



ناتورالیسم

لیلیان فورست و پیتر اسکرین

ترجمه حسن افشار



ناتورالیسم

(طبیعت‌گرایی)

از مجموعه مکتبها، سبکها، و اصطلاحهای ادبی و هنری



نشر مرکز

This is a persian translation by Hassan Afshar
of
Naturalism
Lilian R. Furst and Peter N. Skrine
Methuen and Co Ltd. 1971



ناتورالیسم

(طبیعت‌گرایی)

لیلیان فورست و پیتر اسکرین

ویراستار: پروفسور جان جامپ

ترجمه حسن افشار

طرح جلد از بهرام داوری

چاپ اول ۱۳۷۵، شماره نشر ۲۰۹

چاپ سعدی، لیتوگرافی مردمک، ۵۰۳۰ نسخه

کلیه حقوق برای نشر مرکز محفوظ است

نشر مرکز، تهران، خیابان دکتر فاطمی، خیابان رهی معیری، شماره ۳۴

کد پستی ۱۴۱۴۶

ISBN: 964-305-208-7

شابک: ۹۶۴-۳۰۵-۲۰۸-۷

ناتورالیسم

(طبیعت‌گرایی)

از مجموعه مکتبها، سبکها، و اصطلاحهای ادبی و هنری

نویسندهان:

لیلیان فورست و پیتر اسکرین

ویراستار: پروفسور جان جامپ

ترجمه حسن افشار



نشر مرکز

فهرست

۷	درباره این کتاب
۹	۱) اصطلاح طبیعت‌گرایی
۹	کاربردها و تاریخ آن
۱۳	نسبت آن با واقع‌گرایی
۱۹	۲) عوامل شکل‌دهنده
۱۹	آثار انقلاب صنعتی
۲۳	تأثیر علوم
۲۷	روش علمی
۳۲	۳) گروهها و نظریه‌ها
۳۳	فرانسه
۳۹	انگلستان
۴۱	امریکا
۴۵	آلمان
۵۱	۴) آثار خلاقانه
۵۱	رمان
۶۳	درام
۷۹	۵) ماحصل
۸۲	واژه‌نامه فارسی - انگلیسی
۸۳	کتابشناسی
۸۹	نامنامه

درباره این کتاب

مجموعه‌ی مکتبها، سبکها، و اصطلاحهای ادبی و هنری که این کتاب بدان تعلق دارد دربرگیرنده‌ی نزدیک به سی کتاب مستقل از هم است که از میان کتابهای مجموعه‌ی The Critical Idiom برگزیده شده‌اند. هر یک از کتابهای این مجموعه را نویسنده‌ای که در زمینه‌ی مورد بحث صلاحیت و احاطه‌ی وافی دارد نوشته است و کوشیده است از نکته‌های اصلی مربوط به اصطلاح موضوع کتاب چیزی را ناگفته نگذارد، و به همین دلیل این کتابها از اعتبار و شهرتی میان دوستداران ادب و هنر برخوردار بوده‌اند. کتابها به مقوله‌های گوناگونی مپردازنده: برخی به نهضتها و جنبشها و مکتبهای ادبی (رماتیسم، زیبایی‌گرایی [aestheticism]، کلاسیسیسم، سمبولیسم، رئالیسم، ناتورالیسم، سوررئالیسم، مدرنیسم، اکسپرسیونیسم)، برخی به انواع ادبی (تراژدی، کمدی، حماسه، درام، ملودرام، مقامه [picaresque]، طنز [satire]، تمثیل [allegory] و مانند اینها. به علت همین تنوع موضوع بحث، سبک و نحوه‌ی ارائه مطلب در کتابهای مختلف مجموعه به تناسب ضرورتهای موضوع، متفاوت است و الگوی یکنواختی بر آنها تحمیل نشده است. با این همه، کوشش شده در هر کتاب توضیح کافی درباره‌ی تاریخچه، مبانی نظری، عوامل پیدایی، تعریف و معنا، ویژگیها، نماینده‌گان برجسته، و تاثیرهای سبک و مکتب یاد شده داده شود و نمونه‌هایی بستنده و روشنگر از آثار مربوط به آن در خلال مطلب گنجانده شود. درباره‌ی بسیاری از این مقوله‌ها و مفاهیم تا

کنون در زبان فارسی اثری که مستقلأً و به درستی پاسخگوی پرسشها و ابهامها باشد نداشته‌ایم و بیش از معرفه‌ایی دانشنامه‌ای و فشرده درباره‌شان نخوانده‌ایم. کتابهای این مجموعه که توسط نشر مرکز در دست انتشار است، میتوانند به آن آشنایی اولیه عمق و وسعت و دقت بیشتری ببخشند و برای دانشجویان ادبیات و سایر خوانندگان علاقمند مفید باشند.

ناشر

اصطلاح طبیعت‌گرایی

کاربردها و تاریخ آن

طبیعت‌گرایی با صفت‌های دوگانه‌اش، طبیعت‌گرا و طبیعت‌گرایانه، اصطلاحی فربینده است زیرا بی‌درنگ نسبتی با «طبیعت» و «طبیعی بودن» را به ذهن می‌آورد و ما به آسانی و به طور مبهمی احساس می‌کنیم که حتی اگر معنی دقیق آن را ندانیم، دستکم می‌دانیم که اشاره آن به چیست. ولی هر چه با مثالهای بیشتری از آن رویرو می‌شویم، بیشتر به دامنهٔ وسیع آن و جوانب پیچیده‌اش پی‌می‌بریم. این اصطلاح فقط اختصاص به حوزهٔ خلوت نقد عالمانه هم ندارد. من در کمتر از یک ماه در سال ۱۹۷۰ چهار بار در روزنامه‌هایی که به طور پراکنده خوانده‌ام به آن برخورده‌ام: شکست کمایش شرافتمدانه نوشته آیریس مُرداک «کتاب تصورات و تصویرها، نه اثری طبیعت‌گرایانه» توصیف شده بود؛ رونالد فرینک را «هنردوست، نه طبیعت‌گرا» خوانده بودند (توصیفی که راحت می‌توانست این معنی را بدهد که او کلکسیونر نقاشی است نه گیاهان!)؛^۱ روزنامه‌ای آلمانی رمان زوجین جان آپدایک را تحت این عنوان که نمونه‌ای از «طبیعت‌گرایی کسل‌کننده» است بی‌ارزش شمرده بود؛ در

۱. فرینک (۱۸۸۶-۱۹۲۶) نویسنده است.

حالی که سردبیر نشریه فرانسوی بوستان مُد «طبیعتگرایی جسوارانه دختران انگلیسی را قابل ستایش می‌داند. اما علت گل کردن دامن کوتاه تنگ را نمی‌فهمد».

از این مثالهای پراکنده شاید دو نکته استنباط شود: یکی اینکه از «طبیعتگرایی» بیشتر در نقد ادبی سخن می‌رود و دیگر اینکه «طبیعتگرایی» از اصطلاحات رایج زمان ماست. ولی در واقع هیچ یک از این نتیجه‌گیریها درست نیست. «طبیعتگرایی» تاریخ دور و درازی دارد و نسبتاً دیر وارد عرصه ادبیات شده است. از این جنبه، شباهت به اصطلاح «رمانتیک» دارد که آن هم در ابتدا بر یک طرز تلقی خاص دلالت می‌کرد و بعدها در وصف یک گرایش هنری به کار رفت. و به همان سان که آرا و شیوه‌های رمانتیک، هم قبل و هم بعد از دوره مشخصاً رمانتیک اوایل قرن نوزدهم وجود داشتند، ناتورالیسم را نیز مدت‌ها قبل و بعد از دوره نهضت آن، یعنی اواخر قرن نوزدهم و اوایل قرن بیستم، می‌توان یافت. به نوشته منتقدی^۲ «بین پایان قرون وسطاً و پایان قرن هجدهم، طبیعتگرایان بسیاری وجود داشتند» از جمله ولاسکر، کاراواجُو، رافائل و شکسپیر. و به گفته مورخی^۳ نخستین طبیعتگرایان عبارت‌اند از سقراط، اورپید، ویرژیل، روت‌بوف، ویون، مارو، رابله، موتنی، راسین، مولی‌یر، دکارت، بوسونه، لاروشفوکو، لاپرویر، لافونتن، شارل سورل، فونتلن، بل، ماری‌وو، لساز، پره‌وو، لاکلو، روسو، دیدرو، رتیف دو لا بروتون و غیره. در جای دیگری^۴ می‌خوانیم که رابله «واقعگرایی» بود که «اخلاقی طبیعتگرایانه را موعظه می‌کرد». و در جای دیگری^۵ آمده است: «دیدرو طبیعتگرایی به عنوان فریب لفظی را تا حد حیرت‌آوری پیش برد». یک جلد از کتاب براندِس به نام طبیعتگرایی در انگلستان درباره وردزورث و

2. A. David-Sauvageot, *Le réalisme et le naturalisme*, Paris, 1889, p. 95.

3. C. Beuchat, *Histoire du naturalisme français*, paris, 1949, i, pp. 21-32.

4. H. Levin, *The Gates of Horn*, Oxford, 1966, p. 66.

5. R. Wellek, *concepts of Criticism*, New Haven, 1963, p. 224.

شلی و بایرون و اسکات است و در آلمان اشعار تغزی گوته «طبیعت‌گرایانه» به شمار رفته و مورد ستایش قرار گرفته است. مثالهای بیشتری لازم نیست تا نشان دهد که اولاً اصطلاح «طبیعت‌گرایی» به سهولت قابل درک نیست و ثانیاً، به عنوان یک پدیده، منحصر به اواخر قرن نوزدهم نیست.

«طبیعت‌گرایی» در فلسفه قدیم به معنایی به کار می‌رفت که ماده‌گرایی و لذت‌جویی و هرگونه دین‌گریزی را در بر می‌گرفت. معنی اصلی آن تا قرنها همین بود. طبیعت‌گرایی قرن هجدهم، که پرداخته اولباک (هولباخ) اندیشمند فرانسوی بود، دستگاهی فلسفی بود که انسان را صرفاً ساکن جهانی از پدیده‌های قابل درک می‌دید؛ نوعی ماشین‌کیهانی که سرنوشت انسان و نیز طبیعت را در دست داشت؛ و خلاصه، عالمی تهمی از نیروهای متعالی، ماورای طبیعی، یا الاهی. اظهارات فراوان و تعاریف لغتنامه‌ها در این زمان نشان می‌دهند که معنی اصلی «طبیعت‌گرایی» تا اوایل قرن نوزدهم همین بود. مثلاً آمبرواز پاره، جراح نامدار قرن شانزدهم، آن را مرام ملحدان لذت‌جوی می‌دانست. دیدرو نوشت «طبیعت‌گرا» کسی است که خدا را قبول ندارد و در عوض به جوهر مادی معتقد است. سنت بوو [ادیب فرانسوی] در سال ۱۸۳۹ طبیعت‌گرایی را با ماده‌گرایی و همه‌خدا‌نگاری در یک ردیف قرار داد و قابل تعویض دانست؛ و حتی حدود نیم قرن بعد در سال ۱۸۸۲ کارو [اندیشمند کلمبیایی] طبیعت‌گرایی را در مقابل روح‌گرایی قرار داد. غلبۀ این معنی فلسفی لغت را تعریفی که لیتره در فرهنگ زبان فرانسه (۱۸۷۵) از آن ارائه می‌دهد آشکار می‌سازد: «نظام فکری کسانی که همه علل غایی را در طبیعت می‌یابند». اینجا نکته ناگفته‌ای، به اندازه خود تعریف، روشنگر است: لیتره در سال ۱۸۷۵ که فرهنگش را تألیف می‌کند، هیچ اشاره‌ای به معنای ادبی لغت نمی‌کند. فرهنگهای انگلیسی رایج هنوز هم معنی فلسفی ولاهوتی آن را جلوتر از معنی هنری آن می‌آورند. بنابراین با وجود اینکه معادله قدیمی طبیعت‌گرایی مساوی است با ماده‌گرایی در صد ساله گذشته دستخوش تغییرات زیادی شده، معنی اولیه لغت هنوز از صحنه خارج نشده و هنوز

تناسب خود را با جنبشی هنری که بیشترین اهمیت را به اشیای ملموس جهان مرنی می‌داد از دست نداده است.

در همه کاربردهای قدیمتری که من نقل کرده‌ام، «طبیعت‌گرا» را انسانی با علاقه فوق العاده به جوهر مادی این عالم، با جلوه‌های طبیعی و قوانین مادی آن، توصیف کرده‌اند. قدم بعدی، که قدمی کوتاه و بدیهی بود، پیوند دادن «طبیعت‌گرایی» با «طبیعت‌گرا» بود به معنی «کسی که طبیعت خارج را مطالعه می‌کند». در اوایل قرن نوزدهم، اشتیاق رماناتیکها به طبیعی بودن و خودانگیختگی، و عشق شاعران به طبیعت، انگیزه نیرومند تازه‌ای برای مطالعه طبیعت فراهم آورد. این تصور پدید آمد که دنیا موجود زنده واحدی است مرکب از جانوران و گیاهان و ستارگان و سنگهایی که همگی در حیات عالم مشارکت دارند. این تصور، ولو فی‌نفسه موهم به نظر برسد، عملأً با تشویق انسان به مشاهده و تحلیل پدیده‌های طبیعی برای پی بردن به سازوکارشان، به طور غیرمستقیم به رشد علوم نوظور کمک کرد. با رشد حیرت‌انگیز علوم طبیعی در اوایل قرن نوزدهم، به ویژه در کار لامارک (۱۷۴۴-۱۸۲۹) و کوویه (۱۷۶۹-۱۸۳۲)، ارتباط تحقیرآمیز پیشین اصطلاحات «طبیعت‌گرایی» و «طبیعت‌گرا» با الحاد و لذت‌جویی اندکی سست شد و پیوند با پژوهش علمی برای آنها حیثیت تازه‌ای به ارمغان آورد.

در کنار کاربردهای فلسفی و علمی، و پیوسته به آنها، واژه «طبیعت‌گرا» کاربرد دیگری هم داشت: در هنرهای زیبا. از قرن هفدهم به بعد، نقاش طبیعت‌گرا نقاشی بود که موضوعهای تاریخی - اساطیری یا تمثیلی را دستمایه کارش قرار نمی‌داد، بلکه می‌کوشید تقليدی حتی الامکان دقیق از شکلها (فرمها)ی موجود در طبیعت را بربوم بنشاند. اصطلاح «طبیعت‌گرایی» به این معنا در نقد هنری در قرن نوزدهم فراوان به کار می‌رفت، به ویژه در فرانسه در نوشه‌های بودلر و کاستانیاری که در نمایشگاه سال ۱۸۶۳ خود اعلام کرد: «مکتب طبیعت‌گرایی مدعی است که هنر (نقاشی) بیانگر زندگی در همه اشکال و درجات آن است و تنها هدف آن بازآفرینی طبیعت در اوج قدرت و شدت آن است». پیداست که

این آرمان بر واقعگرایی تقلیدی («بازآفرینش طبیعت») مبتنی است، ولی در جمله آخر افزوده‌ای هست («در اوج قدرت و شدت آن») که جایی هم برای سهم هنرمند باقی می‌گذارد، خواه در انتخاب لحظه ترسیم، خواه در شیوه آن. گفته کاستانیاری – شاید به عمد – قادر دقت لازم است، ولی امکان را قطعاً متغیر نمی‌کند. تعریف کاستانیاری با همین ابهامش، برای طبیعت‌گرایی در هنر، مهم و مشخص است.

از هنرهای زیبا بود که این اصطلاح سرانجام وارد نقد ادبی شد؛ و واردکننده آن تقریباً بدون شک زولا بود که این کار را در پیشگفتار چاپ دوم رمان ترز راکن (۱۸۶۷) انجام داد. زولا در سالهای ۱۸۶۰ از طریق دوست هم مدرسه‌اش سزان با بسیاری از نقاشان امپرسیونیست آشنا شده بود و با شور و حرارت همیشگیش به دفاع از آنان برخاسته بود. در آن زمان امپرسیونیستها نصیبی جز باخت نداشتند و درگیر جنگ سختی با تشکیلات هنری «آکادمی هنرهای زیبا» بودند که نقاشیهای تاریک و خفه تاریخی - اساطیری را می‌پسندید و طرحهای ظریف رنگارنگ و روشن فام امپرسیونیستها از مناظر شهری و روستایی اطرافشان را پی در پی رد می‌کرد. نقاشان جوان موضوعهای روزمره‌ای را از واقعیت زمانه‌شان دستچین می‌کردند، زیرا بیشتر علاقه‌مند به مشاهده بازی متغیر رنگ و نور بودند. این آرمانهای نو، همچنین شجاعتی که موجد آنها بود، زولا را به هیجان می‌آورد. از این روی با اینکه احتمالاً درک کاملی از نیات امپرسیونیستها نداشت، چند مقاله شجاعانه پر طمطراق درباره نمایشگاههای آنان منتشر کرد. در این مقاله‌ها زولا کلمات «امپرسیونیست» و «رنالیست» و «اکتوالیست» و «натورالیست» را آزادانه و متراوف یکدیگر به کار برد. منشأ تداول ادبی آن بی‌گمان از همین جا بود.

نسبت آن با «واقعگرایی»

بدین سان ناتورالیسم با باری از معانی مشتق از فلسفه و علوم و هنرهای زیبا وارد ادبیات شد. این زمان همچنین دوران طلایی رئالیسم بود و ناتورالیسم شکل دنباله آن را به خود گرفت. به عبارت دیگر از همان آغاز

که زولا در نقد هنریش این دو اصطلاح را به یک معنی به کار برد، ناتورالیسم تحت نفوذ رئالیسم قرار گرفت. زولا نه در محفلهای مختلفش و نه – تا جایی که من می‌دانم – در هیچ یک از نقدهای ادبی بعدیش تلاشی برای جدا کردن آنها از یکدیگر نکرد. این تداخل ناتورالیسم با رئالیسم در واقع یک مایه – یا شاید بزرگترین مایه – تصدیع خاطر در این فصل است.

تقریباً همه متقدان، بدون استثناء، دو اصطلاح را مترادف یا دستکم در کنار یکدیگر به کار برده‌اند، صرف نظر از اینکه نوشته‌شان قرار بوده درباره رئالیسم باشد یا درباره ناتورالیسم. حتی بسیاری از آنها صریحاً گفته‌اند «رئالیسم و ناتورالیسم یک چیزند»⁶. عده‌ای از این هم سخاوتمندتر بوده‌اند و امپرسیونیسم را هم به این معجون اضافه کرده‌اند، مثل برونتییر که در کتاب رمان ناتورالیستی عمدتاً توجهش به فلوبیر و جورج الیوت و دیکنز و تولستوی است، رمان‌نویسانی که احتمالاً باید رئالیست بخوانیمشان (یا اگر بخواهیم دقیق‌تر باشیم باید رئالیست رمانتیک توصیف‌شان کنیم). اینکه برونتییر هیچ فرقی بین رئالیستی و ناتورالیستی نمی‌دید، از اینجا مشخص می‌شود که او مدام بتواری را «شاید شاهکار رمان‌نویسی رئالیستی»⁷ می‌نامد و در صفحات بعد در وصف فلوبیر می‌گوید: «طلایه‌دار حقیقی ناتورالیسم، همان طور که مدام بتواری احتمالاً شاهکار آن باقی خواهد ماند»⁸. فعل‌کاری به این نداریم که مدام بتواری بالآخره رئالیستی است یا ناتورالیستی؛ اینجا نکته مهم برای ما این است که متقدی چنین بلندپایه این دو اصطلاح را مترادف می‌بینند.

با این همه، نسبت دادن این آشتفتگی به متقدان کار درستی نیست. گناه این تفکر آشفته تا حد زیادی به گردن خود مبلغان ناتورالیسم است،

6. C. Beuchat, *Histoire du naturalisme français*, i, p. 11.

7. Bruntière, *Le Roman naturaliste*, p. 30.

8. Ibid., p. 302.

چنان‌که بازتاب آن را در نحوه استفاده آنها از این اصطلاح می‌بینیم. همین نکته که بانی مسلم ناتورالیسم، یعنی زولا، تعریف روشنی از آن به دست نداده است بی‌گمان بی‌تأثیر نبوده است. از میان شاگردان بلافصل او، هویسمانس در سرتاسر کتاب امیل زولا و آسمووار^۹ که دفاعیه پراحساس او از راه و روش زولات است، یکسر سخن از «رئالیسم یا ناتورالیسم» گفته است. شاید این عمدی بوده است: تلاشی برای قبولاندن ناتورالیسم در لباس مبدل رئالیسم، چنان‌که در مورد رمان زمین زولا که چاپ انگلیسی آن در سال ۱۸۸۹ تحت عنوان زمین، رمانی رئالیستی به بازار آمد قطعاً این طور است. در مورد هویسمانس و بسیاری از معاصران او، این آشتفتگی به احتمال زیاد ناشی از ناتوانی در تشخیص دو اصطلاح از یکدیگر است. یکی از مشکلات، البته، ناشی از آن است که رئالیسم در نیمه‌های قرن نوزدهم تعریف روشنی نداشت، چه رسد به نظریه هنری منسجمی. تألیفاتِ درباره آن بیشتر حالت موردی داشت و در عوض پرداختن به کل مسئله به یک اثر بخصوص می‌پرداخت. بی‌جهت نبود که آرتور ماریسون [روزنامه‌نگار و داستانسرا و نمایشنامه‌نویس انگلیسی] در مقاله‌ای به نام «رئالیستی چیست؟» که در شماره مارس ۱۸۹۷ نیوریویو به چاپ رسید، شکایت کرد که واژه «رئالیستی» از بس «بدون نیت مشترک» و «بدون دقت در استعمال» به کار می‌رود که راحت نمی‌توان «معنی واقعی آن را حدس زد». در سالهای ۱۸۹۰ در امریکا اصطلاحات رئالیسم و ناتورالیسم با بی‌دقیق‌گیج‌کننده‌ای به کار می‌رفتند و «وریتیسم» گارلند نیز (که شاید وامدار وریسمو ایتالیایی بود) به جنگ و دعوا دامن می‌زد. در آلمان نیز اصطلاح «натуралізм» مترادفعه‌ای زیادی داشت که لئو بِرگ در کتاب ناتورالیسموس (۱۸۹۲) آنها را فهرست کرده است: *Natürlichkeit* و *Naturwahrheit* و *Naturgefühl* و *Natursinn* و *Naturkraft* و *Naturerkenntnis* و *Rückkehr zur Natur* و *Naturempfindung* و *Naturgemäßheit* و *Naturfreiheit* و *Liebe zur Natur* و *Annäherung an die Natur*

.۹ آسمووار نام رمانی است از زولا، از مجموعه روگون - ماکار.

و *Naturwirklichkeit* و *Naturschönheit* و *Natureinheit* و *Natureinfachheit* بلند به دلیل ظرافتها و نیز یکنواختیش ترجمه‌پذیر نیست، اما صحه‌ای است بر این مدعای دیره در کتاب تکامل ناتورالیستی (۱۸۸۴) که انسان با اصطلاح «ناتورالیسم» می‌تواند به رقابت با موسه در طنز درخشناس درباره معانی و تغایر «رمانتیسم» در نامه‌های دوپویی و کوتونه برجیزد. جدیتر از آن، بکر در پیشگفتار کتابش اسناد واقعگرایی ادبی نو وضع موجود را این گونه جمع‌بندی می‌کند:

با اینکه واژه‌های رئالیسم و ناتورالیسم آزادانه و حتی خودسرانه به کار می‌روند، در مورد معنی آنها هیچ توافق عمومی وجود ندارد. حتی برای عده‌ای، حکم توهین را پیدا کرده‌اند، بخصوص وقتی که با صفت‌هایی مثل لخت، خام، بی‌روح، سطحی، ملحد، و اخیراً سوسيالیستی به کار می‌روند.^{۱۰}

پس آیا به صرف اشتیاق امروزی ما به دقت بیشتر در زبان است که باید بکوشیم دو اصطلاحی را که مدت‌ها، ولو به اکراه، با یکدیگر همزیستی داشته‌اند از هم متمایز سازیم؟ یا آیا اصولاً فرقی اساسی بین ناتورالیسم و رئالیسم هست؟ عجیب آنکه پاسخ هر دو پرسش ظاهراً منفی است. البته ناتورالیسم با رئالیسم تفاوت دارد، ولی مستقل از آن نیست. برای تفهیم نسبت آنها با یکدیگر، شاید بتوان به دو قول‌های به هم چسبیده تشییه‌شان کرد که هم اعضا‌ایی مجزا دارند و هم اعضا‌ایی مشترک. وجه مشترک رئالیستها و ناتورالیستها این باور بنیادین است که هنر اساساً عبارت است از بازنمایی عینی و تقليدی واقعیت خارجی (در تقابل با تبدل ذهنی و خیالی واقعیت در کار رمانتیکها). پیامد این باور برای آنها انتخاب موضوعهای عادی و دم دست و همچنین ستایش از آرمان «جنبه شخصی نداشتن» در تکنیک بود. در این مورد هری لوین می‌نویسد:

10. Becker, *Documents of Modern Literary Realism*, p. 3.

رئالیسم «یک گرایش عمومی» است زیرا هر اثر هنری «از بعضی جنبه‌ها واقعگرایست و از بعضی دیگر ناواقعگرایی».^{۱۱} از بطن این گرایش عمومی به واقعگرایی تقلیدی بود که طبیعت‌گرایی جوانه زد. ناتورالیسم از خیلی جنبه‌ها شدت رئالیسم بود. چنان که ل. دوفو می‌گوید، رئالیسم مانند انقلاب سال ۱۷۸۹ است در ادبیات، در حالی که ناتورالیسم به «دوره وحشت» سال ۱۷۹۳ مانند است.^{۱۲} اما مسئله فقط انتخاب موضوعهای زننده‌تر، واژه‌های خاکیتر، شعارهای چشمگیرتر یا جزییات مشروختر نبود. تفاوت واقعی بیش از این عمق داشت: تحمیل نظر خاصی در مورد انسان بر رئالیسم بی طرف خنثا در کانون آن جای داشت. بدینسان ناتورالیستها نه تنها گرایشهای بنیادین رئالیسم را بسط دادند و تقویت کردند، بلکه عناصر مهم تازه‌ای به آن افزودند که ناتورالیسم را مکتبی بازشناختنی ساخت، به گونه‌ای که رئالیسم هرگز نبود. از این جهت ناتورالیسم مشخصتر و در عین حال محدودتر از رئالیسم است. جنبشی ادبی است با نظریه‌ها و نحله‌ها و شیوه‌های خاص خود. پس در واقع ناتورالیسم چون یک مکتب و یک روش است، چیزی است که رئالیسم نیست. از سوی دیگر همین تشخّص به خودی خود ناتورالیسم را از رئالیسم، که یکی از گرایشهای اساسی اغلب هنرهاست، اهمیت کمتری می‌بخشد. اما این عناصر تازه‌ای که به واقعگرایی تقلیدی اضافه شدند و ناتورالیسم را پدید آوردن، چه بودند؟ چنان که خواهیم دید، بیشتر مشتق از علوم طبیعی بودند؛ اتفاقاً یکی از کوتاهترین، ولو ناگزیر ناقصترین، تعریفهای ناتورالیسم آن است که این مکتب را تلاشی برای به کار بستن یافته‌های روش‌های علمی قرن نوزدهم در ادبیات می‌داند. این خویشاوندی با علم را ناتورالیستها صریحاً مورد تأکید قرار می‌دادند، چنان که از تعریف پل آلکسی، نزدیکترین پشتیبان زولا، آشکار است. او ناتورالیسم را به این صورت خلاصه می‌کند:

11. Harry Levin, *The Gates of Horn*, pp. 64-5.

12. L. Deffoux, *Le Naturalisme*, paris, 1929, p. 9.

یک روش اندیشیدن، دیدن، تعقل کردن، مطالعه کردن، آزمودن؛ یک نیاز به تحلیل کردن برای پی بردن؛ نه یک سبک نگارش خاص.^{۱۳}

پس ناتورالیستها از علوم و از طریق فلسفه‌ای که خود بسیار آغشته به اندیشه علمی بود، تصور خاصی از انسان را که خواهان بیان آن در تألیفاتشان بودند استخراج کردند. فرضیات زیست‌شناسی و فلسفی آنها ایشان را از رئالیستها متمایز می‌سازد، زیرا اینان در پی عینیت بی‌طرف بودند در حالی که ناتورالیستها از پیش انتظار الگوی خاصی را می‌کشیدند. پس برای پی بردن به نظرها و روش‌های آنان باید در این مرحله نگاهی بیفکنیم به جریانهای علمی و فلسفی نیمه‌های قرن نوزدهم که در شکل دادن به این جنبش چنین تعیین‌کننده بودند.

13. J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, 1891, p. 189.

عوامل شکل دهنده

قرن نوزدهم دوره تغییرات سریع و ریشه‌ای بود. کل چهره اروپای غربی و امریکای شمالی را انقلاب صنعتی دگرگون کرد. اکتشافات علمی زمانه انسان را وادار به ارزیابی مجدد کامل نگاهش به خویشتن به عنوان موجودی هم‌مادی و هم‌اخلاقی ساخت. پیش از آن هرگز محیط‌زندگی انسان، تصویر او از خودش، طرز فکر او درباره خودش در مدتی چنین کوتاه این همه تغییر نکرده بود. و این دگرگونی همچنین مقارن شد با رشتۀ درازی از آشوبهای سیاسی که قرن نوزدهم را تقطیع کرد: انقلابهای ۱۸۳۰ و ۱۸۴۸، کودتای سال ۱۸۵۱ لویی ناپولئون، یکپارچه شدن کشورهای آلمان و ایتالیا، جنگ فرانسه و پروس، جنگ داخلی امریکا وغیره. بدیهی است که در مجال اندک این تک‌نگاری، جزاشاره‌ای کوتاه به این دگرگونیها میسر نیست. اما به رغم این اختصار، در اهمیت این تحولات برای ناتورالیسم نباید ذره‌ای تردید کرد. جریانهای اجتماعی، علمی، فلسفی و اخلاقی قرن نوزدهم صرفاً بستری برای ناتورالیسم نبودند؛ عوامل شکل دهنده تعیین‌کننده‌ای بودند که این جنبش محتوای خود، روش خود، سمت و سوی خود و حتی حال و هوای خود را از آنها گرفت.

آثار انقلاب صنعتی

در ربع دوم قرن نوزدهم آثار انقلاب صنعتی کاملاً آشکار شده بود. اطلاعات مربوط به پیشرفت‌های این دوره را از هر کتاب درسی درباره

تاریخ اقتصادی می‌توان به دست آورد: توسعه شهرها، احداث کارخانه‌ها، بهره‌برداری از منابع نیروی تازه‌گاز و برق، استفاده از بخار در پتک بخاری نیز میت (۱۸۴۲) و نخستین لوکوموتیو بخاری در راه‌آهن استاکتون - دارلینگتون در سال ۱۸۲۵. دوره توسعه و شور و شوق و همچنین حلبی آبادهای کثیف و استثمار مشتمل‌کننده منابع انسانی و کانی بود. انقلاب صنعتی آکنده از این تضادهای شدید است. از یک طرف به نظر می‌رسید انسان در حال فتح دنیای خوش و چیدن میوه آن است (در سال ۱۸۴۸ در کالیفرنیا و در ۱۸۵۱ در استرالیا طلاکشf شد و در ۱۸۵۹ در امریکا نفت به دست آمد) و در گیرودار دستیابی به اشکال ارتباطی جدیدی است (در سال ۱۸۳۷ تلگراف مُرس، در ۱۸۳۸ خطوط منظم کشتیرانی بخاری به امریکا و در ۱۸۴۰ پست تک‌پنی دایر شد؛ در ۱۸۵۱ یک سیم زیردریایی بین دوور و کاله کشیده شد و سال بعد شاهد نخستین پرواز بالون ژیفار [مهندس فرانسوی] بود). با چنین پیشرفت خیره‌کننده‌ای عجیب نبود که خوشبختی و توانگری در دسترس انسان - یا دستکم در دسترس برخی انسانها - به نظر می‌رسید. زیرا روی دیگر این سکه بینوایی توده‌های مردم بود، مردمی که علیق انسانی ماشین صنعت بودند. در کنار فهرست غرور آفرین پیشرفت‌ها، فهرست غمانگیز ناآرامیهای اجتماعی نیز خودنمایی می‌کرد: ماشین‌شکنیهای لادی‌ها^۱ در انگلستان در سالهای ۱۸۱۱-۱۸۱۵، شورش‌های ابریشم‌بافان در لیون در سالهای ۱۸۲۱ و ۱۸۳۴، شورش‌های بافتگان در سیلزی و بوهم در سال ۱۸۴۴ تحولاتی که تدریجاً رخ می‌داد تنها بر وحامت اوضاع تأکید می‌کرد: در انگلستان قوانین ضد تشكل در سال ۱۸۲۴ لغو شدند و جنبش چارتیسم در سال ۱۸۳۶ پیریزی شد؛ در فرانسه نخستین قانون حمایت از کارگران در سال ۱۸۴۱ وضع شد؛ در سال ۱۸۴۲ «قانون آشلى» کار زنان و کودکان در زیر زمین را قდغن کرد و در سال ۱۸۴۴ «قانون کارگراهام» ساعات کار

۱. منسوب به کارگر ناقص العقلی به نام ند لاد که نخستین بار در سال ۱۷۷۹ دست به این کار زد.

زنان و کودکان را تابع مقرراتی ساخت – و در سال ۱۸۴۸ مدت زمان کار آنها در صنایع نساجی انگلستان به ده ساعت در روز کاهش یافت. کارگران شروع به متحدد شدن کردند: در یک «جامعهٔ تعاونی» در انگلستان در سال ۱۸۴۳، در یک اتحادیهٔ صنفی در آلمان در ۱۸۴۴ و در «انجمن کارگری» برلین در ۱۸۴۸، همان سالی که «مانیفست کمونیست» منتشر شد و حق کار لویی بلان انتشار یافت.

این هر دو جنبهٔ انقلاب صنعتی در آثار ناتورالیستها نقش مهمی دارد. تقداً برای کسب ثروت و قدرت، از طریق توسعهٔ کار، مضمون صریح رمانهای بسیاری از جمله پول زولا، سرمايه‌گذار درایزر و اختاپوس و بورس نوریس است. بدینختی کارگرانی که دست به اعتصاب و شورش می‌زنند، به خوبی در ژرمینال زولا و بافنده‌گان هاپتمان به نمایش در می‌آید. گاهی، مثلاً در کامروایی زنان زولا یا کلی هنگرینت، رفاه روزافزون قشر برخوردار در کنار مبارزهٔ مذبوحانهٔ تهییدستان به تصویر در می‌آید. این گونه موضوعها فی نفسه، با آگاهی طبقاتی آشکارشان، در ادبیات نسبتاً تازگی داشتند. آنها نشان می‌دهند که چگونه ناتورالیستها با پرداختن به انواع بیشتری از مردمان و مسائل، از جمله در میان طبقات زحمتکش شهری نو ظهرور، طیف مضمونی و به ویژه اجتماعی هنرها را گسترش می‌دهند. از این دیدگاه، ناتورالیستها پیوند مستقیمی با انقلاب صنعتی و پیامدهای آن دارند.

گذشته از این تغییرات سطحی آشکار، انقلاب صنعتی پیامدهای ظریفتر و شاید عمیقتری هم داشت، که تعریف دقیق آنها را همین ظرافت و عمق دشوار می‌کند. منظورم دگرگوئیهای نگرشها و آرمانهاست که حکم کلی صادر کردن دربارهٔ آنها همیشه خطرناک است. در سال ۱۸۶۷ والتر باجوت^۲ در کتاب قانون اساسی انگلستان سخن از رشد «نوعی بی احساسی» گفت که آن را بیشتر ناشی از توسعهٔ اقتصادی و تأکید آن بر

۲. Bagehot اقتصاددان انگلیسی که تا هنگام مرگش (۱۸۷۷) سردبیر مجلهٔ اکونومیست بود.

فواید مادی و حساب سود و زیان و «عادت صورت‌برداری از موجودی» دانست. با جوتو نام این پرستش ارزش‌های مشهود و تایج ملموس و مشخص را گذاشت «ظاهربینی». صرف نظر از نام آن، شک نیست که این گرایش در اوایل قرن نوزدهم وجود داشت و از اهمیت بسیاری هم برخوردار بود. این گرایش شاید به همان اندازه که پاسخی به انقلاب صنعتی بود، واکنشی هم در برابر آرمان‌گرایی افراطی رمانتیکها بود. در آثار آن نیز جای تردید نیست: منشأ تغییری در مقیاس ارزش‌های حاکم شد. آدمیان با رشد آگاهی‌شان از جهان مادی به سوی ارزشگذاری بر جنس مادی آن و تمرکز بر ظواهر و کالاها و اشیا سوق پیدا کردند. اینکه «سودگرایی» جان استوارت میل در این زمان تدوین شد تصادفی نبود.

این دگرگونیها به ناگزیر عرصه را بر حیات روحی تنگ می‌کرد. همینجا بد نیست یادآوری کنیم که واژه رئالیسم از ریشه رِس در لاتین به معنی «چیز» است و دیگر اینکه ناتورالیسم در ابتدا به معنی ماتریالیسم به کار می‌رفت. ناتورالیسم آشکارا متناسب با حال و هوای زمانه‌ای است که منعکس‌کننده آن و تأکید فوق العاده‌اش بر امور مسلم است. ناتورالیستها معتقد بودند حقیقتی را که در پی‌اش هستند تنها با مشاهده موشکافانه واقعیتها و ثبت دقیق امور می‌توانند به دست آورند. درباره سفرهای آنان، با دفتر یادداشتی در دست، در گوش و کنار جهان، داستانهای زیادی هست که بعضی هم خنده‌دارند – زولا (لرزان) سوار لوکوموتیوی برای نوشتن حیوان انسان‌نما، در عمق معدنی برای نوشتن ژرمینال، در حال اندازه‌گیری ابعاد اتاق بدکارهای برای نوشتن نانا، یا سفر مور [رمان‌نویس ایرلندی] به شهر هنلی در جستجوی محلی برای وقوع داستان زن یک بازیگر زیرا که شنیده بود هنلی زشت‌ترین شهر انگلستان است. ناتورالیستها تا اندازه‌ای – اندازه‌ای که مقدار دقیقش جای بحث دارد – ملهم از هنر جدید عکاسی بودند که سن ویکتور^۳ در سال ۱۸۲۴ آن را اختراع کرده و داگر در سال ۱۸۳۹ آن را به ثمر رسانده بود. همه آنان

۳. در تاریخ عکاسی با نام ژوزف نیسفور نیپس شهرت دارد.

مصدق این سخن برادران گنکور در رمان شارل دُمایی هستند: «من کسی هستم که برایم جهان مرئی موجود است». و مکمل آن این گفتهٔ ویلهلم بُلشه است: «ما بعد الطبیعه را باید کنار گذاشت».⁴ بدین‌سان ناتورالیستها، در عرض پیروی از شیوهٔ رمانتیک تحریک احساسات به کمک منحنیهای محو یک بیان موسیقایی، با دقیق ترسیم جزئیات به موضوعی که در پی توصیفش بودند چسبیدند و با این اعتقاد که، به قول ادمون گنکور در پیشگفتار برادران زِمگانو، «بگذارید بلند و روشن بگوییم که، فقط از اسناد انسانی، کتابهای خوبی در می‌آید»، اطلاعاتی را که جمع آوری کرده بودند مورد تحلیلی موشکافانه قرار دادند. با این اعتقاد و با این روش، هنر آنها سازگار با گرایش‌های عمدۀ عصرشان بود. چون اگر ماده‌گرایی پیامد انقلاب صنعتی به اولویت یافتن امور مسلم منجر شد، تأثیر علوم آن را صدق‌چندان ساخت.

تأثیر علوم

درک کامل تأثیر علوم در اواسط قرن نوزدهم برای ما دشوار است، ضمن آنکه مجال ما نیز اندک است. تعداد دستاوردها در صد سال گذشته و حتی در طول عمر ما به قدری زیاد بوده که ما به آن بی‌اعتنایی‌ایم. یک دلیل بی‌اعتنایی ما هم شاید پیچیدگی فنی دستاوردهای اخیر بوده که جزئیات ریاضی و ریزه‌کاریهای کامپیوتري آنها از حدود درک متوسط بیرون است. حرکات غیرعادی اولین مسافران کره ماه را با تعجب از تلویزیون می‌بینیم، ولی آنها را بدون ربط مستقیم یا بی‌واسطه با زندگی روزانه‌مان می‌باییم. درباره احتمال ایجاد تورهای مسافرتی دو هفته‌ای به کره ماه شوخی می‌کنیم، زیرا امکان آن را جدی نمی‌گیریم. در نیمه‌های قرن نوزدهم این طور نبود. اولاً پیچیدگی فنی دستاوردهای علمی بسیار کمتر بود و درک خطوط کلی آنها برای شخص تحصیل‌کرده عادی دشوار نبود، خاصه به این دلیل که هنوز این جدایی فرهنگ‌های دوگانه که

گریبانگیر عصر ماست رخ نداده بود. بنابراین علاقه عمومی بیشتری به علم وجود داشت و کوشش برای دنبال کردن یافته‌های آن از امروز بیشتر بود. وانگهی، بسیاری از دستاوردها کاربرد عملی آنی داشت، مثل استفاده از نیروی بخار پاگاز. آنها با ایجاد توسعه صنعتی چهره زمین را تغییر می‌دادند و احتمالاً باعث آگاه شدن مردم از دخالت فرد فردشان در پیشرفت‌های علمی می‌شدند. تازگی این پیشرفت‌ها نیز در آن زمان بیش از امروز جذابیت داشت. سرانجام، برخورد افراد با فکر جهان متغیر فاقد آن انعطاف‌پذیری و آن تسليم سهل انفعالی بود که ما امروزه با آمادگی پذیرش و وفق دادن خود حتی با حقایق ناگوار از خویشتن به نمایش می‌گذاریم. انسان اواسط قرن نوزدهم اعتماد به نفس بیشتری داشت و خود را در دنیای خود راحت‌تر احساس می‌کرد. به همین دلیل زودتر از ما یکه می‌خورد و در صورت لزوم بیشتر از ما آمادگی ایستادگی داشت.

پیشرفت علوم در قرن نوزدهم به قدری تنوع داشت که در اینجا با سرسری‌ترین بررسیها نیز نمی‌توان بدان پرداخت؛ آن را باید گذاشت برای مورخان علم. همین قدر بگوییم که در هر رشته‌ای – فیزیک، شیمی، زیست‌شناسی، پزشکی – پیشرفت‌ها بنيادین بودند و پیامدهای بسیار پردازنهای داشتند. اگر یک رشته را بتوان مورد تأکید خاص قرار داد، زیست‌شناسی است که دستاوردهایش هم تکان‌دهنده بودند و هم ارتباط مستقیمی با اندیشه و ادبیات داشتند. در اوایل قرن، لامارک با پیمودن راه بسیاری به حول و حوش نظریه تکامل رسیده بود که ادعا می‌کرد گیاهان و جانوران از تطور تدریجی اشکال حیاتی از پیش موجود پدید می‌آیند. در سال ۱۸۵۹ که داروین کتاب اصل انواع به وسیله انتخاب طبیعی را منتشر کرد، نظریه تکامل بحث‌انگیزترین موضوع دوران شد. داروین ادعا کرد که انسان از تبار حیوانات پست‌تر است و در حیات حیوانی یک تناظر دائم برای بقا وجود دارد که از طریق جریان انتخاب طبیعی به بقای انسب می‌انجامد. همین ذکر این نکته – و تشریح بیشتر آن در کتاب پیدایش انسان (۱۸۷۱) – که انسان نسبت نزدیکی با میمون دارد، برای

ویکتوریا^۵ خویش‌تندار، بسیار تکان‌دهنده و حتی برخورنده بود. در مورد مفهوم انتخاب طبیعی نیز این تصور که قوی دوام می‌آورد و ضعیف از بین می‌رود مخالف همه تعالیم دینی و ناگزیر ضد اصول اخلاقی بسیاری از مردم بود. پس جنجالی که کتاب اصل انواع برپا کرد تعجب آور نیست. بحثی جدی درباره آن درگرفت که نیازی به بازگویی آن در اینجا نیست. اما چنان که در اغلب موارد اتفاق می‌افتد، مخالفت نه تنها آماج حمله را از بین نبرد بلکه بیشتر باعث اشاعه آن شد. اصل انواع در سال ۱۸۶۰ به آلمانی ترجمه شد و در ۱۸۶۲ به فرانسه. نفوذ آن به سرعت در محافل روزافزونی گسترش یافت و اکنون می‌بینیم که بی‌اغراق می‌توان آنرا نقطه عطف علم و اندیشه قرن نوزدهم به شمار آورد. انسان خواه‌ناخواه ناچار به ریشه‌ای ترین خودستجوی دوباره در تاریخ بشر شد. اکنون از جایگاه بلند خویش به سطحی که تنها اندکی بالاتر از حیوانات دیگر است پایین می‌آمد و می‌پذیرفت زندگی نیز جز تنازعی مداوم نیست. این لقمه تلخ بزرگتر از آن بود که از گلویش پایین برود، چه رسد به آنکه هضم شود. در رشد ناتورالیسم بی‌گمان نظریه داروین مهمترین عامل شکل دهنده است. تصور ناتورالیستها از انسان مستقیماً وابسته به تصویر داروینی از پیدایش انسان از حیوانات پست‌تر است. بر عکس آرمانپردازی رماتیکها درباره انسان، ناتورالیستها تعمدآ او را تا سطح حیوان پایین می‌آورند و از همه آمال متعالیش محروم می‌کنند. به این ترتیب به قول زولا، که نام یکی از رمانهایش حیوان انسان‌نما را می‌توان برچسبی توصیفی برای بسیاری از شخصیتهای ناتورالیستی به شمار آورد، «انسان متافیزیکی» جای خود را به «انسان فیزیولوژیکی» می‌دهد.^۶ حتی به نظر می‌رسد که ناتورالیستها، با نمایش انحطاط انسان به حالت دون‌انسانی، روند تکامل را وارونه می‌کنند، چنان که نویسنده در رمان واندوور و حیوان، زولا در آسمووار و هاپتمان در نمایشنامه پیش از سپیده‌دم می‌کند. خاصه در موقع بحرانی،

۵. مردمی که در عهد سلطنت ملکه ویکتوریا (۱۸۳۷-۱۹۰۱) زندگی می‌کردند.

6. Zola, *Une Campagne* (1880-1), Charpentier, Paris, 1913, p. 129.

تحت یک فشار، به تحریک غریزه جنسی، یا تحت تأثیر الكل، انسان (چنان که فروید کمی بعد نشان می‌داد) به حیوانیت بدوى نهفته در وجودش بازمی‌گردد. تصاویر مکرر نوشتار ناتورالیستی از دنیای حیوانات است و جملات آن، چنان که ملکم کاولی [نویسنده امریکایی] در مقاله «تاریخ طبیعی ناتورالیسم امریکایی» مطرح می‌کند، آکنده از عباراتی مثل «قانون چنگ و دندان»، «بدوى»، «تنازع بقا»، «وحشی»، «تحریک کردن»، «فتح کردن»، «غول آسا»، «معاک»، «خون پدران وایکینگ او» و غیره. ناگفته پیداست که این تصور از انسان خشم زیادی بر می‌انگیخت و ناتورالیستها را از هر طرف در معرض حمله قرار می‌داد.

تصور داروینی ناتورالیستها از انسان به عواملی از منابع مختلف دیگری نیز تکیه داشت که آنها نیز خود غالباً مدیون داروین بودند. یکی از آنها نظریه وراثت بود که می‌توان آن را گونه‌ای از تکامل در قلمرو انسانی به شمار آورد. اعتقاد راسخ به نقش مهم وراثت کمابیش در همه ناتورالیستها مشترک است. زولا در سال ۱۸۶۸-۱۸۶۹ سخت تحت تأثیر رساله‌ای از دکتر پروسپر لوکا قرار گرفت که نامش بود: رساله فلسفی و فیزیولوژیکی درباره وراثت طبیعی در دستگاه عصبی سالم و بیمار، همراه با کاربرد پیگیر قوانین تولید مثل در درمان عمومی امراض ناشی از آن. تصور زولا از مجموعه روگون - ماکار به عنوان «تاریخ طبیعی و اجتماعی یک خانواده» آشکارا ملهم از نظریه وراثت است که رد پای آن در سرتاسر آثار ناتورالیستی پیداست. وراثت، در قالب امیال و غرایز فطری، همچنین یکی از اصول سه‌گانه ایپولیت تن (۱۸۲۸-۱۸۹۳) بود که نقش او در واقع میانجیگری بین علم و ادبیات بود. او در پیشگفتار چاپ دوم مقالاتی در نقد و تاریخ (۱۸۶۶) نظریات داروین را تشریح کرد و نوشت: «حیوان انسان‌نما دنباله حیوان بدوى است»؛ در هر دو آنها «مولکول اولیه موروثی است و شکل اکتسابی آن بعضاً و تدریجاً از طریق وراثت منتقل می‌گردد»؛ در هر دو آنها «مولکول فقط تحت تأثیر محیطش رشد می‌کند».^۷ در

7. H. Taine, *Essais de critique et d'histoire*, paris, 1920, p. xxviii.

تکمیل توضیح رفتار انسان، تن «لحظه» به معنی اوضاع بی‌واسطه را نیز به این عوامل زیست‌شناختی محضور می‌افزاید.

پس انسان از نظر ناتورالیستها حیوانی است که سرنوشت او را وراثت و محیط و لحظه تعیین می‌کنند. این تصور مأیوس‌کننده باعث محرومیت انسان از هرگونه اختیاری و هر نوع مسئولیتی در قبال اعمالش می‌شود، چرا که اعمال او صرفاً نتیجه اجتناب‌ناپذیر عمل نیروها و شرایط مادی کاملاً خارج از اراده او شمرده می‌شود. چنان‌که ر. چیس می‌نویسد، «در آین ناتورالیستی فرض بر این است که تقدیر گاهی از بیرون بر شخص تحمیل می‌شود. بنابراین قهرمان رمان ناتورالیستی بیشتر در اختیار شرایط است تا خودش. در واقع غالباً به نظر می‌رسد که اصلاً خودی ندارد».⁸

پس ناتورالیسم «بیشتر تاریخچه ارائه می‌دهد تا تراژدی به مفهوم کلاسیکش». ⁹ این انتقاد اصولی از یک نقص بزرگ ناتورالیسم به عنوان یک جنبش ادبی پرده بر می‌دارد. تصور ناتورالیسم از انسان به قدری محدود – و مفرضانه – است که برای او حکم قفسی را پیدا می‌کند. در حقیقت نویسنده بیش از شخصیت‌هایش آزادی ندارد. فراوانی جزئیات مشخص خارجی جبران سهل‌انگاری روانشناختی را نمی‌کند.

روش علمی

با همان اشتیاقی که مطالب علمی پذیرفته شدند، روشهای علمی نیز مورد پذیرش قرار گرفتند. روش علمی، با تأکیدش بر تحلیل عقلی یافته‌های مشاهده، قطعاً برای ذهنیت احساس‌گریز زمانه جذاب بود. به سهولت در فلسفه و الاهیات و روانشناسی و ادبیات به کار می‌رفت و آنها را در طرز فکر و برخورداری که خاص اواسط قرن نوزدهم بود با یکدیگر پیوند می‌داد.

8. R. Chase, *The American Novel and its Tradition*, London, 1957, p. 199.

9. M. Cowley, "A Natural History of American Naturalism", in G. Becker, *Documents of Modern Literary Realism*, p. 449.

روش علمی، در فلسفه، پوزیتیویسم (اثبات‌گرایی) را پدید آورد که اگوست گُنت در مجموعه آثاری که از سال ۱۸۳۰ تا هنگام مرگش در ۱۸۵۷ منتشر کرد آن را شرح داد. او مفهوم تکامل را (که فرانسویان قبل از طریق لامارک با آن آشنا شده بودند) به حوزه اندیشه انسانی کشاند و برای سیر اندیشه تا بلوغش سه مرحله قائل شد: مرحله الاهی که منشأ تفکر اساطیری بود، جای خود را به تجربیات مرحله مابعدالطبیعی می‌داد و سپس اندیشه «پوزیتیو» (اثباتی، تحصلی، تحقیقی) مرحله علمی به پیروزی می‌رسید. پس پوزیتیویسم فلسفی، در حقیقت، نظامی منبعث از پذیرش روش علمی به منزله تنها راه کسب شناخت معتبر است. گنت می‌گوید ما، مثل دانشمندان، تنها به چیزی می‌توانیم پی ببریم که آن را مشاهده کرده یا منطقاً از مشاهداتمان استنتاج کرده باشیم؛ اما چون همه پدیده‌ها در زنجیره‌ای علت و معلولی با یکدیگر ارتباط دارند، نتیجه‌گیریها بهم در این دنیای محروم از ما ساخته است. موازاتی با علوم کاملاً آشکار است؛ در واقع پوزیتیویسم تلاشی است برای مشمول روش علمی ساختن فلسفه و فهم علمی جهان. چنان که گنت در دروس فلسفه تحصلی^{۱۰} می‌نویسد، «مبنای فلسفه تحصلی در معرض قوانین طبیعی ثابت دیدن همه پدیده‌هاست و هدف آن کشف و طرح این قوانین». همان‌طور که از این تعریف پیداست، پوزیتیویسم بیش از آنکه یک آیین نو باشد یک الگوی برخورد بود. اهمیت آن برای قرن نوزدهم و بعد از آن در روش‌شناسی آن و اهتمام آن به انتقال مقولات از عرصه‌های نظری به علمی بود و نقش آن در مطالعه دین و سپس پیشبرد جامعه‌شناسی از همین رو بود.

در همین زمینه باید از هربرت اسپنسر (۱۸۲۰-۱۹۰۳) نیز یاد کرد. آرای او که در پنج اثر عمده مطرح شدند، هیجان زیادی در قرن نوزدهم به ویژه در انگلستان و امریکا پدید آوردن. همانند گنت، اسپنسر نیز

10. Auguste Comte, *Cours de philosophie positive*, 2nd edition, paris, 1864, i, p. 16.

فلسفه‌اش را بر نظریهٔ تکامل مبتنی ساخت. او هر نوع رشدی را جریان تغییری از همگونی به ناهمگونی دانست و این اصل را در روانشناسی و جامعه‌شناسی و اخلاق و زیست‌شناسی به کار بست. در اینجا نیز می‌بینیم اندیشهٔ علمی، از ورای حصار تنگ اختصاص، به عرصه‌های دیگر راه پیدا می‌کند.

روش علمی، حتی بیش از داروینیسم، عقاید سنتی را در فشار گذاشت. در جنبشی موسوم به «نقد عالی»، کتاب مقدس با روشهای تحلیلی دانش پژوهی جدید مورد مطالعه قرار گرفت و کتابی که مقدس و واجب‌الحرمت و بری از اشتباه دانسته می‌شد موشکافانه مورد بررسی قرار گرفت. در سال ۱۸۴۹ رُنان در کتاب آیندهٔ علم ادعا کرد که دنیای حقیقی به مراتب برتر از اوهام رایج است. او در *زندگینامه عقل‌گرايانه عیسی مسیح*، که در سال ۱۸۶۳ انتشار داد، معجزه یا هر نوع راز و رمزی را منکر شد.

هنگامی که روش علمی در مطالعهٔ انسان به کار می‌رود، باز حیرت بر می‌انگیزد. انسان موضوعی می‌شود که کاملاً بی‌طرفانه مورد مشاهده و توصیف و تحلیل قرار می‌گیرد. رفتار او مانند کار یک ماشین به شمار می‌رود و دربارهٔ آن، مثل یک ماشین، قضاوت اخلاقی ناممکن می‌شود چراکه (به حکم عوامل سه‌گانهٔ وراثت و محیط و «لحظه») محتموم است. واقعاً نیز تن در پیشگفتار تاریخ ادبیات انگلستان‌اش انسان را «ماشینی با مکانیسم چرخدنده‌ای» می‌خواند. آن‌گفته بحث‌انگیز مشهور نیز که «خیر و شر محصولاتی اند مثل شکر و زاج» در همین کتاب است. به همان سان که ماشینی که زاج تولید می‌کند ذاتاً بهتر یا بدتر از ماشین مولد شکر نیست، انسان شریر هم اختلاف ترازی با انسان خیر ندارد. هیچ یک مستئول آنچه که هستند نیستند و هر دو محصول نیروهایی خارج از اختیار خویش‌اند. این جوهر آن بی‌اعتنایی به اخلاق است که ناتورالیستها را زود انگشت‌نما ساخت. این بی‌اعتنایی نتیجهٔ بسط پیدا کردن روش علمی زمانه تا قلمرو اخلاق بود: نتیجهٔ این باور که – چنان که تن در پیشگفتار چاپ دوم مقالاتی در نقد و تاریخ مطرح ساخت – مورخ حیات بشری و

مشاهده‌گر علمی پدیده‌های طبیعی و ظایف همانندی دارند و بنابراین از روش‌های همانندی نیز استفاده می‌کنند.

حتی نویسنده خلاق نیز باید دقیقاً همین کار را می‌کرد: مشاهده و ثبت عینی و بی‌طرفانه، مثل یک دانشمند. متداولترین مقایسه بین نویسنده و جراح بود: یکی روح انسان را تشریع می‌کرد و یکی جسم انسان را. یک بار دیگر انگیزه را تن فراهم آورد که استندال و بالزاک را کالبدشکاف و پزشک خواند. ولی تعیین‌کننده‌تر از همه در این زمینه کتاب مدخل طب تجربی کلود برنار بود. چنان‌که نام آن نشان می‌دهد، هدف آن تبدیل طب از حالت هنر شهودی می‌باشد، به انضباط علمی‌ای تنها متنکی بر مشاهده و استنتاج بود. اندکی پس از انتشارش در سال ۱۸۶۵، زولا آن را خواند و چنان تحت تأثیرش قرار گرفت که کتاب رمان تجربی خود را بر اساس آن نوشت. زولا راحت به دین خود به برنار اعتراف کرد و افزود که روش برنار در طب برای ادبیات هم عالی است و خود او در کتابش فقط به جای واژه «پزشک» گذاشته است «رمان‌نویس». مقایسه نویسنده و دانشمند در هیچ‌کجا صریح‌تر از این نیامده است. هنرمند مانند شیمیدان و زیست‌شناس یا فیزیکدان باید با مواد کارش «تجربه» کند – و از این رو بود نام «رمان تجربی»، نامی که بسیار گمراه‌کننده از کار درآمد، دستکم تا حدی به این دلیل که واژه فرانسوی *expérience* هم تجربه معنی می‌دهد هم آزمایش. ولی این البته تنها مشکل ذاتی معادله‌ای نبود که ناتورالیستها بین علم و ادبیات برقرار کردند. بسیاری از منتقدان با مکداول که بعدها «مغلطه ناتورالیستی» یعنی خلط هنر با علم را صریحاً محکوم می‌کرد هم‌رأی بودند. او ناتورالیسم را این طور تعریف می‌کند: «مکتبی در ادبیات که می‌گوید هنر باید از روش علمی پیروی کند، زیرا موضوع انسانی آن را می‌توان درست مثل مواد علم فیزیک مورد سنجش و تحلیل قرار داد». ^{۱۱} این تعریف بیش از حد ساده شده و یکجانبه است. مارتینو ارزیابی منصفانه‌تری دارد: «دوره کوتاهی از علاقه بیش از حد و گاهی

ساده‌لوحانه اهل ادب به علم». ^{۱۲} ولی با اینکه اختلاف نظر در میان متقدان در ارزیابی نقش علم در ناتورالیسم فراوان است و آن را از طرفی یک مغلطه می‌دانند و از طرف دیگر پویشی در عرصه‌های نو، در یک مورد هیچ اختلاف نظری وجود ندارد: اینکه دستاوردهای علمی قرن نوزدهم و سرایت روش علمی به هنرها عوامل اصلی شکل دهنده ناتورالیسم بودند. پس ناتورالیسم واکنشی در برابر محرکهای عصری بود که آن را هم در شکل و هم در محتوا منعکس می‌کرد. ناتورالیسم با جوهر علمی و خصلت عقلیش اساساً زیباشناسی ستیز و پادرماتیک بود. حتی اهداف و گرایش‌های عمومی آن را غالباً – بحق – کاملاً غیر زیباشناسی و حتی زیان‌آور برای هنرها دانسته‌اند. ولی حقیقت امر آن است که ناتورالیسم هیچگاه به آن اندازه که در نگاه اول به نظر می‌رسد عقلانی یا منطقی نبوده است. نیمة دوم قرن نوزدهم مملو از تناقضهای حیرت‌آور بود و ناتورالیسم هم سهم عادلانه خود را از آنها داشت. چنان‌که خواهیم دید، ناتورالیسم باید از بین نظریه و عملش، بین ماده‌گرایی و آرمانگرایی، بدینی و خوش‌بینی، یکی را انتخاب می‌کرد. از یک طرف با بی‌عدالتیهای دنیای سریعاً صنعتی (و آلوده) شده‌ای رویرو بود و از طرف دیگر امید بی‌کران به آینده همین دنیا با کمک پیشرفت‌های علمی بسته بود. ناتورالیستها به اندازه مارکسیستها در بدگویی از حال و پروراندن امیدهای مسیحیایی به آینده پیش نرفتند، ولی در ترکیب آرمانگرایی والا با جدیت مشاهده‌گری بی‌غرضانه سعی خود را کردند. آنها با یک چشم به دنیا و یک چشم به انسان، در آن واحد، هم نامید و هم امیدوار بودند. این دوگانگی بنیادین یکی از دلایل پاره‌ای از تناقضات ظاهری ناتورالیسم است و تنش دیالکتیکی خاصی در آن ایجاد می‌کند. از این زاویه نیز ناتورالیسم درست به اندازه نظام اجتماعی- سیاسی مارکس و فلسفه نیچه بیانگر روزگار خویش است. هر یک از آنها تلاشی است برای کنار آمدن با جهانی بسیار تغییر کرده.

گروهها و نظریه‌ها

پیروان ناتورالیسم دوست می‌داشتند تشکیل گروه بدنه‌ند و بیانیه منتشر کنند و نظریه‌های هنری خود را به اطلاع عموم برسانند. شعارهای آنها حکم نقطهٔ تجمع آنها را داشتند و به ناتورالیسم، به عنوان یک جنبش، احساس موجودیت می‌بخشیدند. با این همه ناتورالیسم، بر خلاف ادعای کسانی، هرگز جنبش واحد و متحده با طرح مشخص نبوده است، به سه دلیل. اولاً، گروه‌بندیهای درون هر کشور با سرعت چشمگیری شکل می‌گرفتند و از هم می‌پاشیدند، به طوری که با اعلام وفاداری اشخاص به ناتورالیسم و اندکی بعد بیعت‌شکنی آنها، همواره یک جریان تحول پویا در آن وجود داشت. در این زمینه بی‌درنگ نام هویسمانس و موپاسان و هاپتمان و جورج مور به ذهن می‌آید. برای اینان و بسیاری نویسنده‌گان کوچکتر، ناتورالیسم تنها یک مرحله از رشدشان بود؛ و به راستی دشوار است یافتن حتی یک نویسندهٔ بزرگ که ناتورالیستی تمام عیار باقی مانده باشد. (دلایل آن را در هنگام تحلیل آثار عمدۀ بررسی خواهیم کرد.) ثانیاً، ناتورالیسم حتی با تعبیر ادبی خاص آن و صرف نظر از معانی فلسفی پیشین‌اش در هیچ زمان مشخصی محدود نمی‌شود. در فرانسه اوچ آن در دهۀ ۱۸۷۰ و اوایل دهۀ ۱۸۸۰ بود؛ در آلمان و ایتالیا درست یک دهه بعد پیدا شد؛ در انگلستان از سالهای ۱۸۹۰ تا نخستین سالهای قرن حاضر در تکاپو بود؛ و در امریکا، که بیشترین طول عمر را داشت، وجود پژوهش

در سالهای بین دو جنگ جهانی محسوس بود. پس ناتورالیسم در فاصله بین سال ۱۸۶۷ که زولا ترزاکن را نوشت، تا سال ۱۹۳۹ که استاین‌بک خوش‌های خشم را منتشر کرد محصور است، هرچند که این تاریخها نیز مورد اختلاف نظر است. ولی هر تاریخ دقیقی هم که تعیین بشود، این حقیقت به قوت خود باقی است که ناتورالیسم (دوباره همانند رمانتیسم) در کشورهای مختلف در زمانهای مختلف عرض‌اندام کرد. وانگهی – و این سومین دلیل فقدان وحدت کلی آن است – ناتورالیسم در هر سرزمینی، بر حسب اوضاع محل و سنتهای محلی، لباس متفاوتی به تن کرد و بر اهداف متفاوتی انگشت گذاشت. البته عوامل اصولی مشترک نیز وجود داشت: توصیف عینی واقعیت دقیقاً مشاهده شده، اتخاذ روش علمی، اعتقاد به حتمیت (دترمینیسم). ولی در این چارچوب، تنوع به قدری فراوان است که عذر موجهی برای بررسی کوتاه گروهها و نظریه‌های غالب در هر کشور، پیش از پرداختن به آثار ناتورالیستها، فراهم می‌آورد.

فرانسه

فرانسه سرچشمه ناتورالیسم بود. البته این طبیعی بود چون فرانسه (همراه با انگلستان) در طول زیادی از قرن نوزدهم خانهٔ رئالیسم بود؛ پس این ادامه منطقی یک سنت بود. ناتورالیستهای فرانسوی خود را نسل دوم رئالیستها می‌دانستند و منتقدان بسیاری هم بر این تصور صحه نهاده‌اند. ناتورالیستها بالزاک و فلویر و به اندازه‌کمتری استندال را پیشگامان مکتب خود می‌دانستند و از نیاکان و الگوهای خود خواندن این استادان رمان‌نویسی رئالیستی خسته نمی‌شدند. مقالهٔ تین دربارهٔ بالزاک در کتاب مقالات تازه‌ای در نقد و تاریخ بسیار پرنفوذ بود و همچنین ستایش وی از استندال به عنوان یک «طبیعت‌گرا» و «پیشک».^۱ هویسمانس از بالزاک به عنوان «رهبر راستین مکتب ما» قدردانی می‌کرد و فلویر را «از برادران

1. H. Taine, *Histoire de la littérature anglaise*, paris, 1877, i, p. xlvi.

زولا در ناتورالیسم» به شمار می‌آورد.^۲ زولا خود در کتاب رمان‌نویسان ناتورالیست (۱۸۸۱) مقالات هوشمندانه‌ای درباره بالزاک و استندال و فلوبر نوشت و بر آن جنبه‌هایی از آثارشان که آنها را در چارچوب ناتورالیسم جای می‌داد تأکید کرد. برادران گنکور را نیز غالباً از طلاسیه‌داران بلافصل ناتورالیسم به شمار آورده‌اند. نزدیکی آنها به ناتورالیستها از چند جهت بود، به ویژه از نظر انتخاب موضوعات پیش‌پا افتاده، از نظر تأکید بر وراثت و محیط به عنوان عوامل تعیین‌کننده، و از نظر علاقه به مطالعه آدمها «مثل یک پزشک، یک پژوهشگر، یک مورخ». ^۳ ولی برخورد آنها با پیش‌پا افتادگی طوری بود که انگار چیز غریبی است (و برای آنها غریب هم بود) و از بیان حالات و صحنه‌های گذرا با کلمات هوس‌انگیز چنان لذتی می‌بردند که نسبت آنها با ناتورالیسم را کمتر از آنکه عموماً فرض می‌گیرند می‌نمایاند. ولی در هر حال، رئالیسم در قرن نوزدهم در فرانسه کاملاً مستقر بود و ناتورالیستها – به قول آور باخ – روی شانه‌های همان سنت ایستادند.^۴

به همان سان که فرانسه به عنوان سرچشمه ناتورالیسم مقام برتری داشت، در چارچوب ناتورالیسم فرانسوی – و مالاً تا فراسوی آن – نقش تعیین‌کننده را امیل زولا (۱۸۴۰-۱۹۰۲) داشت. سیطره او بر ناتورالیسم شاید در رهبری هیچ جنبش هنری دیگر نظیر نداشته باشد. چنان که همینگز در مقاله‌ای در مجله مطالعات فرانسوی^۵ نوشته است، بسیاری از مشاهیر ادبی که اوره در سال ۱۸۹۱ برای تألیف کتاب بررسی تکامل ادبی با آنها مصاحبه کرده است ناتورالیسم را بی‌چون و چرا متراffد با زولا دانسته‌اند. البته این تا حدی ناشی از صرف نیروی شخصیت زولا بود. او در جوانی مدتی روزنامه‌نگاری کرده و مدتی هم در بخش تبلیغات یک

2. J.-K. Huysmans, *Emile Zola et l'Assommoir*, ii, pp. 159, 178.

3. E. de Goncourt, *La Fille Elisa*, Paris, 1906, p. vi.

4. E. Auerbach, *Mimesis*, New York, 1957, p. 447.

5. *French Studies*, no. 8, 1954, p. 109.

شرکت انتشاراتی بزرگ کار کرده بود و وقتی که فعالیت ادبی خود را آغاز کرد، اطلاعاتش از آن رشته‌ها را با شم ذاتیش در زبان آوری بدان پیوند زد. مهمتر از این، او شهامت آن را داشت که حرف دل خود را بزنند، ولو عقایدش نامقبول یا نامتعارف بودند. نمونه‌اش دفاع او نخست از نقاشان امپرسیونیست و سپس از دریفوس^۶ بود. او انجیل ناتورالیسم را با سور مبلغان مذهبی و با حرارت اضافی یک نوآین موعظه می‌کرد، زیرا نخستین داستان‌هایش قصه‌هایی برای نینون (۱۸۶۴) و اعتراف کلود (۱۸۶۵) دنباله‌های رمانتیسمی فرسوده بودند.

سيطره زولا بر ناتورالیستهای فرانسوی حتی از نامی که به این مکتب دادند پیداست: گروه مدان، که مدان شهرکی نزدیک پاریس بود که زولا آنجا خانه‌ای خریده بود. اما گروه نه در مدان بلکه در پاریس دور هم جمع می‌شدند، چون زولا در پاریس زندگی می‌کرد و هر پنجشنبه میزبان آنها بود. در نیمة دوم دهه ۱۸۷۰ گروه کاملاً شکل گرفته بود و اعضای آن پل آلکسی (۱۸۴۷-۱۹۰۱) و هانری سیار (۱۸۵۱-۱۹۲۴) و لئون انیک (۱۸۵۱-۱۹۳۵) و یوریس - کارل هویسمانس (۱۸۴۸-۱۹۰۷) و گی دو موپاسان (۱۸۵۰-۱۸۹۳) بودند. گروه برای اینکه همبستگیش را نشان دهد در سال ۱۸۸۰ کتابی به نام شباهای مدان منتشر کرد که از هر کدام از آنها یک داستان کوتاه و جمعاً شش داستان داشت. داستانها دارای مضمون مشترکی بودند - جنگ سال ۱۸۷۰ فرانسه و پروس - و در پیشگفتار کتاب ادعا می‌شد که «از یک آرمان واحد سرچشمه گرفته‌اند و در یک فلسفه واحد اشتراک دارند»، اما این فلسفه در هیچ کجا مشخص نمی‌شود مگر در این توضیح موپاسان در شماره ۱۷ آوریل ۱۸۸۰ لوگلوآ که شباهی مدان ضد «احساساتیگری زبونانه رمانتیکها» است. در همه این

۶. آلفرد دریفوس (۱۸۵۹-۱۹۳۵) افسر یهودی آلمانی تباری بود که به اتهام ساختگی جاسوسی برای آلمان خلع درجه گشت و سالها در جزیره شیطان حبس شد. پرونده او جامعه فرانسه را دو پاره کرد و زولا را به جرم نوشتن مقاله منتهم می‌کنم (۱۸۹۸) روانه زندان ساخت. اما سرانجام راستگرایان شکست خوردند و به دریفوس اعاده حیثیت شد. آخرین مدارک بی‌گناهی او سالها پس از مرگش به دست آمد.

داستانها رئالیسم خشنی به چشم می‌خورد، اما هیچ یک از آنها گلی به سر ناتورالیسم نمی‌زنند. هیچ کدام از آنها، به جز تپلی موپاسان، ارزش فی‌نفسه‌ای ندارند. مشکل بزرگ «گروه مدان» از همین‌جا خود را نشان می‌دهد: هیچ کدام آنها به جز موپاسان و هویسمانس استعداد ادبی نداشتند و حتی موپاسان و هویسمانس هم از ذوق خلاق زولا کم داشتند. «گروه مدان» شایسته لقب تمسخرآمیزی که مطبوعات به آن داده بودند بود: دُم زولا. آثار آلکسی و سیار و اینیک عمدتاً از یاد رفته‌اند؛ حتی بهترین رمانهای آنها (روز قشنگ سیار، ۱۸۸۱، و تصادف آقای اِبر اینیک، ۱۸۸۳) در کمتر کتابخانه‌ای پیدا می‌شوند. «گروه مدان» برای نظریه ناتورالیسم هم کار چندانی نکرد. مقاله «رمان» موپاسان که در سال ۱۸۸۷ به عنوان پیشگفتار پیر و ژان او منتشر شد، بیشتر، شرحی رئالیستی است تا ناتورالیستی درباره رمان؛ و مقاله امیل زولا و آسوموارهویسمانس هم که در سال ۱۸۷۶ در مجله اکتوالیته به چاپ رسید، بیش از انعکاسی از آرای زولا نیست.

پس تقریباً کل بدنه نظریه ادبی ناتورالیسم در فرانسه از زولات است. گستره‌اش حدود سی سال است و از پیشگفتار سال ۱۸۶۷ چاپ دوم ترز راکن تارمان تجربی (۱۸۷۹)، ناتورالیسم در تئاتر و رمان نویسان ناتورالیست (هر دو ۱۸۸۱) و سرانجام نامه‌ای به جوانان (۱۸۹۷) را در بر می‌گیرد. آرای زولا با گذشت سالها تقریباً هیچ تغییری نمی‌کند، به طوری که نامه‌ای به جوانان او صرفاً تکرار همان اصولی است که در گذشته هم مطرح شده است. از جهات بسیاری، پیشگفتار چاپ دوم ترز راکن بهترین معرفی نظریات زولات است، حتی از این جهت که کوتاه و موجز است. همانند دیگر مرآمنامه عمدۀ او رمان تجربی، پیشگفتار ترز راکن اثری بعض‌اً تدافعی است برای مقابله با، از یک سو، انتقادات خصمانه و از سوی دیگر، عدم درک اهداف و روشهای او.

زولا را بیش از هر چیز دیگری اتهام اخلاق‌ستیزی او از کوره به در می‌برد؛ و پاسخ او بدان این بود که رمانهای او مطالعاتی علمی است و «اتهام اخلاق‌ستیزی در علم محلی از اعراب ندارد». و همین شد اسلحه

سازمانی ناتورالیستها: اینکه آنها، در مقام اهل علم، بالاتر از مقوله اخلاق‌اند، چه در شکل و چه در محتوا؛ آنها تحلیل‌گران بی‌طرف امور مسلم و مشهودند. استدلالی که در رد اتهام اخلاق‌ستیزی مطرح می‌شود، مغز پیشگفتار ترز راکن را تشکیل می‌دهد، آنجا که زولا اعلام می‌کند: «هدف من در درجه اول هدفی علمی بود». او در سراسر پیشگفتارش می‌خواهد همین نکته را شیرفهم کند. می‌گوید که از «روش علمی» بهره برده و «با علاقه علمی محض» (مثل یک پزشک) به «تحلیل علمی» و «مطالعه یک مورد فیزیولوژیکی عجیب» پرداخته تا «نمونه‌های تشریحی عریان و زنده‌ای» فراهم بیاورد. این برخورده – به قول خود زولا – جراحانه مستلزم نگاه خاصی به آدمهای داستان نیز هست: چون انسانیت آنها رخت بربسته و «روح کاملاً مفقود است»، آنها «حیواناتی انسان‌نما» هستند «تحت سلطه اعصاب و خونشان، فاقد اختیار» و صاحب «مزاج به جای شخصیت» که پشمیمانیشان «صرفًا اختلالی جسمانی» است. سروته حرف زولا با هم می‌خوانند و منظور او کاملاً روشن است. اما اینکه معنایی هم دارد یا نه، مطلب دیگری است. عباراتی مثل «مزاج به جای شخصیت» یا «روح کاملاً مفقود است» شعارهای قشنگی هستند اما بعید است تاب محک را بیاورند. امکان‌پذیری عملی این نظریه هم جای بحث دارد و ما بعداً، موقعی که آثار ناتورالیستی را وارسی می‌کنیم، باید بیشتر آن را بررسی کنیم.

رمان تجربی، که هنگامی به نگارش درآمد که مدت‌ها از شروع مجموعه روگون - ماکار می‌گذشت، اغلب نکاتی را که در پیشگفتار ترز راکن آمده است تکرار می‌کند. در حالی که زولا در آنجا عمل خود را فقط در یک رمان توجیه کرده بود، در اینجا قانون را برای همه نویسنده‌گان وضع می‌کند. برونتییر به درستی می‌گوید⁷ که این رساله «جزئی مطلب را با کلی حرف» بیان می‌کند. زولا پس از ذکر مدخل طب تجربی کلود برنار به عنوان الگوی خود به شرح و بسط «مفهوم ادبیات شکل گرفته از علم»

می پردازد. فرمولهای کلاسیک نظریه ادبی ناتورالیستی نیز در همین جا یافت می شود:

رمان تجربی تیجهٔ تکامل علمی قرن ماست. یک دنباله و یک مکمل فیزیولوژی است... مطالعهٔ انسان انتزاعی متافیزیکی جای خود را به مطالعهٔ انسان طبیعی تحت عمل قوانین فیزیکی - شیمیایی و تأثیرات تعیین‌کنندهٔ محیط زندگیش می دهد.

تนาظر علمی اصل مطلب است؛ و پیامد آن نیاز به عینی‌گرایی مطلق نویسندهٔ ولذا اهمیت فوق العادهٔ روش، که باید هر چه بیشتر شبیه روش تحلیلی اهل علم باشد. هم در رمان تجربی و هم در ناتورالیسم در تئاتر که همان نظریه را در درام مطرح می کند، زولا به بی‌اعتناییش به شکل (فرم) که ظاهراً اهمیت چندانی برای او نداشت اعتراف می کند.

این غفلت از شکل و اولویت دادن به محتوا و روش برای ادبیات ناتورالیستی پیامدهای بزرگی داشته است. البته این تنها یکی از عیوب آن است که از همه طرف، بحق، مورد حمله قرار گرفته است. منتقدان در ابراز مخالفت با آن متفق القول بوده‌اند. هنری جیمز محترمانه گفته است: «موسیو زولا به آن قوت که تصویر می کند استدلال نمی کند». ⁸ جورج مور، به شوخی، زولا را «نمونهٔ حیرت‌انگیزی از جنون عقل سلیم»⁹ خوانده است. ادموند گاس برای او صفاتی بر شمرده است مثل «مسخره، خشن، محدود».¹⁰ همینگز نیز مردم زولا را «کودکانه» و «عجب‌ساده‌لوحانه» توصیف کرده است.¹¹ با این همه انتقاد، دیگر نیازی به یافتن سوراخهای بیشتر در لباس نخنماهی نظریه ناتورالیسم نیست. یکی کردن هنر با علم و تحمیل کردن روش علمی به هنرمند خلاق قطعاً مسخره بود و همین نقص

8. Henry James, "The Art of Fiction", *Longman's Magazine*, Sept. 1884, p. 502.

9. George Moore, "A Visit to Médan", *Confessions of a Young Man*, London, 1926, p. 267.

10. Edmund Gosse, "The Limits of Realism in Fiction", *Forum*, June 1890.

11. Hemmings, *Emile Zola*, Oxford, 1953, p. 109.

عمده کل نظریه را بی اعتبار می ساخت. اسباب اضمحلال ناتورالیسم را امکان ناپذیری احکام آن فراهم آورد. هرچند، زره منطق آن نیز کم سوراخ نداشت. این سخن مورد علاقه زولا که «هر اثر هنری بخشی از طبیعت است که از دریچه چشم طبیعی دیده می شود»^{۱۲} بیش از مقداری که نظریه او می پذیرد اجازه ذهنی گرایی می دهد. آزادی دادن به چشم مشاهده گر در واقع به معنی دور شدن از مرام ناتورالیستی است و همین، چنان که خواهیم دید، پاشنه آشیل این نظریه از کار درآمد.

با کوتاهی بینی نظریه ناتورالیسم و کم هوشی بسیاری از پیروان آن در فرانسه، عجیب نیست که این جنبش در مدت کوتاهی محو شد. هویسمانس اول از همه به «ناتورالیسم روحی» پناه بردا و سرانجام از نوعی عرفان سر در آورد. بعد نوبت به موپاسان رسید که از ابتدا بیشتر مرید فلوبر بود تازولا. ضربه دیگر را در سال ۱۸۸۷ مانیفست پنج تن وارد آورد که بیانیه پنج نویسنده ناشناس بود برای ابراز خشم عمومی از زیاده رویهای زولا در رمان زمین. در سال ۱۸۹۱ که اوره نوعی نظر خواهی ادبی برگزار کرد، تقریباً همه بر این اعتقاد بودند که ناتورالیسم دیگر مرده است. نظر هویسمانس این بود که ناتورالیسم «یک بنیست بود، یک تونل مسدود».^{۱۳} فقط یار وفادار زولا، آلکسی، در تلگرافی جواب داد: «ناتورالیسم نمرده. منتظر نامه باشید». اما واقعیت این بود که دیگر حتی خود زولا هم، در عمل، به ناتورالیسم پشت کرده بود.

انگلستان

تصویر ناتورالیسم در انگلستان درست ضد تصویر آن در فرانسه است. در انگلستان هرگز هیچ جنبش ناتورالیستی به آن صورت وجود نداشت،

۱۲. این فرمول در بسیاری از نقدهای زولا دیده می شود: در دف دلیهای من (۱۸۶۶)، در نمایشگاه سال ۱۸۶۶ و مقاله ناتورالیسم در ثنافر که در چاپ سال ۱۹۲۳ کتاب رمان تجربی آمده است. در نسخه های اولیه (سال ۱۸۶۶) به جای کلمه «طبیعت» از «خلقت» استفاده شده است. توضیح نویسنده.

13. J. Huret, *Enquête sur l'évolution littéraire*, paris, 1891, p. 178.

یعنی نه گروهی در کار بود و نه مانیفستی صادر شد؛ فقط آثار پراکنده‌ای، بیشتر در سالهای ۱۸۹۰، از گیسینگ، جورج مور، ماریسون و وايتینگ پدید آمد. بسیاری از این آثار به اصطلاح ناتورالیستی تحفه‌ای نبودند و دیری است که از یادها رفته‌اند. (مثلاً امروزه کیست که ریاضتهاي وِدمور، شکسته‌های کراکاتورپ، مادموازل میس هارلند یا اصول اجرتون را بشناسد، چه رسد به آنکه خوانده باشد؟) پس در واقع ناتورالیسم آنقدر که با ادبیات کشورهای دیگر نسبت دارد، با ادبیات انگلستان ندارد.

چرا این طور است؟ مگر نه اینکه، اگر نه بیشتر، دستکم همان مقدار رئالیسمی که در فرانسه وجود داشت، در انگلستان قرن نوزدهم هم بود؟ افسوس که ادبیات نه پیرو قوانین علت و معلول است و نه تابع منطق محض. بنابراین جریان قوی رئالیسم، که در فرانسه به ظهر ناتورالیسم کمک کرد، در انگلستان ظاهراً بالجاجت به مبارزه با آن کمر بست. چنان که آورباخ در کتاب تقلید عنوان کرده است، رئالیسم از دیرباز اس اساس هنر در انگلستان بود، چنان که در شکسپیر، دفو، فیلیدینگ، هوگارت و حتی تعدادی از شاعران رمانتیک انگلیسی مانند بایرون، وردزورث و اسکات آشکار است. پس رئالیسم، هنگامی که در فرانسه فقط در ژانرهای «بست» پذیرفته بود، در سنت انگلیسی عمیقاً ریشه داشت و مکتب ادبی مقبولی بود. این گرایش بومی قوی به رئالیسم همچنین باعث آن می‌شد که رئالیستهای بزرگ قرن نوزدهم – چین آستین، دیکنز، تکری، خواهران برونته، ترالوب، الیزابت گسکل، جورج الیوت – در انگلستان کمتر تازگی غافلگیرکننده داشته باشند تا در کشورهای دیگر اروپا که سخت تحت تأثیر آنها قرار گرفتند. میزان مقبولیت رئالیسم در انگلستان را از این نکته نیز درمی‌یابیم که جورج هنری لیوئیس [فیلسوف انگلیسی] با فرض اینکه رئالیسم «شالوده همه هنرها» است، ضد رئالیسم را «باطل» نام نهاد.^{۱۴} آثار رئالیستی، در این جو فکری، هیچ آن هیجانی را پدید نیاوردند که در فرانسه باعث تعقیب قانونی فلویر به خاطر مادام

بوواری یا طرد کوربی و امپرسیونیستها شد. و به دلیل همین آرامش در انگلستان بود که رئالیسم پرخاشگری کمتری پیدا کرد و انگیزه‌ای برای افراطکاریهایی که در فرانسه گردنگیرش شد به دست نیاورد.

بیزاری فطری انگلیسیها از افراطکاری نیز شاید یکی از علل روی خوش نشان ندادن آنها به زولا بود که بیشتر رمانهای مهمش در فاصله سالهای ۱۸۸۴ تا ۱۹۰۰ به انگلیسی ترجمه شدند. پرداختن به این موضوع در حوصله کتاب حاضر نیست، اما و. سی. فرایرسون در مقاله‌ای به نام «جر و بحث انگلیسیها بر سر واقعگرایی در ادبیات داستانی از ۱۸۸۵ تا ۱۸۹۵»^{۱۵} بدان پرداخته است. همین قدر بگوییم که نگاه دلسردکننده زولا به انسان و روش «کثیف» او خشم اخلاقی بسیاری برانگیخت و حتی، با پشتکار شخصی به نام اسمیت از تشکلی موسوم به «انجمن هشیاران»، طرحی به مجلس عوام رفت که وارد کردن تألیفات یا می‌آور را به کشور محکوم می‌کرد. اینجا و آنجا صدایی در دفاع از زولا برخاست؛ ولی کتابخانه‌های بزرگ کرایه‌دهنده کتاب، که بازار کتابهای داستانی در قبضه آنها بود، ذره‌ای از خصومت خود نکاستند؛ و احتمالش زیاد است که همین عامل اقتصادی کوچک ناتورالیستهای نوبای انگلیسی را منصرف کرده باشد، چنان که جورج مور را منصرف کرد. حتمی‌گرایی علمی در انگلستان به رغم اسپنسر و علاقه به اثبات‌گرایی کنت هرگز پا نگرفت. مالاً نویسنده‌گان انگلیسی به سنت خودی رئالیسمی با چاشنی طنز و کاملاً آگاه از غربابتهاي انسان وفادار ماندند و فقط گهگاه نیم‌نگاهی هم به ناتورالیسم افکنندند.

امریکا

در امریکا ناتورالیسم حتی بیشتر از اروپا با دگرگونیهای اجتماعی و اقتصادی کشور پیوند یافت، زیرا دگرگونیها در این کشور جدید سریعتر و

15. W. C. Frierson, "English Controversy over Realism in fiction 1885-95", *PMLA* xlili (1928), pp. 533-50.

ریشه‌ای تر بودند. پیروزی شمال بر جنوب، که جنگ داخلی امریکا را در سال ۱۸۶۵ پایان داد، معنایی بیش از الغای برده‌داری داشت، زیرا در بلندمدت به پیروزی نظام سرمایه‌داری صنعتی بر اقتصاد زراعی سنتی انجامید. همچون در اروپا صنعت با خود پیشرفت‌های بزرگ مادی و مکانیکی به ارمغان آورد، ولی همچنین مشکلات بسیار بزرگی پدید آورد که از جمله آنها مناقشات کارگری و بحران اقتصادی و اعتصابات خشونت‌آمیز بود. همه این عوامل در ادبیات آن دوره خودنمایی می‌کنند. فساد سیاسی در بسیاری از شهرها شایع بود و «شاهزادها» با زدویندهای اقتصادی موجبات محرومیت مردم و استثمار کارگران را فراهم می‌آورden و ثروتمندان ثروتمندتر می‌شدند. در دو دهه آخر قرن، یأس عمومی کشور را فراگرفت، چنان‌که در فرانسه بعد از سال ۱۸۷۰ و در آلمان در انتهای قرن رخ داد. ولی در امریکا شکل خاصی هم پیدا کرد: یأس توأم شد با رؤیای موفقیت، رفاه و سعادتی که مهاجران بسیاری را به امریکا کشانده بود. به حقیقت نپیوستن این افسانه عمدتاً بزرگرانه، با ضربهٔ غافلگیرکننده‌ای، امریکاییها را در برابر واقعیتهای سختی قرار داد.

ناتورالیسم امریکایی واکنش مستقیمی در برابر این مسائل اجتماعی و اقتصادی ملی بود. غالباً مبارزات سخت تهیدستان و یا توطئه‌های سرمایه‌داران مضمون آثار ناتورالیستی است، مثلاً در رمانهای درایزر یا داستانهای کوتاه استیون کرین، یا شاهکار استاین‌بک خوش‌های خشم (۱۹۳۹) که نشان می‌دهد شرکتهای بزرگ قدرتمند چگونه بر املاک کوچک دست می‌انداختند و دهقانان را آواره می‌کردند. پس ناتورالیسم امریکایی بیشتر مدیون عوامل محلی است تا تأثیرات خارجی؛ و همین جا می‌توان اشاره کرد به گرایش‌های موسوم به «رنگ محلی» در دهه‌های ۱۸۷۰ و ۱۸۸۰ که، هرچند با تغییراتی در تأکیدها، در ناتورالیسم امتداد پیدا کرد. البته داروین و مارکس و کنت و اسپنسر نیز بی‌تأثیر نبودند، ولی تأثیر بی‌واسطه آن سوی اقیانوس را نداشتند. ارزیابی تأثیر زولا هم آسان نیست، تا حدی به دلیل حرفهای ضد و نقیض ناتورالیستهای امریکایی

(مثل درایزر و کرین) و تا اندازه‌ای به سبب برخوردهای دوگانه‌ای که با او شد. او در ابتدا، بیشتر به دلایل اخلاقی، با خصومت روپرتو شد؛ ولی بعدها، مخصوصاً بعد از دفاعش از دریفوس، فرد اخلاقی و منتقد اجتماعی بزرگی به شمار آمد. آثار او نیز از سال ۱۸۷۸ به بعد بارها به انگلیسی ترجمه شد؛ ولی چون در آن زمان حمایتهای قانونی از حقوق اثرباره در امریکا وجود نداشت، بسیاری از این به اصطلاح ترجمه‌ها صرفاً اقتباسهایی تنقیح شده از آثار زولا بودند. روی هم رفته به نظر می‌رسد که زولا در امریکا علاقهٔ نسبتاً زیادی برانگیخت؛ اما چنان‌که ا.ژ. سالوان در کتاب زولا در ایالات متحده نتیجه می‌گیرد، او «بیشتر عامل رهایی بود تا یک الگو».^{۱۶}

به علت آنکه ناتورالیسم امریکایی نشأت گرفته از مسائل اجتماعی و اقتصادی بود و تأثیر واحد مسلطی در کار نبود، چهره‌ای متفاوت با ناتورالیسم اروپایی از خود به نمایش گذاشت. در حالی که ناتورالیسم در فرانسه و آلمان به شکل جنبشی درآمده بود، در امریکا این شکل را پیدا نکرد. در این کشور هیچ گروه مشخصی با اهداف و بیانیه‌های مشترک وجود نداشت. فقط موجهای پی درپی ای از نویسندهان تشکیل می‌شد؛ یا شاید بهتر است بگوییم نسلهایی از نویسندهان، زیرا در درون هر موج نیز نگرشها تنوع زیادی داشت. به این ترتیب موج اول، که از نیمه‌های دهه ۱۸۸۰ تا سالهای آخر قرن را در بر می‌گیرد، شامل نویسندهانی است با شخصیتها و قابلیتهای بسیار متفاوتی مانند هملین گارلن (۱۸۶۰-۱۹۴۰)، استیون کرین (۱۸۷۱-۱۹۰۰) و فرانک نوریس (۱۸۷۰-۱۹۰۲). نسل دوم متعلق به بعد از سال ۱۹۰۰ است و دسته ناهمگونتری را در بر می‌گیرد: تھودور درایزر (۱۸۷۱-۱۹۴۵)، جک لندن (۱۸۷۶-۱۹۱۶)، جان استاین‌بک (۱۹۰۲-۱۹۶۸)، سینکلر لوئیس (۱۸۸۵-۱۹۵۰)، آپتون سینکلر (۱۸۷۸-۱۹۶۸)، شروود آندرسون (۱۸۷۶-۱۹۴۱) و جیمز فارل (۱۹۰۴-۱۹۴۱). راست اینکه تلاش برای یافتن گروه‌بندیها در

^{۱۶}. A. J. Salvan, *Zola aux Etats-Unis*, Providence, Rhode Island, 1943, p. 185.

ناتورالیسم امریکایی بعید است به جایی برسد، چون اصولاً گروه‌بندی به آن صورت وجود نداشته است. حتی موقعی که این نویسنده‌گان درباره کار خود اظهار نظر کرده‌اند، بیشتر در مکاتبات و خودزیست‌نامه‌ها و تعلیقات بوده است تا بیانیه‌های رسمی. این اندک نگارشِ برنامه‌دار هیچ تأثیری در ناتورالیسم امریکایی نداشته است. گارلند در رمان بتهای شکسته (۱۸۹۴) سرزنش گذشته را با خواست اصالت و امریکایی‌گرایی در ادبیات می‌آمیزد و کتاب مسئولیت‌های رمان نویسان (۱۹۰۳) از نوریس، به رغم عنوان دهان‌پرکنش، صرفاً مجموعه‌ای از مقالاتی است که با شتاب بسیار به سفارش ناشر به نگارش درآمده است.

این آزادی از قید نظریه، در مقایسه با اروپا، به معنی آن بود که ناتورالیسم در امریکا نسبت به فرانسه و آلمان کمتر تعریف شده یا سازمان یافته بود. و این البته بیشتر به سود آن تمام می‌شد. به این ترتیب ناتورالیسم امریکایی، که از نیمه‌های دهه ۱۸۸۰ تا خود قرن بیستم امتداد داشت، از همتاهای اروپاییش که خود را با نظریاتشان خفه می‌کردند، عمر درازتری داشت. گستردنگی آن فقط در زمان هم نبود؛ ناتورالیسم امریکایی در آن سوی اقیانوس دارای منبع نیرویی بود و روی هم رفته نرمی داشت که در اروپا به نداشتن آن شهره بود. فی‌المثل حتمی‌گرایی (دترمینیسم) در امریکا به قدری بطنی و محدود رویید که آن زیاده رویهای شدید هرگز پیش نیامد. مستندسازی معمولاً به طور طبیعی از آشنایی نویسنده با محیط نشأت می‌گرفت، نه از یادداشت‌برداری سماجت‌آمیز. ولی از سوی دیگر همین نرمی، برای مورخان ادبی، به ویژه در تمیز دادن ناتورالیسم از رئالیسم، مشکلات بزرگی به وجود می‌آورد. بی‌دلیل نیست که ناتورالیسم امریکایی اوایل قرن بیستم را غالباً «رئالیسم نو» می‌خوانند. سیر رشدی وجود داشت که به نوعی اختلاط منجر شد. ب. ر. باوران در مقالهٔ پرمغزی درباره «رئالیسم در امریکا» از تشبیه زیبایی استفاده می‌کند و می‌گوید در امریکا رئالیسم «اگر پایش به ناتورالیسم نمی‌خورد اصلاً متوجهش نمی‌شد». هرچند این گفته ممکن است کافی به نظر نرسد، چاره‌ای جز پذیرفتن این حقیقت نیست که ناتورالیسم در

امريكا اصولاً مفهومي ادبی نبوده است. دیدی از انسان در جامعه و سبک نگارشی در توافق با زمانه بوده است و از همین روست که در دوره‌ای چنین طولانی در نوisenدگانی چنان گوناگون خودنمایی می‌کند. ناتوراليسم امريکایی هم چیزی کم و هم چیزی سر از ناتوراليسم اروپایی داشت.

آلمان

آلمان صاحب پیچیده‌ترین و پراکنده‌ترین جنبش ناتورالیستی بود. او اخر دهه ۱۸۸۰ و به ویژه دهه ۱۸۹۰ دوره فعالیت شدیدی در نظر و عمل نگارش خلاقانه در این کشور بود. نیروی فراوان ناتوراليسم آلمانی، خاصه در اوایلش، شاید نظیر جهش کشور پس از یکپارچه شدنش در سال ۱۸۷۱ باشد. دگرگونیهای سیاسی و روانشناختی پس از یکپارچه شدن کشور به فرایندها و پیامدهای صنعتی شدن آن دامن زدند. توسعه سرعت فوق العاده‌ای پیدا کرد، به ویژه در رشد جمعیت، رونق صنعت و بازرگانی خارجی، تأسیس نخستین مستعمرات آلمانی و، در بخش اجتماعی، رواج بیمه کارگری، تحصیلات اجباری بیشتر و پرداخت یارانه به اپرا و تئاتر. تا جایی که به ناتوراليسم مربوط می‌شود، این تحرک منجر به انتشار نشریات بسیاری مانند ماهنامه برلین، اصطلاحات، بوته نقد، جامعه، تئاتر آزاد در خدمت زندگی نو و انجمنهایی مانند Durch و تئاتر آزاد شد. افزون بر خیل آرای مورد بحث در این نشریات (و نشریات دیگر) و در نشستهای گروههای گوناگون، تعدادی کتاب مهم نیز درباره نظریات ادبی به چاپ رسیدند، از جمله: انقلاب ادبی (۱۸۸۶) اثر بلاپتروی، بنیانهای علمی شعر (۱۸۸۷) از بُلشه و سرشت لقواعد هنر (۱۸۹۰) نوشته آرنو هولتس. از آنجا که نخستین اثر ناتورالیستی مهم، یعنی نمایشنامه پیش از سپیده دم هاپتمان، تازه در سال ۱۸۸۹ منتشر شد، می‌توان نتیجه گرفت که ناتوراليسم آلمانی در آغاز با نظریه‌پردازیهای خود سرش را به تنش سنگین کرده بوده است. بیانیه‌ها و اعلانیه‌های خرواری، ولو در کتاب وزین و ضروری بیانیه‌های ادبی ناتوراليسم آلمانی روپرشت گرد آیند،

دود از کله انسان بلند می‌کنند، بیشتر به دلیل تنوع و تعدد اهدافی که مطرح می‌کنند. راست اینکه ناتورالیسم آلمانی هیچ همگونی نداشت. از دو گروه اصلی آن، آن که کوچکتر بود و محورش میخانیل گنورگ کنراد (۱۸۴۶-۱۹۲۷) در مونیخ سکونت داشت، رمانهایی به شیوه زولا می‌نوشت؛ در حالی که برلینیها، که شامل آرنو هولتس (۱۸۶۳-۱۹۲۹) و گرهارت هاپتمان (۱۸۶۲-۱۹۴۶) و هرمان زودرمان (۱۸۵۷-۱۹۲۸) بودند، درامنویسی می‌کردند. اما مشکل اصلی بیش از آنکه این دو دستگی باشد، بسط پیوسته نظریه ناتورالیستی در بحثهای بی‌وقفه آنها بود. از آنجاکه پرداختن به جزئیات، در رساله‌ای به این اختصار، ممکن نیست – و راستش فایده‌ای هم ندارد – به طرح گرایشها و آرای عمدۀ اکتفا می‌کنیم.

یک انگیزه قوی برای ظهور ناتورالیسم آلمانی از خارج آمد. ناتورالیستهای آلمانی اغلب از ایسن و تولستوی به عنوان الگوهای پرنفوذ خود نام برده‌اند و برای داستایفسکی و استریندبرگ نیز کمابیش به اندازه آنها اهمیت قابل شده‌اند. در مورد زولا شدیداً اختلاف نظر وجود داشت، حتی بیشتر از آن که در امریکا بود. از بعضی جنبه‌ها شکل بروز آن به همان صورت بود: ابتدا خصومت به بهانه اخلاق‌ستیزی شیطانی زولا، سپس تغییر تدریجی با بلند شدن صدای طرفداران، آنوقت ترجمه پشت ترجمه از ۱۸۸۰ به بعد. مشروح آن را و. ه. روت در کتاب انتقاد آلمانها از زولا، ۱۸۷۵-۱۸۹۳ آورده است.^{۱۷} ولی از دو جهت آلمانها واکنش در برابر زولا را فراتر از حد متعارف بردنده: یکی در انتقاد از نظریه او، نه به دلیل اینکه زیاد تند رفته بود، بلکه به این خاطر که به قدر کافی تند نرفته بود؛ و دیگر بر سر لغت «طبع» (در این تعریف که «هر اثر هنری بخشی از طبیعت است که از درجه چشم طبعی دیده می‌شود») که می‌گفتند راه را برای ذهنی‌گرایی باز می‌کند. نظریه‌های هولتس، چنان که خواهیم دید، از همین نقطه آغاز می‌شد. اما اگر زولا در نظریه‌پردازی یک

17. W. H. Root, *German Criticism of Zola 1875-93*, New York, 1931.

سحابی بیش نبود، در نویسنده‌گی بی‌گمان ستاره‌ای درخشنان بود. ناتورالیستهای آلمانی از نخستین کسانی بودند که این نظر تازه را درباره زولا مطرح کردند، هرچند این هم مانع از آن نشد که نظریه او را تا حد تهوع آوری نشخوار کنند.

درست نیست که بگوییم ناتورالیسم آلمانی را فقط و فقط عوامل خارجی شکل دادند. نسبت آن با ادبیات ملی قدیمتر نیز به رغم، یا به علت، جاذبه و دافعه‌اش اهمیت داشت. صدای بلند شورشی علیه شکل «طبل توخالی» وار نویسنده‌گی بی‌رمق گذشته نزدیک از بسیاری از بیانیه‌های آنها به گوش می‌رسد. واقعاً هم رئالیسم آلمانی قرن نوزدهم – که به درستی «رئالیسم شاعرانه» نام گرفته است – در مقایسه با جوشانده‌های ادبی قوی فرانسویها و انگلیسیها معجون رقیق بی‌خاصیتی بیش نبود. به همین دلیل ناتورالیستهای آلمانی نیاکان خود را در گذشته دورتری می‌یافتدند: در جنبش سیاسی فعال یونگ دویچلاند (آلمان جوان) که قبل از انقلاب سال ۱۸۴۸ فعالیت داشت؛ و مخصوصاً در نهضت ادبی پرخروش اشتورم اوند درانگ (غوغای و تلاش)^{۱۸} که در سالهای ۱۷۷۰ رونق داشت. آنها خود را انقلابی می‌دانستند و یونگست دویچن (جوواترین آلمانها) می‌نامیدند و مصمم به احیای ادبیات آلمان، همانند اشتورم اوند درانگ، بودند. پس در ناتورالیسم آلمانی شور میهن‌پرستانه‌ای به چشم می‌خورد که در هیچ کجا دیگر یافت نمی‌شود و بدون تردید ناشی از وحدت ملی است که به تازگی به دست آمده بوده است. به علاوه، این شور میهن‌پرستانه گاهی به صورت اشعار غنایی پر آب و تابی خودنمایی می‌کند که با جدیت علمی ناتورالیسم سخت ناسازگار است.

معروفترین قانون در نظریه ناتورالیسم آلمانی را آرنو هولتس وضع

۱۸. نامش را از نمایشنامه‌ای به فلم فریدریش ماکسیمیلیان فون کلینگر گرفته بود و اعتراضش به رواج مکتب عقل‌گرایی و تأکیدش بر اصالت فرد و آزادی هنر بود. برجسته‌ترین رهرو آن گوته و آخرين عضو بزرگ آن شیلر بود.

کرد: «هنر میل دارد که دوباره طبیعت شود؛ و به نسبت شرایط تقلید و طرز برخورد با آنها، طبیعت می‌شود». ^{۱۹} پیداست که این حکم از «قوانين» علمی الگو گرفته است، هرچند که ناتورالیستهای آلمانی روی هم رفته کمتر از فرانسویها بر توازن دقیق با علم پاافشاری می‌کردند. با وجود این هولتس حتی معادله‌ای هم برای قانونش نوشت: «هنر = طبیعت منهای X» که X نمایندهٔ هر کمبودی در مهارت هنرمند در تقلید است. هولتس می‌گوید از مشاهدهٔ تلاش کودکی برای کشیدن یک سرباز به این معادله رسیده است. اینکه نقاشی هیچ شباهتی به سرباز پیدا نمی‌کند، تماماً به ناتوانی کودک در تقلید نسبت داده می‌شود. هولتس، دستکم در نظریه‌اش، جایی برای تخیل باقی نمی‌گذارد. حتی ایراد او به فرمول زولا بر این پایه است که لغت «طبع» به دید شخصی هنرمند میدان می‌دهد. ناتورالیسم نوع هولتس آگاهانه می‌کوشد این را کلاً حذف کند. هنر از نظر او باید دقیق‌ترین تصویر ممکن از انسان در محیط زندگیش باشد. نام این آرمان فوتو - فونوگرافیک را هولتس می‌گذارد «натуралізм لازم» (konsequenter) یعنی منطقی و تمام‌عيار. البته منطقی و تمام‌عيار هم بود اما، در هنر، عملی نبود. به عنوان مثال در این سوپرناتورالیسم، صحبت‌ها باید با همهٔ جزئیاتی مثل تردید، تکرار، مکث برای پک زدن به سیگار، سرفه یا صاف کردن سینه مشخص می‌شد – به عبارت دیگر به «شیوهٔ لحظه به لحظه» (زکوندن‌نشتیل) با امانتداری کامل ثبت می‌شد. و این البته می‌شود تقلید تا حد پوچی، که بیشتر به عنوان نمونه‌ای از خطرات نهفته در ناتورالیسم جالب توجه است تا به عنوان هنر.

با اینکه نویسنده‌گان انگشت‌شماری واقعاً کوشیدند این نظریه را مطابق نص قانون به عمل درآورند، با تأکیدش بر شکل و زبان، تأثیر زیادی در ناتورالیسم آلمانی گذاشت. این جنبه‌ها تا حد زیادی با غفلت ناتورالیستهای فرانسوی و امریکایی رویرو شده بودند که با تأکیدشان بر

19. Die Kunst: ihr Wesen und ihre Geseze, reprinted in Ruprecht, *Literarische Manifeste des deutschen Naturalismus*, pp. 210-11.

محتوا، انسان متعین از عوامل خارجی را بیشتر در قالب بی‌شکل رمان تصویر کرده بودند. نقطه قوت ناتورالیسم آلمانی، برعکس، در درام است، تا اندازه‌ای تحت تأثیر ایپسن و استریندبرگ و تا حدی به سبب اهمیتی که به زبان و شکل می‌داد. از این رو آلمان همچنین تنها کشوری است که تحت لوای ناتورالیسم به شعر غنایی روی آورد. نماینده بر جسته آن نیز خود هولتس بود که اشعار موزون پرسکته‌اش آمیختگی سنجیده‌ای با سنت کهن سجع‌گویی داشت. این اشعار را تنها از این جهت می‌توان ناتورالیستی به شمار آورد که آنها نیز ظاهراً همان برخورد غیرشخصی و علمزده‌ای را دارند که «حقیقت» را به «زیبایی» ترجیح می‌دهد. اما واقعیت این است که ناتورالیسم و شعر، به اقتضای طبیعتشان، همسران خوبی برای یکدیگر نیستند. حتی می‌توان گفت که چشم دیدن یکدیگر را ندارند. پس شایسته‌تر آن است که این اشعار آلمانی را به اوایل اکسپرسیونیسم نسبت بدهیم.

بدین سان ناتورالیسم آلمانی پر حرارت و خشن و افراطی بود و شاید همین باعث شد که زیاد عمر نکند، چنان که هرمان بار [روزنامه‌نگار و نمایشنامه‌نویس اتریشی] در سال ۱۸۹۱ می‌توانست از «غلبه بر ناتورالیسم» سخن بگوید و «پیدایش یک رمان‌تیسم نو» را پس از استیلای واقعیت محض به فال نیک بگیرد.^{۲۰} ناتورالیسم آلمانی، مانند سلف فرانسویش و حتی بیشتر، اسباب اضمحلال خود را در درونش داشت، که آن هم البته فقط تندریوهای هولتس در نظریاتش نبود. زیرا علاوه بر آنکه واقعگرایی را تا حد جنون پیش برد، رگه ضخیمی از آرمانگرایی (ایدئالیسم) در بطن خود داشت که شور میهن پرستانه‌اش تنها یک وجه آن بود. امیدهای آن برای آینده جامعه و ادبیات، هرچند پنهان در لفافه لفاظی علمی بود، شکفتا که امیدواریهای رمان‌تیکهای آلمانی را به خاطر می‌آورد؛ و راست اینکه اساساً و عملتا همان ایدئالیسم پر طمطراق بود. پس تعجب نداشت که اکثر ناتورالیستهای بر جسته آلمان، از جمله هولتس

و هاپتمان، در سیر تکامل خود به سرعت از ناتورالیسم دور شدند. این جنبش، به قول بار، «میان پرده‌ای» بود با وجود این حیاتی، هم به دلیل آثاری که خلق کرد و هم به سبب انگیزه‌ای که برای تکامل ادبیات آلمان فراهم آورد.

آثار خلاقانه

رمان

ناتورالیسم جلوه‌گاه اصلی خود را در رمان یافت (جز در آلمان که، چنان که خواهیم دید، سهم اندک ولی مؤثری در این ژانر داشت). در تمرکزش بر روایت، ناتورالیسم پیرو میراث خود از رمانهای رئالیستی بزرگ قرن نوزدهم بود. تولستوی، داستایفسکی، بالزاک، استندا، فلوبر، دیکنز، جورج الیوت و الیزابت گسکل نویسندهای بودند که به اندازه داروین و تن به گردن رمان‌نویسان ناتورالیست حق داشتند. رمان ناتورالیستی از این تلفیق سنت رئالیستی با نوآوریهای علمی نتیجه شد.

تعداد زیاد رمانهایی که در طول یکصد سال گذشته «ناتورالیستی» به شمار آمدند کار تعریف را دشوار می‌کند، چرا که آنها طیف کیفی وسیعی را – از آثار ادبی ماندگار تا ثمرات مبتذل و مهیج یک فرمول سودآور – در بر می‌گیرند. اگر، با این انبوه مطلب، تعمیمی امکانپذیر باشد، این حکم کلی را می‌توان صادر کرد که رمان ناتورالیستی رمانی است که می‌کوشد این نظر تازه درباره انسان را که او موجودی متعین از وراثت و محیط و فشارهای لحظه است با حداقل عینی‌گرایی علمی به نمایش بگذارد. این تعریف با همه کاستیهایش به یک نکته اشاره دارد و آن وابستگی متقابل شکل و محتواست که هر دو از علم نتیجه می‌شوند.

بسیار پیش می‌آید که اثری – و در این مورد حتی نمایشنامه‌ای – صرفاً به این دلیل که موضوعش نسبتی با ناتورالیسم دارد، یعنی فی‌المثل درباره زاغه‌نشینی یا الکلیسم یا انحطاط جنسی است، «ناتورالیستی» نام می‌گیرد. ولی باید دانست که ناتورالیسم حقیقی در ادبیات دستکم به همان اندازه که در گرو موضوع کار است به روش کار نیز برمی‌گردد. ما تنها موقعی می‌توانیم از ناتورالیسم سخن بگوییم که نویسنده با عینی‌گرایی یک دانشمند تحلیل‌گر به موضوع پردازد. البته این معیار، چنان‌که هم‌اکتون خواهیم دید، مشکلاتی هم به بار می‌آورد، ولی چاره‌ای جز پذیرفتن آن نداریم زیرا تنها معیاری است که خود ناتورالیستها مطرح کرده‌اند.

نخستین نمونه رمان ناتورالیستی ترز راکن (۱۸۶۷) اثر زولات است. پیرنگ آن بعید است بتواند شهرت آن را مدیون خود بخواند، زیرا به اندازه خود هنر داستانگویی قدمت دارد. خلاصه داستان از این قرار است که زن شوهرداری به نام ترز با مردی به نام لوران رابطه دارد و سپس با هم شوهر را که کامی نام دارد به قتل می‌رسانند و قتل را یک غرق شدن تصادفی جلوه می‌دهند، اما سرانجام از کرده خود پشمیمان می‌شوند و با هم دست به خودکشی می‌زنند. اصالت ترز راکن در نحوه کار با این موضوع غیراستثنایی نهفته است. ترز و لوران نه به صورت انسانهایی با اندیشه و احساس و وجودان بلکه به مثابه جاندارانی با گوشت و خون و عصب تصویر می‌شوند. از همین روست که زولا در پیشگفتار رمان می‌گوید آنها حیواناتی بدون روح‌اند. ترز و لوران بازیچه غراییز خود نشان داده می‌شوند، که اول آنها را با خشونت به سوی یکدیگر و سپس، بعد از ارتکاب جنایت، به دور از یکدیگر می‌رانند. رفتار آنها را خمیره فیزیولوژیکی موروشی آنها تعیین می‌کند: لوران «دموی» است، ترز «عصبی». تربیت کودکی آنها، مخصوصاً در مورد ترز که احساساتش همیشه سرکوب شده‌اند، توجیه‌گر اعمال آنهاست. یک عامل مهم دیگر محیط خفقان‌آور است: مغازه تاریک و نموری که ترز با مادر شوهر مستبدش در آن زندانی است. تحت این شرایط، جذب شدن ترز به سوی

لوران خشن و قوی به یک واکنش شیمیایی می‌ماند و انگیزش علمی تا اینجا کاملاً قانع‌کننده است. اما تلاش نویسنده برای یک اختلال جسمانی نشان دادن پشمیانی ترز و لوران، به نظر من، چندان موفقیت‌آمیز نیست. همه توهمنات لوران و لرزاها ترز به حرکتهای خون و اعصاب آنها و اثرشان در یکدیگر نسبت داده می‌شود:

مزاج خشک و عصبی ترز تأثیر عجیبی در طبع خشن و دموی لوران گذاشته بود. در گذشته، در روزهای عشق و عاشقیشان، تفاوت مزاج آنها با ایجاد نوعی تعادل بین اندامهای آنها این مرد وزن را زوجی سخت‌پیوند و مکمل یکدیگر ساخته بود. عاشق از خون خود مایه می‌گذاشت و معشوق از اعصابش؛ و آنها در یکدیگر زندگی می‌کردند و برای تنظیم سازوکار وجودشان نیازمند یکدیگر بودند. ولی اکنون اختلالی پیش آمده بود: اعصاب تحریک شده ترز غالب شده بود. لوران ناگهان خود را در حالت تحریک‌پذیری حادی یافته بود. زیر نفوذ سوزان زن جوان، مزاج او رفته شباهت به مزاج دخترکی روان‌رنجور پیدا کرده بود. مطالعه تغییراتی که گاه بر اثر شرایط خاصی در برخی جانداران رخ می‌دهند جالب است. این تغییرات، که از بدن آغاز می‌شوند، زود به مغز می‌رسند و کل وجود فرد را فرامی‌گیرند.^۱

این قطعه – که امثالش در ترز راکن فراوان است – نشان می‌دهد که زولا چطور سعی می‌کند از چیزی که ما اسم آن را عذاب و جدان می‌گذاریم تفسیری فیزیولوژیکی ارائه دهد. واژه‌گزینی او طبی است و رویکرد او به طرز کار دانشمندی همانند است که فعل و افعالی شیمیایی را در لوله آزمایش مشاهده می‌کند بدون آنکه داوری اخلاقی یا حساسیت عاطفی از خود نشان دهد. این نزدیکترین فاصله ممکن با اثبات قضیه

1. *Thérèse Raquin*, Livre de poche edition, paris, 1968, pp. 158-9.

ناتورالیستی است. ولی حتی ترز راکن هم نمی‌تواند پا از چارچوب خود ساخته‌اش بیرون نگذارد؛ راوی کاملاً عینی نمی‌ماند (مگر صدای او نیست که در پایان قطعه می‌شنویم؟)؛ ترز و لوران واقعاً احساس پشیمانی می‌کنند و این احساس صرفاً اختلال جسمانی نیست؛ وانگهی آنها بی‌گمان فعالانه، ولو شاید نیمه‌هشیارانه، اقدام به قتل کامی می‌کنند و آلت چرف عوامل تعیین‌کننده خارجی نیستند. پس نخستین نمونه رمان ناتورالیستی، در همین ابتدای کار، پاره‌ای ویژگیهای نظریه ناتورالیستی را که بعدها، در هر اثر هنری، ناموجه و حتی نامطلوب جلوه می‌کرد به نمایش می‌گذارد.

در مجموعه روگون-ماکار، زولا مصمم به ادامه دادن اسلوب ترز راکن بود. روگون-ماکار عنوان مشترک مجموعه‌ای شامل بیست رمان است که از سال ۱۸۷۱ تا ۱۸۹۳ به نگارش درآمده است: ثروتمندی خانواده روگون (۱۸۷۱)، کشیش ناحیه (۱۸۷۱)، ناف پاریس (۱۸۷۳)، پیروزی پلاسان (۱۸۷۴)، گناه کشیش موره (۱۸۷۵)، عالیجناب اوژن روگون (۱۸۷۶)، آسموار (۱۸۷۷)، برگی از دفتر عشق (۱۸۷۸)، نانا (۱۸۸۰)، پول‌ساز (۱۸۸۲)، کامرواپی زنان^{*} (۱۸۸۳)، شادی زیستن (۱۸۸۴)، ژرمینال (۱۸۸۵)، اثر (۱۸۸۶)، زمین (۱۸۸۷)، رؤیا (۱۸۸۸)، حیوان انسان‌نما (۱۸۸۹)، پول (۱۸۹۱)، شکست (۱۸۹۲)، دکتر پاسکال (۱۸۹۳). هر یک از این رمانها برای خود مستقل است و در عین حال با بقیه ارتباط دارد. عنوان فرعی مجموعه از این ارتباط پرده بر می‌دارد: «تاریخ طبیعی و اجتماعی خانواده‌ای در امپراتوری دوم». روگون‌ها و ماکارها دو تیره از خاندان بزرگی هستند که تحولاتش طی پنج نسل پیگیری می‌شود (زولا حتی شجره‌نامه‌ای برای آنها کشید). «تاریخ طبیعی» آنها در قالب وراثتی مطرح می‌شود که در کل مجموعه به صورت زنجیره شگفت‌آوری از بیماریهای جسمی و روحی خودنمایی می‌کند. «تاریخ اجتماعی» را حرفه‌ها و شغلهای بسیاری که اعضای خانواده اختیار می‌کنند تشکیل

* در پاره‌ای زبانها آن را بهشت بانوان ترجمه کرده‌اند.

می‌دهد: کشاورزی، حقوق، معدن، پزشکی، روپیگری، بانکداری، راه‌آهن، بنگاهداری، رختشویی، سپاهیگری، خردۀ فروشی، کارمندی، حجره‌داری، هنر و غیره. هر رشتۀ کاری با چنان مهارتی «تسنید» می‌شود که ما، در سرتاسر روگون-ماکار، هم از تأثیر محیط در افراد آگاهیم و هم از جو اجتماعی فرانسه در آن دوره. این رمانها واقعاً به این اقتضای ناتورالیستی که هر اثر هنری باید یک «سند انسانی» باشد جامه عمل می‌پوشانند. از این زاویه واز لحاظ تلقی فیزیولوژیکی از انسان و نیز سعی در عینی‌گرایی، روگون-ماکار بزرگترین دستاورد ناتورالیسم در عرصه رمان است. البته این بدان معنا نیست که همه رمانهای مجموعه به یک اندازه ارزشمندند، یا همه به یک اندازه ناتورالیستی‌اند. تعدادی از آنها، به ویژه برگی از دفتر عشق و شادی زیستن و رؤیا، به علت شاعرانه بودنشان از ناتورالیسم دورند و حتی شاخصترین آنها یعنی آسموار، ژرمینال، زمین و نانا امروزه بیشتر به خاطر نگاه شاعرانه‌شان به چیزهای پیش‌پاافتاده مورد ستایش‌اند تا به دلیل تسنید دقیق وراثت و محیط، با همه اهمیتشان. زیرا در ارزیابی زولا تغییری رخ داده است: در حالی که نظریات او پیش از پیش مورد تمسخر قرار می‌گیرد، رمانهای او روز به روز بیشتر ستایش می‌شود—اما به عنوان آثار یک شاعر، نه یک ناتورالیست مؤمن. در روگون-ماکار، همچون در ترز راکن، زولا تنها بخشی از نظریاتش را به عمل گذاشت. و این سخن نه تنها خرده‌ای بر او نیست، بلکه ستایش از کار اوست: عظمت زولا در این نکته نهفته است که او با تخیل شاعرانه‌اش از چارچوب نظریه‌اش فراتر می‌رود. چنان‌که ا.م. گرانت به زیبایی بیان کرده است، «روگون-ماکار اثر یک رئالیست و یک رمانتیک است، یا یک نشنویس و یک شاعر، یا یک مورخ عینی‌گرا و یک رؤیاپرداز».^۲

علت آنکه من نسبتاً با تفصیل به ترز راکن و روگون-ماکار پرداخته‌ام آن است که این رمانها پاره‌ای خصایص مشترک در رمانهای ناتورالیستی را در زمینه شکل و موضوع و روش به خوبی نشان می‌دهند. تحت این سه

عنوان، اکنون می‌توانیم دیگر رمانهای آن دوره را نیز بررسی کنیم تا تصویری از رمان ناتورالیستی به دست آوریم.

نخست به شکل می‌پردازم و خواننده بی‌درنگ پی‌می‌برد که اصطلاح «رمان تجربی» بسیار گمراه‌کننده است. این رمانها «تجربی» به آن معنی که امروزه به رمانهای جویس و ویرجینیا وولف و کافکا یا فکنر اطلاق می‌کنیم نیستند. رمان ناتورالیستی روی هم رفته دارای تکنیک روایی صریح و حتی ملال‌آوری است و به ندرت از قراردادهای قرن نوزدهم فاصله می‌گیرد. «تجربه‌گری» آن متوجه انسان است که، همچون در آزمایشی در یک آزمایشگاه علمی، روی او کار می‌شود. در نتیجه، محتوا مورد تأکید قرار می‌گیرد و از شکل و شیوه غفلت می‌شود. از برونتی یربه بعد، معتقدان همواره از بی‌دقیقی ناتورالیستها در ساختمان و زبان ایراد گرفته‌اند بدون توجه به آنکه این موارد اصولاً برای آنها بی‌اهمیت بودند. آنها به دنبال حقیقت بودند نه هنرمنایی؛ و معتقد بودند که رمان – یا درام – باید «برشی از زندگی» را نشان دهد نه ترفندی ساخته و پرداخته را. به همین دلیل ناتورالیستها بی‌شکلی رمان را، که انعطاف‌پذیرترین نوع ادبی بود، ترجیح می‌دادند و به همین علت نیز رمانهای آنها معمولاً بی‌شکل و فاقد سبک مشخصی هستند، هرچند که این قاعده هم استثنای‌ای دارد. غالباً کشداری رمان ناتورالیستی ناشی از میل پیگیری تکامل یک انسان از پیشینه‌اش تا گذر از میان تأثیرات محیط و شرایط است. و چون زندگی هیچ راه حل آسانی فراهم نمی‌کند، ما هم در رمان ناتورالیستی هیچ راه حلی نمی‌یابیم؛ و چه بسا قهرمانهایی که پا در هوا رها می‌شوند تا به مبارزه بی‌پایان خود ادامه دهند.

تنها در آلمان بود که تجربه‌ای واقعی با شکل، به معنایی که ما از آن اراده می‌کنیم، صورت گرفت. دیدیم که ناتورالیستهای آلمانی بیش از هر گروه دیگری به مسائل شکل علاقه‌مند بودند؛ در نتیجه بیشتر به درام پرداختند تا رمان؛ و حتی چند اثر روایی باارزشی هم که خلق کردند، تمایل مشخصی به درام را نشان می‌دهد. این تمایل در رمانهای آخر تئودور فوتانه (۱۸۹۸-۱۸۱۹) – افی بریست (۱۸۹۵) و Der Stechlin

(۱۸۹۷) – با وابستگی‌شان به گفتگوهای باریک، کاملاً آشکار است، صرف نظر از شکی که فوتنانه شاید در مورد وجوده دیگر ناتورالیسم داشته است. در بابا هملت (۱۸۸۹) از یوهانس اشلاف و آرنو هولتس نیز سخن شفاهی به قدری اهمیت دارد و روایت پیوندددهنده به اندازه‌ای شباهت به کارگردانی نمایش دارد که این – به قول نویسنده‌گانش – «اسکیتسه» (طرح) را به راحتی می‌توان به ژانر دراماتیک نسبت داد. هولتس و اشلاف معتقد بودند که روایت ناتورالیستی باید بیشتر گفتگو باشد تا کاملاً عینیت پیدا کند. بنابراین صحبت‌ها، که نشانه‌گذاری آوازی و بیانی‌های فردی را نیز در بر می‌گیرد، به عنوان وسیله‌ای برای شخصیت‌پردازی به کار می‌رود. متن مکتوب بابا هملت به نسخه پیاده شده گفتگویی ضبط شده می‌ماند:

فورتین براس کوچک داشت واق واق می‌کرد!

سر کوچکش را چنگکی به عقب کشیده بود و او مذبوحانه
آن را به چپ و راست تکان می‌داد.

«خُب؟ می‌خوای، یا نه؟ – حیوان!!»

«اما – نیلس! تو را به خدا! او باز – حمله بهش دست
داده!»

«مزخرف نگو! حمله! – اینجا را باش! بخور!»

«تو را به خدا، نیلس...»

«بخور!!!»

«نیلس!»

«خُب؟ حالا – ساکت شدی؟ هان؟ حالا – ساکت شدی؟
هان؟! آره؟!»

«خدایا! خدایا، نیلس، تو، تو – داری چکار می‌کنی؟! او، او
– دیگه زوزه نمی‌کشه! او... نیلس!!»

زن از ترس عقب کشیده بود. مرد با همه هیکلش به جلو
خم شده و با پنجه‌هایش لبه سبد را گرفته بود. زل زده بود
به زن. صورتش مثل گچ سفید شده بود.

«چ... چراغ! چ.. چراغ! چ.. چراغ!»

«نیلس!!!»

زن تلوتلوخوران عقب رفته و در مقابل او به دیوار چسبیده بود.

«ساکت! ساکت! مث اینکه در می زنن!»
دستهای زن دور از تن اش روی کاغذ دیواری پهن شده بودند و زانوهایش می لرزید.

«مث اینکه در می زنن!»
مرد بیشتر از پیش خم شده بود. سایه‌اش بالای سرشن تاب می خورد و چشمهاش یکمرتبه سفید شده بودند.
تحته‌ای کف اتاق جیرجیر می کرد و پیه‌سوز با صدای خش‌خش می سوخت و از بیرون صدای چکیدن آب یخ مذاب در ناودان می آمد.

----- تاب -----
----- تاب -----
----- تاب -----
----- تاب -----^۳

بابا هملت به عنوان تجربه‌ای هنری و پیشگامی در ماجراجویی‌های زیان‌شناختی قرن بیستم یکی از مسحورکننده‌ترین محصولات جنبش ناتورالیستی است. این اثر فاصله‌ای بسیار نزدیک، حتی شاید نزدیکتر از ترز راکن، با برآورده کردن مقتضیات نظری ناتورالیسم پیدا می کند. اما در عین حال با نداشتن شکل و گسترش، بالحن یکنواخت و عدم انسجامش، دامهای گسترده بر سر راه رمان ناتورالیستی واقعی را نیز به خوبی نشان می دهد.

از لحاظ موضوع، ناتورالیسم چه در رمان و چه در درام همواره تصویرگر طبقات زحمتکش و بدین سبب «شعر تهیدستان» به شمار آمده است. بی‌گمان ناتورالیستها خواهان پرداختن به کل حیات بشری بودند و

3. W. Linden, *Naturalismus*, pp. 161-2.

بر بینوایی زاغه‌نشینان اطراف کارخانه‌ها وقوف کامل داشتند. غالباً رگه‌ای سوسیالیستی از خشمی اخلاقی به تألفات آنها الهام می‌داد، اگرچه خود باید در پس نمایی عینی پنهان می‌شد. اما انگیزه هر چه بود، ناتورالیستها بسیار بیشتر از گذشتگان خود به موضوع فقر و محرومیت و نکبت پرداختند. بسیاری از داستانهای ناتورالیستی برجسته در این زمینه است: آسمووار و ژرمینال و زمین از زولا، مگی دختر خیابانگرد (۱۸۹۳) از استیون کرین، استر واترز (۱۸۹۳) اثر مور، جهان زیرین (۱۸۸۹) اثر گیسینگ، لیزای لمبتو^۴ (۱۸۹۷) از سامرست موم، خوشه‌های خشم و تُرتیلا فلت (۱۹۳۶) اثر استاین‌بک، بابا هملت اثر هولتس و اشلاف، بچه جاگو^۴ (۱۸۹۶) از ماریسون و زندگی در صحراء (۱۸۸۱) نوشته ورگا. با توجه به این فهرست، که کاملترش نیز می‌توان کرد، تعجب آور نیست که از تألفات ناتورالیستی به علت «ناخوشایندی» شان اتقاد و احتراز شده است. البته مضمون «ناخوشایندی» هیچ اثری معیار داوری ادبی درباره آن نیست؛ اما این هم قابل بحث است که آیا ناتورالیستها، با وجود اجتماعی خود و با تمایلشان به روپروردیدن با واقعیت، بر روی زشت زندگی تأکید بیش از حد نمی‌کردند و بنابراین در منتها ایه مقابله زیبایی پرستی رمانتیکها و لذا در موضعی افراطی قرار نمی‌گرفتند؟ از سوی دیگر، برخلاف آنچه گاه تصور می‌شود، ناتورالیستها فقط هم درباره طبقات زحمتکش نمی‌نوشتند. زولا در پول و عالیجناب اوژن روگون و برگی از دفتر عشق و کشیش ناحیه، درایزر در سرمايه‌گذار (۱۹۱۲) و تراژدی امریکایی (۱۹۲۵)، نوریس در واندوور و حیوان (۱۹۰۵، انتشار در ۱۹۱۴) و توماس مان در خانواده بودنبروک (۱۹۰۱) بورژوازی مرفه را زیر همان ذره‌بین ناتورالیستی می‌گذارند که پته همه را روی آب می‌اندازد، چه فرادست و چه فرودست را.

در واقع نکته مهم در مورد موضوع ناتورالیستی همین است: اینکه در همه سطوح جامعه، همان اصول راهنمای حاکم است و همه انسانها اساساً

۴. Lambeth ناحیه بزرگی در لندن است و Jago سابقاً محله بدنامی در این شهر بود.

یکسان نشان داده می‌شوند. تلقی علمی و فیزیولوژیکی و ماشینی از حیات انسان با طبقه کاری ندارد و همه انسانها را در یک فرمول واحد جای می‌دهد: موجوداتی تحت سلطه وراثت و محیط و فشارهای لحظه. ناتورالیستها را، به اعتقاد من، از زاویه تلقیشان از انسان راحت‌تر می‌توان مورد انتقاد قرار داد تا به خاطر «ناخوشایندی» مضامین آثارشان، که در حقیقت آنها هم از تصور ایشان از انسان سرچشم می‌گیرند. کل فلسفه آنان باعث می‌شد که بیشتر به انسان عادی پردازند تا فرد غیرعادی که باب طبع رمانتیکها بود. فرد معمولاً بیگانه است، در حالی که تکیه ناتورالیستها روی انسان در محیط اوست. به همین دلیل، توصیف محیط در آثار ناتورالیستی از اهمیت خاصی برخوردار است و نیز به همین علت غالباً «قهرمانی» به آن صورت در کار نیست. قهرمانی با تلقی علمی از انسان بیگانه است؛ آزادی انتخاب و مسئولیت اعمال از موجودی که متعین از عواملی خارج از اختیار خویش است تلویحاً دریغ می‌شود. این تصویر بدینانه از انسان است – و نه ناخوشایندی ذاتی مضمون – که خواندن رمان ناتورالیستی را یأس‌آور می‌سازد. و به گمان من، تناقضی هست بین این دید منفی از انسان از یک سو و اعتقاد به ترقی اجتماعی از سوی دیگر، اعتقادی که ناتورالیستها را به افشا کردن زشتیهای شرایط زندگی در پرورشگاهها و شرایط کار معدنچیان و خدمتکاران و امثال آنها وامی داشت. این هم قابل بحث است که آیا رمان، به عنوان یک نوع ادبی، در درازمدت می‌توانست همچنان بر شخصیتهای منفعل و «متعین» و ناقهرمانی مثل کلاید گریفیتس در تراژدی امریکایی مرکز بماند؟ تختی آن به یکنواختی «زکوندنشتیل» بابا هملت می‌شد. تلقی ناتورالیستی از انسان به همان اندازه که در برنامه‌اش برای شکل اثر بی‌قواره می‌نمود، در مرحلهٔ خلق اثر نیز بدقلقی می‌کرد.

بهره‌گیری از روش علمی در ادبیات هم مشکلات خود را داشت. تشبیه نویسنده به کالبدشکاف یا جراح لازم می‌آورد که عینیت مطلق یک آرمان قلمداد شود. ناتورالیستها، به سوی این هدف، نسبتاً خوب پیش رفتند. موضوعهایی را از زمان خود برگزیدند تا بتوانند آنها را مشاهده

کنند (بدین سبب است که چیزی به اسم رمان ناتورالیستی تاریخی وجود ندارد). «اسناد» را با دقت جمع‌آوری می‌کردند و محیط را با دقتی وسوس آمیز توصیف می‌کردند و گاهی رمانهای خود را البریز از اطلاعات فنی می‌کردند – چنان که با خواندن دقیق رمانهای ناتورالیستی می‌توان اطلاعات فراوان، ولواکنون کهنه‌ای، از معدنکاری و رختشویخانه‌داری و کشاورزی و بازار سهام و چاپ و سفالگری و دایگی و جیب‌بری و پنبه‌چینی و مشاغل دیگر به دست آورد. لحن حاکم بر کار به لحن گزارش‌های خبری شباهت پیدا می‌کند، اشیا از افکار مهمتر می‌شوند و شخصیتها و رویدادها گویی از بیرون دیده می‌شوند. ولی ناتورالیستها هر چقدر کوشیدند، در عمل توانستند این درجه از عینی‌گرایی علمی را حفظ کنند. دقیقتر بگوییم، راوی را نمی‌شد از رمان‌کنار گذاشت. البته او کمتر – از مثلاً راوی ویلیام تکری – صریحاً درباره روایتش اظهار نظر می‌کند، ولی در لحظه‌هایی صدای او شنیده می‌شود و البته او در انتخاب کلمات نیز حضور خود را نشان می‌دهد. در واقع غالباً صفتها هستند که سطح عینی را می‌شکنند تا همدلی یا قضاوتی را بیان کنند. این ناتوانی از دستیابی به عینیت کامل جای خوشحالی داشت، چون گزارش‌های بی‌طرفانه خالی از احساس را چگونه می‌شد در زمرة ادبیات گذاشت؟ نظریه ناتورالیستی در این مورد از یک تصور غلط آب می‌خورد؛ زیرا در عمل، تخیل فردی که شخص را هنرمند می‌سازد، ناچار بود ابراز وجود کند – و کرد.

چنان که از شرح حاضر برمی‌آید، رمان ناتورالیستی چنگی به دل نمی‌زند. انتقادهای زیادی از آن شده است که هیچ یک مقاعده‌کننده‌تر از انتقادات ادموند گاس در مقاله ارزشمندش «حدود واقع‌گرایی در قصه»^۵ او بسیاری از ناتورالیستها را سکاندار کشته در راه دشوار بین «اسکولای بی‌رحمی» و «خاروبدیس کسل‌کنندگی» توصیف می‌کند.^۶

5. Reprinted in G. Becker, *Documents of Modern Literary Realism*, pp. 383-93.

6. در اساطیر یونان، scylla عفریت‌ای به شکل یک صخره در ساحل ایتالیا بود و

برای تاختن به رمان ناتورالیستی، راحت می‌توان بهانه پیدا کرد: تصور محدودش از انسان به تحریف و تکرار منجر می‌شود؛ شکلش سرهم‌بندی شده است؛ یکی در میان و گاه حتی در آن واحد، خسته‌کننده و سوزناک است. همه این انتقادها درست‌اند، ولی فقط در مورد رمانهای نازل این مکتب، مثل آثار اولیه هویسمانس و نوریس و بدتر از آنها رمانهای کرتیس، آلبرتی، سیار، آلكسی، ریچ و دمورکه خوشبختانه حتی در کتابخانه‌های تخصصی هم پیدا نمی‌شوند. اما برای اینکه خواننده بالقوه را پشمیمان نکنیم، باید بی‌اعراق بگوییم که اتفاقاً بسیاری از رمانهای ناتورالیستی هم گیرایی و کشش خاصی دارند؛ زیرا شناختی استثنایی از محیط‌های مختلف فراهم می‌آورند و با صراحتشان در تعریف داستان، کمتر از روش‌های پیچیده‌تر داستانگویی، ذهن خواننده را در فشار می‌گذارند. آثار بسیاری از خطرهایی که رمان ناتورالیستی را تهدید می‌کند جان به در می‌برند و اگر تعداد شاهکارها کم است، تعداد آثار بالاتر از حد متوسط کم نیست. البته موقیت این آثار غالباً در گرو فاصله‌ای است که از اصول اکید نظریه ناتورالیستی گرفته‌اند. این گرایش، چنان‌که دیدیم، از ترز را کن و روگون - ماکار به بعد آشکار است. وجوهی از نظریه ناتورالیستی، به ویژه آرمان عینیت مطلق و تصور «تعین» انسان، در عمل، زود خود را غیرقابل دفاع نشان دادند. چشم مشاهده‌گر چشم یک هنرمند بود و ماده تحت تجربه‌اش انسان با همه نامعقولیهایش. زولا اثر هنری را چنین تعریف کرده بود: «بخشی از طبیعت است که از دریچه چشم طبیعی دیده می‌شود». ولی در عمل، این «طبع» نقشی تعیین‌کننده‌تر از آنکه نظریه پردازان ناتورالیسم پیش‌بینی کرده بودند ایفا کرد. از این رو در رمان ناتورالیستی، بین نظر و عمل اختلافی هست که راه را برای خیال‌پردازی در زیان و نمادها، یا جنبه‌های پسندیده‌تر طبیعت انسان، یا حتی عناصر مشخصی از رمانس باز می‌کند. تقریباً هر رمان زولا، یا خوش‌های خشم

عفريته اى به صورت گردابى در آبهای سيسيل. اوليس و آرگوناتها به سلامت از charybdis میان آنها گذشتند.

استاین‌بک، یا مگی دختر خیابان‌گرد استیون کرین، یا استر واترز جورج مور، یا کلی هنگر پنْت خصوصیتها بی دارد که از چارچوب ناتورالیسم فراتر می‌رود. رمان ناتورالیستی خوب حاصل انتقال علم به هنر نیست؛ محصول امتزاج این دو است، که گاه مایه دردسر ولی غالباً سودمند است.

درام

در نگاه نخست به نظر می‌رسد که درام بهترین وسیله برای دستیابی به اهداف ناتورالیسم است زیرا تئاتر، به اقتضای طبیعت خود، به ارائه عینی برشی از زندگی با همه بی‌واسطگیش کمک می‌کند. اما اگر بنا بود ناتورالیسم تحقق بخش و یا حتی تعالی بخش رئالیسم باشد، آیا این کار را شرایط دراماتیک تسهیل می‌کرد؟ اگر انسان و کنشها و واکنشها بیش تنها در پرتو محیط و وراثت، وضع روحی و جسمی در هر لحظه معین، و فشارهای اجتماعی وارد بر او قابل درک است، نمایشنامه‌نویس ناتورالیست باید راهها و وسائلی برای نشان دادن این عوامل تعیین‌کننده بیابد. زولا خود دلیلی نمی‌دید که فرمول ناتورالیستی نتواند خود را با الزامات درام تطبیق بدهد: «رمان با طول و تفصیلی که چیزی را از قلم نمی‌اندازد تجزیه و تحلیل می‌کند؛ تئاتر به وسیله کنشها و حرفها، با هر قدر اختصاری که می‌لش باشد، تجزیه و تحلیل خواهد کرد.»⁷ ولی نمایشنامه‌نویسان ناتورالیست در شرایط محرومیت از فرصت توصیف و تجزیه و تحلیل، که رمان‌نویس از آن بهره‌مند بود، پی بردنده که آنچه ظاهرآ مناسبترین قالب برای متحقق ساختن عینیت بی‌غرضانه مطلق است، مسائل بسیار بزرگی برای آنها ایجاد می‌کند. در نمایشنامه جایی برای تفسیر و توضیح نیست؛ با وجود این باید همه اطلاعات لازم را به تماشاگر بدهد، به علاوه شرح حال شخصیتها که باید خود سخن بگویند بدون آنکه از قراردادهای نامحتملی مثل تک‌گویی در خلوت خود یا گفتار ظاهرآ نامسموع برای دیگر شخصیتها استفاده کنند. از این نظر، دوره

7. Zola, *Le Naturalisme au théâtre*, p. 149.

ناتورالیستی دوره تجربه‌گری در درام بود، چون شگردهای موروشی رئالیسم کفايت آن را نمی‌کرد؛ در حالی که در رمان، شگردهای روایتگویی مقبول قرن نوزدهم را – چنان که دیدیم – به راحتی می‌شد با آرا و مضامین تازه وفق داد. نمایشنامه‌نویسان مشتاق بسیاری سعی خود را کردند اما فقط چند تن – و شاید تنها هاپتمان – توانستند دلمشغولیهای وسیع ناتورالیسم را باکنش زماناً و مکاناً محدودی که مقتضای نمایش ناتورالیستی است آشنا دهند.

حتی پیش از آنکه زولا رمان ترز راکن را منتشر کند، دو نمایشنامه بزرگ در روسیه انتشار یافت: سرنوشت تلغخ (۱۸۵۹) اثر پیسیمسکی (۱۸۲۱-۱۸۸۱) و طوفان (۱۸۶۰) از معاصر پرآوازه‌تر او آستروفسکی (۱۸۲۳-۱۸۸۶). هر دو نمایشنامه را راحت می‌شد رئالیستی نامید، حتی اگر مؤید جریانی که از سال ۱۸۵۰ به بعد گرایشی عمومی در درام روسی شده بود نبودند، گرایشی که فارق آن از نمایشنامه‌های خوش‌ساختی^۸ شد که نویسندهای فرانسوی مردم‌پسندی مانند اسکریپ و دومای پسر و ساردو از حدود سال ۱۸۳۰ تا ۱۹۱۴ تئاترهای اروپا را از آنها آکندند. در مقابل اینها، روسها طرفدار توصیف رئالیستی جامعه در همه سطوح و تمرکز بر فردی‌ترین و لذا کم شمول‌ترین جنبه‌های محیط اجتماعی بودند. این تمرکز بر طرق خاص زندگی با همه وجهه زمانی و مکانی آنها (چیزی که میرسکی آن را «رئالیسم قوم‌نگارانه» می‌نامد) در بهترین حالت، مثلاً در آستروفسکی، طبیعت یک ویژگی نوعی در عمدۀ درام ناتورالیستی است؛ چنان که در طوفان، یهودگی مبارزه با فشارهای عرفی در محیط محدود یک شهرستان کوچک مورد تأکید قرار می‌گیرد. خرافات عقیدتی و جهل عمومی و غرور خانوادگی، هنگامی که مادرشوهر متعصب و مستبد کاترینا کابانووا – که مظہر عرف از خود راضی است – اجازه نمی‌دهد او یک لحظه خیانت به شوهر مطیع و ملال آورش را از یاد ببرد،

۸. اصطلاحی بود برای نمایشنامه‌هایی که طرحی فرادادی و محروم داشتند و به علت شسته رُفتگیشان با استقبال بیشتری مواجه می‌شدند.

وی را به سوی خودکشی سوق می‌دهند. البته هر دو نمایشنامه به قبل از ظهور ناتورالیسم تعلق دارند، ولی پافشاری بر عوامل مختلف تعیین‌کننده نگرش و رفتار افراد، همچنین اشاره به تغییرات خطرآفرین برای شیوه مرسوم زندگی در نتیجه پیشرفت تکنولوژی، در هر دو نمایان است. به علاوه، پایبندی آنها به رعایت صحت در توصیف زندگی شهرستانی و حساسیت آنها در ارائه زبان محاوره‌ای از زمین تا آسمان با احساساتیگری و تصنیع تئاتر رئالیستی اروپایی غربی در این دوره فاصله دارد.

با این همه، روسیه صاحب نفوذ واقعی در درام ناتورالیستی نشد تا سال ۱۸۸۶ که نمایشنامه نیروی ظلمت تولستوی انتشار یافت و در روسیه توقيف شد و با حمایت زولا و موفقیت بسیار در پاریس به روی صحنه رفت. استحکام هنری روایت بی‌پیرایه تولستوی از شهوترانی و زناکاری و نوزادگشی و سرانجام، اعتراف یک روسیایی باعث شد که این نمایشنامه پرخواننده‌ترین و پراجراطیرین نمونه یکی از دو گرایش اصلی در درام ناتورالیستی گردد: توصیف صریح و موثق جریان امور غالب در بخشی از جامعه که خواننده یا تئاتر روطی متوسط حتماً یا احتمالاً از آن بی‌خبر است. پرده برداشتن گورکی از محرومیت و نکبت در اعماق جامعه در نمایشنامه اعماق (۱۹۰۲) یک نمونه روسی دیگر بود.

افشای بی‌عدالتیهای پنهان یا به نتیجه رساندن یک «موقعیت آماده»، هر دو غالباً به تحریک یک بیگانه («پیکی از دنیای خارج»)، نیز یک ویژگی نوعی گرایش اصلی دیگر در درام ناتورالیستی بود، یعنی امتدادی از درام مسئله که نمایندهٔ برجسته‌اش ایبسن (۱۸۲۸-۱۹۰۶) بود در فاصله نگارش ستونهای جامعه (۱۸۷۷) تا سمرسهولم (۱۸۸۶). عجیب نیست که درام مسئله بیشتر به بورژوازی می‌پردازد. در درام ناتورالیستی دهقانی یا کارگری، هدف اصلی اطلاع دادن از امور و حقایق به مابقی جامعه (یعنی تئاتر روها) است که عمدتاً بورژوازی را تشکیل می‌دهند. ولی در درام مسئله، تأکید بر مسائل قانونی و غیرقانونی (مانند زناشویی و زناکاری) است که برای همه طرفهای درگیر – دولت، قانونگذاران، کل جامعه – مهم است. در این مورد، نمایشنامه‌نویس می‌بایست حساسیتها و تعصبات

مخاطبانش را در نظر می‌گرفت، زیرا بی‌گمان در زندگی خصوصی خود از مسائل مشابهی آگاه بودند. خشم عدالتخواهانه و شور اصلاح طلبانه، به احتمال قریب به یقین، انگیزه‌های نهفته در پس هر دو نوع درام بود؛ اما در مورد دومی، واکنشهای برانگیخته قطعاً پیچیده‌تر و غالباً خشن‌تر درمی‌آمد.

یک نمایشنامه احتمالاً خشن‌ترین و پیچیده‌ترین واکنشها را در هر جا که اجرا شد پدید آورد و امروزه، درست یا غلط، مهمترین درام ناتورالیستی به شمار می‌رود: اشباح ایبسن که در سال ۱۸۸۱ منتشر شد و هر جا که رفت بحث زیادی برانگیخت. در آلمان نقطه عطفی در درام مدرن به شمار آمد و دقیقترين منتقد دوره ناتورالیستی، اتو برام، را وادرار به افشاکردن اعتقادات زیباشتاختی خود («الآن تنها چیزی که مجاز است، تنها اقدامی که لازم است نویسنده انجام بدهد، این است که دل به کار بدهد») و مشخص کردن آنچه در آن تازگی داشت کرد: «حقیقت بارز و بی‌رحم توصیف شخصیتهای انسانی آن». در انگلستان، برنارد شاو که به عنوان الهام‌بخش‌ترین متفکر متعهد به آرمان ناتورالیسم از خیلی جنبه‌ها همتای برام بود، در مقالات گوناگون و دلنشیں کتاب جوهر ایبسنیزم (۱۸۹۱) هر چه را در دل داشت بر زبان آورد. چنان که انتظار آن می‌رفت، ایبسن با احضار ارواح کمین کرده در جامعه بورژوایی و افشاری بی‌رحمانه حقیقت نهفته در پس «دروع اجتماعی» و بررسی شگفت‌آور عملکرد وراثت در ناخوشایندترین شکل عینی آن – بیماری سیفلیس مادرزادی – موجب آن شد که نمایشنامه اشباح در درام ناتورالیستی نقشی بر عهده گیرد معادل نقشی که ترز راکن زولا در رمان ناتورالیستی بازی کرده بود.

با این قابلیت، اجرای تئاتری اشباح پیوند نزدیکی با سرنوشت سه «تئاتر مستقل» پیدا کرد که، سپس با تئاتر هنری مسکو (که استانی‌سلافسکی، تهیه‌کننده بزرگ، آن را در سال ۱۸۹۸ با دانچنکو تأسیس کرد)، نقشی حیاتی در پیشبرد اهداف ناتورالیسم با ترجمه آرمانهای آن به زبانی عملی ایفا کردند: زبان تکنیکهای تازه تهیه و بازیگری، و بهره‌برداری از امکانات نورپردازی مصنوعی. اولین این

تئاترهای مستقل، از نظر تاریخ تأسیس و میزان شهرت در زمان خود، تئاتر لیبز [تئاتر آزاد] پاریس بود که آندره آتوان (۱۸۵۸-۱۹۴۳) آن را در سال ۱۸۸۷ پی افکند. البته این اقدام جسورانه از لحاظ مالی با شکست رویرو شد، ولی نه قبل از آنکه اشباح را (در سال ۱۸۹۰) به روی صحنه برد و اروپا را از سلطه نمایشنامه‌های خوش‌ساخت سنت رئالیستی قرن نوزدهم رهانید. سپس گروهی آلمانی نوآور و آینده‌نگر، تا حدی تحت تأثیر تئاتر لیبز، مؤسسه‌ای خصوصی در برلین برای تهیه نمایشنامه‌های زمان خود بدون دخالت ممیزی به راه انداختند و آن را فرایه بونه (تئاتر آزاد) نام نهادند. افتتاح آن در سپتامبر ۱۸۸۹ با اعلان جسورانه اهداف عملی و هنریش همراه بود: تهیه اشباح. همین نمایشنامه آغازگر سومین این مخاطرات ناتورالیستی مهم، یعنی تئاتر مستقل لندن، بود که جک گراین در سال ۱۸۹۱ آن را تأسیس کرد تا «اجراهای ویژه‌ای برای نمایشنامه‌هایی که، بیشتر از ارزش تجاری، ارزش ادبی و هنری دارند فراهم آورد».

واکنش در برابر اشباح در لندن از همه جا شدیدتر بود، شاید به علت آنکه انگلستان مانند امریکا کمتر از روسیه و فرانسه و آلمان صاحب سنت تئاتر رئالیستی جدید بود. ایبسن خواست که نمایشنامه‌اش «بدون هرگونه طفره‌روی از ضرورت واقعگرایی کامل و بی‌امان» تهیه شود (نامه مورخ اوت ۱۸۸۳). روزنامه دیلی تلگراف نتیجه را «یک فاضلاب رویاز، یک زخم چرکی باز، یک عمل کثیف در ملاً عام» توصیف کرد. تنها در پرتغال و اکنشهای جنون‌آمیزی از این دست می‌توان هیجانی را که درام ناتورالیستی در میان تماشاگران زمان خود ایجاد کرد به درستی دریافت. در این مورد نیز سنگ پایه را اشباح گذاشت. جنجال و رسایی، بحق انگ اجراهای عمومی درام ناتورالیستی تمام عیار شد، که نمونه‌های معروف دیگر ش اجرای پیش از سپیدهدم هاپتمان در برلین (۱۸۸۹) و شغل خانم وارن شاو در نیویورک (۱۹۰۵) و تیره‌روزان بریو در پاریس و بلژیک (۱۹۰۱-۱۹۰۲) بودند.

شاید این طور به نظر ما برسد که ایبسن همان تکنیک نمایشنامه‌های خوش‌ساخت را که از منطقی غیرطبیعی پیروی می‌کرد برداشته و کامل

کرده است، ولی خوب است بدانیم که اکثر معاصران او نمایشنامه‌های او را بیانگر ناتورالیسم با همه جوانبیش می‌دانستند. آنان به سختی می‌توانستند به چشم انداز خود اعتماد کنند، چون آنچه را که روی صحنه می‌دیدند تصویر کاملاً دقیقی از زندگی واقعی می‌یافتدند. جالب آنکه هنوز همین تأثیر را اجراهای خوبی از درام کارگری نیز – که دیگر شاخه اصلی ناتورالیسم است – دارد. ولی آداب و رفتار و ارزشها در جامعه بورژوازی دگرگون شده و احساس دقت تاریخی به ناچار جای احساس واقعیت حاضر را در ارزیابی ما و اجرای امروزی اغلب نمایشنامه‌های ناتورالیستی گرفته است. نکته‌ای که این حقیقت گوشزد می‌کند آن است که هیچ جنبش ادبی هرگز تا بدین حد انحصاراً متوجه دوران خود نبوده است – و این شاید کاری‌ترین تعریف ناتورالیسم باشد، مخصوصاً اگر نظر به آثار دراماتیک آن باشد. بدین‌سان، گسترش منطقی و آهنگ موزون گفتگوها در اشباح، از دید معاصران آن، تصویر دقیقی از مکالمات بورژوازی اواخر قرن نوزدهم بود. جزئیات خانگی مزاحم نمی‌شدند؛ زندگی خدمتکاران نیز البته اعتبار خود را داشت، ولی جای دیگری بدان پرداخته می‌شد، مثلاً در دو شیوه ژولی (۱۸۸۸) اثر استریندبرگ یا هنیشل گاریچی (۱۸۹۸) از هاپتمان. محیط به تنها یعنی اهمیت است؛ جای گرفتن اشباح در کانون درام ناتورالیستی دو دلیل داشت. یک دلیل آن این بود که انسان معاصر را در محیط فرهنگی و اجتماعیش بررسی می‌کرد. خانم آلوینگ در گفتگوی درازش با کشیش ماندرس در پرده دوم به او می‌گوید:

فقط چیزهایی که ما از پدر و مادرمان به ارث می‌بریم
نیست که ذهنمان را مشغول می‌کند. همه جور نظریه‌های
ورافتاده کهنه و انواع و اقسام باورهای منسوخ قدیمی و
چیزهایی مثل اینهاست. این طور هم نیست که در وجود ما
فقط ادامه حیات می‌دهند؛ اصلاً آنجا جا خوش کرده‌اند و
دست از سرمان برنمی‌دارند.^۹

9. Translated by J. W. McFarlane, *The Oxford Ibsen*, Vol. V, p. 384.

دلیل دیگرش آن بود که ایبسن از مسئله اصلی عینیت کامل به خوبی آگاه بود:

سعی من این بود که این احساس را در خواننده ایجاد کنم
که دارد یک واقعیت را تجربه می‌کند. اما اگر در عین حال
سعی می‌کردم عقاید نویسنده یعنی خودم را در گفتگوها
بگنجانم نقض غرض می‌شد... در هیچ کدام از
نمایشنامه‌های من، نویسنده اینقدر خارج، اینقدر غایب
نیست.^{۱۰}

با توجه به این نقل قول، بحق می‌توان پرسید آیا او مسئله را بهتر از زولا حل نکرد؟ اما این همان مغلطه ناتورالیستی بود: رفتن به دنبال «توهم واقعیت».

درام مسئله بیشترین ارجحی را که شایسته اش بود در فرانسه به دست آورد و با وجود آنکه افکار زیبا شناختی به رمان ناتورالیستی مشغول بود، تئاتر آوانگارد را در سرتاسر این دوره زیر سیطره خود گرفت. بدین سان سنت شکلی (فرمال) سلطه خود را، حتی بر ماجراجوتی نمایشنامه نویسان، حفظ کرد و از تزریق نمونه ایبسن جانی دوباره گرفت. اما به رغم تعداد نمایشنامه نویسانی که از تئاتر لیبر انگیزه گرفتند، آیا هیچ یک به راستی توانستند تلقی ناتورالیستی از انسان را در آثار خود به کار گیرند؟ به عنوان مثال، فرانسو دو کورل (۱۸۵۴-۱۹۲۸) با اینکه «ایبسن فرانسه» نام گرفت، ویژگیهای اکنون غالباً از یاد رفته‌ای داشت که با عینیت رئالیستی که وی ظاهراً بیانگر آن بود نمی‌خواند. نمایشنامه عالی او روی دیگر یک قدیسه (۱۸۹۲) زنی مقدس را از چشم خانواده‌اش نشان می‌دهد؛ اختلاف ظاهر و باطن افشا می‌گردد ولی چیزهایی علاوه بر نظریات ماتریالیستی محیط و وراثت از دست می‌رود؛ واقعیت دقیقاً تسنید شده نیز مقهور طنز نویسنده می‌شود.

نیروی عمدۀ در درام ناتورالیستی فرانسه بی‌چون و چرا اوژن بریو

(۱۸۵۸-۱۹۳۲) است. او برخلاف همتایانش در کشورهای دیگر کار ارزیابی را کمی دشوار می‌کند. پس از مرگ ایبسن، شاو او را «بزرگترین نمایشنامه‌نویس کشورهای غرب روسیه» خواند. همچنین عموماً او را همسنگ ایبسن و استریندبرگ و گورکی و چخوف و هاپتمان و بنابراین همتای زولا در درام ناتورالیستی فرانسه می‌شمردند. اما بعد از آن، قضیه برعکس شده و او همه شهرت خود را از دست داده است. هیچ نمایشنامه‌نویس بزرگی با ثبات قدم او خود را وقف آرمان ناتورالیسم نکرده است. در سال ۱۸۹۷ که او زیباترین نمایشنامه‌اش را با نام سه دختر آقای دوپون به رشتہ تحریر کشید، بی‌گمان می‌شد گفت که هم امتیازها و هم محدودیتهای ناتورالیسم فرانسوی را در تئاتر به نمایش گذاشته است. داستان درباره ازدواج ژولی دختر ۲۴ ساله آقای دوپون با آتونن می‌پسر یک بانکدار است، در حالی که والدین هر دو طرف به خود می‌بالند که سر طرف دیگر را کلاه گذاشته‌اند. پول و سیله پیوند این پیرنگ با زندگی خواهرهای بزرگتر ژولی است: کارولین، دختر ترشیده، «درد تنهایی» را چشیده و به مذهب روی آورده است؛ آتشل به دلیل آنکه خانه را سر خود ترک کرده، طرد شده و از آن پس «نهایت تنفر و تحقیر و فلاکت» را آزموده است. در این چارچوب، مضامین اصلی اثر بریو در دو صحنه بین زن و شوهر پدیدار می‌شوند. اولی، مطابق معمول، طبیعت تحمل ناپذیر اوضاع اجتماعی حاکم است. ژولی می‌گوید: «نه، شکایت من از قانون نیست؛ شکایت من از آداب و رسوم جامعه است. می‌دانی، مشکل ما این نیست که نظام قضایی ما این یا آن را تجویز می‌کند؛ مشکل ما این صورتی است که آنها به ازدواج ما دادند». سپس در پرده دوم، آتونن به تحریک همسرش حقیقت را می‌گوید و دورویی و فرومایگی ازدواج بورژوایی را بر ملا می‌کند و در دفاع از خود می‌گوید: «من قهرمان نیستم؛ من مال زمان خودم هستم و تقصیر من نیست که این زمان اینطور شده». ولی همچون در همه کمدهای دیگر و همچنین - چنان که بریو نشان می‌دهد - در کمدی اجتماعی زندگی بورژوایی، افتضاح دویاره مستمالی می‌شود و عاقبت ژولی می‌گوید: «من خواب بهتری می‌دیدم، اما انگار عملی نبود».

هیچ دری محکم بسته نمی‌شود، برخلاف آنچه در خانه عروسک (۱۸۷۹) از ایپسن می‌بینیم. زندگی، یکنواخت، ادامه می‌یابد.

شاید نمایشنامه بزرگی نباشد؛ اما دقیقاً به همین علت که فاقد بسیاری از خصوصیاتی است که آموخته‌ایم به نمایشنامه‌های بزرگ نسبت بدھیم، نمونه برجسته‌ای از ناتورالیسم فرانسوی است. تکنیک برباد امکان دارد که از سنت رئالیستی سرچشم‌گرفته باشد، ولی کمتر شسته رفته و بسیار کمتر تصنیعی است. او مطلب را کاملاً معمولی عرضه می‌کند، بدون بطلان توهمنات و تلخی حقیقت، نه مرغابی وحشی‌ای در کار است و نه پرنده‌آبی‌ای و نه شلیک تپانچه‌ای و نه جملات پرآب و تابی. همه چیز در محیط خلاصه می‌شود و حتی ژولی و آتونن آدمهای «کوچک» متوسطی بیش نیستند. هیچ کدامشان تا بلندیهای «ترازیک» صعود نمی‌کنند و تراژدی در همان موقعیت اجتماعی نهفته است که آنها از نوع محصولات آن‌اند. با این همه برباد بدین نیست. نظر پخته او درباره درام این است که آن می‌تواند با افشاری نقایص جامعه معاصر، وسیله‌ای برای ساختن جهان بهتری باشد. به این ترتیب، درام مسأله یا پیس‌آترز می‌شود نمایش سودمند. با انتخاب یک موضوع خاص برای هر یک از نمایشنامه‌هایش برباد توانست ضمن آگاهی از اینکه نمایشنامه در مقایسه با رمان دامنه محدودی دارد، جامعه زمان خود را مورد نوعی ارزیابی دراماتیک قرار دهد. موضوعهای ناتورالیستی بسیاری – از قبیل ازدواج، طلاق، بچه‌ها، نظام قضایی، مناسبات کارگر و کارفرما – مورد توجه قرار گرفتند. آنگاه نوبت به بدنامترین دو نمایشنامه او رسید: *تیره روزان* در سال ۱۹۰۱ و *بارداری* در سال ۱۹۰۳، که نمونه‌های غایی جریانی در درام ناتورالیستی بودند: افشاری کاملاً عینی و حتی لاقدانه بی‌عدالتیهای اجتماعی با هدف اخلاقی و آموزشی ابطال افتراقی هرزه‌نگاری (پورنوگرافی)، که این نوع درام ناتورالیستی را خیلی شبیه فیلمهای مستند اجتماعی و پژوهشی تلویزیونهای ما نشان میدهد. بارداری مجموعه‌ای از چند حالت (یا شرح حال) در زمینه مسأله کنترل جمعیت (مسأله روز همیشگی فرانسه) و، به

تبع آن، تحدید میزان موالید است؛ و اگر قالب دراماتیک متعارف ترک بر می دارد، چه باک! جنبه های مستند تجربی در تیره روزان، که یک «مطالعه فیزیولوژیکی» درباره آسیبهای ناشی از بیماریهای آمیزشی است، حتی آشکارتر است. پرده اول صرفاً مشاوره ای است بین یک پزشک و یک بیمار سیفیلیسی؛ نام افراد به زبان نمی آید. بدین سان مقایسه های طبی زولا به بیان دراماتیک خود دست می یابند؛ اگرچه این تشریفات فردزادی شده ای که ما می بینیم، از بسیاری جنبه ها بیشتر به اکسپرسیونیسم نزدیک است تا ناتورالیسمی که در اذهان نقش بسته است. ولی بريو پاک از ياد رفته و يكى از تلفات بسيار ادبیات ناتورالیستی شده است. تنها نمایشنامه نويس فرانسوی که هنوز به عنوان يكى از نمایندگان آن به ياد می آيد، پيشکسوت او هانری بک (1837-1899) است با نمایشنامه ای به نام لاشخورها که در سال 1882 به نگارش درآورد. با معیارهای فرانسوی، اين شرح غم انگيز غارت شدن خانواده مردی پس از مرگش به دست وکيلها و بدهکاران و همكاران او «برشی از زندگی» بود چنان بی رحمانه و نکبت آلود، که نوع آثار نویسنده اش به دليل آنکه چهره واقعی و حیوانی زندگی را به نمایش می گذاشت کمدی رُس نام گرفت.

جالب است که لاشخورها موقعی که فرایه بونه در سال 1891 آن را به روی صحنه برد با شکست رویرو شد. اولاً ناتورالیستهای آلمانی پيش از آن توانسته بودند گفتگوها را با چنان صورت آوايی واقعگرایانه ای عرضه کنند که تلاشهای فرانسویها را کاملاً پشت سر می گذاشت و انگيزه اش عدم وحدت زیانی آلمانها و نیاز ناگزیر به گنجاندن لهجه در هر تصویر ناتورالیستی از هر واقعیت مشخص بود. ثانیاً ما به خاطر می آوریم که از روی ترجمه نمی توان به ارزش واقعی نمایشنامه ناتورالیستی پی برد. دقیقاً به سبب دستاوردهای آلمانها در زمینه زیان دراماتیک، الگوهای گفتاری نوعی، تنوع لهجه ها، ایما و اشاره ها، سکوتها و امثال اینها، مسائل ترجمه در مورد ناتورالیسم آلمانی بيشتر صدق می کند و علت غفلت در غير این صورت ناموجه از آن را در کشورهای دیگر روشن می کند. اما این بی گمان بزرگترین خدمت آلمانها به ادبیات ناتورالیستی است و از نخستین

نمایشنامه ناتورالیستی بزرگ آنان بلا فاصله به گوش می‌رسید، نمایشنامه‌ای که در فصل اول فعالیت فراید بونه پس از اشباح به روی صحنه رفت: پیش از سپیده دم (۱۸۸۹) اثر گرهارت هاپتمان. جو، به ویژه در برلین، مساعد بود. در سال ۱۸۸۶ متقد آینده نگری به نام یولیوس هیلبرانت پیش‌بینی کرده بود: «حتی ایسن، با قدرت و صلابت اسکاندیناوی‌ایش، فقط مارلویی است که رسالت‌ش هموار کردن راه برای شکسپیر آینده است». تنها آلمانها بودند که پی بردن تا ایسن پشت سر گذاشته نشود، ناتورالیسم نمی‌تواند همه قوهٔ دراماتیک خود را به فعل درآورد. این گونه پیشگوییها ظهر هاپتمان را در تئاتر آلمان وجهه‌ای غبطه‌آور می‌بخشید. یکشنبه معلوم شدکه شکسپیر تازه از راه رسیده است. بعد از آن هم اتفاقی نیفتاده است که این تصور را نادرست نشان بدهد.

درام آلمانی مدتی رو به پژمردگی نهاده بود، ولی در همین بین تجربه‌های چشمگیری را هم از سر گذرانده بود که سمت عزیمت ناتورالیسم آلمانی را نمایان می‌ساخت. جنبش اشتورم اوند درانگ سالهای ۱۷۷۰ را پیش از این ذکر کرده‌ایم. بسیاری از شاخصهای بیرونی ناتورالیسم را در تعدادی از نمایشنامه‌های آن می‌بینیم (مانند سربازان لِنتس و بچه‌گش واگنر که هر دو در سال ۱۷۷۶ به نگارش درآمده‌اند). تجربه با شکل را گрабه (۱۸۰۱-۱۸۳۶) ادامه داد، که نمونه‌ای از مردم پاریس را «قهرمان» نمایشنامه ناپولئون (۱۸۳۱) خود ساخت. بوختر (۱۸۱۳-۱۸۳۶) رنجهای سرباز لالی را طی صحنه‌های پراکنده‌ای در نمایشنامه وویتیک به تصویر کشید، که بعد از انتشارش در سال ۱۸۷۹ شروع به برانگیختن تکنیکهای تازه‌ای کرد که تدارک دیده بود. اثر دیگری که حتی بیش از اینها با ظهر ناتورالیسم در آلمان ارتباط داشت، نمایشنامه‌ای از نویسنده اتریشی لودویگ آتسن گروبر (۱۸۳۹-۱۸۸۹) بود به نام فرمان چهارم^{۱۱} (به حساب آلمانها!) که در سال ۱۸۷۷ به تشریح

۱۱. فرمان «حفظ حرمت والدین» از فرمانهای دهگانه‌ای است که به موسی (ع) وحی شد. این فرمان در «سفر تشنیه» فرمان چهارم و در «سفر خروج» فرمان پنجم است.

آثار زیانبار رفتار والدین بر نوجوانان تأثیرپذیر در محیط یک شهر بزرگ (وین) پرداخت. اما خصوصت شدیدی که در مقامات ممیزی و کلیسا و منتقدان محافظه کار برانگیخت، تحت الشعاع طوفانی قرار گرفت که پیش از سپیده دم هاپتمان پدید آورد. در اثر هاپتمان، یک جامعه‌شناس مترقی به نام آلفرد لُت که لب به مشروب نمی‌زند، برای مطالعه علمی شرایط کار در معادن به منطقه‌ای روستایی در سیلزی می‌رود که به تازگی با کشف ذخایر زغال‌سنگ ثروتمند شده است. در آنجا عاشق دختری می‌شود، ولی وقتی پی می‌برد که خانواده او مشروب‌خوارند ترکش می‌کند. در پرده آخر هله دست به خودکشی می‌زند در حالی که صدای خواهر الکلیش از بیرون صحنه می‌آید که در حال زاییدن بچه مرده‌ای است. در تعریف از میزان واقع‌نمایی ناتورالیسم برلینی، می‌گویند پزشک سرشناسی که این میزان – در یک اثر هنری در مقایسه با زندگی واقعی – خارج از حد تحملش بوده، در حالی که تئاتر را با عصبانیت ترک می‌کرده، فورسپسی^{۱۲} به روی صحنه پرتاب کرده و فریاد زده است «شاید این هم به دردتان بخورد»! واقعیت هم این بود که غلظت و هولناکی رئالیسم هاپتمان و انسانیت عمیق تصویر او از بدبهختی، همراه با مهارت عجیب او در بازآفرینی حس موقعیتها و لحن صدایها و غراییز نهفته انسان، سرانجام توانست نشان دهد که چه اندازه درخششی از ناتورالیسم ساخته است.

هر ارزیابی عینی از درام ناتورالیستی ناگزیر به این نتیجه می‌رسد که آن تنها در آلمان توانست همه قوه خود را به فعل درآورد و تنها در آنجا بود که نمایشنامه‌هایی با ارزش ادبی مسلم پدید آورد. هاپتمان پس از این نخستین نمایشنامه درخشناسش دو مطالعه درباره مضمونهای هنوز مطرح عدم درک، تنها بی و ناتوانی در ارتباط برقرار کردن انجام داد، که یکی در بستر خانواده‌ای بود (آشتی، ۱۸۹۰) و از خیلی جنبه‌ها منادی کار پساناتورالیستی پیتر، و دیگری در زمینه ازدواج یک دانشمند روشنفکر و یک دختر صاف و ساده که زن دانشجوی بی‌قیدی آن را به هم می‌زند

۱۲. انبر مخصوص بیرون کشیدن جنین.

(آدمهای تنها، ۱۸۹۱). از دیدگاهی، این نمایشنامه‌ها گونه‌هایی از همان درام مسئله بورژوازی بودند؛ اما بعد در سال ۱۸۹۲ شاخه پرولتیری ناتورالیسم با بافنده‌گان به اوج رسید، درام کلاسیک گرسنگی و اعتصاب و شورش نافرجام. هاپتمان در بافنده‌گان توفیقی را به دست آورد که از دسترس همه ناتورالیستهای دیگر دور مانده بود. درام ناتورالیستی، در بهترین حالت، درامی است که بدون پیرنگ و قهرمان بر سر پا بایستد و حرفها در آن جوشیده از درون خود شخصیتها به نظر برسد (و در مورد بافنده‌گان به ویژه در لهجه اصیل سیلزیایی). اثر هاپتمان از آنجاکه محصول تحقیق و تسنید دقیق بود، طبعاً با خصوصیت دستگاه حاکمه رویرو شد و این نیز به نوبه خود سبب موقیت ماندگار آن به عنوان طلیعه رئالیسم سوسیالیستی گشت، به ویژه از طریق ترجمه روسی آن که با نظارت شخص لین انجام گرفت. بافنده‌گان، در واقع، تحقق یگانه آرمان ناتورالیستی تسری دادن تحرک اجتماعی به زندگی، با همه غلظت و بی‌واسطگی آن، با همه انگیزه‌ها و پیامدهای پیچیده آن بود. تنها چخوف توانست به چیزی در حد آن دست یابد، اگرچه مضمونها و رویکرد او به ما اجازه پرداختن به او را در اینجا نمی‌دهد.

یک ویژگی مهم متنهای همه این نمایشنامه‌ها توصیف مفصل فضای صحنه‌هاست. این وسیله غیرتاثری که با در نظر داشتن خواننده و با استفاده از تکنیکهای روایی طرح می‌شود، راه حل یکی از مسائل بنیادین درام ناتورالیستی است. (نمونه‌اش دستورالعملهای مفصل صحنه خیره‌کننده میخانه در بافنده‌گان یا حتی روستای سیلزی در پرده اول رُزه پرنت است که مانند بسیاری از آثار ناتورالیستی تمام عیار منادی سینمای امروز است). ولی هاپتمان نمایشنامه‌نویس بود و همچنان به نمایاندن جنبه‌های تازه‌ای از استادی و توانایی خود در حل مسائل تکنیکی، که بسیاری از معاصران او را شکست داده بودند، ادامه داد. در هنریل گاریچی (۱۸۹۸) و روزه برنت (۱۹۰۳) نقش غریزه جنسی را به عنوان عاملی تعیین‌کننده در انگیزش انسان بررسی کرد و ضمن آن، جسوارانه، کنش به اصطلاح دراماتیک را به فواصل بین پرده‌ها انتقال داد تا از این اعتقاد خود

عدول نکرده باشد که «پیشرفت یعنی ثبت 'غیر دراماتیک' به زبان دراماتیک». آخرین نمایشنامه بزرگ او در شیوه ناتورالیستی تمام عیار، که اکنون احتمالاً مشهورترین کار اوست، موشها (۱۹۱۱) بود که چکیده‌ای از اتفاقات غمانگیز و خنده‌آور یک ساختمان مستأجرنشین را در برلین به نمایش می‌گذارد و نمونه‌ای از کل جامعه آلمان در سالهای پیش از جنگ است. گویی روگون - ماکاری است فشرده در یک نمایشنامه به عنوان توجیه‌گر نهایی درام ناتورالیستی. در این میان آرنو هولتس، نظریه‌پرداز ناتورالیست، با همکاری یوهانس اشلاف اثری پدید آورده بود که هرچند کارایی کمتری در تئاتر داشت، به اندازه اثر هاپتمان بلندپروازی هنری داشت. بابا هملت به درام نزدیک شده بود؛ اکنون آنها همه توجه خود را بدان معطوف کردند و تکنیک لحظه به لحظه خود (زکوندنشتیل) را در نمایشنامه خانواده زلیکه (۱۸۹۰) به کار بستند که شرح غمانگیز زندگی در ساختمانی مستأجرنشین در شرق برلین است. سپس اشلاف به تنها یک در نمایشنامه مایستر التسه (۱۸۹۲) که منتقدان آلمانی عموماً آن را بهترین نمونه دراماتیک «ناتورالیسم لازم» (konsequenter) می‌دانند، به بررسی پیامدهای قتلی در محیطی فقیرنشین پرداخت. در منتها لیه دیگر، نمایشنامه‌های موفق در سطح جهان و بی‌گمان مؤثر هرمان زودرمان بودند، به ویژه وطن (۱۸۹۳) که بیشتر به ماجدا معروف است و در آن ناتورالیسم به رئالیسم قراردادی (وزنان بازیگر!) کمک می‌کند تا بازگشت پیروزمندانه یک خواننده سوپرانو را به خانه‌ای بورژوازی که تقریباً جوانی او را بر باد داده است به نمایش بگذارند.

ماجدا در انگلستان با موقیت فراوانی روی رو شد که دور از انتظار نبود، زیرا با معیارهای انگلیسی بسیار نزدیک به واقعیت به نظر می‌رسید. البته برنارد شاو (۱۸۵۶-۱۹۵۰) برای تغییر دادن سلیقه مردم بسیار جنگید، به امید آنکه «حتی لندن را قانع کند که وجودان و مغزش را هم با خود به تئاتر ببرد و آنها را با کتاب دعای خود در خانه نگذارد.» او حیثیت دروغین صاحبان املاک فقیرنشین را در خانه‌های مردان زنمرده (۱۸۹۲) بر باد داد و با شغل خانم وارن (۱۸۹۴) خشم اخلاقی زیادی برانگیخت. در اثر اخیر

که به دستور لرد چمبرلین توقیف شد و تا سال ۱۹۰۲ به اجرا در نیامد، شاو به یک «موضوع اجتماعی مهم» پرداخت و اعلام کرد: «درام این نیست که دوربین را رو به طبیعت بگاریم؛ درام یعنی نمایش داستانی کشمکش اراده انسان با محیطش؛ یعنی نمایش مسأله». ^{۱۳} اما چنان که از همین گفته نیز پیداست، چندی نگذشت که او حتی از شباهت با درام ناتورالیستی گریزان شد؛ مانند همتای بی‌نهایت جذابترش استریندبرگ (۱۸۴۹-۱۹۱۲) که درک خود از تناظرهای ناتورالیسم را از همان زمان که پیشگفتار ^{۱۴} نمایشنامه ناتورالیستی اش دوشیزه ژولی (۱۸۸۸) را نوشت بود نمایان ساخت. اگر گالزوردی و اثرش مبارزه (۱۹۰۹) را کنار بگذاریم، می‌توان گفت که کشورهای انگلیسی‌زبان چندان اثری پدید نیاوردند که انصافاً بتوان آن را ناتورالیستی نامید؛ اگرچه رئالیسم ملی‌گرایانه نمایشنامه‌نویسان ایرلندی دین فراوانی به ناتورالیسم دارد. (نمونه آثار اینان نیرنگباز مغرب‌مین سینگ (۱۹۰۷) و نخستین نمایشنامه‌های او کیسی است). اما جالب آنکه حرف آخر را انگلستان زده است. ناتورالیسم تمام عیار با «تأکید بر مشاهده و بازآفرینی دقیق طرز حرف زدن، به عنوان واقعیت اجتماعی بعد خاصی از زندگی» ^{۱۵} یک میوه آخر نیز به بار آورد که هنوز می‌توان آن را متعلق به این جنبش دانست و نه از آن نثر رئالیسمی که معرف عمده سینما و تئاتر اواسط قرن بیستم شد و قدری از هیجان سال ۱۸۸۹ برلین را دیرهنگام، در سال ۱۹۰۶، به لندن منتقل کرد. این میوه مجموعه نمایشنامه‌هایی بود که دیوید هربرت لارنس در فاصله سالهای ۱۹۰۹ تا ۱۹۱۳ برای ثبت فضایی که در آن بزرگ شد به نگارش درآورد. این نمایشنامه‌ها سرانجام در سالهای اخیر به عنوان تنها آثار دراماتیک ارزشمند در زبان انگلیسی به شأن درخور خویش دست

13. *Apology for Mrs. Warren's Profession*, 1902.

14. Reprinted in Becker, *Documents of Modern Literary Realism*, pp. 394-406.

15. Raymond Williams, *Introduction to D. H. Lawrence, Three Plays*, Harmondsworth, 1969, p. 11.

یافته‌اند. دیگر کسی وقتش را صرف توجیه نظریات زیباشناختی ناتورالیسم نمی‌کند، ولی خواندن این نمایشنامه‌ها (مخصوصاً شب جمعهٔ یک معدنچی - ۱۹۰۹ و عروس - ۱۹۱۲) واثری از هاپتمان احتمالاً بهترین راه آشنایی با درام ناتورالیستی است.

ماحصل

دستاوردها و ناکامیهای جنبش‌های ادبی را نمی‌توان، چنان که در مورد مؤسسات اقتصادی مقدور است، در ترازانامه جمع و جوری خلاصه کرد. حسابها را هم نمی‌توان بست، زیرا نقد ادبی یک روند تجدید ارزیابی مداوم است. گواهش فراز و نشیبهای جنبش ناتورالیسم است که ابتدا متهم به اخلاق‌ستیزی شد، سپس به خاطر مستندسازی اجتماعی‌ش مورد احترام قرار گرفت و اخیراً از نظر ارزش‌های ادبیش مورد ستایش واقع شده است. پس این «ماحصل» به ناگزیر یک نتیجه‌گیری موقت و تا حدودی شخصی است؛ به این معنی که هدفش بسته‌بندی قطعی و همیشگی ناتورالیسم نیست، فقط دامن زدن به بحث و تفکر است.

наторالیسم جنبشی افراطی است. تلاشی است برای بسط دادن واقعگرایی‌تقلیدی تا آخرین حدود منطقی‌ش؛ از این رو هنرمند را مبدل به ثبات فوتو-فونوگرافیک واقعیت می‌کند. نامعقولی این موضع بی‌نیاز از توضیح است. نه آنطور که هولتس می‌گفت هنر برابر است با «طبیعت منهای ل» و نه آنگونه که زولا معتقد بود هنرمند مثل دانشمند کار می‌کند. اگر نظریات ناتورالیستی را جدی بگیریم، با حذف عمدی نیروی خلاق تخیل فردی هنرمند، ضدزیبایی و حشتناکی به بار می‌آورند. دید انسان به قدری محدود و تصور روند آفرینش هنری به اندازه‌ای اشتباه بود که امکان نداشت آثار هنری ماندگاری پدید آورد.

خوشبختانه به جز مواردی محدود، پیروان ناتورالیسم به آنچه موعظه می‌کردند کاملاً عمل نمی‌کردند، شاید به این دلیل که اصلاً عملی نبود. لغت «طبع» در این تعریف مشهور زولا که «هر اثر هنری بخشی از طبیعت است که از دریچه چشم طبیعی دیده می‌شود» دست‌اندازی در مسیر دستیابی به عینیت علمی بود. از آنجا که چشم مشاهده‌گر با عدسی بی‌جان دوربین فرق می‌کرد، تصویر واقعیت در هر اثر ناتورالیستی تصویری خاص بود. تصویر واقعیتی که ناتورالیستها مدعی ارائه آن بودند، از نزدیک، فقط تصوری از واقعیت نشان می‌دهد. حتی در مرحله انتخاب واژه‌ها، یعنی در ترجمه از واقعیت به هنر، سلیقه شخصی هنرمند دخالت می‌کند. بنابراین هنرمندان ناتورالیست از نظریه خود فاصله می‌گیرند. اظهار این نکته که تأثیفات آنها شخصی است، به معنی آن نیست که اعترافاتی خودزیست‌نامه‌ای از قبیل آثار رمانتیک‌هاست. منظور این است که هر رمان یا نمایشنامه آنها، چه در سبکش و چه در دلمشغولی‌هاش، مهر نویسنده خود را بر پیشانی دارد. تصویرها، نمادها، صفت‌های خاطره‌انگیز و شاعرانه، همه در آنچه که قرار بود گزارش عینی بی‌احساسی باشد رخنه می‌کردند. همچنین آرمانها و خیال‌های انسان نیز دویاره با وراثت و محیط و فشار‌های لحظه همراه می‌شدند. عجیب نیست که بزرگترین نویسنده‌گان ناتورالیست همه دیر یا زود از ناتورالیسم دور شدند. این دوری را در نمایشنامه موقعی که یکمرتبه از خواب می‌پریم (۱۸۹۹) از ایبسن و بازی رویایی (۱۹۰۱) اثر استریندبرگ و برگی از دفتر عشق زولا به وضوح می‌بینیم، اما جالبتر از آنها آثاری است مانند عروج هانلیس (۱۸۹۴) از هاپتمان، مگی دختر خیابان‌گرد اثر کرین، خوش‌های خشم استاین‌بک و ژرمینال زولا که ناتورالیسم آنها سرشار از شعر است. در هر مورد، «طبع» یک نابغه به واقعیت علمی وراثت و محیط و لحظه شکوه بخشیده و آن را به مقام اثر فراموش‌نشدنی و تکان‌دهنده‌ای ارتقا داده است.

پس به این نتیجه متناقض‌نما می‌رسیم که ناتورالیسم دقیقاً در جایی به موفقیت دست یافت که به نظر می‌آمد شکست خورده است، یعنی آنچا

که از اهداف خود دور شد یا بلکه آنها را پشت سر گذاشت. در تلاش مجدانه کشاندن هنر به راه علم شکست خورد و در این کار غلط به جز این هم انتظار نمی‌رفت. در عملی کردن نظریه خود نیز شکست خورد زیرا خود نظریه نقصها و ضعفهایی در ذاتش داشت. اما در ستون بستانکار، بی‌گمان موضوعهای تازه‌ای را در زمینه مبارزات طبقات زحمتکش جامعه مطرح کرد و شیوه‌های تازه‌ای را هم، به ویژه در ارائه گفتگوها، معرفی کرد که برای ادبیات قرن بیستم اهمیت بسیاری یافت. حتی در شعر، ناتورالیستها پیشگامانی غیرمستقیم بودند زیرا پاره‌ای از نخستین نمونه‌های شعر زندگی شهری در رمانهای آنان آمده است. همچنین می‌توان ادعا کرد که ناتورالیستها، با افشاء اخلاقیات ریاکارانه و بیدادگریهای اجتماعی، طلایه‌داران ادبیات متعهد قرن بیستم بودند. در مقابل و برخلاف مکتب اصالت هنر اواخر قرن نوزدهم، ناتورالیسم کوشید بین زندگی و هنر پلی بزنند. به عنوان قلم آخر – ولی نه کوچکتر – در این ترازانame، ازیاد نبریم که ناتورالیسم آثار قوی و محکم بسیاری پدید آورد: فراوان رمانهای برجسته و نمایشنامه‌های درخشان و چند اثری که بحق می‌توان آنها را از بزرگترین آثار هنری جهان به شمار آورد.

واژه‌نامهٔ فارسی - انگلیسی

intuitive	شهودی	idealism	آرمانگرایی
rational	عقلانی، عقلی	experiment	آزمایش
rationalism	عقل‌گرایی	sentimentality	احساسات‌گری
objectivity	عینی‌گرایی، عینیت	immorality	اخلاق‌ستیزی
action	کنش	fact	امر (مسلم)
development	گسترش	representation	بازنمایی، تصویر
consequent	لازم	plot	پیرنگ
theological	لاهوتی	transfiguration	تبدل
materialism	ماده‌گرایی	experience	تجربه
determined	متعین، محظوم	documentation	تسنید، مستندسازی
documentation	مستندسازی، تسنید	representation	تصویر، بازنمایی
observer	مشاهده‌گر	mimesis	تقلید
theme	مضمون	analogy	تناظر
logical	منطقی	determinism	حتمی‌گرایی، حتمیت
parallelism	موازات	subjectivity	ذهنی‌گرایی، ذهنیت
subject (matter)	موضوع	method	روش
heterogeneity	ناهمگونی	mechanism	سازوکار
higher criticism	نقد عالی	utilitarianism	سودگرایی
homogeneity	همگونی	form	شکل
		knowledge	شناخت

کتابشناسی

منابع دست اول
الف) تألیفات نظری

Becker, G. J., *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton, 1963.

گلچین سودمندی از مطالب دست اول و دست دوم درباره رئالیسم و ناتورالیسم. دارای کتابشناسی مفصل ولی بعضاً بی دقتی.

Bahr, H., *Die Überwindung des Naturalismus*, 1891. Reprinted Stuttgart, 1968.

Holz, A., *Die Kunst: ihr Wesen und ihre Gesetze*, 1890.

Huysmans, J.-K., Emile Zola et 'L' Assommoir'.

originally appeared in the journal *L'Actualité*, Brussels, 1876;
reprinted in *Oeuvres Complètes*, Crés et Cie, paris, n. d., pp. 149-92.

Linden, W. (editor), *Naturalismus*, Leipzig, 1936.

In the series *Deutsche Literatur in Entwicklung streihen*.

گزیده‌های سودمندی از آثار نظری و خلاقانه ناتورالیستهای آلمانی دارد،
ولی مقدمه‌اش بی طرفانه نیست.

Morrison, A., 'What is a Realist?', *New Review*, March 1897. Preface to *A Child of the Jago*, London, 1896.

Ruprecht, E. (editor), *Literarische Manifeste des deutschen Naturalismus 1880-1892*, Stuttgart, 1962.

یک گلچین عالی.

Taine, H., prefaces to the first and second editions of *Essais de critique et d'histoire*, 1865 and 1866.

Taine, H., 'Balzac' in *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, 1880.

Zola, E., preface to second edition of *Thérèse Raquin*, 1867.

Zola, E., *Le Roman expérimental*, 1880.

Zola, E., *Le Naturalisme au théâtre*, 1881.

Zola, E., *Les Romanciers naturalistes*, 1881.

این دو اثر اخیر گاهی در یک مجلد و تحت عنوان کلی *Le Roman expérimental* تجدید چاپ می شوند.

(ب) رمان

Bennett, A., *Clayhanger*, 1910.

Crane, S., *Maggie, Girl of the Streets*, 1893.

Dreiser, T., *The Financier*, 1912.

Dreiser, T., *An American Tragedy*, 1925.

Fontane, T., *Effi Briest*, 1895

Holz, A., and Schlaf, J., *Papa Hamlet*, 1889.

Reprinted in Linden's *Naturalismus*.

Mann, T., *Buddenbrooks*, 1901.

Moore, G., *A Mummer's Wife*, 1884.

Moore, G., *Esther Waters*, 1893.

Morrison, A., *A Child of the Jago*, 1896.

Norris, F., *McTeague*, 1899.

Norris, F., *Vandover and the Brute*, 1914, Written 1905.

Steinbeck, J., *Tortilla Flat*, 1935.

Steinbeck, J., *The Grapes of Wrath*, 1939.

Steinbeck, J., *Cannery Row*, 1944.

Zola, E., *Thérèse Raquin*, 1867.

Zola, E., *Les Rougon-Macquart*, 1871-93.

فهرست کامل مجموعه روگون - ماکار در فصل ۴ آمده است.
ج) درام

- Becque, H., *Les Corbeaux*, 1882 (written 1873).
- Brieux, E., *Les trois filles de M. Dupont*, 1897; *Les Avariés*, 1901;
Manternité, 1903.
- Galsworthy, J., *Strife*, 1909.
- Gorky, M., *The Lower Depths*, 1902.
- Hauptmann, G., *Vor Sonnenaufgang* 1889; *Das Friedensfest*, 1890;
Einsame Menschen, 1891; *Die Weber*, 1892; *Fuhrmann Henschel*,
1898; *Rose Bernd*, 1903; *Die Ratten*, 1911.
- Holz, A., and Schlaf, J., *Die Familie Selicke*, 1890.
- Ibsen, H., *Pillars of Society*, 1877; *A Doll's House*, 1879; *Ghosts*, 1881; *An
Enemy of the people*, 1882; *The Wild Duck*, 1884; *Rosmersholm*, 1886.
- Lawrence, D. H., *A Collier's Friday Night*, C. 1909; *The Daughter-in-Law*,
1912; *The Widowing of Mrs. Holroyd*, 1914.
- Ostrovsky, A. N., *The Storm*, 1860.
- Schlaf, J., *Meister Oelze*, 1892.
- Shaw, G. B., *Plays Unpleasant*, 1898.
- Sudermann, H., *Heimat*, 1893.
- Tolstoy, L. N., *The Power of Darkness*, 1886.

منابع دست دوم

- Block, H. M., *Naturalistic Triptych. The Fictive and the Real in Zola,
Mann and Dreiser*, New York, 1970.
- بحث جذابی درباره رمان ناتورالیستی از رهگذر تحلیل آسمووار و
بودن بروکس و تراژدی امریکایی.
- Bowron, B. R., jun., 'Realism in America', *Comparative Literature* III, no.
3, Summer 1951, pp. 268-82.
- در کنار رئالیسم به ناتورالیسم نیز می پردازد.

Borneque, J. H., and Cogny, P., *Réalisme et Naturalisme*, Hachette, Paris, 1958; in the series 'Documents de France'.

اطلاعات بسیاری می دهد.

Bruntière, F., *Le Roman naturaliste*, Paris, 1902.

اثری کلاسیک در این زمینه، که اکنون از تحفه های نقد ادبی اخلاقگرایانه به شمار می رود.

Charlton, D. G., *Positivist Thought in France 1852-1870*, Oxford, 1959.

اهمیت کنت را ارزیابی می کند.

Cogny, P., *Le Naturalisme*, paris, 1968; in the series 'Que sais-je?'.

پیشدرامد جامعی بر ناتورالیسم فرانسوی.

Cruickshank, J., (editor), *French Literature and its background*, no. 5, *The Late Nineteenth Century*, Oxford, 1969.

Decker, C. R., 'Zola's literary reputation in England', *PMLA*, xlix (1934), pp. 1140-53.

اطلاعات جالبی درباره استقبال از آثار زولا در انگلستان.

Frierson, W. C., 'The English Controversy Over Realisme in fiction 1885-1895', *PMLA*, xlili (1928), pp. 533-50.

مکمل مقاله ذکر.

Gosse, E., 'The Limits of Realism in Fiction', *Forum*, ix (June 1890) pp. 391-400. Reprinted in *Questions at issus*, London, 1893, and in Becker, *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton, 1963, pp. 383-93.

مقاله ای ضروری که سؤالاتی اساسی مطرح می کند.

Grant, E. M., *Emile Zola*, New York, 1966; in the series Twayne's World Authors.

Hamann, R., and Hermand, J., *Naturalismus*, Berlin 1968.

مطالعه ای ذیقیمت، مخصوصاً درباره ناتورالیسم آلمانی، از رهگذر ارتباطات متقابل ادبیات و هنر و جامعه شناسی، با تصاویری دیدنی.

Hemmings, F. W. J., *Emile Zola*, Oxford, 1966.

در کنار کتاب گرانت، بهترین اثر درباره زولا در زبان انگلیسی است.
آموزنده، منصف، هوشمندانه.

Hoefert, S., *Das Drama des Naturalismus*, Stuttgart, 1968; Sammlung
Metzler no. 75.

مطالعه کاملاً مستندی درباره درام ناتورالیستی در آلمان.

Martino, P., *Le Naturalisme français*, Paris, 1969; Collection U2.
نسخه تازه‌ای از اثری تثبیت شده.

Münchow, U., *Deutscher Naturalismus*, Berlin, 1968; Sammlung
Akademie Verlag, I. Literatur.

به علت تعهد سیاسیش باید آن را با احتیاط خواند.

Raimond, M., *Le Roman depuis la Révolution*, Paris, 1967; Collection U2.
جدولهای رویدادنگاری با ارزشی دارد.

Root, W. H., *German Criticism of Zola, 1875-1893*, New York, 1931.
در مورد آلمان همان ارزشی را دارد که مقاله ذکر در مورد انگلستان دارد.

Salvan, A. J., *Zola aux États-Unis*, Providence, R. I., 1943.
دارای سندهایی درباره استقبال از زولا در امریکاست.

Slonim, M., *Russian Literature from the Empire to the Soviets*, London,
1963.

Stromberg, R. N., (editor), *Realism, Naturalism and Symbolism*, London,
1968; in the series 'Documentary History of Western Civilization'.

مجموعه‌ای از گزیده‌هایی که تعدادی از آنها را در هیچ منبع دیگری
نمی‌توان یافت.

Williams, R., *Drama from Ibsen to Eliot*, London, 1952.

نامنامه

آستروفسکی، آلکساندر	۶۴
آلکسی، پل	۶۲، ۳۹، ۳۵، ۱۸، ۱۷
آننسن گروبر، لودویگ	۷۳
آنتوان، آندره	۶۷
آندرسون، شروود	۴۳
اجرتون	۴۰
اسپنسر، هربرت	۴۲، ۴۱، ۲۹، ۲۸
استاین‌بک، جان	۶۲، ۵۹، ۴۳، ۴۲، ۳۳
استریندبرگ، اگوست	۷۰، ۶۸، ۴۸، ۴۶
استندال	۵۱، ۳۳، ۳۰
اشباح	۷۳، ۶۹-۶۶
اشتورم اوند درانگ	۷۳، ۴۷
اشلاف، یوهانس	۷۶، ۵۹، ۵۷
الیوت، جورج	۵۱، ۴۰، ۱۴
امپرسیونیستها	۴۱، ۳۵، ۱۴، ۱۳
انیک، لئون	۳۵
اوره، ژول	۳۹، ۳۴
اوکیسی، شان	۷۷
ایسین، هنریک	۶۹-۶۶، ۴۸، ۴۶، ۶۵، ۵۱، ۴۶، ۱۴
	۶۰، ۵۸، ۵۷، ۳۶، ۳۳، ۱۳
	۶۶، ۶۴، ۶۲، ۵۸، ۵۵
	۵۱، ۳۳، ۳۰، ۲۹، ۲۷، ۲۶
	۶۵، ۵۱، ۴۶، ۱۴
	۵۱، ۳۴، ۳۰، ۲۹، ۲۷، ۲۶
	۶۰، ۵۸، ۵۷
	۷۳، ۷۱، ۷۰
	۵۱، ۳۴، ۳۰
	۶۶
	۳۷، ۳۰
	۵۶، ۳۷، ۱۴
	۷۲-۶۹، ۶۷
	۷۲
	۴۵
	۴۵، ۲۳
	۶۳، ۲۱
	۷۳
	۴۱، ۲۸
	۶۴
	۶۹
	۶۷
	۶۷
	۶۶
	۵۲-۵۴
	۳۷، ۳۳، ۳۶، ۱۳

- کنت، اگوست ۴۲، ۴۱، ۲۸
 کنراد، میخائیل گثورگ ۴۶
 کورل، فرانسوا ۶۹
 کووید، ژرژ ۱۲
 گالزوردی، جان ۷۷
 گارلند، هملین ۴۴، ۱۵
 گرابه، کریستیان دیتریش ۷۳
 گراین، جک ۶۷
 گروه مدان ۳۵
 گسل، الیزابت ۵۱، ۴۰
 گنکور، ادمون و ژول ۲۴، ۲۲
 گورکی، ماکسیم ۷۰، ۶۵
 گیسینگ، جورج ۵۹، ۴۰
 لارنس، دیوید هربرت ۷۸، ۷۷
 لامارک، زان باتیست ۲۸، ۲۴، ۱۲
 لندن، جک ۴۳
 لوکا، پروسپر ۲۶
 لویس، سینکلر ۴۳
 ماتریالیسم ۲۱، ۲۲-۲۱، ۱۱
 مارکس، کارل ۴۲، ۳۱
 ماریسون، آرتور ۱۵، ۴۰
 مان، توماس ۵۹
 مانیفست پنج تن ۳۹
 موپاسان، گی دو ۳۹، ۳۶، ۳۵، ۳۲
 مور، جورج ۵۹، ۴۱، ۴۰، ۳۸، ۳۲، ۲۲
 موم، سامرست ۵۹
 میل، جان استوارت ۲۲
 ناتورالیسم لازم ۷۶، ۴۸
 نمایشنامه خوش ساخت ۶۷، ۶۴
- چخوف، آتنون ۷۵، ۷۰
 داروین، چارلز ۴۲، ۲۹، ۲۶، ۲۵، ۲۴
 داستایفسکی، فلودور ۵۱
 درام مسأله ۶۵، ۶۹، ۷۱
 درایزر، شودور ۶۰، ۵۹، ۴۲، ۲۱
 دیکنز، چارلز ۵۱، ۴۰، ۱۴
 رئالیسم سوسیالیستی ۷۵
 رمان تجربی ۳۹، ۳۸، ۳۷، ۳۶، ۳۰
 رنان، ارنست ۲۹
 روگون - ماکار ۶۲، ۵۵، ۵۴، ۳۷، ۲۶
 زکوند شتیل ۷۶، ۶۰، ۵۷، ۴۸
 زودرمان، هرمان ۷۶، ۴۶
 زولا، امیل ۲۵، ۲۲، ۲۱، ۱۷، ۱۵-۱۳
 ۴۸-۴۶، ۴۳-۴۱، ۳۹-۳۳، ۳۰، ۲۶
 ۶۶، ۶۵، ۶۴، ۶۳، ۶۲، ۵۹، ۵۵-۵۲
 سیار، هانری ۶۲، ۳۵
 سینکلر، آپتون ۴۲
 سینگ، جان میلینگتون ۷۷
 شاو، جورج برنارد ۶۶، ۶۷، ۷۰، ۷۶
 فارل، جیمز ۴۳
 فرایه بونه ۷۳، ۷۲، ۶۷
 فلوبر، گوستاو ۴۰، ۳۹، ۳۴، ۳۳، ۱۴
 فونتانه، شودور ۵۷، ۵۶
 کراکاتورپ، هوبرت ۴۰
 کرین، استیون ۴۳، ۴۲

نوریس، فرانک	۲۱، ۲۵، ۴۳، ۴۴، ۵۹	۷۸، ۷۶-۷۳، ۷۰، ۶۸، ۶۷، ۴۸
هارلنده، هنری	۶۲	۴۰
هولباخ، پل هانزی دیتریش	۴۰	۱۱
هولتس، آرنو	۶۲، ۴۰	۴۵، ۴۶، ۴۷، ۴۹-۴۷، ۵۷، ۷۶
هوسیمانس، یوریس کارل	۵۹	۱۵، ۱۴، ۳۲، ۳۲
هیلبرانت، یولیوس	۱۵	۶۲، ۳۹، ۳۶، ۳۵، ۳۴
هاپتمان، گرھارت	۴۶، ۴۵، ۳۲، ۲۵، ۲۱	۷۳

از کتابهای نشر مرکز

در رودخانه ما مهین دانشور
خانواده میکائیل مهین دانشور
هفت دهليز جمشيد ملکپور
كله اسب جعفر مدرس صادقی
شريک جرم جعفر مدرس صادقی
لاتاري، چخوف و داستانهای ديگر جكسن و ديگران / ج. مدرس صادقی
اروبائي‌ها هنري جيمز / عباس خلباني، فرشته داوران
بيرانه و پسينه ايوان تورگنيف / محمود حدادي
تلماک فنلون / ميرجلال‌الدين كزاوي
موشى که گربه‌ها رامی خورد محمد محمدی

رمان درجستجوی زمان از دست رفته

اثر مارسل پروست ترجمه مهدی سحابي

جلد اول طرف خانه سوان

جلد دوم در سایه دوشيزگان شکوفا

جلد سوم طرف گرمانت ۱

جلد چهارم طرف گرمانت ۲

خوشی‌ها و روزها مارسل پروست / مهدی سحابي

رستم دستان هما سيار / محمدرضا دادگر

آورييل شکسته اسماعيل کاداره / فاسیم صنعتی

پرگار بیزن بیجاری

كتاب يهوياقيم بابلی مارنيکس خثیسه / عبدالله توکل

چشم دوم محمد محمدعلی

يوزپلنگانی که با من دويمده‌اند بیزن نجدى

آزادی و فرهنگ دکتر مصطفی رحیمی
درباره فرهنگ تی. اس. البوت / حمید شاهرخ

تکنولوژی و فرهنگ آرنولد پیسی / بهرام شالگونی

چهارده مقاالت در ادبیات، اجتماع، فلسفه و اقتصاد دکتر محمد علی همایون کاتوزیان

زندگی در دنیای متن پل ریکور / بابک احمدی

بانوی جمعه‌ها گیتی خوشدل

معبد بنفس گیتی خوشدل

حماسه درخت گلبانو محمد بیابانی

زخم بلور بر زبانه الماس محمد بیابانی

قصیده لبخند چاک چاک شمس لنگرودی

همه آن سالها احمد رضا احمدی

بیکران سبز میرجلال الدین کزازی

دیوان میرزا محمد باقر حسینی میرجلال الدین کزازی

خطاب به پروانه‌ها و چرا من دیگر شاعر نیما می‌نمایم نیستم رضا براهانی

سه رساله درباره حافظ یوهان کریستف بورگل / کورش صفوی

گزیده‌ای از سروده‌های شیخ الرئیس قاجار میرجلال الدین کزازی

گل رنجهای کهن (مجموعه مقالات درباره شاهنامه) جلال خالقی مطلق

میخانه آرزو غالب دهلوی / دکتر محمد حسن حائری

رخسار صبح خاقانی شروانی / میرجلال الدین کزازی

بهار خسرو پیترو چیاتانی / میرجلال الدین کزازی

متون عرفان فارسی دکتر محمد حسن حائری

سبک هندی و کلیم کاشانی شمس لنگرودی

سدۀ میلاد میرزا زاده عشقی سید هادی حائری

درآمدی بر اندیشه و هنر فردوسی دکتر سعید حمیدیان

بانگاه فردوسی باقر پرها

پیشدرآمدی بر نظریه ادبی تری ایگلتون / عباس مخبر

شعر و اندیشه داریوش آشوری

رمزهای زنده‌جان مونیک دوبوکور / جلال ستاری
درباره تعزیه و تئاتر در ایران به کوشش لاله تقیان
فرهنگ واژه‌های فارسی سره فریده رازی
فرهنگ گویشی خراسان بزرگ امیر شالچی
حقیقت و زیبایی (درسهای فلسفه هنر) بابک احمدی
مدرنیته و اندیشه انتقادی بابک احمدی
ساختار و تأویل متن (دو جلد) بابک احمدی

از همین مترجم

تاریخ آموزش و پرورش در قرن بیستم و ف. کانل
تبليغات و سینمای آلمان نازی دیوید ولچ
تاریخ سینما اریک رود
فن سینما و بازیگری در سینما ف. ا. پودوفکین
شب بی‌پایان الیستر مکلین
سفر به مرکز زمین ژول ورن
تاریخ علم کمبریج کالین ا. رنان
کاترین کبیر جان. ت. الگزاندر
رویدادنگاری تاریخ جهان کالین مک‌ایودی
وان گوگ مایر شاپیرو
مونه ویلیام زایتس
سزان مایر شاپیرو
خوددرمانی بیماریهای عصبی دکتر کلر ویکس
رئالیسم دیمیان گرانت
دادا و سوررئالیسم س. و. بیگزبی

کتابهای مجموعه‌ی مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری

- رمانیسم لیلیان فورست / مسعود جعفری جزی
رئالیسم دیمیان گرانت / حسن افشار
کلاسیسیزم دمینیک سکرتون / حسن افشار
ناتورالیسم لیلیان فورست و پیتر اسکرین / حسن افشار
مدرنیسم پیتر فاکنر / علی محمد حق‌شناس
تراژدی کلیفوردلیچ / علی محمد حق‌شناس
ادبیات پوچی آرنولد هنچلیف / علی محمد حق‌شناس
ادبیات تخیلی جان جامپ / مسعود جعفری جزی
سمبلیزم چارلز چدویک / مهدی سحابی
استعاره لیلیان فورست / مسعود جعفری جزی
دادا و سوررئالیسم سی.ا.اوی. بیگزی / حسن افشار
کمدی مالوین موچنت / فیروزه مهاجر
درام س.و. داوسن / فیروزه مهاجر
رمانس جیلین بیر
شبانی پیتر و. مارینلی
استعاره ترنس هاوکیز
طنز آرتور پولارد
طعن دی. سی. میوک
مقامه هری سیبر
زیباشناسیگرایان ر.و. جانسون

مجموعه مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری

از این مجموعه:

رمان‌تیسم

رئالیسم

ناتورالیسم

سوررئالیسم

کلاسیسیزم

سمبولیزم

تراژدی

ادبیات پوچی

مدرنیسم

کمدی

ادبیات تخیلی

درام

ناتورالیسم اگرچه کمیشی افراطی به شمار می‌اید و شکل کامل و ناب آن هیچ‌گاه تحقق نیافتد، جنبشی پراهمیت و پرتأثیر بود که موضوعها و شیوه‌های تارهای را در ادبیات مطرح کرد و آزمود. ناتورالیسم آثار قوی و محکم بسیاری پدید آورد، رمانهایی برجسته و نمایشنامه‌هایی درخشنان که برخی را به حق می‌توان از بزرگترین آثار هنری تاریخ شمرد.

در این کتاب پس از بحثی درباره مفهوم و معنای ناتورالیسم و تعریفهای مرتبط با که از آن شده، به پرسی چگونگی پیدایش آن و ریشه‌هایش در پیشرفت‌های علمی مقدم بر آن پرداخته و سپس تاریخچه‌ای از پیشرفت حول آن در کشورهای مختلف ارائه می‌شوند. انکاه برخی از مهمترین آثاری که در مقوله‌ی ناتورالیسم جای داشته شده‌اند به کوتاهی معرفی می‌شوند.



شابک ۷۰۵ ۲۰۸

ISBN : 964-305-208-7

۳۰ تومان