

خواننده ایجاد نمی‌کند. با وجود این، هر جا که احساس کرده‌ام افزودن توضیح می‌تواند خواننده را در فهم بهتر بحث یاری دهد، آن توضیح را به صورت زیرنوشته آورده‌ام (قاعدتاً در این زیرنوشته‌ها، خواننده‌ی ناآشنا با این مباحث را در نظر داشته‌ام).

امیدوارم کتاب حاضر، اداء سهمی برای شناخت و نقد رمان باشد.

حسین پاینده

شهریور ۱۳۸۶

طلوع رمان

ایان وات^۱

رنالیسم و نوع ادبی رمان

بسیاری از پرسش‌های عامی که احتمالاً برای علاقه‌مندان به رمان‌نویسان پیشگام قرن هجدهم و آثار آن‌ها مطرح است، هنوز پاسخ کاملاً قانع‌کننده‌ای نیافته است. برخی از این پرسش‌ها عبارت‌اند از: آیا رمان نوع ادبی بدیعی است؟ به فرض پاسخ مثبت - که عموماً نیز چنین است - و نیز اگر بپذیریم که دفو^۲ و ریچاردسن^۳ و فیلدینگ^۴ نخستین رمان‌نویسان بودند، این سؤال مطرح می‌شود که تفاوت رمان با داستان‌های منثوری که پیشتر مثلاً در یونان باستان، قرون وسطی یا فرانسه‌ی قرن هفدهم نوشته می‌شد چیست؟ و آیا برای ظهور این وجوه متمایز در زمان و مکانی معین، دلیل خاصی وجود دارد؟

پرداختن به این سؤال‌های جامع، همواره دشوار است و پاسخ دادن به آن‌ها بسیار دشوارتر. این قبیل پرسش‌ها بویژه در این مورد خاص غامض است زیرا دفو و ریچاردسن و فیلدینگ هیچ‌یک بنیان‌گذار مکتبی ادبی (به مفهوم متداول) نبوده‌اند. در واقع، نشانه‌های تأثیر متقابل در آثار آنان بسیار اندک است و ماهیت داستان‌های‌شان چنان با هم تفاوت دارد که در نگاه اول به

1. Ian Watt

۲. Daniel Defoe (۱۶۶۰-۱۷۳۱)، رمان‌نویس انگلیسی. (م)

۳. Samuel Richardson (۱۶۸۹-۱۷۶۱)، رمان‌نویس انگلیسی. (م)

۴. Henry Fielding (۱۷۰۷-۱۷۵۴)، رمان‌نویس انگلیسی. (م)

محققان تاریخ رمان به علت افق دید گسترده‌ترشان کمک بسیار بیشتری به تعیین خصوصیات ویژه‌ی این نوع ادبی بدیع کرده‌اند. اجمالاً آن‌ها معتقدند که «رنالیسم» آن ویژگی مشخصه‌ای است که آثار رمان‌نویسان پیشگام قرن هجدهم را از ادبیات داستانی ادوار گذشته متمایز می‌کند. مسلماً پیش از پذیرش این قول (که داستان‌نویسان در همه‌ی زمینه‌ها، به‌جز «رنالیسم»، با یکدیگر متفاوت‌اند)، ابتدا باید خود اصطلاح «رنالیسم» را بیشتر توضیح داد، لااقل به این دلیل که پذیرفتن بی‌قید و شرط آن در حکم ویژگی مشخصه‌ی رمان، ممکن است بر این نظر غیرمنصفانه دلالت کند که همه‌ی داستان‌نویسان و انواع ادبی گذشته در پی چیزی غیر از واقعیت بوده‌اند.

اصطلاح «رنالیسم» از لحاظ انتقادی عمدتاً با مکتب رئالیست‌های فرانسوی تداومی می‌شود. ظاهراً «رنالیسم» نخستین بار در سال ۱۸۳۵ به صورت توصیفی زیباشناختی برای تمایز «واقعیت انسانی» نقاشی‌های رامبراند^۱ از «پندارگرایی شعرگونه‌ی» نقاشان نو - کلاسیک به کار رفت و سپس در سال ۱۸۵۶ پس از تأسیس نشریه‌ای به نام رنالیسم به ویراستاری دیوراتتی^۲ بود که مشخصاً اصطلاحی ادبی شد.^۳

متأسفانه در پی مجادلات حاد و کینه‌توزانه‌ای که درباره‌ی کارمایه‌های «سطح پایین» و تمایلات به اصطلاح شتون اخلاقی فلوربر^۴ و اخلافش صورت گرفت، از سودمندی واژه‌ی «رنالیسم» نیز به میزان زیادی کاسته شد. در نتیجه، از آن پس «رنالیسم» عمدتاً به معنای متضاد «ایده‌آلیسم» به کار رفت و این معنای نادرست - که عملاً بازتاب موضع مخالفان رئالیست‌های فرانسوی بود - در حقیقت بخش بزرگی از نوشته‌های انتقادی و تاریخی

۱. Rembrandt (۱۶۶۹-۱۶۰۶)، نقاش هلندی. (م)

۲. Walter Duranty (۱۹۵۷-۱۸۸۴)، روزنامه‌نگار و نویسنده‌ی انگلیسی. (م)

3. See Bernard Weinberg, *French Realism; the Critical Reaction 1830-1870* (London, 1937), p. 114.

۴. Gustave Flaubert (۱۸۸۰-۱۸۲۱)، رمان‌نویس فرانسوی. (م)

نظر می‌رسد کنجکاوی‌مان درباره‌ی چگونگی پیدایش رمان را صرفاً با این توضیح سست بنیاد می‌توانیم ارضا کنیم که پای «نبوغ» و «تصادف» در میان بوده است؛ یعنی همان سر دو صورت‌هی ژانوس^۱ و گره‌گور تاریخ ادبیات. این قبیل توضیحات را نمی‌توان به کلی نادیده گرفت، اما چندان کمکی هم به یافتن پاسخ‌های مورد نظر ما نمی‌کنند. به همین دلیل، پژوهش حاضر راه دیگری را در پیش گرفته است: پیش‌فرض ما این است که هم‌نسل بودن این سه رمان‌نویس احتمالاً بر حسب تصادف صرف نبوده است؛ علاوه بر نبوغ آن‌ها، اوضاع مساعد آن روزگار نیز در پیدایش این نوع ادبی بدیع - یعنی رمان - دخیل بود. بر مبنای این پیش‌فرض‌ها در پژوهش حاضر می‌کوشیم تا ببینیم این اوضاع مساعد ادبی و اجتماعی کدام بوده‌اند و دفو و ریچاردسن و فیلدینگ به چه نحو از آن سود جستند.

در این بررسی، نخست باید تعریفی از ویژگی‌های مشخصه‌ی رمان ارائه کنیم، تعریفی که از یک سو آن‌قدر جامع باشد تا همه‌ی آنچه را معمولاً در مقوله‌ی رمان می‌گنجد در برگیرد و از سوی دیگر به قدر کافی مانع باشد تا انواع پیشین ادبیات روایی را شامل نشود. خود رمان‌نویسان یادشده در این زمینه چندان کمکی به ما نکرده‌اند. اگرچه ریچاردسن و فیلدینگ هر دو خود را بنیان‌گذار گونه‌ی جدیدی از داستان‌نویسی می‌دانستند و معتقد بودند که آثارشان نشان‌دهنده‌ی گسستی از داستان‌های رزمی - عاشقانه‌ی از رونق افتاده است، اما خود آن‌ها یا معاصران‌شان هیچ کدام ویژگی‌های نوع ادبی بدیعی را که ما نیاز داریم به دست نمی‌دهند. در واقع آن‌ها حتی نخواستند بر دیگرگونه بودن ماهیت داستان‌های‌شان با تغییر نام نوع ادبی آن صحه بگذارند و تازه در اواخر قرن هجدهم بود که اصطلاح «رمان» کاملاً رواج یافت.

۱. Janus، خدایی دو صورت‌ه در اسطوره‌های رومی که هم‌زمان به پس و پیش می‌نگرد و با درها و مدخل‌ها و نیز شروع کارها تداومی می‌شود و لذا نخستین ماه سال (ژانویه) از نام او برگرفته شده است. (م)

گونگون انسان را تصویر سازد. بنابراین می‌توان گفت رئالیسم رمان مبتنی بر نوع زندگی‌ای که نشان می‌دهد نیست، بلکه مبتنی بر نحوه‌ی نمایش آن زندگی است.

البته این نظر بسیار شبیه موضع خود رئالیست‌های فرانسوی است که مؤکداً تصریح می‌کردند اگر رمان‌های‌شان غالباً با تصاویر رنگ و لعاب خورده و تأییدآمیز بسیاری از هنجارهای تثبیت‌شده‌ی اخلاقی و اجتماعی و ادبی طبیعت انسان متفاوت است، صرفاً به این دلیل است که رمان‌های آنان محصول بررسی موشکافانه‌ی زندگی، یعنی بررسی علمی و بی‌طرفانه‌تری از آنچه تا آن زمان صورت گرفته بود، است. هیچ معلوم نیست که چنین عینیت‌گرایی علمی‌ای، ارزشی متعالی و مطلوب باشد و مسلماً در عمل نیز محقق نمی‌شود. با این حال، نکته‌ی بسیار مهم این است که رئالیست‌های فرانسوی درست زمانی که رمان به منزله‌ی نوع ادبی بدیعی نخستین‌بار پیگیرانه اهداف و روش‌های خود را دقیقاً بازمی‌شناخت، توجه خود را به موضوعی معطوف کردند که رمان صریح‌تر از هر نوع ادبی دیگری مطرح می‌کرد، یعنی همخوانی اثر ادبی با واقعیتی که در آن اثر تقلید شده است. این مسئله در اصل سرشتی معرفت‌شناختی دارد و لذا به نظر می‌رسد ماهیت رئالیسم رمان، چه در اوایل قرن هجدهم و چه در دوره‌های بعد، را به کمک کسانی می‌توانیم به بهترین وجه روشن کنیم که متخصص تجزیه و تحلیل مفاهیم مجرد عقلی‌اند، یعنی به کمک فلاسفه.

بخش نخست: پس‌زمینه‌ی فلسفی

این تناقض ظاهری فقط نوآموزان این مبحث را شگفت‌زده خواهد کرد که اصطلاح «رئالیسم» به معنای اخص خود در فلسفه به آن نگرشی از واقعیت اطلاق می‌شود که به کلی با کاربرد عام آن مخالف دارد. رئالیسم در فلسفه برای توصیف دیدگاه رئالیست‌های اسکولاستیک قرون وسطی به کار می‌رود که اعتقاد داشتند کلی‌ها، گونه‌ها یا مجردات‌اند که «واقعیات» راستین‌اند، و نه

درباره‌ی رمان را تحت‌الشعاع قرار داده است. اغلب تصور می‌شود منظور از پیشینه‌ی رمان، یافتن رشته‌ای است که میان تمامی داستان‌هایی که در ادوار گذشته زندگی طبقات فرودست را تصویر کرده‌اند، پیوند برقرار می‌کند. به همین دلیل تصور می‌شود که داستان زن خانه‌دار افسسی^۱ «رئالیستی» است زیرا نشان می‌دهد که میل جنسی می‌تواند بر اندوه زن شوهردار فائق آید؛ به همین ترتیب، حکایت طنزآمیز منظوم^۲ و یا قصه‌ی فلاشان^۳ «رئالیستی» است زیرا رفتار انسان در آن‌ها به گونه‌ای است که تفوق انگیزه‌های مادی یا نفسانی را نشان می‌دهد. طبق همین پیش‌فرض، ضمنی، رمان‌نویسان قرن هجدهم انگلستان و نیز فورتیر^۴ و اسکارون^۵ و لوساژ^۶ در فرانسه اوج نهایی این سنت ادبی قلمداد می‌شوند؛ میان رمان‌های دفو و ریچاردسن و فیلدینگ، و دزدی کردن مال فلاندرز^۷ و ریاکاری پملا^۸ و زناکاری تام جونز^۹ ارتباط تنگاتنگی وجود دارد.

اما کاربرد اصطلاح «رئالیسم» به صورت فوق این اشکال بزرگ را دارد که آنچه را احتمالاً نومایه‌ترین ویژگی رمان به منزله‌ی نوع ادبی است، کم‌اهمیت جلوه می‌دهد. اگر رمان را صرفاً به این دلیل رئالیستی بدانیم که وجوه نامطبوع زندگی را تصویر می‌کند، آنگاه آن را به وارونه‌ی داستان رزمی-عاشقانه تقلیل داده‌ایم. حال آن‌که در واقع امر، رمان مسلماً می‌کوشد به تجربیاتی که با دیدگاه ادبی خاصی همساز است بسنده نکند و تمامی تجربیات

۱. Ephesus، شهری باستانی واقع در غرب آسیای صغیر نزدیک ساحل دریای اژه، (م)

۲. Fabliau، حکایت طنزآمیز کوتاهی به نظم که به گونه‌ای رئالیستی زندگی شخصیت‌هایی از اقشار میانی یا طبقه‌ی فرودست را در قرون وسطی تصویر می‌کرد. (م)

3. picaresque tale

۴. Antoine Furetière (۱۶۸۸-۱۶۱۹)، فرهنگ‌نویس فرانسوی. (م)

۵. Paul Scarron (۱۶۶۰-۱۶۱۰)، شاعر، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نگار فرانسوی. (م)

۶. Alain René Lesage (۱۷۴۷-۱۶۶۸)، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نگار فرانسوی. (م)

7. Moll Flanders

8. Pamela

9. Tom Jones

اندیشه‌ی رئالیستی، شیوه‌های بررسی آن و نیز انواع مشکلاتی است که موجب شده است.

رئالیسم فلسفی در مجموع سرشتی انتقادی و ضد سنتی و نوآورانه دارد و شیوه‌اش این است که فرد پژوهشگر باید ذهن خود را از بند تمامی فرضیات گذشته و اعتقادات سنتی برهاند و به بررسی جزئیات تجربه بپردازد؛ همچنین این دستگاه فلسفی توجه خاصی به معنی‌شناسی یعنی چگونگی همخوانی واژه‌ها با واقعیت مبذول می‌دارد. کلیه‌ی این ویژگی‌های متمایزکننده‌ی رئالیسم فلسفی، با ویژگی‌های رمان مشابهت دارد، یعنی ویژگی‌هایی که توجه ما را به همخوانی مشخص واقعیت زندگی و ادبیات که از زمان دفو و ریچاردسن در ادبیات داستانی متداول شده است، معطوف می‌سازد.

الف. پیرنگ

آنچه سبب شد دکارت فیلسوف بزرگی شود، پیش از هر چیز روشی بود که او اتخاذ کرد، زیرا وی هیچ چیز را بی‌دلیل نمی‌پذیرفت. کتاب‌های او با عنوان گفتار در روش (۱۶۳۷) و تأملات نقش مهمی در مطرح شدن این فرض جدید داشتند که دست یافتن به حقیقت، امری کاملاً فردی است و فرد در این راه باید منطقاً از سنن کهن بگسلد و در واقع بداند که امکان دستیابی او به حقیقت، زمانی بیشتر خواهد شد که نقطه‌ی عزیمتش نیز خود حقیقت باشد. رمان آن نوع ادبی است که این تغییر جهت فردمحورانه و نوآورانه را به کامل‌ترین شکل بازمی‌تاباند. انواع ادبی پیش از رمان نشان‌دهنده‌ی این حقیقت بودند که آثار ادبی در چارچوب فرهنگ‌هایی خلق می‌شوند که حقیقت را عمدتاً براساس پیروی از رویه‌ی سنتی محک می‌زنند. برای مثال، پیرنگ حماسه‌های کهن و دوره‌ی رنسانس بر مبنای تاریخ گذشته یا افسانه‌های قدیم بود و قضاوت درباره‌ی این‌که نویسنده آن پیرنگ را تا چه حد هنرمندانه پرداخته است، عمدتاً بر مبنای این معیار صورت می‌گرفت که وی تا چه میزان مختصات آن نوع ادبی را حفظ کرده است و آن مختصات نیز

جزئی‌ها که اشیاء غیرمجردی هستند که با قوه‌ی حس انسان درک می‌شوند. در نگاه اول چنین می‌نماید که این نکته کمکی به پیشبرد بحث نمی‌کند، اما همین نامأنوس بودن رئالیسم اسکولاستیک دست‌کم این فایده را دارد که توجه ما را به یکی از ویژگی‌های رمان که وضعی شبیه به معنای فلسفی تغییر یافته‌ی «رئالیسم» امروزه دارد، جلب می‌کند: رمان در عصر جدید طلوع کرد، یعنی دوره‌ای که جهت‌گیری عمومی فکری آن به علت طرد - یا حداقل کوشش در جهت طرد - مفاهیم کلی، پیوند خود را با میراث کلاسیک و قرون وسطایی‌اش گسسته بود.^۱

البته این‌که فرد می‌تواند از طریق ادراک حسی حقیقت را دریابد، تخته‌پرش رئالیسم در عصر جدید است. این نظر ریشه در فلسفه‌ی دکارت^۲ و لاک^۳ دارد و نخستین بار در اواسط قرن هجدهم، تامس رید^۴ آن را به طور کامل تبیین کرد.^۵ ولی بدیهی است که واقعیت داشتن دنیای بیرون یا حقیقی بودن آگاهی‌ای که ما از طریق ادراک حسی‌مان از آن به دست می‌آوریم، چندان کمکی به روشن شدن بحث مربوط به رئالیسم در ادبیات نمی‌کند. از آن‌جا که تقریباً همه‌ی ابناء بشر در اعصار مختلف، بر اساس تجربه‌ی شخصی به انحاء گوناگون ناگزیر به چنین نتیجه‌ای رسیده‌اند، ادبیات همواره تا حدودی در گزند همین ساده‌انگاری معرفت‌شناختی بوده است. به علاوه باید توجه داشت که قسمت اعظم اصول متمایزکننده‌ی معرفت‌شناسی رئالیستی و نیز مجادلات نشئت‌گرفته از این اصول آن‌قدر تخصصی است که نمی‌تواند چندان تأثیری در ادبیات باقی گذارد. آنچه در رئالیسم فلسفی برای رمان واجد اهمیت است، ویژگی بسیار کلی‌تری دارد و آن بیشتر سرشت عام

1. See. R.I. Aaron, *The Theory of Universals* (Oxford, 1952), pp. 18-41.

۲. René Descartes (۱۶۵۰-۱۵۹۶)، فیلسوف و ریاضیدان فرانسوی. (م)

۳. John Locke (۱۷۰۴-۱۶۳۲)، فیلسوف انگلیسی. (م)

۴. Thomas Reid (۱۷۹۶-۱۷۱۰)، فیلسوف اسکاتلندی. (م)

5. See S.Z. Hassan, *Realism* (Cambridge, 1928), chs. 1 and 2.

به نوبه‌ی خود از نمونه‌های پذیرفته‌شده‌ی آن نوع ادبی مشتق می‌شد. نخستین بار رمان به مبارزه‌ی تمام‌عیار با این سنت‌گرایی ادبی برخاست و محک عمده‌اش وفاداری به تجربه‌ی فردی بود که همواره منحصر به فرد و لذا بدیع است. بدین ترتیب، رمان منطقاً ابزار ادبی فرهنگی است که طی چند دهه‌ی اخیر ارزش بی‌سابقه‌ای برای نوامیگی و بدیع بودن قائل شده است و به همین دلیل نام بامسئالی دارد.^۱

پاره‌ای از مشکلات حادی را که بسیاری معتقدند از ماهیت رمان نشئت می‌گیرد، می‌توان با توجه به این تأکید بر بدعت موجه دانست. غالباً مهم - و گهگاه حتی الزامی - است که پیش از قضاوت درباره‌ی اثری که در نوع ادبی دیگری نوشته شده، با نمونه‌های آن نوع ادبی آشنا باشیم. ارزشیابی ما از آن اثر به میزان زیادی بستگی به این دارد که ببینیم نویسنده‌ی آن تا چه حد توانسته است سنن صوری مربوط را ماهرانه در اثر خود بپردازد. از سوی دیگر، باید توجه داشت که تقلید از سایر آثار ادبی، به هر نحو که باشد، برای رمان خدشه‌ی بزرگی محسوب می‌شود و دلیل آن نیز روشن است: از آن‌جا که اولین هدف رمان‌نویس این است که خواننده استنباط کند تجربه‌های انسانی بی‌کم و کاست به او منتقل شده است، چنانچه نویسنده توجه خود را به سنن صوری پیشین - بنیاد معطوف کند، صرفاً موفقیتش را به خطر می‌اندازد. دلیل این‌که غالباً احساس می‌شود رمان در مقایسه با مثلاً تراژدی یا قصیده قالب خاصی ندارد، احتمالاً این است: فقر رمان در زمینه‌ی سنن صوری، ظاهراً بهایی است که می‌بایست برای رئالیسمش بپردازد.

با این حال در مقام مقایسه می‌توان گفت که طرد پیرنگ‌های سنتی، بااهمیت‌تر از فقدان سنن صوری در رمان است. البته پیرنگ، مبحث ساده‌ای نیست و تعیین میزان نوامیگی یک پیرنگ خاص، همواره دشوار است؛ با وجود این، مقایسه‌ای کلی و لزوماً مختصر بین رمان و انواع ادبی پیش از آن،

تفاوت مهمی را نشان می‌دهد: دفو و ریچاردسن نخستین داستان‌نویسان بزرگ انگلیسی هستند که پیرنگ آثارشان مأخوذ از اسطوره، تاریخ، افسانه یا ادبیات اعصار گذشته نیست. همین نکته آنان را از کسانی همچون چاسرا، اسپنسر^۲، شکسپیر^۳ و میلتن^۴ متمایز می‌سازد که مانند نویسندگان یونان و روم باستان بر حسب عادت از پیرنگ‌های سنتی استفاده می‌کردند، زیرا اینان در نهایت پیش‌فرض عمومی دوران خود را پذیرفته بودند مبنی بر این‌که چون طبیعت ذاتاً عاری از نقص است و دگرگونی در آن راه ندارد، سوابق تاریخی‌اش نیز - خواه آن‌طور که در افسانه و کتب مقدس آمده و خواه آن‌طور که در تاریخ مکتوب ضبط شده است - یکی از ذخایر مسلم تجربیات انسان است. این دیدگاه تا قرن نوزدهم همچنان پابرجا بود. برای مثال، مخالفان بالزاک^۵ به تمسک به همین نظر، وی را به علت توجه مفرطش به واقعیت زمانه - که به زعم آنان ناپایدار بود - مسخره می‌کردند. در عین حال، پس از دوره‌ی رنسانس گرایش فزاینده‌ای در جهت جایگزین کردن تجربه‌ی فردی به جای سنت جمعی به منزله‌ی معیار نهایی واقعیت پا گرفت و چنین می‌نماید که این مرحله‌ی انتقالی، بخش مهمی از پس‌زمینه‌ی فرهنگی طلوع رمان است. نکته‌ی بااهمیت آن‌که گرایش به نوامیگی نخستین بار به نیرومندترین شکل در انگلستان قرن هجدهم رواج یافت و حتی مفهوم «نومایه» نیز در همین زمان دگرگون شد و این واژه معنای جدیدی پیدا کرد. پیش از این دیدیم که چون در قرون وسطی به واقعیت کلی‌ها اعتقاد داشتند، «رئالیسم» هم به معنای اعتقاد به امکان دریافت واقعیت از طریق ادراک حسی بود. به همین ترتیب، اصطلاح «نومایه» نیز که در قرون وسطی به معنای «از آغاز واجد

۱. Geoffrey Chaucer (۱۳۴۰-۱۴۰۰)، شاعر انگلیسی. (م)

۲. Edmund Spenser (۱۵۵۲-۱۵۹۹)، شاعر انگلیسی. (م)

۳. William Shakespeare (۱۵۶۴-۱۶۱۶)، شاعر و نمایشنامه‌نکار انگلیسی. (م)

۴. John Milton (۱۶۰۸-۱۶۷۴)، شاعر انگلیسی. (م)

۵. Honoré de Balzac (۱۷۹۹-۱۸۵۰)، رمان‌نویس فرانسوی. (م)

۱. واژه‌ی «رمان» (novel) در زبان انگلیسی به معنای «بدیع» نیز هست. (م)

به چنین هدفی آسان نبود، بخصوص در دوره‌ای که اندیشه‌ی خلاق فقط یک مفرّ ادبی مشخص در برابر خود داشت و ناگزیر می‌بایست از پیرنگی که دیگر بدیع نبود، قالبی فردی اقتباس می‌کرد و اعتبار آن را در زمانه‌ی خود نشان می‌داد.

ب. توصیف رئالیستی

علاوه بر پیرنگ، دگرگونی‌های بسیار دیگری باید در سنت ادبیات داستانی صورت می‌گرفت تا به همان سهولتی که روش دکارت و لاک موجب نشئت گرفتن اندیشه‌ی آنان از حقایق بلافصل شعور می‌شد، رمان نیز تجسم‌بخش ادراک فرد از واقعیت باشد. پیش از هر چیز، عاملان اجرای پیرنگ و محل وقوع اعمال‌شان می‌بایست با نگرش ادبی جدیدی تعیین می‌شدند؛ برخلاف گذشته که معمول بود سنخ‌های شاخصی از افراد در پس‌زمینه‌ای که عمدتاً براساس سنن ادبی مربوط تعیین می‌شد وقایع پیرنگ را به اجرا درآوردند، می‌بایست افرادی خاص در موقعیت‌های خاص چنین می‌کردند.

این دگرگونی ادبی شبیه بود به مردود شمردن کلی‌ها و تأکید بر خاص‌ها که ویژگی مشخصه‌ی رئالیسم در فلسفه است. ارسطو^۱ احتمالاً با فرضیه‌ی بنیادین لاک موافق بود که ادراک حسی انسان «نخست راه ورودی پنداشت‌های خاص را هموار می‌کند و اسباب و اثاث خلوت‌سرای ذهن را فراهم می‌آورد»^۲. ولی او موکداً اضافه می‌کرد که موشکافی موارد خاص، به خودی خود چندان ارزشی ندارد؛ انسان باید با تمام توان خود عقلاً در مقابل سیلان بی‌معنای ادراک حسی بایستد و به شناختی از کلی‌ها که یگانه واقعیت غایی و دگرگون‌ناشدنی است، دست یابد.^۳ تا قرن هفدهم، همین تأکید

هستی بودن» به کار می‌رفت، معنای «اقتباس نشده و مستقل و ناب» یافت و از هنگامی که ادوارد یانگ^۱ در کتاب دوران‌ساز خود با عنوان پنداشت‌هایی درباره‌ی نگارش نومایه (۱۷۵۹) در ستایش ریچاردسن او را «چه از نظر اخلاقی و چه از نظر نومایه بودن، یک نابغه»^۲ خواند، واژه‌ی مذکور به صورت اصطلاحی تحسین‌آمیز به معنای «بدیع یا بکر در خصلت یا سبک» به کار می‌رود.

استفاده از پیرنگ‌های غیرسنتی در رمان، یکی از تجلی‌های اولیه و احتمالاً جداگانه‌ی این تأکید بر نوامیگی است. برای مثال، دفو در اوایل کار داستان‌نویسی خود چندان توجهی به نظریه‌ی انتقادی متداول آن روزگار - که هنوز هم متمایل به استفاده از پیرنگ‌های سنتی بود - نداشت، بلکه در عوض می‌گذاشت تا داستان‌هایش روال طبیعی خود را داشته باشند و شخصیت‌های اصلی‌اش صرفاً آن‌طور که به نظر او معقولانه می‌آمد، عمل کنند. دفو با این کار مبتکر گرایشی نو و مهم در ادبیات داستانی شد؛ او پیرنگ را کاملاً تابع قالب خاطرات زندگینامه‌ی شخصی کرد و این کارش در رمان، حکم اعلام جسورانه‌ی اولویت تجربه‌ی فردی را داشت، درست همان‌طور که «می‌اندیشم، پس وجود دارم» دکارت در فلسفه همین حکم را داشت.

پس از دفو، ریچاردسن و فیلدینگ نیز هریک به شیوه‌ی خاص خود به استفاده از پیرنگ‌های غیرسنتی ابداعی یا تا حدودی مبتنی بر وقایع دوران ادامه دادند و این کار بعدها جزو اصول رمان‌نویسی شد. البته نمی‌توان ادعا کرد که ریچاردسن یا فیلدینگ کاملاً موفق شدند به آن همپیوندی درونی پیرنگ و شخصیت و مضمون اخلاقی حاصل از آن که در عالی‌ترین نمونه‌های رمان مشاهده می‌شود، دست یابند. ولی باید به خاطر داشته باشیم که رسیدن

۱. Edward Young (۱۶۸۳-۱۷۶۵)، شاعر انگلیسی. (م)

2. *Works* (1773), V, 125; see also Max Scheler, *Versuche zu einer Soziologie des Wissens* (München and Leipzig, 1924), pp 104 ff.; Mann, 'The Problem of Originality in English Literary Criticism, 1750-1800', *PQ*, XVIII (1939), 97-118.

۱. ارسطو (۳۸۴-۳۲۲ پیش از میلاد)، فیلسوف یونانی. (م)

2. *Essay Concerning Human Understanding* (1690), Bk. I, ch. 2, sect. xv.

3. See *Posterior Analytics*, Bk. I, ch. 24; Bk. II, ch. 19.

عمومیت‌بخش، به اکثر اندیشه‌های غربی چنان شباهت محتوایی نیرومندی می‌بخشد که همه‌ی تفاوت‌های متعدد و گوناگون آن‌ها را کم‌اهمیت جلوه می‌دهد. به همین ترتیب، در سال ۱۷۱۳ که فیلوناویس^۱ بر کلی^۲ تصدیق کرد که «این قاعده‌ی جهانشمولی است که هرآنچه وجود دارد، خاص است»،^۳ گفته‌ی او برخلاف گرایش عصر جدید بود که به نوبه‌ی خود وحدت خاصی به نگرش و شیوه‌ی اندیشه‌ی نو پس از دکارت می‌دهد.

می‌بینیم که در این‌جا نیز، هم‌گرایش‌های جدید فلسفی و هم‌ویژگی‌های صوری مربوط در رمان، مغایر نگرش ادبی متداول در آن زمان بودند، زیرا تمایل دیرینه به ارجح دانستن کلی‌ها و عام‌ها هنوز هم سنت انتقادی اوایل قرن هجدهم را قویاً تحت تأثیر خود داشت. این ارجحیت بویژه در گرایش نوافلاطونی که از دیرباز در داستان‌های رزمی - عاشقانه قوی بود و به طور کلی در نقد ادبی و زیبایی‌شناسی اهمیت فزاینده‌ای می‌یافت، مشهود بود. برای مثال، شافتسبری^۴ در کتابش تحت عنوان رساله‌ای در باب آزادی قریحه و طنز (۱۷۰۹)، کراهت این مکتب فکری از پرداختن ادبیات و هنر به جزئیات را با تأکید فراوان چنین بیان می‌کند: «تنوع طبیعت چنان است که هر چیزی را به وجود می‌آورد، با خصلت نومایه‌ی خاصی متمایز می‌کند که در اکیدترین حالت خود موجب می‌شود آن چیز متفاوت با هر آنچه در جهان پیرامونش موجود است، به نظر آید. اما شاعران و نقاشان خوب، سخت می‌کوشند تا از چنین پدیده‌ای در آثارشان اجتناب ورزند. آنان از جزئیات منزجرند و از یکتایی بیمناک.»^۵ وی در ادامه می‌افزاید: «نقاشی که صرفاً صورت‌نگاری

1. Philonous

۲. George Berkeley (۱۶۸۵-۱۷۵۳)، فیلسوف ایرلندی. (م)

3. *First Dialogue between Hylas and philonous*, 1713 (Berkeley, *Works*, ed. Luce and Jessop (London, 1949), II, 192).

۴. A. Shaftesbury (۱۶۸۳-۱۶۲۱)، دولتمرد انگلیسی. (م)

5. Pt. IV, sect. 3.

می‌کند، در واقع چندان وجه مشترکی با شاعر ندارد، بلکه همچون کسی که صرفاً تاریخ می‌نگارد، آنچه را می‌بیند عیناً نقش می‌کند و هر ترکیب و نشان غیرعادی را به دقت ترسیم می‌کند» و با اطمینانی خاطر نتیجه‌گیری می‌کند «وضع آن‌هایی که با ابتکار و طرح‌ریزی سر و کار دارند، متفاوت است».

با این حال، به‌رغم قطعیت‌گیری‌های اظهارات شافتسبری، طولی نکشید که عمدتاً در نتیجه‌ی کاربرد رهیابت روانشناختی هابز^۱ و لاک در مسایل ادبی، گرایش زیناشناختی مخالفی در طرفداری از پرداختن به جزئیات، روبه‌رشد نهاد. شاید بتوان گفت لرد کیمز^۲ صریح‌ترین معرف اولیه‌ی این گرایش بود. او در کتاب خود با عنوان ارکان نقد (۱۷۶۲) اعلام داشت که «اصطلاحات انتزاعی یا کلی در هیچ نوشته‌ای تأثیر خوبی در جهت جلب توجه خواننده ندارد، زیرا فقط از اشیاء خاص می‌توان صوری در خیال پروراند».^۳ کیمز همچنین مدعی شد که برخلاف عقیده‌ی عموم، جذابیت آثار شکسپیر ناشی از آن است که «بندبند توصیف‌هایش، درست مثل طبیعت، سرشتی خاص دارد». در این مورد نیز، درست مانند مورد نومایگی رمان، دفو و ریچاردسن بودند که جهت‌گیری ادبی خاص رمان را در حکم نوع ادبی تثبیت کردند و این مدت‌ها پیش از آن بود که رمان بر نظریه‌ی نقد استوار شد. عقیده‌ی کیمز درباره‌ی خاص بودن «بندبند» توصیف‌های شکسپیر مورد توافق همگان نیست، حال آن‌که خاص بودن توصیف‌های رابینسون کروزوئه^۴ و پملا^۵، همواره یکی از مختصات شیوه‌ی روایت این دو رمان قلمداد شده است. در واقع، نخستین کسی که زندگینامه‌ی ریچاردسن را نوشت، یعنی خانم باربلد^۶، نوع او را با قیاسی شرح داد که همواره در مجادله‌ی بین کلی‌گرایی

۱. Thomas Hobbes (۱۶۷۹-۱۵۸۸)، فیلسوف انگلیسی. (م)

۲. Lord Kames (Henry Home) (۱۷۸۲-۱۶۹۶)، فیلسوف و حقوق‌دان اسکاتلندی. (م)

3. 1763 ed., ùùù, 198-199.

4. *Robinson Crusoe*5. *Pamela*

۶. Anna Letitia Barbauld (۱۸۲۵-۱۷۴۳)، نویسنده انگلیسی. (م)

نو-کلاسیک و خاص‌گرایی رئالیستی به چشم خورده است. برای مثال، جناب جاشوا رنلدرز^۱ کهن‌کیشی نو-کلاسیک خود را این‌گونه بیان کرد که «انگاره‌های کلی و بزرگی» نقاشی ایتالیایی را به «حقیقت مطابق واقع و... دقت باریک‌بینانه‌ی» مکتب هلندی «در جزئیات طبیعت که برحسب اتفاق تعدیل می‌شود»، ترجیح می‌دهد؛^۲ حال آن‌که... همان‌گونه که قبلاً اشاره شد... رئالیست‌های فرانسوی بیشتر پیرو «واقعیت انسانی» رامبراند بودند تا «پندارگرایی شعرگونه‌ی» مکتب کلاسیک. خانم باربلد با نوشتن این‌که ریچاردسن «دقت نقاشی هلندی در آخرین مراحل کارش را داشت... که می‌خواهد رنج پرداخت جزئیات را بر خود هموار کند تا تأثیرهایی [در بیننده] به جا گذارد»^۳، موضع او را در این تعارض دقیقاً روشن کرد. در حقیقت، ریچاردسن و دنو هردو به این‌که شافتمبری تحقیرشان کرده است بی‌اعتنا بودند و می‌خواستند که همچون رامبراند، «صرفاً صورت‌نگار و تاریخ‌نویس» باشند.

مفهوم پرداخت رئالیستی جزئیات در آثار ادبی، اندکی کلی‌تر از آن است که بتوان به طور مشخص اثباتش کرد. اثبات این امر ابتدا مستلزم بررسی ارتباط پرداخت رئالیستی جزئیات با برخی جوانب خاص فنون روایت داستان است. به نظر می‌آید دو جنبه از این جوانب در رمان اهمیت ویژه‌ای دارند: شخصیت‌پردازی و ارائه پس‌زمینه. توجهی که معمولاً در رمان به فردیت بخشیدن به شخصیت‌ها و نیز توصیف مشروح محیط‌شان می‌شود،

۱. Sir Joshua Reynolds (۱۷۲۳-۱۷۹۲)، نقاش انگلیسی. (م)

2. *Idler*, No. 79 (1759). See also Scott Elledge, 'The Background and Development in English Criticism of the Theories of Generality and Particularity', *PMLA*, LX (1945), 161-174.

3. *Correspondence of Samuel Richardson*, 1804, I, cxxxvii. For similar comments by contemporary French readers, see Joseph Texte, *Jean - Jacques Rousseau and the Composition Spirit in Literature* (London, 1899), pp. 174-175.

باعث تمایز قطعی رمان از سایر انواع ادبی و نیز گونه‌های قبلی ادبیات داستانی می‌گردد.

ج. شخصیت

از دیدگاه فلسفی، برخورد خاص‌گرایانه به شخصیت، عبارت است از مشخص کردن فردیت شخص. پس از آن‌که دکارت منتهای اهمیت را برای فرایندهای اندیشه در ضمیر آگاه فرد قائل شد، طبیعتاً مسایل فلسفی هویت فردی نیز بسیار مورد توجه قرار گرفت. برای مثال لاک، اسقف باتلر^۱، برکلی، هیوم^۲ و رید در انگلستان به بحث درباره‌ی این‌گونه مسایل پرداختند، تا آن‌جا که این مجادله به صفحات روزنامه‌ی اسپکتیتور^۳ نیز راه یافت.

شبهات سنت اندیشه‌ی رئالیستی و بدعت‌های صوری رمان‌نویسان پیشگام روشن است: هم فلاسفه و هم رمان‌نویسان بسیار بیشتر از آنچه تا آن زمان متداول بود به فردیت خاص اشخاص توجه کردند. البته توجه وافر رمان به خاص کردن شخصیت‌ها، به خودی خود چنان موضوع گسترده‌ای است که ما در این‌جا صرفاً یکی از جنبه‌های آن را که بیشتر می‌توان به آن پرداخت، بررسی می‌کنیم: از آن‌جا که هر فرد در زندگی واقعی نام خاصی دارد، رمان‌نویسان نیز نوعاً با نامگذاری شخصیت‌ها سعی در خاص جلوه دادن آن‌ها دارند.

مسئله‌ی هویت فردی، منطقیاً ارتباط تنگاتنگی با جایگاه معرفت‌شناختی اسامی خاص دارد، زیرا به قول هابز، «اسامی خاص یک چیز را به ذهن متبادر می‌کنند، اما کلی‌ها چیزهای متعددی را به ذهن می‌آورند».^۴ در زندگی اجتماعی، اسامی خاص دقیقاً همین نقش را دارند، یعنی جلوه‌های کلامی

۱. Joseph Butler (۱۶۹۲-۱۷۵۲)، یزدان‌شناس انگلیسی. (م)

۲. David Hume (۱۷۱۱-۱۷۷۶)، فیلسوف اسکاتلندی. (م)

3. *Spectator*, No. 578 (1714).

4. *Leviathan* (1651), Pt. I, ch. 4.

هویت خاص افرادند. لیکن این نقش اسامی خاص، در ادبیات نخستین بار در رمان کاملاً تثبیت شد.

البته شخصیت‌ها در انواع ادبی پیش از رمان هم معمولاً اسامی خاص داشتند، اما آن اسامی در حقیقت حاکی از این بودند که نویسنده در پی آن نیست که شخصیت‌هایش را موجوداتی کاملاً فردیت‌یافته بنمایاند. نویسندگان ترجیح می‌دادند بر اساس روش متداول در ادبیات کلاسیک و دوره‌ی رنسانس، برای شخصیت‌هایشان اسامی تاریخی و یا نام‌های سنخی انتخاب کنند و این با قواعد نقد آن دوران سازگار بود. استفاده از نام‌های تاریخی یا سنخی سبب می‌شد که شخصیت‌ها در معرض انتظارات فراوانی قرار بگیرند که عمدتاً از ادبیات گذشته نشئت می‌گرفت تا مضمون زندگی معاصر. ارسطو می‌گفت^۱ حتی در کمدی هم که شخصیت‌ها معمولاً از تاریخ گذشته انتخاب نمی‌شوند بلکه ساخته‌ی ذهن کمدی‌نویسان هستند، تصور می‌شود که اسامی شخصیت‌ها «خصیصه‌نما» است. همین تصور پس از طلوع رمان نیز تا مدت‌ها شایع بود.

در داستان‌های منثور گذشته نیز بیشتر از اسامی خصیصه‌نما یا اسامی‌ای که به نحو دیگری غیررنالیستی بودند و دلالت بر فرد خاصی نداشتند، استفاده می‌شد. این اسامی یا صفات خاصی را مشخص می‌کردند (مانند نام‌هایی که رابله^۲ و سیدنی^۳ و بانین^۴ در آثارشان به کار می‌بردند) و یا حامل مفاهیم ضمنی خارجی و منسوخ و ادبی‌ای بودند که هرگونه دلالت بر واقعیت زندگی آن دوران را منتفی می‌ساخت (مانند نام‌هایی که در آثار لی‌لی^۵، افرا بن^۶ یا

1. *Poetics*, ch. 9.

۲. Francois Rabelais (۱۴۹۴-۱۵۵۳)، رمان‌نویس فرانسوی. (م)

۳. Philip Sidney (۱۵۵۴-۱۵۸۶)، نثرنویس و شاعر انگلیسی. (م)

۴. John Bunyan (۱۶۲۸-۱۶۸۸)، تمثیل‌نویس انگلیسی. (م)

۵. John Lyly (۱۵۵۴-۱۶۰۶)، نثرنویس و نمایشنامه‌نگار انگلیسی. (م)

۶. Aphra Behn (۱۶۴۰-۱۶۸۹)، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نگار انگلیسی. (م)

خانم منلی^۱ وجود دارد). این‌که شخصیت‌های این داستان‌ها برخلاف مردمی که در زندگی روزمره می‌بینیم، دارای اسم کوچک و نام خانوادگی نبودند بلکه معمولاً فقط یکی از این دو را داشتند (مانند آقای بدمن^۲ یا یوفیونیز^۳). دلیل دیگری است بر جهت‌گیری عمدتاً ادبی و مرسوم این اسامی خاص.

اما رمان‌نویسان پیشگام به نحو بسیار بارزی از این سنت گسستند و برای شخصیت‌های رمان‌هایشان نام‌هایی برگزیدند که نشان می‌داد باید آن‌ها را افرادی خاص در محیط اجتماعی همان دوران دانست. دفو گهگاه از اسامی خاص استفاده می‌کرد و در پاره‌ای موارد نام‌های تناقض‌آمیزی به کار می‌برد، اما بسیار به‌ندرت اتفاق می‌افتاد که از اسامی متداول یا خیالی برای شخصیت‌هایش استفاده کند. احتمالاً یگانه استثنا رکسانا^۴ است که نامی مستعار و کاملاً توضیح داده شده است. همچنین، اکثر شخصیت‌های اصلی رمان‌های او از قبیل رابینسون کروزوئه یا مال فلاندرز، نام‌هایی کامل و رنالیستی یا نام‌هایی غیر از نام اصلی خود دارند. ریچاردسن نیز همین رویه را ادامه داد، با این تفاوت که دقت بسیار بیشتری مبذول می‌داشت و برای تمام شخصیت‌های اصلی و حتی اغلب شخصیت‌های فرعی رمان‌هایش، هم اسم کوچک انتخاب می‌کرد و هم نام خانوادگی. او همچنین با مشکلی کوچک اما نه بی‌اهمیت در رمان‌نویسی مواجه شد که عبارت بود از به‌کارگیری نام‌هایی که به نحوی ماهرانه مناسب و دلالت‌گرند ولی در عین حال شبیه نام‌های رنالیستی متداول هستند. از همین رو، مفاهیم ضمنی نام پملا را که بیشتر برای داستان‌های رزمی - عاشقانه مناسب است، با نام خانوادگی معمولی اندروز^۵ مهار می‌کند. هم نام کلریسا هارلو^۶ و هم نام رابرت لاولیس^۷ از بسیاری جهات براننده‌ی آن‌هاست و در واقع می‌توان گفت تقریباً تمامی

۱. Mary de la Riviere Manley (۱۷۲۴-۱۶۶۳)، نویسنده انگلیسی. (م)

2. Mr. Badman

3. Euphues

4. Roxana

5. Andrews

6. Clarissa Harlowe

7. Robert Lovelace

او به استفاده از نام‌های سنخی فقط در اسامی شخصیت‌های فرعی از قبیل قاضی ترشر^۱ و معاون کلانتر باندم^۲ متجلی شده است و همه‌ی شخصیت‌های اصلی (مثلاً خانواده‌ی بوت^۳، دوشیزه متیوز^۴، دکتر هریسن^۵، سرهنگ جیمز^۶، گروهبان اتکینسن^۷، سروان ترنت^۸ و خانم بنیت^۹) نام‌هایی عادی و معاصر دارند. در حقیقت، بنابر شواهدی فیلدینگ نیز همچون برخی از رمان‌نویسان مدرن، این اسم‌ها را تقریباً به طور تصادفی از فهرست چاپ‌شده‌ای از افراد همعصر خود گرفته است؛ کلیه‌ی نام‌های خانوادگی فوق در فهرست مشترکان چاپ قطع وزیری کتاب گیلبرت برنیت^{۱۰} با عنوان تاریخ زمانه‌ی خودش^{۱۱} منتشر شده در سال ۱۷۲۴ به چشم می‌خورد و این همان چاپی است که از قرار معلوم فیلدینگ هم در اختیار داشته است.^{۱۲}

صرف‌نظر از این‌که چنین باشد یا نه، تردیدی نیست که فیلدینگ در مقابل سنت استفاده از نام‌های معمول معاصر که دفو و ریچاردسن پایه‌گذارش بودند، انعطاف فراوان و فزاینده‌ای از خود نشان داد. گرچه بعدها برخی از رمان‌نویسان قرن هجدهم - مانند اسمالیت^{۱۳} و استرن^{۱۴} - از این رسم پیروی نکردند، اما با گذشت زمان این رسم بخشی از سنت‌های رمان شد و همان‌گونه که هنری جیمز^{۱۵} در بحث راجع به کشیش ترالپ^{۱۶}، یعنی آقای

اسامی خاصی که ریچاردسن به کار می‌برد، از خانم سینکلر^۱ گرفته تا جناب چارلز گرندیسن^۲، بامسمی هستند و در عین حال با خلق و خوی صاحبان آن نام‌ها تجانس دارند.

فیلدینگ، همان‌گونه که یکی از منتقدان ناشناس همعصرش اشاره می‌کند، برای شخصیت‌های رمان‌هایش «از اسم‌های عجیب و غریب پُرطمطراق استفاده نمی‌کرد، بلکه نام‌هایی را برمی‌گزید که گرچه گهگاه اشارتی به شخصیت مورد نظر داشتند، اما ختام‌شان جدیدتر بود».^۳ گرچه می‌توان پذیرفت که نام کسی هارت‌فری^۴، آل‌وردی^۵ و اسکوتر^۶ باشد، اما این قبیل نام‌ها قطعاً صورت‌های جدیدشده‌ی نام‌های سنخی هستند. حتی نام‌های وسترن^۷ و تام جونز قویاً دلالت بر این دارند که فیلدینگ همان‌قدر به سنخ کلی توجه داشت که به فرد خاص. البته این نکته تعارضی با بحث ما ندارد، زیرا مسلماً درباره‌ی این موضوع توافق عمومی وجود دارد که رویه‌ی فیلدینگ در نامگذاری شخصیت‌هایش و در واقع کل روش او در تصویر کردن شخصیت‌هایش، متفاوت با شیوه‌ی متداول در رمان بود. منظور ما این نیست که - چنان‌که در مورد ریچاردسن دیدیم - در رمان جایی برای نام‌هایی که به نحوی برازنده‌ی شخصیت مورد نظر باشد وجود ندارد، بلکه با توجه به این‌که نقش اصلی نام هر شخصیت این است که نشان بدهد شخصیت مورد نظر را باید فردی خاص تلقی کرد و نه یک سنخ، این برازندگی نام نباید چنان باشد که به نقش اصلی آن خللی وارد آورد.

در واقع به نظر می‌رسد هنگامی که فیلدینگ آخرین رمان خود امیلیا^۸ را می‌نوشت، متوجه‌ی همین موضوع شده بود. در این رمان میل نو - کلاسیکی

- | | | |
|----------------------|-----------------------|------------------|
| 1. Justice Thrasher | 2. Bondum the bailiff | 3. Booth |
| 4. Miss Matthews | 5. Dr. Harrison | 6. Colonel James |
| 7. Sergeant Atkinson | 8. Captain Trent | 9. Mrs. Bennet |
۱۰. Gilbert Burnet (۱۷۱۵-۱۶۴۳)، تاریخ‌نویس انگلیسی. (م)
۱۱. *History of His Own Time*
۱۲. See Wilbur L. Cross, *History of Henry Fielding* (New Haven, 1918), I, 342-343.
۱۳. Tobias George Smollett (۱۷۷۱-۱۷۲۱)، رمان‌نویس انگلیسی. (م)
۱۴. Laurence Sterne (۱۷۶۸-۱۷۱۳)، رمان‌نویس ایرلندی. (م)
۱۵. Henry James (۱۹۱۶-۱۸۴۳)، رمان‌نویس و منتقد آمریکایی که تابعیت انگلیسی اختیار کرد. (م)
۱۶. Anthony Trollope (۱۸۸۲-۱۸۱۵)، رمان‌نویس انگلیسی. (م)

- | | |
|------------------|--------------------------|
| 1. Mrs. Sinclair | 2. Sir Charles Grandison |
|------------------|--------------------------|
3. *Essay on the New Species of Writing Founded by Mr. Fielding*, 1751, p18. This whole question is treated more fully in my 'the Naming of characters in Defoes, Richardson and fielding', RES, XXX (1949), 322-338.
- | | | |
|--------------|--------------|-----------|
| 4. Heartfree | 5. Allworthy | 6. Square |
| 7. Western | 8. Amelia | |

کوئیوربول^۱ اشاره می‌کند^۲، بهایی که رمان‌نویس برای گسستن از سنت باید بپردازد، این است که خواننده دیگر باور نمی‌کند که شخصیت مورد نظر او واقعاً وجود داشته است.

د. زمان

لاک گفته بود که هویت فردی عبارت است از هویت ضمیر خودآگاهی که از طریق استمرار در زمان جریان دارد؛ به عبارت دیگر، فرد به واسطه‌ی خاطراتی که از افکار و اعمال گذشته‌اش دارد، با هویت مستمر خود ارتباط می‌یابد.^۳ هیوم نیز جایگاه منشأ هویت فردی را در مجموعه‌ی خاطره‌های فرد می‌داند: «چنانچه خاطره‌ای نداشتیم، هرگز هیچ گونه تصویری از علّیت نمی‌داشتیم و نتیجتاً تصویری هم از آن زنجیره‌ی علت و معلولی که نفس یا ذات ما را تشکیل می‌دهد، نمی‌داشتیم»^۴ چنین دیدگاهی، از خصوصیات رمان است. کندوکاو در شخصیت آدمی، آن‌گونه که در نفوذ متقابل خودآگاهی گذشته و حال آن نشان داده می‌شود، موضوعی است که بسیاری رمان‌نویسان، از استرن گرفته تا پروست،^۵ به آن پرداخته‌اند.

در رهیافت دیگری به مسئله‌ی تعریف فردیت اشیا که مرتبط اما بیرونی‌تر است، زمان مقوله‌ای ذاتی تلقی می‌شود. «اصل فردیت» مورد اعتقاد لاک، عبارت بود از موجودیت در جایگاه خاصی در مکان و زمان. همان‌گونه که او نوشت، از آن‌جا که «مفاهیم با منفصل شدن از ظرف زمان و مکان، عمومیت می‌یابند»^۶، ایضاً، مفاهیم صرفاً هنگامی خاص می‌شوند که هر دوی این قیود تصریح شوند. به همین ترتیب، شخصیت‌های رمان فقط وقتی فردیت

می‌یابند که در پس‌زمینه‌ای از زمان و مکان خاص شده قرار گیرند. هم فلسفه و هم ادبیات یونان و روم عمیقاً از این نظر افلاطون^۱ تأثیر پذیرفته بود که صور یا مُثُل، واقعیت‌های غایی در پس اشیا محسوس دنیای فانی‌اند. این صور، ازلی - ابدی و لایتغیر پنداشته می‌شدند^۲ و بدین ترتیب به طور کلی منعکس‌کننده‌ی پیش‌فرض اساسی تمدن یونان و روم باستان بودند که بر طبق آن، فقط چیزی که معنای بنیادینش مستقل از جریان زمان باشد، حادث شده است یا می‌تواند حادث شود. این پیش‌فرض با نگرشی که پس از دوره‌ی رنسانس پا گرفت و بر طبق آن، زمان نه فقط بُعدی مهم از جهان مادی، بلکه نیروی شکل‌دهنده‌ی تاریخ فردی و جمعی انسان است، به کل مغایرت دارد.

رمان بیش از هر چیز به علت نحوه‌ی انعکاس این جهت‌گیری خصیصه‌نمای اندیشه‌ی معاصر، ویژگی‌های فرهنگ غرب را به بهترین شکل نشان می‌دهد. به عقیده‌ی ا.م. فورستر^۳، ادبیات از دیرباز توجه مفراطی به تصویر کردن «زندگی بر بنیاد ارزش‌ها» داشت و این رمان بود که با تصویر کردن «زندگی بر بنیاد زمان»، وظیفه‌ی متمایزی به وظایف ادبیات افزود.^۴ از دید اشنپنگلر^۵، پیدایش رمان به این دلیل بود که انسان «فرا تاریخی» عصر جدید احتیاج به نوع ادبی‌ای دارد که بتواند به «کل زندگی» بپردازد.^۶ و اما در میان منتقدان معاصرتر، نور تروپ فرای^۷ بر این باور است که ویژگی متمایزکننده‌ی رمان در مقایسه با دیگر انواع ادبی، «پیوند زمان و انسان غربی» است.^۸

۱. افلاطون (۴۲۹-۳۴۷ پیش از میلاد)، فیلسوف یونانی. (م)

۲. ازلی - ابدی بودن مُثُل را افلاطون به صراحت اظهار نمی‌کند، ولی این نظر - که قدمتش به زمان ارسطو می‌رسد (مابعدالطبیعه، کتاب دوازدهم، فصل ششم) - مبنای کل نظام فکری آن‌هاست.

۳. Edgar Morgan Forster (۱۸۷۹-۱۹۷۰)، رمان‌نویس انگلیسی. (م)

۴. *Aspects of the Novel* (London, 1949), pp. 29-31.

۵. Oswald Spengler (۱۸۸۰-۱۹۳۶)، فیلسوف آلمانی. (م)

۶. *Decline of the West*, trans. Atkinson (London, 1928), I, 130-131.

۷. Northrop Frye (متولد ۱۹۱۲)، منتقد ادبی کانادایی. (م)

۸. 'The Four Forms of Fiction', *Hudson Review*, II (1950), 596.

1. *Quiverful* 2. *Partial Portraits* (London, 1888), p. 118.

3. *Human Understanding*, Bk. II, ch. 27, sects. ix, x.

4. *Treatise of Human Nature*, Bk. I, pt. 4, sect. vi.

۵. Marcel Proust (۱۸۷۱-۱۹۲۲)، رمان‌نویس فرانسوی. (م)

6. *Human Understanding*, Bk. III, ch. 3, sect. vi.

پیش از این، یک جنبه از اهمیتی را که رمان به بُعد زمان می‌بخشد، مورد بررسی قرار دادیم و دیدیم که رمان سنت ادبی دیرینه‌ی استفاده از داستان‌های بی‌زمان به منظور منعکس کردن حقایق جاودانه‌ی اخلاقی را زیر پا نهاد. ویژگی دیگری که پیرنگ رمان را از غالب ادبیات داستانی پیشین متمایز می‌کند، استفاده از تجربیات گذشته در حکم علت اعمال حال است. به عبارت دیگر، پیرنگ ادبیات روایی پیش از رمان، مبتنی بر همزمانی غیرمحمول حوادث، و یا تغییر قیافه‌ی شخصیت‌ها بود، حال آن‌که در پیرنگ رمان به واسطه‌ی عامل زمان، ارتباطی علی بین وقایع برقرار می‌شود و همین امر، ساختار رمان را بس منسجم‌تر می‌کند. شاید از این هم مهم‌تر تأثیری باشد که تأکید رمان بر فرایند زمان، در شخصیت‌پردازی باقی می‌گذارد. بارزترین و افراطی‌ترین نمونه در این زمینه، رمان سیلان ذهن است که ادعا دارد نقل قول مستقیمی از آنچه بر اثر جریان زمان در ذهن فرد می‌گذرد به دست می‌دهد، اما رمان به طور کلی بسیار بیشتر از هر نوع ادبی دیگر به تحول شخصیت در طول زمان توجه کرده است، و بالاخره، تصویر مشروحو که رمان از مسایلی زندگی روزمره به دست می‌دهد نیز مبتنی بر تسلط بر بُعد زمان است. به گفته‌ی ت. ه. گرین^۱، بخش بزرگی از زندگی انسان صرفاً به علت گُند بودن جریان آن، در آثار ادبی تقریباً به کلی منعکس نشده باقی مانده بود.^۲ رمان مقیاس زمانی‌ای را به کار می‌برد که در مقایسه با مقیاس زمانی ادبیات روایی قبل از آن، به نحو بسیار دقیقی مشخص‌تر است و شباهتی که بین رمان و بافت تجربه‌های روزمره وجود دارد نیز دقیقاً منوط به همین مقیاس زمانی است.

نقش زمان در ادبیات کهن، قرون وسطی و دوره‌ی رنسانس، مسلماً بسیار

متفاوت با نقشی است که در رمان دارد. برای مثال، محدود کردن وقایع نوازدی به بیست و چهار ساعت - یعنی همان اصل وحدت زمان که همگان با آن آشنا هستند - در واقع نفی اهمیت بُعد زمان در زندگی انسان است، زیرا این کار با توجه به دیدگاه متداول در دنیای کهن که بر طبق آن واقعیت در کلی‌های ازلی - ابدی وجود دارد، به طور ضمنی دال بر این است که معلوم کردن حقیقت وجود، نیازی به یک عمر ندارد بلکه چنین کاری در عرض یک روز هم به نحو کامل میسر است. در واقع، جاندار پنداشتن مرگ به صورت کالسکه‌ای بالدار یا دروگری عبوس - که ایضاً همگان با آن آشنا هستند - نیز حاکی از همان نگرش است. این‌ها توجه ما را نه به جریان زمان، بلکه به خصوصیت به‌غایت ازلی - ابدی مرگ جلب می‌کنند و وقوف ما بر زندگی روزمره را تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهند تا برای روبه‌رو شدن با زندگی پس از مرگ آماده شویم. در حقیقت، جاندار پنداری مرگ، چه به صورت کالسکه‌ی بالدار و چه به صورت دروگر عبوس، از این نظر به اصل وحدت زمان شبیه است که بنیادی غیرتاریخی دارد و به همین دلیل، ایضاً نمونه‌ی بارزی است از اهمیت بسیار اندکی که در اکثر آثار ادبی پیش از رمان به بُعد زمان داده می‌شد. مثلاً، برداشت شکسپیر از گذشته‌ی تاریخی، بسیار متفاوت با برداشت عصر جدید است. تروا^۱، رم، خاندان پلنتجنیت^۲ یا خاندان تیودر^۳، هیچ کدام آن‌قدر به گذشته تعلق ندارند که با زمان حال یا با یکدیگر متفاوت باشند. در این‌جا شکسپیر دیدگاه زمانه‌ی خود را بازمی‌تاباند، زیرا سی سال پس از مرگ او بود که واژه‌ی «ناهمخوانی زمانی»^۴ برای نخستین بار وارد

۱. Troy، شهری باستانی در شمال غربی آناتولی؛ محل جنگ‌های افسانه‌ای میان یونانیان باستان و مردم تروا. (م)

۲. The Plantagenets، خاندان سلطنتی انگلیس از سال ۱۱۵۴ تا سال ۱۳۹۹. (م)

۳. The Tudors، خاندان سلطنتی انگلیس از سال ۱۴۸۵ تا سال ۱۶۰۳. (م)

۴. Anachronism، اصطلاحی ادبی است که برای اشاره به شیء یا فرد یا رفتاری که با زمان وقوع اثر

۱. Thomas Hill Green (۱۸۶۲-۱۸۳۶)، فیلسوف انگلیسی. (م)

2. 'Estimate of the Value and Influence of Works of Fiction in Modern times,' (1862), *Works*, ed. Nettleship (London, 1888), III, 36.

زبان انگلیسی شد^۱ و او هنوز به درک قرون وسطایی تاریخ بس نزدیک بود که بر طبق آن گردونه‌ی زمان، در تمامی ادوار تاریخ، مثل‌های^۲ ثابتی را تشکیل می‌کند که تا ابد کاربردنی‌اند.

این نگرش غیرتاریخی مربوط می‌شود به فقدان محسوس علاقه در زمینه‌ی عامل زمانی دقیقه - به - دقیقه و روز - به - روز، و همین فقدان علاقه باعث شده است که طرح زمانی بسیاری از نمایشنامه‌ها (چه آن‌هایی که شکسپیر نوشته بود و چه آن‌هایی که بیشتر اسلاف او از آشیل^۳ به بعد نوشتند) کسانی را که بعدها به ویرایش و نقد آن‌ها پرداختند، گیج کند. در ادبیات داستانی گذشته نیز با نگرش مشابهی درباره‌ی زمان مواجه می‌شویم؛ توالی حوادث در زنجیره‌ی بسیار انتزاعی از زمان و مکان واقع می‌شود و اهمیت بسیار اندکی برای زمان به منزله‌ی عاملی در روابط انسانی منظور می‌گردد. کولریج^۴ به «استقلال شگرف و فقدان در واقع تخیلی تمام زمان‌ها و مکان‌های خاص در ملکه‌ی پریان»^۵ توجه کرده بود؛^۶ همچنین بعد زمانی تمثیل‌های بانین و داستان‌های رزمی - عاشقانه‌ی پهلوانی نیز به همین اندازه مبهم و خاص نشده است.

اما به‌زودی مفهوم جدید زمان در بسیاری از زمینه‌های تفکر انسان گسترش یافت. اواخر قرن هفدهم شاهد پیدایش پژوهش‌های عینی‌تری درباره‌ی

→ تطابق ندارد، به کار می‌رود. مثلاً، ساعتی که در نمایشنامه‌ی جولوس قيصر شکسپیر به صدا درمی‌آید، نمونه‌ای از «ناهمخوانی زمانی» است زیرا وقایع این نمایشنامه در زمانی اتفاق می‌افتد که هنوز ساعت اختراع نشده بود. (م)

1. See Herman J. Ebeling, 'The Word Anachronism,' MLN, LII (1937), 120-121.

2. *exempla*

۳. Aeschylus (۴۵۶-۵۲۵ پیش از میلاد). نمایشنامه‌نگار یونانی. (م)

۴. Samuel Taylor Coleridge (۱۷۷۲-۱۸۳۴). شاعر و منتقد انگلیسی. (م)

۵. *The Faerie Queene*, منظومه‌ای شعری نوشته‌ی شاعر انگلیسی ادمند اسپنسر (Edmund Spenser).

۶. Spenser (۱۵۵۲-۱۵۹۹). (م)

6. *Selected Works*, ed. Potter (London, 1933), p. 333.

تاریخ بود و به همین دلیل تفاوت میان گذشته و حال بیشتر حس شد.^۱ در همین حال، نیوتن^۲ و لاک تحلیلی نو از فرایند زمان ارائه دادند^۳؛ زمان مفهوم تداوم آهسته‌تر و مکانیکی‌تری را یافت که آن‌چنان دقیق مشخص شده بود که می‌شد سقوط اشیاء و تسلسل اندیشه در ذهن را با آن سنجید.

این تأکیدهای جدید، در رمان‌های دفو منعکس شده است. نخستین بار در داستان‌های او بود که تصویر زندگی فردی، هم در دورنمای وسیع آن به منزله‌ی فرایندی تاریخی ارائه شد و هم در چشم‌انداز نزدیک آن که نشان می‌دهد این فرایند در پس‌زمینه‌ای از گذرانی اندیشه‌ها و اعمال تبلور می‌یابد. البته این درست است که گهگاه مقیاس زمانی رمان‌های دفو، هم فی‌نفسه متناقض است و هم با صحنه‌ی تاریخی ظاهری آن تباین دارد. اما مسلماً طرح شدن چنین ایرادهایی به خودی خود تحسینی است از این‌که چگونه خواننده احساس می‌کند شخصیت‌های آثار دفو ریشه در بعد زمان دارند. واضح است که نمی‌توانیم تصور کنیم چنین ایرادهایی جداً درباره‌ی آرکیدیا^۴ نوشته‌ی سیدنی یا سفر زائر^۵ نوشته‌ی بانین مطرح شود، زیرا در این آثار شواهد کافی دال بر واقعیت داشتن زمان وجود ندارد تا بتوان نوعی تباین در آن‌ها یافت. اما دفو یقیناً چنین شواهدی را به دست می‌دهد. وی در بهترین آثارش ما را کاملاً متقاعد می‌کند که داستان‌ش در مکان و زمان خاصی رخ می‌دهد و خاطره‌ای که از رمان‌های او در ذهن‌مان باقی می‌ماند، عمدتاً تشکیل می‌شود از مقاطعی در زندگی شخصیت‌ها که به گونه‌ای زنده و واضح تصویر شده‌اند، مقاطعی که به طور سست به یکدیگر پیوند داده شده‌اند تا

1. See G.N. Clark, *The Later Stuarts, 1660-1714* (Oxford, 1934), pp. 362-366;

René Wellek, *The Rise of English Literary History* (Chapel Hill, 1941), ch. 2.

۲. Isaac Newton (۱۶۴۲-۱۷۲۷)، فیلسوف و ریاضی‌دان انگلیسی. (م)

3. See especially Ernest Cassirer, 'Raum und Zeit', *Das Erkenntnisproblem...* (Berlin, 1922-23), II, 339-374.

4. *Arcadia*

5. *The Pilgrim's Progress*

چشم‌اندازی متقاعدکننده از زندگی‌نامه‌ی شخصیت‌ها ارائه دهند. در آثار دفو، مفهومی از هویت فردی در تداوم زمان وجود دارد و در عین حال این هویت فردی در جریان تجربه دستخوش تغییر می‌شود.

این برداشت به گونه‌ای بسیار محسوس‌تر و کامل‌تر در آثار ریچاردسن به چشم می‌خورد. او سخت دقت می‌کرد تا تمام وقایع داستانش را در طرح زمانی مشروحو که پیش از آن هرگز سابقه نداشت، جای دهد: صدر هر نامه در رمان‌های او به خواننده می‌گوید که آن نامه در کدام روز هفته نوشته شده است و غالباً ساعت نگارش نامه نیز ذکر می‌شود و این به نوبه‌ی خود در حکم چارچوبی عینی برای جزئیات زمانی حتی فزون‌تر خود نامه‌هاست. مثلاً در رمان او می‌خوانیم که کلریسا ساعت ۶/۴۰ بعد از ظهر پنجشنبه ۷ سپتامبر درگذشت. استفاده‌ی ریچاردسن از نامه در رمان‌هایش، همچنین این احساس را به خواننده القا می‌کرد که واقعاً در همه‌ی وقایع رمان شرکت دارد و این احساس به قدری قوی و بی‌نقص بود که تا آن زمان نظیر نداشت. ریچاردسن همان‌طور که در «مقدمه‌ی» رمان کلریسا اشاره کرد، می‌دانست که «اوضاع بحرانی ... همراه با آنچه می‌توان توصیف‌ها و بازتاب‌های وهله‌ای خواند» بهتر از هر شیوه‌ی دیگری توجه خواننده را جلب می‌کند و در بسیاری از صحنه‌های رمان‌هایش، ضرباهنگ داستان با توصیفی دقیق و مشروح آهسته می‌شود و به تجربه‌ی واقعی شباهت می‌یابد. دستاورد ریچاردسن در این قبیل صحنه‌ها، برای رمان حکم تأثیری را داشت که فن «نمای نزدیک» دو-گرفیت^۱ در فیلم باقی گذاشت: یعنی بعد جدیدی به بازنمایی واقعیت افزود.

فیلدینگ در برخورد با مسئله‌ی زمان در رمان‌هایش، دیدگاه برونی‌تر و سستی‌تری اتخاذ کرد. او در رمان شمالاً^۲ استفاده‌ی ریچاردسن از افعال زمان حال را به باد استهزا گرفت: «خانم جرویس^۳ و من تازه به رختخواب رفته‌ایم

و در قفل نشده؛ اگر اربابم بیاید - ای وای! صدای پایش را می‌شنوم که همین الان از در وارد شد. می‌دانید، همان‌طور که کشیش ویلیام^۱ می‌گوید، من افعال زمان حال را برای نوشتن به کار می‌برم. خب، او هم بین ما در رختخواب است...»^۲ فیلدینگ در رمان تام جونز اشاره کرد که قصد دارد در خصوص بعد زمان، بسیار انتخابی‌تر از ریچاردسن عمل کند: «ما در نظر داریم ... به جای تقلید از تاریخ‌نویسان که رنج بسیار بر خود هموار می‌سازند و دارای تألیفات بشمارند و برای حفظ یکنواختی مجموعه‌ی نوشته‌های‌شان تصور می‌کنند حتماً باید همان قدر دربار‌ی جزئیات ماه‌ها و سال‌هایی که هیچ اتفاق مهمی در آن‌ها رخ نداده است کاغذ سیاه کنند که دربار‌ی آن دوره‌های مهمی که بزرگ‌ترین وقایع زندگی انسان به وقوع پیوسته است، بیشتر از روش آن دسته از نویسندگانی پیروی کنیم که اذعان دارند انقلاب‌های کشورها را نشان می‌دهند.»^۳ اما رمان تام جونز در عین حال ابتکار جالبی را در زمینه‌ی پردازش داستانی زمان ارائه کرد. به نظر می‌رسد فیلدینگ در نگارش این رمان از تقویم استفاده کرده است، یعنی همان نماد اشاعه‌ی برداشتی عینی‌تر از زمان توسط صنعت چاپ. صرف‌نظر از برخی استثناهای جزئی، تقریباً تمام وقایع این رمان، نه فقط در ارتباطشان با یکدیگر و زمانی که هر مرحله از سفر شخصیت‌های مختلف از «کشور غرب» به لندن عملاً روی می‌دهد، بلکه همچنین در ارتباطشان با ملاحظاتی بیرونی از قبیل اهله‌ی دقیق ماه و جدول زمانی شورش جیمزخواهان^۴ در سال ۱۷۴۵ (یعنی سالی که قرار بود به اصطلاح سال اقدام شورشیان باشد)، به لحاظ ترتیب زمانی هیچ‌گونه تباینی با یکدیگر ندارند.^۵

۱. David Lewelyn Wark Griffith (۱۸۷۵-۱۹۴۸)، فیلمساز آمریکایی. (م)

3. Jervis

2. Shamela

1. William 2. Letter 6. 3. Bk. II, ch. 1.

۴. the Jacobite rebellion، شورش هواداران جیمز دوم و اعقابش در انگلستان. (م)

5. As was shown by F.S. Dickson (cross, Henry Fielding, II, 189-193).

گهگاه جزئیات واضحی را مکمل دلالت‌های مستمر داستانش می‌کند و موجب می‌شود که رابینسون کروزونه و مال فلاندرز را بیش از هر شخصیت داستانی پیش از آن، به‌طور تمام و کمال به محیط‌شان ربط دهیم. یکی از ویژگی‌های آثار دفو، همین چشمگیر بودن ثبات زمان و مکان است، بویژه در نقشی که اشیاء متحرک دنیای مادی در رمان‌های او دارند؛ در رمان مال فلاندرز جامعه‌های کثانی و طلاجات زیادی برای شمرده شدن وجود دارد و جزیره‌ی رابینسون کروزونه مملو از ظروف فلزی و لباس‌های به‌یادماندنی است.

ریچاردسن که در این مورد نیز نقش اصلی را در تکامل رئالیسم در روایت داشت، فرایند مذکور را به میزان بسیار بیشتری جلو برد. در سرتاسر رمان‌های او، توصیف مناظر طبیعی اندک است، اما توجه وافری به فضای داخلی محل سکونت شخصیت‌ها شده است؛ محل اقامت پملا در لینکن‌شر^۱ و بدفردشر^۲ واقعاً به زندان می‌ماند؛ سرای گرندیسن^۳ به‌طور بسیار مشروحی برای خواننده توصیف شده است، و برخی از توصیف‌ها در رمان کلریسا^۴ پیش‌درآمدی است بر مهارت بالزاک در تبدیل کردن مکان رمان به نیروی فعال و همیشه حاضر؛ مثلاً عمارت هارلو^۵ تبدیل می‌شود به محیطی مادی و اخلاقی که به‌طور هراس‌آوری واقعیت دارد.

در این زمینه هم، فیلدینگ بسیار از خاص‌گرایی ریچاردسن عقب است. او در رمان‌هایش، فضای داخلی محل سکونت شخصیت‌ها را با جزئیات کامل توصیف نمی‌کند و توصیف‌های مکررش از مناظر طبیعی، به روشی بسیار سنتی انجام گرفته است. با این همه، در طول تاریخ رمان، تام جونز نخستین رمانی است که عمارتی گوتیک^۶ نقش مهمی در آن دارد.^۷ همچنین فیلدینگ

ه. مکان

در این زمینه، همچون بسیاری زمینه‌های دیگر، مکان لازم و ملزوم زمان است. منطقاً هر مورد فردی و خاص، با اشاره به دو مشخصه همپایه - یعنی مکان و زمان - تعریف می‌شود. همان‌طور که کولریج اشاره می‌کند، به لحاظ روانشناختی، پنداشتی که از زمان داریم «همواره با تصور مکان پیوند می‌خورد».^۱ در واقع، این دو بُعد به دلیل بسیاری مقاصد عملی، از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند، همان‌گونه که اطلاق‌پذیری واژه‌های «حاضر» و «دقیقه» به هر دوی این ابعاد نیز دلالت بر همین جدایی‌ناپذیری دارد. در عین حال، اگر خوب دقت کنیم می‌بینیم که نمی‌توانیم به‌سهولت برهه‌ای خاص از هستی را مجسم کنیم مگر این‌که آن را در زمینه‌ی مکانی‌اش نیز قرار دهیم.

مکان از دیرباز تقریباً همان‌قدر کلی و مبهم بود که زمان در تراژدی، کمدی و داستان‌های رزمی - عاشقانه. همان‌طور که جانسن^۲ می‌گوید، شکسپیر «توجهی به تمایز میان زمان و مکان نداشت»^۳ و آرکیدای سیدنی نیز، درست مثل برزخ‌های سیار تماشاخانه‌های دوره‌ی الیزابت^۴، محدود به مکان خاصی نیست. البته درست است که در رمان‌های فلاشی و در آثار بانین بسیاری توصیف‌های زنده و خاص جسمانی وجود دارد، اما چنین توصیف‌هایی، اتفاقی و ناقص هستند. به نظر می‌رسد دفو نخستین نویسنده‌ی انگلیسی است که سرتاسر داستانش را به گونه‌ای مجسم می‌کرد که گویی واقعاً در محیطی مادی رخ داده است. توجه وی به توصیف محیط اجتماعی هنوز متناوب است و نه دائم، ولی

1. *Biographia Literaria*, ed. Shawcross (London, 1907), I, 87.

2. Dr. Samuel Johnson (۱۷۰۹-۱۷۸۴)، شاعر و منتقد انگلیسی. (م)

3. 'Preface', Johnson on Shakespeare, ed. Raleigh (London, 1908), pp. 21-22.

4. «سیاره» اشاره‌ای است به دوره‌گرد بودن گروه‌های نمایشی در انگلستان دوره‌ی الیزابت؛ «برزخ» نیز اشاره‌ای است به نمایش متداولی در آن دوره که حضرت عیسی مسیح (ع) در آن به برزخ می‌آمد تا ارواح مردمان متقوی را که پیش از پیامبری او در گذشته بودند و نیز ارواح نوزادانی را که غسل تعمید نشده بودند رهایی بخشد. (م)

1. Lincolnshire

2. Bedfordshire

3. Grandison Hall

4. *Clarissa*

5. Harlow

6. Gothic، نوعی معماری که برخی از ویژگی‌های آن عبارت‌اند از گنبد‌های نوک‌تیز و سردابه‌ای تنگ و تاریک و مرمر. (م)

7. See Warren Hunting, *Architecture in English Fiction* (New Haven, 1934), p. 65.

درست همان‌طور که شکایت تسمیه‌گرایان درباره‌ی زبان، تدریجاً موجبات تضعیف نگرش فلاسفه‌ی رئالیست اسکولاستیک درباره‌ی کلی‌ها را فراهم آورد، به همین ترتیب دیری نگذشت که رئالیسم عصر جدید خود را با مشکل معناشناختی مشابهی مواجه دید. همه‌ی واژه‌ها نشان‌دهنده‌ی اشیاء واقعی نبودند، یا به گونه‌ای یکسان نشان‌دهنده‌ی آن‌ها نبودند، و لذا فلسفه می‌بایست مبنای عقلانی واژه‌ها را می‌یافت. آنچه لاک در فصول پایانی کتاب سوم رساله‌ی در باب قوه‌ی درک انسان^۱ می‌گوید، احتمالاً مهم‌ترین گواه این گرایش در قرن هفدهم است. بیشتر آنچه وی درباره‌ی استفاده‌ی صحیح از واژه‌ها گفته است، شامل بخش اعظم ادبیات نمی‌شود، زیرا همان‌گونه که لاک با ناراحتی متوجه شده است، «بلاغت کلام، همچون جنس لطیف»، متضمن فریمی لذت‌بخش است.^۲ اما از سوی دیگر، این نکته‌ی شایان توجهی است که گرچه برخی از «سوءاستفاده‌های زبان» که لاک مشخص می‌کند - مانند زبان مجازی - از خصیصه‌های دائمی داستان‌های رزمی - عاشقانه بود، ولی در نثر دفو و ریچاردسن به نسبت نثر هر داستان‌نویس دیگری تا قبل از آن زمان، این قبیل «سوءاستفاده‌های زبان» به مراتب نادرتر است.

تا پیش از طلوع رمان، ادبیات داستانی سنتاً به سبکی نوشته می‌شد که همخوانی بین واژه‌ها و اشیاء، اهمیت درجه‌ی اول نداشت، بلکه مهم زیبایی‌های عارضی‌ای بود که صنایع بدیعی به توصیف‌ها و وقایع می‌دادند. سنت تصنع زبانی در داستان‌های رزمی - عاشقانه‌ی یونانی نخستین بار با ایتی‌توپیکا^۳ اثر هیلودوروس^۴ بنا گذاشته شده و با فصاحت تصنعی^۵ جان لی‌لی و سیدنی و نیز

مکان وقایع رمان‌هایش را با همان دقتی توصیف می‌کرد که ترتیب زمانی آن وقایع را؛ بسیاری از جاهایی که تام جونز در مسیر خود به لندن از آن‌ها می‌گذرد، با نام مشخص شده‌اند و محل دقیق قرار گرفتن بقیه را نیز می‌توان با استفاده از شواهد مختلف دیگری استنتاج کرد.

پس به طور کلی می‌توان گفت، گرچه هیچ‌یک از رمان‌های قرن هجدهم هم‌تراز فصل‌های آغازین سرخ و سیاه یا بابا گوریو نمی‌شود که از همان ابتدا اهمیتی را که استاندال^۱ و بالزاک در تصویر کلی‌شان از زندگی برای محیط قائل هستند نشان می‌دهد، اما بی‌تردید پیروی از اصل واقعیت‌مانندی، دفو و ریچاردسن و فیلدینگ را به آن‌جا سوق داد که مبتکر قدرت «قراردادن کامل انسان در محیط مادی‌اش» باشند. به عقیده‌ی آلن تیت،^۲ قابلیت متمایزکننده‌ی رمان به منزله‌ی نوع ادبی نیز همین است.^۳ باید افزود موفقیت چشمگیر آنان در این زمینه از جمله عوامل مهمی است که ایشان را از نویسندگان قبلی ادبیات داستانی متمایز می‌کند و جایگاه مهم‌شان را در سنت این نوع بدیع ادبی نشان می‌دهد.

و. زبان

ویژگی‌های فنی گوناگون رمان که تا این‌جا برشمرده‌ایم، ظاهراً همگی زمینه‌ی نیل به هدفی را فراهم می‌آورند که بین رمان‌نویسان و فلاسفه مشترک است، یعنی ایجاد چیزی که مدعی است شرحی مطابق واقع از تجربیاتی به دست می‌دهد که افراد عملاً در زندگی خود با آن روبه‌رو می‌شوند. رسیدن به این هدف مستلزم آن بود که علاوه بر سنتی که پیشتر ذکر کردیم، بسیاری دیگر از سنت‌های ادبیات داستانی شکسته شود. اتخاذ نثر به منظور هرچه بیشتر مطابق واقع نشان دادن رمان، شاید مهم‌ترین این سنت‌شکنی‌ها باشد که همچنین ارتباط تنگاتنگی با یکی از تأکیدهای روش شناختی خاص رئالیسم در فلسفه دارد.

۱. Stendhal (نام مستعار Marie Henri Beyle ۱۷۸۲-۱۸۴۲)، رمان‌نویس فرانسوی. (م)

۲. Allen Tate (۱۸۹۹-۱۹۷۹)، شاعر و منتقد آمریکایی. (م)

۳. 'Techniques of Fiction', in *Critiques and Essays on Modern Fiction, 1920-1951*, ed. Aldridge (New York, 1952), p 41.

1. *Essay Concerning Human Understanding*

2. Bk. III, ch. 10, sects. xxxiii-xxxiv.

3. *Aethiopica*

۴. Heliodorus (قرن سوم پیش از میلاد)، نویسنده‌ی یونانی. (م)

۵. Euphuism، نامی است که جان لی‌لی در یکی از آثار خود با عنوان *Euphuus: The Anatomy of Wit*

(۱۵۷۸) برای اشاره به سبک نگارش متداول در انگلستان اواخر سده‌ی شانزدهم به کار بُرد. از

با چه میزان از حساسیت ادبی، بلاغت زبانی متناسب با موضوع را در سبک نگارش خود منعکس کرده است. پس تعجبی ندارد که اولین نمونه‌های روایت داستانی منثور که تقریباً به طور کامل به کاربرد توصیفی و صریح زبان منحصر می‌شود، نوشته‌ی کسانی است که در زمره‌ی نویسندگان دارای لطافت طبع قرار نمی‌گیرند. این هم تعجبی ندارد که بسیاری از نویسندگان آن دوره که از تحصیلات بهتری برخوردار بودند، دفو و همچنین ریچاردسن را به علت طرز نگارش ناهنجار و غالباً نادقیق‌شان به باد انتقاد گرفتند.

واضح است که مقاصد اساساً رئالیستی دفو و ریچاردسن، چیزی بسیار متفاوت با قالب‌های پذیرفته‌شده‌ی نثر ادبی را ایجاد می‌کرد. این درست است که در اواخر قرن هفدهم جنبشی که هدف آن نثر روشن و ساده بود سهم زیادی در ایجاد قالب بیانی داشت که بسیار بیش از قالب‌های گذشته با رمان رئالیستی منطبق بود؛ اما در عین حال، دیدگاه لاک درباره‌ی زبان به تدریج در نظریه‌ی ادبی انعکاس می‌یافت. برای مثال، جان دنیس^۱ صور خیال را به دلیل غیررئالیستی بودن آن در موارد خاص نهمی می‌کرد: «هیچ جور صور خیالی هرگز نمی‌تواند وسیله‌ی بیان اندوه باشد. اگر کسی با استفاده از تشبه شکوه کند، واکنش من این خواهد بود که یا خنده‌ام می‌گیرد و یا خوابم می‌برد»^۲. با این همه، معیار نثر در دوره‌ی آگوست^۳ بسیار ادبی‌تر از آن باقی ماند که بتواند زبان طبیعی مال فلاندرز و پملا اندروز باشد و گرچه نثر

با استعاره‌های بعید^۱ و پیچیده‌ی لاکالپرنده^۲ و ماگدولن دو اسکودری^۳ دنبال شده بود. به همین دلیل، حتی اگر داستان‌نویسان جدید سنت دیرینه‌ی درهم آمیختن شعر با نثر را زیر پا می‌گذاشتند (یعنی سنتی که حتی در روایت‌هایی مانند ستیریکان^۴ اثر پیترونیس^۵ که از ابتدا تا انتها فقط زندگی طبقات فرودست را تصویر می‌کرد نیز دنبال شده بود)، باز هم از نظر ادبی بسیار انتظار می‌رفت که آن‌ها زبان را به منزله‌ی منبعی که به خودی خود موجب تفنن است به کار ببرند و نه به منزله‌ی وسیله‌ی بیانی که صرفاً جنبه‌ی ارجاعی دارد.

البته استفاده از زبان به این صورت، در هر حال حاکی از توصیف رئالیستی آراسته‌نشده‌ای است که سنت انتقادی کلاسیک به طور کلی هیچ کاربردی در آن ندارد. معرفی «توصیف بامدادان»^۶ نوشته‌ی سوئیفت^۷ در شماره‌ی نهم نشریه *Tattler*^۸ (۱۷۰۹) به عنوان اثری که نویسنده‌اش در آن «به سرعت گام در مسیر کاملاً جدیدی نهاده و هر چیز را همان‌طور که اتفاق می‌افتد توصیف کرده است»، در واقع ذم تشبیه به مدح بود. فرض ضمنی نویسندگان و منتقدان تحصیل‌کرده این بود که مهارت نویسنده، خود را در کاربرد دقیق واژه‌ها برای همخوانی با اشیاء نشان نمی‌دهد، بلکه باید دید وی

→ مختصات این سبک می‌توان تصنع زیاد و استفاده‌ی فراوان از صنایعی همچون تضاد و طباق همصامتی (Alliteration)، تشبیه و تلمیح را نام برد. (م)

۱. Conceit، نوعی استعاره که ویژگی آن مشکل بودن تصور هرگونه وجه مشترک بین مشبه و مشبه به است. (م)

۲. Gaulier de Costes La Calprenède (۱۶۶۳-۱۶۱۴)، رمان‌نویس فرانسوی. (م)

۳. Magdeleine de Scudéry (۱۷۰۱-۱۶۰۷)، رمان‌نویس فرانسوی. (م)

4. *Satyricon*

۵. Arbiter Petronius (قرن اول پیش از میلاد)، طنزنویس رومی. (م)

6. 'Description of the Morning'

۷. Jonathan Swift (۱۷۴۵-۱۶۶۷)، شاعر ایرلندی. (م)

8. *Tattler*

۱. John Dennis (۱۷۳۴-۱۶۵۷)، منتقد و نمایشنامه‌نگار انگلیسی. (م)

2. Preface, *The Passion of Byblis, Critical Works*, ed. Hooker (Baltimore, 1939-43), I. 2.

۳. Augustan Period؛ حکومت امپراطور آگوستوس در روم دوره‌ی رونق ادبیات و آفرینش آثار ویرژیل و هوراس و امثال آنان بود. نیمه‌ی اول قرن هجدهم در ادبیات انگلیسی نیز دوره‌ی آگوست نامیده شده است زیرا نویسندگان و شعرای این عصر، ادبای دوره‌ی آگوست در روم و یونان باستان را به دیده‌ی احترام می‌نگریستند و می‌کوشیدند ضمن تقلید از سبک نگارش آنان، به همان موضوعاتی بپردازند که در آثار آن‌ها به چشم می‌خورد. (م)

ادیسن^۱، برای مثال، یا سوئیفت به اندازه‌ی کافی ساده و صریح است، اما ایجاز سامان‌یافته‌ی آن بیشتر نوعی تلخیص بسیار فشرده را به ذهن متبادر می‌کند تا شرحی کامل از آنچه توصیف می‌شود.

پس ظاهراً گسستن دفو و ریچاردسن از قواعد متعارف نثرنویسی را نباید نقیصه‌ای اتفاقی تلقی کنیم، بلکه باید آن را بهایی بدانیم که آنان برای به دست آوردن ارتباطی بلاواسطه و تنگاتنگ بین متن نوشته‌اشان و آنچه توصیف می‌کرده‌اند، ناگزیر از پرداختنش بودند. در آثار دفو این ارتباط تنگاتنگ عمدتاً جنبه‌ی جسمانی دارد، حال آن‌که در آثار ریچاردسن عمدتاً عاطفی است، اما در هر دو حال خواننده احساس می‌کند یگانه هدف نویسنده این بوده است که به هر قیمت که شده - خواه با تکرار کلمات و عبارات، خواه با آوردن جملات معترضه و خواه با اطناب کلام - کاری کند تا واژه‌ها آنچه را او مد نظر داشته است، با همه‌ی ویژگی خاص غیرانتزاعی‌اش، برای خواننده روشن کنند. البته فیلدینگ از دیدگاه یا سنن نثرنویسی دوره‌ی آگوست نگسست، اما می‌توان استدلال کرد که همین امر موجب شده است که از مطابق واقع بودن داستان‌هایش کاسته شود. وقتی رمان تام جونز را می‌خوانیم، تصور نمی‌کنیم که مخفیانه از جستجوی جدیدی برای یافتن واقعیت باخبر می‌شویم؛ از نثر فیلدینگ بی‌درنگ درمی‌یابیم که کار جستجو مدت‌ها قبل به اتمام رسیده است و دیگر لازم نیست زحمت چنین کاری را به خود بدهیم، بلکه در عوض گزارشی گلچین شده همراه با توضیحات کافی درباره‌ی یافته‌ها به ما ارائه می‌شود.

در این نکته، تناقض شگفت‌آوری به چشم می‌خورد. از یک سو، دفو و ریچاردسن زبان و ساختی از نثر را در رمان‌های‌شان به کار می‌برند که همواره و بدون استثنا رئالیستی است و به همین دلیل، ارزش‌های ادبی دیگر را از دست می‌دهند. از سوی دیگر، ویژگی‌های مثبتی که در سبک نگارش

فیلدینگ به چشم می‌خورد، غالباً با فن رمان‌نویسی او تعارض دارد، زیرا وقتی بینش ارائه‌شده در رمان به نحو بارزی توسط رمان‌نویس انتخاب شود، ما دیگر به واقعیت آنچه گزارش می‌شود باور نخواهیم داشت، یا دست‌کم توجه‌مان از محتوای گزارش به مهارت گزارشگر معطوف می‌شود. به نظر می‌رسد بین ارزش‌های دیرینه و جاودانه‌ی ادبی از یک سو و فنون خاص روایت در رمان، تناقضی ذاتی وجود داشته باشد.

این تناقض ذاتی را می‌توان از طریق مقایسه‌ای با ادبیات داستانی فرانسه نشان داد. در فرانسه، نگرش انتقادی کلاسیک بر فصاحت کلام و ایجاز تأکید داشت و تا زمان پیدایش مکتب رمانتیک، هرگز به طور تمام‌عیار به چالش طلبیده نشد. شاید تا حدی به همین دلیل باشد که ادبیات داستانی فرانسه از شاهزاده خانم کلو تا روابط خطرناک بیرون از سنت عمده‌ی رمان قرار می‌گیرد. خواننده‌ی داستان‌های فرانسوی، به‌رغم مهارت ادبی و عمق روانشناختی این داستان‌ها، احساس می‌کند آن‌ها متصنع‌تر از آن‌اند که مطابق واقع باشند. از این نظر، خانم لافایت^۱ و شودرلو دو لاکلو^۲ درست نقطه‌ی مقابل دفو و ریچاردسن هستند که استفاده‌شان از لغات فراوان، به خودی خود ضمانتی است از مطابق واقع بودن آنچه گزارش می‌کنند؛ که یگانه هدف نثرشان همان چیزی است که لاک غایت شایسته‌ی زبان، یعنی «نشان دادن معرفت نویسنده بر اشیاء»^۳ نامید؛ که مدعی‌اند رمان‌های‌شان در مجموع صرفاً رونوشتی از زندگی واقعی - یا به قول فلوربر، «نوشته‌ی واقعی» - است. بدین ترتیب به نظر می‌رسد کارکرد زبان در رمان به نسبت دیگر انواع ادبی، بسیار ارجاعی‌تر باشد و عملکرد خود رمان هم بیشتر از طریق توصیف همه‌جانبه است تا تمرکز فصیحانه بر جنبه‌ای خاص. بی‌تردید همین نکته،

۱. Madame de la Fayette (۱۶۹۳-۱۶۳۴)، رمان‌نویس فرانسوی. (م)

۲. Choderlos de Laclos (۱۷۴۱-۱۸۰۳)، نویسنده‌ی فرانسوی. (م)

3. *Human Understanding*, Bk. III, ch. 10, sect. xxiii.

۱. Joseph Addison (۱۶۷۲-۱۷۱۹)، مقاله‌نویس انگلیسی. (م)

چند مسئله را روشن می‌کند. از جمله این‌که: چرا می‌توان رمان را بهتر از هر نوع ادبی دیگر ترجمه کرد؛ چرا بسیاری از نویسندگانی که بی‌شک جزو برجسته‌ترین رمان‌نویسانند، از ریچاردسن و بالزاک گرفته تا هاردی^۱ و داستایوسکی^۲، نوشته‌های‌شان غالباً حاکی از لطافت طبع نیست و حتی نگاه‌شان نشان‌دهنده‌ی ابتدال محض است؛ و نیز این‌که چرا رمان کمتر از هر نوع ادبی دیگر نیازمند شرح نکات تاریخی و ادبی است؛ عُرفِ صوری آن وادارش می‌کند زیرنوشته‌های خودش را تأمین کند.

بخش دوم: رئالیسم صوری

درباره‌ی شباهت‌های عمده میان رئالیسم و فلسفه در ادبیات، همین‌قدر که گفتیم کفایت می‌کند. البته منظور ما این نیست که شباهت‌های مذکور، دلالت بر تطابق دقیق رئالیسم فلسفی و ادبی دارند؛ فلسفه و ادبیات دو مقوله‌ی متفاوت‌اند. نیز این شباهت‌ها را به هیچ وجه بر مبنای این فرض مطرح نکردیم که سنت رئالیستی در فلسفه، علت پیدایش رئالیسم رمان بوده است. به احتمال قوی، رئالیسم فلسفی در این زمینه بی‌تأثیر نبوده است. بویژه از طریق لاک که اندیشه‌اش از هر حیث در فضای عقاید قرن هجدهم رسوخ کرده بود. اما اگر هم رابطه‌ی علی‌مهمی بین رئالیسم در فلسفه و ادبیات وجود داشته باشد، احتمالاً این‌قدرها مستقیم نبوده است: نوآوری‌های فلسفی و نیز ادبی را باید جلوه‌های متشابه تحول بزرگ‌تری دانست، یعنی آن دگرگونی عظیم تمدن غرب پس از دوره‌ی رنسانس که تصویر همگون قرون وسطی از جهان را با تصویری بسیار متفاوت عوض کرده است، تصویری که لزوماً انبوه رو به پیشرفت اما بی‌برنامه‌ای از افراد خاص را به ما نشان می‌دهد که تجربیات خاصی در زمان‌های خاص و مکان‌های خاص دارند.

اما در این‌جا ما با مفهومی بس محدودتر سر و کار داریم. یعنی می‌خواهیم بدانیم مقایسه‌ی رئالیسم ادبی با رئالیسم فلسفی تا چه حد در تعیین کردن و برشمردن ویژگی‌های شیوه‌ی خاص روایت در رمان به ما کمک می‌کند. برخی معتقدند که این شیوه‌ی روایت، حاصل جمع فنون ادبی‌ای است که به موجب آن تقلید زندگی انسان در رمان با پیروی از همان رویه‌هایی صورت می‌گیرد که رئالیسم فلسفی در کوشش برای تعیین و گزارش کردن حقیقت به کار می‌برد. این رویه‌ها به هیچ وجه منحصر به فلسفه نیست، بلکه در حقیقت هرگاه بخواهیم بررسی کنیم که گزارشی از یک واقعه تا چه حد مطابق واقعیت است، این رویه‌ها را دنبال می‌کنیم. به همین دلیل، می‌توان شیوه‌ی تقلید واقعیت در رمان را از طریق مقایسه با رویه‌های گروه دیگری از متخصصان معرفت‌شناسی، یعنی هیئت منصفه‌ی دادگاه، به خوبی خلاصه کرد. از بسیاری جهات، انتظارات هیئت منصفه‌ی دادگاه و انتظارات خواننده‌ی رمان با یکدیگر انطباق دارند: هر دو می‌خواهند «همه‌ی نکات خاص» ماجرای مفروض - یعنی زمان و مکان رویداد - را بدانند؛ هر دو خواهان اطلاعات کافی درباره‌ی افراد دخیل در ماجرا هستند، زیرا آنان هیچ شواهدی را درباره‌ی کسی به نام جناب توبی بلچ^۱ یا آقای بدمن نخواهند پذیرفت، چه رسد به کلوی^۲ نامی که اسم خانوادگی ندارد و «همچون هوایی که تنفس می‌کنیم، معمولی» است. آنان همچنین می‌خواهند که شاهدان، ماجرا را «از زبان خود» تعریف کنند نه از زبان کس دیگری. در واقع، هیئت منصفه «دیدگاهی همه‌شمول درباره‌ی زندگی» اختیار می‌کند و به عقیده‌ی ت. ه. گرین، نگرش خصیصه‌نمای رمان نیز همین است.^۳

شیوه‌ی روایتی را که رمان به وسیله‌ی آن به این دیدگاه همه‌شمول زندگی تجسم می‌بخشد، می‌توان «رئالیسم صوری» نامید. این رئالیسم، صوری است

1. Sir Toby Belch 2. Chloe

3. 'Estimate', *Works*, III, 37.

۱. Thomas Hardy (۱۸۴۰-۱۹۲۸)، رمان‌نویس انگلیسی. (م)

۲. Fyodor Mikhaylovich Dostoyevsky (۱۸۲۱-۱۸۸۱)، رمان‌نویس روس. (م)

زیرا اصطلاح رئالیسم در این‌جا به هیچ نظریه یا غایت ادبی خاص اشاره ندارد، بلکه منظور از آن صرفاً مجموعه‌ای از شیوه‌های روایت است که غالباً در رمان به کار می‌روند و آن‌قدر به‌ندرت در دیگر انواع ادبی یافت می‌شوند که می‌توان آن رویه‌ها را شاخص رمان دانست و پس در حقیقت، رئالیسم صوری تجسم پیش‌فرضی است که دفو و ریچاردسن به مفهوم بسیار دقیق کلمه پذیرفتند، اما کلاً در رمان به منزله‌ی نوعی ادبی به طور ضمنی وجود دارد، یعنی این پیش‌فرض یا عرف اولی که رمان گزارشی کامل و مطابق واقع از تجربیات انسان است و لذا می‌بایست با جزئیاتی از قبیل فردیت شخصیت‌های دخیل در وقایع داستان و مختصات زمان‌ها و مکان‌های اعمال‌شان خواننده را متقاعد کند، جزئیاتی که از طریق زبانی بسیار ارجاعی‌تر از آنچه در سایر انواع ادبی معمول است، ارائه می‌شود.

البته رئالیسم صوری مانند مقررات شهادت دادن در دادگاه، صرفاً یک عرف است و دلیلی وجود ندارد که گزارشی که از طریق رئالیسم صوری درباره‌ی زندگی انسان داده می‌شود، واقعی‌تر از گزارشی باشد که از طریق عرف‌های بسیار متفاوت انواع ادبی دیگر ارائه می‌شود. در حقیقت، این‌که رمان کاملاً مطابق با واقع می‌نماید، باعث نوعی سردرگمی در این باره شده است. همچنین، برخی نویسندگان رئالیست و ناتورالیست معمولاً فراموش می‌کنند که بازنویسی دقیق واقعیت، لزوماً اثری به وجود نمی‌آورد که واقعاً واجد حقیقت باشد یا ارزش ادبی لایزالی داشته باشد. بی‌تردید همین امر تا حدودی موجب شده است که امروزه بی‌رغبتی نسبتاً گسترده‌ای درباره‌ی مکتب رئالیسم و آثار رئالیستی رایج باشد. ولی این بی‌رغبتی ممکن است ما را به خطایی برعکس اشتباه نویسندگان مذکور سوق دهد و از این طریق باعث سردرگمی در نقد شود. نباید بگذاریم آگاهی از نقصان‌های خاصی که در اهداف مکتب رئالیسم به چشم می‌خورد، موجب شود که استفاده‌ی بسیار زیاد رمان به طور کلی - چه رمان‌های جویس^۱

و چه رمان‌های زولا^۱ - از شیوه‌های ادبی‌ای که در این‌جا رئالیسم صوری می‌نامیم کم‌اهمیت جلوه داده شود. همچنین نباید فراموش کنیم که گرچه رئالیسم صوری یک عرف است، اما مانند تمامی عرف‌های ادبی، مزیت‌های ویژه‌ی خود را دارد. واقعیت در انواع مختلف ادبی به میزان متفاوتی تقلید می‌شود و رئالیسم صوری رمان به نسبت دیگر انواع ادبی، تقلید بی‌واسطه‌تری از تجربیات فردی که در محیط زمانی و مکانی خود قرار داده شده است را میسر می‌سازد. در نتیجه، عرف‌های رمان در مقایسه با اغلب عرف‌های ادبی، بار بسیار کمتری را بر دوش خواننده می‌گذارند و مسلماً به همین دلیل است که طی دوستان سال اخیر اکثر خوانندگان، رمان را نوع ادبی‌ای می‌دانند که خواسته‌های آنان برای همخوانی تنگاتنگ بین زندگی و هنر را به بهترین نحو برآورده می‌کند. البته مزیت‌های رئالیسم صوری در زمینه‌ی همخوانی تنگاتنگ و مشروح با واقعیت زندگی، منحصر به این نبوده است که فقط محبوبیت رمان را بیشتر کند، بلکه این مزیت‌ها به متمایزترین ویژگی‌های ادبی رمان نیز مربوط می‌شود.

البته رئالیسم صوری، به اخص‌ترین مفهوم آن، شیوه‌ای نبود که دفو و ریچاردسن کشف کرده باشند؛ کاری که آن‌ها کردند فقط این بود که رئالیسم صوری را به نحوی بسیار تمام‌عیارتر از گذشته به کار بردند. برای مثال، همان‌طور که کارلایل^۲ اشاره می‌کند،^۳ هومر^۴ نیز همان «وضوح بینش» ممتازی را داشت که در توصیف‌های «مشروح، فراوان و به نحو دوست‌داشتنی‌ای دقیق» همه‌ی آثار دفو و ریچاردسن به چشم می‌خورد. همچنین در داستان‌هایی که بعدها نوشته شد (از خر طلایی^۵ گرفته تا آکاسین و نیکولت،^۶

۱. Emile Zola (۱۸۴۰-۱۹۰۲)، رمان‌نویس فرانسوی. (م)

۲. Thomas Carlyle (۱۷۵۹-۱۸۸۱)، نویسنده‌ی اسکاتلندی. (م)

۳. 'Burns', *Critical and Miscellaneous Essays* (New York, 1899), 1, 276-277.

۴. Homer (قرن هشتم پیش از میلاد)، حماسه‌سرای یونانی. (م)

5. *The Golden Ass*

۱. James Joyce (۱۸۸۲-۱۹۴۱)، رمان‌نویس ایرلندی. (م)

و نیز از آثار چاسر گرفته تا باینین، قسمت‌هایی هست که شخصیت‌ها و اعمال و محیط‌شان به قدری خاص نشان داده شده‌اند که می‌توان گفت این قسمت‌ها به اندازه‌ی رمان‌های قرن هجدهم مطابق واقع‌اند. اما فرق مهمی هم در کار است: این قسمت‌ها در آثار هومر و در داستان‌های منثور گذشته نسبتاً نادر هستند و غالباً از روایتی که در متنش قرار دارند متمایز می‌شوند. ساختار ادبی حاکم بر تمامیت آثار مذکور به نحوی یکپارچه به سوی رئالیسم صوری جهت‌گیری نداشت و بویژه پیرنگ آن‌ها - که معمولاً سنتی و بسیار نامحتمل بود - با پیش‌فرض‌های خود به کلی مغایرت داشت. نویسندگان ادوار گذشته، حتی وقتی که آشکارا ادعان می‌کردند هدفی کاملاً رئالیستی دارند - مانند بسیاری از نویسندگان قرن هفدهم -، در دنبال کردن هدف‌شان پیگیر نبودند. لاکالپرنده، ریچارد هد،^۷ گریملشوزن^۸، باینین، افزابن و فورتیر فقط عده‌ی معدودی از کسانی هستند که همگی اعلام کرده بودند داستان‌های‌شان به تمام معنا واقعی است.^۹ ولی اظهارات مؤکد اینان در مقدمه‌ی داستان‌های‌شان، متقاعدکننده‌تر از تأکیدات بسیار مشابهی که در اغلب شرح‌حال‌های قدسین قرون وسطی به چشم می‌خورد، نیست. در هر دوی این موارد، هدف واقع‌نمایی به قدر کافی با تار و پود اثر عجین نشده بود که سبب طرد کامل تمامی عرف‌های غیررئالیستی شود.

دفو و ریچاردسن استقلال خود را از عرف‌های ادبی‌ای که احتمال داشت با اهداف درجه اول‌شان تعارض داشته باشد، چنان حفظ کردند که تا آن زمان بی‌سابقه بود و ملزومات حقیقت عینی را به نحوی بسیار جامع‌تر

6. *Aucassin and Nicolette*

7. Richard Head (۱۶۸۶-۱۶۳۷)، نویسنده‌ی انگلیسی. (م)

8. Hans Jakob Christoffel Von, Grimmshausen A (۱۶۷۶-۱۶۲۰)، نویسنده‌ی آلمانی. (م)

9. See A.J. Tiejje, 'A Peculiar Phase of the Theory of Realism in Pre-Richardsonian Prose - Fiction', *PMLA*, XXVII (1913), 213-252.

پذیرفتند. لم^۱ درباره‌ی رمان‌های دفو گفته بود، «مثل این است که شهادت‌های داده شده در یک دادگاه را می‌خوانیم.»^۲ او هرگز نمی‌توانست این نظر را - که بسیار شبیه است به آنچه هزلت^۳ درباره ریچاردسن گفت^۴ - در مورد ادبیات داستانی پیش از دفو اظهار کند. این مسئله که آیا خصوصیتی که لم اشاره می‌کند، به خودی خود نکته‌ای مثبت است یا نه، هنوز جای بحث دارد؛ ولی اگر دفو و ریچاردسن توجه ما را به نحوی متفاوت و بهتر از دیگران جلب نکرده بودند، هرگز شایسته‌ی چنین شهرتی نمی‌بودند. با این‌همه، تردیدی نیست که تکامل شیوه‌ی روایتی که بتواند چنین تأثیری باقی گذارد، مشهودترین جلوه‌ی آن تحول شگرف در داستان‌های منثور است که رمان می‌نامیمش. به همین دلیل، اهمیت تاریخی دفو و ریچاردسن ناشی از این است که آنان به نحوی غیرمترقبه و تمام‌عیار، آنچه را می‌توان ویژگی عام رمان به طور کلی دانست، یعنی رئالیسم صوری رمان را، به وجود آوردند.

1. Charles Lamb (۱۸۳۴-۱۷۷۵)، مقاله‌نویس انگلیسی. (م)

2. Letter to Walter Wilson, Dec. 16, 1822, printed in the latter's *Memoirs of the Life and Times of Daniel de Foe* (London 1830, III, 428).

3. William Hazlitt (۱۸۳۰-۱۷۷۸)، منتقد انگلیسی. (م)

4. «توصیف او از هر شینی یا عملی چنان است که گویی گفته‌هایش تماماً شهادت‌شاهدی عینی در دادگاه است.»