دیوید دیچز از منتقدان معاصر انگلیسی است که به خاطر تألیفات گرانبهایش جای ویژه‌ای در نقد ادبی قرن بیستم، به خصوص در دنیای انگلیسی زبان، به خود اختصاص داده است. از آثار برجستهٔ وی می‌توان تاریخ انتقادی ادبیات انگلیس را نام برد. کتاب «شیوه‌های نقد ادبی» توسط آقایان دکتر محمدتقی صدقیانی و دکتر غلامحسین یوسفی ترجمه شده است و در دسترس فارسی زبانان قرار دارد.

مقالهٔ حاضر از کتاب «رمان و دنیای امروز» انتخاب شده است. این مقاله در واقع مقدمهٔ کتاب فوق را تشکیل می‌دهد. نویسنده با طرح نگرشی مقدماتی در این بخش، در مباحث اصلی کتاب به بررسی آثار نویسندگانی چون جوزف کنراد، ویرجینیا وولف و دی.اچ.لارنس می‌پردازد. □

رمان در آغاز قرن بیستم[1]

تغییراتی که در نیمهٔ نخست قرن بیستم در رمان انگلیسی پیدا شد (تغییر در تکنیک، در زاویهٔ دید و در کلِ روابطِ نویسنده و موضوع کارش) نمایانگر چیزی متفاوت با آنچه انتظار می‌رفت بود. این تغییرات در پیشبرد یک قالب (فرم) هنری تثبیت شده به سوی کمال بیشتر یا پیچیدگی بیشتر نبود. همچنین در رمان به کارگیری مشکلتر ابزار و یا انحطاط به سوی زوال روی نمی‌داد. رمان‌نویسان برجستهٔ این دوره، آشکارا یا تلویحاً، از نو به تعریفِ بنیادیِ جوهر و عملکردِ ادبیات داستانی پرداختند. می‌توان رمان انگلیسی را از زمانِ پیدایش آن در اواخرِ قرنِ هفدهم و اوایل قرنِ هجدهم تا شکوفایی و اشتهارش در قرنِ نوزدهم، نوعی ابزار حاصل از «توافقِ عمومی» نامید. از این فاصله، نگرش رمان راجع به آنچه در مناسبات انسانی واجد اهمیت است، بر معیارهای مرسوم استوار بود. طرحهای داستانی بر حوادث و موقعیتهایی استوار بود که به یک اندازه از نظرِ نویسنده و خواننده در امورِ انسانها با اهمیت قلمداد می‌شدند. تغییرات در موقعیت اجتماعی، اقتصادی یا وضعیتِ مالی، نشانه‌های بی‌شبهه‌ای بودند که دگرگونی اساسی در زندگیِ شخصیت را بیان می‌کردند. این تغییرات، عملاً طرحهایِ اخلاقیِ رمانهایِ قرونِ هجده و نوزده را مشخص می‌کردند. نویسنده، مشاهده‌گر شخصیتها بود. وی از طریقِ تغییر در موقعیتِ اجتماعی یا میزانِ ثروت شخصیت ـ تغییری که به وسیلهٔ عموم قابل مشاهده بود ـ به دگرگونیِ قابل توجه در رفتار آنها اشارت می‌داد. در رمان قرن نوزده شروع رمان با جملهٔ «دو مسافر دیده می‌شدند» متداول بود. این شروع متناسب با رمانی بود که شخصیتها در آن مقابل روی خواننده گذاشته می‌شدند و رشدِ درونی خود را از طریقِ رفتارِ بیرونی آشکار می‌کردند. نویسنده و خواننده در کنار یکدیگر ناظر اوضاع بودند و نویسنده هرگاه لازم بود توضیحاتی را به گوش خواننده نجوا می‌کرد. ارتباط متقابل درونی با بیرونی و رابطهٔ تنگاتنگِ رشد فکری و اخلاقی با عمل قابل مشاهدهٔ متناسب با آن، بدیهی شمرده می‌شد؛ نقش جامعه نیز بدیهی شمرده می‌شد. انسانها در جهانِ اجتماعی و اقتصادیی زندگی می‌کردند که واقعی بود و واقعیترین بخش رفتار و عملکرد آنها، آن بخش بود که به طریقی موقعیت آنها را در جهانِ فوق تغییر می‌داد و معین می‌کرد.

رمان انگلیسی را باید محصول نمونه‌وار طبقات متوسط انگلیسی نامید؛ طبقاتی که توجه دایمی‌شان معطوف موقعیت اقتصادی و اجتماعی و رابطهٔ بین اعتبار اجتماعی و ارزش حقیقی انسان می‌گشت. از این رو، نمی‌توان از انعکاس این توجه دایمی در رمان متعجب شد. با رمانهای جین آستین در اوایل قرن نوزدهم، شکوفایی رمان قرن هجدهم را مشاهده می‌کنیم. در این آثار، شاهد مطرح کردن جوانب متنوع موقعیتهای انسانی از نظرگاهی هستیم که جامعهٔ تقسیم شده به سلسله مراتب را بدیهی می‌انگارد. در این رمانها، رابطهٔ بین فردیت با موقعیتِ اجتماعی و نیز رابطهٔ مصلحتِ شخصی با مصلحتِ اجتماعی با ظرافتِ استثنائی و هوش سرشار زیر ذره‌بین قرار می‌گیرد. هرگونه انحراف از معیار مرسوم و به تلویح پذیرفته‌شده‌ای که سازگاری فردیت با موقعیتِ اجتماعی و برعکس، موقعیتِ اجتماعی با فردیت، به موجب آن صورت می‌پذیرد، با عنوان تعصب، توهم، نخوت و خودخواهی یا حماقت مشخص می‌شود. در این روند سازگاری، زندگیِ آنانی را که از قابلیت کافی برخوردارند، آموزش می‌دهد. موفقیت در این آموزش، با ازدواجی که به موجب آن آرزوی شخصی و قاعدهٔ اخلاقی و ثروتِ کافی برای هریک از زوجها فراهم می‌آید، نشان داده می‌شود. البته این لفظ توصیف بسیار ساده و سهل‌الوصولی از هنرِ ظریف و درخشان جین آستین است. نکتهٔ مطمع نظر این است که جین آستین جامعهٔ سلسله مراتبی باثبات زمان خود را بدیهی می‌پندارد و اطمینان کامل دارد که خوانندگانش با نگرش وی ـ نگرشی که در ساختار رمانهایش

تنیده شده است ـ در بارهٔ اینکه چه چیز در تجارت انسانی آن قدر حایز اهمیت و واجد مفهوم اساسی است که شایسته توجه باشد، موافق هستند. ویرجینیا وولف در بارهٔ جین آستین با نوعی حسرت گفت: «اعتقاد به اینکه باورهای تو را دیگران نیز می‌پذیرند، به معنای رهایی از حصار فردیت است.» یکی از مشخصه‌های رمان‌نویس عصر کنونی، عدم توانایی وی در حفظ این اعتقاد است.

جین آستین آخرین رمان‌نویس پیش از انقلاب صنعتی محسوب می‌شود؛ انقلابی که چهرهٔ انگلیس را تا حد زیادی دگرگون کرد. بعد از وی نیز رمان‌نویس قرن نوزده به همان اندازه به جامعه و برداشت عمومی در باب آنچه در زندگی پرمفهوم و حایز اهمیت است، پایبند بود. اما این پایبندی به

● رمان انگلیسی را باید محصول نمونه‌وار طبقات متوسط انگلیسی نامید؛ طبقاتی که توجه دایمی‌شان معطوف موقعیت اقتصادی و اجتماعی و رابطهٔ بین اعتبار اجتماعی و ارزش حقیقی انسان می‌گشت.

انتخاب و مفهوم عمومی «اهمیت» در زندگی اجتماعی[۲]

دیوید دیچز
ترجمهٔ داریوش کریمی

جامعه‌ای بود دایم‌التغییر، جامعه‌ای که به طور مستمر مشاهده‌گر دقیق را به مبارزه می‌طلبید تا در رابطهٔ حقیقیِ بین اعتبارِ اجتماعی و ارزشِ اخلاقیِ واقعی به کاوش بپردازد.

طبقاتِ متوسط در عصر ویکتوریا[۳] به ثروت و قدرت چشمگیری دست یافتند. پایبندی طبقات فوق به محبوبیت اجتماعی و همنوایی آنها با جامعه و آداب رایج آن به عنوان ابزاری در خدمت تظاهر و ریا، به مضمون بخش عمدهٔ رمان این عصر تبدیل شد. رمان این دوره مرز این اخلاقیات ریاکارانه و راههایی را که از طریق آنها رذیلت می‌تواند با ابراز نشانه‌های بیرونی به اشتهار در فضیلت دست یابد، مورد کاوش قرار می‌دهد. درست است که تا این زمان شخصِ ریاکار در نمایشنامه و ادبیات انگلیسی تاریخ طویلی را پشت سر گذاشته بود ـ بلیفیل[۴] در «تام‌جونز» هنری فیلدینگ موردی است که بلافاصله به ذهن خطور می‌کند ـ اما به عنوان شخصیت یا نمونه‌ای که مورد مضحکه قرار می‌گرفت و نه به عنوان محصول حتمی جامعهٔ زمان خود، آن‌گونه که رمان‌نویس عصر ویکتوریا قصد داشت به آن بپردازد. با این همه، معیارهایی که اساس طرحهای داستانی عصر مورد نظر را تشکیل می‌دادند، هنوز همان معیارهای متداول بودند و هر چیز اساسیی که بر شخصیت حادث می‌شد، در تغییرِ میزانِ ثروت یا منزلتِ اجتماعی متجلی می‌گردید. مبنای انتخاب، همچنان معیاری بود که نویسنده و خواننده در آن اشتراکِ نظر داشتند. فرار کردن شخصیت داستان با همسر دیگری، به وضوح، از

● بیشتر آثار همینگوی به موشکافی جامعهٔ پنهان، جامعه‌ای کوچک از مردانی که از طریقِ سهیم شدن در تجارب یکدیگر و عمل در جهت یک هدف مشخص، می‌توانند نوعی معنی بر پوچی نهادهای اجتماعی و ظاهرسازی رایج در آن تحمیل کنند.

هانری برگسون

جوزف کنراد

● هر داستان‌نویسی بایستی از میان انبوهِ وقایعی که مجموعهٔ رفتار انسانی را تشکیل می‌دهد، دست به انتخاب بزند.

مفهوم و اهمیت بیشتری برخوردار بود تا نوشیدن چای، یا رنج بردن شخصیت از نوعی تغییر حالت درونی که ممکن است از طریقِ ناچیزترین چشم به هم زدن نشان داده شود، یا اصلاً نشانِ خارجی آن در دست نباشد. مناسباتِ انسانی به وسیلهٔ نهادهای انسانی معین می‌شد و تماسِ بین مردم که توسط این نهادها امکان‌پذیر می‌شد، واقعی تلقی می‌گردید و پرسشی برنمی‌انگیخت. در رمانِ نیمهٔ اول قرن بیستم، رمان‌نویس نمی‌تواند اطمینان داشته باشد که این عمل بیرونی است که آشکارکنندهٔ نکتهٔ پراهمیت و پرمفهوم راجع به شخصیت داستان است. او نمی‌پذیرد که امکانات ارتباطی عمومی فراهم آمده به وسیلهٔ جامعه و یا حتی زمان که پایه‌ای ترین نهادِ اجتماعی است، هرگز بتواند ارتباط حقیقی بین افراد را امکان‌پذیر سازد.

هر داستان‌نویسی بایستی از میان انبوهِ وقایعی که مجموعهٔ رفتار انسانی را تشکیل می‌دهد، دست به انتخاب بزند. حتی اگر از بُعد زیباشناختی، آرمانی باشد (که البته می‌دانیم چنین نیست) و داستان‌نویس به پشت بند آنچه شخصیت اصلی انجام داده است، یا حس کرده است، دست یازد. این کار عملاً امکان‌پذیر نیست. اگر داستان‌نویس انتخاب می‌کند، این انتخاب بر اصلی استوار است. داستان‌نویس قرون پیش انگلیسی، در انتخاب آنچه در رفتار شخصیت از اهمیت و مفهوم ویژه برخوردار بود، بر اساس اصلی متداول عمل می‌کرد. بخشی از این اصلِ متداول، متضمن این عقیده بود که هر واقعهٔ انسانیِ حایز اهمیت، در اعمال و تلاشهای قابلِ مشاهده به وسیلهٔ عموم و در فعالیتِ مرتبط با اعتبارِ اجتماعی یا ثروت، نمودار می‌شود. دنیایی که داستان‌نویس قرن بیستم در آن زندگی می‌کند، دیگر این حس مبتنی بر اشتراک فوق در مورد انتخاب و اهمیت را دارا نیست. دیگر بر این اشتراک‌نظر نمی‌توان اتکا کرد. دلایل فروریزی این زمینهٔ اعتقاد عمومی، ناشی از ظهور عقاید جدید در اخلاق و روان‌شناسی و بسیاری عوامل دیگر از جمله عواملِ اجتماعی و اقتصادی است. اغتشاش فکری و عدم قطعیت، جایگزینِ ثباتِ نسبیِ عصر ویکتوریا شد. لرزه‌ای که با جنگ جهانی اول بر پیکرهٔ کُلِّ عقاید رایج و تثبیت‌شده وارد آمد و بیهودگی و خوفناکی این جنگ آشکار شد، باعث شد عمقِ این فروپاشی، به تعبیر وردز ورث[۵]، در قلبمان درآمیزد و با احساسمان عجین شود. البته مردم عامی به زندگیِ منطبق با اخلاقِ سنتی و قراردادهای پذیرفته‌شده ادامه دادند. تنها گروهی که از حساسیت بالا برخوردار بود، گروه پیشرو[۶] این موضوع را دریافت. آن گونه که ویرجینیا وولف گفت، دیگر نمی‌شد همنوایی دیگران با عقاید خود را بدیهی پنداشت. در حالی که نوعی اتفاق آرا برای نوشتن ادبیات داستانی ضروری به نظر می‌آمد. فروریزی آشکار چنین پشتوانهٔ مشترکی، برای داستان‌نویسانی که با حساسیت متوجه آن شدند، تکان‌دهنده بود. این موقعیت جدید، هنرِ آنان را به مبارزه می‌طلبید و آنان این مبارزه‌طلبی را به روشهای مختلف پاسخ می‌گفتند. برخی چون ویرجینیا وولف سعی کردند به ادراکی شخصی دست یابند. این ادراک برای خواننده، در حین خواندن، آن گاه که برخی تکنیکها و قواعدِ شعرِ تغزلی را فرا می‌گرفت و در ساختنِ بنایی ذهنی با استفاده از جزئیات نمادین شرکت می‌جست، برانگیزنده بود. نثری که در بیان این جزئیات و ذهنیات، با سایه‌روشنهای پرمفهوم و تموّجِ آهنگینِ خود بر خواننده با تجربه موثر واقع می‌شد، احساس ویژه‌ای از اهمیت و عمقِ نگرش نویسنده را به خواننده القا می‌کرد. جیمز جویس در اثر نمونهٔ خود به جستجوی تمهیداتی پرداخت که او را قادر سازد همهٔ زاویه‌های دید ممکن را به طور همزمان در کار خود بگنجاند و افراد را در عین قهرمانی و فرومایگی‌شان و در عظمت و حماقت‌شان و نیز حوادثِ شخصی را در اوج اهمیت و در ناچیزی، همزمان نشان دهد. جوزف کنراد بر شمارِ زاویهٔ دید در روایتِ داستان می‌افزاید. نتیجه‌ای که حاصل می‌شود، این است که همهٔ الگوهای ارزشگذاری، آزمایش و اثبات نشده هستند و حقیقتِ دور از دست نهفته در تجربهٔ شخصی، به نحو آزاردهنده‌ای اسرارآمیز باقی می‌ماند. دی.اچ. لارنس طرح داستانهایش را طوری ساخت که بتواند از نهادها و قواعد اجتماعی برای کاوش در مسائل موجود بر سر راه مناسبات شایستهٔ انسانی استفاده کند. وی شخصیتهایش را در کشف، یا ناکامیشان در کشف دریافتی شخصی از آن مناسبات، در جریان تجاربی اساساً شاعرانه و عرفانی، نشان می‌دهد. تجاربی که توسط سمبولیسم داستانی کاملاً نویی به بیان درمی‌آیند. موج جدید کار جستجوگرانه در ادبیات داستانی که در دهه‌های

● جورج کزاد، در عین شباهت اسامی در مضمون، از طریقی متفاوت به توالی می‌کوشد نشان دهد که زندگیِ سیاسی و اجتماعی، در عین گریزناپذیریش، انسانها را به فساد کشاند.

ارنست همینگوی

بیست و سی قرن حاضر ادامه یافت، تا حد زیادی نتیجهٔ جستجوی رمان‌نویسان برای یافتن تمهیدهایی بود که آنها را قادر سازد مشکل فروریزی مفهوم عمومی فوق ـ اینکه چه چیز در زندگی از اهمیت و مفهوم بنیادین برای بیان هنری برخوردار است ـ را هریک به شیوهٔ خود حل کنند. همهٔ رمان‌نویسانی که ذکرشان رفت، بخشی از فنون شعری را وارد نثر داستانی کردند. رمان به طور گریزناپذیری پیچیده‌تر و از بعضی جهات نسبت به گذشته به گونهٔ ادبیِ مشکلتری تبدیل شد. پیچیده‌تر و نه ضرورتاً عالیتر؛ زیرا رمان‌نویسان بزرگ عصر ویکتوریا در اوج کار خود به شیوه‌های کمال‌یافته‌ای در به کارگیری تخیل داستانی دست یافتند. پیچیده‌تر از آن رو که رمان‌نویس قرن بیستم با مسائل افزونتری مواجه بود. بنابراین دوران پربار کار جستجوگرانه و تجربی در رمان انگلیسی نتیجهٔ آن چیزی بود که می‌توان بحران در تمدن نامید. این دوران، نتیجهٔ شور اداری برای نو کردن رمان و بدیع‌بودن به عنوان یک هدف در خود، نبود. رمان‌نویسانی که به قالبهای قدیمیِ طرحِ داستانی قانع بودند، آنان که بر جنبهٔ سنتیت اجتماعی هنرشان تاکید می‌ورزیدند و تغییرات سنتی در مرتبهٔ اجتماعی و میزان ثروت را گرهگاههای قابل توجه زندگی می‌دانستند، اغلب رمانهای جالب و پرقدرتی می‌نوشتند. اما این رمانها اکنون بیشتر به عنوان اسنادی در تاریخ اجتماعی و عقاید جلب نظر می‌کنند تا جستجوی روشنگرانه در جوانب متنوع موقعیتهای انسانی. ویرجینیا وولف، آرنولدبنت[۶] و ولز[۸] و گالزورتی[۹] را مادی‌گرا می‌خواند و شکایت داشت که کار آنها جهان درونی را در برنمی‌گیرد. او نوشت: «این چیز درونی و متحرک که می‌توان آن را زندگیِ روحی یا حقیقی یا واقعی نماید، دیگر نمی‌پذیرد و در قلب کهنه‌ای که از پیش برایش آماده کرده‌ایم، گنجانده شود.»

علاوه بر فروریزی اشتراک نظر دایر بر آنچه در زندگی از مفهوم و اهمیت ویژه برخوردار است، دو عامل دیگر در شکل‌گیری رمان قرن بیستم موثر واقع شدند. پیدایش مفهومی جدید از زمان، به معنای جریانی دایمی و نه رشته‌ای از نقاط جداگانه، یکی از این دو عامل بود. در فرانسه هانری برگسون[۷] و در آمریکا ویلیام جیمز که جذب عملکرد مداوم و بی‌وقفهٔ روان انسانی شده بودند، از این مفهوم جدید از رمان دفاع می‌کردند. برداشت برگسون از رمان در دههٔ بیست این قرن رایج بود و حتی نویسندگانی که آثار وی را نخوانده بودند، تحت تاثیر آن قرار داشتند. این روند، به تردید در مفهوم قدیمیِ طرحِ داستانی (حرکت دادن شخصیت از یک مقطع زمانی به مقطع زمانی دیگر با رعایت تقدم و تأخر زمانی) منجر شد. نتیجهٔ این امر نوعی بافت روایتی بود که با آزادی به گذشته و آینده حرکت می‌کرد تا بتواند حس زمان را آن گونه که انسان آگاه بر این درمی‌یابد، به بیان درآورد. در ارتباطِ تنگاتنگ با این برداشت از زمان، دیدگاهِ جدیدی دربارهٔ روان انسانی ظهور کرد. این دیدگاه اساساً از کار فروید و یونگ و توجه آنان به واقعیتِ تنوع و چندگونگی در ضمیر خودآگاه، واقعیتِ حضور همهٔ آنچه فرد تجربه کرده است و حتی همهٔ آنچه نسل تجربه

دی. اچ. لارنس

● دوران پربار کار جستجوگرانه و تجربی در رمان انگلیسی نتیجهٔ آن چیزی بود که می‌توان «بحران در تمدن» نامید.

کرده است در روان فردی، ناشی می‌شد. شخصیتِ فرد را مجموعهٔ گذشته ذهنی فرد تشکیل می‌دهد. از این نظر، گذشته چیزی نیست که باید با تلاش آگاهانه به خاطر آورد. چنین برداشتی از گذشته به مثابهٔ بی‌اعتنایی به تجربه‌های حقیقی است. گذشته همیشه در حال حضور دارد. به آن رنگ می‌زند و جوهر واکنش حاضر را مشخص می‌کند. برای درک واکنش فردیِ شخصیت در هر موقعیت خاصی، ما باید همهٔ حقیقت را دربارهٔ آنچه بر وی واقع شده است در اختیار داشته باشیم. رمان‌نویس که از این مفهوم زمان و روان فردی تأثیر پذیرفته است، به جستجوی شیوهٔ انتقال این همزمانی سطوح متفاوت روان‌فردی برخواهد آمد. وی به این نتیجه خواهد رسید که حقیقت راجع به یک شخص رشد یافته از طریق موشکافی در گذشتهٔ وی به دست خواهد آمد، گذشته‌ای که در نتیجهٔ ارائهٔ بافت کامل جریان سیال ذهنی وی در زمان حاضر امکان‌پذیر است. توجه به روان فردی، تنوع همزمان آن و تواناییش در ذخیره کردن تمامی گذشتهٔ شخص، گذشته‌ای که همیشه با حال مرتبط است و همیشه بر آن موثر، که به پافشاری بر تنهایی فرد انجامید. هر شخص دربند ذهن خود رشتهٔ خاص تداعیهایی است که از گذشته‌ای خاص حاصل شده‌اند. کوششهای وی برای برقراری ارتباط عمومی، هرگز به طور کامل به مقصود نایل نمی‌شوند و او هرگز نمی‌تواند اطمینان داشته باشد فهم منظور وی حاصل شده است. در واقع این کوششها و اشارات، تا آنجا که عمومی هستند، از فهم درست دور می‌مانند. نشانه‌هایی که هر فرد به سوی دنیای عموم در بیرون ارسال می‌کند تا حدی به ناچار مورد سوءتفاهم واقع می‌شوند؛ چرا که هر فرد دیگر آنها را در پرتو گذشتهٔ خاص خود خواهد فهمید. بنابراین، به یک تعبیر، اجتماع غیرواقعی است و سنتهایش به طور گریزناپذیری مانع بروز حقیقت شخصیت فردی می‌شود؛ زیرا شیوه‌های ارتباطی که در اختیار وی می‌گذارند، حقیقت را مخدوش می‌کند. تن هایی، موقعیت گریزناپذیر انسان پنداشته می‌شود. با این حال، میل به ایجاد ارتباط عمیقاً در نفس انسان نهفته است. همانطور که میل به گریز از تنهایی یکی از تمایلات اساسی انسان بوده است. اما گریز از تنهایی تا کجا امکان‌پذیر است؟ شخصیتهای جیمز جویس در «اولیس[11]»، اغلب در میخانه‌ها با یکدیگر در حال نوشیدن هستند (نوشیدن با دیگران یکی از ابتدایی‌ترین تظاهرات اجتماعی است و با بسیاری از مراسم ا ولیه مذهبی همراه بوده است). آنها از گذر این امکانِ تظاهر اجتماعی به خوشگذرانی، با یکدیگر تمایل برقرار می‌کنند. حال آنکه جویس، همزمان، آنها را در عین حضور دایمی افکار و احساساتشان ـ آنچه محصول گذشتهٔ فردیشان است و هرگز در نمود اجتماعی منعکس نخواهد شد ـ نشان می‌دهد. قراردادها و نهادهای اجتماعی از آنجا که رابطهٔ زنده‌ای با زندگیِ درونیِ انسانها ندارند، تهی و فاقد روح شمرده می‌شوند. آنچه ادوارد مورگان فورستر «جامعهٔ بزرگ[12]» نامید، فاقد معناست. در بهترین حالت، تنها «جامعهٔ کوچک[13]» می‌تواند واجد مفهوم باشد. دوستی با دقت گزیده شدهٔ گروه کوچکی از انسانها، فقط اجتماعی است که می‌تواند از خود کارایی نشان دهد. این مضمون را می‌توان در آثار نویسندگان آمریکایی، به خصوص در آثار ارنست همینگوی یافت. بیشتر آثار وی به موشکافی جامعهٔ پنهان، جامعه‌ای کوچک از مردانی که از طریق سهیم‌شدن در تجارب یکدیگر و عمل در جهت یک هدف مشخص، می‌تواند نوعی معنی برپوچی نهادهای اجتماعی و ظاهرسازی رایج در آن تحمیل کند. در «خانم دالووی[14]» نوشتهٔ ویرجینیا وولف، شخصیت اصلی رمان را در حالی می‌بینیم که در جستجوی راههای برقرار ارتباط با دیگران است. قصد وی مبنی بر میهمانی‌دادن در آن شب، بر جریان داستان نقشی الب ایفا می‌کند. در این میهمانی است که داستان به اوج خود می‌رسد. در میهمانیها مردم دور هم جمع می‌شوند، حال آنکه همبستگی حاصل، تنها در سطح جریان دارد و ما با یک حس قویتر در میان جمع، تنهاتر از هر وقت دیگر هستیم. هنگامی که خانم دالووی به جستجوی راههای برقرار یک تماس حقیقی با دیگران می‌پردازد، همزبان به حفظ فردیت ویژهٔ خود وفادار است، فردیتی که شرط اساسی موجودیت شایسته وکارآمد است. او از به شوهری پذیرفتن پیتر والش، کسی که او را دوست می‌داشت، سر باز زده است؛ زیرا والش قصد داشته است بر وی حاکم شود. وی کسی را که محبتش با فروتنی بیشتر ادا شده و آزادی بیشتری برای وی به جای گذاشته، به شوهری برگزیده است. اما این گونه آزادی به معنای تنهایی نیز است. تصویرهایی از خودش در یک برج دوردست، در حالی که از امکان گفتگو و شرکت در فعالیتهای پرتحرک دیگران در دنیای خارج محروم شده است، بر وی هجوم می‌آورند و جایی از خود می‌پرسد: آیا با مرگمان بخشی از کل انسانها خواهیم شد؟ نویسنده در این ضمن دیگر جوانب این مضمون را با ارائهٔ جنون و خودکشی سپتیموس وارن اسمیت[15] در نظر قرار می‌دهد. از طریق این شخصیت، موقعیتِ بحرانی مردی که بر اثر جنگ حسی موجودیت جهان انسانهای دیگر را از دست

● دی.اچ.لارنس طرح داستانهایش را طوری ساخت که بتواند از نهادها و قواعد اجتماعی برای کاوش در مسائل موجود بر سر راه مناسبات شایستهٔ انسانی استفاده کند.

داده، طرح می‌شود. مردی که وقتی ناچار می‌شود از طریق شرکت جستن در قرارهای بامعنی اجتماعی، وانمود کند که این موجودیت برای وی نیز واقعی است، به آخرین ورطهٔ جنون رانده می‌شود. جوزف کنراد، درعین شباهت اسامی در مضمون، از طریقی متفاوت به توالی می‌کوشد نشان دهد زندگیِ سیاسی و اجتماعی در عین گریزناپذیریش، انسانها را به فساد کشاند. دی.اچ.لارنس با اصرار بر اینکه عشق حقیقی نه ذوب‌شدن در دیگری، که پذیرش هستهٔ روحانی دیگر بودن[16] در معشوق را دربرمی‌گیرد، راهی برای خارج شدن از این مسئلهٔ شاخص دنیای معاصر یافت. اگر این «دیگربودن»، دیگر بودنِ جنسی نیز است، تجربهٔ قادربودن برای گذشتن از مرزهای خود، از گذر شراکت با دیگری بیشتر امکان تحقق می‌یابد. در همهٔ این رمانها این سؤال مطرح می‌شود و به شیوه‌های متفاوت مورد کاوش قرار می‌گیرد: چگونه در دنیای فردیتهای زندانی شده در خلوت و روان خاص خود، عشق امکان‌پذیر است؟ تنهایی واقعیتی است سنگین و محسوس و عشق ضروری سنگین؛ چگونه می‌توان این دو را با هم جمع کرد؟ هر چه جریان عمومی و اجتماعی می‌شود، به همان نسبت موجودیت خود را از دست می‌دهد. حفظ برداشت پیشین عمومی از آنچه واجد مفهوم اساسی و حایز اهمیت است و اطمینان پیشین به نقش جامعه، دشوار می‌شود. بخش اعظم ادبیات داستانی معاصر طرح راهی برای خارج شدن از این نفس گرابی[17] است.

بنابراین، فروریزی توافق عمومی در باب آنچه از اهمیت و مفهوم برخوردار بود و انتخاب آن، برداشت جدید از زمان و نیز برداشت پیچیدهٔ جدید جوهر روان انسانی، سه عامل عمده‌ایی که رمان قرن بیستم را تحت تاثیر قرار داده و به تعبیری به آن موجودیت بخشیدند، به طور مشترک نویسنده را وامی‌دارند تا بر جوانبی از موقعیت انسانی دقت کند که از مرکز توجه نویسندگان پیشین دو مانده بود. (تنها یک رمان‌نویس بزرگ قرون قبل به مسئلهٔ تنهایی و عشق به اعضای امروزی آن توجه کرد و او لارنس استرن[18] بود). این عوامل رمان‌نویس را واداشت تا با کشف تکنیکهای جدید برای رسیدن به اهداف جدید بکوشد. مسلما عوامل دیگری نیز در این کار دخیل بودند، اما به نظر می‌رسد این سه عامل بیش از هر چیز دیگر، از طرق گوناگون رمان‌نویسان نیمهٔ اول این قرون را تحت تاثیر قرار دادند. رمان‌نویسانی که با بینش نو و تجارب تازه در تکنیک، به طور مستمر مرزهای هنر داستان‌نویسی را فراتر بردند.

□

پانوشتها

۱. نویسنده به تناوب Modern Novel را در اشاره به رمان انگلیسی در آغاز قرن بیستم، به کار می‌برد. برای مخدوش نشدن معنی فوق با مفهوم رمان نو، از معادل «رمان آغاز قرن بیستم» استفاده شد.

۲. عنوان این مقاله **"Selection and "Significance** است. مقصود از Significance عبارت است از آنچه در زندگی و مناسبات اجتماعی واجد مفهوم اساسی بوده و حایز اهمیت قلمداد می‌شود. این پرسشی است که معین می‌کند نویسنده چه چیز را برای مایهٔ کار خود انتخاب (Selection) خواهد کرد.

۳. عصر ویکتوریا (Victorian Age) فاصلهٔ سالهای ۱۸۳۲ تا ۱۹۰۱ (دوران ملکهٔ ویکتوریا) که دوران انقلاب و گسترش جامعه در همهٔ ابعاد منفی و ثبت تلقی می‌شود. رمان رئالیستی در این دوره با آثار نویسندگانی چون چارلز دیکنز و جورج الیوت به اوج رسید.

4. Blfil

۵. Words Worth، شاعر رمانتیک انگلیس.

6. avant garde

۷. Arnole Bennet، رمان‌نویس قرن بیستم که به سنتهای قرون نوزده داستان‌نویسی وفادار بود.

۸. H.G. Wells، رمان‌نویس قرن بیستم که بیشتر به شیوهٔ ژورنالیستی می‌نوشت.

۹. J.Gals Worthy، رمان‌نویس انگلیسی که به سنتهای قرن نوزده داستان‌نویسی وفادار بود.

10. Henri Bergson

11. Ulysses

12. The great Society

13. The Little Society

14. Mrs Dalloway

15. Septimus Warren Smit

16. Otherness

۱۷. Solipsism، فرضیه‌ای که معتقد است نفس انسان چیزی جز خود و تغییرات حاصله بر نفس خود را نمی‌شناسد و درک نمی‌کند و به عبارت دیگر جز نفس انسانی حقیقتی وجود ندارد و وجود نبعی است. کانت این کلمه را به معنی پیروی از نفس و نفسانیات به کار برده است، ولی در انگلیسی به این معنی نیست. (فرهنگ آریانپور، جلد ۵).

۱۸. Laurence Sterne، رمان‌نویس قرن هجدهم انگلیسی و نویسندهٔ رمان «تریسترام شندی»