ساختار و شیوه‌های داستان بلند

● اوستین وارن
○ حسن پارسایی

تئوری و نقد ادبی رمان از لحاظ کمی و کیفی نسبت به تئوری و نقد شعر از قدمت کمتری برخوردار است. علت آن هم طبق معمول به دیرینه‌گی شعر و تأخر نسبی رمان مربوط می‌شود. اما چنین استنباطی چندان رسا بنظر نمی‌رسد. رمان به عنوان یک اثر هنری همان طور که در زبان آلمانی مصطلح است شاید شکلی از منظومه (Dichtung) و به معنای کامل آن، برداشتی مدرن از شعر «اپیک» تلقی گردد. این نوع شعر، در کنار نمایش یکی از دو شکل مهم ادبی است. علت چنین برداشتی، شاید آن باشد که رمان با جنبه‌های سرگرم‌کننده و تفریحی، هم‌آمیختگی قابل توجهی دارد و در همان حال گاهی به عنوان هنری غیرجدی از واقعیت‌ها فاصله می‌گیرد. زیرا در کنار رمان‌های بزرگ، آثار مصنوع و کم سایه، همواره چاپ می‌شوند. دیدگاه مرسوم و مورد پسند آمریکایی چنین ترویج کرده است که مطالعه آثار غیرداستانی، آموزنده و ارزشمند است ولی خواندن داستان، کاری مضر و در نهایت، نوعی افراط شخصی و چیزی جز روی آوردن به رمان‌های انتقادی نویسندگان همچون جیمز لاول و ماتیو آرنولد نیست.

شاید از رمان استنباط غلطی داشته باشیم. یعنی آن را موضوعی مستند یا بیان حادثه‌ای تاریخی تلقی کنیم، همان طوری که به خاطر ابهام آن گاهی صرفاً نوعی بازگویی یک داستان واقعی و برداشتی تاریخی از زندگی و دوران‌های خاص آن به نظر می‌رسد. اما ادبیات، همیشه باید جالب هموار دارای ساختار باشد، یک هدف زیبایی شناسانه را دنبال کند. به وضوح و به طور کامل روابط منطقی حوادث و تأثیرگذاری آنها را نشان دهد و ارتباط‌های معین و قابل درکش را با زندگی حفظ نماید، این ارتباط‌ها گوناگون هستند: رمان می‌تواند به زندگی روح ببخشد، آن را هجو کند و یا تصویر متضاد و متفاوتی از آن ارائه دهد. به هر حال، نوعی انتخاب است. انتخابی هدفمند از زندگی. برای آن که ما به ارتباط یک اثر خاص با زندگی پی ببریم باید به دانش مستقلی درباره ادبیات دست یابیم.

ارسطو شعر را (به نظر او، اپیک و نمایش) به فلسفه نزدیک‌تر می‌دانست تا به تاریخ. این نظریه ارزشی ماندگار دارد و مبتنی بر حقایقی مستند، از جمله جزئیات خاص زمان و مکان است. همچنین بیانگر حقایق فلسفی بندارگرایانه، پیشنهادی و عام می‌باشد. از دیدگاه «تاریخی» و «فلسفی»، ادبیات داستانی نوعی دروغ است. کلمهٔ «داستان» هنوز نظریه تعارض‌آمیز و قدیمی افلاطون را نسبت به ادبیات مطرح می‌سازد که فیلیپ سیدنی و دکتر ساموئل جانسون آن را تأیید می‌کنند و می‌گویند که ادبیات بدین معنا هرگز بازتابی از واقعیت نبوده است. آنها هنوز از بقایای ناچیز آن تعارض گمراه‌کننده حمایت می‌کنند. این اعتقاد مایه رنجش خاطر رمان‌نویسان است، چون نویسنده به خوبی می‌داند که داستان، کمتر از حقیقت، شگفتی در بر دارد و بیشتر از آن جلوه‌گر خود حقیقت است.

ویلسون فالت درباره توصیف دانیل دفو از کاراکتر خانم «ویل» و خانم «بارگریو» با تحسین فراوان می‌گوید:

همه چیز داستان واقعی است به جز کلیت آن. و در نظر داشته باشید که «دفو» با چه دشواری داستان را پیش می‌برد تا خواننده، چنین کلیتی را مورد تردید قرار دهد. داستان از زبان زن سوم، دوست دیرینه خانم «بارگریو» که خصوصیاتی شبیه به آن دو. زن دیگر دارد، بیان می‌شود...

ماربان مورد می‌گوید:

شعر سبب می‌شود تا در باغ‌های خیال‌انگیز که پر از غوک‌های واقعی است به کنکاش و جست‌وجو بپردازیم.

داستان تخیلی به خاطر ارائه ابهام‌آمیز واقعیت و تأثیری که بر خواننده، به عنوان برداشتی متقاعدکننده از زندگی دارد ضرورتاً بیانگر واقعیتِ موقعیت‌ها، جزئیات و یا شیوه معمول زندگی نیست. با توجه به این معیارها نویسندگانی مثل ویلیام دین هاولز یا گونفراید کلر، کتاب‌های اودیپ رکس، هملت و موبی‌دیک را کم مایه جلوه می‌دهند. شباهت‌هایی که در جزئیات اثر هست مانند طعمه‌ای، خواننده را گمراه می‌کند و او را با موقعیتی غیر ممکن و باورنکردنی روبه‌رو می‌سازد که روند «از حقیقت تا واقعیت» را در قالب معانی عمیق‌تری نسبت به مضامینی که موقعیت واقعی را نشان می‌دهند، پی می‌گیرد.

رئالیسم و ناتورالیسم در نمایش یا رمان؛ همانند سبک‌های رومانتیسم یا سوررئالیسم به شکل ادبی یا نهضت‌های فلسفی ادبی در

شکل‌ها و سبک‌ها ظاهر می‌شوند. اینجا اختلاف فقط بین واقعیت و ابهام نیست بلکه بین برداشت‌های مختلف از واقعیت، و تمایزات موجود در شکل‌های گوناگون ابهام می‌باشد.

رابطه داستان با زندگی چیست؟ جواب کلاسیک یا نئوکلاسیک، به چنین سئوالی می‌تواند اینباشد که داستان، نشان دهنده خست دنیوی (مولیر، بالزاک و...) و بی‌وفایی تیپیک دختران (شاه لیر، باباگوریو) است. در آن صورت آیا چنین طبقه‌بندی مشخص برای پندارهای جامعه شناسانه وجود ندارد؟ جواب دیگری هم برای سئوال قبلی هست. ما، در حقیقت باید بگوییم که هنر به زندگی، بزرگی، عظمت و کمال می‌بخشد. بدون شک هنری با این سبک وجود دارد اما صرفاً یک سبک است و نمی‌تواند به معنای جوهرهٔ خود هنر باشد. با وجود این، هنر به طور کلی با دادن شاخص‌های زیبایی‌شناسانه و از طریق شکل دادن به حوادث و انتخاب بیان مشخص، روبه‌رو شدن با مسائلی را که تجربه کردن یا حتی مشاهده آنها در زندگی روزمره، دردناک است برای ما مطبوع و قابل تحمل می‌سازد. شاید گفته شود که داستان، صرفاً یک معضل تاریخی را بیان می‌کند و تصویر یا مثالی از الگوها یا عارضه‌های اجتماعی است. نمونه‌هایی هم وجود دارند که بیانگر چنین دیدگاهی هستند، مثل داستان‌های کوتاه «مشکل پل» و یا «مراسم تدفین مجسمه‌ساز» اثر ویلا کاترا. اما رمان‌نویس کمتر به یک معضل، پرسوناژ یا حادثه‌ای صرف می‌پردازد. او بیشتر به خلق دنیایی بزرگ می‌اندیشد. همه رمان‌نویسان بزرگ دارای چنین دنیایی هستند. گاهی این دنیا، دنیایی است که همانند ایالات و شهرهای کلیسایی آنتونی تراللوپ و نیز ناحیه «وسکس» (منطقه‌ای در جنوب انگلستان که انگلوساکسون هستند) که توماس هاردی در یکی از داستان‌هایش به آن اشاره می‌کند عیناً یا بعضی از نقاط جغرافیایی کره زمین مطابقت دارند. ولی گاهی ـ مثلاً در مورد ادگار آلن پو ـ چنین قضیه‌ای صدق نمی‌کند. قلعه‌های ترسناک او در آلمان یا ویرجینیا نیستند بلکه در روحش واقع شده‌اند. دنیای چارلز دیکنز را می‌توان از روی لندن شناخت، دنیای کافکا را از روی پراگ قدیم. هر دو این دنیاها بسیار جامع و سرشار از خلاقیت هستند. کاراکترهای دیکنز و موقعیت‌های کافکا به قدری واقعی، عینی و قابل تشخیص می‌باشند که هویت‌یابی آنها تا حدودی بی‌ارتباط به نظر می‌رسد.

دیسموند مک کارتی می‌گوید:

اندیشه‌های جورج مرریت، جوزف کنراد، هنری جیمز و توماس هاروی همچون حباب‌هایی رنگارنگ هستند که به فضایی نامحدود رها شده باشند. آنها انسان‌هایی را توصیف می‌کنند که گرچه شباهت‌های مشخص به افراد واقعی دارند اما فقط در همان دنیای خود به واقعیت کاملشان دست می‌یازند.

او اضافه می‌کند:

وضعیت کاراکتری را که از دنیای تخیلی خود به دنیای دیگری نقل مکان کند در نظر آورید. اگر کاراکتر یک اسنیف به داستان «کاسه طلایی» انتقال می‌یافت شخصیت‌اش مضمحل می‌شد... گناه نابخشودنی یک رمان‌نویس به ناتوانی او برای دست یافتن به انسجام و ثبات در لحن، مربوط می‌شود.

دنیای رمان‌نویس که همین الگوی ساختاری یا ارگانیزم است و شامل پیرنگ، کاراکترها، زمان و مکان، جهان‌بینی و «لحن و سبک» می‌باشد در حقیقت همان چیزهایی هستند که ما به هنگام ارزیابی رمان با معیارهای زندگی یا شناخت جنبه‌های اخلاقی و اجتماعی آن، باید با دقت مورد بررسی قرار دهیم. اهمیت تطبیق اثر با زندگی یا «واقعیت» که با مقایسهٔ صحت و سقم جزئیات آن حاصل می‌شود، از قضاوت درباره جنبه‌های اخلاقی آن، بیشتر نیست. برای مثال می‌توان به دستگاه سانسور شهر بوستون اشاره کرد که رمان را به خاطر حذف کلمات سکسی یا کفرآمیز از زیر ذره‌بین می‌گذارند. در مقایسه با دنیای متصور و تجربی ما، همواره میل به انتقاد از دنیای غیرواقعی داستان، وجوددارد زیرا پیچیدگی و در هم آمیختگی دنیای ما کمتر از دنیای رمان‌نویس است. ما داستان‌نویس را «بزرگ» خطاب می‌کنیم وقتی که دنیای او هرچند متفاوت با معیارهای ما، دربرگیرنده همه عواملی باشد که ما آنها را برای دیدگاه عقیدتی خود لازم می‌دانیم. حتی اگر این نگرش محدود باشد باز بخاطر عمق بخشیدن و مرکزیت دادن به عوامل فوق، اهمیت دارد. اوج نهادن به داستان‌نویس، به معیارها و کیفیت ارائه آنها، مربوط می‌شود که معمولاً در نظر ما همانند دیدگاه یک انسان کامل جلوه می‌کند.

با بکاربردن کلمه «دنیا»، معنای کلی‌تری از آن «جهان ـ م» به ذهن انسان می‌آید. اما اصطلاح «ادبیات داستانی» و یا بهتر بگوییم کلمه «داستان» توجه ما را به رمان و تسلسل آن معطوف می‌دارد. داستان (story) از کلمه تاریخ (history) مشتق شده است: این موضوع در کتاب «اسناد تاریخی ثبت شده بارست شایر[1]» ذکر شده است. ادبیات عموماً هنر زمان (متمایز از نقاشی، مجسمه‌سازی و هنرهایی فضایی...) تلقی می‌گردد. شعر مدرن (شعر غیرروایی) می‌کوشد تا از دچار شدن به سکون متفکرانه که همان «انعکاس درونی خویشتن» است بگریزد اما آن طور که جوزف فرانک خاطرنشان کرده است هنر رمان‌نویسی مدرن (اولین نایت وود، خانم دال وی) در جست‌وجوی بازنمایی درونیتی شاعرانه است:

«بازنمایی درون خود». این موضوع توجه ما را به یک مسئله مهم فرهنگی جلب می‌کند، داستان‌های قدیمی و یا داستان‌های حماسی و رمان در طی زمان معینی اتفاق می‌افتند. در گذشته، زمان مرسوم برای وقایع داستان حماسی به یک سال محدود می‌شد. در بسیاری از رمان‌های بزرگ، انسان‌ها متولد می‌شوند. حتی تحول یک اجتماع بزرگ را نشان می‌دهند (مثل رمان‌های فورسایت ساگا و جنگ و صلح) یا این که چرخه زندگی خانوادگی پیشرفت حاصل می‌کند یا دچار کندی و رکود می‌شود (مثل رمان بادن بروکس[۲]). رمان، قاعدتاً باید بُعد زمان را جدی بگیرد.

در رمان‌هایی که کاراکترهایشان افراد ولگرد و دغل هستند. تسلسل حوادث به شیوه خطی است یعنی اول اتفاقی می‌افتد و بعد حادثه‌ای دیگر. هر کدام از حوادث، در حقیقت می‌تواند قصه و داستان جداگانه‌ای باشد که از طریق قهرمان داستان به همدیگر ارتباط پیدا می‌کنند. رمان‌هایی با جنبه‌های فلسفی‌تر، به روابط علت و معلولی رویدادها می‌پردازند. چنین رمان‌هایی نشان می‌دهد که کاراکترها درطی زمان و در اثر تأثیرپذیری از حوادث، زشت و بدتر، یا آن که دچار تحول می‌شوند. احتمال دارد در طرح مطلوب داستان، در اثر گذشت زمان، حادثه بسیار مهمی رخ دهد: موقعیت آغاز داستان با حوادث پایانی آن، کاملاً مغایرت پیدا کند.

برای بیان یک داستان، نویسنده باید به چگونگی اتفاق افتادن رویدادها بیندیشد نه به نتایج آنها. همیشه خواننده‌ای وجود داشته و یا دارد که به چگونگی «شکل گرفتن» داستان می‌پردازد. اما خواننده‌ای که فقط قسمت نتیجه‌گیری و پایانی رمان‌های معروف قرن نوزدهم را می‌پسندد بی‌گمان علاقه‌ای به داستان ندارد زیرا داستان، یک «روند» است، روندی از آغاز تا پایان. فیلسوفان و اخلاق گرایانی نظیر رالف.و.امرسون ظاهراً اتفاق افتادن حادثه‌ای صرف، رویدادی برونی یا حادثه‌ای در طول زمان، به نظرشان پدیده‌ای غیرواقعی است. آنها تاریخ را در رمان، موضوعی واقعی نمی‌دانند. به نظر آنها تاریخ، نمود آشکار خود واقعیت‌ها در پروسه رمان می‌باشد. در حالی که رمان شرح داستانی یک تاریخ تخیلی است.

باید درباره کلمه «روائی» توضیح داد زیرا این صفت معمولاً در مورد داستان‌های تخیلی به کار می‌رود و تفاوت‌های داستان ساختارگرا را با مقوله نمایش آشکار می‌سازد. می‌توان داستان را به کمک حرکات نمایشی نشان داد، یا آن را توسط یکی از نقالان داستان‌های حماسی برای دیگران بازگو کرد. یک شاعر حماسه‌سرا هم شعرش را از زبان اول شخص بیان می‌کند و قادر است همچون جان میلتوت بدان حالتی غنایی و خاص ببخشد. رمان‌نویسان قرن نوزدهم گرچه از ضمیر اول شخص استفاده نمی‌کردند ولی از نتایج حماسی حاصل از شرح و تفسیر و کلیت‌گرایی موضوع، یعنی آنچه که «مقاله‌گرایی» نام می‌گیرد (شیوه‌ای مغایر با توصیف غنایی) بهره می‌گرفتند. اما نمود اصلی «رمان» در شمول آن است: صحنه‌ها به کمک گفتار (که عملاً قابلیت نمایش دارند) و به همراه جزئیات مختصری از آنچه که در حال اتفاق افتادن است در داستان جای می‌گیرند.

در ادبیات انگلیسی دو نوع داستان وجود دارد که به ترتیب عبارتند از «رومانس» و «رمان». کلارا ریو در سال ۱۷۸۵ آنها را چنین تعریف کرد:

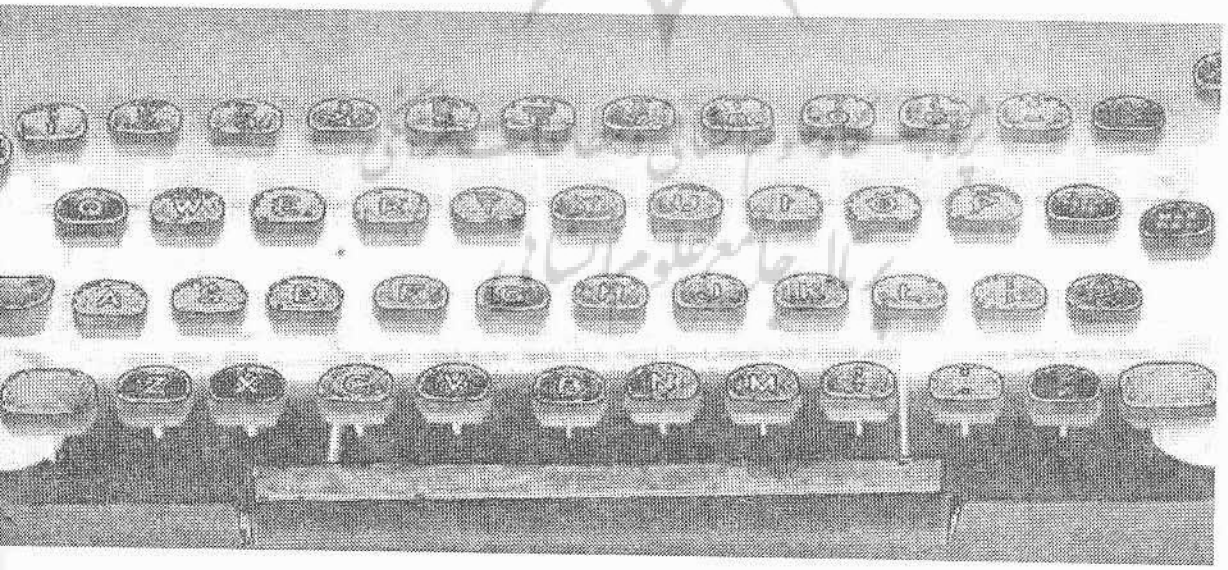
رمان، تصویری از زندگی واقعی می‌باشد. از حالات آن و نیز از دورانی که اثر، طی آن نوشته شده است. رمانس به زبانی ساده، چیزی را بیان می‌کند که هرگز اتفاق نمی‌افتد و احتمال وقوع آن هم نیست.

رمان، واقعی است، «رمانس» اثری شاعرانه یا حماسی می‌باشد که باید آن را «اسطوره»‌ای قلمداد کنیم. آن رادکلیف، سروالتر اسکات و ناتانیل هاوثورن نویسندگان «رمانس» هستند. فانی برنی، جین اوستین، آنتونی ترالوپ و جورج گیسینگ رمان‌نویس به حساب می‌آیند. این دو نوع شکل داستانی مهم در حقیقت از نثر روایی نشأت گرفته‌اند: رمان، ریشه در شیوه‌های نگارش ادبی و روایی غیر تخیلی دارد، شیوه‌هایی همچون نامه‌نگاری، روزنامه‌نگاری، اوتو بیوگرافی و بیوگرافی نویسی یا تاریخ و تاریخ‌نویسی. رمان همه این شیوه‌ها را پشت سر می‌گذارد تا به طریقی غیر مستند حرفش را بزند. از لحاظ سبک بر ارائه بسیار دقیق آنها تأکید می‌ورزد. از سوی دیگر رمانس به عنوان ادامه دهنده مقوله‌های حماسی و دنباله‌رو «رمانس» فرون وسطا شاید از واقعی جلوه دادن جزئیات (برای مثال، خلق مجدد گفتار فردی به صورت دیالوگ) غفلت کند و به واقعیتی برتر و روانشناسی عمیق‌تری رو بیاورد. آن طور که هاوثورن می‌گوید «وقتی نویسنده‌ای اثر خود را رمانس به حساب می‌آورد به ندرت می‌تواند ادعایی بر شیوه و موضوعیت اثرش داشته باشد...» اگر چنین رمانسی به گذشته تعلق داشته باشد قرار نیست که آن گذشته را با وضعیت دقیق آن تصویر نماید بلکه راه درست ـ همان طور که هاوثورن در جای دیگری اظهار می‌دارد ـ این است که «دارای نوعی بیان شاعرانه... و محدود باشد و بر واقعیت‌گرایی صرف، اصرار ورزد».

نقد تحلیلی رمان عموماً سه عامل اساسی را در ساختار آن متمایز ساخته است: پیرنگ، کاراکتر و زمینه (زمان و مکان). عامل آخر در بعضی از تئوری‌های ادبی جدید با حالتی سمبولیک به «فضا» یا «حالت» تغییر نام داده است. نیازی به گفتن نیست که هر کدام از این عوامل ساختاری قبلاً توسط دیگران شناخته شده‌اند: هنری جیمز در مقاله‌اش «هنر داستان‌نویسی» می‌پرسد «مگر معنی کاراکتر چیزی جز هدف غائ حادثه است؟ و مگر حادثه چیزی جز تصویر کردن کاراکتر است؟»

ساختار روائی نمایشنامه، قصه یا رمان معمولاً «طرح و توطعه» (پیرینگ» نامیده شده است و این اصطلاح احتمالاً حفظ خواهد شد. ولی باید با معانی گسترده‌تری به کار گرفته شود تا دربرگیرنده آثار چخوف و فلوبر، هنری جیمز، ویکلی کالینز و ادگار آلن پو هم باشد: نباید به طرح تنگ و بسته‌ای همانند داستان «کالب ویلیامز» اثر ویلیام گودوین محدود شود. ما از «پیرینگ»های ساده‌تر و پیچیده‌تر، رمانتیک یا واقعی صحبت به میان می‌آوریم. در یک دوران انتقال و تحول، شاید رمان‌نویس از هر دو نوع آنها استفاده کند، در حالی که یکی از آنها منسوخ شده باشد. رمان‌های هاوثورن بعد از «داغ ننگ» ظاهراً «پیرنگی» خام، گنگ و قدیمی دارند در حالی که «پیرنگ»ها اگرچه در اصل ساده‌تر هستند ولی از تنوع «رئالیستی» بیشتری برخوردار می‌باشند. چارلز دیکنز در آخرین رمان‌هایش به طرزی هوشمندانه به «پیرنگ»های پیچیده روی می‌آورد که شاید با هسته واقعی و مرکزی رمان همخوانی نداشته باشد. قسمت سوم رمان «هاک فین» نسبت به بقیه کتاب سیری نزولی را طی می‌کند و به دلیل تلاش در خلق نوع خاصی از «پیرنگ» عجولانه به نظر می‌رسد. پیرنگ واقعی آن ابتدا با موفقیت پیش می‌رود و حالتی اسطوره‌وار دارد، چهار نفر فراری که به دلائل مختلف از محیط اجتماعی گریخته‌اند در یک قایق همدیگر را ملاقات می‌کنند و بوسیله آن از رودخانه می‌گذرند. این موضوع یکی از قدیمی‌ترین و جهانشمول‌ترین «پیرنگ»های داستانی مسافرت در خشکی یا آب است. در آثاری مانند هاک فین، موبی دیک، سفر زائر، دون کیشوت، ورق پاره‌های پیک ویک و خوشه‌های خشم با چنین پیرنگی روبه‌رو هستیم. معمولاً باید انواع «پیرنگ»هایی را که به موضوع تضاد می‌پردازند بررسی کرد (انسان در برابر طبیعت، انسان در برابر انسان، انسان در جنگ با خویشتن). اما لازم است که ـ همچون «پیرنگ» ـ معنای «تضاد» را هم به طور جامع‌تری ارزیابی می‌کنیم. «تضاد» مقوله‌ای «دراماتیک» است و عوامل متقابلی را که تقریباً دارای نیروهای یکسان هستند برای هم درنظر می‌گیرد، به عمل و واکنش متقابل و خنثی‌کننده آنها می‌پردازند. با وجود این، پیرنگ‌هایی هم هستند که باید اجمالاً و در جای خود به آن پرداخت مانند پیرنگِ مربوط به تعقیب قانونی یا غیرقانونی که در رمان‌های کالب ویلیامز، داغ ننگ، جنایت و مکافات و یا محاکمه اثر کافکا وجود دارد.

پیرنگ (یا ساختار روایی داستان) از ساختار کوچکتری (اپیزود، حوادث) تشکیل می‌شود. پیرنگ‌های دارای ساختار گسترده‌تر و جامع‌تر (تراژدی، شعر حماسی، رمان) طی پروسه‌های تاریخی از شکل‌های ساده جوک‌ها و شوخی‌ها، گفته‌ها، حکایات واقعی و مضامین نامه‌های قدیمی گرفته شده‌اند. پیرنگ نمایشنامه یا رمان «ساختاری از ساختارهای مختلف» است. فورمالیست‌های روسی و فرم‌گرای آلمانی ویلیام دیبیلوس کلمه «انگیزه» را برای کل اجزاء پیرنگ رمان مناسب می‌دانند. کلمه «انگیزه» که توسط تاریخ‌نویسان ادبی بکار می‌رود در اصل از زبان فولکلوریست‌های فنلاندی که به تجزیه و تحلیل داستان‌های فولکوریک و افسانه‌ای می‌پرداختند، گرفته شده است. بعضی از آثار ادبیات مکتوب به موضوع «اشتباه در هویت انسان» می‌پردازند (کمدی اشتباهات). ازدواج



جوان با پیر (ژانویه و مه)، ناسپاسی دختران نسبت به پدر (شاه لیر، باباگوریو)، جست‌وجوی پسر برای پدرش (اولیس و اودیسه).

آنچه که ما به آن «تألیف» رمان می‌گوئیم توسط آلمانی‌ها و روسی‌ها «انگیزه» رمان‌نویسی نامیده می‌شود. شاید اصطلاح "Composition" به خاطر معنی دوگانه‌اش وارد زبان انگلیسی شده باشد که هم به معنای تألیف داستان ساختارمند است، و هم به درونمایه روانشناسانه اجتماعی یا تئوری فلسفی رفتارهای انسانی که همان تئوری علیت می‌باشد اتلاق می‌گردد.

سر والتر اسکات می‌گوید:

تفاوت عمده بین یک داستان واقعی و تخیلی این است که در داستان واقعی در رابطه با علت‌های حوادثی که بدان‌ها می‌پردازد گنگ جلوه می‌کند در حالی که در داستان تخیلی، این وظیفه نویسنده است که جوابگوی همه چیز باشد.

ترکیب و گیرایی (به معنای وسیع آن) رمان به شیوه روایت آن مربوط می‌شود: «سنجیدن» حوادث «پیش بردن» داستان، و ابزار لازم که تناسب و هماهنگی صحنه‌ها یا واقعه نمایشی را برای نشان دادن یا روایت مستقیم، یا هر دو اینها را برای ایجاز و ترتیب حوادث شامل می‌شود. انگیزه‌ها و عناصر لازم داستان، کاراکتر خاص خود را نیز به وجود می‌آورند. رمانس گوتیک در خودش این خاصیت را داراست، رمان واقع‌گرا هم. دیبلیوس به طور مکرر از «رئالیسم» چارلز دیکنز به عنوان مقوله‌ای غیر واقعی یاد می‌کند و آن را رمان واقع‌گرا نمی‌داند بلکه عناصر آن را انگیزه‌های ملودرام قدیمی به حساب می‌آورد: مردی که مرده تصور می‌شود دوباره به دنیای زندگان برمی‌گردد، بچه‌ای سرانجام پدرش را می‌یابد، یا مرد بخشنده و خراجی جنایت کار از آب درمی‌آید. در یک اثر ادبی ـ هنری «انگیزه» باید برداشت از واقعیت را توسعه ببخشد و معیار زیبایی‌شناسی اثر هم همین است. انگیزه»«واقعی» نیز یک عنصر زیبایی‌شناسی محسوب می‌گردد. این خصوصیت در هنر، حتی از اهمیت بیشتری برخوردار است.

فورمالیست‌های روسی «فابل» را توالی حوادثی اتفاقی و موقتی می‌دانند که داستان آن از «موضوع» نشأت می‌گیرد و شاید بتوان آن را به «ساختار روائی» ترجمه کرد. «فابل» انبانی از همه انگیزه‌هاست در حالی که «موضوع» به معنای ارائه عامدانه و هنرمندانه انگیزه‌ها می‌باشد (و اغلب کاملاً متفاوت است). در نمونه‌های بارز این آثار، جایگیری ترتیبی حوادث به اقتضای سبک اثر تغییر می‌کند: شروع داستان از قسمت‌های وسط، مانند «اودیسه» و «بارنابای روج[۳]»، یا سیر حرکت حوادث به جلو و عقل در رمان «آبسالوم، آبسالوم» اثر فاکنر. رمان دیگر فاکنر «همان طور که دارم می‌میرم» توسط افراد خانواده، در همان حال که جسد مادرشان را به گورستانی دور می‌برند، به نوبت نقل می‌گردد. موضوع از طریق «دیدگاه» افراد و با تمرکز بر روایت بازگو می‌شود. «فابل» برداشتی ذهنی از «مواد خام» داستان (تجربیات شخصی و مطالعات خود نویسنده و...) و یا بهتر بگوییم تأمل دقیق‌تری در دیدگاه روایی است.

در «فابل» زمان به کلیت زمان‌بندی داستان ارتباط دارد در حالی که در رمان بر اساس موضوع پیش می‌رود: با مدت خواند و «زمان اصلی تجربه» هماهنگی دارد و توسط رمان‌نویس کنترل می‌شود. او شاید با چند جمله از روی حوادث چندین سال بگذرد ولی دو فصل طولانی را به یک رقص یا مهمانی اختصاص دهد.

ساده‌ترین شکل کاراکتریزه کردن، نامگذاری است. هر نوع «نام‌گذاری» در حقیقت، شکلی از جان بخشیدن و فردید دادن به شخص به حساب می‌آید. نام‌گذاری کنایه‌آمیز و رمزدارد خاص کمدی‌های قرن هجدهم است: کاراکترهای هنری فیلدینگ با نام‌های آل ورثی، توا کیوم، ویت وود، خانم مال پراپ، سر بنجامین باخ بایت با تأثیرپذیری از آثار بن جانسون، جان بونیان و ادموند اسپنسر و خیلی‌های دیگر به وجود آمده‌اند. تجربه هوشمندانه‌تر در این مورد نام‌گذاری بر اساس صداها و معانی خاص می‌باشد. رمان‌نویسانی مثل دیکنز، هنری جیمز، بالزاک و گوگول در این کار توانا هستند. آنها نام‌های خاصی روی کاراکترهایشان گذاشته‌اند: پکس نیف، پامبل چوک، روزا داراتل (ترکیبی از «دارت» به معنی تیر پرتابی و «استارتل» به معنیی جهش و رمیدن)، آقا و دوشیزه مردر استون (مردر» به معنی جنایت + «استونی هارت» به معنی سنگدل). کاراکترهای هرمان ملویل با نام‌های آهب و ایشمایل نشان می‌دهند که با ادبیات چه کارها که نمی‌توان کرد. اینجا از برداشت انجیلی برای کاراکتریزه کردن استفاده شده است.

شیوه‌های کاراکتریزه کردن، گوناگون و زیاد است. رمان‌نویسان قدیمی‌تر همانند سروالتر اسکات اشخصی داستان را در یک پاراگراف با پرداختن به جزئیات کامل فیزیکی، اخلاقی و روائی توصیف می‌کنند. اما این شیوه، شاید تا حد یک لقب یا عنوان تقلیل یابد، لقب یا عنوان هم احتمالاً به نوعی حرکت و نمود پانتومیم مانند حالت، ژست و گفتار تغییر کند. در آثار دیکنز هر وقت کاراکتری دوباره ظاهر می‌شود چنین حالتی همچون یک مظهر و برچسب بکار گرفته می‌شود. خانم گامیج «همیشه به آن کسی که از همه پیرتر است فکر می‌کند». یوریا هیپ اغلب کلمه «آمبل» را به عنوان تکیه کلام به کار می‌برد و دستانش را با آداب خاصی حرکت می‌دهد. هاورثون‌های مصنوعی و درخشان وستر ولت. هنری جیمز در

رمان «کاسه طلایی» کاراکتری دارد که هنگام دیدن کاراکتر دیگر از اصطلاحات سمبولیک استفاده می‌کند.

کاراکترها ممکن است ثابت یا پویا و تحول‌پذیر باشند. نوع متحول آن را در رمان طولانی جنگ و صلح می‌توان یافت. این نوع کاراکتر به خاطر ویژگی خاص زمانی آن برای نمایش چندان مناسب نیست. در نمایش (مثلاً در آثار ایبسن) شیوه پرداخت کاراکتر تدریجی صورت می‌گیرد. رمان می‌تواند چگونگی تغییر کاراکتر را نشان دهد، کاراکتر «فلت» (ساده و یک بعدی)، تا حدی بیانگر ثابت بودن شخصیت می‌باشد. این کاراکتر، درونی محدود و یک لایه دارد. نوع مشخص و برجسته‌ای از پرسوناژهای اجتماع را معرفی می‌نماید. چنین کاراکتری شاید کاریکاتورو یا برداشتی ذهنی و ایده‌آلیستی باشد. در نمایش کلاسیک (مثلاً در آثار راسین) کاراکترهای اصلی، چنین خصوصیتی دارند. کاراکتر راوند (جامع و چندبعدی) همانند هر شخصیت پویا و متحولی نیاز به تأکید و فضای بیشتری دارد. این شخصیت معمولاً دیدگاه راوی را به خود جلب می‌کند. با وجود این عموماً با رفتار و کاراکتر «فلت» و سایر اشخاص و حتی به اعضای گروه کُر (در نمایش ـ م) ربط پیدا می‌کند.

بین کاراکتریزه کردن (به شیوه ادبی) و کاراکترشناسی رابطه آشکاری وجود دارد. تیپ‌شناسی کاراکترها که قسمتی به شیوه‌های مرسوم ادبی و بخشی همک به تحقیقات مردم‌شناسی مربوط می‌شود مورد استفاده رمان‌نویسان قرار می‌گیرد. در قرن نوزدهم در داستان‌نویسی آمریکا و انگلستان ما با مردان و زنان سفیدپوست و و موسیاه (هیت کلیف، آقای روچستر، بکی شارپ، مگی تولیور، زینوبیا، میریام، لی جیا)، و بلوند (زنانی مثل آمیلیا سیرلی، لوسی دین، هیلدا، پریسیلا، فوب، لیدی رونا روبه‌رو هستیم. زنان بلوند خانه‌دار، کم هیجان ولی ثابت قدم و دل چسب، زنان موسیاه، پرشور، خشن پر رمز و راز، جذاب و غیر قابل اعتماد می‌باشند. از دیدگاه انگلوساکسونی، این خصوصیات در کاراکترهای شرقی، یهودی، اسپانیائی و ایتالیائی یافت می‌شود.

رمان، همانند نمایش به خاطر کثرت و انواع گوناگونش، کاراکترهای فراوانی را به ما معرفی می‌کند و ما با قهرمانان مرد و زن و کاراکترهای بدذات و پرسوناژهای معینی (همچنین کاراکترهای خنده‌دار یا کمیک) روبه‌رو هستیم. این پرسوناژها عبارتند از جوانان یا افراد مسن و ساده‌ای مثل پدر، مادر، عمه و خاله‌های ازدواج نکرده، زن پیری که به تربیت دختران می‌پردازد یا پرستاران. هنر نمایش در دوره تسلط زبان لاتین (آثار پلوتوس و ترنس، کمدی دلارته، جانسون و مولیر) از تیپ‌های مشخص و مرسوم زمان خود مانند «سرباز لاف‌زن و مغرور»، پدری خسیس و خدمتکاری زرنگ، بهره می‌گرفت. اما رمان‌نویس بزرگی مثل دیکنز، تیپ اشخاص نمایشات و رمان‌های قرن هجدهم را می‌پسندد و آنها را با شرایط آثار خود تطبیق می‌دهد. او دو نوع جدید را به ما معرفی می‌کند ـ تیپ جوان و بی‌پناه و اشخاص رؤیایی و خیالاتی (مثل تام نیچ در رمان چاز لویت[۴]).

با توجه به معیارهای انسان‌شناسی و اجتماعی مربوط به تیپ‌شناسی کاراکترها و همان طور که در مورد زنان بلوند و موسیاه بدان اشاره شد، الگوهای شاخص و مؤثر هر دو تیپ، دستاورد رمان است که بدون بهره‌گیری از واقعیت‌های مستندگونه، به ما معرفی شده‌اند. این کاراکترها عموماً ریشه در اجداد تاریخی ـ ادبی پیشین و قهرمانان تیره‌دل و شیطان صفتی ـ همچون زنان اغواگر ـ دارند که ماریو پراز در کتاب «رنج رمانتیک» به آن اشاره می‌کند.

توجه به زمان و مکان (زمینه) به عنوان معیاری ادبی برای توصیف وقایع خاص اثر، در نگاه اول تفاوت بین داستان و نمایش را نشان می‌دهد. اما بعداً این مقایسه به دوران تاریخی هم مربوط می‌شود. برای توجه کامل به زمان و مکان رمان یا نمایش باید اول دریابیم که آیا اثر مورد نظر، رمانتیک است یا واقع‌گرا (ادبیات قرن نوزدهم)، یا این که سبکی کلی و جهانشمول را پی می‌گیرد. در نمایش، ممکن است «زمینه» از طریق بیان شفاهی (در آثار شکسپیر) و یا با استفاده از دستور صحنه به طراحان و دکورسازان تفهیم گردد. بعضی از صحنه‌های نمایشنامه‌های شکسپیر را اصلاً نمی‌توان به یک محل خاص مربوط دانست. اما توصیف زمینه (زمان و مکان) در محدوده رمان، بسیار متنوع و گوناگون است. جین اوستین همانند فیلدینگ و اسمولت بندر به توصیف موقعیت‌های داخلی یا خارجی می‌پردازد. هنری جیمز در اولین رمان‌هایش تحت تأثیر بالزاک است. خانه‌ها و چشم اندازهای مکان را با جزئیات کامل، شرح می‌دهد. اما در رمان‌های بعدی‌اش، صرفاً از طریق حالات سمبولیک صحنه‌ها، تمامیت احساس نهفته در آنها را بیان می‌کند.

توصیف رمانتیک، هدفش بنیاد نهادن و ایجاد حالت است: «پیرنگ» و کاراکتر از طریق فضای داستان و میزان تأثیرپذیری آن، شکل می‌گیرند. در این مورد می‌توان به آثار آن رادکلیف و ادگار آلن پو اشاره کرد. توصیف ناتورالیستی، نگاهی مستند به واقعیاتی است که در لایه‌ای از ایهام قرار دارند (آثار دانیل دفو، جوناتان سویفت، امیل زولا).

«زمینه» به عبارتی همان محیط است. محیط زندگی می‌تواند کنایه یا جلوه‌ای استعاره‌ای از کاراکترها باشد. خانه یک انسان، امتدادی از زندگی خود اوست، وقتی نویسنده‌ای آن را توصیف می‌کند در حقیقت از طریق آن، قسمتی از خصوصیات کاراکتر را ارائه می‌دهد. توصیف کامل بالزاک از خانه

«گرانده» خسیس یا شرح کامل پانسیون «واکور» بی‌ربط نیست. این خانه‌ها، خصوصیات صاحبانشان را به نمایش می‌گذارند. آنها به عنوان فضای داستان بر اشخاصی که باید در آنها زندگی کنند تأثیر می‌گذارند. وحشت بورژوازی تنگ‌نظر از پانسیون، واکنش خشمناک «راستیناک» و «واترین» را به دنبال دارد. در همان حال خواری بابا گوریو را در تضاد با عزت و سربلندی، به نمایش می‌گذارد.

«زمینه» ممکن است بیان آرزوهای انسانی، و در صورت واقعی و ناتورالیست بودنشان، طرحی عینی از آنها باشد: هنری فردریک آمیل می‌گوید «توصیف یک صحنه و چشم‌انداز، در حقیقت حالتی از ذهن انسان است». بین انسان و طبیعت، رابطه‌ای تنگاتنگ (نه حالتی انحصاری و منفرد) وجود دارد که تنها توسط رمانتیک‌ها قابل درک است. یک قهرمان خشمگین و توفنده از میان طوفان‌های مهاجم زندگی بیرون می‌آید و یک کاراکتر روشن ضمیر، شیفته درخشندگی نور آفتاب است.

«زمینه» می‌تواند تصویری عمدی و محیطی با علیت فیزیکی یا اجتماعی باشد، چیزی که فرد بر روی آن کنترل چندانی ندارد. چنین زمینه‌ای شاید در کاراکتر ادگان هیت، یکی از کاراکترهای توماس هاردی یا زنیت کاراکتر «سینکلایر لوئیز» نمود پیدا کند. شهر بزرگ (پاریس، لندن، نیویورک) در بسیاری از زمان‌های مدرن بیانگر واقعیت شخصیتی کاراکترهاست.

یک داستان می‌تواند از طریق نامه یا مجله و روزنامه نقل شود و یا بر اساس حکایات کوتاه و واقعی شکل گیرد. چهارچوب (قالب) داستان که در برگیرنده داستان‌های دیگر هم هست از لحاظ تاریخی، پلی است بین داستان کوتاه و رمان. در رمان «دکامرون» داستان‌هایی کوتاه با توجه به موضوع آنها با هم گرد آمده‌اند. در «قصه‌های کانتربوری»، همامیختگی موضوع (ازدواج) به طرز درخشانی از طریق کاراکتریزه کردن راوی در قصه و حضور کاراکترهایی که بینشان تنش‌ها و کشش‌های روانی و اجتماعی وجود دارد، فراهم آمده است. این نوع رمان که در حقیقت داستان داستان‌هاست نوع رمانتیک هم دارد: «قصه‌های یک مسافر» اثر واشینگتن ایروینگ» و «قصه‌های برادران سراپیون» اثر ئی.تی.ای هافمن. «ملموت سرگردان» به عنوان رمان دوره گوتیک، اثری عجیب به نظر می‌آید مجموعه بسیار گیرایی از قصه‌های جالب و جداگانه را صرفاً به خاطر وحشت‌انگیز بودنشان به طور غیر منسجم در یک کتاب گردآورده است.

کاربرد دیگر داستان کوتاه که امروزه منسوخ است حضور آن در رمان می‌باشد (مثل قصه «مردی بر روی تپه» در رمان «تام جونز»، و قصه «اعترافات روح زیبا» در رمان «ویلهلم می‌ستر»). این کار، تمهیدی برای پرکردن حجم یک اثر و تلاش برای نوعی نوآوری تلقی می‌شود. پایان‌بندی داستان در رمان‌های سه لایه‌ای دوران ویکتوریا، خودش را بهتر از پایان‌بندی‌های این دو اثر نشان می‌دهد. در رمان مذکور، دو یا سه «پیرنگ» به ترتیب پیش می‌روند (حول مرکزیت موضوع) و سرانجام به هم چفت و بست می‌شوند. پیرنگ‌های چندگانه، توسط نویسندگان دوران الیزابت اغلب به شیوه‌ای درخشان به کار گرفته شده است. یک «پیرنگ» همگام و هماهنگ با «پیرنگی» دیگر (مثلاً در شاه‌لیر) به پویایی دست می‌یابد یا در همان حال به عنوان یک عامل «تسلی بخش و کمیک»، یا سرگرم‌کننده جلوه می‌کند. بنابراین هر کدام از «پیرنگ»ها به برجسته شدن دیگری می‌انجامد.

روایت داستان از زبان اول شخص، شیوه‌ای است برای ارزیابی فرد در برابر دیگران. اینجا راوی را نباید با خود نویسنده اشتباه گرفت. روایت داستان از زبان اول شخص، هدف و تأثیرات متفاوتی را دربر دارد. گاهی قصد آن است که از تندخویی و تندروی راوی کاسته شود و در مقایسه با کاراکترهای دیگر «واقعی»تر به نظر برسد (مثل دیوید کاپرفیلد». از سوی دیگر کاراکترهایی مثل مول فلاندر و هاک فین در نقل داستان‌هایشان، خودشان دارای محوریت هستند. در داستان «خانه آشر» اثر ادگار آلن پو، راوی اول شخص باعث می‌شود که خواننده خودش را با دوست میانه‌رو بی‌طرف «آشر» یکی بداند ولی در حادثه پایانی، خودش را از کنار او کنار بکشد. اما در داستان‌های «لی جیا»، «برنیس» و «قلب قصه‌گو»، کاراکتر

مرکزی داستان که یک بیمار روحی بسیار حساس است، خودش داستانش را بیان می‌کند. راوی که ما علاقه‌ای به همسان پنداری با او، نداریم در حال اعتراف است و کاراکترش را با آنچه که بر زبان می‌راند و نیز از طریق چگونگی بیان آن، به ما می‌نمایاند.

شکل گرفتن داستان بسیار جالب است. بعضی از داستان‌ها با دشواری فراوانی شکل گرفته‌اند (قلعه‌های اوترانود، داغ ننگ، حرکت پیچ). داستان، با ویژگی‌های خاص خود از نویسنده و خواننده‌اش متمایز می‌شود. این ویژگی‌ها به طریقه نگارش اثر برمی‌گردد. شیوه روایت داستان طوری است که گویی یک شخص دوم آن را برای شخص اول نقل می‌کند یا شخص دوم آن را برای شخص اول نوشته و در آن احتمالاً زندگی تراژیک شخص سوم را به رشته تحریر کشیده است. راویان اول شخص ادگار آلن پو از طریق مونولوگ‌ها وضعیت روحی خود را بیان می‌کنند (در داستان «آمونتیلادو»[5]). گاهی این مونولوگ‌ها، اعترافات مکتوب یک روح معذب و گاهی هم راهی برای سبک کردن بار روحی (در «قلب قصه‌گو») است.

این فرض پنداری‌ها، اغلب روشن نیست: آیا در داستان «لی‌جیا» با یک راوی روبه‌رو هستیم که با خودش حرف می‌زند یا از طریق بازگویی داستانش، احساس وحشتش را تازه نماید؟

مشکل اساسی روایت داستان به ارتباط نویسنده با اثرش، مربوط می‌شود. در «نمایشنامه»، نویسنده غایب است، او در پشت اثرش، پنهان و ناپیدا است اما سراینده شعر حماسی ـ داستانی، همه چیز را همراه با برداشت خودش از داستان، همانند یک نقال حرفه‌ای به شیوه‌ای (متفاوت با دیالوگ) بازگو می‌کند.

رمان‌نویس قادر است داستانش را بدون سهیم بودن و داشتن نظرات شخصی روایت کند. او می‌تواند داستانش را از زبان سوم شخص مفرد و به عنوان «دانای کل» بنویسد. این شیوه مرسوم و طبیعی روایت داستان است. نویسنده در کنار اثرش حضور دارد، همچون یک سخن‌ران، که همراه توضیحاتش اسلایدهای روشن یا فیلم مستندی وجود داشته باشد.

برای روی گرداندن از شیوه مرسوم سهیم شدن در اثر، که در داستان منظوم اپیک اتفاق می‌افتد، دو راه وجود دارد: یکی از آنها که شاید روش رومانتیک ـ کنایه‌آمیز، نامیده می‌شود، ظرفیت نقش راوی را برجسته‌تر می‌سازد و چون جوی تعارض با هر نوع ایهام محتملی است که بگوید داستان، در حقیقت نوعی «زندگی» است نه «هنر». این دیدگاه بر کاراکتر ادبی و خلق شده در رمان تأکید می‌ورزد. بنیان‌گذار این نظریه «لاورنس استرن» بود که آن را با ارائه رمان «تریسترام شاندی[6]» مطرح کرد. بعداً ژان پل ریشتر و لودویگ تیک در آلمان، و ای. ویلتمن و نیکلای گوگول در روسیه پیرو این نظریه شدند. رمان «تریسترام شاندی» شاید رمانی درباره رمان‌نویسی نام‌گیرد و همین طور رمان «آنهایی که سکه تقلبی می‌زنند[7]» اثر آندره گاید و اثر مشابه آن «امتیاز دهنده، امتیاز[8]». ویلیام میک پیس تاکری با نوشتن رمان اعتراض برانگیز «بازار فریب[9]» خاطرنشان می‌سازد که کاراکترهایش، عروسک‌هایی هستند ساخته او. این موضوع بدون شک یادآور این نظریه ادبی است: ادبیات باید بداند که چیزی فراتر از ادبیات نیست.

در تقابل و تضاد با این نظریه، رمان «عینی» و «دراماتیک» وجود دارد که توسط اوتو لودویگ در آلمان و فلوبر و موپاسان در فرانسه و هنری جیمز در انگلستان به بحث و پیشنهاد گذشته شده است، حامیان این سبک، منتقدین و هنرمندانی هستند که به عنوان تنها شیوه هنری به ارائه چنین آثاری پرداخته‌اند (نظریه‌ای تعصب‌آمیز که الزامی به پذیرش آن نیست). این سبک در کتاب «حرفه داستان‌نویسی» اثر پرسی لوبوک به طرز تحسین‌برانگیزی و با برداشتی شاعرانه و مبتنی بر تحلیل عملی و تئوریک هنری جیمز از رمان، به طور مفصل تشریح شده است.

به کاربردن کلمه «عینی» در مورد رمان بهتر به نظر می‌رسد چون واژه «دراماتیک» شاید به «دیالوگ» یا «حادثه» و رفتار معنی شود. گرچه بدون تردید، تئاتر منشاء همه این حرکت‌ها بوده است. اوتو لودویگ تئوری‌های ادبی‌اش را بر اساس نظریه دیکنز شکل داد. دیکنز هم شاخص‌های رفتاری کاراکترهایش را که با عباراتی منسجم به معرفی آنها می‌پرداخت از ملودرام‌ها و نمایشنامه‌های کمیک قرن هجدهم به عاریت می‌گیرد. دیکنز همیشه به ارائه داستان از طریق دیالوگ و رفتار، تمایل دارد. او به جای آن که با ما حرف بزند همه چیز را نشان می‌دهد. رمان‌های جدیدتر هم همان‌گونه که هنری جیمز از آثار ایبسن متأثر بود، از آثار تئاتری برجسته و ساختارمند بهره می‌گیرند.

«عینی» بودن سبک رمان نباید به معنی محدود بودن آن به دیالوگ و شیوه گزارشی رفتار «پرسوناژ»ها باشد (داستان «دوران عسرت» اثر هنری جیمز و «قاتلان» اثر ارنست همینگوی). چنین محدودیت‌هایی، اثر را در رقابت مستقیم و نابرابر با تئاتر قرار می‌دهد. موفقیت رمان، در ارائه زندگی روحی و درونی است، یعنی آنچه که تئاتر برای عرصهٔ آن به تلاشی طاقت‌فرسا نیاز دارد. از ضروریات چنین رمانی، غیبت ارادی و عدم حضور «نویسنده دانای کل» در اثر است. اینجا ما در عوض با یک «دیدگاه راوی» کنترل شده در داستان روبه‌رو می‌شویم. هنری جیمز و پرسی لوبوک، رمان‌شان را همان طوری که به ما ارائه می‌دهند، به ترتیب به شکل «تصویر»، «درام»، می‌بینند و منظور آنها بیان خودآگاهانه بعضی از

کاراکترها از حوادث است (در محدوده رویدادها یا بیرون از آنها) و این را تمایزی با صحنه می‌دانند که قسمتی از آن حداقل به صورت دیالوگ است و از بعضی جهات یک اپیزود یا رویارویی مهم را نشان می‌دهد. چنین تصویری به اندازه نمایش، «عینی» می‌باشد. تفاوتش فقط در آن است که عینیت‌اش از واقعیت ذهنی یکی از کاراکترها (مادام بواری یا استریچر) سرچشمه می‌گیرد. در حالی که عینیت «نمایش» به گفتار و رفتار مربوط می‌شود. این نظریه با جدا کردن بخشی از «دیدگاه راوی» (برای مثال در داستان «کاسه طلایی» چنین دیدگاهی از شاهزاده به شاهزاده خانم منتقل می‌گردد) تحقق می‌پذیرد به شرط آن که به طور منظم پیش برود. همچنین این امکان برای نویسنده پیش می‌آید که از کاراکتر، در محدودهٔ رمان بهره بگیرد و با نویسنده‌ای که گویی داستانش را برای دوستانش نقل می‌کند (کاراکتر مارلو در رمان «جوانی» اثر کونراد) یا آگاه بر مسائل همه چیز را عیان می‌بیند (کاراکتر استریچر در رمان «سفیران») تفاوتی نداشته باشد. اینجا اصرار بر عینیت «خود ـ شمول» رمان است. اگر قرار است نویسنده به جای «حل شدن» در رمان، خودش هم حضور داشته باشد، باید شخصیت‌اش را تا حد کاراکترهای دیگر پایین بیاورد.

لازمه شیوه «عینی»، حضور در زمان است، خواننده از طریق روند حوادث داستان، با کاراکترها زندگی می‌کند، باید عنصر «خلاصه گویی و ایجاز» را تا حدودی به عنوان مکمل «تصویر» و «نمایش» به کار گرفت (در تئاتر، بین صحنه اول و دوم بیش از پنج روز فاصله زمانی نباشد). اما این مدت همه باید کاهش یابد. در رمان‌نویسی دوران ویکتوریا حوادث مکرری مثل کار، ازدواج و مرگ کاراکترهای اصلی در یک بخش خلاصه می‌شد. هنری جیمز، ویلیام دین هاولز و نویسندگان معاصرشان به این شیوه که به نظر آنها یک اشتباه هنرمندانه بود، پایان دادند. مطابق نظریه «عینی بودن» رمان، نویسنده هرگز نباید آنچه را که اتفاق می‌افتد حدس بزند. او باید چارت ذهنی‌اش را طوری برای ما باز کند که ما هر باز فقط سطری از آن را ببینیم. «رامون فرناندز» بین «توصیف»، یعنی روایت آنچه که اتفاق افتاده است و بر اساس قواعد تشریح و توضیح برای ما بازگو می‌شود - و «رمان» فرق می‌گذارد. زیرا رمان حوادثی را که طبق نظر خود زندگی اتفاق است «بازآفرینی» می‌کند.

رمان واقع‌گرا از لحاظ تکنیک و خصوصیات، در زبان آلمانی به «سخنان آشکار» و در زبان فرانسه (به نظر آلبرت تیبودت) «شیوه غیر مستقیم بیان» و (بنا به گفته ادموند دو جاردین) «گفتار درونی» نام گرفته است. در زبان انگلیسی، عبارت «سیلان خودآگاهی» که به ویلیام جیمز نسبت داده می‌شود، برای رمان، توصیفی ضعیف و کلی است. «دوجاردین» آن را «گفتار درونی» می‌نامد: تمهیدی برای «تماس مستقیم خواننده با زندگی درونی کاراکتر، بدون آن که از طرف نویسنده در توضیح و تفسیر حوادث وقفه‌ای ایجاد شود...» و همچنین به عنوان وسیله‌ای برای «بیان خصوصی‌ترین افکاری که از همه چیز به ضمیر ناخودآگاه نزدیک‌تر هستند». «پرس لوبوک» می‌گوید که هنری جیمز در زمان «سفیران» داستان ذهنی «استریچر» (کاراکتر رمان مذکور ـ م) را نقل نمی‌کند بلکه می‌کوشد که خودِ داستان بیانگر همه چیز باشد. او فقط حوادث را دراماتیزه می‌کند. اگر بخواهیم تاریخ این شیوه‌ها و حضور اولیه آنها را در همه ادبیات جدید مورد مطالعه قرار دهیم باید نمونه نخستین چنین شیوه‌ای را در تک گویی‌های ذهنی کاراکترهای «شکسپیر» جست‌وجو کنیم. «لاورنس استیرن» که «جان لوکه» را به هماوری آزاداندیشه‌های مختلف دعوت می‌کند، نمونه دیگری است. «تحلیل ذهنی»، خلاصه کردن افکار و احساسات کاراکترها توسط نویسنده، نمونه سوم است. برداشت ما از عامل سوم که به «دنیای» داستان «پیرنگ، کاراکتر، زمینه» تعلق دارد عمدتاً از رمان نشأت گرفته است اما باید دانست که نمایش را هم به عنوان یک اثر ادبی شامل می‌شود. عامل چهارم و آخر «معانی متافیزیکی» اثر است که ما همچون «حالات و واکنش‌هایمان نسبت به زندگی» آن را در «دنیا» و امور ضمنی آن خلاصه کرده‌ایم. اما این معانی، بعداً باعث خواهد شد که هنگام ارزیابی مجدد اثر، دقت بیشتری داشته باشیم.■

یادداشت‌ها:

۱. Barestshire
۲. Budden brooks
۳. Barnaby Rudge
۴. Chuzzlewit
۵. Amontillado
۶. Thristram shandy
۷. Les Faux - Mannayeurs
۸. Point Counter Point
۹. Vanity Fair