طلوع رمان

ایان وات
ترجمهٔ حسین پاینده

فصل اوّل: رئالیسم و نوع ادبی رمان

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

پرداختن به‌این سئوالهای جامع همواره دشوار و پاسخ دادن به‌آنها بسیار دشوارتر است. این‌قبیل پرسشها بخصوص در این مورد خاص غامض است، زیرا دفو، ریچاردسن و فیلدینگ هیچیک بنیانگذار مکتبی ادبی (به مفهوم متداول) نبوده‌اند. در حقیقت، نشانه‌های تأثیر متقابل در آثار آنها بسیار اندک است و ماهیت داستانهایشان چنان از هم تفاوت دارد که در نگاه اول به‌نظر می‌رسد کنجکاوی‌مان دربارهٔ چگونگی پیدایش رمان را صرفاً با این توضیح سست‌بنیاد می‌توانیم ارضاء کنیم که پای «نبوغ» و «تصادف» در میان بوده است؛ یعنی همان سر دوصورتهٔ ژانوس[۵] و گره‌کور تاریخ ادبیات. این‌قبیل توضیحات را نمی‌توان بکلی نادیده گرفت، اما چندان کمکی هم به یافتن پاسخهای مورد نظر ما نمی‌کنند. به‌همین دلیل، پژوهش حاضر راه دیگری را در پیش گرفته است: پیش‌فرض ما این است که هم‌نسل بودن این سه رمان‌نویس احتمالاً بر حسب

تصادف صرف نبوده است؛ علاوه بر نبوغ آنها، اوضاع مساعد آن روزگار نیز در پیدایش نوع ادبی بدیع ــ یعنی رمان ــ دخیل بود. بر مبنای این پیش‌فرض‌ها، در پژوهش حاضر می‌کوشیم تا ببینیم این اوضاع مساعد ادبی و اجتماعی کدام بوده‌اند و دفو، ریچاردسن و فیلدینگ به‌چه نحو از آن سود جستند.

در این بررسی نخست باید تعریفی از ویژگیهای مشخصهٔ رمان ارائه کنیم، تعریفی که از یک‌سو آنقدر جامع باشد تا همهٔ آنچه را معمولاً در مقولهٔ رمان می‌گنجد دربرگیرد و از سوی دیگر بقدر کافی مانع باشد تا انواع پیشینِ ادبیات روائی را شامل نشود. خود رمان‌نویسان یادشده در این زمینه کمک چندانی به‌ما نکرده‌اند. اگرچه ریچاردسن و فیلدینگ هر دو خود را بنیانگذار گونهٔ جدیدی از داستان‌نویسی می‌دانستند و معتقد بودند که آثارشان نشان‌دهندهٔ گسستی از داستانهای رزمی ــ عاشقانهٔ از رونق‌افتاده است، اما خود آنها یا معاصرانشان هیچکدام ویژگیهای نوع ادبی بدیعی راکه ما نیاز داریم بدست نمی‌دهند؛ در واقع آنها حتی نخواستند بر دیگرگونه بودن ماهیت داستانهایشان با تغییر نام نوع ادبی آن صحه بگذارند و تنها در اواخر قرن هجدهم بود که اصطلاح «رمان» کاملاً رواج یافت.

محققان تاریخ رمان به‌علت افق دید گسترده‌ترشان کمک بسیار بیشتری به‌تعیین خصوصیات ویژهٔ این نوع ادبی کرده‌اند. اجمالاً آنها معتقدند که «رئالیسم» ویژگی مشخصه‌ای است که آثار رمان‌نویسان پیشگام قرن هجدهم را از ادبیات داستانی ادوار گذشته متمایز می‌کند. مسلماً پیش از پذیرش این قول (که داستان‌نویس‌ها در همهٔ زمینه‌ها، به‌جز «رئالیسم»، از یکدیگر متفاوتند)، ابتدا باید خود اصطلاح «رئالیسم» را بیشتر توضیح داد، حداقل به‌این دلیل که پذیرفتن بی‌قید و شرط آن در حکم ویژگی مشخصهٔ رمان ممکن است بر این نظر غیرمنصفانه دلالت کند که همهٔ داستان‌نویسان و انواع ادبی گذشته در پی چیزی غیر از واقعیت بوده‌اند.

اصطلاح «رئالیسم» از لحاظ انتقادی عمدتاً با مکتب رئالیستهای فرانسوی تداعی می‌شود. ظاهراً رئالیسم نخستین‌بار در سال ۱۸۳۵ به‌صورت توصیفی زیبائی‌شناختی برای تمایز «واقعیت انسانی» نقاشی‌های رامبراند[۶] از «پندارگرائی شعرگونهٔ» نقاشان نئوکلاسیک بکار رفت و سپس در سال ۱۸۵۶ پس از تأسیس نشریه‌ای بنام رئالیسم به‌ویراستاری دیورانتی[۷] مشخصاً اصطلاحی ادبی شد[۸].

متأسفانه در پی مجادلات حاد و کینه‌توزانه‌ای که دربارهٔ کارمایه‌های «سطح‌پائین» و تمایلات به‌اصطلاح خلاف شئون اخلاقی فلوبر[۹] و اخلاقش صورت گرفت، از سودمندی واژهٔ «رئالیسم» نیز به‌میزان زیادی کاسته شد. در نتیجه، از آن‌پس «رئالیسم» عمدتاً به‌معنای متضاد «ایده‌آلیسم» به‌کار رفت و این معنای نادرست ــ که عملاً بازتاب موضع مخالفان رئالیستهای فرانسوی بود ــ در حقیقت بخش بزرگی از نوشته‌های انتقادی و تاریخی دربارهٔ رمان را تحت‌الشعاع قرار داده است. اغلب تصور می‌شود منظور از پیشینهٔ رمان، یافتن رشته‌ای است که

میان تمامی ادبیات داستانی که در ادوار گذشته زندگی طبقات فرودست را تصویر کرده‌اند پیوند برقرار می‌کند. به‌همین دلیل تصور می‌شود که داستان زن خانه‌دار افسسی [10] «رئالیستی» است زیرا نشان می‌دهد که میل جنسی می‌تواند بر اندوه زن شوهردار فائق آید؛ همچنین، حکایت منظوم طنزآمیز [11] و یا قصهٔ قلاشان [12] «رئالیستی» است زیرا در آنها رفتار انسان به‌گونه‌ای است که تفوق انگیزه‌های اقتصادی یا نفسانی را نشان می‌دهد. طبق همین پیش‌فرض ضمنی، رمان‌نویسان قرن هجدهم انگلیس و نیز فورتر [13]، اسکرو [14] و لساژ [15] در فرانسه اوج نهائی این سنت ادبی قلمداد می‌شوند: میان رمانهای دفو، ریچاردسن و فیلدینگ و دزدی کردن مال فلاندرز [16]، ریاکاری پملا [17] و زناکاری تام جونز [18] ارتباط تنگاتنگی وجود دارد.

اما کاربرد اصطلاح «رئالیسم» بصورت فوق‌الذکر این اشکال بزرگ را دارد که آنچه را احتمالاً نومایه‌ترین ویژگی رمان در حکم نوع ادبی است، کم‌اهمیت جلوه می‌دهد. اگر رمان را صرفاً به‌این دلیل رئالیستی بدانیم که وجوه نامطبوع زندگی را تصویر می‌کند، آنگاه آنرا به‌وارونهٔ داستان رزمی ــ عاشقانه تقلیل داده‌ایم. حال آنکه در واقع امر، رمان مسلماً می‌کوشد به‌تجربیاتی که با دیدگاه‌ادبی خاصی همساز است بسنده نکند و تمامی تجربیات گوناگون انسان را تصویر سازد. بنابراین می‌توان گفت رئالیسم رمان مبتنی بر نوع زندگی‌ای که نشان می‌دهد نیست، بلکه مبتنی بر نحوهٔ نمایش آن زندگی است.

البته این نظر بسیار شبیه موضع خود رئالیستهای فرانسوی است که مؤکداً تصریح می‌کردند اگر رمانهایشان غالباً از تصاویر رنگ و لعاب‌خورده و تأییدآمیز بسیاری از هنجارهای تثبیت‌شدهٔ اخلاقی، اجتماعی و ادبی طبیعت انسان متفاوت است، صرفاً به‌این دلیل است که رمانهای آنان محصول بررسی موشکافانهٔ زندگی، یعنی بررسی علمی و بیطرفانه‌تری از آنچه تا آن‌زمان صورت گرفته بود، می‌باشد. هیچ معلوم نیست که چنین عینیت‌گرائی علمی‌ای، ارزشی متعالی و مطلوب باشد و مسلماً در عمل نیز محقق نمی‌شود. با اینحال، نکتهٔ بسیار مهم این است که رئالیستهای فرانسوی درست زمانی که رمان بمنزلهٔ نوع ادبی بدیعی نخستین‌بار پیگیرانه اهداف و روشهای خود را دقیقاً بازمی‌شناخت، توجه خود را به‌موضوعی معطوف کردند که رمان صریح‌تر از هر نوع ادبی دیگری مطرح می‌کرد، یعنی همخوانی اثر ادبی با واقعیتی که در آن اثر تقلید شده است. این مسئله در اصل سرشتی معرفت‌شناختی دارد و لذا به‌نظر می‌رسد ماهیت رئالیسم ــ چه در اوائل قرن هجدهم و چه در دوره‌های بعد ــ را به‌کمک کسانی می‌توانیم به‌بهترین وجه روشن کنیم که متخصص تجزیه و تحلیل مفاهیم مجرد عقلی‌اند، یعنی به‌کمک فلاسفه.

بخش نخست

این تناقض ظاهری فقط نوآموزان این مبحث را شگفت‌زده خواهد کرد که اصطلاح

«رئالیسم» به‌معنای اخص خود در فلسفه به‌آن نگرشی از واقعیت اطلاق می‌شود که بکلی باکاربرد عام آن تخالف دارد. رئالیسم در فلسفه برای توصیف دیدگاه رئالیستهای اسکولاستیک قرون وسطی به‌کار می‌رود که اعتقاد داشتند کلی‌ها، گونه‌ها یا مجرداتند که «واقعیات» راستینند و نه جزئی‌ها که اشیاء غیرمجردی هستند که با قوهٔ حس انسان درک می‌شوند. در نگاه اول چنین می‌نماید که این نکته کمکی به‌پیشبرد بحث نمی‌کند زیرا حقایق کلی در رمان بیش از هر نوع ادبی دیگری فقط بصورت Post res وجود دارند، اما همین نامأنوس بودن رئالیسم اسکولاستیک دستکم این فایده را دارد که توجه ما را به‌یکی از ویژگیهای رمان که وضعی شبیه به‌معنای فلسفی تغییریافتهٔ «رئالیسم» امروزه دارد جلب می‌کند: رمان در عصر جدید طلوع کرد، یعنی دوره‌ای که جهت‌گیری عمومی فکری آن بخاطر طرد ــ یا حداقل کوشش در جهت طرد ــ مفاهیم کلی، پیوند خود را با میراث کلاسیک و قرون وسطائی‌اش گسسته بود.[۱۹]

البته اینکه فرد می‌تواند از طریق ادراک حسی حقیقت را دریابد، تخته پرش رئالیسم عصر جدید است. این نظر ریشه در فلسفهٔ دکارت[۲۰] و لاک[۲۱] دارد و نخستین‌بار در اواسط قرن هجدهم تامس رید[۲۲] آن‌را بطور کامل فرمولبندی کرد.[۲۳] ولی بدیهی است که واقعیت داشتن دنیای بیرون یا حقیقی بودن آگاهی‌ای که ما از طریق ادراک حسی‌مان از آن به‌دست می‌آوریم، چندان کمکی به روشن شدن بحث مربوط به‌رئالیسم در ادبیات نمی‌کند. از آنجاکه تقریباً همهٔ ابناء بشر در اعصار مختلف بر اساس تجربهٔ شخصی به‌انحاء گوناگون ناگزیر به‌چنین نتیجه‌ای رسیده‌اند، ادبیات همواره تا حدودی در گزند همین ساده‌انگاری معرفت‌شناختی بوده است. بعلاوه باید توجه داشت که قسمت اعظم اصول متمایزکنندهٔ معرفت‌شناختی رئالیستی و نیز مجادلات نشأت گرفته از این اصول آنقدر تخصصی است که نمی‌تواند چندان تأثیری بر ادبیات باقی گذارد. آنچه در رئالیسم فلسفی برای رمان واجد اهمیت می‌باشد، ویژگی بسیار کلی‌تری دارد و آن بیشتر سرشت عام اندیشهٔ رئالیستی، شیوه‌های بررسی آن و نیز انواع مشکلاتی است که موجب شده است.

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

آنچه سبب شد دکارت فیلسوف بزرگی بشود، پیش از هر چیز روشی بود که او اتخاذ کرد، زیرا او هیچ چیز را بی‌دلیل نمی‌پذیرفت. کتابهای او با عنوان سخنی در باب روش (۱۶۳۷) و تأملات نقش مهمی در مطرح شدن این فرض جدید داشتند که دست یافتن به‌حقیقت، امری کاملاً فردی است و فرد در این راه باید منطقاً از سنن کهن بگسلد و در واقع بداند که امکان دستیابی او به حقیقت زمانی بیشتر خواهد شد که نقطهٔ عزیمتش نیز خود حقیقت باشد.

رمان آن نوع ادبی است که این تغییر جهت فردمحورانه و نوآورانه را به‌کاملترین شکل بازمی‌تاباند. انواع ادبی پیش از رمان نشان‌دهندهٔ این حقیقت بودند که آثار ادبی در چهارچوب فرهنگهائی خلق می‌شوند که حقیقت را عمدتاً بر اساس پیروی از رویهٔ سنتی محک می‌زنند. برای مثال، طرحهای حماسه‌های کهن و دورهٔ رنسانس بر مبنای تاریخ گذشته یا افسانه‌های قدیم بود و قضاوت دربارهٔ اینکه نویسنده، آن طرح را تا چه حد هنرمندانه پرداخته است عمدتاً بر اساس این معیار صورت می‌گرفت که وی تا چه میزان مختصات آن نوع ادبی را حفظ کرده است و آن مختصات نیز به‌نوبهٔ خود از نمونه‌های پذیرفته‌شدهٔ آن نوع ادبی مشتق می‌شد. نخستین‌بار، رمان به‌مبارزهٔ تمام‌عیار با این سنت‌گرائی ادبی برخاست و محک عمده‌اش وفاداری به‌تجربهٔ فردی، که همواره منحصر به‌فرد و لذا بدیع است، بود. بدین‌ترتیب، رمان منطقاً ابزار ادبی فرهنگی است که طی چند دههٔ اخیر ارزش بی‌سابقه‌ای برای نومایگی و بدیع بودن قائل شده است، و به همین دلیل نام بامسمّائی دارد.[۲۴]

پاره‌ای از مشکلات حادی را که بسیاری معتقدند از ماهیت رمان نشأت می‌گیرد می‌توان با توجه به‌این تأکید بر بدعت توجیه کرد. غالباً مهم ــ و گهگاه حتی الزامی ــ است که پیش از قضاوت دربارهٔ اثری که در نوع ادبی دیگری نوشته شده، با نمونه‌های آن نوع ادبی آشنا باشیم. ارزشیابی ما از اثر به‌میزان زیادی بستگی دارد به‌اینکه ببینیم نویسنده تا چه حد توانسته است سنن صوری مربوط را ماهرانه در اثر خود بپردازد. از سوی دیگر، باید توجه داشت که تقلید از آثار ادبی دیگر، به‌هر نحو که باشد، برای رمان خدشهٔ بزرگی محسوب می‌شود و دلیل آن نیز روشن است: از آنجا که اولین هدف رمان‌نویس این است که خواننده استنباط کند تجربه‌های انسانی بی‌کم و کاست به‌او منتقل شده است، چنانچه نویسنده توجه خود را به‌سنن صوری پیشین ــ بنیاد معطوف کند صرفاً موفقیتش را به‌خطر انداخته است. دلیل اینکه غالباً احساس می‌شود رمان در مقایسه با مثلاً تراژدی یا قصیده قالب خاصی ندارد احتمالاً این است: فقر رمان در زمینهٔ سنن صوری ظاهراً بهائی است که می‌بایست برای رئالیسمش بپردازد.

با اینحال در مقام مقایسه می‌توان گفت که طرد طرحهای سنتی با اهمیت‌تر از فقدان سنن صوری در رمان است. البته طرح، مبحث ساده‌ای نیست و تعیین میزان نومایگی یک طرح خاص

همواره دشوار است؛ با وجود این، مقایسه‌ای کلی و لزوماً مختصر بین رمان و انواع ادبی پیش از آن تفاوتی مهم را نشان می‌دهد: دفو و ریچاردسن نخستین داستان‌نویسان بزرگ انگلیسی هستند که طرح آثارشان مأخوذ از اسطوره، تاریخ، افسانه یا ادبیات اعصار گذشته نیست. همین نکته آنان را از کسانی همچون چاسر[۲۵]، اسپنسر[۲۶]، شکسپیر[۲۷] و میلتن[۲۸] که مانند نویسندگان یونان و روم باستان به‌عادت از طرحهای سنتی استفاده می‌کردند متمایز می‌کند زیرا اینان در نهایت پیش‌فرض عمومی دوران خود را پذیرفته بودند مبنی بر اینکه چون طبیعت ذاتاً عاری از نقص است و دگرگونی در آن راه ندارد، سوابق تاریخی‌اش نیز ــ چه آنطور که در افسانه و کتب مقدس آمده و چه آنطور که در تاریخ مکتوب ضبط شده است ــ یکی از ذخائر مسلم تجربیات انسان است.

این دیدگاه تا قرن نوزدهم همچنان پابرجا بود. برای مثال، مخالفان بالزاک[۲۹] با تمسک به همین نظر، وی را به‌علت توجه مفرطش به‌واقعیت زمانه ــ که به‌زعم آنان ناپایدار بود ــ مسخره می‌کردند. در عین حال، پس از دورهٔ رنسانس گرایش فزاینده‌ای در جهت جایگزین کردن تجربهٔ فردی بجای سنت جمعی بمنزلهٔ معیار نهائی واقعیت پا گرفت و چنین می‌نماید که این مرحلهٔ انتقالی، بخش مهمی از پس‌زمینهٔ فرهنگیِ طلوع رمان است.

نکتهٔ با اهمیت آنکه گرایش به‌نومایگی نخستین‌بار به‌نیرومندترین شکل در انگلستانِ قرن هجدهم رواج یافت و حتی مفهوم «نومایه» نیز در همین زمان دگرگون شد و این واژه معنای جدیدی پیدا کرد. پیش از این دیدیم که چون در قرون وسطی به‌واقعیت کلی‌ها اعتقاد داشتند، رئالیسم نیز به‌معنای اعتقاد به‌امکان دریافت واقعیت از طریق ادراک حسی بود. به‌همین‌ترتیب، اصطلاح «نومایه» نیز که در قرون وسطی به‌معنای «از آغاز واجد هستی بودن» به‌کار می‌رفت معنای «اقتباس‌نشده، مستقل و ناب» یافت و از هنگامی که ادوارد یانگ[۳۰] در کتاب دوران‌ساز خود تحت عنوان پنداشتهائی دربارهٔ نگارش نومایه (۱۷۵۹) در ستایش ریچاردسن او را «چه از نظر اخلاقی و چه از نظر نومایه بودن، یک نابغه»[۳۱] خواند، واژهٔ مذکور بصورت اصطلاحی تحسین‌آمیز به‌معنای «بدیع یا بکر در خصلت یا سبک» به‌کار می‌رود.

استفاده از طرحهای غیرسنتی در رمان، یکی از تجلی‌های اولیه و احتمالاً جداگانهٔ این تأکید بر نومایگی است. برای مثال، دفو در اوایل کار داستان‌نویسی خود چندان توجهی به‌نظریهٔ انتقادی متداول آن روزگار ــ که هنوز متمایل به‌استفاده از طرحهای سنتی بود ــ نداشت، بلکه در عوض می‌گذاشت داستانهایش روال طبیعی خود را داشته باشد و شخصیتهای اصلیش صرفاً آنطور که به‌نظر او معقولانه می‌آمد عمل کنند. دفو با این کار مبتکر گرایشی نو و مهم در ادبیات داستانی شد: او طرح را کاملاً تابع قالب خاطرات زندگینامهٔ شخصی کرد و این کارش در رمان، حکم اعلام جسورانهٔ اولویت تجربهٔ فردی را داشت، درست همانطور که «می‌اندیشم، پس وجود

دارم» دکارت در فلسفه همین حکم را داشت.

پس از دفو، ریچاردسن و فیلدینگ هر یک به‌شیوهٔ خاص خود به‌استفاده از طرحهای غیرسنتی ابداعی یا تا حدودی مبتنی بر وقایع دوران ادامه دادند و این کار بعدها جزو اصول رمان‌نویسی شد. البته نمی‌توان مدعی شد که ریچاردسن یا فیلدینگ کاملاً موفق شدند به‌آن همپیوندی درونی طرح و شخصیت و مضمون اخلاقی حاصل از آن که در عالی‌ترین نمونه‌های رمان مشاهده می‌شود دست یابند. ولی باید به‌خاطر داشته باشیم که رسیدن به‌چنین هدفی، آسان نبود، بخصوص در دوره‌ای که اندیشهٔ خلاق فقط یک مفر ادبی مشخص در برابر خود داشت و ناگزیر بود از طرحی که دیگر بدیع نبود قالبی فردی اقتباس کند و اعتبار آن‌را در زمانهٔ خود نشان دهد.

بجز طرح، دگرگونیهای بسیار دیگری باید در سنت ادبیات داستانی صورت می‌گرفت تا به همان سهولتی که روش دکارت و لاک موجب نشأت گرفتن اندیشه آنان از حقایق بلافصل شعور می‌شد، رمان نیز تجسم‌بخش ادراک فرد از واقعیت باشد. پیش از هر چیز، عاملان اجرای طرح و محل وقوع اعمالشان می‌بایست بر اساس نگرش ادبی جدیدی تعیین می‌شد: بر خلاف گذشته که معمول بود سنخ‌های شاخصی از افراد در پس‌زمینه‌ای که عمدتاً بر اساس سنن ادبی مربوط تعیین می‌شد وقایع طرح را به‌اجرا درآورند، می‌بایست افرادی خاص در موقعیتهای خاص چنین می‌کردند.

این دگرگونی ادبی شبیه بود به‌مردود شمردن کلی‌ها و تأکید بر خاص‌ها که ویژگی مشخصهٔ رئالیسم در فلسفه است. ارسطو احتمالاً با فرضیهٔ بنیادین لاک موافق بود که ادراک حسی انسان «نخست راه ورود پنداشت‌های خاص را هموار می‌کند و اسباب و اثاث خلوت‌سرا»ی ذهن را فراهم می‌آورد.[۳۲] ولی او مؤکداً اضافه می‌کرد که موشکافی موارد خاص، بخودی‌خود چندان ارزشی ندارد؛ انسان باید با تمام توان خود عقلاً در مقابل سیلان بی‌معنای ادراک حسی بایستد و به شناختی از کلی‌ها که یگانه واقعیت غائی و دگرگون‌ناشدنی است دست یابد.[۳۳] تا قرن هفدهم همین تأکید عمومیت‌بخش به‌غالب اندیشه‌های غربی چنان شباهت محتوائی نیرومندی می‌بخشد که همهٔ تفاوتهای متعدد و گوناگون آنها راکم‌اهمیت جلوه می‌دهد. به‌همین‌ترتیب، در سال ۱۷۱۳ هنگامی که فیلوناوس[۳۴] برکلی[۳۵] تصدیق کرد که «این قاعدهٔ جهانشمولی است که هر آنچه وجود دارد، خاص است»[۳۶] گفتهٔ او بر خلاف گرایش عصر جدید بود که بنوبهٔ خود وحدت خاصی به‌نگرش و شیوهٔ اندیشهٔ نو پس از دکارت می‌دهد.

می‌بینیم که در اینجا نیز، هم گرایشهای جدید فلسفی و هم ویژگیهای صوری مربوط به‌آن

در رمان با نگرش ادبی متداول مغایر بود، زیرا تمایل دیرینه به‌ارجح دانستن کلی‌ها و عام‌ها هنوز هم سنت انتقادی اوایل قرن هجدهم را قویاً تحت تأثیر خود داشت و چنین پنداشته می‌شد که ادبیات کماکان می‌بایست به quod semper quod ubique ab omnibus creditum est بپردازد. این ارجحیت بویژه در گرایش نوافلاطونی که از دیرباز در داستانهای رزمی ــ عاشقانه قوی بود و در نقد ادبی و زیبائی‌شناسی بطور کلی اهمیت فزاینده‌ای می‌یافت، مشهود بود. برای مثال، شافتسبری[۳۷] در کتابش تحت عنوان **رساله‌ای در باب آزادی قریحه و طنز** (۱۷۰۹)، کراهت این مکتب فکری از پرداختن ادبیات و هنر به‌جزئیات را با تأکید فراوان چنین بیان می‌کند: «تنوع طبیعت چنان است که هر چیزی را به‌وجود می‌آورد، با خصلت نومایهٔ خاصی متمایز می‌کند که در اکیدترین حالت خود موجب می‌شود آن چیز از هر آنچه در جهان پیرامونش موجود است متفاوت بنظر آید. اما شاعران و نقاشانِ خوب، سخت می‌کوشند تا از چنین پدیده‌ای در آثارشان اجتناب ورزند. آنان از **جزئیت** منزجرند و از **یکتائی** بیمناک.»[۳۸] وی در ادامه می‌افزاید: «نقاشی که صرفاً صورت‌نگاری می‌کند، در واقع چندان وجه مشترکی با شاعر ندارد، اما همچون کسی که صرفاً تاریخ می‌نگارد، آنچه را می‌بیند عیناً نقش می‌کند و هر ترکیب و نشان غیرعادی را به‌دقت ترسیم می‌کند» و با اطمینان خاطر نتیجه‌گیری می‌کند «وضع آنهائی که با ابتکار و طرح‌ریزی سروکار دارند متفاوت است».

با اینحال، برغم قطعیت گیرای اظهارات شافتسبری، طولی نکشید که عمدتاً در نتیجهٔ کاربرد رهیافت روانشناختی هابز[۳۹] و لاک در مسائل ادبی، گرایش زیبائی‌شناختی مخالفی در طرفداری از پرداختن به‌جزئیات رو به‌رشد نهاد. شاید بتوان گفت لرد کیمز[۴۰] صریحترین معرفِ اولیهٔ این گرایش بود. او در کتاب خود تحت عنوان **ارکان نقد** (۱۷۶۲) اعلام داشت که «اصطلاحات انتزاعی یا کلی در هیچ نوشته‌ای تأثیر خوبی در جلب‌توجه خواننده ندارد، زیرا فقط از اشیاء خاص می‌توان صُوَری در خیال پروراند».[۴۱] کیمز همچنین مدعی شد که بر خلاف عقیدهٔ عموم، جذابیت آثار شیکسپیر ناشی از آن است که «بندبندِ توصیفهایش، درست مثل طبیعت، سرشتی خاص دارد.»

در این مورد نیز درست مانند نومایگی رمان، دفو و ریچاردسن بودند که جهت‌گیری ادبی خاص رمان را در حکم نوع ادبی تثبیت کردند و این مدتها پیش از آن بود که رمان بر نظریهٔ نقد مبتنی شود. عقیدهٔ کیمز در مورد خاص بودنِ «بندبندِ» توصیفهای شکسپیر مورد توافق همگان نیست، حال آنکه خاص بودن توصیفهای **رابینسون کروزوئه**[۴۲] و پملا همواره یکی از مختصات شیوهٔ روایت این دو رمان قلمداد شده است. در واقع، خانم بارْبُلد[۴۳]، نخستین کسی که زندگینامهٔ ریچاردسن را نوشت، نبوغ او را با قیاسی شرح داد که همواره در مجادلهٔ بین کلی‌گرائی نوکلاسیک و خاص‌گرائی رئالیستی به‌چشم خورده است. برای مثال، جاشوا رنلدز[۴۴] کهن کیشیِ نوکلاسیک خود را اینگونه بیان کرد که «انگاره‌های کلی و بزرگِ» نقاشی ایتالیائی را به‌«حقیقتِ مطابق واقع

و. . . دقت باریک‌بینانه «مکتب هلندی» در جزئیات طبیعت که بر حسب اتفاق تعدیل می‌شود» ترجیح می‌دهد[۴۵]؛ حال آنکه ــ همانگونه که قبلاً اشاره شد ــ رئالیستهای فرانسوی بیشتر پیرو «واقعیت انسانی» رامبراند بودند تا «پندارگرائی شعرگونه» مکتب کلاسیک. خانم بارثلد با نوشتن اینکه ریچاردسن «دقت نقاشی هلندی در آخرین مراحل کارش را داشت. . . که می‌خواهد رنج پرداخت جزئیات را بر خود هموار کند تا تأثیرهائی [در بیننده] بجاگذارد»[۴۶]، موضع او را در این تعارض دقیقاً روشن کرد. در حقیقت، ریچاردسن و دفو هر دو به‌اینکه شافتسبری تحقیرشان کرده است بی‌اعتنا بودند و می‌خواستند که همچون رامبراند «صرفاً صورت‌نگار و تاریخ‌نویس» باشند.

مفهوم پرداخت رئالیستی جزئیات در آثار ادبی اندکی کلی‌تر از آن است که بتوان بطور مشخص آن‌را اثبات کرد. اثبات این امر ابتدا مستلزم بررسی ارتباط پرداخت رئالیستی جزئیات با برخی جوانب خاص فنون روایت داستان است. بنظر می‌آید دو جنبه از این جوانب در رمان اهمیت ویژه‌ای دارد: شخصیت‌پردازی و ارائهٔ پس‌زمینه. توجهی که معمولاً در رمان به‌فردیت بخشیدن به‌شخصیتها و نیز توصیف مشروح محیطشان می‌شود، باعث تمایز قطعی رمان از دیگر انواع ادبی و گونه‌های قبلی ادبیات داستانی می‌گردد.

از دیدگاه فلسفی، برخورد خاص‌گرایانه به‌شخصیت عبارت است از مشخص کردن فردیت شخص. پس از آنکه دکارت منتهای اهمیت را برای فرایندهای اندیشه در ضمیر آگاه فرد قائل شد، طبیعتاً مسائل فلسفی هویت فردی نیز بسیار مورد توجه قرار گرفت؛ مثلاً، لاک، اسقف باتلر[۴۷]، برکلی، هیوم[۴۸] و رید در انگلستان به‌بحث دربارهٔ اینگونه مسائل پرداختند، تا آنجاکه این مجادله حتی به‌صفحات روزنامهٔ اسپکتیتر نیز راه یافت.[۴۹]

وجه شباهت سنت اندیشهٔ رئالیستی و بدعتهای صوری رمان‌نویسان پیشگام روشن است: هم فلاسفه و هم رمان‌نویسان بسیار بیشتر از آنچه تا آن‌زمان متداول بود به‌فردیتِ خاصِ اشخاص توجه کردند. البته توجه وافر رمان به‌خاص کردن شخصیت‌ها، بخودی‌خود چنان موضوع گسترده‌ای است که ما در اینجا صرفاً یکی از جنبه‌های آن‌را که بیشتر می‌توان به‌آن پرداخت بررسی می‌کنیم: از آنجاکه هر فرد در زندگی واقعی نام خاصی دارد، رمان‌نویسان نیز با نامگذاری شخصیتها سعی در خاص جلوه دادن آنها دارند.

مسئلهٔ هویت فردی، منطقاً ارتباط تنگاتنگی با جایگاه معرفت‌شناختی اسامی خاص دارد، زیرا بقول هابز، «اسامی خاص فقط یک چیز را به‌ذهن متبادر می‌کنند، اما کلی‌ها چیزهای متعددی را به‌ذهن می‌آورند»[۵۰]. در زندگی اجتماعی اسامی خاص دقیقاً همین نقش را دارند، یعنی

جلوه‌های کلامی هویت خاص افرادند. لیکن این نقش اسامی خاص در ادبیات، نخستین‌بار در رمان کاملاً تثبیت شد.

۱ ــ Ian Watt

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

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

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

۵ ــ Janus، خدای دوصورتهٔ اسطوره‌های رومی که همزمان به‌پس و پیش می‌نگریست. با درها و مدخلها و نیز شروع کارها تداعی می‌شد و لذا نخستین ماه سال (ژانویه) از نام او برگرفته شده است. م.

۶ ــ Rembrant (۱۶۰۶ ــ ۱۶۶۹)، نقاش هلندی. م.

۷ ــ Walter Duranty (۱۸۸۴ ــ ۱۹۵۷)، روزنامه‌نگار و نویسندهٔ انگلیسی. م.

8 – See Bernard Weinberg, French Realism: the Critical Reaction 1830–1870 (London, 1937), p. 114.

۹ ــ Gustave Flaubert (۱۸۲۱ ــ ۱۸۸۰)، رمان‌نویس فرانسوی. م.

۱۰ ــ Esphesus، شهری باستانی واقع در غرب آسیای صغیر نزدیک ساحل دریای اژه. م.

۱۱ ــ Fabliau، حکایت طنزآمیز کوتاهی به‌نظم که به‌گونه‌ای رئالیستی زندگی شخصیتهائی از اقشار میانی یا طبقهٔ فرودست را در قرون وسطی تصویر می‌کرد. م.

۱۲ ــ Picaresque tale

۱۳ ــ Antoine Furetiere (۱۶۱۹ ــ ۱۶۸۸)، فرهنگ‌نویس فرانسوی. م.

۱۴ ــ Paul Scarron (۱۶۱۰ ــ ۱۶۶۰)، شاعر، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نگار فرانسوی. م.

۱۵ ــ Alain Rene Lesage (۱۶۶۸ ــ ۱۷۴۷)، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نگار فرانسوی. م.

۱۶ ــ Moll Flanders

۱۷ ــ Pamela

۱۸ ــ Tom Jones

19 – See R. I. Aaron, The Theory of Universals (Oxford, 1952), pp. 18–41.

۲۰ ــ Rene Descartes (۱۵۹۶ ــ ۱۶۵۰)، فیلسوف و ریاضی‌دان فرانسوی. م.

۲۱ ــ John Locke (۱۶۳۲ ــ ۱۷۰۴)، فیلسوف انگلیسی. م.

۲۲ ــ Thomas Reid (۱۷۱۰ ــ ۱۷۹۶)، فیلسوف اسکاتلندی. م.

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

۲۴ ـ واژهٔ «رمان» (Novel) در زبان انگلیسی به‌معنای «بدیع» نیز هست. م.

۲۵ ـ Geoffrey Chaucer (۱۴۰۰ ـ ؟ ۱۳۴۰)، شاعر انگلیسی. م.

۲۶ ـ Edmund Spenser (۱۵۹۹ ـ ۱۵۵۲)، شاعر انگلیسی. م.

۲۷ ـ William Shakespeare (۱۶۱۶ ـ ۱۵۶۴)، شاعر و نمایشنامه‌نگار انگلیسی. م.

۲۸ ـ John Milton (۱۶۷۴ ـ ۱۶۰۸)، شاعر انگلیسی. م.

۲۹ ـ Honore de Balzac (۱۸۵۰ ـ ۱۷۹۹)، رمان‌نویس فرانسوی. م.

۳۰ ـ Edward Young (۱۷۶۵ ـ ۱۶۸۳)، شاعر انگلیسی. م.

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

32 – **Essay Concerning Human Understanding** (1690), Bk. I, ch. 2, Sect. XV.

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

۳۴ ـ Philonous

۳۵ ـ George Berkeley (۱۷۵۳ ـ ۱۶۸۵)، فیلسوف ایرلندی. م.

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

۳۷ ـ Shaftesbury (۱۶۸۳ ـ ۱۶۲۱)، دولتمرد انگلیسی. م.

38 – Pt. IV, sect. 3.

۳۹ ـ Thomas Hobbes (۱۶۷۹ ـ ۱۵۸۸)، فیلسوف انگلیسی. م.

۴۰ ـ Lord Kames (۱۷۸۲ ـ ۱۶۹۶)، فیلسوف و حقوقدان اسکاتلندی. م.

41 – 1736 ed., III, 198–199.

۴۲ ـ Robinson Crusoe

۴۳ ـ Anna Letitia Barbauld (۱۸۲۵ ـ ۱۷۴۳)، نویسندهٔ انگلیسی. م.

۴۴ ـ Joshua Reynolds (۱۷۹۲ ـ ۱۷۲۳)، نقاش انگلیسی. م.

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

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

۴۷ ـ Joseph Butler (۱۷۵۲ ـ ۱۶۹۲)، یزدان‌شناس انگلیسی. م.

۴۸ ـ David Hume (۱۷۷۶ ـ ۱۷۱۱)، فیلسوف اسکاتلندی. م.

49 – No. 578 (1714).

50 – Leviathan (1651), Pt. I, ch. 4.