تدوین: ی. آژند

مکاتب داستان نویسی

از مکتبهای هنری جهان معاصر گاهی آگاهانه توسط تعدادی از هنرمندان به وجود آمده و بعدها بیانیهٔ ادبی و هنری آنها تدوین و اعلام شده است.

اصولاً در آن سوی هر مکتبی یک جهان‌نگری فلسفی نهفته و یا اینکه از دیدگاههای فلسفی تغذیه شده است. به دیگر سخن، قبلاً یک مکتب فلسفی به وجود آمده وسپس در ادبیات نیز تاثیر گذاشته و آثاری با خصوصیات آن مکتب فلسفی در زمینهٔ ادبیات نیز به وجود آورده است(مثل تأثیر فلسفه اگزیستانسیالیسم در ادبیات و یا مکاتب دیگر فلسفی).

در اینجا مکاتبی بررسی می شود که در ادوار مختلف، داستان نویسی و به ویژه رمان را تحت تأثیر خود قرار داده و آثار متمایزی رابه وجودآورده اند.

رمانتی سیسم

اصولاً نهضت رمانتیک درادبیات اروپا با آن جریانهای اجتماعی و فلسفی ای پیوند دارد که راه را برای انقلاب فرانسه هموار ساختند و در سال ۱۷۸۹ م. موجب این انقلاب شدند. جریانها و فرآیندهای نسبتاً ذهنی (سوبژکتیو) و فردستیز، عاطفی رمانتی سیسم، حیات فکری دورهٔ انقلاب فرانسه و دوره ناپلئون را رنگ زد و بخش اعظم قرن نوزدهم را در خود فرو برد. در قلمرو رمان نویسی، رهیافت رمانتیک از زندگی ، در آثار احساساتی ریچارد سون واسترن بازتابید و در رمانهای روسو به اوج خود رسید. سروالتراسکاتَ در رمانهای تاریخی خود با صحنه پردازیهای وسیعی به منظور توصیف وقایع و رویدادها و با انگیزه های ایدئالیستی، سلحشورانه و عاطفی شدید، به گذشته برگشت و از یک زبان کهن مصنوع و مملو از واژگان مهجور و سحر انگیز و دلفریب بهره جست. در رمانهای قرن هیجدهم، شخصیتهای استثنایی (شاعر ، میهن پرست، ایده‌آلیست ، دیوانه سر)نظیر تام جونز با منطق قهرمانان ادبیات داستانی وارد صحنه شدند. در این رمانها، محیطهای شهری و مضافات آنها در قرن نوزدهم، صحنه های داستانی رازناك و شگفت انگیزی ایجاد کردند.

رمان رمانتیک را باید در درجه اول یک پدیده تاریخی به حساب آورد؛ ولی سبک و روح رمانتیک از همان زمانی که پدید آمد، به قدری پرتوان و جذاب بود که کل شاخه های مختلف ادبیات داستانی را فرا گرفت. رمانتی سیسم اولیه در آثار زیر منعکس شد: داستان عشقی پیش پا افتاده و مبتذل جین ایر نوشتهٔ شارلوت برونته، رمان مبتدی ژان ژاك روسو با عنوان *هلوئیز جدید*؛ رمانهای پرفروش تاریخی (حتی رمانهای فاقد قریحه ادبی) سروالتراسکات ، داستانهای علمی با سرکردگی *فرانکشتاین* از ماری شللی در سال ۱۸۱۸ م، رمانهایی با عنوان فرعی پرومتهٔ جدید و نیز رمانهای ژول ورن و هـ .ج. ولز.

هدف ادبیات داستانی رمانتیک ارائهٔ تصویر درستی از زندگی

نبود، بلکه در صدد بود تا از طریق تصویر صحنه های عاطفی، احساسی، عواطف و احساسات را برانگیزاند و یا با صحنه ها و وقایع هیجان انگیز، وحشتبار و شگفتی آور، تخیل را به خلجان و نوسان وادارد. منتقدین به دلیل اینکه این نوع ادبیات داستانی ذهن و زبان و زندگی دروغینی را پیش روی خواننده می گشود، به ردو طرد آن پرداختند. به نظر آنها رمانتی سیسم نوعی لحن و توصیف شاعرانهٔ قلابی و مهجوری وارد زبان می کرد که انسان را فرع بر آن قرار می داد، و در واقع انسان جنبه ای از جنبه های آن به حساب می آمد. رمانتی سیسم احساسی را پیش می کشید که به هیچ وجه با عقل و خرد انسانی دمسازی نداشت.

با اینکه رمانهای اولیه رمانتیک نظیر آثار اسکات و *آلام ورتر جوان* از گوته، مدتها بود که تأثیر اصلی خود را از دست داده بودند، ولی روح رمانتیک هنوز در آثار خواهران برونته (به ویژه در رمان *بلندیهای بادگیر* از امیلی برونته با فضای غریبی از غلبهٔ غریزه در سرتاسر رمان) به قدرت خود باقی بود و همچنان خودی نشان می داد. در ادبیات داستانی قرن بیستم، جز چند شاهکار از این نوع دیده نمی شود. نویسندگانی چون دافنه دوموریه نویسندهٔ *مهمانخانه جامایکا* (۱۹۳۶) و ربه کا (۱۹۳۸) و تعدادی دیگر، نویسندگانی به حساب آمده اند که جز رؤیاها و تخیلات ساده را به تصویر نکشیده اند. در قرن بیستم، به دلیل شرایط حاکم بدان، دیگر امکان این وجود ندارد که شور و اشتیاق اصلی رمانتی سیسم، مثل سمفونیهای بتهوون، بازسازی و تجدید گردد. به رغم تلاشهای لارنس دورل برای دستیابی به نوعی روح منحط رمانتیک در رمان *نوازندگان ربعه اسکندریه*، چنین می نماید که احساس شدید اروتیک، محیط رازناک، فضای متوهم شاعرانه، رنج و نیروهای عنان گسیخته و تواناییهای خلاق رمان به خوبی به رهنمود اصلی سبک رمانتی سیسم، جامه عمل پوشانده اند.

رئالیسم

برخی ازرمان نویسان بزرگ قرن نوزدهم، به ویژه در فرانسه، با تنویر پاره‌ای از کیفیتها و خصوصیات «تلطیف شده»ی آثارشان (مسائل ظریف و حساس، ایده آلیستی و حالات سلحشورانه وغیره) که به نظرآنها واقعیتهای ملموس زندگی را با حس و خیال رؤیاگونه ای درسایه قرار می داد، در مقابل مکتب رمانتی سیسم واکنش نشان دادند. در آثار گوستاوفلوبر یک چنین حقایق رمانتیک (به ویژه در رمان سالامبو[۱۸۶۲] او) جود داشت که بازنمای غریبی از گذشته کفر آمیز بود، ولی همهٔ آنها با نوعی طنز رئالیستی سرشته شده بود. رمان *مادام بوآری* او را، از یک نظر، می توان نوعی داستان کیفری دانست که سرنوشت برای یک نفر رویایی رمانتیک پیش می آورد؛ خود فلوبر نیز در نوشتن این رمان، حالت روحی شدیدی از رمانتی سیسم در خود حس می کرده است ویا به تعبیر خودش، «مادام بواری، خود او بوده است». در حالی که استاندال و بالزاك هیچ نوع رؤیایی را پذیرا نبودند و زندگی را بی کسوت وحس و حال شاعرانه، با تلخی تیره و تار خود می نمایاندند.

خواننده با مطالعهٔ ادبیات داستانی سترگ بالزاك (او در عرض بیست سال، رمانها و داستانهای متعددی تحت عنوان *کمدی انسانی* منتشر ساخت) و نیز رمانهای استاندال در همان دوره از جمله *سرخ و سیاه* (۱۸۳۰) و *صومعه پارم*(۱۸۳۹) با توده‌ای از غرایز اساسی ترانسان و نیز جامعه ای بر خورد می کند که علیه تعدادی از الهامات بشری درگیرشده اند و بالاخره پیروز نیز گردیده اند. این نویسندگان با ردّو طرد شدید رمانتی سیسم، در تندرویهایی غرق شدند که «رئالیسم» را مترادف با نوعی بدبینی بی وقفه جلوه گر می ساخت. آنها برای درستکاری و یا ضعف انسانی هیچ نوع حقی قایل نشدند ودر نهاد انسانی حتی ذره‌ای نیکی متصور نگشتند. امّا در آثار هر دوی این نویسندگان غنا و توانایی مثبتی نهفته بود که تز و دیدگاه بدبینانهٔ آنها را نقض می کرد.

در انگلستان، جورج الیوت در رمان *میدل مارچ*(۷۲ـ ۱۸۷۱) خود، زندگی انسان را با عطف توجه به فقر و نکبت حیات روستایی، بدبینانه نشان داد. اگر بگیریم که «طبیعت» در آثار شعرای رمانتیکی چون وردزورث نوعی از خیرخواهی الهی را بازتاب می داد، در رمانهای رئالیستها فقط جنبهٔ «سرخی چنگ و دندان» مجال نمود پیدا کرده است. جورج الیوت هیچ نوع اعتقاد به مشیت الهی را، چه از نوع مسیحی و چه از نوع وحدت وجودی، پذیرا نبود، امّا از لابه لای آثار او نوعی اساس اخلاقی توانمندی احساس می شود: شخصیتهای آثاروی هرگز در منجلاب جزمی یاس و نومیدی غرق نمی شوند، چون آنها دارای ارادهٔ آزادی هستند و یا آن را در خود جلوه گر ساخته اند. آخرین رمان تامس هاردی، *جودگمنام* (۱۸۹۶)، (تامس هاردی را باید آخرین رمان نویس بزرگ قرن نوزدهم نامید) جزمیت همه جانبه را همراه با مرزها و محدوده های بدبینی نشان می دهد. در آن سوی رمانهای او می توان از علم جدید، به خصوص در قلمرو زیست شناسی با دانشمندان معروفی چون چارلز داروین و ت. اچ.

هاکسلی سراغ گرفت که انسان را موجود آزادی می‌داند که دارای اراده و قابلیت گزینش و انتخاب است. از دیدگاه هاردی، انسان محصول نیروهای بدون فکر و کوری است که خود وی کمتر بر آنها غلبه دارد.

رئالیسم، با این مفهوم، در رمان نویسی قرن بیستم، تحرك پایایی پیدا کرد. اما چند نفر از نویسندگان این مکتب پا را فراتر از هاردی نهادند و توش و توان همه جانبهٔ انسان را در یک جهان متخالف همراه با بتهایی که انسانها را به خاطر زندگی خودشان پایمال می کنند، تصویر کردند. مثلاً رئالیسم در ادبیات داستانی اگزیستانسیالیستی قرن بیستم فرانسه، نه تنها انسان را شیطانزده و نکبتبار، بلکه پوچ هم نشان داد؛ چون وی قدرت و توان خود تحققی خویش را از راه گزینش و کنش کاهش نمی داد.

رئالیسم بارها در طرحهای اصلاحگرانه به کار گرفته شد و خوش بینی مطلوبی را باز تاب داد. رمانهای جنگ، رمانهایی راجع به رنجها و آلام مظلومین(در حبس، در محلات فقیرنشین و در دولتهای توتالیتری)، در واقع بررسی انحطاط و استخفاف انسان بود، انسانی که فریادی تلخ و گزنده علیه نظامهای انسان‌ساخت برمی کشید. در همه این رمانها رهیافت و رویکرد رئالیستی ناگزیرانه و جزئیات رئالیستی بسیار فراتر از تفصیلات رئالیستهای نخستین بود. اما ماهیت خشمی که خواننده در پایان رمان *تس دوربرویل*(۱۸۹۱) از هاردی احساس می کرد با ماهیت خشمی که در پایان رمانهای جنگل (۱۹۰۶) از آپتن سینکلر و در غرب خبری نیست (۱۹۲۹) از اریک ماریارمارك در او پدید می‌آمد، بسیار فرق می کرد. قطعیت و جزمیت بدبینانه در رمان هاردی، شخصیت بشری را به درون رنج و سرخوردگی و جرمان و خشم می راند و متناقضاً مقتضای سنی بود که فعلاً از مصایب وستم و تعدیات چیزی نمی دانست. درحالی که رمانهای سینکلر و رمارك بازتابی از قرن بیستم بودند که منشا همه بدبختیها و اشتباهات را در اراده انسان جستجو می کردند و برنامه‌ای از تشخیص بیماریها و بهبودیها را پیش رو می نهادند.

ناتورالیسم

رمان ناتورالیستی از بطن رئالیسم زاده شد و در فرانسه بود که نخستین پیشروان آن به سرکردگی امیل زولا ظاهر شدند. انفکاك و جدایی رئالیسم و ناتورالیسم از یکدیگر دشوار است، امّا چنین می نماید که ناتورالیسم نه تنها با نوعی مطلقیت بدبینانه سرشته شده، بلکه نگاه فرارونده‌ای هم به جنبه‌ها و وجوه فیزیکی و زیست شناختی وجود انسان انداخته است. در رمان ناتورالیستی، انسان موجودی نیست که الهام از آسمانها و یا نیروهای لاهوتی بگیرد، بلکه محصول نیروهای طبیعی و انسان ناسوتی است و وظیفه رمان نویس ناتورالیست نیز این است که ذات طبیعی انسان و محیط او را کندو کاو کرده و باز نماید. دانقه وسلیقه خوانندگان در مورد رمانهای بالزاك و استاندال با ارائه صراحت کامل نسبت به فرآیندهای اساسی زندگی همخوانی نداشت، امّا ناتورالیستها قبل از اینکه صراحت ادبی آنها بتواند بر مسائل مختلف آثارشان غالب آید، با تبعیض و تعصب و سانسور به کشمکش پرداختند. قرن بیستم نیز رهیافت ناتورالیستی را در اختیار آنها قرار داد؛ امّا ناتورالیسم با نوعی تکنیک و فن بازنمایی سروکار داشت که فلسفهٔ نسبتاً غیر ارادی امیل زولا و پیروانش نتوانست آن را کاملاً عرضه نماید.

مکتب ناتورالیسم در قلمرو رُمان نویسی پس از جنگ اول جهانی تحرك بیشتری یافت؛ چون رُمان نویسان احساس کردند وظیفهٔ تصویر آلام، صدمات و آشفتگی زُندگی نظامی و سربازی را برعهده دارند، بدون اینکه به حُسن تعبیرو یا درازگویی و اطناب روی بیاورند. *اولیس* نوشتهٔ جیمز جویس، هنگامی که درسال ۱۹۲۲ منتشر شد، نخستین رمانی بود که می خواست کل صراحت طبیعی را از منظر هنرمندانه و در تقابل با اخلاقیات توجیه و تفسیر نماید. این رمان با عینیت نسبتاً علمی جنبه های مختلف زندگی معمولی شهری را تصویر می کرد. با اینکه جویس آثار امیل زولا را مورد مطالعه قرار داده بود، ولی در نوشتن این رُمان ظاهراً تحریکات و تاثیرات خود را از روح نوشته های یک نویسنده ناتورالیستی متقدم یعنی فرانسوا رابله نویسندهٔ بی چاك و دهن قرن شانزدهم فرانسه، دریافت کرد؛ چون این تاثیرپذیری متناسب با کاریست سنت کاتولیکی نیز بود که جویس آن را در اثر خود متبلور ساخته بود. در حالی که می دانیم خود امیل زولا یک آته ئیست بود.

اصلاً برای عقاید زیبایی شناختی جویس یک گناه و نقصان محسوب می شد که لئوناردبلوم- پیش کسوت اولیس- را بدون تخلیه شکم مشغول خوردن صبحانه گرداند و یا او را به حمام گسیل دارد. فن خودگویی درونی که جریانی از تفکرات و عواطف درونی و تصفیه نشدهٔ شخصیتی را بازگویی می کرد، نهایت صراحت لهجه و رك گویی را در بررسی وظایف و تعهدات طبیعی ارائه می داد. امروزه روشن شده که جویس در نوشتن این رمان، قصد هیچ نوع هرزه‌درایی و طرح مسائل خارج از اخلاق نداشته است؛ او می خواسته زندگی را به همان صورتی که وجود داشته نمایش دهد(حتی بدون هیچ نوع هدف تعلیمی مثل زولا)و همین مسئله ایجاب کرده که وی مسائل غیر اخلاقی را فراتر از قوهٔ پذیرش سنتی عملکرد تصویر کند.

گفتنی است که رمان نویسان ناتورالیست دارای مشکلات اجتماعی و حقوقی زیادی بودند- اتهامات هرزگی، توقیف و تضعیف و طرد از سوی ناشران - امّا این مکتب همراه با تحولات اجتماعی غرب بالاخره جای خود را باز کرد و مخصوصاً در انگلیس و ایالات متحده که محدودیتهای زیادی در مقابل نویسندگان مدعی مکتب ناتورالیسم وجود داشت، جا افتاد. آثار امیل زولا در مقایسه با آثار سایر نویسندگان ناتورالیست، از مقبولیت برخوردار بود.

ناتورالیسم بیشتر از رئالیسم تحت تأثیر نگره های دنیوی و علمی

• در رمان ناتورالیستی، انسان موجودی نیست که الهام از آسمانها و یا نیروهای لاهوتی بگیرد، بلکه محصول نیروهای طبیعی و انسان ناسوتی است. وظیفهٔ رمان‌نویس ناتورالیست نیز این است که ذات طبیعی انسان و محیط او را کند و کاو کرده و باز نماید.

معاصر بود که اگوست کنت و داروین و اپیولیت تن و کلودبرنار نمونه‌های شاخص این نگرهٔ و تسریع کننده آن بودند. تأثیر زولا در بعضی از نویسندگان همچون جورج مور(۱۹۳۳- ۱۸۵۲) ایرلندی و فرانک نوریس (۱۹۰۲- ۱۸۷۰) آمریکایی، صریح و مستقیم بود. لیکن ناتورالیسم نویسندگانی چون تامس هاردی، استفن کرین (۱۹۰۰- ۱۸۷۱) و تئودور درایزر پاسخ گرم و تجربی به بعضی از شرایط موجود بومی و علم گرایی همه جا گیر بود. ناتورالیسم در واقع در جایی توانست شکوفا شود که سنت ادبی موجود، فضا و زمینهٔ مناسب و مطلوبی را فراهم ساخته بود. آن سنت در هیچ جا مناسبتر از فرانسه نبود ولذا در فرانسه بود که ناتورالیسم از نخستین جوانه‌ها و شکوفه‌های خود به مدت چندین سال برخوردار شد.

با اینکه تأثیر علم در توسعه و تحول ناتورالیسم اهمیت داشت، ولی بینش و جهان‌نگری علمی در نهضت ناتورالیسم منطق درونی آن محسوب می‌شد. هنگامی که ناتورالیسم فراتر از ناتورالیستهای نخستین فرانسه یعنی برادران گنکور و امیل زولا و مرزهای فرانسه رفت، انشعابات متعددی از نوع ناتورالیسمی که آنها مدعی اش بودند، پدید آمد. با ظهور آثار نظریه پردازان مختلف دیگر نظیر اسپنسر، نیچه، لوب، فروید، پاولوف و یونگ، اعتقادات نویسندگان، خصوصی و عمومی، کژتاب شد و تعدادی از رمان‌نویسان تحت تأثیر یک یا چند نفر از این اندیشمندان بر برخی از جزمیتها، نظیر وراثت انسانی، وسواسهای زیست شناختی، محیط اقتصادی و اجتماعی و سیاسی او، سائقهٔ جنسی و یا واکنشهای شرطی و ضمیر ناخودآگاه انسانی تاکید کردند. آنها در صدد بودند تا انسان را موجودی تصویر کنند که با ترکیب وهم انگیزی از نیروهای آنچنانی، یعنی ضروریات مرکب و متقابل زیست شناختی و محیطی و روان شناختی احاطه شده است.

به نظر زولا، انسان با اینکه دارای ارادهٔ آزاد نیست، ولی می‌تواند با شناسایی و کنترل نیروهای همبستهٔ وجود خود، شرایط خویش را تغییر دهد و در غایت یک نظم اجتماعی آرمانی خلق کند. در آثار نویسندگانی چون ارنست همینگوی و فاکنر که داستانهایشان عموماً جهتگیری شدید ناتورالیستی دارند، شرط لازم اراده و انتخاب آزاد شدیداً اگزیستانسیالیستی است، خصوصاً زمانی که قهرمان داستان دارای خودآگاهی، تفکر و عینیت باشد.

ادبیات داستانی ناتورالیستی، به ویژه در تحولات و پیشرفتهای متأخر خود، انواع گسترده‌ای از سبکها و تکنیکها را به نمایش گذاشت. مثلاً سبک استفن کرین در یک زمان هم امپرسیونیستی، شاعرانه، و هم سمبولیکی بود، در حالی که ادبیات داستانی فرانک نوریس گرایش شدید به رمانتی سیسم و ملودراماتیک و نیز سمبولیک داشت. پس، در عمل، تنها عاملی که ادبیات داستانی ناتورالیستی را مشخص و معین می‌سازد، اعتقاد پشت پردهٔ نویسنده است به اینکه سرنوشت انسان - به هر دلیل طبیعی - ناگزیرانه به وسیلهٔ نیروهایی که در آن سوی قدرت و توان اوست، از پیش تعیین شده و یا واقعاً همین طور هم هست.

ناتورالیسم در خارج از فرانسه تأثیرات شدیدی بر ادبیاتهای ملی کشورهای اروپایی به جا گذاشت، از جمله: آلمان (در نوشته‌های هاوپتمان و آرنوهولتس)، سوئد (آثار استریندبرگ)، دانمارک(آثار براندس)، نروژ(آثار بیوانسن)، ایتالیا(آثار ورگا)، انگلیس(آثار جورج مور و جورج گیسینگ) و ایالات متحده.

امپرسیونیسم

بعضی از رمان‌نویسان قرن بیستم اعتبار قراردادهای پذیرفته شده و روایی را در خصوص ارائه واقعیتهای عریان زندگی و عین گرایی در روایت، مورد چون و چرا قرار دادند. اگر هدف و نیت رمان‌نویس فقط ارائه واقعیت باشد، پس سنت راوی دانای کل جای خود را به کسی خواهد داد که دارای شخصیت جایزالخطا و فراموشکار است و هر آنچه را که می‌بیند و می‌شنود، شرح می‌دهد؛ شخصیتی که با خود داستان درگیر است و با عینیت و یا رهیافت ناتورالیستی سروکار دارد. اما نقاشان امپرسیونیست فرانسه در اواخر قرن نوزدهم مدعی شدند که در کل فرآیند دیدن و نگرش می‌باید تجدید نظر شود. آنها در بین آنچه نگرنده تصمیم به نگرش آن گرفته و آنچه واقعاً می‌بیند، فرق قایل شدند. در نقاشی امپرسیونیستی آن ویرایش فکری تَه اطلاعات و داده‌های بصری را تبدیل به موضوعاتی با انسجام هندسی می‌کند، راه ندارد. در آن دنیای مرئی چندان استحکامی ندارد وشناور است و در نور و رنگ به تحلیل می‌رود.

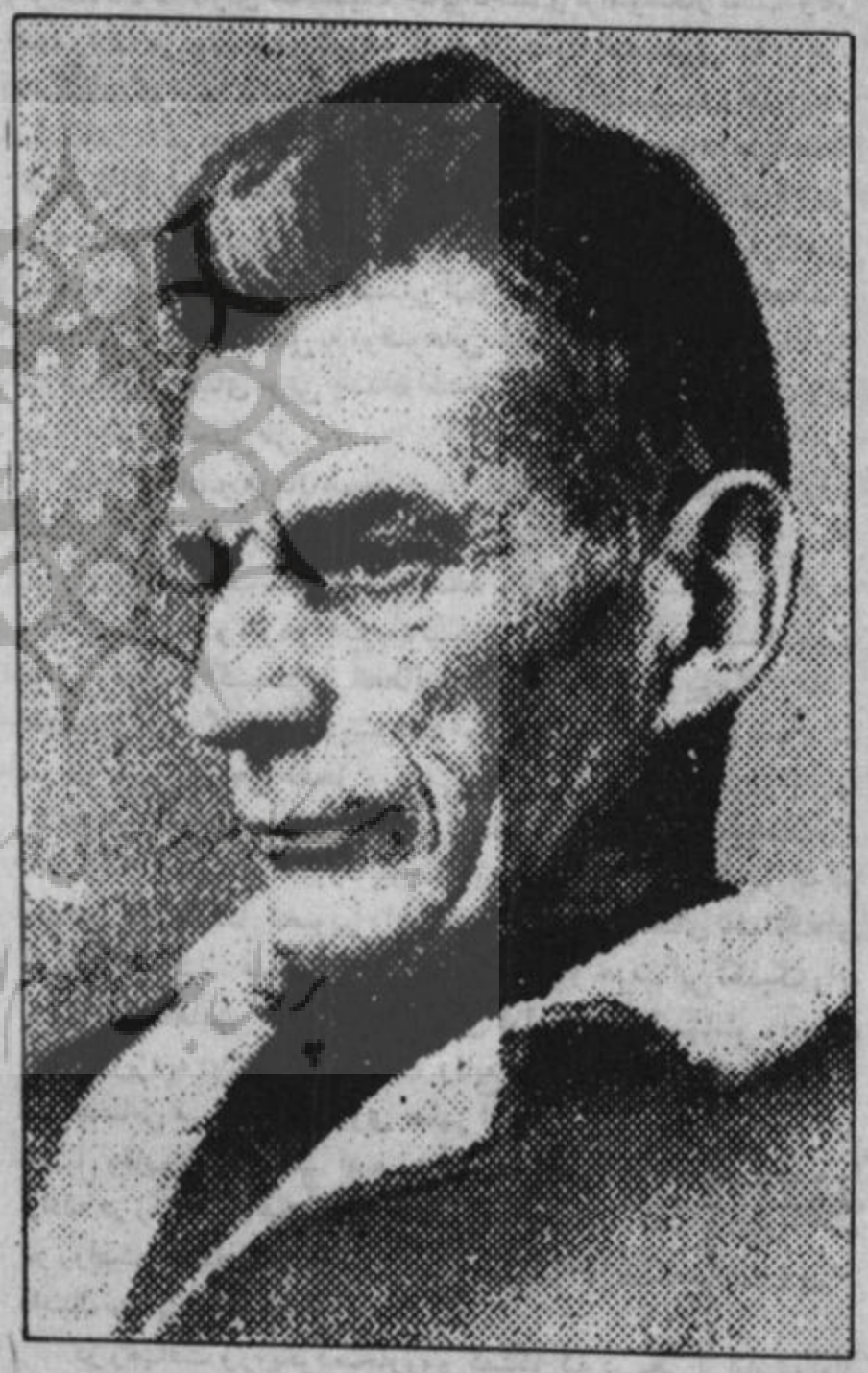
توماس مان و هرمان هسه، رمان نویسان معروف آلمان، پا را از سنت رئالیستی فراتر گذاشتند و توجه خود را به جزئیات پررمز و راز دنیای درون معطوف ساختند و در صدد پرتوافکنی به سبک نسبتاً فشرده و گنگی برآمدند و خود را امپرسیونیست نامیدند. اما در انگلستان فورد مداکس فورد در گسستن از انعطاف ناپذیریهای مجسم پیوستار زمان - فضا و سیالیّت گام به گام پیشرفت موقت و مجسم ساختن جهان کم سو که خود را گاهی منحل و گاهی بازسازی می‌کرد، فراتر از آنها رفت. خوانندهٔ در مجموعه چهار قسمتی فورد با عنوان *پایان رژه* (۲۸-۱۹۲۴) آزادانه به درون پیوستار زمان فرو می‌رود، گویی که در فضا می‌لغزد و کل تصویر را هم گردهمایی نمودهای تکه تکه‌ای بازسازی می‌کند. فورد در شاهکار خود سرباز خوب این تکنیک را به درون تنگناهایش می‌کشاند. راوی دراین اثر، داستانش را بدون اشراف ویژه به دیدن و یا فهمیدن، وقایع را تعریف می‌کند، طوری که آدم احساس می‌کند این راوی جایز الخطا است و ممکن است در تحلیل وقایع اشتباه کند. او در یادآوری خاطرات، تسلسل وقایع را آزادانه در زمان کنار هم می‌چیند. البته گفتنی است که یک چنین آزادی در روایت وقایع از ضعفها و نشانه‌ای از بیماری بی‌توجهی در داستان‌نویسی به حساب می‌آید.

در رهیافت و رویکرد محاوره و گفتگو که در یکی از آثار توآمان فورد و کنراد به نام *میراث خواران* (۱۹۰۱) متجلی شده، جنبهٔ خاصی از امپرسیونیسم ادبی دیده می‌شود که رمان‌نویسان دیگر معاصر، مدلولیت آن را ندیده گرفته‌اند. به محض اینکه مغز الگوهای منطقی را بر پدیده‌های جهان مجسم تحمیل می‌کند، گفتارهای مکث‌دار، زبان روزمره را با وضوح و ایجاز پالایش می‌کند. شخصیتهای اکثر رمانهای امپرسیونیستی چنان زبان‌آور هستند که تقلید از آنها ناممکن می‌نماید. فورد و کنراد سعی کردند زبان محاوره‌ای را به همان صورتی که به کار رفته می‌شد، به کار بندند و در آن تعدادی از معانی و مفاهیم منسجم را نه بیان، بلکه نشان دهند. نتیجه این کار زجرآور و آزارنده بود، ولی

این مسئله فقط در محاورات زندگی روزمره چهره می نمود.

تک گویی درونی از پیشرفتهای مهم این تکنیک به شمار می رفت. نشان دادن اندیشهٔ از پیش بیان شده، احساسات و ادراك حسی نامنظم در توالی عقلانی و یا «ادبی» از تمهیدات سبک امپرسیونیستی بود که در رمان کم حجم ادوارد دوژاردن به نام دیگر به جنگل نخواهیم رفت(۱۸۸۸) تجلی یافت و ادبیات داستانی داستان نویسان معروفی چون دوروتی ریچاردسن، جیمز جویس، ویرجینیاولف، ویلیام فاکنر و ساموئل بکت را تحت تأثیر خود قرار داد.

رمان نویسان چون رونالد فیربنک (Ronald Firbank) اولین وو (Evelyn Waugh) (که نقاشی را تعلیم دیده و طراح قابلی بود) در رمانهای خود چگونگی پیگیری نمونه هایی از آثار نقاشان امپرسیونیست و پست امپرسیونیست را به خوبی مجسم کردند. در رمانهای امپرسیونیستها درخشندگی آزادانه ای از مشاهده نظیر کل صحنه هایی که با نقاط گزیدهٔ رنگ در تابلو نقاشیها به کار رفته، احساس می شود و جای طرح دقیق یک چهره و یا اختراع یک فضای کامل را که از زمان



بالزاك و سایر رئالیستها به رمانها وارد شده بود، می گیرد. اولین وو می توانست در چهار یا پنج سطر گفتگو، مفاهیم عمیقی را که رمان نویسان قرن نوزدهم در چندین صفحه انجام می دادند، انتقال دهد.

روایت و داستان گویی امپرسیونیستها در تأکید لحظه شناوری از جریان غیر منقطع زندگی خلاصه می شد، گویی که در یک لحظه خاص آن را شکار می کنند. آنها با تصویر جهان به گونهٔ یک پدیده مرئی در حال تحول، درصدد نبودند تا بر ثبات و کیفیتهای عمیق تأکید ورزند. در امپرسیونیسم شناخت جهان بر توانایی دقیق مشاهده، متکی بود؛ یعنی تجربهٔ بصری هنرمند در آن بسیار دخالت داشت واز آثار و قوانین ادراك بصری بهره زیادی می گرفت. فرآیند این ادراك حسی و پویایی آن، ساختار و بافتار اثر را بازتاب می داد. هنر امپرسیونیستها به قدر کافی با مضامین نقادی اجتماعی ارتباط نداشت.

امپرسیونیسم در آثار نویسندگانی چون چخوف و بنین به صورت یک پدیدهٔ سبک شناختی جلوه گر شد، ولی این سبک هرگز آنها را از اصول رئالیسم جدا نساخت(مثلاً توصیف رعد و برق در رمان *استپ* از چخوف). تولستوی بر ویژگیهای امپرسیونیستی سبک چخوف اشاره کرده است.

برادران گنکور پدر امپرسیونیسم روان شناختی بودند. تکنیک و فن صیقل یافتهٔ آنها رامی توان در رمان گرسنه، از ك. هامسان (K. Hamsun) مشاهده کرد. آثار نخستین توماس مان و به ویژه داستانهای کوتاه او و نیز آثار اشتفان تسوایک از این تأثیرات به دور بودند. فضای آزاد و کیفیت تصویری درخشنده رامی توان در آثار برادران گنکور، در سبک توصیفی زولا از پاریس و درآثار نویسندهٔ دانمارکی ی. پ. یاکوبسون احساس کرد. استیونسن، نویسنده انگلیسی، نیز ویژگیهای نامتعارف و متلوّن امپرسیونیسم را توسعه داد. این ویژگیها تا به داستانهای کوتاه سامرست موآم کشیده شد.

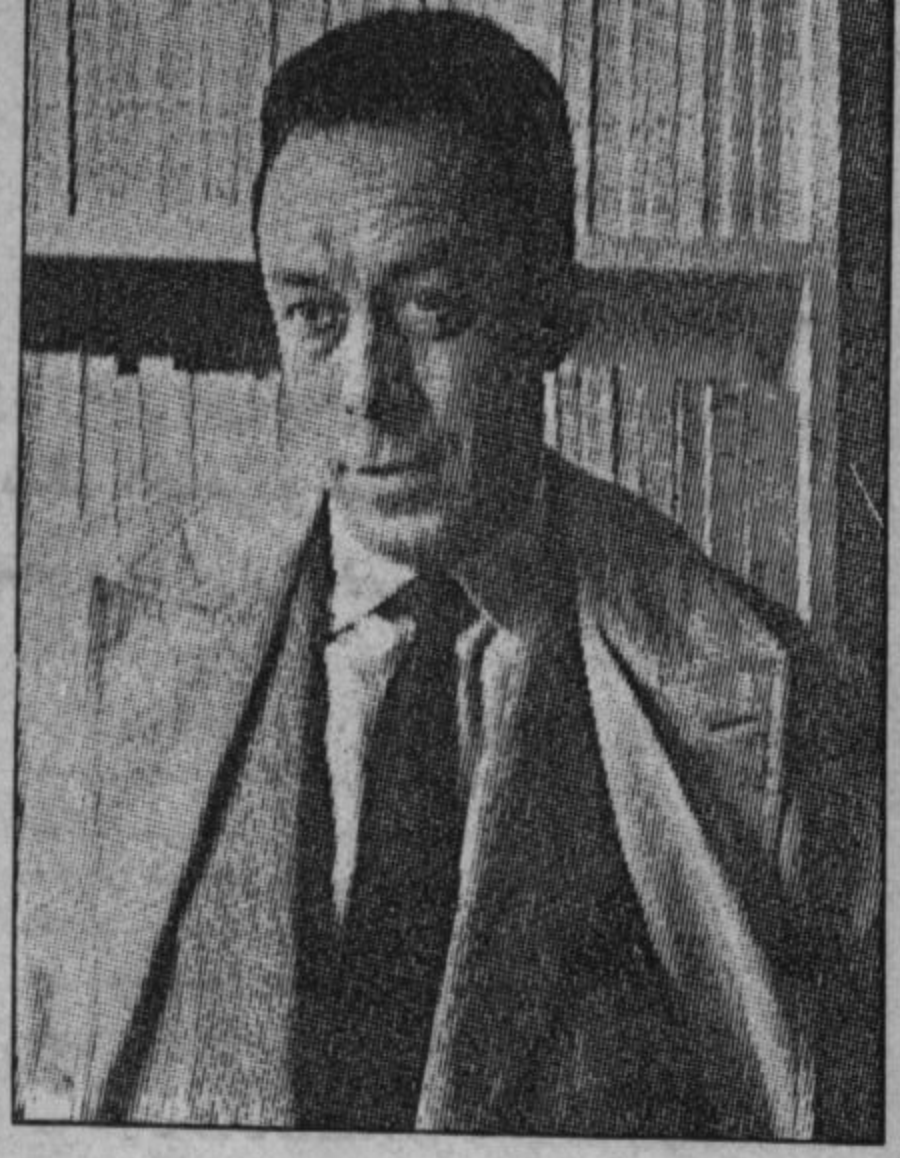
واقعیت این است که پرستش «امپرسیون» باعث شد که انسان به درون خود بخزد. در این مکتب همه چیز فرّار، فریبنده و اغواگرانه بود و احساسات ارزش خاصی داشت و حقیقت به حساب می آمد. حالات شناور و سیال مکتب امپرسیونیسم در درجه اول در مضمون عشق و مرگ متمرکز شد. ایماژ هنری با عبارات مبهم و ناقص و اشارات غیر ملموس، سامان یافت که فقط کنش شوم عناصر ضمیر ناخودآگاه زندگی انسان را افشا می کرد. بنمایه های منحط از ویژگیهای مکتب امپرسیونیسم وین (با نویسندگانی چون هـ. بهر و آرتور شنیتسلر)ونیز آثارنویسندگان لهستانی کاسپروویچ وتتمایر (K. Totmaier)بود. امپرسیونیسم در اواسط قرن بیستم به صورت یک سبک و اسلوب مستقل ادبی، کم کم روبه تحلیل رفت.

اکسپرسیونیسم

اکسپرسیونیسم یک نهضت و مکتب آلمانی بود که رسانه مورد پسند خود را در نقاشی و نمایش پیدا کرد. هدف نویسنده در این مکتب بیان و یا انتقال جوهره و ذات یک مضمون ویژه بود؛ او بعضی از ملاحظات ثانوی همچون وفاداری به زندگی واقعی را حذف می کرد. مثلاً در نمایش امپرسیونیستی (برای مثال یکی از آثار برتولت برشت) عقیده اجتماعی و یا سیاسی با تمهیدات محکنه صحنه ای نظیر نمادها، موسیقی، تمهیدات سینمایی، همخوانی و رقص در اختیار مخاطب و نگرنده قرار می گیردو داوری رابدو وامی گذارد. در اکسپرسیونیسم شخصیت انسان کمتر از عقیده انسانی ارزش دارد و از کمترین علایق نویسندگان این مکتب، عدم توجه به مفاهیم کهن واقع گرایی است. در اینجا فضای عاطفی در حد بسیارعالی سیر می کند و حتی سرمست کننده و وجدآور است و لحن نیز بیشتر به لحن تبلیغی مانند است تا هنر. تکنیک اکسپرسیونیستی به گونه ای که نمایشنامه های برشت به ثبوت رساندند، وسیله مناسبی برای انتقال برنامه های کمونیستی بودو جان دوس پاسوس با بهره گیری از یک چنین برنامه ای بود که در رمان سه بخشی خود *ایالات متحده آمریکا*(۱۹۳۷) از تمهیدات ادبی مشابه با تمهیدات نمایشی برشت سود جست(یعنی سر صفحات ، چکیده بیو گرافیها، سرودهای مردمی، تک گوییهای غنایی و غیرآن).

امّا فرانتس کافکا نویسندهٔ اتریشی - چکی و بزرگترین رمان نویس اکسپرسیونیست، درصدد انتقال آن چیزی که اغتراب و از خودبیگانگی انسان از جهان پیرامونش می دانست، برآمد؛ کاروی هیچ نوع تفسیر سیاسی را بر نمی تافت. یوزف کی قهرمان رمان محاکمه (۱۹۲۵) کافکا به یک جرم واهی متهم می شود و لذا درصدد دفاع از خود برمی آید و بالاخره کشته می شود، یعنی دو مرد با ادب و نزاکت تمام

● روایت و داستان گویی امپرسیونیستها در تأکید لحظه شناوری از جریان غیر منقطع زندگی خلاصه می‌شد، گویی که در یک لحظه خاص آن را شکار می‌کنند.



در یک جای خلوت او را چاقو می زنند. فضای وهم انگیز این رمان و نیز رمان *قلعه* (۱۹۲۶) او نیز نظیر یک کابوس است؛ و در واقع تعدادی از منتقدین، آثار کافکا را پیشدرآمدی برای کابوسی فرض کرده اند که اروپا بالاجبار در زمان رژیم هیتلر آن را تحمل کرد. لیکن اهمیت و مفهوم آن بسیار ظریف و جهانی بود. یکی از عناصر آن گناه اصلی و دیگری گناه فرزندی است. در رمان مسخ(۱۹۱۵) او، مرد جوانی به یک حشرهٔ عظیم تبدیل می شود و کابوس از خود بیگانگی فراتر از این متصور نیست.

تاثیر کافکا در نویسندگان دیگر قابل اعتنا بود. برجسته ترین پیرو او نویسنده انگلیسی رکس وارنربود که رمان در تعقیب مرغابی وحشی (۱۹۳۷) و *فرودگاه*(۱۹۴۱) او از وهم، نماد و کنش نامحتمل بهره گرفت تا تلفیقی از مارکسیسم و فرویدیسم را به نمایش بگذارد. اما در اینجا ظاهراً گناه فرزندی به طور مستقیم از کافکا اقتباس شده است. قهرمان آن جوان معصومی است که در شبکه ای از رنج و ستم هیولاوار که نشانه ای از دولت توتالیتری و جباریت پدرسالاری بود، گرفتار آمده است. ویلیام باروز(W. Burroughs) نویسنده آمریکایی در رمان خود به نام *ناهار عریان*(۱۹۵۹) تکنیکهای اکسپرسیونیستی خود را توسعه داده و جامعه ای را در آن آفریده که اعتیاد، زمینه های از خود بیگانگی را در آن فراهم ساخته است. او دررمانهای بعدی خود یعنی *قطار سریع السیر نوا*(۱۹۶۴) و *بلیت باطله* (۱۹۶۲) از فانتزی پلشتی برای ارائهٔ نوعی کشاکش متافیزیکی بین روح رها و جسم در بند بهره جسته که آشکارا نوعی برون یابی از مضمون قدیمی اعتیاد است. باروز رمان نویس تعلیمی است و کارکردهای تعلیمی در حال و هوای ادبیات داستانی او خوب جا افتاده و از پیچیدگیهای شخصیتها و اعمال روزمره جلوگیری کرده است.

اکسپرسیونیسم در ادبیات در واقع نشانه ای از طغیان علیه فلسفه تحصلی (پوزیتیویستی) بود، طغیانی که پس از سال ۱۹۰۰ غلیان کرد. اکسپرسیونیستها مثل کوبیستها و فوتوریستها از رویکرد رئالیستی - ناتورالیستی هنر بیزار بودندکازیمیر اتشمیت (Kasimir Edsschmid) سخنگوی برجسته ادبی اکسپرسیونیستها بود که اعتقاد داشت فرآوری واقعیت و حقیقت موجود، ضایع کردن توان و قوهٔ خلاقه است. او می گفت که باید ذهنیت با عینیت ادغام گردد تا ارزشهای پایا از این طریق حاصل شود.

اکسپرسیونیسم در صدد بود تا نوعی روح را نه فقط به جانوران و نباتات، بلکه برجمادات نیز بدمد. همین گرایش تزریق روح و روحانی گردانیدن پدیده ها، نشان دهندهٔ یکی از شدیدترین تقابلها بین اکسپرسیونیسم از یک سو و تمام نهضتهای عمده قرن نوزدهم و بیستم(از جمله سوررئالیسم) از دیگر سو، بود. کتاب انتزاع و همدلی از ویلهم ورینگر(Wilhelm Woringer) در پیشبرد این عقیدهٔ بسیار تاثیر گذار بود. اکسپرسیونیسم راه خود راهمچنان ادامه داد و مدت آن نیز از دهه ۱۹۱۰ تا دههٔ ۱۹۲۰ طول کشید.

اگزیستانسیالیسم

فیلسوفان اگزیستانسیال دوشادوش نظریات فلسفی خود، به قوالب ادبی نیز عطف توجه کردند وادبیاتی رابنیان نهادند که می توان آن را ادبیات متافیزیکی نامید. توجه اصلی آنها در این ادبیات در سوال زیر خلاصه شده بود: معنی و مفهوم یک نفر انسان چیست؟ آنها نمی خواستند از نظرگاه عینی جواب پیش پا افتاده ای به این سوال بدهند. آنها اعتقاد داشتند که اگر ذات انسان با آزادی سرشته شده، پس خود اوست که خویش را می سازد و در گزینش آنچه خوداو است، مخیر و آزاد است. ادبیات اگزیستانسیالیست در پی تصویر انسان در انجام آن گزینش و اختیار است. آزادی، تعهد، بدایمانی و پوچی از جمله مضامینی بودکه در این مکتب راه یافت. در میان پیشروان اگزیستالیست در میانهٔ قرن نوزدهم باید از داستایفسکی نام برد. رمانهای او گفتگو و محاوره انسان را با خدا تصویر می سازد و *یادداشتهای زیر زمینی* وی هم نگاهی هر چند گذرا به ورطهٔ نابخردی انسانی است.

از کافکا و رمانهای *محاکمه* و*قلعه* او که بگذریم، به سارتر می رسیم که در نمایشنامه *مگسهای* خویش که بازسازی یک اسطورهٔ یونانی است، اعتقاد نامه خود را درباره تعهد انسان از زبان اورستس می گشاید. طبقه بندی ادبیات پوچی، یک طبقه بندی فراگیر است. این اصطلاح در نزد سارتر به شکل احساسات لطیفی از وابستگی وجود مجسم می شود که روکوئین در رمان *تهوع* به گونه غثیان از خود نشان می دهد. در آثار کامو نیز به نوعی دیگر چهره می نماید. در نمایشنامه *کالیگولا*، امپراتور قبل از پیروانش، در حقیقت پوچی نفوذ می کند و با قتلهای هوسبازانه از هوسرانی طبیعت تقلید می کند. این مضمون در رمانهای کامو تکرار می شود. در رمان *طاعون*، طاعون نمادی از هستی شناسی خباثتی است که محیط بر موقعیت انسانی است. در رمان *بیگانه* مرسال قهرمان پوچی است وهیچ نوع سنخیتی باتبایتی که انسانها را در تبیین احساسات و زندگیشان جدی می سازد، ندارد. کامو در رمان *عصیان* تنها راه رهایی انسان را در یک عصیان عمومی علیه پوچیگری، در اتحاد و یکپارچگی انسانها می داند.

سیمون دوبووار همیشه با تباهی روابط درون شخصیتی از طریق انواع بدایمانی درگیر است. رمانهای او از حیث موشکافی جزئیات روان شناختی شخصیتها از اهمیت ویژه‌ای برخوردار است. رمان او *برای ماندن می آید*، بررسی یک مثلث عشق عجیب و غریب است. پی یر و فرانسوا، الگوی عشاق در نیک ایمانی اگزیستانسیالیستی هستند که احترام زیادی به آزادی متقابل قایل اند. اما زمانی که یک دختر شهرستانی به نام زاویه به جمع آنها می پیوندد و بین آنها حایل می شود، سنگ رقابت بین آنها گشته و کل رابطهٔ آنها را آشفته می سازد. در رمان *ماندارنها* عشق به صورت رابطه ای در می آید که به تناوب، طرفین ماجرا برای تصاحب دیگری تلاش می کند و یا اینکه یکی از آنها برای فریفتن دیگری خود را موضوع فریفتگی می کند. دوبووار در رمان *خون دیگران* با آزادی به گونه محدودیت دنیای دیگران یا تعهدی در قبال آن، برخورد می کند. بلومار یکی از رهبران مقاومت فرانسه مأموریتی به عهده می گیرد که نتیجه آن جراحت مهلک دلبرش هلن است. او از این گناه و از ناهمخوانی ذاتی انتخاب خویش آگاه است، ولی با وجود این، این کار را انجام می دهد.

نمایشنامه های گابریل مارسل نیز بعضی از جنبه های

• مکتب ناتورالیستی در قلمرو رمان نویسی پس از جنگ اول جهانی تحرک بیشتری یافت؛ چون رمان نویسان احساس کردند وظیفهٔ تصویر آلام، صدمات و آشفتگی زندگی نظامی و سربازی را بر عهده دارند، بدون اینکه به حُسن تعبیر و یا درازگویی و اطناب روی بیاورند.

اگزیستانسیالیستی را در خود انعکاس داده است. هدف مارسل در نمایشنامه هایش این است که امکان عشق واقعی و ذاتی را بروز دهد و به محض اینکه نمایش ارتباط برقرار کرد و در نهایت به اوج خود رسید، آزادی را تصویر سازد.

میگوئل دواونامونو(Miguel de Unamuno) رمان نویس فیلسوف اسپانیولی را نیز باید در زمرهٔ نویسندگان اگزیستانسیالیست طبقه بندی کرد. تأثیرات غیر مستقیم این نهضت (هم به گونه مکتب و هم به صورت حالت) توسعه یافت و آثار ساموئل بکت، اوژن یونسکو و کلاً تئاتر پوچی را زیرچتر خود گرفت.

آوانگاردیسم

نوآوریهای مختلف ادبیات داستانی را می توان تحت عناوینی که قبلاً مورد بحث قرار گرفت، طبقه بندی کرد. حتی اثر بدیعی چون *بیداری فینه گانها* از جیمز جویس، بازنمای تلاشی بود که ماهیت واقعی یک رؤیا را بر ملا می ساخت. این اثر می توانست یک اثر امپرسیونیستی به حساب آید که همچون یک اثر سوررئالیستی نشان می داد. رمانهای کوتاه ساموئل بکت نوعی از رمانهای اکسپرسیونیستی به نظر می آمدند، چون هر چیزی در آنها تحت تابعیت یکی از ایماژهای محوری انسان بود و به صورت موجودی محروم مجسم شده بود و رنجیده از بتی بود که نمی خواست آن را باور کند. این رمانهای کوتاه از این نظر کوتاه نوشته شده بودند که عدم قابلیت زبان را برای بازنمایی و بیان حالات انسانی برسانند. در ضد رمانهای فرانسوی انسانی تصویر شده که از همه چیز خلع و تهی گشته است. این رمانها شاید تنها رمانهایی باشند که شکاف واقعی با تکنیک و فن سنتی رمان نویسی قرن بیستم را ایجاد کرده اند.

نارضایتی از محتوای رمانهای سنتی و روشی که خوانندگان را برای انتخاب رهیافت، مرزبندی می کرد، موجب شد تا میشل بوتور در رمان متحرک ، مواد داستانی خویش را به گونه نوعی دائرة المعارف کوچک عرضه کند تا آنجا که خواننده جهتهای خود را نه از طریق توالی منطقی وقایع ، بلکه ازطریق طبقه بندی الفبایی کج بیابد. تابوکف در رمان *آتش زرد*(۱۹۶۲) یک شعر ۹۹۹ بیتی و لوازم نقد را در اختیار خواننده قرار داد که به وسیلهٔ دیوانه ای گردآوری شده بود. اگر مفهوم قدیمی و سنتی جهت داستانی را(شروع در شروع و الی آخر) که سیال است در نظر بگیریم، رمان *آتش زرد* یک رمان واقعاً فکری است. در انگلستان ب. س. جانسن تعدادی از رمانهای «جهتدار دروغین» نوشت. تأثیر استرن در آنها، این رمانها را حتی از منظر سنتی، قابل دسترس و طبیعی کرده بود. یکی از رمانهای جانسن به صورت بسته ای از فصلهای گسسته عرضه شده و در واقع به گونهٔ الله بختگی نوشته شده و به انحای مختلف نیز خوانده می شد.

تکنیکهای موجود آوانگارد، گرچه همه شان قابل فروش نیست، ولی بی شمارند. یکی از تمهیدات ترکیب هماوایی روایت اصلی با یک داستان حاشیه ای است که بالاخره مثل آبی، خیز می کند و دیگری را فرو می گیرد. رمانی نوشته شده(گرچه به چاپ نرسیده) که در آن کلمات طوری چیده شده (نظیر دم موش و یا قصه *آلیس در سرزمین عجایب*) تا موضوعات طبیعی را به طور وضوح در روایت بازنمایی کند. باروز یک تکنیک سه ستونی را تجربه کرد که در آن سه روایت موازی هم توجه خواننده را به خود جلب می کرد. اما نویسندگانی چون بورخس و نابوکف فراتر از نوآوری تکنیکی رفتند؛ برای آنها سؤال اصلی، اعتنا و توجه دگرباره به ذات و جوهرهٔ ادبیات داستانی بود. بورخس حتی در یکی از داستانهایش خواننده را از توهم خواندن یک داستان تخلیه می کند، چون داستان به تدریج به تحلیل می رود و نویسنده باور و ایمان خود را درباره دست ساختش از دست می دهد. رمانهای بورخس و نابوکف نشان دادند که می توانند به صورت شعر و پاجستارهای فلسفی جلوه کنند اما آنها را نمی توان در عین حال که ادبیات هستند، تبدیل به ترکیب بندیهایی کرد که هیچ نوع ارتباطی با عالم احساس و اندیشه و حس نداشته باشند. رمان نویس می تواند با هنر خود هر آنچه می خواهد انجام دهد وحتی دنیایی را تفسیر و باز نمایی کند که خواننده آن را به صورت موجود و یا قابلیت موجود کشف می کند.

اصلاً آوانگاردیسم یک اصطلاح قراردادی است که به نهضتهای هنری قرن بیستم اطلاق می شود و از ویژگیهای آن جدایی از سنت گذشته ایماژ هنری رئالیستی و جستجوی ابزار جدید بیانی و ساختار صوری است. این اصطلاح نخستین بار در نقد دهه ۱۹۲۰ به کار رفت و در دهه ۱۹۵۰ همه گیر شد. آوانگاردیسم در سالهای پیشرفت سریع خود (۳۰ـ ۱۹۰۵) تعدادی از مکاتب و جریانهای مدرن را نظیر فوویسم، کوبیسم، فوتوریسم، اکسپرسیونیسم، دادائیسم، سوررئالیسم، ادبیات جریان سیال ذهن، موسیقی اتونی و غیره را انعکاس داد. از این رو گرایشهای متناقض، استادان گوناگون همراه با آبشخورهای خلاقه مختلف و زیبایی شناسی متفاوت و موقعیت های اجتماعی و ایدئولوژیک در جریان عمومی آوانگاردیسم ظاهر شدند. تناقضات آوانگاردیسم در خصومتهای شدید اجتماعی این عصر چهره نمود، مثلاً انحطاط تمدن غرب، بحران هنر و تشتت و یأس در رویارویی با فجایع اجتماعی و آشوبهای انقلابی. بعضی آوانگاردیستها از فساد جوامع اروپایی در عذاب بودند. برخی دیگر در آشفتگی و هاویه تجارب ذهن گرا فرو غلتیدند. آنها اغلب به فلسفه بدبینی آنارشیستی و واژگونی ارزشهای جهانی چنگ زدند. آنان نوعی از حالت اضطراب، نگرانی، تنش رنج را در آثارشان بازتاب دادند و در مقابل زندگی به اعتراض نشستند و یا از آن دوری گزیدند و با نیهیلیسم پیوند خوردند و هنر را در هزار توپی از انحرافات ذهنی و فرمالیسم کامل فرو بردند.

برخی از آوانگاردیستها همچنان در موقعیت زیبایی شناختی ذهن گرا باقی ماندند و ستونهای مدرنیسم را برپا کردند مثل جیمز جویس، مارسل پروست، پل کله، واسیلی کاندینسکی، سالوادورالی. دوگانگی، تناقض و التقاط گرایی مداوم هنری از ویژگیهای آوانگاردیسم هنری آنها بود. آوانگاردیسم رامی توان محصولی از فردگرایی جوامع سرمایه داری غربی دانست. گرایشهای تازه و نوپایی از آوانگاردیسم پس از جنگ دوم جهانی در غرب چهره نمود. تئاتر پوچی، رمان نو، شعر تجسمی، شعر گروه ۱۹۶۳ ایتالیا از بازتابهای جدید این نگرش بود. آوانگاردیسم به طور روزافزونی نشان و داغ نخبه گرا پیدا کرد و تا حدودی روح ضدامپریالیستی را در خود بازتابانید. البته چیزی نگذشت که هرچه بیشتر در تجربه گرایی فرمالیستی نیز جذب شد. □