نمی‌خواستم نام چنگیز را بدانم
نمی‌خواستم‌نام نادر را بدانم
نام‌شاهان‌را
محمدخواجه‌وتیمورلنگ،
نام‌خفت‌دهندگان‌را نمی‌خواستم‌و
خفت‌دیدگان را .

می‌خواستم نام تورا بدانم.

وتنها
نامی‌راکه می‌خواستم
ندانستم.

***

سلاخی
می‌گریست

به قناری کوچکی
دل‌باخته‌بود.

شوش را دیدم !

مهدی اخوان ثالث

این قصیدهٔ نیمائی را من هنگامیکه در خوزستان بودم (بین ۴۹تا۵۳) سرودم ، پس از دیدن شوش، آن شهر باستانی ودروضع اسفناکی که‌داشت. قصدم ازین قصیده این‌ست که آن شوش افسانگی که مادر تاریخ و تورات وافسانه‌می‌شناسیم،با آنچه امروزه از آن می‌بینیم، تفاوت بسیار اسف‌انگیز و تحقیر کننده و بدی دارد، خاصه توریست‌ها و فرنگی‌ها و باستانشناسان خارجی(چندزن ومردجوان و میانه سالشان را دیدم که چگونه می‌نگریستند و مخصوصاً در شهر امروزیش چه پیف پیفی می‌کردند) که آن شکوهمندی و زیبائی و عظمت را از گذشته‌های شوش خوانده‌اند و بخاطردارند. وقتی وضع اسفبارکنونی آنرا می‌بینند (بویژه حال و روز بسیار حقیرانه و چرکین وعقب ماندهٔ شهر فعلی بامردمی وصنعت وکسب وکارهائی درنهایت نکبت‌وحقارت ، جوهای کثیف وخانه‌ودکان‌های توسری خورده و ذلت بار و فقیرانه و چه‌وچها) وآن موزهٔ محقر غارت شده و فقط چندتا تەستون و سنگپاره و غیره ، داوری‌چنان توریست‌هاو تماشاگران معلوم‌است از چه قبیل و قماش خواهدبود. دیدن این اوضاع درده دوازده سال پیش مرابه سرودن‌این شعر واداشت قسمتی (تقریباًیك‌سوم) ازین‌قصیده که‌من ازبر، از حافظه، همراه فیلمی خوانده بودم،در تهران «پیاده» و در مجلهٔ سخن چاپ شد (همان وقت‌ها) و بعدهم در کیهان ادبی و بعد هم به انگلیسی‌ترجمه‌ونشر گردید . چون تمام این شعر درجائی چاپ نشده و در کتابهایم نیز نیامده، اینك اینجا تمام و کامل قصیده‌رابه‌نشر می‌سپرم . حالا نمیدانم شوش چه وضع وحالی داردبااین جنگ لعنتی و حملهٔ این سگ‌هارتازی.

م.امید
تهران ، آذرماه ۶۳

شوش را دیدم.
این‌ابرشهر، این فراز فاخر ، این گلمیخ.
این فسیل‌فخرفرسوده،
این دژ ویرانهٔ تاریخ.

شوش را دیدم .
این‌کهن تصویر تاریک از شکوه و شوکت ایران پارینه.
تخت‌جمشید دوم، بام‌بلند آریائی شرق
آن مروورومرگ‌را تسخر زنان در قعر آئینه.
شهرها دردهرها چون کلبه‌های تنگ ولت خورده ،
و مرور و مرگشان‌برده،
شوش در باغی که ایران‌بود، چون قصری‌هزار اشکوب،
سالیان و هفته‌ها را روزهای عید و آدینه .

اینچنین یادم می‌آید خوب
با خطخوانای‌تاریخ اینچنین دیدم ،
برارواق و طاق تقویم ابد مکتوب.
درنوردیده چه بس طومار اعصار و سلاسل را
آفتابی ساعتش را عقربکهائی
پویه‌چون‌پرگارهای‌پرتو خورشید
راه اعداد نجومی پوید و نوری

سالیان و قرنها کوتاه در فهرست تقویمش
با هزاره‌ها و بیورهاشمارد چند و چون‌ها را
شاخ‌زن صاحبقران‌ها در مطاوی قرن‌ها خفتند.
دانیال و استر از ایشان
قصه‌ها گفتند.
مانده براوراق **تورات** کهن مکتوب .
بازهم زآن دوردست خواب و افسانه
می‌درخشد خوب.
بادرودیوارها،سقف و ستونهائی چنان زیبا و رؤیائی
بشن و بالاخشتی از زرخشتی از نقره
سطح و سقف آبگینه، و آبگین آئینه وبلور
وستون‌های شگرفش را
می‌تواند دید چشم‌کور
کزفروغ شمعی ، ازبس تاب تکرار و تصاعدها
قصرها را با همه‌تالارو طنبی‌ها ، میانی‌ها و جنبی‌ها
درتگ تاریکی شبهای دیمه نیز
معجزمعمارروشن روز روياند
با حصار وبرج و باروها ، چنان استوار و پولادین
آنچنان در اوج و سردر ابر افسانه
که به‌جنبش‌قصهٔ دیوار چین و سداسکندر
کاخسازی عنکبوت و خاکبازی کودکان را بیشترماند.

شاهشهری با جلال وهیبت افلاکی و خاکی
هالهٔ گرم سعادت بافته در طوق گلهای برومندی
سایه می‌زد شادمانه تابش خورشید رویش‌را
معتدل می‌کرد گرمای سعادت را طراوتهاش
با نثار بیدریغ ابرهای نعمت و راحت
کوچه‌ها و خانه‌هایش چون خط و رنگ هم‌آهنگی
نقش کرده خوشترین تدبیر را بر گستره‌ی تقدیر
مردمی با بیشتر سرشار کامی، کمترین امکان دلتنگی
در خیابان‌ها و برزن‌ها ردیف خانه‌ها دمساز همرنگی
باسطوری شاد، فهرست سعادتنامهٔ کوشائی و تدبیر
پیرو برنا، مردوزن‌ها ، چهره‌های زنده و مختار
غوطه‌ور در جبر جاویدوجمیل زندگی ، با کار و کوشائی
بربساط دهر، ناهمواریا هموار
بازی‌بغرنج‌بودن‌را چمان با ساده‌تر هنجار
بدرستی دینشان می‌گشت ودنیا نیز
برمدار راستی‌ها و درستی‌ها
و مدارسادگیهانیز.

آنسوی افسانه ، این‌روشن حقیقت را
دانیال از بخت بیدارش به رؤیاها
خوانده،وین‌زیباترین شعر طلائی را
راز وروزروشنائی، آیت‌زیبائی و اشراق
مثل سرمشق خدایان و خداوندان
خاطرافروزهمه‌آفاق

نقش بسته بر جبین دفتر مشرق.
شوش را، این شهره شهر باستان را با همه شوکت
چون نگینی پرتلالؤ دیده در انگشتر مشرق.
این‌شکوه اورمزدی ، تاج هفت امشاسپندی را
دیده در اوج درخشش‌برسر مشرق .
دانیال ازبخت‌بیدارش
این زمستانگه دژ نستوه و ستوار کیانی‌را
کوتوال ایمنی‌هادیده‌دررؤیای گلبارش ...
آه، دیگر بس.
شوش را دیدم،
دیدنی، اما چه دیدن ، وای !
مثل‌بیداری که از رؤیای شیرینی،
با جلال‌وهیبت ،اماخاك‌وخون فرجام
گنگ‌و مبهم لحظه‌هائی بی‌تداوم را بیاد آرد.
مثل پیری در سفر گم کرده دوران جوانی‌ها ،
عیش‌ها وکامرانی‌ها،
نیم‌جانی ناتوان‌دربرده از تاراجها ، بیمار
اینك اینجا، با بتر هنجار،
از عزیزانی که‌اورا در حضر بودند
می‌دهندش‌باروایت‌های گوناگون نشانی‌ها.
کاینچنین شد، کاینچنین هاشد
وچسان بود و چگونه ،کان چهاچون شد.
وز گرامی‌تر عزیزانش
آن‌یکی پیراهنی آورده صدپاره،
زهر مرگ‌اندود، قهر آغشت ، دهر آلود

خاك و خون فرسود ، چون نطع شفق درشام طوفانی .
وآن دگر آورده بازوبندی و مهری
با خطی مرموزوناخوانا
و خبرهائی
کاینچنین‌شد، کاینچنین‌هاشد
و چسان بود وچگونه کآن چهاچون شد.
آه، دیگربس کن ، ای تاریخ ، ای دانا گواه چندوچون دیده
این مسافر ، این‌تماشاگر دلش خون شد.
شوش را دیدم .
ـ گوبماند آن شنیدن‌ها و خواندن‌هاـ
دیدنی بسیاربودو گفتنی بسیار
گوبماند گفتنی ها نیز
لیکن‌تنهایك سخن، یك چیز
من‌نمی‌دانم
راستی‌را، بدرستی که نمی‌دانم
برخراب‌این‌ابرشهر شگفت‌انگیز
برمزار آن‌شکوه وشوکت‌دیرین
ماپریشان نسل غمگین را،
برسر اطلال این مسکین خراب آباد،
فخرباید کرد، یاندبه
شوق‌باید داشت،یافریاد؟
بارها پرسیده‌ام‌ازخویش

نسل بدبختی که مایانیم
وارث ویران قصور و قصهٔ اجداد،
باچه باید بود مان دلشاد ؟
یادها،یابادها،یاهرچه بودا بود، ، باداباد؟

* *

ازدل‌ویرانهٔ اعصار
می‌وزدهوهو کنان‌بادی
برگی از سوئی برد سوئی،
شکوه‌ای دارد، حدیثی می کند گویا
این منم آهی کشیده، یاکشددیوانه‌ای هوئی؟
تاچه گوید، گوش بسپاریم:
ـ«نسل بی‌گند! ای زهیچ انگاره، ای تندیس!
ای تهی تصویر !..»
ـ«باکه‌گوید؟ باتو یا من ؟»
ـ [«هیس!»
ـ«با شمایانم، شمایان ، هرکه درهر جامه، برهر پای
آی!
نسل‌بی‌گند ، آی!
من‌دگرازاین تماشاها و دیدن‌ها
شوکت افسانهٔ پارین‌نهادن دربرناچیزی امروز
شاهشهر قصه رادانستن وآنگاه
دیدن این‌بینواچرکین،
همچو مسکین روستای کورو کودن، پیر
پوزخند طعنه وتسخر

ازنگاه‌دوست یا دشمن شنیدن‌ها و دیدن‌ها
خسته شد روحم ، به‌تنگ آمددلم، جانم به لب آمد.
بسکه‌آمد دوست ، دشمن رفت
بسکه آمد روزو شب آمد،
یامرانابودکن،باخاك یکسان کن، بروبم جای
یا بسازم همچو پارین،نسل بی‌گند ، آی!
های!»

چند **توضیح** : بیور : ده‌هزار ــ **دانیال** و استر در تورات از عظمت‌وشکوه‌و زیبائی‌شوش‌سخن‌ها گفته‌اند ــ بشن: پیکره، ، قدوبالا ، تن ، تنه‌ــطنبی دراصل بروزن ادبی‌ست ، به ضرورت بروزن جنبی آورده‌ام ، **نوعی‌اطاق‌نشیمن‌میهمانخانه** است در ساختمان‌های قدیمی، مثل شاه‌نشین ــ کوتوال : **قلعه‌بان، دژبان ، محافظ** و فرمانده دژ ــ نطع:سفرهٔ‌چرمین‌که‌زیرمحکومان‌بمرگ میگسترده‌اندکه‌خونشان اطراف را آلوده نکند ــ اطلال: ویرانه‌ها و بازمانده‌های ویران عمارات‌ــ گند: بروزن تندــ بیضه، خایه، گندآوروگنداومند بمعنی شجاع‌وخایه‌دارازهمین کلمه است نسل بی‌گند: نسل بی‌خایه ،بیعرضه، نامرد، چند بیدستر که خایهٔ سگ‌آبی است و داروئی‌ست نیز از همین ریشه است‌ــ تندیس : **مجسمه**

شب ، لاجورد و خاموشی..

سیمین بهبهانی

شب، لاجورد و خاموشی؛ من، شعله و شکیبایی...
جفتی پرنده می‌دوزم برنازکای تنهایی :
جفتی پرنده می‌دوزم_ عاشق چنان که من بودم_
منقار سرخ واکرده، باهم پی‌هماوایی .
چشمانشان دو آیینه ــ آیینه‌یی که من بودم ــ
منزلگه دو فیروزه از آسمان مینایی.
□
در لاجورد و خاموشی ، آواز کوچه باغی‌را
سرمی‌دهم که بگریزداندیشه‌های سودایی.
من، نحس‌خواب خردیها ــ برچیده‌لب چونیلوفر ــ
کو دایه تاکند خوابم باقصه یا به **لالایی** ؟
یك قرص نان و یكّ شامی ناخورده مانده تا دیری ؛
گویی که رفته‌از یادم خوان چیدن و گل‌آرایی.
حافظ گشوده می‌خوانم «جایی که برق...» * و می‌گویم:
گیرم گرفته در «آدم»، من فارغم ز گیرایی؛
گیرم که «برق‌عصیان»اش درخرمن هوس‌گیرد،

---

* جایی که برق عصیان در آدم صفی‌زد / مارا چگونه زیبد دعوی بیگناهی؟

بیم از شرر کجا دارد مانداب و بی‌تمنایی .

□

در لاجورد و خاموشی ، جفتی پرنده می‌دوزم ؛
نازکنواز پرهاشان ابریشمین و رؤیایی...

برنازکاری تنهایی، وقت‌پگاه می‌بینم
کز جفتشان یکی‌مانده، خوکرده با شکیبایی .

مهر۶۳

دوشعر تازه از

م.آزاد

سپیده سرزد و مرغ سحر خواند
گل آتش میان باغ تندید
رهاشدلاله‌ازخورشیدخونین
جهانی سبز برتاراج خندید

نهالی تازه با رود جوان گفت
بیاور ژاله‌ای سیراب خورشید
گل فرزانه‌درخمخانهٔ مهر
نگاه‌ماه‌رادیدودرخشید.

چه می‌گویی که: من راز نهانم
به راز زندگی اندیشه درباش
گل‌افسردهٔ گلخانه ، هرگز
زمستان‌رابهاری‌شعله‌ورباش

***

انسان!
کوته‌قدم مباش
زیرستارگان
بگذار
تاروشنان
هرذرهٔ تورا بشکافند

ودرپگاه‌بدرود،
هنگام‌رفتن‌خویش
یك‌آسمان‌ستاره‌تو باشی .

***

فرهاد : خروش ٤

فرخ تمیمی

گل‌سرخ‌اناران‌وحصارباد
لب خندان، نگین رج رج مرجان
ندانم رشته‌ی یاقوت شد، یا اخگر سوزان؟
چه می گویند ،شدخاکستری خاموش.

ترا کی می‌توانم دید ؟
درخت‌سرکش، اما، گر گرفت وبیستون در نور می‌افروخت
ـ «مرا هرگز نخواهی دید»

لبت سرخ و برآن لبخنده‌یی بشکفته از بیداد
شکسته فرق‌تو،از تیشه‌ی فرهاد!

منصور
بالای‌دار
بالاترازمن
بالاتراز تو
بالاترازخاك
نزدیکتر به خالق افلاك.

انار فرهاد :

درخت‌اناریست که‌دربیستون واقع است ، گویند چون فرهاد از شنیدن فوت‌شیرین تیشه برسر خود زددستهٔ تیشه خون آلود گردید و ازکوه برزمین افتاد وسرآن برزمین نشست و چون آن از چوب انار بود، بقدرت الهی سبز شدو درخت انار بهم رسید ، وانارآنراچون‌بازکنند اندرون آن سوخته و خاکستر شده باشد.

برهان قاطع

تیراژه غزل

احمد کسیلا

دارد
دوباره
افق باز می‌شود
تیراژهٔ غزل
به رنگ پرطاووس
می‌گشایدپر
ومی‌نوازد
بربی‌کرانهٔ آبی آفاق
آهنگ جویبار
نکیسارا
ونغمهٔمرغان
با صبحگاه شبنم و نیلوفر
همساز می‌شود،

□

گل کرده یاس سپید ستارگان
برآسمانهٔنیلی‌فام

آری
دوباره‌روزهای‌جوان
بادانش‌شکفتهٔ آفتاب
هم‌آوازمی‌شود.
□
آن‌بازگشتهٔ زیبا
زندگیست
گو
تابیامیزد
باشهدترانهٔ «انسان»
وترنم‌آب
آنك
در گردش مدور ایام
وفصل‌ها
بودن
با پرگشائی ساقه‌ها
وچکاوك‌ها
آغازمی‌شود
□

جادو چیست

فصلی از کتاب:
جامعه‌شناسی و انسانشناسی
نوشتهٔ مارسل موس

ترجمه : باقرپرهام

جادو، در جوامع گوناگون جهان، پدیده‌ای کاملا متمایز از دیگر نظام‌های پدیده‌های اجتماعی شناخته شده است پس جادو نه‌تنها طبقهٔ متمایزی ازنمودهای اجتماعی است بلکه ضرورت تعریفی روشن برای آن هم امری بدیهی به نظر می‌رسد. چنین تعریفی را ما باید از دیدگاه خودمان ارائه کنیم زیرا نمی‌توانیم به این بسنده کنیم که چه پدیده‌هائی از دید عاملان یا تماشاگران‌شان پدیده‌های جادوگرانه شناخته شده . این عاملان یا تماشاگران دیدگاهی ذهنی دارندکه الزاماً همان دیدگاه عینی علم نیست. مثلا فلان دین آئین‌های قدیمی پیش‌از خود را حتی قبل از آنکه دیگرکسی به عنوان فریضهٔ دینی به‌آنها عمل‌نکند آئین‌های جادوگرانه‌می‌نامیده همین طرز نگرش است که حتی برجمعی از دانشمندان هم اثر گذاشته و مثلا دانشمند فولکورشناس بسیار ارجمندی‌چون سکیت آئین‌های زراعی کهن مالایارا آئین‌هائی جادوگرانه می‌داند: از نظرما فقط چیزهائی را باید جادوگرانه شمرد که تمامی ، ونه فقط بخشی از یك‌جامعه، آنها را پدیده‌هائی جادوئی دانسته‌اند. اما این راهم می‌دانیم که جوامع جهان همواره از اعمال جادوگرانهٔ خود ، آگاهی روشنی نداشته‌اند و اگر هم داشته‌اند، رسیدن‌شان به چنین آگاهیئی بسیار کند بوده است. پس این‌امید بیهوده را نداریم که بیدرنگ به حدو حدود تعریف کاملی از جادو برسیم، تعریفی که فقط در نتیجهٔ بررسی روابط جادو ودین به‌دست خواهدآمد.

در جادو سه چیز وجود دارد : عاملان، افعال و تصورات : **جادوگر** کسی است که افعالی جادوگرانه دارد، حتی اگر حرفه‌ای این کار نباشد؛ **تصورات جادوگرانه** افکار و اعتقاداتی است که با افعال جادوگرانه تطبیق می‌کند ؛ اما افعالی که‌دیگر عناصر جادو به اعتبار آنها تعریف می‌شود، همانا **مراسم جادوگرانه** است. پس قبل از هرچیز باید این‌گونه افعال را از دیگر اعمال اجتماعی که امکان دارد با آنها آمیخته شود تمیز داد.

مراسم جادوگرانه، و اصولا جادو، قبل از هرچیز، پدیده‌های سنت است. فعل‌هائی که‌تکرار نشود جادوگرانه نیست. افعالی که تمامی گروه به‌کارآئی‌آنها باور نداشته باشد جادوگرانه‌نیست. شکل مراسم به‌نحوی عالی‌انتقال پذیراست‌وباور مردم ضامن اجرائی آن، از اینجا نتیجه می‌شود که افعال کاملافردی، مانند اعمال خرافی خاص قماربازان [۱] را نمی‌توان افعال جادوگرانه نامید.

آن‌دسته از اعمال سنتی که جادو را می‌توان باآنها درآمیخت عبارتند از: افعال حقوقی[۲] ، فنون[۳] و مراسم دینی [۴]. نظام تعهد حقوقی را ازاین روبه جادونسبت‌داده‌اندکه‌در روابط حقوقی ، اینجا و آنجا ، کلمات و حرکاتی دیده می‌شود که تعهدآور و پیونداساز است وبا آداب ظاهری با شکوهی نیز انجام می‌گیرد. اما باید توجه داشت که اگر افعال حقوقی غالباً خصلت مراسمی دارند، اگر قراردادها، سوگندها، و عناصر طبیعت را به شهادت گرفتن [۵]، از برخی جهات جنبهٔ تقدس‌آمیز دارند برای آن ــ نیست که خود این افعال به خودی خود نوعی مراسم‌اند ، بل از آن روست‌که آمیخته به مراسم‌اند. این افعال هنگامی که دارای کارآئی خاص تلقی می‌شوند ، یا نقشی بیش از برقرارکردن مناسبات قراردادی مابین افراد دارند، دیگر اعمال حقوقی ساده نیستند بلکه افعالی جادوگرانه یادینی‌اند. در حالی‌که ، افعال مراسمی، برعکس ذاتاً می‌توانند اثری بیش از تعهدات و قراردادها ایجاد کنند؛ این‌گونه افعال به نحوی عالی اثربخش‌اند ، آفریننده‌اند ، و کاری انجام می‌دهند . تصور می‌رودکه‌مراسم جادوگرانه حتی به نحو ویژه‌ای ازاین خصوصیت اثربخشی برخوردارند، چندانکه حتی نام خودرا هم از همین خصوصیت می‌گیرند: مثلا درهند مناسب‌ترین

۱ ــ joueurs ۲ ــ actes juridiques
۳ ــ Techniques ۴ ــ Rites religieux
۵ ــ ordalie ،اثبات حقانیت ازطریق عناصرطبیعی،مثلاعبور از آتش .م

واژه برای بیان مفهوم مراسم ، واژهٔ **کارمان** (Karman) به معنای**فعل** است، envoutement **یا نقش‌انگیزی** جادوگرانه(آسیب‌رساندن به شخص‌از راه‌زخم‌زدن **بر تصویر یا نقش مومی‌او)** همان factum به معنای انجام‌دادن، کردن krtya یعنی کردار در مرحلهٔ عالی‌آنست؛ واژهٔ آلمانی Zauber یعنی جادوهم معنای ریشه‌ای مشابهی دارد؛ در زبان‌های دیگر نیز برای بیان اعمال جادوگرانه واژه‌هائی به کار می‌رود که ریشهٔ آنها به معنای **کردن و انجام دادن** است[۶].

اما فنون نیز آفریننده‌اند . حرکاتی که لازمهٔ به‌کاربردن فنون‌اند نیز **مشهور به اثر بخشی‌اند.** از این نظر مهمترین بخش بشریت به زحمت می‌تواند **فنون را از مراسم جادوگرانه** بازشناسد . در بین مقاصدی که هنرها و صنایع ما به سختی بدان‌ها دست می‌یابد، شاید حتی‌یك مقصد هم‌وجود نداشته باشد که گمان **ترود جادو بدان دست خواهد یافت؛ فنون و جادو چون هردو به هدفهای‌واحدی می‌گرایند[۷]، طبعاً باهم یکی می‌شوند وآمیزش آنها امری ثابت‌ودائمی است، اما نسبت‌های این آمیزش فرق می‌کند.** معمولا در ماهیگیری، شکار و کشاورزی جادوهمه جا بافنون همراهی می‌کند ومدد کارآنهاست. هنرهای دیگر هم هستند که به‌اصطلاح تماماً محاط در جادویند ــ مثلا پزشکی وکیمیاگری؛ دراین دوهنروجود عنصر فنی تا مدتهای مدید در حداقل ممکن خویش است وحال‌ــ آنکه عنصر جادوعنصری مسلطاست؛ این‌دو هنر چنان به‌جادووابسته‌اند که توسعهٔ آنها نیز ظاهراً در درون جادو صورت می‌گیرد. نه تنها امر پزشکی از روزگاران قدیم تابه‌امروز تقریباً همیشه پوشیده از تجویزات دینی و جادوئی، چون نیایش‌ها ، غرائم خوانی‌ها، واحتیاطات‌ستاره‌شناسانه ، بوده بلکه‌حتی‌داروها، پرهیزهای طبیبانه ،و «دست» جراح در حقیقت بافت پیچیده‌ای از نمادها، همدردی‌ها ، همدرمانی‌ها، و بیزاری‌هاست که در واقع به شیوهٔ جادوگرانه‌تلقی می‌شوند. اثربخشی مراسم جادوئی و کارآئی فنون دوچیز متمایز ازهم نیستند، بلکه کاملا همزمان باهم به اندیشه می‌آیند.

این‌گونه آمیختگی جادو و فنون مخصوصاً از آنجا آسان تر می‌شود که

۶ــ درزبان فارسی تعابیر «چشم‌زخم» و«چشم‌زدن»، که از مقولهٔ‌اندیشه‌ــ های جادوئی و خرافی‌اند، همین خاصیت را دارند.م

۷ــ یعنی‌هدف تأثیر گذاشتن و به انجام کاری نائل شدن.م

می‌بینیم خصلت سنتی جادورا در هنرها و صنایع هم می‌توان یافت. سلسله حرکات هنرور صنعتگر همانقدر یك شکل و منظم است که سلسله حرکات جادوگر. با اینهمه تمایز هنرهاو جادو در همه‌جا تائید شده چرا که حس می‌شده است‌که میان این دو تفاوتی هرچند نادریافتنی از لحاظ روش وجود دارد . در فنون، تصور می‌شود که نتیجهٔ کار امری مکانیکی است. معلوم است که نتیجهٔ کار فنی از هماهنگی حرکات، ابزارها و عوامل فیزیکی برمی‌خیزد . نتیجهٔ کار، معلول بیواسطهٔ یك علت است ؛ فرآورده‌های کار باوسائل به کار رفته سنخیت‌دارند:

برای پرتاب چیزی به دستگاه پرتاب نیاز است و آشپزی باکمك آتش انجام می‌گیرد. ازاین گذشته، سنت همواره زیر نظارت تجربه قراردارد وازاین طریق ارزش اعتقادات فنی دائماً در معرض آزمایش است. حتی وجود هنرها وابسته است به اینگونه ادراك مداوم از سنخیت علت‌ها و معلول‌ها . هنگامی که یك فن هم جادوگرانه وهم فنی است، بخش جادوگرانه‌اش آن بخشی است‌که در محدودهٔ این تعریف قرار نمی‌گیرد. مثلا دریك عمل درمانی، کلمات، غرائم، واجبات مراسمی یا ستاره شناسانه از مقولهٔ جادو بشمار می‌روند ؛ درهمین‌جاست که نیروهای باطنی، یعنی ارواح، کمین کرده‌اند و عوالمی از اندیشه‌ها حاکم‌اند که شهرت اثربخشی خاص حرکات مراسمی ــ که متفاوت از اثربخشی‌مکانیکی آنهاست ــ از آن سرچشمه می‌گیرد. تصور نمی‌شود که نتیجهٔ محسوس حرکات، معلول حقیقی باشد . معلول حقیقی همواره فراتر از حد نتایج محسوس حرکات است، و معمولا ، با آنها ازیك سنخ نیست ؛ مثلا هنگامی که بابه‌هم‌زدن آب‌یك چشمه‌به کمك‌یك تکه چوب درصددایجاد باران برمی‌آیند: این خاصیت ازخواص ویژهٔ حرکات مراسمی‌است که‌می‌توان آنها را **افعال سنتی با اثربخشی**فی‌نفسه‌نامید.

اما تا اینجا مافقطبه تعریف مراسم‌و حرکات مراسمی رسیده‌ایم ونه به تعریف مراسم جادوگرانه که اکنون باید وجه تمیز آنها را از مراسم دینی‌نشان دهیم. می‌دانیم که فریزر در این موردضوابطی پیشنهاد کرده است . اولین ضابطه اینست که مراسم جادوگرانه مراسمی مهرانگیزاست . اما این علامت کافی نیست . نه تنها مراسم جادوگرانه‌ای وجود دارد که مهرانگیز نیست بلکه این حقیقت‌هم هست که رابطهٔ مهر رابطهٔ خاص جادونیست چون دردین هم افعال مهرانگیز وجود دارد. هنگامی که کاهن بزرگ در معبد اورشلیم ، در جشن

سوکوت[۸] ، آب بر محراب می‌ریخت در حالی‌که دستهایش را به آسمان برافراشته بود، بیگمان سرگرم انجام مراسم مهرانگیزی بودکه می‌بایست به ایجادباران بینجامد . همچنین است ماهیت کار هندوی مامور اجرای مراسم دینی، درطی انجام تشریفات یك قربانی باشکوه، که مدت عمر قربانی کننده را برحسب طول مسافتی که وی در حین اجرای مراسم «لیباسیون»[۹] می‌پیماید کم یا زیادمی‌کند. از هردوسو ، نمادها به حدکافی روشن‌اند ؛ حرکات مراسمی گوئی به خودی خود اثربخش است؛ با اینهمه ، در هردو مورد، ماهیت آن به نحوی عالی ماهیتی دینی است: عوامل انجام دهنده، خصلت مکان‌های اجرای مراسم یا وجود خدایان حاضر درآنها ، جلال و شکوه اعمال، نیات حاضران در آئین ، همه، کمترین تردیدی در این‌مورد برای ما باقی نمی‌گذارند. پس مراسم مهرانگیز می‌توانند مراسمی جادوگرانه یا دینی باشند.

ضابطهٔ پیشنهادی دوم فریزر اینست که مراسم جادوگرانه معمولا به خودی خود اثر می‌گذارد، اثری که اجبار در آنست؛ در حالیکه مراسم دینی مراسمی ستایش کننده و آشتی‌بخش است؛ یکی از این دومراسم تأثیر مکانیکی بیواسطه‌ای دارد ، و دیگری نامستقیم و از طریق نوعی اقناع احترام آمیز عمل می‌کند و عامل تاثیر آن یك واسطهٔ روحانی است. اما این تمایز نیز کافی نیست؛ زیرا مراسم دینی نیز غالباً اثری اجبارآور دارد، و خدا ، در بیشتر ادیان کهن به هیچوجه چنان خدائی نبود که از هرگونه مراسم همراه‌با خشونت بی‌نیاز باشد. وانگهی ، چنانکه خواهیم دید، این‌سخن که تمامی مراسم‌جادوگرانه تاثیری مستقیم داشته‌اند درست نیست چرا که در جادوارواحی هست و حتی خدایانی هم مشاهده می‌شود. بالاخره، روح، خدایا اهرمن، همواره به نحوی مقدر و اجتناب ناپذیر گوش به فرمان جادوگرنیست و کار جادوگر معمولا به نیایش در برابر او می‌انجامد.

پس‌بایدعلامات‌دیگری بجوئیم. برای یافتن این‌گونه علامات بهتر است براساس تقسیمات پشت سرهم عمل کنیم .

دربین انواع مراسم ، مراسمی هستند که یقیناً دینی‌اند: از جمله مراسم پرجلال ، عمومی، اجباری، منظم ، مثل اعیاد و تشریفات تقدیسی. با اینهمه ،

۸ ــ souccoth ، عید میوه بندان

۹ ــ Libation مراسم نثار کردن مایعات (شراب، شیر، روغن) به‌پیشگاه خدایان (فرهنگ روبر) م

مراسمی باهمین خصلت وجود دارد که **فریزر** آنها را مراسم دینی تشخیص نداده است؛ از نظر وی همهٔ تشریفات استرالیائیان، بیشتر تشریفات مربوطبه مراسم پذیرش، به‌دلیل مراسم مهرانگیزی که دربردارند، مراسمی جادوگرانه‌اند. آری، مراسم کلان‌های **آرونتا** ، مراسم مشهور به **اینتی شیوما**[10] دقیقاً از همان اهمیت، وقار، و تقدسی که مفهوم دین درخود دارد برخوردار هستند. انواع و اجداد توتمی حاضر در جریان این مراسم از نیروهای احترام‌انگیز یا ترس‌آوری هستند که دخالت آنها از نظر خود فریزر علامت فعل دینی است. این نیروها حتی در طول تشریفات نیایش می‌شوند.

مراسم دیگری وجود دارد که برعکس بطور منظمی ، جادوگرانه است. این مراسم ، جادوی سیاه یا جادوهای بدیمن زیانبار است [11]. در حقوق و دین نیز از این‌گونه‌جادوها همواره به همین صفت یاد شده است . این‌گونه جادوها چون غیر قانونی است ، آشکارا ممنوع شده است وارتکاب بدانهامجازات دارد. این ممنوعیت رسماً بیانگر تخاصمی است که میان مراسم جادوگرانه و مراسم دینی وجود دارد. حتی می‌توان گفت که خصلت جادوگرانهٔ جادوی سیاه از همین ممنوعیت پدید می‌آید ، چراکه مراسم دینی‌هم داریم‌که به همین اندازه زیانبارند اما ممنوع نیستند، برخی از موازد devotio ، یعنی نفرین به دشمنان شهر، به کسانی که به مردگان و گور آنها بی‌حرمتی کنند یاسوگندی را زیرپا بگذارند ، و بالاخره انواع مراسم مجازات مرگ که‌ضامن پرهیز از محرمات دینی‌انداز این مقوله شمرده می‌شوند. حتی می‌توان گفت که جادوهای بدیمنی وجود دارندکه شهرت طلسم کنندگی زیانبارشان فقط به اعتبار کسانی است که از آنها می‌ترسند. پس می‌بینیم که در جادو بیش از پیش اصل بر ممنوعیت است.

این دو حد نهائی، به‌اصطلاح، دو قطب جادو و دین‌را تشکیل می‌دهند. قطب قربانی و نذر و نیاز و قطب طلسمات بدیمن زیانبار. ادیان همیشه برای خود نوعی آرمان می‌آفرینند که پذیرندهٔ همه سرودها ، آرزوها و نذر و نیازها،ودرحمایت سدی از محرمات است. جادو از این مناطق به‌دور است. جادو به طلسمات زیانباری می‌گراید که مراسم جادوگرانه پیرامون آن شکل

10_ Intichiuma

11_ malefice

می‌گیرند و ارائه دهندهٔ نخستین خطوط تصویری است‌که بشریت از جادو برای خود ترسیم کرده است. در میان این دو قطب، انبوه درهمی از پدیده‌ها قرار دارد که خصلت ویژهٔ آنها مستقیماً ظاهر نیست. این دسته از پدیده‌ها اعمالی هستند که نه بطور مخصوص از مقولهٔ محرمات‌اند ونه از شمار مجوزات.برخی افعال دینی هستند که‌فردی واختیاری‌اند، و افعال جادوگرانه‌ای وجود دارند که قانونی‌اند. اینها از یك سو عبارتند از افعال وابسته به آئین پرستش‌فرد، واز سوی دیگر اعمال جادوگرانهٔ ملازم با فنون، مثلا فن پزشکی . دهاتی‌های ماکه برای دفع مضرت موشهای صحرائی به طلسم و دعا متوسل می‌شوند، سرخپوستی که طبابت جنگی‌اش را به‌کار می‌گیرد، و فنلاندیی که به سلاح شکاری‌اش ورد می‌خواند، هدف‌هائی را دنبال می‌کنند که بازگو کردن آنها عیبی ندارد و افعالی را انجام می‌دهند که ممنوع نیست . خویشاوندی جادو و آئین خانگی حتی به درجه‌ای است‌که می‌بینیم درملانزی جادو در آن‌رشته از افعالی که موضوع آنها ستایش اجداد است بروز می‌کند. مانه‌تنها مخالف‌امکان این‌گونه‌آمیختگی‌ها نیستیم بلکه معتقدیم که باید براهمیت آنها تاکید کرد تا فرصت تبیین آنها به‌موقع خوددست‌دهد. عجالتاً تعریف گزیم را می‌پذیریم که جادو را «نوعی‌دین برای خدمت به نیازهای پائین حیات خانگی» می‌داند . اما علاقهٔ ما به پیوستگی جادو ودین هرچه باشد برای ما فعلا این مطلب اهمیت داردکه قبل از هرچیز پدیده‌ها را طبقه بندی‌کنیم، و ، برای این‌منظور، به برخی از خصلت‌های‌خارجی دست بیابیم که براساس‌آنها بتوان‌انواع پدیده‌هاراتشخیص‌داد: زیرا خویشاوندی پدیده‌ها مانع از آن نشده است‌که اشخاص تفاوت دونوع مراسم رادریابند وچنان عمل کنند که‌این‌تفاوت بازنموده شود. پس مابابد درجست‌و جوی علاماتی باشیم که تفکیك پدیده‌ها را میسر کند.

نخست‌اینکه، مراسم جادوگرانه و مراسم دینی غالباً عوامل متفاوتی دارند، این‌دونوع مراسم توسط افراد واحدی انجام نمی‌گیرند. اگر استثنائاً، کشیشی‌به جادو متوسل شود، رفتار او رفتار عادی حرفه‌ای‌اش نیست؛ وی به محراب پشت می‌کند، و آنچه را که‌می‌بایست بادست راست انجام دهد بادست چپ‌انجام‌می‌دهد، و قس علیهذا.

اما علامات دیگری هم‌وجود دارند که مابابد گردآوری و طبقه‌بندی

کنیم. و قبل از همه علامات مربوط به انتخاب محلی که تشریفات جادوباید درآن انجام گیرد. جادودرهمهٔ موارد در معبد یا در محراب خانگی صورت نمی‌گیرد، بلکه معمولا در بیشه‌ها ، دور از آبادی، در شب یادر تاریکی، یادر خفایای خانه، یعنی دوراز انظار انجام می‌شود. درحالیکه مراسم دینی معمولا آشکارا و در ملاء انجام می‌گیرد مراسم جادوگرانه از انظار می‌گریزد. حتی جادوی قانونی ، درست مانند جادوی سیاه، مخفیانه است . جادوگر، هنگامی‌که مجبور به جادوگری در ملاء عام شود می‌کوشد از زیربار آن شانه خالی کند؛ در این‌گونه موارد «ژست»های وی ناپیدا و گفتار او نامفهوم است . حکیم یاشکسته‌بندی که در برابر جمع خانواده‌کار می‌کند معمولا کلماتی زیر لب ادا می‌کند، دستی می‌کشد و به حالات خلسه مانند وانمودی یا حقیقی پناه می‌برد. جادوگر که در دل جامعه بدینسان جویای انزوا است، دردل بیشه‌ها بطریق اولی انزوای بیشتری می‌جوید. جادوگر حتی در برابر همکارش حریم اسرار خودی‌اش را محفوظ نگاه می‌دارد و دست وپایش را جمع می‌کند. انزوا ، مانند راز، علامت تقریبا کاملی از طبیعت دروتگرای مراسم جادوئی است. این مراسم همیشه امری فردی یا مربوط به افرادی است‌که در خلوت‌عمل می‌کنند؛ فعل و فاعل در جادوگری پوشیده از اسراراند.

این علامات گوناگون‌در واقع‌فقط‌بیانگرغیردینی‌بودن‌مراسم جادوگرانه‌اند، مراسم جادوگرانه ضددینی است‌وهمه هم می‌خواهند که ضددینی باشد. درهر صورت مراسم جادوگرانه‌بخشی از این نظام‌های سازمان یافته‌ای که ماکیش و آئین می‌نامیم نیست. برعکس یك عمل دینی، حتی اتفاقی، حتی اختیاری، همواره پیش‌بینی شده، تجویز شده و رسمی است. این‌گونه عمل بخشی از یك آئین است. خراجی است‌که به مناسبت نیایشی به درگاه خدایان یا نذرونیازی برای یك بیماری پرداخته می‌شود وهمیشه‌چیزی نیست جز ستایشی منظم، اجباری، حتی‌الزامی ، باهمهٔ ارادی و اختیاری بودن‌اش. مراسم جادوئی برعکس هرچند که گاه به نحوی مقدر زماندار و دوره‌ای (مثلا جادوی کشت‌وزرع) یا الزامی است، اما هنگامی که به منظور رسیدن به هدف‌هائی معین (مثلامعالجه) انجام‌می‌گیرد همیشه امری غیر منظم ، غیرعادی،ودست‌کم، نه چندان‌پرارج‌تلقی می‌شود. مراسم جادوئی درمانی ، هرقدر که قانونی و مفید در نظر گرفته شوند،

با اینهمه نه آن‌جلال‌وشکوه و نه آن احساس وظیفه‌شناسی را که دریك قربانی دادن کفاره‌ای یادر نذرو نیاز به‌درگاه خدای شفادهنده دیده می‌شود دارا هستند. مراجعه به حکیم، به صاحب طلسمات یا مالك ارواح ، به شکسته بند، به جادوگر، ناشی از ضرورت‌استنه از تعهداخلاقی.

با اینهمه، ازکیش‌های جادوگرانه نیز مثال‌هائی داریم. مثلا کیش هکات [۱۲] درجادوی یونان ، کیش دیان و اهریمن در جادوی قرون وسطا، وبخش کاملی از کیش پرستش یکی از خدایان بزرگ هندو، رودراشیوا [۱۳]. اما این ها پدیده‌های دست دوم‌اند و فقط ثابت می‌کنند که جادوگران کیش خاصی ازروی گرتهٔ کیش دینی برای خودشان ساخته‌اند.

پس به تعریفی‌ازمراسم جادوگرانه رسیده‌ایم که موقتاً می‌تواند قانع کننده باشد. مراسم جادوگرانه هرگونه مراسم خصوصی، مخفیانه و اسرارآمیزی است که جزئی از یك کیش سازمان یافته نبوده، حدنهائی آن رسیدن به نوعی مراسم ممنوع است. ازاین تعریف، باتوجه به تعریف ما از دیگر عناصر جادو، نخستین وجه تعین مفهوم کلی‌جادو نتیجه گرفته می‌شود. پیداست که ما جادورا از راه شکل مراسم آن تعریف نمی‌کنیم بلکه اساس تعریف را براین قرارمی‌دهیم‌که مراسم جادو درچه شرائطی صورت می‌گیرد، شرائطی که ضمناً بیانگر مقام جادو در مجموعهٔ عادات اجتماعی‌اند.

۱۲_ Hecate

۱۳_ Rudrociva

انقلاب تکنولوژی و ادبیات امروز غرب

م . آزاد

انقلاب تکنولوژیك* و اثرات گستردهٔ آن بر بسیاری از جنبه‌های‌زندگی همهٔ جوامع توسعه یافتهٔ صنعتی نه‌تنها مسأله‌ایست عمده، که نادیده گرفتنش امکان‌ناپذیر است، زیرا نفوذش بر هستی آدمی و برزندگی میلیونها انسان آشکار است، حضورش در ادبیات جهان احساس می‌شود و توجه جدی ناقدان و تاریخ‌گزاران ادبیات را برانگیخته است.

سه دهه است که‌کشورهای توسعه یافتهٔ صنعتی انقلابی رادر علم و صنعت تجربه می‌کنند که در تاریخ بی‌سابقه است ؛ انقلاب تکنولوژیك نیمهٔ دوم قرن بیستم در زمانی بس‌کوتاه ، تمامی حیطه‌های علم و فن را درنوردیده است. مسائلی که صدوحتی پنجاه سال پیش از ذهن بشر نمی‌گذشته، ودرواقع صورت‌بندی علمی‌شان میسر نبوده ، امروزه طرح، تدوین و آزموده شده و شگفتی‌ها در دانش و فن‌پدیدآورده‌است.

انسان در کشف تازه‌های دانش و فن چنان می‌تازد، که دگرگونی‌هایی که در آستانهٔ هزاره سوم میلادی (تنها یك ربع قرن دیگر) روی خواهد داد، برایش تصور ناپذیر است.

زمینهٔ انقلاب تکنولوژیك در نیمه اول این قرن با کشف الکترون وعناصر رادیواکتیو فراهم آمد، بخصوص طرح نظریهٔ نسبیت اینشتین دربرداشت انسان

* Technological Revolution

در برابر «تکنولوژی» هم فن شناسی پیشنهاد شده وهم فن‌آوری، اما خود اصطلاح تکنولوژی در زبان ماروا ج همگانی پیدا کرده.

از جهان مادی دگرگونی‌هایی پدید آورد . انقلاب تکنولوژیك ، بخصوص متعلق به نیمهٔ دوم این قرن است، زیرا دگرگونی‌های شتاباهنگ کمی و کیفی عظیمی در زمینه فن‌شناسی و فن‌آوری در این دوران روی داد: خودکاری [۱] در صنعت ، پیشرفتی شگرف کردو قرن‌رایانه‌ها (کامپیوترها)، پروازهای مافوق صوت و کشفیات فضائی در رسید. از همان آغاز دههٔ ۱۹۵۰ انقلاب فن‌آوری دگرگونی‌هایی در گسترهٔ زندگی اجتماعی پدید آوردودر دو دههٔ اخیر، این دگرگونی‌ها ژرف‌تر و گسترده‌تر شد. انقلاب تکنولوژیك نه تنها در ساختار اجتماعی ، که در زندگی درونی آدمی ، برساخت شخصیت او اثرگذار است، همچنان که برسازمان و خصلت فعالیت‌های بشری:

در کارخانه‌هایی که صنعت ــ با کاربرد پیشرفته‌ترین رایانه‌ها ــ به‌عالی‌ترین درجه خودکار شده است، تشخیص کاردستی از کارفکری روزبه‌روز دشوارتر می‌شود . گروه فزاینده‌ای از کارگران دستکار ، پس از گذراندن دورهٔ آموزش تخصصی، به گروه تکنسین‌ها و متخصصان فنی می‌پیوندند، دراین روند نوع تازه‌ای از «طبقه‌کارگر» پدید آمده است که بربنیاد جدیدترین مهارت‌های فنی کارکرد اقتصادی و اجتماعی تازه‌ای دست‌یافته است [۲].

از آنجا که علم و تکنولوژی را نمی‌توان به هیچ‌وجه «خنثی» تلقی کرد و روش‌کاربرد علم و تکنولوژی مشروط به نظام اجتماعی‌یی است که از دستاوردهای علم و فن بهره می‌گیرد ، یکی از نتایج خودکاری ماشین به عالی‌ترین درجات در غرب «دندهٔ چرخی[۳]» است‌که رایانه‌ها به حرکتش می‌اندازند ــ یعنی خود انسان ، چرا که آدمی خود به مکانیزمی بدل شده‌است، زائده‌ای بیگانه با کل دستگاه که انگیزه‌ای انسانیش به هیچ شمرده‌می‌شود.

۱ ــ Automation

۲ــ آمبراتسوموف E. Ambrotsomou در رسالهٔ طبقه‌کارگر جامعه‌وادبیات می‌نویسد: «انقلاب تکنولوژیك دگرگونی‌یی‌ست شگرف ... که بر تمامی جنبه‌های زندگی جوامع جدید صنعتی اثر گذار است بخصوص در ساختار اجتماعی آنها ... هرچند در کشورهای پیشرفتهٔ صنعتی کار غیر دستی به‌سرعت جایگزین حرفهٔ طبقه کارگر سنتی می‌شود ، با اینهمه نباید نتیجه گرفت که‌بااین جایگزینی ، طبقه کارگر یکسره از میان برمی‌خیزد.»

۳ ــ cog

این بیگانگی منشأ تعمیق بحران شخصیت‌درجوامع پیشرفتهٔ‌صنعتی‌غرب، بخصوص در سه دههٔ گذشته بوده است. بحران شخصیت درواقع ناشی از تشدید تضادهای اجتماعی در اثر انقلاب تکنولوژیك است، چرا که این انقلاب در متن جوامعی روی داده است‌که درخود آنها دگرگونی بنیادی پدید نیامده است ؛ نظامی که بنیادش بر بهره‌کشی است.

بیشتر روشنفکران غربی، بخصوص پس از انفجار بمب‌اتمی در هیروشیما با انقلاب تکنولوژیك سخت بدبینانه برخورد کردند . در نظر آنها، جوامع پیشرفتهٔ صنعتی دستاوردهای هوش بشر را به ضد خود اوبه کار می‌برد. این بدبینی چندان دور از واقعیت نیز نیست . تجربهٔ کاربرد پیشرفته‌ترین رایانه‌ها در جنگ افزارهای مدرن ثابت می‌کند که هر یافتهٔ جدید علمی و هرنوآوری تکنولوژیك بیش از هرچیز درخدمت اهداف نظامی بکار گرفته می‌شود تا هدف‌های بشردوستانه وصلح‌خواهانه.

نه تنها روشنفکران ، که از نظر تودهٔ مردم کشورهای صنعتی پیشرفتهٔ غرب نیز انقلاب تکنولوژیك فاجعه‌ساز بوده است. خودکاری صنایع و تعطیل کارخانه‌ها به علت بحران‌های اقتصادی سطح بیکاری را بسیار بالابرده است. میلیون‌ها کارگر در کشورهای صنعتی در بیکاری مدام به سر می‌برند. واز همه فاجعه‌آمیزتر ، خطر جنگی دیگر در پیش است. باکاربرد جنگ افزارهای جدید امحاء جمعی زندگی از سیارهٔ ما رخت برمی‌بندد.

اشاره کردیم که انقلاب فن‌شناختی نه‌تنها در فرایند تولید و فعالیت‌های تولیدی اثرگذار است، بلکه خود انسان ، مقتضیات زندگی فرهنگی ، سلیقه‌و رسم و راه زندگیش، یکسره از این انقلاب اثر می‌پذیرد و همزمان با این دگرگونی‌ها ، هنر نیز دگرگون می‌شود، هرچند این دگرگونی به تدریج روی می‌دهد وبه همین دلیل نیز برخی از نویسندگان تاریخ ادبیات و هنرها این دگرگونی را همچنان نادیده می‌گیرند.

اگر فکر کنیم هنر و بخصوص ادبیات پس از هرکشفی در هرزمینه‌ای از علم و فن بی‌درنگ واکنش نشان می‌دهد ، ساده‌اندیشانه و مبتذل خواهدبود. برای نمونه کشف شگفت‌انگیز «رمزهای ژنتیك» انگیزهٔ ناگهانی سرایش شعر یا نوشتن داستان و نمایشنامه‌ای نشد.

اکنون کمی‌سال‌از آغازانقلاب‌تکنولوژیك‌می‌گذرد می‌توان‌بازتاب‌آن‌را در ادبیات آشکارا دید. این بسیار شگفت‌انگیز بودکه انقلابی چنین شگرف، تخیل شاعران و نویسندگان را برنیانگیزد، وبعیدتر ازآن بهره‌نگرفتن رسانه‌های همگانی از نوآوری‌های فن بود. این‌رسانه‌هابیشترین بهره را از دست‌آورده‌های فن بردند، زیرا انقلاب تکنولوژیك، ابزارهایی اثرگذارتر، کاراتر و ارزان قیمت‌تر فراهم آورد و تازه‌ترین دستاوردهای فنی را در گسترش این «فرهنگ جنبی» (sub-culture) بکار گرفته‌است. در این زمینه باید به نکتهٔ با اهمیتی اهمیتی نیز ضمناً اشاره کرد:

هنر اصیل در زمانهٔ ما همچنان در تحول است و راهش را درمیان گرایش‌های متضاد باز می‌کند . اما «هنر» دیگر که اصطلاح «هنر همگانی[1]» برای آن چندان دقیق نیست، درواقع شبه هنر است. هنریست کاذب که مستقیم و غیر مستقیم با سیاست ایدئولوژیك حلقه‌های طبقهٔ حاکم در جوامع پیشرفتهٔ صنعتی ــ جوامع فراوانی و مصرف ــ پیونددارد. این رسانه‌ها هرروز مجهزتر و کارآمدتر می‌شوند، شاخه‌های این «فرهنگ»مطبوعات و ادبیات مردم پسند ، رادیو ، نمایش، سینما و بخصوص تلویزیون ــ با بهره‌گیری از دستاوردهای ادبیات‌وهنرها وکاربردتازه‌ترین شیوه‌هاوشگردهای فنی، در جهت هدایت شعور اجتماعی ودرواقع تحمیق توده‌ها ــ بکار گرفته می‌شود. این فرهنگ کاذب، فرهنگی سنتی را ویران می‌کند. گرایش‌های جهان وطنی، فرهنگ ملی را زیر سلطه می‌گیرد و به انزوا می‌کشاند . بدین‌گونه است که تکنولوژی در ساختار اجتماعی و فرهنگی مستقیماً اثر می‌گذارد و حتی برای زندگی فردالگو می‌سازد. به همین جهت‌نیز مبارزه با ین «شبه‌فرهنگ» برای یاری بخشیدن به فرهنگی اصیل ، پیشرو و مردمی اهمیت حیاتی داردچرا که سوداگران سلطه‌جوی «رسانه‌های همگانی» آیندهٔ فرهنگ بشری را سخت تهدید می‌کنند.

***

هرچند جدل دیرانجام برسر مدرنیزم و هنر آوانگارد (یعنی همان هنر مدرن که نیم قرنی است وجود دارد) هنوز از نفس نیفتاده ، با اینهمه

۱ ــ Mass-Art

موضوع این جدل شکلی تازه پیدا نکرده است که مستلزم بحث و بررسی دوباره باشد. موضوع نوگرائی و واقع‌گرایی نیز دیگر چندان تازه‌نیست (این موضوع به حد کافی بررسی شده است) مسألهٔ تازه‌اینست: براستی زمینه‌ای بنیادی وجود دارد تا از ادبیات نوآئین نیمه دوم قرن بیستم گفت‌وگو کنیم ؟ یعنی در ادبیات پویای سه‌دههٔ گذشته مشخصات بارزی بازیافته می‌شود تا بتوان از آغاز یك دوران جدید ادبی سخن گفت ؟ امروز دیگر حتی جامعه شناسان مارکسیست هم برخلاف گذشته ، نمی‌کوشند تا پدیده‌های زیبایی شناختی را مستقیماً به «زیربنای اقتصادی»شان وابسته‌کنند. یابرانعکاس مبارزه‌ای طبقاتی در دوره‌ای معین ، در اثر ادبی معینی اسرارورزند . البته هستند آثاری‌که این‌گونه پیوستگی درشان آشکار است. اما این آثار، اندك شمارند و در مطالعه‌ای جامع بکار نمی‌آیند. سخن گفتن از اثر مستقیم انقلاب تکنولوژیك برادبیات (یا نویسندگان معروف) نمی‌تواند کاملا درست باشد. با اینهمه دامنه‌این انقلاب بسیار گسترده است. تکنولوژی زندگی روزانهٔ مردم جهان صنعتی را به شدت دگرگون کرده است. پدیده‌های بسیار متنوع انقلاب تکنولوژیك همچنان بر ادبیات کشورهای پیشرفته صنعتی اثر می‌گذارد و ادبیات را هم از لحاظ درون‌مایگی (Thematic) وهم از لحاظ سبك‌ورزی دگرگون می‌کند.

این‌که رئالیزم هنوز زنده است ؛ واقعیتی است مسلم که نیازی به اثبات ندارد. بدیهی است که رئالیزم زمانهٔما رئالیزم سنتی بالزاك ، دیکنس و حتی هاریش‌مان و روژه‌مارتن دوکارنیست. رمانهای‌رئالیستی دردهه‌های ۶۰و۷۰در امریکا ، آلمان ، فرانسه و ایتالیا با «نیاکان ادبی»شان تفاوتهای کیفی‌دارند. همانگونه که تمدن تکرار و حتی تجدید نمی‌شود و انسان نو نیز به زندگی روستائی بازنمی‌گردد ، ادبیات امروز نیز دیگر به موضوع و سبك و ساخت رمان‌های سروانتس و بالزاك برنمی‌گردد.

در سبك و ساختی‌که بسیاری نویسندگان زمانهٔ ما به موضوعات می‌دهند، دگرگونی‌های آشکاری مشهود است این‌دگرگونی‌هاهمچنین شیوه‌های ادبی‌راهم دربر می‌گیرد. این تحول نسبت به تحولی که در نوع وشکل‌بیانی ادبیات نیمه دوم قرن نوزده و اوائل قرن بیست (تاپایان جنگ جهانی اول) روی داد، در ادبیات امروز بارز است.

می‌توان گفت که یکی از اثرگذارترین زمینه‌های این تحول ادبی، انقلاب تکنولوژیك بوده است.

نویسندگان و شاعران امروز برای آفرینش شکلهای تازه در پی دستیابی به‌وسائل بیانی تازه‌اند. خط تکامل و ویژگی‌های نوآیین ادبیات زمانهٔ ما ــ ادبیات نیمهٔ دوم قرن بیستم ــ مسأله‌ایست که ناقدان ادبی‌درکار بررسی‌و بازنمائی آنند. پدید آمدن این ویژگی‌های تازه و تغییرات‌کیفی‌در ادبیات سه‌دههٔ گذشته کشورهای صنعتی نباید به این‌نتیجهٔ نادرست بیانجامدکه ادبیات کشورهای پیشرفتهٔ صنعتی به نحوی کاملا یکسان دگرگون شده است. فرایند تاریخی درهر کشور و سنت‌هر ملت اشکال متفاوتی به ادبیات امروز بخشیده است. برای برشمردن ویژگی‌های ادبیات کشورهای صنعتی بایددوجنبهٔ مسأله‌را از هم جدا کرد: یکی گرایش عام به آفرینش نوع‌هایا شکل‌های تازه ادبی از سالهای ۱۹۵۰ به بعد (بخصوص دودههٔاخیر) است و دیگر خصیصهٔ مشترك سبك‌پردازی بسیار از نویسندگان این کشورها. این دو جنبه چنان سخت درهم تنیده شده‌اند که برای پاسخ‌دادن به یکی می‌بایست وجه‌دیگر را صورت‌بندی کرد.

در ادبیات امروز کشورهای صنعتی غرب و شرق سه‌خصیصهٔ بارز می‌توان یافت که منشأ پدیدآمدن آنها بازتاب انفجار تکنولوژیك پس‌از جنگ‌جهانی دوم است. این گرایش‌ها چنین است:

(۱) گرایشی که بسیاری‌از نویسندگان به زمینهٔ مستنددر آثارشان نشان می‌دهند (چه داستان نویسان چه‌نمایشنامه‌پردازان).

(۲) گرایش حاکی از اقبال‌شگفت مردم به داستان تخیلی علمی یا داستان علمی ازا نیمه دوم ۱۹۵۰ به بعد.

(۳) گرایشی که به اندیشه‌ورزی‌فلسفی پدید آمده‌است و حاصل آن‌تعدادزیادی نمایشنامه ورمان فلسفی یا فلسفه‌گراست.

وجوداین سه‌گرایش را در این زمانه واقعیت‌های‌عام معینی ثابت کرده‌است که دیگر بازشناخته شده‌اند. اثبات این‌هم‌که این‌سه‌گرایش درنتیجه انقلاب تکنولوژیك پدید آمده و شکل گرفته، کار چندان‌دشواری‌نیست.

گرایش به مستند سازی

در نخستین گرایش ادبیات امروز ، توجهی شگرف به انواع نوشته‌های مستند بخصوص هرگونه گزارش نشان داده شده است. نوشته‌های مستند نه‌تنها خواستاران بسیار دارد، بلکه این آثار در واقع تهاجمی است‌بزرگ به حیطه‌ای که روزگاری قلمرو انواع دیگری از داستان و نمایش بود. خصیصه مبارزادبیات مستندامروز، پرداختی به لحن خشك، خشن ، صریح و دقیق و حتی گزارش صرفاً واقعی است. خاستگاه این ادبیات کشورهایی است که از توان عظیم تکنولوژیك بهره‌ورند.

گرایش به داستان و نمایش مستند (دردو دهه ۱۹۶۰و۷۰) بخصوص در آلمان غربی و آمریکا چشمگیر بود.

در سالهای نخستین دههٔ ۱۹۶۰ ، همزمان با تحول تاریخی جامعهٔ آلمان بسیاری ازنویسندگان به افشای مستند جنایت‌های نازیسم و طرح موقعیت طبقه کارگر امروز آلمان پرداختند بنیاد «گروه۶۱»[1] وانتشار برنامهٔ گروه درسال ۱۹۶۱ یکی از نخستین جلوه‌های این گرایش‌است. فریتز هویزر[2] ناشر کتاب «درشب چراغی در دست داریم» (مجموعه‌ای از نوشته‌های معدنچیان آلمانی) تصریح کردکه مهمترین هدف «گروه ۶۱» طرح «طبقه کارگرو مسائل آن در عصر تکنولوژی» است.نویسندگان این گروه هم از روزنامه‌نویسان ومبلغان سیاسی حرفه‌ای بودند و هم‌رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس. این‌نویسندگان گرایش‌های ضد سرمایه‌داری داشتند ودر داستانها و نمایشنامه‌هاشان بیشتر به زمینه‌سازی مستند می‌پرداختند تا بیان داستانی. این گروه چندان درگرایش مستند مبالغه کردندکه درواقع داستان پردازی و نفس‌ادبیات را نفی‌کردند. گونترواراف[3] سخنگوی گروه می‌گفت که ترجیح می‌دهد ادبیات عین‌واقعیت باشد تا هنر . جای شگفتی نیست که آثار نویسندگان این گروه، خشم‌صاحبان و مدیران کارخانه‌ها را برمی‌انگیخت چرا که تصویر خشن و واقعی خودشان را در این آثار باز می‌دیدند . به باور نویسندگان «گروه ۶۱» لحن صریح

۱ ــ Die Dortmunder Gruppe 61

۲ ــ Fritz Huser

۳ ــ Gunter wallraff

ژورنالیستی می‌تواند به نحوی اثر گذارتر از زبان داستان ، بیانگر واقعیت‌های زندگی باشد.

گرایش به مستندنگاری حتی در آثاری یافت می‌شود که نمی‌توان آنها را دقیقاً مستند دانست . این گرایش بی‌گمان نشان دهندهٔ فضای ادبی‌یی‌است‌که دقت در استناد را رسم وراه و سامان روز کرد.

در نمایشنامه‌نویسی بخصوص باید از پیتروایس[1] نویسنده نام‌آور آلمانی‌که اکنون درسوئدزندگی می‌کند یاد کرده‌و وایس نوع «متعارف» نمایش را بشدت رد می‌کند و خود را بنیادگذار نمایش مستند می‌داند. این نمایشنامه‌نویس از ساخت و پرداخت نمایش داستانی پرهیز می‌کند و رویدادهای واقعی گذشته و حال را به صحنه می‌آورد (در نمایشنامهٔ بازجوئی و کشتار ژان‌پل‌مارا) شیوه و محتوی نمایش‌نامه‌های پیتروایس با مونتاژ «تکه‌های جداگانهٔ واقعیت»ساخته و پرداخته می‌شود : یادآوری آنچه پیتروایس در سال ۱۹۲۷ درباره نمایشنامهٔ مستند گفت جالب‌توجه است. وایس این‌نوع ادبی را مناسب‌ترین نوع برای زمانه‌ی ما می‌داند:

«توانائی نمایش مستنددر این است که ازپاره‌های‌واقعیت، الگوئی‌کلی‌وعام از فرایند تاریخی معاصر بدست‌می‌دهد که می‌توان‌درشرایط و موقعیتهای‌متفاوت آنرا عملا بکار گرفت. تآتر، مرکز حوادث نیست، بلکه جایگاه ناظری است آگاه که از آنجا هرچه راکه روی می‌دهد بررسی و تحلیل می‌کند. این نمایش نمونه وارترین پاره‌های واقعیت را برمی‌گزیند تا مونتاژی (پیوندی) از انواع درهم وبرهم وآشفتهٔ واقعیت محاط برما بسازد. نمایش مستنداز اضطراب همدردی پرشور وپندار درآمیختگی با حوادثی که نتیجه‌ی بداهه‌سازی خود به‌خود و حادثه‌پردازی با رنگ سیاسی است، آگاهانه بهره‌می‌گیرد... این‌گونه نمایش می‌تواند جنبه‌های جدید مسائل ورویدادهائی راکه درزندگی واقعی پدید آمده است آشکارا کند. با بهره‌گیری از نمایش مستند می‌توان نظرگاه‌های متضاد را بسیار کامل‌تر از آنچه در آغاز پدید آمده است عرضه کرد. می‌توان شخصیت‌های نمایش را در یك رابطهٔ مشخص تاریخی با همدیگر نشان داد. درهمان زمان که کنش‌ها (آکسیون‌ها) نشان داده‌یابیان می‌شود،

۱ ــ Peter Weiss

می‌تواند روندی که پدید آورندهٔاین‌کنش‌هااست‌وهمچنین دشواری‌ها ومشکلات اجتماعی آینده را به نمایش درآورد.» حتی اگرپیتروایس را بنیان گذار نمایش مستند ندانیم ، بی‌گمان او برجسته‌ترین نمایندهٔ نمایشنامهٔ مستند درغرب‌است.

آلمان شرقی در دههٔ ۱۹۷۰ یك‌دهه دیرتر از آلمان غربی به ادبیات‌مستند گرایش نشان داد. بخصوص باید از رمان«مصاحبه‌گر» کارل‌هانتیز یاکوب[1]یاد کرد که مستقیماً به مسئله انقلاب تکنولوژیك و دگرگونی روشهای مدیریت و سازمان دهی‌کادر صنایع پرداخته است.

در سه دههٔ گذشته نه‌تنها نویسندگانی که به ژورنالیزم تمایل داشتند، بلکه نویسندگانی که نوشته‌های قبلی‌شان کاملا جنبه‌ی ذهنی داشته است ودرراه‌وروش کارشان نشانه‌ای از ویژگی‌های ادبیات مستند نبوده ، به نوشتن ادبیات مستند روی آوردند. نورمن میلر[2] که سبك کارش همواره سخت فردی بوده است، نثر ژورنالیستی با زمینهٔ مستند را برگزید: «سپاهیان شب» (۱۹۶۸)و «چرا ما در امریکا می‌جنگیم» (۱۹۷۳) از لحظه‌های اضطراب‌انگیز ، اندیشه وطنزی گزنده سرشار است که‌از شگردهای داستان مستند است ونشان می‌دهدمیلر در این شیوه استاد است. هم‌چنین می‌توان از جیمز بالدوین یادکردکه باتثر مستند عاطفی و شدیدش به مسائل امروز جامعه امریکا می‌پردازد، بخصوص‌در «نامی درخیابان نیست» و نیز جیمز جونز که تصویری روشن از شورش دانشجویان فرانسوی در «ماه‌شادمانه‌مه» (۱۹۷۰) بدست داده است.

ترومن کاپوته که بارمان مستند «باخونسردی» بسیار مشهور شد این نوع جدید را «داستان غیرداستانی» اصطلاح کرد.او که پیش از این، داستانهای عاطفی با شخصیت‌هائی عصبی می‌نوشت این سبك‌رارها کرد و به نوشتن‌داستانهائی پرداخت که زمینه‌ای واقعی دارد.

دربارهٔ رواج فزاینده شیوه بیان مستند ودر ادبیات کشورهای پیشرفته صنعتی ، توضیحات گوناگون داده شده است که بعضی از آنها قانع کننده‌تر از توضیحات دیگر است. اما یك نکته روشن استو آن این‌است که یك توضیح به تنهایی نمی‌تواند همه‌چیز را شامل شود و همه‌کس را قانع کند.

اغلب گفته می‌شود که نویسندگان غربی از ذهن‌گرایی خسته شده‌اند ، و

۱ ــ Karl - Heinz Jakob ۲ ــ Norman Mailer

بسیاری از آنها گمان می‌کنند که دیگر نمی‌توان جهان را به یاری هنردرك و بیان کرد، که تخیل هنرمندانه پاك خشکیده است و با استعدادترین نویسندگان در نوشته‌هایشان غرق‌در «موثق بودن و صحت موضوع» شده‌اند.

همچنین گفته می‌شود که انسان جامعیت خویشتن را در جامعهٔ غربی از دست داده است‌و، ازآن غم‌انگیزتر ، سخت ازخود بیگانه شده‌است. چرا که در صنعت کاملا خودکار شده‌یی که فردرا به دندهٔ چرخی بی‌اهمیت بدل می‌کند، آدمها نقش آدم‌ماشینی (روبوت) برعهده دارند. و حتی‌گفته می‌شود که ادبیات داستانی که در سده‌های گذشته وحتی در دهه‌های نخستین این قرن با ذوق خوانندگان مناسب‌بود، خوانندهٔ امروزی غربی را ارضا نمی‌کند،و در واقع حتی ممکن است اورا برانگیخته و خشمگین کند . چنین می‌نمایدکه خواننده‌ای که خواستار آن است تا دقیقاً از واقعیت پیرامونش آگاه‌شود، از نوشته‌های ژورنالیستی (یارمان به شکل خاطره) بیشتر بهره‌می‌بردتا حماسه‌های طولانی و رمان‌های واقعه نگارانه که در آغاز این قرن خواننده بسیار داشت ،گرایش به رمان‌ها و نمایشنامه‌هایی‌که زمینه مستند دارند، بی‌گمان بستگی به فضای دوران مادارد. دوران تکنولوژی بسیار پیشرفته. این نکته‌ای بسیار مهم است که «گروه ٦۱» از همان آغاز تاکید کرد که هدفش تشریح زندگی کارگران در عصر «تکنولوژی» است و پدید آوردن «ادبیاتی که‌بیانگرپدیدهٔ زندگی امروز است که تکنولوژی و مصرف مشخصهٔ آن است.»

گرایش مستند ، آشکارا ، یکی از تظاهرات نیرومند (هرچند همیشه نه چندان مهم) نفوذ روش‌های علمی شناخت و تعقل بشری در ادبیات است‌و نتیجه‌ای است‌از تکامل «علوم دقیق» . برخی از ناقدان‌گرایش‌به‌ادبیات دارای زمینهٔ مستند را به علت کشش نویسندگان در پرداخت لحنی خشك‌و خشن می‌دانند که به آثارشان حال و هوائی «علمی» می‌دهد.

مستندگرایی گرایشی است در ادبیات امروز که منعکس کنندهٔ رابطهٔ میان علم ، تکنولوژی و هنر درسه دههٔ گذشته قرن ماست.

۲ــ داستان تخیلی‌علمی

گرایشی دیگر در ادبیات این دوره به داستان تخیلی علمی به شکلی

تازه است. این گرایش بخصوص در انگلستان ، امریکا و شوروی در سه دههٔ گذشته توجه‌انگیز است. این‌نوع داستان بامحتوی وساخت امروزیش‌زمانی شکل گرفت که فرضیه اینشتین مطرح شد. رابطهٔ میان داستان تخیلی علمی جدید و انقلاب تکنولوژی انکار ناپذیر است . نویسندگان ضرورت پیش‌بینی پیشرفت تکنولوژی را احساس کرده‌اند . آینده چنان پیشاپیش بشریت می‌تازد که تقریباً بخشی از اکنون است. آنچه تادیروز امکان ناپذیر بود، نه‌تنها تحقق پیدا کرده، که بخشی از زندگی امروز شده است. اسطوره‌ها و افسانه‌های‌باستانی به حیطهٔ زندگی روزانه راه یافته . ساده‌ترین آدمها چند ساعته از یك طرف به طرف دیگر کرهٔ زمین پرواز می‌کنند.

«ماشین‌های اندیشنده» در حل دشوارترین مسائل با ذهن بشر رقابت می‌کنند. و بیمارستان‌ها بیماران را به اشعه لیزر وامواج مافوق‌صوت درمان می‌کنند.

انسان به فضا پرواز کرده است. رایانه (کامپیوتر)های خانگی شیوهٔ زندگی و آموزش و پرورش را دگرگون می‌کنند. پیشرفت علم و تکنولوژی نه تنها درزندگی اجتماعی ، که در حیطهٔ زندگی فردی نیز اثر می‌گذارد. اثری که دیگر انکارناپذیر است و همین موجب جاذبهٔ عام و همه‌گیر داستان‌های تخیلی علمی است. این سخن چندان درست نیست که داستان‌های تخیلی علمی تنها کسانی را مجذوب می‌کند که خود دست‌اندرکار «علوم دقیقه»اند ویا نوجوانانی که باخواندن داستانهای تخیلی علمی به هیجان می‌آیندوای‌بساکه درآینده جذب علم و تکنولوژی‌شوند؛ این‌گونه داستان تخیل بسیاری را برمی‌انگیزد و کنجکاوی‌هاشان را ارضا میکند.

همچنین اتفاقی نیست که بهترین و با استعدادترین نویسندگان داستانهای تخیلی علمی ، اغلب دانشمندانی برجسته نیز هستند و این از ویژگیهای داستان تخیلی علمی جدید است، «آرتور کلارك» که در انگلستان اوراغول داستان تخیلی علمی می‌خوانند، منجم وریاضی‌دانی پیشرو است . کلارك حدود ٤۰ داستان نوشته است که تعدادی‌شان از درخشانترین نمونه‌های داستان تخیلی علمی امروز است. «ایساك آسیمون» داستان‌نویس امریکائی بیوشیمیست برجسته‌ای

است. «فردهویل»[1] در فیزیك نجومی ، نام‌آور است. «اوتوفریش»[2] اطریشی و «لئواستزیلارد»[3] امریکائی درفیزیك هسته‌ای تخصص دارند. «استانیلاولم»[4] لهستانی فیلسوف است و «ایوان‌یفرموف» شوروی دوران‌شناس و بیولوگ است.

تقریباً تمام نویسندگان داستانهای تخیلی علمی جدید از آموزش علمی تخصصی برخوردارند کافی است از «ری‌برادبوری» یاد کنیم که از نویسندگان آفرینشکار داستانهای تخیلی علمی است.

بنابراین امروزه ما بایك‌گونه ادبی نوپا ودرحال رشد رویاروئیم که زادهٔ محیط کشورهای پیشرفته صنعتی استو نیازمند بررسی خاص، تعریف خاص ومهم‌تر ازآن تحلیلی عمیق است.

هرچند همپای رشد و گسترش داستان تخیلی علمی گروهی ناقد متخصص این‌نوع‌تازهٔ ادبی نیز پدید آمده‌اند، اما بیشتر ناقدان، وبخصوص نویسندگان تاریخ ادبیات این‌نوع تازه را چندان به جد نگرفته‌اند وهمسنج گونه‌های دیگر ادبی ندانسته‌اند . برخی از ناقدان ، داستان تخیلی‌علمی را عرضهٔ علم‌در قالبی مردم‌پسند میدانند و گروهی دیگر آن را نوعی داستان پرماجرا دانسته‌اند و بنابراین درآن ارزش هنری ندیده‌اند. اما مسأله این است‌که اولا تمامی داستانهای تخیلی علمی ارزش ادبی ندارند، و ثانیاً هنوز حیطهٔ ارزش این‌نوع تازه مبهم و ناشناخته است. شاید بتوان گفت که داستان تخیلی علمی هنوز در آغاز راه است‌وبا آنکه در میان انبوه داستانهای تخیلی علمی می‌توان ازداستان‌های درخشان برادبوری ، یفرموف و حتی کلارك و آسیموف نام‌برد، اما مشکل بتوان این‌نوع جدید ادبی را با آثار بزرگ داستانی همتراز داشت.

داستان تخیلی علمی هنوز نتوانسته‌است زندگی را درتمامی شکل‌های متضادش، یا برخورد شخصیت‌ها را باهمه تنوع‌شان نشان‌دهد. حتی با استعداد‌ترین نویسندگان داستان تخیلی علمی تصویری باسمه‌ای از آدم‌ها ساخته‌اند که در کیفیت کلی آثارشان اثر گذاشته است. باوجود عدم توفیق این نویسندگان

۱ ـ Fred Hoyle
۲ ـ Otto Frisch
۳ ـ Leo szilard
۴ ـ S.Lem

در پرداخت شخصیت، درونمایه وساخت و شیوهٔ بیانی بعضی از داستانهایشان غنی‌وقوی است . ایساك آسیموف در رمان «پایان ابدیت» طنزی درخشان‌در سخرهٔ انحصارگران امروز و گرایش‌های جامعهٔ سرمایه‌داری دارد. هرچند نتوانسته است حتی یك شخصیت بیافریند که عمق واقعی هنرمندانه داشته باشد. همین انتقاد برداستان «بازگشت از ستارگان» اکستانیسلاولم و «شهرستارگان» آرتورکلارك و «یادداشت‌های مریخی» ری برادبوری[1] نیز وارد است که از نمونه‌های ماندگار داستان تخیلی علمی هستند . بهرحال جای‌هیچ‌تردید نیست که در میان نویسندگان داستانهای تخیلی علمی ، کلارك ، آسیموف، برادبوری، لم‌و یفرموف مقام ممتازی دارند و نویسندگانی اصیل‌اند و جدی‌تر از آنند که آنها را صرفاً نویسندگان با استعداد داستان سرگرم کننده بدانیم. بنابراین وقتی از داستان تخیلی علمی سخن می‌گوئیم باید حساب‌نویسندگان جدی این‌گونهٔ ادبی را از انبوه قلم‌زنانی که داستانهای سرگرم‌کننده می‌نویسندو شهرتشان بستگی به این یاآن جریان مدروز دارد جداکنیم.

در آثار بهترین و عمیقترین نویسندگان داستانهای تخیلی علمی گرایشی به بازتاب اندیشه‌های فلسفی به روشنی دریافته می‌شود. هرچند خطاست اگر گفته شودکه تمام داستان‌های تخیلی علمی ، لحن یا زمینهٔ فکری فلسفی دارند، اما در ادبیات دوران‌پس‌از جنگ کلا چنین گرایشی آشکاراست.

گرایش فلسفی

یکی‌از گونه‌های پیشرو ادبی در بسیاری از کشورهای غربی رمان فلسفی (وبیشتر فلسفه‌گرا) و نمایشنامهٔ فلسفی است.

حتی داستان و نمایشنامه‌هائی که نمی‌توان فلسفی‌شان نامید، دارای زمینهٔ فکری و لحن قوی‌اند. ادبیات فلسفه‌گرا (که‌ممکن است داستان، شعرو اغلب نمایشنامه باشند) در بعضی از کشورها بیشتر از کشورهای دیگر رواج یافته است‌واین بیشتر بستگی به سنت‌های ادبی هرکشور دارد. اما عامل تعیین کننده، دوران تاریخی است.

ادبیات فرانسه که زمانی از لحاظ رمان فلسفی غنی‌بود، امروز آثار

۱ ـ Ray Bradbury

کمتری از این‌نمونه (تیپ) پدید آورده است، از طرف دیگر ادبیات انگلیس که صدسال پیش به ادبیات فلسفی نمی‌پرداخت امروز سنت «بیزاری ازنظر پردازی» را شکسته است. ادبیات معاصر امریکای لاتین دارای محتوای فلسفی غنی است درحالی که در ادبیات ایتالیائی و اسپانیائی گرایش فلسفی کمتر احساس می‌شود.

بسیاری از داستان‌نویسان، شاعران و نمایشنامه‌نویسان انگلستان در سه‌دههٔ گذشته به بازتاب مسائل فلسفی در زندگی گرایش داشته‌اند. این گرایش از همان نخستین رمان ایریس مردوک[1] ، ویلیام گلدینگ[2] وکالین ویلسون[3] آشکار بوده است. همین گرایش در نمایشنامه‌نویسی انگلستان نیز پدید آمده است.از جان‌آزبرن[4] (لوتر) رابرت‌بولت[5] (مردی‌برای‌فصل‌ها) گرفته تا «تام‌استوپارد»[6] (روزن کراتس و گیلدنشتاین مرده‌اند) در شعرهای فیلیپ لارکین[7] وتدهیوز[8] و بسیاری شاعران ودیگر انگلیسی گرایش‌های فلسفی بازتاب یافته است.

محتوای شعر، داستان و نمایشنامهٔ انگلیسی بخصوص در سالهای ۱۹۵۵ تا ۱۹۷۵ سخت فلسفی شد ــ گرایشی که کلا با سنت ادبی انگلستان بیگانه‌بود.

موقعیت ادبیات فرانسه بسیار پیچیده‌تر است ــ روشنفکران فرانسوی که در دوران اگزیستانسیالیزم (۱۹۵۰ــ۱۹۴۰) زندگی کردند خاموش شده‌اند. اگزیستانسیالیزم فرانسوی امروزه دیگر روبه زوال است . زیرا همانطور که سارتر نیزدربازنگری انتقادی به‌اگزیستانسیالیزم عنوان کرده‌است، این فلسفه در تحلیل تضادهای واقعی اجتماعی ناتوانی‌هایی دارد. درواقع سارتر در بازنگری انتقادی براگزیستانسیالیزم و نفی بعضی از نوشته‌های ادبی خود،بحرانی در اگزیستانسیالیزم پدید آورده است.

در گفت وگو از ادبیات فلسفی سه‌دهه گذشته، بدیهی است که جای بحث از رمان اگزیستانسیالیستی دههٔ ۱۹۴۰ وسال‌های نخستین‌دههٔ ۱۹۵۰ نیست: چرا که رمان‌های آلبرکامو و آثار پیشتر سارتر به مرحله‌ای از تحول

۱ــ Iris Murdoch
۲ــ William Golding
۳ــ Colin Wilson
۴ــ J. Osborne
۵ــ R. Bolt
۶ــ T. Stopard
۷ــ Philip Larkin
۸ــ Ted Hughes

ایدئولوژیك و زیبائی شناسی تعلق دارند که دیگر سپری شده است. هرچند ارزش و غنای ادبی این آثار و بخصوص رمانهای آلبرکامو ، انکارناپذیر است‌و بخصوص بر بینش اگزیستانسیالیستی در ادبیات سه‌دههٔ گذشته انگلستان اثر گذاشته است.

هرچند محتوای ادبیات سه‌دههٔ گذشتهٔ فرانسه عمدتاً فلسفی نبوده است، اما نباید فراموش کردکه نویسندگان نام‌آوری چون روبرمرل ، هروه‌بازن و بخصوص ورکور همچنان به طرح مسائل فلسفی ادامه داده‌اند . ورکور نه‌تنها از نمادهای فلسفی بهره‌گرفته، که همچنین بررابطهٔ آرمان‌هاواندیشه‌های زمان خود با اندیشهٔ علمی جدید تاکید ورزیده است.

صرفنظر از اینکه برداشت‌های ایدئولوژیك ورکور در دورهٔ پس‌ازجنگ چرا وچگونه تضادآمیز بوده است، او با بینش انسان دوستانه‌اش به مسائل اساسی هستی انسان پرداخته است وهرچند تفسیرش از روابط میان فرد و جامعه گاهی اشتباه‌آمیز است اما به خلاف بعضی از نویسندگان مدرنیست برزیبائی وتوانائی انسان تاکید می‌ورزد. توجه به این نکته‌بسیاراهمیت‌دارد که‌بزرگترین و موفق‌ترین درونمایه‌های داستانی او نیرویی است که دانش به انسان بخشیده است تا بر طبیعت چیره شود.

ورکوردر رمان‌هایش می‌کوشد تا به پرسشی که در متن نهضت مقاومت و نبرد بافاشیزم رویارو بوده است پاسخ دهد : انسان دوستی (اومانیزم) در دوران پیچیدهٔ ما چیست؟

روبرمرل نیز به همان نوع‌پرسش‌هایی می‌پردازد که ورکور ــ درنده‌خویی فاشیزیم که بسیاری از نویسندگان غرب را برانگیخت تا از خودشان بپرسند که براستی در سرشت انسان چیزی ددآسا وجود دارد؟ (پرسشی‌که گلدینگ در خداوردگار مگس‌ها ــ بعل‌زبوب مطرح می‌کند) همین پرسش و همچنین مسألهٔ خشونت درونمایه رمان‌های روبرمرل است، اما او این مسائل را به شکلی محسوس ومشخص ، بر زمینهٔ استعمارگری مطرح می‌کند.

اگزیستانسیالیزم در ادبیات آلمان غربی، مانند ادبیات فرانسه گرایش مسلط فلسفی بود. اما نویسندگان آلمانی درسه دههٔ پیش کمتر درگیر مسائل فلسفی بوده‌اند. درحالی که نویسندگانی که از آنها یاد کردیم به بیان‌مستند

مسائل روز می‌پردازند تا قوانین زندگی مدرن را بازگو کنند، نویسندگـان دیگر بی‌آنکه به تفکر فلسفی یا زیبایی شناختی خاصی باورداشته‌باشند مسائل ابدی وجود را طرح می‌کنند . گرایش فلسفی را در آثار نویسندگانی می‌توان یافت که نیك می‌دانند که برضد چه‌مبارزه کنند اما تصور درستی از اینکه برای چه می‌جنگندندارند.

تناقض‌های اخلاقی ــ اجتماعی شاید بارزترین درونمایهٔ آثار گونترگراس باشد. طنز تندوتیز «طبل حلبی» (۱۹۶۳) و رمان «زندگی‌سگی» (۱۹۶۹) که خنده‌ای تلخ برحال آدمهایی بودکه درسال‌های نه‌چندان دور، کوره‌های آدم‌سوزی در آشویتز از آنها انباشته می‌شد. هرکتاب گراس پرسشی را مطرح می‌کند : انسان چیست و به کجا می‌رود؟ اما داستان دانشجویی که در رمان «بی‌حسی موضعی» به قصد «اعتراضی» کورمی‌خواهد سگش‌رابسوزاند ، خواننده رابه‌این فکر می‌اندازدکه نکند نظریات آشفتهٔ فلسفی، اجتماعی، سیـاسی گونترگراس از او میرزابنویسی برای حزب سوسیال دموکرات آلمان ساخته باشد!

آثار نویسندگان برجستهٔ آلمان، حتی بعضی از آنها که آثارشان دارای زمینهٔ مستند است، نمی‌تواند از تفکر فلسفی تهی باشد، این‌گرایش در آثـار دو نویسنده آلمانی زبان سوئدی مشخص است: «ماکس فریش» گفته است که بیان مجرد مسائل نظری برای او سخت بیگانه است، «زندگی فرد در پرتو شرایط و مناسبات اجتماعی و زیست‌شناختی او بازشناخته می‌شود . ماکس فریش از نوگراترین نویسندگان آلمان است . فریش حتـی پیش از انتشار نمایشنامهٔ «زندگینامه» گفت: نمایشنامه‌ای که براساس پیوند اتفاقی حوادث پدید بیاید دیگر او را ارضا نمی‌کند و می‌کوشد ، تآتر ممکنات خلق کندتا بتواند امکانات‌متفاوتی را مطرح کند و آخرین امکان را در متن نمایشنامه جستجو کند. نمایشنامه‌های دورنمات همه دارای زمینهٔ فلسفی استو بارزترین آنها ازاین لحاظ نمایشنامهٔ «فیزیکدانها» است.

گرایش به فلسفه‌در ادبیات امروز امریکا در رمان‌های «ساول‌بلو» آشکار است. هرچند ناقدان اغلب برتمایل نویسندهٔ رمان «هرزوك» (۱۹۶۹) به اگزیستانسیالیزیم تاکید می‌کنند. اما اگزیستانسیالیزیم همه مسائل نامه‌های

هرزوگ (شخصیت اصلی رمان) را به فیلسوفان جهان توجیه نمی‌کند. گرایش فلسفی در رمان «سیارهٔ آقای اسمالر» قوی‌تر است. نویسنده از زبان آقای اسمالراین باور را بیان می‌کند که انسان بدون ایمان نمی‌تواند آینده‌ای داشته باشد. رمان‌های «ساول‌بلو» در واقع بیان کننده بحرانی است‌که‌درجامعه‌های پیشرفته صنعتی غرب پدید آمده است.

از سال۱۹۵۰ بیش از دو دهه ، ادبیات انگلیس گرایشی فزاینده به تعمیم مسائل فلسفی نشان داد. درست زمانی که فلسفهٔ اگزیستانسیالیزیم در فرانسه از نفس افتاد، درمیان روشنفکران انگلستان رواج ورونق پیدا کرد.

این راست است‌که انگلیس نه هایدگرویا سپرز داشت ونه سارتر وکامو، اما جاذبهٔاین فلسفه هرچند دیرتر از آلمان و فرانسه ، رمان و نمایش انگلیس را مجذوب کرد. هرچند بیشتر رمان نویسان و نمایشنامه‌نویسان آنگلیسی نه فلسفه، که تنها رمان‌های سارتر و کامورا خوانده بودند. به همین سبب هم‌هست که‌در بیشتر رمان‌ها و نمایشنامه‌های انگلیسی که حاوی درونمایه‌های اگزیستانسیالیستی است نه نظام اگزیستانسیالیزیم کاملا درك و بازنمایی شده و ته جوهر این فلسفه.

هرچند نمی‌توان گفت کهاگزیستانسیالیزیم، همچون فرانسه فلسفهٔ مسلطبر ذهن روشنفکران انگلیس در سالهای پس از جنگ بود اما بعضی اندیشه‌ها و برداشت‌های فلسفی اگزیستانسیالیستی در میان روشنفکران سکهٔ رایج شد. بخصوص درونمایه حس بیگانگی:

رمان سیدچاپلین «نگهبانان و نگهبانی شدگان» (۱۹۶۲) این کنایهٔ یونسکو را همچون سنگ نشانهٔ راه بکار گرفته «مازندانیان و زنـدان‌بانان یا مراقبیم یا تحت مراقبت ، تنها راه گریز از چنگ زندان‌بانانمان مرگ‌است»[۱] هرچند چاپلین به تاکید یادآور شده است که چیزی‌درباره اگزیستانسیالیزیم نمی‌داند. انتخاب این کنایه نمی‌تواند اتفاقی باشد.

***

درونمایهٔ سرگشتگی و وحشت در برابر دنیای بیرون که همچون قلمرو

۱ــ این بخصوص یادآور درونمایهٔ نمایشنامهٔ «برزخ» سارتر است.

و قطعه‌هایی شکل گرفته که به نحوی نسبی و حتی راز آمیز باهم پیونددارند و چنان‌پرداخته‌شده‌اند تا در کلیت‌شان به هستی جلوهٔ نابسامانی بدهند. رفتار شخصیت‌ها از دیدگاه «انتخاب آزاد» شخصی‌شان بررسی شده و زندگی آدم‌های داستان پیوندی تناقض آمیز و اتفاقی دارد.

گرچه پرداخت روانشناختی شخصیت‌های داستان ظریف است ودرهرلحظه رمان برخوردی تراژیك روی می‌دهد، اما در تحلیل آخر شخصیت‌های داستان تنها برای القای اندیشه‌ای فلسفی پرداخته شده‌اند و نیز هرچند طنز درخشان مردوك ، سنت طنز رئالیزم انگلیسی را به یاد خواننده می‌آورد بطور کلی این رمان به‌بازی‌یی گیج کننده و تلخ وتیره مانند است . بعدها مردوك‌از سارتر به «کی‌یرکه‌گور» گرایش پیدا کردو بنابراین همچنان زیر نفوذ اندیشه‌های اگزیستانسیالیستی ماند.

داستانهایی که مردوك در سال‌های ۶۶ـ۱۹۶۰ نوشته است، بخصوص «سربریده» (۱۹۶۱) و «دختر ایتالیائی» (۱۹۶۴) و «روزگار فرشتگان» (۱۹۶۶) به نحو قابل‌توجهی با نوشته‌های او در دههٔ پنجاه متفاوت است. مهم‌تر از هرچیز ، این داستانهادرونمایه‌هایی داردکه‌می‌توان آنها را «گوتیك» دانست ـ با شخصیت‌هایی اهریمنی و «تاریك» و در فضای شری گریزناپذیر که تعیین کنندهٔ تمامی روابط و رفتارهای آدم‌های داستان است.

ددمنشی، خشونت وشری که نویسنده‌دوروبر خودش می‌بیند، درشخصیت‌های تمثیلی رمان‌هایش متبلور شده است . این‌نیروهای شیطانی‌اند که برهستی اجتماعی انسان چیرداند. براستی چگونه ممکن است انسانی که‌درآشوب و بی‌سامانی جهان گمگشته است ـ و نویسنده‌ای که از این جهان سخن‌می‌گوید ـ توان جنگیدن بااین نیروهای اهریمنی را داشته‌باشد؟ ازآنجا که پاسخ این پرسش برای‌مردوك مبهم بود. مصرانه در جستجویش برآمد . اینست دلیل گرایش مردوك ازسارتر به کی یرکه‌گور.

شخصیت‌های داستانی مردوك در این دوره سایه وارند (همچنانکه آدمی درچشم کی‌یرکه‌گور) وبسیاری از آنان (و باز همانگونه که تصور کی‌یرکه‌گور را به یاد می‌آورند) همزادهای مخالفی دارند، یا همزادهایی که‌بر رفتارهای آنها فرمان می‌رانند ، حضور کی‌یرکه گور را در طنز تلخ مردوك در

اغتشاش وپوچی جلوه می‌کند، باوضوح تمام دنیای «لوتر» (۱۹۶۰) نوشتهٔ آزبرن را احاطه کرده است. نمایشنامهٔ لوتر در شرایط جنگ سرد نوشته شده است. نمایشنامه‌نویس درواقع اززبان لوتر نظریات خودرا دربارهٔ مسئولیت ونقش فرد در جهان نو، و حدود اختیار و آزادی او مطرح می‌کند: «هیچ آدمی نمی‌تواند به خاطر دیگری بمیرد یا به دیگری باور بیاورد ... بهترین امیدی که می‌توانیم داشته باشیم این است‌که هرکس برای خودش بمیرد.»

درونمایه‌های اگزیستانسیالیستی در نمایشنامه‌های بسیاری از نویسندگان انگلیسی آشکار است ـ از جمله در نمایشنامه‌های جان‌آردن، جان آزبرن، آرنولد و سکر و جان وایتینگ.

از میان رمان نویسان انگلیسی در سال‌های پس از جنگ از سه نویسندهٔ نمونهٔ فلسفه‌گرایادکردیم : ایریس مردوك ، ویلیام گلدینگ‌و کالین ویلسن.

هرچند گلدینگ ادعا می‌کند که با فلسفه اگزیستانسیالیزم آشنائی ندارد، اما این گرایش دررمان «سقوط‌اختیاری» او آشکار است. اندیشه‌های فلسفی کالین ویلسن که باگذشت زمان دیدی خوشبینانه پیدا کرد، با گرایش به‌هوسرل[1] ونیچه شکل‌گرفت امادررمان‌نویسی کامو نقطهٔ‌آغازحرکت او بود.

***

داستانهای ایریس مردوك ـ بنیان‌گذار رمان فلسفی امروز انگلیس ـ تا دههٔ گذشتهٔ پیوندی آشکار با فلسفهٔ اگزیستانسیالیزم داشت:

در رمان‌های نخستین مردوك (دردههٔ ۶۰ـ۱۹۵۰) با همه اصالتشان بینش فلسفی سارتر منعکس است. مردوك در رسالهٔ «سارتر، عقل‌گرائی رمانتیك». (۱۹۵۳) نوشت «سارتر عمیقاً وخود آگاهانه، انسان زمانهٔ ماست و سبك این عصر را دارد» سالهاپیوند فکری آثار مردوك باسارتر پایدار ماند.

درونمایه‌های سارتری در سراسر رمان «گریز از افسون» (۱۹۵۶) گسترده است ـ در شخصیت پردازی، رابطهٔ آدم‌های داستان باهم و گفت‌وگو ـ هاشان ، حتی در طرح‌و ساخت داستان نشانه‌های اثرپذیری از سارتر آشکار است. این رمان، مثل داستان‌های سارتر، از کنار هم گذاشتن‌تکه‌ـتکهٔ صحنه‌ها

۱ ـ Husserl

پرداخت شخصیت‌ها می‌توان بازیافت که برطنز دورهٔ بیش‌ازاوسایه می‌اندازد.

احتمال دارد که از میان تمامی اندیشه‌های کی‌یرکه‌گور ، مردوك بیشتر مجذوب تضاد شدیدتری شده باشد که این فیلسوف اگزیستانسیالیست میان فلسفه و علم ترسیم کرده است: فلسفه برای مردوك (همچنانکه کی‌یرکه‌گور) نمی‌تواند برای همه «عینی»و «جهانی» باشد . مردوك (چون کی‌یر که‌گور) حقیقت را امری شخصی و وجودی (اگزیستانسیل) می‌داند: انسان موجودی است فانی و گذرا که نمی‌تواند دیدگاهی ابدی‌داشته باشد».مردوك‌دررمانهایش صرفاً این مسائل فلسفی را طرح می‌کند . همچنانکه هیچ‌کس دیگری هم نمی‌تواند چنین مسائلی را ـ آنهم بااین شکل طرحشان ـ برای دیگری حل‌کند.

تازمان نوشتن رمان «روزگار فرشتگان» رمان‌های ایریس مردوك بربنیاد اندیشه‌های سارتری، کی‌یرکه‌گوری، و گه‌گاه فرویدی پرداخته می‌شد. اما این نویسندهٔ کوشا ، جستجوگر و آفرینشکار ـ و در آفرینشگری» بسیار توانا ـ نمی‌توانست از درگیری‌های حل ناشدنی خشنود باشد. مردوك ، کم‌کم از تجرید سمبولیك و نمادین نیروهای شرکه در جهان نظاره‌گرشان بود، خسته شدو از ۱۹۶۰ به بعد جستجوی فلسفی او شکل وجهتی تازه گرفت. مردوك می‌گوید: «من‌اکنون احساسی مبهم و درهم و برهم از آزادی دارم... این خود بخشی از جهت تکامل فلسفی‌است. من روزگاری اگزیستانسیالیست بودم واکنون به نوعی افلاطونی هستم.»

مردوك در دهه ۸۰ـ۱۹۷۰ با «افلاطونی» خواندن خود، برگرایش فلسفی رمان‌هایش‌تاکیدمی‌کندوحتی‌آثارش‌را«فلسفی»می‌داند. نظام‌تصویرگری، طرح، ساخت و تحرك بیانی بعضی از داستان‌های جدیدتر مردوك منعکس کنندهٔ نگرش‌ها و برداشت‌های فلسفی اوست.

نخستین رمان «افلاطونی» ایریس مردوك «نیك‌وخوش» (۱۹۶۷) است. اندیشهٔ فلسفی پس‌پشت این رمان را به سادگی می‌توان دریافت : نویسنده می‌خواهد به خواننده یادآور شود که کشاکش پس از پدیدار شدن «ئه‌روس» (Eros) آغاز شد.

«ئه‌روس» نخستین موجودی بودکه «در ذات خود، بهترین ونیك‌ترین

بوده: عشق به عنوان یك جاذبهٔ جنسی به شکل‌های گوناگون تقریباً در تمامی رمان‌های مردوك نشان داده شده است. اکنون مردوك می‌کوشد تا این مسأله را به شکل فلسفی‌طرح کند. او به امکانات نهائی نیروی بالقوه‌ای که درآدمی است و اوراتواناترمی‌کند تا برغرایز خود چیره شود، می‌اندیشد. مردوك جنبه‌های گوناگونه عشق را بررسی می‌کند و دقیقاً از این‌طریق است که‌پیوند او با اندیشهٔ افلاطونی آشکاراست.

در نظر افلاطون «ئه‌روس» نیروئی است‌که دردرون خودهم جنبه‌مادی این جهانی را دربر می‌گیردو هم‌جنبهٔ‌آرمانی‌ومثالی را.درعشق‌اصیل‌امکان‌ناپذیر است که عشق‌روحی را از بخش جسمانی جدا کرد. عشق به این هردو جنبه کمال ووحدت می‌بخشد.

یادآور شدیم که دههٔ ۱۹۶۰ دوران‌پیشرفت سریع‌دانسته‌های علمی‌بود.این دوره همچنین دوران تضادهای شدید ایدئولوژیك ، سیاسی و اجتماعی نیز بود. اندیشهٔ متفکران غرب دراین تضادها گرفتار آمده و همچنان درگیربا آنهاست. این موضوع همچنین درمورد نویسندگانی که وظیفهٔ تحلیل جایگاه انسان را در دنیای‌نومتعهد شده‌اند صادق است. کار این نویسندگان نه‌آسان‌است‌و نه همه راه‌های گوناگون سرراست است. اینست که بعضی از نویسندگان دچار تسلسل شده‌اند، بعضی این‌دور باطل را شکسته‌اند و اغلب به همانجاکه آغاز کرده‌اند باز گشته‌اند.

***

رمان فلسفی شاید پیشروترین نوع(ژانر) درادبیات منشور امروزانگلستان باشد، نوعی که نه‌تنها ایریس مردوك . که نویسندگانی چون کالین‌ویلسن‌رانیز بکار آمده است.

کالین ویلسون داستانهایش‌را فلسفه‌پردازی می‌داند،اما این موضوع درمورد ویلیام گلدینگ فرق می‌کند که در برابر طبقه‌بندی نظراتش دراین یا آن نظام فلسفی مقاومت‌می‌کند. بااینهمه زمینهٔ فلسفی رمان‌های او آشکاراست:

گلدینگ بخصوص منکر وجوددرونمایه‌های‌اگزیستانسیالیستی در رمان‌های خویش است. بااینهمه نفوذ اگزیستانسیالیزیم را درزمان «سقوط»آزاد می‌توان بازیافت.

ساخت این رمان ، مانند رمان‌های اگزیستانسیالیستی «تکه‌ـتکه» است‌و از همان آغاز داستان گفت‌وگوئی درونی دربارهٔ حدود اختیار انسان در انتخاب درمی‌گیرد، این جدل در بخش‌هایی که در اردوگاه کار اجباری روی می‌دهد ، شدت می‌گیرد ـ هنگامی که «مونت‌جوی» زیر شکنجه وامی‌دهد و حاضر می‌شود هرکسی را لو بدهد و حتی برای شکنجه دهندگانش «واقعیت»ـ هائی راکه کاملا ساخته و پرداخته ذهن اوست بازگو کند!

گلدینگ شررا ذاتی انسان می‌داند وآدمی را مقهور سرنوشت . بی‌گمان تجربه‌های او در جنگ‌جهانی دوم در شکل گرفتن این طرز تفکر موثر بوده است.[1]

ناقدان از نماد و شخصیت اصلی رمان «برج» گلدینگ تعبیرهای گوناگون کرده‌اند:

زمینهٔ تاریخی داستان «برج» انگلستان قرن چهارده‌میلادی استو آشکار است که «برج» همان کلیسای جامع مالیسبوری است.

هرچند «برج» ظاهراً داستانی است تاریخی ، اما جنبهٔ تمثیلی‌آن بسیار قوی است: «جوسلین» خودکامه فرمان‌می‌دهد برزمینی سست برجی عظیم‌بسازند.

ساختن برج قربانی‌ها می‌دهد و جوسلین این قربانی‌ها را «مشیت‌الهی» می‌خواند . این حرف جوسلین، در واقع نظر گلدینگ است‌که «هیچ‌کار معصومانه‌ای انجام نمی‌شود، تنها خدا می‌داند خدا کجاست».

براستی چگونه می‌شود جنایت جوسلین را درك کرد: ساختن بنائی برماسه یا دقیق‌تر، مردابی عفن چگونه توجیه کردنی است؟ گلدینگ ظاهراً تنهاهمین پرسش را مطرح می‌کند، اما از شکل طرح‌مساله پاسخ اورا نیز می‌توان دریافت:

«هیچ‌کار معصومانه‌ای انجام نمی‌شود،» چرا که شر درسرشت انسان است و کاریش هم نمی‌توان کرد!

معروف‌ترین رمان گلدینگ «بعل‌زبوب» (خداوندگار مگس‌ها) است. گلدینگ در مقالهٔ «حکایت» درونمایه‌های این رمان را توضیح داده است.

---

۱) برای آشنائی با جهان گلدینگ نگاه کنید به درآمد «بعل‌زبوب» ترجمه م. آزاد. انتشارات سازمان فرهنگی ابتکار.

نظریات گلدینگ در این مقاله بردیگر رمان‌های او نیز قابل بسط است، اماهیچ کدام‌ازرمان‌های گلدینگ مانند «وارثان» نظربدبینانه ، ودرواقع ارتجاعی اورا دربارهٔ تمدن بشر افشا نمی‌کند. «وارثان» تمثیلی است قوی و هراس‌انگیز که خواننده را تاپایان‌داستان مجذوب می‌کند ، طرح داستان چنین است:

«هوموساپین»ها جای «نئاندرتال»ها را می‌گیرند. این تازه‌واردان زیرك، خبیث وآزمندند. نئاندرتال‌ها موجوداتی ابتدائی‌ترند، زندگی‌ساده‌ومعصومانه‌ای دارند. آنها آموخته‌اند که از طبیعت تنها برای رفع نیازهای ابتدائی‌شان بهره ببرند. هوساپین‌ها نسل نئاندرتال‌ها را منقرض می‌کنند و دست به تاراج طبیعت می‌زنند. این مسطورهٔ تکامل یافته‌تر انسان (هوموساپین) هرچند در رمان «وارثان» تمثیل کلی پیشرفت تمدن لگام‌گسیخته امروز از نظر گلدینگ است، اما درواقع هرتکاملی ـ به گفتهٔ نویسنده ـ «گامی‌به‌سوی خبث‌و شرارت»است، بدینگونه «وارثان» تمثیلی است در «بیهودگی» هستی انسان و تعبیری است بدبینانه از تکامل انسانـ تکاملی بی‌بهره از شادی و خلاقیت،در مقایسهٔرمان‌های فلسفی گلدینگ بارمان‌های کالین ویلسن ،متوجه‌دوگونه‌برخورد بامسائل‌انسانی در دو قطب کاملا مخالف می‌شویم : برخورد نویسنده‌ای بدبین وبرخورد نویسنده‌ای خوشبین . در حالی که گلدینگ از رمان «بعل زبوب» تا «هرم» پیوسته بر شرارت‌های انسانی تأکید می‌کند. حتی اگر قصد او اصلاح این زشتی‌ها را داشته‌باشد؛ کالین ویلسن در رمان‌های فلسفی‌اش به این نتیجه می‌رسد که خرد ودانش‌انسان و نیروی چیرگی او برطبیعت بی‌پایان استو از این روآیندهٔ بشریت را در پرتوی درخشان‌تر می‌توان دید. مدرکات‌ویلسن گاهی بسیار تناقص آمیز است. یادآوری این نکته جالب است که او زمانی از برناردشا متأثر بود، بخصوص از نظریات «شا» در زمینهٔ تکامل و بقا.

ویلسن مدت‌ها در جستجوی یك شکل ادبی بودکه بتواند «ادبیات‌ایده‌ها» (نثر فلسفی) را با بازتاب خود به‌خود هنرمندانهٔ زندگی ترکیب کند . به‌رغم جنبه‌های التقاطی نظرات فلسفی ویلسن ، که طبیعتاً برکارش اثر می‌گذارد، اوبه بیان و تصویر واقع‌گرایانهٔ شخصیت‌ها ، شرایط وروانشناسی آنها گرایش‌دارد.

ویلسن ذهنی بسیار فعال و سرشار از اندیشه‌های تازه‌دارد ودر جستجوی

بهترین شکل برای بیان این اندیشه‌هاست و از همه مهمتر، چنان شکل داستانیی برمی‌گزیند تا خوانندهٔ‌ئی را، که معمولا تمایلی به رمان فلسفی ندارد، جـذب کند. ویلسن اغلب ازضرورت «فریب»دادن انبوه خوانندگانی که به کتاب‌های سرگرم‌کننده عادت کرده‌اند، سخن می‌گوید. خوانندگانی که با اندیشهٔ مجرد بیگانه‌اند: «به یك معنی، همه‌کتابهای مرا باید **بازی** و بدل‌کاری (Parody) تلقی کرد. به این شیوه است‌که فی‌المثل، من «اتاق‌تاریك» را نوشتم که **بدل رمان‌جاسوسی مدرن** است. از دیدگاه من ــ یادست کم ، برای من ــ رمان باید یك بازی باشد ونویسنده باید همان اثر **فاصله‌گذاری** را پدید بیاورد‌که برشت درنمایشنامه‌هایش اعمال کرد» درهمین‌نامه، ویلسن می‌گوید که او درنوشتن‌رمان کوشیده است تا «شکل داستان را تا سطح‌جدی روشنفکرانه بالابرد» بی‌آنکه حس نیاز به سرگرم کردن خواننده را از دست بدهد.

نخستین اثر فلسفه‌پرداز ویلسن «جهان خشونت» است ، کتابی‌که به‌شکل خاطره پرداخته شده است، واین شکل‌بسیار پسند اگزیستانسیالیست‌ها بوده‌است. در نوشتن رمان‌های «آئین نیایش در تاریکی» (۱۹۶۰) «مردبی‌سایه» (۱۹۶۳ــ ۱۹۶۰) ویلسن همچنان به شکل سنتی رمان وفادار مانده بود. در «شك‌لازم» (۱۹۶۶) و «قفس‌شیشه‌ای» (۱۹۶۷) به تجربه‌کاری خطیری دست‌زد : اندیشهٔ فلسفی داستان روشن است، هرچند در چهارچوب داستان پلیسی، با طرحـی مهیج نوشته شده است. دورمان بعدی ویلسن «طفیلی‌های ذهن» (۱۹۶۷) و «سنگ فیلسوفان» (۱۹۶۹) آشکارا نشان می‌دهد که ویلسن از نتایج آن تجربه‌کاری ناخشنود است، پس به بیان درونمایه‌های اساسی فلسفی درچهارچوب داستان تخیلی عملی می‌پردازد . این شکل داستانی برای بیان اندیشه‌های فلسفی ویلسن مناسب‌تر می‌نماید ، زیرا موضوع اندیشه ورزی تازه‌ترین پژوهش‌هادر باب فیزیولوژی مغز ، و دگرگونی‌های آگاهی آدمی است هرچند ویلسن‌گاهی چندان مجذوب یافته‌های تازهٔ زیست‌شناسی ، اندام شناسی و فیزیك می‌شود که عوامل اجتماعی و بیولوژیك را به شکلی متناسب باهم مطرح نمی‌کندبا اینهمه جهان بینی اوپیشروتراز نویسندگانی چون گلدینگ است.

در حالی که گلدینگ در بیان فلسفهٔ تاریخ خود (وارثان) تنها برعوامل

منفی تکاملْ انسان تاکیددارد، کالین ویلسن ، بی‌آنکه مرحلهٔ کنونی تکامل انسان را آرمانی جلوه دهد، به آینده می‌نگرد، به این امید که آدمی از بی‌عدالتی‌اجتماعی‌و فشار و خفقان رهایی پیدا کند و به گفتهٔ او «انسانخدایی‌شود.»

این مقاله فشرده‌ایست از مقدمه ودو فصل اول‌ودوم کتاب
On The Threshold of The Twenty First Century.
The Technological Revolution and Literature, Valenina Ivasheva.
ترجمه انگلیسی از: Progress 1978, Doris Bradbury
همچنین منابعی که ذیلْ «بعل‌زبوب» ویلیام گلدینگ، انتشارات ابتکارآمده‌است

نقد تحلیلی یك داستان کوتاه

ترجمه : صفدر تقی‌زاده

درباره نویسنده

JOHN GALSWORTHY جان گالزورتی

«جان گالزورتی» نویسنده و ادیب انگلیسی، از خاندانی قدیمی و نسبتاً ثروتمند بود و در رفاه کامل به سر می‌برد، اما طی دوران نویسندگی‌خود کوشیدقلمش رادرخدمت‌طبقه محروم و ستمدیدهٔ انگلیس به‌کار گیرد و وضع‌فلاکت‌بارزندگی آنان و مسائل و مشکلات اجتماعی زمانهٔ خویش را در آثارش به نمایش بگذارد.

«گالزورتی» به سال ۱۸۶۷ در شهر «کینگزتن» از ایالت «ساری» به دنیا آمد و پس از اتمام تحصیلات ابتدایی‌به‌مدرسه «هارو»یکی از دو مدرسهٔ معروف آن‌زمان انگلیس رفت، مدرسه‌ای که بسیاری از دولتمردان وادیبان انگلیس ازآن فارغ‌التحصیل شده بودند. «گالزورتی» به‌ورزش‌علاقه‌زیادی داشت و کاپیتان تیم فوتبال بود و در دوران تحصیل چه در این مدرسه و چه بعدها در «نیوکالج» آکسفورد، علاقه‌ای

به ادبیات و نویسندگی از خود نشان نداد ودر رشتهٔ حقوق فارغ‌التحصیل شد اما به جای اشتغال به‌کار وکالت، سیاحت پردامنه‌ای را آغاز کرد و به‌روسیه ، مصر ، فیجی ، آمریکا، کانادا و استرالیا سفر کرد و دریکی ازهمین سفرهای دریایی بودکه با «ژوزف کنراد» آشنا شد و پس از مطالعهٔ نخستین اثر نیمه تمام او ، «کنراد» را به نوشتن تشویق کرد و تا پایان عمر همچنان دوستی‌نزدیك و صمیمانه‌ای با او داشت.

«گالزورتی» که آثار دیکنز ،تورگنیف، موپاسان، آناتول فرانس وتولستوی را به دقت مطالعه کرده بود، در اثر تشویق همسرش به نوشتن پرداخت. خودش دراین‌باره گفته‌است. «من بی‌اطلاع از ابتدایی ترین تکنیك‌های نویسندگی، پنج سال تمام داستان‌هایی نوشته و آنها را پاره کردم.» سپس بانام مستعار «جان‌سین‌جان» چهار داستان بلند به چاپ رساند که با توفیق چندانی مواجه نشد. نخستین داستانی‌که با نام حقیقی خودش منتشر شد، داستان «جزیره فریسی‌ها» بود. (۱۹۰٤) گالزواتی که خصوصیات خلقی و تربیت سنتی اشراف‌زادگان راداشت، دراین کتاب نشان دادکه تاچه حد نسبت به زندگی ستمدیدگان و تهیدستا ن‌حساس است . در میان‌افراد طبقهٔ خویش،بی‌اعتنایی شدیدی نسبت‌به کارگران‌زحمتکش‌ونادارانمی‌دیدودرنخستین اثر خود ونیزدر داستان‌ها ونمایشنامه‌های بعدی‌اش، ماهیت طبقهٔ مرفه و ثروتمند آن عصرو زمانه ومال‌پرستی، آزمندی، و سخت‌دلی آنان را به روشنی تصویر کرد.

معروف‌ترین اثر «گالزورتی» ، «زندگینامهٔ خاندان‌فورسایت» شامل سه‌داستان بلند بهم پیوسته است‌که دورانی از عهد ویکتوریاتامدت‌زمانی پس‌ازجنگ جهانی‌اول‌را دربرمی‌گیرد.

دراین‌سه‌کتاب ماجراهای پرفرازونشیب یك‌خانوادهٔ ثروتمند، به‌عنوان نمونه‌ای مشخص اززندگی‌مالکان جامعه پیش ازجنگ انگلیس بازگو شده است. نخستین بخش این‌کتاب به نام «مرد مالك» درسال ۱۹۰٦ به‌صورت داستان بلنـدی منتشر شد و قهرمانان آن ، همان اثری را بر ذهن خوانندگان انگلیس به به‌جای گذاشتندکه‌قهرمانان آثار«چارلزدیکتر». «گالزورتی» با چاپ‌این کتاب به‌عنوان نویسنده‌ای توانا وبا نفوذ شهرت یافت.

«گالزورتی» د رهمان سال،نخستین نمایشنامهٔخود باعنوان «جعبه نقره» را نیز نوشت که در تئاتر «رویـال کورت» بر صحنه آمد . در این نمایشنامه ، تضاد شدید زندگی توانگران و تهیدستان آن زمان‌به‌قوت به نمایش درآمده است. در نمایشنامه بعدی‌اش «تلاش» (۱۹۰۹) طرح مشکلات و مسائل جامعه صنعتی را از محدوده آمار وارقام متداول خارج کرد وبـه صورت واقعیتی‌تلخ‌نمایش‌داد.درنمایشنامهٔ «عدالت» (۱۹۱۰) آنچنان تصویر وحشتناکی از زندگی زندانیان بدست داد که انگیزهٔ اصلاحاتی سریع‌درزندان‌هاشد. از میان دیگر نمایشنامه‌هایش «بازی‌پوست» (۱۹۲۰) و «وفاداری» (۱۹۲۳) شهرت بیشتری یافتند.

«گالزورتی»در نمایشنامه‌های‌خود،بی‌عدالتی‌های اجتماعی را با قدرت بیشتری تصویر می‌کند ودر داستان‌های بلند باوجود امکانات تکنیکی فراوانتر ، داوری‌هایش کمرنگ و ظریف‌و تا حدودی بی‌اثر است تا آنجا که گروهی از ناقدان‌بعضی از داستان‌های اورا دفاعیه‌ای از زندگی اشرافی دانستند.

«گالزورتی» پس ازجنگ نیز به کار نوشتن ادامه دادو در

سال ۱۹۱۸ دنبالهٔ کتاب «زندگینامه خاندان فورسایت» رانوشت و بخش‌های تازه‌ای برآن افزود .

«گالزورتی» در داستان‌های بلند، داستان‌های کوتاه و نمایشنامه‌هایش ، ددمنشی‌ها و نارسایی‌های اجتماعی و تضاد طبقاتی حاکم بر زمانه وجامعه‌اش را افشاکرد .

در سال ۱۹۳۲ جایزهٔ ادبی نوبل به گالزورتی اهدا شد. ودر سال ۱۹۳۳ ، درگذشت.

کیفیت

از روزهای اول جوانی‌ام می‌شناختمش ، زیرا که برای پدرم چکمه می‌دوخت ؛ با برادر بزرگش در دومغازهٔ کوچك که به‌صورت یك دهنه‌درآمده بود، در خیابان فرعی کوچکی زندگی می‌کردند. ازآن مغازه دیگر اثری‌باقی نمانده است، اما آن وقت‌ها در بهترین جای «وست‌اند» قرارداشت.

ساختمان مغازه ، وجه تمایزی بی‌ادعا برای خودش داشت ؛ روی‌آن هیچ چیزی نوشته نشده بودکه‌نشان دهد مثلا برای کسانی از خاندان سلطنتی کفش می‌دوزد ــ فقط نام آلمانی «برادران گسلر» روی شیشهٔ ویترین مغازه دیده می‌شدو توی‌ویترین‌هم‌چند جفت‌کفش و چکمه. یادم می‌آید که همیشه در یافتن دلیلی برای وجودآن کفش‌وچکمه‌های ثابت‌و تغییرناپذیر درویترین مغازه‌اش درمی‌ماندم، زیرا او فقط آنچه را که سفارش می‌دادند می‌دوخت وقابل تصور هم نبود که آنچه‌می‌دوخت‌به اندازه نباشد. آنها را خریده بود که درویترین بگذارد ؟ این هم تصور کردنی نبود، او وجود کفشی را که خودش روی‌آن کار نکرده‌باشددرمغازه‌اش‌تحمل نمی‌کرد. گذشته ازآن، این کفش‌ها سخت زیبا بودند ــ یك‌جفت‌کفش تخت نازك بی‌بندبا ظرافتی وصف ناپذیر . یك‌جفت کفش ورنی بانوار پارچه‌ای که دل از هربیننده‌ای می‌برد ، چکمهٔ ساقه‌بلند سواری قهوه‌ای رنگ با برق خوشایند دوده‌ای که انگار، باهمه‌نویی، صدسالی‌از عمرشان گذشته بود. این کفش‌ها را فقط کسی می‌توانست ساخته باشد که روح‌کفش را به عینه دیده‌باشد. براستی که آنها همچون الگویی ازلی، روح تمامی پای افزارها را در ذهن مجسم می‌کردند. این فکرها ، البته ، بعدهابه ذهن من‌رسید، هرچند حتی زمانی که خودم بااو آشنائی به هم رساندم ، درسن چهارده‌سالگی شاید، احساسی مبهم از بزرگ‌منشی اووبرادرش، برمن اثرگذاشت. زیرا ساختن کفش به‌آن‌گونه که او می‌دوخت ــ به‌گمان من‌در آن زمان همانطور که امروز کاری بس‌اسرارآمیز و شگفت می‌نمود.

خوب بخاطر دارم که‌روزی ، همچنانکه به تأنی پای کوچکم رابه‌سویش

به پیش می‌بردم ، باحجب ازاو پرسیدم:

«این‌کار ، واقعا سخت نیست ، آقای گسلر؟»

و پاسخ او، که با لبخندی ناگهانی از میان قرمزی کنایه‌آمیز ریشش داده‌شد، این بود که:

«این هنراست!هنر!»

خود او ، مردی ریزه‌اندام بود که انگار از چرم ساخته شده باشد، با چهره‌ای زردوچروکیده،موی‌سروریش مجعد و قرمزرنگ و چین‌های حلقوی منظمی که‌اریب‌وار از روی گونه‌ها تاگوشهٔ دهانش سرازیر می‌شد و صدای یك‌نواختی که از ته‌گلوبیرون می‌آمد؛ زیرا که چرم نیز جسمی است کنایی و سفت ودیرسای. این‌چنین بود مشخصات چهره‌او، البته سوای چشمهایش که آبی مایل به خاکستری بود و درآن وقار ساده‌ای بودکه از داشتن آرمانی پنهان پدید آید. برادربزرگش هم عین خوداو بود ــ هرچنداندکی وارفته‌تر وپریده‌رنگ‌تر ، اما با همان مهارت شگرف ــ که‌گاهی در روزهای اول اورا درست بجا نمی‌آوردم مگر در پایان گفتگویمان. در آن زمان بودکه اگر کلمات «ازبرادرم می‌پرسم» گفته می‌شد می‌فهمیدم که هموست، برادر کوچکتر، واگر گفته نمی‌شد می‌فهمیدم که برادر بزرگتر است.

آدمی که پیرو بی‌مبالات و گشاده‌دست می‌شود واز عهدهٔ صورت‌حساب‌های سنگین برمی‌آید، هیچگاه با «برادران گسلر» دادوستد نمی‌کند. دیگر ظاهراً به او نمی‌آید که به‌چنین مغازه‌ای برود وزیر آن چشمان آبی که از پشت‌عینکی قاب فلزی به آدم خیره می‌شود پیش ببرد و خودش را موظف بداندکه ــ مثلاــ دوجفت کفش سفارش دهد تا با خیال راحت خودرا در شمار مشتری‌های او قلمداد کند.

زیرا که امکان نداشت بتوانی زود به‌زود بسراغش بروی ــ کفشهایش دوام سرسختانه‌ای داشت ــ چیزی ورای کفش‌های موقتی ــ چنان بودکه‌انگار نوعی جوهر کفش‌درآن‌ها به کار رفته بود.

به مغازه که وارد می‌شدی، به‌خلاف اغلب مغازه‌های دیگر، اصلا این احساس را نداشتی که «لطفاً کارم را راه بینداز تا بروم!» بلکه‌آرامش کسی را داشتی که به کلیسایی واردشود ؛ روی صندلی چوبی تك‌نفره‌ای‌بنشیندو

منتظر بماند ــ زیرا میچگاه مشتری دیگری آنجا نبود: چیزی نمی‌گذشت که از پشت نردهٔ طبقهٔ بالای دخمه‌ای که مغازه‌اش بود ــ دخمه‌ای تاریك‌بابوی ملایم چرم ــ چهرهٔ او یا برادر بزرگش نمایان می‌شد که به پائین نگاه‌می‌کرد. صدای از ته‌گلو و تاپ تاپ دمپایی‌های الیافی‌اش را بر پله‌های باریك چوبی می‌شنیدی و آنگاه اورا می‌دیدی که بی‌کت، اندکی خمیده وباپیش‌بندی چرمی آستین‌های بالازده‌روبرویت ایستاده است و چشمهایش را ــ چنانکه گویی‌از خوابی بارؤیای کفش بیدارش کرده باشند، یا همانند جغدی شگفت زده‌در برابر نورخورشید و پکر از این مزاحمت ــ کورکوری بهم می‌زند.

و من می‌گفتم «آقای گسلر، حال شما چطور است ؟ فرصت دارید یك جفت پوتین چرم روسی برایم درست‌کنید؟»

بدون کلمه‌ای حرف ، مرارها می‌کرد و به همانجا که آمده بود باز می‌گشت، یابه قسمت دیگر مغازه می‌رفت و من همچنان در صندلی چوبی آرمیده بودم و بوی‌خوش‌محل‌کارش‌را فرو می‌دادم. چیزی نمی‌گذشت که می‌آمد با قطعه‌ای چرم قهوه‌ای ــ طلائی دردست لاغرش که رگ‌هایش بیرون زده بود. و همینطور که نگاهش به چرم بود می‌گفت «چرم معرکه‌ای است!»وقتی من هم‌ازچرم تعریف می‌کردم دوباره به حرف می‌آمد » چه‌وقت لازمشان دارید؟» و من پاسخ می‌دادم «آه! هروقت برایتان امکان داشته باشد.» واو می‌گفت «دوهفته دیگر از فردا؟» یا اگر برادربزرگش بود می‌گفت «از برادرم می‌پرسم!»

آنگاه زیرلب می‌گفتم «متشکرم ! خداحافظ آقای گسلر» واو که هنوز به چرمی‌که دردستش بود نگاه می‌کرد پاسخ می‌داد «خداحافظ!» وبه‌سوی در که می‌رفتم ، صدای تاپ تاپ دمپایی‌های الیافی‌اش را می‌شنیدم که اورا به بالای پلکان ، به رؤیای یك‌دم گسسته‌اش از کفش برمی‌گرداند. امااگرقرار بود نوعی کفش‌تازه‌که‌تاآن زمان برایم ندوخته بود، بدوزد، آن‌وقت دیگر واقعاً چه تشریفاتی به‌راه می‌انداخت. کفش‌هایم رادر می‌آورد وآن‌ها رامدتی طولانی دردستهایش می‌گرفت و با نگاهی هم خرده‌گیرانه وهم مهرآمیز به‌آنها خیره می‌شد، انگار شعلهٔ شوقی راکه‌باآن چیزی آفریده بود‌به‌یادمی‌آورد وشیوه‌ای راکه باآن کفاشی دیگر چنین شاهکاری را به هدر می‌داد نکوهش

می‌کرد. آنگاه، پایم را روی تکه‌کاغذی می‌گذاشت ودوسه‌باری با مداد حاشیهٔ خارجی پاهای مرا غلغلك می‌داد و انگشتهای لرزانش را روی شست پاهایم می‌کشید و خود را در ژرفای نیاز دلخواه من غرق می‌کرد.

فراموش نمی‌کنم روزی راکه در فرصتی مناسب به‌او گفتم «آقای گسلر، آن یك جفت کفش‌آخری مخصوص گردش در شهر بدجوری جیرجیر می‌کرد. می‌دانید؟»

مدتی،بی‌آنکه‌پاسخی بدهد نگاهم کرد، گویی انتظار داشت حرفم را پس بگیرم یا نحوهٔ بیانم را ملایم تر کنم وبعدگفت:

«نباید جیرجیر بکند.»

«متاسفانه می‌کرد.»

«لابد قبل ازآنکه جا بازکند ، خیس‌شان کرده‌بودی،»

«گمان نمی‌کنم.»

با این حرف،نگاهش را پائین انداخت ، انگار در ذهن خود درپی خاطرهٔ آن کفش می‌گشت و من از در میان گذاشتن این‌موضوع ناپسند سخت پشیمان بودم.

گفت «پس‌شان بفرست ببینم چه‌کارشان می‌توانم بکنم.»

همان دم، احساس شوق‌و علاقه‌ای به‌آن کفش‌هایی که جیرجیر می‌کرد در وجودم موج زد. به روشنی‌می‌توانستم‌در ذهن مجسم کنم کنجکاوی‌اندوهباری را که انگیزه آن ساعت‌ها روی کفش‌ها خم شده بود .

آهسته گفت«بعضی از کفش‌ها از همان روز تولدشان بدند. اگر کاری ازدستم برنیاید، پولشان را از حسابتان کسر می‌کنم.

بکبار (فقط یکبار) از روی حواس‌پرتی باکفش‌هایی که به‌اضطرار از فروشگاه بزرگی خریده بودم به مغازه‌اش رفتم . سفارشم را، بی‌آنکه قطعه چرمی‌نشانم‌بدهد، پذیرفت و من می‌توانستم نگاهش راکه درپوشش حقیر و نامرغوب پاهایم نفوذ می‌کرد احساس کنم . سرانجام گفت:

«این کفش‌ها کار من نیست.»

لحن‌اش ، لحن خشم یا اندوه یا حتی سرکوفت نبود، اما چیزی‌ملایم درآن بودکه خون را منجمد می‌کرد. دستش را پائین آورد و انگشتش را

روی نقطه‌ای ازکفش‌پای‌چپ که با همهٔ ظاهرخوش نمایش، اصلا راحت‌نبود فشار داد: گفت «اینجا پایتان را می‌زند، این فروشگاههای بزرگ شرافت کارندارند. آشغال‌اند!» و آنگاه ، چنانکه‌گویی‌چیزی در درونش سربازمی‌کرد، مدتی دراز وبالحنی‌تلخ حرف‌زد. این نخستین‌بار در عمرم بودکه می‌شنیدم از اوضاع وسختی‌های‌شغلش حرف می‌زند.

گفت «همه‌را می‌چاپند . همه را با تبلیغات می‌چاپند، کار و زحمت ملاك نیست. همه مشتری‌ها را از ما می‌گیرند، حتی آنهائی که عاشق کفش‌های ماهستند.نتیجه‌اش هم این است‌که می‌بینید ــ من دیگر کاری ندارم. سال‌به‌سال هم بدتر می‌شود ــ حالا می‌بینی. » به چهره شیارخورده‌اش که نگاه ممی‌کردم، چیزهایی دیدم‌که هیچگاه پیش‌ازآن ندیده بودم، چیزهایی تلخ و تلاشی تلخ ــ و ناگهان در ریش قرمزش چقدرتارهای سفید و خاکستری به چشم می‌خورد!

تا آنجا که می‌توانستم ماجرای خرید آن کفش‌های منحوس را برایش شرح دادم. اما حالت چهره و صدایش چنان اثر ژرفی برمن نهادکه طی چند دقیقه‌چندین جفت کفش سفارش دادم. کاش سفارش نمی‌دادم ! کفش‌ها ازهمیشه بیشتر دوام آورد و من نتوانستم به حکم وظیفه وجدانی تا تقریباً دوسال بعد به سراغش بروم.

وقتی سرانجام به آنجا رفتم، با تعجب متوجه شدم که روی شیشهٔ یکی از دو ویترین‌مغازه‌اش، نام دیگری نقش بسته‌است، نام کفاش دیگری ــ که البته برای خاندان‌سلطنتی کفش می‌دوخت. کفش‌های آشنای قدیمی که دیگر در انزوای باوقارشان نبودند، درآن تك‌ویترین کوچك رویهم افتاده بودند. فضای درونی آن دخمهٔ محدود به یك دکان کوچك، تاریك‌تر وخوشبوتر از همیشه بود. ونیز مدت بیشتری طول کشید تا چهره‌اش ازآن بالا ظاهر شود و به پائین نگاه کند و دوباره تاپ‌تاپ دمپایی‌های الیافی روی‌پلکان به گوش برسد. سرانجام روبرویم ایستاد و درحالیکه از پشت آن عینك قاب فلزی کهنه وزنگ‌زده‌نگاهم‌می‌کرد گفت:

«آقای ــ آه چه عجب!»

به لکنت گفتم «آه! آقای گسلر! این کفش‌هاتان که انگار تا قیامت دوام

دارند، میدانید! نگاه کنید، هنوز نو و خوبند!.» وپایم پیش بردم به آنها نگاه کرد وگفت:

«بله، مردم‌دیگر انگار، کفش خوب نمی‌خواهند.»

برای رهایی از نگاه سرزنش‌آمیز او با شتاب پرسیدم «چه برسرکاتتان آورده‌اید؟»

به‌آرامی پاسخ داد: «خیلی گران بود. حالا کفشی سفارش می‌دهید؟»

سه جفت سفارش دادم، هرچند فقط دوتا بیشتر نمی‌خواستم وفوراً آنجا را ترك‌کردم. این احساس ناشناخته را داشتم که، در ذهنش ، من‌هم در توطئه‌ای به ضداو نقشی داشته‌ایم ؛ یا شاید نه‌چندان برضد او که برطرز فکرش درباره‌کفش. به‌گمانم دیگر کسی تمایل چندانی به این طرز فکر ندارد: زیرا چندین ماه طول‌کشید تا بار دیگر به مغازه‌اش پا گذاشتم ، آنهم بیاددارم بااین احساس که : «آه! من‌که نمی‌توانم آن‌بابا را رهاش‌کنم— پس‌چاره‌ای— ندارم!» شاید این‌بار برادر بزرگش باشد!»

زیرا می‌دانستم که برادر بزرگش آنچنان جربزه‌ای نداشت که به‌من سرکوفت بزند، حتی به‌زبان بی‌زبانی .

واز خوش‌اقبالی ، ظاهراً برادر بزرگترش بودکه در مغازه با قطعه چرمی ور می‌رفت.

گفتم «سلام آقای کسلر ، حال شما چطور است؟»

نزدیك تر آمد وبه‌من‌خیره‌شد:

آهسته گفت «من خوبم ، اما برادر بزرگم فوت‌کرد»

و دیدم که براستی این خود اوست — اما چه پیر و چروکیده ! وپیش‌از آن‌هیچگاه نشنیده بودم از برادرش نامی‌ببرد. خبر تکان‌دهنده‌ای بود.

زیر لب گفتم «آه! متاسفم!»

پاسخ‌داد: « بله، مرد خوبی بود. کفش‌های خوبی می‌ساخت. اما حیف که دیگر نیست.» و دستی به فرق سرش کشید تا، بگمانم ، علت مرگ برادرش رانشان‌دهد.موی سرش ، به ناگهان مثل موی سر برادر بی‌نوایش ریخته‌بود. از فکرو خیال فروش آن دکان دیگر نتوانسته بود تاب بیاورد. «می‌خواهید کفشی سفارش بدهید؟»و قطعه چرمی را که در دست داشت‌جلوش

گرفت: «چرم مرغوبی است.» چند جفتی سفارش دادم. مدتی طول کشید تاحاضر شدند— اما از همیشه بهتر بودند . هرچه می‌پوشیدی خراب نمی‌شدندو بلافاصله بعد از آن به سفر خارج رفتم.

بیش از یك سالی طول کشید تا دوباره به لندن برگشتم وبه نخستین‌مغازه‌ای که رفتم ، مغازه دوست دیرینه‌ام بود. آدمی شصت ساله را رها کرده بودم و اکنون به دیدن مردی هفتادوپنج‌ساله باز می‌آمدم ، تکیده و فرسوده‌و رعشه‌ای که این‌بار، براستی نخست مرا نشناخت.

باتألم روحی که داشتم گفتم «آه! آقای کسلر، این کفش‌های شما چقدر عالی‌اند! ببینید، من تقریباً در تمام مدتی که در خارج بودم اینها راپوشیده‌ام و اصلا ازریخت‌نیفتاده‌اند نگاه کنید؟»

مدتی دراز به کفشهایم — یك‌جفت کفش چرم‌روسی — نگاه‌کرد و چهره‌اش انگار حالت ثبات و آرامش خود را بازیافت. دستی به پشت‌کفش کشید و گفت:

«اینجای کفش اذییتتان نمی‌کند؟ یادم می‌آید برای دوختن این جفت چه مکافاتی کشیدم». به او اطمینان دادم که کفش‌ها قشنگ اندازه‌پاهایم است

گفت «خوب، حالا کفش می‌خواستید ؟ خیلی زود تحویل‌تان می‌دهم، کاروبار کساد است.»

جواب‌دادم «لطفاً، لطفاً! من همیشه طالب کفش‌های شما هستم — از هرنوعش!»

«مدل تازه‌ای برایتان می‌دوزم پاهایتان باید بزرگتر شده باشد.»وبا کندی بسیار، دورتادور پایم را خط‌کشید وانگشت‌هایم را لمس کرد وفقط یکباره سربرداشت و گفت:

«راستی» به‌شما گفته بودم که برادرم فوت کرد؟»

تماشای او دردناك‌بود، چقدر ضعیف و ناتوان شده‌بود؛ از ترك‌کردن آنجا خوشحال شدم.

دیگرازکفش‌ها قطع‌امید کرده بودم که غروب روزی، رسیدند. بسته‌را که بازکردم، هرچهار جفت را به ردیف پهلوی هم چیدم : بعدیکی‌یکی آنها را بپا کردم. جای کوچك‌ترین تردیدی نبود که در شکل واندازه ، دردوخت‌و

کیفیت چرم، بهترین کفش‌هایی بود که تا آن زمان برایم دوخته بود. ودر پاشنه یکی از کفش‌های مخصوص گردش در شهر، صورتحسابش را پیدا کردم. قیمت‌شان همان قیمت همیشگی بود اما کاملا یکه خوردم. او، پیش ازآن هیچگاه تا روز موعدپرداخت، صورتحسابی نمی‌فرستاد. باشتاب به‌طبقه پائین رفتم و چکی نوشتم وفوراً شخصاً پستش کردم.

یك‌هفته‌بعد،هنگام‌عبوراز آن خیابان کوچك، به‌این فکر افتادم کسری به او بزنم وبگویم که کفش‌های تازه چه عالی‌اند و چه به اندازه . اما وقتی به‌محل مغازه‌اش رسیدم، نامی از او برسر درمغازه نبود. در ویترین‌مغازه‌هنوز آن کفش‌های تخت نازك ظریف ، آن کفشهای براق بانوار پارچه‌ای بالای آنها و آن چکمه‌های سواری دوده‌ای رنگ به چشم می‌خورد .

سخت پکر وارد مغازه شدم . در هردومغازهٔ کوچك که اکنون دوباره به صورت یك‌دهنه درآمده‌بود- مردجوانی با چهره‌ای انگلیسی به استقبالم آمد. گفتم «آقای گسلر هستند؟»

نگاه مشتری جلب‌کنی به‌من کرد و گفت:

«خیر آقا ، خیر. ولی ما باکمال میل حاضر به انجام سفارشات شما هستیم .مغازه‌را ما خریده‌ایم .بدون‌شك ، اسم مارا روی مغازه آن طرفی دیده‌اید . ما برای آدم‌های سرشناس و خیلی حسابی کفش می‌دوزیم.»

گفتم«بله، بله اما آقای گسلر؟»

پاسخ داد «آه! مرد.»

«مرد؟ اما همین چهارشنبه پیش‌بود که این کفش‌ها را برای من‌فرستاد.» گفت: «آه! چه مرگ تکان دهنده‌ای . پیرمرد بیچاره خودش را از گرسنگی کشت.»

«خدای بزرگ!»

«دکتر علت مرگش را گرسنگی تدریجی اعلام کرد! می‌دانید، روش کارش اینطوری بود ! مغازه را بازمی‌گذاشت، اجازه نمی‌داد احدی ، به کفش‌ها دست بزند. وقتی سفارشی می‌گرفت، مدت‌ها طولش می‌داد. مردم دیگر منتظر نمی‌مانند. همه مشتریهایش را اینطور از دست داد . همینطور آنجا می‌نشست ومی‌نشست ــ دربارهٔ او باید همینقدر بگویم که‌در تمام لندن هیچکس

به خوبی او کفش نمی‌دوخت! اما به‌بینید رقابت چه‌ها می‌کند! او هیچ تبلیغ نمی‌کرد! بهترین چرم‌ها را به کار می‌برد وهمه کارها را هم خودش می‌کرد . خوب دیگر ، این‌هم آخرو عاقبتش . باطرز فکر او دیگر چه انتظاری‌می‌توان‌داشت؟»

«اما مسئلهٔ گرسنگی!»

«بله، شاید این موضوع کمی، به‌اصطلاح مبالغه‌آمیز باشد ــ اما آنچه که من شخصاً ازآن باخبرم این است که شب‌وروز می‌نشست‌وتا لحظهٔ آخر سرش را ازروی کفشی‌که‌دستش بود برنمی‌داشت. می‌دانید، من خودم می‌دیدمش به خودش هیچ فرصت غذا خوردن نمی‌داد؛ هیچوقت آمدر بساط نداشت. همهٔ‌درآمدش صرف اجارهٔ مغازه و خرید چرم می‌شد. چطور این‌همه عمر کرد، سردر نمی‌آورم. گذاشت چراغ عمرش کم‌کم خاموش شود . آدم عجیبی بود اما کفش‌های معرکه‌ای می‌دوخت.»

گفتم «بله ، کفش‌های معرکه‌ای می‌دوخت.»

***

داستان «کیفیت» نوشتهٔ «جان گالزورتی» نویسندهٔ انگلیسی را برمی‌گزینیم و برای آشنایی بیشتر با حوادث سطحی ونیز برای آگاهی برآنچه که احتمالا در ورای داستان می‌گذرد، به تجزیه و تحلیلش می‌پردازیم. پس ازخواندن این داستان کوتاه، نخستین واکنش طبیعی مااین است که از خودمان بپرسیم: آیا داستان دلچسبی بود؟ چیزی هم برای گفتن داشت ؟ اصلابه خواندنش می‌ارزید؟

پاسخ این پرسش‌ها معمولا از «نخستین‌اثری» که‌مطالعهٔ کل داستان برما داشته است، پدید می‌آید ، اما تجربه به ما آموخته است‌که همیشه نمی‌توان براساس این «اثر نخستین» چه‌دربارهٔ مسائل زندگی و چه دربارهٔ ادبیات داوری درست و عادلانه‌ای داشت. از این‌رو، لازم است‌که این «واکنش‌آنی» را ارزیابی وتجزیه و تحلیل کرد ، زیرا اصل عمدهٔ تجزیه و تحلیل هرداستانی، سنجش درستی یا نادرستی این واکنش و اثر نخستین ونیز ارائهٔ قضاوتی‌درست پس از درك کامل آن است.

تجزیه و تحلیل داستان را، با طرح پرسش‌دیگری آغاز می‌کنیم: دراین داستان چه حادثه‌ای برای چه‌کسانی اتفاق می‌افتد و چرا؟ پرسشی‌که درواقع مربوط به پایه‌های‌اساسی و بنیادی کار داستان‌نویسی است. زیـرا «چـه حادثه‌ای اتفاق می‌افتد» همان «طرح‌کلی» یا «پیـرنـگ» داستان (Plot) و «برای چه‌کسانی» همان «شخصیت‌های داستان» (Characters) و «چرا» در واقع تحقیق درباره «درونمایه» داستان (Theme) است کـه خود به نتیجهٔ رفتار وکردار شخصیت‌های داستان شکل می‌بخشد. با طرح این پرسش‌هاست که می‌توانیم در پایان دریابیم «جان گالزورتی» نویسندهٔ داستان «کیفیت» می‌خواسته است در نهایت چه چیزی را به خواننده خود القاء کند.

پیش از هرکار دیگر خوب است به خلاصه وقایع داستان و به اتفاقاتی که در سطح‌آن‌رخ می‌دهد توجه ودقت کنیم. یکی از اصول اولیه کار تجزیه و تحلیل، همین توجه و دقت کافی در خلاصهٔ وقایع داستان است زیراعدم آگاهی از حوادث کلی و حقایق داده شده در سطح داستان ممکن است مارا به‌گمراهی و یابه‌برداشت کاملا نادرستی از داستان بکشاند. بررسی خلاصهٔ داستان موجب می‌شود که معنای کلی‌آن را همواره در نظر داشته باشیم واحتمالاآنچنان شیفتهٔ حوادث جنبی و حاشیه‌ای نشویم که اصل مطلب را به فراموشی بسپاریم‌واز آن تعبیری انحرافی بکنیم . باری... خلاصه داستان «کیفیت» از این قراراست:

«برادران «گسلر» در دو مغازهٔ کوچك که به‌صورت‌یك دهنه درآمده است‌به شغل‌کفاشی اشتغال دارند. این‌هردو به‌کار خـود عشق می‌ورزند و ساختن‌کفش را همچون خلق یکی اثر هنری می‌پندارند. کفش‌های دوخت آنها، هم بادوام است و هم از نظر زیبایی‌شناسی شاهکار. اما مؤسسات و فروشگاه‌های بزرگ با آنها به رقابت برمی‌خیزند و با حربهٔ تبلیغات وسیع ونه با عرضه کـالای مرغوب، موجب کسادی کار آنهامی‌شوند. برادران کفاش به‌ناگزیر یکی از مغازه‌ها را به‌کفاش دیگری که نمایندهٔ شیوهٔ تازه تبلیغاتی و ارائه خدما ت‌فوری است‌واگذار می‌کنند . برادر بزرگتر از غصه این کار می‌میرد اما برادر دیگر که حاضر به تسلیم نیست دربرابر

این رقابت ایستادگی می‌کند و همچنان با استفاده از چرم مرغوب به تولید کفش‌هایی با «کیفیت» بالا می‌پردازد. سرانجام او نیز تاب مقاومت ازدست می‌دهد ودر اثر «گرسنگی تدریجی» می‌میرد و رقیب زرنگ ، مغازه‌ها را صاحب می‌شود. آخرین کفش‌های دوخت این هنرمند ، پیش از مرگش به گفته راوی «بهترین کفش‌هایی بود که تا آن زمان برای من دوخته بود.»

آیا این خلاصه داستان با همین حوادث سطحی ، می‌تواند نظر خواننده‌ای را به خود جلب‌کند؟ پیداست که مطالب مهمی از داستان در این خلاصه نیامده و لاجرم‌آنچه‌را که نویسنده قصد تفهیمش را داشته پنهان مانده است. به‌عبارت دیگر، آگاهی برحوادث سطحی داستان به‌خودی‌خود کافی نیست و خواننده تشنهٔ آگاهی یافتن از حوادث نمادین یاواقعیت‌های هنری‌نهفته‌در داستان است.

تردیدی نیست که‌داستانها باهم متفاوتندو نمی‌توان همهٔ‌آنها را با معیارهایی یکسان و ازپیش‌تعیین شده سنجید. همچنین باید به‌این نظریهٔ کلی که «تمام داستانها باید دارای یك طرح کلی باشند» یا «کشمکش‌های هرداستانی باید در پایان به نتیجه برسد» یا «هرکار نیکی در داستان بایدپاداشی نیك‌داشته باشد و هرکار بدی‌کیفربیند» با تردید نگاه کرد. زیرا بسیاری از داستان‌نویسان، دیگر به رعایت این نظریه‌ها پای بند نیستند . هرداستان‌به شیوهٔ‌مناسب بادرونمایهٔ خود نوشته می‌شودودر نتیجه معیار سنجش و تجزیه و تحلیل آنها هم نمی‌تواند یکسان باشد.

درونمایه: THEME

یك‌چیز مسلم است و آن اینکه هرداستانی ، درونمایه یا اندیشه‌ای مسلط دارد. این درونمایه موجب‌می‌شود که تمامی عناصر یك داستان ، یعنی‌شخصیت‌ها، حوادث، نتیجهٔ حاصل از کشمکش و عناصر دیگری که نویسنده برای القای معنی مورد نظر به کار می‌گیرد، با هم‌نوعی هماهنگی داشته باشند. باخواندن‌هر داستان درونمایهٔ آن رفته رفته وبه نسبت سرعت سیر حوادث برما آشکار می‌شود. در این داستان‌مانخستین‌کلید آشنایی بادرونمایه را در همان عنوان داستان‌می‌یابیم . درونمایه کلی یا موضوع این داستان ، «کیفیت» است و همچنان که

داستان شکافته می‌شود، این‌درونمایه نیز وضوح بیشتری می‌یابد.

چه نوع کیفیتی ؟ این کیفیت چگونه به حوادث داستان شکل می‌بخشد؟ تأثیر این کیفیت در زندگی شخصیت‌های اصلی داستان چیست؟ برای پاسخگویی به این پرسش‌ها «گالزورتی» درونمایه را در متن حوادث ونیز درواکنش‌های «گسلر» جسته و گریخته می‌نمایاند و بدین ترتیب داستان درمسیر طبیعی خود به پیش می‌رود.

پیداست که «گالزورتی» داستانی جدی نوشته استو به تعبیر و تفسیر اندیشمندانه‌ای از یکی از جلوه‌های زندگی بشری‌پرداخته است. اینگونه‌تعبیرها و تفسیرها ، در یك نویسندهٔ جدی، از دیدگاه‌جهان شمول اویا از فلسفهٔ‌زندگی‌اش که توضیح ویژهٔ او برمعنای هستی‌ست، مایه می‌گیرد. ازاین‌رو هرنویسنده‌ای با میزان ومعیاری متفاوت برای سنجش ارزش‌ها سروکار داردو پیش از هرچیز، بین ارزشهای کمی وکیفی‌تفاوت زیادی قائل است. هنرمند ، بی‌توجه به‌وسیلهٔ کارش ، عمیقاً معتقد به کیفیت تجربه‌های زندگی‌ـ ونه کمیت آنهاست. موضوع کلی اندیشهٔ او، کیفیت فطرت انسانی وبرداشتش‌از هریك از تجربه‌های مشخص بشری برپایهٔ راستی و درستی، ویا اگر بااو موافق نباشی، برپایهٔ تعصب و کج‌اندیشی‌اوست.همچنانکه درکار بررسی و تحلیل داستان «گالزورتی» پیش می‌رویم ، نفوذ معیارهای سنجش ارزش‌ها و یا گرایش او را به واقعیات‌داستان به عینه مشاهده‌می‌کنیم:

طرح کلی (پیرنگ) یا ساختمان حادثه:Plot or the Structure of Action

«گالزورتی» در این داستان شخصیت‌هایی در ذهن خود آفریده و آنها را برصحنه آورده‌وبرای القاء موضوع یا هدفی‌ویژه، آنهارا به ایفای نقش‌یابه‌شرکت درحوادث‌یاکشمکش‌هایی وادار کرده است. دراینجا خوب است روی اصطلاح ایفای نقش دقت بیشتری بکنیم زیرا هرنویسنده‌ای باهردید و بینش وسبك‌و سلوکی، شخصیت‌هایی رابه ایفای نقش‌هایی وامی‌دارد تادرونمایه یا اندیشه یا وضع و موقعیت ویا هرچیز دیگری را که در نظر دارد به نمایش درآورد. این ایفای نقش یا نمایش کشمکش‌ودرگیری‌به اشکال‌مختلف صورت می‌پذیرد: ممکن

است نمایش عملی خشونت‌آمیز وجسمی و علنی باشد مثل کشته شدن «دزدمونا» به‌دست«اوتلو» یا ممکن است نمایش کشمکش و حالتی شورانگیز و عاشقانه باشد. مثل «رومئو» و «ژولیت» ویا ممکن است‌نمایش کشمکش وحالتی درونی و عاطفی‌باشدمثل «ملکه ویکتوریا و آلبرت». این نقش به هرشکلی که باشد، وظیفه‌اش درنهایت نمایش کشمکش و واقعه‌ای برای خواننده است.

اصطلاح «طرح‌کلی» یا «پیرنگ» به‌طور کلی نمایانگر تقریباً هرنوع ایفای نقش و کنش و واکنشی است‌که در یك داستان وجود دارد ، چه این طرح کلی «بسته» باشد یا «باز»و یا مثلا روایتی باشد مستقیم بدون حادثه‌ای پیچیده یا باپیچیدگی‌اندك. (داستان «کیفیت» طرحی بسته دارد و «گالزورتی» درواقع هدفش از کاربرد این طرح، نمایش‌خصلت شخصیت‌های داستان وبه‌طور کلی شخصیت‌پردازی است.) طرح بسته معمولا در داستان‌هایی که پایان آن به نتیجه‌ای بدیهی و یا واقعه‌ای‌غیر مترقبه‌می‌انجامد،بکار می‌رود. در «طرح‌باز» وجود هیچ نوع نتیجه‌ای یا گشایش گرهی مطرح نیست . نویسندگانی که ازطرح باز استفاده می‌کنند (مثلا چخوف) ظاهراًمعتقدند که برای بسیاری ازگرفتاری‌ها و معضلات زندگی بشری، نتیجه یاراه حلی یافت نمی‌شود و بدین ترتیب از شیوهٔ طرح بسته استفاده چندانی نمی‌کنند. زیرا از دیدگاه فلسفی ، به‌وجود تعبیر و تفسیری کامل وقاطع از این دنیای بغرنج و پیچیده معتقد نیستند.

بطور کلی می‌توان هرنوع وسیله‌ای را که برای نمایش نیت ومقصود نویسنده به کارگرفته می‌شود «طرح» نامید: در این داستان «گالزورتی» از طرح ساده و بسته‌ای که جریان و مسیری متعارف دارد (گرفتاری، کشمکش، بزنگاه و گره‌گشایی یا نتیجه) سودجسته است. حوادث خارجی داستان را می‌توان اینطور خلاصه کرد:

گرفتاری واقعه با کسادی کاربرادران «گسلر» آغاز می‌شود؛ کشمکش‌بین برادران «گسلر» و مؤسسه‌ای که‌یکی ازمغازه‌های آنهارا می‌خردبوجودمی‌آید؛ بزنگاه هنگامی است‌که برادر کوچکتر دیگر نمی‌تواند خرج زندگی‌اش رتأمین کند و گره‌گشایی یا نتیجه داستان نیز همان مرگ «گسلر» ورونق کار آن مؤسسهٔ بازاری است. بدین‌ترتیب ، داستان تا حدود زیادی‌بر «طرح» متکی

است. اما باز می‌بینیم که حادثهٔ اصلی و کشمکش بزرگ در درون خود«گسلر» است— بعبارت دیگر «گالزورتی» از «طرح» برای نشان دادن شخصیت‌و از طرح‌و شخصیت هردو برای نشان دادن «درونمایه» سود جسته است. این داستان آنها را وادار به ایفای نقش‌هایی کرده است. این‌بار خوب است‌به اصطلاح هم‌آهنگی درست ومتناسب می‌توانند در تعبیر و تفسیر پاره‌ای از جنبه‌های زندگی بشری مؤثر افتند.

شخصیت‌پردازی: **CHARACTERIZATION**

بار دیگر این را تکرار می‌کنیم که «گالزورتی» دراین داستان، شخصیت‌هایی در ذهن خود آفریده و برای القای موضوع یا مقصودی ویژه آنها را وادار‌به‌ایفای نقش‌هایی کرده است. این‌بار خوب است‌به اصطلاح «شخصیت‌ها» دقت بیشتری بکنیم . طبیعت وکاربرد هرشخصیت در داستان بستگی به هدف ومنظور نویسنده دارد.

«گالزورتی» برسر مسئله «کیفیت» کشمکشی ارائه می‌دهد وبنابر این شخصیت‌هایش ، به طریقی نمایانگر جنبه‌هایی از این کشمکش‌اند. این کشمکش، به‌طوری که قبلا دیده‌ایم ، هم بیرونی است وهم درونی . بیرونی است زیرا بین برادران «گسلر» وآن مؤسسهٔ بزرگ اتفاق می‌افتد. درونی است، چونکه در درون «گسلر» جوانتر ، جریان دارد: کشمکش بیرونی را می‌توان فقط با شخصیت‌های نمونه‌وار ارائه داداما از آنجا که «گالزورتی» در عین حال در صدد نمایش کشمکش بیرونی نیز بوده است،دست‌کم یك شخصیت بایدمنفرداً وبه‌طور مشخص انتخاب شود و این کشمکش درونی را قابل فهم و پذیرفتنی جلوه دهد.

دریك‌چنین‌داستان‌جدی، یکی از کاربردهای شخصیت، نمایش گزینش یا پسند اخلاقی نویسنده است. وقتی «گسلر» درکار خود با کسادی روبرو می‌شود، ناگزیر است تصمیمی بگیرد. آیا باید به آرمان خود پای‌بند بماند و کفش‌های مورد دلخواه خودرابدوزد، یا سطح کار و آفریده‌اش را بدان حد پایین بیاورد تا بتواند به‌رقابت‌برخیزد ؟ «گسلر» شخصیتی غیر معمولی دارد و آدمی والا،

بلند طبع، شریف‌ودرستکار است‌و درنتیجه محصول کارش نمی‌تواند هم سطح کفش‌های بازاری باشد.

کفش‌های ساخته و پرداختهٔ دستهای او باید درواقع نمایندهٔ شخصیتی زحمت‌کش وهنرمند، یعنی نماینده خود «گسلر» باشند. این است‌که نیت و پسند «گسلر» باید در اصل نیت و پسندی اخلاقی باشد و نه صرفاً نیت و پسندی‌بر— مبنای‌سودوزیان.«گالزورتی» شخصیتی آفریده است‌که باید فطرتاً و ذاتاً نیت‌و پسندی اخلاقی داشته باشد ووجود همین شخصیت در داستان است‌که موجب برانگیختن چنین نیت و پسندی شده است به عبارت دیگر «گالزورتی» خود نخست موضوع چنین نیت‌وپسندی را در ذهن داشته و سپس شخصیتی آفریده است تا در نمایش‌موضوع‌مورد نظر به او یاری کند، در اینجا ما با این واقعیت آشنا می‌شویم که چگونه اجزای یك داستان می‌توانند با سیری هماهنگ کلیت و معنای نسبتاً پوشیده‌ای را به‌طور روشن بیان کنند.

اعتبارهرداستانی‌به مقیاس زیاد به همسازی و هماهنگی شخصیت‌های آن داستان بستگی دارد. این‌نکته‌درمورد داستان کوتاه بیشتر صادق است تا رمان. زیرا در داستان کوتاه کمترمجالی پیدا می‌شود تانویسنده بتواند شخصیت‌هایش را بطور کامل بپروراند و دگرگونی‌هایی درآنها بوجود آورد. به مجردی‌که «گالزورتی» موضوع کشمکش برسر «کیفیت» را مطرح می‌کند و خصوصیات و خلق وخوی شخصیت‌ها را می‌نمایاند، دیگر حادثه راحت‌به سوی سرانجام طبیعی و غیر قابل اجتناب خود پیش می‌رود. فرض کنیم «گسلر» فوراً تسلیم می‌شد و هنرش رادست‌کم می‌گرفت و معالجه می‌کرد وبه رقابت تن‌می‌داد، آیا حادثه بازهم معتبر واجتناب ناپذیر می‌نمود؟ نه، با این کار بدون تردید بافت و ساختمان‌داستان‌ازهم‌می‌پاشید.

نمادگرایی: **SYMBOLISM**

همچنان که به زیرلایهٔ سطحی داستان «گالزورتی» نفوذ می‌کنیم، منتظرو مواظبیم که معنی نمادگرایی‌های او به موقع رخ‌بنماید واز نظر پنهان نماند. نمادهای اساسی این‌داستان عبارتند از: شخصیت‌ها، کفشهای ساخته شده ونیز

چرم خام. «گسلر» و کفش‌هایش و چرمش، درواقع نمادی مرکب‌اند که خود نمایندهٔ آرمانی‌غیر قابل‌مصالحه‌وتعویض‌است. «گالزورتی» درباره‌کفش‌هایی که در ویترین مغازهٔ «گسلر» به نمایش گذاشته شده می‌گوید:

«این کفش‌ها را فقط کسی می‌توانست ساخته باشد که روح
کفش را به عینه دیده باشد براستی که آنها همچون الگویی ازلی،
روح تمامی پای افزارها را در ذهن مجسم می‌کردند.»

این نکته البته اشاره‌ای است به مسئلهٔ آرمان‌گرایی افلاطون و «گالزورتی» در نتیجه می‌گوید که «گسلر» در واقع می‌کوشیده ، نسخه‌هایی از آن «کفش مثالی و آرمانی» را بیافریند ، با توجه به‌گفتهٔ «ماتیوآرنولد» که فرهنگ‌خود «پژوهش‌کمال» است می‌توان گفت که «گسلر» در اینجا به صورت نمادی از یك سنت غنی فلسفی‌وادبی درآمده است. هرگاه شخصیتی به‌صورت نمادین مورد استفاده قرار گیرد، بی‌توجه به اینکه اوتا چه حد می‌تواند دارای ویژگی‌های یگانهٔ یك فرد مشخص باشد، بی‌تردید نمایانگر چیزی بیشتر از خویشتن است و درهمین «چیزبیشتر» است که غناو جهان شمولی داستان نهفته است،نمایانگر فردی که هم‌هنرمند است‌وهم مقاوم وستیزه‌گر و مصالحه‌ناپذیر که نمی‌توان‌اورا «ارزان» و «فوری» خرید و فروخت . او که نمایانگر «کیفیت» جوهر و شرف انسانی است،خودمی‌داند که ایستادگی ومقاومت محتملا عواقب شومی در پی داردو کارش به کسادی خواهد انجامید و زمانه ظاهرپسند است اما با اینهمه آزمون را رها نمی‌کندو «کیفیت» یا به عبارت دیگر شرف وآزادگی برایش برتر از هرچیز دیگر است. بعلاوه این شکست، تنها شکست‌اووبرادرش نیست،چه‌بسا که شکست ارزش‌های بشری بطور کلی نیز باشد، چرم مرغوب و بادوام هم خودنمادی ازهمین انسانهای مقاوم وسرسخت و اصیل و شریف است.

زاویهٔ دید: Point of View

نویسندهٔ داستان ، برای اینکه حادثه‌ای‌تخیلی را طوری‌توصیف‌کندکه‌واقعی و قابل قبول بنماید معمولا منبع موثقی را ، جدا از خود درنظر می‌گیرد تا به‌درونمایه‌یابه‌مقصود شخصی خود، عینیت ببخشد و واقعیتی الگودار از آنچه

در ذهن دارد بیافریند . نویسنده معمولا خود را از تاروپود تجربه‌های شخصی خویش می‌رهاند و اجازه نمی‌دهد که نظرات شخصی‌اش بین آن واقعیت‌الگودار و خواننده خودنمایی کند، برای یافتن چنین منبع موثقی، نویسندگان تدابیر گوناگونی اندیشیده‌اند و یکی از آنها، خلق‌راوی ونقالی است‌که زاویهٔ دیدش برتمامی حوادث داستان مسلط و گسترده باشد. آنچه که‌اومی‌داندومی‌بیند و حس می‌کند، برهمه‌چیز حاکم است. «من» گوینده درداستان ممکن‌است البته خود نویسنده باشد اماطوری وانمود می‌شود که این «من» انگار درمورد حوادث این داستان، مقامی معتبر ومنبعی موثق است.

در داستان «کیفیت»، «گالزورتی»ازراوی‌اول‌شخص که در زمان ماضی سخن می‌گوید، استفاده کرده و فقط آنچه راکه خوددیده و تجربه کرده‌است بیان می‌کند، از آنجا که‌می‌گوید «من‌همه چیزرادیدم»خوداین «زاویهٔدید» مقدار زیادی اعتبار وثوق پیدا می‌کند و نویسنده چون مارا روی‌درروی «شاهدی» عینی قرار می‌دهد، موفق می‌شود آنچه را که در خیال پرورانیده ، واقعی جلوه دهد.

این شاهد ، از نوجوانی برادران «گسلر» را می‌دیده‌است و نخستین کفشی کهازآنها خریده «درسن چهارده‌سالگی شاید» بوده و درسال‌های بعدازآن نیز، شاهد شکست ونابودی تدریجی آنها بوده‌ست. همچنین او ظاهراً نسبت به ارزش‌های انسانی حساسیت دارد و آرمانی را که انگیزهٔ اصلی زندگی «گسلر» بوده‌است، می‌شناسد. آیا راوی دیگری باز'ویهٔ دید دیگری می‌توانست درواقعی نمایاندن پندارهای «گالزورتی» تا بدین حد متقاعد کننده و موثرباشد ؟ فرض کنیم آن«مردجوان با چهره‌ای انگلیسی» یا مثلا صاحب آن موسسهٔ بزرگ داستان را تعریف می‌کرد. آیا نتیجه تا بدین حد رضایتبخش می‌شد؟ بیان این‌همه واقعه با چنین ایجازی، ظاهراً به شاهدی عینی‌نیاز داردکه‌در معرفی وشناخت شخصیت‌درونی وبیرونی «گسلر» به صورت منبعی موثق و معتبر جلوه کند.

نمای گسترده‌ونمای درشت: Panorama and Scene

زاویهٔ دید راوی ، توجه مارا برآنچه که نویسنده می‌خواسته مابینیم‌و

بشنویم ، متمرکز می‌کند. «ژوزف کنواد» گفته است «وظیفهٔ من‌بعنوان‌نویسنده این‌است که بانیروی واژه‌های نوشته شده کاری کنم‌که شما بشنوید، کاری کنم که‌شما احساس کنید- کاری‌کنم مهمتر از همه که‌شما ببینید.» برای اینکه ماچیزی رابیبنیم، داستان‌نویسان اغلب ترکیبی از «نمای‌گسترده» یا «منظره‌های باز و وسیع» و «نمای‌درشت» یاصحنه‌های نزدیك و متمرکز را می‌آفرینند. «نمای گسترده» به‌ما چشم‌اندازی باز و فراگیر عرضه می‌کند و «نمای درشت» منظره‌ای نزدیك و متمرکز. «هنری جیمز» اینها را بترتیب «تصویری»و «تصویر» می‌نامد وما در فیلم‌های سینمایی، این دوچشم‌انداز را بارها می‌بینیم، کارگردان‌ها معمولا باجلووعقب بردن دوربین فیلمبرداری توجه ما را به این یابه آن منظره معطوف‌می‌سازند.

در داستان‌نویسی ، منظره های بازو گسترده بیشتر ازطریق شرح‌وتوصیف عرضه می‌شود و معمولا وجود این منظره‌ها در ایجاد فضا ولحن‌داستان بسیار مؤثر است. جمله‌های نخستین داستان «گالزورتی» را، یك‌بار دیگرمرورکنیم:

«از روزهای اول جوانی‌ام می‌شناختمش ، زیرا کـه برای پدرم چکمه می‌دوخت، بابرادر بزرگش در دومغازهٔ کوچك که بصورت یك‌دهنه درآمده بود، درخیابان فرعی کوچکی زندگی می‌کردند. از آن مغازه دیگر اثری باقی نمانده است، اما آن وقتهادر بهترین جای «وست‌اند» قرار داشت.

ساختمان مغازه ، وجه تمایزی بی‌ادعا برای‌خود داشت : هیچ نوشته‌ای برآن نبود که نشان دهدمثلا برای‌کسانی ازخاندان سلطنتی کفش می‌دوزد. فقط نام آلمانی «برادران گسلر» برویترین بود؛ ودر ویترین هم چند جفت کفش و چکمه ... آیا آنها را خریده‌بود که در ویترین بگذارد؟... او وجود کفشی را که خودش برآن کار نکرده بود تحمل نمی‌کرد.»

کانون دید در اینجا فراگیروگسترده است: ناحیه «وست‌اند» لندن، خیابان ، دومغازه، ویترین، کفش‌ها و سرانجام اشاره‌ای به‌شخصیت‌برادرکوچکتر نویسنده با توصیف محیط کار «گسلر»ها، دست کم سه‌کار تقریباً همزمان انجام می‌دهد: اول شخصیت‌خود «گسلر»ها را می‌شناساند، دوم لحن داستان یعنی نظر

و گرایش خود را نسبت به حقایق داستان می‌نمایاند وسوم مقام واعتبار راوی را محرز و محقق‌می‌کند این هرسه چیز باهم، ترکیبی هماهنگ می‌سازندو فضای داستان را می‌آفرینند. فضای داستان در اینجا درواقع، به‌نوعی رهنمون تعبیر و تفسیر ما از هریك‌از شخصیت‌ها ونیز ازهریك از حادثه‌های‌داستان‌است:

وقتی با «گسلر» رودر رو می‌شویم ، راوی نقطهٔ تمرکز یا کانون دیدرا از نمای گسترده‌به‌نمای درشت تغییر می‌دهد:

«خوب به خاطر دارم که روزی، همچنانکه به تأنی پای کوچك را به سوی او پیش می‌بردم ، با حجب از او پرسیدم :
«این کار واقعاً سخت نیست، آقای گسلر؟» و پاسخ او که با لبخندی ناگهانی ازمیان قرمزی کنایه‌آمیز ریشش داده‌شداین بود که : «این هنر است اهنر!»

نقطه تمرکز و کانون دید در اینجا، تصویر درشت نماست. مثل گفتگوی دونفر بر صحنهٔ تأتر . آدمهای نمایش، از طریق گفتگو و بدون اظهارنظریا تعبیر و تفسیرراوی، خود را معرفی می‌کنند و می‌شناسانند. «گالزورتی» هرگاه که خواسته خوانندگانش کیفیت ناب آرمان گرایی «گسلر» ونظر تمسخرآمیزش به کالای خوش‌ظاهر اما نامرغوب وپست را احساس کنند و شرح آنرا بشنوند، از گفتگوی‌نزدیك ودرشت‌نما استفاده کرده است. مثلا هنگام وارسی کفش‌های ساخته شده توسط آن‌مؤسسه تجارتی، گسلر درونیات خود را اینطور آشکار می‌کند:

«گفت، اینجا پایتان را می‌زند. این فروشگاههای بزرگ عزت ندارند . آشغالند !» و آنگاه ، چنانکه گویی چیزی در درونش سرباز کند،مدتی دراز وبه لحنی تلخ حرف زد... گفت همه را می‌چاپند :همه را با تبلیغات می‌چاپند، نه با کار وزحمت.»

اگر شگـرد « نمای گسترده » و « نمای درشت » به نظـر چیـزی بدیهی و روشن می‌رسد ، باری نتیجه‌ای که از بکار گرفتن درست‌آنها حاصل می‌شود، چنین‌نیست.هنرخوب، معمولا به نحو فریبنده‌ای ساده بنظر می‌رسد مگر آنکه البته به محك‌سنجش دقیق درآید.

عنصر دیگری که به‌کانون دید، کاملا نزدیك و وابسته است، عنصری

است که آنرا فاصلهٔ زیبایی شناسی وگاهی «فاصلهٔروانی» می‌نامند، فاصله‌ای که درواقع متعادل کنندهٔ شدت و نوع توجهی است که خواننده باید به داستان و به‌ویژه به صحنه‌های دراماتیك آن (صحنه‌های درشت‌نما) داشته باشد. به‌یاری همین عنصر است که نویسنده در می‌یابد که خوانندهٔ خودرا باید تاچه حدبه‌صحنه نزدیك‌یاازآن‌دور کند. هنر، زندگی نیست؛ هنر مرحله‌ای از زندگی رابرای مقصود وهدفی مشخص ، دوباره می‌آفریند. هنر ، مرحله‌ای از زندگی را برمی‌گزیندوبه تفسیر دقیق آن می‌پردازد، تا دید وتوجهٔ بیننده را به شیوه‌ای تأثیر پذیر نسبت به آن معطوف کند. این مسئله که بیننده را باید تا چه‌حد به صحنه‌های‌دراماتیك داستان (یانمایشنامه) نزدیك کرد، مسئله بسیار با اهمیتی است به‌ویژه اگر نویسنده بخواهد حوادث داستان خودرا پذیرفتنی وباور-کردنی جلوه دهد و اگر البته نتواند داستان خود را باور کردنی جلوه‌دهد که دیگر شکستش‌محرز است.

نویسندهٔ خوب برآن است‌که خواننده‌اش در حوادث داستان شرکت کند، اما نه تا بدان حد که‌خودرا در واکنش های عاطفی خویش یکسره گم‌کند. خواننده باید بتواند تقریباً همزمان با وقوع حادثه بیندیشد و احتمال وقوع آنرا حس کند. حال اگر فاصلهٔ بین او و حادثه زیاد باشد، قادر به حس‌وقوع آن‌نخواهدبود؛ واگر فاصله کم باشد، نمی‌تواند به محتوای عقلانی آن بیندیشد. لاجرم از سویی نباید آنقدر دور از حادثه‌باشد که به جعلیات‌ناب داستانی لبخند بزند و ازسوی‌دیگرنباید در تجربه‌های شدیداً عاطفی شخصیت‌های‌داستان غوطه‌ور شود: بطور خلاصه رعایت فاصلهٔ زیبایی شناسی در پرداخت شکل ومحتوای هنری داستان عاملی بسیار موثر است. داستان خوب، برشی عاطفی از زندگی نیست تا بدان حد نمایشی ودراماتیزه شده باشد که مارا سخت مسحور کند و احتمالا به گریه سوزناك وادارد و احساسات‌مان را، مثل‌بعضی‌ازفیلم-های سینمایی جریحه‌دار کند ، در پایان یکی از این فیلم‌های سینمایی ،زن قهرمان فیلم بهنگام زایمان می‌میرد اما دوربین فیلمبرداری چنان جزئیات ماجرا را در صحنه‌های نزدیك و درشت نما نشان‌می‌دهد که بعضی ازتماشاگران، پیش ازپایان‌فیلم، تحمل از دست می‌دهند و سالن را ترك می‌کنند. بدیهی است که چنین کانون‌دیدی، فاقد ارزش فاصله‌گذاری زیبایی شناسی است‌و

بنابراین ، این صحنه از فیلم جنبهٔ هنری خودرا به کلی ازدست می‌دهد. این صحنه البته‌به خودی‌خود و جدا از متن، شاید صحنه‌ای مؤثر وجاندار باشداما بعنوان بخش پایانی فیلم از لحاظ هنری پذیرفتنی نیست. تردیدی نیست که نویسندگان حق دارند گاهی برای القاء موثر منظور و هدف اصلی خویش، این نکته را نادیده بگیرند. مثلا درنمایشنامهٔ «شاه‌لیر» اثر «شکسپیر» ، درجایی چشمان «گلوستر» را از حدقه بیرون می‌آورند. اما اگر شکسپیر چنین صحنهٔ خشونت‌آمیزی را فقط محض ایجاد دلهره و بعنوان نوعی پایان بندی نمایش به کار می‌گرفت، بی‌تردید از جنبهٔ هنری اثرش شدیداً کاسته می‌شود.

فاصله زیبایی شناسی، همچنین فاصله‌ای است‌که نویسنده بین خود با حوادث وباشخصیت‌های داستان بوجود می‌آورد. او صورت و شکل داستان خودرا طوری طرح‌ریزی می‌کند که حادثه و شخصیت‌ها بتوانند مستقلاخود را بنمایانند ووجود او در آن میان کاملا زاید وبی‌اثر باشد. اینگونه نوشته‌ها را گاهی «عینی» دربرابر نوشته‌های «ذهنی» نامیده‌اند. (در نوشته‌های ذهنی، معمولاً وجود شخص و شخصیت نویسنده کاملا مشهود است.) این «عینیت» یکی از اصول مکتب «ناتورالیزم» در ادبیات نمایشی است‌که با برخورد دراماتیك شخصیت‌های داستان نموده می‌شود . این‌نکته را باید یکبار دیگر یادآوری کنیم که این فاصلهٔ زیبایی شناسی، چه فاصلهٔ بین نویسنده و حوادث داستان باشد و چه فاصلهٔ بین خواننده و حوادث، نتیجه درهرحال یکی است‌و هدف اصلی، ارائه زندگی در شکل هنری است نه بازسازی واقعیات عریان زندگی .

باور پذیری حوادث و پندار واقعیت:

Credibibty and the Illusion of Reality

اکنون نوبت‌آن‌است‌که پرسش دیگری را مطرح کنیم : چرا داستانی را که شخصیت‌ها وحوادثش هرگز وجود نداشته‌اند . می‌خوانیم و آنرا جدی می‌گیریم وبه عنوان واقعه‌ای معتبر می‌پذیریم ؟ هرچند پاسخ‌ممکن است متفاوت ومبهم باشد، یك‌چیز، بی‌گفت‌وگو ، روشن است: بی‌توجه به عمق دید و استعداد نویسنده و بی‌توجه‌به خبرگی‌اش دربه‌کار گرفتن فنون وصناعات

داستان‌نویسی ، اگر نویسنده‌ای نتواند داستانش‌را طوری بنویسد که خواننده آنرا باور کند، بی‌تردید در کار خرد توفیق نداشته است. بسیاری از فلاسفه هنر (زیبایی شناسان) در باره تمامی انواع ادبی و هنری اظهارنظرهای‌مشابهی کرده‌اند. از جمله «دویت ، اچ، پارکر» گفته است: «مطلقاً هیچ نوع معیارو آزمونی برای سنجش خوب یابد بودن یك تابلو نقاشی وجود ندارد مگر ظرفیت هنرمنددر به‌وجود آوردن انگیزه‌ای درما که اثر اورا باور کنیم ... بنابر- این ...ماازرمان‌یا نمایشنامه، از شعر دراماتیك یا شعر روایتی انتظار داریم که پیش از هرچیز دیگر ، چیزی حتی‌لامکان مشابه واقعیت بیافریند.»

با خواندن یك داستان ، بنابه گفته «کالریج» باید نوعی «تردیدزدایی ارادی» را در خودتمرین کنیم. از خود نپرسیم آیا این واقعه حقیقتاً اتفاق افتاده یانه؟ اگر در پی چیزی که باشیم که واقعاً اتفاق افتاده باشد، خوب ، به کتابهای تاریخی یابه شرح حال‌نویسی مراجعه کنیم ، وقتی خواندن داستانی را آغاز می‌کنیم ،باید بدگمانی و تردید خود را دربارهٔ حقیقت صوری و واقعی آن، بطور ارادی به‌حالت‌تعلیق درآوریم ودر پایان داستان از خود بپرسیم «یك همچو چیزی می‌توانست اتفاق افتاده باشد؟» آزمون‌ها و معیارهای مربوط به درستی وقایع تاریخی وشرح حال نویسی ، کاملا متفاوت با آزمون‌هاومعیارهای مربوط به صحت یا سقم حوادث داستانی است. این تفاوت دست کم از زمان ارسطو (۳۸٤- ۳۲۲ قبل از میلاد مسیح) تاکنون بارها اظهار شده است:

«وظیفهٔ شاعر ذکر اموری که واقع شده‌اند نیست بلکه باید اموری را روایت کند که وقوعشان برحسب احتمال ویا به حکم ضرورت ممکن بوده باشد... پس از این روی شعر از تاریخی‌فلسفی‌تر وعالی‌تر است زیرا بیشتر به اموری می‌پردازد که کلیت وعمومیت دارند درحالی‌که تاریخ بیشتر اموری فردی را به میان می‌آورد.»

«بوطیقای شاعری فصل نهم- ترجمه‌دکتر فتح‌الله مجتبایی»

واژه‌های اصلی و کلیدی در اینجا ، واژه‌های «احتمال» و «ضرورت» است. برای به‌نمایش درآوردن پاره‌ای از حقایق مشخص که درسطح جهانی در ذات بشر یادر جامعه و تمدن معینی یافت می‌شود - نه حقایق مربوط به-

اتفاقاتی مهجور ونادر - نویسنده آزاد است. حتی‌گاهی واقعیات را قلب‌کند تا نسبت به‌مسائل کلی و جهانی صادق بماند به عبارت دیگر نویسنده این حق‌را به خودمی‌دهد که به منظور حفظ صداقتش به بینش‌های کلی و جهانی، قلب واقعیت کند. اما در هرحال در طرح‌ریزی کار داستان ، باید چیزی «محتمل» ونه صرفاً امکان پذیر برگزیند بطوری که حادثه دریافت و ساختمان ویژهٔ خود کاملا پذیرفتنی وباور کردنی جلوه کند، در داستان نویسی ، این مسئله آنچنان جدی و بااهمیت‌است‌که بعضی از نویسندگان دربیان تجربه‌های ذهنی و تخیلی نیز گاهی به خلق بینش‌های ناب و کاملا واقعی دست می‌یابند. «دیدرو» مثلا، پس از خواندن چند رمان از «ساموئل ریچاردسون» به او گفته است «واقعی‌ترین حوادث تاریخی ، به گمان من، پراز دروغ و جعلیات است اما رمانهای تو مملوازحقایق‌ناب زندگی است» باری..: داستان باید پندار واقعیت را ازآغاز تاپایان برای خواننده بیافریند . ببینیم این کار چگونه‌انجام می‌شود؟

«گالزورتی» در دستیابی به این مقصود ، از شیوه‌ها و شگردهای گوناگونی سودمی‌جوید. با گزینش راوی اول شخص که خود شاهد کردار و رفتار «گسلر»ها بوده و کنش‌های ساخت آنها را می‌پوشیده؛ با آفرینش شخصیت هایی که بالحن و لهجه ویژه‌ای خودرا به ما معرفی می‌کنند ؛ واز همه‌مهمتربا ایجادانگیزه‌های‌درست برای رفتار و کردار آدمها جهت ساختن و پرداختن طرح کلی و پیرنگ یا ساخت وقایعی که بطور غایی به پایان محتمل وناگزیر خود می‌انجامد،به‌عبارت دیگر ، «گالزورتی» می‌گوید که باوجود چنین شخصیت‌هایی واز جمله وجود «برادران گسلر» درچنان وضع و موقعیت و حال و هوایی ، بسیار محتمل است که این واقعه چنین سرانجامی داشته باشد. آیا به کارگیری این شگردها ، کاری واقعاً پیچیده و اسرارآمیز است؟ خیر. اینکه می‌گویند «حقیقت عجیب‌تر از داستان» است ؟ «یعنی‌چه؟ یعنی اینکه داستانی که هدفش واقعیت جهانی باشد واستوار برپایهٔ «قانون احتمال. یا ضرورت» دیگر نمی‌تواند بر حوادث عجیب و مهجور متکی باشد. اگر داستانی

برپایهٔ چنین حوادثی شکل گیرد، هیچ خوانندهٔ عاقلی آن‌را باور نخواهد کرد، هرچند بتوان با ارائه دلایل بسیار، صحت و واقعیت آنرا در زندگی به ثبوت رساند. تردیدی نیست که ما وقتی شرح واقعه عجیبی رادر روزنامه می‌خوانیم ، صحت آنرا بی‌گفتگو می‌پذیریم و به خودمان می‌گوئیم «اگر چنین اتفاقی نیفتاده بود، باورش دشوار بود چرا که اصلا باورکردنی نیست، نه؟» باور نکردنی به نظر می‌آید اما واقعی است. در داستان اما، واقعه‌ای باید باورکردنی باشد وگرنه نمی‌توان آنرا به مثابه حادثه‌ای واقعی پذیرفت.

لحن‌و فضا : TONE AND ATMOSPHORE

بار دیگر بیاد می‌آوریم که قدرت اساسی و اثر کلی داستان «گالزورتی» درواقع مربوط است به همان نگرش و گرایش و داوری نویسنده نسبت به حقایق وداده‌های سطحی و رویی داستان : «گسلر» کفشهای خوبی می‌دوزد و حاضر به مصالحهٔ هدف و آرمانش نیست ودرنتیجه ازگرسنگی تدریجی می‌میرد و شرکتی‌تجارتی، مغازه‌هایش را تصاحب می‌کند. عقیدهٔ «گالزورتی» نسبت به این حوادث چیست ؟ از کجا واز میان کدامیك از مطالبی که دربالا اشاره شد، می‌توانیم نظر و عقیده او را دریابیم؟

چطور است‌این‌بار، لحن‌و فضای بیان‌او را که چیزی ظریف‌ترونامله‌وس‌تر اما شاید مؤثرتر و روشنگرتر از طرح و پیرنگ، شخصیت‌پردازی، درونمایه و نمادگرایی است مورد بررسی قرار دهیم؟

می‌توان گفت .که لحن «گالزورتی» در واقع همان گرایش و داوری اونسبت‌به‌داده‌ها و حقایق داستان است. در زندگی واقعی ، وقتی کسی واقعه‌ای را تعریف می‌کند، مانه‌تنها به آنچه که اتفاق افتاده واو می‌گوید، بلکه همچنین به‌لحن‌و طرز بیان و جانبداری وگرایش او نسبت به واقعه نیز توجه‌می‌کنیم، در داستان نیز ، ما بیشتر به لحن و طرز بیان و صدای نویسنده گوش می‌دهیم . دراین‌باره «ژوزف‌کنراد» گفته است: «کلمات‌نوشته شده لحن و لهجهٔ ویژهٔ خود را دارند.»

خوب،نظر «گالزورتی» درباره آرمان «گسلر» چیست و نسبت به

سرنوشت‌اوچه گرایش و عقیده‌ای دارد؟ می‌بینیم که «گالزورتی» با نوعی ملاحظه و حساسیت فراوان از «گسلر» سخن می‌گوید، طوری که انگار موجودی بسیار نا متعارف‌وغیر معمول را از میان موجودات بشری به‌ما نشان می‌دهد. مثلا:

«اما اگر قرار بود نوعی کفش تازه که تا آن زمان برایم نساخته بود، بدوزد، آن وقت دیگر واقعاً چه تشریفاتی راه می‌انداخت. کفش‌هایم رادرمی‌آوردوآن‌هارا مدتی طولانی‌در دستهایش می‌گرفت و با نگاهی هم خرده‌گیرانه وهم مهرآمیز به آنها خیره می‌شد، انگار شعلهٔ شوقی را که باآن چیزی آفریده بود به یاد می‌آورد و شیوه‌ای را که‌باآن کفاشی دیگر، شاهکاری اینچنین را به‌هدر می‌داد نکوهش می‌کرد.»

«گالزورتی» به طرزی آموزنده ، نشان می‌دهد که لحن یکدست‌و بیطرفانه در سرتاسر داستان تا چه حد حائز اهمیت است، نخستین‌باری‌که داستان «کیفیت» به چاپ رسید، پایانی چنین داشت:

«ومن سربرگرداندم و به سرعت آنجا را ترك کردم زیرا نمی‌خواستم آن جوان بفهمد که دیگر تحمل دیدنش را ندارم.»

اما در چاپهای بعدی همین داستان «گالزورتی» این جمله‌ی آخری را حذف کرده‌است، چرا ؟ ظاهراً به این علت که احساساتی و عاطفی شدن راوی داستان ، بدون وجودهیچگونه‌انگیزه‌ای،به لحن داستان لطمه می‌زده است.

فضای داستان گاهی به «صحنه» یا محیط فیزیکی داستان که درآن وقایعی رخ می‌دهد نیز اتلاق می‌شود،دربسیاری‌از داستانهاو ازجمله داستان«گالزورتی»، «فضا» یعنی محیط فیزیکی و نیز محدودهٔ روانی داستان. دوپاراگراف نخستین داستان «کیفیت» نشان دهندهٔ این فضای روانی است‌که خواننده را با ارزیابی‌ها و گرایش‌های نویسنده‌آشنا می‌کند . فضا در واقع هوایی است (خوش، ناخوش، تازه ، خفقان‌آور و غیره) که خواننده به مجرد ورود به‌دنیای یك اثر هنری استشمام می‌کند.

ارزش لحن وفضا به‌طور توأمان، در قدرت وظرافتی است که برای اشاره به معانی‌تهفتهٔ داستان به کار گرفته می‌شود. در این داستان، «گالزورتی»از

شیوهٔ لحن وفضای کاملا غیر مستقیم سود می‌جوید بطوریکه بی‌واسطه کلامی از او، درمی‌یابیم که سرنوشت «گسلر» سرنوشت تنها یك شخص ویا یك تراژدی شخصی نیست، بلکه‌این تراژدی آنچنان همه‌گیر است که با مرگ «گسلر»نه‌تنها پایان نمی‌یابد که گسترده‌تر هم می‌شود.

بنابراین «لحن» را نیز می‌توان یکی از شگردها و صناعات ادبی مؤثر درداستان‌نویسی بشمار آورد زیرا که در سرتاسر ساختمان داستان ریشه می‌دواند ودر تعبیر وتفسیر جنبه‌های نمادین ، در برابر حوادث سطحی ورویی طرح و پیرنگ داستان، نقش موثری‌دارد.اکنون‌دیگرآمادگی بهتری یافته‌ایم‌تاجنبه‌های نمادین داستان «کیفیت» را مورد بررسی قرار دهیم.

معنای داستان: THE MEANING OF THE STORY

خصوصیات نامتغیر و مصالحه‌ناپذیر «برادران‌گسلر» درسه حادثه‌داستان‌که شبیه سه‌صحنه از یك نمایش تك‌پرده‌ای است نمایانده می‌شود. نظر و گرایش «گالزورتی» نسبت به این سه صحنه، پیشاپیش در عنوان ونیز دردوپاراگراف نخستین داستان مشخص شده است، اشاره به «کیفیت» ونیز توصیف مغازهٔ «گسلر»ها که «وجه تمایزی بی‌ادعا برای خود داشت» ونیز اشاره به «چند جفت کفش در ویترین»که «فقط کسی می‌توانست آنها را ساخته باشد که روح کفش را به عینه‌دیده‌باشد» نظر ستایش آمیز «گالزورتی» را به «آرمان» گسلرها نشان می‌دهند.

در حادثه اول «گسلر»ها به هنر خود عشق می‌ورزند و بدقت می‌کوشند تا نیاز مشتری‌ها رابرآورند واز زندگی ودنیایی که برای خود ساخته‌اند نیز لذت می‌برند. این حالت البته تازمانی ادامه داردکه رقابت شرکت‌های بزرگ، آرامش وآسایش آنها را برهم نزده‌است . برادران«گسلر» سالهاست‌که «نماد» کیفیت و پشتکار ومهارت‌اند. آنها می‌خواسته‌اند «زندگی» کنند و نه «زندگی» بسازند و یکسره در پی مادیات باشند. این است‌که کفش‌های ساخت آنها در واقع نمایندهٔ شخصیت ذاتی آنهاست. هرگاه یك‌جفت کفش به‌کسی ارائه می‌دهند، انگارکه‌وجودخویش را ارائه داده‌اند. وقتی که راوی داستان

از صدای کفش‌ها گله می‌کند، «گسلر» جواب می‌دهد:

«بعضی از کفش‌ها از همان روز تولدشان بدند. اگر کاری از دستم برنیاید ، پولشان را از حسابتان کسر می‌کنم.»

معلوم است که هیچگونه تضمین و تعهد نوشته شده‌ای دراین باره وجود ندارد و قول برادران گسلر خود از اعتبار کافی برخوردار است:

حادثه‌ی بعدی، همان واقعه محوری واصلی داستان ، یعنی حالت بحرانی و تردیدآمیز «گسلر» به هنگام انتخاب یکی از دو راه است. آیا کیفیت کار خود راهمچنان‌محفوظ نگه دارد یا اینکه، همرنگ بارقبا به رقابت برخیزد؟ برای «گسلر» اما ، مشکل ، مشکل اخلاقی است‌نه اقتصادی . او مدعی‌آن‌نیست که می‌توان هم‌به اخلاقیات پرداخت وهم‌دیدی کاسبکارانه داشت. انسان آگاه به وقت انتخاب ، خود تصمیم گیرنده است‌و تصمیم او نیز برحفظ وادامهٔ کیفیت کارش،تصمیمی است مناسب و بایسته و دنبالهٔخصوصیت‌اخلاقی‌اش.همچنانکه شب دنباله‌ی روز . او پیشاپیش ، از نتیجه و پی‌آمد تصمیم خویش آگاه‌است: می‌داند که‌کارش‌سرانجام به افلاس خواهد انجامید . با اینهمه حاضر به‌مصالحه نیست وبه آرمانش پشت نمی‌کند، لاجرم ، کیفیت کارش تاپایان همچنان‌محفوظ می‌ماند وآخرین کفشهایی که می‌سازد از نظر راوی داستان «بهترین کفش‌هایی بود که تا آن زمان دوخته بود.»

حادثه سوم نمایانگر ماحصل بحران یا نتیجه تصمیم «گسلر» است:شکست اقتصادی، مرگ‌وموفقیت شرکت تازه‌ای که مغازه‌هایش را صاحب می‌شود. آن پرسش اساسی که باید در اینجا مطرح شود این است که درواقع چه کسانی شکست خورده‌اند؟این دو نفر ، یا چیزی که این دونفر ، به جای آن نشسته‌اند؟ برای‌پاسخ‌دادن‌به این پرسش ، باید به لایهٔ زیرین یا لایهٔ نمادین معنی داستان راه یافت. ازآنجاکه«گسلر» با پایداری حاضر به مصالحه آرمانش نمی‌شود، درواقع به یك پیروزی شخصی ، یك پیروزی‌اخلاقی دست‌می‌یابد. اما مرگ او، نمادشکست چیزی بزرگتر از خود اوست، شکستی که موجد تراژدی گسترده‌تری ازرسیدن به اهدافی دوردست‌تر از اهداف شخصی است. مرگ‌او، نمایانگر ضربه‌ای است برشیوهٔ زندگی پیش از دوران صنعتی شدن که در آن آمیزه‌ای از «زندگی» کردن و «زندگی» ساختن مرسوم بود، نمایانگر حمله‌ای است برتعهد و مسئولیت

شخصی کارگر یا افزارمند نسبت به‌کار و محصول کار خویش . برای «گسلر» اخلاق اقتصادی جدا ازاخلاق شخصی وجود ندارد. «گسلر» نماد جذب ارزش‌های مادی بوسیلهٔ ارزش‌های معنوی است.

می‌توان گفت که‌درزندگی دوگونه ارزش اساسی وجود دارد: ارزش‌وسیله‌ای و ارزش آرمانی. تمام چیزهای مادی ؛زمین، غذا ، پوشاك ، اتومبیل ، ارزشهای وسیله‌ای یا به عبارت دیگر ارزش‌های‌مادی‌اند، وسیله‌ای‌برای زندگی‌اند،زندگی خوب یا بد یا متوسط براساس قضاوت یا فلسفه ودید ما. اما انسان‌هم‌از لحاظ جسمی وهم ازلحاظروحی می‌خواهد که با خویشتن خویش، با آرمان خویش، با جامعه و باتمامی دنیا روابطی خوب داشته باشد. ارزشهای مربوط به یك چنین زندگی ، ارزشهای آرمانی یا ارزشهای معنوی‌اند.

تراژدی بزرگ داستان «گالزورتی» هنگامی به اوج‌خود می‌رسد که این نماد شکلی معکوس می‌گیرد و ارزشهای معنوی از بطن ارزشهای مادی‌بوجود می‌آیند. برای «گسلر» دوختن کفش، نوعی آفرینش هنری است ، آفرینشی که هم برای سازنده‌اش و هم برای خریدارش ، کاری است ذاتاًو همواره‌شادی بخش و رضایت‌آمیز ، حال آنکه شرکت های تجاری ، کفش‌ها را صرفاً برای فروش ، آنهم به حربهٔ «تبلیغات وسیع وبا ارائه کارنامرغوب» می‌سازندوتفاوت بین این دونوع ساختن و آفرینش ، همان تفاوت ارزشهای مادی و معنوی است.

خلاصه:

بررسی ما از داستان «کیفیت» به عنوان یك داستان کوتاه نمونه، آنچنانکه باید کامل نیست‌وتمامی شگردها و شیوه‌ها و فنون متعارف ومتداول داستان نویسی ونیز شیوه‌ها وطرح‌های نامتعارف ونوین نویسندگان امروز را دربر نمی‌گیرد. «گالزورتی» در این داستان، از شیوهٔ راوی اول شخص ونیز از طرح وپیرنگ بسته استفاده کرده،حال‌آنکه می‌دانیم انواع گوناگونی از زاویه دید و طرح وپیرنگ وجود دارد که با بکارگیری‌آنهانتایج کاملامتفاوتی‌ازآنچه «گالزورتی» به دست آورده، می‌توان بدست آورد. تردیدی نیست که هیچ شیوه و سبك داستان نویسی را نمی‌توان به‌طورمطلق خوب‌یابددانست ودرواقع‌کاربرد هرشیوه وسبکی را باید برحسب اثری که آن داستان برخواننده می‌گذارد مورد قضاوت

قرار داد.

اکنون با مروری مجدد برآنچه که گذشت، نتایج حاصله از این بررسی را خلاصه وجمع بندی‌می‌کنیم:

۱ــ حقایق داستان :

نخستین گام، خلاصه‌کردن داده‌ها وحقایق‌داستان برای آشنایی باحوادثی است که در سطح داستان می‌گذرد ، کار تجزیه و تحلیل هرداستانی ، باید نخست از چنین خلاصه‌ای آغاز شود. بادردست داشتن یك همچو مصالحی‌است‌که می‌توانیم تا حدودی تکنیك‌ها و اسلوب‌های مورد استفادهٔ نویسنده را بررسی کنیم و ببینیم که او با این داده‌ها چه کرده و گرایش او نسبت به‌آنهاچه‌بوده ودریابیم که نویسنده سرانجام می‌خواسته چه معنای نمادینی ازآنها برگیرد.

۲ــ درونمایه:

درونمایه را بعنوان اندیشه و مقصود و فکر مسلط نویسنده دریك داستان تعریف کرده‌اند. درونمایه می‌تواند مفهومی عقلایی و روشن یا وضع و موقعیتی کاملا مبهم و پیچیده داشته باشد. بطور کلی ارزش یك داستان در درونمایه. آن نیست بلکه‌بیشتردرچگونگی به کارگیری و پرداخت آن است. درونمایه یك داستان را می‌توان معمولا بصورت فشردهٔ بازگفت. اما این خلاصه راهرگزنباید بعنوان معنای کلی و پوشیده داستان پذیرفت.

۳ ــ طرح کلی و پیرنگ یا ساختمان حادثه:

داستان «کیفیت» طرح و پیرنگی بسته دارد و «گالزورتی» ازآن بیشتر برای توصیف شخصیت‌ها وبطور کلی به قصد شخصیت پردازی استفاده کرده است. بسیاری از نویسندگان دیگر البته از پیرنگ بسته برای مقاصد دیگری سودجسته‌اند. این نوع پیرنگ که‌در آن مشکل کشمکش‌های داستان به راحتی گشوده می‌شود، برای داستانهای اسرارآمیز ونیز داستان‌هایی که‌موضوع واضح و غیر پوشیده‌ای دارند بکار گرفته می‌شود و نویسنده فقط می‌کوشد حقانیت آنها را به ثبوت برساند.

در پیرنگ «باز» بالعکس ، نتیجه‌وراه‌حلی‌ارائه نمی‌شود. بعضی ازنویسندگان معتقدند که برای‌بسیاری‌از مشکلات بشری راه حل مشخصی نیست واز اینرو نمی‌توان از پیرنگ «بسته» استفاده کرد. زیرا براساس زمینه‌های فکری و فلسفی، بسیاری از معضلات‌وغموض زندگی‌انسانی را غیر قابل تفسیر می‌پندارند.

٤ــ شخصیت پردازی:

داستان «کیفیت» ترکیبی ماهرانه از عناصر طرح و پیرنگ ، شخصیت‌پردازی ودرونمایه‌است. اما بسیاری از داستانها، فقط برپایه یکی از این عناصر استوارند، یك داستان ممکن است فقط متکی به عنصر شخصیت پردازی باشدو عناصر پیرنگ یا درونمایه در آن نامشخص و کمرنگ جلوه کند. در داستان دیگری که در آن بیشتر به پیرنگ پرداخته شده، شخصیت‌ها چه‌بسا که به مثابه نوعی سیاهی‌لشکر وبه منظور ایجاد دلهره یا وحشت یا وضع وموقعیتی ویژه‌ظاهر شوند ، بهمین‌گونه در داستانی که درونمایه آن مسلط برعوامل دیگر است، شخصیت‌ها فقط برای اثبات وجود درونمایه نقشی به‌عهده می‌گیرند.

با اینهمه در صحنه حوادث هرداستانی ، شخصیت هایی وجود دارند که‌در عین‌حال که دارای ویژگی های مشخص و منفردی هستند، درواقع در نقش الگوهایی از جامعهٔ بشری به جای گروه‌هایی مشخص ازجامعه می‌نشینند وجنبه‌ای جهانی بخود می‌گیرند.

٥ ــ نمادگرایی:

نمادگرایی می‌تواند تقریباً در همه عناصر داستان ظاهر شود: در شخصیت‌ها، پیرنگها ، اشیاء طبیعی ، اشیاء ساختهٔ دست انسان ونیز دروضع وموقعیت‌های گوناگون .هرگاه‌نمادی در درون تمامی ساختمان داستان نهفته باشد، بصورت شگردی تکمیل کننده ، بسیاری از وقایع داستان را بهم پیوند می‌دهد وبه آن کلیتی پرمعنا می‌بخشد . شخصیت‌ها گاهی حتی بشکل نماد یك حالت روانی یا نماد موضوعی ذهنی وتجریدی در می‌آیند ، مثل «گسلر» که درواقع خود نماد «کیفیت» است. نماد، به یك معنی ، از اصول و شگردهای اساسی تقریباً تمامی آثارادبی و تخیلی است.

٦ــ زاویه دید:

در داستان «کیفیت» ، «گالزورتی» مقام معتبری را برگزیده تا بعنوان روایتگر صادقی، حوادث را بصورت واقعیتی باور کردنی و جهانی برای ما تعریف کند. درداستان نویسی، مابه‌انواع گوناگونی ازراوی و «زاویه‌دید» برمی‌خوریم که چهار نوع اصلی و اساسی آن به شرح زیر است:

اول ــ راوی‌اول‌شخص (همان راوی داستان کیفیت) که همچون شاهدی صادق، در ماجراهای داستان شریك و سهیم است. دربعضی از داستان‌ها، راوی خود شخصیت اصلی‌داستان است‌که با قدرت و وثوق زیاد عقاید و احساساتش را شرح‌می‌دهد.این «راوی»، داستان را طوری تعریف می‌کند که نمی‌توان درآن شك کرد. بااینهمه البته در روایت ، محدودیت‌هایی هم دارد زیرا فهم و ادراك و برداشتش از واقعه فقط بدان حداست که استعداد و طبیعتش به‌اواجازه‌می‌دهد.

دوم ــ راوی نمایشی ست‌که درواقع از ماجرا کاملا بدور وبر کناراست. این راوی ،شبیه‌نمایشنامه نویسی است‌که شخصیت‌های نمایشش ، خودشان را بدون هیچگونه تمهیدی از جانب نویسنده به‌مامعرفی‌می‌کنند.این‌شیوه‌روایت، با تغییراتی کم‌و بیش اندك، در داستان‌نویسی امروز رواج زیادی داردزیرا به‌بیان داستان حالتی عینی وغیر شخصی می‌بخشد و درنتیجه با خصوصیت علمی زمانه ما سازگارتر است.

سوم ــ راوی سوم شخص محدود که‌بااطلاعات‌ودانشی که ازحقایق‌وداده‌های داستان دارد فقط به‌شیوه‌ای طبیعی وارد ماجرا می‌شود . این راوی را گاهی «راوی آزاد یا سیار»نیزمی‌نامند. زیرا می‌تواند در هرزمانی به هرجایی که بخواهد، بجز البته به ذهن شخصیت‌ها ، سربزند . به‌یك‌معنا، اوهمان دانای کل است که زیرکانه و ماهرانه خصلت دانای کل بودن خودرا پنهان می‌کند.

چهارم ــ راوی‌سوم شخص دانای کل است‌که از همه‌چیز سردر می‌آورد ودر هرزمانی ، درجایی که بخواهد ظاهر می‌شود واصلا مجبورنیست‌حضورخودرا توجیه کند: یك‌چنین‌زاویه‌دیدی ، به نویسنده انعطاف پذیری فوق‌العاده‌ای می‌دهد به‌ویژه ازآن جهت که می‌تواند به ذهن شخصیت‌ها هم راه یابد و اندیشه‌ها و احساسات آنهاراگزارش کند.

گاهی نویسندگان برای تأثیرپذیری بیشتر در داستان خود، همزمان از دویا سه راوی متفاوت سودمی‌جویند. اما بهترین زاویه دید، زاویه‌ای است که با در نظر گرفتن موضوع و حال و هوای روایت، مقاصدنویسنده را بهتر بیان کند، درباره خوب یابدبودن هرزاویه‌دیدی ، همچون‌خوب‌یا بد بودن‌هرعنصری‌دیگری در داستان‌نویسی، تنها بادرنظر گرفتن نتیجه و تأثیربخشی نهایی داستان داوری کرد.

۷ــ نمای گسترده و نمای درشت:

نتیجه به کارگیری صحیح این دو عنصر داستان‌نویسی، امکان جابجایی لازم در نقطه تمرکز وکانون دید است. در داستان کیفیت بعلت سازگاری‌موضوع‌با مقصود نویسنده ،ازهردواین شگردها استفاده شده است، کاربرد تصویر «نمای گسترده» به خلاف آنچه که معمولا تصور می‌شود، همچون کاربرد «صحنه» و «فضا»در داستان نویسی کاری بسیار ظریف و حساس است. «نمای گسترده» هرچند به ظاهر بخشی وسیع از منظره‌ای طبیعی است اما خــوددر تعبیــر و تفسیر معنای‌نهفته داستان نقش مؤثری دارد.

«نمای درشت» همانطور که در داستان کیفیت دیدیم ، نقطهٔ تمرکزتصویری نزدیك از یك واقعه‌ست . در میان نویسندگان داستان کوتاه ، «چــخوف» از تصویرهای «درشت» در داستان‌های خود استفاده بیشتری می‌کندو برای آن اعتبار زیادی قایل است. اینگونه تصویرها در داستانهای او معمولا از عمق زیادی برخوردارند. شاید به این دلیل که فهم وادراك اواز انگیزه‌های انسانی، به نسبت‌سایر نویسندگان داستان کوتاه ژرف‌تر و مؤثرتر است.

۸ــ باور کردن حوادث داستان و پندار واقعیت:

خوانندگان داستان کوتاه معمولاحوادث‌داستان را در درجات وسطوح مختلفی باور می‌کنند. این درجات را می‌توان به پنج سطح تقسیم کرد :

داستان «کیفیت»در سطحی «واقع‌گرا» باور کردنی است زیرا پیرنگ و شخصیت‌هاودرونمایه‌و صحنه‌و فضای داستان‌همگی‌کاملا محتمل و طبیعی‌اند. داستانهای طنزآمیز ، بی‌تردید از سطح واقع‌گرا فاصلهٔ بیشتری دارند

زیرا نویسنده دروصف جنبه‌هایی از داستان ، به علت مقتضیات طنز، همچون کاریکاتور در نقاشی به مبالغه می‌پردازد:

فاصله‌داستانهای «کافکا» از سطح واقع‌گرا بازهم زیادتر و بیشتر است. زیرا حوادث بسیاری از این داستانها به مرز ذهنیات وماوراءالطبیعه نــزدیك می‌شود.

سطوح چهارم و پنجم گاهی آنچنان بهم نزدیك ودرهم ادغام می‌شوند که اغلب بصورت یك سطح واحد بنظر می‌آیند هرچند گاهی منفرداً نیزوجود دارند. این سطوح را ، سطوح نمادین و هم‌آمیز می‌نامند مثل حوادث بعضی از داستانهای «ادگار الن‌پو».

داستانی که صرفاً در سطح نمادین نوشته شود، معمولا به‌سادگی قابل فهم نیست مگر اینکه دارای‌نمادی روشن و واضح باشد. هرگاه در داستانی که در سطح واقع‌گرا نوشته شده ، چندین نماد به‌کار رود، معنی نمادها را می‌توان از متن خود داستان ادراك کرد. این امر البته درمورد داستانی‌که فقط در سطح نمادین باورکردنی است صادق نیست . یك چنین داستانی ، وقتی باور کردنی است‌که درونمایه‌اش قابل فهم و لحنش ثابت و سازگار باموضوع باشد.بااینهمه‌اگر کسی بخواهد معیار و آزمون مربوط به سطوح واقع‌گرا را درمورددداستانهای‌نمادین نیز به کارگیرد، برداشتش از ماهیت و طبیعت هنر داستان‌نویسی ، برداشتی نادرست و خطاست.

۹ــ لحن وفضا :

یکدستی و سازگاری لحن و فضا ، بدون تردید یکی از ضروریات‌اساسی هرداستان خوب است، به‌ویژه اگر داستان هجوآمیز یا طنز آمیز باشد.در داستان‌هایی که درآن‌ها هجو و طنز ، از طریق اغراق ومبالغه بیان می‌شود، یکدستی وسازگاری لحن‌و فضا شاید نقش چندانی‌نداشته باشد. اما اگر هجوو طنز به شیوه‌ای ظریف و نرم و بعبارتی ، عمیق و موثربه کاربرده شود، یکدستی و سازگاری لحن و فضا ضرورتی ناگزیر می‌یابد . بازهم می‌توان از داستانهای «چخوف» برای اینگونه داستانهای طنز آمیز مثال آورد.

۱۰ــ معنای داستان:

خوانندهٔ دقیق و تیزبین وبرخوردار از قوهٔ تشخیصی نیرومند، همیشه‌در پی معنای نهفته وکلی داستان است . تردیدی نیست که معنی نهفته در هر، داستان،مثل هرارگانیسم دیگری، چیزی بیشتر از مجموع تك‌تك اجزاء آن است. یکی از خطاهای مهم واساسی در تعبیر و تفسیر ادبیات تخیلی ، پذیرش جزء یا بخشی از یك‌اثر به مثابه کلیت آن اثر است. بدین ترتیب، معنی‌داستان «کیفیت» تنها در خود شخص «گسلر» نهفته نیست. این معنی را باید در ارتباط «گسلر» با سایر عناصر داستان نیز جستجو کرد. این اصل اساسی تعبیر و تفسیر ، غالباً نادیده گرفته می‌شود و لاجرم بسیاری از نهادهای ظریف نهفته در داستانها از نظر پنهان می‌ماند.

باری ... سخن‌آخراینکه هرگز نمی‌توان آسان و بی‌رنج وبدون‌داشتن توشهٔ کافی از فرهنگ بشری به تعبیر و تفسیر درست و دقیق ادبیات داستانی، شعر وتمایشنامه‌پرداخت.بااینهمه در آشنایی و فهم شیوه‌ها و راه وروش‌های تجزیه و تحلیل ادبیات نمایشی، لذتی نهفته است‌که کم از لذت خواندن خود آثار نیست.

رمان و داستان کوتاه : NOVEL AND CHORT STORY

بسیاری از مطالب گفته شده دربارهٔ ساختمان داستان کوتاه ، دربارهٔ رمان نیز صادق است. هرچند خوانندهٔ رمانهای قطور مسئولیت‌های بیشتری داردو با بررسی یکایك فصول رمان می‌کوشد از برداشت و بینش خود، به کلیت جامع و کاملی دست‌یابد، شیوه‌ها و تکنیك‌های تحلیل این هردو قالب ادبیات داستانی، تقریباً یکسان و همانند است . در رمان نیز مانند داستان کوتاه از فنون وشگردهای‌بحث شده در این تحلیل، استفاده می‌شود تا حقایق حوادث داستان به صورت قطعه‌ای معنی‌دار با پرداختی هنری آفریده شود. بنابراین مشکل اساسی در هردو مورد داستان کوتاه و رمان یکی است و آن مشکل فهم معنای نهفته هم‌درلایهٔ سطحی و هم در لایهٔ زیرین و نمادین حوادث است.

داستان خوب .

خوشبختانه معیار وضابطه مشخص و واحدی برای تشخیص میزان خوبی و بدی داستان وجود ندارد. گفتیم خوشبختانه ، زیرا اگر چنین معیاری وجود می‌داشت، دیگرآن گونه‌گونی دلپذیر و افسون کنندهٔ شکل‌های داستان نویسی. پاك از میان می‌رفت واین معیار چه‌بسا که پس از چندی پیش پا افتاده وکند و نامعتبر می‌شد. بعضی از خوانندگان داستان، طالب چیزی سرگرم کننده‌اند و بعضی در پی اندیشه‌ای اجتماعی و گروهی شیفته شخصیت‌پردازی، البته لازم‌ومنطقی است، ما اگر خواننده درداستانی طالب دلهره باشد وچیزی نیابد ، این داستان لزوماً بدنیست . زیرا توقع وجود دلهره مثلا در داستان «کیفیت» توقعی واقعاً نابجا و مضحك است و نویسنده خود در همان پاراگراف اول داستان ، چنین خواننده‌ای را سخت نومید کرده است.

در کار بررسی و تجزیه و تحلیل هرداستان باید درباره تمامی عناصر متشکل آن، برحسب نتیجه و تأثیری که‌در پایان از خودبه جا می‌گذارند، داوری کرد. پیرنگ،شخصیت پردازی، درونمایه ، دلهره ، هیچیك از این عناصر ، بخودی‌خود ، خوب یا بد نیستند مگر اینکه کاربردشان در داستان سودمند یا غیر موثر باشد. نویسندگان خوب و خلاق در پی‌آنند که همواره وسایل وابزار درست و موثری به‌کار گیرند تا به هدف مورد نظر خود برسند . این‌است که‌درپایان مطالعهٔ هرداستانی معمولا این‌پرسش‌ها مطرح می‌شود که آیا داستان دلچسبی بود ؟ آیا چیزی برای گفتن داشت؟ آیا اصلا به‌خواندنش می‌ارزید؟ آیا می‌توان این روایت را بعنوان اثری هنری وادبی پذیرفت؟ آیا نویسنده توانسته با سازگاری صورت و محتوا، تمامیتی معنی‌دار بیافریند؟

طرح اینگونه پرسش‌ها ، دست‌کم آن وسوسهٔ شدید ردو انکار ادبیات ناب تخیلی با پیچیدگی‌های فلسفی و نیز ادبیات تمثیلی با هدف ایجاد سرگرمی محض‌را ، تا حدودی فرو می‌نشاند و چه‌بسا که ما را به ارزشهای واقعی هنر داستان‌نویسی و خدمت صادقانه‌اش به جامعه بشری، رهنمون شود.