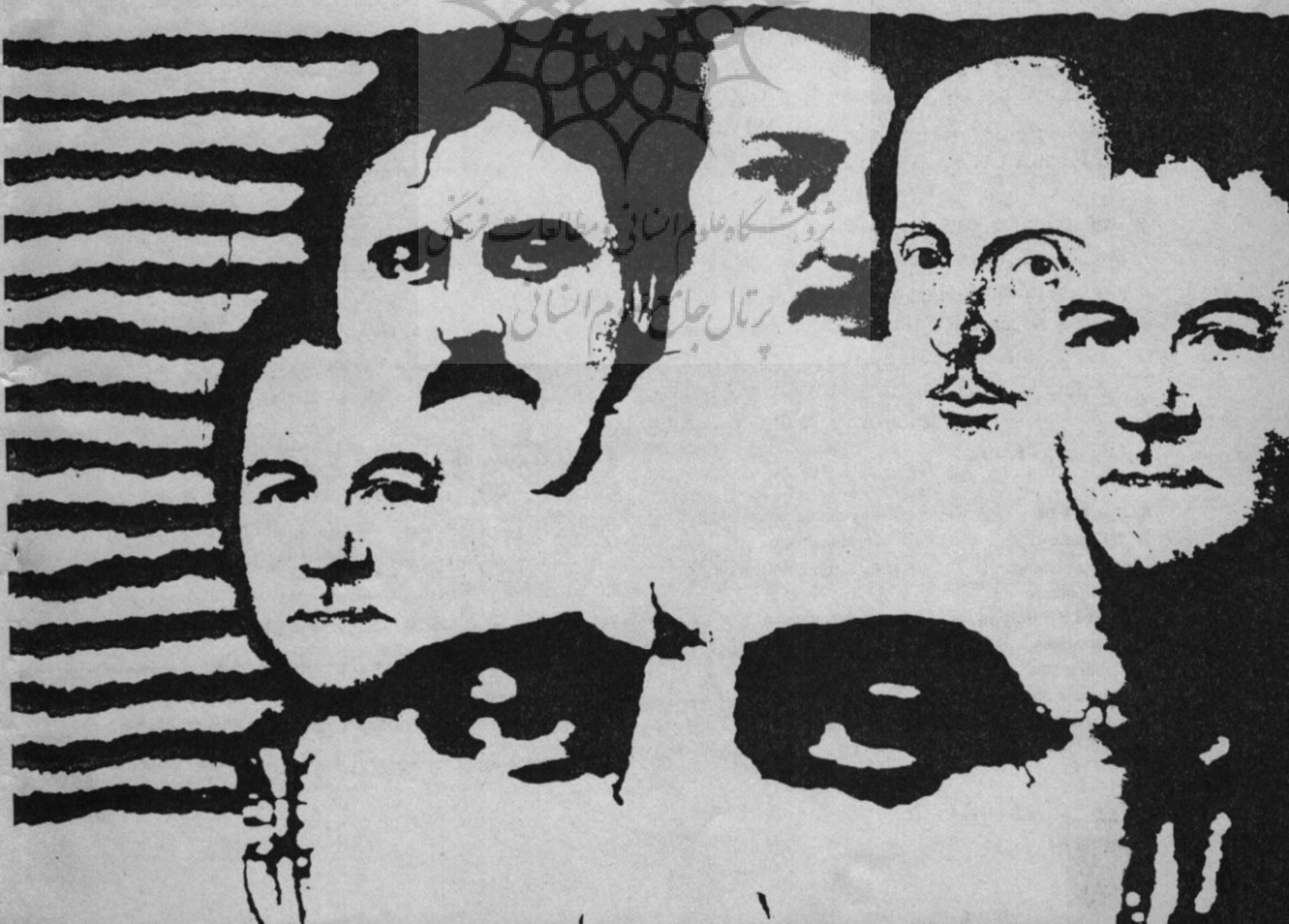
لاک[1] گفته بود که هویت فردی عبارت است از هویت ضمیر خودآگاهی که از طریق استمرار در زمان جریان دارد؛ به عبارت دیگر، فرد به واسطهٔ خاطره‌هایی که از افکار و اعمال گذشته‌اش دارد، با هویت مستمر خود ارتباط می‌یابد.[2] هیوم[3] نیز جایگاه منشأ هویت فردی را در مجموعهٔ خاطره‌های فرد می‌دانست: «چنانچه خاطره‌ای نداشتیم، هرگز هیچ گونه تصوری از علیّت نمی‌داشتیم و نتیجتاً تصوری هم از آن زنجیرهٔ علت و معلولی که نفس یا ذات ما را تشکیل می‌دهد، نمی‌داشتیم.[4]». این دیدگاه، از خصوصیات رمان است؛ کندوکاو در شخصیت آدمی، آن گونه که در نفوذ متقابل خودآگاهی گذشته و حال آن نشان داده می‌شود؛ موضوعی است که بسیاری رمان‌نویسان، از استرن[5] گرفته تا پروست[6]، به آن پرداخته‌اند.

در رهیافت[7] دیگری به مسئلهٔ تعریف فردیّت اشیا که مرتبط اما بیرونیتر است، زمان، مقوله‌ای ذاتی تلقی می‌شود. «اصل فردیت» مورد اعتقاد لاک، عبارت بود از موجودیت درجایگاه خاصی در مکان و زمان: همان گونه که او نوشت؛ از آنجا که «مفاهیم با منفصل شدن از ظرف زمان و مکان، عمومیت می‌یابند»[8]، نیز مفاهیم صرفاً هنگامی خاص می‌شوند که هر دوی این قیود تصریح شوند. به همین ترتیب، شخصیتهای رمان نیز فقط وقتی فردیت می‌یابند که در پسزمینه‌ای از زمان و مکانِ خاص شده قرار گیرند.

هم فلسفه و هم ادبیات یونان و روم عمیقاً از این نظر افلاطون[9] تأثیر پذیرفته بود که صُوَر یا مُثُل، واقعیتهای غایی در پسِ اشیای محسوس دنیای فانی‌اند. این صور، ازلی ـ ابدی و لایتغیر پنداشته می‌شدند[10]، و بدین ترتیب به طور کلی منعکس‌کنندهٔ پیشفرضِ اساسیِ تمدنِ یونان و روم باستان بودند؛ که بر طبق آن، فقط چیزی که معنای بنیادینش مستقل از جریان زمان باشد، حادث شده است یا می‌تواند حادث شود. این پیشفرض با نگرشی که پس از دورهٔ رنسانس پا گرفت و بر طبق آن زمان نه فقط بُعدی مهم از جهان مادی، بلکه نیروی شکل‌دهندهٔ تاریخ فردی و جمعی انسان است، به کلی مغایرت دارد.

رمان بیش از هر چیز به خاطر نحوهٔ انعکاس این جهت‌گیریِ خصیصه نمای اندیشهٔ معاصر، ویژگیهای فرهنگ غرب را به بهترین نحو نشان می‌دهد. به عقیدهٔ ای.ام. فورستر[11]،

در کمال تأسف، پس از انتشار شمارهٔ ۱۴ و ۱۵ ادبیات داستانی، ترجمه نکردیم که بخشی از مقالهٔ «زمان و مکان در رمان» در حروفچینی جا افتاده است. بدین وسیله ضمن چاپ متن کامل مقالهٔ مزبور، از مترجم آن و همهٔ خوانندگان پوزش می طلبیم.



ادبیات از دیرباز توجه مفرطی به تصویرکردن «زندگی بر بنیاد ارزشها» داشت و این رمان بود که با تصویرکردن «زندگی بر بنیاد زمان»، وظیفهٔ متمایزی به وظایف ادبیات افزود.[۱۲] از دید اسپنگلر[۱۳]، پیدایش رمان به خاطر آن بود که انسان «فراتاریخی[۱۴]» عصر جدید احتیاج به گونهٔ ادبی‌ای دارد که بتواند به «کل زندگی» بپردازد.[۱۵] و اما در میان منتقدان معاصرتر، نورتروپ فرای[۱۶] اعتقاد دارد که ویژگی مشخصهٔ رمان در مقایسه با دیگر گونه‌های ادبی، «پیوند زمان و انسان غربی» است.[۱۷]

پیش از این، یک جنبه از اهمیتی را که رمان به بُعد زمان می‌بخشد، بررسی کردیم و دیدیم که رمان سُنت ادبیِ دیرینهٔ استفاده از داستانهای بی‌زمان را به منظور منعکس کردن حقایق جاودانهٔ اخلاقی زیرپا نهاد. ویژگی دیگری که طرح[۱۸] رمان را از غالب ادبیات داستانی پیشین متمایز می کند، استفاده از تجربه‌های گذشته در حکم علت أعمال حال است؛ به عبارت دیگر، طرحِ ادبیات روایی پیش از رمان، مبتنی بر همزمانی غیرمحتملِ حوادث و یا تغییرقیافهٔ شخصیتها بود، حال آنکه در طرح رمان، به واسطهٔ عامل زمان، ارتباطی علّی بین وقایع برقرار می‌شود، و همین امر ساختارِ رمان را بس منسجمتر می‌کند. شاید از این هم مهمتر تأثیری باشد که تأکید رمان بر فرایند زمان، در شخصیت‌پردازی باقی می‌گذارد. بارزترین و افراطیترین نمونه در این زمینه، رمان سیلان ذهن[۱۹] است که مدعی است نقل قولِ مستقیمی از آنچه در اثر جریان زمان در ذهن فرد می‌گذرد به دست می‌دهد، اما رمان به طور کلی بسیار بیشتر از هرگونهٔ ادبیِ دیگری به تحوّل شخصیت در طول زمان توجه کرده است. و بالاخره تصویر مشروحی که رمان از مسائل زندگی روزمره به دست می‌دهد نیز مبتنی بر تسلط بر بُعد زمان است. به گفتهٔ تی.اچ.گرین[۲۰]، بخش بزرگی از زندگی انسان، صرفاً به خاطر کُندبودن جریان آن، در آثار ادبی تقریباً بالکل منعکس نشده باقی مانده بود.[۲۱] رمان، مقیاسِ زمانی‌ای را به کار می‌برد که در مقایسه با مقیاسِ زمانیِ ادبیات روایی قبل از آن، به نحو بسیار دقیقی مشخصتر است و شباهتی که بین رمان و بافت تجربه‌های روزمره وجود دارد نیز دقیقاً منوط به همین مقیاسِ زمانی است.

نقش زمان در ادبیات کهن، قرون وسطی و دورهٔ رنسانس، مسلماً بسیار متفاوت از نقشی است که در رمان دارد؛ مثلاً

زمان و مکان در رمان

ایان وات
ترجمهٔ حسین پاینده

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

محدود کردن وقایع تراژدی به بیست و چهار ساعت ـ یعنی همان اصل وحدتِ زمان که همگان با آن آشنا هستند ـ درواقع نفی اهمیتِ بُعد زمان در زندگی انسان است؛ زیرا این کار با توجه به دیدگاه متداول در دنیای کهن که بر طبق آن واقعیت در کلیهای[۲۲] ازلی ـ ابدی وجود دارد، به طور ضمنی دال بر این است که معلوم کردن حقیقتِ وجود، نیازی به یک عمر ندارد، بلکه چنین کاری در عرض یک روز نیز به طور کامل میسر است. جاندار پنداشتن[۲۳] مرگ به صورتِ کالسکه‌ای بالدار یا دروگری عبوس، که بازهم همگان با آن آشنا هستند، نیز ذاتاً حاکی از همان نگرش است. اینها توجه ما را نه به جریان زمان، بلکه به خصوصیت بغایت ازلی ـ ابدی مرگ جلب می‌کنند و وقوف ما بر زندگی روزمره را تحت‌الشعاع خود قرارمی‌دهند تا برای رو به روشدن با زندگی پس از مرگ آماده شویم. در حقیقت جاندار پنداری مرگ، چه به صورت کالسکهٔ بالدار و چه به صورت دروگر عبوس، از این نظر به اصل وحدت زمان شبیه است که بنیادی غیرتاریخی دارد و به همین

دلیل، بازهم نمونهٔ بارزی است از اهمیت بسیار اندکی که در غالب ادبیات پیش از رمان به بُعد زمان داده می‌شد. مثلاً، برداشت شکسپیر از گذشتهٔ تاریخی، بسیار متفاوت از برداشت عصر جدید است. تروا[۲۴]، رم، خاندان پلنتجنیت[۲۵] یا خاندان تیودر[۲۶]، هیچ کدام آن قدر به گذشته تعلق ندارند که از زمان حال یا از یکدیگر متفاوت باشند. در اینجا، شکسپیر دیدگاهِ زمانهٔ خود را بازمی‌تاباند؛ زیرا سی سال پس از مرگ او بود که واژهٔ «ناهمخوانی زمانی»[۲۷] برای نخستین بار وارد زبان انگلیسی شد[۲۸]، و او هنوز به درک قرون وسطایی تاریخ بس نزدیک بود که بر طبق آن گردونهٔ زمان، در تمامی ادوار تاریخ، مَثَلهای[۲۹] ثابتی را تکثیر می‌کند که تا ابد کاربردنی‌اند.

این نگرش غیرتاریخی مربوط می‌شود به فقدان محسوس علاقه در زمینهٔ عاملِ زمانی دقیقه ـ به ـ دقیقه و روز ـ به ـ روز، و همین فقدان علاقه باعث شده است که طرح زمانی بسیاری نمایشنامه‌ها ـ چه آنهایی که شکسپیر نوشته بود و چه آنهایی که بیشتر اسلاف او از ائشیل[۳۰] به بعد نوشتند ـ کسانی را که بعدها به ویرایش و نقد آنها پرداختند گیج کند. در ادبیات داستانی گذشته نیز با نگرش مشابه‌ای دربارهٔ زمان مواجه می‌شویم؛ توالی حوادث در زنجیره‌ای بسیار انتزاعی از زمان و مکان واقع می‌شود و اهمیت بسیار اندکی برای زمان به منزلهٔ عاملی در روابط انسانی منظور می‌گردد. کولریج[۳۱] به «استقلال شگرف و فقدان در واقع تخیلی تمام زمانها و مکانهای خاص در ملکهٔ پریان[۳۲-۳۳] توجه کرده بود؛ همچنین بُعد زمانی تمثیلهای باینین[۳۴] و رمانسهای قهرمانانه نیز به همین اندازه مبهم و خاص نشده است.

اما به زودی مفهوم جدید زمان در بسیاری از زمینه‌های تفکر انسان گسترش یافت. اواخر قرن هفدهم شاهد پیدایش پژوهشِ عینیتری در بارهٔ تاریخ بود، و به همین دلیل تفاوت میان گذشته و حال بیشتر حس شد.[۳۵] در همین حال، نیوتن[۳۶] و لاک تحلیل نوینی از فرایند زمان ارائه دادند[۳۷]؛ زمان مفهوم تداومِ آهسته‌تر و مکانیکی‌تری را یافت که آن چنان دقیق مشخص شده بود که می‌شد سقوط اشیا و تسلسل اندیشه در ذهن را با آن سنجید.

این تأکیدهای جدید، در رمانهای دفو[۳۸] منعکس شده است. نخستین بار داستانهای او بود که تصویر زندگی فردی را هم در دورنمای وسیع آن به منزلهٔ فرایندی تاریخی ارائه کرد و هم در چشم‌انداز نزدیک آن که نشان می‌دهد این فرایند در پسزمینه‌ای از گذراترین اندیشه‌ها و اَعمال تبلور می‌یابد. البته این درست است که گهگاه مقیاس زمانی رمانهای دفو، هم فی‌نفسه متناقض است و هم با صحنهٔ تاریخی ظاهری آن تباین دارد، اما مسلماً طرح شدن چنین ایرادهایی به خودی خود تحسینی است از اینکه چگونه خواننده احساس می‌کند شخصیتهای آثار دفو ریشه در بُعد زمان دارند. واضح است که نمی‌توانیم تصور کنیم چنین ایرادهایی جداً در بارهٔ «آرکیدیا»[۳۹] نوشتهٔ سیدنی[۴۰] یا «سفر زائر»[۴۱] نوشتهٔ باینین مطرح شود؛ زیرا در این آثار شواهد کافی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

دال بر واقعیت داشتن زمان وجود ندارد تا بتوان نوعی تباین در آنها یافت. اما دفو یقیناً چنین شواهدی را به دست می‌دهد. وی در بهترین آثارش ماراکلاً متقاعد می‌کند که داستانش در مکان و زمان خاصی رخ می‌دهد و خاطره‌ای که از زمانهای او در ذهنمان باقی می‌ماند، عمدتاً تشکیل می‌شود از مقاطعی در زندگی شخصیتها که به گونه‌ای زنده و واضح تصویر شده‌اند؛ مقاطعی که به طور سست به یکدیگر پیوند داده شده‌اند تا چشم‌اندازی متقاعدکننده از زندگینامهٔ شخصیتها را ارائه دهند. در آثار دفو، مفهومی از هویت فردی در تداوم زمان وجود دارد، و در عین حال این هویت فردی در جریان تجربه دستخوش تغییر می‌شود. این برداشت به گونه‌ای بسیار محسوستر و کاملتر در آثار ریچاردسن[۴۲] به چشم می‌خورد. او سخت دقت می‌کرد تا تمام وقایع داستانش را در طرح زمانیِ مشروحی که پیش از آن هرگز سابقه نداشت، جای دهد: صدر هر نامه در رمانهای او به خواننده می‌گوید که آن نامه در کدام روز هفته نوشته شده است و غالباً ساعت نگارش نامه نیز ذکر می‌شود و این به سهم خود در حکم چهارچوبیِ غینی برای جزئیات زمانی، حتی فزونترِ خود نامه‌ها است. مثلاً، دررمان او می‌خوانیم که کلریسا[۴۳] ساعت ۴۰/ ۶ بعدازظهر پنجشنبه ۷ سپتامبر درگذشت. استفادهٔ ریچاردسن از نامه در رمانهایش، همچنین این احساس را به خواننده القا می‌کرد که در واقع در همهٔ وقایع رمان شرکت دارد و این احساس به قدری قوی و بی‌نقص بود که تا آن زمان نظیر نداشت. ریچاردسن همان طور که در مقدمهٔ رمان «کلریسا» اشاره کرد، می‌دانست که «اوضاع بحرانی ... همراه با آنچه می‌توان توصیفها و بازتابهای وهله‌ای خواند» بهتر از هر شیوهٔ دیگری توجه خواننده را جلب می‌کند و در بسیاری صحنه‌های رمانهایش، ضرباهنگ داستان با توصیفی دقیق و مشروح آهسته می‌شود و به تجربهٔ واقعی شباهت می‌یابد. دستاورد ریچاردسن در این قبیل صحنه‌ها، برای رمان حکم تأثیری را داشت که فن «نمای نزدیک»[۴۴] دی. دبلیو. گریفیت[۴۵] در فیلم باقی گذاشت: یعنی بعد جدیدی به بازنمایی واقعیت افزود.

فیلدینگ[۴۶]، در برخورد با مسئلهٔ زمان در رمانهایش، دیدگاه برونی‌تر و سنتی‌تری اتخاذکرد. او در رمان «شملا»[۴۷] استفادهٔ ریچاردسن از افعال زمان حال را به باد استهزا گرفت: «خانم جارویس[۴۸] و من تازه به رختخواب رفته‌ایم و در قفل نشده؛ اگر اربابم بیاید ـ ای وای! صدای پایش را می‌شنوم که همین الان از در واردشد. می‌دانید، همان طور که کشیش ویلیام[۴۹] می‌گوید، من افعالِ زمانِ حال را برای نوشتن به کار می‌برم. خب، او هم بین ما در رختخواب است...»[۵۰] فیلدینگ در رمان «تام جونز»[۵۱] اشاره کرد که قصد دارد در خصوص بُعد زمان، بسیار انتخابیتر از ریچاردسن عمل کند: «ما در نظر داریم... به جای تقلید از تاریخ‌نویسان که رنج بسیار بر خود هموار می‌سازند و دارای تألیفات بیشمارند و برای حفظ یکنواختی مجموعهٔ نوشته‌هایشان تصور می‌کنند حتماً باید همان قدر دربارهٔ جزئیات ماهها و سالهایی که هیچ اتفاقِ مهمی در آنهارخ نداده است کاغذ سیاه کنند که دربارهٔ آن دوره‌های قابل توجهی که بزرگترین وقایعِ زندگیِ انسان به وقوع پیوسته است، بیشتر از روشِ آن دسته از نویسندگان پیروی کنیم که اذعان دارند انقلابهای کشورها را نشان می‌دهند.»[۵۲] اما رمان «تام جونز»، در عین حال ابتکار جالبی را در زمینهٔ پردازشِ داستانی زمان ارائه کرد. به نظر می‌رسد فیل دینگ در نگارش این رمان از تقویم استفاده کرده است، یعنی همان نماد اشاعهٔ برداشتی عینی‌تر از زمان توسط صنعت چاپ. صرفنظر از برخی استثناهای جزئی، تقریباً تمام وقایع این رمان، نه فقط در ارتباطشان با یکدیگر و زمانی که هر مرحله از سفر شخصیتهای مختلف از «کشور غرب» به لندن عملاً روی می‌دهد، بلکه همچنین در ارتباطشان با ملاحظه‌هایی بیرونی از قبیل اهلهٔ دقیق ماه و جدولِ زمانِ شورش جیمز خواهان[۵۳] در سال ۱۷۴۵ (یعنی سالی که قرار بود به اصطلاح سال اقدام شورشیان باشد)، به لحاظ ترتیب زمانی، هیچ گونه تباینی با یکدیگر ندارند.[۵۴]

در این زمینه نیز، همچون بسیاری زمینه‌های دیگر، مکان، لازم و ملزوم زمان است. منطقاً هر مورد فردی و خاص، با اشاره به دو مشخصهٔ همپایه، یعنی مکان و زمان، تعریف می‌شود. همان طور که کولریج اشاره می‌کند، به لحاظ روان‌شناختی، پنداشتی که از زمان داریم «همواره با تصور مکان پیوند می‌خورد».[۵۵] در واقع، این دو بُعد به دلیل بسیاری مقاصد عملی، از یکدیگر جدایی‌ناپذیرند، همان گونه که اطلاق‌پذیری واژه‌های «حال» و «دقیقه» به هر دوی این ابعاد نیز دلالت بر همین جدایی‌ناپذیری دارد؛ در عین حال، اگر خوب دقت کنیم می‌بینیم که نمی‌توانیم به سهولت برهه‌ای خاص از هستی را مجسم کنیم مگر اینکه آن را در زمینهٔ مکانی‌اش نیز قرار دهیم.

مکان از دیرباز تقریباً همان قدر کلی و مبهم بود که زمان در تراژدی، کمدی و رمانس. همان طور که جانسن[۵۶] می‌گوید، شکسپیر «توجهی به تمایز میان زمان و مکان نداشت»[۵۷]؛ «آرکید یا» ی سیدنی نیز، درست مثل برزخهای سیّار تماشاخانه‌های دورهٔ الیزابت[۵۸]، محدود به مکان خاصی نیست. البته درست است که در رمانهای قلاشان[۵۹] و در آثار بانین بسیاری توصیفهای زنده و خاصِ جسمانی وجود دارد، اما چنین توصیفهایی اتفاقی و ناقص هستند. به نظر می‌رسد دفو نخستین نویسندهٔ انگلیسی باشد که سرتاسر داستانش را به گونه‌ای مجسم می‌کرد که گویی در واقع در محیطی مادی رخ داده است. توجه وی به توصیف محیط اجتماعی هنوز متناوب است و نه دایم، ولی گهگاه جزئیات واضحی را مکمل دلالتهای مستمر داستانش می‌کند و موجب می‌شود که رابینسون کروزوئه[۶۰] و مال فلاندرز[۶۱] را بیش از هر شخصیتِ داستانی پیش از آن، به طور تمام و کمال به محیطشان ربط دهیم. یکی از ویژگیهای آثار دفو، همین چشمگیر بودن ثباتِ زمان و مکان است، به

● هیوم: چنانچه خاطره‌ای نداشتیم، هرگز هیچ گونه تصوری از علیت نمی‌داشتیم و نتیجتاً تصوری هم از آن زنجیرهٔ علت و معلولی که نفس یا ذات ما را تشکیل می‌دهد، نمی‌داشتیم.

● هم فلسفه و هم ادبیات یونان و روم عمیقاً از این نظر اخلاطون تأثیر پذیرفته بود که صُوَر یا مُثُل، واقعیتهای غایی در پسِ اشیای محسوسِ دنیای فانی اند.

خصوص در نقشی که اشیای متحرکِ دنیای مادی در رمانهای او دارند: در رمان «مال فلاندرز» جامه‌های کتانی و طلاهای زیادی برای شمرده شدن وجود دارد و جزیرهٔ رابینسون کروزوئه مملو از ظروف فلزی و لباسهای به یادماندنی است.

ریچاردسن که در این مورد نیز نقش اصلی را در تکامل فنِ داستانِ رئالیستی داشت، فرایند مذکور را به میزان بسیار بیشتری جلو برد. در سراسر رمانهای او، توصیف مناظر طبیعی اندک است، اما توجه وافری به فضای داخلی محل سکونت شخصیتها شده است: محل اقامت پملا در لینکن‌شر[۶۲] و بدفوشر[۶۳] واقعاً به زندان می‌ماند؛ سرای گرندیسن[۶۴] به طور بسیار مشروحی برای خواننده توصیف شده است؛ و برخی از توصیفها در رمان «کلریسا»، پیش درآمدی است بر مهارت بالزاک[۶۵] در تبدیل کردن مکانِ رمان به نیرویی فعال و همیشه حاضر، مثلاً عمارت هارلو[۶۶] تبدیل می‌شود به محیطی مادی و اخلاقی که به طور هراس‌آوری واقعیت دارد.

در این زمینه هم، فیلدینگ بسیار از خاص‌گرایی ریچاردسن عقب است. او در رمانهایش، فضای داخلی محلِ سکونتِ شخصیتها را با جزئیات کامل توصیف نمی‌کند و توصیفهای مکررش از مناظر طبیعی، به روشی بسیار سنتی انجام گرفته است. با این حال، در طول تاریخ رمان، «تام جونز» نخستین رمانی است که یک عمارت گوتیک[۶۷] در آن نقش مهمی دارد[۶۸]؛ همچنین، فیلدینگ مکان وقایع رمانهایش را با همان دقتی توصیف می‌کرد که ترتیب زمانی آن وقایع را: بسیاری از جاهایی که تام جونز در مسیر خود به لندن از آنها می‌گذرد، با نام مشخص شده‌اند و محل دقیق قرار گرفتن بقیه را نیز می‌توان با استفاده از شواهد مختلف دیگری استنتاج کرد.

پس به طور کلی می‌توان گفت، گرچه هیچ یک از رمانهای قرن هیجدهم همطراز فصلهای آغازین «سرخ و سیاه[۶۹]» یا «پدر گوریو[۷۰]» نمی‌شود، که از همان ابتدا اهمیتی را که استاندال[۷۱] و بالزاک در تصویر کلیشان از زندگی برای محیط قایل هستند نشان می‌دهد، اما بی‌تردید پیروی از اصل واقعیت مانندی[۷۲]، دفو، ریچاردسن و فیلدینگ را به آنجا سوق داد که مبتکر قدرت «قرار دادن کامل انسان در محیط مادی‌اش» باشند؛ و به عقیدهٔ ان. یت[۷۳]، قابلیت متمایزکنندهٔ رمان به منزلهٔ گونهٔ ادبی نیز همین است.[۷۴] باید افزود، موفقیت چشمگیر آنان در این زمینه از جمله عوامل مهمی است که ایشان را از نویسندگان قبلی ادبیات داستانی متمایز می‌کند و جایگاه مهمشان را در سنت این گونهٔ بدیعِ ادبی نشان می‌دهد.

□

پانوشتها:

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

2. Human Understanding, Bk. II, Ch. 27, Sects. ix, x.

۳. David Hume (۱۷۷۶ ـ ۱۷۱۱)، فیلسوف اسکاتلندی.

4. Treatise of Human Nature, Bk. I, Pt. 4, Sect. Vi.

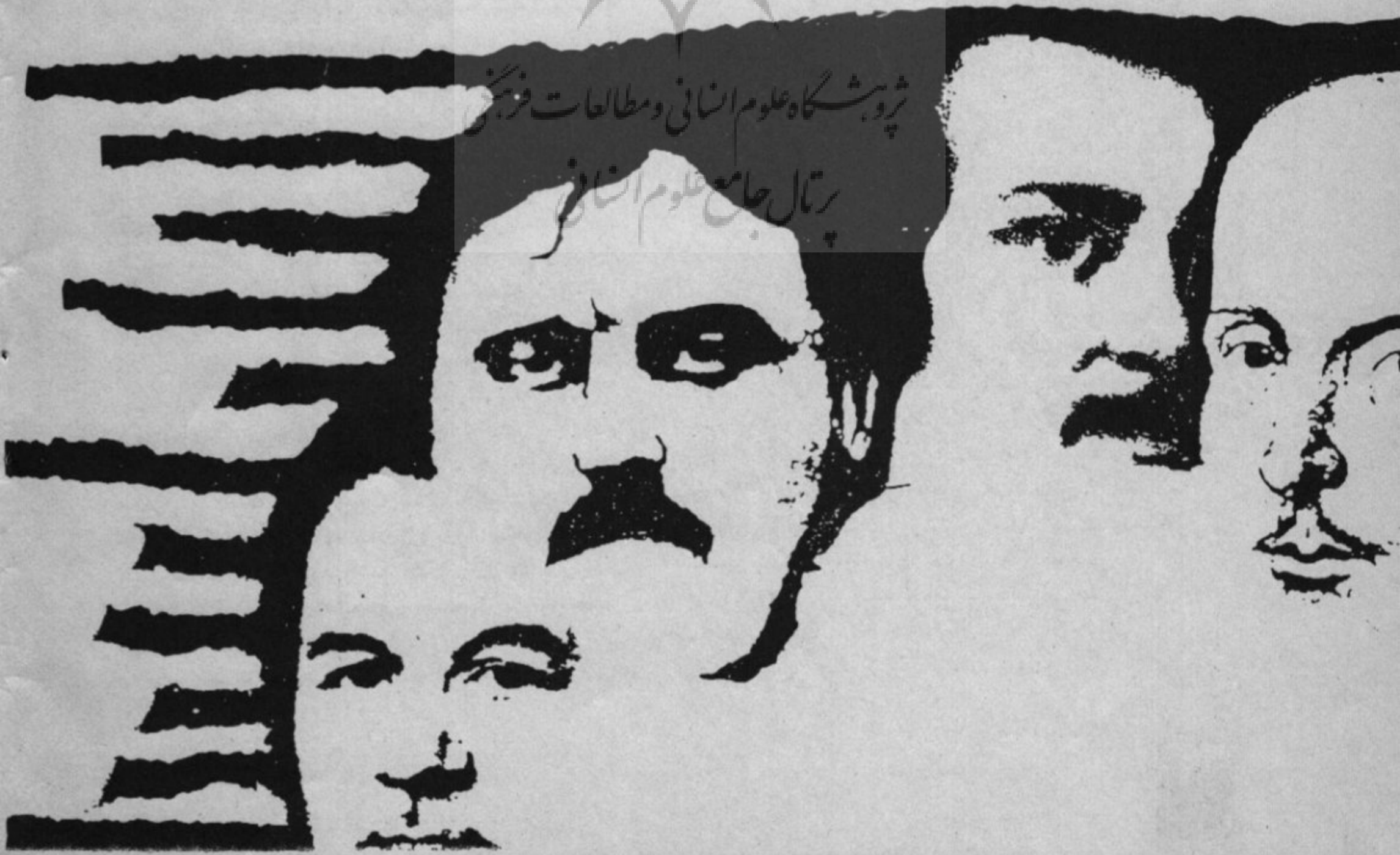
۵. Laurence Stern (۱۷۶۸ ـ ۱۷۱۳)، رمان‌نویس ایرلندی.

۶. Marceel Proust (۱۹۲۲ـ۱۸۷۱)، رمان‌نویس فرانسوی.

7. Approach

8. Human Understanding, Bk. III, ch. 3, Sect. Vi.

۹. افلاطون (۳۴۷ ـ ۴۲۹ پیش از میلاد)، فیلسوف یونانی.


پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

۱۰. ازلی ـ ابدی بودن مُثُل را افلاطون به صراحت اظهار نمی‌کند، ولی این نظر که قدمتش به زمان ارسطو می‌رسد («مابعدالطبیعه»، کتاب دوازدهم، فصل ششم) مبنای کل نظام فکری آنها است.

۱۱. Edgar Morgan Forster (۱۹۷۰ ـ ۱۸۷۹)، رمان‌نویس بریتانیایی.

12. Aspects of the Novel, (London, 1949), pp. 29 - 31.

۱۳. Oswald Spengler (۱۹۳۶ ـ ۱۸۸۰)، فیلسوف آلمانی.

14. Ultrahistorical

15. Decline of the West, trans. Atkinson (London, 1928), I, 130 - 131.

۱۶. Northrop Frye (متولد ۱۹۱۲)، منتقد ادبی کانادایی.

17. The Four Forms of Fiction, Hudson Review, II (1950), 569.

18. Plot

19. Stream of Consciousness

20. T. h. Green

21. Estimate of the Value and Influence of Works of Fiction in Modern Times (1862), works, ed. Nettleship (London, 1888), III, 36.

۲۲. باید توجه داشت که نویسنده در اینجا «کلی» (Universal) به معنای فلسفی آن به کار می‌برد.

23. Personification

24. Troy

۲۵. The Plantagenets، خاندان سلطنتی انگلیس از سال ۱۱۵۴ تا سال ۱۳۹۹.

۲۶. The Tudors، خاندان سلطنتی انگلیس از سال ۱۴۸۵ تا سال ۱۶۰۳.

۲۷. Anachronism، اصطلاحی ادبی است که برای اشاره به شیء، فرد یا رفتاری که با زمان وقوع اثر تطابق ندارد به کار می‌رود. مثلاً ساعتی که درنمایشنامه «جولیس قیصر» شکسپیر به صدا درمی‌آید، نمونه‌ای از «نامیخوانی زمانی» است؛ زیرا وقایع این نمایشنامه در زمانی اتفاق می‌افتد که هنوز ساعت اختراع نشده بود.

28. See Herman J. Ebeling, The word Anachronism, MLN, LII (1937), 120 - 121.

29. Exempla

۳۰. Aeschylus (۵۲۵ ـ ۴۵۶ پیش از میلاد)، نمایشنامه‌نویس یونانی.

۳۱. Samuel Taylor Coleridge (۱۸۳۴ ـ ۱۷۷۲)، شاعر و منقد انگلیسی.

۳۲. The Faerie Queen، نوشتهٔ شاعر انگلیسی ادموند اسپنسر (۱۵۹۹ ـ ۱۵۵۲).

33. Selected works, ed. poter (London, 1933), P. 333.

۳۴. John Bunyan (۱۶۸۸ ـ ۱۶۲۸)، تمثیل نویس انگلیسی.

36. See G. N. Clark, The Later Stuarts, 1660 - 1714 (Oxford, 1934), pp. 362 - 366; Rene Wellek, The Rise of English Literary History (Chapel Hill, 1941), ch. 2.

۳۶. Isaac Newton (۱۷۲۷ ـ ۱۶۴۲)، فیلسوف و ریاضیدان انگلیسی.

37. See especially Ernst Cassirer, Raum und Zeit, Das Erkenntnisproblem (Berlin, 1922 - 23), II, 339 - 374.

۳۸. Daniel Defoe (۱۷۳۱ ـ ۱۶۶۰)، رمان‌نویس انگلیسی.

39. Arcadia

۴۰. Philip Sidney (۱۵۸۶ ـ ۱۵۵۴)، نثرنویس و شاعر انگلیسی.

41. The Pilgrim's Progress

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

43. Clarissa

44. Close - Up

۴۵. David Lewelyn wark Griffith (۱۹۴۸ ـ ۱۸۷۵)، فیلمساز آمریکایی.

۴۶. Henry Fielding (۱۷۵۴ ـ ۱۷۰۷)، رمان‌نویس انگلیسی.

47. Shamela

48. Jervis

49. William

50. Letter 6.

51. Tom Jones

52. Bk. II, ch. I.

۵۳. Jacobite Rebellion، شورش هواداران جیمز دوم و اعقابش در انگلیس.

54. As was shown by T.S. Dickson [illegible], Henry Fielding, II, 189 - 193).

55. Biographia literaria, ed. shawcross (London, 1907), I, 87.

۵۶. Samuel Johnson (۱۷۸۴ـ۱۷۰۹)، شاعر، فرهنگنویس و منتقد انگلیسی.

57. Preface (1765), Johnson on Shakespeare, ed. Raleigh (London, 1908), pp. 21-22.

۵۸. «سیار» اشاره‌ای است به دوره گرد بودن گروههای نمایش در انگلستان دورهٔ الیزابت؛ «برزخ» نیز اشاره‌ای است به نمایش متداولی در آن دوره که مسیح در آن به برزخ می‌آمد تا ارواح مردمان متقی‌ای که پیش از پیامبری او در گذشته بودند و نیز ارواح نوزادانی که غسل تعمید نشده بودند را رهایی بخشد.

59. Picaresque novel

60. Robinson crusoe

61. Moll Flanders

62. Lincolnshire

63. Bedforshire

64. Grandison Hall

۶۵. Honore de Balzac (۱۸۵۰ـ۱۷۹۹)، رمان‌نویس فرانسوی.

66. Harlow

67. Gothic

68. See Warren Hunting Smith, "Architecture in English Fiction" (New Haven, 1934),P.65.

69. Le Rouge et Le Noir

70. Le Pere Goriot

۷۱. Stendhal (نام مستعار Marie Henri Beyle (۱۸۴۲ـ۱۷۸۳) رمان نویس فرانسوی.

72. Verisimilitude

۷۳. Allen Tate (۱۹۷۹ـ۱۸۹۹) شاعر و منتقد امریکایی

74. Techniques Of Fiction', in Critiques and Esssays on Modern Fiction 1920 - 1951, ed. Aldridge (New york 1952), P. 41.