•رئالیسم در رمان

ایان وات
ترجمهٔ حسین پاینده

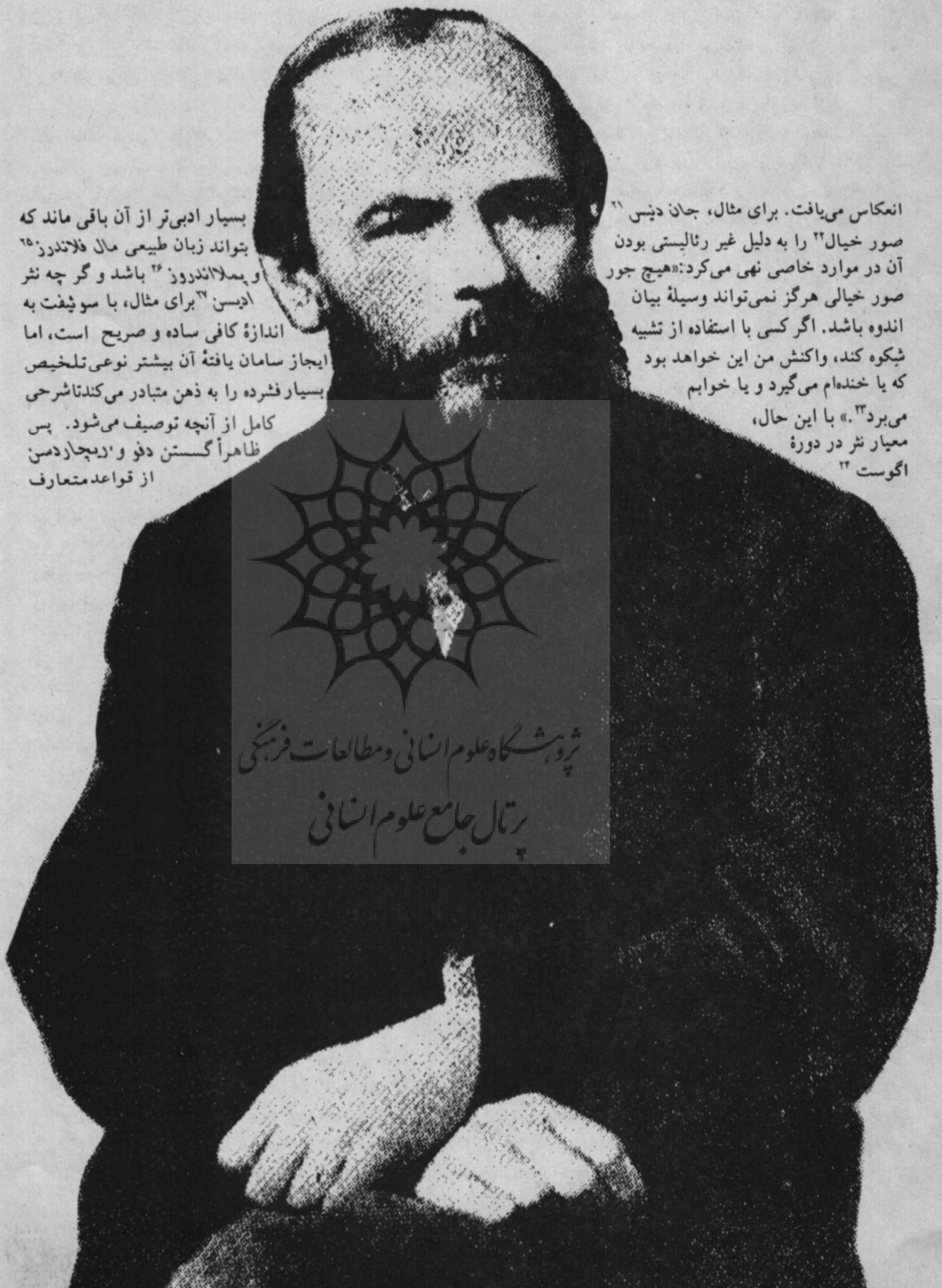
ویژگیهای فنی گوناگون رمان که تا اینجا برشمرده‌ایم، ظاهراً همگی زمینهٔ نیل به هدفی را فراهم می‌آورند که بین رمان‌نویسان و فلاسفه مشترک است: ایجاد چیزی که مدعی است شرحی مطابق واقع از تجربیاتی به دست می‌دهد که افراد عملاً در زندگی خود با آن روبه رو می‌شوند. رسیدن به این اهداف مستلزم آن بود که علاوه بر سننی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

درست همان طور که شکاکیت تسمیه‌گرایان[1] دربارهٔ زبان، تدریجاً موجبات تضعیف نگرش فلاسفهٔ رئالیستِ اسکولاستیک دربارهٔ کلیها را فراهم آورد، به همین ترتیب رئالیسم عصر جدید نیز به زودی خود را با مشکل معنا شناختیِ مشابهی مواجه دید. همهٔ واژه‌ها نمایانگر اشیای واقعی نبودند، یا به گونه‌ای یکسان نمایانگر آنها نبودند، و لذا فلسفه می‌بایست مبنای عقلانی واژه‌ها را می‌یافت. آنچه لاک[2] در فصول پایانی کتاب سوم «رساله‌ای در باب قوهٔ درک انسان[3]» می‌گوید، احتمالاً مهمترین گواه این گرایش در قرن هفدهم است. بیشتر آنچه وی دربارهٔ استفادهٔ صحیح از واژه‌ها گفته است، بخش اعظم ادبیات را طرد می‌کند، زیرا همانگونه که لاک با ناراحتی متوجه شده است، «بلاغت کلام، همچون جنس لطیف»، متضمن فریبی لذت بخش است.[4] اما از سوی دیگر، این نکتهٔ شایان توجهی است که گر چه برخی از «سوءاستفاده‌های زبان» که لاک مشخص می‌کند- مانند زبان مجازی - از خصیصه‌های دایمی رومانسها بود[5]، ولی در نثر دفو[6] و ریچاردسن[7]، به نسبتِ نثر هر داستان‌نویس دیگری تا قبل از آن زمان، این قبیل «سوءاستفاده‌های زبان» به مراتب نادرتر است.

تا پیش از طلوع رمان، ادبیات داستانی سنتاً به سبکی نوشته می‌شد که همخوانی بین واژه‌ها و اشیا اهمیت درجهٔ اول نداشت، بلکه مهم زیباییهای عارضی‌ای بود که صنایع بدیعی به توصیفها و وقایع می‌داد. سنّت تصنع زبانی در رومانسهای یونانی نخستین‌بار با «ایتی ئوپیکا»[8] اثر هیلیودوروس[9] بناگذاشته شده‌وبافصاحت تصنعی[10] جان لی‌لی و سیدنی[11] و نیز با استعاره‌های[12] پیچیدهٔ لاکالپرند[13] و ماگدلن داسکودیری[14] دنبال شده بود. به همین دلیل، حتی اگر داستان نویسان جدید، سنت دیرینهٔ درهم‌آمیختن شعر با نثر را زیر پا می‌گذاشتند- یعنی سنتی که حتی در روایتهایی مانند «ستیریکان»[15] اثر پیترونیشس[16] که از ابتدا تا انتها فقط زندگی طبقات فرودست را تصویر می‌کرد نیز دنبال شده بود- باز هم از نظر ادبی بسیار انتظار می‌رفت که آنها زبان را به منزلهٔ منبعی که به خودی خود موجب تفنن است به کار برند، و نه به منزلهٔ واسطه‌ای که صرفاً جنبهٔ ارجاعی دارد.

البته استفاده از زبان، به این صورت، در هر حال دلالت بر توصیف رئالیستی آراسته نشده‌ای دارد که سنّت انتقادی کلاسیک به طور کلی هیچ کاربردی در آن ندارد. معرفی «توصیف بامدادان»[17] نوشتهٔ سوئیفت[18] در شمارهٔ نهم نشریهٔ تَتلر[19] (۱۷۰۹) به عنوان اثری که نویسنده‌اش در آن «به سرعت گام در مسیر کاملاً نوینی نهاده و هرچیز را همان طور که اتفاق می‌افتد توصیف کرده است»، در واقع ذم شبیه به مدح[20] بود. فرض ضمنی نویسندگان و منتقدان تحصیلکرده این بود که مهارت نویسنده در این نیست که او چقدر دقیق واژه‌ها را برای همخوانی با اشیا به کار برده است، بلکه باید دید وی با چه میزان از حساسیّت ادبی، بلاغت زبانیِ متناسب با موضوع را در سبک نگارش خود منعکس کرده است. پس تعجبی ندارد که اولین نمونه‌های روایت داستانی منثور که تقریباً به طور کامل به کاربرد توصیفی و صریح زبان منحصر می‌شود، نوشتهٔ کسانی است که در زمرهٔ نویسندگان دارای لطافت طبع نیستند. این هم تعجبی ندارد که بسیاری از نویسندگان آن دوره که از تحصیلات بهتری برخوردار بودند، دفو و همچنین ریچاردسن را به خاطر طرز نگارش ناهنجار و غالباً نادقیقشان به باد انتقاد گرفتند.

واضح است که مقاصد اساساً رئالیستی آنان، چیزی بسیار متفاوت از قالبهای پذیرفته شدهٔ نثر ادبی را ایجاب می‌کرد. این درست است که در اواخر قرن هفدهم جنبشی که هدف آن نثر روشن وساده بود، سهم زیادی در ایجاد قالب بیانی داشت که بسیار بیش از قالبهای گذشته با رمان رئالیستی منطبق بود؛ اما در عین حال،دیدگاه لاک دربارهٔ زبان به تدریج در نظریهٔ ادبی



انعکاس می‌یافت. برای مثال، جان دنیس [۲۱] صور خیال[۲۲] را به دلیل غیر رئالیستی بودن آن در موارد خاصی نهی می‌کرد: «هیچ جور صور خیالی هرگز نمی‌تواند وسیلهٔ بیان اندوه باشد. اگر کسی با استفاده از تشبیه شکوه کند، واکنش من این خواهد بود که یا خنده‌ام می‌گیرد و یا خوابم می‌برد[۲۳].» با این حال، معیار نثر در دورهٔ اگوست [۲۴] بسیار ادبی‌تر از آن باقی ماند که بتواند زبان طبیعی مال فلاندرز[۲۵] و پملاانددروز[۲۶] باشد و گر چه نثر ادیسن[۲۷] برای مثال، با سوئیفت به اندازهٔ کافی ساده و صریح است، اما ایجاز سامان یافتهٔ آن بیشتر نوعی تلخیص بسیار فشرده را به ذهن متبادر می‌کند تا شرحی کامل از آنچه توصیف می‌شود. پس ظاهراً گسستن دفو و ریچاردسن از قواعد متعارف

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

نثرنویسی را نباید نقیصه‌ای اتفاقی تلقی کنیم، بلکه باید آن را بهایی بدانیم که آنان برای به دست آوردن ارتباطی بلاواسطه و تنگاتنگ بین متن نوشته‌شان و آنچه توصیف می‌کرده‌اند، ناگزیر از پرداختش بودند. در آثار دفو این ارتباط تنگاتنگ عمدتاً جنبهٔ جسمانی دارد، حال آنکه در آثار ریچاردسن عمدتاً عاطفی است، اما در هر دو حال خواننده احساس می‌کند یگانه هدف نویسنده این بوده است که به هر قیمت که شده ـ خواه با تکرار کلمات و عبارات خواه با آوردن جملات معترضه و خواه با اطناب کلام ـ کاری کند تا واژه‌ها آنچه را او مد نظر داشته است با همهٔ ویژگی خاص غیر انتزاعی‌اش، برای خواننده روشن کنند. البته فیلدینگ از دیدگاه یا سنن نثرنویسی دورهٔ اگوست نگسست، اما می‌توان استدلال کرد که همین امر موجب شده است که از مطابق واقع بودنِ داستانهایش کاسته شود. وقتی رمان «تام جونز»[۲۸] را می‌خوانیم، تصور نمی‌کنیم که مخفیانه از جستجوی جدیدی برای یافتن واقعیت باخبر می‌شویم؛ از نثر فیلدینگ بی‌درنگ درمی‌یابیم که کار جستجو مدتها قبل به اتمام رسیده و دیگر لازم نیست زحمت چنین کاری را به خود بدهیم، بلکه در عوض گزارشی گلچین شده همراه با توضیحات کافی دربارهٔ یافته‌ها به ما ارائه می‌شود.

در این نکته، تناقض شگفت آوری به چشم می‌خورد. از یکسو، دفو و ریچاردسن زبان و ساختی از نثر را در رمانهایشان به کار می‌برند که همواره و بلااستثنا رئالیستی است و به همین دلیل ارزشهای ادبی دیگر را از دست می‌دهند. از سوی دیگر، ویژگیهای مثبتی که در سبک نگارش فیلدینگ به چشم می‌خورد، غالباً با فن رمان‌نویسی او تعارض دارد؛ زیرا وقتی بینش ارائه شده در رمان به نحو بارزی توسط رمان نویس انتخاب شود، ما دیگر به واقعیت آنچه گزارش می‌شود باور نخواهیم داشت، یا دست کم توجهمان از محتوای گزارش به مهارت گزارشگر معطوف می‌شود. به نظر می‌رسد بین ارزشهای دیرینه و جاودانهٔ ادبی از یک سو، و فنون خاص روایت در رمان، تناقضی ذاتی وجود داشته باشد.

این تناقض ذاتی را می‌توان از طریق مقایسه‌ای با ادبیات داستانی فرانسه نشان داد. در فرانسه نگرش انتقادی کلاسیک بر فصاحت کلام و ایجاز تأکید داشت و تا زمان پیدایش مکتب رمانتیک، هرگز به طور تمام عیار به چالش طلبیده نشد. شاید تا حدی به همین دلیل باشد که ادبیات داستانی فرانسه از «شاهزاده خانم دُکلو»[۲۹] تا «روابط خطرناک»[۳۰] بیرون از سنّت عمدهٔ رمان قرار می‌گیرد. خوانندهٔ داستانهای فرانسوی، به رغم فنون ادبی و عمق روان شناختی این داستانها، احساس می‌کند آنها متصنع‌تر از آن‌اند که مطابق واقع باشند. از این نظر، خانم دلافیئت[۳۱] و شُدرلودلاکلو[۳۲] درست نقطهٔ مقابل دفو و ریچاردسن هستند که استفاده‌شان از لغات فراوان، به خودی خود ضمانتی است از مطابق واقع بودن آنچه گزارش می‌کنند؛ که یگانه هدف نثرشان همان چیزی است که لاک غایت شایستهٔ زبان، یعنی «نشان دادن معرفت نویسنده بر اشیا»[۳۳] نامید؛ که مدعی‌اند رمانهایشان در مجموع صرفاً رونوشتی از زندگی واقعی ـ یا به قول دفو[۳۴]، «نوشتهٔ واقعی» ـ است.

بدین ترتیب، به نظر می‌رسد کارکرد زبان در رمان به نسبت دیگر انواع ادبی، بسیار ارجاعی[۳۵]تر باشد و عملکرد خود رمان هم بیشتر از طریق توصیف همه‌جانبه است تا تمرکز فصیحانه بر جنبه‌ای خاص. بی‌تردید، همین نکته، چند مسئله را روشن می‌کند، از جمله اینکه: چرا می‌توان رمان را بهتر از هر نوع ادبی دیگر ترجمه کرد. چرا بسیاری از نویسندگانی که بی‌شک جزو برجسته‌ترین رمان نویسان‌اند، از ریچاردسن و بالزاک[۳۶] گرفته تا هاردی[۳۷] و داستایفسکی[۳۸]، نوشته‌هایشان غالباً حاکی از لطافت طبع نیست و حتی گهگاه نشاندهندهٔ ابتذال محض است. و نیز اینکه چرا رمان کمتر از هر نوع ادبی دیگر نیازمند شرح نکات تاریخی و ادبی است ـ عرف صوری آن وادارش می‌کند پانوشتهای خودش را تأمین کند.

بخش دوّم

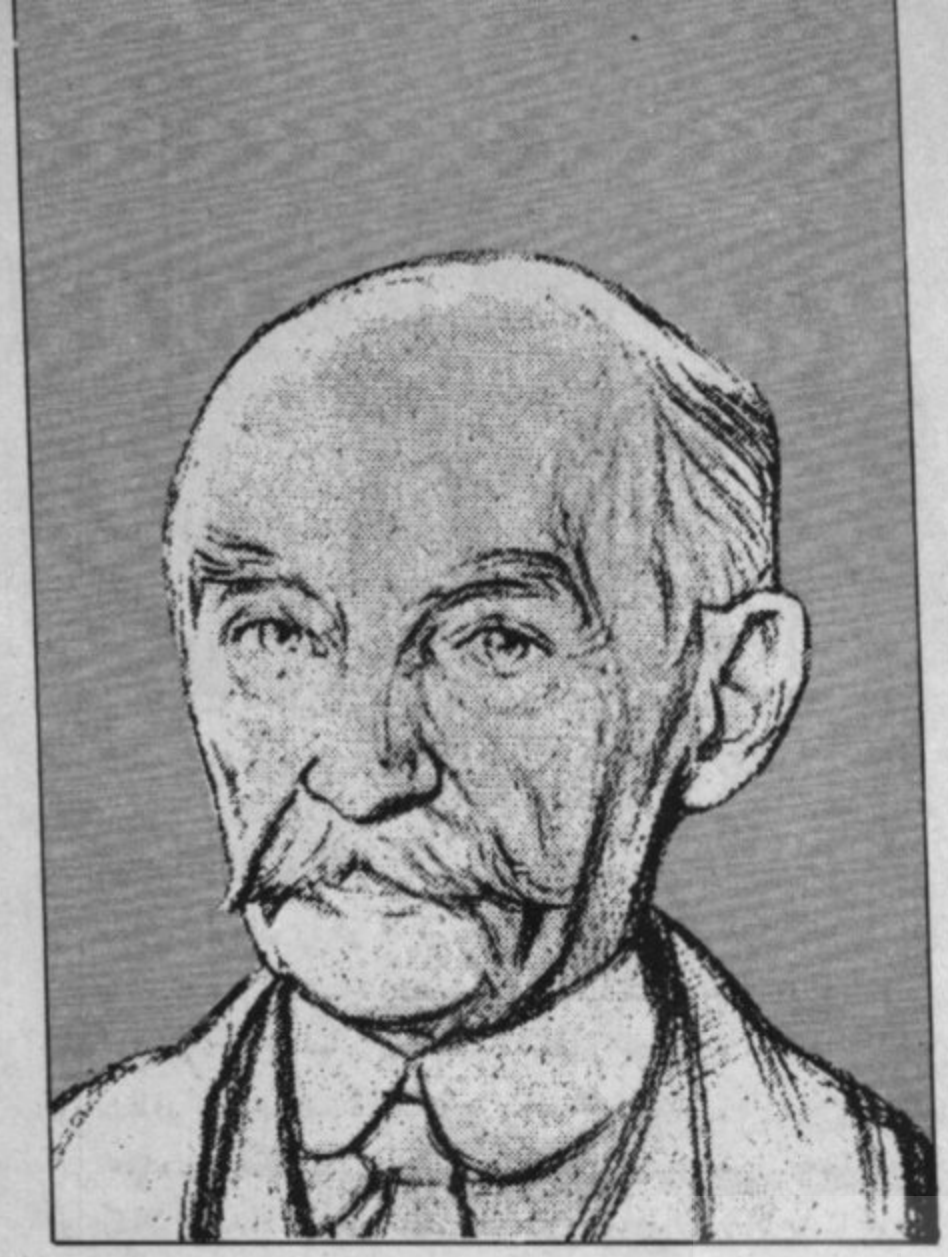
دربارهٔ شباهتهای عمدهٔ میان رئالیسم در فلسفه و ادبیات، همین قدر که گفتیم کفایت می‌کند. البته منظور ما این نیست که شباهتهای مذکور، دلالت بر تطابق دقیق رئالیسم فلسفی و ادبی دارند؛ فلسفه و ادبیات دو مقولهٔ متفاوت‌اند. نیز این شباهتها را به هیچ وجه بر مبنای این فرض مطرح نکردیم که سنّت رئالیستی در فلسفه، علت پیدایش رئالیسمِ رمان بوده است. به احتمال قوی، رئالیسم فلسفی در این زمینه بی‌تأثیر نبوده است، به ویژه از طریق لاک که اندیشه‌اش از هر حیث در جو عقاید قرن هجدهم رسوخ کرده بود. اما اگر هم رابطهٔ علّی مهمّی بین رئالیسم در فلسفه و ادبیات وجود داشته باشد، احتمالاً این قدرها مستقیم نبوده است. نوآوریهای فلسفی و نیز ادبی را باید جلوه‌های متشابهِ تحوّل بزرگتری دانست. یعنی آن دگرگونی عظیم تمدن غرب پس از دورهٔ رنسانس که تصویر همگونی را که قرون وسطی از جهان به دست می‌داد، با تصویری بسیار متفاوت عوض کرده است، تصویری که لزوماً انبوهِ رو به پیشرفت اما بی‌برنامه‌ای از افراد خاص را به ما نشان می‌دهد که تجربیات خاصی در زمانهای خاص و مکانهای خاص دارند.

اما در اینجا ما با مفهومی بس محدودتر سروکار داریم، یعنی می‌خواهیم بدانیم مقایسهٔ رئالیسم ادبی با رئالیسم فلسفی تا چه حد در تعیین کردن و برشمردن ویژگیهای شیوهٔ خاص روایت در رمان به ما کمک می‌کند. برخی معتقدند که این شیوهٔ

روایت، حاصل جمع فنون ادبی‌ای است که به موجب آن تقلید زندگی انسان در رمان با پیروی از همان رویه‌هایی صورت می‌گیرد که رئالیسم فلسفی در کوشش برای تعیین و گزارش کردن حقیقت به کار می‌برد. این رویه‌ها به هیچ وجه منحصر به فلسفه نیست، بلکه در حقیقت هرگاه بخواهیم بررسی کنیم که گزارشی ازیک واقعه تا چه حد مطابق واقعیت است، این رویه‌ها را دنبال می‌کنیم. به همین دلیل، می‌توان شیوهٔ تقلید واقعیت در رمان را از طریق مقایسه با رویه‌های گروه دیگری از متخصصین معرفت‌شناسی، یعنی هیئت منصفهٔ دادگاه، به خوبی خلاصه کرد. از بسیاری جهات، انتظارات هیئت منصفهٔ دادگاه و انتظارات خوانندهٔ رمان با یکدیگر انطباق دارند: هر دو می‌خواهند «همهٔ نکات خاص» ماجرای مفروضی ـ یعنی زمان و مکان رویداد ـ را بدانند؛ هر دو خواهان اطلاعات کافی دربارهٔ افراد دخیل در ماجرا هستند، زیرا آنان هیچ شواهدی را دربارهٔ کسی به نام جناب توبی بلچ[۳۹] یا آقای بدمن[۴۰] نخواهند پذیرفت، چه رسد به کلویی[۴۱] نامی که اسم خانوادگی ندارد و «همچون هوایی که تنفس می‌کنیم، معمولی است»؛ آنان همچنین می‌خواهند که شاهدان، ماجرا را «از زبان خود» تعریف کنند نه از زبان کس دیگری. درواقع، هیئت منصفه «دیدگاهی همه شمول دربارهٔ زندگی» اختیار می‌کند و به عقیدهٔ تی. اچ. گرین[۴۲] نگرش خصیصه نمای رمان نیز همین است.[۴۳]

شیوهٔ روایتی را که رمان به وسیله آن به این دیدگاه همه شمول زندگی تجسم می‌بخشد، می‌توان رئالیسم صوری نامید. این رئالیسم، صوری است زیرا اصطلاح رئالیسم در اینجا به هیچ آموزه[۴۴] یا غایت ادبی خاص اشاره ندارد، بلکه منظور از آن صرفاً مجموعه‌ای از رویه‌های روایت است که غالباً در رمان به کار می‌روند و آن قدر به ندرت در دیگر انواع ادبی یافته می‌شوند که می‌توان آن رویه‌ها را شاخص رمان دانست و بس. درحقیقت، رئالیسم صوری تجسم پیشفرضی است که دفو و ریچاردسن به مفهوم بسیار دقیق کلمه پذیرفتند، اما کلاً در رمان به منزلهٔ نوعی ادبی به طور ضمنی وجود دارد، یعنی این پیشفرض یا عرف اولی[۴۵] که رمان گزارشی کامل و مطابق واقع از تجربیات انسان است و لذا می‌بایست با جزئیاتی از قبیل فردیت شخصیتهای دخیل در وقایع داستان و مختصات زمانها و مکانهای اعمالشان خواننده را متقاعد کند، جزئیاتی که از طریق زبانی بسیار ارجاعی‌تر از آنچه در دیگر انواع ادبی معمول است، ارائه می‌شود.

البته رئالیسم صوری مانند مقررات شهادت دادن در دادگاه، صرفاً یک عرف است و دلیلی وجود ندارد که گزارشی که از طریق رئالیسم صوری دربارهٔ زندگی انسان داده می‌شود، واقعی‌تر از گزارشی باشد که از طریق عرفهای بسیار متفاوت انواع ادبی دیگر ارائه می‌شود. در حقیقت، اینکه رمان کاملاً مطابق با واقع می‌نماید، باعث نوعی سردرگمی در این باره شده است. همچنین، برخی نویسندگان رئالیست و ناتورالیست معمولاً فراموش می‌کنند که بازنویسی دقیق واقعیت، لزوماً اثری به وجود نمی‌آورد که درواقع واجد حقیقت باشد یا ارزش ادبی لایزالی داشته باشد و بی‌تردید همین امر تا حدودی موجب شده است که امروزه بی‌رغبتی نسبتاً گسترده‌ای دربارهٔ مکتب رئالیسم و آثار رئالیستی رایج باشد. ولی این بی‌رغبتی ممکن است ما را به خطایی برعکس اشتباه نویسندگان مذکور سوق دهد و از این طریق باعث سردرگمی در نقد شود. نباید بگذاریم آگاهی از نقصانهای خاصی که در اهداف مکتب رئالیسم به چشم می‌خورد موجب شود که استفادهٔ بسیار زیاد رمان به طور کلی ـ چه رمانهای جویس[۴۶] و چه رمانهای زولا[۴۷] ـ از شیوه‌های ادبی‌ای که در اینجا رئالیسم صوری می‌نامیم کم اهمیت جلوه داده شود. همچنین نباید فراموش کنیم که گرچه رئالیسم صوری یک عرف است، اما مانند تمامی عرفهای ادبی مزیتهای ویژهٔ خود را دارد. واقعیت در انواع مختلف ادبی به میزان متفاوتی تقلید می‌شود و رئالیسم صوری رمان به نسبت دیگر انواع ادبی تقلید بلاواسطه‌تری از تجربیات فردی که در محیط زمانی و مکانی خود قرار داده شده است را میسر می‌سازد. در نتیجه، عرفهای رمان در مقایسه با اغلب عرفهای ادبی، بار بسیار کمتری را بر دوش خواننده می‌گذارند و مسلماً



به همین دلیل است که طی دویست سال اخیر اغلب خوانندگان، رمان را گونهٔ ادبی‌ای می‌دانند که خواسته‌های آنان برای همخوانی تنگاتنگ بین زندگی و هنر را به بهترین نحو برآورده می‌کند. البته مزیتهای رئالیسم صوری در زمینهٔ همخوانی تنگاتنگ و مشروح با واقعیت زندگی، منحصر به این نبوده است که فقط محبوبیت رمان را افزایش دهد، بلکه این مزیتها به متمایزترین ویژگیهای ادبی رمان نیز مربوط می‌شود.

البته رئالیسم صوری، به اخص‌ترین مفهوم آن، شیوه‌ای نبود که دفو و ریچاردسن کشف کرده باشند؛ کاری که آنها کردند فقط این بود که رئالیسم صوری را به نحوی بسیار تمام عیارتر از گذشته به کار بردند. برای مثال، همان طور که کارلایل [۴۸] اشاره می‌کند،[۴۹] هومر [۵۰] نیز همان «وضوح بینش» ممتازی را داشت که در توصیفهای «مشروح، فراوان و به نحو دوست‌داشتنی‌ای دقیق» همهٔ آثار دفو و ریچاردسن به چشم می‌خورد؛ همچنین در ادبیات داستانی‌ای که بعدها نوشته شد (از «خر طلایی»[۵۱] گرفته تا «اکاسین و نیکولت»[۵۲]) و نیز از آثار چاسر [۵۳] گرفته تا، بانین [۵۴]، قسمتهایی هست که شخصیتها و اعمال و محیطشان به قدری خاص نشان داده شده‌اند که می‌توان گفت این قسمتها به اندازهٔ رمانهای قرن هجدهم مطابق واقع‌اند. اما فرق مهمی هم در کار است: این قسمتها در آثار هومر و در داستانهای منثور گذشته نسبتاً نادر هستند و غالباً از روایتی که در متنش قرار دارند متمایز می‌شوند؛ ساختار ادبی حاکم بر تمامیّت آثار مذکور به نحوی یکپارچه به سوی رئالیسم صوری جهت‌گیری نداشت و به ویژه طرح[۵۵] آنها ـ که معمولاً سنّتی و بسیار نامحتمل بود ـ با پیشفرضهای خود به کلی مغایرت داشت. نویسندگان ادوار گذشته، حتی وقتی که آشکارا اذعان می‌کردند هدفی کاملاً رئالیستی دارند ـ مانند بسیاری از نویسندگان قرن هفدهم ـ، در دنبال کردن هدفشان پیگیر نبودند. لاکالپرند، ریچاردهد [۵۶]، گریملشوزن [۵۷]، بانین، افرابن [۵۸] و فوریتر [۵۹] فقط عدهٔ معدودی از کسانی هستند که همگی اعلام کرده بودند داستانهایشان به تمام معنا واقعی است،[۶۰] ولی اظهارات مؤکد اینان در مقدمهٔ داستانهایشان، متقاعدکننده‌تر از تأکیدات بسیار مشابهی که در اغلب شرح حالهای قدیسین قرون وسطی به چشم می‌خورد نیست. در هر دوی این موارد، هدف واقع‌نمایی[۶۱] به قدر کافی با تار و پود اثر عجین نشده بود که سبب طرد کامل تمامی عرفهای غیررئالیستی شود.

دفو و ریچاردسن استقلال خود را از عرفهای ادبی‌ای که احتمال داشت با اهداف درجه اولشان تعارض داشته باشد، چنان حفظ کردند که تا آن زمان بی‌سابقه بود و ملزومات حقیقت عینی را به نحوی بسیار جامع‌تر پذیرفتند. لم [۶۲] دربارهٔ رمانهای دفو گفته بود، «مثل این است که شهادتهای داده شده در یک دادگاه را می‌خوانیم».[۶۳] او هرگز نمی‌توانست این نظر را ـ که بسیار شبیه است به آنچه هزلیت [۶۴] دربارهٔ ریچاردسن گفت[۶۵] ـ در مورد ادبیات داستانی پیش از دفو اظهار کند. این مسئله که آیا خصوصیتی که لم اشاره می‌کند، به خودی خود نکته‌ای مثبت است یا نه، هنوز مورد بحث است؛ ولی اگر دفو و ریچاردسن توجه ما را به نحوی متفاوت و بهتر از دیگران جلب نکرده بودند، هرگز شایستهٔ چنین شهرتی نمی‌بودند. با این حال تردیدی نیست که تکامل شیوهٔ روایتی که بتواند چنین تأثیری باقی گذارد، مشهودترین جلوهٔ آن تحول شگرف در داستانهای منثور است که رمان می‌نامیمش. به همین دلیل، اهمیت تاریخی دفو و ریچاردسن نیز ناشی از این است که آنان به نحوی غیرمترقبه و تمام عیار، آنچه را می‌توان ویژگی عام رمان به طور کلی دانست، یعنی رئالیسم صوری رمان را، به وجود آورند.

□

پانوشتها:

1. Nominalists

۲. John Locke، فیلسوف انگلیسی (۱۷۰۴ ـ ۱۶۳۲).

3. Essay Concerning Human Understanding

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

۶. Daniel Defoe، رمان نویس انگلیسی (۱۷۳۱ ـ ۱۶۶۰).

۷. Samuel Richardson، رمان‌نویس انگلیسی (۱۷۶۱ ـ ۱۶۸۹).

8. Aethiopica

۹. Heliodorus، نویسندهٔ یونانی (احتمالاً در قرن چهارم می‌زیسته است).
۱۰. Euphuism، نامی است که جان لی لی (John Lyly [۱۵۵۴ ـ ۱۶۰۶] نثرنویس و نمایشنامه‌نگار انگلیسی) درروما‌نسی‌باعنوان the Anatomy of Wit: Euphues (۱۵۷۸) برای اشاره به سبک نگارش متداول در انگلستان اواخر سدهٔ شانزدهم به کار برد. از مختصات این سبک می‌توان تصنع زیاد و استفادهٔ فراوان از صنایعی همچون تضاد و طباق (Antithesis)، همصوتی (Alliteration)، تشبیه و تلمیح را نام برد.
۱۱. Philip Sidney، نثرنویس و شاعر انگلیسی (۱۵۸۶ ـ ۱۵۵۴).
۱۲. Conceit، نوعی استعاره که ویژگی آن مشکل بودن تصور هر گونه وجه مشترک بین مشبه و مشبه‌به است.
۱۳. Gautier de Costes La Calprenede، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نگار فرانسوی (۱۶۶۳ ـ ۱۶۱۴).
۱۴. Magdeleine de Scudery، رمان‌نویس و شاعر فرانسوی (۱۷۰۱ ـ ۱۶۰۷).
15. Satyricon
۱۶. Arbiter Petronius، طنزنویس رومی (احتمالاً در قرن اول می‌زیسته است).
17. 'Description of the Morning'
۱۸. Jonathan Swift، شاعر و طنزنویس ایرلندی، (۱۷۴۵ ـ ۱۶۶۷).
19. Tatler
20. Ironical
۲۱. John Dennis، منتقد و نمایشنامه‌نگار انگلیسی (۱۷۳۴ ـ ۱۶۵۷).
22. Imagery
23. Preface, The passion of Byblis, Critical works, ed. Hooker (Baltimore, 1939 - 43), I, 2.
۲۴. Augustan Period، حکومت امپراطور آگوستوس در روم دورهٔ رونق ادبیات و خلق شدن آثار ویرژیل، هوراس و امثال آنان بود. نیمهٔ اول قرن هجدهم در ادبیات انگلیسی نیز دورهٔ اگوست نامیده شده است زیرا نویسندگان و شعرای این عصر، ادبای دورهٔ آگوست در روم و یونان باستان را به دیدهٔ احترام می‌نگریستند و می‌کوشیدند ضمن تقلید از سبک نگارش آنان، به همان موضوعاتی بپردازند که در آثار آنها به چشم می‌خورد.
25. Moll Flanders
26. Pamela Andrews
۲۷. Joseph Addison، مقاله‌نویس انگلیسی (۱۷۱۹ ـ ۱۶۷۲).
28. Tom Jones
29. La Princesse de Cleves
30. Les Liaisons dangereuses
۳۱. Madame de La Fayette، رمان‌نویس فرانسوی، (۱۶۹۳ ـ ۱۶۳۴).
۳۲. Choderlos de Laclos، نویسندهٔ فرانسوی، (۱۸۰۳ ـ ۱۷۴۱).
33. Human Understanding, Bk. III, ch. 10 sect. xxiii.
۳۴. Gustave Flaubert، رمان‌نویس فرانسوی، (۱۸۸۰ ـ ۱۸۲۱).
35. Referential

۳۶. Honore de Balzac، رمان نویس فرانسوی، (۱۸۵۰ ـ ۱۷۹۹).
۳۷. Thomas Hardy، رمان نویس و شاعر انگلیسی، (۱۹۲۸ ـ ۱۸۴۰).
۳۸. Fyodor Mikhaylovich Dostoyevsky، رمان نویس روسی (۱۸۸۱ ـ ۱۸۲۱).
39. Sir Toby Belch
40. Mr. Badman
41. Chole
42. T. H. Green
43. 'Estimate', Works, III, 37.
44. Doctrine
45. Primary convention
۴۶. James Joyce، رمان نویس ایرلندی، (۱۹۴۱ ـ ۱۸۸۲).
۴۷. Emile Zola، رمان نویس فرانسوی، (۱۹۰۲ ـ ۱۸۴۰).
۴۸. Thomas Carlyle، نثرنویس اسکاتلندی، (۱۸۸۱ ـ ۱۷۹۵).
49. 'Burns', Critical and Miscellaneous Essays (New York, 1899), I, 276 - 277).
۵۰. Homer، حماسه‌سرای یونانی (احتمالاً در قرن هشتم پیش از میلاد می‌زیسته است).
51. The Golden Ass
52. Aucassin and Nicolette
۵۳. Geoffrey Chaucer، شاعر انگلیسی، (۱۴۰۰ ـ ۱۳۴۰).
۵۴. John Bunyan، تمثیل نویس انگلیسی، (۱۶۸۸ ـ ۱۶۲۸).
55. Plot
۵۶. Richard Head، نویسندهٔ انگلیسی، (۱۶۸۶ ـ ۱۶۳۷).
۵۷. Hans Jakob Christoffel Von Grimmelshausen، نویسندهٔ آلمانی، (۱۶۷۶ـ۱۶۲۰).
۵۸. Aphra Behn، رمان‌نویس و نمایشنامه‌نگار انگلیسی، (۱۶۸۹ ـ ۱۶۴۰).
۵۹. Furetiere، نویسندهٔ فرانسوی.
60. See A. J. Tieje, 'A Peculiar phase of the Theory of Realism in Pre-Richardsonian Prose-Ficton' PMLA, XXVII (1913), 213 - 252.
61. Versimilitude
۶۲. Charles Lamb، مقاله نویس انگلیسی (۱۸۳۴ ـ ۱۷۷۵).
63. Letter to Walter Wilson, Dec. 16, 1822, printed in the latter's Memoirs of the Life and Times of Daniel de Foe (London, 1830, III, 428).
۶۴. William Hazlitt، منتقد و مقاله نویس انگلیسی، (۱۸۳۰ ـ ۱۷۷۸).
۶۵. «توصیف او از هر شیئی یا عملی چنان است که گویی گفته‌هایش تماماً شهادت شاهدی عینی در دادگاه است.»
Lectures on the English Comic Writers (New York, 1845), p. 138.