رمان نویسی ۱

مجله ی الکترونیکی رمان نویسی – شماره ی اول – ۵۶ صفحه

* نکاتی پیرامون رمان نویسی
* تکنیک رمان پلیسی
* تفاوت رمان و داستان کوتاه
* بیست و سه اندرز به کسانی که وقت ندارند بنویسند
* چرا و چگونه رمان به ایران آمد؟
* نمی‌خواهید رمان بنویسید؟
* انواع رمان از نظر ساخت

خانه رمان: www.novelhome.blogsky.com کیوسک ۷۲۴ : www.kiosk724.ir

رمان نویس

مجله ی الکترونیکی رمان نویسی
شماره ی اول – ۵۶ صفحه

ناشر: سایت خانه رمان
(وب سایت آموزش آنلاین رمان نویسی)
www.novelhome.blogsky.com

عرضه شده در: کیوسک ۷۲۴
(فروشگاه آنلاین کتاب و مجله الکترونیکی)
www.kiosk۷۲۴.ir

صاحب امتیاز: وب سایت خانه رمان
سردبیر: فرهاد سروستانی

ایمیل:
novel.home@yahoo.com
سایت:
www.novelhome.blogsky.com

از آن نوع کتاب هایی که دوست داری بخری و بخوانی, بنویس. اولین خواننده و بهترین منتقد آثارت, خودت هستی, البته اگر صادق باشی.

«تام کلنسی»

فهرست مطالب

عناوین مطالب قابلیت کلیک کردن را دارند

سخن آغازین ۵

نکاتی پیرامون رمان نویسی ۶

تکنیک رمان پلیسی ۱۷

تفاوت رمان و داستان کوتاه ۲۳

بیست و سه اندرز به کسانی که وقت ندارند بنویسند ۳۵

چرا و چگونه رمان به ایران آمد؟ ۳۸

نمی‌خواهید رمان بنویسید؟ ۴۵

انواع رمان از نظر ساخت ۵۱

سخن آغازین

فرهادی سروستانی

اولین شماره ی مجله رمان نویس بیش از آنکه مجله ای تولیدی باشد, آرشیوی هست از مطالب گذشته ی وب سایت خانه رمان. امید هست که در شماره های آتی با مطالبی دست اول در زمینه ی رمان و رمان نویسی این مجله را منتشر کنیم, البته به شرط آنکه خوانندگانِ مجله ی رمان نویس, وجود آن را مفید ارزیابی نمایند. به عبارتی تلاش می کنیم با شماره های ابتدایی مجله با قدم هایی آهسته به استقبال روزهای جدی تر برویم.

در انتشار مطالب آرشیوی سعی شده است منابع و مآخذ تا آنجایی که مقدور بوده ذکر شود.

دوستان علاقمند به مباحث ادبی در صورت تمایل می توانند نوشته های خود را به نشانی ایمیل ما ارسال نمایند تا در صورت تایید در شماره های آتی مجله رمان نویس به نام خودشان منتشر گردد. مطالب می تواند شامل مباحث آموزشی, نقد و بررسی کتاب, مقاله و خبر باشد.

مجله ی رمان نویس بیشتر نویسندگان نوقلم و استعدادهای تازه را مخاطب خود می داند که به دنبال مباحث آموزشی در زمینه نوشتن رمان می باشند.

برای پی گیری اخبار ما وب سایت و صفحات ما در شبکه های اجتماعی را دنبال نمایید.

نکاتی پیرامون رمان نویسی

صلاح عباسی

نوشتن رمان فعالیتی است که در وهله نخست از تخیل نویسنده مایه می‌گیرد. تخیلی که خودریشه در احساسات و هیجانات نویسنده دارد. نویسنده می‌خواهد میان رویا و واقعیت پل بزند. از یک سو زندگی با محدودیت‌ها و مسائل خاص خود و از سوی دیگر جهان رویاها و تخیلات. واقعیت و رویا اغلب با هم سازگار نیستند. زندگی یک نویسنده عجین با تخیلات ادبی و الهام است. نویسنده تمنا را فرا می‌خواند تا از طریق فراخواندن تخیلی تمنا راهی به سوی آن بجوید، راهی که واقعیت‌ها آن را سد کرده‌اند. کسی که می‌خواند یا می‌نویسد می‌خواهد به زندگی خود معنا بدهد. و یا آن را اندکی بیشتر شورانگیز نماید.

جامعه بی‌بهره از ادبیات جامعه‌ایی است که نمی‌تواند به خود بنگرد و زشتی‌ها و زیبایی‌های خود را

ببیند و بازشناسد. چنین جامعه‌ایی نمی‌تواند با خود برخوردی انتقادی داشته باشد. رمان نه فقط فعالیت تخیل بلکه یکی از جلوه‌های اندیشه انتقادی است و باید این را هم در نظر بگیریم که این اندیشه از کشمکش‌ها و تناقض‌های جامعه مایه می‌گیرد. اعصار پر از تضاد و تناقض اعصاری بارور برای ظهور رمان هستند. زمانی که دن کیشوت خانه‌اش را ترک کرد تا جهان را همچنان که در کتابهای پهلوانی خوانده بود باز یابد، رمان نشان داد که جهانی که دن کیشوت بدان پا می‌نهد با جهان شناخته‌شده و آشنای کتاب‌هایش زمین تا آسمان تفاوت دارد. در هر قدمش دامی و هر لحظه‌اش یقین‌های سلحشور پیر را به چالش می‌خواند.

در دن کیشوت چالش میان خیال و واقعیت از طریق مهتر سلحشور پیر سانچو که پایی در واقعیت دارد به عرض ارباب می‌رسد، هرچند عرایض مهتر به زحمت می‌تواند خللی در رویاهای با شکوه ارباب پدید آورد. دن کیشوت رمانی است درباره واقعیت: صورتی در زیر دارد آنچه در بالاستی. واقعیت را باید کشف کرد و فهمید. واقعیت تکه تکه شده است، جهان یکپارچگی خود را از دست داده است. به قول کوندرا رمان زمانی زاده شد که واقعیت یکپارچه جای خود را به واقعیت‌های نسبی داده بود. شکوفایی رمان خود واقعیتی تاریخی است. پس اهمیت هستی‌شناسانه‌ایی که برا ی رمان قائل‌اند از کجا سرچشمه می‌گیرد؟ اگر رمان به دلیل تطابق با دوران تاریخی‌اش و به دلیل جواب‌گو بودن به الزامات تاریخی و اجتماعی رونق یافته است در آن صورت باید آن را به مثابه ژانری اجتناب‌ناپذیر و قائم به ذات درشمار آورد. به هر حال چه رمان را زاییده نبوغ فردی و چه آن را مولود نیروهای اجتماعی و تاریخی بدانیم از آن نمی‌شود صرف‌نظر کرد. رمان برترین نوع ادبی زمان ماست. رسالت هستی‌شناسانه رمان کدام است؟ رمان نمی‌تواند تغییری در واقعیت به وجود بیاورد و نوع تغییری هم که در آگاهی عصر خود به وجود می‌آورد محدود به جماعتی روشنفکر است و آن هم خود جای چون و چرا دارد.

آیا رمان جنبه تفننی و ذوقی دارد و به قول سارتر در مقابل مرگ یک کودک کاری از آن برنمی‌آید؟ اهمیت ادبیات به طور کلی و رمان به طور خاص در فرهنگ‌آفرینی است. کاری که از رمان برمی‌آید افزودن چند قطره به فرهنگ است و البته این فرهنگ‌آفرینی جریانی بسیار کند و ناچیز و تدریجی است. بالاخره مؤلفه‌های تعیین‌کننده فرهنگ باورها، عقاید، ارزش‌ها و معنویات از یک سو و مادیات و امرار معاش و معیشت از دیگر سو هستند. نمی‌خواهم بین عوامل معنوی و مادی تقابل و تضاد برقرار کنم و یا یکی را به عنوان باعث و بانی وجود دیگری به شمار آورم. زمانی کارل مارکس گفت «معنویات ما ریشه در مادیات دارد و تکنولوژی فرهنگی مناسب به خود می‌آفریند، ما فقط از ابزار و اختراعات مادی استفاده نمی‌کنیم بلکه به تملک آنها نیز درمی‌آییم و این در برخی از موارد

یعنی ازخودبیگانگی». چرا باید به تملک اشیاء درآییم و چرا انسان نمی‌تواند به آن ارباب و سرور خودآگاه هگلی یا مارکسی مبدل شود؟ پاسخ هگل این بود که مانعی در خودآگاهی ما وجود دارد. آن مانع یا حایل بلاخره در آخرین مرحله از میان برمی‌خیزد و ذهن به خودآگاهی کامل می‌رسد و بر خود واقف می‌شود. مارکس پاسخی دیگرگونه ارائه داد. از نظر او کار ازخودبیگانه ما را به تملک اشیاء و ابزار و پول درآورده است و ما سرور خود نیستیم چون در خدمت منافع نیروهای صاحب‌سلطه‌ایم، و تا زمانی که تضاد طبقاتی از میان برنخیزد آگاهی اربابان و بندگان نیز دچار تغییر نخواهد شد و همچنان تفسیری سودجویانه از همدیگر به عنوان سوژه‌های انسانی خواهیم داشت. از نظر مارکس بلاخره در آخرین مرحله سلسله مراتب میان بندگان و اربابان از میان برمی‌خیزد. فیلسوفانی مانند پیتر سینگر با بدبینی به این خوشبینی مارکسیستی نگریسته‌اند: اقتدار و سلسله‌مراتب اگر جزو نیازهای بیولوژیکی و روانی آدمی باشند لزوما با عوض شدن سیستم اجتماعی و اقتصادی از بین نخواهند رفت، بلکه فقط چیدمانی جدید بر نطع شطرنج بشری خواهند یافت. در هر حال رمان گزارشی است از همین تضاد و تعارض در عرصه تاریخ و جامعه. گزارشی که از طریق تخیل نویسنده به ما می‌رسد. بشر خود موجودی فرهنگ‌آفرین است و تمامی هنرهای بشری نیز تجلی همین فرهنگ‌آفرینی هستند و حتی دستاوردهایی از قبیل حقوق بشر، دمکراسی، برابری در مقابل قانون (قانونی که خود ریشه در فرهنگ دارد) همگی خود تبعاتی از این فرهنگ‌آفرینی می‌باشند و رکود فرهنگی به شدت به آنها صدمه خواهد رسانید. بسیاری از رمان‌های قرن بیستم نه فقط آثاری گیرا و سرگرم‌کننده هستند بلکه چشمان ما را بر کژی‌ها و کاستی‌های زیادی نیز گشوده‌اند. همه این رمان‌ها به مسائلی مانند سوء استفاده از انسان، تبعیض طبقاتی و نژادی، سوء استفاده از قدرت اقتصادی و نظامی، اختلاف دارا و ندار وغیره می‌پردازند. حتی اگر به آثاری که از جنبه زیبایی‌شناسانه ناب و برتر هستند نیز نگاه کنیم به نکاتی برخواهیم خورد که درک و بینش ما را در قبال بسیاری از پدیده‌ها عوض می‌کند. مثلا رمان بزرگ پروست را در نظر بگیرید. این رمان در عین اینکه داستانی است پر از اندیشه‌های بکر و فلسفی، نقدی بر اجتماع نیز هست. اسنوبیسم، فخرفروشی، ظواهر و اطوار پوچ انسانی و غیره

در این رمان مورد تحلیل واقع می‌شوند. رمان پروست از اکثر رمان‌های قرن بزرگ‌تر است چون نقدی عمیق‌تر از فرهنگ به دست می‌دهد و در عین حال تفحصی است در باب هویت و مقولاتی مانند حافظه و خاطره. خواندن رمان فضای تخیل و بینش خواننده را نیز وسعت می‌بخشد، آگاهی‌اش را عمیق‌تر می‌کند و ظرفیتش را برای آشنا شدن و همدرد شدن با انسان‌های دیگر گسترده‌تر می‌سازد. از طریق همذات‌پنداری میان ما خوانندگان و شخصیت‌های داستانی، همبستگی‌مان با نوع بشر عمیق‌تر می‌شود. از این هم گذشته رمان نه تنها امکان گفتگو با عصر حاضر بلکه امکان گفتگو با اعصار و ادوار را به خواننده می‌دهد. در حالت عادی ما فقط با خویشاوندان و نزدیکان و دوستان‌مان احساس همبستگی داریم اما رمان بر دوستان و آشنایان‌مان می‌افزاید و در مواردی برایمان دشمن هم می‌آفریند. اینکه با یکی از شخصیت‌هات نمایشنامه اتللو یا رمان جن‌زدگان احساس دشمنی کنیم دقیقا از همان احساس همبستگی با نوع بشر برمی‌خیزد. آثار بزرگ ادبی خواننده را از لحاظ عاطفی درگیر می‌کنند و در مواردی احساس اخلاقی خواننده را به چالش می‌خوانند. البته این کاری است دینی و کتاب‌های آسمانی هم با ما در باره شخصیت‌های نیکوکار و شرور باب سخن می‌گشایند. پس خواندن رمان از لحاظ اخلاقی هم فایده دارد. خواندن رمان از لحاظ لذت زیبایی‌شناسانه و ذوقی نیز بسیار حائز اهمیت است. در هنر متعالی هم بعد اخلاقی و هم بعد زیبایی‌شناسانه هر دو در حقیقت دو روی یک سکه هستند. مثلا هنگام خواندن و بازخواندن اشعار حافظ لذت زیبایی‌شناسانه نابی نصیبمان می‌شود، در عین حالی که این شعرها از ارزش‌های اخلاقی و اومانیستی نیز کم بهره نبرده‌اند.

همین حالت هنگام خواندن آثار هنرمندان نابی مانند پروست یا ناباکوف برایمان پیش می‌آید. لذت و شور زیبایی‌شناسانه آثار این نویسندگان در شعور اخلاقی‌شان تنیده و از آن جدایی ناپذیر است. ریچارد رورتی فیلسوف پراگماتیست امریکایی در مقاله‌ایی درباره ناباکوف این نکته را بسیار خوب شکافته است. این نکته که ناباکوف با وجود بیزاریش از تعهد و رسالت سیاسی و اجتماعی، جدی‌ترین تعهد را در قبال انسان‌بودن خویش داشته است. پس آیا رسالت هستی‌شناسانه رمان به دست دادن تعریفی دوباره از خیر و شر است؟ گفتیم که بزرگ‌ترین آثار ادبی آثاری هستند که ابعاد اخلاقی و زیبایی‌شناسانه‌شان چنان در هم تنیده‌اند که از هم غیر قابل تفکیک‌اند. اگر بگوییم که رسالت رمان نشان دادن جنبه‌های گوناگون طبیعت بشری است، این تعریف را به دلایلی چند خشنود کننده نخواهیم یافت. از یک طرف طبیعت بشری مفهومی است کلی و نادقیق که احتیاج به تدقیق دارد و از سوی دیگر جنبه‌های گوناگون طبیعت بشری نمی‌تواند شکلی ثابت و قابل شناسایی داشته باشد. راسکولنیکوف خوب است یا بد؟ هر کسی می‌تواند نظر خود را در مورد او داشته باشد. چرا چنین است؟

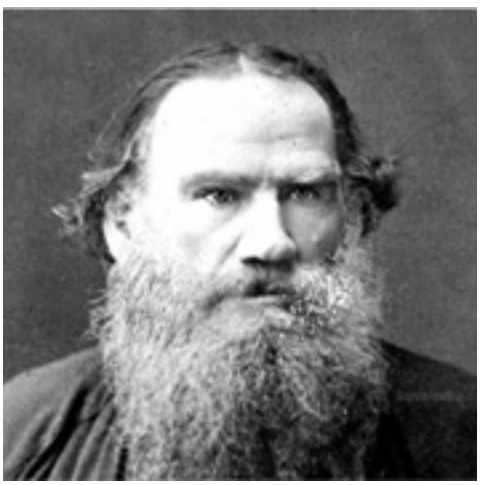
چون رمان حق را به او نمی‌دهد یا از او نمی‌گیرد و ما هم حق داریم برداشتی خاص خودمان داشته باشیم. در ادبیات معمولا جوانب مثبت و منفی طبیعت بشری شکلی قطعی و ثابت به خود نمی‌گیرند. ایزایا برلین معتقد بود که در رمان‌های تولستوی و داستایوسکی خواننده شکی درباره شخصیت‌های خوب و بد ندارد، در حالی که شخصیت‌های تورگینیف در عین داشتن تشخص خاص خود فراتر از خوب یا بد بودن قرار می‌گیرند. و همین باعث شده که هر دو طیف راست و چپ به دلایل مشابه به بازارف قهرمان رمان تورگینیف حمله کنند. چپ‌ها فکر می‌کردند که تورگینیف از طریق شخصیت بازارف آنها را مسخره کرده و راست‌ها فکر می‌کردند که این آنهایند که در این میان مورد تمسخر واقع شده‌اند. و اما منظور تورگینیف در این میان چه بود؟ پاسخ این است که او فقط یک رمان نوشته بود و از رمان‌نویس نمی‌توان انتظار داشت مرزها را مشخص سازد، سنگرها را حفر کند یا پرچم‌ها را به اهتزاز درآورد. اگر حق با ایزایا برلین باشد این را هم باید گفت که این نسبی‌گرایی به خودی خود مزیتی برای هنر رمان محسوب نمی‌شود. مقایسه تورگینیف با تولستوی و داستایوسکی به سود تورگینیف تمام نمی‌شود. بگذارید لحظه‌ایی درنگ کنیم. آیا این نکته که تولستوی شکی در این باره که شخصیت خوب یا بد کدام است باقی نمی‌گذاشت نقطه قوت او است یا نقطه ضعف؟ این نظر ایزایا برلین درباره جنگ و صلح صدق می‌کند و نه درباره آناکارنینا که در آن حق با هیچ کس نیست و هر کسی دلایل خودش را دارد. همین را می‌توان درباره برادران کارامازوف هم گفت که در آن همه حق دارند. این نکته که تولستوی قاطعانه درباره کاراکترهای آثارش و شخصیت‌شان حکم می‌دهد بیشتر به اتوریته ادبی نویسنده مربوط است، نویسنده‌ایی که به شناخت خود ایمان قاطع دارد. نویسندگان بزرگ قرن بیستم کم و بیش این شناخت قاطع را از دست دادند و چه شد که چنین شد؟

بورخس می‌گفت درباره شخصیت‌های اولیس جویس هزاران چیز می‌دانم ولی با این وجود آنها را نمی‌شناسم در حالی که شخصیت‌های ساخته کنراد را می‌شناسم و می‌دانم چگونه آدم‌هایی هستند. او این را به عنوان نقطه ضعف جویس در شخصیت‌پردازی به حساب می‌آورد. کنراد می‌توانست احساس هویت یگانه فردی و حسی را که فرد از هویت خود دارد به خواننده منتقل کند و جویس درباره شخصیت‌هایش هزاران چیز می‌گفت اما آنها هویتی یگانه نمی‌یافتند. از این گفته مشهور ویرجینیا ولف که گفت در اولین سال‌های قرن بیستم هم انسان و هم دید ما از انسان دچار تغییر شد بارها نقل قول شده است. انسان دیگر همانی نبود که خود و وظایف و تکالیف و خواسته‌هایش را می‌شناخت. شخصیت‌های ادبیات مدرن هویتی پاره پاره و منقسم را به نمایش می‌گذاشتند و بورخس نیز در حقیقت در حسرت شخصیت‌های یکپارچه قرن نوزدهم بود. شاید نیازی به گفتن این نکته نباشد که هویت آدمی بزرگترین چالش رمان از زمان دن کیشوت تا به حال بوده است. ما دن کیشوت را همانگونه می‌شناسیم که یکی از آشنایان نزدیک‌مان را. یا سانچو را از درون و برون می‌بینیم و عکس‌العمل‌هایش ما را به تعجب نمی‌افکند چون او را می‌شناسیم. شخصیت‌هایی مانند گوبسک، باباگرانده، دوشس سانسورینا یا سرهنگ شابر و غیره را هم می‌شناسیم. با اما بواری هم آشنا هستیم و می‌دانیم به چه فکر می‌کند. سوداها و خیال‌هایش را می‌شناسیم. اسکارلت اوهارا شخصیتی است از سنخ شخصیت‌های یکپارچه قرن نوزدهم و کاملا با خانم دالوی فرق دارد. ولف انبوهی از تأثرات حسی و دیداری در اختیار خواننده قرار می‌دهد، ولی نویسنده رمان بربادرفته اهداف اقتصادی و اجتماعی اسکارلت را به ما می‌شناساند. اسکارلت انسانی است که می‌داند از زندگی چه می‌خواهد و فردا چه کار باید بکند. رمان مدرن محصول جهانی است که اصل عدم قطعیت بر آن حاکم است و در آن از شناخت خشنودکننده رمان‌های تولستوی و بالزاک خبری نیست. لوکاچ نسبت به همین نکته معترض بود و از نویسندگان معاصرش فقط توماس مان را به عنوان ادامه دهنده راه بالزاک و تولستوی و یک رئالیست بزرگ قبول داشت. به گفته لوکاچ نویسندگان مدرن دیدی و شنیداری قهرمانش را

مکانیستی و غیر تاریخی و ایستا دارند. این نویسندگان از تشریح روابط شخصیت با تاریخ اجتماعی و اقتصادی‌اش عاجزاند و نمی‌توانند میان ابعاد فردی و ابعاد اجتماعی زندگی آن شخصیت‌ها توازن مطلوب را برقرار کنند. گویا در نقطه‌ایی از مسیر راه رمان از گردونه خارج شده است و نویسندگانی مانند توماس مان می‌کوشند آن را به شاهراه اصلی‌اش بازگردانند. نویسندگان زیادی در همان زمان می‌کوشیدند به سنت تولستوی باز گردند. مثلا روژه مارتن دوگار می‌گفت شخصیت‌های تولستوی از تجارب نویسنده و آدم‌های دوران او الگو گرفته‌اند در حالی که اشخاص مخلوق داستایوسکی غول‌های درون خود او می‌باشند. داستایوسکی به جهان درونی‌اش اولویت می‌بخشد و جهان خاص خود را می‌آفریند در حالی که یک نویسنده رئالیست باید برون‌گرا باشد و به جهان بیرون از خویش اولویت بخشد یا جهان خارج از خود را بازآفرینی نماید. جهان یک نویسنده رئالیست شبیه جامعه و واقعیت است. جهانی است برون‌گرا در حالی که جهان یک نویسنده درون‌گرا شبیه روان و نفس است، جهانی است ذهنی. خلاصه جهان نویسنده رئالیست عینی و جهان نویسنده غیر رئالیست ذهنی است. این تقسیم‌بندی بسیار ساده‌انگارانه و تقلیل‌گر است. داستایوسکی نیز خود را رئالیست می‌دانست اما رئالیستی از نوع شکسپیر. به نظر او تقلید از واقعیت عادی و روزمره نمی‌تواند آنچه را که واقعا مهم و واقعی است صورت‌بندی نماید و برای رسیدن به عمق واقعیت باید از واقعیت ظاهری پدیده‌ها فراتر رفت. از نظر داستایوسکی وفاداری به واقعیت‌های ژورنالیستی یا تجربه‌شده نمی‌تواند ضامنی برای رسیدن به حقایق باشد. رمان‌نویس واقعیتی را می‌آفریند که دست‌کمی از خود واقعیت ندارد و در عین حال هرگز به همان شکل روی نداده است. خلاصه چنین رمان‌نویسی واقعیتی می‌آفریند برتر از واقعیت زندگی. آفریدن این واقعیت بدون جابه‌جا کردن عناصر واقعیت امکان‌پذیر نیست. این نوع رمان‌نویسی به هیچ وجه بازآفرینی واقعیت نیست بلکه آفرینش واقعیتی جدید است که به رقابت با دنیای واقعی برمی‌خیزد و از برخی لحاظ از آن رازگشایی و ابهام‌زدایی می‌کند.

در قرن بیستم نویسندگان مدرن برای کشف واقعیت به آفرینش جهان‌های ذهنی‌شان دست زدند. پیروزی با داستایوسکی بود. شخصیت‌هایی که این نویسندگان می‌آفرینند اغلب مانند اشخاص مخلوق داستایوسکی در تضاد و تنش با خویش به سر می‌برند و این بیشتر مناسب حال قرن بیستم است. البته لوکاچ نیز می‌گفت که شخصیت‌های رمان رئالیستی اشخاصی دوپاره و شقه‌شده هستند، اما در این آثار جنبه‌های گروتسک و اغراق‌آمیز زندگی بر جنبه‌های عادی و معمولی نمی‌چربند و نویسنده در ساحل واقعیت به استواری لنگر انداخته است. در قرن ما رابطه نویسنده و واقعیت چنان دستخوش تغییر می‌شود که بسیاری از نویسندگان مدرن هرگونه واقعیت مشترک و عام را نفی می‌کنند و می‌گویند هیچ واقعیت مشترکی وجود ندارد، و هرچه هست تفسیرها، دیدگاه‌ها یا تداعی‌هایی است که بسته

به وجود روانی افراد و سوابق ذهنی‌اشان فرق می‌کند. یعنی هرکسی همان چیزی را می‌بیند که بنا بر موقعیت وجودی و روانی خود باید ببیند. بدینگونه جهان بیرونی کم‌کم محو و مبهم می‌شود و در این میان تنها چیزی که باقی می‌ماند ذهنیت است. مثلا در آثار رب‌گری‌یه توصیف فلوبری جزئیات باعث می‌شود که برخی منتقدان او را عینیت‌گرا بنامند. در حالی که آثار او به واقعیتی مشترک و عام ارجاع نمی‌دهند و این جهان جهانی است کاملا ذهنی که تنها از طریق توصیف جزئیات، ظاهری رئالیستی یا عینی می‌یابد. نابوکوف حتی مادام بواری را نیز رمانی رئالیستی نمی‌دانست. جرا که از نظر او رمان رئالیستی اصولا وجود ندارد. به گفته ناباکوف مادام بواری یک افسانه پریان است یا خانه قانون‌زده و اولیس افسانه پریان هستند و ما دیکنس و فلوبر و جویس را می‌ستاییم چون فریب‌دهندگان بزرگی هستند و آنا کارنینا و خانه قانون‌زده رمان‌های بزرگی هستند چون فریب‌شان را می‌خوریم. به گفته وارگاس یوسا نیز رمان بد رمانی است که نمی‌تواند ما را بفریبد. پس نفس امانت‌داری رمان در مقابل واقعیت به خودی خود اهمیتی ندارد. کمتر نویسنده‌ایی می‌تواند بهتر از فلوبر راه فریب‌دادن خواننده را بیاموزاند. آفریدن جهانی عینی با جزئیاتی ملموس طوری که تصور واقعی بودن این منظره یا آن تصویر، این صورت یا آن چهره کاملا در نزد خواننده شکل بگیرد. فلوبر به موپاسان توصیه می‌کرد که وقتی یک گاریچی را وصف می‌کنی باید او را طوری وصف کنی که از همه گاریچی‌های دیگر سوا شود و برای خودش تشخص بیابد. فلوبر همیشه می‌گفت که رئالیسم فقط نقطه پرش است و بس. رئالیسم به یک متن ادبی واقعیت می‌بخشد و نه اینکه آیینه‌ایی باشد در مقابل واقعیت خارج از ذهن نویسنده آنچنانکه مارتن دوگار درباره تولستوی می‌اندیشید.



پس با این حساب تنها جنبه واقعا مهمی که باقی می‌ماند و می‌تواند معیاری اساسی برای ارزیابی باشد این است که همه رمان‌های بزرگ صرف نظر از این که مدرن باشند یا سنتی با خواننده ارتباط برقرار می‌کنند و خواننده را از لحاظ عاطفی درگیر می‌کنند.

رمان چیست؟ در یک طرف کسانی را داریم که به ادبیات مانند بازی شطرنج می‌نگرند و می‌گویند که اول باید قوانین بازی را فرا گرفت و آنقدر تمرین کرد تا ذهن، بی‌شمار

راهبردها و تاکتیک‌ها برای پیشبرد بازی در اختیار داشته باشد. برخوردی سرد و تکنیکی با ادبیات که عوالم تخیل و الهام را دست‌کم می‌گیرد و ادبیات را فقط به عنوان مهارت و فن به رسمیت می‌شناسد. از استعداد و شور و تخیل چشم‌پوشیدن فقط از کسانی برمی‌آید که آتش نوشتن هیچ وقت در وجودشان شعله نکشیده است. از طرف دیگر طرفداران الهام و عروج به وادی‌ها و شهرهای عشق نیز می‌پندارند که سرسپردن به تخیل و آوای درون به خودی خود می‌تواند شاهکار بیافریند. ایا یک نویسنده می‌تواند فقط به خاطر آنکه ارداه کرده است و قصد نوشتن به سرش زده است اثری ارزشمند بیافریند؟ اگر اینطور می‌بود هر روز چند داستان می‌نوشتیم، داستان‌هایی که خودمان سفارش نوشتن‌شان را به خودمان می‌دادیم. مثلا تصمیم می‌گرفتیم پست‌مدرن یا مدرن یا هرچیزی باشیم که دلمان می‌خواهد. می‌توانستیم مجهز به آخرین تئوری‌ها دست به آفرینش ادبی بزنیم و به اصطلاح آثاری بیافرینیم متفاوت. افراط و تفریط. از این هم بدتر این است که نویسنده بپندارد با بازکردن شیر آب یا الهام خود به خود اثری خواهد آفرید. آنچه که به عنوان تکنیک یا شگرد یک نویسنده می‌شناسیم در حقیقت در عین نوشتن نه تکنیک بوده است و نه شگرد. البته چون در هنر نتیجه مهم است ما صرف اینکه نویسنده‌ایی با خونسردی کامل و از روی نقشه اثری هنری به وجود آورده است، نمی‌توانیم کارش را نفی کنیم. این به این می‌ماند که شعر شاعری را شاهکار بدانیم چون گویا هنگام سرودن شعر زار زار می‌گریسته است. نه آن اشک‌ها و نه آن خونسردی حساب‌گرانه هیچ کدام معیار و محک مطمئنی نیستند و نمی‌توان بر اساس آنها قضاوت کرد. تنها معیار مطمئن خواننده است و واکنش خواننده در برابر اثر و البته بهترین خواننده هم خواننده فرهیخته می‌باشد. معیار در حقیقت خود اثر هنری است و نه اینکه در دل خالق اثر چه می‌گذشته است. بحث بر سر این است که چگونه یک اثر داستانی به بار می‌نشیند و همچنین این نکته مهم که ندانستن قوانین چگونگی انجام دادن یک کار دلیل آزاد بودن از قوانین نیست. منظورم این است که این دانستن و شناختن قوانین نیست که ما را برده خود می‌کند بلکه قضیه کاملا برعکس است. حتی دانستن چگونگی انجام دادن کار یا به اصطلاح تسلط کامل بر قوانین هم نمی‌تواند به تنهایی باعث آفرینش اثری هنری گردد. اکثر کسانی که تئوری‌های آفرینش اثر هنری را می‌دانند معمولا از خلق اثر هنری یا ادبی عاجزاند. منتقدان بزرگ معمولا کسانی هستند برخوردار از ذهن تحلیلی بسیار قوی و در شطرنج ادبیات بسیار ماهراند. سنت‌بو از بالزاک فاضل‌تر و باسوادتر بود و شناخت عمیق‌تری از ادبیات و چگونگی آفرینش ادبی داشت. حتی رمان نسبتا خوبی هم نوشت. فرق سنت‌بو با بالزاک فرق کسی است که چیزی را تشریح و توصیف می‌کند با کسی که آن چیز را می‌آفریند. کسی مانند بالزاک سرش بیش از آن به نوشتن گرم بود که بتواند مانند منتقدی بی‌طرف با نگاهی سرد به ادبیات بنگرد. از این هم گذشته

این عقل و شعور تحلیلی و انتقادی بالزاک نبود که او را به رمان‌نویس بزرگی مبدل ساخت. البته عقل و شعور انتقادی بسیار خوب است و بالزاک هم از آن کم بهره نداشت. اما این نمی‌تواند خلاقیت او را تعین و توجیه کند. خلاقیت به استعدادی خاص ربط دارد و کسانی که فکر می‌کنند نویسندگی را مانند هر حرفه دیگری می‌توان آموخت در حقیقت به همین وجه نظر دارند. قبول دارم که از روی مهارت می‌شود رمان نوشت و کلاس‌های نویسندگی می‌توانند نویسنده بیرون بدهند اما میان ماه من تا ماه گردون/ تفاوت از زمین تا آسمان است. بحث بر سر اخگری آسمانی نیست بلکه چیزی زمینی‌تر است. شک دارم که کلاس‌های خوانندگی بتوانند صدایی دلنشین به کسی ببخشند. یا نویسنده‌ایی با استعداد به خودش ایمان نداشته باشد. در حقیقت نویسنده از کاری که می‌کند آگاهی کامل ندارد و آنچه که می‌آفریند اغلب برای خودش هم توضیح‌ناپذیر است. نبوغ چیزی نیست جز به دست‌دادن راه‌حل‌های تازه برای مشکلات قدیمی و در حقیقت تمام مشکلاتی که یک هنرمد می‌خواهد حل کند قبلا حل شده‌اند و اینجاست که مسئله تسلط بر قوانین به میان می‌آید. اما اگر هنرمند فقط به این تسلط دل‌خوش باشد چیز تازه‌ایی نخواهد آفرید یعنی مشکل را به شیوه‌هایی که دیگران حل کرده‌اند حل خواهد کرد، یعنی قوانین دیگران را به کار خواهد برد یا طرح داستانش را از جای دیگری اخذ خواهد نمود. چنین نویسنده‌ایی راه‌های پیموده‌شده را دوباره خواهد پیمود. نویسنده‌ایی که راه‌های

پیموده‌شده را نمی‌پیماید نویسنده‌ایی است که به زبان خاص خودش سخن می‌گوید و به زبان خاص خودش دست می‌یابد. یعنی مسجل می‌سازد که این فقط اوست که سخن می‌گوید و نه هیچ کس دیگری. صدای خاص نویسنده همان نیرویی است که در یک متن جاری می‌شود و خواننده را مفتون می‌سازد. یگانه‌بودن صدای نویسنده. حتی اگر متنی سورئالیستی باشد و به اصطلاح خود به خود نوشته شده باشد باید دید که نویسنده‌اش کیست؟ آیا آن نویسنده صدای خاص خود را دارد یا نه؟ کسی مانند آندره برتون خود به خود هم می‌تواند متنی مهم بیافریند. پس بگذارید بگوییم که نوشتن خودکار و بدون کنترل فقط در مورد کسانی می‌تواند ثمر بدهد که در هر حالتی آدم‌های هنرمندی هستند و این یعنی این ناخودآگاه متعلق به آندره برتون است و نه کسی دیگر و خلاصه همیشه و در هر حال با خاص بودن هنرمند و اثر هنری سر و کار داریم.سوررئالیسم یا رئالیسم هیچکدام نمی‌توانند هنرمند بیافرینند اما یک هنرمد می‌تواند سوررئالیسم یا ناتورالیسم و یا هر مکتب دیگری را که در آینده خواهد آمد بیافریند. نویسندگان آفرینندگان مکاتب‌اند. آنها خودشان مکتب هستند. پس نتیجه می‌گیریم که کار ادبی حرکت آزادانه ذهن و تخیل است. حرکتی که می‌تواند زیبایی منسجمی بیافریند، زیبایی‌ای که مانند تابلویی از داوینچی یا غزلی از حافظ بتوان آن را بارها و بارها خواند و نگاه کرد و یا مانند داستانی کوتاه از چخوف بارها و بارها آن را خواند و بازخواند.

تکنیک رمان پلیسی

آر. اچ. سامپون

برگردان: کامران فانی

رمان پلیسی ممکن است داستانی بلند یا قصه‌ای کوتاه باشد و به هرحال زمانی واقعاً یک رمان پلیسی خوانده می‌شود که شامل نکات زیر باشد:- جنایتی رخ دهد؛ احتمالاً این جنایت به وسیلهٔ یک یا چند شخص انجام گرفته باشد و سرآخر جنایت به وسیلهٔ کارآگاهی حرفه‌ای یا آماتور کشف شود.

در بعضی از آثار کلاسیک مانند ادیپ شهریار یا فصلی از کتاب انئید ویرژیل آن‌جا که قصهٔ کاکوس و هرکول نقل می‌گردد، کم‌وبیش برخی از عناصر تشکیل دهندهٔ رمان پلیسی را باز

می‌یابیم. دانیال وقتی سوزانا را از دست شیوخ قبیله نجات می‌دهد و کهنه معبد بعل را لو می‌دهد به تعبیری نقش یک بازپرس و کارآگاه را بازی می‌کند؛ اما در اساس این قصه‌ها در چارچوب تعریف رمان پلیسی نمی‌گنجند.

هم‌چنین است انواع قصه‌های جدیدی که ارتباط بسیار نزدیکی با رمان پلیسی دارند: نخستین گونه از این دست همان جانی قهرمانیست که برجسته‌ترین مثالش را در آرسن لوپن موریس لبلان و رافلز هورنانگ بازمی‌یابیم. و آخرینش یحتمل گونه‌ایست که در آن نه در ارتکاب جنایت شکی هست و نه از اثبات آن خبری و نیز انواع بسیار دیگر.

باری در حالی‌که این گونه داستان‌ها در واقع خارج از دایرهٔ رمان‌های پلیسی واقعی‌اند، بعضی قصه‌ها– مثلاً قصه‌های موحشی که در آن قتلی رخ نداده یا قصه‌های جاسوسی و ماجراجویانه و قصه‌های ارواح– در واقع اصلاً داستان پلیسی نیستند.

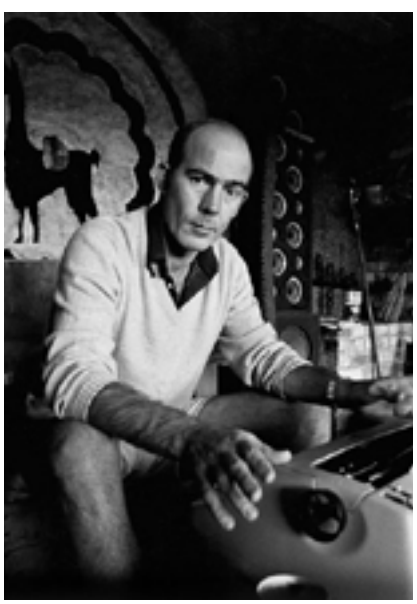
تاریخ پیدایش رمان پلیسی نسبتاً متأخرست و با اندکی مسامحه می‌توان اختراع آن را به ادگارآلن‌پو نسبت داد. محل وقوع داستان راز ماری روژه در پاریس است ولی در اصل پو شرح قتل مری سیسیلیا که در همان زمان در نیویورک اتفاق افتاده بود، می‌دهد. پو راه حل کشف جنایت را در این داستان ارائه داده و همین راه‌حل سرانجام در یافتن قاتل حقیقی با موفقیت به کار گرفته می‌شود.

با این‌که نخستین قصهٔ کوتاه پلیسی از امریکا برخاسته، اما اولین قصهٔ بلند پلیسی اصلی فرانسوی دارد. در سال ۱۸۶۶ امیل گابوریو ماجرای لوروژ را نوشت و با این داستان و داستان‌های دیگر گابوریو رمان پلیسی رونق گرفت. تقریباً مقارن با همین زمان بود که کتاب ماه سنگ نوشتهٔ ویلکی کالینز در انگلستان منتشر شد و کالینز با خلق گروهبان کاف و علاقهٔ مفرطی که وی به گل سرخ نشان می‌داد رشته‌یی دراز از کارآگاهان غریب انگلیسی‌مآب را وارد دنیای رمان‌های پلیسی کرد.

نخستین اقبال عظیم خلق به داستان‌های پلیسی به تاریخ ۱۸۹۱ برمی‌گردد که سری داستان‌های شرلوک هلمز در مجلهٔ استراند چاپ شد و سرآخر نویسنده آن کونان دویل همهٔ آن را در کتابی به نام ماجراهای شرلوک هلمز یک‌جا نشر داد.

جز در داستان‌های شرلوک هلمز که جرم اغلب دزدی(بیشتر دزدی جواهرات و عکس‌های مهم و پردردسر) و یا گیج کردن اسب‌های مسابقات است و گاهی هم اصلاً خبر از جرمی نیست، عملاً در تمام رمان‌های پلیسی فقط یک نوع جرم به چشم می‌خورد– قتل و جنایت. احتمالاً علت را باید در این حقیقت جستجو کرد که داستان‌های پلیسی امروزه با داستان‌های اخلاقی یکی شده و به آن پیوسته است. در این نوع قصه‌ها سخن از شر می‌رود– اما سرآخر خیر است که باید پیروز شود وبرای آن‌که دلهرهٔ خواننده به اوج خود برسد چه چیز مهم‌تر و دلهره‌انگیزتر از زندگی انسان که به بازی

گرفته شود. به همین خاطر است که جز قتل هیچ موضوع دیگری کافی به نظر نمی‌رسد.
قتل همیشه پیچیده و بغرنج نیست، چه بسا قتلی ساده که کشفی طولانی و پردردسر به دنبال دارد.
بعضی نویسندگان که از موضوعات تکراری خسته شده‌اند، با استعدادی خارق‌العاده شیوه‌های جدید کشف می‌کنند: مثلاً در داستان نه خیاط نوشتهٔ دوروتی سایرزجنایت درواقع توسط زنگ کلیسا انجام گرفته است.
یکی از قراردادهای رمان پلیسی که به ویژه از طرف خواننده به آن تکیه می‌شود، حدی است که برای اختراعات نویسنده باید قائل شد. مسأله اساسی قابل قبول بودن قصه است. اگر سمی به کار می‌رود ، باید سمی باشد که علم طب از آن باخبر است؛ ضرباتی که بر مقتول وارد آمده، باید واقعاً وارد آمده باشد. اسلحه‌های مبهم و ناشناخته و اختراعات جدید علمی جز آن‌که منطقاً بتوان امکان وجود آن‌ها



را قبول کرد، نباید به کار گرفته شود. وقایع ساختگی باید ظاهری قابل قبول داشته باشد.
تجربیات پلیس در زندگی واقعی روزمره نشان داده که به ندرت قتلی رخ می‌دهد که بیش از یک نفر در ارتکاب آن دخیل باشد. کوشش پلیس اغلب به دنبال یافتن مدرکی قانونیست که مآلاً به حل جنایت و یافتن جانی ختم می‌گردد. در جریان پیگیری قتل چه بسا روش‌هایی به کار رود که مورد علاقه خاص نویسنده داستان‌های پلیسی است. اما کار پلیس اغلب کش‌دار و کند و خسته‌کننده است و خیلی به ندرت با قتلی روبرو می‌شود که علت واقعیش میان ده دوازده علت ممکن دیگر گم شده باشد.
پس روشن است چرا نویسندهٔ داستان پلیسی برای خود آزادی بی‌حد قائل است. معشوقهٔ باج‌گیری به

او خیانت می‌کند و در همان زمان وارث گمشده ثروتی بی‌کران می‌شود؛ آدم خلوت‌گزین و بی‌آزاری تنها صاحب منحصر بفرد سکه سیاه یک پشیزی در سراسر انگلستان است که میانش قلب شده و رمز کشف دسته قاچاق‌چیان مواد مخدر در آنست. تا جایی که به مسأله مهم قابل قبول بودن خدشه وارد نشود و خواننده چنین احساس نکند که از سادگیش سوءاستفاده شده، هر شگردی ممکن است در داستان پلیسی به کار گرفته شود. بهترین داستان داستانیست که خواننده اصلاً متوجه جعلی بودن آن نشود.

در رمان پلیسی، البته تا آن‌جا که منطقی جلوه کند، قاتل حق دارد جنایت اولش را با جنایت دیگر بپوشاند و البته هیچ لزومی هم ندارد که جنایت دومی بوسیله قاتل اصلی انجام گیرد. به نظر برخی به‌کار گرفتن این شیوه حکایت از ضعف نویسنده می‌کند و آن را نقص فنی کتاب می‌دانند در حالی‌که به عقیدهٔ برخی دیگر این کار به داستان تحرکی بیشتر می‌دهد و از یکنواخت شدن آن جلو می‌گیرد. در آمریکا بیش از انگلستان نیاز به خشونت و وحشیگری به چشم می‌خورد. لازمست که قتل سرانجام کشف شود و کشف قتل برای خواننده قابل قبول نماید و باورکردنی باشد. این مسأله که دادگاه هم اثبات جرم را قبول کند یا نه اهمیتی ندارد ، مگر آن‌که دادگاه خود جزوی از داستان باشد. با در نظرگرفتن این مسأله قاتل باید جنایتش را به دقت و هوشیاری انجام داده باشد اما جنایتش هم نباید کامل و بی‌عیب باشد. عیب کار یا اشتباه مجرم باید با صداقت تمام در مقابل خواننده قرار گیرد و این عیب باید واقعاً برای خواننده قابل قبول و باورکردنی باشد. اگر حرف آخر خواننده این باشد که« خوب معلوم بود ، اگر من هم بودم می‌فهمیدم»، آن‌گاه او(نویسنده) هر دو راضی هستند. اگر راه‌حل را همان اوایل کتاب حدس بزند بقیه کتاب برایش کسل‌کننده خواهد شد و اگر دریابد که گول خورده است طبعاً حق دارد که خشمگین گردد.

❋پس نویسنده از میان بسیاری نکات این نکات را باید درنظر داشته باشد:

۱ – نباید دو جمله متناقض در کتابش به‌کار ببرد مگر آن‌که این تناقض‌گویی خود جزوی از داستان باشد.

۲– نباید حقایق حیاتی را تا آخر کتاب مکتوم دارد.

۳ – نباید حرف‌های دروغ یا گمراه‌کننده بگوید مگر از زبان شخصیتی که قبلاً معلوم شده آدم دغلی است.

۴ – نباید در مسائل علمی و پزشکی و حقوقی و زمینه‌های نظیر آن اشتباهی کند مگر آن‌که چنین اشتباهی ارادی باشد.

۵ – باید به خواننده یک یا چند راه حل بدهد.

۶ – به هر حال مجاز است هرقدر راه‌حل که می‌خواهد بکار گیرد به شرط آن‌که سرآخر علت و عیب آن‌ها را بگوید. پایان لوس و خنک واقعاً مذموم است.

۷ – روانشناسی‌اش باید درست و شخصیت‌آفرینیش کم‌وبیش خوب باشد، اما در مورد قاتل اصلی می‌تواند آزادی‌هایی برای خود قائل شود. یک قاتل ایده‌آل در اول داستان شخصیتی سمپاتیک و دوست‌داشتنی است ولی کم‌کم این حالت را از دست می‌دهد و کارآگاه به عکس.

۸ – خوب نوشتن و اندکی طنز و طیبت لازمست. ماجراهای عشقی مجاز است اما اجباری نیست.

۹ – اواخر کتاب باید پیچ‌وتابی غیر منتظره بگیرد.

۱۰ – سرآخر، مگر به عللی خاص و موجه، داستان باید با توقیف یا اعتراف قاتل خاتمه یابد.

داستان پلیسی را می‌توان برحسب وضع کشف کننده ماجرا توضیح و تعبیر کرد. درواقع این یک مسأله بین‌المللی است و وضع آن بستگی به اختلاف و تفاوت بین ملت‌ها دارد. به‌طورکلی رمان پلیسی با آن‌که اصل و منشأ آمریکایی و فرانسوی دارد در انگلستان بیش از هر نقطهٔ دیگر رونق گرفته و با اقبال روبرو شده است. این مسأله البته تا حدی بستگی به روحیهٔ این سه ملت دارد ولی بیشتر به علت وضع پلیس این کشورها، سازمان‌های پلیسی و واکنش مردم در مقابل پلیس است.

در انگلستان پلیس محلی است، به دولت وابستگی ندارد و مسلح هم نیست. بنابراین از حمایت کامل اکثریت مردم برخوردار است. کارآگاه پلیس به‌طور کلی شخصیتی سمپاتیک و محبوب است. به‌علاوه دستگاه پلیس از مزایایی برخوردار است، تعدادش زیادست، مجهز به تجهیزات علمی است و پرونده‌های کامل و مرتبی از متهمین در اختیار دارد. به همین خاطر است که به نظر خواننده انگلیسی کارآگاه حرفه‌ای بیش از کارآگاه آماتور امکان کشف جنایات را دارد.

در آمریکا وضع کاملاً فرق می‌کند: مردم نظر خوشی به پلیس ندارند. رئیس پلیس باید از خود کفایت نشان دهد والا اخراج می‌شود؛ قاضی محل باید به هرحال مجرمی پیدا کند وگرنه حزبش رأی نمی‌آورد. احتیاجی مبرم و شدید برای رسیدن به نتیجه و سرعت عمل هر چه بیشتر همه جا به چشم می‌خورد. پس کارآگاه آماتور لازمست: این نیاز حتمی است. کارآگاه آماتور حتی ترغیب می‌شود که کارآگاه رسمی و دولتی را درهم بکوبد؛ کارآگاه پلیس معمولاً در رمان آمریکایی ضعیف و خشن توصیف می‌شود. حتی رمان نویس اجازه دارد او را بکشد. این کارآگاه آدم بافرهنگ و کتاب‌خوان و دانایی نیست؛ زبانی که بکار می‌گیرد خشن و عامیانه است و انسانی بی‌رحم است.

رمان پلیسی جدید در فرانسه آن‌قدر تحت تأثیر ژرژ سیمنون است و آن‌قدر به این یک نفر محدود می‌شود که دادن طرحی کلی از آن مشکل می‌نماید. به هرحال در فرانسه هم مردم نظر خوشی به

پلیس ندارند؛ به پلیس اطمینان نمی‌کنند، به‌علاوه در رمان فرانسوی گرایش به روانکاوی، به فلسفه و ازهمه بالاتر به منطق بیش از پیش به چشم می‌خورد. به‌طور کلی رمان پلیسی فرانسه نیاز به تفکر بیشتری دارد و در این زمینه به‌ویژه آثار موریس مگره قابل اعتناست. معمولاً رمان پلیسی را از روی تیپ کشف‌کننده ماجرا و روش‌هایی که بکار می‌گیرد طبقه‌بندی می‌کنند. آماتور خلصی که فقط و فقط به یک نوع ماجرا دلبسته باشد و آن‌هم به علتی خاص سخت نادر است. آماتور متفکر که بهترین نمونه‌اش را در پدر روحانی براون مخلوق چسترتون بازمی‌یابیم، شخصیتی غیرمعمولی است. حتی آماتور نیمه حرفه‌ای هم که مشغولیتش به دنبال کشف جنایت رفتن است چندان معمول نیست. آثار لرد پیتر ویسمی و هرکول پوآره از نظر کلی رمان پلیسی‌نویسی بیشتر از آثار فی‌المثل آگاتا کریستی و دوروتی سایرز که بسیار جذاب اما کم‌وبیش غیر محتمل و نادرند، مورد قبولند. در رمان پلیسی جدید گاهی که گره سخت به هم پیچیده می‌نماید، داستان‌نویس یکی از کارآگاهان کتاب‌های قدیم را از بوته فراموشی و از حالت بازنشستگی بیرون می‌آورد ولی این تدبیر چندان متقاعدکننده نیست.
خلاصه در رمان پلیسی مشکلی پیش کشیده می‌شود و راه‌حلی پیشنهاد می‌گردد. کتاب باید منصفانه، دقیق، جالب و گیرا نوشته شده باشد. موضوع اصلی یا طرح و توطئه داستان باید فشرده وخالی از هر گونه انحراف و پراکندگی ، و تازه و بکر باشد و لزوماً پایانی غیرمنتظره داشته باشد.

منبع: مجله الفبا شماره ۲- به سردبیری غلام‌حسین ساعدی

تفاوت رمان و داستان کوتاه

رمان شکل بسط یافته داستان کوتاه نیست

تفاوت های کیفی بین داستان کوتاه و رمان با نگاهی به آثار هوشنگ گلشیری

حسین پاینده

قول مشهوری است که داستان نویس برجسته کترین منسفیلد چند بار کوشید تا رمان بنویسد، اما هیچ یک از تلاش های او قرین موفقیت نشد. همچنین در بسیاری از کتاب های مربوط به ادبیات داستانی از نویسنده برجسته امریکایی ویلیام فاکنر نقل قول شده که نوشتن داستان کوتاه، به مراتب طاقت فرساتر از نوشتن رمان است. در نگاه اول– و شاید به خصوص از نگاه بسیاری از داستان نویسان امروز ما– این هر دو قول چه بسا بسیار شگفت آور باشد. منطقاً می توان پرسید چرا کسی مانند فاکنر

که رمان های تاثیرگذار و ماندگاری مانند خشم و هیاهو، ابشالوم، ابشالوم، و حریم را نوشته، رمان هایی که هر کدام متجاوز از چندصد صفحه است، نگارش داستان کوتاه را که به طور معمول هشت یا ۱۰صفحه و حداکثر ۲۰ یا ۳۰ صفحه طول دارد، کاری «طاقت فرسا» محسوب می کرده است؟ بنابر همین منطق، ایضاً می توان پرسید داستان نویس برجسته یی مانند منسفیلد که سهمی بسزا در شکل گیری جریان داستان کوتاه مدرن داشت و شیوه داستان نویسی اش را ادامه سبک و سیاق چخوف در قرن بیستم می دانند، چرا از نوشتن داستانی مطول عاجز بوده است؟ اما اگر قدری در این دو پرسش ظاهراً منطقی تامل کنیم، درمی یابیم مطرح شدن آنها در واقع ناشی از نگرشی کاملاً کمی درباره تفاوت داستان کوتاه با رمان است. به سخن دیگر، کسانی که تعجب می کنند چرا یک رمان نویس نوشتن داستان کوتاه را کاری بسیار دشوار می نامد و چرا نویسنده داستان کوتاه لزوماً نمی تواند رمان هم بنویسد، در واقع تصور می کنند که داستان کوتاه شکلی مختصر از رمان است، یا رمان شکلی بسط یافته از داستان کوتاه است. نشانه هایی حاکی از این تصور نادرست را در مصاحبه های نویسندگانی می توان دید که داستان های کوتاه اولیه شان را «تخته پرش» یا «پل» یا «نقطه آغازی» برای رمان نوشتن می نامند و اظهار می کنند نگارش داستان کوتاه برای آنان حکم «دست گرمی» یا «تمرین برای کارهای بزرگ تر (رمان نویسی)» را داشته است.

در نوشتار حاضر استدلال می شود داستان کوتاه و رمان دو ژانر متفاوت و نیز برآمده از دو سنت ادبی متفاوت هستند و تمایز آنها بیش از آنکه وجهی کمی داشته باشد، در واقع جنبه یی کاملاً کیفی دارد. از این رو، رویکردی که با تکیه بر کوتاه بودن داستان و مطول بودن رمان، داستان کوتاه را قالبی «کهتر» و رمان را شکلی «برتر» از داستان نویسی می پندارد، بر شالوده نظری غلط و گمراه کننده یی استوار است. این شالوده و رویکرد برآمده از آن نادرست است زیرا همان گونه که استدلال خواهیم کرد، خاستگاه و تکنیک های نوشتن داستان کوتاه و رمان همسان نیستند؛ اما شالوده نظری و رویکرد یادشده همچنین گمراه کننده است زیرا بسیاری از داستان نویسان جوان تر در نسل امروز نویسندگان ما به پیروی از همین رویکرد، به اشتباه گمان می کنند نوشتن داستان کوتاه مرحله یی لازم به منظور آماده شدن برای نوشتن رمان است؛ یا اینکه هر داستان نویسی با استفاده از همان تمهیدها و صناعاتی که در نوشتن

داستان کوتاه کاربرد دارند، به سهولت و با گذاشتن وقت کافی می تواند رمانی طولانی بنویسد و توانایی های خلاقانه خود را در ابعادی بزرگ تر به منصه ظهور برساند. به منظور اثبات نادرستی این رویکرد کمیت گرا، در نوشته حاضر ابتدا برخی از مهم ترین تفاوت های رمان و داستان کوتاه را با توجه به خاستگاه ها و صناعات متفاوت این دو ژانر برخواهیم شمرد. سپس یک تفاوت اساسی میان داستان کوتاه و رمان، یعنی تفاوت در نحوه آغاز روایت در این دو ژانر را تبیین می کنیم و در بخش آخر به منظور روشن تر شدن موضوع، رعایت این تفاوت کیفی را در نمونه هایی از آثار هوشنگ گلشیری بررسی خواهیم کرد.

❋۱) خاستگاه ها و تکنیک های متفاوت داستان و رمان

داستان کوتاه در قرن نوزدهم، یعنی بیش از یک قرن پس از پیدایش رمان، در اروپا و امریکا به صورت ژانری نو ظهور کرد و به سرعت رواج یافت. بی تردید یکی از دلایل اقبال جامعه خوانندگان به این نوع ادبی جدید، کوتاهی چشمگیر آن بود که به قول ادگار آلن پو (نخستین نظریه پرداز داستان کوتاه) «خواندن داستان در یک نشست» را برای خواننده ممکن می کرد. اما از جمله دیگر علل رونق یافتن داستان کوتاه، گسترش انتشار مجلات و نشریاتی بود که در هر شماره خود می توانستند یک داستان را به طور کامل به چاپ برسانند. این قابلیت منحصربه فرد به داستان کوتاه امکان می داد که نه فقط در نشریات ادواری، بلکه حتی در روزنامه های یومیه منتشر شود. برخلاف داستان های دنباله دار، داستان کوتاه حسی از تمامیت را در خوانندگان مطبوعات القا می کرد، زیرا متن کامل داستان در یک شماره منتشر می شد و خواننده می توانست آن را به تمامی و بدون نیاز به منتظر ماندن برای انتشار شماره های بعدی بخواند.

در همین دوره، دو رخداد تاریخی به رشد و شکوفایی داستان کوتاه کمکی شایان کردند. یکی از این دو رخداد که تاثیری غیرمستقیم اما بسزا در شکل گیری این ژانر داشت، عبارت بود از اختراع دوربین عکاسی در سال ۱۸۲۶ و سپس تولید و عرضه عمومی آن از سال ۱۸۳۹. دوربین عکاسی همان کاری را می کند که از داستان کوتاه انتظار می رود؛ ثبت یک «آن» یا لحظه یا برهه از رویدادها. اغلب گفته می شود داستان کوتاه، برخلاف رمان، «برشی از زندگی» است؛ به این مفهوم که رمان نویس می کوشد طرحی کامل یا چشم اندازی وسیع از زندگی شخصیت هایش به دست دهد، حال آنکه نویسنده داستان کوتاه مرحله یی بحرانی از زندگی شخصیت اصلی داستانش را با تک رویدادی دلالتمند برای خواننده بازنمایی می کند. دوربین عکاسی با متوقف ساختن سیر زمان و تمرکز بر یک لحظه معین، رویداد حادث شده در همان لحظه را ثبت می کند و این کار بی شباهت به ثبت یک برهه بحرانی از

زندگی یک شخصیت در داستان کوتاه نیست.
پیداست که رمان نویس، برخلاف نویسنده داستان کوتاه می تواند چندین برهه یا حتی کل زندگی یک یا چندین شخصیت را در روایت طولانی اش تصویر کند و چندین کشمکش را همزمان به پیش ببرد. در اینجا باز باید تاکید کرد تفاوت رمان با داستان کوتاه، تفاوتی در تعداد شخصیت ها یا تعداد رویدادها یا تعداد کشمکش ها نیست؛ بلکه اساساً نحوه شخصیت پردازی و نیز نحوه بسط کشمکش و پیرنگ در رمان با داستان کوتاه تفاوت دارد. کار رمان نویس نشان دادن چگونگی تکوین زندگی شخصیت هایش است، حال آنکه داستان نویس توجه خود را به نشان دادن یک برهه معین از زندگی شخصیت اصلی داستانش معطوف می کند. رمان نویس از تکنیک ها و تمهیدهایی استفاده می کند که با تصویر جامعی که او از زندگی ارائه می دهد، تطبیق می کنند و ایضاً نویسنده داستان کوتاه از مجموعه صناعات و شگردهایی برای شخصیت پردازی و پیشبرد پیرنگ بهره می گیرد که با تصویر متمرکز و آنی او از زندگی سازگاری دارند.
رخداد دیگری که مکمل این گرایش به تمرکز در روایت شد، عبارت بود از پیدایش جنبش امپرسیونیسم در دهه ۱۸۶۰. نقاشان امپرسیونیست با اجتناب از پردازش مشروح واقعیت، می کوشیدند برداشتی آنی یا گذرا از واقعیت را با ضرب قلم مو روی بوم نقاشی ثبت کنند. به طریق اولی، نویسنده داستان کوتاه هم تلاش می کند با کمترین واژه ها و با اجتناب از توصیف های مشروح، روایتی را بازگوید. در اینجا هم تفاوت داستان کوتاه با رمان درخور توجه می نماید. رمان نویس الزامی به رعایت ایجاز ندارد. گستره روایت او به اندازه داستان کوتاه کرانمند نیست و لذا راوی می تواند هر صحنه را با جزئیات فراوان بازگوید و باورپذیر جلوه دهد. رمان های قرن هجدهم مشحون از این قبیل صحنه ها هستند و راویان آنها هر چیز و هر کس و هر مکان را چنان با دقت و به تفصیل توصیف می

کنند که گویی می خواهند فهرستی از اشیا یا تابلوهایی دربرگیرنده از مکان ها و آدم ها به دست دهند. راویان داستان های کوتاه معمولاً رویه متفاوتی را در پیش می گیرند؛ آنها ترجیح می دهند گزیده گو باشند و توصیف موجز هر مکان یا هر شیئی را آکنده از دلالت های فراوان سمبلیک کنند، به نحوی که با کمترین توصیف ها و حتی به صرف اشاره به اشیا، احساساتی همسو با حال و هوا (یا «فضای عاطفی») داستان و نیز اندیشه هایی ملازم با درونمایه آن به ذهن خواننده متبادر شود.

❋۲) نحوه «آغاز» روایت در داستان کوتاه و رمان

یکی از مشهودترین تفاوت های کیفی بین رمان و داستان کوتاه، نحوه آغاز شدن روایت در این دو ژانر است. هر نویسنده یی، خواه قصد نوشتن داستانی کوتاه را داشته باشد و خواه بخواهد رمان بنویسد، ناگزیر باید روایتش را به تاثیرگذارترین شکل ممکن آغاز کند. به بیان دیگر، آغاز هر داستانی اولین انگیزه را برای دنبال کردن آن داستان به خواننده می دهد و از این رو، نویسنده یی که نتواند آغاز داستانش را به طرزی گیرا (توجه انگیز) بنویسد، شاید بزرگ ترین بخت خود برای علاقه مند کردن خواننده به دنیای تخیلی آن داستان را از دست بدهد. نویسندگان صناعت شناس و صاحب سبک که شناخت درستی از ماهیت داستان کوتاه و تفاوت آن با رمان دارند، به دقت درباره شیوه های مختلف آغاز کردن روایت می اندیشند و تلاش می کنند مناسب ترین مدخل را برای ورود خواننده به دنیای داستان برگزینند. اکثر داستان های کوتاه مدرن به گونه یی آغاز می شوند که گویی خواننده ناگهان وارد اتاقی شده است. در این اتاق، شخصیت هایی که همگی برای خواننده غریبه اند، مشغول گفت وگو یا در حال انجام کاری هستند. گاهی هم (به ویژه در داستان های مدرن و پسامدرن) خواننده نه با چند شخصیت، بلکه با یک شخصیت منفرد و منزوی روبه رو

می شود که با هیچ کس صحبت نمی کند، بلکه خاطراتی معمولاً حسرت بار یا دردناک از گذشته را ناخواسته در ذهنش مرور می کند. خواننده هنوز از مفاد گفته های این شخصیت ها، یا از چند و چون رویدادهایی که به ذهن شخصیت منزوی متبادر شده است، خبر ندارد و لذا آغاز این داستان ها مشحون از ابهام است.

اساساً صنعت ادبی موسوم به «ابهام» یکی از کارآمدترین ابزارهایی است که به ویژه نویسنده داستان کوتاه در کار خود به آن احتیاج دارد. ابهام آفرینی یکی از راه های ایجاد انگیزه خواندن داستان در خواننده است. گفت وگوهای ابهام دار یا وضعیت های مبهم، یادآور موقعیت هایی است که همه ما در زندگی واقعی مقهور ابهام می شویم و نمی توانیم دلیل رویدادی، یا دلیل رفتار کسی را به روشنی دریابیم. به عبارتی، خواندن داستان کوتاه تمرین حساس شدن به ابهام در زندگی است.

آغاز رمان، برعکس، مستلزم زمینه چینی برای بسط و گسترش بعدی رویدادهاست. در زمینه چینی، نویسنده باید زمان و مکانی را برای داستان معلوم کند، شخصیت یا شخصیت های اصلی را به خواننده بشناساند، رابطه شخصیت ها را مشخص سازد، حال و هوای عاطفی خاصی را ایجاد کند و به طور کلی زمینه یا موقعیتی متقاعدکننده برای رخ دادن رویدادها فراهم آورد. آغاز رمان معمولاً حسی از روزمرگی در خواننده برمی انگیزد، گویی روال معمول امور یا جریان یکنواخت و تکراری زندگی در دنیای تخیلی رمان برای خواننده بازگفته می شود. این خود تمهیدی موثر برای بروز کشمکش در بخش های بعدی رمان است. کشمکش در رمان بنا به تعریف عبارت است از رویارویی دو نیرو که چرخه معمول امور را در زندگی شخصیت ها بر هم می ریزد. در اکثر رمان های پیشامدرن، این دو نیرو معمولاً در هیئت دو شخصیت بازنمود پیدا می کنند، اما در اغلب رمان های مدرن و پسامدرن، این دو نیرو تمایلاتی متعارض در درون روان ازهم گسیخته شخصیت اصلی رمان هستند. کشمکش همچنین دلیل پویایی شخصیت ها در سیر وقایع رمان است. اگر رمان نویس نتواند با نحوه آغاز رمان حسی از روند مقرر و معمول زندگی شخصیت هایش ایجاد کند، در گره افکنی و ایجاد کشمکش در پیرنگ نیز ناکام خواهد ماند.

به طور کلی تفاوت های نحوه شروع روایت در رمان و داستان کوتاه را می توان این گونه جمع بندی کرد؛

الف) گستره مکانی رویدادها در رمان معمولاً بسیار متنوع و غیرکرانمند است، در حالی که مکان در داستان کوتاه معمولاً به یک یا دو محل خاص محدود می شود؛

ب) گستره زمانی در رمان برهه های مختلفی از زندگی شخصیت ها را در طول زمان دربرمی گیرد،

حال آنکه زمان رویدادهای داستان کوتاه غالباً به یک برهه بحران زده محدود می شود؛
پ) رمان معمولاً از نقطه صفری آغاز می شود که رویدادهای بعدی برحسب آن برای خواننده معنادار و قابل فهم می شوند، در حالی که داستان کوتاه «از میانه رویدادها» آغاز می شود و خواننده خود باید وقایع پیرنگ را در ترتیبی متفاوت با آنچه راوی روایت کرده است، کنار هم قرار دهد و معنادار سازد. («از میانه رویدادها» اصطلاحی است که هوراس برای توصیف حماسه هایی وضع کرد که رویدادهایشان از وسط پیرنگ آغاز می شوند و سپس راوی پس زمینه رویدادهای حادث شده در گذشته را که به وضعیت حاضر انجامیده است، توضیح می دهد.)

❋۳) گلشیری رمان نویس، گلشیری داستان نویس

در ابتدای این نوشتار اشاره کردیم که استنباط نادرستی از داستان کوتاه و رمان که در کشور ما بسیار متداول است و تفاوت های این دو گونه ادبی را عمدتاً یا صرفاً به تفاوت کمی آنها (کم بودن واژه های داستان کوتاه) فرو می کاهد، در برخی از نویسندگان امروز ما موجد این برداشت غلط شده است که گویا با نوشتن داستان کوتاه می توانند خود را برای پیمودن راه سخت رمان نوشتن آماده کنند. بسیار می شنویم که نویسنده یی اظهار می کند با نوشتن داستان کوتاه، به پیچیدگی های رمان واقف شده است، یا اینکه همان مضامین یا شخصیت هایی را در رمان هایش می پروراند که پیشتر در داستان های کوتاهش بررسی کرده بود. بنا به ادله یی که در دو بخش قبلی اقامه کردیم، این قبیل اظهارات حکایت از ناآشنایی با خاستگاه و ساختار خاص این دو ژانر است. اصطلاحاتی از قبیل «شخصیت»، «زاویه دید»، «کشمکش»، «زمان و مکان»، «راوی»، «پیرنگ» و... البته در بحث راجع به ادبیات داستانی به کار می روند، اعم از داستان کوتاه یا رمان. لیکن، شخصیت پردازی در داستان کوتاه با شخصیت پردازی در رمان دقیقاً یکسان نیست، کما اینکه نحوه ایجاد و بازنمایی کشمکش در داستان کوتاه با نحوه کشمکش سازی و بازنمایی کشمکش در رمان مطابقت کامل ندارد. به طریق اولی، نحوه آغاز روایت در داستان کوتاه با نحوه آغاز روایت در رمان و همچنین نحوه خاتمه یافتن روایت در این دو ژانر با یکدیگر تفاوت دارد. این تفاوت ها را می توان به همین ترتیب در شیوه بسط پیرنگ هم دید، زیرا گستردگی مقیاس زمانی رویدادها و نیز تنوع و چندگانگی مکان رویدادها در رمان اساساً با ساختار بسته و محدود داستان کوتاه فرق دارد. این تفاوت های کیفی، تکنیک ها و تمهیدهای معمول در نوشتن داستان کوتاه را از صناعت های رمان نویسی جدا می کند. در نتیجه، این تصور که نوشتن داستان کوتاه حکم مقدمه یی برای نوشتن رمان را دارد، از بنیان نادرست است و شالوده نظری غلطی دارد.

شاید بهترین راه برای پرتوافشانی بر تفاوت هایی که اشاره شد، بررسی آثار نویسندگانی است که در هر دو حیطه اصلی ادبیات داستانی (رمان و داستان کوتاه) قلم زده اند و این تفاوت ها را بر پایه شناختی درست از ویژگی های متمایز این ژانرها رعایت کرده اند. هوشنگ گلشیری در زمره نویسندگان صناعت شناس و صاحب سبک ادبیات داستانی ایران و از جمله کسانی است که هم رمان های بااسطقس و تامل انگیز نوشت (مانند شازده احتجاب) و هم داستان های کوتاهی که نشان دهنده درک صحیح او از الزامات ساختاری و تکنیک های خاص این ژانر است (مانند داستان های «زیر درخت لیل»، «عروسک چینی من»، «نقشبندان»، «هر دو روی یک سکه» و بسیاری داستان های دیگر). بررسی دقیق آثار این نویسنده حکایت از توجه هوشمندانه او به تفاوت کیفی رمان و داستان کوتاه– به ویژه در نحوه آغاز روایت– دارد. چندان که می توان گفت یکی از مهم ترین دلایل توفیق گلشیری در آفرینش آثار ماندگار، رعایت همین تفاوت های کیفی بین رمان و داستان کوتاه است. رمان او با عنوان «جن نامه» این گونه آغاز می شود؛

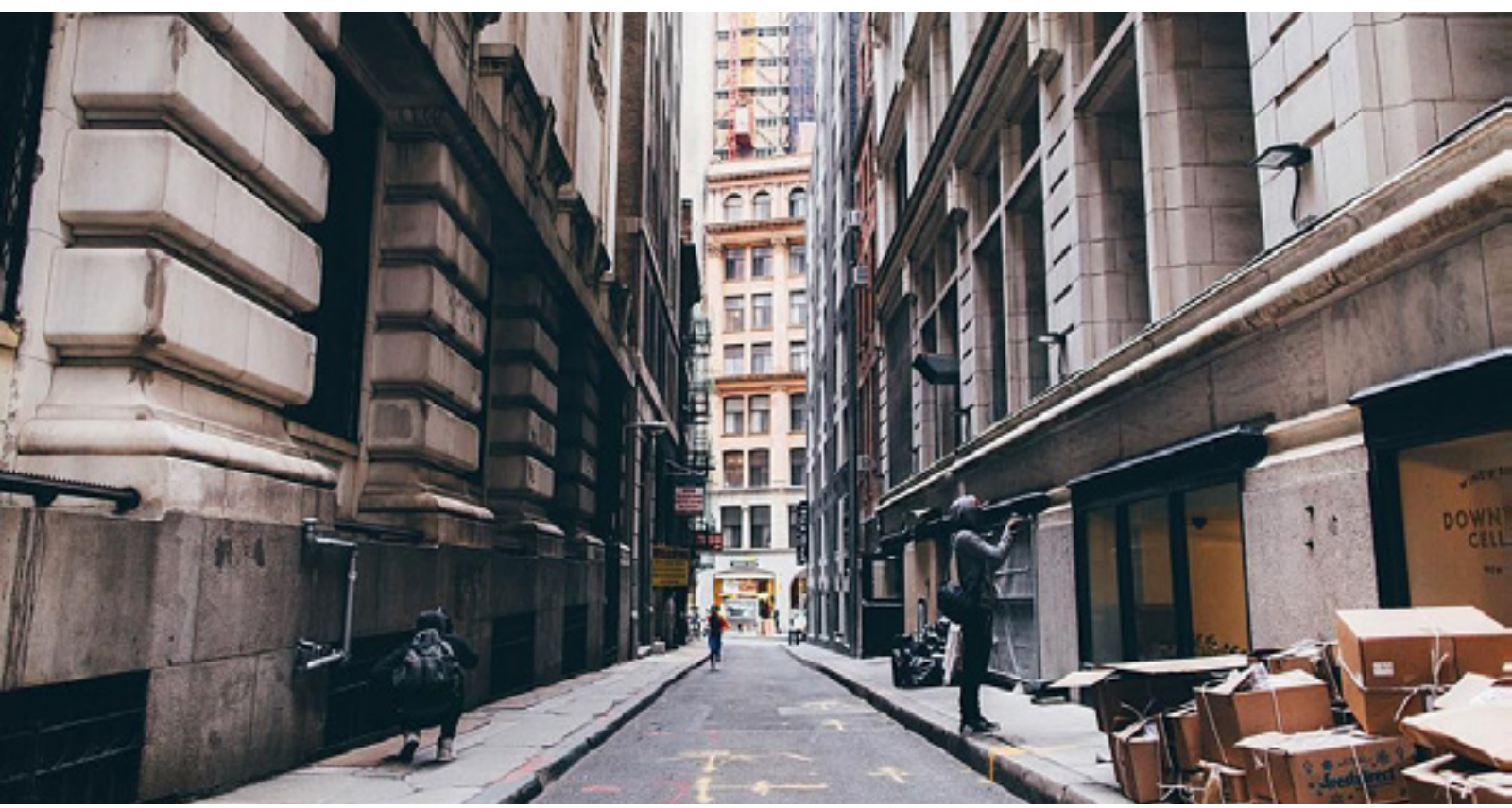
«پدر را در سال ۱۳۳۴ بازنشسته کردند. معمولاً یکراست به خانه نمی آمد. دوچرخه داشت و اگر تابستان بود و آخر برج، توی خورجین اش یک خربزه بود و گاهی دو هندوانه کوچک. با چرخ جلویی در را، که جز شب ها بسته نمی شد، چهارتاق باز می کرد و همان جا میان شیر آب و در تکیه می داد و قفل می کرد. هندوانه ها یا خربزه را– اگر آخر برج بود– بیرون می آورد و زیر شیر آب می گذاشت. شیر را که روشان باز می کرد، دست و روش را می شست و بعد سر شلنگ را در شیر فرو می کرد و آن سرش را روی هندوانه ها یا خربزه میزان می کرد.

آب پاشی حیاط کار خودش بود. از بالای حیاط شروع می کرد و از گوشه راست. دیوارها را همیشه در نوبت دوم می شست. پدر آب می ریخت و مادر– اگر نان نمی پخت– جارو به دست، با دو پای پدر و پشنگه های آب و آبشره خاک آلود و پردوده همپا می شد. سه روز یک بار نوبت خواهر بزرگ تر بود که آن وقت ها ۱۳ ، ۱۴ سالش بود، اما از بس فشار آب قوی بود و کف سیمانی حیاط را پدر شیبدار درست کرده بود و آبشره ها از اینجا و آنجا از او جلو می زد، داد پدر را درمی آورد؛ بجنب، دختر،» («جن نامه»، انتشارات باران، ۱۳۷۷؛ ص۷)

این رمان با صدای راوی اول شخصی (از نوع موسوم به «اول شخص شرکت کننده») روایت می شود که خود در رویدادها ایفای نقش می کند و لازم می بیند در ابتدای رمان سایر شخصیت ها را یک به یک معرفی کند و رابطه شان با یکدیگر را توضیح دهد. اشاره به زمان بازنشستگی پدر راوی (سال ۱۳۳۴)، داستان را در حیطه زمانی معینی می گنجاند که حکم نقطه صفر روایت را دارد و رویدادهای بخش های بعدی رمان را در چارچوبی مشخص قرار می دهد. توصیف کارهایی که

پدر هنگام مراجعه به خانه انجام می داده است، با قیدهایی همراه است که هرچه بیشتر بر روال تکرارشونده امور تاکید می گذارند. برای مثال، راوی دو نوبت متذکر می شود که در تابستان ها، پدر در بازگشت به خانه «اگر آخر برج بود» هندوانه و خربزه می خرید. یا ایضاً تاکید می کند که مادر «اگر نان نمی پخت» در شستن حیاط و دیوارها با پدر همراه می شد. همچنین توصیف راوی از اینکه پدر با چه ترتیبی میوه ها را از خورجین درمی آورد، دست و رویش را می شست و بعد آب را روی هندوانه ها و خربزه باز می کرد، حسی از چرخه تکراری کارهای او ایجاد می کند. در پاراگراف دوم، این حس با توصیف راوی از نحوه شستن حیاط و دیوارها تشدید می شود. در واقع، راوی این کارها را چنان شرح می دهد که خواننده احساس می کند انجام دادن آنها برای پدر حکم اجرای نوعی آیین تخطی ناپذیر ازلی– ابدی را داشته است. بدین ترتیب همزمان با این توصیف ها از روال معمول امور در خانه پدری راوی، حال و هوا یا فضای عاطفی خاصی هم آرام آرام بر رمان حاکم می شود. اما شاید مهم تر از این حال و هوا، نخستین سرنخ ها از شخصیت مقتدر پدر باشد که با نحوه مدیریتش بر شستن حیاط (گرفتن شلنگ آب به دست خود و واگذار کردن کار جاروکشی حیاط به مادر یا خواهر راوی) و همچنین از لحن آمرانه او خطاب به دختر ۱۳، ۱۴ ساله اش («بجنب، دختر،») آشکار می شود.

نحوه آغاز روایت به شکلی که دیدیم، حتی اگر خواننده از بقیه داستان بی اطلاع باشد، نشانه های



مبرهنی از ساختار رمان را دارد. متقابلاً می توان نحوه آغاز یکی از داستان های کوتاه همین نویسنده، با عنوان «نقشبندان»، را بررسی کرد که از هر حیث متباین با نحوه آغاز «جن نامه» است؛ «وقتی رسیدیم در خم روبه رو زنی سوار بر دوچرخه می گذشت. هنوز هم می گذرد، با بالاتنه یی به خط مایل، پوشیده به بلوز آستین کوتاه و سفید. رکاب می زند و می رود و موهایش بر شانه یی که رو به دریاست باد می خورد و به جایی نگاه می کند که بعد دیدیم، وقتی که زن دیگر نبود، خیابانی که به محاذات اسکله می رفت و بعد به چپ می پیچید تا به جایی برسد که هنوز هست، اما نشد که ببینیم. زن رفته بود. تقصیر هیچ کدام مان نبود که دیگر ندیدیمش، گرچه وقتی دیدم که نیست فکر کردم که شیرین به عمد نگذاشت. با این همه، هنوز می بینمش که گوشه بلوزش باد می خورد. شلوارش کتان مشکی بود. صندل این پایش را می بینم که بند پشت پایش را نبسته است. پا می زند و صورتش را راست رو به باد گرفته است و می رود. یک لحظه کنار پیاده رو ایستادیم تا شیرین پیاده شود و سیگاری برای هر دوتامان بگیرد و من فقط فرصت کردم یک بار هم بالاتنه خم شده و سر برافراشته رو به بادش را با موهای خرمایی بر متن آبی و آرام دریا ببینم. بعد وقتی به سر پیچ رسیدیم یادمان رفت، چون با سوت کشتی به دریا نگاه کردیم. داشت پهلو می گرفت و مازیار و زهره روی عرشه، دست به نرده، ایستاده بودند. دست تکان نمی دادند» («نیمه تاریک ماه»، انتشارات نیلوفر، ۱۳۸۲؛ ۳۷۷)

با خواندن پاراگراف آغازین «نقشبندان»، خواننده ناگهان به درون دنیای داستانی پرتاب می شود که راوی داستان هیچ توضیحی درباره آن نداده است. در اینجا هم، مانند رمان «جن نامه»، داستان از منظر راوی اول شخص شرکت کننده روایت می شود، اما به مقتضای ماهیت داستان کوتاه، راوی از هرگونه روشنگری درباره زمان و مکان داستان اجتناب می کند. خواندن رمان «جن نامه» مانند تماشای یک فیلم سینمایی است، اما خواندن داستان «نقشبندان» مانند تماشای عکسی است که معلوم نیست در کجا و در چه زمانی و از چه کسانی گرفته شده است. برای مثال، راوی در اولین جمله داستان به گفتن این بسنده می کند که «وقتی رسیدیم در خم روبه رو زنی سوار بر دوچرخه می گذشت.» این جمله مشحون از ابهام است؛ از فعل «رسیدیم» چنین برمی آید که راوی تنها نیست، اما اینکه چه کسی همراه اوست، ناگفته می ماند. به طریق اولی، اینکه راوی و همراهش به کجا رسیده اند، موضوعی است که به آن اشاره یی نمی شود. راوی در همین جمله اول همچنین می گوید «در خم روبه رو» زنی را سوار بر دوچرخه دیده است؛ اما منطقاً این پرسش برای خواننده مطرح می شود که این «خم»، روبه رو کجاست؟ حتی وقتی راوی چند سطر پایین تر از «سوت کشتی» صحبت می کند و به این ترتیب معلوم می شود که دست کم رویدادهای این قسمت از داستان در شهری

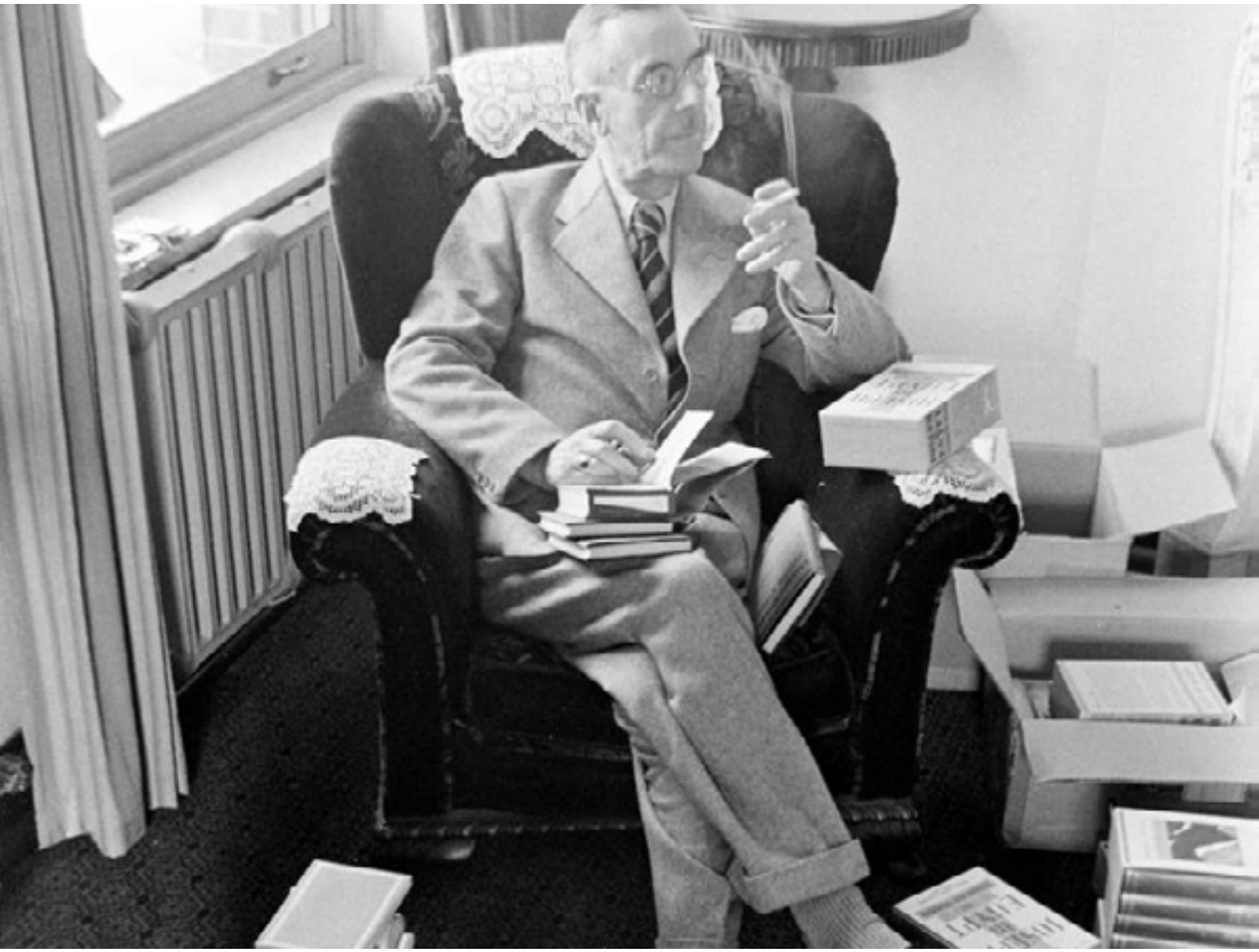
بندری رخ می دهند، کلام او همچنان مشحون از ابهام است زیرا معلوم نیست «مازیار و زهره» که روی عرشه ایستاده اند، دقیقاً کیست اند و چه نسبتی با راوی و همراهش دارند. ابهام حاکم بر بخش آغازین داستان، با توصیف راوی از زن دوچرخه سوار بیش از پیش تشدید می شود. این زن ظاهراً نقش مهمی در پیرنگ داستان باید داشته باشد و در غیر این صورت نویسنده نیازی به عطف توجه خواننده به او نمی دید، اما باز هم این موضوع که زن یادشده کیست و چرا راوی به او توجه می کند، مبهم باقی می ماند.

در داستان کوتاه، نویسنده می بایست لزوماً این درجه از ابهام را در روایت ملحوظ کند تا خواننده خود به صرافت فکر کردن و کشف دلالت ها بیفتد. به عبارت دیگر، نویسنده باید بسیاری از موضوعات را صرفاً با توسل به استعاره یا سمبل مورد اشاره (و نه شرح و بسط) قرار دهد تا فرآیندی ثانوی در ذهن خواننده آغاز شود؛ فرآیندی موازی با فرآیند قرائت داستان که طی آن، خواننده بیش از آنچه در داستان صراحتاً گفته شده، به آنچه هرگز گفته نشده است پی ببرد. خواندن بقیه داستان «نقشبندان» نکات مکمل دیگری را به طور جسته گریخته روشن می کند، از جمله اینکه راوی و شخصیت اصلی داستان جواد بهزاد نام دارد و برای بازگرداندن همسرش (که برای درمان به خارج رفته است اما حاضر به بازگشت به کشور نیست) اکنون در انگلستان به سر می برد. همسر راوی خواهان جدایی از اوست، اما راوی به این جدایی رضایت ندارد و تلاشش برای بازگرداندن همسر و فرزندانش (مازیار و زهره) بی ثمر می ماند و در پایان تنها و مغموم به کشور برمی گردد. این نکات چنان که اشاره کردیم، فقط با خواندن کل داستان و پس از کنار هم قرار دادن تکه های پراکنده این روایت (داستان فروپاشی یک زندگی) بر خواننده آشکار می شوند. برخلاف رمان «جن نامه» که ابتدا با ذکر مقدمات، روایت را به اصطلاح «مستقر» یا «برقرار» می کند، داستان «نقشبندان» با اجتناب از هرگونه مقدمه یی و با آغاز روایت به روشی که هوراس آن را «آغاز از میانه رویدادها» می نامید، سرسختانه از استقرار در محور خاصی در زمان و مکان و نیز از ایضاح درباره هویت شخصیت ها و چند و چون رویداد اصلی خودداری می کند.

نکته درخور توجه دیگر که از منظر سبک شناسی می توان افزود این است که در آغاز این داستان، همه ضمایری که در اشاره به شخصیت ها و مکان به کار رفته اند از نوع ضمایر موسوم به «ارجاعات پیش نگر» هستند. ارجاعات پیش نگر به اشاراتی اطلاق می شود که پیش از معلوم شدن مرجع فعل یا قید به کار می روند. این قبیل ارجاعات معمولاً بین ضمیر و عبارت های اسمی قرار می گیرند و کارکردشان ایجاد تعلیق در گفتار یا نوشتار است. برای مثال، ضمیر اول شخص جمع پیوسته در فعل «رسیدیم» پیش از نام برده شدن از خود راوی (جواد بهزاد) و همسرش (شیرین) به کار

برده شده است و لذا مرجع آن در ابتدای داستان مشخص نیست. اشاره مبهم راوی به «خم روبه رو» نیز از همین مقوله است، زیرا پیش از هرگونه توضیح درباره مکان رویدادهای داستان و بدون نام بردن از بندرگاه و خیابان مجاور با آن به کار برده شده است. بدین ترتیب می توان گفت هوشنگ گلشیری با به کارگیری خلاقانه صناعت هایی مانند ابهام و تمهیدهایی مانند ارجاعات پیش نگر، نشان می دهد به تفاوت های کیفی داستان کوتاه و رمان به خوبی اشراف داشت و هنگام خلق آثارش الزامات و مقتضیات جداگانه هر یک از این دو ژانر را چنان که باید رعایت می کرد. گلشیری داستان نویس می دانست چگونه داستان بنویسد و گلشیری رمان نویس هم، بی آنکه رمان را بسط یا تطویل یک داستان کوتاه تلقی کند، رمان می نوشت.

منبع: روزنامه اعتماد ملی



بیست و سه اندرز به کسانی که وقت ندارند بنویسند

گرگ دو هرتی

مترجم: محسن سلیمانی

فکـر می‌کنیـد بیشـتر نویسـندگان و از جملـه سـردبیرها از چـه رنـج می‌برنـد؟ از اینکـه وقـت کافـی بـرای نوشـتن ندارنـد.

برای حل این مشکل از نویسندگان دیروز و امروز کمک گرفتیم و نتیجه‌اش بیست و سه راهی شد که در زیر آورده‌ایم:

❋۱. صبح‌ها زودتر از خواب بلند شوید.

لطفا غرغر نکنید، باور کنید که نویسنده‌ها بیش از هر چیز این شگرد را توصیه می‌کنند. مثلا پاول ایرتمان (Paul Erdman) نویسنده سویسی کتاب پرفروش «سقوط ۷۹، اضطراب ۸۹» (The Crash of ۷۹, The panic of ۸۹) به نویسندگان توصیه می‌کند که «سعی کنید ساعت پنج و نیم صبح از خواب بلند شوید و حداکثر ساعت شش و نیم پای ماشین تحریر باشید. و بعدا اگر تا ساعت نه صبح کار کنید خواهید دید که کار زیادی انجام شده. ضمن اینکه در بهترین و پربارترین ساعات روز یعنی ساعاتی که ذهن کاملا آماده و هوشیار است قلم زده‌اید.»

❋۲. پس از اینکه از سر کار به خانه آمدید بنویسید.

البته همه‌ی نویسندگان نمی‌توانند این کار را بکنند. اما ممکن است همانطور که ویلیام. اِچ.میلر (William H.Miller) نویسنده‌ی امریکایی و مولف بیش از بیست و چهار کتاب در استفاده از این شیوه موفق بوده، این توصیه به حال شما نیز سودمند باشد. میلر می‌گوید: «من معمولا وقتی از سر کار به خانه می‌آیم کمی استراحت می‌کنم و بعد شروع می‌کنم به نوشتن، یعنی هر روز معمولا از ساعت ۵ تا ۹ شب می‌نویسم. البته آخرهای هفته که تعطیل است، چند ساعتی بیشتر می‌نویسم.» در ضمن میلر به کسانی که تمایل دارند با استفاده از این شیوه با او از در رقابت برآیند توصیه می‌کند که «همیشه یک قوری بزرگ قهوه هم برای خودتان درست کنید.»

❋۳. از هر فرصتی برای نوشتن استفاده کنید.

حتی اگر مجبورید هر روز از ساعت نه صبح تا پنج بعد از ظهر کار کنید، موقع ناهار یا هنگام استراحت و خوردن چای، دقایقی را هم به کار نوشتن اختصاص دهید.

مرحوم ویلیام کارلوس ویلیامز (William Carlos Williams پزشک و نویسنده امریکایی- ۱۹۶۳/۱۸۸۳) پزشک تمام وقت کودان و نیز شاعری پرکار بود. فکر می‌کنید رمز موفقیتش چه بود؟ خود او در شرح احوالش می‌نویسد: « همیشه می‌شود ده، دوازده دقیقه وقت اضافی پیدا کرد. من توی

دفترم ماشین تحریری هم داشتم. فقط باید کاغذی را که تویش گذاشته بودم کمی می‌کشیدم بالا و بعد شروع می‌کردم و به سرعت می‌نوشتم. وقتی مریضی می‌آمد تو من وسط جمله بودم، ماشین تحریر متوقف می‌شد و من دوباره می‌شدم پزشک. و وقتی مریض بیرون می‌رفت، دوباره ماشین تحریر به کار می‌افتاد.»

❋۴. همیشه برنامه‌ی کاری مشخصی دم دست داشته باشید.

برای نویسنده‌ای که وقتش کم است هیچ چیز بدتر از این نیست که هنگام گیرآوردن فرصت، عملا طرح و برنامه‌ای برای نوشتن نداشته باشد. مثلا می‌شود بین کارهای کلاسی از فرصت استفاده کرد و یادداشت‌هایی ادبی برای استفاده در آینده نوشت یا در کتابخانه در مورد مسئله‌ای تحقیق کرد. به علاوه می‌توان برای کاستن از رنج پیش بردن برنامه‌ی کاری مفصل ولی شوق‌برانگیزی از لحظات بیکاری حداکثر استفاده را کرد.

تاریخ نویس مشهور آرنولد جی.توین‌بی (Arnold J.Toynbe– ۱۹۷۵-۱۸۸۹) برای نوشتن فرصت کمی داشت. و شاید به همین دلیل در مقاله‌ای در مجله‌ی «ساتردی ری‌وی‌یو» (در ۱۹۶۹ میلادی) به نویسندگان توصیه می‌کند که «فرصت‌هایی را که به طور تصادفی به دست می‌آورید، تلف نکنید» خود توین‌بی از فرصت‌هایش استفاده می‌کرد تا یادداشت‌هایی پیرامون طرح‌های تاریخ‌نگاری‌اش بنویسد. گاهی حتی این یادداشت‌ها مربوط به طرح‌هایی می‌شد که تا بیست سال دیگر هم احتمال پیاده شدن‌شان نمی‌رفت.

(منبع: کتاب «فن داستان نویسی» ترجمه‌ی «محسن سلیمانی»/ انتشارات امیرکبیر. چاپ سوم ۱۳۷۹)

چرا و چگونه رمان به ایران آمد؟

نگاهی معرفت شناختی به وضعیت رمان در ایران معاصر

مهدی پاک نهاد

این متنی که ملاحظه می کنید درباره علل شکل گیری رمان به مثابه گونه ای ادبی در ایران است. مهدی پاک نهاد در این نوشته تلاش کرده است رمان را با مدرنیزاسیون در ایران تبیین کند. در این باره دیگران و بخصوص منتقدان ادبی هم بسیار گفته اند اما آنچه اهمیت دارد این است که بین رمان و ساختار اجتماعی همواره نوعی ارتباط وجود دارد. پرسش هایی از این همواره جامعه شناسانه هستند. این متنی که ملاحظه می کنید درباره علل شکل گیری رمان به مثابه گونه ای ادبی در ایران است. مهدی پاک نهاد در این نوشته تلاش کرده است رمان را با مدرنیزاسیون در ایران تبیین کند. در این باره دیگران و بخصوص منتقدان ادبی هم بسیار گفته اند اما آنچه اهمیت دارد این است که بین رمان و ساختار اجتماعی همواره نوعی ارتباط وجود دارد. پرسش هایی از این همواره جامعه شناسانه هستند.

(۱)

شکل گیری رمان در غرب در سده های شانزدهم و هفدهم، پرسش از چیستی این قالب ادبی را تا حدودی روشن می سازد. رمان، به عنوان فرم و ساختاری تازه در ادبیات از عمری کمتر از چهار سده برخوردار است، و این چهار سده مصادف است با شکل گیری، نضج، و فراگیری دوران تازه ای از اندیشه انسان غربی. دورانی که یادآور انقلاب های صنعتی، انقلاب های سیاسی و اجتماعی، اصلاحات در ساختارهای اجتماعی و اقتصادی، و همچنین اتخاذ رویکردی نوین در فلسفه بوده است. به نظر می رسد انسان غربی در سده های یادشده رویکرد تازه ای از نگاه به هستی را تجربه نمود که به تبع آن توانست تغییرات بنیادینی را نیز در عرصه های مختلف زندگی خود ایجاد نماید. این نگاه تازه خود محصول عللی چند بود که شاید بتوان در راس این علل جدا شدن از پارادایم دین محور قرون وسطی و رسیدن به فاعلیت اندیشه عقلانی را برشمرد که نماد آن جمله معروف دکارت: می اندیشم پس هستم است. می اندیشم دکارت، از یک سو تاکید بر عقل و ابزارهای عقلانی در مواجهه با جهان اشیا است، و از سوی دیگر، تاکید بر من انسانی، به عنوان سوژه یکتا و معیار برای سنجش جهان است. به عبارت دیگر، می اندیشم دکارت، همان من عقلانی است که می خواهد بدون اتکا به هیچ امر فرا عقلی، جهان را به شناسایی بنشیند.

(۲)

رمان محصول دنیای مدرن است. اگر بپذیریم که هنر (دست کم در قوالب ادبی اش) در جستجوی کشف و بیان جایگاه انسان و چگونگی آن در هستی ست، درخواهیم یافت که دوره های مختلف زندگی بشر ، نمایانگران صور گوناگون جایگاه بشر بوده اند که طبعا عالی ترین شکل بیان آن را در هنرهای مکتوب هر دوره می بینیم. چه در تراژدی ها و حماسه های یونانی (که قدرت سرنوشت و سلطه آن بر انسان شعار آن بود) و چه در هنر قرون وسطی (که وجه قدسی و متعالی انسان نماد برجسته آن بود) و چه در هنر شرقی (که پیوستگی میان انسان و طبیعت محور قرار داشت) ، این تلاش برای نمود سمبلیک جایگاه انسان روشن و نمایان است.

اشاره شد که دوره مدرن دوره حاکمیت سوژه است. بنابراین روایت هنر در این عصر، روایتی از انسان عقل مدار، عصیانگر، خودشیفته، و در عین حال تنها، دور افتاده، و مضطرب دنیای مدرن است. رمان، بهترین قالب و بهترین الگو برای تصویر چنین انسانی است. همانطور که عصر مدرن عصر فردیت (individualty) است، رمان نیز عرصه گاه حضور فرد individual)) است. همانطور که عصر مدرن، عصر خالی شدن جهان از اسطوره ها و افسانه ها و لمس واقعیت سخت و سرد هستی عینی

است، رمان نیز روایت گر واقعیت روزمره و عینی انسان اینجا و اکنون است. با فرارسیدن مدرنیته، عصر فئودال های بزرگ، ارباب ها، دوک ها، و شوالیه ها سر رسید و به همان ترتیب، با ظهور رمان، دیگر جایی برای رمانس های قهرمان پرور باقی نماند. انسان مدرن هر چه بیشتر غرق در ذهن پیچیده و شاکله معرفت خود شد، و قهرمان رمان، به همان ترتیب، ذهنیت زده و غرق شده در جریان سیال ذهن نمودار گشت. عصر مدرن، عصر توهم زدایی انسان است. انسانی که روزی اشرف مخلوقات به حساب می آمد و محور گیتی و مرکز عالم بود، در عصر خودویران گر مدرن، تبدیل به حیوان تکامل یافته ای (داروین) شد که سرشار از تناقضات و خواهش ها و عقده های فروخورده جنسی و روانی (فروید) است، و اساسا تنها قادر است به معیشت خود بیاندیشد و مستحیل در کارش شود (مارکس) . و به همین ترتیب در رمان، شخصیت ها هر چه بیشتر از قهرمانان نیک سرشت و متعالی فاصله گرفتند و تبدیل به بیماران ذهنی (داستایوفسکی)، و کارگران و تهیدستان طبقات فرودست(دیکنز) و در نهایت آدم های کوچه و بازار (جویس) شدند.

اینها در واقع نمایانگر ارتباط تنگاتنگ رمان با عرصه های معرفتی و فرهنگی و اجتماعی جامعه است. تجلی هنر در فرم های گوناگون، ارتباط مستقیمی دارد با اشکال اجتماعی و معرفتی حاکم بر آن جامعه هنرپرور. این ارتباط، ارتباطی مکمل و این همان identity) (است. هنر صورتی از یک معرفت کلی تر حاکم بر جامعه است. به عبارت دیگر، هنر، خود، بهره ای از پارادایم معرفتی حاکم بر عصر خود است. لذا نمی توان بدون درنظرگرفتن بسترها و زمینه ها و بدون توجه به شکل شکوفایی حقیقت در هر دوره تاریخی، از ظهور یا افول یک فرم هنری در یک دوره خاص تاریخی سخن گفت.

(۳)

بسیاری از صاحب نظران بر این عقیده اند که ظهور رمان در ایران، ارتباط مستقیمی با نهضت مشروطه دارد. اگر چه در زمان مشروطه و حتی دهه های اولیه پس از آن، ما شاهد ظهور رمان برجسته ای نیستیم، اما فی الواقع مشروطه را می توان به عنوان بستر مهیایی در نظر داشت که سازه های معرفتی و اجتماعی لازم را برای ظهور این قالب جدید در ایران فراهم کرد. نهضت مشروطه به عنوان اولین صورتبندی رسمی قانون در ایران ، در حقیقت نماینده اولین جلوه های مدرنیته در ایران نیز بود. روشنفکران آن دوره مبنای مباحث و شعارهای خود را تحقق قانون و تاسیس مجلسی جهت تدوین آن قرار داده بودند. همچنین توجه به استقلال سیاسی و تمامیت ارضی از یک سو، و آزادی های فردی از سوی دیگر، نشانه های دیگر ورود اندیشه های مدرن بودند. این فرایند پس از مشروطه و در جریان ملی شدن صنعت نفت و پس از آن در جریان انقلاب سال ۵۷ نمود بارزتری یافت.

تحولات اجتماعی ، سیاسی، و فرهنگی عمیقی که در طی سده گذشته در متن جامعه ایرانی رخ داد، ساختار ادبیات را نیز تحت الشعاع قرار داد. گویی انسان ایرانی قرن بیستم آرام آرام با همان چیزهایی درگیر می شد که انسان اروپایی در رنسانس تجربه اش کرده بود. تطبیق بعینه این دو تحول اجتماعی البته آشکارا نامناسب است، و تنها از این منظر می تواند راهگشا باشد که اهداف آرمانی هر دو را که تا حدود زیادی مشترک هستند (آزادی، استقلال، قانون، و...) مبنای کار قرار دهیم. و البته این نکته مهم را نیز لحاظ کنیم که انسان ایرانی در مقام یک انسان حاشیه نشین (با توجه به اروپامحوری حاکم بر سراسر قرن بیستم) نه به دنبال خود این اهداف آرمانی، بلکه به دنبال صور عینی و محصولات دم دستی این اهداف بود. و طبعا برای دستیابی به آنها چاره ای نمی دید مگر تشبه به انسان اروپایی. از همین رو بی راه نیست اگر بگوییم رمان نه در مقام یک نیاز معرفتی یا فرهنگی، بلکه در مقام یکی از اشکال مدرنیزاسیون وارد ایران شد. و از همین روست که اولین رمان های نوشته شده در ایران رنگ و بویی کاملا اخلاقی (شمس و طغری اثر محمد باقر میرزا خسروی) و یا حادثه ای- عشقی (تهران مخوف اثر مشفق کاظمی) دارند. رمان در ایران متولد شد، اما همانطور متولد شد که دیگر مفاهیم غربی مثل دموکراسی ، قانون، صنعتی شدن، انقلاب و اصلاح، و... متولد شدند: یعنی ناقص الخلقه و بسیار دور از نسخه اصل شان. منظور از اصل در اینجا همان نسخه اروپایی مفاهیم فوق است. چرا که رمان نیز (غیر از استثنائاتی) در نهایت تنها به تغییرهای صوری و کمی قناعت کرد و نتوانست خود را در حد یک نسخه اصیل ایرانی ارتقا دهد. اگر هدایت را استثنا کنیم، دیگر نمی توان از نویسنده ای نام برد که بتوان او را به عنوان یک نویسنده مولف در معیار جهانی و به عنوان کسی که تبلور تلفیق اندیشه غیر اینهمان غربی و فضای مانوس بومی باشد، در نظر گرفت. این به معنای نادیده گرفتن ارزش ها و حرمت نویسندگان فراوانی که در سده اخیر برای اعتلای ادبیات ایران تلاش کردند نیست، بلکه توجه دادن به این نکته است که نویسندگان ما، هر کدام در یک حوزه خاص قابل استناداند، و اساسا نمی توان در خارج از چارچوب تعریف شده خودشان، به آنها رجوع کرد.

از سوی دیگر مسئله رمان در ایران ، ارتباط مستقیم و تنگاتنگی با شکل برخورد ما با غرب به عنوان یک دیگری (the Other) دارد. غرب در طول قرن گذشته برای ما به مثابه آینه ای بود که ما را قادر می ساخت خود (self) درونمان را از منظری بیرونی شاهد باشیم. اما البته این دیگری ، نه صرف آینه، بلکه در مقام یک دیگری بزرگ تر، منشا تناقض عمیقی در ما شد. همان تناقضی که پس از گذشت یکصد سال از آغاز مدرنیزاسیون در ایران، نهادینه شدن پایه ای ترین و ابتدایی ترین مفاهیم جامعه مدنی و دموکرات را در این کشور با مشکل مواجه کرد. نگاه روشنفکران ما به مقوله

ای به اسم غرب، همواره تا حدی آمیخته به ترس و احساس احترام بوده است. چنانکه غرب به عنوان هستی ای متفاوت از ما، همیشه در دو سوی مطلق خیر و مطلق شر نوسان می یابد و هر موضعی در برابر آن از سوی جریان روشنفکری ما، تا حدّی آمیخته به اغراق و ابهام است. این دیگری بزرگ ، که به عنوان ابژه میل ما، ابژه ای همیشه دور از دسترس، منشاء بسیاری از تناقضات و عقده های درونی ما شد، چنان روشنفکران ما را مبهوت خود ساخت که در نهایت واکنش شان به آن عبارت از یک نگاه مطلق محور شد. به عبارت دیگر یا مقلد صرف جریان های غربی شدن (که نمونه های آن را در قالب امواج و مدهای روز فکری که در هر دهه، پایه های سست و لرزان ادبیات ما را سست تر و لرزان تر کرده و می کند می بینیم) ، و یا در قالب یک گرایش ضد غرب که در واقع آبشخور چنین نگاهی نیز همان مبهوت ماندن در قبال این دیگری ست. نظریه غرب زدگی در حقیقت ریشه در همین نگاه دارد که پس از انقلاب نیز صورتهای رادیکال چنین منظری را در قالب نظریه های ادبیات متعهد جنگ شاهدیم. چنین مواضعی از سوی روشنفکران و نویسندگان ما، از طرفی امکان شناخت بی واسطه و حتی الامکان اشبه به واقعی نسبت به غرب را، از فضای ادبی و فرهنگی ما گرفت، و از طرف دیگر اجازه شکل گیری و نضج ادبیاتی بومی و در حین حال قابل طرح در سطح جهانی را نیز از بین برد.

آغاز رمان در ایران ، مصادف بود با گسترش جریان های چپ در سرتاسر دنیا، و خاصه در کشورهای جهان سوم. در ایران، در حوزه ادبیات، این تاثیرپذیری را در قالب الگوگیری نویسندگان از ادبیات روسیه و نظریه مارکسیسم–لنینیسم روسی و مد شدن نویسندگانی همچون ماکسیم گورکی و شولوخوف می بینیم. به نحوی که واژه ادبی رئالیسم در فرهنگ ما با رئالیسم سوسیالیستی یکی می شود. ادبیات ایدئولوژیک می شود، و به جای پرداختن به مضامین هنری، به سیاست می پردازد. چنین مضامین ایدئولوژیکی را در آثار نویسندگانی همچون بزرگ علوی، به آذین، احمد محمود، دولت آبادی،.... شاهدیم. اگرچه این نویسندگان تلاش کردند با وارد کردن فضاهای بومی و شخصیت های قومی و لهجه های محلی، حتی الامکان رمان های خود را ایرانی بنمایانند، اما آن چیزی که در نظر نمی گرفتند این بود که با تعویض صورت مسئله، نمی توان اساس مسئله را نیز تغییر داد.

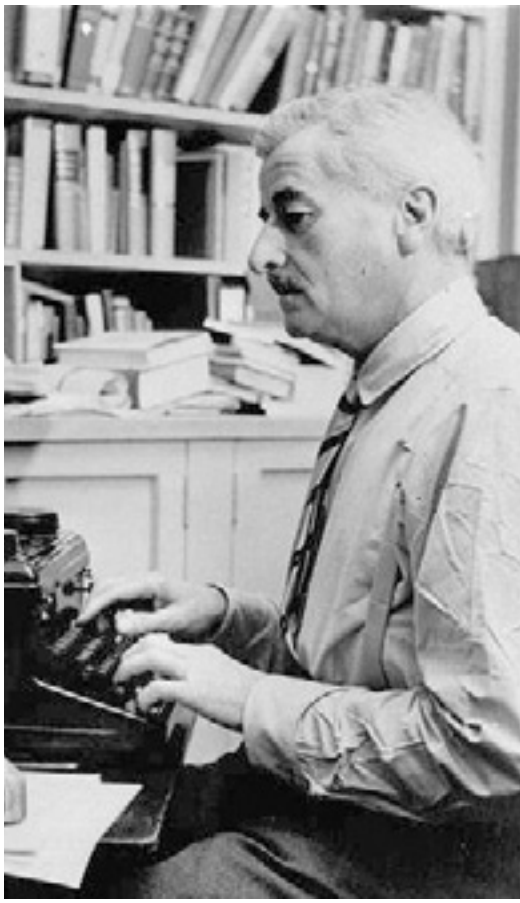
گذار ایران از فضایی سنتی به وضعیتی مدرن، علیرغم الزامی بودن اش ، آسیب های جدی ای را به پیکره ادبیات ما وارد کرد. ادبیات در حال گذار ما ، همچون دیگر بخش های در حال گذار، وضعیتی پا در هوا دارد که دیگر نه دقیقا متعلق به گذشته است و نه در بستری نو و امروزی قرار گرفته. از جمله مهم ترین آسیب های این وضعیت، قطع ارتباط مستقیم با سنت هزارساله ادبی است. یکی از مهم ترین علل ناکامی رمان در ایران، خالی بودن محتوای آن از نشانه های اختصاصا ایرانی ادبیات است.

کشور ما که در حوزه ادبیات ، چه در حوزه نظم و چه در حوزه نثر یکی از عمیق ترین و پرگنجینه ترین ملل دنیاست، اکنون دیگر با این منبع عظیم ارتباطی ندارد و از آن تغذیه نمی کند. لذا، نثر ما (یا به عبارتی همان رمان) نثری اخته شده و بی ریشه است. از سوی دیگر خلاء یک نهضت ترجمه برای باز کردن آبشخورهای جدید فکری و نظری و معنوی، راه را برای برون شد از این مرداب بسته است. هنوز بخش عظیمی از ادبیات جهان –چه در حوزه کلاسیک و چه در حوزه مدرن– به ترجمه فارسی درنیامده و بسیاری از آن مواردی نیز که ترجمه شده اند، تنها لزوم و اهمیت ترجمه تخصصی و حرفه ای را یادآور شده اند!

اگر بعد از گذر بیش از هفتاد سال، هنوز رمان بوف کور تنها نماینده ادبیات ایران در سطح جهانی است، به دلیل ظرفیت های این متن به عنوان یک رمان است. هدایت موفق شده است در این رمان، تکنیک رمان نویسی را به بهترین شکل برای بیان هدفی اساسا زیباشناختی به کار گیرد. در عین حال این رمان روایتی مدرن از تاریخ این سرزمین است که صرفا بر پایه شهود و درک تیز هنری هدایت می باشد و به هیچ امر خارج از خود تکیه ندارد. شکاف معرفتی جامعه معاصر ایران و به تبع آن شکاکیت کلبی وار و روان نژندی که از این از هم گسیختگی نشاءت می گیرد، به خوبی در شخصیت چندپاره و متوهّم رمان نشان داده می شود. من ماءیوس و ناتوان و بدبین بوف کور همان من جمعی اجتماع ایران در قرن بیستم است، که نه قدرت آن را داشت که در برابر آن دیگری بزرگ تر مستحیل و مسخ نشود، و نه توان تکیه و بنیان بر آنچه خود داشت. بوف کور رمانی خودآگاه است که در عین اعتراف به شکست ،از منظری نقادانه به جهان اطراف خود می نگرد، و با تکیه بر تخیّل خلاق و طوفانی اش واقعیت سست و وهم آلود حاکم بر دور و بر خود را ویران می کند. و این درست همان نقطه پیروزی این رمان است: بوف کور نشان گر واقعیتی خارج از خود نیست، بلکه خود واقعیتی می شود و خود را به نمایش می گذارد. این همان سوبژکتیویته حاکم بر مدرنیته است. سوبژکتیویته ای که دیگر رمان های ایرانی از آن تهی، یا صاحب حداقل آن اند. تقابل های دوگانه ای همچون زندگی و مرگ، عشق و نفرت، زن اثیری و لکاته، حال و گذشته، و... که در بوف کور به وفور یافت می شوند نمایانگر شکافی هستند که ذهن میان جهان خود و جهان اشیاء برقرار کرده است. جهان بوف کور جهان یک دست و شسته رفته و فهم پذیر پیشامدرن نیست، بلکه جهانی است وهم آلود، دوگانه، و زشت، که پدیده ها نه آن گونه که به واقع هستند، بلکه آن گونه که به ذهن راوی می آیند نمودار می شوند.

این نشانه ها همگی حکایت از درک کاملا متفاوتی است که هدایت در مقام یک نویسنده مدرن از

جهان خود داشت. بوف کور در ایران تنها ماند چون نه تنها مهم ترین نشانه های جهان سنتی و برزخی ایران معاصر را در خود داشت، بلکه این نشانه ها را بر مفاهیم، وضعیت ها، و روابطی بنیان نهاد که از اساس مدرن ، و متعلق به جهان و انسان مدرن بودند. به خاطر چنین شرایطی است که مدت هاست رمان بوف کور بهترین رمان ایرانی ست، و مدت هاست که انگشت دوم دست مان، برای شمارش بهترین رمان های ایرانی بلند نشده است.



نمی‌خواهید رمان بنویسید؟

اگر رمان خوان حرفه ای باشید قطعاً به نوشتن رمان هم فکر کرده اید و این بی تردید بخشی از دل مشغولی ها و حتی آرزوهای شماست. هنگامی که تصمیم می گیرید که داستانی بنویسید، ایده این کار یعنی نوشتن داستان، ذهن شما را درگیر می کند. بهتر است بدون نگرانی از نتیجه کار به خط سیر داستان فکر کنید، به شخصیت های داستان فکر کنید و به مکان های داستان فکر کنید. این گونه نخستین گام را برای خلق یک رمان برداشته اید، گام های دیگر نیز درپی می آیند.

گام اول: نخستین چیزی که باید تکلیف خود را با آن روشن کنید، ایده داستان است، برای این کار می توانید کتاب های دیگر را بخوانید، فیلم های مختلف ببینید و به موسیقی گوش کنید و کارهایی مانند آن تنها برای الهام گرفتن و یا برای اینکه انتظار بکشید ایده ای به ذهن شما خطور کند. اما بهترین ایده هنگامی به سراغتان می آید که شما هیچ تلاشی برای فکر کردن نمی کنید.

گام دوم: طراحی و به اصطلاح پیاده کردن تمام ایده های ذهنی شما برای کاراکترها، حوادث، مکان ها و یا هر چیز دیگر در داستان است. شما بعداً می توانید هنگامی که آماده نوشتن می شوید این موضوعات را فهرست کنید.

گام سوم: تصمیم بگیرید که بالاخره موضوع کتاب شما چیست، دراین نقطه تنها کافی است که موضوعات پایه ای و اصلی را بدانید. مثلاً باید بدانید که چه کسی شخصیت اصلی داستان است و قرار است چه کند. به اصطلاح هر شخصیت چه مأموریتی درکل داستان دارد.

در مرحله چهارم باید به چیدمان کلی داستان خود فکر کنید و برای این کار یک سال یا دوره زمانی خاص، یک ژانر خاص و همچنین جزئیات مربوط به شروع کار را باید انتخاب و مشخص کنید.

در مرحله پنجم شخصیت اصلی داستان خود را خلق و مشخص کنید. فراموش نکنید که شخصیت اصلی داستان الزاماً شخصیت مثبت و خوبی نیست بلکه تنها اصلی ترین شخصیت است.شخصیت های اصلی یعنی همان کسانی که داستان شما درباره اوست. اما در این زمینه باید مطمئن باشید که شخصیت اصلی در داستان شما شخصیتی کاملاً خاص و منحصر بفرد و درعین حال قابل باور باشد. برای این که شخصیت شما قابل باور باشد باید همانند هر فرد دیگری دارای تاریخچه و شرح حال زندگی باشد. او نیز همچون هر انسان دیگر باید ترس ها، امیدها، رؤیاها و آرزوها، خانواده و شغل، مشکلات، دوستان و دشمنان، گذشته و حال خود را داشته باشد.

در مرحله ششم طرح و نقشه داستان است که باید به آن بپردازید. آیا شخصیت اصلی شما در تلاش برای تحقق یک هدف خاص است؟ این شخصیت یا شخصیت ها چه هدف ها و اقداماتی باید انجام دهند تا به خواسته و هدف خود نائل شوند؟ این همان موضوعی است که اصطلاحاً کشمکش یا گره اصلی داستان را شکل می دهد. بنابراین با این سؤال ها مواجه هستید: مشکل شخصیت ها چیست؟

آیا درتلاش برای حل مشکل، مشکلات بیشتری خلق می کنند؟

نکته مهم دراین مرحله توسعه و گسترش طرح داستان است. آیا شخصیت اصلی شما در پی حل مشکل یا در جریان مشکلات خود تا پایان کتاب به شخصیت متفاوتی تبدیل می شود؟ در این زمینه باید مطمئن باشید که طرح داستانی شما در پیوند کامل با موضوع کتاب شماست و در روند شکل گیری و ادامه ماجراها تا رسیدن به تغییرات مورد نظر شما در انتها، مراحل و موقعیت های بسیاری را ترک کرده و پشت سر می گذارد.در اینجا به مرحله هفتم می رسیم.دراین مرحله شما باید شخصیت های حمایتگر و نیز شخصیت های مقابل و متضاد شخصیت اول را خلق کنید. این شخصیت ها یا باید نقش مهمی ایفا کنند و یا در چشم انداز داستان حضور کافی داشته باشند. دراین زمینه افرادی را که در مسیر داستان با نقش ها و مکالمات و اقدامات فراوان حرکت نمی کنند داخل نکنید زیرا این کار سبب می شود که داستان کسل کننده شده و وزن لازم را از دست بدهد.

شخصیت های دوم داستان هم درست همانند شخصیت اول داستان باید کاملاً باور کردنی باشند حتی اگر ترس ها، امیدها، آرزوها، موتیف ها و گذشته شخصیت ها تا پایان داستان و یا حتی هرگز آشکار نشود، به هرحال شما ناگزیرهستید که آنان را به گونه ای خلق و ترسیم کنید که شخصیت های دیگر داستان بتوانند پیرامون آنها حرکت کنند.

به هرحال شخصیت های داستانی شما باید کسانی ازمیان مردم باشند لااقل اگر دوست دارید که نویسنده موفقی باشید.

در مرحله هشتم باید به بازنویسی اثر توجه کنید. یک داستان واقعاً در این مرحله است که خلق و نوشته می شود. دراین مرحله داستان خود را ویرایش و بازنویسی کنید و این همان کاری است که داستان را خوب و خوشایند می کند.نسخه اول در بیشتر داستان ها همیشه بد خواهد بود. در این مرحله هیچ محدودیت زمانی برای این کار قائل نباشید و تنها به بازنویسی کار فکر کنید.

در مرحله نهم کار خود را می توانید به کسی نشان دهید دوست و یا افراد خانواده که می توانند به شما کمک کنند. البته گروه ها و دسته های مختلف حاضر در شبکه های اینترنتی هم در صورت تمایل شما گزینه خوبی هستندکه به طور هفتگی و یا ماهانه می توانند بازتابی از کار شما باشند.

مرحله دهم ادامه بازنویسی است. یک داستان بزرگ هرگز به طور واقعی تمام نمی شود و به عنوان یک نویسنده آماتور شما واقعاً هیچ محدودیت زمانی درکار خود ندارید.

اما اگر حوصله کافی برای نوشتن یک رمان ندارید، احتمالاً در شرایطی هستید که اصلاً نباید این کار را انجام دهید.

❋چند نکته تکمیلی

زیاد کتاب بخوانید، این کار می تواند به شما عبارت ها و جملاتی را بیاموزد که نویسندگان به طور معمول در کار خود و برای بیان خود از آنها بهره می گیرند.
در فرصت مناسب یک هدف ابتدایی، یک موضوع یا موضوعات همچنین یک چیدمان ابتدایی و نیز زمان و شخصیت های ابتدایی شامل شخصیت اصلی یا قهرمان داستان و نیز یک یا چند شخصیت متضاد انتخاب کنید که مانعی بر سر راه شخصیت اصلی هستند و یا بر خلاف مسیر یا هدف او حرکت می کنند و در کنار آن شخصیت های حمایت گر که او را در مسیر مورد نظرش یاری می کنند.شما می توانید از ابزارهای مختلف نظیر عناوین موضوعی و یا دیگر روش ها در ترسیم خطوط اصلی داستان استفاده کنید و به کمک این عناوین موضوعی، به گونه ای منطقی خط سیر مستمر خود را در ادامه داستان دنبال کنید و همچنان در طول داستان پی گیری منطقی خود را ادامه دهید این مسئله نقش مهمی در نوشتن یک اثر حرفه ای دارد زیرا هیچ انسانی علاقه به داستانی ندارد که به گونه ای غیر منطقی ادامه می یابد و یا دارای شکاف ها و نکات مبهم و ناگفته در مسیر داستان و سیر وقایع باشد.
چارچوب اولیه و پایه ای برای طرح اصلی خود ترسیم کنید. این کار به شما همچون راهنما و علائم راهنما در طول مسیر کمک می کند که در پیاده کردن ایده های خود در داستان اطمینان لازم را بدست آورید ضمن این که شما را در مسیر مناسب که در نقشه تعیین شده قرار می دهد. با کمک این طرح و یا چارچوب ابتدایی می توانید به آسانی مسیر خود را از جاده های انحرافی قطع کنید.همچنین به شما کمک می کند تا شخصیت های غیر ضروری و حوادث غیر لازم را از داستان حذف کنید.
این اغلب ایده خوبی نیست که دستنوشته خود را به ناشر ارائه دهید. بلکه بازهم به خودتان برای بازبینی، بازنویسی و اصلاح داستان فرصت کافی دهید. این کار ممکن است حتی چند هفته طول

بکشد اما واقعاً ارزش این را دارد که زمان لازم را برای ارائه یک داستان با جزئیات کامل و کیفیت عالی ارائه دهید.

یکی از مشکلاتی که به آسانی ممکن است بر سر راه شما قرار بگیرد مسئله انتخاب زمان نامناسب برای وقوع حوادث داستان است. انتخاب زمان نامناسب در مورد حوادثی که در زمان حال یا گذشته رخ می دهند، به آسانی سبب قطع ارتباط خواننده از متن می شود. بنابراین بهتر است یک قدم به عقب بردارید و همه چیز را اعم از زمان افعال، قواعد گرامری و جملات را بازبینی کنید و بگذارید دوستان و همکاران شما و دیگران داستان شما را مرور کنند و آزادانه نظر بدهند.

پیش از این که به ناشران عادی مراجعه کنید بهتراست یک ناشر الکترونیکی برای کار خود پیدا کنید.

اگرچه برخی ناشران الکترونیکی هم همچون برخی ناشران عادی با مشاهده کار شما می گویند: «چندان ارزشی ندارد» بیشتر ناشران چنان که من دیده ام چیزی برای ارتقای کیفیت داستان اضافه نمی کنند بلکه تنها نوعی کاستن از داستان را بر داستان تحمیل و بابت آن هزینه ای را هم بر نویسنده تحمیل می کنند. اما یک ناشر واقعی کسی است که باید در ارتقای کیفیت کار شما تلاش کنند و یا به شما در صورتی که آن را واجد ارزش چاپ شناختند، کمک کنند و به شما فرصت بدهند که کارتان را ارتقا بدهید. بیشتر ناشران الکترونیکی از طریق وب لاگ ها و گفت و گو های آن لاین می توانند به شما در ارتقای کارتان کمک مهمی کنند.تا آنجا که می توانید از روش های نگارشی مختلف استفاده کنید و روشی که بهترین راه برای شماست، انتخاب کنید اما نویسندگان مختلف کاملاً متفاوت می نویسند اما این پند مهم نویسندگی را فراموش نکنید: که یک قالب و شیوه، همیشه و برای همه مناسب نیست.

نیازی نیست که همیشه درباره چیزی که می دانید بنویسید بلکه می توانید درباره چیزهایی تحقیق کنید و مثلاً درباره موضوعی که دوست دارید بدانید، تحقیق کنید و سپس آن را در متن خود داخل کنید. از اینترنت، کتابخانه ها و مصاحبه ها و... به عنوان ابزارهایی برای تحقیق غفلت نکنید.

یک روش برای توسعه یک نول آن است که پایان آن را در ذهن داشته باشید. این کار در شکل دادن موضوع، طراحی و چیدمان داستان و شخصیت ها به شما کمک می کند.

سعی کنید شخصیت های شما تا حد امکان چند بعدی باشند در غیر این صورت افرادی کسل کننده و به اصطلاح تخت و فاقد جذابیت خواهند بود که حتی بهترین داستان ها را هم خواهند کشت پیش از این که حتی جوانه بزنند.

گاه ممکن است شخصیت های شما داستان را به راهی و مسیری توسعه دهند که انتظار نداشته اید. نترسید!

این می تواند چیز خوبی باشد و می تواند مسیر تازه و نویی را به طرح اولیه شما بیفزاید. سعی کنید شخصیت هایتان را بر پایه تجربه های واقعی زندگی استوار کنید و شکل دهید و از نظر انگیزه ها و رفتارها بگونه ای باشند که خودتان باور دارید که شخصیت ها در یک شرایط واقعی آن گونه خواهند بود. اما از تخیل خود هم نهایت بهره را ببرید و با دیگران هم به تبادل نظر بپردازید. نترسید از این که اشخاص مختلفی را برای شخصیت های مختلف داستان خود مورد تحقیق و بررسی قرار دهید. از دور انداختن و نادیده گرفتن هر ایده ای برای نوشتن خودداری کنید. زیرا اغلب تمرین خوبی برای دست یافتن به مواد و موضوعات بیشتر از آن است که شما واقعاً به آن نیاز دارید

انواع رمان از نظر ساخت

رمان را به لحاظ ساختمان و مایه های سبکی به چهار نوع، تقسیم کرده اند:

❋ رمان حوادث

رمانی است که در آن تکیه اصلی بر حوادثی است که در طی رمان مدام اتفاق می افتد و رمان فی الواقع چیزی نیست جز مجموعه ای از حوادث و ماجراهای پی در پی و مختلف. مثل رمان روبنسون کروزئه اثر دانیل دفئو که مجموعه ای از حوادث گوناگونی است که برای قهرمانان داستان اتفاق می افتد. رمان حوادث، حد فاصل رمان با رمانس است، زیرا در رمانس هم مثلاً امیر ارسلان رومی، خواننده با حوادث متعدد (منتهی محیرالعقول) سرگرم است.

❋رمان شخصیت

رمان جدید برخلاف رمان های قدیم که معمولاً رمان حوادث بوده اند، رمان شخصیت هستند. در رمان حوادث، تکیه بر اعمالی است که قهرمان داستان انجام می دهد، اما در رمان شخصیت تکیه بر انگیزه ی انجام اعمال است.

بدین ترتیب در رمان های حوادث مثل سمک عیار و غالب داستانواره های قدیم ایرانی می توان پرسید: بعد چه شد؟ (And Then?) اما در رمان شخصیت باید پرسید: چرا چنین شد؟ (Why ?) مثلاً در بوف کور توالی حوادث آن قدر اهمیت ندارد که انگیزه ی اعمال و این چرایی هاست که در آن بحث انگیز است. از این رو رمان حوادث را می توان ادامه همان قصه ی بلند دانست و اصطلاح داستان را به شخصیت اختصاص داد و پیداست که این دومی ارزش ادبی دارد.

❋رمان نامه ای

که در آن ساخت رمان بر مبنای نامه هایی است که بین دو قهرمان اثر رد و بدل می شود. یا خواننده از طریق نامه هایی که در رمان آمده است وارد فضای داستان می شود مثل «نامه های یک زن ناشناس» اثر استفان تسوایک یا «نامه های ورتر»(رنج های ورتر جوان) اثر گوته.

در رمان واره های منظم ادبیات فارسی هم گاهی از نامه نگاری بین عاشق و معشوق استفاده شده است.

❋رمان اندیشه

رمانی است که مبنای آن بر ایده ها و مشرب های از پیش معلوم قالبی است، مثل رمان های نویسندگان حزب کمونیست شوروی. برخی از آثار جورج اورل (مثلا مزرعه حیوانات) و هاکسلی هم از این دست است.

در پایان این بخش بی فایده نیست که به آراء هنری جیمز داستان نویس و منتقد آمریکایی در باب «رمان شخصیت» و «رمان حوادث» اشاره ای به عمل آید.

جیمز، تمایز بین این دو نوع رمان را اصولی نمی داند و می گوید از دید نویسنده چنین تمایزی نمی تواند وجود داشته باشد و او این نظر را در مورد تمایز بین رمان و رمانس که همان داستان های عاشقانه پر ماجرا می باشد نیز ابراز می دارد.

به نظر هنری جیمز در رمان، حادثه و شخصیت به هم گره خورده اند.

شخصیت چیزی جز حادثه نیست و حادثه دلیل بر وجود شخصیت است . بدین ترتیب به عقیده ی او فرق بین رمان حوادث و شخصیت و حتی رمان و رمانس برساخته ی منتقدان ادبی است .

❋ انواع رمان برحسب موضوع

رمان ها را بر حسب تکیه ای که بر مطالب کرده اند و از نظر فرقی که در موضوع و مقاصد هنری دارند، به نحوه ی زیر تقسیم می کنند:

❋ رمان شکل پذیری یا نوول تربیتی

موضوع این گونه رمان ها توسعه و تکامل ذهن و شخصیت قهرمان است. قهرمان تجربیات مختلفی را پشت سر می گذارد و معمولاً بعد از سپری کردن یک بحران روحی، به ماهیت، نقش و وظیفه ی خود در جهان پی می برد. برخی از آثار توماس مان و سامرست موام (ماه و شش پشیز) از این دسته اند.

یکی از انواع فرعی این گونه رمان، رمان زندگی هنرمند است که در آن تحول و تکامل خود داستان نویس یا هنرمندی مطرح است. در این گونه داستان ها، هنرمند طی حوادثی به موقعیت و سرنوشت هنری خود وقوف می یابد. مثال این نوع ، رمان معروف مارسل پروست موسوم به «در جست و جوی زمان های گمشده» و «چهره ی هنرمند در جوانی» اثر جمیز جویس است.

❋رمان اجتماعی

که در آن تکیه بر تاثیر اجتماع و مقتضیات اجتماعی بر شخصیت قهرمانان و حوادث داستان است و گاهی نیز در آن تزهایی برای اصلاحات اجتماعی عرضه می شود؛ مثل «خوشه های خشم» اثر جان اشتین بک داستان پرداز آمریکایی.

❋رمان تاریخی

در این نوع رمان، زمینه ی اثر و شخصیت ها و حوادث از تاریخ اخذ شده اند، مثل رمان «ایوانف» اثر والتر اسکات یا «قصه ی دو شهر» اثر چارلز دیکنز یا آشیانه ی عقاب نوشته ی زین العابدین مؤتمن. جورج لوکاچ منتقد بزرگ ادبی در سال ۱۹۶۲ کتابی در بررسی این نوع رمان به نام «رمان تاریخی» نگاشت .

❋ رمان محلی

که تکیه ی آن بر آیین و رسوم و لهجه ی شهرها و ولایات است؛ نه به این قصد که صبغه محلی Color – Local پیدا کند بلکه به این جهت که تاثیر اوضاع و احوال و عوامل محلی را بر کردار و رفتار شخصیت های داستان نشان دهد و نحوه ی تفکر و احساسات قهرمانان داستان را با توجه به زمینه ها و مایه های محلی تبیین نماید. مثال این گونه رمان، «ایالت یوکنا پاتافا» اثر ویلیام فالکنر و برخی از آثار رسول پرویزی و صادق چوبک (مثل تنگسیر) است.

❋ رمان روانی

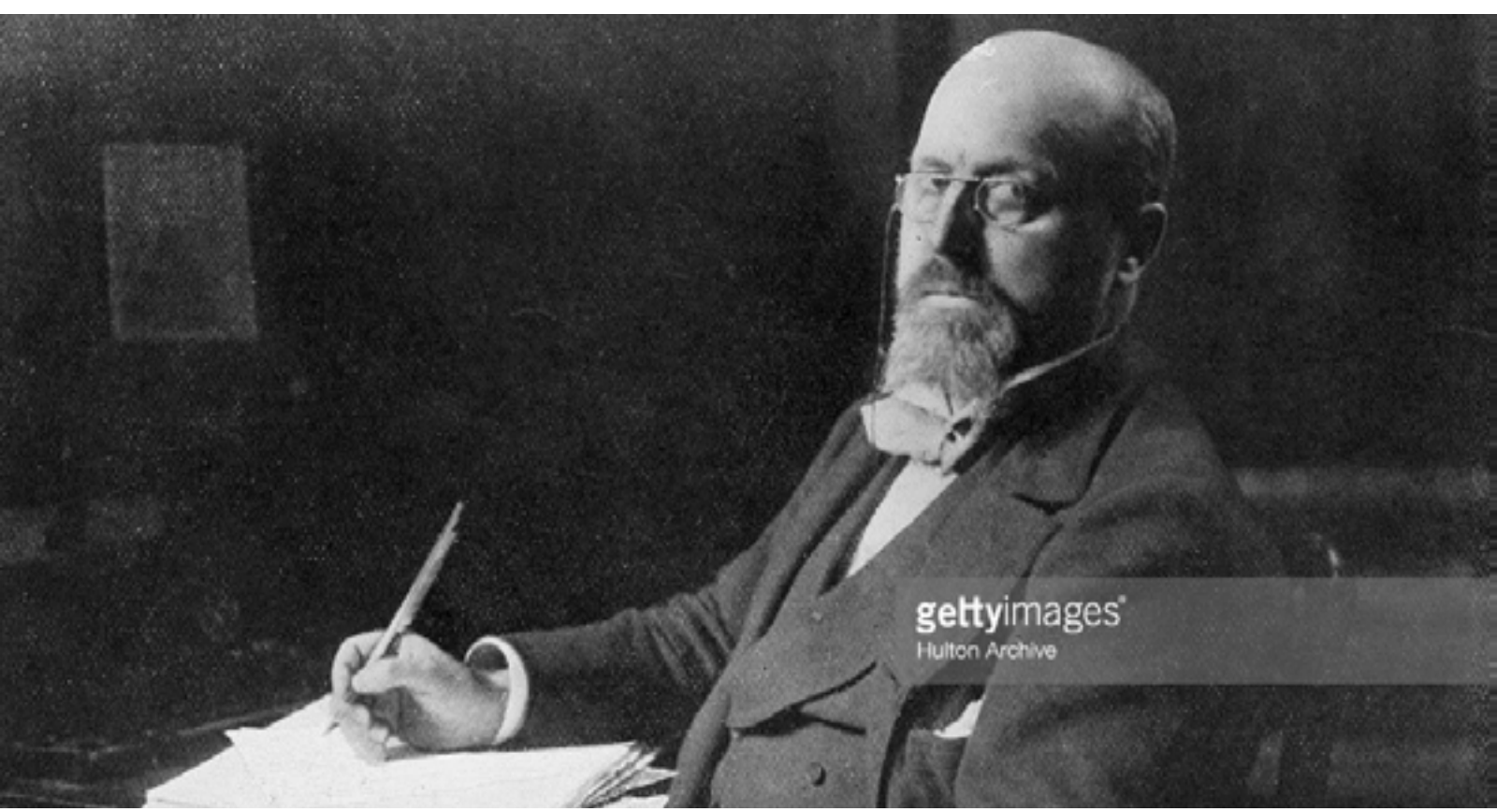
که در آن از مسائل ذهنی و روانی قهرمان یا قهرمانان داستانی سخن می رود. این نوع رمان امروز با پیشرفت دانش روانشناسی و روانکاوی، رواج بسیار یافته است. نمونه آن برخی از آثار جویس و ولف و صادق هدایت مثلاً بوف کور است.

❋ انواع رمان از نظر پلات

هسته داستانی (Plot) رمان هم انواع مختلفی دارد: تراژدی، کمدی، طنز، عاشقانه.
باید توجه داشت که در رمان محض یعنی رمان به معنی واقعیش و به اصطلاح Novel Proper، شخصیت های پیچیده و مشکلی از طبقات مختلف اجتماع مطرح اند که برای اعمالی که در داستان

انجام می دهند انگیزه های متفاوتی دارند. این قهرمانان در تقابل با شخصیت های دیگر، تجربیات زندگی را به خواننده منتقل می کنند. اما در داستان های عاشقانه و پهلوانی یعنی رمانس منثور (۱۲)، همان طور که در منشأش رمانس های پهلوانی یا شهسوارانه (۱۳) دیده می شود، شخصیت های ساده ای مطرح اند که معمولاً عمق ندارند، و پیچیده نیستند و نویسنده در مورد آنان اغراق می کند و آنان را والاتر از آن چه هستند و به طور کلی بالاتر از واقعیت نشان می دهد. در این گونه رمان ها، قهرمان و نابکار، ارباب و رعیت، بد و خوب به صورت قاطعی از هم جدا می شوند. قهرمان از جنس دیگر مردمان نیست و از بافت واقعی اجتماع جداست. ساختمان پلات بر آرمان ها و خیالات و ماجراهای غیر واقعی مبتنی است. نمونه رمانس نوول ها (۱۴) را می توان در آثار خیالی عاشقانه – پهلوانی یا عاشقانه– ماجراجویانه در مقابل رمان های واقع گرا (Realistic Novels) والتر اسکات دید. امیلی برونته، ادگار آلن پو، مارک تواین، هم چنین آثاری دارند که کاملاً از آثار کسانی چون فالکنر متمایز است.

مراد از این بحث این است که ارزش پلات در همه انواع رمان ها به یک اندازه نیست. در برخی بسیار منسجم و در برخی سست و بی رمق است و چنان که بعداً توضیح داده خواهد شد. در برخی از روایات نیز اصلاً نمی توان قایل به پلات شد که ما این گونه روایات را قصه (در مقابل داستان) می خوانیم.



پل استر

(رمان نویس امریکایی)