نویسنده: پیر شارتیه

مترجم: فرهاد غبرائی

کتاب «مقدمه‌ای بر نظریه‌های رمان» ازسوی مؤسسه فرهنگی گسترش هنر جهت ترجمه دراختیار آقای غبرایی قرار گرفت.

بخش‌هایی از کتاب مذکور را در این شماره و شماره‌های آتی کتاب صبح ملاحظه خواهید فرمود. کتاب به‌صورت مستقل نیز پس از پایان ترجمه به‌چاپ خواهد رسید.

کتاب صبح

مقدمه‌ای بر نظریه‌های رمان

پیشگفتار

بررسی حاضر نیاز به جفتی دارد که در این کتاب غایب است: تاریخ رمان. در مورد رمان فرانسه، چندین تاریخ جامع و بسیار شایسته وجود دارد. در این کتاب بدانها اشاره خواهیم کرد.

همان گونه که میان قصه، افسانه و رمان بر تمایزها که از حیث تاریخی نامطمئن‌اند تأکید نشده، مفهوم نظریهٔ رمان نیز به گسترده‌ترین معنای آن در نظر گرفته شده است: یعنی به صورت نظامی از آراء که در مورد گونه رمان‌وار[1] شکل‌بندی شده است. در این بررسی سه دیدگاه مکمل هم، در هم تنیده‌اند: سنتزی از مباحث و جدلها در بارهٔ «گونه» که از حیث تاریخی در صدد تعریف و مشخص کردن آن از بیرون است، بخصوص در دوران آبستنی، دفع و طرد آن، تحلیلی بر اساس این بحث اجتماعی و فرهنگی و برپایهٔ این رأی تحلیلی از مهمترین نظریه‌ها در بارهٔ مسئله حکایت (ارسطو) یا رمان برپا می‌شود، که توسط فلاسفه، نویسندگان و منتقدین ارائه شده است. سرانجام اینکه مطالعه‌ای بر نظریهٔ رمان در برخی از

متون بزرگ رمان‌وار، مانند دُن کیشوت یا ژاک تقدیرگرا که از ماهیت داستانسرایی و متن ادبی خود پرسشی مطرح می‌سازند به‌دست می‌دهیم. بنابراین می‌بایست گزینشی انجام شود، وانگهی چارچوب اثر حاضر نیز چنین ایجاب می کرد. دست کم لازمهٔ وجود یک بررسی موازی در بارهٔ نظریه‌های نقد در یک مجموعه ممتاز کردن چند نویسندهٔ قرن بیستمی بود، به‌رغم منتقدانی که برخی از آنها نظریه‌پردازان با اهمیتی نیز هستند. همچنین می‌خواهیم این دو مقدمه را در این نکته به‌عنوان مکمل در نظر گیریم.

باقی آنکه در اینجا به ذکر نام برخی از رمان نویسان عمده بسنده شده است، یا آنکه از «ایده‌های آنان در بارهٔ رمان» به‌سرعت یاد می کنیم: بدان خاطر که دقیقاً نظریهٔ گونه[۲] را نپرورانده‌اند. بنابراین قسمت (نامساوی) محدود اختصاص یافته به استاندال، فلوبر، پروست یا سلین بدان معنا نیست که کم اهمیتند یا اینکه عمل آنها نقشی ثانوی در تاریخ رمان داشته، و یا اینکه بر نظریه پردازان مهمی تأثیر نگذاشته‌اند. وانگهی برای در نظر گرفتن اهمیت و تأثیر تاریخی برخی (بالزاک، فلوبر، پروست) شرح و بسط عمده‌ای که به آنها اختصاص یافته همگان با زمانبندی پیش می‌رود. در این تعمدی وجود دارد.

درست است که ماهیت اساساً ناقدانهٔ ادبیات رمان‌وار جایی برای تردید بیشتر باقی نمی گذارد: بسیاری از رمانها، در این یا آن لحظهٔ مطالعه، در بارهٔ پرداخت خود دعوت به‌اندیشیدن می کنند. از کدام نکته آیا می‌توان در اینجا نظریهٔ آشکار گونه را دید؟ در مورد دُن کیشوت جای چون و چرا نیست. نظریه در آنجا آشکار است، نهان است و حتی بانی‌است! در مورد در جستجوی زمان گمشده، کیفیت روشنفکرانه و طنین خارجی تلقیات نویسنده در مورد مطالعه و مفهوم رمان هر چه باشد، پروست به نظر ما، بیش از طرح نظریه رمان نظریهٔ زبان و نظریهٔ ادبیات به مثابه اثر هنری را مطرح می‌سازد. با این وجود می‌دانیم که در بارهٔ این دیدگاه جای بحث باقی است.

باردیگر باید برگزید، کاری که بدان سبب دشوارتراست که مفهوم رمان هیچ دادهٔ آشکاری که بر نظریه‌اش مقدم باشد ندارد. اما این بار به موضوع این کتاب نزدیک خواهیم شد...

مقدمه

گونهٔ نایاب؟

۱ـ تعاریف

در پایان قرن بیستم، رمان از بخت خارق‌العاده‌ای برخوردار شده است. بویژه در اروپا و آمریکا، چه شمالی و چه جنوبی، و نیز در ژاپن، و تا دوردست‌ترین نقاط، رمان موج می‌زند، تکثیر و چند برابر می‌شود. از حیث کمی رمان بر ادبیات حکمفرماست: تقریباً در همه‌جا فریاد اعتراض بر می‌دارد، خوانده و فروخته می‌شود، در همه‌جا که می‌نویسند و می‌خوانند و می‌خرند، به عبارتی در کشورهای پیشرفته و عموماً آنجا که ارتباط نوشتاری غالب است و گسترش دارد. او که فرزندی است تقریباً همه جایی، زادهٔ چاپ و جهان مدرن است، نامش امروزه ورد زبانهاست.

اما رمان چیست؟ فرهنگ‌های لغت و دائرةالمعارف‌ها در این باره به کلی گویی می‌پردازند. بنابر فرهنگ فوره‌تیر[۳] «کتابهایی افسانه آمیز که حاوی داستانهای دلدادگی و سلحشوری‌اند». برای آکادمی[۴] «ماجراهای افسانه آمیز عشق و جنگ». در نظر ژو کور و دائرةالمعارف[۵] «داستانی ساختگی از ماجراهای گوناگون، خارق‌العاده و مقرون به حقیقت از زندگی انسانها». لیتره[۶] می‌نویسد: «ماجرایی جعلی که به نثر نوشته شده و در آن مولف می کوشد با ترسیم شورها و اخلاقیات یا بوسیله غرابت ماجراها توجه برانگیزد.» و لاروس[۷]: «اثری تخیلی که به وسیلهٔ حکایتی منثور با طولی معین ساخته شده که جذابیتش در روایت ماجراها، مطالعهٔ خلق و خوی شخصیتها، تحلیل احساسات یا عواطف است.» روبر[۸] چنین می‌نویسد: اثری تخیلی به نثر، بالنسبه طولانی که چندین شخصیت مقرون به حقیقت را در محیطی نشان می‌دهد و به زندگی وا می‌دارد، روانشناسی، سرنوشت و ماجرای آنها را به ما می‌شناساند.

دائرةالمعارف بریتانیکا[۹] چنین می‌افزاید: «در درون این چارچوب فراخ، گونهٔ رمان شمار وسیعی از انواع و سبکها را در بر می گیرد: پیکارسک (اراذل و اوباش). مذهبی، گوتیک، رمانتیک، واقعگرا، تاریخی ـ که مهمترین آنها هستند.» آنجا که بریتانیکا شش گونه را ذکر می کند (در حالیکه بورژه[۱۰] دو گونه را مطرح می‌سازد رمان تحلیلی و رمان

اخلاقی، و تیبوده[11] سه گونه را: رمان خام، رمان منفعل و رمان فعال) لاروس دوازده گونه و روبر گذشته از معانی قدیمی، باستانی یا قرون وسطایی، چهل‌ونه گونه را تحت چهار عنوان بر می‌شمارد: سبک، روش، ارائه و خوانندگان. پیداست که این همه فاقد یکسانی و روشنی‌اند. بی‌جهت نیست که دائرةالمعارف جهانی[12] که مقاله‌ای بیست‌وسه صفحه‌ای در قطع رحلی را به کلمهٔ رمان اختصاص می‌دهد، از پرداختن به کوچکترین تعریف کلی در مورد گونه طفره می‌رود.

بنابراین تعریف رمان دشواری خاصی دارد. به چندین دلیل: قوانین صوری را نمی‌شناسد، مبداء آن گنگ و نامشخص است، هدف آن در اثر زمان تحول یافته است، روش و لحن آن چندگانه و بی‌نهایت دگرگون شونده است. وقتی متخصصی به صورتی عینی پیشنهاد می‌کند که خطوط عمدهٔ گونه را بر شمارد دوستدار رمان که پیش از پرداختن به اختلاف دیدگاههای نظری مایل است بر تعریفی ساده و روشن تکیه کند این چنین می‌تواند بخواند: «رمان اثری است به نثر، رمان گونه‌ای است بی‌شکل از پیش تعیین شده، رمان چیزی بجز مفاهیم ملموس را نشان نمی‌دهد، رمان داستانی است ساختگی، رمان یک سرگذشت است، رمان یک حکایت است».[13] دست کم نکتهٔ اول و سوم جای بحث دارد و بی آنکه مدعی کاری بهتر از این باشیم، معترفیم که از این همه طرفی نبسته‌ایم!

۲ـ نوخاستهٔ ادبیات

همچنانکه اغلب نظریه‌پردازان متذکر شده‌اند، اگر رمان تنها گونه‌ای است که بر آن قانونی متصور نیست، بدان سبب است که تنها گونه‌ای است که مدام در تکوین و بنابراین ناتمام است. آیا می‌توان به این ترتیب شکوفائی روند ایجاد توجه، سوءتفاهم، تکفیر، بیانیه‌ها و اظهار عقیده‌هایی را که تاریخش را همراهی کرده‌اند توضیح داد؟ البته در اینجا به ارزیابی آثار بخصوصی که، چه در رمان و چه در گونه‌های دیگر، جای بحث دارند، اشاره نخواهیم کرد: این کار در قلمرو نقد است، در حالیکه در مورد رمان به مثابه یک گونه واژه نظریه را نگاه خواهیم داشت (هر چند که در برخی از موارد تمایز مشخص و لازم است و در بسیاری از موارد دیگر چنین نیست).

به‌هر حال منتقد و نظریه‌پرداز همصدا می‌شوند. ناقدان هر گز ضمن نقد از وضع قانون پرهیز نداشته‌اند و خود نویسند گان به مناسبت نظریه‌هایی پرداخته‌اند. تنها آنان نیستند. زمامداران، روحانیون، سیاستمداران یا قضات به منظور پیشنهاد دخالت کرده‌اند، اما بیش از هر چیز برای سرزنش کردن یا ممانعت. منتقدین، چه رسمی و چه «خصوصی» حلال و حرام را جدا کرده‌اند و چنین بیان داشته‌اند: این اثر می‌تواند یا نمی‌تواند رمان باشد. کم رخ نمی‌دهد که در مقابل قدرت و یا مردم کم و بیش با حسن نیت و آمادهٔ بی‌قدر ساختن یا عزل رقبایی که از اصولشان فاصله می گیرند، نویسند گان خود را نا گزیر به توجیه ببینند. همه چیز بدین صورت اتفاق می‌افتد که گویی تردید در مورد اصول زیبایی‌شناسی عینی، دخالت دیگری ـ اخلاقی، سیاسی، مذهبی ـ را تکثیر می کنند. موضوع رمان چندان مورد بحث قرار گرفته است که به نظر بی‌مورد می آید. مارت روبر[۱۴] چنین خاطر نشان می کند: "البته رمان تنها گونه‌ای نیست که زیر ستم «باید»ی که از بیرون فیلسوف و اخلاقگرا بدان تحمیل می کنند دست و پا می‌زند. سراسر ادبیات متحول به همین منوال خود را در چارچوب قوانین و وظیفه‌هایی می‌بیند که دقیقاً منطبق با قوانین و وظایف واقعیت تجربی مدام مسئولیت را به هنر یاد آور می‌شود. اما بی‌قاعد گی رمان، نابسامانی طبیعی‌اش، غیر اخلاقی بودنش به چشم سنت و از دید گاه جهان اجتماعی بیش از گونه‌های کلاسیک آن را تحت قیمومتی اخلاقی قرار می دهد که بی‌وجودش تخیل آزادتر و یاغی‌تر از آن می‌نماید که خطرناک نباشد. "

بنابراین فقدان مقررات، در نظر او، نه ضعف نظریه، بلکه ویژ گی سازندهٔ رمان است. او نه حد می‌شناسد و نه ترمز. نامعین و مدام رویه گسترش در برابر همهٔ امکانات آغوش گشوده است، و بدین سان به خاطر خصلت بداعت، طبع متغیر و سرزند گیش به جامعهٔ امروزین می‌ماند که به واقع هم از آن بر خاسته است. در نظر میخاییل باختین[۱۵]، دورانهایی که در آن رمان پرورش یافته و غالب بوده است (بنا به گفتهٔ او در بر خی از لحظات هلنیسم، در پایان قرون وسطی، در دوران نوزایی و بخصوص در قرن هیجدهم) با گرایش به گسیختگی گونه‌های دیگر و گرایش به آنچه «نقد سبکها» می‌خواند، ویژ گی یافته است. رمان «هجای» گونه‌های دیگر است، آنها را از کار می‌اندازد، با افشای قراردادها شکلها و زبان قراردادیشان آنها را «رمان‌وار» می‌سازد، بر خی را از میان بر می‌دارد و قدرت بعضی دیگر را با تعبیری

مجدد از آن خود می گرداند. خشونت کسب شدهٔ رمان بدین سان به خشونتی که بر شکلهای دریافت شده و الگوهای جا افتاده اعمال می کند پاسخ می‌دهد.

به همین سیاق اروین رود[۱۶]، در قرن گذشته، یا پیر گریمال[۱۷] امروزین، تاریخ‌نگار «رمان» یونانی و لاتین که در مورد آفرینش آن ناسازند، هر دو اذعان دارند که از همهٔ سبکهای باستانی وام می گیرد و با آنکه کاملاً با عرف آنها بیگانه است، آزادانه از آنان تغذیه می کند. ایتامبل[۱۸] به همین گفته در مورد رمان چینی و ژاپنی مصداق می‌بخشد. اینان نیز «در ملتقای همهٔ گونه‌ها واقع شده‌اند: رمان چینی از سر چشمه از افسانه‌های عامیانه، شرح احوال قدیسین بودایی، تاریخ، حماسه، غزل‌سرایی و حدیث نفس آب خورده است.» رمان ژاپنی نیز از «افسانه‌های عامیانهٔ ژاپنی و زند گینامه‌های چینی الهام گرفته است.» رمان چه با تاریخ معاصر و چه با تاریخ باستان «مغازله» داشته باشد، آنجا یا اینجا کمتر از هر سبک دیگری قراردادی است. کارش فراتر از وام گرفتن است، به خاطر خود متحول و د گر گونه می کند. آنچه را که می‌یابد فقط تحول نمی‌دهد، بلکه عصارهٔ همهٔ تحولات ممکن را در خود جای می‌دهد. برای باز گشت به فرمول والری می‌توان گفت که در این نکته با رؤیا وجه اشتراک دارد که همهٔ زیاده‌رویهایش از آن اوست. رمان هنگامی که توسط نقادان خود به مبارزه طلبیده نشده باشد، باید از خود در مقابل خود دفاع کند: زیرا دنباله روی و خطر فسیل شدن در کمین آن نشسته است. باید از جدایی بیش از حد از تکامل جهان و جان، یا عقیده‌ای ثقیل، یا تکنیکی ارتجاعی بپرهیزد. باید فی‌الفور بدعت بگذارد، نا گزیر است به هر قیمت که هست، چه خوب و چه بد نو آوری کند. آزادی رفتار و گفتار، نرمش، اخلاقیات و ضد دنباله روی ذاتی آن که رمان را بالقوه در معرض همه گونه قدرت خود گردانی قرار می‌دهد، از این قرار است. رمان، چنانکه مارت روبر می‌نویسد (البته فقط دوران نوین را مدنظر دارد) نه فقط مختص زید گان، بلکه از اصل متعلق به همگان است. یا ایتامبل که می گوید: «بی‌رمان خداسروری؛ خداسروری، بی‌رمان.»

اگر رمان خطرناک و زیانبار شناخته شده بوده، صرفاً بدین خاطر نیست که می‌تواند هر چیزی را آزادانه و تحت هر شکلی که هست بیان کند، و مدعی گفتن آن چیزی است که دیگر گونه‌ها می گویند، بلکه این قصه است که آن را به همان شکل و حتی با همان قدرت

این مباحث دیگر بگوید. این است که سرشت رمان قدر قدرتی است. بی هیچ شرم قلمرو پیرامون خود را «استثمار» و به خود ملحق می کند، مایه‌ها و روشهای کمدی،تاریخ، طنز، شعر تغزلی، شعر آموزشی، تفکر فلسفی و غیره را به خود می‌بندد. مارت‌روبر چنین می‌نویسد: «چیزی نیست که آن را از بهره گیری از توصیف، روایت، درام، مقاله، بیانیه، تک گفتار و مباحثه باز دارد ؛ یا اینکه به میل خود گهگاه یا همزمان، حکایت، ماجرا، افسانهٔ اخلاقی، عاشقانهٔ روستایی، وقایع نگاری، قصه و حماسه باشد...». در واقع هیچ چیزی نیست که او را بازدارد، چون رمان با از میان برداشتن «کاستهای کهنهٔ ادبی» به‌عنوان «نوخاستهٔ ادبیات» که براستی چنین نیز هست «لایه‌های وسیع‌تری از تجربهٔ بشر را به چنگ می آورد، و غالباً لاف دارا بودن معرفتی ژرف می‌زند و آن را گاه با فراچنگ آوردن مستقیم و گاه با تعبیری به سیاق اخلاقگرا، تاریخدان، الهی‌دان، به عبارتی دیگر فیلسوف یا دانشمند بازسازی می کند.»

آیا زولا با نمایاندن خود بزرگ‌بینی فراتری نسبت به بالزاک که کوس رقابت با دولت و پشت سر نهادن تاریخ را می‌زد، در رمان تجربی چنین نگفته است: «مارمان نویسها، داوران تربیت بشر و شور و شوقهایش هستیم» مارت روبر چنین خاطرنشان می کند: «راوی تاریخ نمی‌توانست عروجی خارق‌العاده‌تر از این را حتی در رؤیا هم بپروراند: در حالیکه روزگاری فقط به این می‌اندیشید که با بهره گیری از همدستی آشنای لذت و دروغ سر گرمی بیافریند، از آن پس عملکردهای سخت دانشمند، روحانی، طبیب، روانشناس، جامعه شناس، قاضی و تاریخدان را روی هم می‌انبارد.» اگر چه همهٔ رمان‌نویسان در این مدعا سهیم نیستند، اما یکی از پابرجاترین گرایشات رمان نوین همین است: بیان کل واقعیت، بیرون کشیدن قدرتمندانهٔ حقیقت صرف از آن. در این حال پیداست که چرا تمنیات مذهبی، اخلاقی، سیاسی یا حتی زیبایی‌شناختی (مکتبهای ادبی به اندازهٔ فرهنگستانها) چنین تند و گزنده بدان می آویزند. همهٔ محکمه‌ها با کرسی خطابه‌اش رودررو می‌شوند، چون او در صدد است که با برتری تمام آنها را جابجا کند. و بدین سان، مجادله‌هایی که در خارج از رمان انجام می‌شود، در واقع آنهایی هستند که سرشت نامعین و جاه‌طلبی خارج از اندازه‌اش به سویش می کشاند. از این فراتر: رنجی که در راه تعیین، ترتیب و تحلیل تاریخ و درک بلایایش می‌بریم، برای او مأنوس، خاص و درونی‌اند. به او تعلق دارند. گفتهٔ والری که پیشتر آمد،

هنوز هم راستین‌تر از آن است که گمان می‌بریم. نه تنها زیاده رویهای خود آن، بکله زیاده رویهای دیگران نیز متعلق به اوست: آنها را مطالبه می کند. همچنانکه دید رو به درستی دریافته بود، گونه‌های دیگر، همهٔ روشهای گفتار و کردار، و حتی نقدهایی که خطاب به او گفته می‌شود و حتی نظریه‌هایی را که می کوشند به او تحمیل کنند، به خود جذب می کند، حتی اگر به ظاهر مناسب او نباشد! قادر متعالی است که در نهایت بسیار نزدیک به بی‌مصرفی است. مختصر: رمان را که در امپراتوری ادبیات تا بدین پایه زیاده خواه، و وسعت طلب است به سختی می‌توان گونه‌ای میان دیگر گونه‌ها دانست: امروزه چنین گرایش دارد که خود را برتر از ادبیات بداند!

۱ – فن شعر
پدری پر تناقضِ ارسطو

۱ـ فن شعر: رمان یک گونه نیست

کتابهای فن شعر غربی، چه باستان و چه مسیحی، بیشتر در رگهٔ پرارج ارسطو قرار می گیرد (افلاطون مرجعی ثانوی است که به مراتب بهره‌برداری کمتری شده است). در این زمینه متن تئوریکی که تا بدین حد خوانده، ترجمه، و بحث شده و حتی بر خلاف آن تعبیر شده باشد نیست که به پای اثر مشهور او فن شعر برسد. حدیثی که پس از ارسطو استوار شده است حاکی است که سه گونهٔ بزرگ که به خاطر وزن، موضوع و لحن آن شریف یا والا هستند وجود دارند: تراژدی، حماسه، کمدی. اما گذشته از آنکه این سه گانه گرایش به تحول به سه گانهٔ دیگری داشته است ـ حماسی، نمایشی، غنایی ـ گونه‌های دیگری طی قرون و در خلال شعرشناسی، گاه بی‌هیچ نظم و ترتیبی به اینان پیوسته یا در آمیخته‌اند. تداوم. اما سردرگمی، این است ویژگی دو گانهٔ این رساله‌های نظری.

نظریه‌پردازان کلاسیک، زیر نفوذ ارسطو و آغشته به اصول او، متوجه برخی گونه‌های تازهٔ متعلق به سنت ملی از قبل شعر رزمی ـ رمان وار (مانند اورشلیم از بندرسته اثر تاس و اورلاندوی خشمگین اثر آریوستو)، رمان شبانی (آرکادی اثر ساناز ار ودیان اثر مونته مایور)

شبانی نمایشی یا تراژدی ـ کمدی بوده‌اند، اما هر گونه کیفیت بارزی را در آنها انکار می کنند. از نظر بوالو[۱۹]، ترانه سوم فن‌شعر او به سه گونهٔ بزرگ دیگر اختصاص دارد، در حالیکه ترانهٔ دوم مانند پیشینیان او در قرن شانزدهم گونه‌های کم اهمیت دیگری را مانند شبانی، روستایی، مرثیه، چکامه، غزل، هجویه، غزل تهلیل وار، بزمی عاشقانه، قصیده، طنز، و ودویل و تصنیف را یاد آوری می کند. و اما راپن[۲۰]، همچنانکه ژ.ژنت[۲۱] می گوید، در میان گونه‌های فرعی تفاوتی را مجاز نمی‌داند، مگر «الحاق ارزشگذارانه»ای در مورد گونه‌های بزرگ و طرد سایر گونه‌ها به ظلمات و یا بهتر بگوییم به برزخ. «نقصان» حکم رنه بره[۲۲] نیز چنین است: «نظریه‌پردازان نسبت به هر آنچه گونهٔ بزرگ نیست حقارت زیاده از حدی نشان داده‌اند. تراژدی و شعر رزمی نظرشان را جلب می کند و بس.»

بنابر شعرشناسان کلاسیک فرانسه، می‌توان سه‌نوع اثر را شناسایی کرد، سه‌سطح متفاوت متانت، به صورت سلسله مراتب. ابتدا گونه‌های شریف، تقدیس شده، ستوده و شایسته تقلید قرار می گیرند (هر چند که کمدی متانت چندانی ندارد) . گونه‌های دیگر پس از آن می آیند، که کمابیش به ملاحظهٔ دیگران ذکر شده‌اند: بنابه بوالو، چکامه قابل ذکر است، چون به قدمت پیندارو هوراس می‌رسد و در قرن هفدهم به سرودن شکوه «لویی» اختصاص یافته بود. و شایستهٔ احترام است و می‌دانیم که «در آن نابسامانی زیبا تأثیری هنری است.» در مورد هجویه، آثار دربارِی، چندان به بازی «افکار» نمی‌پردازد و غالباً چیزی نیست جز «کلامی زیبا با دو قافیهٔ آراسته». در مورد روستاییهای رنسار، هنوز زمینه و قرابت «گوتیک» سرچشمه‌اش در آن هویداست. این گونه‌های «کوچک» با اکراه تحمل می‌شوند، چون از حیث متانت نمی‌توانند خود را با سایرین مقایسه کنند، متانتی که سُنتاً در میان گونه‌های بزرگ شناخته شده بایسته است.

باقی می‌ماند مقولهٔ آخرینی که به ثبت نرسیده چون به ثبت رسیدنی نیست. و مطرودین را در بر می گیرد، نجسها گونه‌های دست نزدنی فن شعر که نامشان اگر ذکر شود فقط سخره بر می‌انگیزد. در ردیف نخست اینان، اگر یارای آن را داشته باشیم، رمان را باید نام برد. بوالو این واژه را ذکر می کند، یا در واقع با اکراه قهرمانان «دوست‌داشتنی» آن را ذکر می کند، اما در این جای شعر را به جای قلاب و به صورت اسکنه به کار می گیرد. بنا به گفتهٔ

او، رمان مانند تئاتر معاصر در اشغال ضعفهای عشق است، اما باید «سبکی» بی‌حاصلش را «بخشید»! در نظر این منتقد سختگیر، رمان که برای یک لحظهٔ کوتاه سر گرمی (تفریح به مفهوم کهنهٔ آن) ساخته شده، براستی عبث و باطل[۲۱] است. درخور اعتنا نیست. و اگر بوالو از متهم دانستن تاس سرباز می‌زند، و او را در میان نویسند گان اشعار حماسی می‌نشاند، با یک کلمه، کله‌لی[۲۲] را معدوم می کند. در فن شاعری رمان جایی ندارد. رمان گونه نیست.

بنابراین، بوالو، نظریه‌پرداز گونه‌ها، رمان را به دیده تحقیر می‌نگرد ـ اما چنانکه خواهیم دید، در اثر پیشرفت آن چندان مشغول بود که اثری طنز آمیز را به آن اختصاص داد: گفت و شنودی در بارهٔ قهرمانان رمان[۲۳] هوراس یا ارسطو، در مرجع همایون او، چنین هراسها و انزجارهایی نداشتند و لذا برای آنها و نیز برای معاصرانشان حکایتهای نثر در موجودیت ادبی راهی ندارد. ارسطو در فن شعر، هیچ اثری را که بتوان آنرا رمان نامید ذکر نمی کند. به‌طریق اولی به نظریه رمان نمی‌پردازد. او که در عصر «رمان یونانی» می‌زیست، می‌خواهد نظریه‌پرداز تراژدیها و حماسه‌های یونانی باشد، آثاری که برخی حتی در زمان او هم به گذشته‌ای دور تعلق داشتند. او همهٔ قدرت اندیشهٔ خود را به گونه‌های بزرگ نمایشی و روایتی اختصاص داده است، یعنی آنچه که سهم او را برای ما گرانبها می‌سازد، اما از این گرانبهاتر به‌خاطر بقا و جهانشمولی تأثیر او در خلال قرون و اعصار. اندیشه و تاریخ رمان از آن تأثیر گرفته‌اند بنابراین به ارسطو، به الگوی شعرشناسان، باز گردیم، و به کسی که ارسطو از او الهام و کناره گرفته است، به افلاطون.

۲ـ ارسطو، نظریه‌پرداز حکایت

شعر چیست؟

موضوع ارسطو، در تناسب با عنوان اثرش، شعر است. تحت این عنوان، در کنار تراژدی (نمایش والا) و کمدی (نمایش پست)، حماسه (روایت والا) و مقوله‌ای چهارمین را قرار می‌دهد که دقیقاً معین نمی کند، اما در آن پارودی (هجا)، دایلیاد اثر نیکو خارس یا مارگیت منسوب به هومر را ذکر می کند که به نوشتهٔ ارسطو نسبت به کمدی آنچه است که ایلیادو و ادیسه نسبت به تراژدی هستند. این مجموعهٔ ناهمگون در رسالهٔ ارسطو روایت پست را

آشکار می کند ـ به نظر می‌رسد که نقش اساسی و کاملاً متقارن آن همین باشد. در مورد شیوهٔ روایت به طور عام (کمی بعد به تمایز میان موضوعات پست و والا می‌رسیم)، ارسطو در آغاز بررسی خود، ساقی‌نامه * را ذکر می کند که نوعی از روایت ناب را تشکیل می‌دهد (حکایتهایی که توسط خود شاعر بیان می‌شود، بجز گفت و شنودها که توسط شخصیتها بیان و بنابراین حکایت می‌شود)، اما این تصور را گسترش نمی‌دهد، و در ادامه این نمونه را در منظومه‌اش از سر نمی گیرد، در حالیکه حماسه را در جایگاه والایی می‌نشاند و آن را نمایانگر مقولهٔ روایتی مختلط می‌داند (متناوب میان نقل، و گفت و شنود، بنا به تعریف افلاطون، در جمهوری در کتاب سوم، اما تغییر یافته توسط ارسطو در فن شعر).

مسئله اساسی این تغییر دیدگاه میان افلاطون و ارسطو توسط وضعیت واگیره * تعیین می‌شود. در واقع افلاطون چنین معتقد است که هر شعری روایت است. در کنار روایت ناب، حکایت ناب، حکایت «واگیره‌ای» را می‌نشاند، خطابهٔ مستقیمی که این توهم را بر می‌انگیزد که توسط کسی سوای نویسنده به سخن درآمده است: بدین ترتیب متن سراسر واگیره‌ای در نظر او متن تئاتری است. سرانجام اینکه افلاطون حکایت مختلط، نقل متناوباً ناب و گفت و شنود، مانند آثار هرمر، الگوی شعرای حماسی سرای، از هم متمایز می‌سازد. برای ارسطو، برخلاف این، حکایت نمایشی و حکایت حماسی، تراژدی یا حماسه، دو شیوهٔ واگیره‌ای‌اند. به عبارت دیگر واگیره در نظام او، برخلاف افلاطون، سراسر قلمرو شعر و شاعری را در بر می گیرد.

پرتال جامع علوم انسانی

واگیره

این تمایزها و دقتها در نظر برخی از خوانندگان امروزین ممکن است ناروشن یا بی‌مصرف بیاید. نه تنها لازم است که نظریه پردازان آتی به صحت این تحلیلها دست‌یابند، بلکه مسئلهٔ واگیره مسئله‌ای است اساسی. براستی این تأیید که بر مبنای آن شعر در زمرهٔ واگیره قرار می گیرد به چه معناست؟ ارسطو از واگیره چنین استنباط می کند: تولید عملی انسانی (پراکسیس) یا «انسانهای در حال عمل». در نظر او هدف شعر دقیقاً در اینجاست، به استثنای هر گونه بحث غیر واگیره‌ای، یعنی چیزی که انسان در حال عمل را نشان نمی‌دهد.

کلمهٔ Mimesis به صورت سنتی تقلید ترجمه شده است. با ر.دوپون‌روک و ژ. لالو[۲۵] کلمهٔ پرتحرک‌تر و نمایشی‌تر و دارای ابهام کمتر نمایش (جانشینی) را ترجیح می دهیم. به واقع در نظر ارسطو، واگیره جنبه‌ای از نمایش است، به عبارتی دیگر تئاتری است، چیزی که با این گفته که افسانه، یا داستان، اساس تراژدی، و پیش از شخصیتهاست، بیان می کند. به گفتهٔ او شایستگی هومر که از حماسه‌های خود درامهای راستینی ساخته است، در همین جاست ؛ و نیز در نظر او دلیل برتری تراژدی بر حماسه (خلاف آنچه افلاطون می‌اندیشید) در همین است. در وهلهٔ دوم باید بر جنبهٔ آفرینندگی واگیرهٔ ارسطویی تأکید کرد: واگیره هدف خود را کاملاً ترسیم نمی کند، «انسان ماهیتاً مستعد، قادر به عمل و عاطفه، گرفتار در شبکه‌ای از حوادث» ؛ برعکس، برعهدهٔ شاعر است که "براساس درایت که حکم عام و الزام است، داستانی (mythos) را بنا کند: فن شعر «هنر این گذار» است. موضوع «تقلیدی» همیشه حاضر، به موضوعی «به‌نمایش در آمده» بدل می‌شود که «برای موفق شدن باید آنگونه که ارسطو معین می‌سازد از مقررات هنر (Tekhne) پیروی کند.» بدین خاطر فن شعر به همان اندازه که «قاعده ساز» است (آنچه را که باید یا می‌بایست باشد می گوید) تشریحی نیز هست، و بدین خاطر به منتهی درجه اثر نظریه پرداز است و نه تاریخدان. وانگهی این «تنش» میان حق و واقع، قابل تجویز و قابل نظاره ، که ارسطو بدان وقوف داشت، به سوی بهره‌ای که از مفاهیم لازم و مقرون به حقیقت می گیرد، راهی می گشاید: اگر ارسطو، محال و غیرعقلایی و پوچ را مستثنی می‌دارد (که الگوی شاعران، هومر، به این همه متوسل می‌شود ـ و این واقعیتی است)، با این همه از شاعر می‌خواهد که در حدود مقرون به حقیقت کار کند، چرا که به صورتی متناقض تا حد پذیرش «اقتران به حقیقت غیر مقرون به حقیقت» پیش می‌رود. در اینجا همان تجویزی است که مدعی است هنر واگیره‌ای را ورای خاص و محتمل بنشاند. فن شعر رسالهٔ حکیمانهٔ تجربی‌ترین فلاسفهٔ باستان، تا بدین حد متکبرانه و در عین حال اثر نظریه پردازانه‌ای است، به مفهومی که هیچ یک از جانشینانش در این قلمرو بی‌تردید بدان دست نیافته است.

جایگاه شیوهٔ روایتی نزد ارسطو

این مدعای نظری ـ که به کاربرد نمایش برای واگیره یاری می‌رساند ـ در چه چیزی

شامل شیوهٔ روایتی می‌شود، در حالیکه همانگونه که دیده‌ایم، آنچه که می‌تواند قلمرو «رمان» ،واژه‌ای به یقین ناهماهنگ با زمان) را در نوردد، توسط این شعرشناس باستان جذب نشده‌است ؟ این مدعا- ورای دشواریهای‌خواندن و تردیدهای مترجمان که از دستنوشته‌های تغییر یافته دلسرد می‌شوند - شدت وحدت نظامی از تعیین‌ها و طردها را مجاز می‌داند که قربانیش فقط «روایت پست» نیست. ارسطو، در فن شعر خود به وضوع آن گروه از آثار نظم را که بوسیلهٔ وزن، زبان و آهنگ خود نمایش می‌دهند در نظر نمی گیرد. فی‌المثل، «تقلیدهای سوفرون و زنارک و گفت وشنودهای سقراطی، که همگی متونی منظومند طرد شده‌اند.» اما این طرد همچنین آثاری را در برمی گیرد که به نظم (و اوزان «رزمی» ، به‌عبارتی دیگر هشت هجایی داکتیلی *) به «موضوعی طبی یا فیزیکی» می‌پردازند، و همین است که ارسطو را به این آرزو وا می‌دارد که آمپدوکل (امباذقلس) را ناتورالیست و نه شاعر بنامد، هر چند که درست همانند هومر به نظم سخن می گوید. بنابراین شعر به‌صورت عام نیست که شاعر را می‌سازد، در ابتدا واگیره است، نمایش است. به همین سیاق هر فردی که همانند خرمون که مولف اثری به قنطورس است که چیزی بیش از این درباره‌اش نمی‌دانیم، نغمه‌ای مرکب از همهٔ اوزان بسراید، او خود را مختار می‌داند که او را شاعر بنامد، چون چنین اثری واگیره یا نمایش از خود نشان می‌دهد.

مختصر کنیم: ارسطو نظمی را که اعمال بشری یا موجودات بشری در حال عمل را نمایش ندهد، مثلاً شعر غنایی یا شعر اخلاقی که در آن «فاصله نمایشی» و یا «عقب‌نشینی داستان» دیده نشود، از حیطهٔ خود بیرون می‌راند. همچنین تقلید به نثر را - که امروزه در آن افسانه‌ها، قصه‌ها و رمانهای خود را می گنجانیم - مردود می‌شمارد. سرانجام و به طریق اولی اینکه نثر غیر واگیره‌ای، غیرنمایشی که حتی در فن شعر او ذکری از آن به میان نمی‌آید، به هیچ وجه مدنظر او قرار نمی گیرد - مثلاً بلاغت که در فن خطابهٔ خود مدتها بدان می پردازد. بدین ترتیب ارسطو محدود کننده است، اما با نگاهی پر از ملاحظات سختگیرانه، هر چند که رساله‌اش به طرز بی‌سابقه‌ای دست و پا شکسته، و ناکامل است و گرچه درسهای متنش تعبیری شکننده دارند. در مورد بخشی که تصادفاً کم است، نه شامل شعر غنایی، که خود از اساس مطرود بوده (بد یا خوب بودنش ماجرای دیگری است). و نه شامل شیوهٔ روایتی پست

(آنچه که خود پارودی (هجا) یا هر گونه حکایت مضحک به نثر می‌نامد)، بلکه شامل کمدی است، شیوه نمایشی پست که ارسطو در آغاز فصل ششم به ما می گوید که «بعدها از آن سخن خواهد گفت.» آیا وعده‌ای است وفا نشده؟ پیشتر چنین گمان می‌رود که کمدی، جلد دوم مفقودالاثری را اشغال می کرده است. البته مجازیم که در بارهٔ این فقدان بی‌تردید چاره‌ناپذیر به رؤیا بافی بپردازیم، و به سیاق نویسندهٔ نام گل سرخ،[۱۱] از آن مرکز سری نفرین شده و جادویی کتابخانه‌ای را بسازیم ـ هزارتویی که به صورتی کنایه آمیز به آتش کهنه‌پرستان آیین مسیحیت گرفتار آمد ـ این همه البته براساس رمان پلیسی. انتقام دیررس خندیدن به رمان!

۳ـ سنگینی فن‌شعر ارسطویی

بنابراین متون شعرشناسی از اساس محدود کننده است، همچنانکه قاعده‌پرداز نیز هست، و می‌توان تصور کرد که رمان، در آزادی خود، بی‌اعتنا به فرامین یا تحقیرهای نظریه‌پردازان برای تثبیت یا رونق خود، از سر آغاز خود کاری به تعلیمات فرمانروایانه شان نداشته است. بیشتر به دو جهان بی‌میزان و بی‌ارتباط می‌نمایند. چنین دید گاهی به تأثیر شعرشناسان کلاسیک یا به اصرارشان وقعی نخواهد گذاشت. در واقع آنها به میزان متناسبی در برابر رمان، یا بهتر از این، در برابر هر گونه روایت، حالت سلطه گرانه‌ای داشته‌اند، و بنابراین بر نویسند گان و خوانند گانشان، مثبت یا منفی تأثیر گذاشته‌اند. در مقابل، متناسب نیست که تأثیر آنان را بیش از مطالبه‌اش و بیش از آنچه خود بدان معترف است دانست. قدرت آثار شعرشناسی کلاسیک ، از روح نظام آنان، تلاش سنتز آنان ناشی می‌شود، نه از گسترهٔ ادراک آنان. از این گذشته، این کیفیتها براستی قابل ملامت نیستند مگر در مورد ارسطو: بوالو و هوراس در این زمینه یکسره کوتاهی کرده‌اند. وانگهی این مدعا که مشابه قرن اگوست. قرن لویی چهاردهم نیز وجود داشته است (یکی دو نسل «کلاسیک» که توسط فن‌شعر بوالو دیر هنگام تقدیس شده‌اند و نیز به خاطر پدر راپن یسوعی)، در واقع تعیین اراده و تلاش قاعده پردازانه‌ای و نه واقعیتی کاملاً متجانس. فقط می‌ماند که ارادهٔ قاعده‌پرداز جزیی از داده‌های تجربی شود. در همین نکته است که هوراس و بوالو، البته بیش و کم با تفاوتهایی، به

جان کلام ارسطو وفادار باقی می‌مانند. امپراتوری قاعده، جزم تقلید و نمایش، مدعای اقتران به حقیقت و برازندگی، تمایز مشخص میان سطوح سبک، این همه، از حیث نظر مفهوم گونه را که از استقرار قواعد هنر جدایی‌ناپذیر است، تعیین می کند. به‌عبارتی دیگر نظریه فقط تا بدان حد گونه را می‌شناسد که آن را می‌سازد.

وزن چشمگیر قدرت گذشته، و قدرت الگویی که به خاطر کهنگی خود تقدیس شده به این همه افزوده می‌شود (و درهم می آمیزد). آنچه نزد هوراس و بوالو، در کنار نوآوری فعالانهٔ بی‌چون و چرایی با وفاداری به سنتی مرضیه و تخطی‌ناپذیر از سر گرفته می‌شود، نزد ارسطو، اگر نه مثل طراوت آغاز ـ به هر صورت ارسطو بدیع نیست ـ دست کم به مثابه تلاش در تفکر و در تعیین حد، بلاقیاس به نظر می‌رسد. از این حیث، کلاسیک‌ها در باز گشت به سوی ارسطو محق بوده‌اند، اما به همین خاطر، این باز گشت محال است. نظریهٔ ارسطو، در افق آثار شعرشناسی کلاسیک، مدعایی زیبایی‌شناختی و اخلاقی باقی می‌ماند.

این مدعا فقط تئاتر تراژیک را در بر نمی گیرد، که می‌دانیم ارسطو (با تفارق از افلاطون) آن را در صف نخست و پیش از حماسه می‌نشانده است. نزد ارسطو، شیوهٔ روایتی والا، حماسه، نیز واگیره‌ای است. در حالیکه اولویتی که به تاریخ نقل شده Muthos می‌دهد، انتخاب مختصی که از نمایش اعمال یا افراد در حال عمل انجام می‌دهد، تأکیدی که بر پیراستن داستان از طریق تصفیهٔ «ضروری» و «مقرون به حقیقت» دارد، این همه می‌تواند و باید به خطوط شیوهٔ روایتی مطابق با نظریهٔ ارسطویی ماهیت رمان امروز نزدیک شود. اما از سوی دیگر، مدعای تصفیه، تأکید بر لزوم دستورالعمل سختگیرانهٔ داستان، و نیز جایگاهی که به بیان داده می‌شود، آنها را از رمان بی‌نهایت دور می‌سازد، یعنی از گونه‌ای اساساً ناصاف یا به صورتی که از لحاظ زمانی کمتر از این ناساز باشد ـ از حکایت که زیر بار هیچ تجویزی نمی‌رود ـ مگر در یکی از حالات خاصش که گمان نظم و تعالی در آن می‌رود، گونه‌ای از روایت ـ مطابق با نظر ارسطو ـ والا. اگر رمان یک گونه نباشد، در نظر همهٔ شعر شناسان متأثر از ارسطو، وقتی شعور نظری یا حتی فقط شعور نقد را بر می‌انگیزد، بدین خاطر است که زیر وزن پراعتبار اما سنگین قرار دادی (برخی می گویند زیر فشار آن) که همان نظریهٔ ارسطویی از حماسه باشد. رویهمرفته از بدو تولد و در زمینه‌ای صرفاً نظری، رمان لبریز حماسه شده، چیزی

که شکوه و نیز بزرگترین مایهٔ آزارش را فراهم آورده است.

٤ـ رمان، گونه‌ای بر فراز گونه‌ها؟
غیبت رمان در نظریه‌های باستان

بنابراین، رمان، این موضوع نوین که نه می‌توان نادیده گرفت و نه تحت تأثیر قرارداد، نسبت به نظریهٔ ارسطویی قرابت وهمچنین دوری دارد. این خصوصیت دوگانه و نتایج آن با در نظر گرفتن طرح پیشنهادی ژ. ژنت مشخص‌تر می‌شود. او در مقدمه‌ای بر متن الگو، «گونه»های نظریه پرداختهٔ شعرشناسی را بر مبنای ترکیب شیوه‌ها ـ شیوه‌های روایتی یا نمایشی ـ و همچنین ترکیب موضوعات ـ شخصیتهای در حال عمل، والا و پست ـ رده‌بندی می‌کند و تعمداً گروه سومی را نادیده می‌گیرد: متوسطها: حرکات و کلمات، یونانی و فرانسوی به نظم یا نثر که ارسطو بدان اشاره می‌کند ولی به همان صورت منظم از آن بهره نمی‌گیرد. معیارهای مربوط به شیوه‌ها را یادآور شویم. شیوه‌ها که ماهیتاً صوری‌اند «وضعیتهای بیان» را تعریف می‌کنند: روایت نقل می‌کند، به‌عبارتی دیگر شاعر سخن می‌گوید، فاعل بیان اوست، به نام خود، چه مستقیماً و چه از طریق شخصیتها، فاعل بیانیه‌ها فقط و فقط آنها هستند که مستقیماً کلام را می‌پراکنند. در مورد معیارهایی که تمایز میان موضوعات را بر عهده دارند، در فن شعر ابهامی هولناک اما آموزنده دارند، شخصیتها به صورتی والاتر، برابر یا پست‌تر از «ما» ارائه می‌شوند. همینجا باید گفت که «ما» ایجاد مشکل می‌کند: عرف «ما» چیست؟ بی‌تردید جمع همهٔ فانیانی که ماییم. اما از این بیشتر است: از گروه دوم در جای دیگری از رسالهٔ ارسطو ذکری به میان نمی‌آید و تقابل والاها و پستها با فاصلهٔ اندکی در متن و حتی با معیارهای اخلاقی (فضیلت و تقوا) یا حتی با معیارهای اجتماعی (وضعیت والا ـ وضعیت پست) در ارتباط قرار می‌گیرند. در اینجا این ترکیب را با روشنی آن و معیارها را با ابهامشان در نظر می‌گیریم.

شیوه موضوع	نمایشی	روایتی
	تراژدی	حماسه
پست	کمدی	پارودی (هجا)

ارسطو که در آن واحد شیوهٔ نمایشی و موضوعات والا را ارزیابی می کرد، همچنانکه به نظر هر خوانندهٔ فن‌شعر می‌رسد، تراژدی را ممتاز می‌داشت و به صورتی کاملاً متقارن پارودی را بی‌ارزش می‌دانست. اما این مسئله در جزییات (که به هیچ وجه ثانوی نیست!) پیچیده است و ما بحث دقیق برسر این موضوع را که از سویی دامنهٔ آن کاملاً باز مانده است به نویسند گان مذ کور مو کول می کنیم. در دورنمای نظریهٔ رمان، دو رشته ملاحظات را مدنظر قرار می‌دهیم. در وهلهٔ اول، مقولهٔ چهارم («گونهٔ» هجا) که ارسطو همانگونه که دیدیم بدان نمی‌پردازد، در واقع از حیث ساختاری خانه‌ای خالی است و هر گونه حکایت غیروالا می‌تواند اشغالش کند، به عبارتی دیگر شمار فراوانی از آنچه از چند قرن پیش تا کنون تحت عنوان رمان گنجانده‌ایم. آیا رمان در تاریخ دراز و پر آشوب خود بارها نکات مشترکی با هجا نداشته است؟ ماجرای دنباله‌داری است! اما بی‌تردید رمان آن استعداد را داراست و از هر جنبه بالقوه غنی هست که این وضعیت فرودست را درنوردد: ارتباط تنگاتنگی با کمدی دارد و به یقین با حماسه که مدعی مرده ریگ اهمیت و متانت آن است؛ حتی با تراژدی خویشی دارد ـ آیا آنگونه که ذکر شد، خود ارسطو نقاط قرابت ـ اگر نگوییم مشابهت ـ میان دو گونه را متذکر نشده است؟ می‌توان تصور کرد که این مشابهت‌ها با این رسوخ بلندپروازانه اما نه باور نکردنی، و کاملاً در سرشت رمان، به‌بهای چه پیچ و تابهایی پدیدار شده‌اند!

ردیف دوم ملاحظات، که از ردیف نخست غیرقابل تفکیک است و هدفش روشن گرداندن آن است، به وضعیت موضوعات بر می گردد. مفاهیم خاص جامعهٔ یونان باستان، در پیوند با ساختارهای اقتصادی، اجتماعی و سیاسی چنین اقتضا می کند که کیفیتهای اخلاقی را از کیفیتهای اجتماعی و از اعمال آنها متمایز ندانیم. حال آنکه، این دیدگاه، چنانکه می‌دانیم تحول یافته است. ژ.ژنت با رعایت اصول می گوید که در قلمرو نمایش، مثلاً زیر قلم

کرنی، نظریه‌پرداز طراز اول، میان سطح متانت اعمال و سطح متانت شخصیتها تفکیکی وجود دارد که در نظر ما هیچ امر حیرت انگیزی نیست. آیا می‌توان اعمال غیر تراژیک (غیروالا) را در جمع نجبا مجسم کرد؟ البته این همان کمدی قهرمانی است، چیزی که توسط خود کرنی به صورتی درخشان عمل و به گونه‌ای بلیغ از آن دفاع می‌شود! و اما در مورد عمل تراژیک یا والا در جمع عوام، دیدرو و بومارشه نظریه‌پردازش بودند و ما نیز به پیروی از آنان آن را درام بورژوایی می‌نامیم (که مسلماً بدین معنا نیست که پیش از این نویسندگان، هیچ کس، بی‌اعتنا به نظر، آثاری مطابق با کمدی قهرمانی یا درام بورژوایی نیافریده است). تراژدی، کمدی قهرمانی، درام بورژوایی: چنین تمایزها و مشخصه‌هایی آیا بر شیوهٔ روایتی قابل انتقال است؟ شاید نه. دست کم برداشت باستانی از سطوح متانت در اروپای غربی، در اثر وضعیتهای مادی و عقیدتی که تحت اشکال نوینی سلطهٔ نظام ممتاز بر جامعهٔ بشری، عوام، پست یا خودبخودی را مدام بیش از پیش تثبیت می‌کند، طی قرون و اعصار کاملاً دگرگون شده است.

بنابراین تمایز (میان شخصیتها، اعمال و «سبکها») از یک‌سو، و ابهام از سوی دیگر (میان کیفیتهای اخلاقی و شرایط اجتماعی و سیاسی) با تکیه بر میراث فن خطابهٔ باستان، که خود هدف تغییرات مهمی قرار گرفته، دوام یافته‌اند. روشن‌ترین و محکوم‌ترین این ماندگاریها و تداخلها را در نظر گیریم. در پایان امپراتوری روم، «چرخه ویرژیل» سه «سبک» یا حالت را به صورت سلسله‌مراتب سامان می‌دهد و در مقابل هم می‌نشاند: سبک ساده یا فرودست (Humilis) که با گونه‌های شبانی (نمونهٔ آن: شبانیها)[۲۷] مطابقت دارد؛ سبک متوسط، یا معتدل که گونهٔ آموزشی را در بر می‌گیرد، آنچه ما بعدها رمان‌وار خواهیم نامید (نمونهٔ آن: روستاییها)[۲۸]؛ و سبک متین (nobilis) یا متعالی و والا، مختص حماسه و تراژدی و گونه‌های تاریخی (نمونهٔ آن: انه‌یید)[۲۹]. در واقع تمایز سطوح سبکها (Stitrennung) که ا. اوئرباخ در تاملات خود مفهومی کلیدی از آن ساخته است، پس از ارسطو ارزش عام دارد (و به طریق اولی پس از افلاطون، در این مورد هر دو فیلسوف کاملاً همسازند)، هرچه که در قرون کلاسیک اهمیت ویژه‌ای می‌یابد. بنابراین رمان به طور خاص ظاهراً چندان مسائل خود را در به کارگیری نظری ـ قاعده‌ای نمی‌یابد، مگر آنکه ـ محدودیت

آن کم‌نیست ـ شرایط ظهور، موضوعات اجباری، مساعد یا مخالف با مبارزهٔ آینده‌اش و بنابراین برخی از خطوطی که ویژگی اوست، تثبیت و ساخته شود.

زایش رمان همراه و رویاروی نظریهٔ ارسطو

بنابراین سخن از قالبی است که از آن موجودیتی نوین برخاسته است. یا بهتر بگوئیم، چون تصویر این قالب ناکافی است، رمان خود را به نوعی در نظریه‌های کهنه حاضر می‌یابد، نظریه‌هایی که صدالبته آن را به رسمیت نمی‌شناسد، و آن را نه موجودی پنهان و بطنی، بلکه چون کلیتی نامتجانس از مفاهیم، طرحها، و دریافتهایی می‌دانند که با شروع از آن و رویاروی آن، روزی، مسئلهٔ رمان، به دشواری، با جدل و به صورتی چاره‌ناپذیر مطرح خواهد شد ـ البته هنگامی که شرایط مساعد با ظهور و گسترش و خودآگاهیش به مثابهٔ یک گونه گرد آیند. در اینجا باید تاریخ رمان و افسانه‌اش را در ارتباط با هم، نمایش آن و هر عقیده‌ای را که رمان از خود و از منابع خود می‌دهد، به بازی در آورد. رمان که «سرانجام» به رسمیت شناخته شده در واقع به هیچ وجه به مثابه یک واقعیت خیره کننده و بی‌چون و چرا ظاهر نمی‌شود، شبحی نیست که خود را به انظار همهٔ غافلگیر شدگان تحمیل کند. به همین روند و در وهلهٔ نخست، مانند یک ردیف مسئله ظاهر می‌شود، مسائلی در آن واحد استفسار آمیز و تحریک کننده، در بارهٔ رمان مدرن اروپایی که خود را به رسمیت می‌شناسد و گذشته‌ای را، از دوران آبستنی، قرون وسطی، سپس عصر نقد، دوران کلاسیک به مفهوم عام، و دوران پیش از بلوغ اعلام شده و فاتحانهٔ اکثریت رسمی خود، یعنی قرن نوزدهم را، در پشت سر خود مطالبه می کند. رمان مدرن این است آرام آرام ساخته شده، از سروانتس تا دوفو و گوته، استاندال و بالزاک که با نظر دادن نسبت به خود و با تثبیت خود، این کلمه را به صورت مفهومی مثبت، حافظه‌اش، کود کی‌اش (که حتماً انکار می‌شود) و نبردهایش را تحمیل می کند، در حالیکه با اشکال خاصش (رئالیسم = واقعگرایی)، و در واقع در شرایط تاریخی بسیار خاص (قرن انقلابها و ملی گراییهای اروپا) فاتح می‌شود و از همانجا تحول می‌یابد، مبارز می‌طلبد، خود را به پرسش می گذارد و بر پهنهٔ ادب فرمانروا می‌شود، با فلوبر، داستایوسکی، با پروست، کافکا، فاکنر، موزیل، جویس، سلین... و همهٔ آنها که فهرستی تااین اندازه ناقص به صورت فضاحت آمیزی

«از قلم می‌اندازد». داستان رمان چنین است، داستانی که مانند سر گذشت فردی خوانده می‌شود، سر گذشتی توصیفی و روایت شده در خلال حیاتی آشکار، با نیا کان و مذهبش، با تشکل، عشقها، خلق و خوی، نقائص و خصوصیات، وقت گذرانیها، هدفها، خانواده، پیوندها، دشمنان، قلمروها، سفرها، سبک و وزن، هوسهای پنهان و آشکار، استحالهها، آثار، اندیشه‌ها و ممارستها، پستیها و افتخارات. حقیقت رمان نیز چنین است. حقیقت رمان: افسانه‌اش. حقیقت رمان: فنونش. حقیقت رمان حقیقت موجودی است در آغاز تا حدی بی‌اطمینان، بی اصل و نسبی دقیق، نوخاسته‌ای درخشان، موثر و خودسر که یک‌شبه خود را مالک‌الرقاب و فرمانفرما خوانده، مانند سانچو پانسا یا رابینسون در جزیره‌اش، مانند بالزاک در کمدی انسانی، بی‌آنکه بتوان نظر داد که دروغ می گوید، در شبهه است یا اینکه حقیقت منکوب کننده و متناقضی را که از آن ساخته شده به آرامی ابراز می‌دارد.

بدین سان همه چیز از مقطعی تاریخی در اروپا آغاز شد، از یک مرکز مرجع، ظهور اسطوره‌ای ـ واقعی، بیانیه‌ای که کلام و رمان را به‌عنوان ـ و تحت‌عنوان ـ مسئلهٔ رمان یگانه می‌سازد. از خطوط عمده این «مسئله»، همانگونه که چند نویسنده‌ای که پیشتر ذکرشان رفت گفته‌اند، این است که به سرعت مانند پدیده‌ای ظاهر شد، با کیفیتی اساساً بین‌المللی، چند زبانه، که حدود محلی، ملی و غربی را در می‌نوردد، شادمانه موانع طبقاتی، نژادی و فرهنگی را پشت سر می گذارد، چندانکه کلام مهم و در عین حال ثانوی می‌شود. رمان بابل امروزین است که قد علم می کند: از چند گانگی عباراتی‌که آن را ترسیم می کنند، زبان به زبان و دردل هر یک از آنان، چیزی جز آنچه می‌تواند بدهد از آن انتظار نمی‌رود: رویهمرفته، چند اشارهٔ ساده. به کل آن نیز خواهیم پرداخت که خود از چیزی جز کلمات ترکیب نشده است. اما همین کلمات مدعی‌اند ـ بداعت این «نا گونه» در میان «گونه‌ها» در جاییکه خود را «واقعگر» می‌خواند، در همینجاست ـ که با اشیاء رابطه‌ای فراتر از نمایش یا برابری دارند؛ مدعی‌اند که خود ضبط ناب و بلافصل و پا برجای آنان در جهانند، و حتی فراتر از آن، چون این فضیلت را دارند که می‌توانند ساختار پنهانش را عیان کنند. این تأکید که زیر قلم بالزاک و یا برخی از جانشینان او یافت می‌شود، از حیله گری گاه ساده‌دلانه و گاهی آگاهانه خالی نیست. البته بلافاصله توسط اشکال دیگری که رمان در اوج عصر «واقعگرایی» و در اوج عمل

آن، همزمان به خود می‌بست تکذیب شده‌اند: انتزاعی، غیرواقعی، طنز آمیز، رویا گونه. غریب نیست. با عصر پیروزی رمان که درصدد است آن را به‌عنوان گونه‌ای برفراز گونه‌ها بنشاند و همه را از ارزش بیندازد ـ تنها گونه‌ای است که به‌عنوان طبیعی در برابر قراردادها ارزش می گیرد ـ و همه را با تکامل هنر خود از میان بر می‌دارد، موقعیت شعرشناسی کلاسیک کاملاً واژگون شده است. رمان با قراردادن خود در کنار و در عین حال در ورای واگیره کاملاً ضد ارسطویی است، ضد گونهٔ ارسطویی تمام عیاری است، حتی ـ و بخصوص ـ اگر خود ارسطو با شمی برتر از گمان نظری، به نحوی از پیش جایگاه حقه‌اش را در میان گونه‌های بزرگ معین کرده باشد. سرنوشتی که رمان برای خود ساخته، دست کم پس از ساختن چنین به‌نظر می‌رسد. فرزند اسرافکار، یا حرامزادهٔ بلندپرواز، این است رمان که با تغییر اندک معنای فرمولی که مارت روبر برای مقام او معین کرده، بدان مفهوم می‌بخشد. بنابراین، فرزندی است سرراهی، فرزند آثار خود، سراپا تجربی، اما از زمان زایش نامحتملش، علیرغم میل خود منقش به نشان نظریهٔ متناقض ابوّت ارسطو.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱ـ Romanesque

۲ـ genne ، در واقع نوع ادبی یا گونه ادبی، که در این متن از این پس به صورت گونه برگردانده می‌شود. م.

۳ـ Furetiere ، فرهنگ لغت ۱۶۹۰.

٤ـ ACademie ، فرهنگ لغت فرهنگستان فرانسه، ۱٦۹٤.

۵ـ دانشنامه یا فرهنگ لغات مدلل هنر و علم و حرفه، ۱۷۷۲ ـ ۱۷۵۱.

٦ـ Littre فرهنگ لغات زبان فرانسه، ۱۸۷۳ ـ ۱۸٦۳.

۷ـ Larousse ، فرهنگ بزرگ دانشنامه‌ای ۱۸۷۳ ـ ۱۸٦٦، چاپ جدید ۱۹٦٤.

۸ـ Robert ، فرهنگ الفبایی ۱۹٦٤ ـ ۱۹۵۹.
۹ـ Encyclopaedia Britannica ، از ۱۷٦۸ تاکنون.
۱۰ـ مطالعات و هتاویر، لومر، ۱۸۸۹.
۱۱ـ تفکراتی در بارهٔ رمان، انتشارات .N.R.F، ۱۹۱۲.
۱۲ـ Encyclopaedia Universalis ، ۱۹۸٤
۱۳ـ Henri Coulet ، رمان تا انقلاب، آ. کولن، ۱۹٦۷.
۱٤ـ Marthe Robert ، رمان سرچشمه‌ها و سرچشمه‌های رمان، گراسه، ۱۹۷۲.
۱۵ـ Mikhail Bakhtine ، زیبایی‌شناسی و نظریهٔ رمان، گالیمار ۱۹۷۸.
۱٦ـ Erwin Rhode
۱۷ـ Dierre Grimal
۱۸ـ Etiemble دائرةالمعارف جهانی
۱۹ـ Arts poetiques. Boileau ، ۱٦۷٤.
۲۰ـ Rapin ، تفکراتی در بارهٔ فن شعر ارسطو و آثار شعرای باستان و امروز ، ۱٦۷٤.
۲۱ـ G. Genette ، مقدمه‌ای بر متن الگو، سوی ۱۹۷۹.
۲۲ـ .Rene Bray ، تشکیل دکترین کلاسیک در فرانسه، نیزه، ۱۹٤۵.
۲۳ـ Clelie نام رمان دوشیر، دوسکودری، de scudery.
۲٤ـ Dialogue sur les heros de roman ، مجموعه آثار بوالو، «کتابخانهٔ پله‌یاد»، گالیمار، ۱۹٦٦.
• Dithyrambe
۲۵ـ Roc ـ R. Dupont , gean lallot ، نویسندگان مقدمه‌ای بر فن شعر ارسطو، انتشارات سوی، ۱۹۸۰.
• Dactylique ، در شعر یونانی و لاتین، رکن عروضی که مرکب از یک سبب ثقیل و دو سبب خفیف باشد.
۲٦ـ اومیرتواکو.
۲۷ و ۲۸ و ۲۹ـ به‌ترتیب Bucoliques , Georgique , Eneide سه‌اثر ویرژیل.