داستان

در سپیده‌دم تاریخ، هنر، متاثر از طبیعت قهار، در چهرهٔ «نقش دست» متولد شد و در سپیده‌دم عصر جدید، رمان به دنیا آمد. طلوع عصر جدید، لحظهٔ اساسی در تاریخ اروپا و جهان بود. از ابتدایِ این عصر، انسان شالوده و مبنایِ همه چیز شد و دوران باززائی (Renaisense) و دوران تشخُص فرد پدیدار گردید.

نگاهی به دوران باززائی نشان می‌دهد که چگونه عبور از کلیت جامعهٔ بسته و تنهایِ روستائی به جامعهٔ باز شهری، تولید برای بازار (تولید کالائی)، و سوداگریِ رو به‌افزایش، عبور از سلطهٔ زهد و ورود به دورهٔ حضورِ «دُن کیشوت» را در جامعهٔ نوین ممکن ساخت. «دُن کیشوت»، مخلوق جاودان سروانتس، با سر و وضع طنزآمیز خود مُبَلغ چه بود؟ بی‌تردید او نمی‌توانست بردوش کشندهٔ ارزش‌های رسمیت یافته و آهارزدهٔ قرون وسطا باشد. او، به عنوان یک انسان، دیگر یک گوسفند از گلهٔ گوسفندانِ چوپان آسمانی (مسیح) نبود؛ بلکه، «شخص»ی بود تازه و

متشخص. مُبَلغ «انسانِ یابنده و نوخواه» و بیان‌گر «فرد».

از این پس، انسانی که پیش‌تر از این حق جستجوگری و دیگرخواهی‌اش به رسمیت شناخته نمی‌شد، در اندام تازه‌ای به نام «دُن کیشوت»، هم‌چون انسان ارزش‌مند و انسانِ موقعیت‌هایِ نو و بی‌مانند، ماندنی و رسمی شد. دُن کیشوت به همهٔ قرون پشت سر با نیش‌خند می‌نگریست و جهانِ پیشِ رو را با شوخ‌طبعی به‌بازی می‌گرفت. چیزی که پیش‌تر مجازات مرگ داشت؛ اکنون، به یمن رُمان مجاز اعلام می‌شد. دُن کیشوت، تنها، اعلام موجودیت «فرد» نبود؛ بلکه، به رسمیت‌شناختن حقانیت آن نیز بود. هر«فرد»، از این پس دارای «حق» بود. و، برای اولین بار، این «حق» توسط «رُمان» به جهان اعلام شد و انسانِ جنبده و جستجوگر به طور رسمی در ادبیات مورد احترام قرار گرفت.

به‌این ترتیب، «دُن کیشوت» تنها یک اثر ادبی نبود؛ بلکه، در شکل حقیقی‌اش، شکایت علیه گذشته و مانیفست دنیای نوینی بود که‌از پسِ سده‌ها نابسامانی و سیاهی برمی‌آمد. این جذبه و انگیزهٔ هنرمندانهٔ زندگی، سرآغازِ انقلاب و دگرخواهی بود. از این‌رو، «دُن کیشوت» حاصل حرکت انسان در روی‌دادها و سوداگریِ دنیای نو شمرده می‌شود. یعنی، داستان، همانا هنر نو و شعر زمانه نام می‌گیرد؛ یعنی شعر مدرن، شعر لحظه‌ها و شعر امروز؛ شعرِ عصر جدیدی که، انسان در آن، از گسترهٔ کلیات، به‌دورانِ کلنجار و کنکاش در خرده‌ریزِ زندگی عبور کرده‌است.

هرچند، با شعر، انسان از بالا به جهان می‌نگرد؛ اما، این مانع نمی‌شود که با داستان ذره بین را برندارد و در کوچه و خیابان درپی کشف حقیقت برنیاید.

به‌این ترتیب، بخش نوین ادبیات، یعنی «داستان»، بنا به‌انگیزهٔ بیانِ پایه‌دادها و ساختار جامعهٔ تازه تولد می‌یابد تا کمبود بیانیِ ادبیات (که تا این زمان به حماسه و شعر و حکایت و تراژدی محدود می‌شود) را جبران کند. دُن کیشوت، اثر جاودانهٔ سروانتس، مخلوق تازهٔادبی این عصر، یعنی داستان است. از این‌روست که، هیچ هنری در نقد جهان به پای داستان نمی‌رسد. حتی شعر، آن‌جا که خود را از پیرایه‌های ایهامی‌اش پاک می‌کند نیز چنین قدرت انتقادی ندارد.

در جهانِ پیش از داستان، در اجتماعات بستهٔ پیشین، قبل از آن‌که شهرنشینی خصلت عمدهٔ بسیاری از جوامع بشری شود، انسانِ روستائی، انسانی بود در نفس خود محدود. او که در تکه زمینش در دل کوه و بیابان به کشت و کار می‌پرداخت، عملاً در حین کار به دیگران نیاز نداشت. او، عمدتاً برای خود و خانواده‌اش و حداکثر برای ارباب و مصرف خانوادهٔ او تولید می‌کرد و سطح محدود و خودکفای تولید نیاز به حضور دائم در بازار مبادله را برایش به وجود نمی‌آورد. به عبارت دیگر؛ چون زندگیِ تولیدی با جمعیتِ عام مصرف‌کننده گره نمی‌خورد، به هماهنگی و یگانگیِ با جمعیت هم نیازی نبود. بنابراین، تماس گستردهٔ اجتماعی برای انسان روستائی جنبهٔ فرعی داشت و امری تفننی شمرده می‌شد و طبعاً، در سطح

گردهم‌آئی‌های کوچک و سنتی باقی می‌ماند و نمی‌توانست از محدودهٔ تنگ روستا فراتر برود. در چنین حالتی، چهرهٔ انسان در ادبیات و هنر که تقلید از آن، رفتارهای اجتماعی را تنظیم می‌کند، چهرهٔ نسبتا ماندگاری بود که در ذهنیت روستا، مانند بُتی بقا داشت و متاثر از سنت‌ها با تغییر آن نیز مخالفت می‌شد. در پوشش ادبیات این دوران، این چهره همانا جز کلی‌گوئی، نصیحت‌گرائی، پای‌بندی به عادت‌ها، گرایش به زهد و تقوای موجود در حماسه و حکایت و تراژدی و دوری از سوداگری و نفی سوداگری چیز دیگری نمی‌توانست باشد.

اما، در جامعهٔ شهری و با حضور در عرصهٔ پُر تنوعِ تولید برای بازار، انسان به دایره‌ای از مناسبات پیچیدهٔ اجتماعی قدم گذاشت که‌از بیخ و بُن با مناسبات محاصره شدهٔ روستائی تفاوت داشت. این مناسبات جدید، چنان گوناگون و گسترده بود که هر روزه به «چهرهٔ همگانیِ» انسان رنگی دیگر می‌داد و غفلت و بی‌خبری از آن به معنی دور افتادن از هویت اجتماعیِ نوین تلقی می‌شد. در جامعهٔ تازه، دیگر مانند گذشته پیوند و آشنائی مستقیم با عناصر تشکیل دهندهٔ اجتماع ممکن نبود. شهرها بزرگ‌تر از آن بودند که بشود کسی را در آن‌ها بازشناخت و انسان پر مشغله‌تر از آن که، در این شلوغی و گرفتاریِ بزرگ به شناخت مستقیم جمعیت اطرافش قادر باشد. بنابراین، انسانِ سوداگر و فردیت‌یافتهٔ نو، از زمینه‌هایِ «نَسَبیِ قومی» فاصله گرفت و در قالبِ کارکرد مناسباتی مانند زبان و فرهنگ، به

نوعی پیوند غیرمستقیم و انتزاعی با زمینه‌های «سَبَبیِ ملیتی» با دیگران دست زد.

باید دید که‌امر ارتباط، در این دنیایِ نو چگونه‌اتفاق می‌افتد. فرهنگ و دیگرِ عناصر پیونددهنده چگونه بین انسان‌هایِ از هم جدا ماندهٔ جامعهٔ گستردهٔ شهری پدید می‌آید و در میان این جمعیت بزرگ که دیگر نمی‌تواند با عناصر تشکیل‌دهندهٔ خود ارتباط مستقیم پیدا کند مشترک می‌شود؟ دیگر مانند آن‌چه در روستا پیش می‌آمد؛ «رابطهٔ مستقیم» بین آحاد انسانی در شهرهای بزرگ ممکن نبود. پس می‌بایست نوعی پیوند غیرمستقیم بین واحدهایِ اجتماعی برقرار می‌شد. این رابطه، به شدت پیچیده، چندگونه و انتزاعی بود و کمی دقت، نشان می‌دهد که به‌شکل کلی فقط از طریق رسانه‌ها تحقق پذیر است. انسانِ جامعهٔ نو، وسیله‌ای پیونددهنده‌ساخت که فقط از آنِ جامعهٔ شهری بود و اولین نشانهٔ این پیوندِرسانه‌ای همانا رُمان بود. رُمانی که در آن بازتاب روی‌دادهایِ جامعهٔ نو ممکن شد.

بدین‌سان، انسانی که‌از تاریکیِ قرن‌ها سلطهٔ تفکر سنگ‌شده بیرون پرید، دیگر خود را، نه در گسترهٔ اخلاق آسمانی و انتزاعیِ قرن‌هایِ سلطهٔ کلیسا؛ بلکه، در پهنهٔ یک زندگیِ تازه که دست‌آوردِ دگرگونیِ آن بود دریافت. یعنی در گسترهٔ دنیایِ نوین و در پهنهٔ داستان. در گسترهٔ تلاش و سوداگری و پهنهٔ پنداشت در واقعیتِ رخدادها.

ژرژدوهامل می‌گوید: «از دست رفتن قطعیت ارزش‌ها می‌تواند منجر به سردرگمی و نومیدی شود. در عین حال، ممکن است پایه و اساسی شود برای یک شک‌گرائیِ شفا بخش. درست با از میان رفتن همین قطعیت، و توافق همه جانبهٔ دیگران است که‌انسان به صورت فرد در می‌آید.» [۱]

او در گفتار دیگری می‌افزاید: «رُمان، فوران کنجکاوی در بارهٔ هستی بود و صدها نمود فردی پیدا کرد. این امر با سروانتس و رابله و دیدرو و استرن روی‌داد.» [۲]

به عقیده میلان کوندرا نیز: «همواره دو گرایش متضاد در قلمرو آزادی، فرد را تهدید می‌کند: از یک سو، نیهیلیسم کامل و از هم پاشیدن همه‌ارزش‌ها و از سویِ دیگر، رغبت بسیار به یک حقیقت تقسیم ناشدنی و انکارناپذیر. رُمان این مهم را به عهده گرفته‌است که‌از این قلمروِ غیرقطعی دفاع کند و تبدیل به بهشت خیالیِ افراد شود: بهشتی که در آن هیچ‌کس مالک حقیقت نیست، اما هرکس این حق را دارد که فهمیده شود.» [۳]

بدین‌سان رُمان به‌دنیا آمد و گذر دگرگون‌پذیر خود را آغاز کرد. با کمی دقت، می‌توان دریافت که در این هنر نو، چه تفاوت ماهوی با نمونه‌هایِ پیشین نثر ادبی، مانند حکایت و تراژدی وجود دارد و در گسترهٔ ساختاری، دگرگونی‌ها چگونه خود می‌نماید.

*

مختصات حکایت

حکایت، نوعی ادبی‌بودن اجباری را در درون دارد که آن‌را ساختگی می‌کند. حکایت، از این نِگر، بسا به شعر نزدیک است؛ ولی، بیش از آن‌که شعر باشد شعار است. چون به هیچ‌شکل، غنا و عاطفه و ساختارِ شعری ندارد. چارچوب سنتی و ادبی‌بازی حکایت، از نزدیک شدنش به حس جلوگیری می‌کند و بیشتر در رویهٔ کلماتِ چکیده و رهنمودِ اخلاقی باقی می‌ماند و هم‌چون شعار و گفتار نمود می‌یابد.

*

روی‌داد در حکایت

در حکایت، روی‌داد، اتفاقی ست و نقشی از زمان و مکان به خود نمی‌گیرد؛ یعنی می‌تواند پیش‌بیاید یا پیش نیاید. روی‌داد در حکایت، بیشتر انگیزه‌ای برای زدن «حرف» است و فضای آن، علیت، کردار و جای‌گاه ویژهٔ شخصیت و بسیاری عوامل دیگر را حذف می‌کند و با نمونه‌هائی که در زندگیِ واقعی موجود است هماهنگی ندارد و کلیت یک

اندیشه و ایدهٔ پیوسته با مسائل روز را نمی‌سازد. یعنی، هر کلِ حکایتی، متعلق به همهٔ زمان‌ها و جای‌گاه‌ها و انسان‌ها ست و پیوندی هماهنگ با شرایط تاریخی در آن نیست. آدم‌های حکایت، اکثراً یا خوب، یا بدِ مطلق هستند و نمی‌توان در آن‌ها چیزی دید که با شرایط تاریخیِ ایجاد اثر بخواند.

در داستانِ نوع رمانتیک نیز که از حکایت فاصله‌ای کیفی ندارد، موضوع، فوری‌تر از خصلت داستانی، غیرواقعی می‌شود. در این نوعِ ادبی، ما می‌توانیم پی‌ببریم که در آن، کسی با ما «حرف» می‌زند تا این‌بار نه یک حرف کلی؛ بلکه، احساسی شخصی را در ما بیدار کند. ولی باز این احساس ارائه شده با خو و خصلت واقعی از زمین تا آسمان تفاوت دارد؛ چرا که پدیده‌ای است رسمی و قالبی و متاثر از اخلاق و داده‌های کهن. امروز، کمتر کسی، خطابی مانندِ«آی محبوب من!» و دیگر احساسات الگو شدهٔ رمانتیسم را باور می‌کند. این لحن بیشتر، حماسی و تراژیک است. یعنی، قبل از آن‌که‌احساسی توسط این کلمات در مخاطب پدیدآید می‌توان به کوشش نویسنده برای ایجاد این «احساس» پی‌برد. و به‌این وسیله چه بسا حس، قبل از آن‌که در مخاطب ایجاد شود ضدخود را در او پدید می‌آورد. احساس موجود در اثر رمانتیک نیز، مانند تمام زمینه چینی‌های شعر و حکایت از ابتدا حامل یک «پیام» است.

*

ایده در حکایت

در حکایت، طرح و پِی‌رنگ از بالا می‌آید و چیزی غیر از آن‌چه از پیش تعیین شده‌است در ساختار روی‌داد آن نقش ندارد. یعنی آن‌چه قرار است به مخاطب منتقل شود چیزی بیرونی است که‌از ابتدا در پیلهٔ گونه‌ای ادبی‌بازی قالبی و احساساتی پیچیده شده‌است. اما در داستان، برخلاف حکایت، نویسنده، ایده‌ای از پیش ارائه نمی‌دهد. داستان به پیش می‌رود و تا پایان نیابد مشخص نمی‌شود که پیام، هدف و ایدهٔ نهفته در آن چگونه و چیست. در پایان داستان هم به زحمت می‌توان به چگونگیِ شکل‌گیری ایده در درازای آن پِی برد. زیرا ایده، به‌کندی و در بافت رویدادها و در تار و پود داستانی پدید آمده‌است. یعنی بدون آن رویدادها، یک ایده نمی‌توانسته‌است شکل بگیرد. در داستان، پیش از پرورش داستان، نمی‌توان شکل حقیقیِ ایده را دریافت. ایدهٔ اولیه «در ذهنیت نویسنده» وجود دارد و نویسنده با آن نیت و حرکت می‌کند؛ ولی این ایده بسیار کلی است و چه بسا با آن‌چه در درازای داستان ساخته می‌شود تغییر می‌یابد. پیش می‌آید که همین‌که ایده با «روی‌داد» درآمیزد، تغییر می‌پذیرد و شکل و شمای اولیه‌اش را از دست می‌دهد و حتی تغییر ماهیت می‌دهد.

بروخ در بارهٔ رمان می‌گوید؛ «رمان نویس اهمیت زیادی برای ایده‌های خود قائل نیست. او یک کاشف است که کورمالانه می‌کوشد تا جنبهٔ

ناشناخته‌ای از وجود را آشکار کند. او مسحور رأی و آوای خود نیست؛ بلکه مسحور شکلی است که دنبال می‌کند و تنها شکل‌هائی که به خواست‌های رویائیش پاسخ می‌دهند جزئی از اثر اویند.»[۴]

یعنی در داستان، برخلاف شعر و حکایت، ساخت و فرم با ایده نمی‌آید. این ساخت و فرم، بر حسب آن‌که چه‌نوع روی‌دادی در داستان پیش برود شکل می‌گیرد. و چه بسا که نویسنده از ابتدا نمی‌داند که در داستان او حتی، چه رخ خواهد داد. گذر این روی‌دادهای پیش‌بینی نشده، خود حتی، سازندهٔ ایدهٔ داستانی است. یعنی، برخلاف «کلیت» شعر و حکایت که همه چیز در خدمت بیان، تزئین، تجسم و تفسیر ایده و پیام نخستین است، این، سیر روی‌دادها ست که پیام و ایده را در داستان می‌سازد. این، منطق برخوردها، شخصیت‌ها و روی‌دادها ست که مفهوم رُمان را دستِ آخر و پس از پایان یافتن رُمان شکل می‌دهد. از این نظر، رمان به سینما نزدیک می‌شود و به ناچار از شعر و تئاتر فاصله می‌گیرد.

نویسندهٔ داستان، همه نوع ترفند و تخیل به کار می‌برد و آدم‌های رُمان از پیچ و خم بسیار می‌گذرند تا اثر، از خلال همهٔ آن‌ها بتواند مضمون نهائی خود را کوک کند. نویسنده، موضوع را لِفت ولعاب می‌دهد و چنان پندارهای اولیه را دست‌مالی می‌کند که گوئی، آخر سر، پندار و نیتی در کار نبوده و یا اگرهم بوده، کاملاً تغییر یافته است. این ایده، در درازای شکل‌گیری و خلق اثر بالا و پائین می‌رود، پیرایه می‌گیرد، شکل عوض

می‌کند و در شرایط گوناگون آزموده می‌شود تا عاقبت تار و پود درونیِ آن، گوهر نابش مشخص شود. یعنی کلمات، روی‌دادها و ساختمان اثر، هر یک، دیگر خودشان به تنهائی نیستند؛ آن‌ها کنار هم، نه تنها روی ایده، اشخاص، روی خودشان هم اثر می‌گذارند و نقش‌های دیگری، از جمله «ایده»ای، می‌پذیرند. ساختار داستان هم در سیر روی‌دادها و به سبب آن‌ها شکل می‌گیرد. هر روی‌داد جدید، به سببی که اثر لازم دارد روی‌می‌دهد و عنصری ست که خود، چارچوب ایدهٔ مورد نیاز اثر را بازمی‌سازد. به همین دلیل هم هست که روی‌دادها و موقعیت‌ها خود را به‌نویسندهٔ رمان تحمیل می‌کنند. نویسندهٔ رمان در طول زمان نگارش، خود نیز مانند شخصیت‌های قصه‌اش می‌آموزد، تاثیر می‌گیرد و افکارش را دست‌کاری می‌کند. این‌جا ست که داستان، همانا هنر دوران جدید و هنر تنوع فردیت است که واقعیت را به تَبعِ خود رنگارنگ و خصوصی می‌نماید. داستان، ادامهٔ هدایت شدهٔ روی‌داد است. داستان، در نبرد خود با عناصر واقعیت و دخالت در آن‌ها واقعیتی نو پدیدمی‌آورد؛ واقعیتی که‌از واقعیت اصلی به حقیقت نزدیکتر است: پالوده شدهٔ واقعیت است و خواننده، در پایان داستان است که به اثر برمی‌گردد و یک‌بار دیگر آن‌را مرور می‌کند و در درون آن به دنبال «چیزی که گفته شده» می‌گردد. این‌جا، در داستان، پیام، آن‌قدر تغییر می‌کند که دیالکتیکِ تبدیل و تَبَدل پیدا می‌شود.

*

روی‌داد در داستان

سروانتس، در «دُن کیشوت»، برای اولین بار، روی‌داد را به چیزی تبدیل می‌کند که بر خلاف پیشینهٔ حماسی و حکایتی و تراژیک، نقشی مجرد و فرعی بازی نکند؛ بلکه داستان را به مرحلهٔ کیفیِ دیگری گذر می‌دهد. در داستان، روی‌داد نقش ساختاری و هویتی به خود می‌گیرد و تزئین و یا محملی برای حرف دیگری که خارج از خودش نیست. روی‌داد، همه چیز، نه تنها ایده و نتیجهٔ داستان؛ بلکه شخصیت‌ها را تغییر می‌دهد. روی‌داد، تنها نقش پیش‌بَرندهٔ موضوعی ندارد؛ بلکه نقش ساختاری در گستره‌های گوناگون بازی می‌کند. پدیدآوردن فضا، شخصیت و رمز و راز داستان را نیز رقم می‌زند. چگونه می‌توان یک روی‌داد را که یک انسان در پیش‌بُرد آن نقش بازی می‌کند و به تَبَعِ پیش‌آمدنش، صفت‌های گوناگون (پرداخت شخصیتی) به خود می‌گیرد را نقشی تک‌چشم‌انداز تصور کرد؟ هنری جیمز در «هنر داستان» می‌گوید: «مگر شخصیت چیزی جز آن ست که روی‌دادِ داستان تعیین می‌کند؟ و مگر روی‌داد چیزی جز بیان و تصویر اشخاص داستان می‌تواند باشد؟»[۵]

نه تنها حادثه و علیت؛ بلکه، ترکیب دل‌خواه آن‌ها نیز ماهیت و هدف داستان را بازسازی می‌کند. درحالی‌که در شعر و حماسه و تراژدی، خودِ این ترکیبِ دل‌خواه نیز نوعی کلی‌گرائی است.

از دوران باززائی (رنسانس) به بعد، روی‌داد نقش ساختاری خود را در داستان و هنرهای دیگر -منهای شعر- بازی کرده است. در داستان، در گفتگوی راوی از آدم‌ها مرزها می‌شکند. روی‌دادهای پیچیده امری کهن نیست که بتواند در پیشینهٔ ادبی، یعنی در حماسه و حکایت و تراژدی نیز به وجود آید؛ بلکه، خصلت آن‌ها طوری است که پیش‌آمدن‌شان تنها و تنها در «داستان» ممکن است. روی‌داد داستانی، فقط می‌تواند کشف نویسندهٔ عصر جدید و هنرِ دوران زندگی پُرتکاپو و پُرجوش وخروش دورهٔ باززائی باشد؛ حوادثِ دنیائی که‌افراد در آن، به حرکتی سوداگرانه دست می‌زنند و ماجراهای «خصوصی» خود را پیش می‌آورند، نه روی‌داد «عام و همگانی» که متعلق به هیچ کس نباشد. یک نگاه ثابت به‌افق نیز، عبور از تاریخ و به‌عبارتی یک روی‌داد اساسی است؛ روی‌دادی برای بشری که پروسه‌ای اساسی را از سر گذرانده است. از این‌رو، هر روی‌داد باید در جای ویژه‌ای قرار بگیرد که امکان منطقی قرار گرفتنش در آن هست. همین‌طور، نمی‌شود فارغ از خواست موقعیت و روی‌دادی که پیش می‌آید، شخصیت‌های داستانی را نیز به دل‌خواه‌انتخاب کرد. مگر آن‌که، از ابتدا قرارداد ویژه‌ای بین نویسنده و مخاطب گذاشته شود که بر اساس آن بتوان پذیرفت که آدم‌ها، در جا و مقام خود نباشند. یعنی فرضاً مثل مورد یک داستان سوررئالیستی که خواننده بعد از چند کلام اولیه درمی‌یابد که با یک فضای واقعی و معمولی روبرو نیست.

در این حالت هم البته آدم‌ها در جای خود قرار دارند و بنا به موقعیتِ روال و فضای فراواقعیِ اثر است که جا و مقام خویش را می‌یابند. به همین دلیل، می‌توان در داستان از یک منطق درونی در رابطه با شخصیت‌ها پرده برداشت. این امر سبب می‌شود که حتی بسیاری از وقت‌ها آدم‌های اول داستان همانی نباشند که در آغاز بوده‌اند.آن‌ها تغیر می‌کنند و به تناسبِ رشد موقعیت‌ها و رویدادهائی که بَرِشان می‌گذرد رشد می‌یابند و متحول می‌شوند. نویسنده نیز، در گذر رخ‌دادها آزموده می‌شود و همراه شخصیت‌هایش یک زندگی را که تنها در دنیای داستانی می‌تواند رخ دهد تجربه می‌کند. بعد، همین زندگی است که در دنیای ما تاثیر می‌گذارد و تجربه آدم‌هایش از طریق یکی از ساکنان آن (نویسنده) مانند پرچم (یک اثر ادبی) بر افق دیدگاه‌های ما به‌اهتزاز می‌آید.

*

شخصیت

پس، در داستان، هرشخصیت نیز رفتاری ویژه دارد که روی‌داد وابسته به آن فقط از تیپی مانند او باید سربزند. و، چنان‌که چنین نباشد، روی‌داد،

الزاماً تغییر در شخصیت و تیپ داستانی را پیش می‌آورد. رشد و تکامل شخصیت در طول روی‌داد، از زمان، مکان و علیت تاثیر می‌گیرد.

شخصیت، در داستان، در صورتی قابل پذیرش است که مطلق نباشد. یک شخصیت بدِ نمایش، مثلاً یک دزد را حتی یک آدم بد و شرور هم نمی‌پذیرد و به هنگام اجرای اثر او را محکوم می‌کند؛ چه برسد به‌این‌که این شخصیت یک بُعد غیرقابل باور نیز به خود بگیرد. «هیچ بیننده‌ای نمی‌خواهد عموی هاملت باشد؛ در حالی‌که همه (حتی جانیان) دوست دارند شخصیت محبوب اثر باشند.»[۶]. بنابراین، می‌توان به‌این نتیجه رسید که شخصیتِ بد باید آن‌قدر واقعی باشد که آدم بتواند بخشی از او را در خود ببیند و یا حداقل او را باور کند. افزون بر این، در داستان، همهٔ آدم‌ها، حتی موجودات فرعی و کوچک، سیاهی لشکرها و غیره مورد توجهِ دقیق مخاطب داستانی‌اند. نمی‌توان به دل‌خواه و بیگانه با منطق‌های پذیرفتنیِ رُمان، هربلائی سر شخصیت‌ها آورد و مورد اعتراض واقع نشد. شخصیت، در داستان، موجودی که خواننده تنها نظاره‌گر کردار او از دور باشد نیست؛ بلکه، شریک سرنوشت او ست و خود را با وی هم‌سان می‌پندارد. هر قتلی، هر عمل بد و هر عمل خوب حتی، باید در داستان انگیزهٔ ذهنی و عاطفی انجام یافتن‌اش را فراهم آورد تا بشود آن‌را در روال داستان پذیرفت. هر نویسنده‌ای که بتواند سبک نگارش خود را از دانشی که ناشی از آگاهی بر نتیجهٔ اثر خود است انباشته کند و ساختمان هر جمله و روی‌داد

و پاره‌داستان را بر حسب درک منطق همان صحنه بنا نهد، به دریافت روحیهٔ خواننده در هنگام خواندن کتاب چیره شده است و می‌تواند با هیجانات روحیِ او روان‌شناسانه وهنرمندانه هماهنگی نماید.

هر داستان جدید، تجربهٔ تازه‌ای برای نویسنده‌از زندگی آدم‌های تازه است. گاهی، در درازای نوشتن، پیش می‌آید که نویسنده بیشتر از شخصیت‌هایش در تفکر فرومی‌رود و پا در گِل می‌ماند. گاهی پیش می‌آید که آدم‌های داستان، با عمل خود، نویسنده را از گرداب درماندگی بیرون می‌کشند و نجات می‌دهند. گاهی نویسنده بیشتر از آدم‌های قصه‌اش از یک روی‌داد جامی‌خورد و غافلگیر می‌شود و یا می‌ترسد. دنیای پیشِ روی رُمان، بیشتر از شخصیت‌هایش، برای کسی که آن‌را می‌نویسد پیچیده‌گی دارد و پر از تناقض است. نویسنده، بیشتر از آن‌چه در زندگیِ واقعی لازم است، باید در دنیای خیالیِ رُمان بجنگد تا به حقیقت دست‌یابد و جامعهٔ ایده‌آل داستانی‌اش را بنا نهد. ساختن یک جامعهٔ ایده‌آلِ تخیلی مشکل‌تر از ساختن مدینهٔ فاضله بر روی زمین است؛ چرا که، برای ساختن اولی، هیچ الگوی شناخته‌شده‌ای جز همان تخیل موجود نیست.

*

زبان

زبان نیـز همین خـصوصـیت را در داستـان دارد. گـفتـار آدم‌ها، واقـعی و بی‌تکلف و خـــالی از اغــراق و صنعت‌پردازی‌های نالازم است. هرکس به زبانی سخن می‌گوید که متعلق به او ست. «زبان پادشاه و گدا با هم فرق آشکار دارد. یک گدا نه با پیچیده‌گیِ زبان یک فیلسوف سخن می‌گوید، نه طنطنه و جـبـروت زبان یک پادشـاه را دارد.»[۷]. او، به زبان سـادهٔ خـود حرف می‌زند. حتی حیوانات و موجودات غیرناطق نیز زبانی در خور منطق داستـانی دارند. زبان هرکس معرف شخصیت او ست و معـرف موقعیت رخ‌دادی و روایتیِ داســتــان است. انقــلاب در رابطه‌های زبانیِ داســتــان، همراهِ‌انقلاب در رابطه‌های اجتماعی رخ‌داده‌است. حرکت به سوی گفتار روزمرهٔ مردم، همانا حرکت به سوی ارزش گذاری آن‌ها شمرده می‌شود.

*

زمان در داستان

داستـان تعلق شـدید زمـانی دارد. زمـان، بر خـلاف حکایت، در داستـان

خصلتی زنده و با هویت می‌یابد. آن‌چه اتفاق می‌افتد، در زمانی دیگر چه بسا پیش نمی‌آید. در واقع، داستان همه‌چیز را چنان در گَرد و غُبار «روزمره» می‌غلطاند تا با درگیری در اعماق واقعیت به حقیقت برسد، نه بیرون از آن. گرچه، زمان در داستان انتخاب شده‌است و از نظم خاصی پیروی می‌کند که منطق روابط موجود در داستان می‌طلبد، یعنی برحسب طرح این یا آن موضوع به درازا می‌کشد یا کوتاه می‌ماند، قطع می‌شود و یا به صورتی فشرده در چند جمله به بیان در می‌آید (مثل فشرده شدن چند سال در یک جمله) و حتی از سال‌های دراز بدون ذکر آن‌ها می‌پرد؛ ولی باز از منطق کلیِ زمان روزمرهٔ زندگی برخوردار است. یعنی، اگر یک زمان، زمان است، مثل یک زمان ملموس در زندگی می‌شود. در زندگی نیز گاهی زمان کش می‌آید و یا کوتاه و زودگذر می‌شود. (این کوتاهی و تندی و یا درازا و کندی امری انتخابی و از طرف نویسنده‌است.)

می توان به برداشت دیگری از زمان نیز در ادبیات توجه کرد. داستان، فرصت کافی به خواننده می‌دهد تا در پیرامون‌ها و رخ‌دادها پرسه بزند. انسان وقتی ادبیات می‌خواند، می‌تواند صبر کند، به عقب برگردد، مزه مزه کند و اگر خواست ادامه بدهد. بعد که دوباره شروع می‌کند، چند ساعت، چند روز و چند ماه هم که گذشته باشد، باز زمان ادامهٔ طبیعی خود را از همان لحظهٔ قطع شده‌اش دارد.انگار همه چیز همان‌جا ایستاده‌است تا خواننده دوباره به سراغ‌شان برگردد. به این شکل، زمان به میل مخاطب

طی می‌شود. حتی حرکت تاریخ را نیز با او در می‌نوردد و آخر سر، باز همان‌جا سرجای خود باقی مانده‌است. این را می‌توان نوعی تداوم منطقی زمان دانست. این تداوم منطقی بیشتر در ادبیات است تا در هنرها. اگر هم بتوان نمونهٔ آنرا در سینما و تئاتر دید، به‌این خاطر است که‌این هنرها هم داستان‌سرائی کرده‌اند و این تداوم از خصوصیت داستان‌گوئی آن‌ها سرچشمه گرفته است. و الی، این تداوم، با تداوم نمایشی مثلاً در سینما فرق دارد. چرا که رسم است که آن را در امتداد هم ببینیم. هم‌چنین، این تداوم با ترتیب خطیِ زمان تفاوت دارد. در یک داستان، زمان می‌تواند پس و پیش بشود. یعنی «کودکی» بعد از «پیری» و یا «مرگ» پیش از «زندگی» و یا «گرسنگی» پس از «سیری» بیاید. ولی چیزی که مهم است ترتیب خطی این زمان نیست؛ بلکه ذهنیت معتاد به تداوم است که نظام مطلوب را، علی‌رغم پس و پیشیِ خطیِ زمانِ روی‌داد، به آن می‌بخشد و تداوم داستان، علی‌رغم روی‌دادهای غیرمتداومِ خطی، در ذهنیت خواننده‌ایجاد می‌شود.

نوعی زمان‌بندیِ دیگر هم در داستان می‌توان قائل شد که عبارت ست از انتخاب زمان نوشتاریِ رویداد. مثل زمان گذشته و حال. از این‌دو، زمان حال، به شدت فرار است و همین امر چنان خصلت بی‌طرفانه‌ای به اثری که با این زمان نوشته می‌شود می‌دهد که گوئی آن‌را به ضرورت، از صورت «ادبی بازی» خارج می‌سازد. ملموس‌ترین صورت ادبیِ این‌چنین

فـیلم‌نامـه‌است. یعنی بی‌طرفـانه‌ترین نوع ادبی کـه در آن، اثر خـالی از هرگونه قدرت انتقال حس می‌نماید تا، همه چیز در اختیار کسی که بعداً اثر (فیلم) را می‌سازد قرار گـیـرد. «زمان حـال»، در چنین اثری، ضمن آن‌که ظاهراً سرشار از همه‌چیز در جریان زندگی است، اما به شدت فرار است و خواننده با خواندن لحظه‌ها، لحظه‌ای بعد، آنچه را خـوانده‌است فـراموش می‌کند.

با این حال، در عرصهٔ داستانی نیز کار نویسندگانی مانند پروست، جیمز جـویس و آلن رب گـریه مـوجود است که هنرمندانه‌از این فـراریت زمـانی سـود جـسـتـه‌اند تا حس تازه‌ای از بی‌طرفیِ راوی در داسـتـان بتنند و به عـبـارتی، این لحظه‌ها را چنان به بند کـشند کـه نه تنهـا فـرار نبـاشند؛ بلکه جاودانه شوند و تا ابد باقی بمانند. پروست، در «زمان از دست رفته»، نشان می‌دهد کـه چگونه‌این لحظهٔ فـرار کـه، ناپایداریش آن‌را همگانی نشـان می‌دهد، به شـدت تا اعـمـاق فـردیت هرکس نفـوذ می‌کند و شـبـاهت حـیـرت‌آوری به «منِ درونی» هرکس دارد کـه در آن، به خـاطر لحظه‌ای بودنش مـاندنی نیست و از مـاندگاری در ذات «من» می‌گریزد و به چیـزی بیگانه، پس همگانی بدل می‌شود. نزد پروست، این یک «درون» غیرنهادی، تربیت نیافته و «بیرون»ی است. «او»ی من، یعنی مفهوم عامی مانند «آدم»، سرکشی و عـصیان «منِ» خام است، و از این‌رو ست که هنوز به قید فرد درنیامده و همگانی است.

«درون نگری»ی پروست، در «زمان از دست رفته»، سپردن جریان امور به سلسله‌ای از تداعی ها و سیلان‌های ذهنی، ردیف کردن انبوهی از خاطرات برحسب روال خود به خودیِ پدیداری‌شان، نوعی آرامش هنرمندانهٔ حرکتِ درونی، پاسخ به نیاز خالی شدن از گیر و گرفت دوران‌های سپری شده و ایجاد درجه والائی از حسی محکم و زیبائی‌شناسانه است.

پروست آغاز گر روالی در ادبیات است که با حرکت جیمز جویس تکامل می‌یابد. و این حرکت خود را با حذف «روی‌داد و قهرمان» از داستان به ثبت می‌رساند؛ به‌طوری‌که خواننده، هرکجایِ «زمان از دست رفته» اثر پروست و هرکجای «اولیس» اثر جویس را باز کند، می‌تواند کتاب را از همان‌جا بخواند و ادامه دهد؛ بی‌آن‌که، نقصی در جریان داستان مشاهده کند. پروست و جویس، هردو، در آثار یاد شده، چندان در ردیابیِ «شخصیت داستانی» برنمی آیند. تجسم کل جامعهٔ انسانی دریک بررسیِ همگانی از «یک حرکت»، توصیف خودانگیخته‌گی او و ارائهٔ یک سلسله از تمایلات و تخیلات و تداعی و تک گوئیِ درونی و بی‌انتها به جای روی‌دادها و حوادث خصلت این دوران می‌شود. این یک بازیابیِ درونیِ انسانی است که می‌کوشد، فارغ از دام‌هائی که زمان، روی‌داد و شخصیت سر راه خودجوئیِ او می‌نهد راه به جائی ببرد. این حرکتی است که‌ادبیات داستانی را تا سرحد خصلت شعری تغییر ماهیت می‌دهد و شاید بتوان چیزی از دید

سوررئالیستی و خودانگیختگیِ ذهنی نیز در آن ردیابی کرد.

نزد آلن رب گریه نیز، تا حدی، این خصلت یافت می‌شود. در داستان کوتاهِ «در ساحل» نیز بی‌طرفیِ اغراق آمیزی از راوی دیده می‌شود که‌او را از ذکر روی‌داد و عبور از درام و پِی‌رنگ داستانی باز می‌دارد و چیزی در قالبی مانند فیلم‌نامه ارائه می‌دهد که گوئی هیچ چیز درون آن نمی‌گذرد و به‌این وسیله، انسان را مبهوت لحظه‌های جادوئی و جاودان زندگی کنونی می‌کند.

سدهٔ امروز، سدهٔ اوج تحولات است. سوررئالیسم در آغاز تحولی در زبان و شعر است. آندره برِتون، شاعر برجستهٔ این دوران، تحول سورئالیسم را در اعتراض به «رسمیت یافته‌گی هنر» ارائه می‌دهد. «خودکاریِ نوشتاری» درک جدیدی از «الهام و رؤیا» است. درکِ «خود به خود و بدون چنگ‌آویز» به‌ادراک، یک شناخت نو، یک هنر نو و فراروئیِ نوعی خلاقیت از ناخودآگاه و ذهن مهار نشده‌انسانی.

در سوررئالیسم، برش‌هایِ تازه‌از واقعیت در ارتباطی مبهم طرح می‌شود و هیچ سانسور عقلانی و اخلاقی و زیبائی‌شناسانه در کار نیست؛ تا جهان به همان‌گونه که هست، فارغ از رسمیت‌ها و قراردادها، هنرمندانه و رهائی‌یافته خود بنماید. این خودکاریِ ذهن، در عین حال، سامان بخشِ «ناخودآگاه» نیز هست؛ چرا که «کوشش» برای ثبت امر شهودی و غیرعقلانی ست.

عـرصـهٔ دیگری نیـز به نام گـزارش وجـود دارد کـه گـاهی، به خـاطر پرداخت‌های حادثی و لحظه‌ای، کنش و کـشش خـاصی را پدید می‌آورد و جنبه‌های داسـتـانی به خـود می‌گـیـرد. در واقع، همـین‌کـه در گـزارش، از عـملکرد خـبـر و اطلاع رسـانیِ صِـرفِ لحظهٔ خـاص فـاصله بگیـریم و به خـصـوصیـات کـیـفی و عـاطفی انسانی توجـه کنیم، به عـرصـهٔ داسـتـان وارد شده‌ایم. گزارش عموماً از این حیطه دور می‌شود و با آن فاصله می‌گیرد.

*

راوی داستان و دانای کل

در حکایت و تراژدی که پیش از سروانتس سروده و نوشتـه شده، راویِ اول شـخص مـفـردِ «من» مـوجـود نیـست؛ بلکه، راوی همـواره نقش شـخص سوم و بیرون و بالای اثر را بازی می‌کند. این امر، نه یک اتفاق که،از دوریِ راوی از شخصیت‌های حکایت و تراژدی و حماسه ناشی می‌شود.

راویِ حکایت، همـیـشه دانایِ کل است. او می‌داند چه پیش خـواهد آمـد. لحنش نصـیـحت‌گـر است و برفـراز آن‌چه می‌گـذرد جـای می‌گـیـرد؛ در حالی‌که راویِ «من» داستانی، نوعـی هم‌سان پنداری با قهـرمان داستان و بنابراین هم‌سطحـی با خـواننده کـه، خـود را هـمـواره با قـهـرمـان اثر برابر می‌بیند شمرده می‌شود.

بسیاری از نویسندگان از دشخوار نویسی می‌گریزند و حاضر نیستند یک

کلمهٔ ادبی بگویند. لحن ساخته‌گی چنین نوشتاری آن‌ها را فراری می‌دهد. لحنی که ثابت می‌کند کسی پشت داستان نشسته است و چارچشمی خواننده را می‌پاید؛ به طوری‌که، اگر کسی ناگهان کتاب را بگشاید، نویسنده را که غافل‌گیر شده و فرصت نکرده است خود را پنهان کند آن پشت می‌بیند. حضوری به‌این شکل فقط موجب افزایش وزن کتاب می‌شود.

حرکت در سویِ حذف دانایِ کل از گسترهٔ داستانی، هماهنگ با خواست زمان جلوه می‌کند. زیرا، اگر قرار باشد روی‌داد تعیین‌کنندهٔ ساخت و شخصیت اثر باشد، بهتر است لحن نویسنده حاکی از آگاهیِ او از آن‌چه در داستان پیش خواهد آمد نباشد. به‌این دلیل، لحن و زبان و آدمی که داستان را تعریف می‌کند می‌تواند نویسنده را موجودی بیرون و بالای اثر جلوه دهد، یا او را هم‌عرض خواننده بنمایاند. وقتی نویسنده نشان دهد که‌او نیز، مانند خواننده، از ماجرائی که پیش می‌آید چندان مطلع نیست و از موضعی همانند او ماجرا را تعریف می‌کند؛ حس صمیمیت و باور و صداقت در داستان موج می‌زند و خواننده تا اعماق شخصیت و موقعیت‌های داستانی را درخواهد یافت. در این‌صورت، جدا از این‌که می‌توان از روایت، با نمای درونی و از ذهنیتی سیال سود برد، هم‌چنین می‌توان از راویِ اول شخص مفردِ «من» نیز استفاده کرد. افزون بر این، حذف زمان گذشته و انتخاب زمان حال روایتی نیز به صمیمیت و صداقت مورد نظر

کمک می‌کند. چون کسی که در زمان حال چیزی را تعریف می‌کند به نظر می‌رسد که مانند خواننده داستان از آینده‌ای که پیش می‌آید خبر ندارد؛ و، به همین دلیل، آگاهی‌اش از رخ‌دادهای بعدی چیزی برابرِ آگاهی خواننده‌از آن‌ها ست. یعنی چنین نویسنده‌ای، مانند مخاطب خود در درون اثر و حوادث قرار می‌گیرد ؛ نه بیرون از آن و در نقش دانای کل.

البته، حذف دانای کل امری است که به ویژه در ادبیات بعد از جنگ دوم جهانی شکل مشخص خود را یافته‌است. شاید بیزاری از «فرمان دادنِ» در دوران جنگ انگیزهٔ هنرمند در دوری از این سَبک و شیوهٔ نگارشی بوده‌است. هرچه انگیزه آن بوده، پس از آن، کسان دیگر و نگرش‌هائی دوباره باب شد که باز به شکلی به «دانایِ کل» داستانی رجوع کردند و با یکی شدن نویسنده با شخصیت و راویِ داستان به مخالفت پرداختند. «پست مدرنیست‌ها»، با گرایش نوستالژیک به گذشته، و «نوگرایان» با قیام علیه‌این همانیِ نویسنده و راوی خود نمودند. دنیای رئالیسم جادوئی مارکز نیز در زنده‌ساختن دانایِ کل به چهره‌ای نو نقش بازی کرد. گارسیا مارکز از «شیوه‌های پلید نویسندگی» نام می‌بردکه سبب پنهان شدن نویسنده پشت نقاب «راویِ بی‌طرف» می‌شود. و این، به‌این معنی است که نویسنده فرضاً با شخصیت‌پردازی و حرف‌ها، چهره خود را در نقاب آدم‌های داستان به خورد خواننده می‌دهد. «نوگرائی» معتقد است که «منِ» نویسنده، باید در داستان تشخیص دادنی باشد و با راوی یکی گرفته نشود.

میلان کوندرا، در «هنر رمان» با «تکنیک»، با «قراردادهائی که به جای نویسنده عمل می‌کند»؛ قردادهائی مانند «تشریح شخصیت، توصیف محیط، وارد کردن ماجرای رُمان در موقعیتی تاریخی، پرکردن دورهٔ زندگیِ شخصیت‌ها با روی‌دادهایِ بیهوده»، مخالفت دارد و معتقد است که باید رُمان را از عمل‌کرد خودبه خود تکنیک خاص رُمان، از لفاظی رُمان‌گونه رهاساخت و به دیگر سخن، رُمان را فشرده ساخت؛ به طوری‌که، وقتی شما خواندن رُمانی را تمام می‌کنید باید بتوانید آغاز آن‌را به خاطر آورید؛ وگرنه، رُمان از ریخت می‌افتد و «شفافیت ساخت» آن تار می‌گردد. کوندرا حتی معتقد است: «رمان، داستان کوتاه، رپرتاژ، منظومه و جستار، این ادغام انواع غیررُمان، در «چند آوائیِ» رُمان، نوعی نوآوری انقلابی است که بروخ اول بار به آن دست یافته‌است». یعنی، حرکت از رُمان تا رپرتاژِ روزنامه‌ای [کاری که‌البته، غیر از بروخ، ویلیام فاکنر در «خشم و هیاهو» به نوعی انجام داده‌است]، گذر از سنت ادبیات داستانی است و خصلت داستان‌پردازی را از ادبیات می‌گیرد: یعنی، ساختمانی که تا به حال بر اساس روی‌دادها پدید می‌آمده، باید با ضدخودش پدید آید. البته، خود این «نوع ادبیِ» مورد ادعای کوندرا نیز، به قول گارسیا مارکز؛ نوعی «شیوهٔ پلید نویسندگی» و یا نوعی «تکنیک» است که حُسن آن فقط در نو بودنش است؛ نه در «ضدتکنیک» بودنش. کوندرا، خود معتقد است که «چندآوائی» در رُمان، بیش از آن‌که تکنیک باشد شعر است. البته در

این سخن حرف است: شعر ساختار دیگری در نهاد دارد که با جنبهٔ «چندآوائی» اساساً متفاوت است. هرچقدر که‌هارمونیِ اجزاء مختلف شعر، کنار هم قرارگیریِ عناصر، در جهت تزئین ایدهٔ کلی، به آن نما و شمایل چندآوائی ببخشد، اما باز ستون‌پایهٔ شعر، فقراتِ اسکلت آن، همان «کلیت ایده‌ای» است که همه‌چیز برآن گرد می‌آید، و، بنابراین، با برابریِ آواها که باید هم ارز و هم‌جهت و هم‌زمان باشند و ساختمانِ «چندآوائی» را بسازند مغایرت چشم گیر دارد. اتفاقاً باید گفت که «چندآوائی» یکی از آن تکنیک‌های رُمان است که با روح ادبیات داستانی به شدت سازگار است. زیرا؛ برخلاف شعر که ستون فقراتی دارد که چیزی جز ستون فقرات خود (ایدهٔ اولیه) را از ابتدا اصل قرار نمی‌دهد و مضامین مشترک را فقط در حول آن می‌پذیرد، رُمان، هم آوائیِ چند ایده را که توسط روی‌دادهای هم‌ارز بنا می‌شود به خود می‌پذیرد. بنابراین، نباید چنین تکنیکی را هرچقدر هم که شاعرانه باشد، با شعر یکی گرفت. در هرحال، جدا از این اختلاف در تعریف «چندآوائی»، سخن کوندرا در تعریف مشخصهٔ ساختاریِ جدیدی از رُمان بسیار قابل تأمل است.

به گمانِ برخی از نگره‌پردازان ادبی، با گذر سروانتس از عرصهٔ تراژدی، به عرصهٔ رویدادهای عصر جدید، و امروزه، با تحولاتی که در عرصهٔ ساختاری ادبیات پیش آمده‌است؛ به نظر می‌رسد که داستان دچار دامی شده است که رهائی از بحران آن ممکن نیست. این مسیر با آن‌که حتی تا

نمایش خلوص روی‌دادها و ارائهٔ دیدی غیردخالت‌گر و گزارش‌گونه در همینگوی و آلن رب گریه پیش‌رفته و اساطیر سورئالیستی و رئالیسم جادوئی را هم تجربه کرده‌است، باز از بحران بیرون نیامده و گویا دیگر چیزی برای بیان دنیایِ تازه و شگفت‌انگیزی که پیش رویِ بشرِ کامپیوترزده است ندارد؛ به‌طوری‌که، گمان بر این می‌رود که دیگر «رُمان» مرده‌است.

ولی این نمی‌تواند واقعیت داشته باشد. تا کنون پیش از هرگونه بحران اجتماعی، ادبیات، پیش‌تاز همهٔ هنرها، کوشیده‌است تا روح جامعهٔ بشری را از آن‌ها پاک کند و حالا، دیگر ابعاد بحران‌ها چنان وحشت‌زا ست که‌اگر این بار بحرانی پیش آید، هیچ معلوم نیست که آخرین بحران نباشد و جهان را به کام مرگ نکشد. پس، ادبیاتِ این دوران که، هشدارش نجات انسان از پلیدی نهائی ست نمی‌تواند خود پیش از آن بمیرد.

*

پانویس

۱- مصاحبه با ژرژ دو هامل در "New york review of work. 19 July 1948."
۲- همانجا، 13. June 1948
۳- میلان کوندرا، «هنر رمان» ، انتشارات زمان، تهران.
۴- همانجا.
۵- Henry James نویسنده و منتقد انگلیسی، در Art theFacion
۶- «قصه نویسی» رضا براهنی، تهران ۱۳۴۸، چاپ افست.
۷- همانجا.