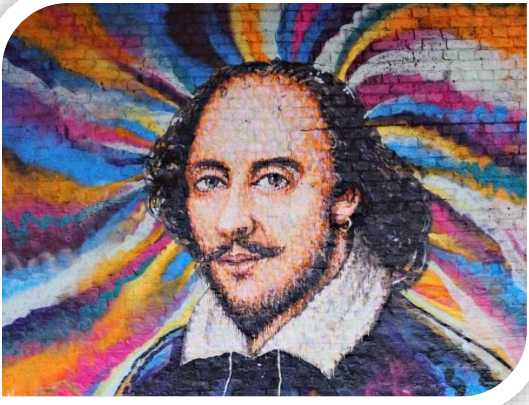
نقد اقتصاد سیاسی

ادبیات و تحرک اجتماعی

دیوید دِیْچِز

ترجمه‌ی فریبرز فرشیم



هنگام غور در مورد موضوعی که ناظر است بر وجهی از ادبیات انگلیسی در ارتباط با موضوع کلی آگاهی طبقاتی - که هدف مجموعه‌ی مقالات پیش روست، به‌تدریج، بیش‌تر از نشانه‌ها و دامنه‌ی تأثیرات پرثمر ادبیات انگلیسی، به‌ویژه در مقاطع شکوفاتر آن، بر تخیل ادبی مربوط به تحرک اجتماعی آگاه شدم.[۱] یافتن یک نویسنده‌ی حقیقتاً بزرگ انگلیسی که از موضع طبقاتی یک طبقه‌ی خاص سخن بگوید، بسیار دشوار است. این نکته حتی در مورد ادبیات قرون وسطی که ما عادت داریم آن را عصر لایه‌بندی اجتماعی نامتغیر یا ثابت بدانیم نیز صادق است. بدون شک در سده‌ی چهاردهم، دست کم در شهرها، تحرک قابل‌ملاحظه‌ای میان طبقات وجود داشت. نظام به‌اصطلاح فئودالی هرگز به‌طور کامل، حتی در دوره‌ی بلافصل پس از غلبه‌ی نورمن‌ها، در تمامی عرصه‌های زندگی اجتماعی انگلستان، گسترش نیافت؛ و تردیدی نیست که تا زمان چاوسر[۲] ساختار اجتماعی فئودالی و ایده‌آل‌های فئودالیِ خدمات شوالیه‌گری یا شهسواری، دارای ارتباط کمی با واقعیت اجتماعی و، در حقیقت، همان موضوعات ادبی نوستالژیک پیشین بود. به‌تعبیری، شوالیه‌گری همیشه ایده‌آل ادبی نوستالژیکی بوده، که در حکایات و مغازلات عشقی قرون وسطی ارائه شده است- همچنان که در *ملکه‌ی پریان*[۳] اثر اسپنسر. ایده‌آل عشق ناب متعهدانه یا عشق شهسوارانه[۴] موضوعی بوده که بدواً مناسبات فئودالی را به‌صورت رمانتیک در آورده، و، البته، اگرچه این ایده‌آل اخلاقی را می‌توان با واقعیت اجتماعی عصری که مولد آن بوده، دارای ارتباط تنگاتنگی دانست، بدون شک بازتاب ساده‌ی یک نظام اجتماعی کاملاً واقعی نبوده است. دست‌کم، در انگلستان، جامعه‌ی سده‌های میانه، نسبت به آنچه که ممکن است در سده‌ی بیستم به نظر آید، بیش‌تر سیّال و دارای تحرک بود، و این سیالیّت برای ادبیات اهمیت داشت.

جفری چاوسر در اوایل دهه‌ی چهل سده‌ی چهاردهم زاده شد و در آغاز قرن پانزدهم فوت کرد. او در این مدت در عوالم اجتماعی متعددی سیر می‌کرد. بورژوایی بود دارای وابستگی‌های درباری. پدرش و پدربزرگش در لندن تاجر شراب بودند و احترام

روزافزونی کـه از آن برخوردار بودند، آنان را در ارتباط با محافل درباری قرار داده بود. راه ترقی و ممر درآمدشـان، از طریق خدمات عمومی، و، در مورد پدربزرگ چاوسر، با گزینش وی در سال ۱۳۱۰ به عنوان تحصیلدار مالیاتی از طریق گردآوری مالیات شراب در آکیتن [منطقه‌ی تاریخی در جنوب غرب فرانسـه] بود. پدر چاوسـر، جان، در سـال ۱۳۳۸ در فلاندرز [در شمال بلژیک کنونی]، در خدمت ادوارد سوم بود و ده سال بعد در منصـب تحصـیلدار مالیات پارچه به بندرهای متعددی سـرکشـی و این امور را بازرسـی می‌کرد. وی همچنین جانشـین سـرخدمه‌ی[۵] شـاه در ساوت‌همپتون بود. ارتباط‌هایش با محـافـل دربـاری به او امکان داد که برای پسـرش، جفری، در خاندان الیزابت، «کُنتسِ اولستر»، زوجه‌ی شاهزاده لایونِل، پسر سوم ادوارد سوم، شغل "امربری" دست و پا کند. جفری چاوسـر، در جنگ ۶۰ – ۱۳۵۹ انگلسـتان با فرانسـه در کنار ارتش انگلستان و در فرانسه بود؛ او ظاهراً در فوج تحت رهبری شاهزاده بلَکْ[۶]، در محلی که شاهزاده لایونل خدمت می‌کرد، مشغول بود. در این جا بود که جفری اسیر و زندانی شد، ولی آزادی‌اش خریده شـد و خود شـاه هم، بدین منظور، شـانزده پوند پرداخت کرد. هفت سـال بعد می‌بینیم که وی مستمری بیست مارکی سالانه‌ای از سوی شاه دریافت می‌کند، که جفری چاوسـر را به‌عنوان «دیلکتوس والکتوس نوسـترِ»[۷] [خادم عزیز ما] مورد توصـیف و تحبیب قرار می‌دهد. یک سـال قبل از این ماجرا او با خواهر زن جان گاونت[۸] ازدواج کرده بود (بعداً همسـر سوم او شد)، که خود علاوه بر مستمری سلطنتی، به دلیل خدماتی که حدس و گمان‌هایی هم در مورد آن وجود داشت، از سوی جان گاونت نیز مستمری دریافت می‌کرد. چاوسـر، در خلال باقی عمر، برای یک سـلسـله مأموریت‌های سـیاسـی خارجی اسـتخدام شـد و در جریان اجرای مسـئولیت در فرانسـه و ایتالیا مقداری هم تمـاس‌هـای ادبی پیـدا کرد. وی در «بنـدر لندن» ناظم مالیاتی و ناظر یارانه‌ی اقلامی مثل پشم، پوست و چرم بود و سپس مدتی هم ناظر عملیات ساختمانی سلطنتی شد.

آنچه در این‌جا در مورد برخی جوانب واقعی زندگی چاوسر آمده، و پذیرفته هم هست، نشان می‌دهد که تا چه حد موقعیت وی، هم در اردوی بورژوازی و هم در میان آریستوکراسی، محکم بوده است. بیش‌تر زندگی چاوسر در لندن گذشت و، اگرچه در دوره‌هایی خدماتی کرد که مستلزم حضور شخصی او در محافل درباری بود، زندگی در انگلستان عمدتاً او را در تماس با تجار قرار داد. در زندگی ادبی‌اش نیز در میان منابع ادبی مستقل و تجربیات شخصی خویش در گردش بود. بلندترین اثر ادبی او، *ترویلس و کریسیده*[۹] منظومه‌ی داستانی کاملی است که بر پایه‌ی اثری از بوکاچو پرداخته شده. اثر اخیر خود ریشه در مواد ادبی یونان و رم باستان دارد که در اوایل سده‌های میانی شکل گرفته است. داستانْ دارای مایه‌های عشق ناب شهسوارانه‌ی سنتی، آرای فلسفی بوئتیوس[۱۰]، و صنایع ادبی گوناگونی است که مورد تأکید سخنوران و ادبای فرانسوی بوده، و، نیز، نمایشگر کنجکاوی‌های روان‌شناختی و حس همدردی خود نویسنده است. اما مشهورترین و ویژه‌ترین اثری که خلق کرده، *حکایات کَنتربری*[۱۱] است که ناتمام ماند؛ این اثر در لندنی که چاوسر می‌شناسد آغاز می‌شود و روایت جمعی از زوّار است – که در معیّت هم و نمایشگر طبقات گوناگون انگلستان آن زمان اند– البته به جز بالاترین و پایین‌ترین طبقات. شگردی که چاوسر در این‌جا گزیده استخدام زنجیره‌ای است از حکایات مرتبط به هم که هریک توسط شخصیتی کاملاً واقعی‌نما روایت می‌شود– شخصیت‌هایی که رفتار و حکایاتشان بازتاب‌کننده‌ی نوع حرفه یا تجارت و طبقه‌ی اجتماعی و نیز مدارج و کیفیات شخصی آنان است؛ این‌ها حکایاتی هستند تصویرگر ترکیبی از آنچه که چاوسر آن را «اُوکتُریتی»[۱۲] و «تجربه» می‌نامد – که در این‌جا به معنای آثار یا مُؤلَفات و زندگی است. در عین حال، این امر به وی امکان داده از دانش و مزایای طبقاتی متعدد خویش بهره‌مند گردد. مقدمه‌ی اثر، مجموعه‌ی درخشانی است از توصیف شخصیت‌های گوناگون که نگاهی به داستان‌نویسی بورژوایی سده‌ی بعد از خود دارد. داستان‌هایی که شخصیت‌ها روایت می‌کنند، تقریباً همه‌ی اشکال شناخته‌شده‌ی ادبی قرون وسطایی را در بر دارند – حکایات عشقی، *حکایات*

هزل‌آمیز کُمدی[۱۳]، حکایات منظوم [کوتاه به سبک روایی بریتانیِ فرانسه] که مثنوی برِتون[۱۴] نام دارند، افسانه‌ی قدیس، حکایت مذهبی-اخلاقیِ *جناب واعظ*، جانورنامه [شبیه به *کلیله و دمنه*]، موعظه و اندرز و غیره. این اشکال ادبی همه‌ی پایگاه‌های طبقاتی و مواضع گروه‌های حرفه‌ای خود را بازتاب می‌کنند: "آسیابان" و "ناظر" حکایات مضحک "زننده"ی خود را دارند. "راهبه‌ی دوم" و "رئیسه‌ی دیر" ماجراهای قدیس را تعریف می‌کنند، شهسوار یا شوالیه، داستان عشق و وفاداری را می‌گوید، کشیش یا دعاخوانِ راهبه‌ها از طریق "جانورنامه"ای، حکایتی نقل می‌کند، و الی آخر. تمامی شخصیت‌های حکایات کنتربری از درجه‌ای بیان طنزآلود برخوردارند، به جز شهسوار یا شوالیه که به نظر می‌رسد شخصیت ایده‌آلی است مُبَیِّن دلتنگی برای ایده‌آل‌های اجتماعی رو به زوال، و نیز کشیش و شیارکار که، در سوی مقابل مدارج اجتماعی، نمایشگر نسخه‌ی ایده‌آل کشیش و کشاورز از نظر یک اصلاح‌طلب‌اند. نمی‌گویم که چاوسر اصلاح‌طلب بود، هرچند که ظاهراً همدلی‌هایی با عقاید لالاردْها[۱۵] داشت؛ ولی او در زمانه‌ی تغییرات اجتماعی سریع می‌زیست که نه‌تنها شیوه‌های جدیدی از تحرک اجتماعی پدید آورد، بل که باورهای جدیدی هم در مورد جامعه و نیز فوران‌های واقعی اعتراضات شدید اجتماعی، از جمله قیام دهقانان را در سال ۱۳۸۱ ایجاد کرد [که جان‌شان در اثر ازدیاد مالیات برای ادامه‌ی جنگی بی‌هوده به لب رسیده بود]. جان بال مساوات اجتماعی را می‌ستود ("کجا بودند اربابان و نجیب‌زاده‌گان، آن‌گاه که آدم می‌کافت و حوا می‌بافت[۱۶]) در حالی که دیگران (از جمله ویلیام لنگلند، نویسنده‌ی «پی‌یر شیارکار»[۱۷]) چنین موعظه می‌کردند که میان وظایف طبقات گوناگون تمایز و اختلاف وجود دارد و این خواست خداوندست. شوالیه مبدل به فکاهه‌گوی بی‌رحمی می‌شود: وقتی که شاهزاده بْلَک، در سال ۱۳۷۰، لیمُژ [شهری در فرانسه] را فتح کرد، همه‌ی اهالی شهر، از جمله صدها زن و بچه، را قتل عام کرد، ولی با چند تن شهسوار (شوالیه) که در شهر پیدا کرد با احترام و به نرمی غلوآمیز رفتار نمود. حکومت ریچارد

دوم، که در سال ۱۳۷۷ آغاز شد و در ۱۳۹۹ با کنار زدن و قتل وی پایان گرفت، نیز آشوب‌های اجتماعی و سیاسی را به نمایش گذاشت.

میل ندارم که وارد بحث علل اقتصادی این آشوب‌های اجتماعی شوم، مگر اشاره به طاعون که آشکار است- مرگ سیاهی که حومه‌ی شهرها و روستاها را خالی از سکنه کرد و منجر به تشدید سقوط اقتصاد ویلنی[۱۸] یا زمین‌بندگی از طریق ایجاد بازار فروش نیروی کار شد و بدین ترتیب منتهی گشت به این که اقتصاد پولی جانشین اقتصاد مبتنی بر مراتب اجتماعی و خدمات [افراد] شود. البته این تغییر هنوز بسیار از صورت کامل خود فاصله داشت، اما پیشرفتش مشاهده می‌شد. طنز چاوسر طنز مردی است که از ضعف همالان‌اش آگاه است، ولی او به‌طور کلی بیش از آن از دنیا و مافی‌هایش خبر دارد که در انتظار تغییر آنان بنشیند؛ ظاهراً نوعی برآشفتگی در تصویری که از آمُرزشگر[۱۹] ترسیم کرده وجود دارد، اما در اکثر موارد، انتقاد او در طنزی مضحک مستتر شده است. تنها اشاره‌ی مستقیم چاوسر به شورش وحشیانه و خشونت‌بار دهقانان به شکل پرسش برانگیزی ملایم و طنزش در عمق صورت ظاهری نهفته است:

هرگز جک استراو و همراهانش
آن گاه که فلمینگ‌ها[۲۰] را می‌کشتند
حتی سه دانگ این فریاد را نزدند
آن گونه که امروز بر روباه زدند[۲۱].

موقعیت طبقاتی دوگانه‌ی چاوسر به او یاری داد که هم دانشی به هم رساند و هم برخوردی عینی داشته باشد: و این که عینیت نگرش وی شکل طنز به خود گرفت، به گونه‌ای بود که می‌توانست فکاهی، ولی در عین حال عمیقاً انتقادی - هرچند که ملایم – باشد؛ این نکته‌ای است که باید آن را حمل بر سرشتِ نبوغ فردی او کرد.

عصر تغییرات اجتماعی سریع و پرآشوب، و نویسنده‌ی نابغه‌ای که چند طبقه‌ی اجتماعی را زیر پا پیموده داشت- ترکیبی از مجموعه‌ای است که دشوار بتواند فاقد برجستگی باشد. اگر گوناگونی، انعطاف‌پذیری، دامنه‌ی وسیع کنج‌کاوی بشری، و همدری، طنز مضحک و منتقدانه، و دیگر ویژگی‌هایی را که در چاوسر سراغ داریم با آثار کسل‌کننده‌ی عموماً سنتی و تکراری، که جانشین بلافصل آثار او گشت، مقایسه کنیم، به شواهد بیش‌تری راه پیدا خواهیم کرد که نشان می‌دهند نبوغ چاوسر چیزی را مدیون تناقضات و چندزیستی اجتماعی[۲۲] عصر اوست. اُدبای اوایل سده‌ی پانزدهم، مانند تامس هاکلیوْ[۲۳]، از نظر زمینه‌های اجتماعی، محدودیت بیش‌تری داشتند. لیدگیت[۲۴] راهبی پُرکار بود در کلیسای جامع بِری سنت ادموْنْدْز[۲۵]، و، اگرچه در دوره‌ای از زندگی خود، از طریق حمایت همفری، دوکِ گلوستر، ارتباط‌هایی با دربار داشت، برعکس چاوسر، در بند طیف کاملی از عوالم اجتماعی بود. هاکلیوْ کارمند دولتی بود، کارمندی که در "دیوان خاتم" خدمت می‌کرد و فقط دارای یکی از حرفه‌های متعدد چاوسر بود. اما نخستین شاعری که بعد از چاوسر حقیقتاً جلب توجه می‌کند، جان اسکلتن[۲۶] (۱۴۶۰ تا ۱۵۲۹)، سخریه‌نویس و هجوپرداز درباری، کشیشِ ضد [سلطه‌ی] روحانی، محقق و انسانی در خدمت مردم، و فردی بود که نمی‌توان او را به هیچ طبقه‌ی اجتماعی منتسَب نمود- مردی که اشعارش بازتاب کننده‌ی مجموعه‌ای از انگیزه‌ها و محرکه‌های متضاد است. او آثارش را در خلال سلطنت هِنْری هفتم و هنری هشتم می‌نگاشت – یعنی زمانی که «دولت-ملت» جدید، در انگلستانِ تحت سلطنت تئودورها در حال تشکیل بود. اسکلتون، به‌عنوان هجونویس، فردی محافظه‌کار است که به سوءاستفاده از زندگی درباری حمله می‌کند، با روش‌های نو در تفکر خصومت می‌ورزد، به دین و رفتار [مذهبی] و بسیاری از دیگر وجوه محیط زندگی زمانه‌اش می‌تازد. در سرشت شاعرانه‌ی او بسیاری از عناصر [شعریِ سبْکِ] گولیارد [نک پایین تر و حاشیه ۲۷] یافت می‌شود، که شاهدی است بر بی‌باکی "سرخوشانه"ای که اسکلتون به

کمک آن در *کتاب فیلیپ اسپَروو*[۲۸] اداره‌ی اموات و دیگر وجوه نیایش کلیسایی به سبک لاتین را تقلید و تمسخر می‌کند. او بهره‌ای از عینیت طنزآمیز چاوسر نبرده بود: به تمامی اشکال نیرومند شیوه‌ی شخصی، سرگرم و درگیر دنیای زمان خویش بود. و آن دنیا نیمیش قرون وسطایی بود و نیمیش رنسانسی (البته اگر مجاز باشم که این اصطلاحات خام و به‌درستی مورد تشکیک مورخان را به کار ببرم)؛ دنیایی که دستخوش تغییرات سریع فرهنگی و، دست کم پیش از هرچیز، موضوعِ تجدید ساختار اجتماعیِ چیزی بود که از نابودی آریستوکراسی در جریان جنگ‌های رُزها[۲۹]بیش‌تر بود! سرزندگی فراوان و سرخوشی اسکلتون، استفاده‌ی اصیل و کاملاً فردی او از دوبیتی‌های کوتاه، ترکیب زبان بسیار مؤدبانه‌ی درباری و عامیانه، ترکیب عوامل سنتی و نو، جذابیت و زیبایی در رسمی بودن بیان و رکاکت و جسارت شخصی زبان او، همه بازتاب کننده‌ی دوپاره‌گی ذهن و حساسیت او در دنیایی گیج‌کننده است. امروز ناقدان وابسته به مکتب نقد ادبی مدرن غالباً بر این باورِ–به گمان من نادرست–اند که دوره‌های تغییر سریع اجتماعی و فرهنگی، وقتی که، به قول مشهورِ دان[۳۰]، «فلسفه‌ی نو همه را به شک فرا می‌خواند»، مناسب‌ترین زمان‌ها برای تولید ادبیات عالی نیستند؛ ادبیات عالی نیازمند عصر طلایی ثبات– نظیر یونان سده‌ی پنجم یا عصر الیزابت در انگلستان– است. البته حقیقت این است که یونان سده‌ی پنجم و عصر الیزابت به‌هیچ‌وجه اعصار ثبات اجتماعی و فرهنگی نبودند، بل که اعصار تغییر و استحاله‌ی فرهنگی بودند. راستی این است که مورخان معاصر باور دارند یافتن عصری واقعاً باثبات در گذشته دشوار است. طبقات بالنده‌ی متوسط انگلستان، که نقش‌شان در آثار چاوسر مشهود است، و پشتیبان پادشاهی تئودرها بودند، که مسببان «جنگ داخلی» سده‌ی هفدهم انگلستان بودند، که در صف مقدم ادبیات قرن هجدهم هستند، طبقه‌ی متوسطی که با ادبیات عالی عصر ویکتوریا در سده‌ی نوزدهم تعریف می‌شود، نماینده‌ی مؤثر جنبش مستمری هستند که در آثار تاریخ اجتماعیِ تقریباً هر زمانی مشهودند. یادم می‌آید که می‌گفتند در یکی از آزمون‌های تاریخ در دانشگاه آمریکایی، اولین سؤال را این گونه مطرح کرده بودند، «دست کم

یکی از پدیده‌های تاریخی اروپای پانصد ساله‌ی اخیر را نام ببرید که نتوان آن را از علل ظهور بورژوازی دانست؛ و دلیل آن را نیز ذکر کنید.»

جلوه‌های باشکوه ادبیات عصر الیزابت را نمی‌توان موضوع بررسی ساده‌ی جامعه‌شناختی قرار داد، ولی، دست کم، می‌توان بار دیگر به این حقیقت توجه کرد که بزرگ‌ترین نویسنده‌ی این دوره در گستره‌ی دو طبقه در تحرک است و به شیوه‌ی ادبی خویش وصّاف حرکتی اجتماعی است که از آن تنها فرد جوان با استعداد و مصممی می‌تواند بهره جوید. پدر شکسپیر در شهر «استراتفورد» دوزنده و فروشنده‌ی دستکش بود؛ شهروندی بود محترم و صاحب‌ملک. شکسپیر از استراتفورد، با موقعیت مستحکمی که داشت، به لندن رفت و در ۱۵۹۳ شعر اروتیک لفاظانه و فصیحی نوشت، به نام *«ونوس و آدونیس»*، که، از نظر سبکْ، روایی، ولی بسیار پیچیده بود و آن را به ارلِ[۳۱] ساوت‌همپتون تقدیم کرد. سال بعد بود که باز شعر روایی حتی بلیغ‌تر و برانگیزنده‌تری نوشت به نام «تجاوز به لوکریس»[۳۲] و به همان فرد تقدیم کرد. احتمالاً در حول و حوش همین زمان، و قطعاً در همین دهه، بود که اثری از وی- که کسی از معاصران آن را «سونات‌ها[یا غزلواره‌ها]ی شِکرین»[۳۳] نامیده بود- به صورت نسخه‌ی خطی دست به دست میان دوستان وی می‌گشت. این غزلواره‌ها فاش‌گوی دوستی صمیمانه با نجیب‌زاده‌ی جوانی است که هویتش فاش نمی‌شود. برخی از نمایشنامه‌هایی که شکسپیر در اوایل دهه‌ی نود سده‌ی شانزدهم نوشته (مثلاً، *تلاش بیهوده‌ی عشق* یا *رنج از میان رفته‌ی عشق*)[۳۴] نمایشگر چنان پیچیدگی‌های زبان مؤدبانه است که امکان ندارد وی آن را در محافل بورژوایی یادگرفته باشد. هدف من از تکرارِ نکات یادشده این است که نشان دهم «این مرد جوانِ شهرستانی» در سال‌های اولیه‌ی اقامت دراز خود در لندن، در پذیراندن خویش به محافل درباری آشکارا موفق بود. ولی وابستگی خویش را با استراتفورد محفوظ داشت. آن‌جا خانه‌ای بزرگ خرید و خانواده‌اش را در آن اسکان داد، درخواست نشان مخصوص و، بالاخره، آن را دریافت کرد که وی را قانوناً به عنوان

نجیب‌زاده به رسمیت شناخت؛ و او بعد از گرد آوردن پول فراوان از تئاتر و سرمایه‌گذاری به استراتفورد [در منطقه‌ی شرقی لندن] بازگشت تا بتواند زندگی‌اش را به صورت یک نجیب‌زاده‌ی محلی ادامه دهد.

توفیق اجتماعی این بورژوای بلندپرواز داستانی است که عده‌ی زیادی را منقلب کرده، کسانی را که معتقدند یک نابغه‌ی بزرگ ادبی نمی‌توانست دارای چنین منشاء یا بلندپروازی‌ها باشد. اما حقیقت این است که برخی از بزرگ‌ترین نویسندگان در اروپا بورژواهای تلاشگر و در کار گرد کردن پول بودند. شکسپیر شاید مشتاق می‌بود که فقط برای حامیان درباری خود نمایشنامه‌های غامض و غنی بنویسد تا در تئاتر اجرا شوند، که در این صورت اکنون برای ما نویسنده‌ای محبوب و دارای توانایی و استعداد بود، اما دیگر این شکسپیری که اکنون می‌شناسیم نمی‌بود. لیکن، پایگاه بورژوایی او - که تنها شاهدش این است که مردی هوشمند و پولدار بوده- وی را در مسیر اتصال به یک شرکت بازیگری حرفه‌ای رهنمون شد که در آن سهمی هم داشت؛ نمایشنامه‌هایش را برای آن گروه می‌نوشت و در آن بازی هم می‌کرد. اکنون نزدیک به حدود یک سده است که یک عده‌ی قلیل سمج این عقیده را مطرح می‌کنند که شکسپیرِ بازیگر و سوداگرِ عرصه‌ی تئاتر نمی‌توانسته شکسپیرِ نمایشنامه‌نویس باشد؛ همین‌ها اضافه می‌کنند که نمایشنامه‌ها را باید فرد دیگری که از اشراف بوده نوشته باشد. اما در واقع، نمایشنامه‌های شکسپیر، به‌رغم انعکاس اطلاعات مربوط به وجوه زندگی و زبان درباری- اگرچه این اطلاعات بیش‌تر از آنچه که جوانی در دوره‌ی کوتاه زندگی می‌توانسته کسب کند، نبوده – هرگز امکان نداشت که توسط فردی اشراف‌زاده نوشته شده باشد. ادبیات عالی اشرافی زمان الیزابت ادبیات سبْک‌مندِ روایی و اخلاقیِ کلان‌خانه‌نشینان[۳۵]، نظیر «*آرکیدیا*»ی سیدنی[۳۶] بود. این تخیل انقلابی بورژوایی بود که به درون سنتِ گفتمانِ رفیع تمثیلی راه گشود تا با توصیف و تشریح جزء به جزء سرشت انسان به خصایص روان‌شناختی روشن و زنده‌ی او بپردازد. همان گونه که پروفسور جان دانبی[۳۷] نشان داده، این‌جا مکان نویسنده بود- جایی بر آنچه که در عصر

الیزابت «تپه‌ی بخت»[۳۸] نامیده می‌شد- مکانی که موقعیت او را، هم در قبال موضوعش و هم در برابر مردمش، تعیین می‌کرد:

تصـــویر «تپه‌ی بخت»، و ادبیات وابســـته به حمایت از [ســـوی] «کلان‌خانه» یا تئاتر عمومی، پیشـــاپیش از یـک‌پـارچـه‌گی[۳۹] عرصـــه‌ی [تئـاتر] الیزابتی-جکوبینی [نـک. یـادداشـــت چهل و هفت] در مقایســـه با آنچه که گاه تصـــور رفته، می‌کاهد... نظرات گوناگونی می‌تواند از مواضـع مختلف آن «تپه» مطرح شوند... بدون شک ادبیات چیزی اسـت که در «درون» انسـان اتفاق می‌افتد. مع‌هذا، آن اتفاق، تا حدی، مشـروط اسـت به آنچه که «برای» او اتفاق افتاده است که خود متناسب و مرتبط است با مکان و رفتار او بر آن «تپه». سـرانجام، این که ادبیات موضـوع نظر فردی اسـت که از مکان خود برای آن دســـته از معاصـــرانش که بر همان تپه و در موقعیتی قرار دارند که می‌توانند به او گوش دهند، نوشـته می‌شـود... برخی از اختلافات میان آثار خاص را شـاید بتوان ناشـی از به اصـطلاح جایگاه اجتماعی دانسـت. *آرکیدی‌یا* ادبیاتی کلان‌خانه‌ای[۴۰] اسـت، و سیدنی هم مفسـر اخلاقیات یا خویگان آن کلان‌خانه اسـت. نمایشـنامه‌های شکسپیر به فضای باز شـهری تعلق دارد، به محیط یا سـرزمین باز دوره‌ی الیزابت، و به تئاتر نامسـقف تجاری. بومونت و فلچر[۴۱] دورگه‌هایی کنجکاو هسـتند: نوشکفته‌هایی در میان نخبگان ادبیات الیزابتی، و نســـل دومِ بهره‌ور از تئاتری که احتمالاً دیگر رو به آســـمان چشـــم نخواهد گشود... (نک. [ج. اف. دانبی]: *شاعران بر تپه‌ی بخت*، ۱۹۵۲).

ظهور نمایشـــنامه در دوره‌ی الیزابت به عنوان مهیج‌ترین شـــکل ادبی که نوابغ ادبی بزرگی را مجـذوب خود کرد، پـدیـده‌ای اســـت کـه دلایل فراوان دارد و یکی از آن‌ها مخصـوصاً عروج بازیگر عادی به موقعیتی برخوردار از ثبات و اعتماد به نفس است. اگر شکسپیر در خلال تمامی زندگی زاینده‌ی خود فاقد همکارانی در کنار و پشتیبان خویش می‌بود، محصـول برجسته‌ی کارش نیز غیرقابل تصور می‌شد. از این جهت، وی از امنیت بیش‌تری نسـبت به دیگر نمایشـنامه‌نویسـان عصـر الیزابت برخوردار بود. شـکسـپیر برای

همکاران و گروه خود می‌نوشت، و گروه او، هم در میان نجبا و هم در میان مردم عادی، محبوب و مشهور بود؛ بنا براین شکسپیر مستقل و بی‌نیاز به حامی بود. اما نسبت به همکارانش استقلال نداشت: او ناگزیر بود خواست‌های همکارانش را برآورد و نمایشنامه‌هایی به آنان عرضه کند که می‌خواستند. البته، خود شکسپیر عضو برجسته و فعالی در درون گروه‌اش بود، و درآمد وی از محل بازیگری، نمایشنامه‌نویسی، و منافع سهمی که در شرکت داشت تأمین می‌شد – شرکتی که ممر درآمدش اجرای نمایش و اجاره‌ی تئاتر بود. برای او اهمیتی نداشت که کار هنری تئاتر با وجه تجاری آن تضاد داشته باشد: او در حوزه‌ی کار خویش به هردو می‌پرداخت. مع‌هذا، زمانی که شرکت شکسپیر، که اکنون تئاتر «مردان شاه» نام داشت، تئاتر «بلکفرایرز»[۴۲] را با سنت بسیار پیچیده‌ی اجرای شبانه و شمع‌افروزی‌اش، در سال ۱۶۰۸ در اختیار گرفت، شیوه‌ی بسیار متفاوتی با اجرای نمایش در فضای باز روزانه در تئاتر «گلوب» را پذیرفته بود. پس روشن بود که می‌بایست طرز کارش را با علایق و انتظارات تئاتر خصوصی انطباق دهد و تا جای ممکن از اجرای روش تئاتر عمومی بپرهیزد. «مردان شاه» بِن جانسون را داشت که استاد نمایشِ [منظوم] درباری/مجلسی و نوع نمایشی بود که تقریباً بدون ملاحظه و با جسارت آموخته‌های نویسنده‌اش را به نمایش می‌گذاشت و برای تولید و اجرا در تئاتر بلکفرایرز می‌نوشت. «بومونت و فلچر» نیز با برخورداری از ارتباط‌های اشرافی و درباری و همچنین اسلوب پیچیده‌شان، برای تئاتر بلکفرایرز جاافتاده و طبیعی بودند. خود شکسپیر، که می‌دانیم از جهت مالی در توفیق کار تئاتر جدیدِ مردان شاه دارای مسئولیت و وظیفه بود، به سوی نوعی نمایش روی آورد که با آنچه که برای عموم می‌ساخت بسیار متفاوت بود. دست‌کم، تفسیری که پروفسور جی. ای. بنتلی[۴۳] در این مورد کرده کاملاً مؤید این تغییر سبک شدید در تئاتر شکسپیر و بیانگر این واقعیت است که ظاهراً وی در پایان حرفه‌ی نمایشی خود، در حال آموختن تکنیک جدیدی بوده که آن را با عدم اطمینان کامل در اثری مثل *«سیمبلین»*[۴۴] به کار گرفته و بعد "با مهارتی بسیار" در *«حکایت زمستان»* " تکرار کرده و، سرانجام، پیروزمندانه، در اوج تجربه‌ی درازش"، آن

را در «*توفان*» به نمایش گذاشته است (نگاه کنید به جی. ای. بنتلی: «شکسپیر و تئاتر بلکفرایرز»، در *جستاری در مورد شکسپیر*، ج. یکم، ۱۹۸۴، ص. ۴۹). اگر بتوانیم شواهدی را که پروفسور «موریل بْرَدبروک»[۴۵] در *طلوع بازیگر مردمی* (۱۹۶۴) گرد آورده، و نیز تاریخ تئاتر بلکفرایرز در آخرین سال‌های کار شکسپیر، به‌عنوان درام‌نویس، را در کنار هم قرار دهیم، آن‌گاه می‌توانیم تصوری از طرز تأثیر نیاز و تحول شیوه‌ی عمل شرکت‌ها بر تخیل ادبی نمایشنامه‌نویسان به دست آوریم. نوشته‌هایی که نمایشنامه‌نویس آریستوکرات بر فراز «تپه‌ی بخت» می‌نوشت، به احتمال زیاد نمی‌توانست طیف و گستره‌ی تنوع مورد استفاده‌ی شکسپیر را منعکس کند. برای اطمینان از درستی این سخن می‌توان نگاهی به نمایشنامه‌های فُلک گرِوِل کرد[۴۶].

اگر بگوییم که شکوهِ درام عصر الیزابت و جکوبین‌ها[۴۷] نتیجه‌ی تحرک اجتماعی بوده بزرگ‌نمایی خواهد بود، هرچند که باید گفت، بدون شک، این تحرک عامل مهمی بوده است. فرمولی که ظاهراً تعریف کننده‌ی موفقیت نویسنده‌ی طبقه‌ی متوسط در حوزه‌های وسیعاً متفاوت تاریخ انگلستان است، این است که وی یک پا در اردوی آریستوکراسی دارد – این همان قاعده‌ای است که هم چاوسر و هم شکسپیر را به طرق مختلف وصف می‌کند. درعین حال، باید پذیرفت که تکامل و پیشرفت تئاترهای دائمی، وابسته بوده به جمع تماشاگرانی که برای ورود به تئاتر بلیت می‌خریده‌اند و بدین ترتیب به مردان روشن‌اندیش جوانی که وابسته به هر لایه‌ای از جامعه بوده‌اند امکان می‌دادند به‌عنوان بازیگر امرار معاش کنند. به‌راستی که تئاتر، به عنوان یک حرفه، در بخش آخر سده‌ی شانزدهم جای کلیسا را نزد جوانان هوشمند فروپایه گرفت. مارلو[۴۸]، که از جنبه‌ای می‌توان او را بنیان‌گذار نمایشنامه‌ی الیزابتی دانست، پسر یک کفاش بود؛ رابرت گرین[۴۹] که منشاء اجتماعی وی معلوم نیست، زندگی توأم با عیاشی و ولگردی داشت، ممکن بود در قرون وسطی، گولیارد یا طلبه‌ی شنگول سرگردان و هجوپردازی شود

که به ظاهر از کلیسا حمایت تخصصی می‌کرد؛ جرج پیل[۵۰] پسر یک تاجر لندنی و تامس کید[۵۱] نیز پسر یک میرزابنویس لندنی بودند؛ جان لایلی[۵۲] در «ویلد آو کنت»[۵۳] به دنیا آمد، در خانواده‌ای با پایگاه اجتماعی نسبتاً بالا، و تامس لُج[۵۴]، پسر شهردار لندن بود؛ این‌ها همه در آثارشان نسبت به دیگران منافع طبقاتی محدودتری منعکس می‌کردند. این گروه، مجموعاً، معروف بودند به مُخ‌های دانشگاه – مردانی تحصیل کرده که، به جای کلیسا، به ادبیات، و در وهله‌ی نخست، به نمایشنامه روی آوردند تا معیشت خویش را تأمین کنند. نمایشنامه، به دلیل تئاتر و بازیگری، حرفه‌ی خوبی در زمینه‌ی ادبیات بود و مدت‌ها پیش از این که چنین شغلی در زمینه‌های دیگر ادبی ممکن شود، نیازی به یافتن حامی یا مرد ثروتمندی نداشت.

[اولیور کرامول در ۱۶۵۸ درگذشت، و در ۱۶۶۰ چارلز دوم به سلطنت بازگردانده شد.] بعد از این تجدید سلطنت بود که تئاتر در انگلستان بازگشایی شد؛ و این بار برخلاف تئاتر الیزابتی، تئاتری بود طبقاتی. [سرداران] قهرمانش زن‌نوازان درباری بودند، عقبه‌اش شهروندان و ساده‌لوحان دهاتی؛

ایده‌آل گفتارش بذله‌های اشرافی ضداخلاقی، و فهم انسانی‌اش محدود بود به تصنعات و ابهامات اخلاقی درآمیخته با تقلایی در به‌هم بیختن لذایذ خصوصی (عموماً جنسی) و محبوبیت در نزد عموم. این تئاتری بود با جهت‌گیری خصمانه‌ی طبقاتی که، ظاهراً، بازگشت «شهسوارانِ [حامی چارلز اول]» را پس از تبعید دوره‌ی جمهوری کرامول جشن می‌گرفت. تماشاگران و مخاطبان آن گروهی کوچک و حوزه‌ی تجربه‌ی انسانی‌اش هم کوچک بود و عمر کوتاهی داشت. زمانی که جرمی کالی‌یر[۵۵] *نگاهی کوتاه به بی‌ایمانی و هرزه‌گی در تئاتر انگلستان* را در سال ۱۶۹۹ منتشر کرد، در واقع کاری بی‌هوده بود. انبوه عظیم خوانندگان انگلیسی و نویسندگان هرگز با دراماتیست‌های دوره‌ی تجدید سلطنت همراهی نداشتند: طبقات متوسط مترصد غلبه بر این دوره بودند.

یکی از ویژه‌ترین وجوه تاریخ اجتماعی انگلستان روشی بوده که از آن طریق طبقات متوسطِ رشدیابنده به مرحله‌ی اشرافیت رسیده‌اند، و با به دست آوردن املاک روستایی[۵۶]، پس از ساختن پول بسیار، حتی عناوین اشرافی هم به دست آورده‌اند. این فرایند دست کم از زمان سلطنت ادوارد چهارم جاری بوده، و با سرعت بیش‌تری در دوره‌های الیزابتی، جورجیایی، و ویکتوریایی ادامه یافته است. فرهنگ انگلیسی پر است از نمونه‌های *تازه به دوران رسیده‌های خودنما* که به دنبال رهنمایی و رهنمود به سوی زندگی عالی و مجلل بوده‌اند. این رهنمودها به طرق گوناگون، از دورهایی بسیار پیش‌تر از آن که عموماً تصور می‌شود، در اختیار آنان قرار می‌گرفت. اثر بسیار مهم «لویی بی. رایت»[۵۷] در تحت عنوان *فرهنگ طبقه‌ی متوسط در انگلستان دوره‌ی الیزابت* معرف شمار شگفت‌انگیزی از جزوات و کتاب‌های خودآموز، تولید مثل خوب، و غیره است، از راهنمای اشراف، موسوم به *کتابچه‌ی حکومتی* (۱۵۳۱) به قلم تامس الیوت بگیرید تا *شریف‌زاده* یا *جنتلمن انگلیسی* (۱۶۳۰)، نگارش ریچارد بْرِیثوِیت[۵۸] و *شریف‌زاده خانم انگلیسی* (۱۶۳۱). تأکید بریثویت بیش‌تر بر روی اخلاق بود تا سلوک درباری، ولی *شریف‌زاده‌ی کامل* (۱۶۲۲) هنری پیچِم[۵۹] روش سنتی آموزش اصول درباری رایج در اوایل رنسانس را داشت که جالب‌ترین سندش *ایل کورته‌جانو*[۶۰] (۱۵۲۸) اثر [بالتاساره] کستیلی‌یونه[۶۱] است و توسط تامس هُوبی[۶۲] در ۱۵۶۱به انگلیسی ترجمه شده است. کتاب‌هایی هم بودند در مورد راه و رسم ترغیب خانم‌های جوان و شیوه‌ی گفتگو با اعضای طبقات بالاتر (مثلاً: *آینه‌ی تعارفات، یا مکتب دل‌انگیز و مفید برای تردد مکرر در دربار*، یا *گفتگو با اشخاص ثروتمند و فرهیخته*، ۱۶۳۵). راهنمای مکالمه، برای کمک به افراد پرمشغله که نیازمند خودآموز نحوه‌ی بحث‌های اجتماعی محبوب و مقبول بودند: *راهنمای بحث و گفتگو*، یا *کشکول جدّیت در عین خوش‌رویی*، گردآورده‌ی «دبلیو بی، و، ای. پی.» (۱۶۱۸). این کتاب مشهور و محبوب، علاوه بر اقوال، پرسش‌ها، پاسخ‌ها، کلمات قصار، لطیفه‌ها و تمامی انواع اطلاعات گوناگونش،

ارائه‌کننده‌ی خلاصه‌ای از تاریخ انگلستان است، از ادوارد سوم تا جیمز اول. در اثری چاپ شده در ۱۶۳۲ در تحت عنوان *مدرسه‌ی حوریان*[۶۳]: *آن‌جا که پسران و دختران می‌توانند شیوه‌های گوناگون و جدید اظهارات زیرکانه‌ی عاشقانه را بیاموزند*، مؤلف گمنام نه فقط قصد دارد که از علاقه‌ی افراد جوان به مسائل جنسی به نفع خود بهره بگیرد، بل که از نگرانی‌های آنان نیز از بابت فاش کردن منشاء اجتماعی فرودست‌شان از طریق طرز صحبت‌شان، استفاده کند. مؤلف هدفی غیر اخلاقی ندارد: راهنمایی می‌کند که چگونه خانم‌ها را ترغیب کنند، نه این که گول بزنند و سوء استفاده کنند: همیشه ازدواج هدف است. ولی، در عین حال، رهنمود می‌دهد که چگونه با دوستی خداحافظی کنند، او را به مهمانی و به منزل خود دعوت کنند، از لطف آن‌ها تشکر کنند؛ به خاطر غیبت دوستی عذرخواهی کنند، و در بسیار موارد محتمل دیگر راهنمایی می‌کند. مکتب *تعارفات، ۱۶۴۰*، با [پیشنهاد] بیان سخنی لطیف و عالی برای هر موقعیتی، بسیار محبوب و مشهور بود. انواع راهنمایِ نامه‌نگاری هم یافت می‌شد که بسیار رایج و مورد توجه بود. سابقه‌ی این موارد به سال ۱۵۶۸ می‌رسد، سالی که *دشمن بطالت: آموزش راه و روش نگارش؛ چگونه هر نوع نامه و مطلبی را در مورد هر موضوعی به طور آراسته بنویسیم*[۶۴] ظاهر شد.

به این نخستین آثار اشاره کرده‌ام تا روشن کنم وقتی که ادیسون و استیلز[۶۵] تلاش خود را برای تعلیم طبقات متوسط آغاز کردند، و زمانی که بورژوای خلصی چون سمیول ریچاردسون[۶۶] اثری نوشت به نام «نامه‌هایی به وَ برای دوستان مخصوص، به قصد راهنمایی و [آموزش] کاربست شکل و شیوه‌ی لازم به منظور نگارش نامه به دلبندان» (نامه‌ی ۱۳۸، با عنوان «پدری به دختر خادمه‌اش، پس از آگاهی از نفوذ آقای وی به حریم خصوصی او [۶۷]») که احتمالا مایه‌ی اصلی رمان وی، *پَملا*[۶۸] بوده، هیچ‌یک عملی انقلابی انجام نمی‌داده‌اند. آنان دنباله‌ی سنتی قدیمی را گرفته‌اند. مع‌هذا، بدون شک، *اسپکتاتور*[۶۹] از جهاتی، جنس متفاوتی بود و به طرق خاصی با شیوه‌های ادبی پیشگامان الیزابتی و جکوبینی تفاوت داشت. شهر که اکنون دربار را شکست داده

بود، ناگزیر بود برای موقعیت جدیدش آموزش ببیند؛ آموزش و تفریح طبقات متوسط (و در جایی که امکان داشت، آموزش و شادی همزمان) تبدیل به موضوعی مهم در ادبیات شد. «راهنما»های سده‌های شانزدهم و هفدهم که بدان‌ها اشاره کردم، بی‌شک شواهدی هستند دال بر تحرک اجتماعی، ولی پایگاه اجتماعی این ادبیات بسیار نامعین‌تر از پایگاه منابع شواهد قرن هجدهم است، و این زمانی است که می‌بینیم، شمار عظیمی از افراد موفق و ثروتمند، همراه با همسران و دختران، خود را برای زندگی اشراف‌منشانه آماده می‌کنند. البته شهروندان کامیاب دوره‌ی الیزابتی هم همین کار را کردند، ولی بیش‌تر به‌طور انفرادی تا به‌مثابه یک طبقه. در روزگار اَدیسون وظایفی هم بود که همگانی بود و باید انجام داده می‌شد، امور متنوعی که مورد توجه مقالات *اسپکتاتور* قرار گرفته بود، از نوع مناسب‌ترین کلاه تئاتر برای خانم‌ها گرفته تا ستایش *بهشت گمشده*[۷۰] که نمایشگر دقیق منافع بورژوازیِ خواهان فرهنگ خاص خود بود. اختلاف بین *اسپکتاتور* و *ایل کورتجانو*[۷۱] روشنگر و آموزنده است. اثر اخیر ایده‌ال اشرافیِ عالیِ دوره‌ی رنسانس را به‌طور کامل اعلان می‌کند، کسی را که به بیان میلتون [*خالق بهشت گم‌شده*] در تمام شاخه‌های هنری صلح و جنگ، چه عمومی و چه خصوصی، تحصیل کرده، هم مرد عمل است و هم فلسفه، ملهم است از ایدآلیسم پرشور افلاطونی، و در عین حال از استعداد و توانایی سوارکاری و شمشیرزنی برخوردار است؛ در حالی که اثر نخستین مظهر جان لاکی آبکی است؛ راهنمای قابل‌فهم پیشنهاد شده توسط آقای معلم مدرسه است به شکل نقد ادبی، و از آرایش و مد زنانه – مثلا خالکوبی یا چسباندن پولک‌های زیبایی بر روی صورت – نیز انتقادی تمسخرآمیز می‌کند. هدف ادیسون، برعکسِ کستیلی‌یونه، متمایز کردن طبقاتِ منحصراً بااستعداد و تحصیل‌کرده نبود؛ قصدش ایجاد سازش، مشکل‌گشایی و میانجیگری میان شهر و روستا، میان شهروند ثروتمند و نجیب‌زاده‌ی زمیندار، بود تا بدین وسیله برخی از شکاف‌های ایجاد شده در

خلال جنگ داخلی سده‌ی پیش‌تر را که عامدانه در درام تجدیدسلطنت فعال مانده بود، پر کند.

[جوزف] اَدیسون، خود، از نظر اجتماعی، شخصیتی میانه‌حال بود با ارتباط‌ها و بستگی‌های بورژوایی و آریستوکراتیک. برترین هدف او در زندگی‌اش، که بدان دست یافت، ازدواج با یک «کُنتِس» بود. دانشوری بود که وارد خدمات عمومی دولتی شد. خدمات دولتی او را در معرض ارتباط‌های اجتماعی قرار داد و وی را بهره‌مند کرد- البته با سقوط ویگ‌ها در سال ۱۷۱۱ این شغل را از دست داد. اَدیسون از نظر شخصیتی خونسرد و دارای رفتاری ظریف و باوقار بود که ظاهری مدعی اشرافیت هم داشت. مع هذا، رأیش متقاعدکننده بود: خواننده‌ی *اسپکتاتور* از آموزش‌های وی محظوظ می‌شد. ریچارد استیل [نویسنده، نمایشنامه‌نویس و سیاستمدار ایرلندی و دوست ادیسون]، دست‌کم از نظر ادراک و احساس، شخصیت بوژوایی یکپارچه‌تر و، از بسیاری جهات، جذابیت بیش‌تری داشت. اما اَدیسون، با سمت‌گیری دوگانه‌ی طبقاتی‌اش، توفیق بیش‌تری یافته بود.

اگر به طلوع رمان در سده‌ی هجدهم بیندیشیم، بلافاصله طبقات متوسط در ذهن‌مان حضور خواهند یافت. بدون شک، دفو و ریچاردسن[۷۲]، که به دلایلی پدر داستان نویسی انگلیسی شمرده می‌شوند، شخصیت‌هایی کاملاً بورژوایی بودند. اما [هنری] فیلدینگ بستگی‌ها و روابط آریستوکراتیک و اشرافی داشت و نتیجه‌ی یک اِرل [انگلیسی] بود. فیلدینگ، اگرچه بزرگ‌ترین رمان‌نویس سده‌ی هجدهم انگلستان نبود، از طریق تلفیق اخلاقیات اجتماعی مورد نظر ریچاردسن با نشاط اشرافی نیکوسرشت امکان ایجاد بُعد جدیدی در رمان‌نویسی انگلیسی را فراهم آورد که سرانجام در سده‌ی نوزدهم فراباليد. فیلدینگ بذله‌گوی زیرک دوره‌ی تجدیدسلطنت نبود، ارزش‌های بورژوایی را به‌نام التذاذ آریستوکراتیک مسخره می‌کرد؛ از نظر اسلوب، از ریچاردسن عاطفی‌تر بود، زیرا که معتقد بود داشتن قلب نیک تنها ارزشی است که حقیقتاً مهم است؛ با این حال، هنگام خندیدن به اخلاقیاتِ محتاطانه‌ی ریچاردسن، عادات بورژوایی

ذهنی خود را منتقل می‌کرد تا آن چیزی را ایجاد کند که آن را «حماسه‌ی فکاهی به نثر»[۷۳] می‌خواند و بدون آن نه «دیکنز» و نه «تَکِری»[۷۴]، هیچ یک نمی‌توانستند آن گونه بنویسند که نوشتند.

جالب‌ترین نمونه‌ی رمان‌نویسی که پیشینه‌ی طبقاتی پیچیده‌اش او را به درکی بسیار غنی از سرشت انسان رسانده والتر اسکات، [قاضی و] حقوقدان اهلِ «ادینبارو» است که تبدیل به یک جنتلمن یا نجیب‌زاده‌ی روستایی شد. دغدغه‌ی اصلی اسکات، به‌عنوان رمان‌نویس، نسبتِ میان سنت و ترقی بود که وی را بسیار درگیر نقش تغییریابنده‌ی طبقات گوناگون کرد. غیرواقعی بودنِ تماشایی جامعه‌ی فئودالی که در آستانه‌ی سرمایه‌داری فرابالنده قرار داشت به بهترین شکل در «*ویورلی*» و «*راب روی*»[۷۵] مشهود است؛ همچنین رمز حُسن بهترین رمان‌های او دوگانگیِ احساسی است که وی به کار می‌گیرد تا پی‌گیرانه ناممکن بودن شیوه‌ی زیبا و قهرمانانه‌ی زندگی‌یی را که ناگزیر از نظر عاطفی بدان تعلق دارد، به تصویری نمایشی بکشد. اسکات حس عمیقی نسبت به نوع کهن جامعه‌ی ارگانیک [جامعه‌ی نظام‌دار] داشت، با این حال، آن گونه که در یکی از بهترین داستان‌هایش به نام *ردگانتلت*[۷۶]، الن فیرفورد به دارسی لتیمر[۷۷] می‌گوید، می‌داند که لایحه‌ی قانونی مربوط به ارث ارزشی دارد بیش‌تر از هر مقدار وفاداری قبیله‌ای. (لایحه‌ی مذکور در سال ۱۷۴۸ حق صاحبان زمین و رؤسای قبایل در مورد محاکمه و کیفر دادن مستأجران آنان را ملغی کرد؛ و این حقی بود که مورد سوء استفاده‌ی زمین‌داران و رؤسای طوایف نواحی کوهستانی اسکاتلند قرار می‌گرفت.) تاجر اهل گلاسگو، بالیه نیکول جاروْی[۷۸] قهرمان حقیقی «*راب روی*» است، نه خودِ راب رویِ مسحورکننده که قهرمان ظاهری [داستان] است، زیرا که «بالیه» استراتژی بقا را می‌فهمد. آرمان‌های اجتماعی مشعشع و رمانتیک، اگر *کارایی* ندارند، بی‌فایده‌اند. اسکات، که از نظر نسَبی و احساسی مخلوطی از بورژوا، انسان حرفه‌ای و آریستوکرات بود، می‌توانست ستایشگر زرق و برق و زیبایی باشد و در همان حال ببیند که فایده‌ای

ندارد. او، در عین حال، همچون شکسپیر، می‌دانست که الگوهای خاصی از رفتار دهقانی بدون تغییر باقی خواهند ماند تا تشکیل‌دهنده‌ی نیرویی زیرزمینی و نامشهود برای تداوم در درون کل جامعه باشد.

در فاصله‌ی زمانی میان چاوسر و اسکات ادبیات خوبی که بتوان آن را به‌طور کامل بورژوایی یا آریستوکراتیک دانست در بریتانیا بسیار کم است. به نظر من، ریچاردسن که بورژوایی ناب بود، یک استثنا است، و نیز اگر بجا می‌دانید، آن گونه که لوکاچ نیز، دفو هم از بزرگ‌ترین رمان‌نویسان سده‌ی نوزدهم انگلیس است. اما زمانه‌ی درستِ ظهور نویسندگان بورژوای انگلستان سده‌ی نوزدهم است. جین اُستین، که تمام رمان‌هایش در قرن نوزدهم چاپ شد، در حقیقت داستان‌نویسی است که به سده‌ی هیجدهم متعلق است؛ او دختر یک رکتور[۷۹] یا پَریش گردان در همپشایر بود و لذا در خارج از هرگونه لایه‌بندی طبقاتی ثابت قرار می‌گیرد؛ روحانیون جدا از درآمدی که از سوی خرده مالکان[۸۰] داشتند [که معمولا عُشر یا دَهَکی مالیاتی بود]، از جهاتی نیز صاحب اعتبار و آبرو بودند. اُستین، بدان معنا که به دنیای شهرک‌های روستایی تعلق داشته باشد تا به شهرهای بزرگ، بورژوا نیست، آریستوکراتِ - حتی دل‌بخواهی- هم نیست، چرا که جدی‌ترین طنزنوشته‌ی او علیه شهسواران یا شوالیه‌های احمق و خانم‌هایی است که فهم و ادراک، و حس مسئولیت اجتماعی‌شان تناسبی با مرتبه‌ی اجتماعی آنان ندارد. توجه اُستین معطوف است به آنچه که وی آن را طبقات «میانه‌حال/متوسط»[۸۱] می‌نامد، طبقاتی که به گمان من باید آن‌ها را به صورت طبقه‌ی فرامتوسطِ[۸۲] غیرشهری و خرده-زمینداران[۸۳] کوچک توصیف کنیم. موقعیت اجتماعی خود اُستین به او یک نوع جدایی بخشیده بود و این جدایی تا حدی علت وجودی شفافیت خارق‌العاده‌ای بود که اُستین به کمک آن می‌توانست مبانی اقتصادی جامعه‌ای را که در آن می‌زیست، ببیند و وصف کند. مسأله‌ی خانم‌های جوان بسیار مؤدب و بی‌آتیه که فقط برای شوهر کردن تربیت می‌شوند، با روشنی فراوان و تکان دهنده، در *غرور و تعصب* نمایش داده شده. سرنوشت شارلِت لوکِس، که با آقای کالینز نادان و مهمل ازدواج می‌کند - چون این

تنها راه رسیدن به امنیت مالی است – از قلم داستان‌نویس مدرن [قاعدتاً] به صورت تراژدی درمی‌آمد؛ ولی جین اُستین روح بذله‌گویی را بر تمام فضا و موقعیت‌ها دمیده است که باعث می‌شود ما سرشت یأس‌آمیز موقعیت را بدون ذره‌ای تقلیل بپذیریم. جین اُستین دغدغه‌ی فراوانی دارد که نشان دهد شارلِت دختری حساس و تیزهوش است؛ این واقعیت که الیزابت بِنت دوست نزدیک اوست، دلیلی کافی بر این مدعاست. با وجود این شارلِت با یک ابله دیوانه ازدواج می‌کند، چون در عصری که زنان برای هیچ حرفه‌ای تعلیم نمی‌بینند، وی هیچ راه گریز اقتصادی دیگری ندارد. دختران بی‌پول مؤدب دارای وضعی بسیار بدتر از دختران طبقه‌ی دهقان یا کارگر هستند که در بیرون از خانه *می‌توانند* کار کنند. اگر دختری هوش، زیبایی و روشنفکری را همراه داشته باشد، در صورتی که بخت هم یارش گردد، ممکن است بتواند مردی را که هم ثروتمند و هوشمند، و هم صبور و همدل است، به تور اندازد. اما این موقعیت نصیب هر دختری نمی‌شود. استفاده از موقعیت اجتماعی، هوش و درایت به‌منظور مداخله در زندگی دیگران در «*اما*» به صورت یک عمل خودشکنانه‌ی کامل نشان داده شده است. *اما* آگاهانه‌ترین رمان طبقاتی اُستین در میان داستان‌های اوست، و رمانی است که کاشف و وصاف ظریف روابط میان طبقه و جبر ناگزیر اخلاقی است. در این‌جا هم با دریافت روشن‌بینانه‌ی معضل دختران دانای بافرهنگ ولی بی‌پول مواجه هستیم: اگر جین فِیرفَکْس در به تور انداختن فرَنک چرچیل موفق نمی‌شد، محکوم می‌شد به [زندگی] در شرایطی که برای این گونه دختران ضروری و مفید بود– یعنی استخدام به صورت «معلم سرخانه» در منزل ثروتمندان. و هولناک بود این معلم‌سرخانگی برای دخترانی که ناگزیر کمابیش فرو می‌افتادند به طبقه‌ی خدمتکاران که حتی مورد قبول آن طبقه هم نبودند. این واهمه‌ها را اُستین در *اما*، خیلی روشن، از طریق اشارات تلخ و معدود، مطرح کرده که توصیف کار معلم‌سرخانگی است. شارلِت برونته زیر و زبر این نگرانی‌ها و واهمه‌ها را در *جین ایر* با دقت نشان داده است، ولی جین اُستین ملودرامش را تقریباً بدون اندک

سوز و گداز و دل‌سوزی برای خود به کار برده و البته پیش از برونته هم موضوع را بی سروصدا و با ظرافت مطرح کرده است.

ترغیب[۸۴] در میان تمام رمان‌های اُستین از نظر پرداختن به مناسبات طبقاتی و زیرساخت‌های مالی آن‌ها، از همه‌ی آثار او ظریف‌تر و نامحسوس‌تر است. این اثر داستانی است در باره‌ی احتمال زندگی مناسب در جهانی که در آن مرتب باید سازش صورت گیرد، جهانی که در آن تعادل میان مطالبات اجتماعی و مطالبات شخصی همیشه ظریف و شکننده است و شخصیت، هم در جریان تصمیماتی که باید در موقعیت‌های جزئی و عادی زندگی روزمره گرفته شود، و هم در خلال تصمیاتی که باید در لحظه‌های مهم‌تر در برابر موقعیت‌های بزرگ‌تر اتخاذ گردد، شکل می‌گیرد و خود را نشان می‌دهد. شاید بتوان گفت که این گزینه در مورد اولویت‌های آدمیْ بسیار بورژوایی است، ولی خود رمان بسا بسیار با یک اثر بورژوایی فاصله دارد. جین اُستین را به نشان دادن سستی و شکست در برابر ایمان متعصبانه و مسیحی‌وار بورژوایی در *مانسفیلد پارک*[۸۵] متهم کرده‌اند، ولی، در واقع، در این داستان ملاحظات اخلاقی و اجتماعیِ برجسته و قوی موجود است، به طوری که از مرزهای هرنوع رویکرد مرسوم و متداول بورژوایی می‌گذرد. از میان تمام توصیفاتی که جین اُستین در باب وقار و متانت، و نتایج اخلاقی آن در آثارش کرده (عواملی که برای اُستین *فضیلت*اند- موضعی که بسیار غیربورژوایی است)، هیچ چیز نافذتر از وصفی که او در *مانسفیلد پارک* در مورد ملاقات «فِنی پرایس» با والدین اُمّل و عقب‌مانده‌اش در پورتسموث، بعد از سال‌ها راحتی و انضباط در مانسفیلد پارک، به دست داده، نیست. نقصان جسمی و اخلاقی، که بر وی غالب آمده، و وادارش می‌کند تا به خاطر عواطف عمیق و علاقه به خانواده‌اش، نظم و آرامش مرتب و مستمر خانه‌ی روستایی عمویش را رها کند و بازگردد، در درک عمیق او از روابط میان شخصیت و محیط بازتاب یافته است. جین اُستین هیچ نوع دغدغه و آشفتگی ساختگی در مورد پول و ملک ندارد. در *ترغیب* می‌خوانیم که کاپیتانْ وِنتوُرث بیست و پنج هزار پوند ثروت دارد و این هنگامی است که «اَن» سرانجام نامزد او می‌شود؛ فرصتی که برای

هردو خیلی بهتر است. این هردو اهل ذوق و سلیقه و اصل و نسب‌دار هستند؛ برایشان پول نه به معنای تظاهر مبتذلانه است و نه به معنای ثروت‌اندوزی خست‌ورزانه؛ پول برای آنان به معنای نظم و ارضای ذوائق فرهیختگان است. این، در واقع، رد و نشانی *آریستوکراتیک* در [شخصیت] جین اُستین است؛ یعنی این که وی باید بدین طریق در مورد پول و آنچه که ثروت برای دارنده‌ی هوشمند و آگاهش به بار می‌آورد، خیلی رک و صریح باشد. نویسندگانی قویاً بورژوا هستند که در مورد پول دچار شرمندگی می‌شوند و وانمود می‌کنند که فقط اصلی اخلاقی در رفتار قهرمانان داستان‌هایشان دخالت دارد. ریچاردسُن هرگز نمی‌گوید که «اسکوایر بی.»[۸۶] چه مقدار ارزش مالی دارد، ولی در مورد اُستین، می‌دانیم که میزان املاک و درآمد تمام شخصیت‌های داستانی‌اش دقیقاً چه قدر است.

جین اُستین آخرین رمان‌نویس برجسته‌ی انگلیسی بود که سلسه‌مراتب [طبقاتی-] اجتماعی را مسلم می‌دانست. فکر و ذکرش این بود که بتواند طرق گوناگونی را که شخصیت‌های متمایز، مواضع اجتماعی و اقتصادی مشخص، و آمال فردی متفاوت را به هم مرتبط می‌کرد، طبقه‌بندی کند و رابطه‌ی آن‌ها را با مطالبات و ملازمات ساختار اجتماعی تعیین نماید. مخالف متکبران بود و نفرت داشت از کسانی چون والتر الیوت، که به هیچ چیز جز مقام و مرتبه فکر نمی‌کرد و فردی بود که لِیدی «کترین دو بورگ» را بی‌رحمانه مورد استهزا قرار می‌داد، چرا که این خانم معتقد بود مرتبه ذاتاً برتری‌آور است. او حقیقتاً به الزامات اخلاقی-اشرافی[۸۷] [و احسان و بخشش] ثروتمندان معتقد بود، بدین باور بود که ثروتمندان و صاحبان مقام باید سرشت نیک خود را از طریق اخلاقیات و تحصیلات و رفتار اجتماعی نیک موجه نمایند. بسیار مهم است که در *غرور و تعصب* الیزابت احساس عشق به «دارسی» نمی‌کند تا این که همزمان هم املاک بزرگ او را می‌بیند و هم می‌شنود که خادمه‌اش از مهربانی او با مستأجرانش و از رفتار مثال زدنی خوبش به عنوان یک صاحب ملک سخن می‌گوید. در این‌جا چیزی تقریباً شبیه به

یک مفهوم رنسانسی از آریستوکراسی وجود دارد؛ ولی جین اُستین در واقع تماس مستقیمی با سنت رنسانس نداشت، و آنچه که ما در رمان‌هایش داریم موضع آریستوکراتیک متعادل‌شده‌ای است که، در تحت تأثیر بورژوازی، اخلاقی شده است – نمونه‌ی دیگری از یک نویسنده‌ی بزرگ که تخیل اخلاقی‌اش به وساطت جریان‌های ناشی از طبقات گوناگون غنا یافته است.

رمان در انگلستان با دیکنز وارد دوره‌ی به کلی جدیدی می‌شود. دیکنز که فرزند کارمند دولتی بی‌فکری بود، کوتاه مدتی در منجلاب بدبختی طبقه‌ی کارگر فرو رفت و رنج کار در کارخانه را با سیاهی و نفرت‌انگیز بودنش هرگز فراموش نکرد. همین تجربه بود که به وی آگاهی طبقاتی کارا و روشنی بخشید. او یک نجیب‌زاده‌ی نوجوان بود؛ سرنوشتش چیز بهتری بود؛ اما سر از کارگاه مِردستون و گرینبی[۸۸] در آورد. آن گونه که خود نوشته است، "در ده سالگی خدمتکار کوچولوی فرزی بوده است." دیگر بچه‌های کوچک انبار تنها نمونه‌هایی بودند از سرنوشتی که اگر دیکنز در آن محیط و شرایط می‌ماند، دچارش می‌شد. خود نوشت، "هیچ کلامی نمی‌تواند رنج پنهان روحم را، زمانی که همراه با آن بچه‌ها در شرایط آنان فرو می‌رفتم، بیان کند." این سخن هم در بریده‌هایی از خودزیست‌نگاری او موجود است و هم در *دیوید کاپرفیلد* که رمانی است قویاً مبتنی بر شرح زندگانی. دنیای جنایت‌بار سیاه و زیرزمینی پایین‌ترین قشر طبقه‌ی کارگر که به‌شدت کثیف و پر از جهل بود، در تمام زندگی دیکنز، بر تخیل او غلبه داشت. از غوغا می‌ترسید، از بی‌نظمی می‌ترسید، و از جرم و سبعیت فقرا و بیچارگان نیز می‌ترسید. این‌ها ترس‌هایی بودند که بسیار به طبقه‌ی متوسط تعلق داشتند، و دیکنز، به‌واسطه‌ی همدلی تام و تمامش با این قربانیان و فلک‌زده‌گان، و نگرانی پرشورش برای کودکان تحت سرکوب و ستم، نگرانی‌اش از شرایط کار در کارخانه‌ها و زندان‌ها، شرایط کار روسپیان و دیگر شرارت‌های اجتماعی، اساساً در توصیف این [فجایع] به طبقه‌ی متوسط تعلق داشت. راه‌حل وی در تمام مواردِ رنج‌ها و رذایل اجتماعی بذل و بخشش‌های بورژوایی بود: او از پارلمان نفرت داشت و عمیقاً به

اتحادیه‌های صنفی و سندیکایی بی‌اعتماد بود، و تا آخر عمر به‌هیچ‌وجه نپذیرفت که هیچ سازمانی در تحقق اهداف اجتماعی وی توفیق خواهد داشت. این درست است که دیکنز به‌تدریج به سرشت نیک بشری و توانایی‌اش در اصلاح جامعه بدبین‌تر می‌شد: سمیول پیکویک و برادران چیریبِل[۸۹] نخستین شخصیت‌های مخلوق دیکنز هستند که بعداً اصلاً نظایرشان را نمی‌بینیم. آخرین داستان‌های او، با هیاهوی بسیار و به‌طور شگفت آور، نمایشگر نفرت از پول در جامعه‌یی پول‌دوست و وصاف انحراف از مسیر ارزش‌های انسانی است که تحققش از طریق توفیق مستمر، و احترام به حرمت انسانی – در مفهوم پذیرفته‌شده در جامعه‌ی عصر ویکتوریا– ممکن است. *زمانه‌ی سخت*، *دوریت کوچک*، *آرزوهای بزرگ* (با بخش پایانی اصلی و اولیه‌ی آن) و *دوست مشترک ما* در اصل رمان‌های ناامید کننده‌ای هستند که نشان می‌دهند چگونه ارزش‌های اخلاقی وعده داده شده توسط مسیحیان بورژوا با شیوه‌ی زندگی تحمیل شده توسط نهادهای بورژوایی منطبق نیست. دیکنز هرگز پایش را بیرون از محدوده‌ی بورژوازی نگذاشت تا [ذات] اصول اخلاقی خود را بیابد: او می‌خواست اختلاف و ناهماهنگی میان آن اصول اخلاقی و شیوه‌ی زندگی مورد مطالبه‌ی ساختار جامعه‌ی بورژوازی از طبقه‌ی متوسط را نشان دهد. هرگز نیز مانند جورج الیوت [ماریان اوانس] دارای آن قامت روشنفکرانه و وسعت مطالعات ادبیات اروپایی نبود که بتواند به سطحی فراتر از احساس و ادراک شخصی ارتقا یابد، در دام تضادهای شدید خود نیفتد و به حسن نیتی تابناک در محکومیتی برسد که جورج الیوت در پرداخت شخصیت‌هایی همچون دکتر کاسوبُن و آقای بالسترود در *میدل‌مارچ*[۹۰] به آن رسیده است. دیکنز یک رمان‌نویس بزرگ است، یک رمان‌نویس طبقه‌ی متوسط که شوخ‌طبعی‌ها، طنزها و کابوس‌هایش ناشی‌اند از دام موقعیت بورژوایی او، هراسناک از جماعت کثیف و آب‌ندیده‌ی طبقات پایین و نفرت‌زده از آریستوکرات‌های طبقه‌ی بالا. جورج الیوت، در بهترین اثرش، رمان‌نویس برجسته‌تری است، زیرا که به مقیاس قابل‌توجهی بر نخوت‌ها و خوارداشت‌ها، و ترس‌های طبقاتی

خویش غلبه کرده، امری که تا حدی ناشی از ابهام در پس‌زمینه‌ی طبقاتی خود او بود و نیز، به‌طور برجسته‌تری، از درایت و روشن‌فکری وی سرچشمه می‌گرفت- عواملی که وی را از دنیای روشنفکران اروپایی [زمانش] رها کرده بود.

از منظر طبقاتی، تَکِری عجیب‌ترین رمان‌نویس دوره‌ی ویکتوریاست؛ زیرا که پدرش در شرکت هند شرقی منصب‌دار[۹۱] مالیاتی بود و او خودش در کلکته به دنیا آمده بود. مُرابطه با هندیان منجر به تأثیرات غریبی (از منظر طبقاتی) در مردان انگلیسی شاغل و درگیر کار در آن‌جا شده بود- یک شاهدش، در میان دیگران، راجِرد کیپلینگ[۹۲]؛ تأثیراتی بسیار گوناگون‌تر و پیچیده‌تر از آن که بتوانند با اصطلاحی نظیر «سندرم امپریالیستی» به فهم درآیند. البته، تا جای خاصی، این که پس‌زمینه‌ی طبقاتی رمان‌نویس عصر ویکتوریا چه بوده، مناسبتی ندارد: اگر نویسنده می‌خواست موفقیتی کسب کند، باید به علایق مخاطبان خاصی، آن گونه که این علایق در رفتار ناشران و وام‌دهندگان کتابخانه‌ها منعکس می‌شد، پاسخ بگوید. مثلاً می‌دانیم که محبوبیت یک رمان سه جلدی در انگلستان سده‌ی نوزدهم، و فشار بر داستان‌نویسان برای تولید داستان‌های سه جلدی، چه داستان مناسب خلاقیت آنان بوده یا نبوده باشد، نتیجه‌ی مستقیم قدرت و نفوذ [عبارت] «برگزیده‌ی کتابخانه‌ی مودی»[۹۳] بود که زنجیره‌ای بزرگ بود از کتابخانه‌ها و گرداننده‌ی آن‌ها؛ این مدیریت سلیقه‌ی مستقل خود را داشت و به طور گسترده، در بخش غالب دوره‌ی ۱۸۴۲ تا ۱۸۹۴، تعیین‌کننده‌ی لحن، و حال و هوای داستان انگلیسی بود. دیگر این که، انتشار رمان به صورت پاورقی در مجلات، که در سده‌ی نوزدهم اروپا عملی عادی بود، نتیجه‌ی ویژه‌ی مطالبات اجتماعی بود که وابسته است به طیفی از عوامل اجتماعی و اقتصادی. این شیوه‌ی انتشار رمان به نوبه‌ی خود بر ساختار داستان اثر گذاشت، درست آن گونه که مطالبات خاص ویراستاران تعیین‌کننده‌ی طول داستان‌های کوتاهی بود که اولین بار در گاهنامه‌ها (مطبوعات دوره‌ای) چاپ می‌شدند، حتی برای نویسنده‌ی هنرمندِ حساسی چون هِنری جیمز هم وضع چنین بود. اما این‌ها مسائلِ مربوط به چیزی است که جورج لوکاچ آن را

«جامعه‌شناسی مبتذل»[۹۴] می‌خواند. در چارچوب محدویت‌های اعمال‌شده توسط این عوامل اجتماعی بیرونی، در بافتار ادبی، موضع نویسنده، میزان موشکافی، و در نوع احساس انسانیْ تفاوت‌های عظیمی ممکن است پیدا شود. تَکِری بیش‌تر از محدودیت‌هایِ تحمیل شده بر نمایشِ وجوهِ «جنسیِ» زندگی پریشان می‌شد تا دیکنز. «مودی» چنین تصمیم گرفته بود که کتابخانه‌اش هیچ اثر ادبی که پدر نتواند آن را در جمع خانواده برای دخترش بلند بخواند خریده نخواهد شد و کتابخانه‌های مودی سهم بسیار عظیمی در شمارگان داستان‌های به فروش رفته داشتند. اما پرسشی که مایه‌ی شگفتی است این است که در چنان چارچوب محدودی چه می‌شد کرد – مخصوصاً توسط زنان نویسنده. *جین ایر* نخستین رمان سده‌ی نوزدهم بود که احساسات جنسی زنانه را نشان داد (و حتی وجود این احساس را پذیرفت)، در حالی که بررسی جورج الیوت از ناکامی جنسی زنانه و والایش[۹۵] آن حس، ناتوانی جنسی مردانه و بیداری سکسی زن در *میدل مارچ* تقریباً با چنان دقت طبی و، در عین حال، ظرافت و اعتقادِ راسخِ خیال‌آفرین و خلاق نمایانده شده که خواننده را، هرقدر هم معصوم، جذب می‌کند و تا عمق و انتهای موقعیت به دنبال خود می‌کشد.

تَکِری البته بزرگ‌ترین رمان‌نویس عصر ویکتوریا نیست، ولی، به چند گونه، جالب‌ترین آن‌هاست؛ و عمدتاً نیز به خاطر ابهام پایگاه طبقاتی وی. او غبطه‌ی آزادی داستان‌نویسان سده‌ی هجده را می‌خورد که می‌توانستند آزادانه‌تر درباره‌ی مسائل جنسی سخن بگویند؛ در حالی که این آزادی در عصر ویکتوریا تا آن حد نبود و طرز نگاه تکری به جامعه‌ی عصر ویکتوریا طوری بود که گاه ما را به یاد مقاله‌نویسان و نویسندگان ادبیات جنایی یا «ادبیات زیرزمینی»[۹۶] دوره‌ی الیزابت می‌اندازد. بنابراین، پیشنهاد می‌کنم که – حتی اگر از نظر مقایسه‌ی ارزش‌های ادبی، به‌ظاهر، تناسبی میان تکری از یک سو، و دیکنز و جورج الیوت از سوی دیگر، موجود نباشد (زیرا که معتقدم این دو نویسندگانی بزرگ‌تر از تکری بودند) – مابقی این فصل را به تکری اختصاص دهیم.

بهترین رمان تَکِری، یعنی *بازار خودفروشی*، حمله‌ی مستقیم و صریحی است علیه اصول حاکم بر «جامعه‌ی خوب» اوایل سده‌ی نوزدهم. تکری در این داستان با ترسیم و رنگ‌آمیزی جامعه‌ای که در آن دورنگی با منافع محاسبه‌شده‌ی شخصی درآمیخته و تبدیل به دستورالعملی برای موفقیت گشته است، و در عین حال، با خلق زنی به‌عنوان شخصیت کانونی داستان، که این ویژگی‌ها را به حد اعلا دارد، و نیز نشان دادن این که چگونه زن مذکور در اثر افراط باعث شکست و سقوط خود می‌شود، سرانجام این داوری را در برابر ما می‌گذارد که جامعه کسانی را که اصول بنیادین آن را مطابق برداشت منطقی خویش دنبال می‌کنند، به‌درستی مورد قضاوت و محکومیت قرار می‌دهد؛ و این همان اصولی است که قضات خود نیز پیرو آن‌اند. نخستین داستان‌های تکری نشان داده بود که وی علاقه‌ای تقریباً وسواسی به رابطه‌ی میان نفع شخصیِ غیر اخلاقی و موفقیت دارد؛ در رمانِ *کترین*، اگرچه قهرمان زیبا و حقه‌باز داستان [یعنی کترین]- که خدمتکار مهمانخانه‌ای متعلق به بخش اول قرن هجدهم است - نمونه‌ی اعلایی است از زندگی غیراخلاقیِ زشت و پرستش نفع شخصی، زنی است که با کشتن شوهرش، به این امید که بتواند با فاسق پولدار و موفق قبلی‌اش - که حالا به اندازه‌ی خود او بی‌وجدان است - ازدواج کند؛ اما او که قاتل است در پایان اعدام می‌شود[۹۷]؛ داستان طوری است که به صورت یک هشدار وحشتناک جلوه می‌کند، و گویی که انگیزه‌های تکری تا حدی دستخوش ابهام و آشفتگی است. اگرچه خود کترین دارای هیچ‌گونه خصلت نیکوی جبران‌کننده نیست، داستان، اما لحظاتی را دربر دارد که نگرانی نویسنده را در اشاره به شباهت اراذل به افراد محترم نمایش می‌دهد. در فصل پنجم می‌نویسد: «بدون شک داستان‌نویسان ما اشتباه بزرگی می‌کنند اگر اراذل را از تمامی خصائل انسانیِ لطیف محروم می‌کنند؛ آن‌ها چنین کرده‌اند - و در این‌جا تنها نکته‌ی غم‌انگیزی که به فکر می‌رسد این است که، در تمام مسائل مهم خصوصی زندگی، احساسات انتزاعی[۹۸]، و رفتار با دوستان، و غیره، افراد رذل تا چه حدِ ترسناکی به افراد

درست‌کار شباهت دارند.» ولی تکری در پایان کتاب لحنش را عوض می‌کند و می‌نویسد:

هدف نویسنده این بوده که، با دقت، هر شخصیتی را، جز آنان که به غایت پست و شرورند، از ماجراها حذف کند. این که وی به تمامی در این مقصود خود ناموفق نبوده، از خواندن برخی نقدهای روزنامه‌ها که وی بخت دیدن‌شان را داشته بر می‌آید؛ و نیز از سوءاستفاده‌ای که نقدهای این روزنامه‌ها از رمان «کترین» کرده و آن را یکی از خام‌ترین، ملال‌آورترین و غیراخلاقی‌ترین آثار معرفی کرده‌اند. برای مؤلف بسیار خشنودکننده است که دریابد چنین عقایدی در همه جا سر زبان‌هاست و گسترش یافته، زیرا او را متقاعد می‌کند که علاقه به ادبیات جنایی[۹۹] رو به افول است و در شرایطی که ناقدِ مطبوعاتِ عمومی، به‌طور کامل، ضدّاخلاقِ حاضر و موجود در برابرش را لاپوشانی و پنهان کرده، فرد درست‌کار و صدیق از این کار یکه می‌خورد- چنان که باید- و خشم و انزجارِ به‌جایِ خود را به بیان درست و کامل از سوءاستفاده اعلام می‌کند. شخصیت‌های قصه غیراخلاقی *هستند*، و شکی هم در این مورد نیست؛ ولی نویسنده فروتنانه امیدوار است که پایان کار چنان نباشد. به عقیده‌ی ما، ذهن مردم، در اثر شیوه‌ی حاکم بر کار ادبی، آلوده و مسموم شده بود و لازم بود که دارویی تجویز شود که باعث استفراغ کلی سم گردد تا پس از آن رفتار و عادات بهتری ایجاد کند.

کترین[۱۰۰] در فاصله‌ی سال‌های ۴۰- ۱۸۳۸ در مجله‌ی فریزر[۱۰۱] ظاهر شد. همین مجله در ۱۸۴۴ *بخت بَری لیندون*[۱۰۲] را چاپ کرد که در سال ۱۸۵۶ ویرایش جدیدش تحت عنوان *خاطرات جناب بری لیندون*[۱۰۳] به چاپ رسید. در این‌جا مشکل اخلاقی حتی حادتر است. بَری یک رذل حقه‌باز زبل است، که داستانش را به زبانی ظاهراً صادقانه و خودستایانه می‌گوید. مؤلف طوری سخن می‌گوید که انگار کلمات از درون ذهن خود قهرمانِ منفی بیرون می‌آید، همان گونه که فیلدینگ در *جاناتان وایلد*[۱۰۴] اجرا کرده بود؛ اما در همان حال که قهرمان فیلدینگ به‌سادگی مخالف جریان

استانداردهای اخلاقی رایج به حرکت در می‌آید و تمایل دارد که هر نوع وسوسه‌ای را بگرداند و در مسیر مهربانی یا هر نوع نزاکت اندازد که نوعی ضعف اخلاقی است و باید در برابرش پایداری شود، طرز سخن گفتن قهرمان تکری غالباً به شیوه‌ی اخلاقی متعارف و قراردادی است، به‌طوری که نمایشگر عیاشی و کلاهبرداری اوست؛ و نقشه‌ی خونسردانه‌ی او را برای ازدواج با ثروت، و رفتار وحشتناک وی را با زنش، زمانی که او و پول‌هایش را تصاحب کرده، برملا می‌کند و حکم داستانی کاملاً آموزنده و قابل قبول را دارد که فاجعه‌ی پایانی‌اش نتیجه‌ی نقشه‌ی شرورانه‌ی دیگران در تخریب «مردی دل‌شکسته، تنها و فقیر» است. تداوم این لحن سخن در سراسر داستان کاری برجسته است، و نکته‌ای است که در عین حال گاه روشن می‌کند تکری در مورد واکنش خوانندگانش به لحن اخلاقی مطمئن راوی نگران است؛ به همین دلیل، لازم می‌بیند که در حاشیه اشاره کند که نباید به صورت ظاهر اقوال بَری بها دهند.

واقعاً تکری چه می‌کرد؟ آیا همان هدفی را داشت که جان گِی در *اُپرای سائل (اُپرای گدا)*[۱۰۵] دنبال می‌کرد؟ تا نشان دهد که زندگی متقلبان و تبهکاران ذاتاً تفاوتی با زندگی افراد محترم والامقام ندارد؟ به نظر می‌رسد که دست کم گاه این گونه اندیشیده است، ولی نه همیشه. در پایان رمان *کترین* وی داستان را چنین نام می‌دهد، «از آغار تا پایان، صحنه‌ی رذالت ساده و روشنی است که توسط عده‌ای اجرا شده، و این‌ها هرگز به سوی [فهم و] احساسی نیکو راه نبردند»، با این حال، در جای دیگری به داشتن «علاقه‌ی مبهمی» به کترین اقرار می‌کند، که در حقیقت شخصیتی کاملاً شورشگر است. اگر می‌توانست چنین احساسی را به کترین داشته باشد، باید بی‌شک علاقه‌ای هم به بَری لیندون، و، حتی بیش‌تر از آن، به بِکی (ربکا) شارپ می‌داشت. در *بَری لیندون*، خواننده اغلب هدایت می‌شود به این که شک کند در مورد اخلاقیات جامعه‌ای که در آن بَری، هنگامی که پول و لباس خوب دارد (هرچند که نخریده است)، امکان صعود و پیروزی هم داشته باشد، و هرگاه وضع مالی‌اش وخیم است سقوط کند. در *بازار خودفروشی* چنین شکی بسیار فراگیرتر است: خود عنوان رمان به ما هشدار می‌دهد که جامعه چیزی

نیست جز بازار خودفروشی. جامعه ترفندهای بکیِ تردست را تنها زمانی تقبیح می‌کند که نقش بر آب می‌شوند؛ و خود تقبیح‌کنندگان نیز در کاملاً بیش‌تر موارد همان گونه جلوه می‌کنند که غیر از موارد مالی، رفتارها و روش‌های اصلی‌شان، از هیچ نظر تفاوتی با ترفندهای بکی ندارد. مهم‌ترین امر در چنین جامعه‌ای، آن گونه که ایتالیایی‌ها می‌گویند، در عبارت «فاره اونا بلّا فیگورا»[۱۰۶]- ظاهری خوش پوش داشته باش- خلاصه شده و تنها جنایتی که باعث می‌شود جامعه آدم را به خاطرش تحت پی‌گرد قرار دهد شکست در همین کار است.

معمای مربوط به نخستین داستان‌های تکری (تا هنگامی که *بازار خودفروشی* را در بر می‌گیرد- این اثر نخستین بار در سال‌های ۸-۱۸۴۷ در نوزده قسمت منتشر شد) مربوط است به رابطه‌ی میان حمله‌ی او به جامعه و نیز به اشرار و تبهکاران آن. اگر جامعه چنان است که فرد فاقد اصالت، ریشه‌ی خانوادگی بالا و منابع مالی (و یا حتی فقط بدون دومی) بتواند تنها با کلاهبرداری و دورویی گذران کند، پس جامعه تبهکار است، و ما باید انتظار داشته باشیم که منتقد چنین جامعه‌ای در داستانش قهرمانی بیافریند که قاطعانه علیه استانداردهای آن جامعه بشورد. ولی هیچ یک از قهرمانان منفی تکری اصول و استانداردهای جامعه را رد نمی‌کنند: آن‌ها را می‌پذیرند و کلاه جامعه را با امکانات و سلاح‌های خودش برمی‌دارند. بسیار معنادار است که تکری *بازار خودفروشی‌اش* را « *داستانی بدون قهرمان*» می‌خواند و این که، علی‌رغم این توصیف، گاهی بکی شارپِ بسیار خودپسند، نادرست‌کار، تیزهوش [و زیبا] را به صورت قهرمان می‌نماید، هرچند که قهرمان ظاهری رمان آملیا است که زنی است رنگ‌پریده و پاکدامن، ولی کسل‌کننده و معمولی. یا انگیزه‌های تکری حتی بر خودش روشن نبوده و یا شهامت بینش روشن خود را نداشته. در نخستین دو فصل کتاب بکی به عنوان یک قربانی نموده می‌شود تا فردی منفی و تبهکار. «او دچار شومی فقر زودرس شده.» و حتی در فصل دهم، وقتی که سرخدمتکاری در کوئینز کراولی[۱۰۷] است، خالقش می‌پذیرد که:

اگر مایه‌ای از خودخواهی در محاسباتش پیدا شد، چه کسی می‌توانست سخنی بگوید جز این که دوراندیشی او کاملاً قابل‌توجیه بوده است؟ دخترکِ فاقد دوست و یاور می‌گوید: «من در این دنیا تنها هستم. هیچ چیزی ندارم جز آنچه که از کار خودم به دستم می‌آید؛ و وقتی که این آملیای فسقلیِ لپ صورتی، که نصف عقل من را هم ندارد، ده هزار پوند پول دارد، و یک خانواده و وضع مطمئن هم رویش، ربکای بیچاره ... فقط خودش را دارد و عقل و شعورش را که به آن اعتماد کند.»

بکی در داستان به‌مراتب، زیرک‌ترین فرد و شخصیتی کاردان، جالب و قابل است، و چون تکری به این نکته‌ها فکر می‌کند، گاه از یاد می‌برد که قرار نیست بکی قهرمان داستان باشد. در فصل سی‌ام درباره‌ی او می‌گوید: «این رمان اگرچه داستانی است که قهرمان مرد ندارد، دست کم بگذارید ادعا کنیم که قهرمان زن دارد. در قشون بریتانیا هیچ مرد جنگ‌دیده‌ای، حتی خود دوک بزرگ، پیدا نمی‌شود که در برابر دودلی‌ها و دشواری‌ها خون‌سردتر و متین‌تر از زن ملوس و سرسخت آجودان باشد.»[۱۰۸] اگر در این‌جا طنزی نهفته است، ستایش به تعدیلش شتافته است. نیز، وقتی می‌بینیم که بکی در کار برانگیختن و راندن شوهر پولداری به سوی مرحله‌ی پیشنهاد ازدواج است، می‌شنویم که چنین حرکت تحریک‌کننده‌ای معمولاً کار مادران است؛ ولی چون بکی مادر ندارد، خودش باید این کار را انجام دهد.

تکری به‌ویژه در فصل یکم، نافی این است که زنی معمولی، یعنی آملیا، قهرمان‌بانوی داستان اوست. می‌نویسد: «چون او قهرمان‌بانوی داستان نیست، نیازی نیست که در باره‌ی شخص او توصیفی ارائه کنم.» ولی در فصل دوم بی سروصدا به او به صورت «قهرمان‌بانوی اثرش» اشاره می‌کند. تقریباً انگار که گاه تکری از زبان بَری لیندون سخن می‌گوید و گاه حرف خودش را می‌زند. در فواصل نامنظم نیز خطاهای بکی، به شکلی بی‌رحمانه، فاش می‌شوند. در فصل دوم، خواننده چنین می‌خواند که، «هرگز ندیدیم بکی کار نیکی برای کسی انجام دهد.» رفتارش در مورد فرزندش نیز ناگهان – و مستمراً بعد از آن– رفتاری بسیار زننده و نفرت بار نموده می‌شود. من این را پرسش‌برانگیز و

بسیار غیرقابل قبول می‌دانم؛ ماجرا تقریباً به گونه‌ای است که انگار تکری بکی را بیش‌تر به صورت یک قربانی خلق کرده تا یک زن شرور و تبهکار؛ نکته‌ی دیگر این که تکری قبلاً این یتیم بی‌کس و دوست را در حال تلاشی قهرمانانه و قابل ستایش و نیز در مبارزه برای کسب موقعیتی در زندگی نشان داده بود، آن هم در جامعه‌ای که سراسر شرارت‌بار است؛ نیز گویی که تکری به دلیل این که بیش‌تر به ارزش‌های جامعه‌ی آن روز حمله می‌کند، تا به خود اَعمال جنایتکارانه، کمی ترسیده است. به‌منظور جبران این امر، در مراحل نهایی داستان، یک رشته اعمال و رفتار خشن را به بکی نسبت می‌دهد، که به خواننده‌اش کمک می‌کند این طور دریابد که «بکی» است که باید مقصر شناخته شود، نه جامعه. پیشنهاد عجیب نامستقیم تکری در اواخر رمان، بدین معنی که بکی بوده که «جُو سِدلی» را مسموم کرده، در نظر من این طور فهمیده می‌شود که ناشی است از همان نگرانی. این کمی به یک ملودرام کاملاً ناممکن می‌ماند. در رمان جاهایی هم هست که ما حس می‌کنیم بکی، زمانی که منافعش در خطر نیست، می‌تواند بخشنده باشد. او یکی از نادرترین افراد در رمان است که– خود به خود، و بدون هیچ انگیزه‌ی مخفی – می‌گوید که تا چه حد برای بی‌آبرویی آقای سِدلیِ عزیز متأسف شده است. "ربکا (بکی) گفت: «آقای سِدلی، مرد بسیار مهربانی بود. واقعاً متأسفم که راه خطایی رفته است.»" او این حرف را با اطمینان خاطر به رادون[۱۰۹] که هیچ ارزش و اعتباری برای احساسات ربکا قائل نیست و بی‌صبرانه به حرفش بی‌اعتنایی می‌کند، می‌زند. مجدداً، در فصل ۴۱ می‌خوانیم، وقتی که «لیدی جین»، که حالا خواهرخوانده‌ی ربکاست، او را بوسید، ربکا به‌راستی تحت تأثیر قرار گرفت. «در بر گرفتن بکی به طریقی اشک را به چشم‌های ماجراجوی ملوس آورد – که همچنان که می‌دانیم بسیار به‌ندرت زینت‌بخش چهره‌ی او می‌شد.»

در فصل۴۲ بسیار به کانون اخلاقی داستان نزدیک می‌شویم؛ در بریده‌ای از متن که ارزش نقل دارد چنین می‌خوانیم:

"ربکا با خود فکر می‌کرد «زن یک نجیب‌زاده‌ی روستایی بودن سخت نیست. فکر می‌کنم اگه می‌تونستم سالی پنج هزار پوند داشته باشم، زن خوبی می‌شدم. می‌تونستم توی محوطه‌ی مهدکودک واسه خودم بگردم و قدم بزنم و زردآلوهای روی دیوار رو بشمرم. گل و گیاه‌های توی گلخونه را آب بدهم و برگ‌های خشک شمعدونی‌ها رو جدا کنم. می‌تونستم از پیرزن‌ها بپرسم رماتیسم‌شون چطوره، و واسه فقیربیچاره‌ها سوپ نیم‌کراونی [برابر دو نیم شلینگ یا دوازده و نیم پنس] بخرم- از سالی پنج هزار پوند چیزی کم نمی‌شد. می‌تونستم حتی درشکه سوار شم و ده میل اون ورتر برم و با همسایه‌ها شام بخورم، و لباس مد پیرارسال رو بپوشم. بروم کلیسا و روی نیمکت بزرگ فامیلی بشینم و بیدار بمونم؛ یا روسری‌ام را پایین بکشم و پشت پرده‌ها بخوابم، البته اگر تمرین می‌کردم. اگه فقط پول داشتم، می‌تونستم به همه پول بدهم. این همون کاریه که عزایم‌خوان‌ها و ارباب احضار روح می‌کنند و بهاش افتخار می‌کنند. به ما بدبخت بیچاره‌های معصیت‌کار که هیچی نداریم با ترحم نگاه می‌کنند. اگه به بچه‌های ما یک اسکناس پنج پوندی بدهند، خیال می‌کنند دست‌ودل‌باز و بخشنده‌اند و ماها رو اگه بچه نداشته باشیم مستحق تحقیر می‌دونند.» و جز ربکا چه کسی می‌داند که او حق دارد که این طور فکر کند- آیا مسأله فقط مسأله‌ی پول و ثروت است که بین او و یک زن درست‌کار اختلاف ایجاد می‌کند؟ اگر وسوسه را هم در نظر بگیریم، کی می‌تواند بگوید که از همسایه‌اش بهتر است؟ اگر یک شغل آسان و پرپول نتواند آدم را درست‌کار و باصداقت کند، دست‌کم حفظ که می‌کند. شهرداری که سواره از مهمانی کباب بره برمی‌گردد، وسط راه نمی‌ایستد تا یک رون مرغ کش برود. به او گرسنگی بدهید تا ببینید که چطور یک نان درسته را کش می‌رود. بکی خودش را با این‌گونه افکار و مقایسه‌ی موقعیت‌ها تسلی می‌داد و نیکی و بدی جهان را در ترازوی تقسیم و تعادل می‌گذاشت."

اما این فقط بکی نیست که خودش را با چنین افکار و اشاراتی تسلی می‌دهد؛ مؤلف است که دارد می‌گوید ممکن است حق کاملاً با بکی باشد و افکار او را توسعه و توان

می‌بخشد. آن‌چه که ظاهراً تکری می‌گوید این است که تعداد کمی از افراد هستند که فارغ از وضع مادی‌شان، ذاتاً نیک‌سرشت‌اند، ولی، برای اکثریت عظیم، رفتار اخلاقی چیزی است که جامعه و شرایط آن را می‌سازد. چون چنین است، بیش‌تر افراد از مرحله‌ی اخلاقیِ خنثی شروع می‌کنند و بعد برپایه‌ی شرایط، درجهت نیک‌سرشتی یا خلاف آن تحول می‌یابند؛ بنابراین گیراترین اختلافات میان مردم اختلافات اخلاقی نیست، بل که تفاوت‌های روان‌شناختی است؛ و، در حقیقت، این کشش یا گیرایی و فردیت شخصیت است که واجد بیش‌ترین ارزش برای ترسیم و توصیف است. بنابراین شخصیت‌هایی داریم مثل آقای پیت کراولی (که در میان «تمامی طبقات بارون‌ها، اعیان و اشراف و افراد عادی انگلستان، پیرمردی فرومایه‌تر، مکارتر، خودخواه‌تر و بدنام‌تر از او یافت نمی‌شود.»)، مثل جو سِدلی («تنبل، بدعنق، و عیاش و خوش‌گذران»)، مثل میس کراولی («پیرزن دنیاطلب، خودخواه، بی نزاکت و زمخت، ناسپاس، لامذهب») و رادون کراولی (که «در دنیا هیچ فکر و ذکری ندارد جز اسب‌هایش، دارودسته‌ی نظامی‌اش، شکار رفتن و بازی‌اش»)، که، البته، در کنار خودِ بکی، همه خالق قدرت حقیقی داستان‌اند. و، در میان این‌ها، بکی تنها کسی است که حقیقتاً هوش و دانایی سرشاری دارد.

بازار خودفروشی، به تعبیری، داستانی است درباره‌ی بهای تحرک اجتماعی: انسان بختی دارد که در این دنیا برآید، اگر واجد دانایی و زیرکی باشد در تشخیص میان آنچه که جامعه [آشکارا] ابراز می‌کند ارجمند است و آنچه که حقیقتاً ارجمند می‌داند، و این که فرد در انجام ترفندهایش به اندازه‌ی کافی شانس داشته باشد که کسی «نفهمد» وی در ملاء عام مطابق آمال و اهدافی عمل می‌کند که جامعه‌ی محترم آن‌ها را «نادرست» اعلام کرده است، ولی همین فرد در خصوص بتواند آن ترفندها را به کار بزند[۱۱۰]. آن که از نردبان ترقی [طبقاتی] اجتماعی بالا می‌رود، واقعیت ساختار جامعه‌ای را که در آن صعود می‌کند فاش می‌دارد. اما جامعه میل ندارد که لو برود، پس فرد جاه‌طلب باید

خیلی مواظب باشد که اصول پنهانی‌یی را که بر پایه‌ی آن عمل می‌کند فاش نکند. جای شگفتی ندارد که دورویی و تزویر یکی از مایه‌های عمده‌ی رمان‌های عصر ویکتوریاست: آدم هم آقایان پکزنیف و بالسترود[۱۱۱] را به یاد می‌آورد، و هم بکی (ربکا) شارپ را. تکری به اندازه‌ی دیکنز یا جورج الیوت رمان‌نویس بزرگی نیست، زیرا نه نیروی عظیم تخیل دیکنز را دارد و نه زیرکی عمیق اخلاقی جورج الیوت را. اما در مورد تحرک اجتماعی قرن نوزدهم [انگلستان] دقیق‌تراز آن هردو حقیقت را می‌گوید، حتی اگر بکوشد حقیقت را از خود و خواننده‌اش پنهان کند. فقط در *آرزوهای بزرگ* است که دیکنز، از مرزهای موضوع یادشده، از تکری فراتر می‌رود. اما طنز و بازی روزگار باعث می‌شود که مجرم سپاسگزاری پسرک کارگر سالمی را به یک جنتلمن تبدیل و دیکنز را درگیر نوعی احساسات باطناً متناقض کند؛ و این امر تحلیل طبقاتی را دشواریاب می‌کند. ادبیات اروپا پر است از تصاویر نوکیسه‌های اجتماعی که، همچنان که دیدیم، از سوی طبقات بالا هدف طنز و تمسخرند. در نظر نویسنده و خواننده‌ی طبقه‌ی متوسط حقیقی، اما، ارتقا و ترقی نوعی شایستگی بود، و سیندرلا استحقاق رسیدن به شاهزاده‌اش را داشت، چنان که رمان *پملای* سمیول ریچاردسون هم این استحقاق را داشت و به خانزاده‌ی[۱۱۲] خود رسید. برای رمان‌نویسانی مثل اُستین و تکِری، که هردو، اگرچه، به شیوه‌های بسیار گوناگون، نسبت به موضع طبقه‌ی متوسط اندکی زاویه‌دار می‌نگریستند، رفتار شخصیت‌ها، که بازتاب کننده‌ی موقعیت و تحرک اجتماعی است، چندان موضوع تأیید یا محکومیت اخلاقی، به‌عنوان روشی در کشف واقعیت‌های اخلاقی در پس پشت ساختار اجتماعی نبود.

یادداشت‌های مترجم

توضیح: تمام مطالب داخل قلاب‌ها افزوده‌ی مترجم است، جز غالب عبارات انگلیسی و لاتین. منابع مورد استفاده‌ی من علاوه بر مطالب و منابع فضای مجازی، ازجمله بریتانیکا، و *فرهنگ همراه ادبیات انگلیسی*

ویراسته‌ی مارگارت درابل، چاپ دانشگاه آکسفورد، و *فرهنگ علوم انسانی*، داریوش آشوری، برخی منابع تاریخی عادی هم بوده است که ذکر نام‌شان اهمیت چندانی ندارد.

[۱] عنوان اصلی مقاله چنین است: *Literature and social mobility* by David Daiches. نویسنده‌ی مقاله، پایین‌تر در بند اول، به مجموعه مقالاتی اشاره می‌کند در تحت عنوان *جوانب تاریخ و آگاهی طبقاتی* که «ایستوان مِزاروش» به‌عنوان بحث‌های مرتبط با *تاریخ و آگاهی طبقاتی*، نوشته‌ی لوکاچ، که زنده یاد محمد جعفر پوینده آن را ترجمه کرده، گرد آورده است.

[۲] Geoffrey Chaucer (۱۴۰۰ - ۱۳۴۰).

[۳] *Faerie Queene ملکه‌ی پریان*، که ابتدا در سال ۱۵۹۰ منتشر شد، منظومه‌ای حماسی به زبان انگلیسی و نوشته‌ی ادموند اسپنسر است که شامل شش کتاب می‌شود. این اثر به دلیل فرم خاص آن قابل‌توجه و آغازگر سبک شعری اسپنسری است. منظومه در پی بررسی فضایل اخلاقی شهسواران یا شوالیه‌هاست. تمثیلْ مصالح کار اصلی آن است که لایه‌های مفهومی متعدد دارد. در این اثر، سلوک و راه و روش زندگی نجیب‌زادگان، شرافتمندی، ارزش‌های اخلاقی و انضباط در کانون توجه است.

[۴] courtly love «عشق شهسوارانه» که در این‌جا آن را به صورت عشق ناب متعهدانه هم ترجمه کرده‌ام، عشقی است که میان یک شهسوار یا شوالیه‌ی وفادار به شاه و ملکه‌ی او شکل می‌گیرد. در این عشق غیرجنسی، شهسوار (شوالیه) از تماس جنسی با بانویش، که همسر شاه است، اجتناب می‌کند و بدین ترتیب رفتار و منشی در اوج اصالت و شرافت به نمایش می‌گذارد. چنین عشقی افسانه‌ای است و با دنیای واقعی ارتباطی ندارد. عشق لانسلات به گوئنه‌وی‌یر در فیلم *شهسوار نخست* (با بازی شون کانری –کینگ آرتر، ریچارد گیر، شهسوار، و جولیا اورموند، همسر آرتر) نمونه‌ی برجسته‌ی آن است. در ادبیات معاصر فارسی شاید عشق داش آکل به مرجان از جنس همان عشق پاک و ناب باشد.

[۵] butler

[۶] پسر ادوارد سوم و برادر جان گاونت (نک. پایین). این شاهزاده را بلَک می‌خواندند ظاهراً چون لباس رزمی و زره سیاه می‌پوشید!

[۷] Dilectus Vallectus Noster

[۸] John of Gaunt دوک لنکستر و پسر ادوارد سوم

[۹] *Troilus and Criseyde* منظومه‌ای حماسی و عاشقانه. عشق تِرویلس (مرد) و کریسیده (زن) در جریان جنگ‌های تروا شکل می‌گیرد و دو عاشق وفاداری ابدی خود را به هم ابراز می‌کنند. کریسیده زنی است اهل تروا. ولی شکست تروا باعث می‌شود که او را در جریان معاوضه‌ی اسرایّ «تروی»، برای

معاوضه، به یونان بفرستند. کریسیده بعداً با یک رزمنده‌ی یونانی ارتباط پیدا می‌کند و بدین طریق نمونه‌ی نخستین بی‌وفایی می‌شود.

[۱۰] Boethius آنیسیوس مالینوس سورینوس بوئتیوس (سده‌ی پنجم تا ششم میلادی) در عین حال فیلسوفی بود که کتاب «آرام جان فلسفه یا فلسفه‌ی آرام‌بخش» را به صورت گفتگو بین خود و «لِیدی فلسفه» (بانوی فلسفه) نوشت. بانوی فلسفه با بحث و گفتگو با بوئتیوس در مورد ماهیت گذرای شهرت و ثروت ("هیچ کس هرگز نمی‌تواند واقعاً امن باشد، تا زمانی که بخت او را رها کند")، و این که برتری نهایی امور ذهنی، که بانوی فلسفه آن را "یک خیر حقیقی" می‌خواند، او را تسلی می‌دهد و ادعا می‌کند که خوشبختی از درون به وجود می‌آید و فضیلت واقعاً تمام آن چیزی است که دارایی شخص است، زیرا در اثر تغییر در بخت و ثروت به خطر نمی‌افتد.

[۱۱] *The Canterbury Tales* معروف‌ترین اثر جفری چاوسر.

[۱۲] auctoritee، به معانی گوناگونِ مرجعیت، مؤلف، ... نک. *The Oxford Companion to Chaucer, edited by Douglas Gray*

[۱۳] *fabliau* حکایات مضحک هزل‌گونه‌ی زشت و زننده در قالب شعر که گاه به مسائل سکسی هم می‌پردازد و بیش‌تر به طبقه‌ی متوسط مربوط است.

[۱۴] Breton Lay/Lai

[۱۵] Lollards لالاردها، در سده‌ی چهاردهم، پیروان اصلاحات مذهبی و مبلغان «ساده‌زیستی»، نظرات «جان ویکلیف» (از متألهان کاتولیک رُم)، و طرز زندگی مسیح‌وار، و غالباً هم شوالیه بودند.

[۱۶] John Ball کشیشی از پیروان جنبش ساده‌زیستی (لالاردی) که در سال ۱۳۸۱ م. جایی در اطراف لندن دهقانان را به انقلاب برای ایجاد مساوات دعوت می‌کرد و بیت مذکور را برای آنان می‌خواند. این عبارت بخشی است از قطعه شعری که بعداً به صورت لالایی درآمد و دهقانان انگلستان را در حوالی پایان قرن چهاردهم میلادی متحد کرد؛ ابتدا زمینه‌ساز شورش و سپس انقلاب ضد فئودالی انگلستان، پس از سال‌های مرگ سیاه در اثر طاعون، شد. رهبران قیام از جمله، رابرت کیو، آبل کر، جک استراو، تامس فرینگدون و "وات تایلر" به فجیع‌ترین اشکال گردن زده شدند و تایلر تکه‌تکه شد. معهذا انقلاب دهقانی پایان فئودالیسم را در انگلستان رقم زد.

[۱۷] *Piers Plowman* by William Langland

[۱۸] villeinage . ویلِن رعیت وابسته به زمین بود؛ اقتصاد زمین‌بندگی–رعیتی.

[۱۹] pardoner آمرزشگر یا آمرزش‌فروش

[۲۰] Flemyng/ Fleming فلمینگ‌ها مردمان ساکن هلند وبلژیک و لوگزامبورگ فعلی یعنی فلاندرز و پارچه بافانی ماهر بودند. آنان مدتی بود که وارد انگلستان، و، آن گونه که از حکایت چاوسر

برمی‌آید، باعث اعتراض دهقانان شده بودند. دهقانان در سال ۱۳۸۱ قیام کردند (قیام وات تایلر) که علاوه بر تایلز، جک استراو و جان بال از رهبران آن بودند.

Certes, he Jakke Stra
Ne made never shout
When that they wo

As thilke day was m

در این قطعه، که در *حکایت دعاخوان راهبه‌ها* آمده، تاریخ و افسانه در هم آمیخته است. «روباه» به جانور اشاره دارد که مرغی را دزدیده و اکنون اهالی برآشفته‌اند. نکته این است که «جک استراو» در عین حال یکی از رهبران قیام دهقانی (نک یادداشت ۲۰) هم بوده.

[۲۲] social ambivalence

[۲۳] Thomas Hoccleve(۱۴۲۶– ۱۳۶۸) شاعر انگیسی

[۲۴] Lydgate

[۲۵] Bury St. Edmunds در جنوب شرقی انگلستان

[۲۶] John Skelton

[۲۷] The Goliard گروهی از طلبه‌ها یا کشیشان عموماً تحصیل‌کرده و دوره‌گرد جوان بودند که در اروپای قرون دوازدهم وسیزدهم در فرانسه، آلمان و انگلستان به لاتین اشعار طنز و هجو و مخصوصاً ترانه‌هایی در ستایش عشق و نوشخواری می‌سرودند. اما در مواردی هم به سخریه‌هایی علیه روحانیون کلیسای کاتولیک پرداخته‌اند.

[۲۸] *The Book of Philip Sparrow*

[۲۹] Wars of the Roses. جنگ‌های رُزها: در فاصله‌ی می ۱۴۸۷ تا جون ۱۴۵۵ میان دو شاخه از خاندان سلطنتی پلانتاژنه برای تصاحب سلطنت جنگ داخلی خونینی در گرفت، یک شاخه با نشان رُز سرخ از لنکستر و دیگری با نشان رُز سپید از یورک. مردان بسیار زیادی از هردو شاخه از خاندان سلطنتی نابود شدند.

[۳۰] John Donne شاعر و روحانی ربع آخر سده‌ی شانزدهم تا نیمه‌ی سده‌ی هفدهم انگلستان.

[۳۱] Earl عنوان اشرافی مقامی که دو پله بالاتر از مقام بارون و دو پله پایین‌تر از دوک است، چیزی شبیه «... السلطنه» که گاه ممکن بود شاهک یا نایب السلطنه‌ی یا والی دست‌نشانده‌ی یک منطقهٔ کوچک باشد؛ گاه نیز شهردار بود. از لحاظ معنی تحولات زیادی پیدا کرده است.

[۳۲] The Rape of Lucrece

[۳۳] sugared sonnets . سونات: شعری چهارده سطری و هرسطرش ده هجایی است، همه دارای وزن و قافیه.

[۳۴] Love's Labour's Lost این اثر را علاءالدین پازارگادی ترجمه کرده است. معنای عنوان رنجور از ابهام است

[۳۵] Great House در واقع خانه‌ی بزرگ که معمولاً گروه یا خاندانی بزرگ را هم در بر می‌گرفت. ظاهراً محل نمایش تئاتر.

[۳۶] Philip Sidney's *The Arcadia*، فیلیپ سیدنی، نویسنده‌ی داستان *کنتس آرکیدی‌یای پمبوروک* که به اختصار *آرکیدی‌یا* گفته می‌شود. این اثر در اواخر سده‌ی شانزدهم و به صورت نثر همراه با دیالوگ‌های شعری شَبانی نوشته شده و شامل پنج کتاب است.

[۳۷] John F. Danby نویسنده‌ی *شاعران بر تپه‌ی بخت* (*Poets on Fortune's Hill, ۱۹۵۲*)

[۳۸] Hill of Fortune که به مفهوم استعاری «بلندی بخت» هم هست.

[۳۹] monolitique

[۴۰] Great House literature

[۴۱] Beaumont and Fletcher

[۴۲] Blackfriars

[۴۳] G E Bentley

[۴۴] Cymbelineتراژدی سیمبلین (نام شاه بریتانیا) نمایشنامه‌ای است اثر شکسپیر بر پایه‌ی تاریخ باستانی و افسانه‌هایی که به تاریخ بریتانیا مربوط است.

[۴۵] Muriel Bradbrook

[۴۶] Fulke Greville در قصر یا کاسلِ وُریکشایر زندگی می‌کرد که حدود پنجاه متر ارتفاع دارد و یکی از زیباترین قصرهای انگلستان است. نک حاشیه. تپه‌ی بخت (یا بلندی بخت) که به طور استعاری هم به کار برده شده که هم اشاره به آریستوکرات بودن گرویل است و هم اشاره به قصر دژمانند واریک Warwick.

[۴۷] Jacobeanجکوبین (جکوبنی)، سبک ادبی مربوط به دوره ی سلطنت جیمز اول (۱۶۲۵ – ۱۶۰۳) در انگلستان که پس از دوره‌ی الیزابت اول شروع شد. سبکی بود بازتاب کننده‌ی تراژدی (تراژدی جکوبینی) که ثبات نظم اجتماعی را زیر سؤال می‌برد و ذهنیت و افقی تیره‌وتار را به نمایش می‌گذاشت.

[۴۸] Christopher (Kit) Marlowe (۱۵۹۳ - ۱۵۶۴) شاعر، مترجم و نمایشنامه‌نویس انگلیسی دوره ی الیزابتی که تأثیر زیادی روی شکسپیر داشت.

[۴۹] Robert Green

[۵۰] George Peele

[۵۱] Thomas Kyd

[۵۲] John Lyly

[۵۳] Weald of Kent

[۵۴] Thomas Lodge

[۵۵] Jeremy Collier

[۵۶] country estates یا املاک اربابی، شامل همه چیز، از جمله عمارت یا خانه ی بزرگ و باغ و مزرعه و ضمایم آن‌ها.

[۵۷] Louis B. Wright

[۵۸] Richard Braithwaite

[۵۹] Henry Peacham

[۶۰] Il Cortegiano

[۶۱] Baldassare Castiglione

[۶۲] Thomas Hoby

[۶۳] *Cupids Schoole*

[۶۴] نوشته‌ی ویلیام فالوود (William Fulwood)

[۶۵] Joseph Addison and Richard Steele این دو دوست با همکاری یکدیگر اسپکتاتور را پایه‌گذاری کردند.

[۶۶] Samuel Richardson

[۶۷] A Father to a Daughter in Service on Hearing of her Master's attempting her Virtue

[۶۸] *Pamela*

[۶۹] *Spectator*

[۷۰] *Paradise Lost*

[۷۱] *Il Cortegiano* راهنمای همراهان درباری *The Book of the Courtier*

[۷۲] Defoe and Richardon

[۷۳] *comic epic in prose*

[۷۴] William M. Thackeray. منوچهر بدیعی ترجمه‌ی خوبی از «*بازار خودفروشی*» تکری کرده و انتشارات نیلوفر آن را چاپ کرده است.

[۷۵] *Waverley* and *Rob Roy*. نام دو کتاب و دو شخصیت در دو رمان مذکور نوشته‌ی والتر اسکات.

[۷۶] *Redgauntlet* (۱۸۲۴)

[۷۷] Alan Fairford , Darsie Latimer

[۷۸] Bailie Nicol Jarvie

[۷۹] rector پریش‌گردان (پَریش: کلیسای کوچک یا غیراصلی در بخش)

[۸۰] landed gentry داریوش آشوری برابرنهاده‌ی «مهترنژادان» را پیشنهاد کرده است.

[۸۱] middling

[۸۲] upper-middle

[۸۳] lesser landed gentry

[۸۴] *Persuasion*

[۸۵] *Mansfield Park*

[۸۶] B- Squire، «ارباب بی.» یا «جناب بی.» در رمان سَنَدنمای (epistology novel) *پَملا*، اثر سمیول ریچارسُن، پسر «خانم بی.» – که فوت کرده– وارث و اکنون ارباب یا مالک روستا و کارفرمای پملا است. پملا دختر جوان پانزده ساله‌ی منزه و زیبایی است که تاکنون برای خانم مالک کار می‌کرده و اکنون برای پسرش کار می‌کند. پسر می‌خواهد از پملا سوءاستفاده و به او تجاوز کند. مقاومت شدید دختر نازنین که باعث بلند شدن سروصدا می‌شود، خان‌زاده را ناگزیر می‌کند که با وی ازدواج کند (اسکوایر یعنی مالک غالب زمین‌های یک روستا Squire). نیز نک پایان مقاله.

[۸۷] noblesse oblige

[۸۸] Murdstone and Grinby

[۸۹] Samuel Pickwick و Cheeryble سمیول پیکویک، و دو برادر به نام‌های چارلز و ادوین چیریبل به ترتیب شخصیت‌های تخیلی دو داستان دیکنز به نام‌های *پیکویک پیپرز* (یادداشت‌ها یا *نامه‌های پیکویک*، نخستین رمان دیکنز) و *نیکلاس نیکلبی* هستند که به فارسی ترجمه شده‌اند.

[۹۰] *Middlemarch*

[۹۱] تکری تنها فرزند خانواده در کلکته‌ی هندِ بریتانیا به دنیا آمد. پدرش، ریموند تکری در آنجا منشی یا منصبداری بود در جمع مالیاتچی‌ها.

[۹۲] Rudyard Kipling روزنامه‌نگار، شاعر و داستان‌نویس انگلیسی.

[۹۳] Mudie's select Library

[۹۴] vulgar sociology جامعه‌شناسی مبتذل یا عامیانه

[۹۵] frustration and sublimation ناکامی و والایش (تصعید) میل جنسی- *واژه‌نامه‌ی روانشناسی*، محمد نقی براهنی و دیگران.

[۹۶] Rogue Literature ادبیات «زیرزمینی» یا پورنو-جنایی

[۹۷] کترین هِیز، در دنیای واقعی، زنی بود که به جرم قتل شوهرش در نهم ماه می سال ۱۷۲۶در لندن سوزانده شد.

[۹۸] abstraract feelings

[۹۹] Newgate Literature ادبیات مبتنی بر اخبار و حوادث جنایی زمان که در تقویم ماهانه‌ی زندان نیوگیت لندن منتشر می‌شد. نویسندگان، از جمله تکری و دیکنز، معمولاً با استفاده از این خبرنامه‌ها که شرح جزئیات زندگی آنان را در برداشت، داستان‌هایی جنایی می‌آفریدند.

[۱۰۰] *Catherine*

[۱۰۱] Fraser's magazine

[۱۰۲] *The Luck of Barry Lindon*

[۱۰۳] The memories of Barry Lindon; Esq.

[۱۰۴] *Jonathan Wild*

[۱۰۵] John Gay, *The Beggar's Opera*

[۱۰۶] fare una bella figura

[۱۰۷] Queen's Crawley

[۱۰۸] از ترجمه‌ی منوچهر بدیعی-ص ۳۸۲

[۱۰۹] Rawdon از شخصیت‌های *بازار خودفروشی*.

[۱۱۰] به قول حافظ، واعظان (زاهدان) کین جلوه در محراب و منبر می‌کنند / چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند

[۱۱۱] and Bulstrode Pecksniff