

ترجمہ و نگارش محسن سلیمان

# دورانِ چھپسہ؟



بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

---

# رمان چیست؟

---

ترجمهٔ محسن سلیمانی



تهران، ۱۳۶۶

## رمان چیست؟

---

ترجمهٔ محسن سلیمانی

چاپ اول: ۱۳۶۶

تیراژ: ۶۰۰۰ نسخه

روی جلد از حسین خسروجردی

ناشر: انتشارات برگ

چاپ و صحافی: شرکت افست «سهامی عام» (چاپخانه ۱۷ شهر یور)  
کلیهٔ حقوق برای ناشر محفوظ است.

به نویسندگان مسلمان:  
طلایه‌داران جبههٔ توحید

م.س.



## فهرست

۹

### یادداشت مترجم

- ۱۱  مروری بر تاریخچهٔ رمان م. ه. ایبرامز  
رمان بیلدانگک: ۱۷ / رمان اجتماعی: ۱۸ / رمان تاریخی:  
۱۸ / رمان محلی: ۱۸

۲۳

### انواع رمان

- رمان اجتماعی: ۲۴ / رمان احساساتی: ۲۶ / رمان  
پلیسی: ۲۷ / رمان پیکارسک: ۳۰ / رمان تاریخی:  
۳۳ / رمان تجربی: ۳۶ / رمان تربیتی: ۳۸ / رمان  
حادثه: ۳۸ / رمان روانکاوانه یا جریان سیال ذهن:  
۳۹ / رمان روانی: ۴۴ / رمان رفتار و رسوم اجتماعی:  
۴۶ / رمان روستایی یا شبانی: ۴۷ / رمان زمین: ۴۹ /  
رمان سیاسی-اجتماعی یا رمان مسئلهٔ غامض اجتماعی:  
۴۹ / رمان شخصیت: ۵۱ / رمان ضد رمان: ۵۱ /  
رمان عاشقانهٔ پر ماجرا: ۵۴ / رمان عقیدتی: ۵۷ /  
رمان کلیددار: ۵۹ / رمان گاتیک (یادلهٔ ره‌آور و ترسناک):  
۶۰ / رمان مستند: ۶۳ / رمان مکاتبه‌ای: ۶۴ / رمان  
محلی: ۶۷ / رمان نو: ۶۹

۸ رمان چیست؟

- ۷۷  رمان امروز مالکام برادبری  
جایگاه کنونی رمان: ۷۹ / و اما وضعیت کنونی رمان:  
۸۴ / نقد رمان: ۹۰
- ۹۳  تعریف رمان مالکام برادبری  
رمان در برابر شعر و نمایشنامه: ۹۴ / رمان چیست؟:  
۹۷
- ۱۰۹  رمان و واقعگرایی مالکام برادبری  
رمان و واقعگرایی در جزئیات: ۱۱۰ / واقعگرایی در  
ساختمان رمان: ۱۱۳
- ۱۲۵  ساختمان رمان مالکام برادبری  
رمان نویس چگونه ما را به خواندن رمانش ترغیب  
می‌کند؟: ۱۳۰
- ۱۳۹  رمان و سه قالب داستانی دیگر نورثروپ فرای  
رمانس: ۱۴۴ / شرح احوال داستانی یا اعترافات:  
۱۵۰ / هجو و طنز منیپوسی یا حلاجی ادبی: ۱۵۴
- ۱۷۱  برخی از منابع
- ۱۷۳  فهرست راهنما

## یادداشت مترجم

با وجود اینکه تعداد کتابهای ریز و درشتی که در زبان انگلیسی در مورد رمان تألیف شده کم نیست، اما انتخاب کتابی واحد برای ترجمه، بسیار مشکل است. چرا که از طرفی کتابی که انتخاب می‌شود باید حاوی اطلاعات اولیه در مورد رمان باشد، و در ثانی برخی از مسائل مبتلابه رمان نیز در آن تحلیل شده باشد. از سوی دیگر، اگر کتابی در این زمینه تألیف می‌شود، بیم آن می‌رود که مترجم این کتاب نیز همان راهی را برود که مؤلفان سلف رفته‌اند؛ یعنی همان گزینشها و دسته‌بندیهایی که خواننده را به‌جای اینکه به‌آب برساند، سر درگم در بیابانی از مطالب درهم و برهم و تکه‌تکه رها می‌کند، و یا اینکه با نشان دادن سرابهایی چند، تشنه برمی‌گرداند.

مقالات کتاب حاضر، از منابع مختلفی جمع‌آوری و ترجمه شده است؛ غیر از البته بخش‌انواع رمان، که قدمی بوده است به‌سوی تألیفی منسجم، و در نوشتن آن مطالب پراکنده به نحوی با هم تألیف شده است. کتاب با تاریخچه و اطلاعاتی در مورد رمان شروع می‌شود و با تحلیلهایی در مورد آن ادامه می‌یابد. به‌همین دلیل در انتخاب مقالات جهت ترجمه، وسواس زیادی به‌خرج داده‌شده تا خواننده به‌راحتی در مسیری واحد به‌پیش برود.

از چند مقاله کتاب حاضر، قسمتهایی که جنبه حاشیه روی داشت و به‌هدف کتاب لطمه وارد می‌آورد، حذف شده است. غیر از این، عنوان کتاب به‌اضافه تقریباً يك سوم مقالات آن، از کتاب «رمان چیست؟» تألیف «مالکام برادبری» گرفته شده است.



## □ هروری بر تاریخچهٔ رمان

نوشتهٔ م. ه. ایبزامز

اصطلاح رمان بر نوشته‌های بسیار گوناگونی اطلاق می‌شود که تنها وجه مشترکشان در این است که مفصلند و منثور و داستانی. رمان از این جهت که روایتی است مبسوط، از داستان کوتاه و نیز داستان بلند - که طولانیتر از داستان کوتاه است - تمیز داده می‌شود. حجیمتر و مفصلتر بودن رمان، اجازهٔ ورود به شخصیت‌های بیشتری را می‌دهد و از این رو طرح (یا طرح‌های آن) پیچیده‌تر و محیط اجتماعی آن پرتحولتر است. علاوه بر این رمان بیش از داستان کوتاه یا بلند، دست نویسندگانش را در کنکاش مداوم و ظریف شخصیتها باز می‌گذارد و به همین دلیل سبک و اسلوبی (Mode) که نویسندگان انتخاب می‌کنند باید تمرکز یافته‌تر باشد. و بالاخره رمان از این جهت که روایتی است منثور، با داستانهای منظوم و بلند امثال «چاسر»<sup>۱</sup>، «اسپنسر»<sup>۲</sup> و «میلتون»<sup>۳</sup> - که با شروع قرن هجدهم جایش را به رمان داد - تفاوت دارد. در چارچوبی که رسم کردیم، اصطلاح رمان شامل انواع

و اقسام آثار، چون «پاملا»<sup>۴</sup>ی «ریچاردسون»<sup>۵</sup>، «تریستریم شندی»<sup>۶</sup> «استرن»<sup>۷</sup>، «کاغذهای پیک ویک»<sup>۸</sup> «چارلز دیکنز»<sup>۹</sup>، «بالمهای کبوتر»<sup>۱۰</sup> «هنری جیمز»<sup>۱۱</sup>، «خورشید هم طلوع می کند»<sup>۱۲</sup> «همینگوی»<sup>۱۳</sup>، «اولیس»<sup>۱۴</sup> «جیمز جویس»<sup>۱۵</sup>، «بیگانگان و برادران»<sup>۱۶</sup> «س. پ. اسنو»<sup>۱۷</sup> و «آدا»<sup>۱۸</sup>ی «نابکوف»<sup>۱۹</sup> می شود.

امروزه در بیشتر زبانهای اروپایی از اصطلاح رمان (Roman) استفاده می شود، که مشتق از رمانس (Romance) قرون وسطی است. البته در انگلیسی به جای «رمان»، واژه دیگری را به کار می برند (Novel)، که برگرفته از واژه ایتالیایی «نوولا» (Novella)، به معنی چیز کوچک و تازه است و برقصه های کوتاه و منشور اطلاق می شده است. در قرن چهاردهم میلادی در ایتالیا، جمع آوری قصه های کوتاه و منشور به شدت مرسوم و متداول بود. برخی از این قصه ها جدی بود و برخی راجع به بی آبرویی افراد. مشهورترین این مجموعه قصه ها «دکامرون»<sup>۲۰</sup> «بوکاچیو»<sup>۲۱</sup> است که هنوز هم می توان ترجمه انگلیسی آن را در انبار برخی از کتابفروشیهای معتبر یافت.

و بازیکی دیگر از اجداد رمان، روایت های پیکارسک است که در قرن شانزدهم در اسپانیا بوجود آمد. اما عجیب این است که جاذبترین و مردم پسندترین نمونه آن «ژیل بلاس»<sup>۲۲</sup> (۱۷۱۵ م.) است که نویسنده ای فرانسوی به نام «لوساژ»<sup>۲۳</sup> آن را نوشته است. «پیکارو» (Picaro) واژه ای اسپانیولی و به معنای رند و شیاد است و به نوع داستانهایی که شخصیت آنها آدمی بی اعتنا به قوانین و شیاد و بی پرواست و با رندیهایش زندگی می کند، اطلاق می شود. این شخصیت در طول ماجراهای

پشت سر هم داستان بسیار کم تغییر می‌کند (البته اگر اساساً تغییر شخصیتی در میان باشد). داستانهای پیکارسک از نظر شیوهٔ پرداخت، واقعگرایانه‌اند، و از نظر ساختمان نیز پر از حوادث بی‌ارتباط باهم. هدف آنها نیز بیشتر هجو کردن بوده است. البته هنوز هم می‌توان در بسیاری از رمانهایی که در دوره‌های بعد نوشته شد، بقا و تداوم داستانهای پیکارسک را بعینه دید؛ مثل رمان «هاکلبری فین»<sup>۲۴</sup> «مارک تواین»<sup>۲۵</sup> و یا «ماجراهای اوگی مارچ»<sup>۲۶</sup> نوشته «سول بلو»<sup>۲۷</sup>. باید دانست که تکامل رمان نویسی به آثاری که به شیوهٔ داستانهای پیکارسک نوشته می‌شد تا باد آن غرور خیالی و باد آن به اصطلاح کبکبه اشکال مطلوب و مقبول داستانهای آن روز را خالی کنند، بسیار مدیون است. در گذشته قصه‌های کوتاه و منثور زیادی با این هدف نوشته می‌شد. اثر والای «سروانتس»<sup>۲۸</sup> یعنی «دن کیشوت»<sup>۲۹</sup> (۱۶۰۵ م.) نیز که به همین منظور نوشته شد، تنها و مهمترین نیای رمان امروز است. شخصیت اصلی این رمان مرد دیوانه، ولی بامزه‌ای است که سعی دارد بر طبق آرمانها و عقاید رمانسهای پهلوانی آن روزگار زندگی کند؛ و این مرد وسیله‌ای شده تا رمان نقش توهم و واقعیت را در زندگی خوب نشان دهد.

پس از این مقدمات، و مطالب دیگری همچون نوشته‌های کوتاه راجع به اشخاص در قرن هفدهم (نوشته‌های کوتاهی که در آن اشخاصی تپیک و نمونه‌وار و یا روشی از زندگی طرح می‌شد)، نوشته‌ای که ما امروزه آن را رمان می‌نامیم، در اوایل قرن هجدهم در انگلستان، پا به عرصهٔ وجود نهاد. بدین معنی که «دانیل

«دفو»<sup>۳۰</sup> در سال ۱۷۱۹ میلادی ابتدا «رابینسون کروزوئه»<sup>۳۱</sup> و پس از آن در سال ۱۷۲۲، «مول فلاندرز»<sup>۳۲</sup> را نوشت. هر دو این رمانها از نظر ساختمان پیکارسک گونه‌اند. زیرا مجموعه‌ای هستند از حوادث پشت سرهم، که تنها از طریق شخصیت به هم متصل شده‌اند و این اتصال نیز فقط به این خاطر است که همه حوادث برای يك نفر اتفاق می‌افتد؛ و «مول» گرچه زنی است که کمی لفت و لعاب داده شده، ولی برگردان همان «پیکارو»ی قدیم اسپانیاست. و اما از جهتی، «وحدت عمل داستانی» در «رابینسون کروزوئه» بیشتر از داستانهای پیکارسک، تقویت شده است. زیرا همهٔ حوادث آن برگرد «مشکل بقا و ادامهٔ زندگی در جزیره‌ای پرت و متروک» می‌گردد. و باز هر دو داستان شخصیت‌های محوری قانع‌کننده‌ای را که در جهانی واقعی و ملموس قرار داده شده‌اند، ارائه می‌دهند و از این جهت اعتبار نوشتن اولین «رمان حادثه» به پای «دفو» نوشته شده است.

و اما در این که اولین «رمان شخصیت» را «ساموئل ریچاردسون» با «پاملا» یا «تقوای مأجور»<sup>۳۳</sup> ش (۱۷۴۰ میلادی) نوشت، تقریباً همه اتفاق نظر دارند. «پاملا» داستان زنی احساساتی ولی زیرک است که با تدبیر و دوراندیشی، عفت خود را حفظ می‌کند و به جای اینکه کلفتی بدنام و بی‌آبرو شود، موفق می‌شود که زن «نجیب‌زاده‌ای جوان و حریص» شود. تفاوت بین «رمان حادثه» و «رمان شخصیت» را نمی‌توان چندان دقیق رسم کرد. ولی همین قدر می‌شود گفت که در «رمان حادثه»، تکیهٔ بیشتر بر آنچه شخصیت می‌خواهد انجام دهد و نیز اینکه «سرانجام چه اتفاقی خواهد افتاد»، است؛ ولی در «رمان شخصیت»، بیشتر انگیزهٔ اعمالی که شخص انجام

می‌دهد و نیز اینکه «شخصیت چگونه متحول می‌شود» مهم است.

«پاملا» مانند خلف‌ارزشمندتر و غمناک‌ترش (Tragic) یعنی «کلاریسا»<sup>۲۴</sup>ی ریچاردسون (۱۷۴۷-۱۷۴۸ م.)، «رمانی مکاتبه‌ای» است. بدین معنی که نقل داستان به طور کامل، برعهدهٔ تبادل‌نامه‌ها گذاشته شده است. البته رمان‌نویسان بعدی ترجیح داده‌اند که از شیوه‌های دیگر مثل محدودکردن زاویه دید راوی به این یا آن شخصیت، استفاده کنند. گرچه هنوز هم، هر از چندگاهی، روایت داستان به طریق نامه‌نگاری، دوباره احیاء می‌شود. مثلاً رمان شاد و پرنشاط «مارک‌هاریس»<sup>۲۵</sup> به نام «برخیز احمق!»<sup>۲۶</sup> (۱۹۵۹ م.)، به این شیوه نوشته شده است. طرح رمانها ممکن است اشکال مختلفی از قبیل غم‌انگیز (Tragic)، خنده‌دار (Comic)، هجوآمیز (Satire) و یا عاشقانه و احساساتی (Romantic) به خود بگیرد. «هاوثورن»<sup>۲۷</sup> نیز در مقدمه‌ای که بر رمان «خانه‌ای با هفت شیروانی»<sup>۲۸</sup> نوشته، نوعی تقسیم‌بندی را پیشنهاد کرده که بعدها تنی چند از منتقدان آن را پذیرفتند و بسط دادند. بنابه نظر او، باید بین دو نوع اساسی از داستانهای منثور یعنی «رمان واقعی» و «رمانس» (داستانهای پرماجرا و عاشقانه)، تفاوت قائل شد. رمان را می‌توان داستانی دانست که تلاش می‌کند تا واقعی جلوه کند و این کار را از طریق شخصیت‌هایی پیچیده که پشت اعمالشان انگیزه‌های مختلفی وجود دارد، می‌کند. چنین اشخاصی ریشه در طبقه خاصی از اجتماع دارند و در جامعه‌ای فعالیت می‌کنند که ساختمانی فوق‌العاده پیچیده و تکامل‌یافته دارد. همچنین این اشخاص دائماً در حال بده و بستان با بسیاری از اشخاص

دیگرند، و هرروز با انواع و اقسام تجربیات معقول و باورکردنی مواجه می‌شوند. اما اجداد «رمانس (رمان گونه) منشور فعلی»، همان رمانسهای پهلوانی قرون وسطی و رمانهای دلهره‌آور و ترسناک (Gothic) اواخر قرن هجدهم است. «رمانس» [حال و گذشته] به طور متعارف از شخصیت‌های ساده شده‌ای استفاده می‌کند که در آنها اغراق شده است. شخصیت‌هایی که کاملاً و به راحتی می‌توان آنها را از هم تشخیص داد. زیرا یکی قهرمان است و دیگری بدذات و جانی؛ یکی ارباب است و دیگری قربانی و برده. قهرمان یا شخص اول این رمانسهای فعلی، اغلب برج عاج‌نشین و تنه‌است. تافته جدا بافته‌ای است از متن اجتماع. طرح‌هایشان نیز بیشتر بر ماجراجویی و حادثه تکیه دارد و حادثه‌هایشان هم اغلب در بردارنده کوششی است جهت رسیدن به مطلوب یا آرزویی. و یا تعقیب و گریز دشمن در میان است. البته گاه‌گاهی هم ادعا می‌شود که حوادث غیرواقعی و گاه پرسوز و گداز آنها، در پی تصویرکردن سمبلیک تمایلات، آرزوها و ترس‌هایی است که در عمق ذهن بشر جای گرفته است و از این نظر قابل مقایسه با عناصر و مصالح رؤیایها، اسطوره‌ها، شعائر مذهبی و فرهنگ عامه مردم است. رمانسهای رمان‌گونه‌ای را که می‌توان (در برابر رمانهای واقعی و رئالیستی نویسندگان) چون «جین اوستن»<sup>۳۹</sup>، «جورج الیوت»<sup>۴۰</sup> و «هنری جیمز» (برشمرده، از این قرار است: «راب روی»<sup>۴۱</sup> «والتر اسکات»<sup>۴۲</sup>، «بلندیهای بادگیر»<sup>۴۳</sup> «امیلی برونته»<sup>۴۴</sup> و جریان عمده ادبیات داستانی امریکا که پیش‌تازانش از «آلن پو»<sup>۴۵</sup>، «کوپر»<sup>۴۶</sup>، «هاوثورن»، «ملویل»<sup>۴۷</sup> و «مارک تواین» گرفته تا «ویلیام فاکنر»<sup>۴۸</sup> و «سول بلو» بوده‌اند.

رمانها را به نحو معمول دیگری نیز می‌توان طبقه‌بندی کرد؛ یعنی می‌توان آنها را بر طبق تفاوت‌هایی که از نظر «مایه‌کار» (Subject matter)، تأکیدهایی که بر جنبه‌ای از مصالحشان می‌کنند و هدفهای هنریشان تقسیم‌بندی کرد.

**رمان پیلدانگ:** پیلدانگ اصطلاحی آلمانی است و به معنی «رمان رشد و شکل‌گیری» (Formation) و یا «تربیتی» است. موضوع (Subject) این‌گونه رمانها راجع به رشد و شکل‌گیری فکر و شخصیت قهرمان داستان است. شخصیت اصلی این‌گونه رمانها دوران کودکی را با تجربیاتی گوناگون پشت سر می‌گذارد و معمولاً با بحرانی روحی مواجه می‌شود و بعد به بلوغ و رشد ذهنی می‌رسد و از هویت و اصالت شخصیتش و نیز نقشش در جهان آگاهی می‌یابد. این شیوه از رمان‌نویسی زمانی متداول شد که «گوته»<sup>۴۹</sup> رمان «سالهای ویلهلم مایستر»<sup>۵۰</sup> (۱۷۹۵-۱۷۹۶ م.) را نوشت. «کوه سحرآمیز»<sup>۵۱</sup> «توماس مان»<sup>۵۲</sup> و «پایبندیهای بشری»<sup>۵۳</sup> «موام»<sup>۵۴</sup> نیز از جمله رمانهایی هستند که به این شیوه نوشته شده‌اند. شاخه‌ای از «رمان تربیتی»، رمانی است که به آلمانی به آن *Kunstler - roman* یعنی «رمان هنرمند»، می‌گویند. این‌گونه از رمانها، رشد و تحول شخصیت یک رمان‌نویس یا هنرمند را از ابتدا تا موقعی که پا به مرحلهٔ بلوغ و کمال می‌گذارد و پی‌به‌سر نوشت هنریش می‌برد و به اوج مهارت هنری دست می‌یابد، به تصویر می‌کشد. بعضی از رمانهای مهم قرن بیستم جزء این نوع از رمانها هستند. مثلاً رمانهای «یادآوری خاطرات گذشته»<sup>۵۵</sup> «مارسل پروست»<sup>۵۶</sup> و «چهرهٔ هنرمند به‌عنوان مردی جوان»<sup>۵۷</sup> «جیمز جویس» یا «تونیکروگر»<sup>۵۸</sup> و «دکتر

فاستوس»<sup>۵۹</sup> «توماس مان» و «سکه سازان»<sup>۶۰</sup> «آندره ژید»<sup>۶۱</sup>.

### رمان اجتماعی بر تأثیرات عمیق شرایط اجتماعی

— اقتصادی بر روی اشخاص و حوادث تأکید می‌کند و اغلب به‌طور تلویحی و یا صریح، نوعی از اصلاحات اجتماعی را توصیه می‌کند. مانند رمانهای «کلبه عموتام»<sup>۶۲</sup> «ه. ب. استو»<sup>۶۳</sup>، «جنگل»<sup>۶۴</sup> «آپتون» — سینکлер»<sup>۶۵</sup> و «خوشه‌های خشم»<sup>۶۶</sup> «جان استاین بک»<sup>۶۷</sup>.

### رمان تاریخی زمان و مکان، برخی از شخصیتها و

حوادثش را از تاریخ می‌گیرد. ولی معمولاً این نام هنگامی بر رمانی اطلاق می‌شود که محیط اجتماعی و حوادثش را بی‌طرفانه، دقیق و با جزئیات زیاد نوشته و بسط داده باشد. علاوه بر این حوادث و محیط تاریخی رمان، اهمیتی محوری داشته باشد. مثل «ایوانهو»<sup>۶۸</sup> «والتر اسکات»، «داستان دو شهر»<sup>۶۹</sup> «چارلز دیکنز» و «گذرگاه شمال غربی»<sup>۷۰</sup> «کنت رابرتز»<sup>۷۱</sup>.

### رمان محلی بر زمان و مکان، طرز صحبت و آداب

و رسوم ناحیه‌ای خاص تأکید می‌کند. البته این تأکید بر جزئیات زمان و مکان خاص، فقط برای واقعیت‌تر جلوه دادن داستان نیست، بلکه به‌عنوان عامل مهمی است که بر طبع و خوی شخصیتها و نحوه اندیشیدن، احساس و عمل ایشان تأثیر می‌گذارد. مثل ناحیه «وسیکس»<sup>۷۲</sup> در رمانهای «تامس هاردی»<sup>۷۳</sup> و سرزمین خیالی «یوکناپاتافا» (Yoknapatawpha)، واقع در ایالت «می‌سی‌سی‌پی» در آثار «فاکنر».

هنگامی که رمان در نیمهٔ دوم قرن نوزدهم به‌اوج شکوفایی خود رسید، کم‌کم از نظر محبوبیت بین عامهٔ مردم، جای تمامی قالبهای ادبی دیگر را گرفت و به‌طور کامل جانشین داستانهای منظوم و بلند شد. افزون بر

این، هنر رمان نویسی مورد توجه دقیق عالیترین و متبحرترین نویسندگان ادبیات نوین همچون «فلویر»<sup>۷۴</sup>، «هنری جیمز»، «پروست»، «مان» و «جوئیس» قرار گرفته است. از آن زمان تاکنون، رمان نویسی دائماً دست به تجربیات نو زده و شیوه‌های جدیدی را تجربه کرده است. مثلاً برای اینکه هرچه بیشتر از نقش آشکار نویسنده به عنوان راوی کم کند، بر نحوه بکاربردن درست زاویه دید، کاملاً مسلط شده است و یا از شیوه‌های سمبلیستی و یا بیان حالت و درون افراد (expressionism) استفاده کرده است. همچنین شیوه‌های مختلفی را از سینما گرفته، توالی زمان در رمان را به هم زده و یا شکلها و مضامین اسطوره‌ها و رؤیاهای را به وام گرفته است. علاوه بر اینها موفق شده از جریان سیال ذهن به نحوی استفاده کند تا نقل عمل بیرونی و حوادث ظاهری را تبدیل به نمایش زندگی کند که در ذهن بشر می‌گذرد. «هنری جیمز» در مقدمه‌هایش - که تحت عنوان «هنر رمان نویسی»<sup>۷۵</sup> در سال ۱۹۳۴ میلادی در یک مجلد گردآوری شده است - با مثال، دقایق و ظرافتهای زیادی را که مصروف فن رمان نویسی شده بازگو کرده است؛ و رمانهای «پروست»، «جوئیس»، «ویرجینیا ولف»<sup>۷۶</sup> و «فاکنر» نشان می‌دهد که تا چه حد ابداعات جدید در زمینه شیوه‌های روایت داستان و نیز روابط متقابل اجزاء رمان، کاری و موفق بوده است.

در دهه‌های اخیر، تجربیات در زمینه رمان نویسی به حد نهایی و بنیادی خود رسیده است. به عنوان مثال می‌توان از «ولادمیر نابکوف» که بالاترین فرد از نظر بکارگیری تکنیک است، یاد کرد. «نابکوف» داستان‌هایی می‌نویسد که پیچ در پیچ و بفرنج است (آثاری که

موضوعش دربرگیرنده خود نویسنده، پیدایش او و رشد و تحول اوست، مثل رمان «آتش کم‌جان»<sup>۷۷</sup> (او) و در این داستانها از جناسها و لطایف چندین زبان استفاده می‌کند، یا فنون و حيله‌های جنگی بازی شطرنج را با جدول کلمات متقاطع و بازیهای دیگر ترکیب می‌کند. همچنین از رمانهای دیگران (من جمله آثار خودش) به قصد تمسخر، تقلید می‌کند و سر راه خواننده بی‌حواس، دامهای ماهرانه و متعدد قرار می‌دهد. علاوه بر آنچه آمد، ما در دوره‌ای زندگی می‌کنیم که آن را دوره «ضد رمان» می‌نامند. بدین معنی که آثاری بوجود آمده است که بنایشان عمداً برضد راه و رسم معمول رمان نویسی گذاشته شده است. این‌گونه رمانها برای تأثیرگذاری، عناصر سنتی رمان را از نوشته‌های خود حذف کرده و یا از بین برده‌اند و توقعاتی را که در نتیجه راه و رسم و شیوه‌های گذشته رمان نویسی در خوانندگان پا گرفته، به بازی گرفته‌اند. مثلاً «آلن روب گریه»<sup>۷۸</sup> که در میان نمایندگان «رمان نو» فرانسه بمثابة رهبر است، کتابی نوشته است به نام «حسادت»<sup>۷۹</sup> (۱۹۵۷ میلادی)، و در آن به ملاکها و عناصر سنتی رمان همچون طرح، شخصیت، تشریح حالت‌های روحی و ذهنی اشخاص، ارتباط معمول بین زمان و مکان و ایجاد نظامی از علائم جهت راهنمایی خواننده، توجهی نکرده است. اثر او زنجیره‌ای از ادراکات و احساسات را که عمدتاً بصری است، به ما ارائه می‌دهد. با خواندن رمان او، خواننده سرانجام به این نتیجه می‌رسد که فضا و مکان مادی را اشغال کرده و در تیزبینی و مشاهده با شوهری حسود شریک شده است؛ و بالاخره این رمان خواننده را در وضعیتی قرار می‌دهد تا به حالت ذهن

معذب این شوهر که در حال تجزیه و فروپاشی است،  
پی ببرد.

- ۱) Geoffrey Chaucer شاعر و نویسنده انگلیسی (۱۳۴۰-۱۴۰۰).
- ۲) Edmund Spenser شاعر انگلیسی (۱۵۵۲-۱۵۹۹).
- ۳) John Milton شاعر انگلیسی (۱۶۰۸-۱۶۷۴).
- 4) Pamela
- ۵) Samuel Richardson رمان نویس انگلیسی (۱۶۸۹-۱۷۶۱).
- 6) Tristram Shandy
- ۷) Laurence Sterne رمان نویس انگلیسی (۱۷۱۳-۱۷۶۸).
- 8) Pickwick Papers
- ۹) Charles Dickens رمان نویس انگلیسی (۱۸۱۲-۱۸۷۰).
- 10) The wings of the Dove
- ۱۱) Henry James رمان نویس امریکایی (۱۸۴۳-۱۹۱۶).
- 12) The Sun Also Rises
- ۱۳) Ernest Hemingway رمان و داستان کوتاه نویس امریکایی (۱۸۹۹-۱۹۶۱).
- 14) Ulysses
- ۱۵) James Joyce نویسنده ایرلندی (۱۸۸۲-۱۹۴۱).
- 16) Strangers and Brothers
- ۱۷) Charles Percy Snow نویسنده انگلیسی (۱۹۰۵-).
- 18) Ada
- ۱۹) Vladimir Nabokov نویسنده امریکایی روسی الاصل (۱۸۹۹-۱۹۷۷).
- 20) Decameron
- ۲۱) Giovanni Boccaccio نویسنده ایتالیایی (۱۳۱۳-۱۳۷۳).
- 22) Gil Blas
- ۲۳) Alain Le Sage رمان و نمایشنامه نویس فرانسوی (۱۶۶۸-۱۷۴۷).
- 24) Huckleberry Finn
- ۲۵) Mark Twain نویسنده امریکایی (۱۸۳۵-۱۹۱۰).
- 26) Adventures of Augie March
- ۲۷) Saul Bellow نویسنده امریکایی (۱۹۱۵-).
- ۲۸) Miguel de cervantes رمان نویس اسپانیولی (۱۵۴۷-۱۶۱۶).
- 29) Don Quixote
- ۳۰) Daniel Defoe نویسنده انگلیسی (۱۶۵۹-؟۱۷۳۱).
- 31) Robinson Crusoe
- 32) Moll Flanders
- 33) Virtue Rewarded
- 34) Clarissa
- 35) Mark Harris
- 36) Wake up, Stupid
- ۳۷) Nathaniel Hawthorne رمان نویس امریکایی (۱۸۰۴-۱۸۶۴).
- 38) The House of Seven Gables

- (۳۹) Jane Austen رمان نویس انگلیسی (۱۷۷۵-۱۸۱۷).
- (۴۰) George Eliot رمان نویس انگلیسی (۱۸۱۹-۱۸۸۰).
- 41) Rob Roy
- (۴۲) Walter Scott شاعر و نویسنده انگلیسی (۱۷۷۱-۱۸۳۲).
- 43) Wuthering Heights
- (۴۴) Emily Brontë رمان نویس انگلیسی (۱۸۱۸-۱۸۴۸).
- (۴۵) Edgar Allan Poe شاعر و داستان نویس امریکایی (۱۸۰۹-۱۸۴۸).
- (۴۶) James Cooper رمان نویس امریکایی (۱۷۸۹-۱۸۵۱).
- (۴۷) Herman Melville رمان نویس امریکایی (۱۸۱۹-۱۸۹۱).
- (۴۸) William Faulkner رمان نویس امریکایی (۱۸۹۷-۱۹۶۲).
- (۴۹) Johann Goethe نویسنده و شاعر آلمانی (۱۷۴۹-۱۸۳۲).
- 50) Wilhelm Meisters Apprenticeship
- 51) The Magic Mountain
- (۵۲) Thomas Mann نویسنده آلمانی (۱۸۷۵-۱۹۵۵).
- 53) Of Human Bondage
- (۵۴) William Somerset Maugham نویسنده انگلیسی (۱۸۷۴-۱۹۶۵).
- 55) Remembrance of Things Past
- (۵۶) Marcel Proust نویسنده فرانسوی (۱۸۷۱-۱۹۲۲).
- 57) A Portrait of the Artist as a Young Man
- 58) Tonio Kröger
- 59) Dr. Faustus
- 60) The Counterfeiters
- (۶۱) André Gide نویسنده فرانسوی (۱۸۶۹-۱۹۵۱).
- 62) Uncle Tom Cabin
- (۶۳) Harriet Beecher Stowe نویسنده امریکایی (۱۸۱۱-۱۸۹۶).
- 64) Jungle
- (۶۵) Upton Sinclair نویسنده امریکایی (۱۸۷۸-۱۹۶۸).
- 66) The Grapes of Wrath
- (۶۷) John Steinbeck رمان نویس امریکایی (۱۹۰۲-۱۹۶۸).
- 68) Ivanhoe
- 69) A Tale of Two Cities
- 70) Northwest Passage
- (۷۱) Kenneth Roberts رمان نویس امریکایی (۱۸۸۵-۱۹۵۷).
- 72) Wessex
- (۷۳) Thomas Hardy رمان نویس انگلیسی (۱۸۴۰-۱۹۲۸).
- (۷۴) Gustave Flaubert رمان نویس فرانسوی (۱۸۲۱-۱۸۸۰).
- 75) The Art of the Novel
- (۷۶) Virginia Woolf نویسنده انگلیسی (۱۸۸۲-۱۹۴۱).
- 77) Pale Fire
- (۷۸) Alain Robbe-Grillet داستان نویس فرانسوی (۱۹۲۲-).
- 79) Jealousy

## □ انواع رمان

تلاشهایی که تاکنون برای دسته‌بندی رمانها انجام گرفته، چندان ثمربخش نبوده است. زیرا با وجودی که احتمالاً تقسیم‌بندی آنها تا حدودی راهگشا خواهد بود، گاه شده که يك رمان همزمان در چند تقسیم‌بندی جا گرفته است. به هر حال اگر رمانها را به لحاظ مایه‌ها، نوع شیوه فنی نگارش و یا عمده بودن جنبه‌ای از آنها تقسیم‌بندی کنیم، حاصلش انواع کلی رمانهای زیر می‌شود:

- (۱) رمان اجتماعی (Sociological Novel)
- (۲) رمان احساساتی (Sentimental Novel)
- (۳) رمان پلیسی (Detective Novel)
- (۴) رمان پیکارسک (Picaresque Novel)
- (۵) رمان تاریخی (Historical Novel)
- (۶) رمان تجربی (Experimental Novel)
- (۷) رمان تربیتی (Apprenticeship Novel or Bildungsroman)
- (۸) رمان حادثه (Novel of Incident)

- ۹) رمان روانکاوانه یا رمان جریان سیال ذهن  
(The Stream of Consciousness Novel)
- ۱۰) رمان روانی (Psychological Novel)
- ۱۱) رمان رفتار و رسوم اجتماعی (Novel of Manners)
- ۱۲) رمان روستایی یا شبانی (Pastoral Novel)
- ۱۳) رمان زمین (The Novel of the Soil)
- ۱۴) رمان سیاسی - اجتماعی یا رمان مسئله‌غامض  
اجتماعی (Problem Novel)
- ۱۵) رمان شخصیت (Novel of character)
- ۱۶) رمان ضد رمان (Anti-novel)
- ۱۷) رمان عاشقانه پرماجرا (Romantic Novel)
- ۱۸) رمان عقیدتی (Propaganda Novel)
- ۱۹) رمان کلیددار (Roman aclef)
- ۲۰) رمان گاتیک (یا دلهره‌آور و ترسناک)  
(Gothic Novel)
- ۲۱) رمان مستند (Documentary Novel)
- ۲۲) رمان مکاتبه‌ای (Epistolary Novel)
- ۲۳) رمان محلی (Regional Novel)
- ۲۴) رمان نو (Nouveau Roman)

**۱) رمان اجتماعی:** نوعی رمان سیاسی - اجتماعی (Problem Novel) است که توجه اصلی خود را معطوف به ماهیت جامعه، عملکرد و تأثیرات جامعه بر روی اشخاص می‌کند. رمان اجتماعی اغلب با نیت ارشادی و یا احتمالاً به منظور ایجاد تغییرات بنیادی در جامعه نوشته می‌شود. بنابراین رمان نویس سعی می‌کند مردم را متوجه کمبودها و نقایص جامعه بکند و نظریه‌ای را به عنوان

راه حل مشکلی از مشکلات اجتماع طرح کرده، به طریقی درباره آن بحث کند. البته باید دانست که رمان اجتماعی به هیچ وجه همیشه رمان عقیدتی یا تبلیغی نیست.

تحلیل و بررسی جدی مسائل اجتماعی، هنگامی جزء یکی از ارکان رمانها درآمد که انقلاب صنعتی به وقوع پیوست، و حاصل توجه همه جانبه رمان به زندگی کارگران و خانواده هایشان منجر به نوشته شدن رمانهایی نظیر «روزگار سخت»<sup>۱</sup> «چارلز دیکنز»، «بیست»<sup>۲</sup> «چارلز کینگزلی»<sup>۳</sup>، «مری بارتن»<sup>۴</sup> (۱۸۴۸ م.) «الیزابت گاسکل»<sup>۵</sup> شد. «جورج الیوت» نیز در رمان «میدل مارچ»<sup>۶</sup>، تحلیل و بررسی مسائل اجتماعی یکی از شهرستانهای انگلستان را موضوع داستان خود قرار داده است. رمان نویسان امریکای شمالی نیز اغلب به بررسی جدی مسائلی، علاقه نشان داده اند. مثلاً بانو «بیچر استو» با «کلبه عموتام» اش، به کاوش در شرایط زندگی و جایگاه اجتماعی سیاهان امریکا پرداخت و این مضمونی بود که پیوسته دستمایه آثار نویسندگانی چون «ج. و. کیبل»<sup>۷</sup>، «ریچارد رایت»<sup>۸</sup> و «رالف ایسون»<sup>۹</sup> شد. «نویسندگان افشاگر فسادهای اجتماعی»<sup>۱۰</sup> (گروهی از نویسندگان امریکای شمالی که در بین سالهای ۱۹۰۲-۱۹۱۱ میلادی آثاری چند به منظور افشای فسادهای اجتماعی بوجود آوردند) نیز در ابتدای قرن حاضر، تعدادی رمان اجتماعی نوشتند که از همه مهمتر «جنگل» «آپتون سینکлер» بود. علاوه بر این، نویسندگانی نظیر «جان استاین بک»<sup>۱۱</sup>، «جان دوس پاسوس»<sup>۱۲</sup>، «ارسکین کالدول»<sup>۱۳</sup>، «جیمز. ت. فارل»<sup>۱۴</sup> و «آلن پیتون»<sup>۱۵</sup> (با رمان «مویه کن سرزمین محبوب من»<sup>۱۵</sup>) نیز رمانهایی نوشته اند که اساس و محورشان موضوعی اجتماعی است.

(۲) رمان احساساتی یا پرسوز و گداز: احساساتی شدن مردم در قرن هجدهم نه تنها در کمدهای احساساتی و تراژدیهای خانوادگی انعکاس یافت، بلکه منجر به بوجود آمدن رمانهای احساساتی، در اوایل دوران رمان نویسی شد. و پایه گذار این سنت، رمان «پاملا» یا «تقوای مأجور» (۱۷۴۰ م.) «ریچاردسون» بود. «پاملا» داستان دختر خدمتکاری است که در برابر دست اندازی به شرافتش با قدرت می ایستد. اگرچه رقیب این گونه رمانها یعنی رمانهای واقعگرا - مثل رمان «تام جونز» «فیلدینگ» - به سرعت در برابر رمانهای احساساتی قد علم کردند، ولی رمانهای احساساتی مدتهای مدیدی همچنان مردم پسند باقی ماندند. رمانهای احساساتی هم و غم خود را مصروف تشریح مصائب آدمهای پرهیزکار و پاکدامن می کردند و سعی داشتند نشان دهند که چگونه «آبروداری و شرافت» و «درستکاری و پاکدامنی» سرانجام مأجور خواهد شد و پاداش دریافت خواهد کرد. همچنین سعی داشتند نشان دهند که احساسات فراوان، نشان نیکی و مهربانی است. رمانهای احساساتی معمولا از شخصیتهایی ساده و مطلق و طرحهایی که در آنها سعی شده به هر ترتیب پیروزی پاکدامنی و درستکاری تضمین شود، استفاده می کردند. علاوه بر این، در این گونه رمانها شخصیتها واکنشی که در برابر حوادث، اعمال و احساسها نشان می دهند، بسیار شدید و عاطفی است و معمولا با عقل جور در نمی آید؛ و نویسندگان آنها از این طریق سعی می کنند که با لطایف الحیل احساسات خواننده را خوب تحریک کرده،

او را متأثر کنند.

یکی از بهترین آثار از این نوع، رمان «سرگذشت خانواده ویک فیلد»<sup>۱۶</sup> (۱۷۶۶ م.) نوشته «گلداسمیت»<sup>۱۷</sup> و افراطیترین رمان از این نوع، رمان «مردپرا حساس»<sup>۱۸</sup> (۱۷۷۱ م.) نوشته «هنری مکنزی»<sup>۱۹</sup> است. رمان «تریستر ام شنیدی» (۱۷۶۷-۱۷۶۰) «لارنس استرن» را نیز می‌توان جزء رمانهای احساساتی به‌شمار آورد.

**۳) رمان پلیسی:** رمانی است که در آن جنایتی - که اغلب قتل است - اتفاق می‌افتد و هویت عامل جنایت نامعلوم است، و کارآگاهی از طریق جمع‌آوری منطقی و ارتباط‌دهی و تفسیر مدارک و شواهد معلوم - که به سرنخ مشهور است - پرده از روی هویت عاملان جنایت برمی‌دارد. این تعریف تنها شامل حال «رمان پلیسی واقعی» می‌شود؛ ولی در عمل ممکن است به انواع مختلفی از داستانهای پلیسی برخورد. مثلاً ممکن است رمانهایی باشند که کارآگاهی در آنها نباشد، و یا از ابتدا هویت قاتل معلوم باشد و یا خبری از روند منطقی و منظم تجزیه و تحلیل سرنخها نباشد؛ که در این صورت باید آنها را جزء دسته آزادتر و کلیتر «داستان معما» (Mystery Story) گذاشت.

و اما معمولاً در همه رمانهای پلیسی می‌توان عناصر و روشهای رایجی را یافت. برخی از این عناصر و روشها عبارتند از: جنایتی که ظاهراً پیدا کردن عاملانش غیرممکن است؛ پلیسی که همکاری نمی‌کند یا خنگ است؛ کارآگاه غیر حرفه‌ای که آدم عجیب و خارق‌العاده‌ای است؛ فردی که همراه و همراز کارآگاه است و

به او در حل مشکلات غامض کمک می‌کند؛ پیش‌کشیدن انواع و اقسام آدم‌های مظنون و یا نکات و ماجراهای فرعی تا حواس خواننده پرت شود و زود به اصل ماجرا پی نبرد؛ مطرح کردن آدم‌های مظنونی که ظاهراً همه شواهد و قرائن - به‌طور ضمنی - دال بر مجرم بودن اوست و بعد گشودن راز سر به‌مهر به‌طور غیرمنتظره و تکان‌دهنده، و ایضاً تشریح مبسوط قضیه توسط کارآگاه مبنی بر نحوه پی‌بردن او به هویت مجرم اصلی. در هر صورت رمان واقعی پلیسی، باید هنگام پرده‌برداشتن از روی جنایت، سیری منطقی و استنتاجاتی دقیق و بی‌عیب و نقص را دنبال کند.

اولین رمانی که کمی عمیق‌تر به مسئله جنایت و پرده‌برداری از روی آن پرداخت، داستان برجسته «ماجراهای کیلب ویلیامز»<sup>۲۰</sup> (۱۷۹۴ م.) نوشته «ویلیام گادوین»<sup>۲۱</sup> بود. ولی تقریباً اکثراً معتقدند که اولین داستان جنایی به معنی‌اخص را «آلن‌پو» با داستان «جنایت در کوی مرده‌شوی‌خانه»<sup>۲۲</sup>، نوشت و همچنین گفته می‌شود که پایه‌گذار اغلب قراردادهای و شیوه‌های اساسی داستانهای پلیسی، «آلن‌پو» است. رمان پلیسی در آمریکا و انگلستان به عنوان نوشته‌های تفریحی و سهل‌المضم که موجبات آرامش خاطر را فراهم می‌آورد، از محبوبیت زیادی برخوردار است. البته رمانهای پلیسی آمریکا احساسات‌تر و پرماجراتر از رمانهای پلیسی انگلستان است، و در عوض رمانهای پلیسی انگلستان از این جهت ممتاز است که چفت و بست طرح‌هایشان محکم‌تر و سبک داستان‌هایشان جذاب‌تر و دلربا‌تر است. بزرگترین نویسنده داستانهای پلیسی «آرتور کنان دوویل»<sup>۲۳</sup> بود و «داستانهای شرلوک‌هومز»<sup>۲۴</sup> او (۱۸۹۰ م.)، شخصیت،

ادها، فضا و مکان و يك مشت عبارات خاصی را برای خوانندگان انگلیسی‌زبان به‌ارث گذاشت. و از همین زمان به بعد بود که عامه مردم به طرزی شگفت‌انگیز از داستانهای پلیسی استقبال کردند. البته شیوه خلق «هومز»<sup>۲۵</sup> و «دکتر واتسون»<sup>۲۶</sup> توسط «کنان دوایل» روش پر طرفداری شد، ولی جزء افسانه‌ها درآمد و دست نیافتنی و بی نظیر ماند. پس از «دوایل» نیز نوشتن انواع و اقسام رمانها و داستانهای پلیسی با شیوه‌های مختلف و حتی خیره‌کننده همچنان ادامه یافت.

موج جنایت‌های پس از جنگ جهانی اول، مجدداً رمان‌نویسان را مشتاق کرد تا رمانهای پلیسی بنویسند و از آن پس رمان‌نویسان قوی‌پنجه بسیاری دست‌بکار شدند و رمان پلیسی را به اوج عظمت خود رساندند. در میان نویسندگان مشهور رمانهای پلیسی، چندتن بیشتر از بقیه قابل ذکرند. از جمله «آگاتا کریستی»<sup>۲۷</sup> (که خالق کارآگاه «ارکول پویروت»<sup>۲۸</sup> بود)، «دوروتی سیرز»<sup>۲۹</sup> (که شخصی به نام «لرد پیترویمزی»<sup>۳۰</sup> را خلق کرد)، «فریمن ویلز کرافتس»<sup>۳۱</sup> (که «بازرس فرانسوی» را آفرید)، «ادگار والیس»<sup>۳۲</sup> (که «کارآگاه ریدر»<sup>۳۳</sup> را خلق کرد) و بالاخره «ژرژ سیمنون»<sup>۳۴</sup> که کارآگاه «مگره»<sup>۳۵</sup> اش به همان اندازه مشهور شد که «هومز» در روزگار «دوایل» مشهور بود.

و اما کلام آخر اینکه همه نویسندگان داستانهای پلیسی معتقدند که در رمانهای پلیسی واقعی، خواننده و کارآگاه داستان باید همزمان از سرنخها - که مسئله غامض داستان به وسیله آنها به طور منطقی حل می‌شود - مطلع شوند و کارآگاه باید با تحلیل و تفسیر منطقی همین سرنخها به حل معمای داستان برسد.

(۴) **رمان پیکارسک:** رمان پیکارسک نوعی وقایعنامه (Chronicle) و معمولاً به شکل شرح احوال است، و در آن زندگی آدمی شاید از طبقات پایین دست اجتماع، که به خدمتکاری و نوکری اشتغال دارد و زندگیش را بیشتر از راه حقه بازی و رندی می‌گذراند تا کار، شرح داده می‌شود. رمان پیکارسک از حوادث بی‌ارتباط باهم و سست تشکیل شده است و فاقد ساختمان دقیق داستانی است. همچنین غیرممکن است که بتوان سلسله حوادث پرهیجانی را که ارائه می‌دهد، باور کرد. پیکارو (فرد رند و شاید) یا شخصیت اصلی این داستانها، با حقه بازیها و دردسرهايش و با استفاده از این امتیاز که با افراد طبقات مختلف سر و کار دارد، امکانی در اختیار نویسنده می‌گذارد تا به هجو و تمسخر جامعه بپردازد. رمانهای پیکارسک به لحاظ استفاده از ماجراجویی، شبیه داستانهای عاشقانه پرماجرا (Romantic) هستند، ولی در پرداخت از شیوه‌های واقعگرایانه استفاده می‌کنند. بدین معنی که جزئیات بسیار ریز داستان را صادقانه در اختیار خواننده می‌گذارند و نیز زبانشان کاملاً صریح و رک است، و حوادثی را شرح می‌دهند که در ارتباط با زندگی افراد سطح پایین اجتماع است.

با وجود شور و شوقی که نسبت به رمانهای پیکارسک نشان داده می‌شد، این رمانها نیز مثل همه داستانها، کم‌کم دچار تغییراتی شدند. مثلاً نقش فرد رند و شاید (پیکارو) را زنان به عهده گرفتند. تا آنجا که حتی نقش شخصیت اصلی یکی از رمانهای مهم و پرآوازه گذشته، به عهده راهب‌های گذاشته شد. علاوه بر این، برای اینکه

خوانندگان بیشتری جلب شوند، حوادث هرچه بیشتر زشت و مفتضحانه شد. و بعد اخلاق‌گراهایی پیدا شدند که هم و غم خود را مصروف نشان دادن دنائت و پلیدی شخصیت‌های رند و شیاد (شخصیت‌های اصلی داستان‌های پیکارسک) کردند، و برای این کار سعی داشتند هرچه بیشتر حوادث را سفاکانه جلوه دهند تا خواننده، بیشتر منقلب شود و از شخصیت «رند و شیاد» بیشتر متنفر گردد.

اولین رمان پیکارسک که به زبان انگلیسی نوشته شد، رمان «مسافر بخت برگشته»<sup>۲۶</sup> بود که «تامس ناش»<sup>۲۷</sup> آن را نوشت. و پس از آن با آثار «دانیل دفو» در قرن هجدهم، این نوع از رمان در ادبیات انگلستان شأن و منزلتی خاص یافت. رمان «مول فلاندرز» «دفو»، به شرح و ثبت خاطرات شخصیتی «دغلباز» (Picaroon) - منتها از نوع زن آن - می‌پردازد.

شاید بتوان با ذکر هفت ویژگی اساسی، رمان‌های پیکارسک را از آثار داستانی دیگر متمایز کرد:

(۱) رمان پیکارسک همه یا بخشی از وقایع زندگی شخصی رند یا دغلباز را - با رعایت توالی زمانی حوادث - شرح می‌دهد و احتمال دارد که مثل شرح احوال (Autobiography) با زاویه دید اول‌شخص، آن را روایت کند (البته این مورد اخیر به هیچ وجه الزامی نیست).

(۲) شخصیت اصلی رمان پیکارسک از طبقات پایین دست اجتماع انتخاب می‌شود و از نظر معیارهای معمول در شخصیت‌پردازی، شخصیتی لق و آبکی است. حرفه این شخصیت - البته اگر به خود زحمت‌کار کردن را بدهد - طبیعتاً نوکری است. بدین معنی که به لحاظ ماهیتش، به حرفه نوکری تمایل دارد.

۳) رمانهای پیکارسک علاقه و تمایل چندانی به شخصیت‌پردازی ندارند و شخصیت اصلی این‌گونه رمانها «رشد و نمو» و تحول نمی‌پذیرد. یعنی پیکارو (شخصیت رند و شیاد) از دغلبازی و شیادی شروع می‌کند و تا انتهای داستان همان دغلباز و شیاد می‌ماند، و دائم فقط همان خصایص و قابلیت‌های ذاتیش را بروز می‌دهد. البته اگر هم گاهی تغییر و تحولی در داستان رخ دهد، بیرونی و ظاهری است. مثلاً شخصیت اصلی (پیکارو)، وارث مال و منالی می‌شود و یا با بیوه ثروتمندی ازدواج می‌کند. بنابراین شخصیت اصلی رمانهای پیکارسک رشد و تحول درونی ندارد.

۴) شیوهٔ پرداخت رمان پیکارسک واقعگرایانه است. با وجودی که رمان پیکارسک احتمالاً در مجموع «شل و ول» و توأم با اغراق است، زبانش ساده و همه‌فهم است و در آن از واژگان مختلف و معمولی، بدون هیچ قید و بندی، استفاده می‌شود. علاوه بر این جزئیاتش - به همان شیوه که تنها در آثار واقعگرایانه مجاز و رواست - زنده و ملموس است.

۵) رمان پیکارسک توجهی به‌طرح ندارد، و داستانش عبارت است از مجموعه‌ای از حوادث که باهم ارتباط چندانی ندارند.

۶) هجو (Satire) از عناصر برجسته و مهم رمانهای پیکارسک است. قهرمان رند رمان پیکارسک با انواع و اقسام اشخاص از طبقات مختلف اجتماع و حتی اغلب با افرادی از نقاط مختلف جهان، مواجه می‌شود و با همان سادگی و کارهای فروتنانه‌اش، به‌طریقی، به آنها خدمت می‌کند، و سرانجام کم‌کم پی به‌دنائت و ضعفهای اخلاقی آنها می‌برد. رمان پیکارسک نیز از همین مسائل

استفاده کرده، قالبها، نقشهای اجتماعی و همچنین امتیازهای قومی و نژادی را به هجو می‌کشد.

(۷) قهرمان رمان پیکارسک انواع خطاها را مرتکب می‌شود، ولی هیچ‌وقت دست به جنایت نمی‌زند. یعنی او به جنایتکار واقعی تبدیل نمی‌شود. بین «رذالت» و «جنایت» مرز نامشخص و باریکتر از مویی قرار دارد، ولی قهرمان رند رمان پیکارسک به هر صورت، قادر است که این مرز را ترسیم کند و روی آن پیش برود.

قهرمان رمان پیکارسک اگرچه فارغ‌البال است و به اخلاق و معنویت بی‌اعتنا است، اما دست به جنایت نمی‌زند و بعد از اینکه خطا و لغزشی از او سرزد، راه دیگری را پیش می‌گیرد تا آنها را آسیاب بیفتد و دوباره بتواند به خطا و لغزشی دیگر متوسل شود.

**(۵) رمان تاریخی:** رمان تاریخی، رمانی است که به‌نوسازی شخصیت، سلسله حوادث، نهضت، روح و یا حال و هوای یکی از اعصار گذشته می‌پردازد و برای خلق دوباره آنها، دست به تحقیقی جدی و وسیع در وقایع و حقایق دوران گذشته می‌زند. باید دانست که رمان تاریخی از اشخاص غیرتاریخی، یعنی داستانی، نیز استفاده می‌کند. در واقع رمان تاریخی، اغلب رمان طولی است که حوادث و تحولات تاریخی را به نحوی که در دید و زندگی شخصیت‌های تاریخی منعکس می‌شود، به تصویر می‌کشد. البته این حوادث و تحولات همواره رنگی از تخیل نویسنده را نیز به خود می‌گیرند. «والتر اسکات» از طریق دیباچه‌ها و مقدمه‌های متعددی که بر «رمانهای ویورلی»<sup>۲۸</sup> (رمانهای درباره اسکاتلند) نوشته،

سعی کرده تا اصول جا افتاده و سنتی رمانهای تاریخی را به طور مبسوط شرح دهد. بنابه آنچه او می‌گوید رمان تاریخی، دوره‌ای از تاریخ را مایه کار خود قرار می‌دهد که دو فرهنگ - که یکی در حال مردن و دیگری در حال زادن است - در حال ستیز و جدال باهم هستند. رمان تاریخی با استفاه از این دوره، «اشخاصی داستانی» را خلق می‌کند و این اشخاص را وامی‌دارد تا در میان «شخصیتهای واقعی تاریخی» شروع به زندگی و فعالیت کنند و در حوادث واقعی تاریخی شرکت جویند. این اشخاص داستانی از حوادث تاریخی که بر مردم آن دوران تأثیر گذاشته، به شدت تأثیر می‌پذیرند و درباره آن سخن می‌گویند، و در نتیجه دوران گذشته از طریق روابط و مناسبات مستقیم و نزدیک این اشخاص، به نمایش گذاشته می‌شود.

نویسندگان و منتقدان رمانهای تاریخی در مورد اینکه در هر دوره از تاریخ کدام حوادث مهمتر است، و کدام حوادث و وقایع تاریخی - به خاطر اهمیتشان - حتماً باید در رمان بیاید، و نیز برسر اینکه چه شخصیتهای واقعی و تاریخی در هر دوره باید جزء بازیگران داستان آن دوره باشند، باهم اختلاف نظر دارند. علاوه بر این، برسر نحوه نوشتن رمان تاریخی، و نیز در مورد اینکه چه مدت زمانی از زمان بین حوادث تاریخی را، می‌توان ندیده گرفت، متفق‌القول نیستند. اما همه آنها برای این عقیده‌اند که نویسنده رمان تاریخی باید تصویری واقعی از دورانی را که تشریح می‌کند، به نمایش بگذارد و نیز اینکه، رمان تاریخی اغلب تمام سعی و کوشش خود را متوجه محیط و شرایط خاص اجتماعی می‌کند.

رمانهای تاریخی را می‌توان بر طبق نوع استفاده‌ای

که نویسند هاش از تاریخ می‌کند، به «رمانس سنتی و مرسوم» و «رمان شخصیت» تقسیم کرد. «رمانس سنتی»، از تاریخ به عنوان زمینه‌ای برای حوادث مهیج و یا ماجراهای عاشقانه استفاده می‌کند؛ حال آنکه هدف «رمان شخصیت» (مثل رمان «داغ‌ننگ»<sup>۳۹</sup> «هاو ثورن»)، بیشتر ارائه و نمایش اشخاص است تا مکان و زمان و دوره تاریخی. در واقع دوره تاریخی برای این نوع رمانها، در مرتبه دوم اهمیت قرار دارد. علاوه بر این، به شیوه دیگری نیز می‌توان رمانهای تاریخی را طبقه‌بندی کرد. یعنی می‌توان برحسب نوع نگرش نویسندگان رمانهای تاریخی، به تاریخ، آنها را به «رمانهای تاریخی ذهنی» و «رمانهای تاریخی واقعگرا یا علمی» تقسیم کرد. در رمانهای تاریخی ذهنی (Romantic)، رمان نویس از حوادث تاریخی استفاده می‌کند، ولی به شیوه‌ای ذهنی آنها را تحلیل و بررسی می‌کند. بدین معنی که رمان نویس دلایلی را که برای رخ دادن حوادث تاریخی ذکر می‌کند، ذهنی و خیالی است. مثلاً «والتر اسکات» به جای اینکه در آثارش علل اجتماعی، اقتصادی و سیاسی پشت حوادث و جنگها را افشا و بررسی کند، دلایلی از قبیل وطن پرستی، عشق و سوء تفاهم برای آنها می‌تراشد. از نمونه‌های دیگر این گونه رمانها می‌توان «برباد رفته»<sup>۴۰</sup> «مارگارت میچل»<sup>۴۱</sup> را ذکر کرد. اما در رمانهای تاریخی واقعگرا یا علمی، رمان نویس زندگی خانواده‌ای را به عنوان نماینده‌ای از کل جامعه به نمایش می‌گذارد و آنها را در ارتباط تنگاتنگ با تحولات تاریخی و اجتماعی، مورد بررسی قرار می‌دهد. مثلاً «تولستوی»<sup>۴۲</sup> در رمان «جنگ و صلح»<sup>۴۳</sup>، خانواده «راستوف» را به عنوان نماینده کل جامعه روسیه در قرن هجدهم، مورد

بررسی قرار می‌دهد و تغییر و تحولاتی را که شخصیت‌های این خانواده از نظر موقعیت، رفتار و افکار می‌کنند، به عنوان نمونه‌ای از تغییرات و تحولات عظیمتر و وسیعتر در کل جامعه، ارائه می‌دهد.

اگرچه نویسندگان بسیار زیادی از گذشته‌های دور تاکنون، تاریخ را دستمایه داستان‌های خود قرار داده‌اند و نیز «تاریخ ادبیات» نویسان به جلوه‌های مختلفی از رمان تاریخی در آثار و اشکال بسیار زیاد برخوردارند؛ اما برای نوشتن رمان تاریخی، رمان‌نویس باید دارای نگرشی و تلقی جدی و بسیار عمیقی از تاریخ باشد. علاوه بر این، باید کاملاً درباره دوره تاریخی رمانش تحقیق کند و سعی کند که همه چیز را مطابق با واقع جلوه دهد.

از میان نویسندگانی که رمان‌های تاریخی نوشته‌اند می‌توان از «لئو تولستوی»، «ثاکری»<sup>۴۴</sup> «الکساندر دوما»<sup>۴۵</sup>، «ویکتور هوگو»<sup>۴۶</sup>، «جیمز کوپر»، «چارلز رید»<sup>۴۷</sup>، «کنت رابرتز»، «هاروی آلن»<sup>۴۸</sup>، «ت. ه. وایت»<sup>۴۹</sup>، «کارولا اومن»<sup>۵۰</sup>، «مری استوارت»<sup>۵۱</sup> و «جورجت هیر»<sup>۵۲</sup> نام برد.

**۶) رمان تجربی:** رمان تجربی، نوعی رمان طبیعت-گرایانه (Naturalistic) است. درباره طبیعت‌گرایی (Naturalism) در رمان، باید در جای دیگری به طور مبسوط بحث کرد، که در اینجا مجال چنین کاری نیست. ولی همین قدر باید گفت که طبیعت‌گرایی نوعی واکنش مثبت در برابر علوم تجربی است. رمان‌نویسان طبیعت‌گرا، معتقدند که در رمان‌نویسی باید تمام اصول علوم تجربی

را بکار گرفت و مانند دانشمندان علوم تجربی عمل کرد. «امیل زولا»<sup>۵۳</sup> یکی از چهره‌های برجسته رمان-نویسان طبیعت‌گرا، در کتاب خود «رمان تجربی»<sup>۵۴</sup> (۱۸۸۰ م.) می‌نویسد:

«در این کتاب می‌خواهم ثابت کنم که اگر شیوه علوم تجربی به معرفت نسبت به زندگی مادی و جسمانی می‌انجامد، این شیوه همچنین باید ما را به سوی شناخت زندگی عقلانی و احساسی نیز رهنمون باشد» و «رمان‌نویس تجربی، کسی است که نکات و مسائل اثبات شده [علمی] را می‌پذیرد و سعی می‌کند که روال و کار پدیده‌های انسانی و اجتماعی را که علوم تجربی اثبات کرده، نشان دهد. علاوه بر این هیچگاه احساسات شخصی خود را در کار دخالت نمی‌دهد؛ مگر در مواردی که هنوز مسئله‌ای روشن نباشد و قطعیتش ثابت نشده باشد. رمان‌نویس تجربی تا آنجا که می‌تواند احساسات شخصی، برداشتها، عقاید و مفاهیمی را که از طریقی غیر از تجربه به دست آورده، از طریق مشاهده و آزمایش محک می‌زند» و «رمان‌نویس نیز مانند دانشمند علوم تجربی باید فارغ و به دور از هرگونه اصول اخلاقی، قراردادهای اجتماعی و پیش‌داوری به آزمایش بپردازد. رمان باید مبتنی بر جمع‌آوری اسناد و مدارک دقیق علمی باشد و رمان‌نویس باید بی‌طرفانه، پدیده شخصی را مشاهده و آزمایش کرده، نتایج مسلم حاصل از این آزمایش را ترسیم کند.»

رمان‌نویسان طبیعت‌گرا همچنین معتقدند که سرنوشت انسان از قبل به وسیله «محیط» (عوامل و شرایط سیاسی، اجتماعی، جغرافیایی، اقتصادی و غیره) و «عوامل زیستی» (وراثت، غرایز و غیره) رقم زده شده است و بشر هیچگونه آزادی اراده ندارد. بنابراین

رمان نویس طبیعت‌گرا، به بشر همچون حیوانی می‌نگرد که اسیر و محصول شرایط محیطی و عوامل زیستی است. ادعای برخی از رمان‌نویسان طبیعت‌گرا مبنی بر اینکه آنها واقع‌گراتر از نویسندگان واقع‌گرا هستند، بهانه‌ای به‌دستشان داد تا شیوه نویسندگان واقع‌گرا (Realists) (یعنی دستچین کردن جزئیاتی که از نظر اخلاقی پسندیده باشد) را نپذیرند، و با نوشتن رمانهای وقیح و قبیح، لجنهای اجتماع را هرچه بیشتر به هم بزنند.

**(۷) رمان تربیتی:** رمان تربیتی رمانی است که رشد و شکل‌گیری شخصیتی را از کودکی (یا حتی گاهی از لحظه‌ای که متولد می‌شود) تا موقعی که پایه‌رشد و بلوغ می‌گذارد، و سعی می‌کند که از ماهیت این جهان مطلع شود و به کشف معنی و الگو در جهان دست زند و فلسفه‌ای برای زندگی بیابد و هنر خوب‌زیستن را بیاموزد؛ و بعد گاهی تا مرگ، دنبال می‌کند. اولین رمان تربیتی را «گوته» نوشت. رمانهای «آرزوهای بزرگ»<sup>۵۵</sup> و «دیوید کاپرفیلد»<sup>۵۶</sup> (که در آنها سرگذشت فردی از کودکی تا بلوغ شرح داده می‌شود) «چارلز دیکنز»، رمان «آموزش عاطفی»<sup>۵۷</sup> «فلویر» و رمان «فرزندان خشونت»<sup>۵۸</sup> نوشته «دوریس لسینگ»<sup>۵۹</sup> - که اخیراً منتشر شده - نیز جزء رمانهای تربیتی هستند. (همچنین مراجعه شود به مقاله «مروری بر تاریخچه رمان»، رمان‌پیلدانگ.)

**(۸) رمان حادثه:** این اصطلاح به رمانی اطلاق

می‌شود که وجه غالب آن عمل داستانی و (گاهی هم) حوادث بی‌ارتباط باهم باشد. در این‌گونه رمانها «طرح» (Plot) و «شخصیت‌پردازی»، در درجه‌دوم اهمیت قرار دارد. علاوه بر این ساختمان طرح آنها سهل‌الهمضم، ولی بی‌چفت و بست است و توجه اصلی به‌جای آنکه متوجه «شخصیت‌پردازی» و «شک و انتظار مداوم و پیوسته» باشد، بیشتر متوجه ارائه‌ی حوادث مهیج، دلچسب و اشتیاق‌برانگیز است. شاید «رابینسون کروزوئه» «دفو» - در صورتی که آن را رمان بدانیم - مثال خوبی برای تشریح و توضیح بیشتر «رمان حادثه» باشد. حوادثی که در این رمان اتفاق می‌افتد، یعنی کشتی‌شکستگی، مواجهه «کروزوئه» با «فرایدی»<sup>۶</sup>، درگیری او با بومیها و غیره، برحسب توالی زمانی، پشت‌سرهم چیده شده است، ولی ارتباط زیادی باهم ندارند، و هر حادثه با شک و انتظار قوی به‌حادثه بعدی گره نمی‌خورد. رمان «سه تفنگدار»<sup>۶</sup> «دوما» نیز «رمان حادثه» است، اگرچه طرح این رمان، بهتر از طرح رمان «دفو» است و بیشتر بسط داده شده است.

## ۹) رمان روانکاوانه یا رمان جریان سیال ذهن:

رمان روانکاوانه نوعی رمان روانی است که مایه کارش، سیلان «مسلسل‌وار و لاینقطع»، متغیر و بی‌پایان ضمیر یا شعور خودآگاه (Consciousness) یک یا چند شخص است. منظور از واژه «ضمیر یا شعور خودآگاه» در اینجا، مجموعه آگاهیهای مختلف و واکنشهای ذهنی، احساسی فرد است و این مجموعه، پایینترین مرحله پیش از شکل‌گیری لفظ و گفتار تا اوج مرحله ظهور افکار و

صحبت‌های کاملاً معقول را شامل می‌شود. همچنین در اینجا، فرض بر این است که ذهن فرد یا «جریان سیال ذهن یا شعور خودآگاه» (واژه «شعور خودآگاه» Stream of Conscionsness را نخستین بار «ویلیام جیمز»<sup>۶۲</sup> در کتاب «اصول روانشناسی»<sup>۶۳</sup> - ۱۸۹۰ م. - بکار برد) او در زمان معین، از لایه‌ها و سطوح مختلف آگاهیها، جریان لایزال احساسها، افکار، تخیلات، آرزوها، خاطرات، تداعی معانیها و تأملات تشکیل شده؛ و هرگاه که قرار باشد محتوای دقیق و صحیح آن [ذهن یا ضمیر خودآگاه] تشریح و توصیف شود، باید این عناصر جورواجور، از هم گسیخته، بی‌ارتباط و غیرمنطقی به شکل سیلی از کلمات، صور خیال (Images) و افکار (یعنی درست شبیه جریان درهم و برهم و نامنظم ذهن) سرریز شود. و رمان روانکاوانه از شگردهای متنوع استفاده می‌کند تا ضمیر خودآگاه بشر را کاملاً و با قدرت هرچه تمامتر، به نمایش بگذارد.

به‌طور کلی، می‌توانیم بگوییم که اکثر رمانهای روانی یا مانند «هنری جیمز» و «داستایوسکی»<sup>۶۴</sup> جریان «خودآگاه»، ولی منظم شعور را تشریح کرده‌اند و یا مثل «مارسل پروست» در رمان «در جستجوی زمان گمشده»<sup>۶۵</sup> (۱۹۱۳-۱۹۲۷)، از طریق تداعی معانی، خاطرات گذشته را ورق زده و نوشته‌اند؛ ولی رمان جریان سیال ذهن یا روانکاوانه، بیشترین توجهش را معطوف مرحله پیش از شکل‌گیری لفظ و گفتار (یعنی سطح غیرشفاهی و غیرگفتاری بشر) می‌کند و در این مرحله، صورت خیال، باید جور واکنشها و پاسنهایی را که به‌وصف درنیامده‌اند و در کلام نگنجیده‌اند، بکشد. زیرا در چنین جهانی، از منطق دستور زبان خبری نیست. به‌هر

صورت، با وجود اینکه رمان نویسان برای نوشتن رمانهای روانکاوانه، از شگردها و شیوه‌های مختلفی استفاده کرده‌اند، بنظر می‌رسد که همه رمانهای روانکاوانه (یا جریان سیال ذهن) اصول مشترک زیر را پذیرفته باشند:

(۱) هستی و وجود پر معنا و مهم بشر در درون او و در فرایندها و فعالیت‌های ذهنی، احساسی او جریان دارد و نه در جهان خارجی و بیرون از او؛

(۲) زندگی و وجود ذهنی، احساسی بشر از هم گسیخته، پراکنده و بدون روال منطقی است؛

(۳) و بالاخره الگوی روانی «تداعی آزاد معانی» تسلسل افکار و احساسات بشر را به هم می‌زند و تغییر می‌دهد، و نه الگوی «روابط و روال منطقی».

پس در رمان روانکاوانه، رمان‌نویس فقط با جهان درونی اشخاص سروکار دارد، و فضای ذهنی و آنچه در درون اشخاص می‌گذرد، عرصه کار اوست.

باید همین‌جا این نکته را متذکر شد که کوشش در استفاده صرف از مایه‌های برآمده از «ضمیر خودآگاه و درونی بشر» در داستان، به هیچ عنوان شیوه نوظهوری نیست و احتمالاً نخستین بار «لارنس استرن» در رمان «تریسترام شندی» (۱۷۵۹ - ۱۷۶۷) با شعاری از «اپیکتیتوس»<sup>۶۶</sup> (فیلسوف رواقی یونان) مبنی بر اینکه «این اعمال نیستند بلکه افکاری درباره اعمال هستند، که بشر را مضطرب می‌کنند»، و نیز با انطباق نظریات روانشناسی «جان لاک»<sup>۶۷</sup> (فیلسوف انگلیسی) درباره «تداعی معانی و استمرار» (Association and Duration) بر ساخت و کار ذهن بشر، به طرز جالبی از این شیوه استفاده کرد. ولی با وجود اینکه «استرن» توالی و

تسلسل افکار را از قید خشک نظم منطقی آزاد کرد، نتوانست با تصویری که از ضمیر خودآگاه «تریسترام» می‌دهد، نقبی به سطح زیرین مرحله پیش از شکل‌گیری لفظ و گفتار (او)، بزند. حتی «هنری جیمز» هم در رمانهای روانی خود، در همان سطح ضمیر خودآگاه با گفته‌هایی منطقی و منظم، می‌ماند. رمان امروزی روانکاوانه یا جریان سیال ذهن به معنی دقیق کلمه، پس از روانشناسی «فروید»<sup>۶۸</sup> و نظریه «ساختار لایه‌ها یا سطوح روانی» (Psychological Levels) او پیدا شد. اگرچه شاید بتوان گفت که نخستین رمان جریان سیال ذهن را «ادوارد دوژاردن»<sup>۶۹</sup> در سال ۱۸۸۸ میلادی نوشت و در آن برای نخستین بار از «تک‌گویی درونی» به شیوه امروزی آن، استفاده کرد. «جیمز جویس» که از نظر برخی احتمالاً اثر «ادوارد دوژاردن» را دیده و خوانده بود، شیوه جریان سیال ذهن را در رمان خود «اولیس» (۱۹۲۲ م.)، تقریباً به بهترین و کاملترین وجه، به کار گرفت. این رمان شرح تجربیات (اعمال، افکار، احساسها، برداشتها، خاطرات و ارتباط دهی حوادث و برداشتها از راه تداعی معانی با گذشته و آینده) دو نفر به نامهای «لئوپولد بلوم»<sup>۷۰</sup> و «استفن ددالوس»<sup>۷۱</sup>، به مدت ۲۴ ساعت (روز ۱۶ ژوئن ۱۹۰۴ میلادی) در «دوبلین» ایرلند است؛ که در اینجا بدن نیست بخشی از آنچه را که در ذهن «اولیس» («ضد قهرمان» رمان «جویس») می‌گذرد، از صفحه ۱۸۹ کتاب «رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات»، چاپ هفتم، نوشته «دکتر میترا» (انتشارات آگاه، سال ۶۲) نقل کنیم:

«ساردین توی قفسه‌ها. تقریباً با نگاه می‌توانم

مزه آنها را بچشم. ساندویچ؟ ژامبون و مخلفات آن با خردل و نان. گوشت سرخ کرده. خانه‌ای که گوشت مغازه «درخت گوجه» در آن نباشد، خانه نیست. ناقص است. این آگهی گوشت سرخ کرده، چه آگهی احمقانه‌ای است! آنرا زیر اعلانات ترحیم چاپ کرده‌اند. شکل درخت گوجه شده است. گوشت سرخ‌کرده مغازه دینام. سیاه‌پوستهای آدمخوار گوشت را با لیمو و برنج می‌خورند. مبلغان مسیحی سفیدپوست خیلی شور هستند. شورش را درآوردند. مثل گوشت خوک نمک سود...»

اوج رمان خارق‌العاده «اولیس»، چهل صفحه «تک‌گویی درونی» «مولی بلوم»<sup>۷۲</sup> است. و عجیب اینکه در تمام طول این چهل صفحه، «جیمز جویس» فقط یک بار از علائم نقطه‌گذاری استفاده کرده است.

از سال ۱۹۲۰ میلادی تاکنون بسیاری از نویسندگان سعی کرده‌اند تا راه «جویس» را ادامه دهند و با او از در رقابت برآیند؛ که از میان ایشان دو تن بیش از بقیه، این شیوه را بسط و تکامل داده‌اند. یکی از ایشان «ویرجینیا ولف» است با رمانهای «خانم دالاوی»<sup>۷۳</sup> (۱۹۲۵ م.) (که درباره افکار زنی است که بیماری سرطان دارد و هر لحظه امکان مردنش می‌رود) و «به سوی فانوس دریایی»<sup>۷۴</sup> (۱۹۲۷ م.)، و دیگری «ویلیام فاکنر» که رمان «خشم و هیاهو»<sup>۷۵</sup> خود را به سال ۱۹۳۱ میلادی به این شیوه نوشت. امروزه رمان‌نویسان از مایه‌های جریان سیال ذهن یا شیوه تک‌گویی درونی (حدیث نفس)، صرفاً به‌عنوان شگرد و ابزار فنی جهت بررسی عمیق‌تر شخصیتها استفاده می‌کنند و معمولاً همه رمان خود را در بست در اختیار این شیوه از نگارش و یا موضوع «جریان سیال ذهن» نمی‌گذارند. علاوه

براین، امروزه دیگر شیوه جریان سیال ذهن، شیوه‌ای معمولی و پیش‌پا افتاده است.

۱۰) رمان روانی: رمانی است که بیش از حد متعارف به شخصیت درونی اشخاص داستان، انگیزه‌های پشت اعمال آنها، فعالیت‌های درونی و روانی افراد (که از اعمال و حوادث بیرونی نشأت می‌گیرند و بسط و گسترش می‌یابند) و اوضاع و شرایط به‌ها می‌دهد. همچنین گاهی واکنش‌های روانی و ذهنی اشخاص را در برابر برخی از حوادث و پدیده‌ها تحلیل می‌کند. به بیان دیگر این نوع رمان، بیشتر با زندگی روحی، عاطفی و ذهنی اشخاص سروکار دارد و به تجزیه و تحلیل شخصیت بیشتر اهمیت می‌دهد تا پرداختن به «طرح» و «حوادث». رمان «روانی» به تشریح صرف حوادث بسنده نمی‌کند، بلکه سعی می‌کند «چرایی» اعمال و حوادث را نیز توضیح دهد.

طبعاً همه رمانها و آثاری که سرشان به نشان بیارزد، کم و بیش از تجزیه و تحلیل‌های روانی استفاده می‌کنند. یعنی سعی می‌کنند پایه‌دنیای ذهنی، روانی و عاطفی اشخاص نیز بگذارند. از این جهت در بسیاری از آثار قدیمی نیز می‌توان نوعی تلاش در جهت استفاده از تحلیل‌های روانی را دید. مثلاً در برخی از حکایات، قصه‌ها، نمایشنامه‌ها و یا ترانه‌های قدیمی (Ballads)، سعی شده با تشریح ویژگی‌های فردی شخصیت اصلی، علل دست‌زدن او به یک سری از اعمال توضیح داده شود. به عنوان مثال «ترویلوس و کریسید»<sup>۲۶</sup> را می‌توان نوعی «رمان روانی منظوم»، و «هاملت»<sup>۲۷</sup> «شکسپیر»<sup>۲۸</sup>

را نوعی «نمایشنامه روانی» دانست. (اگرچه بیشتر نمایشنامه‌های شکسپیر نیز تا حدودی روانی‌اند.) رمان روانی به‌گفته یکی از منتقدان، نوعی «تفسیر و تحلیل زندگی نامرئی» بشر است.

اصطلاح رمان روانی نخستین بار به آثار گروهی از نویسندگان قرن نوزدهم اطلاق شد. برخی از مهمترین نویسندگان این قرن که عمدتاً رمانهای روانی می‌نوشتند عبارت بودند از بانو «گاسکل»، «جورج الیوت» و «جورج مردیث»<sup>۲۹</sup>. «ثاکری» و «چارلز دیکنز» نیز در آثارشان تا حدود زیادی به جزئیات روانی و انگیزه‌های اشخاص پرداخته‌اند. از این جهت شاید بتوان آنها را نیز جزء نویسندگان پیشتاز رمانهای روانی به حساب آورد. «داستایوسکی» و «تولستوی» نیز دوتن از برجسته‌ترین رمان‌نویسانی هستند که رمانهای روانی نوشته‌اند. «داستایوسکی» در رمان «جنایت و مکافات»، عذابهای روحی و روانی قاتلی را به بهترین وجه تجزیه و تحلیل می‌کند؛ و تولستوی در رمان «آناکارنینا»<sup>۸۰</sup> به روانکاوی عمیقی از روان پیچیده یک زن دست می‌زند. همچنین نویسندگانی مثل «تامس هاردی» و «جوزف کنراد»<sup>۸۱</sup> نیز در آثار خود به تشریح انگیزه‌های درونی و وضعیت روحی و روانی اشخاص توجه و علاقه نشان داده‌اند. بعدها «هنری جیمز» با توجه و دقت عمیقش به زندگی روانی اشخاص، و بسط و گسترش شیوه‌ای در رمان جهت نمایش هرچه بیشتر تأثیراتی که حوادث بیرونی بر خود درونی بشر می‌گذارند، پایه‌گذار رمان روانی جدید شد. در قرن بیستم با پیشرفت و علمی شدن روانشناسی، اصطلاح رمان روانی، اصطلاحی همه‌گیر شد. چنان که امروزه عامه مردم از این اصطلاح استفاده

می‌کنند. «فرویدیسم» نیز تنور رمان روانی را داغتر کرد. امروزه نویسندگان رمان روانی یا مانند «هنری جیمز» هم خود را صرف‌ثبت و یادداشت تجربیات درونی شخصیت‌هایشان می‌کنند، و یا مانند «فاکنر» و «جوئیس» از «تک‌گویی درونی» استفاده می‌کنند تا زندگی به‌وصف درنیامدهٔ روحی - روانی، و ضمیر ناخودآگاه اشخاص را تشریح کنند.

### (۱۱) رمان رفتار و رسوم اجتماعی: از يك نظر

شاید بتوان گفت که همهٔ رمانها کم و بیش رمان رفتار و رسوم اجتماعی هستند. زیرا رمان، در مجموع شخصیتی را تصویر می‌کند که متعلق به طبقه یا گروه مشخصی از اجتماع و تابع آداب و رسوم و رفتار جامعهٔ خاصی است. ولی رمان رفتار و رسوم اجتماعی به‌طور اخص، رمانی است که رفتار و رسوم «اجتماعی بسته» را تشریح می‌کند، و عواملی همچون آداب و رسوم اجتماعی، رفتار، قراردادهای، سنتها و عادات طبقهٔ مشخصی از آن اجتماع را (در زمان و مکانی خاص) اساس و پایهٔ کار خود قرار می‌دهد. در رمان «رفتار و رسوم اجتماعی» واقعی، عادات، رفتار و قراردادهای گروهی خاص تعریف می‌شود و به‌طور مفصل و با دقت بسیار زیاد، شرح داده می‌شود. همچنین نشان داده می‌شود که این سنتها و قراردادهای چطور قدرتمندانه بر زندگی اشخاص حکمفرما هستند. رمان «رفتار و رسوم اجتماعی» اغلب - البته نه همیشه - هجایی و طنزآمیز است و نویسندگانش نیز در پرداخت داستان از سبک واقعگرایانه پیروی می‌کنند. برخی «رمان تاریخی» را هم نوعی رمان

«رفتار و رسوم اجتماعی» دانسته‌اند، با این تفاوت که در گذشته اتفاق می‌افتد.

بعضی از منتقدان گفته‌اند که چون رمان «رفتار و رسوم اجتماعی» با جنبه‌های سطحی و ظاهری اشخاص سروکار دارد، کم‌ارزستر از رمانهایی است که به روان و درون شخصیتها می‌پردازد. ولی از آن سو نیز، برخی دیگر از منتقدان براین باورند که اگر چنان که باید و شاید، رمان‌نویس بر کار خود مسلط باشد، قادر است با نوشتن رمان رفتار و رسوم اجتماعی تصویر کاملی از جامعه‌ای که اشخاص و افراد را شکل می‌دهد، ترسیم کند. اگرچه در جامعه‌ای که آزادی اجتماعی وجود ندارد و روابط و طرز صحبت مردم خشک و رسمی است و خبری از ارتباط عمیق بین انسانها نیست، اشخاص - که در چنین جامعه‌ای زندگی می‌کنند و لاجرم باید اوضاع و احوال همین جامعه را منعکس کنند - سطحی، خشک و رسمی از کار درمی‌آیند. «غرور و تعصب»<sup>۸۲</sup> «جین اوستن»، یکی از بهترین نمونه‌های رمان «رفتار و رسوم اجتماعی» است.

## ۱۲) رمان روستایی یا شبانی: صحنه رمانهای

شبانی، روستاست، یعنی داستان این نوع از رمانها در روستا اتفاق می‌افتد؛ ولی همه رمانهای روستایی لزوماً راجع به زندگی شبانها یا چوپانها نیست. قبل از هرچیز بی‌مناسبت نیست که دو نوع از رمان روستایی، یعنی «رمان روستایی ذهنی و خیالی» (Romantic) و «رمان روستایی واقعگرایانه»، را از هم تفکیک کنیم:

**الف - رمان روستایی خیالی:** در این نوع از رمانها

زندگی روستایی چنان شرح داده می‌شود که گویی بهشت است. مثلاً چوپان دراز کشیده و نی لبك می‌زند و زن روستایی آواز می‌خواند و همه چیز لذتبخش و زیباست. البته شاید بخشی از این تصور نسبت به زندگی شبانی در قرون وسطی، ناشی از اهمیت چوپانی در مسیحیت و یهودیت باشد. چون خود مسیح (ع) و موسی (ع) چوپان بودند. بنابراین زندگی چوپانی در نظر مردم الگویی بود از زندگی آرام، آسوده، بی‌زوال و مرتبط با قبل از هبوط آدم از بهشت.

نوع دیگر رمانهای روستایی خیالی، رمانس (داستانهای عاشقانه پرماجرا) شبانی بود. این نوع از رمانها، روایت‌های منشور و بلندی بودند که طرحهای پیچیده‌ای داشتند. همچنین اشخاص آنها نامی روستایی داشتند و رسوم، عرف و عادات روستایی بر زندگی آنها حاکم بود. مثل «آرکادیا»<sup>۸۳</sup> (۱۵۹۰ م.) «فیلیپ سیدنی»<sup>۸۴</sup> و «روزالیند»<sup>۸۵</sup> (۱۵۹۰ م.) «لاج»<sup>۸۶</sup> (که شکسپیر نمایشنامه «هرطور میل شماست»<sup>۸۷</sup> را از آن اقتباس کرد).

**ب - رمان روستایی واقعگرایانه:** رمان روستایی واقعگرایانه به تشریح رنجها، مصائب، بیماریها، تعصبات، خونریزیها و دعوایهایی که محصول فقر، تعصبات و جهل در روستاست، می‌پردازد؛ ضمن اینکه سادگی، صفا، روابط عمیق، لطیف، انسانی و برادروار و اتحاد روستائیان را نیز نشان می‌دهد. اشخاص رمانهای روستایی شرقی اغلب از طبقه بسیار پایین، و در کشورهای اروپایی و امریکایی معمولاً از طبقه متوسط هستند. از نمونه رمانهای روستایی غربی می‌توان از رمان «شهردار کاستربریج»<sup>۸۸</sup> نوشته «تامس هاردی» و

از نمونه رمانهای روستایی شرقی از رمان «اینجه ممد» «یاشار کمال» نام برد.

**۱۳) رمان زمین:** رمان زمین نوعی «رمان محلی» است که در آن رمان نویس کشمکش و درگیری انسانها را با عوامل طبیعی (در ارتباط با کشت و زمین) به منظور بقا و ادامه زندگی، شرح و وصف می‌کند. این نوع از رمان نویسی که داستانش معمولاً در ناحیه‌های روستایی و دورافتاده اتفاق می‌افتد، عمدتاً در قرن بیستم پا گرفت و رواج یافت. ضمناً باید به این نکته نیز توجه داشت که عنوان «رمان زمین» عمدتاً به «مایه کار و مضمون» این نوع رمان اشاره دارد تا به سبک آن. ولی معمولاً وقتی از «رمان زمین» صحبت به میان می‌آید، اشاره به‌رمانی است که در روستا اتفاق می‌افتد و با سبک واقع‌گرایانه (Realistic) و یا طبیعت‌گرایانه (Naturalistic) نوشته می‌شود. از میان نمونه‌های قابل ذکر «رمان زمین»، می‌توان از رمانهای «زمین لم یزرع»<sup>۸۹</sup> (۱۹۲۵ م.) «الن گلاسگو»<sup>۹۰</sup>، «زمان بشر»<sup>۹۱</sup> «الیزابت مادوکس رابرتز»<sup>۹۲</sup>، «جاده تنباکو»<sup>۹۳</sup> (۱۹۳۲ م.) «ارسکین کالدول»، «خوشه‌های خشم» (۱۹۳۹ م.) «جان استاین‌بک» و «درخت انسان»<sup>۹۴</sup> (۱۹۵۶ م.) «پاتریک وایت»<sup>۹۵</sup> نام برد.

**۱۴) رمان سیاسی - اجتماعی یا رمان مسئله غامض اجتماعی:** به رمانی، رمان سیاسی - اجتماعی گویند که حاصل بسط دقیق مشکلی اجتماعی باشد و این کار را

از طریق حوادث و اشخاص انجام دهد. البته اگر کلیتر بنگریم، شاید بتوان گفت که تقریباً همه رمانها یا طرحهای داستانی به مطرح کردن مشکلی غامض - که اجتماعی است - می پردازند. زیرا همیشه «درگیری» (Conflict) یا «طرح داستان»، نتیجه جدال و کشمکش چند عامل در داستان است، و همین هم باعث برانگیختن علاقه و اشتیاق خواننده به داستان می شود و او را دوبه شک نگه می دارد تا ببیند ماجرا بالاخره به کجا ختم خواهد شد. اما این اصطلاح رفته رفته مختص نوع خاصی از رمان شده است. البته گاهی هم از سر بی توجهی به رمانهایی هم که به منظور خاص و یا القاء عقیده مشخصی نوشته می شود رمان سیاسی - اجتماعی گفته می شود، که بهتر است این گونه از رمانها را رمانهای عقیدتی یا تبلیغی (Propaganda Novel) نامید. زیرا این نوع از رمان برای دفاع از طبقه ای مشخص یا ضدیت با طبقه ای خاص نوشته می شود و یا نوع خاصی از زندگی و یا فرهنگ معینی را تبلیغ می کند. و اما چرا نوشتن رمانهای سیاسی اجتماعی (یعنی رمانی که قصد دارد مشکلی از مشکلات اجتماع را تشریح کند و نه اینکه عقیده خاصی را تبلیغ کند) امری شایع و رایج است؟ زیرا بازیگران داستان از بین انسانها انتخاب می شوند و خواننده هم به همین علت بر سر شوق می آید تا داستان را بخواند؛ و انسانها هم که خواه ناخواه همیشه درگیر با مشکلات «غامض اجتماعی» و یا مشکل اداره امورات زندگی خویش هستند. به همین علت هم رمانهای واقعگرا - چنان که می دانیم - همیشه صحنه اجتماع را به عنوان مکان داستان خود انتخاب می کنند، و مسائل دشوار اجتماعی را در «طرح داستانشان»

می‌گنجانند. در هر صورت مرکز ثقل این نوع از رمان، مشکلات غامض اجتماعی و مواجههٔ انسانها با آن است.

**(۱۵) رمان شخصیت:** رمان شخصیت رمانی است که عمدتاً با ارائه عمیق شخصیتها و تحول آنها سروکار دارد و یا در پی دست یافتن به وحدت در طرح داستان و ساختمان اثر است. بنابراین چنان که پیداست، رمان شخصیت توجه چندانی به ارائه حوادث مهیج (مثل رمان حادثه) ندارد.

**(۱۶) رمان ضد رمان:** ضد رمان نوعی اثر تجربی است که قوانین، سنتها و شیوه‌های داستان‌گویی و رمان‌نویسی گذشته را زیر پا می‌گذارد. در این نوع از رمان، رمان‌نویس سعی نمی‌کند تا به شیوهٔ واقعگرایان، همه چیز را واقعی جلوه دهد و یا از سبک طبیعت‌گرایی (Naturalism) استفاده کند، بلکه از قوانین واقعگرایانهٔ خاص خود پیروی می‌کند. یعنی مثلاً نمی‌گذارد تا خوانندگان با شخصیتها هم‌هویت و همدرد شوند، ولی در ضمن آنها را ترغیب می‌کند تا در حوادث داستان (البته نه به نیابت از طرف اشخاص داستان) شرکت کنند. برای اینکه بتوان ضد رمانها را به درستی از رمانهای عادی بازشناخت، باید مثلاً آثار «تامس هاردی» و «هنری جیمز» را با آثار «نابکوف» و «ساموئل بکت»<sup>۹۶</sup> مقایسه کرد و دید که چرا آثار «نابکوف» و «بکت» جزء ضد رمانها هستند. البته اصطلاح ضد رمان (Anti-novel)، اصطلاح مناسبی نیست، زیرا ممکن

است بسیاری را به اشتباه بیندازد.

مراحل و روند تبدیل رمان به قالب نوظهور «ضد رمان» را می‌توان از طریق تجربیات تازه و بسیار مهم «جیمز جویس» (در رمانهای «اولیس» و «بیداری خانواده فی نگان»<sup>۹۷</sup>)، «ویرجینیا ولف» (با رمانهای «خانم دالووی»، «امواج»<sup>۹۸</sup> و «به سوی فانوس دریایی») و «ساموئل بکت» (علی‌الخصوص در آثار اولیه‌اش) دنبال کرد. گو اینکه «لارنس استرن» خیلی پیش از اینها - تا حدودی - متوجه امکان تبدیل رمان به ضد رمان شده بود و در «تریسترآم‌شندی» (۱۷۶۰ - ۱۷۶۷ م.) دست به تجربیاتی در این زمینه زده بود.

در هر صورت، ویژگیهای مهم ضد رمان از این قرار است:

الف - ضد رمان طرح داستانی مشخص و واضحی ندارد؛

ب - از حوادث پراکنده استفاده می‌کند؛

ج - شخصیتها در آن خیلی کم تحول پیدا می‌کنند؛

د - اشیاء و چیزها را به‌طور سطحی و مشروح تجزیه و تحلیل و موشکافی می‌کند؛

ه - از تکرار زیاد استفاده می‌کند؛

و - دائماً دست به تجربیات جدید در ارتباط با واژگان زبان، نحو (جمله‌سازی) و علائم نقطه‌گذاری می‌زند؛

ز - دائماً توالی زمان در داستان را به هم می‌زند؛

ح - و بالاخره دائم جای اول و آخر داستان را باهم عوض می‌کند.

و اما ویژگیهای افراطی ضد رمان اینهاست:

الف - صفحاتش را می‌توان از هم جدا کرد، طوری

- که پشت سر هم نباشد.
- ب - صفحاتش را می‌شود مثل مجموعه‌ای از کارتهای هم‌شکل برزد و باهم مخلوط کرد.
- ج - بعضی از صفحاتش رنگ‌آمیزی شده است.
- د - بعضی از صفحاتش سفید است.
- ه - نویسنده‌اش برای اثرگذاری، از شیوه مخلوط یا وصله‌کردن تصاویر و اشیا (کلاژ) استفاده می‌کند؛
- و - از طراحی استفاده می‌کند؛
- ح - و بالاخره از حروف و خط هیروگلیف (خط تصویری) استفاده می‌کند.
- مهمترین کسانی که در پی ریختن قالب جدید (ضد رمان) نقش داشته‌اند - غیر از کسانی که در بالا از آنها نام بردیم - نویسندگانی هستند نظیر: «سارتر»<sup>۹۹</sup> (با ضد رمان «تهوع»<sup>۱۰۰</sup> - ۱۹۳۸ م. - خود)، «موریس بلانشو»<sup>۱۰۱</sup> (با ضد رمان «توماس گمنام»<sup>۱۰۲</sup> - ۱۹۴۱ م. - خود)، «کامو»<sup>۱۰۳</sup> (با «بیگانه»<sup>۱۰۴</sup> - ۱۹۴۸ م. - خود)، «فیلیپ توین بی»<sup>۱۰۵</sup> (با ضد رمان «صرف چای با خانم گودمن»<sup>۱۰۶</sup> - ۱۹۴۸ م. - خود)، «آلن روب گریه» (با ضد رمان «حسادت»<sup>۱۰۷</sup> - ۱۹۵۷ م. - خود)، «بوتور»<sup>۱۰۸</sup> (با ضد رمان «وقت‌گذرانی»<sup>۱۰۹</sup> - ۱۹۵۷ م. - خود)، «نابکوف» (با اثر «آتش کم‌جان» - ۱۹۶۲ م. - خود)، «رینر هین استال»<sup>۱۱۰</sup> (با ضد رمانهای «درمیانی»<sup>۱۱۱</sup> - ۱۹۶۲ م. - و «پشم‌چینها»<sup>۱۱۲</sup> - ۱۹۶۹ م. - خود)، «گریستین بروک روز»<sup>۱۱۳</sup> (با آثار «بیرون»<sup>۱۱۴</sup> - ۱۹۶۴ م. - «اینچنین»<sup>۱۱۵</sup> - ۱۹۶۶ م. - و «در میان»<sup>۱۱۶</sup> - ۱۹۶۸ م. - خود) و بالاخره «کلودسیمون»<sup>۱۱۷</sup> (با ضد رمان «جاده‌ای به سوی فلاندرها»<sup>۱۱۸</sup> - ۱۹۶۸ م. - خود).

**۱۷) رمان عاشقانه پرماجرا:** از ویژگیهای مهم رمان عاشقانه پرماجرا توجه بیش از حدش به حادثه-پردازی و عمل داستانی است، و حوادثی را که ارائه می‌دهد اغلب براساس عشق، ماجراجویی و جنگ و جدال (که سرانجام هم به خوبی و خوشی پایان می‌پذیرد) بنا شده است. اصطلاح «عاشقانه پرماجرا» (Romantic) ریشه در داستانهایی به نام «رمانس» (داستان عاشقانه پرماجرا) دارد، که نوشتن و خواندن آن در قرون وسطی رایج بود. رمانسها، داستانهایی بودند پرماجرا با بازیگرانی از میان شوالیه‌ها، پادشاهان مشهور و بانوان افسرده و دلتنگ. قهرمان رمانسها یعنی شوالیه‌ها و پادشاهان - که ضمناً آدمهای خارق‌العاده‌ای بودند - اغلب بی‌دلیل به ماجراجویی می‌پرداختند، ولی گاهی هم انگیزه آنها از ماجراجویی عشق به زن، پول، منافع شخصی و یا ایمان مذهبی بود. البته بعدها «رمانهای عاشقانه و پرماجرا»، عناصر جدیدی به رمانسها افزودند و «رمانس جدید» یعنی «رمانهای عاشقانه پرماجرا» را، پدید آوردند. «رمانهای عاشقانه و پرماجرا» به شخصیت پردازی اهمیتی نمی‌دهند و مانند رمانس بیشتر به تشریح ماجراها و حوادث می‌پردازند؛ ولی از این جهت که داستانهایشان برخاسته از تخیل نویسنده است، بیشتر داستانی‌اند تا مانند رمانس، افسانه‌ای. البته رمانهای عاشقانه و پرماجرا هم درست مثل رمانسها، سعی دارند بیشتر خواننده را سرگرم کنند تا اینکه بخواهند او را با واقعیات زندگی آشنا کنند.

گفتیم که پرداختن به «عشق و عاشقی» از ویژگیهای

مهم و برجسته «رمان عاشقانه و پرماجرا» است. اما اغلب این عشق و علاقه پرسوز و گداز بین شخصیت‌های داستان - مثل آنچه در رمان «بربادرفته» «مارگارت میچل» می‌بینیم - شباهتی به روابط معمولی و طبیعی بین انسانها ندارد، یعنی مبالغه‌آمیز است. و باز گاهی رمانهای عاشقانه پرماجرا - مثل رمان «گوژپشت نتردام»<sup>۱۱۹</sup> «هوگو» - از مکانها و زمینه‌های دلهره‌آور و مرموز رمانسهای قرون وسطی استفاده می‌کنند. ولی شاید مهمترین ویژگی این‌گونه رمانها نگاه خیالی و ذهنی آنها به زندگی باشد. به بیان دیگر، رمان عاشقانه پرماجرا همه چیز را یا سیاه می‌بیند یا سفید. یعنی اشخاص یا کاملاً خوبند و یا پلید و شرور. از نظر رمانهای عاشقانه پرماجرا هرکس یا شیطان است و یا فرشته، حد وسطی درمیان نیست. و مهمتر از این، در این‌گونه رمانها سرانجام حق به‌حقدار می‌رسد، نیکی پیروز می‌شود، جنایتکار به‌سزای عملش می‌رسد و قاتل مجازات، پرهیزکار مأجور و عدالت اجرا می‌شود. و اگر هم گاهی بی‌عدالتی‌ای و یا ظلمی می‌بینیم، علتش سوء تفاهم است و یا اشتباهی درمیان بوده است. در اینجا بد نیست برای اینکه همه رمانهای عاشقانه پرماجرا را به یک‌چوب نرانیم، تفاوتی بین دو‌گونه از این نوع رمان قائل شویم:

الف - برخی از این رمانها واقعیات زندگی و حوادث واقعی را شرح می‌دهند، یعنی از مکانها و زمینه‌های رمزآلود و عجیب و غریب استفاده نمی‌کنند، اما نوع نگرش آنها به زندگی و مسائلش سطحی و ذهنی است. مثلاً در رمان «غرور و تعصب» «جین اوستن» اشخاص واقعی و ملموسند و زمینه، مکان و حوادث همه شبیه به

حوادث و وقایع عادی زندگی است، اما نویسنده بیشتر به مسائل سطحی و پیش پا افتاده زندگی و به سوء تفاهمهایی که ناشی از «غرور یا تعصب» است می پردازد تا به مسائل عمیق زندگی؛ که البته سرانجام هم شخصیت‌های ساده و سطحی «جین اوستن» به این نتیجه می‌رسند که مغرور و متعصب بوده‌اند، و اختلافها و بگو مگوهایشان را کنار می‌گذارند و داستان به خوبی و خوشی تمام می‌شود.

ب- در نوع دیگر این رمانها (مثل رمان «مادام بوواری»<sup>۱۲۰</sup> «فلو بر») هم شخصیتها ذهنی و غیر واقعیند و هم طرح داستانها؛ اما نوع نگرش رمان نویس به زندگی واقعگرایانه است. مثلا در رمان «مادام بوواری»، «اما» شخصیت اصلی رمان، شخصی خیال پرست است و از زندگی محدود خود در روستایی کوچک و شوهری که گرچه پزشک است، ولی مثل روستاییها می‌ماند، راضی نیست. به این جهت می‌خواهد بی‌آنکه به واقعیات زندگی توجه کند به زندگی مطلوب و خیالی خویش دست یابد. اما به جای آن، درگیر ماجراهای خطرناک می‌شود و با افرادی دمخور می‌شود که موجبات لغزش و در نهایت نابودی او را فراهم می‌کنند. در این رمان، با وجودی که «فلو بر»، شخصیتی خیالی و خیال پرست را درگیر ماجراهای ذهنی و خیالی می‌کند، اما در نهایت نشان می‌دهد که چگونه شخصیتی خیال پرست و رمانتیک - در صورتی که بخواهد چشم بر روی واقعیتهای مسلم زندگی ببندد و مطابق با آرزوها و خیالاتش زندگی کند - زیر ضربات خردکننده واقعیات و مشکلات غامض زندگی له خواهد شد. رمانهای «بلندیهای بادگیر» «امیلی برونته»، «غمهای ورترجوان»<sup>۱۲۱</sup> «گوته»، «رمانهای

ویورلی» (مجموعه رمانهای راجع به اسکاتلند) «والتر اسکات» و نیز تا حدودی «بینوایان»<sup>۱۲۲</sup> «ویکتور هوگو» جزء رمانهای عاشقانه پرماجرا هستند.

**۱۸) رمان عقیدتی یا تبلیغی:** به طور کلی به رمانی عقیدتی یا تبلیغی گویند که يك مسئله خاص اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، اخلاقی و یا مشکل غامضی را اساس کار خود قرار دهد و بعد سرسختانه از عقیده و بینشی به عنوان راه حل این مسئله یا مشکل دفاع کند. مثلاً اگر نویسنده‌ای سعی کند که از طریق رمان دلیلی برای اثبات مدعا و دیدگاههای خاص سیاسی، اجتماعی، اقتصادی و غیره خود ارائه دهد، احتمالاً - به هنگام نوشتن رمان - شخصیتها و موقعیتها را طوری جفت و جور خواهد کرد که بر نظریه یا عقیده‌اش منطبق شود. در نتیجه نمی‌تواند آن‌طور که باید و شاید صحنه‌ها، حوادث و اشخاص را واقعی جلوه دهد، و اثر او تبلیغی از کار در خواهد آمد. البته در صورتی که شرایط و دورانی که باعث به وجود آمدن رمانی تبلیغی شده، سپری شود و باز هم اثر قابل خواندن باشد، باید گفت که آن رمان چیزی بیش از تبلیغات صرف و رفع احتیاجات مقطعی را ارائه داده است. اثر تبلیغی بی طرف نیست، زیرا اساساً به منظور نشر و تبلیغ عقیده و یا بینش خاصی نوشته می‌شود. برخی از نویسندگانی که سعی داشتند از طریق آثارشان عقاید اجتماعی، سیاسی یا مذهبی را تبلیغ کرده، به اطلاع عموم مردم برسانند، عبارت بودند از: «ه. ج. ولز»<sup>۱۲۳</sup>، «جورج برنارد شاو»<sup>۱۲۴</sup>، «هیلر بلاک»<sup>۱۲۵</sup>، «ج. ک. چسترتون»<sup>۱۲۶</sup>،

«گالزورثی»<sup>۱۲۷</sup> و «برتولت برشت»<sup>۱۲۸</sup>.

اغلب رمانهای کارگری (Proletarian Novel) - که به منظور انعکاس مشکلات کارگران و همدردی با آنها نوشته می‌شود - و یا رمانهای نظریه‌پرداز و هدفدار (Purpose Novel or Thesis Novel) نیز جزء رمانهای عقیدتی هستند. رمانهای کارگری آن دسته از رمانهایی هستند که به زندگی و مشکلات طبقه کارگران می‌پردازند و اکثراً در پس تشریح زندگی فلاکت‌بار کارگران و اوضاع وخیم اقتصادی، عقیده و بینشی را نیز تبلیغ می‌کنند. رمانهای کارگری اغلب قبل از انقلابهای اجتماعی نوشته می‌شوند و با شرح مقاومت و مبارزه طبقه کارگر در برابر بی‌عدالتیها و نابرابریهای اجتماعی، وقوع انقلابی را نیز پیش‌بینی می‌کنند. اشخاص رمانهای کارگری - چنان که از نامشان پیداست - از طبقات پایین اجتماع و از میان کارگران انتخاب می‌شوند و از آنجا که این‌گونه رمانها بیشتر به کار پیش‌بینی وقوع انقلاب و یا زیادکردن آتش مردم برای راه‌اندازی انقلاب می‌آیند، معلوم نیست که پس از انقلابها (به لحاظ شکل، مایه و مصالح کار) چه سرنوشتی در انتظارشان است و چگونه به حیات خود ادامه می‌دهند. رمانهای «عشق به صدقه ایام بیکاری»<sup>۱۲۹</sup> (۱۹۳۳ م.) نوشته «والتر گرین وود»<sup>۱۳۰</sup>، «مادر» «ماکسیم گورکی»<sup>۱۳۱</sup> و برخی از رمانهای بلوک شرق که آشکارا سوسیالیسم را تبلیغ می‌کنند، جزء رمانهای کارگری هستند.

رمانهایی که برای ارائه نظریه‌ای (Thesis Novel) و یا به منظور خاصی (Purpose Novel) نوشته می‌شوند، معمولاً با هدفی آموزشی، ارشادی و یا ایجاد اصلاحات ریشه‌ای در اجتماع به سراغ مسائل اجتماعی، سیاسی یا مذهبی

می‌روند و برای رسیدن به این هدف اغلب بعضی از نقایص، کمبودها و یا فسادهای اجتماعی را برملا می‌کنند. از میان این دسته از رمانها برخی بیشتر از بقیه قابل ذکرند، که عبارتند از: رمان «مویه‌کن سرزمین محبوب من» (۱۹۴۸ م.) «آلن پیتون»، «سالار مگسها»<sup>۱۲۲</sup> (۱۹۵۴ م.) «ویلیام گولدینگ»<sup>۱۲۳</sup>، «جنگل» (۱۹۰۶ م.) «آپتون سینکлер»، «آلتن لاک»<sup>۱۲۴</sup> (۱۸۵۰ م.) نوشته «چارلز کینگزلی» و «کلبه عموتام» (۱۸۶۳ م.) بانو «هاریت بیچراستو».

### ۱۹ رمان کلیددار: رمانی است که در آن نویسنده

از اشخاص و حوادث واقعی استفاده می‌کند، ولی برای اینکه شکلی داستانی به‌اثر خود بدهد، نامهای اشخاص و اعلام را با نامهای داستانی عوض می‌کند. و از آن‌رو نامش را «کلیددار» گذاشته‌اند که شناخت هویت حقیقی اشخاص به منزله کلید فهم دقیق این نوع از رمان است. رمان کلیددار معمولاً به‌قصد هجو و رسواکردن اشخاص مشهور نوشته می‌شود. شاید بهترین نمونه رمان کلیددار، رمان «مزرعه حیوانات»<sup>۱۲۵</sup> «جورج اورول»<sup>۱۲۶</sup> باشد که در آن هر یک از حیوانات در واقع یکی از سران سیاسی شوروی هستند. از نمونه‌های دیگر «رمان کلیددار» می‌توان از رمانهای «خورشید هم طلوع می‌کند» «ارنست همینگوی»، «نقطه و نقطه مقابل»<sup>۱۲۷</sup> «آلدس هاکسلی»<sup>۱۲۸</sup> (که هاکسلی در این رمان تقریباً آشکارا از اشخاصی نظیر «دیوید هربرت لارنس»<sup>۱۲۹</sup>، «آزولد موزلی»<sup>۱۴۰</sup> و «میدلتن مری»<sup>۱۴۱</sup> به‌عنوان شخصیت‌های داستانش استفاده کرده است)، بسیاری از رمانهای «سامرست موام» (که

برخی او را به خاطر اینکه در این رمانها سعی نمی‌کرد نام اشخاص و اعلام را عوض کند، تقبیح و مذمت می‌کردند) و رمان «نیمه‌راه بهشت» «سعید نفیسی» نام برد.

۲۰) رمان دلهره‌آور یا گاتیک (گوتیک، گتی): در قرون وسطی «گاتیک» نوعی سبک در معماری بود؛ با طاقهایی به شکل چلیپاهای بیضوی، نمایی خشن و زمخت، گنبد های نوک‌تیز، دالانها و تالارهایی عظیم و تاریک و ستونهایی که انتهای آن نیم‌طاق داشت. در نیمه دوم قرن هجدهم مجدداً این سبک از معماری (به خصوص در انگلستان) رایج شد و در همین دوران - برای عکس‌العمل نشان دادن در مقابل نئوکلاسیسمها که به عقل و احساسات سطحی گرایش داشتند - نوعی رمان بوجود آمد که از چنین فضاها و مکانهایی در داستان خود استفاده می‌کرد و از ویژگیهای مهمش گرایش به پهلوانیگری و سلحشوری، راز و رمز و استفاده از چیزهای اسرارآمیز و جادویی بود. عنوان «رمان گاتیک» از رمانی به نام «قصر اترانتو» ۱۴۲ گرفته شد که «هوراس والپول» ۱۴۲ (۱۷۱۷ - ۹۷ م.) آن را در سال ۱۷۶۴ میلادی نوشت. «قصر اترانتو» قصه‌ای است که در قرون دوازدهم و سیزدهم میلادی اتفاق می‌افتد و پر است از بی‌رحمی، شهوترانی، شقاوت و خونریزی (در این داستان همچنین شبیحی غول‌آسا نیز حضور دارد). این اثر به‌مثابه بذری بود که بعدها رشد کرد و موجب بسط و تکامل شیوه‌ای از رمان‌نویسی - رمان گاتیک - شد. شاید بخشی از این نامگذاری به دلیل آن باشد که «والپول» در قصر

کوچکی (در نزدیکی لندن) مأوا گزید - و رمان «قصر اترانتو» را در آنجا نوشت - که بنایش شکل و شمایل معماری گاتیک داشت، و یا به این علت باشد که محتوای رمان او در ارتباط با قرون وسطی و آمیخته با چیزهای خشن، خون و خونریزی و وحشیگری بود. به هر حال «والپول» در رمان «قصر اترانتو» - که در قرون وسطی اتفاق می افتد - برای نخستین بار از مکانهایی مثل دالانها و معبرهای زیرزمینی، سردابه‌ها، درها و راههایی که حکم تله را دارد، پلکانهای تاریک و مرموز و اتاقهایی که درها و پنجره‌هایش بی‌هوا و به‌طور غیر منتظره به هم کوبیده می‌شود، استفاده کرد.

اغلب رمانهای گاتیک گذشته، دارای داستانهایی مرموز و دلهره‌آور بودند، به طوری که خواننده از خواندن آنها موهای تنش سیخ می‌شد و خون در بدنش منجمد می‌گشت. همچنین عناصر خارق‌العاده و عجیب و غریب بر این گونه از رمانها سایه افکنده بود و داستان آنها اکثراً در قصرها یا خانه‌های بزرگی اتفاق می‌افتاد که محل آمد و رفت اشباح بود و دالانهای مخفی، سیاهچالها، مقبره‌ها، پلکانهای پیچ در پیچ، فضا‌های تیره و تاریک، مرموز و دل‌تنگ‌کننده و بهت‌آور داشت و نیستی و مرگ را به ذهن خواننده القاء می‌کرد. و اینها همه با اتفاقاتی که نتیجه آمد و شد ارواح و اشباح - که ضمناً سر و صداهم راه می‌انداختند - بود، تکمیل می‌شد. اشخاص این رمانها در نوع قدیمی‌اش اشباح، آدمهای دیوانه و گاهی پهلوانها بودند، که در نوع جدیدش حیوانات (مثل گربه‌های سیاه)، ارواح مرموز، شوهران ظالم، مستخدمان پیر باقیافه‌هایی رعب‌آور و زنان مریض‌حال و معلول و غیره هم به آنها

اضافه شدند. البته در این نوع از رمان اشخاص چندان مهم نیستند و داستان تا آنجایی به آنها بال و پرمی دهد که حوادث را به پیش ببرند. بنابراین، بار اصلی رمان گاتیک بردوش حوادث، طرح، مکان و فضاست، که همگی بسیج می‌شوند تا ترس و وحشت را - که هدف اصلی رمانهای گاتیک است - در جان خواننده بریزند.

رمانهای گاتیک بر آثار برخی از نویسندگان صاحب‌نام نیز تأثیر گذاشتند. مثلاً تأثیر رمانهای گاتیک را می‌توان بر آثار «هوفمان»<sup>۱۴۴</sup>، «والتر اسکات»، «ادگار آلن پو»، «ناتانیل هاوثوون» و «برونته»ها («امیلی»، «آن» و «شارلوت») دید. حتی «چارلز دیکنز» نیز در «بلیک هاوس»<sup>۱۴۵</sup> (۱۸۵۳ م.) و «آرزوهای بزرگ» (۱۸۶۱ م.) (در حوادثی که به خانم «هاوی شام»<sup>۱۴۶</sup> مربوط می‌شود) از رمانهای گاتیک تأثیر پذیرفته است.

از میان آثار گاتیک، می‌توان از رمانهای «شمشیر بلند»<sup>۱۴۷</sup> (۱۷۶۲ م.) نوشته «توماس لیلند»<sup>۱۴۸</sup>، «بارون قدیمی انگلیسی»<sup>۱۴۹</sup> (۱۷۷۸ م.) «کلارا ریو»<sup>۱۵۰</sup>، «اسرار قصر آدولفو»<sup>۱۵۱</sup> (۱۷۹۴ م.) «آن رادکلیف»<sup>۱۵۲</sup>، «انتقام مرگبار»<sup>۱۵۳</sup> (۱۸۰۷ م.) «چ. ر. مچورین»<sup>۱۵۴</sup>، «فرانکنشتاین»<sup>۱۵۵</sup> (۱۸۱۸ م.) «مری شلی»<sup>۱۵۶</sup> (که با این اثر - که مادر فیلمهای ترسناک شد - رمان گاتیک را از اثری صرفاً دلهره‌آور به اثری که قصد دارد ترس و وحشتی را که گریبانگیر جامعه و بشریت است، باز نماید تبدیل کرد) و «دراکولا»<sup>۱۵۷</sup> (۱۸۹۷ م.) نوشته «برام استوکر»<sup>۱۵۸</sup> نام برد.

در دوران ما رمانهای گاتیک به دلیل افزایش تعداد باسوادان و ظهور کتابهای جیبی، مجدداً جانی تازه

گرفته‌اند و رایج شده‌اند. همچنین فیلمهای دلهره‌آوری چون «دراکولا» و «فرانکنشتاین» حیات این نوع از رمان را تضمین کرده‌اند. امروزه مجلات خاصی منتشر می‌شوند که - با وجود اینکه از بردن نام گاتیک پرهیز می‌کنند - صرفاً به چاپ آثار گاتیک می‌پردازند. البته رمانهای گاتیک دوران ما دیگر کمتر از مکانها (قصرها و سردابه‌ها) و فضاها، قرون وسطی استفاده می‌کنند. امروزه رمانهای گاتیک واقعی تلاش می‌کنند که آن فضاها را به شکلی دیگر خلق کنند. مثلاً - مثل داستانهای علمی ترسناک - سعی می‌کنند خوانندگان خود را از چیزهای مجهول و ناشناخته بترسانند.

(۲۱) رمان مستند: رمانی است که براساس شواهد، مدارک و اسناد نوشته می‌شود و مدارک و اسناد این‌گونه از رمانها را مقالات روزنامه‌ها، گزارشها و پرونده‌های قضایی، اطلاعات جمع‌آوری شده در بایگانیها و آخرین و جدیدترین اسناد رسمی و غیره تشکیل می‌دهد.

از نمونه‌های به‌خاطرماندنی این‌گونه رمانها، می‌توان از رمانهای «تراژدی امریکایی»<sup>۱۵۹</sup> (۱۹۲۵ م.) نوشته «تئودور درایزر»<sup>۱۶۰</sup> و «قتل عمد»<sup>۱۶۱</sup> (۱۹۶۶ م.) «ترومن کپوتی»<sup>۱۶۲</sup> یاد کرد.

نوع دیگر رمانهای مستند، رمانهایی است که داستانها از وقایع و حوادث مهم روز - که نویسنده رمان خود در آنها حضور داشته - الهام گرفته شده است. مثل رمان «آمریکایی آرام»<sup>۱۶۳</sup> (۱۹۶۳ م.) نوشته «گراهام گرین»<sup>۱۶۴</sup> و «کفشهای ماهیگیر»<sup>۱۶۵</sup> (۱۹۶۳ م.) «موریس وست»<sup>۱۶۶</sup>. یکی از جالبترین نمونه‌های رمان

مستند، رمان مستندی است با نام «در ایالتی آزاد» ۱۶۷ (۱۹۷۱ م.) که اخیراً «و. س. نی پال» ۱۶۸ آن را نوشته و در آن علاوه بر استفاده از شیوه مستندنویسی، از شیوه معمول داستان‌نویسی نیز استفاده کرده است.

**(۲۲) رمان مکاتبه‌ای:** در رمان مکاتبه‌ای معمولاً روایت داستان به‌طور کامل، از طریق نامه‌های يك یا چند نفر انجام می‌شود. این شیوه از داستان‌نویسی فرصتی در اختیار نویسنده قرار می‌دهد تا:

- احساسها و عکس‌العملهای اشخاص را - بی‌آنکه حضور سنگین خود نویسنده برداستان تحمیل شود - به بهترین وجه بیان کند.
- طوری بنویسد تا خواننده احساس کند که مستقیماً در متن حوادث حضور دارد. زیرا معمولاً نامه‌ها در مواقع بحرانی و یا در هنگامی که اوضاع و حوادث وخیمی در شرف رویدادن است، نوشته می‌شود.
- حادثه یا داستانی واحد را - از طریق نامه‌ها و نوشته‌های افراد مختلفی که ممکن است باهم مخالف باشند و یا در درجات متفاوتی از نظر درك و تحصیلات باشند - از چندین زاویه ببیند و روایت کند.

علاوه بر اینها، وقتی خواننده رمانی مکاتبه‌ای را می‌خواند، احساس می‌کند که نویسنده صرفاً ویراستار نامه‌های چند شخص حقیقی بوده است و به این ترتیب داستان واقعیت‌تر جلوه خواهد کرد. و باز به‌خاطر کیفیت این شیوه، رمان حال و هوایی صادقانه و صمیمانه پیدا کرده، خواننده را به‌شدت جذب خواهد کرد. همچنین رمانهای مکاتبه‌ای عرصه وسیعی در اختیار اشخاص یا

نویسندگان احساساتی می‌گذارند تا به وسیله آن عواطف و احساسات را به راحتی تشریح و تجزیه و تحلیل کنند. و اما این شیوه از داستان‌نویسی معایبی نیز دارد. از جمله اینکه گاهی تصنعی و غیرقابل قبول به نظر می‌رسد. زیرا انگار که نویسندگان نامه‌ها با خود عهد بسته‌اند تا در هر شرایطی دست به قلم ببرند و نامه بنویسند، و کسان دیگر نیز همیشه در داستان آماده‌اند تا نامه‌های ایشان را بی‌وقفه بخوانند و احیاناً پاسخ دهند. به علاوه این شیوه از روایت داستان مستلزم تکرار زیاد است و نیز نمی‌گذارد که خواننده و نویسنده کاملاً به هم نزدیک شوند. زیرا نویسنده مجبور است فقط نقش ویراستار را ایفا کند و خود را در بست در اختیار نامه‌نگاری اشخاص داستانش بگذارد، و بدین ترتیب نتواند اشخاص داستانش را تحلیل و بررسی کند. شاید به همین دلیل هم «جین اوستن» که خود از پیروان «ریچاردسون» (نویسنده‌ای که رمانهایش را به این شیوه می‌نوشت) بود، شیوه روایت داستان به طریق نامه را کنار گذاشت و زاویه دید «دانای کل» را - که شیوه انعطاف‌پذیرتری است - برای نوشتن داستانهای خود برگزید.

رمان مکاتبه‌ای در قرن هجدهم، یعنی عمدتاً از زمانی که «ساموئل ریچاردسون» رمان «پاملا» را به این شیوه نوشت (۱۷۴۰ م.) باب شد و رواج یافت؛ و پس از آن مورد استفاده رمان‌نویسانی قرار گرفت که «رمانهای احساساتی» می‌نوشتند. قبل از رمان ریچاردسون، شیوه نامه‌نگاری بیشتر در حکایتها و قصه‌های اخلاقی یا طنزآمیز و برای واقعیت‌تر جلوه‌دادن آنها، یا برای اینکه به نحوی نمک سفرنامه‌ها، شایعات

راجع به بی‌آبرویی افراد یا نوشته‌های شبه‌تاریخی را زیادتر کند، مورد استفاده قرار می‌گرفت؛ یا اینکه وسیله‌ای بود برای افشای مکنونات قلبی زنان عاشق‌پیشه و احساساتی. اما «ریچاردسون» این شیوه را متحول و کامل کرد.

در رمانهای «ریچاردسون» به دو شکل از شیوهٔ روایت داستان به‌طریق نام‌ها استفاده شده است:

- (۱) در رمان «پاملا» نام‌ها به‌وسیلهٔ شخصیت اصلی و به‌هنگام رخ‌دادن اتفاقات نوشته می‌شود؛
- (۲) و در رمان «کلاریسا» (۱۷۴۸ م.) چند نفر با هم مکاتبه می‌کنند.

البته بعدها پیروان «ریچاردسون»، شیوهٔ داستان‌نویسی او را بسط دادند و شکل‌های جدیدتری را بر آن افزودند. از جمله:

- (۳) شیوه‌ای که تمام داستان و یا رمان به‌وسیلهٔ يك نام‌روایت می‌شود.
- (۴) شیوه‌ای که داستان به‌وسیلهٔ نام‌هایی که چند نفر به‌دوستان خود می‌نویسند بسط داده می‌شود و اغلب برای اینکه از تکرار جلوگیری شود، جواب نام‌ها در رمان نمی‌آید.

(۵) شیوهٔ استفاده از نامه‌نگاری ضمن وقایع‌نویسی، یا نوشتن یادداشتهای روزانه.

(۶) شیوه‌ای که در آن اشخاصی - که داستان‌های هرکدامشان از اهمیتی یکسان برخوردار است - با یکدیگر مکاتبه می‌کنند.

(۷) شیوه‌ای که در آن از نام‌ها به‌طور اتفاقی و آن هم در ضمن روایت مستقیم داستان، استفاده می‌شود.

(۸) شیوه‌ای که داستان از طریق نام‌های يك نام‌

نویس - که نامه‌هایش متضمن حقایقی دربارهٔ ماجرا - های قهرمان داستان است - بازگو می‌شود.

از قرن نوزدهم تاکنون، نویسندگان استقبال چندانی از شیوهٔ روایت داستان به طریق نامه، نکرده‌اند؛ ولی بسیاری از رمان‌نویسان گاه‌گاهی در رمان خود از شیوه نامه‌نگاری نیز استفاده کرده‌اند.

از نمونه‌های دیگر رمانهای مکاتبه‌ای می‌توان از رمانهای «هامفری کلینگر»<sup>۱۶۹</sup> (۱۷۷۱ م.) نوشتهٔ «توبیاس جورج اسمالت»<sup>۱۷۰</sup>، «ایولینا»<sup>۱۷۱</sup> (۱۷۷۸ م.) نوشتهٔ «فانی برنی»<sup>۱۷۲</sup> و «روابط خطرناک»<sup>۱۷۳</sup> نوشتهٔ «پیرشودرلو دولاکلو»<sup>۱۷۴</sup> نام برد.

**۲۳) رمان محلی:** رمان محلی، رمانی است که توجه خاصی به ناحیهٔ معینی دارد و سعی می‌کند که با دقت عادات، طرز صحبت، رفتار و رسوم اجتماعی، تاریخ، فرهنگ و معتقدات مردم را از طریق داستان نشان دهد.

به عبارت دیگر نویسندهٔ رمان محلی سعی می‌کند که فکر و ذکر خود را معطوف ناحیهٔ خاصی کند و اشخاصی را که در آن ناحیه زندگی می‌کنند اساس و پایهٔ کار خود قرار دهد، و نشان دهد که آن ناحیهٔ بخصوص چگونه بر زندگی اشخاص تأثیر می‌گذارد. البته منطقه مورد استفاده رمان محلی، ممکن است ترکیبی از روستا و شهرستان یا یکی از این دو باشد. برای اینکه بفهمیم رمانی محلی است یا نه، باید ببینیم که آیا می‌توان حوادث و اشخاص آن رمان را - بدون اینکه به داستان لطمه‌ای اساسی وارد شود - در محیط و شرایط دیگری گذاشت یا نه.

اولین نویسنده‌ای که به امکان استفاده از اشخاص محیط خاص و نیز روابط متقابل محیط خاص و شخصیتها پی برد، فردی بود با نام «ماریا اجورث»<sup>۱۷۵</sup> (۱۷۶۷ - ۱۸۴۹ م.)؛ که از نمونه رمانهای وی می‌توان از رمان «بلیندا»<sup>۱۷۶</sup> (۱۸۰۱ م.) نام برد. در اواخر قرن نوزدهم نویسندگانی (نظیر «برت هارت»<sup>۱۷۷</sup>، «مارک تواین»، «جورج واشنگتن کیبل»، «سارا اورن جوئت»<sup>۱۷۸</sup>، «مری ی. ویلکینز فریمن»<sup>۱۷۹</sup>) در امریکای شمالی پیدا شدند که هم و غم خود را صرف تشریح اوضاع طبیعی، بناها، طرز صحبت و لباس پوشیدن، اخلاق و رفتار و طرز فکر مردم ناحیه‌ای خاص - از طریق داستان - کردند و آنقدر سفت و سخت در این جهت پیش رفتند که این توجه به نواحی خاص، خود تبدیل به نهضتی در عالم نویسندگی شد. البته همه داستانها تقریباً در مکان و منطقه خاصی اتفاق می‌افتند، اما نویسندگان این نهضت - اغلب - اساساً داستان را به خاطر توصیف و تشریح مردم، نحوه زندگی و منطقه خاص آنها می‌نوشتند.

سه تن از برجسته‌ترین نویسندگان رمانهای محلی «تامس هاردی» (که منطقه «وسیکس» انگلستان را در آثارش زنده کرد)، «آرنولد بنت»<sup>۱۸۰</sup> (که داستان بسیاری از آثارش به خصوص سه رمان پیوسته‌ای که درباره «پنج شهر»<sup>۱۸۱</sup> نوشته، در منطقه «پاتریز»<sup>۱۸۲</sup> انگلستان اتفاق می‌افتد) و «ویلیام فاکنر» (که در داستانهایش زندگی مردم در جنوب امریکای شمالی را به تصویر کشیده است) بودند. از میان دیگر نویسندگان رمانهای محلی می‌توان از «امیلیا پاردو باثان»<sup>۱۸۳</sup>، «گراتسیا دلد»<sup>۱۸۴</sup>، «ایواندریچ»<sup>۱۸۵</sup> و «ژان ژونو»<sup>۱۸۶</sup> نام برد.

(۲۴) رمان نو: از قرار معلوم این اصطلاح هنگامی در نقد ادبی فرانسه باب شد که «آلن روب گریه» در سال ۱۹۵۵ میلادی مقالاتی در مجلات آن روز درباره «ماهیت و آینده رمان» نوشت؛ که البته بعدها این مقالات در کتابی به نام «درباره رمان نو»<sup>۱۸۷</sup> (۱۹۶۳ م.)، یک جا جمع آوری شد. نهضت رمان نو - البته اگر بتوان نام آن را نهضت گذاشت - از این نظر که همه سنتها و قراردادهای گذشته رمان نویسی را نفی و طرد می کند، جزء نهضتهایی است که سر جنگ با کتابهای گذشته را دارند. «روب گریه» نیز به عنوان پیامبر این نهضت، بسیاری از رمان نویسان قبل از خود را «پیرمردانی بازیگوش» می دانست. در «رمان نو» از طرح، عمل داستانی (سلسله حوادث منظم)، شیوه های معمول روایت داستان، افکار و عقاید، توصیف و تحلیل شخصیتها و غیره چندان خبری نیست. از نظر معتقدان به رمان نو، رمان نو باید درباره اشیا و چیزها (Things) باشد، یعنی ترجمان و تجلی دید یک فرد نسبت به موجودات و چیزهای ملموس یا به عبارت دیگر، نوشته ای نظام یافته و تحلیلی درباره اشیا و موجودات ملموس و عینی (Objects) باشد. با وجود اینکه عملا هم بسیاری از رمانهای نو این چنین بوده و هستند، ولی شاید بهترین نمونه رمان نو از این نظر، رمان برجسته و عالی «تبدیل»<sup>۱۸۸</sup> (۱۹۵۷ م.) «میشل بوتور» باشد.

البته نظریات معتقدان به رمان نو، درباره وظیفه، کار و شکل رمان، به هیچ عنوان نظریات تازه ای نیست. مثلا «ژوریس کارل اویسمانس»<sup>۱۸۹</sup> خیلی پیش از اینها،

به بحث درباره نحوه برخورد رمان با اشیاء و چیزها و اینکه چگونه باید احساسات شخصی را در رمان نویسی کنار گذاشت، پرداخته بود. همچنین «کافکا»<sup>۱۹۰</sup> نشان داده بود که شیوه‌های قراردادی رمان در تشریح و توصیف اشخاص، به هیچ وجه الزامی و ضروری نیست؛ و یا «جیمز جویس» با آثارش آشکارا گفته بود که رمان حتماً نباید «طرح» داشته باشد. علاوه بر اینها «لویی فردیناند سلین»<sup>۱۹۱</sup> در بسیاری از رمانهای خود، مضمون‌هایی را دستمایه کارش قرار داده بود که بعدها وجودگرایان (Existentialists) و بانیان آئین پوچی (Absurdism) (و به خصوص تئاتر پوچی) را، شیفته و دنباله‌رو خود کرد. و باز نویسندگانی چون «مارسل پروست»، «ویلیام فاکنر»، «ساموئل بکت» و «آلبر کامو» با آثارشان نشان داده بودند که می‌توان بسیاری از قراردادها و سنن معمول در رمان نویسی را به راحتی کنار گذاشت.

به هر حال رمان‌های نوی که می‌توان به عنوان مثال ذکر کرد از این قرار است: «کلام آخر»<sup>۱۹۲</sup> (۱۹۴۷ م.) و «یزدان»<sup>۱۹۳</sup> (۱۹۴۸ م.) نوشته «موریس بلانشو»؛ «حسادت» (۱۹۵۷ م.) و «سردرگم»<sup>۱۹۴</sup> (۱۹۵۹ م.) نوشته «آلن روب گریه»؛ «وقت گذرانی» (۱۹۵۷ م.) و «مراحل»<sup>۱۹۵</sup> (۱۹۶۰ م.) نوشته «میشل بوتور»؛ «چهره یک ناشناس»<sup>۱۹۶</sup> (۱۹۴۷ م.) و «صدایشان را می‌شنوید»<sup>۱۹۷</sup> (۱۹۷۲ م.) نوشته «ناتالی ساروت»<sup>۱۹۸</sup>؛ و بالاخره «گولزن»<sup>۱۹۹</sup> (۱۹۴۵ م.)، «علف»<sup>۲۰۰</sup> (۱۹۵۸ م.)، «داستان»<sup>۲۰۱</sup> (۱۹۶۷ م.) و «نبرد فارس»<sup>۲۰۲</sup> (۱۹۶۹ م.) نوشته «کلودسیمون».

## ۷۱ انواع رمان

- 1) Hard Times
- 2) Yeast
- 3) Charles Kingsely روحانی و رمان نویس انگلیسی (۱۸۷۵-۱۸۱۹).
- 4) Mary Barton
- 5) Elizabeth Gaskell رمان نویس انگلیسی (۱۸۶۵-۱۸۱۰).
- 6) Middlemarch
- 7) George Washington cable نویسنده آمریکایی (۱۹۲۵-۱۸۴۴).
- 8) Richard Wright داستان نویس سیاه پوست آمریکایی (۱۹۶۰-۱۹۰۸).
- 9) Ralph Elison نویسنده سیاه پوست آمریکایی (۱۹۱۴-).
- 10) Muckrakers
- 11) John Dos Passos نویسنده آمریکایی (۱۹۲۰-۱۸۹۶).
- 12) Erskine Caldwell نویسنده آمریکایی (۱۹۸۷-۱۹۰۳).
- 13) James Thomas Farrell روزنامه نگار و رمان نویس آمریکایی (۱۹۰۴-).
- 14) Alan Paton نویسنده آفریقای جنوبی (۱۹۰۲-).
- 15) Cry, the Beloved Country
- 16) The Vicar of Wakefield
- 17) Oliver Goldsmith شاعر، نمایشنامه و رمان نویس انگلیسی (۱۷۷۴-۱۷۲۸).
- 18) Man of Feeling
- 19) Henry Mackenzie رمان نویس اسکاتلندی (۱۸۳۱-۱۷۴۵).
- 20) Adventures of caleb Williams
- 21) William Godwin فیلسوف و رمان نویس انگلیسی (۱۸۳۶-۱۷۵۶).
- 22) The Murders in the Rue Morgue
- 23) Arthur Conan Doyle داستان نویس انگلیسی (۱۹۳۰-۱۸۵۹).
- 24) Sherlock Holmes Stories
- 25) Holmes
- 26) Dr. Watson
- 27) Agatha Christie نویسنده انگلیسی (۱۹۷۶-۱۸۹۱).
- 28) Hercule Poirot
- 29) Dorothy Sayers نویسنده انگلیسی (۱۹۵۷-۱۸۹۳).
- 30) Lord Peter Wimsey
- 31) Freeman Wills Crofts نویسنده ایرلندی (۱۹۵۷-۱۸۷۹).
- 32) Edgar Wallace نویسنده انگلیسی (۱۹۳۲-۱۸۷۵).
- 33) Reeder
- 34) Georges Simenon نویسنده بلژیکی الاصل (۱۹۰۳-).
- 35) Maigret
- 36) The Unfortunate Traveller
- 37) Thomas Nash نویسنده و دراماتیسیت انگلیسی (۱۶۰۱-۱۵۶۷).
- 38) Waverly Novels
- 39) Scarlet Letter
- 40) Gone With the Wind
- 41) Margaret Mitchel نویسنده آمریکایی (۱۹۴۹-۱۹۰۰).

- (۴۲) Leo Tolstoi رمان نویس بزرگ روسی (۱۸۲۸-۱۹۱۰).
- 43) War and Peace
- (۴۴) William Makepeace Thackeray رمان نویس انگلیسی (۱۸۱۱-۱۸۶۳).
- (۴۵) Alexandre Dumas رمان نویس فرانسوی (۱۸۰۲-۱۸۷۰).
- (۴۶) Victor Hugo شاعر و رمان نویس فرانسوی (۱۸۰۲-۱۸۸۵).
- (۴۷) Charles Read دراماتیسست و رمان نویس انگلیسی (۱۸۱۴-۱۸۸۴).
- (۴۸) Hervey Allen نویسنده آمریکایی (۱۸۸۹-۱۹۴۹).
- 49) T. H. White
- (۵۰) Carola Oman نویسنده انگلیسی (۱۸۹۷-).
- 51) Mary Stuart
- (۵۲) Georgette Heyer رمان نویس انگلیسی (۱۹۰۲-۱۹۷۴).
- (۵۳) Èmile Zola رمان نویس فرانسوی (۱۸۴۰-۱۹۰۲).
- 54) Le Roman Expérimental
- 55) The Great Expectations
- 56) David Copperfield
- 57) L'Education Sentimentale
- 58) Children of Violence
- (۵۹) Doris Lessing نویسنده انگلیسی (۱۹۱۹-).
- 60) Friday
- 61) Three Musketeers
- (۶۲) William James فیلسوف و روانشناس آمریکایی (۱۸۴۲-۱۹۱۰).
- 63) Principles of Psychology
- (۶۴) Fëdor Dostoevski رمان نویس بزرگ روسی (۱۸۲۱-۱۸۸۱).
- 65) La Recherche du Temps Perdu
- (۶۶) Epictetus فیلسوف رواقی یونان قرن اول میلادی.
- (۶۷) John Locke فیلسوف انگلیسی (۱۶۳۲-۱۷۰۴).
- (۶۸) Sigmund Freud روانپزشک و روانکاو اتریشی (۱۸۵۶-۱۹۳۹).
- (۶۹) Edouard Dujardin نویسنده و روزنامه نگار فرانسوی (۱۸۶۱-۱۹۴۹).
- 70) Leopold Bloom
- 71) Stephen Daedalus
- 72) Molly Bloom
- 73) Mrs Dalloway
- 74) To the Light house
- 75) Sound and Fury
- 76) Troilus and Criseyde
- 77) Hamlet
- (۷۸) William Shakespeare نمایشنامه نویس، شاعر و دراماتیسست انگلیسی (۱۵۶۴-۱۶۱۶).
- (۷۹) George Meredith شاعر و رمان نویس انگلیسی (۱۸۲۸-۱۹۰۶).
- 80) Anna Karenina
- (۸۱) Joseph Conrad رمان نویس لهستانی الاصل انگلیسی (۱۸۵۷-۱۹۲۴).

## ۷۳ انواع رمان

- 82) Pride and Prejudice  
83) Arcadia  
84) Philip Sidney شاعر و نویسنده انگلیسی (۱۵۵۴-۱۵۸۶).  
85) Rosalynde  
86) Thomas Lodge شاعر و دراماتیسست انگلیسی (۱۵۵۸-۱۶۲۵).  
87) As You Like It  
88) The Mayor of Casterbridge  
89) Barren Ground  
90) Ellen Glasgow رمان نویس امریکایی (۱۸۲۳-۱۹۴۵).  
91) Time of Man  
92) Elizabeth Madox Roberts شاعر و رمان نویس امریکایی (۱۸۸۱-۱۹۴۱).  
93) Tobacco Road  
94) The Tree of Man  
95) Patrick White رمان نویس استرالیایی (۱۹۱۲-).  
96) Samuel Beckett نویسنده و نمایشنامه نویس ایرلندی (۱۹۰۶-).  
97) Finnegans Wake  
98) Waves  
99) Jean-Paul Sartre فیلسوف، نمایشنامه و رمان نویس فرانسوی (۱۹۰۵-۱۹۸۰).  
100) La Nausée  
101) Maurice Blanchot رمان نویس و نقاد فرانسوی (۱۹۰۷-).  
102) Thomas L'obscure  
103) Albert Camus رمان و نمایشنامه نویس فرانسوی (۱۹۱۳-۱۹۶۰).  
104) L'Etranger  
105) Philip Toynbee رمان نویس و روزنامه نگار انگلیسی (۱۹۱۶-).  
106) Tea with Mrs Goodman  
107) La Jalousie  
108) Michel Butor رمان و مقاله نویس فرانسوی (۱۹۲۶-).  
109) L'Emploi du Temps  
110) Rayner Heppenstall شاعر، منتقد و رمان نویس انگلیسی (۱۹۱۱-).  
111) Connecting Door  
112) The shearers  
113) Christine Brook - Rose  
114) Out  
115) Such  
116) Between  
117) claude Simon نویسنده فرانسوی (۱۹۱۳-).  
118) La Route de Flandres  
119) Notre-Dame de Paris  
120) Madame Bovary  
121) The Sorrows of Young Werther  
122) Les Misérables  
Herbert George Wells رمان نویس انگلیسی (۱۸۶۶-۱۹۴۶).

- George Bernard Shaw (۱۲۴) نمایشنامه و رمان‌نویس و نقاد ایرلندی (۱۸۵۶-۱۹۵۰).
- Hilaire Belloc (۱۲۵) نویسنده انگلیسی (۱۸۷۰-۱۹۵۳).
- Gilberth Keith Chesterton (۱۲۶) روزنامه‌نگار و نویسنده انگلیسی (۱۸۷۴-۱۹۳۶).
- John Galsworthy (۱۲۷) رمان و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۸۶۷-۱۹۳۳).
- Bertolt Brecht (۱۲۸) شاعر و نمایشنامه‌نویس آلمانی (۱۸۹۸-۱۹۵۶).
- 129) Love On the Dole
- Walter Greenwood (۱۳۰) نمایشنامه و رمان‌نویس انگلیسی (۱۹۰۳-۱۹۷۴).
- Maksim Gorki (۱۳۱) نویسنده روسی (۱۸۶۸-۱۹۳۶).
- 132) Lord of the Flies
- William Golding (۱۳۳) نویسنده انگلیسی (۱۹۱۱- )
- 134) Alton Locke
- 135) Animal Farm
- George Orwell (۱۳۶) رمان‌نویس انگلیسی (۱۹۰۳-۱۹۵۰).
- 137) Point Counter-Point
- Aldous Huxley (۱۳۸) رمان‌نویس و نقاد انگلیسی (۱۸۹۴-۱۹۶۳).
- David Herbert Lawrence (۱۳۹) رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۸۵-۱۹۳۰).
- Oswald Mosley (۱۴۰) زیست‌شناس انگلیسی (۱۸۴۴-۱۸۹۱).
- Middleton Murry (۱۴۱) نویسنده انگلیسی (۱۸۸۶-۱۹۵۷).
- 142) The castle of otranto
- Horace Walpole (۱۴۳) نویسنده انگلیسی (۱۷۱۷-۱۷۹۷).
- Ernest Theodor Wilhelm Hoffmann (۱۴۴) نویسنده، موسیقیدان و نقاش آلمانی (۱۷۷۶-۱۸۲۲).
- 145) Bleak House
- 146) Havisham
- 147) Long sword
- 148) Thomas Leland
- 149) The Old English Baron
- Clara Reeve (۱۵۰) رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۲۹-۱۸۰۷).
- 151) Mysteries of Udolpho
- Ann Radcliffe (۱۵۲) رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۶۴-۱۸۲۳).
- 153) Fatal Revenge
- Charles Robert Maturin (۱۵۴) رمان‌نویس و دراماتیس ایرلندی (۱۷۸۰-۱۸۲۴).
- 155) Frankenstein
- Marry Shelley (۱۵۶) رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۹۷-۱۸۵۱).
- 157) Dracula
- Bram Stoker (۱۵۸) نویسنده انگلیسی ایرلندی‌الصل (۱۸۴۷-۱۹۱۲).
- 159) An American Tragedy

- (۱۶۰) Theodor Dreiser نویسنده امریکایی (۱۸۷۱-۱۹۴۵).  
161) In Cold Blood
- (۱۶۲) Truman Capote نویسنده امریکایی (۱۹۲۴-).  
163) The Quiet American
- (۱۶۴) Graham Greene رمان و نمایشنامه نویس انگلیسی (۱۹۰۴-).  
165) In the Shoes of Fisherman
- (۱۶۶) Morris West رمان نویس استرالیایی (۱۹۱۶-).  
167) In a Free state
- (۱۶۸) V. S. Naipaul نویسنده انگلیسی (۱۹۳۳-).  
169) Humphry clinker
- (۱۷۰) Tobias George Smollett رمان نویس انگلیسی (۱۷۲۱-۱۷۷۱).  
171) Evelina
- (۱۷۲) Fanny Burney رمان نویس انگلیسی (۱۷۵۲-۱۸۴۰).  
173) Le Liaisons Dangereuses
- (۱۷۴) Pierre Choderlos de Laclos نویسنده فرانسوی (۱۷۴۱-۱۸۰۳).  
175) Maria Edgeworth رمان نویس انگلیسی (۱۷۶۷-۱۸۴۹).  
176) Belinda
- (۱۷۷) Bret Harte نویسنده امریکایی (۱۸۳۶-۱۹۰۲).  
178) Sara Orne Jewett نویسنده امریکایی (۱۸۴۹-۱۹۰۹).  
179) Mary E. Wilkins Freeman نویسنده امریکایی (۱۸۵۲-۱۹۳۰).  
180) Arnold Bennet رمان نویس و دراماتیس انگلیسی (۱۸۹۷-۱۹۳۱).  
181) Five Towns  
182) Potteries
- (۱۸۳) Emillia Pardo Bazan نویسنده اسپانیولی (۱۸۵۲-۱۹۲۱).  
184) Grazia Deledda نویسنده ایتالیایی (۱۸۷۱-۱۹۳۶).  
185) Ivo Andric نویسنده یوگوسلاویایی (۱۸۹۲-۱۹۷۵).  
186) Jean Giono نویسنده فرانسوی (۱۸۹۵-۱۹۷۰).  
187) Pour Un Nouveau Roman  
188) La Modification
- (۱۸۹) Joris Karl Huymans رمان نویس فرانسوی (۱۸۴۸-۱۹۰۷).  
190) Franz Kafka شاعر و نویسنده اتریشی (۱۸۸۳-۱۹۲۴).  
191) Louis-Ferdinand Celine رمان نویس فرانسوی (۱۸۹۴-۱۹۶۱).  
192) Le Dernier Mot  
193) Le Très-Haut  
194) Dans Le Labyrinthe  
195) Degrès  
196) Portrait d'un Inconnu  
197) Vous Les Entendez
- (۱۹۸) Nathalie Sarraute نویسنده فرانسوی (۱۹۰۲-).  
199) Le Tricheur  
200) L'Herbe  
201) Histoire  
202) La Bataille De Pharsale



## □ رمان امروز

مالکام برادبری

رمان کم و بیش شکل نوینی از ادبیات است که ما اغلب نقطه شروع آن را مقارن با «دن کیشوت» «سروانتس» (۱۶۰۵ - ۱۵) می‌گیریم، و در هیچیک از فرهنگهای گذشته جهان نیز به آن بر نمی‌خوریم. قدمت «روایت» به قدمت زمان می‌رسد؛ و حتی روایت کتبی نیز تاریخی بس دراز دارد. اما رمان شکل خاصی از روایت است، که همان ابداع داستانی بلند و منشور است با تکیه بر واقعگرایی؛ و حاصل تجربیات و تخیل دست اول فرد است که ضمناً جنبه عام و جهانی ندارد. در فرهنگ خود ما (منظور فرهنگ نویسنده است. م)، رمان شکل عمده ادبی در ۲۵۰ سال گذشته بوده است و این موضوع هنوز هم به قوت خود باقی است. در قرن هجدهم، رمان مدافع و حامی زنان خانه‌دار و مستخدمان باسواد بود و در قرن نوزدهم مواد خواندنی برای خانواده‌ها تهیه می‌کرد. در قرن حاضر، یعنی قرن بیستم نیز ساعات فراغت و ساعات مسافرت‌های طولانی با قطار

و سفر با هواپیما را پر کرده است؛ و علی‌رغم یا آنتن رقبای پرمدعایی چون سینما و تلویزیون هنوز هم خواننده می‌شود و هنوز هم جاذبه دارد. در فرهنگ ما تعداد قابل توجهی رمان نوشته و منتشر شده است و بعد خرید شده یا به امانت گرفته شده؛ و امید است که هر سال همچنان خوانده شود. رمان سلیقه‌های گوناگون و متفاوت خوانندگان را، با درجات مختلفی که از نظر جدی بردن دارند، برآورده است. اگر از ما بپرسند که چرا اوقاتمان را صرف خواندن اوراقی که پر از دروغ است می‌کنیم و یا اینکه چرا باید تحت تأثیر تجزیه و تحلیل‌هایی که از مردم، جامعه و زندگی می‌شود قرار بگیریم - با علم به اینکه اینها را افرادی نوشته‌اند که به‌طور حرفه‌ای و علمی جهت تجزیه و تحلیل این‌گونه مسائل تربیت نشده‌اند - شاید نتوانیم پاسخ‌دهیم. رمان با ترکیب تخیل و واقعگرایی، مدت مدیدی است که ما را به دلایل مختلف مجذوب خود کرده است. گاهی تنها به خاطر اینکه روایت ساده‌ای است، و گاهی به دلیل اینکه تفسیر پیچیده‌ای از تجربیات است. گاهی هم تنها به این دلیل که شگردی هنری است. و هنوز هم علی‌رغم رشد تخصصها و مهارتها در زمینه علوم انسانی، با وجود اینکه اشکال نوینی از هنر ظهور کرده است، نشانه‌های اندکی در دست است که رمان از انجام چنین کارهایی باز ایستاده است. به بیان دیگر، این نوع نوشتن تجربی و دست اول هنوز قدرت خود را حفظ کرده است. البته رمانی که ما امروز می‌شناسیم با رمانی که در قرن هجدهم و یا حتی در قرن نوزدهم بوده، کاملاً متفاوت است. زیرا در نهایت رمان همان آئینه تجربیات است و چون جامعه، عقاید و تجربیات تمییر

کرده است و محتوای ذهنی بشر با آنچه در گذشته بوده، متفاوت است، بنابراین رمان نیز تغییر کرده است. البته توالی حفظ شده و این شکل آزاد و فراگیر، نوعی از تداوم بنیادی را همواره داشته است. گاهی گفته می‌شود که رمان مرده است، ولی مطمئناً چنین نیست. رمان شکل قابل انعطاف و متغیری دارد، و شاید همین نکته باعث شده تا بقایش تضمین شود و توانش را برای تشریح و کاوش جامعه انسانی و ساختن آن، یعنی کاری که همیشه می‌کرده، حفظ کند.

## جایگاه کنونی رمان

وقتی رمان زاده شد، از برخی جنبه‌ها همین رمان بود؛ یعنی محصول فرهنگی محیط جدیدی بود و دوچیز بنیادی یعنی وسیله‌ای جدید و مخاطبان جدیدی را بوجود آورد. وسیله همان کتابهای آماده و چاپ شده تجارتي بود، که بعداً روی کاغذهای ارزان قیمت و کتابهای کوچک و جیبی چاپ شد و سواد عموم مردم را بالا برد؛ و مخاطبان آن طبقه رو به رشد کاسبکار شهری بود که ذائقه و ارزشهای تازه‌ای داشت. رمان نحوه تازه‌ای از نگرش به زندگی را همراه آورد و به دنبالش موجب بسط هنر چه از نظر فنی و چه از لحاظ اجتماعی، شد. و بعد شکل داستانی و روایی مردم پسندی شد، و کارش پرداختن به تجربیات نسبتاً آشنایی شد که با زبانی نسبتاً صمیمانه نوشته می‌شد. بنابراین رمان به قول یکی از منتقدان، نوعی «حماسه شهرنشینها» بود. و از آن پس تا به امروز، رمان خواسته تا حداکثر بهره را از افسون و جاذبه بنیادی‌ای که نقل داستان دارد

ببرد؛ مخاطبان بسیار زیادی را جذب کند؛ از اسطوره‌های مردم‌پسند استفاده کند و بالاخره با تجربیات نسبتاً آشنا و عادی مواجه شود. همچنین سعی کرده تا پا به پای تمایلات جدید و طبقات رو به رشد، پیش برود و خود را با شیوه‌های نوین چاپ و انتشار هماهنگ سازد. رمان با رشد خود بیش‌از‌شکال دیگر هنری، به‌مرز ادبیات و مادون ادبیات نزدیک شده است؛ و اخیراً به سمت نوعی داستانگویی ساده، روزنامه‌نگاری، بحث و جدل و نوشته‌های ارشادی و اخلاقی کشانده شده است. البته در ضمن جدیدتر و پیچیده‌تر هم شده است و خودش را به‌عنوان قابل انعطاف‌ترین و شایسته‌ترین قالب هنری تثبیت کرده است.

اکنون بار دیگر، انقلابی نو در وسایل ارتباط جمعی و مخاطبان رخ داده است، و دوباره صنعت، و فنون همگام با تغییرات اجتماعی پیش می‌رود. البته اکنون تغییرات صنعتی از صنعت چاپ دور شده و متوجه وسایل ارتباط جمعی الکترونیکی همچون رادیو، سینما و تلویزیون شده است؛ که البته تقاضاهای تجارتهای فراوان هم باعث شده تا حداکثر بهره از آنها برده شود. تغییرات اجتماعی عبارت از همان رشد جامعه انبوه و یکپارچه است. جامعه‌ای که لایه‌های طبقاتی‌اش بسیار کمتر است و انبوه‌تر و یکدست‌تر شده است. چنین جامعه‌ای تمایل دارد که اخبار و فرهنگش را به طور انفعالی، از مرکزی مشترک دریافت کند؛ و به همین دلیل هم وسایل ارتباط جمعی تا این حد مهم هستند (و در واقع هم به همین دلیل یکی از آن عوامل و نیروهای هستند که تجربیات ما را یکدست‌تر و شبیه هم می‌کنند). این وسایل مطمئناً تا حدودی رمان را از آن جایگاه

یکه تاز بودن میدان فرهنگ، بیرون رانده اند. زیرا آنها داستان را مؤثرتر - زیرا داستان از طریق تصویر سریعتر منتقل می شود تا از طریق لغات - و مستقیمتر و با توضیحات و حواشی کمتری، روایت می کنند. آنها همچنین از برخی از شیوه های مستندگویی رمان نیز استفاده می کنند. مثلاً راجع به بخشهای دیگر جامعه با ما سخن می گویند؛ یا اینکه چه چیز جامعه را به کار وامی دارد؛ و یا اینکه ما درباره مردم چه می دانیم؛ و یا محیط زندگیمان در چشم دیگران چگونه به نظر می آید و همچنین چه مسائلی در زندگی ما تأثیر می گذارد. ظهور و رشد روزنامه های پرتیراژ در اواخر قرن گذشته نیز بر رمان تأثیر گذاشته است. اما در این مورد می توان به وضوح عکس العمل رمان را در برابر آن دید. رمان در برابر روزنامه همان عکس العملی را نشان داده که نقاشی در برابر عکاسی. یعنی چیزهایی را از آن قرض گرفته و در برابر فنون جدید واکنش مناسب نشان داده، و بدین ترتیب رشد کرده و انواع جدیدتری از خود را بوجود آورده است. به نظر می رسد که این مسئله مجدداً در ادبیات داستانی در حال اتفاق افتادن است. داستان در حال وام گرفتن کیفیت سریع بصری و سایل ارتباط جمعی و همچنین دور شدن از آن است. در يك کلام، رمان از انجام کار و وظایف خود دست نکشیده است. زیرا در نهایت، رمان هنوز برخی از مزایای خود را در برابر رادیو، تلویزیون و سینما حفظ کرده است. کتابها شکل مناسبی دارند که مخصوص به خودشان است. آنها را می توان به راحتی حمل کرد و انبار کرد؛ و در صورت نیاز به تحقیق بیشتر، به سهولت به آنها مراجعه کرد. کتابها را خوانندگان هر وقت میل داشتند و با

سرعت دلخواه، و در مکانی که خود انتخاب می‌کنند، می‌توانند بخوانند. از نظر نویسندگان، رمان به لحاظ شکل داستانی و روایی بیشتر از هر شکل دیگری، تحت اختیار نویسنده است. رمان بیشتر از هر قالب دیگری فردی و شخصی است، و دست نویسنده چه به لحاظ هنری و چه به لحاظ ویژگیهای خاص ذهنی او، در این قالب از هنر بیشتر باز است. نوشته دقیقتر از هر وسیله‌ای است، و وسایل واسطه و میانجی مهم آنقدر که بر روی متن نمایشنامه تلویزیونی و یا فیلمنامه تأثیر می‌گذارد، بر روی رمان یا نوشته تأثیر ندارد. به بیان دیگر هنگام ارائه و القاء رمان به خواننده، میزان دخالت عوامل دیگر بسیار کمتر است.

رمان همچنین در برابر مخاطبان جدید پس از جنگ جهانی خود نیز واکنش نشان داده و تغییر کرده است. رمان معاصر کمتر از گذشته به سه دسته رمان روشنفکران، رمان مردم تحصیلکرده و رمان عوام تقسیم می‌شود. رمان امروز احتیاجات سلیقه‌ها و سبکهای جدید را برآورده می‌سازد. گرچه رمان مطمئناً تا حدودی طبقه متوسط و کتابخوان قدیم خود را از دست داده است، و کتاب از آن جایگاه والای خود تا حدودی فرود آمده است. در اوایل قرن حاضر، هر رمان‌نویس به شهرت و موفقیتی عظیم دست می‌یافت و بر جایگاه والایی تکیه می‌زد. بحث درباره رمان نیز جای نسبتاً زیادی را در صفحات روزنامه‌ها و مجلات اشغال می‌کرد؛ و چهره‌های مشهوری چون «آرنولد بنت» می‌توانستند با ذکر نامی از نویسندگانی در روزنامه‌ای، شهرت او را تضمین کنند. رمان‌نویس امروز مطمئناً دیگر آن قدرت و نفوذ قابل توجه گذشته، و آن حس و شعور را جهت شکل دادن

به فرهنگ جامعه و ذوق و سلیقه خوانندگان خود، آنچنان که «لارنس استرن»، «چارلز دیکنز»، «آنتونی ترولوپ»<sup>۱</sup> و «آرنولد بنت» درک و احساس می‌کردند، ندارد. این مزایای رمان نویسان، زمانی در اوایل قرن حاضر کم‌کم از بین رفت، که اختلاف و فاصله بین رمان نویسان «جدی و متعهد» و رمان نویسان «عوام‌پسند» عمیقتر شد. البته امروزه رمان نویسان عوام‌پسند فضای بازار تجارت را تنگتر از گذشته می‌یابند. گرچه هنوز آثار پرفروش بازاری و تجارتي نیز قابل توجه است. مثلاً آثار رمان نویسانی چون «یان فلمینگ»<sup>۲</sup> نه تنها فروش عجیبی دارند، بلکه خوانندگان نیز به شدت به آنها علاقه‌مندند. امروزه هنوز احتمالاً طبقه متوسط رمان می‌خواند. به علاوه، ظهور و گسترش کتابهای جلد مقوایی نیز موجب تغییر بازار کتاب به نفع رمان شده است. کتابهای جلد مقوایی، رمان را در دسترس خوانندگان بیشتر و به خصوص جوانان قرار داده است. طولانیتر شدن مدت تحصیلات افراد جامعه - که در واقع بخشی از آن صرف خواندن چند رمان و یا یک رمان می‌شود - نیز به رمان نویسان متعهد و جدی کمک کرده است. زیرا تعداد مخاطبان باریک بین و عمیق رمان افزایش یافته است. گرچه علاوه بر این در مجموع، علاقه ایشان به ادبیات نیز بیشتر شده است.

با این وجود وضع زندگی رمان نویس امروز، زیاد مانند گذشته اشتیاق برانگیز نیست. مثلاً در مقایسه با «والتر اسکات» و «جورج الیوت»، رمان نویس امروز احتمالاً سود چندانی از کارش نمی‌برد و آنقدر هم جدی گرفته نمی‌شود. بنابراین رمان نویس امروز به احتمال قوی، از محدودیتهای کنونی و همچنین مزایای شکل کار

خود به عنوان وسیلهٔ بیانی و وسیله‌ای برای تأثیرگذاری و موفقیت، آگاه است. وضع زندگی رمان‌نویس امروز لااقل در انگلستان، متزلزل است. بنابراین تعجبی ندارد که رمان‌نویس این دیار علاوه بر رمان، نمایشنامهٔ تلویزیونی، فیلمنامه و نمایشنامه هم بنویسد و گاهی نیز شعر بسراید. باری. حقیقت آن است که عصر کنونی، لااقل در انگلستان، جزء اعصار کبیر رمان نیست. گرچه به نظر می‌رسد وضعیت رمان در فرانسه و یا ایالات متحده چیز دیگری باشد. در هر صورت، تعداد رمان‌هایی که هر ساله منتشر می‌شود، روز به روز افزایش می‌یابد و رمان‌نویسان مهم و پر قدرت هنوز هم دائماً در صحنهٔ اجتماع ظهور می‌کنند. همچنین در مجموع، سطح رقابت در زمینهٔ رمان‌نویسی بسیار بالا رفته است، و آثار رمان‌نویسان هنوز هم خوانندگان بی‌شماری دارد.

**و اما وضعیت کنونی رمان.** در سال ۱۹۶۸ میلادی، در مجموع ۳۱۴۲۰ کتاب در انگلستان چاپ شده است؛ که از این تعداد ۲۰۹۴ تا از آنها رمان بوده است. اغلب این رمان‌ها که البته همهٔ آنها را هم رمان‌نویسان انگلیسی نوشته‌اند، یک جلدی و با جلدی ضخیم منتشر شده‌اند، و هر کدام تقریباً ۷۵۰۰۰ لغت داشته‌اند. علاوه بر این، بسیاری از رمان‌هایی که قبلاً منتشر شده بودند، پس از یک یا دو سال وقفه، مجدداً تجدید چاپ شده‌اند. همچنین بسیاری از رمان‌های گذشته نیز، که جزء آثار کلاسیک به‌شمار می‌آیند، با جلد‌های ضخیم و یا مقوایی دوباره منتشر شده‌اند. البته اشکال چاپ و نیز طول رمان‌ها همیشه قراردادی و مشخص نبوده‌اند. در گذشته اغلب، طول رمان‌ها بسیار بیشتر از این بوده است و معمولاً یا در سه جلد و با قیمت گزاف منتشر می‌شد، و یا اینکه

دنباله‌دار و به شکل جزوه چاپ می‌شد. مثلاً یکی از آثار مشهور قرن هجدهم، یعنی رمان «زندگی و عقاید تریسترآم‌شندی» «لارنس استرن»، در ۹ جلد نازک در بین سالهای ۱۷۶۰ و ۱۷۶۹ منتشر شد، و ماجرای داستان هنگامی به سرانجام و نتیجه رسید که نویسنده از دنیا رفت. صد سال بعد، «چارلز دیکنز» بسیاری از رمانهایش را به صورت جزوات دنباله‌داری که هر کدام از آنها به ۳۲ صفحه می‌رسید، چاپ کرد؛ و بعد هر رمان را یکجا در کتابی مجزا گردآورد. هر کدام از این نویسندگان مطابق عکس‌العمل احساسی خوانندگانشان، می‌توانستند مسیر داستان را تغییر دهند. رمان جدید علاوه بر اینکه کوتاه‌تر و کامل‌تر است، در مقایسه با قطع و شکل کتابهایی که در گذشته منتشر می‌شدند، نسبتاً ارزانتر است؛ و از طریق کتابخانه‌هایی که عضویت در آنها مجانی است، بیشتر در دسترس مردم قرار می‌گیرد (در صورتی که در قرن نوزدهم کتابخانه‌های سیار، مبلغی به عنوان دستمزد می‌گرفتند).

در بین رمانهای سال پیش (سال ۱۹۶۸ میلادی)، همه نوع رمان و در هر سطحی می‌توان یافت. بسیاری از آنها متعلق به یکی از بخشهای فرعی رمان هستند. به عنوان مثال می‌توان رمانهای عاشقانه پرماجرا (Romance)، یا رمانهای عشقی برای مخاطبان مختلف، داستانهای جنایی و پلیسی، رمانهای علمی، رمانهای تاریخی و آثار نیمه‌قبیح را ذکر کرد. اما تنها بخشی از این آثار، که البته شامل حال انواع بالا نیز می‌شوند، تلاش کرده‌اند که چیزی بیش از احتیاجات معمولی مخاطبانشان را برآورده سازند؛ و فقط همین بخش از رمانها کم و بیش سعی داشته‌اند که به کاوشی عمیق در ماهیت و

درک تجربیات انسانی، منطق اخلاقی و پیچیدگیهای نوع زندگی که برای بررسی انتخاب کرده‌اند، دست زنند؛ و یا تلاش کرده‌اند تا به تار و پود ژرفتری از اجتماع و پیچیدگیهای جامعه، و یاساختمان دقیقتری از شکل رمان دست‌یابند. و همینها هم توان بالقوه‌ای برای ماندن دارند؛ و معمولاً نقادان روزنامه‌ها و هفته‌نامه‌های وزین و مهم نیز هنگامی که در هر هفته با انبوه ده، بیست رمان روبرو می‌شوند و می‌خواهند چهار پنج رمان بدردیخور را برای بررسی انتخاب کنند، به دنبال دستچین کردن همین رمانها هستند. بنابراین در هر سال شاید بیشتر از پانصد رمان از میان مجموع رمانها، آنچنان که باید، بررسی نشوند؛ که البته از میان اینها هم در مرحله بعد تنها اندکی انتخاب می‌شوند تا دقیقتر مطالعه شوند. و تازه تعداد رمانهایی که منتقدان به هنگام بررسی سالانه ادبیات داستانی و یا بررسی رمانهای نودهه ۱۹۶۰، ذکری از آنها به میان می‌آورند، از این تعداد هم کمتر است. بررسی‌کنندگان نشریات، واسطه‌های بسیار مهمی برای تعیین سرنوشت رمان هستند؛ و شك نیست که به‌ناچار ایشان از خطا مصون نیستند. زیرا تعیین مرز بین «قابلیت» و «شاهکار بودن» بسیار دشوار است. چرا که ایشان از يك سو باید به سرعت کار کنند و از طرف دیگر رمانهای بسیاری هست که باید بررسی شود. البته دادگاه دیگری نیز برای تجدید نظر در رأی صادره وجود دارد که قضات آن همانا خوانندگان هستند. رمانهای بسیاری بوده‌اند که در بین انجمنهای خاص و یا گروهها و دستجات مشخص - از گروههای کوچک مثل دوستان نویسنده گرفته تا جامعه خاصی از روشنفکران، نسل، طبقه و یا قشر خاصی از

جامعه - مشهور شده‌اند. مثلاً رمان Lord of the Rings نوشته «تالکین»<sup>۳</sup>، ابتدا در بین خوانندگان جوان خود به شهرت رسید و در نتیجه به سوی نقادان برگشت و آنان ناگزیر آن را به‌طور خاص بررسی کردند.

چنانکه دیدیم رمان برای دستچین و مشهور شدن، باید مسیر طولانی را طی کند و این روند از برخی جهات، تا حدود زیادی به‌شانس بستگی دارد. از یک نظر این مسئله جزو پدیده‌های فرهنگی جامعه است و نیاز به بررسی جامعه‌شناسانه دارد. اغلب، رمانی بین گروهی خاص و در زمانی معین گل می‌کند، و تبلور و تجسم راه و روشی متداول، سلیقه‌ای خاص و یا طرز رفتاری مشخص می‌شود. هیجان عمومی که در اثر انتشار کتاب «مرد جوان خشمگین»<sup>۴</sup> در ده سال گذشته پیش آمد، گواه مشخصی بر این مدعا است. اما رمانها علاوه بر تجسم راه و روشی خاص، تا حدود زیادی معنی و مفهوم سلیقه و یا رفتار خاص اجتماعی را آشکار می‌سازند. رمانها محتوای خودشان را برای ما تشریح می‌کنند و آنها را می‌توان عمیقتر تجزیه و تحلیل کرد. این جنبه از رمان نه تنها در ادبیات داستانی کنونی، بلکه در ادبیات داستانی گذشته هم حائز اهمیت بوده است. البته این مسئله تنها در مورد رمانی صادق است که دست به کاوشی ناب زده باشد، و جالب بودن آن فراتر از صرفاً جاذبه اجتماعی آن باشد. به بیان دقیقتر، رمانی که از نظر نقد ادبی نیز مهم و ارزشمند باشد. البته نقد ادبی همیشه از منشأ اجتماعی و فرهنگی رمان مطلع بوده و از آن سود برده است. چه، پاسخ مثبت مردم به برخی از رمان‌نویسان همواره نشانه مهمی است از سلیقه، تمایلات و نیز مشغله فرهنگی جامعه. زیرا رمان‌نویسان

توان آن را دارند که جزئیات مسائل جامعه را که مورد علاقه خاص مردم آن جامعه است، به روشنی نشان دهند. رمان نویسان معمولاً اسطوره‌هایی را که زیاد مورد علاقه جامعه هستند واگو می‌کنند. مثل اسطوره ستایش برانگیز موفقیت، که در اثر «جان برین»<sup>۵</sup> به نام «اتاق فوقانی»<sup>۶</sup>، تجسم یافت؛ و یا از لحن زبانی و یا خلق و خویی خاص در اثرشان استفاده می‌کنند؛ و این مورد اخیر دلیل اساسی بخشی از موفقیت «همینگوی» است. همچنین ممکن است ایشان در اثر خود به بخشهایی از جامعه پردازند که قبلاً فراموش شده است، مثل اثر «شنبه شب و یکشنبه صبح»<sup>۷</sup> «آلن سیلیتو»<sup>۸</sup>؛ و یا مثل «بیگانه» «کامو»، تصویری از نگرش مردی به خود را ارائه دهند. علاوه بر این ممکن است آنها سعی کنند نوعی انسجام مشترک به مخاطبان تازه خود و یا فرهنگ گروه جدیدی از جامعه بدهند؛ مثل همان تأثیری که رمان *The Catcher in the Rye* «سالینجر»<sup>۹</sup> روی مخاطبان جوان خود گذاشت. همه این کارها جزء آثار مهم و پرمفهوم رمان است.

وضعیت رمان در انگلستان پس از جنگ، از جهت انقلاب در شکل، چندان تعریفی نداشته است. اما رمان در انگلستان رهبری کنکاشی نسبتاً جدی در نحوه زندگی مردم را برعهده داشته است. برخی از رمان نویسان مانند «لارنس درل»<sup>۱۰</sup>، «آیریس مرداک»<sup>۱۱</sup>، «ساموئل بکت» شیوه بسیار تجربیی را در رمان نویسی پیش گرفته‌اند؛ و کسان دیگری همچون «کینگزلی امیس»<sup>۱۲</sup>، «جان وین»<sup>۱۳</sup>، «آلن سیلیتو» و «انگس ویلسون»<sup>۱۴</sup>، بیشتر هم و غم خود را صرف کاوش در شیوه‌های جدید تجزیهات اجتماعی و نحوه نگرش تازه به وضعیت کنونی جامعه

کرده‌اند. «آیریس مرداک» یکبار گفته بود که در واقع دو نوع رمان داریم: **رمان بلورین و شفاف**، که بیشتر متوجه خالص کردن «طرح» و نقشه دقیق ریختن برای طرح رمان است؛ و **رمان روزنامه‌ای**، که با حوادث تصادفی زندگی سروکار دارد و سعی دارد واکنشی حسی در برابر واقعیت دست اول و مستقیم نشان دهد. و بعد توضیح داده بود که دو عنصر مورد احتیاج رمان است: یکی «حس اسطوره» و دیگری «احساس واقعیت». در رمان معاصر یعنی رمان زمان ما، خواننده بیشتر مجذوب آن احساس واقعی بودن می‌شود. زیرا رمان کنونی واقعیات و تجربیات اطرافش را برایش توضیح می‌دهد و در چارچوب دنیای پیرامونش تعلیماتی را به او می‌دهد. اما همه رمانها، حتی آنهایی که با جزئیات بیشتر و مفصلتر نوشته می‌شوند، نوعی ساختمان آگاهانه و دقیق دارند؛ یعنی شگردهای هنری در آنها به کار رفته است؛ و اگر می‌بینیم که رمان کنونی انگلستان بر عنصر واقعیت بیش از تخیل بها می‌دهد، احتمالاً دو دلیل دارد: اول آنکه پس از جنگ، دنیای ما تغییرات زیادی کرده است و ما مجبوریم به دنبال راههای جدیدی برای مشاهده و درک جهان باشیم؛ و دوم آنکه ما وارث بلافصل تجربیات عظیمی در عرصه رمان نویسی معاصر هستیم. تجربیاتی که حاصل کار نویسندگان اوایل این قرن چون «هنری جیمز»، «جیمز جویس» و دیگران است، و آنقدر وسیع و بنیادی است که نویسندگان امروز احساس می‌کنند که دیگر نمی‌توانند جلوتر بروند. مع هذا هر روز که می‌گذرد نشانه‌های بیشتری از حرکت رمان به سوی دوره جدیدی از تغییرات صوری و شکلی در انگلستان دیده می‌شود؛ که البته چنین حرکتی قبلاً در

فرانسه و امریکای شمالی آغاز شده است. گرچه این تجربیات همانند تجربیات نویسندگان نوگرای اوایل قرن نیست و بنابراین چندان قابل ذکر نیست. اما تجربیات آنها روشی است جهت درك عمیقتر ماهیت تجربیات کنونی؛ چه از این نظر که ایشان این تجربیات را مفصلتر و با جزئیات بیشتری تشریح می‌کنند، و هم اینکه سعی دارند به ساختمان داستانی متناسب با این تجربیات دست یابند.

## نقد رمان

«آیریس مرداك» می‌گوید: «رمان الزاماً باید دو کار را انجام دهد: یکی اینکه به کشف و شناخت جهان خارج از خود نائل آید و دیگر به اکتشافی در خود دست زند؛ یعنی به کشف زبان، ساختمان و شکلش پردازد». و اگر قرار باشد که ما به عنوان خواننده، پی به ماهیت رمان ببریم، باید قادر باشیم که هم در واقعیت رمانی خاص غرق شویم، و هم اینکه از آن دور شده، زیر و بم شکل اثری را خوب بررسی کنیم و مایه‌ها و پیچیدگی‌هایش را نیک بنگریم. علاوه بر این، باید خود به تنهایی قادر باشیم تا قوت و قدرت تجربیات اثری خاص را ستایش کنیم و همچنین هنرش را ببینیم. و نیز برای اینکه قادر باشیم آن را بهتر بررسی کنیم، باید بتوانیم هنر آن را با هنر دیگر رمانها مقایسه کنیم. کار نقد ادبی پرداختن به سئوالاتی است که با هر دو نگرش سروکار دارد؛ یعنی از يك طرف می‌خواهد سئوالاتی مشخص راجع به اثری خاص - مثل این شعر، این نمایشنامه و این رمان - که مورد علاقه ماست، بکند تا بدین ترتیب بتواند آن را

به عنوان تجربه‌ای مجزا و منحصر به فرد شناخته و ستایش کند؛ و از طرف دیگر چند قدمی عقب بیاید و آن را با دیگر آثار مقایسه کند. یعنی سئوالاتی عمومی و کلی راجع به چند و چون شکل اثر، تاریخ آن و سنتی که پشت سر دارد و همچنین معنی اجتماعی و اهمیت آن بکند. کار عمده نقد - که نوعی عکس‌العمل ذهنی در برابر کتابی خاص است - هنگامی آن‌چنان که باید، رشد و بسط می‌یابد که آثار را بایکدیگر مقایسه کند و به هم ربط دهد؛ و این بدان معنی است که به درک کلی از صفات و ویژگیهای شکل این قالب هنری‌ای که نویسنده به عنوان وسیله‌ای بیانی از آن استفاده می‌کند، دست یابد. از نظر هر نویسنده، نوشتن رمان کاری است تا حدودی فردی، و یا در واقع نوعی کوشش است جهت نظم‌دادن به تجربیات و بینش منحصر به فرد نویسنده، در شکلی مناسب و رضایت‌بخش. ولی رمانها با گذشته خود نیز ارتباط دارند، و هر نویسنده تلقی مشخصی از راه و رسم قالب هنری‌ای که انتخاب می‌کند دارد. و یا حداقل نسبت به ذخایر تجربی‌ای که می‌خواهد از آنها استفاده کند، شناخت دارد. از نظر منتقد ادبی که از بیرون نگاه می‌کند، رمان گرچه کاری فردی است، اما به سنن مرسوم و جامعه مشترک رمان نیز تعلق دارد؛ که البته ممکن است این سنن را نیز تغییر دهد.

بنابراین نقد، بین سئوالی خاص و سئوالی عام یعنی اینکه «این رمان خاص چیست؟» و «رمان به‌طور کلی چیست؟»، دائماً در نوسان است. هدف نقد نیز کشف راههایی است تا بتوان درباره هر دوی این سئوالات بحث و کنکاش کرد. چرا که نقد صرفاً واکنشی در برابر مجموعه‌ای از کتابها نیست، بلکه شیوه‌ای است تا از

طریق آن بتوان درباره کتابها بحث کرد؛ و همچنین یافتن زبان مناسبی است تا بتوان به عنوان خواننده تجربیات خویش را بیان کرد. نقد لزوماً باید فراگیر و جامع باشد، و این بدان معنی است که نظریات ذهنی نباید از جنبه‌های عملی کار پیشی بگیرد. یعنی تنها نباید بحث روی یک نوع کتاب یا یک نوع شعر متمرکز شود.

- ۱) Anthony Trollope رمان‌نویس انگلیسی (۱۸۱۵-۱۸۸۲).
- ۲) Ian Fleming نویسنده اسکاتلندی (۱۹۰۶- ) .
- ۳) John Tolkien نویسنده انگلیسی (۱۸۹۲-۱۹۷۳).
- 4) Angry Young Man
- ۵) John Braine نویسنده انگلیسی (۱۹۲۲- ) .
- 6) Room at the Top
- 7) Saturday Night and Sunday Morning
- ۸) Alan Sillitoe نویسنده انگلیسی (۱۹۲۸- ) .
- ۹) Jerome David Salinger نویسنده آمریکایی (۱۹۱۹- ) .
- ۱۰) Lawrence Durrell نویسنده و شاعر انگلیسی (۱۹۱۲- ) .
- ۱۱) Iris Murdoch نویسنده ایرلندی (۱۹۱۹- ) .
- ۱۲) Kingsley Amis نویسنده انگلیسی (۱۹۲۲- ) .
- ۱۳) John Wain نویسنده انگلیسی (۱۹۲۲- ) .
- ۱۴) Angus Wilson نویسنده انگلیسی (۱۸۹۵- ) .

## □ تعریف رمان

مالکام برادبری

تعریف رمان از تعریف قالبهای دیگر ادبی همچون شعر و نمایشنامه، بسیار مشکلتر است؛ و به همین دلیل هم به هنگام بحث درباره آن در نقد ادبی، با اشکالات زیادتری مواجه می‌شویم. برای این تعریف ناپذیری رمان، دلایل مختلفی می‌توان ذکر کرد. رمان نویسی در انگلستان در قرن هجدهم پا گرفت؛ و این دوره‌ای بود که تعاریف سنتی در مورد قالبهای دیگر ادبی (مثل شعر و نمایش)، بسیار جا افتاده بود و رمان با تمایلی قوی برضد تعاریف رسمی به میدان آمد. علاوه بر این، از همان ابتدا بر ناب بودن و نو بودن رمان تأکید می‌شد؛ و نیز بر اینکه این قالب تازه سر مبارزه با راه و رسم متعارف ادبی را دارد و یا حداقل می‌خواهد به طور بنیادی آنها را اصلاح کند؛ و شاید این همان راز مناسب بودن اصطلاح رمان (Novel به معنی نو و جدید است. م) است. و باز اختلاف است که طول و اندازه رمان چقدر باید باشد. یعنی قطر آن - برحسب طولش - چقدر باید

باشد، و یا تا چه حد می‌تواند تجربیات متنوع را در بر گیرد. و این مهم است، زیرا همان‌طور که «پرسی لایک»<sup>۱</sup> در «فن داستان‌نویسی»<sup>۲</sup> اش می‌گوید: «به محض اینکه قسمتی از رمان را خواندیم، آن قسمت در خاطرمان ذوب می‌شود و تغییر و تحول می‌پذیرد. حتی هنگامی که آخرین صفحه رمان را ورق می‌زنیم، بخش عظیمی از کتاب و آن جزئیات ظریف و دقیقش از قبل در نظرمان، مبهم و مشکوک شده است». و بالاخره واقعیت این است که نقد ادبی در گذشته اغلب فقط «شعر و نمایشنامه» را قالبهای قابل احترام و مهم می‌دانسته است، و تنها مدتی است که از دل و جان پذیرفته که رمان هم می‌تواند به همان اندازه پیچیده، خودآگاه و جدی باشد. به همین دلیل هم نقد ادبی در گذشته هم و غم خود را بیشتر مصروف شعر و نمایشنامه می‌کرده، و وقتی هم که به سروقت رمان آمده، اغلب از شیوه‌ها و معیارهای مبسوط و دقیقی استفاده کرده که به هنگام نقد شعر و نمایشنامه از آنها استفاده می‌کرده است.

### رمان در برابر شعر و نمایشنامه

می‌توان غزلی را دقیقاً و کلمه به کلمه بررسی کرد، اما رمان کمتر تن به چنین تحلیلی می‌دهد. البته می‌توان تکه‌های خاصی از رمان را انتخاب کرد و جزئیاتش را دقیقاً مطالعه کرد و به درک درستی از مایه‌ها و قدرت فردی نویسنده‌اش نائل آمد (و مثالهای موفق و خیره‌کننده‌ای این موضوع را تأیید می‌کند)؛ اما هنگامی که نوبت به تجزیه و تحلیل ساختمان کلی اثر و ترسیم نقشه کامل رمانی - که آن تکه‌ها فقط بخش

کوچکی از آن را تشکیل می‌دادند - می‌رسد، کار، دشوار می‌شود؛ و ضعف اصطلاحات ما همچون طرح، شخصیت پردازی، توصیف و غیره، آشکار می‌گردد. چرا که اگر منتقدان رمان، همچون مواعی که درباره غزلی بحث می‌کنند، فقط به کیفیتهایی مثل حال و هوا، صورخیال و قوت و قدرت زبانی رمان توجه کنند، کاری نکرده‌اند. (البته توجه دارید که غزل هم مثل رمان کلی است از اجزاء هماهنگ؛ اما دست منتقد در تجزیه و تحلیل آن بیشتر باز است، و منتقد می‌تواند هم به کلیت آن پردازد و هم درباره اجزایش بحث کند.) همچنین ما باید بتوانیم همگام با پیشرفت و تحول رمان، تعریف کاملی از ساختمان آن ارائه دهیم، و نیز نیرو و قوه محرکه آن را که حاصل بسط و گسترش کامل محیط اثر است، تجزیه و تحلیل کنیم. ممکن است بتوانیم ساخت و کار یک بند (Paragraph) از رمان را دقیقاً نشان دهیم و حتی به نحوه ارتباط آن با عمل عمده‌تر داستان اشاره کنیم؛ ولی هنگامی که می‌خواهیم درباره عمل داستانی (Action) و نیز جهان وسیع و کاملی که این عمل در آن هدایت می‌شود به بحث پردازیم، مواجهه با اشکال می‌شویم. علاوه بر این، نزدیکی منحصر به فرد رمان به زندگی، و دغدغه‌اش درباره تجربیات و احساس بلافصل و مستقیم از مکان و زمان خاص (یعنی هم‌الان و هم اینجا) آن، اشکالات عدیده‌ای را باعث می‌شود. زیرا خواننده می‌تواند شعری را در چارچوب تخیل خود شعر و قوانین مرسومش مطالعه کند، اما رمان به زبانی گرایش دارد که نه تنها چندان فاخر نیست، بلکه به کاربرد عادی و معمولی زبان نزدیک است. و خواندن آن به این جهت به مذاق ما خوش می‌آید که در مجموع،

شبيه تجربيات بلافصل و آشنای خودمان از مردم، مکانها و احساسمان از زندگی است. باید دانست که رمان اغلب بر واقعی بودن آنچه که توصیف می‌کند، تأکید دارد و علاوه بر این، این قالب از هنر قادر است تا از امتیازهای زبان شاعرانه و دارای سبک هم در عالیترین سطوح، استفاده کند.

رمان از آن رو ساختمان پیچیده‌ای دارد که مفصلتر از شعر است، و اشکال متنوعتری از زندگی را موضوع کار خود قرار می‌دهد. همچنین خوانندگان متفاوت‌تری را جذب می‌کند. خوانندگانی که سلیقه‌ها و گرایشهایشان، متنوعتر و متفاوت‌تر از خوانندگان شعر است. و مهمتر از همه اینکه عناصر، قوانین و تمایلاتش را با وضوح کمتری بیان می‌کند. اما شعر معمولاً شخصیتش را خیلی ساده و راحت به خواننده معرفی می‌کند، و خواننده به سرعت می‌فهمد که این یا آن شعر چیست. زیرا قوانین و مرزهای شعر، مشخص و معلوم است. علاوه بر این، محور و اوزان، شکل چابی و ظاهر خاص و معینی دارد، و معمولاً از طریق صفحه‌بندی و لحنی که ارائه می‌دهد می‌توان فهمید که چه نوع شعری است. اما تعیین چنین مرزبندیهای دقیقی در رمان، غیرممکن است. حال آنکه ما به سرعت شکل و شمایل غزل را می‌شناسیم و فوری به درك کلی از نوع احساس و اندیشه‌ای که می‌تواند در پر داشته باشد، می‌رسیم. حتی اشعاری که مفصلترند مانند حماسه، برای معرفی شخص عمده و ماهیت قهرمانانه او، از شیوه‌هایی قراردادی و معین (مثلاً شیوه استمداد از الهه هنر برای الهامبخشی) استفاده می‌کنند (گواینکه اخیراً برخی کوششهایی کرده‌اند تا قالبهای گذشته را بشکنند، و این حرکت به‌خصوص در شعر

جدید مشهود است؛ مثل حماسه مسخره «دون ژوان»<sup>۳</sup> «باپرون»<sup>۴</sup>، و یا ضد حماسه «سرزمین بی حاصل»<sup>۵</sup> «ت. س. الیوت»<sup>۶</sup>). به هنگام ارائه نمایش نیز، باید از قواعد و عناصر مشخصی استفاده کرد. مثلاً در نمایش با بازیگر، صحنه، مخاطب و عرف و سنت خاص تئاتری روبرو هستیم که چارچوب خاصی از نظر شکل، به کار می‌دهد. اما رمان از این امتیازها و قوانین محروم است و به همین دلیل هم تعریفش تا این حد دشوار است.

## رمان چیست؟

منتقدان ادبی به دلایلی که شرح آن رفت، جواب به این سؤال را دشوار می‌دانند. مثلاً زبان رمان، نثر است و این زبانی است که ما به هنگام صحبت، مباحثه و نوشتن از آن استفاده می‌کنیم. بنابراین مشکل می‌توان فوری رمان را از کتابهای دیگر منشور تشخیص داد. به بیان دیگر، مشکل می‌توان با استفاده از ویژگیهای فنی و ساختمانی معمول هر رمان، رمان را از کتاب تاریخ، زندگینامه، شرح وقایع (Reportage) و یا کتاب جامعه‌شناسی بازشناخت (و شاید «هنری فیلدینگ»<sup>۷</sup> هم به همین دلیل عمداً رمان بسیار مشهورش را «تاریخ زندگی تام جونز»<sup>۸</sup> نامید). البته رمان هم مثل شعر و نمایش، بر تخیل استوار است؛ گرچه گاهی عمداً به عنصر «ساخت داستانی» (Fictiveness) کمتر اهمیت می‌دهد. علاوه بر این، مشکل بتوان رمان را با نوع کارکرد، شکل و تأثیری که می‌خواهد بر خواننده بگذارد و یا نوع ارتباطی که با دیگر رمانها دارد، تشخیص و تمیز داد. البته مشخص نبودن شکل و قالب رمان و اینکه شباهت زیادی با

صحبت‌های عادی مردم و یا شرح وقایع دارد، و نیز اینکه می‌تواند جزئیات اتفاقات و تجربیات روزمره را شرح دهد، و همچنین اینکه ساختمانش انعطاف لازم را جهت بسط و گسترش کلاف پیچ در پیچ تجربیات را - که ضمناً در زندگی عادی بسیار کم و با فاصله از هم اتفاق می‌افتد - دارد، موجب شده تا رمان از این وسط سودی ببرد و دست به کشفیات نو بزند. هنگامی که شروع به خواندن رمانی می‌کنیم، کمتر احتمال دارد از قبل بدانیم که نوع اتفاقات و یا درونکاویرهایی که رمان نویس قصد دارد درباره آنها بنویسد، از چه قرار است؛ و یا تا چه حد از نظر ذوق و سلیقه به نویسنده نزدیکیم؛ و یا تا چه اندازه از زبان داستانی او خوشمان می‌آید. رمان فاقد ویژگیهای مشترک و دقیق قالبهای دیگر است، و اتفاقاً همین هم باعث شده که از این فقدان سود برد. رمان نویسان از منش مختلط و چندگانه، و انعطاف‌پذیری وسیع و متنوع رمان، به شیوه‌های مختلف، استفاده کرده‌اند. «دانیل دفو» در یکی از رمانهای متعلق به دوران اولیه رمان نویسی، یعنی «مول‌فلاندرز» (۱۷۲۲ م.)، از خصوصیت بالقوه تحت اللفظی و واقعی بودن نثر رمان استفاده کرده، رمان خود را با این عبارات شروع می‌کند:

«از آنجا که نام من در تواریخ و اسناد «نیوگیت»<sup>۹</sup> و «الدبیلی»<sup>۱۰</sup> زیاد مشهور شده و همچنین هنوز مسئله مهمی راجع به رفتار و سلوک خاصم روشن نشده، نباید از من انتظار داشته باشید که نام و یا اعتبار خانوادگیم را روی این اثر بگذارم. شاید پس از مرگم بشناسندم. ولی در حال حاضر حتی اگر بی‌هیچ استثنایی و بی‌هیچ قید و شرطی درباره نوع اشخاص و جنایت، عفو عمومی

صادر کنند، درست نیست که شناخته شوم.  
 ولی همین قدر باید بگویم که بعضی از بدترین  
 رفقای من که دستشان از آسیب رساندن به من کوتاه شده  
 (چون همان طور که انتظار داشتم بعضی با پای خودشان  
 و برخی دیگر با طناب دار، از دنیا رفته اند)، مرا  
 «مول فلاندرز» صدا می کردند و شما هم احتمالاً به من اجازه  
 و جرأت خواهید داد تا تحت همین نام برایتان بگویم  
 که چه کسی بوده ام و چه کسی هستم.»

گرچه آنچه خواندیم داستان بود، ولی در این رمان،  
 مکانهای واقعی و مخاطرات ملموس به عنوان واقعیات  
 ارائه می شود؛ و رمان نویس دائماً به حقایق، واقعیات و  
 چیزهای موجود متوسل می شود. علاوه بر این، همه اینها  
 در جهان هم عصر ما قرار داده شده اند و نه در جهانی  
 موهوم و من درآوردی. و حتی طوری وانمود می شود که  
 نام داستانی شخصیت اصلی به اجبار و به دلیل رازداری،  
 به جای اسم واقعی او به کار برده شده است. علاوه بر  
 اینکه رمان به دلیل اتفاق افتادن در جهانی واقعی، به  
 صحت و اعتباری خاص دست می یابد، با زبانی واقعی  
 نیز تقویت می شود. این زبان، زبانی است آشنا و عادی.  
 همچنین معنی لغوی و تحت اللفظی دارد. چنانکه انگار  
 در رمان «مول فلاندرز»، زنی عادی با زبانی نسبتاً  
 معمولی، در حال گفتن داستان خود است؛ و این داستان  
 به شکل یادآوری خاطرات است، و زن می خواهد اتفاقات  
 و تلقیهای واقعیش را از جهان برایمان تصویر کند.  
 البته همه رمانها به واقع نمایی «مول فلاندرز» نیستند.  
 علاوه بر این، همه رمانها در پی استفاده کردن از ارتباط  
 زندگی و هنر به این شکل، نیستند. اما آنچه مهم است،  
 این است که ما در اینجا به زبانی برمی خوریم که فقط

معنی عادی و تحت‌اللفظی دارد و این زبانی است که هیچیک از هنرهای قبل از این، بدان دست نیافته بودند. «مول فلاندرز» عمداً از استفاده از قراردادها و شیوه‌های فنی مرسوم جهت لفاظی و جلوه‌فروشی، که همدم و همراه دیگر قالبهای ادبیات گذشته بوده، سر بازمی‌زند؛ و در عوض این احساس را به ما القاء می‌کند که چارچوب این نوع از ادبیات، باید از اسکلت و ادراکاتی نشأت گرفته باشد که حاصل مشاهده، یادداشت برداری و نظم‌دادن به تجربیات طبیعی فردی عادی است؛ و این یعنی تأکید زیاد بر جزئیات و خصوصیات زندگی.

و اما از آن طرف، اگر این بار کتاب دیگری را - مثلاً رمان «زندگی و عقاید تریسترام شندی» (۱۷۶۰-۱۷۶۷ م.) «استرن» را - جهت بررسی انتخاب کنیم، با شیوه کاملاً متفاوتی از نحوه استفاده از این وسیله هنری یعنی رمان، روبرو می‌شویم. رمان «استرن» بنایش بر نوعی شوخی، یعنی اینکه «داستان دقیقاً جز داستان چیز دیگری نیست»، گذاشته شده است. و او به گونه‌ای که خواننده را سردرگم می‌کند، از وضع و حال قصه‌گوییش یعنی «تریسترام»، جهت مسخره کردن قواعد و معنی تحت‌اللفظی و عادی‌ای که نثر این قالب جدید (در آن دوران) داشت، استفاده می‌کند. «استرن»، «پیشگفتار و اهدائیه» کتابش را به جای اینکه در اول کتاب بیاورد، در وسط کتاب می‌آورد؛ یک فصل از کتابش را حذف می‌کند و بعد محتوای این فصل را بعداً در جای دیگری، برای خواننده بازگو می‌کند. همچنین او طوری از نحوه مرسوم نوشتن، خواندن، چاپ و نیز تفاوتی که بین زمان داستانگویی و مدت زمانی که طول می‌کشد تا خواننده آن مطالب را بخواند، استفاده می‌کند که

خواننده بخندد. مثلاً می نویسد:

«آیا این مایه خجالت و شرمساری نیست که دو فصل از آنچه را که گذشته است با پایین رفتن از دو پله بنویسیم؟ چون هنوز از پله اول آن طرفتر نرفته‌ایم و پانزده پله دیگر مانده تا به انتهای آن برسیم. و تا آنجا که من می‌دانم و همان‌طور که پدرم و عمویم «توبی» وقتی که حرفهای خوشمزه می‌زدند می‌گفتند، ممکن است فصول کتاب به تعداد پله‌ها باشد...»

رمان «استرن» اعتراضی بود علیه قوانین مشترک و یکسانی که این قالب جدید در آن دوران، پذیرفته بود. مثلاً بسیاری از نویسندگان قرن هجدهم، رمان خود را با تولد قهرمان داستان‌شان شروع می‌کردند؛ و «استرن» رمان خود را به طعنه، با افکار و احساسات قهرمانش آغاز می‌کند. علاوه بر این، رمان «استرن» به ما گوشزد می‌کند که تحت‌اللفظی و عادی بودن کلمات، جزء موهومات ادبی است، و رمانهایی مثل رمان «دفو» نباید ما را به اشتباه بیندازند و فکر کنیم که زبان داستان کم‌ارزستر از زبان شعر است و یا اینکه رمان فاقد راه و رسم، ساختمان و توان خاص خود جهت ایجاد «ساخت قوی داستانی» است. ساخت داستانی که همیشه لزوماً به شیوه مسخره‌آمیز «استرن»، از آن استفاده نمی‌شود. رمانها اغلب مثل زندگی‌اند. البته نباید به این امر چنان بها داد تا فراموشمان شود که رمان زندگی نیست. رمان زندگی را ابداع و خلق می‌کند و بعد جزئیات هرآنچه را که ابداع کرده است، تحت کنترل درمی‌آورد، آماده می‌کند و از آنها سود می‌برد. این ابداع از طریق زبان انجام می‌گیرد؛

و این بدان معناست که حتی آخرین کلمه‌ای که نویسنده می‌نویسد، به وسیله خودش دوباره بررسی می‌شود. و نیز اینکه داستان و رمان «ساخته» می‌شود. پس چنان که دیدیم، چون می‌توان رمانهای متنوع و متفاوتی خلق کرد و این قالب در برابر انواع و اقسام ساختارها و نظامها انعطاف نشان می‌دهد، تعریف آن بی‌نهایت مشکل است. تعریفی راهم که «ا. م. فورستر»<sup>۱۱</sup> در کتاب «جنبه‌های رمان»<sup>۱۲</sup> - که به سال ۱۹۲۷ میلادی نوشته شد - از یکی از نقادان فرانسوی گرفته، مشهور کرده و در دهانها انداخته، آنقدر مبهم و نامشخص است که صحت آن غیرممکن است. بنا به تعریف او «رمان داستانی است منشور، با طول و حجمی مشخص»، که بعد اضافه می‌کند که طول رمان نباید کمتر از ۵۰۰۰۰ کلمه باشد. البته این تعریف، رمان را از شعر، نمایشنامه و داستان کوتاه، و همچنین «نوشته‌های منشور غیر داستانی» جدا می‌کند. و علاوه بر این شاید تلویحاً به ویژگیهای مشخص دیگر رمان نیز اشاره کند. مثلاً اگر طول رمان مهم باشد، می‌فهمیم که چارچوب و ساختمان رمان، حجم مشخصی دارد؛ و یا اگر رمان حتماً باید منشور باشد، در می‌یابیم که رمان از محدوده خاصی از زبان استفاده می‌کند و بالاخره اگر رمان «داستان» است، به این نتیجه می‌رسیم که «واقعیت» در رمان، با تسلط نویسنده بر عناصر داستانش و قوه خلاقیت او کاملاً درهم می‌آمیزد. اما از سوی دیگر، به آثار بسیار زیادی بر می‌خوریم که مطابق با تعریف فورستر - از رمان - هستند، ولی منتقدان آنها را رمان نمی‌دانند. مثلاً رمانسها (داستانهای عاشقانه پرماجرایی منشور قرون وسطی نظیر «داستانهای آرتور شاه»<sup>۱۳</sup> «مالوری»<sup>۱۴</sup>

و یا تمثیل‌های اخلاقیی نظیر «سیر و سلوک زائر»<sup>۱۵</sup> «جان بانین»<sup>۱۶</sup> و طنزهای اخلاقیی مثل «سفرهای گالیور»<sup>۱۷</sup> «جاناتان سويفت»<sup>۱۸</sup>، مطابق با این تعریفند، ولی رمان نیستند. و این درحالی است که در قرن نوزدهم هم حتی رمان نویسانی مثل «ناتانیل هاو ثورن» و «هنری جیمز» بین رمانس و رمان، تفاوت قائل می‌شدند و همیشه می‌دانستند که هر بار در حال نوشتن کدامیک از این دو نوع داستان هستند. به همین علت هم «هاو ثورن» در مقدمه داستان «خانه‌ای با هفت شیروانی» (۱۸۵۱ م.) خود - که اثری نئوگاتیک (داستان دلهره‌آور نو) درباره لعن و نفرینی است که دامنگیر خاندانی نئوانگلیندی شده - تأکید می‌کند که:

«هنگامی که نویسنده‌ای اثر خود را «رمانس» (داستان پرماجرایی عاشقانه) می‌نامد، حتماً نباید نتیجه گرفت که او خواسته مدعی نوعی آزادی از قواعد - چه از نظر شیوه و چه از نظر مصالح کار - شود و اگر نوشته خود را رمان می‌نامید، نمی‌توانست خود را مستحق چنین چیزی بداند. زیرا انتظار ما از قالبی به اسم رمان آن است که در پی تشریح جزئیات دقیق وقایع باشد، یعنی فقط به وقایع ممکن متوسل نشود، بلکه به دنبال ترسیم سلسله‌ای از تجربیات محتمل و عادی افراد باشد.»

و این گفته نشانگر آن است که عنصر برجسته «واقعیت» و «واقعگرایی» جزء بخش مهمی از تعریف رمان است. با این وجود در قرن نوزدهم بحث و مناقشه شدیدی از دو سو در این مورد، در جریان بوده است. مثلاً اگر «ترومن کپوئی» اصرار و پافشاری نمی‌کرد که داستان «قتل عمد»ش - که با استفاده از تحقیقات مفصل

و دقیق پیرامون قتلی واقعی در «کانزاس»<sup>۱۹</sup> نوشته شده بود - رمان است، و نمی‌گفت که او در نهایت به هنگام نوشتن آن به جای پیروی از واقعیت صرف، اصول زیبایی شناسی و هنر را مد نظر داشته است، احتمال داشت نوشته او را جزء مطالب غیر داستانی به‌شمار آورند. باری. علی‌رغم تعریفی که «فورستر» پیشنهاد کرده، تعریف و شناخت رمان همچنان دشوار است؛ اما می‌توان مطمئن بود که بین دو قطب «رمانس» و «مطالب واقعی داستانی» (Non - Fiction) قرار دارد.

در واقع برای تعریف این قالب لازم است که حتماً نوع خاصی از واقعگرایی را در رمان به رسمیت بشناسیم. مطمئناً قدمت رمانس منشور، به پیش از رمان مورد نظر ما می‌رسد. رمان را از زمانی می‌توان به عنوان يك قالب و راه و رسم تازه به حساب آورد که با آگاهی از وجود خویشتن، و درك آگاهانه از هویت مشترك و یکسانش، پا به‌صحنه گذاشت. و این زمان مطمئناً پس از سال ۱۶۰۵ و زمانی بود که «سروانتس» برضد رمانس قرون وسطی، واکنش نشان داد و باد غرور «دن‌کیشوت» زمانش را به طرزی خنده‌دار خالی کرد. هدف طنزآمیز سروانتس از این کار آن بود که موجبات سقوط و نابودی انبوه عظیمی از رمانسهای بدساخت و بدشکل آن دوران را که مورد تنفر عده زیادی بود، ولی به طرز عجیبی بخش عظیمتری از بشریت آن دوران را (من جمله خود دن‌کیشوت اغفال شده را) شیفته و مفتون خود کرده بود، فراهم آورد. در حقیقت، برای تشریح و توضیح پدیده‌ای به نام رمان تا حدودی به تحلیل‌های تاریخی، اجتماعی و نیز ادبی نیازمندیم. قالب رمان مقارن با نوع جدید شناخت و درك بشر از زندگی است

و ما معمولاً پیدایش آن را با ظهور و اوجگیری «تجربه-گرایی Empiricism علمی» و نیز تفوق و تسلط اجتماعی طبقه بورژوازی، [طبقه متوسط صنعتگر قدیم و سرمایه‌دار فعلی] مرتبط می‌دانیم. همچنین، ظهور رمان مقارن با پیروزی تاریخی نثر مکتوب به‌عنوان وسیله‌ای برای تحلیل تجربی، شرح وقایع و بحث و بررسی‌های استدلالی است. رمان متعلق به دوره‌ای است که بشر دیگر به طرزی مرموز و حماسی به جهان پیرامون خود نمی‌نگرد. و همان‌گونه که دوتن از نقادان یعنی «رابرت اسکولز»<sup>۲۰</sup> و «رابرت کلاگ»<sup>۲۱</sup> در کتابشان با نام «ماهیت روایت»<sup>۲۲</sup> (۱۹۶۶ م.)، نوشته‌اند، «رمان نوع تجربی (Empirical) روایت است، و برای بسط و گسترش خود به ابزارهای دقیق اندازه‌گیری زمان و محیط، و نیز ادراک دقیق از نظام علی و معلولی بین بشر و طبیعت - به‌جای بشر و عوامل ماوراء طبیعت - محتاج است.»

با در نظر گرفتن همه این مسائل، شاید هنوز هم بهترین تعریف از رمان را «هنری فیلدینگ» کرده باشد. «فیلدینگ» در مقدمه داستان «جوزف آندروز»<sup>۲۳</sup> (۱۷۴۷ م.)، سعی داشته تا ماهیت قالبی را که در آن دوران تازه از دل قالبهای سنتی ادبی سردرآورده بود، بیان کند. او با استفاده از اصطلاحات ادبیات کلاسیک قدیم، کتابش را «حماسه‌خنده‌دار Comic منشور» می‌نامد. به نظر می‌رسد که گفته او کمی پیچیده باشد، ولی مطمئناً ما را به سوی عناصری که او احساس می‌کرده با تعریف رمان در ارتباط است، هدایت می‌کند. رمان، حماسه است؛ زیرا به‌جای اینکه مانند «مصیبت‌نامه» (Tragedy) از عملی (Action) محکم و دقیق و به‌هم‌فشرده

استفاده کند، از حوادث (Episodes) متنوع، سود می‌برد و بنابراین به حوادث محتمل و احتمالات زندگی نزدیکتر است. رمان او «حماسه خنده‌دار و مسخره» (Comic Epic) بود؛ زیرا با وجود اینکه مفصل و طولانی بود، سطح پایین و ملموس بود، و خودش را به تجربیات والا و جدی محدود نمی‌کرد، و همه طبقات جامعه و انواع و اقسام آداب و رفتار را دربر می‌گرفت. و منشور بود؛ یعنی می‌توانست سیری به هم پیوسته ولی آزاد و بی‌قید و بند، داشته باشد. با وجود این، رمان قالبی بود دارای سبک و اسطوره‌ای واقعی، و به‌جای تقلید و نسخه‌برداری صرف از زندگی واقعی، لحن و ساختمانی ابداعی و ابتکاری داشت. ممکن است تعریف «فیلدینگ» غیر مستقیم و غیرعادی باشد، ولی بر روی نکات مهمی انگشت می‌گذارد که می‌توان در تعریف قالب رمان از آنها استفاده کرد.

- 1) Percy Lubbock نقاد و نویسنده انگلیسی (۱۸۷۶-۱۹۶۵).
- 2) The Craft of Fiction
- 3) Don Juan
- 4) George Byron شاعر و نویسنده انگلیسی (۱۷۸۸-۱۸۲۴).
- 5) The Waste Land
- 6) Thomas Stearns Eliot نقاد، شاعر و نمایشنامه‌نویس انگلیسی آمریکایی-الاصل (۱۸۸۸-۱۹۶۵).
- 7) Henry Fielding رمان و نمایشنامه‌نویس انگلیسی (۱۷۰۷-۱۷۵۴).
- 8) The History of Tom Jones
- 9) Newgate
- 10) Old Baily
- 11) Edward Morgan Forster رمان‌نویس و نقاد انگلیسی (۱۸۷۹-۱۹۷۰).
- 12) Aspects of the Novel
- 13) Arthurian Stories
- 14) Thomas Malory مترجم و نویسنده انگلیسی (?-۱۴۷۱).
- 15) The Pilgrim's Progress

(۱۶ John Bunyan واعظ و نویسنده انگلیسی (۱۶۲۸-۱۶۸۸).

17) Gulliver's Travels

(۱۸ Jonathan Swift طنز و هجونیویس ایرلندی الاصل انگلیسی (۱۶۶۷-۱۷۴۵).

19) Kansas

20) Robert Scholes

21) Robert Kellogg

22) The Nature of Narrative

23) Joseph Andrews



# □ رمان و واقعگرایی

مالکام برادبری

در دوره‌های مختلف نظریات متفاوتی درباره‌گرایی رمان به واقعیت داده شده است. گاهی گفته‌اند که این گرایی کلید خوشبختی و سعادت رمان است؛ و گاهی هم آن را موجبات «پیشانی و گرفتاری» رمان دانسته‌اند. از نظر برخی از رمان‌نویسان همه اهمیت این قالب در این است که توان کاوش در همه جزئیات و آن مایه‌های غنی زندگی را دارد. ولی از نظر برخی دیگر (که نمونه‌های قابل ذکرشان رمان‌نویسانی بودند که در اطراف «هنری جیمز»، «جوزف کنراد» و «فورد مادکس فورد»<sup>۱</sup> جمع شده بودند) تسلیم‌شدن هنر داستان‌نویسی در مقابل - به قول هنری جیمز - «زندگی بدساخت با کارهایی احمقانه»، خطری است مبرم و مداوم برای رمان. در هر صورت، حقیقت این است که واقعگرایی رمان و آن جنبه تجربی و ارجاع‌دهنده‌اش به زندگی، معانی مختلفی در ذهن خوانندگانانش یافته است؛ و بجاست که برخی از راه‌هایی را که رمان می‌تواند طی کند تا

جزء آثار واقعگرا درآید، دقیقتر بررسی کنیم.

## رمان و واقعگرایی در جزئیات

واقعگرایی (Realism) به مفهوم ساده‌اش، یعنی جزئیات زندگی را دقیق و کامل منعکس کردن. ارائه جزئیات زندگی از جمله کارهایی است که ادبیات داستانی انجام می‌دهد؛ و رمان بیش از هر قالب دیگری می‌تواند حوادث و اتفاقات گذشته را به نحوی لذتبخش در خاطرمان زنده کند. با خواندن رمان احساس می‌کنیم که قضیه همان‌گونه است که رمان می‌گوید و همان‌طور است که نویسندگان احساس کرده؛ و یا زنجیره تجربیات رمان‌نویس واقعی است و مسئله همان‌طور به نظر می‌رسد که او می‌گوید. و اما در این باره، یعنی در مورد گرفتاریهای رمان‌نویس بیچاره از این نظر (که اغلب به همین دلیل هم از او انتقاد می‌شود)، «آنتونی تروپ» در رمانش با نام «فینیئس فین»<sup>۲</sup>، تعبیر جالبی دارد. او می‌نویسد: «رمان‌نویس ماهی قزل‌آلا را در ماه اکتبر [دهمین ماه سال] صید می‌کند و یا کبک را در ماه مارس [سومین ماه سال] شکار می‌کند؛ اما گل‌هایش (از نوع کوکبی) در ماه ژوئن [ششمین ماه سال] شکوفه می‌کند و پرندگان در پاییز چرچله می‌زنند». توانایی در مشاهده دقیق و درست جزئیات، و نیز جمع‌آوری جزئیات واقعی و مربوط به داستان، از جمله چیزهایی است که ما در رمان معاصر می‌بینیم و به فوریت آن را ستایش می‌کنیم. گوا اینکه در رمانهای گذشته نیز این نکات اغلب آموزنده‌اند، و از نظر تاریخی حقایقی را آشکار می‌کنند. البته در بعضی از رمانها به نظر می‌رسد که این

مشاهدات - تا حدود زیادی - اتفاقی باشد (گرچه در برخی دیگر این چنین نیست). حتی در رمانی که جزئیاتش بسیار دقیق و کنترل شده انتخاب شده است، به نظر می‌رسد که رمان نویس سعی داشته جزئیات چیزهایی را بیشتر تشریح کند که دقیقاً می‌شناخته. در هر صورت این قدرت مشاهده، چیزی بیش از توانایی درك حقایق، و نیز چیزی بیش از ارائه صرف برداشتها و احساسات است. از این رو به ناچار باید نام آن را «تفسیر» جزئیات گذاشت.

اکثر نویسندگان از توانایی‌ئی که رمان در اختیارشان می‌گذارد تا جزئیات لحظات خاص را پیورند، به نحوی استفاده می‌کنند. مثلاً «امیس» و «د. ه. لارنس» به عنوان دو نویسنده، هر کدام به شیوه خاص خود به جزئیات می‌پردازند. تأکید «امیس» بر واقعی بودن جزئیات است، حال آنکه «لارنس» بر ارتباط نوسمبلیستی (Neo - Symbolistic) آنها و یا - به قول «هنری جیمز» - بر کیفیت «تصویری و تزئینی» (Illustrative) آنها، تأکید می‌کند. و اما نویسندگان دیگر ممکن است بیشتر به جزئیات ظاهری محیط و جامعه توجه نشان دهند؛ و یا بیشتر به توصیف ظاهر اشخاص پردازند؛ و یا بیشتر ادراکات روان و درون اشخاص را تشریح کنند. و باز ممکن است عمدتاً خود رمان نویس این جزئیات را مشاهده و توصیف کند و یا جانشین او یعنی راوی داستان، این کار را بکند. نکته مهم این است که این توجه به جزئیات، بخشی از مشخصه و ویژگی والای داستان است. علاوه بر این، داستان بسیاری از چیزهایی را که بدانها می‌پردازد، ملموس و عینی می‌کند. بخشی از کار رمان آن است که روی شخصیت‌هایش نامهای مشخصی

بگذارد، ساخت روانی خاصی به آنها بدهد و یا آنها را در موقعیتهای اجتماعی - تاریخی خاصی قرار دهد. رمان به تجربیاتی می‌پردازد که منحصر به فرد و غنی است و در شرایط محیطی پیچیده‌ای انجام می‌گیرد. و این بدان معنی است که رمان به الگوهایی از روابط علی و معلولی و انگیزه‌های افراد توجه دارد، که پیچیده است؛ و نیز اینکه رمان هم حوادث اتفاقی را شامل می‌شود و هم حوادث محتمل الوقوع را. علاوه بر این، جزئیات رمان از دل حوادث و لحظات زاده می‌شود. شاید منظور «آیریس مرداک» نیز از اینکه رمان نویس توصیفگر است و نه «توضیح‌دهنده»، همین باشد. مسلماً بخش زیادی از معنی رمان را به جای اینکه با تفسیر عقلانی عبارات بشود فهمید، باید از آنچه که ارائه و نمایش می‌دهد فهمید. به همین دلیل هم به نظر می‌رسد که - به قول «رابرت لوئی استیونسن»<sup>۲</sup> - «شیفتگی داستان نسبت به جزئیات»، یکی از ویژگیهای رمان باشد. گرچه نباید تصور کرد که این توجه به جزئیات، به این معنی است که رمان حاصل وصل کردن جزئیات و لحظات به هم است. رمانی که پر از جزئیات و لحظات خاص است، ممکن است ساختمانی بسیار منظم و دقیق - مثل آثار «هنری جیمز» - داشته باشد، حال آنکه اثری دیگر مثلاً «آناکارنینا»ی «تولستوی»، با همین مشخصات، ممکن است ساختمانی آزاد، غیرجزمی و پرانعطاف داشته باشد. و اگر در رمانی بیش از حد حوادث اصلی و فرعی داشتیم، معنیش این نیست که در نهایت واقعیت از رمانی است که پرحادثه نیست. زیرا رمانی مثل «تریسترام شندی» که بر از این شاخه به آن شاخه پریدن بناشده، و نیز رمانهای «ویرجینیا ولف» که عامداً غیر

جمع و جور و شل و ول بسط یافته است (یعنی همان رمانهای برجسته «سیال ذهن» یا روانکاوانه)، بسیار دقیق شکل داده شده است و نظامی الگودار برجزئیات خاص هر یک از آنها حاکم است. پس منظورمان از واقعگرایی در رمان فقط واقعگرایی در جزئیات نیست.

## واقعگرایی در ساختمان رمان

یکی از نتایج توجه به جزئیات داستان، این شده که ما اغلب به جای اینکه به رمان به عنوان ساختمانی کامل و هماهنگ بنگریم، به خاطر اجزایش - مثلاً اشخاص، مکانها و صحنه هایش - آن را بخوانیم. ساختمان رمان همان الگوی فراگیری است که همه مصالح و اجزاء رمان بر طبق آن نظم داده می شود و معمولاً بحث درباره آن مشکلتر از چیزهای دیگر است. در اینجا می خواهیم بحثی را که در نقد ادبی بسیار شایع است پیش بکشیم، و آن این است که شناخت واقعگرایی در رمان از طریق «شناخت صرف ساختمان آن»، میسر است. در مقاله ای با نام «آداب و رسوم، اصول اخلاقی و رمان»<sup>۴</sup> که در مجموعه ای تحت عنوان «تخیل آزاد»<sup>۵</sup> (۱۹۵۰ م.) جمع - آوری شده، «لیونل تریلینگ»<sup>۶</sup> (یکی از منتقدان امریکای شمالی) می گوید که «رمان یعنی تلاش دائم برای دست یافتن به واقعیت. حوزه تحقیق رمان «جامعه» است، و مصالح تحقیقاتش هم همیشه آداب و رسوم اجتماع - که نشانگر ستمگری روح بشر است - بوده.» و بعد توضیح می دهد که رمان ادبیات جامعه متحول و متغیر سرمایه داری است و کارش هم تحلیل و بررسی نقش پول، اشراف مآبی، موقعیت اجتماعی و

طبقه است، و بدین وسیله ظواهر و واقعیات جامعه را تثبیت می‌کند. رمان اگرچه شیفته جزئیات زندگی است، ولی در ضمن آنها را موردسؤال قرار می‌دهد. بنابراین نابودی توهمات و جا انداختن واقعیات دقیق و صحیح، ساختمان یا «اسطوره رمان» را پی می‌ریزد. البته باید گفت که در واقع همه رمانها به این شکل نیستند، ولی اغلب رمانهای قرون هجدهم و نوزدهم چنین شکلی دارند. («تریلینگ» خود با ناراحتی اعتراف می‌کند که «رمانی را که شرح دادم آن‌طور که باید و شاید، در امریکا پا نگرفته است. چون امریکا فاقد تراکم و وحدت ملی - اجتماعی، و آداب و رسوم جا افتاده و یکدست است.»). به هر صورت، آنچه «تریلینگ» طرح کرده، آن است که، یکی از مضمونهای اصلی ادبیات داستانی «تلاش و کنکاش آن در جامعه برای دستیابی به واقعیت است»، و این کمک بسیار خوبی است تا از طریق آن شکل جا افتاده و کلاسیک رمان را تشریح و تبیین کنیم. ولی برای تبیین آن نخست باید یکدستی و واقعیت آداب و رسوم اجتماعی را بپذیریم، و سعی کنیم شکل و ساختاری متناسب برای بیان این آداب و رسوم بیابیم؛ و رمانهای کلاسیک همان اشکال مناسبند. رمانهای کلاسیک اشخاصی را به نمایش می‌گذارند که در تار و پود اجتماع حرکت می‌کنند و در پی دست یافتن به هویت شخصی، اخلاقی و اجتماعی خویشند.

مثلا قهرمان رمان «تام جونز» (۱۷۴۹ م.) «فیلدینگ» یعنی «تام»، بچه‌ای سر راهی است و در نظام جامعه جایگاه و موقعیت تثبیت شده‌ای ندارد. بنا براین آزادانه به بخشهای مختلف جامعه سر می‌زند، به شهر و روستا می‌رود و در بین طبقات پایین و عالی

اجتماع می‌گردد. و در این حال اصول ذهنی و انتزاعی جامعه را با معیارها و تمایلات خویش محک می‌زند. و سرانجام تبدیل به نماینده خیر و نیکی، منتها از نوع ساده و واقعیش، می‌شود. در داستان «اما»<sup>۷</sup> (۱۸۱۵ م.) «جین اوستن»، «اما وودهاوس»<sup>۸</sup> یعنی قهرمان زن داستان، شخصیتی است بسیار خیال‌پرست (Romantic)، و از نظر اجتماعی انواع و اقسام خطاها را مرتکب می‌شود. ولی بالاخره هر طور شده باید بفهمد که در نهایت کارهایش به لحاظ اخلاقی اشتباه بوده است؛ و وقتی می‌فهمد، با یکی از شخصیت‌های رمان یعنی آقای «نایتلی»<sup>۹</sup> ازدواج می‌کند؛ و «نایتلی» شخصی است که فضایل اخلاقی و اجتماعی را در رمان به هم پیوند می‌دهد. در داستان «میدل‌مارچ» «جورج الیوت»، شخصیتها، گرفتار و درگیر وضعیت و بافت پیچیده جامعه (شهرستانی در انگلیس)، به اضافه تغییرات مهم اجتماعی که محصول اولین قانون اصلاحیه سال ۱۸۳۲ است، هستند و بعد نشان داده می‌شود که هر کدام به طریقی از زندگی خود در محیطی متحول بهره می‌برند یا نمی‌برند. در همه این رمانها شکی مثبت یا واقعگرایانه - که جزء اساسی بینش نویسندگان آن است - به چشم می‌خورد. علاوه براین، تمایل قوی رمان‌نویس یا شخصی که در داستان بیش از همه مورد علاقه رمان‌نویس است، متوجه تحلیل و بررسی تجربی قراردادهای ذهنی و اجتماعی است، و به دنبال آن است که ببیند آیا این قراردادها منطبق بر تجربیات و واقعیات هستند یا نه. و در اغلب موارد، این تمایل با ستایش و عشق به جهان مادی، آداب و رسوم، خصلت‌های اجتماعی و چیزهای منحصر به فرد

(یعنی نوعی از واقعگرایی که به تشریح مبسوط اعمال و آداب مردم اهمیت می‌دهد) همراه است. و باز در اغلب موارد، این تمایل با تمسخر و نابود کردن اسطوره دروغین و غیر واقعی (یعنی نگرش خیالی و ذهنی نسبت به اوضاع و احوال) و جانشین کردن اسطوره واقعی به جای آن، همراه است. علاوه بر این چنین تمایلی، شك و یا کنایه‌ای طنزآمیز (Irony) را - درست مثل آنچه در اثر «جین اوستن» می‌بینیم - نیز به يدك می‌کشد. «جین اوستن» در قطعه‌ای کوتاه از آخرین رمانش یعنی «اقناع»<sup>۱۰</sup>، (۱۸۱۸ م.) از کنایه طنزآمیزی استفاده می‌کند، که ضمن اینکه علاقه او را به واقعیت نشان می‌دهد، نگاه شکاکانه‌اش را به نمایش می‌گذارد:

«آن‌الیوت ۱۱ (قهرمان زن داستان)، احساس کرد که علاقه شدیدی دارد که برود طرف در بیرونی. می‌خواست ببیند که باران می‌آید یا نه. ولی چرا باید به خودش مشکوک می‌شد که حتماً این خواستش دلیل دیگری هم دارد؟ حتماً، دیگر نمی‌شد ناخدا «ونت‌ورث»<sup>۱۲</sup> را (که «آن» دوستش داشت) ببیند. آن چنان که می‌پنداشت زیاد هم همیشه نیمی از وجودش از نیم دیگر عاقلتر نبود؛ و یا او دائم فقط گمان می‌کرد که نیم دیگر وجودش از آنچه که باید باشد بدتر است.»

کنایه و طنز متوجه درون «آن» است، گرچه رمان نویس پیچ را کمی بیشتر سفت کرده است. بخشی از انگیزه پشت عمل «آن»، تمایل او به دیدن ناخدا «ونت‌ورث» است. و باز مثال دقیقتر و بهتر شك واقعگرایانه را می‌توان در «مادام بوواری» (۱۸۵۷ م.)

دید، که کنایه‌ای مضاعف همراه آن است. از يك طرف، رمان‌نویس با شکی قوی نسبت به اوهام عاشقانه و غیر واقعی قهرمان زن خود، او را - از این نظر که خیال پرست است - مسخره می‌کند و از طرف دیگر، این اوهام وسیله‌ای شده تا نویسنده نشان دهد که چقدر محیط ملال‌آور شهرستانی فرانسوی برای تحقق خیال پردازیهای عاشقانه او نامناسب است.

مسائلی را که «تریلینگ» طرح کرده، شامل حال بسیاری از آثار مهم داستانی و بسیاری از بهترین رمانهای امریکایی، همچون «داغ ننگ» «هاوئورن»؛ «موبی‌دیک»<sup>۱۳</sup> (یا نهنگ سفید) «هرمان ملویل»؛ «ماجراهای هاگلبری فین» «مارک تواین» و غیره، و نیز خیل عظیمی از آثار جدید نمی‌شود. و این به بحث «تریلینگ» صدمه می‌زند، ولی آن را کاملاً از سکه نمی‌اندازد. رمان همچنان بین واقعگرایی و ذهنیت در نوسان است، تا وقتی که البته اسطوره واقعی يك جامعه یا يك دوره از تاریخ تبدیل به اسطوره خیالی و ذهنی دیگری شود، و راه برای دوره جدیدی از شك‌گرایی و شکاکیت نسبت به آنچه هست، مجدداً هموار شود. از نظر واقعگرایی جدید، رمانی را که «تریلینگ» توصیف می‌کند، رفته رفته می‌رود تا اعتبار خود را از دست بدهد. مثلاً در اواخر قرن نوزدهم نوعی از واقعگرایی - که اغلب طبیعت‌گرایی (Naturalism) نامیده می‌شود - به میدان آمد که بر جبر محیط و اجتماع تأکید داشت. این واقعگرایی نسبت به اینکه فرد بتواند از عهده تصمیم‌گیری در مورد سرنوشت و هستی خود برآید، تردید داشت. زیرا جامعه کم‌کم وسعت می‌یافت و به مفهومی مجرد و مطلق تبدیل می‌شد، و روابط اجزایش

نیز ماشینی می‌شد. بنابراین در نظر نویسندگانی همچون «امیل زولا»، «تئودور درایزر»، «تامس هاردی» و دیگران، بشر شیئی شد که زیر فشار عوامل و نیروهای بیرون از خود همچون جامعه، تقدیر، روند و مراحل صنعتی شدن و توسعه شهرنشینی، قرار داشت، و معنی واقعگرایی تبدیل به «کاوش در بی‌دست و پایمهای بشر در تصمیم‌گیری در مورد سرنوشت خویش» شد. و یا اینکه برخی از رمان‌نویسان - همچون «د. ه. لارنس»، «مارسل پروست» و «ویرجینیا ولف» - با آثارشان سعی کردند تا بگویند که سیطره واقعی بشر بر وجود خویش، همانا در قلمرو ضمیر خودآگاه اوست. بنابراین رمان‌نویسان روز به روز نسبت به اینکه جامعه به عنوان تار و پودی از رسوم و اصول اخلاقی، بتواند زندگی بشر را شکل دهد و یا فرد بتواند موجودی مستقل باشد؛ و یا اینکه اصلاً رمان، توانایی خلق اسطوره‌های نو را داشته باشد، مشکوک شدند. و پس از این بود که در رمانهای نوگرا سعی شد که هرچه بیشتر «اسطوره زدایی» شود، و نویسندگانی مثل «هنری جیمز»، «جوزف کنراد»، «مارسل پروست»، «جیمز جویس» و «توماس مان» دوباره به طور ریشه‌ای بنای داستان‌نویسی جدیدی را پی ریختند. مثلاً «جیمز جویس» در «اولیس» (۱۹۲۲ م.) از تضاد کنایی و طنزآمیز بین «دید سنتی قهرمان حماسه نسبت به تجربیات» و «تلقی واقعی و امروزی این تجربیات» به وسیعترین شکل خود استفاده می‌کند. بدین معنی که رمان خود را بر چارچوب «اودیسه» «هومر» بنا می‌نهد، و سه شخصیت این حماسه را در مقابل سرنوشت سه شخصیتی که در «دوبلین» (ایرلند) سال ۱۹۰۴ میلادی زندگی می‌کنند، قرار می‌دهد، تا زوال

و فقدان اسطوره و معنی را در تاریخ نشان دهد. البته «سروانتس» و «فیلدینگ» نیز از قالب «حماسه تمسخر آمیز» (Mock-heroic) به منظور طرح واقعیت خنده‌دار، استفاده کرده‌اند، اما «جوئیس» واقعیت را طوری به نمایش می‌گذارد که به افسردگی و یأس بیشتر خواننده، بینجامد. نمونه واقعی و عمیق واقعگرایی شکاکانه جدید را می‌توان در رمان «مأمور مخفی»<sup>۱۴</sup> (۱۹۰۷ م.) «جوزف کنراد» - که یکی از کنایه‌ترین (Ironic) رمان‌هایی است که تاکنون نوشته شده - دید. این رمان فاقد قهرمان مرد یا زن، که معمولاً در آثار داستانی وجود دارد، است. بنابراین ما به عنوان خواننده فقط می‌توانیم با فاصله کنایی‌ئی (Ironic Distance) که نویسنده از تک‌تک شخصیت‌هایش می‌گیرد، همراه و هم‌حس شویم. کنایه طنزآمیزی که «کنراد» می‌گوید «مرا قادر ساخت تا هر آنچه را که احساس می‌کردم، با آمیزه‌ای از تمسخر و ترحم بیان کنم». در این رمان با جامعه‌ای منسجم روبرو نیستیم. اتفاقات رمان در «لندن» روی می‌دهد که در لفافه و ظاهری از نظم و تمدن پنهان شده است. «شهری غول‌آسا که جمعیتش از برخی از قاره‌ها بیشتر است!... بلعنده ظالم روشنایی جهان». همچنین این رمان، طرح (Plot) ندارد؛ بدین معنی که حوادثش در مجموع از انسجام برخوردار نیست، و داستان از دیدگاه (Standpoint) بسیار غیر عادی روایت می‌شود. رمان جهانی خلق می‌کند که در آن هیچ شخصیتی توان کشف حقیقت و یا آزاد کردن خویش را ندارد. و گرچه جهان پر آشوب است، ولی شخصیت‌های هرج و مرج طلب (Anarchist) نیز احمق و پوچند و فقط ماهیت بشر «ناخشنود و ابله» را رو می‌کنند. «استیوی»<sup>۱۵</sup> ابله، که

دائم به ترسیم دایره‌های بی‌نتیجه و بی‌معنی مشغول است، شخصیتی است که بیش از همه حس همدردی ما را برمی‌انگیزد؛ و «مینی و رلاک»<sup>۱۶</sup> با کشتن شوهرش - که خود با انفجار بی‌هدف و بی‌معنی بمبی موجبات مرگ «استیوی» را فراهم کرده - آزادی خود را به دست می‌آورد؛ ولی فقط به آزادی دست می‌یابد که وحشتناک است: «او زنی آزاد شده است. آزاد کامل. و این آزادی او را در وضعیتی قرار داده بود که دیگر آرزویی نداشت. دیگر اصلاً کاری نداشت که بکند... از جایش جنب نخورد. زنی بود که از بی‌مسئولیتی کامل و بیکاری دائمش لذت می‌برد. درست مثل نعش مرده‌ها.»

«کنراد» وجود هر ارزش احتمالی را، که بتواند نقشی محوری در زندگی بشر ایفا کند - و گاه گاهی هم در رمان مطرح می‌شود - نفی و نابود می‌کند. و بدین ترتیب واقعگرایی شکاکانه و بی‌اعتماد در رمان، تبدیل به بینشی مطلق و نابود کننده می‌شود؛ و نظر «مینی و رلاک» را مبنی بر اینکه «زندگی ناپایدار ارزش تعمق کردن ندارد» تقویت می‌کند. کنراد در رمان «مأمور مخفی» حتی از ستایش مشتاقانه و واقعیت‌های اجتماعی (که «تریلینگ» آن را جزئی از واقعگرایی رمان می‌داند) پا فراتر می‌گذارد. البته همچنان به سنت واقعگرایی شکاکانه وفادار می‌ماند. اما احتمال وجود قهرمان در جامعه را مورد سؤال قرار می‌دهد، و نیز نسبت به احتمال اینکه برای وجود جامعه بتوان معنایی یافت، و یا روابط بشر و جامعه را به گونه‌ای معنی‌دار تبیین کرد، مردد است. علاوه بر این به جستجوی بشر برای کشف و کنکاش [واقعیت]، و نیز حتی به وجود «طرح داستانی منظم و مطابق نقشه» - یعنی همان تصور

واقعگراهای سنتی قبل از خود - شکاکانه می‌نگرد. و برای نشان دادن همه اینها، خود داستان را به‌عنوان «ساختمانی منظم» و یا «اسطوره واقعی»، به زیر سؤال می‌برد.

واقعگرایی و رمانی راکه «تریلینگ» تعریف کرده، در قرن ما به‌کلی از بین نرفته، ولی شرط و شروطی یافته است. و این به‌ما می‌گوید که واقعگرایی هم مثل خود واقعیت، مفهومی مطلق نیست، بلکه شیوه‌ای از ادراک است؛ و بنابراین چه‌از لحاظ تاریخی و چه‌به‌لحاظ تفسیرهایی که افراد و اذهان از آن می‌کنند، دائماً تغییر و تحول می‌پذیرد. و رمان نیز پیوسته به نمایش تصوراتی از واقعیت که براساس عقاید رایج و غالب زمانه - درباره اینکه تجربیات بشر تحت چه نظامی انجام می‌گیرد - بنا شده، مشغول بوده است. (مثلاً پشت سر طبیعت‌گرایی Naturalism، عقاید داروین و معتقدان به جبر اجتماعی - یعنی همان اندیشه‌های آغاز جامعه‌شناسی - قرار دارد و رمانهای واقع‌گرای روانی و یا رمانهای روانکاوانه براساس عقاید «فروید» و «یونگ»<sup>۱۷</sup> شکل گرفته است؛ و باز پشت سر بسیاری از رمانهای جدید Modern که امکان واقعیت Realistic Contingency را به سرحد فلسفه پوچی رسانده‌اند، عقاید «هایدگر»<sup>۱۸</sup> و «سارتر» قرار دارد.) ولی به هر صورت رمان‌گرایی جبری به واقعیت دارد. زیرا رمان از «نثر» یعنی زبان ادبی که بیش از هر زبان دیگری معنی تحت‌اللفظی و واقعی دارد، استفاده می‌کند و اصالت و صحت تجربیات فردی و شخصی را به رسمیت می‌شناسد. علاوه بر این بیشتر به روابط انسانی می‌پردازد؛ و قبل از اینکه نوشته شود ساختمان و شکلش

از پیش به عکس مصیبت نامه (Tragedy)، معلوم و مشخص نیست؛ گو اینکه البته در مجموع، راه را برای ظهور قالبی واحد و یکسان هموار می‌کند. پس چون واقعگرایی از ویژگیهای متغیر رمان است و به انحاء مختلف می‌توان درباره آن سخن گفت، با ویژگی واقعگرایی هم نمی‌توان رمان را تعریف کرد. البته همه آن تعاریفی که از رمان شده و در آنها بر نزدیکی رمان به زندگی، اشتیاق و دغدغه‌اش نسبت به مسائل فرد و جامعه، و دقت و توجهش - به قول «هنری جیمز» - به «ترکیب بسیار نامطبوع چیزها» (The Awful Mixture of Things) تأکید شده، درست و بجاست، ولی کامل نیست. ویژگی واقعگرایی شامل حال رمانهایی که ساختمان‌هایی پیچیده دارند و با اشکال، سبکها و فنون پیچیده‌ای همراهند نیز می‌شود؛ مثل رمانهایی که ساختمانی بسیار دقیق و کنترل شده دارند، یا ساختمانشان را موافق با اصول زیبایی‌شناسی بنا می‌کنند (یعنی همان چیزی که «هنری جیمز» «قالبی» می‌داند که محصول توجه دقیق به جزئیات و اجزاء خاص است). علاوه بر اینها ویژگی واقعگرایی، دربرگیرنده داستانهایی که اساس و ساختمان خود را به زیر سؤال می‌برند - همچون رمانهای «تریسترآم‌شندی»، «اولیس» و «مأمور مخفی» - نیز می‌شود. باید دانست که اگر چه رمان ممکن است جزئیات زندگی روزمره و تجربیات شخصی را به نحوی که هیچیک از هنرهای دیگر قادر نیست، در اختیار ما بگذارد، اما در نهایت در قلمرو زبان از ساختمان خاصی برخوردار است؛ و برای اقتناع و ترغیب خواننده از فنون ادبی استفاده می‌کند؛ و بالاخره الگوها و ساختمانهای زبانی مختلفی را پی می‌ریزد.

## رمان و واقعگرایی ۱۴۳

- ۱) Ford Madox Ford نویسنده انگلیسی آلمانی الاصل (۱۸۷۳-۱۹۳۶).
- 2) Phineas Finn
- ۳) Robert Louis Stevenson شاعر و رمان نویس اسکاتلندی (۱۸۵۰-۱۸۹۴).
- 4) Manners, Morals and the Novel
- 5) The Liberal Imagination
- ۶) Lionel Trilling استاد دانشگاه، داستان نویس و نقاد امریکایی (۱۹۰۵-).
- 7) Emma
- 8) Woodhouse
- 9) Knightley
- 10) Persuasion
- 11) Anne Elliot
- 12) Went Worth
- 13) Moby Dick
- 14) The Secret Agent
- 15) Stevie
- 16) Minnie verloc
- ۱۷) Carl Gustav Jung روانکاو و روانپزشک سویسی (۱۸۷۵-۱۹۶۱).
- ۱۸) Martin Heidegger فیلسوف آلمانی (۱۸۸۹-).



## □ ساختمان رمان

مالکام برادبری

هنگامی که رمان نویس رمانی می نویسد، جهانی نو و متفاوت خلق می کند. جهانی که مؤسسات، سازمانها و شهروندان خاص خود را دارد. الگوهایی دارد برای روابط عناصرش و نظام خویشاوندی خاصی بین افرادش برقرار است. و بالاخره جهانی است با اصول اخلاقی و ارزشهای خاص اجتماعی، که مردم در سایه آنها زندگی می کنند؛ و این مردم حس و ادراکی دارند که با آن مسائل و نکات مهم جامعه شان را مشخص می کنند. این جهان ممکن است از خیلی جهات شبیه به دنیای واقعی خود ما باشد؛ و نیز ممکن است منطبق با شناخت مشترکی باشد که فرد فرد ما از جامعه، واقعیت، بشریت و انسانها داریم. اما باید بدانیم که جهان رمان به وسیله زبان و کلمات ساخته می شود. اکثر رمانها جامعه ای را خلق می کنند که بسیار واقعی است (البته این قاعده استثنا هم دارد)، و متعلق به مکان جغرافیایی خاص با تاریخ و گذشته ای مشخص است. در این جامعه

گروهی از مردم - که ممکن است تعدادشان بسیار زیاد یا خیلی کم باشد - زندگی می‌کنند و این مردم درگیر وضعیت یا سلسله‌ای از وضعیتها و مسائل هستند. همچنین این مردم عادات، رفتار، آداب و رسوم، انتظارات، آرزوها و احتیاجات خاص خود را دارند. مؤسسات، سازمانها و آداب و رسوم این جامعه نقش مهمی در نحوه رفتار و اعمال مردم دارند، و همینها راه و رسم زندگی مردم و بحرانها و بلاتکلیفهای اخلاقی و غیره را به وجود می‌آورند. بسیاری از کارها بر طبق همین آداب و رسوم و وجود همین مؤسسات انجام می‌شود، و همینها موجب بوجود آمدن بسیاری از قراردادها، قوانین و محدودیتها هستند. و باز باعث و بانی ازدواجهایی که رمانهای «جین اوستن» با آنها تمام می‌شود، امثال همین جوامع هستند؛ و نیز «ساموئل ریچاردسون» مسئله تقدس عفت زنان را در همین جوامع طرح کرده است؛ و بالاخره همین جوامع نردبانهایی بر سر راه قهرمانهای داستانهای گوناگون - از قهرمان «سرخ و سیاه»<sup>۱</sup> «استانداال»<sup>۲</sup> به نام «ژولین سورل»<sup>۳</sup> گرفته تا قهرمان «اتاق فوقانی» داستان «جان برین» با نام «جولمپتون»<sup>۴</sup> - می‌گذارند تا با پیکار بی‌امان و دست و پنجه نرم کردن با مسائل جور واجور، از آن بالا روند و خود را از طبقه‌ای از اجتماع، به طبقه‌ای بالاتر برسانند. رمان دست ما را می‌گیرد و از امثال همین جوامع عبور می‌دهد. ما را وامی‌دارد تا سلسله حوادثی را دنبال کنیم که در همین جوامع اتفاق می‌افتد. و باز رمان از طریق خلق منطقی که از طریق داستان بسط می‌یابد و اغلب بعدی اسطوره‌ای و داستانی (طرح داستان) و یا اعتبار تاریخی، پشت سر آن است،

ما را خوب با وضع این نوع جوامع آشنا می‌کند. اما به هر صورت، جهان رمان مصنوعی است و به دست کسی ساخته می‌شود. بنابراین نویسنده باید ما را - به نحوی - وادارد تا پا به درون این جهان بگذاریم و با آن پیش برویم. همچنین نویسنده باید در تمام طول داستان، نظامی از چیزهای محتمل و باور کردنی بوجود آورد و همه عناصر این جهان را با هم سازگار و هماهنگ کند، و در محدوده اثرش منطقی یکدست بوجود بیاورد، و هر جزء را طوری انتخاب کند که در مجموع بر خواننده اثری واحد بگذارد. و بالاخره رمان نویس همه عناصر و اجزاء داستانش را به سبک خاصی عرضه می‌کند؛ به آنها شکل می‌دهد و بر آنچه که بخواهد بیشتر تأکید می‌کند، تا این اجزاء و عناصر را مثل موم در چنگک خود بیاورد و در طرح و نقشه‌ای خاص بگنجانند، و با آنها داستان خود را بسط دهد. به عنوان مثال «جین اوستن»، عمداً اثر خود را روی چیز خاصی متمرکز می‌کند؛ یعنی جهان داستانش را محدود و منحصر به جامعه‌ای کوچک می‌کند و آن را در چارچوب تجربیات طبقه خاص و کوچکی از مردم نگه می‌دارد (که معمولاً این طبقه، همان طبقه یکی مانده به اشراف یا طبقه متوسط روستایی است)، تا جهانی یکدست و متراکم - از نظر اخلاقی - بوجود آورد، و از این رهگذر بتواند از نزدیک و به طور دقیق نحوه زندگی، اخلاق و رفتار و ارزشهای این جامعه را تحلیل و بررسی کند. اما «چارلز دیکنز» جهانی پهن‌اور و وسیع - چه از نظر جغرافیایی و مکانی و چه از نظر اجتماعی - خلق می‌کند. جهانی که در آن طبقات و دستجات مختلفی زندگی می‌کنند. چرا که «دیکنز» نمی-

خواهد اخلاق و رفتار گروهی خاص را بررسی کند؛ بلکه می‌خواهد اخلاق و رفتار را به‌طور کلی و وسیعاً مورد بررسی قرار دهد. هر کدام از این جهانها باجهان دیگر در زمان دیگر، فرق دارد؛ و باز هم هر کدام بر طبق منطقی خاص بسط و گسترش می‌یابد و بادیدگاهی متفاوت تحلیل و بررسی می‌شود.

هر رمان‌نویس جهان خاص خود را می‌سازد و رسم و رسوم و قراردادهای خاصی را برای این جهان تدوین می‌کند. این رسم و رسومها یا عمومی است که بر طبق سنتها و شگردهای آشنا و مشترك همه‌رمانها پایه‌گذاری می‌شود، و یا خصوصی است؛ یعنی هر رمان ویژگیهای خاص خود را دارد، و قراردادهای و جوامع مربوط به خود را بوجود می‌آورد و مسائل و مشکلات مشخص و متفاوتی را حل می‌کند. اما رمان‌نویس قبل از نوشتن رمان خود، در همه‌ موارد تصمیم‌گیری نکرده است و همه‌ جوابها را نمی‌داند. هر رمان فتح باب و شروع جدیدی است؛ به‌همین دلیل هم شیوه‌ای نو و دشواریهای مخصوص به‌خودش را دارد. البته رمان‌نویس قبل از اینکه رمانش را به‌پایان ببرد و نسخه‌ نهاییش را به‌چاپ بسپارد، به‌قدر کافی درباره‌ جهان متفاوت رمانش، اطلاعات دارد و یا کسب می‌کند؛ اما فقط در موقع نوشتن است که نکات مهم رمان، پیوستگی و روابط متقابل اجزاء ظاهر می‌شود. بنابراین او در موقع نوشتن، دائم روی منطق و توالی داستانش کار می‌کند، مسائلی را که در حین کار پیش می‌آید حل می‌کند و سعی دارد که خواننده را دائم و به‌گونه‌ای محکم و ثابت پیش ببرد. همچنین او باید در داستانش وحدت ایجاد کند؛ و این وحدت از دو چیز نشأت می‌گیرد، که

البته هر دو اینها در کل باهم مرتبطند. چنین وحدتی در وهله اول از آنجا ناشی می‌شود که نویسنده در عین اینکه داستانش را بسط می‌دهد و به پیش می‌برد، باید استحکام و هماهنگی درونی این جهان را - در رمان خود - نیز حفظ کند، و رفتار و اعمال اشخاص و حوادث را متحمل و باورکردنی جلوه دهد؛ که در نقد ادبی ما از این نوع وحدت با واژگانی نظیر «طرح داستان» و یا «بسط روایت» نام می‌بریم. وحدت دیگر از طریق یکدست کردن عناصری مانند زبان، الگوی خاص تلقیها، ساختمان و نظامی که دائم گسترش می‌یابد و خواننده را به جلو رفتن در داستان ترغیب می‌کند، ایجاد می‌شود. زیرا رمان‌نویس باید لحن خاصی برای - نوشتن - رمان خود بیابد، و از این طریق با خواننده خود به گونه‌ای ارتباط برقرار کند که خواننده همه چیز را کاملاً درک کند، در حوادث و مسائل جهان نویسنده شرکت کند و در برابر همه چیز این جهان با موضعگیری - ابراز همدردی و یا انزجار - حساسیت و واکنش نشان دهد. این نوع وحدت همان چیزی است که ما با کلماتی از قبیل «فن» و یا «قالب داستان» و یا با کلماتی که بر مسئله سنجش مصالح داستان تأکید می‌کنند مثل کنایه طنزآمیز (Irony) - درباره اش بحث می‌کنیم. و این دو چیز که در ذهن نویسنده به هیچ وجه از هم جدا نیست، در روند خلق اثر، اهمیتی محوری دارند. و این بدان معناست که رمان‌نویس چه بخواهد و چه نخواهد، با نوشتن خود، نه تنها آنچه را که ما می‌خوانیم بوجود می‌آورد، بلکه همراه با آن چگونه خواندن ما را نیز می‌آفریند.

## رمان‌نویس چگونه ما را به خواندن رمانش ترغیب می‌کند؟

نوشتن رمان یعنی ساختن جهانی با کلمات و زبان؛ و رمان جهانی است که دائم رشد می‌کند و بسط می‌یابد. رمان معمولاً از حوادثی پشت سر هم و توأم با نقشه و برنامه، که در دل ساختمانی منظم جای گرفته، تشکیل یافته است. و این نوع ساختمان از نوع دستچین کردن اجزاء، انتخاب حوادث و زبان گرفته تا آشنا کردن خواننده با عناصر داستان، و نیز عکس‌العمل‌های خواننده در برابر داستان را شامل می‌شود. نویسنده باید ما را ترغیب کند تا قوانین، اصطلاحات و چم و خم این جهان را بپذیریم، انتظارات و توقعاتی در ما بوجود آورد، و اصول جلو بردن داستانش را به ما بقبولاند. زیرا همینها در مجموع ساختمان کل رمان را پی می‌ریزند. هنگامی که شروع به خواندن رمانی می‌کنیم، بلافاصله عناصر و نکاتی در داستان، جهت و مسیر جلو رفتن ما را مشخص می‌کنند. در این هنگام ما به‌طور خودآگاه یا ناخودآگاه، می‌فهمیم که نویسنده چگونه مصالح و عناصر داستانش را انتخاب کرده است؛ و همینها هم کلید فهم جهان خاصی است که نویسنده بوجود آورده است؛ و باز همینها هستند که نشان می‌دهند که داستان در چه محدوده‌ای و با چه اصولی جلو خواهد رفت. درست از زمانی که در ما انتظارات و توقعات خاصی بوجود می‌آید، از همان لحظه نیز وادار می‌شویم که به خواندن داستان ادامه دهیم. معمولاً سر-منشأ این توقعات دو چیز است: یکی توقعاتی است که منطبق داستان در ما بوجود می‌آورد، مثلاً اگر رمان راجع به زندگی يك نفر است، داستان آن، چند اوج بیشتر

ندارد: یا شخصیت اصلی به مکاشفه و بصیرتی می‌رسد یا اینکه در رسیدن به محبوب یا آرزویی موفق می‌شود یا شکست می‌خورد، و یا بالاخره ممکن است اوج داستان همان مرگ شخصیت اصلی باشد. ولی اگر داستان راجع به زندگی و امورات يك جامعه یا گروه است، لاجرم اوج داستان باید مثلا روشن کردن ذهن خواننده نسبت به مسئله‌ای اجتماعی باشد. البته اگر ما خواننده‌ای با تجربه باشیم، قبلا در مورد نوع رمانهایی هم که می‌خواهیم بخوانیم، تصمیم می‌گیریم. مثلا آیا می‌خواهیم «رمان روانی» بخوانیم یا «رمان خنده‌دار»؛ و آیا قصه‌رمانی که می‌خوانیم باید رمانتیک و پرماجرا باشد یا سمبلیک. علاوه بر این خواننده با تجربه، کم‌کم دیدی نقادانه نسبت به قالب داستان یا نحوه کارگردانی و داستانگویی نویسنده رمان پیدا می‌کند. مثلا از خود می‌پرسد که رمان نویس چه زاویه دیدی را انتخاب کرده است؛ نسبت به داستانش چه موضعگیری یا لحنی دارد؛ مصالح داستانش را با چه منطقی ارزیابی می‌کند و یا بالاخره در نظام داستانی که بوجود آورده است، نسبت به چه چیزهایی علاقه و تمایل بیشتری نشان می‌دهد. زیرا رمان نویس همواره لطف خود را نثار بعضی از کلمات، اشخاص و اعمال می‌کند، و از آن طرف، نسبت به برخی دیگر کم‌لطف است و با نظری انتقادآمیز به آنها می‌نگرد.

این چیزها همه به نحوه انتخاب، ذوق و سلیقه نویسنده برمی‌گردد؛ که البته هر آن چه را که نویسنده انتخاب می‌کند، قصد و منظوری دارد. چرا که اجزای رمان او با همدیگر ارتباط دارند و با در نظر گرفتن مجموع آنهاست که می‌توان به مفاهیم و معانی رمان او

پی برد. به بیان دیگر - همان طور که گفتیم - آنچه را که رمان نویس می آفریند و به نمایش می گذارد، نظم و ترتیبی دارد. او از ابتدا تا انتهای رمان را، یعنی هر کلمه، جمله، بند و یا فصل از رمانش را، با نظم و ترتیب خاصی می نویسد. رمان نویس واسطه بین قصه خود و ماست؛ و اگر او رمان نویس متعهد و ورزیده ای باشد، هنگام نوشتن رمان به گونه ای سختگیرانه، فقط چیزهای مهم و پرمعنی را دستچین می کند. البته حرف ما به این معنا نیست که رمان نویس قبل از نوشتن رمان، همه رمان را به شکلی مدون در ذهن خود دارد و از همه چیز رمان خود مطلع است؛ و یا اینکه وقتی ما اول رمان او را خواندیم، می توانیم تا آخر داستان او را حدس بزنیم. رمان نویس فقط در حین کار است که از چم و خمهای رمان خود آگاهی می یابد، و از محدودیتها و امکانات خود واقف می شود. «هنری جیمز» در مقدمه ای که بر رمان خود «تصویر يك زن»<sup>۵</sup> (۱۸۸۱ م.) نوشته است، آنچه را که ما می خواهیم بگوییم به بهترین وجه بیان کرده است. او می گوید نویسنده وقتی شروع به نوشتن رمانی می کند، می داند که بعضی چیزها در رمان او جوهر و اساس کار را تشکیل می دهند، و بقیه فقط حکم شاخ و برگ و حواشی را دارند. یعنی بعضی محور کارند و بقیه فرعیات و جزئیات هستند، و بیشتر به درد تزیین کار می خورند. خوانندگان رمان نیز باید هرچه بیشتر و دقیقتر به دنبال نکات اساسی و مهم رمان باشند. بدین معنی که نه تنها باید کم کم به برداشتها و تلقیمهای درستی از رمان برسند و دقیقتر جلو بروند، بلکه باید نکات مهم و تلقیمهایشان از رمان را به نحوی به هم ربط دهند و به کلیتی دست

یابند. به عنوان مثال، ممکن است دو رمان از نظر شکل کار و نوع تکنیک‌هایی که به کار گرفته‌اند، مثل هم باشند؛ اما اگر نیک بنگریم، احتمالاً متوجه خواهیم شد که حفظ و استمرار این شکل از کار در یکی از این رمانها هدف عمده نویسنده بوده است؛ حال آنکه در دومی، نویسنده زیاد در بند استفاده دائم و مستمر از این تکنیک نبوده است؛ چرا که این شکل از کار را فقط به عنوان زینت و لعاب - و نه اساس و جوهر - اثر انتخاب کرده است.

بنابراین هنگامی که رمانی را به دست می‌گیریم و شروع به خواندن می‌کنیم، به فوریت پی به انتخابهای اساسی نویسنده می‌بریم و از راهی که در پیش گرفته، مطلع می‌شویم. نویسنده ممکن است - سفت و سخت - به دنبال ایجاد مکان و فضایی تاریخی باشد، و بخواهد این حس را به ما القاء کند که همه حوادث و رویدادهای تاریخی رمانش واقعی است؛ یا اینکه از طریق محو و کم‌رنگ نشان دادن زمان و مکان تاریخی رمانش، بخواهد احساسی در ما بوجود آورد مبنی بر اینکه حوادث رمانش متعلق به زمان و مکان خاصی نیست، بلکه متعلق به همه زمانهاست و در طول تاریخ دائم تکرار می‌شود. همچنین نویسنده ممکن است حوادث رمان خود را حول محور زندگی يك نفر بنا کند، و یا کار خود را بر روی جامعه و یا اجتماعی که در آن افراد مختلفی با هم حشر و نشر دارند متمرکز کند. و باز ممکن است:

- داستان خود را به طریق اول شخص یا سوم شخص و یا ترکیبی از هر دوی این شیوه‌ها بازگو کند.  
 - خودش روایت داستانی را که در آن به نحوی درگیر ماجراها و حوادث بوده است، به عهده بگیرد.

– خودش داستان را روایت کند، منتها از دید يك ناظر بی طرف.

– روایت داستانش را به طور کامل، بر عهده یکی از اشخاص رمانش بگذارد.

– در همان اول داستانش اعتراف کند که همه داستان ساخته و پرداخته خود اوست.

– داستان را خودش بازگو کند، منتها از آخر داستان شروع کند. یعنی خودش را در انتهای يك سلسله از حوادث گذاشته، از همان ابتدا، انتهای داستان را افشاء کند و سپس به نقل داستان پردازد.

– داستان را از وسط و از زبان خودش بازگو کند، منتها طوری که انگار آخر داستان را نمی داند.

– داستان را با تولد قهرمان رمانش آغاز کند؛ که در این مورد احتمالاً قصد دارد بر اهمیت سرنوشت يك فرد تأکید کند و جهانی بسازد که در آن قضاوت درباره زندگی و تجربیات يك نفر اساس داستان را تشکیل می دهد.

– به تشریح سلسله ای از حوادث و تحولات تاریخی پردازد که زندگی چند نسل را دربر می گیرد؛ که در این صورت قصد او احتمالاً این است که جهانی بیافریند که در آن زندگی يك فرد نسبت به حوادث کل جهان او (که در بوجود آوردنش زندگی افراد مختلفی دخیل بوده) از اهمیت کمتری برخوردار است.

البته در اینجا سلیقه ها بی نهایت متفاوت و مختلف است؛ ولی درست از لحظه ای که نویسنده راهش را انتخاب کرد (مثلاً داستان را از اینجا شروع کند یا از بهمان جا، و یا داستان را از زبان یا از دید این یا آن چند نفر روایت کند) دست به انتخابی اساسی زده، و

نحوه رشد و نمو داستانش را مشخص کرده است. و از همین جا هم منطق داستان او زاده می‌شود؛ که این منطق تنها لحن و تکنیک داستان را دربر نمی‌گیرد، بلکه کل نظام «بسط و گسترش داستان» را پی می‌ریزد؛ به بیان دیگر «ساختمان رمان» او را مشخص می‌کند.

پس - بنا بر آنچه گفتیم - رمان‌نویس با انتخاب - هایی که در ابتدای رمانش می‌کند، خود را تا حدود زیادی پایبند و ملزم به رعایت آنها می‌کند. زیرا بخش مهمی از معنی و مفهوم رمانش بستگی به انتخابی دارد که در مورد نظم، ترتیب حوادث و زاویه دید رمان خود کرده است. به عنوان مثال اگر راهی را که رمان‌نویس انتخاب می‌کند این باشد که حوادث داستانش را به ترتیب زمان وقوع پشت سر هم بچیند - یعنی داستان را از اولین اتفاق شروع کرده، به ترتیب زمانی تا انتهای داستانش پیش برود - حاصل کارش رمانی خواهد شد با جهانی خاص؛ که این جهان معانی و روابط درونی خاص دارد، و برای فهمیدن مفاهیم آن باید راه مشخصی را دنبال کرد. حال اگر همین نویسنده شیوه دیگری را انتخاب می‌کرد؛ یعنی مثلاً اگر در رمانش دائم از نظر زمانی جلو و عقب می‌رفت (مثل کاری که «ویلیام فاکنر» کرده) و یا مثل «ویرجینیا ولف» یا «ویلیام گولدینگ» هی از این حادثه به حادثه دیگر می‌پرداخت (طوری که انگار این کار تمامی ندارد)، به جهانهایی دست می‌یافت کاملاً متفاوت با جهان رمان قبلی خود. و باز اگر رمان‌نویس داستان خود را از دید یا زبان يك نفر نقل کند، جهان رمانش با جهان‌رمانی که از دید یا زبان چند نفر نقل شده، بسیار فرق خواهد داشت. اجازه بدهید مثالی بزنیم. «امیلی برونته» رمان

«بلندیهای بادگیر» (۱۸۴۷ م.) خود را، از زبان دو نفر نقل می‌کند: یعنی ابتدا «لاک وود»<sup>۶</sup> شروع به گفتن داستان می‌کند و در دل همان داستان، رمان از زبان شخص دیگری، یعنی خدمتکار او - «نلی دین»<sup>۷</sup> - نقل می‌شود؛ که این خدمتکار نوع روابط و زندگی «کتی»<sup>۸</sup> و «هیث کلیف»<sup>۹</sup> را برای خواننده - و «لاک وود» - شرح می‌دهد. البته ممکن است این شیوه از روایت داستان، شاق و پر دردسر به نظر برسد؛ بخصوص اینکه «امیلی برونته» برای اینکه سیر منطقی وقایع داستانش را حفظ کند، مجبور شده به هر کار و شیوه‌ای متوسل شود. مثلاً برای نظم دادن به حوادث داستانش، هرکجا که حادثه اساسی و مهمی راجع به «هیث کلیف» و «کتی» پیش می‌آید، وجود «نلی دین» [راوی دوم داستان] را به کلی فراموش می‌کند. گاه گاهی هم البته از منطق و نوع زاویه دید داستانش تخطی می‌کند و این چیزی است که در نظر دنباله‌روهای «هنری جیمز»، گناهی نابخشودنی است. ولی در مجموع «برونته» سعی دارد که به این شیوه از روایت داستان وفادار بماند و آن را به هر طریق، ادامه دهد، چرا که اگر داستان را به عنوان خاطرات گذشته نقل کند، جنبه قهرمانیش قویتر از داستانی خواهد شد که به طور همزمان نقل شود. البته باید دانست که - به قول «فورستر» در کتاب «جنبه‌های رمان» - «منطق داستان» رمان نویس، هیچگاه به طرزی خشک و مکانیکی او را به بند نخواهد کشید. رمان نویس گاهی برای اینکه خواننده را با مفاهیم و نکات جدیدتری آشنا کند، زاویه دید خود را تغییر می‌دهد. البته در این، جای هیچ شک نیست که نویسنده باید به منطق داستان خویش و نیز ترتیبی که برای حوادث داستانش در نظر گرفته، وفادار

و پایبند بماند. پس با این بیان، هر رمان جهانی می‌آفریند متفاوت و مخصوص به‌خود؛ و باز هر رمان به‌نحو خاصی ما را به‌جلو رفتن در داستان ترغیب می‌کند، که این خود حاصل قوانین خاصی است که بر نحوه روایت قصه توسط نویسنده، حاکم است. به زبان دیگر، نویسنده که واسطه بین قصه خود و ماست، پایبند قوانین خاصی است. ممکن است گاهی فکر کنیم که همه رمانهای «جین اوستن» مثل هم هستند، در صورتی که چنین نیست. هر کدام از این رمانها به‌نحو خاص خود، ما را ترغیب می‌کنند که همراهشان جلو برویم؛ و نیز هر کدام انتظارات و توقعات خاصی را در ما بوجود می‌آورند و ارزشهای متفاوتی را طرح می‌کنند، که مناسب حال و مطابق ساخت و کار همان داستان خاص است؛ و بالاخره هر کدام مشکل و مسئله غامضی را حل می‌کنند که ویژه خود آن رمان است. البته هر آنچه را که گفتیم در مورد رمانهای دیگر نیز صادق است.

خلاصه کلام اینکه، همواره باید با خواندن همان یکی - دو بند اول هر رمان، خوب به نکاتی که در زیر می‌آید توجه کنیم:

**(الف) زاویه دید رمان:** (که در این مورد ما با فنون داستان‌نویسی سر و کار داریم.) باید ببینیم که رابطه راوی و داستانی که می‌گوید چیست؟ آیا داستان به طریق اول شخص روایت می‌شود یا سوم شخص؟ داستان چند راوی دارد و این راویها چه ارتباطی با هم دارند؟

**(ب) لحن رمان:** (البته این مورد، جدای از مورد بالا نیست، ولی بیشتر مربوط می‌شود به نوع ارزیابی و دید راوی نسبت به داستانی که می‌گوید.) نظر راوی و موضع او نسبت به داستانی که (با استفاده از شیوه-

های فنی روایت) باز می‌گوید، چیست؟ موضع و حالتی که او در برابر خواننده دارد، کدام است؟ جای او در داستانی که می‌گوید کجاست؟

(ج) پیش‌بینی مسیر و نحوه بسط داستان: (که این مورد برمی‌گردد به ترتیب حوادث و ساختمان داستان و یا منطق داستان). رمان‌نویس می‌خواهد چه نوع جهان‌های اجتماعی و اخلاقی بوجود آورد؟ رمان‌نویس چه اطلاعاتی را به خواننده می‌دهد و به چه شکل؟ حوادثی که از این پس روی خواهد داد در پی زنده کردن چه احساسی در خواننده است؟

1) Red and Black

(۲) Stendhal نویسنده فرانسوی (۱۷۸۳-۱۸۴۳).

3) Julien Sorel

4) Joe Lampton

5) The Portrait of a Lady

6) Lockwood

7) Nelly Dean

8) Cathy

9) Heath cliff

## □ رمان و سه قالب داستانی دیگر

نور تروپ فرای

اگر قالب مکتوبی را که عمدتاً به نثر نوشته شده، به اصطلاح داستان بنامیم، آنگاه به این نکته برمی‌خوریم که معنی واقعی داستان (Fiction) عبارت است از مطلبی «دروغ» و «غیر واقعی». به همین علت هم اگر «کتابداری» حرفهای نویسنده «شرح احوالی» (Autobiography) را راست بپندارد، کتاب «شرح احوال» او را در قفسه کتابهای «ادبی غیرداستانی» (Non-Fiction) می‌گذارد؛ و اگر او را دروغگو بداند، کتابش را در قفسه کتابهای «ادبیات داستانی» خواهد گذاشت. حال این نوع دسته‌بندی و این‌گونه تفاوت قائل شدن به چه کار می‌آید، خدا می‌داند؛ و در واقع هم سر درآوردن از آن بسیار مشکل است. ولی آنچه مسلم است، این است که داستان (Fiction) به لحاظ لغوی، یعنی چیزی که به خاطر خودش بوجود آمده و ساخته شده؛ و در اصطلاح نقد به آثاری ادبی - هنری اطلاق می‌شود که در اساس با هم اختلافی ندارند و پیوسته شکل اساسی

خود را حفظ کرده‌اند؛ و نیز اکثراً مقصود از داستان، اثر هنری «منثور» است. به هر حال اگر هم در آنچه گفتیم راه افراط را پیموده باشیم، بر این بینش - که ناشی از طبع گل و گشاد و غیرمنطقی ماست - نیز که داستان همه جا مساوی با رمان (که فقط یکی از اشکال خالص داستانی است) است، باید اعتراضی اساسی کرد. قبل از هر چیز اجازه بدهید که به چند کتابی که هنوز طبقه‌بندی نشده‌اند و در مرز بین ادبیات داستانی و ادبیات غیر داستانی هستند، نگاهی بیندازیم. آیا «تریسترام شندی» [اثر «لارنس استرن»] رمان است؟ تقریباً همه متفق‌القولند که بله. علی‌رغم اینکه این کتاب برخی از موازین داستانی را به راحتی زیر پا گذاشته است. «سفرهای گالیور» [نوشته «جاناتان سوئیفت»] چطور؟ آیا «سفرهای گالیور» رمان است؟ در اینجا اکثر افراد به نشانه عدم توافق لختی درنگ خواهند کرد. چرا که حتی «نظام کتابداری دهدهی دیویی» نیز با این نظر موافق نیست. زیرا در این نظام از کتابداری، «سفرهای گالیور» تحت عنوان «طنز و هجو» طبقه‌بندی شده است. البته هیچکس در این شك ندارد که «سفرهای گالیور» داستان است. پس اگر این کتاب داستان است، لاجرم باید بین «داستان» و «رمان» (که نوعی از داستان است) تفاوت باشد. برگردیم به بحثمان. آیا کتاب «سارتور رسارتوس»<sup>۱</sup> [خیاط لباس را وصله کرد] [نوشته «تامس کارلایل»]<sup>۲</sup> داستان است؟ و اگر نیست چرا؟ آیا کتاب «حلاجی مالینولیا»<sup>۳</sup> [نوشته «رابرت برتن»]<sup>۴</sup> داستان است؟ آیا این کتاب نوعی اثر ادبی است، یا فقط اثری غیر داستانی است که سبکی ادبی دارد؟ آیا اثر «جورج بارو»<sup>۵</sup> با نام

«لاونگرو»<sup>۶</sup> [یعنی «ادیب»] داستان است؟ همه کتابخانه‌ها خواهند گفت بله، هرچند کتاب «کتابهای کلاسیک جهان»<sup>۷</sup>، آن را تحت عنوان «سفرنامه و اقلیم-شناسی» طبقه‌بندی کرده است.

نویسندگانی که تاریخ ادبیات می‌نویسند و عادت دارند که «رمان» را با «داستان» یکی بگیرند، هنگامی که می‌بینند جهان مدت مدیدی را بدون رمان گذرانده است، بسیار آشفته می‌شوند؛ و نیز وقتی که سرانجام به‌طور قاطع رأی می‌دهند که اثر «دفو» [احتمالاً «رابینسون کروزوئه»] رمان است، به ناچار مجبور می‌شوند که نظریه بی‌در و پیکر خود را [مبنی بر اینکه داستان و رمان یکی است] به نوعی جمع و جور کنند. بعد تخفیف می‌دهند و داستان «تئودور»<sup>۸</sup> [احتمالاً «قصه نوآموزیهای تئودور»<sup>۹</sup> اثر «تامس دلونی»<sup>۱۰</sup>] را مجموعه‌ای از مقالات تجربی می‌دانند که رمان‌گونه است؛ که البته ممکن است این نظر با اثر «دلونی» جور در بیاید، ولی مطمئناً در مورد اثر «فیلیپ سیدنی» [احتمالاً اثر «آرکادیا»ی او] حرف مزخرف و مهملی است. و بعد تصریح و تأکید می‌کنند که در قرن هفدهم، به‌لحاظ داستانی، وقفه‌ای حاصل شده است و این وقفه و فاصله دقیقاً تمام دوران عصر طلایی نثر فصیح و فاخر را می‌پوشاند. و سرانجام به این نتیجه می‌رسند که عنوان «رمان» که تا سال ۱۹۰۰ میلادی کم و بیش قالبی شناخته شده بود، پس از آن به بخشها و دسته‌های مختلفی تقسیم می‌شود، و آنقدر تنوع می‌یابد که می‌توان عملاً هر کتاب منشوری را که موضوع مشخصی ندارد، رمان نامید. واضح است که این دید نسبت به ادبیات منشور داستانی، که بر محور رمان قوام گرفته

است، مانند نظریه هیئت بطلمیوس - درباره جهان - می ماند؛ و از بس پیچیده و بفرنج است، دیگر کارایی خود را از دست داده است و باید جای خود را به نظریه ای نسبتتر از نوع کپرنیکی اش بدهد.

اگر دقیقتر و جدیتر درباره رمان فکر کنیم و آن را نه معادل «داستان»، بلکه قالب و «شکلی از داستان» بگیریم، خواهیم دید که رمان دارای ویژگیهایی است - البته مهم نیست چه ویژگیهایی - و این ویژگیها به گونه ای است که می توان مثلاً نویسندگانی نظیر «دانیل دفو»، «فیلدینگ»، «جین اوستن» و «هنری جیمز» را در مرکز این سنت ادبی قرار داد، و «بارو» و «تامس لاوپیکاک»<sup>۱۱</sup>، «هرمان ملویل» و «امیلی برونته» را به نحوی در حاشیه آن گذاشت. گو اینکه این ارزیابی چندان عالی و دقیق نیست، و به همین دلیل هم ممکن است بگوییم که «موبی دیک» [یا «نهنگ سفید» اثر «هرمان ملویل»] اثری والاتر از کتاب «خودپرست»<sup>۱۲</sup> [نوشته «جورج مردیث»] است؛ ولی به هر حال احساس می کنیم که اثر «مردیث» به رمان نزدیکتر است تا «موبی دیک». تصویری که «فیلدینگ» از رمان داشت، یعنی اینکه رمان «حماسه منثور و تمسخرآمیز» (Comic Epic in prose) است، نظری است اساسی در مورد شیوه ای که او سعی بسیار کرد تا آن را پایه گذاری کند و رواج دهد. در رمانهایی که ما آنها را نمونه می دانیم، مثل رمان «جین اوستن» [احتمالاً «غرور و تعصب» او] طرح و گفتگو خوب با هم درآمیخته اند، و گفتگوها شبیه گفتگوهای نمایشنامه های آداب و رسوم اجتماعی درآمده است؛ و از این جهت این رمان به «نمایشنامه آداب و رسوم اجتماعی» (Comedy of Manners) نزدیک است؛ ولی پشت

سر قواعد و قوانین حاکم بر رمان «بلندیهای بادگیر» [اثر «امیلی برونته»] سنن ادبی موجود در قصه‌ها و «ترانه‌های قدیمی» (Ballads) پنهان است. رمان «جین اوستن» و رمان «بلندیهای بادگیر» هر دو به نمایشنامه‌های تراژدی، و عواطف پرملال و آمیخته باخشم و احساسات نزدیکند؛ که البته این نوع از احساسات تعادل «لحن» رمان «جین اوستن» را برهم زده، ولی در رمان «بلندیهای بادگیر» خوش نشسته است. همچنین است وضع حضور عناصر غیبی و موجودات عجیب و غریب و یاحتی اشاره به آنها [در هر دو رمان]، که معمولاً به کارگیریشان در رمان بسیار سخت و مشکل است. طرح این رمانها نیز با هم متفاوت است. در رمان «جین اوستن» همه چیز بر محور وضعیت و موقعیتی واحد می‌گردد؛ ولی «امیلی برونته» داستانش را خطی و طولی دنبال می‌کند. «امیلی برونته» واقعاً به وجود راوی در داستانش نیاز دارد؛ ولی وجود و حضور راوی در داستان «جین اوستن» بی‌معنی و همچون وصله‌ای نجسب است. پس لاجرم برای توجیه و تبیین داستان «بلندیهای بادگیر» - که اثر داستانی و منشور متفاوتی است و ما در اینجا آن را رمانس [داستان عاشقانه و پر ماجرا] می‌نامیم - به قوانین و قواعد متفاوتی نیاز داریم. در اینجا ما مجدداً مجبوریم از کلمه واحدی [رمانس]، در مواقع و جاهای گوناگون استفاده کنیم؛ ولی به هر حال به نظر می‌رسد استفاده از کلمه «رمانس» مناسبتر از کلمه «قصه» Tale - که کاربردش در مورد نوشته‌های کوتاهتر است - باشد.

## رمانس

اختلاف اساسی «رمان» و «رمانس» [داستان «عاشقانه پرماجرا» یا «سلحشورنامه عاشقانه»] در نحوه شخصیت‌پردازی این دو است. رمانس نویسنده تلاش نمی‌کند تا اشخاصی واقعی بوجود بیاورد و این امتناع تا حدی است که اشخاص او به اصطلاح روانشناسان، بدل به «الگوی کهن و ازلی» (Archetype) می‌شوند. و باز در رمانس است که ما می‌توانیم تجسم نظریات «یونگ» را ببینیم. یعنی در رمانس «قهرمان»، همان «غریزه (ممنوع) جنسی» «یونگ» (Libido) است و «قهرمان زن»، همان «عامل وسوسه‌گر» (Anima)؛ و «ضدقهرمان شرور» هم همان «سایه» یا «جنبه ناخودآگاه و طبیعی انسان» (Shadow). به همین دلیل هم همواره ذهنیت پر قدرت و شدیدی در رمانس نمایان است که رمان فاقد آن است؛ و باز همیشه در حاشیه رمانسها، مسئله «تمثیل» مطرح است. برخی از عناصر و اجزاء شخصیتها در رمانس در قید و بند چیزی نیست، بنا بر این طبیعی است که رمانس انقلابیتر [احتمالا به لحاظ اجتماعی] از رمان باشد. رمان نویسنده با شخصیت سر و کار دارد؛ یعنی اشخاصی که نقاب شخصیتی خاص یا نقاب [موقعیتی] اجتماعی به چهره دارند. به علاوه، رمان نویسنده به چارچوبهای جامعه‌ای با ثبات احتیاج دارد. چنان که برخی از بهترین رمان‌نویسان در استفاده از این چارچوبها تا مرز افراط پیش رفته‌اند؛ اما رمانس‌نویسنده به افراد مجزا از جامعه و اشخاصی که در خلاء زندگی می‌کنند یعنی شخصیتهایی مطلق و خیالی، می‌پردازد. رمانس‌نویسنده ممکن است حتی فردی سنتی و

محافظه‌کار باشد؛ اما گویی همیشه عنصری پشت پا زننده به قوانین و سنن، و چموش و رام‌نشدنی می‌خواهد از میان صفحات کتابش بگریزد.

بنابراین «رمانس منثور»، قالب یا شکل داستانی مستقلی است و باید بین «رمان» و «رمانس» تفاوت قائل شد. همچنین باید آنها را از میان انبوه آثاری که امروزه تحت پوشش عنوان «رمان» قرار گرفته‌اند، بیرون آورد. همین رابطه بین «داستان کوتاه» و «قصه» نیز هست. به این جهت باید بین شکل یا قالب «قصه» (مثل آثار «آلن پو») و داستانهای کوتاه «کاترین-مانسفیلد»<sup>۱۲</sup> و «چخوف»<sup>۱۴</sup> تفاوت قائل شد. پس رمانس و رمان دو چیز متفاوتند. و اما نمونه‌های خالص هر يك از شکلهای یا قالبهای داستانی [مثل رمان، رمانس و غیره] هرگز یافت نمی‌شوند و در اکثر موارد می‌توان «رمانس جدید» را «رمان» نامید و برعکس. اشکال و قالبهای داستانی در هر اثر با هم درآمیخته‌اند درست مثل نژادهای مختلف انسانی که با هم ترکیب شده‌اند؛ و مانمی‌توانیم همان‌طور که جنس مرد را از زن سوا می‌کنیم، آنها را به صورت مجزا بیابیم و یا از هم سوا کنیم. در حقیقت عامه مردم هم از آثاری استقبال می‌کنند که ترکیبی از قالبها یا اشکال مختلف داستانی را، به کار گرفته باشند. مثلاً «رمان عاشقانه پرماجرا» (Romantic Novel) [که آمیخته‌ای از رمانس و رمان است] آنقدر از عناصر رمانس را در خود دارد که بتواند «غریزه (ممنوع) جنسی» (Libido) خواننده را در بیرون از وجودش، به شکل «قهرمان داستان»؛ و «عامل وسوسه‌گر» وجودش (Anima) را به شکل «قهرمان زن» (Heroine)، به نمایش بگذارد؛ و آنقدر رمان هست که

بتواند این سمبل‌های درون خواننده را درجهانی ملموس و آشنا قرار دهد. در اینجا ممکن است سؤال شود که پس فایده این تمایز قائل شدن بین اشکال داستان چیست؟ بخصوص اینکه - با وجود اینکه در نقد ادبی هم به طور مشروح در این مورد بحث نشده - این اشکال و قالبها آنقدر هم ناشناخته نیستند. به این سؤال پاسخ خواهیم داد؛ اما اگر گاهی می‌شنوید که آثار «آنتونی ترولوپ» «رمان» هستند و همه نوشته‌های «ویلیام موریس»<sup>۱۵</sup> رمانس؛ به همان دلیل ناشناخته نبودن این قالبهاست و نباید موجب تعجب بشود.

دلیل این تمایز قائل شدن بین قالبهای داستانی آن است که رمانس نویسان بزرگ را بر طبق اصول حاکم بر اثرشان نقد کنیم؛ و مثلاً آثار «ویلیام موریس» را صرفاً به این خاطر که هنوز نقادان ما نمی‌دانند که «رمانس» هم قالب مهمی است، کنار نگذاریم. و نیز بر طبق آنچه که در مورد ماهیت انقلابی «رمانس» گفتیم، اگر نویسنده‌ای «رمانس» نوشت، او را به فرار از واقعیات اجتماعی متهم نکنیم؛ و یا چنانچه «والتر اسکات» خودش گفت «رمانس نویسن» است، نقد ادبی زود نقایص و ضعفهای کارش را به عنوان «رمان نویسن» به رخ نکشد. علاوه بر این، بدانیم که با وجود اینکه عناصر و ویژگیهایی از رمانس در «سیر و سلوک زائر» [اثر «جان بانین»] وجود دارد، شخصیت پردازیهای این اثر که بر اساس الگوی کهن و ازلی (Archetype) صورت گرفته، و دید انقلابی آن نسبت به تجربه‌ای مذهبی، آن را تبدیل به نمونه‌ای جامع از يك قالب ادبی می‌کند. بنابراین نباید تصور کرد که این اثر صرفاً به خاطر این جزء ادبیات انگلیسی قرار گرفته که ضمناً غذای مذهبی

این ادبیات را نیز تأمین کند. و بالاخره بدانیم که وقتی «هاو ثورن» در مقدمه‌ای که بر اثر «خانه‌ای با هفت شیروانی» خود می‌زند، و مصرانه می‌گوید که این داستان، «رمانس» است و نه «رمان»؛ شاید به آنچه گفته واقعاً معتقد بوده است؛ علی‌رغم اینکه در همان جا نیز می‌گوید که قدر و منزلت قالب دیگر [رمان]، چه بسا «رمانس نویس» را وامی‌دارد که از اینکه «رمان» نوشته معذرت بخواهد.

«رمانس» قالبی است قدیمتر از قالب «رمان»؛ و شاید همین هم باعث شده که این توهم و اشتباه تاریخی پیش بیاید که «رمانس» شکلی کهنه، رشد نیافته و ناقص، و بازمانده‌ای از دوران خامی و جوانی بشر است. رمانس گرایش به قهرمان‌سازی دارد؛ آن هم به قهرمانی نیک‌سرشت و از هر نظر کامل؛ و نیز طرفدار نظام اشرافیت است [احتمالاً منظور رمانس‌های ارتجاعی است]. همچنین «رمانس» در دوران «رمانتیسیم» جان گرفت و رواج یافت؛ و تمایلی قوی و آمیخته با رؤیا نسبت به دوران ملوک‌الطوایفی و زمینداری قدیم (Feudalism) و سنت قهرمان‌پرستی (که همان غریزه ممنوع جنسی بود که در وجود قهرمان تجلی بیرونی می‌یافت) داشت. در انگلستان رمانس‌های «والتراسکات» و تا حدودی «برونته»ها [آن، شارلوت و امیلی]، نمایانگر بخشی از تجدید حیات - پوشیده - ادبی و هنری منطقه «نورثم‌برییا»<sup>۱۶</sup> انگلستان بودند، و نوعی واکنش احساساتی و رمانتیک در برابر گرایش نوین صنعتی در منطقه «میدلندز»<sup>۱۷</sup> انگلستان؛ که همین واکنش هم منجر به بوجود آمدن اشعار «ویلیام وردز ورث»<sup>۱۸</sup> و «رابرت برنز»<sup>۱۹</sup>، و فلسفه «تامس کارلایل»

شد. بنابراین تعجبی ندارد اگر مضمون رمانی که وابستگی بیشتری به طبقه متوسط صنعتگر داشت، [احتمالاً منظور «دن کیشوت» «سروانتس» است] بر اساس تقلیدی تمسخرآمیز از رمانهای قدیم وریشخند کردن باورها و آرمانهای آن شکل بگیرد. سنتی را که «دن کیشوت» «سروانتس» پایه گذاری کرد، در رمانهایی که وضعیت و موقعیتی خیالی و رمانتیک را از دید خود به تحلیل می کشیدند، ادامه یافت؛ و از این رو به جای آنکه این آثار با استفاده از قواعد و قوانین این دو نوع قالب [رمانس و رمان] ترکیبی احساساتی بوجود آورند، ترکیبی ظاهراً متضاد، ولی طنزآمیز و کنایی بوجود آوردند؛ که نمونه های این نوع رمانها طیف وسیعی یعنی از رمان «صومعه نورثنگر»<sup>۲۰</sup> [اثر «جین اوستن»] گرفته تا «لردجیم»<sup>۲۱</sup> [«جوزف کنراد»] و «مادام بوواری» [اثر «فلو بر»] را، شامل می شود.

رمانس یا به طور آگاهانه از تمثیل استفاده می کند، مثل «سیر و سلوک زائر»؛ و یا ناخودآگاهانه، مثل اسطوره سازیهای عاشقانه در آثار «ویلیام موریس». رمانس، حد واسط بین «اسطوره» که داستان خدایان است و «رمان» که با انسانهای عادی سر و کار دارد، است. رمانس منشور پس از اسطوره های کلاسیک پدید آمد؛ مثلاً «داستانهای ایسلند»<sup>۲۲</sup> که منشور است، بلافاصله پس از اسطوره های اقوام شمال اروپا و ایسلند پیدا شد. رمان اغلب می خواهد نگرشی داستانی باشد به تاریخ. و شم و نظر درست «فیلدینگ» را درباره رمانش «تام جونز» - که آن را تاریخ نامیده بود - با این قاعده و اصل کلی می توان تبیین و تأیید کرد که «هر چه رمان از نظر حجم و زمان طولانیتر شود، بیشتر

ماهیت تاریخیش را رو می‌کند». ولی از آنجا که رمان تاریخی است خلاق و براساس تخیل نویسنده، رمان نویس اغلب ترجیح می‌دهد که مصالح رمانش را طوری انتخاب کند که بتواند به راحتی شکل و قالب دهد. بنا بر این مصالح را از زمان و دوره‌ای می‌گیرد که در آن زندگی می‌کند. چرا که احساس می‌کند که اگر دوره تاریخی مشخص و ثابتی را از گذشته انتخاب کند، بیشتر دست و پای خودش را خواهد بست و در تنگنا خواهد بود. به همین دلیل هم زمان «رمانهای ویورلی» [نوشته «والتراسکات»]، به شصت سال قبل از این آثار برمی‌گردد؛ و زمان رمان «دوریت کوچک»<sup>۲۳</sup> [اثر «چارلز دیکنز»] به چهل سال قبل از خودش. اما به خلاف رمان رمانس زمان تاریخی مشخص و ثابتی را در گذشته انتخاب می‌کند؛ و اینجاست که به این قانون کلی می‌رسیم که اکثر «رمانهای تاریخی»، «رمانس» هستند. به همین ترتیب هم می‌توانیم بگوییم که اگر زندگی که در رمان طرح می‌شود، متعلق به گذشته‌ای دور باشد، جاذبه‌های رمانسی آن مردم را جذب خواهد کرد. و درست به همین علت هم مردم در زمان جنگ جهانی دوم، رمانهای «آنتونی ترولوپ» را عمدتاً به عنوان رمانس می‌خواندند و نه رمان. شاید بتوان گفت که «ارتباط با تاریخ گذشته» و «شرایط زمان معاصر رمان»، دو عنصری هستند که رمان را محدود می‌کنند. و اینها در تضاد با عمومی و جهانی بودن «رمانس» است؛ و همچنین در تضاد با پیوندی است که بشر غربی با زمان معاصرش برقرار کرده است.

## «شرح احوال داستانی» یا «اعترافات»

قالب دیگر شرح احوال (Autobiography) است که با درجاتی غیر محسوس با رمان درآمیخته است. اغلب شرح احوال نویسان تحت تأثیر محرکی خلاق و داستانی، سعی داشته‌اند که فقط حوادث و تجربیات خاص زندگی خود [نویسنده] را دستچین کنند؛ تا در نهایت از این طریق موفق شوند که به ساختمان و الگویی یکدست و کامل برسند. و این الگو ممکن است شخصیتی را به نمایش بگذارد که فراتر از خواست اولیه خود نویسنده است؛ و یا شخصیتی را که رفتار، افکار و احساسات منسجم دارد. این‌گونه آثار را می‌توان «اعترافات» یا «اعتراف» نیز نامید؛ که به نظر می‌رسد مبتکر آن «قدیس اگوستین»<sup>۲۴</sup> باشد. بعدها «ژان ژاک روسو»<sup>۲۵</sup> نیز نوع جدید «اعترافات» را خلق کرد. سنت اعتراف نویسی در ادبیات انگلیسی از خیلی قبل و با آثاری همچون «اعترافات مذهبی»<sup>۲۶</sup> [اثر «تامس براون»<sup>۲۷</sup>]، «لطف بیکران»<sup>۲۸</sup> [اثر «جان بان‌ین»]، «تعذیر»<sup>۲۹</sup> [اثر «جان هنری نیومن»<sup>۳۰</sup>] به اضافه آثار دیگری که عرفا بوجود آوردند، شروع شد. اگر چه اعترافات عرفا نوع - تا حدودی - متفاوت از اعترافات هستند، ولی با سنت اعتراف نویسی در ادبیات انگلیس پیوند دارند.

«اعترافات» نیز درست مثل رمانس، دارای ویژگیهایی است که می‌توان به کمک آنها «اعتراف منشور» را از قالبهای دیگر داستانی تشخیص داد. و باز به کمک آنها می‌توان بسیاری از آثار گرانقدر و منشور ادبیات داستانی را تعریف کرد، و به‌جای اینکه گذاشت تا در برزخ بین کتابها - و با سرنوشتی نامعلوم -

بسر برند، جایگاه ویژه‌ای برایشان یافت. مشخص نبودن جای این‌گونه آثار در ادبیات، از آنجا ناشی می‌شود که این آثار ادبیات صرف نیستند، زیرا حاصل اندیشه‌اند. به‌علاوه آثار مذهبی یا فلسفی صرف هم نیستند، چون هر کدام سبک منشور و ادبی خاصی دارند. «اعترافات» نیز مانند «رمان» و «رمانس» دارای اشکال کوتاهتری - مثل دست‌نوشته‌ها و مقالات - نیز هست. مثلاً «رسالات» «میشل دومونتنی»<sup>۳۱</sup>، «اعترافات» است که از چندین رساله یا مقاله تشکیل شده است و فقط شکل طویلتری از روایت را که اینها را به نوعی به هم پیوند دهد و دنباله‌دار باشد، کم دارد. طرح و نقشه‌ای که «مونتنی» برای بوجود آوردن قالب «اعترافات» ریخته است، درست مثل طرح و نقشه‌ای است که «جیمز جویس» برای «دوبلینها»<sup>۳۲</sup>، و «جیووانی بوکاچیو» برای «دکامرون» ریخت. زیرا قصد هر دوی این نویسندگان [«جویس» و «بوکاچیو»] آن بود که از طریق مجموعه‌ای از داستانهای کوتاه، به قالب «رمان» دست یابند.

پس از «روسو» (یعنی در واقع قالب «اعترافات» از طریق «ژان ژاک روسو» به دریای رمان می‌پیوندد و با آن درمی‌آمیزد) ترکیبی بوجود می‌آید مرکب از «شرح احوال» و «داستان»؛ که در «شرح احوالهای داستانی»، «رمان هنرمند» [Kunstler roman رمانی درباره زندگی یک هنرمند] و انواع دیگر شاخه‌ها و خویشاوندان آن تجلی می‌یابد. و این تحول از آنجا ناشی شد که دلیلی ادبی برای اینکه همیشه شخصیت یا قهرمان اعترافات، خود نویسنده باشد، وجود نداشت. و به این ترتیب لااقل از زمان نوشته شدن رمان «مول فلاندرز» [اثر «دانیل

دفو»] تاکنون، استفاده از اعترافات نمایشی یا داستانی در رمان، امری رایج بوده است. شیوه «جریان سیال ذهن» نیز زمینه‌ای بود برای اینکه این دو قالب [«شرح احوال یا اعترافات» و «رمان»]، هرچه بیشتر و فشرده‌تر با هم درآمیزند. ولی حتی در این‌گونه آثار [آثاری که از شیوه جریان سیال ذهن استفاده می‌کنند] هم می‌توان به وضوح ویژگی‌های خاص «اعترافات» را یافت. اغلب، اعترافات در اثر علاقه زیاد نویسنده به مسائل نظری و یا معنوی و فکری در یکی از زمینه‌های مذهب، سیاست و یا هنر، بوجود می‌آیند؛ و علت گل‌کردن و موفقیتشان هم این است که ذهن نویسنده آن، در موردی و یا موضوعی به آن چنان پختگی و کمال می‌رسد، که احساس می‌کند زندگی‌اش آنقدر مهم و ارزشمند هست که چیزی درباره‌اش بنویسد. اما این علاقه پرشور به عقاید و افکار خاص، به کلی در تضاد با «رمان واقعی» و قدرت خلاقه آن است. زیرا در رمان فنون داستان‌نویسی مطرح است و این فنون می‌گویند که همه عقاید و افکار باید در کل نسوج رمان جذب و هضم شود، و یا در لابلای کنشها و واکنشها و روابط اشخاص قرار داده شود. مثلاً در آثار «جین اوستن» مسائل دولت، کلیسا و فرهنگ، تنها به عنوان مجموعه‌ای از اطلاعات در مورد آن جامعه، مورد بررسی قرار می‌گیرند. و یا مثلاً «هنری جیمز» آن‌چنان می‌نوشت که در موردش می‌گفتند که ذهنش چنان لطیف و ظریف است که هیچ‌اندیشه‌ای هر چقدر هم مهم، نمی‌تواند رشته داستانش را به هم بزند، یا ذهنش را منحرف کند. رمان‌نویسی که نتواند از طرح نظریات و افکارش در رمان خودداری کند، و یا حوصله و توان آن را نداشته باشد که مانند «هنری

جیمز» این افکار و عقاید را در رمان خود جذب و هضم کند؛ لاجرم به طور طبیعی و ناخودآگاه روبه نوشتن «اعترافات» و «شرح احوال» می آورد، و یا به قول «میل» [احتمالاً «جیمز میل»<sup>۳۲</sup>] متوسل به «تاریخچه‌ای ذهنی و خیالی دربارهٔ يك شخصیت» می شود. وقتی «علم زیبایی‌شناسی اشکال داستان»، دربارهٔ رمان «چهرهٔ هنرمند به عنوان مردی جوان» نوشتهٔ «جیمز جویس» به عنوان اوج یکی از اشکال داستانی بحث می کند، به این نتیجه می رسیم که حتماً باید در دل رمان، سنت و شکل دیگری از داستان نویسی وجود داشته باشد و با رمان درآمیخته باشد.

قالب «رمان» بیشتر به مسائل بیرون از ذهن، یعنی عینیات می پردازد، و راجع به افراد و اشخاص است. کار اصلیش هم این است که اشخاص عادی از جنس بشر را که در جامعه زندگی می کنند، به نمایش بگذارد. «رمانس» بازتابی است از مسائل احساسی و درونی آدمی، و مثل رمان، داستان افراد را باز می گوید. همچنین رمانس با اشخاص سروکار دارد، اما به شیوه‌ای ذهنی و خیالی به آنها می پردازد. (مقصود از عنوان «ذهنی و خیالی» پرداخت ذهنی و خیالی است و نه مصالح و مایه‌های خیالی. اشخاص رمانس يك سر و گردن از ما بزرگترند، یعنی قهرمانند. بنابراین دست نیافتنی و غیرقابل درکند. در رمان، رمان نویس چون عینیتر و واقعیت‌ر داستان را پرداخت می کند، می تواند به درون ذهن اشخاص نیز نفوذ کند.) اعترافات نیز متوجه افکار و احساسهای درونی آدمی است، اما از نظر محتوایی بیشتر به مسائل فکری و نظری مجرد می پردازد. چنان که پیداست، در اینجا باید گام بعدی را برداریم و

به سراغ کشف چهارمین شکل از اشکال داستان، که به مسائل محیط انسانها و گرایشهای ذهنی آنان می‌پردازد، برویم.

### «هجو و طنز منیپوسی» یا «حلاجی ادبی»

گفتیم که اکثر مردم «سفرهای گالیور» [اثر «جاناتان سويفت»] را داستان می‌دانند، ولی رمان به حساب نمی‌آورند. پس باید قالب داستانی دیگری نیز وجود داشته باشد - که دارد - و ما هنگامی به وجود این قالب یا شکل از داستان پی می‌بریم که از «امیل»<sup>۳۴</sup> «ژان ژاک روسو»، به «کاندید» «ولتر» برسیم؛ یا از رمان «راه تمام زندگان»<sup>۳۵</sup> «ساموئل باتلر»<sup>۳۶</sup>، به آثار دیگر او که تحت عنوان «سرزمین ارهون یا ناکجاآباد»<sup>۳۷</sup> منتشر شده‌اند، بپردازیم؛ و یا پس از خواندن رمان «نقطه و نقطه مقابل» «آلدس هاکسلی»، به مطالعه اثر «دنیای قشنگ نو»<sup>۳۸</sup> او مشغول شویم. برخی از آثار «باتلر» و «هاکسلی» نشان می‌دهند که این شکل یا قالب داستانی حتی در زیر تسلط و تفوق رمان نیز، اساس و شکل خود را آن هم در حد کمال، حفظ کرده است. وجود این شکل از داستان را به راحتی می‌توان اثبات کرد و نشان داد؛ و مطمئناً هیچکس با این نظر مخالفت نخواهد کرد که شجره‌نامه پایه‌گذاران آثاری نظیر «کاندید»<sup>۳۹</sup> یا «سفرهای گالیور»، به نویسندگانی مثل «فرانسوا رابله»<sup>۴۰</sup> [فرانسوی]، «دزیدیریوس ایرازموس»<sup>۴۱</sup> [هلندی] و «لوشن»<sup>۴۲</sup> [طنزنویس یونانی‌الاصیل] می‌رسد. ولی با وجود اینکه محققان در مورد سبک و افکار نویسندگانی همچون «رابله»، «سويفت» و «ولتر»<sup>۴۳</sup> مطالب زیادی

نوشته‌اند، تقریباً تاکنون کسی در مورد اینکه ایشان هنرمندانی بوده‌اند متبحر در فن داستان‌نویسی، و نیز اینکه ایشان روی شکل خاصی از داستان کار می‌کرده‌اند، کنکاش و تحقیقی نکرده است. و این نکته‌ای است که معمولاً هرکس که دربارهٔ رمان‌نویسی چیزی می‌نویسد به سادگی از کنارش نمی‌گذرد. نویسندۀ بزرگ‌دیگری که داستان‌هایی با استفاده از این قالب داستانی نوشته است استاد «هاکسلی»، یعنی «تامس لاوپیکاک» است. ولی «پیکاک» حتی از نویسندگان دیگر هم بدشانس‌تر بوده است. چرا که هیچکس سر از «قالب» داستان‌هایی که او نوشته، در نیاورده است، و کم‌کم همه به این نتیجه رسیده‌اند که او با ذوق و جسارتی زیاد، داستان‌هایی منشور و سرسری و مغایر با سنت‌های معمول ادبی پدید آورده است. و به همین دلیل هم جای او در عالم ادبیات به درستی مشخص نیست. حال آنکه باید گفت که او در کار خود همان قدر عالی و استادانه و به لحاظ فنی دقیق و با نکته‌سنجی، عمل کرده است که «جین اوستن» در رمان‌هایش.

شکل یا قالبی که این نویسندگان [«هاکسلی»، «پیکاک» و...] برای نوشتن داستان‌هایشان بکار گرفتند، همان «طنز و هجو منیپوسی» (Menippean Satire) است که گاه‌گاهی نیز «طنز و هجو وارونی» (Varronian Satire) نامیده می‌شود؛ و گفته می‌شود که پایه‌گذارش نویسندهٔ کلبی مسلك و بدبینی به نام «منیپوس»<sup>۶۴</sup> [که در قرن سوم قبل از میلاد مسیح (ع) می‌زیسته] بوده است. آثار «منیپوس» از بین رفته است؛ اما او دو پیرو و دنباله‌رو بزرگ و مهم داشت؛ که یکی «لوشن» یونانی [از نویسندگان قرن دوم میلادی] بود و دیگری «مارکوس

ترنتیوس وارو»<sup>۴۵</sup> ی رومی [از نویسندگان قرن سوم پیش از میلاد]. از آثار «وارو» هم چیزی غیر از چند قطعه به جا نمانده است؛ ولی شیوه هجو و طنز نویسی او را نویسندگان نظیر «گیوس پیترونیوس»<sup>۴۶</sup> [از نویسندگان روم قرن اول پس از میلاد] و «لیوشوس آپولیوس»<sup>۴۷</sup> [نویسنده قرن دوم پس از میلاد] دنبال کردند. بنظر می‌رسد که طنز و هجو منیپوسی، تکامل یافته اشعار هجایی‌ای باشد که گاه‌گاهی لابلایشان نثر هم قاطی می‌شده است؛ ولی ما امروزه فقط نوع منثور آن را می‌شناسیم. اگرچه یکی از ویژگیهای این نوع از نوشته‌های منثور [همان‌طور که در آثار «پیکاک» دیده می‌شود]، استفاده گاه‌به‌گاه از اشعار بوده است.

طنز و هجو منیپوسی بیشتر با گرایشهای ذهنی و طرز فکر افراد کار دارد تا با خودشان. به بیان دیگر این شیوه از داستان نویسی افرادی نظیر فضل‌فروشان، متعصبان، اشخاص یکدنده، تازه به‌دوران رسیده‌ها، هنرمندان، مریدان، اشخاص طماع و خلاصه آدمهای نالایق و بی‌کفایت در هر رشته و فنی را به‌نمایش می‌گذارد؛ و نوع تلقی و طرز فکر آنها را - که آن هم نتیجه کار و مشغله آنهاست - نسبت به زندگی افشاء می‌کند؛ ولی کاری با طرز رفتار، اعمال و نوع کنش و واکنشهای اجتماعی اشخاص ندارد. طنز و هجو منیپوسی از این نظر که به ارائه افکار، آراء و نظریات مجرد می‌پردازد، کارش شبیه قالب «اعترافات» است؛ ولی از نظر نوع شخصیت‌پردازی کارش با «رمان» فرق دارد. طنز و هجو منیپوسی به‌جای اینکه شخصیتها را طبیعی و معمولی از کار در بیاورد، مطابق روش و سبک خاصی به اشخاص می‌پردازد. اشخاص در طنز و هجو منیپوسی

طوطیان و بلندگوهای عقاید و افکار هستند. البته در اینجا هم نمی‌توان و نباید بین رمان و طنز منیپوسی، مرز دقیقی رسم کرد؛ ولی مثلا اگر شخصیت یکی از رمانهای «جین‌اوستن» را با شخصیتی مشابه او در رمان «پیکاک» مقایسه کنیم، فوری متوجه تفاوت این دو نوع شکل یا قالب داستانی می‌شویم. و یا فی‌المثل می‌توانیم بگوییم که «اسکوایر وسترن»<sup>۶۸</sup> [شخصیتی در رمان «تام‌جونز» اثر «فیلدینگ»] شخصیتی است متعلق به رمان؛ ولی در رگهای «ثواکوم»<sup>۶۹</sup> و «اسکوئر»<sup>۵۰</sup> [هر دو از اشخاص رمان «تام‌جونز» فیلدینگ] خون منیپوسی جریان دارد. یکی از مضامین همیشگی آثار منیپوسی استهزاء و تمسخر فیلسوفان بزرگ و مشهور بوده است. و باز یکی دیگر از تفاوت‌های آثار منیپوسی با رمان این است که رمان‌نویس شر، بدی و حماقت را نوعی بیماری اجتماعی می‌داند، حال آنکه نویسنده آثار منیپوسی آنها را نوعی بیماری عقلانی، و ناشی از ضعف قوای دماغی؛ و یا نوعی فضل‌فروشی ابلهانه (که يك موقعی مظهر و نشانگر این نوع بلاهت در آثار منیپوسی فیلسوفان مشهور بودند) می‌داند.

«پیترونیوس»، «آپولیوس»، «رابله»، «سویفت» و «ولتر» از شکلی از «روایت» و داستان‌نویسی استفاده کرده‌اند که در آن حوادث و وقایع ارتباط چندانی باهم ندارند؛ و همین هم باعث شده که اغلب، قالب داستانی مورد استفاده ایشان، با رمانس یکی گرفته شود. حال آنکه رمانس با «طنز و هجو منیپوسی» فرق دارد (گوا اینکه «رابله» شکل رمانس را نیز با آثارش درآمیخته است). زیرا اصولا آثار منیپوسی از قهرمان‌بازی و اشخاص قهرمان استفاده نمی‌کنند؛ بلکه اساس کارشان را بر

تصورات عقلانی و پندارهای ذهنی می‌گذارند و به تلقیها و نگرشهای خنده‌دار و خوشمزه‌ای می‌پردازند که حاصلش اشخاصی يك بعدی و کاریکاتوروار است. علاوه بر این طنز و هجو منیپوسی با داستانهای پیکارسک نیز فرق دارد؛ زیرا داستانهای پیکارسک به شیوه رمان، جامعه‌ای واقعی با نظامی مشخص را به تصویر می‌کشند. «طنز و هجو منیپوسی» در عالیترین و غلیظترین شکل خود، نوعی نگرش و تلقی درباره جهان را ارائه می‌دهد که حاصل الگو و بینشی خاص است. تمایل داستانهای منیپوسی به نظام فکری خاص باعث اختلال و بی‌نظمی شدید در شیوه معمول، پیوسته و منطقی روایت داستان می‌شود؛ ولی این بی‌توجهی به امر روایت منطقی و درست داستان، فقط موجب بی‌دقتی خواننده در امر شناسایی نوع داستانها می‌شود؛ و یا به تمایل او برای اینکه هر داستان را نوعی رمان بگیرد، دامن می‌زند.

طنز و هجو (Satire) در رم قدیم و در زمان رنسانس، دو قالب ادبی داشته که یکی منشور بوده و دیگری منظوم. امروزه این واژه نوعی «طرز تلقی و نگرش» و یا «اصول ساختمانی خاصی» را می‌رساند. همان چیزی که ما نوعی اسطوره‌اش (Mythos) خواندیم. در طنز و هجو منیپوسی - چنان که گفتیم - آن طرز «نگرش و تلقی» بر شکل یا «قالب خاص خود» نیز منطبق می‌شود. هجو و طنز به عنوان نوعی «طرز تلقی و نگرش» - چنان که دیدیم - عبارت است از «خیالپردازی» (Fantasy)، به اضافه «اصول اخلاقی» (Morality). ولی طنز و هجو منیپوسی به عنوان «شکل و قالب»، البته اگر فقط به ادبیات منحصر و محدودش کنیم، چرا که در خیلی از هنرهای مثل «کارتون» نیز از این قالب استفاده می‌کنند) بسیار قابل انعطاف

است؛ و می‌تواند یا اثری کاملاً «اخلاقی» باشد و یا کاملاً «خیالی». مثلاً در قصه‌های پریان، داستانهای پرماجرای منیپوسی‌ای را می‌بینیم که «خیالپردازی» صرف است. و باز مثلاً همه داستانهایی که درباره «آلیس» نوشته شده [مثل «آلیس در سرزمین عجایب»<sup>۵۱</sup> نوشته «لویس کارل»<sup>۵۲</sup>] و نیز اثر «نوزادان دریایی»<sup>۵۳</sup>] نوشته «چارلز کینگزلی»<sup>۵۴</sup>، که تحت تأثیر آثار «رابله» نوشته شده، طنز یا هجو منیپوسی کامل هستند. نوع اخلاقی و خالص شکل «طنز و هجو»، نگرشی است جدی به جامعه به عنوان الگویی واحد، معقول و مطلوب؛ و یا به بیان دیگر نگرشی است به جامعه «مدینه فاضله» (Utopia).

اشکال کوتاه طنز و هجو منیپوسی، اغلب به شکل گفتگو یا بحث است؛ و شیوه نمایشی آن بیشتر با درگیری بین افکار و آراء پیش می‌رود تا درگیری بین اشخاص. این شیوه را «ایرازموس» زیاد در آثارش به کار گرفته و در آثار «ولتر» نیز دیده می‌شود. در اینجا نیز شکل یا قالب طنز از نظر «طرز تلقی و نگرش» (Attitude)، یکنواخت پیش نمی‌رود. گاهی کم‌کم «خیالی» بودنش تقویت می‌شود و بعضی اوقات هم رفته رفته تبدیل به بحثهایی صرفاً اخلاقی می‌شود. «گفتگوهای خیالی»<sup>۵۴</sup> اثر «والتر سویچ لاندور»<sup>۵۵</sup> و «گفتگوهای مردگان»<sup>۵۶</sup>] اثر «ماتیو پرایر»<sup>۵۷</sup>] نیز در زمره این گونه آثار هستند. گاهی هم این شکل از کار [شکل گفتگو یا بحث] کاملاً مفصل و طولانی می‌شود و در آن بیش از دو نفر، باهم صحبت می‌کنند؛ که در این صورت این صحبتها در مکان و فضایی مثل مجلس شور و یا جلسه بحث و گفتگو انجام می‌شود. مثل یکی از کارهای «پیترو نیوس» که کش آمده و حجمش زیاد شده است. «افلاطون»<sup>۵۸</sup> (که البته خیلی

قبل از «منیپوس» در این زمینه کار کرده) تأثیر عمیقی بر این سنت ادبی گذاشته است. پس از او این سنت بدون وقفه ادامه یافت و دست به دست گشت تا اینکه در اثر «بالداساره کاستیل یونه»<sup>۵۹</sup>، تبدیل به گفتگو‌هایی شد مؤدبانه و با فراغت خاطر، و آن هم دربارهٔ صفات و ویژگی‌های «درباری ایده‌آل»؛ و یا در اثر «ایزاک وولتن»<sup>۶۰</sup>، تبدیل به بحث دربارهٔ «اصول و آداب ماهیگیری» شد. و نوع تکامل یافته و جدیدش هم در آثار «پیکاک»، «هاکسلی» و مقلدانشان، به شکل بحث‌هایی دربارهٔ تعطیلات آخر هفته در خانه‌ای روستایی، ظاهر شد؛ که البته در این نوع اخیر، آراء، عقاید، نظریات و مسائل فرهنگی همان قدر مهم هستند که مسائل عشق و عاشقی. رمان نویس غنا و عمق وجود خود را از طریق تجزیه و تحلیل کامل روابط انسانی (مثل «هنری جیمز») و یا غور و موشکافی در پدیده‌ها و مسائل اجتماعی (مثل «تولستوی») بروز می‌دهد. اما نویسندگانی که از هجو و طنز منیپوسی استفاده می‌کنند، تنها با مضمون‌های معقول و بررسی متفکرانهٔ مسائل سر و کار دارد و با بحث‌های نظری به‌اثر خود عمق می‌دهد؛ و معمولاً هم این کار را با آوردن مفصل انبوهی از تحقیقات و تتبعات عالمانه، پیرامون موضوع و مضمونش — در اثرش — انجام می‌دهد. و یا برای رسیدن به اهداف فاضل‌مآبانه و یا فاضلانهاش، اثرش را پر از اصطلاحات فنی در هر رشته می‌کند. یکی از انواع و یا در حقیقت یکی از زیر مجموعه‌های این شکل از آثار، آثاری است شبه دایرة-المعارف و پراز مطالب درهم و برهم؛ که پایه‌گذارانش هم «اثینیوس»<sup>۶۱</sup> [از عالمان اواخر قرن دوم میلادی یونان] با اثر خود «خوش سخنان در ضیافت»<sup>۶۲</sup> و

«امبروژیوس مکروبیوس»<sup>۶۳</sup> [از نویسندگان اواخر قرن چهارم میلادی روم] با اثر خود به نام «جشن خدای زحل»<sup>۶۴</sup> بوده‌اند. در این آثار مردم در مهمانی ضیافتی می‌نشستند و در مورد هر موضوعی که بنابه مقتضای بحث پیش می‌آمد، تحقیقات و تتبعات عالمانه خود را رو می‌کردند. نمایشی کردن بحثها و تحقیقات عالمانه را احتمالاً «وارو»، وارد شیوه طنز و هجو منیپوسی کرد و رواج داد؛ و «وارو» آنقدر در علوم مختلف تبحر داشت که حتی «مارکوس کوینتیلیان»<sup>۶۵</sup> [از خطبا و نویسندگان قرن اول میلادی روم] هم او را ستایش می‌کرد. تمایل به استفاده از مطالب شبه دایرةالمعارف و درهم و برهم در طنز منیپوسی را می‌توان آشکارا در آثار «رابله» دید؛ به خصوص در فهرستهای مطول، شیوه‌های مختلف فالگیری و پیشگویی، و اصطلاحاتی که راجع به انواع مغزی یا پارچه‌های جلوی شلوار - در آثارش - می‌آورد. مطالب شبه دایرةالمعارفی‌ای را که «ولتر» و «ایرازموس» از سر احساس و وظیفه در آثارشان آورده‌اند، این نکته را به ذهن القاء می‌کند که بخشی از شهرت ایشان به عنوان هنرمند، مربوط می‌شود به توانایی و آن‌غریزه و شامه کلاغ (Magpie) مانندشان، در جمع‌آوری حقایق و دانشهای امور مختلف. شیوه شبه دایرةالمعارفی را که «فلویر» در نوشتن «بووار و پکوشه»<sup>۶۶</sup> پیش گرفت، می‌توان فقط از این راه توضیح داد که او در نوشتن این اثر، تحت تأثیر شیوه و سنت ادبی منیپوسی بوده است.

اساس و ساختمان اثر «حلاجی مالیخولیا» نوشته «رابرت برتن» را طرح هنرمندانه و خلاق بحثها و تحقیقات عالمانه - و آن هم به طور جامع - تشکیل

می‌دهد؛ و این کتاب تا قبل از «سفرهای گالیور» «سویفت»، بزرگترین اثر به شیوه «طنز منیپوسی» - در ادبیات انگلستان - بود. در این کتاب جامعه انسانی در پرتو الگویی از جامعه که مطابق با عقل است، بررسی می‌شود و نشان داده می‌شود که چگونه از طریق معالجه مالیخولیا می‌توان این جامعه را بنا کرد. «برتن» [با نقل قول از کتابهای گوناگون] بحث بین کتابهای مختلف را، جانشین استفاده از گفتگو می‌کند؛ و نتیجه کار اثری شده است که در محدوده یک کتاب زندگی بشر را به جامعترین شکل بررسی و تحلیل می‌کند؛ و این چیزی بود که از زمان «جفری چاسر» به بعد ادبیات انگلیس، نمونه‌اش را به خود ندیده بود (ضمناً «چاسر» نیز از نویسندگان مورد علاقه «برتن» بود). ممکن است هنگام خواندن بحثی که «برتن» در مقدمه این کتاب می‌کند و یا گریزهایی که گاه و بیگاه می‌زند، متوجه چیزی بشویم؛ که البته وقتی دقیقتر بررسی بکنیم، خواهیم فهمید که اینها همان عصاره‌های قالب منیپوسی منتها از نوع عالمانه و محققانه‌اش، است. در این کتاب، «برتن» گاه‌گاهی موضوع اصلی کتاب را رها کرده، به مسائلی از قبیل هوا، حالات روحی انسان، بدبختیهای فضلا و عالمان؛ و یا به سفری حیرت‌انگیز، هجو و تمسخر فیلسوفان بزرگ و نیز استفاده کنایی و طنزآمیز از مسئله تحقیقات عالمانه می‌پردازد. کلمه «حلاجی» (Anatomy) در عنوان کتاب «برتن» به معنی موشکافی و یا تجزیه و تحلیل است، که دقیقاً شیوه استفاده او را از این شکل یا قالب - که محققانه و عالمانه است - می‌رساند. ما نیز می‌توانیم برای نامگذاری این قالب به جای استفاده از کلمه شاق و سنگین «طنز و هجو

«منیپوسی» (که امروزه حتی تا حدودی هم گمراه‌کننده است) از عنوان مناسب «حلاجی ادبی» استفاده کنیم. «حلاجی ادبی» نیز سرانجام کم‌کم با رمان ترکیب شد و بسیاری از آثار دورگه را، مثل «رمانهای عقیدتی» (Roman à thèse) و رمانهایی را که در آنها اشخاص سمبل عقاید و اندیشه‌های اجتماعی و غیره هستند (مانند رمانهای کارگری دهه سی) بوجود آورد. اما فقط «لارنس استرن» - که از دنباله‌روهای «برتن» و «رابله» بود - توانست از عمده ترکیب این دو به بهترین وجه، برآید. «تریسترام شندی» [نوشته «لارنس استرن»] را (همان طور که در ابتدای این مقاله گفتیم) شاید بتوان رمان نامید، اما داستانی است که دائماً شیوه روایت را به هم می‌زند و از موضوع داستان پرت می‌افتد. در «تریسترام شندی» به ویژگی‌هایی از قبیل شخصیت‌سازی مطابق سبک خاص، انواع و اقسام فهرستها، سطرها و خطوط خنده‌دار، مسافرت «بینی بزرگ»، [احتمالاً منظور، سفر مؤلف رساله «انواع بینیها» در رمان «تریسترام شندی» است] بحثها و کنکاشهای عالمانه و تمسخر دائم فیلسوفان و نقادان فاضل‌مآب برمی‌خوریم؛ که همگی متعلق است به قالب یا شیوه «حلاجی ادبی».

اگر قالب و سنتهای «حلاجی ادبی» درست فهمیده شود، بسیاری از عناصر و آثار مهم تاریخ ادبیات نیز دوباره رو خواهند آمد و از نو در نظر گرفته خواهند شد؛ مثل کتاب «دلداری فلسفه»<sup>۶۷</sup> نوشته «اینشویوس بوئیشیوس»<sup>۶۸</sup> [از نویسندگان اواخر قرن پنجم میلادی روم]، که نوعی اثر «حلاجی ادبی» ناب است، و به همین دلیل مهم هم برعالم ادبیات و نویسندگی تأثیری عمیق گذاشته است. در این کتاب که گاه‌گاهی اشعاری هم

چاشنی مطالب منشور آن می‌شود، از لحن طنزآمیز و متفکرانه‌ای استفاده شده که روی هر کس اثر می‌گذارد. کتاب «ماهگیر واقعی»<sup>۶۹</sup> [نوشته «ایزاک وولتن»] نیز نوعی اثر «حلاجی ادبی» است؛ چون در آن هم از نشر استفاده شده و هم از نظم؛ و باز، هم از شیوه گفتگو استفاده کرده و هم از مکان و فضایی روستایی. به علاوه نوع صحبت‌های محققانه‌ای که راجع به انواع و اقسام اطعمه می‌شود، و نیز سرزنش و تمسخر محترمانه جامعه و آن هم به شیوه منیپوسی (به خاطر اینکه همه چیز را مهم می‌داند الا ماهگیری را، ولی با وجود این تاکنون چندان موفق نشده که کار و مسئله‌ای مهمتر از ماهگیری پیدا کند) باز گواه این نکته است. در دوره‌های مختلف، «رمانسها»، «اعترافات» و «حلاجیه‌های ادبی» بسیاری نادیده گرفته شده‌اند، و آن هم فقط به این دلیل که معلوم نبوده است که جزء کدام دسته از آثار ادبی هستند. من باب نمونه، بین دوره «لارنس‌استرن» و «پیکاک» در بین «رمانسها»، رمانس «ملماث سرگردان»<sup>۷۰</sup> [نوشته «چارلز رابرت مچورین»]؛ و در بین «اعترافات»، اثر «اعترافات گناهکار روسفید»<sup>۷۱</sup> نوشته «جیمز هاگ»<sup>۷۲</sup>؛ و در بین «حلاجیه‌های ادبی»، آثار «پزشک»<sup>۷۳</sup> نوشته «رابرت ساوئی»<sup>۷۴</sup>، «جان بانکل»<sup>۷۵</sup> نوشته «تامس ایموری»<sup>۷۶</sup> و مجموعه نوشته‌های «شبهای آمبروز»<sup>۷۷</sup> اصلاً به حساب نیامده‌اند.

در اینجا بد نیست که بحث‌هایمان را خلاصه کنیم و از حرف‌هایمان نتایجی بگیریم. وقتی «ادبیات داستانی» را از نظر شکل و قالب بررسی می‌کنیم، به چهار رشته طناب اصلی [قالب اصلی] برمی‌خوریم که عالم داستان را در میان گرفته‌اند؛ و این چهار قالب عبارتند از:

«رمان»، «اعترافات»، «حلاجی ادبی» و «رمانس»؛ که از اینها شش نوع ترکیب داستانی پدید آمده است و وجود دارد [احتمالاً چهارتای قبلی به اضافه «شرح احوال» و «طنز و هجو منیپوسی»]. قبلاً نشان دادیم که «رمان» چگونه با سه قالب داستانی دیگر درآمیخته است، و در اینجا این را هم باید بگوییم که اثر به صورت خالص، یعنی اثری که فقط از یک شکل یا قالب داستانی استفاده کرده باشد، بندرت پیدا می‌شود. فی‌المثل رمانهای اولیه «جورج الیوت»، از قالب «رمانس» نیز تأثیر پذیرفته‌اند، و کارهای بعدی‌اش زیر نفوذ و تأثیر قالب «حلاجی ادبی» بوجود آمده است. نژاد دورگه مرکب از رمانس و اعترافات را طبعاً باید در میان شرح احوالهای رمانتیسیستی یافت؛ که نمونه‌های انگلیسی‌اش را نویسندگانی چون «جورج بارو» (که نویسنده‌ای برون‌گرا بود) و «تامس دوکویینسی»<sup>۲۸</sup> (که درون‌گرا بود) بوجود آوردند. ترکیب «رمانس» و «حلاجی ادبی» را (همان‌طور که گفتیم) در آثار «رابله» می‌توان یافت. از نمونه‌های دیگرش «موبی‌دیک» [یا «نهنگ سفید» اثر «هرمان ملویل»] است که در آن مضمونی رمانتیک یعنی شکار حیوانات وحشی، رفته رفته بسط یافته و بدل به مطالبی «شبه دائرةالمعارف»، و «حلاجی ادبی حیوانی» شده به اسم «نهنگ». «اعترافات» و «حلاجی ادبی» در «سارتور رسارتوس» [اثر «تامس کارلایل»]، و یا در برخی از آثار «سورن ابی کی‌یرکگور»<sup>۲۹</sup> (که نشانه تجربیات حیرت‌انگیز و بدیع‌او در زمینه ادبیات‌منثور داستانی است) مثل «این یا آن»<sup>۳۰</sup>، باهم ترکیب شده‌اند. آثاری که از طرحهای داستانی نسبتاً جامعتری استفاده کرده‌اند، معمولاً حداقل سه

قالب داستانی را باهم ترکیب کرده‌اند. مثلاً در «پاملا» [اثر ساموئل ریچاردسون] قالبهای «رمان»، «رمانس» و «اعترافات»؛ در «دن کیشوت» [اثر «سروانتس»] قالبهای «رمان»، «رمانس» و «حلاجی ادبی»؛ در آثار «مارسل پروست»، قالبهای «رمان»، «اعترافات» و «حلاجی ادبی» و در آثار «آپولیوس» قالبهای «رمانس»، «اعترافات» و «حلاجی ادبی» باهم ترکیب شده است.

من عمداً سعی می‌کنم طوری بحث کنم که همه چیز بر طبق نقشه و میزانی دقیق باشد. چرا که می‌خواهم فواید تشریح و تبیین ساده و منطقی اشکال داستانهایی نظیر «موبی دیک» یا «تریسترآم شندی» را نشان دهم. شیوه‌ای را که تاکنون نقادان ما برای بررسی قالب و شکل داستانهایی مثل «موبی دیک» و «تریسترآم شندی» انتخاب کرده‌اند، شیوه بررسی دانشمندان سرزمین «برابدینگنگ»<sup>۱</sup> [نام سرزمینی در کتاب «سفرهای گالیور» «سویفت»] است. در داستان «سفرهای گالیور»، دانشمندان آن سرزمین پس از جدلها و مشاجرات فراوان، سرانجام اعلام می‌کنند که به دنیا آمدن موجودی به نام «گالیور»، نوعی «شوخی طبیعت»<sup>۲</sup> بوده است. قالب «حلاجی ادبی» بیش از هرچیز دیگری نقادان را گیج و گمراه کرده است. و به همین دلیل هم اکثر نویسندگانی که تحت تأثیر قالب «حلاجی ادبی»، آثاری بوجود آورده‌اند، متهم شده‌اند که از سنتهای ادبی تخطی کرده‌اند. در اینجا ممکن است خوانندگان فوری به یاد آثار «جیمز جویس» بیفتند. زیرا دیگر آنقدر گفته‌اند که آثار «جویس» عجیب و خارق‌العاده است که ذهن انسان به‌طور خودکار متوجه آنها می‌شود. دقتی را که جویس وقف پی‌ریختن بنای «اولیس» کرده، حتی از حد طبیعی

هم فراتر رفته؛ ولی با وجود این چون «جوئیس»، «اولیس» را بر طبق اصول شناخته شده داستانهای منشور ننوشته، همه همچنان گمان می‌کنند که این اثر فاقد شکل و ساختمان معین است. اجازه بدهید «اولیس» را با قواعدمان محک بزنیم:

اگر از خواننده‌ای که «اولیس» را خوانده، بخواهیم که فهرستی از نکاتی که بیش از هر چیز دیگر او را تحت تأثیر قرار داده تهیه کند، احتمالاً نکات منطقی زیر را خواهد نوشت:

(۱) وضوحی که در پرتو آن دیدنیها، مناظر، صداها و بوییدنیهای محیط «دوبلین»، ملموس و زنده شده است. شخصیت‌پردازی روان و عمیق، و طبیعی بودن گفتگوها.

(۲) تقلید استادانه ولی تمسخرآمیز از شخصیتها و داستان «اودیسه» «هومر»؛ و در تقابل قرار دادن «اولیس» با الگوی قهرمان زده و پهلوان گرایانه «اودیسه»<sup>۸۳</sup>، اثر «هومر»<sup>۸۴</sup>.

(۳) بسط و افشای اشخاص و داستان از طریق شیوه موشکافانه «جریان سیال ذهن».

(۴) گرایش دائم به استفاده از شیوه‌ای (در تکنیک و مایه کار) که در آن از جزئی‌نگری در حد دائرةالمعارف استفاده می‌شود؛ و ضمناً برخوردی متفکرانه و عمیق با تکنیک و خمیرمایه داستان.

در اینجا شاید دیگر برای ما مشکل نباشد که دریابیم که چهار مورد بالا اشاره به عناصری در «اولیس» می‌کنند که هر کدام به ترتیب متعلق به یکی از قالبهای «رمان»، «رمانس»، «اعترافات» و «حلاجی ادبی» هستند. پس بدین ترتیب اولیس حماسه منشوری است

کامل، که از هر چهار قالب داستانی يك جا استفاده کرده است؛ و اهمیت هر چهار قالب نیز در این اثر، عملاً یکسان است و هر کدام نیز مکمل دیگری است. پس با این حساب «اولیس» اثری است دارای وحدت هنری و نه توده‌ای متراکم، ولی بی‌شکل.

- 1) Sartor Resartus
- 2) Thomas Carlyle (۲) مورخ، فیلسوف و نویسنده اسکاتلندی (۱۷۹۵-۱۸۸۱).
- 3) The Anatomy of Melancholy
- 4) Robert Burton (۴) روحانی و نویسنده انگلیسی (۱۵۷۷-۱۶۴۰).
- 5) George Borrow (۵) نویسنده و ادیب انگلیسی (۱۸۰۳-۱۸۸۱).
- 6) Lavengro
- 7) World Classics
- 8) Tudor
- 9) Tudor Apprentices
- 10) Thomas Deloney (۱۰) نویسنده انگلیسی (۱۵۴۳-؟۱۶۰۷).
- 11) Thomas Love Peacock (۱۱) رمان‌نویس و شاعر انگلیسی (۱۷۸۵-۱۸۶۶).
- 12) The Egoist
- 13) Katherine Mansfield (۱۳) نویسنده انگلیسی (۱۸۸۸-۱۹۲۳).
- 14) Anton Chekhov (۱۴) نمایشنامه و داستان‌نویس روسی (۱۸۶۰-۱۹۰۴).
- 15) William Morris (۱۵) شاعر و نویسنده انگلیسی (۱۸۳۴-۱۸۹۶).
- 16) Northumbria
- 17) Midlands
- 18) William Wordsworth (۱۸) شاعر انگلیسی (۱۷۷۰-۱۸۵۰).
- 19) Robert Burns (۱۹) شاعر اسکاتلندی (۱۷۵۹-۱۷۹۶).
- 20) Northanger Abbey
- 21) Lord Jim
- 22) Sagas of Iceland
- 23) Little Dorrit
- 24) St. Augustine (۲۴) یکی از فلاسفه علم کلام مسیحیت (۴۳۰-۳۵۴).
- 25) Jean Jacques Rousseau (۲۵) فیلسوف و نویسنده فرانسوی (۱۷۱۲-۱۷۷۸).
- 26) Religio Medici
- 27) Thomas Browne (۲۷) طبیب و نویسنده انگلیسی (۱۶۰۵-۱۶۸۲).
- 28) Grace Abounding
- 29) Apologia
- 30) John Henty Newman (۳۰) روحانی و نویسنده انگلیسی (۱۸۰۱-۱۸۹۰).

- (۳۱) Michel de Montaigne نویسنده فرانسوی (۱۵۳۳-۱۵۹۲).
- 32) Dubliners
- (۳۳) James Mill فیلسوف و مورخ انگلیسی (۱۷۷۳-۱۸۳۶).
- 34) Emile
- 35) The way of All Flesh
- (۳۶) Samuel Butler نویسنده طنز نویس انگلیسی (۱۸۳۵-۱۹۰۲).
- 37) Erewhon Books
- 38) The Brave New World
- 39) Candid
- (۴۰) Francois Rabelais طنز و هجونویس فرانسوی (۱۴۹۴-؟-۱۵۵۳).
- (۴۱) Desiderius Erasmus عالم و نویسنده هلندی (۱۴۶۴-؟-۱۵۳۶).
- (۴۲) Lucian طنز نویس یونانی الاصل (۲۰۰-۱۲۰).
- (۴۳) Voltaire نویسنده فرانسوی (۱۶۹۴-۱۷۷۸).
- 44) Menippus
- 45) Marcus Terentius Varro
- 46) Gaius Petronius
- 47) Lucius Apuleius
- 48) Squire Western
- 49) Thwackum
- 50) Square
- 51) Alicès Adventures in Wanderlands
- (۵۲) Lewice Carroll ریاضیدان و نویسنده انگلیسی (۱۸۳۲-۱۸۹۸).
- 53) Water-babies
- 54) Imaginary Conversation
- (۵۵) Walter Savage Landor شاعر و نویسنده انگلیسی (۱۷۷۵-۱۸۶۴).
- 56) The Dialogue of the Dead
- (۵۷) Mattew Prior شاعر انگلیسی (۱۶۶۴-۱۷۲۱).
- (۵۸) Plato فیلسوف یونانی (۴۲۷-۳۴۷ قبل از میلاد).
- (۵۹) Baldassare Castiglione نویسنده ایتالیایی (۱۴۷۸-۱۵۲۹).
- (۶۰) Izaak Walton نویسنده انگلیسی (۱۵۹۳-۱۶۸۳).
- 61) Athenaeus
- 62) Deipnosophists
- 63) Ambrosius Macrobius
- 64) Saturnalia
- 65) Marcus Quintilian
- 66) Bouvard et Pecuchet
- 67) Consolation of Philosophy
- 68) Anicius Boethius
- 69) Compleat Angler
- 70) Melmoth the Wanderer
- 71) Confessions of a Justified Sinner
- (۷۲) James Hogg شاعر و نویسنده اسکاتلندی (۱۷۷۰-۱۸۳۵).

- 73) Doctor  
74) Robert Southey شاعر و ادیب انگلیسی (۱۷۷۴-۱۸۴۳).
- 75) John Bunce  
76) Thomas Amory نویسنده ایرلندی الاصل (۱۶۹۱-؟۱۷۸۸).
- 77) Noctes Ambrosianae  
78) Thomas De Quincey نویسنده انگلیسی (۱۷۸۵-۱۸۵۹).
- 79) Sören Aabye Kierkegaard فیلسوف و مقاله‌نویس دانمارکی (۱۸۱۳-۱۸۵۵).
- 80) Either/Or
- 81) Brobdingnag
- 82) Lusus Naturae
- 83) Odyssey  
84) Homer شاعر و حماسه‌سرای یونانی قرن هفتم قبل از میلاد.

## برخی از منابع

- Abrams, M. B. «A Glossary of Literary Terms». Third Edition. New York: Holt, Rinehart & Winston, Inc. 1971.
- Bradbury, Malcolm. «What is a Novel?». Second Edition. London: Edward Arnold, 1973.
- Brown, Calvin S., et al. «The Readers Companion To Literature». Twelfth Printing. New York: The Dryden Press, Inc. 1956.
- Cuddon, J. A. «A Dictionary of Literary Terms». England: Penguin Books, 1984.
- Flint Thrall, William and Addison Hibbard. «A Handbook to Literature». Fourth Edition. New York: The Odyssey Press, 1981.
- Frye, Northrop. «The Four Forms of Fiction: Discussions of The Novel». Ed. Royer Sale. Boston: D.C. Heath and Company, 1960.
- Harvey, Paul. «The Oxford Companion to English Literature». Fourth Edition. London: Oxford University Press, 1973.



# فهرست راهنما

## نام اشخاص

آ	استوکر، برام ۶۲
آپولیوس، لیوشوس ۱۵۶، ۱۵۷،	استیونس، رابرت لوئی ۱۱۲
۱۶۶	استیوی ۱۱۹، ۱۲۰
آلن پو، ادگار ۱۶، ۲۸، ۶۲،	اسکات، والتر ۱۶، ۱۸، ۳۳،
۱۴۵	۳۵، ۴۱، ۵۷، ۶۲، ۸۳،
آلن، هاردی ۳۶	۱۴۶، ۱۴۷، ۱۴۹
آندریچ، ایو ۶۸	اسکوئر ۱۵۷
الف	اسکولز، رابرت ۱۰۵
اپیکتیتوس ۴۱	اسمیت، گلد ۲۷
ائینیوس ۱۶۰	اسنو، س. پ. ۱۲
اچورث، ماریا ۶۸	افلاطون ۱۵۹
اسپنسر ۱۱	اگوستین، قدیس ۱۵۰
استاندال ۱۲۶	الیسون، رالف ۲۵
استاین بک، جان ۱۸، ۲۵، ۴۹،	الیوت، آن ۶۲، ۱۶۱
استرن، لارنس ۱۲، ۲۷، ۴۱،	الیوت، ت. س. ۹۷
۵۲، ۸۳، ۸۵، ۱۰۰، ۱۰۱،	الیوت، جورج ۱۶، ۲۵، ۴۵،
۱۱۱، ۱۴۰، ۱۶۳، ۱۶۴	۸۳، ۱۱۵، ۱۶۵
استوارت، مری ۳۶	اما ۵۶
	امیس، کینگزلی ۸۸، ۱۱۱

۱۳۵، ۱۴۲، ۱۴۳، ۱۴۷  
 برونته، شارلوت ۶۲، ۱۴۷  
 برین، جان ۸۸، ۱۲۶  
 بکت، ساموئل ۵۱، ۵۲، ۷۰،  
 ۸۸

بلاک، هیلر ۵۷  
 بلانشو، موریس ۵۳، ۷۰  
 بلو، سول ۱۳، ۱۶  
 بلوم، لئوپولد ۴۲  
 بلوم، مولی ۴۳  
 بنت، آرنولد ۶۸، ۸۲، ۸۳  
 بوئیشیوس، اینشیوس ۱۶۳  
 بوتور، میشل ۵۳، ۶۹، ۷۰  
 بوکاپیو، جیووانی ۱۲، ۱۵۱

پ

پاردوباٹان، امیلیا ۶۸  
 پرایر، ماتیو ۱۵۹  
 پروست، مارسل ۱۷، ۱۹، ۴۰،  
 ۷۰، ۱۱۸  
 پیترونیوس، گیوس ۱۵۶، ۱۵۷،  
 ۱۵۹  
 پیتون، آلن ۲۵، ۵۹  
 پیکارسک ۱۵۸  
 پیکاک ۱۵۶، ۱۵۷، ۱۶۰، ۱۶۴  
 پویروت، ارکول ۲۹

ت

تالکین ۸۷  
 ترولپ، آنتونی ۸۳، ۱۱۰،  
 ۱۴۶، ۱۴۹

اورن جوئت، سارا ۶۸  
 اورول، جورج ۵۹  
 اوستن، جین ۱۶، ۴۷، ۵۵، ۵۶،  
 ۶۵، ۱۱۵، ۱۱۶، ۱۲۶،  
 ۱۲۷، ۱۳۷، ۱۴۲، ۱۴۳،  
 ۱۴۸، ۱۵۲، ۱۵۵، ۱۵۷  
 اومن، کارولا ۳۶  
 اوپسمانس، ژوریس کارل ۶۹  
 ایبرامز، م. ه. ۱۱  
 ایرازموس، دزیدیریوس ۱۵۴،  
 ۱۵۹، ۱۶۱  
 ایموری، تامس ۱۶۴

ب

باتلر، ساموئل ۱۵۴  
 بارو، جورج ۱۴۰، ۱۴۲، ۱۶۵  
 بانین، جان ۱۰۳، ۱۴۶، ۱۵۰  
 بایرون ۹۷  
 برادبری، مالکام ۷۷، ۹۳، ۱۰۹،  
 ۱۲۵  
 براون، تامس ۱۵۰  
 برتن، رابرت ۱۴۰، ۱۶۱،  
 ۱۶۲، ۱۶۳  
 برشت، برتولت ۵۸  
 برنادشاو، جورج ۵۷  
 برنز، رابرت ۱۴۷  
 برنی، فانی ۶۷  
 بروک روز، کریستین ۵۳  
 برونته ۶۲، ۱۳۶  
 برونته، آن ۶۲، ۱۴۷  
 برونته، امیلی ۱۶، ۵۶، ۶۲،

- د
- داروین ۱۲۱
- داستایوسکی ۴۰، ۴۵
- ددالوس، استفن ۴۲
- درایزر، تئودور ۶۳، ۱۱۸، ۱۴۱
- درل، لارنس ۸۸
- دفو، دانیل ۱۳، ۱۴، ۳۱، ۳۹
- ۹۸، ۱۰۱، ۱۴۱، ۱۴۲
- ۱۵۱
- دلداء، گراتسیا ۶۸
- دلونی، تامس ۱۴۱
- دوژاردن، ادوارد ۴۲
- دوس پاسوس، جان ۲۵
- دوکوینسی، تامس ۱۶۵
- دولالکو، پیرشودرلو ۶۷
- دوما، الکساندر ۳۶، ۳۹
- دیکنز، چارلز ۱۲، ۱۸، ۲۵، ۳۸، ۴۵، ۶۲، ۸۳، ۱۲۷
- ۱۴۹
- دین، نلی ۱۳۶
- ر
- رابرتز، کنت ۱۸، ۳۶
- رابله، فرانسوا ۱۵۴، ۱۵۷
- ۱۵۹، ۱۶۱، ۱۶۳، ۱۶۵
- رادکلیف، آن ۶۲
- راستوف ۳۵
- رایت، ریچارد ۲۵
- ریچاردسون، ساموئل ۱۲، ۱۴
- ۱۵، ۲۵، ۲۶، ۶۵، ۶۶
- تریلینگت، لیونل ۱۱۳، ۱۱۴، ۱۱۷، ۱۲۰، ۱۲۱
- تواین، مارك ۱۳، ۱۶، ۶۸، ۱۱۷
- توبی ۱۰۱
- تولستوی، لئو ۳۵، ۳۶، ۴۵، ۱۱۲، ۱۶۰
- توین بی، فیلیپ ۵۲
- ث
- ثاکری ۳۶، ۴۵
- ثواکوم ۱۵۷
- ج
- جورج اسمالت، تویباس ۶۷
- جولمپتون ۱۲۶
- جویس، جیمز ۱۲، ۱۷، ۱۹، ۴۲، ۴۳، ۴۶، ۵۲، ۷۰، ۸۹، ۱۱۸، ۱۱۹، ۱۵۱، ۱۵۳، ۱۶۶، ۱۶۷
- جیمز، ویلیام ۴۰
- جیمز، هنری ۱۲، ۱۶، ۱۹، ۴۰، ۴۲، ۴۵، ۴۶، ۵۱، ۸۹، ۱۰۳، ۱۰۹، ۱۱۱، ۱۱۲، ۱۱۸، ۱۲۲، ۱۳۲، ۱۳۶، ۱۴۲، ۱۵۲، ۱۶۰
- چ
- چاسر، جفری ۱۱، ۱۶۲
- چخوف ۱۴۵
- چسترتون، ج. ك. ۵۷

سیمون، کلود ۵۳، ۷۰	۱۲۶، ۱۶۶
سینکلر، آبتون ۱۸، ۲۵، ۵۹	رید، چارلز ۳۶
	ریدر ۲۹
ش	ریو، کلارا ۶۲
شلی، مری ۶۲	روبگریه، آلن ۲۰، ۵۳، ۶۹، ۷۰
شکسپیر ۴۴، ۴۵، ۴۸	روسو، ژان ژاک ۱۵۰، ۱۵۱، ۱۵۴
ف	
فارل، جیمز. ت. ۲۵	ز
فاستوس ۱۷	زولا، امیل ۳۷، ۱۱۸
فاکنر، ویلیام ۱۶، ۱۸، ۱۹	
۴۳، ۴۶، ۶۸، ۷۰، ۱۳۵	ژ
فرای، نورثروپ ۱۳۹	ژونو، ژان ۶۸
فرایدی ۳۹	ژید، آندره ۱۸
فروید ۴۲، ۱۲۱	
فریمن، مری ی. ویلکینز ۶۸	س
فلمینگ، یان ۸۳	سارتر ۵۳
فلویر ۱۹، ۳۸، ۵۶، ۱۴۸	ساروت، ناتالی ۷۰
۱۶۱	سالیانجر ۸۸
فورد، فورد مادکس ۱۰۹	ساوئی، رابرت ۱۶۴
فورستر، ا. م. ۱۰۲، ۱۰۴	سروانتس ۱۳، ۷۷، ۱۰۴
۱۳۶	۱۱۹، ۱۴۸، ۱۶۶
فیلدینگ، هنری ۲۶، ۹۷	سلین، لویی فردیناند ۷۰
۱۰۵، ۱۰۶، ۱۱۴، ۱۱۹	سورل، ژولین ۱۲۶
۱۴۲، ۱۴۸، ۱۵۷	سویفت، جان اتان ۱۰۳، ۱۴۰
ک	۱۵۴، ۱۵۷، ۱۶۲، ۱۶۶
کارل، لوئیس ۱۵۹	سیدنی، فیلیپ ۴۸، ۱۴۱
کارلایل، تامس ۱۴۰، ۱۴۷	سیرز، دوروتی ۲۹
۱۶۵	سیلیتو، آلن ۸۸
کاستیل یونه، بالداساره ۱۶۰	سیمنون، ژرژ ۲۹

لارنس، دیوید هربرت ۵۹،  
 ۱۱۱، ۱۱۸  
 لاک، جان ۴۱  
 لاندرو، والتر سویچ ۱۵۹  
 لاپیکاک، تامس ۱۴۲، ۱۵۵  
 لسینگ، دوریس ۳۸  
 لوساژ ۱۲  
 لوشن ۱۵۴، ۱۵۵  
 لیلند، توماس ۶۲

م

مادوکس رابرتز، الیزابت ۴۹  
 مالوری ۱۰۲  
 مان، توماس ۱۷، ۱۸، ۱۹،  
 ۳۶، ۱۱۸  
 مانسفیلد ۱۴۵  
 مرداک، آیریس ۸۸، ۸۹، ۹۰  
 ۱۱۲

مردیث، جورج ۴۵، ۱۴۲  
 مری، میدلتن ۵۹  
 مسیح (ع) ۴۸، ۱۵۵  
 مچورین، چارلز رابرت ۶۲،  
 ۱۶۴  
 مکروبیوس، امبروژیوس ۱۶۱  
 مکنزی، هنری ۲۷  
 مگره ۲۹  
 ملویل، هرمان ۱۶، ۱۱۷،  
 ۱۴۲، ۱۶۵

منیپوس ۱۵۵، ۱۶۰  
 موام، سامرست ۱۷، ۵۹  
 موریس، ویلیام ۱۴۶

کافکا ۷۰  
 کالدول، ارسکین ۲۵، ۴۹  
 کامو، آلبر ۵۳، ۷۰، ۸۸  
 کپوتی، ترومن ۶۳، ۱۰۳  
 کتی ۱۳۶  
 کرافتس، فریمن ویلز ۲۹  
 کریستی، آگاتا ۲۹  
 کلیف، هیث ۱۳۶  
 کمال، یاشار ۴۹  
 کنان دوئل، آرتور ۲۸، ۲۹  
 کندا، جوزف ۴۵، ۱۰۹، ۱۱۸،  
 ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۴۸  
 کوپر، جیمز ۱۶، ۳۶  
 کونیتیلیان، مارکوس ۱۶۱  
 کیبل، ج. و. ۲۵  
 کینگزلی، چارلز ۲۵، ۵۹، ۱۵۹  
 کیپر، کگور ۱۶۵

گ

گادوین، ویلیام ۲۸  
 گاسکل، الیزابت ۲۵، ۴۵  
 گالزورثی ۵۸  
 گرین، گراهام ۶۳  
 گرینوود، والتر ۵۸  
 گلاسکو، الن ۴۹  
 گوته ۱۷، ۳۸، ۵۶  
 گورکی، ماکسیم ۵۸  
 گولدینگ، ویلیام ۵۹، ۱۳۵

ل

لابک، پرسی ۹۴

ولف، ویرجینیا ۱۹، ۴۳، ۵۲،  
 ۱۱۲، ۱۱۸، ۱۳۵  
 وود، لاک ۱۳۶  
 وودهاوس، اما ۱۱۵  
 وولتن، ایزاک ۱۶۰، ۱۶۴  
 ویلسون، انگس ۸۸  
 ویمزی، لردپیتر ۲۹  
 وین، جان ۸۸

ه

هارت، برت ۶۸  
 هاردی، تامس ۱۸، ۴۵، ۴۸،  
 ۵۱، ۶۸، ۱۱۸  
 هاریس، مارك ۱۵  
 هاکسلی، آلدس ۵۹، ۱۵۴،  
 ۱۵۵، ۱۶۰  
 هاگ، جیمز ۱۶۴  
 هاوئورن، ناتانیل ۱۵، ۱۶،  
 ۳۵، ۶۲، ۱۰۳، ۱۱۷،  
 ۱۳۶، ۱۴۷  
 هپن استال، رینر ۵۳  
 همینگوی، ارنست ۱۲، ۵۹،  
 ۸۸  
 هومر ۱۱۸، ۱۶۷  
 هومز ۲۹  
 هوفمان ۶۲  
 هوگو، ویکتور ۳۶، ۵۵، ۵۷  
 هیر، جورج ۳۶

ی

یونگ ۱۲۱، ۱۴۴

موزلی، آزولد ۵۹  
 موسی (ع) ۴۸  
 مونتنی، میشل دو ۱۵۱  
 میترا ۴۲  
 میچل، مارگارت ۳۵، ۵۹  
 میل، جیمز ۱۵۳  
 میلتن ۱۱

ن

نابکوف، ولادمیر ۱۲، ۱۹، ۵۱،  
 ۵۳  
 نایتلی ۱۱۵  
 ناش، تامس ۳۱  
 نفیسی، سعید ۶۰  
 نیپال، و. س. ۶۴  
 نیومن، جان هنری ۱۵۰

و

وارو، مارکوس ترنتیوس وارو  
 ۱۵۵، ۱۵۶، ۱۶۱  
 واتسون ۲۹  
 والپول، هوراس ۶۰، ۶۱  
 والیس، ادگار ۲۹  
 وایت، پاتریک ۴۹  
 وایت، ت. ه. ۳۶  
 ورث، ونت ۱۱۶  
 وردزورث، ویلیام ۱۴۷  
 وریاک، مینی ۱۲۰  
 وست، موریس ۶۳  
 وسترن، اسکوائر ۱۵۷  
 ولتر ۱۵۴، ۱۵۷، ۱۵۹، ۱۶۱  
 ولز، ه. ج. ۵۷

## نام کتابها

آ	اوديسه ۱۱۸، ۱۶۷
آتش کمجان ۲۰، ۵۳	اوليس ۴۲، ۴۳، ۵۲، ۱۱۸،
آدا ۱۲	۱۲۲، ۱۶۶، ۱۶۷، ۱۶۸
آرزوهای بزرگ ۳۸، ۶۲	اينجه ممد ۴۹
آرکاديا ۴۸، ۱۴۱	اينچنين ۵۳
آمریکائی آرام ۶۳	اين يا آن ۱۶۵
آموزش عاطفی ۳۸	آيوانهو ۱۸
آناکارنينا ۴۵، ۱۱۲	ايولينا ۶۷
آلتن لاک ۵۹	
آليس در سرزمين عجایب ۱۵۹	ب
	بارون قدیمی انگلیسی ۶۲
الف	بازرس فرانسوی ۲۹
اتاق فوقانی ۸۸، ۱۲۶	بالهای کبوتر ۱۲
اسرار قصر آدولفو ۶۲	برباد رفته ۵۳، ۵۵
اعترافات گناهکار روسفید ۱۶۴	برخیز احمق ۱۵
اعترافات مذهبی ۱۵۰	بلندیهای بادگیر ۱۶، ۵۶،
اقناع ۱۱۶	۱۳۶، ۱۴۳
اما ۱۱۵	بليک هاوس ۶۲
امواج ۵۲	بليندا ۶۸
امیل ۱۵۴	بیداری خانواده فی نگان ۵۲
انتقام مرکبار ۶۲	بيرون ۵۳

- بیگانه ۵۳، ۸۸  
 بیگانگان و برادران ۱۲  
 بینوایان ۵۷  
 بووارو بکوشه ۱۶۱  
 به‌سوی فانوس دریائی ۴۳، ۵۲
- پ**  
 پاملا ۱۲، ۱۴، ۱۵، ۲۶، ۶۵، ۶۶  
 پایبندیهای بشری ۱۷  
 پزشك ۱۶۴  
 پشم‌چینها ۱۶۴  
 پنج شهر ۶۸
- ت**  
 تاریخ زندگی تام جونز ۲۶، ۹۷، ۱۱۴، ۱۵۷  
 تبدیل ۶۹  
 تراژدی آمریکائی ۶۳  
 ترویلوس و کریسید ۴۴  
 تصویر يك زن ۱۳۲  
 تعذیر ۱۵۰  
 تقوای ماجور ۱۴، ۲۶  
 توماس گمنام ۵۳  
 تونیوکروگر ۱۷  
 تهوع ۵۳
- ج**  
 جاده‌ای به‌سوی فلاندرها ۵۳  
 جاده تنباکو ۴۹  
 جان بانکل ۱۶۴
- جشن خدای زحل ۱۶۱  
 جنایت درکوی مرده‌شوی‌خانه ۲۸  
 جنایت و مکافات ۴۵  
 جنبه‌های زمان ۱۰۲، ۱۳۶  
 جنگل ۱۸، ۲۵، ۵۹  
 جنگ و صلح ۳۵  
 جوزف آندروز ۱۰۵  
 جویس ۴۲
- چ**  
 چهره هنرمند به‌عنوان مردی جوان ۱۷، ۱۵۳  
 چهره يك ناشناس ۷۰
- ح**  
 حسادت ۲۰، ۵۳، ۷۰  
 حلاجی مالیخولیا ۱۴۰، ۱۶۱
- خ**  
 خانم دالوی ۴۳، ۵۲  
 خانه‌ای با هفت شیروانی ۱۵، ۱۴۷، ۱۰۳  
 خشم و هیاهو ۴۳  
 خودپرست ۱۴۲  
 خورشید هم طلوع می‌کند ۱۲، ۵۹  
 خوش‌سخنان در ضیافت ۱۶۰  
 خوشه‌های خشم ۱۸، ۴۹
- د**  
 داستان ۷۰

داستان دوشهر ۱۸

داستانهای ویورلی ۳۳، ۵۶

۱۴۹

داستانهای آرتور شاه ۱۰۲

روابط خطرناک ۶۷

داستانهای ایسلند ۱۴۸

روزالیند ۴۸

داستانهای شرلوک هومز ۲۸

روزگار سخت ۲۵

۲۹

داغ ننگ ۳۵، ۱۱۷

ز

در ایالتی آزاد ۶۴

زندگی و عقاید تریسترام شندی

دربارهٔ رمان نو ۶۹

۱۲، ۲۷، ۴۱، ۴۲، ۵۲، ۸۵

در جستجوی زمان گمشده ۴۰

۱۰۰، ۱۱۲، ۱۲۲، ۱۴۰

درخت انسان ۴۹

۱۶۳، ۱۶۶

دکامرون ۱۲، ۱۵۱

زمان بشر ۴۹

دلداری فلسفه ۱۶۳

زمین لم یزرع ۴۹

در میان ۵۳

درمیانی ۵۳

ژ

دن کیشوت ۱۳، ۷۷، ۱۰۴

ژیل بلاس ۱۲

۱۴۸، ۱۶۶

دنیای قشنگ نو ۱۵۴

س

دوبلینها ۱۵۱

سارتور زسارتوس ۱۴۰، ۱۶۵

دوریت کوچک ۱۴۹

سالار مگسها ۵۹

دون ژوان ۹۷

سالهای ویلهلم مایستر ۱۷

دیوید کاپرفیلد ۳۸

سردرگم ۷۰

سرزمین ارهون یا ناکجاآباد

ر

۱۵۴

رئالیسم ضد رئالیسم در ادبیات

۴۲

سرزمین بی حاصل ۹۷

رابروی ۱۶

سرگذشت خانوادهٔ ویک فیلد ۲۷

رابینسون کروزوئه ۱۴، ۳۹

سفرهای گالیور ۱۰۳، ۱۴۰

۱۴۱

۱۵۴، ۱۶۲، ۱۶۶

سکه سازان ۱۸

راه تمام زندگان ۱۵۴

سیر و سلوک زائر ۱۰۳

رسالات ۱۵۱

سه تفنگدار ۳۹

رمان تجربی ۳۷

ش

- شبهای آمبروز ۱۶۴  
شمشیر بلند ۶۲  
شنبه شب و یکشنبه صبح ۸۸  
شهردار کاستربریج ۴۸  
کاندید ۱۵۴  
کفشهای ماهیگیر ۶۳  
کلاریسا ۱۵، ۶۶  
کلام آخر ۷۰  
کلبه عموتام ۱۸، ۲۵، ۵۹  
کوه سحرآمیز ۱۷

ص

- صدایشان را می‌شنوید ۷۰  
صرف‌چای با خانم گودمن ۵۳  
صومعه نورثنگر ۱۴۸

ع

- عشق به صدقه ایام بیکاری ۵۸  
علف ۷۰

ل

- لاونگرو ۱۴۱  
لردجیم ۱۴۸  
لطف بیکران ۱۵۰

غ

- غرور و تعصب ۴۷، ۵۵، ۱۴۲  
غمهای ورتر جوان ۵۶

م

- مأمور مخفی ۱۱۹، ۱۲۰، ۱۲۲  
ماجراهای اوگی‌مارچ ۱۳  
ماجراهای کیلب ویلیامز ۲۸  
ماجراهای هاکلبری فین ۱۳، ۱۱۷

ف

- فرانکنشتاین ۶۲، ۶۳  
فرزندان خشونت ۳۸  
فن داستان‌نویسی ۹۴  
فینیش‌فین ۱۱۰

ق

- قتل عمد ۶۳، ۱۰۳  
قصر اترانتو ۶۰، ۶۱  
قصه نوآموزیه‌های تئودور ۱۴۱  
مادام بوواری ۵۶، ۱۱۶، ۱۴۸  
مادر ۵۸  
مراحل ۷۰  
مرد پراحساس ۲۷  
مرد جوان خشمگین ۸۷  
مری بارتن ۲۵  
مزرعه حیوانات ۵۹

ک

- کاغذهای پیک‌ویک ۱۲

- مسافر بخت برگشته ۳۱

نهنگ سفید ۱۱۷، ۱۴۲، ۱۶۵  
نیمه راه بهشت ۶۰

و

وقت گذرانی ۵۳، ۷۰

ه

هامفری کلینگر ۶۷

هاملت ۴۴

هنر رمان نویسی ۱۹

ی

یادآوری خاطرات گذشته ۱۷

یزدان ۷۰

ییست ۲۵

ملماث سرگردان ۱۶۴

موبی دیک ۱۱۷، ۱۴۲، ۱۶۵،  
۱۶۶

مول فلاندرز ۱۴، ۳۱، ۹۸،

۹۹، ۱۰۰، ۱۵۱

مویه کن سرزمین محبوب من ۲۵،

۵۲، ۵۹

ماهیت روایت ۱۵

ماهگیری واقعی ۱۶۴

میدل مارچ ۲۵، ۱۱۵

ن

نبرد فارس ۷۰

نقطه و نقطه مقابل ۵۹، ۱۵۴

نوزادان دریائی ۱۵۹





انتشارات ملی

تهران - جنبه‌های پستی ۱۵۸۷۵/۴۴۳۹

ریال 