارچوبی کاملا معین و به دقت پرداخته شده» به صورتی «دلبخواه و بی‌دقت» بسط می‌یابد.

این دوویژگی، یعنی طرح دقیق و حساب شده از یك سو و بسط دلبخواه و بی‌دقت رویدادها از سوی دیگر، «لازمهٔ رمان وقایعنامه‌ای به عنوان یك صورت هنری و زیبایی شناختی است. بدون اولی داستان شکلی نخواهد داشت، و بدون دومی داستان بیروح و فاقد زندگی خواهد بود. یکی به آن کلیت می‌دهد، و دیگری واقعیت خاص آن را.» (ص ۷۱).

میور شیوهٔ رمان وقایعنامه‌ای را در زمان نگارش ساخت *رمان* شیوهٔ فائق و حاکم در رمان‌نویسی می‌دانست و رمانهای بزرگی نظیر *پسران و عاشقان* (۱۹۱۳) اثر دی. اچ. لارنس، *تصویر هنرمند در جوانی* (۱۵ـ۱۹۱۴) اثر جیمز جویس، و *اتاق* یعقوب (۱۹۲۲) اثر ویرجینیا ولف را از این نوع رمان به حساب می‌آورد.

● **رمان دوره‌ای.** رمان دوره‌ای، به گفتهٔ میور، همانندیهای ظاهریِ بسیار با رمان وقایعنامه‌ای دارد و رمانهای سه‌گانهٔ *داستان فورسایت*[17] (۱۹۲۲) اثر جان گالزورثی[18] درخشانترین نمونهٔ آن است، منتهی «هدف آنی این نوع رمان، در اصل، با هدف رمانهایی که تاکنون بررسی کرده‌ایم، متفاوت است. کمتر جاه‌ـ طلبانه، کمتر جامع، بیشتر آنی و ملموس و بیشتر فایده‌گراست. این نوع رمان آن گستاخی و بی‌پروایی را ندارد که به ترسیم تصویری از جامعه بپردازد که برای همیشه ارزشمند باشد؛ هدف آن معتدلتر و خاصتر است. می‌خواهد بخشی از جامعهٔ همعصر خود را به ما نشان بدهد و، مضاف بر این، آن را در حال تغییر و دگرگونی در معرض دید قرار دهد.» (ص ۸۴).

میور رمان دوره‌ای را از لحاظ هنری و زیبایی‌شناسی همقدر سایر انواع رمان نمی‌داند.

هر رمان بزرگ، و به طور کلی هر اثر هنری بزرگ، ظاهری دارد و باطنی. هنرمند در سطح ظاهری اثر حکایت افراد و جامعه و دورهٔ تاریخی خاصی را بازمی‌گوید و حقایقی را که اعتبار آنها به همان افراد و جامعه و دورهٔ تاریخی خاص محدود است بیان می‌کند، و در سطح باطنی اثر، ضمن همان حکایت، حقایق انسانیِ همه‌جایی و همه زمانی را مکشوف می‌سازد. اگر اثر هنری همه ظاهر باشد و بی‌بطن یا بطون باشد ارزشی نسبی و عمری کوتاه دارد و اثر هنری بزرگ خوانده نمی‌شود.

میور می‌نویسد: «رمان دوره‌ای، به عنوان صورتی از رمان،... کوششی نمی‌کند تا نشان دهد حقیقت انسانی برای همیشه ارزشمند و معتبر است؛ به توصیف اجتماع در یك مرحلهٔ خاص از تغییر و تحول قانع است، و شخصیتهای آن فقط تا جایی واقعیند که نمایندهٔ آن اجتماع خاص هستند. این نوع رمان همه‌چیز را خاص، نسبی، و تاریخی می‌کند. زندگی را با دیدهٔ خیالی جهان‌گستر و تعمیم‌دهنده نمی‌نگرد، بلکه با چشمانی پرمشغله، خبردهنده، و به یاری عقلی نظریه‌پرداز نظاره می‌کند.» و همین «مقید بودن رمان به یك دوره و عصر، سطح آن را پایین آورده است.» (ص ۸۵).

*

اینها پنج نوع عمده از انواعی بود که ادوین میور برای رمان قائل

است و من کوشیدم تا در نهایت اختصار، حتی‌الامکان اززبان خود میور، اصول ساختاری آنها را با توجه به ویژگیهای طرحشان شرح دهم.

به نظر من در رهیافت ادوین میور به هنر رمان دو نقص موجود است. نقص اول این است که رمان را طبقه‌بندی می‌کند. حال آن که رمان طبقه‌بندی پذیر نیست. رمان مثل انسان است که گرچه در محیط زیستهای مختلف پدید می‌آید و رنگهای مختلف به خود می‌گیرد دل مشترکی دارد و روح مشترکی و سرّ مشترکی، و مگر نگفتیم که عظمت هنری و زیبایی‌شناختی هر رمانی بستگی دارد به این که از آن دل و روح و سرّ مشترك چه حقایق جهانشمولی را کشف و بیان می‌کند؟ به همین دلیل است که بسیاری از رمان‌شناسان، و در صدر آنان خود رمان‌نویسان، هیچ اعتقادی به طبقه‌بندی رمانها ندارند. هنری جیمز رمانها را تنها به دو دسته تقسیم می‌کند: «ما رمان خوب داریم و رمان بد، همان طور که نقاشی خوب داریم و نقاشی بد؛ و این تنها تمایزی است که برای من مفهوم دارد.»[۱۹]

نقص دوم این است که اصول ساختاری رمان را فقط از عنصر طرح استخراج می‌کند. عنصر طرح البته نقش بسیار مهمی در شکل‌گیری رمان دارد ولی عنصر دیدگاه و عنصر شخصیت نیز نقش و اهمیتی هم‌ارز با آن دارد، و عنصر لحن و عنصر مضمون هم بی‌نقش نیست، و لذا از مجموع آنهاست که می‌توان اصول ساختاری رمان را به طور کامل استخراج کرد.

با وجود این دو نقص، کتاب *ساخت رمان* از مفیدترین کتابهایی است که در زمینهٔ نقد رمان به فارسی ترجمه شده است.

ساخت رمان به قلم کسی نوشته شده است که هنر رمان را نیك می‌شناخت، اصلا اهل این هنر بود، و از منظر خاصی به آن می‌نگریست. از این‌رو، نکات فنی موشکافانه و کارشناسانه در کتاب او فراوان است. طرحهای مختلف رمان را با ژرف‌بینی عالمانه‌ای بررسی کرده است. درباب شخصیتهای رمانی، علی‌رغم نام غلطی که انتخاب کرده و حرف نابجایی که در دهن فورستر گذاشته، به نکته‌های باریکتر از مو اشاره کرده است. فصل سوّم *ساخت رمان* که به موضوع «زمان» و «مکان» در رمان شخصیت و رمان دراماتیك اختصاص دارد از مفیدترین و آموزنده‌ترین فصلهای کتاب است. خواندن و بازخواندن این فصل، و تأمل در نکته‌های آن، به یقین بهرهٔ فراوان نصیب آفرینندگان و منتقدان و خوانندگان جدی رمان می‌کند. *ساخت رمان*، علاوه بر فوایدی که بر شمردم، برخی از بهترین رمانهای جهان، از جمله *بازار* خودفروشی و *تام‌جونز* و غرور و تعصب و *جین‌ایر* و *بلندیهای بادگیر* و *جنگ و صلح*، را نقدِ سخن شناسانه کرده است، نقدی که برخی از فضیلتهای زیبایی‌شناختی این شاهکارهای هنر رمان را بر خواننده آشکار می‌سازد.

ساخت رمان یك فایدهٔ ویژه نیز برای علاقه‌مندان فارسی‌زبان رمان دارد: چون تاکنون حتی مشتی از خروار کتابهایی که درباب نقد رمان به رشتهٔ تحریر درآمده به زبان فارسی ترجمه نشده است و، مهمتر از این، حتی مشتی از خروار رمانهای عالی و درجهٔ یك جهان به نحوی خلاق و شایسته به زبان ما ترجمه نشده، باید این حقیقت را پذیرفت که ما فارسی‌زبانان فیل رمان را در تاریکی لمس کرده‌ایم و لاجرم معرفتمان دربارهٔ آن جزئی و ناقص است.

ترجمهٔ فارسی *ساخت رمان* شمعی است دیگر در میان شمعهای دیگری که به همت مترجمان و نویسندگان دیگر در تاریکخانهٔ فیل رمان روشن شده است و چون از منظر دیگری به فیل رمان می‌نگرد میدان دید ما را نسبت به آن وسعت می‌بخشد و جنبه‌ها و جلوه‌های دیگری از این هنر بزرگ را به ما عرضه می‌دارد و فهممان را از آن کاملتر می‌کند.

و اما دربارهٔ عیب و هنر ترجمهٔ *ساخت رمان* بهتر آن است که این تکه از پیشگفتار خود مترجم را نقل کنم که می‌گوید: «میور معتقد است که نخستین صفت یك منقد آن است که بیش از هر چیزی مشکلاتی را که نویسندهٔ مورد انتقادش با آنها دست به گریبان بوده است دریابد... ***دید وی نسبت به او باید همکارانه باشد نه یافتن غلطها و خطاها***. مثلا، هنگامی که دربارهٔ سر والتر اسکات قلم می‌زند، می‌گوید: «عیوب و نقایص در یك نویسندهٔ بزرگ مانند موترکهایی است که در جواهری قیمتی یافت می‌شود؛ موترکهایی که باید جزئی از صفات و محسنات آن محسوب گردد نه نقصهای آن.»

من هم این شرطهای لازمِ ادب و آداب نقد را که نویسنده و مترجم فارسی *ساخت رمان* بر شمرده‌اند به جا می‌آورم و می‌گویم گرچه ترجمهٔ متن فنی و پیچیدهٔ کتاب کاری بوده است به راستی دشوار، آقای فریدون بدره‌ای استادانه از پس آن برآمده است. کوتاهیِ جمله‌های گنگی را هم که به ندرت در متن فارسی راه یافته است می‌توان به بلندی کل ترجمه بخشید.

حاشیه:

۱۶) *The Adventures of Roderick Random* (۱۷۴۸)، اثر تِبایس اسمالیت (۷۱ـ۱۷۲۱) نویسندهٔ اسکاتلندی.

17) *The Forsyte Saga*

۱۸) John Galsworthy (۱۹۳۳ـ۱۸۶۷)، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس انگلیسی.

۱۹) *رمان به روایت رمان‌نویسان*، تألیف میریام آلوت، ترجمهٔ علیمحمد حق‌شناس، ص ۱۳۰.