عصر طلایی رمان؛ از رمانتیسم تا واقعگرایی

■ پی‌یر شارتیه

■ ترجمهٔ سیروس سعیدی

(بخش اول)

بیانیه‌های مکتب واقعگرایی

دسامبر ۱۸۵۵: سال برگزاری نمایشگاه آثار کوربه[۱] تحت عنوان **واقعگرایی**، یك سال پیش از بنیانگذاری مجلهٔ رئالیسم توسط دورانتی[۲] و دو سال پیش از انتشار مجموعه مقالات شانفلوری[۳] تحت عنوان کلّی **واقعگرایی**، فرنان دنوایه[۴] بیانیه‌ای را تحت عنوان «**دربارهٔ واقعگرایی**» در مجلهٔ لارتیست[۵] (به سرپرستی آرسن هوسه) منتشر می‌کند. این نخستین مورد از یك سلسله اعلام مواضعی است که بعداً صورت خواهد گرفت. به گفتهٔ شانفلوری: «واقعگرایی عبارت است از ترسیم اشیاء به آن سان که هستند». سپس می‌گوید: «از آنجا که همه دربارهٔ واژهٔ حقیقت توافق نظر دارند و حتی دروغگویان نیز آن را دوست می‌دارند، باید پذیرفت که واقعگرایی بدون آن که به معنای تحسین زشتی و بدی باشد، حق دارد آنچه را که موجود و مشهود است بنمایاند.» سپس اظهار می‌دارد: «من می‌خواهم حقی که آینه‌ها بر گردن نقّاشی و ادبیّات دارند، احقاق شود.» و با لحنی نیمه‌شوخی نیمه‌جدّی می‌افزاید: «سرانجام واقعگرایی از راه می‌رسد.»

منشاء و آثار مرجع

با این وصف آیا واقعگرایی واژه و مکتب ادبی نوینی است؟ در نخستین سالهای امپراطوری دوم[۶] چنین مسأله‌ای مطرح است و «واقعگرایی» واژه‌ای است بدیع و یا لااقل به معنای جدید آن کاملاً تازگی دارد. در این زمان دیگر مدّتهاست که واقعگرایی دیگر به آن مفهومی که از فلسفهٔ اصحاب مدرسه (اسکولاستیک) در قرون وسطی نشأت یافته و منظور از آن، در برابر فلسفهٔ صوری[۷]، این بود که فقط ماهیّتها و مفاهیم کلّی واقعیت دارند، به کار نمی‌رود. برعکس، مفهومی که پس از عصر تجدید حیات علم و ادب (رنسانس) رایج می‌شود، رابطهٔ واقعیت ـ تصوّر را معکوس می‌سازد.

(رئالیسم معنایی را که در ریشهٔ آن مستتر است [res = چیز، شیْ] باز می‌یابد) و واقعیت را به معنای اشیایی که حواس ادمی آنها را درک کند می‌پندارد، یعنی به معنای اشیای مادی و محسوس. امروزه «واقعگرایی»، در زبان روزمره، با «ماتریالیسم» که خود یکی از مبهمترین واژه‌هاست، یکی پنداشته می‌شود و لااقل مفهوم دقیق چیزهای موجود و قواعد معمول از آن افاده می‌گردد، در برابر رؤیا، توهّم، نارسی و حتی لذّت. در دههٔ ۱۸۵۰، واقعگرایی هنوز چنین مفهوم دقیقی ندارد ولی گرایش جدیدی به وجود آمده است: اصطلاح واقعگرایی به قلمرو هنرهای تجسمی و ادبیّات تعمیم داده شده است.

شایان توجه است که کتاب آرسن هوسه[۸]، تحت عنوان **تاریخچهٔ نقاشی فلامانی و هلندی** (ژانویهٔ ۱۸۴۶) در تحوّل مورد بحث نقش مهمّی ایفا می‌کند: نخست به دلیل توجه به نقّاشی، خصوصاً نوعی از نقاشی که به خاطر نزدیکی به چیزهای محسوس، اشیاء، زندگی روزمرهٔ مردم و پرداختن به موضوعات ساده و مردمی شهرت یافته بود؛ و دوم به این دلیل که هوسه سردبیر لارتیست یعنی همان مجله‌ای است که واژهٔ «واقعگرایی» در آن جانی تازه می‌یابد و به مفهوم ادبی کنونی آن به کار می‌رود. البته واژهٔ «ناتورالیسم» را هم می‌شد به جای واقعگرایی به کاربرد چون این واژه از مدتها پیش در مورد نقّاشی به کار می‌رفت. ولی هدف از کاربرد «واقعگرایی» بجای ناتورالیسم این بود که مکتب و سپس یك «نوع ادبی» کلّی افاده شود.

«ناتورالیسم» نیز به نوبهٔ خود به نهضت متأخر دیگری اطلاق گردیده که وارث بلافصل واقعگرایی است و ویژگیهای اصلی خود را از آن به عاریت گرفته و مرز میان آن با واقعگرایی همیشه مشخصّ نیست.

در واقع، واژهٔ واقعگرایی پس از آنکه نخستین بار، در سال ۱۸۳۴، توسط هـ فورتول[۹] و سپس، در سالهای ۱۸۳۵ تا ۱۸۳۷، در مجلهٔ **Revue des Deux Mondes** به کار رفت، تدریجاً به عنوان یك مکتب و نوعی سلیقهٔ زیباشناختی مورد قبول منتقدان و نویسندگان قرار گرفت ولی تا مدّتها کلمه‌ای جدید پنداشته می‌شد. از سوی دیگر، کسانی که زیر پرچم واقعگرایی مبارزه می‌کردند، تیاکان، متحدان، بنیانگذاران و پیشکسوتان بسیار مشهور و قدیمی برای خویش می‌جستند و خود را پیرو بزرگانی نظیر هُمر، رابله، برانتوم، سورل، مولیر، پاسکال، شال، لوساژ، پروُست، اشترن، ولتر و دیدرو می‌دانستند.

در میان معاصران، بدیهی است که از بالزاك نام برده می‌شد، همچنین از هوگو، گوتیه، موسه، کار، مورژه، اوژن سو و پل دوکُك. شانفلوری در مقاله‌های خود از شخصیتهای خارجی [غیرفرانسوی] نام می‌برد، از جمله از دیکنز، گوگول و تورگنیف. گذشته از این، پیروان مکتب واقعگرایی در دنیای هنر و ادب آن زمان به مبارزهٔ خود ادامه می‌دهند. نقّاشان، نویسندگان و منتقدان با پشتیبانی نشریات یادشده (نظیر لارتیست و رئالیسم)، در پاسخ به سایر نویسندگان، منتقدان و روزنامه‌ها معتقدات خود را بیان می‌دارند. واقعگرایان ادعا می‌کنند که معرف ادبیات زنده و نوآورند و جای سپاه از توان افتادهٔ نویسندگان (بیش از حد متکلّف) کلاسیك را گرفته‌اند، رمانتیکها که از لحاظ زمانی به واقعگرایان نزدیکترند، طبعاً هدف برگزیدهٔ آنان به شمار می‌روند. در نظر واقعگرایان، آثار رمانتیك‌ها کمتر از کلاسیکها تصنعی و کاذب نیست. درست برعکس، نویسندگان رمانتیك با افراط در «خیالپردازی» و استعمال «استعاره‌های بیانی» مبتذل و با «آرمانگرایی» یا «معنویت گرایی» شدید خود راه خطا می‌پیمایند. همان گونه که آسزا در شمارهٔ ژوئیهٔ ۱۸۵۶ «رئالیسم» می‌نویسد: «برای نویسندگان رمانتیك، هدف ادبیات چیزی موهوم بود و برای ما هدف هنر چیزی واقعی، موجود، مفهوم، مشهود و ملموس است: تقلید دقیق از طبیعت.» اظهارات دِنوایه به نکات حسّاس بحث بیشتر مربوط می‌شود: رابطهٔ ویژه با عناصر تصویری و بصری («رمان عبارت است از نقّاشی اشیا...»، «حقّ آینه‌ها...»، «حقّ نقاشی...»)؛ مسألهٔ شدیداً مورد بحث آن زمان یعنی واقعگرایی و زشتی، واقعگرایی و نقض موازین اخلاقی («ستایش از زشتی و بدی»)؛ و سرانجام، دفاع از حقیقت هنری، حقیقتی که نویسندهٔ واقعگرا آن را در واقعیت عینی یا قائم به ذات (نقاشی واقعی اشیا) جستجو می‌کند.

همان طور که ملاحظه می‌شود، این ویژگیها در وهلهٔ اول به رمان مربوط می‌شوند. البته شك نیست که واقعگرایی به تئاتر هم مربوط می‌شود. ولی از سال ۱۸۴۳ به بعد، حریف فرزانه‌ای به نام بابو شیوهٔ جدید رمان نویسی را تعریف می‌کند. او به پیروی از بالزاك و مرید خود شارل برنار، به جای واژهٔ «واقعگرایی»، اصطلاح «رمان تحلیلی» را به کار می‌برد:

با برشمردن جزئیات است که تحلیلگرایان تصوّری از کل به دست می‌دهند. آنان انعکاس احساسات و منش شخصیتهای آثار خود را بر اشیای خارجی و مادّی ثبت می‌کنند. در دیدهٔ آنان، وجود انسان تماماً در کانون اندیشهٔ او متمرکز نشده و از هزاران ذرّه‌ای که در پیرامون او پراکنده‌اند، تشکیل می‌گردد؛ شکل و ترتیب چیدن اثاثیهٔ منزل، رنگ لباس، ویژگیهای محل سکونت، شدّت نوری که از پنجره به درون می‌تابد و هزاران نکتهٔ جزئی نامشهود دیگر، سجایا و غرایز یك فرد یا یك خانواده را آشکار می‌سازند. نویسندهٔ تحلیلگرای باوجدان به اندازهٔ یك عتیقه‌شناس به نکات جزئی توجه دارد.[۱۰]

اصول مکتب واقعگرایی

شانفلوری از این هم صریحتر حرف می‌زند. او ویژگیهای رمان واقعگرا را درسال ۱۸۵۴ تعریف می‌کند. این ویژگیها را از زبان برناروابن برگ چنین می‌توان تعریف کرد: رمان باید به مشاهدهٔ جزئیات دقیق بپردازد نه به «ابداع» یا «تخیّل»؛ این پایبندی به واقعیّت و حقیقت باعث می‌شود که رمان کاملاً صمیمی باشد؛ یك رمان باید هم جهانی معاصر را در مدّنظر قرار دهد و هم سجایای مردم و «صحنه‌های زندگی عادی» را وصف کند؛ با این وجود، منش فردی نویسنده مانع از تقلید محض و بیروح واقعیت خواهد شد؛ بنابراین نوعی انتخاب ضرورت می‌یابد و هنرمند باید مصالح کار خود را چنان تقسیم کند که از آن اثری هنری پدید آید؛ سرانجام این که سبك رمان باید کاملاً ساده باشد.

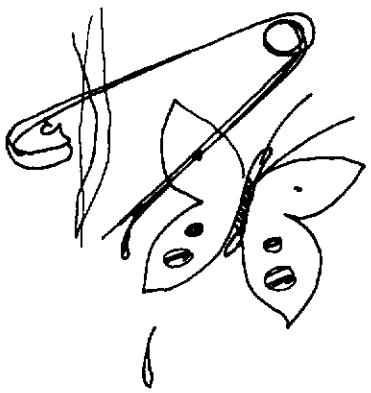
دو سال بعد، شانفلوری طی مقاله‌ای در **لوفیگارو** تصریح می‌کند که رمان‌نویس «جدّی»، یعنی «واقعگرا»، «موجودی غیرشخصی» است که «قضاوت نمی‌کند، محکوم نمی‌کند، نمی‌بخشد» چرا که کار او «بیان واقعیت» است. چنین رمان نویسی از شخصیتهای داستان خود فاصله می‌گیرد و «برای آنکه از گرایشهای علمی و اخلاقی عصر خود غافل نباشد، ناگزیر باید به نوعی دائرةالمعارف تبدیل شود». نویسندهٔ دیگری نیز همین غیرشخصی بودن و بیطرفی را می‌طلبد. باز در همان سال، دورانتی، در شمارهٔ دوم «رئالیسم»، از این هم فراتر می‌رود و نکات اساسی شمارهٔ اوّل مجله را برای «کسانی که هرگز نمی‌فهمند» اجمالاً چنین بیان می‌کند:

«قبلاً کاملاً روشن شد که: مکتب واقعگرایی برای آنکه نقّاشی، رُمان یا نمایشنامه به دروغ آلوده نشود و هنرمند نتواند هوش و ذکاوت خود را از دیگران به عاریت بگیرد، با پرداختن به موضوعات تاریخی مخالف است؛ در مکتب واقعگرایی از هنرمند انتظار می‌رود که فقط عصر خود را مورد بررسی قرار دهد؛

واقعگرایی ایجاب می‌کند که هنرمند در این بررسی خود نه فقط چیزی را دگرگون نسازد بلکه ابعاد دقیق همه چیز را حفظ کند؛

برای آنکه هنرمند در این بررسی دچار خطا نشود، بهترین راه آن است که همیشه به معرفی جنبهٔ «اجتماعی» انسان بیندیشد، یعنی به معرفی مشهودترین، مفهوم‌ترین و متنوع‌ترین جنبهٔ شخصیت آدمی و همچنین به بازآفرینی چیزهایی که به زندگی اکثریت مردم مربوط می‌شوند و غالباً در قلمرو غرایز، امیال و سوداها قرار دارند؛ مکتب واقعگرایی به این ترتیب برای هنرمندنه یك هدف تفریحی بلکه یك هدف فلسفی علمی و مفید قایل می‌شود و در نتیجه بر شأن و منزلت او می‌افزاید؛

مکتب واقعگرایی از هنرمند حقیقت «مفید» را می‌طلبد و منظور از آن خصوصاً احساس و مشاهدهٔ هوشمندانهٔ هنرمندی است که در هر منظره ـ اعم از اینکه، طبق معیارهای متعارف، مبتذل یا متعالی پنداشته شود ـ نکتهٔ آموزنده یا هیجان‌انگیزی می‌بیند و آن نکته یا



هیجان را از منظره استخراج می‌کند و قادر است که آن را به طور «کامل» بنمایاند و به کلّ جامعه ربط دهد، به طوری که مثلاً تقلید از واقعیت به شیوهٔ هانری مونیه که به صورتی منفرد و پراکنده صورت گرفته، به خلاف تصوّر، هیچ به هنر و واقعگرایی ارتباط ندارد؛ داوری نهایی دربارهٔ احساساتی که در یك اثر [هنری یا ادبی] مورد پژوهش قرار گرفته به عهدهٔ خواننده است زیرا مردم به اندازهٔ نویسنده‌ای که آنان را مخاطب قرار می‌دهد، قادرند احساس ترحم، بدبختی و یا خشم کنند.»
(رئالیسم، دسامبر ۱۸۵۶)

هانری تولیه در شماره‌های دوم، سوم، پنجم و ششم رئالیسم (دسامبر ۱۸۵۶ تا مه ۱۸۵۷) اساس مکتب جدید را به کاملترین صورت عرضه می‌کند. مرحلهٔ ادعاهای کم و بیش تحریك‌آمیز به سرعت پشت سر نهاده می‌شود و فرضیهٔ مشخصی ارائه می‌گردد که مسائلی نظیر شخصیت‌پردازی، توصیف، موضوع و سبك را یك به یك مورد بررسی قرار می‌دهد. «منش»[۱۱] مهمترین عنصر است: هدف توصیف فرد است نه سنخ[۱۲]، فرد با تمام ویژگیهای مربوط به موقعیت اجتماعی و محیط او؛ از سنخ فقط تا آن حدّ که ویژگیهای آن معرّف یك طبقهٔ خاص می‌باشد می‌توان سخن گفت؛ علاوه براین، شخصیتها باید به عصر حاضر و تمام طبقات اجتماعی تعلّق داشته باشند. توصیف در صورتی ارزشمند است که شخصیت فرد را مشخّص کند: منظره، آرایش صحنه، آرایش درون خانه، ظاهر جسمانی و لباس همه باید دقیقاً منشها را مشخص سازند. موضوع اثر الزاماً با منشها پیوند دارد و در نتیجه وابسته به آنها و ناشی از آنها می‌باشد. بنابراین، هدف باید سادگی باشد. سبك نیز باید ساده و روشن باشد و نویسنده از «واژهٔ خاص» استفاده کند و از تعریض بپرهیزد.

این دغدغهٔ «توصیف واقعی» دوباره در آثار آنتونیو واتریپون به چشم می‌خورد ولی او این اصل را به «عدم رعایت موازین اخلاقی» که غالباً واقعگرایان را به خاطر آن سرزنش کرده‌اند، ربط می‌دهد. واتریپون لبهٔ تیغ انتقاد را متوجه کسانی می‌کند که خود را مدافع یك «کمال مطلوب زیبایی ادعایی» می‌دانند، یعنی «یك اصل قراردادی» که «تقریباً همیشه به تکلّف و تصنّع ادبی منجر می‌شود». حال آن که «اتفاقاً همین پاسداران کهنسال زیبایی بدوی‌اند که همیشه دم از وجدان اخلاقی می‌زنند». برعکس، «سجایای عصر حاضر» فقط توجه «نویسندگان واقعاً اهل مشاهده و هنرمندان جدّی» را به خود جلب می‌کند:

همان طور که پرتوهای نور نمی‌توانند بدون سایه روشن و تضاد باشند، ادبیات هم نمی‌تواند از مشاهده صرف نظر کند. باری مشاهده چیزی نیست جز دانش، جز حاصل پژوهش در زیباییها و زشتی‌ها و باورداشتها و انکارهای یك عصر.
بنابراین، بقا و یا پیشرفت دانش و ادبیات فقط تا هنگامی میسّر است که این دو نیازها، آرزوها و سجایای عصری را که مدعی هدایت و تنویر آن هستند، قطع نظر از ماهیّت آنها، بیان کنند. به این ترتیب، کار رمان‌نویس عبارت است از توصیف زندگی به آن سان که هست.[۱۳]

مسألهٔ مغایرت واقعگرایی با موازین اخلاقی بار دیگر توسط فیدو[۱۴] در دیباچهٔ کتاب مقدمه‌ای بر اپرا مطرح می‌شود. فیدو می‌نویسد، خوانندهٔ امروزی «ماتریالیست» است و مدتهاست که دیگر جویای شگفتی نیست و به توصیف دقیق آنچه هست رغبت دارد. به همین علت واقعگرایی تنها شکل ممکن ادبیات نیمهٔ دوم قرن است. توصیف جامعه «بدان سان که هست» مستلزم گزینش، ترتیب مصالح کار و تعبیر و تفسیر می‌باشد و این کار هم کمال مطلوب و هم واقعیت را در بر می‌گیرد. اگر واقعگرایی سجایای نکوهیده را توصیف می‌کند، دلیل آن در فساد خود جامعه نهفته است. رمان بی‌آنکه مسئول فساد جامعه باشد، به توصیف فساد اکتفا می‌کند. به همین دلیل هم سرزنش [واقعگرایی] به خاطر عدم رعایت موازین اخلاقی بی‌معنی است.

واقعگرایی و منتقدان

مکتب واقعگرایی در مظان اتهام

به حدس می‌توان دریافت که چنین استدلالی مخالفان را مغلوب نمی‌کند. ابتدا کسانی نظیر بابو روی ادعای علمی نهضت و تبدیل نامبارك رمان‌نویس به «شیمی دان» و «پزشك» جانها انگشت می‌گذارند. به ذکاوت پیش‌بینانهٔ این منتقد که در روشن‌بینی گوی سبقت از زولا و تن ربوده و برآنچه که این نویسندگان بعدها به آن اعتبار خواهند بخشید قلم بطلان کشیده است، آفرین باید گفت:

«تحلیل که تا آن زمان [پیش از بالزاك] حاصل نوعی استعداد ذاتی بود به علم تبدیل گردید و بدبختی از همین جا شروع شد. هر رشتهٔ علمی جدید به واژگان خاصی نیاز دارد؛ علم شیمی معنوی نیز واژگان خاص خود را داشت. از آن پس با سوداها و منشها همچون اکسیژن و هیدروژن رفتار شد. شیوهٔ بیانی نادرست، فضل‌فروشانه و مبهم جای زبان عادی را گرفت. همان طور که در شیمی به معنای اخص کلمه، اکسید آهن و سولفور سرب وجود دارد، چیزی نمانده بود که شیمی معنوی هم اکسید عشق و سولفور نفرت بسازد[...] این آزمایشها که انصافاً تازگی داشتند به نحو فزاینده‌ای می‌کوشیدند که دفتر کار نویسنده را به آزمایشگاه تبدیل کنند. رمان آداب و سجایا از قلمرو ادبیات جدا شد تا به قلمرو علوم تجربی و طبیعی بپیوندد.
رمان نویس نخست شیمی دان می‌شد، بعد پزشك و به جای گشودن راز تحولات درونی شخصیتهای رمان خود، نبض آنان را می‌گرفت. سوداها به امراض، و منشها به عادات مضحك تبدیل شدند. جهان مادی که هوش آدمی کوشیده بود آن را به سطح خود ارتقاء دهد هواکنش نشان داده و قلمرو اندیشه را به تصرف درمی‌آورد.»[۱۴]

ارنست برسو نیز طی مقاله‌ای که تحت عنوان «دربارهٔ کاربرد پزشکی در ادبیات» در سال ۱۸۶۰، در مجلهٔ دیا منتشر شد، بصیرت خود را نشان می‌دهد. او تحلیل علمی را با هنر ناسازگار می‌داند و خصوصاً خاطرنشان می‌کند که در مطالعهٔ موارد بالینی همیشه استثنا بر قاعده و بیمار بر فرد سالم ترجیح داده می‌شود.

ایراد دومی که غالباً مطرح می‌شود، انزجار واقعگرایان از کمال مطلوب و تلاش آنان برای تطبیق توصیف واقعیت با خود واقعیت می‌باشد. یکی از کسانی که چنین ایرادی می‌گیرد باربه دوره‌ویلی[۱۵] است. به نظر او «واقعیت بغرنج است؛ مفهومی است که باید آن را کاوید تا ترکیبات و اعماق آن آشکار شود.» منتقد دیگری واقعیت را زودگذر می‌داند و آن را با حقیقت جاودان مقایسه می‌کند؛ جالبتر از آن، سخنان «بلوا»[۱۶] است:

«در هنر همه چیز کمابیش قراردادی است. حتّی نقّاشی چند بعدی نیز فقط چشمان کسانی را می‌فریبد که خود می‌خواهند. برنامهٔ واقعگرایان هر اندازه هم که ساده به نظر برسد باز قابل اجرا نیست [...] من قبول دارم که نویسنده از این عمل دردناك [قربانی کردن زبان عامّه] اکراه دارد ولی چاره‌ای جز تن دردادن به آن ندارد و وقتی تن درداد، اثر او دیگر واقعی نیست و نویسنده در واقع به نوعی مصالحه دست می‌زند، یك حدّ وسط و راه‌حل برمی‌گزیند و لاجرم باید گفت که کار هنری می‌کند.»[۱۷]

ژول لووالوا به نوبهٔ خود بیهوده می‌کوشد تا «روح آدمی» را در کثرت اشیایی که واقعگرایان توصیف کرده‌اند بیابد. این ایراد در قالب انتقاد دیگری مطرح می‌شود و آن (به خلاف ادعاهای مکرّر واقعگرایان) عدم امکان شناخت انسان در صورت توجه انحصاری به جنبه‌های خارجی [شخصیت او] و اجتناب از تحلیل روانشناختی می‌باشد. از دید خرده‌گیران، واقعگرایان ماتریالیستهای مبتذلی هستند که اعتنایی به شخصیت و احساسات هنرمند ندارند. به سخن ری[۱۸] گوش فرا دهیم:

«همین نامی که آنان [واقعگرایان] پذیرفته و به آن شهرت یافته‌اند نشان می‌دهد که ایشان نه فقط با تخیّل بلکه با ذوق، اندیشه و تأثیر منش نویسنده [در اثر] نیز مخالفند. واقعیت را عیناً نشان دهید و کلمه به کلمه باز بنویسید،

اینها مهمّترین ویژگیهای هنرند و جز اینها هر چه هست، خطا است؛ این حرف یعنی این که احساس نکنید، نیندیشید، تأمّل نکنید، براحساس خود سرپوش بگذارید، ذوقتان را از بین ببرید و مغزتان را به یك دستگاه عکاسی تبدیل کنید، آن وقت همه چیز درست خواهد شد.»[۱۹]

چهارمین نوع اتهام به ابتذال مکتب واقعگرایی مربوط می شود و غالباً با شور و حرارت فراوان مطرح می گردد: واقعگرایان به انتخاب موضوعات مبتذل علاقه دارند، از چیزهای ننگین، پست و سخیف لذّت می برند و در نتیجه رسالت خود را به عنوان هنرمند به انجام نمی‌رسانند. زیرا هر چیزی نمی تواند موضوع اثر ادبی قرار بگیرد. این همان چیزی است که پینل[۲۰] آن را با قدری ملایمت بیان می کند:

«اشتباه مکتب واقعگرایی فعلی در آن است که، به عنوان یك اصل کلی، می پندارد که هر چیز به شرط حقیقی بودن شایستهٔ تعریف و توصیف است؛ اشتباه واقعگرایی در این است که موضوعات برگزیده اش جز حقیقی بودن هیچ ارزش دیگری ندارند و به این ترتیب، عشق به واقعیت خود به خود به ستایش زشتی تبدیل شده است... واقعگرایان این نکته را فراموش کرده اند که رونوشت اگر دقیق باشد، دیگر به اندازهٔ اصل جالب نخواهد بود [...] دقیقاً همین دشواری یافتن موضوعات جالب در زندگی روزمرّه است که مفهوم کمال مطلوب را در هنر و ادبیات مطرح ساخته است.»[۲۱]

ولی واکنشها رویهم رفته تندند. مخالفان واقعگرایی آراء واقعگرایان را کاملاً مردود می شمارند. درواقع، از نظر آنان سخافت موضوع [در آثار واقعگرا] از مرتبهٔ اجتماعی شخصیتها، ابتذال محیطهای اجتماعی مورد وصف و عامیانه بودن اعمال ناشی می شود.

از نظر منتقدانی که به ادعای خود شیفتهٔ زیبایی و کمال مطلوبند و از قدرت تشخیص چیزهای باشکوه و دل انگیز برخوردار می باشند، واقعگرایان در فضیحت و ننگ غوطه‌ورند و به گفتهٔ ژ.مرله،[۲۲] «[در نظر واقعگرایان] همهٔ زنان دنیا بدکاره هایی کمابیش تغییر شکل یافته‌اند؛ همهٔ دلها فقط به شوق ارتکاب گناه می تپند و جامعه مکان بدنامی است که قلم ایشان رویدادهای آن را ثبت می کند.»[۲۳]

«آثار او [نویسندهٔ واقعگرا] را بخوانید، ببینید به چه مکانهایی قدم می گذارد، با چه فضیحتهای اجتماعی روبه رو می شود، لجنزار چه احساسات آلوده ای را به جنبش درمی‌آورد ـ دزدان،، زنان هرجایی، افراد ناباب، موجودات پست. به جای آن که بذر احساسات عالی را در دل آدمی برویاند، پلیدیهای آن را برمی انگیزد و در دستش، نه نیشتری که جراحات را برای التیام آنها می کاهد بلکه تیغ برّانی است که زخمها رامی شکافدتاآنها را بهتر نمایان سازد و دائماً بین سالن تشریح و گورستان در گردش است.»[۲۴]

بی تردید از روی همین انزجارهای بزرگ‌منشانه است که می توان ارزش یکی از وجوه برجستهٔ مکتب واقعگرایی را سنجید: نویسندگان واقعگرا، با قاطعیت تمام، عامّهٔ مردم و همچنین (بعد از نویسندگانی نظیر ویکتور هوگو، اوژن سو و یا بالزاك) طبقات حاشیه نشین، محافل افراد ناباب، دزدان، فواحش و سایر اراذل را موضوع رمانهای خود قرار داده اند.

اسلاف آنان یعنی نویسندگان رمانهای ماجراجویانه، یا دانیل دوفو قبلاً راه را به آنها نشان داده و سرمشق قرار گرفته بودند. واقعگرایان نه تنها از آنان پیروی کردند بلکه از این حد نیز فراتر رفته و آشکارا خواستار پرداختن به این قبیل موضوعات شدند و این را به یکی از اصول بنیادی کار خود تبدیل کردند. عنوان «مکتب زشتی» که از سوی مخالفان به واقعگرایی اطلاق گردید از همین جا ناشی می شود. لئون گوتیه، از فرط انزجار، واقعگرایی را به نوعی آیین منحوس تبدیل می کند:

«نویسندهٔ واقعگرا شیفتهٔ واقعیت زشت است و زیبایی را زشت می کند تا واقعی شود. شاید این نخستین بار است که جمعی شیفتهٔ زشتی می شوند، آن را مشتاقانه می جویند و از یافتنش فریاد شادی برمی آورند، در برابرش به سجده می افتند و آن را می پرستند.»[۲۵]

پنجمین نوع اتهام منطقاً به سبك مربوط می شود. اگر برخی از منتقدان اذعان دارند که واقعگرایان می کوشند تا به یك بیان ساده و روشن دست یابند و از «قرارداد، تکلّف، حساسیت کاذب، ظاهرسازی و تصنّع» و «لفاظی و قلنبه گویی» اجتناب کنند، در عوض عده ای دیگر از منتقدان «بی بند و باری سبك» آنان را محکوم می کنند و از نویسنده زبان و شیوهٔ بیان تیکو را می طلبند. منتقدی می گوید، نویسندهٔ واقعگرا «دستور زبان و زبان سلیس را خوار می شمارد»، زیرا فقط به ردیف کردن جملات اکتفا می کند و به اصول ربط آنها و دورنما و کلّ توجهی ندارد. نویسندهٔ واقعگرا برای جزئیات بی اهمیّت ارزشی بیش از حد قایل است و این مایهٔ ابهام و ناهماهنگی بسیار می شود. لانی[۲۶] می نویسد: «عیب بزرگ این مکتب در آن است که کلّ را فدای جزء می کند و همین کار ضعفی را به وجود می آورد که به اندازهٔ ستایش بیش از اندازهٔ قالب [اثر هنری] مذموم است»[۲۷] منتقد دیگری به نام آرنو می گوید: «واقعگرایان در جزئیات غرق می شوند و کل را از یاد می برند، حال آنکه جزء اگر از کل، که معنای حقیقی جزء را به آن می بخشد، تفکیك گردد، دیگر چیزی یك واقعیت خام، محدود و فاقد اخلاق نخواهد بود.»[۲۸]

مع ذلك، این سرزنشها، در مقایسه با آخرین اتهام که بعدها، خصوصاً پس از انتشار و محاکمهٔ مادام بُواری در سال ۱۸۵۷، عنوان شد، اهمیت چندانی ندارند. آن اتهام، عدم رعایت موازین اخلاقی و به عبارت دقیقتر، تمایل به معصیت است. آقای پینار، دادستان، هنگام صحبت دربارهٔ اخلاق مسیحی می گوید: «این اخلاق ادبیات واقعگرا را شدیداً نکوهش می کند، نه به خاطر نفس توصیف سوداهای بشری نظیر نفرت، انتقام یا عشق ـ زیرا امور دنیا بر همین مدار می چرخد و هنر موظف به توصیف آنهاست ـ بلکه به این خاطر که سوداهای مذکور را بی حدّ و مرز وصف کرده است.»[۲۹]

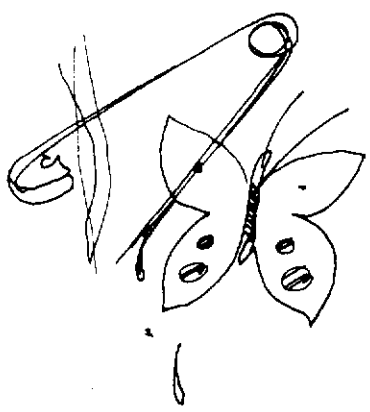
پس از دادخواست پینار علیه رمان فلوبر که در جوّ نظم اخلاقی و خودکامگی فزایندهٔ امپراطوری دوم قرائت گردید، توصیف «محافل فاسد» و «عشرتکده ها» را به علاقهٔ مفسده جویانهٔ [واقعگرایان] به شهوانیت، رسوایی و نمایش چیزهایی که به اقتضای عفت یا تزویر باید به شدت پنهان نگاه داشته شوند، نسبت دادند:

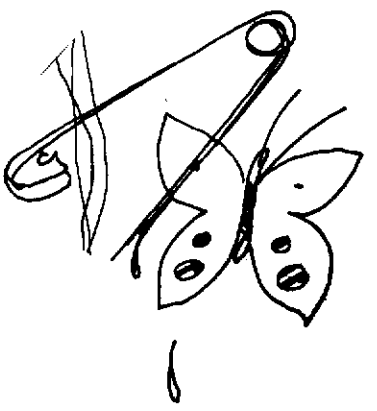
«در زندگی ما چیزهایی وجود دارند که در پشت صحنه اتفاق می افتند؛ من صرفاً برای حفظ نزاکت از آنان خواهش می کنم که بگذارند این چیزها همانجا که هستند باقی بمانند، این پشت صحنهٔ زندگی را آشکار نکنند و به معرض نمایش نگذارند. در زندگی گمراهیهای طبیعی وجود دارد: همان بهتر که این گمراهیها گمراهی پنداشته شوند؛ در زندگی سرگشتگیهای وحشتناك وجود دارد: همان بهتر که مردم آنها را سرگشتگی بپندارند و به آنها همان طور بنگرند که به وقوع توفان»[۳۰]

علی رغم دفاعیات واقعگرایانی نظیر سنار، وکیل مدافع فلوبر، که سعی می کند ثابت کند که معتقدات اخلاقی موکلش به اندازهٔ معتقدات اخلاقی کسانی که به او اتهام وارد می آورند، منزّه و محترم است و یا اعتراضات کسانی نظیر فیدو و واتریون مبنی بر اینکه فساد در خود جامعه نهفته است نه در آثار ادبی که واقعیت اجتماعی و اخلاقی را با ابعاد متنوع آن نمایش می دهند، در نظر مخالفان واقعگرایی جای هیچ شك و شبهه نبود که نظریهٔ واقعگرایی فی نفسه بد است و باید بدون اغماض طرد شود. از نظر مخالفان، واقعگرایی به خاطر ارتباط با موضوعات مبتذل، خود نیز به نحو چاره ناپذیری مبتذل می باشد: واقعگرایی فساد آراسته به زیور ادب است.

عصر نوینی برای رمان

از این تعاریف، استدلالها و اتهامات چه نتیجه ای می توان گرفت؟ نخست این که رمان نویسان با اعلام اصول اعتقادی و معیارهای زیباشناختی خود، برای نخستین بار یك مکتب مستقل به وجود آورده اند. آنان متفقاً رشتهٔ کلام را به دست می گیرند و زیر پرچم واقعگرایی، همراه با نقّاشان و نمایشنامه نویسان ولی به سود خود و رمان عصر جدید به یك مبارزهٔ ادبی دست می زنند. در عصر گسترش اجتناب ناپذیر دموکراسی و نظام پارلمانی در زمینهٔ سیاسی، افزایش





تولید صنعتی انبوه و سلطهٔ سرمایه در زمینهٔ اقتصادی و سرانجام شکوفایی فلسفهٔ تحصّلی علم گرا در زمینهٔ عقیدتی، رمان به عنوان یك «نوع ادبی برتر» در عالم ادب به منصهٔ ظهور می‌رسد. شك نیست که همهٔ رمان نویسان واقعگرا نیستند، حتی اگر واقعگرایی از بسیاری جهات از حدود رسمی آن فراتر رود. شك نیست که برخی از واقعگرایان مشهور نظیر شانفلوری این واژه را «مبهم» و «موقّت» می پندارند و نمی پذیرند. شك نیست که منتقدان دست از مخالفت برنداشته اند و به هر حمله‌ای پاسخ می گویند؛ این جالب توجه است که حتی در سال ۱۸۶۲ نیز نویسنده‌ای نظیر فلوبر که سالامبو را نگاشته مجبور است برای جلب نظر مساعد سنت بوو ـ منتقدی که خود زمانی رمان نویس بوده ـ نامهٔ بلندبالای احترام آمیزی بنویسد و این یك نیز پس از اصرار بسیار، اثر او را با اکراه مورد تأیید قرار دهد. بی تردید شاعران نیز از گزند حملات طرفداران نظم اخلاقی و نزاکت بورژوایی در امان نخواهند ماند (حتی بودلر در دادگاه محکوم خواهد شد!) شك نیست که امپراطوری دوم دورهٔ فترتی در «موفقیتهای دموکراتیك» می باشد و روشنفکران هوادار نظم موجود عقاید خود را به تندترین وجه ممکن بدون هیچ نوع ملاحظه‌ای ابراز می‌دارند و به شور وحدت و بی احترامی تحریك آمیز واقعگرایان پاسخ می‌دهند. با این وصف، رمان حرفی برای گفتن دارد و هیچ نوع تفتیش عقایدی نه می خواهد و نه می تواند ندای آن را خاموش کند.

دومین نکتهٔ قابل ملاحظه این که مخالفان واقعگرایی در عین آن که سلاح از کف نمی نهند و همچون اسلاف خود در قرون گذشته در محکوم کردن هر داستانی که به نظر ایشان ستایش از بی اخلاقی و بی عفتی جلوه می کند اصرار می ورزند، با نفس رمان، به عنوان یك نوع ادبی، مخالفتی ندارند و فقط آن نوع زیباشناسی را که به نظر ایشان گمراه کننده است، تقبیح می کنند و از غربال سانسور می گذرانند. حتی بعضی مواقع مثل آقای پینار (دادستان) مجبور می شوند، علی‌رغم میل خود، به مقام ادبی والای کسانی که خواهان محکومیت آنان هستند، اذعان کنند. در واقع، این بحث اصولاً موردی ندارد. خود واقعگرایان نیز در عین وقوف به اینکه پرچمدار نهضت ادبی عصر خود هستند، مدعی دفاع از یك نوع ادبی در معرض تهدید نمی باشند. رمان نویسان واقعگرا و منتقدان مخالف واقعگرایی به طور ضمنی با یکدیگر توافق دارند که مبارزه برای مشروعیّت بخشیدن به رمان دیگر لزومی ندارد. نخستین مکتب رمان نویسی و نخستین منازعهٔ ادبی آشکار و همگانی در مورد رمان مربوط به همان دوره ای است که مبارزهٔ نظری و عملی در مورد مسألهٔ «نوع ادبی» پایان می گیرد. و این در واقع نخستین پیروزی «رسمی» تاریخ رمان نویسی است. عصر شرح و تفسیر و دفاع از رمان دیگر سپری شده و زمان حیله و تزویر و احتیاط کاری به سر آمده است. در این زمان رمان به سن بلوغ رسیده و شدّت ضربات وارده هر اندازه هم که باشد باز در هر مبارزه ای یقیناً پیروز خواهد شد.

در دورهٔ مورد بحث، رمان کاملاً به جرگهٔ ادبیات «رسمی» پیوسته و می کوشد تا آن را به شکل خود درآورد و قانون خویش را بر آن جاری سازد. این تحول اجتناب ناپذیر در نیمهٔ اوّل قرن [نوزدهم] صورت می گیرد. شناخت عمدهٔ این تحول، مقام شامخ بالزاك را، به عنوان مصلح بزرگ رمان جدید و نظریه پرداز برجسته ولی غیر قابل طبقه بندی، آشکار خواهد ساخت.

عروج اجتناب ناپذیر: رمان در نیمهٔ اول قرن نوزدهم

پیروزی رمان

در حوالی سال ۱۸۱۵ شواهد متعددی وجود دارد که حاکی از دگرگونی «عقاید» در مورد رمان و تحول اندیشه ها می باشد. نویسنده ای[۳۱] معتقد است که بین سالهای ۱۸۰۰ تا ۱۸۵۰ «حیثیت و اعتبار» رمان در نظر مردم و منتقدان سیر صعودی می پیماید (با یك سیر نزولی پس از سال ۱۸۳۷)، قلمرو آن گسترده تر می شود و جدّی بودن موضوعات مورد تأیید قرار می گیرد. شاتوبریان در ۱۸۰۵ از «موفقیت عظیم رمان» سخن می گوید و آن را به علاقهٔ مردم به «کتابهای سخیف»، کتابهایی که خستگی ناشی از «مغلق گوییهای فلسفی» را از سر خواننده به درمی آورند، نسبت می دهد. ولی خود او ظاهراً رنه یا آتالا را جزو این کتابهای سخیف نمی داند. بنژامن کنستان[۳۲] در مقدمه‌ای که در سال ۱۸۲۴ ـ یعنی هشت سال پس از انتشار کتاب ـ برای آدُلف می نگارد، به خوانندگان تفهیم می کند که برای او این «شوخی» دیگر لطف خود را از دست داده است. ولی قضاوت خوانندگان چیز دیگری بود و کنستان از این موضوع کاملاً آگاهی داشت و به همین دلیل، انتشار مجدد کتاب خود را جلوگیری از چاپهای مغلوط غیرمجاز ذکر می کرد. از بین منتقدان، دوسو در ۱۸۱۷ در روزنامهٔ دبا اظهار می کند: «کثرت رمانهای بد به رمانهای خوب لطمه زده است.»

ولی رمان خوب چگونه رمانی است؟ بی شك، در وهلهٔ اوّل، رمانی است با یك هدف عالی، با یك موضوع «جدّی». باری، این عقیده که رمان تصویر و مظهر جامعهٔ معاصر می باشد در دورهٔ بازگشت سلطنت، رواج و اعتبار می یابد. بنابراین، رمان اثری اساساً جدی است:

«آیا از رویدادهای مهم جهان سیاست که در برابر دیدگان ما روی داده و چنین توجه ما را به خود جلب کرده اند، چیزی جدّی‌تر وجود دارد؟ چه دلیلی وجود دارد که این گرایش عمومی اذهان در رمانهای ما نیز، مثل سایر زمینه‌ها به چشم نخورد؟ اگر دورهٔ افکار سخیف سپری شده، چه دلیلی وجود دارد که آثاری که بیش از همه سجایای عصر خود را بیان می دارند، عاری از این خصیصه باشند؟»[۳۳]

موفقیت و اعتبار روزافزون رمان از همین جا ناشی می شود:

«این نوع آثار در ادبیات ما یك انقلاب حقیقی به وجود آورده اند؛ رمان دیگر یك اثر مبتذل یا سخیف نیست و برای ورود به تالاری که تاکنون از آن طرد شده بود، آستانهٔ اتاق انتظار را پشت سر نهاده است و مشهورترین نویسندگان ما دیگر کسر شأن خود نمی دانند که وقت و ذوق خود را مصروف آن سازند»[۳۴]

شارل رنوار، در ۱۸۲۳، در مقاله ای این سؤال را مطرح می کند که در سلسله مراتب انواع ادبی، رمان باید در چه رده ای قرار داده شود. به نظر او، رمان پناهگاهی برای آثار مبتذل، ضعیف و غالباً خطرناك است. «ولی وقتی نویسندهٔ نابغه‌ای رمان می نویسد، رمان را به بالاترین مقام ادبی می رساند و از آن برای اشاعهٔ حقایق سودمند، مثبت و تعالیمی که بسیاری از خوانندگان جویای آن نبوده اند، سود می جوید.»

در همان زمان، نودیه می نویسد:

«رمان که به عنوان مظهر تمدن جدید، همواره خود را با دگرگونیهای این تمدن تطبیق داده، اکنون ظاهراً باید به خصلت تازه ای آراسته گردد که از گرایش کنونی اذهان به مسائل مهم اجتماعی و بررسی منافع و حقوقی که در نظر نسلهای پیشین کاملا مسلم و بی چون و چرا می نمود، ناشی می شود. بنابراین، در رمان قرن ما الزاماً نوعی روحیهٔ مشاهده وارد خواهد شد که در مقایسه با روحیهٔ مشاهدهٔ پیشین که فقط به جزئیات خاص سجایای مردم و ظرایف زودگذر و آداب و رسوم می پرداخت، جدیتر و عمیق تر است. این روحیهٔ مشاهده از تعالیم فلسفهٔ تجربی خرد انسانی محض بهره مند می شود، فلسفه ای که به موازات کاهش تدریجی فلسفهٔ جزمی مذهب، در اذهان مردم اعتبار می یابد.»[۳۵]

منشاء نظری این ملاحظات از سال ۱۸۰۶ به بعد در آثار کسانی نظیر بونالد یافت می شود. بونالد در «مجموعهٔ مقالات ادبی، سیاسی و فلسفی» خود فلسفهٔ کلّی تولید ادبی هر ملّت را با نهادهای سیاسی و مذهبی آن کشور مرتبط می داند. به گفتهٔ او، رمان در یك جامعهٔ بورژوا رونق می یابد و انگلستان گواه بر این مدعاست. انگلیسی های بورژوای پروتستان، اهل دادوستد، پابند به خانواده و دارای یك دولت دموکراتیك انتخابی در رمان نویسی اعجاز می کنند. به این ترتیب، سخن معروف آن نظریه پرداز ارتجاعی که معتقد بود «ادبیات معرّف جامعه است» دوباره، پس از تغییر، به صورتهای بیشمار و گاه تحریف شده تکرار می شود. عدهٔ دیگری از نویسندگان فرانسه، نظیر نودیه، شاتو بریان، رموزا، ویلمن و شال، معتقدند که رمان «جدید»، «خصوصی»، «شمالی»، «مسیحی» و

«تاریخی» نوع ادبی ممتاز جامعهٔ فرانسهٔ بعد از انقلاب است. این عقیده ظاهراً در دورهٔ پانزده سالهٔ بازگشت سلطنت بی چون وچرا به نظر می‌رسد و بعد از بالزاك کتاب مقدس واقعگرایی و ناتورالیسم را تغذیه می کند.

محبوبیّت والتر اسکات که در سرتاسر دههٔ ۱۸۲۰ ادامه دارد بر این داوری نظری صحّه می گذارد. اسکات علاوه بر سرگرم کردن خواننده، به او «پند می‌دهد» و یك نویسندهٔ «اخلاقگرا»ی بزرگ است. در حالی که ویلمن «تخیّل» او را می ستاید، نودیه و هوگو ویژگیهای «حماسی» آثار اسکات و برخی دیگر علاقهٔ او به «واقعیت» می ستایند: اسکات به همان اندازه که «رمان نویس» است تاریخ نگار نیز می باشد.

در آن زمان که رمان تاریخی محبوبیّت دارد، اسکات (و تا حدی مانزونی) یك الگوی مطلوب به شمار می‌روند. والتر اسکات تمام انواع ادبی از قبیل «رمان، تاریخ، حماسه، تراژدی و کمدی» را تجدید کرده است. به لطف او، «رسالت رمان نویس مدام بزرگتر می شود»؛ «او بانی انقلابی است که رمان را به عنوان یك نوع ادبی به کمال رسانده است». نظر بالزاك نیز همین بود. تکامل تاریخی «رمان سجایا» راه را برای «رمان اجتماعی» هموار کرده است.

تمجید نیزار از اسکات در عین حال ستایش از رمان می باشد:

«سر والتر اسکات نخستین کسی است که با شاهکارهایی چند این نوع ادبی را متداول کرد. پیش از او رمان را یك «نوع ادبی حرامزاده» می دانستند و شاید ابهام مطالب و حدودی که رمان خود را در آن مقید ساخته بود، این نام را توجیه می کرد. اکنون رمان به مرتبهٔ ادبیات عالی و بی غل و غش نایل شده و والتر اسکات از شهرت نیکو و استواری برخوردار است که از شهرت نویسندگان بزرگ هیچ کم و کسر ندارد. به هر حال، به استثنای آن عده از منتقدان که نویسنده‌ای را که آثارش براحتی در مقولهٔ «انواع ادبی الگو» نمی گنجد، فاقد ذوق و قریحه می پندارند، دیگران باید خواه ناخواه برای اسکات قدر و منزلت قایل شوند زیرا در غیر این صورت نبوغ بس متنوع و اصیل او را انکار کرده‌اند.»[۳۶]

لوفیگارو در سال ۱۸۳۱ می نویسد: «واژهٔ رمان که اخلاقگرایان ابله آن همه از آن به نکوهش پرداختند به بیش از یك اثر ارزشمند اطلاق می شود و این عنوان سخیف گاه محمل و چارچوبی برای یك اندیشهٔ استوار و فلسفی است.» نویسندهٔ دیگری، در ۱۸۳۲، با شوخ طبعی می نویسد: «تا همین چند سال پیش، هر جوانی که از دبیرستان فارغ التحصیل می شد یا قبلاً یك تراژدی سرهم کرده بود و یا اینکه فوراً دست به کار نوشتن آن می شد[...] امروز که تراژدی از رواج افتاده،[...] بچه مدرسه‌ای ها کارشان را با رمان نویسی شروع می کنند و از قضا بسیاری از بزرگان ادب نیز حرفهٔ خود را با یك رمان به کمال می رسانند.»

رونق فراوان رمانتیسم در اوایل دههٔ ۱۸۳۰ موفقیت رمان را با موفقیت «مکتب» جدید مرتبط می سازد. کشمکشی که از اواخر سال ۱۸۳۳ به بعد میان نویسندگان کلاسیك و رمانتیك در می گیرد (خصوصاً حملات نیزار به «ادبیات مبتذل») طبعاً رمان، داستان کوتاه و نمایش را در کانون مباحثات قرار می‌دهد. آیا به گفتهٔ این منتقد، رمان دیگر «صنعت فرتوت»ی است که جاذبهٔ دروغین و فقدان شرم آور وجدان اخلاقی مشخصهٔ آن می باشد؟ ژول ژانن، در پاسخ، به ستایش از نوتردام پاریس[۳۷]، استلو[۳۸] و چرم ساغری[۳۹] می پردازد. نیزار به ارزش آثار مریمه و سنت بوو اذعان می کند؛ کوشو[۴۰] در مقاله‌ای ژرژساند، ویکتور هوگو، سنت بوو، وینی، موسه و سولیه را مستثنی می شمارد. سووستر که پیروسن سیمون و مدافع «رمان اجتماعی» است، «هر روز بیش از پیش» رمان را بهترین «کتاب آموزش» می داند: رمان «اگر به نحوی از انحاء به سوی حقیقت سوق دهد، وظیفهٔ خود را به انجام رسانده است.»[۴۱] سولیه نیز سخنان تحقیرآمیز منتقدان را به نوبهٔ خود به باد حمله می گیرد و در ۱۸۳۶ بدون تردید اظهار می دارد: «رمان اساس همهٔ افتخارات ادبی اخیر بوده است.»[۴۲]، «رمان نخستین مدرك ادبی نویسندگان جوان مشهور ما است.» در این سالهای آخر دههٔ ۱۸۳۰، فرانسیس وی در این باره می نویسد: «همهٔ نظامهای ادبی فرو ریخته اند،[...] ارسطو دیگر هوادار ندارد و بوالو نفوذ خود را از دست داده است؛[...] اکنون اصول ادبی با استقلالی عظیم شکل می گیرند» و «به اندازهٔ تعداد آدمها مکاتب ادبی بی قاعده وجود دارد.»[۴۳]

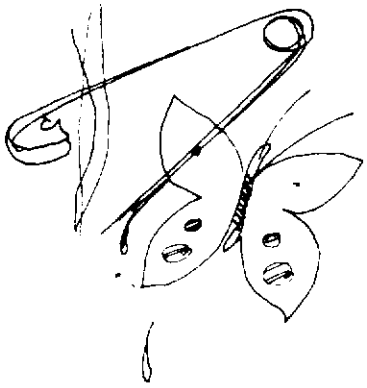
بنابراین، عصر رمان که موفقیتهای آن رفته رفته افزایش می‌یابد فرا رسیده است. اگوست باربیه،[۴۴] در عین اذعان به اشتباهات، معتقد است که هیچ کس نمی تواند قدرت و تأثیر شگردهای عالی اغواگری رمان را مورد چون و چرا قرار دهد: «[رمان] در حال حاضر، متداولترین و محبوبترین نوع ادبی است.»[۴۵] به نظر شال، «در تمام اروپا، در انگلستان، آلمان و فرانسه، رمان فرمان می‌راند؛ رمان حماسه را از میدان به در کرده، فلسفه را جذب کرده و هجو را از تخت عزّت به زیر افکنده است.»[۴۶] سپس، در ۱۸۳۹، مبارزه ای طولانی علیه رمان ـ پاورقی در می گیرد که مقالهٔ سنت بوو دربارهٔ «ادبیات صنعتی» معرف آن می باشد. مقالهٔ مذکور از حدّ انتقاد از رمان ـ پاورقی فراتر رفته و کلّ نظامی را که موجد این نوع رمان است مورد انتقاد قرار می دهد. به این ترتیب، سلطهٔ سوداگری، پول و بورژوازی در ادبیات، پیروزی رمان را به شکلی عجیب و با تنزل رمان به سطح پاورقی اعلام می‌دارد. آیا همان گونه که منتقدی در ۱۸۴۴ اظهار می‌دارد، اسرار پاریس، اثر اوژن سو، بازپسین دم رمان رمانتیك محتضر می باشد؟

منتقدان متقابلاً اوژنی گرانده (۱۸۳۳)، لذّت (۱۸۳۴) و کلمبا (۱۸۴۰) را مطرح می کنند. گوبینو چنین پیشگویی می کند: «اما در مورد رمان. این نوع ادبی که در عرض مدتی کوتاه چنان جسارتی یافته که به همه چیز دست می یازد، آیندهٔ درخشانی در پیش دارد که حدود آن را به حدس نمی توان دریافت.»[۴۷]

سنت بوو نیز به نوبهٔ خود، هنگام بحث دربارهٔ ژرژ ساند در سال ۱۸۴۰، از «شاهکارهای تمام عیار رمان نویسی» سخن می گوید، شاهکارهایی که «وقتی نویسنده در خلق آنها توفیق می یابد، (این را انصافاً باید گفت) هیچ نوع ادبی دیگری را یارای برابری با آن نیست.»[۴۸] حتی فرهنگستان نیز چنین می اندیشد و برای اولین بار، با قبول عضویت اکتاو فویه[۴۹]، یك رمان نویس را به صفوف خود راه می‌دهد (مریمه در ۱۸۴۵ به عنوان باستان شناس به عضویت فرهنگستان پذیرفته شد) ـ البته باید توجه داشت که این کار در سال ۱۸۶۲، یعنی در اوج موفقیت مکتب واقعگرایی، میسّر می گردد.

فقدان نظریهٔ رمان نویسی در رمانتیسم فرانسه

ولی پیروزی انکارناپذیر رمان در وهلهٔ اول پدیده ای جامعه شناختی و ادبی است و با پیروزی نظری توأم نمی باشد. اگر این سخن گائتان پیکون که رمانتیسم به «رمان اعتبارنامهٔ ادبی داد» قابل قبول جلوه می کند، در عوض، محبوبیّت این نوع ادبی در قرن نوزدهم هرگز با پیروزیهای محافل نویسندگان رمانتیك یکی پنداشته نشده است. برای نیل به این منظور باید تا وقوع جدال بر سر واقعگرایی صبر کرد. قلمرو مبارزهٔ رمانتیکها شعر و نمایش (۱۸۳۰: جدال بر سر هرنانی[۵۰]) بود. علاوه بر این، به خلاف رمانتیسم آلمان که در مرحلهٔ نخستین خود، ضمن نظریه پردازی دربارهٔ منشاء «ادبیات»، شعر و نمایش و رمان را از یکدیگر تفکیك نکرد، رمانتیسم فرانسه هیچ نظریه ای در مورد رمان ارائه نداد. فردریك اشلگل، از همان سال ۱۸۰۰، در کتاب خود تحت عنوان مکتوبی در باب رمان، تولد یك رمان «حقیقی» را جزو آرزوهای خود برمی شمارد، رمانی که آثار ژان پل ریختر نمونه ای از آن ارائه می‌دهد: «مخلوطی از داستان، سرود و سایر انواع» که نمایش اساس آن را تشکیل می‌دهد. این رمان که آمیزه ای از انواع گوناگون است و الگوهایی چون قَدَری، اثر دیدرو، و اعترافات، اثر روسو، دارد، در نظر اشلگل فرزند ایزدی «خیالپردازی» و روحیهٔ شاعرانهٔ انتقادی طنز رمانتیك می باشد. در بین فرانسویان، نروال، به شهادت آثار او، بیش از همه به این مکاشفات نظری نزدیك است. ولی در فرانسه، مکتب رمانتیك هیچ فرضیهٔ منسجمی دربارهٔ نوع رمان به وجود نیاورده است. عنوان «مکتب رمانتیك» خود یکی از مبهم ترین مفاهیم می باشد. به تعداد نویسندگان، شیوه های متفاوت وجود دارد. سنت بوو «لذّت» را تجربه ای خاص و «تحلیل یك گرایش، یك سودا و حتی یك گناه» می داند به نظر او، «لحن» و «حالت بیروح، لاابالی، گیرا،



پنهانی، خصوصی، مرموز و گریزپا» و «خیالپردازی تا سرحد ظرافت، مهربانی تا سرحد ضعف و بالاخره شهوانیت» اثر مزبور از همین جا ناشی می شود. در فاصلهٔ تألیف آدلف و دومینیک[51] (۱۸۶۲) نوع دیگری از رمان به وجود می آید که صرفاً به تشریح حالات درونی نویسنده می پردازد ولی این شیوه نه مکتب خاصی به وجود می آورد و نه اصولاً چنین ادعایی دارد. از سوی دیگر، ژرژ ساند بعدها دربارهٔ مبارزات و موضوع آثار خود (وضعیت زن، رمان روستایی یا مردمی) مطالبی می نویسد و با منتقدان خود به بحث می پردازد. و یا تئوفیل گوتیه که در مقدمهٔ مفصل دوشیزه دومورین[52] (۱۸۴۳) پرهیزکاری مزورانهٔ منتقدان ریاکار و «روزنامه نگاران مقید به اصول اخلاق» و نظریه پردازان مبتذل طرفدار هنر مفید و سایر هواداران پیشرفت را به باد انتقاد می گیرد و با مسامحه کاری نسبتاً افراطی و وقاحت ظاهری رویهم رفته سرورانگیز خود نظریهٔ هنر برای هنر را تبلیغ می کند.

در مورد رمان تاریخی، جالبترین سخنان از آن وینیی است. او در مقدمهٔ پنج مارس[53] (۱۸۲۷)، ضمن بحث دربارهٔ اهمیّت ملاحظات تاریخی در فرانسهٔ معاصر، از یك «حقیقت» آرمانی و اخلاقی برتر از «واقعیت» مشهود دفاع می کند. منظور او چیست؟ وینیی از همان سطور اول، «نمایش» و «تاریخ» را در نقطهٔ مقابل «مذهب، فلسفه و شعر ناب» قرار می دهد. به نظر او وظیفهٔ شعر و فلسفه و مذهب «فراتر رفتن از حدّ زندگی و اعصار و نیل به ابدیت» می باشد. بنابراین، وینیی برای «شیوهٔ تألیف تاریخی» مقام ممتازی قایل نیست. از سوی دیگر، او معتقد است که «نطفهٔ عظمت یك اثر [ادبی یا هنری] در مجموع افکار و احساسات خالق اثر نهفته است، نه در نوع [ادبی] خاصّی که قالب اثر را تشکیل می دهد و در نتیجه بحث نظری بی مورد است»: «از اینکه نظریه ای به ما بگوید که چرا شیفته و مسحور می شویم، چه فایده ای حاصل خواهد شد؟» بنابراین، وینیی علاقه‌ای به دفاع از رمان، به عنوان یك نوع ادبی، ندارد. اندیشه هایی در باب حقیقت در هنر (عنوان مقدمه ای به قلم وینیی) از این امتناع اندکی تحقیرآلود متأثر است و حدود تعهد نظری وینیی را نشان می دهد. در این مقدمه ملاحظه می شود که وینیی در انتخاب میان یك هدف تاریخی (تحلیل واقعیات تاریخی به شیوه ای که در یك رسالهٔ تحقیقی صورت می گیرد) و جانبداری از هنری کمال گرا که واقعیات را بزرگتر و فاخرتر از آنچه هستند می نمایاند، مردد است. به نظر او واقعیت غم انگیز و «مایهٔ سرخوردگی» است:

«به نظر من، روح بشر فقط تا حدّی که به خصلت کلی هر عصر مربوط می شود به «حقیقت» توجه دارد؛ آنچه که از اهمیّت ویژه ای برخوردار است، مجموعهٔ رویدادها و گامهای سترگی است که بشریت برمی دارد و به وسیلهٔ آن افراد را به پیش می راند؛ ولی انسان، بی اعتنا به جزئیات، بیشتر دوست دارد که این گامها زیبا و به عبارت بهتر بزرگ و کامل باشند تا واقعی» ـ و این را در شعری نغز چنین بیان کرده اند: «تاریخ رمانی است که مردم نویسندهٔ آنند.»

از اینجا می توان دریافت که وینیی تا چه حد به مکاشفات بزرگ اسکات و بالزاك نزدیك بوده است. با این وصف، وینیی نمی تواند بین دغدغهٔ بیان واقعیت و ضرورت تکوین هنری رابطه ای «آلی» قایل شود: او این دو را به یکدیگر می پیوندد و در نقطهٔ مقابل هم قرار می دهد ولی ربطی میان آنها نمی بیند؛ وینیی از ضرورت یك بینش جهانشمول سخن می گوید ولی فوراً می افزاید که چنین چیزی ممکن نیست و فقط خاص خداوند می باشد. وینیی «سنخ» را حاصل تجمع «ویژگیهای» پراکنده می داند و شخصیتهای تاریخی معروف را در ردهٔ اول اهمیت قرار می دهد. سرانجام اینکه او «حقیقت» در درجهٔ دوم اهمیت قرار می دهد و در همان حال که برای «اثر تخیلی» شجره نامه می نویسد، آن را چیزی جز «وهم و پندار» نمی داند، پنداری که در برابر «مشاهدهٔ درست طبیعت آدمی، و نه اصالت امر واقع» رنگ می بازد. در آثار وینیی، اصالت الهام بر ناتوانی شاعر از درك خصلت ویژهٔ رمان تاریخی سرپوش نمی گذارد و این شاید وجه دیگر بی اعتنایی او به سرنوشت رمان (به عنوان یك نوع ادبی) ـ اگر نه تاریخ ـ می باشد. هوگو که بیش از وینیی دربارهٔ انواع ادبی نظریه نپرداخته، زمانی اذعان می کند که گناهش، برعکس، ناشی از افراط و تمایل به تبدیل رمان به اثر حماسی بوده است. به هر حال، وینیی به دلیل روشن بینی و واقع نگری خود، تا آن حدی که در طرح خویش از آن سخن گفته پیش نمی رود. او احساس می کند که ادعای دستیابی به یك حقیقت فراگیر و وحدت گرا به دور از عقل است ولی ضمناً چاره ای جز انتخاب یك هدف اخلاقی قابل حصول برای عموم نمی بیند.

برای ابداع رمان دنیای جدید شاید لازم بود که «زندگی» یك «نمایش غم انگیز» پنداشته نشود و در عوض، تناقضاتی که زندگی حاصل آنهاست با آغوش باز پذیرفته گردد. این همان کاری است که خیالپردازترین و انقلابی ترین نویسندهٔ هم عصر وینیی در آثار داستانی خود، و همچنین در بررسیها و تفسیرهای مربوط به آثارش، انجام داده است. اگر رمانهای برگزیدهٔ مکتب رمانتیسم عاری از نظریه پردازی به معنای واقعی کلمه است، در عوض نبوغ انتقادی رمانتیسم داستانی بی هیچ تردید در آثار بالزاك به مرحلهٔ کمال می رسد. ضمناً بالزاك بر سنّت نوین واقعگرایی پیشی گرفته و مبدع آن بوده است، به همین دلیل، نظریهٔ بالزاك از پویایی توانمند نویسنده ای خلّاق مایه می گیرد، عصر خود را بی چون و چرا تحت تأثیر قرار داده است.

پانوشتها

1. Courbet
2. Duranty
3. Champfleury
4. Fernand Desnoyers
5. **L'Artiste** (هنرمند)
6. منظور دورهٔ حکومت ناپلئون سوم (۱۸۵۲ ـ ۱۸۷۰) است.
7. nominalisme
8. Arsène Houssaye
9. Fortoul
10. **Revue de Paris**, 10 décembre 1843
11. Caractère
12. type
13. **Le Présent**, août 1857
14. همان منبع.
15. Barbey d'Aurevilly
16. Belloy
17. **L'Artiste**, 1859
18. Ris
19. **L'Artiste**, 27 Juin 1858
20. Peytel
21. **Gazette littéraire**, 25 Juin 1864
22. Merlet
23. **Revue contemporaine**, 15 janvier 1859
24. **Revue de Paris**, 19 mars 1854
25. **Études. litte'raires Pour la de'fense de l'Eglise**. «M. Gustave Flaubert», 1865
26. Lataye
27. **Revue des Deux Mondes**, janvier 1859
28. **Revue nationale et étrangère**, 23 septembre 1861
29. مأخوذ از صورت جلسه محاکمه فلوبر.
30. همان منبع.
31. Iknayan. **The idea of the novel in France, The critical reaction, 1815-1848**, Droz, Minard` 1961
32. Benjamin Constant
33. T.n, in **Archives philosophiques**
34. C.J.R. in **Les lettres champenoises**, 1820
35. **La Quotidienne**, 1823
36. **Journal de Débats**, 1828
37. **Notre - Dame de Paris**، اثر هوگو
38. **Stello**، رمان تمثیلی اثر آلفره دو وینیی
39. رمانی از بالزاك
40. Cochut
41. **Revue de Paris**, Octobre 1836
42. **La Presse**, juillet 1836
43. همان منبع، نوامبر ۱۸۳۸.
44. Auguste Barbier
45. **Revue des Deux Mondes**, mai 1838
46. **Le Journal des Débats**, Fevrier 1839
47. **La Revue Nouvelle**, mai 1845
48. **La Revue Indépendante**, août 1846
49. Octave Feuillet
50. **Hernani**: نمایشنامه ای از و.هوگو
51. **Dominique**
52. **Mademoiselle de Maupin**، رمانی از تئوفیل گوتیه.
53. **Cinq - Mars**، رمانی از وینیی.