پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

در تاریخ داستان‌پردازی غرب دو نحله عمده وجود داشته است که اندیشمندان و نظریه‌پردازان بیشتر درباره آن صحبت کرده‌اند. : «درام» و «اپیک». اگرچه هر دو این روش‌های داستان‌گویی کمابیش از ساختار عقلانی سود می‌برده‌اند اما تفاوت‌های قابل‌توجهی نیز داشته‌اند. هرچند هر دو شیوه درنهایت می‌بایست تاثیری عاطفی بر مخاطب می‌گذاشتند.

درام همواره از ساختاری عقلانی‌تر ، نظام‌مندتر و مستحکم‌تری برخوردار بوده است. درست به همان گونه که ارسطو آن را تئوریزه کرده و وحدت‌های سه‌گانه و ساختار «مقدمه ، میانه و پایان» را برای آن برشمرده است. البته این ساختار عقلانی و آهنین یک دلیل اقتصادی هم داشته است. از آنجایی که درام همواره در تماشاخانه نمایش داده می‌شده است ، مردمان باید برای دیدن آن پول پرداخت می کردند و این توانایی تنها در اختیار اشراف و طبقات برگزیده بوده است ، بنابراین واضعان و مروجان درام همواره مجبور بوده‌اند از ساختار عقلانی که

محمد حسن شهسواری

متناسب با فرهنگ الیت بوده است پیروی کنند . این ویژگی (نمایش برای نخبگان) بر روی مضامین درام نیز تاثیر گذاشته است و این گونه داستان‌گویی را به سمت مضامینی فردگرایانه و چالش‌های فرد با درون خود سوق داده است .

اما از سوی دیگر به سبب آن که حاملان «اپیک» نقالان دوره‌گرد بوده‌اند و مخاطبان نیز از عامه مردم و عموما بی‌سواد ، از ساختاری کمتر نظام‌مند و غیرقابل تغییر استفاده می‌کرده است . زیرا که نقالان همواره مجبور بوده‌اند حال مخاطب خود را که همان‌طور که گفته شد از عوام بوده‌اند ، دریابد . به همین واسطه بسیار پیش می‌آمده که خرده داستان‌هایی به مناسبت مجلس به داستان اصلی اضافه می‌کرده‌اند . به همین دلیل ما دیگر آن شیوه داستان‌گویی آهنین و قواعد محکم درام را در اپیک نمی‌بینیم . اپیک دقیقا به همین دلیل مضمون‌های بیشتر سرگرم کننده و چالش‌های فرد با بیرون خود ، مانند جنگ‌ها ، حماسه‌های فردی و ملی و اسطوره‌ها را در بر می‌گرفته است .

اما مسیر پر تلاطم تاریخ به مرور کارکردهای این دو شیوه داستان گویی را تغییر داده است. درام در ادامه تاریخی خود به فیلم‌نامه تبدیل شد که در غالب موارد در سینما، و در تمام موارد در تلویزیون برای عوام ساخته می‌شود. اگرچه ساختارش کمابیش از همان قواعد کلاسیک ارسطویی پیروی می‌کند. تاریخ برای اپیک نیز خواب‌های دیگری دیده بود. اپیک در ادامه به رمانس و سپس به رمان تبدیل شد. اما به مرور تغییرات زیادی به خود دید. رمان که در ابتدا از همان ساختار بازی گوشانه اپیک پیروی می‌کرد کم کم به دلیل آن که مدیوم خود را عوض کرد و از یک رسانه شفاهی به یک رسانه مکتوب تبدیل شد، ناگزیر ساختار خود را نیز تغییر داد. زیرا که با مکتوب شدن، مخاطبان این گونهٔ هنری باز از خواص شدند زیرا که سواد خواندن و نوشتن همچنان در اختیار خواص بود. بنابراین رمان از انتهای قرن ۱۸ و به ویژه از میانه‌های قرن ۱۹ از ساختار بازی گوشانه اپیک دور شد به پسند مخاطبان خود در قالب ساختار آهنین درام درآمد. به همین واسطه است که مثلا ما در **دن کیشوت**، **تریستدام شندی** و **ژاک قضا و قدری** کمابیش با ساختار اپیک که مملو از خرده داستان‌ها و گریزهای مداوم از خط اصلی داستان است، رو به رو هستیم اما در دهه‌ها و سده بعد و در رمان‌های نویسندگانی مانند **فلوبر**، **هنری جیمز** و دیگران چنین گریزهایی دیده نمی‌شود و کمابیش قواعد درام است که همه‌گیر می‌شود.

به همین سبب است که نویسندگان پست مدرنیسم یکی از اهداف خود را آزاد کردن رمان از چهارچوب‌های عقلانی و آهنین درام و سوق دادن آن به سرچشمه‌های اصلی می‌دانند. دقیقا از همین روزنه است که این بحث با آثار سلینجر به ویژه آثار متاخر او که به گمان مهم‌ترین آثار او هستند، ارتباط پیدا می‌کند. البته سلینجر از وجوهی تحت تاثیر سنت ادبی آمریکایی است که «ادگار آلن پو» واضع آن بود. از دیدگاه آلن پو، اجزاء داستان باید همگی در خدمت کل قرار گیرند. او این ویژگی را تاثیر واحد نام نهاده بود. این سنت را دیگر داستان‌نویسان آمریکایی پی‌گیری کردند. یکی دیگر از ویژگی‌های این سنت‌ادبی چیزی است که همینگوی آن را به «کوه یخ» تعبیر کرده است. به این صورت که داستان مانند کوه یخ تنها یک‌دهم خود را آشکار می‌کند و بقیه چیزی‌است که خواننده باید آن را بیابد. این ویژگی چیزی بود که عموم داستان‌نویسان آمریکایی از شروود آندرسن گرفته تا خود همینگوی و کارور و دیگران آن را رعایت می‌کردند و سلینجر نیز در داستان‌های کوتاهش این ویژگی را به کار برده است. اما او از همان ابتدای شروع نویسندگی‌اش، عدم اعتقاد خود را به تئوری تاثیر واحد آلن پو آشکار می‌کند. این ویژگی در ادامهٔ بی‌اعتنایی او به اصول آهنین درام است. قهرمان رمان **ناطور دشت** در همان ابتدای رمان اظهار می‌کند که او مانند «دیوید کاپرفیلد» نمی‌خواهد همه وجوه زندگی‌اش را آشکار کند. یا در داستان‌های **یک روز بی‌مانند برای موزماهی** و **تقدیم به ازمه با عشق و نکبت** می‌بینیم که ساختار، کاملا دو تکه و با شخصیت‌پردازی و زبان مختلف است که این در یک داستان کوتاه با آن حجم محدود، تخطی بارزی از وحدت‌های درام است. همین‌طور رمان **فرانی و زویی** دارای مقدمه است که این امر در رمان مدرنیستی کاری لغو و بیهوده تلقی می‌شود و ما این کار را مثلا در رمان **تام جونز** اثر هنری فیلدینگ می‌بینیم که اثری‌است مربوط به قرن هجدهم که رمان هنوز تحت تاثیر ساختار اپیک بود.

کم کم وارد بخش دوم صحبت‌هایم می‌شوم. در این قسمت بیشتر از رمان **سیمور: یک پیشگفتار** که من آن را یک بیانیه پست‌مدرنیستی می‌دانم، مدد می‌گیرم. اگرچه باید در همین جا عرض کنم که مراد من از ادبیات پست‌مدرنیستی چیزی است که در اثر سلینجر و نویسندگان هم‌فکر او دیده می‌شود، (که در ادامه برخی از وجوهش را برخواهم شمرد). وگرنه شخصا به ادبیاتی که در ایران به عنوان پست مدرنیست باب شده علاقه‌ای ندارم ولی عمیقا به ادبیاتی که فکر می‌کنم پست‌مدرن است، علاقه دارم و برای آن احترام قائلم. اتفاق غریبی که در این چند سال در ایران افتاده این است که مدعیان پست‌مدرنیسم برای دفاع از نوع ادبی مورد علاقه خود از فلسفه حمایت می‌طلبند. در حالی که ادبیات نیازی به تایید فلسفه ندارد و اساسا فلسفه امری مابعد ادبی است. اگر هم قرار است برای نوع ادبی مورد علاقه خود شاهدی بیاوریم چه بهتر است از خود ادبیات مدد گیریم.

اکنون دیگر مشخصه‌های رمان‌های سلینجر به ویژه رمان **سیمور: یک پیشگفتار** را برمی‌شمرم.

۱- عشق به شخصیت‌ها

اساسا در یک رمان مدرنیستی بهترین نویسنده و راوی، نویسنده و راوی‌ای است که وجود نداشته باشد. بنابراین، احساسات او به طور اعم و احساسش به قهرمانان داستان به طور اخص، باید در پنهانی‌ترین لایه‌های رمان و داستان باشد. البته نویسندگان این گونه ادبی از یک اتفاق که ریشه در اخلاق مدرنیسم دارد، نگران هستند. آنها معتقدند اگر نویسنده احساساتش را در داستان بروز دهد، پس از آن مجبور است قضاوت کند و در یک نگاه علمی به جهان که نمی‌شود بدون دلایل علمی و منطقی قضاوتی کرد، این کار غیر علمی و حتی غیراخلاقی است. بدیهی‌است که قضاوت در رمان نیز پذیرفتنی نباشد. سلینجر در ابتدای رمان **سیمور: یک پیشگفتار** چند خطی از کافکا می‌آورد. کافکا می‌گوید: «عشق به قهرمان اصلی داستان همواره از سوی نویسنده با توانایی‌هایی متغیر اعمال می‌شود. در واقع نویسنده یک عاشق پایمرد نیست. پس به خاطر اینکه همواره نمی‌تواند عشق خودش را به شخصیت‌ها در یک سطح پیش ببرد، مجبور می‌شود با جلوگیری از نشان دادن این توانایی، از آنها حمایت کند، یعنی بگوید من عشقم را در داستان نشان نمی‌دهم تا آنها بتوانند از خود دفاع کنند.»

سلینجر که گویی از زبان کافکا به یک محدودیت مدرنیستی اشاره می‌کند، این جملات را می‌آورد تا آشکارا بگوید من عاشق شخصیت داستانم هستم. و در سرتاسر رمان می‌بینیم که شیفته‌وار از «سیمور» که قهرمان اصلی است، صحبت می‌کند. از همین رو است که بازگشت به اپیک و رمانس که می‌شد فصل‌ها درباره خصایل قهرمان صحبت کرد، معنا پیدا می‌کند. از همین منظر است که ورود نویسنده در ماجرای داستانش به عنوان یکی از شخصیت‌ها، که یکی از ممیزه‌های داستان پست مدرنیستی است، موجه می‌شود.

۲- اهمیت حاشیه به اندازه متن

همان‌طور که گفته شد نگاه مدرنیستی به تئوری تاثیر واحد آلن پو

منجر شد . او به نویسندگان توصیه می‌کرد داستانتان را پس از اتمام بگذارید جلویتان . جمله اول را نخوانید . اگر دیدید داستان همچنان قابل فهم است آن جمله را به کل حذف کنید . او معتقد بود که باید این کار را با همه جملات داستان کرد و خلاصه اینکه حاشیه‌پردازی موقوف! همه چیز باید در متن باشد و پیرو خط اصلی داستان . اما در ابتدای تاریخ رمان‌نویسی از آنجایی که تاثیرات ساختاری رمانس و اپیک وجود داشت ، چنین رویکردی دیده نمی‌شد . زیرا که نقالان همواره مجبور بودند به فراخور حال مخاطبان ، خرده داستان‌هایی از مسائل روز و یا داستان‌های دیگر بیاورند . به همین سبب بارها و بارها خط اصلی داستان رها می‌شد و حاشیه به اندازه متن اهمیت پیدا می‌کرد که ساختار **هزار و یک شب** در همین چهارچوب معنا پیدا می‌کند . رمان‌های اولیه مانند **دن کیشوت** و دیگران که شرح آنها بیان شد ، نیز این مسیر گام برمی‌داشتند . در واقع سلینجر برای آنکه ما را متوجه این نکته کند چند جمله‌ای از کی‌یر کگور می‌آورد: «مانند آن است که نویسنده‌ای دچار لغزش قلم شود و این خطا و لغزش از ماهیت خود آگاه شود ، اما شاید هم این نه خطا که به معنایی بس والاتر جزئی اساسی از خود متن است . بنابراین مانند آن است که این خطای نوشتاری از روی نفرت و انزجار نویسنده ، علیه او بشورد . او را از تصمیم خود باز دارد و بگوید نه! پاک نخواهم شد . در محکمه خواهم ایستاد و شهادت خواهم داد که تو نویسنده‌ای بس فرودستی!»

جملات فوق از کی‌یر کگور علاوه بر آنکه اهمیت حاشیه به اندازه متن را روشن می‌کند ما را در توضیح نکته بعد نیز یاری می‌رساند .

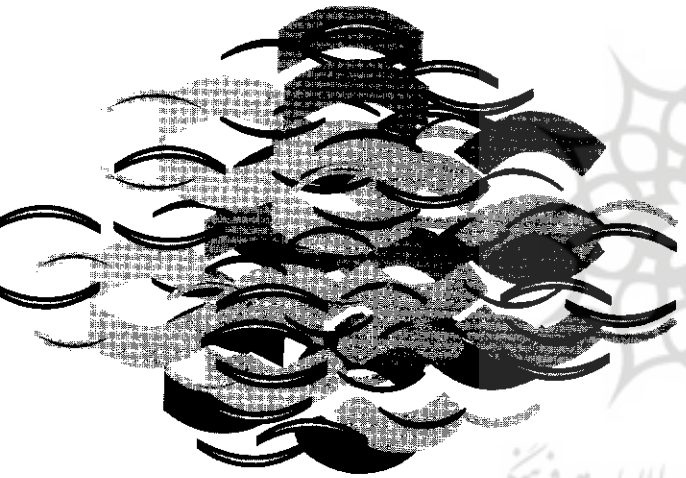
۳- متن به عنوان یک موجود زنده

در نگاه سلینجر ، متن چیزی واسطه میان خواننده و نویسنده نیست . همین‌طور چیزی در درون نویسنده نیست . نیازی به تفسیری از بیرون و اطراف خود ندارد . زیرا که موجودی دارای هویت مستقل است . پس اجزایش نیز دارای معنا هستند .حتی اجزای نابهنجار آن . چون در این نگاه قرار نیست اجزاء در خدمت کل باشند . برای همین است که سلینجر در رمان ، دسته گلی از پرانتزها به خواننده‌اش هدیه می‌دهد . چون در این نگاه پرانتز معنایی ورای یک نشانه دستوری‌دارد . هدیه‌ای که سلینجر به خواننده‌اش می‌دهد ، نه یک گل عادی است و نه حتی چیزی که از یک اثر ادبی انتظار داریم مانند شادی ، سعادت و یا رضایت . او هدیه‌ای از جنس متن به خواننده‌اش می‌دهد . زیرا که در این نگاه متن موجودی ذی‌شعور است . بنابراین طبیعی هم خواهد بود که در این متن ما یا انبوهی از زیرنویس ، جملات معترضه داخل پرانتز ، و نظرهای شخصی روبه‌رو باشیم . زیرا که آنها به اندازه خط اصلی داستان اهمیت دارند .

۴- اهمیت خواننده عام

همان‌طور که گفته شد اپیک اساسا در ابتدا برای طبقات فرودست جامعه ظهور پیدا کرد . بنابراین از ساختاری کمتر منطقی برخوردار بود . پست‌مدرن‌ها همواره از تقابل‌های زبانی‌ای که سوسور اولین بار به آنها اشاره کرد ، انتقاد می‌کردند . سوسور معتقد بود که ساختار زبان به گونه‌ای‌است که مفاهیم در بیش‌تر موارد تنها بر اساس تقابل‌های زبانی فهمیده می‌شود . مانند «شب» در برابر «روز» و «نیکی» در برابر «بدی» . یکی از تقابل‌هایی که پست‌مدرن‌ها بسیار از آن انتقاد می‌کنند تقابل «عوام» و «خواص» است . آنها معتقدند که رمان مدرنیستی با پای‌بندی به اصول آهنین درام و پرواز در فضای مطلق ذهن ، رمان خواندن را چنان سخت کرده‌است که جز عده‌ای فرهیخته کسی سراغ رمان نمی‌رود . بنابراین ما باید به ریشه‌های اولیه داستان گویی برگردیم تا خواننده عام را نیز همراه خود کنیم . تا جایی که سلینجر مخاطب عام را آخرین معتمد شدیدا معاصر خود می‌داند . زیرا که ذهن خواص پر است از مفاهیم و اطلاعات مسبوق به سابقه که هنگام روبه‌رو شدن با متن ادبی ناخودآگاه دچار قضاوت می‌شود .

در پایان مایلم چند جمله در رد نکته چهارم یعنی بازگشت به مخاطب عام بگویم . به اعتقاد بنده نخبه‌گرایی رمان و داستان کوتاه برگشت‌پذیر نیست و این نوع هنری نمی‌تواند مانند گذشته مخاطب عام را به خود جذب کند . نظریه‌پردازان حوزه ارتباطات برای هر رسانه سه کارکرد آموزشی ، اطلاع رسانی و سرگرمی را برمی‌شمرند . از سوی دیگر مارشال



مک‌لوهان معتقد بود هر رسانه جدید که پا به عرصه می‌گذارد ، رسانه ماقبل خود را از بین نمی‌برد بلکه آن را تصحیح می‌کند . رمان که پیش از رسانه‌های روایی پس از خود آمده ، در ابتدا مجبور بوده است هر سه کارکرد را داشته باشد . اما آن هنگام که روزنامه به وجود می‌آید ، کارکرد اطلاع‌رسانی را از رمان می‌گیرد و آن را به نحو بارزی گسترش می‌دهد که در نتیجه کمی بار رمان سبک می‌شود . پس از آن سینما و به ویژه تلویزیون کارکرد سرگرمی را از رمان می‌گیرد که باز رمان به ذات خود نزدیک می‌شود و وجه آموزشی آن غالب می‌شود . البته آموزش در اینجا به مفهوم آکادمیک آن نیست . بلکه آموزش به معنای بردن ذهن مخاطب از یک سطح به سطحی بالاتر است . به خاطر همین تفاوت کارکردی‌است که میلان کوندرا معتقد است رمان چیزی است که در درجه اول نشود آن را به فیلم تبدیل کرد . رمان باید واجد چیزهایی باشد که تنها رمان توانایی گفتن آن را داشته باشد . بنابراین به نظر من رمان در زمانه ما اگر بخواهد به ذات خود پای‌بند باشد برای جذب مخاطب عام نمی‌تواند کار چندانی انجام دهد . بنابراین اگر کسی می‌خواهد با مخاطب عام ارتباط برقرار کند باید به سراغ مدیوم‌های سینما و تلویزیون برود .