● مقالات :

دگرگونی رمان مُدرن

کنراد کنست / سید سعید فروزآبادی

چگونه خشم و هیاهو را بخوانیم

له‌اون ایدل / ناهید سرمد

ادبیاتی که در تعبیر خوابهایش غلو می‌کند

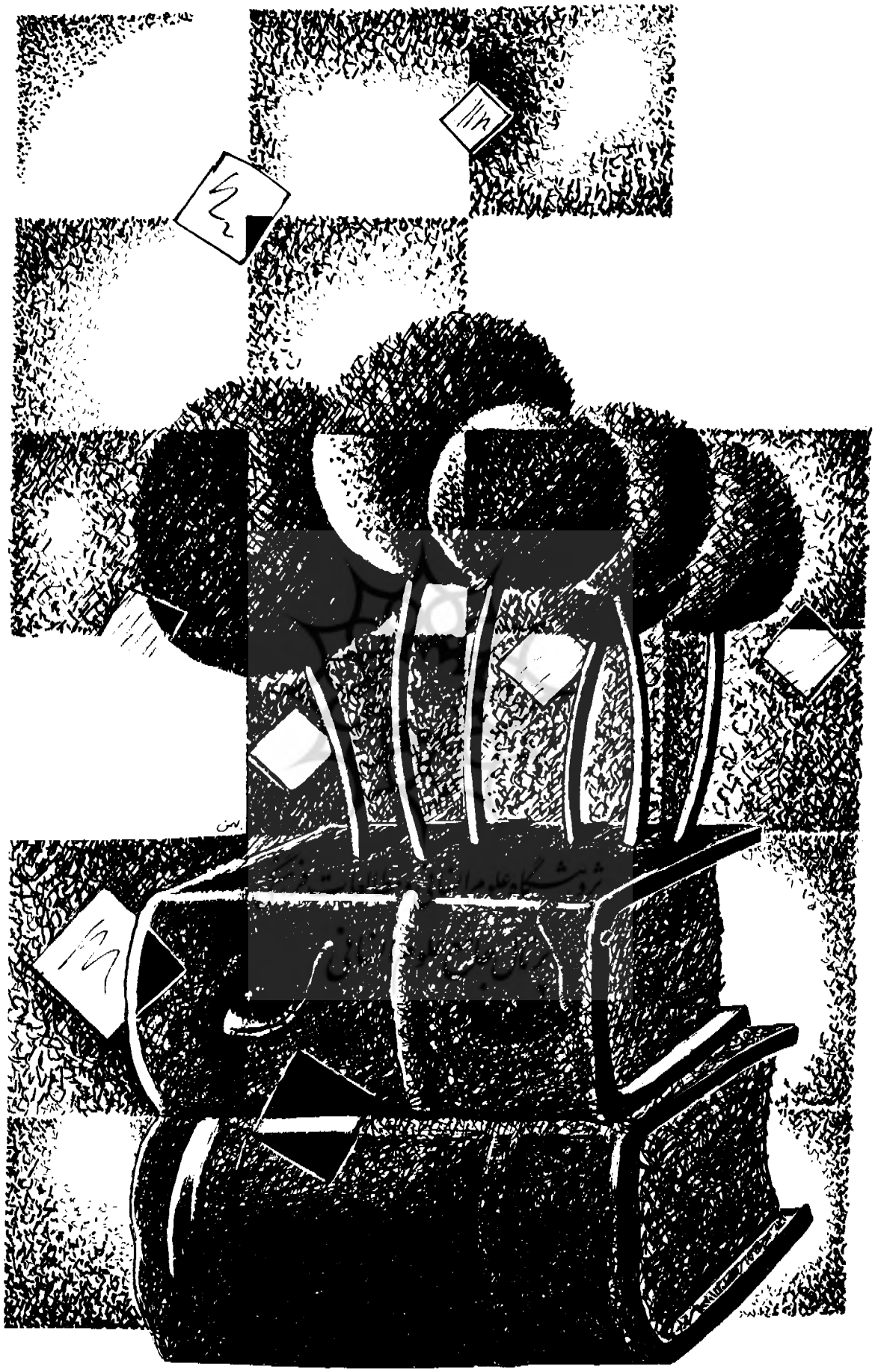
آناتول برویارد

دگرگون شده‌ای برخاسته از یك رؤیا

جلیور کورتازار

چگونه رمان بخوانیم

ایبرام. هـ. لاس / ا. الف



دگرگونی رمان مدرن

■ کنراد کُنست
■ تلخیص و ترجمه: سیدسعید فیروز آبادی

رمان، تلقی بسیاری از مردم در مورد ادبیات مدرن است. رُمان مدرن، خواستهای خوانندگانی را که از زمانهای قرن نوزدهم نشأت می‌گیرد، با ناکامی مواجه می‌نماید. طبیعی است که این نوع ادبی مدرن، هنوز ساختار واحدی همچون نوع سنتی یا به اصطلاح کلاسیک نیافته است. تنها ویژگیهایی خاص، من جمله اشکال روایتی وجود دارند که کم و بیش نشانگر خصلتهایی هستند که ما آنها را با عنوان مدرن، می‌نامیم. رمان مدرن، در برابر همتای کلاسیک خود شکل آرمان گونه‌تری دارد و همچنین منتج از تفکر ادبی، مقایسه و مفهوم گرایی است. با بحث در مورد رمان مدرن، تلاش بر آن داریم که ویژگیهای نوعی، شاخصهای ویژه، نقاط مشترک و تمایلات این گونه رمان عصر حاضر را که براساس مشکلات، ذهنیت و شکل مطرح می‌باشد، یعنی ساختارهای پیشرویی که ویژگیهای سبک خود را به صورت نمونه بیان می‌دارند، بیابیم و برشماریم. آشکار است که مقصود ما از به کار بردن اصطلاح مدرن، رمان هنری است و بحث پیرامون رمانهای سرگرم کننده صرف و سطحی در این مقوله نمی‌گنجد.

رمان سنتی

«ادوارد- این طور بگوییم، بارونی ثروتمند که بهترین سالهای عمرش را سپری می‌کرد- در نهالستانش زیباترین ساعت بعد از ظهری از ماه آوریل را می‌گذراند تا جوانه‌های نورس را به نهالها پیوند زند. کارش پایان یافته بود. وسایل کار را در غلاف گذاشت و با لذت به نظاره حاصل تلاشش پرداخت، در همین حین باغبان به آنجا آمد و از تلاش مشارکت آمیز اربابش خرسند شد.

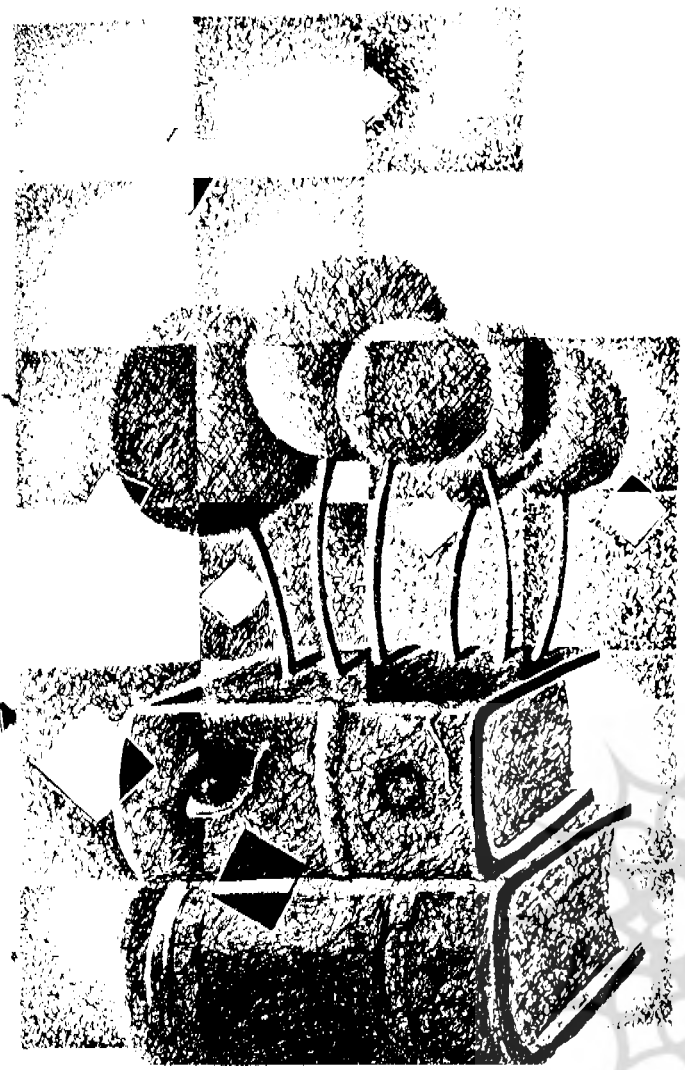
ادوارد در حالی که قصد داشت به رفتن ادامه دهد، پرسید: «همسرم را ندیدی؟»

باغبان پاسخ داد: «آن بالا در باغ جدید» امروز سایبان سبزی که ایشان در کنار صخره روبه‌روی قصر ساخته‌اند، تمام می‌شود. آنجا بسیار زیبا شده و حتماً به مذاق شما، عالیجناب، خوش خواهد آمد. منظره‌جالبی است: آن پایین روستا، کمی سمت راست کلیسا که از فراز برجش می‌توان آن سو را دید و در مقابل قصر و باغ.»

و این چنین رمان «پیوندهای گزیده»[1]، که گوته در سپتامبر ۱۸۰۹ میلادی در انتشارات *کوتا* اقدام به انتشارش کرد، آغاز می‌کردد. تمامی انتظارات ما به عنوان خواننده از یك رمان، در سه واژه زیر، خلاص می‌کردد: **قهرمان، راوی و واقعه**.

به نظر می‌رسد که زمان با همان اسامی معمول و مکان با همان حالت مأنوس است. مقدمات صحنه با زبانی شکوهمند و لحن روایت گونه‌ای دلنشین که ما آن را زیبا می‌پنداریم، چیده می‌شود. راوی در جایگاه خود است و برتری‌اش را برواقعه تضمین می‌نماید. او همچون زئوس خداوند المپ (سرزمین خدایان یونان) بر سرزمینش، شخصیتها و روند واقعه نظارت می‌کند. جان کلام اینکه این رمان، رمانی کلاسیك است.

قهرمان این رمان، *ادوارد* نام دارد. او به صورت «بارونی ثروتمند که بهترین سالهای عمرش را سپری می‌کند.» مطرح می‌شود. کسی که این قهرمان را معرفی می‌کند- این طور بگوییم- از ضمیر جمع عالیجنابانه بهره گرفته است. این شخص، همان راوی می‌باشد. او



در میان واقعه به شکل بازتاب ذهنی در مقابل خواننده ظاهر نمی‌گردد و با جمله‌ای جدا از وقایع رمان به روایت نمی‌پردازد و همچون نویسنده‌ای مدرن، رمانش را این طور شروع نمی‌کند: «اما *یاکوب*، همیشه از روی ریل قطار رد می‌شد.» طوری که خواننده از خود بپرسد، این یاکوب کیست، این پیام را چه کسی می‌گوید و مفهومش چیست؟ برخلاف راوی رمان «فرضیاتی دربارهٔ یاکوب» (۲) نوشته *اومبرتو اکو*(۳) که نخستین جمله آن خواننده را به دلیل آنکه واقعه‌ای ناآشنا را مطرح و سپس پرده از آن برمی‌دارد، دچار سرگشتگی نمی‌کند، راوی «پیوندهای گزیده» دست خواننده را می‌گیرد و اعتمادش را جلب می‌نماید. پیش از آنکه تضاد میان این زن و شوهر را دامن بزند، هردوی آنها را در محیطی همراه با توافق و پر آرامش نشان می‌دهد. و پیش از آنکه دست به آغاز واقعه زند، برای خواننده صحنه‌ای را فراهم می‌نماید در این محیط اعیانی همراه با باغها، ایوانها، قصر و کلیسا، گورستان و دهکده است که واقعه جریان می‌یابد. حتی رشته زمان نیز بسیار آشکارا آغاز می‌گردد. «زیباترین ساعت بعد از ظهری از ماه آوریل». بارون «با لذت به نظاره حاصل تلاشش پرداخت.» باغبان «خرسند شد». پس از تثبیت این رفاه همه جانبه و نظاره محیط، صحنه نخستین گفت و گوی ما بین زن و شوهر شکل می‌گیرد. کوره راهی که از میان بوته‌های انبوه و نیمکتها می‌گذرد و به سایبان، محل تازه پایان یافته و مورد علاقه همسر بارون، می‌رسد. او در آنجا انتظار شوهرش را می‌کشد. بوته‌ها «انبوه» می‌باشند. منظره به صورتی زیبا تزیین شده و زن و شوهر دلداده، مملو از آرامش، «شادمان» هستند. حالتی شاعرانه و منحصر به فرد. گفت و گو آغاز می‌شود. خواننده خود را در امنیت حس می‌کند و به اصطلاح از نقطه نظر کلاسیک، احساس شکوهمندی دارد. او در نمی‌یابد که در درون واقعه به عنوان بیننده و شنونده حضور دارد و درگیر ماجراست. خیلی زود با هیجانات آشنا می‌گردد و قهرمان و واقعه در سینه او جای می‌گیرند. گرچه خواننده در طی متن متوجه می‌شود که در این دنیای رام شده طبیعت و این جهان شرافتمند، شیطان براین زن و شوهر سایه افکنده است، امّا روایت به گونه‌ای شکوهمندانه پی گرفته می‌شود. چهره *اوتیلیه*، دختر خوانده و مسبب اختلاف، به صورتی کاملاً معصومانه ظاهر می‌گردد. سرنوشت بربی‌دفاعان مستولی می‌شود. پایان غم‌انگیز این ناگسستگی، سرانجامی نیکو می‌گیرد. ازدواج تأیید می‌شود. مرگ با شکوه نمایان می‌گردد. هردو دلداده، پرشکوه به نمایش گذاشته می‌شوند. راوی و روایت، افراد و زبان آنها، آزادی و سرنوشت، همگی کامل، مرتب و شکووهمندند. پایان به یادماندنی است: «این گونه دلدادگان در کنار هم آرمیده‌اند، آرامش برفراز آنان حکمفرماست. تصاویر فرشتگان شادمان و به هم پیوسته از گنبد به آنان می‌نگرند و چه لحظه زیبایی خواهد بود، زمانی که دگرباره برخیزند.» در هیچ جا به خواننده خدشه‌ای وارد نمی‌گردد، احساسات او برانگیخته و مهر تأیید برآنها زده می‌شود.

حال پس از این مقدمه و پایان این رمان کلاسیک که خواندیم، خواننده‌ای از عالم دیگر را تصور می‌نماییم، کسی که به متون رمانهای روستایی، درباری، ماجراجویانه و شریرانه عصر باروک خوگرفته است و به همین دلیل نیز شیوه روایت باروک و جهان بینی آن را، الگوی سنجش یك رمان می‌پندارد. چنین خواننده قرن هفدهمی، اگر ناگهان «پیوندهای گزیده» را، به عنوان برفروش ترین کتاب در برآبرش می‌ستودند یا حتی تمامی رمانهای گوته را از «رنجهای ورتر جوان»(۴) تا «سالهای سرگردانی ویلهلم مایستر»(۵) در مقابلش می‌گذاشتند، چه می‌کرد؟ بی‌شك تمامی آنها را با ناراحتی «مدرن» می‌خواند. این روانشناسانه کردن بیمارگونه و تعالی

احساسات در «ورتر»، این نابودی ناراحت کننده شکل رمان توسط روایتها، نوولها، حکایتها، نامه‌ها، یادداشتهای روزانه، ضمائم انساندوستانه‌تعلیم وتربیتی‌ومقاله‌ای در «سالهای سرگردانی»، این فقدان ناراحت کننده جهان خارجی در «پیوندهای گزیده»، چگونه دنیایی است؟

از نمایش درباری، ماجراجویی، جنگ، سفر به سرزمینهای دور و حتی یك بازی درست و حسابی روستایی یا کمدی خشن در «پیوندهای گزیده» خبری نیست. عشق در قالب یك مسئله جنسی ظاهر نمی‌گردد بلکه به صورتی بیمارگونه و شدید، لاعلاج و غم‌انگیز به منصه ظهور می‌رسد. درون گرایی روحی قهرمانان داستان، ربطی به عصر باروك ندارد. ما قادریم که قضاوت منوط به عادت خواننده را گامی فراتر ببریم و بپرسیم. روشنگری همچون *یوهان کریستف گوتشد*[۶] درباره افراط حزن‌آلود احساسات در ورتر و عشق ممنوع میان ادوارد و اوتیلیه چه می‌تواند بگوید؟ حتی می‌توان منقدی ادبی را تصور کرد که معیارهای کلاسیك «افی‌ژنی»[۷] گوته، «مرثیه‌های رومی»[۸] و «هرمان و دوروتا»[۹] را پذیرفته باشد و در صدد آن برآید که با همین معیارها، گوته متأخر را که قالبهای کلاسیك شعر، نثر و نمایش را در «دیوان شرقی ـ غربی»[۱۰]، در «سالهای سرگردانی» و در «فاوست»[۱۱] درهم می‌ریزد، محکوم نماید. پس ساختار یکدست «سالهای سرگردانی»، تکامل و پیشرفت «قهرمان» و دست توانای راوی چه می‌شود؟ اگر نتوان خود گوته را با معیاری سخت سنجید، آیا تعجب آور خواهد بود که «پیوندهای گزیده» را حدود صد و پنجاه سال پس از «ماجراجوییهای سمپلی سیسموس»[۱۲] دیگر نتوان به شیوه صحیحی با معیارهای عصر باروك درباره‌اش قضاوت کرد؟ بدین ترتیب ما باید پرسش دیگری را نیز مطرح نماییم، آیا امروز که صد و پنجاه سال از «پیوندهای گزیده»، رمان کلاسیك گوته می‌گذرد، باید باز هم با معیارهای عصر گوته به رمانهای مدرن کافکا[۱۳]، جویس[۱۴]، موزیل[۱۵]، گراس[۱۶]، والسر[۱۷] و یونسون نزدیك شویم؟

رمان مدرن چیست؟

خواسته به چندان وررفته، رمان مدرن را در وهله اول به عنوان مجموعه‌ای ناخوشایند، بیگانه و جدا از دنیای مألوف خود حس می‌کند. به نظر می‌رسد که راحتی و خوشایند بودن، دیگر مُده شده‌اند. کدام رمان با ارزش را می‌توان در شبهای تعطیل خواند؟ برای انبساط خاطر کدام رمان را می‌توان توصیه کرد؟ بسیاری از رمانهای مدرن، معما گونه هستند و مطالعهٔ آنها همچون یك معما و بعضی اوقات حتی عذاب آور است. این رمانها از نقطه نظر حال و هوا، بسیار متشنج و از نقطه نظر درونی دارای تضاد می‌باشند. دیگر عبارتی از انجیل و ایمان به انسانیت، که تغییری نکرده است، در میان این منجلاب هزل و غرایز پست یافت نمی‌گردد. انسانها به عنوان افرادی نفرت‌انگیز، به عنوان دنباله روهایی متوسط، مدیران تازه به دوران رسیده، متقلب و عیاش، شکنجه‌گر و قربانیان دست بسته نشان داده می‌شوند. دنیای متمدن به نظر همچون اردوگاه اسرا سازمانبندی شده است، همچون پس مانده‌های یك سیل، بی‌روح، خود فروخته، نابود و برباد رفته. با خواندن چنین نوشته‌هایی است که به تعادل اکتسابی زندگی درونی ما خدشه وارد می‌شود. نویسندگان مدرن، با میل مفرط، آخرین پرده‌های تخیلات موهوم را از مقابل چشمان ما عقب می‌زنند. نقد سازنده و جنون نویسندگی، لذت و خشم، محاکمه پرادعا و یا ارواح خبیثه را گاهی به سختی می‌توان از یکدیگر باز شناخت. چگونه است که ما به عنوان یك شهروند متوسط از دستگاههای مدرن خنك کننده استفاده می‌نماییم، از اتوبانها بهره می‌جوییم، اما به رمان مدرن بی‌توجهی نشان داده و یا لااقل نادیده‌اش می‌گیریم؟ چنین ادا و اصولهایی بستگی به شناخت فرد دارد و این شناخت است که تقریباً در اکثر موارد موجب تمایز می‌گردد.

رمان، در مقایسه با حماسه‌های دوره یونان و روم قدیم و قرون وسطی، اصولاً قالب نثری مدرن است. برچسب مدرن، برای نامیدن قالبهای ادبی معاصر امری بدیع نیست. *فریدریش اشلگل*[۱۸] در سال ۱۷۹۵ میلادی مقاله‌ای به نام «پیرامون مطالعه در ادبیات غنایی مدرن»[۱۹] نوشته است. در این مقاله او تلاش می‌کند ادبیات غنایی مدرن را که براساس معیارهای کلاسیك و کهن، هرج و مرج و نامشخص بودن از خصوصیات آنهاست بررسی کرده، ساختار و اصولشان را بیابد و براساس قانونمندیشان آنها را درك نماید. در برابر ادبیات غنایی دوره یونان و روم باستان، این ادبیات عصر او به نظر تشویش آمیز و تحریك کننده می‌آمد، اشلگل معتقد است که یك «عدم تطابق لاینحل» و «ناهماهنگی عظیم» در تراژدیهای شکسپیر به چشم می‌خورد. یك نسل پس از او در سال ۱۸۳۱ *هاینریش هاینه*[۲۰] خشمگین، در کتابی از «شادی دردناك» شعرهای مدرنی که فاقد هماهنگی کاتولیکی در احساسات هستند و بیشتر همچون آثار ژاکوبنهای عصر انقلاب کبیر فرانسه، به نظر می‌رسند و احساسات را به دلیل واقعیات خرد می‌کنند، سخن به میان آورد. در زمان فریدریش اشلگل همچون عصر هاینریش هاینه، واژه‌ای برای ادبیات معاصر نیافته بودند و هردوبار، با واژه کمکی مدرن، آن را مشخص کردند. ما نیز با همان سردر گمی و بی‌دقتی، امروز از رمان مدرن سخن به میان می‌آوریم. وظیفه ما این است که بنا به گفته اشلگل، اصول ساختاری این گونه رمان را دریابیم.

ادبیات منثور قرون وسطی و دوره روم باستان، به شیوه‌ای

صوری به نظم نوشته می‌شدند. از نظر محتوایی، این ادبیات در جامعه‌ای که اعضای آن دید و شیوه نگرش یکسانی نسبت به زبان داشتند مطرح بوده است، و این اعضا با همین زبان، نقاط مشترک جهان را که گاهی مبهم می‌شده است ولی هیچ گاه زیر علامت سئوال برده نمی‌شده، بیان می‌کردند. برای قهرمانان قرون وسطی، *ارک*[۲۱] *هارتمن*[۲۲] یا *پارسیوال*[۲۳] *ولفرام*[۲۴] زمانی به مفهوم زندگی دست یافته می‌شد و این مفهوم تضمین می‌گردید که قهرمان با جامعه پیوند داشته باشد یا این پیوند را دوباره بازیابد. ساختار حماسی عصر جدید، یعنی رمان، از نظر جامعه شناسی و روان شناسی، در ارتباط تنگاتنگی با فقدان جامعه گذشته، عدم درک کاملی از ایمان و دنیا، همراه با فردگرایی و انزوای قهرمان است.

در حماسه‌های قرون وسطی- در اینجا به طور کلی صحبت می‌کنیم- قهرمان باید تنها در پی جامعه باشد و خود را ارزشمند جلوه دهد. او می‌داند که در کدامین جهت باید تلاش کند و به کدام فضیلتها آراسته گردد. قهرمان رمانهای عصر جدید، نمی‌تواند کلیت پرمفهوم زندگی را، دیگر بار تجربه نماید. تلاش محض قهرمان قرون وسطی در پی یافتن مفهوم زندگی در قهرمان عصر جدید، به صورت امری نظری در می‌آید. برای قهرمان رُمان، مفهوم یابی زندگی، تلاش در پی افقهای در دسترس امنیت در وحدت با خدا و جهان، به صورت یك مشکل در می‌آید و به جای حفظ فضائل، مسئله در اینجا بیشتر برسر شناخت، کشف نقادانه اجزائی از حقیقت با استفاده از تجربهٔ شخصی و آزمایش است. موضوع رمانهای تربیتی کلاسیك در آلمان، تا میزان زیادی همین تلاش تجربی برای یافتن مفهوم زندگی و کلیت آن بود. به بیان دیگر، در حماسه‌های دوره یونان و روم قدیم و قرون وسطی، برای قهرمان، جهانی آرمانی به عنوان افق از پیش تعیین شده مفاهیم وجود داشت. در رمان تربیتی کلاسیك گرچه این مفاهیم آرمانی وجود ندارند اما می‌توان جداگانه جست و جویشان کرد یا حتی برای آنها دلیلی تراشید. یکی از ویژگیهای رمان مدرن، آن است که ساختارش تنها دریافتن مفاهیم که در آن امکان مفهوم یابی به صورت پرمباحثه‌ای نفی می‌گردد و یا پرسشی در مورد کل واقعیت مطرح نمی‌شود، پایان نمی‌پذیرد و نویسنده کلاسیك- کلی‌تر بگوییم، سنتی- می‌توانست کل دنیا را مورد تأیید قرار دهد و به همین دلیل نیز برتأیید قهرمانش در جریان رمان نیز صحه بگذارد. نویسندگان رمان مدرن و شخصیتهای آنها، به دلیل تجربیات گذشته، دست رد برسینه این تأیید می‌زنند. شك و تردید جایگزین تأیید شده است. زندگی و تأیید جهان، به هرحال تنها به صورت جزءجزء، امکان پذیر می‌نماید. زندگی مشقت بار افراد متوسط، دیگر زیرگنبد طلایی یك جامعه پرملاطفت انجام نمی‌پذیرد و فرد خود را در قید بند خواستهای انفرادی جداگانه و اغلب متضاد حس می‌کند. آیا چگونه می‌توان در حالی که زندگی پراز امواج غریزی و تداعی معانی‌ها و تغییر و تبدیلهاست، نظر به کلیت جهان داشت؟ به همین دلیل نیز رمان مدرن همچنان شکوه‌ای است در مورد کلیت از دست رفته و انتقاد و اعتراضی است در برابر شرایط ناممکن زندگی و اندوهی عمیق است، به دلیل ضعیف و دست نیافتنی بودن آرمانهایی که بشر به آنها دل خوش کرده است.

فریدریش اشلگل، در «قطعات نقد»[۲۵] به سال ۱۷۹۷ میلادی ادعا می‌کند:

«رمانها گفت و گوهای سقراطی عصر حاضرند. در این نوع آزاد ادبی، حکمت عملی زندگی از برابر حکمت مکتبی می‌گریزد.»

این تعریف آرمان گونه است. ما مجبور نیستیم بپرسیم که چه تعداد رمان در عصر اشلگل یا عصر حاضر با این تعریف قابل ارزشگذاری هستند.

تغییرات ساختاری جهان مدرن

در عصر گوته، نثری مشابه سیمپلی سیسموس نوشته نمی‌شد. در عصر حاضر نیز، رمانهایی همچون رمانهای گوته، به رشته تحریر درنمی‌آید. مقلد و دنباله رو همیشه وجود داشته‌اند. هیچ کس نمی‌خواهد، دختری همچون مادر بزرگش لباس بپوشد و یا آشپزخانه‌اش را به شیوه مادربزرگ خود اداره کند. آیا باید نویسنده رمان مدرن را، به این دلیل که مثل پدر بزرگش گوته و یا توماس مان ننوشته است، به باد انتقاد گرفت؟ گردونه ادبیات نیز، همچون گردونه مشهور تاریخ، به عقب باز نمی‌گردد. تمامی نوشته‌ها در ارتباط با تغییرات عمومی جهان هستند. این جهان، فضای زندگی نویسنده است. یك شهر بزرگ امروزین دیگر با *وایمار* دوك نشین[۲۶] و یا *وین* امپراتور *فرانتس یوزف*[۲۷] یا حتی *لوبك*[۲۸] *توماس مان*[۲۹] نیز، از نظر ادارات، آمد و شد، جامعه و تولیدات، قابل مقایسه نیست. امروز حتی آب و هوا نیز تغییر یافته‌اند. هوا بوی دود بنزین می‌دهد و آب بوی کُلر. کار خط تولید و یا ادارات، از زمین تا آسمان با کار در باغ ادوارد، در «پیوندهای گزیده» اختلاف دارد. کار ماشینی با مواد مرده، مدهایی که در هرفصل تغییر می‌کنند، مسائلی که هفته به هفته عوض می‌شوند، موزه‌ها، مجالس، ارتباطات تلفنی و پروازی، علائم و تصاویر تلویزیونی، منحنی درآمد و قیمتها، نگرانیهای اقتصادی، بازار کار و مسکن، تأثیر روحی ایمان و...، همگی سبب تغییر در شرایط زندگی می‌گردند و تصحیح اینهاست که سبب کاهش رنجها می‌شود. این حقایق و مسائل عصر صنعتی پس از دوره کشاورزی، زندگی مدرن و احساس زندگی در انسانها را به صورت ساختاری تغییر داده است. انسان عصر حاضر، انسانی است که در برابر تهدیدهای اتمی و اقتصادی قرار دارد. کسی است که از آخرین زوایای امنیت و طبیعت طرد شده و این انسان درگیر در جهان برنامه‌ریزی شده ماشینی، این انسانی که دیگر دلیلی برای مبدل شدن به انسانی هماهنگ یا قهرمانی آرمانی را ندارد، کسی است که دیگر قدرت و توانایی احساسات مشترک در او موجود نیست؛ زیرا نیروی او خیلی زود تخریب شده و دیگر پا نمی‌گیرد. امروز حتی تولد و مرگ نیز تغییر یافته‌اند. نیکی و بدی وضعیت حاضر در چارچوب بحث ما نیست. مسلماً همه چیز دگرگون شده است، گرچه حقیقت هنوز همان حقیقت، عشق همان عشق، خانواده همان خانواده و شغل همان شغل است، اما شرایط حقیقت و عشق، خانواده و شغل تغییر یافته‌اند. تلقی انسانها از ایمان، آگاهی، احساس و ارزشها تغییر یافته و پیچیده‌تر شده است.

پس وظیفه نویسنده رمان که امروز همچون همیشه باید به تشریح انسانهای پیرامونش بپردازد، چه می‌شود؟ آیا می‌تواند انسانها و یا دنیایی دیگر را جز واقعیات در نظر گیرد؟ همان طور که یك کارگر متخصص نیز، اغلب دیگر با ابزار عصر گوته کار نمی‌کند، این کار

نیز باید با وسایل زبانی دیگری جز آنچه که کوته، *اشتیفتر*[۳۰] و *فونتان*[۳۱] از آن بهره می‌جسته‌اند، انجام گیرد. تغییر رمان، پیامد تغییرات ساختاری دنیا و شیوه نگرش نسبت به آن است.

وداع با قهرمان رمان سنتی

رمان سنتی، دارای قهرمانان خاص بوده و شامل قهرمانان حکایتهای قرن هفدهم تا قهرمان ظریف روان شناختی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم است. از میان اینان *سیمپلی سیسموس، روبینسون کروزوئه، ورتر، آگاتون، ویلهلم مایستر، دیوید کاپرفیلد، هاینریش سبزپوش، راسکولنیکف، کارامازوف، مادام بواری، ربه‌کا، افی‌بریست* و *آناکارنینارا*، می‌توان نام برد. در سالهای قبل و پس از جنگ جهانی اول، شك و تردید نسبت به قهرمان آغاز می‌گردد. در آثار کافکا و جویس، در نمایشنامه سه پرده‌ای «خوابگرد»[۳۲] اثر *بروخ*[۳۳] دیگر نمی‌توان از قهرمان با همان مفاهیم سنتی سخن به میان آورد. قهرمان در این آثار مبدل به شخصیتی ترکیبی یا تمثیل گونه و یا مبدل به موجودی وابسته به الگوها می‌شود و در عین حال، نویسنده عناصر تجربی مشاهدات و ذهنیات عصرش را نیز در آنها می‌گنجاند.

چگونه می‌توان شخصیتهای مدرن را از قهرمان سنتی بازشناخت؟

قهرمان سنتی، به عنوان فردیتی که در مقابله با جهان اظهار وجود می‌کند، در مقابله با جامعه شکوفا می‌شود و به عنوان فردی قوی‌تر که تاحدودی بی‌غم و غصه است، ظاهر می‌گردد. قهرمان یك شخصیت است، انسانی برجسته، برتر از پیرامونش، ماجراجویی برتر، برتر از نظر تحصیلات و عشق، برتر از نظر احساسات و کسی که تواناست. او مصرف کننده‌ای عادی، شماره‌ای از یك انسان و عاملی بی‌رنگ و بو نمی‌باشد. قهرمان، دارای نام و اصل و نسب خویش است. اتفاقی نیست که بخش اول کتاب هاینریش سبزپوش، با «در ستایش اصل و نسب» آغاز می‌شود و «اواخر تابستان»[۳۴] این طور: «پدرم تاجر بود».

تمامی این قهرمانان، فرزندانی از یك خانواده مشخص و با اصل و نسب هستند و حتی زمانی که مجرم باشند، باز هم قهرمانند و دارای ویژگیهای فردی خود. بسیار قوی، شکست ناپذیر و سالم هستند و اسامی نامیرایشان را برای جهان پس از خود به ارث می‌گذارند.

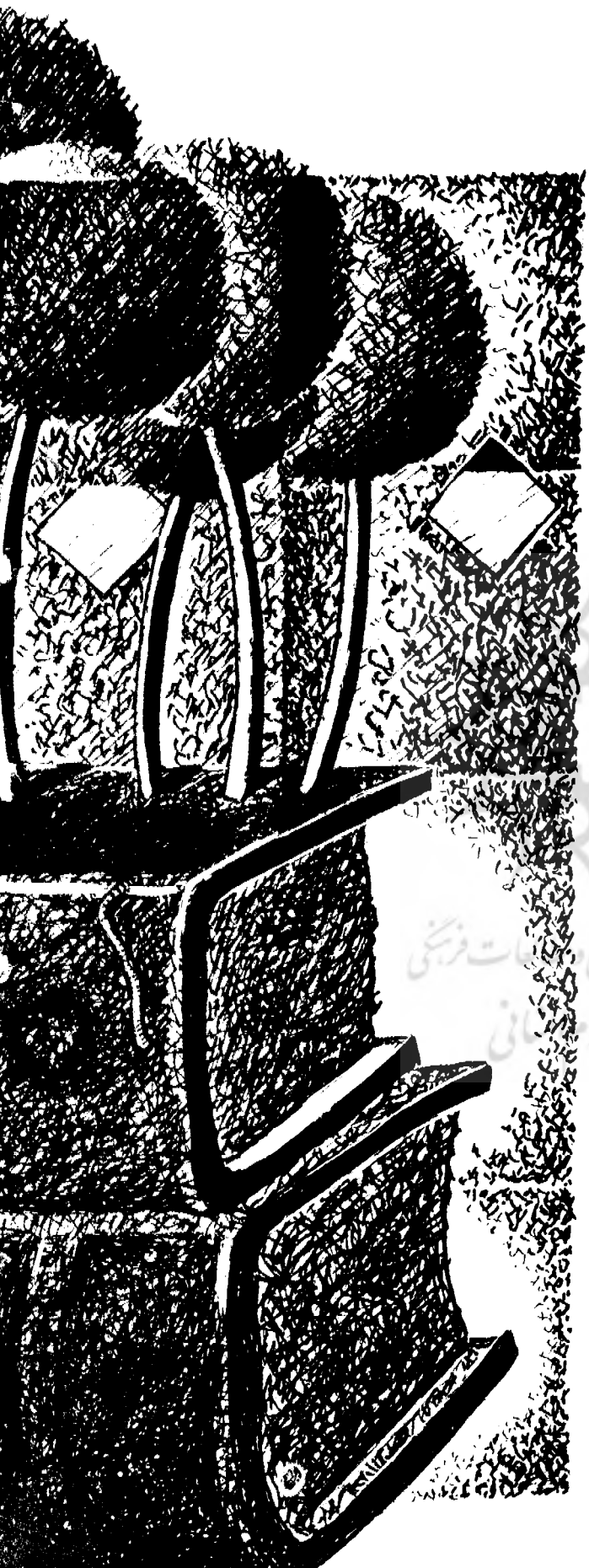
نظاره‌گر، نیاز به نیرویی جهت برانگیختن تخیل ندارد. قهرمانان در نخستین برخورد با حالت طبیعی و ارگانیك خاص خود شروع به زندگی می‌نماید. خواننده در قهرمان، طعم ارضا، رهایی و لذت را می‌چشد، او متعجب می‌شود، همدردی می‌کند و به این تو بزرگتر و من برتر، احترام می‌گذارد. حتی زمانی که خواننده اعمال *ربه‌کاشارپ* یا *رادیون راسکولنیکوف* را سرزنش می‌نماید. قادر نیست تعجب و همدردی خود را پنهان دارد. عواطف خواننده و قهرمان، در ارتباط تنگاتنگی با هم هستند. این طبیعت قهرمان است که خواننده می‌تواند نیرو، توانایی، هیجان خوشبختی و بدبختی اش را به راحتی درك کند.

یکی از ناراحتیهای خواننده سنتی در برخورد با رمان معاصر، آن است که به جای قهرمان، اغلب با شخصیتهایی معمولی و پیش پا افتاده که به سختی درك می‌شوند و درگیر در مشکلاتند، مواجه می‌گردد. او از یافتن ویژگیهای خود در این شخصیتها خودداری می‌کند. این قهرمان هرکه می‌خواهد باشد، ماجراجو، بارون، زنی با دامن اشرافی، تاجری عالی مقام و یا حتی انسانی بزرگ، شخصیتهای رمان مدرن، مخلوقاتی هستند ترسو، رنج کشیده، کودن و یا بسیار هوشمند. نویسنده این گونه رمان، با آن انسان برتر از جهان وداع کرده است. این کار هم دلیلی دارد. در مجلات هفتگی، روزنامه‌ها و فیلمهای مبتذل، آن انسان بزرگ به حد قهرمانی عامه پسند با فضائل و پاکدامنی و یا انسانی کثیف تنزل کرده است، موجودی شکست‌ناپذیر. اصولاً هیچ نویسنده‌ای در اینکه در عصر حاضر انسانهای شجاع و هوشمند یافت می‌شوند، شك ندارد. اما انسان شجاع دیگر با لباس و نقاب قهرمان ظاهر نمی‌شود و این شکل ظاهری دیگر با او مطابقتی ندارد. جهان امروزین دیگر از افراد برتر تشکیل نمی‌شود بلکه گروهها، احزاب و دسته‌ها هستند که در این امر نقش به سزایی ایفا می‌نمایند. علاوه براین خلع ید شخصیت قهرمانانه، قوانین انتزاعی‌ای وجود دارند که شخصیت سطحی و قوی را که منطبق با زندگی است، جایگزین قهرمان گذشته می‌نمایند. هنرمندان، همچون بسیاری از زمینه‌های جهان فنی ما، از قوانین سخت و منظم، هماهنگی منطقی، تداعی معانی و سرهم بندی کردن موضوعات بهره می‌جویند. شخصیت در رمان مدرن، دیگر حالت ملموس منظم و آن زندگی پرقدرت و انعطاف پذیر قهرمان کلاسیك را ندارد و در یك کلام قهرمان کلاسیك مرده است.

نه تنها نویسنده، بلکه خواننده منتقد نیز مدتهاست می‌داند که قهرمان دیگر همان انسان عصر حاضر نیست. در اینجا بحث برسر این مطلب که این قهرمان تا چه حد با انسانهای عصر گذشته و یا دقیقتر با تصور انسان آرمان گونه و بسیار کهن مطابقت دارد، مطرح نیست. تنها بسنده می‌نماید اثبات کنیم که ساختار روان شناختی و جامعه شناختی او رشد یافته است. قهرمان، در حال حاضر بسیار تخیلی به نظر می‌رسد و این تخیل محض، بیش از حد زندگی را خدشه دار می‌سازد. این اتفاقی نیست که کسانی که این گونه رمانها را می‌خوانند، آنانند که ارتباط ناچیزی با واقعیات دارند. انسانهای جوان و رؤیایی که به دنبال قهرمانند و شخصیت را به عنوان بیان کننده ویژگیهای واقعی عصر خود نمی‌پذیرند.

ادوارد مورگان فورستر، رمان نویس و منقد، حدود شصت سال پیش، خلق شخصیت را به عنوان وظیفه و حق مسلم نویسنده خواند. کافکا در آن زمان مرده بود، اما هنوز شهرتی نداشت. شخصیت اصلی هردو رمان او «محاکمه» و «قصر» نه خصوصیاتی داشتند و نه اسم و رسم درست و حسابی. نام این شخصیت «ك» بود، فاقد هویت و چهره، نه فضیلت داشت و نه هیجان متداول در قرن نوزدهم را. این حرف آغازین که بیانگر هیچ ویژگی‌ای نمی‌باشد، نکته‌ای در خود نهفته دارد. نکته‌ای که با هیچ قهرمانی نمی‌توان آنرا بیان نمود و دقیقاً با واقعیت منطبق است. این «ك» یك بشر با علائقی نامشخص است و از یك نام کامل که حداقل یك انسان است نیز برخوردار نیست.

خصائل، ویژگیها، مجموعه فضائل و آلایشهای قهرمان سنتی، قادر نیستند که برواقعیات بشر امروزین دست یازند. با همین مسائل



محتوایی، شکل توصیف داستانی نیز تغییر کرده است. نویسنده امروز، با علاقه به جنبه‌های مختلف و فقر انسان، عقاید افراد گوناگون مشاهدات، توصیفات و تصورات یك موضوع را نشان می‌دهد. *گانتن باین*، شخصیت رمان «به من گانتن باین می‌گویند»[۳۵] اثر *ماکس فریش*[۳۶]، *هانس اشنیر*[۳۷]، شخصیت رمان «عقاید یك دلقك»[۳۸] «اثر *هاینریش‌بل*[۳۹]، *آنزلم کریستلاین*،[۴۰] در رمان «نیمه وقت»[۴۱] اثر *مارتین والسر* و *یاکوب آفیم*، در رمان «فرضیاتی درباره یاکوب»، نمونه‌هایی از چنین تلاشها برای تشریح یك مورد از شخصیتی متوسط هستند. این قهرمانان، بسیار قوی‌تر از رابینسون کروزوئه و ویلهلم مایستر انتزاعی گردیده و تدوین شده‌اند.

وداع با طرح قصه

رمان برای اغلب خوانندگان و منتقدین یك قصه است. رمان نویس حقیقی، کسی است که چگونگی روایت قصه را می‌داند. شادی حاصله از روایت، او را به ادامه کارش فرا می‌خواند و خلاصه اینکه این کار سبب شادی و تشویق وی می‌گردد. رمان، روایت‌گر یك قصه است و این تعریف زیربنایی که بدون آن رمان نویسی غیر ممکن می‌نماید، وجه مشترك تمامی رمانهاست.

ولادیمیر و ایدل[۴۲] درکتابش به‌نام «میرایی لایه‌های هنر»[۴۳] که به سال ۱۹۵۸ به زبان آلمانی منتشر شد، می‌نویسد:

«طرح قصه، خلق شخصیتها، وقایع و تخیلات، مستقیم‌ترین و بی‌شك کهن‌ترین قالبی است که هنر در آن بیان می‌شود. می‌خواهد اسطوره باشد یا قصد روایتی مذهبی، و یا قالبهای شکل یافته‌تر نمایشی و حماسی، در اصل تفاوتی ندارد. اما سرنوشت طرح قصه در عصر ما کاملاً با سرنوشت رمان که به عنوان نوع کلی ادبی برای هرمقصودی می‌تواند به کار گرفته شود، مرتبط است. رمان در قرن گذشته به درخشش و جلای خود رسید ولی از مدتی پیش درگیر بحران شده است...»

هنگامی که بازتابهای ذهنی تحلیل فکری افزایش می‌یابد، طرح قصه ناممکن می‌شود. این امر را هگل پیش‌بینی کرده بود. در عصر خودآگاهی، طرح قصه مبدل به یك مسئله شده است.

طرح قصه همچون رشته‌ای متصل و سرخرنگ، از میان عناصر، افراد و وقایع رد نمی‌شود. میان قصه و طرح قصه اختلاف وجود دارد. قصه روایتی از موضوعات، به ترتیب زمان است و می‌پرسد، بعد چه اتفاقی افتاد؟ برای مثال «پادشاه مرد و بعد هم ملکه دارفانی را وداع گفت.» ساده‌ترین قالب قصه است. قسمت به مراتب عالی‌تر، همان طرح قصه می‌باشد و با توجه به ترتیب زمانی ارتباطی علّی را برقرار می‌نماید ولی تنها به پشت سرهم ردیف کردن وقایع نمی‌پردازد، بلکه آنها را همگون نیز می‌سازد. مثال ما بعد از این توضیحات به این صورت در می‌آید. «پادشاه مرد و بعد ملکه از شدت غم، دارفانی را وداع گفت.» این یك طرح قصه است. طرح رمان ساده و مستقیم را در پیوندهای گزیده می‌بینیم. این طرح قصه، بی‌هیچ نیرنگ و پیچیدگی، عشقی را که برای هردو زوج به صورت اسفناکی خاتمه می‌یابد، به دقت مورد بررسی قرار می‌دهد. در رمان معاصر دیگر تداوم واقعه، تنیدن تارهای روایت، وسعت

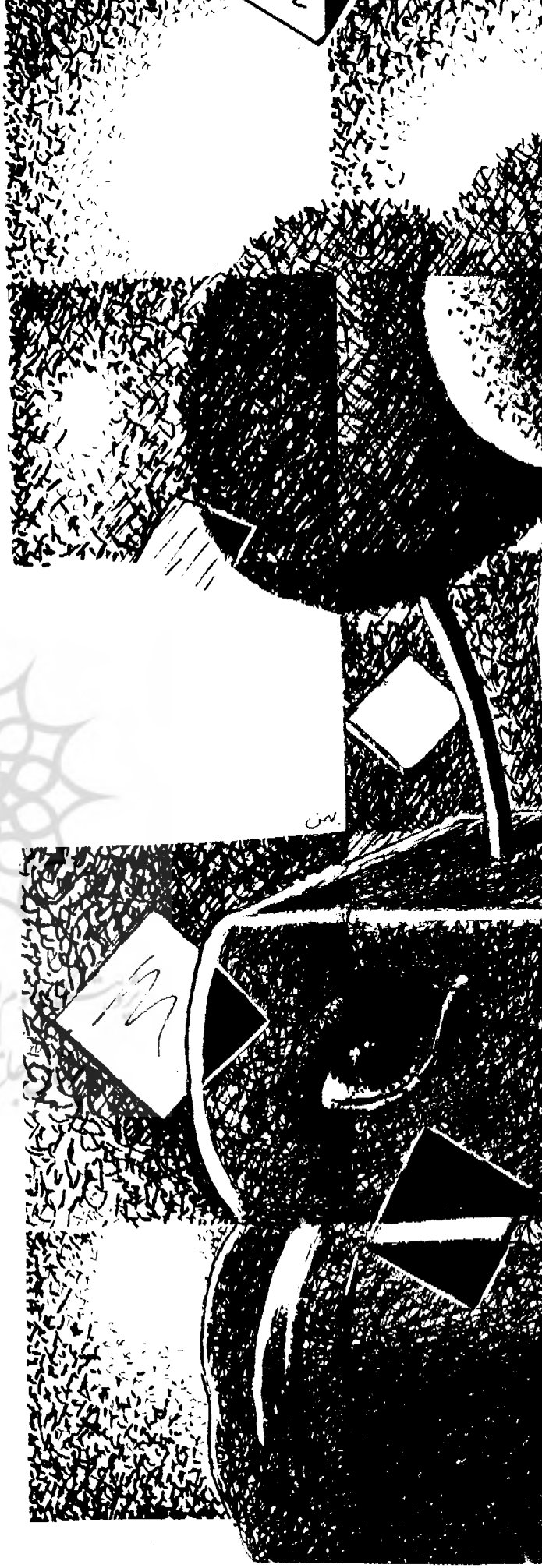
بخشیدن به کردها و آرامش و بعد کشودن غمناک گره‌ها در داستان وجود ندارد. خواننده و نویسنده منتقد، به همان شیوه که نسبت به قهرمان شك می‌ورزند، نسبت به طرح قصه سنتی دچار همین حالت می‌گردند. این طرح قصه، بسیار تخیلی، زیاده از حد رؤیایی و در عین حال مسلسل وار و بسیار ساده است. کویی که تصویری برخلاف زندگی واقعی منعکس می‌سازد و دیگر باور کردنی نیست. این گوناگونی، جدایی، عدم ارتباط و تشابه، اتفاقی بودن تجربه‌ها و واقعیات مدرن دیگر، سر و کاری با طرح قصه سنتی ندارند. ادوارد **مورگان** فورستر، بالحنی مزاح گونه، در مورد طرح قصه‌های متوسط می‌گوید:

«در داستان وقتی کودکی به دنیا می‌اید، همیشه انگار با پُست آن را فرستاده‌اند. یکی از بزرگترها به سویش می‌رود، بلندش می‌کند و به خواننده نشانش می‌دهد و بعد هم در پخچال ذخیره‌اش می‌کند تا شروع به صحبت نماید یا به نحوی بتواند در واقعه مشارکت ورزد.»

همچون قهرمان که انسانی ساختگی است، طرح قصه نیز یك داستان رؤیایی است که خواننده را دائما تحت تاثیر قرار می‌دهد. بخصوص حالت زیبایی که عشق میان زن و مرد ایفا می‌کند، جالب توجه است. کویی که هرانسانی تنها باید به عشق فکر کند تا وارسته و رها شود و انگار که برای هرانسان، دقیقتر بکوییم، قهرمان، این موقعیت وجود دارد که همسر کاملی برای خود بیابد. حتی ادوارد در پیوندهای گزیده نیز، به عنوان مردی سالمند، هیچ گونه نگرانی، وظیفه و یا مسئله‌ای جز عشق به *اورتلیه* معصوم را پیش روی خود نمی‌بیند. و این برای احساسات امروزین ما بسیار ساده‌انگارانه می‌نماید. نویسندگان گذشته رمان، اغلب در جایی مسائل را انتزاعی کرده‌اند که معاصرین ما دیگر به این شیوه چنین کاری را انجام نمی‌دهند.

ادوارد در پیوندهای گزیده تنها با یك مسئله واحد در ارتباط است و در برابر واقعیات بی‌مسئولیت و ازاد به نظر می‌رسد و این امری است مسلما حاصل ساده انگاری و انتزاع نویسنده. یك نویسنده مدرن، بی‌شك در صحنه ذهنیت و واقعه قرار دارد. او گرچه مخالفتی با هنر عصر کوته ابراز نمی‌کند اما شرایط ذهنی و روایتی، از عصر کوته تاکنون تغییر یافته است.

مسلما هنوز هم رمانهایی مدرن که دارای طرح قصه متصل هستند، یافت می‌شود. اما این دسته از رمانها در بیشتر موارد به وسیله دو حوزه ذهنیت مؤلف و ذهنیت را وی تقسیم بندی شده‌اند. طرح قصه در این رمانها به دلیل خود طرح حضور ندارند و به خاطر خودش نیز روایت نمی‌گردد. به همین‌دلیل نیزنمی‌توان پیام رمان رابه وسیله روایت نمودن طرح قصه ارائه کرد. طرح قصه در رمان مدرن، نقش یك طعمه را یافته است که وظیفه‌اش به قلاب کشیدن واقعیت می‌باشد. قلابی که نویسنده در دریای بزرگ روزمره رها می‌سازد و با آن گوشه‌هایی از این دنیا را می ازماید. طرح قصه باید در خدمت واقعیت باشد و اصل مطلب، به دام انداختن واقعیت است. به عنوان مثال از رمانهای معاصر، که در آنها طرح قصه نقش کم بهایی را ایفا می‌کند، رمان «نیمه وقت» *والسر* است. منظور از نیمه وقت، نیمه قرن است و این رمان، روایت ترقی آنزلم کریستلاین نه چندان باهوش، از فروشنده‌ای دوره کرد تا بازاریابی عالی رتبه در یك مؤسسه



اقتصادی است. راوی با طرح قصه‌اش می‌خواهد به کنه واقعیت بی ببرد. جریان ذهنی نوعی متوسط از دنیای اقتصادی حاضر در ارتباط با روابط تجاری، زناشویی و خارج از آن می‌باشد. خود واقعه در این وضعیت جالب نیست و فاقد تضاد و درگیری همچون زندگی یک بازاریاب متوسط است. اما این به هیچ وجه مهم نیست. آنچه که اهمیت دارد این است که در اینجا شخصیت متوسط، از این سطحی بودن و الگوی واقعیت از همین سطح مورد مشاهده قرار می‌گیرد.

جیمزجویس و *ویرجینیا ولف*[۴۲] در دهه‌های بیست و سی قرن حاضر، طرح قصه را با جریان ذهنی قطع نمودند و به این وسیله طرح قصه سنتی را نیز از بین بردند. نقطه ثقل رمانهای آنها، واقعه‌ای علّی و مرتبط با هم است. بازتابهای غریزی، ذهنی و فکری هستند که منطقی بودن ظاهری جهان را به صورت منطق ذهنیت انسانی تغییر می‌دهند. واقعیات در جهان، با منطق ذهنی انعکاس می‌یابند. شیوه جریان ذهنی جزء ابزارهای دست هرنویسنده است. برخلاف خطی بودن ساختاری طرح قصه مدرن، این شیوه توسعه شبکه روایت را به جریان روایت، درون‌گرایی واقعه و انعکاس ذهنیت را نشان می‌دهد. روایت، به کمک نقل جریان ذهنی، آخرین تکنیک روایت روان شناختی و ذهنی می‌باشد. نویسندگان مدرن، توجه بیشتری به مسائل عینی دارند.

حتی روایت نیز، به بازتاب فکری و مقاله گونه (که در مورد *توماس مان*، *روبرت موزیل* و *هرمان بروخ* یک مشکل است) و تداعی معانی شدید (رمان جریان ذهنی) ممدل نمی‌گردد بلکه با مشاهده دقیق و تشریح جزئیات (رمان جدید) به کنار گذاشته می‌شود. بازتابها ممکن است تا آن حد پیش روند که سبب ممانعت از طرح قصه گردند. این اتفاقی نیست که پس از درک قهرمان، طرح قصه نیز برتری خود را از دست داده است. با خودداری از طرح قصه، نویسندگان مجبور شدند که از عناصر هیجان انگیز صرف دوری گزینند. امروزه دانما از اهمیت خود روایت نیز کاسته می‌گردد و توجه افزونتری به چگونگی آن مبذول می‌شود.

وداع با راوی المپی

قهرمان سنتی با طرح قصه سنتی خویش، مخلوق نویسنده

است. علاوه برقهرمان و طرح قصه‌اش، نویسنده شخص ثالثی را نیز می‌آفریند: **راوی**، نویسنده بلکه مخلوق اوست. راوی، داستان را روایت می‌کند. او در تمامی هنرهای روایتی، در آثار حماسی، قصه، نوول و حکایات حضور دارد. هرپدر و مادری می‌داند که در هنگام روایت قصه برای کودکش، باید لحن خود را تغییر دهد و رفتار منطقی بزرگسالان را کنار گذاشته و به صورت موجودی درآید که دنیای ادبی با اعجابهایش برای او واقعی است. راوی به آنچه که روایت می‌کند، حتی اگر این روایت دروغین نیز باشد، اعتقاد دارد. او قادر است دروغ بگوید زیرا معتقد به آن است. یک نویسنده نمی‌تواند دروغ بگوید. او تنها ممکن است نیک یا بد بنویسد. راوی در تمامی هنرهای روایتی، هیچ گاه نویسنده مشهور یا غیر مشهوری نیست، بلکه نقشی است که نویسنده آن را یافته است. این نقش به دنیای شعرگونه رمان تعلق دارد. راوی میان روایت و خواننده به عنوان واسطه مطرح می‌گردد. می‌تواند خارج از واقعه بماند یا با نقاط تماسی در واقعه مشارکت ورزد و یا به صورت «من- راوی» سرنوشت خود را واگویه کند. همواره راوی برتر از قهرمان (حتی زمانی که خود، قهرمان نیز باشد) و طرح قصه است. او آگاهی برتر و شیوه نگرش متعالی تری دارد. راوی سنتی، قهرمانانش را همچون خداوند المپ می‌بیند و راهنمایی و هدایت می‌کند: برتر، مطمئن، از بالا به پایین و خلل ناپذیر. این راوی را به دلیل نظارت جاودانی‌اش «راوی المپی»[۴۵] نام نهاده‌اند. او کم و بیش از همه چیز آگاه است. درونی‌ترین هیجانات قهرمانانش را می‌شناسد. قدرت، شوق عشق و نقاط ضعف آنها برای او مشخص است. از خطرها آگاه بوده و می‌تواند آنها را به خواننده نشان دهد. شجاعت، غمها، بی‌تجربگی‌ها و ضعفهای پراحساس قهرمان را توضیح می‌دهد. با تذکراتی حکیمانه و شیوه‌هایی هوشمندانه، اخطارات، تذکرات و جبهه‌گیریهای مختلف برتری خود را برخواننده، قهرمان و طرح قصه تضمین می‌نماید. مثالی بارز از این برتری، باز هم در پیوندهای گزیده دیده می‌شود. راوی در فصل دوم، قهرمانش ادوارد را چنین توضیح می‌دهد:

«او عادت نداشت که از موضوعی صرف نظر کند. از جوانی، تنها فرزند ناز پرورده والدینی ثروتمند بود که خیلی زود او را متقاعد به ازدواجی شگرف ولی پر ثمر با زنی بسیار پیرتر از خودش کرده بودند و از این طریق نیز باز مورد محبت قرار گرفته و همسرش رفتار متین او را با بذل و بخششهای بسیار جبران کرده بود، پس از مرگ زود هنگام زن، او دوباره اختیارش را به دست گرفته بود، در مسافرتها مستقل و قادر به هرتغییری بود، نمی‌خواست کار فوق العاده‌ای بکند، اما آزاد، خیرخواه، شجاع و به جایش نیز دلیر بود. در این دنیا چه می‌توانست در برابر آرزوهایش بایستد! تاکنون همه چیز بر وفق مرادش بود، حتی در تصاحب *شارلوته* نیز توفیق یافته و سرانجام با سرسختی و وفاداری حتی او را نیز به دست آورده بود و اکنون بر نخستین بار فکر می‌کرد که با نظر او مخالفت شده است. برای اولین بار مانعش شده‌اند...»

ما در اینجا نمی‌خواهیم به قدرت تخیلی قهرمان، این انسان رشک‌آور و آزاد، کسی که برای نخستین بار با او مخالفت می‌شود، توجه کنیم، بلکه تفسیر برتر راوی مدنظر ماست. راوی در یک «رمان من» نیز، همچون «رنجهای ورتر جوان» حضور دارد. نقش واسطگی، با خطاب نویسنده مشخص می‌گردد.

آنچه که من توانسته‌ام از داستان ورتر فقیر بیابم با تلاش کرد آوردم و در اینجا در اختیار شما می‌گذارم و واقفم که از من سپاسگزار خواهید بود. شما نمی‌توانید نسبت به روح و شخصیت او از تعجب و عشق، و نسبت به سرنوشتش ازاشکهایتان دریغ‌ورزید. وتوای‌روح نیک که‌همچون اوخودرا در تنگنا می‌بینی. از رنجهایش تسلی‌گیر و رُخصت ده، اگر نمی‌توانی براساس مقدرات و تقصیر خویش، دوستی نزدیک یابی، این کتاب کوچک یار تو باشد.

از اینجا به بعد «روایت- من» در قالب نامه ادامه می‌یابد. این من که سرنوشتش را بازگو می‌کند. در نقشی دوجنبه‌ای با ما برخورد می‌نماید. ابتدا به عنوان قهرمانی که عشقی ناکام را تجربه می‌کند و سپس راوی‌ای که با ذهنیت والایی درباره خود و وضعیتش داد سخن می‌دهد.

این من به عنوان قهرمان در داستان ظاهر می‌شود و به عنوان راوی سرگذشت تیره و تارش را بیان می‌نماید. اگر ورتر، قهرمان داستان، ذهنیت برتر و روشن ورتر راوی را داشت هیچ گاه دست به اسلحه نمی‌برد تا زندگی‌اش را خاتمه بخشد و این زندگی برای او چاره ناپذیر می‌نمود. در «ورتر» من راوی وضعیت رومی من قهرمان را توضیح می‌دهد. در نخستین نامه ورتر به صورت بسیار حکیمانه‌ای احساسات شدید خود را منعکس می‌سازد.

«دوست بسیار عزیزم! دردها و رنجها در انسان کمتر می‌بودند، اگر این انسانها با این تلاش فراوان سعی نمی‌کردند، خاطرات گذشته را باز به یاد آورند، تا بتوانند زمان حال را با بی‌تفاوتی سپری کنند.»

در پایان کتاب ناشر روبه خواننده می‌کند و به نامه‌های باقیمانده ورتر از آخرین روزهای حیاتش اشاره می‌نماید. این نامه‌ها با برتری من راوی، که وضعیت «من- قهرمان» را می‌داند و خود را از جایگاه ذهنی او به وضوح برتر می‌شمارد موضوعات را بازگو می‌کنند. راوی از بالا به درون قهرمان می‌نگرد و قادر است با او همدردی کند.

راوی المپی برتر که قهرمانانش را به صورت چهره‌هایی واقعی

تصور و وقایعی ابداعی را به عنوان واقعی ارائه می‌کند، کسی که درونی‌ترین هیجانات قهرمان مخلوقش را می‌شناسد و آنها را در میزان تربیت، احساسات، استعدادها، آزادی، موفقیت و غم او سهیم و گامهایش را از ابتدا هدایت می‌نماید، این راوی که به خواننده همه چیز و چگونگی موضوعات را شرح می‌دهد، در رمان مدرن دیگر وجود ندارد. نویسنده معاصر، از خلق راوی‌ای که درباره واقعه‌ای با چهره‌های انسانی، همچون زئوس جای می‌گیرد، خودداری می‌نماید. راوی دیگر به‌عنوان **دانای کل** یك واقعه فردی ظاهر نمی‌شود. او فاقد این ساده انگاری الزامی ذهن است و ادعای خود کامگی بی‌چون و چرا را کنار می‌گذارد. به دلیل این خود کامگی راوی المپی را **راوی مقتدر** نیز می‌نامند. این راوی مقتدر، اغلب از نظر قدرت، اخلاقیات عصر کلاسیك و آگاهی برتر است. نویسندهٔ مدرن هرچه بیشتر از خودکامگی قدرت و آگاهی خودداری می‌کند. مسلماً رمان مدرن نیز روایت می‌گردد، زیرا: «مرگ راوی همان مرگ رمان است». اما رمان مدرن به شیوه دیگری روایت می‌شود و این شیوه بسیار پیچیده‌تر شده است.

پیچیده‌تر شدن روایت

در رمان سنتی اتفاقات به ترتیب زمانی رخ می‌دهند. راوی وضعیت قهرمان را پایه می‌ریزد، تضادها را دامن می‌زند و واقعه را به سمت پایانی میمون یا نامیمون رهنمون می‌سازد. خواننده همیشه می‌داند که واقعه تاکجا پیش رفته و او در کجای داستان است. در رمان مدرن نه تنها جریان واقعی از ماهها، فصلها و سالها کوتاهتر شده است، بلکه بخش عمده‌ای از واقعه دیگر به صورت مرتب از نظر زمانی روایت نمی‌شود. رمانهایی وجود دارند که جریان واقعه آنها کمتر از بیست و چهار ساعت است. «اولیس جیمزجویس و «مرگ ورجیل» بروخ، مشهورترین مثالها برای این گونه رمان هستند. در طی زمان واقعه، مجموعه تجارب، خاطرات، تداعی معانی و آگاهیهای یك زندگی خلاصه می‌گردند. وقایعی که ممکن است مستقیماً در ارتباط با یکدیگر باشند، به وسیله ذهنیت تداعی معانی شخصیت یا راوی به هم آمیخته و یا در کنار هم بیان می‌گردند. این نوع تشریح، بخصوص زمانی که نویسنده بخواهد از ابتدا وقایع همزمانی را تجسم کند، شکل سختی می‌یابد. «عقاید یك دلقك» اثر هاینریش بُل، به وسیله زمان واقعه مستقیم به صورتی نسبتاً ساده‌ای نشان داده می‌شود. زمان واقعه مستقیم در این زمان چهار ساعت است. این زمان از غروب روزی از ماه مارس تا حدود ده شب است. اما در این ساعتهای محدود، دلقك با خاطراتش، تداعی معانی، بازتابهای ذهنی، مکالمات تلفنی تقریباً تمامی زندگی‌اش و افراد مهم و گله و شکایات خود را تجسم می‌کند. در اینجا گذشته صرف و پشت سرهم، همچون رمان سنتی وجود ندارد بلکه به وسیله ذهن شخصیت تجسم می‌گردد. این رابطه زمانی، بیشتر روان‌شناسانه تا فیزیکی شخصیت مدرن، که گاهی به وسیله راوی قطع می‌شود، روند روایت را پیچیده می‌سازد. قهرمان و طرح قصه مستقیم او در چنین روابط پیچیده شخصیت با زمان روایت شده و راوی با زمان روایت جایی ندارد.

مشکل دیگر را عدم وجود جایگاه المپی راوی فراهم می‌آورد. در «عقاید یك دلقك» تمامی خاطرات و «عقاید» از فیلتر جایگاه روحی- جسمی یك دلقك عبور می‌کند. تمامی واژه‌های تفکر شده و برزبان آمده به وسیله پرخاشگری و ناراحتیهای فردی که در عشق شکست خورده و از جامعه رانده شده قطع می‌گردند. من راوی، جایگاه خود و منظره دلقك ویران را تا آخرین جملات حفظ می‌کند. دیگر راوی المپی، که خود را با عقل گرایی حکیمانه و هوشمندی مفسرانه برشیوه نگرش شخصیت برتری دهد، وجود ندارد. خواننده دیگر نمی‌تواند تفاوتی میان من- راوی و خود دلقك قائل شود.

رمان، زمانی که اتفاقی را از جنبه‌های گوناگون توصیف می‌کند و براساس آگاهی و ذهنیت شخصیتهای راوی‌اش دائماً جزئیات را توضیح می‌دهند، شکل پیچیده‌تری می‌گیرد. کسانی که فیلم ژاپنی «راشومون»[۴۶] را دیده‌اند، این شیوه تشریح را می‌شناسند. در این فیلم قتل یك سامورایی، پشت سرهم به وسیله همسرش، قاتل، روح مقتول و بالأخره هیزم شکنی که اصلاً در ماجرا دخالت نداشته، تعریف می‌شود. هیزم‌شکن به عنوان شاهدی بدون دخالت و برتر می‌خواهد که اطلاعات به دست آمده به وسیله ذهنیت شخصی و جالب مشاهدان را در قضیه دخالت بخشد اما اگر مشاهده‌گری بدون دخالت در دسترس نباشد چه اتفاقی می‌افتد؟

رمان «فرضیاتی دربارهٔ یاکوب» نوشتهٔ *اومیونسون* نیز، همان حالت اخیر را دارد. «فرضیات» همچون محاکمه‌ای که دادستان به دلیل کمبود دلیل باید آن را مختومه اعلام کند، ناکافی به نظر می‌رسند. روایت در این رمان یونسون، از زمانی که اتفاق افتاده است شروع می‌گردد. سوزن بان نیمه آلمانی، *یاکوب آبس*[۴۷] در بازگشت از آلمان، در مسیر رفتن به محل کارش روی ریل قطار می‌میرد. پرسشی که راوی مطرح می‌سازد، این است:

چرا مُرد؟

آیا این یك حادثه بود یا چیزی بیش از آن؟

آیا یاکوب نمی‌توانست بیشتر حواسش را جمع کند و یا نمی‌خواست؟

راوی پرسشها را پاسخ نمی‌دهد اما از زوایای گوناگون آنها را بررسی می‌نماید. به وسیله پیامها، گفت و گوها و تك گفتارهای درونی واقعیت روشن می‌شود و همان زمان و مکانی که یاکوب در آن زندگی کرده و مرده است، معلوم می‌گردد. مسئله تلاش برای یافتن حقیقت و واقعیت، از جایگاههای ذهنی، شیوه‌های نگرش و اجزائی از آگاهی مبدل به شیوه‌ای برای روایت می‌گردد.

پرسش درباره واقعیت و اهمیت روایت، یك نسل و نیم قبل در «محاکمه» اثر کافکا، مشاهده می‌شود. ك. خودش می‌بیند که ناشناسی از پنجره خود را خم می‌کند و به سمت او دستهایش را دراز می‌نماید. از خود می‌پرسد:

چه کسی بود؟

یك دوست؟

یك انسان خوب؟

کسی که می‌خواست کمکی بکند؟

آیا او یك نفر بود؟

قاضی‌ای که او را هرگز ندیده بود، کجا بود؟ دادگاه عالی‌ای که او هرگز به آن دست نیافت، کجا بود؟»

●

راوی المپی رمان سنتی وداع کرده است. آیا به همین دلیل نیز راوی مرده است؟ او خود را در سالهای دهه بیست و سی‌میلادی

مخفی نمود تا دوباره بعدها ظاهر شود. خود را در قالب نقل و قول و «تک گفتارهای درونی» که به وسیله شخصیتها بیان می‌گردد پنهان نمـود. از حدود سی‌سال پیش، راوی به وسیله قطع رشته روایت، تعویض دیدگاهها، سرهم کردن هنرمندانه اجزاء روایت، گفت و گوها و تک گفتارها دوباره ظاهر شده است. با نقل قول غیرمستقیم و تک گفتار درونی این راویان توانستند فاصله میان واقعه و خواننده را بیشتر کنند و دیگر نقش واسطه را ایفا نمی‌کنند. جدیدترین رمانها اغلب در جست و جوی توجه به عینیات هستند. یك جنبه این عینیت بخشیـدن در این مسئله است که آنهـا مؤکداً می‌گویند: «ما تنها روایت می‌کنیم.» آنچه که تشریح می‌کنیم خود واقعیت نیست، بلکه اجزاء واقعیت و زمینه‌هایی از آن، در آینه روایت است. آنها گرچه بشـدت برفاصله داشتن از واقعیت تکیه می‌ورزند اما از تخیل به شیوه طرح قصه از درون نیز ممانعت می‌کنند

تغییر ویژگیهای یك نوع ادبی همیشه وجود داشته است. هرتغییر شکل یا دگرگونی، بحرانی را به ارمغان می‌آورد و بحرانها می‌توانند به سقوط یا تجدید حیات منجر گردند. تمامی موجودات زنده درگیر بحرانند. اینکه آیا این به اصطلاح بحران رمان، باعث نابودی‌اش خواهد شد را در حال حاضر نمی‌توانیم اثبات کنیم. به احتمال قوی ما دیگر در برابر خط پایان رمان سنتی قرار گرفته‌ایم. رمان جدید به هرحال با وداع از قهرمان، از طرح قصه به شیوه روایت خطی و راوی المپی و...، پیچیده‌تر شده است. در جهانی که روز به روز پیچیده‌تر می‌گردد، این امر نباید تعجبی را برانگیزد. تمایل برآن است که با سادگی زیبا و وضوح بلورین رمان به اصطلاح سنتی وداع شود. فرامـوش نکنیم که بزودی بسیـاری از رمـانهای معاصر نیز، جزء رمانهای کلاسیك قرن بیستم شمرده خواهند شد.

○

پاورقی‌ها

۱. Die Wahlverwandtscha Pten

۲. Mutma Bungen uber Jakob

۳. Uwe Johnson

۴. Leiden des jungen Werther

۵. Wilhelm Meisters Wanderjahren

۶. Johann Christoph Gottsched

۷. Iphigenia

۸. Romischen Elegien

۹. Hermann and Dorothea

۱۰. West-Ostlichen Diwan

۱۱. Faust/II

۱۲. Simplicissmus یکی از نخستین داستانهای ماجراجویانه آلمانی.

۱۳. Franz Kapka نویسنده‌ای آلمانی زبان که از او آثار بسیاری از جمله «مسخ»، «آمریکا» و «یزشك دهکده» به فارسی ترجمه شده است.

۱۴. James Jagce یکی از مشهورترین نویسندگان انگلیسی که از میان آثارش «اولیس» را می‌توان برشمرد.

۱۵. Robert Musil نویسـنـده‌ای اتـریشی که از آثـارش می‌توان «مـرد بی‌خاصیت» را نام برد.

۱۶. Gunter Grass گرافیست و رمان نویس مشهور آلمانی که کتاب «موش و گربه» او، به فارسی ترجمه شده است و از میان دیگر آثارش رمان «طبل حلبی» را می‌توان نام برد.

۱۷. Martin Walser نویسنده آلمانی رمانهای «فراسوی عشق» و «نیمه وقت».

۱۸. Friedrich Schlegel

۱۹. Uber das Studium der Modernen Poesie

۲۰. Heinrich Heine شاعر و نویسنده اواخر عصر رمانتیك آلمان.

۲۱. Erec شاعر و نویسنده اواخر عصر رمانتیك آلمان.

۲۲. Hartmann

۲۳. Parzifal

۲۴. Wolfrgm نویسنده آلمانی.

۲۵. Kritischen Fragmenten

۲۶. Weimar شهری که در عصر گوته، مرکز حیات فکری بوده است در این شهر ادیبان بسیاری منجمله گوته، شیلر، هردر و ویلاند، زندگی کرده‌اند.

۲۷. Kaisers Franz Josef امپراتور اتریش از ۱۹۰۴ الی ۱۹۰۶.

۲۸. Lubeck زادگاه توماس و بندری در آلمان.

۲۹. Thomas Mann نویسنده آلمانی که کتابهای «تونیوکروگر»، «مرگ در ونیز» و «کوه جادو» از او به فارسی ترجمه شده است.

۳۰. Adalbert Stifter نویسنده اتریشی که از رمانهایش می‌توان «نقشه جدمن» را نام برد.

۳۱. Theodor Fontane نویسنده آلمانی. روزنامه نگار و منقد تئاتر. از رمانهایش «امن بریست» شایان ذکر است.

۳۲. Schlafwandler Trilogie

۳۳. Hermann Broch نویسنده اتریشی و خالق کتاب «مرگ ورجیل».

۳۴. Nachsommer

۳۵. Mein Name sei Gantenbein

۳۶. Max Frisch نویسنده و نمایشنامه نویس سوئیسی، که از نمایشنامه‌هایش «دیوار چینی» را می‌توان نام برد.

۳۷. Hans Schnier

۳۸. Ansichten eines Clowns رمانی که دو ترجمه متفاوت به فارسی داشته است.

۳۹. Heinrich Boll نویسنـده آلمـانی و برنـده جایزه نوبل در ادبیات. از کتابهایش که به فارسی ترجمه شده «آبروی از دست رفته کاترینابلوم»، «نان آن سالها» و «عقاید یك دلقك» را می‌توان برشمرد.

۴۰. Anselm Kristlein

۴۱. Halb zeit

۴۲. Wladimir Weidel

۴۳. Die Sterblichkeit der musen

۴۴. Virginia Woolf نویسنده انگلیسی زبان که از آثارش می‌توان «زن پنجاه ساله» و «سفر به برج فانوس» را نام برد.

۴۵. Olympischer Erzahler

۴۶. Rashom on

۴۷. Jakob Abs