بسم الله الرحمن الرحیم

نقد ادبیات منطبق با حقیقت

خانه کتاب

تهران ۱۳۸۷

پارسی‌نژاد، کامران، ۱۳۴۲ـ .
نقد ادبیات منطبق با حقیقت/ کامران پارسی‌نژاد.ـ تهران: مؤسسه خانه کتاب، ۱۳۸۷.
۴۴۴ ص.
بها: ۴۵۰۰۰ ریال

ISBN: 978-964-8533-68-2

۱. نقد کتاب. الف. عنوان

۸۰۱

۱۴۰

عنوان: نقد ادبیات منطبق با حقیقت
مؤلف: کامران پارسی‌نژاد
ناشر: خانه کتاب
نوبت چاپ: اول، آبان ۱۳۸۷
شمارگان: ۱۵۰۰ نسخه
طراح جلد: حمیدرضا مازیار
قیمت: ۴۵۰۰۰ ریال
شابک: ۲ ـ ۶۸ ـ ۸۵۳۳ ـ ۹۶۴ ـ ۹۷۸
حروفچین و صفحه‌آرا: طاهره قاسمی
ناظرچاپ: رحمان کیانی
لیتوگرافی، چاپ و صحافی: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ـ سازمان چاپ و انتشارات

تهران: خیابان انقلاب، بین صبا و فلسطین جنوبی، پلاک ۱۱۷۸، مؤسسه خانه کتاب، تلفن: ۶۶۴۱۴۹۵۰

برای پویان و روشان

فهرست مطالب

پیشگفتار ۱۱
مقدمه ۱۷

فصل اول: تحلیل ادبیات داستانی

زیبایی‌شناسی در ادبیات و هنر ۲۳
ادبیات استعمار نو ۳۱
ادبیات زنان زیبارو ۴۱
نواندیشی در ادبیات داستانی ۴۹
پارادوکس احساسی و عاطفی در داستان ۵۹
قصه‌های آسمانی، داستان‌های علمی ـ تخیلی، اسطوره‌ها ۶۵
ساختار داستان‌های تأثیرگذار ۷۵
ادبیات آسیایی ـ آمریکایی ۷۹
داستان آمریکایی ـ افریقایی ۸۵
داستان و تجربه مهاجرت ۹۳
ادبیات داستانی و جنگ هسته‌ای ۹۹
جنگ ویتنام در وادی داستان ۱۰۵
معنا و مفهوم در داستان ۱۱۱
ادبیات دینی یا مذهبی ۱۱۵
اسطوره، به روایت اسطوره‌شناسان ۱۲۱
فلسفه داستان‌خوانی ۱۲۵
از داستان تا فیلم ۱۲۹
رابطه دو سویه ادبیات و انقلاب‌ها ۱۳۳
ادبیات جادویی، جدال میان خوب و بد ۱۳۹

فصل دوم: انواع داستان و نقد داستان

فرا داستان ۱۴۳
رمان مگا ۱۵۱
رمان جریان سیال ذهن ۱۶۱
زندگینامه داستانی ۱۶۷
داستان جنایی مدرن ۱۷۳
داستان بازاری، داستان‌نویس بازاری ۱۸۳
داستان دادائیستی ۱۹۱
رمان سیاسی ۱۹۷
رمان عقاید ۲۰۵
رمان تاریخی ۲۱۱
داستان منطقه‌ای و بومی ۲۱۹

فصل سوم: نقد نحله‌های ادبی و ادبیات داستانی

پساساختارگرایان و ماجرای مرگ نویسنده ۲۲۳
ساختارگرایان، پساساختارگرایان و ساخت‌شکنی ۲۳۳
مکتب تأویل یا هرمنوتیک ۲۳۹
رئالیسم و نقش شخصیت‌پردازی ۲۴۵
پست مدرنیسم، داستان پست مدرن و پیامدهای آن ۲۴۷
فمینیسم ادبی در غرب ۲۵۵
رئالیسم جادویی ۲۶۷
مدرنیسم و رمان مدرن ۲۷۵
ریشه‌های مدرنیسم و پیامدهای نامتعارف آن ۲۸۳

فصل چهارم: زیرساخت داستان

مبدأ پیدایش شخصیت در رمان ۲۸۹
وظایف پنهانی شخصیت‌های داستان ۲۹۳
درباره طنز ۳۰۱
شخصیت و شخصیت‌سازی در داستان جنایی ۳۰۹
شیوه‌های کاربردی در داستان‌نویسی ۳۱۷
تئوری ترجمه ۳۳۱

عادات صحیح نویسندگی ۳۳۹
چند توصیه کوتاه برای نویسنده ۳۴۳
طنز ادبی و انواع آن ۳۵۱

فصل پنجم: بازشناخت داستان‌نویسان معاصر

آلیستر کرولی و قصص قرآن ۳۵۷
ریموند کارور، نویسنده‌ای که از نو باید شناخت ۳۶۵
ویرجینیا ولف نویسنده‌ای گریزان از خویشتن ۳۷۳
ولادیمیر ناباکوف، توهم در تبعید ۳۸۳
نسبی‌گرایی و مدارا با ظلم پیام اصلی پائلو کوئیلسو ۳۹۱
دن براون و رمز شیطانی ۳۹۹
بورخس در آرزوی نظم جهانی ۴۰۳
دوراس و ذوق تصویرگری به شیوایی جادویی ۴۰۵

فصل ششم: پیرامون نقد ادبیات داستانی

نقد نو ۴۱۳
رمز و رازهای درونی روان‌شناختی ۴۱۷
داستان‌خوانی و تحلیل داستان ۴۱۹
نقد منطبق با حقیقت ۴۲۵
تحلیل رمان ۴۳۱

پیشگفتار

باید پذیرفت که ادبیات داستانی در کشور ما، جدا از تمام فراز و نشیب‌ها و پستی و بلندی‌هایی که گرفتارش است، دچار نوعی سردرگمی است. در گذشته اگر ادبیات داستانی روند روبه رشدی داشت و می‌توانست براساس رابطه علت و معلولی منطقی گامهای مثمرثمری بردارد، در دوره معاصر دچار نوعی سرگشتگی است. برخی از نویسندگان ادبیات داستانی در این برهه از زمان، به درستی نمی‌توانند راه صواب را از ناصواب تشخیص دهند. آنها از سویی به دنبال پیروی کورکورانه و بدون پشتوانه از جریانها و نحله‌های ادبی غرب هستند، و فی‌المثل بدون آنکه تصویر درستی از جریانهایی چون پست مدرنیسم یا ساختارگرایی و ساخت شکنی و... داشته باشند، با مطالعه چند اثر غربی در این زمینه‌ها اقدام به گرته برداری می‌کنند، و یا به فکر کسب درآمد بیشتر هستند و تنها می خواهند در کوتاه‌ترین زمان، کتابی تولید کنند. حجم زیاد آثاری که در ایران تحت عنوان «داستانهای کوچه بازاری» شناخته شده، گواه بر این مدعاست. پیدایش چنین دام گستری‌ها و چالشهایی به عدم شناخت صحیح و اصولی آن عده داستان نویسان ما از عرصه ادبیات داستانی باز می گردد، و شاید هم کمی به زیر ساخت های فرهنگی کشور؛ چرا که برخی از نویسندگان عادت کرده‌اند همواره به دنبال راههای میان‌بر باشند و راحت طلبی کنند و بخواهند بدون تحمل مشقت و استخوان خرد کردن، به مقصد برسند. (هر چند که این مقصد، نامعلوم و گنگ باشد و به بیراهه ختم گردد.) در ایران برخی نویسندگان گمان می‌کنند اگر طرح داستانهایشان پیچیده باشد، تحلیل‌گران و مخاطبان آثارشان آنان را فرهیخته و صاحب کمال قلمداد می‌کنند. این افراد که تعدادشان خوشبختانه اندک است گمان می‌کنند با برهم زدن طرح داستان و جابه جایی مکان و زمان، داستانی پیچیده خلق کرده‌اند. این افراد به جای اینکه دامنه مطالعاتی خود را افزایش دهند و به مطالعه کتب مختلف علوم انسانی چون مجموعه آثار سیاسی، فلسفی، دینی، روانشناختی و... بپردازند، صرفاً می‌نویسند، بی آنکه بن‌مایه قوی و مستحکمی برای داستانهای خود تدارک ببینند. این عده قلیل نمی‌دانند تمام ژانرهای ادبی ـ در دوره معاصر ـ دچار تحولی عظیم شده‌اند و هر یک می‌توانند مفاهیم ارزشمند و پایداری را ارایه دهند. به طور مثال در دوره معاصر حتی داستانهای جنایی نیز از ساختار و مضامین قوام یافته‌ای برخوردار هستند. در این گونه آثار، نویسندگان می‌توانند به طرح مسائل فلسفی و اجتماعی بپردازند. آنها می توانند چون یک جامعه شناس تمام عیار ظاهر شوند و به موشکافی مسائل و رویدادهای اجتماعی بپردازند و مانند یک تئوریسین مسائل اجتماعی، به ارائهٔ راهکار بپردازند. نویسنده

داستان جنایی حتی می‌تواند در نقش یک روانشناس بـه میـدان بیایـد و بـه دنیـای درون شخـصیتهای داستانی رسوخ کند و عملاً به روانکاوی شخصیتهای مختلف ـ چه مثبت و چه منفـی ـ بپـردازد. ایـن در حالی است که برخی نویسندگان امروزی به اشتباه گمان می‌کنند کـه همـین داسـتان جنـایی یـک ژانـر بی‌محتوا و غیر ارزشمند است و تنها عوام در جستجوی آن هستند. حال آنکه باید گفـت کـه در داسـتان جنایی معتبر، وقوع یک جنایت، بهانه‌ای است بـرای نویـسنده تـا بـه طـرح مـسائل مختلـف اجتمـاعی، روانشناسی و فلسفی بپردازد؛ در عین حال که روند کشف جنایت و ایجـاد هیجـان و فرازهـا و فرودهـای داستانی، همچنان در بستر داستانی وجود دارد. در واقع نویسنده این‌گونه آثار، هم باید به مسائل یاد شـده بپردازد و هم در داستان هیجان و کشش ایجاد کند.

عده‌ای از نویسنده‌ها این مسئله را به خوبی نمی‌دانند و با چنین آثاری آشـنا نیـستند. از ایـن رو بـه دنبال چنین ژانری هم نمی‌روند. مگر آنکه نویسنده داستان به گروه دوم تعلق داشته باشد و بخواهد صرفاً داستانی هیجان انگیز و بی‌محتوا خلق کند تا درآمدی بی دردسر برای خود فراهم کند. لازم به ذکر است، همین مشکل در تمامی ژانرهای داستانی وجود دارد و نویسنده امروز به دلیل ناآگـاهی بـسیار بـه سـمت انواع ژانرها نمی‌رود. یکی از ژانرهایی که در سالهای اخیر، با فراز و نشیب بسیاری مواجه شـده، داسـتان دفاع مقدس است. داستان دفاع مقدس به سرعت آغاز شد و به سرعت به تولید فـراوان در ایـران رسـید. بودند نویسندگانی که کم نوشته بودند و حمایتهای ارگانهای دولتی را فرصتی مناسب، برای چاپ آثارِ نـه چندان قوام یافته خود یافتند. در این میان، تولید انبوه آثار داستانی با ساختاری ضعیف باعث شد کـه دیـد مخاطبان این گونه آثار تغییر یابد و این ادبیات را چندان جدی نگیرند. این در حالی است که در غرب آثار ماندگار و جذاب بیشماری در وادی جنگ تولید شده است. چرا که در آن دیار، حرکت و روند رشد ادبیـات جنگ آرام و حساب شده بود. با بررسی اجمالی داستانهای جنگی غربی مشخص می‌شود کـه غالـب آثـار ماندگار، سالها پس از وقوع جنگ نوشته شدند. اصولاً پرداختن به یک مـضمون یـا رویـداد تـازه نیازمنـد صبوری و گذشت زمان است تا نویسنده پس از فاصله گرفتن از آن حادثه بزرگ، مسائل و ایده‌هـای بـه دست آمده را بهتر ارزیابی و تدوین کند. در صورتی که برخی نویسندگان ما شتابان در تولید این گونه آثار کوشیدند و پس از مدتی عدم استقبال عموم را بهانه کردند و از این وادی خارج شدند. این در حالی است که عده‌ای از منتقدین کشور، نظر دیگری در این خصوص دارند. آنها معتقدند در آن روزگاران پرآشـوب، مردم تنها به مقولاتی چون دفاع، ایثار و اعزام نیرو به جبهه‌ها می‌اندیشیدند و کمتر کـسی در پـی خلـق ادبیات دفاع مقدس ناب و پی‌ریزی ساختار و بن مایه ادبیـات جنـگ بـود. آنهـا مـی‌گوینـد یـک جریـان یک‌سویه و هدفمند وجود داشت که به جنگ و دفاع از خاک وطن، ختم می‌شد. در آن شـرایط اگـر هـم ادبیات قصد داشت وارد این عرصه شود، همه به منظور حمایت از رزمندگان جبهه‌های حـق علیـه باطـل صورت می پذیرفت؛ و بدین ترتیب ادبیات دفاع مقدس بعضاً شعارگونه، با ریتمی رزمی و ضـرب آهنگـی تند و شتابزده ظاهر شد. منتقدین مذکور به صراحت بر این مسئله تا کید دارند کـه درآن شـرایط خـاص، کسی بیش از این از ادبیات توقع نداشت و تحلیلگران ادبی کشور نباید برخی آثار خلق شده در آن دوران

را این‌گونه به باد انتقاد بگیرند و گمان کنند که طرح مسائل شعارگونه، ضعف ساختاری و درونمایه آثار به حساب می‌آید. اگر بخواهیم بر چنین دیدگاهی هم صحه بگذاریم و تا حدودی آن را بپذیریم باز هم نباید از این مسئله غافل شویم که شاید در آن دوران چنین بافت و اسکلت‌بندی‌ای لازم و ضروری بود. اما در دوره کنونی از ادبیات دفاع مقدس بیشتر از این که هست، توقع می‌رود. با گذشت مدت زمان زیاد این ادبیات، باید بسیار مقتدرانه حضور داشته باشد و نویسندگان ادبیات جنگ پس از آزمایش و خطاهای بسیار باید به جایگاهی رسیده باشند که آثاری مستحکم، جذاب و پایدار خلق کنند. در صورتی که چنین نیست. در این زمان طولانی که سپری شده، نه تنها نویسندگان صاحب نام به این وادی قدم نگذاشتند، بلکه برخی از نویسندگان جنگ نیز به تدریج دلسرد شده و عقب نشسته‌اند.

یقیناً بخشی از نقیصه به وجود آمده را، باید پای نویسندگان گذاشت. آنها در طول این زمان می‌بایست به توانمندی لازم برای خلق آثار پایدار دست یابند. بخش دیگر ایراد به عملکرد نهادها و ارگانهای دولتی وارد است. به راستی در طول این زمانی که گذشت، مراکز یاد شده آن‌چنان که شایسته است، به برنامه‌ریزی مدون وحساب شده ـ جهت ارتقای سطح کمّی و کیفی آثار داستانی ـ نپرداختند. اگر هم کاری صورت گرفت، گاه در برگزاری جشنواره‌ها و همایش‌ها بوده که بیشتر به محل طرح ایده‌ها و بعد فراموش کردن‌های مرسوم مبدل می‌شود. پیش از هر چیز باید ستادهای مشخصی تشکیل شود و کارشناسان صاحب اندیشه به آسیب‌شناسی ادبیات داستانی بپردازند و راهکار مناسب و اصولی ارایه دهند. پس از آن باید با سرمایه گذاری مناسب و حساب شده به کالبد نیمه جان ادبیات داستانی خاصه داستان دفاع مقدس روحی دوباره دمیده شود.

باید پذیرفت که برگزاری همایش و اعطای جایزه دردی را دوا نمی‌کند. این در حالی است که در تمام کشورهای جهان، متولیان امور فرهنگی لحظه‌ای ادبیات خود را فراموش نمی‌کنند.

و اما در قیاس داستان دفاع مقدس و داستان جنگ در غرب، باید به این مسئله مهم توجه داشت که در غرب هستند نویسندگان بی‌شماری در نقش تئوریسین بزرگ عمل می‌کنند. آنها به اندازه‌ای به مسائل جنگی، سیاستهای بین‌الملل و حتی دنیای روانشناسی، علوم اجتماعی .... آگاه هستند که به تدریج به نظریه پردازان جنگی و سیاسی مبدل گشته‌اند. برخی از آنها حتی قادر بودند جنگهایی که سالها بعد به وقوع می پیوست، را پیشگویی کنند. همین مسئله باعث تعجب سیاستمداران غربی شد. در چنین شرایطی ابر قدرت‌ها در شرایط مختلف از آنها دعوت کردند تا در نشستهای کاملاً سری نظامی و سیاسی شرکت کنند. به طور مثال دولت آمریکا ـ برای مقابله با دولت ژاپن ـ در جنگ جهانی دوم از تعداد بیشماری نویسنده داستان جنگ چون جورج اسمیت (George Smith)، مورای لینستر (murray leinstere)، ال ران هوبارد (l. Ron. Hubbard)، فلیتچر پرات (Fletcher pratt) استفاده کرد. بر این اساس، نویسندگان در تمامی حوزه‌ها و ژانرهای داستانی می‌بایست به سرعت تغییر رویه بدهند و نواقص کار خود را بر طرف سازند. و این کار میسر نمی‌شود، مگر با شناسایی دقیق راه پیشِ رو، شناخت توانمندی‌های فردی و نقایص موجود و پذیرش نقد اصولی و پشتکار و حفظ روحیه آزاد اندیشی...

ادبیات داستانی و آزاداندیشی، ارتباط تنگاتنگی با یکدیگر دارند و ضرورت وجود آزاداندیشی در ادبیات و هنر، به شدت احساس می‌شود. حیات ادبیات و هنر، به نوعی بستگی به آزاداندیشی دارد. در واقع، ضرورت درک این مسئله مانند ضرورت ماده حیاتی آب است برای انسان. رسم این است که برای دو مقوله متفاوت، عموماً ارتباط دوسویه‌ای درنظر می‌گیرند، اما عملاً این ادبیات داستانی است که بیشتر نیازمند آزاداندیشی است، هرچند که خود ادبیات داستانی هم به نوعی، باعث ارتقا و رشد آزاداندیشی می‌شود، اما ادبیات در هر صورت، راه خود را پیدا می‌کند و در قالب و شکلهای مختلف حرفش را بیان می‌کند. البته باید به این مسئله توجه داشت که در غرب با شعارهای فریبنده‌ای چون دمکراسی و آزاداندیشی و .....، سعی کرده‌اند به نوعی، ذهن و اندیشه مخاطبان خود را تحت تأثیر قرار دهند. و از آن، در جهت استعمار ملل و اهداف شوم خود سود جویند. از این رو باید این مسئله را در نظر گرفت که تمام جریانهای ادبی در بستر تاریخ و سیاست کشور و منطقه بومی شکل می‌گیرد و نباید بدون در نظر گرفتن مسائل مختلف، به گرته‌برداری از مکاتب و جریانهای غرب پرداخت. در ایران نویسندگانی که نوگرا و دگراندیش نام گرفته‌اند، عموماً افرادی هستند که شناخت کافی و آگاهی کاملی از جریانهای ادبی ندارند و صرفاً تقلید می‌کنند. در حالی که لازمه شکل‌گیری جریان‌های ادبی، رخ دادن بسیاری حوادث مهم و سرنوشت‌ساز در حوزه‌های مختلف دین، سیاست، اقتصاد... آنهم در بستر جامعه است. ما جریانهای ادبی چون مدرنیسم و پست مدرنیسم را در کشورمان نداشته‌ایم، و به همین دلیل هم نمی‌توانیم به درستی از این حرکتها به نحو شایسته‌ای استفاده کنیم.

خواننده امروز چون و چرا می‌کند و برای هر رویدادی دلیل منطقی و محکمه‌پسندی می‌خواهد. به این دلیل، داستان بدون رابطه علت و معلولی مناسب برای او دیگر مفهومی ندارد و شرایط بسیار زیادی باید فراهم شود تا این‌گونه ماجراها در نظرش قابل باور باشد. از این رو نویسندگان باید به این مسئله توجه کنند و تمام همّ خود را مصورف طرح رویدادها و حوادثی کنند که از رابطه علت و معلولی مستحکمی برخوردار هستند. جدای از این در آثار ادبی باید تمامی هنجارها و باورهای مردم در نظر گرفته شود. در تمام دنیا چنین مسئله‌ای مرسوم است؛ فقط تفاوت عمده در این است که برخی باورها و هنجارها در یک جامعه ایده‌آل و در جامعه دیگر ناشایست است، در بعضی جوامع شرایطی فراهم می‌شود که بعضی ژانرهای ادبی رشد کند و بعضی ژانرها رشد نکند. از این رو نویسندگان باید از وضعیت جامعه، هنجارها، باورها و به طور کلی فرهنگ ایرانی آگاه باشند.

با تمامی این تفاسیر نباید نقش سازمانها و نهادهای دولتی را جهت ساماندهی و ایجاد جریانهای سازنده و سالم در حوزه داستان نادیده گرفت. متولیان امور فرهنگی نباید همسو با خواسته‌های عوام، عمل کنند و به ترویج ادبیات عامه‌پسند روی آورند. این مراکز باید سعی کنند تا شرایط مناسب جهت رشد کمی و کیفی داستان‌های قوام یافته با ساختاری مستحکم و منطقی را فراهم سازند و نباید توقع داشته باشند که خود به خود شرایط بحرانی داستان‌نویسی در ایران از میان می‌رود.

متأسفانه مدتهاست که در زمینه ادبیات داستانی حالتی از سکون را شاهدیم و چه از نظر ساختاری و چه از نظر محتوایی آثار شاخص و مطرحی آنچنان که توقع می‌رود در این وادی ظهور نکرده است. اگر نویسنده به ازای اثر ارزشمندی که خلق کند، بهای واقعی آن را دریافت کند، مطمئناً سعی خواهد کرد که بهترین اثر را خلق کند. متأسفانه در شرایط کنونی حرکت خاص خود جوشی در دنیای ادبیات به وجود نمی‌آید، به ویژه در حوزه ادبیات داستانی. تاریخ نشان می‌دهد که نویسندگان بزرگ کشور غالباً در اثر ایجاد شرایط مناسب و توجه مسئولان و متولیان امور ادبی به وادی ادبیات رشد کرده‌اند. نوع توجه مسئولان و سرمایه گذاری صحیح و به موقع حتی می‌تواند جهت دهنده باشد و یک جریان سالم ادبی را به راه بیندازد. آن‌چنان که دیدیم، در دوره صفوی به دلیل حمایت و توجه بیش از اندازه هنرمندان، نویسندگان و اندیشمندان صاحب نامی ظهور کردند.

کامران پارسی‌نژاد

مقدمه

مدتی است تب تند گرته برداری و تقلید کورکورانه از نحله‌های ادبی غرب دامن‌گیر نویسندگان و داستان نویسان نو اندیش شده است. این گرایش بیش از همه طرح و اسکلت بندی داستان را دچار دگرگونی کرده است. پیروان برخی مکاتب ادبی مدرن غرب بر این باورند که داستان نویس هنگام خلق یک اثر نیازمند تدارک دیدن یک طرح منسجم و بی‌نقص نیست. آنها بیشتر دوست دارند در داستان خود عناصری چون زمان و مکان را به بازی بگیرند و خواننده را در لامکان‌ها و لازمان‌ها، سرگردان و حیران نگاه دارند. بسیاری از صاحب نظران عرصه ادبیات براین اصل تأکید دارند که ناتوانی در ارایه یک داستان قدرتمند با نظام بیرونی و درونی قوی، عامل اصلی این گرایش داستان نویسان نواندیش است، چرا که با برهم زدن طرح اصلی داستان یعنی نادیده گرفتن عناصر اصلی داستان چون زمان، مکان، شخصیت و ... سعی در پنهان کردن ضعف‌های خود دارند. طرح داستان نوعی قاب بندی و نقش مایه‌ای است، در برگیرنده وقایع و رویدادهای پیاپی که قانون علّت و معلولی درآن مستتر باشد. طرح، چارچوب داستان را شکل می‌دهد و ساختار کنش‌ها و حوادث داستانی را بر اساس نظم و به کمک شخصیت‌ها پی‌می‌ریزد. حذف طرح از ساختار داستان نویسی امروز و پیروی از بی‌قانونی در شیوه روایت معظلی است که گریبان نویسنده معاصر ایرانی را گرفته است. قابل ذکر است در هنگام ظهور رمانتیک‌ها در اروپا چنین مشکلی در صحنه ادبیات بالاخص داستان نویسی رخ داد. در آن دوره نویسندگان سعی در حذف طرح از ساختار و عناصر مهم داستان داشتند. شاید ظهور دوره رمانتیک را بتوان در وادی شعر پسندیده دانست، اما در دنیای داستان نویسی تحولاتی که مد نظر نویسندگان آن دوره بود جا نیفتاد و به تدریج از میان رفت، آنچنان که در دوران معاصر در غرب نیز پیروی از چنین جریان‌هایی درمیان عموم مردم صورت نپذیرفته و اعتقادات وباورهای برخی نظریه پردازان معاصر غرب مورد استقبال همگان قرار نگرفته است. نویسنده پرتجربه شاید از رمز و رازها و شیوه‌های ابتکاری خود استفاده کند، شاید زمان داستان را جابه‌جا کند و کشمکش‌ها را پیچیده و مبهم مطرح سازد اما نمی‌تواند چارچوب داستان را بی‌منطق و بدون هیچ برهانی درهم شکند. داستان‌های به ظاهر نظام گسیخته نویسندگان مطرح چون ویرجینیا وولف و جیمز جویس نیز در خود وحدت موضوعی و ساختاری دارند و صرفاً شرح ذهن پریشان و بی‌منطق انسان نیست.

فورستر نیز که در مقابل طرح، غول شخصیت پردازی را علم کرد متوجه نبود که حضور شخصیت‌ها و طرح چون دو کفه ترازو لازم و ملزوم یکدیگرند. منتقدین ادبی برخلاف بعضی داستان‌نویسان امروزی به شدت طرفدار عنصر طرح‌اند. ماکلم برادبوری معتقد است منتقد باید در جست‌وجوی ساختار و شیوه روایی داستان باشد، به گونه‌ای که بتواند بر تک‌تک حوادث تسلط یابد. ازنظر او طرح یک داستان در هر شکل و شمایلی در انتها مشخص خواهد شد و نویسندگان معاصر هر چقدر هم سعی کنند داستانی بنویسند که طرحی نداشته باشد غیر ممکن است. در واقع داستان بی طرح هجو نامه‌ای بیش نیست و بسیاری از نواندیشان پس از تجربه اندوزی به آن اعتراف داشتند. ساموئل ریچارد سون تا مدت‌ها سعی در نوشتن داستان‌های بدون طرح داشت. او بعدها معترف شد که شجاعت لازم برای نوشتن داستان را نداشته و دلیل این امر را فقدان طرح خوب می‌دانست. نویسندگانی که طرفدار حذف طرح هستند معتقدند حذف طرح بیانگر قدرت تخیل قوی نویسنده است، در صورتی که چنین چیزی امکان ندارد. انسان درهر حال برای نوشتن داستان نیازمند تفکر و تعمق است. تفکر گاه به صورت منسجم قبل ازنوشتن صورت می‌گیرد یا در همان لحظه نگارش انجام می‌شود. به هر حال اندیشیدن درباره داستان نوعی ارایه طرح است؛ هر چند که در ذهن صورت پذیرد. از آنجا که در داستان‌های نو، نویسنده گرایش به عینیت محض و ارایه واقعیت‌های جامعه دارد، نمی‌تواند به راحتی و بدون ارایه طرح منسجم در کار خود موفق باشد. در رمان جدید نویسنده باید به کندوکاو و تجسس عمیق روی آورد، باید خود را با مسائل عصر خود درگیر کند و از انسانی سخن بگوید که در محدوده فضا و زمان تأثیرپذیر است و نسبت به محرک‌های مختلف واکنش‌های گوناگون از خود نشان می‌دهد. نوشتن هجو و سخنان بیمار گونه‌ای که از ذهن یک فرد روان پریش نشأت گرفته نمی‌تواند جوابگوی خواسته مردم باشد. بروز چنین ایده و طرح‌های بی‌سامانی در غرب بی‌دلیل نبوده و به تحولات عظیم سیاسی، اقتصادی، فرهنگی... در غرب بستگی دارد. غرب با دو جنگ جهانی اول و دوم روبه‌رو شد، بحران‌های عظیم اقتصادی و سیاسی را پشت سرگذاشت، کمونیسم را شاهد بود که در میانه راه به یک دیکتاتوری تمام عیار تبدیل شد، امریکا بی‌محابا به ویتنام حمله کرد و تعداد کثیری انسان دراین جریان به قتل رسیدند... تمامی این حوادث باعث شد تا نویسنده غربی دچار یأس و سرافکندگی گردد. نویسنده غرب احساس شرمندگی می‌کرد و از بیان حقایق روز خود ابا داشت، از این رو به چنین نحله‌هایی روی آورد تا اندیشه خود را در پس شیوه‌های نوظهور ارایه شده پنهان سازد و عملاً حرف و ایده‌ای ارایه ندهد. حال، برخی نویسندگان ایرانی بدون در نظر گرفتن چنین شرایطی قصد دارند کورکورانه دنباله روی چنین جریانی باشند.در واقع نویسنده ایرانی ظاهرا نواندیش دچار وهمی ساده شده که با کمی تحقیق و پژوهش می‌تواند از آن رهایی یابد.

نویسنده ایرانی باید بداند که سخنان مطرح شده هیچ‌گونه منافاتی با رعایت اصل آزاداندیشی در ادبیات ندارد. در واقع هنر و آزاداندیشی ، ارتباطی تنگاتنگ با یکدیگر دارند و ضرورت وجود آزاداندیشی در ادبیات و هنر بسیار احساس می شود و به نوعی حیات ادبیات و هنر بستگی کاملی به آزاداندیشی دارد.در عین حال که ادبیات هم به نوعی باعث ارتقا و رشد آزاداندیشی می شود. ادبیات در هر صورت راه

خود را پیدا می کند و در قالب و شکل های دیگری حرفش را بیان می کنـد. در ایـران متاسـفانه برخـی نویسندگان شناخت کافی و آگاهی کاملی از جریانهای ادبـی ندارنـد و صـرفا از شـیوه‌هـای نـاهمگون و نامتعارف رایج در غرب تقلید می کنند در حالی که لازمه بروز جریانهای ادبی معاصر شکل گیری جنبش های بومی ملی مذهبی در زیرساخت جامعه همان کشور است. بر این اساس سعی شـده تـا بـا معرفـی نحله‌ها، جریان‌های ادبی و سرگذشت و باورهای برخی از نویـسندگان معاصـر غـرب برخـی از ابهامـات بوجود آمده برطرف گردد تا شاید در این رهگذر راه مناسب و صحیح نمایان گردد.

کامران پارسی نژاد
بهار ۸۷

فصل اول

تحلیل ادبیات داستانی و....

زیبایی‌شناسی در ادبیات و هنر

بی‌شک طرح مقولهٔ زیبایی‌شناسی در هر گستره و قلمرویی، جملهٔ زیبا و حس‌برانگیز پیامبر اکرم(ص) را به ذهن متبادر می‌سازد که خداوند زیباست و زیبایی را دوست دارد. روح جست‌وجوگر انسان به صورت غریزی همواره و در هر شرایطی در پی زیباییهاست و به یقین ارادهٔ خداوند متعال نیز همین بوده. از آنجایی که ابزار دقیق و حساسی درخصوص ارزیابی و سنجش نقادانهٔ زیبایی‌ها به طور مطلق وجود ندارد، تفسیر فلسفهٔ زیبایی‌شناسی نیز کاری بس سخت و صعب می‌نماید. در این راستا، بسیاری از اندیشمندان چنین اظهار داشته‌اند که زیبایی از جنس احساس و روح است. آن چنان که بررسی آرا و آموزه‌های بشر در طول تاریخ کاری بس دشوار و غیرممکن است، تحلیل عنصر زیبایی‌شناسی در طبیعت نیز امکان‌پذیر به نظر نمی‌رسد. با این حال بسیاری در پی شناخت زیبایی‌ها بوده‌اند و به نتایجی هم دست یافته‌اند. تلاش در ارائهٔ راهکار مناسب و تدوین یک الگوی دقیق برای ارزیابی زیبایی‌ها در جهان امری ضروری و واجب است.

پژوهشگران این عرصه در درازمدت دریافته‌اند که هر فردی که دارای بینش زیبایی‌شناسی است و همواره در جهت کشف آن همت گماشته، به توانمندی لازم برای تفسیر و نقد هر پدیده و رویدادی دست می‌یابد. این فرد خاص همچنین می‌تواند بهتر از افراد عادی درخصوص آثار ادبی و هنری اظهارنظر کند. افرادی که به چنین تجربه‌ای دست نیازیده‌اند حتی از یادآوری اثر مطالعه شده و یا رؤیت اثر هنری خلق شده عاجزند و آن چنان که شایسته است قادر به تفسیر و تأویل نیستند. البته میزان بهره‌وری انسان‌ها از این وادی متفاوت است و هر فرد با توجه به علایق و استعداد و با توجه به شرایط حاکم بر هر دوره می‌تواند علم زیبایی‌شناسی را به کار بندد.

با تمامی این تفاسیر، بسیاری بر سر این مسئله که علم زیبایی‌شناسی یکی از شاخه‌های فلسفه است و یا خود به صورت مستقل یک رشتهٔ علمی به حساب می‌آید به بحث و جدل مشغولند. در این میان عده‌ای هم هستند که علم زیبایی‌شناسی را در هر دو گونه قرار می‌دهند و بر این باورند که این علم، هم به نوعی در فلسفه مطرح است و هم می‌توان هویت مستقلی داشته باشد.

باید اذعان داشت که در فلسفه، زیبایی‌شناسی علم فراگیری زیبایی‌هاست یا تمامی تجربه‌اندوزی‌ها، و بروز سلایق. واژهٔ زیبایی‌شناسی (Aestheticism) برگرفته از واژهٔ یونانی ais –thetikos به معنی «ادراک حسی» است.

زیبایی‌شناسی، بخشی از مباحث فلسفی چون معرفت‌شناسی، شناخت‌شناسی و مهم‌تر از همه اخلاق-گرایی است. این علم بعد از پژوهش‌های بی‌وقفهٔ «امانوئل کانت» فیلسوف مشهور آلمانی توانست هویت مستقلی برای خود پیدا کند. او مقولهٔ زیبایی‌شناسی را از بطن فلسفه جدا ساخت و به آن به دیدهٔ مستقل نگاه کرد و به گونه‌ای مباحث آن را مطرح ساخت تا بتواند به صورت مستقل و خودکفا تجربه‌های ناب بشر را در خود منعکس سازد.

متأسفانه گسترهٔ زیبایی‌شناسی به راحتی قابل تقسیم به آرا و آموزه‌های کوچک‌تر از خود نیست. به همین دلیل توضیح و تفسیر آن کاری بس صعب می‌نماید. از این رو برخی منتقدان وقتی می‌خواهند دربارهٔ اثری که تجربه‌های زیبایی‌شناسی را در خود نهفته دارد بحث و گفت‌وگو کنند به سراغ قالب و فرم اثری که تجربه‌های زیبایی‌شناسی را در خود نهفته دارد می‌روند و عمدتاً نمی‌توانند ابعاد مختلف تجربه-های بشری را شناسایی و مورد ارزیابی قرار دهند. از این رو وقتی منتقدان به بحث پیرامون یک اثر ادبی یا هنری می‌پردازند ضمانتی نیست که بتوانند پیرامون عناصر زیباشناختی صحبت کنند. هنرمند و خالق آثار ادبی نیز همواره به مقولهٔ زیبایی‌شناسی پایبند نبوده و به دلایل مختلف نخواسته تجربه‌های بشری را در این راستا درج کند. به طور مثال وقتی خالق یک اثر پیش از کار در اندیشهٔ فروش کار خود باشد و در پی آن باشد تا مخاطبان بیشتری را به هر ترفندی به سمت خود جذب کند دیگر نباید توقع داشت که پایبند اصول زیبایی‌شناسی باشد.

با تمامی اوصاف نسبی بودن میزان سنجش و ارزیابی زیبایی‌ها در جهان خود عامل بسیار مهمی به حساب می‌آید که در نقد این میزان متخصصان را یاری می‌رساند. به عبارت دیگر، اختلاف همین میزان سنجش‌هاست که اعتبار و ارزش زیبایی‌ها را مشخص می‌سازد و نباید تصور کرد که با یک نظر اجمالی و سطحی آن هم به صورت گنگ و ابهام‌آمیز می‌توان در این وادی اظهار نظر کرد. اگر فردی بتواند به آن مرحله برسد که میان پدیده‌ها و اشیای زیبا و نازیبا تفاوت قائل شود به تدریج این مهارت او را یاری می-کند تا به اجزای تشکیل‌دهندهٔ زیبایی و نازیبایی دست یابد و به صورت جدا از هم این اجزا را بررسی کند. در این مقطع زمان است که این فرد خاص به درجه و مقام بالایی دست می‌یابد و می‌توان او را متبحر در «فلسفهٔ زیباشناختی» دانست. با بررسی عمیق پدیده‌ها و اشیا از این زاویه به درستی می‌توان دریافت که آیا میان تمامی رویدادها رابطه علت و معلولی مستحکمی وجود دارد؟ و چگونه است که یک رویداد باعث بروز واکنشی خوب و مثبت می‌شود و یک عمل بازتابی منفی و ناهمگون دارد. به یقین کنکاش در عالم روابط علی حاکم بر پدیده‌ها بسیار جذاب و پرکشش است و هر کسی به این وادی درافتد نمی‌تواند به راحتی از آن درگذرد. در این میان پرسش‌های بی‌شماری به ذهن کاوشگر عرصهٔ روابط علی حاکم بر پدیده‌ها خطور می‌کند:

چرا برخی انسان‌ها به سمت رویداد، شیء یا فردی جذب می‌شوند و برخی با نادیده گرفتن همان رویدادها و.از آن دوری می‌جویند؟ هر عمل و کنشی در طبیعت چه پیامدی را به دنبال دارد و آیا می‌توان با بررسی عمیق هر عمل آینده‌نگری کرد و بازتاب آن را در آتیه مشخص ساخت؟ چرا و چگونه

تجربه‌های زیبایی‌شناسی می‌تواند خالق خود باشد و خود در حوزهٔ زیبایی‌شناسی هویتی مستقل یابد؟ در چنین حالتی است که علم زیبایی‌شناسی می‌تواند ازفلسفهٔ ذهنی عبور کند و به بررسی ذهن انسان، ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه دست یازد. و بدین ترتیب است که این نظریه که زیبایی‌ها فقط از طریق حواس پنجگانه قابل سنجش است رد می‌شود.

نباید این مسئله را فراموش کرد که زیبایی تنها ارزش سلبی نیست و نباید تصور کرد که صرفاً برای ظاهرسازی و آراستن به کار بسته می‌شود. زیبایی همواره چون یک جریان سیال در بطن رویدادها و طبیعت در حرکت است. و در روح و درایت بشری رنگ می‌بازد. همچنین نباید تصور کرد که زیبایی سطحی است و تنها با حس انسان مرتبط است. این زیبایی طبق دیدگاه اسلامی از خالقی پدید آمده که جهان را به بهترین وضع ممکن ساخته است و به خواست او امنیت و آرامش انسان در کسب و حفظ زیبایی‌ها تأمین می‌شود. و چنین است که انسان‌هایی که به این قلمروی بی‌کران وارد می‌شوند به یقین می‌رسند و خداوند را با تمام وجود احساس کرده و به آن ایمان قلبی و روحی می‌آورند.

خداوند متعال انسان را مجاز داشته تا از زیبایی‌ها سود جوید، به آن شرط که از آن برای ارتقای روح و رسیدن به درجات بالای انسانی مطابق با قوانین تعیین شدهٔ الهی استفاده کند. و بدین ترتیب است که انسان با چنین حربه‌ای می‌تواند از زوال و نابودی فاصله بگیرد و از علایم حسی بی‌مقدار و تصنعی دوری جوید. در این راستا، خداوند خود معیارهای سنجش اصولی زیبایی را تعیین کرده است و پیروی از تعالیم و رهنمودهای او، انسان را با زیبایی‌ها مأنوس می‌سازد. این در حالی است که برخی سودجویان و سیاستگذاران مادی‌گرا بر آن هستند تا زیبایی‌ها را به نازیبایی‌ها نسبت دهند و طوری وانمود کنند که پیروی از اصول غیراخلاقی و دوری جستن از فرامین خداوند و در پی لذت‌جویی بودن، عناصر اصلی تشکیل‌دهندهٔ زیبایی است.

در صورتی که زیبایی اگر از حوزهٔ الهی فاصله بگیرد و به دست گروه‌ها و دسته‌های مختلف سودجو بیفتد به عنوان ابزاری توانمند درمی‌آید تا همین افراد با نیت‌های شیطانی خود بتوانند به آرمان‌های مادی خود دست یابند. در واقع چنین رویکردی می‌تواند ایدئولوژی لازم برای تحقق چنین آرمان‌هایی را تأمین کند. به یقین تصویرسازی از رویدادهای غیراخلاقی در عرصهٔ ادبیات و هنر نمی‌تواند یک تجربهٔ زیباشناختی ارزشند را نمایان سازد. به طور مثال تصویرسازی از مسائل جنسی و شهواتی که شالودهٔ اساسی پیروان زیبایی‌شناسی غیراخلاقی است فاقد ارزش و اعتبار است و به هیچ عنوان در مقولهٔ زیبایی نمی‌گنجد.

علم زیبایی‌شناسی با ورود به دنیای اخلاق معنای اصلی خود را به دست می‌آورد. این در حالی است که عده‌ای دنیاپرست، فلسفهٔ اخلاق‌گرایانه را سفسطه‌ای بیش نمی‌دانند و به طور کلی منکر پیوند ناگسستنی معنویت و زیبایی‌شناسی هستند. طبق نظر آنها سفسطهٔ اخلاق‌گرایانه در اثر عمومیت دادن مباحث جبری اخلاقی و معنوی در سطوح مختلف شکل می‌گیرد. لئونارد نلسون (Lenord Nelson) معتقد است پیروی از مباحث اخلاقی انسان را از بسیاری کارها محروم می‌سازد، وی بر این باور است که

عملکردهای اخلاقی در زندگی انسان بی‌تأثیر است. او معتقد است انسان آزاد است و باید به هر قیمتی این آزادی را حفظ کند و نباید بی‌دلیل اسیر قیدوبندهای جبرگرایانه اخلاقی شود.

افرادی چون نلسون بر این اصل پایبند هستند که مباحث معنوی صرفاً یک سری مباحث کلی و تئوری است و در عمل هیچ کس نمی‌تواند به آن تعالیم عمل کند. آنها این باور که زیبایی حقیقی در چیزی است که به اصول معنوی و اخلاقی پایبند باشد را به طور کلی رد می‌کنند. از سویی دیگر این افراد مبنا را حفظ زیبایی فردی و انحصاری می‌دانند و معتقدند که دیدگاه‌های اخلاق‌گرایانه، معیارهای زیبایی‌شناسی را تخریب کرده‌اند. این افراد خودرایی، لذت‌جویی، شهوت و دم را غنیمت شمردن را مجاز دانسته و بر آن هستند تا از طریق ادبیات و هنر مخاطب جذب کنند. هواداران فلسفه لذت‌جویی از اسکار وایلد ـ نویسنده مشهور انگلیسی ـ به نیکی یاد می‌کنند و بر این باور هستند که اسکار وایلد از طریق داستان‌ها و نمایشنامه‌های خود بر آن بود تا هنجارشکنی کند و مردم را متوجه چنین مباحثی کند. جالب این است که پیروان چنین دیدگاه‌هایی وانمود می‌کنند که مذهب و دین باعث شده تا انسان از زیبایی‌ها جدا شده و یک زندگی خشک و بی‌روح را دنبال کند.

افراد یاد شده انقلاب اسلامی به رهبری امام خمینی(ره) را بهترین نمونهٔ جریانی می‌دانند که به اصول اخلاقی و معنوی پایبند است و بر آن است تا این گونه مقوله‌ها را ترویج دهد. این افراد با طرح شیوهٔ برخورد امام(ره) در مقابل جمع (لبخند نزدن) قصد دارند تا وانمود کنند که پیروی از اخلاق باعث می‌شود تا انسان خشک و رسمی باشد. آنها بزرگ‌ترین مخالف خط فکری خود را امام خمینی و نهضت او معرفی می‌کنند و چنین می‌گویند که امام (ره) فلسفهٔ آفرینش انسان را تنها در نیایش و عبادت خداوند و سختی کشیدن در زندگی می‌دانسته. و بر این اساس حکم می‌کنند که در اسلام افتخار، تفریح و لذت-جویی جایگاهی ندارد (استناد به کتاب امیر طاهری، روح خدا خمینی (ره) و انقلاب اسلامی، چاپ آدلر، ۱۹۸۶، ص ۲۵۹).

جالب این است که این افراد به اشتباه وانمود می‌کنند که خنده در اسلام حرام است و مأموران حکومت عربستان مردم را از خندیدن حتی در خانه‌های خود بازمی‌دارند. آنها نبوسیدن هنرپیشه‌ها در فیلم‌ها، جلوگیری از دوستی میان دختران و پسران و نداشتن رابطهٔ نامشروع میان آنها... را عواملی می‌دانند که باعث شده ایران از مقولهٔ زیبایی فاصله بگیرد. آنها بر این اساس انقلاب اسلامی را دشمن زیبایی‌ها می‌دانند. نکتهٔ قابل تعمق نتیجه‌گیری‌ای است که ارائه می‌دهند:

«معنویت مبتنی بر مذهب خطری را برای جهان غرب به همراه ندارد، اما اگر سیاست بخواهد با آن همسو شود، درست مثل آنچه در ایران رخ داده، جهان دچار معظلی بزرگ شده و این بزرگ‌ترین خطری است که غرب را تهدید می‌کند.»

در کشور انگلستان نیز به تازگی تلاش‌هایی برای ایجاد ارتباط میان مباحث زیبایی‌شناسی، فرهنگی و مسائل جنسی صورت پذیرفته است که در این میان تعداد بی‌شماری دانشجو در دانشگاه‌ها پایان‌نامه‌های خود را پیرامون چنین مباحثی انتخاب کرده‌اند. آنها در خلال پژوهش‌های خود به این نتیجه رسیده‌اند که شرایط

زنان در جوامع مختلف عامل بسیاری از دگرگونی‌های فرهنگی و زیبایی‌شناسی است. در صورتی که در غالب کتاب‌ها مردان را عامل تمام دگرگونی‌ها می‌دانند. این افراد معتقدند که در طبقه‌بندی‌های مرسوم باید یک شاخه را به زیبایی‌شناسی زنان اختصاص داد. طبق نظر این افراد زیبایی‌شناسی زنان می‌تواند ژانرهای ادبی چون شعر، رمان، مقاله و... را تحت تأثیر قرار دهد و کاری کند تا عموم مردم به سمت آن گرایش پیدا کنند. در پی آن چنین اظهار می‌شود که توجه به زیبایی‌شناسی زنان باعث می‌شود تا مردم به مسائل جنسی نیز بیشتر گرایش پیدا کنند. علاوه بر آن ایجاد ارتباط تنگانگ میان زیبایی‌شناسی زنان و امپریالیسم مطرح شده است و چنین بیان شده که با چنین نگرشی می‌توان پیوند این دو گستره را توصیف کرد. مارگارت استیتز (Margaret stetz) تحقیق مفصلی پیرامون عواملی که در پی آن هستند تا حضور زنان را در وادی هنر و ادبیات کاهش دهند انجام داده است و به نقش زیبایی‌شناسی در تقابل با چنین حرکتی اشاره داشته است. همچنین تالیا اسچافر (Talia Schaffer) در مقالهٔ خود به این مسئله اشاره داشته که زیبایی‌شناسی زنان توانسته محیط آرام و امنی را فراهم سازد تا نویسندگان و هنرمندان زن با خیال راحت پیرامون مضامینی چون کفر، سوءاستفاده جنسی، زنا با محارم، زنای محصنه، درگیری‌های خانوادگی و... به پژوهش بپردازند.

لیزا همیلتون (Lisa Hamilton) میان اسکار وایلد و نویسندهٔ معاصر زن سارا گراند (Sarah Grand) مقایسه‌ای انجام داده است و چنین اظهار داشته که برخلاف اینکه هر دوی نویسنده‌ها یاد شده به فساد اجتماعی و بازتاب آن توجه داشته‌اند با این حال نوع نگرش و زاویهٔ دیدی که در آثار آنها توانسته این مسائل را به تصویر بکشد با یکدیگر بسیار متفاوت است.

برخلاف نوع نگرش هواداران فمنیسم در غرب فلاسفه درگذشته میان سه عنصر دیگری پیوند برقرار ساخته و چنین اظهار داشته‌اند که سه عنصر زیبایی، ضمیر درونی انسان و حقیقت با یکدیگر پیوندی اندام‌وار داشته و تمامی معیارهای بشری در کنار این سه عنصر معنا و مفهوم پیدا می‌کنند. از این رو افرادی که در این حیطه وارد شده‌اند و اظهار نظر کرده‌اند فلاسفهٔ اخلاق‌گرا خوانده شده‌اند. طبق نظر آنها هنری ارزشمند است که میان زیبایی و حق و حقیقت پیوند برقرار ساخته باشد.

برخلاف فوایدی که علم زیبایی‌شناسی برای ارتقای سطح کیفی آثار ادبی و هنری دارد، بسیاری از نویسندگان و هنرمندان در غرب از پذیرش و اعمال قوانین خاص سرباز می‌زنند و روی خوشی به مباحث یاد شده ندارند. برخی از نویسندگان و هنرمندان بر این اعتقاد هستند که تحلیل و بررسی آثار از منظر زیبایی‌شناسی به خلاقیت آنها ضرر می‌زند و اگر هم ضرری وارد نسازد هیچ سودی به همراه ندارد. از سویی دیگر هنرمندان و نویسندگان دیگری هم وجود دارند که معتقدند زیبایی‌شناسی فاقد جذابیت لازم است. در اصل این افراد می‌ترسند تحلیل زیبایی‌شناسی برای آنها محدودیت ایجاد کند. معمولاً چنین اصولی در غرب از طریق یک سری مانیفیست و به شکل نظریه و تئوری مطرح می‌شود. گاهی اوقات هم در مجله‌های آوانگارد و یا از طریق مصاحبه با هنرمندان و نویسندگان مسئله طرح می‌شود. در این تئوری‌ها تعاریف جدیدی از هنر و ادبیات ارائه می‌شود و به مباحث زیبایی‌شناسی پرداخته می‌شود. از

دیگر مباحثی که به صورت نظری مطرح می‌شود بحث پیرامون تأثیر جامعه بر هنر و ادبیات، اهداف ادبیات و هنر، ماهیت آن و کلیه مباحث کلاسیک مطرح پیرامون زیبایی‌شناسی است. یقیناً دنبال کردن و به کار بستن چنین تئوری‌هایی می‌تواند برای همگان مفید باشد، اما حقیقت این است که بسیاری از اهل قلم و هنرمندان نسبت به همین نظریه‌ها هم حالت تدافعی دارند. در چنین شرایطی متقاعد کردن آنها برای درک و به کار بستن اصول زیبایی‌شناسی کار بسیار مشکلی است.

تدریس زیبایی‌شناسی در آثار دقیقاً مشابه تدریس دروس اصول اخلاق، در دانشکدهٔ تجارت است. دانشجویان تجارت همواره بر آن هستند تا کمتر به مقولهٔ اخلاق در کارشان توجه کنند، چرا که فکر می‌کنند رعایت اصول اخلاقی باعث می‌شود تا در کار تجارت پیشرفت نداشته باشند. به عبارت دیگر رعایت این قوانین می‌تواند برای فرد مذکور محدودیت‌هایی ایجاد کند. دانشجویان تجارت برای اینکه توانمندی خود را به اثبات برسانند مجبور هستند از مقوله‌های اخلاقی فاصله بگیرند. این افراد آشکارا نسبت به چنین مباحثی واکنش نشان می‌دهند و می‌گویند در کار تجارت باید ظالم بود تا بتوان در جنگلی که متعلق به شرکت‌های بزرگ است دوام آورد. البته در سال‌های اخیر اساتید دانشگاه توانسته‌اند خود جریان‌سازی کنند و با ترفندهای بسیار تا حد قابل قبولی دانشجویان تجارت را با مباحث اخلاقی آشنا کنند. در دانشگاه‌های هنر و ادبیات نیز دروسی تدوین شده تا دانشجویان این رشته‌ها به زیبایی‌شناسی آشنا شوند. منتقدان ادبی بر این باورند که چنین واحدهایی تأثیر چشمگیری در فرد مذکور نخواهد گذاشت و کاری نخواهد کرد تا دانشجویان بعدها هنگام خلق آثار ادبی و هنری همواره به یاد زیبایی‌شناسی باشند. بسیاری از دروس تدریس شده در دانشگاه‌ها عبارتند از: تجلی طبیعت، قوانین و صور خیال، طبیعت و رئالیسم، ادبیات و هنر معلم اخلاق، ماهیت زیبایی و...

در این میان پیرامون مقوله‌هایی از این دست پژوهش آن چنان زیادی نشده است. یعنی مباحث بسیار زیادی وجود دارد که می‌تواند مطرح شود و تاکنون در جایی به آن نپرداخته‌اند - همچون تحقیق و پژوهش پیرامون بیماری کوررنگی هنرمندان و ادیبان. در این خصوص پژوهشگران باید دست به کار شوند و با توجه به این اصل که احتمال دارد میان خالقان آثار ادبی و هنری افرادی هم باشند که کوررنگ هستند به بررسی تأثیرگذاری و تأثیرپذیری آنها از محیط براساس علم زیبایی‌شناسی بپردازند. در این راستا حتی تفاوت عمده آثار افراد سالم و بیمار مورد قیاس و ارزیابی قرار نگرفته است. متخصصان بر این باورند که بیماری کوررنگی حتی بر روی نقش‌آفرینی هنرپیشگان نیز تأثیر می‌گذارد. این عارضه هیچ گاه به شکل یک بیماری تأثیرگذار موضوع و درونمایهٔ اثار ادبی را تشکیل نداده است.

در وادی زیبایی‌شناسی همواره ابداع و توصیف جهان از منظری جدید و تازه مدنظر بوده و هنرمندان و نویسندگان را تشویق به ارائهٔ تصویری از جهان از منظری تازه و نو می‌کند. اصولاً پژوهش و تحقیق بسیار می‌تواند ایده و طرح‌های جدیدی به ذهن متبادر سازد. آن‌چنان که فعالیت شرق‌شناسان بسیار چشمگیر بوده و بسیاری از مضامین و ایده‌های مطرح شده در گذشته در شرق دوباره توسط غربیان مطرح و با شکل جدیدی ارائه شده، به گونه‌ای که همان ایده و طرح که در شرق برای اولین بار طرح

شده وقتی دوباره در قالب جدید به شرق بازمی‌گردد قابل تشخیص نیست و به عنوان یک ایدهٔ جدید از غرب شناخته می‌شود.

حضور نویسنده و هنرمند در طبیعت نیز قابل بررسی و ارزیابی است. گاه افراد مذکور آن چنان محصور طبیعت می‌شوند که به صورت منفعل عمل کرده و کار آنچنانی صورت نمی‌دهند. گاه این افراد منفعل نبوده و خود به دخل و تصرف در طبیعت می‌پردازند. در این راستا باید به ماهیت طبیعت دقت شود و نقشی که نویسندگان و هنرمندان بازی می‌کنند مورد ارزیابی قرار گیرد. این افراد اگر با شناخت و آگاهی قبلی به مصاف طبیعت بروند بهتر می‌توانند به مبانی و مضامین جدیدی دست یابند. در این میان عده‌ای هم گمان می‌کنند نویسنده و هنرمند باید کاملاً با ذهنی پاک به طبیعت سفر کند تا به کشف حقیقت دست یازند. در هر حال هر فرد در هر جایگاهی باشد بهتر است پیش از آنکه به مصاف طبیعت برود به ابزار فلسفه، عرفان، سیاست، تاریخ و... دست یابد و پس از آگاهی و شناخت کافی پیرامون مباحث یاد شده سعی کند طبیعت و زیبایی‌های آن را کشف کند. باید به این مسئله هم توجه داشت که بسیاری از مباحث زیبایی‌شناسی میان ژانرهای ادبی و هنری مختلف یکسان است و مقوله‌های آن را می‌توان به دیگران تعمیم داد.

در این راستا پرسش‌های بسیاری مدنظر است:

ـ آیا رسالت ادبیات و هنر در آموزش معنویت و اخلاق به دیگران است؟

ـ آیا به طور کلی خالق آثار ادبی و هنری نیازمند هدایت و یاری رساندن است؟

ـ تا چه میزان آثار ادبی و هنری نیازمند تفسیر و ارزیابی هستند؟

تا چه حد در آثار ادبی و هنری مجاز هستیم تا مصائب و زشتی‌های جامعه چون فساد اخلاقی و... را انعکاس دهیم؟ آیا واقعاً انعکاس فساد در ادبیات باعث ترویج آن می‌شود؟

مقوله‌هایی از این دست همواره مدنظر تحلیل‌گران زیبایی‌شناسی است. متخصصان علم زیبایی‌شناسی بر این باورند که طبیعت چونان یک بازی پازل و یا معمای بزرگ است. طبق نظر آنها طبیعت سرشار از انواع پازل‌های ساده و پیچیده است، آنها وظیفهٔ خود را حل این گونه پازل‌ها می‌دانند. از جمله پژوهشگرانی که در این ارتباط فعالیت چشمگیری داشته‌اند می‌توان به مارگرت باتین (Margaret Battin) ، جان فیشر (John Fisher)، رونالد مور (Ronald Moore) و آنیتا سیلورز (Anita Silvers) اشاره کرد.

با طرح چنین مقوله‌هایی امید می‌رود دانشجویان بیشتر به سوی دانشکده‌های زیبایی‌شناسی روی آورند. پژوهشگران عرصهٔ زیبایی‌شناسی خود را محق می‌دانند تا درخصوص مسائل جامعه‌شناختی، روانشناسی، سیاست و... نیز به تفحص بپردازند. به طور مثال علت خیانت همسر، برخورد با هنجارها و هنجارشکنی اختلاف فرهنگ‌ها و... نیز از جمله مباحث زیبایی‌شناسی به حساب می‌آید.

زیبایی‌شناسی وظیفهٔ خود می‌داند که حد و مرز هنر و ادبیات را تعیین کند. به طور مثال در ادبیات تا چه میزان مجاز به طرح مسائل غیراخلاقی هستیم و اصولاً تا چه میزان باید از آن‌ها اجتناب ورزید. به طور کلی زیبایی‌شناسی با ایجاد یک فیلتر بزرگ قصد دارد تمامی مضامین موجود در سیاست، اخلاق و

مذهب را از آن عبور دهد. در عین حال که همواره پرسش‌های عمده‌ای در این وادی مطرح است. از دیگر پرسش‌های مهمی که تاکنون جواب دقیقی به آنها داده نشده می‌توان به موارد زیر اشاره داشت:

ـ زندگی شبیه به چیست؟

ـ زیبایی چیست و به طور کلی چه چیزهایی زیبا هستند؟

ـ چرا غالب افراد نظرشان درباره برخی چیزها یکسان است یعنی به طور متفق‌القولی بعضی چیزها را زیبا و برخی چیزها را زشت می‌دانند؟

در پایان اشاره به این موارد ضروری است که هنر و ادبیات با زندگی تفاوت ندارد و معنای حقیقی زیبایی-شناسی در عشق به زیبایی‌ها و شناسایی آنها متبلور می‌گردد. در واقع هنر و ادبیات رابطهٔ تنگاتنگی با زندگی دارند و به همین دلیل علم زیبایی‌شناسی دربرگیرندهٔ مضامین ناب اخلاقی است. در زیبایی‌شناسی جدای شکل به درونمایه و موضوع هم اهمیت داده می‌شود. حضور زیبایی در زندگی سالم و صحیح ضروری است و نمی‌توان خیر و حقیقت را از زیبایی‌ها جدا ساخت. در واقع زیبایی پس از کسب اخلاق، خیر و حق بدست می‌آید. به عبارت دیگر معیارهای اخلاقی، مذهبی و فلسفی تأثیر بسزایی بر ارزش کار هنری و ادبی دارند. پیروان گرایش اخلاق بر ابن باورند که ادبیات کاملاً دارای مفهوم اخلاقی است، بدون آنکه این مباحث آشکار باشد. زیبایی‌شناسی رسالت خود را در تحقق آرمان‌های والای انسانی، کشف حقیقت، سعادت بشری، پیروزی و داشتن یک زندگی سالم براساس مبانی اخلاقی می‌داند. اسلام به ارزش‌های زیبایی‌شناسی بها می‌دهد و از ادبیات و هنر ناب و پاک حمایت می‌کند.

منابع:

1- Teaching Aesthetics to Artists, Doug Arrell.
2- Feminism and theatre, London, Macmillan.
3- Women and British Aestheticism, Talia schaffer and Kathy Alexis psomiades, Victorian periodicals Review, volume 34 Number 3.
4- The Fallacies of Maralism and Moral Aesthetieism.
5- Interdis-ciplinary Aesthetics, Ivan Gaskell.
6- Aesthetics, Art, Beauty and Perception.

ادبیات استعمار نو

با مشخص شدن روبنا و نظام درونی ادبیات استعمار نو و تمامی انواع ادبی وابسته به آن چون داستان، شعر و مقاله استعماری، تحلیلگران عرصه ادبیات، علاقه شدیدی به شرح گونه‌ها، مضامین و بن‌مایه‌ها، مناسبات حاکم، تأملات پنهانی پدیدآورندگان و پیشینه جریان‌های به راه افتاده نشان دادند، و رفته‌رفته نقد ادبیات استعمار نو را بنیان نهادند. در سنجش اولیه انواع ادبی یادشده، مشخص گردید که گونهٔ داستان، بیش از سایر گونه‌ها، توانایی انعکاس و شرح و بسط مضامین استعماری را دارد. دام‌گستریهای کم‌نظیر، تنوع در شیوه‌های روایت، شرح نمونه‌ها و مستوره‌های بی‌کران، تقابل و همگرایی رویدادهای مختلف، امکان ایجاد فضای مناسب برای طرح پس‌زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی، سیاسی ...باعث گردیده تا داستان، بیش از سایر گونه‌های ادبی مورد توجه استعمارگران قرار گیرد. تلاش در بازشناخت ادبیات استعماری در گذشته و حال، باعث شد تا تحلیلگران، تصویر روشنی از محدوده و حوزهٔ ادبیات استعماری ارائه دهند. طبق نظر منتقدین ادبیات استعمار نو، کلیهٔ آثاری که به توصیف کشورهای استعمارگر و تحت سیطره بپردازد و مسائل مختلف این کشورها را، چه در تقابل با یکدیگر و چه به صورت مجزا، مورد بررسی قرار دهد، می‌تواند در گونه ادبیات استعمار نو قرار گیرد؛ اعم از اینکه خالقان این آثار، آگاهانه و با طرح و برنامه قبلی به خلق این‌گونه آثار پرداخته، یا ناخواسته و بدون نیت قبلی، همسو با اهداف استعماری طرح مسئله کرده باشند. از این رو، نمی‌توان تمامی نویسندگان ادبیات استعمار نو را متهم به خیانت کرد، و چنین تصور کرد که آنها عامداً در راستای پیشبرد اهداف استعماری گام نهاده‌اند. هرچند، استعمارگران یا به صورت علنی و یا در خفا، به حمایت از این‌گونه آثار پرداخته، و تمامی آثاری را که به مقولاتی از این دست پرداخته‌اند را مورد حمایت قرار می‌دهند. البته شکی نیست که استعمارگران پس از کنار گذاشتن سیاستهای گذشته خود و روی آوردن به استعمار نو، متوجه شدند از طریق ابزار قدرتمندی چون داستان، می‌توانند راحت‌تر به اهداف کوتاه و درازمدت خود دست یابند. از این رو، کلیهٔ آثاری که می‌توانست خصایص جغرافیایی، فرهنگ، باورها و پیشینه مردم کشورهای استعمارشده را مشخص سازد، مورد توجه استعمارگران قرار گرفت. در عین حال که استعمارگران تلاش زیادی در معرفی فرهنگ عمدتاً بی‌هویت خود و ترویج آن در سطح جهانی می‌کردند. آنها به‌طور آشکار، از نویسندگان منتخبی برخاسته از کشور مورد نظر خود که همگی آنها در کشورهای غربی تحصیل کرده بودند، خواستند تا به خلق آثار مورد نظر آنان بپردازند، تا اهداف استعمارگران در هر منطقه خاص تأمین، و لاجرم بافت و زیرساخت اجتماعی، فرهنگی و سیاسی کشورهای مورد نظر مشخص گردد. آنها همچنین از نویسندگان خود خواستند تا

تمدن، تکنولوژی و پیشرفت کشورهای جهان اوّل را در داستانهای خود دُرشت‌نمایی کنند، تا بدین ترتیب، با اغفال مردم جهان سوّم، زمینهٔ مناسبی برای تخریب هویت قوام یافته، سنن و باورهای ارزشمند این ملل فراهم گرد. در این ارتباط، نویسندگانی که به‌طور آشکار در راستای اهداف استعمارگران گام برداشتند، به‌سرعت به شهرت جهانی رسیدند و ثروتمند شدند. از سویی دیگر، استعمارگران به تفحص پیرامون مجموعه آثار کلاسیک استعماری چون «رابینسون کروزوئه» پرداختند، و بر آن شدند تا این‌گونه آثار را احیا، و به‌کرّات چاپ کنند! ...در میان این‌گونه آثار، داستانهایی که تصویرگر حضور نمایندگان کشورهای استعمارگر در جوامع مختلف استعمارشده بودند، بیش از سایر آثار حمایت شدند. در این قبیل آثار، نمایندگان استعماری، بسیار دلسوز، باهوش، صاحب ایدهٔ نو، و پرتلاش... معرفی می‌شدند. برعکس مردم کشورهای تحت سیطره، همچون شخصیت «جمعه» در داستان «رابینسون کروزوئه»، افرادی نادان، کم‌هوش، و محتاج ، خلق شدند. در این داستان، رابینسون به یک جزیره دورافتاده وارد می‌شود؛ در آن سرزمین دخل و تصرف می‌کند، و تمدن و فرهنگ غربی را به جمعه، که نماد مردم تحت سیطره معرفی می‌شود، می‌آموزد؛ و او را به حیوانی دست‌آموز مبدل می‌سازد. در غالب سفرهای ترتیب‌داده‌شده در داستانهای ادبیات استعمار کهنه و نو، غربیان به اشاعه دین، باورها و فرهنگ ویژهٔ خود پرداختند. ادبیات استعمار نو، در بدو پیدایش، درصدد بود اختلافات میان کشورهای ظاهراً استقلال‌یافته با امپراطوری انگلیس و فرانسه را مطرح سازد. مقایسه صورت‌گرفته در داستانهای استعمار نو، همگی به منظور تحقیر کشورهای تحت سلطه، و بزرگنمایی ضعفهای آنان بود. پس از آن، نویسنده به القای فرهنگ غربی و در نهایت، تمسخر فرهنگ و تمدن کهن ملل شرق، آفریقایی و آمریکای لاتین پرداختند. این افراد، برای شناسایی بهتر مردم تحت سلطه، از مطالعه و تحقیق پیرامون «ادبیات مقاومت» آنان نیز روی نگرداندند؛ ادبیاتی که به توصیف مبارزات مردم علیه استکبار می‌پرداخت، و خود، نوعی ادبیات ضد امپریالیستی و استعماری به حساب می‌آمد. آنها برای از میان بردن تأثیرگذاری این جریان، ادبیات مقاومت را هم در فهرست ادبیات استعمار نو قرار دادند.

باید توجه داشت: ادبیات استعمار نو، از دیرباز توسط نویسندگان مختلف تولید شده است. اما بدین‌سان که امروزه مطرح است در گذشته معرفی و مطرح نگشته بود. درواقع تا پیش از سال ۱۹۷۰، جریان ادبیات استعمار نو، به‌طور آشکارا مطرح نشده بود؛ هرچند بسیاری از نویسندگان مشغول تولید آثاری در مورد کشورهای جهان اول و سوم بودند. بعدها با تحول عظیم در سیاستهای بین‌الملل و مطرح شدن استعمار نو، شرایط مناسب برای پیدایش چنین اصطلاحی، فراهم شد. برخی از صاحبنظران بر این باورند که پیدایش اصطلاح «ادبیات استعمار نو»، برای اولین بار در یک آکادمی پژوهشی در غرب مطرح گشت. وظیفه اصلی این آکادمی، پژوهش پیرامون کشورهای قدرتمند و جهان سوم بود. ادوارد سعید در همین آکادمی مشغول به کار بود و کتاب «سیاست شرق» در همان‌جا تدوین گشت. برخی صاحبنظران ادبیات معتقدند ایده اصلی «ادبیات استعمار نو»، برای اولین بار در این کتاب مطرح گشت؛ و برخی دیگر بر این باورند که چنین ایده‌ای در اذهان عمومی وجود داشته و کسی به فکر بیان آن نبوده است. این

افراد این‌گونه اظهار می‌کنند که چنین ایده‌ای، توسط ادوارد سعید مطرح نشده، بلکه در قرون مختلف در ذهن و فکر مردم بوده و به آن می‌اندیشیده‌اند. در هر حال، چه این ایده ابتدائاً توسط ادوارد سعید مطرح شده باشد و چه همواره در ذهن مردم می‌زیسته است، در سال ۱۹۸۹، هلن تیفن (Helen Tiffin) ، گارت گریفت (Gareth Griffiths) و بیل آشکروفت (Bill Ashcroft) با خلق کتابی تحت عنوان «تئوری و آزمایش در ادبیات استعمار نو»، این اصطلاح خاص را تثبیت و جهانی کردند. در پی آن، اصطلاحات سیاسی‌ای چون «کشورهای جهان سوم»، «کشورهای جهان اول» و... خلق شدند. از آن پس، تحلیلگران به صورت جدی بر آن شدند تا محدودهٔ ادبیات استعمار نو را مشخص، و تعاریف مختلفی را در این راستا ارائه دهند. برای این افراد محرز بود که میان کشورهای اروپایی استعمارگر و کشورهای تحت سلطه، ارتباط تنگاتنگ و نزدیکی وجود دارد. پژوهشگران سعی کردند از جوانب مختلف، این مسئله را مورد ارزیابی قرار دهند. آنها می‌دانستند امپراطوری اروپا، هنگام بروز جنگ اوّل جهانی، حدود ۸۵٪ کشورهای دیگر را تحت سیطرهٔ خود داشته‌اند. پیدایش استعمار نو و تحول عظیمی که در کشورهای جهان سوم روی داد، ازجمله اعطای استقلال به چنین کشورهایی، مورد همواره توجه این افراد بوده است.

تحلیل‌گران ادبیات استعمار نو دریافتند کشورهای استعمارگر، نسبت به برخی کشورها، به دلیل منابع طبیعی ارزشمند و موقعیت جغرافیایی ویژه، حساس‌ترند، و نحوهٔ کنترل و نظارت آنها بر آن کشورها، با سایرین متفاوت است. پس از پایان جنگ جهانی دوم، ادبیات به عنوان ابزاری توانمند برای شناسایی اقوام مختلف، به خدمت استعمار نو درآمد.

لازم به ذکر است در حال حاضر، ادبیات داستانی، علی‌رغم حضور فعال خود در این عرصه جای خود را با ابزاری چون ماهواره و اینترنت عوض کرده است. چرا که غالب مردم جهان، مجذوب این پدیده‌های جدید شده و به سمت آنها گرایش پیدا کرده‌اند. با تمامی این تفاصیل، استعمارگران، برای پیشبرد اهداف خود در مناطق حساس چون هند، زیمباوه، آمریکای لاتین، استرالیا و کانادا، سعی در جذب بیشتر نویسندگان از این مناطق کردند. فهرست اسامی کشورهایی که می‌بایست ادبیات استعمار نو در آن رشد می‌کرد، طولانی است. آنها دو گروه کشورهایی را که مثل استرالیا و کانادا مهاجر پذیرفتند و کشورهایی مثل جامائیکا، هند، سنگال و سری‌لانکا را که با ورود مهاجر زیاد مواجه نشدند در نظر گرفتند و براساس موقعیت خاص آنها، آثار ادبی هدفمند خود را تولید کردند. ایالات متحده آمریکا، در ابتدا خود در گروه کشورهای تحت استعمار قرار داشت. اما خیلی زود توانست از زیر سلطه استعمارگران خارج شود، و خود به یک قطب بزرگ استعماری مبدل گردد.

برای پژوهشگران ادبیات استعمار نو، تحقیق پیرامون نحوه شکل‌گیری مستعمره‌ها و چگونگی به قدرت رسیدن استعمارگران نیز مهم است، و از جوانب مختلف، مسئله را بررسی می‌کنند. اصولاً افرادی که در دوره حیات استعمار کهنه زندگی می‌کردند، معنای واقعی استعمار را بهتر از دورهٔ حاضر درک کردند. در دوران حاضر، علی‌رغم تأکید بی‌چون و چرا مبنی بر حضور استعمارگران در یک منطقه، مردم

کمتر احساس می‌کنند که مستقیماً تحت سیطره قرار دارند. برگزاری جشنهای استقلال، در نظر برخی منتقدین، چونان مستمسکی برای توجیه هجوم پنهان استعمارگران است. برای توجیه عملکرد استعمار در آن شرایط، یقیناً داستان به عنوان مهم‌ترین ابزار در نظر گرفته شد. در این راستا، نویسندگان رمان وارد میدان شدند و برای تولید آثار داستانی بر پایهٔ اهداف استعمارگران، به پژوهشهای محققین ادبیات استعمار نو رجوع کردند و یا خود به پژوهش اختصاصی پیرامون مسئله پرداختند. آنها برای خلق آثار ادبی بعدی خود، به مطالعه پیرامون فرهنگ، تاریخ، اندیشه، بافت اجتماعی، آثار ادبی و مقولاتی از این قبیل روی آوردند و منتظر ماندند تا افراد ادیب مدهوش تمدن و فرهنگ غرب را بیابند و مورد حمایت قرار دهند. در پی آن، غالب نویسندگان استعماری به افراد بومی مبدل گشتند که شناخت کافی درباره جغرافیای منطقه و فرهنگ قوم خود داشتند. این افراد همگی در کشورهای غربی تحصیل کرده و کاملاً تحت تأثیر غربیان هستند و به‌صراحت و آشکارا در فهرست نویسندگان استعماری قرار دارند و از آنها فرمان می‌گیرند. از آن جمله می‌توان به افراد ذیل اشاره کرد:

مایکل کلیف متولد جامائیکا، تحصیلات در آمریکا (Michelle Cliff)
سلمان رشدی متولد هند، تحصیلات در انگلیس (Salman Rushdie)
تسی‌تسی دانگارم‌گا متولد زیمباوه، تحصیلات در انگلستان (Dangarmbga Tsi Tsi)
رومش گاناسخارا متولد سری‌لانکا، تحصیلات در انگلستان(Romesh Gunasekhara)
ناگوگی واتینگو متولد کنیا، تحصیلات در انگلستان (Ngugi wa Thiongo)
روی آروندهاتی متولد کنیا، تحصیلات در انگلستان (Roy Arundhati)

درحقیقت این شش نویسنده، کاملاً جیره‌خوار استعمارگران هستند، و از حمایت علنی آنها برخوردارند، و نام آنها در فهرست نویسندگان مورد حمایت استعمارگران قرار دارد. در پی آن، غربیان بر آن شدند تا با استفاده از مکاتب و جریانهای ادبی چون پُست‌مدرنیسم، رئالیسم جادویی، مینی‌مالیسم، ساختارگرایی...، برای کشور خود شناسنامه و پیشینه تقلبی و جدیدی تولید کنند؛ چراکه می‌دانستند از فرهنگ و تمدن غنی و پرباری برخوردار نیستند و به‌راحتی نمی‌توانند اندوخته‌ها و تجارب ملل کهن را در چشمان مردم معاصر آن دیار خوار و خفیف کنند. نویسندگان ادبیات استعماری، با استفاده از چنین حربه‌ای و با برهم‌زدن ساختار و قالب داستانها، توانستند مضامین دستکاری‌شدهٔ خود را به مردم بقبولانند. نادیده گرفتن عناصری چون زمان، مکان، و قرار دادن خواننده در فضاهای گنگ و نامفهوم، این امکان را به داستان‌نویسان استعماری داد تا برای خود هویت‌سازی کنند و تجارب ملل شرق و آفریقایی و آمریکای جنوبی را با کمی تغییر و تلفیق، به نام خود ثبت کنند و در عوض فرهنگ بی‌هویت و نادرست غربی را به خورد ملل تحت استعمار منتقل سازند. طرح راهکارهایی چون آشنایی‌زدایی و بهره‌وری از دانش زبانشناسی، کمک بسزایی در دست یازیدن به هدف شوم غربیان کرد. جدا از مسائل مطروحه، نویسندگان استعمار نو، توجه زیادی به طرح برخی مضامین در داستانها کردند. این مضامین غالباً

حساب‌شده و زیرکانه، در بسترِ حوادث داستانی گنجانده می‌شد. تحلیلگران ادبیات، برخی از مضامین تکراری مطرح‌شده را، به شرح زیر معرفی کردند:

۱ـ نشان دادن توانمندی و قدرت کشورهای استعمارگر؛ به گونه‌ای که گویا تمام رویدادهای سیاسی و اجتماعی توسط آنها شکل گرفته، و مردم تحت سیطره، هیچ‌گونه اعمال نفوذی در کار خود ندارند. آنها همواره حضور خود را در پشت سر هر رویداد و حادثه تاریخی، اجتماعی، سیاسی نشان می‌دادند، تا بدین ترتیب سایهٔ ناامیدی و ترس را بر کشورهای یادشده بگسترانند و عملاً جلو تلاش و تفکر مردم را بگیرند.

۲ـ .ایجاد تفرقه و فضای ناامن؛ به گونه‌ای که هیچ‌کس به دیگری اعتماد نداشته، هرکس به فکر منافع خود باشد.

۳ـ طرح و ارائه نمادهای ضعیف و منفی برای کشورهای جهان سوم و القای نمادهای قوی و مثبت برای غربیان. همچون طرح نماد زن برای شرقیها و نماد مرد برای غربیان. آنها براساس طرح اولیه مانی نقاش مبنی بر جهان دوقطبی (جهان از دو قطب متضاد تشکیل شده است) دو نماد ضد هم را تولید و در بطن داستانهای خود قرار دادند. نمادهای نظم‌گرایی، عقلگرایی، حقانیت، پاکی، صداقت، شجاعت و... برای غربیان و نمادهای بی‌نظمی، غیر عقلانیت، شیطان‌صفتی، ترسویی، ناپاکی و... برای شرقیان در نظر گرفته شد.

۴ـ تصویرگری توانمندی تکنولوژی و صنعت غرب و قیاس با کشورهای شرقی.

۵ـ مهاجم و خبیث نشان دادن چهرهٔ کشورهای جهان سوم، به منظور ایجاد شرایط مناسب برای بدبین کردن اذهان عمومی نسبت به آنان، به قصد به‌دست آوردن فرصت مناسب جهت تهاجم و دفع ظاهری دشمن. در گذشته، چینیها در طرح داستانها و فیلمهای غربی به عنوان عناصر فسادبرانگیز، عاملان ترویج مواد مخدر، و جانی معرفی می‌شدند. پس از گرایش چین به بلوک شرق و پذیرش کمونیسم و راه‌اندازی جنگ سرد تهاجم غرب افزایش یافت؛ محله چینیها در غرب، همواره ناامن، و ترسناک و محل توطئه به تصویر درآمد. در پی آن، ویتنامیها مورد تهاجم قرار گرفتند؛ و پس از آنها، مسلمانان در داستانهای استعماری وارد شدند و برچسب تروریست به آنها زده شد. در حال حاضر، بیشترین تهاجم کشورهای غربی، متوجه مسلمانان است. آنها برای توجیه طرح توطئه‌آمیز مسلمان‌کشی در سراسر جهان، در داستانهای خود، چهرهٔ ناشایستی از مسلمانان ارائه می‌دهند. بر این اساس، ادبیات ضد اسلامی (Anti- Islamic literature) پا به عرصه وجود نهاد. کتاب «آیات شیطانی» سلمان رشدی، دقیقاً به منظور ضربه زدن به جایگاه اسلام در میان مردم، و ایجاد شک و دودلی در دل مردم نسبت به باورهای اسلامی، خلق شده است. کتاب یادشده، آن‌چنان برای استعمارگران حائز اهمیت است، که هر سال برای آن جشن تولد می‌گیرند، تا بدین ترتیب، جریان سیاسی بوجود آمده از ذهن مردم پاک نشود. سلمان رشدی در مقاله‌ای به نام «خدایی که ما به او اعتقاد داریم»، به‌صراحت اعلام داشته است: «در سن پانزده‌سالگی از دین اسلام رویگردان شدم و ایمان خود را به‌طور کامل از دست دادم.»

۶ـ جهانی‌سازی، گفتگوی تمدنها و ایجاد دهکدهٔ جهانی، از دیگر مضامینی است که استعمارگران، آشکارا به تبلیغ آن پرداخته‌اند. در غالب داستانهای استعماری مدرن، چنین مضامینی مطرح است. حتی بسیاری سازمانهای وابسته چون سازمان ملل متحد، با عقد قرارداد با برخی نویسندگان استعماری چون کاترین کلمان، یوستین، گوردور و... از آنها خواستند به طرح جهانی‌سازی روی آورند، و این مضمون را بستر داستانهای خود قرار دهند.

نویسندگان استعمار نو، با تمامی حیله‌ها و ترفندهایی که می‌شناسند، ماجرای تلفیق ادیان، فرهنگها و زبانهای ملل مختلف را مطرح می‌کنند، تا بدین ترتیب مردم را اغفال کنند. زیرا مردم ساده‌اندیش، در مواجه شدن با چنین طرحهای وسوسه‌انگیزی، گمان می‌کنند که با تلفیق ادیان و... می‌توانند یک شبه ره صدساله طی کنند و به کشورهای جهان اول نزدیک شوند. در صورتی که چنین اتفاقی روی نخواهد داد. ترفندهای از این دست، تنها برای فروپاشی تمدن، فرهنگ و سنن مردم جهان است. در ایران نیز عده‌ای ناآگاه در مسیر چنین جریانهایی گام برمی‌دارند. برگزاری همایش‌هایی با شعار «جهانی‌شدن» حکایت از همین مسئله دارد. این افراد نمی‌دانند که هنگام پایان یافتن جنگ جهانی دوّم، بسیاری کشورها به وسیله طرحها و سیاستهایی چون کاپیتالیسم، جهانی‌سازی، و جایگزینی فرهنگ و ادیان، دوباره به دام استعمار افتادند؛ استعماری که در دوره کنونی تلفیقی از امپریالیسم آمریکا و اروپا است. برنامه‌ها و طرحهای استعماری، آن‌چنان ظریف و حساب‌شده طراحی شده‌اند که صاحبنظران را همواره دچار شک و دودلی می‌کند. اگر پیش از این، استعمار با نقاب اعطای استقلال ظاهری و برگزاری جشنهای استقلال ظاهر می‌شد، امروزه نقاب جهانی‌سازی و گفتگوی تمدنها را بر چهره زده است. در راستای ترویج اهداف یادشده، مراکز تحقیقاتی و آکادمیهای زیادی به کار مشغول هستند و پیرامون ادبیات، فرهنگ، جامعه، سنن، باورها... کشورهای مختلف به تحقیق مشغول‌اند، و پیوسته طرحها و الگوهای جدیدی به نویسندگان زیردست خود ارائه می‌دهند. تبلیغات و توجه خاص به برخی نویسندگان استعماری چون سلمان رشدی، تنها به این خاطر است که او متعلق به کشوری است (هند) که برای استعمارگران اهمیت بسزایی دارد. هند، از قدیم‌الایام مورد توجه ویژه استعمار بوده، و بسیاری طرحهای استعماری در منطقه، برای حفظ منافع استعمارگران، در آن کشور تدوین گشته است.

برای پژوهشگر این عرصه، همواره سؤالهای مهمّی از این گونه، مطرح است که قدرتهای استعماری چگونه و با چه ترفندهایی می‌توانند کشورها را همواره تحت سیطرهٔ خود قرار دهند؛ در حالی که گاه سرزمینهای تحت سیطره، بسیار وسیع‌تر از سرزمین‌های استعمارگران است؟ در جامعه و کشور استعمارزده، چه ردپایی از سیستمهای آموزشی، علوم و تکنولوژی دولت استعمارگر باقی مانده است؟ آیا این عناصر به‌راستی در پیشرفت این کشورها مؤثرند؟ چه نوع نیروهای مقاومتی، در تقابل با حرکتهای استعماری ظهور می‌کنند، و چگونه می‌توان این حرکتها را منحرف کرد؟ سیستم آموزشی و زبان استعمار، چه تأثیری بر فرهنگ و هویت ملّی کشورهای استعمارشده دارد؟ تا چه میزان امکان مستعمره‌زدایی در

کشورها وجود دارد؟ آیا مقاومت علیه استعمار، کشورها را به‌طور کامل به وضعیت قبلی بازمی‌گرداند؟ فرهنگ و باورهای بومی منطقه، چگونه و به چه ترتیب سیاستهای استعماری را شکل می‌دهد؟ کدام نویسندگان، مستقیماً در خدمت استعمار نو هستند؟ کدام نویسندگان، ناخواسته در جهت اهداف استعمارگران گام برمی‌دارند و کدام نویسندگان بر ضد جریانهای استعماری قلم می‌زنند؟ (لازم به ذکر است که آثار تمامی گروههای یادشده، باز هم در گونه ادبیات استعمار نو قرار می‌گیرد. ادبیات استعمار نو، ضمن خنثی کردن موج مقاومت ادبی، از اطلاعات درج‌شده در ادبیات مقاومت استفاده می‌کند، تا با شگردهای جدیدی وارد میدان شود. از این رو، آثار نویسندگانی هم که بر ضد استعمار می‌نویسند، در گونهٔ ادبیات استعمار نو قرار می‌گیرند.) آیا سرمایه‌گذاری و حمایتهای استعمارگران از رمان استعمار نو، باعث می‌شود سایر ژانرهای داستانی نادیده گرفته شوند؟ استعمارگران، نام برخی نویسندگان خود را که آشکارا برای اهداف استعماری قلم می‌زنند و پیش از خلق آثار، طرح اولیه را از استعمارگران دریافت و براساس خواسته آنها می‌نویسند، اعلام کرده‌اند؛ و این نامها، پیش از این اعلام شد. جدا از آن، پژوهشگران ادبیات استعمار نو، نام نویسندگانی را مطرح می‌کنند که در طیف قلمزنان ادبیات استعمار نو قرار دارند و در جهت اهداف آنها می‌نویسند. اسامی برخی از این افراد، به شرح ذیل است:

۱ـ مارگارت دوراس .(Marguerite Duras)
۲ـ فرانتس فانون (Frantz Fanon)
۳ـ هومی بهابها (Homi Bhabha)
۴ـ چینوا آچیبی (Chinua Achebe)
۵ـ بوچی امی‌چیتا (Buchi Emecheta)
۶ـ جامائیکا کین‌کید (Jamaica Kincaid)
۷ـ وولی سوینکا(Wole Soyinka)
۸ـ آما آتا آیدو (Amo Ata Aidoo)
۹ـ پیتر آبراهامز (Peter Abrahams)
۱۰ـ آر.کی .ناراین (R.K . Narayan)
۱۱ـ جی. ام. کوئیتزی (J. M Coetzee)
۱۲ـ امی‌چی‌تا بوچی (Emecheta Buchi)
۱۳ـ آیی کوی آرما (Ayi Kwei Armah)
۱۴ـ جان پیپر کلارک (John Pepper Clark)
۱۵ـ جیل کر کان‌وی (Jill Ker Conway)
۱۶ـ آنیتا دی‌سای (Anita Desai)
۱۷ـ آسیا دی‌جی‌بار (Assia Djebar)
۱۸ـ نادین گوردیمر (Nadin Gordimer)

قابل ذکر است که در این فهرست فقط نام برخی از نویسندگان ادبیات استعمار نو، ذکر شده است. این افراد، آگاهانه یا ناآگاهانه، در جهت برنامه‌های استعماری می‌نویسند، و تاکنون استعمارگران به صورت آشکار، اسامی آنها را در لیست نویسندگان خود قرار نداده‌اند. همچنین، نام برخی پژوهشگرانی که به ارائه تئوری ادبی می‌پردازند و برای استعمارگران فعالیت می‌کنند به شرح زیر است:

۱ـ آی‌جاز احمد (Aijaz Ahmad)

۲ـ بیل آش کرافت (Bill Ashcroft)

۳ـ فرانتس فانون (Frantz Fanon)

۴ـ جنی شارپی (Jenny Sharpe)

۵ـ ری چو (Rey Chow)

از میان رمانهای ادبیات استعمار نو، نام برخی، بیش از بقیه سرِ زبانهاست. رمانهای مذکور جزء بهترین آثار ادبیات استعمار نو به حساب می‌آیند. برخی از نویسندگان این‌گونه آثار، به صورت آشکار در خدمت استعمارگران هستند و برخی به صورت پنهان برای آنها کار می‌کنند و مدرکی مبنی بر همکاری آنان موجود نیست.

۱ـ آیات شیطانی (Satunic Verses) ؛ نوشته سلمان رشدی.

۲ـ لذت مادر بودن(Joys of mother hood) ؛ نوشته امی‌چی‌تا بوچی (Emec heta Buchi)

۳ ـ یک جای کوچک (A small place) ؛ نوشته جامائیکا کین‌کید.

۴ـ رسوایی (Disgrace) ؛ نوشته جی‌ام کوئیتزی(J. M Coetzee)

۵ـ راهنمایی (Guide) ؛ نوشته آر.کی .ناراین (R.K . Narayan)

۶ـ برداشت (Pick up) ؛ نوشته نادین گوردیمر(Nadin Gord imer)

بسیاری از پژوهشگران این وادی بر این باورند که رژیم اشغالگر قدس نیز در گروه کشورهای استعمارگر قرار دارد و با سیاستهای خاص خود مردم فلسطین را تحت سیطره قرار داده و به اذیت و آزار مسلمانان می‌پردازد. از این رو، ادبیات فلسطینی را نیز در گروه ادبیات استعمار نو قرار داده‌اند. همچنین در کشور اسرائیل، بسیاری آثار هدفمند خلق می‌گردد که همگی برای به حق جلوه دادن اسرائیلیها و توجیه جنایات آنها در منطقه نوشته شده‌اند. نویسندگان اسرائیلی همچنین بر آن هستند که روحیهٔ مردم فلسطین را تضعیف کنند. تعداد معدودی از نویسندگان عرب هم، در خدمت اهداف اسرائیلیها قرار گرفتند. کلام این نویسندگان، تأثیرگذارتر از نویسندگان اسرائیلی بود، و این افراد، به‌طور آشکار به ملت خود و جهان اسلام خیانت کردند و به حمایت از اسرائیل و امپریالیسم، آثاری خلق کردند. جدا از آن، اینان به تخریب دین و سنن مردم عرب همت گماشتند. در عین حال، برخی نویسندگان و پژوهشگران عرب، علیه این دسته از نویسندگان به پا خاستند و توطئه‌های استکبار جهانی را برملا ساختند. این افراد، با خلق رمانهای ضد صهیونیستی، توانستند مردم عرب را از توطئه‌های مکرر دشمن آگاه سازند. از میان

نویسندگان عرب که علیه سیاستهای اسرائیلیها به پا خاست و چهره زشت نویسندگان خائن عرب را مشخص ساخت می‌توان به سحر خلیفه (Sahar Khalifeh) اشاره کرد.

سحر خلیفه خود فلسطینی است و در شهر نابلس متولد شده است. او زمانی (۱۹۴۱) به دنیا آمد که انگلستان قیمومیت فلسطین را در اختیار داشت. اولین رمان او توسط دولت اسرائیل توقیف شد. دومین اثرش در مصر منتشر گشت. درونمایه آثار او طرح تلفیقی از ظلم و ستم استعمارگران، توطئه‌های صهیونیستی و فمینیسم است. او در رمان «خارهای وحشی (Wild Thorns) واکنش مردم فلسطین را نسبت به ظلم اسرائیلیها به تصویر درآورد.

همچنین، تلاش برای زنده ماندن، یکی از بن‌مایه‌های اصلی این رمان را تشکیل می‌دهد. خلیفه معتقد است باید در برابر دشمنی پایداری کرد؛ و نبرد و جنگ مستقیم را بهترین راه برای آزادی مردم فلسطین می‌داند. او هیچ‌گاه در رمانهایش از جمعیت پراکنده یهودیان به نیکی یاد نکرده است .خلیفه، همواره شخصیتهای اصلی داستانهای خود را شفاف خلق می‌کند؛ چه این افراد در عملیاتهای زیرزمینی شرکت داشته باشند و یا در فروشگاهها و مغازه‌ها کار کنند و پنهانی علیه حکومت اسرائیل فعالیت داشته باشند.

از میان نویسندگان و پژوهشگران عرب که به ادبیات استعمار نو توجه داشتند، می‌توان به ادوارد سعید اشاره کرد. او در کتاب «سیاست شرق» خود، به‌دقت موضوع ادبیات استعمار نو را پیش می‌کشد. او به نقش و عملکرد اروپا در شرق اشاره می‌کند، و در پی آن، به آثار ادبی خلق‌شده در کشورهای آسیایی می‌پردازد و آنها را به بوته نقد می‌سپارد. سعید متوجه شد که در آثار شرقی، همواره دو عنصر متضاد در کنار هم قرار دارند.

در این بین، برخی نویسندگان غربی چون ژوزف کنراد، سامرست موام و هیوچ کلیفورد (Hugh Clifford)، پس از سفر به کشورهای آسیایی، اقدام به خلق داستانهایی در فضای این کشورها کردند. این افراد، چون پژوهشگرانی حرفه‌ای، به بررسی ساختار اجتماعی، فرهنگ و باورهای مردم منطقه پرداختند.

ژوزف کنراد شخصیت اصلی داستان خود را یک افسر کشتی انتخاب کرد، و بدین ترتیب، تمام تجربیات به‌دست‌آورده خود را در داستان مطرح ساخت.

این افسر، طی سفر طولانی خود، از مجمع‌الجزایر مالایا دیدار می‌کند، و در آنجا با دنیای جدیدی آشنا می‌گردد. در اثر او، بیشتر نفوذ امپریالیسم در کشورها مطرح است. کنراد بعدها شرح تجربیات این سفر را در رمان مشهور «قلب تاریکی» (Heart of darkness) مطرح ساخت. در این اثر، کنراد به توصیف بی‌رحمی اروپاییان در کنگو می‌پردازد.

کلیفورد نیز به کشور مالایا سفر کرد. او بیست سال در این کشور ماند، و عملاً اهداف انگلیسیها را در منطقه تأمین می‌کرد. کلیفورد نیز در رمانهای خود به شرح تمدن و فرهنگ مردم آسیایی پرداخت. در

عین حال که خود از عوامل نابودی همان فرهنگ و تمدن به حساب می‌آید. داستانهای کلیفورد، همگی از منظر اروپاییانی نوشته شد که به چنین کشورهایی وارد شده‌اند.

از سوی دیگر برخی نویسندگان ادبیات استعمار نو، به طرح آثاری پیرامون تاریخ کشورهای تحت سیطره پرداختند. نویسندگانی چون پنه‌لوپه لیولی (Penelope Lively) ، سارا سولیری (Sara Suleri)، بروس چت‌وین (Bruce Chatwin) و وول سوییِنکا (Wole Soyinka) به پژوهش پیرامون تاریخ کشورهایی چون پاکستان، مصر، نیجریه و هند پرداختند و به فاصله‌ای کوتاه پس از آن، رمانهای خود را خلق کردند.

کشورهای یادشده، در زمان جنگ دوم جهانی، تحت سیطرهٔ انگلیس قرار داشتند. طبق نظر لیولی، جنگ خود عامل استعمار چنین کشورهایی شد. به همین دلیل انگلیسیها از جنگ به عنوان «سرمایه ملی» یاد کردند. هریک از نویسندگان ذکرشده، از منظر خاص خود به حضور انگلیسیها در کشورشان پرداختند.

مواردی از این دست، نشان می‌دهد که ادبیات استعمار نو بسیار گسترده است و رویدادهای بسیار وسیعی را در خود منعکس می‌کند. از این رو، جمع‌بندی و نتیجه‌گیری اصولی برای پژوهشگران این عرصه، گاه کاری غیرممکن به نظر می‌رسد. این افراد، حتی از گونه‌بندی ادبیات استعمار نو عاجزند، و در این عرصه، هر روز، با مقوله تازه‌ای مواجه می‌شوند که تاکنون در هیچ ژانرو گروهی در نظر گرفته نشده بود. در عین حال که می‌توانسته در بسیاری گروهها قرار گیرد. پژوهشگران به منظور دست یافتن به مراحل اصلی شناخت و تبیین بهتر این مقوله، به وادی «نقد ادبیات استعمار نو» رو آوردند. بدین ترتیب، آنها توانستند به مقولاتی چون تحلیل مسائل سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و مانند آنها در این آثار بپردازند . برخی بر این باورند که پیدایش نقد ادبیات استعمار نو، برای اولین بار توسط مارکسیستها مطرح گشت، تا بدین ترتیب، اهداف استعمارگران را آشکار کنند.

ادبیات زنان زیبارو

ادبیات استعمار نو (Post Colonial Literature)، که در صدد شناخت ژرفای اندیشه، سنن، فرهنگ و... ملل تحت سیطره خود است و به طور آشکار قصد تبلیغ فرهنگ و باورهای غرب و نمایان‌سازی اقتدار و روحیه جاه‌طلبی ابرقدرت‌ها را دارد، دارای قلمروی گسترده و بسیار عظیمی است که بسیاری از جریان‌ها و مکاتب ادبی را تحت پوشش خود قرار داده تا بدین طریق به اهداف شوم استعماری خود دست یازد. مکاتب ادبی مدرنیسم، پست مدرنیسم و رئالیسم جادویی و بسیاری از جریان‌ها و قوالب ادبی همچون فیمینیسم، ادبیات نویسندگان آفریقایی آمریکایی، ادبیات نویسندگان آسیایی آمریکایی و ادبیات نویسندگان چینی آمریکایی یا به تعبیری دیگر «ادبیات زنان زیبارو» تمامی در خدمت ملل استعمارگر خاصه آمریکا و انگلیس بوده است.

استعمارگران پیش از آنکه اجرای طرح‌های استعماری خود را به صورت جدی و همه‌جانبه آغاز کنند، از نویسندگان بومی همان مناطق که سالیان طولانی در کشورهای غربی رشد و نمو کرده‌اند می‌خواهند تا آثار ادبی خود را که غالباً داستان و رمان می‌باشند خلق کنند. آنچنان که پیش از یورش آمریکا به عراق رمان‌های زیادی مبنی بر وجود سلاح‌های هسته‌ای در عراق و حضور نیروهای تروریستی عرب در منطقه خلق شد.

نکته قابل اعتنا، علنی بودن طرح‌های استعماری در وادی ادبیات و مشخص بودن هویت نویسندگان استعمار نو است. معمولاً استعمارگران پس از ظهور هر جریان ادبی در مناطق مختلف، بر آن هستند تا این جریان‌ها و نحله‌ها را در راستای نیات و مقاصد خود قرار دهند.

ادبیات زنان زیبارو (Pretty Women Lit) و یا ادبیات زنان چینی (Chinese Women's Lit) نیز از این قاعده مستثنا نیست.

این ادبیات در اوایل قرن هفدهم در کشور چین ظهور کرد و بعدها در اواخر قرن بیستم به کشور آمریکا منتقل و تبدیل به ادبیات استعماری شد. در دوره اولیه، بسیاری از آثار ادبی خلق شده توسط زنان چینی، بیانگر طغیان و اعتراض آنان علیه شرایط نامطلوب زمانه بوده است. اگرچه در آن دوران زنان شجاعت لازم برای تقابل آشکار را نداشتند، اما پناه بردن به وادی ادبیات، این امکان را به آنها داد تا به طور غیرمستقیم و با استفاده از فنون و صناعات ادبی، حرف دل خود را بازگو کنند. این در حالی است که پیش از ظهور حضرت مسیح، جامعه چین باستان بر پایه مبانی و قوانین مادرسالاری بنا شده بود، اما به تدریج بافت اجتماعی تغییر یافت و به جامعه مردسالاری خشن مبدل گشت. در آن دوران، تمامی آثار

ادبی چون داستان‌ها، حکایات و اشعار سروده مردان، به نوعی، زنان و مادران را تحقیر می‌کرد. بسیاری از ضرب‌المثل‌های مطرح در آن روزگار، نشانه چنین مسأله‌ای است:

«پرورش غاز خیلی پرسودتر از داشتن دختر است».

«زنی که استعداد ندارد، پاکدامن هم نیست».

مشخص است که در آن زمان، مقام زنان بسیار پایین و پست بوده است. به گونه‌ای که گاه زنان از موقعیت پایین‌تری نسبت به حیوانات خانگی برخوردار بوده‌اند. وجود زنان برده، همسران موقت بسیار، دخترکشی و بستن پای تمامی دختران، که منجر به زخم شدن و وارد آمدن آسیب‌های جدی می‌شد، امری طبیعی و مرسوم بوده است.

کنفوسیوس حکیم (۴۷۹ ـ ۵۵۱ ق.م) که پیش از میلاد مسیح می‌زیست، به زنان از منظر بسیار پایینی نگاه می‌کرد. او اصولاً زیاد درباره زنان صحبت نمی‌کرد، اما وقتی هم سخنی از آنها به میان می‌آورد، غالباً از «صفات برده» و «انسان‌های کوچک» برای آنان استفاده می‌کرد. پیش از ظهور مسیح (ع)، زنان در چین می‌بایست آموزش لازم همسرداری و برخورد مناسب با مردان را می‌دیدند. در این راستا، سه اصل مهم به زنان تفهیم می‌شد:

«مطیع باش، کار کن و پاکدامن باش».

زنان پس از مرگ همسر می‌بایست از فرزند پسرشان اطاعت می‌کردند. تئوریسن این نوع آموزش‌ها در جامعه سنتی چین، یک زن تحصیل‌کرده چینی به نام «بان تسو» (Bantso) بود که خود به هیچ عنوان به ایده‌ها و طرح‌هایی که ارائه می‌داد، عمل نمی‌کرد. در چنین شرایطی، اگر زنی پس از مرگ همسر دست به خودکشی می‌زد، از او تقدیر به عمل می‌آمد و برایش آرامگاه زیبایی ساخته می‌شد. به همین دلیل، در چین آن زمان، تعداد مقبره‌های باشکوه برای زنان، بیش از سایر ملل بود.

غربیان بر این باورند که تحول و تغییر عمده در ساختار اجتماعی، فرهنگی و اعتقادی چین، توسط آنها و به خاطر نزدیکی چین به کشورهای غربی صورت پذیرفت. آنها سیر تحولات فرهنگی مردم چین را از اواسط قرن نوزده تا اواسط قرن بیست ذکر می‌کنند. میسیونرهای مسیحی و دانشمندان و فیلسوفانی که مبلغ دموکراسی از نوع غربی بودند، به عنوان پیشگامان این حرکت وسیع اجتماعی و فرهنگی شناخته شده‌اند.

پس از هجوم ایدئولوژی غرب، زنان چینی نسبت به شرایط دوران خود قیام کردند و دم از استقلال فردی و آزادی زدند، آنها حتی بعدها به آنارشیست‌هایی مبدل شدند که از ترور مردان دیکتاتور ابایی نداشتند. در پی آن، زنان متأثر از نیت و هدف خاص ابرقدرت‌ها، بر آن شدند تا حکومت چینگ (ching) را سرنگون سازند. آنها برای خود ارتشی تدارک دیدند و به تشکیل گروه‌های انتحاری مبادرت ورزیدند.

پس از برقراری جمهوری در سال ۱۹۱۱، زنانی که همچنان معترض بودند و نمی‌توانستند حکومت مائو را تحمل کنند، دست به مهاجرت زدند و در کشور آمریکا «ادبیات زنان زیبارو» یا «زنان چینی» را بنا نهادند.

کشور چین تا مدت‌های مدیدی برای غربیان سرزمینی اسرارآمیز بود. در آن مقطع از زمان، ادبیات زنان نویسنده چینی نیز از نظر غربیان مخفی ماند. در قیاس میان ادبیات زنان و مردان چینی، مشخص می‌شود که ادبیات زنان چینی بسیار در حاشیه قرار داشته است. با این حال، این ادبیات بسیار غنی بوده و نشان‌دهنده تمدن و فرهنگ متنوع و جذاب مردم آن سرزمین است.

در اوایل قرن نوزدهم، فشارهای اقتصادی شدید در جامعه چین و خط و ربطهایی که بازارهای بین‌المللی اقتصادی اعمال می‌کردند، زنان چینی را به فساد اخلاقی سوق داد. در چنین شرایطی، از زنان توقع می‌رفت تا نقش سرنوشت‌سازی را ایفا کنند. زنان نویسنده چینی، در این دوره زشت، همچنان به خلق آثار ادبی خود مبادرت ورزیدند تا هویت فردی خود را مطرح سازند. در چنین اوضاع و احوالی، از زنان حتی خواسته می‌شد تا جسم خود را پیشکش کنند. در حال حاضر، برخی از محققین، به بررسی موقعیت زنان در آن مقطع خاص مشغول‌اند.

در دوره‌های اولیه، غالب زنان نویسنده که به زبان چینی آثارشان را خلق کردند، به دربار سلطنتی و حرمسراهای امپراتوری تعلق داشتند. این زنان غالباً در شهر ممنوعه زندگی می‌کردند.

در قرن ۱۵ و ۱۶، یعنی دوره زمامداری مینگ، کینگ و سونگ، زنان اشراف‌زاده با هویت جدیدی ظهور کردند. این زنان، آزادانه به خلق آثار ادبی برای خود مبادرت می‌ورزیدند. در قرن ۱۸ و ۱۹، زنان فاسد دربار نیز به جمع نویسندگان زن چینی اضافه شدند.

در همین دوران، برخی زنان چینی که به آیین مسیحیت درآمده بودند و به کار موعظه و ترویج آیین مسیح مبادرت می‌ورزیدند، با خلق آثار ادبی، به این وظیفه خود عمل می‌کردند.

«ویلت ایدیما»، پروفسور آمریکایی مدرس ادبیات چینی در دانشگاه هاروارد معتقد است: «در امپراتوری چینی، زنان شعر می‌سرودند، نمایشنامه می‌نوشتند، منظومه می‌سرودند و داستان می‌نوشتند. آنها توانسته بودند در دوره‌های خاص تاریخی، برخی گونه‌های ادبی را ارتقا دهند».

زنان چینی با وجود فعالیت و کار روزانه بسیار شدید، پیوسته به خلق آثار مکتوب مبادرت می‌ورزیدند و خللی در کار آنها پدید نمی‌آمد. آنها با استفاده از قالب‌های ادبی رایج، توانستند تصویر روشن و واضحی از شرایط زندگی زنان مطرح سازند. آنها حتی از قالب ادبی شعر که دارای محدودیت‌های خاص است، در ترسیم موقعیت خود و بیان آرا و اعتقادات مطرح در آن روزگار، استفاده کردند. به همین دلیل، اشعار خلق شده، بیشتر به صورت توصیف، شرح کاملی از زندگی انسان‌ها را مطرح می‌ساخت.

ایدیما می‌گوید: «مردم چینی به شدت به اصل تناسخ اعتقاد دارند، گاه جابه‌جایی ارواح در کالبدهای مختلف را در داستان‌ها و اشعار خود مطرح می‌کردند. این ارواح از بدن انسان خارج می‌شدند و گاهی اوقات به بدن حیوانات فرو می‌رفتند و در بعضی مواقع، این انتقال برعکس صورت می‌پذیرفت. برای آنها خروج از دنیای حیوانات و ورود به دنیای انسان‌ها، بسیار بااهمیت و ارزشمند به حساب می‌آمد. بسیاری دوست می‌داشتند که پس از مرگ، روحشان در کالبد افرادی که بعدها در سرزمین ممنوعه قرار بود

زندگی کنند وارد شود. چرا که در دستگاه حکومتی، مردان از امتیاز خوبی برخوردار بودند. اگر هم روحی قرار بود به کالبد زنی وارد شود، بهتر بود در بدن یکی از زنان شهر ممنوعه برود.

بسیاری از زنان، در این ارتباط، آثار مهمی خلق کرده‌اند و از زاویه دیدهای مختلفی، مسائل پیرامون تناسخ و فرهنگ مردم چین را مورد ارزیابی قرار دادند.

مشهورترین زن فاسدی که در چین شعر می‌سرود، «لیوشی» نام داشت. این زن در قرن ۱۷ زندگی می‌کرد. لازم به ذکر است که در طی دوران‌های مختلف، گاه آزادی‌های نسبی بیشتری برای بیان عقاید به زنان داده می‌شد؛ و با توجه به تغییر شرایط دوران، از آنها پس گرفته می‌شد. به طور مثال، در خلال جنگ‌های روی داده در چین، زنان از آزادی بیشتری برای بیان عقاید خود برخوردار می‌شدند.

«ایدیما» معتقد است در قرن هفده، از شعر بیشتر برای بیان نیازها و افکار زنانه استفاده می‌شد. این در حالی بود که شعر همچون داستان نمی‌توانست با دقت و ریزبینی خاص، مطرح‌کننده تمام شرایط موجود باشد.

لازم به ذکر است اشعار سروده شده توسط زنان، مورد توجه منتقدین مرد قرار گرفت. آنان با توجه به گرایشات مردانه خود، به نقد و بررسی این آثار مبادرت می‌ورزیدند.

شرایط سخت روزگار باعث می‌شد تا زنان هنگام خلق آثار، محدودیت‌هایی را خود برای خود ایجاد کنند. در صورتی که توقع می‌رفت که در اشعار سروده شده، نوعی خلوص نیت و بیان احساسات ناب وجود داشته باشد.

از موارد استثنای آن روزگار در این باره، می‌توان به زنی به نام «زنگ یون دوان» اشاره داشت. او به سبک و سیاق زنانه می‌نوشت، اما چون مردان، به مسائل جدی و مهم پیرامونش اشاره داشت. او اشعار زیادی سرود. این اشعار به خود او تعلق داشت و از هیچ کسی الهام نمی‌گرفت.

در آن مقطع، نمایشنامه‌نویسی، منظومه‌سرایی و داستان، از جایگاه پایین‌تری نسبت به شعر برخوردار بود. چرا که زنان به یاری ایهام و سایر فنون ادبی، می‌توانستند امیال، آرزوها و ذهنیات خود را به طور غیرمستقیم مطرح سازند و کسی بر آنها خرده نگیرد. پس از سپری کردن یک دوره، زنان دریافتند که در زندگی فردی‌شان مسائلی وجود دارد که اگر به زبان شعر بیان شود غیرقابل حس و غیرقابل درک خواهند بود. آنان متوجه شدند برای طرح مسائل مهم زندگی خود، نیازمند استفاده از قالب ادبی داستان هستند. داستان این امکان را در اختیار آنها می‌گذاشت تا با درستی و ریزبینی خاصی، مسائل مختلف زنان را از ابعاد مختلف بررسی و حلاجی کنند. داستان می‌توانست تمامی مسائل گوناگون زنان را در نظر مخاطبان منطقی جلوه دهد و آنها را با عمق فاجعه آشنا سازد. در صورتی که شعر، قدرت و انعطاف‌پذیری داستان را در تصویرگری زندگی با تمامی مسائل و رویدادهایش نداشت.

در این زمان، مضمون زنی که تک و تنها به سفرهای طولانی دست می‌زند و با خطرات مختلفی مواجه می‌شود چون نمی‌خواهد از قوانین و سنن سخت آن روزگار که غالباً ازدواج اجباری بود پیروی کند، رایج بود این نوع از داستان‌ها، به افسانه و حماسه بیشتر شباهت داشتند. زنان در طی این سفرها، در

جامعه مردانه خود را استتار می‌کردند. برخی از زن‌ها به دلیل اذیت و آزار اطرافیان، مجبور به ترک خانه‌ها می‌شدند. ایدیما می‌گوید: «این طبیعی است که دختری که لباس مردانه پوشیده و از خانه گریخته، بخواهد همچون مردان زندگی کند و چون مردان رفتار کند. این زن مجبور است توانایی‌های جسمانی خود را به سطح مردان برساند».

زنان در این قبیل آثار، گاه در نبردهای رزمی شرکت می‌جستند، گاه مجبور بودند به معماها و سوالات هوشی که دیگران طرح کرده بودند پاسخ دهند، همواره چهره خود را از نظرها پنهان سازند.

از آنجا که داستان‌نویسی زنان با محدودیت‌های زیاد مواجه بود، تمام آثار خلق شده، تحت تأثیر تفکر مردسالارانه بود. اگر مردی حتی احساس می‌کرد خلق آثار هنری همسرش صرفاً وقت تلف کردن است، آن زن می‌بایست دست از کار می‌کشید و با وصیت‌نامه‌ای که تدوین می‌کرد، این گونه آثار را به پسران یا نوه‌های خود تحویل می‌داد تا شاید روزی روزگاری، در آتیه، ناشری این آثار ادبی را از آنها می‌پذیرفت و منتشر می‌ساخت.

در برخی دوره‌های خاص، ناشرین، که تمامی مرد بودند، از آثار ادبی زنان در چین حمایت می‌کردند. در برخی مواقع هم، آثار زنان مورد بی‌مهری قرار می‌گرفت. تا اینکه در بخشی از ایالات کوچکی از ایالات جنوبی هونان، زنان روستایی، به صورت مدون و انسجام‌یافته، ادبیات زنان نویسنده را پایه‌گذاری و مطرح ساختند. آنها به جای استفاده از زبان چینی، در خلق آثارشان از زبان فونتیک استفاده می‌کردند. در این مقطع، اولین منظومه‌های ارزشمند، توسط زنان چینی خلق شد. در این قبیل آثار، که تحت عنوان «کتاب‌های سومین روز» مشهود است، به دختران جوان، پس از سومین روز ازدواجشان نامه‌ای ارسال می‌شد. در این نامه، چنین نوشته شده بود: «زندگی در آینده سخت خواهد بود. پس، مقاوم باش». در این نوع از داستان‌ها، زن به عنوان محور اصلی شکل‌دهنده حوادث به حساب می‌آمد. این در حالی بود که تا پایان قرن نوزده، در زندگی حقیقی زنان چینی، عملاً هیچ گونه تغییر و تحولی ایجاد نگشت، زنان مؤلف نیز، کاملاً به مصائب زندگی چینی اشراف داشتند.

«کئوجین» یکی از زنان قدرتمند و جسور فمنیست بود که مقارن با پایان دوران امپراتوری در چین زندگی می‌کرد و به خلق آثار ادبی مبادرت می‌ورزید. او اولین زنی بود که کاملاً دیدگاه‌های فمنیستی داشت و در عرصه ادبیات با همین نگاه قلمفرسایی می‌کرد. او در سال ۱۹۰۷ به دلیل فعالیت شدید بر علیه امپراتور «کینگ» اعدام شد. بعد از این، شخصیت او به یک شخصیت اسطوره‌ای و نمادین مبدل گشت.

او نماد زنان مبارزی شد که در طول حیات پرمشقت‌شان با سانسور درگیر بودند. او تنها زنی بود که با شجاعت هرچه تمام‌تر دیدگاه‌های فمنیستی خود را در آثارش مطرح ساخت و از آنها دفاع کرد. در صورتی که بقیه زنان چینی، در آثارشان از جامعه مردسالاری حمایت می‌کردند. چون می‌خواستند این قبیل آثار، مورد حمایت قرار گیرد. در واقع، آنها علی‌رغم میل باطنی خود، مجبور به سکوت بودند و واقعیات را کتمان می‌کردند.

شرح زندگی «کئوجین» بعد از مرگش در قالب داستان و به قلم خودش منتشر گشت. او در شرایطی بس حساس و بحران‌برانگیز زندگی می‌کرد. تاکنون هیچ منتقد و محققی، پیرامون زندگی، اندیشه و موقعیت سختی که در آن زندگی می‌کرده کاری انجام نداده است. آیا او با میل باطنی به مبارزه دست زد؟ در لحظه اعدام چه احساسی داشت؟ آیا او آرمانگر بود، یا اینکه جبر زمانه او را به این راه انداخت و در پایان قربانی کرد؟ منتقدین ادبی بر این باور هستند که شرح‌حال نویسی او در قالب داستان، با سایر زن‌های مشابهش کاملاً متفاوت است.

پس از او، زنان توجه خود را معطوف شرح تغییرات و تحولات زندگی شخصی خود در بستر زمان کردند. آنان رفته رفته قدرت قابل توجهی در محیط خانه پیدا می‌کردند. صاحبنظران مسائل اجتماعی، آن دوره خاص را، «خانه مادری» نام نهاده‌اند. این دوره باعث گردید تا زنان جوان، شجاعت لازم را برای طرح مسائل و اعلام هویت فردی خود پیدا کردند. در تمامی آثار خلق شده، اعم از داستان، داستان کوتاه، نمایشنامه و شعر، نوعی مضمون مشترک وجود داشت؛ مضمونی که به اختلاف‌های بروز کرده و شرح قوانین سنتی و دوری جستن زنان از آنها اشاره داشت.

بعد از انقلاب مارکسیستی و روی کار آمدن مائو، زنان درباره عشق مادری سخن راندند، توانستند زندگی خصوصی خود را به تصویر کشند. آنها در بطن آثار خود، به راحتی می‌توانستند احساسات عمیق خود را نسبت به بسیاری مسائل بیان کنند. نقش‌پذیری زنان با هویت مادر و گرفتن چهره و نماد مادری، باعث می‌شد تا محدودیت‌ها همچنان برای زنان باقی بماند. اما هویت جدید، بسیار مورد توجه مردم چین قرار گرفت. در آن زمان برای اولین بار، از مقام زن تقدیر به عمل آمد. همین مسأله باعث گردید تا دختران جوان، شجاعت لازم برای ایفای نقش‌های کلیدی در جامعه را پیدا کنند. در واقع، دختران جوان، برای حضور چشمگیرشان در جامعه، به چنین پشتوانه‌ای نیاز داشتند.

از سویی دیگر، ادبیات سوسیالیستی در چین، در صدد بود برای مردم و خاصه زنان، الگوهای از پیش تعیین شده‌ای ارائه دهد. در نتیجه، زنان به تقابل با آرمان‌ها و اهداف انقلاب کمونیستی برخاستند. در سال ۱۹۸۰، زنان دوباره به مقوله مهر مادری و رابطه میان مادر و دختر توجه نشان دادند و به جای پیروی از اهداف کمونیستی، به خلق آثارشان در این ارتباط مبادرت ورزیدند. در همین دوره زنی به نام «یولئو جین»، به شرح زندگی عاطفی و عاشقانه خود پرداخت. وی ناراحتی‌هایی را که دولت کمونیستی برای او فراهم ساخته بود را شجاعانه بیان کرد. این اثر، با سانسور شدید مواجه شد. دومین اثر او، پس از انتشار، جمع‌آوری شد. با همه‌ی این اوصاف و با تمامی فشارهای حکومت کمونیستی، زنان مجال لازم برای طرح زندگی خصوصی خود را یافتند.

سال‌های پرتلاطم و بحرانی فرا رسید. سال ۱۹۹۰برای چین، سال بحران اقتصادی بود. در این دوره، بازارهای جهانی و تجارت بین‌المللی، به دلیل شرایط حاکم بر چین، به درون این جامعه نفوذ کردند و به طور کلی، شیوه زندگی و شیوه خلق آثار ادبی در چین را، بر اساس خواسته‌های خود تغییر دادند. به همین دلیل، ایدئولوژی و آرمان‌های حکومت سوسیالیستی به تقابل با توصیفات شخصی پرداخت.

شرکت‌های بزرگ تجاری و بازار بین‌الملل غرب، به دلیل رکود اقتصادی در چین، توانستند آرام آرام در این کشور نفوذ کنند و در شکل‌گیری زن معاصر چین، سهیم باشند. آنان با شناخت کافی از موقعیت بد و دشوار چین، اهداف امپریالیستی خود را در کالبد جامعه نویسندگان زن چینی وارد ساختند. از آن پس نویسندگان زن چینی در خدمت غربیان قرار گرفتند و رفته رفته به زندگی به سبک غربی، به تفکر به سبک غربی و به خلق آثار به سبک غربی گرایش پیدا کردند.

از معدود نویسندگان مشهور چینی که در مقابل فشارهای بی‌امان غربیان برای تهاجم فرهنگی مقاومت کردند و هویت اصیل خود را حفظ کردند می‌توان به «ونگ آنی»، «چون رن» و «لین بای» اشاره داشت.

زنان نویسنده غرب‌زده چین، با آشنایی با شیوه‌های روایتی مدرن چون جریان سیال ذهن، بیان رؤیاها و حوادث از هم پاره شده و دیگر شیوه‌های داستان‌نویسی، به شرح توهمات، حضور در لامکانها و لازمانها تمایلات درونی گنگ و پیچیده خود اقدام کردند. استفاده از چنین شیوه‌هایی، که با اهداف و نیات ادبیات استعمار نو تدوین گشته بود، باعث شد تا زنان نویسنده چینی، کاملاً در مسیر اهداف از پیش تعیین شده غرب قرار گیرند. در غالب این آثار، زنان به شرح تمایلات جنسی، خوشگذرانی، سطحی‌نگری، پوچ‌پنداری و... مبادرت ورزیدند.

آنان رفته رفته احساس کردند تحمل زندگی در چین را ندارند. به همین دلیل، زنان نویسنده چینی، به آمریکا و سایر کشورهای اروپایی هجرت کردند. وجود محدودیت‌های شدید گذشته و مواجه شدن با آزادی بی‌حد و مرز اخلاقی در غرب، باعث گردید تا این زنان به راه خطا افتاده، به عنوان زنان زیباروی چینی شناخته شوند. این زنان، از انجام هیچ کاری ابا نداشتند؛ و به مفاسد اجتماعی روی آوردند. آنان همچنین، به نگارش داستان‌ها و سرودن اشعار سیاسی علیه حکومت سوسیالیستی چین مبادرت ورزیدند؛ و در پی آن، به سنن، اعتقادات و فرهنگ مردم سرزمین خود یورش بردند. در این میان، بسیاری از سنن و باورهای درست و بنیادین چینی، در کنار سنن اشتباه قرار گرفتند و از دم تیغ گذشتند.

برای مردم غرب، رمان‌هایی که زنان چینی زیبارو خلق می‌کردند، بسیار جذاب و خواندنی بود. از طریق این آثار، غربیان به کشف تمامی رازهای سرزمین چین پی می‌بردند. حضور در فضاها و مکان‌های جدید در داستان‌های زنان چینی، داستان‌ها را از حالت یکنواختی آثار غربی خارج ساخت و موج عظیمی در بستر جامعه غرب پدید آورد. در این میان، آثاری که به دست مردم غرب می‌رسید، به نوعی، تأییدکننده فرهنگ غربی و رد سنن مردم آسیایی بود. چرا که این آثار، به دستور استعمارگران و با طرح اولیه آنها خلق می‌شد. این آثار، همچنین با اهداف بازارهای جهانی همخوانی داشت و به هر ترتیبی تراست‌ها و کارتل‌ها را راضی می‌کرد. ونگ معتقد است: «مهم‌ترین مسأله این است که دریابیم چگونه این زنان نویسنده، از ابزار نویسندگی استفاده کنند.» او به آزادی زنان معتقد است. معتقد است که باید هویت اصیل زن چینی حفظ گردد. به همین سبب، روند زندگی و فعالیت‌های ادبی زنان نویسنده زیبارو را محکوم می‌کند. ونگ معتقد است آزادی زن، تنها صرف به دست آوردن آزادی جنسی، معاشقه و انجام هر عمل زشت و ناپسندی نیست. او معتقد است زن چینی باید در جامعه حضوری سازنده و فعال داشته

باشد، تلاش کند، مادری خوب باشد، در کنار مردان، به کارهای علمی، عمرانی، ادبی و فرهنگی بپردازد. وی بر این باور است که یک زن باید آزادی اندیشه داشته باشد. در چنین شرایطی، او بازیچه‌ی غربیان قرار نمی‌گیرد، بدن خود را برای دست یافتن به قدرت و ثروت، عرضه نمی‌کند.

با گذشت زمان، زنان چینی نویسنده در آمریکا، لقب زنان چینی آمریکایی نویسنده را دریافت کردند، در پی آن، ادبیات نویسندگان زن چینی‌الاصل آمریکایی پا به عرصه وجود گذاشت.

این سؤال برای بسیار منتقدین همواره مطرح بوده که هدف و نیت واقعی این حرکت ادبی چه بوده است؟ انگیزه اصلی این زنان از نویسندگی چه بوده است؟ و آیا به غیر از صدمه زدن بر پیکره فرهنگی سرزمین مادری خود، ترویج فحشا، حرف دیگری برای گفتن دارند؟

آنان در جواب به این سؤالات می‌گویند: «ما درصدد بیان اعتراض خود به قوانین سخت و دست و پا گیر چین هستیم». آنان برای زندگی خصوصی خود اعتبار و ارزش قائل هستند و دوست ندارند ایشان را به عنوان زنان بی‌بند و بار و بی‌فرهنگ قلمداد کنند. این ادبیات، که خالقانش، همگی در خدمت استعمارگران هستند و آشکارا نیز به آن اعتراف دارند، نوع مخاطبان خاص خود را یافته‌اند و همواره استعمارگران، آنها را سیراب می‌کنند.

ادبیات چینی آمریکایی در حقیقت پشتیبان فرهنگ بی‌هویت آمریکایی است. درصدد است تا این فرهنگ نامنسجم را به تمامی کشورها، به خصوص کشور چین، صادر کند.

محققین غربی، خود به این مسأله معترف هستند که اینگونه آثار، علیرغم تیراژهای بسیار بالا و توزیع بسیار ایده‌آل، آنچنان، طبقه روشنفکر، دانشجو و محققان را به خود جلب نکرده‌اند. به همین سبب، برای غربیان این سؤال مطرح شده که چرا اندیشمندان غربی، از پذیرش آثار ادبیات چینی آمریکایی، سرباز می‌زنند؟

«ماکسین، اچ، کینگستون» جزو نسل دوم نویسندگان چینی‌الاصل آمریکایی به حساب می‌آید. او به دلیل حمایت استعمارگران، در جهان غرب به شهرت زیادی رسیده است. مشهورترین رمان او «زنان جنگجو» نام دارد. در این اثر، او بر آن است تا اضمحلال و نابودی تمدن و فرهنگ چین را به اثبات برساند و به نوعی، به بدگویی از تمدن چینی مبادرت می‌ورزد. کتاب مذکور، با واکنش بسیار شدیدی از سوی مخاطبین مواجه گشته است. معترضین او، تنها مردم چین نیستند؛ بلکه تمامی افراد اهل کتاب و صاحب اندیشه، نسبت به این کتاب بی‌محتوا، ابراز انزجار کرده‌اند. برخی از صاحبنظران بر این باورند که آثار کینگستون، ارزش نقد و تحلیل ندارند. کینگستون تنها از قصه‌هایی که مادرش برای او تعریف می‌کرده حمایت می‌کند و به طور آشکار، خود را در مقابل سایر باورهای مردم چین، از هر نوع و جنسی قرار می‌دهد.

در پایان، اشاره به این نکته ضروری است که استعمارگران، به خوبی دریافته‌اند که «ادبیات استعمار نو»، با هر سبک و سیاقی، آنچنان جایگاه مناسبی میان طبقه روشنفکر و صاحب اندیشه ندارد. با این حال، آنها باز هم در تلاش هستند تا آثار نویسندگان استعماری چون سلمان رشدی، کینگستون و غیره را منتشر و از آنها حمایت کنند.

نواندیشی در ادبیات داستانی

بدیهی است پیدایش نوآوری و نواندیشی در عرصه ادبیات داستانی بنا به مناسبات علّی و قوام‌یافته‌ای چون ظهور ذهنهای نو، تجربه‌اندوزی از بطن زندگی، دریافت اصولی از ساحت هستی، ژرف‌اندیشی، گذشت زمان و سنجش عقلانی بدون بغض و غرض شکل می‌گیرد؛ و به منظور راه‌اندازی یک جریان ادبی بدیع و تثبیت آن، نمی‌توان تنها به ظهور نوابغ و شخصیتهای نواندیش اکتفا کرد. چه بسارند افراد ناپخته، ناتوان و کم‌بضاعتی که برای کسب شهرت، مقام و ثروت، و به منظور پنهان کردن ناتوانیهای خود، به ناگاه به کاری نو دست می‌زنند و گمان می‌کنند که یک شبه ره صدساله طی می‌کنند، و با ـ اصطلاحاً ـ «طرحی نو در انداختن»، به چهره‌ای ماندگار مبدل می‌گردند. اما از آنجا که این افراد از جهان‌بینی نابی برخوردار نیستند و از بهره‌بری از شیوه‌ها و تکنیکهای داستان‌نویسی عاجزند، به آنی، نامشان از صفحات ادبیات محو می‌گردد.

البته شکی نیست که اصطلاح «نو» و یا «مدرن»، همواره در تمامی ادوار تاریخی و زمانهای مختلف مطرح بوده و به کار رفته است. درواقع، «نوبودن» و «نوآوری»، لازمه حیات ادبیات، خاصه ادبیات داستانی به حساب می‌آید؛ ودر تمامی مقاطع و دوره‌های مختلف، نویسندگان و ادیبان و شاعران بسیاری ظهور کرده‌اند که در زمان خود حرف نو می‌زده‌اند و در عرصه ادبیات نوآوری کرده‌اند. آن‌چنان که سعدی، حافظ، مولوی، ابوالفضل بیهقی، نیما... در زمان خود، نواندیش بوده‌اند. از این رو می‌توان مدعی بود که ادبیات نو یا مدرن، در تمامی دورانها وجود داشته است، و مختص به دوره‌ای خاص نیست.

برخی از صاحبنظران ادبیات داستانی معتقدند که هر داستان و رمانی که به خلاف سنتهای رایج شکل بگیرد، در گونه رمان مدرن و یا نو قرار می‌گیرد. آن‌چنان که ویکتور هوگو در دوران خود همچون جیمز جویس در اوایل قرن بیست نوآوری کرده و به شیوه‌ای داستان می‌نوشته که پیش از آن، رایج نبوده است. از جانب دیگر، برخی به این اصل رسیده‌اند که انسان در عرصه داستان‌نویسی، تمام راهها را طی کرده است، و در دوره معاصر، تنها به تلفیق شیوه‌های گذشته مبادرت می‌ورزد. با تمامی این تفاصیل، برخی رمان نو یا مدرن را به رمانی اطلاق می‌کنند که درست بعد از جنگ جهانی دوّم در اروپا و آمریکا ظهور کرد. این افراد منکر این قضیه نیستند که واژه معاصر و مدرن، با دوره‌ای که هر اثری خلق می‌شود ارتباط تنگاتنگی دارد؛ و به عبارتی، هر اثر ادبی و هنری، در هر زمانی که خلق می‌شود، مدرن است. با

این حال، آنها بیشتر دوست دارند اصطلاح «رمان مدرن» یا «رمان نو» را برای دوره‌ای که از سال ۱۸۶۰ شروع شد و تا سال ۱۹۷۰ ادامه یافت، به کار برند؛ و به طور چشمگیری هم، در این راه، موفق بوده اند.

در طی این سالها، دیدگاه نویسندگان و شیوه داستان‌نویسی آنها دچار دگرگونی اساسی شد؛ و امروزه مرسوم است هرگاه سخن از «مدرنیسم» و «ادبیات داستانی مدرن» به میان می‌آید، ناخواسته توجه همگان به آن دورهٔ خاص جلب شود.

بسیاری بر این باور پافشاری می‌کنند که «مدرنیسم» که میان جنگ جهانی اول و دوم ظهور کرد، خود رنسانسی دیگر بود؛ که طی آن، ساختار اجتماعی، فرهنگی و سیاسی و. کشورها تغییر کرد و وضعیت نویسندگان، به ناگاه دگرگون شد.

البته، نحوهٔ شکل‌گیری و اهداف و برنامه‌های رنسانس، با جریان مدرنیسم کاملاً متفاوت است. اما از آنجا که بافت اجتماعی و فرهنگی کشورها دچار تغییر عمده شد، این دو رویداد بزرگ را با هم قیاس می‌کنند. در دوره رنسانس، دیدگاههای مطرح شده توسط افلاطون در مورد الهام‌پذیری شاعر، کمک بسیار زیادی در ظهور این انقلاب بزرگ کرد. افلاطون، از این نظر، شاعران را با پیامبران یکسان دانسته، چنین مدعی شده که یک شاعر، با اثر خود می‌تواند انسانها را ارشاد و راهنمایی کند. افلاطون معتقد بود شاعران و هنرمندان، ارتباط نزدیکی با عوالم فراحسی دارند، و می‌توانند از بیرون از طبیعت، کمک بگیرند.

بر این اساس، پیروان مدرنیسم قرن بیست، ریشه پیدایش این نحله را در قرن ۱۹ نمی‌جویند .آنها مدعی‌اند که ریشه پیدایش تفکرات مدرن، با ظهور رنسانس پدید آمده است. طبق نظر آنها، بعد از رنسانس، این مدرنیستها بودند که به انسان این اطمینان را دادند که بشر می‌تواند بیاموزد، درک کند و بهترین باشد. بعد از رنسانس، مردم به این باور رسیدند که می‌توانند دربارهٔ سرنوشت خود تصمیم بگیرند و اصطلاحاً در محیط اطراف خود دخل و تصرف کنند.

بر این اساس، همان دیدگاهی که باعث پیدایش رنسانس شد بعدها در قرن هیجده توانست یک ایده بزرگ ذهنی و عقلانی را طراحی کند؛ و آن هم جدال میان سنت و مدرنیسم بود. این طرح بنیادین توانست زندگی فکری اروپاییان را تحت تأثیر خود قرار دهد. سنت و مدرنیسم عملاً توانست دو گروه عمده پدید آورد: یک دسته آنهایی که شدیداً پیروان سنت بودند و دیگری آن دسته از افرادی که طرفدار مدرنیسم بودند

بدین ترتیب بود که قرن ۱۸، عصر روشنگری لقب گرفت. در این عصر طبق نظر مدرنیستها، بلوغ فکری اعتقادات و باورهای پیروان انسانمداری، از طریق استدلالها و برهانهای مطرح شده، اثبات شد؛ و ذهن روشنگر باعث شد تا انسان آزاد گردد، و از دست موهوم پرستیها و نادانیها رهایی یابد. لازم به ذکر است: عصر روشنگری یک حرکت ظاهراً عقلانی بود که بیشتر، انقلاب صنعتی محرک آن بود. انقلاب صنعتی بین قرن ۱۷ و اوایل قرن ۱۸ صورت پذیرفت؛ زمانی که انسانهایی چون گالیله و اسحاق نیوتن، از طریق دانش و علم خود، به فراگیری قوانین طبیعت پرداختند. حقایقی که آنها به دست آوردند، فراتر از

آن چیزی بود که عرف پذیرای آن بود؛ مخصوصاً باورهای اشتباهی که کلیسا بر آن تأکید می‌ورزید؛ همچون این باور که زمین به دور خورشید می‌گردد، و خلاف آن توسط کلیسا اشاعه می‌گردید. در پی آن، متفکران قرن ۱۸، به‌تدریج به این اصل ایمان آوردند که هر مشکلی با کمک قدرت دلیل و برهان، قابل حل است. بدین ترتیب، بر آن شدند تا به تقابل با سنت، رسوم، تاریخ و حتی ادبیات و هنر گذشته بپردازند!

آنها به‌تدریج به عرصه سیاست پا گذاشتند و بر آن شدند تا با قدرت سیاسی و حزبی، جامعهٔ ایده‌آل خود را خلق کنند. درصورتی‌که مدرنیستها با طرح تئوریهای آرمانگرایانه خود، همواره جنگ و خونریزی را برای انسانها به ارمغان آوردند.

به طور مثال، روسو با طرح برابری انسانها، اولین تجربه ساختن جامعه بهتر مدرنیستها را، با خون و جنگ توأم ساخت. نتیجهٔ ایده‌های او، منجر به بروز جنگهای داخلی آمریکا گشت؛ و طی آنها، عدهٔ بی‌شماری مردم بی‌گناه کشته شدند، و شهرهای آمریکا، به خاک و خون کشیده شد. درواقع، ایده برابری انسانها، یک ایده روشنفکرانه در غرب آن زمان بود، و جنگ شمال و جنوب را دامن زد. در سال ۱۷۸۶، بروز انقلاب فرانسه نیز، توسط ایدئولوگهای مدرنیست شکل گرفت. در آن زمان نیز، مدرنیستها با دادن شعار برابری حقوق انسانها، یعنی «برادری، برابری و آزادی» ـ که در واقع شعار مادر فراماسونها بود ـ جریان عظیمی را در فرانسه به راه انداختند که نتیجه آن قتل و غارت مردم این کشور بود

اگرچه انقلاب فرانسه فواید بسیاری را برای اروپاییان به همراه داشت، اما با تغییر موضوع انقلابیون که به قدرت رسیده بودند، تمام شعارهای مدرنیستها در نظر مردم مسخره جلوه‌گر گشت؛ چرا که بعد از این انقلاب، وضعیت جامعه رو به بهبودی ننهاد، و هیچ یک از شعارهای مدرنیستها تحقق نیافت.

انقلاب روسیه نیز، با حمایت فکری مدرنییستها شکل گرفت. آنها در پی شکست مستمر خود، بر آن شدند تا این‌بار در خاک روسیه، در پی ساختن جامعه‌ای بهتر باشند. آنها گمان می‌کردند که با قدرت ـ به تعبیر خودشان ـ حقیقت می‌توانند وارد عرصه سیاست شوند، و مسائل مختلف اجتماعی را دگرگون کرده، معضلات بشر را، ظاهراً برطرف سازند.

درواقع، در میان دو جنگ جهانی اول ودوم، مدرنیسم ترقیخواه، تازه به قدرت رسیده، و در پی اهداف خود بود. در آن زمان، مدرنیستها متحدالشکل وارد میدان شده در صدد جریان سازی و پیشبرد برنامه‌های خود بودند. در صورتی‌که در زمان کنونی، مدرنیستها با جنبشهای سیاسی، ادبی و فرهنگی ...تلفیق شده‌اند، و دیگر هویت اصلی خود را از دست داده‌اند.

در آن دوره، شاعران و نویسندگان پیش‌رو مدرنیست، با تلاش بسیار، بر آن شدند تا وارد عرصه سیاست شوند، و ـ اصطلاحاً ـ انقلاب سیاسی به راه افتاده را، حمایت کنند. آنچنان که «پابلو پیکاسو» به سال ۱۹۴۴، به طور آشکار، به حزب کمونیست پیوست.

در آن زمان و مدتی بعد از آن به نظر می‌رسد انقلاب روسیه می‌تواند پاسخگوی رؤیاهای مدرنیستها باشد. نظام کمونیستی، ظاهراً در تلاش بود تا جامعه بهتری بسازد. کمونیستها تمایلی به دسترسی به

دمکراسی غربی نداشتند. آنها قصد داشتند در وجود خود، نوعی دمکراسی اقتصادی بنا کنند. بدین ترتیب بود که ایده‌های کارل مارکس، توانست جنبش سورئالیستی را تحت تأثیر خود قرار دهد. با به قدرت رسیدن دیکتاتوری استالین، تمام آرزوها و رؤیاهای مدرنیستها و پیروانش به باد رفت. آنها بر آن شدند تا با این دیکتاتوری مقابله کنند. اما به سرعت، توسط رئالیسم سوسیالیستی، بلعیده شدند؛ و خود به عنوان ابزار قدرت کمونیستهای استالینی درآمدند

با ظهور حزب نازی هیتلری، گروه جدیدی از مدرنیستها به سوی این حزب رو آوردند، و به طور آشکار، تحت فرمان نازیسم درآمدند. این در حالی بود که برخی از مدرنیستها به حمایت از کمونیسم، و برخی دیگر به طرفداری از فاشیسم درآمدند. آنها همچنان با دادن شعار« بیاییم آینده‌ای بهتر بسازیم»، در این گروهای سیاسی مخوف و جنایتکار وارد شده، چونان ابزار قدرتمندی در دستان آنها قرار گرفتند. اما نتیجهٔ فعالیت مدرنیستها چیزی جز کشتار، دیکتاتوری و ناامیدی انسانها به همراه نداشت. بعد از انتشار خبر سوزاندن انسانها در آشویتس، تئودر آدورنو (Theodor Adorno) چنین گفت: «آیا هیچ ادبیات و هنری، از این پس، حق حیات خواهد یافت؟»

حرکت و جنبش مدرنیستها، از دیرباز، زیر ذره‌بین منتقدین ادبی قرار دارد. آنها همواره از خود می‌پرسند: «چرا جنبش آزادیخواهی و ایجاد جامعه بهتری که مدرنیسم خود را متولی آن می‌دانست، در هر کشور و منطقه‌ای که وارد شد، جز جنگ و خونریزی، و در پی آن، برقراری یک حکومت دیکتاتوری تمام عیار، چیزی به همراه نداشت؟!»

با ظهور قریب‌الوقوع استعمار نو، مدرنیستها به دنبال این حرکت عظیم به راه افتادند؛ و این بار، از جریان ادبیات استعمار نو حمایت کردند؛ و بر آن شدند تا در کشورهای تحت استعمار جریان‌سازی کرده، به تقابل با سنن و تجربیات بومی ملل بروند. آنها با تخریب سنن و تجربیات ارزشمندی که مردم قرنها برای به دست آوردن آنها تلاش کرده بودند، عملاً شرایط مناسب برای حضور استعمارگران را فراهم ساخته، هویت اصلی مردم تحت سیطره را خدشه‌دار کردند.

بدین ترتیب بود که انسان، پس از رویارویی با تمامی رویدادهای همچون انقلاب صنعتی، انقلاب فرانسه، انقلاب روسیه، ظهور کمونیسم، جنگهای جهانی اول و دوم، ظهور استعمار نو و.. به دام ناامیدی و نهیلیسم افتاد.

انسان مدرن، دریافته بود که هیچ‌گاه قادر به ساختن جامعه‌ای ایده‌ال نیست. جالب این است که نویسندگان و هنرمندان مدرنیست، از همین شرایط خاص نیز سوءاستفاده کرده، اقدام به خلق آثار پوچ انگار و نهیلیستی کردند؛ و بدین ترتیب، مردم را به فرو رفتن در باتلاق پوچگرایی، سوق دادن. درواقع، از سال ۱۹۵۰ به بعد، ادبیات پوچگرا، به صورت قدرت بلامنازعی درآمد. جدا از آن، ادبیات، محملی برای طرح جزبه‌جز مسائل مستهجن و غیراخلاقی شد.

ادبیات در این دوره، رسالت خود را در طرح مسائل فتنه‌انگیز، بحران‌ساز و فسادآور می‌دانست. ادبیات بر آن شد تا انسان را بی‌هویت نشان دهد و چهره‌ای عصیانگر، ناآرام و ناامید از او بسازد. در آثار ساموئل

بکت، عصیان انسان، درشتنمایی شده است.در آثار او، پوچی و نهیلیسم، به صراحت رواج داده شد. او بیش از همه به شخصیتهایی که انگل جامعه بودند توجه نشان داد؛ شخصیتهای بی‌هویتی که حاضر به انجام هر عمل زشت و پستی بودند.

ناتالی ساروت از دیگر نویسندگان مدرنیست به حساب می‌آید که به آثار خود لقب «واکنش» را داده بود. سارتر آثار او را «ضد رمان» لقب داد؛ درحالی‌که در همان دوره نیز، آثار او می‌توانست در گروه «رمان نو» قرار گیرد. ساروت به مقاله‌نویسی هم علاقه داشت و در مجموعه مقالات خود، تحت عنوان «عصر بدگمانی»، اندیشه‌های پوچ و کژاندیشانهٔ خود را مطرح ساخت. او حتی میان نویسنده و خواننده، به نوعی بدگمانی و سوءظن اشاره داشت. در حقیقت، افرادی چون ساروت و بکت، در صدد طرح مشکلات و معضلات مردم برای بهبود آن نیستند. آنها بیشتر قصد دارند دنیای تک بعدی خود را بسازند؛ و به‌طور غیر مستقیم، اندیشه هرج و مطرج‌طلبی و پوچگرایی را میان مردم اشاعه دهند. به همین دلیل، آثار آنها، به شرح مکنونات درونی انسانها بیشتر توجه دارد.

در حرکت مدرنیستهای افراطی در آن دوره، نوعی سنت‌شکنی محض و بدون تفکر وجود دارد. آنها عملاً چشمان خود را بسته بودند، و با هر رویدادی که در گذشته شکل گرفته بود، مقابله می‌کردند. آنها قصد نداشتند. عناصر مثبت و ایده‌ال گذشته را حفظ کنند، و زواید کار را بیرون بریزند. طرح اصلی آن، بر هم زدن همه چیز بود. آنها قصد داشتند به خلاف جریان آب شنا کنند، و هر آنچه را پیشینیان انجام می‌دادند تغییر دهند.

«آلن روب گریه»، به ارائه تئوریهای مدونی در این راستا پرداخت. تا آنجا که او را «نظریه‌پرداز ادبیات مدرن» لقب داده‌اند. نظریه‌های او، با بی‌رحمی هر چه تمام‌تر، تمام پلها را پشت سر خراب کرد. او در یکی از آثار خود، به صراحت می‌گوید: «دنیا نه معنی دارد و نه معنی ندارد؛ بلکه فقط هست.» روب گریه تنها به غافلگیر کردن انسانها علاقه دارد و به گونه‌ای مسائل را مطرح می‌سازد که خواننده فرصت تفکر و اندیشه نیابد. او نویسندگان را وامی‌دارد تا از نظم و رعایت قوانین داستان‌نویسی که در گذشته مرسوم بود، جداً خودداری ورزند. او عناصری چون شخصیت پردازی، حادثه، مضمون، درونمایه، زمان و مکان را دام بزرگی برای نویسنده می‌داند. تأکید او بیشتر در به بازی گرفتن حواس پنجگانه است.

میشل بوتور (Michel Butor) نیز با ارائه مجموعه مقالات خود، نویسندگان را به پیشبرد طرحهای پژوهشی دعوت کرد. او مدعی شد: «قالب رمان باید به خدمت طرح دیدگاههای پژوهشی درآید».

بدین ترتیب است که او مسائل ظاهراً پژوهشی خود را در محدوده زمانی اندک مطرح می‌سازد، و به انسان اجازه نمی‌دهد تا در پی دلیل و برهان بگردد. در حقیقت او ابتدا طرح مسئله می‌کند؛ اما با حربهٔ کوتاه‌نویسی و ایجاد یک محدوده زمانی کوتاه، قضیهٔ مطرح شده را لوث می‌کند، و به نفع خود، نتیجه‌گیری می‌کند. این حربه، به کرات مورد استفاده ادبیات استعمار نو قرار گرفته است و می‌گیرد. ادبیات استعمار نو، به منظور بازسازی تاریخ و تغییر مسائل مختلفی که در گذشته رخ داده، از این حربه سود برده، و همهٔ مسائل را به نفع آرمانهای خود مطرح می‌سازد؛ و بلافاصله نتیجه‌گیری می‌کند. باید به

این مسئلهٔ مهم توجه داشت که اگر رمان نو را رویکرد ادبیات در یک دوره خاص، آن هم بعد از جنگ بین‌الملل، بدانیم، تحلیل آثار ادبی و نحوه شکل‌گیری آنها قابل بررسی است. اما اگر منظور از رمان نو، آن چیزی باشد که در هر دوره و زمانی رخ می‌دهد، دیگر نمی‌توان به درستی، پیدایش این حرکت عظیم را شناسایی کرد .به همین دلیل است که غالب پژوهشگران، به تحلیل پیدایش مدرنیسم در آن مقطع خاص پرداختند. البته، آنها در پژوهش پیرامون ادبیات مدرنیستی قرن ۲۰، به مبانی مهمی دست یافتند

در قرن ۲۰، مردم متوجه شدند طبیعت دارای ابعاد وسیع و پیچیده‌ای است، ودانش بشری برای شناسایی تمام نیروها و رازها ناتوان است. از این رو، نویسندگان برای شناخت جهان، چون گذشته عمل نکردند؛ و به دنبال راههای دیگری گشتند. آنها بیشتر مجذوب عوالم ماوراء طبیعه شدند، و خواستند به تجربیات فراحسی دست یابند. در این دوره بود که شعر بیشتر از ادبیات مورد توجه قرار گرفت. چرا که در قالب شعر، افراد راحت‌تر به عوالم فراحسی و نامحسوس وارد می‌شدند.

آنها حتی تا آنجا پیش رفتند که چنین ادعا کردند که دانش بشری، بدون شعر ناقص است؛ و شعر می‌تواند جایگزین دیدگاههای فلسفی و حتی دین شود. ماتیو آرنولد، با سرودن شعری به نام «حقیقت»، پیشنهاد کرد که شعر جایگزین دین گردد.

آرتور سیمونز (Arthur symons) ادبیات را رقیب دانش دانست. بر طبق نظر او، ادبیات سمبولیستی به راحتی می‌تواند وظایف مذهب را بر عهده گیرد.

تی، اس، الیوت، که خود فردی کاملاً مذهبی بود، در سال ۱۹۲۸ متذکر شد: «ادبیات توانایی طرح مسائل مذهبی را به طور کامل، دارد. به همین دلیل، مذهب می‌تواند جایگزین ادبیات شود؛ و برعکس آن هم، امکانپذیر است».

افرادی جون جیمز جویس، ازرا پاوند، تی اس الیوت، ویرجنیا وولف، گرترود استین، ویندهام لوئیس (Wyndham lewisو... به عنوان نویسندگان پیشرو مدرنیست و یا جریان نوگرایی در عرصه ادبیات شعری وداستانی شناخته شده‌اند.

تمامی افراد یاد شده، به صورت منسجم و هدفمند، به خلق آثار مدرنیستی روی نیاوردند، بلکه هر یک، بدون اطلاع از فعالیت یکدیگر، به سوی این جریان ادبی گرایش پیدا کردند. مقولاتی چون آزمایش و خطا، تجربه‌اندوزی، مخالفت با رئالیسم، فردگرایی، در این مرحله وارد ادبیات داستانی شد؛ و نویسندگان یاد شده، بر آن تأکید ورزیدند.

تحلیلگران ادبیات داستانی، پس از پژوهش طولانی، مضامینی را که مدرنیستها درشتنمایی کرده و در آثارشان به طرح آن پرداخته بودند، طبقه‌بندی کرده‌اند. بخشی از این گونه‌بندی، به شرح زیر است.

آزمایش و خطا

الف) طرح این مسئله که آثار مکتوب گذشته، کامل نیستند.

ب) آثار گذشتگان کلیشه‌ای هستند.

ج) باید در عرصه تکنیک و ساختار داستانها، نوآوری کرد.

د) باید از هنجارها، قوانین و باورهای مردم دوری جست.

مخالفت با رئالیسم

الف) درشتنمایی و توجه بیش از حد به عناصری چون ایهام، تمثیل، کنایه.

ب) عدم توصیف کامل یک رویداد و حادثه.

ج) قرار دادن خواننده، در لامکانها و لازمانها.

د) پیچیدگی در طرح داستان، جابه‌جایی حوادث، و چینش مجدد حوادث.

هـ) مشاهده جهان با کمک احساسات درونی نویسنده، و روی آوردن به شرح مکنونات درونی شخصیتها.

ی) استفاده از اسطوره‌ها، و توجه به ضمیر ناخودآگاه

فردگرایی

الف) توجه به استنباطها و برداشتهای فردی و بی‌اهمیت جلوه دادن نقطهٔ نظرات همگانی.

ب) ترویج و اشاعه ادراکات فردی، و دادن حکم قطعی درباره آنها.

ج) عدم توجه به مسائل پیرامون مذهب، فلسفه، سیاست، دانش، اقتصاد و مکانیسمهای اجتماعی.

د) ترویج روحیه انحصارطلبی و آوانگارد

نکته قابل تعمق، عدم استقبال مردم از جریان نواندیشی در آن مقطع خاص بود. توجه به امیال درونی، بهره‌وری از جریان سیال ذهن، ایجاد پیچیدگی ظاهری در ساختار داستان، استفاده بیش از حد از تک‌گوییهای فردی، بر هم زدن توالی زمانی، طرح مسائل مختلف بدون رابطه علت و معلولی، طرح مسائل پوچ‌انگاری و نیهیلیسم، از جمله مواردی است که باعث شد عموم مردم به این وادی وارد نشوند. استفاده از واژه مدرنیسم در آن مقطع زمانی، عملاً باعث شد تا مردم از جریان اصولی و بنیادین نواندیشی که در هر برهه از زمان در حال شکل‌گیری است تصور اشتباهی داشته باشند.

باید پذیرفت که اولین مشکلی که رمان مدرن با آن مواجه شد، مقوله طرح داستان بود. رمان مدرن بر آن بود تا مسئله طرح داستان را از میان بردارد. آنها چنین ادعا کردند که طرح داستان از دو ژانر ادبی درام و حماسه وارد عرصه رمان شده، و به این وادی تعلق ندارد.

آنها دیدگاههای اسطوره‌ای مبنی بر برتری طرح بر سایر عناصر داستانی را اشتباه می‌دانند. داستان‌نویسان مدرن، در ابتدا برخلاف نظر ارسطو سعی داشتند شخصیت را بر طرح ارجحیت دهند. اما به تدریج به شخصیت‌پردازی هم وفادار نماندند و مرگ شخصیت را مطرح ساختند. در آثار نویسندگان مدرن بعد از جنگ، خواننده شاهد شخصیتهای قوام نیافته و ناقص است. در این آثار، بیشتر سعی شده امیال مبهم و آشفته انسان مطرح گردد. این احساسات و عواطف بی‌بنیاد و گذرا نیز در بستر داستانها قوام نمی‌یابند .نویسنده رمان مدرن، حتی از تنیدن و تلفیق ضمیر خودآگاه با ناخودآگاه، ابایی ندارد.

انسانهای وامانده، متحیر، سرگردان و کم‌مایه، در غالب داستانهای مدرن حضور دارند؛ و غالباً در گوشه‌ای خزیده و به نقطه‌ای خیره مانده‌اند.

نویسنده رمان نو، برای کتمان حقایق و دوری جستن از عنصر دلالتگری و مستندسازی از هر عنصری، چون طنز، سود می‌جوید. طنز مورد نیاز داستان‌نویسان مدرن، با اساطیر در هم تنیده می‌شوند؛ به‌گونه‌ای که زوال اسطوره‌ها، بلافاصله در ذهن مخاطب تداعی می‌گردد. تی اس الیوت بر این باور است که داستانهایی که در قرن ۱۹ ساخته می‌شدند، دیگر قادر نبودند پوچی و هرج و مرج دوران معاصر را به تصویر بکشند.

مدرنیسم رواج یافته، به صراحت با هر گونه اخلاقگرایی، خاصه اخلاقگرایی که در دوره ویکتوریا در اروپا رایج بود به مقابله پرداخت و بر آن شد تا فلسفه خوش‌بینی را که در قرن ۱۹ رواج داشت، از میان بردارد

نویسندگان مدرن، به ارائه دیدگاههای منفی‌گرایانه و بدبینانه خود پرداختند بروز بی‌عاطفگی، ترویج نسبی‌گرایی و دوری جستن از عوالم معنوی و تقدس‌زدایی باعث گردید تا نوعی ناامیدی و سرگردانی مطلق در آثار این نویسندگان پدید آید. از این رو به صراحت می‌توان مدعی شد: نویسندگان مدرنی که در آن مقطع زمانی، یعنی بعد از جنگ جهانی دوم، ظهور کردند، به هیچ عنوان در گروه نویسندگان نواندیش و خلاق قرار نمی‌گیرند. اصولاً روی آوردن به عنصر آشنایی‌زدایی و ایجاد طرحی نو، شرایط و لوازمی خاص می‌خواهد.

در درجه اوّل، آشنایی‌زدایی به فرد بستگی دارد. این فرد نباید سرخورده و وامانده از جامعه خود باشد، و داستان را وسیله‌ای برای طرح عقده‌های درونی و ذهنی پریشان خود کند. فرد آشنازدا، می‌بایست به دانش و تجربیات گذشته احترام بگذارد و بهترین‌ها را نزد خود نگاه دارد. او باید صاحب اندیشه نو باشد، و از منظری جدید و تازه به روایت جهان هستی بپردازد. او باید به کلیه رشته‌های علوم انسانی اشراف داشته باشد. او می بایست به طرح ایده‌های زیاد بپردازد، و در پی آن، فرایند تلفیق‌سازی را انجام دهد، و ایده‌های مختلف را در هم ادغام کند. او باید به این مسئله آگاه باشد که ارزش راستین یک اثر ادبی، در ایجاد هماهنگی وهمسویی میان تمامی سازه‌های داستانی است. نواندیشی باید ریشه داشته باشد تا بتواند قوام یابد.

بدینسان است که شخصیتهای نواندیش و خلاقی چون حافظ، مولانا، سعدی، عطار، فردوسی، گوته، ویکتورهوگو، چارلز دیکنز، شکسپیر، تولستوی و... توانستند طرحی نو دراندازند، وآثاری ماندگار و جاوید خلق کنند.

حذف طرح و نادیده انگاشتن عناصر مهمی چون مضمون، زمان، مکان و... در ساختار داستان‌نویسی امروز نوعی پیروی از بی‌قانونی به حساب می‌آید؛ بی‌قانونی‌ای که در شیوه روایت داستان هم تأثیر گذاشته است.

نویسنده شاید بخواهد از شیوه‌های جدید و تکنیکهای خاصی سود برد. شاید بخواهد در حد معقول و طبق یک قانون حساب‌شده، زمان داستان را جابه‌جا کند. اما هیچگاه نمی‌تواند و نباید سازمان و چارچوب داستان خود را کاملاً بی‌منطق و پوسیده بنا کند.

داستانهای به ظاهر نظام‌گسیخته نویسندگانی چون ویرجنیا وولف، از یک وحدت موضوعی مستحکم برخوردارند. یعنی نویسندگان مطرح این دهه، آگاهانه و هوشمندانه، طرح داستان خود را پی‌ریزی کردند. اما از آنجا که روایت داستان ما بر اساس جریان سیال ذهن و جابه‌جایی زمان و مکان تدوین گشته، خواننده به اشتباه تصور می‌کند که هیچ‌گونه نظام خاصی در داستانهای یاد شده، وجود ندارد. متأسفانه، برخی نویسندگان، به اشتباه فکر می‌کنند حذف طرح، و ابتدا به ساکن نوشتن داستان، نشانه قدرت و توانمندی آنهاست. آنها حتی اگرچنین کاری را هم در ذهن انجام دهند، باز هم طرحی برای داستان خود تدوین کرده‌اند.

مگر آنکه بی‌اساس، به روایت ذهنی پریشان بپردازند، و بی‌دلیل، از این شاخه به شاخه دیگر بپرند. البته از میان نویسندگان هوادار داستان‌نویسی به شیوه مدرن، کم نیستند افرادی که توانایی خلق یک اثر مستحکم و پایدار را ندارند، و برای پوشاندن نقایص کار خود، به این شیوه و سبک روی آورده‌اند.

پارادوکس احساسی و عاطفی در داستان

پیدایش پارادوکس احساسی و عاطفی در واکنش به رویدادها و شخصیتهای داستانی تحت تأثیر سه فرضیه ظاهراً متناقض با یکدیگر قرار دارد. این در حالی است که هریک از تئوریهای یادشده به تنهایی می‌تواند توجه همگان را جلب کند و باورپذیر باشد:

الف) خواننده در صورتی می‌تواند رابطه حسی قوی و پایداری با داستان برقرار سازد و از مطالعه داستان لذت ببرد که رویدادها و شخصیتهای داستانی را همچون رویدادها و شخصیتهای حقیقی بپذیرد. به عبارت ساده‌تر، زمانی خواننده کاملاً در بستر داستان غوطه‌ور می‌گردد و نسبت به حوادث رخداده واکنشی احساسی نشان می‌دهد که خود را واقعاً در موقعیتی حقیقی ببیند.

ب) خواننده هنگام مطالعه داستان به‌هیچ عنوان نمی‌تواند دچار حالت احساسی و عاطفی شود و هیچ‌گونه رابطه حسی میان او و اثر پدید نمی‌آید.

ج) خواننده به خوبی می‌داند که در عالم خیال با حوادث داستانی روبه‌رو شده است. با این حال تحت تأثیر شخصیتها و رویدادهای داستانی قرار می‌گیرد و دچار دگرگونی می‌شود.

فیلسوفانی که در وادی ادبیات و هنر فعالیت می‌کنند دقیقاً نسبت به مسائل مطروحه اشراف دارند و به نویسندگان داستانی توصیه‌هایی می‌کنند تا بهتر بتوانند مخاطبان خود را تحت تأثیر قرار دهند. در همین ارتباط برخی از صاحب‌نظران بر این باورند که واکنش احساسی خواننده به داستان تنها پذیرفتن و باور کردن حوادث است، و در صورت رعایت این اصل، به‌راحتی چنین حس و حالی در او ایجاد می‌شود. در حقیقت آنها برای بروز چنین حالات حسی و عاطفی، تحقیق و ارائه تئوریهای مختلف را جایز نمی‌دانند، و تنها باورپذیری خواننده را شرط غوطه خوردن در بستر داستان می‌دانند.

برخی دیگر از صاحبان عقیده بر این مسئله پافشاری دارند که در هنگام مطالعه داستان نیازی به بروز چنین حس و حالی نیست، و باید واقع‌بینانه به مصاف با رویدادها و شخصیتهای داستانی رفت.

کولین رادفورد (Colin Radford) در کتاب خود تحت عنوان «پاسخ به نقدهایم» در بخش «وحشتها و داستان» ـ که در سال ۱۹۷۵ منتشر شد ـ می‌گوید: «توانایی ظاهری خواننده برای نشان دادن واکنش احساسی و روحی به حوادث و شخصیتهای داستانی امری نامعقول، بی‌ربط و اشتباه است».

بسیاری از نویسندگان و منتقدین جهان نسبت به ادعاهای رادفورد واکنش نشان داده، و ادعاهای او را نپذیرفتند. مخالفان رادفورد معتقدند که خواننده هنگامی که خود را در فضای داستانی وارد می‌سازد و شرایط پیرامونش را می‌پذیرد و به آن باور دارد بروز واکنشهای احساسی چون ترس، هیجان، غصه، غم،

حسرت، شادی.را کاملاً حس می‌کند و دقیقاً دچار فعل و انفعالات فیزیکی می‌شود که در دنیای واقعی با آن مواجه است. این دسته از افراد چنین ادعا می‌کنند که خواننده برای دنبال کردن داستان، نیازمند پذیرش فضا، شخصیتها و حوادث داستانی است. بر همین اساس، مخالفان رادفورد، تئوری مطرح‌شده وی را تحقیر و ادعاهای او را استهزای تواناییهای انسان تلقی می‌کنند. طبق نظر رادفورد، انسان قادر به نشان دادن عواطف و احساسات خود نسبت به حوادث داستانی نیست.

باید به این مسئله توجه داشت که خواننده داستان همواره تمایل شدیدی به پذیرش موقعیتهای داستانی دارد و به مصاف رویدادها و ماجراهای مختلف می‌رود.. در عین حال که خواننده امروزی با خواننده نسلهای قبل بسیار متفاوت است. خواننده امروز به‌راحتی هر مسئله‌ای را باور نمی‌کند و به اصول دلالت‌گری و مستندسازی بسیار پای‌بند است. در صورتی‌که خواننده دیروز به‌راحتی حوادث و رویدادهای غیرمنتظره و جذاب را می‌پذیرفت و برای پایان‌بندیهای خوشایند و دست یازیدن قهرمانان داستان به اهداف دور از ذهنشان لحظه‌شماری می‌کرد.

خواننده امروز دوست ندارد بازیچه دست نویسنده قرار گیرد. او از فریب خوردن بیزار است، و همواره هوش و توانمندی خود را در تحلیل موشکافانه داستان و پیش‌بینی حوادث آن می‌داند. او در صورتی‌که احساس کند فریب نویسنده را خورده است، احتمال دارد از ادامه مطالعه داستان سر باز زند، و گاه دیگر آثار آن نویسنده خاص را مطالعه نکند.

خواننده داستان معمولاً در بدو کار، هنگامی‌که صفحات آغازین داستان را پشت سر می‌گذارد، خود را بر سر یک دوراهی می‌یابد. او در وجود خود نوعی کشمکش را احساس می‌کند مبنی بر اینکه حوادث روی داده در داستان را همچون حوادث حقیقی بپذیرد و یا خود را درگیر رویدادهای آن نکند و به‌نوعی از داستان و شخصیتهای آن فاصله بگیرد. در این ارتباط، نوع شخصیت خواننده، گرایشات درونی و پیشینه او، در نوع برخوردش با رویدادهای داستانی تأثیرگذار خواهد بود. لازم به ذکر است نوع برخورد خواننده با داستان، در میزان تأثیرپذیری‌اش سهم بسزایی ایفا می‌کند .خواننده‌ای که خود را در بستر داستانی رها می‌سازد و حقایق داستانی را چون حقایق زندگی می‌پذیرد، از مطالعه بیشتر لذت می‌برد تا خواننده‌ای که در مقابل تأثیر داستان سد می‌بندد و احساسات و عواطف ناب خود را بروز نمی‌دهد.

باید به این مسئله توجه داشت که ناتوانی در ایجاد رابطه حسی با داستان و دور ساختن فرد از رویدادهای داستانی، با مطالعه دقیق انتقادی تفاوت زیادی دارد. در نوع دوم، فرد خود را در جریان حوادث داستانی قرار می‌دهد اما سعی می‌کند به نکات پشت پرده و مفاهیم ارزشمند نهفته در اثر هم توجه کند. او هم از ماجرا و حوادث داستانی لذت می‌برد و هم از درک مفاهیم پیچیده و مبهم آن.

طبق نظر منتقدین صاحب‌نام، بهترین شیوه، تلفیق و پی‌گیری حوادث داستانی با یکدیگر، نقد موشکافانه و ارائه راه‌کارهای منطقی در داستان است. اگر در شیوه تحلیل داستان زیاده‌روی شود، امکان دارد قدری از لذت مطالعه داستان از میان برود. از این‌رو، منتقدین به علاقه‌مندان داستان توصیه می‌کنند که آثار ارزشمند را دوبار مطالعه کنند: یک‌بار برای لذت بردن از پی‌گیری حوادث و نشان دادن عواطف و

احساسات، و یک‌بار هم به‌منظور کشف مفاهیم پشت پرده و مهم. در عین حال که خواننده بسیار پرتجربه، قادر است در هنگام مطالعه هردو شیوه را به کار گیرد. او حتی لذت مطالعه را در نقد داستان و کشف رازها می‌داند. اصولاً دوباره مطالعه کردن داستان، فواید بسیاری دارد، اما از آنجا که انسان قرن معاصر بسیار گرفتار است، آن‌چنان فرصت دوبار مطالعه کردن یک اثر را ندارد.

رادفورد در ارتباط با رویارویی خواننده و حوادث تکان‌دهنده و هیجان‌برانگیز داستانی می‌گوید که خواننده تنها می‌تواند درگیر حوادث پیچیده و ناگوار شود، بی‌آنکه دچار ترس و وحشت گردد. او تنها در صورتی خواننده را مجاز به درگیر شدن در داستان می‌داند که شرایط بسیار سختی برای قهرمان داستان روی داده باشد.

رادفورد معتقد است خواننده اگر احساس کند که شخصیت اصلی داستان آن‌چنان به زحمت نیفتاده، دیگر ضرورتی ندارد با او همدردی کند و اصلاً او را درک نماید. او توصیه می‌کند که خواننده با دقت و با دید واقع‌بینانه در جریان داستان وارد شود و تمام حوادث داستانی را به دور از احساس و عاطفه قلبی، با قدرت تعقل و منطق خشک بررسی کند.

وی به صراحت می‌گوید: «من تنها می‌توانم با قدرت تعقل و تدبیر در جریان حوادث داستانی قرار گیرم؛ آن هم در صورتی که احساس کنم شخصیت اصلی در مخمصه بزرگی گرفتار شده و باید به حالش دل سوزاند.»

درحقیقت رادفورد تمایلی به بروز حالات احساسی و عاطفی شدید ندارد و آن‌چنان خود را در کوران حوادث قرار نمی‌دهد.

دیدگاههای رادفورد با مخالفت جمع بی‌شماری از صاحبان اندیشه و قلم مواجه شده است. آنها در جواب به ادعاهای رادفورد می‌گویند که او متوجه این قضیه نبوده که خواننده کاملاً می‌تواند در بطن داستان غوطه‌ور شود و خود و موقعیت فیزیکی‌اش را فراموش کند. طبق نظر آنها، خواننده این توانایی را دارد تا کاملاً خود را محیط داستانی قرار دهد، صداها را بشنود، بوهای مختلف را استشمام کند و عملاً نسبت به رویدادهای مختلف واکنش نشان دهد. او حتی می‌تواند کتابی را که مقابلش گرفته و موقعیتی را که در آن قرار دارد فراموش کند.

رادفورد بالعکس معتقد است: «اگر خواننده بر حسب تصادف فراموش کند که در چه موقعیتی است و در حال خواندن کتاب است، دیگر از مطالعه داستان لذت نخواهد برد. او در چنین شرایطی قدرت تعقل و تفکر خود را نیز از دست می‌دهد. و زمانی که انسان از تفکر رویگردان شود عملکرد او دیگر ارزشی ندارد. متخصصین وادی ادبیات بر این باورند که انسان هم‌زمان با دنبال کردن حوادث داستانی و نشان دادن حالات روحی و عاطفی، می‌تواند به قیاس میان حوادث داستانی و حوادث روی‌داده در زندگی واقعی بپردازد. او می‌تواند میان اطلاعات به دست آورده از داستان و اطلاعاتی که از قبل کسب کرده تلفیق ایجاد کرده، نقاط مشترک و متناقض آن را دریابد و حتی به نتیجه‌گیری دست یازد. در این ارتباط، برخی معتقدند که تحلیل و قیاس میان اطلاعات گذشته و فعلی، باید پس از فرایند مطالعه کتاب باشد. یعنی

ابتدا تمام کتاب یک‌جا خوانده شود و بعد تحلیل انجام گردد و یا یک فصل یک فصل مطالعه گردد و بعد تحلیل شود.

در مورد ایجاد رابطه حسی میان خواننده و اثر، برخی از منتقدین چنین ادعا می‌کنند که ایجاد چنین حسی تنها وظیفه خواننده نیست. نویسنده نیز نقش بسیار مهمی در این کار ایفا می‌کند. نوع شخصیت‌پردازی و نشان دادن رفتارهای خاص هر شخصیت، باید در خواننده ایجاد انگیزه کند و حال و هوای مناسبی در وی ایجاد کند. به عبارت دیگر، شخصیتهای داستانی می‌توانند به تنهایی خواننده را به سمت خود جذب کنند. آن‌چنان که بسیاری از شخصیتهای معروف داستانی چون الیزابت و دارسی (در غرور و تعصب)، ژاور (در بینوایان) و هملت دانمارکی... هیچ‌گاه از یاد خواننده داستان نمی‌روند.

رادفورد می‌گوید: «نشان دادن حالات درونی، فرایندی غیرعقلانی و نامعقول است. در چنین فرایندی هیچ‌گونه پارادوکسی وجود ندارد.»

این در حالی است که غالب منتقدین، پارادوکس را دقیقاً عامل بروز حالات احساسی می‌دانند، و عدم وجود چنین حالتهایی را نشانه فقدان پارادوکس قلمداد می‌کنند.

در این میان کِندل والتون (Kendall Walton) در پاسخ‌گویی به سخنان رادفورد تئوری «احساس مشترک» را مطرح می‌سازد و معتقد است در تمامی انسانها نوعی احساس مشترک و یکسان وجود دارد. او بر این باور است که چنین احساسی نباید محدود گردد. انسان هنگام بروز چنین احساسی نیز نباید آن را سرکوب کند و آن را نادیده بگیرد. والتون در جواب به عملکرد رادفورد مبنی بر تمسخر مخاطبان آثار ترسناک که هنگام خواندن کتاب و یا دیدن فیلم دچار ترس و وحشت می‌شوند می‌گوید که احساس ترس یک حس مشترک و همگانی است و انسان باید به‌راحتی و به دور از هرگونه شرمساری آن را بروز دهد.

رادفورد در مقاله خود چنین متذکر شده است: هنگامی که خواننده در داستان با یک غول بزرگ روبه‌رو می‌شود هیچ‌گاه نباید دچار ترس شود. چون می‌داند در واقعیت چنین موجودی وجود ندارد .والتون برخلاف نظر رادفورد چنین می‌پندارد که انسان به‌خاطر احساس همذات‌پنداری و قرار گرفتن در موقعیت‌های خاص همچون شخصیت داستانی، دچار ترس می‌گردد.

لازم به ذکر است که نوع برخورد خواننده و نشان دادن حالات روحی و روانی او در گذر زمان، بسیار تغییر می‌کند. در زمانهای گذشته اگر او از رؤیت کینگ کونگ، دراکولا و... می‌ترسید و به هیجان می‌آمد، در زمان کنونی از شخصیتهای دیگر می‌ترسد، و با رؤیت فیلمهای قدیمی و شیوه‌های فیلم‌برداری و خواندن کتابهای کلاسیک ترسناک، دیگر دچار ترس نمی‌شود. درحقیقت داستانهای ترسناک با توجه به سبک و سیاق رایج در هر دوره تحول می‌یابند و پیوسته به یک شیوه ثابت ظهور نمی‌کند و به همین دلایل است که اینگونه آثار همواره برای مخاطبان می‌تواند جالب باشد.

روان‌شناسان در بررسی حالتهای درونی خواننده هنگام مطالعه داستان، چنین ابراز می‌دارند که ترس انسان در رویارویی با چنین آثار و فیلمهایی، هم از جنبه روان‌شناختی و هم از جنبه فیزیکی قابل بررسی هستند.

بنا به نظر والتون، از آنجا که ترس، ناراحتی، حسرت، غم... در گونه «احساس مشترک» انسانها قرار می‌گیرد، نوع برخورد خواننده نیز پس از مواجه شدن با صحنه‌های ترسناک و غم‌انگیز و شاد... در داستان با زمانی که در واقعیت شاهد رویدادهای مشابه است یکسان بوده. طبق نظر والتون و هوادارانش، واکنش احساسی انسان همواره غافلگیرکننده و غیرمنتظره است، چراکه ناخواسته دگرگون می‌شود و واکنش‌های غیرمنظره‌ای را نشان می‌دهد.

در رد چنین دیدگاهی، برخی مسئله نوع ترس پس از دیدن یک صحنه واقعی ترسناک و خواندن یک داستان وحشتناک را مطرح ساخته و مدعی شده‌اند که میان این دو ترس، تفاوت عمده وجود دارد. آنان بر این باورند که ترس هنگام مطالعه داستان و یا دیدن فیلم «شبه‌ترس» می‌باشد، و از جنس ترس واقعی نیست. نویسنده معمولاً برای دست یازیدن به چنین هدفی، از برخی عناصر داستانی چون حالت تعلیق، ایجاد هیجان و فضاسازی استفاده می‌کند.

والتون برای بهتر درک کردن تئوری مطرح خود، مثال پدری را می‌زند که در بازی در نقش یک هیولا ظاهر می‌شود و به دنبال فرزندش از اتاقی به اتاق دیگر می‌دود. کودک با اینکه می‌داند فردی که به دنبالش است هیولا نیست، باز هم دچار هیجان شده و می‌ترسد. طبق نظر او، کودک دچار ترس واقعی نشده، بلکه شبه‌ترس به سراغ او آمده است.

در جواب به مثال والتون، برخی به این مسئله اشاره دارند که ترس کودک، ترسی لذت‌بخش است؛ آن‌چنان که در شهربازی فرد سوار دستگاه بازی می‌شود. آنها چنین ابراز می‌کنند که انسان قادر به تشخیص رویدادهای پیرامونش است و نوع ترسی که بروز می‌دهد دقیقاً با رویداد پدید آمده هم‌خوانی دارد. به همین دلیل، خواننده داستانی که در هنگام رویارویی با یک حادثه ترسناک مقاومت می‌کند و مدام به خود این مسئله را گوشزد می‌کند که حادثه رخ داده حقیقی نیست کمتر دچار هیجان شده و گاه با دیده تمسخر به حادثه نگاه می‌کند.

معمولاً نوع حادثه و شخصیت در داستان، با پیشینه و زندگی فردی خواننده می‌تواند یکسان بوده و میان خواننده و شخصیت داستانی ارتباط خاصی ایجاد گردد. در چنین حالتی، میزان حساسیت خواننده به موضوع و یا شخصیتهای داستانی، تعیین‌کننده میزان واکنش احساسی او است. به‌طور مثال، داستانی که حول محور یک پسر کوچک می‌گردد، برای مادری که پسری کوچک دارد، بسیار حساس و مهم‌تر از یک مرد و یا یک فرد مجرد است. اگر آن داستان، حول محور یک دختر کوچک هم بود، باز نمی‌توانست همان احساس عاطفی و روحی را در مادر ایجاد کند .در چنین شرایطی، سن، جنس و موقعیتی که شخصیت در آن قرار دارد، در بروز حالات روانی و احساسی خواننده، تأثیرگذار است.

برخی فیلسوفان با نظریه والتون مخالف هستند، و شبه‌ترس را، نوعی واکنش نشان دادن به محرکهای بصری می‌دانند. آنها معتقدند احساس بروز کرده، ارتباط چندانی با نوع و جنس و شرایط پدیده‌ای که فرد رویت می‌کند ندارد.

سیمو ساتلا (Simo Saatela) در جواب به نظریات والتون می‌گوید: معمولاً مردم ترس را با شوکه شدن، از جا پریدن و نگرانی اشتباه می‌گیرند. در غالب مواقع آنها هنگام مطالعه داستان دچار حالات روحی خاصی می‌شوند و گمان می‌کنند دچار همان ترسی شده‌اند که در واقعیت اگر با آن حوادث مواجه می‌شدند از خود نشان می‌دادند.

لازم به ذکر است که دیدگاههای ساتلا هم که بر ضد دیدگاههای والتون مطرح شده خالی از اشکال نیست و تئوری محرکهای بصری، با برخی حالات بروز کرده در انسان قابل قیاس و سنجش نیست.

گلن هرتز (Glenn Hartz) بر این اصل پافشاری می‌کند که واکنش احساسی خواننده داستان به‌خاطر فرایند و عملکرد فردی او نیست. همچنین، نوع محرکهای مختلف نیز در چنین امری دخالت ندارد. او مسئله ضمیر ناخودآگاه را مطرح می‌سازد و بروز چنین واکنشهایی را به‌دلیل فعل و انفعالات رخداده در ضمیر ناخودآگاه می‌داند. او معتقد است انسان نسبت به چنین فعل و انفعالاتی بی‌اطلاع است؛ و از دنیای درونی خود، آن‌چنان اطلاعی ندارد.

در پایان باید اذعان داشت که انسان موجودی بسیار پیچیده است. متخصصین تمامی رشته‌های علوم انسانی، سالیان درازی است که درباره انسان، هویت و فعل و انفعالات درونی او به تحقیق مشغول هستند، اما همچنان در شناخت انسان وامانده‌اند، و متفق‌القول قادر به بیان حتی یکی از نظریات درباره او نیستند .به همین دلیل، طرح مباحثی از این دست، پیرامون حالات و رفتارهای درونی انسان هنگام مواجه شدن با حقیقت محض و یا دنیای خیال و وهم، آن‌طور که باید و شاید،قابل اثبات نیست، و هیچ یک از فیلسوفان وادی ادبیات نتوانسته در این زمینه، نظریات خود را اثبات کنند.

قصه‌های آسمانی، داستانهای علمی ـ تخیّلی، اسطوره‌ها...

بر هیچ‌کس پوشیده نیست که خداوند متعال برای آشکار کردن حقیقت و ارشاد و هدایت قومها و ملل گوناگون جهان، در گذر زمان، پیامبرانی را برگزیده است. پیامبران او، گاه و بی‌گاه، برای بیان مقصود به توصیف داستان و حکایت مبادرت ورزیده‌اند. آنان غالباً حوادثی را که در گذشته بر قومهای مختلف رفته است، در قالب داستان برای مردم توضیح می‌دادند، تا بدین‌ترتیب، تأثیر لازم و مورد نظر خود را بر مردم بگذارند .مهم‌ترین خصیصه و ویژگی این‌گونه داستانهای روایتی، مطرح کردن بن‌مایه‌ها و مضامین اخلاقی و معنوی بوده است. معدود محققان و پژوهشگرانی در عرصه‌های مختلف بر روی مقولهٔ فوق کار کرده‌اند اما آن‌چنان که شاید و باید، این‌گونه آثار داستانی به بوتهٔ نقد سپرده نشده است.

در همین راستا، برخی مغرضان عرصهٔ ادبیات که بیشتر بر اساس ضوابط و معیارهای ادبیات استعمار نو فعالیت می‌کنند، برآنند تا داستانهای کتب الهی را با افسانه‌ها و اساطیر ملّی و قومی تلفیق کنند تا در این جریان، این داستانها رفته‌رفته فراموش شوند. آنان به‌طور کلی داستانهای الهی را نشأت گرفته از تجربیات بشر می‌دانند و بر این مسئله پافشاری می‌کنند که مضامین و حوادث داستان‌ها پیش از طرح در کتب الهی، توسّط مردم و بر اساس اندیشه و باور آنها مطرح گشته‌اند ـ در حقیقت، هدف اصلی ادبیات استعماری از چنین ادعایی، کم‌رنگ جلوه دادن جنبهٔ الهی و ملکوتی داستانهاست. آنان برای پیشبرد اهداف شوم خود، به قیاس میان عناصر داستانهای آسمانی و داستانهای علمی و تخیّلی، حکایات، اسطوره‌ها و ...مبادرت می‌ورزند. دُرشت‌نمایی عناصر «جادو» و «خیال» که بی‌شک از مهم‌ترین سازه‌های داستانهای علمی و تخیّلی است و تطبیق و هم‌سو کردن موارد فوق با عناصر داستانهای آسمانی ازجمله برنامه‌ها و اهداف طولانی‌مدّت غربیان سیاست‌باز به حساب می‌آید. با وجود اشتراک سازه‌های داستانی چون هیجان، حادثه، حالت تعلیق و تصاویر خارق‌العاده و اعجاب‌برانگیزی که نشانهٔ قدرت و نیروی فوق بشری است، بیشترِ تأکید پژوهشگران استعماری بر حضور و نقش‌آفرینی دو عنصر «جادو و خیال» در داستانهای آسمانی همچون سایر داستانهای ساخته‌شده توسّط بشر است.

این افراد به‌منظور پوشش دادن به جریان‌سازیها و تحرّکات استعماری خود و برای اغفال جامعهٔ ادبی، در مرحلهٔ آغازین، به تمجید از دو سازه یادشده می‌پردازند و در پی آن حضور دو عنصر سرنوشت‌ساز فوق را در زیرساخت و اسکلت‌بندی داستانهای مطرح در کُتب آسمانی به‌اصطلاح ثابت می‌کنند تا از آن طریق حقانیت کلام الهی را به گمان خود خدشه‌دار کنند.

از سویی دیگر، با طرح مسئلهٔ حضور مضامین اخلاقی و معنوی در بافت و ساختار حکایات و اسطوره‌ها و یکی دانستن آن با مضامین کتب الهی، به‌نوعی سعی شده است تا منبع و منشأ تولید این قبیل آثار، ذهن فعال و پویندهٔ بشر معرفی شود .آنان در این ارتباط نتوانسته‌اند نمادی سنجیده و باورپذیر از تشابه عناصر و اسکلت‌بندی این قبیل داستانها ارائه دهند. به‌همین دلیل به سفسطه روی آوردند و متون تحلیلی خود را با پندارهای بی‌بنیاد و بی‌اساس انباشته‌اند. از جانب دیگر، آنها بیشتر دوست دارند تا داستانهای آسمانی را زیرگروه داستانهای علمی ـ تخیّلی قرار دهند و به منفی‌بافیهای خود پیرامون کتب الهی دامن بزنند. درواقع نیّت اصلی آنها تقدس‌زدایی، بی‌اعتبار ساختن معجزات پیامبران و ایجاد جامعه‌ای غیر مذهبی و ضدّ دینی است.

اسطوره‌شناسان و محقّقین استعماری همچنین در تلاشند تا برخی منابع باستانی را بر کتب آسمانی مقدّم بشمارند. آنان به‌طور مثال اسطورهٔ سومری را منبع اصلی بسیاری از داستانهای مطرح‌شده در کتب الهی می‌پندارند و چنین وانمود می‌کنند که اندوخته‌ها و تجارب سومریها به داستانهای مذکور وارد شده است. بر این اساس، محقّقین غرض‌ورز، چنین اظهار داشتند که برای تحلیل داستانهای کتب آسمانی باید از دانش و فن اسطوره‌شناسی بهره جست. از این‌رو، اسطوره‌شناسان یک‌سویه‌اندیش، خود را محقّ دانسته و با دیدگاهی یک‌طرفه به مصاف داستانهای آسمانی رفته‌اند. آنان برای اثبات صحت و سقم برداشتهای خود به نمونه‌هایی چون مار بزرگی که زیر درخت افسانه‌ای زندگی می‌کند، اشاره می‌کنند و بر این باورند که این مار به طرق مختلف در داستانهای الهی وارد شده است. آن‌چنان که در کتاب آسمانی یهودیان، مار دانایی به درخت زندگی پیچیده و از آن بالا رفته است. سومریها معتقد بودند که مار به انسانی که بتواند از درخت بالا برود، قدرت و شوکت فراوان اعطا می‌کند. جادوگران قبایل آمریکای جنوبی نیز از چنین ماری صحبت می‌کنند. مار آنها نیز به دور درختی پیچیده و از آن بالا رفته است.

باید این مسئله را پذیرفت که تجارب، اندوخته‌ها و باورهای ملل مختلف همواره در حال تبادل بوده‌اند. بسیاری از افسانه‌ها، حکایات و داستانهای تخیّلی مشابه اما با عناوین مختلف و شخصیّتهای داستانی متفاوت، در سرزمینهای مختلف از زبانی به زبان دیگر نقل و روایت می‌شدند. داستان «ماه‌پیشانی» که در غرب به‌نام «سیندرلا «روایت می‌شود، در غالب سرزمینهای مطرح، وجود داشته است و تنها در برخی عناصر و رویدادها با هم تمایز دارند. وجود تشابه میان داستانها یا به‌طور کلی نقل مکان داستانها و پخش شدن آنها در سرزمینهای گوناگون، امر بدیعی است و علل و عوامل مختلفی چون سفرهای طولانی بازرگانان و تجّار در آن سهیم‌اند. تمامی موارد یادشده هیچ دلیلی بر یکسان بودن این داستانها با داستانهای آسمانی ندارد. محقّقین به‌درستی قادر به ریشه‌یابی داستانها نیستند و نمی‌دانند افسانه‌ها و حکایاتی که در سرزمینهای مختلف روایت می‌شوند، در کدام سرزمین برای اولین‌بار خلق شدند و سپس مراحل تکوینی خود را چگونه گذراندند و به چه سرزمینهایی سفر کرده‌اند. آنها حتّی در شناخت نمادها و سمبلهای ساخته‌شده و ریشه‌یابی آنان عاجزند.

خداوند متعال انسان را بسیار پیچیده آفریده است، این موجود متفکر به‌راحتی می‌تواند در طبیعت دخل و تصرّف کند. پس جای تعجّب نیست که او پس از مشاهدهٔ رویدادهای غریبی که به‌وقوع پیوسته و در داستانهای آسمانی نیز به آن اشاره شده است، به این کار مبادرت ورزد و سعی کند از منظر و دیدگاه خود آن را تفسیر ، تأویل و روایت کند.

در اینجا بهتر است نوع تفسیر و تأویل کتب آسمانی، به‌خصوص قرآن کریم که کامل‌ترین دین الهی است، با تفسیر و تأویل بشر از داستانها و حکایاتی که در سراسر جهان گسترده شده‌اند، مقایسه گردد: در کتب آسمانی همواره حوادثی که در گذشته روی داده، بازگو شده است و همان‌طور که گفته شد این رویدادها با زبان داستانی نقل شده‌اند. باید به این مسئله توجّه کرد که کتب آسمانی صرفاً روایت‌گر یک داستان و ماجرا نیستند. آنها ورای داستان خود قصد دارند تا مفاهیم ارزشمند و مهمّی را مانند بسیاری از معجزات پیامبران، خطاها و کارهای ناشایست قومهای مختلف، نوع مجازاتهای آنها، اعمال شایسته‌ای که درخور مقام انسان است،عملکرد پادشاهان و غیره را به مردم منتقل سازند تا حقیقت مطلق برای انسانها آشکار گردد و آنان به‌راه راست هدایت شوند.

جای هیچ شکّی نیست که کتب آسمانی روایت‌گر مطلق تاریخ و پیشینهٔ انسان نیستند؛ هرچند که پیشینهٔ انسان را در مقاطع مختلف مطرح می‌سازند. آنجایی که خداوند متعال خطاب به انسانها سخن می‌گوید، نثر، ساختار و بافت واژگان و جملات به‌کار گرفته شده، خود، گواه بر آن است که انسان به‌هیچ عنوان توان لازم برای خلق اثری مشابه را ندارد. باید به این مسئله مهمّ توجّه داشت که کتب آسمانی مطرح ـ به‌جز قرآن کریم ـ در گذر زمان تحریف شده‌اند و در آن تغییرات عمده‌ای ایجاد گشته است. همین مسئله می‌تواند بهانهٔ لازم برای اسطوره‌شناسان و پژوهشگران استعماری را فراهم سازد، درصورتی‌که قرآن کریم به‌عنوان معجزهٔ پیامبر مطرح می‌گردد و هیچ‌کس توان مقابله با قرآن را ندارد و نخواهد داشت.

برخی اسطوره‌شناسان به‌طور کلی منکر وجود شخصیّتهایی چون نوح و عیسی(ع) شده‌اند اما همان آدمها نتوانستند منکر ظهور پیامبر اسلام شوند چرا که شواهد و مستندات بسیاری در این ارتباط وجود دارد. متأسّفانه اسطوره‌شناسان، برخی شخصیّتهای اسطوره‌ای را با برخی پیامبران یکی دانسته و به‌طور کلی منکر نقش اصلی پیامبران در هدایت انسانها شده‌اند.

در بررسی و پژوهش مورّخین، تمامی رویدادهای مطرح‌شده در کتب آسمانی تأیید شده است. این رویدادها آن‌چنان بزرگ و عظیم بودند که نمی‌توان منکر تأثیرگذاری عمیق آن بر ملل و جوامع مختلف شد. حادثه‌ای که بر قوم نوح، لوط، ثمود، صالح و دیگر اقوام وارد شد، آن‌چنان عظیم و تکان‌دهنده است که انسانها را واداشته تا از منظر خود به تشریح و توصیف آن مبادرت ورزند. به‌همین دلیل، بهترین راه قیاس و اثبات این مسئله که داستانهای کتب آسمانی، خاصه قرآن کریم، با افسانه‌ها و اسطوره‌ها تمایز بسیار دارد، بررسی مضامین مطرح‌شده، شیوه روایت و نوع استنتاج و پیامهایی است که در کتب آسمانی

آمده است. در بسیاری مواقع، در پی توصیف رویدادها، مسائل به‌گونه‌ای بررسی شده‌اند که بر همگان ناتوانی انسان در چنین برداشت و استنتاجی آشکار می‌شود.

متأسّفانه در ایران نیز برخی روشنفکران برآنند تا عامل پیدایش طرح داستانهای قرآنی را افسانه‌ها و اسطوره‌ها معرفی کنند. به‌طور مثال یکی از کارگردانان سینما که ظاهراً مطالعاتی هم در زمینهٔ اساطیر ایرانی داشته است، چنین ادّعا می‌کند که رنگ سبز پیش از ورود اسلام به ایران در میان ایرانیان عزیز بوده است و آنها بر سر مزارع خود، پرچم سبز آویزان می‌کردند تا محصول خوبی را به‌دست آورند. طبق نظر او، بعد از ورود اسلام به ایران، ایرانیان برای حفظ و نگهداری این رنگ که برای آنها برکت و حاصل‌خیزی را به‌همراه داشت، بر آن شدند تا رنگ مذکور را به ائمه و پیامبراکرم نسبت بدهند و بدین‌ترتیب به خواستهٔ خود دست یابند. فرد مذکور از این ماجرا این‌گونه استنباط می‌کند که رنگ سبز برای ایرانیان مهمّ بوده است و برای حفظ آن سنت قدیم به تلفیق عناصر مذهبی و ملّی مبادرت ورزیدند. این کارگردان همچنین با توصیف و درشت‌نمایی الههٔ ایرانی (آناهیتا) که نماد عشق، محبّت و پاکدامنی است، قصد دارد تا چهره حضرت فاطمه(س) را خدشه‌دار کند و این‌گونه وانمود کند که برای حفظ این الهه و نمادهایی که با خود به‌همراه داشته، بر آن شدند تا خصوصیات و ویژگی‌هایش را به یکی از درخشنده‌ترین چهره‌های دنیای اسلام منتقل ساخته‌اند تا بدین‌ترتیب آن الهه خیالی را زنده نگاه دارند! (قابل ذکر است که فرد مذکور حاضر به انتشار مباحث یادشده نیست و تنها در یکی از دانشگاههای کشور حاضر به بیان دیدگاههای خود شد چرا که مسئولین دانشگاه شرط او را مبنی بر محفوظ داشتن سخنانش و جلوگیری از پخش آن پذیرفتند.)

این کارگردان حتّی شخصیّت حضرت عیسی مسیح را خدشه‌دار و با طرح یکی از سنن مردم باستانی یعنی قربانی کردن یک انسان در هر سال برای دوری از بلایا و حوادث ناگوار، سعی کرده است تا منکر شخصیّت او به‌عنوان پیامبر گردد. طبق نظر کارگردان اسطوره‌شناس(!) مسیح تنها فردی ساده بود که بخت یارش نبود و برای از میان رفتن بلا و حوادث ناگوار قربانی گشت.

در قرن حاضر، متأسّفانه دولتها و سیاستمداران بین‌المللی همهٔ توجّه خود را معطوف تکنولوژی، سرمایه‌اندوزی، جهانی‌سازی و تلفیق ادیان و فرقه‌های مختلف با یکدیگر کرده‌اند. از این‌رو، تمامی داستانهای کتب الهی با توجّه به سیاست فوق تفسیر و تأویل می‌گردد .منتقدین، زیر سیطرهٔ ابرقدرتها، همواره در تلاش‌اند تا تمامی رویدادهای فراحسی و شگفت‌انگیزی را که بیانگر قدرت و توانمندی خداوند متعال در آفرینش هستی با تمامی رمز و رازهایش است، با زبان علم و دانش توصیف کنند. آنان معتقدند که این‌گونه آثار در مراحل تکوینی خود، در گروه افسانه‌ها و اسطوره‌ها قرار گرفتند امّا بعدها با پیشرفت علم و دانش به وادی داستانهای علمی ـ تخیّلی وارد شدند. طبق نظر آنها داستان‌های کتب الهی بهتر است یک‌بار دیگر بازبینی و با زبان علمی بازنویسی شوند.

باید به این مسئلهٔ مهمّ توجّه داشت که بسیاری از داستانهای نقل‌شدهٔ پیامبران در طول تاریخ بشر به‌صورت مکتوب جمع‌آوری نشده است و این داستانها زبان به زبان نقل گشته‌اند. چه‌بسا داستان حضرت

آدم و حوا، بیرون راندن آنان از بهشت و اغفالشان توسّط ماری که در کنار درختی چمبره زده است و از آن بالا می‌رود، خیلی پیش از تمدّن سوم، توسّط پیامبران مختلف نقل شده و به تمدّنهای ملل مختلف رسوخ کرده باشد. اصولاً هر پدیدهٔ مهمّ و اعجاب‌انگیزی چون ماجرای هابیل و قابیل، طوفان نوح، ماجرای قوم ثمود، ماجرای حضرت یونس و خضر و... انعکاس زیادی در جهان داشته و بشر بی‌درنگ به نقل حادثه پرداخته است. از این رو حوادث حقیقی، افسانه‌ها و اندوخته‌های بشری در گذر زمان با هم تلفیق شده‌اند و لذا بررسی دقیق و موشکافانه تلفیق تمدّنها، ادیان و باورهای مردم در طول تاریخ، کاری ظاهراً غیر ممکن است.

بسیاری از کتب الهی هم که به‌صورت مکتوب به‌دست مردم رسیدند، در گذر زمان نابود شدند. در اینجاست که معجزهٔ قرآن کریم به‌عنوان تنها کتاب آسمانی که از خطر تحریف و دست‌خوردگی در امان ماند، مشخّص می‌گردد. انسان همواره در فهم رویدادهای فراحسی که بیانگر قدرت و توانمندی خدای متعال است، وامانده و درصدد تفسیر رویدادهای فوق از منظر مادی و جسمانی خود است .بسیاری از انسانها که خود شاهد معجزات عظیم خداوند بودند، باز هم به‌راه راست هدایت نشدند. پس، جای تعجّب نیست اگر انسان غرض‌ورز امروزی بخواهد به تلیفق داستانهای آسمانی با افسانه‌ها و حکایات خلق‌شده توسّط بشر بپردازد.

برخی از منتقدین میانه‌رو در پی تحقیقات خود پیرامون داستانهای الهی و پس از مواجه شدن با حضور شخصیّتهایی چون «فرشتگان خداوند»، چنین ادّعا کرده‌اند که شاید بسیاری از رویدادهای مطرح در داستانهای آسمانی غیر قابل پذیرش باشند و بشر در قبول آنها دچار شک و تردید شود امّا وجود فرشتگان و نقش‌آفرینی آنها در جهان هستی بسیار ملموس و باورپذیرتر از برخی اعمال و رفتارهای فراحسی است. طبق نظر آنها، فرشتگان وجود عینی‌تری دارند و به‌عنوان یکی از موجودات خلق‌شده در جهان هستی شناخته می‌شوند .آنها به‌طور کلی با موجودات تخیّلی افسانه‌ها و اسطوره‌های ملّی و قومی تفاوت دارند و نباید این موجودات را با خدایان و اسطوره‌های غربی و شرقی یکسان دانست.

در خصوص کلیّهٔ مسائل مطرح‌شده جا دارد محقّقین و پژوهشگران معتقد و خداجوی به بررسی عمیق داستانهای کتب آسمانی و سایر داستانهای تولیدشده توسّط انسان بپردازند، تفاوتهای آنها را مشخّص سازند و به ریشه‌یابی داستانهایی که از داستانهای الهی الهام گرفته‌اند بپردازند. به‌طور مثال در بررسی تطبیقی میان این‌گونه آثار، مشخّص شده است که در افسانه‌ها، حکایات، اسطوره‌ها و داستانهای علمی ـ تخیّلی، مقولهٔ مرگ به‌صورت کاملاً اسرارآمیز و تفکیک‌ناپذیر مطرح شده است. در این قبیل آثار «مرگ» با چهره‌ای وحشتناک و اسرارآمیز ظاهر می‌شود که به‌عنوان پایان ناخوشایند شخصیّتها قلمداد می‌گردد. درصورتی‌که در کتب الهی و در داستانهای آن با مقولهٔ مرگ به‌گونه‌ای دیگر برخورد شده است. مرگ در این‌گونه آثار پایان زندگی نیست. حتّی در این قبیل آثار، برخوردی طبیعی و علمی با مقولهٔ مرگ و توصیفاتی از عالم پس از مرگ ارائه شده است. حال، اگر انسان قادر به درک برخی توصیفات نیست، به

این خاطر است که پیرامون انسان در جهان هستی پوششی وجود دارد که اجازه نمی‌دهد انسان به مسائل ورای جهان مادی دست یابد و به‌درستی آن را درک کند.

«هرکسی از ظن خود شد یار من از درون من نجست اسرار من»

اصولاً انسان در برابر مقولهٔمرگ کنجکاو بوده است و دوست دارد اطلاعاتی از آن عالم به‌دست آورد. از این‌رو در افسانه‌ها و اسطوره‌های خلق‌شده بر این مسئله تأکید فراوان شده است و به‌عنوان جزء مهمّی از این قبیل آثار معرّفی می‌گردد.

انسان همواره تمایل داشته است تا با عالم مردگان و ارواح ارتباط برقرار و به‌نوعی مسائل استنباط کرده را درج کند. نویسندگان در این راستا تلاش بسیار زیادی در ثبت اطلاعات مربوط به مردگان و عالم برزخ داشته‌اند. در افسانه و اسطوره‌های قدیم، پهلوانان و مردان قدرتمند، گاه، به دنیای مردگان سفر کرده و پس از جنگ و گریز فراوان برخی انسانهای مورد علاقهٔ خود را به‌دنیای مادی بازگردانده‌اند همچون هرکول که برای بازگرداندن دختری به سرزمین مردگان سفر می‌کند و حتّی در مقطعی با فرشتهٔ مرگ کُشتی می‌گیرد.

در این میان برخی نویسندگان برای طبیعی جلوه دادن عالم مردگان همهٔ همّ خود را برای ارائه آمار و اطلاعات علمی صرف کرده‌اند. آنها حتّی برای طبیعی جلوه دادن این دنیا از عنصر جادو و سحر نیز سود جسته و با بهره‌وری از این دو عنصر، ارتباط میان انسان و عالم پس از مرگ را منطقی جلوه داده‌اند.

تمامی موارد یادشده نشان از این مسئله دارد که شیوهٔ برخورد انسان با مقولهٔ مرگ و توصیفاتی که خداوند متعال در کتب الهی به‌ویژه قرآن کریم در این ارتباط دارد با هم بسیار متفاوت است. بررسی مطلب فوق نیازمند زمان و فرصت مناسبی است که در مقاله کوتاه فعلی نمی‌گنجد.

در میان تمامی پژوهشگران غربی که به مضامین یادشده علاقه نشان دادند می‌توان به «آلیستر کرولی» (Aleister Crowley) اشاره داشت که جانب انصاف و عدالت را نسبتاً حفظ کرده است. او به تاریخچهٔ ادیان مختلف و نحوهٔ شکل‌گیری دیدگاههای مذهبی علاقه داشته و بخشی از تحقیقاتش به بررسی تطبیقی داستانهای مذهبی با سایر داستانهای کهن اختصاص یافته است. او همچنین به بررسی داستانهای علمی ـ تخیّلی پرداخته و ادّعاهای برخی محقّقین را که به یکسان بودن تمامی داستانها معتقد بودند بررسی کرده است. وی پس از بررسی دقیق خود، چنین ادّعا کرد که داستانهای مذهبی هیچ ارتباطی با داستانهای علمی ـ تخیّلی نداشته و باعث توسعه و پیشرفت آن نشده‌اند .آلیستر کرولی به‌صراحت بیان کرد که عقاید و نظریات مطرح‌شده در کتب الهی همواره ثابت بوده است و نیازمند هیچ‌گونه تحوّل و دخل و تصرّفی نیستند. درصورتی‌که داستانهای ساخته‌شده توسّط انسان همواره دچار دگرگونی شده و تغییر یافته است. او همچنین به مسئله اخلاق و معنویت اشاره داشته و معتقد است داستانهای مذهبی، تنها، به چنین مسائلی توجّه دارند و روح یکتاپرستی در لابه‌لای جملات و کلمات آنها مشهود است.

در ابتدای قرن بیستم، بسیاری از مبلّغان غربی سعی کردند تا به مردم جهان این‌گونه بقبولانند که انسان باید به‌دنبال تجربیات فردگرایانه خود باشد و از پذیرش اصول اعتقادی دینی پرهیز کند. آنها کسب تجربیات فردی و به‌کارگیری آن در زندگی روزمره مادی (بدون توجّه به عوامل غیر مادی و معنوی) را به‌عنوان عامل اصلی هدایت بشر دانسته‌اند و شیوهٔ تفحّص علمی را که بر اساس فلسفهٔ شک‌گرایی بنا شده است، توصیه می‌کردند. این افراد حتّی به حدّی گستاخ بودند که نام گروه خود را «نئوکافر» (neo-pagan) نهادند. آنها ویژگی قرن بیست را ظهور نئوکافرها دانستند و بر طرح دیدگاههای این گروه پافشاری کردند.

کرولی تلاش زیادی در شناسایی این جریان ادبی و فلسفی خطرناک انجام داد. بسیاری از رقیبان سعی داشتند تا اندوخته‌های او را بربایند یا به اسم خود مسائل کشف‌شده را مطرح سازند

در سال ۱۹۰۴ کرولی ادّعا کرد که با فردی به‌نام «آیواس» (Aiwass) آشنا شده است که برای او حکم یک فرشتهٔ نجات را داشته است. کرولی گفت: «آیواس کتابی که فرشته خداوند، جبرئیل (Gabriel)، بر محمّد رسول خدا(ص) آشکار داشته است را به من معرفی کرد تا بررسی کنم.»

او چنین اظهار داشت که خداوند از طریق جبرئیل دستورات و تعالیم خود را بر محمد(ص)، پیامبر خدا، آشکار ساخت تا او به مردم منتقل سازد. کرولی در ابتدا از خواندن قرآن کریم اجتناب ورزید اما بعدها پس از مطالعه و بررسی عمیق کتاب بر اشتباهات پیشین خود واقف شد و تمامی مندرجات کتاب را تأیید کرد.

کرولی از قرآن کریم به‌عنوان باارزش‌ترین و مهم‌ترین منبع اصلی هدایت بشر یاد و بر این مسئله پافشاری کرد که این کتاب، تنها کتابی است که برای رشد، پیشرفت و ایجاد تحوّل عظیم فکری و روحی انسان تا ابدیت مفید بوده است و انسانها همواره باید به اصول و مبانی مطرح‌شده در آن پایبند باشند.

کرولی همچنین به مطالعهٔ افسانه‌ها و حکایات شرقی مشغول گشت و استنباطهای فردی خود را به‌صورت مدوّن و مکتوب مطرح ساخت.

«آدولف هیتلر» پس از به قدرت رسیدن با کتابهای کرولی آشنا گشت. او تجارب زیادی از فرهنگ ملل شرق به‌دست آورد و متوجّه شد برای دست یازیدن به آرمانها و اهداف خود باید فرهنگ مردم جهان را آموخت. هیتلر در شکل‌گیری اصول اعتقادی خود از دیدگاهها و باورهای مردم شرق بسیار سود برد اما هیچ‌گاه نخواست تا از این اطلاعات ارزشمند در راه درست و اصولی استفاده کند. درواقع، هیتلر پس از مطالعه داستانها و حکایات شرقی، در جهت عکس گام برداشت و از تجارب نهفته در این آثار که تمامی در جهت ارتقا و رشد فکری و اخلاقی انسانها خلق شده بود، سوءاستفاده کرد.

در پی این حادثه، دشمنان قسم‌خورده کرولی که از طرح دیدگاههای او، خاصّه موارد گفته‌شده در خصوص قرآن کریم ناراحت بودند دست به کار شدند و چنین شایع کردند که کرولی عضو فعّال حزب نازی هیتلری است و او را «رهبر شیطان» لقب دادند.

با تمامی این اوصاف، نویسندگان و اندیشمندان بسیاری از طریق کرولی با دنیای شرق آشنا شدند و از داستانها و افسانه‌های شرقی الهام گرفتند، همچون جورج لوکاس (George Lucas) که برای خلق افسانهٔ جنگ ستارگان خود از داستانهای شرقی الهام گرفت. او در این اثر عناصر شرقی و غربی را در هم تلفیق کرد و در پی آن، همین شیوه، مورد استفاده بسیاری از نویسندگان غربی قرار گرفت.

جان وایدساید پارسونز (John wide side parsons) از دیگر شاگردان کرولی به حساب می‌آید. او پس از مطالعه افسانه‌ها و داستانهای شرقی، ایده اصلی برای ساخت نوعی راکت را که در جنگ جهانی دوم استفاده شد و تأثیر بسیار زیادی در روند جنگ داشت، پیدا کرد.

اصولاً آشنایی نویسندگان داستان با مردم، محیط، فرهنگ و بافت اجتماعی باعث می‌گردد تا حوادث و رویدادهای داستانی، باورپذیر و قانع‌کننده به نظر برسند. شیوهٔ به‌کارگیری اصولی عناصر داستان، ایجاد نظام منطقی در بنای داستان، آرایش صحنه‌ها، جلوگیری از اطالهٔ کلام و توجّه و آشنایی با ساختار نحوی و شیوهٔ روایی داستان باعث می‌گردند تا منتقدین و مخاطبان آثار داستانی، گاه، میان حقیقت و داستان دچار اشتباه و شک گردند. آنها همچنین در درک این مسئله که کدام‌یک تحت تأثیر دیگری قرار می‌گیرند، عاجز مانده‌اند. آیا حقیقت از داستان الهام گرفته است یا برعکس؟ برخی از صاحب‌نظران، متوجّه این مسئله شده‌اند که داستانهای کتب آسمانی بیش از سایر داستانها بر رویدادهای حقیقی، مخصوصاً رویدادهای تاریخی، تأثیر بسیار زیادی دارند. درحقیقت، داستانهای فوق در طول تاریخ توانسته‌اند به بسیاری از جریانها و حرکتهای تاریخی سمت و سو بدهند.

در بررسی تطبیقی رویدادهای تاریخی، اجتماعی، سیاسی و... و حوادث داستانهای الهی، مشخّص شده است که انسان در هردو موقعیت، تجارب یکسانی را به‌دست آورده است. بدین‌ترتیب است که بسیاری از تجارب یکسان بشری در فرهنگهای ملل مختلف تلفیق شده‌اند.

پس از داستانهای آسمانی، حکایات عارفانه، بیشترین تأثیر را بر جریانها و رویدادهای اجتماعی، تاریخی و... گذاشتند. گروهی از منتقدین می‌گویند که داستانهای عرفانی باید در گروه داستانهای مذهبی و کتب الهی قرار گیرند. منتقدین چنین اظهار می‌کنند که داستانهای عرفانی از سویی قصد دارند تا شیوه و مراحل عرفانی را به تصویر کشند و از سویی می‌خواهند بر جریان زندگی بشر و نوع دیدگاه او به زندگی تأثیرگذار باشند. با این حال بسیاری از رمز و رازهای صوفیان و عرفا بدین طریق مشهود می‌گردند. در داستانهای عرفانی، نماد و تمثیل، بیش از سایر داستانها مورد توجّه و عنایت قرار گرفته است. بسیاری از نمادهای مطرح‌شده در این‌گونه داستانها از نوع جمعی‌اند و برای غالب مردم قابل درک می‌باشند. با این حال، گاه، دیده شده است که برخی مخاطبان این‌گونه آثار به‌دلیل نبود درک صحیح نمادها به بیراهه رفته و از داستانها آموزش نادرستی گرفته‌اند. در غالب داستانهای عرفانی، سعی شده است تا سطح آگاهی و اشراف انسان نسبت به جهان هستی مشخّص گردد آن‌چنان که در داستانهای اساطیری نیز چنین هدفی دنبال می‌شود.

در داستانهای آسمانی، خواننده با چنین وضعی مواجه نیست .هیچ‌گاه دیده نشده است که داستانهای آسمانی، انسان را به بیراهه بکشاند یا در آنها جست‌وجوی انسان و سیر تفکر و برداشت او از ساحت سیّال هستی از منظر مادّی باشد .اندیشه و کلام نهفته در داستانهای الهی از جنس و نوع دیگری است.

نویسندهٔ اصلی داستانهای آسمانی، خود، بر حقیقت مطلق اشراف دارد و امری بر او پوشیده نیست. قصد و نیّت او از بازگویی حوادث و رویدادهای گذشتگان، آن هم در قالب داستان، مشخّص‌سازی و آشکار کردن برخی حقایق بر بشر خاکی است. درصورتی‌که نویسندگان افسانه و داستانهای علمی و تخیّلی همواره برآنند تا به گوشه‌های تاریک جهان هستی دست یابند، حقایق زندگی را دریابند و به تجربیات جدیدی دست یازند.

در این ارتباط میان عناصر داستانی و موضوعهای داستانی موجود در افسانه‌ها، اسطوره‌ها، حکایات و داستانهای علمی و تخیّلی، تشابه و هم‌سویی وجود دارد. برخی از منتقدین اصول‌گرای ادبی به‌جای قیاسهای بی‌مورد و هدفمند میان داستانهای آسمانی و سایر داستانها تمامی توجّه خود را معطوف قیاس میان سایر انواع داستانی می‌کنند و به نتایجی هم دست یافته‌اند .به‌طور مثال، منتقدین راستین به تشابهاتی میان داستانهای علمی ـ تخیّلی و حکایات عرفانی دست یافته‌اند و متوجه شده‌اند که در هردو نوع داستان به کشف دنیای ناشناخته و اسرارآمیز توجّه شده است. در داستانهای علمی ـ تخیّلی همواره شخصیّتهای داستانی در پی کشف سرزمینهای دور و اسرارآمیزند. در داستانهای عرفانی نیز شخصیّتها در پی کشف دنیای اسرارآمیز درونی‌اند. دنیای درون به همان اسرارآمیزی‌ای است که دنیای بیرون. آنها همچنین میان عناصر داستانهای عرفانی و اسطوره‌ای نیز به نقاط مشترکی دست یافته‌اند. سفرهای طولانی، کشف دنیاهای ناشناخته، پرده‌برداری از رازها و اسرارهای پیچیده و سخت و مبارزه و تلاش برای رسیدن به حقیقت، همگی، در داستانهای علمی ـ تخیّلی نیز وجود دارند و تنها، شیوهٔ روایت و نوع زندگی در این‌گونه داستانها متفاوت است. در داستانهای علمی ـ تخیّلی، نویسندگان، حتّی به عنصر نماد نیز پایبندند. به‌طور مثال، شخصیّت یکی از داستانهای علمی ـ تخیّلی پس از رسیدن به مکان ناشناخته‌ای بی‌درنگ در هاله‌ای از نور قرار می‌گیرد. نور ساطع‌شده در این اثر نمادین است و نویسنده از طرح آن مقصود و غرض خاصی دارد. پس به‌طور کلی کشف رمز و رازها و دستیابی به دنیای ناشناخته، مهم‌ترین هدف داستانهای علمی تخیّلی، اسطوره‌ای و... می‌باشد، درصورتی‌که داستانهای آسمانی به مسائل دیگری توجّه دارند.

ودیک (Vedic) ، فیلسوف هندی، بر این باور است که دنیا پر از رمز و راز و حجاب است و انسان به‌راحتی نمی‌تواند در آن غور کند مگر از طریق عرفان. کانت در غرب نیز چنین بیان کرد که عقلانیت و حواس انسان هرگز نمی‌تواند حقیقت نهفته در پدیده‌های جهانی را مشخّص سازد، کانت بر این اصل پافشاری می‌کند که ناتوانی انسان در استفاده از حواس خود باعث می‌گردد تا جهان هستی به‌درستی درک نشود. درصورتی‌که عرفا به توانمندی حواس بشر و شیوهٔ استفادهٔ بهینه از حواس پنجگانه دست یافته‌اند و درنتیجه این بخش از سخنان کانت را نمی‌پذیرند. عرفا بر این باورند که تمامی انسانها دارای

چنین قدرتهایی‌اند اما شیوهٔ استفاده و به فعلیّت درآوردن نیروهای درون خود را نمی‌دانند. چیرگی بر بیماریهای علاج‌ناپذیر همچون سرطان یا انجام امور فراحسی چون بر روی آب راه رفتن و... ، تمامی، توسّط عرفای مختلف در گذر زمان انجام پذیرفته است.

غربیان تمامی تجارب مهمّ و ارزشمند شرق را به‌تدریج استخراج کرده و از آنها سود برده‌اند. آنها حتّی بیشتر از شرقیان به مسائل فرهنگی، اعتقادی و مذهبی ملت شرق اشراف دارند و درحقیقت، قدرت فعلی خود را از شرق به‌دست آوردند .به‌همین دلیل آنها دیگر نمی‌خواهند ملّت شرق، پایبند سنن، باورها و تجاربی که از زمان باستان تاکنون به‌دست آوردند، باشند؛ چرا که ممکن است ملل شرق نیز روزی و روزگاری به رمز موفّقیّت غربیان دست یابند. از این‌رو، تمامی اندوخته‌های ناب ملّت شرقی با حربهٔ روشنفکری و مدرنیسم نابود می‌گردد و به‌جایش فرهنگ بی‌هویت غربی جایگزین می‌گردد. غربیان همین طرح و نقشه را با داستانهای آسمانی دارند. آنها به‌خوبی می‌دانند که در این‌گونه آثار، نکات بسیار مهمّ و سرنوشت‌سازی وجود دارد که اگر مردم تحت سیطرهٔ جهان به آنها واقف شوند به خواسته‌های مشروع خود می‌رسند.

استعمارگران در میان کتب آسمانی بیش از همه از قرآن مجید در هراس‌اند، چرا که می‌دانند این کتاب آسمانی تنها کتابی است که در طول تاریخ تحریف نشده و بسیار کامل و بی‌نقص است. از این‌رو سعی دارند با هر ترفند و نیرنگی مردم را از توجّه به قرآن بازدارند. آفرینش کتاب آیات شیطانی و تهاجم به اعتقادات مسلمین ازجمله هدفهای مهمّ استعماری به‌شمار می‌آید. داستانهای قرآنی نیز در فهرست سیاه ادبیات استعمار نو وجود دارد تا به شیوه‌های گوناگون و با یاری گرفتن از فنّ تبلیغات وسیع به نابودی کشانده شوند. در حقیقت ادبیات استعمار نو بیش از آنکه از افسانه‌ها و داستانهای ملّی و قومی شرق بترسند از داستانهای آسمانی و الهی وحشت دارند. خاصّه اینکه، این داستانها متعلق به شرق و از همه مهم‌تر داستانهای قرآنی باشند. به همین دلیل به عمل تلفیق و یکسان‌سازی میان داستانهای گوناگون مبادرت می‌ورزند تا اطلاعات ارزشمند نهفته در این قبیل آثار را تغییر دهند و اجازه ندهند تا اطلاعات ناب و ارزشمند به‌دست مردم برسند.

ساختار داستانهای تأثیرگذار

در تحلیل و بررسی ادبیات داستانی، همواره مسئله تأثیرگذاری خواننده از داستان و تأثیرگذاری متقابل خواننده در نقش منتقد، بر داستان، مطرح بوده است؛ بی‌آنکه داستان‌نویس و خواننده داستان، آن‌چنان به اصول و ساختار داستانهای تأثیرگذار اشراف داشته باشند. در حقیقت تحلیلگران حرفه‌ای و یا غیرحرفه‌ای، به دقّت با این مسئله برخورد نکرده‌اند، تا معیار مشخصی برای داستانهای تأثیرگذار تعیین، و بر اساس آن، این‌گونه آثار را ارزیابی و شناسایی کنند.

با تمامی این اوصاف، معدود محققینی که نسبت به این مسئله حساس بوده و در این زمینه پژوهش کرده‌اند، بر این باورند که داستانی تأثیرگذار است که خواننده آن بتواند تأثیر رویدادهای مختلف داستانی را بر خود احساس، و به‌صورت اصولی، مضامین مطرح شده را درک کند. در چنین شرایطی، توقع می‌رود خواننده، به تجربه مشابه با شخصیت اصلی یا شخصیتهای دیگر داستانی دست یابد. خواننده‌ای که با مطالعه داستان تجربه‌اندوزی کرده است، می‌تواند بر دیگران تأثیرگذار بوده، و حتی بر مصائب و مشکلات خود فائق آید.

در این راستا می‌توان تعاریف دیگری نیز برای داستانهای تأثیرگذار مطرح ساخت: داستان هر چقدر بتواند خواننده را، چون تماشاگران سینما، در بحبوحه حوادث داستانی قرار دهد، و به نوعی، شرایطی را فراهم کند که خواننده احساس کند در شکل‌گیری حوادث داستانی سهیم است، تأثیرگذارتر خواهد بود. خواننده در چنین شرایطی باید با تمام وجود خود را در فضای داستانی احساس کند و به کسب تجربه و درک رویدادها بپردازد. او باید چون شخصیت اصلی داستان به مصاف حوادث خطرناک داستانی برود و مدام همذات‌پنداری کند.

در این ارتباط، چینش رویدادها و حوادث داستانی در کنار هم، سهم مهمی در تأثیرپذیری خواننده از اثر ایفا می‌کند. نویسنده داستان باید به ترتیب حوادثی که قرار است کنار هم قرار گیرند، توجّه داشته باشد. او نمی‌تواند به خواست و میل شخصی خود، روایتگر حوادث پشت‌سرهم باشد. چرا که میان حوادث داستانی رابطه علّی حاکم است و اگر نویسنده به اصول داستان‌نویسی پایبند نباشد، خالق یک اثر قوام‌نیافته خواهد بود؛ در نتیجه، خواننده به محض مواجه شدن با حوادث دور از ذهن و غیرملموس، از بستر داستان و حوادث دور می‌شود و رابطه حسی او و اثر از میان می‌رود.

دادن اطلاعات حساب شده و به‌موقع، مسئله حائز اهمیتی است، که نویسندگان کم‌تجربه و عجول، قادر به انجام آن نیستند. همچنین، حجم اطلاعات ارائه‌شده به خواننده، می‌بایست بر اساس یک ضابطه

مشخص تنظیم گردد. ارائه تمام اطلاعات در بدو امر، باعث می‌گردد تا نویسنده، هر آنچه را در اختیار داشته است از دست بدهد، و اصطلاحاً، دیگر حرفی برای گفتن نداشته باشد. خواننده اثر نیز که دیگر برایش سؤالی مطرح نیست و بر همه چیز اشراف دارد، لاجرم از دنبال کردن داستان، سر باز می‌زند. در چنین شرایطی است که حالت تعلیق اثر فروکش می‌کند و داستان، هر چند که در ابتدای راه است سیر نزولی خود را طی می‌کند.

برای ایجاد و خلق یک داستان تأثیربرانگیز، نویسنده باید مخاطبان خود را خوب بشناسد و بداند برای چه گروه افراد، با چه توقعات و باورهایی داستان می‌نویسد. مخاطبان او از چه میزان اطلاعات اوّلیه ضروری برخوردارند؟ تحصیلاتشان چه میزان است؟ به چه گروه سنی و نژادی تعلّق دارند؟ باورها، اعتقادات و آئینهایی که این افراد به آن پایبندند، چیست؟

جدا از این، نویسنده باید بداند چه نوع داستانی را خلق می‌کند. آیا داستان او یک رمان عقاید است یا یک داستان تاریخی یا روان‌شناختی ... است؟ چه نوع شخصیتهایی قرار است در داستان او وارد شوند؟ نویسنده برای شناساندن این شخصیتها از چه شیوه‌هایی قرار است سود بجوید؟

لحنی که نویسنده برای شخصیتها و حتی راوی داستان برمی‌گزیند نیز تأثیر بسیار زیادی بر خواننده دارد، به طور مثال، برخی از مخاطبان آثار، از لحن روایی که بسیار عامیانه و بی‌پروا صحبت می‌کند انزجار دارند، و عکس آن هم امکانپذیر است.

خوانندگان آثار داستانی، غالباً دوست دارند با راوی منصف و عادلی مواجه شوند. خواننده، نسبت به داستانهایی که راوی آنها قصد تحکّم و تحمیل آرا و افکار خاصّی را دارد، غالباً واکنش نشان داده، مقاومت می‌کند. در بسیاری مواقع، نویسنده برای پیشگیری از پیدایش این حالت، عقاید و افکار راوی را پنهان می‌سازد، و آشکارا به طرح مسائل مورد نظر خود نمی‌پردازد. گاه دیده شده است راوی به سفسطه رو می‌آورد و می‌خواهد بر اساس تمایلات درونی خود، به ارائه رویدادها و در پی آن، تفسیر آنها بپردازد.

از سویی دیگر، خواننده دوست دارد که حضور راوی را به طور کلی احساس نکند، و خود را رو در روی حوادث داستانی ببیند. در داستان‌نویسی مدرن، سعی می‌شود تا خواننده حضور راوی و نویسنده را، پشت سر شخصیّتها و حوادث داستانی، احساس نکند. اصولاً داستانهایی که نتیجه‌گیری پایانی را بر عهده خواننده می‌گذراند، تأثیرگذارتر از آن دسته داستانهای بسته‌ای هستند که قصد دارند همه چیز را علناً به خواننده املا کنند.

باید به این مسئله مهم توجه داشت که نویسنده باید به زبان و نثر داستانی اشراف داشته باشد. نثر زیبا، دلنشین و آهنگین، می‌تواند تأثیر عمیقی بر خواننده بگذارد و او را مجذوب کند. در این راستا آشنایی نویسنده با فنون و صناعات ادبی و انرژی نهفته در واژگان، می‌تواند مفید باشد.

طبق نظر غالب تحلیلگران وادی داستان، آثاری که حوادث آنها در مسیری مشخص، پیش می‌رود، می‌توانند تأثیر بیشتری بر ذهن خواننده بگذارند. رودررویی با حوادثی که به ترتیب توالی زمانی پشت سر هم قرار نگرفته‌اند نمی‌تواند در خواننده حس لازم را ایجاد کند. چرا که در چنین آثاری، خواننده، تمام همّ

خود را مصروف شناسایی شخصیتها و حوادث ساده داستانی می‌کند که می‌توانستند به‌راحتی در اختیارش قرار گیرند؛ آن‌چنان که پیروان رمان مدرن و مدرنیسم، سعی در ایجاد پیچیدگیهای تصنعی، ایهام و قرار دادن خواننده در لامکانها و لازمانها دارند. در این راستا، تمام انرژی و توان خواننده تنها صرف شناسایی اطلاعات اولیه می‌شود که در مطالعه داستانهای خطّی مستحکم نیازی به این کار نداشته‌اند.

در داستانهای خطی، نویسنده حرفی برای گفتن دارد. درصورتی‌که غالب نویسندگانی که به پیچیدگی طرح می‌اندیشیند و بدون ضابطه خاص، حوادث ساده داستانی را به‌صورت تصادفی جابه‌جا می‌کنند و مجدداً در کنار هم می‌چینند، حرفی برای گفتن ندارند، و بدین ترتیب، سعی در پوشاندن عیبهای خود دارند.

لازم به ذکر است: چنین شیوه‌ای در غرب، آن هم بر اساس رویدادهای عظیم اقتصادی، سیاسی، اجتماعی، فرهنگی شکل گرفته، و نویسنده ناآشنای ما، نمی‌تواند به خلق آثاری اصیل از این دست بپردازد؛ چرا که او در بستر حوادث و جریانهای اروپا قرار نداشته است، و نمی‌تواند کورکورانه به تقلید از این‌گونه نحله‌ها بپردازد.

پیروان داستانهای تأثیرگذار، برای ایجاد جذابیت بیشتر، پیشنهاد طرح یک معمای زیرکانه و حساب شده را می‌دهند. این معما نباید به‌راحتی حل گردد. اصولاً پیش‌بینی درست حوادث، در مراحل آغازین داستان و دست یازیدن به پایان داستان به ضرر نویسنده و خواننده تمام می‌شود. نویسنده بهتر است تا پایان راه، با ایجاد معماهای متعددّ کوچک و بزرگ خواننده را با خود همراه سازد و مدام او را به پیش‌بینی وادارد. هرچند که این پیش‌بینیها درست از آب درنیایند و خواننده به پایان‌بندی منطقی و اصولی داستان دست نیابد. لازم به ذکر است: رسیدن به پایان‌بندی منطقی خود به تنهایی باعث می‌گردد تا اثر به داستان تأثیرگذار نزدیک شود. برای خواننده داستان، بخش پایانی بسیار مهم است. او بی‌صبرانه در انتظار پایان راه بوده، و حال که به این مرحله رسیده است، نمی‌خواهد شاهد پایان غیرمنطقی و دور از ذهن باشد.

برخی از نویسندگان، داستانهای خود را به‌خوبی آغاز می‌کنند، اما در میانه و پایان راه، به‌سبب نداشتن دلایل کافی و عدم ارائه اطلاعات حساب‌شده، دچار مشکل می‌شوند. از این رو، غالباً برای تمام کردن ماجرا، به حوادث بزرگی چون مرگ شخصیت اصلی داستان رضایت می‌دهند، و مسئله اصلی طرح شده را نیمه‌تمام رها می‌سازنند. در میان نویسندگان ایرانی، بسیاری در آثارشان شروع خوبی دارند، اما قادر به حلاجی مطلب نیستند. در حقیقت، این افراد، مسئله را به خوبی طرح می‌کنند، اما راه رسیدن به پایان داستان را نمی‌دانند و به‌صورت اصولی نتیجه‌گیری نمی‌کنند.

نویسنده باید سعی کند خواننده را در اثر غوطه‌ور سازد. کاری کند تا شخصیتها و حوادث باورپذیر باشند، و خواننده به‌راحتی پذیرای آنها باشد.

برخی از صاحب‌نظران، داستان تأثیرگذار را به یک بازی تمام‌عیار تشبیه می‌کنند که خواننده یک‌سوی این بازی قرار گرفته است. خواننده این‌گونه آثار، باید از همان ابتدای کار، قاعده بازی را بداند و به آن عمل کنند. آگاهی از این قاعده و قوانین، باعث می‌شود تا خواننده به نقش اصلی شخصیتهای داستانی واقف گردد. سعی در پی بردن به رمز و رازهای داستان‌نویسی، گاهی این امکان را به خواننده

می‌دهد که جایگاه نویسنده را در این بازی بسیار جدّی، تصاحب کند. در چنین شرایطی، این خواننده است که بازی را برده و توانسته است به قالب و روند شکل‌گیری داستان اشراف پیدا کند.

لازم به ذکر است، داستانهای قوام‌یافته تأثیرگذار، کاملاً بر پایه اصول منطقی و روابط علت و معلولی استوار هستند. رفتار، اعمال و گفتار شخصیتهای داستانی، کاملاً حساب شده و مشخص است. به عبارت ساده‌تر، هر شخصیت، با توجه به رویدادهای گذشته و کارهایی که انجام داده است، هنگام مواجه شدن با رویداد جدید می‌تواند یک رفتار مشخصی از خود نشان دهد. مسیری را هم که باید طی کند مشخص است. چرا که مسیر رویدادها و حوادث پیش‌روی او، طبق قانون علت و معلولی، که مشابه آن در جهان هستی و زندگی روزمره انسانها یافت می‌شود، تعیین می‌گردند.

در چنین شرایطی، نویسنده گاه می‌تواند در بازی زندگی نیز پیروز باشد، و با توجه به قوانین خلل‌ناپذیر زندگی، آینده و سرنوشت انسانهایی را که خود مسئول سرنوشت خود هستند، پیشگویی کند. البته دستیابی به چنین موقعیتی، کار ساده‌ای نیست. نویسنده داستان هم باید به چنین قوانینی آشنا باشد، تا بتواند در بازی‌ای که به‌راه انداخته است شرکت کند و خواننده را لحظه‌به‌لحظه با خود همراه سازد و تأثیر عمیقی را که مدنظر دارد بر او بگذارد .چرا که نهایت سعی او در پایان بازی، همان تأثیر عمیقی است که بر خواننده می‌گذارد .پیروزی خواننده و نویسنده و یا عدم موفقیت آنها، در هر صورت باعث می‌گردد تا هر دو به تجربه ناب و ارزشمندی دست یابند. تجربه‌ای که در بازی بعدی می‌تواند برای هر دو مفید باشد.

اگر طرح داستانی ارائه‌شده، به‌گونه‌ای پیچیده باشد که خواننده دچار مشکل شود، داستان حکم یک معما را پیدا می‌کند. پیچیدگی و سادگی طرح داستان، عامل اصلی زود رسیدن یا دیر رسیدن خواننده به جواب معماست.

توجه به این مسئله ضروری است که تمام داستانهای تأثیرگذار، لازم نیست بر اساس یک معما طراحی شوند. مهم‌ترین مسئله در این ارتباط، دادنِ به‌موقعِ اطلاعات، و رعایت قوانین علت و معلولی داستانی است.

در نقطه اوج داستان، گاه شخصیت داستانی، طبق قانون علت و معلول، با چندین راهِ پیش‌رو مواجه است. تمامی راهها نیز، طبق قانون یاد شده، منطقی به نظر می‌رسند. در این مرحله، او باید گزینش کند. در هر حال، بیشتر نویسندگان سعی دارند تا رویدادهای داستانی را به‌گونه‌ای در کنار هم قرار دهند که شخصیت داستان در پایان راه مجبور به پیروی از قوانینی باشد که خود در گذشته عامل بروز آن بوده است.

اصولاً دانستن رمز و رازهای داستان‌نویسی، بسیاری از علاقه‌مندان این وادی را به ادامه راه تشویق می‌کند. چرا که آنها به‌تدریج درمی‌یابند که نوشتن داستان، همچون حل کردن معادلات ریاضی، از قوانینی خاصّ و تغییر نیافتنی پیروی می‌کند؛ و نویسنده همچون طرّاح یک بازی بزرگ عمل کرده، باید به همه مسائل اشراف داشته باشد.

ادبیات آسیایی ـ آمریکایی

از پیدایش ادبیات آسیایی ـ آمریکایی مدت زمان زیادی نمی‌گذرد. از آنجا که مردم کشورهای مختلف آسیایی با فرهنگ و سنن مختلف خود راهی کشور آمریکا شدند این ادبیات خاص را تحلیلگران ادبی در گونه ادبیات پیچیده چند فرهنگی قرار داده‌اند. نکته بسیار اساسی استقبال مردم جهان از ادبیات آسیایی ـ آمریکایی است. به گونه‌ای که حجم بی‌شماری از آثار چاپ شده را به خود اختصاص داده و بازار فروش کتاب را تصاحب کرده است.

باید به این نکته توجه داشت که جمعیت آسیایی‌های مقیم آمریکا روزبه‌روز افزایش می‌یابد. طبق سرشماری سال ۱۹۹۰، ۲/۹٪ جمعیت آمریکا، آسیایی هستند؛ و در این میان بیشترین جمعیت آسیایی‌های مهاجر به کشور چین اختصاص دارد. بعد از چینی‌ها، فیلیپینی‌ها، ۱۹٪ از جمعیت آسیای مهاجر را در اختیار دارندو پس از آنها، ژاپنی‌ها با ۱۲٪ در جایگاه سوم قرار می‌گیرند. هندی‌ها و کره‌ای‌ها هر کدام ۱۱٪ جمعیت آسیایی در آمریکا را تشکیل می‌دهند و ویتنامی‌ها ۸٪. به منظور تبیین و آشکارسازی عناصر تشکیل‌دهنده‌ی ادبیات آسیایی ـ آمریکایی باید تاریخ مهاجرت ملل آسیایی به این کشور را به دقت بررسی کرد، که بالطبع در حوصله این مقاله نمی‌گنجد و نیازمند بررسی عمیق تاریخی است. چینی‌ها اولین قوم آسیایی بودند که در دوره «هجوم طلایی» راهی دیار غربت شدند. آنها به عنوان کارگر ارزان قیمت به سرعت توسط آمریکایی‌ها استخدام شدند .چینی‌ها در مزارع به کار گرفته شدند و عامل اصلی گسترش راه‌آهن آمریکا به حساب می‌آیند.

سایر ملل آسیایی، پس از سال ۱۸۶۰ به آمریکا وارد شدند. آنها بلافاصله در مزارع نیشکر هاوایی و یا در کشتزارهای کالیفرنیا به کار گمارده شدند. آنها در جمع‌آوری مالیات سال‌های ۱۸۵۰ تا ۱۸۷۰ کمک چشمگیری به دولت آمریکا کردند و شخصاً ۵۰٪ مالیات‌ها را خود پرداخت کردند.

آمریکایی‌ها بر این باورند که آسیایی‌ها به دلیل وجود استبداد، دیکتاتوری و تبعیض نژادی شدید حاکم بر کشورهای خود اقدام به مهاجرت کرده‌اند. با بروز جنگ جهانی دوم، موقعیت آسیایی‌ها، خاصه ژاپنی‌های مقیم آمریکا، به خطر افتاد. چرا که ژاپن و آمریکا وارد مرحله تازه‌ای از جنگ ویرانگر شدند و نبردهایی خونین میان قوای دو کشور درگرفت. در این میان آمریکایی‌ها بسیار به خارجیان بدبین بودند و ژاپنی‌ها را کاملاً جاسوس دشمن قلمداد می‌کردند. خانه‌های آنها ویران گشت، املاک آنها تصاحب شد و خود ژاپنی‌ها بازداشت و به اردوگاه‌های خاصی منتقل شدند. آنها سرمایه‌ای که سالیان متمادی برای به دست آوردنش زحمت بسیار کشیده بودند را کاملاً از دست دادند و بعدها هم نتوانستند آن را به دست

آورند. نکته قابل توجه آن بود که افراد مذکور غالباً نسل دوم و یا سوم مهاجران را تشکیل می‌دادند و مستقیماً از ژاپن و سایر ملل آسیایی پا به خاک آمریکا نگذاشته بودند .آنها در آمریکا به دنیا آمده بودند و تقریباً با فرهنگ و سنن بومی خود بیگانه بودند.

بروز حوادثی از این دست توانست درونمایه مناسبی در اختیار نویسندگان آسیایی مقیم آمریکا قرار دهد. آمریکایی‌ها چهره خشن و بی‌رحم خود را طی آن دوران نشان دادند و ضربات جبران‌ناپذیری را بر ساختار اجتماعی و خانواده‌های قوم مهاجر آسیایی وارد ساختند.

لازم به ذکر است که درونمایه نهفته در آثار ادبی مهاجران تنها در این دوران شکل نگرفت و در همان زمان، مضامین بی‌شماری مطرح و در بستر آثار ادبی شکل گرفت. در ادبیات آسیایی ـ آمریکایی، مخاطب شاهد بافت بسیار پیچیده و متنوعی است. این ادبیات برگرفته از فرهنگ ملل مختلف است؛ فرهنگی که ریشه در اعماق تاریخ دارد و از تمدن‌های بزرگی نشأت گرفته است. فرهنگ بی‌هویت و بی‌بنیاد آمریکایی هیچ گاه نتوانست در مقابل فرهنگ کهن ملل چین و ژاپن قد علم کند. این رویه حتی در سطوح مختلف جامعه نیز قابل حس بود و مردم عادی نیز به آن پی برده بودند. در این راستا، گاه میان فرهنگ ملل آسیایی تشابهات و گاه تمایزاتی به چشم می‌خورد که تمامی در ادبیات آسیایی آمریکایی منظور شده است. وادی ادبیات داستانی مکان مناسبی برای تصویرسازی فرهنگ ملل آسیایی است. گستره عظیمی که داستان می‌تواند در قالب و ساختار خود منعکس سازد باعث شده تا غالب ادیبان آسیایی برای بازگو کردن مکنونات قلبی خود، این وادی را انتخاب کنند. به همین دلیل در میان تمامی گونه‌های ادبی خلق شده توسط آسیایی‌های آمریکایی، ادبیات داستانی از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. داستان این امکان را به نویسنده می‌دهد که تمامی مسایل، مشکلات و رویدادهای اجتماعی، سیاسی، تاریخی ... مرتبط با آسیایی‌ها را روشن سازد. همچنین تنوع شخصیت‌های داستانی، اندیشه و اعتقادات آنها، در آوردگاه عظیمی وارد شده، به تقابل با هم می‌پردازند. بر این اساس میل به خلق داستان و رمان‌های بلند در میان نویسندگان آسیایی مقیم آمریکا پدید آمد.

ادبیات خلق شده در آن دوران، به دو گونه‌ی «ادبیات بزرگسال» و «ادبیات کودک و نوجوان» تقسیم شد. این دو گونه دارای ساختار، شیوه روایتی و نثر خاص خود است. همچنین مضامین خاص و شخصی در هر گروه مطرح و به کرات مورد استفاده قرار گرفت. به طور مثال، در ادبیات داستانی گروه کودک و نوجوان، مضامینی چون: ثروت، فقر، ارثیه، نزاع علیه ظلم و نژادپرستی، شرح تجربیات روزانه، زندگی شهری و روستایی، روابط خانوادگی و دوستی‌های عمیق، بیش از سایر مضامین مورد استفاده قرار گرفت. ادبیات بزرگسال آسیایی ـ آمریکایی نیز به مضامین رئال و مردمی بیش از همه توجه نشان داد و آنچنان در پی بهره‌بری از سبک‌های مدرن و پسامدرن نبود.

لازم به ذکر است که خالقان آثار ادبی، در بدو امر ناموفق بودند و آنچنان که باید و شاید، نتوانستند آثار جذاب و مستحکمی خلق کنند. شخصیت‌های اصلی این قبیل داستان‌ها همواره آسیایی انتخاب می‌شوند. تعداد معدودی از آثار خلق شده، به شرح فرهنگ و سنن گذشته آسیایی اشاره دارد. اما با گذشت

زمان و ظهور نسل‌های بعدی آسیایی، مضامینی که به گذشته دور اشاره داشت، رفته رفته رنگ باخت و دیگر مطرح نگشت. نسل دوم و سوم مهاجرانی که در جامعه غربی بزرگ شده بودند کمتر به آسیایی‌ها نزدیک بودند و بیشتر به غربیان شباهت داشتند. آنها به شیوه روز لباس می‌پوشیدند، خود را با شرایط روز تطبیق می‌دادند و سعی داشتند به هر ترتیبی شده، هویت و پیشینه گذشته‌شان را نادیده گرفته، خود را جزئی از جامعه آمریکایی بدانند. در حقیقت آنها به قصد طرح مسایل فرهنگی آسیایی و زنده نگاه داشتن آداب و سنن ارزشمندی که قرن‌ها برای کسب آنها تلاش شده بود، دست به قلم نبردند. در صورتی که جامعه ادبی و دانشگاهی، چنین توقعی را از نویسندگان آسیایی ـ آمریکایی داشتند .طرح مسایل جامعه غربی و حضور این افراد در ساختار اجتماعی جامعه مهم‌ترین ویژگی داستان‌های آنها به حساب می‌آید. به همین دلیل آثار داستانی یاد شده فاقد ابعاد پیچیده و چند بعدی بودند.

در پی آن جریان ادبی به وجود آمده توسط نظام آمریکایی‌ها شناسایی و مورد بهره‌برداری قرار گرفت. پس از ظهور نویسندگان آسیایی ـ آمریکایی، ادبیات استعمار نو چتر خود را بر سر این افراد گسترده و رفته رفته آنها را در دل خود جای داد. ادبیات استعمار نو، نویسندگان آسیایی ـ آمریکایی را واداشت تا براساس اهداف و نیات استعماری به خلق آثار داستانی بپردازند. استعمارگران عرصه ادبی همواره اهداف خود را هنگام عقد قراردادها به نویسندگان القا می‌کردند.

نویسندگان آسیایی ـ آمریکایی، خود خوب می‌دانستند که ورودشان به جمع نویسندگان استعمار نو، شهرت و ثروت قابل توجهی را برای آنها به ارمغان می‌آورد. ادبیات استعمار نو به منظور جریان‌سازی در مورد عملکرد استعمارگران در مناطق مختلف و محق جلوه دادن آنها ، از نویسندگان آسیایی می‌خواست تا پیش از وقوع هر حادثه، اقدام به خلق داستان در آن ارتباط کنند و زمینه لازم را برای توجیه رفتارهای آمریکا در آسیا فراهم سازند؛ همچون خلق داستان‌هایی در ارتباط با عراق و ساخت سلاح‌های هسته‌ای و یا خلق حوادث اسرارآمیز جنایی و جاسوسی پیرامون چینی‌ها و عرب‌ها. داستان‌های فوق نه تنها در سطح جهانی تأثیر به سزایی می‌گذاشت بلکه در جامعه آمریکایی نیز اثر کرده، گاه واکنش مردم آمریکا را نسبت به گروه‌های اقلیت برمی‌انگیخت. در همین بین، «ادبیات زنان زیبارو» که توسط یک گروه از نویسندگان زن چینی در آمریکا پایه‌گذاری شده بود، توسط ادبیات استعمار نو سازماندهی مجدد و در راستای اهداف آمریکایی‌ها جهت‌دهی شد.

در نظر استعمارگران، مسلمانان پس از چینی‌ها هدف بعدی تهاجم شناخته شدند. طرح داستان‌هایی پیرامون تحجر و تعصبات مسلمانان و تروریسم عرب، باعث شد تا غربیان، جواز مسلمان‌کشی در سطح جهانی را به دست آورند. جنایات مختلف صهیونیست‌ها، قتل عام مردم بوسنی ـ هرزه‌گوین، کشتار مردم افغانستان و عراق و در پی آن اشغال کشورشان، از جمله اهداف استعماری بود که پیش از آن موضوع و اهداف از پیش تعیین شده استعمارگران توسط نویسندگان آسیایی ـ آمریکایی طرح، و رفتار و سیاست استعمارگران توجیه گشت.

با توجه به تمامی این تفاسیر، منتقدین ادبی بر این باورند که ادبیات ایده‌آل آسیایی، می‌بایست دارای ویژگی‌های فوق می‌بود:

الف) ارائه تصاویری حقیقی از رویدادهای، تاریخی ، اجتماعی و سیاسی...

ب) تلاش برای اصلاح اشتباهات و سوءتفاهم‌هایی که در گذر زمان همواره مطرح بوده.

ج) توصیف حقایق زندگی و ارائه تصویرهایی مثبت و امیدوارکننده.

د) سیر تغییرات و تحولات سرنوشت‌ساز پیرامون مسائل زنان، از گذشته تا به امروز.

ه) انتخاب زبانی مناسب، که به فرهنگ مطرح شده آسیایی نزدیک باشد.

ی) بیان فرهنگ و سنن آسیایی.

مورخین در طول تاریخ آنچنان که باید و شاید به عملکرد زنان در عرصه‌های مختلف توجهی نداشتند و به ثبت اطلاعات ضروری پیرامون حرکات و جنبش‌های زنان مبادرت نورزیدند. در این ارتباط، تاریخ مملو از شرح زندگی و عملکرد مردان بوده است.

باید به این مسأله مهم توجه داشت که ادبیات آسیایی ـ آمریکایی برای اولین بار در طی سال‌های نزدیک به ۱۹۴۰، به صورت جدی مطرح گشت. پیش از آن، برخی نویسندگان غربی چون «پرل باک» به خلق آثار داستانی پیرامون زندگی و سنن مردم آسیایی مبادرت ورزیده بودند. در پی آن، برخی از مهاجران آسیایی، بر آن شدند تا خاطرات و تجربیات فردی خود را منتشر سازند. غالب این خاطرات به گذشته آنها و حضور در اردوگاه‌های آمریکایی مربوط می‌شود. اولین نویسنده چینی که توانست در این راستا یک داستان محکم و ماندگار از خود به جای بگذارد فردی به نام سی، ای، لی (C . Y. Lee) بود.

در سال ۱۹۷۶ انقلابی عظیم در ادبیات آسیایی ـ آمریکایی پدید آمد. در این مقطع زمان منتقدین پس از تحلیل آثار یاد شده، چنین مطرح کردند که داستان‌های فوق فاقد شخصیت‌پردازی اصولی و شیوه روایتی منطقی هستند. از آن پس، نویسندگان آسیایی بر آن شدند تا به رفع نقایص مطرح شده بپردازند. آنها همچنین متوجه شدند که تصویر روشن و دقیقی از جامعه و فرهنگ آسیایی ارائه نداده‌اند و بیشتر از موقعیت خود در جامعه غربی صحبت کرده‌اند. هر چند که در این وادی هم آنچنان مؤفق عمل نکرده بودند. آنها تازه متوجه شده بودند که مردم جهان نسبت به تجربیات و پیشینه گذشتگان آسیایی علاقه‌مند و تشنه دریافت اطلاعات دقیق از زندگی مردم آسیایی هستند. از آن زمان به بعد، ادبیات داستانی ـ آمریکایی توانست نواقص خود را برطرف ساخت، اما نتوانست از دام بزرگ استعمارگران رهایی یابد.

در این راستا، تنها شهرت، و ثروت بود که نسیب نویسندگان آسیایی شد. امی تن (Amy Tan) به گروه نسل دوم نویسندگان چینی تعلق داشت. او در کالیفرنیا زندگی می‌کرد و در خلق آثار داستانی به مبانی زبان‌شناختی بسیار توجه داشت. او از دانشکده شهر «سن‌خوزه» فارغ‌التحصیل شده و از سال ۱۹۸۵ به بعد آثار داستانی خود را به طور چشمگیری به فروش رساند. او سالیان متمادی تشنه شنیدن خاطرات مادرش بود تا اینکه پس از صبر و حوصله بسیار مادر را راضی به شرح خاطرات خود می‌کند. رمان او که برگرفته از خاطرات مادرش بود توانست فروش قابل توجهی در آمریکا داشته باشد. وی در گروه

نویسندگان استعمار نو قرار دارد و بسیاری از مضامین خود را حول محور تهاجم به فرهنگ و سنن غنی چین قرار داده است. یکی دیگر از مضامین داستانی او یورش به جامعه کمونیستی چین و ارائه تصاویری خشن از چنین جامعه‌ای است. پیش از فروپاشی شوروی سوسیالیستی و پس از آن، داستان‌های امی تن توانست تأثیر قابل توجهی در پیشبرد اهداف آمریکا در آن منطقه ایفا کند.

ادبیات استعمار نو تنها به جامعه چینی و تضعیف سنن و شیوه حکومت‌داری چین توجه نداشتند. ژاپن کشور دیگری بود که پس از چین می‌بایست مورد تهاجم جدی آمریکا قرار می‌گرفت. برخی نویسندگان ژاپنی چون «موری کیوکو» (Mori Kyoko) توانستند نقش اصلی خود را در این راستا ایفا کنند. او با خلق رمان دختر شزوکو (Shizuko Daughter) چهره زشتی از جامعه و قوانین حاکم بر کشور ژاپن ارائه کرد. داستان فوق درباره زنی ژاپنی است که به خاطر وجود فرهنگ، سنن و قوانین حاکم بر کشور، دست به خودکشی می‌زند.

عده معدودی از نویسندگان آسیایی ـ آمریکایی هم که در دام ادبیات استعمار نو قرار نگرفتند تمام هم خود را مصروف شرح جایگاه و موقعیت خود در جامعه آمریکا کردند و مصایب و مشکلات خود را مطرح ساختند. وجود اختلافات فرهنگی، واکنش آمریکایی‌ها به آسیایی ها ... از جمله مضامینی است که در این قبیل آثار دیده می‌شود .برخی از نویسندگان آسیایی ـ آمریکایی که در آمریکا به خلق داستان مبادرت می‌ورزند عبارتند از:

۱ـ سوک چوی(Sook Choi)
۲ـ فران چین(Fran Chin)
۳ـ آلن بایلی(Allan Baillie)
۴ـ مت کریستوفر(Matt Christooher)
۵ـ شیلا کارگیوی (Sheila Carrigue)
۶ـ شری گارلند (Sherry Garland)

داستان آمریکایی ـ آفریقایی

سیاست سفیدپوستان آمریکایی همواره بر این اساس بوده که بنیان زندگی و خانواده سیاه‌پوستانی که «آمریکایی ـ آفریقایی» خطاب می‌شوند را از هم بپاشد. آنان تا حدودی هم در کار خود موفق بوده‌اند: خانه‌ها ویران شد، مردان خانه قتل عام شدند، زنان هتک حرمت شدند... با این حال تاریخ آمریکا نشان می‌دهد سیاه‌پوستان با حفظ اتحاد و همبستگی، «خانواده» را حفظ کردند، زنده ماندند و به مبارزه خود علیه ظلم سفیدها ادامه دادند.

در یک دوره از زمان، فشارهای وارده تنها به قشر خاصی مربوط نمی‌شد. بلکه تمامی طبقات اجتماعی آمریکا نسبت به آمریکایی‌های آفریقایی واکنش نشان می‌دادند و در این راه، از هر گونه فشاری، اعم از اقتصادی، اجتماعی و روانی، به طور مستقیم و غیرمستقیم سود جستند.

آن سوی دیگر ماجرا، خانواده‌های سیاه پوستی بودند که دریافتند تنها راه زنده ماندن، یکپارچگی و اتحاد است. آنها نسبت به عملکرد و تحرکات سفیدپوستان آگاه بودند و به تدریج تجربه کافی در این راستا را به دست آوردند. کشف انواع دسیسه‌ها از سوی سفیدپوستان و نشان دادن عکس‌العمل مناسب، از جمله کارهایی بود که سیاهان به آن اهتمام می‌ورزیدند. چه آن دوره سیاه که برده‌داری در آمریکا حکمفرما بود و چه در زمان حال که استعمار نو به شیوه‌ها و ترفندهای جدید پا به عرصه کارزار نهاده است. در هر حال بروز چنین کنش‌ها و واکنش‌هایی بر شالوده «خانواده» سیاه‌پوستان، تأثیر سو خود را گذاشته و لطمات جبران‌ناپذیری را بر آن وارد ساخته است.

برای بسیاری، تجسم خانه‌های به آتش کشیده شده، جوانانی که آینده‌شان نابود گشت و قتل و عام-های صورت گرفته بس دلخراش و ناراحت‌کننده است. با این حال خانواده‌های سیاه، با ایجاد یک سیستم دفاعی مستحکم، توانستند خود را تا حدودی مصون بدارند. این اتحاد و پایداری که در تمامی سطوح مختلف خانواده‌های سیاه پوست به وجود آمد، باعث شد تا خانواده‌ها از جنبه‌های فیزیکی، احساسی و ذهنی در امان باشند.

ورود دانشجویان سیاه‌پوست به دانشگاه‌ها، از جمله پیروزی‌های بزرگ آنها در عرصه تاریخ آمریکاست. در ابتدا دانشجویان سیاه‌پوست آن‌چنان آشنایی با تاریخ خود نداشتند. نمی‌دانستند از کجا به آمریکا پا گذاشتند و ریشه آنها کجاست؟ آنان حتی با حقوق خود آشنا نبودند. سیاه‌پوستان با مطالعه تاریخ و کشف پیشینه خود، اعتماد به نفس لازم برای پیشرفت در کارها را به دست آوردند.

این افراد حالا می‌دانستند که پدران آنها در سرزمینی دیگر زندگی می‌کردند و در آنجا جایگاه و احترام خاصی داشتند. اطلاعات به دست آمده، رفته رفته به خانواده‌های سیاه‌پوستان هم منتقل شد و باعث گردید تا نوعی پایداری و استقامت در خانواده‌ها شکل گیرد.

به دست آوردن هویت جدید، نقش بسیار مهمی در سرنوشت این افراد ایفا کرد. اکنون آنان می‌دانستند که به زور از سرزمین خود ربوده، و به عنوان برده در آمریکا به کار گرفته شده‌اند. پس، خداوند چنین سرنوشت شومی را برای آنها رقم نزده است. آنان در گذشته بر سرزمین‌های خود حکمرانی می‌کردند و نقش فعالی در زندگی خود داشتند. همین مسئله به ظاهر ساده، باعث گردید تا غرور و لذتی وصف‌ناپذیر، در وجود تک‌تک سیاهان پدید آید، و باعث گردد تا به درک حقایق دست یازند.

سیاه‌پوستان بعدها دریافتند که از طریق ادبیات بزرگسال و کودک خود، می‌توانند به بسیاری از حقایق مهم گذشته نیز دست یابند. داستان‌ها و اشعاری که سینه به سینه نقل می‌شدند، هم‌اکنون برای آنان معنای خاصی پیدا کرده بودند، و صرفاً یک سلسله اوهام و تخیلات نبودند. همچنین، با بازنگری تصاویر و نقاشی‌های موجود پیرامون خانواده‌ها، بسیاری از حقایق قابل توجه به دست آمد.

هنری تینر (Henry Tanner) با خلق رمان «درسی برای بانجو» چهره حقیقی پدربزرگی را به تصویر درآورد که با خود پیشینه، سنن و باورهای ملت سیاه را حمل می‌کرد. داستان «خانواده» (Family) نوشته «چارلز آلستن» (Charles Alstan) ساختار خانواده سنتی سیاه را به تصویر کشید و مضامین جدل برانگیز جذابی را مطرح ساخت.

در غالب آثار ادبی و هنری در آمریکا، ستیز و نبرد سفیدپوستان علیه سیاهان به چشم می‌خورد. در این قبیل آثار، سفیدها به تحقیر سیاهان مبادرت ورزیده و گاه به صورت فیزیکی با آنها برخورد کرده‌اند.

با ظهور هنرمندان و ادیبان سیاه‌پوست، چهره متون ادبی و هنری دچار تحول اساسی شد و حالا خواننده و بیننده اینگونه آثار، فرصت پیدا می‌کردند تا از زاویه دید سیاهان، گذشته را مرور کنند.

بهترین تصاویری که توانست بازگوکننده تاریخ پردرد سیاه پوستان آمریکا باشد در کتابی به نام «صورتگری تاریخ» جمع آوری شده است و این تصاویر، توسط «گی سی مک الوری» (Guy C,MCElroy) کنار هم قرار گرفته و عکس‌های مربوط به سال‌های ۱۷۹۰ تا ۱۹۴۰ را دربر می‌گیرد. همچنین، مجموعه‌ای کامل از عکس‌های دوره برده‌داری، توسط میدلتون هریس (Middleton Harris) در کتابی به نام «کتاب سیاه» جمع‌آوری شد.

در این عکس‌ها بیننده به راحتی زندگی خشن و بی‌رحم روزگار گذشته را می‌تواند رؤیت کند. از میان تصاویر فوق همچنین، عشق، روحیه همیاری و پایداری نیز به سهولت قابل تشخیص است. در این میان، زندگی زنان سیاه‌پوست بسیار تأسف‌بارتر از مردان است.

منتقدین بر این باور هستند که منابع زیادی برای بررسی پیشینه سیاه‌پوستان وجود دارد. برای بررسی و شناخت بیشتر در این زمینه، محققان ادبی باید ابتدا به بررسی زندگی سیاه‌پوستان آفریقایی پیش از اسارت مبادرت ورزند.

در پی آن، زندگی توأم با برده‌داری در آمریکا باید مورد ارزیابی قرار گیرد. همچنین، بافت اجتماعی حاکم بر آمریکا و مهاجرانی که در چنین جامعه‌ای زندگی می‌کردند می‌بایست در نظر گرفته شود. پس از طی مراحل فوق، تازه می‌توان به بررسی جریان‌های ادبی شکل گرفته در آمریکا پرداخت و اثار ادبی و هنری آنان را به بوته نقد سپرد و در نهایت اثری را در این زمینه خلق کرد.

شاید بتوان رمان «ریشه‌ها» نوشته آلکس هیلی (Alex Haley) را بهترین اثر داستانی دانست که تمامی مراحل تحقیقی پژوهشی را قبل از خلق اثر طی کرده است. نویسنده در این اثر بر پایداری و استقامت «خانواده» تأکید ورزیده و این مقوله را درشت‌نمایی کرده است. رمان «دختر برده» (Slave Girl) نوشته بتسی هینس (Betsy Hanes) نیز این اجازه را به خواننده داد تا تمامی پیچیدگی‌ها و ریزه‌کاری‌های پیرامون خانواده سیاه پوستان را رؤیت کند. این کار، بدون تحقیق و بررسی عمیق اولیه امکان‌پذیر نبود.

دو رمان معروف «حوادثی در زندگی یک برده» (incidents in life a slave) نوشته «هریت جاکوب» (Harriett Jacob) و «کلبه عمو توم» نوشته «هریت بیچر استوو» (Harriet Beecher stowe) تصویرگر زندگی پرفراز و نشیب و غم‌انگیز سیاه‌پوستان هستند. در رمان «کلبه عمو توم» خواننده می‌تواند زندگی ساده یک سیاه‌پوست را در بستر حوادث تاریخی مشاهده کند. بسیاری از منتقدین، رمان هریت جاکوب را مستحکم‌تر و ارزشمندتر از رمان «کلبه عمو توم» می‌دانند. این در حالی است که کلبه عمو توم از شهرت جهانی برخوردار است و رمان «حوادثی در زندگی یک برده» مغبون شده است. در این رمان، حوادث بسیار مهم و حساسی مطرح گشته، که می‌توانند برای بسیاری از علاقه-مندان حائز اهمیت باشند.

محققین بر این باورند که قرن ۱۹، آغازگر حیات ادبی سیاه‌پوستان است. پیش از جنگ‌های داخلی آمریکا، اکثریت سیاه‌پوستان در امریکا اسیر و دربند سفیدها بودند. قانون سفیدپوستان، اجازه فراگیری و آموزش خواندن و نوشتن را به سیاه‌پوستان نمی‌داد. حتی پس از پایان جنگ، موانع بسیاری برای فراگیری و آموزش آنان وجود داشت. با این حال زنان و مردان سیاه قرن ۱۹، بلافاصله اقدام به فراگیری خواندن و نوشتن کردند. آنان به تدریج انگیزه لازم برای خلق آثار ادبی را کسب کردند.

بسیاری از صاحبنظران قرن ۱۹ را آغاز شکوفایی و تولید انبوه آثار ادبی و غیرادبی می‌دانند. در این مقطع از زمان آثار مکتوب مختلفی در حوزه شعر، داستان کوتاه، رمان، تاریخ، خاطره، نقد اجتماعی، دین، اقتصاد و فلسفه تولید گشتند.

در طی این سال‌ها، ادبیات، خاصه داستان، نتوانست رسالت خود را نسبت به طرح زندگی و مصایب سیاه‌پوستان ایفا کند. این کار در قرن بیست به درستی انجام شد. تا پیش از سال ۱۹۶۰ هیچ کس نام نویسندگانی را که در قرن ۱۹ قلم می‌زدند نمی‌دانست. علت اصلی این امر، ضعف آثار خلق شده در قرن ۱۹ بود.

به دست آوردن آزادی و حقوق از دست رفته، جریان عظیمی را در بستر جامعه آمریکایی پدید آورد. ناشران رفته رفته به نویسندگان سیاه‌پوست گرایش پیدا کردند، ناشران براستی می‌خواستند رمان‌ها و آثار سیاه‌پوستان را منتشر سازند. در این میان، چاپ خاطرات و روایات سیاهان بسیار پرطرفدار بود. مرکز اسکومبرگ (schomburg) به تحقیق و تفحص پیرامون پیشینه سیاه‌پوستان اقدام ورزید و اطلاعات ارزشمندی را در ارتباط با آنان به دست آورد. این مرکز حتی حاضر شد اطلاعات خود را در اختیار علاقه-مندان قرار دهد و برای برخی اثار مرتبط با سیاهان مقدمه بنویسد.

در طی سال‌های ۱۹۶۰ تا ۱۹۷۰ بسیاری از ناگفته‌ها مطرح گشت. با این حال، کمتر، از زنان و موقعیت آنها سخنی به میان آمد. در دو دهه گذشته، تازه، زنان سیاه پوست، فعالیت چشمگیر ادبی خود را آغاز کردند و خود به طرح مسائل مرتبط با زنان مبادرت ورزیدند. در واکنشی به چنین گرایشی، از سوی زنان مرکز اسکومبرگ، اقدام به تألیف کتابی سی جلدی تحت عنوان «نویسندگان زن سیاه‌پوست قرن ۱۹» شد. این کتاب در سال ۱۹۸۸ منتشر گشت. این مجموعه تجدید چاپ نشد، اما نیاز به طرح مسائلی از این دست، همچنان احساس می‌شود.

باید اذعان داشت که داستان‌های آمریکایی ـ آفریقایی قرن ۱۹، آن چنان از شهرت و خوشنامی برخوردار نشدند. در این مقطع از زمان، نویسندگان سیاه‌پوست، اولین تجربیات داستان‌نویسی خود را سپری می‌کردند. آنها بسیار به طرح زندگی سیاهان و پیشینه آنان علاقه‌مند بودند. اما عدم آشنایی با اصول داستان‌نویسی باعث گردید تا آثاری بی‌اعتبار و ضعیف خلق گردند.

نویسندگان اولیه آمریکایی ـ آفریقایی، حرف‌های زیادی برای گفتن داشتند. عدم آشنایی آنان با فن داستان‌نویسی، باعث گردید تا خوانندگان با شک و دودلی به این گونه آثار نگاه کنند، و چنین آثاری نتوانند تأثیر عمیقی را که پیش‌بینی می‌شد بر جهان وخاصه جامعه آمریکا بگذارند. در واقع، خلق این گونه آثار، باعث شد تا تأثیر نامطلوبی بر اذهان عمومی بگذارد. تا آنجا که «تونی مورسیون» (Toni Morrison) هم با برنده شدن جایزه نوبل ادبی نتوانست تأثیر عمیق آن را برطرف سازد. البته در همان دوران گونه دیگری پا به عرصه حیات نهاد که برخلاف گونهٔ داستان، توانست موفق‌تر عمل کند. این ژانر ادبی، همان روایات مستندگونه بردگان و سیاه‌پوتان آمریکا بود که در قالبی کاملاً ادبی خلق شدند.

تجلیل از روایات مستندگونه بردگان، بعدها توانست پایه‌گذار داستان‌های اعتراض‌آمیز هارلم شود. این گونه ادبی، همچنین توانست تأثیر عمیقی بر بافت اجتماعی آمریکا بگذارد و صدای سیاهان را به گوش سایرین برساند. لازم به ذکر است: این قبیل آثار، کاملاً با شرح روایات مستندگونه تفاوت داشت، و در قالبی ادبی مطرح گشته بود.

در آثار داستانی هارلم، تمامی مسائل قابل طرح بودند به غیر از حضور مثبت شخصیت‌های سفیدپوست، طرح مسائل پیرامون زندگی آنها و تأیید رفتار و افکار سفیدپوستان.

در داستان‌های هارلم، سنن، اعتقادات و شیوه زندگی سیاه‌پوستان مطرح می‌شد. در این قبیل آثار، زبان اعتراض‌آمیز سیاهان نسبت به رفتار سفیدپوستان، بسیار مورد تأکید قرار داشت.

این گونه آثار، درست زمانی پدید آمد که سفیدپوستان از خلق آثار مربوط به سیاهان سرباز زدند. تأثیر عمیق داستان‌های هارلم باعث گردید تا سفیدپوستان را به چاره‌اندیشی وادارد. آنان بر آن شدند تا از حرکت مثبت و پیش برندهٔ سیاهان در عرصه ادبیات و هنر جلوگیری کنند و این حرکت عظیم را در جهت پیش‌برد اهداف استعماری هدایت کنند. طرح دسیسه، بسیار ساده بود: آنان سیاه‌پوستان نویسنده را به محافل خود راه دادند. سیاه‌پوستی که سالیان سال مورد تمسخر و تحقیر قرار گرفته بود، حال گمان می‌کرد موقعیت یک سفیدپوست را به دست آورده است و همچون او می‌تواند زندگی و رفتار کند. در حقیقت سیاهان اغفال شده به پیروی از فرهنگ و باورهای سفیدپوستان مبادرت ورزیدند و رفته رفته سنن و اعتقادات خود را زیر پا گذاشتند.

بعدها منتقدین در شناخت رمان‌هایی که بازگوکنندهٔ سنن و حقایق محض زندگی سیاهان بودند، با آن دسته از رمان‌هایی که تحت سیطرهٔ فرهنگ سفیدپوستان پدید آمدند، دچار مشکل عظیمی شدند.

سفیدپوستان به دانشجویان سیاه‌پوست اجازه دادند تا در کمال آرامش به دانشگاه‌ها راه یابند؛ به این امید که دوگانگی را در روح و فکر آنان تزریق کنند.

این دسته از نویسندگان، به تدریج قالب ادبی مورد نظر سفیدپوستان را جانمایه کار خود قرار دادند و از سیاهانی صحبت کردند که تمایل شدیدی به کسب جایگاه سفیدپوستان داشتند. در واقع شخصیت‌های داستانی آنها دیگر نه سیاه‌پوست بودند نه سفیدپوست. تنها مشکل عمدهٔ آنها رنگ پوستشان بودکه نمی‌توانستند آن را تغییر دهند.

ادبیات استعمار نو در این راستا به موفقیت نسبی خود دست یافت: سیاه‌پوستان نویسنده، دیگر آنچنان در قید احقاق حقوق خود برنیامدند؛ چرا که خود را سفید می‌دانستند، و تا آنجا که می‌توانستند خود را از جامعه سیاهان دور می‌کردند.

آنان در وجود خود پی به این معظل برده بودند، با اینحال چنین زندگی‌ای، در نظر آنها بهتر از زندگی سیاه پوستان بود. آنان اقدام به خلق آثاری هم سو با اهداف استعمار نو کردند، و ناخواسته، در جرگهٔ نویسندگان استعماری قرار گرفتند.

استعمارگران سفید، برای پیشبرد اهداف خود، سرمایه‌گذاری دیگری را هم متحمل شدند. آنان به افراد دو رگه آمریکایی بسیار توجه کردند، و شرایط لازم را برای تبدیل آنها به چهره‌های سرشناس ادبی و هنری، فراهم ساختند. شهرت نویسندگان دورگه‌ای که پدر و مادرشان سفید و سیاه بودند، باعث گردید تا جامعه سیاه‌پوستان، از پذیرش آنان احساس شعف کند و بر خود ببالد.

در واقع سیاه‌پوستان، با قبول دورگه‌ها به جامعهٔ ادبی خود، می‌خواستند از شهرت و اعتبار آنان بهره-مند شوند. غافل از اینکه، استقبال دورگه‌ها از چنین حرکتی کاملاً به ضرر جامعهٔ سیاه‌پوستان بود.

چنین حرکتی، بر ذهن بسیاری از نویسندگان، چون هریت بیچر استوو، تأثیرگذار بود. به گونه‌ای که تأثیر این جریان انحرافی در رمان «کلبه عمو توم»، کاملاً مشهود است.

در این مقطع بسیار حساس، نویسندگان سیاه‌پوست، آن‌چنان در قید ارتقای سطح کیفی آثار خود برنیامدند؛ چرا که می‌دیدند نویسندگان دورگه بسیار موفق عمل می‌کنند و به شهرت چشمگیری دست یافته‌اند. این افراد، در حقیقت نمایندهٔ سفیدپوستان در جامعهٔ سیاه بودند و به نوعی، حضور و نقش فعال سفیدها در زندگی سیاه‌پوستان را تداعی می‌کردند. نویسندگان دورگه نیز، دقیقاً نمی‌دانستند به کدام طبقه تعلق دارند. با این حال، از اینکه نیمی از وجودشان سفید بود بر خود می‌بالیدند و از موقعیت خود، خرسند بودند.

پس از مدتی نویسندگان دورگه، توانستند به قالبی جدید دست یابند. این قالب، از تلفیق داستان و روایت‌های مستندگونه به وجود آمد. در پی آن، نویسندگان سفیدپوست، به زندگی افراد دورگه علاقه‌مند شدند و سعی کردند تا ترسیم‌گر زندگی غم‌انگیز و پرتنش دورگه‌ها باشند. با تمامی این اوصاف، جامعهٔ سفیدپوست آمریکا، نمی‌دانست با دورگه‌ها چه نوع برخوردی نشان دهد. به همین دلیل، در داستان‌های سفیدپوستان آمریکایی سعی نشد تا دورگه‌ها به جامعهٔ سفیدپوست یا سیاه پوست سوق داده شود؛ بلکه سفیدپوستان برای آنان جایگاه جدیدی را در نظر گرفتند که نه به جامعهٔ سیاه تعلق داشت و نه به جامعهٔ سفید.

این افراد وارثان دو نژاد و نسل بودند، و فرهنگ و سنن دو گروه را در وجود خود داشتند. بدین ترتیب، سنن و باورهای ناب سیاه‌پوستان خدشه‌دار شد و رفته رفته رنگ باخت. نویسندگان سفیدپوست، دوست داشتند سقوط و نابودی سیاهان آمریکایی و گاه دورگه‌ها را به نمایش بگذارند، و این مسئله را طبیعی قلمداد کنند. آنها نابودی و فساد را در ژن و نهاد سیاهان نشان دادند و عامل شکست آنها را خود آنها قلمداد کردند. بروز چنین پیامدهایی باعث گردید تا لطمات جبران‌ناپذیری بر ساختار و مضامین داستان‌های هارلم پدید آید.

زندگی آمریکایی‌های دورگه، همچنین، مورد توجه فمنیست‌های سیاه‌پوست قرار گرفت. آنان بر آن بودند تا تصویر روشنی از زندگی یک سفیدپوست با سیاه‌پوست را مشخص سازند. و مسائل مطرح شده پیرامون این ازدواج را مطرح کنند و از آن، به عنوان حماسه یاد کنند. منتقدین فمنیست، سعی بسیاری جهت تدوین تاریخچه و شجره‌نامه آمریکایی‌های دورگه کردند.

تلفیق و پیچیدگی مسائل مطروحه، باعث شد تا عده‌ای از منتقدین به فکر بازنگری زندگی سیاه‌پوستان از ابتدا بیفتند.

هنری لوئیس گیتس (Henry louis Gates) بر این مسئله پافشاری کردهٔ و درصدد بازنگری روابط حاکم بر سیاهان در داستان‌های هارلم برآمد. چنین طرحی به تدریج به یکی از عناصر ادبیات آمریکایی ـ آفریقایی مبدل گشت.

پس از آن، این سؤال مطرح گشت که اثار خلق شده، برای چه افرادی باید پدید آیند. برخی از نویسندگان، با علم بر این موضوع، اقدام به خلق آثار برای جامعه سیاه کردند. عده‌ای برعکس عمل کردند، و مخاطبانشان را جامعه سفید انتخاب کردند. با تمامی این اوصاف، عده‌ای هم، راه میانه را

انتخاب کردند. و هیچ گونه مخاطب خاصی را انتخاب نکردند. نویسندگان مشهوری که به این کار مبادرت ورزیدند، عبارت‌اند از: فرانکی وب (Franky webb) ویلیام ولز براون (Willian wells Brown)، پائولین یو هاپکنیز (Pauline E. Hopkins) ، جیمز ولدون جانسون (Jams Weldon Johnson)

اولین آثار نقد گونه پیرامون موضوع سیاه‌ها، به سال ۱۹۳۷ بازمی‌گردد. در این گونه نقدها، به آثار ادبی سیاهان و فرهنگ آمریکایی ـ آفریقایی توجه خاصی شد. نقدهای مهمی که در قرن ۲۰ پدیدآمدند رشد فزاینده‌ای را در خلق آثار ادبی ایده‌آل، باعث گردیدند.

از نقدهای جنجال‌برانگیز و مهم در این زمینه، می‌توان به موارد زیر اشاره داشت:

«سیاهان در داستان‌های آمریکایی» (۱۹۳۷)، نوشته استرلینگ براون[1] و «صدای سیاهان درداستان آمریکایی»، نشوته هیوز گلوستر[2]

باید اذعان داشت که در بدو امر، نویسندگان سیاه‌پوست اقدام به نقد آثار یکدیگر کردند. در پی آن، منقدین آمریکایی به این کار مبادرت ورزیدند. بیشتر نقدهای پدید آمده در ابتدا، به جنبه جامعه‌شناسی و تاریخی بیشتر توجه می‌کردند و کمتر به جنبه‌های نمادین و اسطوره‌ای روی خوش نشان دادند. در نقد اثار سیاه‌پوستان، همواره چنین نگرشی احساس می‌شود:

الف) آثار سیاه‌پوستان به دلیل وجود شرایط ایدئولوژیک، سیاسی و فرهنگی خاصی که باعث شد تا سیاهان تحت ظلم و سیطره باشند پدیدآمده است.

ب) تجربیات سیاهان، نشأت گرفته از فرهنگ و سنن گذشته، و تلفیق آن با زندگی و فرهنگ سفیدپوستان است.

با تمامی این اوصاف، سیاه‌پوستان همواره در جستجوی هویت از دست رفته خود بودند و هستند. برخی از رمان‌نویسان آگاه سیاه‌پوست، که اسیر دام استعمارگران نشده‌اند، درصدد هستند از همین حربه، برای افشای اهداف پشت پرده خود استفاده کنند. آنها دوست دارند هویت‌شناسی کنند و باورها و فرهنگ و سنن خانواده‌های اصیل سیاه را شناسایی کنند.

آنان تنها فرهنگ ناب سیاه را مطرح می‌سازند، و درصدد شناسایی و طرح آن هستند. نویسندگان آمریکایی ـ آفریقایی، قصد دارند با طرح گذشتهٔ خود آینده‌اتی ایده‌آل و مناسب را برای خویش رقم بزنند.

منابع:

1. The Family That Eddured on historical view of african – American, by Dean Sufher land

1. the wegro in American Fiction (1937) Sterling Brown
2. Negro Voices in American Fiction

2. African American women writers of the 19th century, Howard Dodson
3. Passing and the Rise of the African American novel (M.ciulia fabi)
4. African – American literature

داستان و تجربه مهاجرت

قرن کنونی را قرن مهاجرت و کوچ عظیم انسان‌ها به سایر کشورها، برای کسب شرایط اقتصادی و اجتماعی بهتر قلمداد کرده‌اند. در این دوره، بسیاری از انسان‌ها یا به صورت گروهی و یا منفرد، کشور و موطن اصلی خود را برای به دست آوردن آینده‌ای بهتر ترک کرده‌اند. بیشتر این افراد، انسان‌های سرخورده و وامانده‌ای هستند که دیگر شرایط ایده‌آل زندگی در کشور خود را ندارند و گمان می‌برند که در سرزمینی دیگر می‌توانند شرایط مناسب و آینده درخشانی را برای خود یا خانواده خود رقم زنند. تجربه مهاجرت، تجربه‌ای بسیار عظیم و گسترده است، و به درک و فهمی عمیق نیاز دارد.

مهمترین مسئله‌ای که مهاجران با آن مواجه هستند این است که از سویی دوست دارند نظرات، احساسات و باورهای شخصی خود را حفظ کنند، و از سوی دیگر با فرهنگ و باورهای جدید دیگری مواجه هستند که آنها را ملزم به رعایت و پذیرش خود می‌کند. در غالب موارد دیده شده است که فرد مهاجر، به محض ورود به سرزمین بیگانه، به راحتی هنجارها و دیدگاه‌های حاکم بر جامعه را نمی‌پذیرد، و اصرار دارد که ملیت، فرهنگ، سنن و آرای شخصی خویش را حفظ کند. در حقیقت، جاذبه‌های اولیه کشور جدید، برای فرد مهاجر در هفته‌های اول به پایان می‌رسد؛ و آنچه می‌ماند، تقابل میان فرهنگ قومی، ملی، مذهبی... مهاجر، و باورها و فرهنگ مردمی است که خواسته و ناخواسته، او را پذیرا شده‌اند.

اسکار هندلین معتقد است تاریخ مهاجرت، همان تاریخ الینه شدن، تنهایی، سردرگمی و نتایجی است که از مهاجرت پدید آمده است. به ازای به دست آوردن هر چیز جدید، فرد مهاجر باید یکی از سنن و آداب قوام یافته خود را از دست بدهد. نکته قابل تعمق، پیچیدگی و پدید آمدن شرایط غیرقابل پیش‌بینی مهاجرت است. در مهاجرت، تمامی مسائل، پیرامون فرد یا گروه مهاجر نمی‌گردد، بلکه فرزندان آنها نیز درگیر مسائل خاص خود هستند. این نسل دوم، افرادی هستند که با پدر و مادر خود اقدام به مهاجرت کرده‌اند، یا در سرزمین بیگانه به دنیا آمده‌اند و یا در نتیجهٔ ازدواج فرد مهاجر با فردی که در سرزمین جدید زندگی می‌کند متولد شده‌اند. این نسل هم، با مصائب و مشکلات خاص خود مواجه است؛ و تصور اینکه آنها به راحتی به محیط و شرایط خاص تطبیق پیدا کرده‌اند، اشتباه است. فرزندان مهاجران، به کلاف سردرگمی می‌مانند که قادر به تشخیص هویت حقیقی و اصلی خود نیستند. اینان از سویی با فرهنگ کشور والدین مهاجر خود آشنا هستند، و از سویی، فرهنگ قوم جدید را می‌شناسند.

غالباً این افراد به عنادورزی با شرایط حاکم می‌پردازند، پذیرایی شرایط جدید نیستند. باید به این مسئله مهم توجه داشت که مهاجران، که به قصد آینده بهتر پا به کشور جدید گذاشتند، لاجرم نیازمند امکانات بهتر هستند. متأسفانه آنان به زودی درمی‌یابند که برای بدست آوردن امکانات رفاهی و تحصیلی بهتر، باید هویت خود را از دست بدهند و همین مسئله، باعث بروز اختلافات عمیق روانی در این افراد می‌گردد. در واقع اینان به افراد سرخورده‌ای مبدل می‌گردند که هیچ گونه اعتماد به نفس و توانایی برای کسب بهترین‌ها را ندارند. با توجه به این مقدمات، مشخص می‌گردد که داستان به منظور تصویربرداری از شرایط موجود، به جستجوی چه مضامین و درونمایه‌هایی است.

در مرحله اول، در داستان مهاجرت، وجوه تمایز میان دو فرهنگ و سنن معرفی، و مورد ارزیابی قرار می‌گیرد. نویسندهٔ داستان مهاجرت، به گزینش شخصیت‌های خاصی مبادرت می‌ورزد که در راستای طرح داستانی او بتوانند به ایفای نقش مشغول گردند. این شخصیت‌ها در بدو امر، باید به دقت انتخاب شوند، و ویژگی‌های فردی مشخصی داشته باشند. چرا که این افراد، باید به مقابله با فرهنگ بیگانه و مصائب جدید و ناآشنا بروند.

نویسنده باید هویت این افراد را پیش از مهاجرت برای خواننده مشخص سازد، تا هنگام رویارویی با مسائل جدید، بتواند به نتایج دلخواه خود دست یابد. به همین دلیل، روایت داستان مهاجرت، از طریق برخی مکاتب ناهمگون چون پست مدرنیسم، که در آن همه چیز نسبی طرح می‌گردد و حقیقت مطلقی وجود ندارد، سازگار نیست.

از این گذشته، در داستان مهاجرت، تمامی مصائب و مشکلات فیزیکی، احساسی و عاطفی، بیان می‌گردد؛ و غالباً نویسنده، چون روانکاو یا متخصص علوم اجتماعی، درصدد تحلیل مسئله و یا نشان دادن راهکار مناسب است. در این راستا، بسیاری از مسائل پس از مهاجرت بروز می‌کند؛ که باید یک به یک به آنها پرداخت. چون واکنش قوم جدید به مهاجران، تغییر و دگرگونی شخصیت‌ها، تأثیرپذیری آنها از محیط...

نویسنده داستان مهاجرت در پی کشف تجربیات ناب مهاجران است. او یا خود این تجربه ناب را به دست می‌آورد و درصدد انتقال آن به خواننده است و یا قصد دارد از مهاجرانی که با چنین مسائلی رودررو بوده‌اند کسب اطلاع کند. چیزی که مشخص است این است که نویسنده به تنهایی و بدون پیش‌زمینهٔ اولیه، قادر به خلق داستان مهاجرت نیست. او باید در خانواده مهاجر شاهد رشد و نمو افرادی باشد که تنها هستند. غالباً مردم آنان را بیگانه یا دشمن قلمداد می‌کنند.

بی‌شک مهمترین مسئله برای نویسنده داستان مهاجرت، کسب درونمایه و مضامین خاص است:

۱. ناامیدی، سردرگمی، گوشه‌گیری و دوری از اجتماع.
۲. از دست دادن روحیهٔ تلاش و جستجو.
۳. عقیم ماندن رویاها و آرزوهایی که عامل اصلی مهاجرت بوده.
۴. نوستالژیای خانه، که هم اکنون تنها در ذهن و خاطره ما باقی مانده است.

۵. مواجهه با شرایط جدید و طرح مشکلات و مصایب نو.
۶. از دست رفتن حامیان اجتماع، و تلاش بی‌سرانجام برای به دست آوردن حامیان جدید در کشور بیگانه.
۷. از دست دادن هویت شخصی فرد.
۸. جستجو و کنکاش حزن‌انگیز و ناراحت‌کنندهٔ فرد در درون خود
۹. درگیری میان نسل‌ها در طی سالیان طولانی.

گاه دیده شده است تقابل سختی که پدید می‌آید، در نسل‌های بعدی هم بروز می‌کند و تنها به یک یا دو نسل ختم نمی‌گردد.

فرزندان مهاجران، بزرگ می‌شوند، بخشی از فرهنگ جدید را می‌پذیرند و بخشی از فرهنگ قدیم را برای خود نگاه می‌دارند. آنان غالباً طرد و تحقیر می‌گردند. نتیجهٔ این کنش، بروز ناامیدی، شرمساری، انزجار و حس انتقامگیری است.

تحقیقات جامعه‌شناختی نشان می‌دهد که غالب این افراد، در پی کشف و شناسایی هویت اولیهٔ خود هستند. آنان که دیگر قادر به دیدار اقوام اولیهٔ مهاجر خود نیستند، غالباً به تحقیق و ریشه‌یابی هویت اولیهٔ اجداد خود مبادرت می‌ورزند، و می‌خواهند بدانند پدران پدرانشان چه افرادی بوده‌اند، چگونه زندگی می-کرده‌اند، به چه اصولی پایبند بوده‌اند، چه آداب و سننی داشته‌اند... آن چنان که سیاهپوستان امریکایی، همواره درصدد شناسایی سنن و باورهای اجداد خود هستند که درکشورهای آفریقایی زندگی می‌کردند و به عنوان برده وارد خاک آمریکا شدند.

۱۰. درگیری و تقابل حاصل از ازدواج

این نوع درگیری‌ها، غالباً میان فرد مهاجر یا فرزند فرد مهاجر و یک فرد بومی است که با او آشنا شده است. در این نوع داستان‌ها، نویسنده تمام هم خود را در بیان اختلاف میان دو فرهنگ و سنت مصروف می‌دارد. فرد مهاجر در غالب این داستان‌ها درصدد تثبیت هویت گذشته خود است؛ و به همین دلیل، ناخواسته به خانوادهٔ خود صدمه می‌زند.

۱۱. عدم درک صحیح و عقلانی مهاجر از محیط و فرهنگ جدیدی که با آن مواجه شده است.
۱۲. تجربه تبعیض نژادی، سرکوب، تهاجم فیزیکی؛ که غالباً احساس سرخوردگی تحقیر، ناامیدی و پوچی را در درون فرد مهاجر ایجاد می‌کند.
۱۳. تلاش در به‌کارگیری اسطوره‌ها و نمادهای دو ملت و تطبیق آنها، براساس روند شکل‌گیری حوادث. این اسطوره و نمادها، غالباً در داستان‌ها از طریق روایت حافظه شخصیت‌های داستانی و نقل مستقیم روایات، افسانه‌ها و حکایات گذشتهٔ ملل طرح می‌گردد.

منتقدین وادی داستان، تشابهات زیادی در ساختار داستان مهاجرت و «داستان استعمار نو» یافته‌اند. این نزدیکی، گاه در مفاهیم و موضوعات مطرح شده در دو قالب داستانی نیز وجود دارد.

در داستان استعمار نو، مضامینی در خصوص تحلیل و بازیافت عناصر ملی ـ مذهبی مطرح می‌گردد. همچنین نویسندگان استعمار نو درصدد شناسایی عادات، سنن و فرهنگ ملل تحت استعمار هستند. تا با توجه به قصدو غرضی که پیش از خلق داستان دارند فرهنگ باورهای ملل غرب را مقابل فرهنگ ملل تحت سیطره قرار دهند و در این رهگذر، برتری فرهنگ غرب را، با توجه به شیوهٔ سفسطه و عنادورزی به اثبات رسانند. به همین دلیل، برای طبیعی جلوه دادن درونمایه‌های استعماری استعمارگران از نویسندگان بومی همان منطقه استفاده برده، از آنها می‌خواهند تا در راستای اهداف استعماری و با توجه به طرح از پیش تعیین شده، به خلق داستان‌های استعماری بپردازند.

لازم به ذکر است که شاعران، در پیشبرد اهداف استعماری ناتوان بوده و نتوانسته‌اند آنچنان که باید و شاید، از طریق نوع ادبی شعر، مقاصد استعماری را پیش ببرد. به همین دلیل، استعمارگران به نوع ادبی داستان بسنده کرده، تمام نیروی خود را در زمینهٔ رشد داستان استعمارنو به کار بستند.

همین مسئله درباره داستان مهاجرت هم صدق می‌کند. بسیاری از داستان‌های مهاجرت، با هدف و برنامهٔ استعماری تدوین گشته‌اند، و مقاصد استعمارگران را در تقابل با موج مهاجرت عملی می‌سازند.

در این راستا، صاحبنظران ادبیات دریافته‌اند که تنها قالب بسیار قوی و تأثیرگذار برای توصیف مهاجرت و مصایب پیرامونش، داستان است؛ و شعر و سایر قالب‌های ادبی، آنچنان یارای طرح مسئله را ندارند.

جدا از مسائل مطروحهٔ فوق، در داستان‌های مهاجرت، نوعی بیماری شیزوفرنی در شخصیت‌های داستانی دیده می‌شود. در چنین حالتی، شخصیت دچار دوگانگی شدیدی است، و گویی هویت درونی‌اش دوپاره گشته است.

نایانتارا ساهگل (Nayantara sahgal) می‌گوید: «من همواره به این می‌اندیشیدم که بیماری شیزوفرنی مهاجران، یک عالم درونی و حسی است؛ و در اعماق وجود شخص بیمار ریشه دارد. در حالی که به تازگی دریافته‌ام این بیماری، در بیرون از وجود انسان هم وجود دارد. انسان‌های مهاجر، دارای هویت سیاسی هستند؛ که اجازه نمی‌دهد دقیقاً با شرایط جدید وفق پیدا کنند.

جدا از این، نویسندگان داستان مهاجرت، سعی دارند حوادث و رویدادهای داستانی را از منظر چند فرد متفاوت روایت کنند. این شیوه گامی بس بزرگ درراستای شناخت حقایق، و طرح تجربه‌های ناب حاصل از تقابل دو فرهنگ متضاد و مختلف به حساب می‌آید.

وی. ای. دابوئیس (W.E Dubios) که خود سیاهپوست آمریکایی است، به اصطلاح «ضمیر خودآگاه مشترک» اشاره دارد، و می‌گوید: «از طریق ضمیر خودآگاه مشترک، انسان می‌تواند از منظر و نگاه دیگران به درون خود، اشراف پیدا کند. و این، بهترین راه برای اندازه‌گیری و سنجش روح انسان است.

نویسندگان داستان مهاجرت، همچنین، به مقولهٔ مذاکره و گفتگو توجه خاصی دارند؛ و تا آنجا که مقدور است، قصد دارند از این عنصر مهم در راستای طرح دیدگاه و بینش خود، استفاده کنند. نویسنده

بیشتر از این سازه، برای طرح الگوهای رفتاری، دیدگاه‌های مختلف و توصیف دو فرهنگ مختلف سود می‌جوید و آن چنان توجهی به رد و بدل کردن اطلاعات غیرضروری و مکالمات روزانه، ندارد.

جدا از این، عنصر طنز (IRONY) به کرات در این نوع داستان‌ها دیده می‌شود. طنز می‌تواند شرایط مناسبی برای طرح تضادها و اختلافات میان دو ملت ـ از جنبه‌های مختلف ـ فراهم سازد. نکتهٔ حائز اهمیت، حاکمیت و اقتدار طنز بر مقولاتی است که در بطن داستان طرح می‌گردد نویسنده برای تثبیت دیدگاه‌های خاص خود، علاوه بر طنز، از عنصر کنایه هم استفاده می‌کند.

نکتهٔ بسیار مهم، تشابه انسان‌های ناامید دنیای مدرن غربی و مهاجرانی است که از موطن اصلی خود هجرت کرده و به سرزمین‌های دور رفته‌اند.

در دنیای غرب، انسان‌ها به دلایل مختلف، چون بروز سرمایه‌داری، توسعه صنعت، ظهور مکاتب و نحله‌های انحرافی و غیراخلاقی مختلف، تقدس‌زدایی و دوری از مذهب... دچار بیماری‌های مختلف روانی، چون ناامیدی، گوشه‌گیری، پوچ‌گرایی، شیزوفرنی و... شده‌اند. این بیماری‌ها، متوجه مهاجرانی هم که با مصایب مختلف زندگی در غرب دسته و پنجه نرم کرده‌اند، می‌شود.

در پایان اشاره به این نکته خالی از لطف نیست که تلاش در شناخت مصایب و مسائل مختلف پیرامون مهاجرت در قالب داستانی، آنچنان قوام نیافته و نویسندگان به درستی به شناخت حقیقت نایل نیامده‌اند. چیزی که مشخص است، پیچیدگی انسان و عوالم درونی‌اش، و مسائل و مباحث مطرح شده پیرامون شناخت دو فرهنگ و تمدن، باعث شده که کار تحلیل و ارزیابی مهاجرت، با دقت درستی که انتظار می‌رود، صورت نپذیرد.

ادبیات داستانی و جنگ هسته‌ای

اززمان‌های باستان تاکنون، خیلی پیش از آنکه سلاح‌های هسته‌ای اختراع گردد، پیشگویان بر این باور بودند که روزی فرا خواهد رسید و جهان توسط شرارت و بدطینتی انسان نابود خواهد گشت. چنین پیشگویی همواره مورد تأیید همگان بود و مهم هم نبود که در چه تاریخ و زمانی قرار است چنین اتفاقی رخ دهد... هنگام اختراع سلاح‌های اتمی، چنین پیشگویی‌های باورپذیرتر گشت...

شواهدی وجود دارد که چنین نظریه‌ای را تأیید می‌کند، چرا که دولت‌ها همواره سعی در پنهان‌سازی و کتمان آن دارند: «جهان می‌تواند با فشار یک دکمه به پایان رسد.»

بر این اساس بسیاری از نویسندگان علاقه‌مند به موضوع سلاح‌های هسته‌ای، تأثیر بمب‌های مختلف اتمی را در داستان‌ها و رمان‌های خود مورد بررسی قرار دادند. اینگونه رمان‌ها از سال ۱۹۴۵ خلق شدند و در پی آن مضامینی چون «شروع جنگ جهانی سوم»، «کشتارهای دسته جمعی»، «دنیا پس از فروپاشی بمب‌های هسته‌ای»، «علل بروز جنگ اتمی»... تمامی صفحات کتاب‌ها و مجلات را به خود اختصاص داد. در این میان رمان جنگ اتمی بیش از هر نوع ادبی دیگری خلق گردید.

لازم به ذکر است که جنگ اتمی با سایر جنگ‌هایی که در گذشته رخ داده بسیار متفاوت است و لاجرم طرح داستان‌های جنگ اتمی را بسیار متمایز با سایر داستان‌های جنگ کلاسیک می‌کند. مهمترین ویژگی داستان‌های این گونه، نوع جنگ در آن است، جنگ بسیار سریع و کوتاه آغاز می‌شود و به پایان می‌رسد. در این میان بسیاری از مضامین چون شجاعت، از خودگذشتگی، قربانی شدن و... در داستان‌های جنگ هسته‌ای خود به خود از میان رفت. همچنین وجوه تمایز میان انسان‌های عادی و نظامیان کهنه‌کار در این قبیل اثار کمرنگ‌تر شد. تنها تفاوت نظامیان و افراد عادی در این بود که گروه اول در آماده‌سازی سلاح‌های اتمی ممکن بود شرکت داشته باشند وگرنه در جنگی که هیچ نیروی نظامی وارد معرکه نشود دیگر نقش و عملکرد نظامیان معنا و مفهومی ندارد.

در یکی از رمان‌های هلن کلارکسون به نام «آخرین روز» که به سال ۱۹۵۸ منتشر شد، یکی از شخصیت‌های داستان می‌گوید:

«در زمان‌های قدیم مردان در ارتش همواره دست به کشتارهای غیراخلاقی می‌زدند، با این تصور که آنها برای خاطر خودشان نمی‌جنگند بلکه برای فرزندانشان نبرد می‌کنند، اما امروزه مردان از فرزندان خود می‌خواهند تا بمیرند برای آنها.»

از این گذشته، به دلیل کوتاه بودن جنگ بسیاری از تکنیک‌ها و شیوه‌های جنگی در بستر داستان‌های جنگ هسته‌ای مطرح نمی‌شوند، شیوه‌هایی چون جنگ‌های تن به تن، شناسایی دشمن، تعقیب و گریزها، جنگ‌های پارتیزانی، شبیخون زدن‌ها، فرار از جبهه‌های جنگ. در این قبیل آثار خصلت‌های فردی چون شجاعت، حسن وفاداری، ایثار، داشتن روحیه قهرمان‌پروری به تمامه از میان رفتند و به جای آن عناصری چون حضور موشک‌های قاره‌پیمای بالستیک، جنگ ستارگان، شمارش معکوس، ساخت پناهگاه‌های هسته‌ای و... وارد ساحت داستان شدند. امید به پیروزی و فتح یک منطقه استراتژیکی که باعث می‌شد به جنگ جنبه باشکوه‌تری بدهد نیز دیگر وجود نداشت. در حقیقت در داستان‌های جنگ هسته‌ای سلطهٔ ماشینیسم و تکنولوژی برتر بر بشر، بسیار نظیرگیر است، به گونه‌ای که خواننده ناتوانی بشر را در تحت نظارت درآوردن سرنوشت خود بوضوح احساس می‌کند. در حقیقت نویسندگان آثار جنگ هسته‌ای با در اختیار نداشتن بسیاری از عناصر جذاب و مهم جنگ‌های کلاسیک خود را در آورودگاهی بس خطرناک یافتند.

در حقیقت نوع ادبیاتی که آنها برگزیدند هیچ‌گونه شباهتی به داستان جنگ نداشت. لاجرم خواننده حرفه‌ای ادبیات جنگ نمی‌توانست به راحتی به تحلیل اینگونه آثار بپردازد و به طور مثال واقعی بودن داستان‌ها را مورد ارزیابی قرار دهد. خواننده داستان‌های جنگ هسته‌ای به دلیل نداشتن اطلاعات کافی نمی‌تواند به ضعف اطلاعات و بدقوارگی ساختار آثار پی ببرد. این در حالی است که خواننده آگاه به تمامی شگردهای داستان‌های جنگ آشنا بوده و تا حدودی از ویژگی‌های جنگی و استراتژی جنگ اطلاع دارد.

ظواهر امر نشان می‌دهد که بعضی از نویسندگان جنگ هسته‌ای مزدور ابرقدرت‌ها و سیاستمداران غربی هستند. آنان پس از هماهنگی لازم، ضروری‌ترین اطلاعات را از استعمارگران و صاحبان سلاح‌های هسته‌ای دریافت می‌کنند و در پی آن اقدام به خلق داستان‌های جنگ هسته‌ای می‌کنند. این داستان‌ها می‌توانند در شرایط خاص زمانی بر اذهان عمومی تأثیرگذار بوده و در راستای اهداف قدرتمندان عمل کنند.

با این همه مجموعه داستان‌های جنگ هسته‌ای در بدو امر توانست توجه مردم را به خود جلب کند و چرا که مردم با مطرح شدن میزان قدرت تخریب سلاح‌های هسته‌ای به هیجان آمده بودند و داستان توانست نیاز مردم را نسبت به کسب اطلاعات بیشتر برآورده کند. پیش از این حادثه هم مردم نسبت به کشف هر پدیده جدید و اختراع تازه واکنش نشان داده و به هیجان می‌آمدند چون استفاده از اشعه ایکس که در سال ۱۸۹۵ توجه عمومی را به خود جلب کرد، و یا کشف رادیواکتیوته در اورانیوم (۱۸۹۶) و رادیوم و پلونیوم که توسط «کوری»ها صورت پذیرفت (۱۸۹۸).

باید توجه داشت که داستان‌های عوام‌پسندانه در تطبیق خود با دانش و فناوری جدید عقب نماندند و توانستند همزمان با مطرح شدن هر پدیده و اختراع به بررسی و تحلیل آن مبادرت ورزند.

در داستان‌های جنگ هسته‌ای، نه تنها پیامدهای حاصل از انفجار بمب‌های اتمی به تصویر درمی‌آید، بلکه به حوادثی که پیش از انفجار می‌بایست رخ دهد توجه می‌شود. در این میان، علل بروز جنگ که

غالباً عواملی چون جنون، اشتباه، حادثه فرصت‌طلبی، تروریسم و... باعث و بانی آن است به عنوان اصلی‌ترین مضمون داستان مطرح می‌گردد. باید به خاطر داشت که بروز جنگ‌هایی که بر اثر یک اشتباه و یا حادثه صورت می‌پذیرد، برای عموم بسیار هراس‌انگیز است. همین مسئله باعث شده تا نویسنده آگاه، از این سازه حیاتی به نحو احسن استفاده کند، تا از آن طریق خواننده را تا پایان راه حفظ کند و حالت تعلیق مناسبی در بطن داستان ایجاد کند. نویسنده پرتجربه داستان‌های جنگ، همچنین از دو عنصر تضاد و غلو سود می‌جوید تا تمامی خلاهایی را که در داستان وجود دارد پر کند. همچون حضور رئیس جمهور امریکا در مقابل مردم، و دادن پیشنهادی مبنی بر محدود کردن جنگ هسته‌ای و دادن دو شهر نیویورک و مسکو به عنوان قربانی جنگ.

بسیاری از نویسندگان داستان‌های علمی تخیلی پس از آنکه به میزان قدرت تخریب سلاح‌های جدید پی بردند و دریافتند که اینگونه سلاح‌ها می‌تواند تمدن بشری و اصولاً حیات انسان را به مخاطره اندازد اعلام داشتند که مسئولیت عواقب بروز حوادث دلخراش بر عهده سیاستمداران و نظامیان است و علم و دانش در این ارتباط دخیل نیست. آنان همچنان مدعی بودند که علم و تکنولوژی بهترین راه برای سعادت بشری به حساب می‌آید. واقعه بمباران اتمی دو شهر ژاپن خشم گروه عظیمی از متفکران و نویسندگان را نسبت به دانشمندان سلاح‌های هسته‌ای و بخصوص امریکا برانگیخت.

در رمان «رؤیای دیوانه»، نوشته اف. هوراس رز، به دانشمندان تسهیلات هسته‌ای حمله می‌شود. در این رمان، یک گروه از دانشمندان متکر خداوند، بر آن هستند تا نبود وجود خداوند را از طریق تخریب بخشی از جهان به یاری سلاح‌های هسته‌ای ثابت کنند. پس از این رمان و چند رمان دیگر، دیگر دانشمندان دیوانه به عنوان عامل بروز جنگ هسته‌ای در رمان‌ها مطرح نشدند.

در سال ۱۹۶۳ با خلق رمان «دکتر استرنج لاو» نوشته پیتر جورج و تولید فیلمی از آن ساخته استنلی کوبریک دوباره چنین مضمونی مطرح شد. در این دهه دانشمندان دیوانه به کرات در رمان‌ها به عنوان عامل اصلی بروز جنگ‌های هسته‌ای شناخته شدند و هیچ کس اشارتی حتی کوتاه به نظامیان و سیاستمداران دیوانه‌ای که عامل حقیقی چنین فجایعی بودند نکرد.

اما اساسی‌ترین سخنی در این باب، رمان‌هایی بود که به طور جدی‌تری به مقوله جنگ هسته‌ای پرداختند. در این قبیل آثار، دیگر به تکنولوژی به عنوان عامل اصلی جنگ توجه نشد، بلکه داستان به شیوه رئالیستی در پی کشف روابط پنهانی میان سیاستمداران بزرگ و استعمارگران بود. در بدو امر بسیاری از رمان‌نویسان این حدس را اشاعه دادند که مسببین جنگ هسته‌ای، آنهایی هستند که قانون تهیه سلاح‌های هسته‌ای را در آمریکا تصویب و حمایت کردند. برخی از نویسندگان به سیاست‌های روسیه اشاره داشتند و وجود خطر بزرگ روسیه را برای غرب به عنوان عامل اصلی خطر جنگ‌های هسته‌ای قلمداد کردند. در پی آن، موج عظیمی از مخالفت علیه روسیه برپا شد. این زمان درست مصادف با بروز جنگ سرد میان امریکا و روسیه بود. اگر چه این امریکا بود که برای اولین بار از بمب اتمی در نابودی هیروشیما و ناکازاکی استفاده کرد، با این حال حمایت سیاستمداران امریکایی و تبلیغات وسیعی

که صورت گرفت باز نویسندگان را واداشت تا خطر تهاجم روسیه را به عنوان مضمون داستان‌های خود این گونه متذکر شدند که ترومن رئیس جمهور امریکا به دلیل شرایط خاص آن دوران و خطر حضور روسیه مجبور به صدور فرمان بمباران اتمی ژاپن شد. در رمان‌هایی از این دست، آمریکا به خاطر حمله به روسیه پس از شکست ژاپن مورد تشویق قرار گرفت. طبق نظر برخی رمان‌نویسان، درگیری با روسیه اجتناب‌ناپذیر بود به همین دلیل چنین به خوانندگان القا می‌شد که امریکا می‌بایست زودتر جنگ را آغاز کند. در این ارتباط رمان «پروژه کابوس» نوشته روبرت. ای. هینلین بیش از همه مطرح گشت. هینلین بسیار تلاش کرد تا رمان‌هایش حقیقی جلوه کنند. حمایت قدرت‌های بزرگ غربی، بتدریج از او چهره‌ای محبوب و مشهود در عرصه ساخت رمان‌های جنگ هسته‌ای ساخت.

در سال ۱۹۷۰ تا ۱۹۸۰ بحران خاورمیانه و بروز درگیری شدید میان اعراب و اسرائیل بهانه لازم را به دست نویسندگان مزدور غربی داد تا اعراب را همچون روسیه عامل اصلی بروز جنگ هسته‌ای معرفی کنند. رمان «پائین به سمت دریای بی‌خورشید» نوشته دیوید گراهام، در همین ارتباط خلق شد. در این میان کشور عراق به عنوان عامل بروز بحران و کشوری که تمایل به دستیابی به سلاح‌های هسته‌ای دارد معرفی شد.

با توجه به اهداف استعمارگران جای تعجب نیست اگر در رمان‌های جنگ هسته‌ای به انسان‌های عادی و موقعیت وخیم آنها پس از جنگ هسته‌ای و یا بمباران شهرها توجه نشده است. از معدود رمان‌هایی که به این مقوله پرداخته است می‌توان به رمان «سایه‌ای به روی اجاق» نوشته جودیت مریل اشاره داشت. لازم به ذکر است که طرح مسائل انسان‌های عادی و بیان دیدگاه‌ها و ارای فردی آنها در ارتباط با جنگ هسته‌ای می‌توانست درونمایه ناب و استواری برای این گونه آثار به حساب آید.

بدیهی است که در داستان‌های جنگ هسته‌ای، پناهگاه از اهمیت ویژه‌ای برخوردار باشد. در این قبیل آثار، مکان‌های بیشماری ممکن است به تصویر درآیند اما همواره پناهگاه انسان‌ها ثابت و یکنواخت است. در جنگ‌های قدیم مثل جنگ جهانی دوم معمولاً زیرزمین ساختمان‌های بزرگ با آن فضاهای بسیار زیاد پناهنگاه خوبی برای عموم به حساب می‌آمد. در آن زمان هیچ کس خطر تشعشعات رادیواکتیوته را احساس نمی‌کرد. از این رو پناهگاه در داستان‌های جنگ غیرهسته‌ای نقش مهمی را ایفا نمی‌کرد. در صورتی که در داستان‌های جنگ هسته‌ای پناهگاه به دقت و با ریزبینی خاصی توصیف می‌گردد. این مکان‌ها بسیار پیچیده طراحی شده‌اند و خواننده داستان به راحتی نمی‌تواند خود را در آن فضاهای نیمه تخیلی احساس کند. با این حال بخش اعظمی از وقایع داستان در چنین مکان‌های روی می‌دهد. در رمان «مدافعان» نوشته فیلیپ کی. دیک پناهگاه، درونمایه و موضوع اصلی رمان بوده، به گونه‌ای که مردم حدود هشت سال از عمرشان را در چنین پناهگاهی به سر می‌برند و خود را از جنگ هسته‌ای که میان ربات‌ها در جریان است دور می‌سازند.

با توجه به مطالب مطرح شده، رمان‌های جنگ هسته‌ای را به دو گونه اصلی تقسیم می‌کنند: یکی آن دسته از رمان‌هایی که با یک کشمکش و درگیری آغاز می‌گردد و در پی آن پیامدهای جنگ که غالباً

انفجار سلاح‌های هسته‌ای است مطرح می‌گردد، و دیگری آن گروه از رمان‌هایی است که کشمکش اصلی داستان سال‌ها پس از انفجار هسته‌ای رخ می‌دهد.

مردم همواره بر این باورند که جنگ هسته‌ای عامل اصلی از هم پاشیدن زمین است. غالب مردم غرب به روز قیامت اعتقاد دارند و می‌دانند که پس از نابودی زمین چنین روزی فرا می‌رسد. تقدیر و سرنوشت به عنوان عنصر حیاتی در این گونه آثار همواره مطرح بوده و هست.

انسان‌ها همواره نسبت به مرگ احساس دوگانه‌ای داشته‌اند: یا از مرگ می‌هراسند، یا به استقبالش می‌روند. در هر حال واکنش خواننده هر چه می‌خواهد باشد، عامل ترس از مرگ همیشه در بطن داستان-های جنگ هسته‌ای وجود داشته است. در مجموع داستان‌های جنگ هسته‌ای با نوعی نگرانی از سوی مخاطبان دنبال می‌شود، خاصه اگر اینگونه آثار در زمان بروز بحران‌های بزرگ جهانی مطالعه شوند، این ترس و نگرانی در کشورهای غربی چند برابر بیشتر از سایر ملل است.

منابع:

1. The history of Nuclear war in fiction
2. The causes of Nuclear War
3. The short tem effects of Nuclear War
4. The long – tem effects of Nuclear War
5. Avoiding Nuclear War
6. Nuclear Holocausts: Atomic War in fiction by Paul Brians

جنگ ویتنام در وادی داستان

«داستان‌های جنگ همواره به مقوله جنگ و نبرد نمی‌پردازند. همیشه سخنشان درباره انواع بمب‌ها، مانورهای نظامی، انواع سلاح‌ها و تاکتیک‌های نظامی نیست و غالباً سربازخانه‌ها و سنگرها را به تصویر درنمی‌آورند.... یک داستان جنگ، مثل تمام آثار برتر جهان می‌تواند از قلب انسان‌ها صحبت کند.»

تیم. اُ. برین

جنگ ویتنام، با تمامی عواقب و پیامدهایش تأثیر بسیار عمیقی بر ادبیات جنگ، خاصه ادبیات امریکا گذاشت. نویسندگان و هنرمندان امریکایی در خلال جنگ و پس از آن به تجربیات نابی دست یازیدند، که حتی جنگ‌های داخلی امریکا و حضور کمرنگ امریکا در جنگ بین‌الملل دوم نیز نتوانست به این میزان تأثیرگذار باشد. در آن دوران، پس از عقب نشینی امریکا، روایات و خاطرات فردی بسرعت ثبت گردید. این اطلاعات تمامی از سوی اشخاصی بود که در ویتنام حضور داشتند. خبرنگاران، سربازان پیاده نظام، افسران، پزشکان، به عنوان شاهدان عینی به توصیف حوادثی که به عینه رویت کرده بودند پرداختند «اعزام نیرو» معروف‌ترین کتابی بود که در آن دوران توسط مایکل هیر منتشر گشت.

نویسندگان این گونه آثار که غالباً به جمع‌آوری خاطرات مبادرت ورزیدند، سعی داشتند تا از همان زبان اول شخص برای نقل حوادث استفاده کنند. آنان هنگام تدوین خاطرات شنیده شده آنچنان در قید قهرمان‌پروری و اسطوره‌سازی از سربازان امریکایی نبودند، چرا که تنها به این می‌اندیشیدند که حضور نیروهای اشغال‌گر را در ویتنام توجیه کنند. آنها حتی بر آن نبودند تا روحیه میهن‌پرستی سربازارن را درشت‌نمایی کنند. افتخارات بزرگ، رشادت‌ها و سربلندی سربازان پس از تمامی تهاجم‌ها و کشتارها به هیچ عنوان به تصویر درنیامدند. گردآورندگان خاطرات جنگ سعی داشتند تا حوادث اتفاق افتاده در ویتنام را با وقایع جنگ جهانی دوم قیاس کنند تا از این رهگذر حضور نیروهای خود را در ویتنام منطقی نشان دهند.

لازم به ذکر است امریکا هنگامی که در جنگ دوم جهانی شرکت کرد با استقبال مردم دیگر کشورهای جهان و امریکا مواجه گشت. در آن دوران از سربازان امریکایی به عنوان حامیان آزادی یاد شد. امریکایی‌ها خود از آن جنگ به نام «جنگ پرمنفعت» یاد کردند. آنان گمان می‌کردند که نبرد در

ویتنام نیز همان شکوه و جلال گذشته را برای امریکا به ارمغان می‌آورد. اما نبرد در ویتنام به گونه‌ای دیگر بود. امریکا به محض ورود به خاک ویتنام به عنوان نیروی مهاجم و اشغالگر شناخته شد و خشم مردم جهان خاصه ملت امریکا را برانگیخت. جنگ‌های پارتیزانی شکل گرفت. سربازان امریکایی بلافاصله خود را در دامی بس وحشت‌انگیز و سخت یافتند. نا آشنایی با محیط طبیعی ویتنام عامل بسیار مهمی در سردرگمی نیروهای اشغال‌گر به حساب آمد. جنگ نیز در یک منطقه مشخص روی نداد. بسیاری از سربازان امریکایی یا در دام‌هایی که ویت‌کنگ‌ها برایشان تدارک دیده بودند افتادند و به هلاکت رسیدند یا توسط بمب‌های دست‌ساز از میان رفتند.

سربازان آمریکایی همچنین قادر به شناسایی ویت‌کنگ‌ها از سربازان ویتنامی هوادار آمریکا در جنوب نبودند. با اوج‌گیری جنگ و دادن تلفات بسیار، اعتراضات مردم امریکا بالا گرفت. مردم از سویی نگران سربازان خود بودند و از سویی با شنیدن کشتار مردم بی‌گناه ویتنام احساس شرمساری می‌کردند. وحشت و ترس رفته رفته سربازان متخاصم را فرا گرفت. راویان داستان‌های جنگ همواره بر آن بودند تا این ترس خاص را بازگو نمایند. داستان‌هایی که آنان نقل کردند بسیار تکان‌دهنده بود. طبق نظر آنها هر دو طرف دست به اعمال غیرانسانی زدند و به هیچ عنوان به اسرای خود رحم نکردند. با این حال راویان جانب احتیاط را حفظ می‌کردند و در هنگام توصیف خشونتی که امریکایی‌ها نسبت به مردم بی‌گناه روا می‌داشتند هیچ‌گونه واکنشی نشان نمی‌دادند و امریکایی‌ها را مورد سرزنش قرار نمی‌دادند. در غالب این گونه آثار، سربازان ساده امریکایی حضوری چشمگیر داشتند و وضعیت آنان بدین ترتیب بیان می‌شد:

الف: آنان افرادی بودند که مورد ترحم قرار داشتند.

ب : آنان قربانیان سیاست‌های اشتباه فرصت‌طلبان بودند.

ج: آنان در شرایط بسیار بدی قرار داشتند و به هیچ عنوان به خواسته‌های آنان ترتیب اثر داده نمی‌شد.

در همان دوران که بسیاری از سربازان کهنه‌کار مشغول نقل خاطرات خود بودند، برخی هم بر آن شدند براساس تجربیات شخصی‌ای که به دست آورده و یا با توجه به اطلاعاتی که شاهدان عینی از جنگ ویتنام توصیف کرده بودند به خلق قالب‌های ادبی‌ای چون داستان و شعر بپردازند.

لازم به ذکر است ادبیاتی که پس از جنگ ویتنام پدید آمد با سایر گونه‌های ادبیات جنگ تفاوت داشت. پیش از جنگ ویتنام، ادبیات جنگ به ستایش از مبارزه، رشادت، از خودگذشتگی و... می‌پرداخت و از مرگ به عنوان یک هدف ایده‌آل و نهایی صحبت می‌کرد. پیش از جنگ ویتنام، هنرمندان و نویسندگان جنگ را تأیید می‌کردند و از سربازان به عنوان قهرمانان ملی یاد می‌کردند. در صورتی که پس از جنگ شرایط کاملاً دگرگون شد. در آن برهه از زمان تمامی افرادی که پیش از این جنگ را با مقولاتی چون میهن‌پرستی، ایثار، رشادت و... یکسان می‌دانستند تغییر عقیده دادند، چرا که آنها تازه چهره مخرب و ویران‌گر جنگ را رؤیت کرده بودند. جدای از این حضور امریکا در ویتنام به عنوان یک اشغالگر نه حامی صلح و آرامش، شناخته شد. امریکا در طی آن سال‌ها نتوانست دلیل موجهی برای عملکرد خود ارائه دهد. ضمن اینکه جنگ ویتنام اولین جنگی بود که آشکارا و به طور مستمر از طریق تلویزیون پخش

شد. مردم در خانه‌های خود با حقیقت تلخ جنگ و پیامدهای آن آشنا گشتند. آنان به سرعت دریافتند که چهره جنگ با آنچه در ادبیات از آن سخن می‌راند تفاوت‌های عمده و اساسی دارد.

جنگ باشکوه نبود و جز ویرانی، مرگ، ناامنی، فساد چیز دیگری را به ارمغان نیاورد. در این بین شاعران و نویسندگانی که تحت تأثیر ادبیات جنگ ویتنام قرار گرفتند بر آن شدند تا به جنگ از منظر رئالیستی آن توجه کنند. نه آنان و نه مردم دیگر به جنبه‌های کاذب جنگ علاقه و توجهی نشان ندادند. «مایکل کیسی» در مجموعه اشعار خود که در سال ۱۹۷۲ منتشر شد، فضای بسیار تیره و تاری را توصیف کرد.

در غالب داستان‌های کوتاهی که درباره جنگ ویتنام نوشته شد اعتراض به ماهیت جنگ، سرلوحه کارها قرار گرفت و به عنوان درونمایه اصلی داستان‌ها شناخته شد. داستان «فرانکلین ۱۲۴» نوشته «کیت ویلهلم» به جنگ ویتنام اختصاص دارد. حوادث این داستان در کشور ویتنام شکل نمی‌گیرد. داستان به تراژدی «مای لی» که طی آن بسیاری از شهروندان ویتنامی به طرز وحشیانه‌ای قتل عام شده بودند مربوط می‌شد.

در این داستان نویسنده به عمد حادثه قتل عام مردم ویتنام را در یکی از شهرهای کوچک امریکا بازآفرینی کرد تا بدین طریق، مخاطبان امریکایی را متوجه عمق فاجعه کند. در داستان فوق، خواننده امریکایی پس از رؤیت صحنه‌های قتل و خونریزی با قربانیان احساس همدردی می‌کند و ناخواسته به یاد قربانیان ویتنامی می‌افتد. طبق نظر بسیاری از صاحبنظران این بهترین روش برای انتقال دیدگاه‌های خاص نویسنده به مخاطبان خود بود.

داستان کوتاه «دریاچه پر از اشیاء مصنوعی است» نوشته «کارین جوی فولوور» درباره دختری است که همواره درصدد است تا خاطرات خود را با دوست پسرش که در ویتنام کشته شده مرور کند. داستان «مهلت قانونی»، نوشته واینی کارلین درباره دو سرباز امریکایی است که برغم داشتن همسر برای اعطای صلح و آرامش به مردم ویتنام راهی آندیار می‌شوند.

نکته بسیار مهم این است که میزان خاطرات و سرگذشت نامه‌های توصیف شده در جنگ ویتنام، به مراتب بیشتر از خاطرات ثبت شده جنگ بین‌الملل دوم است. دلیل این امر روشن است. سربازان و شاهدان عینی در جنگ جهانی دوم پس از پایان نبرد آنچنان خود را ملزم به بازگو کردن خاطرات جنگ ندیدند. آن گروه از شاهدان جنگ هم که به توصیف حوادث پرداختند بیشتر به دلایل شخصی یا زنده نگاه داشتند خاطرات ارزشمند خود اقدام به این کار کردند. آنان به عنوان قهرمان جنگ به کشورهای خود بازمی‌گشتند و آنچنان نیازمند توجیه اعمال خود نبودند؛ حتی اگر تعداد بی‌شماری انسان را شخصاً از پای درآورده بودند. در حالی که سربازان امریکایی در ویتنام با احساس شرم و گناه به کشور خود بازگشتند. در آن دوران مردم از آنها استقبال خوبی نکردند. از این رو آنان برای اثبات حقانیت خود بر آن شدند تا خاطرات جنگ را از منظر خود توصیف کنند تا شاید در این رهگذر بتوانند اعتماد عمومی را به خود جلب کنند.

به طور کلی می‌توان مدعی بود که ادبیات جنگ ویتنام بیشتر از نوع ادبیات ضد جنگ قلمداد می‌شود. در میان آثار خلق شده جنگی، داستان‌های «تیم. اُ. برین» بیش از سایر آثار مورد توجه همگان قرار گرفت. رمان «به دنبال کاسیاتو رفتن» توانست در سال ۱۹۷۹ برنده جایزه ملی کتاب گردد. در داستان فوق سربازی به طور ساده‌انگارانه‌ای تصمیم می‌گیرد به کشور خود بازگردد و صحنه جنگ را ترک کند. از دیگر آثار برین می‌توان به رمان «چیزهایی که آنها حمل می‌کردند» اشاره داشت که در سال ۱۹۹۰ منتشر شد. این زمان تلفیقی از جنگ و حقیقت بود. راوی در داستان فوق دارای ذهنیتی جستجوگر بود و حوادث داستانی، هم به وقاع ویتنام مرتبط می‌گشت و هم به وقایع قبل و بعد از جنگ.

نویسنده جدای مسائل مطروحه همچنین به مقوله دوست داشتن در کنار جنگ و نبرد توجه داشته و با کنار هم قرار دادن این دو مقوله به قیاس پرداخته است. برین در این اثر بر آن بود تا احساس خواننده را برانگیزد تا آنان جدای از تعقل برای درک عمیق‌تر فجایع از قدرت حس و احساس خود نیز بهره بگیرند. او مضمون عشق و جنگ را درس ایر آثارش همچنان حفظ کرد.

از دیگر نویسندگان مطرح جنگ ویتنام می‌توان به «لاری هینی من» اشاره داشت. رمان «پاکو»ی او توانست جایزه کتاب ملی را در سال ۱۹۸۷ از آن خود سازد.

رمان «تمرکز در ستیز» نوشته استیفن رایت در سال ۱۹۸۳ راهی بازار کتاب شد. نویسنده از سبک سورئالیستی برای توصیف زندگی قهرمانی که توانایی ترک جبهه‌های جنگ ویتنام را ندارد استفاده کرده است.

ادبیات داستانی توانست به بهترین نحو بازگوکننده ماجراهای رخ داده در ویتنام باشد. در این راستا، میزان بالای تأثیرگذاری داستان بیش از سایر انواع ادبی چون شعر برآورده شد. با این حال معدود شاعرانی هم بودند که بر آن شدند تا شعر جنگ را تجربه کنند. در سال ۱۹۸۸ ، یوسف کومان یوکا با خلق مجموعه اشعار خود توانست برنده جایزه پولیتزر گردد.

سؤالی که در آن زمان برای همه هنرمندان و نویسندگان مطرح بود این بود که چگونه یک انسان هنرمند و با احساس قادر است چنین بی‌رحمی‌ها و شقاوت‌هایی را توصیف کند؟ در این راستا، کورت و ونه‌گات در رمان خود چنین می‌گوید: «نوشتن درباره جنگ و قتل عام نیازمند هوش و استعداد نیست». به همین دلیل داستان جنگ او بسیار کوتاه اما جنجال‌برانگیز بود. نویسندگان دیگری هم با این مسئله مواجه بودند. آنها تمایلی به بازگو کردن صحنه‌های دلخراش نداشتند، از این رو به قالبی روی آوردند که در نظر خواننده بسیار مبهم و گیج‌کننده بود. آنان در توصیف ماجرای جنگ ویتنام بیشتر به عناصر ناهمگون و نامتجانس روی آوردند تا در این رهگذر از توصیف مستقیم کشتارهای دسته جمعی و جنایات روی داده پرهیز کنند.

لوید لوئیس، منتقد ادبی، بر این باور است که نویسنده داستان‌های جنگ موظف به یکسان‌سازی ساختار داستان با عناصر غیرمنطقی و حوادث دلخراش جنگ است. او معتقد است که خواننده می‌بایست از طریق رمان، زندگی سربازی را تجربه کند و در یک جهان ناشناخته سرگردان باشد. ناتوانی نویسندگان

در ایجاد رابطه حسی با شخصیت‌هایی که به راحتی قادر به کشتن افراد بی‌گناه هستند باعث شد تا داستان‌های جنگ ویتنام مملو از حوادث ظاهری و سطحی گردد. در این قبیل آثار، نویسندگان به موشکافی رویدادها و مکنونات درونی شخصیت‌ها روی نیاوردند و در عوض بر آن شدند تا روزهای یکنواخت و خسته‌کننده جنگ و پشت جبهه‌ها را به طور مستمر توصیف کنند. آنان همچنان برای ایجاد جذابیت بیشتر ناخواسته به شوخی‌هایی که سربازان برای رفع خستگی و تجدید قوا با یکدیگر می‌کردند پرداختند و آنچنان در این امر زیاده‌روی کردند که نتیجه معکوس به همراه داشت. جدای از این، برای پر کردن فضاهای خالی داستان، شخصیت‌های داستانی به اجبار مجبور بودند به گفت‌وگوهای طولانی و بی‌مورد مشغول باشند. برخی از نویسندگان جدای از طرح مسائل مطروحه به موهوم‌پرستی‌ها و خرافات میان سربازان روی آوردند و با چنین شگردی خواستند خود را از آوردگاه عظیم داستان جنگ برهانند. توجه به انجام فرایض دینی، دعاها و گفت‌وگوهای شخصی افراد با خداوند از جمله روش‌هایی بود که به نویسندگان برای پوشش خلاءهای داستانی کمک می‌کرد. از جانب دیگر، نویسندگان برای تحکیم بیشتر طرح داستان خود، اقدام به طرح سؤالات کلی در زمینه‌های تاریخی کردند. خالقان آثار در پاسخ به انتقادات منتقدین مدعی هستند که آنان قادر به درک جنگ و فضای حاکم بر آن نیستند.

جیمز، سی، ویلسون چنین بیان می‌کند که اغب رمان‌نویسان امریکایی در آثار خود بر این مسئله پافشاری دارند که هیچ کس قادر به درک جنگ در ویتنام نیست. ویلسن معتقد است که طرح چنین نگرشی تماماً به نفع سیاستمداران و حاکمان قدرتمندی است که مسبب اصلی جنگ بودند. آنان برای پوشیده ماندن اسرار جنگ بیشتر دوست دارند تا داستان‌های مطرح شده جنگی همچنان مبهم و گنگ باقی بمانند.

باید به این مسئله توجه داشت که ادبیات جنگ ویتنام از دیرباز مورد بررسی و تحلیل قرار داشته و همچنان دارد. و از آنجا که مضامین اصلی اینگونه آثار بیشتر به درگیری‌ها و نزاع‌ها اختصاص دارد، دایره نقد آثار نیز حول محور هرج و مرج‌ها و اختلافات فرهنگی، تاریخی، اجتماعی دو ملت متخاصم می‌گردد و آنچنان به ریشه‌یابی و طرح مسائل پیچیده و دست‌نیافتنی توجهی نمی‌کند. در واقع در میان کلام منتقدین داستان‌ها و اشعار جنگ ویتنام به مسائل قابل توجه و مهمی نمی‌توان دست یافت.

و اما درباره منتقدین فمنیست باید اذعان داشت که آنان مدعی هستند که تمامی اثار جنگ ویتنامی مختص مردان است و در آنها به موقعیت زنان و نقشی که آنان در طول جنگ ویران‌گر بازی کردند توجهی نشده است. طبق نظر آنها، در داستان‌های جنگ مردان، تنها قربانیان جنگ قلمداد می‌شوند و زنان حضوری کمرنگ و منفعلانه دارند.

به این ترتیب در بسیاری از آثار جنگ، عنصر زن تنها به عنوان عاملی برای توصیف صحنه‌هایی که در آن از زنان ویت‌کنگ هتک حرمت شده مورد استفاده قرار گرفته است. وجود چنین صحنه‌هایی در این قبیل آثار طبیعی است، چرا که سربازان امریکایی در کمال قساوت به نوامیس مردم هجوم برده و در پی آن به کشتار زنان مبادرت می‌ورزیدند، اما سؤالی که برای منتقدین فمنیست مطرح شده این است که آیا

زنان تنها در چنین صحنه‌هایی می‌بایست حاضر شوند؟ آیا این زنان مبارز ویت‌کنگ نبودند که عرصه را بر سربازان آمریکایی تنگ کرده و دوش به دوش مردان جنگیدند و کشته دادند؟

این در حالی بود که زنان امریکایی در خانه‌ها خود در کمال آرامش زندگی می‌کردند و معدودی از آنها نگران عزیزان خود بودند. آنان حتی به درستی نمی‌دانستند که مردانشان در صحنه جنگ چگونه عمل کرده‌اند و آیا دست به جنایت‌های فجیع زده‌اند یا خیر؟

ظاهراً برخی از راویان و نویسندگان معاصری که تمایل به خلق آثاری در ارتباط با جنگ ویتنام دارند درصدد هستند تا ناگفته‌های جنگ ویتنام را کشف و مطرح سازند از جمله آثار مطرحی که به تازگی در ارتباط با جنگ ویتنام خلق شده، رمانی است از نویسنده مشهور و صاحب نام، «بابی آن میسن»، میسن در رمان «داخل کشور» راوی داستان را واداشته تا به دنبال دختر هفده ساله‌ای به راه افتد تا ناگفته‌های جنگ را کشف کند. در این اثر، سامانتا هیوج درصدد است تا درباره جنگ ویتنام و علت کشته شدن پدرش به تفحص بپردازد.

میسن همچنین جنگ ویتنام را از منظر جوانانی که در آن سال‌ها کودک بودند یا به دنیا نیامده بودند بررسی کرده است و سؤالات مهم و کلیدی‌ای را درباره نتیجه جنگ و علت حضور امریکا در سرزمین بیگانه مطرح می‌سازد.

طبق نظر برخی از منتقدین تحلیل ادبیات جنگ، زمانی به درستی صورت می‌پذیرد که آثار نویسندگان جبهه مخالف یعنی ویتنامی‌ها هم مورد ارزیابی دقیق قرار گیرد. نویسندگان ویتنامی نیز در خلق داستان‌های جنگ کوتاهی نکردند. برخی از اثار این دست از نویسندگان حتی در امریکا منتشر شد. همچون رمان «افسوس برای جنگ» که توسط نینه در سال ۱۹۹۵ خلق و بلافاصله به زبان انگلیسی ترجمه شد.

با تمامی این تفاسیر، ادبیات جنگ ویتنام توانست جایگاه مناسبی در وادی ادبیات معاصر جهان برای خود پیدا کند. به قول تیم. ا. برین این همان ادبیاتی است که با قلب انسانها سروکار دارد.

منابع:

1. The literature of the vietnam war, susan Farrell, profesor of Department of English college of charleston.
2. The Vietnam war's effect on Modern American literarure, Eric Killian.

معنا و مفهوم در داستان

خواننده ادبیات داستانی، غالباً پس از کشف موضوع اصلی و شناسایی شخصیت‌های داستانی، به سر وقت مضامین، درونمایه و تجربیات ناب نهفته در بطن اثر می‌رود و به تفسیر و تحلیل دیدگاه‌ها و عقاید مطرح می‌پردازد. در همین ارتباط، معمولاً در جلسات نقد رمان و داستان کوتاه این سؤال که «درونمایه داستان چیست؟» مطرح شده و توجه تحلیل‌گران را به خود جلب کرده است. باید اذعان داشت که تحلیل عقاید و دیدگاه‌های طرح شده در داستان و کشف درونمایه اصلی و فرعی مد نظر نویسنده کاری بس مشکل و بحث‌برانگیز است. منتقد ادبی به منظور دست یافتن به حقیقت می‌بایست هم به مسائل مطرح شده در اثر توجه کند و هم تمامی پدیده‌ها و مسائل فرامتنی که در پیرامون خود مشاهده می‌کند و به نوعی به مباحث طرح شده در داستان مرتبط است را مد نظر داشته باشد. در نتیجه تحلیل‌گر داستانی می‌تواند میان اثر و تمامی پدیده‌های جهان، پیوند و ارتباط منطقی و قوی برقرار سازد. در این راستا، وظیفه‌ای که بر دوش منتقد نهاده شده، بس سنگین و طاقت‌فرساست. او پس از شناسایی و تطبیق آرا و آموزه‌های مطرح شده، نسبت به صحت و سقم اطلاعات مبادرت می‌ورزد و لازم به توضیح نیست که این بخش از وظیفه منتقد یا خواننده ادبیات داستانی مشکل‌ترین مرحله به حساب می‌آید. در این زمان، سؤالات سرنوشت‌سازی هم مطرح می‌گردد. آیا به راستی ایده‌ها و عقاید مطرح شده در داستان در عالم هستی نیز وجود دارند؟ این عقاید در زیر ساخت اثر پنهان است یا به طور آشکارا مشخص شده است؟ برای درک بهتر چنین مضامینی، آیا به یک منتقد زبردست ادبی نیاز است یا خواننده می‌تواند به تنهایی اطلاعات مورد نیاز خود را استخراج کند؟ خواننده چگونه می‌تواند براساس نمونه‌ها و نمادهای مطرح شده پی به قوانین و مبانی کلی‌تر ببرد؟

خواننده و تحلیل‌گر زبردست داستان به خوبی می‌داند که با یک شیوه خاص نمی‌توان به مصاف داستان رفت و به نقد و بررسی اثر پرداخت. به منظور تبیین دقیق یک اثر، گاه منتقد از چندین شیوه نقد سود جسته و بر طبق شرایط و زیرساخت هر بخش به گونه‌ای خاص برخورد کرده است. تی، اس، الیوت معتقد بود: «روشی خاص وجود ندارد بلکه باید بسیار زیرک و باهوش بود.» داشتن هوش و زکاوت نقش تعیین‌کنندگی در نقد داستان دارد اما تنها شرط این کار نیست. در حقیقت اشخاص بسیار باهوش نیز برای درک آثار داستانی نیازمند بهره‌وری از شیوه‌های مختلف نقد چون ساختارگرایی، پساساختارگرایی، مارکسیسم، هرمونتیک و... هستند. آثار داستان برجسته و معروف مملو از مضامین پیچیده و انواع مختلف

فنون صناعات ادبی هستند و دستیابی به اطلاعات مذکور نیازمند تبحر لازم در شناخت متن، شیوه‌های داستان‌نویسی و به کارگیری از انواع نقد در زمان مناسب آن است. در این ارتباط گاه دیده شده است که منتقد داستان همچون یک فیلسوف و نظریه‌پرداز ظاهر گشته و در خلال توصیفات خود به ارائه آرا و نقطه نظرات بدیع خود پرداخته. یک منتقد داستان می‌بایست همچون نویسنده به بسیاری از مباحث رشته‌های علوم اجتماعی، تاریخ، فلسفه، دین، روانشناختی و... اشراف داشته باشد. درک معضلات جوانان، روابط حاکم بر قشر جوان و آرزوها و آمال بزرگ آنها می‌تواند مباحث مناسبی برای بررسی باشد. چه از منظر نویسنده و چه از منظر یک تحلیل‌گر.

جدای از شیوه‌های مختلف روایتی، توصیف و گفتگوهای میان شخصیت‌های داستانی، با کنار زدن عناصر داستانی می‌توان به کلیدهای اصلی گشاینده ناگفته‌ها و مفاهیم پیچیده دست یافت. معمولاً عنوان داستان می‌تواند در جهت دست یافتن به درونمایه و ایده اصلی مفید باشد. گاهی اوقات عنوان داستانی خواننده را به یک مسیر خاصی که نویسنده برای او در نظر گرفته وارد می‌سازد و تا مسافتی طولانی او را با خود می‌برد. گاهی نیز عنوان داستان به مسائل و عناصری تأکید می‌ورزد تا اهمیت مسئله را برای خواننده نمایان سازد. در این راستا، عناوینی که گاه برای هر فصل نیز انتخاب می‌شود، می‌تواند سهم عظیمی در هدایت خواننده داشته باشد. اغلب اوقات، تفسیر مفاهیم از طریق راوی داستانی که دارای حاکمیت و اقتدار است صورت نمی‌پذیرد. اینگونه ایده‌ها می‌تواند از طریق شخصیت‌های داستانی مطرح گردند. البته خواننده پیش از آنکه تفسیر آنها را بپذیرد می‌بایست خود افراد را شناسایی و اعتبار اندیشه و گفتار آنها را تعیین کند. گاهی راوی داستان خود در کالبد یکی از شخصیت‌ها فرو می‌رود و یا وظیفه بیان اندیشه‌های خود را به فردی خاص محول می‌کند. در چنین شرایطی خواننده نیز می‌تواند نسبت به صحت و سقم گفته‌های راوی نیز شک کند و در بدو امر به اعتبار گفتار او بیندیشد. به همین ترتیب ایده‌ها می‌تواند در بطن روایات و توصیفات داستانی نیز قرار گیرد. یک شخصیت با یک صحنه توصیف شده می‌تواند در جهت هدایت خواننده به سوی عقاید و ایده‌های مورد نظر نویسنده مفید باشد.

هنگامی که نویسنده از بیان مستقیم عقاید خودداری می‌ورزد، خواننده می‌بایست بسرعت در پی کشف کلیدهای داستانی باشد. لحن روایتی، تکرار الگوهای مشخص، مبانی تطبیق یافته طنزآمیز و مواردی از این دست، می‌تواند یاری رسان خواننده به منظور درک ارتباط میان جهان خاص تصویر شده در کتاب با جهان عقاید در بیرون باشند. هر چقدر مبانی و عقاید مطرح در جهان لطیف و زیباتر صورت می‌پذیرد. در حقیقت نقد اثر با ریشه و زیرساخت آن ارتباط تنگاتنگ دارد. در این میان تحلیل‌گر می‌باید به درستی شیوه انتقال اطلاعات از دنیا خارج به جهان کتاب اطمینان داشته و به دقت این جریان انتقالی اطلاعات را بررسی کند. اگر یک داستان واقعه‌بینانه خلق شده باشد، از سوی خوانندگانی که میزان تجاربشان در جهان هستی معادل اطلاعات نهفته در اثر است بهتر درک می‌شود. این به آن معنا نیست که خواننده پیش از مطالعه اثر می‌بایست تمامی تجارب ضروری بشر را کسب کند و یا با اطلاعات مساوی به مصاف داستان برود.

اما خواننده داستان پیش از مطالعه اثر می‌باید با برخی تجارب ضروری بشری مثل ترس، نحوه مقابله با ظلم، شیوه برقراری ارتباط منطقی و... اشنا باشد. در این میان، گاه دیده شده که رمان‌های رئالیستی هم به مضامینی اشاره داشته‌اند که خواننده تا به حال با آنها مواجه نگشته است. در چنین شرایطی این وظیفه رمان است که در شناساندن تجارب جدید بشری یاری رسان خواننده باشد. به طور مثال بسیاری از اثار مطرح جهان می‌توانند خواننده را با دنیای پر رمز و راز درون انسان و پیچیدگی‌های ذهن او آشنا سازند و به ریشه‌یابی علل بروز هر عمل و عکس‌العمل بپردازند. در بسیاری از آثار دی، اچ لارنس (D.H. Lawrence) خواننده می‌تواند پی به روابط خویشاوندی میان انسانها ببرد. البته لارنس برای تفهیم روابط خانوادگی از خواننده آثارش توقع دارد تا برخی مسائل حاکم بر بافت اجتماعی و روابط خانوادگی آن دوره را بداند. بدون این قبیل اطلاعات خواننده آثار او با برخی مضامین بی‌معنی و بی‌اساس مواجه می‌گردند و قادر به درک حقیقی اینگونه روابط نخواهند بود. خاصه خوانندگان خارجی که هیچ گونه اطلاعاتی درباره بافت اجتماعی و شرایط حاکم بر آن دوران در انگلستان ندارند برای درک آثار داستانی کودکان و نوجوانان نیز تحلیل‌گران بزرگسال می‌بایست اطلاعات کافی از جهان کودکان و نوجوانان داشته باشد. آنچنان که نویسنده این قبیل آثار نیز می‌بایست آگاهی کافی نسبت به این جهان داشته باشد. معمولاً ماجراجویی، تخیل و افسانه بسیار مورد توجه کودکان و نوجوانان قرار دارند. کودکان و نوجوانان از دنیای خشک و خشنی که پیرامونشان را احاطه کرده خسته‌اند و برای آنها رئالیسم مد نظر بزرگسالان معنا و مفهومی ندارد. اغلب داستان‌های تمثیلی نیز از آنجا که دارای قالبی تخیلی و ماجراجویانه هستند مورد توجه کودکان قرار دارند، هر چند که بزرگسالان نیز چنین اثاری را مطالعه می‌کنند. برای مطالعه این قبیل آثار خواننده در درجه اول می‌بایست با مقولاتی چون خوبی و بدی، هنر و دانش، برهان و غریزه آشنا باشد. خواننده همچنین باید به تشخیص میان حوادث فیزیکی و حوادثی که نشأت گرفته از عقاید و ایده‌هاست مبادرت ورزد و در این راستا، گاه دوبار داستان را مطالعه کند.

داستان معانی و مضامین خود را به شیوه‌های گوناگون به وجود می‌آورد اما معمولاً از طریق پدید آمدن یک جریان و حرکت خاص و عملکرد شخصیت‌های داستانی چنین عقایدی مطرح می‌گردند. در این ارتباط، خواننده همواره درصدد قیاس میان اطلاعات ارائه شده و حقیقت بیرونی است. روند درک آثار داستانی می‌تواند به شرح زیر صورت پذیرد:

الف ـ خواننده مشخص سازد که آیا اثر تنها به صرف تجربیات محض اشاره دارد (جنبه رئالیستی مسئله) یا به عقاید و دیدگاه‌هایی که به این قبیل تجربیات مربوط می‌گردد (جنبه تمثیلی مسئله)...

ب ـ خواننده از یک سری کلید در آثار استفاده کند تا تمامی اطلاعات و مضامین نهفته در داستان را کشف و قابل هضم کند. این مضامین غالباً برگرفته از تجربیات و اندیشه منظم و مدون بشر است.

ج ـ خواننده در صورت نیاز به عقب بازگردد و برخی مفاهیم جامانده را جذب و بر اطلاعات بدست آورده قبلی اضافه کند.

د ـ خواننده باید در پی کشف طرح اولیه مورد نظر نویسنده و شناسایی شیوه داستان‌پردازی و توصیف حوادث و مضامین مورد نظر او باشد.

ه ـ هنگام مواجه شدن با اطلاعات جدید خواننده می‌بایست به بازنگری اطلاعات گذشته و تطبیق آ، با تجربیات جدید اقدام ورزد.

داستان تنها وظیفه‌اش انتقال مفاهیم و مضامین نیست. بلکه وسیله‌ای است تا شرایط مناسب را برای توجه به آن دیدگاه‌ها مهیا سازد. معنا و مضامین داستانی باید از بطن تجربیات و عقایدی که پیرامون زندگی مطرح است استنتاج گردد.

منابع:

Elements of fiction meaning, Robert scholes, p20

ادبیات دینی یا مذهبی

«ادبیات دینی» یا «ادبیات مذهبی»، پیشینه‌ای به قدمت تمدن و فرهنگ بشری دارد. هر چند بیناد و زیرساخت این گونهٔ ادبی به مفهومی که امروزه به ذهن متبادر می‌گردد، در گذر زمان و به تدریج قوام یافته است. در ایران نیز قدمت ادبیات دینی، به زمان‌های بسیار کهن می‌رسد.

ادبیات مذهبی، علی‌رغم اینکه در مجموع بسیار پربار بوده، در گذر زمان و با روی کار آمدن هر حکومت، دچار فراز و نشیب‌های بسیار شده است. در عین حال که این ادبیات، پس از ورود اسلام، آن-چنان که سایر گونه‌های ادبی دچار انحراف شدند، به بیراهه نرفت.

گمان می‌رود ادبیات مذهبی باید به گونه‌ای تدوین و خلق گردد که جهانشول باشد. به عبارت دیگر، به اقتضای یک دورهٔ خاص، تولید نشده باشد. این ادبیات، باید پاسخگوی بسیاری از نیازهای مردم در جوامع گوناگون باشد. از این رو، توقع می‌رود که نویسندگان بسیار زبردست و توانمند، که هم بر تکنیک و هم مضمون احاطه داشته باشند، به این وادی گام نهند.

تحلیلگران این عرصه، بر این باورند که ادبیات مذهبی، نباید در انزوا و تنهایی شکل گیرد و برخاسته از ایدئولوژی و اندیشهٔ انتزاعی باشد. این ژانر خاص، همچنین، باید پشتوانهٔ آراء و اندیشه‌های دینی، بدون کوچک‌ترین تحریف غیرکارشناسانه، خلق گردد.

باید پذیرفت که در این میان، ادبیات داستانی، ژرف‌ترین و پیچیده‌ترین شکل و قالب بیان مضامین الهی و مذهبی است؛ و هیچ‌یک از ژانرهای ادبی، چون شعر، قطعهٔ ادبی و مقاله، توان طرح مسائل دینی و الهی را از زوایای گوناگون ندارند. آن‌چنان که در قرآن کریم، بسیاری از مسائل و تعالیم و رهنمودهای الهی، با زبان داستانی و در این قالب، مطرح گشته است. اینْ در حالی است که امروزه، بسیاری از متخصصین علوم انسانی دریافته‌اند که با زبان داستان، بهتر می‌توانند آراء و اندیشه‌های تخصصی خود را، به خواننده تفهیم کنند؛ و باعث ماندگاری دیدگاهها در ذهن مخاطبان خود باشند. دی اچ لارنس می‌گوید: «هرگز به هنرمند اعتماد نکن؛ اما به داستان، اعتماد کن». باید به این مسئله توجه داشت که در کتب الهی همچون قرآن کریم، مباحث مختلفی چون تاریخ، مسائل متفاوت زندگی، نوع و بینش انسان در تقابل با جهان هستی، روانشناسی، سیاست، اندیشه... مطرح است. از این رو، ادبیاتی که قرار است

نمایشگر چنین گستره‌ای باشد، باید بسیار منعطف باشد؛ و می‌تواند قلمرو وسیعی را تحت نظارت خود داشته باشد.

بر هیچ کس پوشیده نیست که ادبیات دینی، خاصه داستان آن، تا چه میزان در آگاه کردن مخاطبْ نقش سرنوشت‌سازی ایفاء می‌کند.

خالق داستان دینی، باید جدا از در نظر گرفتن مضامین جذاب، به مسائل مهمی چون زیباشناسی، فضاسازی، و حالت تعلیق، توجه داشته باشد. اینْ در حالی است که بسیاری از نظریه‌پردازان غربی، حضور عنصر زیبایی در اثر را، منوط به حضور اخلاق و معنویت می‌دانند؛ و بر این اصل پافشاری دارند که هر کجا اخلاق و معنویت وجود داشته باشد، زیبایی هم وجود دارد.

متأسفانه در غرب پس از ظهور مدرنیسم و سایر نحله‌های همسو با آن، در این زمینه، دیدگاهی کاملاً متفاوت با آراء گذشتگان مطرح گشت. پیروان این جریانها معتقدند که دوری از اخلاق و معنویت در اثر، زیبایی را به وجود می‌آورد .این افراد پیروی از هوا و هوس و دنیای مادی و زودگذر را ترجیح می‌دهند، و طرح مسائلی از این دست در وادی ادبیات را همسو با جنبه‌های زیباشناختی می‌دانند.جدا از این، ادبیات استعمار نو، به خوبی به نقش سرنوشت‌ساز ادبیاتْ در طرح آراء و اندیشه‌های الهی اشراف دارد؛ و می‌داند که از این طریق، تا چه میزان می‌توان دیدگاههای الهی را مطرح و در جهان گسترش داد. آنها به خوبی می‌دانند: گسترش چنین آرائی، تا چه میزان می‌تواند سد راه آنها باشد. از این رو، در کشورهای گوناگون به شیوه‌های مختلف رو آوردند، تا میان ادبیات و دین، فاصله ایجاد کنند. در این رهگذر، جریانهای شبه روشنفکری در کشورهای گوناگون دست به کار شده‌اند، تا با ارائهٔ ادله بی‌اساس و بعضاً ضعیف، میان ادبیات و دین، فاصله ایجاد کنند.

در ایران نیز، در طی سالیان گذشته، بسیاری از شبه روشنفکران غرب‌زده، وقتی پشت تریبون قرار گرفتند، با صراحتْ بر لزوم جداسازی این دو وادی، تأکید ورزیدند. این افرادْ چنین استدلال می‌کردند که دنیای ادبیات، به تخیل و وهم نزدیک است. از این رو، نمی‌تواند بازگوکنندهٔ مضامین الهی و تاریخ اسلام باشد. آنها می‌گویند که به طور کلی، ادبیات و دین، هیچ سنخیتی با یکدیگر ندارند و نباید در هم خلط شوند. از سویی دیگر، عده‌ای افراطی نیز در این خصوص صحبت کرده‌اند، و می‌گویند: ادبیات و مذهب، هر دو، جادو هستند؛ و انسان را به حالت خلسه و وهم می‌کشانند.

این درست که ادبیات، گاه به دنیای تخیل وارد می‌شود؛ اما تخیلی که در آنْ مطرح می‌شود باز هم عین حقیقت است و از دنیای واقعیت‌ها نشأت گرفته است. ادبیات دینی هیچگاه خود را اسیر مکاتب ادبی استعماری چون رئالیسم جادویی، مدرنیسم و پست مدرنیسم نکرده است و هیچگاه مخاطبان خود را به لامکانها و لازمانها سوق نداده است. در عین حال که ادبیات همواره همنشین رئالیسم بوده و همواره عنصر حقیقت مانندی و دلالت‌گری و مستندسازی در این گستره عظیم میدان داری کرده‌اند. آنچنان که در قرآن کریم نیز داستان‌های یعقوب، یونس، یوسف، لوط و... چونان سایر داستان‌های دینی معاصر

مطرح گشته‌اند. ادبیات هر گاه مخلصانه به دین نزدیک شده خود مراقب همه مسائل بوده و هیچ‌گونه نظر شخصی و انفرادی را با مضامین الهی تلفیق نکرده است.

برخی از صاحبنظران غربی ادبیات دینی را یکی از فریبنده‌ترین مضامین در تاریخ اندیشه بشری می‌دانند. این افراد طرح برخی مباحث متافیزیکی و ماوراءالطبیعه را باعث جذابیت و فریبندگی آثار ادبی می‌دانند و معتقدند خاقان اینگونه آثار باید بیشتر در پی طرح مباحث فراحسی باشند.

و اما درباره تعریف ادبیات دینی باید اذعان داشت که تعریف مشخصی از ادبیات دینی تا کنون ارائه نشده است. آنچنان که متخصصین نتوانستند متفق‌القول تعریفی درباره داستان و انواع آن ارائه دهند. با این حال، ادبیات دینی به آثار مکتوبی اطلاق می‌گردد که بیانگر دیدگاه و آراء، و منعکس‌کننده مضامین کتب الهی و تاریخ پیامبران باشند. بر این اساس، برخی معتقدند: بهتر است به جای اینکه در پی آن باشیم که تعریفی برای ادبیات دینی ارائه دهیم، باید در پی آن باشیم که کیفیت و ویژگیهای منحصربه فرد آن را مشخص و ارزیابی کنیم.

هر فردی که با فرایند شکل‌گیری و قوام یافتن ادبیات دینی آشنایی دارد، به خوبی می‌داند که هر اثر ادبی، بر اساس یک سلسله اصول و قواعد و راهکارهای معین و حساب‌شده به وجود می‌آید. در این ارتباط، هر متخصص علوم انسانی بر آن است تا از منظر و دیدگاه خاص خودْ به این وادی وارد شود یا از آن سود جوید. فیلسوف بر آن است تا ادبیات دینی را با مضامین فلسفی و فراحسی مرتبط سازد.

سیاسیون، به کارکرد مضامین حکومتی و ایدئولوژیکی آن توجه دارند. جامعه‌شناس به مضامین مطرح در ارتباط با جامعه و زندگی مردم می‌انیدش. و روانشناس، به بازتاب اندیشهٔ الهی در درون انسان می‌نگرد.

باید به این مسئله توجه داشت که هر یک از این برداشتها، می‌تواند تکمیل‌کننده دیگری باشد؛ و رابطهٔ چندسویه و مستحکمی میان آنها برقرار سازد. چرا که در کلام الهی، وحدت و یکپارچگی غیر قابل انکاری وجود دارد. با این حال برخی معتقدند که نمی‌توان از همگان توقع داشت که بر اساس یک چارچوب از پیش تعیین‌شده، از این خوان گسترده برداشت کنند. چرا که، به هر حال، مضامین دینی با ادبیات تلفیق شده است.

دربارهٔ نوع برداشت مخاطب از اثر، برخی مکاتب ادبی، همچون مدرنیسم، با ارائه ایده‌های انحرافی خود، اخلال ایجاد کرده‌اند. امروزه، بر اساس آراء این گونه جریانها، برخی کیفیتهای گذشته،چون زیباشناسی، مضامین معنوی، محاکات... مورد بی‌توجهی عده‌ای قرار گرفته‌اند. اما این مسئله، باعث نمی‌شود که حقیقت کتمان گردد و به دست فراموشی سپرده شود. این جریانها، چنین وانمود می‌کنند که ادبیات دینی، اجازه نمی‌دهد تا خواننده از اثر لذت ببرد؛ و صرفاً او را با برخی مباحث خشک و کسل‌کننده آشنا می‌سازد. در صورتی که ادبیات دینی، اگر حساب‌شده خلق شده باشد، می‌تواند هم به وظیفهٔ اصلی خود بپردازد، و هم کاری کند که خواننده، از مطالعهٔ اثر، لذت ببرد. برای دست یازیدن به این خواسته، راحت‌ترین شیوه، تلفیق مضامین دینی با رویدادهای اجتماعی، تاریخی، سیاسی و روانشناسی است.

نویسندهٔ آثاری از این دست، نباید تنها به طرح آراء مذهبی بیندیشد؛ و چون کتب تخصصی منعکس‌کننده این گونه مباحث باشد. او باید تا آنجا که در توان دارد،در وادی داستان، به طور مثالْ به جنبه‌ها و عناصر داستانی چون زاویه دید، کشمکش، حالت تعلیق، ... توجه داشته باشد. در واقع، ادبیات دینی می‌تواند مانند یک نهاد ارگانیک عمل کند و مقولات مختلف فرهنگی، سنن، باورهای مردم، روابط اجتماعی، ... را در کنار مضامین دینی مطرح سازد. در این راستا، ادبیات باید وظیفه اصلی خود بداند تا شأن و منزلت دین را رعایت کند و حریم و حرمت‌ها را حفظ کند.

پیروی از اندیشهٔ دینی و الهی، سبب می‌شود که به بیرون رفتن از متن دینْ برای باز جستن و کشف حقیقت، نیاز نباشد. با این اوصاف، بسیاری از نظریه‌پردازان بر این باورند که یک اثر ادبی دینی، باید افزون بر طرح مسائل مطروحه، از کیفیتهای حسی و عاطفی برخوردار بوده، و تنها در قید طرح مسائل خاص، نباشد.

در این ارتباط، میان برخی صاحبنظران، اختلاف نظر وجود دارد: عده‌ای در این راستا تنها به جنبهٔ آموزشی اثر کار دارند، و عده‌ای معتقدند که نباید تنها به جنبه‌های آموزشی توجه داشت. آنها می‌گویند رسالت ادبیات دینی، تنها طرح اندیشه‌های الهی صرف نیست .بلکه باید از ترفندهای مختلف سود جست تا مباحث مطروحه، در نظر عموم جذاب و خواندنی باشد.

در همین مورد، گروه اول معتقدند: به هیچ عنوان نباید عنصر تخیل به این میدان وارد شود؛ مخصوصاً در آثار داستانی‌ای که دربارهٔ زندگی پیامبران و ائمه معصومین نوشته می‌شوند. در صورتی که گروه دوم معتقد است تا حدودی که به محکمات دینی و تاریخی لطمه وارد نشود، برای پر کردن خلأها و فضاهای خالی می‌توان گهگاه تخیل را به این وادی راه داد.

جدا از این دو گروه، گروه دیگری هم وجود دارند که معتقدند طرح داستان‌گونهٔ زندگی ائمه به طور کلی اشتباه است؛ و این عمل را توهین به مقدسات الهی می‌دانند.

در گونه‌بندی ادبیات دینی نیز، میان صاحبنظران اختلاف نظر وجود دارد. برخی محدودهٔ ادبیات دینی را بسیار کوچک می‌دانند؛ و معتقدند صرف بیان اندیشه‌های الهی و زندگی ائمه، در این وادی قرار می‌گیرد. برخی، گسترهٔ بسیار وسیعی را در گونه ادبیات دینی قرار می‌دهند. همچون نشان دادن جایگاه انسان در نظام هستی، ارتباط میان انسان و طبیعت، راز خلقت، رویدادهای فراحسی، مبارزه با ظلم به اتکای دین و اخلاق، معنویت...

در واقع، ادبیات دینی نمایاندن تجلیات حق تعالی و رویدادهای غیبی در رویدادهای زمینی و گاه خیالی است که در جستن قرب به حق حاصل می‌گردد. هر چه پدید آورندهٔ این‌گونه آثار تقربش به حق بیشتر باشد، اثرش والاتر و ارزشمندتر خواهد بود.

در مقابل ادبیات دینی، معمولاًادبیات دنیوی، امور نفسانی، هوا و هوس، شیءوارگی، لذتجویی و پندارهای جسمانی و اوهام قرار می‌گیرد. در غرب، روحانیونْ فعالیت چشمگیری در جهت ایجاد پیوند میان مخاطبان و ادبیات دینی انجام داده‌اند. آنها در کنار نویسندگان و هنرمندان قرار گرفته، سعی کرده‌اند

با یاری آنها، ادبیات دینی پایداری را تولید و تبلیغ کنند. تا به امروز، در جهان اسلام و حتی در ایران، متفکران اسلامی، آن‌چنان که در غرب مرسوم است، در کنار هنرمندان و نویسندگان قرار نگرفته‌اند؛ و بیشتر، عارفان و فلاسفه به دنیای ادبیات نزدیک شده‌اند.

بزرگان دین، همواره به خالقان آثار ادبی توصیه کرده‌اند که در آثارشان، به طرح مسائلی چون پرهیز از تجملات و زینتهای دنیوی و... بپردازند. برخی معتقدند که عدم حضور فعال و چشمگیر روحانیت در این عرصه، باعث شده است که وجه غیر دینی آثار داستانی، افزایش یابد. البته، همخوانی و یکسویگی ادبیات اصیل و دین، ناخواسته، انسان را به سوی تعالی و کمال هدایت می‌کند. تنها باید نویسندگان را به کار تشویق کرد.

در این ادبیات، جدا از مسائل مطرح‌شده، رسم جوانمردی و فتوت نیز نمودی چشمگیر دارد. از این رو، گاه دیده شده که، پهلوانی و جوانمردی که پیشینه تاریخی و اجتماعی دارد، در ایران، به وادی ادبیات دینی وارد شده است.

در بسیاری از آثار ادبی دینی، عشق به خداوند، رعایت احکام شریعت، حرمت، دوستی، پیروی از استاد، ...مورد تأکید قرار گرفته است. در این ادبیات، همچنین می‌توان رد پای فرهنگ، تمدن و باورهای مردم را پیدا کرد. مفاهیم یادشده در فرهنگ ما، با آنچه در میان سایر ملل مطرح است، متفاوت است.

اصولاً مبانی ادبیات هر ملت، به اصول زیباشناسی و نگرش ادبی آن قوم بستگی دارد؛ که در فرهنگ همان مردم ریشه دارد. در این ارتباط، تقلید کورکورانه از فرهنگ غربْ بدون گزینش اصولی، جز بی‌فرهنگی، رسوایی و دوری از معنویت، چیزی به ارمغان نمی‌آورد.

ادبیات دینی، این توانایی را دارد تا به سرعت در جهان گسترده شود، و به همه جا راه یابد و تأثیرگذار باشد. ادبیات دینی، همچنین، می‌تواند وحدت‌بخش باشد، و مسلمانان جهان را، همصدا و یکدل کند. این، درست همان جنبه از ادبیات دینی است که استعمارگران از آن می‌هراسند.

در پایان، اشاره به این نکته ضروری است که در میان متون اسلامی، همواره رمز و تمثیل وجود داشته است. از این رو، توقع می‌رود که ادبیات دینی، آمیخته با رمز، کنایه و تمثیل باشد.

در بینش اسلامی، طبیعت خود مهد رمز و راز بسیاری است. از این رو، در آثار دینی، باید طبیعت، حضوری چشمگیر داشته باشد؛ و نباید آثاری از این دست را، تنها در فضاهای خالی و خلوت مطرح ساخت.

پی بردن به ذات اشیاء، ایجاد اتصال منطقی میان عناصر طبیعت، و طرح وحدت در نظام هستی، خودْ مبحثی از هزاران مقولهٔ ادبیات دینی است، که جا دارد به آن،به درستی پرداخته شود.

نکتهٔ قابل تعمق دیگر اینکه، در ادبیات غیر دینی، رویدادها و سایر علوم مختلف، گاه به دور از انسان مطرح و قابل بحث است. در صورتی که در ادبیات دینی، انسان و تمامی رویدادها و اشیاء و حوادث پیرامونش، با یکدیگر ارتباط پایداری دارند. به گونه‌ای که در ادبیات دینی، در مسیر شناخت رویدادها، انسان می‌تواند خود را بهتر بشناسد

اسطوره، به روایت اسطوره شناسان

اسطوره، به تعبیری، براساس تجربه‌های ناب انسانی، تلاش برای شناخت ساحت هستی و باطن انسان، و انعکاس و نمایان‌سازی حقایق زندگی شکل یافته، در گذر زمان، قوام می‌یابد .برخی به اشتباه گمان می‌کنند که اسطوره مختص به گذشته بسیار دور است و دستاورد بشر در دوره‌های کهن به حساب می‌آید. در صورتی که همواره زنده است و به رودی پر خروش می‌ماند که سکون ندارد و به پیش می‌رود. از این رو، اسطوره را می‌توان به بخش اصلیِ اسطوره باستان و اسطوره مدرن یا معاصر گونه‌بندی کرد. در حقیقت اسطوره‌های هر قوم و ملتی با توجه به شرایط اجتماعی، فرهنگی و اعتقادی و... خاص همان منطقه ساخته می‌شوند و در گذر زمان کامل می‌گردند. هر چند در غالب تمدنهای باستان، اسطوره‌ها از قهرمانان و سلحشوران ملی ساخته می‌شد. در حالی‌که در دنیای غرب، امروزه، بیشتر، خوانندگان و هنرپیشه‌های هالیوود، حالت اسطوره به خود می‌گیرند. و این نشاندهنده تأثیرپذیری اسطوره از سیاست می‌باشد. چرا که سیاستمداران غرب و باندهای بزرگ مافیایی، از چنین شخصیتهایی که ظاهراً محبوب مردم غرب هستند حمایت می‌کنند، و تا آنجا پیش می‌روند که از این افراد، اسطوره بسازند.

برخی صاحبنظران این وادی بر این باورند که اسطوره، یکی از راههای شناخت جهان هستی است، و می‌تواند در حد و قامت یک جهان‌بینی تمام عیار ظاهر گردد و در کنار جهان‌بینی علمی، فلسفی و دینی قرار گیرد. این افراد، چنین اظهار می‌دارند که انسان در دوران باستان، برای شناخت جهان هستی و درک حقیقت، به اسطوره روی می‌آورده، و رفته‌رفته، پس از گذشتن از فلسفه و دین، به سوی دانش و تکنولوژی هدایت شده است.

به هر صورت، اسطوره در باطن آدمی وجود دارد و انسان از آن بی‌اطلاع است. در این میان، برخی بر آن هستند تا یک شیوه و راه را برای شناخت جهان هستی برگزینند. در صورتی‌که می‌توان بدون داشتن تعصب خاص، از هر دانش مطمئن مطرح سود برد؛ و تنها به یک محدوده اکتفا نکرد. این در حالی است که انسان همواره علی‌رغم داشتن شیوه‌های اصولی و صحیح باز هم اشتباه می‌کند و به درستی از تجارب گذشتگان سود نمی‌برد.

تاریخ نشان می‌دهد که بسیاری، به اشتباه، بر آن بودند تا تجارب بشری در گذشته را کتمان کرده، آنها را نادیده بگیرند. این افراد، گمان می‌کنند که تجارب گذشته قابل اجرا نیستند، و باید آنها را نابود، و تجارب جدیدی را دنبال کرد. در صورتی‌که بهترین راه، استفاده از تجارب ارزشمند گذشته و تکمیل آن

است. یعنی می‌توان با قرار دادن تجارب انسان در گذر زمان در کنار یکدیگر، شکل کامل‌تری از آن را ساخت؛ و بدین ترتیب، جهان پیرامون خود را بهتر شناخت. یقیناً هیچ تجربه‌ای به آسانی به دست نیامده، و تنها در یک مقطع زمان، قابل استفاده نیست. از این رو، باید به تلفیق این اندوخته‌ها دست زد، و هیچ تجربهٔ نابی را نادیده نگرفت.

انسان به منظور تبیین مسائل مختلف و دست یازیدن به پاسخ سؤالات خود، می‌تواند از ابزار دانش، که بر پایه آزمایش و خطا است، سود برد. وی همچنین می‌تواند با یاری دین، که نشأت گرفته از سخنان خداوند و تعالیم الهی است راه درست را در یابد، و بهتر از گذشته، پی به ماهیت جهان هستی ببرد. جدا از آن، فلسفه نیز با یاری گرفتن از قدرت تعقل و اندیشهٔ بشر، می‌تواند شناخت خوبی به انسان بدهد.

اسطوره‌شناسان، به صراحت اعلام می‌کنند که از طریق جهان‌بینی اسطوره‌ای، می‌توان به ماهیت درونی هر پدیده‌ای دست یافت. آنان می‌گویند اسطوره از درون خبر می‌دهد، و می‌تواند یافته‌های فردی را مطرح سازد. از این رو، آن چنان نمی‌توان چنین برداشتهایی را به دیگری یاد داد. در واقع کشف حقیقت از طریق اسطوره، به نوعی، از طریق دل صورت می‌پذیرد. از این رو، غالب مردم، چنین نگرشی را عرفانی قلمداد کرده، فکر می‌کنند کسب معرفت از طریق اسطوره صورت می‌پذیرد و به وادی عرفان تعلق دارد.

باید پذیرفت که در گذشته، انسان خواسته یا ناخواسته، اقدام به اسطوره‌سازی می‌کرده، و در قالب داستانهای اسطوره‌ای که پدید می‌آورده، بسیاری از تجارب بشری را برای آیندگان به امانت می‌گذاشته است. در اسطوره‌سازی، که همواره و در هر شرایطی صورت می‌پذیرد، به مسائلی چون حضور فعال شخصیتهای اسطوره‌ای در عرصه‌های مختلف، داشتن توانمندی جسمانی و فکری بالا، داشتن هوش و استعداد خوب، داشتن سرعت عمل بالا، داشتن خصوصیات اخلاقی برجسته، و بهره‌بری از فضا و مکان در کنار نیروهای فوق طبیعی، توجه می‌شود.

اسطوره سعی دارد به یکپارچگی و وحدت میان انسان و جهان پیرامونش تأکید ورزد؛ و بگوید که میان این دو، فاصله‌ای وجود ندارد. اسطوره‌شناسان می‌گویند که ابتدا جهان و تمامی پدیده‌های آن، توسط انسان درک و بررسی می‌گردد؛ و در پی آن، آراء و آموزه‌های به دست آمده، با زبان نماد و تمثیل و با خلق شخصیتهای اسطوره‌ای، مطرح می‌گردد. برای کشف حقیقت و دستیابی به عناصر دلالت‌گری و مستندسازی، از سه شیوه می‌توان استفاده کرد:

۱ـ شناخت جهان از طریق آزمون و خطا و با یاری گرفتن از حواس پنجگانه

۲ـ شناخت پدیده‌های و رویدادهای اسرارآمیز از طریق حل معما و رمزگشایی

۳ـ شناخت دنیا از طریق دل و احساس.

اسطوره‌سازان، به کمک ابزاری که در دست دارند، به چنین امر مهمی دست می‌یازند؛ و بعد در پی آن هستند تا پدیده‌ها و تجربیات به دست آورده را به انسان نسبت، و در وجود او نشان دهند. از این روست که شخصیتهای اسطوره‌ای، دارای توانمندیهای خاص خود هستند.

از سوی دیگر، اسطوره‌شناسان، برای کشف چنین اطلاعاتی باید درون شخصیتهای اسطوره‌ای نقب زده، مسائل ارزشمندی را که گذشتگان به آن دست یافتند، از درون آنها بیرون آورند.

به طور مثال، گذشتگان دریافته‌اند که تمام موجودات زنده هستند و می‌توانند سخن بگویند. آنها دریافته‌اند که کوه زنده است، سنگ زنده است، درخت صحبت می‌کند ... کشف این حقیقت بزرگ و غیرقابل تصور، به طرق مختلف صورت پذیرفته است. در این میان، عرفا نیز به کمک ابزاری چون «حق الیقین»، به همین مسئله دست یافته‌اند، و حتی تا آنجا پیش رفته‌اند که توانسته‌اند صدای اشیاء و پدیده‌های جهان هستی را (چون کوه، دریا، باد، سنگ ....) بشنوند. در صورتی‌که در واقعیت هم، این اشیاء زنده‌اند، و می‌توانند پدیده‌ای مختلف پیرامون خود را درک و رؤیت کنند .بدین‌ترتیب است که عرفا می‌گویند اجسام در حال تسبیح‌گویی هستند (آنچنان که علامه طباطبائی، شبی صدای آنها را می‌شنود) و دانشمندان نیز سالها پیرامون برخی موجودات زنده چون گیاهان و درختان به بررسی پرداختند و از طریق علوم مختلف بر این اصل رسیده‌اند که گیاهان از هوش سرشاری برخوردارند.

اسطوره‌شناسان بر این مسئله تأکید می‌ورزند که مطالعه اسطوره، باعث می‌گردد تا انسان با نهادی‌ترین بخش هر پدیده‌ای آشنا گردد و درونی‌ترین مسائل را برملا سازد. چرا که اسطوره‌سازان، با علم و درایت خود توانسته‌اند به درون بسیاری از پدیده‌ها نقب زده، مکنونات درونی برخی رویدادهای جهان هستی را کشف کنند.

انسان معمولی، در عین حال که می‌بیند، نمی‌بیند. او گمان می‌کند خوب می‌شنود، اما وقتی از او سؤال می‌شود، مشخص می‌گردد نشنیده است. این در حالی است که یک فرد اسطوره‌ساز، با تمام وجود از حواس پنج‌گانه و نیروهای فراحسی خود سود می‌جوید، و به دقت، رویدادها و اشیاء پیرامون خود را می‌نگرد و دربارهٔ آنها فکر می‌کند. متأسفانه، با گذشت زمان، انسان به تدریج از اسطوره‌های ملی و دینی خود فاصله گرفت، و همین مسئله باعث گردید تا یکی از چشمه‌های جوشان کشف حقیقت، خشکیده شود.

استعمارگران با علم بر این موضوع، در حال تحقیق و پژوهش عمیق در وادی اسطوره‌ها هستند؛ اما ماجرا را به‌گونه‌ای در میان مردم مطرح می‌سازند که اسطوره به گذشته انسان تعلق داشته و بررسی و مطالعه آن دیگر برای عموم سودمند نیست. در واقع، ادبیات استعمار نو، با هر ترفندی بر آن است تا انسان را از اسطوره‌های بومی، ملی و دینی خود دور سازد؛ تا خود، در خفا، به بررسی آن پرداخته، از آن استفاده کند. چنان که بررسی اسطوره‌های ملل شرق پس از جنگ جهانی، باعث گردید تا دانشمندان غربی به تکنیک نوعی راکت هدایت‌شونده دست یابند .

آنها حتی در عرصه ادبیات و هنر خود نیز از اسطوره‌های ملل شرق و آمریکای لاتین استفاده می‌کنند. چنان که فیلمهای زنجیره‌ای جنگ ستارگان، برگرفته از داستانها و اسطوره‌های شرقی است. البته، از آنجا که اسطوره، به کشف حقیقت تمایل دارد، و حقیقت در جهان هستی واحد است و تغییرپذیر نیست، اسطوره‌ها در میان ملل مختلف و در دوره‌های گوناگون، تکرار می‌شوند. برخی اسطوره‌شناسان بر آن هستند تا تقدم و تأخر داستانهای یکسان را مشخص سازند.

چنین کاری، بی‌فایده است؛ و اثبات‌کنندهٔ برتری یک قوم بر قوم دیگر نیست. چه بسا همان قوم متأخر، در سالیان خیلی پیش‌تر، باز به همان مسئله دست یافته و با روایت و داستانی دیگر، آن را بیان کرده باشد؛ اما در کوران حوادث، آن داستانها از میان رفته باشد.

نکتهٔ قابل تعمق، وجود رمز و رازهایی است که در اسطوره‌ها نهفته است .اسطوره‌سازان، پیش از هر کاری، به کشف رمز و رازهای جهان هستی پرداختند؛ و در پی آن، برای بیان و توصیف همان اطلاعات، از زبان رمز و نماد استفاده کردند؛ اما به راحتی، اندوخته‌های خود را در اختیار عموم قرار نداده‌اند. در حقیقت، زبان اصلی آنها همان رمز بوده؛ و به دور از رمز و نماد، طریقی برای صحبت کردن پیدا نکرده‌اند.

اسطوره‌شناسان، در بررسی اسطوره‌ها، دریافته‌اند که نمادهای به کار رفته در این قبیل آثار، هم جمعی هستند و هم فردی. نماد جمعی، نمادی است که میان اقوام مختلف و یا یک ملت، دارای بار معنایی یکسانی است. آن چنان که غالب مردم دنیا از نماد «دیوار» و «حصار» یک برداشت را می‌کنند. اما نماد فردی، نمادی است که یک فرد خاص خالق آن است؛ و آن چنان جهانشمول نشده است. همان‌گونه که سهراب سپهری، از نماد «سیب» برای طرح زندگی استفاده کرده است. لازم به ذکر است که برخی نمادها، درگذشت زمان، از حالت فردی، به جمعی تبدیل می‌شوند.

در دورهٔ معاصر نیز، مردم همچنان در حال اسطوره‌سازی هستند. با این تفاوت که اسطورهٔ دیروز به مسائل ماوراء طبیعت و نیروهای ناشناخته نهفته در جهان مشغول بود، و اسطورهٔ امروزی، به مسائل دنیوی و مادی توجه دارد.

با بروز انقلاب صنعتی و پیشرفت غیرقابل تصور فن‌آوری، رفته رفته اسطوره‌های قدیم و کهن، از انسان امروزی دور شدند. با پیشرفت تکنولوژی، انسان به دخل و تصرف شدیدی پیرامون خود دست زد. او طبیعت را نابود ساخت و در سیستم حیات موجودات زنده، اختلال ایجاد کرد. همین مسئله باعث گردید تا ارتباط او با طبیعت و جهان هستی اندک شود، و به اصطلاح، دیگر چیزی باقی نماند که قابل درک و کشف باشد.

باید به این مسئله مهم توجه داشت که اسطورهٔ امروز، همچون سابق، از رمز و نماد سرشار نیست، و به راحتی می‌توان آن را درک کرد و پی به مکنونات درونی‌اش برد .برخی از اندیشمندان این عرصه، بر این باورند که اسطوره‌های دیروز، تغییر ماهیت یافته و زمینی شده‌اند. مثلاً در گذشته‌های دور، طرح قرار دادن نطفه در رحم مادر مطرح بوده، و هم اکنون بشر قادر به انجام آن است. در دورهٔ کنونی، اساطیری که دنیای غرب را احاطه کرده، چونان طاعون و وبایی است که قصد براندازی شالوده خانواده‌ها را دارد، و به وقوع پیوستن جنگها و کشتارها، نژادپرستی، تبعیض، نفاق و مرگ را میان مردم ترویج می‌کند.

اسطورهٔ امروز، اسطوره قدرت‌طلبی، ایدز، شیطان‌پرستی، سلاحهای مخرب و تغییر جنسیت است. اگر دیروز آشیل، اسطورهٔ اصلی گروهی از مردم غرب به حساب می‌آمد، امروز اسطوره مردم غرب، افرادی چون مایکل جکسون و مادونا هستند. در میان هجوم خانه براندازی که انسان را وامی‌دارد از خصلتهای پاک و اصیل دور گردد و به اعمال شیطانی دست زند، می‌توان به وضوح ردپای ادبیات استعمار نو را یافت؛ و دید که چگونه طرح از میان بردن انسان و مقام شامخ او را دارد.

فلسفه داستان خوانی

اهالی قلم می‌دانند که نویسندگان بزرگ، قادرند جهانی نو، بی‌همتا و منحصر به فرد خلق کنند؛ و این کار میسر نمی‌شود مگر آنکه به زبان داستان اشراف کامل داشته باشند، از قدرت تخیل خوبی برخوردار باشند و اثر خود را مطابق اصول داستان‌نویسی و قالبهای ادبی به رشته تحریر درآورند.

نویسنده داستان باید نسبت به مسائلی که در اطرافش می‌گذرد بی‌تفاوت نباشد، و تا آنجا که در توان دارد، به جهان پیرامونش پاسخ دهد. او جهانی خاص را در داستانهایش می‌آفریند، و یا این کار عملاً آنچه می‌دانسته و به دست آورده را در اختیار مخاطبان خود قرار می‌دهد. این در حالی‌ست که بسیاری از مردم از آگاهی و دانش لازم جهت درک اصولی ساحت هستی برخوردار نیستند و اصولاً شناخت خوبی از رویدادها و مسائل مختلف پیرامونشان ندارند.

این افراد هنگام مطالعه داستان می‌پندارند، نویسنده باید به آنها آگاهی و شناخت بدهد و در اثرش همه مسائل روزگارشان را طرح کند و مورد ارزیابی قرار دهد. متأسفانه برداشت جمع بی‌شماری از زندگی و جهان هستی اشتباه است. در چنین شرایطی آنها دوست ندارند نویسندگان داستانها به طور عمدی طرح داستانشان را بسیار پیچیده خلق کنند، به گونه‌ای که آنان از فهم اصل داستان بازبمانند؛ چه رسد به آنکه بخواهند بر تجربیات خوانندگان خود بیفزایند و جهان را از طریق داستان و شخصیتها و حوادثش به آنان بشناسانند.

آنها از نویسندگان داستان توقع دارند احساسات، دانش و نیروهای درونی انسانها را گسترش و بسط دهند. اما نویسنده با تجربه، هیچ گاه خود را نماینده فرد یا گروه خاص نمی‌داند. او خود را نماینده خود می‌داند تا همیشه احساس آزادی کند. چرا که می‌داند اگر چنین احساسی را از او بگیرند، دیگر نمی‌تواند خالق آثار ناب داستانی باشد. او همواره خود را موظف می‌سازد تا خالق بهترینها باشد؛ و کاری کند تا خواننده در مواجه با اثر او، به تجارب خوبی دست پیدا کند.

یک داستان‌نویس خوب و مطرح به کسی اطلاق می‌شود که بتواند مفاهیم پیچیده و غیرقابل حل را درک و با زبان داستانی در اختیار مردم قرار دهد. او باید بتواند به مسائل جامعه خود اشراف پیدا کند، از وضع خانواده‌ها مطلع باشد، مصائب آنها را بداند و علل بروز رویدادهای اجتماعی را خوب بشناسد. مخاطبان داستان نیز دوست دارند پله پله با داستان پیش بروند.

ادبیات دارای قالبی است که می‌تواند بیشتر ابعاد زندگی و جهان هستی را در خود نمایان سازد و درباره آن سخن بگوید و آنها را مورد ارزیابی قرار دهد. هیچ گونه ادبی، چون داستان، قادر به تصویرگری جهان هستی با تمامی ابعاد وجودی‌اش نیست. وظیفه اصلی ادبیات در این ارتباط، طرح مسائل اخلاقی و معنوی است. اگر اخلاق و معنویت را از ادبیات بگیرند، دیگر چیزی برایش باقی نمی‌ماند. ادبیات موظف است به طرح جامعه سالم بپردازد و مردم را از انجام کارهای ناشایست باز دارد. به عبارتی، وجوه انسانی بشر را دوباره در وجودش احیا کند. نویسنده باید در جامعه خود تأثیرگذار بوده، نقش یک هدایتگر را ایفا کند.

سوزان سان تگ (Susan Sontag) که در تاریخ ۲۴ دسامبر ۲۰۰۴ دارفانی را وداع گفت، در یکی از سخنرانیهایش در ماه آوریل همان سال گفت: «نویسندگان رمان، داستان و نمایشنامه، عملاً نمایندگان اخلاقی جامعه خود هستند. نویسنده داستانی به کسی اطلاق می‌شود که بتواند درباره مسائل اخلاقی و معنوی فکر کند و دریابد چه چیزهایی درست و چه چیزهایی غلط است، چه چیزهایی عادلانه و چه چیزهایی ناعادلانه است، چه چیزهایی قابل ستایش و چه چیزهایی تنفرانگیز است...»

معنویت در داستان نویسنده کارآشنا، می‌تواند زندگی درستی را پیش روی چشمان مردم نمایان سازد و راه را برای آنها همواره سازد. او به خوبی می‌داند که انسان نیازمند مطالعه داستان است. پس باید از این ابزار به نحو احسن استفاده کند، تا مفاهیم ارزشمند معنوی را تبلیغ و مردم را از مسائل غیراخلاقی دور سازد.

اصولاً توجه به خالق جهان هستی، می‌تواند سرچشمه مناسبی برای طرح مضامین ادبیات معنوی باشد. نگاه هنرمندانه به عوالم ماورایی و خالق این عالم و طرح مسائلی از این دست در قالب داستان، می‌تواند ادبیات داستانی معنوی خوانده شود. در این راستا می‌توان دو نوع گرایش برای ادبیات معنوی و داستان معنوی قائل شد: یکی گرایش مادی؛ که می‌بایست حول محور انسان، جامعه سالم و مباحث و مضامین اخلاقی و معنوی باشد. دیگری، گرایش به ماورا و عالم پس از خاک است. در هر دو گرایش، نوع تفکر و اندیشه حاکم بر ادبیات الهی است، و می‌تواند بازگو کننده مضامین معنوی باشد.

برخی معتقدند، داستان می‌تواند تصور خواننده را نسبت به جهان واقعیتها تغییر دهد. درواقع داستان می‌تواند به کشف حقایق بپردازد، از روی دست حقایق تقلید کند، و حتی حقایق جهان هستی را توجیه کند. بدین ترتیب است که عده‌ای براین باورند که میان داستان و حقیقت، همواره پل ارتباطی بسیار قوی و پایداری وجود دارد .

این در حالی است که پیروان داستان‌نویسی مدرن، به چنین اصولی پایبند نیستند .آنها یا به قالب و فرم اثر توجه دارند و یا بر آن‌اند که مخاطبان خود را با عوالم گنگ، غیرقابل حس و یا توهمات بی‌اساس درگیر سازند. آنها بیشتر به عدم قطعیّت ایمان دارند، و نسبی‌گرایی را رواج می‌دهند.

در داستانهای مدرن، خواننده همواره در لامکانها و لازمانها قرار می‌گیرد. از این رو، خوانندگان این گونه آثار، هریک برداشت متفاوتی از یک اثر به دست می‌آورند و گاه از بطن داستان هیچ نمی‌فهمند.

در هر صورت، متخصصین وادی ادبیات داستانی، اهدافی را برای مطالعه داستان تعیین کرده‌اند. آنها متوجه شده‌اند که زندگی انسان هیچ‌گاه و در هیچ دوره و شرایطی از داستان و قصه و حکایت خالی نبوده است .

برخی معتقدند که اولین اصل و هدف از مطالعه داستان، باید لذت بردن باشد. در توصیف این نظریه اختلاف‌نظر وجود دارد. چرا که هر فرد به گونه‌ای متفاوت می‌تواند به این قضیه نگاه کند. عده‌ای ممکن است در پی دنبال کردن حادثه داستانی باشند و تنها بخواهند بدانند که بعداً چه اتفاقی قرار است رخ دهد. عده‌ای لذت مطالعه را در کشف حقایق پنهان در آن می‌دانند. جمعی آن را در شناخت شخصیتها و ماهیت درونی افراد می‌دانند و... .

در هر صورت، در هنگام مطالعه داستان، انسان از محیط پیرامونش فاصله می‌گیرد و چند صباحی در عالم خیال غوطه می‌خورد. شرایط سخت روزگار همواره این گرایش را در انسان به وجود می‌آورد تا دمی از زندگی یکنواخت روزمره فاصله بگیرد و داستان او را به سرزمینهای مختلف وارد سازد و با افراد دیگر آشنا کند.

در هنگام مطالعه، انسان به دلیل روبه‌رو شدن با شخصیتها و حوادث گوناگون، بدون آنکه خود با شکست مواجه شود، تجربه‌اندوزی می‌کند .روانشناسان براین باورند که تجربه‌اندوزی بهتر است به دور از پذیرش شکست باشد.

انسان هنگام مطالعه داستان می‌تواند تا حدودی با ابعاد پیچیده شخصیتها آشنا گردد، به فرهنگ و باورهای ملل پی ببرد، و به اطلاعاتی دست یابد که در رشته‌های علوم انسانی چون تاریخ، فلسفه، روانشناسی، علوم اجتماعی... وجود دارد. او می‌تواند همذات‌پنداری کند، به شناخت اصولی از جهان معاصر دست یابد و وجوه انسانی را دوباره در خود زنده کند.

از داستان تا فیلم

یکی از اندیشه‌های محوری نویسنده، خلق داستانی ماندگار، مستحکم و جذاب است .کارگردان سینما نیز بر آن است تا فیلمی به‌یاد ماندنی، تأثیرگذار و قوی بسازد. به گونه‌ای که بیننده، تا مدتها نتواند از فضای فیلم رهایی یابد. ناگفته پیداست که آن دسته از نویسندگان که از سرمایهٔ کافی در بیان برخوردارند و می‌توانند نظام درونی و بیرونی ساختمان داستان خود را محکم بسازند، تاکنون آثار ماندگار و ارزشمندی را خلق کرده‌اند. همچنین، بسیاری از فیلمنامه‌نویسان عرصهٔ سینما توانسته‌اند در کار خود موفق باشند و فیلمنامه‌های قوام‌یافته‌ای پدید آورند. غالباً منتقدین ادبی و هنری، در شناخت یک اثر ارزشمند یا بی‌محتوا، دارای رأی واحدی هستند؛ هرچند در تحلیل، همواره اختلاف سلیقه مطرح است و گاه شاهد اظهارات ضد و نقیضی بوده‌ایم. در این راستا، برخی نیز به بررسی فیلمنامه‌ها و آثار سینمایی مبادرت ورزیدند که از روی یک رمان ساخته شده‌اند.

معمولاً کارگردانان در پی ساخت داستانهایی هستند که مخاطبان بسیاری را به سوی خود جلب کرده و توانسته‌اند تأثیرگذار باشند. تبدیل یک داستان به فیلم و تغییر و تحولات قابل توجهی که در داستان ایجاد می‌شود، مدت مدیدی است که موضوع مهم مورد بحث تحلیلگران بوده است. بر این اساس، سؤالات مهمی مدّ نظر آنها بوده، که با بررسی نسبت میان فیلم تولیدشده و داستان خلق‌شده، همواره پاسخی دقیق و یکدست به آنها داده نشده است:

کارگردان تا چه میزان مجاز به دخل و تصرف و تغییر ساختار و موضوع داستان است؟ آیا تاکنون فیلمی تولید شده که برتر از داستان خود باشد، یا همواره داستانها پس از تبدیل شدن به فیلم، دچار تزلزل شده‌اند؟ یک کارگردان تا چه میزان قادر است در فیلم خود جزئی‌نگری کند و به توصیف جزئی‌ترین صحنه‌ها و رویدادها بپردازد؟

برخی معتقدند تبدیل یک داستان ماندگار به فیلمنامه‌ای خوب، مستلزم داشتن ترکیبی از مهارتها در کنار هم در شخص فیلمنامه‌نویس است. آنها معتقدند فیلمنامه‌نویس باید رویکرد تازه‌ای به موضوع داستان داشته باشد، و لازم است دیدگاهی خاص، خلاق و منحصر به فرد داشته باشد. فیلمنامه‌نویس باید ساختار و تمامی سازه‌های داستانی را بشناسد. بسیاری از فیلمهای ساخته‌شده از روی داستانها، به دلیل ناکامی فیلمنامه‌نویس و کارگردان در شناخت اصولی ساختار داستانی، با شکست مواجه شده‌اند. معمولاً در تحلیل آثار سینمایی، کمتر از نقش‌آفرینی بازیگران صحبت به میان آمده است. آنچه بیشتر مطرح است، به ساختار فیلمنامه‌ها مرتبط می‌باشد.

هر داستان از تعداد بی‌شماری واژگان پدید آمده است؛ و واژه‌ها وقتی در کنار هم قرار می‌گیرند می‌توانند خالق تصاویر رویدادها، اشیاء، ایده‌ها، احساسات و اندیشه‌ها باشند. فیلم سینمایی نیز از سلسله تصاویری ساخته شده که در کنار هم قرار می‌گیرند و ساحت هستی را با رویدادها، حادثه‌ها و... آن نشان می‌دهد. فیلم کاملاً قابل رؤیت است، و شخص می‌تواند تمامی رویدادهای فیلم را با کمک حس بینایی و شنوایی ببیند و استنباط کند. در صورتی‌که داستان تنها از یک سلسله واژگان مرتبط با یکدیگر ساخته شده، و خواننده با مطالعهٔ داستان، خود باید خالق تصاویر ذهنی باشد. در این راستا، برخی قادر به ایجاد تصاویر ذهنی مناسب و خوبی هستند و برخی، آن‌چنان قادر به رؤیت حوادث و پدیده‌ها در ذهن خود نیستند. تصور رنگها، اشیاء و حرکتها در ذهن، نیازمند تبحر و ممارست ویژه است؛ که با کمی تمرین می‌توان به آن دست یافت. همچنین، خوانندهٔ متبحر قادر است در ذهن خود به اشیاء بُعد بدهد و هر شیئی را از زاویهٔ دید متفاوت نگاه کند. کارگردان نیز برای انتقال مفاهیم مورد نظر خود، باید از تکنیکها و کُدهای بسیاری چون نور، صدا، افکت، میکس، زاویه دید دوربین، صحنه‌آرایی، رنگ و مانند آنها سود جوید. موارد یادشده، در رمان مطرح نیست. تنها مسئله، تلفیق صحنه‌ها و تصاویر است؛ که در هر دوی این رشته‌ها مطرح است.

این در حالی است که رمان، برای روایت صحنه‌ها و تصویرگری، نیازمند فنون و صناعات ادبی چون کنایه، استعاره، طنز و مانند آنهاست؛ که در این میان، کنایه بیشتر از همه به کار نویسنده می‌آید. کنایه در فیلم نمی‌تواند به کار گرفته شود، مگر آنکه شخصیتها در کلامشان از آن سود جویند. در هرحال، استفادهٔ بهینه از فنون و صناعات یادشده در صنعت سینما کاری سخت و صعب است.

جدا از این، رمان می‌تواند؛ به‌راحتی وارد دنیای درونی انسانها شود و خبر از مکنونات قلبی و درونی آنها بدهد؛ در صورتی که فیلم به‌راحتی نمی‌تواند بستر تفکر یک انسان و آراء و اندیشه‌های او را مطرح سازد.

اصولاً دست‌یابی به ژرفاها و نهانخانه نهاد آدمی، در وادی سینما، کاری بس سخت است؛ و غالباً به تصویر درآوردن آن، تصنعی و غیر جذاب به نظر می‌رسد. در صورتی که رمان به‌راحتی می‌تواند در این گستره عظیم سیر کند؛ و توانمندی خود را در تصویرگری اندیشه و گرایشهای آدمی به اثبات رسانده است.

یک فیلم برای ورود به ذهن یک انسان، باید از وسایلی چون صدا، موسیقی، نشان دادن رفتارهای خاص و تصویرگری یک صحنهٔ مجزا و تلفیق آن با صحنهٔ اصلی استفاده کند. معمولاً کارگردانان، برای دست یازیدن به این مقصود، مجبورند دوربین را برای چند لحظه به روی صورت قهرمان فیلم ثابت نگاه دارند، و پس از آن، تصویر دیگری را که منعکس‌کنندهٔ ذهن فرد است نشان دهند. این کار، در شرایطی صورت می‌پذیرد که فیلم نمی‌تواند به مدت خیلی زیادی در عالم خیال باقی بماند، و مجبور است به‌سرعت به زمان حال بازگردد. در صورتی که در رمان، نویسنده گاه غالب زمان را در ذهن شخصیتها قرار می‌دهد.

جدا از تمامی مسائل مطرح شده، عناصر دیگری در داستان وجود دارد که با کمی تغییر، وارد دنیای فیلم می‌شود:

۱. حادثه و سیر حوادثی که در پی هم می‌آیند و میانشان رابطهٔ علت و معلولی وجود دارد.

۲. شخصیتهای داستانی.
۳. اشیاء، مکانها و فضای داستانی.
۴. مضامین، گفت‌وگوها، کشمکشها...

معمولاً اندازه و وسعت یک رمان، بیشتر از یک فیلم است. در یک رمان، جزئی‌ترین حالات افراد و مسائل مطرح است؛ در صورتی که فیلم نمی‌تواند همهٔ مسائل را مطرح کند. برخی کارگردانها، برای ساختن داستانهای بلند، اقدام به ساخت فیلمهای حتی چهار ساعته کرده‌اند. با این حال، چهار ساعت نیز نتوانسته آن‌چنان که شایسته است، تمامی مسائل مطرح‌شده در یک رمان را انعکاس دهد. در این ارتباط، معمولاً سریالها به دلیل داشتن زمان کافی، موفق‌ترند. به همین دلیل است که بسیاری پس از مشاهده یک فیلم، به فکر مطالعهٔ رمان آن می‌افتند، و برای دستیابی به نکات و اطلاعات بیشتر، به مطالعه رمانش می‌پردازند. همچنان که فیلمهایی که از روی رمان «بینوایان» ساخته شده‌اند، نتوانسته‌اند ابعاد مختلف این رمان را نشان دهند.

برخی صاحبنظران بر این باورند که نمی‌توان یک رمان را به فیلم مبدّل ساخت. این افراد، به‌صراحت، تمام آثار سینمایی ساخته‌شده از رمانها را فاقد ارزش دانسته، بر این باورند که فیلمهای یادشده، نتوانسته‌اند به‌درستی وظیفهٔ خود را ایفا کند. طبق نظر آنها، کارگردانان تنها می‌توانند چندین صحنهٔ اصلی داستان را به تصویر بکشند. آنها همچنین بر این باورند که کارگردانان تنها می‌توانند معدودی از شخصیتهای رمان را وارد ماجرا کنند، و بسیاری از شخصیتهای فرعی داستان، خواسته یا ناخواسته، حذف می‌شوند، از این‌رو، میان فیلمهای ساخته‌شده از یک رمان، تفاوت چشمگیری وجود دارد.

در این راستا، هر کارگردان با توجه به سلیقه و دیدگاه شخصی خود، از رمان مورد نظر مطلب استخراج می‌کند، و گاه به دخل و تصرف در آن می‌پردازد. در این ارتباط نیز، صاحبنظران متفق القول نیستند. برخی مخالف هر گونه دخل و تصرف در داستان هستند و برخی برای این کار، شرایط و ضوابطی قائل شده‌اند .همچون ظهور ذهنیتی نو، بررسی مسائل از زاویه دیدی دیگر و متفاوت با نویسنده، طرح مسائل و بیان ناگفته‌ها و...

همچنین، در بسیاری از فیلمها، کارگردانها تصویر متفاوتی از شخصیتهای داستانی ترسیم کرده‌اند. به‌طور مثال، شخصیت «ژاور» در رمان «بینوایان»، در فیلمهای مختلف، با یکدیگر متفاوت است. برخی او را بسیار سیاه دیده‌اند و برخی حس وظیفه‌شناسی‌اش را درشت‌نمایی کرده‌اند، و برخی دیگر، ملاطفت و دلسوزی را چاشنی شخصیت او کرده‌اند. در این قبیل آثار سینمایی، شخصیت ژان والژان نیز متفاوت خلق شده است، و هر کارگردان، با توجه به بینش و دیدگاه فردی خود، این شخصیت ماندگار را به تصویر درآورده است.

بر این اساس، منتقدین ادبی، کارگردان را به باغبانی تشبیه کرده‌اند که بر اساس سلیقهٔ خود، شاخ و برگ اضافی درخت تنومند داستان را می‌برد. معمولاً کارگردانهای سینما، تغییرات عمده‌ای در طرح داستان ایجاد نمی‌کنند، اما دیده شده، برخی کارگردانها شالودهٔ یک داستان و رمان را به‌صورت بنیادین

تغییر داده و اثری جدید پدید آورده‌اند. باید به این مسئله توجه داشت که همواره، این داستان بوده که به فیلم تبدیل شده است؛ و تاکنون فیلمی به داستان مبدل نگشته است.

باید به خاطر داشت که تولید یک فیلم، هزینه بسیار در بر دارد، و قابل قیاس با هزینهٔ خلق یک داستان نیست. از این‌رو، کارگردان سینما در پی جذب مخاطبان بیشتر و فروش فیلم خود است به همین دلیل، طبیعی است که در پی استفاده از جلوه‌های ویژه و ایجاد جذابیت در فیلم باشد، و به ترفندهایی بیندیشد که مخاطبان بیشتری را جذب کند. البته نویسندهٔ داستان هم، هرچند به شکلی دیگر، با این معضل مواجه است. غالب نویسندگان در هنگام خلق داستان، دچار این وسوسه می‌شوند که یک اثر بازاری و عوام‌پسند تولید کنند، یا با توجه به دانش و توانمندی‌شان، گروهی خاص را مد نظر گرفته، بر اساس خواسته‌های آنها و یا بر اساس میل درونی خود، به خلق داستان بپردازند. تنها تفاوت یک کارگردان و یک نویسنده، در بالا بودن هزینهٔ ساخت فیلم و ماجرای بازگرداندن پول هزینه‌شده و سود آن است. به همین دلیل، غالب کارگردانها به این سمت کشیده می‌شوند، و کمتر کارگردانی حاضر به ریسک کردن می‌شود.

باید به این مسئلهٔ مهم توجه داشت که حرکت سریع حوادث داستانی در یک فیلم، باعث شده تا بیننده آن‌چنان فرصت تفکر و واکنش به رویدادهای مشاهده شده را نداشته باشد. از این‌رو، در قیاس با یک رمان پیچیده و عمیق، کمتر کسی توقع اندیشه ناب و عمیق را از فیلم سینمایی ندارد. منتقدین ادبی و هنری نیز به خوبی می‌دانند که در داستان، فرصت مناسب برای تعمق و تفکر وجود دارد. خواننده هر زمان که لازم می‌داند، می‌تواند مطالعه را قطع کرده و به تفکر بپردازد. در صورتی که در سینما و تلویزیون، این امکان میسّر نیست، و جریان معدود فیلمهایی هم که از طریق دستگاههای ویدیویی و غیره به نمایش درمی‌آیند، باز، به این منظور قطع نخواهد شد. چراکه بیننده، در چنین شرایطی هم دوست دارد فیلم را دنبال کند. او احتمال دارد یک فیلم را چند بار ببیند، اما حاضر نیست در همان بدو امر، مشاهدهٔ فیلم را متوقف ساخته، به تفکر دربارهٔ آن بنشیند. به هر صورت، فیلم، آن‌چنان فرصت تفکر و تعقل را به بیننده نمی‌دهد؛ و بیننده، غالباً منفعل می‌نشیند و نظاره‌گر رویدادهای داستانی است. از این‌رو، بسیاری از صاحبنظران، مطالعهٔ داستان را به دیدن فیلم ترجیح می‌دهند، و همگان را به این امر دعوت می‌کنند هرچند در عمل، جاذبه سینما، مردم را از مطالعه دور ساخته است.

به هرحال، در میان سیل عظیم جمعیتی که به سوی سینما و فیلم گرایش پیدا کرده‌اند، عدهٔ قابل توجهی هم وجود دارند که همچنان به مطالعهٔ داستان پایبندند و به ارزشهای نهفته در این قبیل آثار، باور دارند.

رابطه دو سویه ادبیات و انقلاب‌ها

از آن جا که هر انقلابی منادی ظهور ذهنیتی نو، دگرگونی، جابه‌جایی قدرت و بر هم زدن نظام پیشین است با تمامی خیزش‌های سترگی که پیرامونش به وقوع می‌پیوندد و با تمامی جرح و تعدیل‌هایی که در تمامی زمینه‌های اجتماعی، فرهنگی، اعتقادی، دینی و... انجام می‌دهد می‌تواند تاثیری عمیق و شگرف بر ادبیات به ویژه ادبیات داستانی بگذارد.

معمولاً هر انقلابی در سه محور بزرگ حرکت خود را آغاز می‌کند و تحولات عظیمی را در این ارتباط پدید می‌آورد؛ این سه محور عبارتند از:

الف) بروز حوادث تاریخی و سیاسی

ب) ایجاد تحولات اقتصادی- اجتماعی و فرهنگی

ج) تغییر ایدئولوژی، عقاید و نظام فکری

دراین راستا هر سه محور می‌تواند تاثیر چشمگیری بر ادبیات و اصولاً فن نوشتاری بگذارد. معمولاً به منظور تبیین ارتباط دو جانبه ادبیات و انقلاب اولین سوالی که طرح می‌گردد این است که انقلاب دارای چه ماهیت و هویتی است؟

به طور کلی انقلاب‌ها چیست و چه ویژگی‌های مشترکی دارند؟ مضامین، منش‌ها و دیدگاه‌های انقلابی چگونه و به چه طریق می‌تواند در بستر قالب‌های ادبی وارد شده و در آن‌ها رنگ ببازد؟ متون ادبی چگونه و به چه طریق نسبت به وقوع این حادثه عظیم و تکان دهنده واکنش نشان می‌دهند؟ آیا ادبیات در شکل‌گیری یک انقلاب بیشتر تاثیرگذار بوده یا بالعکس؟

در اروپا، سه انقلاب بزرگ و بنیادین در سال‌های ۱۶۸۸،[۱] ۱۷۸۹[۲] و ۱۸۴۸ به وقوع پیوست. در اروپا تا سال ۱۹۵۰ ادبیات انقلاب بیشتر به طرح مباحث روانشناختی، زبانشناسی و انسان‌شناسی پرداخت. در این دوران دانشجویان رشته ادبیات در ریشه‌یابی و تحلیل نقادانه زبان، عقاید رایج در آن دوران، فرهنگ و شناخت انسان نقش بسزایی را ایفا کردند.

---

۱. انقلاب باشکوه ۱۶۸۸ به تغییرات عمده در نظام سلطنتی و مالی کشورهای اروپایی منجر گشت. در آن سال‌ها نیوتن با ارائه نظریه‌های خود توانست انقلابی عظیم را در جامعه آن روزگار پایه‌ریزی کند.

۲. انقلاب بزرگ فرانسه در سال ۱۷۸۹ شکل گرفت.

غالب صاحبنظران ادبیات و علوم سیاسی بر این باورند که ادبیات انقلاب، خود تاریخی است که روایتگر حوادث مهم و سرنوشت‌ساز یک دوره خاص است، با این تفاوت که تاریخ، دارای قالب خاص خود است و بر اساس ساختار خود به توصیف رویدادها و تحلیل بنیادین پیرامون آن می‌پردازد. در صورتی که ادبیات با نگاهی عمیق‌تر به غور هر حادثه و رویدادی می‌رود و تمامی مضامین، مباحث و رویدادهای بزرگ و کوچک را به تصویر درمی‌آورد.

بی‌شک تمامی انقلاب‌ها دارای وجوه مشترک هستند؛ نحوه مبارزات مردم، پایداری‌ها، جنبش‌ها و گروه‌های مختلف که هم صدا می‌گردند از بارزترین وجوه اشتراک انقلاب‌های بزرگی چون انقلاب کبیر فرانسه، انقلاب اکتبر، انقلاب الجزایر و ایران و... به حساب می‌آید، اما هر انقلابی دارای خصیصه‌های ویژه و فردی خاص خود نیز هست. چنان که انقلاب الجزایر براساس ظلم استعمارگران فرانسوی پی‌ریزی شد و انقلاب اسلامی ایران ریشه در اصول و مبانی مذهبی و اعتقادی داشت. ادبیاتی که در چنین حال و هوایی خلق می‌گردد می‌تواند بیانگر میزان حساسیت‌ها، تنش‌های درونی، دگرگونی‌های بنیادین اجتماعی و فردی باشد. ادبیات انقلاب سیر تفکر و اندیشه حاکم بر گروه‌ها و طبقات اجتماعی مختلف را از گذشته تا حال مشخص می‌کند و مورد ارزیابی قرار می‌دهد. ادبیات انقلاب می‌تواند نشان دهنده اختلافات و تضادهای میان دو نظام باشد.

نکته قابل اعتنا تبحر و دانش عمیق نویسنده ادبیات انقلاب است. یک نویسنده ادبیات انقلاب، حتماً می‌بایست در تمامی رشته‌ها و زمینه‌های مختلف سیاسی، جامعه‌شناسی، فلسفی، تاریخی، روانشناختی و دینی صاحب نظر باشد.

اما شناخت مضامین فوق نیز کافی نیست. او باید به طور کامل و دقیق بستر اجتماعی، فرهنگی و سیاسی دوران پیش از انقلاب را بشناسد و به منظور تبیین ایده‌ها و نقطه نظرات خاص خود به امر گزینش حساب شده مبادرت ورزد تا بدین ترتیب بتواند به اثبات نقطه نظرات خود بپردازد و یا از جریان و حرکت انقلاب دفاع کند.

باید اذعان داشت که یکی از وظایف اصلی ادبیات، دادن شناخت اصولی و آگاه سازی اذهان عمومی است. ذهن‌ها به تنهایی قادر به شناخت حقیقت نیستند و سوالات بسیاری پیرامون‌شان را احاطه کرده که بی‌جواب مانده است. وظیفه مهم نویسنده ادبیات انقلاب، شرح خواسته‌های مردم، بیان آن و طرح مشکلات و مصائب پدید آمده است.

از آن جا که هر انقلابی در مرحله مقدماتی نظام و سیستم مدونی را از هم می‌پاشد، در بدو امر نیازمند زمان و طرح ایده درست برای شکل دادن مجدد است. در این میان وظیفه ادبیات به عنوان یکی از مقوله‌های ارایه دهنده طرح‌های جدید و نوین محرز است. ادبیات می‌تواند مسوولین جدید را در شناخت ضعف‌ها و نیازهای مردم یاری کند. همچنین ادبیات می‌تواند عاملی بسیار تحریک کننده به حساب آید. نقش ادبیات در برانگیختن احساسات و عواطف مردم چه پیش از انقلاب و چه بعد از آن قابل حس است.

ادبیات، خاصه ادبیات داستانی این توانایی را در خود می‌بیند که بروز هر انقلابی را با تمامی وسعت و گستره‌ای که دارد مورد ارزیابی قرار دهد و چیزی را از قلم نیندازد. می‌ماند نویسنده ادبیات انقلاب که باید شرایط لازم برای احراز این مقام را داشته باشد. تحلیل و بررسی ادبیات و انقلاب و ارتباط دوسویه آنها نیز در مختصات یک مقاله کوتاه از این دست قرار نمی‌گیرد و مجال بسیار وسیع‌تری را طلب می‌کند.

یکی از عوامل مهمی که نویسنده ادبیات انقلاب در مرحله آغازین باید مدنظر داشته باشد، این است که چه عواملی در شکل‌گیری انقلاب دخیل بوده است؟ افراد پیشرو انقلاب چه کسانی هستند؟ چه گروه‌هایی با چه نیاتی پیش قدم بوده‌اند؟ تمامی موارد یاد شده می‌تواند در ترسیم انقلاب نقش مهمی را ایفا کند.

برخی از تحلیل‌گران وادی ادبیات بر این باورند که ادبیات انقلاب فاقد هرگونه عنصر زیباشناختی است. توجه به ابعاد وسیع زندگی بشری، شرح و تفسیر تحولات عمده‌ای که صورت پذیرفته و بسیاری مسائل مطروحه، باعث شده تا نویسندگان کمتر به این مقوله توجه کنند. اصولاً گزینش و انتخاب حوادث و رویدادهای مهم انقلاب و قرار دادن آنها در یک مسیر و چارچوب مشخص، کاری بس سترگ و صعب است. از این رو ادبیات انقلاب در گونه ادبیات جامعه‌شناسی و شهری قرار می‌گیرد و کمتر به جنبه‌های زیباشناختی توجه دارد.

ادبیات طبق نظر آنها از یک رویداد عظیم سیاسی و اجتماعی است. ادبیات داستانی می‌تواند تمام زندگی بشری را با تمامی ابعادش به تصویر بکشد و اطلاعات ضروری مربوط به آن را ثبت کند. در این میان، حوادث و رویدادهای بزرگ، نادر و ماجراجویانه چون انقلاب، در بستر و قالب ادبیات می‌تواند بهتر قوام یابد.

ظهور «ایسم»ها پس از به جریان افتادن هر جنبش و حرکتی غیرقابل اجتناب است. از زمانی که یک انقلاب به وقوع می‌پیوندد به طور طبیعی ادبیات نیز دچار تحول عظیم می‌گردد، هر چند که همان ادبیات به عنوان پایه‌گذار نظام جدید به حساب می‌آید و نقش مهمی را در بروز انقلاب ایفا کرده است. این تحول تنها در ساختار و مضمون ادبیات انقلاب صورت نمی‌پذیرد، بلکه تمامی انسان‌ها و زمینه‌های مختلف فرهنگی و اجتماعی دگرگون می‌شوند. باید به این مسئله مهم توجه داشت که برخی انقلاب‌ها را تنها به صرف براندازی دولت و یا حکومت صورت می‌پذیرند و آنچنان به تغییر بستر اجتماعی، فرهنگی و اعتقادات مردم پایبند نیستند. از سویی دیگر برخی انقلاب‌ها همچون انقلاب اسلامی ایران درصدد بوده‌اند تا نظام اعتقادی، سیاسی، اجتماعی و ایدئولوژی ملت خود را کاملاً متحول سازند.

در انقلاب اسلامی ایران تنها جابه‌جایی قدرت صورت نپذیرفت. این انقلاب دارای ابعاد گسترده و همه جانبه‌ای بود. به همین دلیل پرداخت مضامین بسیار متنوع انقلاب‌ها کاری سخت‌تر می‌نماید، چرا که نویسنده با ابعاد وسیع‌تری مواجه است. هر چند که مسئله انتقال قدرت در مضامین به کار گرفته شده در ادبیات این قبیل کشورها نیز به عنوان عنصر اصلی تشکیل‌دهنده اثر به حساب می‌آید.

مسئله دیگری که نویسنده ادبیات انقلاب باید مدنظر داشته باشد این است که گروه‌های خاص سیاسی بنیانگذاران اصلی جریان انقلاب هستند یا این حرکت از بطن جامعه و از دل مردم رفته رفته

شکل گرفته و گروه‌های و یا افراد سیاسی خاص بعدها هدایت این حرکت را برعهده گرفته‌اند؟ تحلیل و بررسی این مقوله نیازمند دقت بسیار زیادی است و محقق به راحتی نمی‌تواند به درون رویدادها و حوادث مهم نفوذ کند.

عدم شناخت و آگاهی برخی نویسندگان ادبیات باعث شده تا صرفاً به تشریح حوادث پرتنش و ماجراجویانه بپردازند و انقلاب را از ابعاد مختلف نبینند. همین مسئله باعث شده تا برخی تحلیل‌گران ادبی و سیاسی، نویسندگان انقلاب را متهم به خشونت‌طلبی، جنگ و ستیز کنند.

در تحلیل ادبیات روسیه غالب منتقدین بر این باور بودند که ادبیات انقلاب روسیه جز ستیز و خون‌ریزی به چیز دیگری نمی‌اندیشد. در دوران معاصر غالب نویسندگان انقلاب‌ها و مسائل سیاسی روز، بعدها انزواطلب گشته‌اند و درصدد فرار از واقعیت‌ها هستند. میزان بالا بودن جرایم سیاسی، کشتارهای عظیم، انواع و اقسام بمب‌هایی که بر سر مردم بی‌گناه فرو می‌ریزد و فتنه‌ها و توطئه‌هایی که علیه نظام‌های ملی و دینی صورت می‌پذیرد، باعث شده تا این قبیل نویسندگان دچار افسردگی و گوشه‌گیری شوند، آنان به تازگی متهم شده‌اند که شجاعت لازم برای رودررویی با واقعیت‌ها را ندارند. در صورتی که چنین نیست. آمار نشان می‌دهد غالب نویسندگان امریکایی به دلیل سیاست‌های نابخردانه حکام خود دچار چنین حالتی هستند. آنان بیشتر شرمنده هستند و مشکل آنها به نداشتن شجاعت و... مربوط نمی‌شود. سؤال این است: انسان چگونه می‌تواند در این جهان هستی زندگی کند و نسبت به مسائل پیرامونش بی‌تفاوت باشد؟ اگر جامعه‌ای به حالت ایست درآید و منفعل شود ادبیات آن جامعه دیگر قادر به پرواز بر فراز آن نیست.

ظواهر امر نشان می‌دهد که ادبیات انقلاب، به دلیل پذیرش جنبه‌های تبلیغاتی ضربات سهمگینی را بر پیکره خود وارد ساخته است. انسان همواره در هر شرایطی نسبت به تبلیغات و پذیرش مستقیم ایده‌های دیکته شده واکنش نشان داده و از قبول چنین دیدگاهی سر باز می‌زند. تبلیغی هم اگر قرار است صورت پذیرد می‌بایست بسیار ظریف و غیرقابل حس باشد. با گذشت زمان و وقوع تحولات عظیم سیاسی، اقتصادی، بشر امروز آنچنان ریزبین و آگاه شده است که به سادگی نمی‌توان پیام‌ها و درونمایه‌های تبلیغی را در بستر متون ادبی پنهان ساخت. او بلافاصله پی به مقاصد نویسنده می‌برد و در مقابل آرای مطرح شده سد می‌بندد. دست‌اندرکاران حکومت و بنیانگذاران جریان‌های سیاسی غالباً از این مسئله غافل هستند. آنان می‌خوانند تولید کتاب‌هایی که افکار و اندیشه آنها را تبلیغ می‌کند افزایش دهند و بدین ترتیب است که بی‌محابا به عقد قرادادهای بسیار مبادرت می‌ورزند. غافل از اینکه چنین حرکت‌هایی غالباً بی‌ثمر بوده و گاه نتیجه معکوس به همراه دارد. خلق آثار ادبی پیرامون انقلاب و مسائل سیاسی روز نیازمند دقت و وقت و حوصله بسیار است، تا یک اثر پخته و حساب شده تأثیرگذار پدید آید. در این راستا، نویسنده و توانمندیهایش در زمینه‌های مختلف یاد شده، مهمترین مسئله به حساب می‌آید. در حقیقت سفارشی‌نویسی و قبول الگوهای از پیش تعیین شده کار ناشایست و غیراخلاقی‌ای نیست بلکه نوع بیان و شیوه و طرح مسئله حائز اهمیت است؛ به گونه‌ای که خواننده به هیچ عنوان پی به نیت اصلی نویسنده نبرد و اصطلاحاً دست او را از همان اول نخواند. سردمداران انقلاب روسیه پس از تثبیت مواضع خود بر آن

شدند تا از ادبیات و هنر در راستای اهداف خود و القای دیدگاه‌های کمونیستی سود جویند. آنان به نویسندگان و هنرمندان خود اجازه نداده‌اند تا آزادانه به خلق ادبیات بپردازند. آنچه تولید می‌شد می‌بایست به تأیید مراکز فرهنگی می‌رسید و تنها به اثاری ارج گذاشته می‌شد که بیانگر انقلاب و اهداف آن می‌بودند. طرح آثار تبلیغی محرز از این دست باعث گردید تا ادبیات غنی روسیه بعد از انقلاب دچار افت و نزول شدیدی شود.

برخی از اندیشمندان عرصه ادبیات چون آپتون سینکلر بر این باورند که ادبیات به طور کلی جنبه تبلیغی دارد. او می‌گوید زمانی که انسان به خلق ادبیات مبادرت می‌ورزد و آن را به دیگری منتقل می‌سازد تبلیغ کرده است. تنها راه حل برای جلوگیری از تبلیغ این است که نویسنده دهان خود را کامل ببندد و دست بر قلم نبرد. به هر حال پذیرش این ایده یا عدم قبول آن تفاوتی برای جریان‌های انقلابی ندارد. از دیرباز ادبیات توانسته در روشن کردن اذهان عمومی به یاری انقلابیون بشتابد و پس از ان نیز برای طرح مسائل انقلاب به کار گرفته شود. مسئله مهم‌تر از جنبه‌های تبلیغی بیان حقیقت، مستندسازی و رعایت اصول دلالت‌گری است. ادبیات باید بیانگر حقایق باشد. مردم، آگاه و صاحب اندیشه‌اند. نمی‌توان حقایق را در لابه‌لای واژه‌های ایهام‌دار و مبهم پنهان ساخت. پس چه بهتر که نویسنده امروزی، خاصه نویسنده ادبیات انقلاب، در پی کشف حقایق و طرح آنها باشد.

بی‌شک هر نویسنده‌ای در مقام شاهد و رؤیت‌گر حوادث ملموس و زنده پیش روی خود بهتر می‌تواند خالق آثار ادبی برجسته باشد. لمس حقایق و کسب تجربیات ناب تأثیر مثبت و عمیقی بر آثار ادبی می‌گذارد. ادبیات انقلاب نیز از این قاعده مستثنی نیست. معمولاً نویسندگانی که خود در بستر حوادث انقلاب قرار داشتند، بهتر از آنانی که هیچ تجربه‌ای ندارند می‌توانند آثار ارزشمندی خلق کنند. پس از هر انقلابی، نویسندگان بی‌شماری پا به عرصه ادبیات می‌گذارند. آنان پس از انقلاب متولد شده‌اند و هیچ گونه آشنایی دقیق و حسی از دوران گذشته ندارند. غالباً نویسندگانی از این دست بی‌آنکه آن دوران را تجربه کنند، محیط پیرامون خود را انباشته از مباحث و مضامین انقلابی می‌یابند. عدم شناخت اصولی انقلاب باعث می‌شود تا این افراد آنچنان تمایلی به خلق ادبیات انقلاب نداشته باشند. آنان بیشتر متمایل به خلق آثار منفرد و کاملاً شخصی هستند. توصیف حالات فردی، بیان مکنونات درونی و توصیف تجربیات شخصی، از جمله مضامینی هستند که در آثار آنها بیشتر دیده می‌شود. البته این افراد نمی‌توانند خود را از انقلاب و مسائل پیرامون آن جدا سازند. آنان بیرون از وادی انقلاب نیستند. کسانی را می‌توان از این قاعده مستثنی دانست که از کشور خارج شده و به عنوان مهاجر شناخته می‌شوند.

البته طرح زندگی مهاجران و مصائب و مشکلاتی که پس از مهاجرت برای آنان پدید می‌آید نیز در دستور کار ادبیات انقلاب قرار می‌گیرد. این افراد در اعتراض به نظام پدید آمده جدید یا ترسان از پیشینه خود خانه و کاشانه‌شان را رها می‌سازند و در کشورهای بیگانه سکنا می‌گزینند. دوری، غربت، عدم آشنایی با محیط، تفاوت فرهنگ و سنن، مسائل اقتصادی و... باعث می‌شود تا مصائب زیادی برای این افراد پدید آید. همچنین طرح دیدگاه‌های این افراد می‌تواند زمینه‌ساز پیدایش آثار ادبی انقلاب شود.

اصولاً افراد مخالف هر جریان و انقلابی در گروه اقلیت قرار می‌گیرند و لازم نیست از این افراد در کشور می‌مانند، اما همچنان با اعتقادات جدید مطرح شده انقلاب مخالف هستند. این افراد و گروه‌های داخلی نیز در بستر حوادث و رویدادهای ثبت شده در ادبیات انقلاب حاضر می‌شوند و نقش خود را ایفا می‌کنند. همچون حضور منافقین در بستر داستان‌های انقلاب.

برخی از مخالفین جریان‌های انقلاب خود وارد عرصه ادبیات انقلاب می‌شوند و به ابراز بیان و دیدگاه‌های خاص خود مبادرت می‌ورزند. این افراد غالباً برای بیان مقصود، از فنون و صناعات ادبی سود می‌جویند و در کمال ایجاز و ابهام و با استفاده از نمادهای پیچیده، اعتراضات خود را مطرح می‌سازند. طرح چنین دیدگاه‌هایی اگر در کمال مهارت صورت پذیرد و از حالت ادبی خود خارج نگردد اشکالی ندارد. اما آنجا که کار به یکسویه‌نگری و قضاوت‌های نادرست و مغرضانه می‌انجامد، گاه آثار پدید آمده از قالب و شکل ادبیات خارج شده و به هجو پهلو می‌زند. در بهره‌بری از نماد نیز غالباً نمادهای مشترکی در ادبیات انقلاب به کار گرفته می‌شود. همچون دیوار، سیم خاردار، افول و طلوع خورشید، سرما، بهار، کبوتر و... برخی نمادها جنبه بومی و ملی یافته و تنها در یک کشور خاص مطرح بوده. مثل نمادهای لاله و شقایق در ایران.

لازم به ذکر است پس از بروز هر انقلابی خط و مشی و سیاست‌های جدید پیش آمده باعث می‌شود تا مسئولین فرهنگی جدید نسبت به برخی قوالب ادبی، تمایل شدیدی نشان دهند و برخی قالب‌ها را طرد کنند. آنچنان که پس از روی کار آمدن حکومت صفوی، قالب ادبی شعر مغبون شد و شاعران به تدریج ایران را ترک کردند. امروزه تمام گروه‌ها و جریان‌های ادبی پی به نقش کارساز وادی ادبیات داستانی برده‌اند. ادبیات داستانی چون محملی است که تمای رویدادها، حرکات، جنبش‌ها و به طور کلی جهان هستی را می‌تواند در خود جای دهد. در ایران به خاطر بروز جنگ ناخواسته، کمی پس از شکل‌گیری انقلاب، ادبیات انقلاب کمی کمرنگ‌تر جلوه‌گر گشت. ضرورت خلق آثار دفاع مقدس باعث شد تا آن دسته از نویسندگانی که حضور خود را در صحنه انقلاب لازم می‌دیدند به سمت خلق داستان‌های جنگی بشتابند. در صورتی که اگر جنگی صورت نمی‌گرفت ما شاهد ادبیات انقلاب غنی‌تر و پربارتری بودیم.

ادبیات جادویی، جدال میان خوب و بد

افسانه پریان، به داستان هایی برای کودکان اطلاق می شود که درباره پریان ، جادو و حوادث غیرممکن است. این اصطلاح هم اکنون به صورت گسترده ای مورد استفاده قرار می گیرد و بسیاری از داستان های غیرحقیقی را شامل می شود. این گونه افسانه ها یا به صورت مکتوب و توسط نویسندگان خلق می شوند یا به صورت شفاهی از فردی به فردی دیگر انتقال می یابند. طرح اولیه افسانه های پریان، در برگیرنده کشمکش عظیمی میان خوبی و بدی است. بر این اساس، سحر و یا خوش شانسی قهرمان داستان عامل اصلی شکل گیری پایان بندی خوش افسانه هاست.

نکته حایز اهمیت این است که افسانه های پریان و حکایات فولکلوریک در اغلب فرهنگها و مناطق خاص جغرافیایی دارای زیرساخت و اسکلت بندی مشابهی هستند. طی سالیان متمادی و بس طولانی ، درونمایه ها و مضامین مشترک و متشابه داستانی در این نوع ادبی تکرار می شوند. در تمامی افسانه های پریان علی رغم فرهنگ متفاوت مثل احساسات و عواطف بشری چون عشق ، تنفر، شجاعت ، محبت و گستاخی یکسان به تصویر درمی آیند. بی شک ، افسانه های پریان ، در سطح جهانی نقش بسیار فعالی بازی می کنند. این نوع از حکایت ، در سایر قالبهای مختلف ادبی تاثیر چشمگیری دارد و براحتی از یک قوم به قوم دیگری منتقل می شود. در حقیقت با یاری و به واسطه افسانه پریان ، فرهنگ ملل مختلف در هم تلفیق می شود. از سوی دیگر، عناصر و سازه های افسانه های پریان در اغلب نمایشنامه ها، فیلمها و کتابهای گروه سنین مختلف دیده می شود. دانشجویان و محققان ادبی ، می بایست با افسانه های پریان قوم خود و سایر ملل مختلف آشنایی کامل داشته باشند تا از آن طریق به درک اصولی و تحلیل منطقی آثار ادبی و هنری جهان دست یازند. آگاهی و شناخت کافی از عناصر و مضامین افسانه های پریان ، لذت مطالعه و تماشای فیلم را چند برابر می کند. این در حالی است که داستان ها در نظر خواننده بسیار جذاب تر می نمایند. و از این روست که خواننده پرتجربه می بایست از ماهیت و ساختار افسانه های پریان اطلاعات کافی داشته باشد. او باید براحتی شخصیت های مشخص و ثابت این گونه آثار را شناسایی کند. جدای از این ، نوع طرح داستانی، شخصیت ها، مکانها و پیامدهای مشترک داستانی، باید به دقت سنجیده و ارزیابی شود. در واقع خواننده باتجربه باید براحتی عناصری را که باعث شباهت افسانه های پریان در جهان می شود، شناسایی و بررسی کند. بسیاری بر این باورند که افسانه های پریان قدیمی ترین قالب ادبی در جهان است.

این گونه داستان‌ها در طول تاریخ از میان نرفته‌اند؛ چون سینه به سینه نقل شدند. این قبیل داستان ها با دو نیت تدوین شدند.

۱) سرگرمی و تفریح
۲) آموزش مضامین مختلف.

نکته جالب توجه این است که افسانه های پریان قدرت و نیروی فوق العاده ای دارند، به گونه ای که می توانند تاثیر بسزایی بر مخاطبان خود داشته باشند. این قبیل آثار، در رشد عواطف و احساسات انسانها سهم بسزایی دارند و براحتی در روح و روان آدمی رسوخ می کند. افسانه های پریان چونان پنجره ای هستند که خواننده را به دنیای درونی سایر انسانها رهنمون می دهند. برای برخی از صاحب نظران ادبی ، افسانه های پریان حاوی مضامین ناب سیاسی ، اجتماعی و فرهنگی هستند. این دسته از افراد، در حال تحقیق درباره میزان تاثیرگذاری افسانه های پریان بر روی زندگی مردم هستند. همچنین درصددند تا تاثیرپذیری فرهنگ و ملل مختلف را مورد سنجش و نقادی قرار دهند. در این میان برخی نیز به بررسی سیر تحولات و دگرگونی های این قبیل آثار در گذر زمان دل خوش کرده اند. آنان همچنین به تغییراتی که افسانه های پریان در سطح فرهنگی ، اجتماعی ، سیاسی. به وجود می آورند، توجه می کنند. چنین به نظر می رسد که افسانه های پریان زیرساختی فرهنگی و اجتماعی دارند. این گونه آثار قادرند تا هویت و ماهیت حقیقی تمدنها را آشکار کنند. جدای از آن باورها، اعتقادات ، سنن و تجارب بشری در طول تاریخ براحتی از بطن افسانه ها استنتاج می شود. از سوی دیگر، با بررسی عمیق افسانه های پریان مشخص می شود که در طول تاریخ مردم بیشتر به چه مضامین و رویدادهایی تاکید داشتند و مضامین مورد توجه هر دوره چه بوده است

البته شکی نیست که افسانه های پریان بخشی از ادبیات فولکلوریک است ، اما افسانه های فولکلوریک ضرورتا در سبد افسانه های پریان قرار نمی گیرد. در حال حاضر کمتر اتفاق می افتد که این گونه آثار سینه به سینه نقل شوند. این گونه داستان ها، امروزه از حالت شفاهی خارج شده و تمامی به روی کاغذها منتقل شده اند و به همین دلیل است که این گونه حکایت ها فاقد پویایی لازم هستند. یکی از ویژگی های افسانه های پریان که سینه به سینه نقل شدند، این بود که راوی داستان هر بار که می خواست افسانه مشابهی توصیف کند، ناخواسته تغییرات اندکی در طرح داستان می داد و همین امر باعث می شد تا افسانه های پریان در گذر زمان تغییر یابند و دگرگون شوند. به هر حال اغلب افسانه های پریان ابتدا به صورت شفاهی و در گذر زمان ساخته شدند و بعدها بر روی کاغذها آورده و دفن شدند. در این میان استثناهایی هم وجود دارد همچون افسانه «دیو و دلبر» که ابتدا به صورت مکتوب خلق شد و بعد به صورت شفاهی نقل گشت.

در اینجا یک سوال مطرح است که چرا این قبیل آثار را «افسانه های پریان» می نامند. این ماجرا مربوط می شود به فشارهایی که زنان نویسنده فرانسوی در برهه ای از زمان بر روی این گونه داستان ها وارد کردند. آنان بر روی اصطلاح «Contes de fees» تاکید بسیار کردند تا این نام را در اذهان عمومی جای دهند و ترجمه انگلیسی این اصطلاح «fairy tales» است که به معنای «افسانه های پریان» است.

فصل دوم

انواع داستان و نقد داستان

فراداستان

در اواخر سال ۱۹۶۰، بر اساس نقطه‌نظرات «ویلیام، اچ، گیس» (William H. Gass) «فراداستان» (metafiction) به داستانی اطلاق شد که درباره خود داستان بود. در آن دوران به دلایل مختلف، داستانی پا به عرصه وجود نهاد که به وضوح در ارتباط با اعتبار خود داستان صحبت می‌کرد. در همان دهه، بلافاصله بسیاری از رمانها و داستانهای مدرن که به تفسیر مصایب نویسندگی و خود اثر می‌پرداختند، در گونه «فراداستان» قرار گرفتند.

در سال ۱۹۷۰، صاحب‌نظران ادبیات، تعریف دیگری از فراداستان ارایه دادند .بر این اساس، «فراداستان» به داستانی گفته شد که در آن «خودآگاه فردی»، به همراه خویشتن‌شناسی و اشراف به سطح دانش و آگاهی خود درشت‌نمایی شده بود. در واقع اصطلاح «فراداستان» به رمانها و داستانهایی گفته می‌شود که از خودآگاهی پرمفهومی که درباره خود داستان هم هست صحبت به میان می‌آورد. بر همین اساس بود که بسیاری، این نوع از داستان را مغایر با داستانهای پُست‌مدرن دانستند.

باید به این مسئله توجه داشت که فراداستان، طبق نموداری که منتقدین رسم کرده‌اند، درست میان منطقه داستانی و نقد قرار می‌گیرد. به عبارت ساده‌تر، قالب و ساختار فراداستان بیشتر شبیه داستان است، و تفسیر و تحلیلی که در بطن این قبیل آثار صورت می‌پذیرد تا آنجا که داستان به نقد خود می‌پردازد، این آثار را به نقد شبیه می‌سازد. در واقع، هیچ ضرورتی وجود ندارد که «فراداستان» بداند یک داستان است و هویت داستانی خود را تمام و کمال حفظ کند. «فراداستان» باید بداند که یک «فراداستان» است، و در خود قادر است خود را نقد و بررسی کند.

قرار گرفتن «فراداستان» در روی مرز داستان و نقد، نوعی همگرایی ایجاد می‌کند که باعث می‌گردد داستان و نقد، علی‌رغم ساختار و بافت مجزای خود، بتوانند در هم رنگ ببازند و تلفیق گردند. بدین ترتیب است که ضمیر خودآگاه مستحکمی در این گونه آثار پدید می‌آید؛ هر چند مقوله ضمیر خودآگاه بحث تازه‌ای نیست و به تنهایی هم نمی‌توان در این ارتباط سخن راند.

اگر به این قبیل آثار از منظر طرح مباحث نقد و تحلیل بنگریم، درمی‌یابیم که در فراداستانها غالب نقدهای صورت‌گرفته درونی بوده، عملاً سطح آگاهی و بینش مخاطبان خود را افزایش داده است. در عین حال که در نقدهای ارایه شده در اثرها، به جنبه‌های ادبی همان اثر توجه گردیده، و نثر و زبان به کار گرفته‌شده در فراداستانها، درشت‌نمایی شده است.

در واقع، نویسنده به عمد بر آن بوده تا زبان و نثر به کار گرفته در اثر خود را معرفی کند و به تمجید آن بپردازد.

این در حالی است که قالب و ساختار فراداستانها شباهت زیادی به داستان دارد و انواع شیوه‌های روایتی مرسوم در انواع داستانها، در این‌گونه آثار هم خودنمایی می‌کنند. بنابراین می‌توان گفت که در چنین متونی، چهره‌ای معقول و منطقی از راوی داستان و منتقدی که در بطن آثار حضوری چشمگیر دارد، ارایه می‌گردد. همین امر باعث می‌گردد تا داستان به طور کلی مورد حمایت همه جانبه قرار گیرد.

برخی از صاحب‌نظران عرصه ادبیات بر این باورند که ساختار فراداستان کمی به ساختار «درام» شباهت دارد. آنها قرار گرفتن فراداستان روی مرز میان داستان و نقد را، عامل اصلی پدید آمدن چنین ژانری می‌دانند.

از سویی دیگر، عده‌ای هم تشابه فوق را مورد تأیید قرار نداده‌اند و بر این باورند که فراداستان بیشتر میان مرز زندگی و هنر قرار گرفته است.

این گروه بر این باورند که فراداستان به دلیل ساختار منعطف و چند وجهی‌اش می‌تواند روی مرز هنر و زندگی قرار گیرد: از سویی یک هنر به حساب آید و غالب ویژگیهای هنری را در خود ببیند، و از سویی دیگر، به امر تحلیل و نقد زندگی و رویدادهای آن بپردازد. چرا که زندگی بخش لاینفک داستان است؛ و همواره این داستان بوده است که زندگی را با تمامی ابعاد پیچیده و بی‌کرانش به تصویر درآورده است. در شیوه تاریخ‌نگاری بر پایه ضمیر خودآگاه، راوی به آشکارسازی مباحث فلسفی سیاسی و تاریخی بیشتر تمایل دارد.

با تمامی این تفاصیل، عده‌ای هم چون جویس لیو (joyce liu) یافت می‌شوند که فراداستان را یک گونهٔ ژانر مستقل ادبی به حساب نمی‌آورند؛ و بر این باورند که فراداستان دارای ویژگیهای اصلی است که در تمام رمانها وجود دارد.

در هر حال، این قبیل داستانها قادرند به شرح و توصیف شرایطی بپردازند که عامل اصلی خلق شدن خود داستان بوده؛ همچنین شرح وقایع تاریخی، بازسازی تاریخ، تفسیر، تحلیل و اظهارات راوی داستان. در این قبیل آثار به چشم می‌خورد.

گرایش شدید خالقان فراداستان به شرح رویدادهای تاریخی و بازآفرینی آن باعث شده تا اصطلاح دیگری تحت عنوان «فراداستان تاریخی» مطرح گردد. برای پیروان و طرفداران این قالب ادبی، طرح فلسفه نوین و بیان تاریخ به روایت نو، آن هم به شکل کاملاً روایتی از همان جنسی که در سایر داستانها مطرح است، هدف غایی به حساب می‌آید.

در این میان، زبان‌شناسان و پسا ساختارگرایان نیز، به فراداستان توجه دارند. چرا که زبان و نقشی که زبان در این قبیل آثار ایفا می‌کند مهم و تأییدکننده بسیاری از نقطه‌نظرات زبان‌شناسان است. در این ارتباط، برخی از منتقدین در پی اثبات دیدگاههای بارت و سوسور در لابه‌لای رمانهای فراداستانی هستند. این در حالی است که برخی منتقدین، تنها به بررسی جنبه‌های داستانی آن مشغولند؛ و نقش‌آفرینی

شخصیتهای داستان، درونمایه‌ها، نمادها، لحن راوی، فضاسازی و حالت تعلیق پدیدآمده را مورد ارزیابی قرار می‌دهند.

جان فاولز (John Fowles) معتقد است داستان باید خود شرایط مناسب برای تفسیر و تأویل را فراهم سازد. تام وولفی (Tom Wolfe) مدعی است رمان چونان انرژی قدرتمندی است که در سطح جامعه رئالیستی در جریان است و قادر است تمام جهان را در خود نشان دهد. و بدین ترتیب است که فراداستان، حتی می‌تواند نسبت به جایگاه نویسنده قدرتمند که گاه در نقش خدا در آثار ظاهر می‌گردد واکنش نشان دهد، و در همان بخش تحلیلی که در داستان وجود دارد، آن را مطرح سازد.

نکته قابل اعتنا، وجود انواع بازیهای کلامی و طرحهای معماگونه در این قبیل آثار است که باعث شده تا همه اطلاعات، به راحتی در اختیار خواننده قرار نگیرد. وجود عناصر یادشده، درک بخشهایی از فراداستان را دچار اشکال می‌کند که دقیقاً همین بخشها از سوی پیروان رئالیسم سنتی محکوم می‌شود.

برخی آثار بورخس، بارت، لم شیر (lem share) ایتالو کالوینو (Italo calvino) و لارنس استرن، در این گروه قرار می‌گیرند. با مطالعه آثار نویسندگان یاد شده، به راحتی می‌توان دریافت که «فراداستان» یک اصطلاح انتزاعی است که می‌تواند برخی قالبهای داستانی را دربرگیرد. علی‌رغم بهره‌بری نویسنده از غالب عناصر داستانی، بیشتر دو عنصر «موضوع» و «درونمایه» در این آثار درشت‌نمایی شده است. در عین‌حال که این داستانها، دارای یک نقطه مشترک به نام خیال و وُهمُند. در این نقطه، نویسنده سعی دارد برای مدت کوتاهی از حقایق زندگی دوری جوید؛ و به تعبیری به این مسئله اشاره داشته باشد که جهان از یک سیستم رقابتی رمزگونه تشکیل شده است که طرح مسائل یادشده، هم باعث جذابیت در داستان شده و هم به نوعی خواننده را به دنیای خیال وارد می‌سازد. این در حالی است که برخی آشنایان با مسائل متافیزیک، طرح چنین مسائلی را فراواقعی نمی‌دانند و معتقدند دنیای ناشناخته‌ها برای عوام خیال و وهم به نظر می‌رسد؛ و در این جهان فراحسی و فراواقعی هیچ پدیده و رویدادی وجود ندارد و همه رویدادهای ناشناخته، قابل تفسیر هستند. آن چنان که در گذشته، بسیاری از اکتشافات فعلی غیر قابل درک و پذیرش عموم بودند.

با بررسی عمیق داستانها و رمانهای مربوط به طیف فراداستان، علایم و عناصر مشترکی مطرح می‌گردد:

۱) حقیقت همیشه و همواره قابل درک نیست (ارایه طرحهای پیچیده و ایجاد معما در داستانها، برای نشان دادن چند وجهی بودن حقایق تاریخی و نشان دادن پر رمز و راز بودن جهان هستی.) تاریخ خود داستان می‌باشد و قابل تفسیر و تأویل است. زبان، یک سیستم قراردادی است. نویسنده در خلق داستان، هم دارای قدرت و توانمندی است و هم هیچ قدرتی ندارد. (نوعی پارادوکس در شیوه برخورد و عملکرد نویسنده وجود دارد).

۲) توجه بیش از حد به عناصر موجود در داستانها، در تقابل با دنیای واقعی و شرح رویدادهای حقیقی مطلق.

۳) نقد خود داستان و توضیح درباره ساختار و مضامین به کار گرفته شده در اثر.
۴) تحلیل زبان، نثر و فنون و صناعات مورد استفاده در داستان (زبان، یک سیستم مستقل است).
۵) ایجاد وهم و خیال در داستان، به همراه طرح مسائل رمزگونه و چند وجهی کردن ساختار اثر.
۶) استفاده بیش از حد از صنعت نقیضه(parody)

لازم به ذکر است: نقیضه در لغت به معنای هر آنچه متضاد و مخالف چیز دیگری است می‌باشد، و در وادی ادبیات اصطلاحاً به تقلیدی تمسخرآمیز اطلاق می‌گردد که در آن، نویسنده به عمد، واژگان، لحن، بینش، رفتار، سبک، دیدگاه و عقاید مختلف افراد مشهور و صاحب‌نام را تقلید، و به شیوه تمسخرآمیز و طنزگونه‌ای طرح کند.

معمولاً خالقان نقیضه، به گونه‌ای جملات و سبک نویسنده و یا شاعر دیگر را تقلید می‌کنند که خواننده پی به فرد و سبک کار او ببرد و دریابد درباره چه کسی صحبت می‌شود و نقیضه به کدام فرد و سبک و اعتقادش بازمی‌گردد. معمولاً نقیضه برای طرح یک انتقاد از اثر اصلی خلق می‌شود. گاهی هم نقیضه به اثر اصلی و نویسنده آن مربوط نمی‌گردد و صرفاً برای انتقاد از مسائل مختلف دیگر ساخته می‌شود. بر اساس تعریفی که لغت‌نامه اکسفورد ارایه کرده، «فراداستان» به داستانی گفته می‌شود که در آن، بیش از همه، از عنصر نقیضه استفاده شده باشد.

ظواهر امر نشان می‌دهد که خالقان این گونه آثار، بیشتر دوست دارند با سایر نویسندگان، مخصوصاً پیروان ناتورالیسم متفاوت باشند. آنها سعی می‌کنند شیوه‌های روایتی مرسوم را دگرگون سازند، و برای خود، محدودیتی قائل نشوند. پاتریشیا ویگ (patricia waugh) معتقد است «فراداستان» بیشتر به رویدادها و حالات غیر قابل باور و گاه تصنعی توجه دارد؛ تا بدین ترتیب، ذهن خواننده را به طرح این سؤال بکشاند که چه رابطه‌ای میان داستان و واقعیت وجود دارد؟ با طرح نقطه‌نظرات ویلیام گیس، رفته‌رفته اصطلاح «فراداستان» شناخته شد و هویت مستقلی برای خود پیدا کرد. برخی بر این باورند که اضافه شدن پیشوند «فرا» (meta) برای بیان تمامی رویدادهایی است که در دهه ۶۰ اتفاق افتاده است.

پاتریشیا ویگ معتقد است پیشوند «فرا»، بیانگر ارتباطی است که میان روشهای قراردادی زبانشناسی با جهان هستی به وجود آمده است. در همین راستا، لاری مک کافری (Larry MC caffery) در مقاله‌ای تحت عنوان «هنر فراداستان» به توضیح پیرامون فراداستان پرداخته و آن را با ضد رمان مقایسه کرده است. او می‌گوید: فراداستان تشابه زیادی با ضد رمان دارد. وی به عنوان مثال توصیف رویدادهای خلاف عرف و بیان تجربیات ناب بشری را مطرح می‌سازد. ماریا لیما (maria lima) با نظر «کافری» مخالف است و بر این باور است که طرح مسائل بدین شیوه، برای جلب توجه همگان به روند داستان‌نویسی است. در صورتی که ضد رمان، ایمان به قالب و ساختار رمان را از دست داده است.

این طور به نظر می‌رسد که «فراداستان» با ظهور قریب‌الوقوعش در سال1960 ، مخالفت علنی خود را با مدرنیسم و رئالیسم اعلام داشت. بر اساس گفته ویلیام گیس خالق این اصطلاح ادبی، فراداستان،

نوعی سبک داستان‌نویسی است که ساختار آن بر اساس واکنش افراد به رویدادهای مختلف تکامل می‌یابد.

گیس معتقد است حضور عنصر نقیضه، بیشتر برای درگیر کردن خواننده با اثر است. در این میان، نقش‌آفرینی راوی داستان، بیش از همه مورد توجه همگان است. ایجاد عدم قطعیت نسبی، و به وجود آوردن شک در دل خواننده، باعث شده تا برخی، فراداستان را با مکتب پست‌مدرنیسم مقایسه کنند.

این در حالی است که در فراداستان، علی‌رغم نسبی‌گرایی، درک جهان هستی مطرح است؛ مسئله‌ای که در طی سالیان متمادی، موضوع اصلی بحثهای مکاتب مختلف ادبی چون رئالیسم، مدرنیسم و پساساختارگرایان بوده است.

لازم به ذکر است، رئالیستهای سنتی براین عقیده پافشاری می‌کردند که در زندگی، حقایق مطلقی وجود دارد که از طریق فن بیان می‌توان آینه‌ای تمام قد در برابر جهان هستی ساخت، و وظیفه اصلی هنرمند، شرح حقایق زندگی بدون کوچک‌ترین دخل و تصرفی است. مدرنیستها با طرح جریان سیال ذهنی و ضمیر ناخودآگاه بر آن شدند تا بر نظریات رئالیستهای سنتی خط بطلان بکشند؛ و در این میان، پسا ساختار گرایانی چون رونالد بارت، جاکوب دریدا و میشل فوکو، با طرح مباحث زبانشناسی و ساختارشکنی، به این مسئله اشاره داشتند که انسان برای شناخت بیشتر جهان هستی، باید از علم زبان‌شناسی سود ببرد.

چنین شرایطی، و وقوع حوادث مختلف سیاسی و تاریخی مهمی چون جنگهای مختلف و بحرانهای عظیم اقتصادی در غرب بود که پست‌مدرنها را واداشت به سوی عدم قطعیت در شناخت جهان هستی روی آورند، و تقلید از طبیعت را، به طور کامل کنار بگذارند. آنها حتی منکر ارتباط میان هنر و واقعیت شدند. لیندا هوتچیون (Linda Hutcheon) در «رساله‌ای درباره پست‌مدرن» که در سال 1988 منتشر ساخت، به جنبه‌های تاریخی در فراداستان اشاره کرده و سعی کرد فراداستان را یکی از گونه‌های پست مدرن قلمداد کند. این در حالی است که برخی صاحب‌نظران به طور کلی منکر ارتباط میان فراداستان و داستان پست‌مدرن هستند.

در دهه ۱۹۵۰ که با آرامش نسبی در اروپا و آمریکا همراه بود، جهان ادبیات آن‌چنان شاهد بروز یک جهش عظیم نبود. بلافاصله، با بروز بحرانها و رویدادهای تاریخی در دهه ۱۹۶۰، چنین اتفاقی رخ داد.

وقوع جنگ میان آمریکا و ویتنام در نوامبر ۱۹۶۳، تأثیر مخرب و زیانباری برای مردم به همراه داشت. در همین دوران بود که حرکتهای سیاسی گروههای مختلف چون فمنیستها، سیاهپوستان و سرخپوستان به اوج خود رسید و عملاً آمریکا را به صحنه کارزار و نبرد مبدل ساخت. رویدادهای مختلفی از این دست، به همراه بحرانهای عظیم اقتصادی، به تدریج به دنیای ادبیات و هنر رسوخ پیدا کرد و لاجرم، فراداستان در این شرایط بحرانی متولد گشت. در این دوران، نویسندگان آمریکایی، بیشترین تأثیر را از شرایط پیرامون خود گرفتند، و تصمیم گرفتند تجربیات انسانها را در همان شرایط خاص به تصویر درآورند.

از این رو، بیشتر رمانهای فراداستان، به جنبه‌های ویرانگر و خشونت‌بار بشر توجه نشان دادند. نویسندگان این آثار، بر آن شدند تا تصویر مردم از تاریخ را دگرگون سازند، و چنین وانمود کنند که تاریخ، متشکل از رویدادهای ناهمگون و اشتباه و تحریف‌شده است. طبق گفته آنها، تاریخ صرفاً هذیان‌گویی می‌کند و کار دیگری از او برنمی‌آید.

نویسندگان مطرح فراداستان عبارتند از: ژوزف هیلر (Josph Heller)، کورت وونگوت (Kurt Vonnegut)، روبرت کوور(Robert Coover) ، جان هاوکس(Howkes John) ، توماس پینچون (Thomas Pynchon)ای، ال، دکتروف (E.L. Doctorow) و دان دلیلیو .(Don Delillo)

جالب این است که تهاجم به تاریخ و تمایل به نابودی آن، در سلسله رمانهایی که درباره جنگ ویتنام نیز خلق شد، به چشم می‌خورد. در آن دوران، نویسندگان داستان به مسائلی چون عدم قطعیت، هنجارشکنی، شک و فقدان امکان فهم فعال برای درک جهان هستی توجه داشتند.

خصایص شخصیتهای داستانی پست‌مدرن که قرار بود در چنین چالشهایی دست‌وپنجه نرم کنند، با ارائه نقطه نظرات بارت، کامل شد. به همین دلیل بود که در آثار ادبی که در چنین حال و هوایی پدید می‌آمدند، عنصر نقیضه به کار گرفته شد. برخی نویسندگان با روی آوردن به رویدادهای تاریخی، و سعی در بازسازی واقعیت تاریخی، آن هم از منظر و دیدگاه خود، بر آن شدند تا چهره دیگری از تاریخ را به نمایش بگذارند.

نویسندگانی چون جان بارت، روبرت کاوور و اسماعیل رید (Ishmael Reed) به این کار پرداختند. خلق چنین آثاری باعث شد تا در عوالم معرفت‌شناسی نیز خلل به وجود آید و رفته‌رفته مکتب کلبیون در فراداستان برای خود جا باز کند.

موافقان روی کار آمدن چنین شرایطی، چنین اظهار داشتند که بدین ترتیب است، انسان با هنجارشکنیهای خود، به آزادی مطلق دست می‌یابد و چنین فرهنگی، در جامعه رواج می‌یابد.

جالب این است که نویسندگان آفریقایی- آمریکایی، بیش از سایر نویسندگان از این شیوه و جریان انحرافی ادبی پیروی کردند. طیفی از زنان نیز وارد این میدان شدند تا از شرایط موجود برای طرح دیدگاههای فمینیستی خود، سود برند.

از دیگر نویسندگانی که سعی کردند به روایت حوادث تاریخی و بازسازی تاریخ بپردازند، می‌توان به زنان چینی- آمریکایی اشاره داشت که بعدها ملقب به «زنان زیبارو» شدند. در همین بین، ماکسین هونگ کینگستون (Maxine Hong Kingston) توانست رمان «زنان جنگجو» را در سال ۱۹۷۶ خلق کند که مشهورترین اثر نویسندگان زیبارو به حساب می‌آید. وی در سال ۱۹۸۰ نیز رمان تاریخی‌ای به نام «مردان چینی» خلق کرد که در گونه رمانهای فراداستان قرار گرفت.

در این قبیل داستانها، تاریخ بازسازی شد و حقایق به شیوه‌ای کاملاً متفاوت مطرح گشت. چرا که در رمانهای تاریخی فراداستان، توجه خواننده به دنیای ناشناخته و مسائل پنهان و اسرارآمیز معطوف گشت.

و بدین ترتیب است که خواننده پس از مطالعه این قبیل آثار، ناخواسته به این باور می‌رسد که تمام رویدادهای تاریخی، ابداعی و تحریف‌شده است.

این درست همان شیوه‌ای است که پست‌مدرنها هم به کار می‌گیرند. آنها سعی می‌کنند خواننده را در یک حالت بلاتکلیفی قرار دهند. آنها از سویی به توصیف رویدادهای تاریخی می‌پردازند و از سویی منکر چنین اتفاقاتی می‌شوند. رمانهای دکتروف، غالباً با چنین حال و هوایی خلق شده‌اند .رمانهای مشهور «خوش‌آمدگویی به دوران سنت» (۱۹۶۰)، «دانیل» (۱۹۷۱)، «ضرباهنگ(1975) «، »دریاچه لن» (۱۹۸۰)، «دنیای لطیف» (۱۹۸۵) و «فواره» (۱۹۹۴) نوشته دکتروف، دقیقاً چنین حس و حالی را به خواننده منتقل می‌سازند.

به تعبیر برخی صاحب‌نظران، دکتروف نویسنده‌ای است که همواره سعی داشته در مرز میان دو قطب متضاد مدرنیسم و پست مدرنیسم قرار گیرد. لازم به ذکر است آثار یادشده، به تمامی در گونه رمانهای تاریخی فراداستانی قرار دارند، و به نوعی روایتگر تاریخ آمریکا از منظری جدید هستند. طبق نظر برخی منتقدین، این قبیل آثار، گاه به سمت ضد رمان روی می‌آورند؛ و گرایش به شرح تاریخ به آن معنا نیست که این قبیل آثار باید از الگوهای از پیش تعیین شده داستانهای تاریخی سود ببرند. ظاهراً دکتروف به نوعی دموکراسی در درک حقایق معتقد است و بیشتر مشاهدات عینی را می‌پسندد. او برای انتقال مفاهیم مورد نظر خود از اصوات سود می‌جوید و به تفسیر مجدد و بازآفرینی تاریخ ایمان دارد.

در دوران مدرنیسم، در اثر توجه بیش از حدّ نویسندگان به عوالم درونی و جریانهای ذهنی، رمانهای تاریخی مورد بی‌مهری قرار گرفت. در پی آن، با ظهور پُست‌مدرنها، دوباره رویدادهای تاریخی به ساحت رمانها وارد شد. با این تفاوت که دیگر تاریخ به سبک و سیاق گذشته مطرح نگشت و بازآفرینی نشد.

رمان مگا

بی‌شک هر ژانر و نوع ادبی با تمامی گونه‌ها و زیرگروه‌هایش بر اثر وقوع رویدادهای مهم و سرنوشت‌ساز سیاسی، اجتماعی، نظامی، اقتصادی... شکل گرفته، متحول شده و در پایان قوام یافته است. بروز نبردهای بزرگ، انقلابها، تحولات عظیم اقتصادی، همواره تأثیر عمیقی بر روند شکل‌گیری انواع ادبی، خاصه داستان و رمان داشته‌اند و دارند .آن‌چنان که رویدادهای مهمی چون بروز انقلاب صنعتی، جنگ‌های جهانی اوّل و دوّم، ظهور کمونیسم و فاشیسم و ... باعث شد تا مدرنیسم، و در پی آن رمان مدرن متولد شود.

بر همین اساس، «رمان مگا» (mega- novel) پس از بروز جنگهای داخلی آمریکا پا به عرصه وجود نهاد، و رفته‌رفته برای خود هویت مستقلی یافت.

این قالب خاص ادبی که متعلق به کشور آمریکاست و گاه تحت عنوان «رمان آمریکایی» هم خوانده می‌شود، آن‌چنان که باید و شاید در سطح جهانی مطرح نشد و در همان کشور آمریکا رشد کرد و متحول گشت. این در حالی بود که آمریکا از قدرت بزرگ تبلیغاتی برخوردار بود و به‌راحتی می‌توانست این قالب ادبی را در سطح جهانی رواج دهد. در اینجا سؤالی مطرح است: «چرا آمریکاییها تمایلی به شناساندن رمان مگا ندارند؟»

پس از پایان جنگ در آمریکا، جدا از رمان مگا، سبک اکسپرسیونیستها در نقاشی شیوع پیدا کرد و در موسیقی نیز سبک خاصی ظهور کرد. دو رمان معروف «زنان و مردان» نوشته ژوزف مک الروی (Joseph Mc Elroy) و «تونل» نوشته ویلیام‌گس (william Gass) جزء اولین رمانهای مگا به حساب می‌آیند که پس از جنگ خلق شدند.

توجه به این مسئله مهم ضروری است که «رمان مگا» در ادبیات آمریکایی از جایگاه رفیع و معتبری برخوردار است. چرا که این رمان، تصویرگر چهره جدید آمریکاییها در زمینه‌های مختلف سیاسی، اقتصادی، فرهنگی... است .در اصل، رمان مگا توانست سیر تحولات عظیمی را که برای آمریکاییها پس از جنگ روی داد بررسی و نمایان سازد. این نوع رمان خاص، عملاً به توصیف انسانهایی پرداخت که پس از مشاهده جنگ و تحمل لطمات و سختیهای ناشی از آن، کاملاً تغییر یافته، به افراد دیگری مبدل گشتند؛ افرادی که بعدها سیاستگذاران کشور آمریکا شدند و شرایط مناسبی را برای ظهور امپریالیسم در جهان پدید آوردند. از این رو، شناخت این نوع رمان بسیار حائز اهمیت است. هرچند رمان مگا نتوانست آن‌چنان که باید و شاید در سطح جهان مطرح شود و مورد نقد و بررسی قرار گیرد.

برخی از منتقدین ادبیات آمریکا بر این باورند که سیاستگذاران آمریکایی خود نخواستند «رمان مگا» در سطح بین‌الملل مطرح شود؛ و مایل بودند در همان حد و اندازه ادبیات بومی آمریکا مورد بررسی قرار گیرد. چرا که بررسی رمان مگا، منجر به شناسایی ماهیت اصلی آمریکاییها و سیاستهای پشت پرده آنها می‌شود. در حقیقت رمان مگا می‌تواند پرده از اسرار درونی سیاستهای آمریکا و نحوه شکل‌گیری امپریالیسم و استعمار نو بردارد.

اگر بخواهیم معادلی مناسب برای اصطلاح «رمان مگا» بیابیم، می‌توانیم «رمان میلیونی» را پیشنهاد کنیم. واژه مگا، به معانی بزرگ، عظیم و میلیون است. این تعبیر، بیشتر در گروه اصطلاحات اقتصادی مطرح شده است .

از آنجا که « رمان مگا» به توصیف انسانهایی می‌پردازد که در صدد تصاحب ثروت بادآورده و میلیونی هستند، نام خود را از اصطلاح اقتصادی « میلیونر» (mega- bucks) به‌دست آورده است. این عنوان، به افرادی اطلاق می‌شود که ثروت بی‌حد و حساب داشته، دارایی‌شان قابل شمارش نیست. این اصطلاح خاص آمریکایی، همچنین، نماد سیاست، ثروت‌اندوزی و چپاول سرمایه‌های کشورهای مختلف است. بر همین اساس، «رمان میلیونی» یا «رمان مگا»، به تصویربرداری از تحولات عظیم سیاسی و اقتصادی آمریکا در دهه‌های گذشته می‌پردازد، و بیشتر مضامینی چون کسب قدرت، یغمای اموال دیگران، قتل و جنایت، نفاق، استعمار کشورهای زیر سلطه، ظهور مافیا و ... را مطرح می‌سازد.

در «رمان مگا»، شخصیتهای داستانی پس از فعالیتهای غیر مشروع و غیر اخلاقی، به قدرت و ثروت بسیار زیادی می‌رسند. آن‌چنان که می‌توانند هر کاری که دلشان می‌خواهد، انجام دهند .این افراد در طی داستان هیچ‌گاه راضی نشده و هرچه پیش می‌روند بر حرص و طمعشان افزوده می‌شود .آنها برای دست یازیدن به اهداف شوم خود، به هر کاری دست می‌زنند؛ و حاضرند کشورهای مختلف را به جان هم بیندازند، و شاهد قتل عام کودکان و زنان بی‌گناه بی‌شماری باشند.

شخصیتهای داستان‌های اولیه «رمان مگا»، افرادی بودند که پس از پایان جنگ به گوشه‌ای نخزیدند و منزوی نشدند، بلکه بر آن شدند تا به جبران لطمات و خساراتی که به آنها وارد آمده بپردازند و به ثروت و قدرت زیادی دست یابند. از آنجا که این افراد در پی تصاحب ثروت بادآورده بودند، و در سر رؤیای حکمرانی داشتند، به کارهای خلاف و ناشایست روی آوردند.

لازم به ذکر است که این افراد، تنها شاهد جنگ نبودند، بلکه مصایبی که تحمل کردند دور از تصور هر انسانی است. این افراد، پس از پایان جنگ، به ناگاه وجوه دیگری از شخصیت خود را نشان دادند. این تحول عظیم روحی ـ روانی، باعث گردید تا به کارهایی دست بزنند که شاید پیش از آن، تصورش را هم نمی‌کردند

برای بسیاری از منتقدین و متفکران، این سؤال مطرح است که چرا این دگرگونی عظیم روحی که منجر به ظهور روحیه قدرت‌طلبی و در پی آن امپریالیسم شد، در کشور آمریکا روی داد؟ چه عواملی

باعث شد تا چنین جریانی در این کشور شکل بگیرد، و چرا چنین رویدادی، با این همه شدت، در سایر کشورهای اروپایی که شاهد جنگهای وخیم‌تر هم بودند، رخ نداد؟

در داستانهای اولیه مگا، تمام همّ نویسنده مصروف تصویرگری چنین دگرگونی و تحولی شده است. پیش از ظهور «رمان مگا»، نویسندگان مطرحی چون فیلدینگ، ریچاردسون، جورج الیوت، چارلز دیکنز و شکری‌می، وارد این وادی شده، و به توصیف انسانهایی پرداخته بودند که جنگ را تجربه کرده، یا به‌نوعی، مصایب سخت زندگی را سپری ساخته و زندگی جدیدی را آغاز کرده بودند. این افراد، پس از گذراندن سختیها، هیچ‌گاه به این فکر نیفتادند تا به بیراهه بروند و برای تصاحب قدرت و ثروت، به هر کار زشت و ناپسندی دست بزنند.

این درحالی است که نویسندگان رمان مگا، به حمایت از اعمال و رفتار شخصیتهای داستانی خود پرداختند؛ و بر آن بودند تا اندیشه و ایده‌ای را که باعث می‌شد این افراد به هر کاری روی آورند بپرورانند و از آن، حمایت کنند. در صورتی‌که در رمانهای اروپایی، اگر فردی هم پس از گذران سختیها به کار ناشایستی روی می‌آورد، مذمت می‌شد، و سرنوشت شومی در انتظارش بود.

در بررسی ساختار و عناصر رمان مگا، مشخص شده است که برخی عناصر موجود در افسانه‌ها و حکایات کهن، در این نوع رمان وجود دارد. در افسانه‌های ملل جهان نیز شخصیتها و قهرمانان، پس از رودررویی با مصایب و سختیها، از حرکت و تلاش باز نمی‌ایستند. گویی اصلاً اتفاق مهمی رخ نداده است. آنها به‌راحتی و در کمترین زمانی، سختیها و مصایب پیش رو را کنار می‌گذارند و به آینده می‌اندیشند .این درحالی است که نویسنده این‌گونه داستانها، ملزم به رعایت بسیاری از اصول و قوانین علت و معلولی نیست، و بدون زمینه‌چینی مناسب و قابل پذیرش، شخصیتها را به هر عملی وامی‌دارد. البته شیوه برخورد این شخصیتها، با شخصیتهای رمان مگا، متفاوت است. در رمانهای مگا عملاً شخصیتهای منفی داستانهای دیگر، مثبت ظاهر می‌گردند، و نویسنده برای عمل و عکس‌العمل آنها، توجیهی دارد.

در رمان مگا، خواننده شاهد شخصیتهایی است که بسیار حریص هستند، و تنها به ثروت و قدرت می‌اندیشند. در صورتی‌که قهرمانان افسانه‌ها، پس از رویارویی با حوادث سخت، این‌چنین دگرگون نشده، راه قبلی خود را طی می‌کنند. آنها از ابتدا خوب هستند، و پس از گذراندن سختیها نیز، تغییر نمی‌کنند.

از جانب دیگر، نویسنده رمانهای مگا، برای دست یازیدن به اهداف خود، گاه مجبور است قوانین علت و معلولی حاکم بر اثر را نادیده بگیرد. چرا که هدف اصلی او، طرح مسائل تکان‌دهنده و عظیم است؛ و بروز چنین حوادثی، گاه به این سرعت، امکان‌پذیر نیست.

بنابراین می‌توان گفت رمان مگا روایتگر رویدادهای بسیار عظیم، با حضور جمعیت عظیم انسانهاست. در عین حال که، نشان دادن چنین صحنه‌هایی _ که سیل عظیم انسانها را می‌طلبد _ باعث گردیده تا رمانهای مگا، از حجم قابل توجهی برخوردار باشند.

رمان مگا را به اقیانوسی پرتلاطم تشبیه کرده‌اند که هر لحظه درگیر امواج سهمگین و پرتلاطم است. نویسنده رمان مگا، علی‌رغم ناتوانی در حفظ و رعایت قوانین علّی برای توجیه تحول عظیم روحی

شخصیتهای داستانش، نیازمند تصویرسازی از صحنه‌های بزرگ است. به همین دلیل است که رمان مگا، از حالت تعلیق و هیجان بسیار زیادی برخوردار است، و خواننده خود را بر جای خود میخکوب می‌کند. تشویش، اضطراب، هیجان و غلو، جزء عناصر بنیادین چنین رمانهایی به حساب می‌آیند. آن‌چنان که بعدها، غالب فیلمهای آمریکایی، مملوّ از چنین عناصری شدند.

نویسنده رمان مگا، آن‌چنان به تشریح عوالم درونی و مکنونات ذهنی شخصیتها نمی‌پردازد، و بیشتر سعی در دنبال کردن حوادث بزرگ دارد. اما از آنجا که بخشی از داستانش مربوط به تحول عظیم روحی شخصیتها می‌شود، مجبور است نیم‌نگاهی هم به حالات روحی و احساس افراد داشته باشد.

ویلیام گیدیس (William Gaddis) از دیگر نویسندگان رمان مگا به حساب می‌آید، که به خلق شخصیتی مبادرت می‌ورزد که پس از جنگ، فرد منفعت‌طلبی می‌شود. او در رمان «شناسایی» (Recognition) خود، فردی را به‌نام «هاک فیم» خلق می‌کند که به خلاف دیگر شخصیتهای جنگی، پس از سپری کردن سختیها، دوست ندارد به فرد منزوی و افسرده‌ای تبدیل شود. او بلافاصله دست به کار می‌شود، تا هرچه سریع‌تر به ثروت و قدرت دست یابد. این رمان، در دهه پنجاه قرن بیستم، مطرح‌ترین رمان مگا به حساب می‌آمد. در دهه هفتاد، توماس پینچون(Thomas pynchon) ، با خلق رمان «عظمت رنگین‌کمان» توانست توجه اذهان عمومی را به خود جلب کند. در حقیقت این رمان و رمان «پسر بزغاله‌چران» جان بارت، به‌عنوان رمانهای معاصر مگا شناخته شدند.

تا پیش از ظهور گیدیس، بارت و پینچون، رمان مگا به هیچ عنوان در سطح جهان شناخته نشده بود. این در حالی است که این نوع رمان، همچنان ناشناخته مانده، و تنها معدود منتقدین و نویسندگانی به آن توجه کرده و آن را مورد ارزیابی قرار داده‌اند

باید به این مسئله توجه داشت که میان آثار بارت و پینچون، با آثار اولیه خلق‌شده در این زمینه، تفاوت بسیار زیادی وجود دارد. در آثار ابتدایی مگا، خواننده شاهد مردم آواره از جنگ، شیوه به‌دست آوردن غذا توسط آنان، ناامنی تهاجم و ستیز با یکدیگر، درگیریهای نژادی... است. در این رمانها خواننده، هر رویدادی را بسیار عظیم و تکان‌دهنده می‌یابد. معمولاً دشتهای عظیم و پهناور به‌عنوان مکانهای داستانی در نظر گرفته می‌شوند، و کمتر ماجرایی در اتاقی کوچک و تنگ روی می‌دهد .

در داستانهای اولیه مگا، میان مردم نفاق حاکم است، و هیچ‌کس به دیگری اطمینان ندارد. هر کس در فکر امنیت و خواسته‌های خود است، و برای به‌دست آوردن آن، به هر کاری دست می‌زند.

در حقیقت رمان اولیه مگا، نشان‌دهنده جامعه بیمار آمریکایی است؛ که جنگ و کشتار، عامل اصلی بروز آن دسته از حوادث ناگوار می‌باشد. این در حالی است که در رمانهای اروپایی، عوامل و علل بروز چنین جامعه‌ای، متفاوت است. آن‌چنان که در اثر فیلدینگ، حکومت ملاکین باعث پدید آمدن جامعه بیمار می‌گردد، و تضاد اجتماعی و درگیری طبقات مختلف اجتماعی، در آثار ریچارسون، چارلز دیکنز و پروست، عامل اصلی چنین بحرانی محسوب می‌شود. در مورد تصویرسازی جامعه بیمار، گاه خواننده

شاهد فرهنگ بی‌هویت و جعلی ساخته ذهن پریشان برخی نویسندگان چون مارکز، در «صد سال تنهایی» نیز هست.

لازم به ذکر است که رمانهای ابتدایی مگا، فاقد شیوه روایتی مشخص و مدون است. در این ارتباط، هر نویسنده به سبک و سیاق خاص خود، به توصیف رویدادها می‌پردازد.

ویلیام گس، طی مصاحبه‌ای با نشریه پیوستگی (Conjvnction) اعلام می‌کند که رمانهای مگا فاقد شیوه روایتی مشخصی هستند، و این اصلاً خوب نیست. او در همان زمان، مشغول نگارش رمان«تونل» خود بود. وی همچنین از اینکه رمانهای مگا از قانون علت و معلولی منطقی پیروی نمی‌کنند، احساس ناراحتی می‌کند.

رمانهای مگا، علی‌رغم تغییرات عمده‌ای که در گذر زمان شاهدش بودند، نتوانستند یک ساختار و شیوه روایتی منسجم و متحد به‌دست آورند. عمده‌ترین تغییرات رمان مگا در طول زمان، حول محور مضامین و حوادث داستانی بوده است.

در رمانهای مگای معاصر، نویسنده بیشتر توجه خود را به طرح مسائل اجتماعی و فرهنگی آمریکا می‌کند. این در حالی است که غالب صاحب‌نظران، متفق‌القول بر این اصل تأکید می‌ورزند که آمریکا فاقد فرهنگ و هویت مشخص و ثابتی است. هجوم مهاجران مختلف از اقصی نقاط جهان، و تلفیق ادیان، فرهنگها و باورهای مردم، باعث گردیده تا جامعه‌شناسان قادر به تحلیل و ارزیابی جامعه آمریکایی نباشند. از این رو، نویسنده داستانهای مگا نیز نمی‌تواند الگوی مشخص و مدونی از ساختار و بافت جامعه آمریکایی ترسیم کند.

در چنین شرایطی، برخی متفکران آمریکایی چنین ادعا کرده‌اند که به‌زودی الگوی مدون و مشخصی از فرهنگ و جامعه آمریکایی، ترسیم خواهد شد. آنها بسیار خوش‌بین هستند، و امیدوارند ادبیات و هنر، به شناسایی فرهنگ استوار آمریکاییها بپردازد.

این افراد بر این باورند که داستان‌نویسان، بهترین ابزار را برای گونه‌بندی و تشریح مناسبات حاکم بر جامعه، و شناساندن هویت ثابت و یکدست در اختیار دارند؛ هویت جدیدی که می‌بایست در اثر تلفیق فرهنگها، ادیان و باورهای مختلف مردم مهاجر پدید آید. اندیشمندان آمریکایی بر این باورند که بهترین راه عمل تلفیق‌سازی، بهره‌گیری از مکاتب ادبی جدید چون پُست‌مدرن و یا رئالیسم جادویی است. نویسنده داستانهای آمریکایی با خلق طرحی پیچیده و غیر قابل درک، می‌تواند مضامین متناقض و مختلف را در هم تنیده، یک مضمون مشخص را که با اهداف استعمارگران همسویی دارد ارائه کند. بدین ترتیب، خواننده داستان هم متوجه بازسازی و تلفیق و تشتت آرا نمی‌شود. در این ارتباط، داستانهای مگا می‌توانند وارد عمل شده، به یکسان‌سازی مبادرت ورزند. درواقع یکی از وظایف رمان مدرن مگا، انجام عمل تلفیق فرهنگها و باورهای مختلف، به‌منظور ارائه یک هویت مشخص و ثابت آمریکایی است.

در رمان اولیه مگا، مهم‌ترین مضمون به کار رفته، نشان دادن تحول روحی شخصیتهای جنگ‌زده، و تمایل آنها به کسب ثروت و قدرت بوده است. در صورتی‌که در رمان معاصر مگا، نویسنده در پی هویت‌بخشی و توجیه اهداف استعماری، در سطح کلان است.

با بررسی و تحلیل رمان مگا از ابتدا تا کنون، به‌راحتی می‌توان به روند تحولات عظیم استعماری و امپریالیستی پی برد. خواننده داستان مگا، با بررسی روند روبه‌رشد این نوع داستانها به‌راحتی می‌تواند نحوه شکل‌گیری شرکتهای بزرگ و ترقی سهامداران آمریکایی را دریابد. در حقیقت نویسندگان آمریکایی، با ثبت رویدادهای اقتصادی و سیاسی آمریکا در گذر زمان، موفق به تصویرسازی از روند رو به رشد تحولات عظیم سیاسی و اقتصادی آمریکا شدند.

افرادی که در داستانهای اولیه مگا در جست‌وجوی مال بیشتر بودند و شیادی می‌کردند، بعدها در داستانهای مدرن مگا، به شخصیتهای سهامدار و غولهای اقتصادی بزرگی تبدیل شدند، که به هر کار حیوانی و ناشایستی دست زدند.

نکته قابل اعتنا و تعمق، پیشرفت سریع صنعت و تکنولوژی در دهه‌های گذشته است. از آنجا که رمان مگا بیانگر تمامی تحولات عظیم اقتصادی، سیاسی و علمی است، پیشرفت علم و دانش نیز در این نوع از داستانها مطرح گشته، و بخشی از مضامین مطرح رمان مگا را به خود اختصاص داده است. از این رو، برخی از شخصیتهای رمانهای مگا را دانشمندانی تشکیل می‌دهند که یا به میل خود در جهت اهداف استعمارگران به کار و تلاش مشغول هستند و یا به زور و اجبار به کار گرفته شده‌اند. در برخی از داستانهای مگا دانشمندانی هم به ایفای نقش پرداخته و نقش فردی را بازی کرده‌اند که بی‌اطلاع از اهداف شوم استعمارگران، به خیال خود به تحقیقات علمی خویش مشغول بوده‌اند، اما در عمل، برای آنها تلاش می‌کرده‌اند. لاجرم، پروژه‌های عظیم تولید سلاح، خاصه پیشرفتهایی که در عرصه تولید سلاحهای هسته‌ای و سایر سلاحهای مخرب میکروبی و نوترونی در دست اجراست، در این قبیل آثار مطرح گشت.

توجه به پیشرفتهای علمی و تحولات عظیم صنعتی، برای اولین‌بار در رمان پینچون پدیدار گشت. پینچون با خلق شخصیت دوپونت، به توصیف رویدادهای علمی‌ای که گاه رمان را به سمت داستانهای علمی ـ تخیلی سوق می‌داد پرداخت، و دانش را وسیله‌ای برای کسب قدرت و اقتدار بشر حریص و طمعکار نشان داد.

در رمان پینچون، دوپنت بالاخره موفق به اختراع پلاستیک جدیدی می‌شود که بعدها تئوری او در ساخت راکتهای نظامی مورد استفاده قرار می‌گیرد. از این رو، غربیان تلاش زیادی می‌کنند تا اختراع این راکت را به طرح اولیه پینچون نسبت دهند. در صورتی که پینچون، پس از بررسی پژوهش‌های آلیستر کرولی، مستشرقی که عمر خود را مصروف داستانها و افسانه‌های شرقی کرده بود، این ایده اصلی مطرح‌شده در داستانهای شرقی را در رمان خود مطرح ساخت؛ اما بدین ترتیب، غربیان طرح اولیه را به او نسبت دادند. تا بدین ترتیب ابداع راکت مذکور را به غرب نسبت دهند در صورتیکه ایده اصلی تولید چنین سلاحی ابتدا در شرق مطرح گشته بود.

در هر حال، پس از استفاده آمریکاییها از قدرت هسته‌ای، و در پی آن، تولید روزافزون سلاحهای هسته‌ای و انواع سلاحهای مخرب و جنگ‌افزارهای سبک و سنگین، رمانهای مگا کاملاً به طرح موضوع پرداختند و این‌گونه نشان دادند که تولید این‌گونه سلاحها از سوی آمریکا، به نفع مردم جهان است.

درواقع رمانهای مگا، رفته‌رفته به‌عنوان یک ابزار توانمند در دست قدرتمندان آمریکایی قرار گرفتند تا آنان عملکرد استعماری و امپریالیستی خود را توجیه کنند. به این ترتیب، رمان‌نویسان مگا احساس کردند که باید در پی انعکاس مضامین و درونمایه‌های یکسان و هدفمندی باشند. آنها حتی سعی کردند تا آثارشان از لحاظ اندازه و حجم، یکسان باشد. شخصیتهای داستانهای مگا، اگر در گذشته تنها در اندیشه مقام و ثروت بودند، حالا در پی پیدا کردن راه حلهای مناسب برای بهره‌وری از سلاحهای هسته‌ای، توسعه پایگاهای اتمی، فروش اسلحه از طریق راه‌اندازی جنگهای منطقه‌ای و ... بودند.

با تمامی این تفاصیل، مشخص است که روند رشد و تحول رمانهای مگا، با تحولات عظیمی که آمریکا در زمینه‌های اقتصادی، سیاسی، صنعتی و اجتماعی با آنها روبه‌رو بود بسیار همخوانی دارد، و رمانهای مگا، لحظه‌ای از تصویرگری چنین رویدادهایی غافل نماندند.

اما اساسی‌ترین سخن در این باب، ظهور تراستها و کارتلها بود؛که باعث گردید رمان مگا وارد وادی جدید و تازه‌ای شود. از آنجا که آمریکا به‌سرعت در حال رشد و تحول بود، مضامین به‌کار گرفته شده در این نوع رمان کاملاً آمریکایی نیز، همواره جدید و تازه بودند. بدیهی است، با ظهور این شرکتها، رمان مگا نیز از آن پس وارد دنیای اسرارآمیز تراستها و کارتلها شد. شخصیتهای این‌گونه آثار نیز، یا خود در رأس این شرکتها بودند یا بر آن بودند تا به این سیستمهای عظیم اقتصادی، نزدیک شوند.

از آنجا که پدیدآورندگان این‌گونه آثار، همسو با اهداف قدرتمندان آمریکایی بودند، در این آثار، هیچ‌گونه انتقادی از سیاستهایی که این شرکتها در پیش گرفته بودند به چشم نمی‌خورد. تا آنکه این شرکتها رفته‌رفته بر همه امور کلی و جزئی مردم مسلط شدند، و به‌جای مردم تصمیم گرفتند. نقش و عملکرد آنها در بستر داستانی رمانهای مگا، چونان نقش زئوس در اساطیر یونان بود.

حضور کارتلها در رمانهای مگا، همیشه به صورت مستقیم نبود. گاه در این قبیل آثار، شبحی از آنها احساس می‌شد. اما این شبح، آن‌چنان قدرتمند و تصمیم‌گیرنده بود، که خواننده همیشه حضور آنها را پشت سر شخصیتهای داستانی احساس می‌کرد.

شرکتهای یادشده، همواره بر تمامی اعمال مردم نظارت داشتند. آن‌چنان که به دیکتاتورهایی ملقب شدند که به‌طور غیر مستقیم به چپاول منابع و اموال مردم و بهره‌کشی از نیروی کار ارزان‌قیمت، مبادرت می‌ورزیدند.

در این میان، کارتلهای چندملیتی، پس از پایان یافتن جنگ جهانی دوم، همسو با اهداف استعمارگران عمل کرده، با طرح توطئه‌ها و دسیسه‌های بسیار، سعی در عقب نگاه داشتن کشورهای در حال توسعه داشته‌اند و دارند. آنها برخی کشورها چون آرژانتین و برزیل را، که پس از جنگ جهانی در

حال رشد اقتصادی و صنعتی بودند، هدف قرار داده، به نابودی پیشرفتهای صنعتی و اقتصادی آنها پرداختند.

کارتلها حتی پا را فراتر گذاشته، حکومتهای دست‌نشانده خود را بر کشورهای تحت سیطره تحمیل کردند. آنها از انجام هیچ کاری ابا نداشتند، و حتی مخالفان خود را در اقصا نقاط جهان، به قتل رساندند.

نویسندگان رمان مگا، هیچ‌گاه بر آن نشدند تا سیاستهای پشت پرده این زرسالاران را برملا سازند. آنها هیچ‌گاه به این مسئله اشاره نکردند که پیشرفت علم و توسعه اقتصادی در غرب، عامل اصلی فقر، گرسنگی، عقب‌ماندگی و حاکمیت گروه کوچکی بر زندگی غالب مردم جهان شد. اگر هم در طی این داستانها، کارتلها و تراستها به براندازی دولتها و حکومتها مشغول می‌شوند، شیوه روایتی داستان به‌گونه‌ای است که عملکرد این شرکتهای چندملیتی، کاملاً توجیه شده، رفتار آنها بشردوستانه قلمداد می‌شود.

در این بین، مضامینی چون کنترل بازار جهانی، نحوه شکل‌گیری تشکیلات کارتلها، استفاده از تشکیلات دولتی، ترور، اعتبارات بانکی، ... وارد ساحت رمانهای مگا شده، مسائل مطروحه به‌گونه‌ای در این قبیل آثار درج شده است که تماماً در جهت اهداف استعمارگران اقتصادی، تحلیل و ارزیابی شود.

در حقیقت عملکرد انحصارطلبانه شرکتهای بین‌المللی یادشده، در بستر رمانهای مگا، چه از جنبه عرضی و چه از جنبه طولی، توسعه یافت. در این قبیل آثار، تمامی وسایل و اشیا، از حالت طبیعی خود خارج گشت، و جنبه‌های منفعت‌طلبانه آنها درشت‌نمایی شد. به‌طور مثال، کشتی در رمانهای مگا، دیگر وسیله حمل مسافر، تفریح و مسافرت نبود. بلکه وسیله حمل کالاهای تجاری و رونق دادوستد کارتلها به‌حساب می‌آمد. در رمانهای مگا، جنگلها دیگر به‌عنوان محیطی زیبا و اسرارآمیز در نظر گرفته نشدند، بلکه در آنها تنها تصاویری از قطع درختان، کارخانه‌های چوب‌بُری، حضور کارگران سخت‌کوش، الوارها و تخته‌های چوب انباشته‌شده روی هم به‌چشم می‌خورد.

در این بین، برخی از نویسندگان رمان مگا، بر آن شدند تا همگام با جریانهای ادبی مدرن، به خلق رمان مدرن مگا بپردازند. تدوین طرحهای پیچیده داستانی و خلق فضاهای مبهم، این امکان را در اختیار آنها قرار داد تا بسیاری از حقایق روزگار را، در لابه‌لای حوادث و رویدادهای غیر قابل حس، پنهان سازند.

با تمامی این تفاصیل، نویسندگان معاصر مگا، چون گذشته، تمایل شدیدی به توصیف صحنه‌های عظیم و رویدادهای بزرگ و تکان‌دهنده داشتند. خلق چنین فضاهایی، این امکان را به آنها می‌داد که هر رویدادی را تا انتها دنبال نکنند. درحقیقت، پرداختن به حوادث بزرگ و خلق فضاها و مکانهای بزرگی که جمعیت بسیار زیادی در آن حضور داشت، باعث می‌شد تا نویسنده پایبند به رابطه علت و معلولی نباشد، و فرصت پرداختن به جزئیاتی را که می‌تواند در رسیدن به حقیقت مثمرثمر باشد نیابد. از این رو، رمانهای مگا، همواره از هر حادثه و رویداد داستانی به‌سرعت می‌گذرند و هیچ ماجرایی را به‌صورت کامل و دقیق، دنبال نمی‌کنند.

طبیعی است چنین رمانهایی، حتی فرصت تصویرگری عالم درون و شرح مکنونات ذهنی شخصیتها را هم نیابند. گیدیس در رمان خود، آشکارا به این مسئله اشاره دارد و می‌گوید: «چگونه می‌توانیم از دنیای درون صحبت کنیم! چیزی در درون انسانها وجود ندارد.»

رمان‌نویسان مگا، در عوض، تمایل شدیدی به نشان دادن برتری آمریکا در زمینه‌های مختلف اقتصادی، صنعتی، نظامی و ... دارند. باب کردن اصطلاحاتی چون جهان سوم، کشورهای عقب‌افتاده و ... تماماً برای تضعیف روحیه مردم جهان بوده، تا روحیه تلاش، ابتکار و نوآوری را از آنان بگیرند.

از این رو، در غالب رمانهای مدرن مگا، ادوات و تجهیزات پیشرفته آمریکاییها با ریزبینی خاصی توصیف می‌شود. به‌طور مثال، در رمان «چشم‌انداز بیرون کارتریج»، نوشته مک‌الوری، خواننده شاهد روی دادن حوادث داستانی داخل یک هلیکوپتر فوق پیشرفته آمریکایی است. این هلیکوپتر مجهز، با تمامی امکانات کامپیوتری پیشرفته، درست مقابل دنیای عقب‌افتاده زیر پایش قرار می‌گیرد، تا بدین ترتیب، برتری آمریکاییها نسبت به سایر ملل، درشت‌نمایی شود. توانایی نویسنده در القای این فضا باعث شده که خواننده این داستان، تا مدت مدیدی خود را در فضای آن هلیکوپتر احساس می‌کند.

مک‌الوری به هیچ‌عنوان به دنیای درونی شخصیت اصلی داستان نمی‌رود، اما همواره برخی جملات گنگ و تکراری را که بیانگر نامطمئن بودن راوی نسبت به مشاهداتش است در لابه‌لای کلام و نجواهای فرد مذکور، می‌گذارد. فرد راوی، نسبت به مشاهدات خود نامطمئن است، و به‌درستی مسائل مختلف را درک نمی‌کند.

نویسنده این اثر، به مسائل اجتماعی و فرهنگی توجه دارد؛ اما تمامی مسائل مورد نظر خود را در آسمانها دنبال می‌کند. در عمل، تمامی شخصیتهای اصلی او شخصیتهای فرعی هستند که در گوشه‌وکنار به کار مشغول هستند. یعنی شخصیتهای اصلی داستان، کاملاً نقش انفعالی داشته، آن‌چنان در پیشبرد داستان به جلو، نقشی ایفا نمی‌کنند.

جدا از تمامی مسائل مطروحه، برخی از نویسندگان مگا، چون جان بارت، تمایل آن‌چنانی به پیروی از قالب صرف داستانی نداشتند. با این‌حال، آثار او در گونه رمانهای مگا قرار دارد. «نامه‌ها»، یکی از آثار بارت است که به رویدادهای پس از جنگ جهانی می‌پردازد. رویدادهای مطرح‌شده در اثر، کاملاً قابل پذیرش هستند. با این حال، نوشته، فاقد طرح و اسکلت‌بندی مدون است. گویی مطالب به‌صورت تصادفی در کنار هم چیده شده‌اند.

یکی از وجوه بارز آثاری از این دست، تشویق مردم به بردباری و پایداری در مقابل سختیهای به‌وجود آمده است. استعمارگران برای پیشبرد اهداف خود، نیازمند سکوت و صبر مردم هستند. آنها به هیچ عنوان نمی‌خواهند ذهن مردم را آشفته، و ترس و هراس را در دل آنها ایجاد کنند. از این رو، خلق چنین آثاری مردم را دلگرم و امیدوار کرده، از آنها می‌خواهد تا در قبال اعمال و رفتار ابرقدرتها، سکوت اختیار کنند.

یکی از مشکلات عمده رمان‌نویسان مگا، زبان و نثر داستانی است. از آنجا که این‌گونه داستانها بسیار حجیم و طولانی هستند، نویسنده غالباً با کمبود واژگان مواجه می‌شود. او حتی در توصیف صحنه‌ها و

فضای داستانی، دچار مشکل می‌شود. چرا که هرچه در دست داشته رو کرده، حال نمی‌تواند داستان را پیش ببرد. به همین دلیل، خلق رمانهای مگا، با فاصله زمانی بسیار طولانی همراه است. گیدیس برای خلق اثر دومش، به بیست سال زمان نیاز داشت. پینچون، هر یک دهه، یک رمان نوشت.

گذشت زمان، این امکان را به نویسنده رمان مگا می‌دهد تا تجدید قوا کرده، داستان بسیار حجیم خود را به پایان برساند. لازم به ذکر است: این نویسندگان، همواره از حمایتهای مالی و تبلیغاتی قدرتمندان برخوردارند. همین عامل نیز باعث گردیده تا با فراغ بال و در درازمدت، آثار خود را خلق کنند. بسیاری از نویسندگان رمانهای مگا، یهودی بوده، پیرو اهداف صهیونیستها می‌باشند. این افراد، همواره توسط بنگاه‌های تبلیغاتی مورد توجه عموم بوده، غالب جوایز ادبی بزرگ را تصاحب می‌کنند. عده‌ای دیگر از نویسندگان رمانهای مگا، جزء گروههای غیر اخلاقی و فاسد هستند. این افراد، آشکارا در مجالس و انجمنهای گروههای منحرف شرکت جسته، بخشی از داستانهای خود را به توصیف روابط ناشایست این افراد اختصاص می‌دهند.

رمانهای مگا، علی‌رغم کاستیهای بسیار، توانستند بستر اجتماعی، سیاسی و اقتصادی آمریکا را به تصویر کشند؛ اما از آنجا که جامعه بی‌هویت آمریکا، به شکل غیر قابل کنترلی، در ابعاد مختلف و دور از ذهن در حال رشد و نمو است، متخصصین و کارشناسان رشته‌های مختلف، قادر به تحلیل و ارزیابی صحیح آن نیستند. درواقع، تجربیات ثبت‌شده در این رمانها، به کار تحلیلگران نمی‌آید. گویی هر فرد، با بررسی تمامی رویدادهای متناقض و پیچیده، می‌تواند بر اساس میل خود، به نتیجه‌گیری برسد.

در این میان، کارشناسان ادبی، همواره با این سؤال مواجه هستند که چرا رمانهای مگا، علی‌رغم برخی قالبها و مکاتب ادبی، که زمان محدودی برای حیات داشتند و بعد از مدتی به فراموشی سپرده شدند، همچنان پابرجا هستند، و تاکنون از بین نرفته‌اند؟!

رمان جریان سیال ذهن

رمان جریان سیال ذهن، رمانی است که موضوع و اندیشه محوری‌اش توصیف جریان سیال ذهن یک یا چند شخصیت‌داستانی است. در این قالب خاص داستانی، تفکر و اندیشه قهرمان داستان، همچون یک فرد حقیقی که به صورت طبیعی درحال فکر کردن است، پشت سر هم و سلسله‌وار بیان می‌گردد. نویسندگان این نوع داستان، معمولا از شیوه‌های بسیار زیادی‌در تشریح ژرفای جان آدمی سود می‌برند.

صاحبنظران و منتقدین ادبی بر این باورند که رمان جریان سیال ذهن، شکل تکامل‌یافته رمان روانشناختی پیش از دوره‌ویرجینیا وولف و جیمز جویس است.

در واقع طلایه‌دار این جریان ادبی، همان رمان روانشناختی است که مارسل پروست از آن با نام «در جستجوی زمان از دست‌رفته» یا «یادآوری خاطرات گذشته» یاد کرده است. هنری جیمز به عنوان دومین طلایه‌دار توصیف مکنونات درونی انسان درداستان شناخته شده است. او اقدام به خلق شخصیتی در طول داستان کرد که خواننده از طریق ذهن محدود او، می‌توانست بامسائل مختلف در داستان رودررو شود.

مضمون و موضوع اصلی این قبیل آثار، اغلب بیان احساسات، مکنونات و گرایشات درونی شخصیت اصلی داستان است; وآنچنان توجهی به حوادث بیرونی و فیزیکی ندارد. به طور مثال، رمان معروف مارسل پروست، الهام گرفته از ناکامیها وناتوانیهای جوانی او در میان نخبگان پاریسی بود. او در کمال ناامیدی تصمیم گرفت به گذشته خود رجوع کند; و برای دست‌یافتن به آرمانهای خود، از شیوه جریان سیال ذهن استفاده کرد.

در غالب آثار مدرن داستانی، قهرمانان توسط قوانین حاکم بر جامعه، طرد و سرکوب شده‌اند. در این قبیل رمانها، حجم‌زیادی از داستان به توصیف تفکرات نامنسجم و فرار افراد اختصاص داده می‌شود; همچون صحنه بسیار معروف قرارگرفتن ایزابل در کنار شومینه در رمان «تصویر یک خانم» نوشته هنری جیمز که در آن، او باید تصمیم نهایی خود را اتخاذکند.

لازم به ذکر است که اصطلاح جریان سیال ذهن، برای اولین بار توسط بنیانگذار مکتب «پراگماتیسم»، یعنی ویلیام جیمز،برادر هنری جیمز مطرح شد. او برای توصیف رمان از این اصطلاح استفاده نکرد، بلکه بیشتر در صدد تشریح فعالیت وعملکرد ذهن بود.

در کشورهای غربی، این نوع از رمان، با حرکتهای ضد مذهبی و جریان از دست رفتن ایمان مذهبی پس از نظریه داروین وبرخی نظریات علمی دیگر، تلفیق شد.

اینگونه آثار، به تدریج به تصویرسازی از بی‌اعتمادی انسان به مذهب، علم، سیاست و صنعت پرداخت. در این گونه از رمان، نویسنده قصد دارد یک جریان فکری شکل گرفته را به خواننده منتقل سازد.

معمولا ذهن انسان تمایل به بی‌نظمی و فعالیت آزادانه دارد. اگر ذهن انسان برای دقایقی مهار نشود، آزادانه چون جریان‌سیال آب به هر جا که دوست دارد، می‌رود. مطالب مرور شده در ذهن غالبا بدون انسجام و نظم، در کنار هم قرار می‌گیرند. این تفکرات، غالبا نیمه کاره به حال خود رها می‌شوند و فاقد نتیجه‌گیری هستند.

رمان‌نویسان جریان سیال ذهن، در توصیف حرکت آزادانه ذهن، توجه چندانی به دستور زبان، منطق و جملات منسجم ومنظم ندارند. ویرجینیا وولف در مقاله‌ای تحت عنوان «شخصیت و داستان» می‌گوید: «شما می‌توانید در طول زندگی روزانه‌خود، در یک هفته، بیشتر از آنچه من بخواهم برای شما توصیف کنم، به تجربیات ارزنده و غریبی دست یابید شما یقینامکالمات بسیار سرگرم‌کننده و جالبی را خواهید شنید. هنگام شب نیز، وقتی به رختخواب خود می‌روید، با سیری ازاندیشه‌ها و احساسات پیچیده، گیج و سردرگم می‌شوید. در طول یک روز امکان دارد، هزاران ایده به ذهن شما خطور کند. هزاران گرایشات درونی و احساسات ممکن است به سراغ‌شما آید. این اندیشه‌ها و احساسات، در آن لحظه‌ها با هم تلاقی پیدا می‌کنند و به شکل نامنظم و نامرتبطی، در ذهن انسان به‌جریان می‌افتند.»

اصولا رمانهای جریان سیال ذهن، وهم‌انگیز و دشوار فهم هستند. چرا که نویسنده سعی داشته مجموعه‌ای از تفکرات، ایده‌هاو احساسات نامرتبط و نامنسجمی را که پشت سر هم در ذهن می‌گذرند، در یک قالب ادبی توصیف کند.

جدا از ویرجینیا وولف، جیمز جویس و مارسل پروست، نویسندگانی چون دورتی ریچاردسون، ویلیام فالکنر و توماس‌وولف، در گروه نویسندگان جریان سیال ذهن قرار می‌گیرند. یکی از شیوه‌های بیان ضمیر خودآگاه شخصیت داستانی، ایجاد حالت تعلیق و ایست حرکت پیش‌برنده داستان به جلو است. نویسنده برای آنکه بتواند مکنونات ذهنی فرد مذکور را به خواننده نشان دهد، با به تعلیق درآوردن حوادث داستانی، به هدف‌خود دست می‌یابد.

لازم به ذکر است که توصیف گرایه‌های ذهن شخصیت داستانی، نیازمند طرحی اولیه و برنامه‌ریزی دقیق از سوی نویسنده‌است; هر چند خواننده احساس می‌کند تصاویر ارائه شده، به صورت تصادفی گلچین شده‌اند، و هیچ‌گونه ارتباط اصولی میان‌آنها وجود ندارد. در حقیقت، نویسندگان موفق این گونه داستان، به دقت به گزینش صحنه‌ها و ایجاد رابطه علت و معلولی‌قوی مشغول هستند. اما از آنجا که داستان حول محور تصورات پراکنده یک شخصیت می‌گردد، خواننده، به اشتباه، فکر می‌کند هیچ‌گونه وحدت وانسجامی در پیرنگ داستانی وجود ندارد.

برخی از نویسندگان، تمام پیکره و زیر ساخت اثر خود را به این گونه فعل و انفعالات ذهنی شخصیتها اختصاص نمی‌دهند، وتنها در فواصل زمانی مشخص، نقبی به ذهن شخصیتها زده، خواننده را

از دنیای درونی آنها مطالع می‌سازند. این در حالی‌است که عده معدودی نویسنده، چون ویرجینیا وولف و جیمز جویس، در آثارشان، تماما به تشریح ذهن نامنسجم یک‌شخصیت می‌پردازند.

متاسفانه، برخی از نویسندگان کم‌تجربه و یا شیاد، برای رهانیدن خود از زحمت ایجاد وحدت و رابطه علی قوی در داستان، بانادیده گرفتن نظم و انسجام در پیرنگ اولیه داستان، بی‌مهابا اقدام به توصیف صحنه‌ها و تصاویر نامربوط به یکدیگرمی‌کنند، به خیال آنکه اقدام به خلق رمانهای جریان سیال ذهن کرده‌اند. اما باید به یاد داشت که این گونه آثار، با رمانهای‌نویسندگانی چون ویرجینیا وولف و جیمز جویس متمایز است. چرا که نویسندگان برجسته این قالب داستانی، به نحوماهرانه‌ای نظم و وحدت را در داستانهای خود رعایت کرده‌اند; در حالی که به ظاهر، حوادث، نامرتبط و نامنظم در کنار هم‌قرار گرفته‌اند.

بر این اساس، منتقدین ادبی، پس از تحلیل رمانهای برجسته جریان سیال ذهن، می‌توانند میان حوادث به ظاهر نامرتبط،وحدت و رابطه علت و معلولی حساب شده‌ای را نشان دهند. در این قبیل آثار، نویسنده با خلق آشفتگی و بی‌نظمی ظاهری، به نوعی درصدد است داستان خود را باورپذیر سازد وتصویری به ظاهر حقیقی، از فعل و انفعالات ذهنی و سیر اندیشه‌های آدمی را نمایان سازد.

در این جا یک سئوال مهم مطرح است . آیا خصوصیات اخلاقی و ویژگی های فردی شخصیت های داستانی در اثر رویارویی و تقابل آنان با حوادث و کنشهای متوالی مشخص می شود و یا این وظیفه داستان نویس است که زمان را متوقف سازد و به طور مستقیم به تشریح شخصیت ها بپردازد؟ برخی از داستان نویسان، یکی از دو شیوه فوق را انتخاب می کنند و عده ای دیگر همزمان از هر دو شیوه استفاده می کنند. گاهی شخصیتی که در داستان مطرح می شود، در سایه ابهام قرار می گیرد و خواننده نمی‌تواند براحتی به باطن و اندیشه خالص او دست یابد؛ اما پس از تقابل با حوادث و کشمکش های متفاوت، رفته رفته خود را نشان می دهد؛ گویی تازه متولد شده است و می تواند نفس بکشد. گاهی هم ابتدا خصوصیات اخلاقی و روحی اشخاص داستانی مشخص می شود. خواننده در این حالت ، از همان ابتدا درمی یابد که چه انتظاراتی می تواند از شخصیت داستانی اش داشته باشد. با این حال خواننده باید صبر کند تا نتایج بروز حوادث در داستان مشخص شود. در این زمان خواننده با قیاس میان ویژگی های فردی شخصیت ها و نتایج واکنشها بهتر می تواند شخصیت ها را شناسایی کند و رابطه حسی مناسبی با آنها بر قرار سازد. در داستان «شهردار کستربریج» نوشته توماس هاردی ، شخصیت اصلی یعنی «میخائیل هینچارد»، به طور دقیق معرفی نمی شود. در فصل اول داستان ، او مردی جوان و ساده معرفی می شود. هاردی او را با نام «مرد» خطاب می کند. در فصل دوم داستان ، نویسنده کمی از چهره و وضع ظاهری او صحبت می کند و این تنها توصیفی است که هاردی درباره او ارائه می کند. در این اثر، کوچکترین اشاره ای به طینت واقعی این شخصیت نشده است ، بلکه خواننده وی را هنگام رودررویی با حوادث و از طریق گفتگو می شناسد. برخی بر این باورند که چنین شیوه توصیف شخصیت ها، اجازه نمی دهد

خواننده به درک صحیحی دست یابد؛ چرا که او می بایست تا پایان داستان صبر کند و بعد از آن دریابد که با چه شخصیتی روبه رو بوده است.

در قرن حاضر، توجه خوانندگان به وجوه شخصیتی و عوالم درونی شخصیت‌ها معطوف است. به همین دلیل مباحث روانشناختی جایگاه ویژه ای در زیر ساخت داستان‌های معاصر دارند. در حال حاضر، پیشرفت روان شناسان در عالم درونی و ضمیر ناخودآگاه انسان عامل بسیار مهم و کلیدی برای گرایش مردم به داستان های روانشناختی به حساب می آید. به همین دلیل نویسندگان معاصر با مطرح ساختن جنبه‌های روانشناختی انسان ها و غور در اندیشه و مکنونات درونی آنها، ویژگی‌های فردی افراد را کنار زده و دیگر از طریق رویارویی شخصیت با حادثه و یا توصیف مستقیم و طرح شخصیت افراد به طرح مضامین مورد علاقه خود نمی‌پردازند. آنان معتقدند که طرح عوالم درونی و بیرونی اشخاص باعث شده تا خواننده با ذهنیت پویای انسان ها آشنا شود. از این رو، نویسندگان با استفاده از جریان سیال ذهن براحتی قالب و ساختار اصلی داستان های خود را تعیین می کنند. در این زمینه، زمان نقش مهمی را به عهده دارد. باید اذعان داشت که رابطه ضمیر ناخودآگاه با عنصر زمان به مراتب پیچیده‌تر از رابطه حادثه و زمان است، نویسندگان با درنظر گرفتن این اصل که تجربه بشری آمیخته ای از دانسته های حال و گذشته است، توانسته اند انقلابی عظیم در جریان بیان خصلتهای درونی اشخاص به وجود آورند. این افراد می گویند که طرح مسائل انسانی و طینت انسان ها از طریق توالی زمانی، بسیار کسالت آور و خسته کننده است. در این میان، نویسنده نباید شخصیت ها را در زمان گذشته به مدت طولانی نگاه دارد و باید پلی قوی و محکم میان زمان حال و گذشته برقرار سازد. اصولا مکانیسم مغز و تحولات عظیم روحی و احساسی، هیچ گاه طبق یک برنامه زمان بندی شده و به ترتیب صورت نمی‌پذیرد. بلکه تغییرات و تحولات شخصیتی و درونی، براساس تطبیق و تقابل اطلاعات حال و گذشته صورت می پذیرد.

داستان نویسان معاصر به منظور دست یافتن به حقیقت مانندی در داستان ، خود را موظف به رعایت مکانیسم مغز و فعل و انفعالات روحی و روانی می دانند. از یک منظر می توان گفت که شیوه جریان سیال ذهن به نوعی فرار از حکومت مستبدانه زمان در داستان محسوب می شود. به همین دلیل برای برطرف کردن عامل بازدارنده توالی زمانی، نویسنده می تواند با طرح اطلاعاتی که مغز بتازگی دریافت کرده ووقایعی که در گذشته رخ داده، به هدف خود دست یابد. از این طریق، دیگر آثار دچار اطناب و پرگویی های راوی نمی شود. به طور مثال کل تحولات روحی و روانی شخصیت هایی که مدنظر نویسنده است ، براحتی در محدوده زمانی اندکی مطرح می شود. البته باید به این نکته مهم توجه داشت که زیاد نگاه داشتن خواننده در جریان های ذهنی و فکری شخصیت ها باعث شده تا داستان از روند طبیعی و منطقی خود خارج شود و لطمات جبران ناپذیری برپیکره آن وارد سازد. با کنترل و هدایت جریان سیال ذهن می توان افسار لگام گسیخته زمان را به دست آورد و کاری کرد که شخصیت ها طبیعی تر و زنده تر احساس شوند، گویی خون واقعی در رگهای آنان جاری است. خواننده بدین طریق احساس می کند زمان وجود دارد؛ اما عامل اصلی تعیین کننده همه چیز نیست. درواقع زمان تحت تسلط

ذهنیت شخصیت ها قرار می گیرد و آنها با توجه به خواسته های درونی، زمان را به عقب یا جلو می کشانند. تکنیک جریان سیال ذهن، چونان دالانی بی انتها با انشعابات و دالان های فرعی و هزار توی است . اگر بخواهیم از این مسیر بگذریم، باید بر سر هر مسیر انحرافی علامتی به جا بگذاریم تا بتوانیم براحتی به زمان حال بازگردیم.

شخصیت اصلی یکی از رمان‌های ویرجینیا وولف، یعنی خانم دالووی دچار جریان سیال ذهن است . داستان طول مسیر حرکت ذهنی خانم دالووی در مسیر دالان ذهنی را در طول یک روز نشان می دهد. در این میان، خواننده براحتی با گذشته، حال خانم دالووی آشنا می شود و حتی می تواند براحتی آینده او را پیش‌بینی کند. البته بیشتر حوادث داستانی ، در دهلیزهای فرعی رخ می دهد و خواننده ، آنچنان در مسیر اصلی جریان ذهنی خانم دالووی قرار نمی گیرد.

جیمز جویس در داستان «اولیس » توانسته عنصر زمان را به طور کامل مهار سازد و کلیه حوادث مهم و ضروری داستان خود را در طول یک روزحلاجی کند. براساس نظر بسیاری از صاحب نظران، شخصیت های او هم بسیار پیچیده و عمیق ساخته شده اند. استفاده درست و صحیح از این جریان، نیازمند استعداد و توانایی بالای نویسنده است.

نویسنده ای که می بایست به روند و فرآیند ذهن انسان آشنا باشد و به کلیه مباحث روانشناختی مسلط باشد. به همین دلیل برخی از نویسندگان بی استعداد و تازه کار به خیال سهولت در اجرای طرح خود از چنین شیوه ای استفاده می کنند، غافل از این که بسرعت ناتوانی و فقدان اطلاعات کافی آنها مشخص می شود. اصولا نویسنده نباید بررسی و تحلیل روان شخصیت های داستانی اش را کاری کم اهمیت و ساده تصور کند. در واقع درک و تصویرسازی پیچیدگی های ذهنی افراد و ماهیت درونی آنان که پیوسته در حال نوسان بوده ، کار بسیار سخت و صعبی است ؛ چرا که یک خصلت اخلاقی و کنش شخصیت برای همیشه پایدار نیست و انسان در شرایط گوناگون و در زمان های مختلف ، رفتارهای ضد و نقیضی از خود نشان می دهد.

یکی از پیشگامان استفاده از این شیوه ، ریچاردسون است . او همیشه برای بیان فعل و انفعالات روحی و شخصیتی انسان ها، از عنصر نامه و نامه نگاری استفاده کند. طرح مسائل درونی شخصیت ها از طریق نامه ، ایرادی بزرگ به حساب می آید؛ چرا که نامه نگاری محدودیت های عظیمی دارد که از آن طریق نمی توان بدرستی به اهداف خود دست یافت . این در حالی است که نویسنده برای رسیدن به هدف خود مجبور است ساختار نامه را در اختیار خود قرار دهد و با توجه به امیال و ذهنیت خود آن را تدوین کند. چنین امری باعث شده تا حقیقت اثر دچار مشکل شود. نوشتن خاطرات در یک دفترچه ، نسبت به خلق نامه مفیدتر است . در عین حال که در این شیوه نیز نویسنده قادر نخواهد بود تمام امیال و آرزوهای فردی اشخاص داستان را بررسی کند. بغیر از مساله محدودیت های ساختاری ، اغلب انسان ها هنگام نگارش خاطرات خود، از ترس این که دفترچه ممکن است به دست فرد ثالثی بیفتد، بدرستی امیال درونی خود را مطرح نمی سازند. به همین دلیل تکنیک جریان سیال ذهن ، بهترین شیوه توصیف ویژگی

های فردی و خصوصیات اخلاقی شخصیت هاست . معمولا نویسندگانی که از جریان سیال ذهن استفاده می کنند به نقش شخصیت ها پایبند نیستند. از نظر آنها، شخصیت ها وسیله ای هستند که نویسنده بتواند از آن طریق به ذهنیت و فعل و انفعالات درونی شان پی ببرد. به عبارت دیگر، واکنشی که شخصیت ها به محرکها نشان می دهند اهمیت بیشتری دارد. در واقع درک مقاصد و اهداف نویسندگان مدرن ، این امکان را برای خواننده فراهم می کند تا بهتر با رمانهای جدید ارتباط برقرار کند. نویسنده با استفاده درست از این شیوه می تواند ضمیر خودآگاه شخصیت ها را از تمامی حوادثی که طبق قانون علی پیش می روند، جدا سازد و پس از آن با فراغت خاطر به بررسی مکنونات درونی و خصوصیات اخلاقی شخصیت‌ها بپردازد. در این روش، سرعت حرکت ذهن آن چنان بالاست که نیازی به حرکت زمان احساس نمی‌شود که آرام آرام بخواهد خود را به آن برساند.

زندگینامه داستانی

زندگینامه، داستان زندگی است. ریشه این واژه یونانی، و برگرفته از دو واژه بیو (Bio) به معنای زندگی و گرافی (graphy) به معنای نگارش است. صاحبنظران، زندگینامه را یکی از گونه‌های ادبی می‌دانند و معتقدند اساس و شالوده آن، نگارش زندگی فردی است. آنان این گونه ادبی را غیر داستانی می‌دانند؛ هر چند که بسیاری از عناصر داستانی را در زیر ساخت خود دارد. در زندگینامه نویسی، نویسنده این فرصت را در اختیار دارد که جزئی‌ترین مسائل را پیرامون شخص مورد نظر مطرح سازد. در این راستا خلقیات، احساسات، ویژگیهای فردی و اندیشه فرد مذکور مطرح و گاه به بوته نقد سپرده می‌شود. از این رو زندگینامه نویسی تنها منوط به ذکر تولد، مرگ، تحصیلات و کارهای فرد نیست.

برخی بر این باروند که این گونه ادبی ابتدا توسط یونانیان باستان ابداع شده است و عده‌ای ایرانیان را مبتکر این نوع ادبی می‌دانند و معتقدند پادشاهان ایرانی، بانی اصلی پدید آمدن آن هستند.

یک زندگینامه می‌تواند از چند سطر تشکیل شده باشد، یا در حد و اندازه چند جلد کتاب ظاهر شود. در دوران معاصر از نویسندگان زندگینامه توقع می‌رود تا پرده از رازهای نهان بردارند، جزئیات را مطرح کنند و کاری کنند تا بسیاری از اعمال و رویدادهای مهم تأویل و تفسیر گردند.

معمولا زندگینامه‌ها درباره زندگی افراد مشهور خلق می‌گردند؛ با این حال، مطالعه زندگینامه‌های افراد غیر سرشناس هم مفید است. چرا که در لابه‌لای اطلاعات مطرح در آنها، می‌توان نکات ارزشمندی در زمینه‌های سیاسی، اجتماعی، فرهنگی و ... به دست آورد. قابل ذکر است که غالب زندگینامه‌ها براساس توالی زمانی مطرح می‌گردند. برای خلق این نوع ادبی باید به مسائل زیر توجه کرد:

- مطرح کردن حقایق اصلی و مهم
- دوری جستن از شیوه و سبکهای مدرن و پست مدرن
- استفاده از نثری روان، ساده و قابل هضم
- بررسی و تحلیل رویدادها و شخصیت‌های خاص و مشهور
- طرح نکات ریز، و جزئی‌نگری در زمان مقتضی.

در زندگینامه نویسی، پدید آوردنده باید به نیاز مخاطبان بیندیشد و اطلاعاتی را درشتنمایی کند که مخاطب بیشتری را جذب می‌کنند. در این ارتباط، سؤالات مهمی می‌تواند مطرح گردد:

۱. چه چیز باعث شده تا این فرد، خاص باشد و زندگی‌اش قابل طرح گردد؟

۲. این فرد خاص تاکنون چه کارهای مهم و سرنوشت‌سازی انجام داده است؟

۳. برای توصیف این فرد ازچه صفاتی باید استفاده کرد؟ آیا رفتارها و گفتارهای او با شخصیتش همخوانی دارد؟

۴. آیا این فرد در زندگی ریسک کرده است؟ خوش شانس بوده و یا کارهای خارق‌العاده انجام داده است؟

۵. مرگ او چه تاثیری در محیط پیرامونش دارد؟ آیا وضع بهتر می‌شود یا بدتر؟

قالب داستان نیز یکی از مهم‌ترین انواع ادبی به حساب می‌آید و از قالب خاص خود تبعیت می‌کند؛ که در این نوشته، مجال پردازش به آن نیست.

زندگینامه داستانی، تلفیقی از این دو گونه ادبی است. سؤال مهمی که در این جا مطرح است این است که در اثر این تلفیق، کدامیک بر دیگر رجحان دارد و کدام تحت کنترل دیگری است. برخی بر این باورند که در زندگینامه داستانی، باید بیش از همه به بخش زندگینامه توجه داشت و نباید اجازه دارد تا عناصر خیال در طرح آن خدشه وارد سازد. از سویی دیگر، عده بی‌شماری هم هستند که معتقدند وجه داستانی آن باید بر وجه زندگینامه بچربد. در هر حال زندگینامه داستانی همچون داستان تاریخی یک نوع ادبی تازه و جدید نیست. صاحبنظران این عرصه معتقدند، این ژانر خاص ادبی، عمری به قدمت سایر گونه‌های ادبی دارد.

زندگینامه داستانی در دوره‌های بسیار کهن رواج بسیار زیادی داشت. پس از مدتی کمتر به آن توجه شد و بالاخره، در زمان معاصر دوباره احیا شده و به شدت مورد توجه همگان قرار گرفته است. در حقیقت این گونه ادبی در دوران معاصر توانسته نویسندگان خلاق و زبردستی را به سمت خود بکشد.

در غرب، نویسندگان مطرح این وادی، اصرار ندارند تا کاملاً اثر خود را منطبق با زندگی حقیقی فردی خاص خلق کنند. آنها بر این اصل پافشاری می‌کنند که زندگینامه داستانی، تلفیقی از تخیل و حقیقت مطلق است. این در حالی است که بخش تخیلی آن هم کاملا وهمی و دور از ذهن نیست، بلکه بیانگر حقایق زندگی است؛ منتها آن حوادث ممکن است برای آن فرد خاص روی نداده باشد. در این گونه ادبی، در غرب، نویسنده حتی ضرورتی برای اثبات گفته‌های خود ندارد. او معتقد است که بیش از هر چیز داستانی خلق کرده است و زندگینامه تنها بخشی کوچک از یک پیکره بزرگ است.

در زندگینامه داستانی نویسنده می‌تواند مبالغه کند، می‌تواند مسائل گوناگون را با هم تلفیق کند، می‌تواند بسیاری از حقایق را به راحتی در اختیار خواننده قرار ندهد و اصطلاحا نوشته‌اش را رمزدار سازد. او حتی می‌تواند مسائل را تحریف کند و بر اساس استنباط فردی خود، شخصیتی حقیقی را به دنیای داستان وارد سازد و فردی متناسب با دیدگاه خود خلق کند.

منتقدان این عرصه، این حق را به نویسنده می‌دهند تا هر گونه دخل و تصرفی در آثار خود انجام دهد، چرا که معتقدند زندگینامه داستانی، با قالب زندگینامه متفاوت است. برای این افراد این قالب ادبی تا اندازه‌ای که بتواند گوشه‌هایی از زندگی یک فرد را نمایان سازد، کافی است. مهم‌ترین اصل، ایجاد رابطه

دو سویه میان مخاطبان و ادبیات داستانی است. در نظر آنها رسالت یک نویسنده ایجاد یک پیوند استوار میان مخاطب و داستان است؛ در عین حال که اطلاعات تاریخی و حقیقی مطرح در آن، با یاری عناصر داستانی بیشتر می‌تواند در خاطره‌ها بماند و ماندگار شود. در این ارتباط نویسنده حتی پا را فراتر می‌نهد و بی‌محابا به فرد مذکور بهتان و تهمت می‌زند.

در داستانهای تاریخی نیز وضع به همین منوال است. در این قبیل آثار، گاه حقایق دور از ذهن نیز به بستر داستان وارد می‌شوند و به گونه‌ای طرح می‌گردند که خواننده بی هیچ واکنشی آنها را می‌پذیرد. و بدین سان است که برخی نویسندگان آگاهانه برای تحریف تاریخ یک ملت و شخصیتهای مطرح، از این دو قالب ادبی، یعنی زندگینامه داستانی و داستان تاریخی سود می‌جویند. در این ارتباط هدف و غایت نهایی تولیدکنندگان کتاب می‌تواند متفاوت باشد، اما هر چه هست این گونه آثار نمی‌توانند به عنوان سندی تاریخی به حساب آیند؛ هر چند که در لابه‌لای رویدادهای مطرح شده در آنها، گاه حقایق محض تاریخی هم نهفته باشد.

بر این اساس ادبیات استعمار نو که همواره در جهت دست یازیدن به اهداف استعماری خود گام بر می‌دارد، از این دو نوع ادبی یاد شده، حداکثر استفاده را می‌برد تا حقایق محض را تحریف سازد و آنها را به گونه‌ای که خود می‌پسندد جلوه دهد.

این ادبیات توانسته است برای کشورهای استعمارگر تاریخ‌سازی کند و پیشینه‌ای دروغین پدید آورد. این ادبیات توانسته است با ابزار قدرتمند و تاثیرگذار داستان، افکار عمومی مردم بسیاری از کشورهای مورد نظر خود را به دام اندازد و طرحهای شوم خود را به اجرا درآورد؛ آن‌چنان که بسیاری از آثار داستانی چون آیات شیطانی، با همین سبک و سیاق خلق شده‌اند.

اندیشمندان غربی بر این باورند که در جامعه یهودیان وابسته به صهیونیسم بین‌الملل، گرایش به خلق زندگینامه داستانی بسیار زیاد است، یهودیان بیشتر ترجیح می‌دهند برای تاریخ‌سازی و ترویج افکار و ایده‌های خود، از این قالب استفاده کنند. از این رو زندگینامه داستانی و داستان تاریخی در میان یهودیان بیشتر از شرح حال نویسی و تاریخ نگاری رواج دارد؛ چرا که آنها دارای پیشینه گنگ، سؤال برانگیز و ناشایستی بوده‌اند، به همین سبب نیز، قومشان دچار عذاب الهی گشت و آواره دیار مختلف شد.

صهیونیسم با یاری این‌گونهٔ ادبی، حتی شخصیتهای مطرح خود را به گونه‌ای دیگر جلوه می‌دهد. صهیونیسم برای اثبات به اصطلاح حقانیت خود، در قبال فلسطینیها و اشغال سرزمین آنها، از این حربه استفاده می‌کند تا اذهان عمومی را منحرف سازد. طرح مسائل متناقض، ایجاد وهم، مبالغه و خیال در طرح اطلاعات دروغین مثمرثمر واقع شده است. یهودیان در تقابل با مسیحیان و مسلمانان بیش از همه توطئه چیده‌اند و بدین ترتیب خواسته‌اند تا با آنان به مقابله برخیزند. آنها در گذشته دور زمانی که حضرت مسیح (ع) می‌زیست مشکلات عدیده‌ای برای آن حضرت فراهم ساختند و بعد از آن تا مدتها پیروانش را اذیت و آزار کردند، همچنان که با پیامبر اسلام (ص) یا برخی از ائمه (ع) همین کار را کردند. از این رو

می‌طلبد تا با یاری از ژانرهای ادبی یاده شده مسائل گذشته را بازسازی کنند و به گونه‌ای دیگر نشان دهند.

البته مسیحیان نیز کمابیش از این سلاح مهم سود برده‌اند و قصدشان نیز بیشتر ترویج آراء و اندیشه‌های خود و دست یازیدن به اهداف خاص خودشان است. در دورانی که کاتولیکها از قدرت فراوانی برخوردار بودند، زندگینامه‌های داستانی بسیاری در اروپا نوشته شدند تا بتوانند زندگی قدیسین، را بزرگنمایی کنند. نکته قابل تعمق این است که گاه برخی افراد عادی توسط افرادی خاص مورد حمایت قرار گرفتند و از طریق زندگینامه داستانی به قدیسان تمام عیار مبدل گشتند. در واقع این نوع ادبی در اروپا از آن‌چنان قدرت بالایی برخوردار بود که می‌توانست یک فرد عادی را به یک قدیس مبدل سازد.

این در حالی است که برخی زندگینامه‌نویسان داستانی در دوره معاصر، برعکس عمل می‌کنند. اینان با طرح مجدد زندگی قدیسین، قصد دارند گذشته این افراد را به چالش بکشند و نشان دهند برخی از قدیسین، افرادی عادی بیش نبوده‌اند؛ و این مذهبیها بوده‌اند که با استفاده از صنعت مبالغه، چهره‌ای متفاوت از آنان خلق کرده‌اند. این افراد تا آنجا پیش رفتند که در آثار خود حضرت مسیح (ع) را به این بازی وارد ساختند و بر آن شدند تا از او فردی عادی و عامی بسازند. آن چنان که کازانتزاکیس در رمان «آخرین وسوسه‌های مسیح» سعی کرد مسیح را فردی عادی و به دور از خصلتهای خاص انبیاء نشان دهد. در برخی آثار از این دست، قدیسین گاه دچار گناه می‌شوند و با ترفندهای بسیار بر آنها سرپوش می‌گذارند.

در چنین شرایطی اگر نویسنده‌ای بخواهد بر ضد اندیشه و آراء صهیونیسم و ادبیات استعماری عمل کند، آن چنان مورد تهاجم قرار می‌گیرد که از کرده خویش پشیمان می‌شود؛ آن چنان که آلیستر کرولی، مستشرق مشهور آمریکایی، پس از پذیرش اسلام و اعلام نبوت پیامبر اکرم و تایید این مسئله که او آخرین فرستاده خداست، در خانه خود تبعید گشت و سیل عظیم افتراها و تهمتها به سمت او روان شد.

یهودیان به محض مواجهه با چنین نویسندگانی از قدرت رسانه‌ای و تبلیغی خود حداکثر استفاده را می‌برند تا او را فردی گناهکار، خائن و بد طینت جلوه دهند. یهودیان معتقدند دشمنان نژاد سامی همواره بر آن‌اند که علیه این نژاد توطئه کنند. به عنوان مثال، هنگامی که زندگینامه داستانی تئودور هرتزر خلق گشت و چهره دژخیمانه‌ای از او به تصویر درآمد، یهودیان بلافاصله جار و جنجال به راه انداختند و سعی کردند تا بدین ترتیب از تاثیر کلام نویسده اثر، بکاهند.

قابل ذکر است که نویسندگان از قدیم‌الایام به قدرت تاثیرگذاری داستان اشراف داشتند. آنها به خوبی می‌دانستند که زندگینامه داستانی بسیار جذاب‌تر و خواندنی‌تر از زندگینامه صرف است؛ در عین حال که این قالب ادبی بسیار تاثیرگذارتر است و می‌تواند خواننده را تا مدتهای طولانی با موضوع خاصی درگیر سازد و چه بسا دیدگاه او را متحول سازد. در هر حال ادبیات داستانی این مجوز را در اختیار نویسندگان قرار داده است تا بی‌محابا در قلمرو تاریخ و شرح حال نویسی وارد شوند و دخل و تصرف کنند. در صورتی که در ایران و احیانا برخی دیگر از کشورهای مشرق زمین استباط دیگری از زندگینامه

داستانی می‌شود. در ایران محققان و مخاطبان آثار، همواره در طلب درک حقیقت محض هستند و خیلی از ادغام واقعیت و خیال لذت نمی‌برند. به همین دلیل شالوده و بنیاد زندگینامه داستانی در ایران بر پایه طرح مسائل حقیقی بنا می‌گردد. نویسنده این قبیل آثار، برعکس آثار غربیان، بر آن است تا به وجه تاریخی و حقیقی رویدادها بیشتر بپردازد و تا آنجا که امکان دارد به دنیای تخیل وارد نشود. منتقدان این قبیل اثار هم پیوسته بر آن هستند تا دور شدن نویسنده از دنیای حقیقت را به باد انتقاد گیرند و این مسئله را نقطه ضعفی بر آثاری از این دست از این رو در ایران بیشتر کفه ترازو به سمت تاریخ و زندگینامه‌نویسی می‌چربد و کمتر نویسنده خود را محق می‌داند که از دنیای خیال حداکثر استفاده را ببرد. دیگر اینکه در ایران تاکنون آثار هدفمندی جهت تخریب دشمنی و تحریف حقایق و شخصیت‌سازیهای کاذب به وجود نیامده است. منتقدان ایرانی همواره به شیوه تحقیق، جمع‌آوری اطلاعات تاریخی و منابع خاصی که نویسنده استفاده کرده، توجه دارند و اگر نویسنده از منابع خوبی استفاده نکرده باشد، در نقدهایشان اثر او را به باد انتقاد می‌گیرند. در صورتی که در غرب، منتقد وظیفه خود نمی‌داند که درخصوص شیوه تحقیق و منابع استفاده شده، پرس‌وجو کند و در نقد به آنها اشاره‌ای داشته باشدآنها همین آزادی را برای فیلمنامه‌نویسان هم قائل‌اند و مدعی هستند که فیلمنامه‌نویسانی که قصد دارند از روی زندگینامه داستانی فیلمی را تهیه کنند، آزاد هستند تا از روی کتاب هر گونه برداشت شخصی‌ای که می‌خواهند، داشته باشد. آنها مدعی هستند که فیلم می‌تواند برداشت جدیدی از کتاب باشد و هیچ دلیلی ندارد فیلنامه‌نویس خود را پایبند اصول و مبانی مطرح شده در کتاب کند. قابل ذکر است که در دنیای سینما نیز فیلمهایی که بر پایه زندگینامه خلق می‌شوند، دچار تحریفهای بزرگ و اصولی می‌شوند و دست‌اندرکاران سینما از این ابزار جهت پیش‌برد اهداف خود استفاده می‌کنند.

داستان جنایی مدرن

چرا مطالعه داستان جنایی و پلیسی اخلاق گرایانه می‌تواند برای شما مفید باشد؟ شاید به دلیل وجود عنصر تراژدی است و یا واکنش حسی مناسبی که بعد از وقوع حوادث غم‌انگیز پدید می‌آید. شاید هم به دلیل تقابل نیروهای پلید و پاک است و راههای مختلفی که در این مسیر پیش روی انسان قرار می‌گیرد، تا در پایان بهترین راه را برگزیند. با تمامی این اوصاف، در داستانهای پلیسی و جنایی خواننده با سؤالات بی‌شماری مواجه می‌شود .اگر داستان خوب طراحی شده باشد، خواننده می‌تواند به کالبد پلیس و کارآگاه جنایی وارد شده یا پشت‌سر او قرار گیرد و قدم به قدم تا کشف جنایت یا دستگیری سارقین... پیش رود. مسائل مطرح شده در این‌گونه آثار می‌تواند به سهم خود بسیار جدی و حساس باشد، هر چند که عنصر سرگرم شدن و وقت‌گذرانی، بخشی از این ژانر ادبی را تشکیل می‌دهد.

معمولاً داستانهای جنایی صرف مورد استقبال منتقدین و مجلات تحلیلی کتاب قرار نمی‌گیرند و از آنها به‌عنوان یک ژانر سطح پایین یاد می‌شود. این افراد بر این باورند که داستان جنایی و پلیسی معمولی تنها برای وقت‌گذرانی و سرگرمی مفید است؛ چرا که در این‌گونه آثار، مفاهیم پیچیده، فنون و صناعات ادبی و نکات و ایده‌های ارزشمند وجود ندارد که قابل تحلیل باشد. این در حالی است که در بسیاری از رمانهای ادبی ارزشمند، قتل و جنایت هم صورت می‌پذیرد، و اتفاقاً، قتل و جنایت مهم‌ترین حادثه داستانی قلمداد می‌شود؛ همچون داستان «جنایت و مکافات» داستایوفسکی، نویسنده روسی که پدیده جنایت و بازتاب آن در اثر مدنظر گرفته شده است.

اگر سرگرم شدن و لذت بردن از مطالعه داستان را یک رکن مهم قلمداد کنیم، می‌بینیم تمامی داستانهای معتبر جهان، در هر شکل و شمایلی، لذت‌بخش و سرگرم‌کننده هستند. در تمامی این داستانها هم جنبه سرگرمی مطرح است و هم جنبه آموزشی.

مطالعه داستان به انسان آرامش می‌بخشد. او را حتی برای مدتی کوتاه، از ضمیر خودآگاه فعال دور می‌سازد و به دنیای دیگری می‌برد که انسانها و موجودات آن در موقعیتهای متفاوت و یا یکسانی با او قرار دارند.

داستان خوب اصولگرایانه می‌تواند انسان را با دنیای درونش آشنا بسازد و هویت اصلی او را برملا سازد. در عین حال که به جهان پیرامون انسان و تمامی ابعاد زندگی بشر نیز توجه می‌کند و تجربیات او را منعکس می‌سازد. داستان می‌تواند به انسان توانمندیهای درونی‌اش را بشناساند، تا او شاکر و قدردان خداوند باشد.

با تمامی این تفاصیل، در مقطعی از تاریخ، حداقل در کشور انگلستان، داستان جنایی و پلیسی به همراه برخی ژانرهای داستانی چون داستان علمی و تاریخی، به‌طور کلی از گردونه داستانهای ادبی ارزشمند خارج شدند .داستانهایی که گمان می‌رفت دارای مفاهیم پیچیده و مهمی بودند که از چشمان عموم پنهان مانده بود.

بسیاری از پژوهشگران عرصه ادبیات، به این نتیجه رسیده‌اند کـه داستـان «تفالـه خمیر» (Pulp Fiction) فرزند خلف داستانهای دنباله‌داری است که توسط نویسندگانی چون چارلز دیکنز، سر آرتور کونان دویل (Sir Arthur conan Doyle) و دیگران خلق شدند. داستان «تفاله خمیر» به داستان کوتاهی اطلاق می‌گردد که زمانی در مجلات ارزان منتشر می‌شدند. این مجلات همواره آثار و مطالب بسیار سطح پایینی را که برای عوام مناسب بودند منتشر می‌ساختند. این مجلات از کاغذهای بسیار ارزان قیمت استفاده می‌کردند که از تفاله خمیر چوب مهیا می‌شد. به همین دلیل، این‌گونه آثار را داستان تفاله خمیر، و کلیهٔ آثار ادبی درج شده در این مجلات را زیر گروه «ادبیات تفاله خمیر» (Pulp literature) می‌نامیدند.

لازم به ذکر است که در میان داستانهای درج شده در این‌گونه مجلات، داستانهای پلیس از بالاترین سهم برخوردار بودند. پیش از ظهور تلویزیون، این‌گونه داستانها توانسته بودند مخاطبان بی‌شماری را جلب کنند. این در حالی بود که منتقدین، بیشتر به آثار چارلز دیکنز و سایر نویسندگان مثل او توجه نشان می‌دادند و داستانهای دنباله‌دار آنها را که صرفاً برای تفریح مردم خلق شده بودند نقد و بررسی می‌کردند.

در آن زمان، چارلز دیکنز هنوز به‌عنوان یک نویسنده مشهور و بزرگ شناخته نشده بود. او تنها توانسته بود آثارش را در کوتاه‌ترین زمان به فروش برساند و در میان سایر نویسندگان هم‌سنخ خود، پیشرو باشد. به همین دلیل، برخی منتقدین امیدوارند که داستانهای جنایی و پلیسی، روزی بتوانند در گروه داستانهای ارزشمند اخلاقگرایان قرار گیرند و در لابه‌لای حوادث داستانی، به بیان مضامین مهم و معنوی بپردازند.

باید به این مسئله توجه داشت که همهٔ عناصر موجود در داستانهای پلیسی و جنایی چون خشونت، قتل، خیانت، طرح مبانی اخلاقی و معنوی، انتقام... در تمامی آثار، از افسانه‌ها و حکایات گرفته تا داستانهای مدرن، وجود داشته است. چنین مضامینی می‌تواند عامل بروز حوادث و حرکت پیش‌برنده داستان به جلو باشند. در عین حال حضور عناصر یاد شده باعث می‌گردد تا حالت تعلیق مناسبی در داستان ایجاد گردد. همین مسئله باعث می‌گردد تا خواننده پایبند داستان شود و تا پایان راه، داستان را رها نسازد. چرا که می‌خواهد بداند بعد از آن، چه اتفاقی قرار است رخ دهد.

نویسنده این قبیل آثار، تنها کافی است خواننده را همواره کنجکاو نگاه دارد. در چنین شرایطی است که او تا پایان، کتاب را نخواهد بست.

انسان غالباً در زندگی روزمره خود، همچون کارآگاهی است که مدام قصد دارد مسائل رمزآمیز را حل کند و سر از کار دیگران درآورد. انسان همچنین علاقه‌مند به کشف ناشناخته‌هاست، و از پیدا کردن مفاهیم نهفته در لابه‌لای واژگان و نمادها نیز لذت می‌برد.

جولیان سیمونز(Julian symons) ، نویسنده مشهور داستانهای جنایی، افسانه «شنل قرمزی» را در گروه داستانهای جذابی می‌داند که در آن، میل به قتل و جنایت وجود دارد. چرا که گرگ به سراغ مادربزرگ شنل قرمزی می‌رود و او را می‌بلعد، و بعد به‌جای مادر بزرگ در تختخواب می‌خوابد تا شنل قرمزی را هم بخورد. او معتقد است: در آثار کلاسیک ماندگار چون «هاملت»، «مکبث» «اُدیسه» و ... نیز عناصری چون قتل، خیانت، توطئه، نیرنگ، شک و گمان وجود دارند، و اتفاقاً به‌عنوان ضروری‌ترین عناصر داستانی به حساب می‌آیند.

سی ـ دی ـ لوئیز (C. day – lewis) نویسنده داستانهای پلیسی بر این باور است که داستان پلیس، به نوعی، افسانه و حکایت قرن بیستم است.

دبلیو، اچ، آدن (W.H. Avden) می‌گوید: داستان پلیسی کلاسیک، تمثیلی است از مرگ شادمانیها و خوشحالیها.

در زندگی روزمره، شادیهای انسان مدام از میان می‌رود، بی‌آنکه او بداند چرا و به چه دلیل لطمه دیده و خوشبختی خود را از دست داده است. در داستانهای معتبر اصول‌گرایانه، پلیسی، برای بروز چنین رویدادهایی، پاسخی وجود دارد. به عبارت ساده‌تر، در داستانهای پلیسی و جنایی، بسیاری از رویدادهای ناخوشایند، مورد نقد و بررسی قرار می‌گیرد. خوانندهٔ آثار جنایی قوام یافته، پس از مواجه شدن با حوادث ناراحت‌کننده‌ای چون قتل یک انسان بی‌گناه، در پی کشف علل بروز چنین حادثه‌ای می‌گردد. او می‌داند که نویسنده، چونان روانشناس و جامعه‌شناسی زبردست، به کشف مکنونات درونی انسانها و شناسایی بستر اجتماعی و شرایط اقتصادی و سیاسی حاکم بر جامعه می‌پردازد. در داستانهای جنایی معتبر، هیچ قتلی بدون دلیل صورت نمی‌پذیرد. در پایان نیز، خواننده توجیه می‌شود، و بیشتر به مسائل معنوی و هشداردهنده می‌اندیشد. در عین حال که، عوامل بروز قتل و جنایت، بی‌مجازات نمی‌مانند.

منتقدین به‌طور کلی برای داستانهایی از این دست، عناوین متنوعی چون رمان جنایی، رمان پلیسی، رمان شک و انتظار، رمان اسرارآمیز، رمان تفاله خمیری مطرح ساختند. این داستانها دارای وجوه اشتراک و افتراق زیادی هستند. ارزش و اعتبار این داستانها در نوع ساختار و ژانری که در آن قرار می‌گیرند نیست؛ بلکه ارزش آثاری از این دست، به نوع دیدگاه راوی داستان در تشریح مناسبات حاکم بر جهان و توصیف جهان هستی از منظر اصول‌گرایان باز می‌گردد.

باید به خاطر داشت: نویسنده اصولگرایی که به خلق آثار پلیسی و جنایی روی می‌آورد، قصد ندارد با خلق صحنه‌های ناراحت‌کننده، خواننده را آزار دهد، و یا در صدد ترویج جنایت و غارت انسانها باشد .او در پی راهکارهای مناسب برای رفع مشکل است. او قصد دارد با تحلیل چنین اعمالی، از میزان جنایات بشر بکاهد، و انسان را به انجام کارهای شایسته و پسندیده تشویق کند .نویسندهٔ داستان جنایی به خوبی

می‌داند که در عین آموزش، باید سرگرمی و لذت از مطالعه را هم به خواننده انتقال دهد. تمامی داستانهای معتبر جنایی، تحت تأثیر فرهنگ، سنن، باورهای مردم و... شکل می‌گیرند و قوام می‌یابند. نویسنده این‌گونه آثار، نباید داستان خود را در فضای بیگانه با کشور و فرهنگ خود خلق کند.

تا پیش از جنگ جهانی دوّم، بیشتر مخاطبین داستانهای جنایی، طبقه متوسط جامعه بودند. در آن زمان، مردم با مقولاتی چون جنگ، کشتار، بمباران، خیانت، جاسوسی، نبردهای خیابانی، اعدام و... آشنا نبوده، عیناً شاهد رویدادهایی از این دست نبودند. پیش از وقوع جنگ، اروپاییان نمی‌توانستند حتی وقوع قتل و جنایت هول‌انگیزی را که در آینده نزدیک قرار بود رخ دهد پیش‌بینی کنند. در آن زمان، مردم از شنیدن نام گروههای سیاسی چون آنارشیست، فاشیست، کمونیست به وحشت نمی‌افتادند. درصورتی‌که پس از وقوع جنگ و مشاهدهٔ جنایات وحشت‌انگیز نیروهای متخاصم، انسان جنگ‌زدهٔ آن دوران، با کوچک‌ترین رویدادی به وحشت می‌افتاد.

همین مسئله، برای طبقه متوسط جامعه اروپایی، که تنها هوادار رمانهای جنایی و پلیسی در اروپا بود به‌وجود آمد. پیش از جنگ جهانی، این طبقه متوسط بود که رمانهای جنایی را پیگیری می‌کرد. او هیچ‌گاه هنگام مطالعه این‌گونه آثار، دچار تشویش و نگرانی نمی‌شد. چون غالب رمانهای جنایی، به جنایاتی اشاره داشت که در طبقه اشراف و یا طبقهٔ بالاتر از متوسط رخ می‌داد. از این رو، خواننده آثار جنایی، همواره خود را مصون می‌دید، و احساس می‌کرد ناامنی و خطر در انتظار طبقه ثروتمند است.

در رمانهای جنایی خلق شده در آن دوران، طبقهٔ فرودست نیز برای تصاحب مال بیشتر به طبقه متوسط چشم‌داشتی نداشت. از این رو، طبقهٔ متوسط، با خیال راحت به مطالعه آثار جنایی می‌پرداخت و از آنها لذت می‌برد. این افراد، در پایان هر داستان، به تحلیل فردی اثر می‌پرداختند، اعمال زشت و ناپسند صورت پذیرفته را محکوم می‌کردند، و در پایان سعی می‌کردند خطاهای گذشته را جبران کنند. چون آنها عاقبت کارهای زشت را می‌دیدند و هیچ دلشان نمی‌خواست به‌جای فرد خاصی مجازات شوند.

از سویی دیگر، در انگلستان، رمان‌نویسان تمایل شدیدی به طرح زندگی آرام و بی‌دغدغه در روستاها و شهرهای کوچک داشتند. آنها قصد داشتند. جامعه شهری را ناامن و زشت نشان دهند. از این رو، در آثار این نویسندگان، جنایات و قتلهای فجیع، در شهرها رخ می‌داد. اما از آنجا که انگلیسیها به تصویرسازی از شهرهای کوچک، کاخها و زندگی اشرافی علاقه‌مند بودند، ناخواسته، داستانهای جنایی خود را وارد این سرزمینها کردند.

در رمانهای مدرن جنایی نیز، غالباً جنایات مختلف در شهرهای بزرگ و مدرن صورت می‌پذیرد. در دوره معاصر، رمانهای جنایی به دو گروه اصلی تقسیم می‌شوند .یکی مجموعه داستانهای جنایی که به تحلیل رویدادهای ناراحت‌کننده روزگار، چون قتل و جنایت می‌پردازد. دیگری مجموعه داستانهای جنایی، که با اهداف شوم و مغرضانه نوشته می‌شوند .

این قبیل آثار، از سوی گروههای شیطان‌پرست یا دولتهای استعماری خلق می‌شوند. آنها بیشتر دوست دارند مردم را به سوی جنایت و انجام کارهای ناشایست هدایت کنند. در این قبیل آثار، صحنه

جنایت، لحظه به لحظه تشریح می‌شود. شخصیت اصلی داستان نیز با لذت خاصی به جنایت مبادرت می‌ورزد. او تا پایان راه، دچار تردید و دودلی نمی‌شود، و هیچ‌گاه دچار عذاب وجدان نمی‌گردد. در این قبیل آثار، نویسنده، به عمد شخصیتهای کاملاً بیماری را خلق می‌کند که بتواند هر کار ناشایستی را به‌راحتی انجام دهد. در صورتی‌که در رمانهای جنایی معتبر، خواننده شاهد چنین صحنه‌ها و شخصیتهایی نیست. نویسندگان سرشناس و معروفی چون آگاتا کریستی(Agatha Christie) ، دورتی، ال سیلرز (Dorothy, L.sayers)و مارگری آلینگام (Margery Allingham) به هیچ عنوان، خالق قاتلان بالفطره نبودند. غالب جنایاتی که در آثار آنها رخ می‌داد نیز بدون خونریزی، و در خفا صورت می‌پذیرفت. با تمامی این اوصاف، در انگلستان، نویسنده‌های جنایی‌نویس، آن‌چنان در قید ایجاد تحول در ساختار رمانهایشان نبودند. به همین دلیل، ژانر جنایی، در این کشور پیشرفت قابل ملاحظه‌ای نکرد، و پس از شرلوک هولمز، خانم مارپل و پوآرو، انگلستان دیگر شاهد شخصیتهای پلیسی مشهور و ماندگاری نبود.

برای خوانندهٔ امروزی، رمانهای جنایی، تنها کشف قاتل و علت وقوع قتل، کافی نیست. به همین دلیل است که خوانندهٔ امروزی، آن‌چنان از مطالعه آثار کلاسیک جنایی لذت نمی‌برد .خوانندهٔ معاصر، از مطالعهٔ رمان لذت می‌برد، به شرط آنکه توقّعات او برآورده شود .او دوست ندارد توسط نویسنده دست کم گرفته شود، و در پایان احساس کند که اغفال شده است.

متأسفانه، برخی نویسندگان جنایی‌نویس، برای ایجاد حالت تعلیق، خواننده را گمراه کرده، سرنخهای درست و مناسبی در اختیار او قرار نمی‌دهند. آنها برای دست یافتن به خواسته خود، گاه رابطه علت و معلولی حاکم بر داستانها را هم رعایت نمی‌کنند. درحالی‌که در بعضی رمانهای جنایی معتبر، از همان ابتدا مشخص می‌گردد قاتل کیست و به چه دلیل جنایت کرده است. در این قبیل آثار، خواننده در پی کسب چیز دیگری است: او دوست دارد شخصیتهای خوب و بد داستان را روانکاوی کند، و به علل بروز حوادثی از این دست پی ببرد

درصورتی‌که در رمانهای جنایی کلاسیک، خواننده، از اینکه اغفال می‌شد، لذت می‌برد .او دوست نداشت در میانهٔ راه، قاتل را شناسایی کند. چرا که در آثار کلاسیک، همه چیز با شناسایی قاتل به پایان می‌رسید، و بعد از آن، خواننده، دیگر انگیزه‌ای برای ادامهٔ حوادث داستانی نداشت. خوانندهٔ داستان جنایی، در هر دوره و زمانی، نیازمند نوآوری است. آن‌چنان که، خالق شرلوک هولمز هم، در زمان خود، دست به نوآوری زده بود .آگاتا کریستی نیز در بسیاری از رمانهای خود، دست به نوآوری زد. او، کلام راوی داستان را شبیه به کلام و لحن قاتل کرد. به همین دلیل، خواننده، هنگام وقوع قتل، بیشتر دچار اضطراب و هیجان می‌شد. چون به نوعی، احساس یک قاتل را هنگام جنایت درک می‌کرد. در آثار آگاتا کریستی، حالت تعلیق، بیشتر در زمان قتل پدید می‌آید.

در پی آن، نویسندگانی چون داشیل هامت (Dashiell Hammett) و ریموند چندلر (Raymond chandler) توانستند تحولی در ساختار و طرح داستانهای جنایی پدید آورند .آنها از زندگی روستایی فاصله گرفتند، و فضای داستان را به زندگی شهری منتقل ساختند .خوانندگان داستانهای این افراد، با

یک راوی مواجه شدند که توجیه‌گر بود، و بر اساس رابطهٔ علت و معلولی منطقی و استواری، حوادث را توضیح می‌داد. این دسته از نویسندگان احساس می‌کردند که مخاطبانشان افراد بسیار باهوشی هستند. ریموند چندلر دریافت که در حال حاضر، جذابیت داستان جنایی در توصیف بیشتر جهان، و علل و عوامل بروز حوادث و اعمال انسان است. لذا، برای اینکه خواننده به چنین احساسی دست یابد، باید همه چیز در سر جای خود قرار گیرد.

داستان جنایی در این دوره، توانست نیاز انسان را تأمین کند و پاسخگوی بسیاری از سؤالات انسان در خصوص علل بروز حوادثی ازاین دست باشد. در داستانهای جدید جنایی، تمامی سرنخها به خواننده داده می‌شود، تا او همچون پلیس به تفتیش بپردازد و در پی کشف قاتل باشد. این روند، باعث گردیده تا خواننده خود را شریک پلیس بداند، و لحظه به لحظه، در کشف جنایت پیش رود.

این نوع از داستانهای پلیسی به یک بازی پازل می‌ماند که به‌تدریج باید درست شود. خواننده، در چنین حال و هوایی است که احساس می‌کند به آرامش رسیده است. چون این اوست که معما را حل می‌کند. او احساس می‌کند فرد باهوشی است، و خود به رازها پی برده است. درصورتی‌که در آثار گذشته، خواننده، در پایان کار غافلگیر می‌شد و احساس می‌کرد. این، تنها پلیس زبردست داستان چون شرلوک هولمز است که می‌تواند آن را رمزگشایی کند.

در پایان این‌گونه داستانها خواننده احساس می‌کرد آن‌چنان باهوش نیست. درصورتی‌که نویسنده، هیچ‌گاه علایم و سرنخها را در اختیار خواننده قرار نمی‌داد تا او هم، چون پلیس زبردست، به کشف ماجرا بپردازد.

تعقل و تفکر خواننده، هنگام رویارویی با حوادث داستان، باعث گردیده تا او احساس کند نظم و منطق حساب شده‌ای در جهان حاکم است. به این ترتیب احساس هرج و مرج از میان می‌رود، و شخص درمی‌یابد که با قدرت عقل، درایت و ریزبینی، می‌توان علل بروز حوادث تأسفبار را کشف کرد و برای برطرف کردن وقایع ناگوار، در پی راه و چاره بود.

کشف جرایم و ریزبینی، برای پی بردن به رازهای نهفته در داستان، می‌تواند برای خواننده، در کشف زندگی و کسب تجربه‌های ناب و ارزشمند، مفید باشد. در حقیقت پیگیری داستانهای جنایی ارزشمند و مطالعه این‌گونه آثار، به خواننده، تجربه درست زندگی کردن را می‌آموزد .از آن پس، او هنگام رویارویی با حوادث مشابه روی داده در داستانها و یا شخصیتهای حقیقی که در داستانها هم مشابه آنها وجود دارد، از تجربه کافی برخوردار خواهد بود و می‌داند در شرایط مختلف چه واکنشی نشان دهد و با این افراد چگونه برخورد کند. به همین دلیل است که مطالعه آثار داستانی جنایی و پلیسی می‌تواند برای انسان مفید باشد. به شرط آنکه در گروه آثار اصولگرایانه باشد.

در داستانهای جنایی، همواره رویدادها و حوادث ظاهراً ناتمامی مورد توجه قرار می‌گیرد که از بطن یک زندگی پیچیده و اسرارآمیز نشئت گرفته است. در هنگام مطالعه داستانهای جنایی، پیش از هر چیز باید به کشف حقایق زندگی و مسائل مهمی توجه داشت که از چشمان عموم مردم پنهان مانده است، نه

آنکه به صورت انفعالی شاهد رخ دادن حوادثی بود که پیش از آن بسیاری به آن اشاره کرده بودند و به عبارتی، همگان می‌دانند. در این شرایط، خواننده با خیالی آسوده و بدون کوچک‌ترین تلاشی در درک حوادث داستانی و کشف روابط علت و معلولی، به مطالعه حوادث پیش پا افتاده و تکراری می‌پردازد. درواقع او تنها شاهد به وقوع پیوستن پیشگوییهای نه چندان پیچیده و سخت خود است.

نویسندگان داستانهای جنایی معاصر در انگلستان، بر آن‌اند که الگو و طرح» داستان جنایی مدرن» را تدوین کنند؛ و در این راستا، به موفقیتهای چشمگیری دست یافته‌اند. بر اساس نظر این دسته از نویسندگان، هیچ ضرورت ندارد خوبها در پایان داستان موفق باشند و بدها شکست بخورند. در داستانهای جنایی معاصر، گاه نیروهای اهریمنی و جنایتکار از دست قانون فرار می‌کنند و هیچ‌گاه به مجازات اعمال ناشایست خود نمی‌رسند. گاهی هم داستان‌نویس، به شیوه‌ای داستان را توصیف می‌کند که خواننده به شخصیتهای منفی داستان نزدیک شده و رابطه احساسی با آنها برقرار می‌سازد. آنها در چنین شرایطی بهتر از گذشته درک می‌شوند، و خواننده پی به علت بزهکاری ایشان می‌برد .درحقیقت نویسنده با انتخاب شخصیتهای منفی به‌عنوان شخصیتهای اصلی داستان، باعث می‌شود که خواننده نسبت به این‌گونه افراد احساس همدردی داشته باشد. در چنین آثاری، خواننده به دنیای جنایتکاران قدم می‌گذارد؛ و گاه به تجربه آدمکشی دست می‌یابد. در چنین شرایطی، او در کنار افراد خطاکار، با نیروهای پلیس به مقابله می‌پردازد.

در برخی داستانهای معاصر جنایی، از روایت حوادث اسرارآمیز و سؤال‌برانگیز جلوگیری شده است. نویسنده بیش از هر چیز، به توصیف دنیای جنایتکاران، نوع روابط حاکم بر آنها، گرایشهای درونی احساسات، علایق و اعمال و گفتار ایشان می‌پردازد؛ و در پی آن، به شرح جنایات سازمان‌یافته‌ای می‌پردازد که معلول رویدادهای حاکم بر چنین جامعه‌ای است.

در این راستا، منتقدین ادبی واکنشهای متفاوتی از خود نشان داده‌اند. برخی موافق این‌گونه تغییرات در عرصهٔ داستان‌نویسی جنایی هستند، و برخی به مخالفت با این جریان پرداخته‌اند. طبق نظر موافقان این جریان، رمان جنایی می‌تواند به درستی به تشریح و تحلیل جامعه شهری و روستایی بپردازد و مناسبات حاکم بر آنها را ارزیابی کند. این افراد، شرح رویدادهای صرف جنایی و در پایان معرفی قاتل، و به مجازات رسیدن او را کافی نمی‌دانند؛ و چنین می‌گویند که شرح چنین حوادثی، فاقد ارزش است. در حقیقت در داستانهای جنایی گذشته، تنها به عناصری چون حادثه، حالت تعلیق، فضاسازی و شخصیت‌پردازی توجه می‌شد، و آن‌چنان به طرح مسائل تحلیلی و انعکاس جامعه روزگار خود توجه نشان نمی‌دادند.

تحلیلگران ادبیات، در قیاس میان این گونهٔ ادبی و سایر گونه‌ها، چون داستانهای جریان سیال ذهن و پُست‌مدرن، چنین اظهار می‌کنند که داستانهای جنایی بهتر می‌توانند اطلاعات ضروری و مورد نیاز انسان را ارائه دهند .این قبیل آثار، تصویر واضح‌تری از جهان هستی نشان می‌دهند، و خواننده را با برخی حقایق محض روبه‌رو می‌سازند.

در انگلستان، داستان‌نویسان جنایی معاصر، می‌توانند مهم‌ترین معضلات جامعه و رویدادهای جاری را مطرح و تحلیل کنند و به‌طور کاملاً حرفه‌ای در بستر داستان مطرح سازند. رویدادهایی چون آزار کودکان، دزدی، بمب‌گذاری، فساد، خشونت، تبعیض نژادی و جنایت، در این‌گونه آثار تحلیل می‌شوند. در این ارتباط، نویسنده، چون یک جامعه‌شناس، روانشناس و حتی فیلسوف ظاهر می‌گردد و به ارائه دیدگاههای خود می‌پردازد. به تعبیری، در چنین آثاری، درونمایه اصلی داستان حول محور تحلیل جامعه‌شناختی و روانشناختی خشونت و جنایت می‌گردد. طرح مسائلی از این دست، و ایجاد رازها و حوادث سؤال‌برانگیز در این قبیل آثار، باعث شده است که خواننده کاملاً به فکر بیفتد، و منفعل نباشد. بر همین اساس، نویسنده حرفه‌ای داستانهای جنایی، می‌داند که آثارش هیچ‌گاه باعث کسالت و خستگی عموم نمی‌شود. گرایش به مطالعهٔ داستانهای جنایی در انگلستان باعث شده تا ناشران در پی انتشار بالای این‌گونه آثار باشند. از این‌رو، فضای مناسبی برای آن دسته از نویسندگانی که تمایل دارند پیش از خلق اثر قرارداد منعقد کنند ایجاد شده است.

در این میان، برخی داستان‌نویسان جنایی، به مقولهٔ سیاست و طرح مسائل پشت پردهٔ سیاسی علاقه‌مندند. در این قبیل آثار، جدا از تصویرگری صحنه‌های جنایت، مسائل سیاسی روز مورد بررسی و تحلیل قرار می‌گیرند. چراکه علت اصلی قتلها در این دسته از آثار، مسائل سیاسی است. نویسندگانی چون جان هاروی(John Harvey) ، فران گس فیفیلد(Fran Gas Fyfield) ، سارا دانت (Sarah Dunant) و لیزا کودی(Liza Cody) ، به خلق داستانهای جنایی سیاسی مشغول هستند.

این افراد، همچنین، به بروز فقر در کشورهای مورد نظر خود توجه دارند، و یکی از عوامل بروز قتلها را فقر می‌دانند. در چنین آثاری، حوادث مطرح‌شده، از حالت سرگرمیِ صرف خارج می‌شود و دیگر تنها برای وقت‌گذاری و طرح یک معما، داستان خلق نمی‌شود. این قبیل نویسندگان، بیشتر می‌خواهند آنها را در گروه نویسندگان واقعیتگرا قرار دهند.

با تمامیِ این اوصاف، داستان‌نویس جنایی نمی‌تواند عناصر کلاسیکِ مطرح در این قبیل آثار را کنار بگذارد. عناصری چون حالت تعلیق، هول و ولا، طرح معما و سؤال، حادثه فضاسازی در داستانهای جنایی معاصر به چشم می‌خورد. با این حال، ملاک اصلی تحلیلگران ادبیات داستانی در شناسایی آثار برتر، همان تحلیل حساب‌شده، و موشکافی نویسنده نسبت به مسائل سیاسی، اجتماعی... روز است. در عین حال که، هر چه طرح داستان پیچیده‌تر و حساب‌شده‌تر خلق شود، بر ارزش کار افزوده می‌گردد. در این ارتباط، بیشتر مسائل باید پیرامون انسان و موارد مربوط به او و جایگاه وی در جهان هستی باشد. در عین حال که انسان همواره به طرح سؤال، پیش‌بینی و انتظار برای دست یافتن به جواب آن علاقه دارد، و داستان جنایی همواره باید به چنین مسئله‌ای توجه داشته باشد.

با تمامی این اوصاف، داستان جنایی با قرار دادن خواننده در شرایط کاملاً استثنایی، تحولی هر چند گذرا در زندگی روزمره و تکراری او ایجاد می‌کند، و به نوعی، او را در شرایطی که تاکنون تجربه نکرده است قرار می‌دهد. آن‌چنان که انسان در زندگی روزمره، با تجربه کشتن، فرار کردن، توطئه چیدن، مقابله

با خصم و در دو قدمی مرگ قرار گرفتن، به ندرت مواجه می‌گردد. اما داستان، این شرایط را مهیا می‌سازد تا خواننده خود را در هنگام مواجهه با چنین حوادثی شناسایی کند و هویت درونی خود را دریابد.

توجه به این مسئله ضروری است که انسان هنگامی که در آرامش و امنیت قرار دارد، بیشتر به سمت مطالعه این قبیل آثار می‌رود. در زمان جنگ و بحرانهای مختلف، گرایش مردم به مطالعه آثار جنایی کم می‌شود؛ حتی در شرایطی که داستان جنایی به تحلیل پرداخته، تماماً به توصیف صحنه‌های جنایت و خشونت اشتغال نورزیده است.

بعد از مسائل مطروحه، خواننده هنگام مطالعهٔ این قبیل آثار دیگر تمایلی به مشاهده شخصیتهای استثنایی و قدرتمندی چون شرلوک هولمز ندارد. آنها بیشتر دوست دارند با فردی مواجه شوند که گاه دچار خطا می‌شود، گاه وسوسه می‌شود و گاه اشتباه می‌کند .برخی داستانهای جنایی مدرن، درست بر اساس اشتباه سهوی یا عمدی مأموران پلیس طراحی شده‌اند.

در این قبیل آثار، گاه مأموران دولتی از قدرت خود سوءاستفاده می‌کنند .گاه دیده شده که شخصیتهای اصلی داستانهای جنایی، افراد تبهکار هستند. در چنین شرایطی، نویسنده بر آن است تا با توصیف شرایط استثنایی و نامطلوب پیرامون این افراد، رفتار و کنش شخصیتها را توجیه کند. در چنین شرایطی، غالباً مکنونات درونی این افراد آشکار می‌گردد و خواننده تصویر دقیقی از اندیشه و پیشینه فکری آنها به دست می‌آورد. در این راستا، معمولاً نویسنده باید میان گذشته و زمان حال پلی برقرار سازد و شرایط را در دو دوره بررسی کند.

استفاده از طنز موقعیتی و کلامی می‌تواند بر جذابیت داستانهای جنایی بیفزاید، و داستان را از حالت خشک بیرون آورد. در عین حال که خواننده همواره از مشاهده طنز خشنود می‌گردد. نویسنده باید در این زمینه متبحر باشد، و کاری نکند که صحنه‌های مورد نظر لوث شود و رو به حضیض برود.

در پایان باید به این مسئله تأکید کرد که مردم همیشه به مطالعهٔ این قبیل آثار علاقه‌مند بوده و هستند. انسان از مشاهدهٔ صحنه‌های هیجان‌انگیز به وجد می‌آید، معما را دوست دارد، و همواره در پی پیشگویی است. مرگ نیز یکی از موضوعاتی است که همیشه ذهن انسان را به خود مشغول داشته است، و او با آن دست و پنجه نرم می‌کند.

جدا از این، داستانهای جنایی هیچ‌گاه از توصیف شرایط مختلف جامعه روزگار خود باز نمانده است. از این‌رو، مردم همواره به مطالعه این قبیل آثار علاقه‌مند هستند؛ خاصه آن دسته از داستانهای جنایی، که به تحلیل شرایط روزگار و کنش شخصیتهای داستانی می‌پردازد.

داستان بازاری، داستان‌نویس بازاری

از دیرباز ادیبان و صاحبنظران ادبیات در جهان، تقسیم‌بندیهای بسیار کلی اما جامعی را برای وادی ادبیات و حتی انواع داستان در نظر گرفته‌اند. این افراد با توجه به گرایشات، علایق و نوع جهان‌بینی و... مخاطبین آثار ادبی، توانستند ادبیات را به دو گونه ادبیات بازاری (Commercial literature) و ادبیات باکیفیت (Quality literature) تقسیم کنند. در این میان، برای ادبیات بازاری و باکیفیت، نامهای دیگری چون ادبیات تفریحی (Escape literature) و ادبیات تحلیلی (interpretive literature) نیز ساخته شد.

اندیشمندان عرصه ادبیات، بر همین اساس، انواع داستان و رمان را هم گونه‌بندی کردند؛ و بدین‌ترتیب، داستان بازاری، داستان تفریحی، داستان ادبی و داستان تحلیلی متولّد گشتند.

همان‌طور که از اسم انواع داستان فوق مشخص است، داستان ادبی به مجموعه آثاری اطلاق می‌شود که نویسنده تمام همّ خود را مصروف طرح مسائل عمیق و پیچیده زندگی، خلق داستانی منسجم با اسکلت‌بندی پایدار، ایجاد ارتباط منطقی میان سازه‌های داستانی، استفاده درست و صحیح از واژگان، و خلق تصاویری بدیع از منظری خاص می‌کند. درصورتی‌که داستان بازاری، به مسائل سطحی و ساده زندگی می‌پردازد، و صرفاً قصد دارد اوقات فراغت خواننده را به نحو دلپذیر پر کند .این‌گونه آثار، از خواننده نمی‌خواهد تا در طول داستان به تفکر و اندیشه بپردازد، و اصطلاحاً، داستان را تحلیل موشکافانه کند. در این قبیل آثار، نویسنده تنها می‌خواهد یک سلسله حوادث هیجان‌انگیز و جذاب خلق کند. او به‌خوبی می‌داند که خوانندگان آثارش در پی چه هستند: حادثه و دنبال کردن رویدادهای داستانی، هیجان، لذّت بردن، وقت‌گذرانی، تفریح، همذات‌پنداری با شخصیت اصلی داستان و...

لازم به ذکر است، موارد گفته‌شده، در داستان تحلیلی هم وجود دارد؛ امّا اصل و هدف نیست. بلکه جزء کوچکی از هدف خواننده تحلیلگر، لذت بردن از داستان و همذات‌پنداری است. خواننده آثار ادبی، با توجه به شرایط پدیدآمده، گاه با شخصیتهای منفی یا فرعی داستان هم همذات‌پنداری می‌کند. درصورتی‌که خواننده آثار بازاری، تنها در پی شخصیت اصلی داستان است، و همواره او را موفق و پیروز می‌خواهد.

در دهه اخیر و حتی پیش از آن، داستانهای بازاری بی‌شماری در غرب خلق شدند. این در حالی بود که نویسنده‌های این‌گونه آثار، به‌صراحت به این مسئله اعتراف می‌کردند؛ و از اینکه آنها را نویسنده

داستان بازاری قلمداد کنند، ابایی نداشتند. درصورتی‌که در ایران، این اصطلاح بد تعبیر شده؛ و غالباً، نویسنده‌ها از اینکه آثارشان را «بازاری» خطاب کنند، شدیداً دلخور و ناراحت می‌شوند.

پدید آمدن چنین دگرگونی‌ای در عرصه ادبیات (یعنی گرایش بیش از حد تصور نویسندگان به خلق آثار بازاری) به شرایط اجتماعی، سیاسی، اقتصادی، فرهنگی... ملل مختلف بازمی‌گردد. نویسنده داستان بازاری، به عمد و با میل و گرایش درونی خود، تصمیم می‌گیرد این‌گونه آثار را خلق کند. در عین حال که، در زمینه تولید آثار ادبی ارزشمند، در خود ناتوانی احساس نمی‌کند. درحالی‌که عدم خلق آثار ارزشمند تحلیلی توسط نویسنده، در ایران، حمل بر ناتوانی و نداشتن آگاهی لازم قلمداد می‌شود. در غرب، هر نویسنده‌ای، پیش از آنکه به‌طور جدی به خلق آثار خود بپردازد، خود را بر سر یک دوراهی می‌بیند، او می‌بایست یک راه را انتخاب کند. یا داستان بازاری خلق کند یا داستان صرفاً ادبی و خاص. کمتر دیده شده که نویسنده‌ای بتواند در دو عرصه وارد شده و قلم بزند و به موفقیت هم برسد. او می‌داند که داستان بازاری در جهان مخاطبین بیشتری دارد و لاجرم ثروت و شهرت زیادی می‌تواند نصیب نویسنده کند. درصورتی‌که آثار ادبی غنی و ارزشمند، که دارای پیچیدگیهایی در طرح و مضمون‌اند، آن‌چنان مخاطب ندارند؛ تنها معدودی اندیشمند و متفکر، در پی آنها هستند.

نویسنده داستان بازاری، بیشتر در پی کسب پول و چاپ سریع آثار خود است. اما این مسئله باعث نمی‌شود تا او بسیار ناآگاهانه دست به کار شود، و هیچ قانون و معیاری را برای خلق داستانش در نظر نگیرد. خلق آثار ادبی و تحلیلی، نیازمند پیروی از قوانین و اصولی خاص است .آثار بازاری نیز برای خود قوانینی خاص دارد، که نویسنده برای رسیدن به آمال خود، باید آنها را رعایت کند. نویسنده این‌گونه آثار، درحقیقت باید خواننده و ناشر آثار خود را راضی کند. بدین منظور، نویسنده آثار بازاری، باید تکنیک خاصی را مد نظر داشته باشد، و دقیقاً اصول داستان بازاری‌نویسی را رعایت کند.

برخی به اشتباه گمان می‌کنند که هرکس بتواند یک جمله یا یک بند (پاراگراف) را به‌درستی بنویسد و تا حدودی به عناصر داستانی آشنا باشد، می‌تواند داستان بازاری خلق کند.

در مرحله نخست، نویسنده داستان بازاری باید معیارهای اصولی حاکم بر داستان تحلیلی را نقض کند و از این قوانین، فاصله بگیرد. نقض قوانین، مستلزم داشتن آگاهی کافی به اصول داستان‌نویسی تحلیلی است. برای شکست دشمن، باید او را خوب شناخت. داستان‌نویس بازاری غربی، به‌خوبی به اصول داستان‌نویسی ادبی اشراف دارد؛ و چه‌بسا توانمندی لازم را برای خلق این‌گونه آثار داشته باشد. او باید به فنّ جایگزینی اشراف داشته باشد، و بتواند عناصر داستانی را تغییر دهد. او باید حتی شناخت کافی از ناشر آثارش داشته باشد؛ و بداند که در هر دوره و زمانی، مردم عامی، طالب چه‌نوع داستانهایی هستند.

منتقدین و صاحبنظران وادی ادبیات، بدین منظور اصول و قوانینی را منظور داشته‌اند، که می‌تواند راهگشای نویسنده رمان بازاری باشد. این قوانین، در غالب داستانهای تفریحی، پلیسی، خیالی، ماجراجویانه، رمانس... هم می‌تواند وجود داشته باشد.

ناشران این‌گونه آثار هم، به سهم خود، از بازار کتاب و گرایش و تمایلات خواننده آثار بازاری اطلاع کافی دارند، و می‌دانند داستان بازاری از چه ویژگیهایی باید برخوردار باشد و چه نوع مضامینی در این قبیل آثار طرح گردد.

معمولاً نویسنده‌های داستان بازاری، که به دلایل مختلف حاضر به پیروی از قوانین مطروحه نیستند، چه از روی ناآگاهی و چه از صداقتی که در وجود خود احساس می‌کنند، در اندک زمانی باید با وادی داستان‌نویسی خداحافظی کنند. این افراد، چونان مسافرانی هستند که راهی را برگزیده‌اند، اما در میانه آن بازمانده‌اند، و یا به‌طورکلی از مسیر اصلی خود منحرف شده‌اند.

همان‌طور که ذکر شد، بسیاری از مردم، داستان را برای لذت و گذران وقت می‌خوانند. این گرایش به داستان، حتی در میان برخی دانشجویان عرصه‌های مختلف علمی (غیر از علوم انسانی)، وجود دارد. این افراد گمان می‌کنند که داستان، تنها گذران اوقات است؛ و غالباً چنین اظهار می‌کنند که داستان نمی‌خوانند، چون وقت مطالعه داستان را ندارند و بی‌کار نیستند.

خواننده داستانهای بازاری نمی‌خواهد با مفاهیم پیچیده روبه‌رو شود، ذهن شخصیتهای داستانی را تحلیل، و به نثر و ساختار داستان توجه کند. نویسنده داستان بازاری، با علم بر این مسئله، هنگام خلق داستان خود، به قوانین زیر توجه دارد:

خلق یک شخصیت بسیار محبوب، دوست‌داشتنی و قابل اعتماد، که بتواند بر مشکلات و سختیهای پیش روی خود فایق آید. او باید با حوادث غریب، بزرگ و ظاهراً غیر قابل حل دست و پنجه نرم کند. در این راستا، او باید شخصاً با مشکلات عظیم و پیچیده روبه‌رو شود، و از کسی یاری نگیرد. بسیاری از داستانهای بازاری که فروش خوبی نداشته‌اند، به سبب عدم پیروی نویسندگانشان از قوانین ذکرشده است. معمولاً نویسندگان این‌گونه آثار، به چنین اصولی پایبند نبوده‌اند:

الف) شخصیت اصلی داستانشان، به اندازه کافی محبوب و دوست‌داشتنی نبوده است.

ب) شخصیت اصلی، به‌تنهایی مشکلات خود را برطرف نکرده، و در پایان راه، افراد و گروههای خاصی چون پلیس، به کمک او آمده‌اند.

ج) داستان فاقد حوادث بسیار و پشت سر هم بوده است.

د) حوادث داستانی، به اندازه کافی تکان‌دهنده و عجیب نبوده‌اند.

هـ) پایان داستان، قابل پیش‌بینی بوده است.

ی) هدف، به اندازه کافی ارزشمند نبوده است.

خواننده داستانهای بازاری قصد ندارد هر رویداد داستانی را به چالش بکشد و درباره آن تفکر کند. از این رو، نویسنده داستان بازاری، می‌تواند به‌راحتی رویدادهای زیادی را در اثر خود منظور کند، و آن‌چنان، مقید به ارائه دلایل مختلف برای بروز هر حادثه نباشد. خواننده داستان بازاری تنها می‌خواهد بداند چه اتفاق دیگری برای تنها شخصیت اصلی داستان قرار است روی دهد، و در پایان، سرنوشت او چیست، او البته به سرنوشت سایر شخصیتها نیز علاقه‌مند است؛ اما بیشتر دوست دارد خود را در وجود شخصیت

اصلی داستان بیابد، و از منظر او به حوادث داستانی نگاه کند، و عملاً خود را در مصاف با حوادث ببیند. از این‌رو، طبیعی است که او قهرمانی آرمانی را طلب می‌کند، و دوست دارد شخصیت اصلی داستان، فاقد هرگونه ایرادی باشد، چراکه انسان همواره کمالگرا است، و در هنگام همذات‌پنداری، می‌خواهد بهترینها باشد.

خلق چنین شخصیتی در داستان، لاجرم طرح و اسکلت‌بندی خاصی را به وجود می‌آورد. درحقیقت، نویسنده برای خلق چنین فردی، باید یک سلسله حوادث خاص را در نظر بگیرد. همچنین، خواننده داستان، دوست دارد قهرمان او، کاری بس بزرگ و پرمخاطره انجام دهد؛ کاری که خودِ فرد، توانایی انجامش را ندارد. اگر قرار است او با یک خرس بزرگ درگیر شود، بهتر است این نزاع، در شرایط بسیار سختی صورت گیرد. مثلاً کنار یک دره عمیق؛ و خرس، بسیار قدرتمند و باهوش باشد .خواننده داستان، همان‌طور که در بالا ذکر شد، دوست ندارد فرد مذکور با یاری دیگران به مصاف خصم برود. از این‌رو، حتی امدادهای غیبی و یا به‌وجود آمدن یک حادثه به نفع شخصیت اصلی خواننده را دلسرد می‌کند. مثلاً سر رسیدن پلیس، پیش از آنکه شخصیت اصلی داستان به قتل رسد.

از سوی دیگر، نویسنده داستان بازاری باید تمام همّ خود را مصروف بیان حالات، احساسات و عواطف شخصیت اصلی داستان کند. لازم نیست او روحیه و حالات درونی تمام شخصیتهای داستانی را بیان کند، خواننده داستان بازاری دوست دارد همگام با شخصیت اصلی داستان پیش برود. با او بگرید، بخندد، دچار هیجان شود، بترسد و رنج ببرد .خواننده پس از سهیم شدن در حالات روحی قهرمان داستان، درست زمانی‌که قهرمان، پیروز از میدان بیرون می‌آید، دچار لذتی خاص می‌شود. او احساس می‌کند خودش تمامی این مصایب را پشت سر گذاشته، و اصطلاحاً، قهرمان داستان است.

در داستان بازاری، نویسنده باید بسیار کوشش کند تا پایان داستان، قابل پیش‌بینی نباشد. خواننده به هیچ عنوان نباید دست او را بخواند. خلق این‌گونه آثار، شباهت زیادی به بازی شطرنج دارد .نویسنده یک‌سوی میز نشسته است و خواننده سوی دیگر میز. خواننده در این بازی، حتی نباید حرکت بعدی نویسنده را حدس بزند. اصولاً هرچه خواننده غافلگیرتر شود، بیشتر به داستان علاقه‌مند می‌شود.

البته خواننده داستان بازاری می‌داند که در پایان، قهرمانش پیروز خواهد شد، با این حال دوست دارد در هر لحظه، با صحنه یا حادثه غیر قابل پیش‌بینی‌ای مواجه شود.

جدا از این اهداف، شخصیت اصلی داستان نباید پیش پا افتاده و ابله باشد. خواننده، هیچ علاقه‌ای به دنبال کردن یک ماجرای ساده، ندارد .به‌طور مثال، او دوست ندارد قهرمان داستانش تنها در پی کسب یک شغل ساده باشد، و به‌خاطر آن، هزار ترفند و حیله را به کار گیرد. برای خواننده داستان رمانس، در حال حاضر، بسیار سخت است شخصیت زنی را به خواننده بقبولاند که برای تصاحب یک مرد ثروتمند و زیبا، هرگونه تحقیری را بپذیرد.

از سویی دیگر، خواننده داستان بازاری دوست دارد در همان بخش آغازین داستان، با شخصیت اصلی داستان و شخصیتهای فرعی دیگر آشنا شود. ایجاد هرگونه پیچیدگی در معرفی شخصیتها، به نفع

نویسنده داستان بازاری نیست. نویسنده، همچنین باید ماجرای اصلی داستان خود را در همان ابتدا در اختیار خواننده قرار دهد. خواننده داستان، در پی همذات‌پنداری و مواجه شدن با رویدادهایی است که قرار است سدّ راه شوند. از این‌رو، او به هیچ عنوان حوصله پیدا کردن شخصیت اصلی و شناسایی او را ندارد، و دوست دارد بلافاصله، فرد مذکور در مقابل دیدگانش حاضر شود.

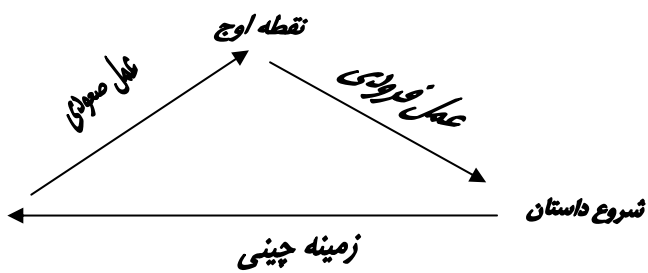
خواننده در همان ابتدا سؤالاتی دارد، که می‌خواهد بلافاصله، جواب آنها را پیدا کند :شخصیت اصلی داستان کیست؟ چه خصوصیات اخلاقی دارد؟ مرد است یا زن؟ پادشاه است یا برده؟ داستان در کجا اتفاق می‌افتد؟ حوادث در چه دوره و زمانی روی می‌دهد؟

جالب این است که غالب خوانندگان حرفه‌ای داستانهای بازاری، در انتخاب داستانهای مورد علاقه خود، اشتباه نمی‌کنند. آنها به‌راحتی با خواندن عنوان داستان و تصویری که روی جلد کتاب نقش بسته است، می‌توانند به ماهیت و نوع داستان پی ببرند. از این‌رو، غالب داستانهای بازاری، دارای تصویری روی جلد هستند. معمولاً این‌گونه آثار، تصاویر بسیاری هم در لابه‌لای صفحات کتاب دارند، تا خواننده بتواند در شرایط خاص، بهتر، از قدرت تخیل خود استفاده کند.

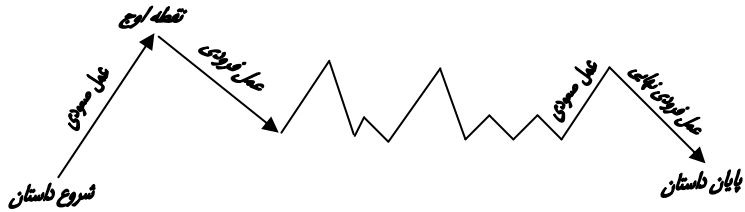
لازم به ذکر است، تصویر روی جلد، بسیار حائز اهمیت است؛ و ناشر می‌تواند سرمایه‌گذاری زیادی در این راستا انجام دهد. عنوان داستانهای بازاری نیز حائز اهمیت است، و باید کنجکاوی خواننده را افزایش دهد .داستانهای وسترن، فضایی، علمی، رمانتیک، اسرارآمیز یا جنایی، به‌راحتی قابل شناسایی هستند، و تصویر روی جلد و عنوان داستان، می‌تواند نوع داستان را مشخص سازد.

جدا از این، نویسنده داستان بازاری یا تفریحی، باید از همان ابتدای داستان، حادثه‌ای بسیار بزرگ و تکان‌دهنده پدید آورد. خواننده داستان بازاری، آدمِ گریزپایی است. او به آنی داستان را رها می‌کند، و شاید دیگر به سراغ آن نیاید. به همین دلیل، نویسنده باید بسیار تلاش کند تا در صحنه‌های اولیه، حالت تعلیق بسیار شدیدی را در داستان ایجاد کند. او باید در داستانش نقاط اوج بسیاری را در نظر بگیرد. یعنی به جای خلق یک نقطه اوج و یک عمل صعودی و نزولی، چندین عمل صعودی و نزولی را در نظر بگیرد. به گونه‌ای که خواننده هربار تصور کند به پایان راه رسیده است.

طرح داستانهای تحلیلی، به شرح زیر است:



درصورتی که طرح داستانهای بازاری به شرح زیر است:



شروع داستان

نویسنده داستان بازاری، پس از پایان کار، حتماً باید داستانش را شخصاً بررسی کند و نواقص آن را برطرف کند. او در پی آن، باید اثر را به چند نفر خواننده بازاری‌پسند بدهد و نظر آنها را درباره شخصیت اصلی، نوع روابط او با دیگران، حوادث و حالت هیجان در داستان، جویا شود. نویسنده حرفه‌ای بازاری‌نویس، به‌خوبی می‌داند که در میان داستان‌نویسان این وادی هم، نویسنده خوب و بد وجود دارد. او باید کاملاً مطمئن شود که داستانی موافق میل غالب مردم خلق کرده است. هرقدر داستان او مخاطبین بیشتری را به دست آورد، نویسنده، موفق‌تر خواهد بود.

علاوه بر این، نویسنده داستان بازاری باید در توصیف چهره قهرمان خود بسیار دقت کند. خواننده این‌گونه آثار، دوست دارد با فردی بسیار زیبا، خوش‌اندام و قوی مواجه شود. او همچنین برای شخصیت اصلی خود، باید یک شخصیت دیگر را هم در نظر بگیرد، که جنس مخالف اوست. به عبارتی دیگر، هر شخصیت اصلی مرد داستان باید با یک شخصیت اصلی زن داستان مواجه شود. از این‌رو، در غالب داستانهای بازاری خارجی، خواننده غالباً به روابط احساسی میان این دو، توجه دارد .پسر، دختری را ملاقات کند. پسر، دختری را از دست دهد. پسر، دختری را به دست آورد.

افراد ذکرشده باید آدمهایی بسیار اجتماعی، فعال و پرهیاهویی باشند. در کلام افراد ذکرشده، غالباً طنز زیبایی وجود دارد. همچنین، رفتار و منش آنها بسیار ظریف توصیف می‌شود. این افراد باید در پایان، به خواسته ایده‌آل و خوب خود برسند .چراکه آنها با بدیها در ستیز بوده‌اند و سعی داشته‌اند در مقابل خصم و نیروهای پلید بایستند. چنین افرادی، لاجرم باید جوان باشند.

در غالب داستانهای بازاری، شخصیت اصلی داستان، بسیار جوان است. این افراد، علی‌رغم مبارزه با دشمن، از روحیه بسیار حساس و رمانتیکی برخوردار هستند، و به‌سرعت به شخصیت اصلی جنس مخالف خود، علاقه‌مند می‌شوند. در این ارتباط، این افراد به فرد مذکور همواره وفادار هستند، و هیچ‌گاه در صدد نیرنگ و فریب او برنمی‌آیند.

شخصیت مقابل شخصیت اصلی نیز باید از چنین ویژگیهایی برخوردار باشد. تنها تفاوت این‌دو در این است که فرد مذکور، به‌عنوان شخصیت برتر و اصلی داستان است، و بیشتر، او به مصاف رویدادهای داستانی می‌رود.

در این راستا، اندیشه شخصی، تمایلات درونی و تجربیات فردی، به یاری نویسنده نمی‌آید. او قرار نیست به جهان و رویدادهای آن، از منظری جدید نگاه کند، و بر آن باشد تا اندوخته‌های خود را از جهان هستی بیان کند. او همواره باید در پی جلب نظر خواننده و ناشر باشد، و با توجه به تحولات روزگار خود و نیاز روز، داستانهای خود را تدوین کند.

در پایان، ویژگیهای داستان بازاری یا تفریحی، به اختصار بیان می‌شود؛ تا بدین‌ترتیب، نویسندگانی که قصد دارند به این وادی وارد شوند، شناخت بهتری از الگوی طرح داستان بازاری پیدا کنند:

۱. داستان بازاری صرفاً برای لذت‌جویی خواننده خلق شده است.
۲. این‌گونه داستانها به خواننده کمک می‌کنند تا اوقات فراغت خود را به‌خوبی سپری کند.
۳. داستان بازاری در صدد است تا خواننده را، حتی برای ساعتی، از حقایق پیرامونش دور سازد.
۴. داستان بازاری کمک می‌کند تا خواننده برای ساعتی، غمهای زندگی خود را به دست فراموشی بسپارد.

این به آن معنا نیست که داستان تفریحی از بیان حقایق زندگی غافل باشد و صرفاً بیانگر رویدادهای غیر قابل حس و غیر قابل باور باشد.

در این میان، خوانندگان این‌گونه آثار، به سطحی‌نگری و ساده‌اندیشی متهم هستند. برخی نویسندگان داستان بر آن هستند تا میان این دو گروه اصلی داستان، پُلی برقرار سازند. یعنی میان داستان تحلیلی و تفریحی، تلفیقی ایجاد کنند. به هرصورت، هر یک از قالبهای یادشده، دارای ویژگیهای خاص خود است، و نویسنده از ابتدا باید مسیر اصلی خود را انتخاب کند.

مسئله اساسی دیگر، قضاوت مخاطبان ژانر داستان تحلیلی نسبت به نویسندگانی است که نوع داستان بازاری را برای نوشتن انتخاب می‌کنند. باید دانست که در شکل درست قضیه، این افراد می‌توانند در راستای خلق آثار برتر توانمند باشند، اما با آگاهی کامل و شناخت اصولی، به چنین شیوه‌ای رو آورده، و لاجرم، به قوانین داستان بازاری‌نویسی پایبندند.

داستان دادائیستی

تریستان تزارا (Tristan Tzara) در شعر خود درباره «دادا»، چنین می‌گوید:

«دادا میکروبی پاک است.

دادا بر ضد ارزشهای والای انسانی است.

دادا دارای ۳۹۱ گرایش و رنگ است.

دادا بر ضد آینده است.

دادا مرگ است.

دادا پوچی است.

زنده باد دادا!

دادا یک مکتب ادبی نیست، پس چیست؟»

دادا (Dada) یا دادائیسم (Dadaism)، یک جریان فرهنگی، ادبی و هنری به حساب می‌آید که در شهر زوریخ کشور سوئیس، آن هم در طی جنگ جهانی اول شکل یافت و بین سالهای ۱۹۱۶ تا ۱۹۲۰ به اوج خود رسید.

این جریان، در بدو امر، در حوزه‌های ادبیات، نمایش، هنرهای تجسمی و گرافیک مطرح شد. در همان دوران، به دلیل شرایط خاص مردم و جنگ خانمان سوز، به تدریج جریان «دادا» با جریانهای نیهلیست و ضد خردگرایی ادغام شد، و در آنها رنگ باخت. در واقع تئوریسینهای اصلی دادا، بر آن شدند تا با الگوها و قوانین گذشته، به مخالفت بپردازند. فعالیت پیروان دادا، شامل گردهماییهای عمومی، تظاهرات خشونتبار، و درج دیدگاههای افراطی در نشریات ادبی و هنری بود.

در آن دورهٔ بحرانی، فضای حاکم بر جامعه ادبی و هنری کشورهای اروپایی، کاملاً سیاسی بود. در ظاهر، جریان دادائیسم بر ضد تمامی خشونتها و وحشیگیریهایی به راه افتاد که در جنگ جهانی اول به وقوع پیوسته بود. اما در عمل، جریان یاد شده، به انحراف کشیده شد، و باعث به وجود آمدن ایده‌ها و سبکهای مختلف افراطی گردید. تا آنجا که، دادا توانست مکتب سوررئالیسم و هنر پاپ را، تحت تأثیر خود قرار دهد.

هواداران و پیشگامان اصلی دادا، بر این باورند، که دادا، هنر و ادبیات نیست؛ بلکه ضد ادبیات و هنر است. در حقیقت آنها، منکر هر چیزی بودند که ادبیات و هنر به آن پایبند بود. هواداران دادا، در کمترین زمان پس از انعکاس عقاید و افکار خاص خود، بر آن شدند که بر خلاف جریان آب شنا کنند و بر ضد

تمامی اندوخته‌ها و تجربیات پیشینیان عمل کنند. دادا، حتی زمانی که ادبیات و هنر با عنصر زیبایی‌شناسی پیوند می‌خورد، بر ضد آن قیام می‌کند، و به طور کامل، منکر حضور زیبایی‌شناسی می‌گردد. حتی اگر زمانی در ادبیات و هنر، مفاهیم پیچیده و پنهان مورد ارزیابی قرار می‌گیرد، دادا بر آن می‌شود که تا به مسائل بی‌معنا و پوچ روی آورد، و توجه اذهان عمومی را نسبت به مسائل مطروحه، منحرف سازد.

به تعبیری دیگر، دادا در مقاطع مختلف زمانی، واکنشهای متفاوتی نشان می‌داد؛ و واکنش هواداران آن، بستگی کامل به ارائه و مطرح شدن طرحهای جدید در هر دوران بود. یعنی هر گاه مسئله‌ای مطرح می‌شد، دادا بلافاصله دست به کار می‌شد و با آن به مخالفت می‌پرداخت. به طور مثال، وقتی صحبت از جنبه‌های احساسی می‌شد، دادائیستها، بلافاصله علیه آن موضع می‌گرفتند، و هر گاه سخنی از رئالیسم مطلق به میان می‌آمد، آنها جنبه‌های احساسی را مطرح می‌ساختند.

نکتهٔ قابل تعمق، نوع اندیشه و دیدگاه هواداران اصلی دادا بود؛ که تمامی این افراد، بلا استثنا، دارای دیدگاههای نیهلیستی بودند. آنها معتقد بودند که انسان هیچ گاه به اصول و مبانی ارزشمندی دست نخواهد یافت. دادا در واقع، وسیله‌ای برای بیان آراء و آموزه‌های پریشان، مغشوش و هجوگونهٔ مردمی بود که از جنگ جهانی اول به ستوه آمده و عملاً از جنگ ضربه خورده بودند. آنها تصویری سیاه و وحشتناک از دنیا ترسیم می‌کردند؛ و بر این باور بودند که دنیا کاملاً کسل‌کننده و بی‌ارزش است؛ و انسان از زنده بودن خود، رنج می‌برد.

هواداران دادا، حتی حاضر نبودند در میان بی‌نظمیهای ظاهری که به آن اشاره می‌کردند، به دنبال معنا باشند. آنها تنها می‌خواستند به بی‌نظمیها اشاره کنند، و آنها را جزء لاینفکی از طبیعت و جهان هستی بدانند... در واقع آنها با طرح بی‌نظمیهای ظاهری، می‌خواستند ایده‌ها و افکار مغشوش خود را نظام‌مند کنند، و برگفته‌های خود، صحه بگذارند. پیروان دادا، در این حرکت عظیمی که به راه انداختند، به صراحت اعلام داشتند که قصدشان نابودی تمامی سنن و زیباییهاست.

باید به این مسئله توجه داشت که، جریان «دادا»، یک حرکت خودجوش نبود؛ و در گذر زمان قوام نیافت. در واقع، در سال ۱۹۱۶، عده‌ای از نویسندگان و هنرمندان که در اثر جنگ جهانی اول به کشور سوئیس فرار کرده بودند، در محافلی گرد هم آمدند، و پس از برگزاری جلسات مختلف، طرح اولیه «دادا» را تدوین و ارائه کردند.

افرادی چون هوگوبال (Hugo Ball)، امی هنینگز (Emmy Hennings)، تریستان تزارا، هانس آرپ (Hans Arp)، ریچارد هیلی سن بک (Richard Huelsenbeck) و سوفی تابر (Sophie tauber)، برای اولین بار گرد هم آمدند؛ و محل دیدارهایشان کافه‌ای به نام ولتایر (Voltaire) بود. جلسات آنها به صورت پیوسته برگزار می‌شد؛ تا اینکه در ۶ اکتبر، این افراد به اتفاق نظر رسیدند، و توانستند به طور آشکار، تولد «دادا» را اعلام کنند.

در تاریخ ۱۴ جولای ۱۹۱۶، در همان مکان، «هوگو بال» اولین مانیفیست دادا را قرائت کرد. دو سال بعد، تزارا، این مانیفیست را مکتوب کرد. این مانیفیست، نسبت به سایر اعلامیه‌ها که بعدها از سوی داداها مطرح شد، از اهمیت بسزایی برخوردار است، و به عنوان مهم‌ترین منبع طرح دیدگاه دادائیستها شناخته می‌شود.

مارسل جانکو (Marcel Janco) معتقد است: «در آن زمان شرایطی حاکم بود که تمامی نویسندگان و هنرمندان، اعتقاد خود را دربارهٔ زندگی، فرهنگ، ... از دست داده بودند. در نظر ما، همه چیز نابود شده بود.»

با گذشت زمان، آن کافه که محل دیدار داداها بود بسته شد، و لاجرم، داداها به یک گالری نقاشی پناه بردند. در طی آن سالها، بال، سوئیس را ترک کرد، و تزارا به افراط روی آورد. او برای مطرح شدن دیدگاههای دادائیستی، به هر کاری روی آورد؛ و در این راستا، از بیان هیچ چیز صرف نظر نکرد. او، در عمل، با نامه‌نگاریهای بسیار، نویسندگان و هنرمندان ایتالیایی و فرانسوی را مورد تهاجم قرار داد، و از آنها خواست که هر چه سریع‌تر به جریان دادا بپیوندند. پس از مدتی، کافه «ولتایر» باز شد؛ و همچنان باز است.

دادا، با سکانداری تزارا، در جولای ۱۹۱۷ توانست اولین نشریه دادائیستی را منتشر سازد. پنج شماره از مجله دادا، در زوریخ، و دو شمارهٔ آن در پاریس، منتشر گشت.

هنگامی که جنگ جهانی اول در سال ۱۹۱۸ به پایان رسید، تمامی هواداران اصلی دادا، زوریخ را ترک کردند و به کشورهای خود بازگشتند. آنها در کشورهای خود، به صورت مستقل دست به کار شدند و به اشاعه دیدگاههای افراطی دادا پرداختند.

در مورد علت انتخاب نام دادا برای این جریان، اطلاعات دقیقی وجود ندارد. در حقیقت، پیروان دادا، که به طور مستقیم و در طی یک شب، این نام را برای این جریان انتخاب کردند، هیچ‌گاه حاضر نشدند توضیحی در این خصوص بدهند. برخی تحلیل‌گران معتقدند که واژهٔ دادا بی‌معناست، و ریشه‌ای ندارد. برخی دیگر بر این باورند که این واژه، ریشه ایتالیایی دارد. آنها می‌گویند: واژهٔ دا به معنی بله است و دادا یعنی «بله بله». عده‌ای دیگر می‌گویند که هواداران این جریان، به هر صورت می‌بایست نامی برای راه‌اندازی این حرکت انتخاب می‌کردند. و از آنجایی که ایده‌ای خاص نداشتند، دیکشنری فرانسه ـ آلمانی را در آن شب گشوه‌اند، و بر حسب تصادف، به واژهٔ دادا، که در فرانسه به معنی اسب کوچک بازی بچه‌هاست، رسیده‌اند.

در هر حال، نام دادا، برای این جریان ادبی و هنری و فرهنگی انتخاب شد. هواداران دادا اصرار داشتند که این جنبش، به نام دادائیسم خوانده نشود. با این حال، در طی گذشت زمان، دادائیسم در کنار دادا قرار گرفت، و بر سر زبانها افتاد.

همزمان با این جریان، در کشور آلمان نیز عده‌ای از نویسندگان و هنرمندان گردهم آمدند. آنها چون داداهای سوئیسی، به افراط کشیده نشدند، و بر ضد ادبیات و هنر، قد علم نکردند.

در واقع حرکت هواداران دادا در آلمان، جنبهٔ کاملاً سیاسی داشت. آنها حتی حاضر نشدند مانیفستی صادر کنند و از مردم بخواهند تا در خیابانها تظاهرات کنند.

در شهر کلن نیز، عـده‌ای دیگر از نویسندگان و هنرمندان، چون ماکس ارنست (Max Ernst)، جوهانس تئودور (Johannes Theodor) و بارگلد (Baargeld)، دیدگاههای جدلی دادائی را مطرح ساختند.

در پی آن، شهر نیویورک نیز به پناهگاهی برای فراریان جنگ جهانی اول مبدل گشت. در آمریکا، دو نویسندهٔ فرانسوی‌الاصل به نامهای مارسل داچ امپ (Marcel Duch amp) و فرانسیس پیکابیا (Francis Picabia)، به دیدار هنرمند آمریکایی، مان ری (Man Rey) شتافتند، و به اتفاق، در آمریکا به فعالیتهای رادیکالی بر ضد ادبیات و هنر پرداختند.

بعدها، باتریس وود (Beatrice Wood)، که در فرانسه تحصیل می‌کرد، به جمع آنها پیوست. این افراد، نام دادا را بر گروه خود ننهادند و مانیفستی هم صادر نکردند.

در سال ۱۹۲۱، بسیاری از هواداران دادا به پاریس رفتند؛ جایی که دادا، آخرین نفسهای حیات خود را می‌کشید. آنها، بعد از مدتی، در پاریس، نهضت نئو دادا (Neo – Dada) را راه‌اندازی کردند. در پی آن، در پاریس، طغیان به وجود آمد. هواداران دادا در پاریس، به تظاهرات خشونت‌باری روی آوردند؛ و از انجام هیچ کاری رویگردان نشدند.

بعدها دادا به کالبد جریان سوررئالیسم تزریق شد، و نویسندگان دادا، وارد جریانهای دیگری شدند.

با پایان جنگ جهانی دوم، بسیاری از نویسندگان دادا، به آمریکا هجرت کردند، و در آن دیار مستقر شدند. در دوران جنگ جهانی دوم، عده‌ای از نویسندگان دادا، توسط حزب نازی دستگیر، و در اردوگاههای آلمان جان باختند. چرا که آلمانها، از ادبیات و هنر رادیکالی داداها، بیزار بودند.

هواداران دادا، سعی داشتند هر رویداد و پدیده‌ای را از منظری کاملاً متفاوت ببینند و تفسیر کنند. نویسندگان داستانهای دادائی، معتقد بودند که آثارشان به شیوه‌های مختلف قابل تفسیر است، و هر فرد می‌تواند بر اساس نوع نگرش و بینشی که از قبل به دست آورده، داستانهایشان را تفسیر و تأویل کند. در واقع، این نوع نگرش که تفسیر داستان می‌تواند متنوع و قابل انعطاف باشد، برای اولین بار توسط دادائیسم مطرح شد، و به تدریج به سایر مکاتب ادبی چون مدرنیسم، پست مدرنیسم و هرمونتیک، وارد گشت. نویسندگان دادا، در عمل قصد داشتند نوعی عدم قطعیت را به مخاطبان خود القا کنند. از این رو، داستانهای آنها به گونه‌ای طراحی می‌شد، که خواننده نتواند به یک تحلیل ثابت و مشخصی دست یابد. طبق نظر آنها، برداشت فردی مخاطبان ارزشمند بوده، درست است.

نویسندگان دادا، سعی داشتند به هر ترتیبی که ممکن بوده، ایده‌های نو، رویدادهای نو، اخبار نو و شخصیتهای نویی را در بستر داستانهای خود وارد سازند. آنها همواره بر آن بودند تا تنفر خود را از جنگ و عواقب آن مطرح سازند، و بن‌مایه اصلی داستانهای خود را به این مقوله اختصاص دهند.

نویسندگان دادا، بر این باورند بودند که دادا، یک جریان فکری و تفکر آزاد است. از این رو، به تدریج نمادهای فردی و خاصی در داستانهای دادائیستی مطرح گشت.

تنوع نمادها و نوع شخصیت‌پردازیها و حوادث و رویدادهای مطرح در این داستانها، به گونه‌ای افراطی بود، که داداها نتوانستند یک الگو و قالب مشخصی برای داستانهای دادائیستی طراحی کنند.

نویسندگان دادائیست معتقد بودند: مهم‌ترین مرحله در خلق آثار داستانی، تدوین و کنار هم قرار دادن عناصر داستانی است. داداها به عنصر فضاسازی و مکان، بیش از همه اهمیت می‌دادند. چرا که معتقد بودند که تمامی حوادث داستانی و گفت‌وگوهای صورت پذیرفته میان شخصیتها در این مکان باید تحقق بیابد.

جدا از این، پیروان داستان‌نویسی دادائیستی، سعی داشتند گفت‌وگوها را به گونه‌ای طراحی کنند که خواننده احساس کند در جریان گفت‌وگو قرار دارد، و بخشی از مباحث رد و بدل شده را، خود باید تکمیل کند. نویسندگان این جریان، برای خود، هیچ حد و مرزی قائل نبودند؛ و معتقد بودند باید از تمامی خط و مرزها عبور کرد.

عبور از تمامی خطهای قرمز، در عمل منجر به هنجارشکنی می‌شد؛ و در این زمینه، نویسندگان دادائیست می‌بایست شجاعت لازم را به دست می آوردند. چرا که مردم، در قبال هنجارشکنیهای افراطی، یقیناً مقابله می‌کردند. از این رو، هواداران دادا، برای ایجاد فضای ذهنی مناسب و القای شهامت به نویسندگان خود، به سرودن شعر، ارائهٔ شعار و خلق سرودهای مختلف مبادرت ورزیدند.

در طی این اشعار و سروده‌ها، از نویسندگان و هنرمندان دادا خواسته می‌شد تا زبانی برنده و آزاردهنده داشته باشند، و به تقابل علنی با هنجارهای فرهنگی و اجتماعی بپردازند، و با هر قانون مدونی، مقابله کنند. در داستانهای دادائیستی، غافلگیر کردن مخاطب و ایجاد شوک، شرط لازم و ضروری به حساب می‌آمد. در واقع، داستانهایی دارای ارزش و اعتبار بودند که بیشتر می‌توانستند به خواننده شوک بدهند. از این رو، نویسندگان دادائیست، به تدریج به توصیف صحنه‌های آزاردهنده و گاه غیر محتمل روی آوردند.

همان طور که پیش از این مطرح شد، بسیاری از جریانهای مدرن ادبی چون مدرنیسم، پست مدرنیسم و رئالیسم جادویی، توسط جریان فکری دادا تغذیه شدند. آنها برای بیان اعتراض خود، به دنبال سوژه‌های تازه می‌گشتند؛ و حتی حاضر شدند به طرح مصایب سیاهپوستان روی آورند. چرا که در آن دوران، جریانهای ضد سیاهپوستی، همچنان در اروپا و آمریکا وجود داشت، و داداها، برای مقابله با جامعه روزگار خود، به این وادی کشیده شدند. این در حالی است که اگر در آن دوران سیاهپوستان مورد حمایت زیاد قرار می‌گرفتند، داداها به جریانی ضد سیاهپوستی مبدل می‌گشتند.

لازم به ذکر است که جریان فکری دادا، در دوران خود، توانست ضربات جبران‌ناپذیری بر فرهنگ، ادبیات و هنر کشورهای مختلف وارد سازد؛ و بیش از همه، داستان و هنرهای تجسمی تحت تأثیر این رویداد شوم و نادرست قرار گرفتند. علی‌رغم تبلیغی که هواداران دادا، مبنی بر آزادی مطلق نویسندگان به

راه انداخته بودند، از نویسندگان دادا، به کرّات خواسته می‌شد تا هدفمند وارد صحنه شوند، و برای ایجاد یک انقلاب بزرگ فکری، دست به قلم ببرند. آنها قصد داشتند از داستان، به عنوان وسیله‌ای برای طرح تئوریها و دیدگاههای شخصی خود استفاده کنند. آنها متوقع بودند که داستان، به عنوان ابزاری قدرتمند، در اختیار افکار و اندیشه‌های دادائیستی قرار گیرد؛ و بر خلاف آنچه تبلیغ می‌کردند، به طرح مسائل گوناگون بی‌اساس نپردازد.

در داستانهای دادائیستی، روی مضامین ذیل، تأکید بسیار می‌شد:

نادیده گرفتن حافظهٔ انسان، نابودی منطق و قدرت استدلال، نابودی تمامی هنجارها و مناسبات حاکم بر اجتماع، طرح دیدگاههای ضد جنگ، نادیده گرفتن گذشته، و بی‌ارزش نشان دادن اشیاء و مکانهای باستانی، نادیده گرفتن و تمسخر رسالت پیامبران، بی‌ارزش نشان دادن آینده، ارائه تصاویر ناامید کننده، پوچگرایی، انکار خداوند متعال، نفی ایمان و روز رستاخیز،

رمان سیاسی

رمان‌های سیاسی، علی‌رغم طرح مضامین خشک و بی‌روح، با ساختمانی یک شکل و مشخص، می‌توانند با به‌کارگیری سنجیده حالت تعلیق و طرح چراهای بسیار، باعث سرگرمی و لذت خواننده گردند، و او را تا پایان راه حفظ کنند.

معمولاً فضاسازی مناسب، طرح سؤالات پیچیده، ایجاد راز و سر، و به تعویق انداختن گره‌گشایی‌ها، باعث می‌گردد تا شک و انتظار مناسب و درخور ساختار رمان‌های سیاسی، پدید آید. در آن صورت، این نوع ادبی، قادر خواهد بود خواننده را به مکان‌هایی منتقل کند که تا به حال در آنها نبوده و حتی جرأت نزدیک شدن به آنجاها را نداشته‌اند.

رمان‌های سیاسی بزرگ و پرمحتوا، همچنین می‌توانند بر دانش و تجربه خواننده بیفزایند. در این قبیل آثار، معمولاً مسائل بزرگ جهان سیاست، ساختار اجتماعی شهرهای خاص و مصایب و گرفتاری‌های بشر، در دوره‌ای که زندگی می‌کند، مشخص، و به دقت و با ریزبینی ویژه‌ای، تحلیل می‌گردد.

در این راستا، چارلز دیکنز، با انتخابی هوشمندانه، به موشکافی مسائل اجتماعی، فرهنگی و سیاسی دوره خود می‌پردازد. او بر آن است که کشمکش‌های داستانی خود را به رابطه میان فرد و یک قدرت عظیم حاکم بر جامعه اختصاص دهد. یکنز غالباً از بروز فشارها و تحکم‌هایی که از سوی جامعه رو به رشد آن دوره متوجه مردم عامی می‌شد ناخرسند بود و نسبت به آن واکنش نشان می‌داد. هر چند که در آثار او، ریشه‌یابی و تحلیل پیچیده‌ای دیده نمی‌شود. بلکه او تنها روایتگر مصایب بشری و نیازهای اوست.

رمان‌های بزرگ سیاسی‌ای چون «سقوط ۷۹»، «۱۹۸۴»، «قلعه حیوانات»، «کشتن مرغ مقلد» و حتی «فرانک انیشتاین» مناظرات و جدل‌های وسیع و همه‌گیری را در سطوح مختلف جامعه پدید آورد. در همان زمان انتشار این اثار، بر همگان روشن بود که باید این گونه آثار را مطالعه کنند و خود شخصاً به استنتاج از مسائل مطرح شده بپردازند.

در این راستا، چیزی که مشخص است این است که آثار سیاسی ماندگار، دارای زبانی تیز و برنده هستند. این زبان، گاه و بیگاه راوی را وامی‌دارد تا تهاجمی برخورد کرده، به تقابل علنی با افراد و رویدادهای سیاسی و اجتماعی بپردازد. تحلیلگران ادبیات سیاسی بر این باورند که میزان تأثیرگذاری در رمان‌های سیاسی زمانی محسوس می‌گردد که مسائل روز و بدیعی را دنبال کنند. بررسی مسائل سیاسی رویدادهایی که در دهه‌های قبل به وقوع پیوسته، تا حدودی می‌تواند تأثیربرانگیز و دارای گیرایی باشد.

اما مسائل روز و مطرح جهانی، برای خواننده از اولویت بالایی برخوردار است. چرا که او به شدت نسبت به واقعه کنجکاو است و در پی کشف دنیای پشت پرده می‌باشد.

نویسنده هوشیار و آگاه سیاسی، همواره درصدد است که به طرح مسائل جدید بپردازد. او ابتدا در لابه‌لای صفحات روزنامه‌ها یا از طریق سایر رسانه‌ها به شکار مضامین ناب سیاسی و اجتماعی می‌پردازد و در پی آن، به تحقیق و بررسی عمیق در آن باره مبادرت می‌ورزد. یقیناً لازمه طرح مسائل سیاسی، ارائه نطه نظرات افراد و گروه‌های ضد هم، دستیابی به اطلاعات دقیق و حقیقی، و تحلیل اصولی رویدادهاست. نویسنده پرتجربه، به راحتی می‌تواند دانسته‌ها و اطلاعات خود را در قالب داستانی وارد سازد؛ به گونه‌ای که خواننده درنیابد که در حال کسب اندوخته‌ها و تجربیات نویسنده است.

از جانب دیگر، این قبیل آثار، باید به گونه‌ای مطرح گردند که خواننده پس از رویارویی با هر حادثه مهم، به تفکر و اندیشه واداشته شود. در واقع، هنرمندی نویسندهٔ سیاسی زمانی محرز می‌گردد که بتواند خواننده را در جریان یک سلسله مسائل مهم واردس ازد و او را در تحلیل سیاسی حوادث، شریک خود کند.

معمولاً رمان‌هایی که در آن، همه چیز به صورت یکجانبه از سوی نویسندهٔ همه چیزدان مطرح می‌گردد، فاقد جذابیت بوده و در اثر کوچکترین لغزش، به رمان‌های کلیشه‌ای و سفارشی مبدل می‌گردند. این قبیل آثار، به کلاس درسی می‌مانند که استاد با لحنی یکنواخت و خسته‌کننده به توصیف درس مشغول است، و شاگردان خود را در بحث و جدل، وارد نمی‌سازد. چنین کلاس‌هایی، فاقد پویایی و غالباً کسالت‌آور خواهد بود. آن چنان که رمان‌های سیاسی بسته، که فقط روایتگر ذهن یکسویهٔ نویسنده‌اند، فاقد گیرایی هستند و خواننده را در همان مراحل اولیه، از دست می‌دهند.

چیزی که مشخص است، رمان‌های سیاسی باید زمینهٔ مناسب برای بحث و جدل را فراهم سازند.

در چنین شرایطی، خواننده تمایل دارد با سایر افرادی که رمان را مطالعه کرده‌اند به بحث و گفتگو بنشیند و از ماحصل برداشت‌های آنها آگاه گردد. چنین شگردی، فواید بسیار دارد. از سویی باعث می‌گردد تا اثر بر سر زبان‌ها بیفتد؛ و در حقیقت، بهترین شیوهٔ تبلیغ استفاده نیروی مردمی است. چرا که مردم، پس از مطالعهٔ آثار بحث‌برانگیز، به راه می‌افتند تا مخاطبان دیگر را بیابند. همین عمل، باعث معرفی اثر در میان جمعی که از انتشار کتاب مطلع نبوده‌اند می‌گردد. از سویی دیگر، رمان سیاسی بحث‌برانگیز، به دلیل ایجاد حالت تعلیق و به فکر واداشتن مخاطب، در اذهان عمومی، پابرجا می‌ماند و مخاطب، به این سادگی‌ها مسئله و حتی خود اثر را به باد فراموشی نمی‌سپارد. همچنین، باعث می‌گردد تا حرکت‌ها و جنبش‌های جهتداری در بستر سیاسی و اجتماعی ملل پدید اید.

باید توجه داشت که وظیفهٔ عمده رمان سیاسی، ایجاد یک جرقه در ذهن خواننده و مواجه ساختن او با سیلی از حوادث و رویدادهای مهم و تکاندهنده است. گاه دیده شده است که نویسنده به این قصد جرقه لازم را در ذهن خواننده ایجاد می‌کند، تا او خود در دنیای حقیقی پیرامون خود به دنبال سرنخ‌ها رفته، به کشف ناشناخته‌ها مبادرت ورزد.

در این قبیل آثار، هدف عمدهٔ نویسنده طرح مسئله است؛ و به هیچ عنوان نمی‌خواهد در فضای داستان، خواننده را نگاه دارد و در همان جا همه چیز را مشخص سازد.

گمان می‌رود بیشتر رمان‌های سیاسی که در فضای بسته و محدود سیاسی کشورهای تحت استعمار و دیکتاتوری خلق می‌گردند، دارای چنین حال و هوایی هستند. نویسنده رمان، از آنجا که اجازه طرح مسائل سیاسی روز را ندارد، مبادرت به طرح مسائل می‌کند، و خواننده را رها می‌سازد تا خود به تحلیل داده‌ها بپردازد.

در سایر رمان‌هایی از این دست، نویسنده از ایهام سود جسته، مسائل سیاسی و انتقادی خود را در لایه‌های زیرین اثر پنهان می‌سازد. این در حالی است که قضاوت‌های شخصی نویسنده و طرح آراء و عقاید سیاسی او، همواره در درمان محسوس بوده است. متأسفانه، نویسندگان آثار سیاسی معترض، غالباً عنصر هیجان و حالت تعلیق را فراموش کرده، لذت بردن از مطالعه آثارشان را از خواننده می‌گیرند. ایجاد هیجان و اصطلاحاً هول و ولا، اتفاقاً به نویسندگان معترض ملل تحت سیطره کمک می‌کند تا باورها و آرای خود را در لابه‌لای حوادث پرتنش بهتر پنهان سازند.

سؤالی که همیشه برای منتقدین رمان‌های سیاسی مطرح می‌باشد این است که نویسنده به شخصیت و یا شخصیت‌های داستانی بها داده است یا به موضوع‌های سیاسی خالق رمان، باید در مرحلهٔ مقدماتی تصمیم خود را بر سر انتخاب یکی از این دو سازه بگیرد. بی‌توجهی به شخصیت‌پردازی صحیح و عدم پردازش درست رویدادهای سیاسی، باعث می‌گردد تا اثار سیاسی مبدل به درام‌های سیاسی و شخصیتی گردند. نویسنده سیاسی‌ای که توانایی خلق آثار تفکر برانگیز را ندارد، برای پوشش دادن به خلأهای موجود، تنها به تهییج و برانگیختن احساسات درونی می‌پردازد و شخصیت‌ها را به شخصیت‌های درام مبدل می‌سازد.

یکی دیگر از ویژگی‌های رمان سیاسی، طرح مسائل بسیار حساس و اساسی، چون حقوق بشر، حقوق زنان، حقوق انسان‌هایی که هنوز به دنیا نیامده‌اند، برابری، عدالت، حق رأی داشتن، کاپیتالیسم و... می‌باشد. تمامی موارد یاد شده، ظاهراً جدید و بدیع نیستند. این نویسنده است که از منظری جدید، مسائل فوق را دوباره مطرح ساخته، به گونه‌ای رمان خود را خلق می‌کند که خواننده احساس می‌کند با موضوع جدیدی مواجه گشته است. باید به این نکته توجه داشت که نویسنده خود انسان است. احساسات دارد نسبت به حوادثی که پیرامونش روی می‌دهد حساس است و واکنش ازخود نشان می‌دهد. او دوست دارد تا شاهد دنیای بهتری باشد و بهتر زندگی کند و شرایط مناسب را برای فرزندان و فرزندان فرزندان خود پدید آورد.

معمولاً نویسندگانی که به طرح مسائل سیاسی روز می‌پردازند، دارای چنین خصیصه‌ای می‌باشند.

آنها از روحی حساس برخوردارند و همواره نگران آینده هستند.

روشن است که تمامی نویسندگان سیاسی دارای چنین خصیصه‌ای نیستند. به طور مثال «نویسندگان استعمارنو» با عقد قراردادهای هنگفت، خود و قلمشان را در اختیار استعمارگران قرار می‌دهند. این افراد،

پس از دریافت طرح اولیه داستان، به خلق رمان‌هایی در راستای اهداف «به روز» استعمارگران مبادرت می‌ورزند. سلمان رشد، از جمله نویسندگانی است که آشکارا خود را در طیف، از نویسندگان استعماری قرار می‌دهد، و حتی به این مسئله می‌بالد.

جدا از این، برخی نویسندگان سیاسی، به پیروی از آرمان‌ها احزاب و گروه‌های سیاسی و برای پیشبرد اهداف آنها اقدام به خلق رمان می‌کنند. نکته بسیار اساسی این است که حقانیت این گروه‌ها چگونه اثبات می‌گردد؟ آیا آنها هم در باطن در پی ایجاد شرایط مناسب زندگی برای انسان‌ها هستند؟ آیا آنان هم به آرمان‌های اخلاقی و انسان‌دوستانه می‌اندیشند؟ یا خیر، در پی اهداف شخصی خود و گاه ایجاد اغتشاش و برهم زدن ثبات و نظام حاکم بر جامعه هستند؟

بهترین شیوه در پردازش داستان سیاسی این است که نویسنده مراحل فوق را دنبال کند:

الف. انتخاب موضوع سیاسی مورد نظر

ب . تحقیق و گردآوری اطلاعات

ج . ایجاد طرح اولیه داستان، برای آثاری که در آنها حوادث سیاسی درشت‌نمایی شده است و یا شخصیت‌پردازی منسجم و اصولی برای آثاری که روی شخصیت‌های سیاسی مطرح و مهم تمرکز کرده‌اند.

د. خلق داستان

شخصیت‌های داستانی باید با توجه به روند شکل‌گیری حوادث و نوع رویدادها سخن بگویند. نویسنده نباید به عمد در داستان سیاسی باورهای خود را وارد ساخته، حضورش را علنی سازد. در حقیقت باید میان کلام شخصیت و نوع شخصیت و طبقه اجتماعی‌ای که به آن تعلق دارد، رابطه قابل قبولی وجود داشته باشد. به طور مثال، کمتر دیده شده است که فرد ثروتمندی که برای کسب ثروت و قدرت بیشتر حاضر به انجام هر کاری است، از «حقوق بشر» سخن بگوید، و از نابرابری‌های موجود گله‌ند باشد. نویسنده هنگام ارائه اطلاعات حقیقی در داستان، باید بسیار مراقب باشد و بی‌محابا دانسته‌های کشف شده را وارد گود نسازد.

در غالب داستان‌های سیاسی، نویسندگان کم‌تجربه، با قرار دادن شخصیت داستانی پشت تریبون، درصدد بیان اطلاعات مورد نیاز خواننده هستند. این شیوه، ساده‌ترین و راحت‌ترین راه برای طرح مسائل است. این در حالی است که اطلاعات مطرح شده بدین شیوه کاملاً تصنعی ظاهر می‌گردند و بلافاصله خواننده را متوجه حضور نویسنده در پس کلام راوی می‌کند.

اصولاً طرح اطلاعات ضروری در بستر حوادث، آن هم به صورت ذره ذره، کاری بس صعب و طاقتفرساست و نویسندگان غالباً از آن گریزان هستند. در واقع چند محوری کردن یک رویداد همواره کار نویسنده را سخت، و راه را برای او ناهموار می‌کند؛ چه رسد به اینکه با مضامین پیچیده و رازگونه درگیر باشد، و در پی تحلیل اصولی داده‌ها برآید.

رمان سیاسی، محملی است که در آن، عناصر ضد هم، در کنار یکدیگر متجلی می‌گردند. کاخ‌های ستم، غالباً در کنار خانه‌ها فقیران قرار می‌گیرند. این تضاد، می‌تواند مربوط به گروه‌ها و طبقات خاص اجتماعی باشد، یا در گسترهٔ وسیع‌تری مطرح گردد (همچون گذشته و حال، شهرهای بزرگ و روستاها، افراد پاکدامن وبدطینت، قربانیان زندگی صنعتی و کارخانه‌داران و سرمایه‌داران صنعتی،...) در رمان‌های سیاسی، نمایندگان شیطان، به گونه‌های مختلف وارد عمل شده، به جان افرادی که به مقابله با آنها می‌پردازند، می‌افتند.

اینان نمایندگان حقیقی شیطان یا استعمارگرانی هستند که به کشورهای تحت سیطره لشکر کشیده‌اند، یا به شیوهٔ استعمارنو، به بهره‌برداری از ملل دیگر و ایجاد و دگرگونی در ساختار اجتماعی و سیاسی آنها مشغول هستند و یا زورمندانی هستند که در جهت میل به اهداف خود، از هیچ کاری روگردان نیستند. به عبارت دیگر، در غالب رمان‌های سیاسی، یک فرد تنها می‌تواند یک جریان نادرست سیاسی را هدایت کند. معمولاً انسان‌های منفرد این رمان‌ها، نقش افراد تحت ستم را می‌پذیرند و در آن قالب بازی می‌کنند.

عملکرد مهاجمان، هیچ تفاوتی با شیطان و اعمالش ندارد.[1] بدین خاطر است که نسل‌ها به راحتی از میان می‌روند، سلاح‌های نظامی برای کشتارهای جمعی به فروش می‌رسند، جنگ‌های بزرگ و منطقه‌ای راه می‌افتند و نسل‌کشی صورت می‌گیرد...

این اعمال، تجسم خود شیطان است و به غیر از این، چیز دیگری نیست. از این رو، نویسنده آگاه سیاسی، با در نظر داشتن این مسئله، کشمکش‌ها و درگیری‌های داستانی خود را حول محور دو عنصر ضد هم قرار می‌دهد.

اسپیرز (Spears) در هنگام تحلیل رمان سیاسی متوجه شد که این گونه آثار، ارتباط تنگاتنگی با ادبیات تعلیمی (didacticlit) دارند. او هنگام بررسی آثار دانیل دفو (Defoe Daniel) و ساموئل جانسون (Samuel Johnson) مدعی شد که رمان‌های سیاسی، توسط ادبیات تعلیمی گسترش و توسعه یافته است. (لازم به ذکر است، پیش از انتشار رمان بحث‌برانگیز «اولیس» نوشته جیمز جویس، تمامی اثار ادبی منتر شده در اروپا، یا تعلیمی بودند یا اخلاقگرا و لاجرم، نقدهای پیرامون این آثار نیز، از همین جنس بودند.

حاکمان زور و استعمارگران غربی، در آن ایام دریافتند که با تمسخر ادبیات تعلیمی و خشک و بی‌روح جلوه دادن آن، می‌توانند به اشاعه ادیات اروتیک بپردازند. این طرح، با اهداف بلند مدت آنها مبنی بر تغییر ساختار اجتماعی و فرهنگی ملل، همخوانی داشت. آنان برای از همین پاشیدن سنن، باورها و تجربیات ناب ملل متمدن باستانی، از حربهٔ ادبیات استفاده کرده و نشانهٔ روشنفکری را در پیروی از اروتیسم و

1. Structure and techingue innthe Victorian Political Novel

مکاتب ادبی ساخت خود، یعنی مدرنیسم و پست مدرنیسم و استعمارنو دانستند؛ و در جهت القای آن، کوشیدند.

طبق نظر اسپیرز، رمان سیاسی یک «نوع» ادبی است که بیشتر به ایده‌ها و مضامین تعلیمی توجه دارد تا به بیان احساسات. در این قبیل رمان‌ها، مکانیسم قوه قضائیه، نحوه شکل‌گیری و اجرای قانون و عوارض طرح تئوری‌های سیاسی، اجتماعی و فلسفی، به بوتهٔ نقد سپرده می‌شود. و بدین سان است که سیاست، به راحتی می‌تواند فضاهای خالی داستانی را پر کند. و همواره خواننده را در یک حالت تعلیق مناسب و حساب شده قرار دهد.

برای بسیاری از منتقدین رمان سیاسی، بررسی و تحلیل رمان‌های سیاسی اتحاد جماهیر شوروی، و غرب، عاملی برای شناسایی هویت واقعی این نوع ادبی به حساب می‌آید. در اثر تطبیق این دو نوع رمان، مشخص شده است که رمان‌های سیاسی رئالیستی شوروی، فاقد هر گونه جدل و مباحثه است.چرا که آثار منتشر شده در حکومت شوروی، به دلیل فضار سیاسی و دیکتاتوری حاکم بر آن یکسویه بوده، همه در جهت ترویج مکتب کمونیسم و سوسیالیسم خلق شده‌اند.

این مسئله به آن معنا نیست که در غرب، سانسور وجود نداشته است. در کشورهای غربی، اکثریت مردم، متمایل به جنبه‌های سرگرم‌کنندهٔ رمان هستند. به همین دلیل، در غرب، رمان‌های عامه‌پسند ، ماجراجویانه، حادثه‌ای، رمانتیک و احساسی، بازار فروش کتاب را به خود اختصاص داده و نویسندگان هم، ناخواسته و خواسته، به سمت آفرینش این گونه آثار روی می‌آورند. پس، جای تعجب نیست که رمان‌های سیاسی مورد توجه نبوده تعداد اندکی مردم در غرب به مطالعهٔ آنها می‌پردازند. از این رو، برای حاکمان غربی آن چنان مهم نیست که نویسندگان، آزادانه به ابراز عقاید سیاسی خود بپردازند. چون می‌دانند آثار آنها مخاطب نداشته، نمی‌توانند آن چنان در راه‌اندازی یک جریان سیاسی گسترده، تأثیرگذار باشند.

مسئله دیگر، نوع شخصیت‌پردازی در رمان‌های سیاسی شوروی است. این افراد آرمانی، به شخصیت‌های اسطوره‌ای می‌مانند، که تنها آمده‌اند تا حماسه‌های عظیم برپا دارند، بی‌آنکه در روند شکل‌گیری حوادث تأثیرگذار بوده، خود صاحب نظر و ایده باشند. آنان تنها براساس ضواب و معیارهای دیکته شده عمل می‌کنند و در لحظات حساس، هیچ گونه تصمیم‌گیری از خود ندارند. در واقع، چونان آدم‌های ماشینی‌ای هستند که دارای برنامه حساب شده‌ای است.

نویسنده شوروی نیز در شخصیت‌پردازی خود، نیازی به شرح مکنونات ذهنی افراد نمی‌بیند. این افراد دچار کشمکش‌های عظیم درونی نمی‌گردند، وسوسه نمی‌شوند و اشتباه نمی‌کنند.

شولوخوف برای یک سو کردن جریان ادبیات شوروی، زحمت بسیار کشید. او عضو حزب کمونیست بود و به مقامات بالایی در کشور دست یافت. جای تردید نیست که تلش شولوخف، ضربات سهمگین و نامیمونی را بر پیکره ادبیات روسیه وارد ساخت؛ و به همین دلیل، دوران شکوفایی ادبیات روسیه پس از انقلاب کمونیستی به پایان رسید، و دیگر روسیه شاهد بروز نویسندگان بزرگی چون تولستوی و داستایوفسکی، چخوف، گوگول و پوشکین نبودو احتمالاً تا مدت‌های مدیدی نیز نخواهد بود.

همان طور که پیش از این بیان شد، در امریکا (نیز، چون سایر کشورهای اروپایی، اکثریت مردم، توجه چندانی به رمان‌های سیاسی تحلیلی نشان نمی‌دهند.

تنها رمان سیاسی که مورد توجه عوام است. آن دسته از آثاری است که بر ملا کردن زندگی پنهانی و ماجراهای عاشقانه شخصیت‌های سیاسی روز می‌پردازند. برای مردمی که در پی چرایی هر رویداد نیستند و کوچک‌ترین اطلاعی از جریان‌های سیاسی روز و برنامه‌ها و اهداف استعماری ندارند، کشف دنیای خصوصی برخی شخصیت‌های سرشناس سیاسی، جالب است. در حقیقت، قالب این گونه اثار بی‌شباهت به رمان‌های رمانتیک و یا ماجراجویانه نیست. تنها نوع شخصیت‌های داستانی با یکدیگر تفاوت دارند.

در رمان «رنگ‌های اولیه» نوشته جوکلین (Joe Klein) زندگی پرهیاهو و پرتنش بیل کلینتون به تصویر درآمده است. راوی داستان، تنها بیانگر حوادث داستانی است و درصدد طرح مسائل سیاسی و موقعیت رئیس جمهور در کشور نیست.

در ارتباط با زندگی خصوصی بیل کلینتون، دو اثر همزمان به چاپ رسید. کتاب «اولین بار در کلاس او» نوشته دیوید مارنیس (David maraniss) به زندگی سیاسی بیل کلینتون در قالب غیرداستانی پرداخته است. رمان «رنگ‌های اولیه» نیز زندگی بیل کلینتون را به تصویر درآورده است. با این تفاوت که، این اثر، به مراتب بیشتر از اثر اولی مورد استقبال قرار گرفت و توانست خواننده را شگفت‌زده کند. چرا که در اثر داستانی فوق، زندگی پنهان و دور از دسترس بیل کلینتون مطرح گشته است.

اطلاعات نهفته در این رمان، حتی برای همسر رئیس جمهور جالب بوده است. نویسنده پیش از خلق این رمان، اقدام به مصاحبه با دخترانی که توسط رئیس جمهور اغفال شده بودند کرده، و حقایق بسیار ریزی را که تاریخ و مقالات سیاسی از باگو کردن آنها ناتوان هستند مطرح ساخته است.

همچنین، در رمان«جاده‌ای که به کاخ سفید ختم می‌گشت» نوشته ریچارد بن کرامر (Richardben Cramer) حقایق بسیار قابل توجهی درباره نحوه انتخاب جورج بوش فاش شده است. در این رمان، بیشتر به زندگی پرهیاهوی رئیس جمهور فعلی امریکا توجه شده است.

لازم به ذکر است که تحلیل و بررسی رمان سیاسی، برای اولین بار در سال ۱۹۲۴ توسط فردی به نام موریس ادموند اسپیر، (morris Edmund Speares) انجام پذیرفت. او به تحلیل و بررسی عمیق این گونه آثار پرداخت و اصطلاح «رمان سیاسی» را مطرح ساخت. اسپیرز در مقاله معروف خود به اسامی نویسندگانی چون جورج الیوت[1] ، همفری وارد[2] اچ، جی، ویلز[3] و آنتونی ترولوپ[4] اشاره داشت و آنان را پیشگامان طرح رمان‌های سیاسی دانست.

---

1. George Eliot.
2. Humphrey Ward.
3. H.G. wells.
4. Anthony trollope.

در هنگام تحلیل رمان سیاسی، منتقد در بدو امر باید در پی کشف علت تلفیق مضامین و رویدادهای سیاسی با عنصر تخیل و رؤیا باشد. او باید با دقت و موشکافی، به کشف و تمیز دادن حقایق سیاسی از تخیل مبادرت ورزد، و پس از جداسازی این دو جریان، به بررسی علل کناره هم قرار گرفتن هر رویداد براساس قانون علت و معلولی بپردازد.

سپس، وظیفه منتقد، بررسی شخصیت‌های سیاسی و داستانی، و تشخیص هر یک از یکدیگر است. در این راستا، تأثیرپذیری خواننده از شخصیت‌ها و تأثیرگذاری آنها بر یکدیگر، حائز اهمیت است؛ و به دقت باید مورد ارزیابی قرار گیرد. او با طرح این سؤال که «آیا رمان توانسته دلایل منطقی و استواری برای هر رویداد سیاسی مطرح سازد»، به مصاف حوادث داستانی می‌رود.

در بررسی رمان سیاسی، همچنین باید گروه‌های سیاسی، نژادها و اقوام مختلف را زیر ذره‌بین قرار داده، همواره مراقب رفتار و واکنش آنان در تقابل با سایر حوادث داستانی و حقیقی، باشد. در این میان، بی‌طرف بودن و یا نبودن نویسنده در طی حوادث داستانی، مشخص می‌گردد.

اصولاً ایجاد تعادل میان جریان‌ها و افکار سیاسی افراطی (رادیکالیسم) و ادبیات، کاری سخت و صعب است. غالب نویسندگان سیاسی چون تونی موریسون (Toni Morrison) ، مارگریت آتوود (Margaret atwood) هرمان ملویل (Herman Melville) با چنین معضلی مواجه بوده‌اند.

گاه جنبه سیاسی، بر جریان‌های داستانی پیشی می‌گیرد، و یا برعکس، نویسنده کمتر به جریان‌های سیاسی توجه داشته، داستان خود را فدای شرح و توصیف انها نکرده است.

از میان نویسندگان سیاسی، جورج ارول موفق‌تر از سایرین عمل کرده است. او توانسته به درستی عنصر تخیل را با مضامین سیاسی تلفیق و در برخی اثار خود حتی اقدام به آموزش غیرمستقیم کند. در حقیقت، توانمندی و هنر نویسندهٔ سیاسی در تلفیق درست تخیل و سیاست خلاصه می‌گردد. او باید کاملاً به ساختار و قالب داستانی پایبند باشد و از سویی، به طرح مسائل سیاسی و بحث‌برانگیز مبادرت ورزد.

رمان عقاید

رمان عقاید اصولاً نگاهی عمیق و کاونده به مباحث بحث‌برانگیز و دیدگاه‌ها و آراء گوناگون دارد. فضای این رمان مملو از مباحث عمیق فلسفی، اجتماعی، روانشناختی، سیاسی، مذهبی... است. نویسنده رمان عقاید، در قالب پرداخت اثر خود آنچنان به سازه‌های داستانی چون حادثه، کشمکش، شخصیت‌پردازی عنایت و توجه نشان نمی‌دهد. براساس گفته تحلیلگران ادبی، آلدوس هاکسلی تاکنون توانسته بهترین رمان‌های عقاید را خلق کند. او با یادداشت‌برداری تجربیات خود توانست به تدریج اصول و مبانی اولیه طرح رمان عقاید را پی‌ریزی کند. لازم به ذکر است رمان عقاید با آن دسته از رمان‌های که به طور تصادفی به برخی عقاید و دیدگاه‌ها اشارتی دارد متفاوت است. این نوع از رمان عملاً به تمامی سازه‌ها و شیوه‌های روایتی مرسوم و سنتی پشت کرده و راه خود را طی می‌کند. رویه ثابت و معیارگونه برای خلق رمان عقاید در بدو امر، انتخاب نوع شخصیت‌های داستانی است. نویسنده رمان در همان ابتدا می‌بایست میان شخصیت‌ها و مطالبی که قرار است صحبت کنند هماهنگی لازم را ایجاد کند.

در این مرحله جنس، نژاد، طبقه اجتماعی، میزان تحصیلات، زبان مادری و... تأثیر بسزایی در روند شکل‌گیری حوادث و جدل‌ها و مناظره‌هایی دارد که در داستان قرار است رخ دهد. در رمان عقاید نویسنده همواره در جستجوی افراد و یا گروه‌های خاصی است که حرفی برای گفتن داشته باشند و بتوانند برای دفاع از عقاید و آراء خود دلایلی را مطرح سازند. برخی بر این باورند که رمان عقاید به دلیل عدم توجه به عناصری چون حالت تعلیق، کشمکش و حادثه فاقد جذابیت و گیرایی لازم است. از این رو کمتر نویسنده‌ای به مصاف این نوع رمان می‌رود. از سویی دیگر، تحلیلگران معتقدند این نوع رمان نمی‌تواند مخاطبان بسیاری را به سمت خود جلب کند. باید به خاطر داشت که علایق و گرایشات مخاطبان امری نسبی است و نمی‌توان حکم قطعی داد که حادثه تنها عامل ایجاد جذابیت است؛ چرا که برای بسیاری هم مطالعه مبانی اعتقادی و قیاس میان نقطه نظرات گوناگون می‌تواند جذاب و گیرا باشد.

هاکسلی خود بر این باور است که قیاس میان تمامی آراء و نظرات مطرح شده در اثر می‌تواند به انسان روح و حیات دوباره بدهد. و این حالت زمانی رخ می‌دهد که عقاید مطرح شده یک سویه و با قصد و غرض قبلی طرح نگردد و به نوعی تمام دیدگاه‌های گوناگون فرصت مناسب برای دفاع از خود را داشته باشند.

فیلیپ کوارلز جذابیت و گیرایی یک رمان را در طرح عقاید می‌داند. بر این اساس، او عقاید گوناگون مطرح شده در رمان‌ها را دارای کیفیتی دراماتیکی می‌داند. یکی از دغدغه‌های رمان‌نویسان عقاید چون او

دوری از قضاوت و پیشگویی سریع و بی‌تأمل است. در این راستا، تمامی آراء احساسات و حالات درونی و فیزیکی انسان‌ها در بستر داستان مورد بررسی عمیق قرار می‌گیرد. کوارلز در جامعه ادبی به عنوان یک روشنفکر مدرن شناخته می‌شود. او خود را در میان مردم چونان غریبه‌ای می‌داند که برای اولین بار به سرزمینی بیگانه قد گذاشته است. در حقیقت او به راحتی قادر به ایجاد ارتباط با سایرین نیست و تنها می‌تواند با افرادی ساعت‌ها بحث و جدل کند که به زبان طرح عقاید و آراء پیچیده آشنا هستند.

یقیناً یکی از علومی که پیوندی عمیق و دیرینه با رمان عقاید دارد فلسفه است. طرح مباحث فلسفی از دیرباز در رمان‌های عقاید مطرح بوده و غالباً تمامی آراء فلسفی غرب این فرصت را پیدا کرده‌اند که مطرح گردند. در این راستا، نویسنده رمان به تمامی رویدادها و مباحث گوناگون از منظری چند لایه و چند بعدی نگاه می‌کند. او می‌داند که هر نقطه نظر ارائه شده به هر صورت با سایر دیدگاه‌ها متفاوت است و برای خود هوادارانی دارد. این در حالی است که انسان‌ها با توجه به سن، جنسیت، مقام، زمان حیات و... نسبت به هر واقعه‌ای دیدگاه خاصی دارند. همچون دیدگاه یک پزشک، محقق، وکیل، تاجر، باغبان و... که یقیناً با یکدیگر متفاوت است. حال آنکه سایر عوامل دیگر نیز در این ارتباط دخیل هستند.

سوی دیگر این قضیه نویسنده‌ای است که قصد دارد تمامی آموزه‌ها و آراء این افراد را در پیش روی چشمان مخاطب خود به تصویر درآورد. بر این اساس، منتقدین و صاحبنظران ادبیات از یک نویسنده مجرب رمان عقاید توقع دارند تا در کوتاه‌ترین زمان بتواند خود را به جای افراد مختلف بگذارد و به جهان و تمامی پدیده‌های آن از منظر نگاه آنان بنگرد و در انتها بتوانند در کمال ایجاز و هنرمندی پس از تقابل و قیاس به نتیجه‌گیری دقیق و حساب شده دست یابد. او از سوی دیگر باید به نظام درونی و بیرونی رمان و قواعد حاکم بر آن وفادار باشد و از این حربه در جهت طرح مسائل مطروحه سود ببرد. در رمان عقاید، هنگامی که تمامی ابعاد وجودی و رفتاری انسان یا حتی یک ایده و نقطه‌نظر با شخصیت‌های رمان تلفیق می‌گردد، تازه به شکل و شمایل «گرایش انسان» و «حال و هوای او» ظاهر می‌شود. این گرایش و حال و هوای انسان با توجه به شیوه روایتی رمان‌نویس در بستر داستانی به عمل و کنش مبدل می‌گردد. معمولاً نشان دادن کنش‌های مختلف بر این پایه کاری بس سخت و صعب است. به همین دلیل کمتر نویسنده‌ای می‌تواند انواع کنش‌ها و اعمال را براساس گرایشات فردی و حال و هوای شخصیت‌ها مطرح سازد. از این رو در رمان عقاید غالباً کنش‌ها بسیار مشابه و یکسان خلق می‌گردند و کمتر نویسنده‌ای توانسته به تنوع و گوناگونی لازم دست یازد.

لازم به ذکر است که کنش‌هایی از این دست، از سوی انسان‌ها پدید نمی‌آید بلکه مقصود اعمالی است که در اثر طرح ایده‌ها و عقایدی که در جهان معاصر مطرح بوده به وجود می‌آید. معمولاً مقالات تخصصی رشته‌های مختلف علوم انسانی درصدد طرح مسائل پیرامون خود و اثبات و رد برخی مباحث هستند، اما رمان عقاید همواره می‌کوشد تا تمامی مسائل مطرح شده را پیش چشمان مشتاقان نشان دهد. این امر میسر نمی‌شود مگر آنکه نویسنده از ذهنیت برتر برخوردار باشد و هوشمندانه به تفکر و تفحص پیرامون مسائل گوناگون مبادرت ورزد. آلدوس هاکسلی بیشتر بر آن است تا به جنبه‌های

روانشناختی بپردازد. او بر این باور است که حقایق کاملاً درونی هستند و باید از طریق بررسی مکنونات درونی انسان‌ها یافته شوند. او همچنین معتقد است که حقایق روانشناختی برای اکثریت مردم جالب و قابل توجه است. تفسیر و تأویل‌های بی‌نهایتی که ممکن است پیرامون هر دیدگاه باشد باعث می‌گردد تا رمان عقاید پیچیده‌تر و عمیق‌تر خلق گردد. در این میان تأکید بر گرایشات فردی و جمعی از عوامل بسیار مهم و جنجال‌برانگیز رمان عقاید به حساب می‌آید: ظاهراً گرایش به وجود وحدت در میان تمامی عناصر و رویدادهای جهان با اصل فوق در تضاد است. البته منظور از وحدت، یکدستی موجود در علوم و دانش عقلی است و این وحدت بر اساس تجارب گوناگون بشر از جهان هستی شکل می‌گیرد. اصولاً انسان‌ها همواره در جستجوی راه‌حل‌های مختلفی هستند تا از آن طریق میان خود و ساحت هست ارتباط دوسویه برقرار سازند. با این حال انسان‌ها از مواجه شدن با حقیقت مطلق بیم دارند. نکته قابل توجه این است که همین انسان‌ها برای تسلط بر جهان و تحمیل قوانین خاص خود شتاب می‌ورزند. همین انسان فرصت‌طلب پس از مشاهده پدیده‌های متنوع جهان ثبت و منعکس سازند. و از آنجا که انسان فطرتاً تمایل به نظم و گونه‌بندی دارد پس از مواجه شدن با انبوهی از رویدادها دچار رعب و هراس می‌گردد. در این رهگذر، رمان عقاید خود را در آوردگاهی بس عظیم می‌یابد، چرا که قصد دارد تا تمامی جریان‌های فکری، ایدئولوژی، باورهای فردی، قومی... انسان‌ها را تفسیر کند و اجازه دهد تا آنها به مصاف هم روند و جدل و بحث‌های عظیم را باعث شوند. در اینجا، هدایت این حرکت بزرگ نیازمند توانمندی و اشراف رمان‌نویس به تمامی داده‌ها و اطلاعات ضروری است.

بدیهی است که این نوع رمان برای گروه سنتی و افرادی خاص قابل استفاده باشد. برای انسان‌هایی که کمتر می‌توان چارچوب و قواعد مدونی برایشان آماده ساخت. در این رمان، بیان گرایشات و حال و هوای انسان‌ها نباید به شکل رمز و یا کنایه مطرح گردد.

پیچیدگی‌های تصنعی و کاذبی که برخی نحله‌های ادبی معاصر چون پست مدرنیستم به راه انداختند نمی‌تواند در ساخت رمان عقاید مفید واقع گردد رمان عقاید خود را موظف به تفسیر و توصیف حالات گوناگون انسان‌ها می‌داند، بدین ترتیب بازگویی مسائل با زبان تمثیل و یا نادیده گرفتن برخی سازه‌های داستانی میسر نمی‌گردد. در یکی از رمان‌های کوارلز زاویه دیدها یا باید توسط یک فرد جستجو و ثبت گردد و یا هر انسان با توجه به شرایط یاد شده چون طبقه اجتماعی، سن... باید یک نقطه نظر را ارائه دهد و با کنار هم آمدن تعداد کثیری شخصیت داستانی این آراء مطرح گردد. همانظور که پیش از این هم بیان شد گونه‌بندی آراء مطرح گردد. همانطور که پیش از این هم بیان شد گونه‌بندی آراء و کشف حقیقت کاری بس طاقت‌فرساست، چرا که نزدیکی و تشابه نسبی برخی آراء باعث می‌گردد تا در مقاطع بالا شناسایی میان خوبی و بدی یا درست و اشتباه بودن یک دیدگاه مشکل می‌گردد. انتخاب شیوه روایتی بستگی تمام به نویسنده دارد. او در نحوه ارائه اطلاعات مورد نظر خود نیز مختار است. شخصیت‌های داستانی او نیز در پایان راه یا پایدار می‌مانند یا سقوط می‌کنند و یا دچار تردید و دودلی می‌گردند.

از میان شیوه‌های گوناگون انتخاب هر شخصیت برای بیان یک عقیده، مرسوم‌تر است. این افراد برای مجادله و بیان آراء خود نیازمند حضور در یک مکان خاص هستند. این دیدارها یا در یک میهمانی رخ می‌دهد یا بر سر میز شام و یا در اتاق پذیرایی یا... این گونه ملاقات‌ها یا می‌تواند طبق برنامه باشد یا به صورت تصادفی روی دهد. برای سرو سامان دادن به بحث‌ها، نویسنده می‌بایست طرح اولیه مدونی را به صورت مکتوب در ابتدا تدوین کند. در این مرحله سخنان شخصیت‌های داستانی گاه بی‌شباهت به یک مقاله تخصصی نیست. نکته قابل اعتنا و ضروری این است که نزدیکی داستان به قالب و ساختار مقاله تنها در رمان عقاید بلامانع است و در سایر گونه‌های داستانی این کار پذیرفته نیست.

بهترین نمونه رمان عقاید، کتاب هاکسلی تحت عنوان «۱۹۲۰» شناخته شده است. البته تمامی آثار هاکسلی در گونه رمان عقاید قرار نمی‌گیرد. از میان آثار او برخی رمان‌ها چون «زرد کرم»، «تختخواب آنتیک» و «تمام برگ‌های بی‌حاصل» از نوع رمان عقاید به حساب می‌آیند. از جانب دیگر، در رمان عقاید حضور رمان‌نویس کاملاً مشهود است و انچنان هم نیازی به پنهان‌سازی او پشت چهره راوی نیست. فیلیپ کوالز می‌گوید حضور علنی نویسنده در رمان عقاید باعث ضعف کار نمی‌شود. او حتی معتقد است که رمان‌نویس خود را در قالب یکی از شخصیت‌های داستانیش قرار دهد و بدین ترتیب دیدگاه‌ها و نقطه نظرات فردی خود را مطرح سازد. این شخصیت می‌تواند به تفحص بپردازد و برخی آراء را رد و برخی را بپذیرد. اگر بپذیریم که گاه سخنان راوی بیانگر دیدگاه‌های فردی نویسنده نیست، پس در این مرحله نیز می‌توان شاهد تناقض و ضدیت راوی داستان و شخصیتی که قرار است افکار نویسنده را منتقل سازد باشیم. راوی بیانگر تجاربی است که بدست آمده از سوی بسیاری از انسان‌ها و رویدادهاست. انتقال تجارب سایر انسان‌ها از زبان راوی در عمل، ضدیتی با اصول و مبانی اعتقادی نویسنده ندارد هر چند کاملاً میان آنها تناقض وجود داشته باشد. تحلیلگران ادبی از نویسنده رمان عقاید توقع دارند تا به دور از تعصبات و قصد و غرض شخصی دیدگاه‌های مختلف مطرح شده را یکسان با آراء خود منظور دارد و به خواننده این امکان را بدهد تا خود به قضاوت بنشیند. در چنین حالتی رمان عقاید از نوع «باز» است. اما همواره چنین اصلی رعایت نمی‌گردد و نویسنده رمان عقاید در پایان داستان کاری می‌کند تا دیدگاه-های شخصیتی که افکار او را حمل می‌کند برتر از سایرین نشان داده شود نویسنده در چنین حالتی خود به قضاوت یک سویه می‌نشیند و افکار خود را بر سایر آراء تحمیل می‌کند. در چنین حالتی رمان عقاید از نوع «بسته» است.

و اما اگر بپذیریم که نویسنده در داستان حضور علنی داشته باشد باید به یک مقاله‌نویس هم اجازه این کار را داد اصولاً همکاری میان نویسنده و مقاله‌نویس تنها در رمان عقاید امکان‌پذیر است. معمولاً این دو تن یکی هستند اما گاه دیده شده که یک مقاله‌نویس حقیقی برای پر کردن اطلاعات تخصصی به یاری نویسنده آمده است. مقاله‌نویس داستانی همچون فردی است که در یک فروشگاه بزرگ مستقر گشته و نویسنده چونان خریداری است که برای به دست آوردن نیازهای اولیه خود به او رجوع می‌کند. بدین ترتیب آلدوس هاکسلی را هم به عنوان یک نویسنده مشهور می‌شناسند و هم به عنوان یک

تحلیل‌گر قرن بیستم. در پایان اشاره به این نکته ضروری است که تلاش نویسنده برای جان بخشیدن به عقاید مطرح شده توسط مقاله‌نویس بستگی تمام به ساختار رمان عقاید دارد. نویسنده باید سعی کند تا بیشتر به طرح مسائل روز و جدید بپردازد. به عبارتی دیگر رمان عقاید باید تصویرگر مسائل معاصر باشد و آنچنان خود را مقید به بررسی آرایی که نقشی در شکل‌گیری دنیای معاصر ندارند نکند.

منابع:

Fredricky, Hoffman. Aldous Hualey and the Novel of Ideas

رمان تاریخی

از آنجایی که رمان تاریخی همواره بر آن بوده تا ژرفای هر پدیده و رویدادی را بکاود و رویدادهای تاریخی، سیاسی، اجتماعی، مذهبی و... را به تصویر کشد، مورد استقبال و توجه قشرهای مختلف مردم بوده و خواهد بود. این نوع از رمان، به دلیل رسالتی که بر عهده آن گذاشته شده، از پیچیدگی ساختار و شیوه روایتی دوری جسته و در پی بهره‌وری از نحله‌های ادبی مدرن چون مدرنیسم و پست مدرنیسم نبوده است. جدای از نویسندگان رمان‌های تاریخی که در حفظ این سبک و سیاق کوشا بوده‌اند، ناشرین نیز در شکل‌گیری و حتی گزینش مضامین تاریخی دخالت ورزیده و نقش فعالی را ایفا کرده‌اند.

با توجه به استقبال چشم‌گیر مردم از این نوع رمان، ناشرین همواره از نویسندگان رمان تاریخی حمایت کرده‌اند و مشتاق انتشار آثار آنها هستند. بدیهی است در چنین شرایطی، ناشرین دولتی و هدفمند که سیاست خاصی را دنبال می‌کنند، در پی نشر رمان‌هایی باشند که ایدئولوژی و سیاست آنان را دنبال می‌کنند؛ چه این رمان‌ها بیانگر دوره تاریخی گسترده‌ای باشند و چه تنها یک دوره کوتاه و خاص را مد نظر داشته باشند. جدای از این، رمان تاریخی به تشریح مناسبات حاکم بر ملل، ترسیم دورنمای جامعه، فرهنگ و باورهای مردم می‌پردازد. در حقیقت، اهمیت و ارزش مباحث یاد شده باعث شده تا دولتمردان، احزاب، تشکل‌های سیاسی و فرهنگی از آن حمایت کنند.

یقیناً مطالعه و تعمق پیرامون تاریخ پیشینیان برای غالب افرادی که اهل مطالعه هستند حائز اهمیت و جذاب است؛ خاصه روایت‌گری تاریخ در قالب و ساختار داستانی با حضور شخصیت‌های حقیقی تاریخی یا اشخاص تخیلی. در همین ارتباط، آن دسته از رمان‌هایی که به بررسی و تصویرسازی از رویدادهای معاصر و جدید می‌پردازند و پاسخی برای رازها و ناگفته‌ها دارند در نظر خواننده امروز از ارزش و قرب بیشتری برخوردار هستند؛ چرا که مخاطبان غالباً خود شاهد بروز اینگونه حوادث تاریخی، اجتماعی، سیاسی و... بوده‌اند و کنجکاوی زیادی برای کشف اسرار پشت پرده دارند. معمولاً نویسنده در بازگویی این گونه رویدادها می‌بایست از دانش و اطلاعات قابل توجهی برخوردار باشد و براساس یک سلسله شواهد و دلایل به پرده‌برداری از روی رازها مبادرت ورزد و یا به پیش‌بینی و حدس و گمان اقدام ورزد. لازم به ذکر است که توصیف حقایق روز، کاری بس سخت و صعب است. چون خواننده امروز به طور نسبی اطلاعات کافی از چنین وقایعی دارد و وقانع کردن او نیازمند برهان و دلیل بسیار است.

از جانب دیگر، معلمان تاریخ نیز در جستجوی رمان‌های تاریخی معتبر هستند تا از آن طریق بتوانند بستر اجتماعی، فرهنگی، جغرافیایی و... مناطق مورد نظر خود را بهتر به دانش‌آموزان تفهیم کرده؛ با قرار

دادن آنان در مقابل رویدادهای داستانی، تصویری ماندگار و پابرجا از حوادث تاریخی را در ذهن محصلین به جا بگذارند. در واقع مدرسین از رمان تاریخی به عنوان ابزار کمک آموزشی استفاده کرده، آنچه که تاریخ از بیانش عاجز مانده به دانش‌آموزان انتقال می‌دهند.

باید به خاطر داشت تاریخ غالباً رسالت اصلی خود را در بازگویی حقایق محض و رویدادهای مهم و سرنوشت‌ساز می‌داند. در نتیجه تحلیل و بررسی موارد یاد شده در دستور کار تاریخ است و آنچنان که باید و شاید به مسائل حاشیه‌ای و جزئیاتی که برای سایر رشته‌های علوم انسانی می‌توانند مفید باشند نمی‌پردازد. این در حالی است که رمان‌های تاریخی به توصیف نه تنها رویدادهای مهم مبادرت می‌ورزند بلکه جزئیات و عناصر فرعی‌تر را نیز ثبت و برای آیندگان به جا می‌گذارند. به طور مثال تاریخ هیچ گاه از شرایط مردم پس از یک بمباران سنگین خبر نمی‌دهد. تاریخ قادر نیست احساس مردم را در آن اوضاع و احوال بازگو کند. تاریخ هیچگاه تصویرگر خانه‌های ویران و قتل عام مردم بی‌گناه نیست. در نتیجه خواننده تاریخ نمی‌تواند به درستی به عمق حوادث پی ببرد. این رشته، تنها با یک سلسله واژگان بی‌روح مواجه است که نشان‌دهنده رویدادهای عظیم هستند. در واقع رمان تاریخی جدا از بازگوکردن اطلاعات پس زمینه و اصلی، می‌تواند رابطه حسی مناسبی میان اثر و خواننده برقرار سازد. در اینجا نقش رمان‌نویس به عنوان یک محقق امانت‌دار بسیار حائز اهمیت است. یک رمان‌نویس حرفه‌ای می‌بایست ابتدا به تحقیق اصولی و منطقی اقدام کند و براساس اطلاعات دست اول و معتبر به نتیجه‌گیری مبادرت ورزد. او می‌بایست کاملاً به شیوه‌های داستان‌نویسی اشراف داشته باشد و هماهنگی منطقی‌ای میان رویدادهای تاریخی و حوادث تخیلی برقرار سازد.

نویسنده رمان‌های تاریخ قادر است با ایجاد فضای مناسب، یک حادثه کاملاً عینی و حقیقی را با توجه به خواسته و نیت خود به مخاطب القا کند. این در حالی است که تلقین دیدگاه‌ها، و ارای نویسنده بسیار تأثیرگذارتر از القائات یک مورخ است. چون مورخ مجبور است آشکارا و به طور مستقیم آموزه‌های ذهنی خود را مطرح سازد اما رمان‌نویس به طور غیرمستقیم، با ایجاد فضاسازی مناسب و گاه استفاده از نماد به خواسته خود می‌رسد. جالب این است که غالباً مخاطبان داستان متوجه ترفند رمان‌نویس نمی‌شوند و ناخواسته هم‌سو با اندیشه نویسنده پیش می‌روند.

از سویی دیگر خواننده مجموعه رمان‌های تاریخی نیز با توجه به عوامل بسیار زیادی چون پیش‌زمینه ذهنی، گذشته خود، آموزش، میزان تحصیلات، جنسیت، جایگاه اجتماعی و... گاه واکنشی غیرقابل پیشبینی نسبت به اندیشه خاص نویسنده نشان می‌دهد. او با توجه به عوامل فوق گاه پذیرای بی‌چون و چرای افکار نویسنده است. گاه پس از تعمق سخن او را می‌پذیرد و گاه دیدگاه‌های او را طرد می‌کند. شاید بتوان یکی از دلایل عمده این نوع واکنش را در پیچیدگی شخصیت انسان و ماهیت درونی بشر دانست. در عین حال که نمی‌توان منکر مشکلات و نواقص تفسیر و تأویل زمان‌های تاریخی شد، چرا که اینگونه آثار متشکل از عناصر حقیقی و تخیلی در کنار هم هستند.

از این رو، برخی از خوانندگان شخصاً به بررسی اطلاعات پرداخته و با توجه به پیشینه ذهنی خود به تأویل می‌پردازند. میزان حساسیت و اهمیت موضوعات ارائه شده در اینگونه آثار نیز می‌تواند در جهت‌گیری خواننده و تفسیر آثار دخیل باشد. به طور مثال موضع‌گیری گروه‌ها و جناح‌های سیاسی داخل، نسبت به وقایع جنگ تحمیلی کاملاً متفاوت بوده، در عین حال که منتقدین کشور خودمان رمان‌های جنگ جهانی دوم و جنگ ایران و عراق را یکسان مورد ارزیابی قرار نمی‌دهند. با این همه تحلیل‌گران رمان‌های تاریخی، معمولاً در بررسی‌های اولیه به نکات مشابهی توجه دارند:

الف) داستان تاریخی در کدام شهر، منطقه، زمان و شرایط به وقوع پیوسته؟

ب) آیا نویسنده رمان نسبت به حوادث توصیف شده بی‌طرف است یا بر آن بوده تا براساس ضوابط و معیارهای شخصی خود جانب یک گروه را بگیرد؟

ج) کدامیک از وقایع توصیف شده حقیقی و کدامیک تخیلی است؟

د) کدامیک از شخصیت‌های مطرح شده حقیقی و کدامیک خیالی هستند؟

باید به این مسئله مهم توجه داشت که صاحبنظران این وادی در گونه‌بندی رمان تاریخی متفق‌القول نبوده و هر یک تعریف خاص از رمان تاریخی ارائه داده‌اند. به طور مثال عده‌ای بر این باورند که رمان تاریخی به آن دسته از رمان‌هایی اطلاق می‌گردد که نویسنده به توصیف حوادث گذشته و دور مبادرت ورزد. در این قبیل آثار، نویسنده مجبور به تحقیق و شناخت کافی از دوران گذشته است. او نمی‌تواند بدون تفحص عمیق و ریشه‌ای مبادرت به خلق رمان کند.

از سویی دیگر برخی از منتقدین ادبی بر این باورند که رمان تاریخی به آن دسته از آثار اطلاق می‌گردد که نویسنده به توصیف حوادث و رویدادهای زمان خود مبادرت ورزید اما از زمان انتشار اثر مدت طولانی‌ای گذشته است و خواننده امروز می‌تواند به اینگونه آثار به چشم داستان تاریخ گذشته نگاه کند.

در این قبیل آثار، نویسنده آنچنان نیازمند تحقیق کتابخانه‌ای نیست. او با نگاه تیزبین خود به توصیف رویدادهایی می‌پردازد که خود عیناً شاهد آنها بوده و یا از منابعی مطمئنی که شاهد واقعه بوده‌اند شنیده است. لازم به ذکر است که خواننده امروزی بیشتر به رمان‌هایی از این دست می‌توانند اعتماد کنند تا رمان‌هایی که نویسنده به توصیف گذشته‌های دور پرداخته است، چرا که در این حالت نویسنده همچون مورخی بوده که عیناً حوادث روی داده را در قالب داستانی طرح کرده است. آنچنان که کلیه آثار داستانی دفاع مقدس در آینده‌های دور به رمان تاریخی مبدل می‌گردند.

در اینجا این سؤال مطرح می‌گردد که صرف توصیف هر حادثه و گذشت یک دوره زمان طولانی می‌تواند عامل اصلی تبدیل رمان به رمان تاریخی باشد یا اینکه حوادث مهم و سرنوشت‌سازی که در یک دوره به تصویر درآمده می‌تواند در آتیه به رمان تاریخی مبدل گردد؟ همچون رمان «جنگ و صلح» که به دلیل توصیف رویدادهای بسیار مهم در گونه رمان‌های تاریخی قرار گرفته است. در این میان عده‌ای هم بر این اعتقاد پافشاری می‌کنند که رمان تاریخی تنها به آثاری گفته می‌شود که بیانگر رویدادهای محض تاریخی و نقش‌آفرینی شخصیت‌های تاریخی در قالب داستان باشد.

در این قبیل آثار نویسنده آنچنان نمی‌تواند در طرح داستان دخل و تصرف کند. اصولاً نگارش این قبیل آثار کاری بس سخت و طاقت‌فرساست؛ چرا که نویسنده جدای از ارائه اطلاعات تاریخی می‌بایست به قوانین و اصول داستان‌نویس هم پایبند باشد و میان این دو نوعی همسویی و یکپارچگی ایجاد کند. معمولاً در این قبیل آثار نویسنده با گره‌های داستانی بی‌شماری مواجه می‌شود که تنها ورود تخیل و حوادث فرعی می‌تواند داستان را پیش برد.

از جانب دیگر، در گونه‌بندی رمان‌های تاریخی برخی عنصر شخصیت را محور اصلی تعیین‌کننده می‌دانند و دو نوع رمان را مد نظر دارند:

الف) رمان‌هایی که شخصیت اصلی داستان در تاریخ حضور عینی داشته و عملکرد و اندیشه او محور اصلی داستان است.

ب) رمان‌هایی که شخصیت اصلی فردی خیالی است اما حوادث و رویدادهایی که پیرامون او اتفاق می‌افتد حقیقی بوده و در کتب تاریخی ثبت شده است.

با تمامی این تفاسیر، خواننده رمان‌های تاریخی همیشه نسبت به عنصر «حقیقت مانندی» در داستان حساس بوده و بیشتر دوست دارد تا جنبه‌های رئالیستی اثر حفظ گردد. او دیگر تمایلی به مطالعه رمانس و افسانه‌های قدیمی ندارد که شخصیت‌های فراواقعی با یاری توان و نیروی فوق بشری خود به تمامی خواسته‌های خود دست می‌یافتند و همواره پیروز از میدان بیرون می‌آمدند. همچون «اولیس» هومر که تمامی مراحل سخت و امتحاناتش را به نحو احسن پشت سر گذاشته و صحیح و سالم به خانه بازگشت باید توجه داشت که اینگونه آثار در دوره معاصر تنها از جنبه ادبی و داشتن فنون و صناعات ادبی مورد استقبال قرار می‌گیرند و خواننده امروزی با رؤیت حوادث غیرواقعی دچار هیجان و شگفتی نمی‌شود، خواننده داستان، همچنین از نویسنده رمان تاریخی متوقع است تا امانت را حفظ کند و براساس یک سلسله اطلاعات تخیلی به توصیف رویدادهای کاملاً تاریخی نپردازد، چون خواننده هنگام مواجه شدن با چنین اثاری به صحت و سقم اطلاعات داده شده کمتر شک می‌کند.

به طور کلی مجموعه آثار کسانی چون ذبیح‌الله منصوری با چنین نقیصه‌ای مواجه است. ذبیح‌الله منصوری در آثار خود به توصیف حوادث کاملاً تاریخی پرداخته اما آنچه مطرح ساخته بیشتر از تراوشات ذهن خود وی بوده و سندیت تاریخی ندارد.

چنین استنباط می‌شود که تفاوت اصلی، میان دو گونه داستان تاریخی و تاریخ داستانی است. نویسنده بهتر است در بدو امر با تشخیص مرز میان این دو گونه به انتخاب یک نوع مبادرت ورزد و براساس ساختار و اسکلت‌بندی آن به خلق رمان اقدام کند. مشخص است «تاریخ داستانی» شباهت بیشتری به رشته تاریخ دارد و تنها شیوه توصیف حوادث از جنس داستانی است. نویسنده داستان تاریخی یا تاریخ داستانی همچنین گاهی بهتر است سعی کند تا خواننده را در درک برخی از رویدادها آزاد بگذارد و اجازه دهد تا او نیز آزادانه و با توجه به اطلاعات ارائه شده موضع‌گیری کند و نسبت به عملکرد شخصیت‌ها بیندیشد. در این حالت خواننده خود تشویق می‌شود تا میان حوادث شخصیت‌ها، مکان‌ها...

ارتباط منطقی پیدا کند و رابطه علت و معلولی نهفته در بطن اثر را دریابد. چنین شیوه‌ای گاه موفقیت بسیاری برای نویسنده به ارمغان خواهد آورد.

معمولاً نویسندگان رمان تاریخی بیشتر متمایل به توصیف رویدادهای بسیار دور هستند چرا که در چنین حالتی خواننده اثر به دلیل نداشتن اطلاعات کافی از دوران گذشته کمتر می‌تواند ایرادات وارد بر آثار را تشخیص دهد. از سویی دیگر معدود نویسندگانی هم هستند که زحمت تحقیق و تحلیل را کشیده و همچون یک مورخ به کشف دنیای اسرارها می‌روند. همچون مارکریت آتوود، نویسنده کانادایی که پس از انتخاب موضوع تاریخی خود، همچون کارآگاهی زبردست عمل کرده و تنها به کتابخانه‌ها و منابع مکتوب اکتفا نکرده است.

اصولاً رمان تاریخی می‌تواند هم یک داستان خوب و هم یک شرح تاریخ دقیق به حساب آید. خواننده رمان‌های تاریخی معمولاً در مرحله نخست در پی کشف موضوع اصلی و شناخت شخصیت‌های داستانی و تطبیق آنها با رویدادها و شخصیت‌های حقیقی است. در پی آن خواننده متوجه شیوه داستان‌نویسی و سایر عناصر تشکیل‌دهنده داستان می‌گردد. مورخ آلمانی، لئوپولد ون رانکه معتقد است نویسنده رمان می‌بایست ابتدا انتخاب کند، سپس توصیف کند و در پی آن به تحلیل و چرایی‌های رویدادها بپردازد. او بر این باور است که نوع نگرش نویسنده و جناحی که او در آن قرار دارد در این راستا سهم بسزایی ایفا می‌کند. به طور مثال نویسنده داستان جنگی تاریخی که کشورش در جنگ پیروز است به گونه‌ای دیگر داستان را می‌انگارد تا نویسنده‌ای که کشورش در جنگ شکست خورده است.

جدای از این در بخش تحلیل رویدادهای تاریخی نویسنده می‌بایست بر سر این «مسئله» که وقوع حوادث مهم، اجتناب‌ناپذیر بوده یا خیر به بحث بنشیند و در بستر داستانی آن را مطرح سازد. در داستان‌های کلاسیک تاریخی معمولاً مسئله جبر و اختیار مطرح بوده و در گفت‌وگوهای میان شخصیت‌ها علناً به آن می‌پرداختند. در این جدل به راه افتاده غالباً ماجرای تقدیر و جبر مورد تأیید قرار می‌گرفته و همواره طوری مسائل بررسی می‌شده که شخصیت‌های داستانی چه بخواهند و چه نخواهند در دامی که پیش رویشان پهن شده خواهند افتاد و از سرنوشت گریزی نیست.

با گذشت زمان و وقوع رنسانس و در پی آن انقلاب صنعتی مردم رفته رفته به این باور رسیدند که خود می‌توانند در تعیین سرنوشت خود سهیم باشند و بسیاری از رویدادها رخ داده به دلیل عملکرد خود انها بوده و نیروی از غیب تمامی حوادث را پشت سر هم قرار نداده است. از این رو، در داستان‌های تاریخی جدیدتر عنصر جبر جای خود را به اختیار داد و شخصیت‌های داستانی از آن پس خود را مسئول اعمال خود دانستند.

در رمان‌های تاریخی غالباً حوادث توصیف شده در مقاطع مختلف زمانی دچار دگرگونی می‌گردد. یک حادثه ثابت و مشخص در زمانی رخ می‌دهد و در یک داستان، نویسنده به توصیف و تحلیل آن می‌پردازد. پس از گذشت زمانی طولانی فردی دیگر بر آن می‌شود تا همان واقعه را بیان و بررسی کند. در این مقطع خواننده اختلافات فاحشی را در دیدگاه موجود در داستان می‌بیند و شاید دلیل اصلی آن، تغییر

عمده بشر در زمینه‌های مختلف باشد. به طور مثال ایستر فوربس در رمان «جانی تریمن» خود به شرح انقلاب آمریکا می‌پردازد. این اثر در سال ۱۹۴۰ منتشر شد، درست زمانی که آمریکا در شرف شرکت در جنگ جهانی دوم بود. در رمان فوربس انقلاب نوعی نبرد علیه ظلم و به منظور دست یازیدن به صلح و آزادی سیاسی بود. یکی از شخصیت‌های این رمان می‌گوید: «یک مرد باید مقاومت کند.»

یک نسل بعد همان واقعه توسط جیمز کولیرز به رمان تبدیل گشت. در رمان «برادرم سم مرده است» که در سال ۱۹۷۴ منتشر شد واقعه انقلاب امریکا به گونه‌ای دیگر بیان شد.

روبرت نیوتن پیک نیز در رمان‌داری برای تریسون» (۱۹۷۶) همین مسئله را طرح و از زاویه دید دیگری به انقلاب نگاه کرد: تهدید، اجبار، خشونت، خیانت، افشای اسرار و ریا از جمله مسائلی بود که در اینگونه آثار درشت نمایی شده بود. در رمان کولیرز که پیروزی و شکل‌گیری انقلاب با رنج و مشقت مردم عادی پیوند خورده است، یکی از شخصیت‌های داستان می‌گوید: «من فکر می‌کنم برای دست یافت به همین نتیجه به غیر از جنگ راه دیگری هم وجود داشت»

نکته قابل اعتنا این است که در هیچ یک از رمان‌های یاد شده جنگ و حقایق پیرامون آن نادیده گرفته نشده و تمام نویسندگان به رویدادهای به وقوع پیوسته اشاره کرده و دیدگاه یکسانی نسبت به ان دارند. با این حال انقلاب روی داده که با جنگ توأم بوده از منظر دو نسل نویسنده کاملاً متفاوت بود و شاید این به دلیل تغییرو تحول عمدهٔ جهان هستی در گذر زمان باشد.

در طی دهه گذشته استعمار نو در پی روش‌های غیرملموس و دور از ذهن گشته تا بتواند آنها را برای دست یافتن به اهداف خود به کار بندد. استفاده از رمان‌های تاریخی نیز در دستور عمل آنان بوده است.

به همین دلیل بسیاری از رمان‌های تاریخی با اهداف و نیات استعماری به رشته تحریر درآمده و نویسندگان آن با دریافت مبالغ بسیار زیادی طرح اولیه داستانی را مستقیماً از ابرقدرت‌ها دریافت می‌کنند.

از سوی دیگر، هواداران فمنیسم نیز به عملکرد نویسندگان رمان‌های تاریخی معترض بوده مدعی هستند که زنان در طول تاریخ حضوری فعال و سرنوشت ساز در تاریخ ملل داشته‌اند اما آنچنان که شایسته آنان است در رمان‌های تاریخی ظاهر نگشته‌اند. فمنیست‌ها در این ارتباط می‌گویند از آنجا که همواره مورخین مردان بوده‌اند و حوادث تاریخی از منظر آنها ثبت شده است . هیچگاه به درستی به نقش زنان در طول تاریخ اشاره نشده است. در حقیقت طبق گفته فمنیست‌ها آنچه که در تاریخ از عملکرد اندیشه زنان به جا مانده، تنها از طریق ذهن و زاویه دید مردان بوده است.

در سال‌های اخیر فمنیست‌ها به مطالعه و تحقیق پیرامون تاریخ پرداخته‌اند و بر این مسئله تأکید دارند که اصولاً اقلیت‌ها در طول تاریخ از اهمیت بیشتری برخوردار بوده‌اند. همچنین معتقدند اختلاف دیدگاه‌های میان زنان و مردان، نقش بسزایی در توصیف حقایق تاریخی دارد. به همین دلیل تاریخ باید یکبار دیگر از منظر زنان بررسی گردد.

بر همین اساس فمنیست‌ها بر این مسئله تأکید می‌ورزند که در رمان‌های تاریخی، زنان هم می‌توانند به ایفای نقش‌های اصلی مبادرت ورزند.

سؤالی که در اینجا مطرح می‌شود این است که آیا به طور مثال زن قرن ۱۹ با آن همه محدودیت که داشته می‌تواند در یک رمان در کنار مردان ظاهر گردد در صحنه‌های نبرد نقش اصلی را ایفا کند و مدام از یک شهر به شهر دیگر سفر کند؟ اگر چنین شخصیتی به ساحت داستان‌ها وارد شود آیا خواننده رمان پذیرای چنین فردی هست؟ در این ارتباط تنها یک شخصیت چنین بوده، که او هم جز استثنائات است و خواننده‌پذیری اوست، چرا که واقعاً در طول تاریخ این زن ـ که همان ژاندارک است ـ چنان کارهایی کرده است.

با آغاز قرن بیست پس از بهره‌وری از زنان در کارخانه‌ها به دلیل پرداختن مزد کمتر لاجرم تغییرات و تحولات عظیمی در ساختار اجتماعی و فرهنگ و باورهای مردم بروز کرد. در همین ارتباط جایگاه زنان نیز در رمان‌های تاریخی دچار دگرگونی شد. در اینگونه آثار به زنان داستان، جسارت و آزادی بیشتری نسبت به گذشته اعطا شد. رمان‌های چون «آناکارنینا»ی تولستوی و «دیزی میلر» هنری جیمز در این گروه قرار می‌گیرند. در این آثار زن جسور به تقابل با هنجارهای اجتماعی برمی‌خیزد و غالباً در این کشمکش بزرگ شکست می‌خورد. تولستوی خود بر این باور است که قوانین بسیار غیرمنصفانه هستند. باید به این نکته توجه داشت که تولستوی با خلق چنین شخصیتی مصمم به توصیف یک انسان فراواقعی نبوده بلکه موقعیت زنان در آن دوره بالطبع ظهور چنین زنانی را می‌طلبد. زنانی که در باطن پاک و بی‌آلایش هستند، اما نوع دیدگاه و عملکردشان باعث شده تا جامعه آن دوران بر چسب بی‌بندوباری و... بر آنها بزنند. از این رو چنین شخصیت‌های داستانی دیگر نمی‌توانند خلق شوند که چرا در جامعه امروزی باز فرهنگ و اعتقادات مردم تفاوت چشمگیری با دوره‌ای که به طور مثال آناکارنینا در آن زندگی می‌کرده دارد.

ویژگی‌های رمان تاریخی عبارت است از:

۱ـ درک حقایق و رویدادهای تاریخی از طریق رابطه حسی مناسب با شخصیت‌های داستانی.

۲ـ ایجاد شرایط مناسب برای اندیشیدن و نشان دادن واکنش‌های مختلف نسبت به رویدادهای مختلف.

۳ـ ایجاد شرایط مناسب برای درک مشکلات و مصائبی که بشر در طول تاریخ با آنها مواجه بوده است.

۴ـ نشان دادن ضروری‌ترین نیازهای بشر در طول تاریخ چون نیاز به امنیت، مذهب، استقلال، آزادی، عشق و...

۵ـ ایجاد شرایط مناسب برای ارتقا سطح آگاهی‌ها و پیدا کردن دیدگاه عمیق.

۶ـ آشنایی با شیوه‌های مختلف تحلیل به منظور دست یازیدن به عناصر و علل بروز هر واقعه‌ای.

۷ـ توصیف رویدادهای واقعی در قالب داستانی به منظور بالا بردن ماندگاری اطلاعات در ذهن.

۸ـ نشان دادن تجربیات ناب بشری در گذر زمان

۹ـ بازگویی و توصیف دقیق گرایشات بشر، ارزش‌ها، فرهنگ، و تاریخ پیشینیان همچون یک آینه

۱۰ـ شرح تجربیات و اندوخته‌ها و باورهای گذشتگان.

منابع:

1- Instructional framework for linking historical fiction to the classics, Janis hamon.
2- Forc grounding women in history in – kaye Van der grift
3- Modem Models in historical fiction, anne Scott machlead
4- Historical Fiction or Fictonalized History? Joame Brown.

داستان منطقه‌ای و بومی

داستان بومی Local Colour Fiction و داستان منطقه‌ای Regional Fiction به داستانی اطلاق می‌گردد که نویسنده، تمام هم خود را مصروف تصویربرداری و توصیف یک منطقه خاص جغرافیایی، با تمامی شخصیت‌ها، لهجه‌ها، سنن و باورهای مردم ... می‌کند. در این ارتباط، داستان، بهتر از سایر ژانرهای ادبی چون شعر، می‌تواند ابعاد مختلف مسئله را مطرح سازد و به تحلیل و ارزیابی بپردازد. داستان در واقع می‌تواند گسترهٔ عظیمی از حوادث، شخصیت‌ها، مکنونات درونی افراد، ایده‌ها، مکان‌ها و... را به تصویر بکشد. در صورتی که سایر قالب‌های ادبی، به دلیل نوع ساختار و اسکلت‌بندی‌شان، قادر به ترسیم همهٔ مسائل گوناگون یک ناحیه، نیستند.

توقع می‌رود داستان بومی و منطقه‌ای به دلیل نوع قالب و ساختارش، تنها روایتگر حقایق محض و واقعیت‌ها باشد. اما خوانندهٔ این گونه آثار، همواره تحت تأثیر دو جریان رمانتیسم و رئالیسم قرار دارد. در این قبیل آثار، علاوه بر تخیل، وهم نیز دیده می‌شود: و بخشی از حوادث داستان، بر این اساس دنبال می‌گردد.

از آنجا که داستان منطقه‌ای تنها به توصیف ناحیه‌ای خاص می‌پردازد، معمولاً مناطق روستایی و حاشیه‌ای در این گونه آثار مدنظر هستند. و از آنجا که بیشتر خوانندگان این گونه آثار، ساکنان شهرهای بزرگ‌اند، طرح یک منطقهٔ خاص با تمامی رویدادها و مسائل پیرامونش، برای این دسته از مخاطبان، جذاب و عجیب می‌نماید.

برای مخاطبان شهری داستان‌هایی از این دست، بسیار متفاوت می‌نماید؛ و آنها را از زندگی عادی پیرامونشان جدا می‌سازد و به سرزمین‌های دور با رسوم و آداب متفاوت و غریب، و در پی آن، با رویدادهای عجیب و شگفت‌انگیز مواجه می‌سازد. در این دنیای پر رمز و راز، نویسنده گاه به توصیف محض حقایق آن منطقه می‌پردازد، و گاه عنصر تخیل را در آن وارد می‌سازد.

در بسیاری از این داستان‌ها، یک شخصیت غریبه، به منطقه‌ای خاص وارد می‌شود. او که از دنیای دیگری ـ که غالباً جامعه شهری است ـ به آن منطقهٔ خاص وارد می‌شود، پی در پی با رویدادهای عجیب و تازه‌ای مواجه می‌گردد. در واقع، نویسنده برای نشان دادن تفاوت میان دو جامعه، از این شیوه استفاده می‌کند.

برخی منتقدین ادبی معتقدند که داستان‌های منطقه‌ای و بومی بهتر است در فرم داستان کوتاه ظاهر گردند. این در حالی است که در گذشته، بسیاری از رمان‌های منطقه‌ای پدید آمده و به خوبی قوام یافته و توانسته‌اند جایگاه ویژه‌ای برای خود پیدا کنند.

مخالفان رمان‌هایی از این دست، ادعا می‌کنند که محدودیت‌های مطرح در یک منطقهٔ خاص، باعث شده تا یک داستان کوتاه، به راحتی طرح مسئله کند؛ در صورتی که استفاده از قالب رمان برای توصیف یک منطقه کوچک لازم به نظر نمی‌رسد؛ و نویسنده برای پر کردن صفحات خود مجبور می‌شود به اطناب روی آورد و رویدادها و حوادث غیرضروری را به داستان وارد سازد.

در این قبیل آثار، معمولاً حوادث در روستاها، در دل طبیعت و سرزمین‌های دورافتاده روی می‌دهد. مکان می‌تواند یک جای کاملاً حقیقی باشد؛ و حتی می‌تواند به عنوان یک شخصیت داستانی، هویت یابد. همچنین، نویسندگان این دست رمان‌ها، در پی خلق شخصیت‌های منطقه‌ای هستند. از این رو، در یک منطقه، به جستجوی شخصیت‌های جذاب و مطرح می‌گردند، تا بتوانند در قالب داستانی واردشان سازند. در این میان، بسیاری از شخصیت‌های بومی و منطقه‌ای، به دلیل محدودیت‌های منطقه‌ای، تیپیک و کلیشه‌ای می‌شوند. با این حال، در میان این افراد، شخصیت‌های اصلی داستان، کسانی هستند که در منطقه، بیش از سایرین، ریشه و اصل و نسب دارند. در حقیقت، هر چه این افراد به آن منطقه بیشتر وابسته باشند بیشتر مورد توجه قرار می‌گیرند.

در داستان‌های منطقه‌ای و بومی غربی، قهرمانان زن، غالباً دختران جوان و زنان مجرد هستند. راویان داستان‌هایی از این دست، غالباً افراد تحصیل کرده‌ای هستند که از دنیایی دیگر به آن منطقه وارد شده‌اند. آنان در نقش یک میانجی میان زندگی روستایی و شهری، ظاهر می‌گردند. این راوی، در بسیاری مواقع، بر آن است که میان دو فرهنگ مختلف همدلی و یکپارچگی ایجاد کند؛ گاه تنها شاهد تفاوتهاست و صرفاً آنها را مشخص می‌سازد.

علی‌رغم محدودیت‌های موجود در یک ناحیهٔ کوچک، در داستان‌های منطقه‌ای بومی، شاهد حوادث و رویدادهای متنوعی هستیم. بخش اعظم این قبیل داستان‌ها به طرح نوع زندگی، رسوم و نحوهٔ برخورد مردم با یکدیگر اختصاص می‌یابد. در این داستان‌ها، همچنین، تحولات عظیم روی داده در گذشته و حال و نوستالژی دوره‌های طلایی گذشته، مورد بررسی و ارزیابی قرار می‌گیرد. در این داستان‌ها، جشن‌های بزرگ منطقه‌ای، در کنار شرح زندگی مردم عادی و روایت بدبختی‌های آنها مطرح می‌گردد. غالب کشمکش‌های مطرح این داستان‌ها نیز میان زندگی شهری و روستایی در جریان است. تحلیلگران عرصهٔ ادبیات، میان رمان منطقه‌ای و بومی، تفاوت قائل‌اند.

آنها داستان و رمان منطقه‌ای را رمانی می‌دانند که به منطقه‌ای بسیار خاص وفادار بوده، بر آن باشد تا یک محدودهٔ جغرافیایی را به تصویر کشد. در صورتی که داستان بومی، به رمانی گفته می‌شود که از سویی از ویژگی‌های داستان منطقه‌ای برخوردار است، و از سویی دیگر، توصیفات و تصویرگری‌های بومی، جنبه تزئینی و ظاهری دارند. به عبارت دیگر، شالودهٔ اصلی داستان‌های بومی، توصیف یک منطقهٔ

خاص نیست. در صورتی که در داستان منطقه‌ای، نویسنده اجازه ندارد به مکان‌های دیگری هم چنگ بیندازد.

تحلیلگران ادبیات مدعی‌اند که تعداد آثار بومی، بیش از داستان‌های منطقه‌ای است. عدم توجه اصولی به شرح مختصات محلی، باعث شده که این قبیل آثار، بیش از نوع اول دارای طرح‌های متنوع و حوادث گوناگون است.

در رمان و داستان منطقه‌ای، شرح زندگی مردم یک منطقه و توصیف جغرافیای آن، هدف اصلی نویسنده است. در این میان، خواننده حتی با پیشینهٔ تاریخی آن منطقهٔ خاص آشنا می‌شود، و می‌تواند سیر تحولات فرهنگی، اجتماعی و اعتقادی مردم را، از گذشته تا حال، مشاهده کند.

توجه به یک منطقهٔ خاص، باعث می‌گردد تا نویسنده، فرصت کافی برای توصیف جزئی‌ترین مسائل، چون لباس، لحن صحبت، اخلاق، باورها و... مردم را داشته باشد. منتقدین می‌گویند که در قرن حاضر، رمان و داستان‌های منطقه‌ای بسیار عمیق‌تر و پیچیده‌تر از آثار مکتوب قرن ۱۹ هستند. از این رو، بسیاری از متخصصان علوم انسانی، می‌توانند از طریق این گونه آثار، به پاسخ بسیاری مسائل مختلف مورد نظرشان در زمینه‌های اجتماعی، روانشناسی، سیاسی، تاریخی.... دست یابند.

فصل سوم

نقد نحله‌های ادبی و ادبیات داستانی

پساساختارگرایان و ماجرای مرگ نویسنده

تئوری «نویسنده مرده است» برای اولین‌بار توسط پساساختارگرایان مطرح گردید. معمولاً اولین وظیفه خواننده به محض رویارویی با یک پیش‌فرض و تئوری، درک صحیح و اصولی از مبانی مطرح شده است. بسیاری از مردم پس از شنیدن یک تئوری جدید آن را می‌پذیرند، بدون آنکه بدانند طراحان تئوری چه کسانی هستند، به چه منظوری اقدام به طرح مسئله کرده‌اند و از چه پیشینه و سابقه‌ای برخوردارند. معمولاً یک فرد آگاه پس از رویارویی با تئوریهای یادشده سؤالات بسیاری را مد نظر قرار می‌دهد:

هدف اصلی طراحان تئوری چیست؟ طرح مسائل یادشده چه تأثیری در سطوح مختلف جامعه و انجمنهای ادبی دارد؟ آیا جریان به راه افتاده استعماری است یا بدون قصد و غرض سیاسی طرح شده است؟ آیا دلایل مطرح شده قابل پذیرش است یا طراحان به سفسطه روی آورده‌اند؟ از سویی دیگر، بعضی از مخاطبان، بدون مطالعه دقیق، هر تئوری جدید و تازه‌ای را نمی‌پذیرند. معمولاً تعصبات قومی، ملی، مذهبی... عوامل بروز چنین واکنشی به حساب می‌آیند. چیزی که مشخص است، هر اثری توسط خالقی پدید می‌آید، و بدون دخالت فردی که او را نویسنده می‌نامند مطلبی پدید نمی‌آید. نویسنده نیز می‌داند که به چه کاری مشغول است و هدفش از خلق اثر چیست. پساساختارگرایان با رد چنین نظریه‌ای، نقش اصلی نویسنده را نادیده گرفته‌اند و منکر اهداف از پیش تعیین شده او هنگام نوشتن شده‌اند. با این حال، آنها نمی‌توانند منکر حضور فیزیکی نویسنده و نحوه عملکرد او شوند. به همین دلیل، اصرار بر سر این مسئله که نویسنده بدون قصد و غرض قبلی اقدام به خلق اثر کرده، عبث و بیهوده است.

طراحان تئوری «مرگ نویسنده» بر آن هستند تا به نویسندگان آثاری این چنین، بقبولانند که هنگام تولید یک اثر از نیروهای ناشناخته درونی خود سود جسته، به عوالم فراحسی روی آورند. آنان بیشتر دوست دارند این‌طور وانمود کنند که نویسندگان واقعاً خود نمی‌دانند چه چیزی را خلق کرده‌اند و هدف اصلی‌شان چه بوده است. آنچه مطرح می‌گردد، صرفاً اطلاعات و ذخایری است که در ضمیر آنان انباشته شده است، و حالا به گونه‌های مختلف بیرون می‌آید.

در حقیقت پیروان پساساختارگرا مخالف تئوری پردازش اطلاعات و تحلیل مطالب در ذهن نویسنده هستند. آنان حتی ادعاهای نویسنده را مبنی بر داشتن طرح اولیه و اطلاع داشتن دقیق از مبانی ذکرشده نمی‌پذیرند. این در حالی است که بسیاری از نویسندگان در جواب طراحان چنین تئوری‌ای، آشکارا

اعتراف کرده‌اند که دقیقاً می‌دانسته‌اند که با چه هدف و نیتی اثر خود را خلق کرده‌اند؛ و برای ادعای خود، دلیل و برهان آورده‌اند.

منتقدین پساساختارگرا مدعی هستند که نویسنده دقیقاً از شرایط اجتماعی، سیاسی و فرهنگی کشور خود اطلاعی ندارد. او حتی نمی‌داند تحت تأثیر چه نیروها و فشارهایی قرار دارد و علل خلق آثارش چیست. همچنین یک نویسنده، از فرایند و عملکرد ذهنی خود بی‌اطلاع است و قادر به درک فعالیت ضمیر ناخودآگاه خود نیست. او حتی در کشف ارتباط منطقی میان عناصر و اجزاء تشکیل‌دهنده اثرش عاجز است، و آن‌چنان که باید و شاید، قادر به درک رابطه علّی میان سازه‌ها نیست.

پیروان تئوری «مرگ نویسنده» بر این باورند که می‌بایست یک اثر به دور از نویسنده مورد بررسی قرار گیرد و به هیچ عنوان تمایلات درونی، پیشینه و سیر تفکرات او نباید مد نظر باشد. پیروان این نظریه در مقالات خود متذکر این مسئله شده‌اند که اصولاً هیچ‌کس قادر به درک استنباطهای فردی نویسنده نیست و نمی‌تواند مفاهیم ذهنی، کنش و واکنش‌های درونی او را به درستی محک زند. آنها می‌گویند: «ما تا چه میزان می‌توانیم درباره برداشتهای خود از استنباطات فردی نویسنده مطمئن باشیم؟»پساساختارگرایان به این مسئله معترف‌اند که در هر حال یک اثر را مطالعه می‌کنند و مواردی را که مد نظر نویسنده است می‌خوانند. اما مدعی‌اند نمی‌توانند مطمئن باشند که دقیقاً همان مطلبی را که نویسنده مد نظر داشته استنباط کرده‌اند. پژوهشها نشان می‌دهد که غالب خوانندگان یک اثر واحد، به برداشتهای متفاوت و مغایر با هم دست یافته‌اند، و هریک از منظر خود و با توجه به پیشداوریها مطلب را درک کرده‌اند. در این ارتباط آنان «هاملت» شکسپیر را مثال می‌زنند و می‌گویند اگر واقعاً مشخص بود شکسپیر در این اثر چه مطلبی را می‌خواهد مطرح سازد پس چرا تا این میزان نقد و تحلیل ضد و نقیض درباره آن نوشته شده است؟

بر این اساس، اگر بپذیریم که هر اثر می‌تواند تفاسیر و تحلیلهای مختلف داشته باشد، پس می‌توانیم چنین نتیجه‌گیری کنیم که منظور و نیت اصلی نویسنده را درنیافته‌ایم.

پساساختارگرایان به این مسئله نیز اشاره دارند که خواننده حتی نمی‌داند چگونه و با چه روشی باید به اطلاعات واقعی دست یازد. آنان می‌گویند: «ما همواره در یک مدار مدور بیهوده در حال حرکت هستیم. ما دقیقاً نمی‌دانیم نویسنده دارای چه شخصیت و اعتقاداتی است. نگرش او به جهان هستی برای ما اصلاً مشخص نیست. انسان آن‌چنان پیچیده است که شناسایی او غیرممکن به نظر می‌رسد. ما حتی قادر نیستیم دو انسان کاملاً مشابه را که دقیقاً یکسان فکر کنند و عمل کنند پیدا کنیم». پساساختارگرایان و سایر هواداران تئوری«مرگ نویسنده» مسئله استنباط فردی انسان را مطرح می‌سازند و چنین مطرح می‌کنند که هر انسان برای شناخت فرد دیگر از ذهن خلاق خود استفاده می‌کند و بر اساس برداشتهای فردی خود اظهار نظر می‌کند. اشتباهات مکرری که انسان در شناخت دیگران مرتکب می‌شود ازجمله مسائلی است که پیروان این نظریه مثال می‌زنند. برای آنها اصرار و تأکید خواننده به منظور شناخت نویسنده و مکنونات درونی‌اش تعجب‌آور و عجیب است. در این ارتباط می‌گویند: «ما

بسیار پایبند به شناخت نویسنده هستیم و باور داریم که برداشتهایمان از سیر تفکر، منش و شخصیت نویسندگان درست و اصولی است و بقیه دیدگاههای مطرح شده اشتباه است».

البته آنها نمی‌توانند منکر این مسئله بشوند که داشتن اطلاعات اولیه درباره نویسنده و موقعیتی که در آن قرار دارد در روشن کردن بسیاری از حقایق بی‌تأثیر نیست. اما چنین مسئله‌ای را هم مطرح می‌سازند که چنین اطلاعاتی باعث محدود شدن قدرت استنباط افراد شده و انسان را از درک اصولی حقیقت بازمی‌دارد.

طبق نظر آنها، برخی اطلاعات اولیه پیرامون نویسنده باعث شده تا اطلاعات ارزشمندی که در لایه‌های زیرین اثر وجود دارند رفته رفته نادیده گرفته شوند. این حقایق می‌تواند در ساختار زبان، تصاویر خلق شده و نقطه نظرات مطرح شده وجود داشته باشد. بر این اساس، پیروان نظریه «مرگ نویسنده» می‌گویند که زمان استفاده از اطلاعات مربوط به نویسنده باید در اختیار خواننده یا منتقد باشد و آنان با توجه به شناختی که از اثر به دست می‌آورند زمان رجوع به چنین اطلاعاتی را باید تعیین کنند. هواداران این جریان به شدت با نحوه عملکرد آن دسته از پژوهشگرانی که به شرح حال‌نویسی و یا بررسی افکار و اندیشه بزرگان عرصه ادبیات، فلسفه و... مشغول هستند مخالف هستند و انتقادات شدیدی را در این باره مطرح ساخته‌اند. طبق نظر آنها، این دسته از پژوهشگران، به درستی قادر به شناخت اصولی نیستند و در توصیف شخصیت و افکار صاحبنظران وادیهای مختلف ادبی و غیرادبی ناموفق خواهند بود. در عین حال که مخاطبان آنها نیز به‌طور یقین از درک آثار آن نویسندگان باز می‌مانند و به درستی مقصود اصلی شرح حال‌نویس و یا تحلیلگر شخصیتهای برجسته جهان را درنمی‌یابند. خواننده تنها می‌تواند به استنباطهای فردی و شخصی خود دل خوش کند؛ همان‌طور که نویسنده زندگی شخصیتها نیز با چنین معضلی مواجه است. جدا از این، پساساختارگرایان معتقدند که این‌گونه نویسندگان غالباً تحت تأثیر انجمنها و گروههای خاصی قرار دارند و بر اساس نقطه نظرات جریانهای خاصی مطلب خود را خلق می‌کنند. طبق نظر آنها، چنین روندی باعث بغرنج شدن مسئله می‌گردد.

پساساختارگرایان مشاهده کرده‌اند که بسیاری از نویسندگان در شرایط، زمان و مکانهای مختلف اقدام به خلق یک اثر می‌کنند .درنتیجه، تأثیر محیط بیرونی بر آنها بسیار بوده، لاجرم هر بخش از یک اثر و یا به‌طور کلی هر کتاب، در شرایط روحی و روانی خاصی خلق شده است. بر همین اساس، اطلاعات ارائه شده توسط آنها، با دیدهٔ شک و تردید مورد بررسی قرار می‌گیرد. چه‌بسا نویسنده‌ای به اصلی اعتقاد ندارد اما بر اساس شرایط خاص روحی، سیاسی، اجتماعی، فرهنگی، خواسته یا ناخواسته مجبور به بیان بعضی نکات در آن زمینه می‌شود. از این رو، نویسندگانی که در حکومت‌های خودکامه به سر می‌برند معمولاً افکار مطرح‌شده‌شان با شک و تردید مورد تحلیل قرار می‌گیرد».دی، اچ، لارنس» معتقد است که «تنها به افسانه‌ها باید اعتماد داشت و نمی‌بایست به قصه‌گویان اعتماد کرد.»

طبق نظر پساساختارگرایان، هیچ‌کس نمی‌داند نویسنده چگونه دانسته‌های خود را گردآوری، و در چه شرایطی و بر اساس چه عوامل درونی و بیرونی، اقدام به خلق یک اثر مکتوب کرده است. بر اساس

نظریهٔ فوق، درک مضامین اجتماعی و کسب استنباطهای فردی و تطبیق آنها با یکدیگر، کاری بس صعب است، که هر نویسنده‌ای توانایی انجام آن را ندارد. آیا مفاهیم به دست آورده فرد با تمامی مضامین مطرح شده در آن کشور تطبیق و این برداشتها با فرهنگ و باورهای مردم همخوانی دارد؟ لازم به ذکر است: دیدگاههای مطرح شده توسط پساساختارگرایان از دیرباز در ادبیات مطرح بوده و بسیاری به آن توجه نشان داده بودند. به‌طور مثال «جیمز جویس» ازجمله نویسندگانی است که در دوره مدرنیسم پی به این اصول برده و آنهارا مطرح ساخته بود.

مدرنیستها بر این مسئله همواره تأکید می‌ورزیدند که متن از نویسنده جداست. آنان معتقد بودند ادبیات یک فرایند درون متنی است و مفهوم یک متن بستگی کامل به مفاهیم متون دیگر دارد. درحقیقت، نویسنده و برداشتهای شخصی او، طبق این نظر بی‌ارزش بوده، و این برداشتها توسط سایرین نیز صورت می‌پذیرد و جنبهٔ عمومی دارد. درواقع زندگی نویسنده و عوامل تأثیرگذار بر او، به هیچ عنوان در درک اثر مفید نبوده و غیرضروری است.

چنین نگرشی، با کمی تفاوت، توسط پیروان شیوه تأویل یا «نقد هرمنوتیک» نیز مطرح گردیده است. پیروان این مکتب معتقدند که هنگام تأویل یک اثر، باید کاملاً نویسنده را از متن جدا کرد و بدون توجه به او اثر را تحلیل کرد. آنان مدعی هستند که با این شیوه، بسیاری از حقایقی را که نویسنده نیز از آن بی‌اطلاع است مشخص می‌سازند. آنها بر این باورند که از طریق تأویل می‌توانند به نویسنده بگویند که چه کسی هست، چه نیست، چه هدفی را در پیش دارد، از چه مشکلات روحی و روانی رنج می‌برد و...

پیروان نقد هرمنوتیک، اثر مکتوب نویسنده را همچون ضمیر ناخودآگاه انسان می‌دانند، و گمان می‌کنند که نویسنده با نگارش یک اثر، ناخواسته مکنونات درونی خود را که در لایه‌های زیرین حافظه خود مدفون کرده است مطرح می‌سازد. حال وظیفه شناسایی درون نویسنده به عهده منتقدی است که به چنین شیوه‌ای پایبند است. در این راستا، اگر نویسنده حتی به تفسیر اثر خود بپردازد و انگیزه‌های خود را از خلق آن بیان کند، پیروان نقد هرمنوتیک از پذیرش آن سرباز می‌زنند و به گفته‌های نویسنده اطمینان ندارند.

بر همین اساس، تئوری «واکنش خواننده به متن» پایه‌ریزی شده است. طبق این تئوری، فرایند نوشتن باعث شده تا خواننده از نویسنده دور بماند و پیشینه و آثار قبلی او مورد توجه و ارزیابی قرار نگیرد.

بر اساس آنچه مطرح شده، «رولان بارت» طی مقاله‌ای با نام «مرگ نویسنده» به ارائه نقطه نظرات خود می‌پردازد. او در تأیید گفته‌های خود از قوانین زبانشناسی و دستور زبان سود جُسته است. به‌طور مثال وی مدعی است که «من» راوی وجود خارجی ندارد و از فردی که حضور فیزیکی دارد و همچون فاعل، کننده کار است، متمایز است .افرادی چون بیشتر توجه خواننده را معطوف زبان می‌دارند و بر این باورند که نویسنده به فردی اطلاق می‌شود که تمام همّش به کارگیری صحیح زبان باشد و از

طریق زبان به ژرفاهای هر پدیده و شخص نقب زند و به نوعی در صدد بهره‌برداری از این سازه به عنوان ابزار نباشد و پیرو جریان و نحله زیباشناختی نیز نگردد

بارت، اثر را به دلیل ساختارش دارای چند معنا می‌داند و معتقد است تمامی آثار دارای وجوه نمادین هستند. او نماد را چندگانگی معانی می‌داند، و پایداری زیادی را برای نمادهای خلق شده متصور می‌شود. چراکه نماد در هر شرایط و وضعی قابل طرح شدن است و حرکتهای بازدارنده‌ای چون سانسور، نمی‌تواند مقابل آن قد علم کند ـ او معتقد است هدف اصلی زبان‌شناسان درک نقاط کور و ابهام نهفته در واژگان است. درواقع زبان‌شناسان سعی دارند با ابزار خود به این قبیل واژه‌ها نزدیک شوند و آن دسته از لغاتی را که سالیان سال برای اهل ادب، خاصه شاعران، اسرارآمیز بوده، رمزگشایی کنند .بر این اساس، زبان ادبیات یک زبان نمادین و رمزدار است که از معناهای چندگانه‌ای برخوردار می‌باشد. بارت می‌گوید: زبان چند لایهٔ ادبیات بسیار پیچیده‌تر از زبان محاوره‌ای است، و به‌طور کلی نمی‌توان این دو را با هم قیاس کرد.

رولان بارت برای درک واژگان چند لایه در ادبیات، دو راه کلی را پیشنهاد می‌کند:

الف) کشف تمامی معانی نهفته در اثر.

ب) کشف تنها یک معنی از واژه.

فردینال دوسوسور معتقد است: «معنا به واژگان تعلق ندارد، بلکه به یک رشته از مفاهیم چندگانه تعلق دارد.» درحقیقت معنا به دلیل وجود اختلافها پدید می‌آید نه به دلیل هویت فردی‌اش. بر این اساس، زبان یک سیستم مستقل و آزاد دارد و در یک قالب و چارچوب از پیش تعیین شده، نمی‌گنجد. هایدگر معتقد است: «این انسان نیست که درباره زبان صحبت می‌کند، این زبان است که درباره انسان سخن می‌گوید.» هر انسان به محض مواجه شدن با زبان، با حجم غیرقابل تصوری معنا مواجه می‌شود. در این ارتباط، ویژگی زبان بدین ترتیب مطرح می‌گردد:

الف) زبان به عنوان یک سیستم مستقل و فعال.

ب) زبان به عنوان مخزنی از مفاهیم و مضامین فرهنگی.

طبق نظر پساساختارگرایان، انسان بدین ترتیب می‌تواند از جهان هستی پیرامون خود، به شناخت اصولی دست یابد. آنان می‌گویند زبان چونان حاکمی است که درک انسان را تحت نظارت خود دارد. در چنین شرایطی، این نویسنده است که زیر نظر زبان فعالیت می‌کند و عملکرد او تحت‌الشعاع زبان قرار دارد. پس، نتیجه می‌گیریم: این زبان است که نظارت اصلی بر همه چیز را بر عهده دارد نه نویسنده . مفاهیم مطرح شده، لاجرم جنبه فردی ندارند، بلکه برای همگان قابل استفاده بوده، بیانگر فرهنگ و باورهای مردم است. طبق نظر آنها، مفاهیم متعلق به بازیهایی‌ست که زبان را تحت نظارت خود دارند. تمامی موارد ذکر شده، از کنترل انسان ـ و به نوعی، نویسنده ـ خارج است. چنین استنباط می‌شود که نویسنده جایگاه ناپایدار و ضعیفی در اختیار دارد. در حقیقت، وی چونان ابزاری است که در اختیار زبان قرار دارد، تا به وسیلهٔ او معانی و مفاهیم نهفته در زبان برملا گردد. برخی از نظریه‌پردازان معاصر بر این

اعتقاد پافشاری می‌کنند که هر متن، از مجموعه پیچیده مفاهیم فرهنگی انباشته شده است. بارت، نویسنده را چونان کاتبی می‌داند که تنها آنچه را از قبل وجود داشته مطرح می‌سازد و خود چیزی بر زبان و مفاهیم فرهنگی نهفته بر آن اضافه نمی‌کند. از جانب دیگر، رولان بارت در مقاله‌ای تحت عنوان «از کار به متن» مدعی است که از طریق علم نشانه‌شناسی می‌توان مضامین نهفته در متن را به دست آورد. اگر در متن، مفاهیم آشکارا مطرح گشته بود می‌توان از طریق واژه‌شناسی در پی آن رفت و اگر هم در متن نهفته بود باید به تفسیر و تأویل آن پرداخت.

همان‌طور که در بالا اشاره شد، بارت متن را کاملاً نمادین می‌داند و چنین اظهار می‌دارد که هر پدیده‌ای که سرشت آن تماماً نمادهای خیال، اعتقاد و درک باشد، متن به حساب می‌آید. او می‌گوید متن با زبان، ارتباط تنگاتنگی دارد و چونان زبان دارای ساختار و اسکلت‌بندی منعطف است، اما فاقد هرگونه حد و مرز است و هیچ‌گونه مرکزیت ندارد. او از متن این توقع را دارد که فاصله میان نوشتن و خواندن را کاهش دهد.

بارت متن را منحصر به ادبیات نمی‌داند و چنین می‌گوید که متن را نمی‌توان در قالبی خاص گنجاند. پیروان مکتب «مرگ نویسنده»، به صراحت ادعا می‌کنند که نویسنده ناعادلانه متن را از آنِ خود می‌داند و آن را به تصرف خود درآورده است. مخالفان چنین نظریه‌ای، مؤلف را مالک اصلی متن می‌دانند و از همگان می‌خواهند تا به نیتها و اهداف نویسنده احترام گذاشته شود. با توجه به تمامی جوسازی‌های پیروان «مرگ نویسنده»، جامعه همچنان اثر را حق مشروع نویسنده می‌داند و آن‌چنان به اعتقادات پساساختارگرایان و سایر نحله‌های ادبی دیگر، توجه ندارد.

برخی از صاحبنظران، طرح مسائلی از این دست را توطئه استعماری می‌دانند و بر این باورند که ادبیات استعمار نو برای دست یازیدن به اهداف شوم و زشت خود، با چنین حربه‌هایی وارد کارزار شده است.

بررسی عملکرد استعمارگران، خاصه در عرصه ادبیات، کاری بس سخت است، و به راحتی نمی‌توان به برنامه‌ها و طرحهای خانه‌برانداز آنها دست یافت. آنان با حربه راه‌اندازی جامعه روشنفکری، آرا و دیدگاههای نامتعارف خود را القا می‌کنند. برهم زدن ساختار و سازه‌های داستانی، بی‌اعتبار کردن مقام نویسنده، نادیده گرفتن اصول و مبانی منطبق با هنجارها ...ازجمله مواردی است که ادبیات استعمار نو، از طریق جامعهٔ روشنفکری، اشاعه داده است .درحالی‌که تمامی این رویدادهای پدید آمده، در جهت اهداف استعماری بوده، بازتاب آن، بعدها به وضوح قابل رؤیت است. با توجه به این توضیحات، گمان می‌رود تمامی نظریه‌پردازان مدرن، در جرگه ادبیات استعمار نو قرار دارند.

البته، اثبات چنین مسئله‌ای، عملاً غیرممکن است. مگر آنکه نظریه‌پردازان فوق آشکارا به این مسئله اعتراف داشته باشند. برخی از نویسندگان آفریقایی ـ آمریکایی، آسیایی ـ آمریکایی همچون سلمان رشدی، آشکارا خود را در گروه ادیبان استعمار نو قرار می‌دهد و به این مسئله افتخار می‌کند. با این حال تشخیص این مسئله که تمامی صاحبنظران بر اساس اهداف استعماری به طرح مسائل خاص پرداختند یا

اینکه در اثر تسامح و بی‌توجهی در راستای اهداف استعماری قرار گرفتند، مسئله بسیار مهمی است که بدین راحتی نمی‌توان به آن پی برد. لازمهٔ کار، بررسی تحلیلی تاریخی ـ اجتماعی شخصیت این نویسندگان و نظریه‌پردازان است؛ که تاکنون به صورت جدی چنین کاری صورت نپذیرفته است. در این ارتباط سؤالات بسیار زیادی است که بی‌پاسخ مانده است: نویسنده از چه جایگاهی برخوردار است؟ نقش او در ارتباط با جامعه و فرهنگ خود چیست؟ اصولاً مقولهٔ احساسی مؤلف و اثر از چه زمان شکل گرفت؟ آیا این مقوله یک طرح استعماری بوده یا بازتاب واکنش مردم نسبت به عوامل بیرونی چون مدرنیسم، صنعت، تکنولوژی، مارکسیسم... بوده است. آیا وقتی «ساموئل بکت» به صراحت می‌گوید که «چه اهمیتی دارد که چه کسی مطلب را مطرح ساخته است؟» تحت تأثیر مستقیم تبلیغات استعماری بوده است یا صرفاً قصد داشته طرحی نو در اندازد و بدین ترتیب به شهرت مد نظر خود دست یابد؟ آیا زمانی که احمد شاملو در آمریکا به اظهار نظر درباره شاهنامه فردوسی پرداخت و برداشتهای شخصی و غیرعلمی خود را مطرح ساخت، برای دل خوش کردن استعمارگران دست به قلم برد تا در این رهگذر جایزه نوبل ادبی را از آن خود سازد یا اینکه بر اساس یک سلسله رویدادهای ذهنی بدین تجربه رسیده بود؟

تمامی سؤالات از این دست، قابل بررسی است. اما لازمهٔ کار، شناخت صحیح محقق از زندگی و فعالیت ادبی نویسنده، با توجه به رویدادهای اجتماعی، تاریخی، فرهنگی و سیاسی روی داده در کشور او و یا کشورهای دیگر است. از آنجا که تعداد نویسندگان و صاحبنظران ادبیات در هر کشور پرشمار است، طرح پژوهشی تحلیل تاریخی ـ اجتماعی شخصیت نویسندگان و نظریه‌پردازان، نیازمند سرمایه و برنامه‌ریزی دقیق و مدونی است؛ و یقیناً اجرای این طرح، در هر کشور، به صورت مجزا باید صورت بپذیرد. در ایران نیز چنین طرحی قابل اجراست. کجاست آن همت عالی که به بررسی عمیق زندگی نویسندگان بپردازد و به‌طور دقیق و اصولی، شخصیت، اهداف و آثار آنان را با توجه به مسائل اجتماعی، سیاسی و فرهنگی، به بوته نقد بسپارد.

ساختارگرایان، پساساختارگرایان و ساخت‌شکنی

یک مقاله جنجال برانگیز در سال ۱۹۶۶ با نام «ساختار، نشانه و سیری در علوم انسانی»، جریان نوینی را در وادی نقد به راه انداخت که براساس آن، فلسفه ماوراء الطبیعه غرب از دوران افلاطون تا دوره معاصر، به بوته نقد سپرده شد. در پی آن، منتقدین به بررسی و تحلیل این نحله پرداختند و عنوانهای «ساخت‌شکنی» و «پسا ساختارگرایی»، از آن پس تثبیت شدند.

ساخت‌شکنی که دریدا مبتکر آن بود، به طور اخص به مقوله ساختار توجه نشان داد، آن را محکوم کرد، و نواقص کار پیروان ساختار را برملا ساخت. دریدا بر این باور است که ساختار اجازه نمی‌دهد تا مفهوم و مضمون در یک متن مطرح گردد و وظیفه اصلی خود را ایفا کند. از این رو، او به درج مقالاتی پرداخت تا ثابت کند متون، فاقد ساختار مستحکمی هستند و عناصر تشکیل دهنده متن، در تعارض با یکدیگرند. در پی آن، اندیشمندانی چون میشل فوکو، ژولیا کریستوی و ژاک لاکان، تحت تأثیر این حرکت بزرگ فلسفی ـ ادبی،... قرار گرفتند و به خلق آثاری دست زدند.

دریدا در سال ۱۹۳۰ در الجزایر متولد شد. در سال ۱۹۵۹ به فرانسه رفت. تا اینکه با انتشار مقالات خود در پاریس، مورد توجه قرار گرفت. بسیاری بر این باورند که دریدا قصد دارد پایه‌های کلاسیک هویت‌شناسی را سست کند. این نظریه، ابتدا توسط ارسطو مطرح گشت. طبق نظر او، هر چیز، همانی است که هست، و هیچ چیز نمی‌تواند هم باشد و هم نباشد.

درواقع، ساخت‌شکنی بر آن است تا اصول اندیشه غربی را مورد ارزیابی قرار می‌دهد، و چونان دادگاهی است که قصد دارد متهمِ خود را بازجویی کند. در عین حال که قصد ندارد اصول و مبانی مطرح شده در گذشته را، به طور کامل ریشه‌کن کند. بر این اساس، مکتب ساخت‌شکنی نمی‌خواهد از چنین مباحثی اجتناب ورزد و براساس نظام خاص دست پرورده خود، اصولی را القا کند. به عکس، مدعی است که باید براساس مضامین ناپایدار به فعالیت پرداخت و از همان مباحث موجود استفاده کرد. به عبارت ساده‌تر، قصد ندارد کلیهٔ مباحث فلسفی و تفکربرانگیز را رد کند و ناقص بداند. با تمامی این تفاصیل، نباید تصور کرد که ساختارشکنی، یک فلسفهٔ حاشیه‌ای است.

برای شناخت بهتر مکتب ساخت‌شکنی، باید با اصول و مبانی ساختارگرایی آشنا بود. ساختارگرایان بر این اصل پافشاری می‌کنند که هر جزء باید با یک کل مورد بررسی قرار گیرد و در ارتباط باشد. آنها معتقدند: هر پدیده و رویداد، جزئی از یک ساختار متحد، منسجم و کلی است. ساختارگرایان کوچک‌ترین جزء هر نوع ادبی را «واک» می‌نامند، و همواره بر آن هستند تا راز توازن کلام را مشخص سازند. باید به

این مسئله توجه داشت که این نحلهٔ فلسفی و ادبی، تحت تأثیر عمیق زبانشناسان مشهوری چون فردینان دو سوسور بوده، و شکل گرفته، و به تدریج قوام یافته است. آنها آن‌چنان که توقع می‌رود، در پی کشف و درک معنایِ پدیده‌ها نیستند. بلکه می‌خواهند بدانند هر پدیده چگونه معنا می‌شود. آنها با کنار گذاشتن مقولاتی چون مضمون و معنا، درصددند تا با شیوه‌های علمی و حساب شده، ثابت کنند تمامی عناصر تشکیل‌دهندهٔ پدیده‌ها، براساس یک سلسله نشانه‌ها پی‌ریزی شده‌اند. پس باید به کشف نشانه‌ها و رمزها، و به طور کلی، روند شکل‌گیری ساختار یک اثر پرداخت. آنان حتی برای پیشبرد اهداف خود، اسطوره را به اجزاء بسیار کوچک تجزیه کرده‌اند، و قصد دارند براساس یک قاعدهٔ جدید، دوباره آنها را به هم متصل سازند. چنین روشی، عملاً باعث می‌گردد تا معنا و مضمون، به درستی درک نشود. با جمعبندی افکار و آراء ساختارگرایان، به راحتی مشخص می‌گردد که آنها به تاریخ نیز اعتقاد ندارند. در این ارتباط، تحقیقات لوئیس اشتراوس (Levis strause) نشان می‌دهد که ساختارهای مدون تعیین شده، تماماً جهانی هستند، و به عنصر زمان و تاریخ نیازی ندارند. از سوی دیگر، تحول و دگرگونی، امری بی‌اساس و غیرممکن است. آنچه طبق نظر آنها در اولویت قرار می‌گیرد، همان الگوها و نشانه‌هاست؛ و تنوع و نوآوری در آن قالبها، عملاً رد می‌شود.

به طور کلی می‌توان بن‌مایه‌های فکری آنها را در چند عبارت خلاصه کرد:

ساختار زبان به تنهایی می‌تواند حقایق را کشف کند. انسان به واسطه زبان می‌اندیشد. ادراک انسان از جهان هستی به واسطه ساختار زبان است. این زبان است که می‌تواند درباره انسانها صحبت کند. نشانه‌ها و قواعد دستوری، بر زبان مسلط است. معنا و مضمون دست‌پروردهٔ ذهن بشر نیست؛ بلکه توسط یک نظام، در اختیار انسان قرار می‌گیرد. معنا به واسطهٔ اصل تقابلهای دوگانه پدید می‌آید. بعضی نشانه‌ها دارای بار فرهنگی عظیمی هستند. فاعل به تنهایی معنا ندارد، و از طریق مبانی ساختارگرایی قابل توصیف است. درک حقیقت، از طریق نشانه‌ها صورت می‌پذیرد.

دریدا اصطلاح «ساخت‌شکنی» را از لابه‌لای سخنان مارتین هایدگر به دست آورد. در تابستان ۱۹۲۷، هایدگر طی یک سخنرانی به مقولهٔ طبیعت فلسفه و حرکت فلسفی پدیدارشناسی اشاره کرد. او پدیدارشناسی را شیوه‌ای برای شناسایی امور فلسفی دانست. دریدا انهدام را با مقوله ساخت‌شکنی تحت عنوان «آباو» (abbau) یکی دانست. او برای حضار در آن جلسه تشریح کرد که از یک واژهٔ آلمانی برای معادل ساخت‌شکنی استفاده کرده است. چون ترجمهٔ واژهٔ مذکور همان ویران کردن و نابود کردن است.

دریدا بعدها از این سخنرانی استفاده کرد و پس از مدتی مدعی شد که انسان می‌تواند تمامی ساختارها و نشانه‌ها را ساخت‌شکنی کند. او برای نشان دادن روند ساخت‌شکنی، به بررسی آثار هایدگر روی آورد، تا با ساخت‌شکنی آثار او نشان دهد که هایدگر می‌توانسته است آثار بهتری هم خلق کند. وی به کرات بر این مسئله تأکید ورزید که ساخت‌شکنی درصدد نیست که راهی برای تکامل یک اثر پیدا کند؛ اما می‌خواهد نیازهای هر متن را به خالق اثر و همگان ارائه دهد. درواقع، ساخت‌شکن‌ها بر آن هستند تا آنچه را مطرح نشده و آنچه را می‌توانسته در یک متن صورت پذیرد و نپذیرفته، پیدا کرده،

مطرح سازند؛ بدون آنکه کوچک‌ترین دخل و تصرفی در متن ایجاد کنند. به همین دلیل، ساخت‌شکن‌ها در جستجوی راهی هستند تا تمامی ایده‌ها، نکات و روشهایی را که نویسنده قادر به پردازش و معرفی آن نبوده و یا به طور کلی فراموش کرده است مطرح سازند و عملاً به او گوشزد کنند. دریدا معتقد است: همواره در تمامی زمینه‌ها مسائلی وجود دارد که انسان به آنها اشاره نمی‌کند و گاه از آنها بی‌اطلاع است.

دریدا در آثارش همیشه به مقولهٔ جهل و نادانی اشاره می‌کند؛ و در این ارتباط بسیار صحبت کرده است. او می‌گوید: «من به خود مبحث جهل و نادانی علاقه‌ای ندارم. اما همچون مسلمانان، پذیرفته‌ام که جوهری که با آن همه چیز را می‌آموزند، از خون شهیدان مقدس‌تر است.»

او مهم‌ترین وظیفهٔ ساخت‌شکنی را در این می‌داند که به خواننده یادآوری کند که متون قرار بوده است چه مباحثی را مطرح سازند؛ اما در طی مراحل ساخت، نویسنده آنها را فراموش کرده یا به آن مقوله اشراف کامل نداشته است. بدین منظور، ساخت‌شکن باید کاملاً به مضمون مورد بررسی خود اشراف داشته باشد و بتواند فراتر از نویسنده و خالق اثر، مسائل را ببیند و حلاجی کند. و از آنجا که فرد ساخت‌شکن نیز احتمال دارد نتواند به تمامی ناگفته‌ها اشاره کند، یک متن می‌تواند به کرات و در مقاطع مختلف زمانی، ساخت‌شکنی شود. و بهتر است این کار، توسط افراد مختلف صورت پذیرد.

ساخت‌شکن‌ها با ایجاد وقفه و شکاف در روند سریع پیش‌برندهٔ اثر به جلو، فرصت مناسب را پیدا کرده، طرح مسئله می‌کنند؛ تا خواننده به دور از کوران مطالبی که از سوی نویسنده مطرح شده، و گاه باعث می‌شود ذهن او آن‌چنان انباشته شود که نتواند مسائل را به خوبی حلاجی کند، کمی بیندیشد. اصولاً عملکرد جالب ساخت‌شکن‌ها باعث شده تا مخاطبان و حتی نویسنده، دچار حالت تدافعی نشوند. چرا که آنها قصد ندارند گفته‌ها و اندیشه‌های مطرح شده را نقض کنند. آنها حتی در پی تفسیر و تحلیل اطلاعات ارائه شده نیستند. بلکه تنها می‌خواهند به موارد گفته نشده اشاره کنند. از این رو، زبان یک فرد ساخت‌شکن، باید به دور از هر گونه تهاجم باشد. او باید به گونه‌ای به ناگفته‌ها اشاره کند که نویسنده و مخاطبان آثار وی، پذیرای گفته‌هایش باشند. در عین حال که، سؤالات بی‌شماری نیز در ذهن خواننده ایجاد گردد.

دریدا از سویی دیگر بر آن است تا مباحث ضد و نقیض را در آثار دیگران مورد بررسی قرار دهد. او می‌خواهد با این روش، به همگان بگوید که نمی‌توان به یک مفهوم و مضمون خاص و واحد دست یافت. او می‌گوید: در غرب مردم عادت کرده‌اند براساس تناقض‌گویی‌ها، آراء و عقایدشان را اثبات کنند. او در پاسخ به یکی از اساتید ژاپنی که معنای ساخت‌شکنی را جویا شده بود، گفت: «ساخت‌شکنی چه چیزی نیست؟ همه چیز هست. ساخت‌شکنی چه چیزی هست؟ هیچ چیز.»

باربارا جانسون معتقد است که ساخت‌شکنی به معنای ضدساختگرایی نیست؛ و بر همین اساس، برخی صاحبنظران چنین اظهار داشته‌اند که ساخت‌شکنی یک مکتب به حساب نمی‌آید. در نقد به روش ساخت‌شکنی به شیوه دریدا، برای خودِ متن، نوعی مرکزیت قائل می‌شوند، و به نقش معنا به عنوان محور اصلی شکل‌دهنده واژه، توجه می‌کنند.

ساختار برای دریدا یک پدیده و رویداد به حساب می‌آید. به همین دلیل، او با احتیاط از این واژه یاد می‌کند. براساس گفته او، نمی‌توان ساختار سازمان نیافته‌ای را تجسم کرد. دریدا می‌گوید: ساختار دارای قدمت و پیشینه طولانی است؛ آن چنان که علم و فلسفه دارای پیشینهٔ بسیار طولانی است. از این رو، تمام اجزای آن، ریشه در نهاد و بطن زبان دارند.

دریدا در مقاله‌ای چنین گفته است: «ساختار همواره خنثی بوده؛ و دلیل اصلی آن، وجود مرکزیت و یا ارجاع آن به یک نقطهٔ حضور بوده است. این مرکز، نقش هدایتگری را ایفا می‌کند که تعادل و ساماندهی ساختار را بر عهده دارد. نمی‌توان ساختار ساماندهی نشده‌ای را متصور شد.» طبق نظر دریدا، چنین اصولی به عملکرد آزادانهٔ ساختار منتهی می‌شود، و بانی محدود شدن آن است. به عبارت دیگر، مرکز ساختار یا ساماندهی نظام، این امکان را می‌دهد تا عناصر، آزادانه عمل کنند. این عملکرد، در صورت و شکل اصلی هر رویداد، امکانپذیر است. از این رو، تصور ساختار بی‌مرکز، غیرممکن است. درواقع، طبق گفتهٔ دریدا، مرکز، نقطه‌ای است که در آن، مضامین و ایده‌ها و عناصر نمی‌توانند با یکدیگر جابه جا شوند. در اصل، در مرکز تغییر و تحول عناصر نمی‌تواند صورت پذیرد. مرکز از سویی خود عملکرد آزادانه را پدید آورده و از سویی باعث محدودیت آن شده است.

دریدا مباحث یاد شده را در مقاله‌ای تحت عنوان «گراماتولوژی» (Grammatology On) مطرح ساخت و به وجود یک مرکز و کلام محوری (logocentrism) تأکید ورزید. او در گفته‌های خود، بیشتر از تعبیر کلام محور و اختلاف (differences) استفاده کرده است.

او واژه «کلام محوری» را در توصیف انواع اندیشه به کار می‌برد؛ و چنین اظهار می‌کند که اولین و آخرین چیزها همان کلام، ذهن آسمانی، علم مطلق الهی، حضور خودآگاه و ذهنیت خلاق بی‌پایان است. بر این اساس، لوگوس یا کلام ، متون کلامی بشر و جهان طبیعی عقلانی را جمعبندی می‌کند. در اصل، لوگوس اصل عقلانی ذاتی است که تنظیم کننده امور مادی خارجی به حساب می‌آید. براین اساس، هرگونه روایت از کلام، می‌تواند نوعی احساس چیرگی و در رأس بودن را القا کند.

دریدا به صراحت به این نکته اشاره می‌کند که غلبهٔ گفتار بر نوشتار، یکی از ویژگیهای کلاسیک کلام محوری است. دریدا با کمک واژهٔ اختلاف، بر آن است که به ماهیت تقسیم شده و مجزای نشانه‌ها اشاره کند. او معتقد است: در گفتار، ما حضوری را احساس می‌کنیم که نوشتار فاقد آن است. گفتار یک انسان از حضوری برخوردار است، که روح گوینده را تجسم می‌بخشد. نوشتار تا حدودی ناخالص به نظر می‌رسد و نظام درونی خود را با بهره‌گیری از نشانه‌های مادی، که پایدارند، نشان می‌دهد. نوشتار قابل تکرار است و می‌توان به تعداد غیرقابل تصوری بر آن تحلیل نوشت. در صورتی که گفتار نیازمند یک حضور است، که بی‌واسطه باشد. این در حالی است که فلاسفه، از نوشتار تا حدودی ناخشنودند. چرا که می‌ترسند اقتدار حقیقت فلسفی را از میان ببرد. دریدا، رابطهٔ میان نوشتار و گفتار را سلسله مراتب قهرآمیز نامید.

با تمامی این تفاصیل، ساخت‌شکن‌ها بر این مسئله تاکید می‌ورزند که هرگونه ذهن تفسیرگر رادیکالی، باید به تقابل با محدودیتهایی که پوچگرایان ایجاد کرده‌اند، بپردازد. پیش از این، فیلسوفان در انتظار ابزار قدرتمندی بودند تا به دنیای شک وارد شده، آن را خنثی سازند. دیوید هیوم (۱۷۱۱ – ۱۷۷۶) خود بر این اصل اعتراف دارد که شک کردن نوعی بیماری است که هیچ‌گاه قابل برطرف شدن نیست. او چنین اظهار می‌کند که گاهی این بیماری، در افراد مختلف، برای مدتی کوتاه از میان می‌رود. اما دوباره باز می‌گردد. ساخت‌شکن‌ها به چنین مضامینی علاقه‌مند و به مسائلی چون تجربه‌اندوزی بشر و توانمندی انسان برای برقراری ارتباط با یکدیگر، توجه نشان می‌دهند.

هیوم، خود راه مناسبی برای مقابله با ذهن بدبین ارائه نکرد. او برای دوری جستن از تفکر زاید، به کارهایی چون بازی بیلیارد روی آورد. ساخت شکن‌ها با علم به این مسئله، به بررسی آثار و آراء شکاکان پرداخته، بر آن‌اند که ناگفته‌هایی را که می‌توانند در این راستا طرح گردند، ارائه دهند. با این وجود توجه و عنایت افرادی چون دریدا به مقولهٔ زبان، بیش از سایر موارد است. دریدا پس از مطالعهٔ دیدگاههای هوسرل، به طرح اندیشه‌های خود پیرامون زبان پرداخت. هوسرل خود را یک فیلسوف من مدار می‌نامد، و در پی شناخت حقیقت در زبان است. هوسرل بیان و گفتار را یک زبان واقعی می‌نامد، و معتقد است گفتار، همان معنایی است که مدنظر گوینده است. بدین‌ترتیب، به این اصل می‌رسد که بیان، تنها وقتی وجود خارجی دارد که فرایند تفکر انسان در زمان تولید گفتار، واقعاً در حال فعالیت باشد. دریدا در پاسخ به هوسرل، چنین می‌گوید که گفتار یک فرایند خودآگاه است که کاملاً ارادی است. دریدا با بررسی اندیشهٔ هوسرل، کلیهٔ مباحث مطرح شدهٔ او را تغییر داده، درست در جهت عکس، آنها را بیان می‌کند.

طبق نظر دریدا، زبان واقعی به وجوه انسانی آن مرتبط نیست، بلکه به قالب زبانی آن مرتبط است، و در خودکفایی کامل به سر می‌برد. تا جایی که می‌توان زبان را امری مستقل دانست. هوسرل زبان را به تک‌گویی‌های درونی انسان می‌کشاند. در صورتی که دریدا زبان را به نوشتار منتهی می‌سازد. دریدا می‌گوید: نوشتار می‌بایست عمل و کنش داشته باشد و قابل درک نیز باشد؛ حتی اگر خود نگارندهٔ متن نتواند به توصیف دستنوشته‌اش بپردازد. آن چنان که نویسنده همواره همراه متن نیست، و نمی‌تواند دربارهٔ آن توضیح دهد.

از منظر دریدا، آنچه در ذهن خالق اثر موجود است، هیچ گونه برتری قابل توجهی بر معنای واژگان ندارد. نویسنده می‌تواند معنای واژه‌های خود را، هنگام نگاشتن آن، دریابد. دریدا عملاً وجود معنا را در ذهن انسان نمی‌پذیرد. او از معنا برداشتی نو و تا حدودی آشنازدا دارد، که با علایمی که روی کاغذ نگاشته می‌شود و به مفاهیمی اشاره دارد، مرتبط نیست. او به راحتی منکر وجود هرگونه مدلولی می‌شود. از نظر وی، مدلول یک توهم بیش نیست، که انسان آن را برای خود آفریده است. براساس اندیشهٔ او، می‌توان چنین نتیجه گرفت که هیچ حرکت و واکنشی از دال به مدلول وجود ندارد. درواقع، دریدا می‌خواهد بگوید: یک دال، تنها به دال دیگر اشاره دارد؛ و آن دال دیگر نیز به دال دیگری اشاره دارد؛ و

بدین‌ترتیب، زنجیره‌ای از دالها پدید می‌آید که تا بی‌نهایت تداوم دارد. دریدا، با کنار گذاشتن مدلول، عملاً آخرین ترفند انسان برای نظارت بر زبان را از میان می‌برد. با چنین حرکتی، او قصد دارد ثابت کند که زبان بدون حضور مدلول به خلاقیت می‌رسد، و از خلاقیت ذهنی نویسنده متمایز است. درواقع، این خلاقیت چیزی است که نویسنده می‌تواند خود را از آن برهاند و خلاص کند.

بر این اساس، دیدگاه دریدا پیرامون زبان، بسیار فراتر از نظریات ساختارگرایان قرار می‌گیرد. از آنجا که ساخت‌شکنی دریدا، در تمامی زمینه‌ها وارد شده، به بررسی کلیهٔ مباحث و انواع ادبی ونظریه‌های فلسفی می‌پردازد، پرداختن به تمامی موارد یاد شده، در یک مقاله، امکانپذیر نیست، و مجالی در حد یک کتاب را می‌طلبد. از این رو، برای درک اجمالی اندیشهٔ دریدا و شیوهٔ ساخت‌شکنی او، می‌توان به جمع‌بندی زیر بسنده کرد:

۱. هیچ چیز خارج از متن، وجود خارجی ندارد.
۲. هدف اصلی ساخت‌شکنی، بیان ناگفته‌هاست.
۳. تمامی پدیده‌ها در جهان، براساس قوانین تاریخی تحقق می‌یابند.
۴. ادبیات، با توجه به سیر تحولات اجتماعی، سیاسی،... دگرگون می‌شود.
۵. ادبیات می‌تواند از درونِ انسانها سخن به میان آورد.
۶. ادبیات در تلاش برای ریشه‌یابی و مبدأشناسی صرف نیست.
۷. هدف ساخت‌شکنی، ایجاد شرایط لازم برای امر تعقل و تفکر است.
۸. روش ساخت‌شکنی، ایجاد یک شکاف در متن، به منظور فراهم آوردن شرایط مناسب برای بررسی اثر، توسط خواننده است.
۹. نمی‌توان به یک معنای نهایی رسید؛ و معنای ظاهری واژگان، معتبر نیست. از این رو، منتقد نمی‌تواند به دنبال معنای قطعی باشد.
۱۰. ساختار، یک پدیده و رویداد است. بر این اساس، ساختار سازمان نیافته‌ای وجود ندارد؛ و ساختار، دارای قدمت و پیشینه است.
۱۱. نوشتار باید کنش داشته، و قابل درک باشد؛ حتی اگر نگارندهٔ متن حضور نداشته باشد.
۱۲. یک دال، تنها به دالی دیگر اشاره می‌کند؛ و آن دال به دالی دیگر اشاره دارد. مدلولی در کار نیست

مکتب تأویل یا هرمنوتیک

هرمنوتیک (Hermeneutics) یا مکتب تأویل، در نقد ادبی نو، به منظور درک و فهم متون به کار گرفته می‌شود، و آن چنان در قید شناسایی نویسنده، تأملات درونی و گذشتهٔ او نیست. واژهٔ هرمنوتیک، برگرفته از واژه هرمنییون (Hermeneuein) یونانی است؛ که معنای تفسیر از آن استنباط می‌گردد. در میان صاحبنظران غربی، بر سر اینکه چرا به آخر این واژه s وصل شده است، اختلاف نظر وجود دارد. در این ارتباط، بسیاری، حرف s را زاید دانسته، و هیچ دلیل موجهی برای حضور آن در انتهای این واژه پیدا نکرده‌اند. در هر حال، مکتب هرمنوتیک، در پی آن است که متن را به شیوه‌ای متفاوت، تفسیر کند.

مطرح شدن عدم قطعیت در معنا، و ایجاد شک و شبهه در اینکه در متون ادبی یک معنای مشخص و معین وجود دارد؛ همچنین، اینکه هر فرد، با توجه به آراء و آموزه‌های شخصی خود می‌تواند به معانی متفاوتی دست یازد، در این حوزه و بدین شیوه نقد، قابل حصول است.

پیروان نقد هرمنوتیکی، همواره به عدم امکان دستیابی قطعی منتقدین به اطلاعات و اندوخته‌های ضروری پیرامون متون خلق شده در گذشته اشاره می‌کنند، و بر این باورند که باید مقوله زمان را در درک و فهم آثار کلاسیک در نظر داشت؛ و هر فرد، به طور جداگانه، این گونه متون را، به مقتضای دوران و زمانی که به آن تعلق دارد، تأویل و ارزیابی می‌کند.

آنچه در این راستا مطرح گشت، برگرفته از اندیشه‌ها و آراء پیروان هرمنوتیک نوین است. این در حالی است هواداران هرمنوتیک سنتی‌ای چون «شلایر ماخر»، همانند نظریه‌پردازان کلاسیک، به قطعیت کلام و اندیشه خالق اثر پایبند بودند، و بر این اصل پافشاری می‌کردند که درک مفهوم اصلی متن، در گرو درک اندیشهٔ نویسنده است؛ و این اوست که تعیین‌کنندهٔ معنا در اثر است. در صورتی که هرمنوتیک نوین، از عدم قطعیت معانی سخن به میان می‌آورد؛ و متغیر بودن ذهن انسان در درک مفاهیم را مطرح می‌سازد؛ و لاجرم، چنین استنتاج می‌کند که مفاهیم نهفته در متون، ثابت و پایدار نیستند، و به طرق مختلف، در نوسان و تحول‌اند.

ژاک دریدا، به صراحت می‌گوید که مفهوم در هر متنی نسبی است؛ و رولان بارت، سخن از «مرگ نویسنده» به میان می‌آورد. در واقع، فیلسوفانی از این دست، تمام سعی‌شان بر آن بود تا یا حضور نویسنده را کمرنگ نشان می‌دهند و یا اصلاً منکر وجود او به عنوان خالق اثر شوند. در این میان، عده‌ای از نظریه‌پردازان می‌کوشند کشف کنند که آیا زبان می‌تواند معنای نهفته در متن را به درستی به مخاطبان منتقل کند یا نه؟ در پی آن، عده‌ای هم فهم و درک کل یک اثر را، منوط به درک اجزای آن

می‌دانند. با این حال، هنوز این افراد نتوانسته‌اند تعریفی روشن و واضح از نظریهٔ تأویل ارائه دهند. هر چند، بیش از همه، بر این اصل پافشاری می‌کنند که متون ادبی، جدا از مخاطبان ادراک‌کننده است، و می‌تواند مستقل باشد و به زندگی خود ادامه دهد. به عبارت دیگر، درک مخاطب از متن باید جدا از متن باشد؛ و تأویل تنها می‌تواند در خصوص متن ـ و نه بیشتر ـ صحبت کند. بر مبنای دیدگاههای مطرح شده پیرامون تأویل متن، نقد ادبی باید بر اساس آراء و دیدگاههای تدوین گردد که منتقد را به سوی رمزگشایی هدایت کند. در مجموع باید اذعان داشت که مرکز نقل تأویل، همان رمزگشایی در متن و درک مفهوم متن است.

جدا از این، بسیاری از هواداران این شیوهٔ تحلیلی، دامنه و گستره تأویل را به زندگی روزمره و عادی مردم و حتی صاحبان اندیشه هم می‌کشانند، و چنین می‌گویند که انسان، در تمامی لحظات زندگی خود، به تأویل می‌پردازد؛ چه آن زمان که در نقش یک پژوهشگر ظاهر می‌گردد و به ارائه دیدگاههای به دست آمده توسط خود مشغول است، چه هنگامی که فردی به تأویل شنیده‌های خود در طول روز می‌پردازد، و چه آن زمان که به تأویل اخبار روزانه مشغول است. در اصل، از این منظر خاص، تأویل، پیوندی ناگسستنی با فرایند تفکر دارد.

برخی دیگر از نظریه‌پردازان، پا را از این فراتر گذاشته‌اند، و تأویل را مختص انسان، نمی‌دانند. آنان بر این باورند که حیوانات نیز، به تأویل مشغول‌اند. آنها مدعی‌اند که حیوانات، برای انجام هر کاری، به تأویل می‌پردازند. چه آن زمان که مشغول جست‌وجوی غذا هستند و چه وقتی که برای نجات جان خود، تلاش می‌کنند. در حقیقت، از این منظر، تأویل گسترهٔ بسیار عظیمی را دربر می‌گیرد، و فراتر از انسان و درونش قدم برمی‌دارد. از این رو، می‌توان به این نتیجه رسید که، بر اساس تئوریهای مطرح‌شدهٔ تأویل، فرایندی بسیار پیچیده و چند وجهی است.

نظریه‌پردازان هرمنوتیک نوین، چون هانس روبرت یس، گادامر، اریک دیهرش و ولفگانگ ایزر، بر خلاف نظریه‌پردازانی چون شلایر ماخر و دیلتای، که مدعی بودند معنا در همان متن به قطعیت می‌رسد، چنین اظهار می‌دارند که نباید توجهی به پدید آورندهٔ اثر داشت. به جای آن، باید به تفسیر روند درک متن و تأویل آن، اندیشید.

گادامر، که از شاگردان هایدگر بود، بر این اصل پافشاری می‌کرد که تأویل، از طریق زبان می‌تواند با جهان هستی، رودررو شود. در واقع، او می‌گوید که انسان، با صحبت کردن، می‌تواند ساحت هستی را تفسیر کند. وی در این خصوص با نیچه همعقیده است که هر دوره، اقتضای زمانی خود را دارد؛ و براساس آن، اندیشه‌ها و دیدگاههای خاصی مطرح است. به همین دلیل، به این نتیجه می‌رسد که تفاسیر و تحلیلهای مطرح، هیچ گاه نمی‌تواند ثابت باشد؛ و در دوره‌های مختلف، دچار تحول می‌گردد. او را می‌توان فیلسوفی جهان‌شناس نامید. چرا که معتقد است: جهانی که قابل درک است، زبان است؛ و در این رهگذر، هرمنوتیک یا تأویل، از طریق همین زبان، به مصاف جهان می‌رود. بارزترین تفاوت میان گادامر و نیچه در این است که نیچه به ارتباط میان گذشته و حال اعتقاد نداشت، در صورتی که گادامر

معتقد است میان این دو دنیا یک پل ارتباطی مستحکم وجود دارد؛ و این طور نیست که هر ایده و اندیشه‌ای، در یک دوره مطرح، و سپس به باد فراموشی سپرده شود.

البته گادامر، تنها به طرح چنین دیدگاههایی بسنده نمی‌کند. او بر آن است که به ماهیت وجودی قدرت درک و استنباط آدمی، دست یابد. گادامر به این نتیجه رسیده است که انسان، زمانی معنای واقعی یک متن را در می‌یابد، که پیش از آن، سؤالاتی برایش مطرح شده باشد. به عبارت ساده‌تر، او معتقد است که هر نکته در یک متن، در واقع، پاسخ به یک سؤال است. او، میان متون مکتوب و ذهنیت فعال خواننده، اعتقاد به نوعی جریان عقیدتی دارد. متن، پیامی را ارسال می‌کند؛ و ذهنِ خواننده، بلافاصله آن را دریافت می‌کند.

بر اساس اندیشهٔ او، با حربه تأویل، می‌توان متن را از دوره‌ای که پدید آمده است جدا، و به زمان حال هدایت کرد. در واقع، بر اساس این نظریه، خواننده، متون قدیمی را، بر پایه حال و هوای حاکم بر زمان خود، درک می‌کند. از این رو، نوع درک ما از یک متن کهن، با نوع درک آنها از همان متن، متفاوت است. در حقیقت، بحث مورد نظر، دربارهٔ تفاوت در نوع بینش و درک متن است؛ و منظور این نیست که کدام دوره، متن را بهتر فهمیده است.

این نوع بینش که گادامر مطرح می‌سازد، در واقع، بینش هرمنوتیک نوین نیز محسوب می‌گردد؛ و بر این اصل پافشاری می‌کند، که درک متن، به نیت و بینش نویسنده، ارتباطی ندارد. از سویی دیگر، هیچ‌گونه تأویلی قطعی نیست؛ و عملاً نوعی آفرینش مجدد، به حساب می‌آید.

اما گادامر، مخالفانی هم دارد. مخالفان او، عمدتاً بر این باورند که هر متن، دارای ویژگیهای خاصی است، که ارتباطی با درک آن، ندارد. آنها به این اصل رسیده‌اند که هر تأویلی، می‌تواند درست و نادرست باشد؛ و باید آثار را، مجدداً ارزیابی کرد و شناخت. از این رو، می‌خواهند در این راستا، به قوانین مدون و حساب‌شده‌ای دست یابند.

افرادی چون اریک. د. هرش، چونان پیروان هرمنوتیک سنتی، بهترین تأویل را آن می‌دانند که منتقد، پی به مکنونات درونی نویسنده ببرد. هرش معتقد است که معنای نهفته در متن، همان چیزی است که در درون نویسنده بوده است؛ و در دورانهای مختلف، خواننده، با عنصر دلالتگری مواجه بوده، در هر دوره، یک گونه با معنای متن، برخورد می‌کند.

او معتقد است: «تأویل آن نیست که برای هر متن، در هر دورهٔ خاص، معنایی جداگانه به دست آوریم؛ بلکه، غایت نهایی، پیدا کردن قوانینی مدون و اصولی، برای این منظور است.» او و سایر پیروانش، مدعی‌اند که هر متن، دارای معنایی ثابت است؛ و تأویل، باید آن را به دست آورد.

در رد افکار و اندیشه هرش و لوی اشتروس ـ که همفکر اوست ـ چنین اظهار می‌شود که، در هر حال، منتقد نمی‌تواند دقیقاً مطمئن شود که آنچه از طریق تأویل به دست آورده است، بیانگر نیت اصلی نویسنده است. آنها حتی مسئله زبان را مطرح می‌سازند؛ و می‌گویند که عنصر زبان، خود عاملی است که اجازه نمی‌دهد به درستی، آراء اصلی نویسنده بر ملا گردد.

یکی دیگر از صاحبنظران بسیار مشهور عالم تأویل، پل ریکور است. او، متن را بسیار کلی در نظر دارد؛ و معتقد است که قابل تجزیه به واژگان و جمله، نیست. ریکور، به نیت و قصد قبلی نویسنده، اعتقادی ندارد؛ و بر این مسئله تأکید می‌ورزد که میان معنا و مصداق آن، تفاوت عمده وجود دارد. به عبارتی دیگر، طبق نظر او، یک معنا در ذهن مخاطب وجود دارد و یک معنا هم در جهان مطرح است؛ و باید میان این دو، تفاوت قائل شد. از این رو، او به این نتیجه می‌رسد که هر متنی، دارای یک معنای واحد، نیست؛ و هر بار، به گونه‌ای کاملاً متفاوت استنباط می‌گردد.

ریکور به صنعت ادبی کنایه، بسیار اهمیت می‌دهد؛ و آن را توصیف جدیدی از حقیقت می‌داند؛ حقیقتی که در اولویت دوم قرار دارد و نمی‌تواند به حقیقتِ ابتدایی و اصلی، مرتبط گردد. ریکور می‌گوید: کنایه می‌تواند در حد یک متن کامل هم مطرح گردد؛ و تنها باید در حد تفسیر واژگان، آن را به کار گرفت. بر اساس گفتهٔ او، کنایه، همان فرایندی است که تأویل نام گرفته است.قابل ذکر است که شیوهٔ تأویل، برای اولین بار، در ایران مورد استفاده قرار گرفته؛ و ـ به گونه‌ای ـ توسط ادیبان عارفان و به طور کلی صاحبان اندیشه، تکمیل شده است. این مکتب، بعدها به طور چشمگیری به دنیای غرب وارد گردید، و نام هرمنوتیک به خود گرفت. هر چند، پیش از وقوع این ماجرا، افرادی چون ارسطو، به طور مختصر، اشاراتی کوتاه به این مسئله، داشته‌اند.

در هر حال، هرمنوتیک، هم اکنون در غرب بسیار رواج دارد؛ و نظریه‌پردازان اصلی آن، به غرب تعلق دارند. این افراد، می‌گویند که دامنهٔ هرمنوتیک، بسیار وسیع است؛ و از جنبه‌های مختلفی چون پدیدارشناسی، روش‌شناسی واژگان، درک علم زبانی، روش‌شناسی علوم انسانی، و تفسیر کتاب مقدس انجیل، قابل توصیف است. بر این اساس، از نظر غربیان هرمنوتیک به بررسی کتاب مقدس، جنبه‌های لغوی متون، جنبه‌های علمی اثر، جنبه‌های علوم انسانی و جنبه‌های فرهنگی آنها می‌پردازد. آنها معتقدند: هر یک از تعاریف ارائه شده، تکامل بخش هرمنوتیک از جنبه‌های مختلف است، و بر ضد هم نیستند. در خصوص تجربه‌اندوزی از طریق شیوهٔ تأویل نیز، نقطه نظرات متفاوتی مطرح است. عده‌ای تجربه‌اندوزی بدین‌سان را تاریخی می‌دانند؛ هر چند تاریخ گوشه‌های پنهانی دارد که به این سادگیها، قابل روشن شدن، نیست. برخی دیگر، تجربه‌اندوزی هرمنوتیکی را صرفاً زبانی می‌دانند، و زبان را واسطه‌ای برای درک جهان هستی در نظر می‌گیرند. عده‌ای دیگر، تجربه‌اندوزی از طریق هرمنوتیک را از جنس دیالکتیکی و فلسفی می‌پندارند. همچنین، عده‌ای، به جنبهٔ هستی‌شناختی آن اشاره دارند، و معتقدند: بر این اساس، می‌توان به هستی اشیاء و پدیده‌ها دست یافت. کسانی دیگر هم، جنبه‌های زیباشناسی را مطرح می‌سازند؛ و بر این باورند که جنبه‌های زیباشناسی، باید در کلام مکتب هرمنوتیک ادغام گردد.

از میان پژوهشگرانی که بیش از همه دربارهٔ تأویل بر پایهٔ زیباشناسی کار کرده‌اند، می‌توان به ولفانگ آیزر اشاره داشت. او مدعی است که در متن، نکات مبهم و غیر قابل دسترس وجود دارد، که خواننده، با یاری گرفتن از تجربیات و جهانی‌بینی‌ای که کسب کرده است، باید به آنها دست یابد. او در واقع معتقد به وجود نوعی خلأ در متن است که باید به طرق مختلف، پر شود. ولفانگ آیرز می‌گوید:

خواننده، آزاد مطلق است؛ و هیچ محدودیتی در کار او وجود ندارد. او نیز چون بسیاری، معتقد است: خواننده می‌تواند تفسیر و تأویل مخصوص به خود را داشته باشد. با این تفاوت که، خواننده باید برای خود، چارچوب و قانونی تدوین کند. جدا از آیزر، هانس روبرت یاس نیز نظریات خاصی دربارهٔ زیباشناسی اظهار داشته و در این خصوص، دو اصطلاح خاص، ارائه داده است: یکی افق «انتظارات» و دیگری «الگو».

بر اساس تعبیر «افق انتظارات»، معنای هر اثر، پاسخی است که اثر به افق انتظار خواننده می‌دهد. و منظور از اصطلاح «الگو» آن است که، در هر مقطع زمانی، الگوهایی در ذهن انسان وجود دارند، که انسان می‌تواند از آن طریق، با رویدادهای مختلف، رودررو شود. در واقع، در هر دوره از زمان، متون ادبی، بر اساس افق انتظارات و الگوهای ذهنی مختص به آن دوره، درک می‌شود. در این ارتباط، چارچوب‌ها و الگوهای فرهنگی نیز مستترند. بر اساس نظریات یاس، برای درک آثار کهن، که با افق انتظارات مدرن متفاوت است، باید از علم تأویل سود جست.

در پایان، اشارهٔ مجدد به این مسئله ضروری است که در ایران، علم تأویل، در تفسیر قرآن کریم، داستانهای عارفانه، روایات، شرح حال عارفان و مشاهیر ادبی و علمی ... به کار گرفته می‌شده است. در قدیم، تأویل را چونان کشف حجابها می‌پنداشتند، و بر آن بودند که مقصود اصلی نویسندگان را دریابند. نکته قابل تعمق، نوع بینش فرهیختگان گذشته است: آنها بر این باور بودند که تنها پیامبر (ص) و ائمه معصومین (ع) به درستی و بدون کوچک‌ترین نقصی قادر بودند کتابهای مقدس را تأویل کنند و معانی پنهانی و رازدار آنها را آشکار سازند.

رئالیسم و نقش شخصیت‌پردازی

نویسندگان، غالبا در مصاف با شخصیت های داستانی خود، یا به عبارتی هنگام شخصیت پردازی ، اصرار به رعایت اصول مستندسازی و واقعیت مانندی دارند. توجه به شخصیت ها از چنین منظری اشتباه است ؛ چرا که هیچ شخصیتی را نمی توان به عنوان یک انسان حقیقی در نظر داشت . حتی اگر این افراد، شخصیت های تاریخی بوده باشند که در گذشته های دور در قید حیات بودند. با این حال نمی توان منکر این مساله بود که گاه شخصیت های داستانی متشابه انسانهای حقیقی آفریده شده اند و گاه متفاوت با آن . در مجموعه داستان ها و رمانهای رئالیستی بر همخوانی و تطبیق انسان با اشخاص داستانی تاکید می شود. در این گونه آثار، تلاش نویسنده متوجه حضور شخصیت های حقیقی در طرح داستانی است . بر این اساس، تمام هم نویسندگان خلق فضاسازی و مکانهای داستانی کاملا طبیعی مطابق با شرایط حقیقی است آنان حتی از آوردن حوادث متعدد و پرتلاطم خودداری می کنند؛ چرا که می خواهند تصویرگر زندگی ثابت ، بی تحرک و عادی غالب مردم باشند که سالیان متمادی به یک شیوه خاص زندگی کردند و هیچ گاه دچار تلاطمات عظیم نشدند. به همین دلیل ، تعداد حوادث موجود در هر داستان بسیار محدود و مشخص است. در نتیجه نویسندگان داستان های رئالیستی از طرح داستان های ماجراجویانه ، تخیلی با شخصیت های نسبتا فراواقعی دوری می جویند. این گونه نویسندگان درصدد هستند تا خواننده را از پیگیری کنش و حادثه بازدارند. و بیشتر به سوی شخصیت های داستانی و فعل و انفعالات ذهنی و روحی آنها سوق دهند. از این رو، می توان مدعی بود که نویسندگان رئالیست بن مایه مباحث روانشناختی و جامعه شناسی را در داستان های خود درشت نمایی می کنند تا در این رهگذر نخست به ماهیت درونی افراد رخنه کنند، دوم این که بافت اجتماعی و مسائل مختلف پیرامون جامعه را در داستان هایشان حلاجی کنند. در طرح مباحث روانشناختی معمولا فعل و انفعالات ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه و جریان سیال ذهن بیش از سایر موارد مورد استفاده نویسندگان رئال قرار می گیرد. در چنین حالتی گاه تفکرات زاید و گنگ به همراه اعمالی که ظاهرا بی معناست ، اما دارای زیرساخت درونی و باطنی افراد است ظهور می کنند. منتقدان در چنین آثاری با دقت هر چه تمام تر فرآیند ذهنی شخصیت ها و کنش ها و واکنش های آنها را مورد ارزیابی قرار می دهند. آنان پیوسته در شکار شخصیت های غیرطبیعی هستند. شخصیت هایی که اعمالشان با توجه به قواعد و هنجارهای اجتماعی نیست . به همین دلیل ، گمان می رود که در داستان های رئالیستی ، خواننده توانایی کافی برای تشخیص ابعاد شخصیتی افراد و زیرساخت جامعه پیدا می کنند. نویسندگان پیرو مکتب رئالیسم مدعی هستند که

داستان های غیررئالیستی (realistic -non) و رمانس (Romance) به دلیل توجه به عناصر کلیشه ای و کلی چون تقسیم افراد و حوادث به خوب یا بد و یا زشت و زیبا فاقد ارزش و اعتبار هستند؛ البته در این گونه آثار هم برخی ابعاد شخصیتی افراد مطرح می شود؛ اما آنچنان که در داستان های رئالیستی مرسوم است به ماهیت درونی افراد توجهی نمی شود و بیشتر؛ عنصر حادثه و کنش درشت نمایی می شود. در برخی داستان هایی که آنچنان پایبند اصول مطلق رئالیسم نیستند، بیشتر دیدگاه ها و گرایش های کلی شخصیت ها بیان می شود. این دسته از نویسندگان بیشتر متمایل به بهره وری از اصول کلی علوم فلسفه و معارف هستند. در این قبیل آثار که متمایز از داستان های رئالیستی مطلق گرا هستند، مفاهیم اخلاقی و ایدئولوژی پشت حوادث قرار دارند. این گونه آثار بیشتر در قالب رمز و کنایه (Allegory) خلق می‌شوند. رمز و کنایه در قرون وسطی موردتوجه اهل قلم قرار گرفت و بعد از آن در اروپا به فراموشی سپرده شد؛ اما در دوره کنونی به آن بها داده شده است . برخی بر این باورند که برای درک بهتر داستان های رمزگونه کنونی باید به پیش مطالعه آثار فلاسفه اگزیستیالیستی پرداخت . در هر حال برای ارزیابی شخصیت های داستانی باید به دو شیوه روی آورد: ۱) تحلیل تمایلات فردگرایانه و عوالم تنهایی افراد ۲) تحلیل گروه گرایی و در کنار جمع بودن شخصیت ها

اصولا بزرگترین و به یادماندنی ترین شخصیت های داستانی در نتیجه درهم آمیزی این دو عالم به وجود می آیند. بسیاری از شخصیت های جاودانه این گونه آفریده می شوند و گاه بیش از خود نویسنده در اذهان عمومی می مانند: شرلوک هولمز، فاگین ، هیت کلیف ... باید به یاد داشت که هنگام بررسی شخصیت های رئال از جنبه فردگرایانه باید جدای از توصیفاتی که خود نویسنده در داستان مطرح می کند، به عوامل پشت صحنه توجه کرد. در حقیقت بررسی از طریق گفته های راوی نباید صورت پذیرد. در چنین نگرشی به عملکرد شخصیت ها احساس همدردی خواننده نسبت به افراد داستانی بیشتر می شود. در داستان های رئالیستی، شخصیت ها نماینده گروه ، طبقه ، نژاد و حرفه ای هستند که به آن تعلق دارند. این گونه شخصیت ها بیشتر از جنبه روانشناختی مطرح می شوند و موقعیت آنها در جامعه مورد بررسی قرار می گیرند. در صورتی که در آثار کنایه ای، شخصیت ها بیشتر از جنبه فلسفی ارزیابی می شوند. در پایان ، اشاره به این نکته ضروری است که تنوع شخصیت‌ها بسیار است؛ در عین حال که هر شخصیت دارای پیچیدگی های خاص خود است. به همین دلیل، بازآفرینی شخصیت های داستانی و شناخت ماهیت درونی انسانها برای نویسندگان رئال کاری بس مشکل و گاه غیرممکن به نظر می رسد و دقیقا به همین دلیل است که برخی منتقدان آثار رئالیسم به چنین آثاری خرده می گیرند. آنان معتقدند انسان آنچنان پیشرفتی در شناخت خود و عوالم درونی خود نکرده است . به همین دلیل طبق نظر آنها بازآفرینی خود و تاکید بیش از حد بر انسان محوری در آثار جایز نیست.

پست مدرنیسم، داستان پست مدرن و پیامدهای آن

تلاش برای شناخت، بازیافت و ژرفکاوی مکتب پست مدرنیته، مخصوصاً ادبیات پست مدرن، برای منتقدین و صاحبنظران این وادی، امری بس مشکل است. سردرگمی عدم رابطه علی، ناهمگونی، بدبینی و سیر در عوامل گنگ و نامشخص، دلیل اصلی بروز چنین حالتی است. برای بسیاری، مکتب پست مدرنیته ناخوشنایند و غیرمنطقی است. در ارتباط با آثار ادبی و هنری پست مدرنیته هم، وضع به همین موال است. عده بی‌شماری از ادب‌دوستان، پست مدرنیسم را جز پندارهای بی‌اساس و هجوآمیز نمی‌دانند. این در حالی است که پیروان این مکتب هم به موارد ذکر شده اذعان دارند و با افتخار از آن یاد می‌کنند. نویسندگان و هنرمندان پست مدرن از اینکه کار مایه‌های نهادین آثار خلق شده‌شان بر پایه هیچ انگاری، ابهام، بلاتکلیفی، گنجاندن چند عنصر نامتجانس در کنار هم و مقوله‌هایی از این سنخ است بر خود می‌بالند و با صراحت به این مسأله اشاره دارند که به عمد چنین شرایطی را برای خوانندگان و متقاضیان آثارشان فراهم کرده‌اند. آنان خود را منادی ظهور ذهنیتی نو می‌دانند و تنها راه نجات بشر پس از گذران دوره مدرنیته را در این مکتب جدید می‌دانند.

آنچه مسلم است پست مدرنیته، از جهاتی، پایان مدرنیته است. پایان توجه مفرط بشر به دنیای پرهیاهوی تکنولوژی، سرعت، صنعت و شهرسازی‌های بی‌حد و حصر؛ پایان گرایش مردم به عقل‌گرایی، دلالت‌گرایی و مستندسازی. و در وادی ادبیات، پایان توصیفات مطلق‌گرایانه، رعایت نکردن قوانین علت و معلولی و ایجاد وحدت و انسجام در ساختار و طرح آثار.

ظاهراً پست مدرن‌ها، بر آن هستند که انسان وانهاده و سرخورده قرن بیست را، که دو جنگ جهانی را تجربه کرده، با فشارهای اقتصادی و بحران‌های سیاسی و اجتماعی رودررو بوده و از ظهور دیکتاتورهای خون‌آشام لرزه بر اندامش افتاده، رهایی بخشند. غافل از اینکه همین مکتب، بانی معضطلات ناخوشایندی باری مردم عصر جدید شده و در دنیای سیاست، همچون ابزاری در دست قدرتمندان قرار گرفته است.

به تعبیر برخی، پست مدرنیته مخالفت اصلی خود را با اصول بنیادگرایی مطرح ساخته، و در صدد است که انسان را از تمامی قیود، اعتقادات و باورهای خود رهایی بخشد. در عین حال که کمی هم به سنت‌ها توجه دارد؛ چرا که سنت پیش از اینها توسط پیروان مدرنیس، قلع و قمع شده بود. آنان بیشتر دوست دارند انسان پست مدرن، زندگی مخفیانه‌ای را به دور از اجتماع پرهیاهو دنبال کند، متکی بر خود

باشد و در عوالم درونی خود سیر کند، بدون آنکه دیگر به اهداف والا و آرمان‌های بزرگ بیندیشد. انسان عنصر جدید، طبق نظر، آنها نباید برای شناسایی هویت از دست رفته خود تلاش کند. چرا که آنان می‌پندارند حقیقت تفسیرپذیر است، و نمی‌توان به یک برداشت واحد و مشترک رسید. پیروان پست مدرن، انسان‌هایی را می‌خواهند که به مسائل سطحی بنگرند و از ژرف‌اندیشی بپرهیزند؛ همه چیز را به بازی بگیرند و در جایی ثابت، دوام نیاورند.

بدبینی و شکاکیت، خصیصه دیگری است که پیروان این مکتب طالب آن هستند. در عین حال که غربت، ناآرامی و دلتنگی‌های مستمر، پیامدهای پیروی از چنین مکتبی هستند. باید اذعان داشت که الگوی پست مدرن‌ها با الگوی طراحی شده توسط فرهنگ غرب، خاصه آمریکا، همخوانی بسیار دارد. همگان متفق‌القول، ظهور، پست مدرنیته را پس از بمباران اتمی دو شهر ژاپن می‌دانند. در واقع فرو ریختن بمب اتمی چونان نمادی است از زندگی پرتلاطم و پرهیجان دورهٔ مدرنیته؛ مدرنیته‌ای که سعی داشت تجربیات زندگی مدرن را به تصویر درآورد که اصطلاحاً از آن به عنوان «تصویرگری زندگی مدرن» یاد می‌کنند.

در حقیقت دنیای مدرنیسم نتوانست انسان رها شده از عالم مذهب، انسان زیاده‌خواه و راحت‌طلب قرن بیست را ارضا کند و روح خسته و درمند او را التیام بخشد؛ و چه بسا، خود عاملی برای دربند کشیدن انسان‌ها بود. در مقابل آن، پست مدرنیته؛ به جای آنکه راه حل مناسبی برای تمامی دردهای بشری نشان دهد، انسان را به وادی پوچی، بدبینی، تنفر و گنگی سوق داد.

در این میان، برخی میان دو واژه پست مدرنیته و پست مدرنیسم، معمولاً وجه تمایزی قائل نمی‌شوند. در صورتی که این دو اصطلاح با هم متفاوت هستند و باید در جای خود استفاده شوند. پست مدرنیته به فلسفه و ایدئولوژی‌ای که این مکتب را توصیف می‌کند مرتبط است. در صورتی که پست مدرنیسم، به تحلیل و توصیف خصلت‌های پست مدرن از جنبه ادبی و هنری اطلاق می‌شود.

بی‌شک، ادبیات و هنر نیز چون بافت اجتماعی، سیاست، معماری و فرهنگ، در دوران پست مدرن دچار تحول دگرگونی گشت. این در حالی است که بسیاری از هنرمندان، نویسندگان و مردم علاقه‌مند به هنر، همچنان نسبت به این مکتب واکنش منفی نشان داده، از پذیرش آن سرباز می‌زنند؛ و در این میان، عده‌ای هم یافت می‌شوند که شیفته مکاتب جدید هستند.

نویسندگان متون ادبی، مخصوصاً داستان‌نویسان پست مدرن، بر آن هستند تا مخاطبان خود را دچار دوگانگی و اختلال کنند. اینان شخصیت‌های داستان خود را در مکان‌های نامشخص و رودررو با حوادث گنگ و نامعین قرار می‌دهند. مضامین به کار گرفته در آثار پست مدرن به گونه‌ای طراحی شده‌اند که خواننده درنمی‌یابد حقیقت چیست و رابطه علت و معلولی میان حوادث چگونه تعیین شده‌است؟ این در حالی است که پیروان این مکتب ادبی، خاصه داستان خوان‌های حرفه‌ای پست مدرن، از مطالعهٔ چنین متونی لذت می‌برند و کسب تجربه را، در رؤیارویی با حوادث و مضامین گنگ و نامشخص می‌کند.

از آن جا که داستان و رمان پیوندی ناموار و ناگسستنی با ساختار اجتماعی، فرهنگ دین و سیاست هر دوره دارد، نسبت به سایر انواع ادبی، بیشتر تحت تأثیر مکاتب جدید فکری قرار می‌گیرد. در داستان‌های پست مدرن ویژگی عدم رعایت توالی زمان و از میان بردن عنصر زمان (در برخی از این آثار) محسوس است. خالقان این آثار، گاه به منظور سهولت در کار و برای برطرف کردن گره‌هایی که معمولاً در هنگام ایجاد وحدت در داستان به وجود می‌آید، با بر هم زدن زمان و نادیده گرفتن آن، کار خود را آسان می‌کنند.

از دیگر ویژگی‌های داستان پست مدرن، حضور عناصر ضد و نقیض در کنار هم است.

نویسندگان این گونه آثار، به عمد، با قرار دادن عناصر متضاد و یا بی‌ربط در کنار هم، درصددند که خواننده را در بلاتکلیفی قرار دهند. به همین دلیل، خواننده، پس از مدتی که مطالعه داستان را دنبال می‌کند، درنمی‌یابد که حقیقت چیست و اصلاً چرا این گونه حوادث رخ داده است؟ لاجرم سبک و شیوه روایتی داستان‌های پست مدرن هم دچار تحول گردیده، در راستای ایجاد ابهام و دوگانگی خلق می‌شوند. سردرگمی شخصیت‌ها، کنش‌های بی‌سرانجام و بی‌هدف و دست آخر فقدان مضامین دقیق و اصولی، از دیگر ویژگی‌های داستان پست مدرن به حساب می‌آید.

نکتهٔ بسیار جالب روحیهٔ پرخاشگر راوی است. غالب داستان‌های پست مدرن، دارای راوی ستیزه‌جویی هستند که بی‌پرده و بدون رعایت ضوابط و هنجارهای اجتماعی و سیاسی و مذهبی، لب به سخن می‌گشاید. او خود را آزاد می‌داند تا در ارتباط با هر مضمونی، صحبت کند. او درست زمانی که نظر خود را نسبت به پدیده یا حادثه‌ای مطرح می‌سازد، به طرح جنبه‌های منفی آن هم می‌پردازد؛ و دقایقی بعد درست برعکس گفته‌های پیشین خود سخن می‌گوید.

تغییر سریع و متوالی مکان‌ها و ارائه تصاویر متعدد و گوناگون از زوایای مختلف در یک صحنه، عامل دیگری است که در مغشوش کردن ذهن خواننده مؤثر است. نکتهٔ قابل تعمق، استفاده نکردن از بخش‌بندی‌ها و فصل‌بندی‌های مرسوم در هنر داستان‌نویسی است. نویسنده پست مدرن، از روی قصد و غرض قبلی، با قرار ندادن و مشخص نکردن فصل‌ها درصدد است خواننده را در تشخیص موقعیت، دچار سردرگمی کند. این شیوه پیش از این هم در مکتب مدرنیسم مورد استفاده قرار می‌گرفت. نویسندهٔ داستان پست مدرن، برای دست یازیدن به اهداف خاص خود، این شیوه داستان‌نویسی را به رعایت گرفته؛ از آن استفاده می‌کند. این در حالی است که مکان‌ها، پس از قرار گرفتن یک جمله در کنار جمله بعدی، تغییر می‌یابند. برای پیروان شیوهٔ پست مدرن، هنر نویسندگی در قرار دادن چنین جملاتی در کنار هم، محسوب می‌شود. طبق نظر آنها، نویسندگان با تجربه قادر هستند طبق یک رابطهٔ مخفی علت و معلولی داده‌های به ظاهر متناقض و بی‌ربط را در کنار هم قرار دهند. آنان میان نویسندگان مجرب پست مدرن چون جان بازت[1]، جان ادگار[2]،

---

1. John barth.
2. John Edgar.

وایدمن[۱]، تونی موریسون[۲]، دونالد بارتلم[۳]، روبرت کاوور[۴]، ویلیام گس[۵]، ویلیام گادیس[۶]، کتی ایکر[۷]، و آنجلا کارتر[۸] و نویسندگانی که تجربه کافی جهت داستان‌پردازی و ارائه صحنه‌های متنافر ندارند تمایز قائل هستند و معتقدند که بسیاری از نویسندگان داستان‌نویسی، و برای رهایی از قیود سفت و سخت آن، مبادرت به هر کاری می‌کنند.

در هر دو حالت، باید اذعان داشت که مطالعهٔ داستان‌های پست مدرن، کاری بس مشکل است. در دورهٔ مدرنیسم، طراحان آن مکتب معتقد بودند که حقایق نباید به راحتی در اختیار ذهن تنبل و فرصت‌طلب انسانها قرار گیرد. آنان باید پس از تلاش، تفکر بسیار و پیدا کردن راه‌حل‌های مناسب، به حقایق مطلق داستان‌ها پی ببرند. اما در مکتب پست مدرن، حقیقتی وجود ندارد که لااقل خواننده به دست‌یابی به آن دل خوش کند. پست مدرنیسم از همان شیوهٔ ناهمگون مدرنیسم استفاده می‌کند؛ بدون آنکه در بافت و ساختار داستان‌ها، مضامین مشخص و غیرقابل تغییر خود را قرار دهد. پست مدرن‌ها معتقدند: هنگام رویارویی با این قبیل داستان‌ها، ابتدا باید برای خود، این مسأله را حلاجی کرد که از مطالعه این گونه آثار چه انتظاری داریم؟ سپس باید راه‌حل مناسب برای درک و ایجاد رابطهٔ حسی با نویسنده و اثرش پیدا کرد.

در ۳۵۰ سال پیش از ظهور حضرت مسیح، ارسطو نوشت: «هر داستانی دارای شروع، وسط و پایانی است.» داستان‌های پست مدرن چنین اصلی را به کلی نادیده گرفتند. خوانندهٔ داستان پست مدرن، در میان سیل عظیم حوادث و زمان‌های ناهمگون، گاه با شخصیت‌های جدیدی مواجه می‌شود که پیش از این، اسمی از آنها در میان نبوده است. نویسندهٔ پست مدرن، به هیچ عنوان، تلاشی در ارائهٔ زمینی چینی لازم و جهت معرفی شخصیت‌ها و تغییر و دگرگونی آنها نمی‌کند، و مدام خواننده را با پیامدهای جدید و بدون توضیح، تنها می‌گذارد.

در همین راستا، این نویسندگان، غالباً داستان‌هایش را با پایانی آزاد و نامشخص، به انتها می‌رسانند. گاه دیده شده که پایان داستان، رجوعی است به ابتدای آن. گویی خواننده در یک حرکت دورانی ثابت اسیر گشته است. در واقع، به خواننده این احساس القا می‌شود که از همان ابتدا، دلیلی برای انجام این همه کار و تلاش نبوده است. چیزی تغییر نکرده، و تمامی کوش‌هایی که صورت پذیرفته بی‌ثمر بوده است.

---

1. Wideman
2. Toni morrison
3. Donald Barthlme
4. Robetr Coover
5. William Gass
6 William Gaddis
7. Kathy acker.
8. Angelat Carter

نویسندگان پست مدرن، برای به بازی گرفتن تمامی حوادث و عملکرد انسان، چه در گذشته و چه در زمان حال، از دو عنصر نقیضه (Parody) و طنز ادبی (Irony) استفاده می‌کنند. استفاده از این دو سازه، این امکان را در اختیار آنان قرار می‌دهد تا به سهولت، هر پدیده و ایده‌ای چون باورها، اعتقادات و حتی مکاتب دیگر را، به تمسخر ادیبانه بگیرند، و آنها را رد کنند؛ هر چند که حرکت استهزاآمیز آنان بسیار کند انجام می‌پذیرد و آنچنان قابل حس نیست. آنان درعین حال که در ظاهر کمال ادب را رعایت می‌کنند، جسته و گریخته، با استفاده از این دو عنصر، به خواننده می‌قبولانند که نظرات و باورهای بشری، که تماماً به صورت تجربه اندوخته شده، بی‌اساس و فاقد ارزش است.

طرح چنین ایدئولوژی باعث می‌گردد تا رفته رفته بدبینی، و شک، در وجود مخاطبان رسوخ کند. نویسندگان پست مدرن، بارها و بارها بدبینی و شک خود را نسبت به توانمندی هنر در خلق آثار، تاریخ در بیان حقایق، و زبان در انتقال مفاهیم و حقایق بیان کرده‌اند. در حقیقت، یورش همه جانبهٔ پست مدرن‌ها به انسان خسته و نامید قرن بیستم، باعث شده است تا او خود را در هزار تویی عظیم و بی‌سرانجام بیابد. انسان اسیر دوره پست مدرن، پس از تحمل ضربات عدیدهٔ فوق، گاه دچار اختلال حواس شده، مبادرت به کارهای غیرطبیعی و آنی می‌کند. یک بار اسلحه برمی‌دارد و به یک مدسه حمله‌ور می‌شود. یکبار عده بی‌شماری از مردم را به رگبار می‌بندد و...

اصولاً هر انسانی تا جایی توانایی تحمل این گونه فشارهای عصبی‌ای را دارد که از سوی پست مدرن‌ها به او وارد می‌شود. به همین دلیل، انسان‌های سرخورده، برای رهایی از سیل عظیم القائات، پست مدرنی، دست به کاری می‌زنند که پس از آن، پشیمانی به بار می‌آورد.

باید به خاطر داشت که رابطهٔ فرهنگ و ادبیات داستانی، رابطه‌ای دوسویه است. در واقع داستان‌های پست مدرن، به دلیل شرایط بد حاکم بر جوامع غربی شکل گرفتند. به عبارت دیگر، آثار پست مدرن از بطن جامعه و فرهنگ بی‌پایه‌ای نشأت گرفته‌اند که دچار معضلات بسیار است. نابسامانی، سردرگمی، تناقض، اغتشاش، بحران، نیهیلیسم و بدبینی، به تمامی در بافت جامعه غربی، مخصوصاً آمریکا، به وفور دیده می‌شود. پست مدرن با ارائه دیدگاه‌ها و آرای شیطانی خود، این امکان را به ابرقدرت‌ها می‌دهد تا به هر کاری دست بزنند؛ و تمامی کنش‌های آنها طبق این فلسفه توجیه‌ناپذیر است. زیرا حقیقتی وجود ندارد. چون همه چیز گنگ و نامفهوم است. پس، جای تعجب نیست اگر چنین آثاری برای توجیه عملکرد ابرقدرتها و انسان‌های بی‌هویت آن دوره خلق شوند؛ و چه بسا آنها را تشویق به دنباله‌روی از این حرکت‌ها کنند.

تأثیرپذیری داستان‌ها از این مکتب، تنها در خلق آنها خلاصه نمی‌شود. بلکه این امر در شیوهٔ پخش آثار، شیوهٔ فروش داستان‌ها و حتی شیوه مطالعهٔ آنها نیز تأثیرگذار است. همان‌طور که پیش از این اشاره شد، داستان بسیار به تحولات اجتماعی، فرهنگی و سیاسی هر دوره وابسته است، و با هر تغییری، دچار تحول می‌گردد. رابطهٔ دو سویه حاکم بر این دو، باعث شده است تا داستان پست مدرن، جامعه را به نابودی بکشاند؛ و جامعه نابسامان نیز داستان‌های پست مدرن را تحت تأثیر خود قرار دهد. عدم رعایت

ضوابط از پیش تعیین شده گذشته برای داستان‌نویسی، باعث شده است که برخی آثار پست مدرن به هر چیزی شبیه باشند به غیر از داستان. طبق نظر صاحبنظران، داستان‌های پست مدرن دارای ویژگی‌های زیرند:

۱. تأکید بر عنصر تصادف، شانس و احتمالات به عنوان مهمترین عنصر حیاتی داستان.
۲. تأکید بر صرف عنصر زیباشناسی به جای تعقل و عقل‌گرایی، به عنوان راهنمای مناسبی جهت دست‌یابی به حقیقت.
۳. تأکید بر نبرد شخصیت‌های داستانی علیه جهانی که زیر سلطه کاپیتالیسم و تکنولوژی قرار دارد.
۴. بروز حس از هم‌پاشیدگی و انفصال، در داستان‌ها.
۵. بازشناخت و درک مجدد از جامعه، تاریخ و خود انسان‌ها.
۶. خلق داستان، به منظور مقابله با شیوه داستان‌نویسی مدرنیسم.
۷. مبارزه با محدویت‌ها و مرزهای پیرامون انسان‌ها.
۸. واکنش در برابر سرعت، ارتباطات جهانی و حقایق موجود در فرهنگ‌های ملل کهن.
۹. نپذیرفتن تجربیات و طالاعات گذشتگان و مضامین موجود در فرهنگ‌های ملل کهن.
۱۰. روی آوردن به عالم خیال، و دوری جستن از حقایق مطلق.
۱۱. غیرفعال کردن عناصر داستانی، و نادیده گرفتن آنها (چون رابطه علت و معلولی، زمان، شخصیت‌پردازی و حدت...).

برخی از منتقدین ادبیات داستانی بر این باورند که داستان‌های پست مدرن همیشه دارای لکه‌ای تیره هستند، که این لکه اجازه نمی‌دهد تا خواننده به درک درست حقایق دست یابد؛ و باعث اختلال حواس و گمراهی او می‌گردد. به طور مثال، برای تشخیص حالت حاکم بر داستان، خواننده نمی‌داند با یک اثر بسیار جدی مواجه است یا عنصر طنز در آن خودنمایی می‌کند. در ارتباط با جو حاکم بر داستان، خواننده نمی‌داند با یک صحنه کمدی پرزدوخورد طرف است با شاهد خشونت واقعی و محض است. او حتی نمی‌داند سطح فرهنگی و طبقه اجتماعی مردم و شخصیت‌های داستانی مطرح در اثر، بسیار بالا یا خیلی پایین است.

به عبارتی ساده‌تر، در مکتب پست مدرن، هر گونه اصالت بشری مورد استهزا قرار گرتفه است. این در حالی است که خالقان این آثار مدعی‌اند که هیچ گونه نظر قطعی نیست به هیچ پدیده و آرایی را در آثارشان مطرح نساخته و کاملاً بی‌طرفانه عمل کرده‌اند.

سیسیلیا تیچی[1] معتقد است که داستان‌های پست مدرن با حداقل اثار برخی نویسندگان آن، چون آن بتی[2] یایی آن ماسون[3] و تاماجانوویستی[4] از نوع آثار ویدئویی هستند. نویسندگان این گونه آثار طبق نظر تیچی، قصد دارند خواننده قرن حاضر را با شیوهٔ داستان‌نویسی جدیدی آشنا سازند.

این گونه نویسندگان، درصددند که خواننده تجربهٔ رؤیت تصاویر تلویزیونی را در بطن داستان‌ها حس کند. آنان می‌خواهند داستان‌های خود را به صحنه تلویزیون شبیه سازند و هر آنچه داستان‌های تلویزیونی نشان می‌دهد عیناً در داستان‌های نوشتاری گرته‌برداری شود.

طبق نظر تیچی، این دسته از نویسندگان همچنین در آرزوی پرورش نویسندگان نسل جدیدی هستند که آثارشان به داستان‌های تلویزیونی نزدیک باشد. آنان تنها با زبان حال داستان می‌نویسند و از یک شیوه روایتی خاص استفاده می‌کنند.

در داستان‌های تلویزیونی، رویدادها غالباً در زمان حال رخ می‌دهند و شیوهٔ روایتی حوادث از نوع سوم شخص است راوی در داستان‌های اینان، همچون دوربین فیلمبرداری عمل می‌کند، و صحنه‌ها را ثبت می‌کند. به همین دلیل صحنه‌های ثبت شده غالباً میانی هستند و از ابتدا و پایان ماجرا خبری نیست. در عین حال که صحنه‌ها بسیار کوتاه و با برش‌های سریع تغییر می‌یابند. شخصیت‌های داستانی این گونه آثار در کنش‌ها و حوادث داستانی، آنچنان شرکت نمی‌کنند. بلکه باعث ایجاد توازن و اعتدال در پیرنگ داستان می‌گردند.

در پایان اشاره به این نکته ضروری است که مکتب پست مدرنیته در کشور امریکا متولد شده است. دلیل این امر هم کاملاً مشخص است. امریکا کشور خاصی است که در آن فرهنگ مشخص، ثابت و کهن وجود ندارد. هجوم عظیم ماجران از دیرباز، فرهنگ بی‌هویتی را پدید آورده است که شناسایی و بازیافت آن، اصلاً امکان ندارد. به همین دلیل، طبیعی است که در کشور امریکا عنصر ناهمگون و ضد هم به راحتی در کنار هم قرار می‌گیرند؛ آن گونه که در داستان‌های پست مدرن مرهوم است. فقدان یک فرهنگ واحد و منسجم یکی از دلایل عمدهٔ بروز حوادث و رویدادهای غیرقابل پیش‌بینی در این کشور است. آنان به دلیل نداشتن فرهنگ واحد، بیشتر دوست دارند تا تمدن‌ها و فرهنگ‌های ملل کهن را مورد یورش امواج و آرای چندوجهی خود قرار دهند. برای بسیاری از صاحب‌نظران فرهنگ امریکایی چونان نور کم سویی است که هر لحظه در حال خاموش شدن است. در حقیقت مکتب پست مدرنیته باید هم از چنین جامعه بی‌هویتی نشأت بگیرد. بروز غالب حوادث غیر انسانی و تأسف‌بار با پدید آمدن مکتب پست مدرن، در امریکا آغاز می‌گردد. همان طور که پیش از این گفته شد، آغاز حرکت پست مدرن را در بمباران اتمی امریکا می‌دانند و پس از آن، پیامدهای دلخراش دیگری در این کشور حادث شد. جنگ با

---

1. Cecelia Tichi
2. Ann Beattie
3. Bobble Ann Mason
4. Tama Janowitz.

ویتنام ماجرای واترگیت، برخورد غیر انسانی با سیاه‌پوستان و سرخ‌پوستان امریکا، شلیک رزم ناو امریکایی به هواپیمای مسافربری ایران فروپاشی ساختمان‌های دوقلو، و پس از آن، مسلمان‌کشی...[۱]

تمامی این رویدادها، برای مردم امریکا قابل درک و حس نیست. چرا که آنان درگیر فرهنگ بی‌هویت و نامشخصی هستند. در فرهنگ آنان، تمام پدیده‌ها ضد و نقیض در کنار هم قرار می‌گیرندو یکسان تفسیر می‌شوند خشونت و آرامش، برای آمریکایی‌ها یک مفهوم را دارد. جنایت به اسم صلح و آزادی صورت می‌پذیرد و استعمار به مفهوم آزادسازی انسان‌ها از تحجر و ناآگاهی معنی می‌شود.

بس جای تعجب نیست اگر دولت امریکا به اسم آزادی و نابودی تروریسم، دست به یک جنایت همه جانبه بزند و مردم افغانستان را قتل عام کند. نسل کنونی حاکم بر امریکا بیش از هر چیز مدهوش قدرت خاصه قدرت پول هستند.

طبق نظر منتقدین ادبی، پست مدرنیته چونان بمب اتمی است که پیوسته در حال فرو افتادن بر سر جوامع مختلف است. دولت‌های استعمارگر به خوبی از این مکتب استفاده کرده برای دست یازیدن به اهداف خود، مکتب پست مدرن را در تمامی رشته‌ها و زمینه‌ها به کار گرفتند. از جمله داستان؛ که از تهاجم پست مدرن‌ها مصون نماند.

کشور ایرانی هم متأسفانه مصون از حملات همه جانبه پست مدرنیته نماند. بسیاری از شبه روشنفکران و غلطاندیشان ما، به استقبال این حرکت شوم و خانه‌برانداز رفتند. در این میان، داستان‌نویسان ظاهراً مترقی و متجدد، سعی در تقلید شیوه‌های داستان‌نویسی پست مدرن کردند، بی‌آنکه از اهداف حقیقی این مکتب شیطانی آگاهی داشته باشند و یا واقعاً با شیوه‌ها و تکنیک‌های آنان اشنا بشاند. اصولاً تقلید کورکورانه و ناآگاهانه از جریان‌های ادبی‌ای که از بطن فرهنگ ملی و جامعه ایران بیرون نیامده‌اند، بی‌ثمر و بی‌فایده است. آنان می‌پندارند که روی آوردن به شیوه‌های داستان‌نویسی پست مدرن، نشانهٔ توانمندی و اندیشهٔ والای نویسنده است. تا نظر شما چه باشد؟

منابع:

1. Postmodern – USA Discourses
2. Hip Deepin, Post modernism
3. A semiotics of literary Fiction classic modrn/ and postmodern.
4. Post moderm fiction and oppositional art

۱. از مقاله‌ای به نام سیسات و فرهنگ در آمریکای معاصر نوشته نود جیتلین (Todd Gitlin)

فمینیسم ادبی در غرب

اصولاً یکی از دغدغه‌های منتقدین و صاحبنظران جریان و نحله فمینیسم در درازتای زمان، بیان تعریفی دقیق و شایسته در این راستا بوده است. اما به سبب اختلاف شدید آرا و آموزه‌های هوادارن این جریان، آنان در اشکار داشتن، موشکافی و شناسانیدن چهره حقیقی فمینیسم موفق نبوده، و نمودن سنجیده و پذیرفتنی از آن ارائه نکرده‌اند. جریان ادبی فمینیسم نیز از این قائده مستثنی نیست. خاصه اینکه، این حرکت ادبی، در سیطرهٔ ادبیات داستانی مورد سنجش و ژرفکاوی قرار گیرد. با این همه، یکی از توصیفات مهم و محوری منتقدین این است که فمینیسم تئوری و ایده‌ای است که براساس آن، زنان و مردان می‌بایست در زمینه‌های سیاسی، اقتصادی و اجتماعی، از حقوق مساوی و برابر برخوردار باشند. در واقع، این تعریف، هستهٔ مرکزی تمامی گروه‌ها و اعضای جریان فمینیسم به حساب می‌آمده است و می‌آید.

باید به این مسئله مهم توجه داشت که هدف اولیه فمینیسم، برتری مردان در سطوح مختلف اجتماعی و سیاسی نبوده است. آنان در ابتدا به قصد مبارزه برای کسب قدرت پایاپای با مردان برنخاستند و تنها به احقاق حقوق اولیهٔ خود می‌اندیشیدند. اما فمینیسم، در طول حیات پرتنش خود، دچار دگردیسی و تحولات عظیمی شده و با توجه به تمایلات گروه‌های اصلی و فرعی، تغییر موضع داده است.

به همین دلیل، تحلیلگران فمینیسم پیوسته، این سؤال را در رویارویی با گروه‌های متعدد فمینیستی مطرح می‌کنند. که «آیا فمینیسم از نظر شما، به معنای برابری حقوق اجتماعی و سیاسی زنان و مردان است؟»

آنان به این مسئله اعتراف می‌کنند که تبیین عقاید و دیدگاه‌های متنوع فمینیستی و تطبیق آنها، کاری بس صعب و مشکل است. این، درحالی است که در غالب کشورهای اروپایی، به زنان از جنبه جنسیتی و احساسی نگاه می‌شود. در این راستا، گروه‌هایی که در اصول منطقی متکی هستند، به مقابلهٔ شدید با این بینش پرداخته‌اند.

نکتهٔ قابل اعتنا، برداشتی است که در فرهنگ و اسطوره‌های غربی از «زن» و جایگاهش به عمل آمده است. آنان به «زن» از دو منظر کاملاً متفاوت نگاه می‌کنند: یکی از منظر رب‌النوعی، و دیگری شیطان صفتی. از این رو، دو خصیصهٔ بخشندگی و پاکی، در کنار ویرانگری و ناپاکی، برای زنان در نظر گرفته شده است. مفسران وادی اسطوره‌شناسی بر این باورند که مردان در طبیعت وجودی زنان، دوگانگی خاص را احساس کرده‌اند و به این دلیل، به چنین برداشتی دست یازیده‌اند.

در هر حال، در اسطوره‌های غرب، زن به «ونوس» و مرد به «اورانوس» تشبیه شده است. فمینیست‌های متفکر[۱] (Thinker Feminist) از همین تشبیه استفاده کرده و مردان مریخی و زنان را ونوسی خطاب کرده‌اند.

از سوی دیگر، زنان با شیاطین و دیوها قیاس شده‌اند. در چنین نگرش، زن تداعی کننده بدبختی، ناپاکی، فریبکاری و طغیان است. بر همین اساس، در فرهنگ و اساطیر غربی، زن در نقش فردی رام و سرکش، همچون طبیعت، ظاهر گشته است. اما مردان دارای چهره‌ای ثابت و مشخص بوده‌اند. آنان تداعی‌کننده نظم، تمدن، قدرت و عدالت هستند. لازم به ذکر است که هنگام کشف قاره آمریکا، اروپاییان، اقوام و ساکنان آن دیار را به «زنان وحشی و سرکش» تشبیه کردند.

طبق نظر غربیان، وظیفه اصلی مردان، برقراری انضباط و نظارت مستقیم بر اعمال و رفتارهای گنگ و مرموز زنان بوده است. چنین بینشی، حریم زندگی زنان را ناپاک، پردسیسه و محل تجمع شیاطین می‌پنداشته است. در قرن نوزدهم، با تغییر ساختار اجتماعی سیاسی اروپا، جنبه‌های دیوصفتی زنان به تدریج رنگ باخت و به جای آن، زن به عنوان یک کدبانوی خانه که وظیفه‌ای جز خانه‌داری نداشت، مطرح شد. آنان در کانون خانواده به عنوان انسان‌های پاکی شناخته شدند که این پاکی را در صورت مطیع بودن می‌توانستند کسب کنند. در این میان، سفیدپوستی و در گروه طبقهٔ متوسط جامعه بودن می‌توانست سبب شود که وجه پاکی، به زنان راحت‌تر اعطا شود.

از جانب دیگر، زنانی که از چنین الگویی پیروی نمی‌کردند و یا انانی که رنگ پوستشان فرق داشت و به طبقهٔ پایین جامعه تعلق داشتند بایست داغ ننگ بی‌آبرویی و ناپاکی را بر پیشانی خود داشته باشند.

تحقیقات اجتماعی و ادبی نشان می‌دهد که در طول دوره‌های مختلف تاریخی در غرب، مردان به شدت مورد توجه بوده‌اند و تمامی خصوصیات اخلاقی ایده‌ال، به آنها نسبت داده شده است. تنها در دورهٔ رنسانس کمی به زنان توجه شد؛ که آن هم از جنبه زیبایی و جسمانی بود. در آن دوره، در غرب، هنرمندان سعی در خلق تصاویر زنان زیبای اشراف‌زاده و توصیف ویژگی‌های آنان کردند.

با تمامی این تفاصیل، فمینیست‌ها بر آن هستند که با بررسی دقیق موقعیت زنان در ادوار تاریخی، به زعم خود، به تصحیح خطاهای گذشته بپردازند، و تمامی نقایص مورد نظرشان را برطرف سازند. به همین دلیل، در جواب این سؤال که «فمینیست کیست؟» می‌توان گفت: «فمینیست‌ها افرادی هستند که پایبند به تئوری‌های فمینیسم بوده، درصدد جبران گذشته و دگرگونی جامعه فعلی هستند.»

فمینیسم آمازون (Amazon Feminism)

فمینیست‌های آمازون، به قهرمانان زن در اساطیر یونان توجه خاص دارند و مسئله اساسی را در تحلیل و به تصویر درآوردن زنان قهرمان و نیرومند اسطوره‌ای در عرصه هنر و ادبیات می‌دانند. ویژگی

۱ـ فمینیست‌های متفکر، اصطلاحاً به افراد روشنفکر فمینیست اطلاق می‌گردد که براساس فلسفه و منطق، درصدد پیشبرد اهداف خود هستند.

قابل ستایش فمینست‌های آمازون، به تعبیری، جنبه جسمانی و توانمندی زنان است. آنان معتقدند که زنان برای رهایی از استبداد جامعهٔ مردسالاری و برای ایجاد تعادل لازم، می‌بایست به برابری جسمانی و با مردان برسند و از قدرت و نیروی فیزیکی مردان بهره‌مند شوند. آنان مخالف شدید برتری جنسیتی مردان و تبلیغی در مورد زنان هستند.

طرفداران فمینیسم امازون معتقدند که مردان قصد دارند قالبی کلیشه‌ای برای زنان ابداع کنند و پیوسته آنان را طبق اصول از پیش تعیین شده هدایت کنند. ضعیف بودن، انفعالی برخورد کردن و نیازمند مردان بودن، از جمله الگوهای از پیش تعیین شده‌ای هستند که برای زنان در نظر گرفته شده است.

فمینیسم آمازون، این دیدگاه را که برخی علایق مشخص و خاص مختص مردان و یا زنان است رد می‌کند و تنها راه نجات زنان را در افزایش قدرت جسمانی آنان می‌داند.

بیانیه این دسته از هواداران فمینیسم، به شرح زیر است:

الف. انسان‌ها نباید از توان جسمانی خود در راستای جنگ و خونریزی استفاده کنند.

ب. تمامی شغل‌ها به همهٔ انسان‌ها تعلق دارند و نباید شغل‌ها و حرفه‌های مختلف را میان زنان و مردان تقسیم کرد.

ج. انجام کارهایی که به توانایی زیادی احتیاج دارد، می‌بایست به افراد خاص ـ چه زن و چه مرد ـ سپرده شود.

فمینیسم فرهنگی (Cultural Feminism)

براساس این تئوری، میان زنان و مردان تفاوت‌های عظیم جسمانی و زیست محیطی وجود دارد. در واقع، در این تئوری، توجه خاص به اختلافات عمدهٔ زنان و مردان از جنبه‌های مختلف خاص به اختلافات عمدهٔ زنان و مردان از جنبه‌های مختلف جسمانی، شخصیتی، روانی و فرهنگش شده است. آنان با مشخص ساختن اختلافات عمدهٔ جنسیتی، بیشتر به خصلت‌های زنانه بها می‌دهند. به طور مثال: «زنان مهربان‌تر، احساسی‌تر، لطیف‌تر و ملایم‌تر از مردان هستند.

فمینیست‌های اجتماعی می‌گویند که اگر زنان بر جهان حکم برانند، دیگر جنگی در جهان رخ نخواهد داد. طبق نظر آنها، شیوهٔ زندگی زنان و تجربیات زنانهن بهترین راه برای سعادت بشر به حساب می‌آیند. آنان به زعم خود قصد دارند با بها دادن به برخی خصلت‌های خوب، زنان را از قالب یک کالا و شیء مورد استفاده مردان، خارج سازند.

اکوفمینیسم (ECO Feminism)

طبق این نظریه، فلسفه پدرسالاری، برای زنان، کودکان و سایر موجودات زنده بسیار مضر است. طبق نظر آنها، می‌بایست میان کنش جامعه نسبت به محیط، حیوانات و منابع طبیعی، و کنش زنان، تعادل و موازنه برقرار شود. طرفداران این تئوری، بر این باورند که با پایداری و استقامت پدرسالاری، چپاول، غارت و نابودی زمین، همچنان ادامه خواهد داشت.

آنان می‌گویند که لازمهٔ حیات، فلسفه، پدرسالاری، حکمرانی و تحت نظارت درآوردن جنبه‌های سرکشانه زنان، طبیعت و زمین است. طبق نظر اکوفمینیست‌ها، جامعهٔ پدرسالاری، جدیداً به وجود آمده است؛ و این جامعه مادرسالاری بوده که دارای قدمت دیرینه و بنیادین است.

در جامعهٔ مادرسالاری باستان، زنان در مرکز قدرت و در رأس جامعه بوده‌اند و مردم به پرستش رب-النوع‌ها و الهه‌ها مشغول بوده‌اند.[۱]

فمی نازی (Feminazi)

این اصطلاح توسط رادیو و تلویزیون ساخته شده است و طرفدار عقیم کردن مردان برای دست‌یابی به اهداف فمینیستی است.

فمینیسم فردگرایانه (Individualist Feminism)

فمینیسم فردگرایانه، بر فلسفه فردگرایی و آزادی انسان تأکید می‌ورزد. پیروان این نظریه، استقلال، آزادی و ایجاد تنوع فردی تلاش می‌کنند. این گروه خاص قصد دارند تا تمامی معضلاتی که اختلاف جنسیت میان زن و مرد پدید آورده را برطرف سازند.

فمینیسم مادیگرا (Material Feminism)

این حرکت فمینیستی در اواخر قرن ۱۹ آغاز شد. طبق این تئوری، تنها راه نجات زنان، توسعهٔ اقتصادی و مادی جامعه زنان است. این جریان درصدد است که زنان را از انجام کارهای خانه‌داری، آشپزی و سایر امور سنتی رهایی بخشد و به سمت بازار کار و کسب درآمد سوق دهد.

فمینیسم معتدل (Moderate Feminism)

طبق این تئوری، زنان جوان و نواندیش باید گرد هم جمع شوند. این گونه زنان، فاقد تجربه‌های پیشین زنان بوده، به تبعیض و تحت سیطره درآمدن عادت ندارند. آنان افرادی پویا و پرتحرک هستند که در جستجوی یاری رساندن به دیگران و فعالیت‌های اجتماعی وس یاسی گسترده‌ای می‌باشند.

نکتهٔ جالب توجه این است که طرفداران این نظریه، از اینکه انان را «فمینیست» خطاب می‌کنند، ناراضی‌اند، آنان تنها دوست دارند قوانین فمینیستی را مورد بررسی قرار دهند.

فمینیست‌های معتدل می‌گویند که اولویت اول، شناخت و بررسی نیازهای مردم، و رفع آن است. آنان بر این باورند که پس از رسیدن به چنین شرایط ایده‌آلی، دیگر نیازی به حیات فمینیسم نیست.

ان، او، دابلیو فمینیسم (N.O.W Feminism)

علایم اختصاری این گروه فمینیستی اختصاص دارد به سازمان بین‌المللی زنان (National Organication Forwoman) هواداران این سازمان در تلاش هستند تا از طریق قانون و با ایجاد جلسات مختلف حقوقی، زنان را از امتیاز و حقوق بالاتری برخوردار سازند. طبق نظر آنها، مردان و

---

۱. این جامعه را به نام بهشت (عدن) فمینیست می‌نامند (Eden Feminist)

عملکرد آنها نباید تنها مقولهٔ مورد بحث جامعهٔ فمینیستی باشد و باید به مسائل مهم و پیچیده‌تری توجه گردد.

پوپ فمینیسم (Pop Feminism)

این گروه خاص، به اشتباه در گروه‌های فمینیستی قرار داده شده است و به عنوان یک گروه فمینیستی شناخته می‌شود. از سویی دیگر، دلیل موجهی برای وجود چنین گروهی وجود ندارد. در هر حال، پوپ فمینیست‌ها به افرادی اطلاق می‌شود که به شدت از مردان بیزارند. آنان درصدد سرکوب و تحقیر مردان می‌باشند. این در حالی است که بسیاری از مردان، خود، طرفدار جریان‌های فمینیستی هستند.

فمینیسم افراطی (Radical Feminism)

طرفداران این تئوری، به تمامی ایده‌ها و آرای فمینیستی پایبند هستند و تمامی راه‌های پیشنهاد شده را سرلوحهٔ کار خود قرار داده‌اند. این دسته از فمینیست‌ها که در سطح جهانی بیشتر از سایرین مطرح هستند، «ظلم به زنان» را به عنوان بزرگترین و بدترین ظلم بشر در طول تاریخ به همنوع خود می‌دانند. طبق نظر آنها، ابعاد گستردهٔ این ظلم در سطوح مختلف فرهنگی، اجتماعی، سیاسی، اقتصادی و نژادی به چشم می‌خورد.

آنان به دگرگونی‌های بزرگ و اساسی اجتماعی و سیاسی تمایل دارند. تغییراتی که بیشتر به یک انقلاب بزرگ و وسیع شباهت دارد. فمینیست‌های افراطی پیوسته این سؤال را مطرح می‌سازند که چرا زنان باید خود را پایبند به رعایت قوانین از پیش تعیین شدهٔ مردان بدانند و چرا مردان با توجه به ساختار و خصیصه‌های اخلاقی‌شان خود را پایبند اصول اولیه نمی‌دانند؟ فمینیست‌های افراطی، در راستای اهداف خود برنامه‌هایشان را حول حور براندازی و دگرگونی هنجارها و عادات اجتماعی و فرهنگی قرار داده‌اند.

آنان به شدت به اصول اعتقادی فوق پایبند هستند و حتی این راه را برای نجات مردان مفید می‌دانند.

جدایی خواهان (Separatists)

این گروه، به اشتباه با افرادی که به مردان تمایل ندارند مقایسه می‌شوند. هواداران این گروه فمینیستی، متمایل به جدا شدن از مردان هستند و گاه این کار را به صورت فردی یا گروهی انجام می‌دهند. آنان معتقد هستند که جدا شده از مردان، این امکان را برای آنان فراهم می‌سازد تا موقعیت و هویت خودشان را هتر شناسایی و ارزیابی کنند.

طبق نظر جدایی‌خواهان، جدا شدن از مردان و جامعهٔ مردسالاری، حتی اگر برای مدت کوتاهی باشد، اولین و ضروری‌ترین حرکت جهت رشد و ارتقای سطح زندگی زنان است.

در تشریح و ارزیابی دقیق مناسبات اجتماعی ـ سیاسی و ادبی غرب، مشخص گردیده که حاکمان و سیاستگذاران بخش‌های یاد شده همچنان در پی تبعیض جنسیتی هستند. این در حالی است که آنان خود را مدعی دفاع از حقوق بشر می‌دانند، اما با دیدهٔ تحقیر به جامعه‌های سایر کشورها نگاه می‌کنند. در این میان، زنانی که در بطن جامعه غرب زندگی می‌کنند، بیشتر با این گونه تبعیضات غربی آشنا هستند.

به طور مثال یکی از نویسنده‌های زن که در کشور انگلستان زندگی می‌کند، موقعیت زنان نویسنده را در این کشور، این گونه توضیح می‌دهد:

«یکی از بزرگترین مشکلات زنان نویسنده در انگلستان، طرد شدن مستقیم و علنی آنها در جوامع ادبی است. زنان معمولاً جریان‌های اصلی داستان‌نویسی دور می‌مانند؛ چرا که آنچنان به آنان اجازهٔ ورود به این جوامع را نمی‌دهند. تا آنجا که برخی از نویسندگان زن، دچار این معضل بزرگ شده‌اند که به چه دلیل به این حرفه رو آورده‌اند؟ در جامعه کنونی غرب، بیشتربه خواننده‌ها و رقاصه‌های زن توجه می‌شود؛ و زنان نویسنده چندان مورد ارج و قرب نیستند. چنین احساس می‌شود که نوعی دسیسه در کار باشد.

در جامعهٔ غرب، مردان به رعایت حقوق زنان تظاهر می‌کنند، اما در عمل و به طور بسیار ظریفی، حقوق اصلی زنان را پایمال می‌کنند. آنان عملاً زنان نویسنده را از سایر گروه‌ها جدا ساخته، به شکل حساب شده‌ای با آنها برخورد می‌کنند. در حقیقت، بینش اصلی حاکم بر جامعه ادبی غرب این گونه است که با زنان به عنوان نویسنده، برخورد نمی‌شود. بلکه به آنان به عنوان «نویسندهٔ زن» نگاه می‌شود. آنان با چنین بینش مغرضانه‌ای به آثار نویسندهٔ زن نگاه می‌کنند، و داوری‌های مردان، براساس چنین دیدگاهی است. در این راستا، بسیاری از نویسندگان زن، ناخواسته راوی و شخصیت‌های اصلی داستان‌هایشان را مرد انتخاب می‌کنند. با این وجود ناشران و منتقدان بر این آثار برچسب رمانتیک و عاشقانه احساساتی می‌زنند، و از انتشار اینگونه آثار خودداری می‌کنند. آنان گمان می‌کنند مسائل مطروحه در آثار زنان، فقط مورد علاقه زنان می‌باشد، و برای مردان جالب توجه نیست. من خود نیز راوی مرد را برای داستانم برگزیده‌ام. آیا این کار را برای این کرده‌ام تا میان اثرم و خودم فاصله ایجاد کنم؟ آیا من هم بر این باور هستم که موضوع مورد توجه زنان، بی‌ارزش است؟ آیا انتخاب راوی مرد، داستان مرا از یک اثر احساسی به یک اثر عقلانی و واقعگرایانه مبدل می‌سازد؟ حقیقت این است که من به عمد برای راوی داستان خود اسم مستعار مردانه انتخاب کرده‌ام تا همچون زنان نویسندهٔ دیگر، تمایلات درونی و روحی خود را پنهان سازم.»

و از این روست که کتابخانه مدرن (Modern Library) که به تازگی اسامی بیش از صد رمان انگلیسی زبان برتر جهان را در قرن بیستم انتشار داده است، در میان این اثار برگزیده نود و دو اثر متعلق به مردان و تنها هشت اثر متعلق به زنان است. از میان این تعداد نویسنده برگزیده نیز، تنها نام‌های دو نویسنده زن، یعنی ویرجینیا وولف و کارسون مک کوئیلرز به چشم می‌خورد که بیش از پنجاه امتیاز آورده‌اند.

نویسندگان متفکر فرانسوی بر این عقیده هستند که «نوشتن» فعالیت ذهنی مستقلی است و منتقدین مرد نمی‌توانند دقیقاً جهان ذهن زنان را کشف کنند. بر این اساس، تنها اثاری از نظر آنها ارزشمند است که توسط نویسندگان زنی چون ویرجینیا وولف خلق شده باشند.

لازم به ذکر است که ویرجینیا وولف، به عنوان اولین نویسنده فمینیست به حساب نمی‌آید. پس از او هنریک ایبسن (Henrick Ibsen) با خلق نمایشنامه خانه عروسک‌ها (Dolls house) به عنوان اولین نویسنده فمینیست شناخته می‌شود. ویرجینیا وولف با رمان معروفش به نام «اتاقی برای خود فرد» گرایشات فمینیستی خود را به طور علنی آشکار کرده است. از دیگر نویسندگان مشهور فمینیست می‌توان

به «سیمون دووبووار» اشاره داشت. رمان «جنس دوم» او به عنوان بزرگترین و موفق‌ترین اثر فمینیستی شناخته شده است.

داستان‌های علمی ـ تخیلی

زنان با خلق داستان‌های علمی ـ تخیلی قدرتمند، توانستند تأثیر قابل توجهی در روند شکل‌گیری این گونه آثار بگذارند. بسیاری بر این نظر متفق‌القول هستند که داستان علمی تخیلی با رمان معروف فرانگ آینشتاین، نوشتهٔ مری شلی وارد عرصه تازه‌ای از حیات شده است. خلق این رمان آنچنان ضربه کوبنده و عظیمی بر جریان داستان‌نویسی وارد آورد که نویسندگان بی‌شماری به این وادی کشیده شدند.

صاحب‌نظران وادی ادبیات داستانی بر این باورند که داستان علمی تخیلی جدید، دقیقاً توسط فمینیست‌ها و با اهداف قبلی خلق شده است.

در طی سال‌های ۱۹۷۰ تا ۱۹۹۰ گروه‌های بی‌شماری از نویسندگان فمینیست ظهور کردند. در این گونه آثار، زنان نقشی بسیار اساسی را در طرح مباحث مورد علاقه فمینیستی ایفا کردند، یکی از ویژگی‌های داستان‌های علمی ـ تخیلی در این است که زنان دارای توانایی و قدرت بسیاری هستند. زنان در پیشبرد حوادث داستانی، نقش بسیار مهمی را ایفا می‌کنند. آنان از هوش بسیار بالایی برخوردار هستند و گاه بسیاری از مشکلات و کشمکش‌های داستانی را، یکتنه حل می‌کنند. آنان به سفرهای فضایی مهمی اعزام می‌شوند، و به ماجراجویی می‌پردازند. در این قبیل داستان‌ها، چهره زنان، به طور کامل دگرگون شده است. آنان دیگر زنان خانه نیستند، بلکه در قالب و شخصیت فضانورد، دانشمند، فرمانده و ماجراجو ظاهر شده‌اند. در این میان پوشیدن لباس‌های خاص و متحدالشکل و انجام اعمال و رفتار خاص و غریب، بر جذابیت نقش آنها افزوده است. این گونه آثار، درست زمانی خلق شدند که زنان در محدودیت کامل به سر می‌بردند. در چنین شرایطی، زنان با خیال راحت، تا بیکرانها سفر می‌کردند و به شکل نمادین، آزادی خود را با انجام چنین سفرهایی تداعی می‌کردند.

نکتهٔ قابل تعمق، افزایش فزاینده خوانندگان زن داستان‌های علمی تخیلی در آن برهه از زمان بوده است.

در حال حاضر، برخی از نویسندگان چون ام. بار (M.Barr) قصد دارند پیوندی میان داستان‌های علمی ـ تخیلی فمینیستی و پست مدرن ایجاد کنند. او می‌خواهد چارچوب و قوانین مدونی جهت همسو کردن این دو جریان ادبی ایجاد کند. برخی معتقدند که پس از سال ۱۹۸۰ داستان علمی تخیلی فمینیستی ناخواسته در گروه آثار پساساختارگرا و پست مدرن قرار گرفته‌اند.

داستان فمینیستی

اولین موج جریان اصلی فمینیستی، در وادی ادبیات در سال ۱۹۲۰ در غرب روی داد. دومین حرکت عمده به تاریخ ۱۹۷۰ در جامعه ادبی ملل غربی رخ داد و پس از آن سومین نسل نویسندگان ادبیات داستانی فمینیستی در تاریخ ۱۹۹۰ پا به عرصه ادبیات گذاشتند.

برخی از صاحبنظران بر این مدعا هستند که جریان ادبی فمینیستی دیگر به مرگ خود نزدیک شده است و تمام حرکت‌های اصولی فمینیست‌هایی که با آرمان‌های ایده‌ال به فعالیت خود ادامه می‌دادند

مبدل به یک سلسله جریان‌ها شده است که خود حقیقت خشونت پرخاشگری و طرح مسائل ضد و نقیض، کارنامه نسل سوم نویسندگان فمینیست معاصر را تشکیل می‌دهد. آنان تلاش می‌کنند تا از جملات پی در پی منتقدین ادبی، بگریزند.

از میان نویسندگان زن، تعداد بی‌شماری به سمت و سوی این جریان متمایل شده و به موج سوم ملحق شده‌اند. آنان غالباً نیازهای خود را که کاملاً در تضاد با هم هستند، در آثار داستانی‌شان مطرح می-سازند. از میان آنها، عده‌ای هم در جستجوی شناسایی سیاست‌های جاری در سطح جهانی هستند. آنان در خلال داستان‌های خود به بررسی مبانی سیاسی می‌پردازند و به نوعی در پی کسب موقعیت و آرمان-هایی هستند که دو نسل اول و دوم به آنها دست نیافتند. نویسندگان فوق برای رسیدن به ارمان‌های خود، از تمامی مکاتب و شیوه‌های داستان‌نویسی استفاده می‌کنند و خود را به رعایت اصول و قاعده خاصی ملزم نمی‌دانند.

در رمان «آیا هنوز جنسیت آزاردهنده است؟»، نوشته کریس مازا (Cris Maza) از شیوه و سبکی خاص استفاده شده است. در این اثر نگاهی دقیق دقیق و منسجم به اتهامات یک زن علیه مرد شده است. نویسنده نیمی از صفحه کاغذ کتاب را به بیانات و اظهارات مرد و نیمی دیگر را به گفته‌های زن اختصاص داده است. میزان تقسیم صفحات کتاب و تصاویر ارائه شده در هر بخش، کاملاً عادلانه است. مازا، سعی داشته تا بی‌طرفی خود را کاملاً حفظ کند، تا خواننده خود دریابد کدامیک مقصر است و کدامیک نه. در راستای چنین طرحی، مسائل سیاسی روز مطرح گشته، و با مضمون اصلی داستان پیوندی اندام‌وار ایجاد کرده است.

در میان غالب آثار داستانی فمینیستی، بیشترین مضمونی که مورد توجه است، اختلاف میان زنان و مردان، از جنبهٔ جنسیتی است.

در غالب اثار یاد شده، بیشترین مضامین مورد بحث به جنس مرد، زن، نوع روابط میان آنها، نقش مادران و دختران در رویارویی با مسائل مختلف و به بازی گرفتن زنان به عناوین مختلف مربوط است.

طرح چنین مضامینی، باعث شده است تا تحلیلگران داستان، پیوسته با طرح چنین سؤالاتی مواجه باشند:

ـ آیا باید در آثار فمینیستی، جنسیت و نقش آن محور اصلی ماجرا باشد؟

ـ آیا زنان، آثار نویسندگان زن، و مردان، آثار نویسندگان مرد را ترجیح می‌دهند؟

ـ آیا باید پیش از مطالعهٔ داستان، جنسیت نویسنده را مد نظر داشت؟

ـ نویسندگان مرد یا زنی که شخصیت‌های اصلی خود را مخالف جنسیت خود خلق می‌کنند، تا چه میزان درشناسایی عوالم روحی و روانی شخصیت اصلی، موفق هستند؟ و آیا اصولاً چنین کاری مجاز است یا خیر؟

اصولاً شخصیت و نقش آن در داستان‌های فمینیستی، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. در این گونه آثار روی آوردن به شخصیت‌های کلیشه‌ای کاری بس اشتباه است و باعث می‌شود که به طور کلی طرح

داستان‌ها، کلیشه‌ای جلوه‌گر شود. به طور مثال، جمع کردن تمامی خصلت‌هایی چون خشونت، قدرت-طلبی، بی‌احساسی و خودسری برای مردان، باعث شده تا شخصیت مرد داستان، حقیقی ظاهر نشود. از سویی دیگر، در نظر داشتن تمامی خصلت‌هایی چون ترحیم، مهربانی، ایثار و خانواده دوستی برای زنان، آنان را به شخصیت‌های تیپیک مبدل می‌سازد.

بخش اعظم جذابیت و گیرایی داستان‌های فمینیستی، در حضور مستمر زنان در بیرون خانه و رویارویی با نیروهای خارجی مختلف است. در این مرحله، پردازش درست و حساب شدهٔ حوادث، نقش بسیار زیادی را در قوام آثار فمینیستی می‌تواند ایفا کند. زنان به دلیل نداشتن ویژگی‌های خاص جسمانی، گاهی هنگام تقابل با حوادث بزرگ، تبعیت از برخی قوانین خشک و مدون داستان‌نویسی، معاف می-شوند؛ و گاه با در نظر نگرفتن روابط علت و معلولی در طول حرکت داستانی پیش می‌روند.

جدا از این، شخصیت‌های زن داستان‌های فمینیستی، در غالب موارد، به راحتی از عهدهٔ وظایف محوله برمی‌آیند و خط بطلانی بر تمامی تصورات پیشین نسبت خود می‌کشند. به طور مثال: سریع همه چیز را فرا می‌گیرند، رشد می‌کند، مثمرثمر هستند، همه به انها نیاز دارند، به مراحل بالاتر ارتقا می‌یابند، دقت زیادی دارند...

در اغلب داستان‌های فمینیستی، شخصیت‌های اصلی زن از نوع «پویا» بوده؛ همین دقت، هوش و تعقل آنان، باعث شده تا در پایان داستان متحول شده، به حقیقت اصلی پی ببرند.

نویسندگان فمینیست، بیشتر تأملات پنهان خود را در کلام شخصیت‌ها، بخصوص شخصیت اصلی زن داستان، می‌گنجانند. آنان برای درشت نمایی ایده‌های خود، جملات شخصیت‌ها را با حروف بزرگ و نوع خطی جدا از سایر سطور داستانی انتشار می‌دهند. جدای از آن، علایم نوشتاری، با دقت و حساب شده مورد استفادهٔ آنها قرار می‌گیرد تا هر چه بیشتر بر جملات کلیدی داستانی تأکید شود.

در میان نویسندگان زن، برخی بیشتر از سایرین، عناصر داستانی را به کار گرفته و به شکل ظریف-تری مسائل و مصایب زنان را ارائه و گاه مورد ارزیابی قرار دادند. از این میان، می‌توان به کیت چاپین، جورج الیوت، (ماری آن ایونس)، ویرجینیا وولف و سیمون دوبووار اشاره داشت.

در دورهٔ معاصر، بسیاری از نویسندگان فمینیست دریافته‌اند که نباید مضمون پدرسالاری و کلیه مباحث پیرامون آن را بیش از حد درشت نمایی کنند. شخصیت‌های زن داستان، بیشتر با مسائل مختلف وسیعی رودرو هستند و با توجه به پس زمینه‌های فرهنگی ـ اجتماعی و تاریخی سرزمین خود فعالیت می‌کنند.

همان طور که گفته شد، نویسندگان فمینیست، به منظور دست یازیدن به اهداف خود، به هیچ عنوان پایبند مکتب‌های ادبی دیگر و شیوه‌های مختلف داستان‌نویسی نیستند؛ و در این رهگذر، با توجه به نیاز خود، به هر موضوع و سبک و نوعی چنگ می‌زنند. تاکنون فعالیت‌هایی هم جهت تدوین قالب و الگوی خاص داستان‌نویسی فمینیستی صورت پذیرفته، که همگی با شکست مواجه شده‌اند.

به همین دلیل، منتقدین داستان‌های فمینیستی، شیوه و سبکی خاص برای آثار فمینیستی منظور نداشته‌اند، و تنها موضوع نوع حادثه و نوع شخصیت‌ها را، در تحلیل آثار، مورد توجه قرار می‌دهند. با این حال، برخی ویژگی‌های داستان‌های فمینیستی، این گونه مشخص شده است:

۱ـ تمایل به استفاده و حفظ لحن زنان و استفاده از واژگان خاص آنان.
۲ـ طرح مسائل فمینیستی در سطوح جامعه، و بررسی علل و عوامل ظهور آنان.
۳ـ استفاده از رب‌النوع‌ها و الهه‌های اساطیر یونان و رم
۴ـ استفاده از نماد و تمثیل، برای تأکید بر مسائل مطروحه
۵ـ استفاده از شیوهٔ روایتی و توصیفی زنانه
۶ـ مبارزه شخصیت‌های اصلی داستان برای کسب برابری و احقاق حقوق زنان
۷ـ توجه به احساسات، عواطف و مباحث خانوادگی.
۸ـ انتخاب شخصیت‌های مخالف آرمان و اهداف زنان، در نقش شخصیت‌های منفی داستان.
۹ـ حضور زنان در بیرون خانه، و تقابل با مسائل خارج از آن.
۱۰ـ درشت نمایی عنصر مضمون و درونمایه.
۱۱ـ توجه خاص، به نوع شخصیت‌ها، هنگام تقابل با حوادث.

یکی از زیباترین و قوام‌یافتنی‌ترین اثاری که به شکل کاملاً حرفه‌ای و ظریف به طرح مسائل فمینیستی مناسب و در شأن زنان پرداخته است، «کلبه عمو توم» است. کلبهٔ عمو توم، حدود صد و چهل سال پیش نوشته شده است. دو سال پیش از انتشار کلیه عمو توم، نوشته «هریت بیچر استوو»، زنان حق رأی یافتند و در آن زمانی، در شرایط خاصی به سر می‌بردند. در حقیقت زمان خلق کلبهٔ عمو تُم جریان-های وسیع فمینیستی به اوج خود رسیده بوده است. به همین دلیل، در رمان کلبه عمو توم، رگه‌های نایی از فمینیسم دیده می‌شود؛ هر چند مضمون اصلی این اثر برده‌داری و موقعیت خاص سیاه‌پوستان است.

استوو به شکل ماهرانه‌ای به جنبهٔ مادرانه زن توجه کرده است و با دلایل منطقی و اصولی، جایگاه ویژهٔ مادران و نقشی را که آنان در پرورش انسان‌های آزاد ایفا می‌کنند مشخص ساخته است.

داستان، قدرت و توانایی زنان، به عنوان عامل اصلی دگردیس و دگرگونی مبانی اخلاقی جامعه، درشت نمایی شده است. استوو به طور مستقیم، مدعی است که مادران آزاد، باعث می‌شود تا برده‌داری در کشور از میان برود. زیرا آنان پرورش‌دهندهٔ انسان‌های آزاد هستند.

در این میان، نقد فمینیستی، همسو با جریان ادبی فمینیستی، فعالیت‌های چشمگیری در جهت شناسایی ویژگی‌های آثار فمینیستی و ارائهٔ راهکارهای مناسب با توجه به مبانی ایدئولوژی فمینیستی به عمل آورده است. نقد ادبی فمینیستی که دراثر اتصال با جریان‌های سیاسی ـ اجتماعی فمینیستی پدیدار شگته، انتقاد خود را معطوف به جامعهٔ پدرسالار و ادبیاتی می‌کند که بانیان و ایدئولوژی‌های آن، همه مردان بوده‌اند. منتقدین فمینیست، به نقش جنسیت انسان‌ها توجه خاص دارند و مسائل پیرامون آن را، در بستر ادبیات مورد تحلیل قرار می‌دهند.

آنان همچنین به سبک، لحن و شیوهٔ نگارش زنان ـ اعم از فمینیست و غیرفمینیست ـ دقت می‌کنند و به معرفی ساختار و مضامین فمینیستی می‌پردازند. به طور مثال، این منتقدین فمینیستی بودند که دریافتند نویسندگان زن غرب، استفادهٔ چشمگیری از ضمایر تأکیدی در داستان‌های خود دارند. آنان بیشتر دوست دارند تا بر اعمال و رفتار شخصیت‌های داستانی خود تأکید بورزند. «او، خود، پنجره را شکست.»

آنان همچنین دریافته‌اند که زنان، بسیار علاقه‌مند به مصاحبت با هم هستند و دوست دارند ساعت-های متمادی، در کنار هم باشند. همین ویژگی اخلاقی، در غالب آثار نویسندگان زن، به وفور دیده می-شود. از سوی دیگر، مردان پیوسته تمایل به کشف علت‌ها و معلول‌ها دارند، و مدام در جستجو و ریشه-یابی حوادث، و لاجرم، ارائهٔ طرح‌ها و راه‌حل‌های خاص خود هستند.

لازم به ذکر است که اولین منتقد فمینیست، مدعی شد که تجربیات مردان در نقش خواننده، نویسنده و منتقد، تفاوت بسیار فاحش با تجربیات زنان دارد. به همین دلیل، آنان میان منتقدین زن و مرد به تفاوت‌های بسیاری اشاره می‌کنند و جنسیت منتقد را، هنگام تلحیل آثار فمینیستی، مد نظر می‌گیرند. بر همین اساس، منتقدین زن فمینیست بر این باورند که بسیاری از آثار ارزشمند زنان، توسط منتقدین مرد، تحقیر و نادیده گرفته شده است.

زنان منتقد فمینیست، جدا از این، در فکر تغییر نظام و چارچوب اجتماعی ـ سیاسی و فرهنگی ملل غرب هستند. آنان درصدد هستند تا جهان ادبیات را از نو تفسیر و ارزیابی کنند و با دقت خاص خود، تاریخ ادبیات و آثار ادبی جهان را بررسی کنند. در این راستا، اهمیت تفسیرهای تازهٔ آنان، زمانی مشخص می‌گردد که بتوانند ضمنیر ناخودآگاه افراد را نسبت به مسائل ادبی فمینیستی و غیره تغییر داده ذهنیتی تو به آنها القا کنند.

به علاوه، منتقدین فمینیست، پی‌گیری لازم جهت تغییر تاریخچهٔ نقد ادبی را سرلوحهٔ کارهای خود قرار داده‌اند. در ضمن، آنان بر این باورند که بیشتر می‌بایست آثار ادبی مختص جوانان و نوجوانان مورد تحلیل و دگرگونی قرار گیرد. چرا که منتقدین فمینیست، معتقدند: افرادی چون نویسندگان، ناشران، معلمان، کتابخانه‌دارها و حتی والدین، می‌توانند دگرگونی‌های عظیمی در ضمیر ناخودآگاه جوانان و نوجوانان ایجاد کنند. به همین دلیل، بررسی اثار جوانان و نوجوانان، می‌تواند راهگشای افرادی باشد که به نوعی، بر روح و فکر آنها تأثیرگذار هستند. از جمله مباحثی که منتقدین زن فمینیست بیش از حد بر آن پافشاری می‌کنند عبارت‌اند از:

ـ یک اثر ادبی نباید منفعل باشد و باید بسیار تأثیرگذار بوده، به ایجاد تحول عظیم ذهن مبادرت ورزد.

ـ زنان و مردان با یکدیگر متفاوت هستند و شیوه داستان‌نویسی، تفکر، رفتار... اما به راحتی از سوی دیگری قابل درک و استنباط نیست.

در پایان جا دارد زنانی را که موفق به دریافت جایزه نوبل ادبی شده‌اند معرفی کنیم:

سلما اوتیلا لاویس لاگرلوف (Salma Ottilia lovisa lagerlof)

۱۹۲۶ ـ گریزیا دلیدا (Grazia Deledda)
۱۹۲۸ ـ زیگرید آندست (Sigrid undset)
۱۹۳۸ ـ پرل باک (Pearl buck)
۱۹۴۵ ـ گابریلا میسترال (Gabriela Mistral)
۱۹۶۶ ـ نیلی ساجس (Nelly sachs)
۱۹۹۱ ـ نادین گوردیمر (Nadine Gordimer)
۱۹۹۳ ـ تونی مورسیون (Toni Morrison)
۱۹۹۶ ـ وسیلا و زیمبورسکاو (Wislawa szymborska)

رئالیسم جادویی

اصطلاح رئالیسم جادویی یا به تعبیری واقع‌گرایی جادویی به مجموعه آثار داستانی اطلاق می‌گردد که عناصر حقیقت‌گرایی، خیال، فانتزی، سحر و جادو درهم آمیخته باشند. در این تلفیق، گاه قالبی پدید می‌آید که به هیچ یک از عناصر اولیه شباهت ندارد. در داستان‌های رئالیسم جادویی حقایق و جزئیات زندگی روزمره به تفسیر نمایان می‌شود، در عین حال که در بعضی بخش‌های داستانی عناصر تخیل و فراواقعی در خط طولی حوادث وارد شده و روند منطقی داستان را دگرگون می‌سازد. نکته شگفت‌تر در این میان آن است که درهم آمیختگی دو عنصر واقعیت و خیال آنچنان زیرکانه انجام می‌پذیرد که تمامی حوادث خیالی، کاملاً حقیقی و طبیعی جلوه‌گر می‌گردند؛ آنچنان که خواننده به راحتی پذیرای کنش‌ها و حوادث فراواقعی می‌گردد. به زعم بسیاری از متخصصان وادی ادبیات، رئالیسم جادویی در قلمرو و سیطره مکتب رئالیسم قرار دارد و به عنوان یک مکتب ادبی مستقل مطرح نمی‌گردد، چرا که دارای ساختار و اصول بنیادین خاص و تازه‌ای نیست و در اثر درآمیختگی چندین یک از عناصر قدیمی پدید آمده است. از جانب دیگر، درهم آمیختگی دو عنصر واقعیت و خیال از دیرباز در ادبیات ملل، خاصه ادبیات داستانی به چشم خورده. همچون «سفرهای گالیور» نوشته جاناتان یوسفت و «هملت» نوشتهٔ ویلیام شکسپیر.

این طور به نظر می‌رسد که اصطلاح رئالیسم جادویی، برای اولین بار در سال ۱۹۲۵ توسط هنرشناس آلمانی به نام فرانس رو (Franz Roh) مطرح گشت. او از اصطلاح (Magischer Realismus) استفاده کرد تا اثار هنری گروهی از هنرمندان آلمانی که خود را عینیت‌گرایان نو، می‌نامیدند، نقد کند. مشابه همین اصطلاح در ایتالیا توسط یک منتقد ایتالیایی، به سال ۱۹۲۷، ساخته شد. در سال ۱۹۴۳ طی نمایشگاهی در موزه‌های هنرهای مدرن نیویورک این اصطلاح دوباره به کار گرفته شد. این نمایشگاه تحت عنوان رئالیست‌های امریکایی و رئالیست‌های جادویی، کار خود را آغاز کرد. در سال ۱۹۴۹، الیجو کارپینتر (Alejo Carpentier) به صورت جدی و کاملاً حرفه‌ای به توصیف این اصطلاح ادبی پرداخت و موج عظیمی در دریای ادبیات داستانی معاصر پدید آورد. او مدعی شد که رئالیسم جادویی آمریکایی نوعی سبک جدید نوشتاری است که به کشورهای آمریکایی تعلق دارد. طبق گفته او، رئالیسم جادویی ریشه در فرهنگ، باورها و افسانه‌های کشورهای آمریکای لاتین دارد و بخشی از زندگی مردم آن منطقه را در خود دارد. از این رو کارپنیتر بر این دیدگاه پافشاری کرد که حقایق و تجربیات کهن ملل آمریکای لاتین توسط نویسندگان تهیدست آن دیار حفظ و در قالب داستانی ارائه گشته است.

لازم به ذکر است که تأثیرگذاری ادبیات لاتین در این زمینه بسیار وسیع و غیرقابل انکار است، اما نمی‌توان به طور یقین این جریان ادبی را مختص کشورهای آمریکای لاتین دانست و سرمنشأ پیدایش آن را برای آنها در نظر گرفت.

با این همه، در سال ۱۹۶۷ با خلق رمان، صد سال تنهایی، گابریل گارسیا مارکز، شیوهٔ رئالیسم جادویی به صورت بسیار گسترده و جهان شمول مطرح گردید. در پی آن یک جریان گسترده و بحث-برانگیز دیگری در انگلستان و براساس اهداف و نیات «استعمار نو» راه‌اندازی شد که همچنان به فعالیت سیاسی خود ادامه می‌دهد. از جمله نویسندگانی که برای اهداف استعمار نو انگلیس قلم می‌زنند و دقیقاً به نویسندگان استعمار نو لقب گرفته‌اند، می‌توان به سلمان رشدی (Salman Rushdie) ، آنجلا کارتر (Angela Carter) و اما تننت (Emma Tennant) اشاره داشت. لازم به ذکر است که رئالیسم جادویی انگلستان که دارای اهداف و برنامه‌های استعماری است، وابستگی شدیدی به گوتیک مدرن دارد.

با تمامی این تفاسیر لوئیس پارکینسون زامورو و وندی، بی‌فاریس نشان دادند که رئالیسم جادویی مختص کشورهای آمریکای لاتین نبوده و به تمامی ملل جهان اختصاص داشته است. این افشاگری با ایده برخی که گمان داشتند رئالیسم جادویی توسط گابریل گارسیامارکز نویسنده کلمبیایی پا به عرصه وجود گذاشته، منافات دارد. صحت و درستی نظریه زامورو و فاریس، زمانی مشخص تر گشت که حضور مکاتب مهمی چون سوررئالیسم و مدرنیسم و فتوریسم به همراه عناصر فراحقیقی، نماد، افسانه‌ای، اسطوره‌ای و وهم در بطن اثار رئالیسم جادویی اثبات گردید.

به هر حال، تعداد بیشماری نویسنده همچون خورخه لوئیس بورخس، گونترگراس، جان فولز، میلان کوندرا، پیتر کری، روبرت کروستچ، جک هادگینز از این سبک ادبی استفاده کرده‌اند و آثارشان را بر پایه‌های آن استوار کردند. در این میان نویسندگان بی‌اطلاع و کم تجربه‌ای هم بودند که بیش از حد مفتون و مجذوب این سبک ادبی گشتند و آن را ناشیانه به کار گرفتند، بی‌آنکه به طور دقیق به ماهیت وجودی و ساختار آن اشنایی کامل داشته باشند. از میان این دسته از نویسندگان افرادی هستند که بیشتر مجذوب فرهنگ بیگانه هستند و نوگرایی و روشنفکری را در پیروی کورکورانه از فرهنگ غرب و دوری از فرهنگ و سنت‌های ریشه‌دار بومی و قومی خود می‌دانند.

در بررسی ساختاری و محتوایی سبک رئالیسم جادویی، مشخص گردیده است که اولاً حضور عنصر تخیل، وهم و جادو، بسیار کمتر از عنصر حقیقت‌گرایی است. میزان شباهت این سبک با مکتب سوررئالیسم باعث گردیده تا در بطن داستان‌ها، حوادث و حقایق روزانه انسان عادی بیشتر درشت‌نمایی گردد و در بعضی بخش‌ها، عناصر فراواقعی و ماوراءالطبیعه مورد استفاده قرار گیرد. ثانیاً شخصیت‌های داستانی این سبک، در دو جهان ظاهراً متضاد زندگی می‌کنند. نویسندگان این شیوه به خوبی می‌دانند که چه روشی در پیش گیرند تا در انتقال شخصیت از یک جهان به جهان دیگر، دچار مشکل نگردند. دو جهان شخصیت‌ها عبارت‌اند از:

الف) جهان حقیقی

ب) جهان تخیلی و فراحسی

شخصیت‌های داستانی رئالیسم جادویی به راحتی قادرند در هر دو جهان به زندگی خود ادامه دهند و در هنگام انتقال به جهان دیگر، دچار هیجان و شگفتی نگردند. گویی اصلاً اتفاق عجیبی رخ نداده است و حوادث فراواقعی، جزئی از اسکلت‌بندی و چارچوب حوادث طبیعی و عادی هستند.

برخی از منتقدین ادبیات داستانی، بر این باور پافشاری می‌کنند که این سبک داستان‌نویسی، با توجه به نوع جامعه و بافت اجتماعی کشورهای جهان سوم پدید آمده است. آنان می‌گویند که کشورهای استعمارزده، پیوسته برای ارام کردن خود از بند اسارت، و به منظور رهایی از مشکلات عدیده اقتصادی، سیاسی و اجتماعی به عالم خیال پناه می‌برند و بیشتر دوست دارند، شاهد جادو طلسم به عنان عامل یاری‌رسان در داستان باشند. این دسته از منتقدین عدم توانایی و قدرتمندی ملل ستم دیده را عامل گرایش به خیال می‌دانند؛ چرا که معتقدند کاری غیر از این از دست آنها برنمی‌آید. بررسی و تحلیل اصولی چنین دیدگاهی، نیازمند تحقیقی بس عظیم است که در چارچوب یک مقاله کوتاه نمی‌گنجد، اما چیزی که نمودی سنجیده و پذیرفتنی از آرای آنها به دست می‌دهد، بخش دوم یعنی روی آوردن کشورهای استعمارگر برای استفاده از این روند است. طبق نظر آنها، برخی کشورهای استعمارگر نو به عمد از همین سبک و سیاق استفاده می‌کنند تا از این طریق فرهنگ‌های غنی و ریشه‌دار ملل کهن را متلاشی و فرهنگ بی‌پایه غربی مدرن را جایگزین آن کنند. آنان با استفاده از عنصر خیال، هر جایی که لازم می‌دانند، به کتمان حقایق مطلق می‌پردازند و ذهن خواننده را از درک یک سلسله مباحث عمیق و مهم دور می‌سازند. آنچنان که در کتاب آیات شیطانی، سلمان رشدی، ما شاهد آن بودیم.

در حقیقت مهم‌ترین عامل گرایش برخی نویسندگان و ادیبانی که در خدمت جریان‌های سیاسی استعمارنو قرار دارند، به سبک رئالیسم جادویی، در این است که آنان با یاری از عنصر خیال و جادو، می‌توانند افکار و باورهای بی‌اساس خود را به راحتی به خواننده بقبولانند. به عبارت دیگر، اگر این دسته از نویسندگان می‌خواستند مضامین استعماری خود را از طریق مکتب رئالیسم مطلق بیان کنند، بی‌فاصله اهدافشان مشخص و نقطه نظرات بی‌اساسشان برملا می‌گشت. در این حالت خواننده تیزبین هم گاه دچار اشتباه می‌شود و نمی‌تواند پندارهای بی‌سامان و بی‌بنیادیی را که آکنده از کانایی، گمراهی و فریفتگی است را شناسایی کند.

لیندا هوتچون در سرآغاز مقاله خود می‌گوید: «رئالیسم جادویی یکی از مبانی و عناصر تشکیل‌دهنده پست مدرنیسم و استعمار نو است». او منشأ و مبدأ رئالیسم جادویی را در کشورهای جهان سوم خاصه آمریکای لاتین می‌داند و معتقد است مکتب پست مدرنیسم این جریان را سروسامان داده و دورادور هدایت می‌کند. پست مدرنیستی که خود برگرفته از مفاهیم و داده‌های مدرنیسم بوده و شکل بازنگری شده آن به حساب می‌آید. طبق گفته هوتچون رئالیسم جادویی باعث ارتباط انداموارى میان پست مدرنیسم و استعمار نو گشته است. او سلمان رشدی را نویسنده‌ای خطاب می‌کند که از سبک رئالیسم جادویی برای پیشبرد اهداف حساب شده استعمارگران استفاده می‌کند.

لیندا هوتچون مدعی است که رمان بچه‌های نیمه شب (midnights Children) سلمان رشدی، کاملاً دارای بن‌مایه‌های سیاسی استعمار نو است. سلمان رشدی این بار شمشیر زهرآلود خود را متوجه مردم هند، فرهنگ، اعتقادات و رسوم دینی و غیردینی آن سرزمین کرده است. پس از استقلال هند از چنگال استعمارگران، استعمارنو اقدام به مبارزه فرهنگی و تلاش برای جایگزینی فرهنگ غرب با شرق در این کشور و کشورهای مشابه کرده است. به این منظور از قالب داستانی رئالیسم جادویی استفاده کرده تا به شکل ماهرانه‌ای به این هدف اصولی خود دست یازد. آنچنان که لیندا هوتچون بر این باور است که استعمار نو توانسته تحولات عظیمی در فرهنگ و باورهای مردم هندوستان ایجاد کند. در داستان سلمان رشدی، حوادث دارای بافت و ساختاری جادویی و فراحسی هستند؛ آنچنان که درداستان «شب‌های عربی» وجود دارد. در بخشی از این کتاب آمده است:

«یکی بود یکی نبود. در زمان‌های قدیم رادنا و کریسنا، راما و سیتا، لیلی و مجنون، رمئو و ژولیت و اسپنسر تریسی و کاترین هیپ بورن زندگی می‌کردند.»

نویسنده این مقاله معتقد است که سلمان رشدی به عمد شخصیت‌های افسانه‌ها و حکایات شرقی را در کنار شخصیت‌های غربی قرار داده تا از آن طریق فرهنگ و تمدن شرق را نابود و دگرگون سازد. سلمان رشدی با قرار دادن عناصر غرب چون سینما و تئاتر در کنار فرهنگ ملی و بومی هند، قصد دارد زمینهٔ مناسب برای بررسی واکنش مردم هند و بازتاب اثر را فراهم سازد. استعمارگران پس از چاپ و نشر کتاب فوق، بی‌فاصله به ارزیابی واکنش مردم پرداختند و میزان تأثیرگذاری کلام رشدی را بر ذهن و روان مردم بررسی کردند.

شیوهٔ جایگزینی فرهنگ شرق یا غرب نیز توسط ادوارد سعید مطرح و مورد ارزیابی قرار گرفته است. در داستان «بچه‌های نیمه شب» از سب رئالیسم جادویی برای عقیم کردن باورهای ریشه‌دار مردم هند و القاء فرهنگ چند وجهی و متناقض غرب استفاده شده است.

در رمان «صد سال تنهایی» مارکز، خواننده احساس می‌کند فرهنگ بی‌اساس غربی، مانند استفاده از عناصر جنسی به او القا می‌گردد. در این میان نویسندهٔ زبردست، با استفاده از ساخت و کار و شگرد فریبنده عناصر تخیل، جادو و وهم، می‌کوشد تا عقاید مدون خود را در ذهن خواننده بگنجاند.

لازم به ذکر است که در داستان رئالیسم جادویی، لحن راوی نقش بسیار مهم و کلیدی را باز می‌کند. نویسنده متبحر می‌تواند با یاری لحن راوی، تمامی پدیده‌های غیرملموس و باورهای شخصی و گاه بی-اساس خود، آنها را در نظر خواننده حقیقی جلوه دهد. این شیوه، این امکان را در اختیار نویسنده می‌گذارد تا خود را از بیان دلایل و برهان‌هایی که در آثار رئالیسم وجودشان ضروری است، معاف کند. بسیاری از صاحبنظران وادی ادبیات داستانی، گابریل گارسیا مارکز را موفق‌ترین نوسنده در زمینهٔ بهره‌وری از عنصر لحن می‌دانند. گابریل گارسیا مارکز خود بر این اعتقاد است که عنصر لحن مهم‌ترین و کوبنده‌ترین عنصر رئالیسم جادویی است. او در مصاحبه‌ای می‌گوید:

«کلید اصلی نگارش صد سال تنهایی این بود که من توانستم از پدیده‌های باورنکردنی صحبت کنم. بی‌آنکه چهره‌ام برافروخته و عصبی گردد.»

برای دستیابی به عنصر فانتزی و تخیل که لازمهٔ چنین سبکی است، نویسنده باید تا می‌تواند از عنصر «اغراق و غلو» استفاده کند. منتقدین ادبیات، ارزش حقیقی صد سال تنهایی را در این مسئله می‌داند که نویسنده توانسته پدیده‌ها و عناصر جادویی را به گونه‌ای مطرح سازد که خواننده کوچک‌ترین شکی نسبت به وقوع حوادث به دل راه ندهد. نویسندگان رئالیسم جادویی بیش از همه به سه عنصر زیر توجه دارند:

الف) جذابیت داستان

ب) متقاعد کردن خواننده

ج) اغفال کردن خواننده

از سویی دیگر، عده‌ای از صاحبنظران معتقدند که علت اصلی تمایل نویسندگان فوق به درهم آمیختن عنصر تخیل و حقیقت، مربوط به گرایش باطنی آنها به رعایت قوانین و چارچوب داستان‌نویسی به سبک کلاسیک می‌باشد آنان داستان «ماجرای سیگارهای مصری» نوشته کیت چاپین را به عنوان یکی از اثاری که نویسنده متمایل به سبک سنتی است، مطرح می‌سازند در این اثر، شخصیت زن داستان، پس از کشیدن سیگارهای مصری دچار حالات فراحسی می‌شود. چاپین هیچ گونه پیش داوری و قضاوتی در ارتباط با حوادث فراواقعی نمی‌کند، به گونه‌ای که تمامی جادوها حقیقی نشان داده می‌شوند. به همین دلیل، داستان‌های رئالیسم جادویی را به آوردگاهی بس عظیم تشبیه ساخته‌اند که در آن مفاهیم آشنا با مفاهیم ناملموس مواجه می‌گردند.

باید اذعان داشت اگر رئالیسم جادویی در جهت اهداف استعمار نو قرار نگیرد، می‌تواند تصویری زیبا از مدینهٔ فاضله ترسیم کند و در آن تجربیات ناب و مهم ملل مختلف را مطرح سازد و مورد حمایت قرار دهد.

برخی از صاحبان قلم و اندیشه، برای تبیین درهم آمیختگی مبانی و پدیده‌های فراسویی و حقیقت‌گرایی، متذکر این نکته شده‌اند که رئالیسم جادویی نشانه نوستالژیای جهان مدرنیته در تقابل با جهان سنتی و از هم پاشیده است. آنان این سبک داستان‌نویسی را به عنوان یکی از آخرین پیامدهای یک قرن حاکمیت مدرنیسم می‌شناسند. با این همه، رئالیسم جادویی حدود سه دهه به عنوان یک جریان ادبی ـ هنری بین‌المللی مطرح می‌گردد. و نویسندگانی از آمریکای لاتین، آمریکای شمالی، اروپا، آفریقا، خاورمیانه و خاوردور خود را به این حلقه ادبی متصل ساختند.

رئالیسم جادویی، جدای از جلب توجه اذهان عمومی، توانست آثار رمانس گونه را به شکل جدید و امروزی بازآفرینی و به خواننده تحویل دهد. در بررسی دقیق آثار رئالیسم جادویی مشخص گردیده است که بافت و اسکلت‌بندی این گونه آثار بسیار شبیه به رمانس‌های تاریخی چون آثار سروالتر اسکات است.

در این میان تشابهات جالبی میان آثار والتراسکات و مارکز دیده می‌شود. اگر رمان‌های اسکات دارای ساکنین بسیاری است، شخصیت‌های مارکز نیز بسیار و متعدد هستند.

رمان‌های معاصر رئالیسم جادویی، دارای مضامین و بازتاب‌های فرهنگی و اجتماعی مشابهی چون آثار رمانس است. باید به خاطر داشت که در اثار رئالیسم جادویی و رمانس‌های تاریخی هر دو عنصر حس و حس‌برانگیزی مطرح است. نویسندگان رئالیسم جادویی این امکان مجدد را به خواننده سطحی می‌دهند تا خود را با نوستالژی قدیمی رمانس‌های کهن مشغول سازد. در این میان عنصر نماد و تمثیل در بافت هر دو نوع ادبی یاد شده، نقش مهمی را بر عهده می‌گیرند. از دیگر عناصری که در هر دو نوع ادبی وجود دارد، بازنگری و توجه به گذشته است.

وجه تمایز میان رئالیسم جادویی براساس مبانی و ایدئولوژی مدرنیسم و پسامدرنیسم پی‌ریزی شده است. در جامعه مدرن، عقل‌گرایی محض و دوری از مباحث و مضامین مذهبی سرلوحه کار قرار گرفت؛ اگر هم مسائل مذهبی مطرح گشت، از منظر تردید و شکاکیت بود. در این دوران، رئالیسم و حتی رئالیسم جادویی، چونان ابزاری در دست تکنولوژی و حامیان آن قرار گرفت. به همین دلیل، اشاعه فرهنگ استعماری به عنوان مهم‌ترین هدف نویسندگان تحت حمایت غرب مد نظر گرفته شد. در زیر این پوسته اصلی، ویژگی‌ها و برتری دنیای مدرنیته به دنیای سنتی قرار دارد و در لایه‌های زیرین آن می‌توان، تکه‌های پاره و نامنسجم عناصر سنتی و بومی‌گرایی ملل را یافت. بدیهی است که نویسندگان، رئالیسم جادویی را به عنوان میانجی میان دنیای مدرنیته و سنتی می‌دانند. میانجی که هدفش تلفیق این دو فرهنگ و تمدن با هم است.

ای کاش نویسندگان، دو فرهنگ مختلف را عادلانه و بی‌طرفانه در کنار هم قرار می‌دادند تا خواننده خود به قضاوت بنشیند و راه درست را از غلط دریابد. در صورتی که در آثار نویسندگان غربی چنین اتفاقی هیچ گاه رخ نمی‌دهد. آنها که ترازو را به نفع فرهنگ بی‌هویت غربی که براساس بیماری‌های جنسیتی و خشونت استوار است، پایین می‌آورند.

در اینجا یک سؤال مهم مطرح می‌گردد: آیا نویسندگان شرق خاصه نویسندگان ایرانی تا به حال به این فکر افتاده‌اند که از سبک و سیاق رئالیسم جادویی استفاده کنند تا بتوانند باورها، سنت‌ها و پیشینه تاریخی و مذهبی خود را با قرار دادن در کنار فرهنگ بی‌بنیاد غربی قوام بخشند؟ آیا در میان نویسندگان کشور ما ضرورت پرداختن به چنین اثاری احساس نمی‌شود؟ آیا زمان آن فرا نرسیده که با بررسی فرهنگ غرب و با کنار هم قرار دادن این فرهنگ در کنارهٔ فرهنگ اصیل چند سالهٔ خودمان، حقایق مطلقی را که سالیان درازی است پنهان مانده آشکار سازیم؟

لازمهٔ چنین کاری شناخت فرهنگ بومی و مذهبی خود، شناسایی فرهنگ غرب آشنایی با ساختار و چارچوب رئالیسم جادویی و شناخت کامل عنصر خیال، اسطوره ، جادو، فانتزی، رمزگرایی و نماد است.

اینک با طرح همین مسئله از منظری کاملاً متفاوت، بحث را به انتها نزدیک می‌سازیم. طبق نظر برخی از اندیشمندان، می‌بایست ماهیت تخیل، جادو و سحر را از منظر عرفانی مورد ارزیابی قرار داد. آنان

بر این باورند که باید میان جادو و حقیقت قابل حس، خطی فرضی ترسیم کرد و به بررسی جزء به جزء تمامی پدیده‌ها پرداخت. در این راستا، بسیاری تلاش مستمر خود را در تشریح علل و عوامل بروز حوادث ظاهراً فراحسی به کار بسته‌اند. آنان معتقدند که حادثه‌ای ورای این دنیا وجود ندارد و برای هر پدیده دلیلی وجود دارد. آنچنان که در گذشته پرواز انسان چون رؤیایی دست نیافتنی بود و صحبت از آن در گونه اعمال سحرانگیز جای می‌گرفت. به همین دلیل این دسته از صاحبنظران به این باور رسیده‌اند که چیزی به نام جادو وجود ندارد. فقط عدم توانایی انسان در توصیف برخی پدیده‌ها، باعث شده تا نام جادو، تخیل و وهم بر آنها نهاده شود. آنچنان که در گذشته ما شاهد برخی از این پدیده‌ها بوده‌ایم. مانند بر روی آب راه رفتن عارفان، دست بر آتش بردن، بازشدن چشم سوم، و...

برخی نویسندگان و منتقدین ادبی معتقدند که نام رئالیسم جادویی به اشتباه بر روی این نوع ادبی گذاشته شده است؛ چرا که هیچ پدیده‌ای خارج از قانون طبیعت و جهان هستی وجود ندارد.

مدرنیسم و رمان مدرن

بسیاری از صاحبنظران ادبی، هنری و فلسفی «مدرنیسم» را نوعی جنبش و رویداد تندرو و اصلاحی می‌دانند که در زمینه‌های فرهنگی، زیباشناختی، تربیتی، ادبی... به منصفه ظهور رسید. در همین ارتباط «رمان نو» نیز به یک جنبش عظیم ادبی در فرانسه اطلاق می‌شود که در اواسط دهه ۵۰ و اوایل دهه ۶۰ توسعه یافت و به طور کلی تمامی آثار کلاسیک ادبی را که بر پایه اصول رئالیسم محض بنا شده بودند مورد تهاجم قرار داد. این حرکت بزرگ ادبی بعدها توسط مفسران ادبی که در حد میان مدرنیسم و جریان پست مدرن قرار گرفتند شناسایی و به طور رسمی نامگذاری شد. آنان نویسندگان صاحب نام و مطرح چون ویرجینیا وولف، کافکا و جیمز جویس را پایه‌گذار این جنبش ادبی در وادی ادبیات داستانی می‌دانند. در عین حال که نویسندگانی چون مارگرت دوراس (Marguerite Duras) الن روب گریه (Alain – Robbe – Grillet) میشل بوتور (Michel Butor) کلود سیمون (Cloude Simon) ، فیلیپ سولرز (Philips Sollers) و ناتالی ساروت (Nathalie Sarraute) به عنوان پیروان رمان نو که سعی در خلق آثارشان با چنین سبک و سیاقی هستند معرفی گشته‌اند.

مهم‌ترین مشخصه «رمان نو»، نوع راوی داستانی است که این گونه نویسندگان برای آثارشان انتخاب می‌کنند. این راوی سخت‌گیر و عنادورز به راحتی اطلاعات ضروری و مرسومی را که خواننده داستان طلب می‌کند در اختیارش نمی‌گذارد. راوی رمان نو تا آنجا که می‌تواند در بیان مقصود از کنایه، تشبیه و ایهام سود می‌جوید تا خواننده را در فضا و مکانی نامعلوم نگاه دارد. او در توصیف حوادث داستانی، به سیر شکل‌گیری رویدادها بر اساس قانون زمان توجهی ندارد و به راحتی کنش‌ها و اتفاقات مورد نظر خود را جابه‌جا کرده، بر حسب سلیقه و میل خود در مقابل چشمان گیج خواننده قرار می‌دهد. در حقیقت، هدف اصلی نویسنده رمان نو، ایجاد فضای وهم‌انگیز و مبهم است. او به منظور دست یافتن به چنین هدفی، از انواع مختلف زاویه دیدهای رایج استفاده کرده، با تلفیق آنها، سعی در ایجاد شکاف میان زمان و مکان دارد ـ که چه بسا در این کار افراط می‌کند ـ همچنین از شرح استنباط‌های شخصی و توجه به عوالم غیرقابل حس و به نوعی ماورای طبیعی، برای هر چه پیچیده‌تر کردن رمان‌ها استفاده می‌شود.

«آلن روب گریه»، نظریه‌پرداز جریان فوق، در یکی از آثار ادبی خود چنین متذکر می‌شود که رمان کلاسیک (سنتی) با آن پایبندی‌اش به زاویه دید دانای کل و ایجاد همبستگی و اتحاد میان دو عنصر زمان و مکان، چیزی جز یک اثر ریاکارانه ظاهراً منطقی به حساب نمی‌آید، که هیچ گونه همگونی و تناسبی با شرح تجربیات ناب و نو مدرن ندارد. او رمان نو را نوعی حرکت عظیم ادبی می‌داند که برای

دگرگونی و تحول در تمامی زمینه‌های مختلف، از جمله تکنیک‌های داستان‌نویسی پدید آمده است. رمان نو می‌تواند معانی متعدد و گاه نامحدودی از هر رویداد داستانی مطرح سازد؛ به گونه‌ای که خواننده و منتقد، در پایان راه، در پذیرش و قبول حتی یکی از معانی مطرح شده وا بماند. روب گریه خود بسیا متمایل است تا از واژگان مشخص و حساب شده‌ای استفاده کند و اصطلاحاً تک‌تک واژه‌ها را کار هم قرار دهد.

باید به این مسئله توجه داشت که مدرنیسم و رمان نو، با دوره‌ای که اخلاقگرایان قرن ۱۹ قلم می-زند متمایز شده است و همگان متفق‌القول بر این مسئله اذعان دارند. یکی از مهم‌ترین مشخصه‌های چنین تمایزی، در دوری جستن پیروان مدرنیسم از مبانی و اصول تقدس‌گرایی و فلسفه خوش‌بینی حاکم بر قرن ۱۹ و پیش از آن خلاصه می‌شود. نویسندگان مدرنیسم، خاصه رمان‌نویسان این دوران، تصاویر بدبینانه و ناشایستی از فرهنگ ملل و بی‌نظمی‌ها ارائه دادند. ناامیدی‌های مطرح شده در این قبیل آثار، به تدریج به حس بی‌عاطفگی، خودسری، عناد، از میان رتفن معنویت و اخلاق در عرصه‌های مختلف زندگی و در سطوح مختلف اجتماعی تبدیل گشت.

تی، اس، الیوت (T.S.Eliot) ، معتقد است پایداری، نظم و ثبات حاکم بر جهان در قرن ۱۹ نتوانست با جریان پوچ‌گرایی، بدبینی و هرج و مرج دوران معاصر تطبیق یابد. لازم به ذکر است بسیاری از منتقدین بر این باورند که نویسندگانی چون ویرجینیا وولف، جیمز جویس، ازرا پاوند (Ezra Pound) گرترود استین (Gertrude Stein) و فرانتس کافکا اصرار شدیدی بر طرح دنیای پراغتشاش، ناهمگون و بدبینانه داشتند. به منظور دوری جستن از عناصر زیباشناختی و اخلاقی تحمیلی رمان‌های رئالیستی، نویسندگانی از این دست، شیوه‌ها و تکنیک‌های مختلفی را به کار گرفتند.

بارت چنین شیوه‌هایی را به شرح زیر توضیح می‌دهد:

۱) بر هم زدن جریان خطی روایت داستانی براساس نادیده گرفتن توالی زمانی.

۲) عقیم کردن انتظارات خوانندگان مبنی بر پیگیری روابط علت و معلولی و وحدت و یکپارچی در طرح داستان و شخصیت‌ها.

۳) تمایل به استفاده از ایهام، طنز و ایجاد پیچیدگی در ساختار داستانها.

۴) قرار دادن عناصر غیرمتعارف و ضد و نقیض کنار هم.

۵) تمسخر مباحث معرفت‌شناسی و اخلاقی.

۶) تمایل به تصویرسازی عوالم درونی، ضمیر ناخودآگاه و کلیه فعل و انفعالات روحی و احساسی انسان.

۷) توجه به استنباط‌های فردی و شخصی.

مدرنیسم پدید آمده در قرن ۲۰، به طور آشکارا بوروکراسی قرن ۱۹ را به باد تمسخر می‌گیرد و تمامی عوامل محدودکننده بشر را محکوم می‌کند.

در این میان مدرنیسم‌های فرمالیست با استفاده از حربه به دست آمده، پا به عرصه سیاست گذاشت و برای پیشبرد اهداف سیاستمداران غربی و حرکت‌های استعماری به فعالیت پرداختند. برخی از صاحبنظران بر این باورند که بسیاری از نظریه‌پردازان و رهبران مدرنیسم، باعث و بانی به وجود آمدن فاشیسم در اروپا شدند و به صورت آشکارا از این حرکت سیاسی حمایت کردند.

در پی آن، مشخص گشت مدرنیست‌ها طرفدار حقیقی حقوق بشر و تساوی میان انسانها نیستند. آنها به منظور دست یافتن به اهداف استعماری خود، تمامی مفاهیم معنوی و اخلاقی را نادیده گرفتند و به تمامی هنجارها و ارزش‌های قومی، ملی و مذهبی پشت پا زدند. آنان با قصد و غرض قبلی، جامعه اروپایی و امریکایی را به سمت هرج و مرج و فساد، هدایت و ترس، ناامنی و پوچگرایی را در میان مردم رواج دادند. پیروان مدرنیسم، با استفاده از دیدگاه‌های مطرح شده خود، شرایط مناسب را برای استعمارگران جهت استحضار و تحت سلطه قرار دادن ملل دیگر، فراهم ساختند. در واقع هواداران مدرنیسم، عامل اصلی پیدایش ادبیات استعمار نو به حساب می‌آیند؛ ادبیاتی که به منظور ترویج افکار و باورهای استعماری توسط نویسندگان فریب خورده بومی خلق شد و در کشورهای جهان سوم پخش گردید تا شرایط مناسب برای اعمال استعماری را فراهم سازند. جدای از این، خلق آثار استعماری باعث گردید تا فرهنگ، اعتقادات و باورهای مردم شرق و آفریقا به تدریج تغییر یافته، به جای آن، فرهنگ بی‌هویت و استعماری غربی جایگزین شود. در پی آن، تاریک‌اندیشی، ناامیدی و پوچگرایی حاکم بر جامعه غرب به کالبد نیمه جان شرق و آفریقا تزریق گشت.

جدای از تمامی مسائل مطروحه، مدرنیست‌ها آن چنان در تفهیم مبانی اعتقادی خود موفق نبودند و نتوانستند مردم را دنباله‌رو اثار ادبی و هنری خود کنند. غالب مردم از مطالعه داستان‌های مدرن سرباز زدند. مدرنیست‌ها در پاسخگویی به واکنش مردم چنین ادعا کردند که رمان مدرن متعلق به افراد خاص و فرهیخته بوده، انسان‌های عامی و کم مایه قادر به درک آن نیستند!

در این راستا، برخی از صاحبنظران ادبی بر این باورند که بسیاری از نویسندگان، ناتوانی و عدم تسلط خود به مبانی و اصول داستان‌نویسی را در پشت نقاب مدرنیسم پنهان ساختند و با بر هم زدن ساختار داستان‌ها سعی در پنهان سازی ضعف‌های خود داشتند.

لازم به ذکر است: اصول و مبانی اعتقادی مدرنیسم یک شبه و توسط یک گروه خاص با اهداف از پیش تعیین شده پدید نیامده است. گذر زمان و وقوع بسیاری از رویدادهای سیاسی، اجتماعی و فرهنگی، باعث بروز چنین واکنشی و جریانی شد. در پی آن، مبانی طرح شده مورد بهره‌برداری سوءاستفاده گران که غالباً سیاستمداران غرب بودند قرار گرفت.

برخی از رویدادهای مهمی که باعث بروز آشکار جریان مدرنیسم در غرب شد عبارت‌اند از:

۱. بروز انقلاب صنعتی و تحت سیطره قرار گرفتن کارگران، به منظور به دست اوردن نیروی کار ارزان قیمت.

۲. وقوع جنگ‌های جهانی اول و دوم، که منجر به ویرانی شهرها، قتل و غارت و بروز خصلت-های غیرانسانی شد.
۳. بروز احساس عدم اطمینان و از دست رفتن معیارهای گذشته و هویت انسان، در جامعه آن روز.
۴. اتحاد میان مسیحیت و کاپیتالیسم.
۵. اعمال و رفتار اخلاقگرایان ریاکار
۶. ظهور انقلاب کمونیستی شوروی و تبدیل آن انقلاب به یک حکومت دیکتاتوری مخوف.
۷. طرح تئوری تکامل داروین
۸. ترویج این دیدگاه که حقیقت امری درونی، نسبی و قابل تغییر است. (در این راستا مردم متوجه شدند که حقیقت با این دیدگاه به راحتی در اختیار امیال قدرت‌ها قرار گرفت و حکومت‌ها بر همین اساس حقایق را با توجه به خواسته خود تغییر دادند.)
۹. دوری جستن از فرهنگ و اعتقادات گذشتگان، و بی‌توجهی به آینده.
۱۰. از دست رفتن ایمان و اعتقادات قلبی مردم

باید به این مسئله توجه داشت که نویسنده مدرن، تحت تأثیر رویدادها و تحولات عظیم فوق قرار گرفت. در سال ۱۸۵۹ ، با طرح دیدگاه‌های چارلز داروین، انسان منزلت و جایگاه ویژه‌ای را که بری خود به جهان متصور بود و مذهب بر آن تأکید داشت متزلزل یافت و به طور کلی از مذهب رویگردان شد. پس از آن، زیگموند فروید، با طرح نقطه نظرات خود، سیر تفکر و بینش انسان را تغییر داد. او انسان را به سوی تفسیر و تأویل دنیای خیال و وهم هدایت کرد. در همان دوران، نیمی از کشورهای اروپایی، دوران ناامنی ، هرج و مرج و بی‌انضباطی را تجربه می‌کردند.

آلبرت انیشتن با ارائه نظریه نسبیت خود، مفهوم حقیقت محض و قابل اعتماد را دگرگون ساخت. در فرانسه، پیکاسو به سبک کوبیسم روی آورد تا از آن طریق با دگردیسی و تغییر شکل دادن اشیا، پدیده‌ها و انسان، به نوعی اوضاع و احوال به وجود آمده را نشان دهد. او از این طریق درصدد بود تا به جهان پیرامونش نگاه کرده، به تفسیر و تأویل آن بپردازد.

در این میان، بروز جنگ‌های بین‌المللی و قتل عام مردم بی‌گناه، مخرب‌ترین ضربه را بر پیکره انسان و جامعه غربی وارد ساخت. ویرجینیا وولف با بروز جنگ اول جهانی ادعا کرد: «حوالی دسامبر ۱۹۱۰ ماهیت بشر به طور کامل تغییر یافت». او متوجه شد جنگ عامل تغییر و تحول تمامی مسائل مختلف در سطح جهانی است.

برخی از پیروان مدرنیسم، با انکار اتهامات وارده بر آنها (چون عدم توجه به حقوق بشر و در اختیار استعمارگران قرار گرفتن) چنین مدعی شدند که هدف از دگرگونی در ساختار و بافت آثار ادبی و هنری، صرفاً بیان اوضاع و احوال حاکم بر جهان بوده و آنها درصدد ترویج چنی معضلاتی به انسان‌ها نبوده‌اند.

نویسندگان رمان نو، برای اولین بار با استفاده از تکنیک جریان سیال ذهن، بر آن شدند تا تجربیات فردی بشر را از طریق تصویرسازی جهان درونی نشان دهند. جیمز جویس تمام هم خود را در توصیف عوالم درونی به کار بست.

جریان سیال ذهن یک فعل و انفعال ذهنی به حساب می‌آید که برای اولین بار توسط روانشناس آمریکایی، ویلیام جیمز، مطرح گشت. در پی آن، نویسندگان مدرن بر آن شدند تا حرکت و فعل و انفعالات ذهنی را در قالب داستانی مطرح سازند. ویرجینیا وولف پس از جویس، دنبال‌روی شیوه جریان سیال ذهن شد. در عین حال که وولف، به توصیف ماهیت زمان، از هم پاشیدن طرح و عمل صعودی داستان مبادرت ورزید. ارنست همینگوی به سبک و زاویه دید متداول گذشته پایبند ماند، اما برای اولین بار، از شیوه روایتی جدید که اصطلاحاً دوربین (Camera) نامیده شد سود جست و حوادث و رویدادهای داستانی را با استفاده از دوربینی خیالی که در دست دارد و صرفاً تصویرهای موجود را ثبت می‌کند، شرح داد.

ویلیام فاکنر، تمامی عناصر و سازه‌های به کار گرفته شده توسط این نویسندگان را درهم تلفیق کرد و تئوری زمان را گسترش داد.

برخی از حامیان مدرنیسم مدعی شدند که این جریان ادبی، با ایجاد پیچیدگی در طرح داستان‌ها، درصدد مغشوش کردن اذهان عمومی نبود، بلکه در پی راهی بوده تا دوباره نظم را به جهان هستی بازگرداند! در پاسخ گویی به ادعاهای هواداران مدرنیسم، چنین مطرح گشت که مدرنیسم و اگزیستانسیالیسم در یک راستا و با یک نیت پدید آمدند. در داستان‌های مدرن، درونمایه آثار، بیشتر حول محور الیناسیون، ناامیدی، گوشه‌گیری، ناامنی... می‌بایست بگردد. در این دنیا، دیگر جایی برای تقدسگرایی، اخلاق و معنویت نیست.

اگزیستاسیالیست‌ها نیز درصدد بودند تا جامعه مدرن را بر همین اساس مطرح کنند و به تصویر درآورند. آنان معتقد به داشتن آزادی مطلق بودند و از الیناسیون و گوشه‌گیری انسان‌ها حمایت می‌کردند. از دست رفتن اعتقادات مذهبی و ترویج بی‌دین، مسئله دیگری بود که پیروان این مکتب در پی آن بودند. برخی بر این باورند که فرانتس کافکا باعث و بانی ظهور رمان نو بوده است. به همین دلیل، بررسی اثار کافکا را از منظر مدرنیسم و پیامدهای آن توصیه می‌کنند.

در همین ارتباط، برخی، ظهور رمان نو را با خلق دن کیشوت، اثر سروانتس می‌دانند. او در این اثر انسان سنتی را به تقابل انسان مدرن برده تا بدین طریق انسان سنتی را محکوم کند و به باد تمسخر گیرد. طبق نظر او، انسان مدرن و جدید خیلی بهتر از نیاکان و اجداد خود است؛ چرا که او جامعه پوسیده و از هم پاشیده دیروز را ترک کرده، با آن ستیز می‌کند.

پیروان مکتب مدرنیسم، با نسبی قلمداد کردن حقیقت، تمامی تجربیات گذشتگان را نادیده می‌گیرند. الن روب گریه معتقد است: «من کاملاً بر این باورم که قول‌ها، سخنان و کلمات به کار گرفته شده یک نویسنده همچون من، دارای نقاط عجیب و غریب است، و حتی در آن، تناقض وجود دارد. حتی اگر تمام

مطالب از یک خالق اثر مطرح گشته باشد... در همین لحظه، وقتی من مطلبی را می‌نویسم، می‌تواند غیر محتمل و غیرقابل باور باشد.»[۱]

با تمامی این تفاسیر، عده معدودی از نویسندگان شرقی و افریقایی، به این نحله روی آوردند. در ایران نیز، برخی از شبکه روشنفکران، تمایل شدیدی به پیروی از مکتب مدرنیسم و پست مدرنیسم دارند. این در حالی است که چنین نحله‌هایی، پس از وقوع یک سری حوادث بنیادین در جامعه‌های خاص غربی بروز کرده‌اند و قابل اجرا در هر جامعه و مملکتی نیستند. طرح نو در انداختن در یک جامعه، می‌بایست براساس ضوابط و معیارهای مطرح در همان مکان صورت گیرد و تقلید کورکورانه و نابخردانه از جریان‌های ادبی که به آن نمی‌توان اشراف پیدا کرد، باعث می‌گردد تا ادبیات کشور ضربات جبران‌ناپذیری را متحمل شود. در بسیاری کشورها چون ژاپن، چنین تمایلی دیده می‌شود. نویسندگان هوادار مدرنیسم در چنین کشورهایی نیز آن چنان موفق نبودند و تنها مورد حمایت هواداران مدرنیسم قرار گرفتند. فوتا باتی شیمی (Futa Batei Shimei) اولین نویسنده رمان مدرن در ژاپن به حساب می‌آید.

چاک فیرمونت (Chuk Fare mont) در مقاله خود، توصیه‌های جالبی به هواداران مدرنیسم می‌کند، که ذکر این شگردها، خالی از لطف نیست چرا که رعایت اصول و مبانی ذکر شده توسط او، به نوعی، محکومیت نحله مدرنیسم را ثابت می‌کند:

۱. به جای اینکه از زاویه دید اول شخص و سوم شخص در داستان استفاده کنید سعی کنید از دوم شخص مفرد گمنام و مخفی سود جویید، با زاویه دید اول شخص جمع را به کار گیرید.
۲. نباید اجازه دهید تا رویدادها و حوادث داستانی، واضح و بی‌پرده در اختیار خواننده قرار گیرد. این گونه شیوه‌ها نمی‌تواند توجه خواننده را به خود جلب کند. مردم دیگر چنین شیوه‌ها و شگردهایی را فراموش کرده‌اند. به همین دلیل، دیگر نباید به دنبال این گونه مسائل رفت. این شیوه‌های مرسوم، به خواننده این اجازه را می‌دهند تا به راحتی به هر جای اثر سرک کشیده، از همه چیز مطلع گردد. نباید نگران مخاطبان خود و جلب مردم بود. همیشه به خود بگویید: کسی که مطلب مرا متوجه نشده، آدم احمقی است.
۳. از واژگان و اصطلاحات ساده و رایج استفاده نکنید. سعی کنید هر واژه، معانی متعددی را به ذهن متبادر سازد. مثلاً برای گفتن اینکه او چشمان آبی نیلی داشت، کافی است بگویید او دریایی بود.
۴. این وظیفه مخاطب است که پی به مفهوم اصلی داستان ببرد. از نثری پیروی کنید که بتواند انواع صفات و حالات انسانی را دریک زمان به خواننده القا کند، این مهم نیست که داستان شما غیر قابل درک باشد و یا واژه‌های بی‌معنی و عبث به نظر برسند.

---

۱. از کتاب نظم و بی‌نظمی در فیلم و داستان.

۵. مطمئن باشید که منتقدین حرفه‌ای، پی به ارزش اثر ادبی شما می‌برند و همه چیز را برای مردم توضیح می‌دهند.

۶. سعی کنید برای عناوین داستان‌هایتان، اسامی‌ای را انتخاب کنید که هیچ ارتباطی با متن اصلی نداشته باشد.

۷. اگر در داستان می‌خواهید از عنصر طنز استفاده کنید، هیچ لازم نیست از اصطلاحات و مواردی صحبت کنید که قابل درک برای همگان باشد. این طنز می‌تواند تنها برای خود شما مفهوم داشته باشد.

۸. هنگام خلق داستان تصور کنید که تنها برای خودتان می‌نویسید و درک داستان ازسوی مخاطبان، اصلاً مهم نیست.

۹. از مطالعه آثار کلاسیک جهان، جداً خودداری کنید. آنها چیزی برای گفتن ندارند و هیچ چیز به شما نمی‌آموزند.

۱۰. سعی کنید زمان را به بازی بگیرید و مدام از گذشته، حال و آینده نقل مکان کنید. این کار را کاملاً به صورت تصادفی انجام دهید. شما می‌توانید سه واژه حال، گذشته و آینده را در کلاهی بیندازید و در هر بخش، یکی از کارت‌ها را بیرون بکشید و زمان داستان را، بر همان اساس تغییر دهید.

۱۱. همواره پس از خلق آثارتان، سعی کنید جنجال به راه بیندازید و از انجام مصاحبه استقبال کنید. در مصاحبه‌ها متذکر شوید که آثارتان شاهکار است و نگارش آن کار بسیار سخت و مشکلی بوده است. خواننده، بدین ترتیب، به اثار شما علاقه‌مند می‌شوند. به آنها بفهمانید لازمه درک داستان‌هایتان، داشتن هوش، توانمندی و مطالعه عمیق است. از کوچک‌ترین زوایای فکری خود حرف بزنید. رمان‌های آتی خود را حتماً پیش از خلق شدن، به اطلاع مردم برسانید.

۱۲. هیچگاه هنگام خلق داستان مکث نکنید، و سعی کنید یکسره و بدون توقف داستان را ادامه دهید. نیازی به تفکر، پی‌ریزی طرح داستان و بازنگری نیست. به یاد داشته باشید کمیت، بهتر از کیفیت است. هر چه بیشتر بنویسید، بهتر است...

ریشه‌های مدرنیسم و پیامدهای نامتعارف آن

بسیاری از تحلیلگران عرصه ادبیات معتقدند که مدرنیسم خود رنسانسی دیگر بود که طی آن ساختار اجتماعی، فرهنگی، ادبی و هنری ملل اروپایی و آمریکا دچار تحولی عظیم شد. قابل ذکر است که در دوران شکل‌گیری رنسانس، نقطه نظرات افلاطون بسیار به کار آمد. نظرات او در آن دوران به نوعی باعث گردید تا مقوله الهام‌پذیری شاعر از محیط پیرامونش دوباره مطرح شود و در آن دوران به یک جریان بزرگ ادبی تبدیل گردد. افلاطون شاعران را با پیامبران قیاس کرده و چنین اظهار داشته است که پیامبران، شاعران و موسیقیدانان، قدرت الهام‌پذیری دارند و می‌توانند با نیروهای فراحسی ارتباط برقرار کنند.

با تمامی این اوصاف، اشاره به این نکته ضروری است که دیدگاه‌ها و آراء مختلف در دوران رنسانس، با جریان مدرنیسم در غرب بسیار متفاوت است. واژه «مدرن» با واژه «معاصر» در ارتباط تنگاتنگ است. بسیاری از منتقدین بر این باورند که هر اثر هنری و متن ادبی که در زمان حال خلق شود، مدرن به حساب می‌آید. در صورتی که در تاریخ هنر و ادبیات، اصطلاح «مدرن» مختص به دوره تاریخی‌ای است که از سال ۱۸۶۰ آغاز شده و تا ۱۹۷۰ میلادی ادامه یافته است. در این دوره، سبک و ساختار ادبیات و هنر، به طور کامل دگرگون گردید. از این رو، بر این مقطع زمانی نام مدرن نهاده شد. این درحالی است که هم اکنون، سالیان زیادی از آن دوران می‌گذرد، و در عمل، اندیشه حاکم بر آن دوران را نمی‌توان مدرن و جدید قلمداد کرد. در واقع، نامگذاری اشتباه برخی صاحبنظران در آن دوران، باعث گردید تا همواره این اشتباه به وجود بیاید که مدرنیسم مختص یک دوره خاص بوده است و دیگر نمی‌توان به آن دست یازید. در واقع، امروزه این گونه باب شده است که هر گاه سخنی از مدرنیسم پیش می‌آید، آن دوران خاص تداعی می‌گردد. در صورتی که هر اثر، در زمان خود، مدرن به حساب می‌آید. آن چنان که اشعار حافظ و مولوی و سعدی، در دوران خود، مدرن بودند.

باید به این مسئله توجه داشت که مدرنیسم در تاریخ، از سابقه‌ای طولانی برخوردار است و ماجرای آن به پیش از قرن هیجده میلادی بازمی‌گردد. در صورتی که مورخین مغرض غربی، شروع مدرنیسم را همزمان با شروع رنسانس می‌دانند.

در هر حال، در دوره مدرنیته، پیروان این جریان ادبی، به بشر این اطمینان را می‌دادند که می‌تواند مسائل مختلف را بیاموزد، و درک او از جهان پیرامونش، صحیح باشد. مدرن‌ها در تبلیغاتی که در آن دوران به راه انداخته بودند، می‌گفتند که انسان می‌تواند بهترین باشد، و قادر است سرنوشت خود را تغییر

دهد و کنترل آن را در دست گیرد. همچنین، از مردم در آن دوران خواسته شد، تا به عمل و زندگی براساس ذائقه و میل درونی‌شان بپردازند و هر چه را امیال درونی‌شان گفت، انجام دهند.

برخی از تحلیلگران چنین اظهار می‌کنند که همان دیدگاه‌ها و آرائی که باعث پیدایش رنسانس شد، در قرن هیجده نیز دوباره مطرح گشت، و باعث گردید تا سنت، از مدرنیسم فاصله بگیرد. در واقع، در طول یک قرن، مهم‌ترین بحث مطرح در اروپا، ایجاد شکاف میان مدرنیسم و سنت بود. ایجاد و طرح مسائلی از این دست، باعث گردید تا عده‌ای در شاخهٔ مدرن‌ها قرار گیرند و عده‌ای به جمع پیروان سنت بپیوندند. از این رو، صف‌آرایی پیروان مدرنیسم و سنتگرایی باعث گردید تا در طول سال‌های گذشته جنگ سردی میان این دو جبهه به راه بیفتد.

پیروان مدرنیسم، از قرن هیجده به عنوان روشنگری یاد می‌کنند؛ و چنین وانمود می‌کنند که انسان در این عصر به بلوغ فکری رسیده است. آنها با طرح مجدد فردگرایی، بر آن شدند تا پیروان ادیان الهی را متحجر قلمداد کنند. در پی آن نیز، این گونه وانمود کردند که هر کس به گذشته خود پشت کند و از دین گریزان باشد، فردی روشنفکر و صاحب اندیشه ناب است. و در این میان، انسانی که خود را دنباله‌رو مدرنیسم می‌پنداشت، دچار این تصور کاذب شد که ازاد آزاد است و از چنگ موهوم‌پرستی و نادانی، رها شده است.

باید به این مسئله توجه داشت که عامل جهت‌دهندهٔ مدرنیسم در غرب، انقلاب صنعتی بود. در آن مقطع از زمان، برای بهره‌کشی از مردم، در کارخانه‌های صنعتی، اقدام به طرح توطئه‌ای پیچیده و بزرگ کردند. شعار جذاب «آزادی زنان» در آن شرایط، در واقع، تنها بهانه‌ای بود برای استفاده از نیروی ارزان قیمت در کارخانه‌ها. و در پی آن، مردم خسته و وانهاده در جامعهٔ بی‌رحم صنعتی، ناخواسته به دام مدرنیسمی فرو افتادند که دست پروردهٔ سرمایه‌داران بود.

متفکران قرن هیجده معتقد بودند که غالب انسان‌ها می‌توانند به رشد بالایی در وادی ادبیات و هنر دست یابند؛ و با ابزار دلالتگری، می‌توان به حقیقت مطلق رسید. در صورتی که با بررسی ادبیات و هنر مدرن، درمی‌یابیم که چنین تئوری مطرح شده‌ای، تحقق نمی‌یابد. نویسندگان دورهٔ مدرنیسم، که از شرایط پدید آمده در جامعهٔ صنعتی به ستوه آمده بودند، به دنیای درون پناه بردند و سعی کردند در عوالم درونی خود سیر کنند؛ چه بسا دچار توهمات و پندارهای اشتباهی هم شدند. این در حالی بود که پیش از شروع این جریان عظیم، تصویری که پیش روی مردم جهان بود، خبر از ظهور دنیای جدید و بهتری می‌داد. اما اولین تجربه ساختن جامعهٔ جدید و بهتر، با بروز دو جنگ جهانی اول و دوم همزمان شد؛ و مردم، اولین تجربهٔ خود از زندگی جدید را، در فضای قتل عام‌ها و خونریزی‌ها به دست آوردند.

در امریکا نیز بروز جنگ‌های داخلی، به عنوان اولین تجربه مردم آن خطه از دنیای جدید (مدرنیته) به حساب می‌آید. در واقع، ایده‌های آرمانگرایانه‌ای چون برابری و برادری انسان‌ها که در ابتدا طرح شد، توهمی بیش نبود؛ که از سوی جامعه روشنفکری آن روزگار مطرح گشت. بروز جریان‌های مدرنیستی در سایر کشورها چون فرانسه نیز، قساوت و خونریزی و انقلاب و جنگ را به ارمغان آورد. جالب این است

که انقلاب روسیه نیز به همین منوال شکل گرفت؛ و به تدریج، با فراموش کردن شعارهای اولیه، به حکومتی دیکتاتوری مبدل گشت.

اولین گروهی که بلافاصله، به پیامد اندیشه مدرنیستی پی بردند، نویسندگان و اندیشمندان غربی بودند. آنها بلافاصله خود را، از شرایط پدید آمده، کنار کشیدند؛ اما به جای مبارزه با دست‌اندرکاران استعمارگر، به خانه‌نشینی روی آوردند. و بدینسان بود که ادبیات مدرنیستی، به جای آنکه در جهان واقعی سیر کند به دنیای پر ابهام و رمزگونه درون پناهنده شد.

در داستان‌های مدرن، نویسنده به طرح لامکان‌ها و لازمان‌ها مبادرت ورزید؛ و کاری کرد که بن مایهٔ داستان‌ها گنگ و نامشخص به نظر برسند. جابه‌جایی در حوادث روی داده و بر هم زدن پیکره طرح داستان، نشانهٔ آن بود که نویسندگان مأیوس و ناامید، به طرح مسائل روز و حساس دوران خود، گرایش نداشتند. این در حالی بود که جریان ادبیات استعمارگر، برای حفظ چنین شیوه و فضایی، بر آن شد تا این گونه نشان دهد که پیروی از چنین سبکی، نشانهٔ تجدد روشنفکری است.

بدین سان بود که نویسندگان غربزده کشورهای جهان سوم ـ از جمله کشور ما ـ نیز بدون درک اصولی ریشه‌های جریان‌های فکری و ادبی مطرح در غرب، به تقلید کورکورانه از آنها پرداختند. این در حالی بود که کشور ما، با رویدادهای حساس غرب مواجه نبود. کشور ایران در آن دوران، چون اروپاییان، با انقلاب صنعتی، ظهور کمونیسم، جنگ جهانی، .رو به رو نشد؛ و لاجرم نمی‌توان پذیرفت که نویسندگان ما به طور طبیعی، به سمت چنین جریانی هدایت شوند. ضن اینکه، اصولاً گرته‌برداری و تقلیدی که هدفمند نباشد، عوارض نامطلوبی به همراه خواهد داشت.

نویسنده ایرانی باید براساس شرایط اجتماعی، فرهنگی و اعتقادی کشور خود، به خلق آثار ادبی بپردازد. یقیناً بروز جنگ تحمیلی هشت ساله، بر ادبیات کشور، تأثیر بسیار زیادی داشت. نویسندهٔ ادبیات ما باید بداند که هر گاه از فرهنگ و باورهای ملی و مذهبی خود دور شود، راه به جایی نخواهد برد؛ و نمی‌تواند اثار ارزشمند و باورپذیری تولید کند. از این رو، نادیده گرفتن پیشینهٔ تاریخی و هویت ملی و مذهبی، نمی‌تواند باعث ایجاد تحول مثبت و ارتقای کیفی آثار ادبی ما شود.

فصل چهارم

زیرساخت داستان

مبدأ پیدایش شخصیت در رمان

امروزه شیوه شخصیت‌سازی در رمان، که مشتمل بر شرح روان‌شناختی، توصیف اعمال و حرکات ریز و درشت،هویت‌شناسی و بیان ژرفای روح انسان است، باعث شده تا اشخاص داستان به انسانها بسیار شباهت پیدا کنند. با این همه، این افراد، انسان حقیقی نیستند; و در چرخه حیات، کوچکترین تاثیر فیزیکی ندارند. درواقع اینان تنها، در لابه‌لای صفحات‌کتاب زنده هستند، و حضورشان هنگام مطالعه رمان محسوس است.

به‌زعم بسیاری از منتقدین، شخصیتهای داستانی در پیرنگ رمان، حضوری فعال دارند و به عنوان مهم‌ترین عنصرپیش‌برنده حوادث به جلو شناخته می‌شوند. بر این اساس، بسیاری، اشخاص داستانی را دارای الگو و قالب مشابه پیرنگ‌می‌دانند. این تشابه باعث می‌گردد تا نویسنده هنگام پروراندن یک شخصیت، خود را ملزم به رعایت قواعد و اصول مدون و ازپیش تعیین‌شده‌ای بداند.

برای برخی از نویسندگان، خلق شخصیتهای خاص و منحصربه‌فردی که نمونه و الگویشان در زندگی یافت نمی‌شوند، بخش‌اعظم جذابیت و گیرایی داستان‌پردازی محسوب می‌گردد. این امر معمولا با تصویری غیرحقیقی از شخصیت همراه است.

نویسنده به‌ندرت می‌تواند خالق شخصیتی بدیع و تازه باشد، و آن را بر زندگی تحمیل کند. غالبا این زندگی و انسانها هستندکه قالب و الگوی مناسب برای آفرینش در اختیار نویسنده قرار می‌دهند. بر این اساس، دوری جستن نویسنده از قالب والگوهای مشابه انسانهای واقعی، باعث می‌گردد تا شخصیتهای فراواقعی پدید آیند.

سامرست موام، شخصیتهای دلخواه خود را از میان مردم عادی و براساس مشاهدات دقیق، گزینش می‌کرد. او تمام توجه‌خود را مصروف ثبت خصلتهای ناب و ویژه افرادی می‌کرد که نمونه‌هایشان در زندگی بسیار یافت می‌شوند. موام از اینکه‌افراد داستانی‌اش به انسانهای حقیقی شبیه می‌شدند، احساس ناراحتی نمی‌کرد. مسئله‌ای که برای او حائز اهمیت بود،هماهنگی میان کنشهای شخصیتها و باورپذیری آنها از سوی خواننده بود.

برخی از تحلیلگران ادبی، شیوه تحقیق رمان‌نویسان و شرح حال نویسان را مورد ارزیابی موشکافانه قرار داده‌اند. نتیجه‌ارزیابی آنان نشان می‌دهد که شیوه تحقیق این دو گروه، کاملا با هم متمایز بوده است. یک شرح حال نویس بر آن است تاسرگذشت حقیقی انسانها را بنگارد; و در این راستا، به هیچ

عنوان قصد دوری از واقعیت مطلق را ندارد; و اگر هم شرح‌زندگی یک فرد خاص برای مخاطب غیرمحتمل جلوه کند، برای او اصلا مهم نیست. در صورتی که برای رمان‌نویس، واقعی‌جلوه کردن یک شخصیت، امری بس مهم است. بسیار دیده شده است که شخصیت در دنیای واقعی، دست به اعمالی زده که‌در دنیای رمان، همان عمل، غیرواقعی جلوه‌گر شده است.

بر این اساس نویسنده گاه در لابه‌لای زندگی انسانهای واقعی دست به گزینش می‌زند و حوادث و رویدادهای باورپذیر رابرمی‌گزیند. او حتی برای هرچه باورپذیرتر کردن رخدادها و اعمال شخصیتها از قدرت تخیل خود استفاده کرده و هرجا که‌لازم دیده تغییراتی پدید آورده است.

برخی از محققان وادی داستان، بر این اصل پافشاری می‌کنند که انسان در مسیر زندگی روزانه خود همواره با شناخت سایرافراد، در حال شخصیت‌سازی است. هنگامی که انسان در حال صحبت درباره سایرین است عملا چون نویسنده‌ای می‌ماندکه در حال نگاشتن سرگذشت زندگی یک شخصیت است، هر نکته ریز و درشت از او، برای انسان جالب و مهم است. دربسیاری مواقع، انسانها از طریق اطلاعات حقیقی و دقیق درباره یکدیگر صحبت نمی‌کنند، بلکه ذهنیت خلاق خود را به کارمی‌گیرند و براساس تخیلات خود درباره سایرین بحث و گفتگو می‌کنند. در این راستا، انسانها همواره از حدس و گمان خوداستفاده کرده، غالبا در شناخت شخصیتها دچار اشتباهات بزرگ و نابخشودنی می‌شوند.

با تمامی این اوصاف، رمان‌نویسان پیوسته در شکار شخصیتهای خاص هستند و به‌ندرت نویسنده‌ای در جستجوی افرادبسیار عامی است که فاقد جذابیت هستند. بی‌شک یادداشت‌برداری پس از رویت اعمال و رفتار شخصیتها امری پسندیده وحائز اهمیت برای نویسنده به حساب می‌آید. نویسنده با مراجعه به نوشته‌های خود، بهتر می‌تواند تغییرات لازم را در پیکره‌شخصیتهای خود ایجاد کند و لاجرم شخصیتهای ماندگارتری را پدید آورد. با این وجود برخی از نویسندگان صاحب‌نام‌چون امیلی برونته هیچ‌گاه سعی در نزدیک شدن به شخصیتها نداشتند. امیلی برونته شخصا افراد پیرامون خود رانمی‌شناخت و در صدد نزدیک شدن به آنها نبود. او از دور اقدام به شناخت افراد می‌کرد و الگوهای شخصیتی خود را به‌طورغیرمستقیم تدوین می‌کرد. امیلی برونته حتی بدون آنکه لازم باشد با افراد پیرامون خود صحبت کند، نحوه کلام و شیوه‌صحبت کردن آنان را می‌دانست. او به صورت شگفت‌آوری قادر بود درباره خاندانهای بزرگ و افرادی که اصلا به آنهانزدیک نمی‌شد ساعتها صحبت کند. و بدین ترتیب بود که شخصیت اسرارآمیز و مرموز «هیت کلیف» در رمان «بلندیهای‌بادخیز» خلق شد.

گاهی اوقات رمان‌نویسان، متمایل به خلق شخصیتهای واقعی در قالب کاملا داستانی هستند. معمولا شخصیتهای برگزیده یادر وادی سیاست بوده‌اند و یا در دنیای دانش، عرفان، مذهب و تاریخ نقش‌آفرینی می‌کرده‌اند. رمان‌نویس پس از انتخاب یک‌شخصیت برجسته و نام‌آشنا، به تحقیق و تفحص درباره زندگی، افکار و باورها می‌پردازد. او هنگام طراحی پیرنگ داستان‌خود، از قدرت تخیل خود نیز سود جسته و تلفیقی از حقیقت و تخیل را پیش روی خواننده قرار می‌دهد. او در استفاده ازعنصر تخیل دارای محدودیتهای زیادی است و به‌راحتی نمی‌تواند برای پیشبرد داستانش و رها شدن از گره‌های داستانی،

ازهر شگردی که می‌داند استفاده کند. به همین دلیل، برخی از تحلیلگران، نگارش رمانهایی که پیرامون شخصیتهای برجسته‌جهان است را کاری بس سخت و صعب می‌دانند. این در حالی است که خواننده این‌گونه آثار، هم طالب جذابیتهای داستانی‌است و هم نمی‌خواهد کوچک‌ترین اطلاعات نادرستی از شخصیت مورد بحث دریافت کند. به همین دلیل، برخی ازنویسندگان، پیش از انتخاب شخصیت برجسته، به تحقیق درباره زندگی فرد می‌پردازند، تا در صورت نبودن اطلاعات کافی، به سراغ فرد دیگری بروند.

با پیروی از رویه‌های ذکرشده یک رمان‌نویس می‌تواند شخصیت برجسته مورد نظر خود را بهتر بررسی کند و در ذهن‌خواننده جای دهد. اصولا مطالعه این‌گونه آثار، تصاویر ماندگاری از شخصیتهای برجسته جهان در ذهن مخاطبان ایجادمی‌کند. این‌گونه رمان‌نویسان، در انتخاب شخصیتهای حقیقی فرعی، گاه از حدس و گمان خود استفاده می‌کنند، و براساس‌قدرت تخیل خود، برخی از شخصیتهای همدوره شخصیت اصلی داستان را به مصاف با هم می‌آورند.

رویه ثابت برای خلق آثاری از این دست، به شرح ذیل است:

۱. ارائه زندگی واقعی شخصیت برجسته.

۲. توجه به رفتار، منش، چهره، عادات... شخصیت.

۳. پر کردن خلاهای داستانی با کمک عنصر تخیل.

۴. استفاده از تمامی عناصر داستانی، و پی‌ریزی زیرساخت اثر.

متاسفانه برخی از صاحبنظران، چنین داستانهایی را فاقد هرگونه نوآوری و ابداع می‌دانند، و بر این باورند که این‌گونه آثارفاقد ارزش ادبی است. در حالی که یک تحلیلگر، نباید تصور کند که رمان‌نویس هنگام خلق چنین آثاری، هیچ‌گونه خلاقیت و ابداعی از خود نشان نداده است.

چنین استنباط می‌شود که نویسنده هنگام خلق شخصیت داستانی خود، غالبا از یک فرد خاص با تمامی ویژگیهای‌منحصربه‌فردش استفاده نمی‌کند; بلکه او به تلفیق ویژگیهای فردی افراد مختلف دست می‌زند، و برای خلق یک شخصیت داستانی، وجوه شخصیتی افراد مختلفی را در کنار هم جمع‌آوری می‌کند. درواقع عمل تلفیق، یکی از رایج‌ترین شیوه‌های خلق‌شخصیت است. غالب نویسندگان بزرگ، به‌طور آشکار به این موضوع اذعان دارند، و به‌طور مثال، نام اقوام و افراد بسیاری‌را که در خلق یک شخصیت سهم داشته‌اند برمی‌شمرند از نظر برخی، هنر اصلی نویسنده در شخصیت‌سازی، همان استفاده درست از عمل تلفیق خصلتهای مختلف انسانها در یک‌قالب و اسکلت خاص است. واژه «خالق»، تنها و تنها برازنده خداوند متعال است. اما اگر بخواهیم استثنایی قائل شویم،می‌توانیم این واژه را برای عمل تلفیق واقعیات با یکدیگر توسط نویسنده، مورد استفاده قرار دهیم. با توجه به این اصول،نویسنده برای پدید آوردن شخصیتهای چندوجهی و پویا، چون «هاملت دانمارکی» نوشته شکسپیر، می‌بایست چشمانی‌تیزبین و موشکاف داشته باشد، تا بتواند در وجود آن شخصیت، وحدت و انسجام لازم را نشان دهد.

جدا از این، عده‌ای از مفسران ادبی، مهمترین عامل شکل‌دهنده شخصیتهای داستانی را، منوط به فرایند درونی و باطنی خودنویسنده می‌دانند. هر نویسنده، تا زمانی که داستان خود را می‌نگارد، در بطن داستان و حوادث زندگی می‌کند و نفس می‌کشد.

حتی گاه دیده شده است که نویسنده، خود و شخصیت خود را به باد فراموشی می‌سپارد. او به هیچ عنوان مایل نیست که‌اندیشه و گرایشهای ذهنی و فردی خود را به شخصیتهای داستانی منتقل کند. او بر آن است تا با فرو رفتن در قالب یک‌شخصیت متمایز از خود، زندگی جدیدی را تجربه کند; و دریابد اگر به‌طور مثال به جای یک قاتل بود، پس از ارتکاب جرم، چه‌واکنشی از خود نشان می‌داد؟

درحقیقت، غور در وجود شخصیتهای دیگر، برای برخی نویسندگان بهانه‌ای است برای شناخت هویت واقعی خویش. البته‌گمان نمی‌رود نویسندگان همواره با امیال درونی و کنشهای فردی خود در ستیز هستند و به خلاف این‌گونه تمایلات، اقدام به‌شخصیت‌سازی می‌کنند. اینجاست که برخی از مفسران بر این باورند که هنر نویسنده در دوری جستن از خویشتن خویش‌است، و برخی دیگر معتقدند که هنر شخصیت‌پردازی، در انعکاس امیال درونی نویسنده، و همسویی خصلتهای فردی‌اش با شخصیت داستانی است. با این همه، یک رمان‌نویس، اگر هم بخواهد خصوصیات فردی خود را به شخصیت اصلی داستانش‌القا کند، بهتر است به تناسب داستان، سن، جنس، موقعیت اجتماعی و شغلی خود را در ساختار داستان، دگرگون سازد. در این مرحله، شیوه شخصیت‌سازی نویسنده، کاملا متمایز از شیوه شخصیت‌پردازی از روی گونه‌ها و قالبهای مدون از پیش‌تعیین‌شده، و یا گرته‌برداشته از انسانهای حقیقی است. در این‌گونه شخصیت‌سازی، نویسنده بیشتر به مکنونات درونی خودتوجه می‌کند، و یک سفر طولانی در بستر ضمیر خودآگاه و ناخودآگاه خود دارد. به این ترتیب، برخی از صاحبنظران مدعی‌هستند که چنین شخصیتهای داستانی، بهتر قوام می‌یابند و غالبا ماندگارتر هستند. در این راستا، برخی از نویسندگان اصرار در نمایان ساختن هویت خویش دارند، و برخی بسیار تلاش می‌کنند تا چهره خودرا در پس شخصیتهای داستانی پنهان سازند.

در هر حال، نویسنده چه بخواهد و چه نخواهد، به شخصیت اصلی داستان خود نزدیک می‌گردد; و در هر صورت، برخی ازوجوه شخصیتی خود را در وجود شخصیتهای داستانی به‌جا می‌گذارد.

گوستا فلوبر می‌گوید: «من همواره مراقب بودم تا شخصیت خود را به داستانهایم راه ندهم. اما وقتی به آثارم نگاه می‌کنم، می‌بینم از خود، بسیارگفته‌ام.»

وظایف پنهانی شخصیت‌های داستان

در داستان‌های ماندگار و برجسته جهان، وضعیت شخصیت‌پردازی، توصیف اعمال شخصیت‌ها و داشتن نگاهی عمیق و کاونده به جنبه‌های روانشناختی آنان، خبر از آن می‌دهد که نویسنده درصدد خلق شخصیت‌های حقیقی و بسیار پیچیده بوده است. قصد او، درگیر کردن خواننده با کنش‌های شخصیت‌ها و شناخت ماهیت درونی افراد است. گاهی اوقات هم، نویسنده تمایل دارد تا پیچیدگی شخصیت‌هایش آنچنان ذهن خواننده را به خود مشغول کند که از طرح حادثه داستانی غافل بماند.

این در حالی است که رویدادهای داستان، در صحنه‌های گوناگون، پیوسته تحت تأثیر مأموریت ویژه و پنهانی شخصیت‌ها قرار می‌گیرند. به عبارت ساده‌تر، هر شخصیت داستانی اعم از اصلی و فرعی، پیش از ورود به ساحت داستان، مأموریتی دور از چشمان تیزبین خواننده و گاهی منتقد ادبی، به انجام وظیفه سری خود می‌پردازد. به تعبیری زیباتر، این هنر نویسنده است که دستورهای ویژه خود را به خوبی به شخصیت‌هایش تفهیم کند. لازم به ذکر است که دست یافتن به هدف‌های اینچنینی لازمه خلق شخصیت‌های پیچیده و جاودان است.

اینک در باب نوع شخصیت‌ها و مأموریت‌های آنها باید گفت که هر شخصیت با توجه به نقشی که در داستان بازی می‌کند مأموریت خاص خود را می‌گیرد. در اینجا حضور مناسبات علی داستان، ضروری و اجتناب‌ناپذیر است. در این راستا دسته‌بندی‌هایی صورت گرفته است:

- **مأموریت اول: بیان ماجرا**

گاهی اوقات نویسنده به بعضی از شخصیت‌های خود مأموریت می‌دهد تا به گونه‌ای رفتار کنند که تمام ماجراها و کنش‌های داستانی را دریابند. در چنین شرایطی حضور و نقش‌آفرینی شخصیت‌ها خود بیانگر کل ماجرای داستانی است که قرار است اتفاق بیفتد. در این گونه داستان‌ها، شخصیت‌پردازی به گونه‌ای است که خواننده بلافاصله پس از مواجه شدن با این افراد به درستی درمی‌یابد که چه سرنوشتی در انتظار آنهاست. عمو توم در رمان «کلبه عمو توم» چنین مأموریتی دارد. با کمی دقت به عملکرد او به راحتی می‌توان به پیامدهای داستانی و حتی پایان‌بندی تراژیک داستان پی برد. او آمده است تا بازگوکننده کل حوادث داستان باشد. در حقیقت حضور او خود نشانه مضمون و ایدئولوژی مورد نظر نویسنده است. شرح اوضاع و احوال بردگان، شرایط بد حاکم بر آن دوران و قتل عام آنان از این دسته مضامین به حساب می‌آیند.

• مأموریت دوم: یاری به طرح اصلی

اصولاً شخصیت‌هایی که چنین مأموریتی را دریافت می‌کنند فرعی هستند، آنان معمولاً در طول داستان یک بار ظاهر می‌شوند و وظیفه اصلی و پنهانیشان انجام همین مأموریت است. آنان می‌آیند تا به قالب و طرح اصلی داستان یاری برسانند. مثلاً پیشخدمت احمقی که تمام شام «دیوید کاپرفیلد» را می-خورد دارای چنین مأموریتی است. لازم به ذکر است که چنین افرادی اغلب در صحنه‌های بسیار کوتاه ظاهر می‌شوند. این نوع از شخصیت‌ها با چنین پیش شرط‌هایی خلق می‌شوند:

الف) خواننده از سرنوشت آنها تا انتهای داستان بی‌اطلاع می‌ماند.

ب) خواننده اطلاعات از گذشته آنها ندارد.

ج) خواننده هیچ تمایلی به اشنایی به آنها و درک آراء باورها و تمایلات درونی آنها ندارد.

با این همه، بعضی از شخصیت‌هایی از این دست گاه به وظایف بیشتری عمل می‌کنند. شخصیت-هایی چون دکترها، وکلا، کشیش‌ها، پلیس‌ها... در این گونه قرار می‌گیرند. البته این شخصیت‌ها بعضی اوقات نقطه نظرات خود را بیان می‌کنند. این نقطه نظرات تنها برای یاری به ساختار و طرح داستان مطرح می‌گردد و هیچ ارتباطی با نوع شخصیت آنها ندارد. معمولاً آنها عامل شکل‌دهنده برخی حوادث اولیه هستند. ما در اکثر رمان‌های تاریخی، شاهد ظهور چنین افرادی هستیم. در داستان «انتظارات بزرگ» نوشته چارلز دیکنز منشی وکیل چنین مأموریتی دارد.

• مأموریت سوم: شنونده خوب

برخی از شخصیت‌ها ممکن است تنها وظیفه شنیدن حوادث و ماجراهای پنهانی را بر عهده داشته باشند. در «بلندی‌های بادخیز» آقای لاک وود تنها یک شنونده خوب است و در طول داستان کار دیگری نمی‌کند. در چنین داستانی خواننده ابتدا فکر می‌کند او شخصیت اصلی داستان است اما پس از مطالعه چند صفحه درمی-یابد که وود تنها شنونده کل داستان است و شخصیت‌های اصلی، افراد دیگری هستند. این افراد کمتر سخن می‌گویند و آنچنان به بحث و گفت و گو با سایر شخصیت‌ها نمی‌پردازند. اگر هم سخنی می‌گویند برای خواننده مهم نیست. چون آنها آمده‌اند تا شرایط را برای بیان برخی حقایق داستانی مهیا سازند.

• مأموریت چهارم: نقد حوادث

برخی از شخصیت‌ها گاه وظیفه تحلیل و نقادی حوادث را بر عهده دارند. آنان در صحنه‌ها ظاهر می‌شوند تا به نقد برخی حقایق اجتماعی، سیاسی، طبیعی و... بپردازند. به طور مثال در داستان «الیور تویست» آقای بامبل چنین مأموریتی دارد. او در جای جای داستان به تحلیل اوضاع اجتماعی و قوانین حاکم بر آن می‌پردازد. حقایق به وسیله او بسیار تلخ و گزنده بیان می‌شود. آنان، هم شخصیت درونی خود را دارند و هم وظیفه تحلیل برخی مباحث را. البته شکی نیست که میزان اطلاعات و نوع تحلیل آنان باید با نوع شخصیت آنها همخوانی داشته باشد. ما نمی‌توانیم به طور مثال از یک فرد کهنسال نانوا بپذیریم به مسائل فلسفی بپردازد و بسیاری از مفاهیم پیچیده نویسنده را بیان کند.

• مأموریت پنجم: خوب بودن یا بد بودن

بی‌شک خوب یا بد بودن امری نسبی است و در شرایط مختلف و زمان‌های مختلف به صورت متفاوت ظهور می‌کند. در داستان‌های تفریحی، شخصیت‌های جداگانه، مأموریت خوب بودن مطلق و بد بودن مطلق را دریافت می‌کنند. شخصیت‌های خوب این گونه داستان‌ها هیچ گونه اشتباهی در اعمالشان رخ نمی‌دهد. آنان به صورت پیامبرگونه آمده‌اند تا نیکی کنند، پشتیبان دیگران باشند و هیچ گاه دچار وسوسه و کشمکش درونی نشوند. شخصیت‌های منفی این گونه آثار برخلاف شخصیت‌های خوب، آمده‌اند ظلم کنند، دیگران را مورد آزار قرار دهند و همیشه به پست‌ترین کارها مبادرت ورزند. آنها نماد و آینه تمام قد شیطان در داستان‌ها هستند. در داستان‌های برجسته و ماندگار، شخصیت‌ها به دور از چنین خصلت‌هایی هستند. آنها در اصطلاح نه سیاه هستند و نه سفید، بلکه خاکستری هستند. رفتار و کنش آنها به گونه‌ای است که خواننده به سختی نسبت به اعمالشان می‌تواند تصمیم بگیرد. در حقیقت مرز میان خوبی و بدی، به مویی باریک بند است.

شخصیت اصلی داستان اگر کمی در طول داستان، دچار تزلزل شود و گاه به اعمال اشتباه مبادرت ورزد بهتر مورد پذیرش خواننده و منتقد قرار می‌گیرد. این قانون برای شخصیت‌های منفی داستان هم صدق می‌کند. اگر این افراد گاه طینت انسانی نهفته در وجودشان را بروز دهند بهتر در قالب داستانی تثبیت می‌گردند.

اصولاً هر گاه اشتباهات انسان‌ها مورد تحلیل قرار گیرد و دلایل بروز رفتارهایشان مشخص گردد، رابطه حسی مناسبی میان آنان و خواننده برقرار می‌شود. در چنین حالتی خواننده از بالا به شخصیت‌ها نگاه می‌کند و به همین دلیل دچار احساس ترحم می‌شود. در شخصیت‌پردازی، یکی از سخت‌ترین مراحل، خلق شخصیت‌های باورپذیر و با روح است. خواننده می‌بایست در شناخت هویت اصلی شخصیت‌ها گاه و بیگاه دچار شک و تردید شود. آنچنان که انسان‌ها در جهان حقیقی دچار چنین معضلی می‌گردند. جرج الیوت در این ارتباط بسیار موفق بوده است. در حالی که چارلز دیکنز که شخصیت‌های ماندگار و بسیاری را خلق کرده بعضی اوقات دچار اشتباه شده و در روند شخصیت‌پردازی اصولی اختلال ایجاد کرده است. یکی از ویژگی‌های شخصیت‌پردازی دیکنز این است که برخی از شخصیت‌های درجه دوم و سوم او بیشتر از شخصیت‌های اصلی در خاطره‌ها مانده‌اند.

• مأموریت ششم: بازداشتن

نویسنده در بعضی اوقات به شخصیت‌ها فرمان جلوگیری از حرکت اصلی داستان به جلو را می‌دهد. این افراد در نقش‌آفرینی خود جلوی حرکت شتابزده داستان را می‌گیرند یا کند می‌کنند. حضور برخی شخصیت‌ها گاه باعث می‌شود تا داستان به گذشته بازگردد و یک حرکت دورانی را دنبال کند. در بعضی صحنه‌ها این افراد باعث می‌شوند تا جنبش و حرکت برای افرادی با چنین فرمانی، بستگی به تصمیم نویسده در شرایط خاص دارد. بعضی اوقات نویسنده با گره‌های کوری مواجه می‌شود که به راحتی نمی‌تواند آنها را

باز کند. وجود چنین اشخاصی در داستان این امکان را به نویسنده می‌دهد تا از قله‌ای که گرفتارش شده رهایی یابد و با فرصت کامل، حرکت منطقی رو به جلو را طبق رابطه علی دنبال کند.

• مأموریت هفتم: ایجاد تعادل

نویسنده در مسیر اصلی خلق حوادث خود گاه به شخصیت‌های خود مأموریت ایجاد تعادل و موازنه میان دو نیروی متخاصم و ضد هم می‌دهد. این عمل یکسان‌سازی نیروها گاه لازمه جهش و حرکت صعودی مجددی است که نویسنده به آن نیاز دارد. لازم به ذکر است که چنین وظیفه مهمی همیشه بر عهده انسانها نیست، بلکه حیوانات و عوامل طبیعی و فیزیکی هم گاه باعث می‌شوند تا کفه ترازو یکسان شود. برقراری حد تعادل، همیشه میان دو نیروی فیزیکی ضد هم نیست. بلکه گاه در وجود یک انسان ایجاد می‌شود. در چنین شرایطی فرد دچار آرامش نسبی و موقتی می‌گردد تا برای یک آوردگاه درونی دیگر آماده گردد. اصولاً ایجاد تعادل‌های موقتی در طول حرکت داستان به جلو، باعث پدید آمدن حقیقت مانندی و باورپذیری خواننده می‌شود. آنچنان که در زندگی روزمره انسان‌ها هم چنین حالتی به کرات رؤیت می‌شود.

• مأموریت هشتم: نمادپذیری

در بعضی از آثار و یا در بعضی صحنه‌ها به شخصیت‌ها مأموریت نمادپذیری داده می‌شود. در این گونه داستان‌ها و صحنه‌ها شخصیت‌ها اعمال سمبلیک انجام می‌دهند. در این مرحله تأکید آنها بر حفظ اصول نمادین، باعث می‌شود تا خواننده بالاخره پی به نمادین بودن وجوه شخصیتی و یا رفتاری آنها برد. معمولاً در داستان‌های مینی مالیستی به دلیل حجم اندک قالب اثر و تعداد واژگانی که نویسنده از آنها بهره می‌گیرد شخصیت‌ها نمادپذیر می‌گردند تا با کمترین واژگان، بیشترین مفاهیم را انتقال دهند. آنچنان که در داستان‌های کوتاه هم چنین وظیفه‌ای بر عهده شخصیت‌ها گذاشته می‌شود. چنین استنباط می‌شود که جنبه‌های نمادین شخصیت‌ها به داستان‌ها حالت جهان شمولی اعطا می‌کند. در عین حال که منظور نویسنده از خلق آنها بیان مطالب دیگری است. این اشخاص داستانی گاه از همان ابتدا به صورت کنایه‌ای ظاهر می‌شوند و گاه در بخشی از داستان دچار چنین ویژگی‌ای می‌شوند. بعضی اوقات نیز، شخصیت‌ها وجوه شخصیت‌های اسطوره‌ای پیدا می‌کنند.

• مأموریت نهم: یاری رساندن به شخصیت‌های داستانی

گاهی نویسنده مجبور است برای پیشبرد اهداف خود از شخصیت‌های یاری‌رسان استفاده کند. این افراد صرفاً به یاری دیگر شخصیت‌ها می‌آیند و کاری به ساختار و قالب به بن‌بست رسیدهٔ داستان ندارند. معمولاً حضور این افراد اگر به صورت ناگهانی باشد خواننده آن را باور نمی‌کند، چرا که خواننده چندان به عنصر تصادف و شانس پایبند نیست. برای خوانندگان داستان، استفاده از عنصر تصادف به منزلهٔ ضعف نویسنده به حساب می‌آید. در صورتی که در زندگی روزمره بارها و بارها با عنصر تصادف و شانس مواجه بوده و هستیم. گاه برای انسان‌ها حوادث غریبی رخ داده است که اگر در داستان وارد شود غیرممکن و دور از حقیقت برآورد می‌شوند. در هر حال خواننده بیشتر دوست دارد از همان ابتدا با شخصیت‌های

یاری‌رسان اشنا شود. آنان باید توانایی و میل به یاری کردن را نشان دهند. و اگر هم برای یاری رساندن، تغییر عقیده داده‌اند می‌بایست این تحول روحی روانی با دلایل منطقی و با مدت زمان مورد قبول صورت پذیرد. در چنین مأموریتی گاه حیوانات هم به عنوان نیروی یاری رسان مطرح می‌شوند. همچون رمان «سپیددندان» نوشته جک لندن. در ضمن، افراد یاری‌رسان همیشه شخصیت‌های خوبی نیستند و گاه برای اهداف ضد قهرمانان و شخصیت‌های منفی عمل می‌کنند.

• مأموریت دهم: فاعلیت شخصیت

اشخاص داستانی‌ای که مأموریتشان انجام کاری است، به محض رسیدن زمان مناسب دست به کار می‌شوند و مأموریت خود را انجام می‌دهند. این مأموریت گاه از ابتدای داستان مطرح و تا پایان داستان به پایان می‌رسد. گاهی هم چنین مأموریتی برای یک بار و به صورت گذرا صورت می‌پذیرد. معمولاً درصد مأموریت‌هایی از این قبیل بسیار بالا است. اصولاً شخصیت‌های یاری‌رسان در گروه شخصیت‌های فاعلی قرار می‌گیرند، اما هر شخصیت فاعلی دلیل ندارد لزوماً شخصیت یاری‌رسان باشد.

• مأموریت یازدهم: مفعولیت شخصیت

در این حالت، شخصیت بیشتر تحت شخصیت فاعلی قرار می‌گیرد و اغلب باورپذیر است. میزان جراحات وارده به بستگی به ساختار طرح و حوادث داستانی دارد. این افراد گاه تا از دست دادن جانشان پیش می‌روند. از سویی شخصیت‌های فاعل ظاهر می‌گردند و برعکس. این حالت می‌تواند به کرات تکرار شود. در یک داستان احتمال دارد شخصیت مفعولی توسط تعداد زیادی شخصیت فاعلی مورد تهاجم قرار گیرد یا شخصیت فاعلی می‌تواند روی شخصیت مفعولی تأثیرگذار باشد. باید به این نکته مهم اشاره داشت که تمامی برخورد میان شخصیت فاعلی و مفعولی فیزیکی نیست و گاه می‌تواند کلامی یا درونی باشد. معمولاً در تأثیرگذاری شخصیت فاعل بر مفعول، ابزار یا شیئی مورد استفاده قرار می‌گیرد. نحوه عملکرد چنین حرکتی اینگونه است: فاعل (فرستنده) ــ شیئی و ابزار ــ مفعول (دریافت کننده)

به طور مثال فریدون و پرویز سیبی خریداری کرده و به امیر می‌فروشند. فریدون و پرویز دو شخصیت فاعلی هستند که بر روی شخصیت مفعولی امیر تأثیر گذاشته‌اند، در این جا سیب حکم ابزاری را دارد. فریدون و پرویز تنها شخصیت فاعلی ندارند بلکه از همان ابتدا شخصیت مفعولی بوده‌اند، چون سیب را از فرد دیگری خریداری کرده‌اند.

بسیاری از منتقدین ادبی هنگام تحلیل آثار، از همین رابطه استفاده می‌کنند. آنان شخصیت‌ها و حوادث را در دو سوی نمودار قرار می‌دهند و بر این باورند که گاه رابطه شخصیت نسبت به حادثه نوع فاعلی به مفعولی است و گاه برعکس آن. به عبارتی دیگر، در داستان‌ها این شخصیت است که تحت تأثیر حادثه قرار می‌گیرد و گاه این حادثه است که تحت تأثیر شخصیت قرار می‌گیرد.

لازم به ذکر است که هر شخصیت می‌تواند بیش از یک نقش اجرا کند، به طور مثال «مگویچ» در رمان آرزوهای بزرگ چارلز دیکنز، ابتدا مأموریت داشت در قالب شخصیت ضد قهرمان قرار گیرد، اما بعداً به شخصیت یاری‌رسان مبدل گشت و به «پیپ» شخصیت اصلی داستان کمک‌های بسیار کرد.

نویسندگان وادی ادبیات داستانی، به منظور هر چه پیچیده‌تر بودن شخصیت‌های داستانی خود می‌بایست به دقت به نقش هر شخصیت و مأموریتی که به او محول می‌شود توجه کنند و بی‌محابا شخصیت‌ها را به مصاف حوادث و دیگر اشخاص داستانی نفرستند.

ورود بی‌برنامه شخصیت‌ها، به داستان چونان ورود سربازان به جبهه‌های جنگ بدون کوچکترین تاکتیک جنگی و برنامه‌ریزی است. اصولاً تمامی موارد یاد شده هنگام پی‌ریزی طرح داستان باید تعیین شوند. نویسنده باید آگاهانه و با دقت هر چه تمامتر به بررسی عملکردها، دورنمایه‌ها، نوع شخصیت‌ها و غیره بپردازد تا بی‌مورد به شخصیت‌های داستانی‌اش فرمان اشتباه ندهد. تورگنیف معتقد است شخصیتی که با برنامه و حساب شده وارد میدان می‌شود خود به خود می‌تواند خالق حوادث جالب باشد و داستان را به صورت منطقی پیش برد.

طبق نظر برخی از صاحبنظران داستان‌نویسی، اگر نویسنده به درستی فرمان‌های اولیه را صادر کند، آنان می‌توانند مستقلاً وارد میدان شده و خود خالق حوادث باشند. در چنین شرایطی نویسنده آنچنان نقشی در تغییر سرنوشت شخصیت‌ها نخواهد داشت و صرفاً نظاره‌گر داستان خواهد بود. برخی از نویسندگان همین موضوع را، طرح اصلی داستان‌های کوتاه خود قرار داده و به نوعی قصد دارند بگویند که وقتی شخصیتی فرمان‌های خود را از نویسنده دریافت کرد، آزادانه و با توجه به نوع فرمان‌ها می‌تواند به نقش‌آفرینی بپردازد و دیگر، داستان تحت کنترل مطلق نویسنده نیست. در حقیقت نویسنده می‌بایست به قوانینی که خود خالق آن بوده احترام بگذارد و روابط علت و معلولی را در داستان حفظ کند.

در حقیقت وظیفه اصلی نویسنده شناخت نوع شخصیت‌ها، ویژگی‌های فردی، تعمق پیرامون زندگی آنان و ثبت دقیق مشاهدات خود است. البته این به آن معنی نیست که نویسنده بدون کوچکترین دخل و تصرفی شخصیت‌های حقیقی را که می‌بینید به داستان‌ها راه بدهد، چرا که او به خوبی می‌داند زندگی در جهان واقعیت با زندگی در جهان هنر و ادبیات متفاوت است. نویسنده می‌بایست به طور پیوسته فرمان‌هایی را که به شخصیت‌ها می‌دهد با تمایلات درونی و ویژگی‌های فردی خود مقایسه کند، تا مبادا فردیت نویسنده و گرایشان ذهنی او ناخواسته بر فرمان‌های شخصیت‌ها تأثیر بگذارد و باعث شود شخصیت‌ها دست به اعمالی بزنند که اصلاً با جوهره وجودی‌شان منافات دارد. در این مرحله نویسنده باید به خوبی خود را بشناسد و به تمامی کرایه‌ها و حالات ذهنی خود اشراف داشته باشد. معمولاً بیان صرف باورها و اعتقادات خاص نویسنده در آثار، باعث یک بعدی شدن اثر می‌گردد. در عین حال که باز هم همان دیدگاه‌ها و آراء در اثر بعدی او منعکس می‌شود نویسنده خوب، کسی است که خود را آنچنان در اثر شریک نمی‌داند و اجازه می‌دهد شخصیت‌های متفاوت با دیدگاه‌های متفاوت وارد صحنه‌ها شوند.

نویسنده آگاه به خوبی می‌داند که شخصیت‌های داستانی‌اش با این که بسیار به ماهیت انسان‌ای حقیقی شبیه هستند اما انسان واقعی نیستند. آنها در جهان هستی کوچکترین تأثیری ندارند. به همین دلیل نویسنده در انتخاب شخصیت‌ها و ارائه فرامین به آنها بیشتر از قدرت تخیل خود استفاده می‌کند و پلی میان تخیل و واقعیت برقرار می‌سازد.

در پایان اشاره به این نکته ضروری است که مهمترین عامل در خلق یک شخصیت، فرامینی است که نویسنده آگاهانه و با بینش کامل در اختیار شخصیت‌هایش قرار می‌دهد. او ابتدا به خلق شخصیت‌ها و انتخاب نوع آنها می‌پردازد و در مرحله بعدی به آنها فرمان می‌دهد و وظایفشان را تشریح می‌کند.

درباره طنز

سازنده طنز در ادبیات فارسی و میان مردم ایران جایگاه ویژه و پایداری داشته است و دارد. اما متأسفانه بسیاری از اهالی قلم و دست‌اندرکاران وادی ادبیات فارسی آنچنان در قید گونه‌بندی، تدوین و حتی گزینش واژگان معادل برای عناصری چون آیرونی (Irony) ، ستایر (Satire) و سرکیسم (Sarcasm) نبوده‌اند و نیستند. آنان به صورت مشترک برای تمامی واژگان یاد شده از اصطلاحات طنز، کنایه و هجو استفاده می‌کنند، بی‌آنکه درصدد تفکیک و انتخاب واژگان مشخص و ثابت برای هر یک از این تعابر باشند.

در فرهنگ فارسی دکتر معین طنز اینگونه معن شده است. ۱. افسوس کردن، مسخره کردن ۲. طعنه زدن، سرزنش کردن ۳. مسخره ۴. طعنه.

طنز (Irony) شیوه‌ای هنرمندانه از فن بیان است که در زیرساخت خود مفهوم و معنای دیگر و یا درست ضد معنای رویه را دربردارد. براساس ساختار و قواعد علم بدیع و علم معانی بیان، واژگان یا جمله‌ای که بر ضد معنای متعارف و عادی خود دلالت کند طنز نامیده می‌شود. طنز گاه بسیار فکاهی و خنده‌آور ساخته می‌شود و گاه خشن، طعنه‌آمیز و نیشدار است. به طور مثال، وقتی در لحظاتی بسیار سخت و دشوار، عملکرد فردی باعث بر هم خوردن همه چیز شده باشد و کسی از راه برسد و بگوید «خیلی عالی شد. بهتر از این نمی‌شود» شخص مذکور از طنز استفاده کرده است.

طنز در میان مردم بسیار استفاده می‌شود. انسان‌ها بی‌آنکه متوجه باشند از طنز و گونه‌های مختلف آن استفاده می‌کنند. اصولاً عدم تجانس میان آنچه گفته شده یا انتظار می‌رود، و آنچه به صورت حقیقی اتفاق افتاده است را، به تعبیری، طنز نامیده‌اند. معمولاً جملات و عبارات طنزگونه، ذهن شنونده یا خواننده را متوجه یک نقطه خاص می‌کنند. به همین دلیل است که فرد راوی از طنز سود جسته است، تا بتواند در کمترین زمان، شنونده و خواننده را متوجه قضیه مهم و حائز اهمیتی کرده باشد. به طور مثال، وقتی فردی بی‌عاطفه را ملاقات می‌کنید، برای متوجه کردن وی به این نقیصه، ممکن است به او بگویید: «واقعاً به من محبت دارید.»

گاه جملات طنزآمیز با جملاتی که دارای بیان متناقض نما (Paradox) هستند اشتباه می‌شوند. در جملاتی که دارای بیان متناقض نما یا اصطلاحاً پارادوکس هستند، معنای جمله رویه و ظاهری کاملاً اشتباه به نظر می‌رسد؛ اما پس از غور کردن در زیر ساخت معنایی جمله، مشخص می‌شود که مفهوم جمله صحیح بوده است: «ادب از که آموختی از بی‌ادبان»

طنز گاه در هنگام تفسیر و درک مفاهیم غیر عقلانی در زندگی نامتجانس انسان به کار گرفته می‌شود. به همین دلیل، در هنگام تفسیر و تأویل مباحث جامعه‌شناختی، هستی‌شناسی، تاریخ... بی‌آنکه هیاهو و جنجالی به پا شود، به کرات از طنز استفاده می‌شود. دلیل بهره‌وری از طنز در چنین وادی گسترده‌ای، قدرت و نیروی عظیمی است که در وجود طنز نهفته است. طنز دارای آن چنان توان و قدرتی است که می‌تواند به حرکت، کنش و درک انسان جهت دهد و کاملاً قالب و الگوی خاص برای او بیافریند.

برخی از متفکران و ادیبان بر این باورند که طنز مهمترین گونه از تجربیات بشری است. از این رو طنز تنها در گستره ادبیات مطرح نیست و همان طور که گفته شد، در جهان سیاست، ارتباطات، تمدن‌ها، جوامع و ملل مختلف، به عنوان ابزاری ارزشمند مورد استفاده قرار می‌گیرد. چه بسیارند سیاستمدارانی که برای پیشبرد اهداف خود از این سازه مهم استفاده می‌کنند. در ارتباط با شکل‌گیری روابط میان انسان‌ها و تداوم آن، باز هم طنز نقش کلیدی و اساسی را بازی می‌کند. به همین دلیل، نمی‌توان به طور یقین اعلام داشت که میزان کاربری طنز در ادبیات بیشتر است یا در گسترهٔ اجتماعی ـ سیاسی... در هر حال، نویسندگان و هنرمندان به کرات و با هدف و نیت از پیش تعیین شده به سراغ طنز می‌روند. حضور طنز در وادی ادبیات داستانی، شاید از بدو پدیدآمدن این نوع ادبی، چشمگیر بوده است. یکی از دلایل نقش‌آفرینی طنز درداستان، شخصیت‌پردازی و قوام‌بخشی به شخصیت‌های داستانی است. طنز این امکان را در اختیار اشخاص داستانی قرار می‌دهد تا بهتر و طبیعی‌تر رشد کنند و ببالند. طنز همچنین باعث ایجاد حالت تعلیق و هول و ولاست.

هنگامی که خواننده بتواند بر برخی جنبه‌های داستانی اشراف یابد و با استفاده از طنز حاکم در کلام راوی و شخصیت‌ها به پیش‌بینی ماجرا بپردازد، زیرا پیوسته منتظر است تا میان پیش‌بینی خود و حادثه‌ای که قرار است رخ دهد محکی زده باشد.

از سویی دیگر نویسنده از طنز سود می‌جوید تا پیام و نمایه آثارش شکل بگیرد و قوام یابد. او می‌تواند این کار با قرار دادن یک نظر در ذهن خواننده و سپس با تغییر شکل دادن همان نظر انجام دهد. در چنین شرایطی نویسنده می‌تواند با تبحر تمام، انتظارات و توقعات خواننده را دگرگون کند تا بدین طریق مضمون و درونمایه داستان درخشان شود. ویلیام کارلوس ویلیامز در داستان کوتاه «استفاده از زور» (The Use of force) توانسته با استفاده از طنزی قوی و نوین به درونمایهٔ اثرش قالبی خاص اعطا کند. او پزشکی خلق کرده است که برای مداوای دختری کوچک، راهی خانه آنان می‌شود. پزشک حدس می‌زند دختر به بیماری دیفتری مبتلا شده است. به همین دلیل اصرار دارد که گلوی دختر را معاینه کند. اما دختر به هیچ عنوان دهانش را بازنمی‌کند. در یک صحنه طنزگونه، پزشکی که ظاهراً در پی مداوای بیماران خود است، به زور متوسل شده با لجاجت زیاد درصدد بازکردن دهان دختر است. و از آنجا که دختر باعث اذیت و ناراحتی او شده است، از کاری که انجام می‌دهد لذت می‌برد؛ و بدین ترتیب، درصدد اذیت و آزار دختر برمی‌آید.

بعد از این صحنه، مادر دختر می‌گوید: «آیا فکر می‌کنید دخترم بتونه بازهم مقاومت کنه، دکتر؟» خواننده با دیدن این صحنه به نکوهش پزشک مبادرت می‌ورزد . چون چنین حرکتی را از او توقع ندارد. بدین ترتیب پیام اصلی داستان مشخص‌تر می‌گردد: «افرادی که از زور استفاده می‌کنند، به لذتی وافر دست می‌یابند و رفته رفته انسانیت خود را از دست می‌دهند.»

معمولاً نویسندگان داستان کوتاه، بیش از سایر انواع ادبی داستانی چون رمان و داستان بلند از طنز سود می‌جویند. چون ساختار و اسکلت‌بندی داستان کوتاه، با قالب ادبی طنز همخوانی بسیار دارد. در حقیقت کوتاه بودن داستان و گرایش به موجزنویسی باعث شده تا نویسندگان برای رسیدن به اهداف خود، بیشتر از این سازه استفاده کنند. طنز زمانی رخ می‌دهد که درست اتفاقی برخلاف تصور و انتظار دیگران روی دهد. از جمله نویسندگانی که به شدت پایبند بهره‌وری از سازه طنز بوده، می‌توان به گی دوموپاسان (Guy de Maupassant) اشاره داشت. او برای تدوین درونمایه خود از این عنصر استفاده می‌کرده است. در داستان گردن‌بند، شخصیت اصلی داستان همیشه بیش از امکانات خود از زندگی توقع دارد و از زندگی و موقعیت فعلی خود لذت نمی‌برد. طنز در این داستان، زمانی رخ می‌دهد که او با تلاش فراوان درصدد فراهم کردن پول لازم برای خرید گردن‌بندی است مشابه آنچه از دوستش ودیعه گرفته و گم کرده است. این، در حالی است که گردن بند گم شده بدلی بوده، اما شخصیت اصلی داستان با این اندیشه که گردن‌بند اصل بوده و ارزش زیادی داشته است با تحمل رنج بسیار مبادرت به تهیه پول می‌ورزد. در این اثر، طنز به کار گرفته شده باعث پدید آمدن درونمایه اصلی داستان شده است:

الف. «به آنچه دارید راضی باشید و از داشتن آن احساس غرور کنید. این اصلاً مهم نیست که شما ثروتمند باشید یا فقیر.»

ب . مردم همیشه آن گونه که در اجتماع ظاهر می‌شوند نیستند.

شخصیت اصلی داستان بر این باور بوده که دوستش فرد ثروتمندی است. از آنجا که بسیار حسود بوده، تحمل دیدار پیوسته دوستش را نداشته و با تأخیر بسیار او را ملاقات می‌کرده است. این در حالی است که فرد مذکور اصلاً ثروتمند نبوده است. گی دوموپاسان به درستی طرز استفاده از طنز در داستان کوتاه را نشان داده است. طنز می‌تواند بیانگر تجربیات ناب انسانی باشد و به انسان این توانایی را بدهد که در قبال مصایب و سختی‌ها پایداری کند.

لازم به ذکر است که طنز از روزگار باستان گونه‌بندی و مشخص شده است:

الف. طنز سقراطی:

پیروان این گونه طنز، برای پیروزی در جدال‌ها، بر چهرهٔ خود ماسک نادانی و بی‌گناهی می‌زنند تا بتوانند راحت‌تر به مقاصد خود دست یابند. شخصیت‌های قالبی در کمدی‌های اولیه یونان باستان، معمولاً افرادی بودند ظاهراً بسیار ضعیف، اما حیله‌گر و مکار. آنان با نشان دادن نادانی خود، به راحتی دیگران را فریب می‌داند. به گفته افلاطون سقراط اغلب از طنز برای پیروزی در جدل‌ها استفاده می‌کرده است. او

وانمود می‌کرده که فردی نادان است؛ و با طرح سؤالات احمقانه، جریان بحث و گفت‌وگو را در اختیار خود می‌گرفته است.

ب . طنز دراماتیک و تراژدی:

در نمایشنامه‌های یونان باستان، غالباً شخصیت‌های اصلی نمایشنامه از حوادث و رویدادهای جاری داستان غافل‌اند. در صورتی که تماشاگران کاملاً به چنین رویدادهای واقف بوده در هر لحظه به اشتباهات زیاد اشخاص داستان اشراف دارند. اصولاً در تمامی آثار تراژیک و درام، این شخصیت اصلی داستان است که بزرگترین اشتباه خود را مرتکب می‌شود. این اشتباه معمولاً در اثر بی‌اطلاعی او از حوادث پشت پرده است؛ اشتباهاتی که دیگر قابل جبران نیست. به همین دلیل، تماشاگر یا خواننده از همان ابتدا خود را آماده رؤیت صحنه‌های شوم و دلخراش می‌کند. چون او از حوادث پشت پرده، کاملاً اطلاع دارد.

ج . طنز زبان‌شناسی:

در این گونه از طنز، نوعی ثنویت معنایی وجود دارد. این نوع طنز را در گونه آثار کلاسیک قرار داده‌اند. رومیان در زمان باستان به این نتیجه رسیده بودند که اغلب در گفتار، دو نوع پیام و معنی استنباط می‌شود. آنان دریافته بودند که دومین مفهوم، غالباً طعنه‌آمیز بوده است.

در دورهٔ معاصر، چنین گونه‌بندی‌ای دگرگون شده است؛ هر چند که تفاوت چشمگیری با گونه‌بندی باستانی ندارد. در قرن ۱۷ و ۱۸ در سبک و شیوه نوشتاری نویسندگان اوپایی، طنز با هویت تازه‌ای خود را بازیافت. «هنری فیلدینگ» در اثار ود چون «تام جونز» حرکت و حادثه‌های داستانی خود را گاه متوقف می‌سازد تا بتواند رودرروی خواننده قرار گیرد و به طور مستقیم با او صحبت کند. نویسنده وقتی وارد بازی با طنز می‌شود به نوعی، خودپرستی‌های بشری را با خود استهزا کردن‌ها ادعام می‌کند.

گی یر گارد (Kierke gaard) فیلسوف آلمانی، طنز را به مرتبه و عوامل غیردنیوی ارتقا می‌دهد. او در سال ۱۸۴۱ مدعی می‌شود که برای نگریستن به جهان هستی و تفسیر آن، راه دیگری هم وجود دارد. چنین دیدگاهی باعث شد تا برخی منتقدین و نویسندگان، به طنز اعلام دارند که خداوند متعال با خلق بشری که همه چیز را دگرگون می‌سازد و به کارهای غریب مبادرت می‌ورزد، بزرگترین طنزپرداز جهان است.

در این میان، اساسی‌ترین سخن در باب گونه‌بندی طنز، در دورهٔ معاصر است. غالب متخصصین و صاحبنظران، متفق‌القول، سه گونه طنز را در این دوره مشخص کرده‌اند:

۱. طنز لفظی (Verbal Irony)

طنز لفظی را نوعی از وجوه زبان و گفتار می‌دانند؛ و زمانی پدید می‌آید که نویسنده یا سخنران، مطلبی را ابراز داشته و از آن مقصود و هدفی دیگر داشته باشد. ام. اچ. آبراهام (M.H. Abrams) طنز لفظی را این گونه معنا کرده است: «طنز لفظی زمانی پدید می‌آید که گفتهٔ نویسنده یا گوینده به گونه‌ای

تفسیر شود که با مقصود اصلی او تمایز داشته باشد. اگر بخواهیم عامیانه بگوییم. چیزی گفته می‌شود، اما معنی دیگری می‌دهد.»

به طور مثال، فردی را در نظر بگیرد که در زیر باران شدید راه می‌رود و از موقعیتی که در آن گرفتار شده ناراحت است. اگر او بگوید «عجب هوا عالیه!» در واقع از طنز لفظی استفاده کرده است، زیرا فرد باران خورده، از باران اصلاً احساس رضایت ندارد و از شرایطی که برایش پدید آمده، ناراضی است.

اگر چه طنز لفظی غالباً دربرگیرنده تناقض میان آنچه گفته شده و آنچه مقصود اصلی گوینده بوده است می‌باشد، اما گاه دارای درجات و حالات گوناگونی هم است. در واقع، طنز لفظی به مفاهیمی اطلاق می‌شود که در تضاد با جمله بیان شده هستند، اما در شکل و قالب پیچیده خود نه تنها شامل مفهوم مورد نظر گوینده‌اند بلکه به خود جمله گوینده هم توجه دارند.

لازم به ذکر است که طنز لفظی همچون دیگر شیوه‌های بیان ممکن است به درستی استنباط نشود و سوءتفاهم شدیدی را به وجود اورد. در این نوع خاص، گوینده بیشتر از سایر شیوه‌های بیان خطر می‌کند. از این رو، گوینده در استفاده از طنز مذکور باید دقت لازم را به کار گرد، و اصولاً در این کار زبردست و ماهر باشد.

او می‌تواند برای تفهیم مقصد اصلی خود علایم و نشانه‌های خاصی در گفتار یا نوشتار خود بگنجاند. اولین جمله رمان «غرور و تعصب» نوشته جین آستین از نوع طنز لفظی است: «باید این حقیقت جهانی را به یاد داشت که یک مرد مجرد که دارای آینده درخشانی است باید در جستجوی همسر دلخواه خود باشد.» در واقع منظور اصلی نویسنده برعکس گفته فوق است. او در این جمله می‌خواهد بگوید که زنان مجرد همیشه در جستجوی مردان ثروتمند هستند.

در میان انواع داستان، طنز لفظی در مجموعه آثار کمدی، از جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. در کمدی، انواع مختلف طنز مورد بهره‌برداری قرار می‌گیرد. اما طنز لفظی میان شخصیت‌ها و عدم درک متقابل آنها، جاذبه‌های لازم را در اختیار نویسنده قرار می‌دهد؛ و از سویی به او این امکان را می‌دهد تا مفاهیم خاص خود را درشت‌نمایی کند.

طنز لفظی انواع مختلفی دارد. گاه اتفاق می‌افتد که میان انواع طنز لفظی و شناخت آنها اشتباه صورت می‌پذیرد. از این میان، طعنه (Sarcasm) و هجو (Satire) بیش از سایرین اهمیت دارند.

در هر دو شیوه بیان، گوینده درصد تمسخر پدیده یا شخص خاصی است. با این تفاوت که در طعنه، گوینده زبانی تلخ و گزنده دارد. در صورتی که در هجو زبان گوینده کاملاً ادبی و حساب شده است. همچنین در طعنه، هدف اصلی گوینده ضربه زدن به مخاطب خود و آزار علنی اوست. در حالی که در هجو، گوینده قصد آگاه‌سازی مخاطب و دادن اطلاعات خاصی را به او دارد.

معمولاً هجو در ادبیات منثور و نوشتاری بسیار استفاده می‌شود؛ و هدف اصلی نویسنده، تفسیر و تحلیل نواقص و شرح علل بروز اشتباهات بشری است. چیزی که در این میان کاملاً مشخص است. این است که هجو نسبت به طعنه، از جایگاه بالاتری برخوردار است و از جنبه ادبی حائز اهمیت است.

معمولاً نویسندگان ادبیات داستانی و مقاله‌نویسان، بیش از سایرین از هجو استفاده می‌کنند. آنان با به تصویر کشیدن انسان‌های ناتوان، احمق و ضعیف و یا با طرح مسائل مضحک و تمسخرآمیز، بر آن هستند تا انسان را متوجه نواقص اصلی زندگی خود کنند. و از آنجا که هدف هجونویس، خیر است، و درصدد آزار مخاطبان خود نیست، کلامش به دل می‌نشیند و قابل تعمق و تفکر است. از این رو، کلام هجو بسیار ملایم و لطیف است. اما در کلام طعنه، بیرحمی و خشونت دیده می‌شود. به طور مثال، اگر دانش‌آموزی دستش را بلند کند و بگوید «من این درس را نفهمیدم» و معلم بلافاصله بگوید «از تو بیش از این توقع هم نمی‌رفت» گوینده از طعنه استفاده کرده است. اما اگر فردی از یک امتحان سخت سرافراز بیرون بیاید و معلم ورقه او را به کلاس بیاورد و بگوید: «یک خبر خیلی بد. تو بیست شده‌ای» معلم از هجو استفاده کرده است.

اصولاً طنز هم می‌تواند در خدمت هجو و طعنه باشد و هم نباشد. یعنی طنز می‌تواند بدون هجو و طعنه به حیات ادبی خود ادامه دهد. پس می‌بینیم که طنز لفظی نه بیرحمانه است و نه ملایم و مهربان.

باید به این مسئله حیاتی توجه داشت که تشخیص شرایط و محیط پیرامون گوینده هنگام بیان طنز بسیار حائز اهمیت است. زیرا بسیاری از طنزها و هجوها و طعنه‌ها، تنها پس از درک محیط و شرایط حاکم، قابل تشخیص و درک هستند.

بسیاری از صاحبان قلم، اغراق و غلو (Overstatement or Hyperbile) را هم در گونه طنز قرار می‌دهند، و بسیاری هم برای این سازه، جایگاه جداگانه‌ای قائل هستند. همان طور که از نام اغراق مشخص است، فرد راوی یا نویسنده به اغراق و غلو می‌پردازد. اما این اغراق در راستای حقیقت قرار دارد. اگر به طور مثال، شخصی بگوید: «از گرسنگی دارم می‌میرم» به این معنی نیست که واقعاً فرد مذکور در حال مردن است. بلکه قصد دارد، بر گرسنگی خود تأکید ورزد. فرد دیگری را در نظر بگیرید: او در حال بیان لطیفه‌ای درباره مادربزرگی است. در همان لحظه، مادربزرگ خود فرد پشت به او ایستاده و سخنان وی را می‌شنود. او پس از خلاصی از این واقعه، به دوستش می‌گوید: «واقعاً مردم! اگر مرد واقعاً مرده باشد به این معنی است که دوستش یک شبح یا مرده متحرک روبه‌روست. واژه «واقعاً» در آن جا نقش کلیدی بازی می‌کند. در این جا واژه «مردن» بیشتر به حالت غش کردن نزدیک است. فرد مذکور دچار شوک واقعی شده است. احتمال دارد که در نوع شدید شوک، فرد به سوی مرگ سوق داده شود. اما در این جا چنین حادثه‌ای هم رخ نداده است. در حقیقت راوی، غش کردن را نوعی مرگ کوتاه مدت در نظر گرفته است. ولی حقیقت این است که گوینده حتی غش هم نکرده است. او فقط دچار احساسی نامطلوب و غافلگیرکننده شده است.

نکته جالب توجه درهم آمیختن دو عنصر کنایه و تشبیه در این مثال خاص است. در حقیقت، در این مثال، مقایسه‌ای میان لرزیدن برای غش کردن و غش کردن برای مردن صورت پذیرفته است.

اصطلاح «دست کم گرفتن» (Understatment) بیانگر حادثه و ماجرایی است که کمتر از آنچه واقعاً رخ داده اتفاق افتاده است. در اصل «دست کم گرفتن» نقطهٔ مقابل اغراق است. به طور مثال،

فردی را در نظر بگیرید که از بیماری که سرطان دارد احوال‌پرسی می‌کند. بیمار می‌گوید: «خوبم. بد نیستم.»

در اینجا بیمار، بیماری خود را دست کم گرفته و کمتر از شدت واقعی بیماری، دربارهٔ آن سخن گفته است.

طنز نمایشی (Dramatic Irony)

در طنز نمایشی، که بیشتر در نوع نمایشنامه‌ها نمود پیدا می‌کند و در قالب‌های داستانی هم نمایان است، نویسنده به نکاتی اشاره دارد که شخصیت‌های اصلی و فرعی داستان از آن بی‌اطلاع‌اند و تا پایان داستان هم بی‌خبر می‌مانند، اما خواننده داستان و یا تماشاگر تئاتر ، همچون نویسنده، از آن مطلع هستند. به عبارت دیگر، راوی و خواننده اثر، درباره حوادپ پشت پرده و حقایق داستانی اطلاعاتی دارند که شخصیت-های فرعی هم اطلاعاتی از پدیده‌ها و ماجراهای رخ داده دارند، اما شخصیت اصلی از آنها بی‌خبر است.

این حالت، زمانی رخ می‌دهد که یک واقعه از منظرها و زاویه دیدهای متفاوتی تفسیر شود و میان باورهای خواننده و شخصیت‌های داستانی اختلاف به وجود آید.

باید توجه داشت که تمام طنزهای نمایشی، از نوع تراژدی نیستند. اتفاقاً در کمدی، طنز نمایشی بهتر می‌تواند رشد و نمو کند. اما از آنجا که عامل بروز تراژدی در داستان‌ها اشتباه محض و سرنوشت ساز شخصیت‌های اصلی است، و از آنجا که آنها به دلیل نداشتن اطلاعات لازم و ضروری، دچار چنین اشتباهی می‌شوند غالب مردم بر این تصورند که میان طنز نمایشی و تراژدی، پیوندی انداموار و مستحکم برقرار است. در چنین شرایطی، به وضوح مشخص می‌گردد که چگونه انسان گاه از درک ساده‌ترین مطالب بازمی‌ماند. به همین دلیل، در نمایشنامه‌های تراژیک صحنه مرگ میر شخصیت‌های اصلی آن قدر دردآور و دلخراش است. آنان برای عدم درک صحیح خود بهای هنگفتی می‌پردازند!

بارزترین تراژدی‌ای که در آن طنز نمایشی وجود دارد «تراژدی شهریار ادیپوس» نوشته سوفوکلس است. ادیپوس، نادانسته پدر خود را به قتل می‌رساند و دچار گناه می‌شود. او تا مدت‌ها از کاری که کرده بی‌اطلاع است. در صورتی که بیننده و خواننده اثر، کاملاً به ماجرا واقف است. او به راحتی می‌تواند آینده دلخراشی را برای پایان اثر متصور گردد. خواننده به خوبی می‌داند که ادیپوس قاتل پدر خود است، در حالی که خود ادیپوس، از کاری که کرده بی‌اطلاع است. خبر این گناه به زودی در سرتاسر شهر تبث می‌پیچد. ادیپوس پس از مطلع شدن از کاری که کرده است، به شدت رنج می‌برد.

موقعیت طنزآمیز (Irony of situation)

موقعیت طنزآمیز زمانی بروز می‌کند که میان آنچه رخ داده و آنچه توقع می‌رود که رخ دهد، اختلاف به وجود آید. به عبارت ساده‌تر، هر گاه میان آنچه فردی پیشگویی کند و آنچه رخ داده است اختلافی به وجود آید، موقعیت در طنز حادث شده است.

هنگامی که در داستان معرف «هدیه‌ای برای مگی» نوشته اوهنری، همسر فقیر و جوان ساعتش را می‌فروشد تا روز کریسمس برای همسرش یک مجموعه شانه بخرد و در همان لحظه همسرش در حال

فروختن موی بلندش است تا بتواند برای شوهرش زنجیر ساعت بخرد، موقعیت در طنز به وجود آمده است.

جورج اورول (George Orwell) در غالب داستان‌های مشهور خود چون «قلعه حیوانات» و «۱۹۸۴» به وفور از طنز لفظی و موقعیت طنزآمیز استفاده کرده است. به طور مثال در ۱۹۸۴، وزارت حقایق کارش تدوین دروغ‌های بزرگ برای کتاب‌های تاریخ است. «وزارت محبت» کارش سست کردن ارتباطات مردم و همرنگی میان آنهاست. «وزارت صلح» به تنها چیزی که فکر نمی‌کند صلح و آرامش است. در این وزارتخانه خشونت و سرکوب حاکم است.

در چنین شرایطی، غالباً خواننده غافلگیر می‌شود و به راحتی نمی‌تواند به پیشگویی حوادث و پدیده‌های جاری بپردازد، زیرا وقایع رخ داده درست دور از انتظار فرد مذکور تدوین یافته است. چنین حالتی، تنها برای خواننده داستان فراهم نمی‌شود. بلکه شخصیت‌های داستانی هم دستخوش این دوگانگی‌ها می‌شوند.

در پایان، اشاره به این نکته ضروری است که برخی از منتقدان و ادب‌دوستان، درصدد آفرینش انواع دیگری از طنز برآمده‌اند، اما انجام چنین کاری نه تنها در تبیین طنز مثمر ثمر واقع نشد، بلکه باعث سردرگمی و اشتباه دیگران شد.

ام. اچ. آبرهام معتقد است که خواننده با رؤیت طنز، به تنهایی هم دچار سردرگمی می‌شود؛ چه برسد به اینکه انواع دیگری که بسیار به هم شباهت دارند، از دل آن بیرون زند.

منابع

1. A Glossary of liferary tems. M.H. Abrams, TX Harcourt Brace publisheas/ 1985
2. Defintions of Irony, Jennifer Thompson.
3. Theory of Situational Irony, Thompson.
4. Free student Essay about Irony.
5. Criticul Concepts, verbal Irony, Iyman A. Baker.
6. Literary techniques and Devices.
7. Critical Concepts, Dramatic Irony.

شخصیت و شخصیت‌سازی در داستان جنایی

اولین سؤالی که همواره هنگام شخصیت‌سازی در داستان به ذهن هر فردی خطور می‌کند این است که آیا شخصیت خلق‌شده به انسان واقعی شباهت دارد؟ آیا او می‌تواند همچون سایر انسانها رفتار و صحبت کند؟

در خلق داستانهای جنایی، دست یازیدن به این مقصودِ مهم، بیش از هر اثر دیگری احساس می‌شود. میزان باورپذیری خواننده و رو در رویی با شخصیتهای باورپذیر و ملموس، تأثیر بسزایی در جذبِ بیشترِ مخاطبان به این ژانر ادبی دارد.

میان نویسندگان داستان معمولاً رسم بر این است که ابتدا به کالبدشکافی آشنایان، دوستان و اقوام بپردازند. این دسته از نویسندگان بر این اعتقادند که چنین شیوه‌ای بهترین راه برای خلق شخصیتهای مرد و زنِ باورپذیر است .درواقع این افراد، تمام کوشش خود را می‌کنند تا نمونهٔ تمام‌عیار و مشخصی از افرادی را که می‌شناسند بازآفرینی کنند، و بدون کوچک‌ترین دخل و تصرفی، این افراد را روی کاغذ برده، در جریان داستان خود قرار دهند.

این در حالی است که برخی، چنین شیوه‌ای را بسیار پیش پا افتاده می‌دانند، و به دنبال روشهای دیگری برای خلق شخصیت می‌گردند. از میان این عده نویسنده، تعداد قابل توجهی داستان‌نویس هستند که پایبند به تخیل خود بوده، می‌خواهند در عالم درون و ذهن خود یک شخصیت داستانی پدید آورند.

این دسته از نویسندگان گمان می‌کنند که فرد ساخته شده، در ذهن آنها کاملاً تکامل یافته است. در صورتی که فرد مذکور، در اثر مشاهدهٔ افراد مختلف، در گذر زمان، در ذهن نویسنده ساخته شده؛ و نویسنده، بدون تأثیرپذیری از سایر افراد پیرامون خود، عملاً نمی‌تواند یک شخصیت برجسته و ماندگار داستانی بیافریند. از سوی دیگر، عده‌ای از نویسندگان نیز در پی مطالعه کتب غیر داستانی، رمان، مجله و یا دیدن فیلم و سریال هستند، و بر اساس مشاهدات و ادراکات خود، به چنین کاری روی می‌آورند. این گروه از نویسندگان نیز، ظاهراً نمی‌توانند منکر تأثیرپذیری از محیط پیرامون خود شده، رویارویی با اطرافیان را منکر شوند.

توجه به این اصل بسیار ضروری است که خوانندهٔ داستان، آن‌چنان در قید آن نیست که دریابد نویسنده به چه شیوه و روشی شخصیت‌سازی کرده است. او حتی زیاد به شناسایی افرادی که از روی آنها شخصیتهای داستانی پدید آمده‌اند علاقه‌مند نیست. مگر آنکه شخصیت مذکور، خود معروف و دستیابی به او، از طریق آن رمان خاص، امکانپذیر باشد. خوانندهٔ داستان، معمولاً بیشتر دوست دارد با شخصیتهایی مواجه شود که از تجربه کافی برخوردار بوده، رفتاری مشابه یک انسان حقیقی از خود نشان می‌دهند.

خواننده داستان همچنین از همان ابتدای شروع داستان، بر آن است که فردی را بیابد و با او رابطه حسی برقرار سازد، و در پی آن، با وی همذات‌پنداری کند. او دوست دارد در میان تمامی شخصیتهای حاضر در داستان، فردی هم یافت شود که از حافظه خوبی برخوردار باشد،و بداند در شرایط مختلف، چگونه عمل کند. به تعبیری، خوانندهٔ داستان همواره در پی ایده‌آلهاست، و غالباً دوست دارد با افرادی مواجه شود که فاقد نقایصی مشابه او باشند.

علی‌رغم ضرورت حضور شخصیتهای منفی و مخالف شخصیت اصلی در داستان، خواننده آن‌چنان تمایلی به رویارویی با شخصیتهای نابخرد، کم‌تجربه، نادان، بی‌دست و پا و... ندارد؛ و اگر بر حسب تصادف، چنین افرادی در طی زمانهای طولانی به نقش‌آفرینی در بستر داستان مشغول باشند، احساس خوشایندی به خواننده دست نمی‌دهد. آن‌چنان که در رمان ابله داستایوفسکی، تحمل شخصیت اصلی داستان، کاری صعب می‌نماید. با تمامی این اوصاف، نویسنده هنگام شخصیت‌سازی باید احساس آزادی کند؛ و به زور و تحت فشار، نباید شخصیتهای داستانی خود را کامل کند.

هنگام پدید آوردن داستان جنایی، نویسنده برای ایجاد یک اسکلت‌بندی محکم و استوار، در مرحلهٔ نخست، باید به مقولهٔ ماهیت انسان، و یا به تعبیری، به طبیعت بشر، توجه داشته باشد. و در این راستا، او باید با تلاش بسیار به مطالعه و تحقیق پیرامون انسان از جنبه‌های مختلف بپردازد، چرا که جنایت و میل به انجام آن، و راه و روش بازپرسان پلیس برای کشف جنایت و دستگیری قاتل، تماماً بستگی به ماهیت انسانی دارد؛ و بدون طرح مسائل درونی انسان و ویژگیهای انسانی، این کار امکانپذیر نیست. جدای از آن، در داستان جنایی، هویت انسانی و رفتار و گفتار او، درونمایهٔ اصلی داستان را شکل می‌دهد. ایجاد کشمکش بیرونی و درونی نیز در این قبیل آثار بستگی تمام به ماهیت انسانی دارد. در این میان، هوا و هوس و دیگر امیال درونی، قدرت‌طلبی، بیماری روانی، حسادت، میل به انتقام، خشم، تنفر، حرص و طمع... همگی می‌تواند انگیزهٔ مناسبی برای قتل باشد؛ و بدون داشتن آگاهی و شناخت مناسب نسبت به مسائل یادشده، به‌راستی نمی‌توان یک داستان پایدار جنایی خلق کرد.

در غالب داستانهای جنایی، امیال و گرایشهای فردی، در تقابل با امیال و اعتقادات گروهی و جمعی قرار می‌گیرد؛ و همین ستیز و درگیری میان فرد و جامعه، فرد و گروه و... ، عامل اصلی بروز یک قتل فجیع می‌گردد. در داستان جنایی، نویسنده غالباً در پشت سر نماینده گروه قرار می‌گیرد، و کمتر بر آن است که از یک جانی حمایت کرده، عمل قتل او را توجیه کند؛ آن‌چنان که، در رمان مشهور جنایت و مکافات، نویسنده پشت سر قاتل قرار می‌گیرد و بر آن است تا او را با خواننده آشنا و عمل او را توجیه کند. هر چند داستایوفسکی نیز فرار از مجازات را غیر ممکن می‌داند؛ و حتی در چنین شرایطی، باز قاتل را مستوجب مجازات می‌داند.

توجه به این مسئله ضروری است که انسان همواره با دیدگاههای مختلفی رودرو است؛ و این بینشها، اعتقادات و باورهای گروهی، در کشورهای مختلف و میان ملل و اقوام گوناگون، کاملاً متفاوت است. به همین دلیل، تقابل میان اعتقادات مختلف اقوام گوناگون می‌تواند دستمایهٔ خوبی برای خلق یک

داستانی جنایی باشد. در این قبیل آثار، کمتر نویسنده‌ای به تشتت افکار و آراءِ مردم توجه نشان داده؛ و همواره بروز جنایات در میان یک قوم خاص بررسی شده است.

جالب این است که به تعداد انسانهای روی زمین، آراءِ و آموزه‌های مختلف وجود دارد؛ که در اثر گذشت زمان و بر اساس بروز رویدادهای مختلف، در حال تکامل، دگرگونی و تغییر است. در این ارتباط، عوامل دیگری چون سن، میزان تحصیلات، طبقه اجتماعی، محل سکونت، جنسیت، دوره‌ای که در آن فرد زندگی می‌کند و... نیز بسیار تأثیرگذار است. عدم توجه به مسائل از این دست، و توجه صرف به برخی حوادث پرتنش، بدون زمینه‌چینی لازم، باعث افت داستانی جنایی شده، عملاً آن را به یک اثر بی‌محتوا تبدیل می‌سازد. این در حالی است که بسیاری بر این باورند که تمامی داستانهای جنایی عامه‌پسند هستند و تنها برای پر کردن اوقات فراغت خلق شده‌اند و نویسندهٔ داستان عملاً زحمت چندانی نکشیده و اثر او فاقد ارزش ادبی است. در صورتی که چنین نیست؛ و داستانهای جنایی، همیشه بی‌محتوا و بی‌ارزش نیستند.

عدم توجه به مسائل مطرح شده، گاهی به دلیل ناتوانی نویسنده در شاخت انسان و مسائل روانشناختی و جامعه‌شناسی است. این افراد، به جای تکمیل اطلاعات خود، تنها در پی فروش بیشتر آثار خود هستند؛ و از آنکه نظام درونی داستانشان سست و ضعیف باشد، ابایی ندارند.

نویسندهٔ داستان جنایی باید همواره به شخصیتهای داستان خود هویت مستقل بدهد؛ و کاری کند که صدای او توسط خواننده، شناسایی و ثبت گردد؛ به گونه‌ای که هر جا و در هر شرایط، با گفتار آن شخصیت مواجه شد، بلافاصله او را شناسایی کند. خلق شخصیتهای داستان جنایی، یعنی پیدا کردن صداهای خاص. صدای هر شخصیت را نباید با گفتگوی میان شخصیتهای داستانی یکسان دانست.

مخاطبان داستانهای جنایی، امروزه آنچنان در قید این نیستند که به نوع لباس شخصیتها، تفریحی که می‌کنند و علایق فردی آنها توجه کنند.بلکه آنها بیشتر می‌خواهند به سخنان این افراد گوش فرا دهند؛ و از لابه‌لای صداها، به مسائل بیشتری پیرامون علل بروز جنایت و ماهیت انسانی دست یابند. گاه دیده شده که یک نویسنده، خالق شخصیتهای مختلفی در این عرصه است. و در این میان، گاه توانسته صدای یک شخصیت را تثبیت کند و گاهی شخصیتی کلیشه‌ای ارائه کرده است. آگاتا کریستی، در طی سالیان متمادی، توانست دو شخصیت کاوشگر به نامهای» آقای پووآرو» و خانم «مارپل» را خلق کند. در قیاس میان این دو تن، مشخص شده است که خانم مارپل، علی‌رغم موقعیت و جنسیت خود، با پووآرو بسیار متفاوت است. خانم مارپل یک شخصیت باورپذیر و قابل اعتماد است، که صدای خود را به دست آورده است. او یک بانوی پیر کنجکاو است که در یک دهکدهٔ کوچک زندگی می‌کند. جالب این است که این پیرزن، به طبیعت و نهاد آدمی بسیار اشراف دارد، و به خوبی می‌داند که ماهیت بشر یکسان است، و انسانها در هر کجا که باشند، غالباً ماهیتی یکسان دارند. به همین دلیل، خانم مارپل با دانش به دست آورده خود، به کشف جرایم می‌پردازد. در این میان، نوهٔ او، «ریموند وست»، در پایان داستان، دچار شگفتی می‌شود.

هرکول پووآرو، برعکس، شخصیتی نامتعارف و غیر قابل باور دارد. او رفتارهای بسیار خاص دارد؛ و در هر زمان و شرایط، نمی‌توان رفتارش را پیش‌بینی کرد. او به هوشش متکی است، و خود را فراتر از سایرین می‌داند. به همین دلیل، دچار غرور بسیار زیادی است؛ و گاه لحن تحقیرآمیز به خود می‌گیرد. در این میان، صحبت از سلولهای خاکستری مغز همواره در داستان مطرح بوده است. او در پوشیدن لباس بسیار وسواس دارد و بخش زیادی از وقت خود را صرف ظاهر خود، خاصه سبیلش می‌کند. حرکات غریب او در مرحله نخست برای مخاطبان آثار جنایی، فاقد جذابیت بوده است، چرا که نمونهٔ این شخصیت را در شرلوک هولمز هم دیده بودند. در آن زمان، خوانندگان داستانهای جنایی، بلافاصله متوجه تقلید آگاتا کریستی شده و تشابهات میان پووآرو و هولمز را گوشزد کردند. درواقع، آگاتا کریستی نتوانست به پووآرو چهره‌ای خاص اعطا کند. تا اینکه هنرپیشه برجسته انگلیسی، دیوید ساچت، با ایفای نقش پووآرو، توانست به شخصیت یادشده جذابیت دهد و چهره‌ای خاص برای او ایجاد، و وی را تثبیت کند .در حقیقت ساچت با بازی خود توانست نقایص کار آگاتا کریستی را برطرف سازد، و به‌نوعی، شخصیت هرکول پووآرو را بازآفرینی کند. داستانهای مجید، نوشته مرادی کرمانی نیز با همین مشکل مواجه بود. در این اثر نیز نویسنده نتوانست به شخصیت مجید، هویت اعطا کند و صدایش را تثبیت کند. تا آنکه تهیه و پخش سریال تلویزنی این داستان، و نقش‌آفرینی هنرپیشه جوان آن، باعث شد تا شخصیت مجید، قوام یافته، مطرح گردد.

تعیین صداهای مختلف، کاری ضروری و در عین حال سخت است. دو برادر دوقلو، ظاهراً یکسان‌اند؛ اما دارای بینش و دیدگاه متفاوتی با یکدیگر هستند.

در دورهٔ معاصر، برای طیفی از خوانندگان، دیگر چندان مهم نیست که شخصیتها چه قیافه‌ای دارند، در چه خانه‌ای زندگی می‌کنند و به چه حرفه‌ای مشغول هستند. آنها برعکس دوست دارند بدانند این افراد چه می‌گویند، به چه مسائلی می‌اندیشند و... اگر شخصیتی فاقد چنین صدایی باشد، به عروسک خیمه شب بازی می‌ماند که روی صحنه هیچ‌گونه استقلالی ندارد و تحت کنترل است. البته نباید منکر این مسئله شد که شخصیتهای داستانی تماماً دست پرورده نویسندگان هستند و بدون حضور نویسنده خلق نمی‌گردند.

یک نویسندهٔ باتجربه، باید همچون یکی از والدین، به شخصیتهای داستانی‌اش، اعتماد به نفس و هویت دهد، و پس از آن آنها را رها سازد تا در خلال رویدادهای مختلف به نقش‌آفرینی و فعالیت بپردازند. بر این اساس، بهتر است شخصیتهای داستانی، طبق رابطه علت و معلولی عمل کنند، و دست به کارهای غیر منتظره و دور از ذهن نزنند. در دورهٔ کنونی، هیچ چیز برای خواننده ناخوشایندتر از آن نیست که شخصیتهای داستانی، بی‌دلیل و تنها برای پیش بردن داستان به جلو، دست به کارهای دور از ذهن بزنند.

این افراد، باید از هویت مستقلی برخوردار بوده؛ خوب قوام یافته باشند؛ تا زمانی که به ساحت داستان وارد می‌شوند، بتوانند دربارهٔ خود، بنویسند. دست یازیدن به این مقصود، نیازمند زمان زیادی است؛ و

تمرین بسیاری را از نویسنده می‌طلبد. جا دارد هنگام نگارش داستان جنایی، جدا از پی‌ریزی طرح یک جنایت و راههای مختلفی که پلیس به سوی قاتل هدایت می‌شود، به شخصیت‌سازی اصولی نیز، توجه خاص مبذول داشت. نویسنده حتی می‌تواند هفته‌ها به شخصیتهای داستانی‌اش بیندیشد. او باید به خوبی این آدمها را بشناسد، و بداند که اگر آنها به حال خود رها شوند چه می‌کنند و چه عکس‌العملی نشان می‌دهند. آن‌چنان که، در زندگی واقعی نیز، مردم هنگامی که شناسایی می‌شوند، عملکردشان راحت‌تر قابل بیشی‌بینی است. البته، این شگرد، همیشه قابل اجرا نیست، و جواب نمی‌دهد. برخی از نویسندگان داستانهی جنایی، برای انتخاب نام شخصیتهای داستانی خود، وسواس بیش از حد نشان می‌دهند. به گونه‌ای که تا نام مناسبی برای این افراد انتخاب نکنند، داستان خود را شروع نمی‌کنند. انتخاب نامهای نمادین، در دورهٔ معاصر، از رونق افتاده است .نویسنده باید در انتخاب نام شخصیتها احساس راحتی کند؛ و اگر نام خاصی برای فردی پیدا نکرد، داستان خود را شروع کند. چرا که بعداً می‌تواند نام مناسبی برای شخصیت مورد نظر خود، پیدا کند. به دنبال آن، نویسنده در پی ایجاد رابطه منطقی میان شخصیتها می‌افتد. معمولاً پی‌ریزی طرح داستان، حادثه و چینش رویدادها در کنار هم، در مرحله بعدی صورت می‌پذیرد.

نویسنده برای خلق یک اثر پایدار، از همان ابتدا می‌تواند به طرح سئوالات بسیار بپردازد. او باید به هر سئوالی که از او می‌شود و یا به ذهنش خطور می‌کند، جوابی منطقی و حساب‌شده بدهد. سؤالاتی چون «علت و انگیزه قتل چیست؟» «چه عواملی در پنهان ماندن قاتل سهیم هستند؟» و... می‌تواند در این زمینه مفید واقع شود.

در داستانهای جنایی، غالباً حضور شخصیتهای دست دوم، بسیار ضروری است. آن‌چنان که بسیاری بر این باورند که بدون حضور این افراد، داستانهای جنایی پیش نمی‌روند. در داستان جنایی، در هر صورت، سه شخصیت باید حضور داشته باشد: قاتل، مقتول و بازرس پلیس. در معدود داستانهای دیده شده، که نویسنده تنها به حضور قاتل و مقتول اکتفا کرده، و مسئله دستگیری قاتل و مجازات مد نظر او نبوده است.

به منظور ایجاد هیجان و حالت تعلیق، نویسنده نیازمند حضور بازرس پلیس و سایر شخصیتهای مختلفی است که به او برای دستیابی به حقیقت، کمک می‌کنند .

جدا از این، اگر پلیس داستان، یک تنه پیش برود و بدون یاری گرفتن از دیگران و بازجویی از مظنونها قاتل را پیدا کند، داستان آن‌چنان جذابی پدید نمی‌آید.

در عین حال که رفتار منحصر به فرد او، شباهت به آثار رمانس و شخصیتها و قهرمانان رمانس پیدا می‌کند، که یکتنه برای نجات دلدادهٔ خود به جنگ با پلیدیها می‌رفتند. به همین سبب، در داستانهای جنایی، باید جدا از شخصیتهای دوم، با سیل عظیمی از شخصیتهای فرعی و حتی سیاهی لشکر مواجه گشت و وجود این افراد در طرح داستان ضروری است؛ و عامل پیشرفت داستان به حساب می‌آید. این افراد می‌توانند شرایط را به گونه‌ای فراهم سازند که افراد زیادی متهم به قتل شناخته شوند. اگر نویسنده

به پیشینهٔ شخصیتهای دوم داستان کمی توجه نشان دهد، داستانش محکم‌تر و استوارتر خواهد شد. در چنین شرایطی، خواننده بهتر می‌تواند پای صحبت این افراد بنشیند و بهتر قضاوت کند. در گونه‌بندی شخصیتهای اصلی داستان، حضور سه شخصیت، ضروری است:

الف) شخصیت کنجکاو و جستجوگر

این فرد غالباً در داستانهای جنایی حضوری فعال دارد و بخش اعظم رویدادهای داستانی در اثر حضور او شکل می‌گیرد.

در داستانهای جنایی، این افراد، که غالباً پلیس، کارآگاه خصوصی و گاه افرادی خاص هستند، وظیفهٔ پیدا کردن قاتل را بر عهده می‌گیرند و با پیگیری ماجرا و پیدا کردن سر نخ‌های مهم، به کشف حقیقت می‌پردازند. در برخی داستانها، گاه این افراد در کنار نیروهای پلیس قرار می‌گیرند و گاه به‌طور مستقل عمل کرده، زودتر از پلیس، قاتل را شناسایی می‌کنند. این افراد می‌توانند همه‌جا حاضر شوند و هر سؤالی دارند، بکنند.

گاه دیده شده است که تعداد شخصیتهای جستجوگر در داستانهای جنایی بسیار زیاد بوده‌اند. آن‌چنان که در داستان دیوانه، تمامی گروههای گانگستر و گدای شهر، برای رهایی از فشار پلیس، تصمیم می‌گیرند یک قاتل روانی را، که کودکان را به قتل می‌رساند، دستگیر کنند. در این داستان، شخصیتهای جستجوگر، فاقد قدرت تحلیل و ارزیابی هستند اما بر اثر تجربه و به خاطر داشتن نیروی زیاد، موفق به شناسایی قاتل دیوانه می‌شوند. در صورتی که در غالب آثار جنایی، شخصیتهای جستجوگر از قدرت تحلیل بالایی برخوردار هستند. حال می‌خواهد تحلیل و تفسیر آنها درست باشد یا غلط. به هر صورت، چنین تحلیلها و اظهار نظرهایی می‌تواند طرح داستان را پیچیده‌تر کند. در عین حال که حالت تعلیق در این قبیل آثار، افزایش می‌یابد. در برخی داستانهای جنایی، نویسنده برای توصیف حوادث و درک حقایق، از زاویه دید اول شخص استفاده می‌کند.

گاه دیده شده که انتخاب این زاویه دید، فوایدی در بر داشته است. برخی ایجاد حالت تعلیق بیشتر را منوط به استفاده از زاویه دید اول شخص می‌دانند. چرا که انسان همواره در شناخت حقیقت و کشف ماجرا دچار ضعف بوده، همواره اشتباه می‌کند. او غالباً دچار ضعف و ناامیدی می‌شود، و در بسیاری از مراحل تحقیق، باز می‌ماند. از این رو، تعیین زاویه دید اول شخصی، این مسئله را ملموس‌تر نشان می‌دهد، و به عینه نشان می‌دهد که انسان در چنین راهی با چه موانعی مواجه است. در صورتی که راوی داستان از منظر اول شخصی فرد قاتل باشد، نویسنده می‌تواند مکنونات درونی او را برملا سازد و کنکاشهای درونی اش را پیش روی خوانندگان، مطرح سازد.

برای خلق داستانهای جنایی دنبال‌دار که طی آنها برخی شخصیتهای اصلی قرار است همواره حضوری فعال داشته باشند (چون مارپل، هولمز، ...) بهتر است نویسنده، همهٔ اطلاعات خود را درباره این افراد، در همان کتاب و ماجرای اول، مطرح نسازد. نویسنده باید در هر داستان، یک مقدار از نکات ریز و

اطلاعات جزئی پیرامون این افراد را مطرح سازد. در غیر این صورت، به زودی دربارهٔ این افراد حرفی تازه برای گفتن نخواهد داشت، و این افراد، به سختی توسط خوانندگان تحمل می‌شوند.

ب) مقتول

در داستانهای جنایی، گاه یک فرد به قتل می‌رسد و گاه چندین تن کشته می‌شوند. این افراد، گاه به دلیل خاصی به قتل می‌رسند و گاه بر حسب تصادف توسط قاتل انتخاب می‌گردند. مثل قاتلی که بدون در نظر گرفتن علت خاصی، هر کسی را که سر راه خود می‌یابد، به قتل می‌رساند.در داستانهای جنایی، این افراد، همچنین در همان ابتدای داستان به قتل می‌رسند، و گاه نیز در اواسط کار کشته می‌شوند. اگر فردی در ابتدای داستان به قتل برسد، در آن صورت باید از طریق زبان دیگران توصیف شود. چرا که مردگان همواره ساکت هستند و نمی‌توانند دربارهٔ خود صحبت کنند. مگر اینکه نویسنده، از شیوهٔ بازگشت به گذشته استفاده کند.

بهتر است شخصیت مقتول از زبان افراد مختلف مشخص گردد. در چنین شرایطی، هر فرد، با توجه به دانسته‌ها، توانایی خاص و دیدگاه و بینش خاص خود، به هویت مقتول اشاره می‌کند. تنوع افکار عمومی دربارهٔ مقتول، باعث جذابیت بیشتر داستان می‌شود.

بدون حضور و نقش‌آفرینی مقتول، داستان جنایی پدید نمی‌آید. پس، شناسایی ویژگیهای فردی و خصوصیات اخلاقی او در طول داستان، ضروری است. به همین دلیل، افرادی که او را می‌شناختند، با توصیف زندگی او، عملاً سعی در دوباره زنده کردن وی مقابل چشمان خواننده دارند. مگر آنکه نویسنده بخواهد دربارهٔ مقتول ناشناس داستان بنویسید. برای برخی از نویسندگان، منطقی‌تر آن است که دیرتر، فرد مذکور را به قتل برسانند. تا بدین ترتیب، وی پیش از مرگ، توسط خواننده شناخته شود.

در بسیاری از داستانهای جنایی، مقتول تا مدت زیادی زنده است. در بسیاری از داستانهای آگاتا کریستی، شاهد چنین روندی هستیم. نگایو مارش (Ngaio marsh) نیز در تمامی داستانهایش، چنین شگردی را به کار می‌بندد.

ج) قاتل

انتخاب شخصیت قاتل و اصولاً شخصیت‌پردازی او در داستان جنایی، بسیار حائز اهمیت است. در داستانهای مدرن جنایی، شخصیت قاتل بسیار پیچیده خلق می‌شود. در این قبیل آثار، درک هویت او و دست یافتن به اندیشه‌ها و آراء وی هدف مخاطبان حرفه‌ای است. آنها پس از دست یافتن به مکنونات درونی قاتل و شناسایی او، در پی کشف انگیزه اصلی قتل می‌گردند.

گاه دیده شده است که نویسنده برای رهایی از شخصیت‌سازی پیچیدهٔ یک قاتل، در پایان، تصویری غیر طبیعی از او ارائه می‌کند. او برای نشان دادن چنین شخصیتی، قاتل را وا می‌دارد تا رفتارهای دور از ذهن و بسیار عجیب از خود نشان دهد. تا جایی که خواننده متقاعد شود با این فرد خاص بسیار تفاوت دارد و به هیچ عنوان نمی‌تواند او را شناسایی کند.

در غرب مجلاتی وجود دارند که صحبتهای قاتلین مختلف را منتشر می‌سازند. با مطالعه این قبیل مجلات، نویسنده بهتر می‌تواند ماهیت وجودی این افراد را درک کند و در داستان خود، مطرح سازد. در داستانهای جنایی، عنصر گفتگو نقش بسیار مهمی در طرح داستان ایفا می‌کند. در غالب داستانهای جنایی، بازرس پلیس برای کشف حقیقت مجبور است با افراد مختلفی گفتگو کند. گفتگوها می‌تواند شخصیت‌پردازی را کامل کند.

برخی منتقدین بر این باورند که در داستان جنایی، گفتگوهای میان شخصیتها باید کوتاه و موجز باشد. این افراد معتقدند کوتاه‌گویی و استفاده از حداقل کلمات، نشانهٔ باهوش بودن فرد مذکور است. این در حالی است که برخی، برعکس، معتقدند شخصیتها باید به اندازه کافی فرصت مناسب برای صحبت پیدا کنند. آنها معتقدند، کم‌گویی در فیلمها و سریال جالب است، اما شخصیتهای داستان جنایی، نباید گزیده‌گو باشند.

به هر صورت، شخصیتها نباید در صحبت زیاده‌روی کنند و به اطناب روی آورند. آنها باید حساب شده حرف بزنند. و نویسنده بهتر است در هنگام طرح یک گفتگو، به واژگانی که می‌خواهد به کار بندد، دقت کند. رعایت چنین شگردهایی، می‌تواند در ماندگاری آثار داستانی مفید واقع شود. در عین حال که بدین ترتیب، شخصیتهای ماندگار و قوام یافته‌ای پدید می‌آیند. تا جایی که گاه اتفاق افتاده شخصیتهای داستانی جاوید شده، و هیچ‌گاه از ذهن مردم بیرون نمی‌آیند. در صورتی که نویسندگان آن آثار، از یادها رفته‌اند و دیگر نامشان سر زبان نیست. همچون شرلوک هولمز، دکتر جکیل، فرانک اشتاین و... ، که همچنان زنده‌اند؛ اما خوانندگان، نام خالقان آنها را نمی‌دانند و یا فراموش کرده‌اند.

شیوه‌های کاربردی در داستان‌نویسی

بی‌شک داستان‌نویسی را می‌توان کاملترین آفرینش ادبی دانست. نویسنده‌ای که متأثر از کشمکش‌ها، کنش‌ها و تجربیان پیرامون خود، یک اثر هنری را خلق می‌کند، در دریای بی‌کران وجودش، گاه توفانی عظیم با امواج سهمگین و قدرتمند برپاست؛ چنان که گوته آن را توصیف کرده، روح آدمی، همچون تکه‌ای چوب، سیلی خور امواج دریای احساس است و تنها زمانی آرام می‌گیرد که شاهکار ادبی‌اش را با قلم احساس به تصویر می‌کشد. در چنین شرایطی احساس و جوشش روح نویسنده بر دل خواننده نیز راه می‌یابد. و این هنر یک نویسنده است.

از دید اغلب نویسندگان، نبوغ از شروط اساسی داستان‌نویسی است؛ نبوغی که به عقیدهٔ آنها، هدیه‌ای الهی است. پیشکسوتان داستان‌نویسی نبوغ را تنها شرط خلق یک اثر والا می‌دانند. هنری فیلدینگ در «تام جونز»[1] چنین می‌گوید: «نخست تو، ای نبوغ، ای موهبت آسمانی که بی‌یاری‌ات بیهوده برخلاف جریان طبیعت تقلا می‌کنیم! تو ای آنکه بذر بخشاینده‌ای را می‌پراکنی که هنر می‌پروراند و به بارش می‌نشاند! دستم را بگیر از لطف و مرا از میان نه توی پیچاپیچ طبیعت راه بنما. تمام آن رازهایی را به من بگوی که گوش نامحرم هرگز جای آنها نیست، به من بیاموز و این برای تو کاری است نه دشوار...»

معمولاً این سؤال که آیا من هم می‌توام نویسنده مشهوری بشوم، ذهن هر مشتاقی را به خود مشغول کرده است. چه بسا افراد بی‌شماری که توانایی ورود به این دیار را داشته‌اند و به دلیل ترس و شبهه از نتیجهٔ کار قدم در این نگذاشته‌اند. اکتسابی بودن و یا نبودن توانایی‌های انسان دیرزمانی است که ذهن روان‌شناسان را به خود مشغول کرده است. عده بی‌شماری از کارشناسان روان‌شناس معتقدند که استعداد و توانایی‌های انسان در همه افراد یکسان به ودیعه گذاشته شده است و شرایط و عوامل بیرونی تنها در شکوفایی و نمایان‌سازی آنها مهم هستند.

به یقیین، آفرینش هر اثر برجسته تنها حول محور نبوغ و یا خیزش‌های روحی نمی‌گردد. هنر داستان‌نویسی، همچون جنگلی انبوه و پرپیچ و خم است و درختانش چنان در هم تنیده‌اند که نمی‌برد. از میان سیل عظیم هنرمندانی که در طول تاریخ به طور جدی پا به عرصهٔ هنر گذاشته‌اند، افراد معدودی به

---

[1]. تام جونز هنری فیلدینگ، ترجمه دکتر احمد کریمی حکاک، سرگذشت تام جونز، کودک سرراهی، کتاب سیزده، فصل یک، بی‌نا، بی‌جا، بی‌تا.

عنوان تک ستاره‌های درخشان این وادی شناخته شده‌اند. گاهی کسانی چون حافظ، مولانا، بتهون، تولستوی، شکسپیر و مانند اینها در صدر مجلس قرار گرفته‌اند و گاهی برخی آمده‌اند، نوشته‌ای یا اثری از خود بر جای گذاشته‌اند و خیلی زود هم اثر و هم خودشان از ذهن‌ها پاک شده‌اند.

گاهی هنرمندان جوان به محض ورود به این وادی، با مقایسهٔ نابجای خود، احساس می‌کنند جایی برایشان در این خوان نیست. واضح است که تمام هنرمندان در یک سطح نیستند. فاکنر معتقد است: «نود و نه درصد ذوق و استعداد، نود و نه درصد انضباط و نود و نه درصد کار و کوشش».[۱]

وی در ادامه می‌گوید: «... جوش نزن تا فقط از نویسندگان معاصرت یا گذشته‌ات بهتر باشی، سعی کن از خودت بهتر باشی. هنرمند موجودی است که ارواح او را هدایت می‌کنند...».

بعضی معتقدند، نویسنده‌ای موفق است که در همان اوایل کتاب قادر باشد خوانندگان را مسحور خود کند. به نظر آنها نویسندهٔ برجسته باید به راحتی بتواند خوانندگان را به دنیای احساس و خیال وارد کرده، افکار و نظرات خود را بی‌قید و شرط به آنها القا نماید. بطور کلی نویسنده برای خلق اثر خود باید از عواملی چون تلاش بی‌وقفه، علاقه، هدف‌مندی دقیق، مطالعه و ممارست بسیار، بهره گیرد.

سرشت آدمی چنان است که در طول زندگی بر توشهٔ عادت بیفزاید و به تدریج خود را از قدرت ابتکار و خلاقیت محروم سازد. تکرار عادات غلط انسان را از پیشرفت و ترقی بازمی‌دارد. هر نویسنده‌ای به شیوهٔ خاص خود داستان می‌نویسد، اما شیوهٔ بعضی از آنها نادرست است. اگر چه تغییر عادات غلط کار بسیار مشکلی است با ممارست برطرف می‌شود. متأسفانه اکثر نویسندگان با توجه به اینکه خود به روش غلط کار اذعان دارند، همچنان به کار ادامه می‌دهند و گاه از لجاجت خود نیز لذت می‌برند!

شیوه‌های کاربردی داستان‌نویسی، گوشه‌های تاریک و پیچیده کار را در مقابل چشمان مشتاقان روشن می‌سازد. به عبارت دیگر دستیابی به پاسخ این پرسش که عوامل موفقیت و برتری نویسندگان پیشگام کدامند، درونمایه اصلی این جستار است.

نویسنده در آوردگاه با خود

در طول تاریخ فیلسوفان، مورخان، روان‌شناسان و مانند آنها متفق‌القول بر این عقیده پافشاری کرده‌اند که انسان موجودی فوق‌العاده پیچیده و چند بعدی است. سامرست موام می‌گوید: «لحظه‌هایی است که من به جنبه‌های مختلف روح خودم، با شگفتی نگاه می‌کنم و می‌بینم که من واقعاً از چند آدم مختلف ساخته شده‌ام و آن که اکنون دست بالا را دارد بعد از مدتی جای خود را به دیگری می‌دهد. اما کدام یک از اینهای من واقعی است؟ تمام آنها یا هیچ کدام؟»[۲]

---

۱. از روی دست رمان نویس ترجمه محسن سلیمانی، مصاحبه کننده جین استاین، تهران، نشر هنر اسلامی، ۱۳۶۷، چاپ اول، صفحه ۴۶.

۲. وضعیت آخر تامس هریس، ترجمه اسماعیل فصیح، تهران، ناشر مترجم، ۱۳۷۰، ص ۷.

انسان موجودی الهام‌پذیر است. آدمی از یک طرف متأثر از تنش‌های درونی و از طرف دیگر مواجه با مشکلات و موانع خارجی است. بشر در قرن کنونی غریبانه در کوره راه تاریک زندگی متغیر با عواملی چون رشد صنعت، استثمار، فقر و اختلاف طبقاتی، جنگ‌های منطقه‌ای و تفکرات ضدمذهبی دست به گریبان است. انسان متأثر از چنین عواملی در رویارویی با موانع گوناگون، وامانده است. در این اجتماع انسانی، نویسندگان از پیچش‌ها و تنگناهای عصر جدید دور نیستند. هنرمندی که با روح حساس و طبع ظریف خود جوهر وجودش را در قلم هنر ریخته، به منظور پیشبرد اهداف بزرگ ابتدا باید از آوردگاه با خود بگذارد.

در داستان «آلیس در سرزمین عجایب»، هنگامی که آلیس بر سر چهارراهی می‌رسد با گربه‌ای چاق و پشمالو مواجه می‌شود و از او می‌پرسد: ای گربه آیا به من خواهی گفت از کدام راه بروم؟ گربه می‌گوید: بستگی دارد کجا بخواهی بروی؟ الیس می‌گوید: برایم فرقی نمی‌کند. گربه نیز در جواب می‌گوید: پس چه فرقی می‌کند از کدام سو بروی؟

مهمترین عامل ناکامی بعضی از رهروان هنر داستان‌نویسی عدم توانایی و استعداد ذاتی و بالقوهٔ آنها نیست بلکه نداشتن هدف مشخص و دقیق است. اینان مدت کوتاهی دست به قلم می‌برند و پس از مواجه شدن با مشکلات و مصایب نویسندگی به این نتیجه می‌رسند که برای چنین کاری خلق نشده‌اند.[۱]

البته تنها تعیین هدف دقیق نمی‌تواند چاره‌ساز باشد و نویسندگان تازه کار باید عوامل دیگری را نیز مدنظر داشته باشند. افراد بی‌شماری برای رسیدن به این آرزو هدف خود را برگزیده‌اند، اما آنها نیز حتی یک بار قلمشان بر کاغذ حرکت نکرده و اگر هم مطلبی نوشته‌اند خیلی زود آن را کنار گذاشته‌اند. بزرگ و سترگ بودن هدف به طور حتم شخص هدف‌گذار را در رسیدن به آن با مشکلاتی رویارو می‌کند، معمولاً افراد در ابتدای راه با این دید که می‌خواهند نویسنده بزرگی شوند کار خود را شروع می‌کنند، باید در نظر داشت که هدف هر چقدر بزرگتر باشد، وهم‌آورتر می‌شود. رسیدن به یک هدف بزرگ به زمان زیادی نیاز دارد از این رو چون شخص در کار خود موفقیتی نمی‌بیند عامل ناامیدی سد راه او می‌گردد. نویسندگان تازه کار به دلیل انتخاب آرمان‌های بزرگ اکثراً بسیار پرتوقع هستند و بر این باورند که ابتدایی‌ترین آثار آنها باید با استقبال و تشویق همگان روبه‌رو شود. بهترین راه برای خنثی کردن این نقیصه خرد کردن هدف بزرگ به اهداف کوچک است. در چنین صورتی ترس از میان می‌رود و چون کار ساده‌تر می‌شود، فرد در کوتاهترین زمان به موفقیت می‌رسد و برای ادامه کار و پردازش به هدف کوچک

---

۱. اصولاً روان‌شناسان معتقدند هر فرد قبل از انتخاب هدف باید حداقل چهار دلیل قانع کننده برای خود در نظر بگیرد. دلایلی که هر فرد مدنظر دارد باید دقیق و مشخص باشد. آنها بر این عقیده هستند که یکی از دلایلی که فرد به هدف خود نمی‌رسد و در اواسط راه به سوی دیگر تمایل پیدا می‌کند نداشتن دلیل قانع‌کننده برای انتخاب هدف است. به همین دلیل آنها توصیه می‌کنند که هر فرد در دفترچه‌ای مخصوص اهداف بلند مدت و کوتاه مدت خود را قید کند و در مقابل هر هدف دلایل انتخاب آن را بنویسد.

دیگر تشویق می‌شود و بدین ترتیب سطح توقع او به اعتدال می‌رسد. مثلاً اگر شخصی هدف «نویسنده مشهور شدن» خود را برای مدتی نادیده بگیرد و در ابتدای راه تنها برای ارضای خود قلم به دست گیرد. یقیناً تمام موانعی را که در بالا ذکر شد از میان می‌برد. پس شیوهٔ خرد کردن این هدف به شرح زیر است:

الف ـ نوشتن داستان (بهتر است از داستان کوتاه شروع شود) صرفاً برای خود

ب ـ ارائه داستان‌های کوتاه به آشنایان و احیاناً متخصصان امر

پ ـ کوشش برای چاپ داستان‌ها در نشریات

د ـ نوشتن داستان بلند

مشخص کردن زمان معین برای رسیدن به اهداف کوتاه مدت یکی دیگر از گام‌های نزدیک شدن به نردبان ترقی است. به طور کلی نوشتن اهداف بر کاغذ مطلوبتر از به ذهن سپردن آن است.

ماکسیسم گورکی دربارهٔ تعیین اهداف می‌گوید: «معنی حیات را در زیبایی و در قدرت باید جست و جو کرد و هر لحظه از زندگی ما باید هدف عالی‌تری داشته باشد».

اهل قلم بیشتر سکوت و کنج خلوت را زمینه‌ساز آرامش خود می‌دانند و به هر ترتیبی خود را از همهمه و محیط پر ازدحام می‌رهانند.[۱] عدم تمرکز حواس معمولاً به دو دلیل است:

الف) عوامل بیرونی چون سرو صدا

ب) عوامل درونی و روحی

معمولاً مهار عوامل بیرونی راحت‌تر از مهار عوامل درونی است. برخورد با افکار درونی کار بسیار مشکلی است و شخص در رویارویی با ذهن ناآرام به واقع خود را در یک آوردگاه بزرگ می‌یابد.

«هنر نوشتن به نفسه موجب پیدایش اشباح وسواس‌هاست که برای یک تفکر منطقی خطرناک به شمار می‌آیند. نویسنده‌ای که با آمادگی روحی نمی‌نویسد بهتر است دست به قلم نبرد. مشکل کار در اینجاست که برخی از نویسندگان حرفه‌ای فقط به نفس نوشتن می‌اندیشند و توجه زیادی به حالت روحی خویش ندارند. با این وصف باید گفت که هر کس از نوشتن لذت می‌برد چرا که موجب نوعی آرامش در وجود او است...»[۲]

پی بردن به روش تفکر یک نویسنده، شاید بسیار دشوار باشد زیرا افکار حقیقی او معمولاً در زیر لایه‌ای قطور پنهان شده است اما مهار آن با انجام تمرین و ممارست بسیار میسر است. کافی است جریان ذهن از عالم خیال و اوهام به فعالیت تجریدی مبدل شود.[۳]

---

۱. همینگوی گاهی به قایق کوچکش پناه می‌برد و داستان‌هایش را در آنجا می‌نوشت.

۲. از کتاب هنر فکر کردن، ارنست دومینه، ترجمه محمد رفیعی مهرآبادی، تهران، انتشارات خجسته، چاپ دوم، ۱۳۷۰، صفحه ۸۲.

۳. عالم خیال: اگر جریان ذهن تحت کنترل انسان نباشد و ذهن به راحتی انسان را تحت کنترل خود درآورده، جریان ذهن را در عالم خیال گویند. فعالیت تجرید: کنترل جریان ذهن توسط انسان را گویند. هنر «فکر کردن»، صفحه ۱۹ و ۲۰.

ایجاد علاقه و به وجود آوردن انگیزه در هر فردی بی‌شک تمرکز حواس را به ارمغان می‌آورد. معمولاً جدابیت موضوع داستان جوششی در درون نویسنده به وجود می‌آورد. ارتباط روحی بین شخصیت اصلی داستان یا نویسنده نیز می‌تواند در این رهیافت به نویسنده یاری رساند. از این رو نویسنده باید خود را در هیاهوی داستانش غرق کند و از پرداختن به موضوع داستان‌هایی که مورد علاقه‌اش نیست خودداری ورزد.

تمرکز حواس ــ دقت ــ ایجاد جوشش درونی ــ افزایش کنجکاوی ــ علاقه به موضوع داستان

انتخاب مکان و زمان ثابت برای نوشتن طبق نظریهٔ پاولف فرد را شرطی می‌کند. بنابراین شایسته است نویسندگان سعی کنند حتی‌المقدور مکان و زمان ثابتی را برای انجام کار در نظر گیرند. حفظ آرامش، تمرکز حواس ایجاد می‌کند. کشیدن نفس‌های عمیق با فواصل معین در اغلب موارد آرامش روح به ارمغان می‌آورد.

شناخت انسان از جهان پیرامونش توسط حواس پنجگانه صورت می‌پذیرد و در میان این حواس، حس بینایی اهمیت ویژه‌ای دارد. بسیاری از نویسندگان برجسته جهان حس بینایی و دقت فوق‌العاده‌ای دارند و خوب دیدن را هنری می‌پندارند که با تمرین تقویت می‌شود.[۱] ساده‌ترین تمرین نگاه موشکافانه به محیط است. تغییرات محیطی اطراف به هیچ عنوان نباید از مقابل دیدگان یک نویسندهٔ حرفه‌ای بگذارد. تغییرات به دو دسته تقسیم می‌شوند. تغییراتی که مهم و قابل توجهند و تغییراتی که جزئی و غیرقابل توجه هستند. نویسنده باید تغییرات جزئی را هم متوجه شود اما چون این گونه تغییرات ارزش چندانی ندارند از آنها باید گذشت. توجه به جزئیات گامی دیگر در تقویت حس بینایی محسوب می‌شود. معمولاً افراد به طور طبیعی در رویارویی با طبیعت فقط طرح کلی اجسام جاندار و بی‌جان را جذب ذهن خود می‌کنند. برای عادت دادن خود بدین روش، مهم‌ترین تمرین عملی توصیف صحنه‌ها و حوادث است. در این تمرین بهتر است نویسنده با استفاده از قدرت تخیل خود، آنچه را که دیده بر کاغذ انتقال دهد و در انتقال مطالب باید به یادآوری جزئیات صحنه بیشتر توجه کند.

نویسنده در آوردگاه با داستان

پس از خودسازی، نویسنده برای نوشتن داستان خود را در میدانی بس وسیع‌تر و فخیم‌تر می‌یابد؛ میدانی که کسب هر یک از تجارب آن به زمان درازی نیاز دارد. دربارهٔ قواعد داستان‌نویسی و عناصر داستانی در کتب و مقاله‌های گوناگون بسیار صحبت شده است اما قصدمان در اینجا، بیان تجارب و فنونی است که نویسندگان را در این راه بیشتر یاری خواهد کرد.

---

۱. روان‌شناسان می‌گویند تقویت حواس پنجگانه جداگانه باعث تقویت حافظه می‌شود. به همین دلیل وظیفه هر فردی به تنهایی آن است که حواس پنجگانه خود را تقویت کند، این کار برای نویسندگان بسیار مهم و حیاتی است. برای تقویت حس بویایی با بستن چشم و بوئیدن مواد بودار می‌توان این حس را فعال نگاه داشت. حس چشایی و لامسه و شنوایی نیز به همین روش تقویت می‌شوند.

ذهن آدمی در تقابل با تصاویری گوناگون و متنوع است و اندیشه‌های هدایت شده این تصاویر آدمی را در مقابل چشمان فرد حاضر می‌کنند. بیشتر خطاهایی که نویسندگان، به ویژه اوایل کار، در آثار خود دارند، به سبب عدم تفکر کافی و تعجیل در ارائه مطلب است. نویسندگان حرفه‌ای نیز از این خطا مصون نیستند. آنها به دلیل اعتماد به نفس فوق‌العاده گاه بدون کوچکترین تأملی تنها به صرف رسیدن به حالتی روحی دست به قلم می‌برند. شاید یکی از دلایلی که نویسندگان مشهور جهان گاهی در اواسط راه قدرت ادامه کار را از دست می-دهند و نوشته خود را کنار می‌گذارند و به سراغ داستان دیگری می‌روند عدم تفکر لازم دربارهٔ داستان در ابتدای داستان‌نویسی است. همینگوی صبح‌های زود کار را آغاز می‌کرد و تا غروب به کار خود ادامه می‌داد. هنگام غروب از کار خود دست می‌کشید و تا روز بعد دربارهٔ ادامه داستان فکر می‌کرد. برنامه از پیش تعیین شده در داستان‌نوسی از هر عملی موفقیت‌آمیزتر است. نویسندگانی که فاقد طرح اولیه برای نوشتن داستان هستند به طور همزمان دو عمل نوشتن و تفکر در باب موضوع و عناصر داستان را انجام می‌دهند و چنین عملی از بازدهی کار می‌کاهد. بهتر است این دو فرآیند از هم جدا شوند و هر یک در مرحلهٔ جداگانه انجام گیرد.

نویسنده بعد از ایجاد شرایط تفکر مطلوب و تجزیه و تحلیل دقیق داستان باید به ترسیم طرح اولیه داستانش به روی کاغذ بپردازد. اگر چه برخی برجستگان این راه چنین شیوه‌ای را نشانه‌ای از ضعف و ناتوانی نویسنده می‌دانند، لیکن این روش راهگشای برخی از نویسندگانی است که طرح کلی داستان را به شکل مبهم و آشفته در ذهن دارند و مدام با کوچکترین ایدهٔ نوی مسیر داستان را تغییر می‌دهند.[۱]

فورستر می‌گوید: «به نظر من رمان‌نویس باید همواره قبل از نوشتن، چند مشکل را پیش خود حل کند. یکی اینکه بعد چه اتفاقی خواهد افتاد؟ و دیگر اینکه حادثه عمده‌اش چیست؟ البته ممکن است در حین کار در حادثه عمدهٔ داستانش تغییراتی هم بدهد که در واقع هم به احتمال قوی این کار را می‌کند و یا در واقع بهتر است این کار را بکند زیرا در این صورت اجزاء داستانش کاملاً با هم مرتبط خواهند شد».[۲]

وی در پاسخ به اینکه آیا باید تمام مراحل مهم طرح داستان عیناً در تصور اولیه نمایان شود یا نه می‌گوید: «مسلماً نه همه مراحل و نکات، ولی باید یک چیز وجود داشته باشد یعنی نقطه ثقلی یا هدف عمده‌ای باشد تا رمان‌نویس به طرف آن برود...»[۳]

به منظور ترسیم طرح اولیه داستان حتی‌المقدور باید زوایا و اصول کاربردی داستان‌نویسی مانند شخصیت‌پردازی، درونمایه، زمان گره‌گشایی، زمینه چینی و مانند اینها روشن شوند.

---

۱. تغییر بنیادین داستان اگر بر دلیل منطقی استوار باشد چندان مورد اشکال نیست چون تغییر و تحول زاییدهٔ فکر آدمی است. دلیل اصلی اتخاذ چنان شیوه‌ای برخورد درست با موانعی است که ناخواسته برابر نویسنده قرار می‌گیرند و یقیناً لطماتی به پیکره داستان و حتی روح حساس نویسنده خواهند زد.

۲. از روی دست رمان نویس، مترجم محسن سلیمانی، تهران، نشر هنر اسلامی، ۱۳۶۷، ص ۱۸.

۳. عناصر داستان، دکتر یعقوب آژند، مجله ادبیات داستانی، شماره ۳۴، مرداد ۱۳۷۴، ص ۱۱.

«... به کارگیری مفصل عقیدهٔ محوری رمان مستلزم خلاقیت و ابتکاری زیاد است چون طرح هر رمان باید با طرح رمان‌های دیگر متفاوت باشد و موفقیت‌های زیاد از وضعیت بشری وجود دارد که رمان-نویس می‌تواند یکی از آنها را بپروراند...» [۱]

برای نمونه گوشه‌ای از طرح اولیه داستان «دیزی میلر» نوشته هنری جیمز بدین گونه است:

ـ شخصیت اصلی داستان = به ظاهر وینتربورن (راوی) در اصل دیزی میلر

ـ هدف اصلی = بیان اختلاف فرهنگی مردم اروپا و آمریکا در آن دوران

ـ موضوع داستان =

۱) ورود دیزی به سوئیس و آشنایی با وینتربورن ـ از طریق برابر دیزی

۲) رفتار دیزی نشانه فرهنگ آمریکایی

۳) تعصب اروپایی‌ها از رفتار او ـ سر زبان افتادن

۴) معرفی دیزی به عمه وینتربورن

۵) رفتن به قلعه قدیمی ـ با قایق ـ بر سر زبان افتادن دیزی

۶) رفتن وینتربورن و دیزی به رم ـ با فاصله زمانی

۷) ... تا مرگ دیزی

ـ گره‌گشایی = زمان بیماری دیزی و عیادت وینتربورن از او

ـ کشمکش اصلی = دیزی با فرهنگ مردم اروپا

وینتربورن با خود ـ کشمکش درونی در ارتباط با ادامه دوستی با دیزی

ـ شخصیت‌های داستان = دیزی، وینتربورن...

خوانندگان داستان معمولاً هنگام مطالعه قدرت تخیل خود را به کار می‌گیرند تا از خواندن داستان لذت بیشتری ببرند. این کار سبب می‌شود داستان هم بهتر در ذهن جای گیرد. نویسنده نیز باید از چنین شیوه‌ای در خلق آثار خود بهره گیرد. بدین صورت که قبل از شروع به نوشتن، صحنه، حادثه، گفت‌وگوها و... هم باید در ذهن نویسنده به تصویر کشیده شود. تصاویر ذهنی مشخص به نویسنده این امکان را می‌دهد که کوچکترین مارد را در نظر گرفته، جزئیات صحنه را به راحتی به تصویر بکشد. [۲] این شیوه به ویژه در داستان‌هایی که با زاویه دید عینی نوشته می‌شوند مفید است. این شیوه بدون دخالت و اظهارنظر مستقیم نویسنده همچون دوربین فیلمبرداری صحنه‌ها را ثبت می‌کند. نویسنده به راحتی می‌تواند تمام

---

۱. دکتر ماکسول مالتز می‌گوید: تصویر ذهنی سرحدات فضایل انسان را مشخص می‌کند نشان می‌دهد چه کاری از او ساخته است و چه کاری از او ساخته نیست...» روان‌شناس تصویر ذهنی، دکتر ماکسول مالتز، مهدی قرچه‌داغی، تهران، شباهنگ، ۱۳۶۹، ص ۱۲.

۲. رمان به روایت رمان نویسان، میریام الوت، ترجمهٔ علیمحمد حق‌شناس، تهران، نشر مرکز، ۱۳۶۸، ص ۸۶.

جزئیات صحنه را از قبیل چگونگی حرکت شخصیت‌ها، گفت‌وگوها، رنگ‌ها و... را در ذهن خود به صورت چند بعدی ببیند.

واقعیت‌گرایی و بیان حوادث حقیقی رکن اساسی داستان‌های امروزی را تشکیل می‌دهد. هنر اصلی نویسنده نمایش طبیعت و زندگی روزمره انسانهاست. منظور از واقعی بودن یک رویداد این نیست که آن حادثه حتماً روی داده است. هنر داستان‌نویس زمانی روشن می‌شود که حقیقت ابتکار در خلق ماجراهای متنوع و بکر سحر قلم نویسنده است. چارلز دیکنس معتقد بود حقیقت محض باید در توصیف جلوه‌گر شود. او سر هنر داستان‌پرداز را در شیوهٔ بیان حقیقت می‌دانست. برخی از نویسندگان برای واقعی جلوه دادن داستان بیش از اندازه به شرح جزئیات می‌پردازند. روی آوردن به واقعیت‌گرایی مطلق، نویسنده را دربند می‌کشد. به عبارتی دیگر بیان بیش از اندازه جزئیات از جذابیت متن می‌کاهد و خواننده از دریافت قسمت‌های مهم متن باز می‌ماند. داستایفسکی می‌گوید: «مدت‌هاست من از اینکه واقعگرایی را با شرح جزء به جزء رخدادهای مبتذل روزمره یکی بینگارم، دست برداشته‌ام».[۱]

نویسندهٔ خوب نمی‌خواهد وقایع طبیعت را کپی کند بلکه با کوشش و تلاش بی‌وقفه می‌خواهد برداشت خود را به طبیعت بیفزاید چنان که اثر او گاه از خود طبیعت لطیف‌تر و زیباتر می‌نماید. بی‌شک نوع نگرش نویسنده به جهان پیرامون در این راه نقش اساسی دارد. پرداخت شخصیت‌های داستان نباید به دور از حیطه واقعیت باشد. حوادث داستان نیز باید منطبق بر توانایی‌های هر یک از شخصیت‌های داستان مطرح شود.

«... حوادث داستان باید طوری باشد که نه تنها در محدوده توانایی‌های انسان بگنجد، نیز نه تنها احتمال انجام آن به دست آدمی وجود داشته باشد بلکه در عین حال بتوان گفت که آن حوادث می‌تواند به دست خود اشخاص و قهرمانان داستان انجام یافته باشد چه آنچه انجامش به دست یک نفر فقط عجیب و شگفت‌انگیز قلمداد می‌تواند شد، به دست یک نفر دیگر نامحتمل و حتی ناممکن جلوه می‌تواند نمود».[۲]

در داستان «ابله» نوشتهٔ داستایفسکی، شخصیت اول داستان دارای توانمندی‌های بسیار محدودی است و چنانچه به انجام اعمالی خارج از توانایی خود اقدام نماید، امری غیرممکن است. باید توجه داشت رفتار افراد منوط به زمینه‌هایی است که نویسنده در طول داستان ارائه کرده است و هر یک از شخصیت‌های داستان نمی‌توانند بدون دلایل قانع کننده دست به هر کاری بزنند.

---

۱. وی در کتاب رمان به روایت رمان‌نویسان، صفحه ۹، می‌گوید: اسکات در اینکه چرا زمان وقوع سرنوشت نایجل (۱۸۲۲) را دوره سلطنت جیمز اول اختیار کرده است، چنین استدلال می‌کند که آن دوران چندان دور به نظر می‌رسید که او بتواند به اعتبار آن حوادثی را وارد رمان خود بکند که عجیب و نامحتمل می‌نمود.

2. Stream of consciousness

نویسنده در صورتی می‌تواند شخصیت‌های داستانی‌اش را واقعی‌تر به تصویر کشد که خود را به جای آنها قرار دهد و از زاویه دید همان اشخاص به جهان نگاه کند. مثلاً دیدن جهان از نگاه یک سیاهپوست آمریکایی برای نویسنده سفیدپوست کار بسیار مشکلی نیست، تنها باید با ممارست فراوان موارد ذکر شده را رعایت کرد.

خوانندگان این دوران به منتقدین غیرقابل انعطافی مبدل شده‌اند و به راحتی هر چیزی را قبول نمی‌کنند.[۱] میریام آلوت معتقد است بعضی از نویسندگان برای ایجاد هیجان و ارائه مطالب غیرواقعی ماجرای داستان را به زمان‌های بسیار دور می‌کشانند و خواننده به دلیل عدم اطلاع درست مجبور به قبول داده‌ها می‌شود.

هنری جیمز اولین کسی است که با بیان حوادث و ارائه مطالب جزئی به ظاهر کم‌اهمیت بنیاد مکتب واقعیت‌گرایی را در داستان‌های نو پایه‌ریزی کرد. او با محو کردن راوی دانای کل توانست ابعاد شخصیت‌های داستانش را چند بعدی نماید.

نویسندگانی چون جیمز جویس، پروست و ویرجینیا وولف را می‌توان به عنوان پیشگامان این سبک و سیاق دانست. این نویسندگان برای بعد بخشیدن به کار و نشان دان جوانب مختلف از جریان سیال ذهن[۲] به عنوان اهرم اصلی استفاده کردند. اصولاً برای نشان دادن ذهنیت شخصیت‌های داستان از دو شیوه استفاده می‌شود:

الف) گفت و گوی درونی شخصیت داستان با خود

ب) بیان ذهنیت شخصیت از طریق نقل قول و به شکل مستقیم و آزاد

متأسفانه در ایران تب مسری استفاده از جریان سیال ذهن بسیار بین نویسندگان شایع شده است. برخی از اینان بدون اطلاع دقیق از کم و کیف کار تنها به این دلیل که تصور می‌کنند این روش نشانهٔ قدرت و توانمندی قلم نویسنده است آنچنان در این وادی زیاده‌روی می‌کنند که داستان به هذیان‌گویی ذهنی مبدل می‌شود. حوادث بدون ارتبا با تمثیل‌ها و نمادهایی که چون قارچ از دل داستان می‌رویند، فضای بی‌روح این گونه داستان‌ها را اشباح کرده‌اند. این حوادث به گونه‌ای بی‌هدف در کنار هم قرار گرفته‌اند که ذهن خواننده در تلاشی نافرجام فرسوده می‌گردد.

بیشتر نویسندگان از عناصر داستان و نقش مؤثر آن در هنر داستان‌نویسی با اطلاع هستند. استفاده درست از این عناصر نیازمند دقت و تمرین بسیار است. تنها دانستن تئوری داستان‌نویسی برای پیشرفت در این زمینه کافی نیست، بلکه باید به این عناصر از دیدگاه عملی توجه کرد. کاربرد این عناصر از

---

۱. عناصر داستان، دکتر یعقوب آژند، مجله ادبیات داستانی، شماره ۳۴، صفحه ۱۱.

۲. برخی از نویسندگان که از دنیای روان‌شناسی مطلع هستند به راحتی در هر زمانی که مایلند می‌توانند حالت روحی خود را تغییر دهند. یکی از روش‌های ساده روی آوردن به تصاویر ذهنی است. نویسنده با به یادآوردن حوادث دلخراش، امیدوارکننده و یا حتی رمانتیک آنچنان حال و هوایی در درونش احساس می‌کند که در خلق اثر او را یاری می‌رساند. این افراد به راحتی قادرند زمان نوشتن داستان را خود تعیین کنند و به هیچ عنوان به عوامل بیرونی برای تغییر حال و هوایشان احتیاجی ندارند.

دیدگاه عملی آن کار بسیار وسیع و پرمایه‌ای است و حجم کتابی قطور را می‌طلبد. از این رو برای نمونه کاربرد زاویه دید و نحوه انتخاب صحیح آن در اینجا بررسی اجمالی می‌شود.

انتخاب زاویه دید صحیح منوط به شرایطی است و نویسنده در مرحله تفکر قبل از نوشتن باید با توجه به عوامل مختلف و حوادثی که در طرح اولیه داستان مد نظر دارد، راوی داستان را انتخاب نماید. نویسنده در این شیوه باید از زاویه دید خاصی پیروی کند تا حوادث در داستان لو نرود و خواننده دنباله داستان را پیگیری کند.

«شیوه داستان‌نویسی فیلدینگ چندان توفیری با شیوه داستان‌نویسی هومر نداشت. راوی گاهی نگره‌های خود را به گونه‌ای نامربوط به گستره داستان تحمیل می‌کند. او همیشه دانای کل است که شخصیت‌ها را تا حد ملعبه پایین می‌کشد و کنش و عمل داستانی را در مسیری از پیش ساخته هداست می‌کند و بدین گونه آخر داستان از همان آغاز لو می‌رود.» [۱]

گاهی نویسنده به دلایل خاص از زاویه دید اول شخص استفاده می‌کند. در برخی موارد او می‌خواهد وقایع غیرعادی و دور از ذهنی را در داستان به تصویر بکشد به گونه‌ای که خواننده در صحت و سقم آن شک ننماید. به همین دلیل برای بیان ماجرا خواننده را با «من» راوی آشنا می‌سازد. راوی که شاهد ماجراست و هر آنچه را که رؤیت نموده عیناً تعریف می‌کند.

افزون بر این نوسنده از این شیوه استفاده می‌کند تا به راحتی احساسات و افکار درونی خود را به خواننده القا کند. استفاده از این شیوه برای نویسنده محدودیت‌هایی نیز دارد. وی با انتخاب این زاویه دید خاص نمی‌تواند به ذهن هر فرد وارد شود و به همین دلیل عقاید او به عنوان حقیقت محض پذیرفته نمی‌شود.

استفاده از زاویه دید دانای کل هم خصوصیات خاص خود را دارد. در این شیوه نویسنده قادر است در ذهن هر شخصیتی رسوخ کند، به هر کجا که می‌خواهد برود و تمام ماجرا را نقل کند. در این روش نویسنده بر تمام جوانب محیط و شخصیت‌های داستان احاطه دارد. سهولت کار در این شیوه کمی از ارزش اثر می‌کاهد و چنانچه ظرایف امر در آن به کار نرود زیبایی اثر از بین خواهد رفت. به همین دلیل بعضی از نویسندگان ترجیح می‌دهند قدرت خود را در نوشتن داستان محدود کنند و از زاویه دید دانای کل محدود استفاده نمایند. در این نوع، نویسنده در لوای یکی از شخصیت‌های داستان، که معمولاً شخصیت اصلی داستان است قرار می‌گیرد و از دید او به ماجرا می‌نگرد و گفت و گوها را می‌شنود. در شیوه دانای کل محدد نویسنده اجازه ندارد در همه جا حضور داشته باشد، مگر آنکه با خلق حوادث منطقی شخصیت اصلی داستان را در صحنه‌ها حاضر نماید. در این نوع از داستان‌ها خواننده به همان میزان اطلاعات می‌گیرد که شخصیت اصلی از دیگران را بیان کند. پس می‌بینیم که نویسنده قبل از شروع داستان باید با توجه به هدف اصلی خود و درونمایه داستانش زاویه دید مناسبی تعیین نماید.

---

۱. درباره رمان و داستان کوتاه، سامرست موام، ترجمه کاوه دهگان، تهران، بی‌نا، ۱۳۶۴، ص ۱۱۷.

واضح و مبرهن است که نویسندگان در دستیابی به موفقیت از عوامل و تجربیات مختلفی بهره می‌گیرند. ارائه مطالب فوق تنها معدودی از شروط موفقیت است. به همین دلیل جهت رسیدن به موفقیت اصول دیگری نیز پیشنهاد می‌شود:

۱ ـ برای نوشتن یک داستان از همان ابتدای کار باید زمان دقیقی برای پایان دادن به اثر تعیین کرد. در اوایل کار تعیین دقیق زمان کاری بس مشکل به نظر می‌رسد، اما به تدریج و با کمی دقت به راحتی می‌توان این کار را انجام داد. داشتن برنامه‌ریزی دقیق، نظم و ترتیب را به همراه خواهد داشت که از اصول اساسی کسب پیروزی محسوب می‌شود. اگر چه برخی از نویسندگان معتقدند زمان نوشتن بستگی به حال و هوای نویسنده دارد.[۱]

۲ـ نویسنده باید قبل از چاپ اثر، دست نوشته‌های خود را با یک برنامه‌ریزی حساب شده در اختیار دیگران قرار دهد. او باید با آرامش خاطر منتظر دریافت ایرادها و نواقص کار باشد. داستایفسکی همیشه قبل از ارائه داستانش به مطبوعات آن را برای دوستان و اشنایان خود می‌خواند.

یک روز داستایفسکی دیر به خانه آمد، او تمام شب مشغول خواندن رمانش برای یکی از دوستان بود و درباره آن با دوستش بحث می‌کرد.»[۲]

بسیاری از نویسندگان بزرگ نقد داستان‌های خود را به عمد نمی‌خوانند. آنها می‌گویند با مطالعه نقد اثر تحت تأثیر نقادان قرار می‌گیرند. از نظر آنها این کار در روند همیشگی و یکنواخت کارشان خلل ایجاد می‌کند.

۳ـ گردهمایی افراد هم هدف نتایج مثبتی را در پی دارد. اولاً افرادی که در چنین گروه‌های با هم همکاری می‌کنند یکدیگر را در ادامه کار تشویق می‌کنند. دیگر اینکه این افراد با نقد و بررسی داستان‌های خود می‌توانند در ارتقای سطح علمی خود و دیگران سهم به سزایی داشته باشند. یکی از رموز موفقیت نویسندگانی چون مسعود فرزاد، صادق هدایت، مجتبی مینوی و بزرگ علوی، تشکیل انجمن ادبی به نام «ربعه» بود.

۴ـ خواندن داستان با صدای بلند می‌تواند ایرادات کار را هویدا سازد. در این جهت، نویسنده در طول کار می‌تواند در هر زمانی که مایل بود نوشتن را متوقف سازد و بخش‌هایی از داستان را با صدای بلند بخواند.

۵ـ همراه داشتن دفترچه کوچک به نویسنده این امکان را می‌دهد تا حوادث جالب، عملکرد افراد، طرز صحبت آنها و شخصیت‌های منحصر به فرد را به طور دقیق مکتوب برای خود حفظ نماید تا هر زمان که مایل بود از آنها در داستان‌هایشان استفاده نماید. نویسنده حتی می‌تواند درونمایه داستان‌های مختلفی که به ذهنش خطو رمی‌کند را یادداشت نماید و زمانی که وقت مناسب برای نوشتن پیدا کرد مشغول به کار شود.

---

۱. مصیبت نویسنده بودن، نیکلای آستروفسکی، ترجمه سیروس طاهباز، تهران، به نگار، ۱۳۶۸، ص ۱۲.

۲. رمان به روایت رمان نویس، صفحه ۲۱۴.

۶ـ حساس‌ترین و حیاتی‌ترین مرحله تکوین داستان پردازش اثر است. نویسنده بهتر است بعد از مطرح ساختن داستان نزد آشنایان و شنیدن ایراد و انتقادها داستان را یک بار دیگر با دقت بخواند و به حذف زاویه و ترمیم بعضی بخش‌ها بپردازد. پردازش در اصل مانند روتوش در عکاسی است.

۷ـ نویسنده باید بکشود خود را از جامعه دور سازد. کسب تجربه، برداشت فردی نویسنده از جامعه و طبیعت است. نویسنده باید با افرادی از طبقات اجتماعی مختلف به طور مستقیم و غیرمستقیم تماس داشته باشد.

نویسنده در برخورد با محیط بیرون باید حد تعادل را حفظ نماید. گاه در سیر امواج خروشان حوادث قرار گیرد و گاه از دور قضایا و حوادث را مورد بررسی قرار دهد. از دور رویت کردن حوادث این حسن را دارد که تعصبات و افکار شخصی نویسنده در کار خلل ایجاد نمی‌کند. نیکلای آستروفسکی[۱] معتقد است:

«... نویسنده نمی‌تواند از زندگی و تلاش برکنار بماند و تنها در آزمایشگاه با کالبدشکافی نوشته خویش، خود را سرگرم کند. اگر چنین است بگذار کتاب‌های معدود داشته باشیم، اما کتاب‌های خوب. در قفسه‌های ما جایی برای آثار متوسط نیست...»

۸ ـ نویسندگان باید این مسأله را در نظر بگیرند که برای تمام قشرهای جامعه به ویژه جوان‌ها قلم می‌زنند. از این رو پسندیده‌تر است آنها محدودیت‌هایی در ابراز حقایق و واقعیت‌هایی که جنبه مخرب آن بیش از جنبه‌های هنری است قائل شوند. گوستا فلوبر همیشه بر این عقیده بود که باید در راه کسب انسانیت کوشا بود. او به موپاسان گفت «اگر اصالتی در تو هست باید نشانش بدهی و اگر در تو نیست باید به دستش آوری»[۲]

۹ـ نویسنده باید حرفی برای گفتن داشته باشد وگرنه به صرف اینکه می‌خواهد یک داستان را شروع کند نمی‌تواند دلیل خوبی برای شروع کار باشد. اولین داستان‌های نویسندگان معمولاً به این دلیل موفقند که نویسندگان برای بیان داستان انگیزه و دلایل کافی دارند. آنها به واقع می‌دانند در جست و جوی چیستند و چه اهدافی را دنبال می‌کنند. برخی نویسندگان تصور می‌کنند که ناگزیر به نوشتن یک کتابند و به خواسته دلشان توجهی ندارند، درست همان طور که وقتی پانزده سال داشتند و به مدرسه می‌رفتند مجبور بودند یک مقاله یا یک انشا را بنویسند.» [۳]

۱۰ـ رعایت بهداشت جسم و روح یکی دیگر از شروط و زمینه‌ساز کار نویسنده است. برخی از نویسندگان متأسفانه بی‌وقفه مشغول به کار هستند و استراحت و رسیدن به آرامش را در برنامه کار خود نمی‌گنجانند. تغذیه مناسب و بی‌شک سلامتی جسم و حتی روح را به همراه دارد. استفاده نکردن از غذاهای

---

۱. «مصیبت نویسنده بودن»، نیکلای آستروفسکی، ترجمه سیروس طاهباز، تهران، به نگار، ۱۳۶۸، ص ۱۲.
۲. «رمان به روایت رمان‌نویس»، ص ۲۱۴.
۳. «هنر فکر کردن، صفحه ۸۳.

چرب و قندزا مسأله‌ای است که آنها همیشه باید مدنظر داسته باشند. به نویسندگان توصیه می‌شود از میوه به عنوان مواد اصلی و مهم غذای روزانه استفاده کنند.

خوردن میوه در صبحانه رکن اساسی آمادگی ذهن و تقویت حافظه است. قدم زدن و ورزش نیز در به دست آوردن نتیجهٔ کار نویسنده مؤثر است. به طور کلی رعایت تغذیه مناسب، استراحت به موقع و انجام ورزش‌های متناسب با سن، می‌توانند در بالا بردن نتیجه یک اثر سهم به سزایی را ایفا نمایند.

باید این نکته را مد نظر داشت که برای سنجش هر اثر ادبی معیار مشخصی وجود دارد که می‌تواند همان انتقاد خوانندگان داستان باشد. در حقیقت داستان‌نویس و خواننده هر یک نسبت به دیگری حقوقی دارند. حق نویسنده آن است که خواننده با دقت و توجه داستان او را بخواند. او از خواننده می‌خواهد قدرت تخیل خود را به کار گیر و با وی در دنیای داستان همگام شود. از سوی دیگر خواننده خواهان کسب ارزش‌های بنیادی در داستان، قوت کلام و آفرینش موضوعات بدیع و جذاب است.

منابع:

1- The Art of Ficion, Henry James, the Norton Anthology of American Literature, volume 2, w.w. Norton & Company, page, 458.
2- How to tell a story, Samuel Clemens, the Norton anthology of American literature, page 215.
3- Novel-Writing and Novel- Reading, W.D. Harte, page 268.
4- The Short story, lan Reid, Methuen, London, 1987
5- An introduction to literature, sylyan Bamet…, Harper Collins publishers, 1989, U.S.A.
6- A Dictionary of literary tems, J. A Cuddon, BENGUIN Books, 1979
7- Literature, Sincure, Sound and Sense, Laurence Pemine, Harcoult Brace Jovanovich, inc. Newyork, Chicage… 1974.
8- The Concise oxford companion to English literature, Margaret Dranble, Jenny Stringer, oxford University Press, 1990

۹- «رمان به روایت رمان‌نویسان»، میریام آلوت، ترجمه علیمحمد حق‌شناس، تهران، نشر مرکز، ۱۳۶۸، چاپ اول.

۱۰- «هنر داستان‌نویسی»، ابراهیم یونسی، تهران، انتشارات نگاه، ۱۳۶۹، چاپ ۵.

۱۱- عناصر داستان، یعقوب آژند، مجله ادبیات داستانی، شماره ۳۴، سال سوم مرداد ۱۳۷۴، ص ۱۰.

۱۲- از روی دست رمان نویس، محسن سلیمانی، تهران، نشر هنر اسلامی، ۱۳۶۷، چاپ اول.

۱۳- قصه روان‌شناختی نو له اون ایدل، ترجمه دکتر ناهید سرمد، تهران، شباویز، ۱۳۶۷، چاپ اول.

۱۴- عناصر داستان، جمال میرصادقی، تهران، شفاء، ۱۳۶۴.

۱۵- درباره رمان و داستان کوتاه، سامرست موام، ترجمه کاوه دهگان، تهران، بی‌نا، ۱۳۶۴، چاپ چهارم.
۱۶- مصیبت نویسنده بودن، سیروس طاهباز، تهران، انتشارات به نگار، ۱۳۶۸، چاپ اول
۱۷- نویسندگان پیشگام در داستان‌نویسی امروز ایران، علی‌اکبر کسمایی، تهران، شرکت مولفان و مترجمان ایران، ۱۳۶۳، خورشیدی، چاپ اول.
۱۸- تأملی دیگر در باب داستان، محسن سلیمانی، تهران، حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، ۱۳۶۵، چاپ دوم.
۱۹- فرهنگ اصطلاحات ادبیات داستانی، یعقوب آژند، مجلهٔ ادبیات داستانی، شماره ۳۹ و ۴۰ بهار و تابستان ۱۳۷۵، صفحات ۲۶ و ۱۳.
۲۰- پرورش استعداد همگانی ابداع و خلاقیت، دکتر الکس اس، اسبورن، ترجمه دکتر حسن قاسم-زاده، تهران، نیلوفر، ۱۳۶۸، چاپ اول.
۲۱- هنر فکر کردن، ارنست دومینه، ترجمه محمد رفیعی مهرآبادی، تهران، خجسته، ۱۳۷۰، چاپ دوم.
۲۲- روان‌شناسی تصویر ذهن، دکتر ماکسول مالتز، ترجمه مهدی قراچه داغی، تهران، شباهنگ، ۱۳۶۹، چاپ پنجم.
۲۳- رهنمون، به کوشش غلامحسین ذوالفقاری، تهران، انتشارات سخنن ۷۱، چاپ ۴.
۲۴- به سوی کامیابی، آنتونی رابیز، جلد ۱ و ۲، مهدی مجردزاده کرمانی، ۱۳۷۲، ۱۳۷۳.
۲۵- ترمز موفقیت، دیل کارنگی...، محمد جواد پاکدل، مسعود میرزایی، تهران، پیک فرهنگ، ۱۳۶۸، چاپ اول.
۲۶- سایکو سیبرنتیک (خودشکوفایی)، ماکسول مالتز، مهدی قراچه داغی، تهران، شباهنگ، ۱۳۷۱، چاپ اول.
۲۷- وضعیت اخر ـ تامس هریس، ترجمه اسماعیل فصیح، تهران، ۳۷۰.
۲۸- ماندن در وضعیت آخر ـ تامس هریس، ترجمه اسماعیل فصیح، تهران، نشر نو، ۱۳۶۹.
۲۹- توانایی‌های خود را بشناسید، ویکتور پکلیس، ترجمه محمدتقی فرامرزی، تهران، ۱۳۷۰.
۳۰- بذرهای عظمت، دنیس وتیلی، ترجمه علیرضا طاهری، تهران، شباویز، ۱۳۶۸، چاپ سوم.

تئوری ترجمه

بسیاری از صاحبنظران معتقدند که اصول و مبانی ترجمه زمانی قوام یافت و تدوین گشت که ملل مختلف بر آن شدند تا به طور جدی و چشمگیری از دانش و علوم مختلف مطلع گردند. از این رو در مرحلهٔ ابتدایی برای ترجمه متون مختلف، سعی شد دستور زبان مقصد و واژگان مختلف هر زبان شناسایی و ارزیابی گردد. در آن دوران در غرب کلاسهای مختلفی برای فراگیری فن ترجمه تأسیس شد که معمولاً از یک شیوه خاص پیروی می‌کردند:

۱ـ در کلاسها به زبان مادری صحبت می‌شد و فعالیت کمی هم پیرامون زبان مخاطب صورت می‌پذیرفت.

۲ـ در این کلاسها سعی می‌شد دایره واژگان هنرجویان افزایش یابد.

۳ـ در این دوره‌ها دستور زبان، به صورتی پیچیده، تدریس می‌شد.

۴ـ هنرجویان فن ترجمه، به تدریج به ترجمه متون مختلف در کلاسها روی می‌آورند.

۵ـ در این کلاسها روی درک مطلب، چه شنیداری و چه نوشتاری، نیز کار می‌شد

در هر حال نهضت ترجمه با فواصل زمانی متفاوت در کشورهای مختلف به راه افتاد و بالطبع، تأثیر بسیار عمیقی در ساختار اجتماعی، فرهنگی، ادبی و ... ملل گذاشت.

برخی از متخصصان فن ترجمه بر این باورند که یک مترجم ضرورت ندارد به طور کامل از شیوه‌ها و فنون ترجمه آگاهی داشته باشد. آنها راننده یک اتومبیل را مثال می‌زنند و می‌گویند که یک راننده نیازی ندارد تا کاملاً به فرایند موتور ماشین اشراف داشته باشد. یعنی یک راننده بدون اطلاع از عملکرد موتور ماشین هم می‌تواند رانندگی کند. او تنها باید از قواعد رانندگی مطلع باشد، و طرز به راه انداختن و کنترل ماشین را در شرایط مختلف بداند. این قبیل افراد همین مسئله را در مورد ترجمه متون، ذکر می‌کنند و معتقدند یک مترجم ملزم به فراگیری تمامی اصول و مبانی فن ترجمه نیست.

از سویی دیگر برخی تحلیلگران بر این اصل پافشاری می‌کنند که یک مترجم زبردست باید کاملاً به تئوری ترجمه اشراف داشته باشد و در جریان تازه‌ترین ایده‌ها و نقطه نظرهای مطرح شده در این باره باشد. آنها به طور مثال، به مسائل جدیدی که در قالب «تئوری ارتباطات» مطرح شده است اشاره می‌کنند و می‌گویند یک مترجم باید از قواعد و طرحهای مطرح شده در این وادی آگاه باشد. در تئوری ارتباطات مباحثی مطرح شده که می‌تواند مفید باشد و از آن طریق یک مترجم می‌تواند با فرایند ایجاد ارتباطات که در سه مرحله صورت می‌پذیرد آشنا گردد: نویسنده یا سخنگو، متن یا گفتار و مخاطب.

هر چقدر میزان آگاهی مترجم، از نویسنده مبدأ بیشتر باشد بهتر می‌تواند متن خلق شده را درک کند. مترجم جدا از آن باید مخاطبان خود را بشناسد و بداند چگونه با آنها ارتباط برقرار سازد. در حقیقت مترجم، چون یک پل ارتباطی است که قصد دارد دو دنیای متفاوت را به هم متصل سازد و شرایط ایجاد ارتباط میان دو سرزمین را فراهم آورد از این رو بر او واجب است تا هم نویسنده اصلی متن را شناسایی کند، هم به درستی متن را مطالعه و درک کند، و هم مخاطبان اثر را بشناسند تا به بهترین شیوه مفاهیم را به آنها تفهیم کند.

اصولاً آگاهی از سیر فرایند ارتباطات، می‌تواند کمک بسیار زیادی به مترجمان کند. زمانی مترجم می‌تواند مدعی باشد که ارتباط میان مبدأ و مقصد را فراهم کرده است، که عیناً آنچه را که مد نظر نویسنده بوده، به مخاطب منتقل کرده باشد. در این راستا تنها انتقال مفاهیم مطرح نیست، بلکه مترجم باید حس موجود در یک متن را نیز به درستی درک کند، و آن را به مخاطبان اثر منتقل سازد. با این تصور که در فرایند ارتباط، ابتدا باید کسی مطلبی را بنگارد، سپس متن توسط یک میانجی ـ که مترجم خوانده می‌شود ـ مترجم خوانده می‌شود ـ مطالعه و کالبد شکافی شود، و به واسطهٔ او به فرد دیگری منتقل شود، بهتر می‌توان به فن ترجمه و رسالتی که بر عهده مترجم است اشراف پیدا کرد. در این فرایند تنها انتقال صرف معانی واژگان کافی نیست. در چنین شرایطی مخاطب ممکن است متوجه متن ترجمه شده نشود. اصولاً ترجمهٔ واژه به واژه این خطر را به همراه دارد که متن ترجمه شده ملموس و قابل حس نباشد. در حقیقت یک مترجم باید به ارتباط میان واژگان بیندیشد و به گونه‌ای مفاهیم مورد نظر نویسنده اصلی را به مخاطب منتقل سازد، که مخاطب احساس کند نویسندهٔ اصلی به زبان مادری خود او می‌اندیشد و صحبت می‌کند. از این رو یک مترجم باید به زبان مبدأ و مقصد اشراف داشته باشد، و به گونه‌ای متن را پیش روی چشمان مخاطب قرار دهد که فرد مذکور متوجه فرایند ترجمه در امر ترجمه توجه به این مسئله ضروری است که هر چقدر مترجم به دوره و زمانی که نویسنده مبدأ در آن می‌زیسته نزدیک‌تر باشد بهتر می‌تواند به مفاهیم و ایده‌های مد نظر او پی ببرد و آن را به افراد دیگر منتقل سازد؛ چرا که فرد مذکور به شرایط و حال و هوای حاکم بر نویسندهٔ اصلی، آگاه است و بهتر می‌تواند متن را درک کند، تا اینکه فردی از نسل دیگر و از سرزمین دیگر بخواهد آن متن را استنباط کند و منتقل سازد.

بی شک اگر مترجم اطلاعات دقیقی از نویسنده، پیشینه، سبک نگارش، شخصیت و موقعیت اجتماعی وی در اختیار داشته باشد، بهتر می‌تواند آثار او را ترجمه کند. مترجم همچنین باید از اندیشه و مکنونات ذهنی نویسنده مطلع باشد. او حتی باید در جریان شرایط اجتماعی، سیاسی و اقتصادی‌ای که نویسنده با آن درگیر است، قرار بگیرد: نویسنده در چه دوران و حکومتی زندگی می‌کند؟ در کشور او مردم به چه اصولی پایبندند؟ هنجارها و ناهنجارهای اجتماعی در کشور او کدامند؟ و ... درک چنین مسائلی در ترجمه متون ادبی خاصه داستان بسیار ضروری است. در حقیقت ترجمه متون علوم انسانی است که نیازمند درک شرایط تولید آثار، و خالقان این قبیل آثار است؛ و این در حالی است که در ترجمه متون فنی و مهندسی، مترجم نیازمند درک شرایط خاص نیست.

یک مترجم باید تمام همّ خود را معروف آن کند تا اطلاعات ضروری خود را پیش از ترجمه متن به دست آورد. از این رو بر او واجب است پیش از ترجمه به تحقیق و تفحص پیرامون نویسنده اثر، شرایط حاکم بر او و مسائلی از این دست بپردازد. او حتی باید مخاطبان اثر را نیز به خوبی بشناسد.

بر یک مترجم خوب واجب است تا هنجارها و ناهنجاری‌های مطرح در یک کشور را به بهترین شکل به زبان مقصد و مخاطبان آن منتقل سازد؛ به گونه‌ای که مخاطبان اثر در این ارتباط ناراحت نشوند؛ چرا که هنجارهای یک کشور ممکن است در کشوری دیگر ناهنجار تلقی گردد، و انتقال درست مفاهیم باید به گونه‌ای باشد که مخاطبان اثر ترجمه شده مکدّر نشوند. از این رو به مترجمان توصیه می‌شود پیش از گزینش اصلی یک متن، آن را به طور اجمالی مطالعه کنند، و پس از آنکه کاملاً مطمئن شدند اثر یاد شده مخاطبان عمومی را آزرده خاطر نمی‌کند و با مبانی فکری و ایدئولوژی کشور همخوانی دارد، اقدام به ترجمه اثر کنند.

مترجم همچنین می‌تواند به مخاطبان آن اثر بیندیشد و دریابد چند درصد از مردم جذب اثر مورد ترجمهٔ او می‌شوند. اصولاً توجه به بازار فروش و گزینش مخاطبان خاص، وظیفه مترجم است تا به طور آگاهانه دست به کار شود نشود.

متأسفانه در ایران اغلب مترجمان، بدون توجه به شرایط خاص خود اقدام به ترجمه می‌کنند. آنها حتی حاضر نیستند نویسنده مبدأ را شناسایی و از مکنونات درونی او آگاهی داشته باشند. مترجمان کشور، غالباً به فکر ترجمه سریع یک اثر هستند و چنانکه باید در قید تولید یک اثر ماندگار و مستحکم نیستند. مترجم جدای از مسائل مطروحه باید به مطالعه نقد آثار ادبی نیز بپردازد، و کلیه متون تحلیلی پیرامون اثر ادبی مورد نظر خود را بخواند.

بسیاری معتقدند که مترجم ادبی وظیفه حساس و خطیری بر عهده‌اش دارد. بسیاری از اوقات او با اثری دست به گریبان است که نویسنده‌اش در قید حیات نیست. از این رو مترجم بیشتر متکی به متن است، و نمی‌تواند از نقطه نظرات نویسنده آن آگاهی کافی داشته باشد.

در شرایط کنونی مهمترین مسئله‌ای که در فرایند ترجمه مطرح است این است که مترجم جدای از انتقال صحیح مفاهیم و مضامین مطرح شده در متن آیا باید به علم نحو و دستور زبان مبدأ و ساختار جملات متن اصلی وفادار باشد، یا خیر؟

همه مترجمین بر این اصل پافشاری می‌کنند که یک متن ترجمه شده باید امین متن اصلی باشد و به درستی منتقل کننده اثر مبدأ باشد در این شرایط انتقال مفهوم و ایده نهفته در اثر بسیار حائز اهمیت است و همگان معتقدند که ایده‌های مطرح شده در اثر، بدون کاستی باید به مخاطب برسد. اما از سویی دیگر همهٔ مترجمان و صاحب نظران بر این اصل که مترجم باید قالب، فرم و دستور زبان مبدأ را در نظر داشته باشد و عین آن را به خواننده منتقل سازد متفق القول نیستند. بر این اساس روی این نظریه که مترجم باید فرم را رعایت کند، یا نه، اختلافی فاحش وجود دارد. بالطبع هواداران فرمالیسم بیشتر دوست دارند مترجمین فرمها و قالبهای آثار مبدأ را به آنها منتقل سازند. و مخالفان فرمالیستها بر این باورند که

هر زبان دارای علم نحو خاص خود است و مترجم نمی‌تواند دو زبان را از لحاظ علم نحو با هم منطبق سازد و چون آینه‌ای منعکس کننده قالب و علم نحو زبان مبدأ باشد. این در حالی است که گاه علم نحو در دو زبان مختلف به هم نزدیک است، و گاه دیده شده که برخی زبانها فاقد چنین اشتراکهایی هستند. مخالفان ترجمه فرمالیستی می‌گویند که اکثر مترجمانی که قصد نزدیک سازی فرم دو متن را دارند، عملاً قالب جدیدی را بازسازی می‌کنند که غیر ملموس ـ غیر طبیعی و گاه گیج کننده است. به طور مثال در زبان یونانی جملات بسیار طولانی و متصل به هم به کار می‌رود؛ در صورتی که در زبان انگلیسی نویسندگان سعی می‌کنند از جملات کوتاه استفاده کنند. در حقیقت مخاطبان انگلیسی به جملات بسیار طولانی و پشت سر هم عادت ندارند، و معمولاً از مطالعه متونی از این دست سر باز می‌زنند. به همان ترتیب مخاطبان یونانی قادر به مطالعهٔ متونی با جملات کوتاه نیستند. در چنین شرایطی حفظ فرم و قالب باعث می‌شود مخاطبان آثار نتوانند با متن ارتباط برقرار سازند، ولاجرم از مطالعه اثر سرباز می‌زنند.

به همین دلیل مترجم انگلیسی نمی‌تواند یک جمله بسیار طولانی را ترجمه کند، و در اختیار مخاطبان خود قرار دهد. زبانشناسان می‌گویند به طور معمول هر سیزده، چهارده جمله انگلیسی، برابر یک جمله به هم پیوسته یونانی است.

اگر این جمله بسیار طولانی به انگلیسی تبدیل شود ترجمه زشت و نادرستی پدید می‌آید. پس توصیه می‌شود مترجمان انگلیسی از فرم و قالب مذکور پیروی نکنند و جملات بلند یونانی را تقطیع کنند. زبان انگلیسی و یونانی تفاوتهای عمده دیگری با هم دارند. به طور مثال در زبان یونانی بیشتر از افعال مجهول استفاده می‌شود.

در صورتی که در انگلیسی، نویسنده‌ها بیشتر می‌خواهند از افعال معلوم استفاده کنند. پس طبیعی است که پیروی از فرم و قالب زبان مبدأ در چنین شرایطی باعث می‌شود متن مخاطبی در زبان مقصد نداشته باشد.

البته مترجم نباید در عدم رعایت فرم و قالب زبان مبدأ نیز افراط کند، به گونه‌ای که مفهوم و مضامین مطرح شده را به گونه‌ای دیگر بیاورد. از آنجایی که مترجم در چنین شرایطی احساس آزادی بیشتری می‌کند، ممکن است بی‌محابا پا را فراتر از حدود اصلی خود بگذارد و بر اساس خواسته شخصی و یا برای سهولت در امر ترجمه، منتقل کننده مفاهیم اشتباه باشد.

چنین شیوه‌ای، البته باعث می‌شود مخاطبان آثار، شاهد جملات و عباراتی ملموس و طبیعی باشند و بهتر با متون ارتباط برقرار سازند، اما نقش مترجم و عملکرد او نیز از سوی دیگر بسیار حائز اهمیت است و اصولاً افراد در کار لطمه‌های جبران ناپذیری را می‌تواند به وجود آورد.

جدا از همهٔ اینها، مترجم عموماً با مشکل عمده دیگری هم مواجه است و آن رویارویی با معانی مختلف و متفاوت یک واژه است. در ترجمه متون ادبی مختلف از زبانهای مختلف به دیگری، همواره این خطر وجود دارد که یک مترجم به اشتباه معنی دیگری از یک واژه را استنباط کند. تشخیص معنی دقیق

یک واژه و به کار بستن آن درگرو تبحّر فراوان مترجم است. در صورتی که در ایران مترجمان غیر حرفه‌ای، بی محابا معانی دیگری را برای واژگان به کار می‌گیرند و عملاً مفاهمی دیگری را به خواننده منتقل می‌سازند. معمولاً در هنگام ترجمه متون تخصصی ادبی، چنین اشتباهاتی ملموس است؛ چرا که مترجم گاه به دلیل عدم درک صحیح متن و به کار گرفتن واژگان نامناسب، به تناقض گویی روی می‌آورد و جملات ضد و نقیضی را از یک فرد خاص مطرح می‌سازد.

همین مسئله در سایر کتب تخصصی هم به چشم می‌خورد. گاه مخاطبان ایران شاهد مضامین ضد و نقیضی از افراد خاص هستند، چرا که مترجمان کتب مختلف، هر یک بر اساس برداشتهای خود. واژگان را معادل یابی کرده و لاجرم به مفاهیم مختلف و متناقضی دست یافته‌اند. آمار نشان می‌دهد که غالب مترجمان کشور، اصولاً با علم وفن مقابلهٔ واژگانی آشنا نیستند، و از شگردهایی رایج در امر مقابله واژگان اطلاعی ندارند.

واژه run به طور مثال در زبان انگلیسی در جملات مختلف معانی مختلفی می‌دهد. این وظیفه مترجم است که این واژه را در بستر جمله‌ای که در آن به کار گرفته شده است به درستی معنا کند:

The athlete is running
Her nose is running.
I have a run in my stocking.
your car run Does
Who left the water running
For how long is the movie running
You want to run that by me again

اصولاً هر واژه، در هر زبانی، دارای معانی مختلفی است، و این در حالی است که هر واژه در قالب اصطلاح و ضرب‌المثل هم به کار گرفته می‌شود و معانی متفاوتی را پدید می‌آورد. مترجم بر اساس یک معیار از پیش تعیین شده، و در قالب یک فرمول خاص نمی‌تواند معادل یابی کند و همین مسئله باعث می‌شود کار مترجم بسیار سخت و در عین حال حساس باشد.

معمولاً مترجم واژه‌ای را برمی‌گزیند که آن را نسبت به سایر معانی ترجیح داده است. از این رو برای کم کردن ضرایب خطا مترجم باید پیش از عمل ترجمه، اطلاعات مفیدی از نویسنده، اندیشه و شرایط اجتماعی محیط پیرامون او به دست آورد.

لازم به ذکر است که گاهی فرهنگها معادل مناسب و ایده‌آلی را که باید در جمله به کار رود، ندارند. همین مسئله باعث می‌شود مترجم ناخواسته از واژه‌هایی استفاده کند که هیچ ارتباطی با متن ندارند و متن ترجمه شده را به بیراهه بکشاند.

یک مترجم زبر دست همچنین برای برطرف کردن این نقیصه می‌تواند به علم ریشه‌یابی واژگان مسلط گردد. او باید به ریشه‌های واژه‌ها اشراف پیدا کند. او همچین باید از پسوندها و پیشوندها و

معانی‌ای که هر یک می‌سازند مطلع باشد. با در دست داشتن چنین ابزاری مترجم بهتر می‌تواند معانی دقیق واژگان را دریابد. البته تمام واژه‌ها دارای ریشه نیستند. اما آگاهی از معانی هر ریشه می‌تواند در شناسایی واژه‌ها مثمر ثمر شود. جدای از این، مترجم باید با تاریخ هر واژه آشنا باشد.

در واقع، علم اشتیاق لغات نشان می‌دهد که هر واژه درگذر زمان دارای چه معانی‌ای بوده. و چه تحولاتی را پشت سر گذاشته است. البته اطلاع داشتن از تاریخ هر واژه کمک زیادی در لحظه ترجمه و درک متن خاص نمی‌کند، اما برای مترجمانی که متون ادبی کهن را ترجمه می‌کنند اطلاع داشتن از معانی واژگان خاص در دورانی خاص ضروری است. آنچنان که در ایران برای انتقال یک مفهوم خاص، غالباً معنای واژگان تغییر می‌کند. به طور مثال، مفهوم رشوه خوردن در دوران مختلف با خلق واژگان مختلف مطرح شده است.

اصولاً، انجام کارهای زشت و ناهمگون در شرایط خاص و دوران مختلف، با کمک واژگان مختلف، مطرح می‌شود و معمولاً یک واژه خاص همواره به کار گرفته نمی‌شود. از این رو می‌توانیم به این نتیجه برسیم که هر واژه دارای معانی مختلف در زمانهای مختلفی است، و از سویی دیگر برای انتقال هر مفهوم در گذر زمان، از واژگان متفاوتی استفاده شده است. درک چنین مباحثی برای مترجمان ادبی که به متون مختلف در زمانهای مختلف می‌پردازند، ضروری است. از طرف دیگر، واژگان متفاوت منتقل کنندهٔ مفاهیم و ایده‌های مختلفی هستند. این در حالی است که در یک مفهوم و ایده می‌تواند از طریق واژ گان مختلفی منتقل شود. به طور مثال مفهم «زیبایی» با کک واژه‌های مختلف و نمادهای گوناگون می‌تواند مطرح گردد. اصولاً شناسایی نمادهای کشور مبدأ ضروری است، و مترجم بدون اطلاع از آنها نمی‌تواند به مصاف متون ادبی برود: آنچنانکه ماه در ایران نماد زیبایی است، اما در غرب نماد اسرار آمیز بودن، زن و توهم است.

از این رو مترجمان باید از نمادهای مذکور مطلع باشند و آنها را به درستی درک، و از نمادهای معادل و مناسب که در زبان مقصد همان معنا را منتقل می‌سازند، استفاده کنند. در پایان اشاره به این نکته ضروری است که مترجمان باید از اصول و مبانی مطرح شده توسط زبانشاسان اطلاع داشته باشند.

به طور مثال مبانی مطرح شده توسط فردینال دو سوسور در امر ترجمه بسیار حائز اهمیت است. طبق نظر او، بهترین معنی یک عبارت، معنایی است که با کل معنای متن ارتباط داشته باشد و از جمله استنباط شود. او مدعی است که انسانهای هم زبان هم در شرایط مختلف دچار سوء تفاهم می‌شوند، و مفاهیم دیگری را استنباط می‌کنند. از این رو با یاری صرف واژگان خاص نمی‌توانیم مفاهیم مورد نظر خود را منتقل سازیم و گاه ضرورت دارد از طریق جملات متعددی یک مفهوم را به خواننده منتقل سازیم طبق نظر سورسور و هوادارانش، یک واژه نمی‌تواند به تنهایی ملاک باشد، و از این رو یک مفهوم می‌بایست از طریق متن به خواننده منتقل شود، به همین دلیل گاه یک مترجم برای انتقال مفهومی که در یک واژه وجود دارد، مجبور می‌شود از جملات متعددی استفاده کند.

در هر حال مطالعه علم زبانشناسی و تئوریهای مطرح شده، می‌تواند برای مترجمان مفید باشد. زبانشناسان همواره به دنبال راه حلهای تازه‌ای هستند تا ارتباط میان افراد به راحتی صورت پذیرد. آنها غالباً بر این باورند که بهترین شیوه ارتباط میان افراد، جملات هستند، نه واژگان. طبق نظر آنها واژگان باید به درستی قرار گیرند، و همدیگر را حمایت کنند؛ به گونه‌ای که بتوانند هر یک دیگری را معنا کنند.

بر این اساس نمی‌توان در ترجمه متون ادبی مدعی بود که یک مترجم نیازمند دانستن تئوری ترجمه نیست. اصولاً قیاس ترجمه با رانندگی، و نداشتن اطلاعات کافی در مورد موتور ماشین اشتباه است، و باعث می‌شود مترجمان ناآگاهانه پا به این آوردگاه بزرگ بگذارند و مرتکب اشتباهات عدیده‌ای شوند.

عادات صحیح نویسندگی

پیروی از عادات صحیح نویسندگی، فواید بسیار زیادی برای نویسندگان دارد. نویسنده در کوران زندگی، گاه به سختی، زمان مناسبی برای داستان‌نویسی پیدا می‌کند. اما تنها زمان کافی نیست. مسئله مهم کسب عادات صحیح نویسندگی است.

نوشتن فرآیندی است که باید به طور منظم و در یک زمان مشخص صورت پذیرد؛ همچون مسواک زدن دندان. بزرگترین اشتباه یک نویسنده، منتظر ماندن برای دریافت الهامات فراحسی است. گاه این انتظار به درازا می‌کشد و درست معادل مقدار زمانی می‌شود که فرد برای نوشتن یک رمان بزرگ می‌بایست صرف کند.

عادات صحیح نوشتن، امری است که به سادگی و در کوتاه‌ترین زمان در وجود انسان تثبیت می‌شود. انسان برای تغییر عادات، نیازمند زمان مناسب است و باید سیار تلاش کند. در آن زمان، فرد ناخواسته و بدون صرف انرژی، به انجام عادات جدید مبادرت می‌ورزد.

یکی از عادات صحیح نوشتن، انتخاب و تعیین زمان مناسب برای داستان‌نویسی است. نویسنده باید هر روز در یک زمان مشخص به امر نوشتن مبادرت ورزد. بهترین زمان برای نویسنده زمانی است که کسی مزاحم او نگردد و بتواند با خیال راحت و در کمال آرامش به نوشتن بپردازد.

انتخاب زمان مشخص، همچنین باعث می‌گردد تا شخص به تدریج به زمان و مکان مشخص شرطی شده و تمرکز حواس بیشتری به دست آورد. این زمان می‌تواند صبح، هنگام ظهر، بعد از شام و یا هر زمانی باشد که نویسنده کار چندانی برای انجام دادن نداشته باشد. بدین طریق خانواده و دوستان نیز به شرایط موجود عادت کرده کمتر برای شما مزاحمت فراهم می‌سازند. آنان ناخواسته خود را با شرایط شما تطبیق داده به سراغ شما نمی‌آیند.

نویسنده همچنین در برخورد با واکنش شدید نزدیکان، باید آرامش خود را حفظ کرده، صبور باشد، تا زمان تعیین شده او به تدریج برای همگان تثبیت گردد و پذیرای آن باشند. جدا از این، نویسنده با انتخاب یک مکان ثابت در یک اتاق مشخص، بازدهی کار خود را افزایش دهد. توصیه می‌شود که کاغذها، قلم‌ها و سایر و مسایل نوشتاری، در مکان‌های مشخص و ثابت خود باشند.

مسئله دیگری که نویسنده باید همواره در طول روز انجام دهد، تفکر و تحلیل داستان خود در حین انجام کارهای معمولی روزانه است.

انسان می‌تواند هنگام برخی اعمال ساده و راحت، به تفکر و مرور انداخته‌های خود مبادرت ورزد. یک نویسنده خوب، باید از این زمان کمال استفاده را ببرد در طول این زمان نویسنده می‌تواند موضوع

داستانی خود را انتخاب کند. درباره دنباله حوادثی که قرار است در داستان رخ دهد فکر کند، به نحوه شخصیت‌پردازی داستان بیندیشد و یا زمان مشخصی را برای طرح گره داستانی انتخاب کند. هنگام قدم زدن در خیابان جارو کردن خانه، شستن ظروف، زمان مناسبی برای تفکر است. چنین شیوه‌ای باعث می‌گردد تا انسان آن چنان اسیر رویاهای بیهوده و بی‌اساس نگردد. ایجاد تمرکز حواس و مهار کردن جریان سیال ذهن و تمایل به گشت‌زنی‌های بی‌مورد آن در خاطرات، آگاه هستند.

نویسنده با تعیین موضوع‌های خاص و تفکر طولانی پیرامون موضوع، می‌تواند به تدریج جریان لگام گسیختهٔ ذهن را مهار کرده، آن را تحت نظارت خود دربیاورد. البته نویسنده می‌تواند در ارتباط با موضوع هدفمندی که می‌اندیشد، به ذهن آزادی کامل جهت گشت‌زنی پیرامون مسائل مختلف حول و حوش همان موضوع را بدهد. اگر نویسنده گمان می‌کند که باید گوشه‌ای بنشیند و ساعت‌ها به دیوار خیره شود، اشتباه بزرگی کرده است. او می‌تواند از زمان‌های مردهٔ خود استفاده کرده، در مورد با نحوه شکل‌گیری داستان اندیشه کند. همچون نشستن در اتاق انتظار مطب یک دکتر، در اتوبوس، هنگام رانندگی... اصولاً نظرسنجی و شنیدن نقطه نظرات دیگران می‌تواند راهگشای کار نویسنده باشد و چشمان او را به روی بسیار مسائل بگشاید. اما نویسنده باید در انتخاب افراد تحلیلگر و صاحب نظر، هوشیار باشد معمولاً وابستگان و دوستان نزدیک، به دلیل نداشتن اطلاعات لازم، افراد مناسبی برای مشورت نیستند، آنها حتی بینش و دیدگاه درستی از جریان‌های ادبی، داستان و سازه‌های آن، ندارند. آنچه آنان بازگو می‌کنند معمولاً با توجه به سلیقه آنهاست.

نویسنده نباید به افرادی که نسبت به آنها وابستگی عاطفی شدیدی دارد وابسته باشد و همواره نظرات آنها را در نظر بگیرد. معمولاً همسران و دوستان نزدیک با ارائه نقطه نظرات اشتباه خود، ضربات جبران‌ناپذیری را بر پیکره رمان و داستان کوتاه نویسندگان وارد می‌سازند.

نویسنده، همچنین، باید توانایی لازم را جهت ویراستاری اثر خود داشته باشد. او نباید متکی به اشخاص دیگر باشد؛ و باید به تدریج دانش و تبحر خود را پیرامون نثر، علم نحو و صرف و... تقویت کند. جدا از این، در نظر گرفتن زمان مناسب برای بازنگری متون، امری واجب و ضروری است. معمولاً در نظر گرفتن فاصله زمانی میان خلق اثر و بازنگری آن، این امکان را به نویسنده می‌دهد تا نقایص کار خود را بهتر متوجه گردد.

هنگام نوشتن داستان، اگر نویسنده دچار دلهره و نگرانی شد، نباید به سرکوب آن مبادرت ورزد. بلکه باید به صورت اصولی و به نحو صحیح، با نگرانی‌ها برخورد کند. یکی از ساده‌ترین روش‌ها، نوشتن یک نامه به خود است. نویسنده پس از نوشتن عواملی که باعث نگرانی او شده، ناخواسته احساس آرامش بیشتری می‌کند. اصولاً ماندگاری دل نگرانی‌ها، منجر به یأس و افسردگی طولانی می‌گردد.

دل نگرانی‌های نویسنده پیرامون داستان‌نویسی باید مشخص و شناسایی گردد. چه عاملی باعث نگرانی نویسنده شده است؟ انتخاب شخصیت اصلی داستان عامل اصلی دل‌نگرانی بوده؟ فقدان موضوع مناسب برای دنبال کردن حوادث باعث دلهره شده است؟ نوشتن مسائل، کمک می‌کند تا نویسنده خود

به علت بروز نگرانی پی برده، جواب مناسبی برای رفع آن بیابد. نویسنده بهتر است همواره گزارشی روزانه از نحوهٔ انجام کارهایش تهیه کند.

این راه، روش مناسبی برای هدایت و تشویق نویسنده به حساب می‌آید؛ خاصه برای پروژه‌ها و طرح‌های بزرگ داستانی. همچنین به نویسنده این امکان را می‌دهد تا واقع‌بینانه، زمان مناسب برای پایان کار را تعیین کند و از حداقل زمان، حداکثر استفاده را ببرد. به طور مثال، اگر نویسنده بداند که می‌تواند در شرایط تعیین شده خود، پانصد کلمه در هر ساعت بنویسد، در خواهد یافت که اگر در طول هفته سه ساعت بنویسد می‌تواند در طی ۵۰ هفته حدود هفتاد و پنج هزار کلمه بنویسد. او اگر بتواند ده ساعت در هفته بنویسد می‌تواند اثر را در ظرف پانزده هفته تمام کند.

نویسنده باید جدا از دفترچه‌ای که همیشه همراه خود دارد و بدین طریق به ثبت اطلاعات روزانه می‌پردازد، دفترچه‌ای برای خود تهیه کند، و در آن نام اشخاص، مکان‌ها، نمادها، اسطوره‌ها، شخصیت‌های تاریخی و رویدادهای خاص و مهمی را که می‌شنود، می‌خواند و یا می‌بیند یادداشت کند. نوشتن اطلاعات کسب شده، این امکان را به نویسنده می‌دهد تا با فراغ بال به سراغ اندوخته‌های خود برود. در عین حال که باعث می‌شود تا نویسنده احساس آرامش کند. چون می‌داند آنچه به دست آوردهاست. از یادش نخواهد رفت؛ و هر زمان که بخواهد می‌تواند به سراغ آنها برود.

تمامی موارد یاد شده عادات صحیحی هستند که می‌توانند در مقاطع مختلف به یاری نویسنده بیابند.

ظاهراً انجام این کارها، ساده به نظر می‌رسد. اما اگر فرد به گونه‌ای دیگر عمل کند، عادت به انجام آن، کار بسیار مشکلی است.

منابع:

Advice on novel Writing, by crasford kilian.

چند توصیه کوتاه برای نویسنده

اصولاً خلق رمانهای بلند و حجیم، در نظر نویسنده کاری بس سخت و مشکل است. درهنگام خلق این‌گونه آثار، معمولاً نویسنده با موانعی چون به‌وجود آمدن شک و تردید، موانع فیزیکی و روحی، ناتوانی در انتقال مفاهیم، نبود ارتباط منطقی میان عناصر داستانی و ... مواجه می‌گردد. غالباً اشتیاق اولیهٔ نویسندهٔ آثار بلند به‌محض مواجه‌شدن با مشکلات فوق از میان می‌رود. در چنین مواقعی به نویسنده توصیه می‌شود برای مدت کوتاهی دست از نوشتن بردارد و به امور دیگری بپردازد. در میان کارهای جنبی، مطالعهٔ رمان سایر نویسندگان، خاصه آثار برجستهٔ جهان توصیه می‌شود. پس از آن می‌توان به کارهای دیگری چون ورزش، قدم زدن، استراحت و .... مبادرت ورزید. نویسنده باید زمانی به‌کار قبلی خود بازگردد که احساس کاملاً متفاوت با گذشته داشته باشد. در حقیقت نویسنده تا زمانی که بحرانهای روحی، فیزیکی و ... را رفع نکرده است، نباید به نوشتن بپردازد.

معمولاً مراعات اصول اولیه داستان‌نویسی باعث می‌گردد تا نویسنده کمتر دچار چنین معضلاتی شود. بسیاری از نویسندگان کارآزموده و متبحّر با چنین شگردهایی آشنایند و پیش از بروز بحران، موانع را از سرراه خود برمی‌دارند.

۱ـ نویسنده باید دفترچه‌ای از تمامی تجربیات موفق و ناموفق خود را تهیه کند و باید به دقت و با حوصله، تمامی مواردی را که در طول زندگی به آن دست یافته است، یادداشت و زمان و تاریخ آن را در بالای صفحه درج کند.

دربخش دیگری از این دفترچه، نویسنده می‌تواند آمال و آرزوهای بلند مدت و کوتاه‌مدت خود را مشخص سازد. بهتر است زمان رسیدن به این آرزوها به‌صورت واقع‌بینانه درج شود.

معمولاً بازخوانی دفترچه فوق با فواصل زمانی مناسب، ایده و طرحهای جدیدی به نویسنده می‌دهد. او می‌تواند حتی ایده‌ها و طرحهای پیشنهادی را در این دفترچه بنویسد: در بخش دیگری از این دفترچه می‌توان موضوعهایی که قابلیت داستان‌شدن را دارد، یادداشت کرد. حتی برخی از صحنه‌های بسیار کوتاه و جالب را نیز می‌تواند یادداشت کند تا درصورت نیاز از آن استفاده شود. برخی از نویسندگان نیز عادت دارند جملات، تشبیهات و توصیفات جالب سایر نویسندگان را یادداشت کنند. جدا از طرح تجارب ناب زندگی، نویسنده باید آراء و آموزه‌های خود و افراد دیگر را درخصوص مسائل مختلف فرهنگی، اجتماعی، دینی، سیاسی و .... یادداشت کند. او پس از بازنگری این بخش، به‌راحتی می‌تواند رشد تفّکر و اندیشه

خود را با توجّه به حوادث و رویدادهای مختلف درگذر زمان بررسی کند. چرا که ما در بسیاری از مواقع، به اصولی درگذشته اعتقاد داشتیم که حالا آن موارد را نمی‌پسندیم.

۲ـ پیش از آنکه دست به قلم ببرید، برای توصیف هر صحنه یا حادثه، از قدرت تجسّم خلاق خود استفاده کنید. تصوّر کنید درحال ساخت یک فیلم هستید. تا آنجا که می‌توانید پیش از خلق صحنهٔ موردنظر از قدرت تخیل خود استفاده کنید و تا آنجا که می‌توانید اجازه دهید شخصیتهای داستانی آزادانه مقابل شما نقش‌آفرینی کنند .همچنین به تصاویر ذهنی خود بُعد بدهید و از رنگها و بوها در توصیف صحنه و محیط استفاده کنید.

در هنگام تجسّم صحنه سعی کنید چشمان شما همچون دوربین فیلم‌برداری از زوایای مختلف، صحنه و شخصیتها را مدّنظر داشته باشد. بسیاری از متخصّصین و صاحب‌نظران معتقدند اجرای چنین کاری، نوشتن داستان، تأثیر بسیار زیادی در بالا بردن سطح کار دارد.

۳ ـ همیشه سعی کنید پس از به پایان رساندن هر صحنه و ماجرا کمی از متن فاصله بگیرید و پس از گذشت زمان مشخّص، دوباره متن را بازخوانی کنید. در این مرحله می‌توانید ویراستاری مجددی روی متن انجام دهید ونقایص کار را برطرف سازید.

۴ـ تا آنجا که می‌توانید تلاش کنید مکانهایی برای توصیف انتخاب شوند که وجود خارجی داشته باشد و شما بتوانید آن مکانها را به‌دقت بررسی و اطلاعات لازم را برای فضاسازی و صحنه‌آرایی به‌دست آورید. در هنگام بررسی یک مکان، حتماً در زوایای مختلف قرار گیرید و از منظرهای مختلف جزئیات مکانها را در حافظه خود یا برروی کاغذ ثبت کنید. یک‌بار پیش از ترک مکان، چشمهای خود را ببندید و در عالم خیال همان مکان را در ذهن خود بازبینی کنید.

۵ـ سعی کنید تا آنجا که امکان دارد شخصیتهایی را به داستانتان وارد سازید که وجود خارجی داشته باشند و شما از نزدیک آنها را بشناسید. هر قدر میزان اطلاعات شما از روحیه و رفتار فرد مذکور بیشتر باشد، در شخصیت‌پردازی بیشتر موفّق خواهید بود. به همهٔ رفتارهای جزیی و کلی فرد مذکور دقّت کنید و عادات او را ثبت کنید. به‌نحوه بیان جملات و لحن او دقّت کنید و برخی جملات تکراری او را یادداشت کنید.

۶ـ برای خود زمان پایان کار دقیقی را تعیین کنید. اجازه ندهید بی‌علّت زمان طولانی شود و دقت را از دست بدهید. گاه، طولانی شدن داستان باعث ناامیدی و رها کردن نوشتن می‌شود. در انتخاب زمان باید بسیار دقت شود. عجله و شتاب به‌همان میزان می‌تواند مضّر باشد که فرد در کارش تعلّل کند. گاهی اوقات، وقفه در خلق اثر باعث می‌شود تا ایده‌های مهم از ذهن نویسنده پاک شوند

۷ـ پیش از نوشتن داستان طرح اوّلیه و ساختار داستان خود را تعیین کنید. هر قدر طرح اوّلیه بیشتر مشخّص و دقیق طراحّی شود. مشکلات داستان‌نویسی شما کمتر خواهد بود .برخی از نویسندگان برای نشان دادن قدرت و تبحر خود چنین وانمود می‌کنند که پیش از نوشتن، طرح داستان خود را ترسیم نمی‌کنند و اجازه می‌دهند تا حوادث و شخصیتها به میل خود پیش بروند. چنین امری امکان ندارد. انسان

در هر زمان که درباره داستان و شخصیتها فکر کند درحال پی‌ریزی طرح است. تجربه ثابت کرده است که مکتوب نگاه داشتن طرح و ایجاد تغییر و تحول در گذر زمان، بسیاری از مشکلات داستان‌نویسی را برطرف می‌سازد.

۸ـ نویسنده پس از عبور از هر مرحله باید به‌خود پاداش دهد. طبق نظر روان‌شناسان، تشویق، بهترین روش برای پیشرفت و رشد انسانهاست. نویسنده نمی‌تواند منتظر تشویق اطرافیان خود باشد و بهتر است در هر زمان که بخشی از کار با موفّقیت دنبال شد، خود را تشویق کند.

در هنگام تشویق خود سعی کنید کاری را برای خود انجام دهید که مدت زیادی از اجرای آن طفره می‌رفتید. اصولاً انسانها آن‌چنان باید و شاید به‌خود توجهی ندارند. خرید یک کتاب برای خود می‌تواند تشویق مناسبی برای ادامه کار باشد.

۹ـ گاه، نویسنده می‌تواند در هنگام توقّف کار، به ادامه نوشتن برروی صحنه‌ای خاص اصرار ورزد و به‌سراغ توصیف صحنه‌ای دیگر برود. این برنامهٔ جدید باید قابل اجرا باشد و نویسنده را دچار بحران روحی بیشتر نکند. باید سعی کنید تا آنجا که امکان دارد به آرامش برسید و تشویق و نگرانی را از خود دور سازید.

۱۰ـ برخی از نویسندگان بر این باورند که نویسنده باید در ابتدا به کیفیت اثر آن‌چنان توجّه نکند و کمیت را هم در نظر داشته باشد. به‌عبارت ساده‌تر، این دسته از نویسندگان معتقدند که بهتر است نویسنده بیش از حجم مطلوب، داستان خود را بنویسد .سپس او می‌تواند به‌عمل حذف و تعدیل صحنه‌ها بپردازد و داستان خود را موجز و در کمال ایجاز خلق کند.

۱۱ـ نویسنده باید درباره داستان، شخصیتهای داستانی و مضامین موردنظر خود با دیگران مشورت کند. افراد انتخاب شده بسیار اهّمیت دارند .به‌طور مثال آنها نباید افرادی باشند که طرح داستان نویسنده را بدزدند و خود از آن استفاده کنند. همچنین افراد غرض‌ورز نمی‌توانند مشاوران خوبی برای نویسنده باشند .میزان دانش و اطلاعات فرد مذکور نیز حایز اهّمیت است. گاه نویسنده برای توصیف برخی رویدادها و شخصیتها مجبور است افرادی راکه از سطح پایین دانش و علم برخوردارند و به کارهای پایین‌تری می‌پردازند، برگزیند. به‌طور مثال، می‌تواند از فردی جاهل برای خلق شخصیت مشابه او استفاده کند.

۱۲ـ نویسندگان برجسته جهان همواره برآن بودند تا به اصول و مبانی اخلاقی پایبند باشند و دراین میان توانستند آثار ارزشمندی را خلق کنند. در آثار این دست از نویسندگان توصیف رویدادها و صحنه های غیر اخلاقی تنها هدف و غایت نویسنده نبوده است, بلکه نویسنده از تشریح مسائل فوق منظور و مقصود دیگری داشته است . متا سفانه در دوران اخیر برخی از نویسندگان به اصطلاح مدرن و نو اندیش تمام هم خود را مصرف درشت نمایی مسائلی از این دست می کنند و گوئی ادبیات داستانی هیچ گونه رسالتی ندارد و تنها دغدغه انسان امروزی مسائل بی بنیاد و غیر ارزشی است . از این رو جملات قصار و

تجربیات نویسندگان مطرح جهان ارائه می گردد . این نویسندگان بر حفظ معنویت و اخلاق تأکید دارند و معتقدند که ادبیات بدون اخلاق معنی و مفهومی ندارد.

اِدورز ویلتی Welty Eudors :

اخلاق قلب داستان است، آن چنان که در روابط حاکم میان انسانها اخلاق نقش اساسی را بازی می‌کند. نویسندگان مطرح هیچ‌گاه حاضر نیستند از چنین مقوله‌ای در آثارشان دست بردارند.

لو چس ون فو Lu chis wen fu :

آثار ارزشمند و معتبر همواره مضامین ارزشمند و باشکوه را در مقابل دیدگان خواننده قرار می‌دهند.

جان گاردنر John Gardner :

هنری ارزشمند و راستین است که در وجودش اخلاق باشد. هنر اخلاقگرایانه احساسات ناب و باارزش انسانی را که مختص به عملکرد خوب و بد انسان است می‌آزماید.

جان گاردنر:

اگر شخصیت داستانی دیر یا زود عمل شجاعانه‌ای از خود نشان دهد یا حداقل صادق باشد و دچار هوی و هوس نفسانی نشود، خواننده از خوشحالی دچار غرور می‌شود؛ گویی او خود یا یکی از افرادی که خیلی دوستش دارد، این کار را انجام داده است. این غرور به انسان احساس لذت خاصی می‌دهد. چون بهترین کارها صورت گرفته است. این واکنش مختص عملکرد شخصیتهای داستانی نیست، بلکه برای تمامی انسانها صدق می‌کند. اصولاً اگر شخصیتی در داستان، در پایان کار عمل شایسته‌ای انجام دهد و از خود اصالت خانوادگی و نجابت غیر منتظره‌ای نشان دهد (این حالت نباید قراردادی و براساس خواسته نویسنده باشد) به خواننده احساس خوبی دست خواهد داد. اخلاق در داستان همین است.

جان گاردنر:

تمامی آثار ارزشمند هنری می‌توانند قرنها در پی هم تأثیر فرهنگی خودشان را حفظ کنند، در صورتی که بسیاری از فرهنگ ملل که خود باعث پیدایش چنین آثاری هستند، به راحتی منحط می‌شوند.

جان گاردنر :

من با تولستوی موافق هستم که بالاترین هدف هنر، تربیت انسانهای پاکدامن است. آن هم افراد برگزیده.

جان فاولز John Fowles :

تمام نویسندگان، افراد خودخواه و خودمحور به‌نظر می‌رسند. اما این حالات به دلیل رفتارهای اجتماعی خاص آنهاست. آنها به راحتی با دیگران نمی‌جوشند، و آن‌گونه که از یک شهروند خوب در دوران معاصر انتظار می‌رود، عمل نمی‌کنند. برعکس، این‌گونه رفتارها می‌تواند حکایت از رفتار اخلاقگرایانه آنها باشد. آنها در واقع بسیار شجاع و صبور هستند. افراد غیر نویسنده، قادر به درک نویسندگان نیستند.

جان گاردنر:

انسان زمانی در کارهای هنرمندانه و خلاقانه توانمند است که در پی حقیقت، و همواره در صدد بیان مسائل ارزشمند باشد.

فلانری اوکانرFlannery O Connor :

رمان‌نویسان در پی تجربه‌اندوزی هستند و به باطن و وجدان خود اهمیت می‌دهند. در این راستا آنها به آمارها توجه خاصی دارند.

البته می‌ترسم این بهترین راهی نباشد که رمان‌نویسان از چشمان خود استفاده می‌کنند. برای نویسنده، قضاوت کردن امری مجازی است که از طریق دیدن صورت می‌پذیرد. قدرت خیال او نمی‌تواند از روحیه اخلاقگرایانه‌اش جدا باشد.

فلانری اوکانر:

هنری جیمز معتقد است اخلاق در داستان بستگی تمام به احساس انسان از زندگی دارد که در آن مستتر است.

آین رندAyn Rand

ارزشهای انسانی امری تجریدی و انتزاعی هستند؛ قبل از آنکه به واقعیت تبدیل شوند و بتوانند کسی را متقاعد سازند... در چنین حالتی، هر نویسنده‌ای می‌تواند یک فیلسوف اخلاقگرا باشد.

فلانری اوکانر:

من بر این باورم که احساس اخلاقگرایانه نویسندگان داستان می‌بایست منطبق با احساس دراماتیکی آنها باشد.

ای.ام. فورسترEM . Forster :

کاری که داستان انجام می‌دهد روایت زندگی در همان دوران است؛ و کاری که تمام رمانها انجام می‌دهند (اگر آن رمانها ارزشمند باشند) آن است که بتوانند زندگی انسان را در کنار ارزشهای معنوی نشان دهند.

فلانری اوکانر:

گمان می‌کنم وقتی خود من به عنوان یکی از مخلوقات خداوند متعال صحبت از اصول و مبانی اخلاقی و معنوی می‌کنم همان منظوری را دارم که ژوزف کنراد دارد؛ زمانی که می‌گوید هدفش به عنوان یک هنرمند، انتقال تصویری درست و مناسب از جهان هستی است.

جان گاردنر:

از منظر و دیدگاه سنت‌گرایان، هنر می‌بایست توأم با اخلاق باشد .چنین نگرشی باعث توسعه و رشد زندگی انسان می‌شود و او را از زوال و عقب‌افتادگی دور می‌سازد. این نوع نگرش می‌تواند وجود خداوند را برای ما قابل حس کند. به نظر من پس از رعایت اصولی می‌توان گفت که هنر راستین چیست. در این حالت است که هنر می‌تواند نگهبان جهان خداوند و انسان باشد.

جان گاردنر:

هنر اخلاقگرایانه در بالاترین رتبه و مقام می‌تواند پاسدار تقوا باشد؛ چه این تقوا در آثار حماسی چون «آشیل» هومر یافت شود و چه در آثاری که پایبند به پایداری و مقاومت هستند.

جان گاردنر:

هنر راستین با تمامی ویژگیهای تکنیکی و خاص خود، امروزه به دست فراموشی سپرده شده است. در این هنر است که زندگی به درستی نشان داده شده و الگوهای مشخصی تدوین گشته است. تا راه درست و غلط به دقت مورد بررسی قرار گیرد. در هنر راستین به‌هیچ‌وجه یاوه‌گویی وجود ندارد، و انسانها هنگام رویارویی با مرگ، مورد استهزا قرار نمی‌گیرند. دراین‌گونه آثار بیشتر نیایش خداوند متعال به تصویر در می‌آید. هنر راستین می‌تواند تصاویر ارزشمندی را برای پدید آمدن حقیقت طراحی کند .در چنین راهی، شیون کردن و ترس وجود ندارد.

جان گاردنر:

اخلاق یعنی اینکه انسان فروتن و متواضعی باشی، به دیگران یاری برسانی، مهربان باشی و قلب پاک و بی‌آلایشی داشته باشی، و اینکه تمامی این کارهایی را که انجام می‌دهیم، در کوتاه مدت و یا درازمدت، برای ما شرمندگی و پشیمانی نداشته باشد. چه این کارها مخالف یا موافق برخی قوانین و هنجارهای ریز حاکم برجامعه باشد. انجام کارهای اخلاقی می‌تواند زندگی انسان را تضمین کند.

جان گاردنر:

داستان خوب داستانی است که از پیش تحت نظارت مستقیم نباشد. داستان خوب می‌بایست تأییدکننده رفتار و منش ایده‌آل انسانی باشد.

جان گاردنر:

داستانی که گرایش زیادی به مباحث اخلاقی و معنوی دارد، خیلی کمتر به قالب سفارشی‌نویسی درمی‌آید. در چنین داستانهایی همواره تمایل شدیدی به کسب ایده‌آل‌ها و کمال‌گرایی وجود دارد؛ در عین حال که بر ضد قوانین اجتماعی گامی برداشته نمی‌شود.

فلانری اوکانر:

اعتقادات و باورهای تو، چونان نوری هستند که باعث می‌شوند هستی و جهان را رؤیت کنی، اما خود قادر به رؤیت آن باورها نیستی. آنها برای دیده شدن، جایگزینی ندارند.

فلانری اوکانر:

قضاوت کردن با دیدن آغاز می‌شود. اگر این کار به درستی انجام نشود و یا اگر میان امر قضاوت و دیدن، فاصله ایجاد شود، برای انسان اختلاف رفتاری و ذهنی پدید می‌آید. که همین، می‌تواند موضوع داستان‌ها باشد .

لئون تولستویTolstoy :

وظیفه هنر آن است که میان دوستان و همسایگان احساس برادری و نوع‌دوستی ایجاد کند. و چنین امری امروزه میسر نیست، مگر آنکه کار توسط بهترین افراد جامعه صورت پذیرد. با بیدار شدن فرضی احساس برادردوستی و عشق، هنر قدسی و دینی پدید می‌آید؛ که می‌تواند انسان را در زمینه تجربه‌آموزی در شرایط مختلف زندگی، به طور واقع‌بینانه‌ای تربیت کند.

جان گاردنر:

رمانی اخلاق‌گرایانه است که می‌تواند مفاهیم کشف شده را به خواننده منتقل سازد؛ آن هم توسط حرکت شکل‌دهنده در قالب داستانی.

جان گاردنر:

تقلید از تجربیات به‌دست‌آمده واقعی، همان فراگیری اخلاق است.

جان گاردنر:

اگر ما نتوانیم میان اخلاق حقیقی، که نوعی تایید زندگی است، عدالت و رفتار دلسوزانه، با پستیها و ابتذالها تفاوت قائل شویم، در واقع ما درباره خود مبحث اخلاق دچار شک و دودلی هستیم

جان گاردنر:

رویدادهای اخلاقی را در زندگی با سختی بسیار و با فطرت فراوان می‌توان تجربه کرد .اما در آینه خیال، حقیقتی را که در ذهن نویسنده خلق شده، می‌توان در کمال آرامش و امنیت به دست آورد. تنها یک مرد دیوانه می‌تواند به راحتی یک پیرزن رباخوار را به قتل برساند تا بتواند ثابت کند افراد استثنایی هم در جهان وجود دارند. در حالی که داستایفسکی بدون هیچ درد سر و خطری، راسکولنیکف خیالی خود را به سراغ پیرزن می‌فرستد.

جان گاردنر:

وظیفه یک هنرمند و منتقد واقعی این است که نشان دهد در قدرت بینایی، فکر و احساس انسان، چه چیزهایی صحیح وخوب هستند و چه چیزهایی نیستند.

جان فاولز John Fowles :

من از اینکه ادبیات قرون وسطی تحت سلطه روحانیون مسیحی بوده، بسیار خرسندم. چرا که مذهب می‌تواند انسانی را به سوی یادگیری و نیایش خداوند متعال هدایت کند. به این نکته باید توجه داشت که ما نویسندگان، وارثان افراد اخلاقگرا هستیم .

مارک هلپرین Mark Helprin :

زنده بودن یک شخصیت داستانی، بستگی کامل به تعهد انسان به جهان هستی دارد.

اریک آئرباچ Erich Auer bach :

دانش ما درباره انسان و تاریخ، بستگی تمام دارد به میزان اطلاعات فردی ما، به همراه وسعت معرفت و اخلاقی که کسب کرده‌ایم.

طنز ادبی و انواع آن

به گفته بسیاری از صاحبنظران عرصه ادبیات، «طنزپرداز» و یا به تعبیری «طناز» به فردی اطلاق می‌گردد که از حماقتها، شرارتها، ناآگاهیها، توطئه‌ها و... جامعه آگاهی دارد، و از زبان طنز و کنایه سود می‌برد، تا افشاگری کند. درواقع طنزپرداز حقیقی به کسی اطلاق می‌گردد که چون یک خطیب آگاه عمل کرده، بر آن باشد تا انسانها را هدایت کند؛ نه آنکه با زبانی تلخ و گزنده در صدد تخریب و انتقامجویی باشد. به عبارت ساده‌تر، هدف اصلی طنز، اصلاح و برطرف کردن پلیدی و توطئه است. به همین دلیل است که طنز، همواره مضامین خود را از لابه‌لای حوادث اجتماعی می‌یابد؛ و در پی آن، نگاهی هم به مسائل سیاسی دارد. در این ارتباط، طنز در نقش یک آینه عمل می‌کند؛ و بر آن است که عیبهای افراد را در مقابل دیدگانشان قرار دهد؛ آن‌چنان که آینده عمل می‌کند و نقایص ظاهری انسان را نشان می‌دهد.

توجه به این مسئله ضروری است که طنز اصولی و بنیادین، می‌تواند افراد پاکدامنی را حفظ کند، اما نمی‌تواند آن‌چنان که توقع می‌رود افراد بدطینت را هدایت کند. چرا که جریانهای منفی، متأسفانه، در سطح جامعه به سرعت شیوع پیدا می‌کنند؛ و کمتر دیده شده است که یک جریان مثبت بتواند بر ذهن و فکر افراد منفی جامعه غلبه کند. در این میان، باید به لحن طنزپرداز توجه شود. چرا که لحن راوی می‌تواند فرد مخاطب را قانع، یا در او ایجاد شک و شبهه کند. تحلیلگران وادی طنز و کنایه، بر این باورند که یک طنز اصولی، باید به مسائلی چون بیان حقیقت، کشمکشها و تضادها بپردازد؛ و در این راستا، پس از ریشه‌یابی معضلات، راه حل مناسب و منطقی ارائه دهد.

گاه دیده می‌شود اغلب مردم، میان طنز و هجو، تفاوتی قائل نیستند؛ و همه را یکسان می‌پندارند. در صورتی که میان طنز و هجو، تفاوت عمده وجود دارد. طنز اصولاً بازتاب عمومی دارد؛ و طنزپرداز، در این وادی، مسائل و رویدادهای عمومی و همه‌جانبه را در نظر می‌گیرد. در صورتی که هجو، تنها به یک فرد خاص می‌پردازد، و بر آن است که آن فرد مذکور را هدف قرار دهد.

اصولاً وجود عنصر درشت‌نمایی، مبالغه و غلو، در گستره طنز، ضروری است؛ و نباید این عناصر حیاتی را به باد انتقاد گرفت، و گمان برد که طنز، از مقوله دلالتگری و مستندگرایی، دور شده است نکته قابل اعتنا، نقش‌آفرینی عنصر طنز در دنیای شعر و رمان است .این عنصر، در این دو نوع ژانر ادبی، بسیار کارساز بوده، بسیار مورد توجه مؤلفان و نویسندگان قرار گرفته است. در صورتی که در وادی مقاله‌نویسی، طنز آن‌چنان موفق عمل نکرده، و معمولاً به خاطر بروز حوادث ناگوار برای طنز، از این عنصر جذاب

استفاده نشده است ـ در عین حال که مخاطب طنز، آن‌چنان تحت تأثیر مستقیم‌گوییهای مقاله قرار نمی‌گیرد. در صورتی که در رمان و شعر، به وجود یک واسطه و به دلیل بیان غیر مستقیم مطالب، مخاطب بهتر پذیرای انقادهای طنزپرداز است.

یک فرد طنزپرداز، جدا از داشتن توانمندی لازم در به کارگیری فنون طنز، می‌بایست به علوم مختفی مانند روانشناسی، سیاست، تاریخ، فلسفه و به خصوص علوم اجتماعی، آشنایی لازم داشته باشد. او باید به مسائل روز آگاه باشد، مثلاً علل مردم‌گریزی جوانان را بداند، به ناهنجاریهای جامعه آشنا باشد، از علل بروز تقدس‌زدایی در جامعه مدرن آگاهی داشته باشد، و ازمقوله اسارت انسان در دام ماشین و رایانه مطلع باشد.

لازم به ذکر است: درغرب، معادل طنز و کنایه، اصطلاح آیرونی (Irony) و ستایر (satire) است. طنز (IRony) در وادی ادبیات، شیوهٔ هنرمندانه‌ای است از فن بیان، که در زیرساخت و بن‌مایه خود، مفاهیم ارزشمند نهفته دارد. به عبارت ساده‌تر، در طنز یاد شده، معمولاً یک معنای ظاهری دیده می‌شود و یک معنای زیرین و نهفته؛ که گاه این دو، بر ضد یکدیگر عمل می‌کنند. در طنزی که در غرب تحت عنوان (satire) مطرح است، بیشتر سعی می‌شود به جنبه‌های زشت وناپاسند تحت عنوان (Satire) مطرح است، بیشتر سعی می‌شود به جنبه‌های زشت و ناپسند انسانها و جامعه توجه شود. نویسنده، گاه از این فن استفاده می‌کند تا اعتراضات خود را مطرح سازد. در چنین شرایطی، گاه لحن راوی طعنه‌آمیز است.

استفاده از طعنه و تمسخر انسان و رویدادهای اجتماعی، هم به شکل ادبی و محترمانه امکان‌پذیر است و هم به صورت محاوره‌ای و عامیانه. در شکل اوّل، نویسنده مغرضانه برخورد نکرده، بلکه قصدش تصحیح و رفع اشتباهات است. در صورتی که در نوع دوم، راوی قصد اذیت و آزار فرد مذکور را دارد؛ بیشتر می‌خواهد خود را آرام سازد. او به نتیجهٔ سخنانش نمی‌اندیشد. زبان این فرد، غالباً تند و گزنده است و از همان ابتدا، مخاطب درمی‌یابد که فردمذکور چه قصد و هدفی را دنبال می‌کند.

معمولاً در عرصه ادبیات و نقد، کمتر از این نوع طنز استفاده می‌شود؛ و از نویسندگان فرهیخته توقّع می‌رود که حرمت کلام خود را حفظ کنند و در کمال ادب، و به قصد ایجاد تحول در افراد، دست به قلم ببرند. متأسفانه در میان اهالی قلم در ایران، کم نیستند افرادی که به شیوه دوم روی می‌آورند، و نقد خود را به صحنه کارزار و انتقامکشیهای فردی مبدل می‌سازند.

لازم به ذکر است که طنز (Irony) به سه گونه اصلی تقسیم می‌شود:

الف) طنز کنایه‌آمیز

این طنز کاملاً ادبی است؛ و به منظور جلوگیری از اشتباهات مکرر، مطرح می‌گردد. به طور مثال، اگر روزی محصلی در مدرسه بگوید «من درس را نمی‌فهمم»؛ و معلم در جواب بگوید «خوب! ما هم بیش از این انتظار نداشتیم»، معلم از طنز (satire) استفاده کرد، و طعنه در کلامش وجود دارد. اما اگر روزی

محصلی مشاهده کرد معلمش با ناراحتی وارد کلاس شده و می‌گوید: «یک خبر بد برایت دارم .نمره‌ات عالی شده!»، او از طنز کنایه‌ای استفاده کرده است.

در طنز کنایه‌ای، تنها معنای ضد آنچه بیان شده، مورد نظر است. در صورتی که در انواع پیچیده آن، نه تنها همان گفته اول مد نظر است، بلکه معنای ضد آن هم مورد نظر بوده است. استفاده ازاین طنز، این خر را ره همراه دارد که شخصی شنونده، دچار سوءتفاهم شده، ناراحت گردد.

ب) طنز دراماتیک

طنز دراماتیک به طنزی گفته می‌شود که میان گفته شخصیتهای داستانی و خالق داستان، اختلاف بیندازد. به عبارت ساده‌تر، اختلاف بر سر گفتهٔ سخنگو و منظور و مقصود اصلی نویسنده است. گاه دیده شده که سخن یکی از شخصیتهای داستانی، کاملاً واضح و آشکار است، اما نویسنده، مقصود و غرض دیگری از طرح آن دارد.

ج) طنز موقعیت

در این طنز، میان پیشگویی در بروز حادثه‌ای و خود حادثه که به وقوع می‌پیوندد اختلاف وجود دارد. به طور مثال، اگر یک شب مردی در سینما، با همسر دومش، به صورت تصادفی، کنار همسر اولش بنشیند، چنین طنزی به وقوع می‌پیوندد.

در پایان باید به این مسئله اشاره شود که انواع طنزهای ذکر شده با پارادوکس یا جملات تناقض‌نما، متفاوت است. پارادوکس، جمله‌ای است که ظاهراً اشتباه به نظر می‌رسد، اما در باطن، درست مثل جمله معروف «ادب از که آموختی؟ از بی‌ادبان» است

فصل پنجم

بازشناخت داستان‌نویسان معاصر

آلیستر کرولی و قصص قرآن

درباره ادوارد آلکساندر (آلیستر) کرولی (Edward Alexander (Aleister) Crowley) شرق‌شناس، پژوهشگر و نویسنده شهیر انگلیسی، نقطه نظرات کاملاً ضد و نقیضی مطرح است. بسیاری از نظریه‌پردازان غربی او را فردی فرصت‌طلب، پیرو امیال جنسی و علاقه‌مند به جادو و جادوگری می‌دانند، و به صراحت مدعی‌اند که کرولی فردی بیمار بوده است. از میان مخالفان کرولی، عده‌ای هم وجود دارند که معتقدند وی بدطینت‌ترین فرد جهان است؛ و لقب «وحشی بزرگ» را به او داده‌اند. این در حالی است که عده‌ای از صاحبنظران، نظر کاملاً مخالفی دربارهٔ او دادند؛ و بر این باورند که این شرق‌شناس مشهور، اتفاقاً فرد پاک طینتی بوده، و عملکرد او باعث گردیده تا قدرتهای سیاسی غرب با او دشمن گردند؛ و از حربه تبلیغات حداکثر استفاده را ببرند، تا چهره‌ای زشت و خطرناک از وی ارائه دهند؛ تا مبادا اندیشه و ایده‌های او، مخاطبان بسیاری را جذب خود کند.

با بررسی آراء و اندیشه‌های مطرح پیرامون زندگی وآثار مکتوب کرولی، مشخص می‌گردد که میزان مقالات ضد او، به مراتب بیشتر از نوشته‌های موافق وی است. در اینجا، این احتمال می‌رود که، ادبیات استعماری، از تمام نیرو و توان خود سود برده، تا حقیقتی بزرگ را مخفی کند؛ و تاکنون هم، در این راه، موفق بوده است.

در این راستا، بررسی موشکافانه و عمیق زندگی و عملکرد کرولی، می‌تواند رمزگشای این ابهام بزرگ باشد، و پرده از رازی بزرگ بردارد.

آلیستر کرولی، در ۱۲ اکتبر سال ۱۸۷۵، در خانواده‌ای ثروتمند و مذهبی، در کشور انگلستان به دنیا آمد. والدین او، جزو فرقه متعصب مسیحی Plymovth Brethren بودند. در نتیجه آلیستر، از سنین کودکی، به فراگیری طاقت‌فرسای انجیل مشغول شد. اما پس از مدتی، کرولی، وقتی به سن نوجوانی رسید، به تحقیر افکار و اندیشه‌های خانوادهٔ خود پرداخت. او، به منظور نشان دادن مخالفت خود، نامش را از آلکساندر به آلیستر تغییر داد، و همواره مُصر بود که او را با نام برگزیدهٔ خودش بخوانند.

آلیستر در سن نوجوانی، بسیار پر تحرک و فعال بود، و می‌توانست برای خود سرگرمیهای بسیاری مهیا سازد. از جمله ساخت یک فشفشهٔ خانگی، که منجر به بروز حادثه‌ای شد، و نزدیک بود آلیستر

نوجوان را به کام مرگ بکشاند. او، همچنین، به گربه‌ای، صدمه‌های بی‌شماری زد. چرا که می‌خواست این نظریه، که «گربه نُه جان دارد» را مورد ارزیابی قرار دهد، و به صحت و سقم آن، پی ببرد.

کرولی، عاقبت خانواده خود را ترک گفت، و در کالج ترینتی، که در دانشگاه کمبریج بود، به ادامه تحصیل پرداخت. در همان زمان، به فراگیری ورزش کوهنوردی مشغول شد. او، در آن زمان، به این فکر افتاد که به دنیای سیاست وارد شود. اما روح پرسشگر و ناآرامش، بلافاصله، این ایده را کنار گذاشت. خود، دربارهٔ آن دوران می‌گوید: «می‌خواستم تأثیر بسیار زیادی در جهان بگذارم.»

او به این نتیجه رسید که شهرت یک مرد سیاسی، تنها ممکن است یک قرن دوام داشته باشد. و بدین ترتیب، نمی‌توانست تا ابد، نامش را ماندگار کند. کرولی، پیش از آنکه تحصیل خود را در کمبریج به پایان برساند، از آنجا بیرون آمد.

وی، بلافاصله در سن بیست و سه سالگی، با فردی به نام جورج سیسیل جونز (George cecil jons) آشنا شد. جونز، عضو انجمنی به نام فجر طلایی بود؛ که ظاهراً در آن مرکز، افراد، به فراگیری سحر و جادو مشغول بودند. این انجمن، کاملاً سری بود، و توسط فردی به نام ساموئل لیدل مک گریگور ماترز (Gregor mathers Samuel liddell mac) اداره می‌شد.

کرولی، در این انجمن سری توانست با علوم کیمیاگری، غیبگویی، طالع‌بینی و مقولاتی از این دست آشنا شود. جالب این است که در آن دوران، شخصیتهای برجسته‌ای نیز عضو این انجمن مخفی بودند؛ شخصیتهایی چون وی. بی. یتز (W.B. yeats) ـ که از شاعران بسیار مشهور انگلیسی است ـ ، ادوارد ویت (waite Edward) و مودگون (Maud Gonne) (همسر نویسنده مشهور انگلیسی، اسکار وایلد) و ....

این انجمن در تلاش بود تا فلسفه راز و رویدادهای اسرارآمیز غرب را ارتقا دهد. کرولی به سال ۱۸۹۸ به این انجمن پیوست، و توانست به سرعت راه ترقی را طی کند، و پیشرفت چشمگیری داشته باشد. کرولی در این انجمن، تحت تعالیم مستقیم آلن بنت (Bennett Alan) قرار گرفت. (آلن بنت یک سال بعد، در سال ۱۸۹۹، کشور انگلستان را به ناگاه ترک گفت و به کشور سیلان (سری‌لانکای فعلی) مهاجرت کرد، تا به معابد بودایی راه یابد.) کرولی، دو سال بعد، توسط توطئه‌های یتز (Yeats) از انجمن اخراج شد.

در سال ۱۹۰۰ این انجمن شناسایی، و توسط مسیحیان متعصب، از هم پاشیده شد. در پی آن، کرولی، خسته از هر گونه نزاع و درگیری، تصمیم گرفت یک سفر بسیار طولانی به شرق را آغاز کند. او به سیلان رفت، و در آنجا موفق به دیدار با آلن بنت شد. کرولی در سیلان باعلم یوگا (فیزیکی و ذهنی) آشنا گشت. در این زمان، توانست میان اطلاعاتی که در غرب به دست آورده بود و آنچه در شرق می‌آموخت، تلفیقی ایجاد کند.

در سال ۱۹۰۳، کرولی با دختری به نام رز کلی (Rose Kelly) ازدواج کرد. آنها برای گذراندن ماه عسل، به کشور مصر سفر کردند. کرولی در مصر با فن احضار ارواح آشنا شد. در این زمان، رز، همسر

کرولی، اعلام داشت که از سوی یکی از خدایان مصری به نام هوراس (Horace) پیامهایی دریافت می‌کند.

در سال ۱۹۰۴، وقتی آنها از قاهره بازگشتند، رز، که تا آن زمان هیچ آشنایی با سحر و جادو نداشت، مدام به حالت خلسه فرو می‌رفت. او به همسرش گفت، خداوند سعی دارد با او ارتباط برقرار سازد.

کرولی برای امتحان همسرش، او را به موزه‌ای برد که در میان تصاویر بسیارِ موجود در آن، تصویری از چهره هوراس را شناسایی کند. او توانست چهره هوراس را تشخیص دهد. تابلو نقاشی، متعلق به یک خانواده قدیمی بود. در آن تصویر، خداوند، از مردگان قربانی دریافت می‌کرد.

کرولی، در دوران کودکی بر این باور بود که عدد مخصوص او، ۶۶۶ است. آنجا هم، او با شگفتی متوجه شد که تابلو هوراس، در ردیف و شماره ۶۶۶ قرار دارد. همین مسئله باعث شد تا کرولی، سخنان همسر خود را جدی بگیرد.

در پی آن، کرولی به فکر تألیف کتابی به نام تلما (Thelema) افتاد. این واژۀ یونانی، به معنای «اراده» است؛ و بن‌مایۀ اصلی کتاب، حول این محور می‌گردد که کاری را باید انجام داد که خداوند می‌خواهد. بعدها غربیان بر اساس تعالیم نهفته در این کتاب، مدعی شدند که کرولی قصد داشته دینی جدید را بنا نهد و خود را پیامبر این آیین جدید معرفی کند.

در سال ۱۹۰۵ کرولی به هیمالیا رفت. او می‌خواست از کوه هیمالیا بالا برود. بعد از این موفقیت، کرولی صاحب فرزند دختری به نام لولازازا (lolazaza) شد. با این حال، به سفرهای طولانی به اقصا نقاط جهان چون کانادا، آمریکا، چین رفت. کرولی پس از یکی از سفرهایش، دریافت که دختر بر اثر بیماری تیفوس درگذشته است.

او پس از آن، دوباره به جورج سیسیل جونز پیوست. آنها سعی کردند انجمن جدیدی تأسیس کنند، تا راه نیمه کارۀ طلوع فجر را دنبال کنند. آنها نام انجمن خود را ستارۀ نقره‌ای (Astrum Argentevm) گذاشتند. کرولی، همچنین، نشریه‌ای به نام اعتدال منتشر ساخت، که غالباً مطالب آن، از خود وی بود. او، در همان دوران، از همسرش جدا شد.

در سال ۱۹۱۰، کرولی با فردی به نام تئودور رئوس (Theodore Reuss) تماس گرفت. او رئیس انجمن در آلمان به نام فرقه زایران شرق (ordo templi orientis) بود. وی به این انجمن ملحق شد و در آنجا توانست به راز حس ششم و نیروهای درونی انسان پی ببرد.

دو سال بعد، او رئیس بخش انگلیسی این انجمن شد. برخی بر این باورند که این گروه، به انجمن فراماسونری تعلق داشته است. کرولی پس از اینکه رئوس دچار سانحه شد، رهبری این فرقه را بر عهده گرفت. در این مرحله بود که کرولی قانون «اتو» را براساس قوانین تلما، بازنویسی کرد. پس از به قدرت رسیدن کرولی، این فرقه، رفته‌رفته از زیر نفوذ فراماسونری خارج شد. بدین ترتیب، کرولی توانست با افرادی که ماسون نبودند تماس حاصل، و آنها را به تشکل خود دعوت کند.

کرولی در سال ۱۹۲۹ به شهرت بسیاری رسید. او بر آن شد تا بیشتر درباره شرق بداند؛ و حتی از مطالعه افسانه‌ها و داستانهای مشرق زمین، خودداری نکرد.

باید اذعان کرد که برخی صاحبنظران بر این باورند که در این زمان، کرولی مورد توجه استعمارگران قرار گرفت. آنها بر آن شدند تا از توانایی و نفوذ کرولی، حداکثر استفاده را ببرند. به همین دلیل، از او خواستند تا مجدّانه به تفحص پیرامون تجربیات خود مشرق زمین ادامه دهد؛ و با چاپ آثار خود، غربیان را با دنیای پر رمز و راز شرق آشنا سازد. در این، دوران، او، مجموعه اشعار زیادی منتشر، و نمایشنامه‌های بسیاری خلق کرد. وی بر این باور بود که «هنر، روح زندگی» است.

باید به این مسئله مهم توجه داشت که استعمارگران، همواره بر آن بوده‌اند تا به دنیای شرق نقب بزنند، و تمامی اندوخته‌ها و علوم مختلف گذشته آن را به یغما ببرند، و در عوض، طوری وانمود کنند افرادی که به دنبال چنین مباحثی بوده‌اند، مردی عقب مانده و متحجرند. آنها از طریق راه‌اندازی جریانهای شبه روشنفکری در هر کشور، بر آن‌اند تا فرهنگ، باورها و تمدن کهن هر کشور را در نظر مردم آن و جهان، خوار کنند.

بدین ترتیب بود که آلیستیر کرولی، به تفحص عمیق پرداخت، و تمام برداشتهای خود را مکتوب کرد و منتشر ساخت. کرولی حتی به تاریخ ادیان هم توجه داشت؛ به تحلیل نحوهٔ شکل‌گیری دیدگاههای مذهبی مختلف پرداخت. از این رو، بخشی از پژوهشهای او، به بررسی تطبیقی داستانهای مذهبی با سایر داستانهای کهن اختصاص یافت. اما وی، پس از بررسی دقیق تمامی افسانه‌ها و داستانها، یکی از توطئه‌های استعمارگران را خنثی کرد؛ و گفت که ـ به خلاف تصور رایج غرب ـ داستانهای مذهبی، هیچ ارتباطی با داستانهای علمی ـ تخیلی ندارند. این، در حالی بود که استعمارگران، به ترفندهای مختلف، چنین وانمود می‌کردند که داستانهای مذهبی مطرح شده در کتب آسمانی، به تمامی، جزء گروه داستانهای تخیلی بوده‌اند، و بیانگر رویدادهای حقیقی نیستند.

کرولی به صراحت مطرح کرد که داستانهای مذهبی به دلیل طرح حقایق محض، در گذر زمان دچار تغییر و تحول نگشته‌اند. به عکس، این داستانهای تخیلی بوده‌اند که در هر دوره، دچار دگرگونی شده، و گاه از میان رفته‌اند.

کرولی، همچنین، به مسئله اخلاق و معنویت اشاره می‌کرد، و معتقد بود که داستانهای مذهبی، صرفاً به چنین مضامینی توجه دارند؛ و در کتب آسمانی روح یکتاپرستی همواره به چشم می‌خورد.

در ابتدای قرن بیستم، بسیاری از صاحبنظران استعماری سعی کردند تا به مردم جهان این‌گونه بقبولانند که انسان باید به دنبال تجربیات فردگرایانهٔ خود باشد، و از پذیرش اصول اعتقادی دینی پرهیز کند. آنها کسب تجربیات فردی و به کارگیری آن در زندگی روزمرهٔ مادی را، به عنوان عامل اصلی هدایت بشر می‌دانستند، و شیوهٔ تفحص علمی را، که براساس فلسفه شک‌گرایی بنا شده است، توصیه می‌کردند. این افراد، نام گروه خود را نئو کافر (neo – pagan) گذاشته بودند.

کرولی تلاش زیادی در جهت شناسایی این جریان ادبی و فلسفی استعماری کرد. از آن سو، بسیاری از رقیبانش سعی داشتند اندوخته‌های او را بربایند و به اسم خود مطرح سازند. نکتهٔ بسیار مهم، آشنایی کرولی با کتاب آسمانی مسلمانان، یعنی قرآن کریم بود. گویا فردی این کتاب را به کرولی معرفی کرده بود. کرولی خود می‌گوید که این کتاب، برای من، حکم فرشتهٔ نجات را داشته است. او می‌گوید: «من با کتابی آشنا شدم، که فرشتهٔ خداوند ـ جبرئیل (Gabriel) ـ بر محمد، رسول خدا [ص] آشکار ساخته است.

کرولی ابتدا، پس از مشاهده قرآن کریم، آن را به گوشه‌ای می‌گذارد؛ و یک‌سال از مطالعه آن، سرباز می‌زند. پس از آن، از سر تفنن، به مطالعه‌اش می‌پردازد، و پس از بررسی عمیق قرآن کریم، می‌گوید: «خداوند متعال، از طریق جبرئیل، دستورات و تعالیم خود را بر محمد (ص)، پیامبر خدا، و آخرین فرستاده او آشکار کرد، تا او آنها را به مردم منتقل سازد.»

کرولی از قرآن کریم، به عنوان با ارزش‌ترین و مهم‌ترین منبع اصلی هدایت بشر یاد کرد، و بر این مسئله تأکید ورزید که این کتاب، تنها کتابی است که برای رشد، تعالی و پیشرفت عظیم فکری و روحی انسان، تا ابدیت، مفید خواهد بود؛ و انسانها همواره باید به اصول و مبانی مطرح شده در آن، پایبند باشند. کرولی، پس از این ادعای بسیار مهم، مورد بی‌مهری غربیان قرار گرفت، و بلافاصله، از سوی دنیای غرب، طرد شد. او گناه بزرگی را مرتکب شده بود، و می‌بایست تاوان آن را می‌داد. از این رو، کرولی به تدریج، در اثر نفوذ آنان، خانه‌نشین شد. تا آنکه «آدلف هیتلر»، پس از به قدرت رسیدن و تشکیل حزب نازی، به اهمیت آثار کرولی پی برد، و به مطالعه تمامی کتب او پرداخت. هیتلر دریافت که برای پیشبرد سیاستهای خود، نیازمند مطالعه تجارب مردم مشرق زمین است. همین مسئله بهانهٔ مناسبی در اختیار استعمارگران قرار داد، تا آلیستیر کرولی را، به عنوان تئوریسین اصلی حزب نازی قلمداد کنند، و کاری کنند تا پروندهٔ او، برای همیشه، بسته شود. در پی آن، زندگی و عملکرد کرولی، مورد تحریف قرار گرفت؛ و غربیان او را دیوانه، فرصت‌طلب، شیاد، همجنس‌باز، زنباره، جادوگر و حتی رهبر شیطان خطاب کردند.

با تمامی این اوصاف، نویسندان و اندیشمندان علاقه‌مند به دنیای شرق، به مطالعه آثار او پرداختند. کسی همچون جورج لوکاس (George lucas)، داستان جنگ ستارگان را از آثار کرولی ربود. این داستان، متعلق به مردم مشرق بود، و توسط لوکاس به جهان غرب معرفی، و باعث شهرت لوکاس فرصت‌طلب شد. لوکاس، در جنگ ستارگان، عناصر شرقی و غربی را با هم تلفیق کرد؛ تا رد پای جرم خود را، محو سازد.

جان وایلد ساید پارسونز (John wide side parsons)، از دیگر شاگردان کرولی به حساب می‌آید. او پس از مطالعه افسانه‌های شرقی، به ایده اصلی ساخت نوعی موشک دست یافت. این موشک، در جنگ جهانی دوم مورد استفاده قرار گرفت، و تأثیر بسیار زیادی بر روند جنگ گذاشت.

بی‌شک، آلیستر کرولی، فرد شیاد و فرصت‌طلب نبوده است. غربیان همواره در تحلیلهای خود، بر آن هستند تا ایده‌ها و دیدگاههای او را به نفع خود تفسیر کنند. آنها پس از آنکه همکاری با حزب نازی را به

کرولی نسبت دادند، او را خانه نشین کردند، و اجازه ندادند به کار خود ادامه دهد. آنها بر این اصل پافشاری می‌کنند که هر کس که تحت تعالیم شرق قرار گیرد، به انحراف کشیده می‌شود.

شاید بتوان مهم‌ترین کتاب کرولی را، تلما دانست. چرا که این اثر، برداشت او از جهان شرق است. این کتاب، در خصوص رستاخیز صحبت می‌کند، در همین کتاب نیز کرولی، از پیامبر اکرم (ص) سخن به میان می‌آورد، و به صراحت می‌گوید که او آخرین فرستاده خداست؛ و قرآن، تنها کتاب هدایتگر بشر، تا ابدیت است. بنابراین، چگونه چنین فردی، با چنین نگرشی، می‌تواند از طریق همین کتاب، ادعای پیامبری کند؟!

جالب این است که کرولی، در این اثر اظهار می‌کند که قرن حاضر، دچار تحولی عظیم شده است، و ارزشهای انسانی روبه نابودی است. او پیشگویی می‌کند که به تدریج، مردم، از دین و مذهب فاصله می‌گیرند.

در تلما آمده است که هر کس سرنوشت خاص خود را دنبال می‌نند، و مسئول سرنوشت خویش است. کرولی بر این باور بود که عشق و محبت یک قانون است، و باید همواره به آن توجه شود؛ اما عشقی که تحت نظارت عقل و اراده باشد. کرولی بر این اصل پافشاری می کند که هر انسانی، آزاد است.

غربیان مغرض، بر این اساس، به این نتیجه رسیدند که کرولی معتقد است انسان هر کاری را که دوست دارد، می‌تواند انجام دهد؛ و هیچ حد و مرزی برای او وجود ندارد. در واقع، کرولی می‌گفت که انسان باید به آن اندازه از آزادی دست یابد، که بتواند بفهمد به چه چیزها نیاز دارد و چه چیزها برای او مفید است. نکتهٔ قابل تعمق، اظهارات کرولی دربارهٔ خودشناسی است. او در این اثر، می‌گوید: انسان باید در هر شرایطی، به خودشناسی برسد؛ و حقیقت وجودی خود را کشف کند، و پی به توانمندیهای درونی خود ببرد؛ حتی اگر سختیهای بسیاری را متحمل شود.

او، وقتی می‌گوید «عشق قانون است»، به آن معنا نیست که به عشق فیزیکی و زمینی اشاره کرده است. این عشق درونی، از جنس الهی است، و پیرامون اخلاق و معنویت می‌گردد.

کرولی در جایی از این کتاب، می‌گوید: انسان باید تا اندازه‌ای پاک و صادق و درستکار باشد، که خود، عاشق خویش گردد. او معتقد است: یک فرد شریف، وقتی به مرتبه‌ای برسد که عاشق خویش گردد، دیگران را هم دوست خواهد داشت؛ و در پی آن، عشق او، از جنس الهی می‌شود. در واقع، کرولی، به عشقی پایبند است که زیر لوای حقیقتجویی و درستکاری باشد.

در این میان، کرولی به تشریح حد و مرز آزادی می‌پردازد، و چنین می‌گوید که آزادی باید تحت سیطرهٔ خداوند متعال باشد. وقتی انسان به حقایق محض دست می‌یابد، تازه می‌فهمد که وظایفی برعهده دارد، که باید به درستی انجام پذیرد. در چنین شرایطی، انسان آزاد است. در چنین اوضاعی است که انسان به نیروهای زیادی دست می‌یابد. و می‌تواند تحت نظارت نیروی الهی، از این قدرت، در طبیعت استفاده کند.

تحلیلگران هوادار کرولی چنین اظهار می‌کنند که کتاب قانون کرولی می‌تواند به خوبی مراحل تحول روحی انسان را توصیف کند. بخش اول کتاب به افسانه مصری ایسیس (Isis) اشاره دارد، و بخش دوم به اوسیریس (Osiris)؛ و بعد از آن، دنیای مذهب بنا می‌گردد.

در این اثر، از نماد هم استفاده شده است. به طور مثال، هر مرد و زنی یک ستاره است. او معتقد است که هر فرد بی‌همتا است؛ و خود، برای خویش، در طول زندگی، مسیری را برمی‌گزینند. در چنین شرایطی، انسان وارد دالان و مسیری می شود که در بدو ورود خود آن را برگزیده؛ اما پس از آنکه وارد آن دالان شد، باید براساس یکسری سلسله قوانین خاص آن دالان، پیش برود.

کرولی می‌گوید: هر فرد دارای دالان و مسیری است؛ و هیچگاه این دالانها با هم تصادف نمی‌کنند. وی می‌گوید: هر انسان، به صورت فطری، دارای نیروی ارادی بالایی است، تا بتواند حقیقت را کشف کند. و همین اراده، موجودیت او را به اثبات می‌رساند. این ارادهٔ فطری، در واقع باعث می‌شود تا انسان، راه تکامل را طی کند.

در مجموع می‌توان به این اصل رسید که کرولی، بیش از همه بر دو اصل خودشناسی و عشق تأکید می‌کند. هر فرد می‌تواند به عشق حقیقی متصل شود؛ و در چنین اوضاعی است که به قدرت و نیروهای زیادی دست می‌یابد و صاحب اختیار می‌شود.

کرولی بر این اصل پافشاری می‌کند که در جهان، وحدت و یکپارچگی وجود دارد؛ و تمام اجزای هستی، به هم مرتبطاند. کرولی چنین بیان می‌کند که هر انسان، این حق را دارد که راه تکامل را طی کند؛ و کسی نباید مانع رسیدن او به این حق بشود.

تحلیلگران چنین اظهار می‌کنند که آلیستر کرولی، پیش از همه غربیان، با علوم ماوراء الطبیعه شرق آشنا شد. اما اظهارات او در این زمینه، این بهانه را به دست دشمنانش داد که وی را فردی جادوگر، که انسانها را به پیروی از آزادی مطلق و گرایش به امیال دنیوی تشویق می‌کند، معرفی می‌کنند. در صورتی که امروزه مشخص شده است که در این جهان، در ارتباط با مسائل مادی، اغلب، چیزی فراتر از قوانین هستی وجود ندارد؛ و تمام نیروهای ناشناس، جزئی از قوانین طبیعت هستند؛ و جادو به حساب نمی‌آیند. روزگاری پرواز با هواپیما برای انسان امری غیر ممکن می‌نمود، و اگر کسی به آن فکر می‌کرد، گویی قصد داشت وارد دنیای جادو شود. اما همین قانون پرواز، پس از کشف شدن، طبیعی به نظر می‌رسید. در جهان قوانین بسیاری وجود دارد که هنوز برای انسان ناشناخته است. از این رو، نمی‌توان چنین قوانینی را به جادو نسبت داد، و فردی را که به دنبال کشف آن است جادوگر قلمداد کرد. در گذشته، چه کسی می‌توانست تصور کند با ابزار اینترنت، این‌گونه جهان به هم نزدیک می‌گردد و فاصله‌ها کم می‌شود؟! کرولی تا زمانی که به کشف تجربیات شرق مشغول بود، کسی با او کاری نداشت. اما به محض اینکه به قرآن کریم اشاره کرد و از حضرت محمد (ص) سخن به میان آورد و او را آخرین پیامبر خداوند دانست مورد بی‌مهری شدید غرب قرار گرفت؛ تا آنجا که آثار او را به شیطان و نیروهای شیطانی نسبت دادند. این در حالی است که در همین دوره هم، غرب، برای شناخت شرق، به مجموعه آثار او رجوع می‌کند.

کرولی به نوشتن علاقه بسیار داشت؛ و تمام اندوخته‌های خود را مکتوب کرد. او در مجموع ۱۱۷ کتاب به رشته تحریر در آورد؛ که برخی آثار او عبارت‌اند از:

۱. وظیفه (Duty)
۲. هشت سخنرانی پیرامون یوگا
۳. نقطه اعتدال (Equinox the)
۴. رمل و اسطرلاب (A handbook of Geomancy)
۵. جادو بدون گریستن (Magik without tears)
۶. آبسینت، الهه سبز (Goddess Absinthe , the Green)
۷. آن سوی خلیج (Across the Guly)
۸. آمریتا (Amrita)
۹. فطرت هنری (the Artistis temperament)
۱۰. درخت زندگی (tree of life)
۱۱. مراسم ققنوس (the mass of phoecrix)

کرولی عاقبت به تاریخ ۲ دسامبر ۱۹۴۷، در تنهایی مطلق دار فانی را وداع گفت. استعمارگران اظهار می‌کنند که کرولی پیش از مرگ، این جمله را بیان کرده است: «حیرانم.»

آلیستیر کرولی، به افسانه‌ها و داستانهای ملل مشرق زمین بسیار علاقه‌مند بود، و بسیاری از تجارب ارزشمند شرق را، از طریق همین داستانها کسب کرد. او بیش از همه، به داستانهای قرآن کریم علاقه‌مند شد؛ و در آنها حقیقتی را یافتت که منجر شد تمام قرآن کریم را به دقت مطالعه کند، و به این نتیجه برسد که پیامبر (ص) آخرین فرستادهٔ خدا، و قرآن کریم، آخرین کتاب الهی و معجزهٔ پیامبر (ص) است.

ریموند کارور، نویسنده‌ای که از نو باید شناخت

ریموند کارور به سال ۱۹۳۸ در شهر کلاستکانی واقع در شمال غربی پاسفیک به دنیا آمد .پدرش کلیو ریموند کارور (Clevie Raymond Carver) کارگر ساده‌ای بود که در کارخانه چوب‌بری خاک اره جمع می‌کرد. مادرش اِلا بیتریس کیسی (Ella Beatrice Casey) که هیچ‌گاه روی خوشبختی را ندید برای کمک به شوهر، به کار پیشخدمتی در خانه‌های مردم مشغول بود. کارور در محیطی کاملاً یأس‌آور به دنیا آمد. او در شعری به نام بیچاره (Shiftless) (1986) شرایط نامساعد دوران کودکی خود را وصف می‌کند. وی در بخشی از این شعر چنین می‌سراید:

«مردمی که از ما بهترند همواره در کمال آسایش به سر می‌برند، و آدمهایی که در شرایط نامطلوب به سر می‌برند همواره باید شرمنده باشند و بی‌کار».

خانواده کارور در اثر فشار اقتصادی و تنگدستی، درست زمانی که پسرشان سه سال داشت، مجبور به ترک شهر خود می‌شوند، و به شهر یاکیما (Yakima) واشنگتن هجرت می‌کنند.

کارور در همان شهر در سال ۱۹۵۶ از دبیرستان فارغ‌التحصیل می‌گردد. در همان سال کارور هیجده ساله به شهر چستر کالیفرنیا می‌آید تا در کنار پدرش در کارخانه کار کند. او از کار کردن در کارخانه نفرت دارد، به همین دلیل در ماه نوامبر، دوباره به یاکیما بازمی‌گردد. کارور در همان سنین جوانی در فکر تشکیل خانواده بود، تا بدین وسیله، از خانه و خانواده خود بگریزد. به همین دلیل به جمع‌آوری پول مشغول شد.

در سال ۱۹۵۷ پدر کارور دچار جراحات شدیدی شد و در پی آن، دچار اختلال حواس گشت. در ماه فوریه همان سال، ریموند در سن نوزده سالگی با دختری که شانزده سال از او بزرگ‌تر بود ازدواج کرد. نام دختر ماری آن بورک بود و در شهر یاکیما زندگی می‌کرد.

کارور در ابتدای زندگی زناشویی خود به کار تحویل دارو مشغول شد. در همان زمان، اولین شعرش در یک مجله ادبی چاپ شد. در همان سال کارور صاحب فرزندی به نام کریستین شد. همسر کارور، فرزند خود را در همان بیمارستانی به دنیا آورد که پدر کارور در اثر جراحت سخت، در طبقه زیرینش بستری بود.

کارور معتقد است آن سال برای او بسیار حائز اهمیت است؛ چون تولد فرزندش، عامل اصلی گرایش او به حرفه نویسندگی شد. کارور در شعری به نام «زندگی پدر من»، از تولد اولین فرزندش می‌گوید و احساس خود را بیان می‌کند.

در سال ۱۹۵۸ کارور خانواده خود را به کالیفرنیا برد تا بتواند به‌عنوان محصل نیمه‌وقت، در کالج شیکاگو ثبت نام کند.

فرزند دوم کارور، در همان سال ـ درست یک سال بعد از تولد اولین فرزندش ـ در ماه اکتبر به دنیا آمد. نام او را ونسی گذاشتند. کارور در آن دانشکده تحت تعلیم جان گاردنر (John Gardner) قرار گرفت تا دوره داستان‌نویسی خلاق را بگذراند. پس از پایان این دوره، آنها دوباره به کالیفرنیا بازگشتند، و کارور دوباره در کارخانه چوب‌بری به کار مشغول گشت.

در سال ۱۹۶۱ اولین داستانش در مجله‌ای منتشر شد؛ و در همان سال خانواده خود را به شهر آرکاتا منتقل کرد. در سال ۱۹۶۳ موفق به دریافت مدرک لیسانس از دانشگاه هومبولد (Humboldt) شد.

پدر کارور در سال ۱۹۶۷ درگذشت .در همین سال، اولین مجموعه داستانش منتشر شد. یک سال بعد، ماری آن موفق به دریافت بورسیه از دانشگاه تل‌آویو شد. به همین دلیل، آنها به اسرائیل سفر کردند.

کارور و همسرش زیاد در آنجا نماندند و دوباره به کالیفرنیا بازگشتند. او در همان سال به نوشیدن الکل روی آورد و سخت در این کار افراط کرد. تا آنجا که با این کار ضربات جبران‌ناپذیری به خانواده و کار خود زد. او با همسرش رابطه خوبی نداشت و به کرّات با او برخورد فیزیکی می‌کرد.

در سال ۱۹۷۰، کارور جایزه بین‌المللی آکادمی هنر را به دلیل سرودن اشعارش دریافت کرد. انتشار مجموعه داستان کوتاه «آیا ممکن است ساکت شوی؟» شهرت را از آن کارور کرد. او پیش از این، گرفتار فقر شدیدی بود که باعث ایجاد یأس، ترس و دلهره مداوم در وجودش شده بود. کارور در طی سالهای ۱۹۷۶ تا ۱۹۷۷، چندین بار به دلیل نوشیدن مشروب زیاد، راهی بیمارستان شد. در این دوران، همسرش نیز به مشروب روی آورد؛ و چون او، همواره مست بود. آنها برای مدتی از هم جدا شدند و هریک در شهری به سر بردند.

عاقبت کارور در سال ۱۹۷۷ به‌طور کامل، نوشیدن مشروبات الکلی را کنار گذاشت؛ و بعداً، از آن دوران، به‌عنوان سرنوشت‌سازترین زمان حیاتش نام برد. در همان سال با زن شاعری به نام تس گالاگر (Tess Gallagher) آشنا شد. همسر کارور، پس از بهبودی همسرش، نزد او بازگشت، اما نتوانست به زندگی با او ادامه دهد. تا در سال ۱۹۷۸ رسماً از کارور جدا شد.

کارور یک سال بعد، با تس گالاگر ازدواج کرد. آنها در شهر ال‌پاسو، زندگی مشترک خود را آغاز کردند. کارور یک بار دیگر، به دلیل نوشتن داستان، از سوی آکادمی هنر برگزیده شد. وی همچنین جوایز بسیاری چون جایزه‌های ارزشمند مایلدرید و هارولد استراوس را از آن خود ساخت. در سال ۱۹۸۸، عضو آکادمی هنر آمریکا شد؛ و از دانشگاه هارتفورد، به دریافت دکترای افتخاری نائل آمد .در مجموع، کارور سه مجموعه داستان کوتاه و سه مجموعه شعر منتشر ساخت. وی، ده سال باقی‌مانده از عمر خود را در کنار تس گذراند. او پیش از آنکه متوجه شود به بیماری سرطان مبتلا شده است با همسرش قرار گذاشت که به مسکو سفر کنند.

او در بیمارستان، به شوخی، به همسرش گفت: «من خیلی زودتر از تو به مسکو خواهم رسید» کارور در زمان بیماری به دوستانش گفت: «برای من گریه نکنید. چون من انسان خوشبختی هستم». وی، پیش از اینها هم، طی مصاحبه‌ای با مجله پاریس ریویو گفت: «احساس می‌کنم دو گونهٔ متفاوت زندگی کرده‌ام.» در آخرین نیمروز باقی‌مانده از عمر کارور، تس او را به خانه بازمی‌گرداند. عصر آن روز، به اتفاق همسرش، فیلم سینمایی چشمان سیاه را می‌بینند. ساعت ۶/۲۰ صبح روز بعد، کارور، در خواب می‌میرد.

کارور، یک بار به یک خبرنگار می‌گوید: «من فکر می کنم روی سنگ قبرم باید بنویسند: یک نویسنده مگر آنکه بخواهند شاعر، داستان کوتاه‌نویس و مقاله‌نویس روی سنگ قبرم بنویسند.» در روز چهار آگوست، پس از برگزاری مراسم مذهبی، کارور در قبرستان بندر آنجلز (Port Angles) روبه‌روی اقیانوس، به خاک سپرده می‌شود.

ویلیام استول (William, L, Stull) استاد دانشگاه هارتفورد، بر این باور است که زندگی، هنر و حتی مرگ ریموند کارور، شباهت بسیار زیادی با زندگی آنتوان چخوف دارد. گویی روح چخوف، همواره در کنار کارور بوده و او را راهنمایی می‌کرده است.

چخوف نیز چون کارور، در خانواده‌ای تنگدست به دنیا آمد. پدربزرگش مدت مدیدی زیر سلطه ارباب بود، و به سختی تواست خود را رها سازد. پدرش به کار فروش اجناس می‌پرداخت. اما به زودی ورشکسته شد. چخوف در سن نوزده سالگی به مسکو سفر کرد تا برای کمک به خانوادهٔ بی‌بضاعتش، کاری پیدا کند. او، در نامه‌ای که به تاریخ ۱۰ می 1886 نگاشته، دیدگاهها و اندیشه خود را در خصوص داستان کوتاه، مطرح ساخته است. چخوف نیز در ازدواج و زناشویی، موفق نمی‌شود و از همسر اولش جدا می‌گردد .وی، سه سال قبل از مرگش، با یک هنرپیشه تئاتر ازدواج می‌کند. آن‌چنان که کارور، ده سال قبل از مرگش، با همسر دومش ازدواج می‌کند.

چخوف در اثر بیماری سل، دار فانی را وداع گفت. پیش از ظهور چخوف، داستان کوتاه، با چنین شکل و شمایی وجود نداشت؛ و تنها افسانه و حکایات خلق شده بودند. چخوف در سال ۱۸۸۰، بنیاد داستان کوتاه مدرن را بنا نهاد. او جزئی‌ترین مسائل رئالیستی را وارد ساحت داستان کرد، و به آن عناصر عاشقانه و رمانتیک ماقبل خود، افزود. داستانهای او، الگوی مناسبی برای نویسندگان قرن بیستم به حساب می‌آید.

کارور بسیار تحت تأثیر اندیشه و قلم چخوف قرار داشت .او، همچنین، از ارنست همینگوی، شروود اندرسن، و جان چیور (John Cheever) الهام گرفت. با این حال، بسیاری از منتقدین، کارور را پیرو اندیشه چخوف می‌دانند؛ و بر این باورند که بسیار تحت تأثیر شیوه و اندیشه او بوده است.

شهرت کاذب کارور، به خاطر نگارش مجموعه داستانهای کوتاه او است. این در حالی است که عده‌ای او را یک نویسنده «مینی‌مال» می‌دانند. در صورتی‌که کارور، به هیچ عنوان دوست نداشت او را با چنین لقبی خطاب کنند. برخورد غلوآمیز منتقدین و ناشران، به‌تدریج باعث شد که کارور، پس از مرگش، به شهرت جهانی دست یابد. با تمامی این اوصاف، بسیاری از منتقدین هم، در مقالات خود کارور را مورد

تهاجم قرار دادند، و چنین اظهار داشتند که سبک داستان‌نویسی او، «مینی‌مال» نیست. حتی در واشنگتن‌پست، طی مقاله‌ای، از او به‌عنوان نویسنده‌ای معمولی یاد شد؛ و اعطای لقب «بهترین» به او را، جایز ندانستند.

به هر صورت، کارور، به دلیل شرایط نامطلوب زندگی، با دلهره و نگرانی به داستان‌نویسی پرداخت؛ و گذشتهٔ اندوهبار او، تأثیر بسزایی در خلق آثارش گذاشت. به گونه‌ای که، تحلیلگران عرصه ادبیات را، در شناسایی و ارزیابی داستانهایش، دچار تردید و دودلی کرد.

کارور، یک بار گفته است: «من هیچ‌گاه نمی‌توانم برای مردم بنویسم.» در جایی دیگر اعتراف کرده است: «من مجبور بودم بنویسم. چون بایستی درآمدی کسب می‌کردم». توجه به مصایب زندگی و سعی در بازآفرینی زشتیها و پلیدیها، باعث شد تا منتقدین ادبی، ریموند را در گروه نویسندگان پیرو «رئالیسم پلید» یا» رئالیسم کثیف» قرار دهند. آنها معتقدند کارور به هیچ عنوان به حفظ شیوه و روش گذشته پایبند نبوده و نمی‌خواسته تا بر اساس سبک و شیوه پیشینیان حقایق را مطرح سازد. در عمل، کارور، به دلیل تأثیرپذیری شدید از محیط ناآرام و ناامیدکننده پیرامونش، به دنبال رئالیسمی بود که تصویرگر صحنه‌های تلخ و اندوهبار باشد. او در تصویرسازی از محیط به دنیای خیال و جادو پا نگذاشت، و سعی نکرد برای رفع بحرانهای روحی و روانی خود از این عنصر یاری بگیرد و با کمک خیال التیام یابد. به همین دلیل، در آثارش، خواننده به هیچ عنوان در عالم جادو و خیال وارد نمی‌شود. او حتی نتوانست در آثارش مدینه فاضله‌ای بسازد. حتی به دلیل نداشتن شرایط مناسب، نتوانست داستانهای منسجم و قوام یافته‌ای خلق کند. اما از آنجا که به نوشتن علاقه داشت و در شرایط سخت زندگی بایستی می‌نوشت، آثارش موجز و با پریشان‌گویی ذهن راوی مضطربی همراه بود. درواقع اقتصاد در ارائه کلمات و روی آوردن به کم‌گویی به دلیل نداشتن زمان و فرصت مناسب برای نوشتن بود، و خود، تمایلی به چنین کاری نداشت. اما از آنجا که جامعه‌ی آن روزگار، به دلیل گذران شرایط نامطلوبی چون بحرانهای اقتصادی، دو جنگ جهانی، ظهور کمونیسم و تبدیل شدنش به یک حکومت دیکتاتوری خشن، انقلاب صنعتی و پیامدهای نامطلوب آن، حضور آمریکا و انگلیس در سایر کشورها و استعمار جهان، دچار یأس و ناامیدی شدیدی بود، و بیشتر به سوی نیهیلیسم پیش می‌رفت، از مجموعه آثار ریموند کارور استقبال کرد.

بر این اساس، بسیاری بر آن شدند تا در زمان حیات کارور، برایش پرونده‌سازی کنند، و او را مبتکر مکتب مینی‌مالیسم در عرصه ادبیات داستانی بدانند .در همان زمان، عده‌ای هم وجود داشتند که کارور را دنباله‌روی همینگوی و چخوف می‌دانستند، و مدعی بودند کارور برای اولین بار، داستان مینی‌مال ننوشته است. در چنین شرایطی بود که کارور نسبت به اظهار نظرهایی که می‌شنید واکنش نشان داد و از اینکه او را یک نویسنده مینی‌مال می‌خواندند اظهار ناراحتی و تأسف کرد. او بر این اعتقاد بود که مینی‌مال واژه‌ای است که انسان را محدود می‌کند، و به نویسنده اجازه نمی‌دهد تا جهان هستی را به تصویر کشد. از این‌رو، از منتقدین ادبی خواست تا هیچ‌گاه او را نویسنده مینی‌مالیست نخوانند.

فردریک بارتلم (Frederick Barthelme) درباره مینی‌مالیسم و نویسنده مینی‌مال چنین می‌گوید: «نویسنده مینی‌مالیست اتاق را برای ورود خواننده ترک می‌گوید و اجازه می‌دهد تا افرادی وارد شوند که از تمام قدرت تخیل خود درک اثر استفاده می‌کنند.»

لازم به توضیح است: در شیوه مینی‌مال‌نویسی، واژه‌ها فاقد پسوند و پیشوند هستند و جملات بسیار کوتاه و موجز در کنار هم قرار می‌گیرند و عملاً اسکلت‌بندی جملات با هم همسویی دارد.

ریموند کارور به دلیل شرایط روحی خاصی که داشت، آن‌چنان به لفاظی و بازی با واژگان و جملات و استفاده از فنون و صناعات ادبی و عناصر داستانی مهم، روی نیاورد. زبان داستانی او غیر فعال است. واژه‌ها و جملات بسیار ساده و پیش پا افتاده به نظر می‌رسند .گفتگوهای میان شخصیتها نیز ساده است.

این در حالی است که برخی تحلیلگران پیرو کارور، بر آن هستند تا چنین وانمود کنند که در پس این کلام ساده، دریایی از مفاهیم عمیق و ارزشمند نهفته است. اما تاکنون هیچ‌یک نتوانسته است به‌طور جدی، یک مفهوم عمیق و فلسفی را در این راستا مطرح کند، و آن را به اثبات رساند. یکی از تحلیلگران ادبیات، در این خصوص می‌گوید: «از میان نثر خشک و ساده کارور، گاه، معانی‌ای احساس می‌شود. تاکنون کسی نتوانسته است از میان این جملات، معانی خاصی پیدا کند. فقط از لحن او حس می‌کنیم یقیناً باید چیزهایی گفته باشد. ما احساس می‌کنیم کارور مسائلی را می‌خواسته است مطرح سازد، اما نمی‌دانیم این مسائل چیست».

از این رو، می‌بینیم که اندیشه و دیدگاه خاصی در کلام کارور وجود ندارد، و او صرفاً خواسته است داستان بنویسد، و بدین ترتیب، گذشته خود را مطرح سازد. در داستانهای او، زمان به کندی می‌گذرد. او گاهی بازگشتهای کوتاهی هم به گذشته دارد .کارور به ناگاه خواننده را در میانه وقوع یک حادثه، حاضر می‌سازد. هواداران او، بر این باورند که کارور می‌داند چه زمان، بهترین وقت برای شروع داستان است. در صورتی که آنها با استدلال تکنیکی، نتوانسته‌اند همین ادعا را ثابت کنند.

در داستانهای ریموند کارور، یا یک شخصیت مرکز داستان است یا یک حادثهٔ ساده. او برای حادثه پیش پا افتاده‌ای که قرار است توصیف کند، آن‌چنان که توقع می‌رود، از رابطهٔ علت و معلولی استفاده نکرده است. درواقع، حوادث طبق رابطه و ضابطهٔ خاصی، کنار هم قرار نگرفته‌اند. با مطالعهٔ چند داستان او، خواننده احساس می‌کند نویسنده، حرفی برای گفتن ندارد. پیروانی که قصد دارند از کارور یک اسطوره بسازند، مدعی هستند که کارور، وظیفه بیان هر چیز را ندارد؛ بلکه این ما هستیم که باید از میان چند جملهٔ کوتاه و پراکندهٔ او، مفاهیم ارزشمند را، به صورت فردی، استنباط کنیم.

نکتهٔ قابل تعمق، گرایش شدید نویسنده به شیءوارگی است. او به دقت اشیاء اندکِ پیرامون شخصیت داستان را توصیف می‌کند، و به سادگی از هر شیئی نمی‌گذرد. هوادارانش، در این خصوص، تحلیلهای غلوآمیزی ارائه کرده‌اند: آنها معتقدند اشیاء، به اندازهٔ انسانها، در داستانهای او نقش دارند؛ و عملاً، هر شیئ، برای خود، هویتی مستقل دارد. او که در طول داستان، نتوانسته است برای شخصیتهای داستانی‌اش هویت مستقل و مستحکمی ایجاد کند، چگونه می‌تواند به هویت اشیاء بیندیشد. شاید

انسانهای بی‌هویت او، نیازمند هویت اشیاء هستند، تا به تکامل برسند! داستانهای کارور، فاقد هرگونه فراز و نشیب (عمل صعودی و فرودی)، حادثه، حالت تعلیق و هیجان هستند. درواقع، آثار او، به طرحهایی ساده می‌مانند که هنوز نیازمند بازنگری‌اند. مشخص است که کارور، در توصیف اشیاء اندکِ پیرامون شخصیتها، دچار وسواس شده است.

هیچ‌یک از هواداران او، نتوانسته‌اند مخاطبان خود را متقاعد سازند که یک شیء، در آثار کارور، می‌تواند زندگی یک انسان را متحول سازد؛ و عملاً، اشیاء، نقش کلیدی در داستانهای او دارند. برخی از پیروان کارور، به وجود رابطه فراحسی میان اشیاء و عوالم نامشخص در داستانها معتقدند؛ و دلیل اصلی ناتوانی خود در توصیف نقش اشیاء در این داستانها را، وجود همین رابطهٔ فراحسی می‌دانند!!

عده‌ای برای تثبیت جایگاه کارور، ماجرای بومی بودن آثار او را مطرح می‌سازند، و چنین می‌گویند که آثار کارور، کاملاً آمریکایی، و بیانگر جامعهٔ آمریکاست. اما طبیعی است که هر اثری، در بافت خود، به عناصر بومی منطقه محل زندگی نویسنده‌اش بپردازد.

در بخش پایان‌بندی داستان‌های کارور نیز، خواننده دچار سردرگمی است، و احساس خوبی به مخاطب دست نمی‌دهد. در پایان راه، خواننده دچار حس ترس، رکود، ناامیدی و خلأ می‌شود. پیروان جریانهای روشنگری، چنین وانمود می‌کنند که در پایان، احساس رضایت می‌کنند، و از مطالعه داستانهای کارور لذت می‌برند.

در پاسخگویی به هواداران کارور، باید اذعان داشت که نویسنده، صرفاً گرایشهای درونی خود را مطرح ساخته است، و تأویل و تفسیر آثار او، آن‌چنان که هوادارانش ادعا می‌کنند، منطقی به نظر نمی‌رسد. در حقیقت، نوعی گرایش به روشنفکری و بیان این مسئله که باید در پی رویدادهای مدرن و ناهمگون بود، عده‌ای را به این گونه واکنشها وا می‌دارد، تا این‌گونه وانمود کنند که با پذیرش آثار کارور، افرادی فرهیخته و روشنفکر هستند.

شخصیتهای داستانی کارور، اوقات خود را به بطالت می‌گذرانند. آنها افرادی پوچ‌انگارند و فقط تلاش می‌کنند تا زنده بمانند. شخصیتهای داستانی کارور، حتی قادر نیستند به درستی صحبت کنند؛ و نمی‌توانند احساسات خود را به‌طور روشن، مطرح سازند. آنها حتی به یکدیگر شباهت ندارند، و فاقد احساس همدردی با یکدیگرند. از این‌رو، این افراد، عملاً جمعگرا نیستند، و با نزدیک شدن به اطرافیان خود، آرامش نمی‌یابند. این افراد، به‌نوعی، انسانهای ترسو و خودخواهی هستند که تنها به خود و رفع احتیاجات خود می‌اندیشند. آدمهای کارور، فاقد هویت فردی هستند؛ و به‌راحتی می‌توانند خیانت و نیرنگ را تحمل کنند و گاه، خود شریک کارهای زشت شوند. این آدمها، همگی از قشر متوسط جامعه هستند، و به گونه‌ای رفتار می‌کنند که خواننده احساس کند کندذهن‌اند. درواقع، شخصیتهای داستانها، نشانه‌ای از شخصیت کارور را به همراه دارند. مسائل آنها مسائل کارور است، و شرایط و محیط پیرامونشان، شرایط نامطلوبی است که کارور، سالها با آن دست و پنجه نرم می‌کرد.

درونمایه‌های مطرح در غالب آثار کارور، عبارتند از: خانواده‌های از هم پاشیده، اعتیاد به الکلیسم، پوچ‌انگاری، مرگ عزیزان، وحشت از آینده ترسناک و وهم‌آلود، یأس، نابرابریها و اندوه بی‌پایان، ... برخی از تحلیلگران، بسیار تمایل دارند تا اشیاء مطرح شده در داستانهای او را نمادین جلوه دهند. این نشانه‌ها، به‌صورت مستقل، هویت ندارند. درنتیجه، داستانها نیازمند تفسیر و تأویل شخصی هستند. اما افراد یادشده، نتوانسته‌اند به صراحت نمادی را معرفی، و نقش کلیدی آن را به اثبات برسانند.

کارور، علی‌رغم حمایت برخی سیاست‌بازان عرصه ادبیات ـ که احتمالاً می‌توانند بر اساس برنامه و نقشه «ادبیات استعمار نو» هدایت شده باشند ـ نتوانسته است در غرب، آن‌گونه که انتظار می‌رفت، مخاطب به دست آورد. مخالفان آثار کارور، مدعی‌اند که شخصیتهای پریشان و بیمار آثار کارور، که غالباً در پی مشروبات الکلی می‌باشند، و از زندگی ناامید هستند، عملاً قادر نیستند در لایه‌های زیرین کلامشان، مفاهیم پیچیده و فلسفی مطرح سازند؛ آن‌چنان که منتقدین هم، از درک چنین مفاهیمی عاجز هستند. هواداران کارور، در جواب می‌گویند: این شخصیتها در حاشیهٔ داستان هستند؛ و خود زندگی عادی انسانها، می‌تواند بیانگر مفاهیم عمیق باشد. جالب این است که برخی حامیان کارور، او را آن‌چنان بزرگ می‌بینند که واژه‌ها را در توصیفش ناچیز می‌پندارند! آنها حتی از قد، هیکل و وضع ظاهری کارور به گونه‌ای سخن می‌گویند که گویی با یک فرد اسطوره‌ای طرف بوده‌اند!

ویلیام استال می‌گوید: «اگر بخواهیم خاطرات خود را از کارور تنها در یک کلمه خلاصه کنیم، آن کلمه، «بزرگ» خواهد بود .بزرگ، کلمهٔ کوچکی است، اما مثل زبان روزمره‌ای که کارور در داستانهای خود پرورده، آن‌قدر بار معنایی و طنین دارد، که همهٔ نقشه‌ها را تحت تأثیر قرار می‌دهد. ریموند کارور بزرگ بود. ۱۸۵ سانتی متر قدش بود و حدود صد کیلو وزن داشت...» (اسدالله امرایی؛ روزنامهٔ شرق؛ پنج‌شنبه: ۱۹ شهریور ۸۳)

منتقدین ادبیاتی که پیرو کارور هستند، نبوغ او را در توصیف آنچه نیست می‌دانند. در صورتی که عده‌ای هم معتقدند کارور، مثل شخصیتهای داستانی‌اش، فردی عادی بود. داستان‌نویسی را دوست داشت. و در حد بضاعت و با توجه به شرایط ناگوار پیرامونش، تلاش کرد و داستان نوشت.

در ایران، گمان بر این است که مطالعه آثار کارور، نشانه نوعی روشنفکری و تجددگرایی است. ایرانیان، گمان می‌کنند مینی‌مالیسم را با ترجمهٔ آثار کارور شناخته‌اند. این در حالی است که آثار کارور، به هیچ عنوان مینی‌مال نیست. در این قبیل آثار، هیچ‌گونه پنهان‌سازی و استفاده از واژگان چند منظوره، وجود ندارد. کارور خود از اینکه او را مینی‌مالیست خطاب می‌کردند، ناراضی بود. همان‌طور که پیش از این ذکر شد، علت اصلی گرایش کارور به داستان کوتاه‌نویسی، مسائل اقتصادی، بحران روحی، و نداشتن وقت کافی بود. آن‌چنان که بورخس نیز، به دلیل بیماری چشم نتوانست داستان بلند بنویسد. او خود به این مسئله اعتراف داشت و هیچ‌گاه تصور نمی‌کرد عده‌ای بر آن باشند تا از نوشته‌های او، مفاهیم عمیق و فلسفی برداشت کنند.

کارور خود می‌گفت: «من هر لحظه منتظر بودم بیایند صندلی‌ای را که روی آن نشسته‌ام بردارند و ببرند.» یعنی فکر او آن‌قدر آسوده نبود تا بتواند برای نگارش یک رمان طویل، تمرکز داشته باشد.

در پایان، اشاره به این نکته ضروری است که در غرب در یک مقطع زمانی، تازگی و بدیع بودن طرح و اسکلت‌بندی داستان کوتاه، به شدت مورد توجه قرار گرفت. در آن دوره، آثار چخوف و همینگوی با شمارگان بالا فروخته می‌شد، و مخاطبان در پی مطالعهٔ داستان کوتاه بودند. در همان زمان، تحلیلگران مدعی شدند که انسان ماشین زدهٔ عصر حاضر، دیگر زمان کافی برای مطالعه رمانهای طویل ندارد، و تنها می‌تواند داستان کوتاه یا داستان مینی‌مال بخواند. با گذشت زمان، بی‌اساسی نظریه این افراد به اثبات رسید. در دورهٔ کنون، غالب رمانهای طویل مطالعه می‌شوند، و مردم آنچنان تمایلی به مطالعه داستان کوتاه ندارند .داستان مینی‌مال نیز، علی‌رغم کوتاه بودنش، نتوانست آن طور که تصور می‌رفت، مخاطبان زیادی جلب کند. در این راستا، برخی نویسندگان مینی‌مال، راه افراط را پیش گرفتند. آنها تنها با طرح چند واژه و قرار دادن آنها در کنار هم به اشکال مختلف، مدعی شدند که داستان مینی‌مال خلق کرده‌اند. در صورتی که خوانندگان آثار ادبی، همچنان در پی مطالعه رمانهای بلند هستند، و لاجرم، ناشران نیز به سمت چاپ این‌گونه آثار، هدایت شدند.

ویرجینیا ولف نویسنده‌ای گریزان از خویشتن

ادلین ویرجینیا استفن در ۲۵ ژانویه ۱۸۸۲ درخانه شماره ۲۲ هاید پارک‌گیت که متعلق به مردی اهل ادب بود به دنیا آمد. پدر او، لسلی استیفن (۱۹۰۴ ـ ۱۸۳۲) در سال ۱۸۵۹ به گروه کشیشان پیوست؛ چرا که در آن دوران هر کسی می‌خواست وارد آکسفورد یا کمبریج شود می‌بایست لباس کشیشی بر تن می‌کرد. ادلین پس از مرگ پدرش دریافت که هیچ گرایش و تمایلی به مذهب نداشته است. او نسبت به داستانهایی که در انجیل می‌خواند شک می‌کرد .به طور مثال، نمی‌توانست بپذیرد که ماجرای توفان نوح حقیقی است. او بر این باور بود که توفان نوح کاملاً افسانه است و هیچ‌گاه چنین رویدادی در جهان به وقوع نپیوسته است. او حتی مجبور بود علی‌رغم داشتن شک، موعظه کند.

پدر ویرجینیا در آن زمان توانسته بود شغل بسیار مطمئن و راحتی به دست آورد. از آنجا که او آدم محافظه‌کاری بود، پیدا کردن یک شغل مطمئن می‌توانست در نظرش مهم باشد. بااین حال تصمیم گرفت از گروه کشیشان فاصله گیرد و علی‌رغم روحیه خاص خود، آینده نامعلومی را دنبال کند.

اسلی استفن، پس از آنکه از کمبریج خارج شد به دنیای ادبیات وارد گشت و به تدریج توانست اسم و رسمی نه چندان بزرگ برای خود به دست آورد. جورج اسمیت، ناشر، در سال ۱۸۸۲ از او خواست تا تألیف فرهنگ بیوگرافی ملی را بر عهده گیرد. لسلی به‌تدریج با شخصیتهای برجسته ادبی چون ماتیو آرنولد، هنری جیمز، جورج الیوت، مرداخ و تکژی آشنا گردد.

لسلی استیفن، پیش از آنکه با مادر ویرجینیا ـ جولیا داک ورث (۱۸۴۶ ـ ۱۸۹۵) ـ ازدواج کند با دختر کوچک تکژی هریت ماریان پیوند زناشویی برقرار ساخت. آنها صاحب دختری به نام لارا (۱۸۷۰ـ ۱۹۴۵) شدند. استیفن به‌تدریج دریافت که لارا عقب‌مانده ذهنی است. هریت نیز هنگام زایمان دوم درگذشت. لسلی از مرگ همسر بسیار اندوهگین شد. و به راحتی مرگ او را تحمل نکرد. مادر ویرجینیا نیز پیش از ازدواج با لسلی با مردی به نام هربرت داک ورث (۱۸۳۳ ـ ۱۸۷۰) ازدواج کرده بود که از او سه فرزند به نامهای جورج، استلا وگراند داشت.

جولیا زنی جسور بود و علی‌رغم اینکه لسلی درآمد کافی برای گذران زندگی نداشت با او ازدواج کرد.

آنها زندگی مشترک خود را با تمامی مصایبی که پیش‌رو داشتند، پیش گرفتند. آنها در طی زندگی مشترکشان صاحب چهار فرزند به نامهای ونسا (۱۸۷۹ـ ۱۹۶۱)، توبی (۱۸۸۰ـ ۱۹۰۶)، ویرجینیا و آدریان (۱۸۸۳ ـ ۱۹۴۸) شدند. تمام هشت بچه، در خانه لسلی زندگی مشترکی را آغاز کرده بودند؛ این در حالی بود که چند خدمه هم در منزل آنها، که در هاید پارک گیت کینگستون واقع بود، زندگی می‌کردند.

خانواده لسلی، تعطیلات تابستانی را در خانه تالاند اقامت می‌گزیدند. این خانه جایگاه خاصی در ذهن ویرجینیا داشت. به گونه‌ای که در رمان «به سوی فانوس دریایی» کاملاً به تصویر درآمد.

ویرجینیا وولف اجازه نداشت چون برادران تنی و ناتنی خود به مدرسه برود. از این رو، در خانه، زیردست پدر تحصیل می‌کرد. او همچنین به راحتی نتوانست صحبت کند، و مدت زمان زیادی طول کشید تا لب به سخن گشود.

هنگامی که ویرجینیا برادران و خواهران ناتنی خود را تشخیص داد، آنها کاملاً بزرگ شده بودند و دیگر در کنار بچه‌های کوچک نمی‌خوابیدند. یکی از برادران تنی ویرجینیا، یعنی توبی، پسری قوی، تنومند و با اراده بود، که به راحتی می‌توانست بر همه بچه‌ها ریاست کند. اما آدریان، برادر کوچک‌تر، بسیار ریزنقش، آرام و تا حدودی اندوهگین بود. ویرجینیا موجودی غیر قابل پیش‌بینی بود. غالباً به کارهای عجیب دست می‌زد، و گرفتار حوادث مضحک و تعجب‌برانگیز می‌شد.

ویرجینیا در سن نه سالگی، به همراه برادرش توبی، بر آن شدند تا یک روزنامه خانگی تألیف کنند. آنها برای روزنامه خود، نام «هاید پارک‌گیت نیوز» را برگزیدند. در این روزنامه خانوادگی، آنها به درج مقالات مختلف، گزارش از رویدادهای هفتگی، میهمانیهایی که برگزار می‌شد و به طور کلی دیدگاههای خاص خود نسبت به اقوام دور یا نزدیک پرداختند. پدر و مادر، به شدت به مطالعه این روزنامه علاقه‌مند بودند. این کار باعث شد تا ویرجینیا در همان دوران دریابد که به داستان‌نویسی علاقه‌مند است. این روزنامه، تا سالیان متمادی، به طور مستمر تولید شد. حتی زمانی که توبی از این کار دست کشید، ویرجینیا به انجام کار ادامه داد.

از سویی دیگر، تهیهٔ فرهنگ بیوگرافی ملی، برای لسلی، کاری بس سخت و طاقتفرسا بود. به گونه‌ای که در جریان زندگی خانواده، اختلالات عمده‌ای ایجاد کرده بود. لسلی در سال ۱۸۹۰، در اثر کار ممتد، بیمار شد. جولیا که به شدت نگران سلامت همسرش بود، از او خواست تا از این کار دست بکشد.

ویرجینیا بر این بود که تألیف این کتاب، باعث شده است که حق و حقوق او و آدریان، پایمال شود. در ۵ ماه مه ۱۸۹۵، جولیا به دلیل تب روماتیسم درگذشت. مرگ جولیا، ضایعهٔ بسیار بزرگی برای خانواده محسوب می‌شد. لسلی، مرگ همسر را تاب نمی‌آورد. ویرجینیا، بزرگ‌ترین ضربهٔ زندگی خود را در دوران نوجوانی دریافت کرد. به طور کلی با مرگ جولیا، شالودهٔ زندگی خانواده استیفن از هم پاشیده شد. به گونه‌ای که تمام اوقات، اعضای خانواده به گوشه‌ای خزیده، با خود خلوت می‌کردند.

لسلی بیش از سایرین بی‌تابی می‌کرد. او نمی‌توانست به راحتی مرگ همسر دوم را پذیرا باشد. استلا به‌تدریج جای مادر را گرفت و سعی کرد عهده‌دار وظایف خانه باشد. او با دلسوزی تمام سرپرستی برادران و خواهران خود را بر عهده گرفت و بیش از همه سعی کرد تا برای لسلیِ از پای افتاده تکیه‌گاهی باشد. لسلی نیز علی‌رغم بی‌حوصلگی و اندوهی که داشت، تدریس فرزندان خود را ادامه داد.

برادر ناتنی ویرجینیا، جورج، که در آن زمان بیست و هفت سال سن داشت، سعی می‌کرد به خواهران ناتنی خود، ویرجینیا و ونسا، محبت کند و هر کاری که از دستش برمی‌آمد برای آنها انجام دهد. اما

محبتها و نوازشهای او، رفته‌رفته، بدون آنکه خود متوجه باشد، تغییر کرد. تا آنجا که ویرجینیا را مورد تعرض قرار داد. به این طریق، ویرجینیا ضربه بسیار سهمگینی خورد. او نمی‌توانست ماجرا را برای دیگران تعریف کند .چرا که هیچ‌کس، حرف او را باور نمی‌کرد. همگان، بر عکس، جورج را به خاطر محبت بسیار زیاد به خواهران ناتنی‌اش، تحسین می‌کردند. در همین زمان، ویرجینیا به شدت دچار حالات روانی شد.

بسیاری بر این باورند که مهم‌ترین عامل بروز اختلالات روانی در ویرجینیا، همین عمل ناشایست برادر ناتنی‌اش بوده است. بیماری او تا آنجا پیش رفت که خود، در همان سنین نوجوانی، متوجه جنون خود شد. او در سالهای بعد، همواره نگران بازگشت حالات جنون‌آمیز بود. ویرجینیا خود اعتراف کرده است که در ذهن، صداهای وحشتناکی را می‌شنود که او را به انجام کارهای خطرناکی وادار می‌کنند. نبضش تند می‌زند، و بسیار نگران است.

خانواده استفن، علت اصلی بروز چنین حالاتی را درنیافتند. پزشک مخصوص خانواده، تا مدتی درس خواندن را برای ویرجینیا قدغن کرد و از او خواست تا به استراحت بپردازد ودر فضای باز ورزش کند. استلا او را روزی چهار ساعت بیرون می‌برد. در چنین شرایطی، تولید روزنامه خانوادگی هاید پارک گیت نیوز، متوقف گشت. در این میان خانه تالاند نیز فروخته شد.

عاقبت، ماجرای ازدواج استلا بامردی به نام جک هیلز پیش آمد. آنها در تاریخ ۱۸۹۷ ازدواج کردند. تمام اعضای خانواده از اینکه استلا را از دست می‌دادند ناراحت، و از سویی خوشحال بودند، که خواهرشان ازدواج کرده است. وظایف خانه بر عهده ونسا و تا حدودی ویرجینیا افتاد. لسلی به سبب مرگ همسر و برخی دوستانش، از جامعه بریده، و در خانه خود را حبس کرده بود. لسلی اعتقاد داشت که فرزندانش نباید هر کتابی را مطالعه کنند. از این رو، خود کتاب در اختیار آنها قرار می‌داد. پس از رفتن استلا به ماه عسل، پدر، درِ کتابخانهٔ خود را به روی ویرجینیا گشود و اجازه داد تا آزادانه از کتابها استفاده کند.

ویرجینیا، حریصانه به مطالعه کتابها پرداخت. او تا زمانی که استلا ازدواج نکرده بود اتاق مستقلی نداشت و مجبور بود در مکانهای مختلف کتاب بخواند. در همان سال، استلا به طور ناگهانی درگذشت. مرگ او، حیرت همگان را به همراه داشت. ویرجینیا از مرگ خواهر افسرده شد. تحمل شرایط جدید، واقعاً برای او دشوار بود. توبی در سال ۱۸۹۹ وارد دانشگاه کمبریج شد. ویرجینیا به اتفاق دوستش، جانت کینز، زبان یونانی آموخت. توبی، دوستان بسیار باهوشی پیدا کرده بود: لئونارد وولف، کلیوبیل، ساکسون سیدنی‌ترنر، استراچی، .... همین آشنایی باعث شد تا هسته مرکزی گروه «بلومزبری (Blooms bury)» شکل گیرد. ویرجینیا و ونسا نیز به تدریج به این گروه پیوستند.

در سال ۱۹۰۲ تاجگذاری و اهدای نشان افتخار صورت گرفت و لسلی عنوان شوالیه را دریافت کرد. لسلی استفن در سال ۱۹۰۴ در اثر بیماری سرطان درگذشت. او پیش از مرگ بسیار تندخو و بهانه‌گیر شده بود.

دومین دوره بیماری ویرجینیا با مرگ پدر آغاز شد. به گونه‌ای که در همان سال خود را از پنجره به پایین پرتاب کرد. او سرتاسر تابستان را در حالت جنون به سر برد. ویرجینیا بعد از بهبودی نسبی، توانست اولین مقاله خود را در نشریه گاردین منتشر سازد. در همان زمان، جورج با دختری ازدواج کرد و از پیش آنها رفت. در این بین، توبی به دوستانش اعلام کرد که پنجشنبه‌ها پذیرای آنهاست. به‌تدریج ویرجینیا و لئونارد وولف نیز به جمع آنها پیوستند. لئونارد وولف بسیار باهوش بود. به شعر علاقه داشت و نقاشی می‌کرد. سپس افراد دیگری چون تی .اس. الیوت، ای. ام. فوستر، راجر فرای (نقاش) و... نیز به آنها اضافه شدند. در سال ۱۹۰۵، ویرجینیا به درخواست سردبیر مجله تایمز، با بخش ضمیمه ادبی آن مجله همکاری خود را آغاز کرد و برایشان مقاله نوشت. چندی بعد، ویرجینیا به اتفاق ونسا، توبی و آدریان تصمیم گرفتند از کشورهای مختلف دیدن کنند. اما ونسا دچار بیماری مرموزی شد. توبی نیز به لندن بازگشت. وقتی ویرجینیا و خواهر و برادرش به لندن رسیدند، متوجه شدند که توبی بیمار است. در نتیجه، ویرجینیا و آدریان، به پرستاری از دو بیمار مشغول شدند.

ویرجینیا گفته است: «مدام خود را محصور پرستاران، لگنها و پزشکان می‌دیدم. پزشکان دریافتند که توبی دچار بیماری تیفوئید شده است. » ونسا جان سالم به در برد. اما توبی، که بسیار به ویرجینیا نزدیک بود، مرد.

ویرجینیا احساس می‌کرد پس از مرگ برادرش، زندگی دیگر هیچ معنا و مفهومی برایش ندارد. او دوباره دچار حالتهای جنون‌آمیز شد. تا آنجا که همگان باور کردند ویرجینیا کاملاً دیوانه شده است.

ویرجینیا در این خصوص که چرا خود را از پنجره به پایین پرت کرد، بعدها به یکی از طرفداران آثارش، یعنی مایکل (دانشجوی دانشگاه بریستول) نوشت: «من خودکشی کردم؛ چرا که صداهایی در مغزم می‌شنوم... و اینکه می‌پرسی چرا قصد دارم خودم را نابود سازم، باید بگویم: فکر نمی‌کنم چنین باشد. من پیش از این، مدت طولانی در این خصوص فکر کرده‌ام «...ویرجینیا به توصیه پزشکان، به یک مسافرت هفت ماهه رفت. در این سفر، او اولین رمانش، «سفر خروج» را نگاشت. در بازگشت میان او و لئونارد وولف یهودی، دیدارهایی صورت پذیرفت. لئونارد به تدریج متوجه شد که عمیقاً به ویرجینیا دل‌بسته است. (پیش از آن، پسر جوانی از ویرجینیا تقاضای ازدواج کرده بود. اما روز بعد پشیمان شده و درخواست خود را پس گرفته بود.)

عاقبت لئونارد از ویرجینیا درخواست ازدواج کرد؛ و ویرجینیا پذیرفت. آنها در ۲۹ مه ۱۹۱۲ با یکدیگر ازدواج کردند. ویرجینیا علاقه شدیدی به داشتن فرزند داشت. اما پس از مشورت با پزشکان، به سبب همان حالات روانی‌اش در گذشته، از این امر منصرف شد. او پس از ازدواج نیز دچار حالتهای جنون‌آمیز شدیدی می‌شد.

اما این بار، استراحت نتوانست او را نجات دهد. لئونارد به تدریج درمی‌یابد که خطر خودکشی مجدد او جدی است. اوهام، لحظه‌ای او را رها نمی‌ساختند. خود تصور می‌کرد پرخوری باعث بروز چنین حالتهایی است. از این رو، کمتر غذا می‌خورد. لئونارد همواره مراقب بود تا ویرجینیا خودکشی نکند. در

سال ۱۹۱۵، ویرجینیا همچنین دچار جنون پرحرفی شد، و به بیمارستان منتقل گردید. او سخنان آشفته و بی‌معنا می‌گفت، و آن‌قدر به این کار ادامه می‌داد تا از هوش می‌رفت در همین سال، ویرجینیا برای بار دوم اقدام به خودکشی کرد. در همان زمان سفر خروج او منتشر شد. پس از بهبودی نسبی ویرجینیا، لئونارد بر آن شد تا ماشین چاپ کوچکی را خریداری کند. آنها قصد داشتند آثار ویرجینیا و برخی نزدیکان را، خودشان چاپ کنند .این پول، با زحمت بسیار جمع‌آوری شد. با آغاز جنگ بین‌الملل اوّل، تشویشها و نگرانیهای ویرجینیا، شدت یافت. بمباران لندن، وضعیت زندگی مردم را دگرگون کرده بود.

در سال ۱۹۲۲، اولین رمان بلند ویرجینیا ـ «اتاق جاکوب» ـ توسط انتشارات هوگارت منتشر شد. این اثر، شهرت زیادی برای او به همراه داشت. ویرجینیا، در پی آن، بر آن شد تا رمان «خانم دالووی» را بنویسد. این اثر، در ۲۳ آوریل ۱۹۲۴، توسط انتشارات کامان دیور منتشر گردید. در ژوئن ۱۹۲۵ تا دسامبر ۱۹۲۸، رمان «به سوی فانوس دریایی» را نوشت. در آن زمان، ویرجینیا به فکر نوشتن رمان «خیزابها» افتاد.

طبق نظر بسیاری از منتقدین، دو رمان «به سوی فانوس دریایی» و «خیزابها» بهترین آثار وولف به حساب می‌آیند. «اورلاندو»، «فلاش» «سرگینی» دیگر آثار او بودند؛ که در طی سالها بعد خلق شدند.

با بروز جنگ جهانی دوم، بیماری ویرجینیا دوباره تشدید شد. سال ۱۹۴۰، سال خوبی برای او نبود. بسیاری از دوستان او، در جنگ جان سپردند، و جنگ به اوج خود رسید. ویرجینیا به هیچ‌عنوان حاضر نبود بپذیرد که بیمار است. اما به اصرار لئونارد قبول کرد که معالجه شود. او سرانجام به برخی نگرانیها و تشویشهای خود اعتراف کرد. با این همه، بیشتر می‌ترسید به گذشته بازگردد، و دیگر نتواند بنویسد. ولی معالجه نیز سودی نبخشید.

عاقبت، صبح روز ۲۸ مارس ۱۹۴۱ ویرجینیا به اتاق خود رفت. دو نامه نوشت: یکی برای لئونارد و یکی برای ونسا. در آن نامه‌ها توضیح داد که صداهایی را می‌شنود، و هیچ‌گاه بهبود نخواهد یافت و دوست ندارد زندگی لئونارد را بیش از این، نابود سازد. نامه‌ها را روی بخاری اتاق نشیمن گذاشت، و ساعت ۱۱/۳۰ از خانه بیرون رفت. چوبدستی پیاده‌روی‌اش را با خود برداشت و به سمت رودخانه حرکت کرد. (لئونارد بر این باور است که احتمالاً قبلاً نیز یک بار سعی کرده بود خود را غرق کند.) نزدیک رودخانه سنگ بزرگی را برداشت و داخل رودخانه شد....

وی در بخشی از یک نامهٔ خود، تحت تأثیر تبلیغات رایج در آن زمان، به مایکل جوان هم نوشته بود: «من یک بار قصد داشتم خود را در رودخانه غرق کنم. فکر می‌کنم این بهترین راه باشد. سریع و ساده. این کار خیلی بهتر از گاز گرفتگی در یک گاراژ است. به خاطر داشته باش، هم‌اکنون سال ۱۹۳۹ و آغاز جنگ جهانی دوم است، و همسر من یک فرد یهودی است. اگر آلمانها پیروز شوند، من و همسرم به اتاق گاز سپرده می‌شویم.»

بسیاری از تحلیلگران عرصه ادبیات داستانی بر این مطلب اذعان دارند که ویرجینیا وولف بیش از هر چیز، از بیماری حاد خود، در زمینه داستان‌نویسی سود برد .او با ورود به دنیای ذهن پرآشوب شخصیتهای

داستانش، به‌تدریج توانست سبکی تازه را پدید آورد. منتقدین می‌گویند: «ویرجینیا وولف بسیار پرحرفی کرده، اما سبک تازه‌ای هم ارائه کرده است.» در این راستا، متخصصین روانشناس، بروز بیماری ایازیمر را، عامل اصلی گرایش نویسندگانی چون وولف، کافکا، صادق هدایت و جویس به سبک داستان‌نویسی جریان سیال ذهن می‌دانند. آنها معتقدند که این افراد، در ذهن صداهایی را می‌شنوند که نمی‌توانند به هیچ عنوان از آنها رهایی یابند. همچنین، آنان شاهد افراد خیالی پیرامون خود هستند که مدام آنها را به انجام کارهای مختلف ترغیب می‌کنند.

از این رو، ناخواسته، هنگام داستان‌نویسی، به شرح پریشانیهای ذهنی‌شان می‌پردازند، و عیناً روند جریان سیال ذهن خود را در آثارشان منعکس می‌کنند. در حقیقت، آنچه تولید می‌شود شرح سیل عظیم جریان بیمارگونه ذهنی این افراد است. با این تفاوت که، افرادی چون وولف، به دلیل مطالعه زیاد کتاب و آشنایی کافی با شیوه‌های داستان‌نویسی، و یقیناً داشتن هوش و توانمندی مناسب، تا آنجا که می‌توانستند به این جریانها سمت و سو داده، بر اساس رابطه علت و معلولی داستان خود را شکل داده‌اند. در عین حال که، اوج شکل‌گیری جریان سیال ذهن در داستانهای این افراد، با زمان بروز بحرانهای روحی و روانی آنها همخوانی دارد. این در حالی است که در زمان آرامش و بهبودی نسبی بیماری، شکل طبیعی داستان‌نویسی توسط آنان دنبال می‌شده، و بسیاری از صحنه‌های آشفته، که بیشتر به پریشان‌گویی شبیه بوده، توسط نویسنده، مجدداً بازآفرینی می‌شده است.

لازم به ذکر است که ویرجینیا وولف، در ابتدا به رئالیسم گرایش داشت. اما به تدریج، با بروز بحرانهای شدید روحی، از این شیوه نگارش، فاصله می‌گیرد. درواقع ویرجینیا وولف، بیش از هر چیز از خود فرار می‌کرده است. چرا که در درون خود، شاهد بروز اختلالاتی بوده، که اگر عمیقاً به آنها توجه می‌کرده، می‌توانسته علل اصلی بروز چنین واکنشهای شدید درونی را دریابد. اما او ترجیح می‌داده از خود فرار کند، و همواره بترسد که بیماری دوباره گریبانگیرش شود، و اجازه ندهد بنویسد و بخواند.

هیچ‌گاه نباید فراموش شود که آثار ویرجینیا وولف، نشئت‌گرفته از یک ذهن بیمار و خسته است. از این رو، نمی‌توان متوقع بود که داستانهای او، روند صعودی را طی کنند، و هر داستان، بهتر از دیگری باشد.

در این میان، «اورلاندو» از ضعف ساختاری و محتوایی زیادی برخوردار است. در آن دوران، ویرجینیا به شدت گوشه‌گیر شده بود و نمی‌توانست ضمن برخورد و رویارویی با انسانها به تجارب جدیدی دست یازد و آنها را در آثارش وارد سازد. این در حالی است که دو رمان» خانم دالووی» و «به سوی فانوس دریایی»، از ساختار مستحکم و قابل قبولی برخوردار هستند. هر چند، در این آثار هم، دوری‌جویی از رئالیسم و عنصر دلالتگری، به وضوح به چشم می‌خورد. ویرجینیا، پس از خلق این دو اثر، کاملاً با عنصر مستندسازی وداع کرد.

او به‌تدریج، «زمان» در داستان را نیز فراموش کرد؛ و آن‌چنان در قید طرح زمان وقوع حوادث برنیامد. تا آنجا که به جابه‌جایی آن مبادرت ورزید، و با پس و پیش کردن صحنه‌ها و حوادث، سبکی

خاص در آثارش ایجاد کرد. در داستانهای او، از نماد و رمز، آن‌چنان خبری نیست. بلکه صرفاً نوع بیان احساسی وشاعرانه، در کلام راوی دیده می‌شود؛ که بیشتر بیانگر تأثرات و اندوه بسیار نویسنده است؛ نویسنده‌ای که از همه چیز گریزان بود و تنها راه حل و نجات رادر مرگ جستجو می‌کرد. از این رو، برخی او را شاعری خیالپرداز لقب داده‌اند. با بروز جریان تجددخواهی ومدرنیسم و نوگرایی، عده‌ای به سمت سبک داستان‌نویسی وولف گرایش یافتند. هر چند، منتقدینی هم بودند که به شدت با چنین آثاری مقابله می‌کردند.

وولف از رویارویی با نقدهای مخالف می‌هراسید، و به شدت علاقه‌مند نقدهای موافق بود. منتقدین به صراحت بیان می‌کنند که وولف، تقلید کورکورانه‌ای از داستان‌نویسی دوره الیزابت اول را دنبال می‌کرد؛ و با گذر از عوالم احساسات، به تخیل صرف روی می‌آورد. بر این اساس، داستانهای او، سطحی قلمداد می‌شوند؛ و خود وولف متهم می‌شود که انسانها و رویدادهای زندگی را جدی نمی‌گیرد. شخصیتهای داستانهای او، بیشتر انسانهای منفعل، خسته و غریب‌اند. او معتقد بود که نویسنده مجاز است حقایق را کاملاً بر عکس نمایان سازد. وی در مقالاتش، در این خصوص توضیح می‌دهد؛ و کتمان حقیقت را حق مسلم خود می‌داند. از این رو، شخصیتهای داستانهای او، حاضر نیستند امیال درونی و هویت خود را مطرح سازند. درواقع، خواننده خود بر اساس گرایشات درونی وذهنیت خود، از این افراد شناخت پیدا می‌کند .درواقع، خواننده حتی نمی‌داند این افراد چه شکل و قیافه‌ای هستند؟ لاغرند یا چاق؟ زیبا هستند یا زشت؟.... این، شخصیتها، میان رؤیا و واقعیت سرگردان هستند؛ آن‌چنان که خود ویرجینیا این‌گونه بود؛ و تا پایان عمر نیز نتوانست از آن حالت، رهایی یابد.

باید اذعان داشت که وولف، در خلال داستان‌نویسی، هیچ‌گاه نتوانست از تصویرگری گذشتهٔ خود اجتناب ورزد. فضاهایی که داستانها در آنها شکل گرفته‌اند و بسیاری از محیطهای بیرونی این داستانها، برگرفته از خانه‌هایی هستند که ویرجینیا در آنها زندگی کرده است. اودر غالب آثارش، اشاراتی به گذشته خود و خویشاوندان نزدیک خویش دارد. در «به سوی فانوس دریایی»، بیش از همه، حضور جولیا ـ مادرش ـ در داستان مشهود است.

در ارتباط با مضامین مطرح در آثار او باید گفت که، ویرجینیا وولف، در حد قابل قبول به طرح مسائل اساسی و نو نپرداخته است. به گفته برخی منتقدین، او هیچ چیز نمی‌گوید؛ در عین حال که، همه چیز می‌گوید. در حقیقت، عده‌ای از منتقدین، بعد از مرگ او، بر آن شدند تا از وی غولی بزرگ در عرصه ادبیات بسازند. آنان چنین اظهار داشتند که وولف، به ظاهر حرفی برای گفتن نداشت؛ اما با غور در داستانهایش، می‌توان مفاهیم و مضامین بی‌شماری را، که هر یک می‌تواند درست باشد، استخراج کرد. در این راستا، منتقدین، گاه به دیدگاههای ضد و نقیضی رسیدند. با این حال، اظهار داشتند که همهٔ برداشتهای به دست آمده، می‌توانند صحیح باشند! به عبارتی دیگر، آنها نسبی‌گرایی در این باره را مردود ندانسته، چنین اظهار داشتند که، هر کس با توجه به دیدگاه خاص خود، می‌تواند از آثار او برداشت کند؛ و همهٔ این برداشتها هم، می‌توانند درست باشند! یعنی همان نوع نگرشی که بعدها در تحلیل آثار «ریموند

کارور» مطرح گشت». کارور نیز، چون وولف، زندگی بسیار سختی را سپری کرد؛ و بیشتر دوست داشت به مسائل فراواقعی و نامحسوس اشاره کند. با این تفاوت که، آثار کارور در دورهٔ معاصر به باد فراموشی سپرده شده، و درغروب، آن چنان که ویرجینیا وولف در صدر قرار گرفته، کارور ارج و قرب خاصی نیافته است.

با تمامی این اوصاف، بیشتر درونمایه آثار وولف را صرفاً تصویرگری وسواسها، تنهاییها، نگرانیها، بی‌هویتی و تلاش در شناخت خود، روح ناآرام، و جزئی‌نگریها دربرگرفته است.

درواقع، این استدلال منتقدین است که می‌گویند: «وولف حرفی برای گفتن ندارد؛ هر چند خیلی چیزها برای بیان دارد.»

وی بدون طرح و زیر ساخت رمان خود را می‌آفریند؛ هر آنچه که قصد گفتنشان را داشته است، در لایه‌های زیرین قرار دارد. گویی با خودش واگویه می‌کند: «سفسطه‌ای بیش نیست. و نمی‌توان بر اساس آنها حکم کرد. در نتیجه، آثار وولف، بی‌نظیر و ماندگار است».

جالب این است که عده‌ای از منتقدین پا را فراتر نهاده، با مطرح مسائل هویت‌شناسی و حسی ـ نه عقلانی ـ بر آن شدند تا تفاسیر فلسفی از آثار او مطرح سازند .آنها حتی به عناصر طبیعی اشاره شده در آثار وی، چون خورشید، زمین و دریا چنگ انداخته، بر آن هستند تا تحلیلهای فلسفی از آنها ارائه کنند. آنها حتی در توجیهِ فقدان رابطه علّی میان حوادث داستانی این آثار، چنین اظهار می‌کنند که در آثار وولف، «گسستگی در پیوستگی» است. هودسون استرود چنین اظهار می‌کند: «او انواع گیاهان غریب را، در حالتی عرفانی که کاملاً خصوصی است، همچون انواع گیاهان رشد یافته در زمین گرد هم آورد، و از جانمایهٔ آن، ذات تازه‌ای را خلق کرده است. شخصیتهای برجسته او، در محیطی از درک مستقیم و بصیرت مطلق گام برمی‌دارند! » جالب است که همین فرد، در جایی دیگر از مقالهٔ خود اظهار می‌کند: «خواننده در پایان داستانها نمی‌تواند شخصیتهای داستانی را به یاد آورد و هویتی برای آنها در نظر بگیرد. لکه آنچه در ذهن دارد، تجلی روحانی و عرفانی از آنهاست!»

تمامی تعاریف و تمجیدهایی از این دست، که مطلقاً رنگ و بوی تحلیل اصولی ندارند، همچون خود آثار وولف، در عالم خیال مطرح شده‌اند؛ و آن چنان که یک خواننده متوقع است، نمی‌توانند ایده ودیدگاه محرز و مشخصی را منتقل کنند: «او به جهان، به عنوان محل هزارتوی تناقضها می‌نگریست».خود با تمامی زیباییهای ناپایدار جهان، صعود کرد و تازه شد.» علاقه خاص وولف در سطح نبود، بلکه در انگیزه‌های رمزآلود و گریزهایی بود که دیده نمی‌شد.

با تمامی این اوصاف، وولف را مبتکر سبکی تازه در داستان‌نویسی مدرن می‌دانند؛ و معتقدند او سنتهای گذشته داستان‌نویسی را از میان برد. چنین نگرشی، خیلی هم دور از ذهن نیست. به هر حال، وولف به شیوه‌ای داستان نوشت که در آن روزگار، معدود افرادی چون جیمز جویس به آن روی آوردند. او، آن چنان که دیگران از حادثه سود می‌بردند، از این عنصر، استفاده نکرد. درواقع، حادثه در آثار او بسیار کمرنگ و بی‌روح ظاهر گشته است.

حالت تعلیق نیز، آن چنان به خواننده این آثار دست نمی‌دهد. آنچه بیان می‌شود، یک سلسله شرح احساسات بسیار دقیق و عوالم درونی افرادی است که ظاهراً بیمار هستند. مسئله مهمّی که در این ارتباط مطرح است، این است که ویرجینیا وولف و سایر نویسندگانی که از بیماری روحی و روانی رنج می‌بردند، آگاهانه و از روی خرد و دانش، به خلق چنین آثاری دست زدند، یا صرفاً به شرح ذهنیت پریشان و ناهمگون و گنگ خود پرداخته‌اند؟ چیزی که مشخص است، این پریشان‌گویی‌ها، بعداً توسط وولف کمی سروسامان گرفته، و می‌توان رابطه علّی ضعیفی میان آنها برقرار ساخت. ویرجینیا وولف، آن چنان در محیط بیرونی ظاهر نمی‌گشت و دوستان و آشنایان او، بسیار محدود بودند. از این رو، در زندگی تجارب زیادی نیاموخت، تا بتواند آنها را آشکارا مطرح سازد. آنچه در اختیار داشت، صرفاً یک سلسله اوهام بیمارگونه و خیال بود.

با این تفاوت که، تبحر بسیار زیادی در انتقال این اوهام داشت، و می‌توانست در بهترین وجه، آنها را در کنار هم قرار دهد و مطرح سازد. از این رو، او را نویسنده‌ای تجربه‌گرا نمی‌دانند؛ و معتقدند وی به فن بیان و صنایع ادبی، اشراف کامل داشت؛ چرا که در طول عمر خود کتابهای بسیار زیادی را خوانده بود، و آنچه مطرح می‌کرد، بر همان اساس بود. تا جایی که آثار او، صرفاً تخیلی، اما ادبی نامیده شد. چیزی که مشخص است این است که شیوهٔ طرح بریده بریده حوادث، آن هم به صورت جریان سیال ذهن از طریق یک راوی، توسط او به رسمیت شناخته شد، و بعدها توسط نویسندگانی چون جیمز جویس و فاکنر، به رشد و کمال رسید.

جدا از مسائل مطروحه، غالب منتقدین، ویرجینیا وولف را یک نویسنده فمنیست می‌دانند؛ و با بیان ادله فراوانی از لابه‌لای داستانهایی چون «خانم دالووی»، چنین مدعی شده‌اند که او صرفاً به طرح دیدگاههای فمنیستی افراطی گرایش داشته است.

توجه به این مسئله ضروری است که ویرجینیا در سال ۱۹۱۱ برای به دست آوردن حق رأی زنان در انگلیس، تلاش بسیار زیادی کرد. او به پُستِ نامه در این ارتباط همت می‌گماشت؛ و اکثرِ اوقات در تظاهرات شرکت می‌کرد و برای حقوق زنان سخنرانی می‌کرد.

در سال ۱۹۱۶، وی دربارهٔ اصول تعاون در میان زنان سخنرانی کرد، و مسئولیت جلساتی را که هفته‌ای یک بار، آن هم به مدت سه ماه در منزلش برگزار می‌شد بر عهده گرفت. این جلسات پیرامون مسائل زنان، مخصوصاً زنان طبقه کارگر شکل می‌گرفت.

وی همچنین به مقولهٔ داستان‌نویسی زنان توجه کرد، و به ارائه دیدگاههای خود پرداخت. وولف معتقد بود که یک نویسندهٔ زن، در ابتدا باید اتاق خصوصی برای تنها بودن، تفکر و داستان‌نویسی داشته باشد. او به طبیعت زنانه اشاره می‌کند، و معتقد است که این طبیعت، بر شکل‌گیری داستانهای زنانه تأثیرگذار است. وی اشاره می‌کند که ارزشها و معیارهای زنانه، با مردانه متفاوت است. با این رو، منتقدین اظهار می‌کنند که وولف هیچ گاه نخواسته تماماً به جنس مؤنث اهمیت بدهد و به تحقیر مردان بپردازد.

او تنها به تفاوتها اشاره دارد؛ و برای مثال، میهمانی زنانه و مردانه را مطرح می‌کند، که هر یک به شیوه‌ای متفاوت برگزار می‌گردد.

وی در ادامه، به مسئلهٔ تحصیلات زنان اشاره می‌کند؛ و معتقد است که نباید حق تحصیل از زنان گرفته شود. وولف از سویی به نوشته‌های مردان درباره زنان اشاره می‌کند و مدعی است: این گونه آثار، نادرست و اشتباه است.

ویرجینیا معتقد است: «زنان وظیفه دارند تا نیازهای روانی مردان را تأمین کنند و به مردان اعتماد به نفس دهند.» وی در ادامه چنین می‌گوید: «هر فردی نیاز دارد تا با سختیها روبه‌رو گردد؛ و برای کسب اعتماد به نفس، نیاز دارد خود را از سایرین برتر بداند. و مردان، در طول تاریخ، این اعتماد به نفس را از زنان کسب کرده‌اند. اما زنان را پست‌تر از خود می‌دانند. حال، اگر زنان با آنان مساوی شوند، می‌ترسند این اعتماد به نفس از دست برود.» (اتاقی از آن خود) وولف معتقد است: زنان باید از تمامی امکاناتی که مردان در اختیار دارند بهره‌مند شند. بر این اساس، بسیاری، ویرجینیا وولف را مبتکر نقد فمنیستی می‌دانند؛ کاری که بعداً توسط سیمون دوبووار، کامل گشت.

ولادیمیر ناباکوف، توهم در تبعید

ولادیمیر ناباکوف (veladmir nabokov) در ۲۳ آوریل ۱۸۹۹ در خانواده‌ای صاحبنام و اشرافی در سن پترزبورک چشم به جهان گشود. پدرش، ولادیمیر دمیترویچ ناباکوف، حقوق خوانده بودو از مخالفان تراز به حساب می‌آمد. او در ضرب دموکرات فعالیت داشت و یکی از بنیانگذاران حرب بود. وی در سال ۱۹۰۶ به دلیل اعتراض شدید نسبت به بسته شدن حزبش به زندان افتاد؛ اما پس از آزادی در سال ۱۹۱۷، به دولت موقت کرسنکی پیوست.

ناباکوف بزرگ‌ترین فرزند خانه بود و پس از او خانواده ناباکوف صاحب دو پسر و دو دختر دیگر شدند. مادر ناباکوف، النا ایوانونا روکاوشینیک، در سال ۱۹۰۱ دو پسر جوان خود را به فرانسه، منطقه پو، ملک برادرش، واسیلی، فرستاد. ناباکوف از همان دوران کودکی به مطالعه دربارهٔ پروانه‌ها علاقه‌مند بود و بسیاری از آثاری را که مرتبط با زندگی و انواع پروانه‌ها بود خواند. او در سن ده سالگی اولین شعر خود را سرود. در سال ۱۹۱۶ شصت و هفت نثر مربوط به وی، در مجموعه آثاری که به نویسندگان پترزبورگ اختصاص داشت، منتشر شد.

با تغییر اوضاع سیاسی کشور، خانواده ناباکوف مجبور به ترک کشور شدند. آنان شهر برلین را برای اقامت خود برگزیدند. درست در همان زمان، یعنی ۱۹۱۹، ولادیمیر و برادرش، سرگئی، به انگلستان رفتند و در دانشگاه کمبریج به تحصیل مشغول شدند.

پدر ناباکوف در تبعید مجله‌ای با عنوان رول منتشر کرد .ناباکوف نیز مجموعه آثار خود را در این نشریه به چاپ رساند. او نام مستعار «سیرین (sirine) «را برای خود برگزید. در سال ۱۹۲۲ پدر ناباکوف در یک تظاهرات سیاسی توسط دو افراطی به قتل رسید. ناباکوف تحصیلاتش را در کمبریج به پایان رساند و به برلین رفت و در آنجا به تدریس انگلیسی و فرانسه مشغول شد. در همان سال ترجـــمه‌ای از داســـتان کارول (Lewis carroll) آلیس در سرزمین عجایب را منتشر کرد.

ناباکوف در سال ۱۹۲۵ با دختری به نام «ورا اوستا اسلونیم» ازدواج کرد. اولین رمان ناباکوف با نام «ماشنکا» در سال ۱۹۲۶ به زبان روسی منتشر شد. دو سال بعد ناباکوف شاه، بی‌بی و سرباز خود را چاپ کرد؛ دو سال بعد از آن نیز، دو اثر دفاع لوژین و چشم را خلق کرد .فخر و تاریکخانه، به ترتیب در سال ۱۹۳۲ و ۱۹۳۳ منتشر شدند.

ناباکوف یک‌سال پس از آن صاحب پسری به نام دیمیتری شد. در سال ۱۹۳۶ نومیدی و دعوت به مراسم گردن‌زنی را چاپ کرد. با ظهور نازیسم در آلمان، ناباکوف به علت یهودی بودن همسرش مجبور به ترک آلمان شد، و به پاریس رفت. در آنجا با جیمز جویس ملاقات کرد.

دو نمایشنامه واقعه و اختراع والس به زبان روسی، مادموازل اُ اثر بعدی او، که به زبان فرانسه چاپ شد. در سال ۱۹۴۰ خانواده ناباکوف به آمریکا هجرت کردند در آنجا به عنوان محقق دوباره به مطالعه پروانه‌ها در موزه جانورشناسی هاروارد، روی آورد. اولین رمان انگلیسی ناباکوف در آمریکا، با نام زندگی واقعی سباستین نایت به چاپ رسید. بعد از چاپ این کتاب بود که ناباکوف، در سال ۱۹۴۵، به تابعیت آمریکا درآمد. سه سال بعد، مقام استادی ادبیات روسی در دانشگاه منصوب شد. در سال ۱۹۵۵ چهار ناشر آمریکایی از چاپ رمان لولیتا سرباز زدند. اما ناباکوف این کتاب را همان سال در پاریس به چاپ رساند. گراهام گرین مقاله‌ای پر سر و صدا در تأیید آن نوشت. رمان به سرعت عنوان پرفروش‌ترین کتاب را به دست آورد؛ و حتی براساس آن، فیلمی توسط کوبریک ساخته شد.

ناباکوف در سال ۱۹۶۰ به سویس رفت. خواهران او در ژنو اقامت داشتند و پسرش در آنجا به تحصیل مشغول بود. حرف بزن حافظه رمان بعدی ناباکوف بود، که در سال ۱۹۶۶ از زیر چاپ خارج شد. اولین اثر این نویسنده پیرامون نقد ادبی، یک‌سال بعد چاپ شد. در آخرین سالهای عمر، ناباکوف موفق به انتشار آدا، زیبای روسی، دلقکها را ببین، قتل عام مستبدان و جزیئات یک غروب شد. وی در دوم ماه ژوئیه ۱۹۷۷ در مونترو از دنیا رفت، و در و شهر کلارنس (clarens) به خاک سپرده شد. ناباکوف در مجموع هجده رمان، هشت کتاب داستان کوتاه، هفت مجموعه شعر و نه نمایشنامه به چاپ رساند. وی در اوقات فراغت خود به طرح جدول می‌پرداخت.

بسیاری از صاحبنظران عرصه ادبیات، بر این باورند که هیچ یک از آثار ناباکوف غیر از ناباکوف نتوانست برای او شهرت و اعتبار به همراه بیاورد. آنان تمامی آثار ناباکوف را در حد بالا نمی‌دانند، و هیچ یک از این آثار را به صورت جدی مورد ارزیابی قرار نمی‌دهند. تنها رمان مشهور او، لولیتا، بارها و بارها مورد بررسی و تحلیل منتقدین قرار گرفت. جالب این است که نوع برخورد منتقدین با این اثر هم بسیار متفاوت است. برخی آن را به شدت مورد تمجید قرار دادند و ناباکوف را به خاطر خلق این اثر ستودند و برخی لولیتا را هم فاقد ارزش دانستند و مدعی شدند که این اثر هم مثل تمامی آثار وی، دارای ساختاری ساده و پیش پا افتاده به همراه طرح مضمونی ساده و راحت الحصول است. با تمامی این اوصاف، کتاب لولیتا برای نویسنده، درآمد بسیار زیادی را به همراه داشت. اما در همان زمان هم، منتقدین نویسندهٔ این اثر را به هرزه‌نویسی متهم کردند. اکنون در غرب، بسیاری از صاحبان اندیشه، این ثار را یک رمان ضد اخلاقی می‌دانند. چون معتقدند: سیاست غرب در دوران معاصر، مبتنی بر ترویج فحشا و ایجاد رابطه نامشروع حتی میان اعضای خانواده‌هاست، و انتشار و حمایت رمان لولیتا، به نوعی تبلیغ اهداف شوم استعمارگران محسوب می‌شود. یک محقق آلمانی با نام مایکل مآر (machael maar) در پژوهشی ثابت کرده که لولیتا ناباکوف، از روی یک داستان کوتاه آلمانی دقیقاً با همین اسم، که به نویسنده آلمانی،

هینز ون لیخ برگ (Heniz von lichbery) تعلق داشته، نوشته شده است. این داستان در سال ۱۹۱۶ (یعنی سی و نه سال قبل از چاپ لولیتای ناباکوف) در آلمان منتشر شده است. جالب‌تر اینکه، ناباکوف حتی زحمت عوض کردن نام شخصیتهای داستانی را به خود نداده، اسم اصلی داستان را هم تغییر نداده است.

در واقع ناباکوف طرح اصلی و ایدهٔ اولیه داستان را خود خلق نکرده، و تنها یک داستان کوتاه را به کتابی با صفحات بیشتر مبدل ساخته و به شرح و بسط حوادث داستانی اکتفا کرده است. او که با ترجمه کتاب آلیس در سرزمین عجایب، بسیار شیفته شخصیت آلیس شده، هنگام خلق لولیتا، شباهتهای بسیاری میان آنان (لولیتا و آلیس) در اثرش به وجود آورده است.

طرح داستان لولیتا بسیار ساده است. مردی میانسال به نام هربرت، اروپا را به قصد سفر به آمریکا ترک می‌کند. او در خانه یک زن بیوه شارلوت هیز اقامت می‌گزیند و به تدریج درمی‌یابد که به شدت به دختر دوازده ساله او، دولاریس هیز، گرایش جنسی دارد .هربرت برای نزدیک شدن به دولاریس، که در خانه او را لویا لولیتا می‌نامند با شارلوت ازدواج می‌کند. شارلوت دفتر خاطرات هربرت را پیدا می‌کند، و در می‌یابد که هربرت هیچ علاقه‌ای به او نداشته، و تنها به خاطر تمایلات جنسی به دختر دوازده ساله‌اش تن به این ازدواج داده است. شارلوت تصمیم می‌گیرد با لولیتا فرار کند. اما زیر ماشین رفته، می‌میرد. هربرت بعد از این ماجرا به به مقصود خود می‌رسد و با لولیتا رابطه برقرار می‌سازد. لولیتا عاقبت یک دوست پیدا می‌کند که از او می‌خواهد هربرت را ترک کند. هربرت پسر جوان را به قتل می‌رساند، و خود در زندان می‌میرد. لولیتا هم به خاطر سقط جنین نوزاد مرده‌اش، در گوشه‌ای دور افتاده می‌میرد. همان‌طور که مشخص شد، داستان دارای طرحی ساده و فاقد پیچیدگی در ساختار و طرح مضامین بسیار عمیق و ارزشمند است. این در حالی است که سایر آثار ناباکوف به هیچ عنوان مورد توجه منتقدین و مخاطبان قرار نگرفت، و تنها این رمان ـ که برگرفته از یک داستان کوتاه آلمانی بودـ سرزبانها می‌آفتد و نقدهای بسیاری پیرامون آن نوشته می‌شود.

منتقدین هوادار ناباکوف، علت شهرت او را نوآوری در سبک و طرح مضامین جدلی می‌دانند. داستان از زاویه اول شخص و از زبان هربرت بیان می‌شود.

این اثر در گونه رمان تراژدی کمدی قرار می‌گیرد و طبق گفته منتقدین، در شیوه روایتی داستان، نویسنده ظاهراً معما طرح کرده است. چرا که خواسته با بر هم زدن قالب و مشکل روایت در داستان، ایهام و گنگی ایجاد کند. و از آنجا که ادبیات مدرن همواره هودار طرح فضاهای گنگ و نامشخصی و جابه‌جایی فضا و زمان است، آن منتقدین این رمان را ارزشمند قلمداد کرده‌اند. نکته جالب توجه در این میان، طرح فرهنگ بی‌هویت آمریکایی در قالب یک ساختار نامنظم و گنگ است.

ادبیات استعمار نو، سالیان درازی است که برای القای فرهنگ بی‌هویت غرب، خاصه فرهنگ آمریکایی، از قالب و سبک داستانهایی سود می‌برد که دارای طرح و شیوه روایتی گنگ هستند. ادبیات استعمار نو به خوبی می‌داند که مضامین بی‌هویت امروز غربی، در تقابل با فرهنگ غنی و پر محتوای

بسیاری از ملل شرق و آفریقا دوامی نمی‌آورد و از میان می‌رود. از این رو، برای پیشبرد اهداف خود، به داستانهایی با طرح گنگ و نامفهوم روی می‌آورد، تا با ایجاد فضای غیر قابل درک، فرهنگ بی‌هویت مورد نظر خود را در صدر بنشاند و مطرح سازد.

از میان منتقدین ادبیات داستانی، جمعی هم وجود دارند که این اثر را تنها یک رمان ساده رمانتیک اما مبتذل می‌دانند، و معتقدند: نمادهایی که برخی منتقدین هوادار اثر مطرح کرده‌اند، بسیار ساده و پیش پا افتاده است. به طور نمونه، برخی منتقدین پیرو ناباکوف و سبک وی، ساعتها به بحث و گفت‌وگو در این باره می‌نشینند، که چرا ناباکوف اسم شخصیت اصلی داستانش را «هربرت هربرت» گذاشته، و چرا نام کوچک و فامیل او را یکی در نظر گرفته است.

از جمله نمادهایی که در این داستان مطرح شده، استفاده از رنگ قرمز است. برخی منتقدین رنگ قرمز نشانه خون و مرگ است، و می‌تواند در پیشگویی داستان مفید باشد. آنها همچنین بر این عقیده پافشاری می‌کنند، که نا آنابل، معشوقه اول هربرت، با ظرافت خاصی انتخاب شده، و برگرفته از نام شعری است که ادگار آلن پو سروده است. نظر دیگر آنان این است که در این اثر، نام یکی از خدایان یونان پروتوس (proteus) آورده شده است؛ که می‌تواند اشکال را دگرگون سازد. آن چنان که هربرت دوست دارد آدمهای پیرامون خود را تغییر دهد. منتقدین همچنین مدعی‌اند که در داستان لولیتا از افسانه‌های هانس وگرتل و آقای هایدو دکتر جکیل استفاده شده است.

موارد ذکر شده، دلایل برخی منتقدین غربی هوادار آثار ناباکوف است. آنها معتقدند: هر کس باید با توجه به اندوخته‌های خود، از لابه‌لای حوادث و گفت‌وگوها به مسائل حائز اهمیت دست یابد؛ و به همین دلیل است که آنها نمی‌توانند به صراحت دربارهٔ مسائل مطرح شده در اثر صحبت کنند و حکم قطعی بدهند.

اصولاً نسبی‌گرایی و عدم قطعیت، حربه اصلی ادبیات استعامر نو در توجیه داستانهای بسیار پیش پا افتاده، با طرح و ساختار پیچیده و گنگ و نامفهوم است. در این ادبیات، به مخاطبین توصیه می‌شود که همه چیز ممکن است، حتی دو مورد ضد و نقیض، در کنار هم قرار گیرد. به عبارت دیگر، آنها احتمال وجود دو اصل ضد هم در کنار یکدیگر را هم می‌پذیرند.

جدا از مسائل مطروح، این منتقدین روی این مسئله تأکید می‌کنند که ناباکوف قادر است با واژه‌ها بازی کند و بدین ترتیب معما بیافریند. از این رو، مجموعه آثار او را شبیه مجموعه فیلمهای آلفرد هیچکاک می‌دانند.

باید پذیرفت که دلایل منتقدین مطرح شده قابل قبول نیست. علت اصلی گرایش ادبیات استعمار نو به این رمان و حمایت بی‌شائبه از آن، به قصد افزایش فروش اثر، تنها دلیل سیاسی دارد. که به آن اشاره می‌شود:

در این اثر نویسنده توانسته فرهنگ بی‌هویت آمریکایی را در قالب یک طرح گنگ و مغشوش مطرح سازد. همچنین نویسنده به اشاعهٔ روابط نامشروع و نشان دادن گرایشات جنسی مشمئزکننده برای

ترویج آن در سطوح مختلف جامعه پرداخته است. هر چند در پایان اثر شاهد نابودی تمامی شخصیتهای داستانی هستیم ناباکوف خود بر این باور بود که خشونت و بی‌رحمی، همه جا وجود دارد. او خود می‌گوید که همواره قصد داشته زشتیهای زمانه خود را به بدترین نحو نشان دهد. ناباکوف هنگام خلق آثارش بر آن نبوده که ابزاری در دستان ادبیات استعمار نو، اما در عمل، بعد از وفاتش، این رمان مورد توجه آن جریان قرار می‌گیرد، و به ترفندهای مختلف تبلیغاتی، به عنوان اثری بزرگ‌تر از چیزی که حتی ناباکوف در ذهنش می‌توانسته تصور کند.

در آثار ناباکوف، همواره شخصیتهای توطئه‌گر، بدطینت، بذله‌گو و ... وجود دارند. اما از آنجایی که ناباکوف علاقه خاصی به پروانه‌ها داشت، از آنان به عنوان یکی از شخصیتهای داستانی‌اش استفاده می‌کرد، و همواره در صحنه‌های مختلف آثارش، پروانه‌ها را نشان می‌داد. شخصیتهای داستانی ناباکوف از نوع گروتسک هستند. گروتسک در وادی ادبیات، به اثر مکتوبی گفته می‌شود که نشاندهندهٔ عدم تجانس، لودگی و ناموزونی باشد. در غالب داستانهای ناباکوف، شخصیتها دست به اعمال غریب و دور از ذهن می‌زنند. گروتسک در داستانهای ناباکوف، هم در شخصیت وجود دارد و هم در نثر و هم مضامین مطرح شده.

علت بروز چنین ناهمگونی را، منتقدین چون ژیل باربدت، در این می‌دانند که ناباکوف در روسیه به دنیا آمد، در فرانسه به زبان فرانسوی آشنا شد و تحصیلاتش را در آنجا به اتمام رساند، و بعد به آمریکا نقل مکان کرد و در آنجا زبان انگلیسی را تجربه کرد. از این رو ناباکوف به هیچ یک از سر کشور یاد شده تعلق عمیق نداشت، و لاجرم نمی‌توانست از یک فرهنگ و تمدنن ثابت تأثیر عمیق بگیرد. بدین ترتیب بود که ناباکوف از واژگان مناسب و حساب‌شده استفاده کند. این در حالی است که منتقدین طرفدار او، از این ضعف عمده ناباکوف سوءاستفاده کرده، چنین وانمود کردند، که ناباکوف به عمد با واژه‌هات بازی می‌کند و قصد طرح معما از طریق واژگان را دارد. در صورتی‌که ناباکوف عمیقاً به بار معنایی واژه‌ها اشراف نداشت و گاه از واژه‌های نامتعارف و نادرست استفاده می‌کرد. این تحت تأثیر سه فرهنگ بودن ناباکوف، باعث شده است که وی در بیان و طرح مسائل اجتماعی دچار سردرگمی شود، و به تلفیق دانسته‌های خود در این زمینه بپردازد. و از آنجا که فرهنگ آمریکایی یک فرهنگ بی‌هویت چند ملیتی است، همگان تصور کرده‌اند که ناباکوف بیشتر بر آن بوده تا فرهنگ آمریکایی را در بستر آثار داستانی خود نشان دهد. با تمامی این تفاسیر و با توجه به این مسئله که بن‌مایه داستان لولیتا متعلق به یک نویسنده آلمانی بوده و سایر آثار ناباکوف از سوی منتقدین فاقد ارزش و اعتبار خوانده شدند، می‌توان به این نتیجه رسید که وی یک داستان‌نویس ساده، با اندیشه ساده‌انگارانه بوده؛ و به دلیل شرایط خاصی که برایش ایجاد شده (تغییر کشورهای مختلف)، به تناقص‌گویی، خلق حوادث و رفتارهای غریب، بازی با واژه‌ها، و طرح مقوله عدم قطعیت، رو آورده است. در این رهگذر، ادبیات استعمارنو، به دلایل مطرح شده، درصدد برآمده است تا حداکثر استفاده را از این ماجرا ببرد، و به عناوین مختلف، رمان لولیتا را، از طریق

تبلیغات وسیع و با کمک و یاری هواداران داستانهای مدرن، در سطح جهانی مطرح کند، و از آن، شاهکاری بزرگ بسازد.

جای تعجب نیست که برخی منتقدین آگاه، ناباکوف را یک هجونویس ساده می‌پندارند، و آثار او را فاقد اعتبار و ارزش ادبی می‌دانند. نکته بسیار جالب در این میان، نوع برخورد برخی افراد تحصیلکرده‌های دانشگاهی کشور ما با این گونه آثار است. آذر نفیسی، که به شدت به رمان لولیتا علاقه‌مند است، و همواره آثار ناباکوف را تمجید می‌کند، در مصاحبه‌ای در غرب، چنین گفته است: «علاقه من به ناباکوف، همانند علاقه‌ام به هر نویسنده بزرگ دیگری است. به خاطر لذت ناب و مطلقی که از خواندن آثارشان نصیبم می‌شود.... و آن، درک او از رابطه میان خواننده و اثر داستانی است.» ص ۸

مصاحبه‌کننده بر این باور است که اکنون مشکل هرزه‌نگاری لولیتا حل شده است. نفیسی در ادامه صحبت او می‌گوید: «البته این مسئله هرگز حل نمی‌شود. تا زمانی که در جهان کسانی هستند که می‌خواهند تخیل و افکار ما را با اعمال اخلاقیات خاص خودشان یا برنامه‌های سیاسی و شخصی‌شان منحرف کنند، اعتراضهای شدیدی نسبت به رمانی مانند لولیتا وجود خواهد داشت. نه تنها در ایران، بلکه حتی در غرب، هنوز هستند کسانی که معتقدند لولیتا یک اثر هنری غیر اخلاقی است. وقتی کتاب اخیر من چاپ شد، دیمتری ناباکوف نامهٔ تحسین‌آمیزی برایم نوشت و در آن یادآور شد که مردم هنوز در مورد لولیتا دچار سوءتفاهم هستند و همچنان آن را رمانی غیر اخلاقی و هرزه می‌پندارند.» (ص ۱۲)

بدین ترتیب است که شاخه شبه روشنفکری در ایران گمان می‌کنند با تمجید از آثار نویسندگانی چون ناباکوف، وولف و کارور، می‌توانند برای خود وجهه‌ای کسب کنند، و چنین نشان دهند که افرادی خاص با دیدگاههای خاص هستند و عموم مخاطبان را، یارای درک و بررسی آثار نویسندگان یاد شده نیست، و عدم درک آثار و صحه نگذاشتن بر چنین آثاری نیز، نشانه تحجر و عقب‌ماندگی است. نفیسی خود را با آلبرتو مانگوئل هم عقیده می‌داند و بر این باور است که این‌گونه افراد «خوانندگان خشک ذهنی هستند که برای لذت بردن نمی‌خوانند و فقط خواستار بازگویی حقایق هستند؛ حقایقی که فقط به زعم خود آنها درست است».

با اعترافی که نفیسی در این مصاحبه می‌کند، مشخص می‌شود که همچنان لولیتا مورد قبول عموم نیست و غالب منتقدین این کتاب مبتذل (که نشان‌دهنده روحیه فردی است که از مشکل جنسی برخوردار است) را نمی‌پسندند.

ادموند ویلسون ـ یکی از دوستان ناباکوف ـ که از شهرت زیادی در عرصه نقد ادبی برخوردار است، پس از مطالعه این اثر، از واژهٔ «تهوع‌آور» برای آن استفاده می‌کند، و به ناباکوف توصیه می‌کند از چاپ این رمان صرف‌نظر کند. اما با اصرار همسر ناباکوف ـ ورا ـ این اثر برای انتشار، از آمریکا به فرانسه برده می‌شود. ورا که نگران از دست رفتن شهرت غیر متعارف همسرش است، بعدها تمام آثار او را تحت نظارت خود درمی‌آورد، تا آثار تازه او، باعث محو شدن این شهرت کاذب نشود.

با تمامی این تفاسیر، در شرایط کنونی، عموم مردم و بسیاری از منتقدین ادبی، لولیتا را هجو می‌دانند؛ و دیدگاه برخی طرفداران ناباکوف را نمی‌پذیرند، که مدعی‌اند «برای کشف نکات ریز و ارزشمند نهفته در آثار وی، باید به نمادها و مفاهیم پشت پرده آنها دست یافت؛ و هر کس باید براساس گمان و حدسیات فردی خود از این آثار برداشت کند؛ و تمامی برداشتهای متناقض مخاطبین می‌تواند درست باشد؛ و دلیلی ندارد هم متفق‌القول به یک سلسله اصول مشخصی دست یابند.» منتقدینی که به راحتی در فضایی که ادبیات استعمار نو ایجاد کرده قرار نمی‌گیرند، ادعاهای پیروان ناباکوف مبنی بر بازی با کلمات و حضور مفاهیم پیچیده و عمیق در لایه‌های زیرین داستان را نمی‌پذیرند.

آنان چنین اظهار می‌کنند که ناباکوف به طرح مسائل ساده و پیش پا افتاده می‌پرداخته و درلابه‌لای حوادث مطرح شده، هیچ‌گونه مفاهیم پیچیده و ارزشمند وجود ندارد. در آثار وی، بازی با کلمات به منظور طرح معما در بطن داستان هم به چشم نمی‌خورد. چرا که ناباکوف، به دلیل مهاجرت و آشنایی نسبی با زبانهای بیگانه، نتوانست به درستی از واژگان مناسب برای انتقال مفاهیم خود استفاده کند.

نسبی‌گرایی و مدارا با ظلم پیام اصلی پائلوکوئیلو

نیم نگاه

پائلو کوئیلو در سال ۱۹۴۷ در کشور برزیل در یک خانواده متوسط به دنیا آمد. پدرش، مهندس بود و مادرش خانه‌دار. کتاب‌های پائلو تا کنون به ۵۶ زبان زنده جهان ترجمه شده‌اند و فروش قابل توجهی در کشورهای جهان داشته‌اند.

او در سن هفت سالگی به دبستان مذهبی «سن اگناسیو» در ریودوژانیو وارد شد. کوئیلو به تدریج دریافت که از فراگیری تعالیم مذهبی بیزار است. درپی آن کوئیلو از شرکت در مراسم مذهبی گروهی که بالاجبار برگزار می‌شد سر باز زد و تنفر خود را به آئین و فرایض دینی خود نشان داد.به‌رغم تمایل والدینش برای دنبال کردن درس و فراگیری رشته مهندسی، کوئیلو به وادی ادبیات علاقه‌مند شد و بر آن شد تا نویسنده شود. پدر کوئیلو احساس می‌کرد فرزندش از بیماری روانی خاصی رنج می‌برد. به همین دلیل در سن هفده سالگی، او را دو بار در بیمارستان روانی بستری کرد. در آن‌جا پزشکان برای معالجه کوئیلو، چندین بار از شوک الکتریکی استفاده کردند.پس از خلاصی از بیمارستان، پائلوکوئیلو به یک گروه تئاتر پیوست و کارهای پراکنده‌ای در مطبوعات انجام داد. در نظر تماشاگرانی که به دیدن این تئاتر رفته بودند، نمایش فوق کاملاً ضداخلاقی و ترویج دهنده فساد قلمداد شد.در پی آن پدر کوئیلو که به شدت ترسیده بود او را برای بار سوم در بیمارستان روانی بستری کرد. وقتی کوئیلو از بیمارستان روانی بیرون آمد خود را برای مدت مدیدی گم کرده بود. سی سال بعد، کوئیلو رمان «ورونیکا تصمیم دارد بمیرد» را در سال ۱۹۹۸ منتشر کرد. کتاب بیانگر تجارب شخصی او در این خصوص بود. کوئیلو خود می‌گوید پس از نشر کتاب، نامه‌های بسیاری را دریافت کرده که بسیاری دارای تجربه مشابه با او بودند. او پس از مدتی تصمیم گرفت مسیری که والدینش برایش انتخاب کرده بودند را طی کند اما پس از مدتی از ادامه تحصیل سرباز زد و دوباره به تئاتر پیوست. در پی آن کوئیلو موهای خود را بلند کرد و هیچ‌گاه کارت شناسایی خود را همراه خود نمی‌برد. او برای مدتی برای معالجه خود از دارو استفاده کرد و سپس به استفاده از مواد مخدر روی آورد.پس از مدتی یکی از آهنگسازان به نام رائول سیکساس از او خواست تا برایش شعر بسراید. نوار آهنگ‌هایی که او شعرش را سروده بود فروش خوبی کرد و برای اولین بار پائلو را به پول قابل توجهی رساند. او بیش از شصت شعر برای آهنگ‌های رائول سرود. آن‌ها با هم موسیقی راک برزیلی را دچار تحول کردند.همچنین آن‌ها اقدام به چاپ مجموعه داستان‌های کمدی سکسی به نام کرینگ–ها (Kring-ha) کردند. آن‌ها خلق این آثار را شیوه‌ای برای رسیدن به آزادی

انسان‌ها قلمداد کردند. حکومت وقت کتاب‌های فوق را مضر دانست و آن‌ها را به زندان انداخت. رائول خیلی زود آزاد شد اما کوئیلو برای مدت طولانی در زندان ماند. چرا که او را به عنوان مغز متفکری که داستان‌های کمدی سکسی را خلق کرده بود شناختند. دو روز پس از آزادی، کوئیلو ربوده و به یک بازداشتگاه نظامی منتقل شد و در آن‌جا مورد شکنجه قرار گرفت. او در آن‌جا اعتراف کرد که دیوانه است و سه بار در بیمارستان روانی بستری شده. بدین شیوه او توانست از آن‌جا خلاصی یابد.او برای متقاعد کردن زندانبان‌ها حتی حاضر شد به خود صدمات جسمانی شدیدی وارد سازد. در سن ۲۶ سالگی کوئیلو تصمیم گرفت زندگی عادی و معمولی را دنبال کند. به همین منظور کوئیلو وارد یک شرکت ضبط موسیقی شد و به کار نسخه‌برداری مشغول گشت. در همانجا با زنی آشنا شد که بعدها با او ازدواج کرد.در سال ۱۹۷۷ آن‌ها به کشور انگلستان سفر کردند و کوئیلو با خرید یک دستگاه تایپ به کار نوشتن مشغول گشت. او در این کار موفق نبود پس به برزیل بازگشت و پس از مدتی از همسرش جدا گشت. در پی آن کوئیلو اقدام به خودکشی کرد. اما جان سالم از ماجرا به در برد.او پس از مدتی با زنی به نام کریستینا اوتیکیکا که از دوستان قدیمی‌اش بود ملاقات کرد. آن‌ها سفرهای طولانی را به اروپا داشتند. در کشور آلمان او با مرد فراواقعی آشنا شد. مرد چندین بار در مکان‌های مختلف بر او ظاهر گشت و از او خواست مجدداً به آیین کاتولیک ایمان بیاورد. او به فراگیری زبان نمادین کاتولیکی مشغول گشت. آن مرد عجیب از کوئیلو خواست تا جاده‌ای که به سوی سانتیاگو ختم می‌شود را بپیماید. این جاده که میان اسپانیا و فرانسه کشیده شده یک جاده خاص مذهبی است که زائران مذهبی بسیاری این مسافت را طی می‌کنند. در سال ۱۹۸۷ یک سال پس از انجام این فریضه دینی، کوئیلو اولین اثر خود «زائر کوم پوستل» را خلق کرد. در سال ۱۹۸۸ کوئیلو رمان کیمیاگر را خلق کرد. او در سن یازده سالگی به کیمیاگری علاقه‌مند شد و مدت طولانی برای فراگیری این علم وقت گذاشته بود.پائلو کوئیلو پس از فروش بالای کتاب کیمیاگر هیچ گاه حاضر نشد اعلام دارد که این داستان را از مثنوی مولوی دفتر ششم گرته برداری کرده است. در ماه سپتامبر ۱۹۹۹ پس از سفرهای طولانی به اقصی نقاط جهان کوئیلو از کشور اسرائیل دیدن کرد. تمام کتاب‌های او در این کشور فروش فوق‌العاده‌ای داشت و مسوولان حکومت از مضامین به کار گرفته شده توسط او حمایت کردند. ناشر کتاب‌های او در اسرائیل اظهار امیدواری کرده که روزی فرا رسد که مردم جهان برای خرید کتاب‌های نویسندگان اسرائیلی چون آثار کوئیلو در اسرائیل صف بکشند.

در سال ۲۰۰۰ کوئیلو از ایران دیدار می‌کند. او پس از انقلاب اسلامی خود را اولین نویسنده غیرمسلمانی می‌نامد که به طور رسمی از ایران دیدار کرده است. او توسط نهاد گفت‌وگوی تمدن‌ها به ایران دعوت شد.به رغم این‌که در ایران قانون کپی رایت وجود ندارد کوئیلو موفق می‌شود حق‌التألیف آثار چاپ شده خود را در ایران دریافت کند و پس از آن به عنوان اولین نویسنده غیرمسلمان حق التألیف آثار چاپ شده‌اش را به طور مستمر دریافت کند. کوئیلو خود می‌گوید که هدایای گران‌بهای بسیاری را در ایران دریافت کرده است. او مدعی است: ایرانیان بهتر از مردم سایر کشورها توانسته‌اند با آثار من ارتباط

برقرار کنند. او مدعی شد که در ایران احساس غربت نمی‌کرده و با مردمی آشنا شده که سالیان طولانی آن‌ها را می‌شناخته است.

جالب این است که کوئیلو پیش از این در کنفرانس جهانی‌سازی داموس سخنرانی می‌کند. لازم به ذکر است که این کنفرانس در طول سال یک‌بار تشکیل می‌شود و تنها شخصیت‌های عالی‌رتبه کشورهای قدرتمند سیاسی و اقتصادی در آن حضور می‌یابند و حتی شخصیت‌های رده دوم اجازه ورود به این همایش را ندارد. کوئیلو در این نشست پیرامون آثار خود و نوع عرفانی که القا می‌کند صحبت به میان می‌رود. در آن نشست شیمون پرز از او قدردانی می‌کند و می‌گوید معنویتی که شما مبلغ آن هستید در خاورمیانه بسیار برای ما مفید است و ما بدین شیوه می‌توانیم صلح و آرامش را در کشور خود حکمفرما کنیم.

بر هیچکس پوشیده نیست که کتاب کیمیاگر نوشته پائلوکوئیلو نویسنده برزیلی الاصل تقلیدی است محض از یکی از داستان‌های مثنوی (دفتر ششم). نویسنده این اثر بدون آن‌که کوچک‌ترین تغییری در پیرنگ و طرح اصلی داستان بدهد داستان مولوی را گرته‌برداری و با کمی تغییر دوباره ارائه کرده است. معمولاً رسم بر این است که برخی نویسندگان داستان خود را از افسانه‌ها و داستان‌های قدما لهام می-گیرند. آن‌ها داستانی کاملاً متفاوت ارائه می‌دهند و چیزی فراتر از آن‌چه هست بازگو می‌کنند.

آنچنان که ژان‌آنوی نمایشنامه سوفوکلس یعنی آنتیگونه را بازآفرینی می‌کند و مطلبی کاملاً متفاوت با اصل خود ارائه می‌دهد. در هر حال داستان مولوی حسب حال مردی است که در خواب می‌بیند که در کشور مصر گنجی نهفته است و بلافاصله برای تصاحب گنج به راه می‌افتد و پس از طی مسافت زیاد از طریق نگهبانی در شهر درمی‌یابد که گنج در همان مکان و محل زندگی خود او نهفته شده و این مسیر را بی‌خود طی کرده است.

در داستان کیمیاگر هم روال بر همین منوال است با این تفاوت که شخصیت اصلی داستان از کشور اسپانیا راهی مصر می‌شود در صورتی که در داستان مثنوی شخصیت داستان از بغداد راهی مصر می‌شود. در اثر کیمیاگر نویسنده به عمد کشور اسپانیا را برگزیده تا به طور غیرمستقیم دنیای مسیحیت را رودرروی دنیای مسلمانان قرار دهد و در پایان این‌گونه وانمود کند گنج اصلی در همان کشور اسپانیا بوده و مسافری دلیل دل به گنجی مبهم در کشورهای اسلامی بسته است.

باید به این مسأله توجه داشت که همواره غربیان به تجربیات و اندوخته‌های مشرق زمین علاقه‌مند بودند و این اطلاعات را به یغما برده‌اند و در مقابل به گونه‌ای برخورد می‌کنند که فرهنگ و تمدن شرق فاقد ارزش است، در صورتی‌که در خفا به چپاول اطلاعات و اندوخته‌های شرقی مبادرت می‌ورزند. آنچنان که تولستوی، بورخس، مارکز و بسیاری از نویسندگان از داستان‌ها و حکایات ایرانی چون داستان هزار و یک شب بهره‌ها بردند و طرح اصلی داستان‌های خود را پس از مطالعه داستان‌های ایرانی تدوین کرده و به صراحت به این مسأله اعتراف کرده‌اند.

غربیان از کتاب او تحت عنوان یک اثر «کلاسیک مدرن» یاد می‌کنند. این اثر با اهداف و نیات استعماری هم سویی دارد به همین دلیل به شدت مورد حمایت ادبیات استعماری است. در بررسی نقدهای ادبی غرب مشاهده می‌شود که حتی یک نقد که به طور اصولی به بررسی اثر پرداخته باشد وجود ندارد و تمام نقدها جنبه تبلیغی دارند.

به طور کلی منتقدین غرب، اثر فوق را یک افسانه (Fable) می‌دانند که دارای رگه‌هایی از سورئالیسم و رمانتیسم است.

کوئیلو در این اثر مضامین و بن‌مایه‌های شرقی را با بن‌مایه فرهنگ غرب در هم تنیده است و به همین دلیل اثر او یک اثر کلاسیک مدرن شناخته شده است. او دیدگاه غربی «به دنبال آرزوها و امیال شخصی‌ات باش» را با برخی مباحث شبه عرفانی تلفیق کرده تا خواننده به درستی متوجه بخش تلقین-پذیر اثر یعنی دوری جستن از تعقل و روی آوردن بدون چون و چرا به خواسته‌های درونی نشود.

او با طرح این مسأله که هر انسان «افسانه شخصی» دارد بر آن است تا به انسان بقبولاند که تمامی آرزوهای فردی دست یافتنی است. آرزوهایی که بیشتر به هوس شبیه است تا تمایلات عرفانی. «هرکجا که قلبت باشد گنجت همان جا است.» ص ۱۹۶ به عبارت دیگر ما در عرفان شرقی مبحثی مشابه همین مسأله وجود دارد. اما مسأله کاملاً جنبه الهی و آسمانی دارد. این مسأله به خوبی در کتاب حلاجی نشده به همین دلیل در پایان راه پس از کنار گذاشتن جنبه‌های شبه عرفانی که خوب قوام نیافته جنبه مادی آن در ذهن فرد می‌ماند و به او می‌گوید که به دنبال خواسته‌های دنیوی و غیر الهی خود باش. باید به این مسأله مهم توجه داشت که غرب همواره برداشت اشتباهی از عرفان و باورهای شرق داشته. آن‌ها تمامی مباحث عرفانی ما را از منظر مادی تفسیر می‌کنند.

تفسیر آن‌ها از اشعار خیام، حافظ و مولوی تفسیر مادی است و مدام این مسأله که باید دم را غنیمت شمرد، از زندگی لذت برد و به دنبال امیال درونی بود را تبلیغ می‌کنند. درصورتی که تمام تعالیم اندیشمندان شرقی ما رنگ و بوی الهی دارد و از جنس مادی نیست.

کوئیلو از سویی، توجه به آرزوهای درونی را مطرح می‌سازد و از سویی، از طریق راوی سعی در طرح مسایل شبه عرفانی دارد تا گرایشات درونی پسرچوپان را آسمانی مطرح سازد.

اصولاً انسان‌هایی که در پی امیال درونی و هوس‌های زمینی هستند به دنبال وسیله‌ای برای توجیه رفتار خود می‌باشند و اگر هم شجاعت دنبال کردن هوی و هوس‌های خود را ندارند با مطالعه کتاب‌هایی از این دست به انجام کار ترغیب می‌شوند.

در حقیقت خواننده امروزی پس از مطالعه این کتاب با کنار گذاشتن بخش‌های ضعیف و کم‌مایه عرفانی تنها به این می‌اندیشد که باید درپی خواسته‌های درونی خود باشد در حالی که چنین برداشتی در عرفان شرقی باید به دقت و حساب شده توضیح داده شود تا فرد مذکور به اشتباه به دنبال امیال زمینی خود نرود. اصولاً تعلیم اینگونه مطالب در عرفان برای گروه خاصی که در پی کشف الشهود هستند قابل اجرا است و بیان مباحث عرفانی آن‌هم ناپخته و بی‌سامان برای عموم عوارض نامطلوبی را ایجاد می

کند. در حقیقت در کتاب یاد شده به درستی مقوله مورد نظر یعنی در پی خواسته‌های درونی رفتن مورد بررسی قرار نگرفته است. به همین دلیل مخاطبان اثر گرایشات الهی و خداجویانه را با امیال شخصی و فردی خود اشتباه می‌گیرند.

از این رو فرد مذکور ممکن است گمان کند برای به دست آوردن خواسته‌های فردی خود باید به هر کاری دست بزند و خیلی چیزها را از دست بدهد. آن‌ها حتی وقتی در عمل دست به یک کار نابخردانه می‌زنند اخلاق و مسایل معنوی را نیز نادیده می‌گیرند، و از تعقل و عقل‌گرایی دوری می‌جویند. در طول داستان هم جوان در پی عشق زمینی و ثروت است اما در اثر مجاورت با طبیعت و تحت تعلیم قرار گرفتن به برخی مسایل پی می‌برد.

جدای از این کوئیلو یک فرد غربی که نماینده ملت غرب است را به سرزمین مسلمانان وارد می‌سازد. درست مثل رابینسون کروزوئه که با توجه به اهداف استعماری خلق شده است. در این اثر پسر چوپان صاحب ایده‌های نو است، با استعداد و باهوش است او هر کجا که وارد می‌شود برتر بودن خود را ثابت می‌کند. دادن ایده‌های جدید به فروشنده بلور، تحت تأثیر قرار دادن طایفه عرب و به دست آوردن منصب مشاور قبیله تمامی بیانگر این مسأله است که غربیان بر شرقیان برتری دارند و آن‌ها باید هدایت‌گر و مشاور اصلی باشند. باید به این مسأله اشاره داشت که تمیز کردن مغازه بلورفروشی نیز به نوعی پاک کردن تمام سنن و اعتقادات مردم منطقه است.

«پسر جوان برای مرد بلور فروش برکت است.»

در طول داستان هم برخی شیطنت‌ها دیده می‌شود. مثل دزدیدن پول پسر چوپان و بلافاصله پس از آن توصیف مردمی که نماز می خوانند. چسباندن این دو صفحه در کنار هم ناخودآگاه ذهن خواننده را به تلفیق این دو رویداد با هم هدایت می‌کند. جای تعجب است که او از نماز خواندن مسلمانان به عنوان رسوم کافران یاد می‌کند (ص ۸۳) نویسنده بر آن نیست تا اندوخته‌ها و تجارب ناب جهان اسلام را معرفی کند او تنها به بیان برخی مراسم مذهبی اکتفا می‌کند.

کوئیلو در بیان نشانه‌ها هم که اینچنین بر آن تأکید می ورزد عاجز است و به درستی به رمزگشایی نمی‌پردازد. در واقع نشانه‌ها آنچنان واضح و ساده هستند که نیازی به رمزگشایی ندارند.

به طور کلی نویسنده در طرح مباحث شبه عرفانی به کلی‌گویی پرداخته و نمای ظاهری آن را طرح کرده است.

«با قلب باید برای درک جهان کوشید»

«انسان خوشبخت خدا را در درون خود دارد» ص۱۹۹

منتقدین غربی خود بر این باورند که در این کتاب فلسفه مورد تأیید غرب با تصوف و عرفان شرقی درهم تنیده شده است. کوئیلو این‌گونه تفسیر می‌کند که انسان‌هایی که جرأت دنبال کردن رویاهای شخصی خود را ندارند به پوچی و بدبختی می‌رسند.

جالب این است که در هیچ یک از نقدهای سفارشی صحبتی از الهام‌پذیری کوئیلو از مولوی نشده است و تمامی موارد فوق را به خود او نسبت می‌دهند. خود کوئیلو هم هیچ اشاره‌ای به این موضوع نمی-کند و تنها از اسکاروایلد و داستان نرگسش صبحت می‌کند. منتقدین غربی خود اذعان دارند که او ادیب و فیلسوف نیست.

در واقع کوئیلو در بیان سیر و سلوک مورد نظر خود عاجز است و آنچنان به مسایل مطروحه اشراف ندارد. او با جایگزینی طلا با مفهوم آرمان درونی ظاهراً می‌خواهد مسأله را غیر دنیوی نشان دهد اما به فلسفه غربی صحه گذاشته و مسأله را کاملاً دنیوی نشان داده است.

نویسنده نتوانسته آنچنان که بایسته است مفهومی معنوی از ماجرای گنج و طلا القاء کند. زر او بی-شباهت به زر مادی نیست تنها جضور برخی پراکنده‌گویی‌های شبه‌عرفانی خواننده را سردرگم می کند. بحث نشانه‌ها و پیام جهان نیز موضوع جدیدی نیست و در غالب مباحث عرفانی مطرح شده است.

کوئیلو بر آن است تا با استفاده از نحله سورئالیسم که نوعی فراواقعگرایی به حساب می‌آید انسان را آزاد و رها نشان دهد به گونه‌ای که طبیعت منتظر است تا به خواسته‌های او جامع عمل بپوشاند. براساس اندیشه سورئالیسم، ذهن باید آزاد و رها باشد او تنها خواص غیرعادی را به اشیای عادی نسبت داده است.

در طول داستان نوعی گرایش به بیان حقیقت و رمزگشایی دیده می‌شود اما در عمل تنها خواننده کنجکاو باقی می‌ماند که در نزدیکی اهرام مصر چه اتفاقی رخ می‌دهد. نویسنده بسیار سعی کرده تا کمبودها و نقایص کار خود را با تصاویر تأثیربرانگیز و رمانتیک‌وار برطرف سازد.

در حقیقت او از هر جریان و شیوه ادبی یک تکه‌ای را به عاریت گرفته است و هیچ چیز از اندیشه و احساس او ساطع نشده و بدین‌ترتیب است که غربیان او را فردی ادیب نمی‌دانند. رخی از منتقدین بر آن هستند تا اثر کوئیلو را منطبق با افکار و آرای یونگ بدانند. یونگی که سخن از روانشناسی اعماق دارد. اصولاً دست یابی به تفکر یونگ مشکل است چرا که ما شاهد تعدد آرا و افکار متغیر هستیم و دست یافتن به وحدت کلام برعهده خواننده گذاشته شده. از این رو به درستی مشخص نشده که اثر کوئیلو از چه جنبه‌ای به آثار یونگ شباهت دارد.

در داستان مولوی انسان در تقابل با طبیعت و در مقابل خود قرار می‌گیرد و آن ماجرا را به یاد می-آورد که «ای قوم به حج رفته کجایید»

یونگ پیرامون روانشناسی دینی نیز نظریات پراکنده‌ای را مطرح کرده و گمان می‌رود اثر کوئیلو از این جنبه شباهت‌هایی با گفته‌های یونگ داشته باشد. در واقع یونگ از طریق اسطوره و دین قصد دارد روح انسان را شناسایی کند و تمامی پدیده‌های فوق را برگرفته از روح و درون انسان نشان دهد او عملاً از این گونه مسایل تعبیری روانشناختی می‌دهد و معتقد است ضمیر ناخودآگاه انسان نیز به شکل نمادها پدیدار می‌گردد و شناخت نمادها امر ضروری است. با شناسایی نمادها می‌توان وحدت وجودی انسان را تثبیت و او را هدایت کرد.

نمادها طبق نظر یونگ حکم جلوه‌های طبیعی ماهیت، حیات، حرکات و قوانین ناآگاهند. او معتقد است خداوند از طریق کردوکار ضمیر ناخودآگاه انسان را به خود انسان نشان می‌دهد.

ساختار و تکنیک داستان:

طرح این اثر بسیار ساده است. هیچ مضمونی از منظری جدید و تازه بیان نشده است. سیر داستان خطی است. گذشت زمان طولانی است و این کار توسط راوی انجام می‌پذیرد. یعنی راوی اجازه نمی‌دهد تا شخصیت‌های داستانی آزادانه نقش آفرینی کنند. همه چیز از زبان او است و نقش اصلی او در هدایت داستان مشهود است. از سویی دیگر داستان از نوع بسته است و خواننده خود به قضاوت نمی‌نشیند بلکه همه چیز به او القا می‌شود.

گزینش شیوه روایتی به سبک و سیاق افسانه‌ها و حکایات کار را برای نویسنده آسان کرده به نوعی که سخن راوی تحکمی است. هیچ گونه تازگی در ساختار و نوع روایت در اثر دیده نمی‌شود. تنها حربه نویسنده در این اثر استفاده از واژگان شعرگونه و توصیف صحنه‌ها از جنبه رمانتیک است. مسأله زمان و گذر زمان با یک واژه داستان فوق به غیر از آن‌که در قالب افسانه می‌گنجد در قالب رمان سرنوشت نیز مطرح است. زندگی شخصیت‌ها در طول سفر به هم گره می‌خورد و وقتی به مقصد می رسند رمان تمام می‌شود و شخصیت‌ها از هم جدا می‌گردند.

نویسنده در بیان مضمون روشن خود مضطرب شده است و گمان می‌کند خواننده مضمون رمانش را به وضوح نخواهد فهمید و به همین دلیل به توصیف مکرر و تأکید بسیار مبادرت می ورزد و به همین دلیل طرح داستان بسیار ساده به نظر می‌رسد. او عملاً مضمون اثر خود را مثل افسانه‌ها به صراحت بیان می‌کند اما این کار را یک بار انجام نمی‌دهد بلکه به طرق مختلف به طرح مسأله می‌پردازد.

در استفاده از نماد هم زیاده‌روی شده است. در داستان حضور بی‌حد و حساب نماد توصیه نمی‌شود. اما نمادهای به کار گرفته شده آنچنان پیچیده نیست و تنها راوی به نشانه‌هایی اشاره دارد که در داستان حضوری چشمگیر ندارند.

پائلوکوئیلو به زعم بسیاری نویسنده‌ای واقع‌گرا نیست. قالب داستان او خاصه در کیمیاگر به وهم پهلو می‌زند و در گروه داستان‌های رمانس جای می‌گیرد. نویسنده بیشتر اندیشه‌هایش را درباره جهان عرضه می‌دارد در صورتی که نویسنده واقع‌گرا تأثرات خود را از جهان تجربه عرضه می‌دارد. در این شیوه جهان متعارف از فاصله‌ای دورتر دیده می‌شود و شکل و رنگ آن با عدسی فلسفه و خیال قابل رویت است. با این تفاوت که در این اثر کوئیلو شبه عرفان را با خیال درهم تنیده. او به جای آن‌که آن‌چه هست را بازگو کند آن‌چه بایدباشد را می‌گوید. البته میان واقعیت‌گرایی و رمانس نقاط اشتراکی هم هست. رمانس کمی از خیال‌پردازی صرف، واقع‌گرایانه‌تر است.

در این رمان و قالب داستان‌های رمانس، زیبایی و نظم طبیعت برجسته است. البته کتاب فوق در گروه هزل نیست چون هزل به زشتی‌ها و بی‌نظمی‌ها اشاره دارد. در حقیقت عنصر زیباشناسی و نظم طبیعت دو عنصر حیاتی اثر را تشکیل می‌دهد و شخصیت اصلی داستان ابتدا با جهان پیرامونش

هماهنگ نیست اما رفته رفته این انطباق ایجاد می‌گردد. در غیر این صورت جهان او را طرد و بعد نابود می‌ساخت.

داستان فوق از آن‌جا که گرایش نسبی به مسایل ماجراجویی و خیال‌پردازی دارد و شخصیت اصلی داستان را برای تصاحب امری مجهول راهی سفر می‌کند در گونه داستان‌های رمزی هم قرار می‌گیرد.

توجه به این مسأله ضروری است که در دهه بیست در اروپا به معنویت غیردینی بیش از هر زمان توجه شد. در همان دوران برای آن‌که مردم به سمت و سوی معنویت الهی روی نیاورند روح اومانیستی حاکم بر دوران را تقویت می‌کنند و در پی آن به اشاعه معنویت غیرالهی می‌پردازند. حمایت و ترویج تعالیم دون خوان و کاساندلا در همین دوران صورت می‌پذیرد. و بدین ترتیب است که عرفان پائلوکوئیلو نیز از سوی ادبیات استعمار نو حمایت می شود چرا که عرفان اویک عرفان سلوک شخصی است و مروج پلورالیسم نسبی‌گرایی و مدارا با کفر و ظلم است لازم به ذکر است که کوئیلو جدای از طرح مسایل شبه-عرفانی اقدام به خلق آثار درخصوص زندگی یک زن فاسد کرده است و با وسواس زیادی به توصیف مراکز فساد در اروپا و بیان روحیات افراد بیمار پرداخته است. جالب این است که ناشر آثار کوئیلو از چاپ این اثر از سوی ناشران دیگر سخت دربیم بوده چرا که معتقد بوده انتشار این اثر باعث می‌گردد تا وجهه کوئیلو در ایران نابود شود.با تمامی این اوصاف کتاب یاد شده دارای وجوه مثبت هم است.

این داستان فاقد طرحی پیچیده و ثقیل است. از این رو عموم مردم به راحتی می‌توانند این‌گونه آثار را بخوانند و گمان کنند یک داستان تمام عیار عرفانی خوانده‌اند. در صورتی که در داستان‌های فلسفی و عرفانی ثقیلی چون «راز فال ورق» گوردور مباحث بسیار پیچیده‌ای مطرح می‌گردد که عامه مردم قادر به درک آن نیستند. در این اثر مبانی شبه عرفانی و معنویت غیرالهی بازبانی ساده و در قالبی ساده مطرح گشته است و به همین دلیل است که مخاطبان بسیاری را به سوی خود جلب کرده است.

نوع نگاه رمانتیک گونه نویسنده به طبیعت و توجه به عناصر و رویدادهای حس‌برانگیز عامل دیگری است که داستان را جذاب کرده است. در عین حال که داستان فوق فاقد عشق مثلثی است که همواره در ادبیات غرب مورد حمایت قرار می‌گیرد.در این اثر عشق میان دو نفر به وقوع می‌پیوندد و همه چیز به حساب نمی‌آید. یعنی عشق اصل اول و آخر داستان نیست بلکه بخشی از زندگی است و به همین دلیل است که سانتیاگو به دنبال خواسته خود می‌رود و بعدها به دنبال فاطمه می‌گردد. جدای از این، داستان کوئیلو یک حسن دیگر هم داشت و آن این‌که نویسندگان کشور ما با این اثر فهمیدند که در کشور خود فردی به نام مولوی دارند که یک داستان کوتاهش این‌گونه می‌تواند به شهرت جهانی برسد.

دن براون و رمز شیطانی

دن براون (Dawn Brown) نویسنده آمریکایی در بیست و دوم ژانویه سال ۱۹۶۴ چشم به جهان گشود. او پس از انتشار کتاب جنجالی ودر عین حال پرفروش راز داوینچی یا به تعبیری کد داوینچی به شهرت زیادی در سراسر جهان رسید.

در دانشنامه ویکی‌پدیا این نویسنده این‌گونه معرفی شده است:

براون در اگزتر نیوهمشایر متولد و بزرگ شده‌است. او بزرگ‌ترین فرزند خانواده براون است. مادر او، کانستنس (کُنی) یک موسیقیدان حرفه‌ای بود که درکلیسا ارگ می‌نواخت. پدر او، ریچارد جی براون معلم ریاضی برجسته‌ای بود که از سال ۱۹۶۲تا ۱۹۷۸در آکادمی فیلیپ استر تا دوران بازنشستگی تدریس می‌کرد. این مرکز یک دبیرستان شبانه روزی بود که دبیران جدید بایستی مدتی را در آنجا زندگی می‌کردند. بنابراین براون و برادران و خواهرانش در درس ادبیات پیشرفت زیادی کردند. در آن شرایط نه تلویزیونی درکاربود ونه کسی در فکر تفریحات متنوع رایج در آن کشور. چرا که اغلب اطرافیان براون افراد مسیحی متعصبی بودند. براون در روزهای یکشنبه در گروه آواز کلیسا حضور داشت و در کمپهای آن نیز شرکت داشت. جالب این است که او تا به حال در مورد این‌که مسیحی است و یا آتئیست، اظهار نظری نکرده است.

وی در یک مصاحبه چنین ابراز داشته است:

«تنها از برنامه کارتونی پلنگ‌صورتی لذت می‌برم. پلنگ صورتی مرا از این دنیا رها می‌کند و تمام پریشان حالی‌ها و نا آرامی‌های درونی‌ام را التیام می‌بخشد. زندگی زیباست. فیلم ایندیانا جونز و داگ ویل را دوست دارم. نمایشنامه رومئو و ژولیت هم مرا یاد جوانیهایم می‌اندازد.»

وی در جایی دیگر در خصوص علایق شخصی خود به صراحت می‌گوید:

«بهترین تفریح من فضولی است. من از کودکی هم بچه فضولی بودم. دلم می‌خواست رمز تمام گاو صندوق‌های پیرامونم را بلد باشم. هنوز هم از دانستن این گونه موارد لذت می‌برم. در ضمن حل جدول را هم دوست دارم.»

دن براون در زمان کنونی برای تمام نویسندگان و مخاطبان آثارشان شناخته شده است. شاید جریان دادگاههایش به این شهرت کمک زیادی کرده باشد. این در حالی است که رمان آینده دن براون تا سال ۲۰۰۷ آماده چاپ نمی‌شود. جالب تر از همه گزارش عده‌ای تحلیلگران عرصه کتاب است که به گفته خودشان ماهها وقت صرف کردند تا راز پرفروش شدن رمانها را کشف کنند. اما آنها در پایان تحقیق خود

متوجه شدند که تحت فرمول به دست آمده آنها کتاب بسیار پرفروش راز داوینچی باید در مرحله فروش شکست می‌خورد. با تمامی این اوصاف اولین عامل جلب توجه اذهان عمومی به شکایت نویسنده‌ای که ادعا داشت این اثر از کتاب او برداشته شده است مربوط می‌شود. در آن زمان خبرگزاری آسوشیتدپرس اعلام کرد: نویسنده رمان «راز داوینچی» موضوع اصلی کتاب داستانی خود را بدون اجازه از رمانی دیگر دزدیده است.

مایکل بیجنت و ریچارد لی ادعا کردند، دن براون بدون اجازه، درونمایه‌ها وایده‌هایی را که آنها در کتاب خود با عنوان خون مقدس و جام مقدس کشف کرده و به کار برده‌اند دزدیده است.

این دو نویسنده همچنین از ناشر خود ـ مرکز نشر رندم ـ که ناشر دن براون نیز بوده، برای نقض قانون کپی رایت شکایت کردند. وکیل این نویسندگان در همان زمان به دادگاه گفته بود که ادعای این نویسنده مبنی بر اینکه شباهت درونمایه و تم اتفاقی است، برای تمام کسانی که رمان رمز داوینچی را بعد از خواندن کتاب خون مقدس و جام مقدس خوانده‌اند، بسیار تعجب‌آور است.

برخی از صاحبنظران بر این باورند که شکایت و تشکیل پرونده برای بروان بر اساس یک طرح از پیش تعیین شده بود و هدف تئوریسینهای پشت پرده، تنها جلب توجه مردم و ایجاد شهرت کاذب برای نویسنده اثر بوده است. این افراد می‌گویند: ادبیات استعمار نو پس از بررسی کتابهای یاده شده و پس از دریافت درونمایه‌های آنها بر آن شد تا اثری تاثیرگذارتر بیافریند و با جاروجنجال آن را به جهانیان معرفی کند.

قابل ذکر است که درونمایه اصلی این دو نویسنده در کتاب خون مقدس و جام مقدس این بود که مسیح و مریم مجدلیه با هم ازدواج کرده و صاحب فرزندی شده‌اند و هنوز نسلهایی از آنها در جهان امروز وجود دارد. طبق گفته وکیل دو نویسنده، آثار آنها بین سالهای ۱۹۷۶ تا ۱۹۸۱ با صرف هزینه‌های هنگفت به تحقیق برای نوشتن کتاب خون مقدس ... پرداخته‌اند. اما براون در دفاع از خود اعلام کرده بود که این کتاب غیرداستانی برای خلق درونمایه اصلی رمانش مهم نبوده است. وی به صراحت گفته بود که زمانی که این رمان را خلق کرده هرگز کتاب این دو نویسنده را نخوانده است. اما وکیل گفته بود که سخنان براون درست نیست. چون این کتاب به عنوان منبع رمان رمز داوینچی مورد استفاده قرار گرفته است.

قابل ذکر است که تمام رویدادهای از این دست، بازهم نتوانست آن چنان که باید، استعمارگران حوزه ادبیات را راضی کند. چرا که این کتاب آن‌چنان که آنان می‌خواستند نتوانسته بود تاثیر گذار باشد و درونمایه بحث برانگیز خود را به جهانیان القا کند. از این رو، یک کمپانی معروف سینمایی، با همان هدف و برنامه اقدام به ساخت فیلمی از این اثر کرد.

بازار داغ سینمایی هالیودی بالاخره تاثیری را که آنان طالبش بودند، گذاشت. بدین ترتیب، پخش فیلم با واکنش شدید مردم جهان مواجه شد و در پی آن کتاب راز داوینچی مورد توجه همگانی قرار گرفت. واتیکان بلافاصله نسبت به ساخت فیلم موضعگیری کرد. پدر کانتالامسا اظهار داشت: فیلم رمز

داوینچی که بر اساس کتابی از دن براون ساخته شده تنها تلاشی برای به دست آوردن پول است و در این میان، آنچه به فروش گذاشته می‌شود حضرت مسیح است

او که در مراسمی صحبت می کرد تلاش کرد تا از اشاره مستقیم به نام کتاب و فیلم پرهیز کند. با این حال وی از آن به عنوان اثری با ایده جدید یاد کرد، چرا که در این کتاب آمده حضرت مسیح به صلیب کشیده نشده و جان خود را از دست نداده، بلکه همراه با مریم مجدلیه گریخته و صاحب فرزندی شده است.

در این زمان، به جریان افتادن پرونده سرقت ادبی براون باز هم جنجال آفرین شد و باعث شد تا کتاب با استقبال بیشتری مواجه شود. وکلای مدافع دو نویسنده انگلیسی که مدعی بودند دن براون ایده‌های آنها را برای نگارش کتاب خود سرقت کرده است، از دادگاه استیناف انگلیس خواستند تا رای قبلی صادرشده به نفع براون را تغییر دهند. جالب این بود که مایکل بایگنت و ریچارد لیگ ـ دو نویسنده انگلیسی ـ در صورت تغییر نکردن رای صادرشده دادگاه با جریمه قانونی دو میلیون دلاری مواجه می‌شدند. در این میان، وکلا خواستار بازجویی همسر دن براون که مسئول پژوهش و مطالعه کتاب راز داوینچی بود شدند. این درحالی است که او به علت مخالفت براون، در جلسه پرسش و پاسخ دادگاه عالی انگلیس حضور نیافت.

کتاب راز داوینچی پس از چاپ در مارس ۲۰۰۳، تاکنون میلیونها نسخه فروش داشته است. در پی آن، مسئولین وقت انگلیس، برای حمایت از این اثر مغرضانه، به حربه‌ای جدید متوسل شدند.

رمان راز داوینچی در جریان شانزدهمین دوره «بریتیش بووک آوارد» در لندن به عنوان کتاب سال انگلستان انتخاب شد. در آن دوران و پیش از آن، نویسنده کتاب از مصاحبه با خبرنگاران پرهیز می کرد .

در این زمان، مسئولین و طراحان پشت پرده این دسیسه متوجه شدند که چاپ اثر با جلد گالینگور باعث شده تا دسترسی به کتاب برای همگان امکانپذیر نباشد. از این رو به سرعت کتاب را با جلد شومیز چاپ و راهی بازار جهانی کتاب کردند.

این اولین بار بود که نسخه‌های شومیزی یک کتاب با تعداد پنج میلیون نسخه منتشر می‌شد. راز داوینچی از زمان انتشار در سال ۲۰۰۳ تا پایان آگوست ۲۰۰۶، به چهل و دو زبان ترجمه شد و بیش از نود میلیون نسخه فروش کرد. در ایران نیز این کتاب سه بار ترجمه و وارد بازار کتاب شد. تا اینکه کتاب یاد شده، در بسیاری از کشورها توقیف شد. مدیرکل دفتر مجامع و فعالیتهای فرهنگی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، علت توقیف کتاب را نامهٔ جمعی از روحانیون مسیحی ایران به وزیر فرهنگ و ارشاد اسلامی برای لغو مجوز انتشار این کتاب عنوان کرد.

دادگاه عالی انگلیس درنهایت به نفع براون رای داد. اگر دادگاه رای دیگری صادر می کرد این احتمال وجود داشت که نمایش فیلم "رمز داوینچی" واپسین ساخته ران هاوارد با تاخیر مواجه یا کاملاً متوقف می‌شد. در صورتی که فیلم راز داوینچی به کارگردانی ران هاوارد روز هفدهم می در جشنواره کن به نمایش در آمد.

قابل ذکر است که کتاب راز داوینچی قسمت دوم از سه‌گانه براون است. قسمت اول آن در سال ۲۰۰۰ با نام فرشتگان و شیاطین به چاپ رسید. قسمت سوم از سه‌گانه نیز قرار است با نام کلید سلیمان به چاپ برسد. مردم جهان علی رغم حمایتهای زیاد دول غرب ساکت نماندند و به طرق مختلف مخالفتهای خود را نشان دادند. به نقل از دانشنامه ویکی‌پدیا این کتاب، شدیداً علیه کلیسای کاتولیک، واتیکان، پاپ و گروه مذهبی، اپوس دئی، مسائلی را مطرح کرده است و به همین دلایل، گروههای مختلف مسیحی و اسلامی علیه آن واکنش نشان داده‌اند.

ماجرای داستان، پیرامون یک تئوری خاص در مورد تاریخ مسیحیت می‌گردد. علی رغم انکار براون، کتاب خون مقدس، جام مقدس منبع اصلی نویسنده برای این تئوریها بوده است. طبق این تئوری، عیسی مسیح با مریم مجدلیه ازدواج کرده و صاحب فرزند می‌شود؛ و کلیسای کاتولیک و واتیکان با اطلاع از این قضایا، قصد پنهان کردن آنها را دارند. همچنین در این اثر «جام مقدس» نه یک شئ، بلکه خود مریم مجدلیه به تصویر درآمده است. در این کتاب مسائل مختلف دیگری نیز مطرح می شوند. مثلاً اینکه لئوناردو داوینچی همجنس‌گرا بوده و نقاشی معروف «مونالیزا» در واقع پرتره داوینچی از خودش به شکل یک زن است.

حوادث داستان در کشورهای فرانسه و انگلستان و در بعضی اماکن مشهور این دو کشور مثل موزه لوور و صومعه وست‌مینیستر در جریان است.

در این اثر رابرت لنگدان، استاد نمادشناسی مذهبی دانشگاه هاروارد، برای حل ماجرای قتل مرموز ژاک سونیر، رئیس موزه لوور پاریس، تلاش می‌کند. عنوان کتاب نیز به اینجا برمی‌گردد که بدن سونیر در حالی یافت می‌شود که برهنه است و همچون نقاشی مشهور داوینچی از آناتومی انسان ژست گرفته است و پیغامی رمزی نیز در کنارش نوشته شده است.

پنج ماه پیش از شروع داستان، واتیکان به اسقف آرینگاروسا، رهبری یک فرقهٔ مسیحی تندرو و مبتنی بر ریاضتهای سنگین جسمانی موسوم به اپوس دئی، اعلام می کند که می‌خواهد دست از حمایت از این فرقه بردارد و بیست میلیون یوروی اهدایی فرقه را هم پس خواهد داد. فردی موسوم به استاد، که در اصل قصد تخریب وجهه کلیسا و اپوس دئی را دارد، به اسقف پیشنهاد می دهد در ازای بیست میلیون، جام مقدس گمشده عیسی را در اختیارش بگذارد، تا اپوس دئی قدرت و محبوبیت زیادی پیدا کند. ولی در حقیقت با استفاده از یکی از نیروهای اسقف، به قتل اعضای دیر صهیون، که مخالفان قدیمی کلیسا و حافظان جام مقدس هستند، می‌پردازد، تا خودش بتواند جام را به دست بیاورد.

استاد اعظم دیر صهیون، که رئیس موزه لوور است، پیش از مرگ، اسرار یافتن جام را به نوه‌اش (سوفی) منتقل می‌کند و از او می‌خواهد از تاریخدانی آمریکایی (رابرت لنگدان) کمک بخواهد. این دو، با وجود تعقیب بی امان پلیس و نیروهای استاد، مرحله به مرحله به جام مقدس نزدیک می‌شوند و در این راه از یک تاریخدان انگلیسی (تیبنیگ) هم کمک می‌گیرند. که در نهایت معلوم می شود خود استاد است.

نهایتا پرنسس سوفی خانوادهٔ گمشده‌اش را پیدا می‌کند و لنگدان جام مقدس را پیدا می‌کند.

بورخس در آرزوی نظم جهانی

خورخه لوییس بورخس در سال ۱۸۹۹ میلادی در پایتخت آرژانتین، بوینس آیرس چشم به جهان گشود. پدر بورخس حقوق خوانده بود و وکالت می‌کرد، با اینحال به حرفه نویسندگی علاقه زیادی داشت و اطلاعات قابل توجهی هم در زمینه روان‌شناسی داشت.

مادر بورخس نیز مترجم بود و متون مختلفی را به صورت حرفه‌ای ترجمه می‌کرد. بورخس در سنین جوانی راهی سوییس و در پی آن انگلستان شد و در آنجا به تحصیل خود ادامه داد. وی پس از بازگشت به کشورش به‌طور جدی به خلق آثار منظوم اقدام ورزید. در پی آن بورخس به مقاله‌ویسی نیز روی آورد و در شکل و قامت یک فیلسوف ظاهر گشت.

او به خلق داستان‌های بسیار کوتاه علاقه زیادی داشت. دنیای ادبیات بورخس را بیشتر از طریق داستان‌های کوتاهش می‌شناسد.وی یکبار به این مساله اشاره داشت که هرگز رمان ننوشته است. با این حال برخی منتقدین علت بی‌توجهی بورخس را به خلق رمان‌های حجیم بیماری چشمی او می‌دانند و مدعی هستند بورخس از بیماری چشم رنج می‌برد و ناخواسته گرایش به خلق آثار طولانی نداشت. در عین حال حاضر نبود این مساله را علناً بپذیرد. علایم کم‌سو شدن چشم بورخس از سال ۱۹۴۰ آغاز شد تا آن‌جا که در میانسالی به‌طور کامل بینایی خود را از دست داد. از جمله مقالات منتشر شده او می‌توان به پرچم سیاه، تفتیش عقاید، ستایش سایه، هزارتو، کتابخانه شخصی و... اشاره داشت. بورخس بسیار تحت تاثیر آثار نویسندگانی چون ویرجینیاوولف، هنری‌جیمز، ادگارآلن‌پو، کنراد، کافکا و فاکنر بود. وی عاقبت در سال ۱۹۸۶ درگذشت.

در نظر بورخس شیوه روایت داستان از اهمیت بسزایی برخوردار است. او تمام تلاش خود را صرف آن می‌کند تا به شیوه‌ای متفاوت داستان خود را پیش‌ببرد. در واقع بورخس میان شیوه روایت و مضامین مطرح در داستان‌هایش ارتباطی تنگاتنگ ایجاد کرده است. او بیشتر دوست دارد تا مخاطبان داستان-هایش را به بازی چیستان و یا معما دعوت کند و از آن‌ها می‌خواهد تا به منظور درک عمیق آثارش تمام تلاش خود را بکنند.

در حقیقت شیوه روایت او به‌گونه‌ای طراحی شده که خواننده نمی‌تواند منفعل باشد و هر آنچه را وی داستان طرح می‌کند بپذیرد. برعکس راوی داستان به‌گونه‌ای در بطن آثار خلأ ایجاد می‌کند تا خواننده مجبور به پیش‌گویی شود و بر آن شود تا بسیاری از جواب‌های سوالات خود را دریابد و خود حکم کند

که داستان چگونه است و در چه شرایطی پیش می‌رود. از این رو او گاهی به دنیای وهم وارد می‌شود و از خواننده می‌خواهد تا خوب فکر کند.

بر همین اساس برخی تحلیل‌گران ادبیات بر این اعتقاد هستند که بهترین آثار بورخس آن‌هایی هستند که به این سادگی‌ها رمزگشایی نمی‌شود. برخی از منتقدین نیز معتقد هستند که بورخس گاه خواننده را اغفال می‌کند؛ بدین ترتیب که ابتدا روی چندین محور مانور می‌دهد و به‌تدریج به خواننده می‌قبولاند که بن‌مایه اصلی داستان حول محور آن‌ها می‌گردد، اما به‌تدریج در اواسط داستان ورق برمی‌گردد و مساله به‌گونه‌ای دیگر دنبال و به خط پایان می‌رسد. در این بین گاه بورخس خواننده را بر سر دو راهی قرار می‌دهد.

در این زمان خواننده برای دست یازیدن به مضمون اصلی مورد نظر نویسنده باید یک راه را برگزیند. پیروان جریان‌های پست‌مدرن به‌گونه‌ای دیگر آثار بورخس را مورد ارزیابی قرار می‌دهند. آن‌ها چنین اظهار می‌کنند که تمام مسیرها و راه‌هایی که بورخس برای مخاطب در نظر می‌گیرد می‌تواند درست باشد و دلیل ندارد تا تنها یک راه را درست دانست و اینطور فکر کرد که همان راه مدنظر نویسنده بوده است.

در واقع پیروان پست‌مدرن به اصل نسبی‌گرایی و تناقض‌گویی ایمان دارند و معتقدند که نویسنده راه‌های مختلف را در نظر گرفته، حال این وظیفه خواننده است تا براساس پیش زمینه مطالعاتی خود، گذشته‌اش و زاویه دید خاصی که دارد مسیر دلخواه خود را انتخاب کرده و داستان را بر اساس پیش فرض‌های خود درک کند. این در حالی است که منتقدین از این دست گاه بر دو استنباط متناقض صحه می‌گذارند و بر این باورند که هر دو تحلیل می‌تواند درست باشد هر چند که ضد هم باشد. بورخس غالباً از توصیف کامل رویدادها پرهیز می‌کند. او تنها به مسایل اشاره می‌کند و توقع دارد خواننده خود سرنخ حوادث را پیدا کند. معمولاً چنین شیوه‌ای نویسنده را هنگام رویارویی با پایان‌بندی داستان با مشکل روبه رو می سازد، اما بورخس به‌راحتی می‌تواند داستان خود را به سرعت به خط پایان برساند و مجبور نیست به زیاده‌گویی و توصیف‌های بی‌مورد بپردازد. معمولاً در این بخش رمز داستان باز می‌گردد.

بر این اساس بورخس به نوعی قصد دارد به خواننده بفهماند که با ارایه کمترین اطلاعات نیز می‌توان بیشترین مفاهیم را منتقل کرد و خواننده نباید برای اطلاعات بیشتر نویسنده طمع داشته باشد. در واقع نگرانی خواننده بی‌مورد است چرا که بسیاری از اطلاعات در زیرساخت رویدادها نهفته است و خواننده خود می‌تواند آن‌ها را به دست آورد.

در این میان نباید مساله کور بودن بورخس را نادیده گرفت، چرا که این معضل بزرگ تاثیر عمیقی بر اندیشه و آثار مکتوب او گذاشت. در واقع می‌توان تاثیر این بیماری را بر اندیشه و شیوه زندگی او به دقت مورد بررسی قرار داد.

بورخس ضد فاشیسم بود و با زمامدار آن دوران در آرژانتین یعنی پرون سخت مخالف بود. منتقدین بورخس را تحت تاثیر عمیق فلسفه ایده‌آلیست‌ها می‌دانند. او مدعی بود که می‌تواند در آشوب‌های جهانی با یاری ایده‌ها و تفکراتش نظمی پایدار برقرار سازد.

دوراس و ذوق تصویرگری به شیوه‌ای جادویی

زیربنای رمان «نایب کنسول» نوشتهٔ مارگریت دوراس، زمانی پی‌ریزی شده است که مقولات ضد و نقیضی همچون سنتگرانی، تجددگرایی، واقعیت‌گرایی و هیچ‌انگاری، در قالب دو مکتب مدرنیته و پسامدرنیته طرح شده است و به تدریج در ذهن خالقان آثار ادبی جای گرفته است. از آن جا که داوری در زمینهٔ هر ایده و نظری نیازمند زمان و مجال بسیار است، تبیین و صحه‌گذاری بر آموزه‌های مختلف، نه در قاموس تحلیل ادبی (خاصه نقد یک رمان) می‌گنجد و نه می‌تواند در کاویدن ژرفاهای یک اثر مفید واقع شود.

تنها باید اشاره کرد که رمان‌نویسان، همچون دیگران، معمولاً در سیطرهٔ زمانهٔ خود قرار می‌گیرند و با توجه به جو حاکم بر قلمرو ادبیات به خلق آثار خود می‌پردازند. آنان می‌کوشند به اندوخته‌ها، تجارب و آراء شخصی خود ـ که همه برگرفته از حقایق زمانه است ـ فردیتی داستان‌گونه ببخشند؛ هر چند که در این گستره گاه آن چنان مفتون و مجذوب ایده یا سبکی خاص می‌گردند که از خبط و خطا ایمن نمی‌مانند.

اصولاً لازمهٔ درک و سنجش نقادانهٔ معرفت و شناخت، داشتن ذهنی پوینده و فهمی فعال است. نویسندگان در این ارتباط گاهی دچار کژفهمی می‌شوند. پیچیدگی مباحث مطرح شده، احساس ضعف در یافتن موضوع، ناهمگونی در ساختار اجتماعی ملل مختلف باعث پدیدآمدن چنین نقیصه‌ای می‌گردد که در برخی آثار نویسندگان ایرانی نیز بعینه دیده می‌شود. در این راستا، نااشنایی مترجمان با مباحث یاد شده و اصولاً تبدیل متن از زبانی به زبان دیگر می‌تواند در استنباط صحیح خواننده ایجاد شبهه کند.

«نایب کنسول» که با اثرپذیری عاطفی و حسی نویسنده از مردم ستمدیدهٔ مشرق زمین آفریده شده، مصون از افتادن در این ورطه نیست. نویسنده در کار ساخت ساختمان درونی و بیرونی بنای خود زمانی به همخوانی میان عناصر داستانی مبادرت ورزیده و اسکلت‌بندی داستان را متقارن آفریده، و زمانی ناهمخوان و ناسازگار بوده است. چنین مسامحاتی که در نتیجهٔ تداخل دو مکتب مدرنیسم و پست مدرنیسم به وجود آمده، نه تنها باعث طرح مقولات مختلف شده، بلکه باعث شده که برخی از عناصر مهم داستانی نیز به شکلی چندوجهی و کاملاً متفاوت ارائه شوند. این ناهمگونی‌ها در درجه اول، در ساختار روائی اثر دیده می‌شود. تغییر شیوهٔ روایتی داستان در بخش نخستین و پایانی از سویی با بخش مبانی باعث شده که خواننده بلافاصله متوجه آن گردد. باید اذعان داشت که در بخش آغازین و پایانی داستان به دلیل ناهمسانی جملاتی که پشت هم آمده‌اند، طرح شفافی از محیط و شخصیت‌ها ارائه نمی‌

شود و لاجرم خواننده نمی‌تواند ارتباط حسی خوبی با اثر پیدا کند. همین وضع در میانهٔ داستان به چشم نمی‌خورد. خواننده بلافاصله ارتباط حسی قوی‌ای با شخصیت‌ها ایجاد می‌کند و به نوعی به ادامهٔ مطالعه تشویق می‌گردد. این درست زمانی است که نویسنده قصد رمزگشایی دارد و می‌خواهد هالهٔ ابهام از چهرهٔ غیرمتعارف شخصیت‌های داستانی خود چون نایب کنسول و آن ماری اشترتر بردارد. در این بخش شیوهٔ شخصیت‌پردازی هم کاملاً متفاوت است. در بخش نخستین داستان، خواننده هیچ اطلاعی از هویت پیتر مورگان (دختر بینوایی که از خانه رانده شده) و نایب کنسول ندارد. نویسنده در این مرحله به ابهام‌گویی و ایجاد پیچش در طرح شخصیتی افراد می‌پردازد، ولی بعد از آن بناگاه هویت افراد را به شیوه ساده‌ای مشخص می‌سازد.

توصیفات راوی داستان دربارهٔ مقولات هستی‌شناسی نیز بدین منوال است. او حتی در فضاسازی، طرح کشمکش‌ها و حادثه در سه مقطع زمانی تحول ایجاد می‌کند. در واقع نویسنده به منظور ایجاد حالت تعلیق به چنین عملی دست می‌زند و ساختار درونی و بیرونی داستانش را در سه مرحله تغییر می‌دهد.

به عبارتی دیگر، آن جا که شخصیت‌های داستانی به مصاف هم می‌روند و در حین عمل و گفتار خود را می‌نمایانند، راوی دست از مبهم‌گویی برمی‌دارد و همه چیز را صاف و شفاف مطرح می‌سازد؛ آن چنان که میهمانی زن سفیر، خواننده را به یاد میهمانی‌هایی می‌اندازد که جین آستین و دافنه دوموریه در رمان‌هایشان آفریدند.

تغییر ماهیت ساختار داستان از مدرنیته به پسامدرنیته و بعد از آن مدرنیته، تنها در باب مسائل مطروحه بوده، در ارتباط با عنصر زمان نویسنده دست به نوگرایی نزده است؛ حال آن که روند شکل‌گیری حوادث به گونهٔ خطی دنبال می‌شود.

پیتر مورگان در حال نوشتن داستان خود است. او دختری را خلق کرده که از خانواده رانده شده و تا مدت طولانی در باتلاق‌ها و جلگه‌ها آواره است. زمانی که او دست از نوشتن برمی‌دارد، خواننده با محیط واقعی سفارت فرانسه مواجه می‌شود و زمان حال را تجربه می‌کند. نویسنده در بیان گذشتهٔ اشخاص داستانی از شیوهٔ گفت و گو سود جسته و نخواسته جابجایی در روند ثانیه شمار زمان رو به جلو ایجاد کند.

یکی از وجوه برجستهٔ این اثر، آفرینش دو جهان کاملاً متفاوت و متمایز پیش روی هم است؛ جهانی که به افراد بومی مشرق زمین تعلق دارد، به آنانی که تحت استعمار قرار گرفته‌اند و در داستان در هیأت جذامیان و گرسنگان بی‌تکلیف ظاهر شده‌اند، و افرادی که استعمارگرند و در کمال رفاه به سر می‌برند. تقابل این دو قوم به شکل نمادین می‌تواند روایتگر دو دیدگاه سنتگرایی و مدرنیته محسوب شود. چیرگی دورهٔ مدرنیته و از همپاشی دورهٔ سنتگرایی در این اثر مورد ارزیابی قرار نگرفته است. در این رمان، نویسنده به نوعی پایان دوره مدرنیته را به تصویر کشیده است. او آشکارا گرایش خود را به چنین تحولاتی نشان نداده است. بل که تنها دوربین خود را آرام آرام از محیط دلپسند و زیبای استعمارگران به سوی محیط کثیف جذامیان حرکت داده و به طور پیوسته این دو محیط را مقابل یکدیگر نمایش دهد.

تصویر واقعی زندگی مردم مشرق‌زمین در آن دورهٔ خاص، تنها از دریچهٔ چشمان پیتر مورگان روایت می‌شود. اوست که ابعاد مختلف زندگی مردم منطقه را در قالب داستان مطرح می‌کند و مشکلات واقعی مردم را به تصویر می‌کشد.

«نایب کنسول لاهور چشمش به کلکته است، به دود و دمه، به رود گنگ،... برمی‌گردد دوباره به ایوان اقامتگاهش، دوباره چشم می‌اندازد به صخره و نخل، به فواره‌ها و زنی که خفته است، به انبوه جذامیان حاشیه رود، خانه به دوشان، به آنچه اسمش کلکته است. یا لاهور، به مخل و جذام و نور سحری» (ص ۲۶)

نویسنده کار را در این جا به پایان نمی‌رساند. او بر آن است که بی‌اساسی و دورهٔ اضمحلال مدرنیته را هم به شکلی نمادین مطرح سازد. شیوهٔ زندگی شخصیت‌های مطرح داستان چون نایب کنسول و اشترتر، به شکلی کاملاً نمادین بیانگر همین مسأله است. آنان دچار بیماری بی‌هویتی‌اند و به دلایل مختلفی از شرایط خود ناراضی هستند. این نارضایتی در شخصیت نایب کنسول، به شکل کاملاً علنی و در آنماری اشترتر به شکل غیرقابل محسوس مطرح شده. اشترتر به ظاهر از زندگی لذت می‌برد و هر آنچه می‌خواهد انجام می‌دهد، اما همین مسأله و شیوهٔ واکنش او در برابر دیگران، نشانهٔ عدم رضایت و سردرگمی اوست. در پایان داستان، وقتی مردان فرانسوی او را به حال خود رها می‌کنند، تصویری که از اشترتر به دست می‌اید، نشانهٔ همین مدعاست.

«از باغ می‌آیند بیرون . پشت سرشان دری توی خانه باز می‌شود. آنماری اشترتر بیرون می‌آید، آنها را در پشت نرده‌ها نمی‌بیند، می‌رود سمت دریا.... در حاشیهٔ دریا ردیف پلاژها دیده می‌شود و پایه‌های قطور سیمانی که حافظ توری‌های سیمی‌اند. نمی‌رود نزدیک ساحل، همانجا در باریکه راه دراز می‌کشد، با آرنج تکیه داده به زمین و گونه نهاده بر کف دست، انگار در حال مطالعه باشد. ریگ جمع می‌کند و می‌پاشد به اطراف... همان طور آنجا می‌ماند.»

(ص ۱۸۴)

او بلاتکلیف و از موقعیتش ناراضی است. مردان فرانسوی او را رها کرده‌اند و او تنها مانده است راوی در جای دیگر می‌گوید:

از رفتن می‌ماند چارلز روست، پیش از هر چیز اشک‌های آنماری اشترتر را می‌بیند.»

بیان بی‌هویتی و روحیهٔ بیمارگونه افراد داستانی، هم از جنبهٔ سیاسی می‌تواند مطرح گردد و هم می‌تواند نمادی از اضمحلال دورهٔ مدرنیته به حساب آید. این افراد همچنین نمادی از انسان‌هایی بیدین هستند که در دورهٔ نوگرائی دچار تلاطم روحی گشته‌اند. هیچ اشاره‌ای در طول داستان به اعتقادات و باورهای دینی افراد نمی‌شود؛ در حالی که مکنونات ذهنی نایب کنسول به دقت و با ریزبینی خاصی به تصویر درآمده است. او به راحتی از مشکلات روانی خود صحبت می‌کند و در این راستا خواننده با تمام ابعاد شخصیتی او آشنا می‌شود، اما در تمامی مراحل شناخت هویت این فرد بی‌هویت اشارتی هر چند کوتاه به اعتقادات مذهبی او نمی‌شود، به گونه‌ای که خواننده احساس می‌کند او و سایرین لائیک هستند.

باید این نکته را به یاد آورد که در دورهٔ نوگرایی و پس از آن، این طرح باب شد که مقولهٔ مذهب جزئی از حکایات و افسانه‌ها به حساب می‌آید. آنان بر این باورند که جهان هستی به شکل مستقل و بدون حضور خداوند درک گردد. افراد بیماری چون نایب کنسول و اشترتر جهان را پوچ نمی‌پندارند، بلکه آنان صرفاً در سردرگمی عظیمی گرفتارند و یکی می‌شود نایب کنسول که به بیماری خودآزاری مبتلاست و نمی‌تواند با جنس مخالف ارتباط داشته باشد و مدام هذیان می‌گوید؛ و دیگری می‌شود آنماری اشترتر که بی‌محابا در پی خوشنگذرانی و ارتباط با مردم است. این دو تن یک راه را می‌روند، اما به دو شیوهٔ کاملاً متضاد. نقش علوم اجتماعی و روانشناسی به منظور تبیین و شناسایی تحولات کمی و کیفی دوره‌ها می‌تواند تلاشی باشد برای یافتن علل بیماری انسان مدرن. در حقیقت این انسان بیمار قرن نو است که در تلاطم‌های روحی بسیار قرار گرفته و تمامی این ماجراها با روی کار آمدن تحولات اجتماعی، سیاسی و اقتصادی عظیم جهانی چون رنسانس، کمونیست، انقلاب صنعتی، جنگ‌های جهانی و مدرنیسم صورت پذیرفته است.

نویسنده همچنین به جامعهٔ استعمارگران اشاره دارد و اضمحلال استعمار کهنه را به شکل نمادین مطرح می‌سازد. نایب کنسول همچون نماد بارز و قابل حس چنین جامعه‌ای است. کسب شناخت از علوم روانشناسی ما را قادر می‌کند که بیش از هر چیزی به ریشه‌های بروز ناهنجاری‌های بشر در قرن کنونی پی ببریم. انسان قرن کنونی نتوانسته خود را از توهمات اعتقادی، سیاسی و مذهبی برهاند. او توانایی مقابله با حقایق را ندارد، چنان که نایب کنسول در شب میهمانی عمل کرد و از صحبت گریخت. در حالی که او از حقایق تلخ پیرامون خود مطلع است. پیوسته حضور جذامیان را پیش روی خود احساس می‌کند و زیر لب آهنگ آوای هند را با سوت می‌نوازد. او از نقش استعمارگران در جهان سوم مطلع است و به شکل نمادین اعتراض خود را مطرح می‌سازد. در واقع او که نمادی از انسان وامانده قرن حاضر است، نمی‌داند چه گونه بر مصائب و مشکلات خود فائق آید. انسان مدرن تنهاست، همچون نایب کنسول که از تنهایی خود بسیار رنج می‌برد. این انسان‌ها که همگی دست پرورده جامعه خود هستند، از هم جدا هستند و رابطه‌شان با یکدیگر آمیخته به تنش است و گاه حاضرند شیئی را به جای یکدیگر جایگزین کنند.

نایب کنسول حین راه رفتن آهنگ آوای هند را با سوت می‌زند.» (ص ۲۹)

«چارلز روست به بولوار حاشیه گنگ که می‌رسد، نایب کنسول را می‌بیند، ایستاده است جلو جذامی‌ها و مثل چند لحظه پیش کنار محوطه تنیس، نگاهشان می‌کند.» (ص ۳۹)

ـ من او را با همین اندوهش می‌خواهم...

ـ وگرنه؟

یک شیئ را می‌شود جایگزینش کرد، درختی را که او لمس کرده...» (ص ۷۰)

شخصیت پیتر مورگان از دیگران طبیعی‌تر جلوه می‌کند. او در این داستان افریده شده تا روایتگر اوضاع و احوال مردم تحت استعمار باشد. شرح زندگی این افراد نمی‌تواند و نباید از زبان راوی آن هم به

طور مستقیم و از زبان استعمارگرانی چون سفیر، چارلز روست، و حتی نایب کنسول به خواننده منتقل شود. به همین دلیل به شکلی کاملاً نمادین شخصیت دختر گول خورده در چارچوب داستان قرار می‌گیرد تا ماحصل کنش سیاسی استعمارگران به نمایش درآید.

نکته جالب، تشابهی است که میان دختر وامانده و طرد شده از خانواده با آنماری اشترتر وجود دارد. اشترتر نیز همچون آن دختر بازیچه دست مردان قرار می‌گیرد. او نیز درمانده و سرگردان است. به همین دلیل در بخشی از داستان، پیتر مورگان به شکلی کاملاً علنی بیان می‌کند که شخصیت دختر قهرمان داستانش را از شخصیت اشترنر برداشته است.

زن گدا جوانتر از آن دختری است که آنماری اشترنر می‌گوید: با این حال پیتر مورگان در روایت خود، دوره‌ای از زندگی آنماری اشترنر را در قالب این زن گدا ارائه داده است.» (ص ۶۲)

اما دربارهٔ مناسبات علی حاکم بر داستان و شکل‌گیری ارتباط منطقی میان عناصر داستانی، باید اذعان داشت که این رمان بسیار ملموس و باورپذیر است. نویسنده توانسته تمامی سازه‌های داستانی را در حوزهٔ عمل به کار گیرد و به شخصیت‌های داستانی، اشیا و محیط پیرامون منطقهٔ شرق معنای فراحسی و نمادین دهد. بدین شیوه است که بن مایه‌های نهفته در اثر، به تدریج خود را در بطن داستان نشان می‌دهند.

دوراس در توصیف محیط بسیار تأکید می‌ورزد. شوق در تصویرگری محیط و بیان انواع درختان، جلگه‌ها، باتلاق‌ها و کریت‌ها این امکان را می‌دهد تا خواننده به راستی خود را در منطقه بومی هندوستان احساس کند. نویسنده برای انتقال پیام خود به چنین حسی احتیاج دارد. از نکات بارز و ارزشمند هنر نویسنده، ایجاز در کلام و توصیف صحنه‌های برش خورده است؛ همچون دوربینی سینمایی که از صحنه کوتاهی به صحنهٔ کوتاه دیگری در حرکت است. نقش و اهمیت کار مترجم اثر نیز در این راستا کاملاً مشهود است. استفاده بجا از واژگان مناسب و پرهیز هنرمندانه از تلف کردن واژگان باعث شده که خواننده بهتر بتواند با اثر ارتباط برقرار کند، اما نکته قابل توجه جابجایی در ساختار جملات است که در این ساختار، صفات، افعال اسامی به شکل غیرمتعارفی در کنار هم قرار گرفته‌اند. دلیل آن هم این است که مترجم قصد داشته سبک نگارشی نویسنده را که شاید متأثر از مکتب مدرنیسم است، حفظ کند.

نکتهٔ دیگر نیز استفاده بیش از حد، از عنصر نماد است. طرح شخصیت‌ها، جامعه‌ای که در آن زندگی می‌کنند، و حتی عملکرد آنان ـ همان‌طور که بیان شد ـ نمادین است. نویسنده در این ارتباط حتی از عنصر فضاسازی سود جسته و با آوردن فضاهای سرد، ناامن و خطرناک به نوعی بنمایه داستان خود را تقویت کرده است. نویسنده به شدت ذوق تصویرگری محیط طبیعی منطقه شرق را به شیوه جادویی و فراسوئی دارد. نمادهای به کار گرفته شده عبارتند از:

باتلاق که نمادی از فرو رفتن است و شرایط مردم ستمدیده را نشان می‌دهد و از سوی دیگر می‌تواند نمادی از افرادی باشد که اسیر ورطه مدرنیته گشته‌اند.

آب گل‌آلود که باز خوف‌انگیز، ناامن و کثیف است.

بیغوله متروک که می‌تواند نمادی از تنهایی انسان به طور اعم و انسان‌های زجرکشیده تحت ستم به طور اخص باشد.

گرسنگی دختر، بیانگر گرسنگی تمامی مردم منطقه و (به شکل وسیع‌تری) ملل تحت استعمار است.

اتاق‌های تیره و تاریک فرانسویان نیز در چند مرحله بیان شده و حکایت از درون تیرهٔ این افراد دارد. آنان از خوردن فلفل هندی که بسیار تند است بیزارند. با این حال مجبور به خوردن آنند، چنان که از رفتار و اعمال ستمگرانه خود بیزارند و قدرت سرپیچی از دستورها را ندارند.

باید پذیرفت که چند محوری کردن یک داستان پیوسته برای نویسندگان ادبیات داستانی کاری بسیار سخت و صعب بوده است. داستان «نایب کنسول» با توجه به نقایصی که در برداشته، وجوهی چند بعدی دارد که به تفصیل درباره آن سخن گفته شد. جدای از کلیه مسائل مطروحه (چه نمادین و چه ظاهری) برش‌های زیبایی که از شخصیت نایب کنسول در طول داستان ارائه شد، در اوج ایجاز قرار دارد و به راستی هنر نویسندگی نویسنده را در این وادی به اثبات می‌رساند.

فصل ششم

پیرامون نقد ادبیات داستانی

نقد نو

نقد نو ، در سال ۱۹۲۰ برای اولین بار توسط گروهی کوچک از استادان و دانشجویان دانشگاه واندربیلت در ایالت تنسی امریکا مطرح شد. در آن زمان هیچ کس درباره چنین شیوه تحلیلی اطلاعی نداشت.

این در حالی است که پس از دو دهه اصول و مبانی شیوه نقد نو مورد توجه و عنایت منتقدان ادبیات قرار گرفت و بسرعت به کار گرفته شد. در سال ۱۹۴۱ ، پس از انتشار مقاله یکی از بنیانگذاران شیوه تحلیل نو «جان کروو رانسوم» اصطلاح نقد نو برای چنین روش تحلیلی برگزیده و تثبیت شد. او در مقاله خود اذعان داشت هم اکنون زمان آن رسیده است که یکی از جریان های قدرتمند فکری تحت عنوان «نقد نو» پا به عرصه وجود بگذارد. در نقد نو مهمترین مساله دوری جستن از شیوه های تحلیل و بررسی آثار سنتی است. شیوه هایی که تمام تلاششان تحلیل مضامین تاریخی ، اجتماعی ، زیست محیطی ، روانشناختی ، فلسفه ، اخلاق و اصول زبان شناختی بود. در حقیقت ، در روش نقد سنتی مبانی و مضامین جدای از متن بیشتر مورد تاکید و توجه بوده است. به عبارت دیگر ، در این شیوه قالب و فرم متون از معنا و مفهوم آن جدا شده و مورد تحلیل قرار می گرفته است.

برخی از نظرات نقد نو شباهت فزاینده ای با عقاید و آرائ فرمالیست های روس دارد. هرچند که میان این دو مکتب ادبی نقد تفاوت های زیادی وجود دارد. چیزی که مشخص است این است که در آغاز پیدایش نقد نو جنبه های فرمالیستی مساله مطرح نبوده است. در اصل بسیاری از ریشه ها و عوامل شکل دهنده نقد نو تحت تاثیر مبحث زیباشناسی کانت شکل گرفت.

نظریه ای که بر پایه تئوری تخیل بنا شده است و به مفهوم هارمونی و نظم بسیار تاکید دارد. در این میان ، پیشرفت نقد نو مرهون نظرات ریچاردز و الیوت است.الیوت جدای از ارائه نظرات ادبی ، سراینده شعر بود. او همچون ریچاردز به نقد تاریخی علاقه ای نداشت و همواره به خود اثر هنگام تحلیل توجه داشت. به همین دلیل ، الیوت هنگام تحلیل آثار ادبی ، پس زمینه های اجتماعی ، تاریخی ، سیاسی را کنار می زد و تماما به فرم و متن اثر دقت می کرد. وی درباره عملکرد نقد ادبی می گوید در هر دوره و قرنی ضروری ترین مساله بررسی ادبیات گذشته است ؛ زیرا هر نسل دیدگاه جدیدی پیرامون دنیای ادبیات دارد. او مدعی بود سهم نثر در انتقال و رساندن معنا بسیار بیشتر از نظم است.

ریچاردز دارای دیدگاه های متشابه با آرائ الیوت بود؛ اما به طور کلی به مباحث و مضامین دیگری توجه داشت.

او بیشتر به مقوله روان شناختی علاقه داشت ؛ اما در شیوه تحلیل آثار خود، به نقد روان شناختی اثر توجه داشت نه صاحب و خالق اثر. او هم معتقد بود که باید یک اثر ادبی را بدون در نظر داشتن خالق آن تحلیل و ارزیابی کرد. از این رو، ریچاردز بیشترین تلاش خود را در باز کردن مقوله معناشناسی صرف کرد. اگر بخواهیم اصول و مبانی نقد نو را به صورت مختصر برشمریم ، باید بگویم در نقد نو فقط متن تحلیل می شود و سایر مضامین آن به کناری گذاشته می شود. منتقدان نقد نو بسیار کوشش کردند تا نقد را از حس گرایی منتقدان که رواج داشت دور سازند و اجازه ندهند تحقیقات ادبی ، اجتماعی ، تاریخی در هنگام بررسی آثار دخیل باشند. در شیوه نقد نو از زبان ویژه ای استفاده می شود که در آن طنز، ایهام ، پارادوکس ، تمثیل و نماد به گونه ای به کار گرفته می شوند تا تصاویر و صحنه های ملموس و عینی از آن ساطع شود. از آنجا که در نقد نو معنا به دور از فرم و قالب در نظر گرفته می شود، چنین شیوه های توصیفی به عنوان تنها عامل بازگوکننده حقایق در نظر گرفته نمی شود. در این شیوه ، منتقدان ادبی میان دو مقوله معنا و قالب رابطه پنهانی قائل هستند و آن را بررسی می کنند. در حقیقت ، در نقد نو قالب ظاهری زمانی اعتبار خود را حفظ می کند که با سایر بخشهای دیگر اثر مرتبط باشد. به همین دلیل است که منتقدان ادبی به نقش زبان در قالب و ساختار متون توجه می کنند. بدین منظور، یک منتقد ادبی نقد نو هنگام تحلیل یک اثر به مواردی چون لحن ، نحو، فنون بلاغت ، روابط متقابل واژه ها، صور خیال دقت می کند و به ریشه یابی با واژه ها و اصطلاحات می پردازد. نقد نو توانست تاثیر بسزایی در جریان های ادبی معاصر بگذارد؛ هرچند که این شیوه تحلیل در اواخر سال ۱۹۵۰ بتدریج اعتبار خود را از دست داد.

برای بسیاری از تحلیلگران ادبی ، نقد روانشناختی با ظهور آرائ و نظریه های فروید همچون «ضمیر ناخودآگاه» پا به عرصه وجود نهاد.

در صورتی که ، پیش از فروید نیز فیلسوفان یونانی چون افلاطون و ارسطو به جنبه های روانشناختی آثار ادبی اشارتی داشته اند. افلاطون در یکی از رساله های خود مدعی شد شعر نتیجه پریشان گویی ذهن یک فرد ناآرام و آشفته است و ارسطو به شیوه روانشناختی به تفسیر آثار تراژیک مبادرت می ورزید: باید توجه داشت که بسیاری از دیدگاه های فروید در حال حاضر به بوته فراموشی سپرده شده است ، با این حال طرح نظریه ضمیر ناخودآگاه بر جریان های ادبی و نقد تاثیر بسیار عمیق و پایداری گذاشت.

بی شک بررسی آثار ادبی به شیوه روانشناختی کاری بس سخت و دشوار است ؛ چرا که نقد روانشناختی به بررسی عمیق انسان و عوالم ناشناخته درونی او روی آورده است.

انسانی که همواره ماهیت وجودی اش ناشناخته باقی مانده و آن چنان که بایسته است ، نتوانسته در شناسایی خود موفق باشد، در این میان چنین شیوه ای دارای ابعاد رازگونه و اسرارآمیز است و منتقد به یاری آن به کشف ناخودآگاه شخصیت ها و مکنونات درونی آنها می پردازد ، از این رو اغلب آثار نویسندگان درونگرا چون کافکا ، داستایوفسکی ، صادق هدایت بهتر است در مرحله اولیه به شیوه روانشناختی تحلیل شوند. باید توجه داشت که در شیوه تحلیل روانشناختی قدیم ، بیشتر به مقولاتی چون اخلاق ، صفات و ویژگی های فردی شخصیت ها توجه می شد. در این روش ، ماهیت درونی نویسنده و

تاثیرپذیری و تاثیرگذاری او بر دیگران به دقت بررسی و تحلیل می شد. در نقد روانشناختی مدرن ، تحلیلگران در پی موشکافی بر ضمیرناخودآگاه فردی و جمعی هستند. در این میان گستره تخیل و رویا نیز مورد عنایت منتقدان بوده و در شناسایی آن تلاش بسیاری صورت پذیرفته است

فروید در یکی از آثار خود، متون ادبی را نوعی رویای پیش پا افتاده می داند و بر این باور است که این گونه آثار تنها برای اقناع خواسته های ناخودآگاه انسان خلق می شوند. بدیهی است که در شیوه تحلیل روانشناختی هم به آثار ادبی توجه می شود و هم به خالقان آثار و در این میان ، تاثیرگذاری آثار بر ذهن و روان مخاطبان هم مورد نظر است و نیم نگاهی هم به نحوه شکل گیری آثار ادبی و کیفیت آن می شود. اما اساسی ترین سخن در باب نقد روانشناختی ، پیروی تحلیلگران ادبی از دیدگاه های روان شناسانی چون فروید ، آدلر و یونگ است و از این روست که بسیاری از نظریات چون نظریه ناخودآگاه ، واپس زنی افکار ، نهاد ، من ، عقده ادیپ ، لیبیدو ، فرافکنی ، تفسیر آثار برمبنای جنسیت ، کوشش برای برتری در بستر آثار ادبی مورد ژرفکاوی قرار می گیرد و براساس آن آثار به بوته نقد سپرده می شود. گذشته از این ، تحلیلگران ادبی به پیروی از فرایند و مکانیسم ذهنی انسان یعنی اصل تداعی به مقابله با آثار ادبی می روند و براساس این اصل و جریان سیال ذهن به تفسیر اعمال و کنشهای فردی و گروهی می پردازند. روشن است که دنبال کردن این دو اصل بنیادین باعث می شود تا ضمیر ناخوآگاه مورد نظر فروید نیز بیشتر آشکار و مشخص شود. دنبال کردن روابط علت و معلولی در ذهن ، گاه منتقد را به نقد و روانکاوی نویسنده وسوسه می کند. نکته دیگر تفاوت و اختلاف زیاد دیدگاه های سه نظریه پرداز روان شناس یعنی فروید، آدلر ویونگ است. آدلر ویونگ هر دو از پیروان اولیه فروید بودند ، اما بعدها از او جدا شدند و دیدگاه های خاص خود را ابراز کردند. آدلر بیش از همه به نظریه غریزه توانایی های انسان اهمیت می داد. او معتقد بود پیروزی انسانها در زندگی بستگی تمام به احساس حقارت فرد دارد؛ چرا که باعث می شود تا فرد مذکور به جبران آن نقیصه بپردازد و پیروز از میدان بیرون آید. او همچنین بر این باور بود که ارتباط میان حقارت و رویا می تواند بر انسان اثر گذارد. به همین دلیل بیشتر تحلیل های روانشناختی آدلر در خصوص انسانهای تحقیر شده و عوامل بروز سرشکستگی او بود. در این میان یونگ نیز بر فرضیات فروید ایرادهای عمده ای وارد کرد. او در بدو امر نظریه لیبدوی فروید را نقض کرد و این نظریه را که مبداء بیماری های روانی مسائل جنبی هستند ، نپذیرفت.

در روان شناسی یونگ اصطلاحات و نظرات جدیدی چون آرکی تایپ ها (صور اسطوره ها) ، ناخودآگاه جمعی و فردی برای اولین بار طرح شد. شایان ذکر است که توصیف تمامی دیدگاه ها و آراء روان شناسی سه نظریه پرداز فوق نیازمند حجمی به اندازه یک فصل بزرگ از کتاب است که در این مقاله کوتاه نمی گنجد. چیزی که مشخص است ، این است که از طریق نقد روانشناختی می توان تا حدودی به رمز و رازهای درونی پی برد و با گذر از لایه های رویه آن ، به درونش نقبی عمیق زد. این شیوه نقد این امکان را در اختیار تحلیلگران می گذارد تا بدینوسیله درباره حالتهای روحیه انسان که در وادی ادبیات مطرح شده اند ، کنکاش کنند

رمز و رازهای درونی در نقد روانشناختی

برای بسیاری از تحلیلگران ادبی ، نقد روانشناختی با ظهور آرائ و نظریه های فروید همچون «ضمیر ناخودآگاه» پا به عرصه وجود نهاد.

در صورتی که ، پیش از فروید نیز فیلسوفان یونانی چون افلاطون و ارسطو به جنبه های روانشناختی آثار ادبی اشارتی داشته اند. افلاطون در یکی از رساله های خود مدعی شد شعر نتیجه پریشان گویی ذهن یک فرد ناآرام و آشفته است و ارسطو به شیوه روانشناختی به تفسیر آثار تراژیک مبادرت می ورزید: باید توجه داشت که بسیاری از دیدگاه های فروید در حال حاضر به بوته فراموشی سپرده شده است ، با این حال طرح نظریه ضمیر ناخودآگاه بر جریان های ادبی و نقد تاثیر بسیار عمیق و پایداری گذاشت.

بی شک بررسی آثار ادبی به شیوه روانشناختی کاری بس سخت و دشوار است ؛ چرا که نقد روانشناختی به بررسی عمیق انسان و عوالم ناشناخته درونی او روی آورده است. انسانی که همواره ماهیت وجودی اش ناشناخته باقی مانده و آن چنان که بایسته است ، نتوانسته در شناسایی خود موفق باشد. قابل ذکر است چنین شیوه ای دارای ابعاد پیچیده و اسرارآمیز است و منتقد به باگشون رمزهاست که می‌تواند به کشف ناخودآگاه شخصیت ها و مکنونات درونی آنها دست یازد، از این رو اغلب آثار نویسندگان درونگرا چون کافکا ، داستایوفسکی ، صادق هدایت بهتر است در مرحله اولیه به شیوه روانشناختی تحلیل شوند. باید توجه داشت که در شیوه تحلیل روانشناختی قدیم ، بیشتر به مقولاتی چون اخلاق ، صفات و ویژگی های فردی شخصیت ها توجه می شد. در این روش ، ماهیت درونی نویسنده و تاثیرپذیری و تاثیرگذاری او بر دیگران به دقت بررسی و تحلیل می شد. در نقد روانشناختی مدرن ، تحلیلگران در پی موشکافی بر ضمیرناخودآگاه فردی و جمعی هستند. در این میان گستره تخیل و رویا نیز مورد عنایت منتقدان بوده و در شناسایی آن تلاش بسیاری صورت پذیرفته است

فروید در یکی از آثار خود، متون ادبی را نوعی رویای پیش پا افتاده می داند و بر این باور است که این گونه آثار تنها برای اقناع خواسته های ناخودآگاه انسان خلق می شوند. بدیهی است که در شیوه تحلیل روانشناختی هم به آثار ادبی توجه می شود و هم به خالقان آثار و در این میان ، تاثیرگذاری آثار بر ذهن و روان مخاطبان هم مورد نظر است و نیم نگاهی هم به نحوه شکل گیری آثار ادبی و کیفیت آن می شود. اما اساسی ترین سخن در باب نقد روانشناختی ، پیروی تحلیلگران ادبی از دیدگاه های روان شناسانی چون فروید ، آدلر و یونگ است و از این روست که بسیاری از نظریات چون نظریه ناخودآگاه ، واپس زنی افکار ، نهاد ، من ، عقده ادیپ ، لیبیدو ، فرافکنی ، تفسیر آثار برمبنای جنسیت ، کوشش برای

برتری در بستر آثار ادبی مورد ژرفکاوی قرار می گیرد و براساس آن آثار به بوته نقد سپرده می شود. گذشته از این ، تحلیلگران ادبی به پیروی از فرایند و مکانیسم ذهنی انسان یعنی اصل تداعی به مقابله با آثار ادبی می روند و براساس این اصل و جریان سیال ذهن به تفسیر اعمال و کنشهای فردی و گروهی می پردازند. روشن است که دنبال کردن این دو اصل بنیادین باعث می شود تا ضمیر ناخوآگاه مورد نظر فروید نیز بیشتر آشکار و مشخص شود. دنبال کردن روابط علت و معلولی در ذهن ، گاه منتقد را به نقد و روانکاوی نویسنده وسوسه می کند. نکته دیگر تفاوت و اختلاف زیاد دیدگاه های سه نظریه پرداز روان شناس یعنی فروید، آدلر ویونگ است.

آدلر ویونگ هر دو از پیروان اولیه فروید بودند ، اما بعدها از او جدا شدند و دیدگاه های خاص خود را ابراز کردند. آدلر بیش از همه به نظریه غریزه توانایی های انسان اهمیت می داد. او معتقد بود پیروزی انسانها در زندگی بستگی تمام به احساس حقارت فرد دارد؛ چرا که باعث می شود تا فرد مذکور به جبران آن نقیصه بپردازد و پیروز از میدان بیرون آید. او همچنین بر این باور بود که ارتباط میان حقارت و رویا می تواند بر انسان اثر گذارد. به همین دلیل بیشتر تحلیل های روانشناختی آدلر در خصوص انسانهای تحقیر شده و عوامل بروز سرشکستگی او بود. در این میان یونگ نیز بر فرضیات فروید ایرادهای عمده ای وارد کرد. او در بدو امر نظریه لیبدوی فروید را نقض کرد و این نظریه را که مبداء بیماری های روانی مسائل جنبی هستند ، نپذیرفت.

در روان شناسی یونگ اصطلاحات و نظرات جدیدی چون آرکی تایپ ها (صور اسطوره ها) ، ناخودآگاه جمعی و فردی برای اولین بار طرح شد. شایان ذکر است که توصیف تمامی دیدگاه ها و آراء روان شناسی سه نظریه پرداز فوق نیازمند حجمی به اندازه یک فصل بزرگ از کتاب است که در این مقاله کوتاه نمی گنجد. چیزی که مشخص است ، این است که از طریق نقد روانشناختی می توان تا حدودی به رمز و رازهای درونی پی برد و با گذر از لایه های رویه آن ، به درونش نقبی عمیق زد. این شیوه نقد این امکان را در اختیار تحلیلگران می گذارد تا بدینوسیله درباره حالتهای روحیه انسان که در وادی ادبیات مطرح شده اند ، کنکاش کنند.

داستان‌خوانی و تحلیل داستان

اصولاً میل به یادگیری، کشف حقیقت محض، کسب تجربیات ناب و عمیق... و به طور کلی دریافت وسیع از ساحت پررمز و راز جهان هستی در فطرت انسان بوده و او همواره برای کسب تازه‌ها تلاش می‌کند. یکی از شیوه‌های اصولی و ماندگار تجربه‌اندوزی و یادگیری عمیق، مطالعه انتقادی است. در این ارتباط خواننده ریزبین و متبحر می‌بایست با مطاله کتب مختلف به تحلیل و ارزیابی داده‌ها بپردازد.

این شیوه بررسی همواره باید سرلوحه کارهای او قرار گیرد و اطلاعات ضروری خود را بدون صافی تحلیل نپذیرد.

یکی از شیوه‌های کسب حقیقت، مطالعه اثار ادبی است. تحلیل آثار ادبی خاصه داستان و شعر، بسیار تأثیرگذار بوده و می‌تواند اندوخته‌های ارزشمند بشری را دوچندان کند. خواننده در هنگام تحیل آثار ادبی خاصه داستان و شعر، بسیار تأثیرگذار بوده و می‌تواند اندوخته‌های ارزشمند بشری را دوچندان کند. خواننده در هنگام تحلیل آثار ادبی به راحتی می‌تواند به هدف نهایی اثر پی ببرد.

او حتی می‌تواند روش به کار گرفته شده در اثر را به منظور دست یازیدن به هدف شناسایی کند. در این راستا، یک تحلیل درست ادبی می‌تواند مشخص سازد که چگونه منابع و مأخذ تشکیل‌دهنده ادبیات می‌تواند در پدید آوردن مفاهیم مختلف مثمرثمر واقع گردد. با تمامی این تفاسیر، برخی نقدپذیر نیستند و حتی عادت به تحلیل و ارزشیابی اطلاعاتی را که روزانه با آن مواجه هستند ندارند. در وادی ادبیات، مخالفان تحلیل آثار ادبی بر این باورند که نقد ادبی باعث از هم‌گسیختگی و پاره پاره شدن یک اثر هنری می‌گردد. اما مخالفان آنان یعنی کسانی که هوادار تحلیل ادبی هستند می‌گویند:

الف: تحلیل ادبی عمیق‌ترین راه‌حل برای استنباط و درک صحیح حقایق در وادی ادبیات است.

ب : از آنجا که ادبیات مملو از عناصر پیچیده و بحث‌برانگیزی چون زبان، نماد، تخیل، ایهام و... است ضروری‌ترین روند تولید مفهوم، تحلیل آثار ادبی است که بدین شیوه می‌توان به بهترین نحو مفاهیم و مضامین نهفته در لایه‌های زیرین اثار ادبی را به مخاطبان تفهیم کرد.

ج : تحلیل ادبی می‌تواند جنبه آموزشی داشته باشد و ناگفته‌های بسیاری را که تاکنون طرح نگردیده را به مخاطبان خود آموزش دهد. هنر جاودان و بی‌انتهاست و ادبیات در یک مقطع زمانی خاص و با هدفی خاص خلق می‌گردد و دارای روندی تاریخی، اجتماعی و عقلانی است. هر پدیده و رویدادی برای خود ایدئولوژی و اندیشه‌ای دارد که ادبیات با رمزها و کلیدهایی که در دست دارد می‌تواند آنها را بگشاید و مشخص سازد.

د: اصولاً هر ایده و ایدئولوژی در هر منطقه، متفاوت تفسیر و ارزیابی می‌شود. تحلیل ادبیات این امکان را در اختیار هر فرد قرار می‌دهد تا دیدگاه‌ها، احساسات و ایدئولوژی‌های مختلف را براساس فرهنگ، سنن و پیشینه تاریخی و اجتماعی هر ملت بررسی کند. این شیوه می‌تواند در شناخت وجوه مختلف انسان‌ها نیز مثمرثمر واقع گردد. ادبیات می‌تواند وجوه مختلف انسان را نمایان سازد و استنباط-های افراد مختلف را از یک پدیده خاص مشخص سازد. یکی از انواع پیچیده و مهم ادبیات، داستان است. داستان دربرگیرنده جهان است. هیچ یک از انواع ادبی نمی‌تواند چون داستان بازگوکننده جهان هستی، تجربیات بشری، منابع طبیعی، مسائل علوم اجتماعی و ... باشید. داستان چون آینه‌ای است تمام قد در مقابل کل جهان هستی. از این رو تحلیل داستان و مطالعه انتقادی و صحیح داستان می‌تواند ثمرات بسیار زیادی را به همراه داشته باشد. متأسفانه برخی از عوام بر این باورند که داستان تنها وسیله-ای برای سرگرمی است. تعداد بی‌شماری از متخصصان، دانشجویان و صاحبان اندیشه با این تصور اشتباه به مصاف داستان نمی‌روند، چرا که مدعی هستند زمان کافی برای تفریح ندارند. مطالعه داستان و تحلیل داستان به انسان تجربه کافی برای زندگی کردن می‌آموزد. داستان باعث می‌گردد تا ما به تمام جهان سفر کنیم. با تعداد بی‌شماری انسان آشنا گردیم. از افکار و اندیشه‌های آنها مطلع شویم. و راهکارهای مناسب و اصولی را در طول مراحل زندگی، کار، تحصیل به دست آوریم.

یکی دیگر از ویژگی‌های داستان جلوگیری از شکست انسان‌هاست. روانشناسان بر این باورند انسانی موفق است که کمتر روی شکست را پذیرا باشد؛ یعنی قبل از پذیرش شکست به تجربه کافی دست یابد. معمولاً انسان‌های عادی تجربه زندگی را پس از تحمل شکست به دست می‌آورند. آن زمان دیگر دیر است. گذر عمر فرصت جبران شکست‌ها را نمی‌دهد. به همین دلیل، بسیاری اگر فرصت دوباره متولد شدن را بیابند می‌خواهند به کارهایی غیر از آنچه انجام داده‌اند بپردازند. انسان موفق کسی است که پیش از پذیرش شکست تجربه بیاموزد. داستان، مطالعه داستان و تحلیل اصولی داستان این امکان را در اختیار انسان می‌گذارد. در یک داستان، شیوه روایتی خاص در جریان است که از آن طریق شخصیت‌های داستانی، مکان‌ها و حوادث توصیف می‌شوند. آگاهی از عناصر تشکیل‌دهنده داستان و نوع ارتباط منطقی میان آنها در تحلیل بهتر داستان مثمرثمر است. بی‌شک روایتگر داستان برای بیان حوادث داستان و آنچه در ذهن خود پرورانده، نیازمند طبقه‌بندی اولیه اطلاعات است. این طبقه‌بندی بر موضوع و زمان شکل-گیری حوادثی که قرار است روایت شود صورت می‌پذیرد. ترتیب بازگو کردن حوادث باید از طریق ارتباط میان حوادث و زمان وقوع آن باشد. این ترتیب باید تا پایان راه ادامه یابد. راوی داستان باید به طور کامل بر تجربیات و اندوخته‌های بشری اشراف داشته باشد. اگر حوادثی که در داستان مطرح است از نظم و انسجام منطقی برخوردار نباشند، پیکره و اسکلت‌بندی داستان از هم می‌پاشد. نویسنده برای بیان حوادث نیازمند رعایت توالی زمان است. خواننده آگاه می‌بایست به ترتیب قرار گرفتن حوادث توجه کند و ارتباط منطقی میان تمامی عناصر داستانی را در طرح اولیه اثر کشف کند.

خواننده آگاه همچنین باید شناخت کافی از شخصیت‌پردازی داشته باشد و بدین شیوه باید شخصیت‌های داستان را که نماد انسان‌ها هستند شناسایی کند. شخصیت‌ها اغلب بیانگر وجوه شخصیتی انسان‌های حقیقی و رفتارها و کنش‌های خاص آنها هسند. در هر داستان ممکن است شخصیت، بازگوکنندهٔ یک یا دو خصیصه انسانی باشد. به طور مثال؛ پیرمردی که هر کاری دوست دارد انجام می‌دهد و به سخنان کسی گوش نمی‌دهد، یا فردی که بسیار احساساتی است و واکنش‌های شدیدی از خود نشان می‌دهد.

معمولاً در داستان‌ها یا شخصیت‌های ضدهم کنار یکدیگر قرار می‌گیرند یا شخصیت‌هایی که بسیار به هم شبیه هستند. وجود شخصیت‌های متضاد عامل شکل‌گیری کشمکش و حوادث داستانی است. اصولاً عناصر متضاد در داستان‌ها کنار هم قرار می‌گیرند تا نه تنها خواننده را متوجه بسیاری از نکات پنهان سازند بلکه موتور اصلی داستان را به حرکت درآورند و چرخ زمان در داستان را به کار اندازند.

باید به این نکته مهم توجه داشت که راوی داستان نیازمند توصیف مکان است. در داستان‌نویسی مدرنی چون پست مدرنیسم، برخی از نویسندگان درصدد برآمدند تا مکان را در داستان حذف کنند و شخصیت‌های داستانی را در فضایی گنگ و ناشناخته بگردانند. به طور کلی داستان‌نویسی مدرن امروزی هماره درصدد حذف عناصر داستانی و خارج کردن داستان از قالب اصلی و نهایی خود است.

از این رو خلق داستان‌هایی از این دست که به مرگ نویسنده شخصیت داستانی، کشمکش، طرح و مکان دل مشغول داشته‌اند ضربات جبران‌ناپذیری را به قامت داستان می‌زند. در شرایط کنونی که مردم رفته رفته از فضای کتابخانه‌ها و کتابخوانی دور می‌شوند و در شرایطی که حجم زیادی از وقت خود را صرف تماشای برنامه‌های تکراری تلویزیون می‌کنند، خلق داستان‌های بی‌محتوایی از این دست، بسیار خطرناک است، چرا که معدود خواننده‌ای هم که وفادار به داستان خوانی هستند، بدین طریق از دست می‌روند. نویسنده در توصیف مکان یا به جزئی‌نگری روی می‌آورد و یا درصدد است کلی‌گویی کند. معمولاً مکان‌هایی که در داستان توصیف می‌شود می‌تواند بیانگر فرهنگ، سنن و باورهای یک ملت و یا مردم یک منطقه باشد.

همچنین نویسنده با توصیف مکان می‌تواند در ذهن مخاطبان خود یک احساس یا حس خاص تولید کند. توصیف یک ساحل بسیار متفاوت است با توصیف یک خیابان کثیف، باریک و ناامن. خواننده به محض رویت این دو مکان از خود واکنش متفاوت نشان می‌دهد و حس و حالی دیگر می‌یابد. البته به این نکته هم باید توجه شود که هر انسان به طور شخصی با توجه به پیشینه خود نسبت به هر مکان خاص واکنش خاص نشان می‌هد و دلیلی وجود ندارد که تمام انسان‌ها با دیدن ساحل، احساس آرامش کنند و با دیدن خیابان کثیف احساس ناراحتی. چرا که احتمال می‌رود فرد مذکور، نزدیکی را در دریا از دست داده باشد و خود در خیابانی اینچنینی زندگی کند و نسبت به آن واکنشی نشان ندهد. لازم به ذکر است که نویسنده می‌تواند با توصیف مکان‌های متضاد اندیشه محوری خود در داستان را طرح کند. توصیف دو مکان متضاد کاخ سلطنتی انگلستان و محله‌های فقیرنشین لندن در رمان «شاهزاده و گدا» همین کارکرد را دارد. یک خواننده پرتجربه به خوبی می‌داند که روایت نیازمند یک راوی است.

راوی کسی است که از منظر یا زاویه دید خاص خود حوادث و رویدادهای مختلف را برای دیگری تعریف می‌کند. یک راوی می‌تواند بیرونی باشد و خارج از ساحت داستان قرار گیرد و یا می‌تواند درونی باشد در سیل حوادث شرکت داشته و خود سهمی در شکل‌گیری وقایع بازی کند. راوی در این حالت خود یکی از شخصیت‌های داستانی است. او کسی است که داستان را از زبان اول شخص بیان می‌کند. در برخی داستان‌ها او تنها شاهدی عینی است و تنها از دور مسائل مختلف را رؤیت و به نظر خواننده داستان می‌رساند. راوی اول شخص یا فرد معتمدی است و اطلاعات را درست به خواننده منتقل می‌کند و یا فرد غیرقابل اعتمادی است و حوادث را تحریف می‌کند. گاهی راویان اول شخص دروغ می‌گویند و گاه در بیان مقصود و نیست خاصی ندارند بلکه در توصیف حوادث اشتباه می‌کنند. در این بین، راوی دانای کل خود نمی‌داند که راوی داستان است چرا که او فرد خاصی در بستر داستانی نیست که حوادث برای او روی دهد. در این حالت راوی تنها داستان بیان می‌کند و خواننده نباید او را با نویسنده یا فردی ثالث که در بستر داستانی حضور دارد اشتباه بگیرد. نکته قابل اعتنا حضور عنصر رئالیسم و حقیقت مانندی در بستر داستان‌ها است. طبق نظر منتقدین و خوانندگان داستان، اثری ارزشمند است که بیشتر بیانگر حقیقت باشد. داستان باید بتواند تصویری درست و منطقی از زندگی و جهان هستی ارائه دهد. از آنجا که بسیاری مفاهیم و مضامین از طریق نمادها و کدهای خاص مطرح می‌گردد و معمولاً مردم در گفت‌وگوهای خود از ایهام، طنز و استعاره استفاده می‌کنند، داستان نمی‌تواند همیشه به طور مستقیم و علنی تمام حقایق را منتقل سازد. در عین حال که راویان مختلف حوادث را هر یک از منظر خاص خود بیان می‌کنند و هیچ گاه یک حادثه ثابت از یکسان توصیف نمی‌گردد؛ آنچنان که در دادگاه‌ها یک حادثه توسط افراد مختلفی رؤیت شده اما در توصیف آن حادثه، نقطه نظرات کاملاً متفاوت بیان می‌گردد. یک خواننده حرفه‌ای می‌بایست در هنگام مطالعه داستان به تحلیل نثر نیز بپردازد. این کار زمانی میسر است که فرد مذکور به ادبیات، دستور زبان و ساختار جملات و غیره آگاه باشد. خواننده داستان سؤالات بی‌شماری را می‌تواند هنگام مواجه شدن با نثر داستان مد نظر داشته باشد:

ـ چه نوع زبانی در داستان مطرح است؟

ـ آیا این زبان احساسی است یا تعقلی؟

ـ آیا این زبان رازدار است و به راحتی همه چیز را بیان نمی‌کند یا خیلی راحت همه چیز را توصیف می‌کند؟

ـ زبان به کار رفته در داستان چه میزان از تجربیات، احساسات و معانی را می‌تواند توصیف کند؟

ـ این زبان تا چه میزان نیرومند و ضرب‌آهنگ دارد؟

ـ آیا صداها و اصواتی که غالباً بیانگر احساسات فردی هستند در داستان به کار گرفته شده است؟

ـ آیا جملات بیان شده طولانی و خسته‌کننده است یا کوتاه؟

ـ آیا توالی واژگان براساس قائده نحوه رعایت شده است؟

ـ نویسنده تا چه میزان از فنون و صناعات ادبی چون جناس، طنز، استعاره، ایهام استفاده کرده است؟

ـ در اثر تا چه میزان علائم نقطه‌گذاری رعایت شده است؟
ـ در گفتگو میان شخصیت‌ها چه لحن خاصی در نظر گرفته شده؟
ـ آیا گفتگو در داستان‌ها طولانی است؟

منابع:

Critical Reading. A guide, Professor Johnlye

نقد منطبق با حقیقت

نقد ادبی چون ابزاری است در داستان منتقد، تا به شیوه علمی و حساب شده، به شرح و توصیف آثار ادبی بپردازد و نقاط ضعف و قوت آن را مشخص سازد.

در این میان، او می‌تواند به ریشه‌یابی بپردازد، و منشأ طرح هر مسئله را تا آنجا که در توان دارد، پیدا کند. در واقع، نقد ادبی، همچون وسیله‌ای است که زرگر با آن می‌تواند عیار طلا را مشخص سازد. از این رو، توصیه می‌شود فردی به این کار روی آورد که در پی منافع فردی نیست، و مغرضانه به مصاف متون ادبی نمی‌آید. جدا از این، برخی نیز معتقدند: منتقد باید متن را برای مخاطب سهل و آسان کند، و کاری کند تا ابهامات و پیچیدگی‌های متن، در نطر او، آسان بنماید. ایرانیان، از دیرباز با مقوله نقد آشنا بوده‌اند. هر چند برداشتی متفاوت از این مقوله داشته‌اند. آنها نقد را تنها کشف نقایص و نقاط ضعف آثار می-دانستند.

در عین حال که همواره در پی آن بودند تا دریابند خالق یک اثر از چه کسی الهام گرفته، و به اصطلاح دست او را رو کنند. در دورهٔ باستان، در غرب نیز نقد عیب‌یابی و کشف نقایص کار بوده است. اما امروزه، دیدگاه بسیاری از منتقدین، نسبت به نقد ادبی، فرق کرده است. آنها دیگر نقد را صرفاً کشف معایب نمی‌دانند. آنها چنین اظهار می‌کنند که نقد باید به بررسی آثار ارزشمند بپردازد؛ و به طور کلی، آثار ضعیف، نباید مورد ارزیابی قرار گیرند. در این دیدگاه، تحلیلگر ادبیات، به تجزیه و تحلیل مشغول می‌گردد، و می‌کوشد تا مضامین نهفته در اثر را توضیح دهد، و آنچه را که از نظر خواننده پنهان مانده است، مطرح سازد. جدا از این، توقع می‌رود منتقد، چونان نویسنده، صاحب ایده باشد؛ و فراتر از متن به طرح مسئله بپردازد، و از قدرت خلاقیت و ابتکار والایی برخوردار باشد. در حقیقت، منتقد ادبی، جدا از اشراف داشتن به فنون تحلی ادبی و آشنایی با نظریه‌های مطرح شده ادبی، باید بر مبحث مطرح شده در اثر مورد نقد، تسلط داشته باشد. در چنین شرایطی است که منتقد می‌تواند متون ادبی را از جوانب مختلف بررسی کند، و در این ارتباط، کوچک‌ترین و جزئی‌ترین مسائل را مد نظر داشته باشد.

جریان‌سازی در زمینه‌های ادبی، اجتماعی و فرهنگی، یکی دیگر از وظایفی است که بر عهده منتقد مدرن گذاشته شده است.

لازم به ذکر است ک برخی می‌گویند: منتقدین با انتخاب آثار برتر و بی‌توجهی به آثار ضعیف، به نوعی می‌توانند جریان مناسبی در زمینه‌های یاد شده به وجود آورند و به تدریج سطح مخاطبان را بالا ببرند.

البته باید به این مسئله هم توجه داشت که عده‌ای هم وجود دارند که نقد ادبی را یک علم نمی‌دانند؛ و بر این باورند که منتقد، به هر حال تحت تأثیر عوامل مختلف قرار می‌گیرد و نمی‌تواند به طور مطلق و

محض، قضاوت کند، طبق نظر آنها، تعصب، بغض، منافع مالی، وحشت، قومگرایی و... عواملی هستند که بر کار نقد تأثیرگذار بوده، روند اصلی آن را تغییر می‌دهند.

در هر صورت، درخصوص شیوه‌های مختلف نقد ادبی، ایده‌ها و طرح‌های بسیار زیادی مطرح شده است؛ که نمی‌توان همهٔ موارد گفته شده را در یک مقاله کوتاه جمع‌آوری کرد. زیرا چنین مبحثی، خود در گونه و شاخه گسترده‌ای، تحت عنوان «نقدشناسی» قرار می‌گیدر. فقط باید به این نکتهٔ مهم توجه داشت که معیارهای سنجش آثار ادبی، با گذشت زمان، تغییر می‌یابند. یعنی در هر دوران و برهه از زمان، سلایق مردم دگرگون می‌شود، نوع نگرش آنها به زندگی، رویدادها و جهان هستی، تغییر می‌یابد، و توقعات آنها دچار تحول می‌گردد. همچنان که امروزه، در عرصهٔ ادبیات داستانی، مردم به راحتی، هر حادثه و کنش داستانی را نمی‌پذیرند. در صورتی که در گذشته، مردم به راحتی بسیاری چیزها را توجیه می‌کردند.

در گذشته اگر دو شخصیت داستانی با یک نگاه عاشق یکدیگر می‌شدند، امروزه طرح این موضوع، باعث خندهٔ مخاطب می‌شود. از این رو، معیارهای تحلیل اثار ادبی، با توجه دوران‌های مختلف تغییر می‌یابد؛ و در این امر، مسائل مختلفی چون تحولات عظیم اقتصادی، سیاسی، فرهنگی، مذهبی، و پیشرفت‌هایی که در عرصهٔ تکنولوژی و صنعت روی می‌دهد، تأثیرگذارند.

جدا از این، نوع نگرش حاکم بر هر دسته، جامعه و ملت، عمیقاً در شیوه نقد ادبی تأثیرگذار است.

آن چنان که در هر کشور، به دلیل وجود هنجارها و اعتقادات و فرهنگ متفاوت، شاهد نقدهای متفاوتی هستیم. در صورتی که ممکن است حتی یک موضوع ثابت نیز مورد تحلیل قرار گرفته باشد. در اینجا صحبت از ارزش‌هاست؛ که در اقصا نقاط مختلف جهان متفاوت است. شاید به همین دلیل باشد که بعضی‌ها می‌گویند: هیچ نقدی قطعی و پایدار نیست، و برای یک بار، انجام نمی‌پذیرد. از این رو، توصیه می‌شود پس از هر دوره تکامل در ساختار اجتماع، فرهنگ و... آثار ادبی دوباره نقد و تحلیل شوند. این دیدگاه، درست در تقابل با دیدگاه ماتیوآرنولد قرار دارد، که معتقد بود می‌توان یک نقد حقیقی و ماندگار، به دور از تاریخ و گذشت زمان ارائه داد. باید به این مسئله حیاتی توجه داشت که منتقد ادبی، چون همهٔ انسان‌ها، در بطن تاریخ قرار دارد، و نمی‌تواند جدا از آن باشد.

نورتروپ فرای (Northrop Frye) دیدگاه دیگری درباره نقد ادبی دارد. او معتقد است:نقد علمی کاملاً توصیفی و تشریحی است؛ و با تاریخ قابل قیاس است. او می‌گوید: نقد از ساختاری واضح و آشکار برخوردار است؛ و هدف واقعی نقد، همان شرح نظمی روشن در حوزه ادبیات است.

از سویی دیگر، ادوار سعید، چنین اظهار می‌کند که متون ادبی، در بند مقتضیات زمان و مکان و حتی جامعه هستند. وی به صراحت می‌گوید: آنها در این جهان تولید می‌شوند، و از این جهان هستند. او همین مصداق را به منتقدین و خوانندگان آثار نسبت می‌دهد، و می‌گوید همه جزئی از این هستی هستیم، و نمی‌توان چیزی را فراسوی هستی متصور شد.

اما در باب تأثیر نقد ادبی بر روند تولید آثار و جریان فکری حاکم، سخنان ضد و نقیضی مطرح شده است. با بررسی تاریخ نقد ادبیات، مشخص می‌گردد که نقد ادبی، در جریان تولید آثار، نقش به‌سزایی ایفا کرده، و خود بانی به وجود آمدن حرکت‌های تازه و بدیع بوده است. بسیاری بر این اصل پافشاری می‌کنند که حضور منتقدین زبردست در کنار تولیدکنندگان آثار مکتوب ادبی، بسیار ضروری است. این افراد، مدعی‌اند که نقد، از دیرباز در جهت ارتقای سطح کیفی آثار و ایجاد تحول در فنون و صناعات ادبی وظیفهٔ بزرگی داشته است. طبق نظر آنها، نویسندگان هر چقدر سرسخت باشند، باز هم در مسیر جریان و راهی می‌افتند که منتقدین به راه انداخته‌اند. از سویی دیگر، برخی دیگر، حضور منتقدین ادبی را در کنار مؤلفین، لازم و ضروری نمی‌دانند؛ و مدعی‌اند که منتقدین، همواره باعث می‌شوند تا در آنچه که باید تولید شود، اخلال ایجاد گردد. باید به این مسئله توجه داشت که انسان همواره از نقد شدن گریزان است؛ و چندان دوست ندارد که حساب و کتاب پس دهد.

از این رو ، طبیعی است که برخی نویسندگان، نسبت به منتقدین واکنش نشان داده، به راحتی پذیرای نقایص کار خود نباشند و اصولاً هیچ ایده‌ای را نپذیرند. این افراد، هر گاه با موج مخالفی رو به رو شوند، به سرعت واکنش تند نشان داده، آن را مغرضانه و دور از انصاف قلمداد می‌کنند.

البته باید به این نکته مهم توجه داشت که نقد باید از سر دلسوزی، و علم و آگاهی مطرح گردد؛ و نقد مغرضانه که میدان اهی است برای برخی، تا با دیگران به تسویه حساب شخصی بپردازند، عملاً راه به جایی نمی‌برد. چرا که نویسنده با اولین جمله درمی‌یابد که هدف و مقصودی دیگر در پس نقد نهفته است. از این رو، منتقد باید بر سر تک‌تک واژه‌هایی که به کار می‌برد تعمق کند، تا کلامش تأثیرگذار بوده، در افراد گوناگون ـ چه خواننده ونویسنده ـ تحول ایجاد کند. در هر حال، اگر نقد نباشد، ارزش حقیقی آثار ادبی مشخص نمی‌گردد.

جدا از تمامی مسائل مطروحه، منتقدین به منظور تبین آراء و اندیشه‌های نهفته در اثار، به شیوه‌های خاصی روی آوردند. چنان که بعدها، این شیوه‌ها، خود به اصولی منسجم تبدیل شد. به طور مثال، عده‌ای از منتقدین بر آن شدند تا ارزش‌های معنوی و اخلاقی را، اصل فن نقادی بدانند. این افراد، هر اثر ادبی را که با مباحث اخلاقی همسو باشد را ارج می‌نهند، و هر آنچه را بر ضد اخلاق باشد، به باد انتقاد می‌گیرند، عده‌ای دیگر از منتقدین، به طرح مسائل اجتماعی پایبندند. و اصطلاحاً شیوه نقد اجتماعی را می‌پسندند.

آنها همواره در ارتباط با نقش ادبیات در جامعه، و نوع ارتباط آنها، تحقیق می‌کنند. در این روش، تأثیرگذاری ادبیات بر جامعه، و برعکس آن، مورد توجه منتقد است.

گروهی دیگر از منتقدان، به اصول و مبانی روانشناسی توجه دارند، و به دنبال نقد روانشناختی هستند. آنها در هنگام نقد، در تلاش‌اند تا عوالم درونی و فعل و انفعال‌های ذهنی نویسنده را ارزیابی و مطرح کنند. از این رو، توجه به انگیزه‌ها، تأثیرپذیری نویسنده از محیط پیرامونش، ردیابی جریان‌های سیال ذهن، واکنش نویسنده از محیط پیرامونش، ردیابی جریان‌های سیال ذهن، واکنش نویسنده به رویدادهای حس‌برانگیز، مقدار حضور نویسنده در عالم خیال و... سرلوحه، کار منتقدانی است که پیرو نقد

روانشناختی‌اند. عده‌ای هم هستند که در پی تاریخ و جریان‌های تاریخی می‌گردند، و نقد تاریخی را پیش گرفته‌اند. آنها در ابتدا در پی کشف درستی اسناد و مدارک هستند. همچنین، در پی آن‌اند که دریابند کتابی که قرار است نقد کند تا چه میزان تحریف یا بازنویسی شده است. آنها حتی در مواردی مجبور به تصحیح سندی می‌شوند؛ و چه بسا مجبور می‌شوند دربارهٔ دوره‌ای که نویسنده در آن می‌زیسته، تحقیق کنند و ارتباط میان آن دوره و اثر خلق شده را مورد ارزیابی قرار دهند.

در این میان، روش‌های دیگری هم مطرح است؛ همچون نقد اسطوره‌ای، نقد مارکسیستی، نقد نو، نقد ساختارگرایی، نقد فرمالیستی، نقد فمینیستی، نقد زبانشناختی و...

تمامی روش‌های مطرح شده می‌توانند مانند ابزاری قدرتمند، دراختیار منتقد قرار گیرند، تا چرایی‌های هر اثر را کشف، و طرح مسئله کند. بر این اساس، توصیه می‌شود که منتقدین، تنها به یک شیوه روی نیاورند، و خود را به طور کلی در یک حوزه، فعال نکنند. آن چنان که در گذشته و حال، همین حالت، متأسفانه، بسیار باب است. به گونه‌ای که هر منتقد، بیشتر دوست دارد خود را پیرو یک شیوه نقد معرفی کند. در صورتی که یک منتقد باید با تمامی شیوه‌های تحلیل متن آشنا باشد و با توجه به سبک و سیاق و ساختار و انواع اثر ادبی، از شیوهٔ مناسب سود ببرد، و خود را به یک شیوه، محدود نکند.

به غیر از انواع شیوه‌ها و روش‌های ذکر شده، برخی نقد ادبی را به دو گونهٔ عمده نقد سنتی و نو، تقسیم می‌کنند. طبیعی است که در دورهٔ معاصر، غالب منتقدین در پی تضعیف جایگاه نقد سنتی بوده، و بیشتر دوست داشته باشند خود را در گروه منتقدین پیرو نقد نو قرار دهند. این گرایش، خاصه در کشورهای غربی، به شدت دیده می‌شود.

پیشینهٔ نقد سنتی، به دوره‌ای بازمی‌گرددکه سقراط و افلاطون (قرن پنجم) می‌زیستند. جالب این است که بدانیم: منتقدین آن دوران، بیش از همه، به شیوهٔ نقد اخلاقی و معنوی پایبند بودند؛ و چنین معتقد بودند که ادبیات باید در خدمت فلسفه و مبانی اخلاقی و ارزشی باشد. جدا از این، منتقدین سنتی، در تحلیل آثار، ابتدا به زندگی فردی خالق اثر توجه می‌کنند و بر آن‌اند که زندگی او را ، مو به مو دنبال کنند؛ و رد پای آن را در میان آثار ادبی وی پیدا کرده به ریشه‌یابی حوادث و رویدادهای مطرح شده در اثر بپردازند.

آنها همچنین، به تاریخی که نویسنده در آن دوره می‌زیسته توجه می‌کنند، و متن را با در نظر گرفتن تاریخ سیاسی، اجتماعی، فرهنگی... آن دورهٔ خاص، مورد ارزیابی قرار می‌دهند.

در نقد نو، که در دوره معاصر مطرح است، منتقد تنها به متن فکر می‌کند؛ و دیگر در جستجوی کشف اندیشه و زندگی نویسنده نیست. او دیگر تمایل ندارد بداند نویسنده در چه زمان و دوره‌ای زندگی می‌کرده، و تحت تأثیر چه محیطی، این اثر را خلق کرده است.

از نویسندگان و شاعرانی که نقد نو را مطرح ساختند و پیرو آن بودند، می‌توان به تی. اس. الیوت، از را پاوند، مک لیش و ای ریچاردز اشاره داشت.

نقد نو، بعدها باز هم دچار تحول شد؛ و تحت تأثیر عقاید افرادی چون جان کرو و رنسام (John crowe ransom) قرار گرفت. بر این اساس، عده‌ای به گونه‌بندی نقد نو پرداخته، و چنین ادعا کرده‌اند که نقد نو، خود به دو گونهٔ نقد قدیم و جدید تقسیم می‌شود.

این افراد، به طور کلی، چنین اظهار می‌کنند که بر آن‌اند احساس‌گرایی را از نقد خارج سازند، و پیش زمینه‌های تحقیق ادبی و تاریخی را به دیار فراموشی بسپارند. آنان همچنین، اساس کار خود را تجه به مسائل زبان می‌دانند. این در حالی است که بسیاری از منتقدین امروزی، از جنبه‌های مختلف، نقد نو را نپسندیده، و ایرادات عمده‌ای بر آن وارد ساخته‌اند. همچون هوف، که از منتقدین صاحب نام است؛ و می-گوید : اگر ما به طور مثال درنیابیم که میلتون قصد داشت به تقلید از تراژدی‌های مرسوم کلاسیک یونان اثر خود را خلق کند، دیگر نمی‌توانیم به طور دقیق، رنج‌های سامسون را در اثر او، درک و شناسایی و ارزیابی کنیم. لازم به ذکر است که نقد نو، در اواخر دهه ۱۹۵۰، رفته رفته هواداران خود را از دست داد.

با این اوصاف، نمی‌توان به درستی و دقت، درباره روند شکل‌گیری نقد قضاوت کرد. در این راستا، افرادی چون ادوارد سعید و نورتروپ فرای، بر آن بودند تا بر نقد تحلیلی بنویسند؛ و اصطلاحاً ، نقد را نقد کنند. اما این افراد، در کار خود، آن چنان که توقع می‌رفت، موفق نبودند. آنها نمی‌توانند به درستی مدعی شوند کدام شیوه تحلیل درست بوده و کدام ، عامل بازدارنده داشته است.

در پایان، مجدداً باید بر این مسئله تأکید ورزید که منتقد می‌بایست به تمامی شیوه‌های نقد آشنا باشد و انها را به کار بندد. منتقد نباید اسیر تعصب‌های کورکورانه شود؛ و به طور مثال، خود را پیرو نقد مارکسیستی بداند و حاضر نباشد از شیوه‌های متنوع نقد، سود برد. او همچنین باید تاریخ نقد ادبی را به دقت مطالعه کرده باشد؛ و بداند در گذر زمان، چه دیدگاه‌ها و نقطه نظراتی مطرح شده، و چه تأثیری در جامعه و تولید اثار ادبی داشته است. منتقد، در ضمن، باید بر مکاتب مطرح شده در این عرصه اشراف داشته باشد.

در عین حال که، باید مقولهٔ مکان و دوران‌های تاریخی موثر بر این جریان را فراموش نکند. به طور مثال، پیدایش جریان مدرنیسم در غرب بوده؛ و لاجرم، بسیاری از نحله‌های ادبی شکل گرفته در این ارتباط، در اثر وقوع حوادث تاریخی مهمی همچون وقوع دو جنگ جهانی دوم، انقلاب صنعتی، پیشرفت تکنولوژی ، بروز کمونیسم و در پی آن جنگ سرد، بحران‌های اقتصادی غرب، بروز سرمایه‌داری و... قوام یافته است.

از این رو، منتقدین شرقی همچون منتقدین ایرانی، باید آگاهانه به استقبال آثار مکتوب ایرانی بروند. آنها باید بدانند که ایران، هیچ گاه دچار سرگشتگی غرب نشد؛ و شرایط دیگری در کشور ما حاکم بوده است. پس، باید به دنبال عناصر بومی و محلی مختص به سرزمین خود باشند.

در این راستا، آنان باید در پی تدوین تاریخ نقد ادبی در ایران باشند؛ و با توجه به سیر حوادث تاریخی، سیاسی، اقتصادی و... به نقد اثار وطنی بپردازند.

تحلیل رمان

تحلیل رمان صرفاً تبیین، شناسایی و سنجش نقادانه و عقلانی روابط حاکم بر سازه‌های داستانی نیست. راهیابی به بطن اندیشه‌های نویسنده، کشف مسامحات لفظی و معنایی، و توجه بیش از حد به ساختار و قالب متن را نمی‌توان تنها زمینه‌های تحلیل به حساب آورد. با یک رویهٔ ثابت و از پیش تعیین شده نیز نمی‌توان رمان‌ها را مورد نقادی قرار داد. بسیاری از منتقدان جهان با پیروی از یک نظرگاه خاص (که به آن تعصب دارند) به مصاف رمان می‌روند. با پیدائی مکاتب نو ادبی چون پراگ، ژنو، فرانکفورت، شیکاگو، نیترا و همچنین گونه‌های مختلف نقد چون ساختارگرایی، پساساختارگرایی، نشانه‌شناسی، مدرنتیه و پسامدرنیته و هرمونتیک (تأویل)، نقد ادبی در سده بیستم به اوج خود رسیده است.[1] منتقد باید با توجه به نوع، مضمون و قالب اصلی هر رمان آمیزه‌ای از سبک‌ها و شیوه‌های تحلیل را به کار گیرد.

اکنون دیگر نقد ادبی شناسهٔ هر اثر محسوب نمی‌شود و خود نوعی بازآفرینی مجدد به شمار می‌رود. حتی دیده شده که نقد ادبی نه تنها همشأن خود اثر بلکه حتی ـ در برخی اوقات ـ فراتر از آن پنداشته شده. بسیاری از نظریه‌پردازان ادبی و فلسفی چون میخائیل باختین، رولان بارت، ژاک دریدا و میشل فوکو پیش از آن که در رشته‌های تخصصی خود مطرح گردند، نویسندگانی برجسته به حساب می‌آیند. ناقد باید در مباحث علوم انسانی همچون ادبیات، فلسفه، علوم اجتماعی، تاریخ، روانشناسی و مانند اینها صاحب فکر و نظر باشد. زیرا با اطلاع از این علوم قادر خواهد بود که دریافت‌های نهانگرایانه خود را بهتر از گذشته آشکار سازد. شیوه بیان، احضار کلمات مناسب و اشنایی با ساختارهای نحوی زبان همچون ابزاری برای بیان نظام فکری، می‌تواند در شرح آگاهی و شناخت حقیقت مفید باشد. باید در نظر داشت که طرح شگردها و دیدگاه‌های بنیادین تحلیل رمان در حجم کتابی می‌گنجد اما به این گفتار، با توجه به محدودیت‌های موجود اشاراتی کوتاه و گذرا بر هر مبحث خواهد شد.

رمان روایتی است واقع‌گرایانه که در آن خواننده با انباشتگی صحنه‌ها، شخصیت‌هان کنش‌های داستانی، کشمکش‌ها و مانند اینها رو به رو می‌شود و می‌تواند بخشی از زندگی عادی و ساده‌ای را که پیارمونش می‌گذرد با برداشتی نو و از منظری دیگر روایت کند. از ویژگی‌های مشخص هر رمان، طویل بودن آن است که به پیچیدگی ساختار منجر می‌گردد.

---

۱. پیش و پس از پیدایی نقد نو (۱۹۳۰) شیوه‌های بررسی گوناگونی وجود داشته یا پیدا شده است که همگی می‌توانند هم-جهت و همسو با اهداف منتقدان مورد استفاده قرار گیرند. نقدهای اسطوره‌ای، پدیدارشناختی، روانشناختی تحلیلی، فمینیسمی، ماتریالیستی، سیاسی، جامعه‌شناسی و زیباشناسی از این جمله‌اند.

چنین تفسیری از رمان امکان تمایز آن را از گونه‌های متشابه دیگر چون رمانس[۱] داستان کوتاه و نیمه بلند و مانند آن فراهم می‌آورد.

صاحبان نظر این وادی برای سهولت در کار و به منظور کاهش نقائص برداشتی، سعی کرده‌اند رمان را گونه‌بندی کنند. در حقیقت، تلاش برای به دست آوردن رویه‌ای ثابت در نقد از دیرباز مد نظر بوده، هر چند در این رهگذر نتایج قابل قبولی، چنان که توقع بود، حاصل نشد. در شیوهٔ سنتی که بر پایه تحلیل زندگینامهٔ نویسنده و بررسی دیدگاه‌های فلسفی ـ اجتماعی استوار بود، خود اثر به دقت مورد ارزیابی قرار نمی‌گرفت و ناقدان، بیشتر به بررسی عقاید خاص و زندگی خصوصی‌اش می‌پرداختند. البته ممکن است که چنین برخوردی روشن‌کننده بسیاری از مسائل باشد و بسیاری از درهای بسته را بگشاید اما اکنون که داستان‌هایی بسیار پیچیده و عمیق خلق می‌شوند، این شیوه به تنهایی نمی‌تواند مشکل‌گشا باشد و خواننده قرن معاصر را راضی کند. بسیاری از منتقدان امروزی هم تلاش بسیاری می‌کنند که شیوه‌های سنتی را حذف کنند، حال آن که چنین رویه‌ای اشتباه است.

منتقدان باید حجمی از تحلیل خود را (هر چند کوتاه) به ارزیابی نویسنده و نظراتش اختصاص دهند. بسیاری از رمان‌ها را نمی‌توان بدون در نظر گرفتن موقعیت نویسنده و جامعه‌ای که در آن دوره بود ارزیابی کرد. به طور مثال نقد بسیاری از آثار نویسندگانی چون صادق هدایت، جان اشتاین بک و چارلز دیکنز باید بر این شیوهٔ تحلیل استوار باشد.

در گذشته وظیفهٔ اصلی نویسنده رمان را آموزش مباحث فلسفی و عقیدتی می‌دانستند و بر این باور بودند که نویسندهٔ برجسته باید وارد چنین وادی‌ای شود و به تلحیل بپردازد.

منتقدان نیز خود را در این جهت تجهیز می‌کردند و با توجه به زیرساخت آثار، نظرات اجتماعی و فلسفی حاکم بر آن روزگار را در تحلیل‌های خود وارد می‌کردند. گرایش به چنین مقولاتی جهت نقد را اغب به سوی مضامین مذهبی بیشتر متمایل می‌کند؛ چنان که درداستان «گودمن براوان جوان» نوشته هاثورن وجود دیدگاه خاص نویسنده باعث شده که همهٔ تحلیل‌ها رنگ و بوی مذهب به خود بگیرد.

تحلیل نو از دگرگونی‌های عظیم صنعتی و اقتصادی که در سطح اروپا رخ داد تأثیر پذیرفت. پس از ظهور فرمالیست‌های روسی در سال ۱۹۱۴ میلادی، به تدریج مضمون و محتوا کنار گذاشته شد و به جای آن «صورت و فرم» جایگزین شد. فرمالیست‌های روس ابتدا در بیان نظرات خود دچار اشتباهات بزرگی نیز شدند. آنها به شدت با وجود عنصر نماد و نیز نمادگرائیی در آثار مخالفت کردند و تصاویر داستانی را مجازی و بی‌ارزش شمردند. با این حال طرح مباحث صورتگرایانه در آن دوران، دگرگونی عظیمی در ساختار و قالب اصلی رمان‌ها به وجود آورد.

---

۱. در رمانس اکثر قهرمانان داستان قدرت‌های مافوق بشری دارند و میان انها به راحتی می‌توان خط‌کشی کرد و شخصیت‌های خوب و بد را از هم جدا کرد. مضامین مورد نظر نویسندگان رانس بیشتر توصیف حوادث ماجراجویانه و پهلوانی است؛ به گونه‌ای که این حوادث بیشتر به افسانه‌ها و داستان‌هایی تخیلی نزدیک می‌شوند.

باید اذعان داشت که تحولات عظیم ادبی در خلق و نقد آثار همیشه همزمان به وقوع پیوسته است.

در این زمینه به درستی نمی‌توان گفت کدامیک اثرگذاری بودند و کدام یک اثرپذیر. پس از ظهور دیدگاه‌های ساختارگرایانه بالطبع ناقدان به زیرساخت آثار بیش از هر زمان توجه کردند. طبق نظر آنها واژگان باید به دقت مورد ارزیابی قرار می‌گرفتند. آنها برای کشف حقایق علمی به ریشه‌یابی و مقابله واژگان دست زدند. تاریخچه هر واژه به دقت در تحلیل‌ها توصیف شد و معانی ظاهر و باطنی هر کدام مشخص گردید. در نظر آنها شکل می‌توانست به محتوا سمت و سو دهد. بیان این نکته خالی از لطف نیست که معنای ساختاری از معنای صورت و فرم کاملاً مجزاست. ساختار معنای بسیار گسترده‌تری دارد، چنان که می‌تواند صورت و محتوا را نیز در خود جای دهد. هر چند که این دو مقوله هیچ گاه از هم جدا نیستند. اگر بر این باور باشیم که می‌توانیم با نادیده گرفتن محتوا، برای فرم و صورت آثار بها بدهیم و ارزش بیشتری قائل شویم، اشتباه بزرگی کرده‌ایم. توجه و عنایت بیش از حد به فرم نمی‌تواند و نباید ذهن منتقد را از محتوا دور کند. افراط در خلق آثار فرم‌گرایانه در ایران نیز مدتی است شایع شده است. پیروان این نظریه معتقدند که می‌توان محتوایی را که در لابه‌لای آثارشان وجود ندارد و به زوراز ذهن خواننده بیرون کشید اما راه رفتن در چنین سمت و سوئی ممکن است که ضربات جبران‌ناپذیری بر ساختار آثار این نویسندگان وارد آورد.

با مطرح شدن نظرات روان‌شناسانی چون فروید، یونگ و کلاین، بتدریج نقد روانشناختی تحلیلی پا به عرصه وجود گذاشت. چنین نگرشی از همان ابتدا سبب بخش‌ها و گفت‌وگوهای بی‌شماری شد. طبق نظر این افراد، مضمون آثار ادبی جهان از ضمیر ناخودآگاه نشأت گرفته است. در تحلیل روانشناختی، فرایندهای ذهنی شخصیت‌های داستانی و حتی خود نویسنده زیر ذره‌بین قرار می‌یگرد. به همین دلیل است که زیربنای بسیاری از رمان‌های آن دهه، توصیف ضمیر ناخودآگاه قهرمانان داستان است. نویسندگانی چون ویرجینیا وولف و جیمز جویس ، هنگام خلق آثارشان از شیوه جریان سیال ذهن استفاده کردند و بارها کردن توسن دهنشان، بسیاری از اطلاعات نهفته در ضمیر ناخودآگاهشان را به سطح متن آوردند. متأسفانه در ایران بسیاری اشتباهاً تصور کردند که در چنین شیوه‌ای نویسنده صرفاً ذهن خود را آزاد می‌گذارد و پس از آن کلیه جریان‌های ناهمگون ذهنی را به روی کاغذ می‌آورد، حال آن که در آثار این نویسندگان، در عین بی‌نظمی ظاهری طرح داستان انسجام بسیار دارد. در طرح داستان آنها ظاهراً حوادث یکی پس از دیگری و بدون در نظر گرفتن مطرح شده‌اند، در صورتی که چنین نیست و علاوه بر همگونی حوادث، هر حادثه نیز بی‌دلیل به تصویر کشیده نشده است. گرایش به بررسی مناطق خاص ضمیر ناخودآگاه و خودآگاه چون نهاد، خود و فراخود باعث شد که بسیاری از نویسندگان معاصر آثار برجستهٔ کلاسیک را با نگرشی جدید و در حیطه دنیای روانشناسی بازآفرینی کنند.

به طور مثال ژان آنوی نمایشنامه «آنتیگونه» سوفوکل را دوباره اما بر پایهٔ مابحث روانشناختی نوشت. او با توجه به قوانین علت و معلولی و با شناختی که از ضمیر ناخودآگاه افراد داشت گرایش و تمایل آنتیگونه به مرگ را مورد بررسی قرار داد. شخصیت‌های داستان آنوی از قالب‌های اسطوره‌ای جدا

شدند و بیشتر به انسان‌های معمولی مبدل شدند. کروئون عمودی آنتیگونه دیگر نمادی از پستی و دژخیمی نیست. او چون همهٔ انسان‌ها نقاط ضعف و قوتی دارد و حتی نگران آینده آنتیگونه در این اثر با نمایان شدن مکنونات ذهنی‌اش، دیگر نمادهای اسطوره‌ای را حمل نمی‌کند. او که از عقدهٔ دختر بودن رنج می‌برد وتشنه قدرت است، در سیر حوادث داستان عمداً خود را به کام مرگ می‌سپارد.[۱] و درونمایه «تقدیر» را که بر «آنتیگونه» سوفوکل سایه افکنده، از هم می‌پاشد. البته هدف اصلی ژان آنوی در طرح مباحث روانشناختی، نادیده گرفتن اسطوره نیست. اسطوره در نظر بسیاری از ناقدان قرن ۱۹ بوده است، زیرا انها چنین می‌پنداشتند که اسطوره، اسطورهٔ علم انسان‌های غیرمتمدن و جاهل است. منتقدان اسطوره‌شناسی و حتی بسیاری از روانشناسان همچون یونگ درست عکس و خلاف آن فکر می‌کنند. در نظر آنها اسطوره می‌تواند پرده از رمز و رازهای ضمیر ناخودآگاه انسان بردارد. در اصل، اسطوره بیان نمادین محفوظات است که در ضمیر ناخودآگاه وجود داشته و به شیوهٔ فرافکنی به سطح آمده و در قالب اسطوره شکل گرفته است. به همین دلیل، تحلیل‌گران اسطوره‌ها برآنند که بین طبیعت و ادبیات بومی و منطقه‌ای پلی بسازند و روابط میان آن را کشف کنند. البته در نویسندگان ایرانی گرایش به وادی اسطوره متأسفانه کمتر دیده می‌شود و بسیاری از آنها اساطیر ایرانی را نمی‌شناسند. چنین نقیصه‌ای گریبانگیر منتقدان نیز بوده است. عناصر طبیعی چون آب، آتش، باد و... هر یک در ادبیات کهن بومی بار معنائی خاص خود را دارند؛ اگر چه تشابهاتی نیز بین نمادها دیده می‌شود.

منتقدان اسطوره‌ای برخلاف منتقدان سنتی ـ که به تاریخچه و زندگی نویسنده می‌پردازند ـ منتقدان صورتگرا ـ که به قالب اثر می‌اندیشند ـ و منتقدان روانشناختی ـ که به جست و جوی روح و درون انسان دل خوش کرده‌اند ـ خواهان روحی مشترکند که موجب زندگی و حیات در تمدن‌های گوناگون شده است. در نظر آنها آثار برجسته مملو از نیروهای زندگی‌بخشی هستند که در اعماق روح و روان همه انسان‌ها وجود دارد. باید گفت که در شکل‌گیری نقد اسطوره‌ای معاصر سه عامل مهم و اساسی نقش داشتند:

۱) دیدگاه خاص یونگ (اسطوره‌ها می‌توانند بیان کنندهٔ ضمیر ناخودآگاه انسان‌ها باشند)
۲) مباحث مردم‌شناسی[۲]
۳) اسطوره‌های بومی (که باعث به وجود آمدن وحدت و یگانگی خاص در بسیاری از آثار بومی می‌شود)

نقد اسطوره‌ای می‌تواند فراسوی قلمرو تاریخ گام بردارد و خواننده را با فرهنگ‌ها و باورهای انسان ـ که گرد و غبار تاریخ سالیان درازی است بر آنها نشسته است و آنها را از یادها برده است ـ آشنا کند. اسطوره‌شناسی ابعادی بسیار پیچیده دارد، به گونه‌ای که بسیاری از روانشناسان، مردم‌شناسان، و حتی

---

۱. از انواع رمان می‌توان به اینها اشاره کرد: رمان تاریخی، گوتیک، کلیددار، ضدرمان، روانشناختی، بومی و..
۲. در آثار نویسندگانی چون ویرجینیا وولف و جیمز جویس مباحث روانشناختی در اولویت قرار گرفتند.

فیلسوفان تلاش می‌کنند که به اعماق آن نقب زده، پرده از رمز و رازهایش بردارند. در ایران نیز افرادی چون مرحوم دکتر مهرداد بهار جستارهایی دربارهٔ اسطوره‌شناسی و رمزاندیشی در ادبیات فولکلور ایران نوشته‌اند و اکنون که جنگ تحمیلی پایان یافته و رشادت‌ها و ایثارهای رزمندگان ثبت شده‌اند، شایسته است که نویسندگان مطرح کشور تلفیقی از شخصیت‌های اسطوره‌ای و حماسه‌سازان جنگ ایجاد کنند. شخصیت، عملکرد و زندگی بسیاری از رزمندگان چون شهیدان: همت، تجلائی، باکری، یاغچیان و... را می‌توان در قالب‌های اسطوره‌ای طرح کرد و آنها را جهانی کرد. همچنان که فردوسی با آن یل سیستانی در «شاهنامه» کرد)

برخی جریان روشنگرا و مدرنیسم را برخلاف اسطوره می‌دانند و از روی آوردن به آن پرهیز می‌کنند، حال آن که اسطوره در روزگار خود جریانی روشنگرایانه محسوب می‌شده و جریان‌های ادبی جهان نیز به اسطوره‌های گذشته مرتبطند. در حقیقت، خواسته‌ها و گرایش‌های نسل جدید همگی از روایت‌های اسطوره‌ای نسل گذشته مایه گرفته‌اند و اسطوره، چون زنجیره‌ای محکم، دو نسل را به هم مرتبط می‌کند.

نسل جدید، غافل از چنین نگرشی در عصر مدرن خود را وانهاد و مجذوب تکنولوژی ماشینی و پدیده‌های علمی ـ صنعتی شد. «خدا زدائی» به معنی ترک خداوند و یا منکر ذات مقدس او شدن نیست، بل که نوعی از یاد بردن است. خدا در عصر تجددگرائی از انسان‌ها فاصله گرفت و در نتیجه، تقدس‌گرایی جای خود را به تقدس‌زدایی داد. گرایش به مدرنیسم، عواقب نامطلوب دیگری نیز به همراه داشت: انحصارطلبی، شی‌پرست، استعمار جدید، و خودمحوری... را می‌توان از نتایج عصر تجددگرائی یا مدرنیسم دانست. در این باره سؤالات بی‌شماری در ذهن روشنفکران طالب عصر مدرن و مخالفان آن طرح شد: آیا نتیجه آفت مدرنیسم پرورش انسان‌های خود برتر بین است؟ آیا انسان می‌تواند جدا از عقاید مذهبی و فرهنگ بومی و سنتی‌اش، به حیات خود ادامه دهد؟ آیا همین عصر مدرن وابسته به رسوم و باورهای گذشته خود نیست؟ مردم برای به دست اوردن ازادی بدون قید و شرط، به هر کاری روی آوردند و در عوض، شک، بی‌بندوباری، ترس، اعتیاد، خودمحوری، ناامیدی، و توهم نصیبشان شد. در رمان‌های قرن بیستم اغلب مباحث و مضامین مطرح شده جز شکاکیت در جهان و پدیده‌های سیاسی ـ عقیدتی چیز دیگری نمی‌توان دید. انسان واخوردهٔ کنونی نه تنها دیگر راه به جایی نمی‌برد، حتی مجدداً تلاش می‌کند که پدیده‌های جدیدتری را کسب و تجربه کند. ماکس وبر به این دسته از افراد توصیه می‌کند که بدون سر و صدا و جنجال، از راه رفته بازگردند و به آغوش مذهب پناه برند.

در فرهنگنامه‌های موجود جهان، تعریف دقیق و واضحی از دو واژه مدرنیسم و پست مدرنیسم در ادبیات ارائه نشده است. برخی از متخصصین معتقدند که مدرنیسم نظریه‌ای است که منجر به خلق هنر مدرن می‌شود. نویسندگان مدرنیسم اولیه چون تی. اس الیوت ویرجینیا ولف، جیمز جویس، فرانتس کافکا و بیشتر قصد داشتند جامعه بورژوائی قرن ۱۹ را به نقد بکشند. آنها برای رسیدن به هدف خود قواعد واقعگرایانه حاکم بر آن دوره را رد کردند و مقولات اسطوره‌ای را جایگزین قواعد واقعگرایی بورژوائی کردند. نویسندگان مدرنیسم همچنین در سیر حوادث داستان ـ که طبق قانون علی و با توجه به زمان

پشت سر هم چیده شده بود ـ دست بردند و نظام و ساختار داستان‌هایشان را عمداً دگرگون کردند. در نظر آنها وجود وحدت و انسجام بین طرح و شخصیت‌ها دیگر مطرح نبود. آنها حتی در بیان مباحث فلسفی، چنان که در قرن ۱۹ باب بود، از شیوه‌ای بهره بردند و کلیهٔ مباحث فلسفی ـ اخلاقی را در قالب طنز و جملات دوپهلو بیان کردند.

انسان عصر مدرن پس از مواجهه با افات گوناگون تجددگرائی، درمانده و سرگشته، انقلاب صنعتی و دو جنگ بین‌الملل جهانی را پشت سر گذاشته و در جست و جوی راهی تازه است. او به خوبی می‌داند که باید به ابتدا و مبدأ شروع حرکت بازگردد و از نو عقاید و دیدگاه‌هایی را که به راحتی از آنها گذشته بود، احیا نماید.

امروزه نویسندگان پست مدرنیست نیز که در جریان چنان تحولاتی قرار داشتند و شاهد زوال مدرنیسم بودند (اکنون هم شاهد آنند) دیگر در بازگو کردن حقایق زندگی تلاشی نمی‌کنند. آنها داستان را صرفاً برای خود داستان می‌نویسند و دیگر به جهان و واقعیات طبیعی کاری ندارند. در حقیقت، پست مدرنیست‌ها سعی می‌کنند به دیدگاه‌های افراطی نویسندگان مدرنیست که با واقع‌گرایی و بورژوازی ضدیت داشت، بر اساس اصول منطقی تعدیل بخشند. برخی معتقدند که پست مدرنیست‌ها نه درصدد نابود کردن مدرنیسم هستند و نه می‌خواهند به عقاید آنها ارزش بیشتر دهند. آنها می‌خواهند با زبان بی‌زبانی بگویند که آنچه مدرنیست‌ها دربارهٔ قالب اصلی داستان‌ها مطرح می‌کردند (بدون قالب داستانی هم می‌توان داستان نوشت) هم غلط است و نادیده گرفتن آن سازه‌ها طبق نقد پست مدرنیست‌ها را می‌توان به سرگشته‌هایی تشبیه کرد که در ابتدای هزاران راه ایستاده‌اند و به هر سویی می‌نگرند. اما عاقبت هم به راه نمی‌افتند. در نظر آنها رمان می‌تواند شالوده‌ای از واقعیت‌گرایی و ضد واقعیت‌گرایی باشد. آنها هم شکل اثر و هم محتوا را مهم و باارزش می‌دانند. در نظر آنها این امکان که نویسنده‌ای داستانی بی‌سر و ته بنویسد، به همان اندازه می‌تواند مقبول باشد که داستانی منسجم و استوار خلق شود. از نمونه‌های بارز رمان‌های پست مدرنیسم می‌توان به «صد سال تنهایی» مارکز اشاره کرد.

در اینانر که نوعی رئالیسم جادویی بر آن حاکم است نویسنده بی‌پروا از همهٔ مضامین ضد و نقیض در یک جا بهره برده است. عناصر واقعیت‌گرایی، جادو، و اسطوره درهم بافته و به هم تنیده شده‌اند. داستان، به گونه‌ای مطرح شده که خواننده درنمی‌یابد نوع داستان با توجه به آن قالب‌های از پیش تعینی شده و کلیشه‌ای چیست؟ ایا داستانی (اسطوره‌ای می‌خواند؟ آیا داستان، سیاسی است؟ با ضد سیاست است؟

در هر حال، بسیاری از نظریه‌پردازان جدید از شکست مدرنیته و روی کار آمدن پست مدرن بدین شکل و قالب راضی نیستند و معتقدند که پست مدرنیست‌ها محافظه‌کارانی‌اند که طرح‌های ناتمام مدرنیست‌ها را رها کرده‌اند و زیرپوشش این گروه به اصطالح از زیر کار فرار می‌کنند.

تحلیل‌کنندگان رمان، هم‌اکنون شیوهٔ تأویل یا هرمنوتیک را بیش از موارد دیگر ترجیح می‌دهند و بر این باورند که از طریق تأویل، بسیاری از حقایق نهفته در اثر آشکار می‌شود؛ حقایقی که از چشمان نویسنده مخفی مانده و خود ندانسته آنها را خلق کرده است.

باید توجه داشت که تفسیر و تأویل با یکدیگر تفاوت دارند. تفسیر درک حقایق ظاهری متن است. در حقیقت، تفسیر را شناخت معنی خاص یک کلمه از میان چندین معنای ان کلمه می‌دانند در حالی که تأویل، پی بردن به مفهوم و معنی باطنی و درونی یک واژه است. به عبارت دیگر تفسیر یعنی پی بردن به حقایق ظاهری متن و تأویل یعنی پی بردن به حقایق درونی. در هرمنوتیک منتقد مجاز است که اثر را بدون در نظر گرفتن آراء نویسنده مورد بررسی قرار دهد. منتقد، دستیابی به سیر اندیشه‌های نویسنده و هدف اصلی او از خلق رمان را اصلاً مهم نمی‌داند و حتی اگر از سخنان نویسنده‌ای درباره رمانش مطلع باشد به آنها توجهی نمی‌کند، بل که با توجه به قوانین علت و معلولی و مدنظر نداشتن اهداف و آرمان‌های نویسنده، خود اثر را موشکافانه بررسی می‌کند و احکامی صادر می‌کند که اغلب نزد خود نویسنده نیز جالب و تعجب‌آور است. منتقدان پیرو هرمونتیک مدعی‌اند که می‌توانند از طریق رمان حتی به ضمیر ناخودآگاه نویسندگان پی ببرند و اطلاعاتی را که دسترسی به آن برای نویسنده مقدور نیست، در اختیارش قرار دهند.

اکنون که این تفاسیر را برشمردیم، شایسته است که دیدگاه مخالفان تحلیل رمان نیز در پایان مطرح گردد. برخی از متخصصین و گاهی هم خوانندگان رمان بر این تصورند که نوشتن تحلیل بر رمان، کاری بیهوده است و بجز غصب کردن جای اثر، کار دیگری نمی‌کند. این افراد گمان می‌کنند که نقد باعث آلوده شدن رمان می‌شود و مخصوصاً نوک تیز شمشیرهای خود را به سوی هرمنوتیک گرفته‌اند و می‌گویند اگر هم باید تفسیری بر اثری نوشته شود، آن تفسیر باید دربارهٔ فرم و شکل باشد. طبق نظر این افراد، بهترین داور هر رمان، خود خواننده است و اوست که باید دربارهٔ اثر قضاوت کند. این گفته، اصولاً درست است. واکنش خود خواننده مهم است اما نوشتن یک تحلیل اصولاً درست است. واکنش خود خواننده مهم است اما نوشتن یک تحلیل اصولی نیز نمی‌تواند باعث از میان رفتن زیبایی آن شود. خواننده رمان اگر از سازه‌های داستانی مطلع و به شیوه‌های نقد سنتی و نوآگاه باشد هنگام مطالعهٔ داستان از آن داستان بیشتر لذت خواهد برد و بسیاری از مفاهیم پیچیده و ثقیلی را که قبلاً قدرت درکش را نداشته بهتر درک خواهد کرد.

در کشورهایی که رمان پیشرفت بسیار داشته، حرکت خطی و هماهنگی خاصی بین منتقدان و رمان-نویسان وجود داشته است به گونه‌ای که هر یک از دیگری پشتیبانی کرده‌اند. اگر نویسندگان سمت و سوی کار خود را تغییر دادند، منتقدان نیز به همان جهت چرخیده‌اند و نقدهای خود را با توجه به متن متحول کرده‌اند؛ اگر هم منتقدان بر مسأله‌ای تأکید ورزیده‌اند این نویسندگان بوده‌اند که اغلب آثارشان را بر آن اساس می‌نوشته‌اند. در واقع هماهنگی و یکدلی منتقدان و نویسندگان بود که باعث شد در کشورهایی چون انگلستان، کلمبیا، فرانسه، آمریکا، و ایرلند آثار برجسته‌ای به جهانیان عرضه شود.

آشنایی با نویسنده

کامران پارسی نژاد در تاریخ ۱۳۴۲ در شهر تهران به دنیا آمد. در ده سالگی اولین داستان خود را برای ارائه به کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان نگاشت اما موفق به ارسال آن نشد. دیپلم خود را در رشته علوم تجربی دریافت کرد و سالها بعد در ***رشته ادبیات انگلیسی*** در ***دانشگاه علامه طباطبایی*** به تحصیل پرداخت. ورود او به دنیای پر جاذبه ادبیات باعث شد تا شوق نوشتن در او دوباره زنده شود. وی در همان سالها به خلق شعر و داستان کوتاه به زبانهای انگلیسی و فارسی مبادرت ورزید و در جُنگ‌های دانشجویی حضوری فعال داشت. در همان زمان استادانی چون دکتر آذر نفیسی، مرحومه مریم خوزان و دکتر کوروش صفوی مشوق او بودند و راهنمایی‌های این استادان باعث شد تا ماجرای خلق آثار ادبی را جدی‌تر دنبال کند. در همان زمان با تشویق دکتر صفوی اولین داستان جدی خود را به یکی از مجلات مشهور کشور ارائه داد. داستان نمادین اتوبوسی به نام زندگی بیانگر تولد انسان و حضورش در مسیر زندگی و در فضای نمادین یک اتوبوس بود.

پس از آن به توصیه یکی از آشنایان، همکاری خود را در سازمان صدا وسیما در بخش پژوهش و راه‌اندازی بانک اطلاعات تاریخی آغاز کرد. در آن جا بود که با دکتر یعقوب آژند آشنا شد و این آشنایی باعث گردید تا به مجله ادبیات داستانی راه یابد. اولین مقاله او به نام **زاویه دید در داستان** در تابستان ۱۳۷۵ در آن مجله منتشر شد. همچنین اولین داستان او برای گروه سنی نوجوان در دفتر نشرفرهنگ اسلامی به انتشار رسید.

پارسی نژاد در آذر ماه ۱۳۸۳ در هفته کتاب در سومین جشنواره «انتخاب رسانه و خبرنگاران برگزیده کتاب» جایزه دریافت کرد. سپس در دهمین دوره انتخاب بهترین کتاب سال دفاع مقدس کتاب *جنگی داشتیم، داستانی داشتیم* وی در آبان ۱۳۸۵ مقام دوم را در بخش پژوهش ادبی کسب کرد. نیز در اول آذر ۱۳۸۵ در سومین جشنواره نقد کتاب به عنوان منتقد جوان مورد تقدیر قرار گرفت.

وی در دوره‌های مختلف داوری جشنواره‌های گوناگون را بر عهده داشته است:

۱ـ داوری جشنواره قلم زرین در طی سالهای ۱۳۸۴ و ۱۳۸۳ در بخش پژوهش ادبی

۲ـ داوری دهمین جشنواره انتخاب بهترین کتاب سال دفاع مقدس در بخش داستان در سال ۱۳۸۵

۳ـ داوری بخش داستان پاسداران اهل قلم در سال ۸۵

۴ـ داوری کتاب سال جمهوری اسلامی در بخش داستان در سال ۱۳۸۵.

۵ـ داوری جشنواره نقد در بخش نقد ادبی در سال ۱۳۸۶.
۶ـ داوری جشنواره گام اول مؤسسه خانهٔ کتاب در سال ۱۳۸۶در بخش داستان.
۷ـ داوری جشنواره بهترین کتاب سال دفاع مقدس در بخش پژوهش ادبی در سال ۱۳۸۶
۸ـ داوری کتاب فصل بهار مؤسسه خانهٔ کتاب در سال ۱۳۸۶
۹ـ داوری کتاب سال جمهوری اسلامی در بخش داستان د ر سال ۱۳۸۶
۱۰ـ داوری جشنواره بانوی فرهنگی وزارت ارشاد در سال ۱۳۸۶
۱۱ـ داوری کتاب فصل تابستان مؤسسه خانهٔ کتاب در سال ۱۳۸۶
۱۲ـ داوری جشنواره پژوهش برتر بنیاد شهید د رسال ۱۳۸۶
۱۳ـ داوری جشنواره یوسف بنیاد حفظ آثار و ارزشهای دفاع مقدس در سال ۱۳۸۶
۱۴ـ داوری کتاب فصل پاییز ماه مؤسسه خانهٔ کتاب در سال ۸۶
۱۵ـ سرگروه بخش داوری پژوهش جشنواره بهترین کتاب سال دفاع مقدس در سال ۸۷
۱۶ـ داوری جشنواره گام اول مؤسسه خانهٔ کتاب در سال ۸۷
۱۷ـ داور جشنواره فیلم فجر در بخش جنبی
۱۸ـ داور جشنواره نقد ادبی در سال ۸۷

فعالیت های ادبی او عبارتند از :

۱) همکاری مستمر با مجله ادبیات داستانی
۲) همکاری با مرکز تحقیقات تاریخی صدا و سیما جهت احداث بانک اطلاعات تاریخی.
۳) کارشناس داستان دفتر کمک آموزشی وزارت آموزش و پرورش
۴) کار شناس بخش اداره کتاب حوزه داستان وزارت فرهنگ و ارشاداسلامی .
۵) تدریس داستان نویسی ، مکاتب ادبی، اسطوره شناسی و نقد ادبی در فرهنگسرای بهمن (ورزش) به مدت ۴ سال
۶) دبیر سرویس گروه ادب و هنر روزنامه جوان به مدت ۴ سال .
۷) دبیر بخش مصاحبه و گزارش مجله ادبیات داستانی
۸) عضو دائمی حلقه ادبیات پژوهشگاه اندیشه اسلامی
۹) مجری طرح وزارت ارشاد در ارتباط با چاپ یکصد داستان از نویسندگان معاصر
۱۰) دبیر شورای اقتباس ادبیات داستانی بزرگسال سیما فیلم و مسئول بخش داستان کوتاه آن مرکز.

تاکنون ۱۲ اثر ادبی و ۲۹۰ مقاله تخصصی در نشریات و مجله های گوناگون از او به چاپ رسانده است.

آثار وی عبارتند از:

یک کاروان صد منزل، فرصتی برای شیخ، خورشید در آتش، رویای شریف، نقد و بررسی آثار و اندیشه جمالزاده، طرح داستان، شهید مدرس، دوست خدا، داستان معاصر داستان‌نویس معاصر، جنگی داشتیم داستانی داشتیم، خورشید می‌ماند و آسیب‌شناسی نحله‌ها و مکاتب ادبی غرب.

فهرست انتشارات مؤسسه خانه کتاب

- ***تفسیر خطبه جهاد علی (ع)***، سیدمهدی رضایی، ۱۳۵۸.
- ***همبستگی چند طرح نمایشی برای کودکان و نوجوانان***، م. معلم، ۱۳۵۸.
- ***دو طاووس***، پنگ هوا، جن وی، مترجم: کاوند، ۱۳۵۹ .
- ***عاشقان حق، عاشقان حق و حقیقت و سالکان بهترین طریقت***، گردآورنده: مؤسسهٔ نشر حدیث، ۱۳۷۲.
- ***چهل حدیث در پرتو چهل آیه در فضائل امیرالمومنین علی‌بن‌ابی‌طالب(ع)***، گردآورنده: مؤسسهٔ نشر حدیث، ۱۳۷۳.
- ***چهل حدیث در کتاب و کتابت***، گردآورنده: مؤسسهٔ نشر حدیث، ۱۳۷۳.
- ***سرای غزل***، گزیده غزلیات یکصد و هیجده شاعر، محمد کارگرشورکی، ۱۳۷۳.
- ***نقشی ز دست عشق***، مژگان محمدیان، ۱۳۷۳.
- ***چهل حدیث از سخنان گهربار حضرت زهرا (س)***، گردآورنده: مؤسسهٔ نشر حدیث،۱۳۷۴.
- ***چهل حدیث در پرتو چهل آیه در فضائل امام حسن مجتبی (ع)***، گردآورنده: مؤسسهٔ نشر حدیث،۱۳۷۴.
- ***چهل حدیث در پرتو چهل آیه در فضائل امام رضا (ع)***، گردآورنده: مؤسسهٔ نشر حدیث، ۱۳۷۴.
- ***چهل حدیث در پرتو چهل آیه در فضائل حضرت زهرا (س)*** ، گردآورنده: مؤسسهٔ نشر حدیث، ۱۳۷۴.
- ***چهل حدیث در پرتو چهل آیه در فضائل حضرت ولی‌عصر (عج)***، گردآورنده: مؤسسهٔ نشر حدیث،۱۳۷۴.
- ***چهل حدیث در پرتو چهل آیه در فضائل رسول اکرم (ص)***، گردآورنده: مؤسسهٔ نشر حدیث، ۱۳۷۴.
- ***چهل حدیث در پرتو چهل آیه در فضائل و کلمات امام موسی کاظم (ع)*** ، گردآورنده: مؤسسهٔ نشر حدیث، ۱۳۷۴.
- ***چهل حدیث در پرتو چهل آیه در فضائل و مصائب حضرت سیدالشهداء (ع)***، گردآورنده: مؤسسهٔ نشر حدیث، ۱۳۷۴.
- ***چهل حدیث در پرتو چهل آیه در مواعظ حضرت عیسی (ع)*** ، گردآورنده: مؤسسهٔ نشر حدیث، ۱۳۷۴.

- ***چهل حدیث در فضائل سوره‌های قرآن،*** گردآورنده: مؤسسهٔ نشر حدیث، ۱۳۷۴.
- ***چهل حدیث در فضائل ماه مبارک رمضان،*** گردآورنده: مؤسسهٔ نشر حدیث، ۱۳۷۴.
- ***چهل حدیث در فضائل و آداب تلاوت و قرائت قرآن،*** گردآورنده: مؤسسهٔ نشر حدیث، ۱۳۷۴.
- ***چهل حدیث در فضائل و آداب نماز،*** گردآورنده: مؤسسهٔ نشر حدیث، ۱۳۷۴.
- ***چهل حدیث در فضیلت علم و عالم،*** گردآورنده: مؤسسهٔ نشر حدیث، ۱۳۷۴.
- ***چهل حدیث در ولایت و غدیر،*** گردآورنده: مؤسسهٔ نشر حدیث، ۱۳۷۴.
- ***راهنمای ناشران و کتابفروشی‌های کشور،*** ۱۳۷۵.
- ***فصلنامه***، فهرست موضوعی کتابهای منتشرشده در بهار۱۳۷۵، ۱۳۷۵.
- ***کتابنامه پاییز ۱۳۷۵،*** فهرست موضوعی کتاب‌های منتشر شده، تهیه و تنظیم: مؤسسهٔ نمایشگاه‌های فرهنگی ایران ۱۳۷۵.
- ***کتابنامه تابستان۱۳۷۵،*** فهرست موضوعی کتاب‌های منتشر شده، تهیه و تنظیم: مؤسسهٔ نمایشگاه‌های فرهنگی ایران ۱۳۷۵.
- ***کتابنامه زمستان ۱۳۷۵،*** فهرست موضوعی کتاب‌های منتشر شده، تهیه و تنظیم: مؤسسهٔ نمایشگاه‌های فرهنگی ایران ۱۳۷۵.
- ***چلچراغ رواق اندیشه،*** گزارشی از بخش‌های مختلف دوازدهمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران، محمد هاشم‌اکبریانی، ۱۳۷۸.
- ***راهنمای ناشران ایران***، فهرست ناشران فعال در سال۱۳۷۷، ۱۳۷۸.
- ***فرهنگنامه مشاغل فرهنگی***، شرح وظایف و شرایط احراز پست‌های سازمانی وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، تهیه و تنظیم: مرکز برنامه ریزی و آموزش نیروی انسانی، زیرنظر: حمیدرضا بهروان ، در ۲ جلد، ۱۳۷۸.
- ***کارنامه نشر،*** فهرست موضوعی کتابهای منتشر شده در سال۱۳۷۷، زیرنظر: احمد مسجدجامعی، در ۲ جلد به همراه نمایه، ۱۳۷۸.
- ***مجموعه کتابشناسی بیست ساله جمهوری اسلامی ایران***،کارنامه نشر، زیرنظر: احمد مسجدجامعی، در۲۰ جلد، سال‌های۱۳۷۶- ۱۳۵۷، ۱۳۷۸.
- ***اطلاع‌رسانی و فرهنگ،*** سیدمحمود نجاتی‌حسینی، مینا آرامیده، ۱۳۷۹.
- ***برگ هفتم،کتاب، دانایی، انتظار،*** به اهتمام: زیبا درفشه و معصومه صادقی، زیرنظر: بابک دربیگی، ۱۳۷۹.
- ***چالش‌های حقوقی، اخلاقی و اجتماعی فضای رایانه‌ای،*** بابک دربیگی، ۱۳۷۹.
- ***چکیده مقالات همایش بین‌المللی نقش اطلاع‌رسانی در توسعه فرهنگی،***۱۳۷۹.
- ***راهنمای ناشران ایران***، فهرست ناشران فعال در سال۱۳۷۸، ۱۳۷۹.
- ***کارنامه نشر،*** فهرست موضوعی کتابهای منتشر شده در سال۱۳۷۸، در ۲ جلد، ۱۳۷۹.
- ***مأخذشناسی اطلاع‌رسانی***، به اهتمام: محمدعلی زکریایی، ۱۳۷۹.
- ***معرفی پایگاه‌های اطلاع‌رسانی اسلامی،*** به‌اهتمام : ناصرالدین غراب، باهمکاری : محمدعلی

حسنی و جواد زکریایی، ۱۳۷۹.

– ***معرفی مراکز اطلاع‌رسانی،*** به اهتمام: محمدعلی زکریایی، ۱۳۷۹.

– ***اطلاع‌رسانی و فرهنگ،*** میته کواکس، مترجم : مینا آرامیده، به‌اهتمام : سیدمحمود نجاتی‌حسینی، ویراستار: ناصرالدین غراب، ۱۳۸۰.

– ***برگ هشتم،کتاب، دانایی، عدالت،*** تهیه و تنظیم: محسن رضایی، علی‌اکبر عبدالحسینی و زیبا درفشه، ۱۳۸۰.

– ***تاریخ نگارش‌های عربی ، علوم قرآنی، حدیث، تاریخ، فقه، عقاید، تصوف،*** فؤاد سزگین، به‌اهتمام: احمدرضا رحیمی‌ریسه ، مترجم: موسسه‌نشرفهرستگان، ویراستار: حکیمه دسترنجی ،مصحح: عبدالکریم گلشنی ، مهران ارزنده ، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با همکاری مؤسسهٔ‌خانه‌کتاب، ۱۳۸۰.

– ***تاریخ نگارش‌های عربی ، کیمیا، شیمی، گیاه‌شناسی، کشاورزی،*** فؤاد سزگین، مترجم: سید سعید فیروزآبادی، ویراستار: احمدرضا رحیمی‌ریسه ، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با همکاری مؤسسهٔ‌خانه‌کتاب، ۱۳۸۰.

– ***تاریخ نگارش‌های عربی، پزشکی، داروسازی، جانورشناسی، دام‌پزشکی،*** فؤاد سزگین، مترجم: مؤسسه‌نشرفهرستگان، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با همکاری مؤسسهٔ‌خانه‌کتاب، ۱۳۸۰.

– ***تاریخ نگارش‌های عربی، شعر،*** فؤادسزگین، مترجم: مؤسسه نشر فهرستگان، انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی با همکاری مؤسسهٔ خانه‌کتاب، ۱۳۸۰.

– ***تحولات نشرکتاب در دههٔ هفتاد (۱۳۷۰ – ۱۳۷۹)،*** تهیه و تنظیم: محمد رنجبری، باهمکاری: علی‌محمد نیاکان، ۱۳۸۰.

– ***چکیده مقالات دومین گردهمایی نقش اطلاع‌رسانی در توسعه فرهنگی،*** "کتاب و فناوری اطلاعات" ۲۶–۲۵ بهمن ماه ۱۳۸۰، تهیه و تنظیم: دبیرخانهٔ همایش ، ۱۳۸۰.

– ***راهنمای ناشران ایران،*** فهرست ناشران فعال در سال۱۳۷۹، ۱۳۸۰.

– ***سالنامه آماری یونسکو ۱۹۹۹ بخش فرهنگ و ارتباطات،*** مترجم: سمانه مشتاقی، زیرنظر: محمد رنجبری، ۱۳۸۰.

– ***الفبای حقوق پدیدآورنده (کپی رایت)،*** گرباود ، مترجم : غلامرضا لایقی، ۱۳۸۰.

– ***کارنامه نشر،*** فهرست موضوعی کتابهای منتشر شده در سال۱۳۷۹، در ۲ جلد، ۱۳۸۰.

– ***کاغذ،*** علیرضا پورممتاز ، شهره مدرسی‌تهرانی، زیرنظر: محمد رنجبری، ۱۳۸۰.

– ***گاهشماری چند در اطلاع‌رسانی و ارتباطات،*** نگاهی به برخی از تحولات کتاب، کتابداری و ارتباطات،تدوین : پرویز راسخ‌نیا، زیرنظر : مهدی تقوی، ویراستار: کاظم حافظیان رضوی، ۱۳۸۰.

– ***مجموعه مقالات اولین همایش نقش اطلاع‌رسانی در توسعه فرهنگی،*** ۱۳۸۰.

– ***هشت دوره نمایشگاه اطلاع‌رسانی و فناوری اطلاعات،*** به اهتمام :وهرز نوروزپوردیلمی، با همکاری: فیروزه اکبریان و کورش میرسعیدی،۱۳۸۰.

- ***(ISBN) دستنامه شمارهٔ استاندارد بین‌المللی کتاب،*** مترجم : داریوش مطلبی، زیرنظر : وهرز نوروزپوردیلمی، ۱۳۸۱.
- ***آماده‌سازی کتاب،*** عملیات پیش از چاپ، شهره مدرسی تهرانی، علیرضا پورممتاز، با همکاری: مهدی صداقت پیام، حسین درخشان، زیرنظر: محمد رنجبری، ۱۳۸۱.
- ***آماده‌سازی کتاب***، هنر نمایه‌سازی به انضمام استانداردهای ایزو، شهره مدرسی تهرانی، علیرضا پورممتاز، حسین درخشان، ویراستار: سعید بهشتی، زیرنظر: محمد رنجبری، ۱۳۸۱.
- ***اطلاع‌رسانی کتاب،*** ۱۳۸۱.
- ***حق طبع و نشر در کشورهای اسلامی،*** غلامرضا لایقی، ۱۳۸۱.
- ***حمایت از حق مولف قوانین و مقررات ملی و بین‌المللی،*** مرتضی شفیعی شکیب، ۱۳۸۱.
- ***راهنمای ناشران ایران،*** فهرست ناشران فعال در سال۱۳۸۰، ۱۳۸۱.
- ***سخنرانی‌ها و مقالات همایش تخصصی بررسی حقوق نشر کتاب در ایران، چالش‌ها، رهیافت‌ها،*** زیر نظر : مرتضی شفیعی شکیب، ۱۳۸۱.
- ***کارنامه نشر،*** فهرست موضوعی کتابهای منتشر شده در سال۱۳۸۰، در ۳ جلد به همراه نمایه، ۱۳۸۱.
- ***کپی‌رایت در کشورهای پیشرفتهٔ صنعتی،*** غلامرضا لایقی، ۱۳۸۱.
- ***راهنمای ناشران ایران،*** فهرست ناشران فعال در سال۱۳۸۱، ۱۳۸۲.
- ***کارنامه نشر،*** فهرست موضوعی کتابهای منتشر شده در سال۱۳۸۱، در ۳ جلد به همراه نمایه، ۱۳۸۲.
- ***مجموعه مقالات دومین گردهمایی نقش اطلاع‌رسانی در توسعه فرهنگی با عنوان "کتاب و فناوری اطلاعات،*** تهیه و تنظیم: دبیرخانهٔ همایش، ۱۳۸۲.
- ***برگ اول،*** اولین دورهٔ هفته کتاب جمهوری اسلامی ایران، ۴ تا ۱۱ آبان ۱۳۷۲، تهیه و تنظیم: محسن رضایی، علی‌اکبر عبدالحسینی و زیبا درفشه، ۱۳۸۳.
- ***برگ چهارم***، چهارمین دورهٔ هفته کتاب جمهوری اسلامی ایران، ۷ تا ۱۳ آبان ۱۳۷۵، تهیه و تنظیم: محسن رضایی، علی‌اکبر عبدالحسینی و زیبا درفشه، ۱۳۸۳.
- ***برگ دوم،*** اولین دورهٔ هفته کتاب جمهوری اسلامی ایران، ۱۹ تا ۲۵ آبان ۱۳۷۳، تهیه و تنظیم: محسن رضایی، علی‌اکبر عبدالحسینی و زیبا درفشه، ۱۳۸۳.
- ***برگ ششم،*** ششمین دوره هفته کتاب جمهوری اسلامی ایران، ۹ تا ۱۶ آبان ۱۳۷۷، تهیه و تنظیم: محسن رضایی، علی‌اکبر عبدالحسینی و زیبا درفشه، ۱۳۸۳.
- ***جنگ کتاب،*** مقاله‌ها، گزارش‌ها و نکته‌هایی دربارهٔ کتاب به انضمام کتابشناسی کتاب، سید فرید قاسمی، ۱۳۸۳.
- ***جهان پیش‌رو،*** ساختار دولت شبه مدرن طلسم توسعه، محمد رضایی، ۱۳۸۳.
- ***راهنمای کتابفروشان ایران،*** زیر نظر: محمد رنجبری، ۱۳۸۳.

- ***سخنرانی‌ها و مقالات همایش ملی بررسی حقوق مالکیت ادبی و هنری،*** زیرنظر : سعید حبیبا، مرتضی شفیعی‌شکیب ، ۱۳۸۳.
- ***فهرست کتاب هفته،*** سید فرید قاسمی، در۳ جلد ، ۱۳۸۳.
- ***کارنامه نشر،*** فهرست موضوعی کتابهای منتشر شده در سال۱۳۸۲، در ۳ جلد به همراه نمایه، ۱۳۸۳.
- ***کلیات طرح جامع محیط رایانه‌ای فارسی،*** علیرضا پورممتاز، ۱۳۸۳.
- ***مطبوعات کتابگزار،*** تاریخ نشریه‌های ادواری حوزه کتاب در ایران، سید فرید قاسمی، ۱۳۸۳.
- ***حضور هفدهم،*** هفدهمین نمایشگاه بین‌المللی کتاب تهران۱۴ تا ۲۴ اردیبهشت ۱۳۸۳، تهیه و تنظیم: محسن رضایی، زیبا درفشه، ۱۳۸۴.
- ***راهنمای ناشران و کتابفروشان ایران ۱۳۸۳،*** فهرست ناشران و کتابفروشان فعال در سال‌های ۱۳۸۰ تا ،۱۳۸۲، به اهتمام: مجتبی تبریزنیا، ۱۳۸۴.
- ***راهنمای ناشران و کتابفروشان ایران ۱۳۸٤،*** فهرست ناشران و کتابفروشان فعال در سال‌های ۱۳۸۱ تا ۱۳۸۳ ، ۱۳۸۴.
- ***کارنامه نشر،*** فهرست موضوعی کتابهای منتشر شده در سال۱۳۸۳، در ۳ جلد، ۱۳۸۴.
- ***مدیریت منابع انسانی در اروپا،*** پل‌کرک براید، مترجم: غلامعلی طبرسا، ۱۳۸۴.
- ***نقد نقد،*** گردآورنده: سایر محمدی، ۱۳۸۴.
- ***راهنمای ناشران و کتاب‌فروشان ایران ۱۳۸۵***، فهرست ناشران فعال در سال‌های ۱۳۸۳ تا شهریور ۱۳۸۵، فهرست کتاب‌فروشی‌های ایران، فهرست ناشران الکترونیک، ۱۳۸۵.
- ***کارنامه نشر،*** فهرست موضوعی کتابهای منتشر شده در سال۱۳۸۴، تهیه کنندگان: ونوس رضایی خجسته، آزاده نظربلند و...، در ۴ جلد به همراه نمایه، ۱۳۸۵.
- ***کارنامه نشر،*** فهرست موضوعی کتابهای منتشر شده در سال۱۳۸۴، در ۳ جلد، ۱۳۸۵.
- ***از دریچه نقد (گفتارها و جستارهای انتقادی ادبی) ،*** عبدالعلی دست‌غیب ، به اهتمام: علیرضا قوجه زاده، در۲ جلد، ۱۳۸۶.
- ***خلاصه سخنرانی‌های همایش بین‌المللی بزرگداشت هشتصدمین سال ولادت مولانا جلال‌الدین محمد بلخی رومی،*** زیر نظر: غلامرضا اعوانی، با همکاری مؤسسهٔ پژوهشی حکمت و فلسفه ۱۳۸۶.
- ***خلاصه مقالات همایش بین‌المللی بزرگداشت هشتصدمین سال ولادت مولانا جلال‌الدین محمد بلخی رومی ،*** زیر نظر: غلامرضا اعوانی، ۱۳۸۶.
- ***راهنمای شماره استاندارد بین‌المللی کتاب و موسیقی،*** سازمان جهانی شابک، مترجم : داریوش مطلبی، ویراستار: حسین مختاری معمار، ۱۳۸۶.
- ***رباعیات حکیم خیام،*** طربخانه یار احمد رشیدی، رساله سلسله الترتیب خطبه تمجید ابن سینا، با مقدمهٔ عبدالباقی گولپینارلی و رحیم رضا زاده ملک، با همکاری انتشارات میراث مکتوب، ۱۳۸۶.
- ***کارنامه نشر،*** فهرست موضوعی کتابهای منتشر شده در سال۱۳۸۵، زیرنظر : علی شجاعی صائین، به اهتمام: داریوش مطلبی، ونوس رضایی خجسته در ۴ جلد به همراه نمایه، ۱۳۸۶.

- ***کتاب نقد و نقد کتاب***، ۱۳۸۶.
- ***گرافیک در گذر زمان***، پرویز راسخ‌نیا، ۱۳۸۶.
- ***گزارش اولین دوره جایزه کتاب فصل جمهوری اسلامی ایران*** (بهار ۱۳۸۶)، ۱۳۸۶.
- ***مجموعه مقالات کنگره نکوداشت یکصدمین سال تولد پروین اعتصامی***، به‌اهتمام : منوچهر اکبری ، ۱۳۸۶.
- ***مجموعه مقاله‌های همایش داستانپردازی مولوی***، به‌اهتمام : محمد دانشگر، با همکاری انجمن علمی زبان و ادبیات فارسی ۱۳۸۶.
- ***من، خبرنگار کتاب***، مطالبی از روزنامه‌نگاران حوزهٔ کتاب، به اهتمام: حسین نوروزی، هومن بابک، نگار پدرام، سیدمرتضی مرتضایی، سید جواد حسین نصر، ۱۳۸۶.
- ***هدیه بهارستان***، به‌اهتمام : عبدالحسین طالعی، با همکاری کتابخانهٔ موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی، ۱۳۸۶.
- ***مرجع نشر ایران***، فهرست ناشران، کتابفروشی‌ها، چاپخانه‌ها، صحافی‌ها، لیتوگرافی‌هاو... زیرنظر: اکبر ثقفیان، به‌اهتمام : داریوش مطلبی، ۱۳۸۷.
- ***مجموعه مقالات نخستین گردهمایی سراسری انجمن ترویج زبان و ادب فارسی ایران***، زیرنظر: دکتر علی‌اصغر میرباقری فرد، مقدمه: دکتر مهدی محقق، ۱۳۸۷.
- ***مولانا***، علی اوجبی، ۱۳۸۷.
- ***نقد برتر (مجموعه مقالات برگزیده نخستین جشنواره نقد کتاب)***، زیرنظر: دبیرخانه جشنواره نقد کتاب، ۱۳۸۷.
- ***نقد برتر (مجموعه مقالات برگزیده دومین جشنواره نقد کتاب)***، زیرنظر: دبیرخانه جشنواره نقد کتاب، ۱۳۸۷.
- ***رودکی سرآمد شاعران فارسی***، به کوشش منوچهر اکبری، ۱۳۸۷.
- ***نقد ادبیات منطبق با حقیقت***، کامران پارسی نژاد، ۱۳۸۷.