رمان چیست؟ چگونه به وجود آمد و چه‌چیزی آن را از رمانس جدا می‌کند؟ آرنولد کتل در این مقاله برداشت خود را از این تحول مهم در ادبیات اروپا به دست می‌دهد. کتل با بررسی تحولی که ازنظرادبی قرن هفدهم را از قرن هجدهم جدا می‌کند، یعنی پیدایش رمان، رمان را داستانی منثور و واقعی تعریف کرده و با نقادی و بررسی تعریف و کارکرد رمانس که تا قرن هفدهم بر ادبیات منثور اروپا غالب بود، واقع‌گرایی را ممیزه اصلی تفاوت بین رمانس و رمان می‌داند. کتل برداشتی خاص از واقع‌گرایی داشته و بر آن است که واقع‌گرایی زمینه‌ساز پیدایی و شکل‌گیری رمان و جایگزینی آن به جای رمانس شد. این مقاله فصلی است از کتاب آرنولد کتل به نام "مقدمه‌ای بر رمان انگلیسی در قرن هفدهم و هجدهم". بخشی از این مقاله در این‌شماره و ادامهٔ بحث در شمارهٔ آینده به چاپ خواهد رسید.

رمان چگونه

رئالیسم و رومانس
آرنولد کتل
ترجمه‌ی: محمد کلباسی

"چرا نخستین رمان نوشته شد؟" باید به مساله در رابطه با موازین تاریخ بیندیشیم، و اس اساس اینست که نباید از تاریخ بگریزیم. پیدایش و تحول رمان انگلیسی، مثل هر پدیده‌ی دیگر ادبیات، فقط همچون جزیی از تاریخ قابل درک است.

تاریخ صرفا آن چیزی نیست که در کتاب آمده. تاریخ عبارت است از عمل انسان. تاریخ، تداوم زندگی‌ست ــ زندگی‌یی که تحول می‌یابد و ارتقاء می‌پذیرد. ما نیز شخصیت‌هایی هستیم در متن تاریخ. بشر، سازنده‌ی تاریخ است. هر عمل آدمی، آگاهانه یا ناآگاهانه، دلخواه یا غیردلخواه، معطوف به حل هزاران مساله‌ی کوچک و بزرگ یا ساده و پیچیده است. مسائلی که، در درجه‌ی اول، متوجه زنده ماندن و آنگاه زیستن است ــ با عنایت به هرآنچه کلمه‌ی زیستن، پس از قرنها تجربه، دربر دارد. زیستن تغییر می‌یابد. زیستن برحسب توفیق انسان در مقابله با مشکلات تغییر می‌یابد. انسان در نبرد جدید با طبیعت به پیروزی می‌رسد. مشکلات بی‌شمار را حل می‌کند، و امکانات زیستن کنار دیگران را به‌دست می‌آورد. تاریخ، روند دگرگونی در زیستن است.

تصادفی نیست که رمان انگلیسی از قرن هجدهم آغاز می‌شود. این مطلب طبعا به این معنا نیست که چیزی شبیه رمان تا سال ۱۷۰۰ وجود نداشته است و آنگاه یک نفر مثلا به‌نام دوفو ناگهان عصای اعجاز را به‌چرخش می‌آورد و رمان تحقق می‌یابد.

از آنجا که از هیچ، هیچ می‌آید باید معتقد بود اصیل‌ترین هنرمندان نیز از نقطه‌ای آغاز می‌کنند که قبلا درنوردیده شده است.

از یک طرف رمان‌نویسان قرن هجدهم بر میراث رومانس قرون وسطی و جانشینان آن دسترسی داشتند؛ یعنی رمانهای درباری ایتالیا و فرانسه و داستانهای انگلیسی که طی قرن شانزده و هفده از این دو منبع اصلی سرچشمه گرفته و بالیده بود. اگر به ذکر چند نمونه از شناخته‌شده‌ترین آثار بسنده کنیم می‌توان از افوس اثر لیلی، آرکادیا اثر سیدنی، منافون اثر گرین، اورناتوس و آرنزیا اثر فورد، این کوگنیتو (ناشناس) اثر کانگریو، و داستانهای خانم افرابن، نام برد.

نویسندگان قرن هجده، از سوی دیگر رمانهایی درباره‌ی "ازادل و اوباش"، (همان سنت داستانویسی پیکارسک) را در اختیار داشتند. ضمنا، از آثار کلاسیک دیگران نیز ــ علاوه بر اصل آثار ــ به ترجمه‌هایی چون دافنس و کلوئه و خر طلایی و ساتیریکون اثر پیترونیوس، دست داشتند. بوکاچو هم بود. رابله نیز از طریق ترجمه‌ی انگلیسی کتاب اورکوارت و موته ــ که بین سالهای ۱۶۵۳ و ۱۶۹۴ نشر یافت ــ در دسترس بود. نیز نسخه‌ی مجاز کتاب مقدس را در اختیار داشتند. سروانتس هم بود. بنیان هم مورد استفاده بود.

بیان این سئوال که از میان این نویسندگان کدامیک را می‌توان حقیقتا رمان‌نویس خواند، و اینکه این‌گونه آثار دقیقا چه باید خوانده شوند، شایان اهمیت چندانی نیست، چرا که هیچکس مایل نیست در مبحثی صرفا فرم‌گرایانه فرو لغزد ــ و در این حیطه چیزی بیهوده‌تر از این برداشت وجود ندارد. معذلک، برای احتراز از اختلاط قابل پیش‌گیری الفاظ و اصطلاحات ناگزیر به تذکار یک دو تعریفیم

رمان ــ آنطور که من این اصطلاح را در این کتاب به‌کار گرفته‌ام ــ قصه‌ی واقع‌گرایانه‌ی منثوری است به‌خودی خود کامل که طول مشخصی دارد. هر تعریفی جز این، از اصطلاحی که آن‌طور بی‌حساب و کتاب و آزادانه و به‌صورت‌های گوناگون در طول زمانی بس دراز به‌کار رفته، باید تعریفی شخصی و دلبخواه باشد. اما مساله‌ی طول داستان را من اینجا عمدا گنگ و مبهم می‌گذارم. مطلب اینجاست که تصور می‌کنم رمان چیزی‌ست وسیع‌تر از لطیفه، یا حوادث و رخدادهای مشخص و کم و بیش مجزا مثلا من، داستان دیر کابوس اثر پیکاک را رمان می‌دانم؛ گیرم رمانی کوتاه. حال آنکه دل تاریکی. اثر کنراد ــ که تا اندازه‌ای

بلندتر از آن است ــ به‌اعتقاد من یک داستان کوتاه طولانی باید شناخته شود. اما مشکلاتی نظیر این مرزبندی‌ها و حد و اندازه‌ها حقا اهمیتی ندارد.

برای صفت "واقع‌گرایانه" ، نیاز چندانی به توجیه و تعبیر نیست. کلمات "واقع‌گرایی" و "واقع‌گرا" در سرتاسر کتاب، با اذعان به دامنه‌ی گسترده‌ی معانی این کلمات، به‌کار رفته‌اند ــ طوری‌که یادآور ارتباط با زندگی، و تضاد و تقابل با رمانس و رمانتیک باشد: چرا که رومانس و رمانتیک حاکی از گریز، جذبه درونی و غیرواقع‌گرایی‌ست . باید تاکید شود فرق بین این دو، فرق بین صفت "تصویری" از یک سو و "خیالی" و تصوری از دیگرسو نیست. هنرها همه با خیال آمیخته‌اند. داستانی تا آن حد خیالی و آنطور مصنوعا دور از زندگی چون سفرهای گالیور را من واقع‌گرا می‌خوانم و می‌شناسم، چرا که همین اثر

گذشته از داستانهای پیکارسک، ساتیریکون ، رابله، و کتاب مقدس، هیچکدام از آثار، بدان معنا که من اشاره کرده‌ام، واقعی نیستند ــ هرچند بعضی از آنها، عناصری از واقع‌گرایی در خود دارند ــ حال آنکه داستانهای واقع‌گرا هیچکدام واحد کمال به‌خودی خود ، یک‌پارچگی اورگانیسم، و طول ــ که به‌اعتقاد ما، این هر سه، مشخصه‌ی بارز رمان است ــ نیستند. فی‌المثل مسافر ناگون‌بخت مجموعه‌ای‌ست مرکب از یک رشته اپیزود، تقریبا مثل دفترچه‌ی خاطرات، بی‌آغاز و بی‌انجام. ساتیریکون، آنطور که به ما رسیده، تکه‌تکه و جزءجز است. کتاب مقدس فقط در بعضی قسمت‌ها، یعنی کتاب استر ، کتاب روت و کتاب ایوب موافق تعبیر و تحلیل ما درآمده است. حتی پانتاگروئل و گارگانتوا ، با اینکه شاهکاری شگرف و فوق‌العاده است، بیشتر، توده‌ی عظیمی‌ست از مواد رمان، تا رمان. از ماده‌ی خام

به‌وجود آمد؟

با مسایل عینی و ارزش‌های زندگی مرتبط است. آدلفو اثر خانم رادکلیف ، با حرکت زیبا از P.C.Wren ، هرچند واقع‌نما عرضه شده‌اند، رمانس‌اند.

بدیهی‌ست درجه و میزان در هر دو دسته حائز اهمیت است. داستانهای خانم رادکلیف به زندگی بیشتر وابسته است تا آثار آقای Wren ، و این معنا دال بر آن نیست که اثر رومانس حائز هیچ ارزش جدی نیست. فقط در این موارد می‌توان گفت: بر چنین اثری، "واقع‌گریزی" سلطه دارد. تقریبا تمام رمانهای اساسا رئالیستی، تەرنگ رمانتیک دارد. برخی ــ چون جین‌ایر و آدم‌بیده ــ آنچنان در رنگ‌آمیزی‌ی رمانتیک فرو رفته‌اند که تقریبا نمی‌شود آنها را آثار جدی‌ی هنری به‌شمار آورد.

تصور نمی‌کنم که این دو کلمه ــ رئالیسم و رمانس ــ کاملا وافی به مقصود باشند. رئالیسم معانی بسیار دارد: از ناتورالیسم محض کپی شده یا عکس‌برداری شده‌ی زولا ، تا آثار آرنولد بنت و جیمز ت. فارل . رومانس واژه‌ای‌ست حتی خطرناک، زیرا از یک طرف مترادف است با زبانهای رومانس (در برابر توتونیک یا اسلاو یا سلتیک) و از طرف دیگر، به‌اعتبار همه‌ی بستگیهایش به نهضت رمانتیک مطرح است ــ مکتبی که به‌علت برخی بدنامی‌ها و رسوائیها هیچکس مایل به هواداری از آن نیست. با این همه، چون اصطلاحات و الفاظ بهتری به‌دست داده نشده، من رئالیسم و رومانس را همانطور که خود بیان کرده‌ام به‌کار می‌برم. و از خطرات این کار آگاهم ــ همچنان‌که از فرق اصولی و واقعی موجود در اصطلاحات و الفاظ.

اگر بپذیریم که رمان، داستانی منثور و واقعی‌ست که به‌خودی خود کامل و واجد طول معین و مشخص است، پس هیچکدام از کتابهائی که نام بردیم و هیچیک از آثاری که نویسندگان قرن هجدهم از آنها تاثیر گرفتند ــ گنجینه‌ی تجاربی که نویسندگان، زیر تاثیر آنها آغاز کردند ــ به‌استثناء دون کیشوت و سیر و سلوک زائر ، که مکانی ویژه‌ی خود دارد، رمان نیستند.

ناقص هم، رمان نمی‌شود ساخت.

در میان نثرنویسانی که دوفو و فیلدینگ وریچاردسون به آثارشان دسترسی داشتند، فقط سروانتس ــ مورد بنیان بکلی تفاوت دارد ــ به‌اعتبار تعریف و اصطلاح ما، رمان‌نویس بود. و واقعا سروانتس و رابله توابغی بودند که بنای رمان جدید را پی نهادند. بعدا تاثیر مستقیم سروانتس بر فیلدینگ را بررسی می‌کنیم و خواهیم دید چگونه این تاثیر و نفوذ، بانی قدرت فیلدینگ شد. اما روبهمرفته، در این مجال اندک، نمی‌توان به مساله‌ی تاثرات و تاثیرات، در حیطه فرم ، پرداخت ــ هرچند به این مبحث علاقه‌مند هم باشیم. ولی وقت آن رسیده که صراحتا نخستین مشکل اساسی خود را بیان کنیم: اصلا رمان جدید چرا به‌وجود آمد؟

پاسخ را می‌توان به انحاء گوناگون عنوان کرد. می‌توان گفت: رمان، همچون عکس‌العمل واقعی در قبال رومانس قرون وسطی و اخلاقش ــ یعنی ادباء درباری قرون شانزده و هفده ــ قد علم کرد؛ بر این مبنا تقریبا تمام رمانهای بزرگ قرن هجدهم ضد رومانس هستند. یا می‌شود گفت: رمان، با نخستین رشد عظیم و گسترده‌ی نشریات همگانی تولد یافت. همراه با گسترش سواد، طبیعتا تقاضا برای مواد خواندنی بالا گرفت. این تقاضا، در بین بانوان آسوده و مرفهی که خوانندگان سیری‌ناپذیر رمانهای آن‌زمان بودند، محسوس‌تر بود. تئاتر برای مردمی که، در سرتاسر انگلستان، در خانه‌های ییلاقی بیرون شهر زندگی می‌کردند. سرگرمی ممکن و میسر نبود؛ حال آنکه، رمان، کمال مطلوب بود. دیگر عوامل رشد را می‌توان: طول رمان (خوانندگان رمان در این دوره مجال زیادی برای خواندن داشتند) لحن و حالت آثار، به‌علاوه: تعداد آنها، و نیز (درحدود پایان قرن هجدهم) رواج کتابخانه‌های عمومی، ذکر کرد.

همچنین می‌توان گفت: رمان، همراه طبقه متوسط رشد کرد. این فرم جدید هنری، بر حمایت اشراف متکی نبود، بل مبتنی

بود بر نشر تجاری: فرم هنری نوینی که وسیله‌ی بورژوازی نو دولت و بخاطر همین تازه به‌قدرت رسیدگان ابداع و پرداخته شد.

این پاسخ‌ها، بخشی از حقیقت‌اند، اما کل حقیقت نیستند. جواب کلی را در یک جمله خلاصه نمی‌توان کرد. این کار به‌دشواری اخذ و درک تمام تاریخ است. تا اهمیت و مفهوم انقلاب انگلستان در قرن هفدهم را درک نکنیم، قادر به دریافت علت پیدایش رمان انگلیسی نخواهیم بود.

انقلابهای بزرگ در جامعه‌های بشری، نه‌تنها روابط اجتماعی را زیر و رو می‌کند، که چشم‌انداز زندگی، فلسفه و هنر را نیز تغییر می‌دهد. جامعه‌ی فئودالی قرون میانه، مشخصه‌ای اساسی داشت ــ و آن، خشونت غریبی بود که در روابط و افکار انسانی اعمال می‌شد، و همین، علت عکس‌العمل ناگزیر مردم در برابر این ساخت اجتماعی بود.

فعالیت اساسی جامعه‌ی زمین‌دار، کشاورزی بود ــ و واحد بنیادی جامعه، ملک یا تیول زمین‌دار (فئودال). اگرچه شهرها ــ بنا به اهمیتشان ــ به‌تدریج رشد می‌کردند، لیکن این نوعی استثناء بود و نه قاعده. طبقه حاکم ــ آن اقلیتی که به‌تنهایی فراغت و آموزش را به خود اختصاص داده بود ــ بر این منوال موفق شد هنری پشت هم‌انداز و مغالطه‌گر (درست عکس فرهنگ نانوشته‌ی توده‌ی بی‌سواد) را توسعه دهد. این طبقه، تفوق اجتماعی خود را مدیون مالکیت زمین و مالکیت رعایای خود بود. علاقه‌ی اصلی زمین‌دارها، ناگزیر، ابقاء مالکیتشان بود. از آنجا که ثروت و قدرت فئودال‌ها به پیشرفت‌های صنعتی وابسته نبود، میل و علاقه چندانی هم به تجارب علمی یا آموزش همگانی نداشتند. حیات و منفعت کلی آن‌ها، برحسب اینکه چه نوع مردمی بودند، وابسته به حفظ وضع موجود بود. (و در این مورد، به هر قیمت، مادی و معنوی ــ که لازم می‌بود ــ تن در می‌دادند.)

در بیان جریان بی‌نهایت غنی و پیچیده‌ی تغییر اجتماعی و فرهنگی، هر ایجاز و تلخیصی مخل خواهد بود. احدی نمی‌تواند ادعا کند که حق تمامی فرهنگ قرون وسطی ــ با آنهمه پیچیدگی و وسعت ــ با جمله‌ای چند، ادا کردنی‌ست. آنچه اینجا باید بر آن تاکید کنم (بی‌آنکه آنی بر آن باشم که تمام مطلب همین است و بس) سخت‌گیری و خشونت اجتماعی و محافظه‌کاری هوشمندانه‌ی نظام زمین‌داری‌ست. نظامی این‌چنین، جبرا، هنر خاص خود را به‌وجود می‌آورد. نمونه‌ی بارز آثار این دوره در قلمرو ادب منثور، رومانس بود.

رومانس*، یعنی ادبیات اشرافی فئودالیسم، واقع‌گریز بود. هدف و غایت ادبیات رومانس این نبود که به مردم به‌صورتی مثبت مدد رساند تا آنها از عهده‌ی مشغله‌ی معاش خود برآیند، بل بنایش بر این بود که آنها را به دنیایی دیگر ببرد؛ دنیایی به‌مراتب زیباتر از دنیای خودشان. این ادبیات، اشرافی بود زیرا تلقی و تصوری که به‌دست می‌داد و توصیه می‌کرد، دقیقا همان بود که طبقه‌ی حاکم می‌خواست (بلاشک از روی ناآگاهی) تا، به‌اتکاء آن، موقعیت ممتاز خود را احیانا همیشگی سازد. و رومانس عرضه شد ــ همچنان که تا امروز هم عرضه می‌شود ــ تا نقش دوگانه‌ی سرگرم کردن مردم را اولا با غلغلک احساسات آنها و ثانیا با انتقال نوعی خاص از فلسفه‌ی زندگی در فرمی مطبوع به‌عهده گیرد.

رومانس، درحالی که روابط اجتماعی و اختلاف طبقاتی جامعه‌ی فئودالی قرون وسطی روز به‌روز سخت‌تر و بحرانی‌تر می‌شد، همراه با پسند و اقبال عمومی رشد کرد. ارتباط بین ظهور طبقه‌ی راحت‌طلب حاکم و رشد رومانس، بسیار پرمعنی‌ست. البته این تنها قشر فارغ‌البال جامعه نبود که ادبیات رومانتیک را می‌شنید و می‌خواند، بلکه به‌دلیل ویژگی این ادبیات ــ که از آن جانشین یا بدل زندگی می‌ساخت (علت و موجبی برای جهانی مهربان‌تر و سحرآمیزتر) ــ بخصوص آن را به قشر زحمتکش جامعه توصیه می‌کرد: به مردمی که به تسلی و گریز از واقعیت یک‌نواخت و ستمگر، نیاز فراوان داشتند.

نکته‌ی مهم اینکه، با تعدد و افزایش بخش‌های کار و کارگری، طبقات شکل گرفتند و مشخص شدند ــ و در این وضع، حکام بر آن شدند تا راه و روشی کاملا خلاف زندگی اکثریت مردم برگزینند. زمین‌دارها، به‌اعتبار مزیت مالکیت، مدتی طولانی بهتر از دیگران به‌سر برده بودند و اینک نیز بر آن بودند که به‌صورتی متفاوت زندگی کنند. افراد طبقه‌ی حاکم، دیگر روی زمین کشت و زرع نمی‌کردند و گله‌ی خود را در بازار عرضه نمی‌داشتند؛ بلکه، در واقع، به دیگری دستمزد می‌دادند (لزوما این دستمزد پول نبود) تا این کار را برای آنها انجام دهد. زنان طبقه‌ی حاکم، مخصوصا، هرچه می‌گذشت شباهتشان به زنان مردم زحمتکش کمتر می‌شد ــ حتی ظاهر آنها نیز از این قاعده مستثنی نبود. بنابراین افکار و شیوه‌ی تلقی طبقه‌ی حاکم بکلی عوض شد و فرهنگ آنها، با تمامی ابعاد و صور گوناگونش، دگرگون گشت.

خطوط و مسیرها نیز ــ تا آنجا که به ادبیات ارتباط دارد ــ تغییر کرد؛ و این همه، به‌برکت رئالیسم انجام پذیرفت. رئالیسم

تصویر صریح و بی‌پرده و اعتبار تجارب و امکانات جامعه، به‌مثابه مجموعه‌ای کامل بود. چنین صراحت تامی چگونه به حیات خود ادامه می‌دهد؟ فرمانروایان نه فقط طرز و شیوه‌ی خاص خود را در زندگی اعمال می‌کنند، بلکه ملاک‌ها و ارزش‌های زندگی خود را نیز در انحصار گرفته‌اند. بدیهی‌ست که مردم در این زندگی ــ بجز در رویاها و خیالات خویش ــ نمی‌توانند سهمی داشته باشند. حکام، در عین حال، صاحب اسرار خویشند و بر آن نیستند که مردم را در این اسرار سهیم و شریک گردانند ــ یا حتی، پوست‌کنده و فاش، آنها را برای مردم بازگویند. و در این حال، شیوه‌ی زندگی مردم، اصولا طبقه‌ی حاکم را جذب نمی‌کند (واژه‌ی "عامیانه"، که اصلا معنایش "مردمی"ست، در آن ایام، لحن و رنگ جدیدی پیدا کرده بود) چرا که طبقه‌ی حاکم تفوق فرهنگ خود را طالب است ــ و این نه فقط خشنودش می‌کند، بلکه واقعا به او نیرو می‌دهد تا از طبقه خود دفاع کند. چنین فرهنگی ــ اگرچه می‌باید تکیه‌گاهی داشته باشد ــ بر رئالیسم اتکاء نمی‌کند بلکه رومانس تکیه‌گاه اوست. (هرچند، گه‌گداری و به‌ندرت، مواردی عکس این مورد پیدا می‌شود، اما، ظهور هنرمندی انقلابی چون چاسر مثلا ــ با گرایشهای مشخص رئالیستی‌اش ــ در جای خود، شایان اهمیت است.)

پیش از هر چیز، رومانس، حکام را سرگرم و مشغول می‌کرد بی‌آنکه وادارشان کند با واقعیتی که بلافاصله پشت‌سر می‌گذاشتند روبه‌رو شوند. خانم شیک‌پوش یک کاخ فئودالی و ندیمه‌ی آنچنانی‌اش ــ که از اتومبیل لیموزین بیرون می‌آیند تا از متصدی کتابخانه‌ی عمومی کتابی "دوست‌داشتنی و زیبا" به‌عاریت بگیرند ــ ازین دست مردمند. علاوه بر این، رومانس برای تهذیب و لذت جماعتی عرضه می‌شد که خود را آنقدر بدبخت می‌دیدند که فی‌الواقع قادر نبودند به قلمرو برگزیدگان صاحب امتیاز قدم بگذارند. رومانس، برای مشغول کردن این مردم، از فانتزی و جهان بدلی ــ که فریبنده یا غم‌انگیز، شادی‌آور یا هراس‌انگیز است ــ استفاده کرده، با این کیفیت، از واقعیت دورش می‌کند. به‌عبارت دیگر، ارزش‌ها و نگرشهایی با رومانس درآمیخته که از فکر و کاری که خصلت طبقاتی داشته باشد هواداری نمی‌کند.

خصلت واقع‌گریزی‌ی رومانس ــ که از آن جداشدنی نیست ــ در وظیفه و نقشش ــ که بهرحال، غلغلک احساسات است ــ انعکاس یافته، بر رمان جدید نیز نفوذی عمیق نهاده است. انبوه رومانس‌های قرون وسطی، بر آگاهی خوانندگان به‌هیچ عنوان نیفزود. "مرداب آبی" مثلا چنین بود. اما برخی ازین آثار، گاه، سقلمه‌ای به خواننده می‌زد. شاهد مدعا: "پسنچی همیشه دوبار زنگ می‌زند". هدف چنین ادبیاتی، جمع‌بندی‌ی تجربه‌ها، گسترش تخیل و پندار، و مطلقا گریز از پستی و دنائت نیست (در نمونه‌های جدید، شاهد فرار به‌سوی پستی و دنائت هستیم) بلکه احساسات، تنها به‌خاطر احساسات ایجاد می‌شود. رومانس، در بستر بی‌حوصلگی و کج‌خلقی و بیزاری و فرسودگی ناشی از نامرادی مردم رشد می‌کند: مردمی که می‌دانند کاری از آنها ساخته نیست و خوشنودی و مرادشان کوچکترین تاثیری بر امور ندارد. خام‌ترین صورت کار، درین میان، هرزه‌نگاری است ولی بسیاری فرمهای دیگر هم هست که شاید آن‌سان خام نباشد، اگرچه آنچنان خواستنی و دلفریب هم نیست.

جهانی که در آن رومانس‌های قرون وسطی خوانندگان را از خود بیخود می‌کرد، جهان سلحشوری و حادثه‌جویی‌های هیجان‌انگیز مردان دلاور و زنان شرمگین دلربا بود؛ جهان جادوگران بدنهاد و نجیب‌زادگان مسیحی.

بر جهانی این‌چنین، برچسب گریزگرا چسباندن و به‌خیال خود با این بیان ختم مقال کردن، وافی به مقصود نیست. به یک تعبیر شایسته، هنر همه گریز است. این کافی نیست که تصویر آرمانی رومانس از جهان را چنان تعبیر و ریشه‌یابی کنیم که گویا ایده‌آلیسم صورتی است از گناه نخستین که صراحتا محکومیت و جزا در آن نیست. بزرگترین و مشخص‌ترین توانایی انسان ــ به‌تعبیری ــ استعداد گریز از تجربه حال، استفاده از آگاهی ذخیره شده‌ی گذشته، و تصور سیمای آینده است. نباید اهمیت و اعتبار سخن ارسطو را فراموش کنیم. در چشم وی، شعر، دقیقا به این سبب ارجمندست که انسان را نه آنگونه که هست بلکه آنطور که باید باشد تصویر می‌کند، یا (با کلماتی که امروزه روز به‌نظر ما مطبوع‌تر است) آنطور که قابلیت دارد بشود او را نمایش می‌دهد. این کیفیت غریب هنر، ما را به ماوراء جهان واقعی سوق می‌دهد: و بنابر آنچه شلی مطرح کرده، هنر، شعور را بیدار می‌کند و وسعت می‌دهد و به هزار ترکیب ادراک نشده‌ی تفکر ظرف و قالب می‌بخشد. این کیفیت، ناچیز و اتفاقی و محصول فرعی نیست، بلکه جوهر ارزش هنرست. اگر کار هنر، در واقع ــ آنطور که مکتب "وراء طبیعت‌گرایی" مسلم پنداشته ــ صرفا کشیدن تصویری باشد از آنچه هست، نتیجه به‌مراتب‌کم‌ارزش‌تر از کار انسان است ــ زیرا، به این ترتیب، نه‌تنها تغییری در آگاهی انسان پدید نمی‌آید، بلکه منحصرا آنرا تثبیت می‌کند.

لذا، آنچه باید در خصوص رومانس بخاطر داشته باشیم، این نیست که رومانس مستلزم گریز است؛ بلکه، رومانس متضمن نوع خاصی از گریز است. رومانس قرون وسطی بر آن نیست که تاثری از زندگی بر زمین و زمانی که با آن مرتبط است به‌دست دهد، بل جدا می‌کوشد مطلبش را واسطه‌ی انتقال فلسفه‌ای جدید کند. دکتر ویناور، در مقدمه‌ای بر چاپ یادگاری کلیات توماس مالوری، این‌طور می‌نویسد: "موضوع روایت (در رومانس درباری) ــ هرچه که باشد ــ وظیفه و نقش اولیه‌اش... بیان ــ و خدمت به ــ تفکرات و حیات ملهم از ایده‌آلیسم (آرمان‌گرایی)ی درباری است. به‌عبارت دیگر: نویسندگان، با وساطت حرکت‌ها و شخصیت‌ها، عواطف ظریف و گوناگون و قوانین رفتار پرآب و تاب و ممتاز درباری را شرح می‌دادند." این مطلب دکتر ویناور، هم درباره‌ی نوشته‌های منثور رومانس قرن هفدهم ــ مثل اورناتوس و آرتزیا ــ صادق است، و هم درمورد شاعران قرون دوازده و سیزده.

عنصر تعلیم، در رومانس، حائز اهمیت است. تصویر شوالیه‌های دلاور و معشوقه‌های آنها (طرفه اینکه معشوقه‌ها معمولا با دیگری ازدواج می‌کردند) صرفا حاکی از اوج‌گیری اندیشه‌ی فئودالی شوالیه‌گری نیست، بلکه نکته اینجاست که این اندیشه غالبا از اجازه و تائید مذهبی محروم است. از نتایج مهم تاثیر جهان‌نگری‌ی مسیحیت بر آثار رومانس قرون وسطی (جهان‌نگری مسیحیت، عموما بر اساطیر قدیم دوران کفر تحمیل شده است) یکی هم تاکید وافری بود که بر ساده کردن بیش از حد مسائل اخلاقی می‌شد. زندگی، آوردگاه میان خیر و شر شد. شخصیت‌ها، بجای واقعی بودن ــ یعنی انسان بودن، یعنی نه مطلقا خوب و نه مطلقا بد بودن ــ به‌سوی سفید و سیاه محض بودن روی آوردند. اینست تاثیر تحمیل نظام اخلاقی ایستا و ایده‌آلیست بر حرکت واقعی و بر پیچیدگی رفتار انسانی. تحمیل الگویی ایستا به ماده‌ی متحول متغیر، محققا بی‌تناسب است. البته بهترین رومانس‌ها (به‌عنوان نمونه اکثر آثار مالوری) خالی از این دست‌خامی‌هاست. نویسندگان اینگونه رومانس‌ها برآنند تا هرچه

بیشتر به رئالیسم و زندگی نزدیک شوند. اما، انگیزه‌ی حرکت به‌سوی واقع‌گرایی (در ادبیات منثور) را باید در انهدام نظام فئودالی، و در انقلابی که دنیای فئودالی را دگرگون کرد، جست. امروز اصطلاح بورژوا در ذهن ما به مردمی کاملا استقرار یافته، راحت، و محافظه‌کار اطلاق می‌شود. ساده نیست که بورژوازی را، به‌مثابه طبقه‌ای انقلابی، در نظر آوریم ــ اما باید بخاطر داشت همین طبقه بود که، در انگلیس قرن هفدهم، ارتشی طراز نو را به بهترین وجه سازمان داد، سر پادشاه را برید، و جمهور کشورهای مشترک‌المنافع را بنیاد نهاد. بورژوازی تجاری، در برابر نظام فئودالی، انقلابی بود ــ چرا که فئودالیسم از جهات مادی، قانونی، و معنوی، منکر آزادی بود. فئودالیسم هرچه می‌خواست می‌کرد، و تنها به توسعه‌ی اموری همت می‌گماشت که خود نیاز آن را حس می‌کرد.

جهان فئودالی مبتنی بر روابط ایستای مالی و سلسله مراتب مقدر و لایتغیر کلیسا و دولت، در نظر طبقه‌ی بورژوای نو دولت و هنرمندان و متفکران آن، در حکم زندان بود. آزادی در تجارت، آزادی در صدور، آزادی سرمایه‌گذاری، آزادی اختراع، آزادی تکمیل و توسعه‌ی فلسفه‌ای موافق و متناسب... این‌ها، عالی‌ترین و انکارناپذیرترین نیازهای انسان جامعه‌ی نو بود ــ و از آنجا که در این راه و بخاطر برآوردن این نیازها، و در نهایت برای آزادی، انسان پیوسته پذیرای مرگ است، آنها، در دریاها و در میدان‌های نبرد، با آگاهی تمام، خود را به آب و آتش زدند و مرگ را به بازی گرفتند ــ چرا که از دورخ قرون وسطی سخت وحشت داشتند. نویسندگان بورژوا نیز: این ستایشگران

"دنیای نفع و لذت و
اقتدا و افتخار و قدرقدرتی

در راه ایجاد ادبیاتی آگاهی‌دهنده و انقلابی و موافق با زمانه‌ی خویش، آماده بودند تا، فاوست‌وار، بود و نبود خویش را در گرو بگذارند.

اواخر قرن شانزدهم و قرن هفدهم، دوران خطیر دگرگون‌سازی و استحاله‌ی انقلابی بود. در ادب این دوره، تاکید عمده بر شعر بود و شعر با اقبال مردم مواجه شده بود ــ اما در قرن هجدهم این توفیق در زمینه‌ی نثر حاصل شد. این تغییر، با روح و نیازهای جامعه، منطبق بود.

بسیاری از ما، پیش از آنکه دقیقا بیندیشیم، فرض می‌کنیم که نثر، ساده‌تر، طبیعی‌تر و محتمل از شعر کهن‌تر ست ــ اما امروز، به‌یاری انسان‌شناسان، دریافته‌ایم که شعر، به‌احتمال قریب به یقین، بدوی‌تر از نثرست و به‌استناد تاریخ، تحول شعر پیش از نثر تحقق یافته است. اینک، با تانی تمام، درصدد بررسی و شکافتن مسائل مربوط به منشاء ادبیات هستیم. به‌هرحال، چنین مطالعه‌ای، یک مطالعه‌ی دانشگاهی با محدودیت خاص آن نمی‌تواند باشد. فی‌الواقع این تحقیق آنگونه تحقیقی‌ست که فضلای آنچنانی از کنارش آسان می‌گذرند، زیرا آقایان را در برابر بسی مسائل آزاردهنده قرار می‌دهد (و عاقبت، حاصل کار، اغلب به این عنوان که مواد و مصالح عینی کافی در دست نیست، بایگانی می‌شود.)

ضمیمه

بنت (آرنولد استافس)

به‌سال ۱۸۶۷ زاده شد و در ۱۹۳۱ درگذشت. این نمایشنامه‌نویش و داستان‌پرداز انگلیسی، در سن بیست‌ویکسالگی به لندن آمد و پس از مدتی کار روزنامه‌نگاری، استعداد ادبی‌ی خود را کشف کرد و جدا به کار نوشتن رو آورد. مدتی را هم در فرانسه گذراند. بنت در داستانهای خود تصویری دقیق از جامعه‌ی شهرستانی عصر ویکتوریا به‌دست داده است.

بوکاچو (جووانی)

نویسنده و شاعر ایتالیایی در سال ۱۳۱۳ــم. به‌دنیا آمد و در ۱۳۷۵ــم. درگذشت. در جوانی با آثار ویرژیل اوید و آثار رمان‌نویسان فرانسوی آشنا شد؛ از شیفتگان دانته بود و با پترارک دوستی داشت. بوکاچو پس از آنکه یک بحران دینی را از سر گذراند، از مسائل دنیوی روی گرداند و به عوالم روحانی و معنوی توجه نشان داد. غزل‌های عاشقانه، اثری طنزآمیز درباره‌ی زنان (کورباچو)، و آثار استادانه‌ای به‌زبان لاتین دارد. از ۱۳۴۸ تا ۱۳۵۳ "دکامرون" را نوشت که تصویری زنده از جامعه‌ی قرن چهاردهم ایتالیاست.

بنیان (جان)

بنیان Bunyan متولد ۱۶۲۸ بود. تاثیر نخستین زن او، وی را به‌سوی دیانت و کلیسا جلب کرد. همین تاثیر شدید، او را از بی‌تفاوتی درآورد و اعتقادی آنچنان راسخ در او بوجود آورد که پس از آن هیچگاه از عقیده‌اش عدول نکرد. با اینهمه، صراحت و تندزبانی‌اش او را روبروی کلیسا قرار داد تا جایی که کلیسا او را از وعظ منع کرد. بنیان، بی‌اعتنا، همچنان بر سکوی وعظ کلیساها ظاهر می‌شد و سخن می‌گفت، اما بالاخره در سال ۱۶۶۰ به زندان افتاد. دوازده سال در زندان به‌سر برد و با اینکه مورد بخشش قرار گرفت باز به‌علت انتشار بخش اول کتاب "سیر و سلوک زائر" به زندان افتاد.

برلسک

برلسک Burlesque که می‌توان آنرا، با تساهل، نمایش ادا و مضحکه خواند، نوعی نمایش است که عادات و رسوم و اخلاق و شخصیت‌های زمان را به‌باد استهزاء و طنز می‌گیرد. در برخی صورت‌ها، آدمهای نمایش، ادای شخصیت‌های روز را درمی‌آوردند. به این ترتیب، دامنه‌ی طنز و هجو برلسک بسیار وسیع بود و حتی اخلاقیات مذهبی را نیز به مسخره می‌گرفت.

پترونیوس

پترونیوس در روزگار امپراتوری‌ی نرون زندگی می‌کرد و در دربار امپراتور مشهور روم به مقامات مهم دولتی و کنسولی رسید. پترونیوس در سال ۶۶ پس از میلاد خودکشی کرد. مشهورترین اثر او رمانی‌ست به‌شیوه‌ی پیکارسک و در باب زندگی‌ی مردم طبقه‌ی پائین ایتالیا. نام این اثر "ساتیریکون" است که امروزه تنها قطعاتی از آن باقیست.

پیکارسک

کلمه‌ی اسپانیایی‌ی Picaro ماخوذ است از کلمه‌ی Picard ــ و این کلمه، نخستین بار، درمورد قهرمان یک رمان اسپانیایی به‌کار رفت.

در رمانهای دیگری که بعدها به‌زبان اسپانیایی نوشته شد، این کلمه به‌معنای انسان خطاکار و یاغی به‌کار رفت؛ انسانی عاصی که زندگی‌ی کثیف و گناه‌آلودی را می‌گذراند، ولی احیانا امکان بازگشت او و این امکان که روزی رستگار شود و نجات یابد وجود دارد

پیکاک (توماس لاو)

رمان‌نویس، شاعر و منقد انگلیسی در سال ۱۷۸۵ به‌دنیا آمد و پس از هشتاد و یک سال در ۱۸۶۶ درگذشت. پیکاک سالها در کمپانی‌ی هند شرقی کار کرد. دوست نزدیک شلی و رمانتیک‌های آن دوره بود. شهرت پیکاک مدیون رمان‌های طنزآمیز و هجایی‌ی اوست. می‌توان گفت پیکاک، فرمی (صورتی) نوین در رمان‌نویسی ابداع کرده است. این صورت ادبی، مخصوصا با محاوره‌هایی که او در رمانهایش پرداخته است، مشخص می‌شود. آثار او از طنز و ظرافت و شعر سرشارست و در میان آنها "دیر کابوس" و "بدبختی‌های الگین" ارجمندتر و شناخته‌شده‌ترست.

رابله (فرانسوا)

نویسنده‌ی فرانسوی، در حوالی‌ی سال ۱۴۹۰ در اطراف شینون واقع در ایالت تورن زاده شد و در ۱۵۵۳ یا ۱۵۵۴ در پاریس مرد. پدرش حقوق‌دانی مرفه‌الحال بود. وی در سلک راهبان طریقه‌ی فرانسیسکن درآمد، لیکن بعدها، به‌عنوان یک روحانی‌ی دنیادار، حرفه‌ی پزشکی را برگزید. در بیمارستان لیون کار می‌کرد که "پانتاگروئل" (۱۵۳۲) و "گارگانتوا" (۱۵۳۴) را منتشر ساخت و این هر دو را سوربن مردود و محکوم شناخت. در ۱۵۳۷ درجه‌ی دکتری را از "مون‌پلیه" گرفت... چون کتاب سومش در سال ۱۵۴۶ محکوم و مردود شمرده شد، برای فرار از مجازات به "متز" گریخت. چندی بعد، در حوالی‌ی پاریس، گویا در صومعه‌ای که خود در آن در کسوت روحانی خدمت می‌کرد، ماوی گزید.

رادکلیف (آن. نی‌وارد)

خانم رادکلیف به‌سال ۱۷۶۴ در لندن به‌دنیا آمد. پنجاه‌ونه سال زندگی کرد و در سال ۱۸۲۳ درگذشت. این نویسنده و شاعر انگلیسی، در صحنه‌آرایی شیوه‌ای نمایشی (دراماتیک) ابداع کرد. شگرد او در استفاده از راز و رمز در داستان و ایجاد کشش توام با انتظار در خواننده، معرف تازگیهای او در کار داستان‌پردازی‌ست. از آثار مهم او به این چند عنوان اشاره می‌کنیم:

"رومانس سیسیلی" (۱۷۹۰) ــ "رومانس جنگل" (سه جلد ــ ۱۷۹۱) ــ "اسرار آدلفو" (چهار جلد ــ ۱۷۹۴) ــ "ایتالیایی" (سه جلد ــ ۱۷۹۷).

دوفو (دانیل)

رمان‌نویس و روزنامه‌نگار و رساله‌نویس انگلیسی، در حوالی‌ی سال ۱۶۶۰ در کریپل‌گیت Cripplegate زاده شد و در ۱۷۳۱ در مورگیت Moorgate مرد. والدینش از پیروان کلیسای رسمی‌ی انگلیس نبودند، و وی که نمی‌توانست وارد دانشگاه شود و تحصیلات عالیه را به‌انجام رساند از همان آغاز کوشید از راه نگارش معاش خود را تحصیل کند و لذا روزنامه‌نگار و رساله‌نویس شد و این کار را تقریبا تا شصت سالگی ادامه داد. آثار عمده‌ی داستانی‌ی خود را، که با "رابینسن کروزوئه" در ۱۷۱۹ آغاز می‌شوند، در بخش آخر عمر نگاشت ــ و چون وانمود می‌کرد که آنچه می‌نویسد خاطرات یا اعترافات اشخاص است، لذا ناچار شیوه‌ای مبتنی بر رئالیسم اتخاذ کرد و بدین ترتیب به خلق رئالیسم در داستان‌نویسی مدد رساند.

ریچاردسون (ساموئل)

رمان‌نویس انگلیسی، در سال ۱۶۸۹ در "بی‌شایر" زاده شد و در ۱۷۶۱ در لندن مرد. وی مطبعه‌داری موفق بود. پس از کناره‌گیری از کار، از او خواستند دفتری شامل چند نامه به‌سبک معمول، برای استفاده‌ی خوانندگان روستا، فراهم کند. این پیشنهاد، اندیشه‌ی نگارش چند داستان را در ذهن او ایجاد کرد: داستانهایی که طی‌ی نامه نقل می‌شد و به نویسنده امکان می‌داد تا در قالب اشخاص نامه‌نویس، احوال و افکار و احساسات خویش را به‌تفصیل بیان کند. ریچاردسون، پس از نوشتن "پاملا" یا "تقوای ماجور" در سال ۱۷۴۸ شاهکار خویش "کلاریسا" و پس از آن "شرح حال سر چارلز گراندیس" را به‌سال ۱۷۵۴ نشر داد ــ که گرچه کاری عظیم بود، توفیقی چندان نیافت.

سیدنی (سرفیلیپ)

سیدنی، به‌نسبت، عمری کوتاه کرد. در سال ۱۵۵۴ به‌دنیا آمد و پس از سی و دو سال زندگی‌ی پرتلاش در ۱۵۸۶ در هلند درگذشت. سیدنی ــ این سرباز، سیاستمدار، نویسنده، منتقد، و شاعر انگلیسی ــ بخشی از تحصیلاتش را در اکسفورد به‌پایان برد. او به فرانسه، آلمان، بلغارستان و ایتالیا مسافرت کرد. "آرکادیا" را ــ که یک اثر حماسی شناخته شده ــ به‌نام خواهرش تصنیف کرد. اثر معروف او در نقد شعر به‌نام "دفاع از شعر" به پیشرفت کار جین آستن و کنگریو کمک موثر کرد.

کنراد (تئودور ژوزف کنراد کورزنیفسکی)

در سال ۱۸۵۷ در موهیلو Mohilow ی لهستان زاده شد و در سال ۱۹۲۴ در بیشاپس‌بورن Bishopsbourne ــ در کنت انگلیس ــ مرد. وی یکی از آرزوهای خردی‌ی خویش، یعنی وصول به دریا، را تحقق بخشید و سرانجام ناخدای کشتی شد و به‌تبعیت انگلستان درآمد. در کشور نو، زبان انگلیسی را آموخت و به‌آن احاطه یافت و در ۱۸۸۹ به انگلیسی آغاز نوشتن کرد. با اینهمه، نخستین رمان او به‌نام "حماقت آلمایر" Almayer's Folly تا سال ۱۸۹۵ منتشر نشد.

مالوری (سرتامس)

نویسنده‌ی انگلیسی و مولف هشت داستان درباره‌ی دوران آرتورشاه است. ولادت او در اوایل قرن پانزدهم اتفاق افتاد و قریب بیست سال از زندگی‌ی خود را در زندان گذراند. سال مرگ او ۱۴۷۱ است. مآخذ بلافصل کار مالوری، رمان قرن سیزدهم فرانسه است. بین این‌قبیل آثار قرون وسطای فرانسه و کارهای مالوری، در واقع، تفاوت چندانی نیست ــ با این همه، این موضوع از ارزش و اهمیت او و آثارش نمی‌کاهد، چرا که داستانهای سرتوماس مالوری غالبا از لحن و آهنگ متمایزی برخوردارست و این امتیاز در حقیقت به‌علت استفاده‌ی شایانی که مالوری از امثال، حکایات، وجوه و ارزش‌های حماسی و طنز کرده است، بوجود آمده است. از آثار عمده‌ی او "مرگ آرتور" را می‌توان ذکر کرد.

کنگریو (ویلیام)

دراماتیست انگلیسی، در سال ۱۶۷۰ در باردسی Bardsey یورکشایر انگلستان به‌دنیا آمد و در ۱۷۱۹ در شهر لندن درگذشت. تحصیلاتش در ترینیتی کالج دوبلین در رشته‌ی حقوق بود، با این وصف، در همان ایام جوانی، آغاز نوشتن برای تئاتر کرد. وی تراژدی‌ی ناموفقی نوشت به‌نام "عروس سوگوار" ــ و نیز کمدی‌هایی نگاشت که شناخته‌شده‌تر از دیگر آثار اویند. در این میان، موفق‌تر از همه "عشق بخاطر عشق" (۱۶۹۵) است. کار مهم او "راه و رسم جهان" است که با اقبالی مواجه نشد. ●