لیلیان. ر. فورست
ترجمه داریوش کریمی

نفسیرهای رئالیسم

رئالیسم به‌تازگی این‌گونه تعریف شده است: «هیولایی با چندین سر، هیولایی که به‌سختی دست و پا می‌زند تا آزاد شود.» (۱) این بیان بجا و در عین‌حال هول‌آفرین خاطرهٔ موجودی اسطوره‌ای به‌نام هیدرا (Hydra)، که در ازای هر سرِ قطع‌شده دو سرِ دیگر بر تنه‌اش می‌رویید، را در ما زنده می‌کند. و رئالیسم به‌واقع در نقد ادبی هم‌چون یک هیدرا ظاهر شده است زیرا توانسته است با هر توضیح و تبیین جدید چشم‌اندازهای تازه‌ای برای خود بگشاید. هرچند امکان گریز از رئالیسم وسوسه‌کننده است، نمی‌توان به این امر جامهٔ عمل پوشید زیرا رئالیسم در واژگانِ نقد جای ضروری و مختص به خود را یافته است و این واقعیتی است که هم‌چنان پابرجا خواهد ماند. به بیان فراگیر، رئالیسم عبارت است از مجموعهٔ بسیار شاخصی از نوشته‌های متعلق به نیمهٔ دوم سدهٔ نوزدهم، مجموعه‌ای که هستهٔ ادبیات و هنرهای مربوط به آن در دوران موردنظر را تشکیل می‌دهد و از پیشینه قوی برخوردار است. و به‌مثابهٔ یک حرکت هنری، رئالیسم محصول و بیان واضحِ حال و هوای زمانهٔ خود است: نوعی معرفت استدلالیِ فراگیر که بر علیه خواب و خیال‌های رمانتیک‌ها به‌پا خاست و به‌نوبهٔ خود از رهگذر تأثیرات سیاسی و تغییرات اجتماعی و هم‌چنین پیشرفت‌های علمی و صنعتیِ زمانهٔ تمیّن یافت و شکل گرفت. آزادساختن این موجودِ چند سر از طریق پی‌گیری

تفسیرهای متنوعی که توسط نویسندگان و منقّدان در طول یک سده و نیم از آن ارایه شده است، هدف این کتاب را تشکیل می‌دهد.[1]

اولین نظریه‌های رئالیسم:

یکی از دشواری‌های مواجهه با رئالیسم از فقدان مجموعهٔ مدوّن نظریهٔ ادبیِ رئالیستی، هم‌چون نظریهٔ رمانتیک، ناتورالیست و یا سوررئالیست ناشی می‌شود. نویسندگان رئالیست با مسئلهٔ به‌تعریف‌درآوردن خود همراه با نوعی بی‌توجهی و به‌گونه‌ای گذرا مواجه شدند و این واقعیت پیش از هر چیز،درخواستشان برای گریز از زبان پرشر و شور پیشینیانِ رمانتیکِ خود و نیز در کوششِ آن‌ها برای معرفی آثارشان به شیوه‌ای ملایم و دور از هیاهو نمایان است. آن‌ها در بارهٔ آرمان‌ها و سبک کار خود به‌گونه‌ای پراکنده در پیش‌درآمدها، نامه‌ها، و مقالاتی که گاه به انتشار درمی‌آمد، اظهارنظر می‌کردند و یا در رمان‌ها و داستان‌های خود به نمایش سبک خود و ارایهٔ راه‌بردهای رئالیستی می‌پرداختند.

پیشینهٔ تاریخی رئالیستی به‌عنوان نظریهٔ ادبی توسط رنه ولک در مقالهٔ «مفهوم رئالیسم در مطالعات ادبی» ترسیم شده است؛ در این مقاله ولک منشأ مفهوم رئالیسم در فلسفهٔ سدهٔ هجدهم و کاربردهای دگرگون‌شوندهٔ آن در سدهٔ نوزدهم را پی‌گیری می‌کند. (۲) شعار فراگیرندهٔ رئالیست‌ها دراین بیان بالزاک، در ابتدای باباگوریو، که آنچه «این‌جا آمده است به‌کلی حقیقت دارد» (۳) خلاصه می‌شود. و این بیان انعکاسی است از تعریف مرکور دو فرانس[2] (۱۸۲۶) از رئالیسم: «ادبیاتِ بیانگر حقیقت». ظهور آرمان‌های جدید ادبی در سال‌های ۱۸۳۰ به‌بعد اوضاعِ سیاسی و اجتماعی پرتلاطم اروپا در این سال‌ها را به‌نمایش می‌گذارد. انقلاب فرانسه در سال ۱۸۳۰، که به سرنگونی چارلز دهم و روی‌کارآمدن لوئی فیلیپ ــ «پادشاه شهروند» ــ انجامید، به‌واقع پیش‌درآمدی بود بر خیزش خشونت بارترِ ۱۸۴۸، که به‌قدرت‌رسیدن لویی ناپلئون و سپس کودتای وی و آغاز جمهوری دوم (۷۰-۱۸۵۲) را به‌دنبال داشت. این بحران در سال ۱۸۴۸ در اروپا به شکل شورش‌هایی در وین، برلین، ونیز، میلان و پراگ انعکاسِ وسیع یافت. این قیام‌ها را، به‌رغم این‌که موقتاً سرکوب شدند، می‌توان اولین اشکال بروز رشد روزافزون آگاهی ملی نامید، روندی که در سال ۱۸۷۰ به وحدت در آلمان و ایتالیا و ظهور دولت‌های مستقلِ آن‌ها و پس از آن شکل‌گیری دولت‌های ملی دموکراتیک در لهستان، مجارستان و بالکان، انجامید.

شکل‌دهی به ساختار سیاسی نیز به‌نوبهٔ خود از عوامل اجتماعی تأثیر پذیرفت، عواملی نظیر گسترش سواد عمومی و به‌خصوص قدرت روزافزون بورژوازی که به‌تازگی امکان رأی به‌دست آورده بود (در انگلستان این امر از طریق رشته‌ای از اصلاحات پارلمانی صورت پذیرفت) و در نتیجهٔ رشد صنعتی و بازرگانی توان اقتصادی بالایی کسب کرده بود، جریانی که در عین به‌بارآوردن ثروت افزون‌تر برای بورژوازی موجبات کار بیش‌ترِ کارگران را فراهم می‌آورد. شرایط کار در نیمهٔ سدهٔ نوزدهم و پس از آن در رمان‌هایی نظیر ماری بارتون (نوشتهٔ الیزابت گاسکل در سال ۱۸۴۸) و روزگار سخت (نوشتهٔ دیکنز در سال ۱۸۵۴) و نیز ژرمینالِ امیل زولا (۱۸۸۵) به‌گونه‌ای دقیق به تصویر درآمده است. در این شرایط، پیشرفت‌های هرروزه، زندگی راحت‌تری برای طبقات متوسط به‌بار آورد؛ اولین خطوط راه‌آهن از لیورپول به منچستر در سال ۱۸۳۰، از سنت‌اِتین به آندره زیو در سال ۱۸۳۲، و از زوریخ به بادن در سال ۱۸۴۷، بازگشایی شدند. پیشرفت راه‌ها و گسترش روشناییِ گازی و اختراعاتی از قبیل چکش بخارِ ناسمیت (۱۸۴۲)، چرخ خیاطی (۱۸۴۶) و تلگراف الکتریکی (۱۸۳۷) همگی در این اوضاع و احوال حادث شدند. بورژوازی اولین خوانندهٔ آثار رئالیستی بود، آثاری که لحن و مضمونشان خوانندگانی را که ایقان داشتند

می‌توانند بر جهان فیزیکی فایق آیند، ارضاء می‌کرد. در این میان، شیوهٔ داگِرا ـ نیپس در عکاسی که از سال ۱۸۳۹ به‌کار گرفته شد با فراهم‌آوردن امکان بیان هرچه دقیق‌ترِ واقعیت، نقش بزرگی در تحول رئالیسم ایفا کرد.

در هماهنگی با این شرایط بود که رئالیست‌ها بیان حقیقت را، که به معنای صراحت، سادگی و بی‌پیرایگی بود، هستهٔ عقاید خود قرار دادند؛ آرمانی که با تمایل نیمهٔ سدهٔ نوزدهم به واقعیت موجود هماهنگی داشت. تأکید پیوسته بر حقیقت درونمایهٔ مرکزی تمامی اظهارات و شرح و توصیف‌های این سال‌ها است، هرچند معنای این لفظ در دههٔ ۱۸۳۰ تا سال‌های هشتاد این سده دستخوش تغییر می‌شود. مفهوم پایبندی به حقیقت به مستقیم‌ترین گونه ممکن توسط بالزاک به‌کار گرفته شد و او بود که تمایل داشت خود را در مقام نگارندهٔ احوال و اوضاع سدهٔ نوزدهم ببیند. این رهیافت و این معنا از حقیقت البته توسط رمان‌نویس‌های کم‌اهمیت و روزنامه‌نگارانی چون ادموند دورانتی[۳]، که «حقیقت» را شعار اساسی نشریهٔ کم‌دوام خود به نام رئالیسم (۷-۱۸۵۶) قرار داد، نیز اختیار شد. دورانتی صداقت نویسنده در بیان و نوبودن و به نثر نوشتن را در کنار حقیقت‌گویی به‌عنوان خصایص رئالیسم مطرح کرد، خصایصی که در تقابل با آرمان‌گرایی و دورگرایی تاریخی از زمانِ حال و شعرگرایی رمانتیک قرار می‌گرفتند. جرج لیوز[۴] نیز در شرح خود بر ادبیات داستانی معاصرِ آلمان حقیقت را اصل اساسی خود قرار می‌دهد و می‌نویسد «هنر همواره در جستجوی نمایش واقعیت، یعنی نمایش حقیقت، بوده است» (۴). وی با بیان این‌که «این نه ایده‌آلیسم، بلکه دروغ‌پردازی است که در تقابل با رئالیسم قرار می‌گیرد» به افراط می‌گراید و تمامی هنر را به‌واقع رئالیستی به‌شمار می‌آورد. از نظر لیوز، و همین‌طور از نظر بالزاک و دورانتی، پایبندی به حقیقت و واقعیت به معنای جامعیت و به معنای تمایل هنرمند برای گستردن نگاه و توجه خود و پرداختن به عناصر روزمره و پیش‌پاافتاده و زندگی معمولی مردم خُرد و ناچیز است. بدین‌ترتیب زیباشناسیِ نخبه‌گرایانهٔ رمانتیک‌ها با عامه‌گرایی، که هم‌خوانی بیش‌تری با جریانات غالبِ سدهٔ نوزدهم دارد، جایگزین می‌شود.

این نظریهٔ ساده‌انگارانه دربارهٔ هنر صرفاً به‌مثابهٔ شرح حقیقت به‌زودی در آثار برخی از برجسته‌ترین رمان‌نویسان دوره، که نارسایی آن را دریافتند، تعدیل شد. از جمله، جرج الیوت در فصل شانزدهمِ آدام‌بید می‌نویسد وی می‌خواهد «شرحِ واقعی آدم‌ها و اوضاع و احوال را آن‌گونه که در ذهن وی انعکاس یافته‌اند، بنویسد» (۵). اما وی بلافاصله اذعان می‌کند که «این انعکاس بی‌شک نارساست و در خطوط و رئوس آن‌گاه بی‌نظمی و لغزش راه می‌یابد و حاصل کار را بی‌رنگ و مغشوش می‌کند.» جرج الیوت پیشاپیش بر این نارساییِ مهم رئالیسم ادبی اذعان یافته است، نکته‌ای که امروزه آغازگاه سنجش نوشته‌های رئالیستی شده است: چگونه می‌توان بینشی را که ادعا می‌شود حقیقی (اما ضرورتاً ذهنی) است با کلمات به بیان درآورد. او خود در باب سهل‌بودن توصیف یک شیردالِ[۵] تخیّلی می‌نویسد، «هرچه چنگال‌ها درازتر و بال‌ها بزرگ‌تر، بهتر». و این امر را با پیچیدگیِ به‌تصویردرآوردن یک شیر واقعی، بی‌آن‌که در آن اغراق شده باشد، مقایسه می‌کند. الیوت سپس هشداری را مطرح می‌کند که در مجموعهٔ نقدهای بعدیِ وارد بر رئالیسم طنین می‌افکند: «کلمات خود را به‌دقت بسنج، آن‌گاه خواهی دید حتی وقتی انگیزه‌ای برای دروغ‌پردازی در تو نیست گفتن حقیقتِ بی‌کم‌وکاست بسیار دشوار است. و نیز حتی زمانی که دربارهٔ احساسات بی‌واسطهٔ خود می‌گویی، در این حالت گفتن حقیقت بسیار دشوارتر است از پروراندن نکاتی جذاب دربارهٔ آن‌ها» (ص ۱۷۳). آن‌چه مورد اشارهٔ الیوت است دقیقاً همانی است که منتقدین دوران ما را نیز به خود مشغول داشته است: رئالیسم مأموریت خود را در گفتن حقیقتِ زندگی معمول می‌بیند و حال

آنکه دستیابی به این هدف به‌وسیلهٔ کلمات بسیار دشوار و حتی می‌توان گفت ناممکن است زیرا بار تداعی‌ها بر کلمات بسیار سنگین است، کلمه گاه منشوری از معانی ضمنی را از خود عبور می‌دهد.

فلوبر در نگارش مادام بوواری با دشواری یافتن کلمات و عبارات و نواخت‌هایی بجا، و نه فرسوده، که بتوانند پیش‌پاافتادگی زندگی و عشق بورژوایی را انتقال دهند، دست و پنجه نرم می‌کند. نامه‌های فلوبر به دوست نویسنده‌اش، لویی کوله[۶]، به‌واقع شرحی است از مصاف‌های سخت وی برای شکل‌دادنِ هنرمندانه به موضوع پیش‌پاافتاده‌ای که فرومایگی آن اغلب انزجار وی را برمی‌انگیزد. فلوبر معتقد است موضوعات معمولی همان‌قدر در هنر قابل قبول هستند که موضوعات غیرمعمول؛ او در نامه‌ای در سال ۱۸۵۳ می‌نویسد: «ایوْتو برای کار من به همان خوبیِ قسطنطنیه است.») زیرا این شیوهٔ روایت و سبک کار است که معیار اساسی اثر هنری به‌شمار می‌آید. فلوبر به همین منظور خود را به تجدیدنظرهای بی‌شمار برای دوری‌گزیدن از ابتذال و نیز، از سوی دیگر، تغزل‌گویی، وا می‌دارد. با خواندن نامه‌های حاکی از مشقّت و مرارتِ فلوبر درمی‌یابیم رئالیسم تا چه حد از آن سادگی و هنرگریزی که ابتدا به‌عنوان اهداف خود اعلام کرده بود، به‌دور است. موپاسان و هنری جیمز نیز به همین شیوه بر صناعت و هنر در ادبیات داستانی رئالیستی تأکید می‌ورزند و در عین‌حال خود را به حقیقت‌گویی، اصل اساسی هنر رئالیستی، پایبند می‌دانند. موپاسان با تأکید بر بینش شخصیِ هنرمند تعدیلی اساسی در مفهوم رئالیسم اعمال می‌کند. او با اطمینان خاطر هنر رئالیستی را از عکس‌برداریِ صرف متمایز می‌کند و به این نتیجهٔ مهم راه می‌یابد که رئالیست‌های قاعدتاً با خود را «توهم‌گرایان»[۷] نام نهند زیرا گفتن حقیقت در عمل به‌معنای القای توهمِ حقیقت‌گراییِ کامل است. لفظ «حال و هوای واقعی» که توسط هنری جیمز اختیار می‌شود و با عنوان «استحکام در ویژگی‌بخشیدن»[۸](۶) به تعریف درمی‌آید، با اعتقاد موپاسان مبنی بر این‌که تنها «توهّم زندگی» است که رئالیسم فراچنگ می‌آورد، هم‌ساز است. جیمز، در قیاس با بالزاک و دیگر حامیان اولیهٔ رئالیسم، عقیدهٔ مبنی بر حقیقت واقعی را تعدیل می‌کند و مفهوم «حقیقت‌نمایی»[۹] را پیش می‌کشد. او در جستاری با نام «هنرِ ادبیات داستانی» همانند فلوبر، که مورد ستایشِ بسیارِ وی بود، رمان را نه تقلید بی‌نظم و پراکنده‌ای از زندگی، بلکه هنری مستقل، هنری که موجودیّت‌اش را از خود بازمی‌یابد، تصور می‌کند.

با یک بررسی اجمالی می‌توان دریافت چگونه مفهوم رئالیسم به‌طور روزافزون به‌سوی پیچیدگی پیش می‌رود و به‌سرعت جای خود را در اندیشهٔ معاصر در هر مقطع تاریخی باز می‌کند. دعوت به واقعیتِ زندگی را بیان‌کردن با تبلیغ اصولی چون «واقع‌نمایی»، «توان اقناع‌کنندهٔ اثر»، و «شباهت با زندگی» تعدیل شد و حال آنکه ضرورت بینش شکل‌دهنده و صناعت و مهارت هنری آشکارا مورد تأکید قرار گرفت؛ اما البته این بینش و صناعت هنری نسبت به اصل مشاهدهٔ واقعیت در مقام پایین‌تر پنداشته می‌شد و گمان بر این بود که باید از چشم خواننده پنهان بماند. شاید بتوان گفت این حاکی از موفقیت رئالیسم در برآوردن اهداف خود است که منقّدین دانشگاهی در طول نزدیک به یک سده بر طرح مداوم سلسله‌ای از اصول مکرر که عمدتاً از طرفداران اولیهٔ رئالیسم هم‌چون دورانتی به وام گرفته شدند، اصرار ورزیده‌اند (۷) سوءتعبیرهایی چون عینی‌گراییِ کاملِ هنرمند رئالیست و عدم حضور وی در متن هنری، سادگی زبان رئالیست‌ها و هنرزدایی در فنون روایتی رئالیستی به ارایهٔ تصویری ناچیز و خُرد از رئالیسم، به‌منزلهٔ نوع هنریِ خام، انجامید. چنین دیدگاه سهل ولی ناواقعی امروز دیگر به‌کلی رها شده است و در طول چهل سال گذشته با تحلیل نقّادانه و دقیق متن‌های رئالیستی از زوایای گوناگون جایگزین شده است. به

نسبت موشکافی دقیق‌تر در مفهوم رئالیسم، پیچیدگی‌ها و تناقض‌های آن بیش‌تر آشکار شده است و مشاهدهٔ هنرمندی و صناعت رئالیسم، زیر سادگی ظاهری آن، دشوارتر از پیش شده است.

صورت در مقابل محتوا: سنجش دوبارهٔ رئالیسم: توجه دوباره به رئالیسم به‌عنوان نوع هنریِ درخور تأمل با محاکات[10] نوشتهٔ اریک آوئرباخ[11]، که در سال ۱۹۴۶ در سوئیس به چاپ رسید، آغاز شد. این کتاب بسیار قابل که به زبان آلمانی چاپ شد پس از اندک‌زمانی به چندین زبان، از جمله به انگلیسی، ترجمه شد. این کتاب عنوان فرعیِ «واقعیتِ بازنمایان‌شده» را بر خود دارد و از بیست فصل تشکیل شده است، هر فصلِ کتاب به تحلیل دقیق و خلاّقانهٔ متن‌هایی از نویسندگان و آثار متفاوت ــ از دوران باستان، هم‌چون هومر، تا سدهٔ حاضر، ویرجینیا وولف، اختصاص یافته است.[12] مجموعهٔ این نویسندگان و آثار را البته نمی‌توان رئالیست نامید، و این از خواست آوئرباخ نیز به‌دور است. او یک لغت‌شناس[13] رومانیایی بود که توسط نازی‌ها از آلمان به استانبول تبعید شده بود و کتابخانه‌ای که بتواند در کاری ادیبانه یاری‌اش کند، در اختیار نداشت. از این‌رو آوئرباخ کار خود را بر روی متن‌های معتبر و شناخته‌شده از ادبیات جهان، ضمن تمایل به متن‌های قدیمی‌تر، که در حیطهٔ کار وی قرار می‌گرفتند، آغاز کرد. حاصل کار کتابی است با تازگی شگفت‌انگیز و بری از عقاید و دَم و دستگاهِ دانشگاهیِ مرسوم، و با نتایجی که به تمامی از خودِ متن‌های مورد مطالعه اخذ شده‌اند.

آوئرباخ با درپیش‌گرفتن شیوهٔ قیاسی هرگونه نظریه و تعریف در باب رئالیسم را تا اختتامیهٔ کتاب به تعویق انداخت و در آن‌جا این برنهاد را طرح کرد که گوهر رئالیسم در رهایی کامل آن از عقیدهٔ کلاسیکِ مبنی بر سطوح بازنمایی[14] نهفته است:

استاندال و بالزاک با برگزیدن اشخاص مختلف از زندگی روزمره، اشخاص وابسته به شرایط تاریخیِ جاری، و با قراردادن این اشخاص به‌عنوان موضوع بازنماییِ جدی و پیچیده و حتی تراژیکِ هنری، از قانون کلاسیکِ مربوط به سطوح متمایز سبک ادبی بریدند. براساس این قانون، واقعیت روزمره و معمول تنها در چارچوب سبک پیش‌پاافتاده و یا متوسط، به‌عبارت دیگر یا به‌صورت کمدی گروتسک[15] (بی‌تناسب) و یا به‌صورت سرگرمی زودهضم و پرنشاط و تماشایی، به ادبیات راه می‌یابد. بدین‌ترتیب استاندال و بالزاک جریانی را به نتیجه رساندند که از مدت‌ها پیش آغاز شده بود (از زمان کمدیِ آداب[16] و کمدیِ سوزناک[17] در سدهٔ هجدهم و، با وضوح بیش‌تر، از زمان نهضت «هجوم و نبرد» و رمانتیسم اولیه)، و راه را بر رئالیسم مدرن، که از آن تاریخ در اشکال متنوع تکامل یافته است و با واقعیت دگرگون‌شونده و روزافزونِ زندگی مدرن همراه بوده است، گشودند. (۸)

آوئرباخ با تأکید بر انعطاف و درآمیختگی انواع و شیوه‌ها در رئالیسم در عمل این امکان را فراهم آورد تا رئالیسم را نه با موضوع آن بلکه با طرز کار آن بشناسیم. وی هم‌چنین بر اهمیت چارچوب سیاسی برای عمل و تعلق شخصیت‌ها به لایه‌بندی مشخص اجتماعی پافشاری کرد. در خاتمه آوئرباخ نظریهٔ خود را این‌گونه پیش می‌نهد: رئالیسم پیش از هر چیز به‌معنای به‌طور جدی به‌تصویردرآوردن جریانات روزمره در میان لایه‌های اجتماعی پایین در مقطعِ مشخص تاریخی است.

تفسیر انسان‌گرایانه و جامعه‌شناختی آوئرباخ از رئالیسم حدود ده سال بعد در تحقیق دیگری که اکنون به متنی کلاسیک تبدیل شده است، یعنی در طلوع رمان[18] نوشته ایان وات[19]، با پرداخت بیش‌تر طرح شد. هرچند

توجه وات بر رمان قرن هجدهم (رابینسون کروزوئه و مولی فلاندرز از دیفو، پاملا و کلاریسا هارلو از ریچاردسون، و تام جونز از فیلدینگ) متمرکز است، دو فصل آغازین کتابِ وی به «رئالیسم و شکلِ رمان» و «عموم خوانندگان و طلوع رمان» ــ بنیادهای ادبیات داستانی سدهٔ نوزدهم و سدهٔ هجدهم را ترسیم می‌کند. وات پافشاری آوئرباخ بر ضرورت توجه به بنیان اجتماعی را به‌صورت نظریه‌ای منسجم درمی‌آورد. رئالیسم شخص را با تمامی فردیت و عینیت مادی آن و در بستگی‌اش با زمینه‌ای که حاصل مکان مشخص در زمان مشخص است، به تصویر می‌کشد. حسی که رئالیسم در خواننده برمی‌انگیزد و در این عبارت نمود می‌یابد «درست مثل زندگی همان‌طور که هست»، پیش از هر چیز از این عاملِ فردیت‌بخشیدن و خصوصیت‌دادن به اشخاص در اثر ادبی ناشی می‌شود. وات با توضیح اجتماعی ـ تاریخی رئالیسم و استوارکردن مشخصه‌های آن بر این اساس، مشخصه‌هایی که متفاوت هستند با آنچه که خود رئالیست‌ها بیان می‌کردند، زمینهٔ مناسبی برای تشخیص آثار رئالیستی فراهم می‌آورد.

تفسیرهای وات در عین این‌که از رویکردی جامعه‌شناختی حکایت می‌کنند، فارغ از هرگونه ایدئولوژی صریح سیاسی هستند، هرچند پافشاری بر فردیت در اثر رئالیستی به‌واقع دیدگاه طبقهٔ متوسط را بیان می‌کند، از این نظر می‌توان گفت برداشت ایان وات با عقیدهٔ مارکسیست‌هایی که از جهان‌بینی اجتماعی ـ سیاسیِ مدوّنی الهام می‌گیرند و آن را در تفسیر متن‌ها به‌کار می‌گیرند، متفاوت است. البته مارکسیسم از رهگذر عقاید مارکس و انگلس از اندیشهٔ سدهٔ نوزدهم ریشه می‌گیرد اما مبلّغ اصلی آن در نقد ادبی جرج لوکاچ است. آثار او، که به زبان آلمانی و مجار نوشته شده‌اند، تا هنگامی که پژوهشی در رئالیسم اروپایی به زبان انگلیسی ترجمه شد و در انگلستان (۱۹۵۰) و آمریکا (۱۹۶۴) به چاپ رسید، برای خوانندگان انگلیسی‌زبان ناشناخته بود. پژوهشی در رئالیسم اروپایی[۲۰] مجموعهٔ جستارهایی است که تاریخ نگارش ۱۹۳۵ تا ۱۹۳۹ را دربر می‌گیرند. اندیشه‌های لوکاچ که تأثیر ژرفی بر بسیاری از منقّدان امروزی برجای گذاشت هم‌چنان به‌طور عمده از سنت انسان‌گرایی ریشه می‌گیرد زیرا این عقیده که اثر هنری مستقیماً از مجموعه‌ای از پیش موجود به‌نام واقعیت ناشی می‌شود اصل پایدار در نقد باقی می‌ماند. لوکاچ به کرّات این اصل مارکسیستی را خاطرنشان می‌کند که ادبیات، واقعیت اجتماعی را، که به‌عنوان الگویی برای اثر هنری به‌شمار می‌رود، منعکس می‌کند. رئالیسم به این دلیل که توان تصویر مناسبات انسان با دنیای وی و نیز روابط بین زندگی و ادبیات را داراست، به‌ویژه مورد توجه و علاقهٔ منقّدان مارکسیست قرار گرفته است. در هر مقطع تاریخی، جامعه مادهٔ خاصی پنداشته می‌شود که نویسندهٔ رمان رئالیستی به آن دسترسی دارد و آن را مورد بررسی قرار می‌دهد. بدین‌سان رمان رئالیستی «ابزار ویژهٔ تبیین واقعیت» فرض می‌شود (۹) از این‌روست که از نظر لوکاچ هنرمند رئالیست کامل‌ترین و دقیق‌ترین شرح واقعیت اجتماعیِ مورد مطالعه را به‌دست می‌دهد:

تبدیل ادبیات به نوعی کالا به دقت توسط بالزاک به تصویر درآمده است. همه چیز، از عقاید نویسنده و احساسات و باورهای درونی وی تا کاغذی که بر آن می‌نویسد، به کالایی تبدیل می‌شود که می‌تواند خرید و فروش شود. و بالزاک صرفاً به توصیف کلی ... پی‌آمدهای ایدئولوژیکیِ قانون کاپیتالیستی بسنده نمی‌کند. او از هر مرحله در روند عینی «کاپیتالیستی‌کردن» در هر عرصهٔ مربوط (نشریات ادواری، تئاتر، صنعت چاپ و غیره) و نیز از هر عامل مؤثر در این روند پرده برمی‌دارد (۱۰).

آنچه موجب جذب لوکاچ به بالزاک می‌شود دیدِ

نافذ وی به سازوکارهای جامعهٔ کاپیتالیستی است. او بالزاک را به دلیل راستگوییِ بی‌چون و چرایِ وی بزرگ‌ترین نویسندهٔ رئالیست می‌شمارد. بالزاک، برخلاف زولا که فقط توصیف می‌کند، تصویری رسا از واقعیتِ جامعه به‌دست می‌دهد و از این‌رو سنت بزرگ حماسی را مستدام می‌دارد زیرا ثبت واقعیت اجتماعیِ معمول صرفاً سطح ظاهری جریانات را نمایان می‌کند و حال آن‌که رئالیستِ برجسته کسی است که دیدی نافذ دارد و ورای امور آنی می‌تواند از نیروهای محرکهٔ تاریخ پرده بردارد و اصول حاکم بر دگرگونی‌های اجتماعی را آشکار کند. از نظر لوکاچ این دقیقاً همان کاری است که بالزاک به واسطهٔ دریافت درونی‌اش از فعل و انفعال عوامل متنوع اجتماعی در فرانسهٔ پس از انقلاب بر آن تواناست. بالزاک نشان می‌دهد چگونه زوال فراگیر در ایده‌آلیسم به ناگزیر موجبات ازمیان‌رفتن آمالِ فرد را فراهم می‌آورد، فردی که زیر بار مجموعهٔ نیروهای تعیین‌کنندهٔ اجتماعی که هر زندگی شخصی را شکل می‌دهند، خُرد می‌شود. این وسعتِ طرح داستان در آمال ازدست‌رفته[۲۱] است که به درک بالزاک از روندهای اجتماعی و سیاسی عامیت و شمول می‌دهد. از نظر لوکاچ این دریافت بالزاک با تمایزی که مارکس طرح می‌کند ــ تمایز بین تغییر مادیِ شرایط اقتصادی تولید با امکانات ایدئولوژیکیِ آگاه‌شدن شخص از تضاد و تقابل در جامعه و جنگیدن برای برنده‌شدن در این تقابل ــ همخوانی دارد. به همین دلیل است که بالزاک برای لوکاچ برجسته‌ترین نویسندهٔ رئالیست است. لوکاچ بر بسیاری از منقّدان رئالیسم، از جمله آنان که نقش پول و زبانِ مبادلهٔ کالایی را در نوشته‌های سدهٔ نوزدهم مورد تحلیل قرار داده‌اند ــ تأثیر ژرفی برجای گذاشته است.

لوکاچ در تعریف رئالیسم بر نکاتی که توسط آوئرباخ و وات دربارهٔ روش ادبیات داستانی ـ رئالیستی طرح می‌کنند، کم‌تر اصرار می‌ورزد و بیش‌تر به بحث دربارهٔ مضمون و چگونگی تحول مضمون ادبیات رئالیستی و نیز نقش مشخص تاریخی و ریشه‌های رئالیسم می‌پردازد. از این‌جهت وی تحت تأثیر نخستین نظریه‌های مارکسیستیِ مربوط به بازنماییِ واقعیت است. منقّدان بعدیِ مارکسیست در توضیح رابطهٔ سنت رئالیسم با آراءِ مارکسیستی، بلوغ فکری بیش‌تری از خود نشان داده‌اند.

در میان نسل‌های بعدیِ منقّدان مارکسیست پیر ماچری خلاق‌ترین و خوش‌فکرترین تصویر را از خود به‌دست داده است. وی در تحقیق مبتکرانه‌ای که بر روستائیانِ بالزاک نوشته است استدلال می‌کند که بالزاک خود این ضرورت را دریافته بود که رمان‌نویس باید نه فقط تاریخ‌نگار بلکه اندیشه‌پرداز[۲۲] نیز باشد و «در آنِ واحد دو چیز را، که نباید با یکدیگر خلط شوند، بگوید: از یک‌سو، او باید حقیقت را بگوید و باید بر این حقیقت دانایی داشته باشد و آن را بنمایاند. از سوی دیگر، او باید دست به انتخاب بزند و با قدرت تخیّلِ ادبی و به‌کارگرفتن آن به نحوی شایسته، این عقیده را اشاعه دهد که تنها استبداد و مذهب کاتولیک می‌توانند سعادت جامعهٔ فرانسه را تضمین کنند».

رمان بالزاک در نتیجهٔ این دوگانگی از سادگی و وحدت معمول فراتر رفته و تنوع و تلوّن خاصی را به‌نمایش می‌گذارد و دو معنی، که دوگونهٔ خواندن را میسّر می‌سازد، در خود نهفته دارد. دریافت ماچری از ادبیات داستانی نسبت به دیدگاه لوکاچ و مارکسیست‌های متقدم از دقت‌نظر بیش‌تری حکایت می‌کند. از نظر وی ادبیات داستانی نه‌تنها دنیای واقعی را منعکس می‌کند بلکه واقعیت مختص به خود و نظام خاص خود را نیز بنیاد می‌نهد. عبارت مورد استفادهٔ ماچری، «تأثیر واقعیت»، که طنین نظرات رولان بارت در آن پیداست، دامنهٔ جذب آموزه‌های اساسیِ ساختارگرایی توسط وی را نشان می‌دهد. آنچه برای دیدگاه ماچری جایگاهی خاص به ارمغان می‌آورد تلفیق شجاعانهٔ مارکسیسم با ساختارگرایی است، خصیصه‌ای

که باعث می‌شود وی بتواند پیچیدگی زیباشناختی و اثر هنری را مدنظر قرار دهد و آن را در موضع مارکسیستی و جرح و تعدیل‌شدهٔ خود بگنجاند.

غلبهٔ صورت؛ رویکرد ساختارگرایانه:

البته ماچری تنها منقّدی نیست که هم به مارکسیسم و هم به ساختارگرایی استناد می‌جوید. رولان بارت مثال بارز دیگری از همین رهیافت است. با این‌حال، ترکیب فوق بسیار شکننده است زیرا این دو مکتب نگرش‌های بالقوه متفاوتی دربارهٔ رابطهٔ ادبیات و زندگی ارایه می‌دهند. مارکسیست‌هایی که سمت و سوی جامعه‌شناختی را در مطالعات ادبی دنبال می‌کنند در مجموع اثر ادبی را به‌مثابهٔ انعکاسِ موقعیت واقعی در مقطع تاریخی مشخص به‌شمار می‌آورند و از این‌رو، در مفهوم وسیع، رهیافت تقلیدگرایانه[۲۳] را اتخاذ می‌کنند. ساختارگرایان، از سوی دیگر، به‌طور بنیادی به رویکردهای کلامی گرایش دارند و از نظرات زبان‌شناسانی چون سوسور و یاکوبسون الهام می‌گیرند.

نقش انقلابی سوسور در مطالعهٔ زبان در این امر نهفته است که وی به‌جای پایبندی به الگوی تاریخیِ تحول زبان، نگرش رایجِ زمانِ وی، از زاویه‌ای کاملاً متفاوت زبان را مورد بررسی قرار می‌دهد. درس‌هایی دربارهٔ زبان‌شناسیِ عمومی (۱۹۱۵)، اثر مشهور وی، از سلسله‌سخنرانی‌هایش در دانشگاه ژنو، بین سال‌های ۱۹۰۶ تا ۱۹۱۱، تشکیل شده است. سوسور در این اثر تصریح می‌کند که زبان هم‌چنین باید به‌طور هم‌زمانی[۲۴]، یعنی به‌صورت غیرتاریخی و براساس مناسبات بخش‌های تشکیل‌دهنده‌اش، مورد مطالعه قرارگیرد. وی زبان را نظام خودکفا و مستقلی می‌داند که براساس الگوهای قابل شناسایی سازمان یافته است و از این میان، الگویی ثناییِ زوج‌های متضاد را از عمده‌ترین الگوهای سازمان‌دهندهٔ زبان به‌شمار می‌آورد. این نگرشِ استدلالی و ساختارگرایانه به همراه عقیدهٔ مبنی بر نقش زوج‌های ثنایی در زبان برای ساختارگرایان که دریافت سوسور دربارهٔ سازوکار زبان را در مورد کارکرد متن‌ها نیز به‌کار گرفتند، بیش‌ترین اهمیت و اعتبار را کسب کرد. نگرش سوسور در شکل‌گیری عقایدِ مکتب پراگ و فرمالیست‌های روس نیز، که به خواندن متن‌های ادبی در پرتو زبان‌شناسیِ ساختارگرا تمایل داشتند، نقش مهمی ایفا کرد (۱۱). چهرهٔ مطرح در این حیطه رومن یاکوبسون است که مقالهٔ نظری کوتاهش، «دربارهٔ رئالیسم در هنر» (۱۲) مثال کلیدیِ نخستینی از رویکرد ساختارگرایانه و استدلالی را به نمایش می‌گذارد. یاکوبسون در این مقاله که در سال ۱۹۲۱ نگاشته شده است و در عین پذیرش ابهام موجود در واژهٔ «رئالیسم»، پنج مشخصهٔ معرفِ رئالیسم را بدین‌ترتیب برمی‌شمارد: آگاهی نویسنده و خواننده بر شیوه و اسلوب خاص اثر ادبی، موفقیت این اسلوب، گرایش به مجاز در سبک اثر (تصویر ادبی از نظر زمانی و مکانی با چیزهایی که مورد دلالت آن هستند مناسبتِ هم‌جواری دارد، برخلاف استعاره که دو پدیدهٔ متفاوت را به یکدیگر پیوند می‌دهد)؛ وجود «مکررات»، یعنی عناصری که برای پیشبرد طرح داستان ضروری نیستند اما به‌عنوان نشانه‌های آن چیزی که بارت «تأثیر واقعیت» می‌نامد، لازم هستند؛ و سرانجام، تداوم شیوهٔ غالبِ اثر ادبی و تجسم‌یافتن آن در تمهیدات شعریِ مناسب. مقالهٔ یاکوبسون به‌عنوان اولین تلاش برای درک اصولی خصیصه‌های صوریِ رئالیسم نقطه عطفی به‌شمار می‌آید.

این مبادی ساختارگرایی که در فرمالیسم روس متجلی شدند بعدها، در سال‌های دههٔ ۱۹۶۰ و اوایل دههٔ ۱۹۷۰، توسط منقّدان فرانسوی نظیر رولان بارت، ژرار ژنه و تزوتان تودورف بسط و تکامل یافتند. ساختگرایان در مجموع به دیگر انواع نوشتن، از جمله به شگردها و شگفت‌سازی‌های زمانِ خوداندیشی[۲۵]، توجه نشان دادند. آن‌ها نوشتار رئالیستی را بیش از حد

شفاف و معقول و نیز بیش از حد «خواننده‌گرا»[۲۶] می‌دانند (صفت آخر را بارت برای منظور خود وضع کرده است: از نظر وی متن‌ها را می‌توان به دو دسته تقسیم کرد: متن‌های «خواننده‌گرا» که نسبتاً صریح و روشن هستند و متن‌های «نویسنده‌گرا»[۲۷] (۱۳) که در گوهر خود چندگانه هستند و در عین طلب دقت‌نظر و مشارکتِ بیش‌تر از سوی خواننده اشتیاق بیش‌تری نیز می‌آفرینند. با این‌حال، ساختارگرایان با جستجو و کشف راهبردهای متنوع در تحلیل متن، روش‌های خلاقانه‌ای از خواندن متن‌های رئالیستی را به نمایش گذاشتند. آن‌ها تحلیل ارجاعیِ[۲۸] به‌کارگرفته‌شده توسط منقّدین مارکسیست را رد کردند زیرا روایت را مجموعهٔ پایگانیِ مستقلی می‌پنداشتند که تحت تأثیر صناعت در سازماندهی شکل می‌پذیرد. روایت به‌سوی یک واقعیت خارجیِ فرض‌شده سمت و سو نیافته است بلکه حاصل شبکهٔ پیچیده‌ای است از اشارات و تلمیحاتِ بینامتنی[۲۹] به متن‌های ادبیِ پیشین. این رهیافت نقطهٔ عطفی است در نقد رئالیسم: ساختارگرایان، از یاکوبسون به‌بعد، به‌جای رجوع به زندگی به‌منزلهٔ منشأ ادبیات داستانی، منحصراً بر خود متن متمرکز می‌شوند. خواندن متن به مطالعهٔ روند نشانه‌شناختیِ آفریدن و سازماندهی نشانه‌ها برای خلق دنیای متن تبدیل می‌شود، دنیایی که برای خوانندهٔ آشنا به شیوه‌های سازماندهی نشانه‌شناختی فهمیدنی و قابل درک است. کُنش خواندن کُنشی است زبان‌شناختی؛ سهولت در فهم متن از یک‌سو و گره‌های موجود در امر خواندن که از تردیدها، دوگانگی‌ها، تناقض‌ها و تزلزل‌های درونی متن ناشی می‌شوند، از سوی دیگر، خواندن را به عرصهٔ کشمکش تبدیل می‌کند. بدین‌ترتیب موردی برای توسل به مجموعه‌ای از دانش و یا هستیِ خارج از این نظام فشردهٔ هرمنوتیکی وجود ندارد.

با نگریستن به ادبیات بدین‌ترتیب، به‌مثابهٔ وسیله‌ای برای ساختاربخشیدن به پدیده‌های مستقل و تفهیم آن‌ها و نه به‌عنوان وسیلهٔ فهم و تفسیر واقعیت منسجم و یا بیان حقیقتِ آن، نوشتن به فعالیتی بسیار آیینی[۳۰] تبدیل می‌شود، فعالیتی که بر مدار قراردادهای مشخص و به یکسان شناخته‌شده توسط نویسنده و خواننده، می‌گردد. با قبول این مفهوم از کُنش ادبی، آرمان رئالیسم، مبنی بر بازنمایی حقیقی به‌عنوان یک شمارِ صرف رد می‌شود. بارت در درجهٔ صفرِ نوشتن معتقد است که «نوشتار رئالیسم خنثی نیست بلکه بار سنگینی از نشانه‌های وضع‌شده و بسیار توجه‌برانگیز بر آن استوار است» (۱۴)، «نشانه‌های وضع‌شده»‌ای که نویسنده تمامی مساعی خود را به‌کار می‌گیرد تا مخفی‌اشان بدارد ولی خواننده می‌تواند آن‌ها را کشف کند، نشانه‌هایی که ریاکاری پیچیده‌ای را که متن رئالیستی عملاً بدان وارد شده است، آشکار می‌سازند: «جَدَل صوریی که امر ناواقع را ابتدا به لباس حقیقت و سپس به لباس دروغی که به واسطهٔ دروغ‌بودن باطل اعلام می‌شود، درمی‌آورد» (۱۵). بدین‌ترتیب ادبیات داستانی رئالیستی با ادعای مبنی بر ارائهٔ شرح حقیقیِ جهان تجربی، تلاش می‌ورزد امر خیالی را نوعی تضمین واقعی‌بودن ببخشد ولی در انجام این کار به واسطهٔ توسلِ ضروری‌اش به نشانه‌های زبان، به‌طور ناخواسته پرده از ریاکاریِ خود برمی‌دارد. زیرا «همان‌گونه که چیزی بیرون از متن وجود ندارد» (۱۶)، چیزی نیز به نام ارجاعیت[۳۱] قابل طرح نیست و به همین‌سان چیزی به‌نام اثر ادبیِ محدود، ثابت و جامع وجود ندارد، اثری که با خواندن به شیوهٔ بسته، خواندنی که به تفسیر بسته بیانجامد، هم‌خوانی داشته باشد. به‌عوض چنین تصویری، ساختارگرایی تمامی متن‌ها، و از جمله متن رئالیستی، را «رمزِ روی رمز» می‌داند، آن‌گونه که خواندن این متن‌ها به تمرین «مکعب‌ها» تبدیل می‌شود، تمرینی که در آن معانی «مکعب‌هایی هستند که بر هم قرار می‌گیرند، مجاور هم قرار می‌گیرند و تغییر مکان می‌دهند، ولی موقعیت خود را پیوسته از

یکدیگر بازمی‌یابند.» متن تنها در باقیماندهٔ توصیفی مشخص «تأثیر واقعیت» را می‌آفریند و اعمال می‌کند (۱۷)، و این بخشی است که جزءِ لاینفک رمزگان اثر به‌شمار نمی‌آید و صرفاً، و دقیقاً، باید به‌مثابهٔ «تأثیر»، و نه محتوا، خوانده شود. بارت برای روشن‌شدن مطلب از توجه به وجود یک فشارسنج در حین توصیف اتاق خانم اُبَن در داستانی از فلوبر («ساده‌دل») نام می‌برد. فشارسنج نقشی در طرح داستان ندارد و فقط برای خلق «تأثیر واقعیت»، از طریق قبولاندن اتاق به واسطهٔ وجود اشیاء معمول، به آن توجه شده است.

این اصل اساسی ساختارگرایی، که نوشتن به‌کلی عبارت است از سبک، نگرش مرسوم رئالیستی را به قوّت به چالش می‌کشد. رئالیسم نمی‌تواند دسترسی خود به واقعیت نیالوده و رمزگذاری نشده و عینِ یک دنیای مستقل و موجود را تضمین کند، همان‌طور که دیگر شیوه‌های نوشتن بر این امر ناتوانند. رئالیسم اکنون دیگر، پس از پژوهش‌های انجام‌شده و به‌ویژه آثار بارت، فقط به‌عنوان یکی از رمزگذاری‌ها و شیوه‌های نوشتن به رسمیت شناخته شده است و تفاوت آن با دیگر شیوه‌های نوشتن (هم‌چون ادبیات خیالی[۳۲] و یا رمانتیک) در این است که اصرار می‌ورزد به‌عنوان کلیّتی واحد و پیوسته خود را شرح حقیقی واقعیت بنمایاند. و این به خودیِ خود نوعی ظاهرسازی و، به‌اصطلاحِ هیلیس میلر، نوعی «توهّم» است. رئالیسم بدین‌ترتیب تلاش می‌ورزد خواننده را در این توهّم‌آفرینی با خود شریک کند.

ساختارگرایی با آشکارکردن نظام‌هایی که متن‌ها را تحت سیطرهٔ خود دارند، الگوهائی راهگشایی برای خواندن متن‌های رئالیستی به شیوه‌های جدید ارایه کرده است. از جملهٔ برجسته‌ترینِ این مثال می‌توان از س /ز نوشتهٔ بارت نام برد. او در این کتاب به داستان بالزاک («سازازین») می‌پردازد و با کندوکاو در مراحل خواندن این اثر شیوهٔ اساساً متفاوتی از خواندن را می‌آفریند. او «به شیوهٔ یک زمین‌لرزهٔ خفیف» (۱۸) پیش می‌رود و این داستان روایی کوتاه را از نظرِ درزمانی[۳۳] به ۵۶۱ قطعه (که واژان[۳۴] نامیده می‌شوند)، و از نظر هم‌زمانی به پنج آوا[۳۵] یا رمز تقسیم می‌کند. این آواها عبارتند از: آوای «هرمنوتیکی» که با کشف معماهای طرح داستان سروکار دارد، آوای «معناشناختی» که اشارات مربوط به مضمون را دربر دارد، آوای «نمادین» که موضع چندگانگی و بازگشت‌پذیری[۳۶] در متن است، آوای «پیشبرندهٔ فضا»[۳۷]ی داستان که با کُنش‌ها در داستان سروکار دارد، و آوای «فرهنگی» که به علم و یا مجموعه‌ای از دانش ارجاع می‌دهد. سپس هر قطعه یا «واژگان» براساس رمزهایی که دربر می‌گیرد، توصیف می‌شود. این روش متن را به شبکه‌ای تبدیل می‌کند که، هم‌چون حاصل کار گروه هم‌سرایان، از توالیِ ورودها و خروج شکل می‌گیرد. در این روش جریان طبیعی خواندن که به موجب آن بلوک‌هایی از مواد و مصالح به‌ترتیب جذب و درک می‌شوند، مختل می‌گردد و از هم می‌پاشد. بارت با قطعه‌قطعه کردن و سدکردن جریانِ متن فضای لازم را برای سیل تداعی‌ها و حل و فصل‌ها و هم‌جواری‌ها ایجاد می‌کند. بدین‌ترتیب پرده از نظم روایی قراردادی و فریبکارانهٔ متن برداشته می‌شود و گسیختگیِ موجود در آن آشکار می‌گردد؛ و تأکید بر امکان اعادهٔ نهایی معنا جای خود را به توجه به وسایل به‌کارگرفته‌شده برای حصول معنا، می‌دهد؛ متن واجد تنوع خیره‌کننده‌ای از جوانب و چشم‌اندازها می‌شود و «منظومه‌ای از دال‌ها[۳۸] و نه ساختاری از مدلول‌ها[۳۹]» تبدیل می‌یابد. س /ز، هرچند در اساس شیوه‌ای ساختارگرایانه دنبال می‌کند، مبدأیی می‌شود برای فرارفتن از خود و حرکت به‌سوی ساختارشکنی.

ساختارگرایی پیش از هر چیز با ارایه راهی جهت عبور از پرسش آزاردهندهٔ ارجاعیت، روش‌های جدیدی برای خواندن هرچه پربارترِ متن‌های رئالیستی فراهم

آورده است. اما این رهیافت دشواری‌های خاص خود را دارد؛ مهم‌ترین این دشواری‌ها در نتیجهٔ قطع هرگونه تماسِ پایدار با واقعیت، رُخ می‌نماید. متن با انگاشته‌شدن به‌صورت ساختاری کاملاً زبانی، در معرض خطر غیرشخصی و غیرانسانی‌شدن قرار می‌گیرد و به بازی عناصر و رمزها تبدیل می‌شود، بازی‌ای که از خود تغذیه می‌کند و اهداف خاص خود را دنبال می‌کند. با این‌حال، مثال‌هایی از نقد ساختارگرایانه حکایت از آن دارند که می‌توان از این خطر جَست. تحلیل و تفسیر متنِ رئالیستیِ «گربه در باران»، نوشتهٔ همینگوی، توسط دیوید لاج از جملهٔ این مثال‌هاست. لاج در عین توجه اساسی به تحلیل ساختار این داستان، درگیر تفسیر کُنش‌های شخصیت اول داستان و معانی بالقوهٔ آن‌ها می‌شود. لاج مسئلهٔ تفسیر را مبدأ کار خود قرار می‌دهد و سپس امکانات متنوعِ پایان‌یافتن یک الگوی دوقطبیِ کلاسیک را بدین‌ترتیب بررسی می‌کند:

«عشق‌ورزیدن (لذت): جنگیدن (احساس بیهودگی): نوازش گربه (فقدان لذت، لذت‌دادن ولی لذت‌نبردن): خواندن کتاب (عدم احساس بیهودگی). شیوهٔ لاج به خواننده امکان می‌دهد متن را در پرتو مجموعه‌ای از تقابل‌ها، که در مرکز آن تقابل بین فرهنگ و طبیعت قرار دارد، مجسم کند.

پی‌نوشت‌های نویسنده:

پی‌نوشت‌های نویسنده (شماره‌های روی سطرها مربوط به پی‌نوشت‌های مترجم و شماره‌های داخل پرانتز مربوط به پی‌نوشت‌های نویسنده است):

1. Kendall, L. Walton, *Mimesis as Make - Believe: On the foundations of the* Repre - *Sentational Arts* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990), p.328.
2. *Neophilologus* 44 (1960); *Reprinted in Concepts of Criticism*, ed. Stephen J. Nichols Jr. (New Haven and London: Yale University press, 1963), pp.222-55.
3. La *Comédie humaine*, ed. Marcel Bouteron (Paris, Gallimard, 1955), Vol. II, p.848.
4. "Realism in Art: Recent German Fiction", *Westminster Review* 70 (1858), p.493.
5. *Adam Bede* (London: Dent, 1966), p.171.
6. *The Art of Fiction* (London and NewYork: Oxford University press, 1848), p.11.

۷. حتی تا همین اواخر (۱۹۶۷) در سمپوزیوم راجع رئالیسم Monatsheft (شمارهٔ ۵۹) و هم‌چنین در سمپوزیوم دیگری در نشریهٔ **ادبیات مقایسه‌ای**، شمارهٔ ۳ (تابستان ۱۹۵۱) غالب بحث‌ها به تکرار بدیهیات قناعت می‌کردند، بدون این‌که این بدیهیات را در مطالعهٔ عملیِ متن‌ها به‌کار گیرند. البته هاری لِوین مورد قابل توجهی ارایه داد که از این امر مستثنی بود.

8. *Mimesis*, trans. Willard R. Trask (Princeton, Nj: Princeton University press, 1953), p.195.
9. Fredric Jameson, *Marxism and Form* (princeton, Nj: princeton University press, 1971), p.195.
10. *Studies in European Realism*, trans. Edith Bone (London, Hillway, 1950), p.49.

۱۱. یکی از اولین مثال‌ها مقالهٔ بوریس اخنبام با عنوان «ساختار **شنل** نوشتهٔ گوگول» است. او در این مقاله ابتدا تمهیدات روایتی اساسیِ به‌کاررفته در نمایشنامه را مورد بررسی قرار می‌دهد و آنگاه نظام کلی پیونددهندهٔ آن‌ها را ترسیم می‌کند:

trains. Beth paul and Muriel Nesbitt, in *Russian Review* 22 (1963), pp.377-99.

12. In *Readings in Russian Poetics*, ed. Ladislav Matejka and Krystyna Pomorska. (Combridge, MA: MIT press, 1978). pp.38-46.
13. *S / Z*, trans. Richard Miller (NewYork: Hill and Wang, 1974). pp.4-6.
14. *Writing Degree* Zero, trans. Annette lavers and Colin Smith (NewYork: Hill and Wang, 1967), pp.67-8.
15. *Writting Degree* Zero, p. 33.
16. *S / Z*, p.6.
17. In *French literary Theory Today*, ed. Tzvetan Todorov, trans, R. Carter (Combridge and NewYork: Cambridge University press, 1982), pp.11-17.
18. *S / Z*, p.13.

پی‌نوشت‌های مترجم:

۱. این مقاله مقدمهٔ کتابی است به همین نام که آراء منقدان در بارهٔ رئالیسم در طول یک سده و نیم را انتخاب و گردآوری کرده است.

2. Mercure de France

3. Edmond Duranty

4. George Lewes

5. griffin

ـ مرجودی افسانه‌ای به شکل شیری با بال‌های هم‌چون بال پرندگان.

6. Louise Colet

7. illusionist

8. "Solidity in specification"

9. Verisimilitude

10. *Memesis*

11. Erich Auerbach

12. Homer, Petronius, Ammanius Marcellinus, St Augusting, Grogry of Tours, *The Songs of Roland*, Chrétin de Troyes, Dante, Baccaccio, Rabelais, Montaigue, Shalcespeare, Ceruantes, Molière, Racine, the Abbé Prevost, Schiller, Stendal, Edmond and Jules de Goncourt, Zola and Virginia Woolf.

13. Philologist

14. levels of representation

15. grotesque

16. Commedy of manners

17. Comédie Larmoyante

18. *The Rise of the Novel*

19. Ion Watt

۲۰. این کتاب به‌تازگی ترجمه و توسط انتشارات آموزش انقلاب اسلامی به‌چاپ رسیده است.

21. *Lost Illusions*

22. ideologue

23. mimetic

24. Syncronically

25. Selfreflexive novel

26. "readerly"

27. "writerly"

28. referential

29. intertextual

30. ritualized

31. referentiality

32. fantastic

33. diachronically

34. lixias

35. Voice

36. reversibility

37. "prosiretic"

38. Signifiery

39. Signified

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی