



# رئاليسم

دیمیان گرافت

ترجمه 'حسن افشار



# رئاليسم (واقعگرایی)

از مجموعهٔ مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری



نشر مرکز

A Persian translation by Hassan Afshar  
of  
*Realism*  
Damian Grant  
Methuen and Co Ltd. 1974



رئالیزم  
(واقع‌گرایی)  
دیمیان گرانت  
ویراستار پروفیسور جان جامپ  
ترجمه حسن افشار  
طرح جلد از بهرام داوری  
چاپ اول ۱۳۷۵، شماره نشر ۳۱۰  
۵۰۳۰ نسخه، چاپ سعدی، لیتوگرافی مردمک  
کلیه حقوق محفوظ و مخصوص نشر مرکز است  
تهران - خیابان دکتر فاطمی، خیابان رهی معیری، شماره ۳۴  
کد پستی ۱۴۱۴۶، تلفن: ۶۵۵۶۶۳

شابک ۹۶۲-۳۰۵-۲۰۹-۵ ISBN : 964-305-209-5

# رئاليسم (واقعگرایی)

از مجموعهٔ مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری

دیمیان گرانت

ویراستار: پروفیسور جان جامپ

ترجمه حسن افشار



نشر مرکز



## فهرست

۷	درباره این کتاب
۹	کوتاه نوشت ها
۱۱	فصل اول: پیشدرآمد
۳۲	فصل دوم: رئالیسم باوجدان
۶۰	فصل سوم: رئالیسم آگاه
۷۸	فصل چهارم: ماحصل
۹۱	سخنی درباره رئالیسم سوسیالیستی
۹۵	واژه نامه فارسی - انگلیسی
۹۷	کتابشناسی
۱۰۱	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 نویسندگانی که در زمینه‌ی مورد بحث صلاحیت و احاطه‌ی وافیه 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 میپردازند: برخی به نهضتها و جنبشها و مکتبهای ادبی (رمانتیسم، زیبایی‌گرایی [aestheticism]، کلاسیسیسم، سمبولیسم، رئالیسم، ناتورالیسم، سوررئالیسم، مدرنیسم، اکسپرسیونیسم)، برخی به انواع ادبی (تراژدی، کمدی، حماسه، درام، ملودرام، مقامه [picaresque])، برخی به ویژگیهای سبکی (استعاره [metaphor]، تلمیح [allusion]، طنز [satire]، تمثیل [Allegory] و مانند اینها). به علت همین تنوع موضوع بحث، سبک و نحوه‌ی ارائه‌ی 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، نمایندگان برجسته، و تاثیرهای سبک و مکتب یاد شده داده شود و نمونه‌هایی بسنده 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 مستقلاً و به درستی پاسخگوی پرسشها و



ابهامها باشد نداشته‌ایم و بیش از معرفی‌هایی 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

## کوتاه‌نوشت‌ها

برای تسهیل ارجاع به کتب محدود ذیل (که مشخصات کاملشان در کتابشناسی آمده است) حروف اختصاری زیر را برگزیده‌ایم:

AN *The Art of the Novel*, Henry James

DMLR *Documents of Modern Literary Realism*, George J. Becker

ECN *English Criticism of the Novel, 1865-1900*, Kenneth Graham

GH *The Gates of Horn*, Harry Levin

OP *Opus Posthumous*, Wallace Stevens

RE *Le Roman Expérimental*, Émile Zola

RN *Réalisme et Naturalisme*, J. H. Bornecque et P. Cogny

RNS *Realism, Naturalism, Symbolism*, Roland S. Stromberg

واقعگرایی یعنی تحریف واقعیت.

والاس استیونز

# فصل اول

## پیشدرآمد

### ۱

اگر چنان که هنری جیمز ادعا می‌کند، «رمان واقع در مسیر صواب هنوز هم مستقلترین و انعطاف‌پذیرترین و غول‌آساترین نوع ادبی است» (AN, 326) واژه رنالیسم هم – که در بحث رمان از آن فراوان سخن می‌رود – بی‌گمان باید مستقلترین و انعطاف‌پذیرترین و غول‌آساترین اصطلاح در نقد ادبی باشد. ولی در حالی که این صفات مورد تمجید جیمز باعث گسترش امکانات آن نوع ادبی می‌شوند، بعید نیست که از امکانات این واژه انتقادی بکاهند. و به راستی هم، واژه رنالیسم با استقلال ظاهریش از هر توصیف صوری و محتوایی و کیفی و با انعطاف‌پذیری مهارناپذیرش اعجوبه‌ای است که اغلب اشخاص احساس می‌کنند بدون آن هم می‌توانند راحت سرکنند.

نکته‌ای که دقیقاً نشان‌دهنده بی‌ثباتی مزمن این واژه است، تمایل شدید آن به جذب این یا آن کلمه یا کلمات توصیفی است که حکم تکیه‌گاه معنایی آن را پیدا کند (خواننده کنجکا و لازم نیست وقت زیادی را صرف تورق تألیفات انتقادی کند تا به کلماتی توصیفی از نوعی برسد که نگارنده در زیر به ترتیب الفبایی آورده است زیرا به هیچ ترتیب دیگری تن در نمی‌دهند: رنالیسم آرمانی، رنالیسم استمرار، رنالیسم انتقادی، رنالیسم بدین، رنالیسم پویا، رنالیسم تجسمی، رنالیسم خارجی، رنالیسم

خام، رئالیسم خوش‌بین، رئالیسم ذهنی، رئالیسم رماتیک، رئالیسم روانشناختی، رئالیسم روزمره، رئالیسم سوسیالیستی، رئالیسم شاعرانه، رئالیسم شهودی، رئالیسم صوری، رئالیسم طنزآلود، رئالیسم عینی، رئالیسم فانتزی، رئالیسم فوق‌ذهنی، رئالیسم مادون، رئالیسم مبارز، رئالیسم ملی، رئالیسم ناتورالیستی، رئالیسم هجایی. بسیاری از اینها در کتاب جورج بکر، که مجموعه اسنادی درباره رئالیسم است، پراکنده‌اند. برخی نیز از زمره اصطلاحات نقد جدیدند. ویمست و بروکس، در کتاب نقد ادبی<sup>۱</sup> خود، رئالیسم را در سه رده عالی و دانی و متوسط جای داده‌اند. والتر لاشی در کتابش رئالیسم در رمان معاصر<sup>۲</sup> رئالیسم‌های مختلف را دسته‌بندی کرده است: «رئالیسم چوپانی» شاتوبریان، «رئالیسم روحانی» دوآمل، «رئالیسم خودکاوانه» پروست و حتی «رئالیسم کلانشهری» ژول رومن.

پس هم می‌توان این پیشنهاد معقول بکر را جدی گرفت که «برای تسهیل گفتگو، بهتر است از این به بعد روی هر اتفاقی که افتاد اسم تازه‌ای بگذاریم و آن را با گونه یا شکل دیگری از واژه رئالیسم نامگذاری نکنیم» (DMLR, 37)؛ و هم این سخن آن منتقد حرفه‌ای را که «رئالیسم مفهوم ریاکار رسوایی است»<sup>۳</sup>؛ و هم سخن منتقدی را که – شاید با کمی ناشکیبایی – می‌گوید «من نمی‌خواهم مثل خر در گل تعریف‌های مختلف واژه رئالیسم بمانم»<sup>۴</sup> و برای همین به راحتی با آن کنار می‌آید و می‌گذارد معنایی متناسب با متن نقد برای خودش پدید آورد؛ و هم گفته منتقد دیگری را که – از قول هارولد پینتر – می‌گوید «کل مسأله واقع‌گرایی یا خیالپردازی، طبیعت‌گرایی یا صنع‌آوری، بی‌ربط و در واقع کاملاً بی‌معنی

1 - Wimsatt and Brooks, *Literary Criticism*, P. 102.

2 - Walter Lacher, *Le Réalisme dans le roman contemporain*, pp. 332-3.

3 - Mark Kinkead-Weekes and Ian Gregor, *William Golding: a Critical Study*, London, 1967, p. 121.

4 - W. J. Harvey, *The Art of George Eliot*, London, 1961, pp. 50-1.

می‌شود.<sup>۵</sup> رولند استرامبرگ این شک نظری را تأیید کرده، می‌گوید «رئالیسم و ناتورالیسم را باید با محتوای تاریخیشان تعریف کرد. این اصطلاحها نوعی علامت اختصاری برای پدیده‌های فرهنگی زمانه بودند و تنها با بررسی این پدیده‌ها قابل درک‌اند» (RNS, xix).

واژه رئالیسم در واقع حکم بزهکاری را دارد که نویسندگان، یا با قرار دادن آن تحت مراقبت کلمات دیگر (همچون در فهرست پیشگفته) یا با زدن دستبند گیومه بر دستهایش، بی‌اعتمادی خود را به رفتار آن نشان داده‌اند. اُرتگا ای گاست می‌گوید که او علی‌الاصول راه دوم را برگزیده است: «من اکنون نمی‌توانم وارد بحث اصطلاح بغرنجی شوم که همیشه برای مظنون نشان دادنش آن را داخل گیومه گذاشته‌ام».<sup>۶</sup>

## ۲

اگر بخواهیم بین معانی مهارناپذیر رئالیسم، همچنان که با یکدیگر رقابت می‌کنند و وجه‌های مشترکی می‌یابند، فرقی اصولی پیدا کنیم، باید ضرورت مراجعه به فیلسوفان را بپذیریم. رنه وِلک در فصل راجع به رئالیسم در کتابش مفاهیم نقد<sup>۷</sup> به عمد از آنچه خودش آن را «کل مسأله شناخت‌شناسانه... نسبت هنر با واقعیت» می‌نامد پرهیز می‌کند و به جای آن شرحی تاریخی فراهم می‌آورد. رولند استرامبرگ نیز همان‌طور که دیدیم این تلقی را تنها راه ممکن می‌داند. ولی مشکل اینجاست که به این ترتیب، نه صاحب نظری نقادانه درباره کاربردهای واژه رئالیسم می‌شویم و نه هیچ یک از معانی این واژه در نظر ما بر دیگری ارجحیت می‌یابد (یا حتی به درستی از معانی دیگر متمایز می‌گردد)؛ پس قدری سمتگیری اصولی، ولو ساده، برای ساماندهی این تلّون معنایی لازم است.

5 - John Russell Taylor, *Anger and After*, 2nd ed. London, 1969, p. 358.

6 - Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art*, p. 102.

7 - René Wellek, *Concepts of Criticism*, p. 224.

رئالیسم اصطلاحی است که از فلسفه به حوزه نقد راه پیدا کرده است، آن هم در وضعیتی که بر اثر خونریزیهای ناشی از نبردهای پیشین ضعیف شده است. پس ما نخست باید دستکم طرفین جنگ را بشناسیم تا بتوانیم تعیین کنیم که کدام یک مورد تعرض واقع شده و کدام یک پیش تاخته است. و این هم آسان نیست زیرا خدمت به اربابان فلسفی گوناگون باعث انحراف مسیر رئالیسم شده و دیگر وفاداری انحصاری یا بی قید و شرطی به هیچ یک از آنها ندارد. اگرچه جمع همراهانش در نیمه‌های قرن نوزدهم - موقعی که داشت تداول عام پیدا می‌کرد - جمع ماتریالیستی پرخاشگری بودند که آثار تازدودنیشان بر منش کنونی آن همچنان برجاست، با این همه ابتدا در خدمت ایدئالیسم بود و برای توضیح این آموزه مدرسی (اسکولاستیک) به کار می‌رفت که کلیات (عدل و خیر و غیره) از موجودیت حقیقی برخوردارند و از اعیان جزئی که در آنها یافت می‌شوند استقلال دارند. این دعوی در مقابل تصورگرایی اقامه می‌شد (که به وجود کلیات در خارج از ذهن اعتقاد نداشت) و در مقابل نام‌گرایی (که یکسره منکر کلیات بود و آنها را جز نام محض نمی‌دانست). ولی حتی در این مرحله هم قید و شرط وجود داشت و فی‌المثل «رئالیسم افراطی» یا «رئالیسم معتدل» از درجات مختلف تأکید بر مثال (ایده) حکایت می‌کرد.

در قرن هجدهم و در «نحله عقل سلیم» تامس رید بود که رئالیسم فلسفی صاحب معنای کاملاً متفاوتی شد که آن جذابیت مهلک - یا دستکم سرگیجه‌آور - را برای نویسندگان و منتقدان و نظریه‌پردازان ادبی پیدا کرد. این بار رئالیسم مدعی شد که مُدرکات از اعیان‌اند و از موجودیت حقیقی در خارج از ذهن مُدرک برخوردارند - و این معنا در تقابل با همه انواع ایدئالیسم رشد کرد. در پی سنت اسکاتلندی «رئالیسم طبیعی» و در مقابل آنچه، به قول جان پسمور<sup>۸</sup>، گرایش عمده تفکر قرون

نوزدهم «به این نتیجه‌گیری که هم اشیا و هم حقایق مربوط به اشیا موجودیت خود و ماهیت خود را مدیون فعل و انفعالات ذهنی‌اند» بود، رئالیست‌های خام و رئالیست‌های نو و رئالیست‌های انتقادی به اتفاق مدعی شدند که واژه رئالیسم، با ظرافت روزافزونی، بر مفهوم وجود جسمانی خارجی مستقل از ذهنی دلالت می‌کند.

شاید به نظر برسد رئالیسمی که (ولو نابرابر) دل به دو دلبر ایدئالیسم و ماتریالیسم سپرده است، تعهدش به خود واقعیت را از یاد برده است. و دلیلش این است که خود مفهوم واقعیت نیز در ذهنیت معاصر بی‌آبرو شده است. و این ما را به سرچشمه مشکلاتمان می‌رساند. فیلیپ راو می‌گوید دیگر «بدون مسلم فرض کردن واقعیت» نمی‌توان از شیوه‌های واقع‌گرایانه استفاده کرد - و این دقیقاً کاری است که اکنون هنرمندان نمی‌توانند انجام دهند: «آنها خود واقعیت را مورد سؤال قرار می‌دهند» (DMLR, 589). وردزورث چنان که از نوع معیارهایی که در پیشگفتار چکامه‌های غنایی<sup>۹</sup> خود به کار بسته برمی‌آید، دستکم نظراً این آمادگی را داشته که واقعیت را مسلم فرض کند؛ ولی جالب اینکه گلریج، با احتیاطی که مابعدالطبیعه در او پدید آورده بود، واژگان وردزورث را رد کرد و به ویژه او را متهم به «استفاده مبهم از واژه واقعی»<sup>۱۰</sup> کرد. امروزه به نظر می‌رسد که مبرا شدن از اتهام استفاده مبهم از اسم «واقعیت» یا صفت «واقعی» اساساً محال است. همان احتیاطی را که اُرتگادر مورد «واقع‌گرایی» به کار می‌بندد، ولادیمیر نابوکوف در مورد «واقعیت» به خرج می‌دهد. او در پسگفتار لولیتا می‌نویسد این «یکی از آن چند لغتی است که بدون گیومه هیچ معنایی نمی‌دهند».<sup>۱۱</sup> برنارد برگانزی در سمپوزیومی که اخیراً برگزار شده است می‌گوید که امروزه ما نمی‌توانیم مثل تولستوی بنویسیم، «چون واقعیت برای ما معنی مشترکی ندارد. انواع و اقسام

9 - Wordsworth, *Lyrical Ballads*.

10 - Coleridge, *Biographia Literaria*, ch. 17.

11 - Vladimir Nabokov, *Lolita*, Corgi ed., London, 1967, p. 329.



ساختارهای نسبی آگاهی برگرفته ماست. ما آنطور که تولستوی معتقد بود اعتقاد نداریم که در دنیای خارج فقط یک واقعیت هست و بس».<sup>۱۲</sup>

این موضع خائنانه را فیلسوفان به دیده تحقیر می‌نگرند. همه می‌دانیم که امروزه فلسفه هرگونه ادعایی نسبت به آنچه را که زمانی نخستین کارکرد آن تصور می‌شد - یعنی فراهم آوردن شناخت از واقعیت - کنار گذاشته و به یک کارکرد جنبی، یعنی بررسی نفس امکان شناخت، بسنده کرده است. پس فلسفه تا حد شناخت‌شناسی کوچک شده است. ادوین بیسل هولت از رئالیستهای نو می‌گوید «اینکه واقعیت چیست چندان مورد علاقه من نیست».<sup>۱۳</sup> و بدین سان مفهوم واقعیت خود را چون دژ بی‌مصرفی متروک می‌یابد، دژی که شاعران و رمان‌نویسان و نویسندگان کم‌مسئولیت‌تر اگر مایل باشند می‌توانند به نگهبانی از آن پردازند.

که البته می‌پردازند، به مراتب قانع‌کننده‌تر از آن که فلسفیان ممکن است به اقرار بدان رغبت نشان دهند. چون باز همه می‌دانند که بیشتر، نویسندگان خلاق بوده‌اند تا فیلسوفان حرفه‌ای، که عمده تفکر فلسفی را در قرن بیستم انجام داده‌اند؛ دستکم آن گونه‌ای را که «به کار و بار و حال و روز آدمها برمی‌گردد». نویسندگان جدید طوری رفتار می‌کنند که گویی غریزاً منتقد همیشگی واقعیت‌اند. «آنها خود واقعیت را مورد سؤال قرار می‌دهند» با خلاقیت و احساس حقانیتی که فلسفیان (ظاهراً) از دست داده‌اند. واقعیت چیزی تصور می‌شود که باید بدان دست یافت، نه چیزی که تنها باید آن را مسلم فرض کرد. و این دستیابی فرایندی مستمر است که هرگز نمی‌گذارد مفهوم تثبیت شود یا واژه قالب معنایی سهل‌الوصولی فراهم آورد.

با این همه می‌بینیم که برخی نویسندگان همچنان برای پیدا کردن نوعی ثبات در معنی تلاش می‌کنند، در حالی که دیگران از آن فاصله

12 - Bernard Bergonzi, "Realism, Reality, and the Novel", a Symposium reported by Park Honan, *Novel* II (1969), p. 200.

13 - Edwin Bissel Holt in Passmore, op. cit., p. 263.

می‌گیرند. نمونه‌های الیوت، جویس و لارنس نشان‌دهندهٔ اختلاف نیتها در ارائهٔ واقعیت است. الیوت هنگامی که به نوشتن نمایشنامه‌هایش پرداخت به مذهبی از مذاهب مسیحیت تعهد پیدا کرده بود و بی‌گمان از همین روست که در واقعیت‌جویی شخصیت‌های او گرایشی به یک مرکز را مشاهده می‌کنیم. همهٔ تلاش بکت در نمایشنامهٔ قتل در کلیسا در جهت فهم اعمال خویشتن و تلخیص انگیزه‌ها از طریق خودشناسی بدون خودفریبی است، ولو این تلاش با بدبینی شیاطین نخواند:

همه چیز از واقعیت دور می‌شود

و آدمیزاد از ناواقعیت به ناواقعیت سیر می‌کند.

در سخنی که در نمایشنامهٔ چهار کوارتت نیز تکرار می‌شود، بکت می‌گوید «آدمیزاد نمی‌تواند همهٔ واقعیت را تحمل کند». او مصمم است با این حقیقت روبرو شود و دیگران را هم با آن روبرو کند.<sup>۱۴</sup> در آغاز نمایشنامهٔ کوکتل پارتی، ادوارد چمبرلین با این حقیقت روبرو می‌شود که همسرش او را ترک گفته است. او از «واکنشهای منسوخ» خود آگاه می‌شود و پی می‌برد که «باید بفهمم او کیست، بفهمم من کیستم»؛ و هنگامی که «ناواقعی بودن نقشی که او همیشه به من تحمیل کرده بود» برایش روشن می‌شود، عاقبت می‌تواند دست به کار تطبیق دادن خود شود.<sup>۱۵</sup> در همین نمایشنامه، پیترو کوئیلی ملاقاتش با سیلیا را «اولین برخورد من با واقعیت» می‌خواند و سیلیا خود می‌گوید با اتفاقی که افتاده، سرانجام به واقعیت وضع خود پی برده است.<sup>۱۶</sup> در آغاز نمایشنامهٔ جمع خانوادگی می‌بینیم که هری مانچنزی در مقابل رفتار حمایتگرانهٔ خانواده‌اش از خود واکنش نشان می‌دهد و با اینکه از واقعیت می‌ترسد و می‌گوید «ترس من از نهایت واقعیت است»، باز اصرار دارد که به دنبال آن تا ورای چشم‌اندازهای محدودشان برود: «چیزی که تو به آن می‌گویی

14 - T. S. Eliot, *Collected Plays*, London, 1962, pp. 28, 43.

15 - Ibid., pp. 136, 176.

16 - Ibid., pp. 143, 186.

عادی، چیزی جز غیرواقعی و بی‌اهمیت نیست.» گناه وحشتناک خود او «به قدری واقعی است که حرفهای تو آن را تغییر نمی‌دهد.»<sup>۱۷</sup> ولی دشواری تثبیت «واقعیت» از گفته‌های بعدی او به آگاتا پیدا است: «اتفاقی که نیفتاد به اندازه اتفاقی که افتاد واقعی است.»<sup>۱۸</sup> تلاش هرچه مشترک باشد، هر چقدر در جستجوی مرکز باشد، مآلاً فقط مرکز خویشتن است که جسته می‌شود.

جایگاه قهراً ذهنی و لذا نامعینِ واقعیت با قدرت تمام در اثر جویس، چهره هنرمند در جوانی، به نمایش درمی‌آید. جویس به تعقیب سیر رشد آگاهی استیون دِ دالوس از سطوح مختلف واقعیت می‌پردازد و از واقعیت حسی ساده احساسهای کودکانه به واقعیت از بند رسته تخیل بی‌قید و بند می‌رسد. رمان از خلال جریانی که طی آن استیون «به سمت رویارویی با واقعیت کشیده» می‌شود، یک فرایند پیوسته انبساط را توصیف می‌کند. همیشه دریافت دیگری موجود است که او را به سوی آن هسته آگاهی که (برای او) شالوده واقعیت است سوق می‌دهد. استیون صریحاً می‌گوید به «پرواز از بالای آن تورها»ی شخصی و مذهبی و ملی که واقعیت جویی او را محدود می‌کنند خواهد پرداخت: «می‌روم تا با واقعیت تجربه برای میلیونمین بار روبرو شوم و وجدان ناموجود قوم را بر روی سندان آهنگری نفسم بسازم.»<sup>۱۹</sup> و نتیجه منطقی این توزیع واقعیت را در لارنس می‌یابیم که این واژه، با استفاده تعیین‌کننده اما بسیار بلهوسانه او از آن برای محدود کردن حالات متغیر آگاهی شخصیت‌هایش، به سیالترین حالت خود می‌رسد. این به ویژه در نحوه ارائه شخصیت اورسولا برانگون در رنگین کمان (و سپس در زنان عاشق) آشکار است. واقعیت برای اورسولا جز در آگاهی برانگیخته او موجود نیست. از این رو هنگامی که او به فکر

17 - Ibid., pp. 90, 98, 99.

18 - Ibid., p. 107.

19 - James Joyce, *A Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin ed., Harmondsworth, 1968, pp. 159, 203, 253.

کار تدریس‌اش در آینده فرو می‌رود، پدرش که بر سر میز نشسته است برایش از خیالهایش ناواقعی‌تر می‌شود.<sup>۲۰</sup> کلاس درس در ایلکستون یک «واقعیت خشن و خام»، یک «واقعیت محدود»، از کار در می‌آید، اما همین ناخوشایندی آن، همین «واقعیت خشک» آن، آن را واقعیت‌تر می‌کند، از این جهت که مثلاً بیش از خانه او، که به یک «واقعیت فرعی» تنزل می‌یابد، باعث واکنش او می‌شود.<sup>۲۱</sup> تجربه جنسی او با اسکره‌بنسکی، در صفحات بعدی کتاب، او را با سطح تازه‌ای از واقعیت آشنا می‌کند، که باز بر سطوح دیگر تقدم می‌یابد: «آنها خودشان واقعیت بودند و هر چیزی در بیرونشان باجی به آنها بود... آنها تنها ساکنان دنیای واقعیت بودند. دیگران همه در فلک پایین‌تری زندگی می‌کردند.»<sup>۲۲</sup> ولی حتی این هم یک واقعیت «تثبیت‌شده» نیست، چون او هنوز با پس گرفتن موافقت خیالیش می‌تواند آن را باطل کند. واقعیت او «دایم در تغییر» است، کما اینکه اندکی بعد وقتی اسکره‌بنسکی را طرد می‌کند، به این نتیجه می‌رسد که او برایش «هیچ وقت به طور قطعی واقعی نشده» بوده است: «او را موقت آفریده بود.»<sup>۲۳</sup>

در این طرز استفاده، واقعیت نه تنها در ذهن جای می‌گیرد بلکه در اختیار ذهن نیز قرار می‌گیرد - با همه هوا و هوسهایش - و با میزان فعالیت آگاهی قبض و بسط می‌یابد. به این ترتیب، واقعیت «موقت» است. مفهوم واقعیت، با این ذهنی‌شدن شدید زاویه دید، کاملاً خرد می‌شود و این گونه استفاده مانند لارنس از آن (که افراطی است ولی نامتعارف نیست) به امکان استعمال لغت در متنهای تحلیلی‌تر لطمه زیادی می‌زند. و مسلم است که این راهی نیست که اهل نظر یا فلسفه دنبال کنند. واقعیت از ذهن جلوتر می‌رود:

20 - D. H. Lawrence, *The Rainbow*, Penguin ed., Harmondsworth, 1968, p. 362.

21 - Ibid., pp. 367, 372.

22 - Ibid., pp. 454-5.

23 - Ibid., pp. 456, 494.

واقعیت به جسم شناوری مانند است  
 که از گُرده هر تلاش ذهن عاصی  
 برای تعریف کردن آن سواری می‌گیرد؛  
 یا به آن ماهی، که همه جانداران دیگر را می‌بلعد  
 و سپس دریایی را که در آن شناور است سر می‌کشد.

اندیشمند تحلیل‌گر باید به دنبال کردن قدمهای آهسته‌تر حقیقت، بدون  
 قصد پیشی گرفتن از آن، بسنده کند.

### ۳

در جواب این پرسش پیلاتُس<sup>۲۴</sup> که «حقیقت چیست؟» فلسفه نه تنها  
 پاسخهای مختلف بلکه انواع مختلف پاسخها را فراهم می‌آورد که نماینده  
 رویکردهای مختلف به مسأله‌اند؛ ولی می‌توان این رویکردها را - با همه  
 «تنوع پیچها و رگه‌ها و رنگها» شان - به دو گروه متضاد و مکمل تقسیم  
 کرد؛ یا به تعبیر هاپکینز [شاعر انگلیسی] ترسیم‌کنندگان حقیقت را  
 «تفکیک‌کرد و در آغل کرد و جمع کرد» و «دو گله، دو دسته» تشکیل داد.  
 بدین سان می‌توان حقیقت را یا علمی دید یا شاعرانه؛ که یکی در روند  
 شناخت کشف می‌شود و دیگری در روند ساخت آفریده می‌شود. اولی  
 را اهل فن «نظریه همسازی» می‌خوانند و دومی را «نظریه همبستگی».<sup>۲۵</sup>  
 «نظریه همسازی» تجربی و شناخت‌شناسانه است. اعتقاد واقع‌گرایانه  
 خام یا عامه‌فهمی به واقعیت دنیای خارج دارد (چنان که در لگدزدن دکتر  
 جانسون به سنگی برای اثبات وجود ماده تبلور می‌یابد) و می‌پندارد که ما

۲۴ - والی رومی یهودیه که عیسی مسیح (ع) را تسلیم یهودیان کرد تا مصلوبش کنند.

۲۵ - بر اساس نظریه همسازی (correspondence) حقیقت عبارت است از همسازی  
 قضایا و احکام با واقعیت قائم به ذات؛ حال آنکه در نظریه همبستگی (coherence) ملاک  
 حقیقت عبارت است از همبستگی کلیه اجزای آن با یکدیگر و با تجربه.

با مشاهده و مقایسه می‌توانیم این دنیا را بشناسیم. حقیقتی که مطرح می‌کند حقیقتی است که با واقعیت مستند همسازی دارد، نزدیکی دارد؛ و آن را با دقت و امانتداری منتقل می‌کند؛ حقیقت اثبات‌گرا (پوزیتیویست) یا حتمی‌گرا (دترمینیست) بی‌است که قصدش مستند کردن و تعیین حدود کردن و تعریف کردن است. در قتل در کلیسا بکت به قاتلانش می‌گوید «شما به واقعیت تسلیم می‌شوید». «نظریه همسازی» خود به خود به واقعیت تسلیم می‌شود و تکلیف می‌کند که حقیقت با آن سنجیده شود. دموکرات است و اعتماد به نفس خود را از توافق اصولی اکثریت در توصیف واقعیت می‌گیرد، که از این جهت آن را عینی می‌خواند.

نیز از سوی دیگر در نظریه همبستگی، فرایند شناخت‌شناسانه با ادراک شهودی شتاب می‌گیرد یا کوتاه می‌شود. حقیقت با زحمت تسنید و تحلیل به دست نمی‌آید؛ ساخته می‌شود، از یک آلیاژ آماده، و رواج می‌یابد، مثل سکه‌ای، با اطمینان، «اطمینان به حقیقت». بدهاوت بی‌نیاز از اثبات می‌گردد.

در مورد اولی حقیقت، نسبت به چیزی، حقیقی است. در مورد دومی، حقیقت به گونه‌ای حقیقی است که خط یا لبه‌ای را که راست و بی‌نقص باشد گویند حقیقی است - یعنی در برگیرنده حقیقت است، نه صرفاً نشان‌دهنده آن، یا اشاره‌کننده به آن. در اولی، واقعیت را حقیقت‌گویی نگه می‌دارد، می‌ایستاند. در دومی، واقعیت در خود عمل ادراک کشف می‌شود و به تعبیری آفریده می‌شود. یکی بازداشت است و دیگری رهایی.

برای روشن ساختن تفاوت، می‌توان مثال زد که حقیقت این خطابِ دان [شاعر انگلیسی] به خورشید که

اینجا بتاب بر ما، ای تو که هستی همه جا؛

مرکزت این بستر و مدارت این دیوارها

بستگی به حقیقت علمی کیهان‌شناسی بطلمیوسی ندارد. (دان اگر دلش می‌خواست، می‌توانست بنویسد:

خورشید گم شده است و نیز زمین؛ و به عقل هیچ انسانی نمی‌رسد که کجا را بگردد از پی آن).

«طلوع خورشید» منشأ یک تصور، یک فرضیه، می‌گردد که خود آن توجیه‌کننده آن است.

برتراند راسل اعتقاد دارد که «نظریه همسازی» یک تصور معنایی از حقیقت است و «نظریه همبستگی» یک تصور نحوی از حقیقت. یکی معنی سنجش‌پذیری را می‌جوید و بدان ارجاع می‌دهد، دیگری حقیقتی را اظهار می‌کند که چون سدی در ذهن افراشته می‌شود و واقعیت در پشت آن انبار می‌شود. مفاهیم زبان در کل مسأله نقش محوری دارند. لاک در تحقیقی دربارهٔ *قوة ادراک انسانی* (۱۶۹۰) نظریه‌ای در مورد زبان مطرح می‌کند که آن را با تأثرات حسی ارتباط می‌دهد و خود به خود وابسته به طبیعت نشان می‌دهد: اگر توجه کنیم که لغات ما چه وابستگی زیادی به مفاهیم محسوس برای عقل سلیم دارند، شاید کمی ما را به سوی ریشه همه تصوراتمان از شناخت راهنمایی کند... و من شک ندارم که اگر می‌توانستیم آنها را ریشه‌یابی کنیم، در همه زبانها به نامهایی برمی‌خوریم که دلالت بر چیزها (اشیا) می‌کردند که عقل ما آنها را فاقد ریشه در مفاهیم محسوس می‌یافت.

(کتاب سوم، باب اول، فصل پنجم)

این شرح ساده لوحانه مگر فقط قرن هجدهم را قانع می‌کرد، زیرا در آن قرن بود که لغات را راحت طلبانه «تصاویر اشیا» می‌پنداشتند؛ و دعوی لاک را می‌توان شالوده همه نظریات تجربی زبان دانست. کل این گرایش - که هنوز مدافعانی دارد - در یک روند بی‌امان احاله به محال در رمان دوم ساموئل بکت افشا می‌شود. در این رمان که وات نام دارد، شخصیت اصلی (که «مخیله‌اش هیچ وقت فعال نبوده» است) خام‌اندیشانه می‌خواهد دنیا را به دام لغات بیندازد، آن را تعریف کند، درک کند، و سپس کنارش بگذارد: «برای وات، توضیح دادن همیشه مترادف دفع جن بود». همه کار او «بسته‌بندی در لفاف لغات» است. او نیاز دارد که «بالشی از لغتهای کهنه برای زیر سرش» درست کند. ولی کم‌کم دنیا از لفظ‌رس او دور می‌شود: «اکنون وات خود را در میان چیزهایی می‌یافت که، اگر

رضایت می دادند نامگذاری شوند، انگار این کار را با اکراه می کردند». او دچار وحشت می شود: «نیاز او به امداد معنایی گاه به قدری بود که تقریباً مثل زنی که کلاههایش را بر سرش امتحان کند، اسمها را روی چیزها، و خودش، امتحان می کرد». و سرانجام، وقتی زبان از پیشروی جاه طلبانه خود به سمت محال باز می ایستد، او تا حد گنگی کامل سقوط می کند.<sup>۲۶</sup> نگاه کنید به «تجربه شناخت شناسانه عمیقی» که تونی تیر در موبی دیک می یابد: ملویل «هر تعریف و توصیف ممکن از نهنگ را گرد می آورد و نشان می دهد که نهنگ را هرگز زنده نمی توان گرفت. نهنگ را فقط مرده می توان به دست آورد».<sup>۲۷</sup>

نظریه ای فکورانه تر زبان را نه صرفاً تصویری از واقعیت بلکه وسیله ای می بیند که واقعیت با آن تحقق می یابد - واقعی می گردد؛ وسیله ای که در ساختار خبریش ماده حقیقت را حمل می کند، چنان که هیچ درخواستی در خارج از قراردادهای فراگیر این نظام از مادیت گنگ دنیای اشیا نمی توان کرد. حقیقت و کذب از مختصات زبان تنها می شوند، که «واقعیت» - این فرض محال - بدان بی اعتنا و بی ارتباط است. چنان که ارنست کاسیرر می گوید: «در جنگ بین مابعدالطبیعه و زبان، زبان پیروز شده است... نگاه احساسی به جهان کم کم جای خود را به نگاهی کاملاً نمادین داده است».<sup>۲۸</sup>

تحول میان اولین و آخرین نظریات ویتگنشتاین درباره زبان را می توان سیری از نظریه معنایی (همسازی) در رساله منطقی - فلسفی او تا نظریه نحوی (همبستگی) در تحقیقات فلسفی او به شمار آورد. در سال ۱۹۳۲ ویتگنشتاین می گوید «در رساله، من در مورد "تحلیل منطقی" و تعریفی که مطرح می کند شک داشتم. آن موقع فکر می کردم "پیوندی بین زبان و

26 - Samuel Beckett, *Watt*, Calder, & Boyars, London, 1963, pp. 74-82, 162-7.

27 - Tony Tanner, "Realism, Reality, and the Novel", *Novel*, II (1969), p. 206.

28 - Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms*, New Haven 1953, n. e. 1966, Vol. I, Language, p. 139.



واقعیت "ایجاد می‌کند." بعدها «مسأله مهم این شد که "انسان با چه اعمالی بین زبان و عالم واقع پیوند ایجاد می‌کند؟"»<sup>۲۹</sup> همین نکته که این پیوند باید ایجاد شود (از طریق آنچه تولمین «معنی‌شناسی رفتاری» می‌خواندش) موضع جدید ویتگنشتاین را به نظریه همبستگی نزدیک می‌کند.

هیچ یک از دو نظر درباره حقیقت و هیچ یک از دو نظر درباره زبان را نمی‌توان در تضاد کامل یا حتی استقلال کامل نسبت به دیگری پنداشت. همچون در اغلب موارد دیگر، اختلاف بر سر تأکید است. ویتگنشتاین نظر قبلیش را وارونه نمی‌کند، فقط مشروط می‌کند. بکت هرگز در خودگرایی صرف، یا نهایتاً درکی ذهنی از زبان، توقف نمی‌کند: آن صدا در بی‌نام خود را «ساخته از لغات» می‌بیند، ولی لغاتی که هم «مال دیگران» اند و هم مال خودش؛ «درون من، بیرون من».<sup>۳۰</sup> در گذشته، ویلهلم فون هومبولت می‌گفت زبان دقیقاً آن حلقه یگانه‌ای است که جهان ذهنی را به جهان عینی متصل می‌کند. ارنست کاسیرر، در تألیفی درباره زبان، نظریات هومبولت را به خوبی شرح داده است.<sup>۳۱</sup>

این فکر نفوذ متقابل جهان و آگاهی، جسم و روح، در یکدیگر فکری است که پیامدهای کامل آن هنوز تحت پژوهش است. معادله بین دو حوزه بی‌نهایت پیچیده و چه بسا توضیح‌ناپذیر است، به حدی که گاه موجود و گاه ناموجود به نظر می‌رسد. میرلو - پونتی زبان را «نمونه کاملی از رابطه جدلی (دیالکتیکی) بین ما و دنیا» می‌داند و قهراً آن را در کانون پدیدارشناسی خود جای می‌دهد. او معتقد است که انسان «دنایی را که در آن زندگی می‌کند نه صرفاً می‌سازد و نه صرفاً با آن در می‌افتد».<sup>۳۲</sup>

29 - Cit. Stephen Toulmin, "Ludwig Wittgenstein", *Encounter*, Jan. 1969, pp. 62, 67.

30 - Samuel Beckett, *Molloy, Malone Dies and The Unnamable*, Calder & Boyars, London, 1966, p. 390.

31 - pp. 91-3, 155-62.

32 - Merleau-Ponty in Passmore, op. cit. p. 502.

ولی با وجود تلاشی که دائماً در جهت آشتی دادن این دو نظام صورت می‌گیرد - که یکی تمرکز بر واسطه (زبان) دارد و دیگری بر هدف (حقیقت) - و اگرچه هر تضاد خامی را که بین آنها قائل شوند باید مورد تردید قرار داد، اختلاف در مورد تأکید نمایان است و تمایزی را که من در بالا میان «همسازی» و «همبستگی» قائل شدم توجیه می‌کند. اکنون از همین تمایز استفاده می‌کنم تا ریشه تنافر معانی رئالیسم را در ادبیات آشکار کنم.

## ۴

در همه موارد استفاده از رئالیسم می‌توان تنش مشابهی میان همسازی و همبستگی، به عنوان ملاک واقعیتی که بازتاب می‌یابد یا به دست می‌آید، تشخیص داد.

«نظریه همسازی» بیانگر چیزی است که می‌توان آن را وجدان ادبیات نامید، وجدانی که وقتی ادبیات واقعیت خارجی را نادیده یا دستکم می‌گیرد و ارتزاق و موجودیت خود را تنها در گرو تخیل بی‌قید و بند می‌گذارد - که دکتر جانسون آن را «ملکه ولگرد و هرزه» می‌نامد - اعتراض می‌کند. همین وجدان است که موجب استغفار رمبو در پایان فصلی در دوزخ می‌شود: «باید تخیلم و خاطراتم را دفن کنم... منی که خود را مجوس و ملک می‌خواندم و فارغ از اخلاق می‌پنداشتم، به زمین بازگردانده می‌شوم، با تکلیفی که عهده‌دار شوم و واقعیت خشنی که در آغوش کشم... من از این بابت که از دروغ تغذیه کرده‌ام تقاضای بخشش می‌کنم.»<sup>۳۳</sup> و همین وجدان است که پیتس را بر آن می‌دارد که در ابیات آخر یکی از اشعار آخرش به نام «فرار حیوانات سیرک» اعلام کند:

من باید در جایی بیارامم که در رفتگیها آغاز می‌شوند،  
در کهنه‌فروشی کثیف دل.

همین وجدان در شعر و شاعری والاس استیونز نیز فعال است و می‌توان

چکیده آن را در مثلی از «امثال» او یافت: «دنیای خیالی بالآخره جذابیت خودش را از دست می‌دهد» (op, 175).

با نظر به این رئالیسم است که ادبیات می‌خواهد خود را تسلیم دنیای واقع کند و دروازه‌هایش را مطیعانه به روی آسواران تعلیم بگشاید. تخیل گیج و منگش را با وزنه حقیقت به حال تعادل درآورد و قالبها و قراردادهای و تلقیات تقدس‌یافته‌اش را تسلیم قهر آرایش‌زدای واقعیت کند. این رئالیسم «شکایت صریح از نقد به طبیعت» است که جانسون در پیشگفتاری بر شکسپیر مطرح می‌کند، گرچه اکنون شکایت از اکاذیب ادبیات است نه نقد. این رئالیسم خواهان حذف آن مقوله خاص یا قرارداد هنری است که جانسون می‌گوید «حتی کسانی که در تجربه روزمره احساس می‌کنند کاذب است، آن را به عنوان حقیقت می‌پذیرند».

رئالیسم به عنوان وجدان ادبیات اعتراف می‌کند که مالیاتی، غرامتی، به دنیای واقع بدهکار است - دنیایی واقعی که او خود را بی‌چون و چرا بدان تسلیم می‌کند. منظور جورج بکر بی‌گمان همین وجدان است وقتی که در پیشگفتار کتابش می‌نویسد: «واقعیت هرچه باشد، به نظر می‌رسد که به جرأت می‌توان گفت با هیچ اثر هنری مترادف نیست و بر آن مقدم است. پس رئالیسم یک فرمول هنری است که با درک خاصی از واقعیت می‌کوشد تصویری از آن ارائه کند» (DMLR, 36). و در شواهد منتخب خود نیز به همین نتیجه می‌رسد - که البته مورد قبول اکثریت قریب به اتفاق است. این گونه است که بلینسکی، منتقد متقدم روس، به دفاع از «شعر واقعیت» برمی‌خیزد، شعری که «زندگی را از نو خلق نمی‌کند، بازآفرینی می‌کند». و از این جهت است که چرنیشفسکی ماتریالیست می‌گوید «مقصود هنر در درجه اول بازآفرینی واقعیت است». و ویلیام دین هاوِلز [ادیب امریکایی] می‌تازد بر آن «خرافه احمقانه کهن که هنر و ادب جز حدیث زندگی نیستند و به محکی مگر وفاداریشان به آن نباید سنجیدشان» (2-41, 64, 133).

چون تردیدها باعث تضعیف و سردرگمی وجدان می‌شوند، رئالیسم به این تعبیر تا سطح لیترالیسم (ظاهرپرستی) تنزل می‌کند - لیترالیسمی

تمثیلی که بیان غایی خود را در زیبایی‌شناسی رسمی آقای باندربری در فصل دوم *دوران مشقت* [دیکنز] می‌یابد:

آقا گفت: «لغت خیال را باید کلاً کنار بگذارید. کاری با آن ندارید. در هیچ شیء مصرفی یا زینتی نباید تضادی با واقعیت داشته باشید. شما در واقعیت روی گلها راه نمی‌روید؛ روی گلهای قالی هم اجازه ندارید راه بروید. هیچ وقت نمی‌بینید پرنده‌ها و پروانه‌های وحشی بیایند روی چینی‌آلات شما بنشینند؛ حق ندارید روی چینی‌آلاتان پرنده‌ها و پروانه‌های وحشی نقاشی کنید. هیچ وقت نمی‌بینید چهارپایی روی دیوارها بالا و پایین برود؛ روی دیوارها نباید عکس چهارپا بکشید. در همه این موارد باید از ترکیبها و صورتهایی (به رنگهای اصلی) از اعداد ریاضی استفاده کنید که قابل اثبات و توضیح باشند. این کشف تازه است. این حقیقت است. این ذوق است.»

همین وجدان معذب رئالیسم است که امروزه برای چیزهایی مانند نمایش مستند، داستان واقعی، یا شعر اعتراضی ارزش خاصی قائل شده است؛ ارزشی که به طور نامشروعی از بیرون اثر تزریق می‌شود، به جای اینکه در درون اثر تولید شود؛ ارزشی که به جای عملکرد به تظاهر تعلق می‌گیرد.

«نظریه همبستگی»، از طرف دیگر، آگاهی ادبیات است: خودآگاهی آن، وقوف آن بر جایگاهش در هستی. در اینجا رئالیسم نه با تقلید بلکه با آفرینش به دست می‌آید؛ آفرینشی که هر چند با مصالح زندگی صورت می‌پذیرد، آنها را با میانجیگری تخیل از ترادف با واقعیت محض تبرئه می‌کند و به زبان عالیتري ترجمه می‌کند. هنری جیمز این فرایند را «مراسم اجرای حکم» می‌نامد و شرح می‌دهد که چگونه عنصری که به این ترجمه تن در نمی‌دهد و «تأثیری بری از برخورد هنری» باقی می‌ماند، «از افتخاری که نصیبش شده شرمنده می‌شود و درباره‌اش حداکثر می‌توان گفت از واقعیت جدا شده اما به حقیقت نپیوسته است» (1-230)

(AN, 115-16). جیمز در اینجا واقعیت و حقیقت را نه مترادف بلکه متنافر در نظر می‌گیرد و معافیت از یکی‌انگاری سهل‌الوصول این دو است که رنالیسم را، در آگاهی، صاحب برتری می‌سازد. از نظر رنالیست آگاه، واقعیت «مقدم» نیست. «واقعیت، به زعم هنرمند، چیزی است که همیشه آفریده می‌شود؛ از قبل وجود ندارد.»<sup>۳۴</sup> بنابراین او هیچ کارگلی بدان مدیون نیست. چیزی نیست که با آن همسازی شود. پندتو کروچه به صراحت می‌گوید «هیچ طبیعت یا واقعیتی در خارج از ذهن وجود ندارد و هنرمند لازم نیست غصه ربط و ارتباط را بخورد.»<sup>۳۵</sup> ج. و. پرسی در مقاله‌ای به نام «رویکرد هنری به حقیقت» با جدیت بیشتری بر همین موضع پای می‌فشارد: «اگر... حقیقتی در اثر هنری نهفته باشد، معمولاً در همسازی آن با حقیقت واقع یا تقلید از آن نیست.»<sup>۳۶</sup> پیتس در «فرار حیوانات سیرک» - که زندگینامه منظوم و مجمل اوست - دوباره تصویری از این رنالیسم ارائه می‌دهد و واقعیت یکجانبه‌اش را از هر تعبیری از «همسازی» جدا می‌کند:

اسرار دل به جای خود، اما چون همه بر زبان آمد  
خود رؤیا بود که مرا افسون کرد:  
شخصیت متزع به وسیله سندی  
که حال را فراگیرد و بر خاطره مستولی گردد.  
همه عشقم نثار بازیگران و صحنه آراسته گشت  
نه چیزهایی که اینها نشانه‌هایشان بودند.

اینجاست که وجدان مداخله می‌کند تا به یاد پیتس بیاورد که این تصویرها از کجا آغاز شدند - «در کهنه‌فروشی کثیف دل» - ولی احساس استقلال خیال را نباید مردود شمرد؛ هنرمند، همیشه در اوقاتی که بیشترین اعتماد به نفس را دارد، این احساس را مشروعترین جاه‌طلبی خود می‌پندارد.

34 - A. A. Mendilow, *Time and the Novel*, London, 1952, p. 36.

35 - Cit. Wellek, *Concepts of Criticism*, p. 238.

36 - *British Journal of Aesthetics*, III (1963), p. 99.

برای بلیک نیز این گونه بود که در شعر اورشلیم نوشت:  
باید نظامی بیافرینم یا اسیر نظام آفریده انسان دیگری  
شوم.

من استدلال و مقایسه نمی‌کنم؛ کار من آفریدن است.  
فلویر نیز چنین می‌پنداشت، که خسته از تلاش بی‌پایان رمان‌نویس  
برای بازآفرینی، در نامه‌ی پرآوازه‌ی خود به لوئیز گله [نویسنده‌ی فرانسوی] در  
سال ۱۸۵۲ نوشت:

آنچه برای من ایدئال است، آنچه دلخواه من است، نوشتن  
کتابی است درباره‌ی هیچ، کتابی بی‌هیچ ارجاع به چیزی در  
بیرونش، کتابی که با نیروی درونی سبکش سرپا بایستد، به  
همان سان که زمین بدون هیچ تکیه‌گاهی خود را در فضا  
نگه می‌دارد، کتابی که – اگر شدنی باشد – تقریباً هیچ  
موضوعی نداشته باشد، یا دستکم موضوعش تقریباً  
نامحسوس باشد.<sup>۳۷</sup>

«نظریه‌ی همبستگی» درباره‌ی واقعیت را روشنتر و قاطعتر از این نمی‌توان بیان  
کرد. نیز بهتر از این نمی‌شود نشان داد که چگونه این نظریه می‌تواند جانشین  
نظریه‌ی خام اثبات حقیقت از طریق فرایند توانفرسای «همسازی» گردد.  
رمانی که فلویر مجسم می‌کند، از هر «چیزی در بیرونش» فارغ است، این  
گونه تمسک خفت‌آور به واقعیت را خوار می‌شمارد و در عوض به  
«نیروی درونی سبکش» تکیه می‌کند. و منظور از سبک در اینجا قیدی در  
انتخاب کلمات است، که فلویر در دنباله‌ی همان نامه آن را «یک شیوه‌ی مطلق  
نگریستن به چیزها» می‌خواند. و این خود نوعی آفریدن است، زیرا هر  
ذکری از «مطلق» مستلزم مابعدالطبیعه‌ای آرمان‌گرایانه (ایدئالیستی) است.  
اما این، چنان که خود فلویر نیز می‌داند («اگر شدنی باشد»)، بیان یک  
آرمان است، یک آرمان تحقق‌ناپذیر. فرضش هیجان‌انگیز و آموزنده  
است، ولی مگر می‌شود کتابی درباره‌ی هیچ نوشت:

زیرا نه به هیچ، نه به هیچ چیز مفرط،  
نه به نور پراکنده، عشق تعلق نمی‌گیرد...

چنان که دان در شعر «آسمان و فرشتگان» می‌گوید. آگاهی (شعور) نمی‌تواند یکسره از جسم بگریزد و یکباره «وزنه تعادل» شرایط مادی خود را به دور افکند. آنچه کاسیرر درباره نظریات ایدئالیستی زبان می‌گوید، نسبت مستقیمی با جاه‌طلبی موهوم فلوبر دارد: «زبان و واژه برای بیان وجود ناب می‌کوشند، ولی هرگز بدان دست نمی‌یابند، زیرا در آنها مبین چیز دیگری، مبین یک "صفت" عَرَضی شیء، با مبین این وجود ناب آمیخته است».<sup>۳۸</sup> رمان‌نویس - همچنین شاعر - باید با عرضی، با مادی، درگیر شود، ولو تسلیم آن نشود.

«رابطه متقابل واقعیت و تخیل اساس هویت ادبیات است» (OP, 294). این مضمونی است که والاس استیونز، در جابجاییهای ظریف آن معادله همیشگی، بارها بدان می‌پردازد. «واقعیت آن نیست که هست. از واقعتهای بسیاری مرکب است که می‌توان بدانها تقسیمش کرد» - «هیچ حقیقتی حقیقت محض نیست» و هیچ فردی «جهانی در خود» نیست - «فعل و انفعال بین چیزهاست که آنها را بارور می‌سازد» (178, 237). از همین دیدگاه است که او سوررنالیسم (فراواقعگرایی) را مردود می‌شمارد و می‌گوید «خطای اصلی سوررنالیسم این است که اختراع می‌کند نه کشف» و مدعی می‌شود که «دنای خیالی بالاخره جذابیت خودش را از دست می‌دهد» (175, 177) و «دستکم در شعر، تخیل نباید خود را از واقعیت جدا کند» (161). او رازآمیزانه می‌گوید شعر «در دنیایی به حقیقت چسبیده است که حقیقتی در کار نیست» و معمای پیچیده‌تری هم مطرح می‌کند: «ادبیات ایفاگر نقش اصلی زندگی است. البته به این جمله ناگزیر باید افزود، به شرط آنکه زندگی هم ایفاگر نقش اصلی ادبیات باشد» (158, 254). ولی این معما بیشتر سودمند است تا بحث‌انگیز؛ و استیونز هم مدام در تعقیب نظر خود درباره ارتباط نزدیک

و تصدیق متقابل عین و ذهن است. دعویهای مکمل برکلی در کار استیونز پژواک ابدی می‌یابند: بودن یعنی درک شدن؛ بودن یعنی درک کردن. و پاداش حفظ این تنش وحدت گهگاهی آنهاست:

شاید میزانی از ادراک وجود داشته باشد که در آن، آنچه واقعیت دارد و آنچه خیال می‌شود با هم یکی باشند: نوعی باطن‌بینی حاصل یا قابل حصول برای شاعر یا بلکه شاعر تیزهوش (166).

## ۵

پس رئالیسم – «این تلاش، این میل ارادی هنر به نزدیک شدن به واقعیت» (هری لوبن، 3، GH) – نه یک گرایش بلکه دو گرایش است، که آشتی غایی احتمالی آنها نباید ضدیت عملی آنها با یکدیگر را بپوشاند. این تقابل با روشنی چشم‌آزاری در بحثهای ادبی به رخ کشیده شده، بحثهایی که اگر بستر تضادها را کاملاً درک کنیم می‌بینیم تا چه اندازه کم‌عمق بوده‌اند. بنابراین مسأله این نیست که رمانی «کاذب» است و رمان دیگری «حقیقت» دارد، چنان که ادمون و ژول دو گنگور لا قیدانه در پیشگفتار ژرمینی لاسرتو (۱۸۶۵) مطرح می‌کنند. روشن است که باید آن را با قید این نکته مشروط کرد که معیار حقیقت برای رمان‌نویسان مختلف ممکن است متفاوت باشد.

در دو فصل آینده با احتیاط لازم، از تمایزی که شرح دادم (و در شرح آن کوشیدم جانب اعتدال را مراعات کنم) استفاده خواهم کرد تا تکوین مفهوم رئالیسم را در فرانسه قرن نوزدهم – جایی که زیستگاه بومی آن شد و نامی روی آن گذاشت – و تحدید تدریجی آن را در قلمرو وسیعتر ادبیات مورد بررسی قرار دهم.



## فصل دوم

### رئالیسم باوجدان

#### ۱

وجدانی که بیدار شد و خود را موسوم به رئالیسم یافت، برانگیخته گروهی از هنرمندان فرانسوی قرن نوزدهم از میان رؤیاهای رمانتیکها بود. ولی این نویسندگان و نقاشان مایل نبودند این نهضت فکری را جنبشی به معنی متداول آن ببینند. حتی مایل نبودند آن را به هیچ صورتی مگر منفی تعریف یا تحدید کنند. از این رو واژه رئالیسم – که ادمون دو گنکور در پیشگفتار برادران زمگانو آن را «لغت دمدمی» و «لغت وحشی» نامید – تنها بعد از ابراز بی میلی فراوان این هنرمندان و پس از اینکه آن را «اتیکت» یا برچسبی تحریک کننده و موقت خواندند و برای فعالیتهای گوناگونشان نارسا و گنگ دانستند مورد قبول واقع شد. کوربه نقاش در سال ۱۸۵۵ بر بالای در نمایشگاه نقاشیهای مردود شناخته شده خود نوشت «در شیوه رئالیسم»، ولی توضیح داد که او را به همان دلیل رئالیست می دانند که هنرمندان سالهای ۱۸۳۰ را رمانتیک خوانده بودند. او از اظهار نظر درباره مناسبت نامگذاری که خود وی امیدوار بود کسی آن را جدی نگیرد خودداری کرد<sup>۱</sup>. شانفلوری رمان نویس مجموعه مقالاتش در دفاع از وجدانی بیدار شده را، که در سال ۱۸۵۷ انتشار یافت، رئالیسم نام نهاد؛ اما

پیشگفتار کتاب نشان می‌دهد که او ارزشی برای این واژه قائل نبوده است، چنان که آن را «یکی از آن اصطلاحات مبهم که در همه جا می‌شود به کارش برد» توصیف می‌کند و برای آن حداکثر سی سال عمر پیش‌بینی می‌کند.<sup>۲</sup> شانفلوری می‌گوید این هم یکی دیگر از آن ایسم‌هایی است که انقلاب ۱۸۴۸ بالا آورد و انسان باید از اشارات سیاسی آن آگاه باشد. کوربه در جواب این اتهام که نقاشی سوسیالیست است خود را «نه تنها سوسیالیست بلکه دموکرات و جمهوریخواه، و در یک کلام، حامی کل انقلاب، و بالاتر از آن، رئالیست، یعنی یار بی‌ریای حقیقت واقع»<sup>۳</sup> توصیف کرد. زولا نیز در مقاله‌ای به نام جمهوری و ادبیات چنین معادله‌ای را برقرار کرد و یادآور شد که «در پس همه بحث‌های ادبی، همیشه یک مسئله فلسفی نهفته است» (RE, 401). ژول کلارِتی [نویسنده] هم یکی دو سال بعد در نوشته مختصر و مفیدی مدعی شد که نظریات موسیو شانفلوری و شعر پر حرارت بودلر و حتی تخیلات مورژ [نویسنده] و نقاشی کوربه در چارچوب اوضاع سیاسی سال ۱۸۴۸ قرار دارند و این داعیه حقانیت را می‌توان پدیده‌ای موازی با نیاز به تجدید سازمان و اصلاحات اجتماعی در آن ایام پراشتهاب به شمار آورد.<sup>۴</sup>

پس عجیب نیست که نویسندگان بعدی - به ویژه آنها که سردستی «پارناسی»<sup>۵</sup> نام گرفتند و توجهشان به شکل (فرم) باعث شد که این هنر دموکراتیک را تناقضی محال بخوانند - این واژه را مسخره می‌کردند. فلوربه ژرژر ساند نوشت «بدانید که من از آنچه به رئالیسم معروف شده

2 - Ibid., p. 5.

3 - Ibid., p. 94.

4 - Crouzet, *Duranty*, p. 53 n.

۵ - پارناسی‌ها یا پارناسی‌ین‌ها در اصل گروهی از شاعران فرانسوی نیمه دوم قرن نوزدهم بودند که بعد از انتشار گلچینی از آثارشان تحت عنوان پارناس معاصر به این نام شهرت یافتند. اینان در مقابل رمانتیک‌ها به «هنر به خاطر هنر» معتقد بودند و معمولاً احساس و عاطفه در شعرشان مغبون وزن و قافیه می‌شد.

بیزارم، با اینکه مرا از مبلغان بزرگ آن می‌دانند»<sup>۶</sup> و بودلر در مقاله‌ای دربارهٔ مادام بوواری در سال انتشار آن (۱۸۵۷) این واژه را به عنوان «اهانت بزرگی به انسان معقول، واژه گنگ و بی‌در و پیکری که نه یک روش جدید آفرینش بلکه شرح دقیق جزییات بی‌ارزش را به ذهن عوام می‌آورد»<sup>۷</sup> مورد حمله قرار داد.

اما نخستین رئالیستها بیش از آنکه از خود واژه ناخشنود باشند، نگران این بودند که مبدا رئالیسم را («عوام») سوءتعبیر کنند و مکتبی یا برنامه‌ای بنندارند. شافلوری گفت «من از این مکتبها مثل وبا می‌ترسم»<sup>۸</sup> و ادمون دورانتی با صراحت بیشتری گفت «این لغت وحشتناک رئالیسم اصولاً ضد لغت مکتب است. اصلاً عبارت "مکتب رئالیستی" یک تعبیر بی‌معنی است. رئالیسم یعنی بیان صریح و کامل فردیتها. پس قرارداد و تقلید و هر نوع مکتبی در حقیقت آماج حمله رئالیسم است» (RE, 307). بنابراین رئالیسم - که نامش را با اکراه به زبان می‌آورند - جنبش نیست. روش هم نیست؛ شافلوری این فکر را که رئالیستی در آینده بتواند برای کارش فرمولی بیابد مسخره می‌کند: «اعتراف می‌کنم که هرگز ندیده‌ام فرمولی که هرکسی به کمک آن بتواند آثار رئالیستی تولید کند»<sup>۹</sup>.

جانسون از تعریف شعر سر باز می‌زد، ولی اذعان می‌کرد که «راحت‌تر است بگوییم شعر چه چیزی نیست» (بازول [نویسنده زندگینامه جانسون]، ۱۲ آوریل ۱۷۷۶). اکنون می‌بینیم رئالیسمی هم که در این زمان تبلیغ و استفاده می‌شود فقط قابل تعریف منفی است. ویمست و بروکس در کتاب نقد ادبی خود «این واژه را توسعاً به معنی واکنشی در برابر خیلی از چیزهایی که در نیمه‌های قرن نوزدهم غیرواقعی تصور می‌شدند» (456) به کار می‌برند. رئالیستها «رؤیا» و «واقعیت» را درست ضد هم می‌دانستند.

6 - Flaubert, *Correspondance*, VII, p. 285.

7 - Baudelaire, *Oeuvres*, pléiade ed., Paris, 1954, p. 1007.

8 - Champfleury, *Le Réalisme*, p. 272.

9 - Ibid., p. 272.

افشای این تضاد مضمون مکرری در کار زولا است. در کتاب *دقّ‌دلیهای من* (۱۸۶۶) او با صراحت همیشگی می‌نویسد: «فقط زنها و بچه‌ها دلشان را به رؤیا خوش می‌کنند؛ مردها باید به واقعیتها بپردازند» (RN, 65). پیش از آن در *ترز راکن* [رمانی از زولا] می‌بینیم که وقتی خانواده ترز به مغازه کثیفی که مادرش در پاریس اجاره کرده می‌روند «خانم راکن در برخورد با واقعیت، شرمسار از رؤیاهایش، دست و پای خود را گم کرد». بعد می‌بینیم که لوران رؤیاهای عاشقانه خود را برای ترز اعتراف می‌کند. ولی واقعیتی این رؤیای خوش را نقش بر آب می‌کند و آن تقصیر آنها در قتل کامی است. در پایان مجموعه *روگون - ماکار*<sup>۱۰</sup> در رمان *رؤیا* (۱۸۸۸) نیز رؤیای عاشقانه آنرلیک باز با سدّ واقعیت بی‌رحم موقعیت او روبرو می‌گردد.

چنان که پیش از این دیدیم، دورانتی نیات تهاجمی رنالیسم را با اعلام آنچه «آماج حمله رنالیسم است» بیان کرد. نقدنامه کم عمر او، که رنالیسم نام داشت، دربرگیرنده پاره‌ای از داغترین بحثهای راجع به رنالیسم است. تندی بحثها را از نام یکی از مقالات دورانتی می‌توان دریافت: «تأملات ویکتور هوگو، یا منجلاّب یأس رمانتیک». لحن آنها از مضمون مقاله نیز آشکار است: «او زنها را دوست نمی‌دارد. او بچه‌ها را نمی‌شناسد. او به طبیعت توجه ندارد.» حملات دورانتی پراکنده‌تر و توهین‌آمیزتر هم شد: «ادگار پو به پنیر هلندی می‌ماند و بودلر به موش زاهد... لامارتین دورگه است و موسه سایه دون خوان (ژوئن)ی که جدی گرفته‌اش؛ و دو وینی یک مخنث.»<sup>۱۱</sup> عجیب نیست که از رنالیسم بیشتر از شش شماره منتشر نشد. شانفلوری رنالیستها را «خسته از دروغهای منظوم، از سماجت رمانتیکهای آخری» توصیف می‌کند و رمان‌نویس رمانتیک را که «زمان خود را نادیده می‌گیرد تا نبش قبر کند و لباسهای تاریخی پرزرق و برق به تن اجساد کند» به ریشخند می‌گیرد.<sup>۱۲</sup> این کلمات یادآور بی‌مهری

۱۰ - شامل بیست رمان از زولا است که پرآوازه‌ترین آنها *نانا* و *سپس ژرمینال* است.

11 - Crouzet, pp. 69.72.

12 - Champfleury, *Le Réalisme*, pp. 5, 86.

نویسندگان انگلیسی‌ای مانند آدیسون و استیل در اوایل قرن هجدهم و خود رمان‌نویسان در ادوار بعد به رمانسهای حماسی بود. مدرک به وفور گردآوری می‌شد و حکم محکومیت همیشه صادر می‌شد. بودلر قبلاً در سال ۱۸۵۱ در مقاله‌ای درباره‌ی پی‌یر دوپون [شاعر] حکم خود را داده و سرخوشی دوپون را ستایش کرده و یأس قراردادی رمانتیکها را محکوم کرده بود:

پس ناپدید شوید ای سایه‌های فریبده رنه و ابرمان و ورتتر<sup>۱۳</sup>؛ ناپدید شوید در مه گشاده دهان، ای مخلوقات هولناک بی‌کاری و بی‌کسی؛ همچون گله گراز جدریان<sup>۱۴</sup> به جنگلهای سحرآمیزی بازگردید که دشمنان افسانه‌ای خود، گوسفندان دچار سرگیجه رمانتیک، را در آنها یافتید. جن عمل دیگر به شما اجازه ماندن در میان ما را نمی‌دهد<sup>۱۵</sup>.

فرنان دِنوآیه در مقاله‌ای به نام «درباره رثالیسم» که در سال ۱۸۵۵ در مجله آرتیست به چاپ رسید به رثالیسم خوشامد گفت: «به‌به، زنده باد رثالیسم!» او می‌نویسد:

از ورای این بوته‌زار، این نبرد کیمبرها<sup>۱۶</sup>، این هیاهوی معابد یونانی، چنگها و قارقارکها، قصرهای مغربی و بلوطهای علیل، بولروها<sup>۱۷</sup>، سوناتهای احمقانه، چکامه‌های پرآب و

۱۳ - اولی آفریده شاتوبریان است در رنه، دومی مخلوق سناکور است در ابرمان، سومی ساخته نیچه در رنجهای ورتتر جوان.

۱۴ - اشاره به قصه‌ای است در اناجیل متی و مرقس و لوقا. جدریان (یا جرجسیان) سرزمینی بود در کرانه دریای جلیل (یا دریاچه طبریه) در شمال فلسطین. در این مکان، عیسی مسیح (ع) ارواح پلیدی را از بدنهای دیوانگانی به جسم یک گله گراز منتقل کرد و گرازها بی‌درنگ خود را در دریا افکندند و غرق کردند.

15 - Baudelaire, *Oeuvres*, pléiade ed., p. 968.

۱۶ - Cimbrri قوم ژرمنی بودند که پس از تاخت و تازی در اروپا سرانجام در سال ۱۰۱ پیش از میلاد از رومیان شکست خوردند.

۱۷ - Bolero نام رقصی اسپانیایی و آهنگ آن است.

تاب، خنجرهای زنگزده، شمشیرها، ستونهای هفتگی، پریهای جنگلی در مهتاب، احساسات عاشقانه، ازدواجهای [نمایشنامه‌های] موسیو اسکریب، کاریکاتورهای پربدله و عکسهای طبیعی، عصاها و یقه‌ها، بحثها و نقدهای بی‌خاصیت، سنتهای متزلزل، رسمهای دست و پاگیر و ابیاتِ خطاب به مردم است که رئالیسم سر بر آورده است.

لحن نوشته تمسخرآمیز است: «وروجکهای پاریس پشت سر رماتیکیهای آخری گریه می‌کنند.»<sup>۱۸</sup>

ولی در تاریخ اندیشه، مجازات مرگی در کار نیست و هیچ دودمانی منقرض نمی‌شود؛ و بی‌گمان دوام امکان تجدید حیات رماتیکی بود که بحث رئالیسم را با رماتیسم زنده نگه داشت - حتی تا دورهٔ ناتورالیستی با تجدید حملات زولا، چنان که خواهیم دید. هنگامی که در پایان قرن (به ناگزیر) نوبت به خود رئالیسم و ناتورالیسم رسید که در جایگاه متهم قرار گیرند، ضدیت آنها با رماتیسم تنها نکته‌ای بود که پیوسته در دفاع از آنها عنوان می‌شد. در رمان *آنجا* (۱۸۹۱) اثر هویسمانس، دورتال به فلسفهٔ ناتورالیستی حمله می‌کند، ولی در عین حال اذعان می‌کند که «ناتورالیستها خدماتی فراموش‌نشدنی به هنر کرده‌اند»: «چون آنها بودند که شر آدمکهای مصنوعی رماتیسم را از سر ما کم کردند و ادبیات را از دست ایدئالیسم پوسیده و پیردختر سبکمغزی که عقدهٔ بی‌شوهری دارد نجات دادند.»<sup>۱۹</sup> ادموند گاس [ادیب انگلیسی] می‌گفت رئالیسم «هوارا از لوث وجود هزار و یک حماقت پاک کرد» و فیلیپ راو می‌گوید ناتورالیسم «با تسویهٔ آخرین حسابهای "رمانس" با قصه و پاکسازی قصه از ایدئالیسم "دروغهای قشنگ" باعث انقلابی در نویسندگی شد» (DMLR, 392, 588).

جبههٔ متحدی که در برابر رماتیسم پدید آمد، تصور دروغین و

18 - *L'Artiste*, 9 December 1855, pp. 199, 198.

19 - Huysmans, *Là-Bas*, Livre de Poche ed., p. 6.

فریبنده‌ای از پابندی به اندیشه رئالیستی پدید آورد؛ ولی تملیک «واقعیت» با همان کفایتی که از «رؤیا» سلب مالکیت شد به اجرا در نیامد. تمسک رئالیستها به حقیقت اساساً ساده‌لوحانه بود. «وقتی رئالیسم نه به حجت هستی‌شناسانه و نه به تجربه علمی بلکه به تجربه بشری متوسل می‌شود، فیلسوفان آن را "خام" می‌شمارند» (لوین، 65، GH). ورود روشهای علمی به رمان تا زمان نسل دوم رئالیستها اتفاق نیفتاد (رئالیستهایی که به همین دلیل «ناتورالیست» نام گرفتند). نسل اول به جز وجدان حقیقت‌جوی خود راهنمایی نداشت و عملکرد این وجدان هم هیچ پیچیدگی نداشت. بُرنک و کُنیی انگیزه رئالیسم را «حرکتی ناگهانی در طلب حقیقت» توصیف می‌کنند (RN, 18)؛ و حرکتهای ناگهانی غالباً ناهنجارند. دِنوآیه اعلام اعتقاد خود به رئالیسم را متکی بر این قضیه می‌سازد که «واژه حقیقت همه را با هم به توافق می‌رساند» و رئالیسم را، به سادگی، «نقاشی حقیقت چیزها» تعریف می‌کند.<sup>۲۰</sup>

مدتها بعد تقریباً با همین اعتماد به نفس، تئودور درایزر در مقاله‌ای به نام «هنر حقیقی بی‌پرده سخن می‌گوید» اعلام کرد «حقیقت آن است که هست» (DMLR, 155). این گفته چندان تفاوتی با تکیه کلام فالستاف در قسمت اول هنری چهارم [از شکسپیر] ندارد: «حقیقت آیا حقیقت نیست؟» این ادعای درایزر نیز که «اساس اخلاق ادبی و نیز اجتماعی را می‌توان در سه کلمه خلاصه کرد: حقیقت را گفتن» بی‌گمان برای مشکلات نویسنده نه راه‌حلی فراهم می‌آورد و نه حتی تفسیر مفیدی.

راه‌حل رئالیست با وجدان برای چنین مسائلی در واقع این بود که وانمود کند اصلاً مسأله‌ای وجود ندارد. وجدان بازدارنده آگاهی می‌شود. دلمشغولی به حقیقت جایی برای پرداختن به چیز دیگری باقی نمی‌گذارد. در نتیجه، مسائل تکنیکی به عنوان بخشی از متعلقات «ادبی» گذشته نادیده گرفته و فراموش می‌شود. هری لوین (با تعبیر خاصی از واژه

تکنیک) می‌گوید «تکنیک رنالیسم سنت شکنانه است» (GH, 62). او در جای دیگری «برای قبولانندن صدق مدعای خود به‌ما» می‌گوید «رمان‌نویس همیشه باید خیال را مردود بشمارد و پوسته ادبی را بشکافد».<sup>۲۱</sup> پس زیبایی‌شناسی رنالیستی (اگر بتوان از این تعبیر استفاده کرد) پیوسته کاهنده است؛ مسائل مربوط به شکل را مسأله مبرمتر محتوا تحت الشعاع قرار می‌دهد. شانفلوری از ترجمه خلاصه مطلبی مصادره به مطلوب می‌کند تا «فرودرستی شکل و فرادستی مفهوم»<sup>۲۲</sup> را ثابت کند. او نویسندگان را، برحسب اینکه از مفهوم رنالیستی دفاع می‌کنند یا نمی‌کنند، اجمالاً به دو دسته «صادق‌ها» و «شکلی‌ها» تقسیم می‌کند (GH, 70).

بدین سبب است «نفرت شدید» رنالیستها از شعر (به زعم شانفلوری)، نفرتی که پیش از آن گلریج هم از خود نشان داده و نوشته بود «شعر بیش از آنکه ضد نثر باشد، ضد علم است».<sup>۲۳</sup> شعر باعث جریحه‌دار شدن فطرت دموکراتیک کوربه می‌شد: «شعر نوشتن و خود را طور دیگری به مردم نشان دادن ریاکاری است.» دورانتی را هم از کوره به در می‌برد، چون آن را «مرض ترشح چرکین مصرع‌هایی که در مغز گندیده‌ای جمع می‌شوند و بیش و کم با درد به‌لحارج نشت می‌کنند»<sup>۲۴</sup> به شمار می‌آورد. دنوآیه در نامه سرگمهاده‌ای برای شانفلوری با لحن ملایمتری نوشت: «شعرا به شعر مشغول باشند و رنالیستها به نثر».<sup>۲۵</sup>

یک راه توضیح تغییر دایم آرمانها و ارزشها در ادبیات این بود که آن را در نوسان بین پیچیدگی و سادگی ببینند. به این ترتیب گاهی خودآگاهی و سنجیدگی و گاهی ناآگاهی و صداقت تنها چیزهایی بودند که ارزش طلبیدن را پیدا می‌کردند. رنالیستها مخالف پیچیدگی و آگاهی بودند و از

21 - Harry Levin, *What is Realism?*, *Comparative Literature*, III (1951), 193-9, 196.

22 - *Le Réalisme*, p. 16.

23 - Nonesuch, *Coleridge*, p. 313.

24 - Crouzet, *Duranty*, p. 69.

25 - *Figaro*, 9 Nov. 1856.



این جهت سادگی و صداقت برایشان معیار ارزش (و به عبارت دیگر، پیش‌شرط‌های رئالیسم) در آفرینش هنری بود - هرچند این «سادگی» کمتر از خود رئالیسم ابهام نداشت و «صداقت» هم، چنان‌که استراوینسکی [آهنگساز روس] می‌گفت، «ضرورتی است که در عین حال چیزی را هم تضمین نمی‌کند». شافلوری اعلام کرد صداقت تنها چیزی است که او در هنر ارج می‌نهد و اعتراف کرد که به «شعر عامیانه با قافیه‌های خرکی و احساس‌های طبیعیش»<sup>۲۶</sup> علاقه‌مند است. پس دستکم اینجا دیگر شکل (فرم) همه‌کاره نیست. دورانتی نیز برنامه رئالیستی را به همین سان برمی‌شمارد: «رئالیسم خود را متعهد به بازآفرینی دقیق و کامل و صادقانه محیط اجتماعی و جهان معاصر می‌کند... پس این بازآفرینی باید چنان ساده باشد که همه آن را بفهمند».

زولا این گفته را در مقاله پرشوری به نام «رئالیسم» درباره مجله دورانتی در کتاب *رمان تجربی* (307) نقل می‌کند و اصل کاهنده تکنیک رئالیستی را با استفاده از تشبیه «سه پرده» به روشنی توضیح می‌دهد. ما همین جا بدون ذکر زودهنگام آرای زولا نیز می‌توانیم آن را مطرح کنیم، چون او این تشبیه را در نامه بلندی به دوستش در ماه اوت سال ۱۸۶۴ به کار برد - یعنی پیش از آنکه رمانی منتشر کرده باشد و مدتها قبل از طرح رسمی ناتورالیسم در مجموعه روگون - ماکار (۱۸۷۱-۱۸۹۳). زولا در این نامه، برای احتساب دیدگاه‌های مختلف و جوانب گوناگون واقعیت، طرحی ارائه می‌دهد که شباهت زیادی به پیشگفتار سال ۱۹۰۹ هنری جیمز بر رمان *تصویر یک خانم* دارد: «خانه قصه، کوتاه کنم، نه یک پنجره بلکه یک میلیون پنجره دارد...» (AN, 46). ولی زولا بیشتر علاقه‌مند است که یک موضع خاص را توجیه کند («باید بگویم که دل من کلاً با پرده رئالیستی است») و از این رو شرح می‌دهد که چگونه پرده کلاسیک بزرگ می‌کند - «شیشه منبسط می‌شود» - و پرده رمانتیک تحریف می‌کند - «پرده رمانتیک... یک منشور است» - در حالی که پرده

رنالیستی چشم اندازی باز فراهم می آورد: «پرده رنالیستی شیشه ساده بسیار نازک و بسیار پاکی است که می کوشد کاملاً شفاف باشد تا تصویرها بتوانند از آن عبور کنند و خود را با همه واقعیت شان بازآفرینی کنند».

زولا، خود، دور از ذهن بودن این تشبیه را می پذیرد («قبول دارم که سخت است تصور پرده ای که ویژگیش این است که تقریباً ناموجود است») و حتی اذعان می کند که هیچ پرده ای نیست که تا اندازه ای تحریف نکند. این پرده «تقریباً ناموجود» زولا، در خیالی بودن، دست کمی از آن موضوع «تقریباً نامحسوس» فلوبر ندارد. در یک مورد شکل است و در مورد دیگر محتوا که می کوشد دیگری را از سر راه بردارد تا خود به خلوص دست یابد - که در هیچ مورد به دست نمی آید. یکی بیان را غیر ضروری می سازد و دیگری امکان ناپذیر. ولی نوع امکان ناپذیری که طلب می شود، تا حدی تعیین کننده نوع کتابی است که، در هر مورد، نوشتن آن امکان پذیر می نماید. آمال متضادی که در این دو رویکرد بیان می گردد، علت عصبانیت فلوبر را از زولا نشان می دهد. فلوبر در سال ۱۸۷۶ به تورگن یف می نویسد: «اگر مقاله های دوشنبه هایش را بخوانید می بینید که چگونه فکر می کند "ناتورالیسم" را کشف کرده است! از دو عنصر ازلی شعر و سبک حتی نامی هم به میان نمی آورد.»<sup>۲۷</sup>

اما مهمترین عنصر در بافت مشکوک نظریه رنالیستی در این زمان، و نیز عنصری که دارای مهمترین پیامدهاست، سوءظن همیشگی آن به تخیل است. پیش از آن در سال ۱۸۴۵ لیمراک گله مندانه گفته بود اگر تخیل «نقش مهم و غنابخشی در مکتب جدید بازی کرده» است، این حقیقت نیز به جای خود باقی است که «امیدهای ما را هم نقش بر آب کرده» است.<sup>۲۸</sup> این سرخوردگی در واقع علت العلل هر چیز دیگری است. واکنش در برابر دروغها و رؤیاهای رمانتیکها و ترویج یک زیبایی شناسی

27 - *Correspondance*, VII, p. 369.

28 - Crouzet, *Duranty*, P. 51.

کاهنده، هر دو، نشان‌دهندهٔ بحرانی در اعتماد به تخیل است - بحرانی که انکار نظام‌مند (سیستماتیک) کارکرد آن را در پی می‌آورد. حتی شدت ناسزاگویی به رمانتیکها - و بداعت تحقیر، همچون در خیال‌پروری اهانت‌آمیز دِنوآیه در مورد «وروجکهای پاریس» - را می‌توان مورد عجیبی از انتقام گرفتن تخیل از خودش و تسلیم شدن به نوعی تحقیر خودانگیخته به شمار آورد.

دیدرو از نویسندگانی است که شانفلوری در ترویج رئالیسم خود بسیار از وی ستایش می‌کند. عباراتی که او در ستایش از یکی از رمانهای دیدرو به نام سرگذشت دوشیزه دولاشوبه کار می‌برد جالب توجه است: «دیدرو چیزی را اختراع نکرد، چیزی را کشف نکرد، چیزی را خیال نکرد. او فقط تصویرگر باهوش عشق نافرجامی بود که پیش چشمانش آشکار می‌شد. کار او فقط نشان دادن طبیعت انسان در تعداد صفحات معینی بود.»<sup>۲۹</sup>

حال باید بتوانیم شیوهٔ برخورد زولا با تخیل را پیش‌بینی کنیم، ولو تنها به این دلیل که او دعوی رئالیستی را (مثل همیشه) با نهایت آشتی‌ناپذیری طرح می‌کند؛ اگرچه این دلیل دیگر هم وجود دارد که دو دورهٔ رئالیسم با وجدان قرابت خود را به روشنترین نحو در طرز تلقیشان از تخیل - همچون در شیوهٔ برخوردشان با آن موجودات خیالی، یعنی رمانتیکها - به نمایش می‌گذارند.

زولا «تعیین جایگاه» قطعی تخیل را در فصل کوتاه «حس واقعیت» از مقالهٔ «دربارهٔ رمان» انجام می‌دهد (RE, 205-12). در آنجا او مدعی می‌شود که قوهٔ تخیل در رمان‌نویس جدید جای خود را به قوای دیگری داده و حتی ممکن است مزاحم کار نویسنده تلقی شود: «سابقاً بهترین تعریف از یک رمان‌نویس این بود که می‌گفتند فلانی صاحب تخیل است. حالا این تعریف تقریباً یک انتقاد به شمار می‌آید. این از آن روست که اوضاع و احوال رمان فرق کرده است. تخیل دیگر مهمترین قوهٔ

رمان‌نویس نیست.» زولا می‌گذارد دوما و اوژن سو، هوگو و ژرژ ساند تخیل خود را داشته باشند؛ این جزو نقشهٔ اوست، چون بعد منکر آن می‌شود که برای توصیف کار بالزاک و استندال یا کار فلوربر، برادران گنکور و دوده هم نیاز به تخیل هست: «استعداد آنها وابسته به تخیل آنها نیست؛ در گرو این حقیقت است که آنها طبیعت را از عمق به نمایش می‌گذارند.» و ادامه می‌دهد: «من به این بی‌ارزشی تخیل واقعاً معتقدم، چون همین را ویژگی اساسی رمان جدید می‌دانم.» تخیل را عامدانه‌تر و آشتی‌ناپذیرانه‌تر از این نمی‌شد انکار کرد. او قبول دارد که تخیل زمانی کارکردی داشته است، اما این زمانی بود که رمان فقط برای تفریح و سرگرمی بود. ولی اکنون «با رمان ناتورالیستی (طبیعت‌گرایانه)، رمان مشاهده و تحلیل، اوضاع فرق کرده است... همهٔ تلاش نویسنده در جهت جایگزین کردن تخیل با واقعیت است.» سرانجام اعتراف می‌کند که تخیل بالزاک هم بیشتر او را عصبانی می‌کند تا محظوظ – و البته دقیقاً به علت اعتماد به نفس بالزاک و امیدواریش به آفریدن جهانی نو: «تخیل بالزاک؛ تخیل سرکشی که در همه چیز اغراق می‌کند و می‌خواهد دنیا را از نو خلق کند، با طرح‌های فوق‌العاده؛ این تخیل علاوه بر آنکه چنگی به دلم نمی‌زند، مرا عصبانی هم می‌کند.»

تنزیل رتبهٔ تخیل در این مقالهٔ زولا بی‌اختیار انسان را به یاد تبعید شاعر از آرمانشهر در جمهور افلاطون می‌اندازد:

آنگاه اگر مردی به شهر ما آمد چنان دانا که می‌توانست خود را به هر چیزی در دنیا مبدل کند و از هر شیء متصوری تقلید نماید، چون پیش آمد که خودنمایی کند و اشعارش را به رخ ما بکشد، او را چون فردی مقدس و اعجاب‌انگیز و مطبوع طبع احترام خواهیم نمود، لیکن متذکر خواهیم شد که این گونه کسی در شهر خود نداریم و قانون نیز ما را از داشتن وی منع می‌کند. سپس او را با شیرهٔ مُرّ تدهین خواهیم نمود و تاجی از پشم متبرک بر سرش خواهیم نهاد و روانهٔ شهر دیگری خواهیمش کرد و برای

خود، شاعر و نقال زهدپیشه‌تر و بی‌تکلف‌تری خواهیم یافت که شاعریش به کارمان آید...<sup>۳۰</sup>

این نتیجه «دعوی قدیمی بین فلسفه و شعر» (311) است، دعوی بین انواع مختلف حقیقت. افلاطون، از حقیقت، همان درک وجدانی را داشت که زولا دارد (هرچند در این مورد که حقیقت چیست، نمی‌توانست با او به توافق برسد). آنها هر دو با اکراه به ستایش از نیروی تبدیل‌کننده تخیل تن در می‌دهند، ولی اساساً بدان بدگمان‌اند و اصرار می‌ورزند که هنر باید از ظاهر فربشی دست بردارد و ریاضت بکشد تا «از حقیقت متنبه شود». افلاطون لازم می‌داند که شعر برای توجیه خود «زهدپیشه‌تر و بی‌تکلف‌تر» شود. زولا هم می‌گوید رمان دیگر نباید ما را با موضوعهای غیرعادی سرگرم کند: «برعکس، هرچه [موضوع] پیش‌پاافتاده‌تر و تعمیم‌یافته‌تر باشد، نوعیتر خواهد شد». این همان عینیت «منفعل و خاموش» است که هکتور آگوستی به «رنالیسم قدیم» نسبت می‌دهد (DMLR, 495).

بندی از پیشگفتار کتاب رمان روسی (۱۸۸۶) امیل دو وگوئه جمع‌بندی خوبی از مطالبی که من تا اینجا در فصل حاضر مطرح کرده‌ام فراهم می‌آورد. وگوئه به آثار جایگزینی نظریات کلاسیک هنر می‌پردازد: به شکل تقریباً نامحسوسی در قرن گذشته آرای دیگری مقبولیت یافته‌اند، که موجب پدیداری هنر مشاهده در برابر هنر تخیل شده‌اند، هنری که افتخارش این است که زندگی را همچنان که هست، در کلیتش، با همه پیچیدگی‌ش، و با کمترین تعصب و ورزی هنرمند، مشاهده می‌کند. آدمها را در شرایط عادی قرار می‌دهد؛ شخصیتها را در هستی روزمره‌شان، متوسط و متغیر، نشان می‌دهد. نویسنده، با حسادت به دقت امور علمی، می‌کوشد با تحلیل دایم احساسات و اعمال به ما آموزش بدهد، نه اینکه با

دسیسه‌چینی و نمایش نفسانیات سرگرممان کند یا به هیجانمان آورد. هنر کلاسیک به شاهی می‌مانست که حکم می‌راند، مجازات می‌کرد، پاداش می‌داد، مقربان خود را از میان سران اشراف برمی‌گزید و قراردادهای ذوق و اخلاق و گفتار زبیده را به ایشان تحمیل می‌کرد. هنر نو می‌کوشد از ناآگاهی، بی‌اعتنایی اخلاقی و نداشتن حق انتخاب طبیعت تقلید کند. این هنر بیانگر پیروزی جمع بر فرد، مردم بر قهرمان، و نسبی بر مطلق است. هنر نو را رئالیستی، ناتورالیستی، خوانده‌اند؛ آیا دموکراتیک تعریف رسایی برای آن نیست؟<sup>۳۱</sup>

## ۲

در بررسی مقاله زولا ناخواسته وارد عرصه مشخصتر ناتورالیسم شدیم و سخنان و گوئه و آگوستی نیز به کل پدیده رئالیستی / ناتورالیستی برمی‌گردد. البته سخن گفتن از آن دو در کنار هم – کاری که ادمون دو گنکور در پیشگفتار برادران زمگانو (۱۸۷۹) می‌کند – ناموجه نیست و نویسندگان بسیاری هم بدشان نمی‌آید که آنها را مترادف یا تقریباً مترادف یکدیگر در نظر بگیرند. به ویژه در انگلستان، ما تمایلی به فرق گذاشتن بین آنها نداشته‌ایم، چنان که در ترجمه‌ای از رمان آنجای هویسمانس – که چند پیوست انتقادی هم دارد – در سرتاسر بحث مهم بین دورتال و دِزرمی درباره ناتورالیسم در فصل اول رمان، «ناتورالیسم» را مترجم «رئالیسم» ترجمه کرده است.<sup>۳۲</sup> جان دیکسون هانت در کتاب تازه‌اش *تخیل پیش از رافائل* (لندن، ۱۹۶۸) در مورد استفاده‌اش از این لغات می‌گوید: «در فرانسه اصطلاحات رئالیسم و ناتورالیسم نمودار گرایشها و

31 - Émile de Vogüé, *Le Roman Russe*, pp. XIV-XV.

32 - The Fortune Press: undated, but c. 1930.

شیوه‌های خلاقه متفاوتی بودند، ولی با ورودشان به انگلستان تفاوتشان کمرنگ شد و فایده‌اش را از دست داد.»<sup>۳۳</sup>

با این همه، یکی گرفتن این دو اصطلاح صرفاً به این دلیل که می‌توان آنها را به کتابهای مشابهی نسبت داد گمراه‌کننده است. به ویژه چون یک راه بدیهی برای تمیز دادن آنها از یکدیگر وجود دارد: «رثالیسم» از فلسفه مشتق شده و یک هدف را، که دستیابی به واقعیت باشد، توصیف می‌کند؛ «ناتورالیسم» از علم یا فلسفه طبیعی مشتق شده و یک روش را، که منجر به دستیابی به واقعیت می‌شود، توصیف می‌کند. البته مصرف آنها همیشه این تمایز را نشان نمی‌دهد؛ رثالیسم یک تکنیک قلمداد می‌شود و ناتورالیسم یک گرایش. اما در تفسیر - یا مصرف - این لغتها خوب است به تفاوت این تعریفها توجه داشته باشیم.

گفتیم که ناتورالیسم را می‌توان مشخصتر تعریف کرد و دلیل اصلی آن هم این است که ناتورالیسم توصیف‌کننده یک روش است. رثالیسم عقب‌نشینی کرده بود - مثل خود انقلاب - یا دستکم پیشروی نکرده بود. حمله به رماتیکها دنباله‌ای نداشت. وجدان به تنهایی کافی نبود. ادعای «سادگی» و «صداقت» از حسن‌نیت حکایت می‌کرد اما ضامن ارائه آثار خوب نبود. و این نقطه ضعف کوچکی نبود: پدید نیامدن اثر مهمی که دربرگیرنده آرای رثالیستی باشد و ثابت کند که آنها صرفاً طلایه‌داران ویرانگر «ضد ادبیات» نبوده‌اند (که در واقع بودند). رثالیستها نسبت به مادام‌بوواری ادعای مالکیت داشتند، اما فلور منکر نسبت خود با رثالیسم بود. به بودلر نیز عرض بندگی می‌کردند، ولی او هم تحویلشان نمی‌گرفت. روح اشتیاق داشت ولی جسم توانایی نداشت. رثالیسم به تعریف مثبت‌تری، به هدف مشخصتری، نیاز داشت تا پیش از تحقق خود تحلیل نرود (و متحمل واکنش آن نشود).

این تحقق را ابتکار عمل ناتورالیستی امکان‌پذیر ساخت، که سرنخها را در نظریه رثالیستی تا نتیجه منطقیشان دنبال کرد و روشی علمی برای

اجرای برنامه آن فراهم آورد. پ. مارتینو می نویسد «ناتورالیسم ادامه دهنده رئالیسم و قاطعیت و اغراق است.»<sup>۳۴</sup> فیلیپ راو ناتورالیسم را «تأکید مفرطی در آغاز پیدایش قصه و نمایش رئالیستی» می داند (DMLR, 588) و هری لویین آن را «آخرین دنباله رئالیسم» می خواند (GH, 463). بُرنک و کُنی رئالیسم را طلیعه ضعیف ناتورالیسمی می شمارند که در راه نیل به هدف، مستحکم و نظام مند می شود (RN, 36, 18).

ناتورالیسم از رهگذر سازگاری با زمانه اش مستحکم شد و با گردن نهادن به انضباط علم نظام مند گردید. نخستین رئالیستها نیز کمی سعی کرده بودند خود را در بستر زمانه شان ببینند - به ویژه در سیاست، چنان که دیدیم - و شانفلوری، با حرارتش، در زمینه های دیگر نیز شباهتهایی یافته بود: «هر که فکر تازه ای مطرح می کند رئالیست نام می گیرد. دور نیست که شاهد پیدا شدن پزشک رئالیست و شیمیست رئالیست و کارخانه دار رئالیست و مورخ رئالیست هم باشیم.» این زمینه چینی ساده او برای رئالیسم - «عصری چنین ارزشمند» - مقدمه مستقیم ارجگذاری سنجیده زولا بر روح زمانه است.<sup>۳۵</sup> و این همانندسازی هنوز نه چندان کامل بود و نه خیلی با قاطعیت اظهار می شد. و البته از جهتی، غیر از این هم نمی توانست باشد، چون هنوز زیاد نبودند اقلامی که می شد مشخصاً با آنها همانندسازی کرد. البته علم، پیش از آن، اهداف خود را اعلان کرده و بر اعتقاد خود به رویکرد تجربی به شناخت، چنان که در قرون هفدهم و هجدهم مطرح شده بود، تأکید کرده بود. کُنت در گفتار درباره فلسفه تحصیلی (۱۸۳۰-۱۸۴۲) اعلام کرده بود که پیشرفت علم مرتباً از میزان جهل ما می کاهد و ارنست رُنان در اثری به نام آینده علم (۱۸۴۸-۱۸۴۹) که اعلامیه اعتقاد او به آن در سالهای جوانی بود، تأثیر روحیه علمی تازه را در ادبیات پذیرفته بود:

دنای واقعی که علم تا اینجا به ما نشان داده، به مراتب برتر

34 - p. Martino, *Le Naturalisme français (1870-95)*, p. 1.

35 - *Le Réalisme*, pp. 272, 276.



از دنیای خیالی آفریده تخیل است... بیهوده است تصورات خود را بزرگ کنیم و واقعیت چیزها را فدای جزییاتی کنیم که خود پدید آورده ایم... اگر شگفتیهای قصه همیشه برای شعر ضروری به نظر رسیده است، شگفتیهای طبیعت - چون با همه شکوهشان عیان گردد - شعری خواهد ساخت هزار بار والاتر، شعری که خود واقعیت خواهد بود و در عین حال، هم علم و هم فلسفه.<sup>۳۶</sup>

در همین زمان او در نامه‌ای نوشت: «همه چیز پوچ است به جز علم. حالا هنر هم به نظرم کمی تو خالی می‌رسد» (RN, 47). ولی آن دستاوردهای علمی واقعی که این آمال را توجیه می‌کردند - و این رؤیاهای علمی را واقعیت می‌بخشیدند - هنوز در راه بودند. (قابل توجه است که رنان هم نام کتابش را گذاشته است آینده علم.) کتاب منشأ انواع داروین در سال ۱۸۵۹ نمونه عالی اثر علمی مهمی بود که نویدی را تحقق می‌بخشید - و با قرائن فراهم آورده‌اش برای اثبات نظریه تکامل، آرایشی را متحقق می‌ساخت که پیش از آن دیدرو در کتاب رؤیای دالامبر (۱۷۶۹) مطرح ساخته بود. مدخل طب تجربی کلود برنار، که مأخذ اصلی زولا در مورد روش علمی بود، در سال ۱۸۶۵ منتشر شد. و نفوذ فلسفه تحصیلی کنت تازه اکنون - در دهه ۱۸۶۰ و بعد از آن - عمدتاً از طریق تلمذ تین [فیلسوف فرانسوی] در ادبیات شناخته می‌شد و به کار می‌رفت. اگر رنالیسم عازم دستیابی به چنان مقامی در هنر بود که مکتب تحصیلی (پوزیتیویسم) در فلسفه داشت، به نوشته برونتی‌یر در رمان ناتورالیستی (۱۸۸۳)، در اوج ناتورالیستی خود بدان دست می‌یافت.

تغییر مهمی در موضع تأکید را نیز باید در اینجا مورد توجه قرار دهیم. مکتب اصالت تجربه (آمپیریسم) از سرچشمه‌اش شکاک بود؛ بیکن در پیشرفت دانش (۱۶۰۵) عزم جزم کرده بود که جنگ را فارغ از هر نوع

جزمی به پیش ببرد. ولی در قرن نوزدهم این شکاکیت گول «افتخار دانستن همه چیز» (RN, 45) را خورد و تسلیم جزم تازه‌ای شد، جزم حتمیت (دترمینیسم): «دستبند ذهنی»‌ای که طرح امروزتری داشت اما در بدنامی دست کمی از استبدادهای فکری گذشته نداشت. به یاد گفته جان استوارت میل – که از هر نظامی وحشت داشت – در خودزیست‌نامه‌اش دربارهٔ طرح «نظام سیاست تحصیلی» کنت می‌افتم: «کاملترین نظام استبداد مادی و معنوی که تاکنون از مغز انسانی تراوش کرده – شاید به استثنای نظام پیشنهادی [قدیس] ایگناتیوس لویولا».<sup>۳۷</sup> عفونت این اطمینان به جان همه نویسندگان زمان افتاد و زولا – که از مقصران اصلی آن بود – با شور فراوان در کتاب *رمان تجربی* بر تفاوت ماهوی دورهٔ تجربی با دورهٔ کاملاً علمی تأکید کرد. او نخست از قول برنار می‌نویسد «همه چیز علمی شده، تجربه‌گرایی رخت بر بسته» و سپس از خود ادعا می‌کند «تجربه‌گرایی به ناگزیر مقدم بر مرحلهٔ علمی هر شناختی است» (RE, 23, 38).

### ۳

نخستین کسی که نظریهٔ ناتورالیستی را در ادبیات مورد بحث قرار داد، تن بود که در پیشگفتار کتابش *تاریخ ادبیات انگلستان* (۱۸۶۳-۱۸۶۴) به این مهم پرداخت. از این جهت بد نیست پیش از پرداختن به زولا اهم آرای تن را مورد بررسی قرار دهیم.

تن کوشید رمز و راز را از ذهن انسان دور کند و همهٔ موضوعهای مطالعه را وارد مرحلهٔ علمی کند. جهان یک ماشین بزرگ بود و هر چیزی – از جمله انسان و حیات اخلاقی او و همهٔ کارهای او – برحسب علت و معلول قابل درک بود.

پژوهش در علل باید پس از گردآوری حقایق انجام پذیرد.

مهم نیست حقایق مادی‌اند یا معنوی؛ به هر حال علتی دارند. جاه‌طلبی، شجاعت، صداقت علتی دارد، چنان‌که هضم غذا، حرکت عضلانی، گرمای بدن حیوان علتی دارد. خیر و شر محصولاتی‌اند مانند شکر و زاج؛ و هر عنصر پیچیده‌ای ریشه در ترکیب عناصر ساده‌تر دیگری دارد که بدانها وابسته است.<sup>۳۸</sup>

عنصر پیچیده ادبیات نیز علل ساده‌تر خود را داشت و ادعای اصلی تین، در این پیشگفتار، کشف این علل در سه شرط «وراثت، محیط و لحظه» است، که مراد از لحظه «اوضاع بی‌واسطه» است. او تا بدان‌جا پیش می‌رود که ادعا می‌کند وقتی بررسی این عوامل را به اتمام رساندیم «نه تنها همه علل قطعی بلکه حتی همه علل احتمالی را نیز بررسی کرده‌ایم».<sup>۳۹</sup> تین می‌گوید مردم استدلال را سوءتعبیر می‌کردند چون او نخستین کسی بود که رمانهایش را با عملیات علمی می‌نوشت؛ آنها نمی‌فهمیدند که «او عملیات علمی را وارد تاریخ قلب کرد: محاسبه، ساده کردن، استنتاج؛ و اینکه او نخستین کسی بود که علل اولیه را ثبت کرد... خلاصه اینکه او، همان‌طور که باید، به احساسات می‌پرداخت، یعنی مثل یک طبیعت‌گرا و ماده‌گرا (ناتورالیست و فیزیسیست)».<sup>۴۰</sup> در تصویر پیشرفته‌ای که تین از بالزاک به عنوان یک ناتورالیست فراهم می‌آورد، او استفاده از تسهیلات تخیل را کسر شأن خود می‌داند و در کار علمی خود سخت می‌کوشد و آخرش بوی آزمایشگاهش را می‌گیرد؛ آثار او (در کنار آثار شکسپیر و سن سیمون) «بزرگترین اندوخته اطلاعاتی است که ما از طبیعت انسان داریم».<sup>۴۱</sup>

آرا، مانند ادیان، قدیسان خود را می‌طلبند و تین نیز نخستین کسی نبود

38 - Hippolyte Taine, *Histoire de la Littérature Anglaise*, vol. I, p. xv.

39 - Ibid., p. XXXIII.

40 - Ibid., p. xlv.

41 - Hippolyte Taine, *Nouveaux Essais*, 1865, pp. 118, 170.

که بالزاک را «پدرِ بزرگ» ناتورالیسم نامید. «کتاب مقدس» پیشگفتار سال ۱۸۴۲ کم‌دی انسانی بود که آنجا خود بالزاک انسان در جامعه بشری را با حیوان در دامن طبیعت مقایسه کرده بود: «دیدم جامعه به طبیعت مانند است. مگر انسان در جامعه، به تناسب محیط زندگیش، به همان تعداد انواع مختلفی تقسیم نمی‌شود که حیوانات در جانورشناسی دارند؟»<sup>۴۲</sup> یک شخصیت‌پردازی تحت عنوان «تکنگاری درباره سرمایه‌دار» عملاً با یک پاراگراف طبقه‌بندی علمی به سبک مقتضی آغاز می‌شود:

سرمایه‌دار: انسان به زعم لینایوس، پستاندار به تعبیر کوویه، جنس از راسته پاریسیان، خانواده سهامداران، طایفه بی‌کله‌گان، «شهروند بی‌ضرر» دوران باستان، کشف کشیش تیره، مورد مطالعه سیلوت، تحت حفاظت تورگو و نیکر، ثبت شده در دفتر کل به هزینه «کارگران» سن سیمون.<sup>۴۳</sup>

اگرچه طنز در اینجا کاملاً آشکار است (چنان که انسان را به یاد تعریف اسب از زبان بیتزر در دوران مشقت می‌اندازد: «چهارپا. علفخوار. دارای چهل دندان، یعنی بیست و چهار دندان آسیا، چهار دندان نیش، دوازده دندان پیش. در بهار پوست می‌اندازد؛ در مناطق باتلاقی، سُم هم می‌اندازد...») بالزاک از خود صراحت نیز نشان می‌دهد، آنجا که می‌گوید «مقدر بود که جامعه فرانسه بشود مورخ و من فقط بشوم منشی...»<sup>۴۴</sup> او می‌گوید می‌خواهد از کار بوفون در زمینه جانورشناسی تقلید کند و یک تاریخ طبیعی درباره انسان بنویسد؛ هر چند ناگفته نماند که بالزاک در این زمان آگاهانه خود را از «مکتب سنسوالیستی و ماتریالیستی»<sup>۴۵</sup> یا فلسفه حس‌گرایانه و ماده‌گرایانه که محرک اصلی ناتورالیسم بود جدا می‌کند. حالا برادران گُنکور با خیال راحت می‌توانستند رمان‌نویس را

42 - Balzac, *Oeuvres Complètes*, 1901; *Scènes de la Vie Privée*, II, p. 82.

43 - Balzac, *Oeuvres Diverses*, I, p.1.

44 - Ibid., I, p. 84.

45 - Ibid., II, p. 88.

دانشمندی تمام‌عیار معرفی کنند، چنان که در پیشگفتار رمان ژرمینی لاسرتو (۱۸۶۴) می‌کنند: «حالا که رمان، با بررسی روانشناختی و تجزیه و تحلیل، تاریخ اخلاقی جامعه معاصر شده است؛ حالا که رمان عهده‌دار تحقیقات و وظایف علمی شده است، می‌تواند به همان اندازه آزادی و امنیت بخواند».<sup>۴۶</sup> همان گفته تین را که «خیر و شر محصولاتی‌اند مانند شکر و زاج» زولا سرلوحه چاپ اول ترز راگن (۱۸۶۸) قرار داد و نظرات تین الهام‌بخش زولا در پیشگفتار - با اکراه نوشته شده - چاپ دوم آن بود. در آنجا وی اعلام کرد که هدفش بیشتر علمی بوده است: «من روی دو موجود زنده صرفاً همان بررسی را انجام داده‌ام که جراحها روی جسد‌ها می‌کنند».<sup>۴۷</sup>

به این ترتیب هنر کلاً آرزوی موقعیت علم را می‌کند. در سال ۱۸۷۰ «روح سازنده تخیل» - به قول کلریج - قطعاً جای خود را به «نیروی سازنده» علم داده بود (تعبیر اخیر از قلم رولند استرامبرگ در ترجمه بخشی از کتاب علوم طبیعی و تاریخ فرهنگ (۱۸۷۸) اثر امیل دو بوآریمون است) (RNS, 30).

## ۴

زولا نظریه پرداز خودگماشته و نیز مبلغ اصلی - به قول خودش - «فرمول ناتورالیستی» بود و مقاله‌های گردآمده در کتاب رمان تجربی (۱۸۸۰) کاملترین روایت نقادانه از ناتورالیسم است.

گفتیم که وجدان رنالیستی را نخستین موج انتقاد از رماتیکها ارضا نکرده بود و نیاز به گوشمالی دادن جعل و کذب یک چاشنی مهم نظریه زولا بود. او در مقاله «نامه‌ای به جوانان» از نقد اشعار هوگو و تألیفات ارنست ژنان (که به نظر زولا کوتاه آمده بود و روحیه علمی خود را تسلیم

46 - Germinie Lacerteux, p. VIII.

47 - Therese Raquin, Livre de poche ed., Paris, 1968, pp. 8, 9.

وسوسه‌های بیان تاریک‌اندیشه‌خویش کرده بود) تا حمله سخت به لفاظی کاذب رمانتیسم پیش می‌رود و می‌گوید رمانتیسم و لیرسم (غناییشگی) «همه چیز را فدای الفاظ می‌کنند. الفاظ باد می‌کنند و همه تصویر را فرا می‌گیرند و عاقبت در زیر سنگینی زرق و برق مطلب می‌ترکند... این بنای لفظی از بن پوچ است. و رمانتیسم یعنی همین» (65 RE). او با احساس، جنبش رمانتیک را «طغیان ساده زبان‌بازان» می‌خواند. ولی مقاله چیزی هم دارد که موجب تمایز آن از حملات انتقادی دورانتی و شانفلوری می‌شود و آن تأکید بر یک جنبه مثبت و تبلیغ یک شق دیگر است. زولا کلود برنار را به عنوان «مجسمه قاطعیت و منطق» در برابر هوگو و رنان می‌گذارد و می‌گوید هنرمند باید به اندازه او جدیت داشته باشد و ناشناخته را با شناخته جایگزین کند. جز به علم نمی‌توان امید بست: «علم است که ایدئالیسم را در برابرش به عقب‌نشینی وا می‌دارد؛ علم است که به قرن بیستم راه می‌برد». و بدین سان برنامه خود را برای جوانانی که فرانسه بدانها وابسته است مطرح می‌کند: «دیگر نه غناییشگی، نه الفاظ توخالی؛ فقط حقایق و اسناد». و اصرار می‌ورزد: «تنها به حقایق اعتماد کنید؛ اکنون فقط به نیروی حقیقت نیاز است» (60 RE, 85-6, 96, 104).

آنچه اندیشه ناتورالیستی را ویژگی می‌بخشد، ایمان راسخ و صریح آن به علم و روشهای مشاهده و آزمایش و تسنید است. ناتورالیسم به زبان ساده «فرمول کاربرد علم جدید در ادبیات» است. مهمترین مقاله زولا رمان تجربی (RE, 1-53) مصمم به همانندسازی کار نویسنده با کار دانشمند است: «اکنون که قدرت انسان ده برابر شده، ما با بقیه نسلمان سرگرم کار بزرگ فتح طبیعتیم» (29). اطمینان او به روش علمی بی‌قید و شرط است. این روش تنها روش است و همه نظامها را باید پیرو خود کند. «بازگشت به طبیعت، تکامل طبیعت‌گرایانه (ناتورالیستی) که دارد هوش از سر قرن می‌پراند، رفته رفته همه جلوه‌های هوش انسان را به مسیری علمی هدایت می‌کند» (1). رمان با تسلیم شدن به روحیه علمی باید نمونه خوبی فراهم آورد. «علم در حال راه گشودن به دنیای ماست»؛ زولا رمان

را همچون اسبی چوبی وارد ارگ هنر خواهد کرد و شهر را از شر «حماقتهای شاعران و فیلسوفان» نجات خواهد داد (16, 37).

تنها با روشهای علمی به اهداف علمی می توان دست یافت. زولا در پایان بحثش می گوید «همه چیز به مسأله روش ختم می شود». ناتورالیسم نامش را از علم گرفت - ناتورالیست یعنی مشاهده گر پدیده های طبیعی - تا نشان دهد نیتش این است که کارش را به موازات، یا در واقع به عنوان بخشی از، تحقیقات علمی به طور اعم انجام دهد؛ و زولا این نیت را با تشبیه مهم رمان نویس به پزشک برآورده ساخت. او قبلاً در پیشگفتار ترز راکن خود را با یک جراح مقایسه کرده بود، ولی اکنون مدخل طب تجربی کلود برنار را پیش رو داشت و همانندسازی را مو به مو انجام می داد. قضیه برایش به همین سادگی بود که هر جا برنار نوشته بود «پزشک»، او بنویسد «رمان نویس»: «در اکثریت قریب به اتفاق موارد، کافی است به جای کلمه «پزشک» کلمه «رمان نویس» را بگذارم تا منظورم روشن شود و نیروی یک حقیقت علمی را پیدا کند» (2). امور فکری و روحی در زمره مادیات قرار می گیرند و این نتیجه فلسفه ماتریالیستی پس از تن است که زولا آن را در پاراگراف مهمی خلاصه می کند و به این سخن قاطع می رسد که «همان حتمیتی که بر سنگ و کلوخ حاکم است، بر ذهن انسان نیز حاکم است». وقتی ثابت کردیم بدن انسان یک ماشین است، که روزی آزمایشگر خواهد توانست به میل خود قطعات آن را پیاده و سوار کند، باید به ذهن و نفسانیات او بپردازیم. آنوقت در حیطه ای خواهیم بود که همیشه متعلق به فلسفه و ادبیات تصور شده است. و این به معنی پیروزی قاطع علم بر فرضیات فیلسوفان و نویسندگان خواهد بود. (15)

زولا با این مسأله روبرو می شود که آیا اصلاً روش تجربی را می توان در ادبیات به کار برد: «آیا تجربه<sup>۴۸</sup> اصلاً ممکن است؟» اما پاسخ او باز به

۴۸ - expérience در فرانسه به هر دو معنی experience (تجربه) و experiment (آزمایش) در انگلیسی به کار رفته است. (توضیح نویسنده)

صورت مخلوطی از قیاس و ادعاست. او می‌گوید رمان دخترعمو بت بالزاک «صرفاً روند لفظی تجربه است که رمان‌نویس آن را در برابر چشم مردم تکرار می‌کند» (8). به این ترتیب رمان‌نویس می‌شود «بازپرس». استعاره دیگری که زولا از برنار به وام می‌گیرد - «گوش سپردن به طبیعت و دیکته‌اش را نوشتن» (6) - بالزاک را به یاد می‌آورد که خود را «منشی» جامعه فرانسه می‌شمارد. پس زولا خود را متقاعد کرده است که یک «آزمایش» واقعی در کار است. رمان‌نویس هم مشاهده‌گر (تجربی) است و هم آزمایشگر (علمی): مشاهده‌گر زمینه را برای ظهور شخصیتها و وقوع رویدادها آماده می‌کند؛ آنوقت سروکله دانشمند پیدا می‌شود و آزمایش را آغاز می‌کند، یعنی شخصیتها را در یک داستان خاص به حرکت درمی‌آورد (7). استعاره «آزمایش» دستکم مفهوم فعالیت را در بر می‌گیرد: رمان‌نویس لااقل باید شخصیتهايش را به «حرکت» درآورد. ولی این فعالیت هنوز محدود در چارچوب علم است و سخنی از بازگشت تخیل از یک در دیگر - یا از شعر و سبک، «عناصر ازلی» فلوبر - در میان نیست. زولا مسأله روش و مسأله سبک را کاملاً مستقل می‌داند (46)؛ تضاد با آرای فلوبر، از جنبه نظری، بیشتر از این نمی‌توانست باشد.

جالب توجه است که زولا، با همه احترام اغراق‌آمیزی که برای برنار قائل بود، صلاح دید - یا ناچار شد - که در یک مورد کاملاً مادی با او مخالفت کند. برنار، پیشاپیش، قیاس صریح زولا را رد کرده و گفته بود در هنر «همه چیز را شخصیت هدایت می‌کند. آنجا یک آفرینش خودجوش ذهنی در کار است که هیچ وجه مشترکی با تسنید پدیده‌های طبیعی ندارد، زیرا در مورد آنها ذهن نباید چیزی از خودش اضافه کند» (48). زولا این را نمونه‌ای از سوءتعبیر دانشمند از هنر و اکراه او از اعتماد به آن می‌گیرد و این فرق‌گذاری آگاهانه برنار را با ایمان خلل‌ناپذیر خود به هنر و نیز علم - «حتمیت حاکم بر همه چیز» - نفی می‌کند.

بدین سان شهود / تخیل جای خود را به مشاهده / آزمایش می‌دهد و کار به جایی می‌کشد که رمان‌نویس می‌شود تکنیسین و رمانش محصولی «تثبیت‌شده» - و به دام افتاده در وضعی که همه تحقیقها



صورت گرفته و همه حقایق جمع آوری شده است. رمان قربانی شده تا وجدان هنر آسوده شود.

## ۵

رئالیسم به معنایی که من در این فصل در نظر داشته‌ام، ما را همواره به یاد ریشه لغویش res به معنی «چیز» می‌اندازد. (هری لوین بر ساخته‌ای از آن را هم به صورت «شزیزم» یا «چیزگرایی» [= شیئیت]<sup>۴۹</sup> به کار می‌برد (Gh, 452). این اشتقاق از نیاز به حقایق بدیهی دنیای خارج نشأت می‌گرفت و خود را، با انضباط و امتیاز علم، دوام می‌بخشید. پس عجیب نیست که بحران اعتماد به روایت علم از واقعیت، که در اواخر قرن نوزدهم رخ داد، باعث بی‌اعتباری رئالیسم نیز شد؛ رئالیسمی که به نوشته رابرت اسکولز در کتاب تازه‌اش *افسانه‌سرایان* «زندگی را بزرگ و هنر را کوچک می‌کند، چیزها را بزرگ و کلمات را کوچک می‌کند».<sup>۵۰</sup> کروزه می‌گوید دورانتی حق داشت «ماتریالیسم» را پاشنه آشیل رئالیسم بدانند.<sup>۵۱</sup> و در واقع هم چیزی که ساختار ساده رئالیسم با وجدان را از پایه سست کرد، انتقاد از فلسفه نهفته در آن بود.

امیل دو وگوئه سرخوردگی از علم را در کتابش *رمان روسی* توضیح می‌دهد: انسان پی برد که «با توسعه دادن قلمروش، بینش خود را نیز وسعت داده است و... در آن سوی دایره حقایق نویافته، گرداب جهل از نو پدید آمد، به همان بزرگی و به همان آزاردهندگی گذشته» و از این رو «فرضهای گزافش رنگ باخت».<sup>۵۲</sup> اما جالبتر نظر مشابهی است که ارنست رُنان خود ابراز می‌کند. رنان کتاب *آینده علم* را در سال ۱۸۴۸-۱۸۴۹

49 - chosisme, thing-ism.

50 - Robert Scholes, *The Fabulators*, p. 11.

51 - Crouzet, *Duranty*, p. 70.

52 - Emile de Vogüé, *Le Roman Russe*, pp. xx, xxi.

نوشته بود، ولی آن را منتشر نکرد تا سال ۱۸۹۰ که با افزودن پیشگفتاری به آن، شور علمی پیشین خود را به باد انتقاد گرفت. او به خواننده هشدار می‌دهد «خطایی که کل این صفحات را فرا گرفته است... خوش‌بینی اغراق‌آمیز است» زیرا «با اینکه تلاش بی‌وقفه در قرن نوزدهم آگاهی ما از حقایق را بسیار افزایش داده است، سرنوشت انسان بیش از پیش در پرده ابهام فرو رفته است».<sup>۵۳</sup> نخستین رئالیستها رماتیکها را رؤیایی خوانده و استهزا کرده بودند؛ وقتی ورق برگشت، نوبت به آندره بروتون رسید که در اولین بیانیه سوررئالیستها «رؤیای علمی» را، که هنر رئالیستها بدان تکیه کرده بود، مورد استهزا قرار دهد.<sup>۵۴</sup>

همیلتون رایت میبی [نویسنده آمریکایی] در سال ۱۸۸۵ نوشت: «ناتورالیسم... نتیجه منطقی رئالیسم است و با اغراق کردن، معایب و محدودیتهای رئالیسم را آشکارتر می‌کند (DMLR, 305). همین نکته که ناتورالیسم چنان صریح ابراز وجود کرده بود، هنگامی که زیرساخت علمی فروپاشید، موضع آن را دفاع‌ناپذیرتر ساخت و چون اندیشه رئالیستی به حمایت فلسفی خارجی متکی بود، به سرعت باعث بی‌اعتباری آن شد. قانع‌کننده نیست این ادعای زولا که فرمول ناتورالیستی از قرن هجدهم و حتی از ازل در کار بوده است؛ یا این ادعای او که ناتورالیسم اصولاً مکتب نیست (RE, 88, 93)؛ یا این ادعای لئوپولدو آلاس [رمان‌نویس اسپانیایی] که «ناتورالیسم تابع پوزیتیویسم نیست» (از پیشگفتار او برای چاپ دوم کتاب *مسأله حاد* - ۱۸۹۱ - اثر امیلیا بازان [رمان‌نویس اسپانیایی]) (DMLR, 268). دوستی آخرش خویشاوندی است؛ مبلغان ناتورالیسم چنان محکم آن را به فلسفه حاکم گره زده بودند که وقتی فلسفه مورد تعرض امواج قرار گرفت نتوانستند اندیشه را به قوت خود روی آب نگه دارند.

هنگامی که هویسمانس بحث راجع به ناتورالیسم را در رمان *آنجا* به

53 - Ernest Renan, *Oeuvres*, III, pp. 720, 726.

54 - André Breton, *Manifestes du Surrealisme*, Paris, 1962, p. 62.

تصویر می‌کشید، به دِزِرمی - یکی از شخصیت‌هایش - اجازه داد نوک حمله‌اش را دقیقاً متوجه همین مسأله فلسفه آن کند:

چیزی که در ناتورالیسم مورد اعتراض من است، خاصیت ماستمالی‌کنندگی سبک ناشیانه آن نیست، کثافت افکار آن است. اعتراض من به این است که ناتورالیسم پای ماتریالیسم را به ادبیات کشانده و دموکراسی هنر را به عرش رسانده است!

و ادامه می‌دهد: «چه نظریه کوتاه‌فکرانه‌ای! چه نظام پست و محدودی!»<sup>۵۵</sup> فلوبر از همین دید به تورگنیف نوشته بود: «این ماتریالیسم مرا عصبانی می‌کند و من تقریباً هر دوشنبه‌ای که مقاله‌های زولا را می‌خوانم از کوره در می‌روم. بعد از رئالیستها حالا ناتورالیستها و امپرسیونیستها را داریم. چه پیشرفتی! یک مشت دلقک...»<sup>۵۶</sup>

ناتورالیسم چنان که هویسمانس به روشنی می‌دید، گرفتار همان «نتیجه منطقی» بود و اسیر لجاجت خود در عقایدش: «ناتورالیسم که خود را محدود به مطالعه ملال‌آور شخصیت‌های حقیر، و مشغول به توصیف پرطول و تفصیل اتاقها و دورنماها کرده بود، عاقبت، اگر انسان صداقت یا دوراندیشی داشت، یکسره به نازیبی کامل می‌انجامید، و اگر نداشت، به کسالت‌آورترین تکرار، تکرار خسته‌کننده و بیهوده.» حذف زاهدمنشانه تخیل فقط آثار منفی داشت و هنری به بار می‌آورد که در آن، رمان‌نویس تنها کاری که می‌کرد پنهان کردن «بی‌مایگی بی‌مانند افکارش در ابهام عمدی سبکش» بود.<sup>۵۷</sup>

خیل قرائن حاکی است که هرچه پایان قرن نزدیکتر می‌شد، افکار ناتورالیستی و آرای ساده‌تر رئالیستی و «پیش‌پاافتادگی» ای که ظاهراً آنها در ادبیات رواج داده بودند حوصله‌ها را بیشتر سر می‌برد. پاره‌ای از این

55 - Huysmans, *Là-Bas*, Livre de poche ed., p. 1.

56 - Flaubert, *correspondance*, VII, p. 359.

57 - Ibid., pp. 7-8.

آرا در فصل بعد جایگاه طبیعیت‌ری خواهند یافت. می‌توان اجمالاً گفت که نظرات قدیمتری دربارهٔ تقلید و هنر از نو مطرح شدند. در یک تغییر و تحول قدیمتر، در قرن هجدهم، هنگامی که رمان پس از راندن رمانس از درِ خانهٔ تازه‌اش در خلوتِ خانه پا روی پا انداخته بود، جانسون یک سوء‌ظن عمومی را بر زبان آورده و گفته بود احساس رضایت ممکن است زودرس باشد و نظم نو هم شاید معایب خود را داشته باشد: «اگر دنیا سرسری توصیف شود، نمی‌دانم خواندن روایت چه حاصلی دارد؟ یا چه فرق می‌کند انسان را نگاه کنیم یا آینه‌ای را که هر چه را در برابرش قرار می‌گیرد بدون استثنا نشان می‌دهد؟»<sup>۵۸</sup> و در یک تغییر و تحول جدیدتر، ممکن است جیمز سخنگوی ما باشد، که با تجربهٔ بیست رمان در پشت سرش از «بار کهنهٔ زندگی غالب و هنر مغلوب» می‌نالد و یک بار دیگر با «بیهودگی مهلک واقعیت» روبرو می‌گردد (AN, 259, 122).

# فصل سوم

## رئالیسم آگاه

### ۱

معنی رایج رئالیسم همان بود - و هست - که جنبش (یا گرایش) رئالیستی ربع سوم قرن نوزدهم فراهم آورد. ماجراهایی که معنی رئالیسم از آن زمان تاکنون داشته، به سبب آن است که این واژه تسلیم مرگ نشد - یا شاید منتقدانی که بر سودمندی آن واقف بودند، نگذاشتند که محترمانه بازنشسته شود و در انتظار آن اتفاق ناگوار بنشینند. ناتورالیسم را از خدمت مرخص کردند، زیرا بی‌شرمانه با علم تبانی کرده بود و وفاداریش در نظام نو خریدار نداشت. اما رئالیسم مطلب دیگری بود. این دختر واقعی «نقد» چنان که جانسون توصیفش می‌کرد - «الاهه دسترس‌پذیر بی‌پروا»<sup>۱</sup> - با ظاهر قشنگ و وعده ابراز لیاقتش وجود خود را ضروری نشان داده بود؛ و اکنون با ارضای همزمان توقعات خواستگاران بسیارش خود را بیش از اندازه انعطاف‌پذیر نشان می‌داد. رئالیسم باید جایگاهی پیدا می‌کرد، این مسلم بود؛ و از همین رو بود که آن اتفاق نامحتمل افتاد و رئالیسم کمر به خدمت ایدئالیسم بست.

در سال ۱۸۶۴ مآلارمه ۲۲ ساله به هانری کازالیس [شاعر و پزشک فرانسوی] نوشت: «چیزها را تصویر نکن، اثر چیزها را تصویر کن». این گفته را می‌توان نوعی خبر اضافه بر سازمان تشخیص داده شدن دنیای مادی، یعنی موضوع علم، پنداشت که بعدها در همین قرن به اخراجش منتهی می‌شد. البته شعر همیشه، مستقل از فلسفه حاکم، میل به حفظ نوعی ایدئالیسم (آرمانگرایی) غریزی داشته است؛ و به همین علت بود که نخستین رئالیستها آن را کاملاً مردود شمردند و «یک مرض» نامیدند. در یکی از مقاله‌های بی‌تاریخ بودلر، که طرح حمله‌ای به رئالیسم شانفلوری است، آمده است: «شعر واقعیتین چیزی است که ما داریم، چیزی که تازه در دنیای دیگر کاملاً واقعیت پیدامی‌کند. این دنیا یک لغتنامه هیروگلیفی است.»<sup>۲</sup> فراسوگرایی (ترانسندنتالیسم) مستلزم آرمانگرایی است<sup>۳</sup> و در ادبیات نهایتاً در قالب نمادگرایی (سمبولیسم) ابراز وجود می‌کند.

ولی احساس ناخرسندی از «دنیای سرد بی‌جان» وصف شده در «چکامه افسردگی» گلریج رفته رفته در خارج از شعر، در هنر به طور کلی و سرانجام در رمان نیز خود را به رخ کشید. بدبینی شوپنهاور انگیزه‌ای برای ناتورالیستها شده بود؛ ولی فلسفه هنرش، هنگامی که بیشتر شناخته شد، به مسیر دیگری راهبر شد. «فلسفه شوپنهاور یک عرفان زیباشناختی است، یک مکاشفه غیرمذهبی است: دنیا بی‌ارزش است؛ هنر حق است. زندگی زندگی نیست؛ ادبیات واقعیت است» (اریش هیلر، DMLR, 593). و. س. لیلی نیز در سال ۱۸۸۵ در حمله‌ای به ناتورالیسم در مقاله‌ای به شوپنهاور تمسک جست: «شوپنهاور، به درستی، کارکرد هنر را... رها کردن

2 - Baudelaire, *oeuvres*, pléiade ed., p. 993.

۳ - فراسوگرایی (ایدئالیستی یا کانتی)، یا مکتب استعلایی، مکتب اصالت معنی ماوراء حسی است.

انسان از زنجیر واقعیت‌های نازلی دانسته است که ما را پایبند این دنیای پدیدار نگه می‌دارد» (DMLR, 290). رمان خود را بی‌قید و شرط در «این دنیای پدیدار» غرق کرده بود، ولی رهایی آن نزدیک بود. آرتور سیمونز [شاعر انگلیسی] در فصلی راجع به مالارمه از کتابش جنبش نمادگرایی در ادبیات (۱۸۹۹) به مخالفت با «سادگی عینی دیرین» برخاست و اعلام کرد «دنایی که ما دیگر آن را موضوع مادی ارضاکننده‌ای که برای نیاکانمان بود نمی‌دانیم، اکنون در پرتو تازه‌ای زیباتر می‌نماید.»<sup>۴</sup> او در فصل بعد هویسمانس را نیز در میان نویسندگان نمادگرا گنجانید و به رمان «ایدئال» خوشامد گفت:

حال که از حوادث ضمنی رفع مزاحمت شده، قید گفتگوهای بیش از حد رنالیستی‌ای که هدف از آنها درآوردن ادای دمیدن روح بود برداشته شده، جذب آزادی کاملی که دقیقاً چون هنر در آن از اختیار آگاهانه‌ای برخوردار است می‌تواند، بدون محدود کردن خود، ابزار بیانی یک قرارداد را بپذیرد انجام گرفته است، ما صاحب یک شکل نو در رمان شده‌ایم...<sup>۵</sup>

عبارت «جذب آزادی کاملی» - و در واقع کل قطعه - بی‌اختیار انسان را به یاد رؤیای رمان ناب فلوبر می‌اندازد که همه نیروی خود را از منابع درونی می‌گیرد نه بیرونی.

هویسمانس خود در گفتارهای درونی دورتال شرحی از کاری که داشت انجام می‌داد فراهم آورد: «باید در راهی که ژولا آنقدر جسورانه در آن راند می‌ماندیم، ولی در ضمن لازم بود راهی هم به موازات آن در هوا، یک جاده دیگر، برای رسیدن به فراسوی آن می‌ساختیم، یعنی یک ناتورالیسم روحانی خلق می‌کردیم.»<sup>۶</sup> چنان که دیدیم، واژه رنالیسم بود،

4 - Arthur symons, *The symbolist Movement in Literature*, p. 137.

5 - Ibid., p. 145.

6 - Huysmans, *Idé-Bas*, p. 8.

نه ناتورالیسم، که خود را با این متن تازه هماهنگ ساخت. ولی فعلاً مهمتر از واژه مورد استفاده - کمابیش نامشروع - برای توصیف مظاهر آن، این نکته است که ابتکار عمل در ادبیات به دست ایدئالیسم افتاده بود و در سال ۱۸۹۰ نویسندگان بسیاری از پی ارنست رنان «تجدیدنظرطلب» تکرار می کردند: «برای آن گروه از ما که ایدئالیست هستند تنها یک مکتب برحق است و آن مکتب استعلایی (فراسوگرایی) است که هدف بشر را ایجاد یک آگاهی<sup>۷</sup> عالی می داند...»<sup>۸</sup>

یک نتیجه این توسل به «آگاهی عالی»، به جای آگاهی عادی و نامشوش دنیای عادی و بیدار، احیای رؤیا و آرزو و شهود و دیگر حالات و ملایک بیرون از اختیار و ادراک علم بود. در همان پیشگفتار پرمعنی (بر چاپ دیر هنگام کتاب آینده علم) ارنست رنان نوشت: «نمی دانم بدون رؤیاهای دیرین خود چگونه می خواهیم زندگی سعادت‌مندانه و باارزشی را از نو پی افکنیم».<sup>۹</sup> ادمون دو گنکور نیز هنگامی که در پیشگفتار برادران زمگانو (۱۸۷۹) اعتراف می کند خود را «در حالی یافتم که حتی حقایق بیش از حد حقیقی چنگی به دلم نمی زدند - و این بار مخیله‌ام را در مخلوطی از رؤیاها و خاطره‌ها به کار انداخته‌ام»<sup>۱۰</sup> کمابیش همصدا با بیتس در آغاز کارش می نماید.

سوررئالیسم (فراواقعگرایی) بود که پیگیرتر از همه کمر به رهاسازی این نیروها بست. آندره برتون اعلام کرد که سوررئالیسم متکی بر «اعتقاد به واقعیت برتر اشکال تاکنون نادیده گرفته شده‌ای از تداعی معانی، اهمیت مطلق رؤیاها، و بازی بی طرفانه ذهن»<sup>۱۱</sup> است و ایو دوبلیسی چکیده‌ای از فلسفه سوررئالیستی، که ما را به مسیر انفکاک از

۷ - conscience در فرانسه به معنی اول خود در انگلیسی، یعنی consciousness، به کار رفته است. (توضیح نویسنده)

۸ - Ernest Renan, *Oeuvres*, III, p. 725.

۹ - Ibid., pp. 726-7.

۱۰ - *Les Frères Zemganno*, p. XII.

۱۱ - *Manifestes du surréalisme*, p. 40.



ماده و «اختلال واقعیت» باز می‌گردانند، فراهم می‌آورد:

فقط روانشناسی نیست که از این کشفها زیر و رو شده است. کشف دنیایی که در معرض عدم تداوم و تعین است فیزیک را هم زیر و رو کرده است. وظیفه ادبیات کشف وحدت فرد در پس کثرت وجوه اوست. همچنین در نقاشی؛ جنبشهایی مانند کوبیسم یک اختلال کامل در واقعیت پدید می‌آورند و می‌کوشند از پس ظواهر به ذات آدمها و چیزها دست یابند.<sup>۱۲</sup>

از پیکاسو نقل است: «وقتی مستقیم نگاه می‌کنید فقط وجود خود را می‌بینید. وجود شما خورشیدی است با هزار اشعه در بطنتان. غیر از آن هیچ نیست.»<sup>۱۳</sup>

### ۳

تأکید بر تجربه فردی، دید فردی، در سوررنالیسم به اوج رسید؛ و می‌توان این کشش به سوی ذهنیت را بارزترین ویژگی ایدئالیسم در ادبیات دانست. زولا در *دقیلهای من* (۱۸۶۶) نوشته بود «هر اثر هنری گوشه‌ای از خلقت است که از خلال طبعی دیده می‌شود»<sup>۱۴</sup> و اتفاقی که می‌افتاد این بود که به نسبت از اهمیت موضوع مشاهده کاسته می‌شد و اهمیت عمل مشاهده افزایش می‌یافت. مویاسان نیز در مقاله‌ای به نام «رمان» که به رمان پی‌رو ژان (۱۸۸۸) ضمیمه شد، با حرارت به دفاع از نظام نو برخاست و بچگانگی رنالیسم خام را مردود شمرد:

چه بچگانه است، به هر صورت، تکیه کردن به واقعیت، در حالی که هر کدام از ما واقعیت خودش را در روح و جسم

12 - Yves Duplessis, *Le Surréalisme*, 1967, p. 9.

13 - Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting*, London, 1959, p. 147.

14 - Zola, *Mes Haines*, p. 25.

خودش دارد. چشمهای ما، گوشهای ما، حس بویایی ما، ذائقه ما، که همه با هم متفاوت‌اند، به تعداد آدمهای روی زمین، واقعیت خلق می‌کنند... بنابراین هر کدام از ما صرفاً تصور خودش را از دنیا خلق می‌کند... و نویسنده وظیفه‌ای جز این ندارد که این تصور را با همه هنری که در آن استاد است و برای او سودمند است، امانتدارانه بازآفرینی کند... هنرمند بزرگ کسی است که ما را وادار به پذیرفتن تصورش می‌کند.<sup>۱۵</sup>

واقعیت عینی خرد شده و بین تعداد نامحدودی ذهنیتهای متضاد پخش شده. دیگر ماده یکپارچه‌ای نیست و حاصل جمع تصورات ماست - و آن تصور توجیه‌پذیرتر است که واقعیت نام می‌گیرد. رنه وِلک می‌نویسد: هنگامی که این تجدیدنظر صورت گرفت و منتقدی توانست ادعا کند جریان سیال ذهن تنها روش رئالیستی است و بنابراین «تجربه ذهنی... تنها تجربه عینی است»، «معنی متداول قرن نوزدهمی رئالیسم وارونه می‌شود».<sup>۱۶</sup>

استیون دِدالوس [قهرمان جویس] «از انعکاس دنیای محسوس رنگارنگ، در منشور زبانی ملون و مطبق، کمتر لذت می‌برد تا از تأمل در دنیای درونی عواطف فردی منعکس در نثری ساده و روان و ادواری»<sup>۱۷</sup> و تدریج و توزیع بی‌تردید واقعیت در کار لارنس ناشی از انکار خود به خود «دنیای غیرواقعی و صوری واقعیت»<sup>۱۸</sup> است. ساموئل بکت می‌گوید «هنرمند فعال است اما به صورت منفی، چرا که از بی‌اعتباری پدیده‌های فرامحیطی می‌گریزد و به سمت مرکز مدار کشیده می‌شود» و بر افشاگری پروست در مورد «سفسطه مضحک هنر رئالیستی» و بیزاری او از «ادبیاتی

15 - Maupassant, *Oeuvres*, XIX, pp. XV-XVI.

16 - René Wellek, *Concepts of Criticism*, p. 237.

17 - *Portrait*, p. 176.

18 - D. H. Lawrence, *Women in Love*, p. 438.

که "توصیف" می‌کند و رئالیستها و ناتورالیستهایی که پسمانده تجربه را می‌پرستند» صحنه می‌نهد. بکت نیز با پیروی از جیمز تجربه ذهنی را در مرکز کار هنرمند جای می‌دهد: «تنها سلسله مراتب ممکن، در دنیای پدیده‌های عینی، جدولی است از ترتیب ضربیهای نفوذ آنها، یعنی برحسب موضوع (و این پوزخند دیگری است به رئالیستها).»<sup>۱۹</sup>

نخستین بار در پیشگفتارهای جیمز بود که رمان کاملاً آگاه شد و درک کاملی از امکانات خود پیدا کرد. جیمز پیگیرانه بر این باور خود پای می‌فشارد که آنچه ما آن را واقعیت می‌خوانیم یک تحریف شخصی است، یک «دیدگاه» غیرارادی است قابل مقایسه با «دیدگاه» ارادی که هنرمند برای ترسیم زندگی برمی‌گزیند. از این روست که روایت‌های جیمز معمولاً «نه... روایت غیرشخصی من از مآوقع، بلکه... روایت من از برداشت کسی از آن» است (AN, 327):

عناصر هر تصویر، عوامل هر نمایش، تنها به تناسب احساسی که از موقعیتهای خود دارند جلب توجه می‌کنند... آگاه بودن کامل آنها - مثلاً آگاهی کامل هملت یا لیر - موجد شدت ماجرای آنهاست؛ آن است که به آنچه برای آنها پیش می‌آید حداکثر شدت را می‌بخشد (AN, 62).

تجربه، اگر آگاهی واکنشگری آن را به حوزه معنا هدایت نکند، هیچ است. پیشامدهای زندگی به خودی خود جالب توجه نیستند و «زوائدی ملال‌آور» اند، مگر اینکه ذهنی آگاه از پژواکهای خود آنها را احیا کند. بنابراین شخصیت‌های جیمز باید «همه، درآک شدید مخصصه‌های خود» باشند و این درک همان است که بعد «موجد» یا مسبب وضعیتی می‌گردد که خود را در آن می‌یابند. جیمز (در رمان امریکایی) درباره نیومن می‌گوید: «جالب بودن هر چیز تنها تخیل او، تنها تصور او، تنها تعبیر اوست... پس او فوق‌العاده اهمیت دارد. بقیه فقط در حدی اهمیت دارند

که او آنها را احساس می‌کند، به آنها می‌پردازد، با آنها روبرو می‌شود» (AN, 37). جیمز «کشتی سبک آگاهی» خود را می‌سازد (AN, 143) و آنگاه واقعیت را با عملیات آن کشف می‌کند؛ و این واقعیت – «واقعیت مبدل» – «میوه فرایندی است که چیزی را به مشاهده می‌افزاید که بوسه به سلام اضافه می‌کند».<sup>۲۰</sup>

مانند استیون ددالوس، همه شخصیت‌های اصلی جیمز «از خانه بیرون کشیده می‌شوند تا بروند و با واقعیت روبرو شوند». اما جیمز در استفاده از واژه‌های «واقعی» و «واقعیت» و «واقعگرایی» از نظریه پردازان متقدم‌تر عرصه رمان و سواستری دارد، چنان که از نحوه طرح مسأله تعیین واقعیت در داستان کوتاهی از او به نام «چیز واقعی» مشهود است. او ترجیح می‌دهد از واژه «شدت» استفاده کند. شدت چیزی است که رمان‌نویس باید به دنبالش باشد: «بدون شدت، کجاست وضوح؛ و بدون وضوح، کجاست امکان عرضه؟» (AN, 66) شدت به خودی خود امکان «انتقال نزدیکی حقیقت» (AN, 255) را فراهم می‌آورد. شدت همان «نیروی درونی» است که فلور می‌گفت. شدت است که واقعیت را کیفیت واقعی می‌بخشد. ولی او واقعگرایی را این گونه تعریف می‌کند: «واقعیت کاملاً آمیخته با زندگی، که در تحلیل نهایی همان ایدئال باشد».<sup>۲۱</sup> این استفاده به خوبی نشان می‌دهد که چگونه واژه سوار بر موج واکنش در برابر ماتریالیسم می‌شود. رنالیسم آن «چیز» مرکزش را واگذار کرد – یا گذاشت کاملاً پنهان شود – و خود را با نرمش بسیار به هر تصویری از واقعیت چسباند. اگر، چنان که بلیک می‌گفت، «هر چیز باورکردنی تصویری از حقیقت است»، پس رنالیسم را می‌توان برای توصیف خودنمایی آن حقیقت، هرچه باشد، به کار برد.

و این توجیه من برای قائل شدن دو جنبه معنایی متفاوت و تقریباً متضاد برای رنالیسم است. زیرا «رنالیسم» مورد نظر پیتس هنگامی که او

20 - Henry James, *Partial Portraits*, p. 217.

21 - Henry James, *Notes on Novelists*, p. 396.

از «رثالیسم شهودی» بلیک سخن می‌گوید، یا آن که منظور هری لَوین است موقعی که سخن از «رثالیسم رماتیک دیکنز، رثالیسم "فانتزی" داستایفسکی و رثالیسم "شاعرانه" اتو لودویگ» می‌گوید، خود را از قید وجدان پروسواس ساده‌انگارانه‌اش آزاد کرده است. آگاه شده است (به این معنی که از معنای خود «مطلع» شده است). وضعیت جدید را درک کرده و خود را با آن وفق داده است. این معنی توسعی لغت یقیناً از محدوده تصور دورانتی بیرون می‌زند. از نظر او این لغت رو به انحطاط نهاده و پاکی بی‌آلایش دهه ۱۸۵۰ خود را از دست داده بود. او در آخرین شماره مجله‌اش اعلام کرد: «رثالیسم مرد. زنده باد رثالیسم!» ولی بعید بود بتواند حلول آن در کالدهای عجیب بعدی را پیش‌بینی کند. یک علت بدیهی این مسخهای بعدی چیزی است که ما پیش از این به آن اشاره کردیم: ابهام لغت. رثالیسم نه تنها مبهم و انعطاف‌پذیر بلکه همچنین، بدین سبب که تلویحاً ادعای تعیین واقعیت را دارد، پرمدهاست. هیچ مدعی بصیرتی زیر بار این نمی‌رود که «واقعیت» را کس دیگری از آن خود کند. بنابراین «واقعیت» ناچار می‌شود جنبه‌های تازه اختیار کند و ادعاهای تازه مطرح کند تا هرکسی بتواند از زاویه‌ای مدعیش شود. ما اکنون در این وضعیم که هر منتقدی این واژه را به سویی می‌کشد؛ پس تنها با رها کردن خود از قید، به گونه‌ای که من در اینجا کرده‌ام، می‌توانیم از چند و چون آن سر درآوریم.

## ۴

رثالیسم آگاه را من برای توصیف نتیجه آنچه می‌توان قرارداد تازه‌ای بین نویسنده و واقعیت به شمار آوردش به کار می‌برم. این قرارداد تازه را پیتس در جمله‌ای از آخرین نامه‌اش، هنگامی که سعی کرد «همه مطلب را در یک جمله» خلاصه کند، این طور بیان کرد: «انسان می‌تواند حقیقت را مجسم کند ولی نمی‌تواند آن را بشناسد.»<sup>۲۲</sup> واقعیت

ناشناختنی است، «همسازی» با آن غیرممکن است و تقلید و تمسخر و فهم آن خیال خام. واقعیت، اگر به سویش هجوم بری، دور می‌شود؛ فقط باید آن را فراخوانی، تا پیش آید و خود را به دلخواه تو، با ذاتش، نه با «همه‌گنجی و آشفتگی» وجود (در هر حال، غیرقابل تکرار) خود، به نمایش بگذارد. انسان حقیقت را در هنر مجسم می‌کند، که بنابراین خود نوعی «شناختن» است، نه شناختن انتزاعی یا علمی بلکه شناختن عملی یا ایجابی، شناختنی که خود را نه در توصیف و تکرار و تقلید بلکه در ساختن و نو ساختن نشان می‌دهد: «دنیا چیزی را نمی‌شناسد چون چیزی را نساخته است؛ ما همه چیز را می‌شناسیم چون همه چیز را ساخته‌ایم.»<sup>۲۳</sup>

از این دیدگاه است که شاعر - نویسنده‌ای به عامترین معنای «سازنده» - یک «صانع»، یک شریک در کار آفرینش، می‌شود. این اعتقاد سنگپایه سمبولیسم است که به صور معروف بسیاری بیان شده و می‌توان بدانها استناد کرد. البته بسیاری از آنها بر خود سمبولیسم تقدم زمانی دارند، همچنان که بسیاری از آرای رنالیستی در سالهای پیش از ۱۸۵۰ نیز شایع بودند. به ویژه هنگامی که با تخیل ستیزی آشتی‌ناپذیر افلاطون در جمهور مقایسه می‌شود، کتاب در بلندپایگی لونگینوس [فیلسوف یونانی] دارای آرای است که با تسامح می‌توان آنها را سمبولیستی نامید؛ مثل آنجا که در مورد خطابه هوپریدس [خطیب آتنی] می‌گوید «تصویر خیره‌کننده باعث انحراف توجه ما از اثبات حقیقت می‌شود».<sup>۲۴</sup> ولی بی‌گمان گیراترین - و حتی «خیره‌کننده»ترین - روایت از میان روایات اولیه آن است که سیدنی [نویسنده انگلیسی] در کتاب دفاع از شعر ارائه می‌دهد. سیدنی شاعری را دقیقاً از این نظر که نوعی ساختن است در مقابل همه فعالیت‌های دیگر می‌گذارد: «بشر هیچ هنری ندارد که موضوع اصلیش آثار طبیعت نباشد. آنها هنر را تشکیل می‌دهند و هنر وابسته به

23 - *Selected Criticism*, ed. Jeffares, London, 1965, p. 256.

24 - Hyperides, *On the Sublime*, trans. T. S. Dorsch, Penguin ed., p. 124.

آنهاست، گویی بازیگر و نقش‌آفرینِ آنچیزی است که طبیعت عرضه می‌کند.» همین طور است در مورد اخترشناس و آهنگساز و فیلسوف طبیعی (یا طبیعی‌دان) و حقوق‌دان و مورخ و پزشک؛ اینان در خدمت واقعیتی از پیش موجودند و در برابر واقع سر تسلیم فرود می‌آورند.

فقط شاعر، که چنین رقتی را دون شأن خود می‌داند، با قوهٔ ابتکار خود عملاً طبیعت دیگری خلق می‌کند: یا چیزهایی می‌سازد بهتر از آنچه طبیعت فراهم می‌آورد، یا صورتهایی می‌آفریند کاملاً تازه، چنان که پیش از آن هرگز در طبیعت نبوده است، مانند پهلوانان و رب‌النوعها و غولها و هیولاها و ارواح و غیره؛ بدین سان دست در دست طبیعت دارد، اما در عرصهٔ تنگ موهبت‌های طبیعت محدود نیست و آزادانه در مدار هوش خود می‌چرخد.<sup>۲۵</sup>

به توضیح بیشتر نیاز نیست. هنگامی که والاس استیونز می‌گوید «شعر طبیعی است که شاعر می‌آفریند» (OP, 166) در واقع خلاصهٔ نابهنگامی از بحث قانع‌کنندهٔ سیدنی فراهم آورده است.

اما نویسندگان دیگری هم روایت‌هایی داشته‌اند، که هر یک گواهی برای نیروی خلاق تخیل – «روح سازنده» – و گزارش خلاصه‌ای از عملکرد آن فراهم می‌آورد. فیلدینگ (به زیان خود) از اسطوره‌سرایی شاعران باستان دفاع می‌کرد و می‌گفت «در واقع اگر بگوییم آنها قصه را به واقعیت تبدیل می‌کردند درست‌تر است از اینکه بگوییم واقعیت را به قصه مبدل می‌کردند.»<sup>۲۶</sup> معنی قصه به عنوان چیزی ساخته شده بی‌گمان در اینجا ضرورت پیدا می‌کند. کیتس در ۲۲ نوامبر سال ۱۸۱۷ به بیلی نوشت: «من از هیچ چیز مطمئن نیستم مگر از قداست پیوندهای قلب و حقیقت تخیل. چیزی که، به تشخیص تخیل، زیبایی است باید حقیقت باشد، چه از پیش

25 - *English critical Essays, 16th-18th centuries*, ed. E. D. Jones, London, 1958, pp. 6-7.

26 - preface to *A Voyage to Lisbon*, Everyman ed., p. 86.

موجود بوده باشد، چه نبوده باشد.» عبارت آخر از ایمان کیتس به نیروی زاینده دید فردی حکایت می‌کند: حقیقت ممکن است یافته نشود، بلکه ساخته شود؛ (مثل الماسی که از عناصر پست ساخته می‌شود) با شدت ادراک ساخته شود، با آن فشاری که با نیرویی مثل جاذبه ذهن را متراکم می‌کند و به سوی هسته حقیقت می‌راند. کیتس با ارائه تصویر گویایی ادامه می‌دهد: «تخیل را می‌توان به خواب آدم ابوالبشر تشبیه کرد؛ چون برخاست آن را حقیقت یافت.» این تعبیری همه‌شمول از حقیقت است (مثل آن که قبلاً داشتیم: «هر چیز باورکردنی تصویری از حقیقت است») که در آن هر چیزی ممکن است حقیقت باشد، به استثنای آن که ادعای بیجا می‌کند و با «جستجوی عصبی دلیل و مدرک» (از نامه کیتس به برادرانش در تاریخ ۲۲ دسامبر ۱۸۱۷) سعی در اثبات خود دارد و کمک سخاوتمندانه تخیل را از دست می‌دهد. سیدنی می‌گوید: «ولی شاعر هیچ وقت تأیید نمی‌کند. شاعر هیچ وقت دور تخیل شما خط نمی‌کشد و التماس نمی‌کند چیزی را که می‌نویسد حقیقت بدانید...»<sup>۲۷</sup> توسل به حقیقت نازل قابل اثبات نوعی انحراف توجه است، نوعی خودآزاری است. مثل این است که خود نویسنده خواهش کند او را دست‌کم بگیرند. جیمز می‌گوید کسی که رمان تاریخی می‌نویسد باید بار حقایقش را زمین بگذارد تا دست یابد به «یک هماهنگی عالی که در نهایت یک حقیقت عالی خواهد بود».<sup>۲۸</sup>

می‌توانیم بازگردیم به روایت جیمز از «دنیای مستقل نویسنده که هیچ چیز آن درست نیست مگر آنچه که ما به درستی تصور می‌کنیم» (171 AN)، جایی که «ما در دنیای مقدسی حرکت می‌کنیم که از آن هیچ نمی‌دانیم مگر به واسطه سبک، ولی دنیایی که در عین حال همه چیزش در گرو سبک است، دنیایی که به همین دلیل همیشه در آن تصویر از خود چیز برتر است»؛ جایی که «زندگی را هنر می‌سازد»، جایی که «بیان

27 - op. cit., p. 33.

28 - Henry James, *Notes on Novelists*, p. 394.



آفرینش است و واقعیت را می‌سازد»<sup>۲۹</sup>؛ می‌توانیم اما مجال این گونه خوشگذرانی نیست. «جایی که انسان نباشد، طبیعت نازاست» (بلیک)؛ برای نویسندۀ سمبولیست نیز در جایی که آگاهی نباشد، واقعیت هنوز آفریده نشده و چون روی تاریک ماه از نور ذهن پنهان است.

منتقدانی با همین گرایش، مشتاقانه، بر این درک از شعر به عنوان کمکی به واقعیت - و به تعبیری، خود، یک چیز (شیء) - مهر تأیید زده‌اند. اُرتگا ای گاسِت می‌نویسد: «شاعر با افزودن قاره‌های تخیل خود به واقعیت، که خود به خود حضور دارد، دنیا را بزرگ می‌کند. واژه مؤلف (author) مشتق از auctor است و او کسی است که افزایش می‌دهد.»<sup>۳۰</sup> سانتایانا [شاعر و فیلسوف اسپانیایی] به طور کلی بر عادت استفاده از واژه «بیان»، به علت اشتباهی لاینفک از استعمال آن به معنی ادا کردن، خرده می‌گیرد: «بیان واژه‌ای است گمراه‌کننده حاکی از آنکه چیزی که از پیش دانسته است ارائه می‌گردد یا مورد تقلید قرار می‌گیرد؛ حال آنکه بیان، خود، حقیقتی اصیل است که ارزشهای آن برمی‌گردد به چیزی که بیان می‌گردد، کمابیش به همان سان که افتخارات صاحب‌منصب چینی با عطف به ماسبق به والدین او نسبت داده می‌شود.»<sup>۳۱</sup>

موندریان نقاش را خشکی فزاینده نظریه و شیوه‌اش به سوی تعیین موضعی سوق داد که شبیه و تقویت‌کننده این است. فرانک الگار می‌نویسد: «موندریان معتقد است که نقاش امروزی باید کاملاً از طبیعت رویگردان شود و از ذهن خویش الهام بگیرد. دیگر نباید تصویری از دنیای خارج یا توهم واقعیت حسی ارائه کند. باید واقعیت جدید مستقلی را جایگزین کند که فی‌ذاته و به‌ذاته معتبر باشد.»<sup>۳۲</sup> می‌توان موندریان را بکتی در نقاشی به‌شمار آورد که مانند او «از بی‌اعتباری پدیده‌های فرامحیطی

29 - Letters, II, 490; Notes on Novelists, p. 100.

30 - Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art*, p. 31.

31 - George Santayana, *Selected Critical Writings*, 1968, vol. I, p. 74.

32 - Frank Elgar, *Mondrian*, London, 1968, p. 110.

می‌گریزد» و با محدود کردن نقاشیهایش در دنیای دوبعدیشان «هستی واقعیتری» برایشان فراهم می‌آورد. و اگر لحظه‌ای در حوزه نقد هنرهای بصری درنگ کنیم، به سخن قانع‌کننده‌ای از هارولد آزبورن در وصف طراحیهای توپولسکی برمی‌خوریم: «قصد آنها... خلق واقعیت تازه‌ای است که بتواند سرپای خود بایستد و خود را با آنچه که خود هست و آنچه در معرض مذاقه می‌گذارد توجیه کند، نه با چیزی که به نمایش می‌گذارد.»<sup>۱۱</sup> بحث همان بحث است و این توصیف واقعیت هنر به عنوان چیزی «تازه» همه مطلب این فصل مرا در یک کلمه خلاصه می‌کند.

## ۵

لازم است تأکید کنم که آنچه من آن را رنالیسم آگاه نامیده‌ام واکنش صرفی در برابر رنالیسم پیشین نیست که حلقه بندگی جهان مادی را در گوش داشت. قضیه کمی پیچیده‌تر است. رنالیست آگاه دنیا را نفی نمی‌کند (مگر ناچار شود؛ و آنوقت هم فقط برای برآورده کردن منظورش). او معتقد است که به ترکیب ظریفتر و مقننتری بین آن مجردات خام، یعنی واقعیت و تخیل، و آن آچارهای قابل تنظیم نقادی، یعنی عینی و ذهنی، دست پیدا کرده است. فلور می‌گفت واقعیت برای او سکوی پرشی بیش نیست؛ و به مکاتبه‌کننده دیگری نوشت: «فکر نمی‌کنید این واقعیت بی‌ارزش، که شما از بازآفرینی آن اظهار بی‌زاری می‌کنید، حال مرا هم به هم می‌زند؟ اگر مرا بیشتر می‌شناختید، می‌دانستید که من از زندگی عادی متنفرم.» آخرین رمان او *بووار و پکوشه* که دو قهرمان بی‌فکر آن - مانند وات بکت - در پی شناسایی و نامگذاری دنیای خویش‌اند، شرحی بر این تنفر و پوزخندی به آرمان تحصیلی آن است. ولی به هر حال سکوی پرش لازم است، چنان که فلور در جای دیگری قید می‌کند: «واقعیت خارجی

باید در ما نفوذ کند، باید تقریباً فریاد ما را درآورد، وگرنه نمی‌توانیم آن را خوب بازآفرینی کنیم». او حتی برای لوئیز کله اعتراف کرد که به عنوان نویسنده دارای «دو شخصیت متفاوت» است: «یکی آن که شیفتهٔ مبالغه و تغزل و بلندپروازی و ابهت سبک و قله‌های اندیشه است؛ دیگری آن که تا حد امکان در جستجوی حقیقت نقب می‌زند و کاوش می‌کند، دوست می‌دارد که بر جزییات کم‌اهمیت به اندازهٔ واقعیات پراهمیت تأکید کند، و می‌خواهد شما چیزهایی را که مطرح می‌کند با گوشت و پوست خود احساس کنید.»<sup>۳۴</sup> امیل فاگه [نویسندهٔ فرانسوی] این دوگانگی را در یک جمله خلاصه می‌کند و دربارهٔ فلوربر می‌گوید «تخیل ذوق او بود و واقعیت وجدان او».<sup>۳۵</sup> جیمز نیز در پیشگفتار رمان امریکایی به این مسألهٔ تقابل ظاهری ذهنی و عینی، رمانتیک و رئالیستی، می‌پردازد و پس از موشکافی به انکار تقابل آنها می‌رسد: «خط‌کشی بین واقعی و رمانتیک به همان اندازه دشوار است که نصب تابلوی مسافت‌نما بین شمال و جنوب» (AN, 37). او توضیح می‌دهد که چگونه در ابتدا فکر اولیهٔ رمان «عینیتی را که خواسته بود... بی‌درنگ تحمیل کرد» ولی در مرحلهٔ پرداختِ کار «تصور من، بدون ذره‌ای تردید، پرچم پرآذین رمانس را برافراشت» (AN, 23, 25). سپس جیمز این مسأله را مطرح می‌کند که اهداف هنرمندان رمانتیک و رئالیست چه وقت و چطور خود را کاملاً رودرروی هم نشان می‌دهند. البته جوابش آسان نیست و او هم عملاً نتیجه می‌گیرد در مورد هر نویسنده‌ای که ارزش مطرح کردن را داشته باشد، تفکیک ساده‌ای بین دو گرایش غیرممکن است: «جالبتر موقعی است... که او خود را به هر دو سو متعهد می‌کند؛ البته نه دقیقاً در یک زمان یا به یک اندازه، بلکه با نیازی به برپا کردن کل انقلاب ممکنش، به حکم میلی غنی در وجود او به افراط‌کاری» (AN, 31).

بی‌گمان نشانهٔ پیشرفتی فکری، ولو نه لزوماً هنری، است که وقتی

34 - Flaubert, *Correspondance*, VII, p. 350; IV, p. 125; III, p. 269; II, pp. 343-4.

35 - Émile Faguet, *Flaubert*, 1899, p. 66.

ایدئالیسم در دهه ۱۸۹۰ ابتکار عمل را دوباره به دست آورد، نکوشید ترکیبی عالیترا را که «میلی به افراط‌کاری» را به راستی میلی غنی می‌ساخت و نه صرفاً چیزی ویرانگر، ممنوع کند. اگر هر فرهنگ تازه‌ای از آثار فرهنگهای گذشته‌اش اثری بر جای نمی‌گذاشت تمدن پیشرفت نمی‌کرد؛ همچنین احتمالاً از بحثی که در حول و حوش سال ۱۸۵۰ در فرانسه به نام رئالیسم جریان داشت چیزی عاید ادبیات نمی‌شد. ولی انگار در سالهای بعد، برای یک بار هم که شده، روح حق‌طلبی از روحیه جناح‌گرایی قویتر از کار درآمد. نقد ویلیام شارپ [شاعر اسکاتلندی] بر رمانی از هاولز [ادیب امریکایی] در شماره سال ۱۸۹۰ آکادمی نمونه خوبی از درک صبورانه‌ای است که رفته رفته جانشین ادعاهای کسالت‌آور پیشین می‌شد:

شاید رئالیسم را در ادبیات بتوان کمابیش به عنوان علم ارائه دقیق بسیاری پیچیدگیهای مجرد و مشخص در یک ترکیب درست - از این جهت که کاملاً معقول و ظاهراً اجتناب‌ناپذیر است - تعریف کرد؛ این، به علاوه نیروی خلاقیتی که مستلزم چیزی است که به غلط روحیه رمانتیک خوانده می‌شود، منهای آن ضعف قوه انتخاب که عامل مسلط در کار رئالیستهای به اصطلاح مکتب زولا است. با این اوصاف، رئالیسم و رمانس مثل جسم و روح در وجود انسان زنده لازم و ملزوم به نظر می‌رسند. هنرمند واقعی، بی‌تردید، کسی است که نه رئالیست است نه رمانتیست، بلکه در کارش نیروی سازنده کیفیتهای عالی روشهای رئالیسم اصیل و کیفیتهای عالی روشهای رمانس اصیل مشهود است. (ECN, 56)

«روح سازنده تخیل» و «نیروی سازنده» علم از قضا در «قوه سازنده» شارپ که هر دورا در بر می‌گیرد گرد می‌آیند. نویسندگان از چیزهایی شروع می‌کند، ولی به این اکتفا نمی‌کند که فقط از آنها «نام» ببرد. جزئیات نیز به هر طریق باید فعال شوند، موجودیت پیدا کنند. «واقعیت کلیشه‌ای است

که ما به کمک مجاز از آن فرار می‌کنیم» (استیونز، 179، OP). مجاز است که مثل یک نطفه نیرو در میان «واقعیتها» کار می‌کند و در فرایندی که می‌توانیم آن را به افزودن مایه تخیل به خمیر ماده تشبیه کنیم، آنها را به این صورت درمی‌آورد. پروست در زمان بازیافته<sup>۳۶</sup> به تشریح این فرایند می‌پردازد - فرایندی که خود واقعیت را محرز می‌کند:

آنچه ما آن را واقعیت می‌نامیم، رابطه‌ای است بین این احساسات و این خاطراتی که در آن واحد ما را احاطه می‌کنند؛ رابطه‌ای که یک رؤیای سینمایی ساده نابودش می‌کند و با تسلیم شدن به واقعیت، دستش از واقعیت کوتاه می‌شود؛ رابطه یگانه‌ای که نویسنده باید آن را باز یابد تا بتواند آن دو اصطلاح را برای همیشه در سخنش به هم گره بزند. او می‌تواند چیزها را در موقعیت اولیه‌شان یکی پس از دیگری توصیف کند، ولی حقیقت فقط موقعی رو نشان می‌دهد که نویسنده دو موضوع مختلف را می‌گیرد و رابطه‌ای میانشان برقرار می‌کند - تشابهی در جهان هنر با رابطه علی یگانه دنیای علم - و آنها را در قیود لازمه سبک کار به بند می‌کشد؛ یا همچون در زندگی، وقتی به کیفیتی مشترک در دو احساس می‌رسد، جوهر آنها را استخراج می‌کند و آنها را از احتمالات زمان منتزع می‌کند و در مجاز به هم پیوند می‌دهد<sup>۳۷</sup>.

مجاز دو دنیا را با هم آشتی می‌دهد. اگر نظریه پرداز بخواهد بر این آشتی صحنه بگذارد، واژه رنالیسم برای پذیرفتن طرح جدید باید وسعت پیدا کند. نزدیکترین فاصله را با لحظه دقیق رشد - هنگامی که رنالیسم جوانه‌های تازه‌ای برمی‌آورد - در سال ۱۹۴۴ در «دفاع از رنالیسم» هکتور آگوستی پیدا می‌کنیم: «تفسیر مدام افراد و اجتماع از صفات این

۳۶ - کتاب آخر از مجموعه در جستجوی زمان از دست رفته.

رنالیسم پویاست که باید نام دیگری برای آن پیدا کنیم. از آنجا که این رنالیسم نه به حد شرم‌آوری عینی است و نه به اندازه نامعقولی ذهنی، من پیشنهاد می‌کنم که آن را به جای پویا بگوییم فوق ذهنی» (ترجمهٔ بکر؛ DMLR, 497).

نتیجهٔ مثبت این آشتی آن است که واژهٔ رنالیسم از قید تعبیر تحدیدی رنالیستهای اولیه با فلسفهٔ ماتریالیستی و زیبایی‌شناسی و تکنیک کاهنده‌شان رهایی می‌یابد. بعد از این آشتی، مردیت [رمان‌نویس و شاعر انگلیسی] می‌تواند بگوید «بین رنالیسم و ایدئالیسم هیچ ستیز ذاتی در کار نیست».<sup>۳۸</sup> اما نتیجهٔ منفی آن محروم شدنش از هر معنای ممکن است. برک [سیاستمدار و خطیب انگلیسی] می‌گفت آزادی را باید محدود کرد تا بتوان صاحب شد. این گفته در مورد معنایی هم که به تصاحب لغت درمی‌آید صدق می‌کند. باقی می‌ماند این مسأله که آیا واژهٔ رنالیسم می‌تواند از آزادیش استفاده کند؟ آیا می‌تواند این عناصر جدید را متبلور سازد و معنی خود را در مصرف تازه‌ای محدود کند؟

## فصل چهارم

### ماحصل

#### ۱

کاوش در رئالیسم، چنان که هری لَوین نیز اذعان می‌کند، در نهایت مشمول مسألهٔ بزرگترِ نسبتِ زندگی با هنر می‌گردد (GH, 3). ولی نباید یکباره از تفکیک بحث – یعنی محدود کردن آن در لنگرگاه مفاهیم مهارپذیر و مانع شدن از رها شدنش (مثل یک رمان یاغی، به قول فیلدینگ) در «بی‌کرانِ بیابانها و دریاها» – قطع امید کرد. بحث را می‌توان محدود به مسألهٔ اساسی بازنمایی و مسائل مربوط به نسبت این بازنمایی با موضوع آن کرد.

دیدیم که رئالیست خام می‌پندارد جهان را می‌توان در قالب کلمات، یا با واسطهٔ دیگری، بازنمایی (تصویر) کرد و نیز اینکه او می‌تواند با اعلام این بازنمایی بدان دست یازد و خود را با سادگی و صداقت وقف آن کند. با همین اطمینان ساده، زولا می‌تواند ادعا کند: «شخصیت اول رمان ناتورالیستی... بازآفرینی دقیق زندگی است» (RN, 22). اما به آسانی می‌توان نشان داد که «بازنمایی» نه تنها از نظر فنی بلکه حتی از لحاظ فلسفی غیرممکن است و در بهترین حالت، یک مجاز بی‌دقت (مثل بیان) و در بدترین حالت، مایهٔ پردرِسرِ تفکری مغشوش از کار درمی‌آید.

آینه همیشه بهترین تصویر را برای نظریهٔ بازنمایی فراهم آورده است؛ استندال رمان را مثل آینه‌ای می‌دانست که در شاهراهی سفر می‌کند. ولی

محدودیت‌های این تصویر را ادموند گاس در مقاله‌ای به نام «حدود رئالیسم در قصه» (۱۸۹۰) ناخواسته افشا می‌کند و از «بی‌تناسبی ذاتی سطح تخت و کوچک کتاب با قوس وسیع زندگی که قصد منعکس کردن آن را دارد» سخن می‌گوید (DMLR, 390). سطح کتاب، کوچک یا بزرگ، را نمی‌توان با آینه مقایسه کرد؛ این نه «بی‌تناسبی» میان زندگی و کتاب، بلکه بین گونه‌های مختلف هستی است که نسبت به آن، تصویر انعکاسی ساده بی‌گمان ناکافی است.

محدودیت تصویر «آینه» در هنرهای بصری از همه جا آشکارتر است؛ و شورش نقاشان علیه کار بیهوده و بی‌پایان بازنمایی - که هربرت رید آن را به خوبی در تاریخ مختصر نقاشی معاصر (۱۹۵۹) شرح داده است - برخی از خردکننده‌ترین استدلالها را علیه آن فراهم آورد. رید عامل وحدت بخش نقاشی معاصر را «چنان که کله می‌گوید، قصد نه منعکس کردن مشهودات بلکه مشهود ساختن» می‌داند.<sup>۱</sup> او رساله کاندینسکی در باب معنویت در هنر<sup>۲</sup> (۱۹۱۲) را «نخستین توجیه‌گر مشروط هنر غیر عینی» می‌شمارد: مقایسه‌هایی که کاندینسکی با موسیقی انجام می‌دهد به منظور تأکید بر عنصر شکل در برابر محتوا در هنر است و تکنیک نیز بسیار مورد تأکید است. «بیان یک احساس درونی آهسته شکل گرفته، با کار مکرر و تقریباً وسواسی. من این را می‌گویم کمپوزیسیون. و در آن، عقل و آگاهی و نیت نقش مهمی بر عهده دارند.»<sup>۳</sup> کله در یک سخنرانی درباره هنر معاصر (۱۹۲۴) با استفاده از تصویر یک درخت به سادگی و به طور مؤثری به دفاع از آزادی هنرمند از قید تقلید سطحی پرداخت:

هیچ کس توقع ندارد که نوک درختی درست شبیه ریشه‌اش

1 - Herbert Read, *A Concise History of Modern Painting*, p. 8.

۲ - منظور از هنر (art) در جایی که سخن از نقاشان نامداری مانند کله و کاندینسکی است، بالاخص هنر نقاشی است.

3 - Read, pp. 170, 172.



باشد. بالا و پایین نمی‌توانند تصویر دقیق یکدیگر باشند. روشن است که کارکردهای متفاوت در اجزای مختلف باید تمایزهای حیاتی پدید آورد. ولی گاه این فاصله‌گیری از طبیعت، که اقتضای هنر است، از هنرمند دریغ می‌شود. او را حتی متهم به بی‌کفایتی و تحریف عمدی کرده‌اند.<sup>۴</sup>

پیشتر دیدیم که موندریان هم به این نتیجه رسید که نقاش «باید کاملاً از طبیعت رویگردان شود». او سپس می‌پرسد «وقتی هر رشته دیگری طبیعت را پشت سر گذاشته است، چرا هنر باید همچنان دنباله‌رو طبیعت باشد؟»<sup>۵</sup>

نظریه‌پردازان جدید بسیاری نظریه بازنمایی را در ادبیات نیز ورشکسته دانسته‌اند. آر. جی. کالینگوود آن را در فصل «هنر و بازنمایی» کتابش *اصول هنر* (لندن، ۱۹۳۸) از این موضع مطرح می‌کند که «امروز تنها نظر قابل تحمل این است که هیچ هنری باز نمودی نیست». <sup>۶</sup> اُرتگا ای گاسیت این تصور را مسخره می‌داند که «مؤلف کاری نمی‌تواند بکند جز نسخه‌برداری از واقعیت. چنین استدلال عوامانه‌ای اساس چیزی است که امروزه به آن می‌گویند رثالیسم». <sup>۷</sup> سوزان لَنگِر [فیلسوف امریکایی] واژه «تبدیل» را به «تقلید» ترجیح می‌دهد: این «عبارت است از ارائه یک ظاهر دلخواه، بدون بازنمایی صرف آن، با تولید یک تأثر حسی معادل در عوض تأثیری با شباهت ظاهری، برحسب ماده محدود مشروعی که ناتوان از نسخه‌برداری خام از ویژگی دلخواه در اصل است». <sup>۸</sup> وینفرد نوواتنی نیز پس از اظهار نظر مشابهی - «طبیعت زبان طوری است که چیزی مثل ترجمه خنثای شیء به لفظ را غیرممکن می‌کند» - رثالیسم را وابسته به این فکر اشتباه می‌خواند. <sup>۹</sup>

4 - Read, p. 183.

5 - Elgar, *Mondrian*, pp. 110-11.

6 - R. G. Collingwood, *The Principles of Art*, p. 43.

7 - Ortega y Gasset, *The Dehumanization of Art*, p. 102.

8 - Susanne Langer, *Problems of Art*, London, 1957, p. 98.

9 - Winifred Nowottny, *The Language Poets Use*, London, 1962, p. 45.

دور نیست که تعبیر سطحی بازنمایی دارای هدف کاذب جایگزینی گردد: بازنمایی به اندازه‌ای کامل باشد که با «واقعیت» اشتباه شود. آرتور مکداول بی‌ارزشی این طرح «چشم‌فریب»<sup>۱۱</sup> و آشفتگی سرگیجه‌آور مقولاتش را یادآوری می‌کند: «نقاشی سه بعد نما»<sup>۱۲</sup> زندگی است در جای نادرست؛ و به سختی می‌توان به آن گفت هنر. عادتاً به آن رئالیسم می‌گویند و نمودار یک بدفهمی یا افراط رئالیستی است. ال‌ا‌ه‌ه انتقامی است در انتظار رئالیسمی که شرایط هنر را از یاد برده است.<sup>۱۱</sup> بحث کاذبی درباره ارزش نسبی بازنمایی و بازنموده در می‌گیرد، بحثی در این مورد که کدام یک «واقعیت‌تر»ند. سرچشمه آن بی‌گمان افلاطون است که در جمهورش برای واقعیتها سلسله مراتبی قائل شده است: نخست، واقعیت ماهوی مثل؛ سپس واقعیت مصنوع مخلوقات؛ و آخر از همه، واقعیت تقلیدی هنر. ولی افلاطون مابعدالطبیعه‌ای داشت که تشخیص او را توجیه می‌کرد، حال آنکه مسأله‌ای که ما امروزه با آن مواجهیم بیشتر نتیجه سهل‌انگاری محض است. به عنوان مثال می‌بینیم که چرنیشفسکی ماتریالیست می‌گوید: «پس هدف هنر این است. هنر واقعیت را بهتر نمی‌کند، واقعیت را زیبا نمی‌کند، آن را بازآفرینی می‌کند و جایگزینش می‌شود» (DMLR, 64). زنجیره راحت تشکیل می‌شود: از «بازآفرینی دقیق زندگی» تشخیص دادن هنر تا، مثل اینجا، جانشین آن دانستن هنر و عاقبت رقیب آن پنداشتنش. انگار که زندگی و هنر را باید دو شق در نظر گرفت که با هم درگیر نوعی مسابقه طناب‌کشی هستی‌شناسانه‌اند. این فکر عجیب در بحث پیچیده‌تری ادامه می‌یابد. آندره مالرو در صداهای سکوت (۱۹۵۱) می‌نویسد: «هنرمندان بزرگ مقلدان دنیا نیستند، رقیبان دنیا هستند»<sup>۱۲</sup> و آندره ژید شخصیت رمان‌نویس‌اش ادوار

۱۰ - هر دو ترجمه trompe l'oeil است که نام تکنیکی است برای واقع‌نمایی تصویر با استفاده از روشهایی مانند پرسپکتیو و سایه‌روشن یا کار زیاد بر روی جزئیات.

11 - Arthur McDowall, *Realism*, p. 40.

12 - André Malraux, *Les Voix du Silence*, p. 451.

در رمان سکه‌سازان را وامی‌دارد که مضمون اصلی رمان خودش را در این جمله خلاصه کند: «بدون شک رقابت دنیای واقعی با تصویر آن است که ما به دنبالش هستیم.»<sup>۱۳</sup> اریش هیلر مقاله «فریب رئالیستی» را چنین به پایان می‌برد: «اقتصاد دنیا نمی‌تواند تا ابد هزینه زندگی گران این همه خالقی را که با خود خلقت رقابت می‌کنند تأمین کند» (DMLR, 598). همین فکر رقابت است که بیجا به کار می‌رود. اُرتگا ترجیح می‌دهد آن را همکاری ببیند: هنرمند «با افزودن به واقعیت، دنیا را بزرگ می‌کند». نه به این معنی که آنچه را از قبل موجود است تکثیر می‌کند - کِنت گراهام می‌گوید به نظر بسیاری از منتقدان قرن نوزدهم «واقعگرایی در شخصیت‌پردازی، تقریباً بدون اغراق، منجر به افزایش جمعیت کشور می‌شد» (ECN, 23) - بل به این معنی که «با دستمایه‌اش» سبب ایجاد فرایندی جدلی (دیالکتیکی) می‌گردد که در آن، ذهن به نقد واقعیت می‌پردازد و واقعیت بالقوه را به فعل درمی‌آورد.

معمولاً نویسندگان سمبولیست بوده‌اند که متهم به تحقیر زندگی و واداشتن هنر به رقابت با آن شده‌اند. دشوار نیست به دست آوردن مدرک برای این اتهام، از نویسندگانی مانند گوتیه - که به گواهی پیشگفتار مادموازل دو موپن (۱۸۳۵) همه او را بنیانگذار مکتب هنر برای هنر می‌دانند - و هویسمانس در سیر قهقراییش و ویلیه - دو - لیل - آدان که شخصیت رمانش آکسل (که چکیده گوشه‌گیران زیباشناس پو است) با حواله کردن امر زندگی به اقامتگاه مستخدمان، بهترین نمونه را فراهم می‌آورد. ولی این مدرک چندان که به نظر می‌رسد قاطع نیست. مهم در نظریه سمبولیستی نه ارزشگذاری نسبی زندگی و هنر (که جزو ساختار بلاغی آن است) بلکه ادعای معقول جدایی این مقولات از یکدیگر است. پس وقتی گوتیه می‌نویسد «نه، احمقها... با کتاب نمی‌توانید سوپ درست کنید؛ رمان یک جفت چکمه یکپارچه نیست؛ غزل سرنگ نیست؛ نمایشنامه راه آهن نیست» منظورش بیش از آنکه دست‌کم گرفتن مزایای

تکنولوژی معاصر باشد یادآوری این نکته به خواننده است که علم و هنر پاسخگوی نیازهای متفاوتی هستند. و حتی وقتی گوتیه با لحن تحریک‌کننده‌تری ادامه می‌دهد که «من با فروتنی اعتراف می‌کنم که ترجیح می‌دهم کفشم بی‌وصله بماند تا اینکه قافیه اشعارم سرسری از کار دریاید؛ من بدون چکمه می‌توانم سر کنم، ولی بدون شعر نه»<sup>۱۴</sup> در حقیقت دارد فکر تقابل کفش و شعر را مسخره می‌کند و بیهودگی مقایسه مادیات با معنویات را افشا می‌کند.

نویسنده‌ای که پیامدهای آگاهی را می‌پذیرد، می‌داند که باید از تنگی دل زندگی دور شود تا اصلاً هنری به وجود آید، بیانیه‌ای که سرش به تنش بیارزد. فلوربر به مادرش می‌نویسد «آدم از آمیختن با زندگی آسیب می‌بیند»<sup>۱۵</sup> و جیمز می‌گوید «در هنر... انسان از افکار پریشان می‌ترسد» (AN, 27). ویوین شخصیت مخلوق وایلد در فساد دروغگویی می‌گوید زندگی از نظر او چیزی نیست مگر «حلالی که هنر را تجزیه می‌کند، دشمنی که خانه‌اش را با خاک یکسان می‌کند». نویسنده در همه این موارد خود را در معرض این اتهام قرار می‌دهد که دارد زندگی را محکوم می‌کند. ولی در واقع چیزی که محکوم می‌شود هنر آلوده است، هنر محروم از امتیازاتش، هنر زبان‌بسته به حکم رئالیسم «عقل سلیمی» و تحصیلی و حق به جانب. پس دشنام بی‌مورد است؛ زندگی ابداً تحقیر نمی‌شود. در واقع مثل روز روشن است که هرگونه ادعای ارزش هنر در نهایت باید ریشه در ارزش زندگی داشته باشد که واژه جامع‌تر است. این تقابل صوری (چنان که گفتم) تمهیدی بلاغی است برای دفاع از هنر - به سود زندگی - در برابر تهدیدهای نامعقول خود زندگی، که بی‌صبرانه انتظار تخمهای طلایی آن را می‌کشد.

اتفاقاً خودِ رئالیست است که سنگ «زندگی» را به سینه می‌زند اما در واقع تحقیرش می‌کند. زندگی را با ادعای اینکه قابل بازآفرینی است

14 - Gautier, *Mademoiselle de Maupin*, Garnier-Flammarion ed., pp. 42, 44.

15 - Flaubert, *Correspondance*, II, p. 269.

تحقیر می‌کند؛ هنر را با ادعای اینکه عین بازآفرینی است تحقیر می‌کند؛ و هر دو را با قرار دادنشان در ارتباط نادرستی با یکدیگر. استیونز می‌نویسد: «اغلب بازآفرینی‌کنندگان امروزی زندگی، حتی دوربین، در حقیقت آن را محکوم می‌کنند. از این جهت است که می‌گوییم: واقعگرایی یعنی تحریف واقعیت» (OP, 176, 166).

## ۲

پس گویا معقولترین موضع آن است که جدایی مقوله‌های هنر و زندگی را از یکدیگر می‌پذیرد و نسبت آنها با هم – و نوع «رثالیسم» قابل حصول از این نسبت – را با اطلاع آگاهانه و سنجیده‌ای از ممکنها و ناممکنهای مربوط توضیح می‌دهد. ا. ا. مندیلو در کتابش *زمان و زمان* توضیح می‌دهد که چگونه ادبیات «نخست می‌کوشد واقعیت را تا حد امکان دقیق و کامل منعکس کند و سپس، چون ناامید می‌شود، می‌کوشد احساس واقعیت جدیدی از آن خویش را القا کند».<sup>۱۶</sup> هنرمند ناچار است در قلمروی که این ناامیدی پدید آورده زندگی کند؛ مثل فرشته‌ای هبوط کرده عدم امکان بازگشت به بهشت را بپذیرد و بکوشد که دوباره با وجدان و اطاعت صرف زندگی کند. سلطنت در دوزخ بهتر از خدمت در بهشت است؛ او به آگاهی دست یافته و باید تاوانها و امتیازهای وضع تازه خود را بپذیرد. هنر ثمره آلودگی وضعیت انسان – یا بلکه آلودگی نهاد هبوط کرده وی – است که سبب می‌گردد معصومیت اولیه‌اش را خودشناسی از میان بردارد و آسایش‌اش فدای آرزوها و ناخرسندیهای آگاهی درونیش گردد. «عمل خودآگاهی برای ما سرچشمه و مایه همه شناخت ممکن ماست».<sup>۱۷</sup> پس نامعقول است از هنرمند بخواهیم که به گونه‌ای ناآگاه شود و به حالت معصومیت تنها بازگردد؛ ولی بی‌گمان اهداف رثالیسم خام را می‌توان

16 - A. A. Mendilow, *Time and the Novel*, p. 39.

17 - Coleridge, *Biographia Literaria*, ch. 12, thesis x.

بدین سان تعبیر کرد. والتر آنگ در مقاله کوتاه درخشانی توضیح می‌دهد که مجاز چگونه این دلتنگی فکری برای دوره پیش‌ثنوی آگاهی را به نوعی ارضا می‌کند.<sup>۱۸</sup> اما رئالیستهای خشکه مقدس - و رمان‌نویسهای عضو نهضت «رمان نو» - همچنان که پشت به روشنایی ذهن در نقب لجاجت خود پیش می‌روند، مجاز را یک ترفند می‌نامند و مردود می‌شمارند. پس در حالی که رئالیسم وجدانی همه نیروی خود را از سادگیش می‌گرفت، رئالیسم در مرحله آگاهانه‌اش متکی به اطلاع از پیچیدگی خویش است. والاس استیونز یک سخن زیبای دیگر در میان کلمات قصار خود دارد: «باور غایی باور کردن قصه‌ای است که می‌دانید قصه است و جز قصه نیست. حقیقت عالی آن است که می‌دانید قصه است و با این حال مشتاقانه آن را باور می‌کنید» (OP, 163). همان‌طور که گلریج در فرمول «تعلیق مشتاقانه ناباوری» مطرح می‌کند، تفاوت در همین باور مشتاقانه است: تفاوت یک باور ساده، که ترغیب به چشمپوشی از همه مسائل شده است، با یک «باور غایی» که سنجیده از میان همه آنها گذشته و با همه آنها آشنا شده است؛ تفاوت یک حقیقت خام که آسان به دست می‌آید و در هر شعاری می‌توان به کارش برد، با یک «حقیقت عالی» که نتیجه همکاری آگاهانه نویسنده و خواننده است.

اگر نویسنده از آگاهی خواننده از شرایط کارش استقبال می‌کند - مانند استرن در رمان *تریسترام شندی* که خواننده را تقریباً حتی در خود عمل نگارش نیز درگیر می‌کند، مثلاً برای بالا بردن «عمو توبی» از پله‌ها از خواننده کمک می‌خواهد - فقط در نتیجه اعمال بی‌وقفه آگاهی خود در آن است. چیزی تصادفی رخ نمی‌دهد؛ هیچ کتابی خود به خود نوشته نمی‌شود. شانفلوری می‌گفت داستانهای زیادی نوشته است بدون اینکه بداند چه می‌کرده است.<sup>۱۹</sup> او کجا و جیمز کجا، که به گفته خودش در

18 - Walter Ong, "Metaphor and The Twinned Vision" *The Barbarian within*, New York, 1962, pp. 41-8.

19 - Champfleury, *Le Realisme*, p. 6.

هنگام نوشتن رمانهایش درباره «حقیرترین مسائل» و «حتی اختلاف جزئی یک لحن یا جای یک ویرگول» فکر می‌کرد (AN, 345). رثالیست خام، که چراغ راهنمای او وجدان اوست، می‌کوشد روند عملی آفرینش را تا حد امکان نادیده بگیرد؛ انگار که حتی از فکر نشستن پشت میز و مشغول شدن به نوشتن بیزار است. اما رثالیست مطلع می‌داند که تنها چراغ راهنمای او ذهن اوست و به این علت، خود روند اهمیت زیادی پیدا می‌کند - حتی چنان که گاه به نظر جیمز می‌رسید، زیاده‌تر از نتیجه غایی:

هم داستان قهرمانان را داریم و هم - به لطف ارتباط نزدیک چیزها - داستان خود داستانمان را. شرمنده‌ام که باید اعتراف کنم اما قصه گو قصه گوست؛ گاهی آن مخمضه دومی به نظر من واقعاً عینیت‌تر می‌رسد (AN, 313).

پس بی‌احترامی نیست که جیمز از «بازی هنر» سخن می‌گوید و از «کیف» تألیف دم می‌زند، ولو لیویز این حرفها را نشانه «علاقه بیش از اندازه جیمز به تکنیک»<sup>۲۰</sup> قلمداد کند. این گونه توجه جیمز به «عشق مزمن کار» (AN, 287) منجر به آن «باور غایی» و «حقیقت عالی» می‌شود. باز موضوع ملاحظه معقول امکانات هنر در کنار امکانات زندگی در میان است. «واقعاً، عموماً، نسبتها در جایی متوقف نمی‌شوند و مسأله ظریف هنرمند، تا ابد، جز این نیست که با هندسه خاص خودش دایره‌ای بکشد که در آن به نظر برسد آنها با طیب خاطر به همین صورت ادامه می‌دهند» (AN, 5). آگاهی ما از این «مسأله ظریف» و لذت ما از حل آن انگیزه دیگری برای باوری است که می‌توان آن را «نه ناشی از زودباوری کودکان و بی‌اندازه بلکه ناشی از زودباوری آگاهانه و سنجیده» (AN, 171) به شمار آورد؛ باوری که پی می‌برد و مشتاقانه می‌پذیرد که واقعیت مرضی یک قصه است؛ واقعیتی ساخته و پرداخته، نه واقعیتی که در بازنمایی

تحریف شده باشد. رابرت اسکولز می‌گوید ما نیاز داریم که «تصنع واقعیت و واقعیت مصنوع»<sup>۲۱</sup> را بپذیریم.

### ۳

اگرچه می‌دانیم که این پیچیدگی تأثیر چندانی در استعمال عمومی نداشته – و هنوز مراد عموم از رئالیسم ارائه دقیق تجربه عادی است – نباید نادیده بگیریم که در جبهه نظری، در دفتر و دستک نقادی، معنی رئالیسم تا دستیابی به واقعیت و ایجاد باور، به هر طریق ممکن، تعمیم پیدا کرده است.

گرایش به رفع محدودیت انتساب رئالیسم، چنان که دیدیم، در قرن نوزدهم نیز وجود داشته است؛ ولی نظریه پردازان جدیدتر آن را تنها راه ممکن می‌دانند. هری لوبن با «وسعت نظر» ادعا می‌کند که «همه نویسندگان بزرگ را تا وقتی که به نقد کاوشگرانه و موشکافانه زندگی که می‌شناسند متعهدند، می‌توان رئالیست به شمار آورد» (GH, 83). آرتور مکداول به درک نسبی نزدیکتر می‌شود و همه «قید و شرط»های رئالیسم را دور می‌ریزد و می‌گوید: «ناتورالیسم اصرار می‌ورزد که هنر «باید مطابق الگوی خاصی بریده شود، در حالی که رئالیسم برای همه جلوه‌های ممکن آن آمادگی دارد، یا باید داشته باشد.» رئالیسم می‌شود نه چیزی بیشتر و نه چیزی کمتر از «ملاک ارزش هنری»<sup>۲۲</sup>. ولی شاید قطعیت‌ترین نشانه نیاز به اتخاذ موضعی نسبی را اریش آوریخ ناخواسته در کتابش تقلید (۱۹۴۶) فراهم آورده باشد. هدف آوریخ در این اثر ارزشمند درباره «بازنمایی (تصویر) واقعیت در ادبیات غرب» اعلام برتری تکنیکهای رئالیستی در بازنمایی بود که به طور پراکنده در ادبیات قدیمتر ابراز وجود کرده بودند اما بیان کامل خود را در فرانسه قرن نوزدهم به دست آوردند.

21 - Robert Scholes, *The Fabulators*, p. 20.

22 - Arthur McDowall, *Realism*, pp. 24, 50.



«تا موقعی که رئالیسم جدی دوران معاصر نتواند انسان را مگر در بستر واقعیت تام و تمام، سیاسی و اجتماعی و اقتصادی، که مشخص و در حال تکامل دایم است بازنمایی کند... بنیانگذارش استندال است.»<sup>۲۳</sup> اما با همین دامنه گسترده کار - با همین «وسعت نظر» - آوریخ نارسایی این تعریف را برملا می‌کند. نخستین چیزی که دعوی او را به لرزه درمی‌آورد «تناقض حیرت‌انگیز رئالیسم منتسب به دانته» است، «رئالیسمی تصویر شده بر روی ابدیتی بی‌تغییر» که «با آنچه در زمین پیدا می‌شود و رخ می‌دهد فرق می‌کند، ولی آشکارا با آن نسبتی ضروری و کاملاً معین دارد».<sup>۲۴</sup> پذیرفتن شرایط مختلف برای این نسبت باعث ترک خوردن قالب او می‌شود. مشکلات در شکسپیر بروز می‌کند: «او واقعیت را در بر می‌گیرد اما... به شیوه‌ای معمولاً مشخص ولی نه همیشه رئالیستی، به فراسوی آن می‌رود»؛ «کثرت لایه‌های اسلوبی تراژدیهای شکسپیر از چارچوب رئالیسم حقیقی فراتر می‌رود».<sup>۲۵</sup> انسان وسوسه می‌شود که بگوید وای به حال «رئالیسم حقیقی» که باید بر حسب چیزی که نمی‌تواند در بر بگیرد تعریف شود. مهمتر اینکه ویرجینیا وولف نیز نامفهوم از کار درمی‌آید: فانوس دریایی «به قلمروی در ورای واقعیت می‌رسد»؛ در این رمان «تلاشهایی می‌بینیم برای نفوذ در واقعیتی اصیلتر و عمیقتر، حتی واقعیتی واقعیت‌تر».<sup>۲۶</sup> آوریخ با به کار بردن عبارتهایی مثل «در ورای واقعیت» یا «واقعیتی واقعیت‌تر» مشکلی برای خود درست می‌کند که من در فصل اول به آن اشاره کردم: مسلم فرض کردن واقعیتی به منظور آنکه یک بازنمایی (تصویر) رئالیستی با آن همسازی پیدا کند. تنها راه اجتناب از این مشکل آن است که از خود مفهوم همسازی اجتناب کنیم و همبستگی و واقعیت خود کار را معیار حقیقی رئالیسم در نظر بگیریم. از قضا آوریخ

23 - Erich Auerbach, *Mimesis*, trans, 1953, p. 408.

24 - Ibid., pp. 166, 169, 167.

25 - Ibid., pp. 288, 290.

26 - Ibid., pp. 469, 477.

در مورد هومر همین کار را کرده است: «اتهام مکرر دروغگویی هومر از تأثیرگذاری او نمی‌کاهد. او نیاز ندارد که داستانش را به واقعیت تاریخی متکی کند. واقعیت او خود به اندازه کافی نیرومند هست. ما را به دام می‌اندازد، تارش را دور ما می‌تند و همین برای او کفایت می‌کند. این دنیای «واقعی» که ما را به دام می‌اندازد قائم به ذات است و چیزی جز خودش را در بر نمی‌گیرد...»<sup>۲۷</sup>

بی‌گمان این باعث جدا شدن لغت از متن تاریخی می‌شود - حتی آن را تبدیل به واژه تازه‌ای می‌کند - ولی این تنها راه نجات آن از وضعیت مبهم آن و یافتن نوعی مصرف عمومی برای آن است. ما می‌توانیم همچنان از ادعاهای تاریخی رئالیسم، از دوره «محدودیت حق استخدام» آن، آگاه بمانیم؛ در واقع لازم است که بمانیم. به عنوان مثال، مقاله رنه وِلک درباره مفهوم رئالیسم دارای دیدگاهی تاریخی است و از این رو، او رئالیسم را یک روش می‌داند: «یک روش، یک جریان بزرگ که محدودیتها و نقصها و قراردادهای خود را دارد.» اما نمی‌تواند از یک نتیجه‌گیری مهم شانه خالی کند: «با همه ادعای نفوذ مستقیم در زندگی و واقعیت، رئالیسم در عمل دارای قراردادهای و تمهیدات و استثنای ثابت خویش است... نظریه رئالیسم مآلاً زیبایی‌شناسی خوبی نیست زیرا هنر کلاً عبارت است از "ساختن" و خودِ عالمی از وهم و شکل‌های نمادین است.»<sup>۲۸</sup>

معمایی بر جای می‌ماند. نظریه رئالیسم بی‌اعتبار شده است، چنان‌که رابرت اسکولز از کسانی یاد می‌کند که مثل «جوجه‌های بی‌سر بی‌خبر از ساطور سرزنی» به شیوه سنتی رئالیستی - ناتورالیستی «همچنان دیوانه‌وار می‌نویسند».<sup>۲۹</sup> خود لغت با ابتکار نظری جدیدی که آن را «ملاک ارزش هنری» می‌داند، به طرق مختلف از نو تعریف شده است.

27 - Ibid, p. 11.

28 - René Wellek, *Concepts of Criticism*, pp. 254-5.

29 - *The Fabulators*, p. 21.

اما هنوز همان تعریف قدیم است که بی‌اعتنا به فروپاشی زیرساخت نظری بر استعمال عمومی لغت (در پشت جلد رمانها، در مجلات هفتگی) حاکم است. شاید این اصلاً معما نباشد و فقط حاکی از وجود فاصله ناگزیری باشد بین نهایت آنچه می‌دانیم و می‌پنداریم و آنچه مقبول عموم است. رثالیسم نخستین واژه‌ای نیست که با بهترین معنا بدترین نتیجه را به بار آورده است.

# سخنی دربارهٔ

## رئالیسم سوسیالیستی

برای تفهیم بهتر مطلب، کوشیده‌ام این مطالعهٔ مختصر را تدریجاً جلو ببرم، به این صورت که بحث را با یک معنی محدود و سادهٔ رئالیسم آغاز کرده‌ام و با یک معنی جامع و پیچیدهٔ آن پایان داده‌ام. با این کار شاید موجب تحریف نیز شده باشم، چون تاریخ اندیشه هرگز چنین مرتب نبوده است. به عنوان مثال، شک نیست که در حال حاضر دوباره نوعی مصالحهٔ خاشعانه با واقعیت تبلیغ می‌شود که من آن را ساده‌لوحانه می‌دانم، مصالحه‌ای که احتمالاً تحت تأثیر پدیدارگرایی مصمم به مقابله با چیزی است که آخاب حسن آن را «باعث ازخودیگانگی ذهن، جنون دکارتی غرب»<sup>۱</sup> خوانده است. در شعر می‌توان از کار ویلیام کارلوس ویلیامز یاد کرد که شعارش «مجردات نه، مشخصات آری» است، یا از گری اسنایدر و اشعار مبتنی بر ثبت انفعالی‌ش؛ و در رمان از «رمان نو» آلن رُب‌گری‌یه که مجاز را قدغن می‌کند و یک بار دیگر پرچم مبارزه با تخیل را برمی‌افرازد. در همین راستا در زمینهٔ نقد، کتابهایی داریم مانند شاعران واقعیت (۱۹۶۶) از ج. هیلیس میلر که ادعا می‌کند «ذهن نباید در برابر واقعیت عرض اندام کند»<sup>۲</sup> و حاشیهٔ تصویر (سیاتل، ۱۹۶۸) اثر سی. ک. وِدرِه‌د که در برابر تبدیل کردن‌های گستاخانهٔ نمادگرایان از ظاهرپرستی جدید ویلیام کارلوس ویلیامز و ماریان مور دفاع می‌کند و دنیای عادی (لندن، ۱۹۶۸) نوشتهٔ دنیس دانا هیو که پیشنهاد می‌کند «و فور درخور واقعیت» در ادبیات احیا شود. خوانندهٔ علاقه‌مند می‌تواند هر نقصی در

1 - Ihab Hassan, *Comparative Literature Studies*, I. (1964), p. 268.

2 - J. Hillis Miller, *Poets of Reality*, p. 7.

بحث مرا با مراجعه به این کتب رفع کند، زیرا همه آنها خالق یا مشوق وضعیتی هستند که در آن (به قول د. ج. انرایت در شعر «پیرمرد به هوش می آید») «هنر به دنیا رحلت می کند».

مهمتر از آن من نمی توانستم یک تحول جدید و مهم را به راحتی در بحث اصلیم بگنجانم. منظورم رئالیسم سوسیالیستی، رئالیسم سنت مارکسیستی است. اگر ناتورالیسم حالت منجمد رئالیسم بود، رئالیسم سوسیالیستی (جامعه گرایانه) مرحله انجماد گرایشی است که، با عطف به گذشته، «رئالیسم انتقادی» برخی رمان نویسان قرن نوزدهم، به ویژه تولستوی، نام گرفته است. مراد از «رئالیسم انتقادی» (اصطلاحی که آن نیز از فلسفه به عاریت گرفته شده) تعبیری از واقعیت معاصر است که مانند واقعیت فلورنسیا و خنثی نیست بلکه اشباع از باوری اخلاقی است) ارنست سیمونز صریحاً تولستوی را «وجدان روسیه» و «وجدان دنیا» و «وجدان بشر» توصیف کرده است<sup>۳</sup> و مبلغان این رئالیسم زاهدانه تازه به همان صورت از تولستوی استفاده کرده اند که رئالیستهای نخستین برای اعتبار بخشیدن به آرای خود از بالزاک و استندال استفاده می کردند. اعتبار لازم به سهولت از سند دیر هنگامی از تولستوی به نام هنر چیست؟ که وی آن را کاملاً آگاهانه به نگارش درآورده کسب می شود. در این اثر، تولستوی عمده هنر مقبول (از جمله شکسپیر و بتهوون) را منحنی می خواند و بر هنر ساده احساسات ساده اصرار می ورزد که باید جایگزین آن شود و موجب اخوت انبای بشر گردد. تأکید تولستوی (کمابیش مانند جورج الیوت) بر اخلاق و مذهب است، ولی رئالیسم سوسیالیستی کاملاً سیاسی است. گئورگ لوکاچ در کتاب معنی رئالیسم معاصر (۱۹۵۷) توضیح می دهد که رئالیسم سوسیالیستی مبتنی بر تمایز اکیدی میان تحریف کنندگی ذهنیت و تصحیح کنندگی دیالکتیک ذهنی - عینی است: پس به یک تفاوت مهم می رسیم: نویسنده مدرنیست آنچه

3 - Ernest J. Simmons, *Leo Tolstoy*, Boston, 1946; cit. Wimsatt and Brooks, *Literary Criticism*, p. 462.

را که قطعاً تجربه‌ای ذهنی است با واقعیت به معنی اخص آن یکی می‌انگارد و از این رو تصویر محرفی از واقعیت در کل فراهم می‌آورد (نمونه غایی آن ویرجینیا وولف است). رئالیست، با فاصله‌گیری انتقادی خود، آنچه را که تجربه مخصوصاً مدرن پرمعنایی است در متن وسیعتری جای می‌دهد و فقط مقدار تأکیدی را که به عنوان جزئی از یک کل عینی بزرگتر شایسته آن است بدان می‌بخشد.

اینجا فقط از ویرجینیا وولف نام برده شده، ولی نمونه بارز «ترقیق واقعیت»، در بحث لوکاچ درباره نویسندگی مدرن، جویس و به ویژه کافکا است.<sup>۴</sup> در برابر جهان‌بینی «ایستا و احساساتی» اینان، او جهان‌بینی «پویا و تکاملی» توماس مان را مطرح می‌کند.<sup>۵</sup>

تا وقتی که رئالیسم سوسیالیستی ترکیب اصیلی از عینی و ذهنی فراهم می‌آورد، پاسخگوی آرمانها (ایدئالها)ی مطرح شده در فصل سوم است. حتی می‌توان شباهت نامحتملی پیدا کرد میان آن - ولو برای سوسیال رئالیستها برخوردار باشد - و سوررئالیسم که اعتقاد به «آشتی آینده این دو حالت ظاهراً ناهم‌ساز، یعنی رؤیا و واقعیت، در نوعی واقعیت مطلق»<sup>۶</sup> دارد. ولی این ترکیب، در رئالیسم سوسیالیستی، موهوم یا دستکم تصنعی است زیرا «واقعیت مطلق»ی که در روند دیالکتیک کشف می‌شود محتوم است، چرا که باید واقعیتی سوسیالیستی باشد و با یک آرمان سیاسی بخواند. لوکاچ می‌نویسد «فقدان معنا هنر را به توصیف ناتورالیستی تنزل می‌دهد»<sup>۷</sup>؛ و معنایی که به توصیف ویژگی می‌بخشد باید تجسم یک جامعه سوسیالیستی باشد. ژدانوف در سال ۱۹۳۴ در نخستین «مجمع سراسری نویسندگان شوروی» اعلام کرد که نویسنده باید زندگی را «نه

4 - Georg Lukács, *The Meaning of Contemporary Realism*, trans. 1962, p. 25.

5 - Ibid., p. 19.

6 - Breton, *Manifestes du Surréalisme*, p. 27.

7 - op. cit. p. 36.

صرفاً به عنوان واقعیت عینی، بلکه... در تحول انقلابیش» ترسیم کند. پیش از آن ماکسیم گورکی اعتراف کرده بود «رمانتیسیم انقلابی» نام محتمل دیگری برای رئالیسم سوسیالیستی است که «هدفش نه تنها ترسیم نقادانه گذشته بلکه بیشتر پیشبرد کار تحکیم دستاوردهای انقلاب در حال حاضر و ایجاد تصور روشنتری از اهداف شکوهمند آینده سوسیالیستی است» (DMLR, 487). بنابراین از نظر لوکاچ «درک زیبایی‌شناسانه صحیح واقعیت اجتماعی و تاریخی پیش‌شرط رئالیسم است» اگرچه مآلاً این پیش‌شرط ضرورت خود را از دست خواهد داد زیرا «جامعه سرانجام وضعی پیدا خواهد کرد که فقط رئالیسم سوسیالیستی قادر به توصیف شایسته آن خواهد بود».<sup>۸</sup> رئالیسم سوسیالیستی «در تعریف» حقیقت دارد.<sup>۹</sup> پس باز گرفتار دور باطل جزم‌اندیشی شدیم. رئالیسم سوسیالیستی همان تلقی زاهدانه افلاطون در جمهور را زنده می‌کند، آن را بخشی از یک نظریه سیاسی جدید می‌نمایاند و با مرجعیتی که آن را بلامنازع می‌داند تحمیلش می‌کند. لوکاچ مترادفش «رمانتیسیم انقلابی» را رد می‌کند، اما تعبیر گورکی به خوبی یادآوری می‌کند که رئالیسم سوسیالیستی نه تنها بی‌بهره از دید عینی بی‌طرفانه یا حتی نقادانه‌ای است، بلکه در واقع با فرضیاتش شدیداً هم‌ایده‌نالیستی (آرمانگرایانه) است.

پس این اصطلاح، اگر به درستی فهمیده شود، خود از خود سلب اعتبار می‌کند. لوکاچ ادعا می‌کند که «ترسیم حقیقی واقعیت آن مرکزیتی را که در مارکسیسم دارد در هیچ زیبایی‌شناسی دیگری ندارد».<sup>۱۰</sup> اما این هم حشو قبیح است زیرا صفت حقیقی به انحصار واقعیت مارکسیستی درآمده است. پس رئالیسم سوسیالیستی کاشف تحریف تازه‌ای در واژه رئالیسم است، سوای هر دو رئالیسم باوجدان و آگاه در تحلیل من.

8 - op. cit., pp. 97, 115.

9 - op. cit., p. 100.

10 - op. cit., p. 101.

## واژه‌نامه فارسی - انگلیسی

suspension	تعلیق	ideal	آرمانی
particular	جزئی	consciousness	آگاهی
pastoral	چوپانی، شبانی	positivism	اثبات‌گرایی
	حتمیت، حتمی‌گرایی	perception	ادراک
determinism		transcendental	استعلایی
truth	حقیقت	durational	استمراری
naive	خام	inspiration	الهام
self-knowledge	خودشناسی	reproduction	بازآفرینی
essence	ذات، جوهر	representation	بازنمایی
medium	رسانه، واسطه	clairvoyance	باطن‌بینی
spiritual	روحانی	evidence	بدهات
intensity	شدت	rhetorical	بلاغی
scepticism	شکاکیت	expression	بیان
form	شکل، صورت	phenomenal	پدیدار
knowledge	شناخت، معرفت	obscurantism	تاریک‌اندیشی
	شناخت (دانش) شناسی	impression	تأثر
epistemology		transformation	تبدیل
intuition	شهود	empiricism	تجربه‌گرایی
intuitive	شهودی	plastic	تجسمی
demiurge	صانع	positivistic	تحصلی
artifice	صنع‌آوری	association	تداعی (معانی)
formal	صوری	attenuation	ترقیق
literalism	ظاهر (لفظ) پرستی	documentation	تسند
gnosis	عرفان	conception	تصور
common sense	عقل سلیم	conceptualism	تصورگرایی



syntactic	نحوی	object	عین
relation	نسبت، رابطه	lyricism	غناییشگی
systematic	نظام‌مند	transcendentalism	فراسوگرایی
medium	واسطه، رسانه	extracircumferential	فرامحیطی
reality	واقعیت	surrealism	فراواقعگرایی
responsive	واکنشگر	super-subjective	فوق‌ذهنی
conscience	وجدان	reductive	کاهنده
satiric	هجایی	universals	کلیات
ontology	هستی‌شناسی	qualitative	کیفی
	همانندسازی، یکی‌انگاری	literalism	لفظ (ظاهر) پرستی
identification		metaphysics	مابعدالطبیعه
coherence	همبستگی	metaphor	مجاز
correspondence	همسازی	contentual	محتوایی
	یکی‌انگاری، همانندسازی	scholastic	مدرسی
identification		semantic	معنایی
		nominalism	نام‌گرایی

## کتابشناسی

تألیف دربارهٔ رئالیسم، به ویژه در زبان فرانسه، چه مرجع و چه نقد، فراوان است. فهرست زیر فقط گزیده‌ای را در بر می‌گیرد که با نظر به اهمیت و سودمندی یا دسترس‌پذیریشان انتخاب شده‌اند. کتابشناسی کاملتری در اثر ذیل از بکر آمده است، ولی آن هم نه جامع است و نه در همهٔ موارد معتبر.

### منابع دست اول

نوبت چاپ متونی را که همیشه موجودند مشخص نکرده‌ام. فقط تاریخ چاپ اول آنها را آورده‌ام.

Balzac, Honoré de, "Avant-Propos" to *La Comédie Humaine*, 1842.

Baudelaire, Charles, *Oeuvres Complètes*, Paris, 1954.

Breton, André, *Manifestes du Surréalisme*, ed., J. J. Pauvert, 1962.

Champfleury, *Le Réalisme*, Paris, 1857.

Desnoyers, Fernand, "Du Réalisme" in *L'Artiste*, 9 December 1855, pp. 197-200.

Duranty, Edmond, *Réalisme*, Paris, July 1856-May 1857.

Flaubert, Gustave, *Correspondance*, Paris, 1926-33.

Gautier, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, 1835.

Goncourt, Jules & Edmond de, *Germinie Lacerteux*, 1864.

Goncourt, Jules, *Les Frères Zemganno*, 1879.

Huysmans, J. - k., *Là-Bas*, 1891.

James, Henry, *Notes on Novelists*, New York, 1916.

James, Henry, *The Art of the Novel*, New York, 1934.

Maupassant, Guy de, *Pierre et Jean*, 1888.

- Taine, Hippolyte, *Histoire de la Littérature Anglaise*, Paris, 1865.
- Tolstoy, Leo, *What is Art?*, 1898; trans. Aylmer Maude, London, 1930.
- Wilde, Oscar, *The Decay of Lying*, 1889.
- Zola, Émile, *Mes Haines*, 1866.
- Zola, Émile, *Thérèse Raquin*, 1868.
- Zola, Émile, *Le Roman Expérimental*, 1880.
- Zola, Émile, *Les Romanciers Naturalistes*, 1881.

### منابع دست دوم

- Auerbach, Erich, *Mimesis*, 1946; trans. Willard Trask, Princeton, 1953.
- اثری وزین با این ادعا که رئالیسم از فروپاشی قراردادهای از هومر به بعد، نتیجه شده و در فرانسه قرن نوزدهم به اوج رسیده است.
- Becker, George J., *Documents of Modern Literary Realism*, Princeton, 1963.
- گلچینی ۶۰۰ صفحه‌ای از زبانهای بسیار با کتابشناسی و پیشگفتاری ارزشمند؛ آغاز خوبی برای پژوهش.
- Beckett, Samuel, *Proust*, London, 1931.
- مقاله بلندی در رد عالمانه زیبایی‌شناسی رئالیستی - ناتورالیستی.
- Booth, Wayne C., *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, 1961.
- تحقیق جامعی در مورد نظریه رمان که به ویژه در فصل ۲ به رئالیسم می‌پردازد؛ با کتابشناسی و ارجاعات سودمند.
- Bornecque, J.-H. & Cogny, P., *Réalisme et Naturalisme*, Paris, 1958.
- مطالعه مختصر و مفیدی تحت عناوین آسان‌فهم؛ با نقل قول فراوان از منابع دست اول.
- Crouzet, Marcel, *Duranty*, Paris, 1964.
- مطالعه جامعی که با پانویسهای بسیارش اسناد دقیقی از رئالیسم در فرانسه «به گونه‌ای که در عمل بروز کرد» فراهم می‌آورد.
- Donoghue, Denis, *The Ordinary Universe*, London, 1968.
- مدافع «و فور درخور واقعیت» در ادبیات.

Graham, Kenneth, *English Criticism of the Novel, 1865-1900*, Oxford, 1965.

در فصل ۲ حاوی اسنادی از واکنش انگلیسیها در برابر تجربه رئالیستی است.  
Honan, Park (ed.), "Realism, Reality, and the Novel" A symposium in *Novel II*, 1969, pp. 197-211.

گفتگویی بین فرانک کرمود و دیگران که بحث را روزآمد می‌کند.  
Lacher, Walter, *Le Réalisme dans le roman contemporain*, Geneva, 1940.  
با بسط معنی رئالیسم، رمان‌نویسان قرن بیستم را نیز مشمول آن می‌کند.  
Levin, Harry, "what is Realism?" in *comparative Literature*, III, 1951, pp. 193-9.

طرح بحثی درباره رئالیسم با طرح مسائل اساسی آن.  
Levin, Harry, *The Gates of Horn*, New York, 1963.  
بررسی استندال و بالزاک و فلور و زولا و پروست در متن وسیع نظریه رمان.  
Lukács, Georg, *The Meaning of Contemporary Realism*, 1958; trans. J. and N. Mander, London, 1962.

دفاعیه‌ای برای رئالیسم سوسیالیستی.  
Martino, Pierre, *Le Roman realiste sous le second empire*, Paris, 1913.  
Martino, Pierre, *Le Naturalisme Français*, Paris, 1923.  
مطالعات فشرده‌ای در مورد جنبه‌های نظری و عملی این جنبشهای متوالی.  
McDowall, Arthur, *Realism: A Study in Art and Thought*, London, 1918.  
روایتی بیشتر انتقادی تا تاریخی، با دیدگاهی بسیار قانع‌کننده.  
Miller, J. Hillis, *Poets of Reality*, Cambridge, Mass., 1965.

تعریف مهمی از نظریه سمبولیستی.  
Ortega y Gasset, Jose, *The Dehumanization of Art and Notes on the Novel*, trans. Helene Weyl, Princeton, 1948.

دو مقاله درخشان و پرمایه.  
Passmore, John, *A Hundred Years of Philosophy*, London, 1957; Penguin ed., Harmondsworth, 1968.

شرحی عالی بر رئالیسم و رئالیسم انتقادی و رئالیسم نو در فلسفه از سال ۱۸۵۰.  
Scholes, Robert, *The Fabulators*, New York, 1967.

سازنده نظریه‌ای نو بر روی ویرانه‌های رئالیسم؛ متعهد به افشای «تصنع واقعیت و واقعیت مصنوع».

Stevens, Wallace, *Opus Posthumous*, New York, 1957.

یورشهای شاعر به منطقه بی طرف بین واقعیت و تخیل.

Stromberg, R. S., *Realism, Naturalism, and Symbolism*, New York, 1968.

حاوی قطعاتی بدون ارزش فی‌نفسه از رمانها و غیره، ولی دارای گزیده‌های دیگری که بستر فکری سودمندی برای دوره مورد بحث فراهم می‌آورد.

Symons, Arthur, *The Symbolist Movement in Literature*, London, 1899.

نخستین مطالعه در مورد سمبولیستها، که هنوز خواندنی است.

Tertz, Abram [Pseudonym of Andrei Sinyavsky], *On Socialist Realism*, New York, 1960.

نقد رئالیسم سوسیالیستی از درون.

Vogüé, Émile De, *Le Roman Russe*, Paris, 1886; "Avant Propos" (translated in DMLR).

بهترین پیشدرآمد کوتاه بر بررسی بستر رئالیسم در قرن نوزدهم.

Weatherhead, C. K., *The Edge of the Image*, seattle, 1968.

در دفاع از بازگشت به لفظ پرستی در شعر.

Wellek, René, "The Concept of Realism in Literary Scholarship" in *Concepts of Criticism*, New Haven, 1963, PP. 222-55.

Williams, Raymond, *The Long Revolution*, London, 1961.

در فصلهای ۱ و ۷ تعریفهای تازه‌ای از خلاقیت و رئالیسم ارائه می‌دهد.

Wimsatt, W. K. & Brooks, Cleanth, *Literary Criticism*, London, 1957.

در فصل ۲۱ نگاهی تحقیرآمیز به زیبایی‌شناسی رئالیستی دارد.

افزوده بر چاپ دوم:

Josipovici, Gabriel, *The World and the Book*, London, 1971.

پویشی‌گزینشی در نسبت بین دنیای نویسنده و رسانه‌اش.

## نامنامه

برگانزی، برنارد ۱۵	آزبورن، هارولد ۷۳
بکت، ساموئل ۷۳، ۷۲، ۶۵، ۲۴، ۲۲	آسمان و فرشتگان ۳۰
بکر، جورج ۷۷، ۲۶، ۱۲	آگوستی، هکتور ۷۶، ۴۵، ۴۴
بلینسکی، ویساریون ۲۶	آلاس، لئوپولدو ۵۷
برنار، کلود ۵۳-۵۵، ۴۹، ۴۸	آنجا ۶۲، ۵۸، ۵۷، ۴۵، ۳۷
برنک، ژ. ا. ۴۷، ۳۸	آنگ، والتر ۸۵
بروتون، آندره ۹۳، ۶۳، ۵۷	آورباخ، اریش ۸۸، ۸۷
برونتی، ایر، فردینان ۴۸	ادیسون، جوزف ۳۶، ۱۱
بلیک، ویلیام ۷۲، ۶۸، ۲۹	ارتگا ای گاست، خوزه ۸۰، ۷۲، ۱۶، ۱۳
بوآ-ریمون، امیل ۵۲	۸۲
بودلر، شارل ۶۱، ۳۵، ۳۳	استرامبرگ، رولند ۵۲، ۱۳
بوفون، ژرژ لویی ۵۱	استراوینسکی، ایگور ۴۰
بیکن، فرانسیس ۴۸	استرن، لارنس ۸۵
پرسر، ج. و. ۲۸	استندال ۹۲، ۸۸، ۷۸، ۵۰، ۴۳
پروست، مارسل ۷۶، ۶۶، ۶۵، ۱۲	استیل، سر ریچارد ۳۵
پسمور، جان ۲۴، ۱۴-۱۶	استیونز، والاس ۷۶، ۷۰، ۳۱، ۲۶، ۲۵
پو، ادگار آلن ۸۲، ۳۵	۸۵، ۸۴
پینتر، هارولد ۱۲	اسکولز، رابرت ۸۹، ۸۷، ۵۶
پیکاسو، پابلو ۶۴	اسنایدر، گری ۹۱
ترزراکن ۵۴، ۵۲، ۳۵	افلاطون ۹۴، ۸۱، ۶۹، ۴۴
تن، ایپولیت ۵۴، ۵۲، ۴۸-۵۰	الگار، فرانک ۸۲، ۷۲
تز، تونی ۲۳	الیوت، تامس استرنز ۱۷
توپولسکی، فلیکس ۷۳	الیوت، جورج ۹۲، ۱۲
تورگنیف، ایوان سرگیویچ ۵۸، ۴۱	انرایت، د. ج. ۹۲
تولستوی، لف ۹۲، ۱۶	بازان، امیلیا ۵۷
جانسون، ساموئل ۵۹، ۳۴، ۲۶، ۲۵، ۲۰	بالزاک، اونوره ۹۲، ۵۵، ۵۱، ۵۰، ۴۳
۶۰	برک، ادموند ۷۷
جمع خانوادگی ۱۷	برکلی، جورج ۳۱

- جویس، جیمز ۱۷، ۱۸، ۹۳  
جیمز، هنری ۱۱، ۲۷، ۲۸، ۴۰، ۵۹، ۶۶  
۶۷، ۷۱، ۷۴، ۸۳، ۸۵، ۸۶  
چرنیشفسکی، نیکولای ۲۶، ۸۱  
چهره هنرمند در جوانی ۱۸، ۶۴  
حسن، اخاب ۹۱  
داروین، چارلز ۴۸  
داستانایفسکی، فیودور ۶۸  
دان، جان ۲۱، ۳۰  
دانا هیو، دنیس ۹۱  
دانت، آلیگیری ۸۸  
درایزر، تئودور ۳۸  
دنوایه، فرنان ۳۶، ۳۸، ۴۰، ۴۲  
دوآمل، ژرژ ۱۲  
دوپلسی، ایو ۶۳  
دوده، آلفونس ۴۳  
دوران مشقت ۲۷، ۵۱  
دیدرو، دنی ۴۲، ۴۸  
دیکنز، چارلز ۶۸  
راسل، برتراند ۲۲  
راو، فیلیپ ۱۵، ۳۷، ۴۷  
ربگری به، آلن ۹۱  
رمبو، آرتور ۲۵  
رنان، ارنست ۴۷، ۴۸، ۵۲، ۵۳، ۵۶، ۶۳  
رنگین کمان ۱۸  
رومن، ژول ۱۲  
رید، تامس ۱۴  
رید، هربرت ۶۴، ۷۹  
زنان عاشق ۱۸، ۶۵  
زولا، امیل ۵۹-۳۲، ۶۴، ۷۸  
ژدانوف، ا.ا. ۹۳، ۹۴  
ژید، آندره ۸۱، ۸۲  
سانتایانا، جورج ۷۲  
ساند، ژرژ ۳۳، ۴۳  
سیدنی، سر فیلیپ ۷۱-۶۹  
سیمونز، آرتور ۶۲  
سیمونز، ارنست ۹۲  
شارپ، ویلیام ۷۵  
شاتوبریان، ویکنت فرانسوارنه ۱۲  
شانفلوری ۳۵-۳۲، ۳۹، ۴۰، ۴۲، ۴۷، ۵۳  
۶۱، ۸۵  
شکسپیر، ویلیام ۵۰، ۸۸، ۹۲  
شوپنهاور، آرتور ۶۱، ۶۲  
طلوع خورشید ۲۲  
فاگه، امیل ۷۴  
فرار حیوانات سیرک ۲۵، ۲۸  
فصلی در دوزخ ۲۵  
فلوبر، گوستاو ۲۹، ۳۰، ۳۳، ۴۱، ۴۳، ۵۵  
۵۸، ۶۲، ۶۷، ۷۳، ۷۴، ۸۳، ۹۲  
فیلدینگ، هنری ۷۰، ۷۸  
قتل در کلیسا ۱۷  
کازالیس، هانری ۶۱  
کاسیرر، ارنست ۲۳، ۲۴، ۲۹  
کافکا، فرانز ۹۳  
کالینگوود، آر. جی. ۸۰  
کاندینسکی، واسیلی ۷۹  
کروچه، بندتو ۲۸  
کروزه، مارسل ۵۶  
کلارتنی، ژول ۳۳  
کلریج، ساموئل تایلور ۱۵، ۳۹، ۵۲، ۶۱  
۸۴  
کله، پل ۷۹  
کله، لوئیز ۲۹، ۷۴  
کنت، اگوست ۴۹-۴۷  
کنیی ۳۸، ۴۷  
کوربه، گوستاو ۳۲، ۳۳، ۳۹

- گاس، ادموند ۳۷، ۷۹  
 گراهام، کنت ۸۲  
 گرگور، یان ۱۲  
 گنکور، ادمون ۳۱، ۳۲، ۴۳، ۴۵، ۵۱، ۶۳  
 گنکور، ژول ۳۱، ۴۳، ۵۱  
 گوتیه، تئوفیل ۸۲، ۸۳  
 گورکی، ماکسیم ۹۴  
 گولدینگ، ویلیام ۱۲  
 لارنس، دیوید هربرت ۱۹-۱۷، ۶۵  
 لاشی، والت ۱۲  
 لاک، جان ۲۲  
 لنگر، سوزان ۸۰  
 لوکاج، گئورگ ۹۴-۹۲  
 لونگینوس ۶۹  
 لوین، هری ۳۱، ۳۸، ۳۹، ۴۷، ۵۶، ۶۸، ۷۸، ۸۷  
 لیلی، و. س. ۶۱  
 لیمراک، پ. ۴۱  
 لیویز، ف. ر. ۸۶  
 مادموازل دو موپن ۸۲  
 مارتینو، پی. یر ۴۷  
 مالارمه، استفان ۶۱، ۶۲  
 مالرو، آندره ۸۱  
 مان، توماس ۹۳  
 مردیت، جورج ۷۷  
 مکداول، آرتور ۸۱، ۸۷  
 ملویل، هرمان ۲۳  
 مندیلو، ا. ا. ۸۴  
 موپاسان، گی. دو ۶۴  
 مور، ماریان ۹۱  
 مورژه، هانری ۳۳  
 موسه، آلفرد ۳۵  
 موندریان، پیت ۷۲، ۷۳، ۸۰  
 میبی، همیلتون رایت ۵۷  
 میل، جان استوارت ۴۹  
 میلر، هیلیس ۹۱  
 نابوکوف، ولادیمیر ۱۵  
 نوواتنی، وینفرد ۸۰  
 وات ۲۲  
 وایلد، اسکار ۸۳  
 ودرهد، سی. کی. ۹۱  
 وردزورث، ویلیام ۱۵  
 وگونه، امیل ۴۴، ۵۶  
 ولک، رنه ۱۳، ۲۸، ۶۵، ۸۹  
 وولف، ویرجینیا ۸۸، ۹۳  
 ویتگنشتاین، لودویگ ۲۳، ۲۴  
 ویلیامز، ویلیام کارلوس ۹۱  
 ویلیه - دو - لیل - آدان ۸۲  
 ویمست، و. ک. ۱۲، ۳۴، ۹۲  
 واپکینز، جرارد منلی ۲۰  
 هانت، جان دیکسون ۴۵  
 هاولز، ویلیام دین ۲۶، ۷۵  
 هلر، اریش ۶۱، ۸۲  
 هوگو، ویکتور ۳۵، ۴۳، ۵۲، ۵۳  
 هولت، ادوین بیسل ۱۶  
 هومبولت، ویلهلم فون ۲۴  
 هویسمانس، یوریس کارل ۳۷، ۴۵، ۵۷، ۵۸، ۶۲، ۸۲  
 هومر ۸۹  
 بیتس، جان ۷۱  
 بیتس، ویلیام باتلر ۲۵، ۲۸، ۶۳، ۶۹-۶۷



## کتابهای مجموعه‌ی مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری

رمانتیسزم    لیلیان فورست / مسعود جعفری جزی  
رئالیسم    دیمیان گرانت / حسن افشار  
کلاسیسیزم    دمینیک سکرتن / حسن افشار  
ناتورالیسم    لیلیان فورست و پیتر اسکرین / حسن افشار  
مدرنیسم    پیتر فاکنر / علی محمد حق شناس  
تراژدی    کلیفورد لیچ / علی محمد حق شناس  
ادبیات پوچی    آرنولد هنچلیف / علی محمد حق شناس  
ادبیات تخیلی    جان جامپ / مسعود جعفری جزی  
سمبولیزم    چارلز چدویک / مهدی سبحانی  
استعاره    لیلیان فورست / مسعود جعفری جزی  
دادا و سوررئالیسم    سی.ا.وی. بیگزبی / 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 سییر  
زیباشناسی‌گرایان    ر.و. جانسون



## مجموعه مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری

از این مجموعه:

رمانتیسم

رنالیسم

ناتورالیسم

سوررئالیسم

کلاسیسیزم

سمبولیزم

تراژدی

ادبیات پوچی

مدرنیسم

کمدی

ادبیات تخیلی

درام

رنالیسم از واژه‌هایی است که در زبان نقد ادبی نیتها و منظورهای گوناگون و گاه ناهمسازی را رسانده است. در این کتاب، برای ارزیابی و تحلیل سرشت آن، ابتدا بحث در بستر فلسفی خود مطرح میشود و سپس دو گونه‌ی رنالیسم از یکدیگر تفکیک میشوند: رنالیسم باوجدان و رنالیسم آگاه. نمونه‌ی مقوله‌ی نخست آثار نویسندگانی است چون زولا و تولستوی، که در آنها هنرمند تطابقی کم و بیش ساده بین جهان و واژه‌های خویش برقرار میکند. در مقوله‌ی دوم، این رابطه پیچیده‌تر است و مایه‌های تجربی در آن، پیش از آن که آگاهی بدانها معنایی دهد، چیزی نیستند. و از این دسته‌اند آثار جویس و ولف و پرست. کتاب با این نتیجه‌گیری به پایان میرسد که نظریه‌ی ادبی امروز تعریفهای تازه‌ای از رنالیسم به میان کشیده که باید بدانها توجه داشت و با همان برداشت کهنه‌ای که زیرساز نظری آن دیرزمانی است فروپاشیده به رنالیسم نیا تبدیل شود.



شابک: ۹۶۴ ۳۰۵ ۲۰۹ ۰۵

ISBN : 964-305-209-5

۳۲۰ تومان