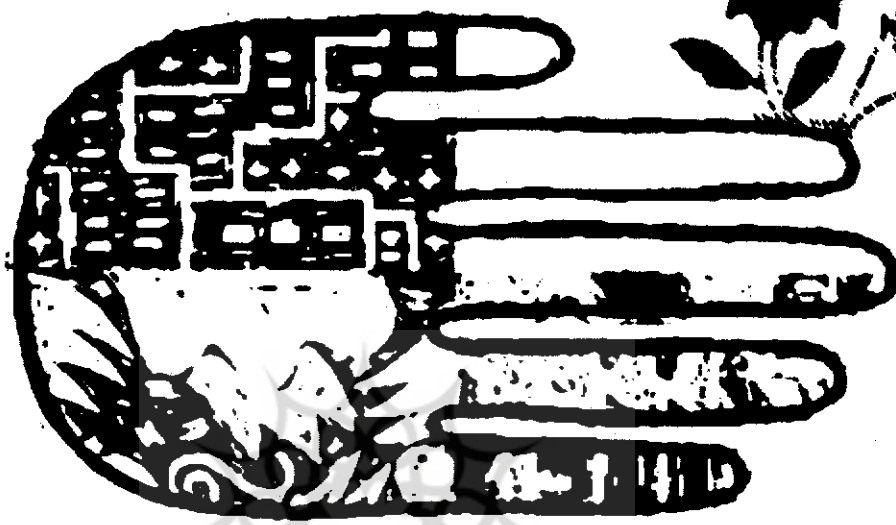
تخیّل رئالیستی

نویسنده جورج لیوابن George Levine
مترجم: شهناز صاعلی



رئالیسم در انگلستان به سنتی بسیار صمیمی و معتدل متعلق است که (ابتدا) نه بر پس‌مانده‌ها و تفاله‌های جامعه متمرکز بود و نه بر فساد و تباهی و زوال انسان در بند و انقیاد اجتماع و جبر کیهانی (= تقدیر). رئالیسم تقریباً به یک حوزهٔ معین یعنی وضعیت متوسط (زندگی اجتماعی) وابسته بود و خود را مخالف افراط و زیاده‌روی سبکی و داستانی انواع مختلف رمانتیک و ادبیات نامتعارف یا احساساتی تعریف می‌کرد.

رئالیسم برنامه‌ریزی شدهٔ اواخر قرن نوزده، با ارتباطات شبه‌علمی خود، رمانهای تجربی‌اش و این پیش‌فرض که هنجار تجربه انسان، بی‌نهایت است، همه، بخشی از حرکتی شورشی بود علیه واقعیت اواسط دورهٔ ویکتوریایی و هنری که آن را نمایش می‌داد.

منظور (از این حرکت) هرچه باشد، متضمن تلاشی برای استفاده از زبان است برای رسیدن به ماورای زبان و کشف حقیقی غیرزبانی در «آن بیرون». تاریخ رئالیسم انگلیس، به وضوح، تا اندازهٔ زیادی به تغییر مفاهیم آنچه که «آن بیرون» است، مبتنی بود و نیز چگونگی باز نمود بهتر آن و این‌که آیا بازنمود، امکان‌پذیر است یا اینکه «آن بیرون» قابل شناخت است یا نه؟ (منظور واقعیتی است جدای آنچه ادبیات رمانیسم ترسیم می‌کرد، واقعیتی «بیرون از» واقعیت ادبیات رمانتیک)

این تاریخ (= تاریخ رئالیسم) در کنار حس مسئولیت هنرمند در برابر مخاطبان و قواعد آداب‌دانی و سرشت اولیهٔ تخیلات ادبی آن نسبت به واقعیت، بغرنج‌تر می‌شود. به‌علاوه، این موضوع نیز مطرح است که تا همین اواخر، این رمانها، واقع‌گرا قلمداد نمی‌شدند، تا آنجا که وقتی یان وات دربارهٔ ظهور رئالیسم در قرن هیجدهم سخن می‌گوید، رئالیم در کاربرد معمولی با رمان واقع‌گرای جین آستین و تیز آرنولد بنت یا گیسینگ یا حتی بالاتر، به‌طور قطع با رئالیسم امیل زولا، چندان مرتبط نیست.

من بر نزاعی که هر اثر رئالیستی در ذات خود دارد، متمرکز خواهم بود؛ نزاع یا کشمکش برای اجتناب از سبک کهنه (یا شیوهٔ متعارف) و همیشگی زبان در جست‌وجوی واقعیت غیرقابل دسترس و بی‌واسطه. در این حالت، رئالیسم را به‌عنوان یک متد ادبی می‌توان به‌عنوان یک تلاش آگاهانه تعریف کرد که در لوای مشارکتی اخلاقی برای گفتن حقیقت و گسترش محدودهٔ همدلی انسانی است؛ بدین منظور که ادبیات به گونه‌ای وانمود شود که مستقیماً ـ و نه به زبان دیگری ـ خود واقعیت را توصیف می‌کند (هر آنچه بتوان واقعیت انگاشت). نویسنده در این تلاش، باید به گونه‌ای تعارض‌آمیز، قواعد بازنمود قبلی را نادیده بگیرد، درحالی‌که عملاً قواعد نوی را بنیان می‌نهد.

هیچ‌یک از رمان‌نویسان اصلی دورهٔ ویکتوریایی با این اعتقاد که آنها به راستی واقعیتی مستقیم را ارایه می‌دهند، به بیراهه کشیده نشدند. اما همهٔ آنها برای ارتباط برقرار کردن با دنیای «آن بیرون» حتی با دانش خود دربارهٔ ذهنیتشان، در افتادند تا از حد و ثغور ترسناک خودباوری، قواعد و همچنین از زبان جدا شوند.

با این حال اگر بفهمیم که داستانهایی که به سمت تمایلات رئالیستی می‌رفته‌اند، سعی در مخالفت یا نادیده گرفتن قواعد رسمی مربوط به داستان داشته‌اند، به ساخت رئالیستی نزدیک خواهیم شد.

از ابتدایی‌ترین قواعد رئالیسم، کاستن بلندپروازی، احساسات رمانتیکی و ضدقهرمان بودن و تمایل آن به دیدن همهٔ مردم و اشیا در درون سازمانهای محصور بزرگ اجتماعی، همچنین دل‌مشغولی خارج از موضوع آن با سطوح اشیا، جزئیات و طرز رفتارهای اجتماعی است؛ همچنین مطرح کردن امور چنان‌که هستند، نه چنان که قصه‌گو به علت مصلحت خویش، دوست دارد اشیا چنان باشند. رئالیستها به قربانی کردن لذت (در متن) به بهای امکان ایجاد تمایز و نجات معنی، قائل‌اند. چراکه نویسنده

خـود را ملزم می‌بیند دائماً در برابر عطش پنهان روحی هوشـیار باشد، عطش پنهانی که می‌خواهد خود را به جهان ـ چه به صورت یک قهرمان یا به صورت یک قاتل ـ تحمیل کند و نیز با اَشـکال رمانس که این عطش‌های روحی را در بر داشـتند، مخالفت ورزد و (بدیـن ترتیب با این مخالفت) در آسـتانه یک رئالیسـم قرار می‌گیرد: «این‌کـه واقعیتی را کـه او غالباً به قدر کفایت باز می‌نماید، برداشـتی به‌طور ظریف، دگرگونه از تمایلات و آرزوهای خودش است». پس از آن، سُنتِ مسـتمر خودآگاهی در داستان واقع‌گرا وجود دارد، سـنتی که رسماً از دن کیشوت آغاز می‌شود.

این خودآگاهی، نشـانگر آگاهی رئالیستی هم دربارهٔ ادبیات دیگر، هم دربـارهٔ راهبردهای ضروری برای نادیده گرفتن آن ادبیات (رسـمی) و در نهایت، نشـانگر آگاهی داشتن دربارهٔ غیرواقعی بودن خود است. تقدیر پیچیدهٔ رئالیسم، آن‌چنان که در طول قرن پدیدار می‌شود، در این خودآگاهی نهفته است. از فضای روزگار، خود این خودآگاهی، یک قاعده می‌شود و می‌توان در بیانیه‌های به وضوح ضدادبی رئالیسم، متوجه آن شد:

«اگر در میان کسانی که وسوسه می‌شوند تا تاریخ مرا دنبال کنند، رمان خوانهای صرف باشـند، به آنها توصیه می‌کنم در آغاز این فصل،این کتاب را کنار بگذارند، زیرا من نه حوادث شگفت‌انگیز بیشـتری برای بازگویی دارم، نه تعهد خلاقیت هنری بیشتر و نه تغییر ناگهانی بخت و اقبال. من اکنون کار کسـل‌کننده‌ای انجام می‌دهم.» ماریا ادورث[1]؛ شـک نـدارم که جونز، همهٔ جزئیاتی را که در این کتـاب می‌خواند، بی‌نهایت احمقانه، بی‌اهمیت و پیش پـا افتاده، لاطائلات و فوق‌العاده احساسـاتی اعـلام می‌کند. بله می‌توانـم جونز را ببینـم (با چهره‌ای برافروختـه در حال خوردن یک تکه گوشت گوسفند) که مداد خود را درمی‌آورد و زیر کلماتِ احمقانه، پیش افتاده خط می‌کشد و در کنار آنها نظر خود را چنین می‌نویسـد: «بله کاملاً درست!» بله او مردیست با نبوغی برجسته که قهرمانانِ بزرگ را در زندگی و در رمان می‌ستاید، بنابراین بهتر است هوشیار شـود و جایی دیگر رود.» «اگر (ثاکری: بازار پوچی ۱۸۴۷) از این مقدمه، فکر می‌کنید که مطلبی شـبیه رمانس برای شما نوشته شده، هرگز چنین اشتباهی نکنید، شما توقع احساسات، شعر و رؤیاهای شیرین را دارید؟ آیا توقع شور و عشق و مشوق و حوادث رمانتیک را دارید؟ انتظارات خود را فرو نشانید. سطح آنها را به چیزی واقعی، سرد و محکم که در مقابل شما قرار دارد، پائین آورید؛ چیزی غیررمانتیک مثل شـنبه صبح، وقتی که همه کسانی کـه کار می‌کنند، با این آگاهی بیدار می‌شـوند که باید برخیزند و خود را برای رفتن به کلیسـا آماده کنند. این مسئله بی‌شک مؤید این نیسـت که شـما ذائقهٔ هیجان ندارید. شـاید در وسط یا آخر غذا باشـید، اما مقرر است که اولین بشقابی که روی میز گذاشته می‌شود، غذایی است که یک کاتولیک می‌خورد... این غذا، عدس سرد و سرکه بدون روغن است یا نان سبوس‌دار با سبزی تلخ بدون گوشت کباب شدهٔ گوسفند.»

(شارلوت برونته (۱۸۴۰) Shirley)

«سـن خوانندگانِ صـادق خود را ـ کسـانی که خسـت و بی‌حوصلگـی، بزرگ‌ترین حق را به آنها می‌دهد تا از این وضعیت شـکایت کنند ـ به کالسکهٔ پرنده‌ای که یک اژدهای بالدار، آن را می‌کشد یا با سـحر و جادو حرکت می‌کند، دعوت نمی‌کنم. ارابهٔ من یـک درشـکهٔ چاپار محقر معمولی اسـت که چهار چرخ، آن را می‌کشند و در بزرگراه شاهی‌اش حرکت می‌کند. هرکه این وسیله را دوست ندارد در ایستگاه بعدی پیاده شود.»

(اسکات (۱۸۱۴) Waverley)

«شما متوجهید که ریو آموس بارتون که می‌خواهم بخت و اقبال غم‌انگیز او را تعریف کنم، به هیچ وجه یک شخصیت ایده‌آل یا استثنایی نیست و شاید من کار کسل‌کننده‌ای می‌کنم که به شما سفارش همدلی با مردی را می‌کنم که نه مرد برجسته‌است که ارزشهای قهرمانی داشته باشد و نه جرم کشف نشده‌ای در سینه خود پنهان دارد. کسـی که کوچک‌ترین سرّی دربارهٔاش نیست، اما به وضوح و به‌طور غیرقابل اشتباهی، معمولی و پیش پا افتاده است، کسی که حتی عاشـق نیست، اما سال قبل با حسن نیت خواهان آن بوده اسـت. شنیدم که یک خوانندهٔ خانم مثلاً خانم قارن گال که در داسـتان، ایده‌آل را ترجیح می‌دهد و برایش تراژدی، یعنی لباس‌خز دور گردن، بی‌عفتی، قتل و کمدی، یعنی ماجراجویی‌های اشخاص برجسته، دربارهٔ ریوآموس بارتون می‌گفت: یک شخصیت بی‌نهایت خسته‌کننده است.

این بستگی دارد که شما همراه من بیاموزید و درک کنید که شـعر و حالت رقت‌انگیز و همچنین تراژدی و کمدی تا حدی در تجربیات روح یک انسـان قرار دارد، انسانی که از میان چشمانِ مات خاکستری به بیرون نگاه می‌کند و با صدایی که لحن کاملاً عـادی و معمولی دارد، حرف می‌زند، آنـگاه به‌طور وصف‌ناپذیری استفاده خواهید برد.»

(جورج الیوت تقدیر غم‌انگیز ریوآموس بارتون Scenes of Clerical life) ۱۸۵۷)

شـباهتهای شـایع، قابل ملاحظه‌اند و این اشـارات مسلماً ویژگی شـاخص و لحن و نگرش حاکم در داستان انگلیسی برای حدود پنجاه، شصت سال ابتدای قرن نوزدهم است. آنها با یکدیگر خویشاوندند، مثلاً آغاز هجوآمیز Northanger Abby که در آن کاترین مورلند به سبب خصلتهایی که برای قهرمانان ناشایست است، تعریف می‌شود یا شرح و توضیح چارلز دیکنز دربارهٔ غیرطبیعی بودن داسـتان رمانتیک در اولیورتویست (فصل ۱۷). زبان تصنعی قهرمانی در قطعاتی از Barcheter Towers و شرح و توضیح ترولوپ (Trollope)، آنجـا که می‌گوید: «چرا او از موضوعات شگفت‌انگیز در داستان صرف‌نظر کرده است و با پایان‌بندی خوش داستان شکل دارد.» یا راهبردهای خانم گاسکل (Gaskell) در مری بارتون (Mary Barton) که می‌کوشـد خواننده را به زور وادارد، رمانس‌های پنهان را در بسـیاری از کسانی که هر روزه از مقابلش در خیابان می‌گذرند، تشخیص دهد. اگرچه چنین قطعاتی در زمان جورج الیوت، دیگر، موضوعی عادی و شایع شده بود، اما هر نویسنده، هرچند پیچیده، به گونه‌ای می‌نویسد که گویی آوردنِ ابتکاری مسـایل روزمره در داسـتان، کاری نو و دشوار است. در سـال ۱۸۶۰ نیز همچون سال ۱۸۰۴، مخاطبان باید در خصوص آن آگاه و متقاعد شوند.

اما تفاوتهایی در این راهبردها دیده می‌شـود که نشان‌دهندهٔ افزایش فشـار و رقابت اسـت. هزل ظریـف در قطعاتی از جورج الیوت (در مقایسه با خانم فارت نیگال و آقای جونز داستانِ ثاکری)

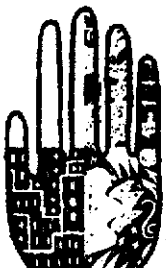
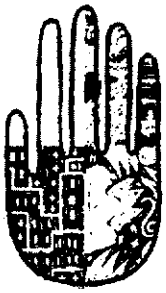
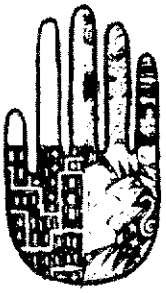
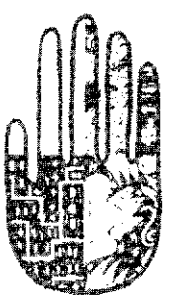
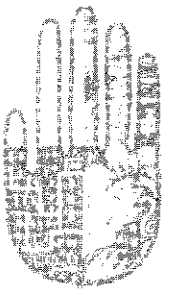
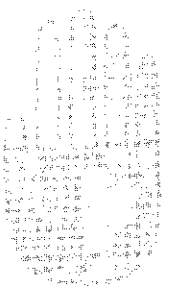
تقریباً به سمت بلاغت پرشور و حرارت رمانتیکی، پیش می‌رود. به‌طوری که سبک داستان که در جین آستین، اسکات حتی ثاکری بر جدیّت تأکید دارد، یکی از نخستین موضوعات خنده‌دار می‌شود. حتی نیش و کنایهٔ هجوآمیز و آزاردهندهٔ قطعاتی از Shirley، اثر شارلوت برونته به قدر کافی تند و پرحرارت است تا بر ایما و اشارات متخصصان آثار ثاکری در استعارات مربوط به غذا خط بطلان کشد. به عبارت دیگر، به لحاظ مضمون و درون‌مایه، این آثار به‌طور قراردادی بر این موضوع تأکید دارند که داستان باید نقطه توجه مرکزی خود را از بی‌نهایت به حد معمول و عادی معطوف کند. آنها می‌گویند که این کار از نظر اخلاقی و بلاغی آموزنده است و برای اجرای این کار باید از قواعد حاکم بر داستان تخطی کرد (به تلویح، قواعد نامعقول و پوچ و غیراخلاقی یا هردو). اما در حقیقت برای هرچه بیشتر جدی کردن داستان و بازگرداندن اعتبار و اصالت بالاتر از طریق راهبردها و به جهت مخالفت با قواعد و طرد آنها، تیروهای کاملاً رمانتیکی (تیروهای قهرمانی و ضدقهرمانی) کنار گذاشته شد.

این سرشت عامه‌پسند داستان، در آن زمان بود که نویسندگان واقع‌گرا را از به رسمیت شناختن سبک کهنهٔ این راهبردها باز می‌داشت، اما در اصل، خود این قواعد بودند که نویسندگان از پذیرفتن آنها ابا می‌کردند. این امر، صحت قطعی ادعای رمان رئالیستی را تقویت می‌کند که عمدتاً و ابتدا به تجربه بیش از هنر، وفادار بوده است. اما لزومی ندارد فکر کنیم که تأکیدها،مزورانه است. تمام نویسندگانی که از تکنیک مورد خطاب قرار دادن مستقیم مخاطب (خواننده) در اثر خود استفاده کردند تا رفتار تجربهٔ روزمره را موجّه جلوه بدهند، در یک طرح فرهنگی، اخلاقی، تجربی و خودآگاهانه شرکت کردند که فقط در یک بازنگری (به گذشته) است که سنتی به نظر می‌رسد.

معرفت‌شناسی‌ای که در پس رئالیسم قرار داشت ـ همان که آن قرن را فرا گرفته بود ـ معرفت‌شناسی تجربی بود و گرایش آن به ارزشمندی تجربهٔ مستقیم در خصوص انسجام سیستم‌های نظم و ترتیب در جهان بود. اما این تغییر و تحولات نه عدم انسجام و یکپارچگی تجربه‌گرایی را تأیید می‌کرد و نه دست کم جلوه دادن تخیّل و شهود را. چهره‌هایی که در این آثار (رئالیستی) چنین بارز و مشهودند، برای خواننده قابل شناخت‌اند. با این وجود، به جهت لزوم اثبات تخیّل در جهان مرئی، رئالیسم بین تخیّل (به همان اندازه با قوهٔ عقل) و واقعیت، تنشی را مقروض می‌گرفت. ارزشها هنگامی حفظ می‌شوند که متد رئالیستی به آنچه نادیدنی است، از طریق آنچه دیدنی است، نزدیک شود. یعنی اصول نظم و معنی و مفهوم ـ اصولی که قبلاً یک اصل بدیهی پذیرفته شده بود ـ اکنون مستلزم اثبات باشد.

اما این روند به معنای صرف ادبی کردن گزارش یا کپی‌برداری نبود. معنی و مفهوم هریک از این آثار که جورج الیوت قدرتمندانه آن را گسترش داد، این است که هدف از ثبت به ظاهر کسل‌کنندهٔ زندگی معمولی، کشف شعر، وضعیت تأثرآور، تراژدی و کمدی است. همهٔ نویسندگان به اتفاق ایمان دارند که شرح و توصیف رئالیستی، جهانی قابل فهم را هویدا می‌سازد. جورج الیوت انتظار دارد داستانش ـ که به تراژدی راه می‌برد ـ انتقال دهندهٔ یک تجربهٔ قابل قسمت به لحاظ تجربی باشد. رابطهٔ او با واقعیت شاید از طریق خودآگاهی، رابطه‌ای مستقیم باشد، اما این رابطه هنگامی که جورج الیوت خودآگاهی‌ای را می‌طلبد که با خودآگاهی جمیع خوانندگان مشترک است، تصدیق و اثبات می‌شود. برای متد رئالیستی، این، یک امر متعادل است.

یکی از تئوریهای حاکم بر رئالیسم قرن نوزده انگلیس، در

هیچ‌یک از رمان‌نویسان اصلی دورهٔ ویکتوریایی با این اعتقاد که آنها به راستی واقعیتی مستقیم را ارایه می‌دهند، به بیراهه کشیده نشدند. اما همهٔ آنها برای ارتباط برقرار کردن با دنیای «آن بیرون» حتی با دانش خود دربارهٔ ذهنیتشان، در افتادند تا از حد و ثغور ترسناک خودباوری، قواعد و همچنین از زبان جدا شوند

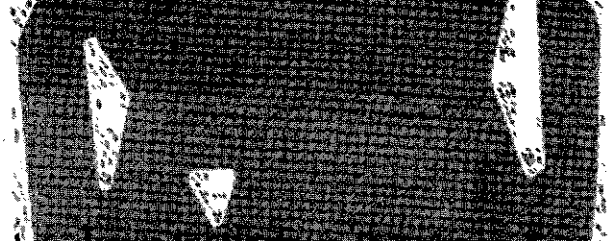
خصوص سازگاری و سازش این معضلات با یکدیگر (در داستان رئالیستی)، به تئوری گمراه‌کننده‌ای اشاره دارد. این تئوری می‌گوید: اگر واقعیت مشاهده شده، منسجم و معنی‌دار است، شکل بازنمود آن نیز چنین خواهد بود. در این صورت، تمایز بین رئالیسم مطابقت و رئالیسم انسجام که برای مواجهه با تفاوت بین متن و موضوع آن و بین واقعیت و جلوهٔ هنری آن، ابداع شده، از دست رفته است.

آیوان ویلیامز (Williams)، مورد متعارفی را اظهار می‌کند و می‌گوید: شکی نیست که رمان اواسط دورهٔ ویکتوریایی به آنچه طبیعت جهان واقع عملاً هست، اعتقاد داشت و این‌که اساسی‌ترین مؤلفهٔ مشترک در آثار رمان‌نویسان اواسط دورهٔ ویکتوریایی، محتملاً این عقیده است که زندگی بشر ـ صرف‌نظر از موقعیتهای خاص ـ نهایتاً به‌عنوان یک امر هماهنگ و منسجم در نظر گرفته می‌شود. به‌طور کلی، نقل قولهایی این دیدگاه را تأیید می‌کنند که این به تراژدی یا کمدی ختم می‌شوند و تلویحاً به ارزش بی‌مایه‌ای اشاره دارند که شاخص زیرساخت ارگانیک تفکر دورهٔ ویکتوریایی است.

اما شرحها و گزارشها قائل به این‌اند که آنچه در این آثار بسیار چشمگیر و درخور توجه است، این نیست که آنها این اعتقاد (دورهٔ ویکتوریایی) را زیر سئوال بردند بلکه موضوع جالب توجه، خودآگاهی آنها دربارهٔ مشکلات و دشواریهای استدلالها به نفع حس مشترک همگانی بود. آنها درگیر نبردی موازی با آشنایی شدند که به زبان تمثیلی در زمانهٔ سخت (Hard Times)، ارایه شده است: «نبرد بین زندگی با احساسات و ضروریات آن و مکتب اصالت فایده با همهٔ محاسبات تحلیلی آن». (مکتب اصالت فایده، دستگاه فکری ارایه شده توسط استوارت میل در آن زمان بود.) تلاش برای کشف یا خلق واقعیتی تازه، بینش خودپسندانه سفت و سختی نبود که مبتنی بر برون‌گرایی (واقع‌نگری) و بازنمود نادرست و خطا باشد بلکه یک خودآگاهی متعالی بود. به عبارت دیگر، خودباوری فراگیر آن، حاکی از شکی بنیادین و راهبردهای آن برای گفتن حقیقت یک خودآگاهی پرمغز و ژرف است.

فرهنگی که شاعران رمانتیک و فلاسفهٔ افراطی و بنیادستیز را تجربه کرده است عبارت‌اند از:

کارلایل و نیومن کوشیدند عقیدهٔ خود را تعریف و مشخص کنند، چارلز لایل می‌گوید که: «جهان نه اثری از آغاز و نه چشم‌اندازی از پایان خود را نشان می‌دهد.» منتقدان بزرگ کتاب مقدس از آلمان (هیوم، کانت، گوته و اسپنسر) با دستگاههای فکری متفاوت خود، هندسهٔ غیراقلیدسی و تجربه‌گرایی شک‌گرای اخلاقی که نوعی مردم‌شناسی جدید را میسر می‌ساخت، تبلیغ می‌کردند، جان استوارت برمیل بر آزادی و تساوی زنان اصرار داشت. داروین و هاکسلی، مسلک لاادری‌گرایی را طرح می‌کردند. تنیسون برای تصور و اندیشه دوبارهٔ ایمان مبارزه کرد. همچنین بر



رمان بود
شناختن
اما در اصل،
خود این قواعد را وضع کرده که نویسندگان از پذیرفتن
آنها ابا می‌کردند. این امر، صحت قطعی ادعای
رمان رئالیستی را تقویت می‌کند که عمدتاً و ابتدا
به تجربه بیش از هنر، وفادار بوده است. اما لزومی
ندارد فکر کنیم که تأکیدها،مزورانه است. تمام
نویسندگانی که از یک تیک مورد خطاب قرار دادن
مخاطب (خواننده) در اثر خود استفاده
کرده‌اند تا رفتار روزمره را موجّه جلوه بدهند،
در یک طرح فرهنگی، اخلاقی، تجربی و خودآگاهانه
شرکت کردند که فقط در یک بازنگری (به گذشته)
امت که سنتی به نظر می‌رسد

اونتیگ، آرنولد، پاتر...

در چنین فرهنگی کار بسیار دشواری است که تصور کنیم یک شگرد ادبی جدی مبتنی بر اعتقادی فراگیر و عام باشد که به آنچه طبیعت جهان واقع، عملاً هست، اعتقاد داشته باشد. در کتاب «Dombey and Son» ریل راه‌آهن موجب زلزله‌ای می‌شود که با این کار، واقعیتهای تازه‌ای فراروی دومبی کوته‌فکر و تنگ‌نظر قرار می‌گیرد. کارلایل جهانی را در فراشد (روند مدام شدن) توصیف می‌کند که همیشه در حال سوختن است و جامعه را در خصوص سوخت، هشدار می‌دهد. خانم کاسل در داستان مری برونته و شمال و جنوب، به دقت علیه آنچه به درک درستی از آن می‌رسد ـ یعنی شکاف رو به رشد بین طبقات ـ مانور می‌دهد.

اخلاق‌گرایی مطمئن از خود، که نویسندگان بزرگ دورهٔ ویکتوریایی، اغلب بدان متهم‌اند، تقریباً به‌طور اجتناب‌ناپذیری، به تلاش دوباره برای کشف نظم اخلاقی تبدیل می‌شود و این پس از آن است که نیروها و توان آغازین، صرف گسیختن و درهم ریختنِ قواعد احکام اخلاقی موجود شده بود.

این سنت در آثاری که بدان اشاره کردم، انعکاس یافته است: تلاش ورث برای انتخاب حوادث و موقعیتهایی از زندگی عادی و کنار گذاشتن رنگ‌آمیزی تخیلی خاص از آنها و تلاش کارلایل برای ترغیب ما به دیدن هر اتاق نقاشی شده‌ای همچون یک میعادگاه بی‌نهایت رئالیسم قرن نوزده به سبب آنچه که هست یعنی اقلام دانسته و عمدی‌اش در براندازی احکام مبتنی بر جزم‌گرایی و قواعد درکِ تخیل محدود، به هیچ وجه پوزش طلبیدنی نیست.

این رمانها، کدهای تولیدشده را نیز پیچیده‌تر و احساس همدلی ما را درگیر زنانِ گمشده، شوهران مستبد و خودرأی، قاتلان، انقلابیون، آدمهای ضعیف‌النفس سست‌اخلاق، دخترانِ شورشی، آدمهای ولخرج پول حرام کنَ و هنردوستان می‌کنند به نظر می‌رسد آنها از جزئیاتی که از روّیه الگوی قواعد رمانس گرفته‌اند، لذت می‌برند و بزرگ‌ترین داستان رئالیستی، به وسیلهٔ این جزئیات، پرشور و نشاط می‌شوند، حتی اگر به لحاظ درون‌مایه، غم‌انگیز باشند. چنان‌که گویی برای اولین بار است که به هم ریختگی مبل و اثاثیه، پارگی لباس، کباب دندهٔ گوسفند، گونه‌های گل‌انداختهٔ آقای جونز و چشمان مات خاکستری آموس بارتون دیده می‌شوند.

این سرزندگی و حیات جزئیات، بخشی از ژستِ رئالیستی در زندگی بود. زیرا آنها در برابر قواعد مربوط به الگوبرداری،تسلیم نمی‌شدند. همچنین این امکان صرف وجود داشت که طرد خودآگاهانهٔ رئالیسم در خصوص فرم، راه چارهٔ پذیرفتنی و قابل اجرا برای خودآگاهی محدود فلسفهٔ جیمز استوارت میل (که معتقد به مکتب اصالت فایده و سود بود) و پالایش فرم باشد.

در شناختن زندگی لذتی وجود دارد و در قدرت اغفال مخاطب برای اعتقاد به این‌که او نیز زندگی را چنین ببیند، لذتی دیگر هست؛

انرژی کشاندن دیگران در یک جست‌وجو برای جهانی که اینجاست و معنادار و نیک است و ترس مدام این است که این جهان، بدون کنترل و معنا و مفهوم انسانی، هولناک و ماشین‌وار می‌شود.

رئالیسم، واقعیت و قدرتهای براندازی آن را به مخاطره می‌اندازد.

۱. Maria Edgworth Ennuior Memoirs of the Earl (Glenthorne ۱۸۰۴)

منبع: The Realist Novel