

ادوین میور



ساخت رمان

ترجمه فریدون بدره‌ای

۱۳۰



شرکت انتشارات علمی و فرهنگی

قیمت: ۱۶۰۰ ریال

۱/۵

۲/۱

ترجمه فریدون بدره‌ای

ادوین میور

نیمه نخست رمان

۶

ساخت رمان

۱۱۱۱۱۱۱۱ ۶۳۰۴

۱۱۱۱ ۶۳۰۴

بسم الله الرحمن الرحيم

«مجموعه اندیشه‌های نو» نوشته‌های تحلیلی را در حوزه تفکر و نظریه پردازی ، عمدتاً در رشته‌های سه گانه علوم اجتماعی، نقد هنری و ادبی، و روانشناسی دربر می‌گیرد. آثاری در این مجموعه منتشر می‌شود که در مسیر پیدایش و بالندگی اندیشه‌ها از پیچ و خم مباحثات و مناقشات له‌وعلیه و برخوردهای صرف مرامی و سیاسی در گذشته و کمابیش به مرتبه اعتبار و منزلت کتابهای «کلاسیک» رسیده باشند، یا جریانهای اصلی تفکر و نظریه‌پردازی را تشریح کنند.

ادوین میور



ادبیه‌های عصر نو

ساخت رمان

ترجمه فریدون بدره‌ای



تهران ۱۳۷۳

This is a Persian translation of
THE STRUCTURE OF THE NOVEL
Written by Edwin Muir
Published by The Hogarth Press, London 1946

Tehran, 1993



انتشارات علمی و فرهنگی (انتشارات آموزش و انقلاب اسلامی)

نام کتاب	:	ساخت رمان
نویسنده	:	ادوین میور
چاپ اول	:	۱۳۷۳
تیراژ	:	۵۰۰۰ نسخه
حروفنگاری	:	انتشارات علمی و فرهنگی
لیتوگرافی	:	مؤسسه فرهنگی کیان
چاپ و صحافی	:	انتشارات علمی و فرهنگی

حق چاپ محفوظ است

دفتر مرکزی و فروشگاه شماره ۱: تهران، خیابان افریقا، چهارراه شهید حقانی (جهان کودک)،
کوچه کمان، شماره ۴؛ کدپستی: ۱۵۱۷۸؛ صندوق پستی: ۳۶۶ - ۱۵۱۷۵
تلفن: ۷۰ - ۶۸۴۵۶۹؛ فاکس: ۶۸۴۵۷۲
فروشگاه شماره ۲: خیابان انقلاب جنب دبیرخانه دانشگاه تهران
فروشگاه شماره ۳: خیابان انقلاب، مقابل درب اصلی دانشگاه تهران؛ تلفن: ۶۴۰۰۸۷۶
فروشگاه شماره ۴: خیابان جمهوری، نبش خیابان شیخ هادی؛ تلفن: ۶۷۴۳۰۰

فهرست مطالب

هفت	پیشگفتار
۱	۱ رمان عمل و رمان شخصیت
۲۷	۲ رمان دراماتیک
۲۷	۳ زمان و مکان
۶۵	۴ رمان تاریخی یا وقایعنامه‌ای
۸۳	۵ رمان دوره‌ای، و تطورات بعدی رمان
۹۹	۶ نتیجه
۱۱۳	واژه‌نامه
۱۱۵	نمایه

پیشگفتار مترجم

ادوین میور (۱۸۸۷-۱۹۵۹)، شاعر و نویسنده، را عموماً برجسته‌ترین شاعری دانسته‌اند که در این قرن از اسکاتلند برآمده است، و این در صورتی است که هیوو ماک دیارمید، شاعر پرشور ناسیونالیست اسکاتلند، را استثنا کنیم. میور علاوه بر شاعری منتقد ادبیات نیز بود، و در این زمینه قریحه‌ای سرشار و لطیف داشت. میور در ارکنیز به دنیا آمد، و مردم این جزایر، که در شمال اسکاتلند واقع است، در اصل نروژی زبان بودند. پدرش کشاورز اجاره‌دار متوسط الحالی بود که او را در سنین نوجوانی میور از مزرعه‌اش بیرون راندند و خانواده میور به محله‌های فقیرنشین و کثیف گلاسکو انتقال یافت، و در هوای ناسالم و محیط خشن و اندوهبار و نامساعد آنجا تعداد آنها بسرعت کاستن گرفت. تضاد میان محیط روستایی اولیه‌ای که شکوه مناظر چکامه‌های اسکاتلندی را به یاد می‌آورد و وی در آن نشو و نما یافته بود و تمدن صنعتی جدید، در بدترین صورتش، بر میور تأثیر فراوانی گذاشت، و این تضاد مضمون اصلی زندگینامه‌ای است که از خود نگاشته است (۱۹۵۴). (این کتاب در واقع روایتی دیگر از کتاب داستان و قصه (۱۹۴۰) اوست که به صورت تمثیلی در یکی از اشعار

بلندش به نام «هزار پیچ» نیز آمده است. علی‌رغم محیط زشت و غمبار و شغل‌های نامطلوب، میور جوان توانست به خود آموزش کاملی بدهد. وی زبان آلمانی را آموخت بشدت تحت تأثیر نیچه^۱ و هاینه^۲ قرار گرفت. نفوذ هاینه و چکامه‌های اسکاتلندی در نخستین جلد از اشعار او به نام نخستین شعرها (۱۹۲۵) پیداست؛ در این هنگام وی سی و اند سال داشت. میور به اتفاق زنش، ویلا میور، ادیب و محقق آلمانی خوبی که در شتلند زاده شده بود، در سالهای ۱۹۲۰ در لندن اقامت گزید و از راه ترجمه و نوشتن نقد کتاب زندگی کرد. در سالهای ۱۹۳۰ برای مدتی به سنت اندروز رفت و در طی جنگ جهانی دوم در کنسولگری بریتانیا در ادنبرگ به خدمت پرداخت، و بعداً نیز، در ۱۹۴۵-۱۹۴۸، برای همین کنسولگری در پراگ و، در ۱۹۴۸-۱۹۵۰، در رم خدمت کرد. بعد از آن، برای مدتی سرپرست یک کالج شبانه‌روزی برای بزرگسالان، به نام نیوبتل ابی، در نزدیک ادنبرگ شد، و در اواخر عمرش برای یک سال استاد چارلز الیوت نورتن در دانشگاه هاروارد گشت. آثار انتقادی او مشتمل است بر کتابی اندیشه‌مندانه دربارهٔ رمان، حمله‌ای به سنتهای رمانتیک و اشرافی اسکاتلندی به نام اسکات و اسکاتلند، و دفتری از مقالاتش به نام ادبیات و اجتماع. وی، همچنین، کتابی در شرح حال جان ناکس نوشته است. اما زندگینامه‌ای که از خود نگاشته است به یادماندنی‌ترین اثر نثری او است، و برای فهم و درک اشعارش دستیاری گزیرناپذیر است. نثر او چون شعرش سادگی و اعتدال خاطره‌انگیزی دارد.

میور، به عنوان یک شاعر، هرگز تحت نفوذ شاعران و نویسندگانی نوپرداز مانند الیوت و پاوند قرار نگرفت. وی این گونه شاعران را تحسین می‌کرد، اما همیشه این احساس را داشت که یک شیوه سنتی بیان، وزن، و احساس شعری وجود دارد که تقریباً بی‌زمان و ابدی است، و این شیوه یا حالت همیشه از نو ظهور و بروز خواهد کرد

(۱) Friedrich Wilhelm Nietzsche, ۱۸۴۴-۱۹۰۰، فیلسوف آلمانی. [بیشتر پاورگها از مترجم است مگر آنها که با - ن-

نویسند مشخص شده است.]

(۲) Heine، شاعر و منتقد آلمانی.

و برجای خواهد ماند. انعکاسی از اشعاریتس در شعراو، در اوج و حضیض جمله‌ها، و در کشش وی به سوی اسطوره‌ها دیده می‌شود، اما به عنوان شاعری دراماتیک به پای او نمی‌رسد. حال و هوای بهترین شعرهای او گاهی صبغ‌ای از غم و اندوه دارد. اما، همیشه در آخر آرام، متین، و با احساسی از یک الگوی ازلی - «قصه» ای که در زیر «داستان» نهفته است، و اضطراب از تغییرات زمان - به پایان می‌رسد. شعر آزاد را دوست می‌داشت، و می‌توانست آن را، چنانکه از شعر «هزار پیچ» پیداست، با جمله‌های معترضه بلند و گاهی بندهای چکامه‌سان که در یک بحر دقیق سنتی، اما با ریزه‌کاریهای ظریف در وزن، سروده شده بود، با اصالت کامل به کار برد.

میور، چه در نثر و چه در شعر، [آوایی] صدایی ممتاز و برجسته، آرام و ملایم، اما با قدرت دارد. پی بردن به استعداد و قریحه شاعرانه‌اش، خیلی دیر در زندگی برای او حاصل شد. شهرت وی پس از مرگش دائماً رو به تزاید بوده است.

از لحاظ نقد ادبی، ادوین میور به آن سنت پهناور انسانی تعلق دارد که در سالهای اخیر تحت الشعاع روشهای متنی «نقادی نو» قرار گرفته است. میور معتقد است که نخستین صفت یک منقد آن است که بیش از هر چیزی مشکلاتی را که نویسنده مورد انتقادش با آنها دست به گریبان بوده است دریابد ... دید وی نسبت به او باید همکارانه باشد نه فقط یافتن غلطها و خطاها. مثلاً، هنگامی که درباره سر والتر اسکات قلم می‌زند، می‌گوید: «عیوب و نقایص در یک نویسنده بزرگ مانند موترکهای است که در جواهری قیمتی یافت می‌شود؛ موترکهایی که باید جزئی از صفات و محسنات آن محسوب گردد نه نقصهای آن.» و به نظر می‌آید که این یک فلسفه نقادی درست باشد، و انسان آرزو می‌کند که کاش با وسعت بیشتری در علم نقادی به کار گرفته می‌شد. وی دارای آن تخصص و حذاقتی که استادان نقد ادبی دارند نیست، مع‌هذا کمتر منقدی هست که در حساسیت و بصیرت و جامعیت و تصمیم به پای او برسد. وی به دسته کوچکی از شاعران تعلق دارد که به نقادی نه به خاطر آنکه آن را

جایگزین شعر و شاعری سازند، بلکه به خاطر آنکه نقادی را عملی خلاق و آفریننده می‌دانستند روی آورده بودند. بر وسعت دامنه نقادی میور، می‌توان با بر شمردن برخی از مقالات او در این زمینه وقوف یافت که از آن جمله است؛ «روانشناسی در نقادی»، «شمال و جنوب»، «در دفاع از حقایق نو» که در نخستین مجموعه مقالات انتقادی او به نام آزادی به چاپ رسیده؛ نیز «روح زمان»، «جیمز جویس»، «ده. لارونس»، و «الدوس هکسلی» که در مجموعه دیگری از مقالات او به نام سنت آمده؛ و همچنین «اسوالد اشپنگلر»، «نظریه سیاسی ادبیات»، «زوال رمان» که در مقالاتی درباره ادبیات و اجتماع منتشر شده است. آنچه از مجموعه این مقالات استنباط می‌شود این است که تصور میور از ادبیات، بیش از آن است که ادبیات را فقط یک فعالیت هنری بداند. وی جنبه‌های فلسفی، روانی، و تاریخی ادبیات را نیز در این زمینه مطرح می‌داند.

تنها کتاب کامل و مستقل میور درباره نقد ادبی همانا ساخت رمان است که در سال ۱۹۲۸ به چاپ رسیده است. این کتاب با آنکه شهرت کتاب پرسی لوبک^۳، به نام فن داستان‌نویسی^۴، و کتاب ام. فورستر^۵، به نام جنبه‌های رمان^۶ را ندارد، با وجود این، در ردیف آنها، نتیجه یکی از بهترین مطالعات و بررسیهای نظری درباره رمان است. میور، ضمن آنکه استعداد و قریحه این نویسندگان را تأیید می‌کند، اشتغال ذهنی آنها را به موضوعاتی چون «الگو»، «ریتم»، «نظرگاه»^۷، و مانند آنها متقاعد کننده نمی‌یابد. و می‌گوید در این نوشته‌ها در باب رمان «چیزی که زیاد قیمت داشته باشد وجود ندارد»، و این اصطلاحات مبهم و عجیب را ساخته و پرداخته هنری جیمز^۸ می‌داند. و می‌گوید که ما از کاهلی این اصطلاحات را می‌پذیریم. ولی، در واقع، باور

3) Percy Lubbock

4) *The Craft Of Fiction*

5) Edward Morgan Forster, ۱۸۷۰-۱۹۷۰، رمان نویس انگلیسی، شاهکار او، گذری به هند، به فارسی هم ترجمه شده است.

6) *Aspects Of Novel*، این کتاب تحت این عنوان به وسیله ابراهیم یونسی به فارسی ترجمه شده است (تهران، ۱۳۵۲).

7) *Point Of View*

8) Henry James, ۱۸۴۳-۱۹۱۶، نویسنده و منتقد امریکایی.

نداریم که رمان مانند یک فرش دارای طرح یا مانند یک ریتم دارای طنین باشد... آنچه می‌تواند چیزی درباره^۹ رمان به ما بگوید، همان رمان است. از این رو، کتاب وی، به طور ساده، مطالعه و بررسی صور مختلفی است که رمان می‌تواند به خود گیرد، و قوانینی که در هر یک از اینها ساری است. تقسیم بندی کلی او از انواع رمان چنین است: رمان شخصیت (مانند بازار خود فروشی^{۱۰} تام جونز^{۱۱} و آثار دیکنز)، رمان دراماتیک (مانند بلندبهای بادگیر^{۱۲} و آثار هاردی و جین اوستن)، و رمان وقایعنامه‌ای (مانند جنگ و صلح و قصه پیر زنان).

البته تقسیم بندی انواع رمان به چنین صورتهایی که خیلی مرتب و با برشهای تند به نظر می‌رسد، با آنکه به عنوان فرضیه‌ای عملی متقاعد کننده است، بدون تردید از جنبه هنری درست نیست و می‌تواند مورد اعتراض باشد. میور، خود، به این نکته واقف است، و تا حدی، با گفتن اینکه هیچ رمانی صد در صد رمان شخصیت یا صد در صد رمان دراماتیک نیست، کوشیده است به این اعتراض پاسخ گوید. ولی باید اذعان داشت که این مسئله از روش نقادی او نتیجه شده است. وقتی منقدی بخواهد موضوعاتی بدین وسعت را ساده و خلاصه کند، ناچار خلطهایی در کار او پیش می‌آید. بنابر این، ساختار رمان تنها کوششی در جهت دسته‌بندی رمان بر اساس ساخت آن است، و در قیاس با بررسیهای لوبک و فورستر، که جنبه فوق‌العاده شخصی دارند، چندان دل‌انگیز به نظر نمی‌آید. با وجود این، در کتاب میور نوعی وجوب متافیزیکی هست که خواندن آن انسان را به هیجان می‌آورد. محور اصلی کتاب، فصل درخشانی است که بر آن «زمان و مکان» نام نهاده شده است. فرض میور بر آن است که «جهان

۹) *Vanity Fair*، رمان معروف ویلیام ثکری، این کتاب به وسیله منوچهر بدیعی به فارسی ترجمه شده، و در انتخاب این عنوان از حافظ و شعر او استفاده شده است.

۱۰) *Tom Jones*، رمانی از هنری فیلدینگ.

۱۱) *Wuthering Heights*، ودرینگ هایتز، نام رمانی از امیلی برونته. این عنوان در اصل نام خاص است، اما در ترجمه فارسی آن را به بلندبهای بادگیر برگردانیده‌اند. ما همه جا عنوان ترجمه فارسی را به کار برده‌ایم. مگر جایی که آن محل به لحاظ جغرافیایی مورد نظر بوده است.

تخیلی رمان دراماتیک در زمان، و جهان تخیلی رمان شخصیت در مکان، و جهان تخیلی رمان وقایعنامه‌ای در زمان و مکان قرار دارد.» وی سپس به بسط این مقال با آوردن مثالهایی از رمانهای بزرگ از هر سه دسته می‌پردازد. در این فصل، تحلیل‌های درخشانی از ابله، موبی دیک،^{۱۲} جنگ و صلح، اولیس،^{۱۳} بلندیهای بادگیر، و بازار خود فروشی به چشم می‌خورد.

این کتاب به نثری ساده، اما موجز و شاعرانه، نوشته شده است. در حقیقت، میور همه جا شیوه‌های شعری را در نثر خویش ملحوظ داشته است او را یکی از دو بزرگترین «سهل و ممتنع» نویسان معاصر در جهان انگلیسی زبان دانسته‌اند (نویسنده دیگر شاعر و محقق و نویسنده انگلیسی رابرت گریوز است). من در ترجمه کتاب سعی کرده‌ام تا حد مقدور، بی آنکه مفهوم فدای لفظ شود، شیوه او را نگه دارم. ضمناً، چون در این کتاب به نویسندگان مختلف به رمانهای گوناگون و شخصیتها و قهرمانان آنها بوفور اشارت رفته، تا اینجا که میسر بوده است، یادداشتهای کوتاهی در پانویست صفحات افزوده‌ام تا به خواننده در دریافت مطلب کمک کرده باشم؛ و السلام علی من اتبع الهدی

فریدون بدره‌ای

تهران، پانزدهم مرداد ماه ۱۳۷۲

۱۲) *Moby Dick*، رمانی از هرمان ملویل (۱۸۱۹-۱۸۹۱) نویسنده آمریکایی که به نام نهنگ سفید به فارسی ترجمه شده است.

۱۳) *Ulysses*، بزرگترین رمان جیمز جویس، ۱۸۸۲-۱۹۴۱، نویسنده نامدار ایرلندی، که در سال ۱۹۲۲ نوشته شد و همراه با رمان دیگرش، شب بیداریهای فینگانه ساخت رمان معاصر را متحول ساخت.



رمان عمل و رمان شخصیت

هدف این کتاب آن است که اصول ساخت را در رمان بررسی کند. آشکار است که این اصول را نمی‌توان در یک نمونه از رمان، هر چند هم بزرگ باشد، سراغ گرفت. بنابراین، روشی که من به کار می‌بندم به قرار زیر است. من رمان را به چند رده کلی، اما به آسانی شناسایی‌پذیر، تقسیم می‌کنم؛ من فقط به ملاحظه یک نوع ساخت نمی‌پردازم، بلکه ساختهای متعدد را مورد امعان نظر قرار می‌دهم و، اگر بتوانم، قوانینی را که در هر یک از این ساختها ساری و عامل است کشف می‌کنم و توجهی زیبایی‌شناختی برای آن قوانین پیدا می‌کنم. آنگاه می‌کوشم تا نشان دهم که این قوانین در تمام تجلیاتشان منبعث از یک ضرورت عام هستند، و لازمه آنها وجود یک اصل کلی است.

اما پیش از آنکه در موضوع به غور و بررسی پردازیم، بهتر آن است که حدود کار خویش را، با مشخص کردن اینکه چه چیزهایی بیرون از دایره شمول قرار دارد، معین سازیم. در سالهای اخیر، سه کتاب جالب درباره رمان به بازار عرضه شده است. این کتابها جنبه‌های دلچسبی از موضوع را لمس کرده‌اند، و به قلم نویسندگانی با استعدادهای مشخص هستند. فن داستان‌نویسی، به قلم پرسی لوبک، عمدتاً به «صورت»^۱ توجه دارد، اما نویسنده با آنکه مطالب خوب زیادی می‌گوید، ولی کاملاً روشن نمی‌سازد که صورت چیست. اما مسلم است که مراد وی از آن، چیزی است متفاوت با آنچه ما در اینجا از ساخت اراده کرده‌ایم. صورت، آن گونه که وی درک می‌کند، ظاهراً متکی بر

(۱) form. در این کتاب، ما اکثراً «فرم» را به «صورت» ترجمه کرده‌ایم، اما گاهی نیز به‌ناچار خود آن را به کار برده‌ایم.

چیزی است که او «نظرگاه» می‌نامد، و آن عبارت است از استدام دید فوق‌العاده محدود، باریک، و ثابت نویسنده نسبت به مضمون خویش؛ مانند دیدی که هنری جیمز دارد. بنابراین، لوبک با نوع خاصی از ساخت سروکار دارد، نه با ساخت به طور عام و کلی. پس از لوبک نوبت به ام. فورستر و کتابش، جنبه‌های رمان، می‌رسد. فورستر با صورت چندان میانه‌ای ندارد و بدان نمی‌پردازد، و دلیلی هم نمی‌بیند که چرا باید رمانی به یک نظرگاه بچسبد؛ وی به همین خرسند است که نویسنده ما را به سوی پیدا کردن اعتقادی به شخصیت‌هایش «براند» و به ما «زندگی» بدهد. و بالاخره، پس از همه، جان کاراتر^۲ با مقاله فشرده‌اش، «شهرزاد؛ یا آینده رمان انگلیسی»^۳، فرا می‌رسد و ادعا می‌کند که رمان باید دارای صورت باشد، زیرا پروفیسور وایتهد^۴ می‌گوید حیات دارای «فرم» یا صورت است. به عقیده او، ماده‌گرایی قرن نوزدهم که منکر هر نوع مقصود و هدفی [در حیات] بود، از رواج افتاده است، و اینک ما باید به یک «هدف ارگانیک» معتقد باشیم. به موجب این عقیده، زندگی دارای الگوست. پس، رمان هم باید طرح و الگو داشته باشد. رمان‌نویس آینده خویشتن را «از اعتقادات باطلی که نویسندگان امروزی را تحت فشار قرار داده است – از این اعتقاد که کلیت چیزها از آن آنها نیست و هر کوشش که برای دستیابی بر این کلیت در هنر بشود، به بهترین صورتش، یک فریب بسیار زیباست – رهایی خواهد داد.» در عوض، وی معتقد خواهد شد که با شکل دادن به آفریده خویش، در یک الگوی ارگانیک، در راستای روح خود زندگی قدم بر می‌دارد، و «چیزهای در هم فشرده مدوری» که وی می‌سازد همان واقعیت و همان حقیقتی را در بردارد که وی در پیرامون خویش، در دنیای سخت و راستین واقعیتها، می‌بیند. او خواهد دانست که می‌گزیند تا نشان دهد چه هست.

از این سه نویسنده، آن که چشمش را هشیارانه‌تر به موضوع دوخته است لوبک است. وی باریک بین و سختگیر است، و این حقیقتی است؛ باید راه تماماً سر بالایی و

2) John Carruthers

3) Scheherazade; or the Future of English Novel.

۴) Alfred North Whitehead, ۱۸۶۱-۱۹۴۷، ریاضیدان و فیلسوف انگلیسی.

پر پیچ و خم باشد تا او را خوش بیاید، و هر چه صعب‌العبورتر باشد بهتر است. می‌توان گفت که دشواری در رمان برای او منبع و سرچشمه دیگری برای ایجاد لذت زیبایی شناختی است. اما، او در بررسیش درباره رمان این فضیلت بسیار نادر را دارد که آن را صورت خاصی از هنر می‌شمارد، نه فقط یکی از تجلیات حیات. تردیدی نیست که وی با کاراترز موافق است که زندگی دارای الگوست، اما واقعیتی که وی ارج می‌نهد این است که میان الگوی زندگی و الگوی رمان تفاوتی وجود دارد. وی، مانند فورستر، تصدیق می‌کند که رمان باید به ما «زندگی» بدهد، اما احتمال خواهد پرسید زندگی چیست؟ و میان زندگی چنانکه می‌بینیم، و زندگی بدان صورت که مثلاً در رمانهای ثکری^۵ یا هنری جیمز می‌بینیم چه تفاوتی وجود دارد؟ سخن کوتاه، در اثری درباره رمان وی رمان را در خاطر دارد. فورستر استدلال می‌کند رمان باید به ما زندگی بدهد، زیرا حیات نیز چنین می‌کند؛ کاراترز معتقد است که رمان باید طرح و الگویی داشته باشد، زیرا زندگی چنین است. تردیدی نیست که حق با هر دوی آنهاست. اما، در این میان، آنچه را آنها به فراموشی سپرده‌اند خود رمان است.

برای به خاطر داشتن رمان، نخست انسان باید چیزهایی از این قبیل را که رمان درباره زندگی است و زندگی دارای الگوست مفروض بداند (یعنی آنها را فراموش کند). از همه اینها گذشته، اینکه رمان‌نویس درباره زندگی می‌نویسد واقعیتی چندان خارق‌العاده نیست؛ زندگی تنها موردی است که نویسنده درباره آن چیزی می‌داند. این نیز شگفت نیست که وی باید هنگام نوشتن بناچار زندگی را، صرف نظر از اینکه درباره آن چه می‌اندیشد، در قالب یا الگویی عرضه بدارد. وی چنین می‌کند، زیرا درباره آن حکم صادر می‌کند؛ و حال آنکه زندگی چنین نمی‌کند. در این حکم، وی ممکن است بگوید که زندگی سراسر آشوب است یا زندگی پر از نظم است؛ اما این حکم هر آینه روشن است؛ روشنتر از زندگی – مگر آنکه نویسنده چون گرتروود استاین^۶ بنویسد. نکته به

۵) William Makepeace Thackeray, ۱۸۱۱-۱۸۶۳، رمان‌نویس انگلیسی.

۶) Gertrude Stein, ۱۸۷۹-۱۹۷۳، نویسنده و شاعر آمریکایی.

حد کافی روشن است. هرگز به فکر ما خطور نمی‌کند که زبان به شکایت بگشاییم که چرا بیرم‌نگام یا کلاه‌ام، دارای «فرم» نیست، یا زندگی اسمیت طرحی ندارد. اما، اگر متوسط الحال‌ترین رمان دربارهٔ بیرم‌نگام یا اسمیت رهیافتی به پیوستگی نداشته باشد، ما زبان به شکایت می‌گشاییم. این دیگر ضرب‌المثل شده است که طرح هیچ رمانی، هر چند هم بی‌شکل و بدون «فرم»، نمی‌تواند به بی‌شکلی و «بی‌فرمی» زندگی، چنانکه آن را می‌بینیم، باشد؛ زیرا، حتی اولیس کمتر از دوپلن آشفته و مغشوش است. آنچه کاراترز واقعاً می‌خواهد رمان مطابق آن باشد، یک مفهوم و تصور جدید فلسفی است نه قوانین خود رمان. شکی نیست که تصورات و مفاهیم جدید فلسفی می‌تواند برای رمان نویس سودمند باشد؛ ممکن است به وی کمک کند تا جهان را کاملتر ببیند، و کمال مطلوب آن است که اینها جزئی از دانش و معرفت او باشد. اما، هرچه وی به آنها گوش فرا دهد، آنها به وی نخواهند گفت که قوانین رمان کدام است. وی ممکن است رمانی بنویسد که از لحاظ ساخت بسیار خوب باشد، اما تصور کند که زندگی آشوبی بیش نیست؛ و ممکن است رمانی بنویسد که از لحاظ ساخت بسیار بد باشد، و حال آنکه زندگی را یک نظم بداند.

دلیل این امر آن است که قوانین رمان، یعنی قوانین آفرینش تخیلی به نثر، در اختیار او نیست. وی ممکن است آنها را نداند؛ مهم نیست. مهم این است که آنها را رعایت کند. نظریه‌های مربوط به این قوانین، ممکن است کمکش کند یا امکان دارد سد راهش شود؛ جهل بدانها نیز همین طور. اگر آنها را برای مقصود خویش آگاهانه تغییر دهد، چنانکه هنری جیمز داد، احتمال دارد آنها را محدود کند. اگر، چون دیکنز، چیزی دربارهٔ آنها نداند یا آنچه می‌داند اندک باشد، با شور و شوق به نوشتن خود ادامه می‌دهد؛ خواه آنها را رعایت کند یا نکند. هر کاری که وی برای تغییر آنها انجام دهد، هر چند هم زیرکانه باشد، در اساس و بنیاد آنها دگرگونی ایجاد نخواهد کرد. رمان جیمز^۷ تلخیص

^۷ Jamesian novel، رمانهایی که هنری جیمز نوشته، یا به سبک و بر طبق نظریات و آرای او نوشته شده است.

یا تکمیل سنت رمان‌نویسی پیشین یا اصلاح و تهذیب آن نیست، بلکه جوانه و ساقه کوچکی از آن است. سفر^۸ از بلندپه‌ای بادگیر برتر نیست؛ آن در سنتی قرار دارد که درست به اندازه نویسنده‌اش دارای اهمیت است، و یک رمان بزرگ همیشه در سنتی بزرگتر از سنت هر نویسنده‌ای قرار دارد. خطر یک نظریه‌پرداز دست به قلم، همچون هنری جیمز، در آن است که با انجام دادن دقیق آنچه دلش می‌خواهد انجام دهد کارش به پایان می‌رسد. سه چهارم از زندگی را مستثنا می‌کند، و حال آنکه دیگری در تلاش است تا آن را [همین سه چهارم] را به چنگ آورد. شکی نیست که طرح‌های داستانی چنین نظریه‌پردازی بسیار دقیق و پاکیزه خواهد بود؛ اما دارای آن حرکت، آن اوج و حسیض جاندار که طرح داستانی در سنت اصلی دارد، نیست. به طور کلی فاقد آن «سایش و نرمش خطوط تند و تیز» یا «ناهمواریهای هموار شده» خواهد بود که فورستر، به نقل از نیچه، آن‌همه تحسین می‌کند و می‌ستاید. فورستر سخنش را با این جمله به پایان می‌برد: «هرچه از قبل ترتیب داده شده است، پوچ و باطل است.»؛ و هیچ نقدی بهتر از این درباره رمان جیمز وجود ندارد.

با وجود این، رمان به خاطر داشتن متفرعات غنی است، و گاه این فروع اهمیت ثانوی قابل ملاحظه‌ای دارد. این فروع بعضی از آثار فلوبر^۹ و جیمز را دربرمی‌گیرد. سرنوشت چنین رمان‌هایی مسیری عام را طی می‌کند. ابتدا، تنی چند آنها را، به عنوان آخرین کلام در داستان‌نویسی، به عنوان بهترین و جدیدترین «فرم» رمان می‌پذیرند. سپس، در جایگاه [واقعی] خود قرار می‌گیرند، و در سنت به عنوان عنصرهای فرعی تحلیل می‌روند، و چیزی بر آن می‌افزایند که همگان را به کار می‌آید.

باری، با اذعان به اهمیت این فروع و مشتقات می‌توانیم از آنها درگذریم؛ زیرا غرض از این کتاب ردگیری کلی و به دست دادن قوانین ساخت رمان است نه گونه‌های جالب بسیاری که از آن تحول پذیرفته است. هنوز بر سر بسیاری از این صورتهای جار و جنجال

(۸) *The Ambassadors*، رمانی از هنری جیمز که در ۱۹۰۳ به چاپ رسیده است.

(۹) Gustave Flaubert، ۱۸۲۱-۱۸۸۰، رمان‌نویس فرانسوی.

است، و من می‌خواهم تا آنجا که عملاً ممکن باشد از این مباحثات و مجادلات دور بمانم. به عنوان نمونه آثاری که به‌طور مستقیم یا غیر مستقیم مباحثه برانگیزند، کتاب لوبک و مقاله کاراترز می‌تواند بهترین مثال باشد. برای لوبک بعضی از صورتهای رمان خوب است و بعضی بد، و بهترین صورتهای آنهاست که هنری جیمز به کار گرفته است. برای کاراترز همه رمانها، مهم نیست که موضوعشان، هدفشان، یا سبکشان چه باشد، باید الگویی روشن و معین داشته باشند. من با این فرض آغاز می‌کنم که همه صورتهای اصلی رمان خوب است؛ آنها که دارای الگوی معین و «شسته رفته» هستند؛ آنها که دارای الگوهای مبهم و نامشخص هستند؛ آنها که بسط و گسترش محدودی دارند؛ آنها که به نظر می‌رسد اصلاً بسط و پیشروی ندارند. من به مناقشات موجود وارد نمی‌شوم؛ و ترجیح می‌دهم چند ملاحظه و اندیشه کلی را که مربوط بدانها تواند بود، عرضه بدارم.

نخستین دشواری این است که تقریباً تمام اصطلاحاتی که در حال حاضر درباره رمان به کار می‌رود، متنازع فیه یا تا حدی چنین است. مراد من اصطلاحاتی نظیر «الگو»، «ریتم»، «سطح»، «نظرگاه»، و مانند آنهاست. به عنوان مثال، عرف برآن است که الگو در آثار هنری جیمز سراغ گرفته شود، و هرگاه منتقدی این اصطلاح را به کار برد، به‌طور مستقیم، اشاره‌اش به رمان جیمز است. فورستر الگو را به حد کافی و وافی در سفر می‌یابد؛ و ریتم را به صورتی اصیلتر در آثار مارسل پروست^{۱۰}. لوبک موفق نمی‌شود که نظرگاه خود را در رمانهای تولستوی^{۱۱} بیابد، و از این جهت تا حدی احساس نومیدی می‌کند. در نوشتن درباره رمان، بدین شیوه، اندک چیز با ارزشی وجود دارد. ما از روی کاهلی به این اصطلاحات رضایت می‌دهیم، اما در واقع باور نداریم

^{۱۰} Marcel Proust ۱۸۷۱-۱۹۲۲ رمان‌نویس فرانسوی، نویسنده یک سلسله کتاب تحت عنوان کلی در جستجوی زمان از دست رفته (*A la recherche du temps perdu*) که از شاهکارهای ادبیات قرن بیستم است و تاکنون دو بخش

آن به فارسی ترجمه و منتشر شده است.

^{۱۱} Tolstoy، نام کاملش لئو نیکولایویچ تولستوی، ۱۸۲۸-۱۹۱۰، رمان‌نویس، ادیب، و فیلسوف اخلاقی دوستی. از آثار بزرگ او جنگ و صلح و آنکارینا است که هر دو در فارسی ترجمه و منتشر شده است.

که یک رمان مانند یک قالی دارای الگو یا مانند یک آهنگ دارای ریتم باشد. وقتی فورستر از الگو و ریتم یاد می‌کند، ما می‌دانیم از چه سخن می‌گوید. اما، این را هم می‌دانیم آنچه او می‌گوید نه الگوست و نه ریتم. جیمز، پدر بیشتر این اصطلاحات پرسش برانگیز است. وی امپرسیونیستی علاج ناپذیر بود؛ علم نقادی را با وارثان گنگ و مبهم خود آلوده ساخت. این وارثان را چون درباره آثار برجسته و درجه یک به کار می‌بری، ناساز و نارساست. الگو ممکن است کاملاً بر قامت سفرای جیمز راست بیاید، اما ریتم نمی‌تواند کیفیت آثار پروست را نشان دهد. این کلمه، پروست را احساساتی نشان می‌دهد؛ همچنانکه، به حقیقت، هر رمان‌نویس درجه اولی را. به همین طریق، آشکارا ابلهانه است که از الگو در جنایات و مکافات^{۱۲} سخن گفت؛ اگر چه بدون تردید جنایت و مکافات دارای الگویی هست. یا از سطح در تام جونز سخن گفت؛ و حال آنکه سطحی قابل تحسین دارد. علم نقادی، با هرگز نکوشیدن در این راه، به طور ضمنی این حقیقت را تصدیق می‌کند.

اصطلاح «طرح»^{۱۳} هیچ یک از این خطرات و اشکالات را ندارد. اصطلاحی است مشخص، اصطلاحی است ادبی، و دارای قابلیت اطلاق عام. می‌توان آن را در وسیع‌ترین معنای عامه پسندش به کار برد. طرح برای همه‌کس، نه فقط برای منتقد، دلالت می‌کند بر زنجیره‌ای از حوادث و رویدادها در یک داستان و اصلی که آنها را در هم می‌بافد. جزیره گنج^{۱۴}، ترسترام شاندی^{۱۵}، بلندیهای بادگیر، سفر، سه تفنگدار^{۱۶}،

۱۲) *Crime and Punishment*، رمانی است از فیودور میخایلوویچ داستایفسکی (۱۸۲۱-۱۸۸۱)، رمان‌نویس نامبردار روسی.

۱۳) Plot، از اینجا، اصطلاح «طرح» منحصرأ در برابر «Plot» و به معنای فنی ادبی آن، به وجهی که در بالا تعریف شده است، به کار خواهد رفت.

۱۴) *Treasure Island*، رمانی حادثه جویانه از رابرت لوئیس استیونسن (۱۸۵۰-۱۸۹۴)، نویسنده انگلیسی. به نام جزیره گنج بارها به فارسی ترجمه شده است.

۱۵) *Tristram Shandy*، نام کامل آن زندگی و عقاید ترسترام شاندی، رمانی است از لاورنس استرن. اثری است سترک که جلد اول و دوم آن در ۱۷۶۰، جلد سوم تا ششم در ۱۷۶۱-۱۷۶۲، جلد هفتم و هشتم در ۱۷۶۵، و جلد نهمش در ۱۷۶۷ منتشر شد، و در روزگار خود غوغایی برانگیخت.

، اولیس را شامل می‌شود. در همه این رمانها، چند چیزی با نظم معین اتفاق می‌افتد؛ و در هر رمانی باید چیزهایی با نظم و ترتیب معینی رخ دهد. حوادث در جزیره گنج در مسیر یک خط حرکت می‌کند، در بازار خود فروشی در مسیر خط دیگری. بنابر این، کتاب حاضر، به طور اخص، بررسی بعضی از این خطوط است که حوادث رمان در مسیر آنها پیش می‌رود؛ به عبارت دیگر، سیری است در بعضی از طرحهای عمده‌ای که رمان به کار گرفته است با اصل درونی و ذاتی هر یک. توجه و علاقه من، به هیچ وجه، معطوف بدان نیست که این طرحها «چگونه باید باشند»، بلکه به طور ساده معطوف بدان است که چگونه هستند. تنها چیزی که می‌تواند درباره رمان مطلبی به ما بگوید، همانا خود رمان است.

ساده‌ترین صورت رمان منشور، داستانی است از رویدادها و حوادث متوالی که عموماً شگفت آور و اعجاب انگیزند. تاریخچه معروف دکتر فاوستوس^{۱۷} نمونه بسیار خوبی از این گونه رمانهاست، و آنچه این رمان می‌خواهد بیان کند، به بهترین وجه، در عنوان کامل آن آمده است: «گفتاری است درباره دکتر یوهان فاوستوس معروف، از مردم ویتنبرگ آلمان، ساحر و جادوگر؛ در آن چیزهای عجیب و غریب، که خود در زمین و آسمان دیده یا انجام داده، آمده است، و نیز شرح چگونگی تربیت، سفرها، مطالعات، و عاقبت کار او.» چنانکه این آگهی تبلیغاتی بیان می‌دارد، داستان عمدتاً برانگیزاننده کنجکاوی بی‌قیدوبند ماست. از آن کتابهایی است که به قول فورستر ما را تنها با گفتن «پس از آن – و پس از آن» به ادامه خواندن وامی‌دارد. ما به دکتر فاوستوس علاقه و رغبتی نداریم، توجه ما فقط معطوف به آن چیزی است که می‌خواهد اتفاق بیفتد. گذشته از این، آنچه باید رخ دهد حتماً شگفت‌انگیز هم است، زیرا هر چیزی می‌تواند باشد.

(۱۶) (Les Trois Mouquetaire)، داستانی عامه پسند از رمانهای نویسنده فرانسوی الکساندر دومای بزرگ یا پدر (۱۸۰۳-۱۸۷۰) که در ۱۸۴۴ به چاپ رسیده و یکی از نخستین رمانهایی که به فارسی ترجمه شده است.

17) *The Famous History of Doctor Faustus*

ممکن است مفیستوفلس^{۱۸} فاوستوس را به قعر زمین برد تا دوزخ را به او نشان دهد، یا ممکن است از ویتنبرگ به مونیخ پرواز کند. مکانها و اعمال هیچ ارتباط دقیقی با یکدیگر ندارند؛ حوادث ممکن است به هر ترتیبی رخ دهد. دوزخ همان واقعیت جغرافیایی را دارد که لایپزنگ یا ونیز. تنها صحنه‌ای که جایی جز آنجا که در آن آمده نمی‌توانسته است داشته باشد، مرگ دکتر فاوستوس و سقوط او به دوزخ در آخر کتاب است. سخن را کوتاه کنیم، نویسنده میل و شوق خود را در تمام مدت برای خلق حوادث عجیب و شگفت، پیوسته و به آزادی با حرکت و عمل ارضا می‌کند؛ و همین است که به کتاب فریبایی ساده آن را می‌بخشد. عمل، «گریزگاه» دائمی است.

اما هرگز ممکن نبود که این فریبندگی و سحر بیان را حتی یک نویسنده نسبتاً فرهیخته به دست آورد از زمان پیروزی این رمان هیچ نویسنده‌ای نتوانسته است دوباره بر آن دست یابد. این فریبایی بر فقدان طرح و بر آزادی مطلق متکی است نه آزادی مبتنی بر نظم؛ و بناچار با ظهور طرح، با ظهور رمان بایستی برود. اما، صورتی از رمان هست که می‌کوشد تا کاری به اصالت تاریخچه معروف دکتر فاوستوس انجام دهد. این صورت در محدوده دقیقتر، با مهارت بیشتر، اما با صمیمیت و خلوصی کمتر عمل می‌کند. این صورت، به لحاظ آنکه ساده‌ترین، عامه‌پسندترین، و بی‌اهمیت‌ترین صورت رمان است، می‌تواند به بهترین وجه همچون مقدمه‌ای باشد برای انواع مهمتر.

البته، منظور من از این صورت، «رمانس» است. هدف آن، مانند تاریخچه معروف دکتر فاوستوس، برانگیختن کنجکاوی ماست. اما، آشکار است که اگر حوادث یک مسیر را تعقیب کنند، کنجکاوی با شدت بیشتری انگیزته خواهد شد؛ اگر، به جای آنکه حادثه شگفت‌انگیزی رخ دهد، خواننده در وضعیتی قرار داده شود که نداند بعداً چه اتفاقی خواهد افتاد، کنجکاویش شدت بیشتری خواهد یافت. گوینده داستان با جایگزین کردن یک توالی به جای رشته‌ای از حوادث، با جایگزین کردن یک عمل

۱۸ Mephistopheles، شیطان یا روح شر و بدی در این داستان و در اثر جاودانی یوهان ولفگانگ گوته (۱۷۴۹-۱۸۳۲)، نویسنده و شاعر نامبردار آلمانی، به نام فاوست.

پیچیده به جای رشته‌ای از عملیات می‌تواند دنیایی از عواطف و احساسات شدیدتر در خواننده برانگیزد؛ انتظار، تشویش، ترس، و مانند آنها. اما، بعد از آنکه نویسنده این عواطف را در دل خواننده برانگیخت، برای آنکه او را خوشحال کند باید به نحوی به وی اطمینان دهد که همه چیز آرامش خود را باز خواهد یافت. چون دکتر فاوستوس به طور یکنواخت، فقط با توالی حوادث و رویدادهایش، می‌توانست خواننده را خشنود سازد، تنها توان آن داشت که پایان بد و مصیبت‌باری را نشان دهد. رمانس، رمان عمل،^{۱۹} با آنکه گهگاه احساسات خواننده را جریحه‌دار می‌سازد، چون هدفش عمدتاً شاد و خرسند کردن خواننده است، باید پایانی شاد داشته باشد. ما فقط می‌توانیم از خطراتی که قهرمان داستان از سر می‌گذرانند، با همان بی‌مسئولیتی مطلق که از حوادث داستان دکتر فاوستوس لذت می‌بردیم، سرخوش شویم، زیرا می‌دانیم که قهرمان داستان از همه این خطرات به سلامت خواهد جست. البته، داستانهایی هم هست که به قهرمان اجازه داده نمی‌شود سالم از خطر بگریزد. اما، این قبیل داستانها هیچ گاه عمدتاً یا صرفاً با عمل^{۲۰} سروکار ندارند. آنها احساساتی از نوعی بس پیچیده‌تر از کنجکاری و ترس و اطمینان را برمی‌انگیزند، و سرخوشی و لذتی که از آنها عاید می‌شود آن سرخوشی و لذتی نیست که از یک قصه‌گویی ساده عاید می‌گردد.

پس، لذت بردن از حوادث پر مخاطره و خشن، بی‌داشتن مسئولیت، آن چیزی است که در رمان عمل ما را افسون می‌کند. راستی چرا صرف توصیف اعمال خوشنبتبار باید برای ما دلپذیر باشد؟ این پرسشی است که روانشناسان باید بدان پاسخ دهند. اما، تردیدی نیست که این نوع عملیات به ما لذت می‌دهد. ناچیزترین رویداد در یک رمان عمل، عواقب و تبعات غیر منتظره‌ای دارد؛ این تبعات پخش می‌شود، و پس از مدت کوتاهی از حد شمارش در می‌گذرد. نسجی درهم تنیده، و به ظاهر غیر قابل گشودن، بافته می‌شود که بعداً به نحوی معجزه آسا از هم باز خواهد شد. رغبت ما در عمل، در پیچیدگی آن، و در گشودگی آن جذب می‌شود، و چون رغبت ما جذب و برانگیخته شد

19) novel of action

20) action

از آن لذت خواهیم برد. اما چون به آدمهای رمان تا حدی شخصیت داده شده است، حوادث واکنشهایی در آنها برخواهد انگیزت که باعث پیچیده تر شدن عمل می گردد. اما چیز اصلی عمل است، واکنشهای آدمها نسبت به آن عرضی و همیشه طوری است که به طرح داستان کمک کند. بازیگران عموماً چنین شخصیتهایی دارند، یعنی شخصیتهایی که طرح تقاضا می کند. در جزیره گنج، تریلاونی^{۲۱} می بایست نتواند سرنگه دار باشد، و الا دزدان دریایی هرگز نمی توانند دریابند که وی برای یافتن گنجی بادیان کشیده است. سیلور^{۲۲} به همان طریق، باید سیاست پیشه باشد، وگرنه کارگران کشتی بی آنکه مظنون واقع گردند، نمی توانند به جزیره برسند. و دزدان دریایی باید به آسانی به نزاع با یکدیگر برخیزند، وگرنه چند آدم وفادار به هم نمی توانند در پایان کار پیروز شوند. اگر سیلور با یارانش همه کارگران کشتی را می کشتند، گنج را به چنگ می آوردند؛ می گریختند، گرفتار می شدند و آنها را به انگلستان می بردند و به سیاست می رسانیدند؛ در آن صورت جزیره گنج دیگر یک رمان عمل نبود، بلکه چیز دیگری بود؛ چیزی شاید با ارزشی بیشتر.

این نوع داستان که حوادثی استثنایی را به شیوه ای که ما را خوش آید و محظوظمان سازد توصیف می کند، به احتمال قوی، از نظر شمار، بزرگتر از همه انواع و طبقات دیگر رمان است: این طبقه نه تنها جزیره گنج بلکه، از یک سو، آیونهو^{۲۳} و اجاق خانواده^{۲۴}، و از سوی دیگر، فوجی از داستانها را که شایستگی بر مراتب کمتری حائز هستند در برمی گیرد و، بالاخره، به داستانهای حادثه جویانه و جنایی عامیانه پایان می پذیرد. همه این داستانها، بر حسب طبیعتشان، از زندگی مدنی متعارف به دور هستند. آیونهو از یک قیام عمومی، از زمانی که صورت عادی زندگی از هم پاشیده، و نیز از یک

۲۱) Trelawney، از شخصتهای رمان جزیره گنج که عاشق ماجراجویی است.

۲۲) Long John Silver، از شخصتهای رمان جزیره گنج، دزد دریایی حقه باز و شروری که یک پایش چوبی است و طوطی دست آموزی، به نام کاپیتان فلینت، دارد.

۲۳) Ivanhoe، رمانی از سر والتر اسکات (۱۷۷۱-۱۸۳۲)، نویسنده انگلیسی.

۲۴) The Cloister and the Hearth، داستانی از چارلز رید (۱۸۱۴-۱۸۸۴)، نویسنده انگلیسی.

عصر تاریخی، که زندگی خطرناکتر از مواقع دیگر بوده است، مایه می‌گیرد؛ جزیره گنج داستانی است درباره قتل و جنایت. اما سنگینی درونمایه آن، رمان اولی را مهمتر از رمان دومی نمی‌کند. زیرا آنچه الهامبخش نویسنده است صرفاً خود حوادث است، و فرار از قیود مبتذل و دست و پاگیر و کسل کننده زندگی معمولی. پس، از این گزیری نیست که در رمان عمل باید فرار از زندگی [عادی] وجود داشته باشد. اما، گزیری هم نیست که این فرار باید کاملاً بی‌دردر صورت گیرد؛ نه تنها هراس‌انگیز، بلکه باید موقتی و گذرا نیز باشد. قهرمان داستان، پس از قیام خود، باید بدون کوچکترین صدمه‌ای که او را از لذت بردن از حوادث بازدارد، به دامن امن و آرامش بازگردد. وی، از روی تصادف یا عشق به خطر کردن، باید به درون غوغاهای ارضاکنده کشانده شود. اما، نیازی نیست که بیش از نویسنده به اهمیت آنها علاقه‌مند باشد. از این روست که قهرمانان سروالتر اسکات، فرداً فرد نسبت به چیزی که برایش می‌جنگند کنجکاو نیستند. به همین دلیل است که وی در رمان مرگ و میر کهن، به نحوی تحسین‌انگیز، میان طرفداران حکومت اسقفان و هواخواهان کنوانسیون ملی بیطرف می‌ماند. در حقیقت، وی به آنها علاقه‌ای ندارد؛ عمل، فرار بدون اندیشه، تنها چیزی است که اهمیت دارد.

رمان عمل، در سیر داستان خود، ممکن است مرگ را نصیب بعضی از شخصیت‌های فرعی سازد؛ شریکان کشته شوند و حتی بعضی از نیکان نیز ممکن است به آسانی قربانی گردند، ولی این امر تا آنجا که قهرمان داستان، پس از سفر پرمخاطره‌اش، به رفاه و آسایش بازگردد اهمیتی ندارد. به سخنی کوتاه، طرح داستان مطابق آرزوی ماست نه منطبق با دانش ما. این نوع رمان، با قدرتی بیش از آنچه ما در خود سراغ داریم، میل طبیعی ما را به در مخاطره زیستن و، در عین حال، در امن و سلامت ماندن، همه چیز را سرنگون کردن و قوانین را تا آنجا که مقدور است زیر پا نهادن، و از عقبات آن گریختن ارضا می‌کند؛ تجسمی از آرزوها و امیال ماست نه تصویری از زندگی. هرگز نتایج ادبی زیادی ندارد، مگر آنکه مانند کارهای اسکات و استیونسن تا حدی نیز رمان شخصیت

باشد.

رمان شخصیت یکی از مهمترین انواع داستان‌نویسی منشور است. احتمالاً نابترین نمونه آن در ادبیات انگلیس بازار خود فروشی است. بازار خود فروشی قهرمان ندارد، شخصی که عمل را تسریع کند در آن وجود ندارد؛ نه طرح بسیار برجسته‌ای، نه عمل مشخصی که همه چیز بر محور آن بچرخد، نه فرجام و خاتمه‌ای که همه چیز به سوی آن در حرکت باشد. شخصیت‌های رمان به عنوان جزئی از طرح اندیشیده نشده‌اند؛ برعکس، آنها وجودی مستقل دارند و عمل تابع آنها و در خدمت آنهاست. آنجا که در رمان عمل بعضی از حوادث عواقب خاصی را به دنبال می‌آورند، در اینجا، وضعیت‌ها نوعی (تیبیک) یا کلی است، و در اصل برای آن به وجود آمده است که چیز بیشتری درباره شخصیت‌ها به ما بگوید یا شخصیت‌های جدیدی را به ما معرفی کند. همینکه این کار انجام شد، هر چیزی، در قلمرو احتمال، امکان رخ دادن دارد. نویسنده ممکن است همچنانکه قصه پیش می‌رود، طرح خود را بیافریند؛ چنانکه ثکری کرده است. نیازی نیست که صفت و سبب جدیدی، وقتی که در آنها متجلی شد، به ما نشان داده شود. آنچه لازم است انجام شود آن است که خصلت‌های آنها، خصلت‌هایی که از همان آغاز در آنها بوده است، بروز داده شود؛ زیرا این شخصیت‌ها تقریباً همیشه بر یک حالند. آنها مانند منظره‌ای آشنا هستند که گاهی، وقتی تأثیر نور یا سایه خاصی آنها را تغییر می‌دهد یا ما از زاویه و دیدی دیگر بدانها می‌نگریم، ما را به شگفتی می‌افکندند. امیلیا سدلی^{۲۵}، جورج آیزورن^{۲۶}، بکی شارپ^{۲۷}، راودن کراولی^{۲۸}، آن گونه که اوستاسیا وای^{۲۹} و کاترین

۲۵) Amelia Sedley، یکی از دو زن قهرمان عمده بازار خود فروشی؛ زنی است دوست داشتنی و با محبت، اما بی‌دست و پا، و از این بابت نقطه مقابل بکی شارپ، قهرمان زن عمده دیگر رمان، است.

۲۶) George Osborne از شخصیت‌های رمان بازار خود فروشی که با امیلیا سدلی ازدواج می‌کند.

۲۷) Becky Sharp، یکی از قهرمانان زن بازار خود فروشی، زنی است زیبا، خودخواه، جاه‌طلب، و بیرحم.

۲۸) Rawdon Crawley، از قهرمانان بازار خود فروشی؛ پسر سرپیت کراولی که با بکی شارپ ازدواج می‌کند سپس از او جدا می‌شود.

۲۹) Eustacia Vye یکی از شخصیت‌های رمان بازگشت بومی اثر هاردی.

ارنشاو^{۳۰} تغییر می‌یابند، دگرگونی نمی‌پذیرند. تغییری که آنها دستخوش آن می‌شوند، کمتر یک تغییر زمانی است تا آشکار شدن در یک حال پیوسته گسترده. ناتوانیهای آنها، غرور و خودستایی تو خالیشان، و نقطه ضعفهایشان، همه از همان آغاز با آنها بوده است و تا پایان نیز با آنها خواهد ماند؛ آنچه واقعاً تغییر می‌یابد اینها نیست، بلکه دانش ما درباره آنهاست.

اشخاص و آدمها در بازار خود فروشی این تغییر ناپذیری، این تمامیت را از آغاز دارند؛ و این، یکی از مشخصات بارز و اساسی آدمهای رمانهای شخصیت است. ما این آدمها را در اسمولت^{۳۱}، فیلدینگ^{۳۲}، و استرن^{۳۳}، اسکات، دیکنز، و ترالب^{۳۴} می‌بینیم. این دگرگونی ناپذیری ممکن است با حقیقت مغایر باشد، و اغلب یک اشتباه خوانده شده است. چنین ادعا شده است که آنها می‌بایست بیشتر شبیه «زندگی» باشند و نباید یک طرفشان همیشه به سوی خواننده باشد، بلکه باید بچرخند و همه جوانب خود را نشان دهند نه فقط یک جانب را. فورستر این شخصیتها را «مسطح»^{۳۵} توصیف کرده است، و از اینکه باید مسطح باشند متأسف است. با وجود این، آنها وجود دارند، و باید دلیلی برای وجود داشتنشان باشد. در رمان شخصیت با هزاران هزار از آنها روبه رو می‌شویم، و معقولتر آن است که باور کنیم در مسطح بودن آنها روش و قاعده‌ای در کار است نه اینکه اشتباهاتی است که بدبختانه همه نویسندگان بزرگ رمانهای شخصیت مرتکب آن شده‌اند. برآستی، چرا یک شخصیت نباید مسطح باشد؟ تنها پاسخ درست به این پرسش آن است که سلیقه نقادان فعلی شخصیتهای «گرد» را ترجیح می‌دهد. ممکن است ذوق و سلیقه نسل آینده شخصیتهای مسطح را بیشتر بپسندد، و بر آنها

۳۰ Catherine Earnshaw، قهرمان رمان بلندیهای بادگیر.

۳۱ Tobias George Smollet، ۱۷۲۱-۱۷۷۱ نویسنده انگلیسی.

۳۲ Henry Fielding، ۱۷۰۷-۱۷۵۴، رمان‌نویس و نویسنده انگلیسی.

۳۳ Laurence Sterne، ۱۷۱۳-۱۷۶۸، نویسنده انگلیسی.

۳۴ Anthony Trollope، ۱۸۱۵-۱۸۸۲، نویسنده انگلیسی.

که ما می‌شناسیم ترجیح دهد. اما، پرسش این است: چه دلیل قانع‌کننده‌ای وجود دارد که هر دو نوع شخصیت، هم مسطح و هم گرد^{۳۶}، باید وجود داشته باشد؟ بعداً، در طول این مقال، من کوشش خواهم کرد تا نشان دهم آدمهای مسطح تنها شخصیت‌هایی هستند که می‌توانند به مقصود نویسنده رمان شخصیت کمک کنند؛ یعنی، آنها وسایط ضروری او برای انتقال نوعی بینش درباره زندگی هستند.

در این میان، اجازه بدهید تغییر ناپذیری و مسطح بودن شخصیتها را از محاسن آنها بشماریم نه عیوبشان. با فرض مسطح بودنشان، نویسنده با آنها چه می‌تواند بکند؟ نقش طرح او در این میان چه خواهد بود؟ بدیهی است نقش طرح ردگیری تحوّل و تکامل آنها نیست – چون مسطحند و نمی‌توانند تکامل بپذیرند – بلکه نقش طرح آن است که آنها را در وضعیتهای جدیدی قرار دهد، رابطه آنها را با یکدیگر تغییر دهد، و در همه این احوال بگذارد آنها مطابق نوع و تیپ خود عمل کنند. کار و وظیفه نویسنده رمان شخصیت بیشتر شبیه کاریک «رقص نگار»^{۳۷} است تا یک نمایشنامه‌نویس. او باید آدمهایش را در جنبش و حرکت نگه دارد، نه بازیگری؛ و بیشتر وقتها نقاب بر چهره آنها بزند. به این ترتیب، بکی شارپ بایستی به جوسدلی^{۳۸}، به سرپیت کراولی^{۳۹}، به مارکیز استین^{۴۰} به دابین^{۴۱}، و به لیدی شیب شانک^{۴۲} معرفی شود. باید در «معرض» آنها قرار گیرد، با آنها ترکیب شود، از آنها رنگ بپذیرد، و در همان حال وی باید خصوصیات را که ما از او انتظار داریم بارزتر نشان دهد یا، به هرتقدیر، باید همیشه بدان خصوصیات بازگردد. این ترکیب شدن آنها می‌تواند به آن حدی باشد که رمان‌نویس می‌تواند ابداع کند.

36) round

37) choreographer

۳۸) از شخصیت‌های رمان بازار خود فروشی، برادر امیلیای سدلی.

۳۹) از شخصیت‌های رمان بازار خود فروشی.

۴۰) Marquis of Steyne، از قهرمانان رمان بازار خود فروشی.

۴۱) Colonel Dobbin، از قهرمانان عمده بازار خود فروشی که سربازی است شجاع و مردی به تمام معنی، عاشق امیلیا سدلی است و عاقبت با او ازدواج می‌کند.

۴۲) Lady Sheepshank، از شخصیت‌های کتاب بازار خود فروشی.

و اگر لازم است که تنوع کافی داشته باشد، وقت و محدودیت طرح نباید او را از این کار باز دارد یا نیاز به تکامل و بسط داستان به صورت دراماتیک او را مانع شود. باید آزادی ابداع و اختراع آنچه را لازم دارد داشته باشد. بنابر این، مقبول آن است که طرح رمان شخصیت سست و «گل و گشاد» باشد. همچنانکه در رمان عمل شخصیتها چنان پرداخته شده‌اند تا در طرح بگنجند، در اینجا طرح چنان پرداخته می‌شود که شخصیتها را نمایانتر سازد. در جزیره گنج شخصیتها عام است و طرح خاص؛ در بازار خود فروشی شخصیتها خاص است و وضعیتها عام.

تا اینجا، ما به طور کلی دو نوع از رمان را مشخص ساختیم: یکی آنکه در آن طرح باید بدقت پرداخته شده باشد، و دیگر آنکه در آن طرح باید «گل و گشاد» و بالبداهه باشد. البته، این دو نوع رمان را در نظر آسانتر از عمل می‌توان از هم جدا ساخت، و در بعضی از رمانها هر دو را آمیخته به یکدیگر می‌توان یافت. در نظر اول و از جنبه صوری دشوار است که رمانهایی نظیر رودریک راندم^{۴۳}، تام جونز، مرگ و میر کهن، و مارتین چزل ویت^{۴۴} را در یکی از این دو طبقه جای داد. در همه اینها، ما مقدار زیادی عمل می‌بینیم؛ رویدادی به رویداد دیگر منجر می‌شود، و راه حل خوشحال کننده‌ای برای گرفتاریها پیدا می‌شود. از سوی دیگر، می‌بینیم که موفقترین شخصیتها، در واقع، مستقل از عمل اصلی هستند، و واکنشهای آنها نوعی است نه طوری که حاصلی از آن به بار آید. در همه این داستانها، بخشی متعلق به رمان عمل و بخشی متعلق به رمان شخصیت است؛ آنها آقا منشانه با هم از در سازش در آمده‌اند، و خواننده چون می‌بیند به زحمتش می‌ارزد آن را می‌پذیرد. همه آن ساز و کارها، آن تدابیر برای متقاعد ساختن – با توسل به حس کنجکاوی – و تأیید پایان خوش سر جایش قرار دارد، ولی زمینه قابل ملاحظه‌ای از حقیقت نیز هست. رودریک راندم و تام جونز از رمانهای

^{۴۳} *Roderick Random*، رمانی ماجرا جویانه از اسمولت که در سال ۱۷۴۸ به چاپ رسیده است، و اولین اثر مهم این نویسنده است.

^{۴۴} *Martin Chuzzlewit*، رمانی از چارلز دیکنز؛ قهرمان داستان نیز همین نام را دارد.

«ماجرای جویانه»^{۴۵} هستند؛ و این طبقه بسیار جالب و هیجان‌انگیزی در داستان‌نویسی انگلیسی است، و از بعضی جهات و جزئیات طبقه‌ای منحصر به فرد و یکتاست و جای آن دارد که جداگانه مورد بحث و بررسی قرار گیرد.

از قرار معلوم، هدف واقعی این نوع رمان آن است که صحنه‌ها و وضعیتهای متعدد و چیزهای گوناگونی، از هر قسم و گونه، را به جهت توصیفی هجوآمیز، کمیک، یا انتقادی فراهم سازد. در قرن هیجدهم، رمان هنوز خود را از قید و بند اینکه داستان بر محور شخص واحدی که همیشه در صحنه حاضر باشد بچرخد، رها نساخته بود؛ با آنکه در آن زمان شخصیت پردازی امری عمده و مهم تلقی می‌شد، اما گوینده داستان همچنان در وسط صحنه قرار داشت. گویی از کفایت قهرمانانش، در اینکه بتواند خواننده را جلب کند، اطمینان نداشت، و احساس می‌کرد برای جلب خواننده داستانی هیجان‌انگیز، که متضمن رویدادهای ماجراجویانه باشد، ضرورت دارد. به هر تقدیر، داستانی که بر محور قهرمانی گردش کند می‌بایست ادامه می‌یافت و، در همان حال، بایستی محملی فراهم آورد که به وسیله آن اشخاص مختلف متعدد بتوانند بر صحنه ظاهر شوند. به این ترتیب است که قهرمان سخنگوش جهانگرد قدم به صحنه رمان می‌گذارد. قهرمانی که مدام در سفر و گذراست؛ از مسافرخانه‌ای به مسافرخانه‌ای می‌رود؛ گاه در روستاست، و گاه در لندن؛ در خانه بزرگان را می‌کوبد، با حقه بازان و دزدان همنشین می‌شود، به زندان می‌افتد و جان می‌فروشد، یا بر عرشه یک کشتی هر نوع مصیبت و بلایی به سرش می‌آید. و اینهمه را طاقت می‌آورد نه به خاطر آنکه رمان‌نویس به رنجها یا خوشبختیهای او از روی مهر و شفقت توجه دارد، بلکه به خاطر آنکه نویسنده آزمند تنوع است و مصمم بر آنکه پروانه‌ای برای ورود به صحنه‌های تا سر حد امکان متنوع و مغایر به دست آورد. شاید این بتواند تا حدی آن حالت خونسردانه‌ای را که اسمولت قهرمانانش را به عمل وامی‌دارد و بی‌احساسی فوق‌العاده‌ای که نسبت به آنها دارد، روشن سازد. ما درد و رنج رودریک راندم را در مدرسه در دامبرتن شر می‌بینیم، اما به آن درد و رنج از خود

45) Picaresque novel

علاقه‌ای نشان نمی‌دهیم. چشم ما فقط تصویر فوق‌العاده مؤثری را می‌بیند که نویسنده از کسی که این رنج و عذاب را ایجاد کرده، ارائه داده است. هنگامی که رودریک درس طب می‌خواند باز رنج می‌کشد، اما ما تنها به شارلاتان و حقه بازی که او را می‌فریبد توجه نشان می‌دهیم. رودریک، در راه لندن، با همه قماش آدمی که بتوان حضور آنها را در یک کالسکه مسافری تصور کرد، روبه‌رو می‌شود؛ حتی راهزن هم از قلم نمی‌افتد. در لندن، دو تر دست شارلاتان به او حزم و احتیاط می‌آموزند، و یک عضو پارلمان هنر پیشرفت مادی را به او یاد می‌دهد. اما، حتی این هم کافی نیست. دریا نیز باید در این میان سهمی داشته باشد؛ و رودریک وارد خدمت نیروی دریایی می‌شود. تا اینجا، ما نمی‌دانیم وی به چه ترتیب و با چه تدبیری اینهمه مشقات را تحمل کرده است؛ او ماجراهایی را از سر گذرانیده که برای نابود کردن سه قهرمان قلچماق گردن کلفت کافی بوده است، و ما تنها این را می‌دانیم و تصدیق می‌کنیم که وی هنوز زنده است. پس، همه آنچه برای رودریک اتفاق می‌افتد، امکان ندارد که برای هیچ انسانی اتفاق بیفتد. ولی این امر برای اسمولت، که هدفش به دست دادن تصویری تا سر حد امکان متنوع از صحنه‌های متعدد و اشخاص مختلف است، کوچکترین اهمیتی ندارد، و وی اینهمه را به خاطر آن می‌نویسد که تصویری تمام نما از زندگی روزگار خویش بیافریند.

طرح رمان تام جونز محتملتر و دقیقتر ساخته شده است، ولی هدف آن همان است. در رمان رودریک راندم، قهرمان اصلی بدقت شخصیت‌پردازی نشده است. از قرار معلوم، وی همان است که عزم دارد باشد؛ قطعه ماشینی جاندار اما به درد بخور. ولی تام جونز یک شخصیت واقعی است. او قهرمان جهانگرد رمان است. او وسیله‌ای است برای اینکه فیلدینگ فوجی از شخصیتها را به ما معرفی کند، اما به اندازه آنها تشخص دارد. چون یک شخصیت واقعی است، اعمال او محتمل الوقوع است. وی نه نمی‌تواند بای مسئولیتی رودریک به هرکاری دست بزند، به این سو و آن سو برود؛ نه می‌شود که آنهمه حوادث حیرت انگیز برای او اتفاق افتد. سخن کوتاه، وی باید نقش جوان متعارفی

را، بی‌آنکه تبری برای خرد کردن و در هم شکستن در دستش باشد، بازی کند و، در عین حال، عملاً کار خویش را که سفر کردن برای یافتن و معرفی شخصیت‌های داستان است ادامه دهد. او هر دو کار را با هم می‌کند؛ و در نتیجه، اگر چه تام جونز از رودریک تنوع کمتری دارد، در عوض، در تداوم واقعیت و احتمال، از آن فوق‌العاده برتر است. با وجود این، با آنکه با درخشندگی بر مشکلات ذاتی قهرمانی با نقش و خویشکاری دوگانه فائق می‌آید، ولی ما همواره آن مشکلات را در زمینه احساس می‌کنیم. طرح تام جونز چهار چوبی است که با مهارت تمام برای تصویری از زندگی ساخته شده است، نه طوماری از عملیات که در برابر ما گشوده شود. رویدادها در زمان خود رخ می‌دهند؛ در همان جایی رخ می‌دهند که طرح کتاب اقتضای آنها را دارد. اما، هرگز محتوم و گریزناپذیر نیستند؛ ما در آنها منطقی برای عمل نمی‌بینیم، بلکه ذهنی ظریف و منظم می‌بینیم که همه چیز را برای مقصدی که دارد ترتیب و نظام می‌دهد. این کار، مانند کتاب اسمولت، برای آن است که خواننده را به یک سلسله سیر و سیاحت در اجتماع ببرد؛ سیر و سیاحتی که در آن همه وجوه جالب و دیدنی جامعه را بدون پرده‌پوشی می‌توان در معرض تماشا گذاشت. اکنون، ما از این دو رمان، بواقع، می‌توانیم نتیجه دیگری را استنباط کنیم؛ و آن نتیجه این است که هدف این رمانها تنها توصیف و معرفی شخصیت‌های داستان نیست، بلکه این هم هست که این شخصیتها را چنان متنوع و جور و اجور بیافریند که تصویری از اجتماع را به دست دهد. اصولاً، یکی از هدفهای رمان شخصیت همین است، و از این بابت از بیشتر صورتهای دیگر رمان متمایز و جداست. واضح است که ثکری به جامعه علاقه و توجه داشته است، و همین قدر هم واضح است که امیلی برونه^{۴۶} علاقه و توجه اندکی بدان داشته است.

بنابراین، هدف رمان ماجرا جوایه آن است که یک شخصیت اصلی را در صحنه‌های مختلف پی در پی بچرخاند، و شخصیت‌های بسیاری را به ما معرفی کند؛ و به این طریق

۴۶ Emily Bronte، نویسنده و شاعره انگلیسی ۱۸۱۸-۱۸۴۸، خواهر شارلوت و ان برونه.

تصویری از اجتماع بردارد. در داستانپردازی معاصر، صورتی از داستان نویسی وجود دارد که تقریباً درست همانند این نوع رمان است؛ و آن داستان مکرر جوانی است که از محیط نابسامان و فقیرانه‌ای بر می‌خیزد، و پله‌های عمودی نردبان ترقی را از میان همه طبقات اجتماعی طی می‌کند تا اینکه به بالاترین مرتبه می‌رسد. المثنای قهرمان جهانگرد و مسافر اسمولت، پهلوان به جاه و مقام رسیده و لڑاست. در قرن هیجدهم، سفر تنها وسیله برای آشنا شدن با تجلیات و تظاهرات مختلف زندگی اجتماعی بود؛ در روزگار ما، ترقی و موفقیت اجتماعی وسیله عمده این آشنایی است. در آن زمان، سفر کاری دشوار بود و تنها اقلیتی معدود از عهده آن بر می‌آمدند؛ و اینها، سپس، در موضع و موقعیتی قرار می‌گرفتند که برای اکثریت تعریف کنند طبقات مختلف اجتماع، که برای بیشتر مردم تماس نزدیک با آنها میسر نمی‌شد، چگونه زندگی می‌کنند. امروزه، ترقی و موفقیت همان اندازه سخت است که مخابرات و ارتباطات در قرن هیجدهم، و همان مزیتها را هم داراست. به هر حال، مردی که سفر کرده یا ترقی یافته و موفقیت کسب کرده است، بناچار، می‌خواهد معلومات و تجربیات خود را به دیگران منتقل سازد، و نیز شخصیت‌هایی را ترسیم و نقاشی کند که با آنها برخورد کرده است. و در یک رمان ماجراجویانه، خواه قدیم خواه جدید، کلاً کوششی هست برای ارائه اخبار و اطلاعات؛ اطلاعاتی از قبیل آنچه یک دانشجوی علوم اجتماعی، یا یک فیلسوف اخلاقی، یا یک روزنامه نگار خردمند می‌تواند به شما بدهد. این جالب است، زیرا از طریقی غلط نظریه ما را تأیید می‌کند که در ذهن نویسنده رمان شخصیت، به طور کلی، توجهی کم و بیش نمایان به زندگی و حیات اجتماعی وجود دارد.

مرگ و میر کهن رمانی است بکلی از دستی دیگر. در نظر اول، ممکن است احساس تمایل کنیم که آن را در زمره رمان عمل بگذاریم و از آن بگذریم. اما این رمان، یک رمان شخصیت نیز هست. صرف نظر از عمل اصلی، در جهانی متفاوت، چند

شخصیت هم هستند، از جمله کدی هدریگ^{۴۷} و مادرش که مقید به طرح داستان نیستند و چنان به استقلال عمل می‌کنند که گویی در رمانی متفاوت، از آن خود، هستند. قهرمان داستان، هنری مورتن^{۴۸}، شخصیت نوعی رمان عمل را دارد. داستان می‌تواند بخوبی با اشخاص عمده خود که شخصیتشان خیلی کلی ترسیم شده است مانند مورتن، کلیورهاوس^{۴۹}، ایواندیل^{۵۰}، و برلی^{۵۱} پیش رود. فرزندان واقعی نبوغ اسکات، در اینجا نیز مانند دیگر رمانهای ویورلی^{۵۲} سیاهی لشکرند. این دو دسته از اشخاص با هم برخورد می‌کنند، اما در سطح و فضایی غیر از آنجا که طرح اصلی داستان در جریان است؛ و هرگاه آنها با هم ملاقات می‌کنند، حرکت سطح داستان به حال تعلیق در می‌آید و ما با صحنه‌ای کم‌دی روبه رو می‌شویم که گویی عمل داستان را به هیچ می‌گیرد و ناگهان آن را به صورت یک «وانمود» نمایش می‌دهد. وقتی ما به شخصیت‌های بزرگ اسکات همچون کدی هدریگ، اندرو فیروز^{۵۳}، ادی اوچیل تری^{۵۴}، و کالب بالدرستون^{۵۵} می‌اندیشیم، آنها را مانند یک گروه همسرا^{۵۶} یا به صورت یک گروه تماشاگر نسبت به عمل به تصنع پرداخته شده داستان، نسبت به خشم و هیاهویی اساساً بی‌معنا که به سوی پایانی از پیش معلوم و بیمزه سر به نشیب فرو می‌رود، به نظر می‌آوریم. آنها از روی تصادف یا ناخواسته یا با لاقیدی تردید آمیزی به عمل کمک می‌کنند. یک بار در جینی دینز^{۵۷}، این نوع شخصیت، بازیگر عمده و اصلی داستان می‌شود، و اسکات

۴۷) Cuddie Headrigg، از شخصیت‌های رمان مرگ و میر کهن، اثر سر والتر اسکات.

48) Henry Morton 49) Claverhouse 50) Evandale 51) Burley

۵۲) Waverley Novels، عنوان چهار رمان از سر والتر اسکات. این رمانها درباره گذشته و رویدادهای تاریخی اسکاتلند است.

۵۳) Andrew Fairweather، باغبانی زیرکسار و خود خواه در رمان راب روی، اثر اسکات.

۵۴) Edie Ochiltree، شخصیتی در رمان عتیقه شناسی، اثر اسکات.

۵۵) Caleb Balderstone، خدمتکار با وفایی در رمان عروسی لامر مور، نوشته اسکات، که فکر می‌کند حفظ عظمت خانواده اربابش وظیفه اوست.

۵۶) Chorus، «همسرایان»، «گروه همسرایان» نیز گفته‌اند.

۵۷) Jeanie Deans، وی و خواهرش «افی»، قهرمانان کتاب *Heart of Midlothion* اثر سر والتر اسکات هستند.

بزرگترین رمان خود را می‌نویسد. اما، بیشتر اشخاص در رمانهای او چنانند که می‌بایست در هر رمان ماجراجویانه‌ای، در کنار پارتریج^{۵۸}، پارسن ادمز^{۵۹}، یا لیسمهاگو^{۶۰}، که بزرگتر از آنها هستند، ولی از همان قماشند، ظاهر شوند.

پس، اسکات به عنوان نویسنده رمان شخصیت بهترین بود. مردان و زنان قهرمان او چوبین و غیر واقعی هستند. عمل، تقریباً همیشه مبنایی ساختگی دارد. عمل از شوروشوق قهرمان نشأت نمی‌گیرد، زیرا قهرمان، به طور کلی، به نجیبانه‌ترین وجه، استعدادی برای شوروشوق ندارد. و این امر، هرگز نتیجه ضروری و حتمی خلق و خوی او نیست، زیرا خلق و خوی او نیز اغلب چیزی بیرنگ‌ورو و کسالت‌آور است. با چنین شرایطی، وی را تنها وقتی می‌توان به عمل واداشت که در وضعیت از پیش ترتیب داده شده‌ای قرار داده شود. مثلاً، ممکن است ناخواسته در یک مجادله و کشمکش سیاسی درگیر شود و، در نتیجه، برحسب تصادف، آلوده به آن گردد. خطرانی که برای او پیش می‌آید رمانتیک است، و بکلی از دنیای واقعی به دور. و وی، بی‌آنکه این خطرات در او تغییری ایجاد کرده باشد. بزودی به حد وسط، به خود، باز می‌گردد. این درست است که وقتی عمل به جریان می‌افتد، نبوغ اسکات آن را تاحدی واقعی و زنده و جاندار می‌کند؛ آدمهایی که به عنوان مردان عمل چهره‌پردازی شده‌اند، مانند راب روی، کلیورهایوس، وبرلی، چنان سخن می‌گویند که این گونه اشخاص باید بگویند. در رفتار و گفتارشان آهنگی با طنین دراماتیک وجود دارد، شور و عظمتی که ویژه شخصیت‌های بزرگ اجتماعی است در آنها هست؛ آنها سرزنده‌تر و واقعیت‌ر از باز آفرینیهای تاریخی دیگر رمان‌نویسان هستند: حقیقتاً از ریشلیوی^{۶۱} الکساندر دوما^{۶۲} یا ادیسن^{۶۳} ثکری. اما هرگز برای مدت زیادی

۵۸ Partridge از شخصیت‌های رمان تام جونز، اثر هنری فیلدینگ.

۵۹ Parson Adams، از قهرمانان رمان جوزف اندریوز، اثر هنری فیلدینگ.

۶۰ Iismahago، شخصیتی در رمان هامفری کلینکر، اثر اسمولت.

۶۱ Richelieu، کاردینال و دوک دو آرمان ژان دوپلسی، ۱۵۸۵ - ۱۶۴۲، سیاستمدار فرانسوی، و یکی از قهرمانان رمانهای

الکساندر دوما.

واقعی باقی نمی‌ماند، زیرا اشخاص واقعیتر و مستندتری هستند که به ما چنین می‌گویند: از آن جمله‌اند بیلی جَاروی^{۶۴}، کدی هدریگ، و همه آن قهرمانان دیگر. رمانهای اسکات نتیجه سارشی ناموفق است. وی در نوشتن رمان عمل نویسنده خوبی است، شخصیت پرداز بزرگی هم هست؛ ولی دست راست او همیشه با دست چپش در جنگ است. مانند الکساندر دوما داستانهای سرشار از شادی و جذابیت نیست، و در شخصیت پردازی غنا و سرشاری همیشگی اسمولت را ندارد. وی از هر دو بزرگتر است، اما وسیله بیانش چنان از کفایت و بسندگی به دور است که جز با ارفاق نمی‌توان از نبوغ سرشار او تقدیر به عمل آورد.

تصنعی که رمانهای اسکات را مشخص می‌سازد، چون به دیکنز می‌رسیم شدت و حدت نامعقولی پیدا می‌کند. عمل در مرگ و میر کهن واقعیتهای جاندار و زنده ثانوی دارد؛ عمل در رمانهای دیکنز، به استثنای چند تایی از آثار اخیرش، ساده و یک دسیسه ملودراماتیک است. در مارتین چزل ویت، ما یک آفرینش بزرگ، پکسنیف^{۶۵}، داریم و فوجی از آدمهای سرخوش؛ اما عمل متعلق است به داستانی پلیسی از نوع خامتر و غیر محتملترش. مسخ شدن مونتاگو تیگ^{۶۶}، آن طفیلی جذاب، به ثروتمندی توسعه طلب که مدام در پی گسترش شرکت خویش است، دسیسه‌های او علیه جوناس چزل ویت^{۶۷} که به قتل منجر می‌شود؛ خدعه‌ای که مارتین پیر به کار می‌بندد تا نقاب از چهره پکسنیف برگیرد - در قیاس با چنین مواردی در نوشته‌های اسکات، نشان می‌دهد که اسکات عمل و تحرکات داستانی را جدیتر و مسئولانه‌تر تمشیت می‌دهد. البته، طرح

۶۲) Alexandre Dumas، نویسنده فرانسوی، ۱۸۰۳ - ۱۸۷۰، معروف به الکساندر دومای پدر، نویسنده یک سلسله رمانهای تاریخی که از معروفترین آنهاست سه تفنگدار و کنت مونت کریستو.

۶۳) Addison، ادیب و سیاستمدار انگلیسی، و یکی از قهرمانان نثری.

۶۴) Bailie Jarvie، از شخصیت‌های رمان راب روی، اثر سروالتر اسکات.

۶۵) Pecksniff، یکی از قهرمانان رمان مارتین چزل ویت. آدمی است منافق و دو رو، دو دختر دارد که یکی را «رحمت» و دیگری را «شفقت» نام کرده است؛ اولی سلیطه‌ای به تمام معنا، و دومی خل و بیفکر.

۶۶) Montague Tigg، از شخصیت‌های رمان مارتین چزل ویت که جوناس چزل ویت او را به قتل می‌رساند.

۶۷) Jonas Chuzzlewit، پسر آنتونی، برادر مارتین چزل ویت پیر، از شخصیت‌های دیگر رمان مارتین چزل ویت.

رمانهای دیکنز در اصل به قصد آن ریخته شده است تا توجه خواننده را از یک جزوه تا جزوه دیگر داستان، که به صورت «سریال» چاپ می‌شد، حفظ کنند، و آتش اشتیاق او را سوزان نگه دارند. و گرنه، هیچ گونه نقش و خویشکاری ادبی دیگر ندارند. دیکنز، برای آوردن شخصیت‌های خود به درون داستان و به حرکت افکندن آنها، نیازی به این دستاویزها و ابداعات نداشت، و از این بابت دارای استعدادی استثنایی بود. دیدار خویشاوندان و بستگان مارتین چزل ویت پیر در آغاز داستان، دیدار پکسینف‌ها با تادگرها^{۶۸}، و با اندک مراعاتی سفر مارتین جوان با مارک تاپلی^{۶۹} در کشورهای متحد، همه صحنه‌های درخشانی از ابداعات کمیک است؛ و رمانهای دیکنز پر است از آنها. طرح در رودریک راندم یک شیوه و قرارداد ادبی بود که در زمان خودش مقصودی را برآورده می‌ساخت، اگر چه اکنون چنین شیوه‌ای از «مد» افتاده است. طرح در مرگ و میرکهن نیمه واقعی است. اما، طرح در مارتین چزل ویت اصلاً و ابداً واقعی نیست؛ و صرفاً برای آن پیش کشیده شده است، که توجه را، که به هر حال برانگیخته می‌شده است برانگیزد. بدون آن، رمان مارتین چزل ویت، از هر جهت، بینهایت بهتر بود.

این ثکری بود که برای نخستین بار با طرح، چه به صورت یک شیوه و قرارداد ادبی و چه به صورت یک شیوه عامه پسند، رابطه خود را کلاً قطع کرد. و آشکارا از این جنبه و جهت بود، نه جنبه‌های دیگر، که تفوق خود را به طور قاطع بر دیکنز نشان داد. وی برآن شد تا مانند رمان‌نویسان قرن هیجدهم که سخت مورد تحسینش بودند، جامعه را در داستانهای خود به تصویر کشد؛ می‌توان او را در نظر مجسم کرد که با خود می‌گوید: خوب، اگر قرار است این کار را بکنم، چرا مستقیماً انجام ندهم؟ چرا باید قهرمانی سرگردان داشته باشم که مرا از این صحنه به آن صحنه بکشاند؟ چرا خودم در هر صحنه، در هر کجا که دلم می‌خواهد، نباشم؟ به این ترتیب، وی داستان را با تعدادی شخصیت که از طبقات مختلف زندگی اجتماعی بیرون کشیده بودند، آغاز کرد. اینان در جاهای

۶۸ Todgers، نام مدرسه‌ای شبانه روزی در رمان مارتین چزل ویت که خانم تادگر و خانواده‌اش آن را اداره می‌کردند.

۶۹ Mark Tapley، از شخصیت‌های رمان مارتین چزل ویت، اثر چارلز دیکنز.

مختلف یکدیگر را ملاقات می‌کنند؛ در مدارج مختلف اجتماعی بالا و پایین می‌روند؛ یا با هم مجادله و ستیز می‌کنند یا از در توافق در می‌آیند؛ چاپلوسی می‌کنند؛ فروتنی می‌کنند؛ و همچنانکه طومار زندگیشان باز می‌شود، پیچیدگی روابط و تعداد شخصیتها بسط می‌یابد تا سراسر اجتماع را در برگیرد. در بازار خود فروشی، این تراکم پیشرونده و توردیده شدن روبه تزايد روابط اجتماعی است که حوادث را می‌آفریند، و به داستان طرح می‌دهد. در نتیجه، بازار خود فروشی، به طور طبیعی و در پیوستگی و انسجام کامل با خود، بر هر رمان شخصیتی که به زبان انگلیسی پیش از آن نوشته شده است، برتری دارد. چیزهای غیراساسی و ناسازوار در آن حذف شده است. به بسیاری و تنوع تام جونز در آن شخصیت وجود دارد، و به همان اندازه تصویری جامع از زندگی اقا طومار این تصویر خود به خود باز می‌شود. طرح بازار خود فروشی، به خلاف با طرح تام جونز مقایسه شده است. ما ممکن است راهبری داهیان و تدبیر ماهرانه فیلدینگ را در طرح تام جونز بستايم؛ ولی بعد از بازار خود فروشی هیچ نویسنده رمان شخصیتی قادر نیست که چنین شیوه و قاعده‌ای را، مگر برای مقصودی دیگر، دوباره به کارگیرد - مثلاً شاید در نوشتن داستانی تخیلی یا خنده‌دار همچون ماجراهای هری ریچموند^{۷۰}. زیرا برای تصویرگر جدی اجتماع، این شیوه دیگر از «مد» افتاده است.

پس، در بازار خود فروشی، ما با همان اجتماعی آغاز می‌کنیم که طرح رمان ماجراجویانه برای شناساندن آن به ما ریخته شده بود. آنچه از طرح باقی می‌ماند، یک رشته حوادث و رویداد است که دامنه تصویر و تنوع آن را فراخ می‌کند، و شخصیتها را در روابط متفاوتی با یکدیگر قرار می‌دهد. این رویدادها گاه ممکن است بسیار جزئی و پیش‌پا افتاده باشد - ناهاری، رفتن به تماشاخانه‌ای، ملاقات پیش‌بینی نشده‌ای؛ یا ممکن است بعضی از حوادث مهم زندگی را شامل شود - رابطه عاشقانه‌ای، جنگ تن به تنی، مرگی. آنچه ما از آنها می‌خواهیم آن است که هر چه طبیعت بر روز کنند، چنانکه

^{۷۰} *The Adventures of Harry Richmond*, رمانی از جورج مردیت (۱۸۲۸-۱۹۰۹)، نویسنده انگلیسی.

اصلاً معلوم نباشد که طرحی در میان است.
در فصل دیگر، ما باید صورت دیگری از رمان را مورد ملاحظه و بررسی قرار دهیم
که، مانند رمان عمل، طرحی دقیقاً پرورده را طلب می‌کند.

این صورت دیگر از رمان، رمان دراماتیک است. در این نوع رمان، فاصله میان شخصیتها و طرح از میان می‌رود. شخصیتها جزئی از ساز و کار طرح نیستند، و طرح هم قالب زمختی نیست که شخصیتها را در میان گرفته باشد. برعکس، هردو به نحوی جدایی ناپذیر درهم بافته شده‌اند. صفات و سجایایی که به شخصیتها داده شده است عمل و نقش آنها را معین می‌سازد، و عمل به نوبه خود، بیشتر و بیشتر، شخصیتها را تغییر می‌دهد و، به این ترتیب، همه چیز دست در دست هم تا پایان داستان پیش می‌رود. بیشترین قرابت رمان دراماتیک با تراژدی منظوم است؛ همچنانکه رمان شخصیت به کمندی شباهت دارد. گفت و گوها در بیشترین صحنه‌های تنیده و پرتنش بلندیه‌های بادگیر و موبی دیک، بسختی از کلام شاعرانه قابل تشخیص است؛ بیشتر شخصیتهای به یادماندنی بازار خودفروشی و تام‌جونز در مرزی قرار دارند که به آسانی می‌توانند به شخصیتهای کمیکی نظیر فالستاف یا سر تابی تبدیل شوند.

اما، لزومی ندارد رمان دراماتیک در همه صورتهایش تراژدی باشد. نخستین رمان‌نویسی که به نوشتن این نوع رمان پرداخت و در انگلستان موفقیت به دست آورد، جین اوستن^۱ بود که پیوسته از اینکه کارش صبغه تراژدی به خود گیرد پرهیز داشت و یحتمل هم قادر نبود که بدان چنین رنگی بزند. هنر جین اوستن شباهت بیشتری با هنر هاردی^۲ دارد تا با هنری فیلدینگ یا ثکری. نخست آنکه رمانهای او محدود است به یک ساخت،

۱) Jane Austen، رمان‌نویس انگلیسی، ۱۷۷۵-۱۸۱۷، از چهارده سالگی به نوشتن پرداخت. از آثار اوست: شعور و حس تشخیص (۱۸۱۱)، غرور و تعصب (۱۸۱۳)، پارک منسفیلد (۱۸۱۴)، و اما (۱۸۱۶).

۲) Thomas Hardy، رمان‌نویس و شاعر انگلیسی (۱۸۴۰-۱۹۲۸).

به یک مسئله از زندگی، و طبیعتاً این محدودیت تشدید عمل را سبب می‌شود؛ و این شدت عمل یکی از خصلت‌های اصلی رمان دراماتیک است. دوم آنکه شخصیت‌ها برای او چیزی نیستند که وی فقط از آنها خوشش بیاید، چنانکه برای فیلدینگ، اسمولت، و اسکات بودند و بعدها برای دیکنز و ثکری نیز چنین باقی ماندند. بلکه هر شخصیت داستان تبعاتی دارد که بر حوادث اثر می‌گذارد؛ مشکلات و دشواریهایی پدید می‌آورد، و بعداً، در اوضاع و احوالی دیگر، آنها را حلّ می‌کند. هنگامی که برای نخستین بار الیزابت بنت^۳ و دارسی^۴ یکدیگر را ملاقات می‌کنند، پیچیدگی و بغرنجی برخورد بعدی آنها برفور معلوم می‌گردد. عمل به جریان می‌افتد و با تغییر تنش میان آنها، و با چند مداخله از جانب شخصیت‌های دیگر داستان به پیش می‌رود؛ و تعادل میان همه نیروهای در حال جریان، در رمان، طرح داستان را خلق می‌کند و شکل می‌دهد. نه یک چارچوب خارجی وجود دارد، و نه یک طرح صرفاً مکانیکی؛ همه شخصیت است و، در عین حال، همه عمل. یک شخص به معنای ناپ کلمه کمدی در کتاب هست، و آن آقای کالینز^۵ است. آقای کالینز تأثیر زیادی در عمل ندارد. وی به خودی خود هدف است؛ نه اینکه در آن واحد هم وسیله و هم هدف. او در سراسر داستان بدون تغییر باقی می‌ماند. عناصر صرفاً کمدی دیگری نیز در رمان هست؛ مثلاً «بگومگوی» دائمی خانوادگی میان آقا و خانم بنت. اما، در بیشتر رمان‌های دراماتیک چنین اشخاص و چنین ترکیباتی را می‌توان یافت. هاردی روستاییان خود را دارد که موجب تخفیف عمل و تأکید بیشتر بر تناسب آن می‌شوند. آنها تا حدی به مثابه یک طرح فرعی هستند؛ بی‌آنکه چنین باشند. البته قدرت واقعی رمان‌های ویکس^۶ در جای دیگری نهفته است؛ در تکامل و بسط

۳ Elizabeth Bennet، دومین دختر خانواده بنت در رمان غرور و تعصب، اثر جین اوستن. دختری است باهوش و زیرک که دیده‌ای تیزبین برای مشاهده اجتماعی که در آن زندگی می‌کند دارد.

۴ Fitzwilliam Darcy، از قهرمانان رمان غرور و تعصب، دوست ثروتمند و مغرور بینگلی. نگاه کنید به پانوش شماره ۹، همین فصل.

۵ The Reverend William Collins، از شخصیت‌های رمان غرور و تعصب، معجونی است از خودخواهی و بی‌ارادگی.

۶ Wessex Novels، نام دیگری برای رمان‌های تامس هاردی.

تنشی که به سوی پایان و فرجامی معین تغییر می‌پذیرد. اگر قدرت اصلی غرور و تعصب در این نباشد، دست کم در نیمی از آن هست.

طرح غرور و تعصب بسیار ساده است. در فصل اول، خانم بنت می‌گوید: «عزیزم، خانم لانگ^۷ می‌گوید مرد جوانی از اهالی شمال انگلستان که مال و منال زیادی دارد ندرفیلد^۸ را اجاره کرده است.» این گفته حالت انتظاری را برمی‌انگیزد؛ مرد جوان فرا می‌رسد، و از آن لحظه به بعد همه چیز به حرکت می‌افتد. بینگلی^۹ – که آسانگیر، خوش طینت، و به آسانی تحریک پذیر است – به عشق جین بنت^{۱۰} گرفتار می‌آید و آماده است، با آنکه از خانواده‌اش خوشش نمی‌آید، خود را متعهد به ازدواج با او کند. اما دوستش او را نصیحت می‌کند و از این کار باز می‌دارد و ترغیب به ترک آن حوالی می‌کند. در این میان، دارسی پی می‌برد که خود وی، علی‌رغم قضاوت و داوریش، به دام عشق الیزابت، خواهر جین، گرفتار آمده است. و پس از آنکه مدتی با تمایل خود می‌ستیزد، سرانجام، به وی پیشنهاد ازدواج می‌کند، اما با شرایطی که الیزابت با رنجیدگی خاطر ناچار به رد آن می‌شود. در این میان، چیزهایی اتفاق می‌افتد که در ذهن و اندیشه الیزابت نفرت و بیزاری شدیدی علیه دارسی به وجود می‌آورد. غرور دارسی او را از خود رمانده است؛ و گمان می‌برد که دارسی باعث جدایی میان بینگلی و خواهرش شده است؛ و داستانهایی را که برای خراب کردن دارسی گفته می‌شود، باور می‌کند. پس از رد تقاضای دارسی، الیزابت نامه‌ای از او دریافت می‌دارد که او را متقاعد می‌سازد درباره دارسی بد قضاوت کرده است. این، نقطه بحران و نقطه اوج داستان است. حدّ میان یا حدّ وسط ارسطویی^{۱۱} در طرح است. تا اینجا همه چیز در راستای آن و بسوی آن

(۷) Mrs. Long، از آدمهای غرور و تعصب.

(8) Netherfield

(۹) Charles Bingley، از قهرمانان رمان غرور و تعصب، مردی است دوست داشتنی، ثروتمند، و جوان که املاک ندرفیلد را اجاره می‌کند، و عاشق جین بنت، دختر بزرگ خانواده بنت که در همسایگی او زندگی می‌کند، می‌شود.

(۱۰) Jane Bennet، خواهر زیبای الیزابت بنت و دختر ارشد خانواده بنت در غرور و تعصب.

(11) Aristotelion middle

در حرکت بوده، اما اکنون همه چیز به سوی انجام و غایتی دیگر، که از آن تعین پذیرفته است، به جریان می افتد. معلوم می شود که دارسی عکس آن چیزی بوده که الیزابت می اندیشیده است، و همه آداب دانیهایش که قبلاً او را مسخره و مشمئزکننده جلوه می داد، اکنون، در اوضاع و احوال بهتری، او را خوشایند و دوست داشتنی می کند. به میانجیگری او بینگلی به سوی جین باز می گردد، و الیزابت، که احساساتش یک دور کامل به سوی او تغییر جهت داده است، با او ازدواج می کند.

از آنجا این طرح با طرح یک رمان شخصیت تفاوت پیدا می کند که انگیزش و علل آن همه از درون می جوشد. بیزاری و نفرت نخستین الیزابت از دارسی، با توجه به اوضاع و احوالی که آن دو در آن یکدیگر را ملاقات کردند، گزیرناپذیر بود؛ به علت آنکه دارسی از مقام و موقعیت خویش مغرور بود، و الیزابت، چون خانواده ای نداشت که بتواند آنها را به رخ بکشد، دست و زبانش بسته بود؛ به علت آنکه آنها آدمهایی با چنان شخصیت مصممی بودند که از همان ابتدا یقین داشتند از یکدیگر بدشان می آید. الیزابت به صفا و صداقت ذهن خویش، در اعتقاد به اینکه دارسی سرد، نجوش، مغرور، و کینه جوست، صمیمی است؛ وی بعداً نیز در اعتراف به اینکه در اشتباه است و در تغییر عقیده خویش، نسبت به این صفا و صداقت ذهنی، همین اندازه صمیمی است. در اینجا، عمل را آن شخصتهایی می آفرینند که نسبت به خویشتن خویش صمیمی و راستند؛ این ثبات آنهاست که، مانند قانون ضرورت، رویدادها را به حرکت می اندازد، و در طی این رویدادها آنها بتدریج خود را نشان می دهند.

مطابقت میان عمل و شخصتهای داستان در رمانی از این نوع چنان امری اصلی و اساسی است که انسان بسختی کلمه ای می یابد تا آن را توصیف کند، بدون آنکه در مظان اغراق و گزافه گویی قرار گیرد؛ شاید بتوان گفت که هر تغییری در وضعیت همیشه متضمن تغییری در شخصتهاست، و در همان حال، هر تغییری، خواه دراماتیک یا روانی، خواه بیرونی یا درونی، معلول چیزی از این هردو هست یا از آنها شکل می پذیرد. از این جنبه،

رمان دراماتیک هم از رمانِ عمل و هم از رمانِ شخصیت متمایز است. در این دو نوع رمان، میان طرح و شخصیتها جدایی و فاصله است؛ و حال آنکه، در رمان دراماتیک چنین نیست و نباید هم باشد. در رمان دراماتیک طرح بخشی از اهمیت و معنای رمان است.

اما، اگر در غرور و تعصب تغییر در وضعیت تغییر در شخصیتها را ایجاب می‌کند، مناسبت و حقیقت پیشروی یا، به عبارت دیگر، مناسبت و حقیقت طرح اهمیت نخستین را دارد. این پیشروی بناچار در دو سطح صورت می‌پذیرد. تا آنجایی که بسط و تحول شخصیت را پیگیری می‌کند یک حقیقت درونی خواهد داشت، و تا آنجایی که فقط تکامل و بسطِ عمل را ردگیری می‌کند یک حقیقت بیرونی. یا، به سخنی دیگر، عینیت و همانندی این دو جنبه از حقیقت در اینجا کامل است؛ به وجهی که در دیگر انواع رمان نیست. رمان شخصیت، چنانکه من بعداً خواهم کوشید تا نشان دهم، هم و غمش فقط نمایش خارجی حقیقت است، و در باطن، و در زیر، متضمن چیزی مطابق با آن نیست، بلکه متضمن چیزی است که تا حدی مغایر با آن است. رمان شخصیت، تضاد میان ظاهر و واقعیت را، میان مردم چنانکه خود را به جامعه عرضه می‌دارند و آنچه واقعاً هستند، برملا می‌سازد. رمان دراماتیک نشان می‌دهد که بود و نمود، ظاهر و واقعیت، یکی است، و شخص همان عمل و عمل همان شخص است.

پس، این دو نوع رمان ممکن است حقیقت زیبایی شناختی و هنری همسنگی داشته باشند، اما این عینیت و مطابقت مفهوم دراماتیک با خود است که به طرح چنان اهمیت مسلط و ارگانیکی می‌بخشد. هیچ چیز از این طرح کنار گذاشته نمی‌شود، یا مفروض تلقی نمی‌گردد. ممکن است یک «انتی‌تز» در برداشته باشد، اما صرفاً تناقض نیست. این طرح تا وقتی که شخصیتها در وجودشان چیزی تغییرناپذیر دارند که واکنشهای آنها را نسبت به یکدیگر و نسبت به وضعیت تعیین می‌کند، از منطق برخوردار است. و نیز دارای پیشروی و بسطی است که به تناسب تغییر شخصیتها و امکانات تازه‌ای که به

وجود می‌آید، در آن واحد، هم خودبه‌خود و اختیاری و هم منطقی است. این پیشروی خودبه‌خودی و منطقی، مشخصه تمایزدهنده واقعی طرح رمان دراماتیک است. همه چیز از عواملی که در آغاز گفته شده و دگرگونی ناپذیر است، نشأت می‌گیرد؛ اما، در همان حال، شرایط و مقتضیات مسئله تغییر می‌کند، و نتایج پیش بینی نشده‌ای را پیش می‌آورد.

هر دوی این عناصر، منطقی و خود به خودی، ضروری و آزاد، در طرح دراماتیک اهمیت یکسان و برابر دارند. خطوط عمل باید تعیین گردد، اما زندگی نیز باید مدام چون سیلابی بر این خطوط جاری شود و آنها را درشکند یا خم کند، «تاهمواریهای هموار شده» یا «سایش و نرمش خطوط تندوتیز» را، که نیچه می‌ستاید، به وجود آورد. اگر وضعیت به صورت منطقی، و بدون آنکه جایی برای مداخله زندگی گذارد پرداخته گردد، نتیجه، حتی اگر شخصیتها واقعی باشند، مکانیکی جلوه می‌کند. این منطق بدون ابداع است که قصه‌های مریمه^{۱۲} را، علی‌رغم شخصیت پردازی ظریفانه آنها، به نحوی شگفت انگیز فاقد حیات و منفی می‌سازد. شخصیتهای رمانهای مریمه فقط در ارتباط با وضعیت وجود دارند، و مساوی با درباسته‌های آن هستند؛ بیرون از آن حیات و زندگی ندارند. مقتضیات آنی بر اهرمی فشار می‌آورد و اشخاص را به عمل وامی‌دارد؛ عملی که فوری و کامل مطلق است. اما، این شخصیتها از خویشتن آزادی انتخاب کردن، آزادی اندیشیدن، و حتی آزادی به عقب انداختن عمل را ندارند. اراده آنها با عمل مقابله نمی‌کند، یا حتی درباره عملی که باید انجام دهند تأمل نمی‌کنند؛ آنها مانند جانورانی فاقد عکس العمل و بازتاب، تماماً محصور و در درون آنند. در کارمن^{۱۳} یا کولومبا^{۱۴} هیچ تنش دراماتیکی وجود ندارد. پیشروی و تحول قصه منطقی است، اما آزاد نیست؛ جنبدگی زندگی در آن نیست.

۱۲) Prosper Merimée، نویسنده، مقاله‌نویس، و مورخ فرانسوی، ۱۸۰۳-۱۸۷۰.

۱۳) Carmen، رمانی از پروسپه مریمه، ویلز نام قهرمان زن آن داستان که دخترکولی زیبا و فریفتاری است.

۱۴) Colomba، رمان دیگری از مریمه.

بعضی از رمانهای هاردی نیز همین نقص را، اما به درجات بسیار کمتری، دارد. فورستر می‌گوید: «شخصیتها هر بار ناچار می‌شوند طبیعت خویش را رها سازند، وگرنه جریان سرنوشت چنان آنها را می‌روبد و می‌برد که احساس ما از واقعیت سستی می‌گیرد... هاردی حوادث را با تأکید بر سببیت کنار هم می‌چیند، طرح داستان همان زمینه داستان است و شخصیتها چنان ترتیب داده می‌شوند که با دریاستهای طرح جور دربیایند. شخصیتهای او به دامهای مختلف گرفتار می‌آیند، و سرانجام دست و پایشان بسته می‌شود. همه جا، بلاانقطاع، تأکید بر سرنوشت است، و با وجود این، با همه قربانیایی که در راه آن داده می‌شود، ما به عملی جاندار، آن‌چنانکه در آنتیگون^{۱۵} یا برنیس^{۱۶} یا باغ آبلالو^{۱۷} می‌بینیم، بر نمی‌خوریم. سرنوشت بالای سرما، نه سرنوشتی که در ما عمل می‌کند - این است آنچه در رمانهای وسکس مهم است و بیاد ماندنی.» فورستر باز می‌گوید: «در بدبختیها و مصیبتهای جود گمنام^{۱۸} مسئله‌ای حیاتی در میان است که پاسخی بدان داده نشده، و حتی مطرح نگردیده است. به عبارت دیگر، از شخصیتها خواسته شده است که بیش از حد در طرح از خود مایه بگذارند؛ جز در مطایبات خشنشان، سرزندگی آنها تضعیف شده است و آنها خشک و بیرمق به جای مانده‌اند.» تردیدی نیست که در رمانهای وسکس آشکارا بر ضرورت بیش از حد تأکید گذاشته شده است، و پاسخ هاردی به همه پرسشها نارس و بیش از حد عجولانه است. بعضی از مسائل حیاتی و مهم به هیچ وجه مطرح نگردیده است. مع‌هذا، فورستر درباره

۱۵) *Antigone*، اثری از سوفوکلس (۴۹۶ - ۴۰۶ ق.م)، شاعر تراژدی‌نویس یونانی. از آثار دیگر اوست: اودیپ پادشاه یا اودیپ جبار، الکترا، زنان تراخیس. همه این آثار به فارسی ترجمه شده است.

۱۶) *Berenice*

۱۷) *The Cherry Orchard*، شاهکار انتون پاولوویچ چخوف، ۱۸۶۰-۱۹۰۴، نمایشنامه نویس و داستان‌نویس روسی. از آثار دیگر او می‌توان عمو وانیا (۱۸۹۹) و سه خواهر (۱۹۰۱) را نام برد.

۱۸) *Jude the Obscure*، نام اثری از تامس هاردی. این داستان که به گفته خود هاردی «جنگ بی‌امان و هلاکت بخش میان جسم و روح...» است، شرح زندگی و سرنوشت جود فاولی است، و اینکه چگونه آرزوهای معنوی و عقلانی او را خوی شهوانی فقدان منش و بازی سرنوشت تباه می‌سازد. هاردی در این رمان که از واپسین داستانهای اوست، چنان با بیرحمی قهرمانانش را به تیغ تقدیر لت و پار کرد که بعد از این دیگر داستانی نوشت و به دامان شعر پناه برد.

عیوب کار هاردی غلو کرده است. وی قدرتِ عظیمِ ابداع را در هاردی نادیده گرفته است - قدرتی که به رمانهای وسکس، علی‌رغم فشارِ بیش از حد به طرح، حرکتی زنده و جاندار می‌دهد.

وقتی هم بر آزادی بیش از حد تأکید می‌شود، نتیجه این گونه ناقص از آب در می‌آید. جین ایر^{۱۹}، رمانی که بر اثر همین آزادی بیش از حد از ردهٔ رمانهای دراماتیک واقعی خارج می‌شود، مثال رسواکننده‌ای به دست می‌دهد. جین^{۲۰} روچستر^{۲۱} را دوست می‌دارد، اما تا وقتی زنش زنده است نمی‌خواهد با او زندگی کند؛ این یک مسئلهٔ دراماتیک واقعی است. همهٔ شخصیت جین، تمام آنچه بر حسب ضرورت باید راستای عمل را تعیین کند، در امتناع او از اینکه برخلاف وجدانش کاری کند، خلاصه شده است. داستان می‌بایست تا آخر بر پایهٔ این فرض پیش رود. در عوض، شارلوت برونته^{۲۲} (نویسندهٔ رمان) خانم روچستر دیوانهٔ بیمار را به آسانی در شعله‌های آتش می‌کشد. وی با پیش کشیدن حادثه‌ای که ترکیب عجیبی از دوستی، بیرحمی، و بلاهت است، سرنوشت را شکست می‌دهد؛ جین را شکست می‌دهد، صفات و سجایای او را بیمعنی و نامربوط می‌کند. تا اینجا، داستان به روال رمانی دراماتیک پیش رود؛ پس از این، نویسنده آن را نظم و ترتیب می‌دهد. نقضی از این قبیل در طرح یک رمان دراماتیک، نقص و اشتباهی اساسی و بنیادی است که همه چیز - عمل، شخصیتها، و هرچیز دیگر - را آلوده می‌سازد. ثکری،

۱۹) *Jane Ayre*، رمانی از شارلوت برونته.

۲۰) قهرمان داستان جین ایر، دختریتی که بعد از بزرگ شدن به صورت زنی معتمد به نفس و پرانرژی بیرون می‌آید. در داستان وی مدیر مدرسه است.

۲۱) Edward Fairfax Rochester، قهرمان مرد رمان جین ایر، وی زنی دیوانه دارد که او را در اتاقی محبوس و از دیگران پنهان داشته است. عاشق جین ایر می‌شود و از او می‌خواهد با وی ازدواج کند، اما جین تا زنش زنده است به این کار رضایت نمی‌دهد.

۲۲) Charlotte Bronte، نویسندهٔ انگلیسی، ۱۸۱۶-۱۸۵۵، وی خواهر امیلی برونته و آن برونته بود که هر دو، چون وی، به نوشتن اشتغال داشتند.

در خانواده نیوکام^{۲۳} «در نتیجه اشتباهی وحشتناک ... مادر لیدی فارینتوش^{۲۴} را در یک صفحه می‌کشد، و در صفحه دیگر، از نو، او را به زندگی بازمی‌گرداند.» اما، ما متوجه آن نمی‌شویم؛ ما چندان به این امر که برسر طرح چه می‌آید، اهمیت نمی‌دهیم. اما، شارلوت پرونده نمی‌توانست در طرح جین‌ایر مرتکب حرکت بیهوده‌ای شود بی‌آنکه جهتی غلط به تمام کتاب بدهد. وی مرتکب چنین اشتباه بزرگی شد، و نتیجه مصیبت باری به وجود آورد.

بلندیهای بادگیر، در کل، هم بیش از جین‌ایر و هم بیش از بازگشت بومی بر خواننده اثر می‌گذارد؛ زیرا تعادل میان ضرورت و آزادی در آن سخت‌تر و، بنابر این، هموارتر حفظ شده است، و درگیر و دارفشاری که این دو نیرو بر یکدیگر وارد می‌آورند تناسب نگه داشته شده است. خواننده برای آنکه دریابد طرح این رمان با چه دقت و وسواسی ریخته شده، رساله ارزشمندی را که نویسنده‌ای ناشناس در این باره نوشته است بخواند^{۲۵}. در این رساله نشان داده شده است که نویسنده چارچوب ضرورت را از لحاظ حقوقی و عرفی، که عمل در حیطه آن انجام می‌گیرد، با چه دقتی طرح ریزی کرده است. پس از این مرحله، خواننده برای پی بردن به اینکه عمل تا چه حد خود به خود و خودجوش و تا چه حد عاری از نقصی است که به وسیله طرح ایجاد می‌شود، ناچار باید به خود کتاب مراجعه کند. به نظر می‌آید که در یک سو همه آزادی است، و در سوی دیگر همه ضرورت. کاترین و هیث کلیف بنا بر اراده خود عمل می‌کنند، و عمل آنها در آزادی کامل انجام می‌گیرد. با وجود این، آنها، در عین حال، آدمهای یک تراژدی هستند که شرایط و پایان آن از آغاز معین و مقدر شده است. پیشروی و بسط داستان در هر دو بعد خالی از اشتباه است، و یک پیشروی و بسط واحد بیش نیست.

۲۳) *The New comes*. رمانی از ویلیام تئری که در ۱۸۵۳-۱۸۵۵ به صورت سریال به چاپ رسید، و درباره فراز و نشیب زندگی افراد خانواده نیوکام است.

۲۴) Lady Farintosh. از شخصیت‌های خانواده نیوکام.

25) 'The Structure of Wuthering Heights', by C.P.S. (The Hogarth Essays).

باز می‌گردیم به غرور و تعصب، این پیشروی و بسط را می‌توان بخوبی در شرح نخستین ملاقات الیزابت با دارسی، پیشاپیش، احساس کرد. جین اوستن این صحنه را چنین وصف می‌کند:

الیزابت بنت به علت کمی تعداد آقایان مجبور شده بود دو دور از رقص را بنشیند؛ و در این فاصله آقای دارسی چندان به او نزدیک ایستاده بود که وی می‌توانست گفت و گوی او و آقای بینگلی را، که برای چند دقیقه‌ای دست از رقص کشیده و آمده بود تا دوستش را بر آن دارد که به جمع رقصندگان بپیوندد، بشنود.

آقای بینگلی گفت: «بیا دارسی، بیا برقص. من باید مجبورتم کنم برقصی. نمی‌توانم ببینم این جور احمقانه اینجا بایستی. بهتر است برقصی.» ...

آقای دارسی، در حالی که به دوشیزه بنت بزرگ چشم دوخته بود، گفت: «تو با تنها دختر زیبای این مجلس می‌رقصی.»
«آه، بله! او زیباترین موجودی است که تا به حال دیده‌ام! اما نگاه کن، یکی از خواهران او درست پشت سرت نشسته است؛ او خیلی زیبا است. به جرئت می‌توانم بگویم فوق العاده دلپسند است. می‌خواهی از هم‌رقصم خواهش کنم شما را به هم معرفی کند؟» «منظورت کدام یک است؟» و برگشت و برای لحظه‌ای به الیزابت نگریست؛ به‌طوری که نگاهش با نگاه او تلاقی کرد. آنگاه، نگاهش را برگرفت و سردی گفت:

«بدک نیست، اما چندان زیبا نیست که مرا وسوسه کند؛ و من در حال حاضر حوصله‌اش را ندارم که به دختران جوانی که دیگران محلشان نگذاشته‌اند، لطف کنم. تو بهتر است به نزد هم‌رقص خود برگردی و از لبخندهایش لذت ببری. اینجا وقتت را با من تلف می‌کنی.»

آقای بینگلی به نصیحت او عمل کرد. آقای دارسی هم دور شد؛ و الیزابت ماند با احساسی نادلپسند از او. اما او داستان را با روحیه‌ای شاد برای دوستانش تعریف کرد؛ چرا که او طبعی شاداب و بازیگوش داشت که از هر حادثه مسخره‌ای به وجد می‌آمد.

این برخورد تصادفی زنجیره حوادثی را که به ازدواج الیزابت با دارسی می‌انجامد به حرکت می‌اندازد، و به گونه‌ای روایت می‌شود که ما به ضرورت از پیش احساس می‌کنیم که چنین چیزی اتفاق خواهد افتاد. این احساس، با همه حدسی بودنش، ما را آگاه می‌سازد که این نه فقط یک قدم و نه فقط متضمن صحنه‌هایی است که از پی خواهد آمد، بلکه تکامل و بسطی در داستان است. اگر، ما این را با یک صحنه نوعی در بازار خودفروشی مقایسه کنیم، تفاوت را بروشنی خواهیم دید. صحنه زیر نخستین دیدار بکی شارپ را با سرپیت کراولی توصیف می‌کند:

کرکره‌های پنجره‌های طبقه اول عمارت سرپیت بسته بود - کرکره‌های اتاق ناهارخوری بعضاً باز بود، و روی آن را بخوبی با روزنامه پوشانده بودند. جان مهتر که کالسکه را به‌تنهایی رانده بود، به خود زحمت نداد که از کالسکه پیاده شود و زنگ در را بزند؛ و همین طور که نشسته بود از پسر شیرفروشی که از آنجا می‌گذشت خواهش کرد که این کار را برایش انجام دهد. وقتی زنگ نواخته شد، سری از میان شکاف کرکره‌های اتاق ناهارخوری هویدا شد، و مردی در را باز کرد که شلوار و پوتینه‌های چرک بدرنگی به پا داشت و کت کهنه کثیفی به تن؛ و دستمال کثیفی دور گردن زمختش حلقه زده بود، با کله‌ای طاس که می‌درخشید و چهره‌ای سرخ و کنجکاو؛ و یک جفت چشم خاکستری که دائماً پلک‌هایش به هم می‌خورد؛ و دهانی که لبخندی همیشگی بر آن نقش بسته بود. جان از توی کالسکه پرسید: «این منزل سرپیت کراولی است؟» مردی که دم در ایستاده بود با اشاره سر گفت: «بله.»

جان گفت: «پس این چمدانها را بگذار پایین.»

دربان گفت: «خودت بیار پایین.»

«نمی‌بینی که من نمی‌توانم اسبها را ول کنم؟ بیا دوست عزیز، دستی بزن زیر اینها. دوشیزه خانم، شربتی بهت می‌ده.» جان این را گفت و با صدایی مانند اسب شروع کرد به خندیدن. او دیگر برای خانم شارپ احترامی قائل نبود، زیرا دوشیزه شارپ با خانواده قطع رابطه کرده بود، و هنگام ترک آنجا به مستخدمها چیزی نداده بود.

مرد سر طاس دستهایش را از جیب شلوارش درآورد. با این فرمان پیش رفت، و چمدانهای خانم شارپ را روی شانه‌اش انداخت و آنها را به درون خانه برد.

خانم شارپ گفت: «اگر می‌خواهی این سبد و این شال‌گردن را برای خودت بردار.» و با رنجیدگی خاطر از کالسکه پیاده شد و مهترگفت: «من به آقای سدلی نامه می‌نویسم، و می‌گویم چه طرز رفتاری داشتی.»
دربان او را به اتاق ناهارخوری راهنمایی کرد.

دو صندلی، یک میز گرد، یک انبر، و خاک‌اندازی خیلی کهنه در اطراف بخاری گذاشته شده بود، و ماهیتابه‌ای روی آتش کم سویی که جرقه به اطراف می‌پراکند قرار داشت. مقداری نان و پنیر و یک شمع باریک روی میز بود، و مقداری شربت توی یک لیوان.

تصوّر می‌کنم ناهار خورده‌اید؟ آیا شما گرم‌تان نیست؟ مقداری شربت میل دارید؟»

خانم شارپ با لحنی شاهانه گفت: «سرپیت کراولی کجاست؟»

«هه، هه! من سرپیت کراولی هستم. یادت باشد یک لیوان شربت به خاطر پایین آوردن چمدانها به من بدهکاری. هه، هه! اگر باوری نداری که من سرپیت کراولی

هستم از تینکر بیرس. خانم تینکر، دوشیزه شارپ: خانم معلم سرخانه، خانم چاروومن. هو، هو!»

این دو توصیف از جین اوستن و ثکری تا حدی از نوع واحدی هستند، ولی تفاوت در میان آنها فاحش است. تفاوت در آنجاست که صحنه جین اوستن تنها با صحنه‌های دیگری که این صحنه مؤدی بدانهاست، تکمیل می‌شود. و حال آنکه صحنه ثکری، به یک معنا، خودش کامل است. ما در آن شخصیتها را فوراً و به طور کامل می‌شناسیم، زیرا آنها از همان آغاز رفتاری نوعی و تیپیک، مطابق با ذات تعمیم داده شده خود، دارند، و دیگر کاری ندارند جز آنکه به راه خود ادامه دهند. اما ما الیزابت و داریسی را نخواهیم شناخت تا اینکه عمل، شخصیت آنها را برما آشکار سازد. صحنه‌ای که از غرور و تعصب نقل کردیم، صحنه‌ای نیست که فقط امکان داشته باشد صحنه‌های دیگری به دنبال آن بیایند، بلکه صحنه‌ای است که باید صحنه‌های دیگر آن را دنبال کنند. گذشته از این، این صحنه‌ها باید متفاوت از آن باشند، نه اینکه همان صفت و کیفیت را داشته باشند. و این تفاوت باید در جزئیات باشد، نه تکرار نوعی آنها؛ چنانکه در صحنه‌های رمان شخصیت مشاهده می‌شود.

و چون چنین است، این صحنه‌ها پایانی را پیش بینی می‌کند. خواننده بتدریج به آگاهی از این پایان هدایت می‌شود؛ اما نویسنده از آغاز از آن آگاه بوده است. و چون ما به طور ناخودآگاه بر این پایان وقوف داریم، شاید همین دریافت مبهم باشد که در داستانی نظیر بلندیه‌های بادگیر آن اهمیت معنایمانندی را به عمل می‌بخشد که هرگز نمی‌توانیم به تجزیه و تحلیل آن بپردازیم. هنگامی که امیلی برونته صحنه‌ای را در وسط داستان وصف می‌کند، تمام دورنمای زندگی شخصیت‌هایش، همه آنچه بوده‌اند و همه آنچه آینده برای آنها در چنته دارد، خودبه‌خود در آن هست. طرح او باید در ذهنش به صورت الگویی کامل از همان آغاز وجود می‌داشته، و شخصیت‌هایش نیز می‌بایست در آن نه در شکل روزانه و ثابتشان، بلکه در حرکت و جنبش، در تمامی عبورمفتاب آنها

از جریان زمان، وجود می‌داشته‌اند. از آن طرف، ممکن است شخصیت‌های ثکری نیز، که برای همیشه کامل و برای همیشه همان هستند که بودند، در ذهن او تجمعی شل و بدون ترتیب می‌داشته‌اند. اما تنشی میان آنها یا در عملی که وی شخصیت‌هایش را در آن قرار می‌دهد، وجود ندارد. و حال آنکه، این تنش و ستیز در شخصیت‌های رمان دراماتیک هست؛ تنش میان کمال و تمامیت آدمها که به صورت سرنوشت آنها دیده می‌شود، و پیشروی آنها به سوی این سرنوشت که به صورت بسط و تکامل داستان دیده می‌شود. در نفسِ تصوّر آنها مسئلهٔ زمان نهفته است. درست است که زمان بکی شارپ را نیز در میان گرفته است، اما زمان کاترین ارنشو را بر ما مکشوف می‌سازد. زمان عنصری است که وی در آن باز می‌شود، و در آن به عاقبت سرنوشتش می‌رسد. بنابراین، پایان در رمان دراماتیک اهمیتی فوق العاده دارد؛ مانند پایان بازار خودفروشی نیست که فقط داستان را به اتمام برساند، بلکه آخرین پرتوی است که بر داستان می‌افتد. این نه تنها پایان عمل، بلکه پایان شخصیت پردازی قهرمانان نیز هست؛ واپسین پرداختی است که تمامیت و کمال به آفرینش قهرمانان ارزانی می‌دارد. آدمهای رمان شخصیت، چون در حالت کمال و تمامیت همیشگی هستند، به این پردازش واپسین نیازی ندارند. نیازی نیست که طرح نویسندهٔ رمان شخصیت از ابتدا کامل باشد؛ و این خیلی ساده است، زیرا شخصیت‌های او از آغاز کامل هستند.

پایان هر رمان دراماتیک، راه حلی است برای مسئله‌ای که حوادث را به جریان افکنده است؛ این راه حل وقتی فرا می‌رسد که عمل خاصی که آغاز شده است دور خود را با ایجاد تعادلی یا بروز فاجعه‌ای که از آن فراتر نتوان رفت، به پایان برساند. آری، تعادل یا مرگ؛ اینها دو پایانی است که رمان دراماتیک به سوی آن در حرکت است. پایان اول، به دلایل مختلف، عموماً شکل ازدواجی مناسب به خود می‌گیرد.

خوب، فعلاً همین اندازه دربارهٔ پیشروی و بسط زمانی و پایان رمان دراماتیک کافی است. باز می‌گردیم به غرور و تعصب و اینک می‌توانیم جنبهٔ دیگری از آن را که با رمان

شخصیت متفاوت است، موردنظر قرار دهیم؛ و آن جنبه، محدود بودن رمان دراماتیک است به صحنه‌ای کوچک، و منحصر بودن آن به یک مسئله از مسائل زندگی. ما، این تمرکز و محدودیت پهنه عمل را تقریباً در تمام رمانهای دراماتیک می‌بینیم. ما این را در رمانهای هاردی، امیلی برونته، در خانه‌ای با کرکره‌های سبز^{۲۶} و حتی در موبی دیک با وجود گستردگی صحنه مشاهده می‌کنیم؛ به یک معنا همه‌جا یکسان و بی‌تغییر است، و از آن‌گزیری نیست. دلیل منفرد بودن صحنه رمان دراماتیک آشکار است. تنها در محیطی بسته، ستیزه و کشمکشی که داستان به تصویر می‌کشد می‌تواند بروز کند، بسط یابد، و به سرانجامی محتوم برسد. همه گریزگاهها و راههای خروجی بسته است، و ما همچنانکه عمل را نظاره می‌کنیم این را می‌فهمیم. از آن نمی‌توان به صحنه دیگری گریخت، و اگر هم راههای گزیری هست می‌دانیم همه کاذب است و قهرمان داستان را دوباره به صحنه اصلی، به جایی که باید منتظر سرنوشت خود شود، بازمی‌گردانند. صحنه در رمان دراماتیک چارچوبی است که در درون آن منطق عمل می‌تواند بی‌هیچ پایبندی بسط یابد، و از مداخله دلبخواهانه جهان خارج در امان باشد. و به این ترتیب، تعیین حدودی که باید عمل در چارچوب آن انجام گیرد، به این منطق صبغه وجود و ضرورت می‌بخشد.

اکنون می‌توانیم نتایجی را که به دست آورده‌ایم، پیش از آنکه پیشتر رویم و به بسط و افزایش آن پردازیم، به اجمال خلاصه کنیم. طرح رمان شخصیت گسترده و طرح رمان دراماتیک محدود و تنگ است. عمل در رمان نوع اول، با یک شخص آغاز می‌شود، همچون رودریک راندم، یا با هسته‌ای از اشخاص، همچون بازار خودفروشی، و سپس به سوی افق کمال مطلوبی که تصویری از اجتماع را نشان دهد، گسترش می‌یابد. عمل در رمان نوع دوم، برعکس، هرگز با شخص واحد شروع نمی‌شود، بلکه با دو نفر یا بیشتر آغاز می‌شود؛ از چند نقطه بر روی خط محیطی داستان، که مجموعه‌ای درهم بافته از

۲۶) *The House With the Green Shutters*، رمانی از جورج داگلس [ایرون] (۱۸۶۹-۱۹۰۲)، نویسنده اسکاتلندی

که در ۱۹۰۱ به چاپ رسیده است.

روابط و همبستگیهای شخصی است نه یک هسته، آغاز می‌شود و به سوی مرکز، به سوی یک عمل که همه عملهای فرعی در آن تجتمع می‌یابد و حلّ می‌شود، پیش می‌رود. رمان شخصیت آدمهای خود را که هرگز چندان تغییر نمی‌کنند، از طریق تغییر صحنه‌ها، از طریق حالات مختلف زندگی در اجتماع، به دست می‌آورد. در رمان دراماتیک، با آنکه صحنه تغییر نمی‌یابد، اما زیر و بالای کامل تجربه انسانی در خود شخصیتها به ما نشان داده می‌شود. در آنجا قهرمانان تغییرناپذیر و صحنه متغیر، در اینجا صحنه ثابت است و اشخاص، در نتیجه واکنشهایشان نسبت به یکدیگر، تغییرپذیر. رمان دراماتیک تمثالی است از حالات تجربه، رمان شخصیت تصویری است از حالات زندگی.

اکنون اگر از این نتایج کلی که به دست آورده‌ایم آغاز کنیم، شاید به‌طور آزمایشی به نتیجه دیگری برسیم. اگر بدان دو قسم رمان چنانکه هستند چشم بدوزیم، بناچار به این عقیده می‌رسیم که هیچ یک از آن دو نمی‌تواند معنای خاص خود را از جور و اجوری بشر به ما برساند، مگر آنکه حدّ و رسم خود را مراعات کند. بدون زمینه و صحنه‌ای بسته و محدود، رمان دراماتیک نمی‌تواند چنان بعد و مطلقیت تجربی را در قهرمانانش به وجود آورد. بدون تغییرناپذیری شخصیتهای تیپیک و نوعیش، رمان شخصیت نمی‌تواند چنان تکثر و تنوع روشنی از اشخاص و آداب به ما نشان دهد. در اینجا حدّ و رسم ایستا، تمامیت و کمال هر شخصیت در هر لحظه است که به تکثر اشارت دارد و آن را آشکار و بدیهی می‌سازد. برای آنکه بتوانیم تفاوتهای میان توده‌ای از چیزهایی زنده و جاندار را دقیقاً مشاهده کنیم، باید حرکت و جنبش آنها را متوقف سازیم. هنگامی که به نظاره آنها مشغولیم نباید تغییر یابند، وگرنه تغییر و حرکت آنها حس تمیز ما را برهم می‌زند و آشفته می‌سازد؛ تفاوت گهگاه در مشابَهت و همانندی مزج می‌شود تا خود را آزاد سازد و دیگر بار مزج گردد. بر همین قیاس، برای ایجاد حس تنوعی در شخصیت با بیشترین تأثیر، آدمهای داستان باید به صورت ایستا درآورده شوند یا، درست‌تر بگوییم، به صورت ایستا دیده شوند؛ چنانکه حقیقتاً در بعضی از انواع تخیل چنین دیده می‌شوند. باری، اگر

همه چیز چنان است که می‌گوییم، پس محدودیتهای رمان دراماتیک و رمان شخصیت، که به ظاهر امری اختیاری و ارادی می‌نماید، در حقیقت امری اجباری و عقلانی است. زیرا، تنها از طریق رعایت آنهاست که نویسنده می‌تواند به نتیجه مورد نظرش برسد، و به دید خاص خود از زندگی وجود خارجی بخشد.

تا اینجا مجبور بودم همه چیز را ساده کنم. از اقسام داستان منثور سخن گفته‌ام؛ چنانکه گویی اینها مقولات و اقسام محض جدا از هم هستند؛ چنانکه گویی هر نمونه از شخصیت‌های رمان شخصیت و رمان دراماتیک مطلق، خالص، و نیامیخته است. البته، چنین نیست؛ هیچ رمانی نیست که یکسره همه شخصیت یا یکسره همه ستیز و کشمکش باشد؛ فقط رمانهایی هست که یکی از این دو ویژگی را افزونتر دارد. اما این چیرگی و دست بالایی همیشه برجسته و نمایان است، و همیشه کافی است که قسمی را از قسم دیگر جدا سازد. بلندیهای بادگیر در اساس رمانی دراماتیک است؛ هر چند در آن آدمهایی چون جوزف پیر^۱ و خانم دین^۲ نیز وجود دارد. بازار خودفروشی در اصل رمانی دراماتیک نیست، اگر چه چند صحنه فوق العاده دراماتیک دارد مانند صحنه نزاع رادن کراولی با مارکیز استین. احتمال نمی‌رود که کسی بر این تقسیم‌بندی اعتراضی داشته باشد، یا ابرام ورزد که جنبه مطلقیت دارد؛ و با اعتماد بر این، اکنون می‌توانم به دومین تعمیم خود، که دنیای تخیلی رمان دراماتیک در زمان و دنیای تخیلی رمان شخصیت در مکان است، بپردازم. بحث به طور ساده این است که در یکی مکان کم و بیش مفروض و بدیهی است و عمل در زمان تحقق می‌پذیرد، و در دیگری زمان مفروض است و عمل یک الگوی ایستاست که پیوسته در مکان توزیع مجدد و جابه‌جایی پیدا می‌کند. این ثبات و تدویر طرح رمان شخصیت است که به اجزا تناسب و معنا می‌دهد؛ و حال آنکه در رمان دراماتیک پیشروی و تداوم عمل این کار را انجام می‌دهد. به عبارت دیگر،

1) Old Joseph

2) Mrs. Dean

ارزشهای رمان شخصیت اجتماعی، ارزشهای رمان دراماتیک انفرادی یا عام است؛ تا انتخاب ما بر تلقی کدام یک باشد. در آن سو، اشخاص را می‌بینیم که در اجتماع زندگی می‌کنند، در این سو اشخاص را می‌بینیم که از آغازی تا فرجامی حرکت می‌کنند. پس، این دو نوع رمان نه در تقابل با یکدیگر هستند و نه، به معنایی مهم، مکمل یکدیگر؛ آنها، به بیانی راجح‌تر، دو حالت متمایز نگریستن به زندگی هستند: نگریستن در زمان، یعنی به صورت شخصی؛ و نگریستن در مکان، یعنی به صورت اجتماعی.

چنانکه گفتیم، ممکن است این پیشنهاد (تز) پر از مشکلات به نظر آید. چطور می‌تواند داستانی، با توجه به اینکه بعضی چیزها می‌بایست در آن رخ دهد و زمانی هرچند کوتاه برای هر یک صرف شود، ساخت مکانی داشته باشد؟ چطور می‌تواند زمان، به هر معنایی، مقید و تابع باشد، در حالی که می‌بینیم هر زمانی، به ضرورت، گذشت زمان را ثبت می‌کند؟ اما گفتن اینکه طرحی مکانی است حرکت زمان را در آن نفی نمی‌کند، همان طور که گفتن اینکه طرحی زمانی است معنایش آن نیست که زمینه مکانی برای تحقق داستان ندارد. در اینجا، یک بار دیگر مسئله عنصر غالب و دست بالا در میان است. هدف عمده یکی از این دو طرح آن است که با گامهایی هر چه فراختر پیش رود؛ و قبول می‌کند که در این حرکت مکان را بعد خویش قرار دهد. هدف عمده طرح دیگر آن است که تکامل و بسطی را پیگیری کند، و هر تکامل و بسطی لامحاله متضمن زمان است. ساختمان هر دو طرح ناگزیر با توجه به هدفی که تعقیب می‌کنند، تعیین می‌شود. در یکی با الگویی که شل به هم بافته شده است مواجهیم، و در دیگری با منطق علیت.

مفهوم روشنتری از معنای این تمایز را می‌توان از راه به خاطر آوردن احساس متفاوت زمان و مکان در رمانهای مختلف دریافت. در رمان دراماتیک، به طور کلی، بیان مکان مبهم و اختیاری است. لندن ممکن است هزاران فرسنگ از ودرینگ هایتز [در

بلندیهای بادگیر^۱ یا کستر بریج [در شهردار کستر بریج]^۲ دور باشد. اما از سوی دیگر، از لندن بازار خودفروشی و تام جونز، هر مکانی درست مسافت جغرافیایی خود را دارد، و هیچ بخشی از انگلستان، هیچ شهرک کوچکی، هیچ ملک و مستغلاتی، هیچ کشیش نشین دورافتاده‌ای غیرقابل حصول و رسیدن نیست. عامه مردم، پیشه‌وران، روستاییان، نامه‌رسانها، قهوه‌چیها، طبقات مختلف مردم، و ثروتمند و گدا همه آنجا هستند، یا دست کم محلی فرضی برای آنها در نظر گرفته شده است. بر عکس، در بلندیهای بادگیر و بازگشت بومی همه آن بخش از انگلستان که بیرون از صحنه کانونی عمل است، رویش مرکب سیاه کشیده شده است؛ دنیای خارج شیخ مانند و دور است، و مردم بی‌شماری که در آنجا زندگی می‌کنند کلاً به فراموشی سپرده شده، از صحنه محو گردیده‌اند؛ چنانچه گویی شدت و شتابی که زمان با آن خویشان را در عمل به انتها می‌رساند، آنها را نیز تباه ساخته است. در تام جونز و بازار خودفروشی، ما از همه انگلستان آگاهی داریم؛ در بلندیهای بادگیر و بازگشت بومی فقط از خلنگزارها و شکارگاههای یورکشر و اگدن هیث^۴ آگاهییم.

یا تفاوت دیگر را ملاحظه کنید. با آنچه در وهله اول تناقضی به نظر می‌رسد، ما در رمان دراماتیک با تحقق دیدار شدیدتری از صحنه مواجه می‌شویم تا در رمان شخصیت. تردیدی نیست که این امر تا حدی به علت آن است که صحنه در رمان دراماتیک با شور و هیجان شخصیت‌های اصلی رنگ می‌خورد، به علت آن است که ما همیشه آنها را در زمینه آن و محصور در آن می‌بینیم. اما اساسی‌تر از همه اینها، به خاطر آن است که صحنه در اینجا – یعنی در رمانهای هاردی و بلندیهای بادگیر – اصلاً و ابداً یک صحنه عادی و معین، مانند اتاق ناهارخوری سدلی یا ملک ییلاقی سرپیت کراولی، نیست، بلکه «ایماژ» یا صورتی خیالی از محیط زیست بشر به طور کلی است. خلنگزارهای یورکشر

۳) *The Mayor of Casterbridge*, رمانی از تامس هاردی.

4) Egdon Heath

و وسکس مکانهایی مجزا و شناسایی‌پذیر مانند « فایوتاونز » بنت^۵ یا « بارستشر » ترالپ^۶ نیست. آنها صحنه‌های جهانی هستند، جایی که نمایش بشریت در آنها اجرا می‌شود. اگر این نمایش با این دید نگریسته شود، از شیوه‌ها و سبکهای زمانی مستقل و فارغ خواهد بود، همچنانکه آن دوره با آداب و رسومش، با جامه‌ها و لباسهایش، با عادات و خویهایش، و با همه صفات و سجایای دگرگونی‌پذیر دیگر تمدن، به لحاظی، ربطی بدان نخواهد داشت. صحنه یک صحنه بدوی و ابتدایی است؛ همچون آگدن هیث، یا «گل‌های شیویری و سنگهای آهکی» خلنگزارهای یورکشر امیلی برونته، یا دریاهایی که آحاب^۷ بر روی آنها نهنگ سفید را تعقیب می‌کند. وقتی ما به قهرمانان ثکری می‌اندیشیم، آنها را با جامه‌هایشان و در زمینه روزگارشان به اندیشه می‌آوریم؛ لباسهایشان، خانه‌هایی که در آن زندگی می‌کنند، و شیوه‌ها و مدهایی که مرعی می‌دارند جزئی از واقعیت آنهاست؛ آنها در دور خود وجود دارند، چنانکه گویی بناگاه جهان ساکن گشته و از حرکت بازمانده است. اما، ما شخصیت‌های رمانهای هاردی را زمانی به خاطر می‌آوریم که چیزهایی را که تابع هیچ شیوه و رسمی جز رسوم طبیعت نیستند به یاد آوریم، همان زمانی که زمینهای بایر پوشیده از خلنگ، صخره‌ها، و درختان را به یاد می‌آوریم. صحنه‌ای که وی مردان و زنان داستانهای خویش را در آن قرار می‌دهد، هیچ تغییر اساسی از زمانی که آدمهایی با چند احساس کلی، که وی بدانها اعطا می‌کند، می‌توانسته‌اند در آن زندگی کنند، نکرده است. پس، مکان در اینجا مجزا و متمایز نیست، عام است. اگر چه به ظاهر تنگ و کوچک به نظر می‌رسد، تصویری است خیالی از خود جهان و، گذشته از

۵) Arnold Bennett، نویسنده انگلیسی (۱۸۶۷-۱۹۳۱)، کار ادبی خود را با نوشتن داستان برای مجلات، و ویرایشگری روزنامه‌ای به نام زن در لندن آغاز کرد. مدتی را در پاریس گذراند، و تحت نفوذ واقع‌گرایان فرانسوی قرار گرفت. چند نمایشنامه موفق نوشت، اما شهرت وی بیشتر برای رمانهای اوست. از آن جمله است داستانهای زنان قدیمی (۱۹۰۸) - و سریال کلی‌هنگر (۱۹۰۲-۱۹۰۸).

۶) Anthony trollope، رمان‌نویس انگلیسی، ۱۸۱۵-۱۸۸۲، شهرت وی به خاطر رمانهای ششگانه بارستشر است که رمان برجهای بارستشر (۱۸۵۷) از آن جمله است.

۷) Capitan Ahab، قهرمان اصلی رمان موبی دیک. وی ناخدایی است که صید نهنگ می‌کند، و در تعقیب نهنگ سفیدی است که یک پای او را قطع کرده است.

این، صرف نظر از اینکه شیوه‌ها و مدها تا چه حد می‌تواند سطح زندگی بشر را تغییر دهد، دگرگونی ناپذیر؛ مغزی چون مغز هاردی همیشه می‌تواند جهان را این گونه بنگرد. به سخنی کوتاه، صحنه در اینجا زمین است؛ همچنانکه در رمان شخصیت، صحنه تمدن است. قدرتی که مناظر هاردی اعمال می‌کند مستقیماً از طبیعت گرفته شده است، و شخصیت‌های او با رشته‌های محکمی هم به زمین هم به یکدیگر بسته شده‌اند.

اما این نیروها و توانهای طبیعی که چنین تأثیری بر شخصیت‌های هاردی دارد، در صحنه‌های ثکری که ملاحظات اجتماعی آنها را مانند دیواری از طبیعت منقطع و جدا کرده است خیلی کم احساس می‌شود. این نیروها به سالنهای اجتماعی بارچستر، به ویلاهای پر زرق و برق طبقه متوسط فایوتاونز بسختی توانند رسید. اما، از سوی دیگر، نویسنده رمان شخصیت به ما نشان خواهد داد که صحنه انسانی، که خود جهان، بسیار بسیار متنوع و جالب است؛ به ما نشان خواهد داد که کوینز کراولی جایی است غیر از میدان راسل، و در فایوتاونز اماکن متنوع و گونه‌های بیشماری از زندگی وجود دارد. ما، در اینجا تبدیل شدن عام و جهانی را به خاص و جزئی می‌بینیم؛ بشر را در همه انواع زندان-خانه‌اش، ساده یا مزین و آراسته، می‌بینیم؛ و اگر دیگر از زمین آگاه نیستیم، در عوض شهروندان آزادی هستیم با پرواز و جوازی که به هر نوع جایی توانیم رفت.

تفاوتی دیگر را میان احساس زمان در رمان شخصیت و رمان دراماتیک بنگرید؛ بنگرید که زمان در یکی در حال درنگ است، و در دیگری در حال پرواز. اگر فصل نخستین بازار خودفروشی را بازکنیم و به سخنان بکی شارپ گوش دهیم و، سپس، کتاب را ورق بزنیم و به آخر آن نزدیک شویم، زمانی که بدانیم چیزهایی بسیار در این فاصله رخ داده و سالهای بسیار گذشته است احساس عجیبی به ما دست می‌دهد. احساسی شبیه آنچه به انسانی دست می‌دهد که در اتفاقی که عده‌ای در آن مشغول بحث و گفت و گو هستند به خواب می‌رود، و هنگام بیدار شدن متوجه می‌شود که بحث و گفت‌وگو دقیقاً در همان مرحله است؛ در همانجاست که بود. در فصلهای آخر

بازار خودفروشی، بکی هنوز مانند نخستین فصل به درازگویی مشغول است. اکنون بیایید برویم به آنجا که کاترین ارشاو معرفی می‌شود، و به آخرین صحبتش با هیت کلیف. در اینجا، تکان و یکه‌ای را که ما احساس می‌کنیم از نوع دیگر است. به یکباره درمی‌یابیم مادامی که در خواب بوده‌ایم، چیزی فوق‌العاده رخ داده است؛ زمان تقریباً چون یک فرایند جسمانی از روی شخصیت کاترین عبور کرده و گذشته است. این آزمون را می‌توان درباره هر قهرمان بزرگی که به شیوه دراماتیک اندیشیده شده باشد، به کار بست؛ به استثنای معدودی چون کاپیتان آحاب در موبی دیک، زیرا آحاب تغییر نمی‌کند. در واقع، عمل در سراسر کتاب، برای مدتی به دشواری پیش می‌رود؛ در این حال، فقط توصیف‌های طولانی، به خاطر آمدنها، و انتظار کشیدن‌ها وجود دارد، و سپس نبرد مرگبار با نهنگ سفید که در چند فصل آخر کتاب توصیف می‌شود؛ نبردی که ما نزدیک شدنش را نمی‌بینیم، احساس نمی‌کنیم، که تنها می‌تواند به طور ناگهانی اتفاق افتد؛ یک لحظه نیست، و لحظه دیگر بی‌هیچ شرط و مقدمه‌ای هست؛ نه می‌توان در نبودنش و نه هنگامی که هست، از آن گریخت. موبی دیک با شخصیت‌های ایستا و حرکت مصیبت‌آور ناگهانی، جایی علیحده در رمان دراماتیک معمولی دارد. اما، موبی دیک یک استثناست که بر نکته‌ای که مورد ملاحظه ماست، روشنی می‌افکند. در موبی دیک، ملویل^۸ با جهان عادی روزمره سروکار ندارد، جهانی که در آن خوب و بد با هم ممزوج و شور و احساس هم متعالی و فخیم و هم‌دون و کثیف است، و حق و راستی در هر دو طرف هست، همچنانکه در بلندیهای بادگیر. وی دنیایی را تصویر می‌کند که از هرگونه آمیختگی و «درمیانگی» پیراسته و به دور است؛ در فضایی بس غیر انسانی، در دریا، وی دو نیرو و قدرت مطلق را به جان یکدیگر می‌اندازد، دو قدرتی که در شخص آحاب و در نهنگ سفید ممثل شده است. دشمنی در میان این دو، انسانی

۸) Herman Melville، نویسنده و شاعر آمریکایی (۱۸۱۹-۱۸۹۱). در ۱۹۳۹ به عنوان خدمتکار به عرشه کشتی راه یافت. در ۱۸۴۱ با یک کشتی صید نهنگ به دریاهاى جنوب رفت، و همین تجربیات زمینه‌ای شد برای شاهکار او، موبی دیک (۱۸۵۱).

نیست؛ چیزی نیست که بتواند بر اثر حادثه‌ای در زمان بروز کند، و مانند همه چیزهای دیگر این جهان تکامل یابد تا بتواند دستخوش کاهش یا افزایش شود. از آغاز این دشمنی در آنجا وجود دارد؛ احساسی نیست که نیازی به تغذیه‌اش باشد تا رشد یابد، بلکه نیرویی است که تغییرش نمی‌توان داد. پس درام موبی دیک، درام ضدان است، و چون هیچ‌یک نمی‌تواند از در تسلیم در آید، ستیز و کشمکش آنها ساده، ناگهانی، فاجعه‌آمیز و بدون تکامل است. درست است که زمان در کتاب با شدت و قدرت تمام احساس می‌شود، اما این، آن احساس زمانی نیست که ما در هاردی و امیلی برونته می‌یابیم. برای یک عمر، عمل متوقف و آرام باقی می‌ماند، تقریباً با خلئی تحمل‌ناپذیر از انتظار و بحران معوق؛ چنانکه گویی همه کسانی که در کشتی هستند در دریای راکد زمان دست و پا می‌زنند. سپس، در چند فصل آخر، انگار که همه چیز در فاصله یک دم آتش می‌گیرد. یکی از ویژگیها و اختصاصات رمان دراماتیک، در این فوریت و ضرورت زمان نهفته است؛ از این رو، جا دارد اندکی بیشتر بدان بپردازیم. صحنه‌ها در رمان دراماتیک، چنانکه دیدیم، پایانی را مفروض می‌گیرند، و در بزرگترین رمانهای این گروه احساس می‌کنیم که این پایان را می‌دانیم. به عبارت دیگر، ما «پیش دانشی» از چیزی که به طور قطع و محتوم رخ خواهد داد، داریم؛ و تنها این است که زمان آینده را برای ما تعیین و روشن می‌کند و، در نتیجه، دیگر فرایندی غیرشخصی یا یک توالی توخالی به نظر نمی‌رسد، بلکه حضوری، باشیدنی، دشمنانه یا خجسته می‌شود که می‌تواند آرامش ما را برهم زند یا خوشبختی و سعادت برایمان به ارمغان آورد. در داستانی چون بازگشت بومی، ما نخست ادراک مبهمی از پایانی که همه چیز به سوی آن در حرکت است داریم. شور و جاه‌طلبی اوستاسیا وای⁹، او را به سوی سرنوشتی استثنایی، درخشان یا مصیبت‌زا، رهنمون می‌کند، اما هنوز هیچ چیز معلوم نیست. با رسیدن کلایم یوبرایت¹⁰، سرنوشت اوستاسیا آرام شکل می‌گیرد. یک لحظه چنین به نظر می‌رسد که وی

9) Eustacia Vye

10) Clym Yeobright

به سوی خوشبختی پیش می‌رود؛ آنگاه، کور چشمی کلایم و خرافه‌پرستی او همه چیز را تغییر می‌دهد. با وجود این، پایان هنوز خیلی دور است. اما، زمان شروع کرده است به سرعت گرفتن، و تنها چیزی فوق‌العاده و خارق‌العاده ممکن است حرکت آن را آهسته کند. در اینجا صحنه‌ای، که خانم یوبرایت از روی خلنگزار می‌گذرد تا به دیدار اوستاسیا برود پیش می‌آید، و هنگامی که کلایم در خواب است برمی‌گردد؛ و در راه می‌میرد. این، نقطه عطف و پیچگاه داستان است؛ پایان برای اوستاسیا نزدیکتر آورده شده است و، پس از آخرین گفت و گو با کلایم، دیگر میان او و لحظه‌ای که همه زندگیش به سوی آن کشیده می‌شده است، چیزی وجود ندارد. تا مرحله آخر فقط آفریننده اوستاسیا از این لحظه آگاه بوده است. اما، اکنون ما نیز از آن آگاهیم. و در این فاصله کوتاه، که میان آگاهی ما از پایان داستان و فرا رسیدن آن قرار دارد، همه گذار و جابه‌جایی اوستاسیا در سراسر زندگی برای نخستین بار تحقق می‌یابد و در وقوف ما از پایان داستان تمام می‌شود.

پس، در آغاز داستانی دراماتیک از این نوع، ما زمان را می‌بینیم که آهسته آهسته خود را جمع‌وجور می‌کند. سپس، به حرکت می‌افتد. مقصد او هنوز بر ما نامعلوم است، کم‌کم مقصدش آشکار می‌شود. با سرعتی مستدام به پیش می‌تازد؛ و سرانجام، سرنوشت در برابر ماست و همه چیز به پایان می‌رسد. این پایان ممکن است با پایان کتاب همزمان باشد، مانند تپی دور پرویلانی^{۱۱} یا ممکن است پیش از آن فرا رسد و وقفه‌ای ایجاد کند، مانند شهردار کستربریج، یا ممکن است بحران اصلی باشد، مانند بلندبهای بادگیر که هیت کلیف پس از آخرین گفت‌وگویش با کاترین در میانه کتاب دیگر به صورت کامل در آنجا نیست؛ درام به پایان رسیده است، فقط رنجهای او ادامه دارد.

شاید هیچ کس بهتر از داستایفسکی^{۱۲} این تجلی عریان زمان را در لحظه‌ای که

۱۱) *Tess of the D'Urbervilles*، رمانی از تاس هاردی، که در ۱۸۹۱ به چاپ رسیده است.

۱۲) Feodor Mikhailovich Dostoevski، رمان نویس شهر روسی ۱۸۲۱-۱۸۸۱.

می‌گریزد درک نکرده باشد. وی، در بخشی از کتاب ابله^{۱۳} که احساسات مردی را که به مرگ محکوم شده است وصف می‌کند، این گریز زمان را با قدرتی شگرف بیان می‌کند و، در همان حال، این دلیل را که چرا در رمان دراماتیک این صحنه‌ها باید چنان قدرت فوق‌العاده‌ای داشته باشد، به دست می‌دهد. شاهزاده موشکین^{۱۴} صحنه کشتن محکومی را که در لیون دیده است وصف می‌کند. یکی می‌گوید: «خوب، به هر حال، حسنش این است که وقتی سر بیچاره‌اش یکمرتبه قطع می‌شود، دیگر دردی احساس نمی‌کند.»

شاهزاده جواب می‌دهد: «می‌دانی، با آنکه تو این نکته را حالا گفתי و همه هم همین را می‌گویند و این دستگاه، منظورم این گیوتین، را هم برای همین ساخته‌اند که آدم دردی را احساس نکند، اما بعدش فکری به کله من آمد که اگر همه چیز بد از آب درآمد چه می‌شود؟ ممکن است به فکر من بخندی، شاید، اما من نمی‌توانم جلو این فکر را در کله‌ام بگیرم. خوب، البته با شکنجه و کشیدن اندامها و این قبیل چیزها انسان درد وحشتناکی را احساس می‌کند، اما، در این حال، شکنجه تو فقط درد جسمانی است (اگر چه بدون تردید درد خیلی شدید خواهد بود) تا وقتی که بمیری. اما، من تصور می‌کنم که وحشتناکترین قسمت کل این عقوبت و مجازات به هیچ وجه درد جسمانی آن نیست، بلکه آگاهی و علم به این است که ظرف یک ساعت، سپس چند دقیقه سپس نیم دقیقه، سپس حالا – همین لحظه – روح تو باید از بدنت خارج شود و تو دیگر یک آدم زنده نیستی – و این چیزی است که حتمی است، حتمی! نکته همین جاست – حتمی بودن پایان کار. درست همان لحظه‌ای که سرت را زیر دستگاه می‌گذاری و صدای غرغره تیغه گیوتین را می‌شنوی، آن یک لحظه، آن یک ربع ثانیه، آن وحشتناکتر از همه است.»

در اینجا داستایفسکی نشان می‌دهد به چه طریقی آگاهی به چیزی که خواهد آمد، که اتفاق خواهد افتاد، می‌تواند ارزش زمان را تغییر دهد و، در همان حال، اهمیت آن

۱۳) *Idiot*، رمانی از داستایفسکی، به زبان فارسی ترجمه و در دو جلد به چاپ رسیده است.

۱۴) Prince Muishkin، قهرمان داستان ابله، اثر داستایفسکی.

را نشان دهد. موردی که او وصف می‌کند، آگاهی به حتمی بودن است و آنچه که باید اتفاق افتد، باید بیاید، مرگ است. اما، پایان یک رمان دراماتیک را نه بازیگران آن به یقین می‌دانند و نه خوانندگان آن. بنابر این، تأثیر شتاب گرفتن زمان در آن، بی‌برو برگرد، دردناک‌تر از این و بغرنج‌تر از این است. شکی نیست که علم قبلی نویسنده از این پایان تا حدی بر این تأثیر می‌افزاید. چون نویسنده می‌داند که چه پیش خواهد آمد، احساس این انتظار کشیدن حادثه مصیبت‌زا را، پیش از آنکه فرا رسد، به خواننده منتقل می‌کند؛ سخنان او ما را از آن آگاه می‌سازد، و حال آنکه قهرمانانش هنوز از سرنوشت خویش ناآگاهند.

یا ممکن است شخصیت‌های داستان، برای مدتی طولانی، سرنوشت خود را به عنوان امکانی باورنکردنی پیش‌بینی کنند؛ از آن بترسند و، در عین حال، به ترس خویش اعتباری ندهند. این کشیدن انتظار حادثه است، حادثه‌ای که از آن ترس و وحشت هست و با وجود این تصوّر ناپذیر است، که به رمان ابله تنشی دردناک می‌دهد، و پایان آن را چنان پر قدرت می‌سازد؛ پایانی که در آن واحد هم افشا و برملا ساختن است و هم به انجام رسانیدن کل عمل. در سراسر کتاب مکرر در مکرر، اشاراتی هست که پایان داستان را، از قبل، نقش می‌زند. و این پایان، چنانکه همه می‌دانند، قتل ناستازیا به دست راگوبین^{۱۵} است. در واقع، این نوع اشارات در کتاب زیاده فراوان است، و در بعضی جاها، رمزها و نمادهای خیلی دقیق و واضحی می‌شود. اما در صحنه‌ای که شاهزاده موشکین از مسکو برمی‌گردد و برای دیدن راگوبین به منزل او در پترزبورگ می‌رود، حادثه پیش‌بینی‌کننده تحسین‌انگیزی وجود دارد. فقط ثلثی از داستان گفته شده، اما پایانش هم اکنون سایه‌هایی هراسناک بر عمل داستان افکنده است.

موشکین و راگوبین در باره چیزهای گوناگونی با هم گفت و گو کرده‌اند. پارفن گفت: «پدرش به من!» و از دست شاهزاده چاقویی را که وی همان لحظه

۱۵ Rogojin، از قهرمانان داستان ابله.

از روی میز، از کنار کتاب تاریخی که روی میز قرار داشت برداشته بود، قاپید. پارفن آن را به همان جایی که بود بازگردانید.

شاهزاده به سخنش ادامه داد: «گمان می‌کردم این را می‌دانم، احساسش می‌کردم. هنگامی که به پطرزبورگ برگشتم، نمی‌خواستم بیایم، آرزو داشتم همه این چیزها را فراموش کنم. ریشه همه اینها را از خاطره‌ام قطع کنم! خوب، خداحافظ - موضوع چیست؟»

وی بدون آنکه متوجه باشد برای دومین بار چاقو را برداشت، و راگوبین دوباره آن را از دستش قاپید و انداختش روی میز. چاقوی ساده‌ای بود، دسته‌ای از استخوان داشت و تیغه‌اش به بلندی بیست سانتیمتری و به نسبت پهن بود؛ چاقو ضامن نداشت.

راگوبین چون دید که شاهزاده از اینکه وی باز چاقو را از دستش گرفته یک‌ه خورده است، آن را با اندکی خشم و هیجان برداشت و لای کتاب گذاشت، و کتاب را انداخت روی میزی که آن طرف بود.

موشکین، هنوز با عدم حضور ذهن، پرسید:

«با این کاغذهایت را می‌بری یا چیز دیگر را؟»

«بله، کاغذهایم را.»

«این چاقوی باغبانی است، این‌طور نیست؟»

«بله. آدم نمی‌تواند کاغذش را با چاقوی باغبانی ببرد؟»

«کاملاً نو است.»

راگوبین با خشم فریاد زد: «خوب، که چه؟ آیا من نمی‌توانم اگر بخواهم چاقوی

نوی برای خودم بخرم؟»

خشم و هیجان او با هر کلمه‌ای که بر زبان می‌راند بیشتر می‌شد. شاهزاده بر

خود لرزید و چشمهایش را دوخت به پارفن، و ناگاه زد زیر خنده و گفت:

«چرا، چه تصویری! من قصد نداشتم هیچ‌یک از این سؤالات را بکنم. من کاملاً به چیز دیگری فکر می‌کردم. اما سرم سنگین است، و این روزها مثل این است که خودم نیستم؛ خوب، خداحافظ - یادم نمیاد چه می‌خواستم بگویم - خداحافظ!»

در اینجا، این سوءظن مبهم که راگوبین سعی دارد او را به قتل برساند، در ذهن شاهزاده با «پیش‌دانشی» سایه‌مانندی از کاری، عملی خیلی دور که نمی‌تواند سر از آن در بیاورد، همراه است؛ و آن نوعی «پیش‌دانشی» است از اینکه این چاقو در کشتن ناستازیا به کار خواهد رفت. این سایه شناخت و دانستن، در مغز او، مانند چیزی است که به خواب دیده باشد، و بدون آنکه بداند چیست رهایش ساخته باشد. تمام این بخش استادانه پرداخته شده است. گویا داستایفسکی، با اشاره مکرر و آشکار به این مطلب که کار راگوبین به کشتن ناستازیا خواهد انجامید، قصدش آن باشد که این امر به صورتی درآید که به علت آنکه همه آن را می‌دانند غیرممکن جلوه کند. صحنه‌ای مانند آنچه در بالا ذکر کردیم، ما را کاملاً برای وقوع جنایت آماده می‌سازد. اما، داستایفسکی صحنه بعد از صحنه در جلو ما می‌گسترد تا حالتی از آسودگی و امنیت در ما به وجود آورد. با وجود این، در همان حال، هر چه بیشتر این امر تذکر داده می‌شود، بیشتر و بیشتر غیرقابل قبول می‌گردد و ترس سرچایش می‌ماند؛ و این وقوع جنایت است که سرانجام ما را از این تنش، از این کشش و کوشش دوگانه باورناپذیری و ترس، که بسیار هم دردناک و عذاب‌دهنده است، خلاصی می‌دهد. یک یا دو تن از شخصیت‌های داستان، در واقع، این لحظات وحشتناک سحرکننده را که از آگاهی قبلی از جنایت سرچشمه می‌گیرد تجربه می‌کنند. اما، پس از آن، لحظات جزئی از خاطره گذشته آنها می‌شود و، بنابر این، دیگر از آن هراس و وحشتی احساس نمی‌کنند؛ و لذا، در نهایت امنیت خاطر، چنانکه گویی از داستانی کهن یاد می‌کنند، به گفته خود ادامه می‌دهند که راگوبین ناستازیا را خواهد کشت. پایان که یکدفعه و ناگهانی فرا می‌رسد، همه چیزهایی را که بدان مؤدی می‌شده است روشن می‌سازد؛ سرنوشت که مدتی دراز خود را پنهان می‌کرد اینک خود

را نشان می‌دهد، و عمل را، چنانکه هست، در یک لحظه نمودار می‌سازد. سرنوشت که در تمام مدت به وسیله عمل به سوی این لحظه ره می‌پیمود، اینک به نظر می‌آید که شتاب می‌گیرد، تغییر شکل می‌دهد، و با همان شتاب به پایان می‌رسد.

در ابله احساس ضرورت و فوریت زمان به وسیله یک ترس القا می‌شود، به وسیله علم به حادثه معینی که رخ خواهد داد؛ علم و شناختی که گاه نهان است، اما همیشه از نو آشکار می‌شود. این امر، در بلندیهای بادگیر، با ترسی فراختر و سایه مانند القا می‌شود؛ با بیم از چیزی وحشتناک، اما نامعلوم. در ابله، شخصیت‌های داستان و خواننده عمل خشونت‌باری را که انتظار وقوعش را می‌کشند، پیش‌بینی می‌کنند؛ در نتیجه، عمل احساس دردناکی را در ما برمی‌انگیزد که شبیه احساس همان مرد محکوم به مرگی است که داستایفسکی داستانش را با هنرمندی شگفت‌انگیزی در چند صفحه اول کتاب باز می‌گوید. اما در بلندیهای بادگیر، پایان داستان را خودآگاهی خاصی پیش‌بینی می‌کند که نه از ماست و نه از هیث کلیف یا کاترین. پایان، از آنجا که پیش‌بینی شده است، محتوم است. اما برای ما هنوز در قلمرو زمان نیست، بلکه چیزی است که در لحظه مقدّرش در زمان ظاهر خواهد شد؛ در آن هنگام به همان ملموسی و آشکاری خواهد بود که آخرین عمل در داستان ابله، و چنان نورانی که عمل را، که در طی پیشروی گه تاریک و پنهان و گه آشکار بوده است، یکباره روشن خواهد ساخت. ما می‌دانیم که عشق هیث کلیف و کاترین به شکست و مصیبت خواهد انجامید، اما این مصیبت شکل قابل تشخیصی برای ما ندارد و محدود به هیچ امر با اهمیتی نیست. تا آن زمان که اتفاق افتد تصویری است از هر مصیبت بالقوه، و به ما احساسی از امکان‌پذیری و آزادی می‌دهد که در رمان داستایفسکی نیست. در بلندیهای بادگیر، به نظر می‌آید که هیث کلیف و کاترین آزادانه سرنوشت خود را می‌گزینند بی‌آنکه از آن آگاه باشند. در ابله راگووین، موشکین، و ناستازیا، بیچاره و درمانده، به سوی سرنوشتی که پیش‌بینی می‌کنند رانده می‌شوند و راه‌گزینی ندارند. بنابر این، احساس زمان در این دو رمان

هیچ شباهتی به هم ندارد. در ابله شخصیتها در بهتی سرگردانند؛ در حالتی از کابوس می‌زیند، حالتی که ما گاهی در خوابهایمان با آن آشنایی داریم و در آن کارهای بسیاری هست که باید انجام دهیم، اما نمی‌توانیم آنها را به خاطر آوریم یا نمی‌دانیم کدام یک را باید اول انجام دهیم. تقریباً از اول تا آخر داستان موشکین، راگوین، و ناستازیا با زمان می‌جنگند، و همین است که به کتاب حرکت ضروری و شتابنده‌اش را می‌دهد. از آن سو، در بلندپه‌ای بادگیر کاترین و هیث کلیف، ناآگاه از سرنوشت خود، با پروازی بی‌تردید به سوی آن می‌شتابند. زمان در هردو رمان با شتاب و سرعت می‌گذرد، اما در یکی با شتابی آزادانه و در دیگری با عجله‌ای ناخواسته.

ممکن است احساس زمان در رمانهای دراماتیک مختلف، بکلی متفاوت باشد؛ ادراک، از پایدانی که داستان به سوی آن در حرکت است، ممکن است معین و مشخص یا نامعین و نامشخص باشد؛ پیشروی عمل امکان دارد کند یا سریع باشد، اما شاید به حد کافی سخن گفته باشیم تا نشان دهیم که این مفهوم به سر رسیدن زمان است که به هیجان دراماتیک برندگی واقعی آن را می‌بخشد.

پس، در رمان دراماتیک، مانند همه ادبیات دراماتیک، زمان حرکت می‌کند، بنابراین، به سوی پایش پیش می‌رود تا به پایان برسد و تمام شود. در رمان شخصیت، در بهترین صورتش، احساس می‌کنیم که زمان پایان نیافتنی است. بزرگترین آفریده‌های رمانهای شخصیت همچون عمو تابی، پارس ادنر، لیسمهاگو، آقای کالینز، کدی هدریگ، و میکابر ورای زمان و تغییرند، همان گونه که اشخاص رمانهای دراماتیک کاملاً محصور در آنها و مقهور آنها هستند. البته، در هیچ رمان شخصیتی زمان صددرصد ایستا نیست، هر چند ممکن است بعضی شخصیتها بر یک حال باقی بمانند. اما، هر چه حرکت زمان کندتر شود یا نادیده گرفته شود - فوریت و ضرورت از آن بیشتر گرفته شود - برای ظهور شخصیتها مساعدتر خواهد بود. در کند شدن حرکت زمان چیزی خوشایند، چیزی که به انسان نوعی احساس امنیت می‌دهد، وجود دارد، و این را می‌توان در تریسترام شاندی،

اولیس، و در فیلمهایی با حرکت آهسته مشاهده کرد. شعر همیشه به شاهد آورده شده مارول^{۱۶} «به معشوقه آزمگینش»، مثالی تحسین برانگیز در این باره است. وی که می‌اندیشد «اگر جهان و زمان به حد کافی در اختیارش بود» چگونه با معشوقه‌اش نزد عشق می‌بخت، صوری ذهنی را به کار می‌گیرد که ناخواسته سخریه‌آمیز می‌شود:

می‌توانستم

تو را ده سال پیش از طوفان نوح دوست بدارم،

و تو می‌توانستی، اگر می‌خواستی، تا به گاه

گروش یهود از پذیرفتن امتناع ورزی.

آن گاه، نقطه عطف یا پیچگاه شعر فرا می‌رسد، و همه چیز ضروری، فوری، و دراماتیک می‌شود:

اما، در پشت سرم همیشه می‌شنوم

آوای اوابه بالدارِ زمان را که با شتاب نزدیک می‌شود...

بیا تا فرصت هست به یکدیگر عشق بورزیم،

بهتر آن است که زمان ما را به یکباره درکام کشد، تا

در زیر چرخهای خردکننده خویش به آهستگی

تباهمان سازد...

آری، به این ترتیب، اگر نمی‌توانیم خورشید را

بر آن داریم که از گردش باز ایستد، اما

توانیم که آن را به شتاب برانگیزیم.

اگر کسی بخواهد تصویری از دنیای رمان شخصیت داشته باشد، بدون اغراق، باید

آن را در بخش اول این شعر مشاهده کند؛ همچنانکه اگر کسی بخواهد دنیای عمل

دراماتیک را دریابد، باید به بخش دوم شعر بنگرد.

۱۶ Andrew Marvell، شاعر و سیاستمدار انگلیسی، ۱۶۲۱-۱۶۷۸.

اما ما نباید این دنیاها را زیاد بدقت از هم جدا سازیم. در همه رمانهای دراماتیک، ما مسافرانی از دنیای رمانهای شخصیت داریم؛ و در همه رمانهای شخصیت صحنه‌هایی از جهان دراماتیک. روستاییان رمانهای جوزف پیرامیلی برونه، مانند عموتابی یا اندرو فیروذر، خیلی کم تغییر می‌کنند. آنها در جهانی ثانوی قرار دارند، آنها ساکن نوعی رؤیای ثابت و ایستا هستند. آنها به بیرون می‌نگرند، صحنه متغیر پیرامون خود را می‌بینند؛ و این صحنه عمل دراماتیک است که برای آنها، به همان طریق، ظاهر رؤیایی را دارد که با شتاب تغییر می‌کند. به این دلیل فالستاف، چون او را در تخیل خود باز می‌آفرینیم، کلاً از حوادث خشونت‌باری که در دو بخش هنری چهارم اتفاق می‌افتد، در امان است؛ دنیایی که در آن شاهزاده هنری و هاتسپور^{۱۷} می‌جنگند و پادشاه می‌میرد دنیای او نیست، بلکه فقط رویایی است که از آسمان دنیای او می‌گذرد. زمان، واقعیت اصلی در آن رؤیاست، و زمان از کنار او می‌گذرد.

این بی‌اعتنایی به زمان، این ثبات و پایداری، تقریباً اسطوره‌ای است که شعف و خوشایندی ما را از شخصیت‌هایی چون فالستاف، عموتابی، کدی هدریگ، و آقای میکابر عمیق و افزون می‌سازد. پذیرفتن اینکه آنها می‌توانند تغییر کنند، از اهمیتشان خواهد کاست، آن را بیشتر نخواهد کرد. اگر تغییر کنند، دیگر در جای خود که دنیای مکانی ثابتی است و در آن زمان به تعادل و سکون رسیده است، عام و جهانشمول نخواهند بود. اینکه وقتی دیکنز در پایان داستان دیوید کاپرفیلد آقای میکابر را آماده زندگی جدیدی می‌کند نتیجه‌ای چنان ناخوشایند دارد، به همین دلیل است. حقیقت این است که ما هنوز به او چنان می‌اندیشیم که جاودانه «در انتظار رخ دادن چیزی است»، زیرا تخیل ما آخرین تغییری را که در او پدید آمده است نادیده می‌گیرد و وی را همان گونه که بود به ما باز می‌گرداند. با وجود این، اشتباه دیکنز به میکابر صدمه می‌زند، همچنانکه اشتباه شکسپیر، با همه شگفت‌انگیزیش، به فالستاف لطمه می‌زند. تخیل ما فالستاف را نیز،

^{۱۷} Hotspur، نام هنری پرسبی در نمایشنامه هنری چهارم، اثر شکسپیر.

چنانکه می‌زیست، علی‌رغم رنج و عذاب صحنهٔ مرگ، به ما پس می‌دهد. مرگ او کمتر جزئی و بخشی از زندگی اوست، تا پایانی که برای آن مقدر داشته شده است؛ و سایه‌ای که میرندگی بر او می‌اندازد چندان غیر محسوس است که گویی تهدیدی برای وی به شمار نمی‌آید، همچون عمو تابی یا آقای کالینز که هرگز نمی‌میرند. ما می‌دانیم که وی نیز، مانند اینها، همیشه زنده است، و همیشه همان خواهد بود که هست.

پس، این است نشان و علامت همهٔ مخلوقات اصلی نویسندهٔ رمان شخصیت؛ ما تنها از زندگیشان و از زندگیشان، به‌تنهایی، آگاهیم، نه از زندگی و مرگشان؛ نه از آن سرنوشت دوگانه‌ای که همهٔ شخصیت‌های رمان دراماتیک را رنگ می‌زند. به نظر می‌آید که شخصیت حقیقی در همهٔ آنات زمان هست و، در عین حال، زمان را بر او اثری نیست. بازار خودفروشی نه تنها تصویری از جامعهٔ عهد و یکتوریاست، بلکه تصویری از نفس اجتماع همه است؛ این رمان، تنها به ما نشان نمی‌دهد که مردم در دورهٔ حکومت ملکه و یکتوریا چگونه می‌زیستند، نشان می‌دهد که مردم چگونه در یک جامعهٔ متمدن زندگی می‌کنند. بنابر این، بدرستی می‌توان آن را تصویری از زندگی یا از رسومات زندگی نامید. اما این تعریف، درخور اطلاق به دیگر انواع رمان نیست. رمان دراماتیک، بیشتر یک بازآفرینی از تکامل حرکت ارگانیکی زندگی است یا، اگر بخواهیم به قیاسی بپردازیم بی‌آنکه دنباله‌اش را بگیریم، حرکت در رمان دراماتیک مانند حرکت و «موومان» در یک سمفونی است نه حرکت در یک تصویر.

همین اندازه برای خالی بودن رمان شخصیت از زمان کافی است. اگر کسی این تجزیه و تحلیل را بپذیرد، حیاتی بودن مکان در رمان شخصیت برای او امری بدیهی و آشکار خواهد نمود. در رمانهای بزرگ شخصیت، احساس مکان شدیداً متراکم با همان خارق العادگی وجود دارد که احساس زمان پر از دحام در رمان دراماتیک. تکاثر تقریباً کابوس مانند زندگی در لندن رمانهای دیکنز؛ فوج اشخاص و آدمهایی که در کتابهای او در هم می‌لولند و به یکدیگر تنه می‌زنند، چنانکه گویی صحنه تا مرز انفجار از آنها

متراکم شده است؛ این تکاثف و فشردگی حقیقت مکانی که تنها در رمان شخصیت دیده می‌شود، نقطهٔ مقابل فشردگی زمان در صحنه‌های اصلی بلندبهای بادگیر و خاتمهٔ موبی دیک است. وقتی به دنیای رمان شخصیت می‌اندیشیم، تصویری که به ذهنمان می‌آید بسیار شبیه به تصاویری است که معمولاً صفحهٔ اول مجموعهٔ رمانهای دیکنز را زینت می‌بخشید؛ که در آن، درکناریکدیگر و پشت سرهم چهرهٔ آقای پیکویک، پکسنیف، میکابر، دیک اسوایولر^{۱۸}، اوریا هیپ^{۱۹}، سام‌ولر^{۲۰}، سائری گمپ^{۲۱}، مونتگو تیک^{۲۲}، داچر نیرنگباز^{۲۳}، پسر چاقالو^{۲۴}، و فوجی از آدمها و اشخاص کم‌اهمیت‌تر دیده می‌شود تا آنجا که به نظر می‌رسد صفحه جایی برای افزودن حتی یک تن دیگر را هم ندارد. این احساس تجمع و تراکم، این احساس مکان زنده و متحرک، بازهم به وسیلهٔ تغییرناپذیری شخصیتها به وجود می‌آید. وقتی شخصیت دیگری ظاهر می‌شود، هیچ یک از آنها جایش را ترک نمی‌کند؛ همه با هم در آنجا هستند و همه با هم صحنه را ترک می‌کنند. حتی اگر جایشان در رمانهای مختلف باشد، ما همه را با هم به اندیشه می‌آوریم. این گونه به نظر می‌رسد که قریحه و استعداد نویسندهٔ رمان شخصیت تنها از طریق تقسیم می‌تواند خود را تکثیر کند، و حال آنکه نبوغ نویسندهٔ رمان دراماتیک حدود تنگتری را در تولید و تکثیر مرعی می‌دارد؛ تنوع در رمان نوع اول فقط در مکان تحقق می‌پذیرد، و تنوع در نوع دوم، به علت آنکه اصلی ارگانیک را تبعیت می‌کند، تنها می‌تواند در زمان تجلی پیدا کند. ما چون به آدمهای دیکنز و ثکری می‌اندیشیم، مثل این است که همه در یک زمان زندگی می‌کنند و همه برای همیشه زنده هستند؛ و لذا آنها را به صورت یک جمعیت می‌بینیم. اما شخصیتها و آدمهای امیلی برونته، تک تک به ذهن ما می‌آیند؛ مکان ممکن است آنها را از فواصل دور خود گرد هم آورد، اما آنها یکان یکان ناپدید می‌شوند و، سرانجام، مکان را خالی می‌گذارند.

18) Dick Swiveller

19) Uriah Heep

20) Sam Weller

21) Sairey

Gamp

22) Montague Tigg

23) Artful Dodger

24) The Fat Boy

چرا این دو نوع رمان باید مقید به محدودیتهایی باشند که درباره آنها بحث کردیم؟ چرا نباید عمل با آزادی یکسان در مکان و در زمان تکامل یابد؟ این پرسشی است که در فصل دیگر این کتاب بدان خواهیم پرداخت.

رمان دراماتیک در مکان محدود و در زمان آزاد است، رمان شخصیت در زمان محدود و در مکان آزاد است؛ چرا باید چنین باشد؟ به این پرسش تا حدی در فصل پیشین پاسخ گفتیم. به اعتقاد ما این «محدودیت» و «بستگی» محیط و صحنه بود که در رمان دراماتیک به مجادله و کشمکش قهرمانان شدت می‌بخشید و بر سپری شدن زمان تأکید می‌گذاشت. از آن سوی، این ثبات و دگرگونی‌ناپذیری قهرمانان در رمان شخصیت بود که به روابط میان آنها، که زندگی اجتماعی را متصور می‌ساخت، رنگ نوعی و عام می‌داد. شاید این دلایل، به‌تنهایی، برای توجیه محدودیتهای صوری این دو نوع رمان کافی باشد. دستمایه‌های داستان‌نویسی منثور را، اگر همینها باشد، مشکل بتوان مقتصدانه‌تر و مؤثرتر از این به کار برد. اما برای آنکه به سجایا و مزایای زیبایی‌شناختی و هنری این دو شیوهٔ ارائه پی ببریم، باید بکوشیم تا دلایل و علل و اسباب دیگری، غیر از ضرورت و وجوب ساده، برای این امر بیابیم.

این از بدیهیات است که هر اثر هنری دو عنصر دارد: عنصر عام و کلی و عنصر خاص و جزئی. هنرمند قصد توصیف امر جزئی را می‌کند، و همان را به‌تنهایی به وصف در آورد؛ امر کلی مستقیماً و بلاواسطه توصیف نمی‌شود، کلی با جزئی و همراه آن زاده می‌شود؛ اما چگونه و چگونه، ما نمی‌دانیم. اما، برآستی، منظور ما از کلی چیست؟ به نظر می‌رسد که برخی از هنرها، فقط در یک بعد ارزش و اعتبار دارند؛ مانند نقاشی و مجسمه‌سازی در بعد مکان و موسیقی در بعد زمان. هنر تجسمی به صورت «ادبی» بیرون می‌آید، و مقداری از نیروی ویژهٔ خود را هنگامی که می‌کوشد تا واقعیات زمانی

را بیان کند، از دست می‌دهد. موسیقی نیز به همین نحو، هنگامی که از حرکت محض زمانی خویش منحرف می‌شود، چیزی را از دست می‌دهد. هر دوی این هنرها، ناآمیخته‌تر از ادبیات تخیلی هستند و، در قیاس با رمان که پیچیده‌ترین و بی‌شکل‌ترین و بی‌قیدترین همه انواع ادبیات است، خیلی بیشتر چنین هستند. اما داستان منثور یک هنر است، و یک هنر تنها به فضیلت داشتنِ خصلتِ «عامیت» هنر است؛ و قوانین تعمیم که بر دیگر صورتهای هنری حاکم است، در اینجا نیز باید حاکم باشد. ممکن است عملکرد آن قوانین در رمان بلافاصله و برفور مشاهده‌پذیر نباشد، اما اقتدار و حاکمیت آنها قطعی است.

یا آنکه ممکن است غریب بنماید، ولی تصویری از این را که منظور ما از «عامیت» چیست، می‌توان بسادگی، از طریق منفی بیان داشت. چون از وجه منفی نگریسته شود، ارزش و اعتبار مطلق یک مجسمه در این واقعیت قرار دارد که از زمان مستقل است؛ همچنانکه این مطلقیت اعتبار در مورد قطعه‌ای از موسیقی در این واقعیت نهفته است که ماورای مکان است. اما این فقدان ظاهری [یعنی نبودن زمان در یکی و مکان در دیگری] در حقیقت فقدان نیست، بلکه چیز دیگری است. طرد زمان و مکان یک عمل و فعل منفی نیست، بلکه دستیابی به امری دشوار است؛ آن را با حذف چیزی، چنانکه معمولاً همه انجام می‌دهند، نمی‌توان به دست آورد، بلکه با انجام عمل متمرکز ساختن، به نحوی غیرعادی، به چنگ می‌آید. نفی زمان در مجسمه‌سازی و نفی مکان در موسیقی، در واقع، این اثر را دارد که هر دو را صبغة مطلقیت می‌بخشد. هنرمند هنرهای تجسمی که توجه خود را تنها بر صور مکانی، و تنها بر آن، متمرکز می‌سازد، به حالتی دست می‌یابد که ما بحق می‌توانیم آن را بی‌زمان بنامیم؛ برای وی فرایند رمان متوقف گشته، یا به صورت امری نامربوط به کارش بیرون آمده است. همین‌طور است وضعیت موسیقیدان، که حرکت یا «موومانی» را بتدریج در زمان برقرار می‌کند تا اینجا که همه موانع مکانی ناپدید می‌شود و او می‌ماند و بینهایت. این عمل از میان برداشتن

و نفی کردن، که ممکن است نامش را تعمیم بگذاریم، تنها با تمرکز بدون قید و شرط ذهن هنرمند دربارهٔ چیزی دیگر، دربارهٔ موردی خاص، حاصل می‌شود؛ چیزی است که غیرمستقیم به دست می‌آید، سایه نامتناهی کمال جزئی و متناهی اوست.

بگذارید پیش از آنکه به رمان و قوانین مطلقه و نامشخص آن بازگردیم، اندکی بیشتر در باب نقاش و موسیقیدان سخن بگوییم. آنچه به نقاش جزئیاتی را که برای تصویرش لازم دارد اعطا می‌کند فضا است، مکان است؛ درختان، صخره‌ها، خانه‌ها، مردم، مناظر، روشنیها، و سایه‌هاست، و هرآنچه با چشم می‌تواند دید. آنچه رؤیت وی را از این چیزها مطلقیت می‌بخشد، آن لحظهٔ دقت و تمرکز بس والایی است که زمان در آن حل می‌شود؛ نیست می‌شود، و این حل شدن و نیست شدن بی‌قید و شرط انجام می‌گیرد. مثل این است که هنرمند با نادیده گرفتن زمان، حضور آن را ناپسودنی، نامقسم، و لذا کلی می‌سازد. اگر وی کلی را موضوع تصویر خویش ساخته بود و مستقیماً به عرضهٔ آن می‌پرداخت، تنها می‌توانست به ارائه تمثیلی از آن توفیق یابد؛ زیرا کلی را به صورت ملموس، به صورت امر واقع، بیان نمی‌توان کرد. کلی فقط وقتی که جزئی را به ذهن راه می‌دهیم، پدیدار می‌شود. پس یک زمینهٔ ابدی یا لایتناهی یا آنچه یکی از این دو را به ذهن خطور دهد لازم است که به یک صورت خاص و جزئی، خواه این صورت تجسمی خواه مربوط به موسیقی، جنبهٔ عام بدهد و آن را به صورت مطلق درآورد.

البته، معنای این سخن آن نیست که کلیت یک تصویر در به فراموشی سپردن زمان است، و کلیت یک قطعهٔ موسیقی در به فراموشی سپردن مکان. اینها فقط عنصرهایی یا، به سخنی بهتر، نشانه‌هایی هستند. چون توفیق حاصل شد، کلیت همان کلیت است. در یک اثر بزرگ هنری همه چیز جزئی به نظر می‌آید و در همان حال، همه چیز کلی جلوه می‌کند. کلیت، همینکه به دست آمد، نقش خود را بر همهٔ اجزا می‌زند، و در همهٔ صورت یا حرکت کامل نفوذ می‌کند.

اکنون بازمی‌گردیم به رمان. من نقاشی و موسیقی را به مثال آوردم نه فقط به خاطر

آنکه قوانین آنها معینتر و روشنتر از قوانین رمان است، بلکه به خاطر آنکه قبلاً میان نقاشی و رمان شخصیت و میان موسیقی و رمان دراماتیک نیز مقایسه‌ای کلی کرده بودم. چون این دو نوع رمان را از نو مدّ نظر قرار دهیم، می‌بینیم که محدودیتهای آنها به عنوان آثار هنری، به عنوان آثاری که دارندهٔ سبّیّهٔ کلیّت هستند، برایشان امری اساسی است. بی‌اهمیت بودن یا عدم واقعیت زمان در رمان شخصیت نه یک نقص است نه یک خصلت الزامی، بلکه وضعیت و شرطی است که تصاویر آن را از زندگی و رای تأثیر تغییر و دگرگونی قرار می‌دهد. همچنین، عدم تنوع در زمینهٔ مکانی، در رمان دراماتیک، یک محدودیت عرضی و تصادفی نیست، بلکه عنصری است که حرکت را در این نوع رمان به حرکتی در لایتهای مبدل می‌سازد. حدود و چارچوبی که این دو نوع رمان را محصور و مقید می‌دارد، در حقیقت، شرط کلیّت و جهانشمولی آنهاست.

پس، این است توجیه ما از محدودیتهای این دو صورت از رمان. این را شاید بتوان با بیان یک واقعیت روانی که بسیاری از مردم بایستی مشاهده کرده باشند، بیشتر تأیید کرد و استواری بخشید. در واقع، ما زندگی را، هنگامی که به یک اندازه هم در زمان و هم در مکان به مشاهده آن می‌پردازیم، کاملتر درک می‌کنیم. اما لحظاتی هست که به نظر می‌رسد ما در یک لمحّه همهٔ کارهایمان، همهٔ علتهای آنها، همهٔ نتیجه‌ها و عواقب آنها، و توالی کلی آنها را در زمان اجمالاً از جلو چشم می‌گذاریم. نیز لحظاتی هست که بر این اشعار و آگاهی داریم که همهٔ رفتارهای ما نوعی است، که ما همان گونه عکس‌العمل نشان می‌دهیم که دیگران نشان می‌دهند و احساسات ما، طرز رفتار ما چون احساسات و طرز و رفتار دیگران است. این دو تجربه، از آن جهت که پرتنش‌تر، هیجان‌تر، و کاملتر به نظر می‌رسند، از تجربهٔ عادی و متعارف متفاوت و متمایز هستند. اینها همان لحظاتی هستند که، به ترتیب، به رمان دراماتیک و رمان شخصیت سبّیّه ماندگاری و بقا بخشیده‌اند؛ اینها کاملاً از یکدیگر متمایز هستند، و ما هرگز نمی‌توانیم آنها را در آن واحد با یکدیگر داشته باشیم. اینها از لحظات ما کاملترند، زیرا ما می‌توانیم

زندگی را از دور نظاره کنیم؛ می‌توانیم آن را کامل، با طرح و معنایی مشخص ببینیم، آن را در زمان یا در مکان ببینیم؛ اما نه در هر دو و به طور همزمان. فقط در فرایند زیستن است که ما زندگی را این گونه می‌بینیم – یعنی بدون مناظر و مریا و ابعاد و فاصله‌های دقیق زمانی و مکانی، زیرا در زندگی روزمره واقعیت زمان و مکان به یک نسبت «حضور» و فوریت دارد، و همه آنچه ما بر آن استشعار و آگاهی داریم یک «جریان» است؛ با تبلوری معنی‌دار در اینجا و آنجا، اما بدون طرح و نقشه. ولی لحظه‌ای که با بینش هنری و زیبایی‌شناختی به زندگی می‌نگریم، آن لحظه ما را از میان «جریان» برمی‌کشد. «به عوض یک صحنه مستدام بی‌پایان که در آن چشم به یک‌دفعه به هزاران سو نگران است و هیچ نقطه و کانون ثابتی نمی‌یابد تا بر آن دوخته شود، منظره‌ای که در مقابل ما باز می‌شود تمام و یکتاست؛ از غربال تخیلی گذشته، ناخالصیهایش را از دست داده، و با معنایی از آن خود انباشته شده است.»^۱

اکنون می‌رسیم به نوع سومی از رمان که کم‌اهمیت‌تر از این دو نوعی است که وصف کردیم؛ به نوعی از رمان که، گذشته از هر چیز، بزرگترین رمان را، که به زعم بسیاری از مردم تاکنون نوشته شده است، یعنی جنگ و صلح، دربرمی‌گیرد. به نظر می‌رسد که جنگ و صلح با پراگندن همه تعمیمهای ما، تصویر کامل و تام و تمامی از زندگی، هم در بعد زمان و هم در بعد مکان، عرضه می‌دارد؛ و با وجود این، به کلیت دست می‌یابد. واضح است که اگر در نظریه‌ای درباره رمان جایی برای جنگ و صلح نباشد، آن نظریه قابل دفاع نیست. آن نظریه‌ای هم که این کتاب را مرکب از دو یا چند رمان می‌شمارد، مانند نظریه لوبک – البته نه بدون توجیه – بهتر از این نیست؛ زیرا هنوز این مسئله باقی می‌ماند که چگونه باید اینها را در انگاره^۲ خود جایبندازیم. در این دو یا چند رمان به نظر می‌رسد که داستان همچنان در زمان پیش می‌رود و مکان را می‌کاود.

اما مسئله با آنکه دشوار می‌نماید، ولیکن حل ناشدنی و بدون پاسخ نیست. در

1) *The Craft of Fiction*, by Percy Lubbock

2) Scheme

جنگ و صلح، زمان و مکان هر دو به یک نسبت واقعی به نظر می‌رسد، اما واقع این است که عمل آن در زمان، و فقط در زمان، انجام می‌گیرد. درست است که خانه‌ها، اتاقهای پذیرایی، خیابانها، و املاک بیلاقی باهمان تعین و تشخیص و شناسایی پذیری در ذهن تجسم می‌یابند که محلها و مکانها در بازار خودفروشی، اما آنها تغییر ناپذیری و ثبات میدان راسل و کویزکراولی را ندارند؛ آنها مانند شخصیتها تغییر می‌پذیرند، و با این تغییرپذیری به صورت جنبه‌هایی از زمان بیرن می‌آیند. در ابتدا، فقط جاهایی هستند که مردم در آنها زندگی می‌کنند مانند صحنه‌های بازار خودفروشی، اما اکنون، در حال حاضر، مکانهایی می‌شوند که مردم در آنها زیسته‌اند مانند دهکده‌ای که ریپ ون وینکل^۳، پس از خواب طولانی، در آن بیدار می‌شود. هدف تولستوی در جنگ و صلح با هدف ثکری یکی نیست. هدف تولستوی آن نیست که نمودار ایستایی از یک جامعه را که مردم در آن به شکلی یکنواخت و در یک حال حاضر تعمیم یافته رفتار می‌کنند نشان دهد؛ بلکه هدفش، با اقتباس از گفته پرسی لوبک آن است که «دور تولد و رشد، مرگ و تولد دوباره را مجسم سازد.» لوبک ادامه می‌دهد که شخصیتها «نشان می‌دهند که داستان همه جا و همیشه یکی است.» اما در این داستان، زمان همه چیز است؛ حتی بیشتر از آنچه در رمان دراماتیک است. زیرا در رمان دراماتیک عمل، عمل واحدی است و، بنابر این، می‌تواند در زمینه‌ای ثابت و تغییرناپذیر بروز کند؛ اما اینجا، در توالی دائمی عملیات که یکی از پی دیگری می‌آید، حتی زمینه باید دستخوش تغییر قرار گیرد. کلی و عامی که در رمان دراماتیک در ورای جزئی و خاص قرار دارد زمین است یا، اگر کسی بیشتر دوست داشته باشد، جهان یا عالم؛ یعنی، یک صحنه است. در جنگ و صلح آن کلی که فراسوی جزئی و خاص قرار دارد خود تغییر است؛ یعنی، یک فرایند یا یک فراشد است. در اولی، جزئی به طور حاد در برابر کلی قرار دارد؛ در دومی، جزئی چندان صورتی خیالی از کلی نیست، که بخشی از آن است، و سرانجام نیز در آن ناپدید

۳ Rip Van Winkle، قهرمان داستانی از واشینگتن اروینگ.

می‌شود. «دور تولد و رشد، مرگ و تولد دوباره» را نه می‌توان فقط جزئی خواند، و نه می‌توان به آسانی کلی نامید. هردوی اینهاست، زیرا زندگی انسان است.

پس، در جنگ و صلح، زندگی انسان در برابر سرنوشت یا اجتماع قرار ندارد، بلکه در مقابل زندگی انسان در تغییر دائمی قرار دارد. صورت خاصی از یک قانون کلی نیست؛ در آن واحد هم خاص و هم عام است؛ نوعی است نه نمادی. اندیشیدن دربارهٔ رمان دراماتیک بدون اندیشیدن دربارهٔ تقدیر و سرنوشت، به عنوان امری مجرّد، محال است، یا اندیشیدن دربارهٔ رمان شخصیت بدون اندیشیدن دربارهٔ اجتماع به عنوان تجریدی دیگر، محال است. اما یگانه تجرید، تنها نقطهٔ ارجاع کلی در جنگ و صلح، «زندگی» یا، به سخنی جامع‌تر، تغییر است. تغییر شامل‌ترین و نیز مهم‌ترین این سه است.

برای رمان نویس، چنانکه دیدیم، تقدیر مفهوم سازماندهنده‌ای از قدرت اولی است، و اجتماع مفهوم سازماندهنده‌ای از قدرت ثانوی. اما زندگی یا تغییر اصلاً مفهوم سازماندهنده‌ای نیست؛ چون جامع است همه چیز را دربرمی‌گیرد. و ما خواهیم دید که ساخت نوع رمانی که جنگ و صلح بزرگترین نمونهٔ آن است، سست‌ترین این سه نوع رمان است. من این نوع رمان را وقایعنامه یا رمان وقایعنامه‌ای می‌گویم. عمل در این نوع رمان تقریباً تصادفی است. اما، ما بعداً خواهیم دید که همهٔ رویدادها در چارچوبی کاملاً معین و بدقت پرداخته شده صورت می‌گیرد. بلی، چارچوبی دقیق، ولی پیشروی و بسطی دلبخواه و بی‌دقت؛ و این هردو، چنانکه خواهیم دید، لازمهٔ رمان وقایعنامه‌ای به عنوان یک صورت هنری و زیبایی‌شناختی است. بدون اولی داستان شکلی نخواهد داشت، و بدون دومی داستان بیروح و فاقد زندگی خواهد بود. یکی به آن کلیت می‌دهد، و دیگری واقعیّت خاص آن را. اما چون در رمان وقایعنامه‌ای زمان زمینهٔ عمده است، پس هر یک از این دو، در سطح طرح، وجه جداگانه‌ای از زمان را نشان می‌دهد. آنها را می‌توان زمان به عنوان فرایند مطلق، و زمان به عنوان تجلّی تصادفی خواند.

ما قبلاً به اولیّت و اقدمیّت احساس زمان در رمان دراماتیک اشاره کردیم. در رمان

دراماتیک، زمان در شخصیت‌های داستان تحقق می‌یابد و به وسیله آنها بیان می‌شود. بنابر این، گذشت و سرعت آن امری روانشناختی است که آهستگی و شتابندگی عمل تعیین کننده آن است. چون به جنگ و صلح بازگردیم می‌بینیم که زمان در اینجا آن اندازه که عام و عادی است، معین و مشخص نیست. سرعت آن را شدت و تکاثف عمل تعیین نمی‌کند، بلکه، برعکس، نظمی مقرر، سرد و مرگ آور، دارد که برای قهرمانان امری بیرونی است، و از آنها تأثیر بر نمی‌دارد. شخصیت‌های داستان بزرگ می‌شوند، یا پیر و سالخورده می‌گردند. تکیه بر این است که آنها بیست ساله‌اند، سی ساله می‌شوند، و سپس چهل ساله، سپس پنجاه ساله، و بر این قیاس تا آخر. و آنها از جهات اساسی، در بیست، سی، چهل، و پنجاه سالگی مانند هرکس دیگری هستند. ما به تغییری که در درون کاترین و هیث کلیف صورت می‌گیرد نیز می‌نگریم؛ مثل این است که زمان در آنها به نمایش درآمده است. آنها در جهتی خاص و به عللی خاص تغییر می‌کنند، و تسلسل دقیق این علت‌هاست که تغییر را ناگزیر می‌سازد. از آن سوی، تغییر در جنگ و صلح در اصل امری کلی است، و گزیرناپذیری آن در کلیتش قرار دارد. با عمل سروکاری ندارد، که گاه تند و گاه کند و گاه ایستا باشد و هم‌معنا با حرکت عواطف و احساسها، بلکه از سیر دوردست ستارگان که میزان وقت را برای آدمی معین می‌کند پیروی می‌نماید؛ منظم، ریاضی، و، به معنایی، غیرانسانی و بی‌تشخص است. یک قسم ضرورت و وجوب دارد، و آن افزودن سن همه اشخاص به صورت ریاضی است، و ادامه تغییر دادن آنها به میزان و نسبتی یکنواخت؛ بی‌توجه به خواستها و نقشه‌های آنها. اما همه چیز دیگر، به استثنای پیشرفت خودش، برای این ضرورت علی‌السویه است. ناتاشا، نیکولا، و شاهزاده پتر در جنگ و صلح درد و رنج‌هایی را تحمل می‌کنند که در زمان رخ دادنشان حس می‌کنند دیگر زنده نخواهند ماند. با وجود این، زمانِ تولستویی آنها را بی‌تفاوت، مثل آنکه آنچه رخ داده، تجربه شده، اهمیتی نداشته است، از مراحل متعارف جوانی، بلوغ، تا به کهولت پیش می‌راند. بنابر این، این وجه دیگر از زمان است که به این صورت دیده

می‌شود - هرچیز ممکن است اتفاق بیفتد، و همه چیز اتفاق می‌افتد. طومار عمل در سطح انسانی ناچار و به ضرورت باز نمی‌شود. ما نمایشی را نمی‌بینیم که در ذات خویش محدود باشد، و بر پایه عواقب و پیامدهای خود شکل بگیرد؛ ما زندگی را با همه تنوع اتفاقات و ابداعاتش می‌بینیم که در اینجا و آنجا با سنگ نشانه‌های مهمی علامتگذاری شده است، و بر این سنگ نشانه‌ها نقشه‌های مختلفی که خبر از عبور فرایندی خارجی و جهانی می‌دهد کنده شده است. این فرایند - که چارچوب عمل است - چون از یک سو نگریسته شود تهی است، و چون از سوی دیگر نگریسته شود همه آنچه را ممکن است دربردارد؛ تصادف است و قانون، پوچی است و معنا، همه چیز است و هیچ چیز. در رمان دراماتیک دیدیم که گذشت زمان قهرمانان را به ما می‌شناساند. در رمان وقایعنامه‌ای نیز، آنها را زمان بر ما مکشوف می‌سازد؛ اما در اینجا شناساندن راه متفاوتی را می‌پیماید. برای نویسنده رمان وقایعنامه‌ای که زندگی عده‌ای را از تولد تا مرگ می‌نگارد، سالهای ده، بیست، سی، چهل، و پنجاه مراحل بحرانی و مهم است؛ تقسیمات حاد و سخت واقعیت است. و این بدان سبب است که واحد سنجش زندگی یک فرد است، و هر یک از این توقفگاهها شخصیت داستان را یک مرحله از آغاز آن دورتر می‌کند یا منظر نزدیکتری از پایان آن را نشان می‌دهد. وقتی ما در حال و هوای نویسنده رمان وقایعنامه‌ای باشیم، تقسیمات ساده، همچون یک مرد جوان یا یک پیرمرد، همه جاذبه‌های زندگی و تغییر را دربردارد. اما اگر به گره‌پیچ روابطی اندیشیم که باید باز شود، این تقسیمات مقامی دست دوم پیدا می‌کنند. بنابر این، برای نویسنده رمان دراماتیک محاسبه زمان به این طریق، آن معنایی را ندارد که برای نویسنده رمان وقایعنامه‌ای دارد. در بلندپه‌ای بادگیر نقطه‌ای هست که در آنجا، آن هم ظاهراً به تصادف، به ما گفته می‌شود که هیئت کلیف بیست و هفتساله است. در اینجا، پس از یک دوره تجربه سخت که در آن زمان صرفاً یک واقعیت درونی بوده است، جنبه خارجی و ریاضی زمان به‌طور ناگهانی و واقع‌بینانه تشخیص داده می‌شود؛ و این، مثل آن می‌ماند که شخصیتها از خوابی بیدار

شده باشند. از این رو، این بازشناسی تقریباً بسیار عادی واقعیت، نتیجه رقت انگیز غیرمنتظره‌ای دارد؛ انگار که صرف پی بردن به آن، هیث کلیف را از جریان خیزابهای ژرفتری که عمل در آن حرکت می‌کرد برمی‌گیرد، و در محیط روزانه زندگی، به صورت یک موجود انسانی عادی درخور ترخم، قرار می‌دهد. این استنباط برای یک لحظه این اثر را دارد – و القا می‌تواند بدین مایه نیرومند باشد – که ما بتوانیم هیث کلیف را مردی در نظر آوریم که بزودی سی‌ساله می‌شود، و بپذیریم که تا پیرانه سر هم زنده خواهد بود؛ و ما، در این یک لحظه درنگ، سرنوشتی را که وی به سوی آن روان است و ما با بخش دیگر ذهنمان از آن آگاهیم، فراموش می‌کنیم. این سرنوشت است، پیش آگاهی از آن و نزدیک شدن آن است که در رمان دراماتیک زمان را اندازه می‌گیرد؛ و چون سرنوشت فرا می‌رسد، زمان پایان می‌یابد – مشکل حل شده است. اما در رمان وقایعنامه‌ای، زمان بر مبنای رویدادهای انسانی سنجیده نمی‌شود. هرچند این رویدادها از اهمیت برخوردار باشد؛ زمان هست و، حتی پس از آنکه داستانش به سر رسیده است، بدون تغییر خواهد بود، و همچنان با حرکت منظم خویش، لبریز از حادثه و سرشار از فوج آدمهایی که کشف می‌کند، مانند همیشه، ادامه خواهد داشت. از این روست که پرسى لوبک درباره جنگ و صلح می‌گوید: «در آن افق قابل رؤیتی وجود ندارد؛ هیچ مرز مشخصی میان زندگی در کتاب و زندگی بیرون از آن به چشم نمی‌خورد. مراوده میان زنان و مردان داستان، و دیگر جهانیان آزاد است. غیر ممکن است که بتوانیم بگویم پطر، اندرو، و نیکولا ساکن دنیایی از آن خود هستند، همچنانکه قهرمانان یک کتاب قصه اغلب چنین به نظر می‌رسند. پطر و اندرو و نیکولا دنیایی خاص خود ندارند؛ آنها مانند همه آدمهای دیگر ساکن در دنیای ما هستند.» به عبارت دیگر، وقتی ما کتاب جنگ و صلح را می‌بندیم، احساس می‌کنیم که زمان همچنان «ادامه دارد». فرایند زمان، ده، بیست، سی، چهل، پنجاه، و همه مردمانی که ما به وسیله آنها زمان را می‌شماریم در آذهان ما و در این دنیا باقی می‌مانند. «دور تولد و رشد، مرگ و تولد دوباره»؛ این است

الگوی داستان. اما این، الگوی زندگی نیز هست. از این رو، چون تمام می‌شود داستانِ وقایعنامه بازتابی ایجاد می‌کند که در فضاها و مکانهایی بزرگتر از آنچه تاکنون در آنها محبوس و محصور بوده است، به گردش درمی‌آید؛ مکانهایی که به میزانی تصوّرناپذیر وسیعتر از مکانهای اصلی است و به همان معیار نیز بازتاب پیدا می‌کند. تولستوی فقط چند نسل را توصیف می‌کند، اما قدرت خیالش دور بی‌پایانی از نسلها را در تخیل ما به گردش می‌اندازد؛ ما حیات انسان را به صورت زادن، بزرگ شدن، و مرگ می‌بینیم؛ فرایندی که دائماً تکرار می‌شود. پس، این است چارچوب رمان وقایعنامه‌ای به صورت آرمانی و به صورت واقعیش؛ چارچوبی کلی و جهانشمول.

اما، در عین حال، در رمان وقایعنامه‌ای، در درون این فرایند تولد و رشد و تباهی که محتوای آن را تشکیل می‌دهد، همه تجلیات و تظاهرات گوناگون زندگی هست، همه چیزهایی که می‌تواند رخ دهد وجود دارد. و همین‌هاست که حوادث جزئی و خاص را در آن پدید می‌آورد، همین‌هاست که آن را پر و جاندار می‌کند. در اینجا نیز، مانند رمان دراماتیک، تنوع در برابر یکنواختی، آزادی در برابر وجوب و ضرورت قرار دارد. اگر در رمان وقایعنامه‌ای بر یکی از دیگری تأکید گذاشته شود، داستان غیرواقعی می‌شود. اگر یکی حذف شود، داستان به هیچ وجه اثری تخیلی نخواهد بود.

برای آنکه تفاوت میان مفهوم و احساس زمان را در رمان دراماتیک و در رمان وقایعنامه‌ای تا آنجا که ممکن است روشنتر سازم، اکنون آن را به صورت دیگری بیان می‌کنم. زمان در رمان دراماتیک امری درونی است؛ حرکت آن حرکت اشخاص داستان است؛ تغییر، تقدیر، و شخصیت داستانی همه در یک عمل متراکم و فشرده شده‌اند؛ و با پایان یافتن آن درنگ و وقفه‌ای روی می‌دهد که در آن به نظر می‌رسد که زمان برجای ایستاده است؛ صحنه تهی می‌گردد. از آن سوی، در رمان وقایعنامه‌ای، زمان امری خارجی است، به صورت ذهنی یا انسانی در مغز شخصیتها ادراک نمی‌شود؛ از یک نقطه ثابت نیوتنی در خارج مدّ نظر قرار می‌گیرد. از این رو، جریان می‌یابد و از

ناظر می‌گذرد؛ از فراز و از میان اشخاصی که به صحنه می‌کشاند می‌گذرد. به عوض باریک شدن و تمرکز یافتن در یک نقطه - نقطه‌ای که شور و شوق، یا ترس، یا تقدیر در رمان دراماتیک آن را تثبیت کرده است - به طور نامحدودی گسترش می‌یابد، و از فراز همه‌موانعی که ممکن است پایان آن را نشان دهند بدون هیچ گرفت و گیر محسوسی درمی‌گذرد. آدمهایی که در این دور حرکت متکرر وسیع پدیدار و ناپدیدار می‌شوند، ممکن است گرفتار تراژدیهای مختلف همچون تراژدی کاترین و هیث کلیف شوند؛ اما این تراژدیها بندرت تحلیل می‌رود. و اگر هم برود، برهه‌های عظیم زمانی که بر آنها می‌گذرد به این تحلیل رفتن اهمیت کمتری می‌دهد، و تنها آن را به صورت یکی از رویدادهای زمان جلوه می‌دهد. چنانکه دیدیم، شخصیتها در رمان دراماتیک بر صحنه‌ای منفرد و مجزا قرار دارند، و کشمکش میان آنها را بالاخره در آنجا می‌توان فیصله داد. بنابر این، در آنجا همه‌چیز علّت، معلول، و سرنوشت است. اما موانعی که نمایش را محدود می‌سازد بردارید، صحنه‌ها را تا آنجا گسترش دهید که به عوض یک عمل مجزا و علیحده بتوانیم «دور تولد و رشد، مرگ و تولد دوباره» را ببینیم؛ در این حال، هر آنچه قبل از این مطلق می‌نمود به صورت نسبی درمی‌آید.

شاید این نسبت ناگزیر عمل در رمان وقایعنامه‌ای است که لوبک را بر آن می‌دارد که وقتی دربارهٔ جنگ و صلح قلم می‌زند بپرسد: «اما معنا، آنچه منتقل می‌شود، آنچه دوست دارم نتیجهٔ اخلاقی همهٔ آن ماجراها بخوانم؛ آن، چه می‌شود؟ تولستوی طول سیر و گذشت زمان را به ما نشان داده است، اما برای چه، به چه قصد و هدفی؟» با وجود این، تردیدی نیست که این کاری بس شگرف است که تولستوی توانسته است در ما تصویری از دور تکرار شوندهٔ زندگی برانگیزد؛ و آنچه از «معنا»ی کتاب، منظور نظر لوبک است، یقیناً، در همین است. اگر وی معنایی متفاوت از این می‌خواست، مثلاً معنایی مانند آنچه در بلندیه‌های بادگیر و بازار خودفروشی هست، بدیهی است که چیزی غیرمعقول می‌طلبید. مشاهدهٔ زندگی برگستره‌ای طولانی از زمان و بناچار از

میان برداشتن فوریت حال؛ یعنی تغییر دادن همه چیز، و از دست دادن بعضی چیزها. امر تراژیک چون در جریان واپس رونده تغییر و دگرگونی از اهمیتش کاسته می‌شود، به صورت امری رقت‌انگیز و درخور ترخم بیرون می‌آید. و تا زمانی که نویسنده هنوز معتقد است در حال کاستن است و چیز دیگری جای آن را می‌گیرد، اصلاً و ابداً نمی‌تواند صورت تراژیک به خود گیرد. وقتی فوریت حال از حادثه‌ای گرفته شود، صبغه تراژدی نیز از آن گرفته شده است؛ اما چیزی باقی می‌ماند با نیرو و قدرتی نسبی، اما نه مطلق، که می‌تواند ما را برانگیزاند و به جنبش افکند. پالایشی در میان نیست، اگر این است آنچه لوبک می‌خواهد. اما آنچه وجود دارد «چیز دیگر»ی هست، و اثر کلی آن می‌تواند برای ما آن نبودن و فقدان را جبران کند. البته وقایعنامه به فضیلت و سیعتر بودن پهنه عملش، «واقعی»تر از رمان دراماتیک، با حد و مرز تعیین شده و محدودش، نیست. زندگی انسان را نمی‌توان در هیچ شکلی از تخیل، به‌طور مطلق و صددرصد عرضه کرد. سه نوع رمانی که من کوشیده‌ام تا از یکدیگر متمایز سازم، فقط سه حالت یا سه طریق عرضه و ارائه زندگی است. هیچ یک از آنها، با معیاری که به‌طور عینی انکشاف پذیر باشد، ارزشمندتر از دیگری نیست.

پس، این است آن جنبه‌ای که رمان وقایعنامه‌ای از جهت آن، از رمان دراماتیک تفاوت پیدا می‌کند. طرح رمان دراماتیک تکامل دقیق و منطقی است. طرح رمان وقایعنامه‌ای تسلسل سست داستانهایی است که در چارچوب یک پیشروی و جریان دقیق خارجی، که همانا زمان بر طبق محاسبه ذهن انسان است، به هم پیوند خورده‌اند. این پیشروی کیهانی ارزش متفاوتی به همه حوادث جزئی خاص می‌دهد، و امر تراژیک را به صورت امر رقت آمیزی بیرون می‌آورد؛ محتوم را اتفاقی و غایی را نسبی می‌کند، و این را به صورت عادی و بی‌هیچ‌گزیری انجام می‌دهد.

اما، اگر دلیل عملی اضافی برای بروز تصادفی عمل در رمان وقایعنامه‌ای خواسته شود، می‌توان آن دلیل را در این واقعیت یافت که نفس پیشروی زمان چنان محرز و

یقینی است که تنها به وسیله داستان کردن وقایع است که عدم یقین و آزادی می‌تواند بروز کند، تعادل را نگه دارد، و تصویر را به صورت واقعی بیرون آورد. چون تغییر در شخصیت هیث کلیف تغییری نیست که زمان نجومی به وجود آورده باشد، و اجباری نیست که پا به پای یک پیشروی و بسط مکانیکی و توخالی پیش رود، می‌تواند از راه چیزهای خاصی که وی انجام داده، یا متحمل شده است، توجیه و تبیین شود؛ به عبارت دیگر، تغییر حتمی است، بی‌آنکه به گونه‌ای بیجان و مکانیکی ضرورت یافته باشد. اما تکامل نیکولای رستف میان سن ده و بیست سالگی در اصل تکاملی است که زمان نجومی پدید آورده است؛ از این رو، نمی‌توان آن را با چیزهایی خاص معینی تبیین کرد، بلکه فقط با همه آن چیزهایی که گذشت زمان پیش آورده است، به عبارت دیگر، همه آن چیزهایی که یک جوان احتمال دارد در این فاصله انجام دهد، بیندیشد، و متحمل شود، توجیه‌پذیر است. بنابر این، رمان‌نویس باید تعداد کافی و متنوعی از این چیزها را وصف کند و، در حقیقت، این تنها چیزی است که باید انجام دهد. وی باید تغییر را با پر کردن گستره و برهه‌ای از زمان که تغییر در آن صورت می‌گیرد، بیان کند. اما برای دست یافتن به تنوع، لازم است تا سرحد امکان، مانند نویسنده رمان شخصیت، مقید طرح تحول یابنده دقیقی نباشد. وی بتدریج عملی را نمی‌پرورد، جاهای خالی تصویری را پر می‌کند، اما این تصویر، برخلاف تصویری که نویسنده رمان شخصیت می‌پردازد، ضمن ادامه کار تغییر می‌یابد. اشخاص و آدمها همانها هستند، اما ظاهرشان، رنگ مویهایشان، اندیشه‌ها و افکارشان، عشق و محبتشان بتدریج تغییر می‌یابد تا اینکه تغییر نهایی فرا می‌رسد. و این تغییرات، برخلاف تغییرات در رمان دراماتیک، غیرمنتظره خواهد بود، نه از روی حساب و کتاب. این تغییرات آرام و بی‌صدا، بی‌آنکه به ملاحظه درآیند، پیش می‌روند، و چون تحقق یافتند کسی، نیکولا یا ناتاشا، بیدار می‌شود و فریاد برمی‌آورد: ای وای، من چقدر تغییر کرده‌ام! بی‌آنکه بداند چگونه چنین چیزی اتفاق افتاده است. در چنین لحظاتی، هنگامی که صدای سنگین پای زمان که پشت سر عمل حرکت می‌کند

شنیده می‌شود، همه آنچه اشخاص کرده‌اند حتی برای خودشان تصادفی به نظر می‌رسد، و آنها با هیچ کندوکاوی نمی‌توانند دریابند چگونه به اینجا که اکنون هستند رسیده‌اند. این تأثیرات، که شاید عمیقترین تأثیراتی باشد که رمان وقایعنامه‌ای می‌تواند در آدمی برانگیزد، بر اثر خروج ظاهری عمل از مسیر خود پدید می‌آید... من برهه‌های زمان را ده، بیست، سی، چهل، و مانند آن نامیده‌ام. البته اینها تقسیماتی اختیاری است، و فقط برای تأکید بر منظم بودن حرکت زمان در رمان وقایعنامه‌ای برگزیده شده است. زمان نجومی می‌تواند آشکارا، با سپری شدن هر برهه و دوره‌ای، خود را ظاهر سازد؛ به هر تقدیر، این امر در سیر زمان تأثیری نخواهد داشت.

پس، عمل در رمان وقایعنامه‌ای باید تصادفی باشد. و در هیچ چیز اختیاری بودن آن را کاملتر از زمانی که زندگی آدمی را در معرض تماشا قرار می‌دهد، نمی‌توان دید. در رمان شخصیت، به گفته نیچه، قهرمانان «درست به موقع می‌میرند. کاپیتان آحاب، مایکل هنجارد، کاترین ارنشاو درست در لحظه‌ای که تقدیر مقرر داشته است، از صحنه خارج می‌شوند. اما شاهزاده اندرو، به تصادف، در همان زمانی که برای آینده خود نقشه می‌کشد و تصمیم گرفته است که چگونه زندگی کند، می‌میرد. در اینجا، پرسش لوبک با قدرت خاصی عرض وجود می‌کند: «اما معنا، آنچه منتقل می‌شود، آنچه دوست دارم آن را نتیجه اخلاقی همه آن ماجراها بخوانم؛ آن، چه می‌شود؟» اگر اراده آدمی و پیش بینیهایش معنایی دارد، به نظر می‌آید که با میرانیدن ناگهانی شاهزاده اندرو این معنا انکار می‌شود. اما زندگی برای تولستوی معنی دارد و، در حقیقت، در پس مرگ بدون عاقبت و وحشتناک شاهزاده اندرو این احساس، هر چند به طور مبهم، در ما به وجود می‌آید که تولستوی وجود قانونی را پذیرفته بود، یا می‌کوشید بپذیرد، که در آن عاری ساختن زندگی یک فرد از معنا شاید امری لازم بود. آنچه وی دریافته بود قانون تقدیر در رمان وقایعنامه‌ای بود؛ و این، در اساس، تنها وجه دیگری از زمان ریاضی است که همه چیز را - زندگی، مرگ، تحقق امور، و شکست - دربردارد. آنها را به طور

فرضی به صورت ثابت و، بنابر این، در تناسب درست دربردارد، اما آنها را در سیر بی‌بازگشت خود، در لحظه‌ای که مقرر داشته است، رها می‌سازد. این تقدیر ناشناختنی و نامعلوم است؛ نشان دادنی نیست، و تنها با ایمان می‌توان آن را دریافت؛ امری برین و متعلق به عالم بالاست، نه ذاتی و درونی. دهنده هر پادافراه و هر پاداشی است، اما مطابق با شرایط و معیارهای خود، مطابق با قوانین خود، و به شیوه‌ای که برای بشر گاه عادلانه و گاه ظالمانه به نظر می‌رسد. در رمان دراماتیک تقدیر رؤیت پذیر است، دیدنی است؛ ما آن را می‌بینیم که بر جهان می‌گسترده و بر آن، علی‌العجلاله، نوری شدیدتر از روزهای معمولی می‌افکند؛ و چون آن را متجلی می‌بینیم آن را درک می‌کنیم و در آن آرام می‌گیریم. در رمان وقایعنامه‌ای، برعکس، در همان حال که دنیای انسانی روشن و در دسترس است، تقدیر به صورت رازی باقی می‌ماند، و ما تنها می‌توانیم به قوانین ناشناخته و ادراک ناشدنی آن با عمل ایمان تسلیم شویم. بنابر این، تصوّر و درک نویسندۀ رمان وقایعنامه‌ای از تقدیر و سرنوشت، بویژه در روزگاران پیشتر، اغلب تصوّر و درکی مذهبی بوده است. این قدرت که گویی از دنیایی پنهانی، حادثه، درد، رنج، شادی، و مرگ بر سر جهانیان می‌ریزد، در دلها ترسی آمیخته به حرمت می‌افکند؛ دعا و تضرّع، تسلیم و بردباری، یا پذیرش می‌طلبد. این قدرت، شاید زمانی خدایان خاصی آفریده بود که اینهمه بدانها تقدیم می‌شد. وقایعنامه‌های بزرگ عتیق، مانند داستان داوود و اودیسه، دینی هستند؛ یا دست کم می‌توان آنها را از جهت درکی که از تقدیر دارند براحتی دینی خواند. اما به نظر می‌رسد که ظرفیت انسان برای «تعلیق ارادی بی‌ایمانی» سستی می‌گیرد؛ مفهوم تقدیر در جنگ و صلح یا، اگر رمان جدیدتری را مثال بزنیم، در قصه پیرزنان فقط سایه‌ای از تقدیری است که در داستان داوود وجود داشت؛ ولیکن، همچنان صبغه‌ای و اثری از احساس مذهبی در آن باقی است. اعتقاد به دعا و تضرّع از میان رفته، اما اعتقاد به چیزی ورای حرکت و جنبش تصادفی زندگی انسان باقی مانده است، و همراهش آن تعلیق ارادی بی‌ایمانی که ما تسلیم و رضا می‌گوییم به

جای مانده است. این، به عنوان ته‌مانده‌ای از احساس مذهبی، در همه نمونه‌های رمان وقایعنامه‌ای، بد یا خوب، باقی است. زیرا هیچ صورت خیالی از «دور تولد و رشد، مرگ و تولد دوباره» نمی‌تواند بدون آن تحقق یابد، مگر به قیمت فقدان هر آنچه مهم و بامعناست. از آن طرف، نویسنده رمان دراماتیک تقدیری را می‌پذیرد که در جهان آشکار است؛ و بنابر این، آن ایمان و اعتقادی که ازش سخن گفتیم از او خواسته نمی‌شود. او عمل داستان را به صورت علت و معلول می‌بیند، نویسنده رمان وقایعنامه‌ای آن را به صورت حادثه‌ای انسانی در برابر قانونی ابدی و آسمانی می‌بیند؛ هر دو یک واقعیت را بیان می‌دارند، اما در سطحهای مختلفی حرکت می‌کنند. و گفتنی است که برای نویسنده رمان دراماتیک علت و معلول باید هم واقعیت درونی و هم واقعیت برونی داشته باشد، وگرنه جنبه مکانیکی صرف خواهد داشت. همین طور در رمان وقایعنامه‌ای، آن هر دو جنبه باید با قدرت و قوت یکسان مورد تأیید قرار گیرد تا بی‌معنا و پوچ از آب در نیاید. خصلت شناخته شده و معلوم تقدیر ناپیدا – یعنی پیشروی موزون و منظم آن – دقیقاً باید حفظ شود؛ بقیه باید به عنوان تصویری از همه آنچه تصوّر پذیر است، عرضه شود. مطرح ساختن مفهوم زمان، مکان، و علیّت در عرصه نوشته‌ای، در باب نقد ادبی، ممکن است به نظر عده‌ای نامربوط بیاید. ممکن است چنین بیندیشند که من همه قوانین زیبایی شناختی و هنری را کنار گذاشته و در عوض معیارهایی دلخواهانه و خیالبافانه علم کرده‌ام. اگر چنین پنداشته شود، تنها پاسخی که من می‌توانم داد این است که در کوشش برای یافتن علل محدودیتهای به ظاهر اختیاری، در بعضی از صورتهای رمان، من سرانجام به اینجا کشیده شده‌ام که این محدودیتهای منبعث از محدودیت دیدی است که ما از جهان داریم. ما اشیا را در محدوده زمان، مکان، و علیّت می‌بینیم، و به گفته کانت^۴ تنها قادر مطلق و وجود برترین است که می‌تواند جهان را به عنوان کلی واحد، از آغاز تا انجام، بنگرد. با وجود این، خیال آدمی در این آرزوست که بر کل وحدت نظر

۴) Kant, ۱۷۲۴-۱۸۰۴، یکی از فلاسفه مشهور جهان و بزرگترین فیلسوف آلمان در قرن هیجدهم.

بیندازد، یا تصویری از آن را مشاهده کند؛ و به نظر می‌آید که این تصویر وقتی می‌تواند به تصوّر درآید که قوّه خیال بعضی از محدودیتها را بپذیرد، یا خویشتن را همزمان در محدوده آنها در کار ببندد. اگر می‌شد موضوع را تا به آخر دنبال کرد، آنگاه به اعتقاد من می‌شد پی‌برد که آن محدودیتها اصل ساخت انواع مختلف آفرینش تخیلی، از آن جمله مثلاً رمان شخصیت، رمان دراماتیک، و رمان وقایعنامه‌ای، را تعیین می‌کنند. من مدعی نیستم که اینها تنها صور ممکن یا تنها صور موجود از بینش تخیلی یا از رمان هستند؛ یا اینکه، اگر تخیل معروض محدودیتهایی که اینک ما نمی‌توانیم پیش بینی کنیم قرار گیرد، صور و حالات دیگری نمی‌تواند پدید آورد. اما این سه، دست کم سه صورت برجسته و بسیار مهم هستند که سنتی طولانی دارند و همبسته با آن، واقعیتی مستمر. محدودیتهای آنها، تا آنجا که من در ردیابی آنها کوشیده‌ام، محدودیتهایی است مقبول و معقول نه خاص نویسنده‌ای معین. این محدودیتها خاص ذهن و مغز آدمی است. ذهن انسان در کوشش برای آنکه کل زندگی را یکی ببیند، مجبور است فضای رؤیت خود را محدود سازد. یا به‌طور غریزی این کار را می‌کند؛ بعضی چیزها را نادیده می‌گیرد تا چیزهای بیشتری را دریابد. خود را به عقب می‌کشد تا بتواند زندگی را از دوردست روشنتر و بهتر بنگرد. این عقب کشیدن، این فرار، به معیار زندگی یک عمل اختیاری است، و با خود رشته‌ای طولانی از نتایج اختیاری را، همان محدودیتهایی را که از آنها سخن گفتیم، پدید می‌آورد. اما در همان حال، این یک عمل خلاق است که ضرورت نه تنها به وجه منفی آن را توجیه می‌کند، بلکه به وجه مثبت نیز، به خاطر پدید آوردن جهانی که به هیچ طریق دیگری نمی‌توانست به وجود آید، توجیه‌پذیر است.



رمان دوره‌ای، و تطورات بعدی رمان

در حال حاضر، شیوه رمان وقایعنامه‌ای شیوه فائق و حاکم در رمان نویسی است؛ هم با بیشترین انسجام به کار بسته می‌شود، هم به بهترین صورت پنداشته می‌شود. داستان‌هایی از قبیل پسران و عاشقان^۱، تصویر هنرمند در جوانی^۲، و اتاق یعقوب^۳ همه به طرق مختلف به شیوه و سنت رمان وقایعنامه‌ای نوشته شده است؛ همین طور است بیشتر آثاری که کامپتن مک‌کنزی^۴، والپول^۵، برسفرد^۶، و تعداد زیادی دیگر از نویسندگان با استعدادهای در خور تعظیم نوشته‌اند. سه رمانی که ذکر کردیم، شاید بهترین رمانهای وقایعنامه‌ای باشد که در سالهای اخیر نوشته شده است. با همه اینها، شگرفترین موفقیتها در زمینه رمان نویسی در دنیای معاصر، بیرون از قلمرو رمان وقایعنامه‌ای به دست آمده است، و ما باید این را اندکی کاملتر مورد بررسی قرار دهیم. اما، نخست لازم است به نوعی رمان بپردازیم که همانندیه‌های ظاهری بسیار با رمان وقایعنامه‌ای دارد و یک نسل پیش از قدرت زندگی عظیمی برخوردار بوده است: اما اکنون به نظر می‌آید که رو به سرایشی انحطاط گذاشته است. این نوع رمان، رمانی است که درخشانترین

۱) Sons and Lovers، رمانی از د. ه. لاورنس، نویسنده انگلیسی، ۱۸۸۵-۱۹۳۰ از آثار دیگر اوست: معنوقه لیدی چترلی و ماربالدار.

۲) A Portrait of the Artist as a Young Man، داستانی از جیمز جویس که شرح حال خود اوست (ن. ک. به یادداشت شماره ۱۳ از فصل اول).

3) Jacob's Room

4) Compton Mackenzie

5) Walpole

6) Beresford

نمونه‌های آن را داستان فورسایت^۷، داستان سه بخشی کلی هنگر^۸، ماکیاولی جدید^۹، و داستانهای درایسر^{۱۰} درباره طرز زندگی امریکایی تشکیل می‌دهد. هدف آنی این نوع رمان، در اصل، با هدف رمانهایی که تاکنون بررسی کرده‌ایم، متفاوت است. کمتر جاه‌طلبانه، کمتر جامع، بیشتر آنی و ملموس و بیشتر فایده‌گراست. این نوع رمان آن گستاخی پروایی و راندارد که به ترسیم تصویری از جامعه بپردازد که برای همیشه ارزشمند باشد؛ هدف آن معتدلتر و خاصتر است. می‌خواهد بخشی از جامعه همعصر خود را به ما نشان دهد و، مضاف بر این، آن را در حال تغییر و دگرگونی در معرض دید قرار دهد. برای تأکید نهادن بر تفاوت میان این نوع رمان و رمان وقایعنامه‌ای، ناچارم باز به تولستوی متوسل شوم. تولستوی، چنانکه لوبک بدرستی اظهار داشته است و من باز مجبور به نقل قول از او هستم، توجهی به تحول جامعه نداشت. لوبک هنگام بحث از شخصیت‌های جنگ و صلح می‌گوید: «مهم نیست که این شخصیت‌ها در نمایش داستان تأثیری ندارند، مهم نیست که اینها زن هستند یا مرد، از طبقه معینی هستند یا قرن معینی، سربازند، سیاستمدارند، شاهزاده‌اند یا روسهایی هستند در عصر بحرانی؛ آنها همین هستند که هستند، با همه مقتضیات زمانه‌شان و با همه مقتضیات پیرامونشان. اما، به شیوه‌ای ثانوی چنین هستند برحسب اتفاق چنین هستند آنچه در اصل بر عهده آنها نهاده شده است این است که «دور تولد و رشد، مرگ و تولد دوباره» را به نمایش گذارند. آنها به داستانی تجسم می‌بخشند که همیشه و همه‌جا یکسان است، و آشفته‌گی قرن در حال طلوعی که آنها در آن زاده می‌شوند امری تصادفی است. البته، بخش اخیر این گفته، نه تنها درباره جنگ و صلح بلکه درباره هر اثر تخیلی واقعی که تاکنون نوشته شده است صدق می‌کند. اما، هرگز درباره ماکیاولی جدید صادق نیست،

۷) *The Forsyte Saga*، اثری از جان گالزورثی (۱۸۶۷-۱۹۳۳)، رمان و نمایشنامه‌نویس انگلیسی. از آثار دیگر اوست: *جبهه سپین* (۱۹۰۶)، *تلاش* (۱۹۰۹).

8) *Clayhanger Trilogy*

۹) *The New Macchiavelli*، از آثار هربرت جورج ولز (۱۸۶۶-۱۹۴۶)، نویسنده انگلیسی.

۱۰) *Theodor Dreiser*، رمان‌نویس امریکایی، ۱۸۷۱-۱۹۴۵.

و تنها درباره بخشی از داستان فورسایت و سه قصه کلی هنگر صدق می‌کند. هدف تولستوی زیبایی شناختی و هنری بود؛ هدف گالزورزی [نویسنده داستان فورسایت] و ه.ج. ولز [نویسنده کتاب ماکیاولی جدید] چنین نیست. این نویسندگان تنها گاه‌گاهی به جهان تخیل فراز می‌روند؛ و در همین وقت است که هدفشان را فراموش می‌کنند، نه زمانی که در تعقیب آن هستند. بنابر این؟ رمان دوره‌ای، به عنوان صورتی از رمان، نه تنها از لحاظ درجه تعالی و عظمت، بلکه از جهت نوع نیز با رمان وقایعنامه‌ای متفاوت است. کوششی نمی‌کند تا نشان دهد حقیقت انسانی برای همیشه ارزشمند و معتبر است؛ به توصیف اجتماع در یک مرحله خاص از تغییر و تحول قانع است، و شخصیت‌های آن فقط تا جایی واقعیند که نماینده آن اجتماع خاص هستند. این نوع رمان همه چیز را خاص، نسبی، و تاریخی می‌کند. زندگی را با دیده خیالی جهان‌گستر و تعمیم‌دهنده نمی‌نگرد، بلکه با چشمانی پرمشغله، خبردهنده، و به یاری عقلی نظریه‌پرداز نظاره می‌کند.

طبیعتاً، مقید بودن رمان به یک دوره و عصر، سطح آن را پایین آورده است. توصیف‌های متعدد و متنوع بنت و ولز از اختراعات و ابداعاتی که زندگی جدید را تغییر داده است، جالب و دل‌انگیز است؛ و این اختراعات به جای خویش بسیار مهمند. اما هیچ کس نمی‌تواند تصوّر کند که اینها بتوانند در یک داستان، نتایج و عواقبی به‌بار آورند که در تنش و هیجان به پای تنش و هیجان تخیلی جنگ و صلح یا حتی برجهای بارچستر برسد. در رمانی که بتازگی چاپ شده، خانمی یکی از شخصیت‌های داستانش را واداشته است که با جار و جنجال، سوار بر موتورسیکلتی پرسروصدا، راه خود را به سوی صحنه‌ای مشمژکننده بگشاید. در آن هنگام، موتورسیکلت تازه به بازار آمده بود، و خانم نویسنده به این طریق می‌خواست این را به آگاهی خوانندگان برساند؛ با این تأکید که جامعه دارد تغییر می‌کند!

گفتم مقید بودن رمان به دوره و عصر معینی ارزش آن را پایین آورده است. اما مهمتر آنکه این نوع رمان برای مدتی نیز، به نحوی غیرمعقول، معیارهای نقد را از جاده

صواب منحرف ساخت، و این معیارها هنوز نفوذ و تأثیر آن نوع رمان را نشان می‌دهد. بلی، برای مدتی دقت و صحت توصیف جزئیات زندگی معاصر مهمتر از صحت و دقت تخیل هنرمند شد. رمان‌نویسان، بویژه به این افتخار می‌کردند که برای مستند ساختن توصیفات و موضوعات خود چه زحمتهایی کشیده‌اند؛ گویی سعی و تکاپوی تخیل، در قیاس با اینها، چیزی آسان و پیش پا افتاده بود و صرف نیرو نمی‌خواست. این نویسندگان فقط لازم بود نگاهی به تاریخ رمان بیفکنند تا دریابند که معیارهای آنان تا چه حد پوچ و بی‌معنی است. خواه جزئیات دوره‌ای که در مرگ و میر کهن، تام‌جونز، بلندیهای بادگیر، و دختر عموبت^{۱۱} توصیف شده است از لحاظ تاریخی درست باشد خواه نباشد، اکنون برای هیچ کس جز ادیب مآبان مهم نیست. و اینکه جزئیات عصر مورد توصیف سه قصه کلی هنگر و داستان فورسایت از لحاظ تاریخی درست است، بیست سال دیگر حائز اهمیت نخواهد بود؛ در واقع، هم اکنون دیگر حائز اهمیت نیست. زیرا رمان دوره‌ای دارد از میان می‌رود؛ هم اکنون از «مد» افتاده است؛ و بهترین رمانهای عصر حاضر، رمانهایی هستند که به سبکی متفاوت نوشته می‌شوند.

یکی از روشنگرترین آفت شناسی رمان دوره‌ای را یک منتقد فرانسوی به نام م. رامون فرناندز در مجلدی از مقالاتش به نام پیامها^{۱۲} نوشته است. وی این گفتار را در مقدمه مقاله‌ای که در آن مجموعه درباره‌ی بالزاک^{۱۳} نوشته، آورده است. وی در آنجا میان رمان به عنوان یک اثر هنری و آنچه *récit* می‌خواند تمایز می‌گذارد. با آنکه اصطلاح *récit* طبقه‌بزرگتری از رمان دوره‌ای را دربرمی‌گیرد، ولی ملاحظات وی چنان دقیقاً بر این نوع رمان درخور اطلاق است که من می‌توانم تقریباً بی‌هیچ توضیح و توصیفی

11) *La Cousine Bette*

۱۲) Messages, Ramon Fernandez, Librairie Gallimard Paris این کتاب به وسیله مونته‌گری بلجیون به زبان

انگلیسی ترجمه شده است، و من از ترجمه‌ی وی استفاده کرده‌ام. - سن.

۱۳) Balzac, ۱۷۹۹-۱۸۵۰، رمان نویس فرانسوی.

به نقل آنها بپردازم. وی می‌گوید: «انسان می‌تواند به طریق زیر میان رمان و رسی‌تال^{۱۴} تمایز بگذارد» «رمان نمودگار حوادثی است که در زمان رخ می‌دهد، نمودگاری که تابع شرایط ظهور و تکامل این رویدادهاست. رسی‌تال شرح حوادثی است که روی داده است و بازآفرینی آنها را داستانی‌پرداز برطبق قوانین بیان و اقناع تنظیم می‌کند. . . . پس فرق اساسی این دو در آن است که حادثه در رمان رخ می‌دهد، و حال آنکه در رسی‌تال رخ داده است؛ در آن است که رسی‌تال در پیرامون یک امر گذشته نظام یافته است، و حال آنکه رمان یک حال است. اما نه یک حال لفظی، بلکه یک حال روانشناختی.» این تعمیم اصلی و عمده رامون فرناندز است. دلم می‌خواست همه آن چیزهایی را که وی در این باره گفته است، نقل کنم. اما مجبورم خویشتن را به بخشهایی که صرفاً بر رمان دوره‌ای قابل اطلاق است، محدود سازم. وی می‌گوید: «نویسنده رسی‌تال به اقتضای پرداختن به گذشته، به کسانی که زمانی زنده بوده‌اند، به حوادثی که خاتمه پذیرفته است، مجبور نیست که به شخصیتها یا تکامل و بسط حقیقی و زنده صحنه‌ای یا عقده‌ای روانی اهمیت بدهد؛ ممکن است برای آنها جانشین و «بدل» به کار برد و، در واقع، اغلب جانشین سازی می‌کند، و این خود شیوه‌ای از ارائه واقعیت است که از یک سو به قوانین عقلانی و استدلالی ترکیب نزدیکتر است، و از سوی دیگر با نقاشی و قوانین کلی توصیف قرابت بیشتری دارد. زیرا همینکه انسان از بیان ابراز یک زندگی واقعی – که به صرف جریان یافتن در زمان اعتقاد را به همراه خویش می‌آورد – باز می‌ایستد، همینکه انسان می‌خواهد شرح دهد، توصیف کند و آشکار سازد، مشتاقانه به دنبال مناسبترین وسیله استدلال و متقاعد ساختن می‌گردد و در پی آن برمی‌آید که برای کارها، برای ادامه معقول احساسها و عواطف، که اغلب نباید آن را با ادامه زنده آنها اشتباه گرفت، دلایلی بیابد. . . . به این ترتیب، رسی‌تال بدان گرایش دارد که يك نظام نیایشی و بیانی مفهومی را جانشین نظامی از چیزهایی واقعی و آفرینش زنده گرداند، و دلایل عقلانی را جایگزین براهین هنری و زیبایی شناختی

14) recital

کند.» وی پس از تفصیل و تحلیل جالب و طولانی این «فرضیه»، سخنش را این طور به پایان می‌برد: «در رمان، فکر و اندیشه به گونه‌ای ملموس و واقعی به نمایش درمی‌آید و چنان القا می‌شود که گفتم یکسره مشهود و مرئی بوده است؛ در رسی‌تال چگونگی این نمایش را اندیشه تعیین می‌کند، یا دست کم، این نمایش بر طبق یک خط انتزاعی و آرمانی عرضه می‌گردد.»

من فکر می‌کنم این تعمیم‌ها را می‌توان به آسانی دربارهٔ رمان دوره‌ای صادق پنداشت. نخست، آخرین ملاحظهٔ رامون فرناندز را در نظر بگیرید، و ببینید با چه ظرافتی تفاوت میان بازارخودفروشی و ماکیاولی جدید یا داستان فورسایت را مشخص می‌کند. هر سه این رمانها تصویرهای جامعه هستند. اندیشه، در هر سه، اگر اصطلاح فرناندز را به کار ببریم، اندیشهٔ جامعه است؛ اما در بازارخودفروشی این اندیشه از «نمایش ملموس و واقعی جامعه نتیجه می‌شود»، و به وسیلهٔ آن، چنانکه گویی «مشهود و مرئی» بوده است، عرضه می‌گردد. و حال آنکه، در ماکیاولی جدید و در داستان فورسایت نمایش «به وسیلهٔ اندیشه تعیین می‌شود، یا دست کم بر طبق یک خط انتزاعی و آرمانی عرضه می‌گردد.» جامعهٔ ولز و گالزوردی اساساً یک تصوّر انتزاعی است نه یک واقعیت تخیلی؛ بنابراین، آنها در رمانهایشان جامعه را از نو نمی‌آفرینند؛ فقط آن را تصویر می‌کنند یا، بهتر است بگوییم، اندیشه‌هایشان را دربارهٔ آن بیان می‌کنند. ثکری شخصیت‌های کتابش را به حرکت می‌اندازد، پیوسته آنها را در زمان حال «نه حال لفظی، بلکه حال روانشناختی» نشان می‌دهد. و در پایان، به تصویری از جامعه در مقابل چشم ما جان می‌بخشد. اما برای ولز و گالزوردی جامعه، از همان اوّل کامل و تمام عیار در آنجا وجود دارد؛ شخصیت‌های داستان آن را نمی‌آفرینند، بلکه جامعه است که شخصیت‌ها را می‌آفریند. اما، در همان حال، همیشه و رای آنهاست؛ همچون چیزی است که فی‌نفسه وجود دارد، و نمی‌توان از آن طرحی کامل ارائه داد؛ مگر با به کار بستن فنون «بیان و اقناع». معنای این سخن، باز با ارجاع به گفتهٔ رامون فرناندز، آن است که از لحاظ روانشناسی این

حوادث قبلاً رخ داده است؛ آن چیزی که آنها را تبیین می‌کرده است، یعنی اندیشهٔ جامعه، قبل از آنکه آنها به وجود بیایند، در آنجا وجود داشته است. به عبارت دیگر، این رویدادها و این اشخاص به عنوان واقعیهایی که به ذات خود وجود دارند تلقی نشده‌اند؛ بلکه به عنوان نگاره‌ها و مثالهایی از یک واقعیت که بیرون از آنهاست و هرگز جان نخواهد گرفت به کار گرفته شده‌اند. لحظاتی هست که ولز و گالزورذی اندیشه را فراموش می‌کنند؛ آنگاه رمان‌نویسانی می‌شوند که مانند ثکری یا دیکنز بر جادهٔ هموار رمان‌نویسی حرکت می‌کنند. اما، ملاحظات ما دربارهٔ صورتی از رمان است که آنها به کار گرفته‌اند؛ و معتقدیم همهٔ چیزهای بدی که رامون فرناندز دربارهٔ رسی‌تال گفته است کاملاً دربارهٔ نوع رمان آنها صدق می‌کند. اساساً این نوع رمان، یک صورت هنری و زیبایی‌شناختی نیست، و نویسنده با پیروی از قوانین حاکم بر آن به کلیت و جهانشمولی دست نمی‌یابد، بلکه با عدم پیروی از آنها به جامعیت می‌رسد. این نوع رمان به عناصری اهمیت می‌دهد که برای نسل و عصر بعد، از جهت توصیف فضای یک دورهٔ خاص یا محیط معین، فقط از جنبهٔ تاریخی جالب توجه خواهد بود.

زیرا هر نویسنده‌ای که تخیلش را به کار گیرد می‌تواند تصویری از یک جامعه ارائه دهد، ولی فقط یک مورخ می‌تواند جامعهٔ خاصی را بازسازی کند یا جامعه‌ای را در حال تحوّل به ما نشان دهد؛ و در حقیقت، رمان دوره‌ای نوع زائدی از تاریخ است که گاهی برحسب تصادف گریزی به داستان می‌زند. در آن واحد هردوی اینها نیست؛ وقتی به درد کار دانشجوی علوم اجتماعی می‌خورد برای منتقد ادبیات ارزشی ندارد، و برعکس اجزای آن را به هم چسبانیده‌اند؛ آن را نیافریده‌اند. در ساده‌ترین افسانه‌های بدوی، بیش از این نوع رمان، که زمانی صورتی فوق‌العادهٔ عالی پنداشته می‌شد، سنجیهٔ فلسفی و تخیل وجود دارد.

دربارهٔ رمان دوره‌ای، بسی بیش از این می‌توان سخن گفت. اما در یک بررسی کوتاه که به صور عمدهٔ رمان اختصاص داده شده است، مانند این کتاب، و این نوع رمان متعلق

بدان نیست، همین اندازه کافی است. بدون تردید دوتا از برجسته‌ترین داستانهای منثور عصر حاضر در جستجوی زمان از دست رفته [اثر مارسل پروست] و اولیس [اثر جیمز جویس] است. هیچ یک از این دو، به شیوه و سبک رمان وقایعنامه‌ای که سنت حاکم بر داستان نویسی است، نوشته نشده است، و ادعا می‌شود که هر دو دارای صورت و «فرم» نوی هستند. از این رو، نیاز به بررسی و توجه خاص دارند.

اولین، از این دو، کاملاً بحق یک اثر بزرگ خوانده شده است. این اثر درست همان چیزی است که عنوانش می‌گوید؛ پژوهش و بازآفرینی صحنه‌هایی از گذشته. از لحاظ صورت و روح بیشتر شبیه آثار ثکری است تا تولستوی. نقطه آغاز پروست، مانند ثکری، زمان حاضر است، و آنچه به اثر او وحدت می‌بخشد، همچون ثکری، دور نمای حال است که همه گذشته را در جایگاه خود قرار می‌دهد، و از آن تصویری فراهم می‌آورد. اما در این گذشته مصور فضایی، پروست مانند ثکری راه هموار را در پیش نمی‌گیرد، بلکه هر راهی، هر کوره راهی را که پیش می‌آید می‌پیماید. به دلخواه خود جلو می‌رود و برمی‌گردد؛ داستان او را راهنمایی نمی‌کند، بلکه یک حرکت و پویش روانشناختی که در ورای آن است و همه صحنه‌های مختلف در آن، چنانکه در یک موزاییک جا می‌افتد، او را هدایت می‌کند. و این پویش روانشناختی است که به در جستجوی زمان از دست رفته یک نوع وحدت می‌بخشد. به طور سطحی مجموعه‌ای است از چند رمان شخصیت، و رمان دراماتیک که در هم بافته شده است. اما به طور اساسی‌تر و بنیادتر، نمونه ممتاز و یگانه‌ای است از رمان دراماتیک با یک پایان؛ اما نه در عمل خارجی، بلکه در ذهن نویسنده. و این، پایان یک پویش است نه پایان یک جدال و کشمکش. بعضی از بخشهای در جستجوی زمان از دست رفته را چون از بافتشان جدا کنیم، به آسانی می‌توانند به عنوان رمان شخصیت پذیرفته آیند. اما نوشتن یک رمان دراماتیک می‌تواند به مثابه یک عمل فی نفسه دراماتیک به تصور درآید، و این همان چیزی است که پروست در سطح دیگری از تخیل و در زمینه اثر بزرگ خود به صحنه درآورده است.

در حقیقت، وی هرگز موفق نمی‌شود که اثر خویش را از خود جدا کند، و آن را به صورت یک ذات و موجود مستقل به بیرون بفرستد؛ بنابراین آن هرگز بریده نمی‌شود، اما وی با یک ضربه نیک فرجام این بدفرجامی را به سود خویش تمام می‌کند. وی نه تنها نتایج تخیل خود را به ما عرضه می‌دارد، بلکه فرایندهای آن را نیز، و علاوه بر آن اثر آن فرایندها را برخوردش، و مضاف بر آن اندیشه‌ها و بازتابهای ذهنی خود را دربارهٔ این تأثیرات در اختیار ما می‌نهد. بنابر این، آنچه به ما نشان داده می‌شود تنها تعدادی رمان نیست، بلکه ذهن و مغزی است که آنها را می‌پردازد؛ و نزاع و کشاکش این ذهن با آنها. دربارهٔ اثر پروست انسان می‌تواند معقولتر از سکه‌سازان^{۱۵}، اثر آندره ژید^{۱۶}، که «رمانی است دربارهٔ یک رمان نویس که می‌خواهد رمانی بنویسد»، سخن بگوید. صورت و فرم رمان در جستجوی زمان از دست رفته، فرمی معقول و مناسب با نبوغ نادر و یگانهٔ پروست است، اما جای بحث است که هرگز کس دیگری بتواند این فرم را به کار بندد.

موضع و مقام اولیس اندکی متفاوت است. ادعا شده که اولیس در داستان‌نویسی منثور انقلابی ایجاد کرده، و نیز ادعا شده است که اولیس به هیچ وجه یک رمان نیست، بلکه پایان رمان و آغاز چیز دیگری است. اگر فضای رمان شخصیت مکان است و فضای رمان دراماتیک زمان، در این صورت – چنین ادعا شده است – فضای اولیس نوعی زمان – مکان است. هدف و تیت آن نشان دادن الگویی از اجتماع یا تقدیر نیست، بلکه ضبط جریان و سیلان در حین حرکت است. شخصیتها، بگوبخندها، شور و التهابها بر صحنه پدیدار می‌شود، اما همهٔ اینها وسیله‌ای است برای تعریف احساس زمان و مکان که مدام در تغییر است؛

اولیس اثری است با فضیلت ادبی خارق‌العاده. و بعضی از ابداعات فنی به کار رفته در آن، شگفت انگیز است؛ اما ساخت آن انقلابی نیست. اشتباهات و نقایص آن آشکارست؛ طرح آن دلبخواهانه، تکامل و بسطش ضعیف، و وحدت و یکپارچگی آن

15) *Les Fauz Monnayeurs*

۱۶) André Gide ۱۸۶۹-۱۹۵۱، نویسندهٔ فرانسوی.

درخور پرسش است. مانند جنگ و صلح دلبخواهانه از نقطه‌ای شروع می‌شود، اما نقصی خاص خود دارد؛ می‌توانسته است به همان خوبی و مناسبتی که اکنون پایان یافته است، در دهها نقطه دیگر پایان یابد. فصل اول، دو فصل اول، فصل دوم و سوم، فصل پنجم، فصل آخر؛ همه این بخشها همان اندازه وحدت و یکپارچگی، همان نوع وحدت و یکپارچگی دارد که تمام کتاب. اولیس از طریق ملقمه شدن پیش می‌رود، نه از راه بسط و تکامل. نقشه‌ای که جوینس مقر است داستان را بر آن سوار کند، صرفاً عارضی و نظری است نه اصل حیاتبخشی که به کل اثر جان بدهد؛ کلیدی است که اگر بخواهیم می‌توانیم آن را به کار ببریم. نمادگرایی در اولیس را نباید واقعاً جدی گرفت؛ گرچه در وهله اول ممکن است چنین به نظر برسد که این نمادگرایی به کتاب اهمیت بیشتری می‌دهد، اما پس از تفکر و تأمل متقاعد می‌شویم که اهمیت آن چندان هم نیست. به هرتقدیر، اولیس، بناچار، چنانکه هست مورد قضاوت قرار می‌گیرد. تأثیرات آن به عنوان یک کار تخیلی تنها چیزی است که می‌تواند بر آن متکی باشد، و مقاصد و تیات نویسنده هیچ قدرت و نفوذی بر خواننده نخواهد داشت.

بنابر این، اصرار و پافشاری جوینس بر اینکه کتاب یک چارچوب نمادین دارد، خود اقرار به این است که اثر بی‌شکل و بدون فرم است. طرح اولیس، از این جهت، به‌طور ساده چارچوبی است برای نگه‌داشتن بی‌فرمی داستان در یک محدوده؛ یک قالب خارجی برای ممانعت از اینکه مضمون از حد و مرز بیرون برود و به آشفتگی کامل بینجامد. اما چون این مهارها، این موانع، خارجی است و بی‌شکلی حی و حاضر است، خواننده بیشتر و بلافاصله تحت تأثیر آن قرار می‌گیرد؛ و چون نمی‌داند که استفن^{۱۷} همان تلماخوس (تلماک)^{۱۸} و بلوم^{۱۹} همان اودیسه^{۲۰} است (یا اگر هم بدانند، زیاد اهمیت

۱۷ Stephen Dedalus، قهرمان داستان تصویر هنرمند در جوانی که در اولیس از نو ظاهر می‌شود.

۱۸ Telemachus پسر اودوسئوس و پتلویه. چون پدرش پس از پایان نبرد تروا باز نمی‌گردد، به جست و جوی او می‌رود.

۱۹ Leopold Bloom، شخصیت اصلی رمان اولیس.

۲۰ Odysseus، صورت یونانی نام اولیس، قهرمان و نام حماسه‌ای از هومر (شاعر حماسه‌سرای یونانی).

نمی‌دهد)، هیچ دلیلی نمی‌بیند که چرا داستان باید دقیقاً از آنجایی شروع شود که آغاز شده است، یا آنجایی پایان یابد که پایان یافته است.

در همهٔ اینها شمه‌ای از حقیقت هست. با وجود این، نقادی جویس اعتباری کمتر از آن دارد که به نظر می‌رسد. اولیس، علی‌رغم ساختمان دلبخواهانه آن، تا حدّی از آن نوع سازگاری و تناسب که در یک رمانِ شخصیت بی‌نقشه وجود دارد، برخوردار است؛ جامعه‌ای را تصویر می‌کند، و توجیهش آن است که کار را چندان ادامه دهد تا تصویر کامل شود. ثکری با نقل مکان و عبور ماهرانه از یک حادثه به حادثهٔ دیگر به بسط و تکامل تصویر خود می‌پرداخت؛ جویس اصلاً و ابداً با انتقال سروکار ندارد. وی بخش کاملی از صحنهٔ خود را نقاشی می‌کند، و چون تمام شد به سراغ بخش دیگر می‌رود. نتیجه آن است که تصویر ثکری آهسته آهسته و پیوسته رشد می‌یابد؛ کامل و تقسیم‌ناپذیر. و حال آنکه تصویر جویس توالی بخش‌هاست که به سبکها و شیوه‌های مختلف پرداخته شده است، و بر روی هم کلی را پدید می‌آورد که ترکیبش سست است، زوائد و تکرار دارد؛ اما بدون تأثیر نیست.

به نظر می‌آید که تلاش جویس، برای ایجاد و ارائه نمایشی از جریان و سیلان زندگی، وی را بر آن داشته است تا چنین ساختار ناهنجاری را برگزیند. ثبت اندیشه‌های گریزان و سیال یک انسان، طی یک روز، می‌تواند موادی به اندازه یک کتابخانه به دست دهد. به کار بردن این روش برای عده‌ای از شخصیت‌های یک داستان، هر ساختمانی را غیرممکن می‌سازد. با وجود این، جویس می‌خواسته است تا آنجا که میسر است این کار را انجام دهد و، در همان حال، تصویری از زندگی در دوبلن نیز ترسیم کند. از این رو، ناچار به توصیف حوادثِ چند ساعتی که از بیست و چهار ساعت انتخاب کرده، اکتفا ورزیده است؛ در این چند ساعت قهرمانان او می‌بایست دوبلن را از جهات مختلف به مشاهده درآورند. نقشهٔ کار زمخت و نپخته است. اما، این نقشه به خاطر کوشش وی برای دستیابی به سیلان، به آنچه مدام در جریان و گذراست، بر او تحمیل شده است. گذشته از این، وی

به سیلان دست نمی‌یابد. خیال‌بافیهای شناور و شتابان بلوم بسی چیزها دربارهٔ خودش به ما می‌گوید، اما اینها جریان و گذشت زمان را به ما نشان نمی‌دهد؛ برعکس، همه چیز در اولیس از سکویی ماندگار بهره‌مند است. زمان در سراسر هر صحنه، تا وقتی که جویس آمادهٔ رفتن به صحنه دیگری نیست، راکد و ایستاست. دلیل آن نیز واضح است: اندیشه‌های شناور که پیشرفتی در پی نداشته باشد، چون تصوّر علیّت را حذف می‌کند، نمی‌تواند مفهوم زمان را متبادر ذهن سازد. مغز ما این اندیشه‌ها را به صورت فهرستی از صفات و خصلتهای بلوم در پی هم ردیف می‌کند، نه به صورت زنجیره‌ای از حالات ذهن که به دنبال هم می‌آیند. ما به سرشت و ماهیت آنها توجه می‌کنیم، نه به نظم و توالیشان. بنابر این، ما شخص بلوم را می‌بینیم که ساخته و پرداخته می‌شود، و حال آنکه شاید بر آن بوده‌ایم که حرکتی را مشاهده کنیم. سیلان و گذشت زمان هرگز در یک اثر هنری به ضبط درنیامده است. در حقیقت، برای ضبط و دست یافتن بدان باید آن حالت تجرید، آن عقب کشیدن و از دور دست نگریستن به زندگی را که چنانکه دیدیم شرط تخیل خلاق است، فراموش کنیم. جویس، در کوشش برای به ضبط درآوردن سیلان زمان به انجام امری کاملاً متفاوت توفیق می‌یابد.

بنابر این، اولیس به عنوان کوششی برای فراتر رفتن و برگردشتن از تقسیمات رمان، با شکست مواجه شده است. این رمان به عنوان کوششی به عزم بازیافتن داستان نویسی منثور و آغاز نهادن صورتی جدید در آن آغاز شده بود، اما اولیس بواقع توفیق می‌یابد که گونهٔ فوق العاده جالبی از رمان شخصیت باشد. با آنکه در جاهایی که می‌کوشد تا حرکتی را عرضه بدارد یا تکامل و بسطی را وصف کند، مانند وقتی که استفن ددالوس را وصف می‌کند، متوسط و جلف و بزک کرده است، اما آنجا که حالات ایستا و نوعی را لمس می‌کند – مثل وقتی که شخصیت بلوم یا به اندیشه فرو رفتن، یا گفت و گوها، یا سایه‌های اندیشه را وصف می‌کند – تحسین انگیز است. البته اینها بیشتر کلیشه‌وار و قالبی هستند، همچنانکه همهٔ شخصیت‌های ثابت، همهٔ گفت و گوهای کمیک خوب

گرایشی اینچنین دارند. تفکرات بلوم پراز اندیشه و مفاهیمی است که می‌تواند موضوع کاریک مقاله‌نویس قرار گیرد. گفت و گوها دائرة المعارفی است از اصطلاحات عامیانه مردم دوبلن. جویس همه شخصیت‌هایش را، بجز شخصیت اصلی داستان، همان‌گونه می‌نگرد که یک نویسنده سنتی رمان شخصیت قهرمانانش را؛ باک مولیگان^{۲۱}، جان اگلینتن^{۲۲}، آ.ای^{۲۳}، روزنامه‌فروشها، کشیشها، مستها، بیکاره‌های اطراف شهر، فاحشه‌ها، و سربازها. کتاب تصویر جهان‌نمایی از دوبلن را نشان می‌دهد، نه تأثیر گذشت یک روز را. سیلان زمان به صورت موضوعی برای گفت و گوی شخصیتها، برای صحنه‌ها، انجماد پیدا می‌کند؛ همین و بس. روز فقط چارچوب و قاب تصویر است. و چون چنین چارچوبی لازم است، بخوبی به درد این کار می‌خورد.

در حقیقت، تقریباً مثل این است که تیت و قصدی قویتر از تیت و قصد جویس در کار بوده، و آنچه را وی در پی انجام آن بوده به چیز دیگری مبدل ساخته است. به هرحال، نتیجه فوق العاده جالب است. برای مردی با قدرت تخیل خلاق، کوشش برای گسترانیدن یا شکستن صور متعارف و سنتی، نتایجی درخور تحسین و آفرین‌باد دارد؛ هرچند ممکن است این نتایج او را به سوی همان صورتهای باز آورد. جیمز جویس یکی از معدود نویسندگان معاصر است که با دست زدن به یک انقلاب، زندگی جدیدی به رمان شخصیت بخشیده است. انسان فقط باید اولیس را با هریک از رمانهای سنتی شخصیت در زمان خال مقایسه کند تا دریابد چه اندازه واقعیت و رساتر از همه آنهاست. همین را می‌توان درباره خانم دالووی^{۲۴} گفت، و با قید بعضی شرایط درباره

۲۱) Buck Mulligan، از شخصیت‌های رمان اولیس.

۲۲) John Eglinton، از شخصیت‌های رمان اولیس.

۲۳) A.E. همچنین از آدمهای اولیس.

۲۴) Mrs. Dalloway، از رمانهای معروف ویرجینیا وولف (Virginia Woolf)، رمان نویس انگلیسی (۱۸۸۲-۱۹۴۱).

که یکی از برجسته‌ترین و با نفوذترین نویسندگان قرن بیستم محسوب می‌شود. از آثار دیگر اوست: اتاق یعقوب (۱۹۱۷).

برج قانون (۱۹۲۷)، سالها (۱۹۳۱)، خیزابها (۱۹۳۱).

داستانهای هاکسلی^{۲۵}. ویرجینیا وولف صورتی از رمان پرداخته است که بسیار ظریف و دقیق است؛ هاکسلی با عاریت گرفتن بخشهای مختلف و به قالب ریختن آنها در چارچوب بیانی شخصی، صورتی بالبداهه به وجود آورده است. هر دو (مراد من در اینجا نویسنده خانم دالووی است نه نویسنده سفر به ییرون)^{۲۶} مانند جویس نویسنده رمان شخصیت هستند؛ آثار آنها توصیفی است نه دراماتیک؛ بینش آنها منوط به صحنه‌هاست نه توالیها. خانم دالووی ماهرانه‌ترین تصویر فضایی از زندگی در ادبیات معاصر است. روابطی که این زمان عرضه می‌دارد افقی است، منظوم روابط میان شخصیتها و مکانهای مختلف است نه روابط علت و معلولی در زمان حتی به خاطر آوردنهای گذشته صفت تصویری محض دارد؛ اینها صحنه‌های متفاوتی را به ذهن نمی‌آورند، بلکه حال را کامل و تمام می‌کنند. و هریک کیفیت همین روز تابستانی را در لندن دارند.

باری، با ذکر جویس، وولف، و هاکسلی فهرست نویسندگان معاصر انگلیسی که نوآوریهای پیامداری در ساخت رمان کرده‌اند، به پایان می‌رسد. آیا این جنبشهای نوآور موفق می‌شوند، و اگر موفق شوند در چه سبک و شیوه‌ای تبلور خواهند یافت؛ و دیگر اینکه چه عواملی در حیات اجتماعی، در بینش نویسندگان، و در اندیشه و احساسات عصر وجود داشته که مودی بدانها گشته است؟ این، همه پرسشهایی است که دنبال کردنشان احمقانه است، زیرا هیچ کس چیزی درباره آنها نمی‌داند. اما به نظر می‌رسد که اولیس و خانم دالووی، با سبکهای کاملاً متفاوتشان، بیشتر بر سنت محض هنری و زیبایی‌شناختی داستان نویسی منثور قرار دارند تا آثار نویسندگان نسل پیشین، یعنی نسل به وجود آورنده رمان دوره‌ای. «مفهوم و اندیشه‌ای» که اینان از زندگی وصف می‌کنند، اگر بازگردیم به سخن رامون فرناندز «به گونه‌ای ملموس و واقعی به نمایش

۲۵) Aldous L. Huxley، رمان و مقاله‌نویس انگلیسی (۱۸۹۴-۱۹۶۳). میان سالهای ۱۹۲۰ و ۱۹۳۰ در فرانسه می‌زیست و بیشتر آثار گرانتقد خود، از جمله دنیای جدید متهور (۱۹۳۲)، را در آنجا نوشت.

۲۶) Voyage out، رمانی از ویرجینیا وولف.

درمی‌آید و چنان القا می‌شود که گفتی یکسره مشهود و مرئی بوده است.»! تصویر را «اندیشه تعیین» نمی‌کند، و حتی به‌رغم عقاید جیمزجوئیس، «بر طبق یک خط انتزاعی و آرمانی تعیین نمی‌شود.» این دو رمان بازگشت غیرمستقیم به شیوه تخیلی محض است، و در عکس العمل علیه رمان دوره‌ای، به‌طور ناخودآگاه، از یک صورت سنتی قدیم‌تر تکامل پیدا کرده است.

ماقیلاً به اینجا رسیدیم که هدف عمده طرح در رمان شخصیت به صحنه آوردن و در جنب و جوش واداشتن اشخاص مختلف است. باری، اگر چنین باشد، این نوع طرح تنها وقتی به عنوان یک شیوه ادبی عمده توجیه پذیر است که بتوان ثابت کرد قهرمانان و شخصیت‌هایی که معرفی می‌کند واقعی هستند. این کار را ما هنوز نکرده، و تنها در این باب به این توافق رسیده‌ایم که چنین شخصیت‌هایی ایستا هستند؛ و هدف رمان نویس، این انحراف از واقعیت را توجیه پذیر می‌سازد. اما اگر شخصیت‌ها از این لحاظ هم حقیقی نباشند، این انحراف از واقعیت صرفاً یک تدبیر زیرکانه به شمار می‌آید. شاید تقرب ما به این مسئله، به بهترین صورت، از طریق برخی از ملاحظات ای.ام. فورستر در کتاب جنبه‌های رمان میسر باشد.

دانشمندان اقتصاد سیاسی برای آنکه بتوانند با تقاضای یک نظام اجتماعی در حال تغییر و اندیشه متحول قرن هیجدهم روبه‌رو شوند، انسان اقتصادی را اختراع کردند. به همان طریق، و در همان اوان، رمان شخصیت اندیشه انسان اجتماعی را رواج داد. انسان اقتصادی یک اندیشه انتزاعی محض است، و در انسان اجتماعی نیز صبغه‌ای از انتزاع وجود دارد. وی را می‌توان صورتی خیالی دانست که هر انسانی، خودآگاه یا ناخودآگاه در سازوار ساختن خویش با اجتماع، از خود می‌آفریند؛ شخصیتی که وی می‌خواهد در نظر اعضای هم طبقه خویش داشته باشد، یا منش او می‌خواهد وی دارای چنان شخصیتی باشد، یا بخشی از این و بخشی از آن. این صورت خیالی اجتماعی،

چون عجولانه نگریسته شود، فقط یک «نما»^۱ به نظر می‌رسد؛ با وجود این، چنان می‌نماید که جنبه و وجهی از دارنده خود هست، حتی وقتی که شبیه او به نظر نمی‌رسد. همه او نیست، اما تمثالی حقیقی از اوست. آن بخشی از اوست که رمان شخصیت در «پیش صحنه» قرار می‌دهد.

می‌توان چنین انگاشت که این همان شخصیتی است که فورستر «مسطح» می‌خواند، در مقابل «گرد». وی می‌گوید: «در قرن هفدهم شخصیتهای مسطح را خنده‌دار، گاهی نیز تپیک و گاه کاریکاتور می‌نامیدند. در نابترین صورتشان، اینها برگرد یک فکر و اندیشه واحد یا یک صفت واحد ساخته می‌شوند؛ وقتی بیش از یک عامل در آنها باشد، به آغاز یک منحنی می‌رسیم که به شخصیتهای گرد منتهی می‌شود. شخصیت واقعاً مسطح را می‌توان با یک جمله بیان کرد، مانند «من هرگز آقای میکابر را ترک نمی‌کنم.» این خانم میکابر است، این اوست که می‌گوید آقای میکابر را ترک نمی‌کند؛ و براستی نمی‌کند، و اینچنین است او.» فورستر به مزایایی که شخصیتهای مسطح دارند اشاره می‌کند، و می‌گوید: «هروقت وارد صحنه می‌شوند به آسانی شناخته می‌شوند.» و بعداً هم «خواننده به آسانی آنها را به یاد می‌آورد»؛ این مزایایی است تصادفاً متعلق به تصورات اجتماعی مردم از خودشان، و متعلق به چیز دیگری درباره آنها نیست. وی می‌افزاید: «یک شخصیت مسطح که جدی یا تراژیک باشد، محتملاً مایه دردسر است. هر بار که وارد می‌شود فریاد برمی‌آورد: «انتقام!» یا «برای بشریت از قلبم خون می‌ریزد.» یا جمله ورد زبانش، هر چه می‌خواهد باشد؛ دل ما فرو می‌ریزد. در یکی از داستانهای یک نویسنده معاصر که پیرامون یک کشاورز اهل ساسکس دور می‌زند، کشاورز می‌گوید: «من آن جگنزار را باید شخم بزنم.» جگنزار حاضر و کشاورز هم حاضر است؛ او می‌گوید که آن را شخم می‌زند، اما گفته او مانند این گفته نیست که من هرگز آقای میکابر را ترک نمی‌کنم؛ زیرا ما از لجاجت و پافشاری او چنان عذاب می‌کشیم که اهمیت نمی‌دهیم موفق به شخم زدن آن می‌شود یا نمی‌شود.»

1) facade

اما این تبیین و توضیح رضایتبخشی نیست، یا اینکه اصلاً و ابداً توضیح و تبیینی نیست. مسئله این است که چرا جمله «من آن جگنزار را شخم می‌زنم» با تکرارش ما را کسل می‌کند، و جمله «من هرگز آقای میکابر را ترک نمی‌کنم» نمی‌کند. دلیلش، از قرار معلوم، این است که جمله خانم میکابر از تصوّر و تمثال اجتماعیش در داستان سرچشمه می‌گیرد، و این گفته با آنکه قالبی و «کلیشه‌ای» است یک زن واقعی را به ما نشان می‌دهد؛ و حال آنکه، کشاورز ساسکسی بر آن است که قلب خود را به ما نشان دهد، و به عوض، تمثال اجتماعی خود را، بی‌آنکه نویسنده از آن گاه باشد، به ما نشان می‌دهد. بنابر این، گفته او در جایش دروغ است، و حال آنکه گفته خانم میکابر به جای خود راست است. «انتقام»، «از قلبم برای بشریت خون می‌ریزد»، «من آن جگنزار را باید شخم بزنم» همه نمونه‌هایی از شوخ طبعی ناخواسته است؛ ولی جمله خانم میکابر چنین نیست. تفاوت واقعی میان آنها همین است.

تا اینجا شخصیت مسطح فورستر با شخصیت‌های نوعی و ایستای رمانهای دیکنز و ثکری تطبیق می‌کند. اما فورستر ظاهراً به این شخصیت مسطح علاقه‌ای ندارد؛ ارزش آن را پایین می‌آورد، و با این ادعا که بعضی از شخصیت‌های مسطح «گرد»ند به آن ظلم می‌کند. وی می‌گوید: «کنتس در رمان ایوان هرینگتن^۲»، مثال خوبی از این بابت عرضه می‌کند. بیایید خاطراتمان را از او با خاطراتمان از بکی شارپ مقایسه کنیم. ما به یاد نمی‌آوریم که کنتس چه کرده یا بر او چه گذشته است. آنچه روشن است شخص او و جمله‌ای است که همیشه با اوست، یعنی «با آنکه ما به پدر عزیزمان افتخار می‌کنیم، ولی باید خاطره‌اش را پنهان داریم.» همه شوخ طبعی سرشار او از همین سرچشمه می‌گیرد. او یک شخصیت مسطح، و بکی شارپ یک شخصیت گرد است. او نیز در پی تهذیب خویش است. اما او را نمی‌توان فقط در یک جمله خلاصه کرد، و ما او را در ارتباط با صحنه‌ها بزرگی که از آنها می‌گذرد، و چنانکه در عبور از آنها تغییر می‌یابد، به یاد می‌آوریم – به عبارت دیگر، ما او را به آسانی به یاد نمی‌آوریم، زیرا او گاه در اوج

2) Evan Harrington

است و گاه در حسیض و، مانند هر موجود انسانی دیگر، جنبه‌ها و چهره‌های مختلف دارد. اما فکر می‌کنید چندن از مردم با نظر فورستر دربارهٔ بکی موافق باشند؟ وی می‌گوید قهرمانان داستایفسکی «گرد»^۳ند؛ همینطور اما بوواری^۲، و انسان می‌تواند تصوّر کند که کاترین ارنشاو و آناکارنینا^۴ هم‌چنینند. اما در مقایسه با اینها بکی، با آنکه خیلی جدی تصویر شده است، با آنکه یک شاهکار است، مانند خانم میکابر مسطح است، و نیز مانند آقای پیکویک که فورستر زیرکانه درباره‌اش می‌گوید: «هر لحظه که از کنار به او می‌نگریم، وی را ضخیمتر از یک صفحهٔ گرامافون نمی‌یابیم.» انسان می‌تواند تصوّر کند که فورستر، در تشخیص شخصیت مسطح با معیار و آزمون خود، اندکی گمراه شده است. شکی نیست که بکی را با یک جملهٔ واحد نمی‌توان وصف کرد، اما می‌توان او را با چند جمله بیان کرد؛ و در نتیجه نسبت و قرابت او بیشتر با خانم میکابر است تا با آناکارنینا. او یک زن است، اما همچنانکه یک منتقد فرانسوی به گلایه گفته است نه می‌تواند شوری از خود نشان دهد و نه می‌تواند عشق بورزد. به اضافه، معیار فورستر برای شخصیت‌های گرد این است که «ما را به شیوه‌ای متقاعد کننده به تعجب وادارند»، که معیاری قابل تحسین است. «اگر هرگز ما را متعجب نسازند مسطحند. اگر متقاعدمان نسازند، مسطحند. اما وانمود می‌کنند که گردند. بی‌حسابی زندگی را با خود دارند – البته زندگی در میان صفحات کتاب را.» اما، بکی هرگز ما را آن اندازه متعجب نمی‌کند که به صورت یک شخصیت گرد درآید؛ او تقریباً از عامل بی‌حسابیهای عمدهٔ زندگی، از شور و التهاب، از تمایلات جنسی، تهی است.

پس از آنکه فورستر اینچنین «خالص و خلص» شخصیت مسطح رمان را مرخص می‌کند، برای آنکه این شخصیت را به‌طور متعادل در نظر آورید شاید بهتر آن باشد که فهرست کوتاهی از همهٔ شخصیت‌های عمدهٔ مسطح به‌دست دهیم. این فهرست شخصیت‌های زیر را شامل می‌شود: پارسن ادمز (که البته فورستر او را کنار می‌گذارد)،

۳) Emma Bovary، قهرمان کتاب معروف مادام بوواری، اثر گوستاو فلویر.

۴) Anna Karenina، نام قهرمان کتابی به همین نام از تولستوی.

پارتریج^۵، اسکوائر وسترن^۶، کومودور ترونیون^۷، لیسماهاگو^۸، بیلی نیکول جاروی^۹، دندی دینمونت^{۱۰}، دوگالد دالگتی^{۱۱}، آقای کالینز، میس بیتس^{۱۲}، بکی شارپ، کاپیتان کوستیگان^{۱۳}، میجر پندنیس^{۱۴}، جوسدلی، پکسنیف، سام ولز، دیک اسوایولر، سائیری گمپ، کیلپ^{۱۵}، خانم پویزر^{۱۶}، خانم پرودی^{۱۷}، روی ریچموند^{۱۸}، کیپس^{۱۹}، آقای پولی^{۲۰}، و فوجی دیگر که ذکر نامشان این صفحه را پر می‌کند. اگر ما اینها را کنار بگذاریم، تقریباً سه چهارم شخصیتها و قهرمانان رمانهای انگلیسی را مرخص کرده‌ایم، و نیز فرسنگها از انگلستان تخیل را، و فقط ناحیه فوق العاده کوچک اما واقعی را با اندک جمعیتی در اینجا و آنجا - خلنگزارهای یورکشر، وسکس، باربی جورج داگلس^{۲۱} - باقی گذاشته‌ایم. بنابر این، قهرمانان مسطح را به این آسانی نمی‌توان مرخص کرد. درحقیقت، فورستر پس از آنکه چنین می‌کند، متوجه می‌شود که اشتباهی در کار است. از این رو، خاطر نشان می‌سازد که «یک رمان، هرچند هم ساده باشد، هم به آدمهای مسطح نیاز دارد، هم به آدمهای گرد ... رمانهای دیکنز، از این بابت مثالهای خوبی هستند. اشخاص دیکنز تقریباً جملگی مسطحند ... تقریباً، هریک را می‌توان با جمله‌ای توصیف کرد؛ ولی، با وجود این، احساس ژرف انسانی شگرفی در آنجا موج می‌زند. شاید شور و سرزندگی عظیم خود دیکنز سبب می‌شود که شخصیتهایش اندکی به جنب و جوش در آیند و از زندگی او وام گیرند، و مثل آنکه زندگی از آن خود دارند به نظر رسند ... بخشی از نبوغ دیکنز در آن است که از اشخاص نوعی و کاریکاتورها - یعنی مردمی که به محض ورود مجدد به صحنه ما آنها را می‌شناسیم - استفاده می‌کند و، با وجود این، به نتایج و آثاری دست می‌یابد که مکانیکی نیست، و بینشی انسانی

- | | | |
|-----------------------------|------------------------|-----------------------|
| 5) Partridge | 6) Squire Western | 7) Commodore Trunnion |
| 8) Lismahago | 9) Bailie Nicol Jarvie | 10) Dandie Dinmont |
| 11) Dugald Dalgetty | 12) Miss Bates | 13) Captain Costigan |
| 14) Major Pendennis | 15) Quilp | 16) Mrs Poyser |
| 17) Mrs Proudie | 18) Roy Richmond | 19) Kipps |
| | | 20) Mr. Polly |
| 21) George Douglas's Barbie | | |

عرضه می‌کند که سطحی نیست. برای آنها که دیکنز را دوست ندارند، این دستاویزی بسیار عالی است. او می‌بایست بد باشد [ولی نیست]. و در حقیقت یکی از بزرگترین نویسندگان ماست، و موفقیت عظیم او، در به کارگرفتن آدمهای نوعی (تیپیک)، چنین به ذهن القا می‌کند که در شخصیت‌های مسطح شاید چیزهایی بیش از آنچه نقدنویسان سختگیر تصدیق می‌کنند وجود داشته باشد.»

یا بیش از آنچه خود فورستر هم تصدیق می‌کند، ممکن است وجود داشته باشد. فورستر می‌کوشد تا به ما بقبولاند که شخصیت‌های دیکنز با آنکه مسطحند زنده‌اند؛ یعنی سرزندگی عظیم خالق و آفریننده آنها سبب شده است که آنها «اندکی به جنب و جوش در آیند، و از زندگی او وام گیرند، و مثل آنکه زندگی از آن خود دارند به نظر رسند.» اما، از قرار معلوم، این امر درباره هر شخصیت تخیلی صادق است؛ این امر همان اندازه درباره دیمتری کارامازوف یا باباگوریو صدق می‌کند که درباره پکسنیف. بنابر این، در اینجا، شرط و شروط قائل شدن معنایی ندارد.

ما در یکی از فصول پیشین این کتاب به اینجا رسیدیم که نشانه یک شخصیت ناب، ایستا و ثابت بودن آن است؛ به عبارت دیگر، می‌توان «او را در یک جمله توصیف کرد» یا، اجازه بدهید بگوییم، در چند جمله. اگر رده‌بندی فورستر را به کارگیریم، نخست آنکه شخصیت ناب، یا نوعی، یا کمیک مسطح است؛ دوم آنکه شخصیت دراماتیک و متحول، گرد است. تا اینجا همه چیز واضح و روشن است. اما، با وجود این شخصیت‌های دسته اول «به نتایج و آثاری دست می‌یابند که مکانیکی نیست، و بینشی انسانی را عرضه می‌دارند که سطحی نیست.» این چگونه می‌تواند باشد؟

توضیحش آسان است. شخصیت مسطح، چون مسطح است، دوپهلو دارد. همه شخصیت‌های ناب، از جنبه صوری، به یک معنا، مصنوعی و ساختگی هستند. چیزهایی را تکرار می‌کنند که گویی راست است. شاید این چیزها زمانی راست بوده‌اند، اما مدتهاست که دیگر آن تازگی متقاعدکننده نخستین را ندارند و به صورت اموری عادی بیرون آمده‌اند.

هرکسی به این طریق بعضی از احساسها را، تا حدی خودبه‌خود، تکرار می‌کند، درست همان گونه که هرکسی بعضی از ایما و اشارات را که زمانی بالبداهه و همراه با شور و احساسات بوده است تکرار می‌کند. این تراکم و تجمع عادات است که به سائق طبایع یا به اقتضای عرف و عادت، هرانسانی را بالقوه موضوع شوخی و لطیفه می‌سازد. شخصیت مسطح، به‌طور بارز این عادت مجسم است.

شخصیت دراماتیک، نقطهٔ مقابلِ مردِ عادت است؛ همیشه استثناست. عادت را زیر پا می‌نهد، یا دیگران را وادار به پایمال کردن آن می‌کند، حقیقت را دربارهٔ خویش کشف می‌کند یا، به عبارت دیگر، تکامل می‌یابد و بسط پیدا می‌کند. طبیعت و سرشت واقعی خود را به نمایش می‌گذارد یا، در بهترین صورت، چیزی از خود را به نمایش درمی‌آورد که زمانی واقعی بوده است، اما حالا دیگر نیست. بنابراین، کلامی که از دهان شخصیت دراماتیک برون می‌آید حقیقتاً درست است، و حال آنکه لفظی که از دهان قهرمان رمان شخصیت بیرون می‌آید نمادین و حاکی از چیز دیگری است. با آنکه این نکته کاملاً روشن است، اما چند مثال آن را روشنتر می‌سازد:

وصیتنامهٔ مایکل هنچارد

من وصیت می‌کنم بر:

اینکه به الیزابت جین فارفره مرگ من خبر داده نشود، و مایهٔ اندوه او، از بابت من، فراهم نگردد.

و اینکه در زمینی که متبرک است دفن نشوم.

و اینکه از هیچ مأمور کلیسایی نخواهند که برای من ناقوس بنوازد.

و اینکه از هیچ‌کس خواسته نشود که به جسد من بنگرد.

و اینکه هیچ مویه‌گر و عزاداری پشت سر جنازهٔ من به تدفینم نیاید.

و اینکه گلی بر فراز گور من کاشته نشود.

و اینکه کسی مرا یاد نکند.
بر این وصایا با نام خویش اقرار می‌کنم.

این هم نمونه‌های دیگر:

تخم مرغها، حتی آنها هم دارای نتیجه اخلاقی خاص خود هستند. ببین
چطور می‌آیند و می‌روند! هر خوشحالی و لذتی موقتی است. ما حتی نمی‌توانیم
برای مدت زیادی بخوریم. اگر در نوشیدن مایعات بی‌ضرر زیاده‌روی کنیم استسقا
می‌گیریم، و اگر در نوشیدن مایعات محرک افراط کنیم مست می‌شویم. چه
اندیشه‌های تسکین دهنده‌ای.

بنابر این، چون من باید نتیجه بگیرم که تو در طرد کردن من از خود جدی
نیستی، پس این تصوّر را پیدا می‌کنم که تو با بلا تکلیف گذاشتن من می‌خواهی
عشق مرا به خود بیفزایی؛ همان کاری که شیوه همه زنان زیباست.

دماغه برتانیی یک جزیره است! شگفت‌آور است! – آن را روی نقشه به من
نشان بده. پس کاملاً حقیقی است. آقای عزیز، شما همیشه خبرهای خوب برای
ما می‌آورید. من باید بروم و به پادشاه بگویم که دماغه برتانیی یک جزیره است.
نقل قول آخر از یک کتاب تاریخ است، و بقیه نقل قولها از کتابهای داستان. به هر حال،
تفاوت میان نقل قول اول و بقیه نقل قولها شگرف است. مایکل هنجارد از ته دل سخن
می‌گوید، دیگران از روی عادت؛ و خواننده کاملاً از این آگاه است.

اما فورستر چنان می‌نویسد که گویی خواننده از این امر اطلاعی ندارد؛ گویی شخصیت‌های مسطح را آنجا گذاشته‌اند که ما را بفریبند، و خود داستان نویس آن طرف قضیه را نمی‌بیند. واضح است که مقصود وی نمی‌توانسته است فقط این باشد. با وجود این، یک چنین فرضی در پشت این ایراد بر شخصیت‌های مسطح وجود دارد. البته خانم میکابر همیشه می‌گوید: «من هرگز آقای میکابر را ترک نمی‌کنم»، و کنتس همیشه می‌گوید: «با آنکه ما به پدر عزیزمان خیلی افتخار می‌کنیم ولی باید خاطره‌اش را پنهان داریم.»؛ اما این همه مطلب نیست. به یک معنا، هردوی آنها، منظورشان همان چیزی است که بر زبان می‌آورند، اما به حد کافی دورویی در رفتار آنها وجود دارد که خانم میکابر واقعی و کنتس واقعی را، که مشخصات آنها در پشت صفحه نقش خورده است، بدرستی به ما نشان دهد. همچنین پکسینف همیشه می‌گوید: «چه اندیشه‌های تسکین دهنده‌ای!» اما مقصودش هرگز آن چیزی نیست که می‌گوید. باوجود این، همین «نما» و «ظاهر»، بدون هیچ دلالت و اشاره دیگر، آن شخصیت واقعی را که در زیر خود پنهان ساخته است، تلمیحاً به ما نشان می‌دهد. رمان دراماتیک بیشتر الهام و اشراق محض است؛ رمان شخصیت بیشتر حدسِ باطل ناب. پکسینف چنان کامل به صورت مسطح عرضه شده است که حتی اگر دیکنز هرگز او را به انجام عملی پست و شرارت‌بار و انمی‌داشت، ما می‌دانستیم که وی آدمی منافق و دو روست. «نقاب برداشتن» از چهره شخصیت‌های مسطح (که دیکنز بدان علاقه وافر داشت)، در حقیقت، هیچ‌وقت خوشایند نیست؛ مثل افشاکردن رازی است که همه از آن با خبرند. دیکنز با این عمل به کار پکسینف پایان می‌دهد؛ نقاب از چهره‌اش برمی‌دارد، و پس از آن، دیگر چیزی باقی نمی‌ماند. قالب و محتوا، هردو، ناپدید می‌شود. ثکری باهوش‌تر و عاقل‌تر از آن بود که زیاد دست به این کار بزند. بندرت نقاب از چهره شخصیت‌هایش برمی‌گرفت، زیرا می‌دانست که آنها همیشه بدون نقاب بوده‌اند.

پس، این است دلیل آنکه چرا شخصیت‌های مسطح را می‌توان «با یک جمله توصیف

کرد، ولی، با وجود این، احساس ژرف انسانیِ شگرفی در آنجا موج می‌زند.» اما فورستر حتی با گفتن این سخن، بازهم به‌طور غیرمستقیم، نسبت به شخصیت‌های مسطح بی‌عدالتی می‌کند. شکی نیست که جمله «من هرگز آقای میکابر را ترک نمی‌کنم»، همینکه ما خانم میکابر را شناختیم، او را در نظرمان مجسم می‌سازد. او برای ما زنده است، زیرا چیزهای بسیار دیگری هم با همان شیوه «من هرگز آقای میکابر را ترک نمی‌کنم» می‌گوید، زیرا خردمندی او در داشتن حساب موقعیت‌ها، خوشبینی بیهوده او، و خانواده همیشه روبه افزایشش، همگی، با آن جمله هماهنگی دارند. درواقع، حقیقت همجهت و تناسب و هماهنگی صفات و سجایا، شخصیت‌های مسطح را، به عنوان مخلوقات تخیلی، کمتر از شخصیت‌های گرد شگفت‌انگیز و به‌یادماندنی نمی‌سازد. شخصیت‌های مسطح کمتر از شخصیت‌های گرد حقیقی نیستند؛ فقط با آنها فرق دارند. آنها واقعی را در زیر چهره عادی به ما نشان می‌دهند. اگر واقعی را به ما نشان نمی‌دادند بی‌ارزش بودند، و از آن «احساس ژرف انسانیِ شگرف» اثری نبود. اما از آنجا که شخصیت مسطح تضاد همیشگی و ثابت میان واقعی و عادی را، میان آنچه واقعیت دارد و آنچه عادت شده است، آشکار می‌سازد، لاجرم باید این صفات را ثابت و تغییرناپذیر تلقی کند. اگر قدمی در راه تکامل و بسط برداشته می‌شد، این تضاد کلیت و عام بودن خود را از دست می‌داد.

واضح است که در تقسیم کردن رمان منثور به سه نوع یا سه بخش عمده، یعنی رمان شخصیت، رمان دراماتیک، و رمان وقایع‌نامه‌ای، ما مقولات و تقسیماتی را به کار برده‌ایم که در صورت دیگر ادبیات تخیلی نیز کاربرد دارند. از این کارگزاری نبوده است، زیرا قوانین تخیل، به لحاظ مختلف، خواه ماده کار نویسنده بیان منثور یا منظوم باشد یا صورت نمایشی و داستانی داشته باشد، یکی است. بدیهی است که رمان دراماتیک، از جنبه

ساختاری محض، با طبقه بزرگی قرابت و بستگی دارد، و آن، کل طبقه ادبیات نمایشی اعم از تراژدی و کمدی است، به اضافه مقدار زیادی از ادبیات حماسی و داستانی. در نمایش رسمی، صفات و سجایایی که ما برای رمانِ دراماتیک برشمردیم، به صورت ناب وجود دارد. محدود بودن به یک صحنه؛ تفرّد شخصیتها؛ تکامل بسط یابنده‌ای که به سوی پایانی پیش می‌رود؛ کشمکش و اختلاف؛ و حلّ مسئله و برطرف شدن اختلاف، همه در نمایش هست؛ همچنانکه در بلندیه‌های بادگیر یا در بازگشت بومی هست. «محدود بودن به یک صحنه» در مورد نمایش ممکن است مورد اعتراض قرار گیرد. البته در یک نمایش صحنه تغییر می‌کند. اما در پاسخ می‌توان گفت که ضرورت‌های ارائه نمایش، همه اهمیت و معنایی را که در تغییر نهفته است از آن می‌گیرد؛ ممکن است خنک‌کاری طوفان‌زده، صخره‌ای در نزدیک دور، یا کلیسیایی در صحنه نشان داده شود؛ ولی آنچه تماشاگر بر آن چشم دوخته، آن پهنه روشن کوچکی است که شخصیت‌های بازی در آن به تکرار می‌آیند و می‌روند تا سرانجام کشمکش و اختلافشان فیصله می‌یابد. در اینجا نیز، مانند رمان دراماتیک، صحنه همیشه بیش از یک صحنه معین خاص است؛ صحنه به معنایی نمادین است. خواه وحدت‌های ویژه نمایش رعایت شده یا نشده باشد، در حقیقت مفهومی از وحدت، که کاملتر از هر نوع وحدتی است که در دیگر هنرهای تخیلی می‌توان بدان نایل شد، در نمایش دراماتیک فراچنگ می‌آید. و این امر درباره تراژدی و کمدی نیز صادق است و، چنانکه دیدیم، رمان دراماتیک با این هردو قرابت و بستگی دارد؛ در بلندیه‌های بادگیر قرابت با تراژدی است، و در غرور و تعصب همبستگی با کمدی. بنابر این، اصطلاح دراماتیک، وقتی درباره رمان به کار رود، اصطلاحی کاملاً صحیح و درستی است.

چون به رمان شخصیت می‌رسیم، پیدا کردن رابطه آن با شعر یا ادبیات دراماتیک دشوارتر می‌گردد. به نظر می‌آید که رمان شخصیت، برخلاف رمان دراماتیک، یک صورت و فرم صرفاً منشور باشد. این تنها نوعی از رمان است که اگر به روی صحنه آورده

شود، همه معنای خود را از دست می‌دهد. بر صحنه آوردن بلندیهای بادگیر و شهردار کستربریج یا صومعه پارما^{۲۲} قابل تصور است، زیرا حرکت آنها را می‌توان در چند صحنه متحول متمرکز ساخت. اما برای تصاویر وسیع اجتماعی که در بازار خودفروشی و تام جونز پرداخته شده است، صحنه نمایش بسیار کوچک است؛ پهناوری و وسعت که صفت ممیزه آنهاست در اینجا از دست خواهد رفت. در شعر نیز، جز به تفاریق، قطعه‌ای در اینجا و قطعه‌ای در آنجا، ما نمی‌توانیم چیزی بیابیم که شباهت زیادی با رمان شخصیت داشته باشد. دیباچه قصه‌های کنتربری^{۲۳}، چند هجویه، و یک صحنه‌آرایی داخلی درخشان همچون گدایان دلشاد^{۲۴} شاید تنها موارد مشابهت باشد، اما در این میان چیزی به وسعت و فراخی تام جونز یا بازار خودفروشی یافت نمی‌شود؛ چیزی وجود ندارد که نسبت به رمان شخصیت در همان پایه قرار گیرد که تراژدیهای منظوم بزرگ نسبت به رمانهای بزرگ دراماتیک قرار دارد، از طرف دیگر، به رابطه میان رمان شخصیت با صورتهای نثر، مانند رسالات ادیسن، خاطرات، نامه‌ها، افاضات [منشآت]، که سابق بر این اصطلاحاً «حروف» خوانده می‌شد، اغلب اشاره شده است. اما رمان شخصیت در مسیر خود همه این سنتهای کوچک را طی کرده است، و اکنون از مجموع همه آنها مهمتر است. سنت رمان دراماتیک برمی‌گردد به تراژدی و حماسه، یعنی به قدیمیترین و بزرگترین سنت ادبیات تخیلی. و حال آنکه تنها در مراحل اخیر تحول است که رمان شخصیت به گونه یک صورت ادبی عمده و مهم بیرون آمده است.

از آنجا که رمان، اصلی چنین مختلط و فراخنایی چنین وسیع دارد، هرگونه تعمیمی درباره آن فقط بر بعضی از موارد خاص از صور دیگر ادبیات تخیلی قابل اطلاق است. اما همین قابل اطلاق بودن بر موارد جزئی، خود از محاسن این تعمیم‌هاست. زیرا هدف این بحث آن است که نشان دهد طرح رمان، مانند هر آفرینش تخیلی دیگر، ضرورتاً

۲۲) *La Chartreuse de Parme*، از رمانهای استدال، داستان‌نویس بزرگ فرانسوی (۱۷۸۳-۱۸۴۲) که سرخ و سیاه رمان مشهور دیگر اوست.

۲۳) *The Canterbury Tales*، داستان منظومی است به زبان انگلیسی کهن از جفری چاسر، شاعر انگلیسی (۱۳۴۲-۱۴۰۰).
24) *The Jolly Beggars*

جنبه هنری (شاعرانه) یا زیبایی شناختی دارد. صورتی خیالی از زندگی است نه فقط ثبت تجربه‌ها؛ اما از آنجا که یک صورت خیالی، و یک تمثال است، بناچار آن شرایطی را تنها مرعی می‌دارد که به کمال و کلیت و جهانشمولی این تمثال کمک می‌کند. و این شرایط هما نه‌است که من کوشیدم نشان دهم که خود را به نمودار ساختن اعمالی مقید می‌دارند که یا عامل مکان در آنها اولویت دارد یا عامل زمان. با نگرستن به زندگی در زمان یا در مکان، نویسنده می‌تواند روابط و ارزشهای پویا را در طرح خود بخوبی و در راستای پایان داستان تنظیم کند، و احساس مبهم و تصادفی و عارضی خود را از زندگی به صورت یک تصویر مثبت و یک قضاوت تخیلی تغییر دهد. ما همان اندازه حق داریم این قضاوت تخیلی را از زمان خواستار شویم که از تراژدی منظوم و حماسه. زیرا، رمان مانند اینها یک صورت هنری است، و الا چیزی نیست. اگر در بیشتر رمانها این تغییر شکل، این دگردیسی، صورت نمی‌بندد، ما می‌دانیم چه بیندیشیم؛ آنها ادبیات نیستند، فقط اعترافنامه‌اند. و باز اگر در رمان دوره‌ای نویسنده صرفاً به ترسیم تصویری از تغییرات معاصر در اجتماع خرسند است، بار دیگر ما می‌دانیم که حاصل کار او ادبیات نیست؛ ژورنالیسم و روزنامه‌نگاری است. البته تأثیر و نفوذ این شیوه بس عظیم است، و متزلزل ساختن اعتبار واقعیتهایی که تحقق یافته است کار آسانی نیست؛ و شاید فقط گذشت زمان بتواند آن را از موضع خویش، که نتایج سهمگینی برای ادبیات دارد، به موضع متواضعانه‌تری بلغزاند. اما، نقد ادبی باید تا آنجا که می‌تواند در این راه کمک کند. اخیراً مقدار زیادی تجربه‌های پریشان و گمراه‌کننده در صورت و فرم رمان به عمل آمده که بایستی از تعمق نومیدانه در متوسط بودن شیوه‌هایی که رمان در بیست و اند سال اخیر گرفتار آنها بوده است، ناشی شده باشد.

اگر بتوان نشان داد که این شیوه‌ها بر هیچ سنت ادبی و هنری استوار نیست بلکه فقط مد و باب روز است، واکنش در برابر آنها می‌تواند به صورت مؤثرتر، قاطعتر، و در عین حال ملایمتری بیرون آید.

□

واژه‌نامه
فارسی-انگلیسی

scheme	انگاره
prescience	پیش دانش
universality	جهانشمولی
Aristotelian middle	حد وسط ارسطویی
intermediate	در میانگی
choreographer	رقص نگار
Jamesian novel	رمان جیمزی
romance	رمانس
novel of action	رمان عمل
picaresque novel	رمانهای ماجرا جویانه
psychological	روانشناختی
rhythm	ریتم
aesthetical	زیبایی شناختی
form	صورت

plot	طرح
process	فرایند یا فراشه
thesis	فرضیه
law of necessity	قانون ضرورت
round	گرد
materialism	ماده گرایی
flat	مسطح
idea	مفهوم و اندیشه
movement	موومان (حرکت)
facade	نما
symbolism	نماد گرایی
make- believe	وانمود

(نمایه)*

اجاق و خانواده: ۱۲	آ
ادی اوچیل تری، شخصیت: ۲۱	آ. ای. شخصیت: ۹۵
ادیسن، شخصیت: ۲۲، ۱۱۰	آحاب، شخصیت: ۴۸، ۵۰، ۵۱، ۷۹
اروینگ، واشینگتن: پا ۷۰	آناکارینا: پا ۷
استاین، گرترو: ۳	آناکارینا، شخصیت: ۱۰۲
استرن، لاورنس: پا ۸، ۱۴	آنتیگون: ۳۳
استفن ددالوس، شخصیت: ۹۳-۹۵	آیونهو: ۱۱
استندال: پا ۱۱۰	
استین، مارکیز، شخصیت: ۱۵	ا
استیونس، رابرت لویس: پا ۸	
اسکات، سروالتر: ۱۲، ۱۴، ۲۱، ۲۲،	
۲۳، ۲۴، ۲۸	ابله: ۵۳-۵۸
اسکوایر وسترن، شخصیت: ۱۰۳	اتاق یعقوب: ۸۴، پا ۹۶

* این نمایه را خانم شکوه ذاکری تهیه کرده‌اند. از ایشان سپاسگزاریم. - ناشر.

اسمولت: ۱۴، پا ۱۶، ۱۷-۲۰، پا ۲۲، ۲۸، ۲۳	ب
اگدن هیث: ۴۸، ۴۷	باباگوریو، شخصیت: ۱۰۴
الکتر، پا ۳۳	باربی جورج داگلز، شخصیت: ۱۰۳
الیزابت بنت، شخصیت: ۲۸-۳۰، ۳۶	بارستشر: ۴۸
۳۹، ۳۷	بازار خودفروشی: ۸، ۱۳، ۱۴، ۱۶، ۲۷، ۲۵، ۳۷، ۴۰، ۴۱، ۴۵، ۴۷
الیزابت جین فارفره: ۱۰۵	۴۹، ۵۰، ۶۱، ۷۰، ۷۶، ۸۸، ۱۱۰
اما بوواری، شخصیت: ۱۰۲	بازگشت بومی: پا ۱۴، ۳۵، ۴۷، ۵۱
امیلیا سدلی، شخصیت: ۱۳	۱۰۹
اندرو، شخصیت: ۷۹، ۷۴	باغ آلبالو: ۳۳
اندرو فیروذر، شخصیت: ۲۱، ۶۰	باک مولیگان، شخصیت: ۹۵
انگلستان: ۴۷	بالزاک: ۸۶
اودیپ پادشاه: پا ۳۳	برتاینی، دماغه: ۱۰۶
اودیپ جبار: پا ۳۳	برج فانوس: پا ۹۶
اودیسه: ۹۳	برجهای بارچستر: ۸۵
اوریا هیث، شخصیت: ۶۲	برسفر: ۸۳
اوستاسیا وای، شخصیت: ۱۳، ۵۱، ۵۲	برلی، شخصیت: ۲۱، ۲۲
اوستن، جین: ۲۷، پا ۲۸، ۳۹	برنیس: ۳۳
اولیس: ۴، ۸، ۵۹، ۹۰-۹۶	برونته، امیلی: ۱۹، ۳۹، ۴۸، ۵۱، ۶۰
ایواندیل، شخصیت: ۲۱	۶۲
ایوان هرینگتن: ۱۰۱	برونته، ان: پا ۲۰، ۳۴
	برونته، شارلوت: پا ۲۰، ۳۴، ۳۵، ۶۳
	بکی شارب: ۱۳، ۱۵، ۳۷، ۳۹، ۴۰

- پیامها: ۸۶
- پیکیک، شخصیت: ۶۲
- بلندیهای بادگیر: ۵، ۷، ۱۴، ۲۷، ۳۵، ۳۹، ۴۵، ۴۷، ۵۰، ۵۲، ۵۷، ۵۸، ۷۳، ۷۶، ۸۶، ۱۰۹، ۱۱۰
- بلوم، شخصیت: ۹۳-۹۵
- بیلی جاروی/بیلی نیکول جاروی: ۲۳، ۱۰۳
- بینگلی، شخصیت: ۲۹، ۳۰، ۳۶، ۳۷
- ت
- تاریخچه معروف دکتر فاستوس: ۹-۱۰
- تام جونز: ۷، ۱۶، ۱۸، ۲۲، ۲۵-۲۷، ۴۷، ۸۶، ۱۱۰
- ترالپ: ۱۴، ۴۸
- تریلاونی، شخصیت: ۱۱
- تریسترام شاندی/زندگی و عقاید تریسترام شاندی: ۷، ۵۸
- تس دوربر ویلیانی: ۵۲
- تصویر هنرمند در جوانی: ۸۴
- تلاش: ۸۴
- تلماخوس (تلماک): ۹۳
- تولستوی، لیف نیکولایوچ: ۷۰، ۷۲، ۷۵، ۷۶، ۷۹، ۸۴، ۸۵، ۹۰، ۹۱
- ۱۰۲؛ رمانهای: ۶
- پ
- پارتریج، شخصیت: ۲۳، ۱۰۳
- پارسن ادمز: ۲۲، ۵۸، ۱۰۲
- پارک منسفیلد: ۲۷
- پارفن، شخصیت: ۵۴، ۵۵
- پرودی، شخصیت: ۱۰۳
- پروست، مارسل: ۶، ۷، ۹۰، ۹۱
- پسران و عاشقان: ۸۳
- پترزبورگ: ۵۴، ۵۵
- پکسنیف، شخصیت: ۲۳، ۶۲، ۱۰۳
- ۱۰۴، ۱۰۷
- پولی، شخصیت: ۱۰۳
- پویزر، شخصیت: ۱۰۳

ث

نکری: ۳، ۱۳، ۱۹، ۲۲، ۲۴، ۲۷، ۳۴، ۳۵، ۳۹، ۴۰، ۴۸، ۴۹، ۶۲، ۷۰، ۸۸-۹۰، ۹۳، ۱۰۱، ۱۰۳، ۱۰۷

جین ایر: ۳۴، ۳۵

جین بنت: ۲۹، ۳۰

جینی دینز، شخصیت: ۲۱

ج

جان اگلیتن، شخصیت: ۹۵

جزیره گنج: ۷، ۱۱، ۱۲، ۱۶

جعبه سیمین: پا ۸۴

جنايات و مکافات: ۷

جنبه‌های رمان: ۲، ۹۹

جنگ و صلح: پا ۷، ۶۹-۷۲، ۷۴، ۷۶

۸۰، ۸۴، ۸۵، ۹۲

جود گمنام: ۳۳

جورج آذربورن، شخصیت: ۱۴

جوزف اندریوز: پا ۲۲

جوزف پیر، شخصیت: ۴۵، ۶۰

جوسدلی، شخصیت: ۱۵، ۱۰۳

جوناس چزلویت، شخصیت: ۲۳

جوئیس، جیمز: پا ۸۳، ۹۰، ۹۲، ۹۳

۹۵، ۹۷

جیمز، هنری: ۲-۷؛ رمان، ی: ۴-۷

چ

چاسر، جفری: ۱۱۰

چخوف، انتون پاولوویچ: پا ۳۳

خ

خانم دالوی: ۹۵، ۹۶

خانواده نیوکام: ۳۵

خانه‌ای با کرکره‌های سبز: ۴۱

خیزابها: پا ۹۶

د

دابین، شخصیت: ۱۵

داجر نیرنگباز، شخصیت: ۶۲

دارسی، شخصیت: ۲۸-۳۰، ۳۶، ۳۷

۳۹

داستان فورسایت: ۸۴-۸۶، ۸۸

- داستانهای درایسر: ۸۴
 داستایفسکی، فیودور میخایلوویچ: ۵۳، ۵۴-۵۸، ۱۰۲
 داگلس [براون]، جورج: پا ۴۱
 دامبرتن شر: ۱۷
 دختر عموبت: ۸۶
 در جستجوی زمان از دست رفته: پا ۷، ۶
 دندی دینمونت، شخصیت: ۱۰۳
 دنیای جدید متهور: پا ۹۶
 دوبلن: ۹۳-۹۵
 دوگالد داگلتی، شخصیت: ۱۰۳
 دوما، الکساندر: پا ۸، ۲۲
 دور: ۱۰۹
 دیک اسوایولر، شخصیت: ۶۲، ۱۰۳
 دیکنز: ۴، ۱۴، پا ۱۶، ۲۳، ۲۴، ۲۸
 ۶۰-۶۲، ۸۹، ۱۰۱، ۱۰۴، ۱۰۷
 دیتمری کارامازوف، شخصیت: ۱۰۴
 دین، خانم، شخصیت: ۱۴۵
 دیوید کاپرفیلد: ۶۰
 راب روی: ۲۲، پا ۲۳
 راگوبین، شخصیت: ۵۴-۵۸
 رامون فرناندز، م: ۸۶-۸۹، ۹۷
 راودن کراولی، شخصیت: ۱۳
 روچستر، شخصیت: ۳۴
 رودریک راندم، شخصیت: ۱۷، ۱۸
 رودریک راندم: ۱۶، ۱۸، ۴۱
 روی ریچموند، شخصیت: ۱۰۳
 ریپ ون وینکل، شخصیت: ۷۰
 رید، چارلز: پا ۱۲
 ریشلیو، شخصیت: ۲۲
 زن، روزنامه: پا ۴۸
 زنان تراخیس: پا ۳۳
 ژ
 ژید، آندره: ۹۱
 س
 ساسکس: ۱۰۰، ۱۰۱
 سامولز، شخصیت: ۶۲
 سایی گمپ، شخصیت: ۶۲، ۱۰۳
 سرپیت کراولی، شخصیت: ۱۵
 ۳۷-۳۹، ۴۷
 سرتابی/عموتابی: ۲۷، ۶۰، ۶۱

- ص
- صومعه پارما: ۱۱۰
- ع
- عتیقه فروش: ۲۲
- عروس لامرور: ۲۲
- عموانیا: ۳۳
- غ
- غرور و تعصب: ۲۷، ۲۹، ۳۱، ۳۶، ۳۹، ۴۱، ۱۰۹
- ف
- فالسٹاف، شخصیت: ۲۷، ۶۰، ۶۱
- فاوست: ۹
- فایوتانز: ۴۸، ۴۹
- فلوبر: ۵، ۱۰۲
- فن داستان نویسی: ۱
- فورستر، م: ۲، ۳، ۵-۸، ۱۴، ۳۳، ۳۴
- ۹۹-۱۰۴، ۱۰۷، ۱۰۸
- سرخ و سیاه: ۱۱۰
- سریال کلی هنگر: ۴۸
- سفرا، هنری جیمز: ۵-۷
- سفر به بیرون: ۹۶
- سکه سازان: ۹۱
- سوفوکلس: ۳۳
- سه تفنگدار: ۷، ۲۳
- سه خواهر: ۳۳
- سیلور، شخصیت: ۱۱
- ش
- شاهزاده پتر، شخصیت: ۷۲، ۷۴
- شاهزاده موشکین: ۵۳-۵۶، ۵۸
- شاهزاده هنری: ۶۰
- شعور و حس تشخیص: ۲۷
- شکسپیر: ۶۰، ۶۱
- شهردار کستربریج: ۴۷، ۵۲، ۱۱۰
- «شهرزاد، یا آینده رمان انگلیسی»: ۲
- شیپ شانک، لیدی، شخصیت: ۱۵

فیلدینگ: ۱۴، ۱۸، ۲۲، ۲۵، ۲۷ کومودور ترونیون، شخصیت: ۱۰۳

کوینز کراولی: ۴۹، ۷۰

کیپس، شخصیت: ۱۰۳

کیلپ، شخصیت: ۱۰۳

ق

قصه پیرزنان: ۴۸، ۸۰

قصه‌های کنتربری: ۱۱۰

گ

گالزورزی: ۸۴، ۸۵، ۸۸، ۸۹

گدایان دلشاد: ۱۱۰

گوته، یوهان ولفگانگ: ۹

ک

کاپیتان کوستیگان، شخصیت: ۱۰۳

کاترین اکاترین ارشاو: ۱۴، ۳۵، ۴۰، ۵۰

۵۲، ۵۷، ۵۸، ۷۲، ۷۳، ۷۶، ۱۰۲

کاراتر، جان: ۲-۴، ۶

کارمن: ۳۲

کالب بالدرستون: ۲۱

کالینز، شخصیت: ۲۸، ۵۸، ۶۱، ۱۰۳

کدی هدریگ، شخصیت: ۲۱-۲۳، ۵۸

کستربریج، شخصیت: ۴۷

کلایم یوبرایت: ۵۱، ۵۲

کلیور هاوس، شخصیت: ۲۱، ۲۲

کلی هنگز: ۸۴، ۸۶

کنت مونت کریستو: ۲۲

کولومبا: ۳۳

ل

لانگ، خانم، شخصیت: ۲۹

لاورنس، د. ه: ۸۳

لندن: ۴۶، ۶۲

لوبک، پرسی: ۱، ۲، ۶، ۷، ۶۹، ۷۰، ۷۴

۷۶، ۷۷، ۸۴

لیدی فارینتوش، شخصیت: ۳۵

لیسماهاگو، شخصیت: ۲۲، ۵۸، ۱۰۳

لیون: ۵۳

- م
- ماجرای هری ریچموند: ۲۵
 مادام بوواری: پا ۱۰۲
 مار بالدار: پا ۸۳
 مارتین چزلویت: ۲۴، ۲۳، ۱۶
 مارتین چزلویت، شخصیت: ۲۳
 مارک تاپلی، شخصیت: ۲۴
 مارول: ۵۹
- ماکیاولی جدید: ۸۸، ۸۵، ۸۴
 مایکل هنجارد، شخصیت: ۱۰۵، ۷۹
 ۱۰۶
 مردیث، جورج: پا ۲۶
 مرگ و میرکهن: ۲۵-۲۳، ۲۰، ۱۶، ۱۲
 ۸۶
 مریمه: قصه‌های ~: ۳۲
 مسکو: ۵۴
 معشوقه لیدی چترلی: پا ۸۳
 مفیستوفلس: ۹
 مکنزی، کامپتن: ۸۳
 ملویل: ۵۰
 موبی دیک: ۵۱، ۵۰، ۴۸، پا ۴۱، ۲۷
 موتاگوتیک، شخصیت: ۶۲، ۲۳
 مونتمری بلجیون: پا ۸۶
- میجر پندیس، شخصیت: ۱۰۳
 میدان راسل: ۷۰، ۴۹
 میس بیتس، شخصیت: ۱۰۳
 میکابر، شخصیت: ۵۸، ۶۰، ۶۲
 ۱۰۰-۱۰۲، ۱۰۷، ۱۰۸
- ن
- ناتاشا، شخصیت: ۷۸، ۷۲
 ناستازیا، شخصیت: ۵۴، ۵۶-۵۸
 ندرفیلد: ۲۹
 نیچه: ۵، ۳۲
 نیکولا، شخصیت: ۷۲، ۷۴، ۷۸
- و
- والپول: ۸۳
 وایتهد، پروفیسور: ۲
 وسکس: ۴۸، ۱۰۳
 وسکس، رمانهای: ۲۸، ۳۳، ۳۴
 ودرینگ هایتز: ۴۶
 ولز، هربرت جورج: پا ۴۸، ۸۵، ۸۸، ۸۹
 وولف، ویرجینیا: ۹۶

ویکتوریا، عهد: ۶۱
ویورلی، رمانهای: ۲۱

ه

هاتسپور: ۶۰
هاردی، تامس: ۲۷-۲۹، ۳۳، ۳۴، ۴۱،
۴۷-۴۹، ۵۱
هاکسلی: ۹۶
هامفری کلینکز: پا ۲۲
هنری چهارم: ۶۰
هنری مورتن، شخصیت: ۲۱
هومر: پا ۹۳
هیث کلیف، شخصیت: ۳۵، ۵۰، ۵۲،
۵۷، ۵۸، ۷۲-۷۳، ۷۶، ۷۸

ی

یورکشر: ۴۷، ۴۸، ۱۰۳

