به نام خداوند بخشنده و مهربان

درنگی در ادبیات فرنگ

(بررسی مکاتب ادبی غرب
از کلاسیسیسم تا سوررئالیسم)

دکتر عبدالغفور آرزو

درنگی در ادبیات فرنگ

نویسنده: دکتر عبدالغفور آرزو • ویرایش: نویسنده
ناشر: ؟؟؟؟ • چاپ اول: ۱۳۸۸ ش.
چاپ دوم: مهرماه ۱۴۰۱ ش. • شمارگان: ۵۰۰ جلد
برگ‌آرایی: فرزاد احراری • طرح جلد: ؟؟؟؟
شابک: ؟؟؟؟

- حق چاپ از آن نویسنده است -

نمایه

سرسخن (۱) ۱۳
سرسخن (۲) ۱۵

فصل اول: کلاسیسیسم (Classicism)

روزنه ۲۱
معنی لغوی و اصطلاحی کلاسیسیسم ۲۱
نیم نگاهی به بستر اجتماعی کلاسیسیسم ۲۴
کلاسیسیسم فرانسه ۳۳
مشهورترین کلاسیسیست‌های آلمان و انگلیس و آمریکا ۳۵
مهم‌ترین شاخصه‌های اجتماعی کلاسیسیسم ۳۵
بسامدها و معیارهای سبکی ۳۷
الف) تقلید از طبیعت ۴۰
ب) تقلید از قدما ۴۲
ج) اصل عقل ۴۳
د) وضوح و ایجاز ۴۵
هـ) آموزندگی و خوشایندی ۴۶
و) حقیقت‌نمایی یا حقیقت‌مانندی ۴۶
ز) برازندگی (Decorum) ۴۷

وحدت‌های سه‌گانه ۴۹
۱. وحدت موضوع ۴۹
۲. وحدت زمان ۴۹
۳. وحدت مکان ۵۰
۴. لحن (Tone) ۵۰
کوتاه‌ترین سخن ۵۱
کلاسیسیسم و شعر کلاسیک در زبان فارسی ۵۱
تکمله ۵۵
سخن پایانی ۵۵

فصل دوم: رمانتیسیسم (Romanticism)

فراتر از مقدمه ۵۹
مهم‌ترین ویژگی‌های مکتب کلاسیسیسم و رمانتیسیسم ۶۵
نیم نگاهی به بستر اجتماعی رمانتیسیسم ۶۶
بسامدهای سبکی رمانتیسیسم ۶۸
تنوّع و تلوّن ۶۹
انواع ادبی ۷۲
الف) شعر غنایی ۷۲
ب) داستان ۷۵
ج) نمایش ۷۶
د) موسیقی و نقاشی ۷۷
چگونگی رمانتیسیسم در «بلاغت تصویر» ۷۸
برجسته‌ترین مشخصه‌های سروده‌های رمانتیک ۸۴

رمانتیسم و شعر فارسی دری ۸۶
شعر رمانتیکی و چگونگی تصویر ۹۰
تفاوت‌های تصویر کلاسیک و رمانتیک ۹۰
الف) ماهیت تصویر ۹۰
ب) نقش و کارکرد تصویر ۹۱
ج) نسبت تصویر و محتوا ۹۲
د) تصویر در بافت ۹۲

فصل سوم: رئالیسم (Reyalism)

دریچه ۹۵
۱. معنی لغوی رئالیسم ۱۰۱
۲. رئالیسم به عنوان یك مکتب ادبی ۱۰۴
۳. بستر اجتماعی و سیاسی رئالیسم ۱۰۷
انگاره‌های فلسفی و اخلاقی جامعه‌ی فلاحتی ۱۰۹
انگاره‌های فلسفی و اخلاقی جامعه‌ی صنعتی ۱۰۹
۴. پیوند زبان با واقعیت ۱۱۲
واکاوی از چشم‌انداز دیگر ۱۱۸
- رابطه رئالیسم و تعلیم و تربیت ۱۱۸
- دو اصل فلسفه‌ی رئالیسم چیست ۱۱۹
واقع‌گرایی علمی چیست؟ ۱۲۰
واقع‌گرایی عقلانی چیست؟ ۱۲۲
۵. اصول و معیارها ۱۲۳
۶. شعر و رئالیسم ۱۲۵

اشاره ۱۲۷
الف) نویسندگان رئالیست ۱۲۸
ب) آثار معروف و مشهور مکتب رئالیسم ۱۲۸
ج) تکمله ۱۲۸
۷. ایران و رئالیسم ۱۲۸
مشهورترین آثار رئالیستیک در ایران ۱۳۰
رئالیسم سوسیالیستی (رئالیسم استالینی)..... ۱۳۱
- نیم‌نگاهی به رئالیسم سوسیالیستی ۱۳۱
دریچه (۱)..... ۱۳٤
دریچه (۲) ۱۳۵
دریچه (۳) ۱۳۵
دریچه (٤)..... ۱۳٦
واپسین منزل..... ۱۳۷

فصل چهارم: ناتورالیسم (Naturalism)

یك پنجره نگاه ۱٤۱
رئالیسم و ناتورالیسم ۱٤۲
مرزهای تمایز..... ۱٤٤
عوامل شکل دهنده‌ی ناتورالیسم ۱۵۰
بستر اجتماعی و سیاسی قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰م ۱۵۰
پای‌بست فلسفی و علمی ناتورالیسم..... ۱۵۳
ناتورالیسم در یك نگاه ۱۵٦
ایران و ناتورالیسم ۱٦۲

فصل پنجم: سمبولیسم (Symbolism)

یك دریچه گپ ۱۶۷
۱. درنگی کوتاه ۱۶۸
۲. هماهنگی صداها ۱۷۷
الف) فرازی از نظرگاه‌های بودلر ۱۸۲
ب) چاشنی از چشمه‌سار مالارمه ۱۸۳
ج) رشحه‌ی از شطّ رمبو ۱۸۴
د) وجیزه‌ی از ورلن ۱۸۴
هـ) دسته‌گلی از گلخانه‌ی رنه گیل ۱۸۵
و) دمی با گوستاوکان بنیان‌گذار شعرآزاد ۱۸۵
ز) ولوله های والری ۱۸۶
ح) همهمه‌ی احمد هاشم ۱۸۷
۳. بیانیه‌ی سمبولیسم ۱۸۸
۴. شعرفارسی دری و نمادگرایی ۱۹۵
۵. نمادگرایی در عرصه‌ی داستان ۱۹۶
تکمله ۱۹۷

فصل ششم: سوررئالیسم (Surrealism)

فراخوان ۲۰۱
۱. خوان نخستین ۲۰۲
الف) گیوم آپولی نر ۲۰۲
ب) آندره برتون ۲۰۳
۲. زمان و زبانه‌ی اندیشه‌ها ۲۰۸

پیشینه‌ی سوررئالیسم ۲۱۱
۳. تمایزها و تقارن‌ها ۲۱۵
الف) رمانتیسیسم و سوررئالیسم ۲۱۵
ب) سمبولیسم و سوررئالیسم ۲۱۹
٤. فرازهایی از دو بیانیه ۲۲۱
الف) بیانیه‌ی اول (نوامبر ۱۹۲۴) ۲۲۲
ب) بیانیه‌ی دوم (دسامبر ۱۹۲۹) ۲۲۵
۵. در پیرامون دو بیانیه ۲۲۵
۶. از بیانیه تا بیانیه ۲۲۸
۷. آیینه ۲۳۰
۸. تصویرسوررئالیستی ۲۳۳
۹. رنگین‌کمان ۲۳۵
الف) شعر یا تفسیر غرورآمیز واقعیت ۲۳۵
ب) آندره برتون - پل الوار ۲۳۷
ج) نوالیس ۲۳۷
۱۰. روش‌های سوررئالیستی ۲۳۹
الف) روش نگارش خودکار ۲۳۹
ب) روش تصادف ۲۳۹
ج) روش بازی ۲۳۹
د) روش ثبت رؤیاها ۲۴۰
هـ) روش بهره برداری از هیاهوی دیوانگان ۲۴۰
و) روش اختلال مشاعر ۲۴۰

ز) روش اروتیسم ۲۴۰
۱۱. ادبیات فارسی و سوررئالیسم ۲۴۳

سرچشمه‌ها ۲۴۷
نام‌های بنام ۲۵۳
به همین قلم ۲۶۷
آثار چاپ شده ۲۶۷
در آستانه‌ی چاپ ۲۷۰

• سرسخن (۱)

اگر پیوند ذهن و زمان را ناگسستنی بخوانم، سخنی است که فرهیختگان برآن صحّه می‌گذارند زیرا تاریخ که چگونه داستان شدن انسان است، سجایای انسانی را زاده‌ی محیط می‌داند.

از منظر معرفت دینی فطرت بی‌رنگ آدمیان از چگونگی مقتضیات فامیلی و اوضاع اجتماعی رنگ می‌گیرد و آیینه‌ی فطرت توحیدی از تصاویر واقعیات ساری و جاری اجتماعی مشحون و مشبوع می‌شود. «کل مولود یولد علی‌الفطرة فأبواه یهودانه أو ینصرانه أو یمجسانه» سخن نبی خاتم(ص) است.

خلیل‌الله خلیلی با چنین اندیشه‌ی می‌سراید:

بلی! سخن ز صفای محیط گردد نغز
چنانچه دل شود از باد مهرگان ستوار

بنابراین، ذهن، زبان و زمان سه آیینه‌ی تودر تویی‌اند که ابدیت تصویر چگونگی آفرینش را به تصویر می‌کشند. بررسی حرکت تکاملی پدیده‌ها به سمت کمال، جزدر بستر واقعیت متحوّل ممکن نیست، زیرا دگردیسی‌های ذهنی، ماحصل دگرگونی‌های اجتماعی است؛ و سبك‌های ادبی -که در

روند تکامل اجتماعی به سوی کمال شکل می‌گیرند- در بستر تاریخی خود قابل تحلیل و بررسی اند.

از آن جایی که بررسی همه جانبه در حوصله‌ی این کار دانش‌جویی[۱] نمی‌گنجد، با درنگی کوتاه در قلمرو ادبیات مغرب‌زمین، می‌کوشم تصویر روشنی ازکلاسیسیسم، رمانتیسیسم، رئالیسم، ناتورالیسم، سمبولیسم و سوررئالیسم ارائه کنم و از چگونگی رابطه‌ی شعر و ادبیات فارسی دری با این مکاتب پرده برگیرم.

اطمینان دارم این نبشته‌ی دانش‌جویی، با نسیم عنایت صاحبدلان با صفا شکفته خواهد شد:

مادح اهل صفا باش که در علم یقین
وصف این طایفه تفسیر کلام‌الله است

۱. به خواست استادم دکتر پورنامداریان نوشته ام.

• سرسخن (۲)

همان گونه که در «سرسخن چاپ نخستین» اشارت شد، «درنگی در ادبیات فرنگ» کار دوره‌ی دانش‌جویی من در مقطع دکتری است. استادم دکترپورنامداریان -که عمرش دراز باد!- هدایت داد تا مهم‌ترین مکتب‌های ادبی مغرب‌زمین را در یک سمستر(ترم) واکاوی کنم. به دلیل آشنایی دقیق با ادبیات آن خطّه، کار دشواری نبود. دشواری کار پژوهش روشمند و ارجاع به منابع و مآخذ بود. باید آثار محققان را مرور و فیش‌برداری[۱] می‌کردم. شناخت سرچشمه‌ها و منابع معتبر، به معنای پی افکندن ساختارِ استوار است. نبود زمان کافی و بسنده، دانش‌جورا پیوسته می‌آزارد و وا می‌دارد تا با شتاب‌زدگی بنگارد تا از مرز امتحان بگذرد. خوش‌بختانه با همه‌ی تنگناهای زمانی، سراسیمه‌گی و گرفتاری‌های کاری،[۲] متن، خوش درخشید و با ستایش استاد پورنامداریان حسّ غرورآمیزی داشتم.

دوره‌ی کاری من در ج.ا.ایران به پایان رسید به کابل برگشتم و دریافتم که دانش‌جویان در زمینه‌ی مکتب‌های ادبی مغرب‌زمین گرفتار نبود منابع پژوهشی اند. انتشارات میوند به اصرار از من خواست تا رونوشتی از

۱. فیش (fishe) واژه‌ی فرانسوی است. در زبان فارسی برگه‌ای است که یافته‌های تحقیقی را برآن می‌نویسند و به‌آسانی مرتّب و طبقه‌بندی می‌شوند و خضرراه پژوهشگر در هنگام نگارش متن است.

۲. در آن وقت مسئوولیت سفارت افغانستان در ایران به دوش من بود.

«درنگی در ادبیات فرنگ» را جهت ارزیابی به اختیارش بگذارم. شادروان نصیرعبدالرحمان پیش از آن که متن را بخواند، شیفته‌ی نام کتاب شده بود؛ و پیش از آن که به چاپ متن رضایت بدهم و قراردادی بین نویسنده و ناشر عقد شود؛ «درنگی در ادبیات فرنگ» را در سال ۱۳۸۸خورشیدی با شمارگان ۱۰۰۰جلد چاپ کرد. متن چاپ‌شده را به اختیار من گذاشت. شگفت‌زده بودم با خرسندی و ناخرسندی تمام. خرسند به دلیل چاپ کتاب؛ و ناخرسند به دلیل گرفته‌شدن حق بازنگری و ویرایش متن از من. تیر از کمان جهیده بود.

مدت اندکی گذشت. روان‌شاد نصیرعبدالرحمان مرا دعوت کرد و با لبخند صمیمانه گفت: دسترخوان ما از فروش«درنگی در ادبیات فرنگ» پُر از نان شد. دیگر در گنجه چه دارید؟ سه کتاب دیگرم را نیز چاپ کرد.

از چاپ نخستین «درنگی در ادبیات فرنگ» ۱۳ سال می‌گذرد. در این مدّت هرگز فرصت بازنگری پیدا نشد؛ و هرگز به فکر بازچاپ نبودم. سه ماه پیش از این، از طریق «فیس بوک»دریافتم که نویسنده و شاعر توانا هارون راعون مکتب‌های ادبی غرب را تدریس می‌کند. از «درنگی در ادبیات فرنگ» آگاهی نداشت، از من خواست تا pdf[1] کتاب را برایش بفرستم. با خوشحالی پذیرفتم، بی‌خبر از این که «پی.دی. ایف»ی در میان نیست. پس از جست و جوی بسیار، سرانجام متن درهم ریخته‌ای را یافتم و بنا بر قولی که به هارون فرهیخته داده بودم، مجبور شدم تا متن را با ویرایش، پیرایش و افزایش سامان‌دهی کنم.

- **ویرایش:** در چاپ نخست، پی‌نوشت‌ها در آخر هر فصل بود اینک با

1. Portable Document File

ارجاعات درون‌متنی خواننده بیشتر و بهتر می‌تواند بر منابع و سرچشمه‌ها اشراف داشته باشد.

- **پیرایش:** آنچه مخلّ روانی متن و ایجادکننده‌ی گسست در خوانش بود، کم کردم که البته چنین کاستنی از موارد نادر است.

چاپ نخست را «با تشکر از هم‌وطن گرامی محترم نثار نصرتی»، «به همه‌ی هم‌وطنان مقیم فرنگ؛» تقدیم کرده بودم، بازچاپ را به کسی تقدیم خواهم کرد که اهتمام به چاپ دو باره‌ی این متن کند.

- **افزایش:** در بازچاپ، متن‌های روشنگری را از کتاب وزین«بلاغت تصویر» دکتر محمود فتوحی رودمعجنی وام گرفتم تا روند تدریس را تسریع و تصریح کند و بر غنای متن بیفزاید.

اینک این مجموعه با بافتارِ سامان‌یافته و ساختارِ منسجم آماده به چاپ است، با توجه به قحط‌سال کتاب‌آرایی، کسادی بازار نشر و پخش، نمی‌دانم چه زمانی اقبال چاپ خواهد یافت اما می‌دانم که ارسال متن به آقای هارون راعون، دانش‌جویان و دانش‌پژوهان را یاری خواهد کرد و حظّ معنوی خواهد بخشید. اگر چنین شود، نویسنده را پاداشی است وصف‌ناپذیر.

فصل اول:

کلاسیسیسم (Classicism)

• روزنه

برای این که دامن سخن گسترده نگردد و تکاپوی قلم در انحصار کلام موجز بماند، واژه‌ی «کلاسیك» را کالبد شکافی می‌کنم و سپس به بستری می‌پردازم که مکتب کلاسیسیسم (Classicism) را پرورانده است. معیارها و قواعدی که این مکتب بدان عیار گشته است، از محورهای برجسته‌ی این واکاوی است.

• معنی لغوی و اصطلاحی کلاسیسیسم

فرهنگ‌نگاران «کلاسیسیسم»، «کلاسیت» و «کلاسیك» را به ترتیب چنین معنا کرده اند:

۱. Classicism سبك باستانی (یونان و روم)، باستان‌گرایی، قدماباوری.

۲. Classicist باستان‌گرا، پیرو قدما.

۳. Classics شاهکارها، آثار باستانی یونان و روم آثار نمونه، آثار قدما. (سلیمانی، ۱۳۷۲: ۲۴)

«دومینیك سکرتان» در اثر معروفش «کلاسیسیسم» می‌نگارد: «واژه‌ی کلاسیس در لاتین به معنی طبقه و گروه است، و تقریباً معادل لغت کانونس است که علمای شاغل در کتابخانه‌ی معروف اسکندریه به کار می‌بردند،

به معنی انواع ادبی یا گروه‌های نویسندگان، خطیبان، نمایشنامه‌نویسان، غزل‌سرایان و امثال آن‌ها.» (سکرتان، ۱۳۸۰: ۱۳)

به باور نگارنده‌ی «مکتب‌های ادبی»، اساسی‌ترین تعریف کلاسیسیسم عبارت است از «بازگشت به هنر قدیم یونان و روم به تبع نهضت اومانیسم و رنسانس.» (سیّدحسینی، ۱۳۷۲: ۲۱) اما دومینیك سکرتان -که از پژوهشگران مکتب‌های ادبی غرب است، باور دارد که «کلاسیسیسم تعریف دقیقی ندارد. در دانشنامه‌ها عباراتی به کار برده‌اند از قبیل:

- گرایش در زیبایی‌شناسی که مشخصاتش احساس تناسب، ترکیب‌بندی متوازن و بادوام، جستجوی هماهنگی صوری و خویشتن‌داری در بیان است؛
- تقلید از نویسندگان باستان،
- بیزاری از استثنا،
- علاقه‌ی تقریباً انحصاری به تحلیل‌های روحی و اخلاقی با مهار احساس و تخیّل،
- پیروی از قواعد حاکم برانواع خاصی از نگارش و غیره.
- هم‌چنین کلاسیسیسم را مترادف دانسته‌اند با زیبایی، عقل، سلامت، و سنّت.» (سکرتان، ۱۳۸۰: ۹)

همین محقق با تأکید بر این که «کلاسیسیسم یکی از جریان‌های زیباشناسی است» و این جریان را نمی‌توان تعریف کرد، برای روشن‌شدن فضا و درك نسبی از کلاسیسیسم، چنین مواصفاتی را برمی‌شمارد: «جالب این‌که تقریباً همه‌ی ادبیات غربی را می‌توان کلاسیك خواند، زیرا کلاسیك بیش و پیش از هرچیز یعنی نظم‌گرفته و مهارشده.» (همان: ۱۲) و در فراز دیگر چنین می‌نویسد: «کلاسیك (Classic) در مصرف روزمرّه‌ی ما

یعنی نمونه‌وار، مثال‌زدنی. کلاسیسیسم یك شیوه‌ی نوشتن یا نقاشی‌کردن است که مشخصاتش زیبایی آرام، ذوق خویشتن‌داری، نظم و وضوح است .» (همان: ۱۳)

زرین‌کوب به جای تعریف، کلاسیسیسم را توصیف می‌کند:

«مسایل عمده‌ی که نزد نقّادان و شاعران این مکتب مطرح می‌شد عبارت بود از مسأله‌ی هدف و غایت هنر؛ مسأله‌ی قریحه‌ی شاعر و استعداد که برای نوع یا انواع خاص دارد، مسأله‌ی لزوم تبعیّت و تقلید از قدما و مسأله‌ی نقشی که عقل یا ذوق سلیم در امر نظارت برحدود و وظیفه‌ی شاعری می‌تواند داشت.» (زرین‌کوب،۱۳۶۱:۴۳۹)

با توجه به تبیین وتوضیح محققان، کلاسیسیسم دارای چنین شناسنامه‌ای است:

۱ . کلاسیسیسم از نظر لغوی مفهوم باستان‌گرایی، سبك باستانی یونان و روم را تداعی می‌کند.

۲ . «بازگشت به هنر قدیم یونان و روم به تبع نهضت اومانیسم و رنسانس.»

۳ .کلاسیك بیش و پیش از هرچیز یعنی «نظم‌گرفته و مهارشده. »

۴. «مشخصات کلاسیسیسم عبارت است از زیبایی، ذوق، خویشتن‌داری، نظم و وضوح.»

۵. عمده‌ترین مواصفات این مکتب عبارت‌اند از «غایت هنر، مسأله‌ی تقلید و طبیعت، تبعیّت و تقلید از قدما، نقش عقل و ذوق سلیم برحدود کار شاعر. »

• نیم نگاهی به بستر اجتماعی کلاسیسیسم

زمان و زمینه‌ای که مکتب کلاسیسیسم را می‌پروراند از هرمنظری قابل تأمل است. زیرا درك مکتب کلاسیسیسم و فهم دقیق بستر اجتماعی آن در گرو شناخت عمیق تمدن یونان و روم است؛ تمدنی که در اواسط میانی قرون باستان در پی تحوّلات گسترده‌ی تاریخی ایجاد می‌شود. چگونگی صعود و سقوط تمدن‌ها از مباحث مهم پژوهشی است.

برتراندراسل باور دارد که «در تاریخ هیچ چیز دهشت‌انگیزتر و یا توجیه‌اش دشوارتر از ظهور ناگهانی تمدن در یونان نیست.» (حناالفاخوری،۱۳۶۷: ۲۷) این سخن برتراندراسل، سخن دقیق و عمیقی است. ابطال خلق‌السّاعه‌بودن پدیده‌ها، عریان‌تر از آن است که نیاز به استدلال داشته باشد. تکامل و تطّور، قانونی است که دانش جدید با ضرس قاطع برآن صحّه می‌گذارد. «علت نابودی هرتمدن، هم‌چنان‌که به وجود آمدنش جبری نیست، بلکه حرکت تاریخی حرکتی است علّی و دارای سنّت‌ها و قوانینی مشخص و لایتغیّر؛ تشبّث به این قوانین موجب رشد و شکوفایی تمدن، انصراف از این قوانین موجب سقوط تمدن‌هاست.» (رادمنش، ۱۳۶۱: ۱۷۳)

اگر از منظر کلام مجید به چگونگی عروج و افول تمدن‌ها بنگریم درمی‌یابیم که قرآن مجید «برای عروج تمدن‌ها شرایطی، و برای افول آن‌ها عللی قایل است. علل و عوامل به وجودآمدن تمدن‌ها در سوره‌ی مبارکه‌ی «روم» برچنین محورهایی مبتنی است :

«۱. قانون

۲. تفکر و اندیشه
۳. نیروی نظامی
۴. پرستش الله
۵. رهبری
۶. وحدت و اتّحاد
۷. عمل صالح
۸. کار
۹. رعایت حقوق مستضعفین
۱۰. مالیات
۱۱. هجرت
۱۲. کسب دانش و فنون
۱۳. عبادات
۱۴. تقوا
۱۵. شکیبایی» (همان: ۱۷۳)

دور شدن هر تمدنی از ارزش‌های پانزده‌گانه، سرنوشتی جز فروپاشی و افول ندارد.

به هر روی، تمدن‌ها ظهور ناگهانی ندارند. بل برحسب قوانین تکامل و تطوّر جوانه می‌زنند،جوان می‌شوند و سرانجام دچار زوال می‌گردند. فهم ظهور ناگهانی یا خلق‌السّاعه ماحصل عدم درك جهش پدیده‌هاست. هر پدیده‌ای با سیر تطور تدریجی به نقطه‌ی جهش می‌رسد که مرحله‌ی تبارز وجودی است. تمدن یونان و روم نیز از این قاعده مستثنی نیستند.

پژوهشگران باور دارند: «آنچه را تمدن یونان می‌نامیم، چیزی جز حاصل

تمدن‌های کهن کرتی، مسینایی، آخایی و دوریایی نیست، که یکی پس از دیگری بر بلاد یونان و سرزمین‌های مجاور آن سیطره داشته اند، و از راه خشکی و دریا با تمدن‌های دیگر امتزاج یافته‌اند و بهره گرفته اند. به خصوص در امر کتابت که یونانی‌ها از فینقی‌ها حروف هجا مصمّت را فرا گرفته‌اند و خود مصوّت‌هایی برآن افزوده‌اند و آن را به صورتی درآورده‌اند که قدرت ثبت اندیشه‌های فلسفی را پیدا کرد. همین الفبای نسبتاً کامل، در پیش‌برد فرهنگ یونان سهم بسزایی داشته است.» (حناالفاخوری، ۱۳۶۷: ۲۷)

برای این که میدان سخن فراخ‌تر نشود، آنچه ابن خلدون در «مقدمه»اش فرمولیزه کرده است، آیینه‌داری می‌کنم تا تصویر حرکت تسلسلی و دوری عروج و افول تمدن‌ها برجسته گردد:

تهاجم ـــ اوج ـــ تجمل ـــ استبداد ـــ انحطاط

برخی از جامعه‌شناسان حرکت تسلسلی تاریخ را در چهار مرحله خلاصه می‌کنند، گویا عبور هرتمدنی از چنین گذرگاه‌هایی الزامی است:

تکوین ـــ نمو ـــ جمود ـــ اضمحلال

البته هر افولی آغاز عروج دیگری است که با سیر تدریجی، نیازمند اوضاعی است که برحسب قوانین تطوّر و تکامل در مرحله‌ای از تاریخ به مرحله‌ی جهش می‌رسد. ابن‌خلدون می‌گوید: «تاریخ تکرار می‌شود اما تکرار یك‌نواخت نیست، بلکه تطوّر و خلق است؛ و این خلق تکامل نردبان‌وار به جلو می‌رود.»[1] (ابن خلدون، ۱۳۷۹: ۸۲)

---

۱. بیدل با چنین نگرشی می‌سراید:
همچوکوزه ی دولاب، هرچه زیرگردون است / یا ترقی آهنگ است، یا تنزّلی دارد.

آهنگ ترقی تمدن یونان و روم مسمّا به دوران واسط قرون باستان است؛ تمدنی که محققان «آغاز آن را سقوط امپراتوری روم (روم غربی) به دست بربرها و پایان آن را سقوط قسطنطنیه(و انقراض امپراتوری روم شرقی) به دست ترکان می‌دانند.» (سیّد حسینی، ۱۳۷۲: ۲۱)، یعنی آنگاه که تمدن یونان در روم، بنابر علل و عوامل قابل تبیین افول می‌کند، سیر تدریجی آن در بستر قرون وسطی تداوم می‌یابد، تا این که در عصر جدید با اومانیسم و رنسانس به طرز تازه‌ای سر برمی‌کشد.

تمدن یونان و روم با حمله‌ی بربرها چنان متلاشی می‌شود که امپراتوری روم عملاً به شاه‌نشین‌های کوچك تجزیه می‌گردد. زبان یونانی -که زبان این فرهنگ و تمدن است- با سیطره‌ی زبان لاتین چنان منزوی و مضمحل می‌شود که «فیلسوف بزرگی چون اوگوستین قدیس با افلاطون از طریق ترجمه‌ی آثار فلوطین به زبان لاتین»آشنا می‌شوند. (همان: ۲۲)

آنگاه که تبلور مادی فرهنگ یعنی تمدن یونان و روم فرو می‌پاشند، زبان و ادبیات این تمدن‌ها نیز به خاموشی می‌گراید و دو عامل:

- کلیسا؛
- پیدایش ادبیات ملی

بر این آتشی که به سردی‌گراییده، هیمه می‌افشانند. بدون تردید در ایجاد اجتماعات بزرگ فراقومی«ادیان جهانی، زبان و ادبیات مشترك،رشد اقتصادی اجتماعی و شکل‌گیری شهرها» نقش کلیدی داشته و دارند. (آرزو، ۱۳۸۲: ۱۸)

دوران سیاه قرون وسطی که ماحصل سیطره‌ی ارباب کلیسا برسرنوشت جمعی است، با سوزاندن سی هزار انسان فرهیخته و دارای اندیشه‌ی

پویای علمی، عصر تحجّر و رکود را به وجود می‌آورند. فراموش نباید کرد که ارباب کلیسا با همه‌ی تحجّر و تصلّب، امپراتوری متلاشی‌شده را آهسته آهسته ساماندهی می‌کنند و شاه‌نشین‌های کوچك را در حصار اتوریته‌ی متمرکز و آهنین خود شکل می‌دهند. کلیساها به نوعی تعلیم، تربیت، نسخه‌برداری و پژوهش را ترویج می‌کنند.

به هر روی، گسترش مسیحیت و زبان لاتین می‌تواند انسجامی را پی افکند که با همه‌ی تحجر و نابسامانی، سپیده دم مکتب کلاسیك را بپروراند؛ و آنگاه که اومانیسم و رنسانس عصر روشنگری را رقم می‌زنند، در کنار ادبیات لاتینی، ادبیات ملی متبلور می‌گردد. پروسه‌ای که از قرن یازدهم به بعد هستی‌مند می‌شود.

آریانپور در اثر وزین خود «اجمالی از جامعه شناسی هنر»، کلاسیسیسم را از منظر سیادت طبقاتی چنین واکاوی می‌کند: «چنان که می‌دانیم، در جوامع غربی، اقتصاد فلاحتی از سده‌ی سوم تا هفتم رفته رفته جای‌گزین اقتصاد شبانی می‌شود و در نتیجه‌ی نظام زمین‌داری فئودالیسم پدید آمد.

در جریان تکامل اجتماعی، اقتصاد فلاحتی قرون وسطی از عصر رنسانس به این سو جای خود را به اقتصاد صنعتی داد و در سده‌ی هفدهم نظام سوداگری جای‌گزین نظام زمین‌داری گردید.» (آریانپور، بی‌تا: ۱۹۶)

موصوف با بررسی تحولاّت عینی و تبیین چگونگی شکل‌گیری قطب عوام و خواص اذعان می‌کند: «این دوگانگی درونی هرقطب به ضرورت در جهان‌بینی آن منعکس شد. در نتیجه از یك سو واقع‌گرایی عوام -که به صورت غیر رسمی جریان داشت- تکامل پذیرفت، از سوی دیگر واقع‌گریزی خواص به فراخور حال دو طبقه‌ی زمین‌دار و سوداگر، به دو

جریان یا دو سبك متوالی تقسیم شد:

- جریانی یا سبك نیوکلاسیسیسم (Neo - Classicism)
- جریان یا سبك رومانتیسیسم (Romanticism).»

آریانپور با این مقدمه، مکتب کلاسیسیسم را چنین تعریف و تبیین می‌کند: «کلاسیسیسم سبکی است مبتنی بر کلاسیسیسم یونان و روم باستان. در قرن دوم مسیحی، به نویسنده‌ی اشرافی (Scrptor Classicus) می‌گفتند و به نویسنده‌ای که در خدمت عموم بود (Scraptor Proletarius) یعنی نویسنده‌ی عامی می‌گفتند. بنابراین کلاسیسیسم را باید سبك اشرافی دانست.

کلاسیسیسم یونانی پس از آن که دیرگاهی مورد تقلید ادیبان اسکندریه و روم واقع گردید، و در قرون وسطی از یادها رفت، در عصر رنسانس احیا و نیوکلاسیسیسم نام گرفت.» (همان)

بنا براین سیر تدریجی، نیوکلاسیسیسم در دامن قرون وسطی جوانه می‌زند و در دوره‌ی رنسانس زبانه می‌کشد. عصری که با تحوّل در اندیشه‌های دینی و فلسفی، جنبش اومانیسم (Humanism) را می‌پروراند.

اومانیسم یا انسان‌باوری آیینه‌ای است که ادبای عصر رنسانس را معرفی می‌کند. «این فلسفه بر باور توانمندی‌ها و قابلیت‌های انسان برای دست‌یابی به یك زندگی سعادتمند دنیوی در پناه خرد و اخلاق تأکید دارد؛ نگرشی که کاملاً خلاف فلسفه‌ی قرون وسطی بود.» (سیما داد، ۱۳۷۱: ۳۶)

جنبش اومانیسم بستری است که نیوکلاسیسیسم را می‌پروراند و در سده‌های هفدهم و هجدهم میلادی در فرانسه به اوج خود می‌رسد. انوشه

می‌نگارد: «این نهضت نخست در اسپانیا و ایتالیای سده‌ی چهارم خود را نشان داد. البته در اسپانیا نظام ادبی جاافتاده‌ای را خلق نکرد. ولی در ایتالیا پترارك (۱۳۷۴- ۱۳۰۴م) و بوکاتچو (۱۳۷۵- ۱۳۱۳م) برای نخستین بار، زیبایی بی‌پایان آثار یونان و روم باستان را دریافتند و پس از آن در این کشور گرایشی به فراگیری زبان و ادبیات لاتین و تقلید آثار هنرمندان روم سر برآورد.

در سده‌ی شانزدهم میلادی از درآمیختن هنر کلاسیك اومانیست‌ها و زبان مردم، ایتالیا صاحب ادبیات ملی نوینی شد. کاستیلوئه (۱۵۲۹- ۱۴۷۸م)، آریوستو(۱۷۴۷- ۱۵۳۳م) و تاسو (۱۵۹۵- ۱۵۴۴م) در شمار نویسندگان کلاسیك این سده هستند.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۱۴۸)

نهضت نوپای ادبی ایتالیا با حمله‌ی اسپانیا در سدّه‌ی شانزدهم، دچار رکود و خمود می‌گردد. زیرا اسپانیای فاتح برآنست تا مذهب کاتولیك را احیاءکند. تلاش نافرجامی که جز رکود ادبی و فقر مدهش فرجامی ندارد. با شکست تلاش‌های مذبوحانه‌ی اسپانیای فاتح درقرن هجدهم،کلاسیسیسم ایتالیا دوباره می‌شکفد. کمدی‌های گلدونی (۱۷۹۳- ۱۷۰۷م) و تراژدی آلفیری (۱۸۰۳-۱۷۴۹م) از آثار کلاسیك این سدّه‌ی ایتالیا هستند.» (همان)

گرچه وزش مکتب کلاسیك همه‌ی اروپا را فرامی‌گیرد، اما در هرمکانی بنابر مقتضیات و اوضاع به رنگی و آهنگی جوانه می‌زند، ولی جوهره‌ی اصلی یا ذاتی که معرّف کلاسیسیسم است، یك‌سان است. از چنین زاویه‌ای است که محققان باور دارند که «عنوان کلاسیك به آن مکتب ادبی گفته می‌شود که پیش از پیدایش سایر مکاتب ادبی در قرن هفدهم در فرانسه به وجود آمده و از ادبیات قدیم یونان و روم تقلید کرده است.»

(سیّد حسینی،۱۳۷۲: ۸۱)

با آن که همه‌ی ادبیات اروپای غربی را می‌توان کلاسیك خواند، ولی دوره‌های رونق کلاسیسیسم در سه کشور فرانسه، انگلستان و آلمان «نه هم‌زمان بودند و نه به هیچ وجه هم‌سان» (سکرتان،۱۳۸۰: ۱۲) ولی پیوندهای گسترده و جوهر سیّال مشترك کلاسیسیسم در هرسه کشور، زمینه‌ای را فراهم می‌سازد که با پرداختن به کلاسیسیسم فرانسه این مکتب را به بهترین وجهی می‌توان تبیین کرد. البته امروز جمعی به عنوان یك حرکت واکنشی برای شکستن باور سیطره‌ی یك‌سان کلاسیك در همه‌ی اروپا، سبک باروك[1] را برجسته می‌سازند. « مؤرخان ادبی آلمان،

۱. ریکاردو زیپولی در بحث مفصلی، سبک هندی را با سبک باروک مقایسه کرده است. در این مقایسه باور داردکه سبک هندی و باروک راه نوین و طرز جدید پس از پترارکا و حافظ است و «جامی در سرزمین فارسی زبانان و تاسو (Tasso) در ایتالیا این بحران{ منظور مرحله‌ی گذار است} را در اشعار خود در معرض نمایش قرار می‌دهند به طوری که بعضی از ادبا و بزرگان علم و ادب، آن ها را هم‌چون پیامبران تغییرات و تحولاّت زمان خود دانسته اند. با این همه، پُرواضح است که هیچ یک از این دو شاعر با دگرگونی‌هایی که در شعر دوران خود به وجود آورده اند، به هیچ وجه با مکتب‌های ادبی قبل از خود نبریده‌اند و تنها می‌توان گفت که آن تجدید نظر و تعبیری که این شاعران در کارهای پیشینیان دارند، زمینه‌های مقدّماتی دو نهضت را پایه‌گذاری می‌کنند که بعد ها در دو سرزمین متفاوت متولد می‌شوند.

این تحولاّت و تغییرات از قواعد و نظام دقیق و خاص برخوردار اند، که نه تنها مکتب های سنّتی گذشته را نفی نمی‌کنند، بلکه به طور کلّی ضامن اسلوب‌ها و روش‌های سابق نیز می‌باشند.

در مورد شعرفارسی بزرگی گفته است که شعرفارسی بر خود پیچید و سبک هندی از آن به وجود آمد. لیکن به نظرما این جمله‌ی مارینو «marino» بیشتر در این مورد صادق است که می‌گوید: باقی مانده‌های مجسّمه‌های مرمرین دوران گذشته، هنگامی که در بنای ساختمان‌های جدید مورد استفاده قرار بگیرد، به زیبایی این ساختمان‌های

اروپای مرکزی، اسپانیا و ایتالیا» از این زمره اند. (سیّد حسینی،۱۳۷۲: ۸)؛ واکنشی که شاید ریشه در عصبیّت افراطی داشته باشد.

به هر روی، «باروك نه یك مکتب یا نهضت ادبی مشخص و معیّن است و نه از نظر تاریخی و جغرافیایی به زمان و مکان معیّنی محدود است. بلکه عنوانی است که از اواخر قرن نوزدهم، نوگرایان به یك رشته قالب‌های جمال‌شناختی در قرون گذشته -که حالاتی خاص و غیرعادی داشته اند- اطلاق کرده اند.» (همان: ۲۷)

باروك که در همه‌ی عرصه‌های هنری کاربردی یك‌سان دارد، از لحاظ معنی چنین مفاهیمی را برجسته می‌کند:

۱. باروك در اصل در جواهرسازی به مروارید نامنظم و یا به سنگی که تراش نامنظم خورده، اطلاق می‌شد.

۲. سن سیمون (Saint - simon)، باروك را «مؤسسه یا اقدامی خلاف رایج» می‌نامد.

۳. در سال ۱۷۷۸م، در دائرة المعارف متدیك (Methodique) باروك به معنای انواع غرایب ثبت شده است.

۴. ولفلین (Wolfflin) «در اصول بنیادی تاریخ هنر» در سال ۱۹۱۵م باروك را معادل «یك برداشت جمال‌شناختی» می‌داند و باور دارد باروک به‌ویژه «در ادبیات به صورت منفی، نقطه‌ی مقابل کلاسیك مستقیم

نو کمک می‌کند. روشن است که در این جا منظور مارینو «marino» از ساختمان‌های جدید، شعر نو و از مجسّمه‌های مرمرین دوران گذشته، شعر سابق می‌باشد. » زیپولی، ریکاردو، زیپولی(۱۳۶۳)،چرا سبک هندی در دنیای غرب باروک خوانده می‌شود؟، ناشر انجمن فرهنگی ایتالیا، چاپ ساحل، تهران.؛ جهت معلومات بیشتر ر.ک: عبدالغفور، آرزو (۱۳۸۸)، شعر و شهود عارفانه، انتشارات میوند، کابل.

و محدود است.» و به طور خلاصه می‌گوید: «باروك آن چیزی است که کلاسیك نیست.» (همان:۳۷)

نویسنده وفیلسوف اخلاقی یسوعی بالتسار گراسیان[۱] (Baltasar Gracian) در سال‌های(۱۶۵۸-۱۶۰۱م) تئوری باروك را بیان می‌کند:

«باروك هنر تظاهر و تلالوء است و برپایه‌ی نظام مقابله، شباهت و قرینه‌سازی بنا شده است. هنری است با ساختار بسیار قوی که در شعر و نثر آن، استعاره‌ها و کنایه‌ها همان نقشی را دارند که در معماری‌اش قوس‌ها و مارپیچ‌ها و اشکال حلزونی، در ترکیب واحد ساختمانی.» (همان: ۳۸) برنینی (Bernini) و بورمینی (Borromini) ایتالیایی، کالو (Callo) فرانسوی در عرصه‌ی هنرهای تجسّمی، از چهره‌های ماندگار شیوه‌ی باروك اند.

با آن که مؤرخان ادبی آلمان، اسپانیا و ایتالیا در برابر کلاسیسیسم فرانسه، شیوه‌ی باروك را برجسته می‌سازند تا به روند هنری خود هویت مستقل بخشند، واقعیت سیطره‌ی کلاسیسیسم برهمه‌ی اروپا، از باورهای جمعی خدشه‌ناپذیر است.

• کلاسیسیسم فرانسه

کلاسیسیسم فرانسه نسبت به همه‌ی کشورها چهره‌ی شاخص‌تری دارد؛ و بهترین سیمای کلاسیسیسم را در آیینه‌ی ادبیات فرانسه می‌توان تماشا کرد. البته «مکتب کلاسیك فرانسوی از لحاظ مبادی و اصول بیشتر به

۱. به باور بالتسار گراسیان شاخص‌ترین چهره‌های سبك باروك در ادبیات، گونگورا نویسنده‌ی اسپانیایی و مارینو شاعر ایتالیایی است.

گذارندگان فلسفه‌ی ارسطو و مخصوصاً به شارحان ایتالیایی «فن شعر مثل ویدا، اسکالیجرو، و کاستلوترو مدیون» است.(سیّدحسینی،۱۳۷۲: ۴۳۸) بدون تردید «نیکولای بوالو، نظریه‌پرداز مکتب کلاسیسیسم فرانسه (۱۷۱۱- ۱۶۶۳۶م) فن شعر خود را براساس اصول عقاید ارسطوی یونانی و هوراس رومی نوشته» است. (انوشه، ۱۳۸۱:۱۱۵۰)

آنچه قابل توجه است عدم تقلید محض ادبیات کلاسیك فرانسه از اصول کلاسیك‌های یونان است. همین ویژگی است که فرهیختگان را برآن واداشته تا ادبیات سده‌ی هفدهم و هجدهم فرانسه را مسمّا به نیوکلاسیسیسم (Neo-Classicism) یا کلاسیسیسم ساختگی (Pseudo-Classicism) کنند.

یکی از مهم‌ترین تفاوت‌های کلاسیسیسم فرانسه با کلاسیسیسم یونان ترجیح حماسه بر تراژدی است و این تمایز نشان‌دهنده‌ی چگونگی ذوق و ذایقه‌ی مبدع ادبی فرانسویان است، که از هرمنظری قابل توجه است.

مهم‌ترین چهره‌های کلاسیسیسم فرانسه عبارت‌اند از مولیر (۱۶۷۳-۱۶۲۲م)، لافونتن (۱۶۹۵-۱۶۲۱م)، راسین (۱۶۹۹- ۱۶۳۹م)، بوسوئه (۱۷۰۴-۱۶۲۷م) و بوالو (۱۷۱۱-۱۶۳۶م).

قرن هجدهم قرن شکوه و عظمت کلاسیسیسم است. با آن که این قرن مسمّا به قرن فلسفه و روشنایی است و آزاد اندیشانی چون ولتر (۱۷۷۸-۱۶۹۴م) و دیدرو (۱۷۸۴-۱۷۱۳م) در این قرن میدان‌دار پویایی اندیشه اند. با آن‌هم «مکتب تازه‌ای جانشین مکتب کلاسیك» نمی‌گردد. .(سیّد حسینی،۱۳۷۲: ۴۴۰)

با متحوّل‌شدن شرایط اجتماعی، دگرگونی اوضاع و دگردیسی ذهنی در

اوایل قرن نوزدهم میلادی، مکتب رمانتیك ایجاد می‌گردد، که ان‌شاءالله بدان خواهم پرداخت.

• مشهورترین کلاسیسیست‌های آلمان و انگلیس و آمریکا

- آلمان: لسینگ، هردر، اشلگل و وینکلمان.

- انگلیس:جانتن‌سویفت، میلتون (۱۶۷۴-۱۶۰۸م)، فرانسس بیکن (۱۶۲۶-۱۵۶۱م) و بن جانسن (۱۶۳۷-۱۵۷۲م.

- آمریکا: ازرا پاوند (۱۹۷۲-۱۸۸۵م و تی اس الیوت(۱۹۶۵-۱۸۸۸م)

فراموش نباید کرد که مکتب کلاسیسیسم محصور و محدود به ادبیات نیست. عرصه‌های معماری، نقاشی و موسیقی را نیز در بر می‌گیرد. «از پیروان کلاسیسیسم در نقاشی می‌توان از داوید وانگر، در موسیقی اواخر سده‌ی هجدهم از هایدن، موتسارت و بتهون نام برد.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۱۵۰)

مهم‌ترین شاخصه‌های اجتماعی کلاسیسیسم

مهم‌ترین شاخصه‌های کلاسیسیسم عبارت‌اند از:

۱. کلاسیسیسم یعنی سبك باستانی یونان وروم (باستان‌گرایی، قدماباوری.)

۲ . کلاسیسیسم واژه‌ای است لاتینی به معنی طبقه و گروه .

۳. تعاریف کلاسیسیسم:

الف) کلاسیسیسم عبارت است از بازگشت به هنر قدیم یونان و روم به تبع نهضت اومانیسم و رنسانس.

ب) کلاسیسیسم عبارت است ازگرایشی در زیباشناسی با ویژگی‌های احساس تناسب، ترکیب‌بندی متوازن و بادوام، جستجوی هماهنگی صوری و خویشتن‌داری در بیان.

ج) کلاسیسیسم را با زیبایی عقل، سلامت و سنّت مترادف دانسته اند.

۴. عمده‌ترین مواصفات این مکتب عبارت است از غایت هنر، مسأله‌ی تقلید و طبیعت، تبعیت و تقلید از قدما، نقش عقل و ذوق سلیم بر حدود کار شاعر.

۵. کلاسیسیسم سبك اشرافی است. فلسفه‌ی عمومی آن خردگرایی (Rationalism) است.

۶. کلاسیسیسم یونان و روم باستان از منظر زمانی به «دوران واسط میان قرون باستان» تعلّق دارد.

۷. قرون وسطی دوران افول کلاسیسیسم یونان و روم است.

۸. عصر جدید یا قرن هفدهم و هجدهم، دوران شکوفایی مجدد این مکتب ادبی است، که به باور برخی مسمّا به نیوکلاسیسیسم می باشد.

۹. به باور حسن هنرمندی کلاسیسیم داری چنین شناسنامه‌ای است:

شیوه‌های ادبی	شیوه‌ی کلاسیك ۱۶۹۰-۱۶۶۰
نویسندگان برجسته	مولیر، لافونتن، راسین، بوالو، لابروير
اصول	- پیروی هشیارانه از پیشینیان. - غیرشخصی‌بودن اثر. - احترام‌گذاردن به عقل و قوانین آن. - احترام به هنر اخلاقی و واقع‌بینی. - نقاشی طبیعت انسان (عواطف انسانی)

نوع و قالب کلام	- تراژدی، کمدی، افسانه، طنز و کنایه، - نامه‌های منظوم، ضرب‌المثل و تبعات اخلاقی.
شیوه‌ی نگارش	- شیوه‌ی طبیعی، - پرهیز از تجرید و رئالیسم مبتذل.

(هنرمندی، ۱۳۵۰: ۵۸۲)

• بسامدها و معیارهای سبکی

بدون شناخت دقیق یونان و روم باستان، شناخت اصول، معیارها و بسامدهای سبکی کلاسیسیسم تقریباً ناممکن است. به همین دلیل بار دیگر اندکی درنگ می‌کنم.

در آن دقایقی که جبروت جابرانه‌ی کلیسا بر همه‌ی عرصه‌های زندگی سیطره دارد، انگزیسیون و اسکولاستیك، سیادت ظالمانه‌ی کلیسا را چنان گسترش می‌دهد که همه‌ی نگاه‌ها دوخته به آسمان است؛ آسمانی عبوس و سخت خشم‌آگین. طبیعی است که در «زوایای طربخانه‌ی جمشید فلك» زُهره را زَهره‌ی برداشتن ارغنون نیست، و این روند، متضاد با فطرت زیباپسند انسان است.

«مدح یك‌نواخت فضیلت و تقوا»که برایند دو پایگاه فرهنگی و اجتماعی قرون وسطی است، در برابر مقاومت و ایثار سیصدهزار انسان شکنجه‌شده و سی‌هزار فرهیخته‌ی کباب‌شده در آتش، تاب نمی‌آورد و فرومی‌پاشد. در پیامد این فروپاشی، ادبیات عصرروشنایی بردو پای بست Humanism و Renaissance استوار می‌گردد و «شیوه‌های محصور در

تقلید» مضمحل می‌شود و تحقیق در زیبایی‌های نهفته در آثار یونان و روم باستان، حرکت تازه و نوی را در امتداد قرن چهاردهم ایجاد می‌کند. پترارك و بوکاچیو ایتالوی از پیش‌کسوتان این حرکت ادبی اند. بوکاچیوچنان شیفته‌ی ادبیات یونان و روم است که ذهن زیباپسندش قپّان ندارد. آنچه را زیبا می‌یابد «بدون توجه به جنبه‌ی دینی و اخلاقی آن با کمال بی‌پردگی»آیینه‌داری می‌کند. (سیّدحسنی، ۱۳۷۲: ۲۴) و نگاه و نگرش اومانیستی رونق می‌گیرد؛ اومانیسمی که سه چهارم قرن پانزدهم را در بر می‌گیرد، ویژگی‌های بارزی دارد، چون:

۱. فراگیری زبان لاتین برای خلق زبان ادبی؛

۲. تحقیق و پژوهش در آثار شاعران یونان و روم؛

۳. امتزاج زیبایی‌های برگرفته شده از آثار شاعران یونان و روم با زیبایی‌های زبان عامه؛ (این امتزاج بستر شکل‌گیری ادبیات ملی را فراهم می‌سازد.)

۴. ادبیات ملی ماحصل تقابل و تقارن ادبیات اشرافی و عامیانه است؛

۵. ادبیات ملی ایتالیا در قرن شانزدهم از چنین تقابل و تقارنی نیرو و نور می‌گیرد؛

۶. ادبیات عامیانه با پیوند ناگسستنی با واقعیت زندگی بر ادبیات اشرافی غلبه می‌کند؛

۷. فرهیختگان می‌دانند که نگاه برکه‌ای ادبیات اشرافی، نمی‌تواند ویژگی‌های اقیانوسی زبان دانته را دریابد، زیرا محصور در حقیقت ذهنی و انتزاعی است که از آبشخور موّاج واقعیت متحوّل، تری و طراوت نمی‌گیرد؛

۸. از آن‌جایی که «دم به دم نو می‌شود دنیا و ما» و:

نوبت کهنه‌فروشان درگذشت
نـو فروشانیم و این بازار ماست

تجربه‌ی ادبی شاعران ایتالیا در فضای فرانسه، رنگین‌کمان دیگری را به تماشا می‌گذارد که با همه‌ی تجانس، نوآیین‌نوای دیگری است؛

۹. از ۱۵۵۰ تا ۱۹۵۰ میلادی رنسانس ادبی فرانسه قد می‌کشد و به شکوفایی می‌رسد. آثار رنسار (Ronsard) و مونتی (Montaigne) از برجسته‌ترین آثار این دوره است؛

۱۰. بررسی وضع اجتماعی این دوره از ۱۵۸۹ تا ۱۶۱۰ میلادی سخت عمیق، گسترده، تأمل‌برانگیز و دردآمیز است که به صورت گذرا بدان اشارت شد؛

۱۱. از آن‌جایی که شعار فشرده‌ی شعور است، شعار مطرح و متداول این دوره عبارت است از «یك قانون، یك دین، یك شاه»، نگاه و نگرش کلاسیسیسم محصور و معطوف به این شعار است. شاه، فرمان‌روای مطلق است. قانون انحصاری، حصاری است که از این فرمان‌روایی متمرکز حراست می‌کند؛

۱۲. معیار هنر والا، ضوابط زندگی درباری، آداب و رسوم جاری در سالن‌های مجلّل شاهانه است. هنرمندان هنر را با چنین معیارهایی عیار می‌کنند؛

۱۳. «هنر عبارت از تفنن یا تفریح نیست. هنر وقتی ارزش دارد که به اخلاق خدمت کند.» (سیّدحسنی، ۱۳۷۲: ۲۴)، البته اخلاق یعنی تمکین در برابر یك شاه، یك دین و یك قانون.

۱۴. به شهادت تاریخ، اشراف زمین‌دار به سختی پای‌بند حفظ امتیازها و پاس‌داری مرزهای طبقه‌ی خود هستند و به سنّت و ثبات گرایش دارند. شعر و سایر عناصر جهان‌بینی آنان، اسیر قیدهای سخت و اصول پایدار و

تغییرناپذیر است. از این روی، سبك نیوکلاسیسیسم سبکی است ایستا یا استاتیك و استوار بر سنّت‌های پایدار جمعی طبقه‌ی اشراف زمین‌دار؛

۱۵. در ادبیات نیوکلاسیك زیبایی‌های طبیعت و خوبی‌های انسانی به صورت ساختگی و مبالغه‌آمیز نمودار می‌شوند. از دید آنان طبیعت دستگاهی است منظم، مبتنی بر نیروی فرضی به نام «عقل» که همواره برهمه چیز حاکم بوده و خواهد بود؛

۱۶. در ادبیات نیوکلاسیک زیبایی هنری مانند زیبایی طبیعی به وسیله‌ی عقل معیّن می‌شود و برقانون‌های ثابت تکیه دارد. گذشتگان این قانون‌ها را دریافته اند. «رعایت آن‌ها بر هر هنرمندی فرض است.» (آریانپور، بی‌تا: ۱۹۸)

۱۷. تدوین‌کننده‌ی قواعد و اصول کلاسیسیسم در فرانسه بوالو (Boileau) است.

۱۸. سایر صول، قواعد، معیارها و بسامدهای سبکی کلاسیسیسم را محققان چنین برشمرده اند:

الف) تقلید از طبیعت

شعار بوالو در «فن شعر» چنین آهنگی دارد: «حتی یك لحظه هم از طبیعت غافل نشوید!»

البته منظور بوالو از طبیعت به معنای واقعی کلمه نیست، بل طبیعت انسانی است. «یعنی هنرمند کلاسیك به جای نقاشی طبیعت، صورت کامل‌تری از آن می‌سازد و آن را با آرمان‌ها و آرزوهای بشریت توأم می‌کند.» (سیّدحسنی، ۱۳۷۲: ۹۹)

به سخن دیگر، «هنرمند کلاسیك به جای تصویر واقع‌گرایانه‌ی طبیعت، آن را آرمانی می‌کند و شکل کامل‌تری از آن ارائه می‌دهد.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۱۴۷)

به هر روی، طبیعت انسان که تبلوری از این نگاه و نگرش است، در مثلثی محصور می‌شود که سه ضلع آن دنیا، خدا و طبیعت است. البته شالوده‌ی این نگرش «از یك طرف نظریه‌ای در مورد تقلید و از طرف دیگر ایمان افراطی به عقل تشکیل می‌دهد.» (سکرتان، ۱۳۸۰: ۲۰) ایمان افراطی به عقل از ویژگی‌های روح ناپایدار انسانی چشم می‌پوشد و از معادله‌ی اضداد حسن و قبح، زیبایی را برمی‌گزینند؛ زیبایی که ماحصل عقل انتزاعی است. از همین منظر است که طبیعت در کلاسیسیسم با طبیعت مطرح در ناتورالیسم و ریالیسم فاصله‌ی جدّی دارد.

طبیعت آرمان‌گرایانه‌ی کلاسیسیسم در ذهن آشنا به ادبیات فارسی دری، زنده‌کن اشعار ازرقی هروی است. «ثعبان سیم پیکر پیروزه استخوان» یادآور اشرافیتی است که «در جهت اشرافی‌کردن تصویرها، به طور مصنوع» تمام وهم و خیال را به کار می‌گیرد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۶: ۴۶۴)

به سخن دیگر، آرمان‌گرایی طبیعی باز آفرینی پدیده های هستی است. شاعر آرمان‌گرا آنچه را که می‌خواهد می‌آفریند چونان ثعبان سیم پیکر و پروانه‌ی سیمین:

چو باغ از نرگس مشکین فروزد شمع کافوری
هـوا پـروانـه‌ی سیمین فرو ریزد براو بی مر

و پیکاسو نیز می‌خواهد گوگردی را بیافریند که در عین زمان پروانه باشد.

به هر روی، دومینیك سکرتان باور دارد که «نظریه‌پرداز کلاسیسیسم هیچ وقت درست توضیح نداده که تقلید از طبیعت، که یکی از احکام

اصلی این مکتب است، واقعاً یعنی چه؟ اگر در یك مورد توافق نظر باشد، آن ممکن است این باشد: هرچه خودت می‌دانی درست است، هرچه را فکر می‌کنی، تعلیم می‌دهد و لذّت می‌بخشد، بردار.» (سکرتان،۱۳۸۰: ۸۷-۸۸)

ب) تقلید از قدما

این اصل شگفت به مثابه‌ی یك معیار ادبی- در راستای آفرینش- در دو آیینه متجلّی می‌شود:

۱. «طبیعت به طور مستقیم و بی واسطه قابل تقلید نیست؛

۲. زیبایی جاودانی را باید در آثار قدما جستجو کرد.» (سیّد حسینی، ۱۳۷۲: ۱۰۰)

با توجه به این دو اصل «باور دارند که احساسات بشر و ذوق سلیم همواره ثابت است. تقلید از الگوهای کمال‌یافته‌ی گذشتگان را تنها راه آفرینش زیبایی و کمال در آثار هنری در هرزمان و مکانی می‌دانند» (انوشه،۱۳۸۱: ۱۱۴۷) شاهکارهای زوال‌ناپذیر چون انئید (Eneide) اثر ویرژیل و ایفی ژنی (Iphigenie) اثر اوریپید (Euripide) بیانگر این ذوق سلیم است. ستایش دو هزار ساله از این آثار، بیانگر حقیقتی است که در سیمای تقلید مجسّم می‌شود. برای آفرینش شاهکارهای جاودانه راهی جز تقلید از سبك و تکنیك این بزرگان نیست. البته «تقلید و تبعیت از آن‌ها، تقلید و تبعیت از حکم عقل و از اجماع عقلی است و این ناشی از ادراك حقیقت است» (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۴۴۱) و عبارت مشهور بوالو این است: «جز حقیقت زیبا نیست». این عبارت اصل حقیقت‌نمایی (Vraisemblanee) را به مثابه‌ی

معیار بیان شاعرانه برجسته می‌سازد؛ معیاری که ماحصل اجماع همگانی (Leconsentement Unineversel) است.

این باور جمعی در اوج سیطره و تفوق کلاسیسیسم تَرَك برمی‌دارد. نزاع قدما و متأخران بیانگر این حرکت تشکیك‌آمیز است؛ نزاعی که در تاریخ نقد ادبی ماحصل اصطکاك دو نگاه و دو نگرش متفاوت شارل پرو (۱۷۰۳-۱۶۲۸م) و بوالو است.

به هرحال، محور «تقلید از قدما»، از معیارهای مشهور مکتب کلاسیسیسم است.

ج) اصل عقل

برای این که اصل عقل به‌خوبی تبیین شود، به این سخنان موجز توجه کنید:

- «عقل یا شعور به نسبت مساوی بین همه‌ی افراد بشر تقسیم شده است.» دکارت
- «عقل کم یا زیاد نمی‌شود.» شاپلن
- «شکی نیست که عقل به همه‌ی ملت‌ها تعلّق دارد.» بالزاك
- «عقل متعلّق به همه‌ی اعصار است.» منارد ی یر

با توجه به چنین وجیزه‌هایی، دومینیك سکرتان باور دارد که «کلاسیسیسم مکتب عقل است»، «کلاسیسیسم کیش حاکمیت عقل است.» (سکرتان،۱۳۸۰: ۵۲) چنین قضاوتی بدون تردید در چنبره‌ی فلسفه‌ی خردگرایی دکارت قرار داشته و با کلاسیسیسم انگلستان، آلمان، هلند، سوئد و غیره سر و سرّی وصف‌ناپذیر دارد.

زرین‌کوب براین باور است که «کمال مطلوب مکتب کلاسیك مشتمل بر دو عنصر متفاوت است:

- علاقه به عقل
- و علاقه به زیبایی.

علاقه به عقل که از میراث تعلیم دکارت و شك دستوری مکتب (Cartesianisme) نیز تقویت می‌شد، از آنچه متعلّق به دوران قدما بود، و از تمام آنچه حکم به تقلید و جمود می‌کرد، احتراز می‌جست؛ و طالب استقلال عقل بود. در صورتی که علاقه به زیبایی، صاحب‌نظران را به تحسین قدما و تمجید آثار تقلیدناپذیر آن‌ها می‌کشانید و با تسلیم به تقلید از قدما، راه توسعه‌ی عقل را سد می‌کرد.» (سیّدحسینی، ۱۳۷۲: ۴۴۷)

این پارادوکس در پیامد منازعه‌ی شارل پرو و بوالو، سرانجام به سنتزی می‌انجامد که متأخران را برقدما ترجیح می‌نهد و پیوسته تکرار می‌کنند که «مواهب طبیعت تمام‌شدنی نیست و هر عصری از اعصار هم دست‌آوردهای خود را به عصر بعد منتقل می‌کند. از این رو هوشمندان متأخر تمام مواهب و استعدادهای قدما را دارند.... هرچند شاید هنوز شاعرانی که از استادان بزرگ قدیم برتری یافته باشند به وجود نیامده باشند.» (همان: ۴۴۸)

براساس این جدال -که با زندگی جاری نسبتی دارد- سرانجام «در نیمه‌ی دوم سده‌ی هفدهم، تحلیل جای‌گزین خردگرایی صرف می‌شود.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۱۴۷)

در همین محور توجه به این نکته الزامی است که ذوق ادبی فرانسه هرگز با عقل‌گرایی دکارت نمی‌تواند نسبت مستقیم و تأثیرپذیر را پیدا کند.

چنان که در اوج کارتریانیسم «پاسکال، رتز، مولیر، لارو شفوکو، لافونتن و راسین تحت تأثیر دکارت نمی‌باشند.» (سیّدحسینی،۱۰۱:۱۳۷۲) و آثارشان بیرون از فضای کارتریانیسم ساخته و پرداخته می‌شود.

با همه‌ی این واقعیات، محققان اصل عقل یا احساس را از اصول معیارهای مکتب کلاسیسیسم می‌دانند و معتقدند که هر «اثر هنری باید در زیر ظاهر زیبای خود، دارای یك جنبه‌ی اخلاقی باشد تا جوهر اصلی اثر و دلیل ایجاد آن شمرده شود.»(همان:۱۰۳)

شکل‌دهنده‌ی مکتب کلاسیسیسم فرانسه نیکولابوالو در رساله‌ی معروفش «فن شعر» «عقل را به همان اندازه تبلیغ می‌نماید که عنصر تعجب‌آور و بی‌نظمیِ زیبا را». موصوف هرسخنی را که دل و جان را متأثر سازد و در چارچوب عقل و حسن تناسب بگنجد، می‌ستاید.

د) وضوح و ایجاز

اگربخواهم این معیار را با تمام ابعادش به صورت موجزبیان کنم، دو وجیزه:

- «به لفظ اندك و معنای بسیار»
- و «خیرالکلام ماقلّ ودلّ»

می‌تواند آن را افاده کند. از همین منظر است که «زبان کلاسیك وسیع نیست و کلمات محدودی دارد» (همان) و مجموعه‌ی آثار راسین بیش از هشتصد کلمه در بر ندارد.

البته ایجاز نباید مانع روشنی و وضوح سخن شود، بل «بیان هنری باید کاملاً روشن و عاری از هرگونه ابهام و پیچیدگی باشد، به گونه‌ای که عقل آن را بپسندد. هنرمند باید از معمّاپردازی و غموض بپرهیزد، واژه‌ها روشن

و صریح باشند، تصاویر و معانی به سادگی درک شوند، با کم‌ترین کلام بیش‌ترین معنا بیان شود، و همگان به درک یکسان و واحدی از آن نایل آیند.» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۸۵)

هـ) آموزندگی و خوشایندی

خوشایندی و آموزندگی دو مظهر زیبایی است؛ وآموزندگی بیانگر غایت اخلاقی. «پایه و انگیزه‌ی ایجاد اثر هنری، آفرینش زیبایی و انتقال نتیجه‌ی اخلاقی است.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۱۴۷) البته هدف کمال معنوی، پیراستگی و پالایندگی است، اما این هدف باید با شهپر زیبایی پرواز کند و بیننده غرق در زیبایی شود تا ناخودآگاه اش به کمال برتر دست یابد.

و)حقیقت‌نمایی(Vraisemblance)یاحقیقت‌مانندی(Verisimilitude)

حقیقت‌نمایی[1] یا حقیقت‌مانندی از مهم‌ترین معیارها و اصول مکتب کلاسیك است. این معیار برگرفته از اندیشه‌های ارسطو است.

برای این‌که این اصل بهتر تفهیم شود، فرازی از سخنان ارسطو را آینه‌داری می‌کنم: «فرق شاعر و مؤرخ این نیست که اولی گفته اش منظوم باشد و دومی منثور، بلکه فرق اصلی شان این است که مؤرخ از آنچه اتفاق افتاده بحث می‌کند و شاعر از آنچه می‌توانست اتفاق بیفتد. شعر پیوسته از کل Iایات بحث می‌کند و تاریخ از جزئیات.» (همان)

از سخن ارسطو چنین نکته‌هایی را می‌توان استخراج کرد:

---

۱. «حقییقت‌نمایی به معنای نمایش عینی واقعیت یا امور ممکن نیست، بلکه به معنای انطباق با عقل و ادراک حسّی است؛ یعنی تصویر هنری باید پذیرفتنی باشد و عقل وذوق همگانی آن را بپذیرد.» محمود، فتوحی، بلاغت تصویر، ص ۸۶، انتشارات سخن، تهران: ۱۳۸۹

۱. برای شاعر، مجاز قنطره‌ی حقیقت است و حقیقت‌مانندی چیزی است که عقاید عمومی درباره‌ی آن یك‌سان باشد. و بیان «کلّیات» محملی است برای به تصویرکشیدن حقیقت‌مانندی .

۲. محققان در تبیین این اصل، مکرر نوشته‌اند که «در هنر، حقیقت‌مانندی را از حقیقت و ممکن جدا کرده اند، زیرا نمایش هر حقیقت و ممکنی را مضحك می‌پنداشتند»

اگر حقیقت از واقعیت تفکیك شود، می‌توان گفت که بیان واقعیت ساری و جاری به عنوان امور ممکن، نمی‌تواند رنگ هنری بگیرد و حقیقت- که انعکاس دقیقی از واقعیت است، می‌تواند با تصویر حیرت‌آفرین، جان‌ها را بلرزاند. از این منظر است که بیان واقعیات ممکن دست‌آوردی جز مضحکه در عرصه‌ی هنری ندارد.

ز) برازندگی (Decorum)

برازندگی، هماهنگی و نزاکت ادبی، سه آیینه‌ای است که پیام یگانه‌ای را به تصویر می‌کشند. برای این که زیباشناسی در مکتب کلاسیسیسم بهتر درك شود، به این سخن لابرویر استناد می‌کنم: «هرگز در نمازخانه آهنگ رقص شنیده نمی‌شود، یا در مراسم دعای کلیسا آهنگ تئاتر.» یعنی هرچیزبه جای خودش؛ و این تعریف عدالت است؛ تعریف تناسب است و تعریف زیبایی. اثری زیباست که خطوط و ابعاد شکل‌دهنده‌ی آن متناسب باشد.

پیروان مکتب کلاسیسیسم برای تبیین اصل برازندگی، بر این نسبت‌های متناسب باور دارند:

۱. تناسب میان نوع ادبی اثر و شیوه‌ی نگارش؛
۲. تناسب میان شخصیت‌ها و موقعیت‌ها
۳. تناسب میان اثر ادبی و مخاطبان یعنی رعایت آداب، اخلاق و رسوم جامعه.

اگر اصل برازندگی را بخواهم با اشعار شیرین فارسی تبیین کنم، ابیات زیر دال بر چگونگی برازندگی است:

با خرابات نشینان زکرامات ملاف
هرسخن وقتی و هرنکته مکانی دارد

حافظ

معنی خوب که در قالب الفاظ بد است
هست آیینه‌ی صافی که نهان در نمد است

کلیم

معنی روشن به چندین پیچ و تاب آمد به کف
کرد «بیدل» گوهر ما از دلِ گرداب گل

بیدل

هرمقامی معنی تغییر ما می پرورد
آب اگر در برگ باشد سبز و در گل احمر است

بیدل

محاسن خط اعتدال است و بس
چو از حد گذشت انفعال است و بس

بیدل

• وحدت‌های سه‌گانه

اصول هشت‌گانه‌ی کلاسیسیسم را می‌توان در سه اصل خلاصه کرد، این سه اصل عبارت‌اند از:

۱. وحدت موضوع United action
۲. وحدت زمان United temps
۳. وحدت مکان United lie

وحدت موضوع و وحدت زمان از ابداعات اندیشه‌ی خلاّق ارسطو است. اصل وحدت مکان -که برگرفته از وحدت زمان است- از تراوش‌های فکری منتقد مشهور ایتالیا ماگی (Maggi) است.

چهارمین اصلی را که در کنار «قانون سه وحدت» می‌توان مطرح کرد، عبارت از لحن (Ton) است که هوراس در آغاز «فن شعرش» بدان پرداخته است.

برای این که بحث در پرده‌ی ابهام نماند، هریك از وحدت‌های چهارگانه را به صورت موجز تعریف می‌کنم:

۱. وحدت موضوع

وحدت موضوع زمانی به کمال و پختگی می‌رسدکه:

- حوادث فرعی نتواند در متن حادثه نماد و نمودی داشته باشد؛
- هیچ حاشیه‌ای وارد متن نشود.

۲. وحدت زمان

متناسب‌بودن طول اندیشه با طول بیت، می‌تواند مفهوم وحدت زمان را به‌خوبی بیان کند.

۳. وحدت مکان

جاری‌شدن هرحادثه‌ی در بستر هنری‌اش، مستلزم وحدت مکان است. یعنی حوادث تا حدّ ممکن باید در یك مکان متبلور گردد تا حادثه به صورت طبیعی جلوه نماید. جاری‌شدن یك حادثه در مکان‌های متعدد از فخامت هنری می‌کاهد. زیرا به جای تمرکز، پریشیدگی را به ارمغان می‌آورد.

۴. لحن (Tone)

لحن که چکیده ی روانی سبك است، ایجاب می‌کند که بر سراسر یك اثر سیطره داشته باشد. مراثی را با لحنی که برازنده‌ی آنست باید افاده کرد. برمبنای این اصل، طبیعی است که آثار «حماسی کمدی» و «تراژدی کمدی» با همه‌ی اتصال، دو قلمرو متمایز اند. زیرا این آثار مظهر اجتماع نقیضین اند، گریه و خنده‌ی بهم‌آمیخته. بنا براین، در یك اثر «تراژدی کمدی» ایجاب می‌کند براساس ضربان موضوع، تپش‌های لحن عیارگردد.

از این چشم‌انداز است که پذیرفتن اصل «لحن»، آثار پارادوکسیکال کلاسیسیسم را نمی‌تواند تحمل کند. درحالی که چنین آثاری، پرورش‌یافته‌ی چنین مکتبی اند.

با توجه به این ویژگی، در سال ۱۶۶۰ میلادی «وحدت موضوع»، «وحدت زمان»، «وحدت مکان» به مثابه‌ی «وحدت‌های سه‌گانه» برای خلق آثار هنری الزامی تلقی گردید. این سه اصل با چکیده‌ی روانی سبک یعنی لحن می‌توانند هنرمندانه پرورش یابند .

• کوتاه‌ترین سخن

انواع ادبی در مکتب کلاسیسیسم، انعکاسی از طبقات اجتماعی است و براساس چنین بافتاری، ساختارهای ادبی سامان‌دهی شده اند.

از آن‌جایی که آیینه‌داری آثار و انواع ادبی، سخن را گسترده می‌سازد، اجباراً از آن چشم می‌پوشم. فقط اشارت می‌کنم که حماسه و رمان، تراژیدی و کمدی، اشعار چوپانی، غنایی، هجایی و غیره از مهم‌ترین انواع ادبی مکتب کلاسیسیسم شمرده می‌شوند؛آثاری چون:

- تراژیدی «آندروماك» راسین
- کمدی «خسیس» مولیر
- «منشی ها» لابرویر
- رمان «پرنس دوکلو» مادام دولافایت

در قلمرو مکتب کلاسیسیسم شهره‌ی شهراند.

• کلاسیسیسم و شعر کلاسیک در زبان فارسی

شعر، نثر، هنر و همه‌ی فراورده‌های فرهنگی رابطه‌ی ناگسستنی با فرایند تکامل اجتماعی دارد. از آن جایی که تکامل اجتماعی در مغرب‌زمین و مشرق‌زمین یک‌سان نیست، به آسانی نمی‌توان سبک‌های شعر فارسی را با مکاتب ادبی غرب تطبیق کرد. به همان تناسب رگه‌های تشابه را نیز نمی‌توان نادیده گرفت. فتوحی که کلاسیسم را «مکتب نماینده‌ی نگرش سنّتی» می‌داند،(فتوحی، ۱۳۸۵: ۸۴)، تعریف توصیفی وی از کلاسی‌سیسم چنین است:

«انسان سنّتی تلقّی خاصّی از جهان و زندگی دارد. در نگاه او گذشته

سرشار از تجربه‌های ناب و آموزنده است. انسان‌ها و نسل‌های گوناگون هم‌سانی‌های بسیار دارند. طبیعت از قوانین ثابت و تغییرناپذیری پیروی می‌کند. فرد باید خود را با اصول و قوانین طبیعت هماهنگ سازد و ارزش‌های ثابت جهان را حفظ کند تا به سعادت و آرامش برسد. این دیدگاه محافظه‌کار می‌کوشد تا جهان و قوانین آن را به شیوه‌ای روشن و شفّاف، نظام‌مند سازد وآن نظام‌های ثابت و عقل‌پسند را از نسلی به نسل دیگر انتقال دهد. این دیدگاه را درتاریخ ادبیات جهان به نام کلاسی‌سیسم می‌شناسند.» (همان: ۸۳)

با این تبیین به باورش«نگرش سنّتی در ادبیات ایران به طور پردامنه وگسترده‌ای رواج داشته و دارد. از زمان نگارش نخستین آثار ادبی به زبان فارسی دری تا روزگار ما این نگرش بر بخش عظیمی از ادبیات فارسی غالب بوده و هست و در بسیاری از کلّیات با نگرش کلاسیسم در هنر و ادبیات دیگرملل هماهنگ و همسو است.» (همان: ۸۴) این هماهنگی و همسویی را در چند شاخصه می‌بیند؛ شاخصه‌هایی چون«تناسب و هماهنگی، تقلید، وضوح و روشنی، حقیقت‌نمایی، تقابل صورت و معنا» (همان:۸۶- ۸۴)

آری! فتوحی در نگارش«بلاغت تصویر» محققانه از کلاسیسیسم، رمانتیسیسم، سمبولیسم و غیره سود برده؛ و به مفاهیمی دست یافته که می‌تواند انفتاح ذهنی را ایجاد کند. به همین دلیل فرازهایی از «بلاغت تصویر» را برمی‌گزینم:

۱. «کلاسیک‌ها با تکیه بر اصل تداعی، تخیّل را « نیروی کشف روابط پنهان میان اشیا» دانسته اند. این تعریف، تخیّل را یک فرایند ذهنی

می‌داند که کارش یافتن تناسب‌ها و همانندی‌ها میان پدیده‌هاست؛ بنابر این همه‌ی جنبه‌های تخیّل را شامل می‌شود. (فتوحی،۱۳۸۹: ۲۲)

۲. «تصویر در شعر کلاسیک، معادله‌ای است میان دو پدیده، مثلاْ میان مشبّه و مشبّه‌به، که هدف از آن اثبات زیبایی یا تناسب است و ارزش آن بر مبنای قدرت اثبات و اقناعش سنجیده می‌شود. شاعر کهن دو طرف تصویر را طوری طرّاحی می‌کند که به یک نتیجه برسد و آن را اثبات کند؛ ولی تصویر در شعر مدرن یک اتّفاق، یک رویداد ناگهانی یا یک صاعقه است.» (همان: ۲۵)

۳. در شعر کلاسیک « تصویر، کارکرد تقریری و توضیحی دارد و در خدمت اندیشه است و وظیفه‌ی آرایش اندیشه را بر دوش می‌کشد. این خصلت تصویر کلاسیکی است که زاده‌ی عقل است. تصویر خیال کلاسیکی بر پایه‌ی معرفت حسّی و محاکات جهان واقعی و اصل تداعی استوار است.» (همان:۲۳)

۴. «از نظرکلاسیسیسم، امر هنری باید بشکوه، والا، فاخر وروشن باشد تا سبک را شکوهمند سازد. زیبا یعنی امر با شکوه و فاخر.» (همان: ۱۰۴)

۵. «دیدگاه کلاسیکی بنای شعر را در تقلید از طبیعت (محاکات می‌دید.» (همان: ۱۱۶)

۶. «ماهیت تصویر(تصویرکلاسیک):

- مولود عقل است.
- خاستگاه معرفتی آن حسّی است.
- روابط و پیوند اشیا عقلانی است.
- دیدن به چشم سر است(رؤیت)

- کلمه در معنی قاموسی به کار می‌رود.
- شفاف و قاطع است.
- تصویرگری، محاکات واقعیت است.
- واقعیت را بیرون از روان هنرمند تصویر می‌کند.» (همان: ۱۵۷)

۷. «نقش و کارکرد تصویر (تصویر کلاسیک)

- برای توضیح و تقریر محتواست.
- کار تصویر فهماندن است.
- نقش تبیین معنا را دارد.
- زینت و آرایه‌ی محتواست.
- توصیف‌گر است.
- اتّکا بر ادراک بصری دارد.» (همان: ۱۵۸-۱۵۷)

۸. نسبت تصویر و محتوا (تصویر کلاسیک)

- تصویر و محتوا جدایند.
- تصویر تابع و زائد بر اندیشه است.
- تصویر در حاشیه‌ی معنی است.» (همان: ۱۵۸)

۹. تصویر در بافت (تصویر کلاسیک)

- ایستا و در محور افقی است.
- تصویرها پراکنده اند.
- مستقل اند.»[1] (همان)

---

۱. نویسنده‌ی «بلاغت تصویر»، همه‌ی گزینه‌های تصویری کلاسیک را با گزینه‌های تصویری رمانتیک در چهار جدول متناظر ساخته است.

• تکمله

شاعران سبک خراسانی متّصف به شاعران کلاسیک‌اند و آثاری چون:

- بوف کور صادق هدایت
- یکی بود یکی نبود جمال زاده

متصّف به نیوکلاسیك.

• سخن پایانی

با زمزمه‌ی فرازی از شعر شادروان شاملو، امام‌زاده‌ی کلاسیسیسم را به تاریخ ادبیات می‌سپارم :

«من دست‌های گرانم را به سندان جمجمه‌ام کوفتم
و بسان خدایی در زنجیر نالیدم
و ضجّه‌های من
چون توفان ملخ
مزرع همه شادی‌هایم را خشکاند
و معذالك، آدمك‌های اوراق فروشی! و معذالك
من به دربان پُرشپش بقعه‌ی امام زاده‌ی کلاسیسیسم
گوسفند مسمطی نذر کردم»

(هوای تازه)

فصل دوم:

رمانتیسیسم (Romanticism)

• فراتر از مقدمه

تعریف یك مقوله، یك سیستم و یك مکتب به معنای ریختن بحر در کوزه است؛ و بحر در کوزه نمی‌گنجد. سخن و قضاوت «ای. بی . بورگام» در پیرامون رمانتیسیسم چنین آهنگی دارد: «کسی که در صدد ارائه‌ی تعریفی از رمانتیسیسم برآید، به کاری مخاطره‌آمیز دست زده، که بسیاری از کسان را ناکام گزارده است.» (ای. بی. بورگام، ۱۳۷۵: ۱۱) فتوحی نیز باور دارد که «رمانتیک را به دشواری می‌توان تعریف کرد. بنا به تعبیری، هر نوشته‌ی خلاّقی رمانتیک است.» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۱۱۷)

با وجود دشواری تعریف پدیده‌ها، انسان به مثابه‌ی موجود عصیانگر و انتخاب‌کننده راه مخاطره‌آمیزی را برمی‌گزیند و تعریف را نیز تعریف می‌کند.

اگر ادّعا کنم که در سیر تاریخ ادبیات مغرب‌زمین، هرگز مقوله، اصطلاح، سبك و مکتبی به اندازه‌ی رمانتیسیسم تعریف نشده است، سخنی به‌گزاف نیست. پژوهشگران باور دارند که بیش از یازده هزار تعریف از رمانتیسیسم تاکنون ثبت شده است. بدون تردید این رقم نیز نمی‌تواند همه‌ی تعاریف رمانتیسیسم را احاطه کند؛ تعاریفی که چنان پیچیده، متناقض و متضاد است که جز گم‌شدن در برهوت شگفتی ره‌آوردی ندارد. برای گرفتن ورود به قلمرو رمانتیسیسم، باید از«فرهنگ اصطلاحات ادبی» ویزا گرفت:

سیماداد رمانتیسیسم(مکتب رمانتیك) را چنین واکاوی می‌کند: «کلمه‌ی رمانتیك ازقرن هفدهم درانگلستان درمورد تعبیرات شاعرانه به کار می‌رفت. پس از آن که در سال ۱۶۷۶م به زبان فرانسه وارد شد تا مدّت‌ها به معنی خیال‌انگیز افسانه به کـار بـرده می‌شـد. از اواخر قرن هجدهم نویسندگان و شعرای کلاسیك این کلمه را برای مسخره‌کردن طرفداران رمانتیسیسم به کار می‌بردند و نویسندگان جدید این کلمه را برخود پذیرفتند.» (سیما داد، ۱۳۷۱: ۱۴۷)

سیما داد به جای واکاوی واژه‌ی رمانتیسیسم، به ذکر مواصفاتی می‌پردازد که حداقل در این محور محلّی از اعراب ندارد، و نمی‌تواند گره از کار فرو بسته بگشاید.

«واژگان ادبیات داستانی» (سلیمانی،۱۳۷۲: ۷۱) در برابر واژه‌ی فرنگی Romanticism فقط« رمانتیسیسم»نوشته است. این کشف خارق‌العاده نیز از شگفتی‌های شیوه‌ی فرهنگ واژگان است.

رضا سیّدحسینی باور دارد که «صفت رمانتیك -که از کلمه‌ی لاتینی قرون وسطایی رومانتیکوس(Romanticus) گرفته شده بود- به تدریج در قرن هفدهم رواج یافت. در فرانسه تشخیص این صفت، از یك صفت دیگر یعنی رومانسك (Romanesque)، برگرفته از کلمه‌ی ایتالیایی رومانیسکو(Romanzesco)، دشوار بود. ریشه‌ی صفت همان کلمه‌ی رمان است که اصل آن، رومانو(Romano) یا رومی -که در صورت ابتدایی‌اش- به داستانی اطلاق می‌شد که به زبان لاتینی، بلکه به زبان‌های عامیانه نوشته شده باشد.» (سیّدحسینی، ۱۳۷۲: ۱۶۳)

برای این‌که سرچشمه و ریشه‌ی رمانتیك بهتر شناخته شود، از منظر

لیلیان فورست به این واژه می‌نگرم: «در اوایل قرون وسطی، رمانس بر زبان‌های جدید بومی دلالت می‌کرد و این زبان‌ها را از زبان لاتین -که در مکتب مدرسه آموخته می‌شد- متمایز می‌گردانید. بدین ترتیب enromancier و romancar به معنی ترجمه یا تألیف کتاب به زبان‌های بومی به کار می‌رفت و این گونه کتاب‌ها رمان یا رمانس نامیده می‌شدند.» (ای. بی. بورگام، ۱۳۷۵: ۲۵)

بارزون می‌نگارد: «واژه‌ی رمانتیك مترادف با صفت‌های زیر به کار رفته است:

«جذبه، ازخودگذشته، پرشور، آراسته، غیرواقعی، واقع‌بینانه، نامعقول، ماده‌گرایانه، عبث، قهرمانانه، اسرارآمیز و پراحساس، عمیق و غمگین، برجسته، محافظه‌کارانه، انقلابی، مطنطن، رنگارنگ و شگفت‌انگیز، وهم‌آلود و خیالاتی.» (همان: ۱۲)

با این همه مفاهیم متضاد چگونه می‌توان به یك تعریف نسبتاً معیاری دست یافت؟ جهت روشن‌شدن فضا -از میان هزاران تعریف رمانتیسیسم- به چند تعریف کلیدی بسنده می‌شود:

۱. «رمانتیسیسم بیماری است، کلاسیسیسم سلامتی.» گوته

۲. «رمانتیسیسم بی‌نظمی و آشفتگی در تخیّل است، یك موج کور خودمحور ادبی است.» برونتیر

۳. « هنرکلاسیك محدود و متناهی را تصویر می‌کند. هنر رمانتیك، نامحدود و لایتناهی را.» هاینه

۴. رمانتیسیسم یعنی «بازگشت به طبیعت.» روسو

۵. «کوششی برای فرار از واقعیت.» واترهاوس

۶. «اشتیاق و آرزوی مبهم.» فیلیپس

۷. «رمانتیسیسم در هرزمانی هنر روز است و کلاسیسیسم هنر روز قبل است.» استاندال

۸. « تخیّلی در تقابل با عقل و واقعیت. » نیلسون

۹. «نوزایی و تجدید حیات اعجاب و حیرت. » واتس - دانتسون

۱۰. «افزودن غرابت به زیبایی. » پیتر

از میان این همه تعریف، چگونه می‌توان تعریفی را برگزید؟ ارسطو می‌گوید:« بیش از آن‌که محتمل و امکان‌پذیر باشد، اعجازآور و شگفت باشد.» تعاریف متنوّع رمانتیسیسم ذهن را متحیّر و مخمور می‌سازد، زیرا توالی منطقی علت و معلول بهم می‌ریزد و بر روان آدمی حالتی چنبره می‌زند که ماحصل رؤیای مستی‌بخش است؛ رؤیایی که در اثر آزادسازی سطوح ناخودآگاه ذهن به وجود می‌آید. آلفره دوموسه با چنین تحیّر و خماری می‌نویسد: «رمانتیسیسم نه تحقیر قانون سه وحدت کلاسیك است، نه درآمیختن کمدی با تراژدی و چیز دیگری از این قبیل. بیهوده برای گرفتن پروانه‌ای بال‌های او را می چسپد، زیرا رشته‌های ظریفی که این بال را به بدن او وصل می‌کند در میان انگشتان تان نابود خواهد شد.

رمانتیسیسم ستاره‌ی گریانی است. رمانتیسیسم نسیم نالانی است. رمانتیسیسم پرتو ناگهانی و سرمستی بیماری است ... » (سیّدحسینی، ۱۶۱:۱۳۷۲)

با همه‌ی این واژه‌شناسی، تعاریف ومواصفات، باز هم فهم رمانتیسیسم دشوار و مفرّ است. برای این که این حالت مفرّ را به تمرکز، و دشواری به آسانی مقرون شود، با خوشه‌چینی از اهمّ دیدگاه‌های محققان، چنین شناسنامه‌ای را به صورت آماری ارائه می‌دهم:

۱. رمانتیسیسم با بن‌مایه‌های فلسلفی، هنری و ادبی اش در اواخر سده‌ی هجدهم میلادی در اروپا ظهور می‌کند و در اوایل قرن نوزدهم به مثابه‌ی یك جنبش ادبی پدیدار می‌شود . این دوره‌ی جدید -که عصر طبقه‌ی بورژوازی است- مسمّا به عصر رمانتیك می‌گردد.

۲. واژه‌ی رمانس(Romance)ریشه‌ی این مکتب ادبی است.

۳. واژه‌ی رمانتیك نخستین‌بار در نیمه‌ی دوّم سده‌ی هفدهم میلادی در انگلستان پدید می‌آید و از آن جا به قلمرو آلمان دامن می‌گستراند و سپس به فضای ادبی فرانسه رسوخ می‌کند و تا سال ۱۸۵۰ میلادی همه‌ی اروپا در سایه وسیطره‌ی رمانتیسیسم قرار می‌گیرد.

۴. ویژگی‌های رمانتیسیسم در میانه‌ی سال‌های ۱۷۸۹ تا ۱۸۳۲ میلادی با جلوه‌هایی چون«جریان پرشور احساسات به جای منطق»، «بازتاب اندوه و افسردگی درونی نویسنده» و «تصوّر موقعیت‌های اسرارآمیز» تبارز داشته است. (انوشه، ۱۳۸۱: ۶۶۲)

۵. در گستره‌ی پیچیده و غامض این مکتب فلسفی ادبی و هنری، ویژگی‌ها و عناصری چون عشق، دسیسه، حادثه، ماجراجویی، اغراق، خیال‌پردازی و غیره جوانه می‌زند.

۶. جوانه‌های عشق و دسیسه در امتداد عصر خرد و روشنایی پژمرده و خازه می‌گردد و در رویش تازه، مفاهیمی چون جذّاب، نامعقول، رؤیایی، مضحك، اسرارآمیز، وهم‌آلود، و غیره و غیره را به بار می‌آورد.

۷. انگلستان قرن هجدهم آیینه‌دار نویسندگانی است که با داشتن استعداد ویژه، تخیّل و احساسات شان از هم گسیخته است.

۸. «با آن که شاتوبریان را پدر مکتب رمانتیك و مادام دواستال را بانی

مبانی آن می‌شمارند، کسی که این مکتب را برمبنای انتقادی استوار می‌کند و بدان حیثیت می‌بخشد، ویکتور هوگو(۱۸۸۵-۱۸۰۲م) است. ویکتور هوگو با آثارش پیروزی این مکتب را محقق می‌سازد .» (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۴۵۳)

۹. مقدمه‌ی نمایشنامه‌ی«کرومول» اثر ویکتورهوگو- به تصریح محققان- مانیفیست مکتب رمانتیسیسم فرانسه به شمار می‌رود.

۱۰. یکی از تابلوهایی که ویکتورهوگو به معرفی رمانتیسیسم اختصاص داده است، دارای چنین رنگ آمیزی است: «آزادی‌خواهی در ادبیات، درآمیختن گروتسك (Grotesque) با تراژدی و هنر والا -که در مکتب کلاسیسیسم منع شده بود- حقیقت کامل زندگی است.» (ای.بی.بورگام، ۱۳۷۵: ۱۴)

ویکتورهوگو با درهم‌آمیزی رنگ‌های متمایز و متضاد، تفاوت کلاسیسیسم و رمانتیسیسم را به زیبایی ترسیم می‌کند. این تمایزها عبارت‌اند از:

الف) در کلاسیسیسم «آزادی‌خواهی در ادبیات» مفهومی ندارد. درحالی که رمانتیسیسم مساوی با «آزادی‌خواهی در ادبیات» است؛

ب) ساختار کلاسیسیسم چون طبقات اجتماعی متصلّب و جدّی است. درحالی که گروتسك (مضحك، تمسخرآمیز، شگفت و باورنکردنی) از ویژگی‌های رمانتیسیسم است که با تراژدی و هنر درآمیخته است؛

ج) رمانتیسیسم حقیقت کامل زندگی است و کلاسیسیسم برعکس.

د) کلاسیك‌ها اغلباً ایده‌آلیست‌اند و دیدگاه هنری‌شان یك بُعدی است. رمانتیك‌ها با نگاه چند بُعدی غم و شادی، زیبایی و زشتی را توأمان مطرح می‌کنند. از همین منظر است که «کلاسیك‌ها طرفدار قاطعیّت و وضوح‌اند و رمانتیك‌ها پای‌بند جلال، رنگ و منظره.»

(سیّدحسینی، ۱۳۷۲: ۱۷۹)

افزون برتمایزهایی که ویکتورهوگو برمی‌شمارد، گری پرسون باور دارد که در رمانتیسیسم «روح مهم‌تر از شکل و صورت است.» و فتوحی به نقل از بیگزیبی (دادا، سورئالیسم، ۷۶) باور دارد: «رماتیک‌ها تخیّل را راه‌گشای انتزاع‌های بزرگ مانند خدا، زیبایی و حقیقت می‌دانند» از دید آن‌ها تخیّل فرایندی است که به مدد آن امر متناهی را به استعانت امر متناهی و محسوس نشان می‌دهند. (فتوحی،۱۳۸۹: ۲۲)

برای درک بهتر و روشن‌تر دو مکتب، ویژگی‌های کلاسیسیسم و رمانتیسیسم را متناظر می‌سازم:

• مهم‌ترین ویژگی‌های مکتب کلاسیسیسم و رمانتیسیسم

الف) در آثار کلاسیك مفاهیم با بیان مستقیم متبلور می‌گردد و شکل و صورت در هماهنگی کامل اند. به سخن دیگر، شکل و صورت تبلوری از بیان مستقیم مفاهیم است.

ب) زبان سمبلیك و سرشار از هیجان، از ویژگی‌های مهم رمانتیسیسم است. آفرینشگران رمانتیك چنان در جاذبه‌ی وجد روحی غرق می‌شوند که به شکل و صورت توجه خودآگاهانه ندارند. البته رمانتیسیست‌ها به افسون سخن و هماهنگی و تناسب کلمات ارزش ویژه‌ای قایل اند. از همین منظر است که رمانتیك‌ها سوبژکتیف (Subjective)اند یعنی با آن‌که به کشف و شهود می‌پردازند، در عین زمان در فرایند آفرینش مداخله می‌کنند و به آثار خود جنبه‌ی شخصی و خصوصی می‌دهند.

ج) کلاسیسیسم ماحصل سلطه‌ی ذهن خودآگاه است، یعنی عقل را

اساس شعر کلاسیك می‌داند.

د) رمانتیسیسم، باورمند به«آزادسازی سطوح خودآگاه ذهن» است و رمانتیست‌ها به احساس و تخیّل به مثابه‌ی عوامل کشف و شهود نقش اساسی قایل اند.

هـ) کلاسیسیسم آیینه‌دار اساطیر عهد شرك است.

و) رمانتیسیسم، آیینه‌دار قهرمانان مسیحیت است.

ز) کلاسیسیسم، صدای اوصاف و احوال کلّی مشترك است.

ح) رمانتیسیسم، ترنّمی از عواطف فردی است.

ط) کلاسیسیسم، متّکی برعقل(Raison) است.

ی) رمانتیسیسم، مبتنی بر شور و شوق، احساس و تخیّل است.

س) آثار کلاسیسیسم با اصول سه‌گانه‌ی «وحدت موضوع»، «وحدت مکان» و «وحدت زمان» شکل گرفته است.

ع) رمانتیسیسم به وحدت‌های سه‌گانه‌ی کلاسیك باور ندارد و عامل بازدارنده در فرایند آفرینش می‌دانند.

با شناخت دقیق از ویژگی‌ها و بسامدهای سبکی رمانتیسیسم، می توان آثار پیش‌کسوتان و قلّه‌های رمانتیسیسم چون شاتوبریان، مادام دواستال، ویکتورهوگو، لامارتین، آلفرد دووینی، آلفرد وموسه، ژورژساند و غیره را واکاوی کرد.

• نیم نگاهی به بستر اجتماعی رمانتیسیسم

انسان موجود اجتماعی است و همه‌ی فراوردهای فکری و فرهنگی انسان ماحصل تحولاّت اجتماعی در برهه‌ی از تاریخ است. از این

چشم‌انداز، شناخت رمانتیسیسم بدون شناخت بستر اجتماعی آن الکن و نامفهوم است.

پرداختن به شرایط اجتماعی که رمانتیسیسم را ایجاد می‌کند، سخت گسترده است و نمی‌توان به فشردگی و اجمال سخن گفت. چون هدف این نبشته دریچه‌گشایی است نه واکاوی همه‌جانبه و مفصّل، بنا بر این به اشاراتی بسنده می‌کنم.

همان گونه که در مبحث کلاسیسیسم اشارت شد، کلاسیسیسم ماحصل فکر، فرهنگ، ذوق و خاستگاه اجتماعی اشرافیت زمین‌دار است.

به سخن روشن‌تر، کلاسیسیسم برآیند فرهنگی فئودالیزم در اروپاست. با غلبه‌ی سرمایه‌داری بر فئودالیزم، فرهنگ و فراورده‌های فئودالیزم نیز دچار فروپاشی و زوال می‌شود. نیمه‌ی اول قرن هجدهم شاهد این رویدادتاریخی است. فئودالیسم که ره‌آوردی جز فقر، فساد و انحطاط اخلاقی و اجتماعی ندارد، عصیانگری و خشم مردم همه‌ی عرصه‌های اجتماعی و فرهنگی را شخم می‌زند و بذر جدید می‌کارد. مردم دیگر «استبداد متمرکز» و «اصول فرسوده‌ی تعبّدی» را برنمی‌تابند. دیگر باورهای تَرَك‌خورده در حصار یك طبیعت جاودان (Nature Permanente) و یك عقل لایتغیّر (Immuable Raison) نمی‌گنجد.

طبقه‌ی نوخاسته‌ی بورژوازی یا سوداگر، با نفی اصالت‌های اشرافی و امتیازهای جمعی، مبانی فردگرایی و سنّت‌گرایی راکد را برمی‌اندازد؛ با پی افکندن شالوده‌ی تجارت آزاد، حکومت آزاد و وجدان آزاد از جامعه‌ی بسته به سمت جامعه‌ی باز عبور می‌کند. دگرگونی‌های اواخر سده‌ی هجدهم چون «استقلال امریکا، تبدیل جامعه‌ی فئودالی اروپا به جامعه‌ی

بورژوازی، انقلاب فرانسه و انقلاب صنعتی» (انوشه، ۱۳۸۱: ۶۶۳) محملی می‌گردد تا هم‌پای فضای نوین سیاسی و اقتصادی، فضای ادبی نو و نوآیینی متولد گردد.

«رمانتیسیسم که ریشه‌ی آن (Romance) است، معنای حقیقی آن داستان و معنای مجازی آن خیالی یا عاطفی است، اساساً جهان‌بینی طبقه‌ی سوداگر اروپا محسوب می‌شود.» (آریانپور، بی‌تا: ۱۹۹) و مهم‌ترین شاخصه‌ی این برهه از تاریخ فردگرایی، سنّت‌شکنی و جامعه‌گریزی است. تیپ‌های انسانی در فضای رمانتیسیسم هرگز، ثابت، جامد و انتزاعی نیستند. بل برخلاف کلاسیسیسم و نیوکلاسیسیسم سنخ‌های انسانی آن پویا و سرشار از دگرگونی است.

آری! «رمانتیسیسم از آن جامعه‌ی سوداگران است. فلسفه‌ی عمومی آن خردگریزی(Irrationalism) و اخلاق اجتماعی آن فردگرایی (Individualism) است.» (همان: ۲۰۱) چگونگی شالوده‌ی سیاسی و حقوقی جامعه‌ی باز را می‌توان در آثار مونتسکیو، ولتر و روسو و غیره دید.

• بسامدهای سبکی رمانتیسیسم

بوفن باور دارد که «سبك بعینه شخص است»، و مجموعه‌ی شاخصه‌ها و ویژگی‌هایی که یك متن ادبی و هنری را از سایر متون متمایز می سازد و برآن هویت می بخشد، بسامدهای سبکی آن است، یعنی سبک چکیده‌ی بافتار و ساختار یک متن است.

رمانتیسیسم به مثابه‌ی سبکی که آفاق را از دریچه‌ی انفس می‌نگرد و با صدای دل، همهمه‌ی عقل را کم‌رنگ می‌سازد، دارای شاخصه‌هایی

است که پژوهندگان بدان پرداخته اند. تفصیل این بحث وزین ادبی را به آثار تحلیلی وامی‌گذارم و نام‌نویس این شاخصه‌ها عبارت‌اند از:

۱. آزادی؛

۲. شخصیت؛

۳. هیجان و احساسات؛

۴. گریز و سیاحت:

الف: سفر جغرافیایی؛ ب: سفر تاریخی)؛

۵. کشف و شهود؛

۶. افسون سخن. (سیّدحسینی، ۱۳۷۲، ج۲: ۵-۴)

دریچه‌ی «بسامدهای سبکی رمانتیسیسم» را با سخنان آلفرد دوموسه می‌بندم: «باید هذیان گفت! آنچه باید بیان کرد، هیجان شاعر است؛ آنچه باید به دست آورد هیجان مردم.

دل باید بی‌قید و بند سخن بگوید و بی‌قید و شرط فرمان براند. شاعر موهای آشفته را به دست باد سپرده، شنل سیاهی بردوش، زیر سایه‌ی بیدی در روشنایی ماه در کنار برجی ویران و با دلی که بی شك بر اثر عشق و بدفرجامی شکسته است، با خویشتن خلوت می‌کند و غرق رؤیا می‌شود.»

• تنوّع و تلوّن

شکی نیست که رمانتیسیسم از سبك‌ها و جنبش‌های ادبی اروپاست. کشورهای اروپایی به دلیل ناهمگونی اوضاع اجتماعی و فرایند توسعه‌ی سیاسی و اقتصادی متفاوت، آزمون فرهنگی متمایزی داشته اند. این

تمایز با متوازن‌شدن سطح توسعه در گستره‌ی اروپا، فضای فرهنگی و ادبی را نیز در جهت تقارن و یک‌سانی چرخانده است. پرداختن به این مسأله مستلزم ارزیابی عمیق وگسترده است. باید چگونگی رشد و کمال رمانتیسیسم را به صورت مستقل در انگلستان، آلمان، فرانسه، ایتالیا و غیره واکاوی کرد. طبیعی است که تحلیل تفصیلی با هدف این نبشته سازگاری ندارد. فرهیختگان می‌توانند برای دستیابی به تحلیل مفصّل به آثاری چون مکتب‌های ادبی، رمانتیسیسم، نقد ادبی و فرهنگامه‌ی ادبی فارسی و غیره مراجعه کد. فقط جهت روشن‌شدن ذهن خوانندگان، به نام بنیان‌گذاران و تداوم‌دهندگان رمانتیسیسم در کشورهایی انگلستان، ایتالیا، روسیه و فرانسه اشارت می‌کنم:

الف) انگلستان

- بنیان‌گذاران رمانتیسیسم: وردزورت، کولریج و ساوتی.
- چهره‌های شاخص رمانتیسیسم: جیمز تامسن، جیمز کفرسون، ویلیام کوپر یا پرون وشلی.

ب) ایتالیا

- بنیان‌گذاران ادبیات نوین رمانتیك: دانته (۱۳۲۱-۱۲۶۵م)، پترارك (۱۳۷۴-۱۳۰۴م) و جووانی بوکاتچو (۱۳۷۵-۱۳۱۳م)
- شاعران مشهور رمانتیسیسم: فوس‌کولو و لئوپاردی.

ج) آلمان

- تئوریسین‌های رمانتیسیسم: برادران اشلگل یعنی فریدریش و اوگوست ویلهلم.

د) روسیه

- نوسیندگان بنام: الکساندر پوشکین (۱۸۳۷-۱۷۹۹م)، اثر مشهور پوشکین: زندانی اهل قفقاز، لرمانتوف (۱۸۲۱- ۱۸۱۴م)، اثر مشهور لرمانتوف: شیطان.

هـ) فرانسه

- بانی مبانی رمانتیسیسم در ادبیات: مادام دواستال (۱۸۱۷-۱۷۶۶م
- تدوین‌کننده‌ی اعلامیه یا مانیفیست رمانتیسیسم: ویکتورهوگو.
- جدول زیر نه تنها معرّف رمانتیست‌های فرانسه است بل اصول، نوع، قالب کلام و شیوه‌ی نگارش رمانتیسیسم را به‌خوبی نشان می‌دهد:

شیوه‌های ادبی	رمانتیسیسم ۱۸۵۰- ۱۸۲۰م
نویسندگان برجسته	- لامارتین - ویکتور هوگو - موسه‌آلفره دووینی - ژرژساند
اصول	- آزادی در هنر - آمیختگی نواع -تقلید ادبیات خارجی، -تخیّل و اندیویدوالیسم (تفسیر«من»)

نوع و قالب کلام	- درام، - اشعارلیربك، - رمان
شیوه‌ی نگارش	-هیجان و رنگ آمیزی، مطالب جذاب، تصویر گیرا، استعاره، تضاد، کلمات پرشکوه، شیوه‌ی نظم‌سازی جدید

(هنرمندی،۱۳۵۰: ۵۸۳)

• انواع ادبی

فرهیختگان می‌دانند که «رمانتیسیسم چیزی بسیار فراتر از یك مفهوم صرف یا یك اصطلاح مربوط به نقد ادبی است. دگرگونی عمیق و جهت‌گیری تازه در زیبایی‌شناسی، و خصوصاً رهاشدن تخیّل خلاّق و عواطف شخصی، راه را برای جاری‌شدن سیل عظیمی از نوشته‌های تازه در حدود سال‌های ۱۷۹۸ تا۱۸۳۲ در سرتا سر قاره‌ی اروپا هموار کرد.» (ای.بی.بورگام، ۱۳۷۵: ۷۹)

نوآوری در عرصه‌ی زیباشناسی -که ایجادکننده‌ی فضا و هوای تازه در افق ادبیات است- به شکل‌ها و صورت‌های گونه‌گون ادبی متجلّی شده، اینک به مهم‌ترین ساختارهای شناخته‌شده اشارت می‌کنم:

الف) شعرغنایی

«بی‌تردید شعرغنایی زیباترین و شکوهمندترین دستاورد و گل سرسبد

جنبش رمانتیك محسوب می‌شود. در طول این دوره، شعرغنایی به نوعی آزادی، نرمش و انعطاف‌پذیری، عمق، شور و هیجان دست می‌یابد که در دوره‌های دیگر به ندرت از آن برخوردار بوده؛ و یقیناً هیچ‌گاه بیشتر از عصر رمانتیسیسم این خصوصیات را در اختیار نداشته است.» (همان)

وردزورث در «مقدمه‌ی ترانه‌های غنایی» شعر را «فیضان خودجوش و بی‌اختیار احساساتی نیرومند» می‌داند. این تعریف بهترین آیینه‌ی است که چگونگی شعرغنایی رمانتیسیسم را می‌نمایاند.

آری! شعر غنایی «گل سرسبد جنبش رمانتیك» است و «فیضان خودجوش و بی‌اختیار احساساتی نیرومند» شاعر. پرسش این است: این جوشش بی‌اختیار غنایی چه بافتاری دارد؟ اشارت به برخی از ویژگی‌های شعرغنایی، می‌تواند پاسخ مناسب را فراهم کند.

- ویژگی‌های گل سرسبد جنبش رمانتیك

۱. صدای اصلی در شعرغنایی، صدای فردی است.

۲. مهم‌ترین عامل زیباشناسی رمانتیك در عرصه‌ی توسعه، رشد و گسترش شعرغنایی، «مفهوم جدید تخیّل» است.

۳. تخیّل در عرصه‌ی شعرغنایی«به عنوان نیروی خلاّق و دگرگون‌کننده در کانون اصلی فرایند آفرینش هنری جای دارد.»

۴. شاعر رمانتیك برای وصف جهان با بینش شهودی می‌خروشد و آن را متّصف به «خیل فرشتگان آسمانی» می‌کند، برخلاف بلیك که نگاه و نگرشش مسمّا به «چشم مادی و جسمانی» است.

۵. شاعران رمانتیك « از حلول و تجلّی مثال در واقعیت آگاه اند»، «این

توجه دایمی به حلول و تجلّی مثال در واقعیت «بر شیوه و شگرد شاعری رمانتیك‌ها تأثیر مستقیم نهاده است.»

۶. تصاویر نمادین به عنوان ابزارهای محسوس و بیرونی ادراك شهودی و درونی، در شعر رمانتیك نقشی محوری و حیاتی دارند.

۷. تصویر در سرودهای غنایی رمانتیسیسم -به گفته‌ی کولریج - «نتایج و زاده‌ی زنده‌ی تخیّل» اند.

۸. تصویر در شعر رمانتیك آیینه‌دار «امر بی‌زمان و جاودانه‌ای در درون امر زمانمند و ناسوتی» است .

۹. «گذشته از مفهوم تازه‌ی طبیعت و کارکرد ویژه‌ی تخیّل، دو عنصری که در رشد و تکامل شعر غنایی رمانتیك نقش» داشته اند، عبارت‌اند از:

الف) «ستایش احساسات و شیفتگی نسبت به آن .

ب) جستجوی امر ساده و طبیعی و دلبستگی به آن.» (ای.بی.بورگام، ۱۳۷۵: ۸۲-۸۱)

۱۰. درون‌گرایی از مختصاتی است که بیانگر گره‌خوردن نبض اشعار غنایی با احساسات و عواطف است.

در سروده‌ی بلیک -که مسمّا به «آوازهای معصومیت و آوازهای تجربه» است- این بسامدها و مختصات را می‌توان دید:

«آه ای گل سرخ، تو بیمار هستی!
کِرمی ناپیدا و مرموز
که شب هنگام پرواز می‌کند،
در توفان بی‌پایان و خروشان،
راه بستر تو را یافته است،

-بسترتو، بستری از شادی ارغوانی-
و عشق مرموز و سیاه او
زندگی تو را تباه خواهد کرد.»

ب) داستان

فریدریش شلگل که از نظریه‌پردازهای مشهور رمانتیسیسم است، واژه‌ی Roman را به عنوان اصطلاح صحیح در برابر Novel به کار می‌برد و واژه‌ی رمان را مستقیماً به رمانتیك پیوند می‌دهد و بدین باور است که «داستان و روایت اصولاً فرم و قالبی رمانتیك است» (همان: ۸۶) از همین منظر است که محققان قرن نوزدهم را معمولاً قرن رمان می‌نامند؛ و بسیاری از رمان‌های مشهور جهان در این قرن آفریده شده اند.

مبانی تحلیل داستان در عرصه‌ی رمانتیسیسم سخت گسترده است. به فشرده‌ای از این تحلیل گسترده اشارت می‌کنم:

«به طور کلی، ادبیات داستانی رمانتیك، عمدتاً در دو زمینه‌ی اصلی جلوه کرده و بردو موضوع متمرکز شده است:

الف) موضوع حدیث نفس یا اعترافات؛

ب) موضوعات تاریخی.» (همان:۸۷)

اگر بخواهم رمان‌های معروف رمانتیسیسم را واکاوی کنم، «مثنوی هفتاد من کاغذ شود.» اگر بخت یاری کرد و فرصتی دست داد، بی‌تردید واکاوی خواهم کرد. اینک به این اشارت بسنده می‌کنم:

نام رمان	نام نویسنده
۱. لوسیند	۱. فرید ریش شلگل
۲. درهاینریش فون اوفتردینگن	۲. نوالیس
۳. پیتر شلمیل	۳. شامیسور
۴. اعترافات یك انگلیسی افیونی	۴. دوکوینسی
۵. اوسیان	۵. مک فرسن
۶. مانفرد	۶. لرد بایرون
۷. بینوایان	۷. ویکتور هوگو
۸. رنه	۸. شاتوبریان
۹. سرگذشت ورتر	۹. گوته
۱۰. دریانورد فرتوت	۱۰. س.ت.کولریج

اگر از مرزهای جغرافیایی بگذریم، پیشوایان نخستین این مکتب عبارت‌اند از: ویکتورهوگو، والتراسکات، وردزورث، گوته، شیلر، پوشکین و لرمانتوف.

مشهورترین آثار این مکتب عبارت‌اند از:

- نتردام دوپاری
- بینوایان
- تاراس بولبا
- سه تفنگدار.

ج) نمایش

هرفورد می‌نویسد: «نمایشنامه‌نویسی یکی از بخش‌های ادبیات است که مکتب رمانتیسیسم درآن با شکست و ناکامی روبرو شده است.»

این داروی هرفورد واقعیتی است که اغلب محققان بدان صحّه می‌گذارند. آنچه قابل طرح و سوال است، چرایی عدم مؤفقیت این نوع ادبی در قلمرو رمانتیسیسم است. «بورگام» علل و عوامل این عدم مؤفقیت را چنین تشریح می‌کند: «بلهوسی‌های تخیّل درون‌گرا و آزادی در بیان عواطف، اساساً در مقتضیات نمایش -که برون‌گراترین و همچنین روشمندترین و منضبط‌ترین فرم و قالب ادبی است- در تضاد بود. شکل محدود یك نمایش مؤفق با صحنه‌ها و پرده‌های معیّن، در قطب مخالف شیوه‌های بی قید و بند و آسان‌گیری قرار دارد.» (همان: ۸۷)

هزلیت نیز چنین سخن فربهی را در آوریل ۱۸۲۰م، در (لندن مگزین) به یادگار گذاشته است: «عصری که ما در آن زندگی می‌کنیم انتقادی، تعلیمی، پرتناقض و رمانتیك است، اما نمایشی نیست.»

به هرروی، نمایش‌های رمانتیك، از مؤفقیت و برتری برخوردار نیستند. به داوری محقق نامدار «وردزورث» نمایشنامه‌های نامؤفق رمانتیسیسم عبارت‌اند از:

۱. مانفرد و قابیل، اثر: بایرون

۲. پرومته‌ی از بند رسته و هلاس، اثر: شلی

در جغرافیای رمانتیسیسم گاه می‌توان نمایشنامه‌ی مؤفق را دید چون «چان چی اثر شلی». البته نمایش‌نامه‌های زندانی قفقاز، فواره‌ی باغچه‌سرای و آیوانهو نیز از شهرت بی‌بهره نیستند .

د) موسیقی و نقاشی

موسیقی و نقاشی از عرصه‌های هنری است که رمانتیسیسم در آن گل

می‌کارد. «تأثیر رمانتیسیسم در این دو هنر، به صورت مغایرت با شکل‌ها و اصول کلاسیك آن‌ها بروز می‌کند.

گرایش به رمانتیسیسم در موسیقی در اواخر سده‌ی هجدهم میلادی آغاز می‌شود. این موسیقی به جای آن که مانند موسیقی کلاسیك تنها بر ساختن اصواتی زیبا تأکید کند، به بیان اشکال آزادی از سونات و سمفونی را به کار می‌گیرد.

رمانتیسیسم را می‌توان در میان آثار موتسارت آهنگ‌ساز اتریشی (۱۷۵۹-۱۸۲۶م)، بتهون آهنگ‌ساز آلمانی(۱۷۷۰-۱۸۲۷م)، شوبرت‌وبر آهنگ‌ساز آلمانی(۱۷۸۶-۱۸۲۶م) و اُپراهای کارل ماریافون آلمانی (۱۸۱۳-۱۸۸۳م) یافت.

رمانتیسیسم در نقاشی نیز در سده‌ی نوزدهم میلادی به اوج خود می‌رسد. از ویژگی‌های آن گرایش به رنگ‌ها و نقش‌های مشرق‌زمین و نقش‌هایی از دورنماهای عادی طبیعت است (همان:۸۹)

• چگونگی رمانتیسیسم در «بلاغت تصویر»

محمود فتوحی «در بلاغت تصویر» سخنان وزین و فربهی در قلمرو رمانتیسیسم دارد که روشنگر ذهن و زبان است. فشرده‌ای از دیدگاه‌های وی را آیینه‌داری می‌کنم:

۱. «کارگرد تصویر در هر سبکی با دیگر سبک‌ها متفاوت است...تصویر در دوران آغازین شعر فارسی، ابزاری است در خدمت اندیشه...در عهد کلاسیک تصویر(تشبیه، استعاره و مجاز) ابزاری است برای بیان و توضیح اندیشه و تقریر مقصود شاعر؛ و در نتیجه در حاشیه‌ی خلاّقیت ادبی قرار

می‌گیرد و صرفاً ابزاری می‌شود در خدمت معنی.» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۲-۳۱)

۲. «در گذر زمان به تدریج تصویر از حاشیه به مرکز خلاّقیت ادبی منتقل می‌شود، کم کم نقش ابزاری را کنار می‌گذارد و در نهایت، خود به یک امر مستقل بدل می‌شود که خلاّقیت بر مدار آن می‌چرخد.» (همان: ۳۲)

۳. «در سبک رمانتیک تصویر هم‌ارز معنا و مکمّل احساس شعری است، از حاشیه به متن منتقل می‌شود و در موازات معنا و هدف شاعر پیش می‌رود و نقش هم‌ارز معنا دارد.» (همان)

۳. رمانتیسم بنا بر مشهور، انقلابی است علیه سلطه‌ی نظریه‌های ماشینی و نظریات علمی قرن هفدهم و هجدهم در اروپا. ای. ان. وایتهد می‌گوید: نهضت رمانتیک واکنشی بود بر ضدّ نظریات علمی یا بهتر بگویم علیه نظریه‌های ماشینی که کشفیات علمی را به دنبال داشت.» (همان: ۱۱۵)

۴. «قرن ۱۷ عصر رشد نظریه‌های ریاضی و فیزیک است. دیموکریتس و نیوتون تأثیر مهمی بر هنرمندان کلاسیک داشتند. شاعر مانند ستاره‌شناس و ریاضیدان ناگزیر بود جهان را به صورت یک ماشین تصوّر کند. در این دیدگاه، انسان نیز بخشی از طبیعت است و مانند ماشین خصلت‌های ثابتی دارد.»[1] (همان)

۵. «اما رمانتیک‌ها جهان را ثابت و ماشینی نمی‌بینند، در نظرآن‌ها جهان سایه‌ای است از حقیقت دیگری که در ورای صورت نهفته است و اجزاء جهان زنده و دارای روح بالنده و پویایند.[2] زیباشناسی رمانتیک پویا و ارگانیک است.» (همان)

---

1. Wilson, Axei, s Castle, P.10

۲. نظریه‌ی مثل افلاطون را فرایاد می‌آورد: تمثیل غار. (از ماست)

۶. «برای آزادی در بیان عواطف و هیجانات فردی به یک نیروی قوی نیاز بود تا بتواند شاعر را ازسلطه‌ی واقعیت خشن و نظریه‌های میکانیکی برهاند. این نیرو فقط تخیّل بود.» (همان:۱۱۶)

۷. «رمانتیک‌ها عنصر بنیادین شعر را تخیّل می‌دانند، زیرا بدون تخیّل چیزی به نام شعر وجود ندارد. ایمان به تخیّل، نتیجه‌ی ایمان عصر جدید به فردیت و خویشتن انسان بود.» (همان)

۸. « رمانتیک‌ها به عوالم بکر ناآشنا و نادیده رغبت بیشتری داشتند. گزارش از جهان نامرئی فقط به مدد تخیّل فردی امکان‌پذیر است. تخیّل تنها ابزار شاعر رمانتیک برای ورود به دنیای نادیده‌ها و ناشنیده‌هاست.» (همان)

۹. «جهان تخیّل، جهان جاودانه است. آغوش خداوند است که همه پس از مرگ و پوسیدن جسدها به آن عالم می‌رویم. تخیّل جهان بی‌آغاز و بی‌انجام است؛ عالم ازلی و ابدی است...در تخیّل بشری همه چیز در شکل‌های ازلی خود ادراک می‌شود.»[۱] (همان: ۱۱۷-۱۱۶)

۱۰. «از نظر ییتس و اسکاروایلد (۱۹۰۰-۱۸۵۴م) و دیگر رمانتیک‌ها، تخیّل «یک تجربه‌ی تُند تمرکزیافته» است، حالتی است که بریک لحظه‌ی کمالی متمرکز می‌شود و ایماژ رمانتیک محصول این لحظه است، نه محصول کنش‌های عقلی. به همین دلیل نیز ایماژ رمانتیک با تجزیه و تحلیل‌های عقلانی و قیاسی قابل شناخت نیست.» (همان: ۱۱۷)

۱۱. «شاعران کلاسیک از نظم و زیبایی طبیعت تقلید می‌کنند و آن را می‌ستایند، رمانتیک‌ها احساسات درونی و ذاتیات روانی خود

۱. فتوحی به سخن ویلیام بلیک، شاعر انگلیسی (۱۸۵۷-۱۸۲۸) استناد کرده است.

را در طبیعت می‌ریزند و جراحت روح را با انتقال آن به طبیعت التیام می‌بخشند، شاعران سمبولیست طبیعت را سایه‌ی حقیقت والا می‌دانند و هر شیء را سایه‌ای از روح مطلق می‌پندارند.» (همان: ۱۲۲)

۱۲. «شاعران کلاسیک از زیبایی و والایی ماه می‌گویند، شاعران رمانتیک ماه را مؤنس و همدم خویش می‌دانند، و شاعر سمبولیست ماه را رمزی از یک حقیقت تصوّر می‌کند، هنرمندان مکتب سورئالیسم قوانین طبیعت و منطق زبان و زندگی را درهم می‌ریزند تا حقیقیتی دیگر یا پدیده‌های فراواقعی بیافرینند.» (همان: ۱۲۳)

۱۳. «در شعر سبک خراسانی و بازگشت، هنرمند به الگوپردازی ونقاشی طبیعت واقعی می‌پرداخت... در شعر رمانتیک، طبیعت برای هنرمند در حکم الگوی نقاشی نیست، بلکه رابطه‌ی او با طبیعت نزدیک‌تر و عمیق‌تر و توأم با احساسات می‌شود. رمانتیک‌ها به جای توصیف دقیق طبیعت بیرون، می‌کوشیدند تا حالات و روحیات درونی خود را در طبیعت کشف کنند.» (همان: ۱۳۳)

۱۴. «رمانتیک‌ها می‌خواستند تا راز اشیاء را با توسّل به دریافت‌های شخصی خویش بیان کنند و معنای آن را نشان دهند. برای این کار به ذهن منطقی توسل نمی‌جویند، بلکه به ذات کمالی و عواطف و احساسات خویش پناه می‌برند. این کار را تنها با نمایش تجربه‌های تخیّلی و شخصی می‌تواند انجام داد.» (همان: ۱۳۴-۱۳۳)

۱۵. «همدلی و یگانگی انسان با طبیعت از اصول بنیادین هنر رمانتیک است.» (همان:۱۳۴)

۱۶. «شاعر رماتیک، طبیعت را توصیف نمی‌کند بلکه درک درون‌گرایانه‌ای

از آن ارائه می‌کند و با احساس خود اشیاء و پدیده‌ها را تعبیر می‌کند. جان‌کیتس (۱۸۲۱- ۱۷۸۵م) از شاعران بزرگ رمانتیسیسم می‌گوید: «من چیزی را توصیف می‌کنم که در تخیّل من می‌گذرد.»[۱] (همان)

۱۷. «آنگاه که احساس و عاطفه‌ی شاعر رمانتیک در طبیعت استحاله شود... تصویر در حکم پلی است میان احساس شاعر و طبیعت.» (همان)

۱۸. «تصویر رمانتیک بر ویژگی‌های ناپیدای شیء تکیه می‌کند و حاصل نگاه خیالی و رؤیاست.» (همان:۱۲۹)

۱۹. «ذوق رمانتیک از ابعاد خشک و صلب خارجی روی برمی‌گرداند و به جهان بی‌خط و بُعد و بدون مرز رو می‌آورد.» (همان: ۱۳۰)

۲۰. «شاعر رمانتیک در دنیای ناباوری و یأس به فاصله‌ی میان واقعیت و خیال، به دنیای سایه‌ها پناه می‌برد و ابعاد گنگ را نمایش می‌دهد.» (همان: ۱۳۱)

۲۱. {شاعر رمانتیک که در کشمکش واقعیت و شبح‌گونگی گرفتار است، سر انجام}«به درون خود می‌گریزد تا آنچه را در خارج نمی‌تواند تحقق بخشد در درون خود متحقق سازد... آنچه می‌بیند تصویر تار و پُر غباری از زندگی درون اوست؛ تصویر سرشار از رنج و اندوه.» (همان: ۱۳۳)

۲۲. {چرا تصویرهای شاعران رمانتیک سرشار از رنج و اندوه است، تار و پُر غبار؟}

{شاعران رمانتیک} «در پی زیبایی ناپیدای موهوم اند.» (همان: ۱۳۲)

۲۳. «بزرگ‌ترین هدیه‌ی رمانتیسم به جهان مدرنَ اعطای هویت فردی به انسان‌ها و متمایزکردن آن‌هاست.» (همان: ۱۴۰)

---

۱. فورست، رمانتیسم، ص ۶۵

۲۴. «شاعر رمانتیک می‌کوشد تا «موضوع و محتوایی عاطفی و احساسی را در شکل و صورتی تخیّلی و خلاّقانه به تصویر درآورد.»[۱] (همان: ۱۴۶)

۲۵. «برای تصویر رمانتیکی سه نقش اصلی می‌توان قایل شویم: تأثیر در احساس، دلالت ضمنی، همزادی با احساس و معنا.» (همان: ۱۴۷)

۲۶. «از نظر شاعر رمانتیک وظیفه‌ی شعر عبارت است از تأثیرگذاری در مخاطب، نه رساندن پیام، تقریر، توضیح و آرایش اندیشه.» (همان: ۱۴۷)

۲۷. «تصویر کلاسیک نقش تزیینی و توضیحی بر عهده دارد و کار انتقال تجربه‌ی حسّی هنرمند به مخاطب را انجام می‌دهد؛ ولی تصویر رمانتیک نقش تزیینی ندارد بلکه احساس شاعر را منتقل می‌کند و در مخاطب تأثیری هم‌سان احساس هنرمند ایجاد می‌کند.» (همان:۱۵۰)

۲۸. «در عصر رمانتیک دیگر نظریه‌ی جمال مطلق حاکم نیست بلکه امر زشت هم می‌تواند احساس برانگیز باشد؛ لذا نظریه‌ی زشت زیبا مطرح می‌شود و شاعر به توصیف امر زشت نیز می‌پردازد.» (همان: ۱۵۱-۱۵۰)

۲۹. «تصویر در سبک کهن نقش تزیینی داشت، اما دیدگاه رماتتیک این نقش را تغییر داد و به آن نقش تازه‌ای بخشید که عبارت است از تأثیرگذاری.» (همان: ۱۵۱)

۳۰. «روح رومانتیکی روح اندوه، شکست و ناامیدی است.» (همان:۱۴۱)

۳۱. «تصویر در شعر رمانتیکی تنها به سویه‌ی نشاط انگیز زندگی معطوف نیست، بلکه به سویه‌ی تاریک و غم‌بار حیات گرایش پیدا می‌کند؛ مثلاً در شعر کلاسیک ماه یا گل قرینه‌ای هستند برای بیان زیبایی چهره، اما در شعر رمانتیک ماه مانند شاعر محزون است و گل در غم شاعر پژمرده

۱. فورست، رمانتیسیسم، ۲۰

است.» «همان: ۱۵۱)

۳۲. تصویر رماتتیک- از آن جایی که با احساس گره می‌خورد و با آن یکی می‌شود- از معنی و مقصود جدا نیست بلکه معنی همان احساسی است که از تصویر حاصل می‌شود. در واقع معنی در تصویر و تصویر در معنی آمیخته است.» (همان)

۳۳. «ادبیات رمانتیک به قطب استعاری زبان نزدیک‌تر است. رمانتیک‌ها استعاره را بیش از تشبیه می‌پسندند، چرا که استعاره امکان تصرّف خیالی در شیء را بیشتر از تشبیه فراهم می‌آورد.» (همان: ۱۵۴)

۳۴. «بسامد استعارهٔ مکنیه و تشخیص در کار رمانتیک‌ها بسیار بالاست.» (همان: ۱۵۵)

۳۵. «ابهام، خصلت ذاتی زبان و تصویر رمانتیک است.» (همان)

• برجسته‌ترین مشخصه‌های سروده‌های رمانتیک

در اصطلاح تاریخ ادبیات جهان، رمانتیسیسم سبکی است با مشخصه‌های جداگانه و روشن. برجسته‌ترین مشخصه‌های رمانتیسیسم از این قرار است:

- همدلی و یگانگی با طبیعت؛
- بازگشت به آغاز و دوران کودکی و طبیعت دست‌نخورده؛
- فردیت (بیان احساسات و هیجانات فردی)؛
- پای‌بندی به تصوّر کشف و شهود و درون‌بینی؛
- اصالت جهان خیالی (تخیّل جای‌گزین تقلید و محاکات کلاسیک می‌شود؛

- اصالت تصوّر غلبه‌ی جهان ذهنی بر جهان واقعی. (همان: ۱۱۸-۱۱۷)

- برخی خیّام، نظامی و حافظ و دیگر شاعران غزل‌سرای ایرانی را درشمار شاعران رمانتیک دانسته اند. (همان: ۱۱۸)

- رمانتیسم ایرانی در واقع با نیما یوشیج آغاز شد. منظومه‌ی افسانه (۱۳۰۱ش) چشم‌انداز نویدبخشی را نشان می‌داد. دید تازه‌ای پدیدار گشت و طبیعتی بکر و تازه وارد شعر شد. (همان:۱۱۹)

- از پی نیما، میرزادهٔ عشقی «سه تابلو مریم» را در سال ۱۳۹۳ به تأثیر از نیما سرود و تولّلی در شعر شیپور انقلاب (۱۳۲۴) جلوه‌های رمانتیک را با مهارت در شعر وارد کرد. فریدون تولّلی در سال ۱۳۲۵ با چاپ شعر مریم در مجلّهٔ سخن، گام بلندتری به جانب شعر رمانتیک برداشت. این شعر بر شاعران نوگرای میانه‌رو ایران تأثیر بسیار گذاشت. بسیاری از منتقدان، فریدون تولّلی را سرشاخه‌ی اصلی رمانتیسم ایرانی؛ و سال ۱۳۲۵ را سال اوج‌گیری شعر رمانتیک محافظه‌کار فارسی شمرده اند. (همان)

- در حدود سال ۱۳۳۵ جریان شعر نو میانه‌رو، شکل گرفت. رهبری گروه رمانتیک‌های منشعب از جریان نیما را دکتر پرویز ناتل خانلری به عهده داشت. شاعران این جریان عبارت بودند از: مسعود فرزاد، م.آزاد، نصرت رحمانی، منوچهر آتشی، پروین دولت آبادی، تولّلی، نادر نادرپور، مصطفی رحیمی، ابوالحسن ورزی، هوشنگ ابتهاج، فریدون مشیری، فروغ فرّخزاد و گلچین گیلانی. این گروه در دههٔ ۲۰ و ۳۰ با سرودن چارپاره و شعرهای رمانتیک میانه‌رو، از رمانتیسم نیما فاصله گرفتند.[۱] (همان: ۱۲۰)

۱. «تولّلی بعد از کودتای ۱۳۳۲ از نیما فاصله گرفت، راهش را جدا کرد، بر نیما سبکش تاخت و اورا بیمار یوش لقب داد.» فتوحی، بلاغت تصویر، ص ۱۲۰

• رمانتیسیسم و شعر فارسی دری

اگر از منظر شیوه‌ی تولید آسیایی به سیر تکاملی اجتماعی مشرق‌زمین و مغرب‌زمین بنگریم، بدون تردید به چگونگی افت و خیزهای تکاملی در پروسه‌ی بغرنج تاریخ صحّه خواهیم گذاشت. اوضاع اجتماعی متفاوت در فرایند حرکت تکاملی به سمت کمال، سبب شده است که برآیندهای فرهنگی، ادبی و هنری مشرق و مغرب آهنگی مستقل داشته باشند.

با همه‌ی مرزهای روشن و فاصله‌ی متبارز، گاه می‌توان از ظرافت‌هایی دم زد که نشاندهنده‌ی تأثیرپذیری یا تجانس ادبیات مشرق‌زمین و مغرب‌زمین است. این داد و ستد فرهنگی بیانگر تأثیر و تأثر دو جانبه است.

متأثرشدن شاعران اروپایی از شعر سرشار از ظرافت و پویایی فارسی دری، سخنی است که نیاز به استدلال ندارد. «دیوان شرقی» گوته، کتاب «زنان شرقی» ویکتورهوگو، «مائده‌های زمینی» آندره ژید، «بادبزن آهنین» هانری دومونترلان، «دیوانه‌ی الزا» آراگون، تأثیرپذیری هانری درون‌یه از خداوندگار بلخ مولانا جلال‌الدین بیانگر این داد و ستد و تعامل فرهنگی ادبی مشرق‌زمین و مغرب‌زمین است.

تأثیرپذیری متقابل شاعران مشرق‌زمین از همتایان اروپایی چنان آشکار است که نیاز به هیچ اشارتی ندارد. با آن هم فتوحی چنین می‌نویسد: «آشنایی ایرانیان با تمدن، فرهنگ و ادبیات غرب، بازهم تصویرپردازی شعر فارسی را دست‌خوش تحوّل کرد. تصاویری پای در عرصه‌ی شعر گذاشت که حکایت از استحاله‌ی روحی شاعر در طبیعت داشت و حاصل معرفت احساسی و مواجهه‌ی عاطفی شاعر با طبیعت بود.

تصویرهای رمانتیک میرزادهٔ عشقی (ف ۱۳۰۳ش) و نیما در سال‌های ۱۳۰۰و سپس جریان رمانتیسم دهه‌ی سی در اشعار فریدون توللّی، پرویز ناتل خانلری، گلچین گیلانی، نادر نادرپور، فروغ فرخزاد(در دوره‌ی اول شاعری اش) از اساس با اسلوب تصویرپردازی در سنّت شعر فارسی متفاوت بود...« (همان: ۲۵-۲۴)

از میان شاعران معاصر ایران «افسانه»ی نیما، شفاف‌ترین آیینه‌ی است که دو تصویر را هم‌زمان ارائه می‌دهد:

الف) فاصله‌گرفتن و سرپیچی نیما از تسلط اصول کلاسیك؛

ب) تأثیرپذیری از شعرای رمانتیك فرانسه.

محققان باور دارند که «افسانه، «نقطه‌ی اوج رمانتیسیسم در شعر ایران است. در این سروده حضور شعرای رمانتیك فرانسوی چون لامارتین و آلفرد دوموسه را می‌توان لمس کرد.» (انوشه،۱۳۸۱:۶۶۸) البته «در افسانه استعاره‌های کلاسیك به وسیله‌ی تصاویر شاعرانه، اشارات و کنایه و مجازهایی جانشین شده است که در شعر رمانتیك و جدید اروپایی مشخص است، اما در شعر فارسی کاملاً تازه است.» (همان)

اجازه دهید به آثاری اشارت کنم که به تصریح ناقدان محقق و محققان ناقد رگه‌هایی از رمانتیسیسم در آن آثار می‌توان دید:

۱. شاعرانی که با وجد روحی توأم با یأس، بدبینی، درون‌گرایی و غیره با مکتب رمانتیسیسم سر و سرّی دارند. این شاعران عبارت‌اند از: شهریار، فریدون مشیری، نادر نادرپور و غیره .

۲. رمان‌هایی که با شاخصه‌هایی رمانتیسیسم نوشته شده‌اند، عبارت‌انداز:

الف) شوهر آهوخانم، شادکامان دره‌ی قره سو: علی‌محمد افغانی

ب) هزارپای سیاه و قصه‌های صحرا: نادر ابراهیمی
ج) شب‌های تماشا، گل زرد و این سوی تل‌های شن: جمال میرصادقی
د) زیبا و پریچهر: محمد حجازی
ذ) فتنه: علی دشتی (هنرمندی، ۱۳۵۰: ۳۰۱)

۳. «اقتباس‌های افراطی از رمانتیسم اروپایی در ایران منجر به پیدایی شماری آثار تقلیدی و گرفتار در سانتی‌مانتالیسم شده است که از میان نمونه‌های شناخته‌ی آن‌ها می‌توان از آثار ر. اعتمادی (۱۳۱۲ش) و رونقی کرمانی (۱۳۰۹ش) یاد کرد.» (همان)

پایان این تحلیل اجمالی را با فرازهایی از طلا در مس گره می‌زنم تا نقد و نگاه براهنی نیز برهانی بر این تحلیل باشد. بدون شك آشنایی با چنین نقد و نگاهی می‌تواند توسّع را به ارمغان آورد:

الف) بودلر می‌گوید: «باید شاعر بود حتی در نثر؛ شعر رمانتیك‌ها اگر به صورت نثر درآید مبتذل‌ترین حرف خواهد بود.» (براهنی، ۱۳۷۱، ج۲: ۸۴۹)

ب) « رمانتیسیسم قرن نوزدهم، مکتب هنر به خاطر هنر است.» (همان: ۸۴۸)

ج) «نسل ما بر نسل رمانتیسیسم قلاّبی نسل پیشین خطّ بطلان کشیده، بدون شك رؤیایی در کشیدن خطّ بطلان سهمی داشته است.» (همان، ج اول: ۱۶۲)

د) رمانتیسم در ایران سرانجام به دوگرایش تقسیم می‌شود:

۱. فردی میانه‌رو یا رمانتیسم سیاه؛

۲. رمانتیسم اجتماعی- انقلابی.

«رمانتیسم میانه‌رو، غیر سیاسی، عاشقانه، شهودی و برکنار از جامعه

و تاریخ و زندگی و انقلاب...که سرانجام در مسأله‌ی جنسیت و مرگ سردرگم می‌شود.» (فتوحی،۱۲۱:۱۳۸۹)

رمانتیسم اجتماعی- انقلابی «که مبارزه و سیاست و عشق به آزادی و انقلاب و ...در آن اولویت دارد و در بخش قابل توجهی از آن، مسأله‌ی عشق، طرد و نفی»[۱] می‌گردد. (همان)

براهنی در وصف رمانتیسیسم سیاه می‌نویسد: « نوعی فساد سیاه و بدبینی بودلروار و بیمارگونه بر شعر فارسی حاکم شد و این البته به علّت ظهور چند شاعر رمانتیک در عرصه‌ی شاعری بود...در شعر این شعرا، زبانی ظریف در خدمت روانی بیمار درآمده بود، و چهره‌ای که از شعر و شاعری جلوه می‌کرد، قیافه‌ی تکیده ولاغر و مردنی بود با پاهای لرزان در بهار و تابستان و پاییز و زمستان، و زیر هر آسمان و بر بسیط هر زمینی به دنبال معشوق زمینی شهوی حشری ویا مخدّری تسکین‌بخش و یا مرگ سیاه می‌گشت و شب و روز این ور و آن ور می‌زد. استحاله در طبیعت، سلامت نفس تمام، نه به آن معنی که در شعر صمیمی نیما می‌بینیم حرف مفت بود و شاعر کسی بود که مردم همین که چشم‌شان به او می‌افتاد به حالش های‌های می‌گریستند.»[۲] (همان) این داوری تلخ براهنی را انوشه بدین گونه تکرار می‌کند: «روحیه‌ی رمانتیك، روحیه‌ای است تنبل، ضعیف و متظاهر به شهوتران بودن. تولّلی نمونه‌ی کامل چنین روحیه‌ای است.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۶۶۹) و مختاری نیز با همان نگاه براهنی وار شعر رمانتیک ایران را از نظر محتوایی به سه دسته تقسیم می کند:

۱. مختاری، محمد (۱۳۷۸)، هفتاد سال عاشقانه، ص ۱۱۴، تیراژه، تهران.

۲. براهنی، رضا (۱۳۴۵)، ماخ اولای نیما یوشیج، ص ۹، ش ۴ و ۵، جهان نو.

«الف) عشق، بلوغ، جنسیت.
ب) ناکامی، تبعید، به درون، خیال‌بافی، خویشتن بزرگ‌پنداری.
ج) یأس، نفی جهان، کابوس، مرگ.» (مختاری،۱۳۷۸: ۱۱۶)

شعر رماتتیک ایران «در سالهای ۱۳۳۰ خوانندگان پرشور فروانی دارد» (فتوحی،۱۳۸۹: ۱۲۱) و شعر نیمایی عرصه را بر شعر رمانتیک تنگ می‌سازد و شاملو، اخوان، فروغ و بی‌شماران دیگر راه و روش نیما را با لحن و سبک ویژه ادامه می‌دهند.

• شعر رمانتیکی و چگونگی تصویر

فتوحی با واکاوی چگونگی تصویرپردازی شاعران رماتیک را درچند محور به زیبایی تفکیک کرده، با شاخصه‌ها و ویژگی‌های تصویر در شعر کلاسیک متناظر ساخته است. این روشنگری زیبا و موجز را از «بلاغت تصویر» وام می‌گیرم:

تفاوت‌های تصویر کلاسیک و رمانتیک

الف) ماهیت تصویر

تصویر کلاسیک	تصویر رمانتیک
مولود عقل است.	مولود عاطفه و احساس است.
خاستگاه معرفتی آن حسّی است.	خاستگاه معرفتی آن احساسی و عاطفی است.
روابط و پیوند اشیا عقلانی است.	احساسی و عاطفی است

دیدن به چشم سر است (رؤیت).	درون‌بینی است (رؤیا)
کلمه در معنی قاموسی به کار می‌رود.	کلمه معنی اشاری و کنایی دارد.
بیان مستقیم و صریح است.	بیان تلویحی و اشاری است.
شفّاف و قاطع است.	مبهم و سایه‌دار است.
تصویرگری، محاکات واقعیت است.	تصویر وجدانی و دریافت درونی است.
واقعیت را بیرون از روان هنرمند تصویر می‌کنند.	واقعیت به رنگ درون هنرمند است.

ب) نقش و کارکرد تصویر

تصویر کلاسیک	تصویر رمانتیک
برای توضیح و تقریر محتواست.	برای ایجاد تأثیر است.
کار تصویر فهماندن است.	ایجاد احساس است.
نقش تبیین معنا را دارد	نقش تعبیر احساس را دارد.
زینت و آرایه‌ی محتواست	مکمّل و متمّم معناست.
توصیف‌گر است.	تعبیرگر است.
اتّکا بر ادراک بصری است.	متّکی بر بصیرت درون‌بینانه است

ج) نسبت تصویر و محتوا

تصویر کلاسیک	تصویر رمانتیک
تصویر و محتوا جدایند.	آمیخته و ممزوجند و جدایی‌ناپذیر.
تصویر تابع و زائد بر اندیشه است.	همپوش‌اند و مضاف یکدیگر.
تصویر در حاشیه‌ی معنی است.	تصویر حامل احساس است.

د) تصویر در بافت

تصویر کلاسیک	تصویر رمانتیک
ایستا و در محور افقی است.	بالنده و پویاست در محور عمودی.
تصویرها پراکنده اند.	درهم پیوسته اند.
مستقّل اند.	عضو زنده‌ی یک کلّ اند.

(همان: ۱۵۸- ۱۵۷)

فصل سوم:

رئالیسم (Reyalism)

• دریچه

غوطه‌زدن در بحر رئالیسم به معنای غوطه‌زدن در بحر بی‌کرانه‌ای است که به‌آسانی نمی‌توان به ساحلی دست یافت که خالی از سراب باشد. برای این که از گرداب‌های این بحر و گردبادهای کویری عبورکنم:

معنی روشن به چندین پیچ و تاب آمد به کف
کرد «بیدل» گوهر ما از دل گرداب گل

پیشاپیش به چند نکته اشارت می‌کنم:

۱. «رئالیسم از ریشه لاتینی Realis آمده است، از ماده Rerrum یعنی شیئی که آن را می‌توان واقعی و صاحب شیئیّت (چیزمندی) ترجمه کرد. یعنی هرچه که به شیئی و پدیده‌های واقعی مستقل از ذهن ما تکیه کند و آن را ملاک قرار دهد.»[1] از همین چشم انداز باور بر این است که بر مبنای رئالیسم« چیزی که انسان را از نظر فردی و اجتماعی تقسیم می‌کند و عامل اصلی تفرقه و تکثیر انسان است، تعلّق انسان به اشیاء است؛ نه تعلق اشیاء به انسان. ازاین‌رو برای عامل اندیشه، ایدئولوژی، انقلاب، تعلیم و تربیت نقش اول را قائل است؛ ولی معتقداست که انسان، هم‌چنان ماده محض نیست، روح محض هم نیست.»[2]

1.www.chouk.ir/maghaleh-naghd-gotogo/1125007-31-14-31-03-2015-.html

2. https://virgool.io/@pournasrallahsara/

۲. معادل رئالیسم در زبان فارسی دری، واقع‌نمایی است.

۳. رمانتیسم درون‌گرا (subjective) است و رئالیسم برون‌گرا (objective).

۴. علل وجودی رئالسم، برنتافتن ایده آلیسم و رمانتیسیسم است. «رئالیسم تلاش می‌کند زندگی را بدون ذهنیت رمانتیک و ایده‌آل نشان دهد. به واقعیت‌های زندگی و شخصیت‌های عادی زندگی روزمره می‌پردازد. هدف از استفاده از رئالیسم تأکید برواقعیت و اخلاق است که معمولاً برای مردم و هم‌چنین جامعه نسبی و ذاتی است.»[۱]

۵. برخی از محققان ارسطو را بنیان‌گذار فلسفه‌ی رئالیسم می‌دانند.[۲] و «پدر فلسفه‌ی واقع‌گرایی.»[۳]

۶. یکی از محورهای مهم و پُر از جدال در فلسفه‌ی مدرسی یا اسکولاستیک، بحث چگونگی وجود است: «آیا کلّی وجود خارجی دارد و یا این‌که وجودش فقط در ذهن است؟ کسانی که برای کلّی واقعیت مستقل از افراد قائل بودند، رئالیست و کسانی که کلّی را تنها دارای وجودی ذهنی و در ضمن موجوات محسوس می‌دانستند و برای آن وجود جدا از جزئیات قائل نبودند، ایده‌آلیست خوانده می‌شدند. بعدها در رشته‌های مختلف هنر مانند ادبیات نیز سبک‌های رئالیستی و ایده‌آلیستی به وجود آمد و سبک رئالیسم مقابل سبک ایده آلیسم به کار برده شد. سبک رئالیسم، یعنی سبک گفتن و نوشتن متکی برنمودهای واقعی و اجتماعی؛ اما سبک ایده‌آلیسم عبارت از سبکی متکی به تخیلات شاعرانه گوینده

1. https://fasleyek.com/blog/post/

2. https://mojbaz.com/

3. www.asemankafinet.ir/tag/

یا نویسنده است. رئالیسم در این مورد نوعی واقع‌گرایی است که در رمان و نمایشنامه، خیال‌پردازی و فردگرایی رومانتیسم را از بین می‌برد و به مشاهده واقعیت‌های زندگی و تشخیص درست علل و عوامل و بیان تشریح و تجسّم آن‌ها می‌پردازد. هدف حقیقی رئالیسم تشخیص تأثیر محیط و اجتماع در واقعیت‌های زندگی و تحلیل و شناساندن دقیق تیپ هایی است که در اجتماع معیّنی به وجود آمده است.»[۱]

۷. از منظر فلسفه، رئالیسم در قرون وسطی در برابر نومینالیسم یا نام‌گرایی قرار دارد و در عصر جدید در برابر ایده‌آلیسم.[۲]

۸.. «رئالیسم به عنوان آغاز هنر مدرن تلقی می‌شود. این تصور عمدتاً به خاطر اعتقاد رئالیسم به زندگی روزانه و جهان مدرن به عنوان موضوعات قابل‌قبول هنری است. رئالیسم از نظر فلسفی اهداف ترقی‌خواهانه‌ی مدرنیسم را می‌پذیرد و به دنبال حقایق جدید از طریق بررسی مجدد و واژگونی نظام ارزش‌ها و باورهای سنّتی است.»[۳]

۹. «رئالیسم ادبی بخشی از جنبش هنری رئالیسم است که در فرانسه از قرن نوزدهم آغاز شد و تا اوایل قرن بیستم ادامه یافت. این جنبش به عنوان واکنشی به رمانتیسم قرن هجدهم و ظهور بورژوازی در اروپا شروع شد. زیرا تصور می‌شد آثار رمانتیسم بسیار عجیب و غریب‌اند و ارتباط خود را با دنیای واقعی از دست داده اند.»[۴]

---

1. www.asemankafinet.ir/tag/

2. https://setare.com/fa/news/30544

3. https://www.eavar.com/fa/blog/2019152260/22/9//realism-art

4. https://fasleyek.com/blog/post/

۱۰. به باور جمعی، نخستین رئالیست‌ها نویسندگان مشهوری نبوده‌اند چون شانفلوری، مورژه و دورانتی؛

۱۱. نمایندگان بزرگ رئالیسم در فرانسه بالزاک و استاندال است، در انگلستان دیکنز و در روسیه تولستوی و داستایوسکی .

۱۲. برخی از پژوهشگران بالزاک را موجد رئالیسم ابتدایی می‌دانند. و «جنگ و صلح» تولستوی، «جنایت و مکافات» و «برادران کارامازوف» داستایوسکی وداستان «کوتاه شنل» گوگول را نماد رئالیسم ابتدایی.[۱]

۱۳. به اجماع عموم، شاهکار انوره دو بالزاک «بابا گوریو» است و شاهکار گوستاو فلوبر رمان معروف «مادام بوواری».

۱۴. رئالیسم به عنوان یک مکتب دارای ژانرهای متنوّع است چون ریالیسم ابتدایی، رئالیسم جادویی،[۲] رئالیسم اجتماعی،[۳] رئالیسم

1 .www.chouk.ir/maghaleh-naghd-gotogo/1125007-31-14-31-03-2015-.html

۲. «صد سال تنهایی» اثرگابریل گارسیا مارکز (۱۹۶۷م) از مشهورترین رمان‌هایی است که در ژانر رئالیسم جادویی نوشته شده است.

۳. «بینوایان» اثر ویکتور هوگو (۱۸۶۲م) یک رمان اجتماعی در مورد طبقه و سیاست‌ها در فرانسه در اوایل قرن ۱۸۰۰ است.

سوسیالیستی،[۱] رئالیسم روانشناختی.[۲]

افزون بر این گونه‌هایی از رئالیسم، رئالیسم در اخلاق[۳] و رئالیسم در حقوق و سیاست[٤] نیز از گرایش‌های مهم مکتب رئالیسم است.

رئالیسم و نقاشی نیز از ژانرهای مهم این مکتب است. نقاشی

۱ . «سیمان» اثر فئودور گلادکوف (۱۹۲۵م) یک رمان سوسیالیستی-رئالیستی در مورد بازسازی اتحاد جماهیر شوروی پس از انقلاب روسیه است.

۲. «جنایت و مکافات اثرفئودور داستایوفسکی (۱۸۶۶م) یک رمان واقع‌گرایانه روانشناختی درباره مردی است که نقشه ای برای کشتن یک زن و گرفتن پول او کشیده است تا بتواند از فقر و تنگدستی نجات پیدا کند، اما بعد از انجام این کار دچار احساس گناه و پارانویا بسیار زیادی می‌شود.» ر.ک: https://fasleyek.com/blog/post/

۳ .. « این مکتب در مقابل آرمان‌گرایی اخلاقی قرار گرفته است، آرمان گرایی اخلاق به معنای اصرار در دنبال کردن اهداف ایده آل و متعالی است اما در رئالیسم اخلاقی باید نسبت به واقعیت‌های اخلاقی تسلیم شد. این مکتب با فلسفه گره می‌خورد چرا که قبل از واقع نگری در اخلاق سوالاتی ایجاد می شود از جمله: آیا ارزش های اخلاقی در واقعیت وجود دارد یا نه؟ اگروجود ندارد از کجا و بر چه اساسی آمده است؟ » https://setare.com/fa/news/30544

٤ . «رئالیسم در علم حقوق به معنای تأکید بر حقوق فردی و اجتماعی تنها بر اساس واقعیات و مقتضیات واقعی است. این یعنی یک حقوق‌دان رئالیست به مصالح و آرمان‌ها نمی‌اندیشد بلکه کار خود را بر اساس خواست‌های فردی و اجتماعی انجام می‌دهد. در سیاست کسی را رئالیست می‌دانند که تلاش و سعی خود را برای تحصیل قدرت گذاشته است و عمل سیاسی را بر اساس واقعیت و استفاده از امکانات موجود انجام می‌دهد. در مقابل سیاست‌مدار آرمان‌گرا یا ایده‌آلیسم (idealism) کسی است که سیاست را تابع ایده‌آل‌های انسان می‌داند که معمولاً غیر قابل اجراست. کسانی مانند افلاطون که ایده‌آل خود را از یک جامعه در کتاب جمهوری بیان کرده است یا آگوستین و... از جمله این افراد هستند. معمولاً این جامعه آرمانی تنها در تصویر خیالی باقی می‌ماند » (همان) مورگنتا و جیمز روزنا از دانشمندان بنام واقع‌گرا در حوزه‌ی علوم سیاسی و سیاست اند.

رئالیستیک «تمامی فرم‌های سنّتی هنر را کنار می‌زند و رویدادهای واقعی یا داستان‌های تاریخی را به عنوان موضوع نقاشی، جای‌گزین تصاویری آرمان‌گرایانه می‌کند.»[۱] در نقاشی رئالیست‌های اواسط قرن نوزدهم میلادی در فرانسه، «اولین جلوه از شوق آوانگارد برای تلفیق هنر و زندگی» (همان) می‌درخشد و «بسیاری از تعاریف و بازتعاریف مدرنیسم در قرن بیستم را بیش از پیش آشکار می‌سازد.» (همان)

یکی از مباحث جذّاب در این حوزه چگونگی «نقاشی هایپررئال، فتورئال و رئالیسم» است. چون موضوع این متن رئالیسم ادبی است، میدان سخن را فراخ نمی‌سازم، صرف به تفاوت سبک‌های «رئالیسم، فتورئالیسم و هایپررئالیسم»[۲] اشارت می‌کنم:

- **رئالیسم:** طراحی و نقاشی واقع‌گرا که نسبت‌ها و فرم کاملاً واقعی باشد، لزوم واقع‌گرایی فقط فرم یا شکل است نه اجرا و سایه‌پردازی.

- **فتورئالیسم:** علاوه بر مواردی که برای رئالیسم عنوان شد، در جزئیات و سایه‌پردازی و کنتراست کاملا وابسته به عکس است و بایستی مشابه عکس سوژه باشد. شاید برخی با این سبک به این دلیل مخالفت کنند که اگر قرار به اجرای یک نقاشی مشابه عکس است، عکاسی و دوربین عکاسی همین کار را انجام می‌دهد، البته که این مقایسه صحیح نیست ولی مطرح می‌شود؛ هنر نقاشی با دست بسیار بالاتر است و فتورئال؛ چالشی میان قدرت هنرمند و تکنولوژی است که مشخصاً هنرمند فراتر است.

- **هایپررئال یا فرا واقع‌گرایی؛** به نقاشی گفته می‌شود که مشابه سبک

1. https://www.eavar.com/fa/blog/2019152260/22/9//realism-art

۲. جهت معلومت بیشتر ر.ک: https://roshandesign.com/

فتورئال است اما در جزئیات اغراق می‌شود. هایپررئال از سال‌های ۱۹۶۶ بوجود می‌آید و با الهام از سبک فتورئال و با پیشرفت تکنولوژی دوربین رشد می‌کند.

با توجه به این نکته‌ها، با شاخصه‌های چون:

۱. معنی لغوی رئالیسم

۲. رئالیسم به عنوان یك مکتب ادبی

۳. بستر اجتماعی و سیاسی رئالیسم

۴. پیوند زبان و واقعیت

۵. اصول و معیارها

۶. شعر و رئالیسم

۷. ایران و رئالیسم

۸. واپسین منزل

۹. اصول و معیارها

به رئالیسم می‌پردازم. طبیعی است که نگرش و نگاه نگارنده سخت گذارست.

۱. معنی لغوی رئالیسم

«رئالیسم یعنی واقع‌نمایی؛ و واقع‌نمایی ادبی به موضوع و شیوه‌ی بیان یك اثر ادبی اطلاق می‌شود.» (سیمادادا،۱۳۷۱: ۱۵۵) این معنی قاموسی، هرگز نمی‌تواند تصویر بزرگ و پیچیده‌ی رئالیسم را توضیح دهد زیرا واژه‌ی رئالیسم «مستقل‌ترین و انعطاف‌پذیرترین و غول‌آساترین اصطلاح در نقد ادبی» است. (گرانت، ۱۳۷۵: ۱۱)

در «فرهنگنامه‌ی ادب فارسی» رئالیسم چنین تبیین شده است: «رئالیسم (Realism) واقع‌گرایی، واقع‌پردازی- در مفهوم عام و گسترده‌ی آن- تصویر دقیق و بیان همه‌ی جهات و اوصاف طبیعت یا زندگی معاصر بدون آب و تاب، یا شاخ و برگ دادن بدان؛ و در حقیقت مشاهده‌ی واقعیت بیرونی، بدون دخالت‌دادن ذهنیت نویسنده؛ بدون کمال‌بخشیدن و جنبه‌ی شاعرانه و ذهنی به آن‌دادن. خلاصه به معنی وفاداری به واقعیت است.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۶۱۱)

واقعیت متحوّل و متغیّر، از پذیرش الزام‌ها و وفاداری‌ها سر برمی‌تابد. به همین دلیل محققان ریزبین از کنار این «لغت دمدمی» و «لغت وحشی» رندانه عبور می‌کنند و با سیر در محتوای تاریخی آن، نسبت هنر با واقعیت را برجسته می‌سازند.

برای این که محتوای تاریخی رئالیسم از منظر تجسّم هنری -که تداعی‌کننده‌ی نسبت ذهن با واقعیت است- به صورت شفاف متجلّی گردد، فرهیختگان را به تماشای این نام‌نویس شگفت دعوت می‌کنم:

۱. رئالیسم آرمانی
۲. رئالیسم استمراری
۳. رئالیسم انتقادی
۴. رئالیسم پویا
۵. رئالیسم بدبین
۶. رئالیسم خوشبین
۷. رئالیسم تجسّمی
۸. رئالیسم خارجی
۹. رئالیسم خام
۱۰. رئالیسم ذهنی
۱۱. رئالیسم فوق ذهنی
۱۲. رئالیسم عینی
۱۳. رئالیسم مادون
۱۴. رئالیسم رمانتیك
۱۵. رئالیسم شهودی
۱۶. رئالیسم روانشناختی

۱۷. رئالیسم هجایی
۱۸. رئالیسم روزمرّه
۱۹. رئالیسم شاعرانه
۲۰. رئالیسم سوسیالیستی
۲۱. رئالیسم ملی
۲۲. رئالیسم صوری
۲۳. رئالیسم طنزآلود
۲۴. رئالیسم فانتزی
۲۵. رئالیسم ناتورالیستی
۲۶. رئالیسم مبارز
۲۷. رئالیسم روحانی
۲۸. رئالیسم چوپانی
۲۹. رئالیسم خودکاوانه
۳۰. رئالیسم کلانشهری
۳۱. رئالیسم جادویی
۳۲. .....

با تماشای این نام‌نویس شگفت، چگونه به قلمروی که ویزای ورود آن به دشواری هم میسر نمی‌شود، می‌توان آهنگ سیاحت کرد؟ البته این فهرست یادآور فیل حضرت مولاناست که هرکسی بنا برفهم خویش تصویر ذهنی خود را ارائه می‌کند که بیانگر نقطه تماس اذهان متمایز و منتزع با واقعیت است. دیمیان گرانت گویا با توجه به چنین مفهومی است که فریاد می‌زند:

«واقعیت به جسم شناوری مانند است
که از گرده‌ی هرتلاش ذهن عاصی،
برای تعریف‌کردن آن سواری می‌گیرد» (گرانت، ۱۳۷۵: ۲۰)

نام‌نویس بالا بیانگر چنین سواری‌دادنی است؛ حرکتی که در میدان«جسم شناور» جزناآشنایی ره‌آوردی ندارد:

ز کارگاه تجدد عیان نشد «بیدل»
جزاین قدر که کس این جا به انتها نرسید

اگر نامتناهی‌بودن کارگاه تجدد را بپذیریم؛ و بپذیریم که «دم به دم نو

می‌شود دنیا و ما»؛ می‌پذیریم که پنجره‌ی ذهن عاصی را باید با کوتاه‌ترین نگاه گشود. از این چشم‌انداز است که ذهن خوانندگان ورجاوند را به ریشه‌ی رئالیسم معطوف می‌سازم:

- ریشه‌ی رئالیسم:

لیلیان فورست و پیتر اسکرین- نگارندگان اثر وزین ناتورالیسم- می‌نویسند: «واژه‌ی رئالیسم از ریشه‌ی ریس در لاتین به معنی چیز است.» (فورست، ۱۳۷۵: ۲۲)

دیمیان گرانت نیز ریشه‌ی لغوی رئالیسم را res می‌داند و «هری لوین برساخته‌ی از آن را هم به صورت شزیسم یا چیزگرایی به کار می‌برد.» (گرانت، ۱۳۷۵: ۵۶)

بنابراین تحلیل، ریشه‌ی رئالیسم، res است یعنی چیز؛ و مفهوم لغوی آن واقع‌نمایی یا واقع گرایی است.

۲. رئالیسم به عنوان یك مکتب ادبی

اواخر قرن هجدهم و اوایل قرن نوزدهم مقطعی است که رئالیسم به عنوان یك مکتب ادبی در فرانسه مطرح می‌شود. برای این‌که این مکتب را بهتر بشناسیم، تعاریف توصیفی را وام می‌گیرم که نشان‌دهنده‌ی چگونگی رئالیسم است:

الف) «رئالیسم عبارت است از مشاهده‌ی دقیق واقعیت‌های زندگی، تشخیص درست علل و عوامل آن‌ها و بیان و تشریح و تجسّم آن‌هاست.

رئالیسم برخلاف رمانتیسیسم مکتبی برون‌گرا یعنی اوبژکتیف است و نویسنده‌ی رئالیست هنگام آفریدن اثر بیشتر تماشاگر است و افکار و احساس خود را در جریان داستان آشکار نمی‌سازد، البته باید توجه داشت

که در رمان رئالیستی، نویسنده برای گریز از ابتذال و شرح و بسط بی‌مورد، محیط و اجتماع را – هر طور که شایسته می‌داند- تشریح می‌کند . یعنی در رمان رئالیستی توصیف برای توصیف یا تشریح برای تشریح مورد بحث نیست.»[1]

ب) «واقع‌گرایی، در حقیقت عبارت است از این که نویسنده بکوشد تمام ویژگی‌های واقعیت (Realite) را آن گونه که هست و بدون توجه به زشتی یا ابتذال آن‌ها، با نهایت دقّت و بدون انحراف و پرده‌پوشی توصیف و تصویر کند و اجازه ندهد که واقعیت از ورای عینك تخیّل و احساس شخصی او انعکاس بیابد. (زرین‌کوب، ۱۳۶۱: ۴۵۶)

ج) «رئالیسم در درجه‌ی اول به صورت کشف و بیان واقعیتی تعریف می‌شود که رمانتیسیسم یا توجهی بدان نداشت و یا آن را مسخ می‌کرد. چیزهای غیر واقعی از قبیل ماوراءالطبیعه، فانتزی، رؤیا، افسانه، جهان فرشتگان، جادو و اشباح، حق ورود به قلمرو رئالیسم ندارند.» (سیدحسینی، ۱۳۷۲: ۲۷۸-۲۷۷)

د) «رئالیسم یك فرمول هنری است که با درك خاصی از واقعیت می‌کوشد تصویری از آن ارائه کند. رئالیسم تلاش ارادی هنر{در جهت} نزدیك‌شدن به واقعیت است.» (گرانت،۱۳۷۵: ۳۱)

هـ) تعاریف موجز از رئالیسم

- «انسان امروز، در تمدن جدید.» شانفلوری

- رئالیسم یعنی «کشف و ارائه‌ی آنچه انسان معاصر واقعاً هست.» موپاسان

- «رئالیسم یك روش است؛ یك روش، یك جریان بزرگ که محدودیت‌ها

1. basalighe.blogfa.com/post/31

و نقیص‌ها و قراردادهای خود را دارد.» رنه ولك

- « رئالیسم (Realism) یعنی اصالت واقعیت خارجی.»[1]

و) هدف مکتب ادبی رئالیسم

- «هدف رئالیسم جستجو و بیان کیفیات واقعی هرچیز و روابط درونی مابین یك پدیده و دیگر پدیده‌هاست.» (میترا، ۱۳۴۵: ۳۲)

- « هدف هنر رئالیستی، که با مسائل عمده‌ی حیات و وجدانیات آدمی سروکار دارد، آنست که ریشه‌ی هرچیز را که غالباً زیر لایه‌های زندگی روزانه نهفته است، بکاود. برای نیل به این هدف، هنرمند بایستی از ساختمان درونی اجتماع، نیروهای ناپیدایی که پیدایش، نمو و نابودی آن را مقدّر می‌سازد؛ نوسانات سیر تاریخی و تضادهایی که گرد اجتماع موجود حلقه زده است، آگاهیِ بدون ابهامی داشته باشد.» (گرانت،۱۳۷۵: ۴۳)

- جامعه شناسان باور دارند که «مارکس رئالیست بوده هدف رئالیست، هرچند جستجو و بیان کردن کیفیّات واقعی، در روابط درونی بین یک پدیده و دیگر پدیده‌هاست، اما پدیده‌های قشری و ظاهری را به‌جای واقعیت‌گرفتن چیزی جز انحراف از رئالیسم و گرایش به‌سوی ناتورالیسم نیست.»[2]

- «هدف حقیقی رئالیسم تشخیص تأثیر محیط و اجتماع در واقعیت‌های زندگی و تحلیل و شناساندن دقیق «تیپ»هایی است که در اجتماع معیّنی به وجود آمده اند.»[3]

1. www.asemankafinet.ir/tag/

2. https://virgool.io/@pournasrallahsara/

3. www.asemankafinet.ir/tag/

-هدف نویسنده‌ی رئالیست «آفریدن اثری کامل است. اما این کمال به دست نخواهد آمد مگر این‌که نویسنده عکس‌العمل‌های درونی و هیجان‌های شخصی را از اثر خود جدا کند.»[1]

-« رئالیسم تلاش می‌کند زندگی را بدون ذهنیت رمانتیک و ایده‌آل نشان دهد. به واقعیت‌های زندگی و شخصیت‌های عادی زندگی روزمره بپردازد. هدف رئالیسم تأکید بر واقعیت و اخلاق است که معمولاً برای مردم و همچنین جامعه نسبی و ذاتی است.»[2]

- هدف رئالیسم بازتاب «مضامین اجتماعی و سیاسی» است.(همان)

۳. بستر اجتماعی و سیاسی رئالیسم

والاس استیونز مکرراً تکرار کرده است که «رابطه‌ی متقابل واقعیت و تخیّل اساس هویت ادبیات است» (همان: ۳۰) این رابطه بر این دلالت می‌کند که «هنرمند خود محصول دوران معیّن تاریخی است. او از جامعه‌ی خویش الهام می‌گیرد و به گسترش نیروهای کمال‌یابنده‌ی اجتماع خویش کمك می‌کند. نوآوری بدون زمینه‌های اجتماعی و تحولات تاریخی حرف بی‌معنایی است.» (آریانپور، بی‌تا: ۱۹۴) البته تأکید برزمینه‌های اجتماعی و تحولّات تاریخی به معنای این نیست که هنرمند به صورت منفعل در بستر جبری عوامل اجتماعی شنا می‌کند. رابطه‌ی هنرمند و اجتماع، رابطه‌ی دیالکتیکی است. یعنی زمینه‌های اجتماعی برهنرمند تأثیر می‌گذارد و متقابلاً هنرمند با دست پرصلابت

1 .www.chouk.ir/maghaleh-naghd-gotogo/1125007-31-14-31-03-2015-.html

2. https://fasleyek.com/blog/post/

آفرینش هنری، جامعه را به سمت تکامل و کمال هدایت می‌کند. همه‌ی فرهیختگان می‌دانند که نمایشنامه‌ی ازدواج فیگارو اثر وزین بومارشه چه تأثیری برانقلاب کبیر فرانسه به جای می‌گذارد.

رابطه‌ی دیالکتیکی هنرمند و اجتماع، بیانگر این اصل جامعه‌شناسیك است: «دو قطب اصلی جامعه -عوام و خواص- در جریان تاریخ موجد طبقه‌های متعدد می‌شوند. واقع‌گرایی و واقع‌گریزی این دو قطب، سبك‌های فرعی متوالی گوناگون را به بار می‌آورد.» (میترا، ۱۳۴۵: ۲۰)

دگرگونی‌های اجتماعی که ماحصل رشد نیروهای مؤلده و تغییر بنیادین مناسبات تولید است، سبب می‌گردد تا سبك‌های ادبی نیز هم‌پای تکامل حلقه‌وار اجتماعی، فرایند کمال را بپیمایند.

شکوفایی تکنولوژی، که به معنای صنعتی‌شدن جامعه است، ره‌آوردی جز سیطره‌ی قدرت نیروی کار ندارد. ابتکار هنری در چنین مرحله‌ای، پیروزی قاطع واقع‌گرایی را برواقع‌گریزی ضرب می‌زند؛ سکّه‌ای که از عصر رنسانس به این طرف توانسته با انواع رئالیسم، بازار هنری را مشبوع سازد.

«همان‌گونه که ظهور رمانتیسیسم در صحنه‌ی ادبیات اروپایی مصادف با آغاز تمدن صنعتی در سال‌های آخر قرن هجدهم است.» (همان) از منظر اجتماعی عصیان طبقه‌ی متوسط علیه اشرافیتی است که «سنن کلاسیك آن زیبنده‌ی نظام فیودالیستی» است.(همان)

به سخن دیگر، همه‌ی مکتب‌های ادبی که با واقع‌گریزی نسبت ناگسستنی دارند و با آهنگ درون‌بینی (subjective) متبلور شده اند، متعلّق به جامعه‌ی فلاحتی و فرایند عبور از این مرحله‌ی تاریخی اند.

اگر برزمینه‌های فلسفی جامعه‌ی فلاحتی دقّت و تأمل شود، به‌راحتی

می‌توان انعکاس آن را در تار و پود مکتب‌های ادبی آن دوره تماشا کرد. به خاطر روشن‌شدن فضای استدلال، به برخی از انگاره‌های فلسفی و اخلاقی جامعه‌ی فلاحتی اشارت می‌کنم:

انگاره‌های فلسفی و اخلاقی جامعه‌ی فلاحتی[۱]

۱. ایست‌گرایی (Fixesm)
۲. پندارگرایی (Idealism)
۳. غایت‌گرایی (Finalism)
۴. کمال‌گرایی (Perfectonism)
۵. درون‌گرایی (Sudgectivism)
۶. کهنه‌گرایی (Archaism)

با ژرف‌کاوی به انگاره‌های فلسفی و اخلاقی جامعه‌ی صنعتی، می‌توان به تمایز سبک‌ها به شکل عریان‌تری پی برد؛ البته انگاره‌هایی را که برمی‌شمارم از لحاظ فلسفی در برابر انگاره‌های جامعه‌ی فلاحتی قرار دارند. به مصداق «اضداد معرّف اشیاء است.»؛ این تناظر می‌تواند گره فرو بسته را بهتر بگشاید:

انگاره‌های فلسفی و اخلاقی جامعه‌ی صنعتی[۲]

۱. دگرگونی‌گرایی (Transformism)
۲. واقع‌گرایی (Realism)
۳. علت‌گرایی (Causalis)

---

۱. آریانپور، سهند(در باره‌ی جامعه‌شناسی و ادبیات)، مقاله: آموزش و پرورش ایستا و آموزش پرورش پویا.
۲. همان

۴. تکامل‌گرایی (Evolutlenism)

۵. برون‌گرایی (Objectigism)

۶. نوگرایی (Modernism)

با چنیین انگاره‌هایی اگر رمانتیسیسم و رئالیسم بررسی شود، رابطه‌ی واقعیت و تخیّل به مثابه‌ی اساس ادبیات متبارز می‌گردد؛ و می‌پذیریم که رئالیسم بازتاب ادبی جامعه‌ی صنعتی است.

از آن جایی که سیر تکامل اجتماعی، سیری تدریجی است، نئورمانتیسیسم بیانگر مرحله‌ی گذار است. تمایزهای رئالیسم قرن ۱۸ و قرن ۱۹م نیز از چنین آبشخوری تغذیه می‌کند. میترا این تمایز را با چنین ژرف‌نگری تحلیل می‌کند: «باید قبل از هرچیز این نکته را در نظر آورد که تا اواخر قرن هجدهم هنوز طبقه‌ی متوسط زمام امور اجتماعی را کاملاً در دست نگرفته و تضادهای تمدن صنعتی آشکار نشده بود. نویسندگان رئالیست قرن هجدهم در انگلستان و فرانسه (و بعدها در آلمان) همه‌ی هواداران طبقه‌ی متوسط‌اند که در صدد قیام بودند؛ حال آن‌که نویسندگان رئالیست قرن نوزدهم در انگلستان و فرانسه همگی از اجتماعی که ساخته‌ی این طبقه بود، انتقاد شدید می‌کردند. بگفته‌ی ساده‌تر، انگیزه‌ی رئالیسم قرن هجدهم مبارزه‌ی طبقه‌ی متوسط برضد طبقات ممتاز؛ و انگیزه‌ی رئالیسم قرن نوزده ناروایی‌ها و ناکامی‌های اجتماعی ناشی از حکومت این طبقه بود.» (میترا،۱۳۴۵: ۲۴) موصوف در فرازی دیگر می‌نگارد: «رئالیسم نو قرن نوزدهم با رئالیسم قرن هجدهم تفاوت عمده دارد. مقایسه‌ی یکی از آثار رئالیستی نو، مثل کمدی انسانی بالزاك، با کارهای فیلدینگ یا فریتاگ، این تفاوت را به طور محسوسی

روشن می‌کند.» (همان: ۲۵)

به هر روی، حرکت تکاملی تاریخ دیگر تئوری هنر برای هنر و جنبه‌ی رمانتیك و درون‌بینی را برنمی‌تابد. شکست رمانتیسم احساساتی و غلبه‌ی رمانتیسم اجتماعی ماحصل چنین تحوّل و فرایند تکاملی است. از چنین منظری است که «عصر رئالیست‌ها یك عصر انتقادی است. در برابر برتری حساسیت ذهنی و نیروی تخیّل با سلاح آگاهی روشن‌بینانه به مقابله برمی‌خیزد. نیچه عصر خودش را عصر «اراده‌ی نامحدود رسیدن به آگاهی» می‌نامد. «تـن» فیلسوف فرانسوی علیه رؤیا و تجرید قیام می‌کند و رنان (Renan) نویسنده را نظیر فیلسوف و دانشمند می‌داند و می‌گوید: «وقتی که نویسنده بتواند آنچه را که قطعی است قطعی بشمارد، آنچه را که محتمل است محتمل بداند، و آنچه را که ممکن است ممکن بخواند، باید وجدانش راحت باشد.»

زمینه‌ی اصلی اندیشه‌ی این دوران را فیلسوفان و نویسندگان با آثاری «در انتقاد، تاریخ و مسائل دیگر فراهم می‌سازند اصل انواع داروین، دروس فلسفه‌ی اثباتی اگوست‌کنت، نخستین اصول اسپنسر، پرت رویال سنت بوو، در شمار این آثار تأثیرگذار است.» (سیدحسینی،۱۳۷۲: ۲۷۷)

در همین‌جا براین نکته تأکید می‌کنم که روند تکامل اجتماعی کشورهای اروپایی همگون نبوده، به همین دلیل فرایند شکل‌گیری سبك‌ها از نظر زمانی متفاوت است. «در انگلستان طبقه‌ی متوسط تا اواسط قرن هجدهم سرگرم مبارزه با اشراف بود، در فرانسه طبقه‌ی متوسط در سال‌های آخر قرن نوزدهم به روی کار آمد و در آلمان، به علت عقب افتادگی صنعتی، تا اواسط قرن نوزدهم این طبقه زیر سلطه‌ی فئودال‌ها

بود.» (میترا،۱۳۴۵: ۲۳)

امیدوارم با این اجمال توانسته باشم بربستر اجتماعی و سیاسی رئالیسم اندکی روشنی بیفکنم.

۴. پیوند زبان با واقعیت

همانگونه که اشارت شد، معنای فارسی رئالیسم، واقع‌نمایی و واقع‌گرایی است که بیانگر التزام عملی این مکتب با واقعیت است.

پژوهندگان ژرف‌نگر عنایت دارند که بین واقعیت و حقیقت، از منظر فلسفی تمایزی است؛ تمایزی که کمتر مورد توجه ادیبان قرار گرفته است. مسعود جعفری (مترجم رمانتیسیسم / لیلیان فورست) در نخستین صفحه‌ی کتاب، چنین جمله‌ای را نوشته است: «با یاد وخاطره‌ی همه‌ی جان‌های رمانتیك تاریخ معاصر ایران که در پیکار آرمان و واقعیت جانب آرمان را گرفتند.»

اگر اندکی دقت شود، در دیدگاه جعفری آرمان و واقعیت مفاهیم هم‌طراز و متمایز اند. واقعیت ساری و جاری، ماحصل فرایند دیالکتیکی حضور انسان در طبیعت است. طبیعی است که ماحصل حرکت تکاملی انسان به سمت آرمان و کمال است. خرد فلسفی ازچنین چشم‌اندازی حقیقت را انعکاس دقیق از واقعیت می‌داند. اگر حقیقت بازتابی از هستی متغیّر باشد، پذیرفتنی است.

برای این که حقیقت منطبق با واقعیت را از حقیقت ذهنی یا انتزاعی تفکیك شود، اشارت عمیق گالیله را فرا یاد می‌آورم:

هنگامی که ارباب کلیسا گالیله را وادار کردند تا توبه کند و حرکت

زمین را انکار، با اندوه می‌گوید: حرکت زمین واقعیتی است که بیرون از ذهن ما ساری و جاری است. علم آیینه‌دار این واقعیت است. اما باور ساکن‌بودن زمین، حقیقت ذهنی شماست. من به حقیقت ذهنی شما احترام می‌گذارم. یعنی واقعیت، واقعیت است و باورهای ذهنی بر واقعیت عینی تأثیر نمی‌گذارد.

رئالیسم از منظر ادبی آیینه‌دار چنین تکامل و کمالی است. «کمدی انسانی» بالزاك بدون تردید وامدار آثار علمی کسانی چون «داروین (۱۸۸۲-۱۸۰۹م) و رواج مکتب فلسفی پوزیتویسم یا فلسفه‌ی تحققی(۱۸۵۷-۱۷۹۷م)است؛ فلسفه‌ی تحققی که علم بشر را مبتنی برتجارب حسّی و تلاش او برای کشف روابط و مناسبات اشیاء با یك دیگر می‌دانست؛ و نیز اختراع دوربین عکاسی در ۱۸۳۹م تأثیر عظیمی در باورهای انسان‌ها درباره‌ی محیط اجتماعی و طبیعی و شیوه‌ی نگرش انسان بدان‌ها گذاشتند؛ و دریچه‌های تازه‌ای برواقعیت وجود انسان باز شد و نویسندگان شناخت دقیق‌تر و علمی‌تر درباره‌ی انسان و محیط او یافتند.» (انوشه،۱۳۸۱: ۶۱۲)؛ و دریافتند که انسان موجود اجتماعی است و «سیر تکاملی حقیقت از سیر تاریخی انسان و مبارزه‌ی او با طبیعت جدا نیست.» (میترا، ۱۳۵۴: ۴۱) و عوامل سازنده‌ی حیات اجتماعی در همبستگی و تضاد متداوم قرار دارند. رئالیسم ماحصل «متمایز ساختن واقعیت‌های عینی از پندارها و تصورات قراردادی یا موهومات و توهماتی است که درباره‌ی واقعیت وجود دارد.» (همان) و میل ارادی هنر در جهت نزدیك‌شدن به واقعیت، شکل‌دهنده‌ی رئالیسم است. رئالیسم ترسیم‌کننده‌ی خطوط متجانس تقارن حوادث دنیای خارج با احساسات

آدمی است. شانفلوری درزمینه‌ی واقع‌گرایی به داستان‌نویسان چنین توصیه می‌کند:

«داستان‌نویسان، نیل به عینیت را منظور سازند و از گرایش به ذهنیت بپرهیزند و قهرمان داستان‌های شان را از مردم عادی برگزینند نه از شخصیت‌های استثنایی» (انوشه،۱۳۸۱: ۶۱۲)

از آن جایی که حرکت تکاملی اجتماع آبستن پدیده‌های متضاد است، طبیعت متضاد «حیات اجتماعی بسیاری از واقعیات عینی را در لفافه‌ی شعور کاذب و اعتقادات موهوم می‌پیچد» (میترا، ۱۳۵۴: ۴۱) از این منظر است که رئالیست عکاس اجتماع نیست، شناوری در امواج واقعیات جاری، ریشه‌یابی مسائل عمده‌ی حیات، واکاوی تضادهای گره خورده در ساختار پیچیده‌ی اجتماع و برجسته‌ساختن علل و عوامل رشد و اضمحلال، از اهداف هنر رئالیستی است. کمدی انسانی بالزاك مشحون از چنین اهدافی است. فدریك آلمانی اگر رئالیسم را مساوی با «پیروزی واقعیت بروهم و پندار» می‌داند، نیم نگاهی به اهداف هنر رئالیستی دارد.

از این اجمال دو نکته را می‌توان استنتاج کرد:

۱. رئالیسم خام به بازنمایی واقعیات (جهان) در قالب کلمات باورمند است.

۲. رئالیسم پخته یا پویا باور دارد که «هیچ هنری بازنمودی نیست.» به باور آرتور مکداول بازنمایی واقعیت - تا آن جایی که با واقعیت اشتباه شود- طرحی بی ارزش است؛ طرحی که «چشم فریب» و «سرگیجه‌آور» است. از چنین زاویه‌ی سخن چرنیشفسکی قابل تأمل است: «هنر واقعیت را بهتر نمی‌کند، زیبا نمی‌کند، آن را بازآفرینی می‌نماید و جای‌گزینش می‌شود.»

این سخن اورتگا را نیز به حافظه بسپارید: «هنرمندان بزرگ مقلّدان دنیا

نیستند، رقیبان دنیا هستند.» یعنی هنرمند «با افزودن به واقعیت، دنیا را بزرگ می‌کند.»

به هر روی، پژوهشگران باور دارند که پرسش«کدام یك واقعی‌تر است؟، از آراء و افکار افلاطون سرچشمه می‌گیرد. افلاطون در «جمهور» برای واقعیت‌ها سلسله مراتبی قائل است که در سه محور قابل طرح اند:

۱. واقعیت ماهوی مُثُل؛

۲. واقعیت مصنوع مخلوقات؛

۳. واقعیت تقلیدی هنر.

این تقسیم‌بندی در پروژه‌ی مابعدالطبیعه‌ی افلاطون قابل بررسی و تأمل است. واقعیت یا (Realite) در رئالیسم که آهنگ برون‌گرایی (Objectivity) دارد، ترسیم‌کننده‌ی نمود و نمایه‌ای است که با حقیقت افلاطونی نسبتی ندارد.

پرسش این است: «حقیقت چیست؟» در سیر سال‌های روان، خرد فلسفی به این پرسش پاسخ‌های متفاوتی داده است. به دلیل نداشتن نقش روشنگر در این فضا، از واکاوی پرهیز می‌کنم، اما نمی‌توانم از این تحلیل دیمیان گرانت چشم بپوشیم.

دیمیان گرانت با استناد به سخن هاپکینز- شاعر انگلیسی- حقیقت را به دو دسته تقسیم می‌کند و می‌نگارد: «بدین سان می‌توان حقیقت را یا علمی دید یا شاعرانه؛ که یکی در روند شناخت کشف می‌شود و دیگری در روند ساخت آفریده می‌شود. اولی را اهل فن نظریه‌ی همسازی می‌خوانند و دومی را نظریه‌ی همبستگی.

نظریه‌ی همسازی، تجربی و شناخت‌شناسانه است. اعتقاد واقع‌گرایانه‌ی

خام یا عامه فهمی به واقعیت دنیای خارج دارد (چنان که در لگدزدن دکتر جانسون به سنگی برای اثبات وجود ماده تبلور می‌یابد) و می‌پندارد که ما با مشاهده و مقایسه می‌توانیم این دنیا را بشناسیم. حقیقتی که مطرح می‌کند حقیقتی است که با واقعیت مستند همسازی دارد، نزدیکی دارد، و آن را با دقت و امانت‌داری منتقل می‌کند؛ حقیقت اثبات‌گرا «پوزیتیویست» یا حتمی‌گرا «دترمینیست»ی است که قصدش مستند کردن و تعیین حدود کردن و تعریف کردن است.

... از سوی دیگر در نظریه‌ی همبستگی، فرایند شناخت‌شناسانه با ادراك شهودی شتاب می‌گیرد یا کوتاه می‌شود. حقیقت با زحمت تسنید و تحلیل به دست نمی‌آید، ساخته می شود.» (گرانت، ۱۳۷۵: ۲۱-۲۰)

گرانت در فرازی دیگر نظریه‌ی همسازی و نظریه‌ی همبستگی را با چنین تفکیکی تعریف می‌کند: «در اولی، واقعیت را حقیقت‌گویی نگه می‌دارد، در دومی، واقعیت در خود عمل ادراك کشف می‌شود و به تعبیری آفریده می‌شود. یکی بازداشت است و دیگری رهایی.» (همان)

مترجم رئالیسم، حقیقت را از منظر نظریه‌ی همسازی و نظریه‌ی همبستگی چنین توضیح می‌دهد: «براساس نظریه‌ی همسازی (Correspoence) حقیقت عبارت است از همسازی قضایا و احکام با واقعیت قائم به ذات؛ حال آن‌که در نظریه‌ی همبستگی (Coherence) ملاك حقیقت عبارت است از همبستگی کلیه‌ی اجزای آن با یکدیگر و با تجربه.» (همان)

برتراندراسل باور دارد که نظریه‌ی همسازی یك تصوّر معنایی از حقیقت است و نظریه‌ی همبستگی یك تصوّر نحوی از حقیقت. یکی معنی سنجش‌پذیری را می‌جوید و بدان ارجاع می‌دهد، دیگری حقیقتی

را اظهار می‌کند که چون سدّی در ذهن افراشته می‌شود و واقعیت در پشت آن انبار می‌شود.» (همان: ۲۲)

پیوند بین زبان و واقعیت از مباحث کلیدی است که از هرمنظر چالش برانگیز و قابل تأمل است. به خاطر ایجاز به دو نگاه و نگرش اشارت می‌کنم:

۱. در قرن هجدهم لغات را تصاویر اشیاء می‌پنداشتند؛

۲. «نظریه‌ی فکورانه‌تر، زبان را نه صرفاً تصویری از واقعیت بلکه وسیله‌ای می‌بیند که واقعیت با آن تحقق می‌یابد.»

طبیعی است که این دو نگرش از منظر فلسفی دو آبشخور کاملاً متضاد دارد و ستیز این دو نگاه و نگرش از مباحث ژرف فلسفه و زبان‌شناسی است. ارنست کاسیرر می‌گوید: «در جنگ بین مابعدالطبیعه و زبان، زبان پیروز شده است»، و ویلهلم فون هومبولت باور دارد که «زبان دقیقاً آن حلقه‌ی یگانه‌ای است که جهان ذهنی را به جهان عینی متّصل می‌کند»، و میرلوپونتی«زبان را نمونه‌ی کاملی از رابطه‌ی جدلی (دیالکتیکی) بین ما و دنیا می داند.»

اگر از این مباحث ژرف بگذرم، از تکرار این واقعیت نمی‌توان گذشت که نظریه‌ی همسازی را می‌توان وجدان ادبیات نامید؛ «وجدانی که وقتی ادبیات واقعیت خارجی را نادیده یا دست کم می‌گیرد و ارتزاق و موجودیت را تنها در گرو تخیّل بی قید و بند می‌گذارد، اعتراض می‌کند.»

نظریه‌ی همبستگی را مسمّا به آگاهی ادبیات کرده اند؛ آگاهی که ماحصل آفرینش است نه تقلید؛ و «در این جا رئالیسم نه با تقلید بلکه با آفرینشی که هرچند با مصالح زندگی صورت می‌پذیرد، آن‌ها با میانجیگری تخیّل از ترادف با واقعیت محض تبرئه می‌کند و به زبان عالی‌تری ترجمه

می‌نماید» فرایندی که هندی جیمز آن را «مراسم اجرای حکم» می‌نامد.

اگر بخواهم ضرباهنگ این بحث عمیق را فشرده سازم، می توان گفت: «واقعیت هرچه باشد، با هیچ اثر هنری مترادف نیست و بر آن مقدّم است» و «رئالیسم یك فرمول هنری است که با درك خاصی از واقعیت می‌کوشد تصویری از آن ارائه کند.» و به تعبیر رنه ولك «جریان سیّال ذهن تنها روش رئالیسم است» و «تجربه‌ی ذهن پنهان تجربه‌ی عینی است»[۱]

• واکاوی از چشم‌انداز دیگر

از چشم‌انداز نگرش فلسفی، رئالیسم در برابر ایده آلیسم قرار دارد. از این چشم‌انداز چگونگی واقعیت و حقیقت را بهتر می‌توان دید. به دلیل هدف تدریسی این متن، نوشته‌ی زیر را وام می‌گیرم تا سپهر روشنگری بیشتر گسترده شود:

- رابطه رئالیسم و تعلیم و تربیت

رئالیسم که در فارسی واقع‌گرایی و اصالت واقع نامیده می‌شود، تقریباً نقطه‌ی مقابل ایده‌آلیسم بوده و برای اشیای مستقل از ذهن و فکر ما واقعیت قایل است. رئالیسم، اشیاء را آن‌چنان که هستند، قبول دارد و از تعبیر و تفسیر جهان خارج طبق تجربه‌های شخصی خودداری می‌کند. آنچه که در اینبخش آورده بازتاب می‌یابد، چکیده‌ای از آرای فیلسوفان و رئالیست‌های غربی است.

---

۱. همه‌ی مطالب داخل گیومه از رئالیسم اثر دیمیان گرانت وام گرفته ام. البته بر اساس روال منطقی بحث، تلخیص و ترتیب شده است.

- دو اصل فلسفه‌ی رئالیسم چیست

۱. «اصل استقلال(ناپیوستگی): یعنی وجود جهان، اشیاء و حوادث در روابط بین اشیاء و حوادث به انسان بستگی ندارد. به عبارت دیگر، جهان، مستقل از ذهن و عقل انسان وجود دارد، اگرچه انسانی نباشد که آن را درک کند.

۲. اصل قابلیت شناسایی: یعنی جهان آن‌چنان که هست، قابلیت شناخته‌شدن را دارد. به بیان دیگر، جهان را آن‌چنان که وجود دارد، می‌توان شناخت.

واقع‌گرایان غربی به منطق استقرایی(تفکر از جزء به کل) و روش علمی معتقدند و میان پدیده‌های جهان به روابط علت و معلولی عقیده دارند و جهان را مکانیکی می‌پندارند.

اندیشه‌های واقع‌گرایانه، تاریخی طولانی دارد. معمولا ارسطو را پدر فلسفه‌ی واقع‌گرایی می‌دانند. از زمان وی تاکنون فیلسوفان واقع‌گرا هر کدام تفکرات متفاوت داشته‌اند و هرچه به زمان حال نزدیک‌تر می‌شویم، بر گستره‌ی تفکرات رئالیستی افزوده می‌شود. عمده‌ترین معیار برای تمایز رئالیست از ایده‌آلیست، پذیرش جهان مادی و طبیعی به عنوان یك واقعیت غیرقابل‌کتمان است؛ و این‌که دانش‌ها و ارزش‌ها، مستقل از ذهن انسان وجود دارند. با این حال، برخی از متفکران رئالیست علاوه بر عالم مادی به عالم غیرمادی نیز باور دارند. از این رو برخی از اندیشمندان، رئالیست‌ها را به واقع‌گرایان علمی یا طبیعی و عقلانی یا قدیمی تقسیم کرده‌اند.

واقع‌گرایان طبیعی یا علمی، جهان را مستقل از ذهن و زیر سیطره‌ی قوانین طبیعی می‌دانند و می‌گویند وظیفه‌ی علم این است که به

شناخت هستی طبیعی بپردازد. در تربیت نیز بیشتر به پرورش حواس و تشویق شاگردان به مشاهده و تجربه تمایل دارند. آن‌ها جریان تربیت را شکل‌دادن به رفتار انسان دانسته و با تلقی‌کردن انسان به عنوان موجودی زیستی - اجتماعی، او را برای سازگاری با محیط طبیعی و اجتماعی آماده می‌کنند.

اما واقع‌گرایان عقلانی یا قدیمی(کلاسیك یا سنّتی)، معتقد به دو بعد جسم و روح در کلّ وجود انسان هستند. آن‌ها انسان را با وجود جسمانی - روحانی بودنش به صورت یك کل، مورد توجه قرار داده و معتقدند که از آن‌جا که کلّ هستی به‌طور طبیعی دارای چنین جنبه‌هایی است، بنابر این برخورد ما با کلّ وجود انسان بدون توجه به دو جنبه‌ی وجود او، باید یك‌سان باشد. واقع‌گرایی عقلانی، غرض اصلی از تربیت را، سعادت انسان می‌پندارد و تحقق آن را در پرورش انسانی متعادل که دارای قوای جسمانی و روحانی هماهنگ باشد، امکان‌پذیر می‌داند.»[1]

واقع‌گرایی علمی چیست؟

«انسان در واقع‌گرایی علمی: در این دیدگاه که دنباله‌ی تحولاّت علمی پس از رنسانس اروپا است، انسان به عنوان موجودی زیستی - اجتماعی در نظر گرفته شده است. براساس این نگرش، تجربه‌های اکتسابی نقش مهمی در ساختن انسان ایفا می‌کنند. در این مکتب بر این اعتقاد که انسان و ویژگی‌های وی، حاصل برخورد ارگانیسم با محیط است، تأکید می‌شود.

با پیدایش این نظریه نفس، عقل، روح و استعدادهای ذاتی جای خود

1 . www.asemankafinet.ir/tag/

را به روان و کنش‌های روانی داد. به این معنی که، رفتار انسان را حاصل کنش و واکنش‌های درونی و ذاتی دانستند که از بدو تولد تا بزرگ‌سالی در برخورد با محیط صورت می‌گیرد. اندیشه‌های فرانسیس بیکن، جان لاک و دیگر متفکران پس از رنسانس پایه‌های این تفکر را به وجود آورده و نظریه‌ی داروین، آن را به اوج رساند.

هستی‌شناسی: جهان در این دیدگاه(رئالیسم علمی)، فقط به جهان مادی و قابل تجربه محدود می‌شود که علم، هر روز بخشی از آن را کشف می‌کند و این اکتشاف پیوسته و مستمر صورت می‌گیرد. از نظر رئالیسم علمی، غایتی برای جهان وجود ندارد و هستی لایتناهی است.

ارزش‌شناسی: ارزش‌ها، همه نسبی و پیوسته در حال تغییر و تحوّل‌اند. در حقیقت فقط این موضوع مطلق است که، همه چیز نسبی است. حقایق که انعکاس واقعیت در ذهن انسان است، تا زمانی ارزش مطلق دارد که دست‌خوش تغییر و تحوّل نشده باشد. به محض این‌که شرایط تغییر به وجود آمد، حقایق و واقعیات نیز دگرگون می‌شود و والاترین ارزش‌ها، ارزش‌های انسانی است. «انسان» موضوع و مرکز تمام فعالیت‌های آدمی است. هنر، اخلاق و یافته‌های دیگر علوم انسانی باید در خدمت بشر قرار گیرند.

شناخت‌شناسی: تنها وسیله‌ی شناخت و دقیق‌ترین آن، شناخت علمی است که به صورت روش خاص علمی انجام می‌پذیرد. این شناخت نیز نتیجه‌ی تجربه‌ی انسان است که در طول تاریخ و با گذشت سال‌ها، بدان دست یافته است.

به نظر برخی از رئالیست‌ها، ذهن انسان هنگام تولد، همانند لوح سفید است و به‌تدریج در طول زندگی از راه حواس مختلف نقوشی بر آن نقش

می‌بندد که ما از آن‌ها به «محفوظات» یا «معلومات» تعبیر می‌کنیم و این نقش بستن را به اصطلاح «یادگیری» می‌نامیم. واقعیت، جنبه‌ی مادی داشته و درک آن جز از راه حواس و تجربه امکان‌پذیر نیست.» (همان)

واقع‌گرایی عقلانی چیست؟

«انسان در واقع‌گرایی عقلانی: این دیدگاه به پیروی از ارسطو معتقد است که انسان موجودی جسمانی - روحانی است. به عبارت دیگر، انسان دارای ویژگی‌های بسیاری است که خاص خود اوست. بارزترین آن‌ها عقل است و عقل از نیروهای عمده‌ی روح است و آنچه انسان را انسان می‌سازد، روح یا نفس اوست که بر فراز تمام ویژگی‌های طبیعی و جسمی او قرار دارد. روح، برترین مرتبه‌ی هستی انسان است و قوه‌ی عقل و اندیشه انسان از روح است که می‌تواند با نفوذ در پدیده‌های مادی، ماهیّت غیرمادی و معقول را شناخته و هدف‌هایی برتر از اهداف مادی را خواستار باشد.

هستی‌شناسی: واقع‌گرایان عقلانی، در این نکته توافق دارند که جهان مادی و واقعی مستقل از ذهن ما وجود دارد، اما واقعیت را منحصر به جهان مادی نمی‌دانند. از نظر آنان، جهان دارای صفاتی است که با یکدیگر روابط متقابل دارند. اشیاء مانند کوه، انسان، سنگ و ... در جهان ثابت هستند و تغییر نمی‌کنند؛ مثلاً اگر همه‌ی انسان‌ها از بین بروند، انسان بودن باقی می‌ماند.

شناخت‌شناسی: در این دیدگاه، شناخت به وسیله‌ی تجربه و عقل صورت می‌پذیرد. یعنی عقل می‌تواند جهان را همان‌گونه که هست، درك

کند؛ چون عقل به شناخت کلیّات می‌پردازد و در این راه از حواس نیز کمك می‌گیرد، اما تجزیه و تحلیل داده‌های حسّی و تجربی بر عهده‌ی تعقل است.

ارزش‌شناسی: در رئالیسم عقلانی، ریشه‌ی ارزش‌ها در ساخت وجودی و روابط انسان‌ها وجود دارد. ممکن است جزئیات ارزش‌ها تغییر کند اما شالوده و اساس ارزش‌ها ثابت هستند. ولی در دیدگاه رئالیسم طبیعی یا علمی، هر چیز سازگار با طبیعت، ارزش است و ارزش‌ها واقعیات اجتماعی را منعکس می‌کنند و با تغییر واقعیات اجتماعی، ارزش‌ها نیز تغییر می‌کنند.» (همان)

۵. اصول و معیارها

در مباحث تفصیلی ارائه‌شده، به نحوی اصول و معیارهای رئالیسم بازتاب یافته است. اگر بخواهم این اصول را برشمارم، می‌توان گفت که:

۱. تأکید واقع‌گرایی بر مشاهده‌ی بی‌طرفانه، عینی و دقیق واقعیت.

۲. انتقاد صریح ولی محتاطانه از محیط اجتماعی.

۳. جستجو و بیان کیفیّات واقعی هرچیز در روابط درونی پدیده‌ها.

۴. تضاد و همبستگی به مثابه‌ی عوامل سازنده‌ی حیات اجتماعی.

۵. توصیف انسان به صورت موجود اجتماعی.

۶. نویسنده‌ی رئالیست همیشه خود را با مسائلی مشغول می‌دارد که مبتلا به عموم و به اصطلاح نقش زمانه محسوب می‌شود.

۷. هنرمند رئالیست محصور در برج عاج نیست.

۸. بینش هنری واقعی که ماحصل دلبستگی دائم به مسائل مهم اجتماعی است.

۹. عدم سازگاری رئالیسم با تبلیغات.

۱۰. رئالیسم از میان انبوه واقعیت‌های زمانه، اساسی‌ترین و حیاتی‌ترین آن‌ها را دست‌چین می‌کند.

۱۱. یکی از مشخصات رئالیسم این است که خصوصیات و نتایج اجتماعی حوادث روزانه و خصوصیات آدم‌هایی را که با این حوادث رو به رو می‌شوند، اساس کار خود قرار می‌دهد.

۱۲. «نویسنده‌ی رئالیست از کیفیت تغییرپذیری واقعیت آگاه است، می‌کوشد تا زندگی طبیعی و اجتماعی را در پرتو دگرگونی‌ها و تحولّات محیطی بنمایاند.

۱۳. رئالیسم نمی‌تواند از راهی سوای طرق علمی برواقعیت دست یابد.

۱۴. رئالیسم تصویر عکس‌برگردان آنچه هست و دیده می‌شود، نتواند بود. پدیده‌های قشری و ظاهری را به جای واقعیت گرفتن، جز انحراف از رئالیسم و گرایش به سوی ناتورالسم حاصلی نخواهد داشت.

۱۵. در هنر رئالیستی اندیشه‌ی ناتمام منعکس‌کننده‌ی جنبه‌های کامل و اساسی پدیده‌ی مورد مطالعه است.»[۱]

۱۶. به صورت عموم «اصول رئالیسم عبارت است از تحلیل اجتماعی، مطالعه و تجسّم روابط اجتماعی، روابط میان فرد و جامعه، ساختمان خود جامعه.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۶۱۳)

۶. شعر و رئالیسم

«شانفلوری با چنین شعاری: شعرا به شعر مشغول باشند و رئالیست‌ها

---

۱. محورهای شماره ۱۲ تا ۱۵ برگرفته‌شده از کتاب «رئالیسم و ضد رئالیسم» دکتر میترا است که تلخیص و مرتب شده است.

به نثر»، بر کم‌رنگی شعر در فضای رئالیسم صحّه می‌گذارد. این کم‌رنگی از آن‌جا نشأت می‌گیرد که تخیّل در این قلمرو به آسانی نمی‌تواند ویزای ورود بگیرد.

«متمایزساختن واقعیت‌های عینی از پندارها» (میترا، ۱۳۴۵: ۴۱)، که بیانگر برون‌گرایی (Objectivity) رئالیسم است، نسبت به رمانتیسیسم تکنیك سنّت‌شکنانه دارد. از این منظر است که «هری لوین» به صراحت اذعان می‌دارد که: «رمان‌نویس همیشه باید خیال را مردود بشمارد و پوسته‌ی ادبی را بشکافد.» (گرانت، ۱۳۷۵: ۳۹)

مردود شمردن خیال و شکافتن پوسته‌ی ادبی به معنای فرودستی شکل و فرادستی مفهوم است. یعنی محتوا در رئالیسم چنان جایگاهی دارد که فرم نمی‌تواند دغدغه‌ی هنری ذهن یك رئالیست باشد. الهام[1] و تأمل شاعرانه[2] و غیره از کلمات تابوی این قلمرو ادبی است. و نفرت رئالیست‌ها از شعر، از چنین آبشخوری تغذیه می‌کند. این نفرت را در این سخن «کلریج» می‌توان دید: «شعر بیش از آن‌که ضد نثر باشد ضد علم است.»

هنگامی می‌توان سخن کلریج را واکاوی کرد که بیاد بیاوریم که از معیارهای رئالیسم دست‌یابی به واقعیت از طرق علم است. طبیعی است که تخیّل در راستای دست‌یابی به واقعیت نقشی بازدارنده دارد. و ما می‌دانیم که «رئالیسم در وهله‌ی نخست عکس‌العملی بود که برضد جریان هنر برای هنر به وجود آمد.» (سیدحسینی، ۱۳۷۲: ج۲، ۲۷۳) و تحقیر رمانتیك‌ها از پای‌بست‌های متفاوت و متضاد دو مکتب نشأت می‌گیرد.

1. Inspiration

2. Poetic reflection

شعر در فضای رمانتیسم جایگاه ویژه و کلیدی دارد و رئالیست‌ها نسبت به آن سخت سرنامهربانی دارند. به خاطر درك چگونگی تنفر رئالیست‌ها نسبت به شعر، به دو جمله‌ی مشهور رئالیست‌ها استناد می‌کنم.

۱. «شعر نوشتن و خود را طور دیگری به مردم نشان‌دادن ریاکاری است.» (کلریج)

۲. «مرض ترشح چرکین مصرع‌هایی که در مغز گندیده‌ای جمع می‌شوند، بیش و کم با درد به خارج نشأت می‌کنند.» (دورانتی)

این نگاه ناهنجار رئالیسم نسبت به شعر، عاملی می‌شود تا دفاع از شعر شالوده‌ی سمبولیسم گردد، که در بخش سمبولیسم بدان خواهم پرداخت. فقط بر این نکته پای می فشارم که «در هر مکتب، یکی از انواع ادبی امکان رشد بیشتری می‌یابد و هر مکتبی کما بیش اختصاص به یك نوع خاص دارد. هم‌چنان که رمانتیسم بیشتر مکتب شعر به شمار می‌رود و تقریباً این نکته مسلّم است که رئالیسم خاص داستان کوتاه و رمان است.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۶۱۲) البته آن گونه که برخی از رئالیست‌ها شعر را مطرود می‌دانند، به معنای آن نیست که در بستر رئالیسم شعر هرگز جوانه نزده است. «برتولت برشت» نمایشنامه‌نویس و شاعر آلمانی (۱۹۵۶-۱۸۹۸م) و «کارل سندبرگ» شاعر امریکایی (۱۹۶۷-۱۸۷۸م) از شاعران بنام رئالیست اند. به باور منتقد روسی «بلینسکی» شعر رئالیستیک یا «شعر واقعیت، شعری است که زندگی را از نو نمی‌آفریند، بازآفرینی می‌کند.»، با همه‌ی بازآفرینی، رئالیسم نتوانسته است شاعران بزرگی را بپروراند.

اگر بخواهم ویژگی‌های شعر رئالیستی را ترسیم کنم، این دو محور سخت قابل توجه است:

۱. شاعر رئالیست «وضعیت‌ها و موقعیت‌های عادی و شخصیت‌های متعادل را در محیط‌های معمولی توصیف کند؛ این توصیف اغلب بر قشرهای پایین اجتماع تأکید دارد.» (همان)

۲. شاعر رئالیست باید «از استعاره‌ها و صور خیال دور از ذهن پرهیز کند و به طور کلّی، بیانی نزدیك به نثر داشته باشد، قصد آن بیش از بیان احساس، ارائه‌ی اندیشه و تفکری اجتماعی باشد.»(همان)

این بحث شگفت را با شعر اعجاب‌انگیز برتولت برشت به نام «آیندگان» به پایان می برم:

«نیك می‌دانم که
کینه برضد دنائت و پستی
چهره‌ی ما را زشت می‌کند
و خشم برضد بیدادگری
افسوس،
که می‌خواستیم زمین را آماده‌ی مهربانی کنیم؛
خود نتوانستیم مهربان بشویم.»

• اشاره

گشودن یک درچه گاه می‌تواند جریان وزش اندیشه را به‌آسانی فراهم سازد. این اشاره نقش چنین دریچه‌ای را دارد:

الف) نویسندگان رئالیست

بالزاك، گوستاوفلوبر، چارلزدیکنز، هنری‌جیمس، لئون تولستوی، داستایوسکی، ماکسیم گورگی، جین آستین، خواهران برونته، ترالوپ،

جورج الیوت.

ب) آثار معروف و مشهور مکتب رئالیسم

کمدی انسانی، باباگوریو، اوژنی گرانده، آرزوهای بزرگ، رستاخیز، جنگ و صلح.

ج) تکمله

هرچند نویسندگان متوسطی چون شانفلوری، مورژه و دورانتی، مکتب ادبی رئالیسم را پایه‌گذاری می‌کنند، اما به قول اجماع محققان، پیشوای مسلّم نویسندگان رئالیست، بالزاك است و «کمدی انسانی» مشهورترین اثر وزین این سبک می باشد.

۷. ایران و رئالیسم

بررسی بستر اجتماعی که متمایل به رئالیسم می‌گردد از حوصله‌ی این نوشته بیرون است. زرین‌کوب در این زمینه واقعاً گل کاشته و «نقد ادبی» اش از آثار وزینی است که عطش پژوهشگران را اشباع می‌کند. ضمن این که «تاریخ ادبیات ایران» آیینه‌دار چنین مباحثی است.

مقطع تاریخی که نزاع سنّت و تجدد را در عرصه‌ی اجتماعی و فرهنگی به تصویر می‌کشد برهه‌ی زمامداری ایل قاجار است. تحولاّت اجتماعی به نوعی در حلقه‌ی سنّت‌های راکد اجتماعی و ادبی گسست ایجاد می‌کند و همپای دگرگونی‌های بطی اجتماعی، دگردیسی ادبی نیز به سمت تجدد متمایل می‌گردد و واقع‌گرایی در عرصه‌ی ادبیات دامن می‌گستراند.

البته آن گونه که از دوره‌های تاریخی و مکتب‌های ادبی در اروپا می‌توان سخن گفت، به صورت عموم در آسیا نمی‌توان فصل و بابی را گشود، و

اگر گاه از رمانتیسیسم یا رئالیسم در عرصه‌ی ادبیات فارسی دری سخن گفته می‌شود، خالی از مسامحه نیست. زیرا سیر تکاملی جامعه در اروپا با فرایند تحولاّت اجتماعی در شرق همگونی ندارد. در آن دنیا فاصله‌ی طبقاتی با مرزهای آشتی‌ناپذیر کاملاً مشخص است. اما در مشرق‌زمین، بنا بر شیوه‌ی تولید آسیایی و سایر علل و عوامل، تداخل طبقات اجتماعی از محورهای برجسته‌ای است که تضادهای انتاگونیستی را برنمی‌تابد. فقط کافی است به دو هویت برده و غلام دقّت شود. بار ادراکی این دو هویت، نشان‌دهنده‌ی تمایز فرایند تحولاّت اجتماعی و ساختار طبقاتی در مشرق‌زمین و مغرب زمین است.

بنابرچنین ساختار اجتماعی و فرایند متفاوتی است که مرز رمانتیسیسم و رئالیسم در غرب قابل تشخیص و تفکیک است اما در شرق - بنا بر ساختار طبقاتی مختلط و عدم وجود تضاد آشتی‌ناپذیر- در هم آمیخته و کدر است و به‌آسانی نمی‌توان بین رئالیسم و رمانتیسیسم اجتماعی مرز کشید. کافی است شاهنامه، گلستان و بوستان و خمسه‌ی نظامی با چنین چشم‌اندازی مرور شود.

به هر روی، پژوهشگران باور دارند که «رئالیسم هم‌چون يك مكتب و سبك هنری ادبی، تنها پس از انقلاب مشروطیت و آشنایی ایرانیان با دست‌آوردهای فرهنگی و ترجمه‌ی آثار رئالیستی ادبیات اروپا، به صحنه‌ی ادب فارسی، به ویژه داستان‌نویسی، راه یافته است.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۶۱۴)

نخستین رمان رئالیستی در زبان فارسی "تهران مخوف" اثر مرتضی مشفق کاظمی است. کاظمی در این رمان «به فساد و ناامنی اجتماعی در

اواخر عهد قاجار و اوایل دوران پهلوی» می‌پردازد برخی نیز «قصه‌ی پرغصه یا رمان حقیقی» عارف را نخستین اثر رئالیستی در ادبیات ایران می‌دانند.

• مشهورترین آثار رئالیستیک در ایران

۱. شمس و طغرا (۱۲۸۹ ش) / محمدباقر میرزای خسروی کرمانشاهی
۲. عشق و سلطنت (۱۲۹۸ش) / شیخ موسی کبودآهنگی
۳. رمان «تهران مخوف» (۱۳۰۱ ش) / مرتضی مشفق کاظمی
۴. روزگار سیاه (۱۳۰۳ش) / عباس خلیلی
۵. رمان «زیبا» (۱۳۱۲ش) / محمد حجازی
۶. تفریحات شب (۱۳۲۶ش) / محمد مسعود
۷. دختر رعیّت (۱۳۲۷ش) / به‌آذین
۸. حاجی‌آقا (۱۳۳۰ش) / صادق هدایت
۹. چشم‌هایش (۱۳۳۱ش) / بزرگ علوی
۱۰. مدیر مدرسه (۱۳۳۷ش) / جلال آل احمد
۱۱. شوهر آهوخانم (۱۳۴۰ش) / علی‌محمد افغان
۱۲. سنگ صبور (۱۳۴۵ش) / صادق چوبك
۱۳. سوشون (۱۳۴۸ش) / سیمین دانشور
۱۴. درازنای شب (۱۳۴۹ش) / جمال میرصادقی
۱۵. همسایه‌ها (۱۳۵۳ش) / احمد محمود
۱۶. جای خالی سلوچ (۱۳۵۷ش) / محمود دولت‌آبادی
۱۷. رازهای سرزمین من (۱۳۹۸ش) / دکتر رضا براهنی
...

از آن جایی‌که نویسندگان ایرانی در بزنگاه‌هایی از تاریخ، گرایش به رئالیسم انتقادی و رئالیسم سوسیالیستی داشته اند، اندکی به چگونگی این گرایش نیز می‌پردازم:

• رئالیسم سوسیالیستی (رئالیسم استالینی)

رئالیسم سوسیالیستی نوعی واقع‌گرایی است که مبدع آن را ژوزف استالین در سال ۱۹۳۴م می‌دانند. آبشخور ایدئولوژیک این گرایش ادبی، مارکسیسم - لنینسم است. تجلیل از مبارزات طبقه‌ی کارگر و تبیین طبقاتی این مبارزات، گوهر و جان‌مایه‌ی رئالیسم سوسیالیستی است. رئالیسم سوسیالیستی تا فروپاشی اتحاد جماهیرشوروی (۱۹۹۱م)، سبک غالب آن کشور است.

- نیم‌نگاهی به رئالیسم سوسیالیستی

پژوهشگران و سبک‌شناسان سیر رئالیسم را در روسیه، به سه دوره تقسیم می‌کنند:

«۱. رئالیسم نخستین

۲. رئالیسم انتقادی

۳. رئالیسم سوسیالیستی» (سیدحسینی، ۱۳۷۲، ج اول: ۲۹۹)

۱. رئالیسم نخستین:

بنیانگذار رئالیسم نخستین در روسیه تولستوی است. از ۱۸۴۰ تا ۱۸۸۰م این گرایش ادبی بر سایر گرایش‌ها غالب است و آفرینشگر آثاری با شکوه و ماندگار؛ آثاری چون:

- داستان کوتاه «شنل» اثر گوگل(۱۸۰۹-۱۸۵۲م)

- رمان «اوبلموف» اثر گونچارف (۱۸۹۱-۱۸۲۳م)
- رمان «پدران و فرزندان» اثر تورگنیف(۱۸۸۳-۱۸۱۸م)
- رمان «قمارباز» اثر داستایوسکی (۱۸۸۱-۱۸۲۱م)
- رمان «جنگ و صلح»اثر لئون تولستوی (۱۹۱۰-۱۸۲۸م)

بدون تردید هریك از این نویسندگان ازچهره‌های برجسته‌ی ادبیات جهان‌اند.

۲. رئالیسم انتقادی:

ماکسیم گورکی(۱۹۳۶-۱۸۶۸م) بنیان‌گذار رئالیسم انتقادی (Realism Critique) و رئالیسم سوسیالیستی است، اما آنی که اصطلاح رئالیسم انتقادی را به گستردگی قلمرو ادبیات مطرح می‌سازد، نویسنده و منتقد معروف مجار گئورك لوکاچ است. به باوررضا سیّدحسینی منظور لوکاچ «از مفهوم رئالیسم انتقادی، تحلیل آثار رمان‌نویسان رئالیست قرن ۱۹م (به‌ویژه بالزاك و زولا) بود، و ارجاع جمال‌شناختی و ایدئولوژیك به آثار ادبی کشورهای سوسیالیستی.» (همان: ۳۰۲)

۳. رئالیسم سوسیالیستی:

پیروزی انقلاب اکتبر(۱۹۱۷م) شالوده‌ی جدیدی از مناسبات اجتماعی را پی‌افکندن می‌افکند. «تئوری رئالیسم سوسیالیستی ماحصل این مناسبات اجتماعی است. رئالیسم سوسیالیستی از هنرمند(تجسّم صادقانه، از نظر تاریخی عینی واقعیت را در انکشاف انقلابی‌اش) می‌خواهد، و نیز از او می‌خواهد که در تحوّل ایدئولوژیك و تربیت کارگردان با روحیه‌ی سوسیالیستی شرکت کند.» (همان)

دیمیان گرانت با تأکید می‌نگارد: «رئالیسم سوسیالیستی کاملاً سیاسی

است. رئالیسم سوسیالیستی، رئالیسم سنّت مارکسیستی است زیرا واقعیتی مطلقی که در روند دیالکتیك کشف می‌شود محتوم شمرده می‌شود و تجربه‌ی ذهنی را با واقعیت یکی می‌انگارد» (گرانت، ۱۳۷۵: ۹۳-۹۲)

رئالیسم سوسیالیستی با آرمان خواهی ایدئولوژیک اش، مدینه‌ی فاضله‌ی افلاطون را به یاد می‌آورد. شاید ماکسیم کورگی براساس چنین چشم‌اندازی رئالیسم سوسیالیستی را مساوی با رمانتیسم انقلابی می‌دانست.

به هر روی، رئالیسم سوسیالیستی بر پایه‌ی اصول ایدئولوژیك و جمال‌شناختی مبتنی است، چون:

«- سرسپردگی به ایدئولوژی کمونیستی.
- گذاشتن فعالیت خود در خدمت خلق و روح حزب.
- همبستگیِ استوار با مبارزات توده‌های زحمتکش.
- اومانیسم سوسیالیستی و انترناسیونالیسم.
- خوش‌بینی تاریخی.
- طرد فورمالیسم و درون‌گرایی.
- بدوی‌گری ناتورالیسم.» (سیّدحسینی، ۱۳۷۲، ج اول: ۳۰۳)

ماکسیم گورکی، ژدانف، کارل رادك، یسارف، دابرولیوف و نقاشانی مانند رپین از پیشآهنگان رئالیسم سوسیالیستی به شمار می‌آیند. اینك که اتحاد جماهیر شوروی فروپاشیده، ایجاب می‌کند با نقدی واقع‌بینانه به سراغ چنین آثاری بشتابیم. تنها تکرار «رئالیسم سوسیالیستی کاشف تحریف تازه‌ای در واژه‌ی رئالیسم است»، (گرانت، ۱۳۷۵: ۹۴)، نمی‌تواند راهگشا باشد. همان گونه که قضاوت اریك هارتلی نیز رجزی است که نمی‌توان جدّی گرفت: «ادبیات شوروی را باید به مناسبت مجموع

تجلیّات آن، و خصلت عالی این تجلیّات، و نیز به خاطر کیفیاتی که از راه تغییر رئالیستی سوسیالیستی واقعیت کسب کرده است، سنجید. به‌طور کلّی- بالفعل و بالقوه- آن را بالاتر از ادبیات بورژوا شمرد.»[۱]

این بحث را با داوری «لوکاس»پایان می‌رسانم: «مارکسیسم لنینیسم به راستی هیمالیای ایدئولوژی‌هاست، ولی این دلیل آن نیست که خرگوش کوچکی که برقله‌ی آن در جست و خیز است، از پیلی که در هامون‌ها روان است، بزرگ‌تر باشد.»[۲]

• دریچه (۱)

از میان گرایش‌های رئالیستیک، نویسندگان ایران به رئالیسم سوسیالیستی و رئالیسم جادویی بیشتر گرایش داشته اند. این گرایش ماحصل اندیشه و کُنش حزب توده و احزاب سوسیال دموکرات است. یعنی رئالیسم سوسیالیستی از حوزه‌ی چپ در ادبیات فارسی ریزش می‌کند. آنی‌که مبانی رئالیسم سوسیالیستی را به مثابه‌ی مانیفست ادبی حزب توده (از ۱۳۲۷خورشیدی) ترویج می‌کند، احسان طبری است. پارادایم ادبیات مردم‌گرا و هنر انقلابی و گسترش آن در چهار دهه، بیانگر دانایی و توانایی طبری و هم‌فکرانش است.[۳] به باور احمد محسنی بخش قابل ملاحظه‌ای از کلیدر با نگرش و نگاه رئالیسم سوسیالیستی نوشته

۱. سهند (درباره‌ی جامعه‌شناسی و ادبیات)، به اهتمام علی میرفطروس، مقاله‌ی اریک هارتلی: رئالیسم سوسیالستی در ادبیات، ناشر: صدا، تهران: ۱۳۵۷.

۲. همان، ص ۴۵

۳. ر.ک: محمدحسین، تمدن، «جبهه‌های انقلابی و انحطاطی هنر»، ماهنامه‌ی مردم ، اول آبان ۱۳۲۷، صص ۶۹-۹۱.

شده است. محمود دولت‌آبادی شخصیت ستّار و گل‌محمد را با مبانی رئالیسم سوسیالیستی می‌آفریند.[۱]

• دریچه (۲)

رضا سیدحسینی باور دارد که «در ایران حتی قبل از آشنایی با مارکز نوعی رئالیسم جادویی با آثار غلام‌حسین ساعدی (عزاداران بیل) و رضا براهنی (روزگار دوزخی آقای ایاز) آغاز شده بود.» (سیدحسینی، ۱۳۷۲، ج اول: ۳۱۸)

• دریچه (۳)

«گرچه رمان مهم‌ترین عرصه‌ی جولان رئالیسم در ادبیات است، دیگر انواع ادبی، به ویژه نمایشنامه، نیز بی‌تأثیر از این مکتب نیستند. غلام‌حسین ساعدی با نمایشنامه‌هایی چون: آی باکلاه آی بی‌کلاه، چوب به دست‌های ورزیل و چشم در برابر چشم؛ و اکبر رادی با آهسته با گل سرخ، از نمایشنامه‌نویسان رئالیست هستند.

در شعر، منظومه‌ی ایده‌آل یا سه تابلو مریم(۱۳۰۳ش)از میرزاده‌ی عشقی، منظومه‌ی «خانواده‌ی سرباز» و «کار شب‌پا» از نیمایوشیج را می‌توان از اشعار رئالیستی فارسی شمرد.» (انوشه، ۱۳۸۱، ج۲: ۶۱۵)

• دریچه (۴)

رئالیسم اجتماعی وگرایش واقع‌گریانه در ادبیات افغانستان ماحصل

---

۱. احمد محسنی(۱۳۸۳)، مرز بی نهایت رئالیسم، ادبیات فارسی دانشگاه آزاد مشهد۱۳۸۳ شماره۱و۲: ensani.ir/fa/tag/81495

جنبش مشروطیت (۱۸۸۵م) است. نشریه‌ی «سراج‌الاخبار» آیینه‌دار واقع‌گرایی ادبی همپای تحوّلات اجتماعی است. مانیفست رئالیسم، این سروده‌ی جریان‌ساز محمود طرزی است:

وقت شعر و شاعری بگذشت و رفت
وقت سحر و ساحری بگذشت و رفت
وقت اقدام است و سعی و جدّ و جهد
غفلت و تن‌پروری بگذشت و رفت
عصر عصر موتر و ریل است و برق
گام‌های اشتری بگذشت و رفت[۱]

آثار و اشعار محمود طرزی، اشعار لودین، جلوه، فیض‌محمد عاطفی، ضیاء قاریزاده و غیره، مظهر رئالیسم در تاریخ ادبیات افغانستان است. گرایش به رئالیسم سوسیالیستی را در اشعار شاعران چپ‌گرا چون بارق شفیعی، سلیمان لایق و دستگیر پنجشیری، واصف باختری، مضطرب باختری، رسول دادگر، حیدر لهیب می‌توان دید. در سروده‌های دهه‌ی چهل خورشیدی این گرایش کاملاً محسوس است.

- **واپسین منزل**

میدان بررسی رئالیسم ناخواسته گسترده گردید. امیدوارم این وسعت بتواند توسّع ذهنی را ایجاد کند.

---

۱. جهت معلومات بیشتر ر.ک: عبدالغفور، آرزو (۱۳۹۸)، نقش عبدالهادی داوی در دو بزنگاه تاریخی: جنبش مشروطیت و دموکراسی شاهی، ص ۲۱، ناشر: مرکز مطالعات استراتژیک وزارت امور خارجه، چاپ: انتشارات عازم، کابل

اینك با آیینه‌داری فرازهایی از مقاله‌ی «ادبیات جهان و مفهوم آزادی» رضا براهنی، که مبانی تئوریکی رئالیسم در ایران را به تصویر می‌کشد؛ اندکی درنگ می‌کنم:

- «ادبیات، یك مبارزه‌ی واقعی است، وجب به وجب، کلمه به کلمه در راه تسخیر واقعیت، کشف زندگی، مبارزه با مردگی و تمام عناصر و عوامل مردگی.»

- «ادبیات به معنای وسیع کلمه، چیزی جز آزادی، چیزی جز نو و چیزی جز انسان جدید آزاد نیست.»، «دربدر باید به دنبال این انسان جدید باشیم.»

- «برای یافتن آن انسان جدید آزاد، لازم است که ما شرایط بیمارکننده‌ی موجود در جهان را بشناسیم.»

- «شرایط بیمارکننده، عبارت است از شرایطی که در آن، هیچ‌کس از بردگی صحبت نمی‌کند، همه از آزادی سخن می گویند، در حالی که خود یا مدافعان و مبلّغان بردگی هستند یا عملاً حاضرشده‌اند سربه بردگی بنهند.»

- «شرایط بیمارکننده، به شرایطی می‌گوییم که در آن عده‌ای بخواهند فاعل باشند، عده‌ای مفعول و عامل.»

- «در چنین شرایطی، دولت: فاعل، ملت: مفعول، و عمل وحشتناك: جنایت سکوت است»

- «وظیفه‌ی ادبیات عبارت است از نشان‌دادن این شرایط بیمارکننده. ادبیات معاصر جهان باید از این سه عنصر اصلی تشکیل شود: فاعل‌ها، مفعول‌ها و فعل‌ها.»

- فاعل‌ها عبارت از دیکتاتورها. مفعول‌ها: عبارت‌اند از تمام ملت‌های

تحت ستم؛ و فعل: ستم، خفقان، زندان، شکنجه، اعدام.»

- ادبیات معاصر جهان، مسؤول نشان‌دادن موقعیت جزء به جزء این فرمول است.»

- «ادبیات مجبور است به نشان‌دادن واقعیت تا به دگرگون‌کردن واقعیت بپردازد.»[۱]

۱. سهند (درباره‌ی جامعه‌شناسی و ادبیات)، به اهتمام علی میرفطروس، صص۶۰ تا ۷۱، ناشر: صدا، تهران: ۱۳۵۷.

فصل چهارم:
ناتورالیسم (Naturalism)

• یك پنجره نگاه

یکی از مکاتب فلسفی و ادبی چالش‌برانگیز مغرب‌زمین ناتورالیسم است. نهضت ادبی که از اواخر قرن نوزدهم تا اوایل سده‌ی بیستم در اروپا و آمریکا موج‌آفرین است؛ و از ۱۸۸۰ تا ۱۸۹۰م برادبیات اروپا سیطره‌ی کامل دارد.

از آن‌جایی که نهضت ادبی ناتورالیسم ماحصل ناتورالیسم فلسفی است، طبیعی است که بار ادراکی ناتورالیسم متنوّع است. به خاطر ترسیم جغرافیای معنایی این واژه، بار ادراکی فلسفی و ادبی آن را فهرست‌وار برمی‌شمارم:

۱. ناتورالیسم در فلسفه‌ی قدیم بار معنایی لذّت‌جویی، ماده‌گرایی و دین‌گریزی را افاده می‌کند.

۲. در فلسفه‌ی متأخر به اندیشه‌ی اطلاق می‌شود که علت‌های غایی را در طبیعت می‌یابد و همه چیز را پاره‌ای از طبیعت می‌شمارد.

۳. از آن جایی که همه چیز پرورده‌ی دامان طبیعت است، بنا بر این، روش شناخت علل مادی و طبیعی پدیده‌ها، روش علمی است.

اگر بخواهم مفاهیم ناتورالیسم را در آیینه‌ی «نقد ادبی» ببینم، می‌توان رنگین کمان بار معنایی این اصطلاح را چنین تفکیك کرد:

«- به معنای طبیعت‌گرایی، یعنی عشق و علاقه به نشان‌دادن یا توصیف زیبایی‌های طبیعت، که برخی برای این مفهوم اصطلاح Naturalism را مناسب‌تر دانسته اند.

- هم‌معنا با رئالیسم (این کاربرد مسامحه‌آمیز است.)

- مکتب ادبی که امیل زولا بنیاد گذاشت و در آن انسان منفعل از نیروهای محیطی و طبیعی، با عینی‌گرایی علمی توصیف می‌شود.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۳۳۱)

یکی از حوزه‌های هنری که پیش‌کسوت طبیعت‌گرایی است، نقاشی است. «از قرن هفدهم به بعد، نقاش طبیعت‌گرا، نقاشی بود که موضوع‌های تاریخی - اساطیری یا تمثیلی را دست‌مایه‌ی کارش قرار نمی‌داد، بلکه می‌کوشید تقلیدی -حتی‌الامکان دقیق- از شکل‌های(فرم‌ها) موجود در طبیعت را بر بوم بنشاند.» (فورست، ۱۳۷۵: ۱۲)

آنی که ناتورالیسم را در فضای نقد ادبی ویزای ورود می‌دهد، امیل زولا است. پیش‌گفتار رمان ترز راکن[1] بیانگر این پیشاهنگی است. البته فلوبر -که از مهم‌ترین پیام‌آوران رئالیسم است- مسمّا به پدر ناتورالیسم شده است. این اتّصاف بیانگر پیوند دو حلقه‌ی رئالیسم و ناتورالیسم است .

• رئالیسم و ناتورالیسم

هنر رئالیستی نه تنها مقدمه‌ای بر ناتورالیسم است بل در آثار نویسندگان رئالیسم و ناتورالیسم به صورت مترادف به کار رفته است. چنان که امیل زولا «در نقد هنری اش، این دو اصطلاح را به یك معنی به کار» می‌برد.

۱. نوشته‌شده در ۱۸۶۷م.

(همان: ۱۴) این همگون پنداشتن رئالیسم و ناتورالیسم از مباحث شگفت حوزه‌ی نقد ادبی است.

«نمایاندن زندگی،آن چنان که هست» یکی از تعاریف رئالیسم است؛ و ناتورالیسم نیزبا چنین تعریفی معرفی شده است:

الف) «ناتورالیسم، جنبشی افراطی است، تلاشی است برای بسط‌دادن واقع‌گرایی، تقلیدی تا آخرین حدود منطقی اش، از این رو -هنرمند را مبدّل به ثبات فوتو- فونوگرافیك واقعیت می‌کند.» (همان)

ب) ناتورالیسم مکتبی است که «برپایه‌ی نظریه‌ی طبیعت‌باوری (Naturalism) » مبتنی شده است و«عصیانی است در برابر ذهنی‌گرایی و مکتب واقع‌گریزی رمانتیسیسم.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۳۳۱)

ج) «ناتورالیسم در ادبیات، تشریح دقیقی است؛ و پذیرفتن و تصویرکردن آن چیزی است که وجود دارد» (سید حسینی،۱۳۷۱: ۴۱۱)

د) تعاریفی که امیل زولا از ناتورالیسم به یادگار گذاشته، دارای چنین بار معنایی است:

۱. «ناتورالیسم یك روش است. یا ساده‌تربگویم یك تحوّل.» (همان:۴۰۳)

۲. «هراثر هنری بخشی از طبیعت است که از دریچه‌ی چشم طبیعی دیده می‌شود.» (فورست، ۱۳۷۵: ۸۰)

از این تعاریف رئالیسم و ناتورالیسم این حقیقت منتج می‌گردد که رئالیسم بیانگر واقعیت‌های اجتماعی است؛ و ناتورالیسم آیینه‌دار طبیعت است. البته این تمایز هم نمی‌تواند مرز دقیقی را بین این دو مکتب ترسیم کند.

به خاطر شفاف‌تر شدن مرز تمایز رئالیسم و ناتورالیسم، دیدگاه‌هایی

پژوهشگران را بازتاب می‌دهم:

• مرزهای تمایز

ناتورالیسم -که در پیامد رئالیسم شکل می‌گیرد- از لحاظ مواصفات و شاخصه‌ها چنان چسپیده به رئالیسم است که به‌آسانی نمی‌توان آن‌ها را تفکیك کرد.

لیلیان فورست و پیتر اسکرین تقارن و تمایزهای دو مکتب را چنین برجسته می‌سازند:

۱. با آن که مدت‌های مدیدی رئالیسم و ناتورالیسم هم‌زیستی داشته‌اند و به صورت مترادف به کار رفته‌اند با آن هم «ناتورالیسم با رئالیسم تفاوت دارد ولی مستقل از آن نیست».

۲. رئالیسم و ناتورالیسم را «شاید بتوان به دو قلوهای بهم‌چسپیده تشبیه کرد که هم اعضای مجزا دارند و هم اعضای مشترك.».

۳. «وجه مشترك رئالیست‌ها و ناتورالیست‌ها این باور بنیادین است: هنر اساساً عبارت است از بازنمایی عینی و تقلیدی واقعیت خارجی، در تقابل با تبدّل ذهنی و خیالی واقعیت در کار رمانتیك‌ها.»

۴. «رئالیسم یك گرایش عمومی است» زیرا هر اثر هنری «از بعضی جنبه‌ها واقع‌گراست و از بعضی دیگر ناواقع‌گرا.»

۵. ناتورالیسم از بطن این گرایش عمومی واقع‌گرایانه‌ی رئالیسم سربرمی‌کشد، از این منظر «ناتورالیسم از خیلی جنبه‌ها به شدّت رئالیستی» است.

۶. «ناتورالیست‌ها نه تنها گرایش‌های بنیادین رئالیسم را بسط دادند و تقویت کردند، بلکه عناصر مهم و تازه‌ای به آن افزودند که ناتورالیسم را

مکتبی بازشناختی ساخت، به گونه‌ای که رئالیسم هرگز نبود.»

۷. رئالیسم «یك گرایش عمومی» واقع‌گرایانه است، و ناتورالیسم «جنبشی ادبی است با نظریه‌ها و نحله‌ها و شیوه‌های خاص خود»، از همین منظر است که ناتورالیسم نسبت به رئالیسم «از اهمیت کم‌تری» برخوردار است.

۸. رئالیست‌ها «در پی عینیت بی‌طرف بودند، در حالی که ناتورالیست‌ها از پیش انتظار الگوی خاصی را می‌کشیدند.»[۱]

با آن که این خطوط متمایزروشنگراند، باز هم به شفافیت متمایزکننده نیازمندیم. «رئالیسم و ضد رئالیسم» در ادبیات این شفافیت را چنین آیینه ساخته است:

۱. «رئالیسم تصویر عکس برگردان، آنچه هست و دیده می‌شود، نتواند بود. پدیده‌های قشری و ظاهری را به جای واقعیت‌گرفتن، انحراف از رئالیسم و گرایش به سوی ناتورالیسم حاصلی نخواهد داد.»

۲. «رئالیسم با تصویر وفادارانه‌ی دنیای ظاهری یکی نیست. هرگاه بیان درست ظواهر توأم با تجسّم نادرست روابط اجتماعی باشد، رئالیسم به ناتورالیسم مبدّل می‌گردد.»

۳. «رئالیسم خصوصیات و نتایج اجتماعی حوادث روزانه و خصوصیات آدم‌هایی را که با این حوادث رو به رو می‌شوند، اساس کار خود قرار می‌دهد. نویسنده‌ی ناتورالیست به عوض این که برخصوصیات و نتایج اجتماعی زندگی روزانه و خصوصیت انسانی تکیه زند، هم خود را مصروف جزییاتی که در درجه‌ی دوم اهمیت قرار گرفته است، می‌دارد.»

---

۱. همه‌ی مطالب داخل گیومه (از شماره ۱ تا ۸ برگرفته از «ناتورالیسم» اثر لیلیان فورست و پیتر اسکرین است: ترجمه‌ی حسن افشار، چاپ اول، نشر مرکز، تهران: ۱۳۷۵)

۴. یکی از محورهای روشن‌کننده‌ی خطوط متمایز رئالیسم و ناتورالیسم، رئالیسم صادق هدایت و ناتورالیسم صادق چوبك است. «هدایت انسان را موجود شریف و بلندپایه‌ای می‌داند که به طرز جبری به کثافت‌های اجتماعی آلوده شده است، حال آن که انسانی که در داستان‌های چوبك به چشم می‌خورد جز قوای شهوانی و غرایز حیوانی خود محرّك دیگری در زندگی ندارد، زشتی‌ها و پلیدی‌های او زاییده‌ی وجود خود اوست و بیش از آنچه به شئون عالی بشری دل‌بسته باشد، به جنبه‌های حیوانی و غیرطبیعی و مهوّع‌آور زندگی علاقه نشان می‌دهد.»

۵. «یکی از تفاوت‌های عمده میان ناتورالیسم و رئالیسم این است که در هنر رئالیسم اندیشه‌ی ناتمام، منعکس‌کننده‌ی جنبه‌های کامل و اساسی پدیده‌ی مورد مطالعه است، حال آن که در ناتورالیسم (که برخلاف تصوّر برای حصول تصویرهای کامل تقّلا می‌کند) اندیشه- که هم‌چنان ناتمام است- جنبه‌های اساسی و غیر اساسی را در یك ردیف قرار می‌دهد.»

۶. ناتورالیسم عکاسی محض از یك زندگی اجتماعی، خالی از هرگونه تحوّل و تحرّك است» زیرا «نویسنده‌ی ناتورالیست توان فکری آن را ندارد که سیر تکاملی پرفراز و نشیب واقعیت را تجزیه و تحلیل کند» و «رئالیسم، با مسایل عمده‌ی حیات و وجدانیات آدمی سروکار دارد، و ریشه‌ی هرچیز را که غالباً در زیر لایه‌ای زندگی روزانه نهفته است می‌کاود» و تحلیل می‌کند.[۱]

برای این‌که دائره‌ی این بحث ناتمام نماند مشخصات آثار ناتورالیستی را با بیان موجز محوربندی می‌کنم:

---

۱. همه‌ی مطالب داخل گیومه (از شماره ۱ تا ۶ برگرفته از «رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات» اثر دکتر میترا است: چاپ سوم، انتشارات نیل، تهران: تیرماه ۱۳۴۵)

- «در آثار ناتورالیستی فرد یا اجتماع بشری دارای هیچ‌گونه مزایا و سجایای اخلاقی نیست، و اگر هم چنین مزایایی در او دیده شود حاصل اراده‌ی خودش نیست بلکه زاییده‌ی قوانین علمی و عوامل طبیعی است. از این رو در اجتماع نیز مانند طبیعت به جز تنازع بقا هیچ چیز دیگری وجود ندارد.

- در رمان ناتورالیسیتی توجه زیادی به امور جزیی مبذول می‌شود و نویسنده‌ی ناتورالیست کوچک‌ترین حرکت و رفتار قهرمانان خود را از نظر دور نمی‌دارد و این تشریح و بیان، نظیر تحقیق پزشکی و علمی است و نویسنده می‌خواهد از آن برای نتیجه‌گیری به نفع کار علمی خود استفاده کند.

- وضع جسمانی به عنوان اصل، پذیرفته شده است و وضع روحی را باید اثر و سایه‌ای از آن به شمار آورد یعنی همه‌ی احساس‌ها و افکار انسان‌ها نتیجه‌ی مستقیم دگرگونی‌هایی است که در ساختمان جسمی حاصل می‌شود، و وضع جسمی نیز بنابر قوانین وراثت، از پدر و مادر به او رسیده است.

- در آثار ناتورالیستی بیشتر مکالمه‌ی اشخاص به همان زبان محاوره آورده می‌شود و می‌توان گفت ناتورالیست‌ها نخستین کسانی هستند که آوردن زبان عامیانه را در آثار ادبی رایج کرده اند»[1] البته «نویسندگان ناتورالیست می‌کوشند در نقل مکالمه‌ی هرکسی، همان جملات و تعبیراتی را به کار برند که خود او استعمال می‌کند. این یکی از مهم‌ترین جنبه‌های واقع‌گرایی ناتورالیست هاست که در میان نویسندگان قرن بیستم روز به روز رواج بیشتری پیدا می‌کند.» (سید حسینی،۱۳۷۱: ۴۱۲)

۱. azartheater.blogfa.com/post/34 (ناتورالیسم در تئاتر ایبسن): احمد کامیابی مسک.

با توجه به این شاخصه‌های ناتورالیسم، رمان ناتورالیستی دارای چنین تعریفی است:

«رمان ناتورالیستی رمانی است که می‌کوشد این نظر تاره درباره‌ی انسان را که او موجودی متعیّن از وراثت، محیط و فشارهای لحظه است با حداکثر عینی‌گرایی علمی به نمایش بگذارد. این تعریف با همه‌ی کاستی‌هایش به یك نکته اشاره دارد و آن وابستگی متقابل شکل و محتوا ست که هردو از علم نتیجه می‌شود.» (فورست، ۱۳۷۵: ۵۱)

بسیاری از منتقدان فلوبر را پیش‌کسوت و جزء اولین ناتورالیست‌ها می‌دانند. اما رهبر و سردسته‌ی ناتورالیست‌ها، بدون تردید امیل زولا (۱۹۰۲-۱۸۴۰م) نویسنده‌ی مشهور فرانسوی است.»[1] بنیان‌گذار ناتورالیسم یعنی امیل زولا رمان را چنین تعریف می‌کند: «رمان عبارت از گزارش‌نامه‌ی تجارب و آزمایش‌هاست» به این ترتیب معتقد است که «نویسنده باید تخیّل را به کلّی کنار بگذارد زیرا -همان طور که سابقاً می‌گفتند: فلان نویسنده دارای تخیّل قوی است- می‌خواهم از این پس بگویید که دارای حسّ واقع‌بینی است.» (سید حسینی،۱۳۷۱: ۴۰۵) یعنی در ناتورالیسم انسان متافیزیکی جای خود را به انسان فیزیولوژیکی می‌دهد. به تعبیر نیچه «انسان عبارت از ضمیر نیست، بلکه یك سیستم عصبی است»، امیل زولا از این منظر به پیروان خود فرمان می‌دهد که«وضع مزاجی اشخاص را مطالعه کنید نه اخلاق و عادات آن‌ها را . آدم‌ها زیر فرمان اعصاب و خون شان قرار دارند.»(همان: ۴۰۹) بنابراین معیار و نگرش، موضوع و سوژه‌ی رمان‌ها و درام‌های ناتورالیستی «همواره تصویرگر طبقات

۱. همان

زحمتکش است» (فورست، ۱۳۷۵: ۵۹) این رمان‌ها و درام‌ها بدون آن که به علل و عوامل این همه مصایب گوشه‌ی چشمی بیفکنند فقط آیینه‌دار دو جنبه‌ی انقلاب صنعتی یعنی تقلاّ برای کسب ثروت و قدرت از طریق توسعه‌ی کار است. رمان «پول» امیل زولا و «سرمایه‌گذار» درایزر، دارای چنین سوژه‌ای است؛ سوژه‌ای که انسان فیزیولوژیکی را مفسّر و مصدر اخلاق می‌داند. به گفته‌ی دیگر، «ناتورالیست‌ها به اشخاص و وقایع داستان از بیرون نگاه می‌کنند، یعنی پیش از این که به بُعد روان‌شناختی انسان توجه کنند به جنبه‌ی بیرونی و رفتاری او در دامان شرایط و در جدال با محیط پیرامون می‌پردازند. اشخاص داستان‌های ناتورالیستی بیشتر در اختیار شرایط اند، نه در اختیار خود. منطق کنترل نشده‌ای از طریق عوامل زیستی اقتصادی و اجتماعی بر اعمال و سرنوشت آن‌ها حاکم است. ناتورالیست‌ها به خاطر دید بی‌طرفانه‌ی مورد (ادّعای خود) به اخلاق بی اعتنایی نموده و با شکستن عرف و قراردادهای آن، از چیزهایی سخن گفتند و مناظری را تشریح کردند که تا آن روز در آثار ادبی راه نیافته بود، نمونه‌ی بارز این نوع عرف‌شکنی‌ها، پرداختن به عشق جسمانی است.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۳۳۳)

به هرروی، ناتورالیسم با چنین مشخصات و ویژگی‌هایی در ادبیات غرب به عنوان یك مکتب ادبی تأثیرگذار مطرح است. امیل زولا،گیدو موپاسان، امانتس از نویسندگان مشهور این مکتب اند. آثار مشهور ناتورالیستی عبارت‌اند از:

- رمان‌های «ترزا راکن»، «پول»، «عالیجناب»، «زمین»، «برگی از دفتر عشق» و «آسوموار»: امیل زولا

- رمان «خوشه‌های خشم»؛ اشتاین بك
- «بابا هملت»: هولتس واشلاف
- «زندگی در صحرا»: ورگا
- «تراژیدی امریکایی» و «سرمایه‌گذار»: درایزر

«ناف پاریس»، «نانا»، «کام‌روایی زنان»، «شادی زیستن»، «رؤیا»، «حیوان انسان‌نما» و غیره نیز از آثار مشهور ناتورالیستی است.

• عوامل شکل دهنده‌ی ناتورالیسم

ناتورالیسم، به عنوان مکتب ادبی و هنری در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم در فرانسه ابداع می‌شود و به تدریج در سایر کشورهای اروپایی دامن می‌گستراند. این مکتب دارای دو

ویژگی بارز است:

الف) فلسفه‌ی وجودی آن تقابل با کلاسیسم و به خصوص با رمانتیسم است.

ب) ادامه‌ی رئالیسم است. برخی این مکتب را رئالیسم افراطی نامیده اند.

به هر روی، شناخت فرایند تکاملی این مکتب ادبی، در گرو شناخت اوضاع اجتماعی و سیاسی این مرحله از تاریخ است.

• بستر اجتماعی و سیاسی قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰م

ناتورالیسم به عنوان یك جنبش ادبی در دهه‌ی ۱۸۶۰ میلادی در فرانسه جوانه می‌زند و بنا بر فضای مساعد شکوفه می‌کند و عطر آن در فضای اروپا و امریکا می‌پیچد و به همان تناسب بنا بر اوضاع ویژه‌ی سیاسی و فرهنگی هرکشور، به رنگی و آهنگی گل می‌کند که شمیم ناتورالیسم از

آن‌ها می‌تراود.

قرن ۱۹ و اوایل سده‌ی بیستم «دوره‌ی آشوب‌های سیاسی، تحوّلات اقتصادی و اجتماعی، پیش‌رفت‌های سریع در عرصه‌های گوناگون علمی و صنعتی است؛ و از همه مهم‌تر انقلاب صنعتی(۱۸۵۵-۱۷۵۵م) و پیامدهای آن{مثل احداث کارخانه‌ها، توسعه‌ی شهرنشینی و شهرهای صنعتی با بهره‌برداری از منابع نیروی گاز، برق و بخار، پیدایی وسایل ارتباط سریع مانند تلگراف، کشتی بخار، قطار و هواپیما} ؛ که چهره‌ی اروپا و امریکای شمالی را دگرگون می‌نماید و چشم‌انداز تازه و امیدبخش پیش دیدگان بشر آن روز می‌گشاید.» (همان: ۱۳۳۲-۱۳۳۱)

این پیش‌رفت و توسعه، اختراعات و اکتشافات از منظر اجتماعی دو حالت متضاد را می‌پروراند. اقلیّت ثروتمند و اکثریت فقیر دو روی از یك سکه‌ی وضعیت اقتصادی، سیاسی اجتماعی این دوره است. «در کنار فهرست غرورآفرین پیش‌رفت‌ها، فهرست غم‌انگیز ناآرامی‌های اجتماعی» چون«ماشین‌شکنی‌های لادی‌ها در انگلستان در سال‌های۱۸۱۵-۱۸۱۱م، شورش‌های ابریشم‌بافان در لیون درسال ۱۸۳۴-۱۸۳۱م، بافندگان در سیلبزی و بوهم در سال۱۸۸۴۴م»(فورست، ۱۳۷۵: ۲۰)، بیانگر فقر گسترده‌ای است که به ثروتمندشدن اقلیّت اندك می‌انجامد.

ادبیات ناتورالیستی که از این وضعیت اجتماعی عکس‌برداری می‌کند، با خلق آثاری چون«پول» زولا، «سرمایه‌گذار درایزر و «اختاپوس» نورسیس، به‌روشنی ددمنشی اقلیّت فرادست و نابسامانی، بدبختی، فساد و عفونت زندگی اکثریت فرودست را در تابلوهای مطابق به واقع به تماشا می‌گذارند. روشی که ناتورالیست‌ها برای ترسیم‌کردن واقعیات جاری برمی‌گزینند،

روش علمی علوم طبیعی است.

امیل زولا «اعتقاد دارد به همان ترتیبی که شیمیدان روی مواد بی‌جان و فیزیولوژی‌دان روی بدن‌های زنده کار می‌کند، نویسندگان هم باید مانند آزمایشگر بی‌طرف انسان‌ها را در موقعیت‌های آزمایشگاهی بگذارند و شخصیت، رفتار و عادات آن‌ها را بررسی کنند.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۲۳)

به تعبیر دیگرّ با وارد شدن روش‌های علوم در عرصه‌ی ادبیات، مکتبی پی افکنده می‌شود که به راحتی اعلام می‌کند که «رمان عبارت از گزارش‌نامه‌ی تجارب و آزمایش‌هاست.» (سید حسینی، ج۱، ۱۳۷۱: ۴۰۵)

برای درك بهتر پی‌آمدهای انقلاب صنعتی در عرصه‌ی ادبیات، فرازی از سخنان بنیان‌گذار ناتورالیسم یعنی امیل زولا را نقل می‌کنم که به وجه نیکویی شالوده‌ی مکتب ناتورالیسم را از منظر روش تبیین می‌کند: «اکنون علم وارد قلمرو ما می‌شود. ما رمان‌نویسان در این مرحله از کارمان تشریح‌کنندگان وضع فردی و اجتماعی بشریم. همان طور که فیزیولوژی‌دان دنباله‌ی کار فیزیك‌دان و شیمی‌دان را گرفته است، ما هم با مشاهدات و تجارب‌مان کار فیزیولوژی‌دان را دنبال می‌کنیم ...

خلاصه همان طور که شیمی‌دان یا فیزیك‌دان، روی مواد بی‌جان کار می‌کنند و فیزیولوژی‌دان اجسام زنده را مورد آزمایش قرار می‌دهد، ما همه باید روی صفات و مشخصات و هوس‌ها و تهوّرات و رفتار و عادات افراد و اجتماعات بشری کار کنیم.» (همان:۴۰۷-۴۰۶)

اگر بخواهم ادبیات ناتورالیستی را -که برآیند وضعیت سیاسی اجتماعی اواخر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰ است- با کوتاه‌ترین بیان تبیین کنم، چنین فهرستی را می‌توان ارایه کرد:

- قرن ۱۹م قرن اختراعات، اکتشافات و توسعه‌ی اقتصادی است.
- قرن ۱۹م قرن شورش‌های ممتد و ناآرامی‌های متوالی است که ماحصل فقر گسترده است.
- ادبیات ناتورالیستی با روش علوم طبیعی به آفرینش هنری می‌پردازد.
- ناتورالیسم یعنی عکس‌برداری از واقعیات روزمرّه.

برای تبیین و واکاوی بیش‌تر، ایجاب می‌کند تا به چگونگی پای‌بست فلسفی و علمی ناتورالیسم بپردازم.

• پای‌بست فلسفی و علمی ناتورالیسم

بستر اجتماعی و سیاسی قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰م را به تصویر کشیدم. از آن جایی که توسعه‌ی سیاسی و اقتصادی ماحصل عمل‌کرد انسان‌های توسعه‌یافته است، ایجاب می‌کند تئوری‌ها و پای‌بست‌های فلسفی و علمی این قرن به‌دقّت مورد تأمل قرار گیرد.

«در کنار نفوذی که فیلسوفان ماده‌باور (Materialist) و عقل‌باور (Rationalist) به‌ویژه یافت‌باوری فلسفی (Positivism) برناتورالیست‌ها داشتند، پیش‌رفت‌های نوین علمی آن زمان نیز از دیدگاه‌های گوناگون بر شکل‌گیری این مکتب تأثیر گذاشتند که از مهم‌ترین آن‌ها باید به نظریه‌های زیستی چارلزداروین دانشمند انگلیسی (۱۸۸۲-۱۸۰۹م)، کاربرد نظریه‌های اوگوست‌کنت فیلسوف فرانسوی (۱۸۵۷-۱۷۹۸م) در بررسی جامعه، شیوه‌ی نقّادی ایپولیت تن، فیلسوف و ادیب جبرباور فرانسوی (۱۸۹۳-۱۸۲۸م) و نظریه‌های کلودبرنار فیزیولوژی‌دان فرانسوی (۱۸۷۸-۱۸۱۳م) اشاره کرد.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۳۳۲) برای این‌که چگونگی تأثیر تئوری‌های

شکل‌دهنده‌ی ناتورالیسم روشن شود، اندکی درنگ می‌کنم:

چارلزداروین با چاپ کتاب «اصل انواع به وسیله‌ی انتخاب طبیعی» در سال ۱۸۵۹م، شوك عظیم تاریخی را ایجاد می‌کند و انسان از مقام متافیزیکی اش تنزّل می‌کند و با سایر موجودات خویشاوند می‌شود.

جوهره تئوری داروین را می‌توان چنین توضیح داد: «انسان از تبار حیوانات پست‌تر است و در حیات حیوانی یك تنازع دایم برای بقا وجود دارد که از طریق جریان انتخاب طبیعی به بقای انسب می‌انجامد» (فورست، ۱۳۷۵: ۲۴)

لیلیان فورست باور داردکه: «در رشد ناتورالیسم بی‌گمان نظریه‌ی داروین مهم‌ترین عامل شکل‌دهنده است.» (همان:۲۵) و از آبشخور چنین تئوری است که انسان فیزیولوژیکی می‌تواند بر مرکز ذهن و زبان ناتورالیست‌ها بنشیند.

به سخن دیگر، «تصوّر ناتورالیست‌ها از انسان مستقیماً وابسته به تصویر داروین از پیدایش انسان از حیوان پست‌تر است.» (همان)

امیل زولا با تأثیرپذیری از «اصل انواع» داروین، «رساله‌ی وراثت» لوکا، «مقدمه‌ای بر طب تجربی»کلودبرنار، نظریه‌ی اوگوست,کنت و شیوه‌ی نقّادی ایپولیت‌تن می‌گوید: «نویسنده باید با توجه به اکتشاف‌های داروین و برنار یعنی نظریه‌ی اصل انواع و طب تجربی به طبیعت، تأثیر محیط و قوانین وراثت توجه کند و با در نظر گرفتن آرای این دو دانشمند چنین فرض کند که دنیای بشری نیز تابع همان جبری است که بر سایر موجودات حکم‌فرماست؛ و از سویی به پیروی از برنار همه‌ی احساسات و افکار آدمی را نتیجه‌ی مستقیم تغییرهایی بداند که در ساختمان جسمانی او

به وجود می‌آید که خود ساختمان جسمانی نیز برمبنای قوانین وراثت از سوی پدر و مادر به او رسیده است» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۳۳۲)

ناتورالیست‌ها با دریافت‌های داروین و اعتقاد راسخ به نقش علم وراثت می‌پذیرند که «حیوان انسان‌نما دنباله‌ی حیوان بدوی است» و مولکول اولیه‌ی موروثی از طریق وراثت منتقل می‌گردد و در اوضاع و فضای مساعد و مناسب رشد می‌کند. بنا بر چنین باوری «انسان از نظر ناتورالیست‌ها، حیوانی است که سرنوشت او را وراثت، محیط و لحظه تعیین می‌کند» (فورست، ۱۳۷۵: ۲۷)یعنی «انسان، حیوان منفعلی است که در برابر نیروهای طبیعی و نیروهای محیطی(مثل نیروهای اقتصادی و اجتماعی در خانواده، طبقه‌ی اجتماعی و محیطی که در آن زاده شده) از سرنوشت مقدّر خود نمی‌تواند بگریزد. به عبارت دیگر، او زیر سلطه‌ی نیروهای بیرونی (اجتماع و طبیعت) و نیروهای درونی (توارث و ناخودآگاهی) است و هرچند در برابر آن‌ها واکنش نشان دهد، در مورد آن‌ها از خود اختیاری ندارد و نمی‌تواند به میل خود آن‌ها را تغییر دهد» (انوشه،۱۳۸۱: ۱۳۳۲)

این دیدگاه جبرگرایانه فیزیولوژیکی ناتورالیست‌ها، از موانعی است که چون سایر جبرگرایان، آن‌ها را به بن‌بست می‌کشاند. البته چنین دیدگاهی سبب می‌گردد تا هنر به راه علم کشیده شود و ادبیات نیز با روش‌های علمی ارزش‌آفرینی کند.

ناتورالیست‌ها با این پندار ملزم می‌شوند که«مانند یك آزمایشگر بی‌طرف، انسان‌ها را در موقعیت آزمایشگاهی بگذارند»، «رمان تجربی» و «حیوان انسان‌نمای» زولا، در حقیقت لابراتواری است که انسان‌ها را در موقعیت‌های اجتماعی متفاوت -چه زشت و چه زیبا- نشان می‌دهد.

آری! همان‌گونه که ایپولیت تن انسان را «ماشینی با مکانیسم چرخ‌دنده‌ای» می‌خواند و قضاوت اخلاقی را ناممکن می‌داند، ناتورالیست‌ها نیز به حکم عوامل سه‌گانه‌ی وراثت، محیط و لحظه[1] به این باور می‌رسند که «خیر و شر محصولاتی‌اند مانند شکر و زاج»[2]، «به همان سان که ماشینی که زاج تولید می‌کند ذاتاً بهتر یا بدتر از ماشینی مولّد شکر نیست، انسان شریر هم اختلاف ترازی با انسان خیّر ندارد، هیچ یك مسؤول -آنچه که هستند- نیستند و هر دو محصول نیروهای خارج از اختیار خویش اند.» (فورست، ۱۳۷۵: ۲۹)

این نگاه و نگرش به خیر و شر سبب می‌شود که نسبت به اخلاق و آداب اجتماعی بی اعتناء باشند، بی اعتنایی که عملاً به اخلاق‌ستیزی منتج می‌گردد. برانگیخته‌شدن افکار اجتماعی نسبت به ناتورالیست‌ها از چنین نگاه و نگرشی نشأت می‌گیرد. البته ناتورالیست‌ها با همه‌ی اخلاق‌ستیزی می‌توانند ریاکاری‌های ملبس به اخلاق را افشا کنند.

• ناتورالیسم در یك نگاه

هرگاه میدان سخن فراخ شود، چگونگی جولان و تکاپو در غبار ابهام گم می‌شود. به خاطر روشن‌شدن فضا، پنجره‌ای را می‌گشایم تا محورهای برجسته‌ی ناتورالیسم را به تماشا گذارد:

- ناتورالیسم یعنی طبیعت‌گرایی.

---

۱. یعنی اوضاع بی واسطه .

۲. زاج یا زاک از نمک‌هایی است که به طور آزاد در طبیعت به دست می‌آید؛ جسمی است بلوری شکل به رنگ‌های سبز، سیاه و سفید بی‌بو و بی‌مزه ؛ ودارای خاصیت قبض شدید، در آب حل می‌شود و در طب و صنعت به کار می‌رود .

- ناتورالیسم یکی از مکاتب ادبی مغرب‌زمین است که در اواخر قرن ۱۹م جوانه می‌زند و تا اوایل قرن بیستم دامن می‌گستراند.

- نخستین بستر جوانه‌زدن این مکتب ادبی فرانسه است و بنیان‌گذار آن امیل زولا.

- این جنبش ادبی، فضای ادبی اروپا و امریکا را مشحون می‌سازد. البته بنابر اوضاع اجتماعی و فضای فرهنگی متفاوت، ناتورالیسم فرانسه با آلمان تمایزهایی دارد. اما جوهره ی نگاه و نگرش ناتورالیسم در همه جا غالباً یك‌سان است.

- ناتورالیسم در ادامه‌ی رئالیسم جوانه می‌زند، ضمن مشترکات عمیق در عرصه‌ی واقع‌گرایی، فاصله‌های جدّی نیز مرزهایی تمایز را ترسیم می‌کند که به هردو مکتب هویت ادبی متفاوت می‌بخشد.

- اگربخواهم به بستر اجتماعی و سیاسیِ که ناتورالیسم را شکل می‌دهد، اشارت کنم، می‌توان به تحلیلی اشارت کردکه نسبت به ناتورالیسم حس ناخوشایندی دارد:

«در نیمه‌ی دوم سده‌ی نوزدهم -که هرج و مرج جامعه‌های صنعتی اروپا افزون‌تر، و تضادهای طبقاتی هویداتر شد، مبارزه‌ی مردم ساده و متعارف شهری با سوداگران در همه جا مخصوصاً در فرانسه شدّت گرفت. پس سوداگران برای مقابله با این وضع در صدد یافتن چاره‌های عملی و نظری برآمدند. تلاش‌های نظری آنان در عرصه‌ی ادب به ظهور جریانی تازه انجامید. سوداگران بحق دریافته بودند که در مقابل واقع‌گرایی بالنده‌ی عوام، رمانتیسیسم میرنده به کار نمی‌خورد. از این رو دگرگونی آن ضرورت یافت. لازم بود که سبکی نو پدید آید و بتواند در برابر واقع‌گرایی عوام قد

علم کند. پس برخی از هنرمندان وابسته به قشرهای فرودین سوداگری -که از نظام اجتماعی و هنر انحطاطی آن شکایت داشتند- به الهام این اوضاع بر رمانتیسیسم فرسوده، طغیان کردند و به گمان خود سبکی نو به نام ناتورالیسم (Naturalism) یا طبیعت‌گرایی آفریدند اما آن طغیان، طغیان سطحی و ظاهری بود و این سبك نو در عین مخالفت با رمانتیسیسم کهنه، خود صورتی از صورت‌های آن به شمار می‌رفت.

هواداران ناتورالیسم گاه دانسته و گاه ندانسته کوشیدند تا با سبك نو از پیشرفت روزافزون واقع‌گرایی جلوگیرند. ازاین رو نه تنها به سبك خود رنگی واقع‌گرایی دادند، بلکه کراراً نام رئالیسم برآن نهادند و هنوز هم چنین می‌کنند.

با این همه ناتورالیسم مانند اکثر «ایسم»های هنری نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم و نیمه‌ی اول قرن بیستم دنباله‌ی رمانتیسیسم منحط و نوعی نیو رمانتیسیسم آراسته به ظاهر است.

ناتورالیسم مانند سایر جریان‌های تئوریك به نمایش محض و ماشینی و جلوه‌های فرعی و پراکنده‌ی واقعیت اجتماعی اهمیت می‌دهد و مخصوصاً برعناصر نابه‌هنجار و استثنایی تأکید می‌ورزد و دنیای خشك و بی‌شور می‌آفریند که همه نمودهای آن- و از جمله انسان‌ها- در چنگال مشیّت کور قهاری گرفتار اند. اشخاص آثار ناتورالیسم انسان‌های بیم‌زده‌ای هستند که خودخواهانه در راه خرسندکردن میل‌ها و شهوت‌های خود تلاش می‌کنند. مطابق انگیزه‌های ریشه‌دار طبع خود؛ و به اقتضای محرّکه‌های آنی، طبیعت بیرونی و در آستانه‌ی زمان حال به این سوی و آن سوی کشانیده می‌شوند، و به آینده و آینده‌سازی نظر ندارند؛ و در جریان

کارها و سرنوشت خود دخالتی نمی‌کنند.

ناتورالیسم، که در واقع واکنش رشك‌آمیز طبقه‌ی سوداگر است در برابر واقع‌گرایی عوام، مانند سایر جریان‌های نئورمانتیك وابسته به مراتب پایین طبقه‌ی سوداگر است. فلسفه‌ی عمومی آن اثبات‌گرایی (Positivism) و اخلاق اجتماعی آن خودپرستی (Egoism) است.» (آریانپور، بی‌تا: ۲۰۴-۲۰۳)

- ضمن تأثیرگذاری مستقیم فیلسوفان Materialist وRationalist، ناتورالیست‌ها مستقیماً از این تئوری‌ها تغذیه می‌کنند:

الف) نظریه‌های زیستی چارلز داروین انگلیسی(۱۸۸۲-۱۸۰۹م)

ب) نظریه‌های اگوست کنت فرانسوی(۱۸۵۷- ۱۷۹۸م)

ج) شیوه‌ی نقادی ایپولیت‌تن فیلسوف و ادیب جبرباور فرانسوی (۱۸۹۸-۱۸۲۳م)

د) نظریه‌ی کلود برنار، فیزیولوژیست فرانسوی(۱۸۷۸-۱۸۱۳م)

هـ) «رساله‌ی وراثت طبیعی» لوکا (۱۸۵۰-۱۸۴۷م)

- ناتورالیست‌ها با تأثیرپذیری شدید از تئوری‌ها و نظریات بالا، عملاً انسان فیزیولوژیکی را به جای انسان میتافیزیکی می‌نشانند و براساس سه اصل وراثت، محیط و لحظه، ساختار تحلیلی خود را شکل می‌دهند.

- ناتورالیست‌ها با تأثیرپذیری و تأسّی از داروین و کلود برنار، روش علمی را وارد ادبیات می‌کنند و به آفرینش ادبی می‌پردازند.

- مشخصات آثار ناتورالیستی عبارت‌اند از:

الف) سجایای اخلاقی انسان‌ها زاده‌ی محیط است. بنابراین، انسان حیوانی منفعلی است که در زیر سلطه‌ی نیروها بیرونی(اجتماعی و طبیعت) و نیروهای درونی (توارث و ناخودآگاهی) قرار دارد و از سرنوشت

مقدّر نمی‌تواند بگریزد. از این رو در اجتماع نیز مانند طبیعت جز تنازع بقا چیز دیگری وجود ندارد.

ب) توجه به امور جزیی از ویژگی‌های رمان‌های ناتورالیستی است. یعنی واقع‌گرایی در این حوزه‌ی ادبی سخت سطحی است و ناتورالیست‌ها فقط از واقعیات جزیی عکس‌برداری می‌کنند.

ج) وضع جسمانی به عنوان اصل پذیرفته شده است. یعنی انسان رمان‌های ناتورالیستی انسان فیزیولوژیکی است. محیط، وراثت و لحظه سه اصل نگرش ناتورالیستی است.

د) زبان عامیانه را با چگونگی مکالمه‌ی تیپ‌های اجتماعی در آثار ادبی رایج می‌سازند.

- محققان ناتورالیسم را مبتنی بر چنین اصولی می‌دانند:

الف) جبر زیستی که در آن انسان تابع غرایز حیوانی و ابتدایی خود است.

ب) جبر محیطی یا اجتماعی که به موجب آن، در دنیای تنازع و تصادف، ضعیف نابود می‌شود و قوی باقی می‌ماند.[۱]

ت) «جستجوی واقعیت، نه در سطح متعارف بلکه در خشونت، موضوعات جنجال‌برانگیز، جنگ قتل، بدبختی، فقر و نزاع در میان طبقه‌های پایین اجتماع.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۱۳۳۲)

- بنابر چنین نگاه و نگرشی ناتورالیسم عملاً ضد رمانتیسم و ایده آلیسم است و با صدا و سیطره‌ی کلیسا می‌ستیزد. در یك کلام در عرصه‌ی ادبی جنبش پادرمانتیك محسوب می‌شود.

---

۱. برو قوی شو اگر راحت جهان طلبیی / که در نظام طبیعت ضعیف پامال است. (علی‌اکبر آزادی متخلص به گلشن)

- ناتورالیست‌ها مدّعی عکس‌برداری از واقعیات اجتماعی و طبیعی اند. هرگونه دخالت تخیّل را برنمی‌تابند و آن را مخّل واقع‌گرایی ناتورالیستی می‌شمارند.

- ناتورالیست‌ها «با حذف عمدی نیروی خلاّق تخیّل فردی هنرمند، ضد زیبایی وحشتناکی را به بار می‌آورند.» (فورست، ۱۳۷۵: ۷۹)

- از آن جایی که تخیّل پیشاهنگ اکتشافات است و از ساختار ذاتی انسان سرچشمه می‌گیرد، بنا بر این، فرایند نفی تخیّل به شکست می‌انجامد و تصویرها، نمادها و صفت‌های خاطره‌انگیز شاعرانه در قلمرو «گزارش عینی بر احساس» ناتورالیست‌ها رخنه می‌کند. چنان‌که «برگی از دفتر عشق» و «ژرمینال» امیل زولا سرشار از شعر است.

- تلاش ناتورالیست‌ها در جهت کشاندن هنر به راه علم به شکست مواجه می‌گردد. جبر باوری ناتورالیست به جایی می‌انجامد که خیر و شر در نگرش آن‌ها یك‌سان است. و انسان فیزیولوژیکی اسیر زندان‌های چندگانه‌ی طبیعی و اجتماعی؛ در حقیقت حیوان منفعلی است. بنا بر این باور، اخلاق نه تنها در دیدگاه ناتورالیست‌ها جایی ندارد، بل عملاً اخلاق‌ستیزی می‌کنند.

با همه‌ی اخلاق‌ستیزی، ناتورالیست‌ها در افشای اخلاق کاذب نقش کلیدی دارند. برخلاف مکتب اصالت هنر، ناتورالیست‌ها تلاش می‌کنند تا بین زندگی و هنر پلی بزنند.

به صورت عمومی جنبش ناتورالیسم در پروسه‌ی پرفراز و نشیب اش، با سه قضاوت متفاوت نقد و بررسی می‌شود:

الف) متهم به اخلاق‌ستیزی می‌شوند.

ب) به خاطر مستندسازی اجتماعی مورد ستایش قرار می‌گیرند.
ج) از نظر آفرینش ارزش‌های ادبی، مورد توجه و احترام واقع می‌شوند.
با این همه داوری‌های متناقض، ناتورالیسم به عنوان یك مکتب تثبیت هویت می‌کند و در عرصه‌ی ادبی آثاری را می‌آفریند که قابل توجه اند.

• ایران و ناتورالیسم

چگونگی معرفت دینی و فرهنگ، ویزای ورود به ناتورالیسم را به آسانی نمی‌دهد. هرچند طبیعت‌گرایی سبك خراسانی می‌تواند به نوعی با ناتورالیسم رابطه برقرار سازد. اما هرگز انسان فیزیولوژیکی نمی‌تواند به جای انسان میتافیزیکی بنشیند.

«در ادبیات معاصر فارسی، صادق چوبك(۱۲۹۵) نماینده‌ی مشخص ناتورالیسم شناخته شده است. وی در بیش‌تر داستان‌هایش چون «خیمه‌شب‌بازی»، «انتری که لوطیش مرده بود»، رمان «سنگ صبور»، از منظر جبرگرایی، بدبینانه و ناتورالیستی به ترسیم دقیق زندگی تریاکی‌ها، روسپی‌ها و دیگر قشرهای پایین اجتماعی می‌پردازد.» (انوشه،۱۳۸۱:۱۳۳۴)

دکتر میترا رئالیسم هدایت و ناتورالیسم صادق چوبك را با چنین لحن تلخی، نقد می‌کند: «با آن‌که هدایت از لاشه‌ی گندیده‌ی اجتماع خود واخورده و نفرت‌زده می‌گریزد، ولی این گریز با هم‌دردی با انسان‌هایی که از این گندیدگی در عذاب اند، آمیخته است؛ حال آن‌که صادق چوبك خود را روی این لاشه‌ی گندیده می‌اندازد، نسج‌های فاسدشده‌ی آن را می‌شکافد و می‌بوید و می‌مکد، بی آن که لحظه‌ای به حال کسانی که از تعفّن رنج می‌برند بیاندیشد. به همین خاطر است که رئالیسم انسانی

هدایت را با ناتورالیسم طاعون‌زده‌ی چوبک قیاس نتوان کرد.» (میترا، ۱۳۴۵: ۴۷-۴۶)

آیا این داوری دکتر میترا شتاب‌زده و خشماگین نیست؟ آیا این لحن، تلخ و زننده نمی‌باشد؟ بگذارید که این پرسش‌ها بی‌پاسخ بمانند.

فصل پنجم:
سمبولیسم (Symbolism)

• یك دریچه گپ

با عبور از کلاسیسم، رمانتیسیسم، رئالیسم و ناتورالیسم اینك به قلمروی قدم می‌گذارم که گردنه‌های گردن‌شکنش حیرت‌افزاست، گردبادی که از دل گرداب تنوره بکشد، شاید بتواند سمبولیسم را توصیف کند.

نگارنده که آشنایی و شناخت با سبک و لحن بیدل دارد؛ و با ظرافت‌های سرشار از فخامت سبك هندی آشناست، با چهره‌ی ناآشنای مکتب سمبولیسم احساس آشنایی می‌کند؛ و شنا در این شّط خروشان را دل‌پذیر می‌داند؛ البته لذّتی که از خنکای شنا در چنین شطّی ناشی می‌شود، گاه در کلمات نمی‌گنجد، گویا چون «سرّ مگو» سر به مُهر است. آلبر ماری اشمیت(A.M.Schmdt) با چنین احساسی فریاد می‌زند: «از سمبولیسم چه می‌دانیم؟» هزار چیز مبهم. سمبولیسم پیوسته از قلمرو انتقاد گریزان است و ماهرانه خود را از تشریح و توصیف نجات می‌دهد»، یعنی سراپا غرق در حیرت است و شرح‌ناپذیر:

ز فرق تا قدم افسون حیرتی بیدل
کسی چه شرح کند معنی مگوی ترا

بیدل

اما چه چاره که ملزم به تشریح نشئه‌ی مکتب سمبولیسم می‌باشم؛ مکتبی که در این آیینه متجلّی است:

شخص تصویریم بیدل از کمال ما مپرس
حرف ما ناگفتی و کار ما ناکردنی‌ست؛

و فقط با چشم شدن گوش، قابل تماشاست:

آینه ام، آینه‌ام مرد مقالات نی ام
دیده شود حال من ار چشم شود گوش شما

مولانا

یا به تعبیر بیدل:

حاضران از دور چون محشرخروشم دیده اند
دیده‌ها باز است لیك از راه گوشم دیده اند

با این مقدمه، اینک خوانندگان گرامی را به خوانی فرا می‌خوانم که مائده‌اش آتش است:

جز داغ نیست مائده‌ی دستگاه عشق
آتش خورد کسی که شود میهمان ما

بیدل

۱. درنگی کوتاه

معادل سمبولیسم را فرهنگ‌نگاران «نمادگرایی» می‌دانند. (داد، ۱۳۷۱: ۵۳۸) «اصل کلمه‌ی سمبول (Symbol)[۱] سوم‌بولون (Symbolon) یونانی است به معنی بهم‌چسپاندن دو قطعه‌ی مجزا که از فعل سومبالو (Sumballo) (می‌پیوندم) مشتق است و حاکی از چیزی است که به دو قسمت شده باشد» (براهنی، ۱۳۷۱: ۶۷۲)؛ دو قسمتی که در صورت

۱. نماد

بهم‌پیوستن، می‌توانند معرّف و مکمل هم باشند. کنت‌گوبله دالویلد[1] باور دارد که سمبول «در گذشته لوحی بود که یونانیان قدیم به علامت مهمان‌نوازی بین خود و مهمان‌های‌شان قسمت می‌کردند.» (همان)

براهنی سخن کنت‌گوبله را چنین واکاوی می‌کند: «تقسیم‌کردن لوح یعنی تعمیم‌دادن عاطفه‌ی مهمان‌نوازی بین میزبان و مهمان‌ها. بدین ترتیب یك عاطفه از طریق شییء –که نسخه‌ی ثانی آن عاطفه نیست– عمومیت و حتی جامعیت می‌یابد. یعنی سمبول از خصویت به طرف عمومیت می‌رود بدون آن که رنگی از ابتذال بگیرد.» (همان: ۲۰)

موصوف در جای دیگر از چهره‌ی سمبول چنین پرده برمی‌گیرد: «سمبول مظهر یك شیء یا علامت دنیای خاص از اشیاء و یا علامت حالت ویژه‌ای از حالات انسانی در میان اشیا و حیوان‌هاست.»(همان)

خانلری باور دارد که «کلمه‌ی سمبول را به استعاره و مجاز و گاهی به کنایه ترجمه می‌توان کرد. اما استعارات ایشان پر از صور ذهنی گوناگون است که هریك صورتی یا مفهومی را در خیال شنونده برمی‌انگیزد. خواننده برای ادراك مفهوم شعر باید خود را به گوینده تسلیم کند، و به‌تدریج در آن عالم وهم -که او ساخته است- وارد شود.»(خانلری، ۱۳۷۰: ۵)

دکتر میترا با برجسته‌ساختن خصوصیت سمبولیسم به مثابه‌ی «سرپیچی از توصیف و تجسّم مظاهر عینی جهان» می‌نگارد: «سمبول، به معنی لغوی، اشاره و علامتی است که معرّف چیزی باشد، مانند سرو که سمبول قد بلند است. ولی در شعر سمبولیك قرن نوزدهم، سمبول‌ها قراردادی نبوده و به مقتضای حالات روحی شاعر آفریده می‌شوند.» (میترا،

1. Alviella, d Conte Goblet

۱۱۷ :۱۳۴۵)

از چارلزچدویك نیز بشنوید که سمبولیسم را اشاره‌ی غیرمستقیم به واسطه‌ی موضوع دیگر می‌داند: «واژه‌ی سمبولیسم به عنوان یك اسم عام، همانند رمانتیسیسم و کلاسیسیسم مفهوم به غایت وسیعی دارد. این واژه را می‌توان برای توصیف هر شیوه‌ی بیانی به کار برد که به جای اشاره‌ی مستقیم و به واسطه‌ی موضوعی دیگر، آن را غیر مستقیم و به واسطه‌ی موضوع دیگری بیان کند. در نتیجه، روشن است که برای درك مفهوم واژه‌ی سمبولیسم به عنوان یك اصطلاح نقد ادبی باید گستره‌ی آن را محدودکرد.» (چدویک،۱۳۷۵: ۹)

چارلزچدویك برای این گستره‌ی معنایی، به دریچه‌هایی تمسّك می‌ورزد که رهروان و پیش‌کسوتان سمبولیسم گشوده اند. من هم از همین دریچه‌ها به تماشای آن‌ها می‌پردازم:

- «سمبولیسم عبارت است از کاربست کامل این روند اسرارآمیز.» استفان مالارمه

- «سمبولیسم عبارت است از ادغام دو جهان محسوس و الهی در تجسّم هنری». وولینسکی

- سمبولیسم عبارت است از مقایسه‌ی انتزاعی با عینی، در حالی که به یکی از معیارهای مقایسه (فقط) به طور ضمنی اشاره شود.» هانری دورنیه

- سمبولیسم یعنی «نماد پوشش ایده‌ی افلاطونی .» دیگری بلی

چارلزچدویك با تمسّك به چنین تعاریفی نتیجه می‌گیرد: «در نتیجه سمبولیسم را می‌توان هنربیان افکار و عواطف؛ نه از راه شرح مستقیم، نه به وسیله‌ی تشبیه آشکار آن افکار و عواطف به تصویرهای عینی و ملموس،

بلکه از طریق اشاره به چگونگی آن‌ها، استفاده از نمادهایی بی‌توضیح برای ایجاد آن عواطف و افکار در ذهن خواننده دانست.» (همان: ۱۱)

اگر از معانی سمبول و وجه تسمیه‌ی آن بگذریم، سمبولیسم یا نمادگرایی «مکتبی است در ادبیات و هنر، که در اواخر سده‌ی نوزدهم و اوایل سده‌ی بیستم میلادی در اروپا و امریکا رواج داشته است.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۸۲۷)

آری! «شیوه‌ی سمبولیسم در نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم به وجود آمد و پیشوایان آن بودلر[1]، پل ورلن،[2] آرتور رمبو،[3] و مالارمه[4] بودند. سپس گروهی از شاعران جوان فراهم آمدند و نخست خود را «دکادان»[5] یعنی منحط خواندند و این عنوانی بود که ابتدا پل ورلن از زبان ادیبان مخالف به کنایه به خود داده بود. اما پیروان این شیوه بعد عنوان سمبولیست اختیار کردند (۱۸۸۶م) و این نام بر ایشان ماند.» (خانلری، ج۴، ۱۳۷۰: ۴)

زرین‌کوب چگونگی شکل‌گیری سمبولیسم را چنین تبیین می‌کند: «واکنشی که در مقابل طبیعت‌گرایی پیدا شد به وسیله‌ی مکتب رمزگرایی (Symbolism) اظهار شد که خود تاحدّی گرایش به دنیای رمانتیك محسوب می‌شد. بیش‌تر کسانی که رمزگرایی را به عنوان یك مکتب تازه تبلیغ و ترویج کردند خود در تحت تأثیر موسیقی تازه و پرهیجان ریشارد واگنر و هیجان‌های رمانتیك عصر، واقع بودند و افکار شوپنهاور و تخیلات

1 .Baudlelaire (1821-1867)

2 . Verlaine (1844 - 1896)

3 . Riambaud (1854 - 1891)

4 . Mallarme (1842-1898)

5 . Decadent

ادگار آلن‌پو که شارل بودلر(۱۸۶۷-۱۸۲۱م)آثار او را به فرانسه ترجمه کرده بود، نیز در پیدایش افکار آن‌ها تأثیر داشت» (زرین‌کوب،۱۳۶۹ :۴۵۷)

از دیدگاه زرین‌کوب، فرایند شکل‌گیری سمبولیسم مبتنی بر چنین محورهایی است:

۱. سمبولیسم واکنشی در برابر ناتورالیسم است.

۲. سمبولیسم تاحدّی گرایش به دنیای رمانتیك دارد.

۳. سمبولیست‌ها متأثر از موسیقی پرهیجان ریشارد واگنر اند.

۴. تخیّلات ادگار آلن پو و افکار شوپنهار در شکل‌گیری سمبولیسم نقش اساسی دارند.

۵. شارل بودلر مترجم آثار ادگار آلن پو به زبان فرانسوی است.

در این شکی نیست که داستان‌ها و نوشته‌های انتقادی ادگار آلن‌پو، شاعر و نویسنده‌ی آمریکایی(۱۸۴۹-۱۸۰۹م) تأثیر ژرفی برادبیات فرانسه می‌گذارد و «نخستین نظریه‌های جنبش سمبولیسم» ریشه در نوشته‌های انتقادی آلن‌پو دارد. امّا «نخستین پیام‌آور سمبولیسم فرانسوی، بودلر» است. (انوشه،۱۳۸۱: ۸۲۷) بهترین اثر بودلر یعنی «گل‌های اهریمنی»[۱] در این فرایند ادبی یك فرصت استثنایی است. از همین منظر است که وی را «پدر سمبولیسم می‌نامند.» (سید حسینی، ج۲،۱۳۷۱: ۵۱۵)

دکتر میترا با اعتقاد به این‌که«میراث رمانتیسیسم به قیمومیت شارل بودلر به تملك سمبولیست‌های فرانسوی درآمد»، چنین تصریح می‌کند: «سمبولیست‌های فرانسوی مایه‌ی هنری خود را از همین فرضیه‌ی اصالت احساسات گرفتند. بناءً به ادّعای ایشان، ما دارای احساسات و نوسانات

۱. به نام «گل‌های بدی» نیز برگردان شده است.

حسی گوناگونی هستیم که در هرلحظه و هرمرحله از حیات، دنیای خودآگاهی تغییر و تفاوت پیدا می‌کند. چگونگی این نوسانات احساسی بستگی به خصوصیات روحی منحصربه فرد شاعر وحال او دارد. از آن‌جا که زبان مرسوم و قراردادی نمی‌تواند احساسات و حالات روحی متغیّر و فرّار هنرمند را- چنان که باید بیان کند- وظیفه‌ی شاعر است که زبانی سمبولیك خاص خود بیافریند تا به توصیف حال خود توانا گردد.» (میترا، ۱۳۴۵: ۱۱۷-۱۱۶)، یعنی زبان مرسوم نمی‌تواند بین آفاق و انفس رابطه ایجاد کند. آفاق تو در تو، گسترده و رنگارنگ است. انفس عمق و اوج وصف‌ناپذیر دارد. جز با زبانی نمادین نمی‌توان زیبایی‌های آفاق را به تصویر کشید.

به سخن روشن‌تر، تلاطم دنیای انفسی برای آیینه‌داری جهان، فی نفسه نمادین است. زبان استعاری پر از سمبول، ماحصل ذهن ناخودآگاه است. فوران نگاه شاعرانه، که ازعمق ناخودآگاهی سرچشمه می‌گیرد، سرشار از رموزی است که زبور شعر را شکل می‌دهد و همه چیز برای شاعر بالقوّه سمبولیك است، آنگاه که نگاه ناخودآگاه شاعر برآن‌ها جرقه می‌زند، هیمه‌ای را برمی‌افروزد که روشنایی آن خاموشی‌ناپذیر است، و غنای زبان در گرو چنین آتش برافروختنی است، زیرا نمادهاست که توالی حیات یك زبان را تضمین می‌کند.

«سمبول معمولاً دو نوع است: سمبول‌هایی هستند که به‌طور قراردادی وجود دارند و به صورت سمبول‌های عمومی همه قبول شان دارند. این سمبول‌ها ساخته و پرداخته‌ی ذهن گذشتگان هستند و به ما رسیده‌اند و طی قرن‌ها قسمتی از فرهنگ، شعر و تمدن ما را تشکیل داده اند. ولی

سمبول‌هایی هستند که مخلوق ذهن خود شاعراند.» (براهنی، ج ۱، ۱۳۷۱: ۱۲۱)؛ مخلوقی که ماحصل نیم‌نگاه شاعرانه است. زیرا «هرنقشی را که شاعر می‌بیند، حرفی است که می‌شنود.»[۱] به باور مالارمه نیز «نام‌بردن از یك شیء، سه چهارم لطف شعر را زایل می‌کند» (میترا، ۱۳۴۵: ۱۱۹)، «به کنایه و اشاره چیزی را نمایاندن یا احساسی را برانگیختن، زیبایی اندیشه‌ی هنری را به کمال می‌رساند.» (همان) این کمال هنری ماحصل دو ویژگی است:

۱. «سمبول یك قرارداد انتزاعی است که هنر را به سوی حفظ خصوصیت جهانی اش می‌راند.» (براهنی، ج ۱، ۱۳۷۱: ۱۲۱)، لاینل دفونسکا

۲. «در شعر سمبولیك، کلمات مبیّن حوادث یا موجودات عالم خارج نیستند، بلکه به وسیله‌ی برقراری هم‌آهنگی اصوات، کلمات دیگر را منعکس می‌کنند. به گفته‌ی دیگر، هرکلمه سمبولی است که از مفهوم قراردادی و توصیفی خود در دنیای خارج روگردان می‌شود، به این منظور که موجب تداعی کلمات دیگر می‌شود تا جمعاً بتوانند چیزی در دنیای باطن برانگیزد. مالارمه این چیز را یك راز مگو می‌داند، چرا که این چیز در خود شعر و در جادوی کلمات متجلّی است و خواننده نمی‌تواند ارتباط ذهنی مستقیمی با آن برقرار کند. همین خصوصیت است که به این مکتب جنبه‌ی مذهبی و عرفانی می‌دهد و شاعر سمبولیست را به لباس کشیش اسرار -که با سحر کلام سر و کار دارد- در می‌آورد.» (میترا، ۱۳۴۵: ۱۱۹)

سمبول‌ها نه تنها تداعی‌کننده‌ی کلمات دیگرند، بل پیوسته آفرینش معانی جدید را تجربه می‌کنند، زیرا هر سمبول کوزه‌ای است که بحری از

۱. سخن مشهور بیدل است: « هر نقشی را که می‌بینی، حرفی است که می‌شنوی.»

معانی متنوّع و ژرف را در خود فشرده می‌سازد. این اعجاز هنری ماحصل کشف و شهودی است که از برکت الهام متبلور می‌شود و خوانندگان نیز در امتداد زمان با شهود دیگر، معانی جدیدی را در این نمادهای هنری کشف می‌کنند. «رمزگشایی و ایجاد» (سید حسینی، ج۲، ۱۳۷۱: ۵۳۹) از ویژگی‌های ذاتی نماد است. برخی از این ویژگی‌ها عبارت‌اند از: «۱-گنگی ذاتی ۲-اتحاد تجربه و تصویر ۳- چند معنایی یا بی‌معنایی ۴- اشتمال بر معرفت شهودی ۵- تناقض‌نمایی ۶- تأویل‌پذیری.» (فتوحی،۱۳۸۹: ۱۶۴). این ویژگی‌ها ریشه در بافتار و ساختار نماد دارد. «نماد بیانگر کلّیات و مفاهیم بزرگ به وسیله‌ی موضوعات جزیی است.» (همان۱۳۸۹: ۱۶۱)

به هر روی، «استعاره به قلمرو سبک کلاسیک و رمانتیک تعلّق دارد نماد به قلمرو ادبیات سمبولیک.» (همان:۱۸۷) با درک تفاوت‌های بافتاری استعاره با سمبول، به‌آسانی می‌توان تمایز سمبولیسم را با کلاسیسم و رمانتیسیسم را دریافت. نمودار زیر چنین دریافتی را تسهیل و برجسته می‌سازد:

استعاره	نماد
- جانشین یک واژه است. - یک تشبیه فشرده است. - به جانشینی و علاقه‌ی خود پیوسته است.	- جانشین اندیشه است. - سرچشمه‌ی مفاهیم و تصوّرات است.

- جانشین یک مفهوم خارجی است.	- تصویری است آزاد و آزادانه عمل می‌کند.
- شباهت پنهان دو شیء با هم است.	- تن به مفهومات حسّی نمی‌دهد.
- در سطح شباهت میان اشیاء می‌ماند.	- با مفهوم خود، وحدت ذاتی دارد.
- صریح و محدود است.	- عمیق و ژرف است.
- فقط یک تأویل(معنی) دارد.	- گنگ و بی‌کرانه است.
- بیرون از متن قابل تحلیل است.	- تأویل‌های متعدّد و بی‌شماری دارد.
- امر جزیی را تصویر می‌کند	- در درون متن هویت می‌یابد.
- آرایه‌ی است در بدنه‌ی شعر.	- کلیّت را تصویر می‌کند.
- پنهان‌سازی آگاهانه است	- کاکل شعر است و محور آن.
- صورت دیگری از نشانه‌ی زبانی است.	- پنهان‌سازی ناخودآگاه است.
- به برونه‌ی زبان معطوف است	- صورت یک اندیشه است.
- با تکرار مبتذل می‌شود و می‌میرد	- به درونه‌ی زبان معطوف است.
	- با تکرار در متن عمق و ژرفا می‌پذیرد.[1]

(همان:۱۸۸)

۱. «مراد تکرار در یک متن است نه تکرار در تاریخ ادبیات. زیرا نمادها هم وقتی در طول زمان و در آثار متعدّد تکرار شوند مبتذل می‌شوند و تازگی و تأثیر خود را از دست می‌دهند و به استعاره‌های مفهمومی و قراردادی بدل می‌شوند. مانند بسیاری از ااصطلاحات عرفانی: می، ساقی، زلف و ...، در شعر فارسی قرن نهم و دهم.» (ر.ک: فتوحی، بلاغت تصویر، پی‌نوشت ص ۱۸۸)

اگر بخواهم با اصطلاحات ابوالمعانی بیدل، به نماد و چگونگی آفرینش نماد بپردازم، تبیین من این است: نماد نمایشنامه‌ی ناخودآگاه و تلاطم معرفت شهودی است. حشر اندیشه در قلمروکلماتی ممکن است که قیامت‌آفرین باشند. یعنی دم ناخودآگاه نمادآفرین، نقش «غلغله‌ی صور» را دارد:

«بیدل» نفسم کارگه حشر معانی‌ست
چون غلغله‌ی صور، قیامت‌کلماتم

ره‌آورد حشر معانی و رستاخیز کلمات، گرایش به سوی چندمعنایی و هیچ‌معنایی است:

هر ادا صد مقصد است امّا اگر دل پی برد
هر سخن صد معنی‌ست اما کجا فهمد کسی

بیدل

۲. هماهنگی صداها

«همان گونه که اکسیژن عنصر اساسی حیات است، رنگ در نقاشی، صوت در موسیقی، سنگ در حجاری و زبان در ادبیات نقشی اساسی و احیاءکننده دارد. موسیقی بدون صدا، نقاشی بدون رنگ و ادبیات بدون زبان نمی‌تواند وجود داشته باشد.»(آرزو،۱۳۸۷: ۹)

این تقسیم‌بندی که بیانگر چگونگی هستی‌مندشدن نقاشی، موسیقی و ادبیات است، از منظر سمبولیسم به رسمیت شناخته می‌شود. سمبولیست‌ها آیینه‌های هنری را تو در تو می‌بینند نه مجزّا و متفاوت. به‌ویژه آیینه‌ی موسیقی را در برابر آیینه‌ی شعر می‌گذارند تا ابدیتی را

بیافرینند که هنر با تمام کمالش موج‌آفرین گردد.

«به عبارت دیگر، سمبولیست‌ها برآن بودند تا زبان را چنان تلطیف کنند و بیالایند که مطابق نظر آلن‌پو بتوانند وظیفه‌ی شعر را به القای هیجان و عاطفه‌ی مجرّد به صورتی که در موسیقی یافت می‌شود، بدل کنند.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۸۲۸)، از چنین چشم‌اندازی «یك‌سان دانستن شعر و موسیقی» (چدویک،۱۳۷۵: ۱۳) از اصول مسلّم سمبولیسم است.

به باور بنیان‌گذار شیوه‌ی سمبولیست و انسترومانتالیست یعنی رنه‌گیل هر «کلمه به خودی خود دارای ارزش خاص موزیکی و تجسّمی» است. (هنرمندی،۱۳۵۰: ۲۸۸) و شعر باید معطوف و ملزم به هستی‌مندکردن این ارزش خاص باشد و با تمام توان «مال خود را از موسیقی پس بگیرد (چدویک،۱۳۷۵:۱۴) زیرا «شعر، بیش از آن که کلماتی با معنی باشد، همراهی و هماهنگی صداهاست و عبارتی زیبا و بی‌معنی، از عبارتی که معنی دارد، اما زیبایی چندانی ندارد، ارزشمندتر است.»[۱] (انوشه،۱۳۸۱:۸۲۸)

بودلر در تبیین هدف شعر چنین باوری را ارائه می‌دهد: «گروهی از مردم تصوّر می‌کنند که هدف شعر، آموزندگی است، و شعر باید گاه در کمال وجدان بکوشد و گاه در تکمیل اخلاق و آداب؛ و گاه نیز هرچه را سودمند است، نشان دهد ...

شعر، جز خود هدفی ندارد و نمی‌توان هدف دیگر داشته باشد. هیچ شعری، چندان بزرگ و برجسته؛ و به‌راستی شایسته‌ی نام شعر نمی‌تواند شد مگر آن که تنها به خاطر سرودن شعر، سروده شده باشد ...

شعر حتی اگر تهدید به نابودی گردد نمی‌تواند به علم یا اخلاق

۱. این سخن فربه از «مالارمه» است.

همانند شود. هدف شعر حقیقت نیست و جز خود هدفی ندارد.» (هنرمندی،۱۳۵۰: ۱۰۰) به سخن دیگر، «شعر فقط به خاطر هم‌آهنگی و طنین کلماتی که بیان‌کننده‌ی معنای خاص نیست سروده می‌شود.» (میترا،۱۳۴۵: ۱۲۰)

رهنمود سمبولیست‌ها برای ایجاد ارکستر کلمات، عصیان در برابر قواعد دستور زبان است. با چنین عصیانی باور دارند که «کلمات را نه از روی قواعد منطقی، بلکه هرطور که شاعر احساس می‌کند، باید با هم دیگر ترکیب نماید.» (سیدحسینی، ج۲،۱۳۷۱: ۵۴۵)

به عبارت دیگر، «سمبولیست‌ها می‌گفتند برای دست‌یابی به جادوی اصوات می‌توان قواعد دستوری و فصاحت کلام را زیرپا گذاشت» (انوشه، ۱۳۸۱: ۸۲۸) به باور مالارمه «همه‌ی هدف شعر، ایجاد تصوّر ناب است فارغ از هرتداعی آشنا یا ملموسی.» (چدویک،۱۳۷۵: ۱۲)

ایجاد تصوّر ناب در گرو زبان نمادین است. در اندیشه و تخیّل بودلر «دنیا جنگلی است مالامال از علایم و اشارات که حقیقت آن از چشم مردم عادی پنهان است و فقط شاعر با قدرت ادراکی که دارد، با تفسیر و تعبیر این علایم، می‌تواند آن را احساس کند.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۸۲۹) این احساس هرگز هستی‌مند نمی‌شود مگر این که شاعر «خویشتن را به ابتکار کلمات تسلیم کند.»[۱] شعر آزاد (Verslibre) کارنامه‌ی چنین ابتکاری است.

اگر بخواهم شعر آزاد را با موجزترین بیان عینی توصیف کنم، می‌توان گفت که «شعر آزاد عبارت است از عده‌ای از پاره‌های موزون و نامساوی.» دو ویژگی مهم شعر آزاد عبارت‌اند از:

۱. مالارمه

۱. «در شعر آزاد دیگر وحدت اصلی و حساب‌شده‌ای برای قالب شعر در میان نیست، بلکه وحدت شعر از روی وحدت اندیشه و تصویری که در آن هست، تعیین می‌شود.

۲. «کوتاهی و بلندی ابیات را نیز وضع مضمون آن ابیات تعیین می‌کند. شاعر هیچ اجباری ندارد که برای متعادل‌ساختن مصراع‌های شعر خویش کلماتی را اضافه برآنچه برای بیان فکرش کافی است، بیاورد.» (سید حسینی، ج۲، ۱۳۷۱: ۵۴۷-۵۴۶)، چنان که «معروف است که مالارمه واژه‌هایی از قبیل همچون و مانند را از واژگان خود طرد کرده بود.» (چدویک، ۱۳۷۵: ۱۰)

اگر بخواهم این بحث گسترده دامن را فشرده سازم، دو نگاه و نگرش تحلیلی می‌تواند پایان‌بخش این واکاوی باشد:

۱. «چنان که از خلال آثار و نوشته‌های سمبولیست‌ها مشهود است، شعر آزاد باعث شد که کلمه ارزش واقعی خود را به نسبت آهنگ و صدایی که دارد در شعر کسب کند. ...

سمبولیسم -آنچه را بودلر درباره‌ی موسیقی کلمات گفته بود- در شعر رواج داد و ارزش آهنگ کلمات را روشن ساخت و ابیات شعر را دارای موسیقی مخصوصی ساخت که از رابطه‌ی این آهنگ‌ها به دست می‌آمد.

از این موسیقی کلمات در عین حال، برای کسب قدرت بیان بیش‌تری استفاده شد. ایجاد سجع و تکرار حروف معیّن در یك مصراع، و به کار بردن کلمات هم‌آهنگ و روانی جملات شعری، امکانات تازه‌ای در تصویر و بیان اندیشه‌ها برای شاعر فراهم ساخت.» (سید حسینی، ج۲، ۱۳۷۱: ۵۴۸-۵۴۷)

۲. دکتر میترا که شیفته‌ی رئالیسم است و با سمبولیسم میانه‌ای خوشی ندارد، این مکتب ادبی را چنین بررسی و نقد می‌کند: «نکته این جاست که کلمات زبان آدمی، خاصیّت نت موسیقی را ندارد. کلمات، برخلاف الحان موسیقی نمی‌تواند قائم بالذّات باشد. هرکلمه برای این که جزو زبان محسوب شود، بایستی مبیّن چیزی و دارای معنایی باشد وگرنه جز صوت، خصوصیت دیگری نخواهد داشت.

بنابراین، حیات کلمه به قابلیت و رسایی آن در میان چیزها یا حالات و یا کیفیّت‌های مورد نظر بستگی دارد. همین که کلمه‌ای این خاصیّت را از دست داد بی‌درنگ می‌میرد. به گفته‌ی دیگر، مایه‌ی زندگانی کلمات نه در آهنگ آن‌ها و نه در رنگ آن‌ها نهفته است؛ آنچه به کلمات زندگی می‌بخشد معانی آن‌هاست. دشوار است کسی بتواند از شعری که صرفاً از کلمات خوش‌رنگ و گوش‌نواز ترکیب‌شده باشد لذّت ببرد؛ لذّت شعر هنگامی دست می‌دهد که شخصی بتواند به مفاهیمی که کلمات نماینده‌ی آنند، پی ببرد. همین جاست که سمبولیسم به کوچه‌ی بن‌بست می‌افتد. زیرا اگر کلمات و اندیشه‌ها نتوانند به چیزهای درك‌شدنی و یا مفاهیم احساس‌پذیر اشاره نمایند، ادبیات دیگر نمی‌تواند وجود داشته باشد.» (میترا،۱۳۴۵: ۱۲۲-۱۲۱)

بدون تردید دکتر میترا با ارائه‌ی چنین نظراتی، عینك باور قدما را به چشم دارد. زیرا قدما زبان را «بیشتر وسیله‌ی انتقال معنایی از ذهنی به ذهن دیگر می‌شمردند»(پورنامداریان،۱۳۸۱: ۱۵) و بر خصلت صناعتی شعر کلاسیك تأکید می‌کردند. در حالی که شعر نو، ماحصل عبور از خصلت شعر کلاسیك (زبان ادبی، صورت و قالب، و معنی) به فضایی

است که به جای تأکید بر فرستنده، متن و گیرنده، چنان برجسته می‌گردد که بحق «به معنی تحقق گذر شعر فارسی از دوران کهن به دوره‌ی جدید است»(همان:۱۹)

شعر نو «با رخصت دادن به شرکت ناآگاهی در روند خلاقیت شعر و حضور زبان سمبولیك، که خود ناشی از نظرگاهی جدید نسبت به جهان و ماهیّت شعر بود، اصل معنی‌رسانی و معنی‌پذیری را به معنی‌پوشی و تأویل‌پذیری بدل کرد.»(همان: ۱۷)

آری! دکتر میترا به تك معنایی می‌اندیشد در حالی که شعر تبلوری از چند معنایی است، «به بین تفاوت ره از کجاست تا به کجا».

اینك که میدان سخن فراخ گردید، سزاوار است اصول شعر سمبولیسم را از چشم‌انداز شاعران بنام این مکتب تماشا کنم:

الف) فرازی از نظرگاه‌های بودلر

۱. شعر سازی است مرموز ؛ که آهنگ زندگی انسان را برکنار از زمان و مکان خاص می‌نوازد.

۲. تلاش شعر آنست که وجود انسانی را به سرزمین علوی بالا ببرد، تا برفراز قلّه‌های روحی، انسان با خدا دیدار کند.

۳. هدف شعر آموزندگی، تهذیب اخلاق و تکمیل آداب نیست. شعر جز خود هدفی ندارد.

۴. شاعر مترجم و کاشف رمز همبستگی جهان است.

۵. شاعر روح جمع است که می‌پرسد، می‌گرید و امیدوار می‌شود، و گاه نیز پیش‌گویی می‌کند.

۶. شاعر باش حتی در نثر!

۷. صدر سخن به تخیّل اختصاص دارد نه مشاهده.

۸. شعر مفصّل وجود ندارد. شعر مفصّل دست‌آویز کسانی است که در ساختن شعر کوتاه ناتوان اند.

۹. شعرهایی است مانند برخی از زنان زیبا، که طراوات و کمال در آن‌ها حل شده است، اینان را تعریف نمی‌کنیم، دوست شان داریم.

۱۰. نخستین کار یك هنرمند آنست که آدمی را بر جای طبیعت بنشاند و بر ضد طبیعت اعتراض کند.

۱۱. هنر اگر در برابر واقعیت بیرون سر فرود آورد از اوج و احترام خویش می‌کاهد.

۱۲. هنر، جادوی وسوسه‌انگیزی است، که هم محتوا و هم شکل؛ هم جهان بیرون از هنرمند و هم خود هنرند را در بر دارد.

۱۳. زیبایی چیزی است پرشور و غم‌انگیز، اندکی مبهم که مجال حدس و احتمال را برجا گذارد.

۱۴. یکی از خصایص زیبایی، برانگیختن شگفتی است.[۱]

ب) چاشنی از چشمه‌سار مالارمه

۱. شعر پیوستگی دقیق تصویرها و آهنگ‌هاست.

۲. شعر چیزی نیست مگر کلامی کامل، پنهاور؛ و ستایشی است نسبت به نیروی کلمات.

۳. وظیفه‌ی شاعر آنست که ناب‌ترین معنی را به کلمات بدوی ببخشد.

۴. شعر نمی‌بایست وصفی باشد و ه روایتی، بلکه باید القائی باشد.

۵. شعر دارای مفهوم رمزی و بیان ناپذیر است.

---

۱. نظرات شاعران سمبولیست از منابع گوناگون گزینش شده است؛ به‌ویژه «بنیاد شعر نو در فرانسه». تلخیص و فهرست مطالب از آن نگارنده‌ی این متن است.

۶. شعر در خدمت توهّم است نه تفکر؛ توهّمی که منحصراً باید به وسیله‌ی همانندی‌های بیرونی به بیان درآید.

۷. زبان شاعرانه یعنی نام بردن اشیاء به کنایه.

۸. شعر، بیش از آن که کلماتی با معنی باشد، همراهی و هماهنگی صداهاست.

۹. اصول شیوه‌ی مالارمه شامل سه جزء مشخص و غالباً متضاد است؛ سه جزیی که مبدأ شعر معاصر تلقی می‌گردد:

- کلام یا شعر ارزش خاص موزیکی در خود دارد.
- شییء با تصویر کنایی نشان داده می‌شود.
- ماده‌ی شعر اندیشه است، یعنی مفهوم مجرد ذهنی یا احساسی.

ج) رشحه‌ی از شطّ رمبو

۱. بیان شاعرانه، آفریده‌ای است که برای همه‌ی حواس دریافتنی است.

۲. شاعر باید از راه درهم‌آشفتگی طولانی، فراوان و منطقی حواس بینا گردد.

۳. کلمه، واقعیت حقیقی شعر است، ابزاری فرمان‌بر در خدمت اندیشه یا هیجان نیست.

۵. کار شاعرانه عبارت است از تعالی بخشیدن عالم محسوس بنابر تمایلات روح.

د) وجیزه‌ی از ورلن

شعر باید به موسیقی نزدیک‌تر شود تا به پیکرتراشی و نقاشی؛ و مانند موسیقی باید تأثرات شاعر را القاء کند نه آن‌که چون نقاشی در پی وصف و نشان‌دادن خطوط و اشکال باشد.

هـ) دسته‌گلی از گلخانه‌ی رنه گیل

۱. تأثر شاعر تنها وقتی ارزش دارد که قوانینی که برحالت کلّی جهان حاکم است و بدان وحدت می‌بخشد، در آن امتداد یابد و با همان وزن‌ها تحوّل پذیرد.

۲. باید کلماتی را برگزینیم که علاوه بر معنی مشخص خود، ارزش هیجان‌انگیز و صوتی داشته باشد؛ و با آن‌که از نظر محتوی و اندیشه، صدادار هستند، باید آهنگ خاص و وزن مناسب نیز با آن‌ها سازگار باشد.»،{یعنی محتوای صوتی برای شاعر اهمیت دارد نه موزیکی که شاعر می‌تواند با تلفیق کلمات در شعر خود به هرکلمه بدهد.}

۳. هرکلمه‌ای دارای ارزش خاص موزیکی و تجسّمی است.

۴. شماره‌ی هجاها و طول مصراع باید بستگی نزدیکی با هیجان یا اندیشه‌ی شاعر داشته باشد.[۱]

و) دمی با گوستاوکان بنیان‌گذار شعر آزاد

۱. شعر چیست؟ قطعه‌یی هرچه کوتاه‌تر، که درنگ صدا و توقف صورت را مجسّم سازد.

۲. هدف تازه در شعر آزاد (Verslibre) آنست که شاعران به همان نسبت که اصول خارجی نظم‌سازی کهن را به دور می‌افکنند، هرچه بیش‌تر میدان را به موسیقی کلام واگذارند. یعنی ارزش موزیکی و آهنگ شعر در درجه ی اول اهمیت قرار می‌گیرد.

۴. یك قطعه شعر آزاد یعنی مجموعی از قطعات آهنگ‌دار نابرابر.

---

۱. نیما یوشیج وامدار رنه‌گیل است.

۵. موسیقی شعر آزاد پیش از هر چیز آهنگ است نه بازی با اصوات موسیقی.

ز) ولوله های والری

۱. شعر چیزی نظیر بازی و یا مراسم مذهبی است.

۲. شعر هدفی جز خودش ندارد.

۳. شعر شبیه رقص است و نثر هم چون راه رفتن.

۴. هدف رقص همان خود رقص است.

۵. کلمات، عبارت از قدم‌ها یا حرکات رقص است.

۶. کلمات در نثر ابزار بیان مطلب است اما در شعر، کلمه ارزش خود را کسب می‌کند و شاعر است که این نیروی جادویی را به کلمه می‌بخشد.

۷. اگر شعر کامل‌ترین و خالص‌ترین هنرهاست باید قیود متعدد و گوناگونی را گردن نهد.

۸. الهام عبارت از حالتی است که در اثنای آن شعور آفریننده در مقابل خودکاری مغز بی اثر می‌شود.

۹. الهام هیچ‌گونه تأثیر و ارزشی در آفرینش هنر ندارد.

۱۰. غریزه، حیوانی‌ترین قسمت روح بشری است، و الهاماتی که زاییده‌ی غرایزمان باشند، علف‌های وحشی شعور ما هستند.

۱۱. مفهوم الهام شامل این مفاهیم می‌شود:

- آن چیزی که بهایی ندارد بالاترین ارزش را دارد؛

- و آن چیز که بالاترین ارزش را دارد، نباید بهایی داشته باشد. هم چنین متضمّن این مفهوم است:

- حداکثر تفاخر در برابر حداقل مسؤولیت.

۱۲. اگر ملزم به نوشتن باشم بسی بیش‌تر خوش دارم که با استشعار کامل و روشن‌بینی تام مطلب ناچیزی بنویسم تا به مدد ارواح و خارج از وجود خود شاهکاری از میان زیباترین شاهکارها بیافرینم.

ح) همهمه‌ی احمد هاشم[۱]

۱. بیش از هرچیز باید به این نکته اعتراف کنم که هنوز نمی‌دانم منظور از معنی و مفهوم در شعر چیست؟ آیا آنچه فکر می‌شود مجموعه‌ی از مطالعات مبتذل است؟ داستان است؟ مضمون و مقاله است؟ آیا وضوح عبارت از این است که این نوشته‌ها به راحتی درك شوند؟

آنانی که چنین مشخصاتی را برای شعر ضروری می‌شناسند، شعر را با چیزهایی از قبیل تاریخ، فلسفه، سخنرانی و بلاغت درهم می‌آمیزند و از چهره و علائم اصلی آنان بی‌خبرند و چیزی نمی‌شناسند.

۲. شاعر نه پیام‌آور حقیقت است، نه انسانی بلیغ و نه واضع قانون.

۳. زبان شعر برای این نیست که مانند نثر فهمیده شود.

۴. زبان شعر حد واسطی است بین موسیقی و سخن، که فقط احساس می‌شود.

۵. شعر نظمی است که قابل تبدیل به نثر نیست.

۶. کاویدن شعر در جستجوی معنی، درست مانند آنست که پرنده‌ی کوچکی را که نغمات او ستارگان شب‌های تابستان را غرق رعشه می‌کند، برای خوردن گوشتش بکشیم.

۷. در شعر آنچه بیش از همه حائز اهمیت است معنی کلمات نیست،

۱. احمد هاشم (۱۹۳۳-۱۸۸۵م) نخستین کسی است که سمبولیسم غربی را در آغاز قرن بیستم وارد شعر ترکیه کرده است.

بلکه ارزش تلفظ جمله است.

۸. هدف شاعر آمیزش اسرارآمیز کلمات است؛ آمیزشی که با برانگیختن تموّجات موسیقی حالت نامحدودی را ایجاد می‌کند که ارزش آن فوق معنی کلمات است.[۱] (سیدحسینی، ۱۳۷۲: ۵۶۵-۵۶۴)

۳. بیانیه‌ی سمبولیسم

بیانیه‌ی مکتب جدید سمبولیسم برای نخستین بار توسط شاعر یونانی‌نژاد، ژان موره‌آس (Moreas) در ۱۸ سپتامبر ۱۸۸۶م تدوین و منتشر می‌شود. موره‌آس این مکتب ادبی را سمبولیسم می‌نامد.

بخشی از بیانیه‌ی سمبولیسم:

«... سابقاً پیشنهاد کرده بودیم که کلمه‌ی سمبولیسم یگانه تعبیری است که می‌تواند تمایل جدید نبوغ آفریننده‌ی هنر را در دوره‌ی ما بیان کند. اکنون نیز تذکر می‌دهیم که احتیاجی به تغییردادن این کلمه نیست.

همان طور که در اول این نوشته نیز گفتیم تمایلات هنری در دوره‌های معیّن، اختلافات فکری زیادی به وجود می‌آورد. برای پیدا کردن منابع مکتب جدید، به بعضی از اشعار آلفرد دووینی، شکسپیر، عرفا و صوفیه؛ و حتی دورتر از آن‌ها باید مراجعه کرد.

شارل بودلر مبشّر واقعی این مکتب جدید شمرده می‌شود. مسیو مالارمه معنی اسرارآمیز و تعریف‌ناپذیری به آن می‌بخشد. پیش از این مصرع‌های شعر قواعد سخت و مشکلی داشت. نخست تئودور بانویل با انگشتان سحرآمیز خود این اشکال را کم‌تر و ملایم‌تر ساخته بود، ولی پل ورلن این

۱. گزینش، تلخیص و محوربندی از آن نگارنده است.

قواعد سخت را به کلّی از میان برد...

شعر سمبولیك که دشمن نظریات تعلیمی، فصاحت، مبالغه، حساسیّت ساختگی، تصویر و ابژکتیف است، می‌کوشد فکر را به صورتی که حواس را مخاطب قرار دهد، بیان کند. از طرف دیگر، فکر نباید خود را از تزیینات معظم و زیبای شکل محروم کند. زیرا صفت اساسی هنر سمبولیك این است که هنرمند تا تصویر فکر مطلق پیش نرود. از این رو در این مکتب هنری، مناظر طبیعی و حرکات اشخاص و حوادث کاملاً مشخص، خود به خود وجود ندارد، بلکه پاره‌ای مشاهدات خارجی هستند که روی حواس ما تأثیر می‌کنند و وظیفه‌ی آن‌ها نشان‌دادن روابط پنهانی است که با اساس فکر وجود دارد.

اگر عدّه‌ای از خوانندگان کوتاه‌نظر، این نظریه‌ی هنری ما را مهم نشمارند، نباید متعجب بود. اما چه می‌توان کرد؟ مگر اشعار پنداروس، هملت شکسپیر، فاوست گوته نیز با چنین اعتراضاتی رو به رو نشده بود؟ (سیدحسینی، ۱۳۷۲: ۵۴۲-۵۴۱)

اگر بخواهم بر محورهای مهم این بیانیه انگشت بگذارم، این محورها عبارت‌اند از:

۱. ژان موره،آس در ۱۸ سپتامبر ۱۸۸۶م بیانیه‌ی مکتب سمبولیسم را منتشر می‌کند.

۲. منابعی که این مکتب بر آن استوار است اشعار آلفر دووینی، شکسپیر، تفکر و ترنّم عرفاست.

۳. شارل بودلر مبشّر مکتب سمبولیسم محسوب می‌شود.

۴. اوج و عمق اسرارآمیز و ژرفناك این مکتب در گرو اندیشه‌ی مالارمه است.

۵. تئودور بانویل با انگشتان سحرآمیزاش قواعد سخت و متصلّب شعر را نرم‌تر می‌سازد.

۶. پل ورلن این قواعد سخت را به کلّی از میان برمی‌دارد.

۷. شعر سمبولیك مخالف و دشمن نظریات تعلیمی، مبالغه، فصاحت و حساسیّت ساختگی و بیرون‌نگری است.

۸. زیبایی شکل و تزیینات صوری مورد توجه سمبولیست‌هاست.

۹. صفت اساسی هنر سمبولیك این است که هنرمند تا تصویر فکر مطلق پیش نرود.

با توجه به این بیانیه، محققان از اصول سمبولیسم چنین پرده برمی‌گیرند:

- الهام متافزیکی سمبولیسم ماحصل تأثیرپذیری شدید از فلسفه‌ی ایده آلیسم است.

- بدبینی اسرارامیز شوپنهاور در شکل‌دهی سمبولیسم نقش قابل توجهی دارد.

- عبور همه چیز از منشور تخیّل و درون‌نگری (سوبژکتویسم)، از ویژگی‌های اساسی سمبولیسم است.

- عمق، ابهام و اسرارآمیزی، از بسامدهای سبکی سمبولیست است.

- پوزیتویسم و رئالیسم مصمم به اخراج رؤیا و تخیّل از قلمرو ادبیات بودند، اما سمبولیسم به این ویژگی ها ویزای ورود می‌دهد.

- عقاید سمبولیست‌ها سخت متقارن با عرفان شرق است. باور دارند که «طبیعت بجز خیال متحرّك چیزی دیگری نیست. اشیاء چیزهای ثابتی نیستند بلکه آن چیزی هستند که با واسطه‌ی حواس‌مان آن‌ها را درك می‌کنیم؛ آن‌ها در درون ما هستند» (همان:۵۴۴) از این منظر با ایده

آلیسم برکلی نسبت مستقیم دارند.

- طبیعت عبارت از زندگی روحی انسان است که در اشیاء منعکس و متبلور می‌شود. تصویرآرایی طبیعت و واقعیات محسوس به معنای برملا کردن «حقیقت اسرار روح» خود انسان است.

- «خلاصه، تمام طبیعت سمبول وجود و زندگی خود انسان. تشریح و تصویر اشیاء و حوادث به واسطه‌ی سمبول‌ها، صورت تازه‌ای به‌خود می‌گیرد.»(همان)

- «برای بیان روابط بین الهام و اشکال، باید زبان شعر را درهم ریخت و به صورت دیگری درآورد. و چه بسا که این زبان برای اشخاص عادی نامفهوم باشد راز سمبولیسم در همین چیزهای نامفهوم است.»(همان)

- فوران شعر نمی‌تواند در قالب تنگ دستور زبان ساری و جاری شود. بنا بر این نگاه، سمبولیست‌ها باور دارند که «اصول معقول و ادراك‌پذیر حاکم بر روابط کلمات» مانع شهود و سیلان طبیعی شعر می‌گردد. با عبور از این قواعد منطقی، احساس شاعرانه را سیّال ساختند.

- شعر باید مانند موسیقی سرشار از ابهام باشد. پل ورلن این ویژگی را متّصف به «موسیقی بی‌آواز» می‌کند.

- به باور سمبولیست‌ها وزن، بازدارنده‌ی جریان موّاج تخیّل است. با چنین باوری، شعر آزاد را می‌آفرینند و اعلام می‌کنند که «شعر آزاد عبارت است از عده‌ای پاره‌های موزون نامساوی». با این اعلام، دو معیار متولد می‌شود:

الف) قالب ممثّل وحدت شعر نیست.

ب) وحدت شعر، ماحصل وحدت اندیشه و تصاویر است.

- نخستین کسی که آفرینش هنری شعر آزاد را تجربه می‌کند و مبدع آن

محسوب می‌شود، آرتور رمبو است. هرچند در همین بحبوحه شاعر امریکایی والت ویتمن[1] نیز اشعاری را با چنین اسلوبی می‌سراید. اما محققان آرتور رمبو را مبدع سمبولیسم می‌دانند. ورلن نیز از تجربه‌کنندگان اصلی شعر آزاد است.[2]

سمبولیست‌ها در آغاز نسبت به چگونگی زبان، دارای دو نگرش متفاوت‌اند:

الف) مالارمه و رنه گیل باور دارند که زبان هنری باید از زبان عوام متمایز باشد.

ب) به باور ورلن و ژول لافورگ، زبان ادبی همان زبان زندگی یعنی زبان عادی و عامیانه‌ی مردم است.

- «شعر آزاد باعث می‌شود که کلمه ارزش واقعی خود را به نسبت آهنگ و صدایی که دارد در شعر کسب کند»(همان: ۵۴۷) یعنی شعر ماحصل موسیقی کلمات است.

- به باور سمبولیست‌ها، زبان حد واسطی است بین موسیقی و سخن.

- شعر به جست و جوی معنی مضحك است. شعر تریبونی برای تعلیم و بیان فلسفه و تاریخ نیست .

- شعر جز خود هدفی ندارد.

- «در شعر آنچه بیش از همه حائز اهمیت است معنی کلمات نیست، بلکه ارزش تلفظ جمله است» یعنی موسیقی اسرارآمیز کلمات.

- «مکتب سمبولیسم فرانسوی نیز مانند رمانتیسیسم از قیام درون‌گرایانه‌ی هنرمند طبقه‌ی متوسط بر ضد دنیای بیرون و واقعیت ریشه می‌گیرد. این درون‌گرایی به حدّی است که شاعر سمبولیت معتقد

1 . Walt Whitman

۲. رمبو مبدع شعر منثور نیز هست.

می‌شود که عرصه‌ی شعر از آن‌جا شروع می‌شود که با واقعیت قطع رابطه کند.» (انوشه، ۱۳۸۱: ۸۲۸)

- اگر به خواهم همه‌ی دیدگاه‌های سمبولیست‌ها را در یك محور خلاصه کنم، می‌توان گفت: القاء حالات با موسیقی کلمات؛ دیدگاهی که برچهار ستون استوار است:

الف) موسیقی پویا و پرتحرّك ریشارد واگنر.

ب) هیجان‌های رمانتیك عصر.

ج) افکار شوپنهاور.

د) تخیّلات ادگار الن پو.

- به این جدول بنگرید که به صورت فشرده چگونگی سمبولیسم فرانسوی را به تماشا می‌گذارد:

شیوه‌های ادبی	سمبولیسم ۱۹۲۰ - ۱۸۸۰م
نویسندگان برجسته	مالارمه، ورلن، رمبو
اصول	- بیان ارتجالی رؤیا و احساس - گذشتن از هرگونه قید زیباشناسی کهن
نوع و قالب کلام	اشعار غنایی
شیوه‌ی نگارش	- سبك نامشخص، - گنگ و آشفته، - شعرآزاد و قوافی ناقص

(هنرمندی، ۱۳۵۰: ۵۸۴۰)

- شاخص‌ترین جهره‌های مکتب سمبولیسم عبارت‌اند از:

الف) فرانسه: مالارمه، ورلن، رمبو، آندره ژید، پل والری، پل کلودل.

ب) آلمان: هوفمانشتال، راینر ماریا ریلکه، اشتفان گئورکه.

ج) اسپانیا: خمینس، ویلار اسپرا.

د) انگلستان: آرتور سیمونز، ارنست داوسن.

هـ) آمریکا: تی. اس. الیوت، ازرا پاوند، دایلن تامسن.

و) روسیه: ویاچسلاو ایوانف، آندری بلی، الکساندر بلوك.

ز) اگر از نسبت‌های مکانی بگذریم. شارل بودلر، موریس مترلینگ، آلدینگنتن، لارنس، مالارمه، هاکسلی، آرتور مبو، پل ورلن از بزرگان این مکتب هستند.

ح) آثار مشهور سمبولیست‌ها:

- «سفر و شعر رؤیای پاریسی»: بودلر،
- «نژادپرست»: آرتور رمبو،
- «شاهدخت مالن»: موریس مترلینگ،

ط) نمایشنامه‌نویسان مشهور:[1] موریس‌مترلینگ بلژیکی، ویلید دولیل آدام، پول کلودل فرانسوی و آگوست استریند برگ سوئدی.

ی) داستان‌های مشهور مکتب سمبولیسم:

- «اولیس و بیداری فنگان‌ها»، جیمز جویس
- «خشم و هیاهو»، ویلیام فاکنر
- «پزشك دهکده»، فرانتس کافکا
- «به سوی فانوس دریایی»، ویرجنیا وولف.

۱. شعر شاهکار مکتب سمبولیسم است

۴. شعر فارسی دری و نمادگرایی

اگر از سبک‌های میانین بگذریم، سبک خراسانی، عراقی و هندی سه سبک فربه و کلیدی شعر فارسی دری است؛ سه سبکی که با اصول و بسامدهای ویژه، هویت متمایز دارند. طبیعی است که تطبیق سبک‌های فارسی دری با مکاتب ادبی اروپایی امری نامحتمل است. زیرا سرنوشت تاریخی مشرق و مغرب، از منظر روند تکاملی، تمایزهای ژرف و شگرف دارد. اما با همه‌ی تمایز در عرصه‌ی ادبی تجانس‌هایی را نیز می‌توان یافت. چنان که نسبت طبیعت‌گرایی و واقع‌گرایی سبک خراسانی را با ناتورالیسم و رئالیسم می‌توان ترسیم کرد. همان‌طور که درون‌گرایی و نمادگرایی و نمادپردازی سبک عراقی با رمانتیسیسم و سمبولیسم سر و سرّی دارد، سبک هندی با سمبولیسم و سورئالیسم چنین تقارن و قرابتی شگفت دارد.

اگر بخواهم سرآغازی برای گسترش نمادگرایی در قلمرو شعر فارسی دری قایل شوم، به ابوالمجد مجدود یعنی غزنوی اشارت می‌کنم. نورافکنی عرفان در آیینه‌ی شعر فارسی، تصویرآرای نمادهایی است که به نمایه‌ی شعر فارسی رنگ و آهنگ دیگر می‌بخشد. گویا بیان «سرّمگوی» جز با زبان سمبولیك ناممکن است. «سیرالعباد الی‌المعاد» سنایی غزنوی، «منطق‌الطیر» عطار نیشاپوری، ابیات آغازین مثنوی مولانا جلال‌الدین بلخی، «عقل سرخ» و «آواز پر جبرئیل» شیخ شهاب‌الدین سهروردی و غیره سرشار از نمادهای تأویل‌پذیر اند.

دومین بستری که نمادگرایی را در شعر فارسی رونق می‌دهد استبداد مستمر و متوالی در سیر تاریخ است. نمادگرایی، گرایش گریه‌های خاموش

شاعران است. اشک‌های ناچکیده‌ای که چکاچاک چکمه‌پوشان را چکامه ساخته است؛ چکامه‌هایی که پیچیده در استعاره، ابهام و ایهام است. نگاه کنایی، گریزگاهی است که شاعران از سَرَناگریزی برمی‌گزینند. سمبولیسم اجتماعی ماحصل چنین فضایی است.

به باور شفیعی کدکنی «نمادگرایی در شعر معاصر ایران از حدود سال ۱۳۱۶با شعر ققنوس شروع می‌شود. نیمای افسانه (۱۳۰۱ش) مطلقاً یک شاعر رمانتیک و متأثر از شعر اواسط قرن نوزدهم فرانسه بود، ولی از سال ۱۳۱۶ با آفرینش ققنوس، پادشاه فتح، مرغ آمین، کارشب‌پا، به قلمرو و شعر سمبولیک پا گذاشت و از رماننتیسم به سمبولیسم گرایید. در سال‌های بعد از شهریور ۱۳۲۰ سبک سمبولیسم نیما پیروان جدّی و توانمندی پیدا کرد. مهدی اخوان ثالث، و احمد شاملو، شیوه‌ی نیما را پیش گرفتنند و شعر سمبولیک اجتماعی ایران شکل گرفت.» (شفیعی کدکنی،۱۳۸۰: ۵۹)

«دماوندیه» محمدتقی بهار، «عقاب» خانلری،«زمستان» اخوان ثالث، «شبانه»ی احمد شاملو، «ایمان بیاوریم به آغاز فصل سرد» فروغ فرخزاد، «سرو کاشمر» شفیعی کدکنی، «آب» سهراب سپهری، «سهند» مفتون امینی، «قوقولی» منوچهر آتشی،«شقایق» سیاوش کسرای سرشار از سمبولیسم اجتماعی است.

۵. نمادگرایی در عرصه‌ی داستان

به اجماع پژوهشگران، نمادگرایی در عرصه‌ی داستان در دوره‌ی معاصر رونقی نداشته است. آنگاه که خواسته‌اند در حوزه‌ی داستان‌نویسی نمونه‌ای را ارائه دهند، به داستان کوتاه «قفس» «از مجموعه‌ی داستان

«انتری که لوطیش مرده بود» (نوشته‌ی صادق چوبك) اشارت می‌کنند. (انوشه، ۱۳۸۱: ۸۲۹) البته نباید فراموش کرد که سبك غالب صادق چوبك «ناتورالیسم طاعون‌زده است.» (میترا،۱۳۴۵: ۴۷)

• تکمله

چگونگی سمبولیسم در شعر و داستان افغانستان نیاز به پژوهش کتابخانه‌ای دارد. به دلیل دوری از وطن و نبود اسناد کافی، این حوزه‌ی پژوهشی را به پژوهشگران جوان و تازه نفس وامی‌گذارم.

فصل ششم:
سوررئالیسم (Surrealism)

• فراخوان

چون نگه در گرد ناپیدایی خود می‌تپم
رشته‌ی ساز تحیّر از صدا نازک‌تر است

بیدل

اگر تاکنون با پای تاول‌زده به سرزمین کلاسیسم، رمانتیسیسم، ریالیسم، ناتورالیسم و سمبولیسم سفر کرده ام، اینك باید پریدن را تجربه کنم، زیرا به فراسویی پرواز می‌کنم که عمق و اوج ژرف و شگرف دارد. شگفتی‌های شکفته‌شده، چنان تماشایی است که با ضمیر ناخودآگاه باید زمزمه کرد: «عالم بی‌خودی هم عین شعور است و صحبت خواب نیز آیینه‌ی حضور.» (بیدل، ۱۳۴۴: ۱۶۴)

بیدل با چنین فهمی و فراستی فریاد می‌زند:

آنچه بیداری ما دام نظر می‌فهمید
حیرتی بود که در خواب تماشا کردیم

تماشای تداعی آزاد معانی، افکار و تصاویر با نگاه سرشار از نشئه‌ی بی‌خودی ره‌آوردی دارد که ژرف و شگفت است. سوررئالیسم رایحه‌ی از این روایت وصف‌ناپذیر است.

۱. خوان نخستین

نخستین پرسشی که در ذهن و زبان ما زبانه می‌کشد. چگونگی سوررئالیسم است. سوررئالیسم واژه‌ای است فرانسوی، که فارسی زبان آن را «در ورای واقعیت» و «پشت واقعیت» ترجمه کرده‌اند (داد، ۱۳۷۱: ۱۷۴)، و گاه برگردان به «فراواقع‌گرایی» شده است. (بگزیبی، ۱۳۷۵: ۵۱)

سوررئالیست‌ها باور دارند «کلمه‌ی سوررئالیسم بیان‌کننده‌ی اراده‌ی تعمّق در واقعیت و آگاهی صریح و نیز پرشور جهان محسوس است.» (هنرمندی، ۱۳۵۰: ۵۳۳)

به هر روی، این واژه دو آبشخور متمایز دارد:

الف) گیوم آپولی نر

خانلری می‌نویسد: «کلمه‌ی سوررئالیسم را یکی از شاعران هنرمند فرانسوی به نام گیوم آپولی‌نر «G.Apollinaire» درباره‌ی درامی که به عنوان پستان‌های تیرزیاس نوشته بود، در ۱۹۱۸م وضع کرد.

... منظور آپولی‌نر از این کلمه، که آن را برتر از واقع می‌توان ترجمه کرد، این معنی بود که امور واقعی در ذهن انسان رنگ و جلوه‌ای می‌گیرند که بسیار وسیع‌تر و جامع‌تر از اصل آن‌هاست و می‌خواست که در وصف و بیان جنبه‌ی خارجی امور تجاوز کند و آن‌ها را با آن رنگ و جلوه‌ی خاص که در ذهن می‌پذیرد، نشان دهد.» (خانلری، ۱۳۷۰: ۱۶)

این واژه از نظر آپولی‌نر «نشان‌دهنده‌ی یك شیوه تمثیلی انتقال حقیقت جوهری بود چنان که خودش می‌گفت: موقعی که انسان خواسته بود از عمل راه رفتن تقلید کند، چرخ را اختراع کرده بود، پای مصنوعی را نساخته

بود. به همین سان هنرمندی که می‌خواهد حقیقت بنیادین هستی را منتقل کند، نه به برّش ناتورالیستی زندگی، بلکه به تخیّل تداعی‌گر شاعر روی می‌آورد.» (بیگزیبی،۱۳۷۵: ۵۶)، یعنی رسیدن به فراسوی حدود واقعیت، با پرّش شاعرانه ممکن است نه با برّش ناتورالیستی. چنان که پیشاهنگ اختراعات در سیر تاریخ تخیّل بوده است:

دوری ز نظر لیك یقینی داریم
آیینه‌ی آگهی‌کمینی داریم
از بُعد مسافت آن‌قدر باك کِراست
در جیب خیال دوربینی داریم[1]

در جیب خیال شاعران دوربینی است که با آن فاصله‌های بعید و نامتناهی را تماشا می‌کنند و دریافت‌های ماورایی را به تماشا می‌گذارند. به همین دلیل تصویرهای شاعرانه‌ی‌شان بکر، بدیع و عمیق است؛و به همان تناسب پیچیده و ناآشنا. زیرا فراسوی وصف‌ناپذیر در ذهن و ضمیر شان سوسو می‌زند و شعر زبان چنین زبانه‌ای است.

ب) آندره برتون

پیشوای مکتب سوررئالیسم یعنی آندره برتون «Andre breton» این واژه را از گیوم آپولی‌نر به وام می‌گیرد و بنابر روحیه‌ی نوجویی در واژه‌ی سوررئالیسم مفهوم تازه‌ای را می‌دمد. عمل خود به خود و بی‌اختیار ذهن یعنی اتوماتیسم، از مفاهیمی بود که مکتب ادبی سوررئالیسم را از منظر آندره برتون تبیین می‌کرد. «نوشتن خود به خودی، و ثبت اوهام و رؤیاها

۱. بیدل

فارغ از تسلط ضمیر خودآگاه»(داد،۱۳۷۱: ۱۷۴) آیینه‌دار سوررئالیسم در نگاه و نگرش آندره برتون در مانیفست اول است.

بیدل باور آندره برتون را با چنین پیام و بیانی می‌پروراند:

کلك هوس تو هرچه زاید بنویس
از نقطه و خط آنچه نماید بنویس
دارد این دشت و در سیاهی بسیار
هرچیز که در خیالت آید بنویس

«کارکرد اصلی اتوماتیسم مورد سؤال قراردادن مفروضات ارسطویی و دکارتی در زمینه‌ی ماهیّت هنر و واقعیت؛ و اعاده‌ی سرزندگی زبانی بود که تبلیغات و مقتضیات سودگرایانه‌ی استفاده‌ی روزمرّه از آن محرومش کرده بودند. از نظر برتون هنرمند وظیفه نداشت از طبیعت تقلید کند یا دست خود را با عقل و منطق ببندد، چنان که لازم نبود زبان هم ابزار کارکردی باشد. مقصود اصلی هنر و حتی زندگی این بود که تعریف ما را از واقعیت به قدری بسط دهد که شگفت‌انگیز را هم در بر بگیرد. اما سرانجام روزی نمایان شد که روند خودکار(اتوماتیسم) هم محدودیت‌هایی دارد. در درجه‌ی اول، تشخیص آگاهانه از ناآگاهانه با اطمینان کامل ممکن نبود و میزان اصالت نوشته‌ها هم جای تردید داشت.» (بیگزیبی، ۱۳۷۵: ۸۵)

این تردید سبب می‌شود تا سوررئالیست‌ها در مانیفست دوم از نگارش خودکار اندکی فاصله بگیرند و سوررئالیسم به مثابه‌ی «اندیشه‌ی القاء شده در غیاب هرگونه نظارت عقل و فارغ از هرنوع نظارت هنری یا اخلاقی»[۱] با دو اصل محوری تعدیل گردد. بیگزیبی می‌نویسد:

۱. تعریف از آندره برتون است، مانیفست اول.

«چون نگارش خودکار و تعریف رؤیاها و تألیف در حال خلسه غیر قابل اعتماد از کار درآمد، سوررئالیست‌ها بیش از پیش متکی به دو اصل محوری شدند: ویژگی براندازانه‌ی تصادف، میل به بی‌نظمی و پیش‌بینی‌ناپذیری، نیروی خردستیز هوای نفس و امر حیاتی، درك شهودی و عنصر تداعی‌گر.

جایی که شاعر عرق می‌ریزد تا لغت خاصی را پیدا کند یا وزن و نظم خاصی را اعمال کند، سوررئالیست می‌گذارد مشکل کارش را تصادف تعیین کند و تأثیرات لفظی رنگارنگ را ضمیر نیمه هشیار با مزاج دمدمی اش تولید کند.» (بیگزیبی، ۱۳۷۵: ۸۸)

به سخن دیگر، «با کم رونق‌شدن نگارش خودکار و بازگویی و ثبت رؤیاها، و تحوّلات لحظه‌های خلسه، سوررئالیست‌ها به دو عامل اساسی دیگر تکیه کردند.

۱. «عامل غیرمنطقی و پیش‌بینی‌ناپذیر تصادف؛

۲. قدرت مرموز عواطف خلاّق زنده‌ی انسانی» (انوشه،۱۳۸۱: ۸۳۸)

در تبیین این دو عامل گفته اند: «هرگاه شاعر در گزینش یك واژه یا آهنگ و ساختمان کلّی شعر دچار اشکال می‌شد، اجازه می‌داد عامل تصادف شکل هنری اش را تعیین کند و قدرت ناخودآگاه، تأثیرات کلامی درخشان بیافریند.»(همان) از آن جایی که وجه اشتراك نگارش خودکار و تصادف، «کنار گذاشتن هرگونه اقدام عقلانی است»، درك تمایز ظریف و عمیق این دو روش اندکی دشوار است. به خاطر تبیین و تفهیم بیش‌تر، این دو مقوله، دو روش ادبی را بار دیگر تعریف می‌کنم.

«در نگارش خودکار، خود انگیخته‌ترین چیزهایی را که در درون ما وجود

دارد، رها می‌کنیم که بیان شوند. اما در مورد تصادف، انسان منتظر نوعی تجلّی یا اشراق است. ملاقاتی کاملاً برونی که ما خودمان از نظر فکری آن را ترتیب نداده ایم.» (سید حسینی، ۱۳۷۱، ج ۱، ۱۳۷۱: ۹۰۲)

دکتر میترا که مکاتب ادبی رمانتیسیسم، سمبولیسم و سوررئالیسم را ضد رئالیسم می‌نامد، در نقد روش خودکار چنین می‌نگارد: «سوررئالیسم اساس کار خود را برتداعی از معانی و افکار و تصاویر و نوعی حالت خلسه و رؤیا می‌گذارد و می‌کوشد تا به خلاّقیت هنر جنبه‌ی خود به خود بدهد.

اما برخلاف آنچه هنرمند سوررئالیست می‌پندارد، تداعی آزاد معانی و دنیای رؤیاها هیچ یك در حقیقت آزاد و بی‌قانون نیست و در آفرینش‌های هنری هیچ چیز صرفاً خود به خود به وجود نمی‌آید ...

تجربیات فروید و یونگ نشان داد که دنیای ضمیر باطن و رؤیا آن قدرها هم دست‌خوش هرج و مرج و بی‌قانونی نیست، بلکه تابع سلطه‌ی آهنین الزامات و ضرورت‌های ناخودآگاه است.» (میترا، ۱۳۴۵: ۱۲۸) در جای دیگر، باز هم تکرار می‌کند: «آزادانه‌ترین و بی‌بند و بارترین تخیّلات و توهّمات ما تابع انگیزه‌های ذهنی معینی است که علی‌رغم شکل واژگون و غیرواقعی خود از واقعیت‌های خارجی سرچشمه گرفته است. تحقیقات ماك کوردی (Mac Curdy) درباره‌ی دیوانگان ثابت کرده که یاوه‌گویی‌های مرد مجنون که ظاهراً خود به خود صورت می‌گیرد، تابع آرزوها و تمایلات بسیار ساده‌ای است که در مخیّله‌ی بیمار جای گرفته و دارای قوانین معیّن ولی ناخودآگاه است.»(همان: ۱۲۹-۱۲۸)

از چشم‌انداز سوررئالیست‌ها« قوانین معیّن ولی ناخودآگاه» چیزی نیست جز عصیان علیه واقعیت. به سخن روشن‌تر، « سوررئالیست‌ها

تخیّل را رقیب عقل و فرمانده‌ی عصیان علیه واقعیت به شمار می‌آورند. برای آن‌ها تخیّل، فرایندی است رهاننده‌ی ما از سلطه‌ی عقل و نظام‌های قراردادی و انتزاع‌های بزرگی که رمانتیک‌ها و سمبولیست‌ها به آن باور داشتند.» (فتوحی،۱۳۸۹: ۲۲)

از نظر آندره برتون «هیچ چیز بی‌بنیادتر از مشاهدات دروغین نویسندگان پیشین رئالیست‌ها و ناتورالیست‌ها» نبوده، که همواره دید خود را در سطح بیرونی واقعیات می‌دوختند و می‌پنداشتند، که با توصیف سطحی روابط علت و معلول آثار دقیق پدید آورده اند.

در واقع نویسندگان واقع‌بین، اعتماد به خویش را کم داشتند و جرأت نکردند زندگی عمیق اهل معنا یا واقعیت درونی جهان بیرون را بررسی کنند.

کار رمان‌نویسان رئالیست یا ناتورالیست مانند بازی شطرنج است که به شیوه‌ای منطقی با معلومات ساده‌ای آغاز می‌شود و در زمینه‌ی بسیار محدود آگاهی انسانی یا ظواهر بسیار مبتذل و محدود دنیای بیرون ادامه می‌یابد. در این نوع آثار، همواره منطق حکومت می‌کند و رمان‌نویسان هنوز می‌پندارند که قوانین روح همان قوانین ذهنی است ...

هیچ نویسنده‌ی رئالیست و ناتورالیستی منکر گنجینه‌های بی شمار درونی نمی‌تواند بود. روح، گنجینه‌های بسیاری در ژرفای خود پنهان دارد. آن چنان که نه روشنی عقل برآن منطقه می‌تواند بتابد و نه رشته‌ی باریك منطق، پای رهرو کنجکاو را بدان سرزمین مرموز می‌تواند کشید.» (هنرمندی، ۱۳۵۰: ۵۳۰-۵۲۹)

با عبور از این نقد و نقب، بازهم سرزمین مرموز فراواقعیت را واکاوی می‌کنم و با درنگی کوتاه، چشم‌انداز دیگری را به تماشا می‌گذارم:

حیرت زبان شوخی اسرار ما بس است
آیینه‌مشربان به نگه گفتگو کنند

بیدل

۲. زمان و زبانه‌ی اندیشه‌ها

اگر قرن ۱۹ و اوایل قرن ۲۰میلادی را عصر شگفتی بنامم، سخنی ناسنجیده نگفته ام. فرهیختگان می‌دانند که اغلب مکاتب ادبی در این برهه از زمان شکل می‌گیرند و شکوفا می‌شوند؛ و با گرم کردن بازار ادب، زمینه‌ی آهنگ دیگری را با رنگ دیگر فراهم می‌کنند. رمانتیسیسم، سمبولیسم، سوررئالیسم همه و همه ماحصل چنین دوره‌ای اند. به گواهی تاریخ، جامعه‌ی بشری در هیچ قرنی این همه مکتب ادبی را پرورش نداده است. بررسی علل و عوامل این زایش و رویش گسترده مجال و مقام دیگر می‌طلبد، آنچه به ایجاز می‌توان گفت واقعیت دردناك جنگ است و بس.

جنگ با همه‌ی چهره‌ی خشن و خونین، لایه‌های عمیق واقعیت و فراواقعیت را شخم می‌زند و زمینه‌ی جوانه زدن و رویش آگاهی را در اشکال متنوع مساعد می‌سازد. اگر این باور در تمام عرصه‌ها نتواند دامن بگستراند. به ضرس قاطع می‌توان گفت که جنگ فراست فرهنگی را -با همه‌ی کشتن و بستن و دریدن- برافروخته می‌سازد. واکنش‌های فرهنگی در برابر واقعیات، ایجاد کننده‌ی امواجی است که انواع آبزیان هنری را می‌پروراند.

سوررئالیسم که در میان جنگ جهانی اول و دوم سر برمی‌کشد، در حقیقت عصیانی است در برابر تمدنی که همه‌ی ارزش‌های خود را بر دار رسوایی آونگ می‌کند. دادائیسم پژواکی از این رسوایی است.

آری «مکتب دادا یا دادائیسم زاییده‌ی نومیدی، اضطراب و هرج و مرج

است که از خرابی و آدم‌کُشی و بیداد جنگ جهانی اول حاصل می‌شود. زبان حال کسانی می‌گرددکه به ثبات و دوام هیچ امری امید ندارند و چیزی را در زندگی، پابرجا محکم و متقن نمی‌شمارند.

غرض پیروان این مکتب طغیان است برضد هنر، اخلاق و اجتماع. می‌خواهند بشریت؛ و نخست ادبیات را از زیر یوغ عقل، منطق و زبان آزاد کنند.»(سید حسینی،۱۳۷۲، ۷۴۹)؛ از زیر یوغ منطق و عقلی که جنگ جهانی اول را برمی‌افروزد؛ از یوغ منطق و عقلی که انسان را هیمه‌ی آتش‌افروزان هوس‌آلود قرار می‌دهد.

جورج گروس فریاد می‌زند: «برای ما هیچ چیز مقدّس نبود. جنبش ما نه عرفانی بود، نه کمونیستی، نه هرج و مرج‌طلب؛ همه‌ی این جنبش‌ها یك جور برنامه‌ای برای خود داشتند، ولی مال ما کاملاً نیهیلیستی، هیچ‌گرایانه بود. ما به همه چیز، حتی خودمان، تف می‌کردیم. سمبول ما پوچی بود، یك خلاء، یك فضای خالی ... » (بیگزیبی، ۱۳۷۵: ۱۵)

ژرژ ریمون دسنی با کمال ناامیدی واگویه می‌کند: «زیبا چیست؟ زشت چیست؟ بزرگ، قوی و ضعیف چیست؟ کارپانتیه، رنان، فوش چیست؟ نمی‌دانم. من چیست؟ نمی‌دانم، نمی‌دانم، نمی‌دانم.» (سید حسینی،۱۳۷۲، ۷۴۹)

تریستان تزارا این همه واگویه و فریاد را در چنین پیامی فشرده می‌سازد: «من با هرنظامی مخالفم، از همه‌ی نظام‌ها، بهتر بی‌نظامی است .» (بیگزیبی، ۱۳۷۵: ۱۶)

این نگرش هیچ‌گرایانه از آبشخور جنگ جهانی اول(۱۹۱۸-۱۹۱۴م) سرچشمه می‌گیرد؛ جنگی که دین و عقل و منطق، نظام فکری، فرهنگی

و اجتماعی را دیگدان می‌سازد تا انسان‌سوزی را با به تماشا گذارد.

بی‌معنایی این دوره، واکنش فرهنگی را ایجاد می‌کند که مسّما به دادا یعنی بی‌معناست. نفی همه‌چیز. «چون بنای این شیوه بر نفی بود لازم می‌آمد که خود را نیز نفی کند.» (خانلری،۱۳۷۰: ۱۶)

به سخن دیگر، جدال تز واقعیت خونین جنگ جهانی اول و آنتی تز دادائیسم به سنتزی می‌انجامد که سوررئالیسم ماحصل آن است. بنابراین نگاه، دادائیسم توفانی است که به آرامش هنری سوررئالیسم می‌انجامد؛ توفانی که پس از خروج از دنیای آتش و خون دریافته بود که دیگر «نقاشی ظریف برروی بشقاب، یا گفتن شعر با وزن و قافیه نمی‌تواند بهایی داشته باشد. زیرا زیباشناسی از وقتی که دیگر نتوانسته بود پیروزمندانه با مرگ و نیستی مقابله کند، هیچ قدری نداشت.

خطر این بود که هنر و ادبیات نیز با همان محکومیت رو به ویرانی گذارد. اما چنین نشد و هنر و ادبیات نشان داد که خود استعداد استعلاء دارد تا مرحله‌ی که تنها به درد کاربردهای احساساتی یا تزئینی می‌خورد، پشت سر بگذارد و به صورت نشانه‌های متقاعدکننده و شاید مؤثر، از سرنوشت والای انسان برآید.» (سید حسینی،۱۳۷۲، ۷۸۵)؛ سرنوشت والایی که تخریب و نفی دادائیسم و تعمیر سوررئالیسم را به مثابه‌ی دو حلقه‌ی متّصل در فرایند تکامل ادبی قرار می‌دهد و فصل کولاك و یخبندان‌های پیامد جنگ، با بهارینه‌ترین تأمل، فصل سوررئالیسم را رقم می‌زند، این شکوفایی ادبی مصادف با حوالی سال ۱۹۲۰میلادی است.

دو شیوه‌ی فلسفی که در تدوین این فراست ادبی نقشی مؤثر دارد، عبارت‌اند از:

۱. فلسفه‌ی برگسون

۲. نظریات فروید و علم تحلیل روح (lapsychanalyse)

«فلسفه‌ی برگسون، نوعی از عرفان است که به خصوص عقل را محدود و عاجز از دریافت حقایق می‌داند و برای ادراك حقیقت توسّل به کشف و شهود (Intuition) را لازم می‌شمارد.

فروید در علم تحلیل روح، نشان داد که ورای عالم هشیاری یا وجدان، عوالمی هست و آثار او اهمیت این عالم ناهشیاری (Inconscient) را آشکار ساخت.

شاعران جدید از القای حالات نفسانی یعنی عواطف و احساسات -که هدف شاعران سمبولیست بود- روگردان شدند و در پی توصیف و بیان عالم ناهشیاری برآمدند.» (خانلری،۱۳۷۰: ۱۵)

آندره برتون پیشوای این شیوه‌ی جدید ادبی است. موصوف «پس از همکاری با تریستان تزارا، به سال ۱۹۲۴م نخستین بیانیه‌ای شیوه‌ی سوررئالیسم را انتشار داد و اصول این شیوه را به تفصیل روشن کرد.» (هنرمندی، ۱۳۵۰: ۵۲۹)

قبل از آن که به اصول و معیارها، نگاه و نگرش سوررئالیسم بپردازم، ایجاب می‌کند به اسلاف سوررئالیسم اشارتی بشود، تا پیشنه‌ی تاریخی این فرایند ادبی ناروشن نماند.

• پیشینه‌ی سوررئالیسم

یکی از ویژگی‌های فراست انسانی، گسترش دادن ریشه‌های یك پدیده، یك تولد جدید تا اعماق تاریخ است. تعمیم و تطبیق آهنگ نو و نوآیین با

اندیشه‌های فرهیختگان پیش‌کسوت از ویژگی پژوهش‌هایی است که توأم با چالش است. این سخن شفیعی کدکنی سخت بردل می‌نشیند: «تمام نزاع‌هایی که سبك‌شناسان معاصر دارند و یکی می‌گوید سبك هندی از خاقانی شروع می‌شود، یکی می‌گوید از فغانی، و دیگری می‌گوید از رودکی، همه نتیجه‌ی بی‌اطلاعی از همین مسأله‌ی نقش فرکانس یا بسامد در تحلیل‌های سبکی است ...

اگر با شیوه‌ی بحث آنان موضوع را تعقیب کنیم، می‌توانیم بگوییم مؤسس سبك هندی حضرت آدم بوده است که گفته:

تَغَیَرتِ البلادُ وَمن علیها

و متأثر از محیط سرندیب هند بوده است.» (شفیعی کدکنی،۱۳۶۶: ۴۰)

با چنین شیوه‌ی تحلیلی ریشه‌ی سوررئالیسم را به افلاطون می‌رسانند و دیدگاه‌های آندره برتون و رمبو را در رساله‌ی فیدروس و ایون می‌یابند، و با استناد به سخنان افلاطون کیفور می‌شوند؛ سخنانی چون:

«... دیوانگی هدیه‌ی خدایان دانش و هنر است که چون به روحی لطیف و اصیل دست یابند آن را به هیجان می‌آورند و برآن می‌دارند که با توصیف شاهکارهای گذشتگان به تربیت نسل‌های آینده همّت بگمارند.

اگر کسی گام در راه شاعری بنهد بی آن که از این دیوانگی بهره‌ای یافته باشد و گمان کند که به یاری وزن و قافیه می‌تواند شاعر شود، دیوانگان راستین هم خود وی را نامحرم می‌شمارند و هم شعرش را که حاصل کوشش انسان هشیاری است به دیده‌ی تحقیر می‌نگرند.

... زیرا شاعر چیزی است سبك، بالدار و مقدّس؛ و نمی‌تواند پیش از الهام و بی‌خودشدن و عقل‌باختن اثری بیافریند.» (سید حسینی،۱۳۷۲، ۷۸۹)

رضا سیدحسینی با تمسّك به چنین قطعاتی، افلاطون را «اولین نظریه‌پرداز» سوررئالیسم می‌نامد. (همان:۷۸۸)

اگر از تأثیرگذاری ادبیات وهمی بگذریم، تأثیر هگل چنان محرز است که پیشوای سوررئالیسم یعنی آندره برتون فریاد می‌زند: «از وقتی که هگل را شناختم، تحت تأثیر نظریات او هستم ... در نظر من، روش‌های او همه روش‌های دیگر را از بها انداخته است. هرجا که دیالکتیك هگل وارد عمل نشود، از نظر من اندیشه‌ای وجود ندارد، و امید و حقیقتی هم نیست.» (همان:۷۹۲)

از آن‌جایی که کارل مارکس در پی افکندن ماتریالیسم، دیالیکتیك را از هگل وام می‌گیرد و با مطالعه‌ی تضادها در جوهر اشیا، فلسفه‌ی ماتریالیسم دیالکتیك را پی می‌افکند. خطّ اتّصال سوررئالیست‌ها با مارکسیسم همین نگرش دیالکتیکی هگل است.

بیگزیبی با تحلیل فعالیت اجتماعی و سیاسی سوررئالیست‌ها، به چگونگی کشیدن فعالیت انقلابی سوررئالیست‌ها «از دنیای بالقوه‌ی بسته‌ی هنر به صحنه‌ی بی‌واسطه‌تر سیاست» می‌پردازد، آن‌گاه بر سه تغییر اساسی انگشت می‌گذارد:

«با تصاحب تعهد مارکس به تغییر دادن دنیا، و تصمیم رمبو به تغییر دادن زندگی، آن‌ها (یعنی سوررئالیست‌ها) خود را مؤظف به تغییر دادن واقعیت کردند و نه کم‌تر از آن.» (بیگزیبی، ۱۳۷۵: ۵۹)

در همین جا اشارت به چگونگی پیوند سوررئالیسم و کمونیسم خالی از فائده نخواهد بود. زیرا این پیوند فربه‌ترین اجتماع نقیضین را به تماشا می‌گذارد: به باور آندره برتون «لازمه‌ی آزادی فکر -که هدف اساسی سوررئالیسم

است - آزادی انسان است» (انوشه،۱۳۸۱: ۸۳۷)؛ آزادی انسان که از شعارهای اساسی کمونیسم است، سبب تمایل سوررئالیست‌ها به حزب کمونیست فرانسه می‌گردد. از آن‌جایی که پای‌بندی به ایدئولوژی، فلسفه‌ی اساسی سوررئالیسم یعنی آزادی فکر و تخیّل را بی‌معنا می‌سازد، گرایش به کمونیسم متزلزل می‌گردد؛ و به همان تناسب نخبه‌گرایی سوررئالیست‌های بورژوازاده نیز برای حزب کمونیست مفهومی اشرافی دارد و با رسالت پرولتاریایی‌شان در تضاد است. طبیعی است که پیوند این دو گرایش، دو نگرش متضاد نمی‌تواند تداوم یابد. داوری بیگزیبی در این زمینه ژرف است: «جاذبه‌ی اساسی حزب کمونیست فرانسه برای سوررئالیست‌ها در این بود که آن‌ها این حزب را مظهر انقلاب می‌دانستند. می‌توان گفت که از خیلی نظرها آن‌ها مجذوب آرمان پیوند آزادی سیاسی و آزادی معنوی بودند. از این نظر باید گفت که نزدیکی کوتاه سوررئالیسم با حزب کمونیست، بیشتر بیان‌کننده‌ی گرایش آن‌ها به سنّت‌شکنی بود تا انتخاب يك مسیر سیاسی مشخص.» (بیگزیبی، ۱۳۷۵: ۶۷)

اگر بخواهم این بحث درازدامن را فشرده سازم، می‌توان گفت که سوررئالیست‌ها با تأثیرپذیری از بودلر، رمبو، آلن‌پو و دیگر شاعران سمبولیست و وام‌ستانی از سایر شیوه‌های ادبی، عمیقاً از فلسفه‌ی برگسون و روان‌شناسی فروید و یونگ متأثر اند. «سرودن شعر با استفاده از تمام عوامل ناخودآگاه از قبیل سمبول‌ها، استعاره‌ها و الگوهای ناخودآگاهی، پیدایش و یا تحوّل زبان خواب، زبان جنون، زبان نوشته‌های خود به خود» (براهنی،۱۳۷۱: ۱۸۹-۱۸۸) و غیره، که از اهداف و اصول اساسی سوررئالیست‌ها محسوب می‌گردد، با آرای فروید و یونگ سر و

سرّی ناگسستنی دارد.

برای روشن شدن چگونگی اهداف و اصول سوررئالیسم، شما را به سومین خوان فرا می‌خوانم:

گوش پیدا کن که «بیدل» از کتاب خامشان
معنی کز هیچ‌کس نتوان شنود آورده است

۳. تمایزها و تقارن‌ها

از آن جایی که تاریخ زنجیروار دامن می‌گستراند، مکاتب ادبی نیز با چنین فرایندی شکل می‌گیرند. به گفته‌ی دیگر، مکاتب ادبی با همه‌ی تمایزها و تقارن‌ها به مثابه‌ی حلقه‌های متّصل، ترسیم‌کننده‌ی روند تکاملی ادبیات اند.

با چشم‌پوشی از تمایز عمیق رئالیسم و ناتورالیسم با سوررئالیسم، به تقارن رمانتیسیسم و سمبولیسم با سوررئالیسم می‌پردازم و به بعضی از تمایزهای ظریف این مکاتب نیز اشارت می‌کنم تا بشارتی برای مباحث گسترده‌تر باشد.

آری! رمانتیسیسم و سمبولیسم در فرایند تکاملی خود به سوررئالیسم می‌رسند. البته جنبش ادبی و هنری دادائیسم با خصلت هیچ‌گرایانه، بستر دیگری است که سوررئالیسم را می‌پروراند که به صورت موجز بدان پرداخته شد. اینك به تمایزها و تقارن‌ها اشارت می‌کنم:

الف) رمانتیسیسم و سوررئالیسم

۱. سه ویژگی رمانتیسیسم عبارت‌اند از:

الف) بیگانگی آدمیان با دنیای بیرونی.

ب) تنها حقیقت واقع، دنیای درونی آدمیان است.
ج) عقلانی نبودن کردار و رفتار آدمی.
این سه ویژگی در مکتب سوررئالیسم شکوفا می‌شود.

۲. «سور رئالیست‌ها، بی‌اعتمادی رمانتیك‌ها را به عقل، منطق و نومیدی؛ و شك آنان را درباره‌ی تکامل‌پذیری طبیعت انسانی، بنیان هنر خود قرار دادند و به این نتیجه رسیدند که سعی در آفریدن هنر از طریق فعل و انفعالات خودآگاه قریحه، و طرح‌ریزی ارادی و منطقی اثر هنری، کوشش بی‌حاصلی است» (میترا،۱۳۴۵: ۱۲۷)

۳. دنیای شدیداً ذهنی و فردی رمانتیسیسم، که واکنشی در برابر دنیای عینی و جمعی کلاسیسیسم بود، برای سوررئالیست‌ها سکّویی گردید تا به سمت واقعیّت برتر پرواز کنند.

۴. سوررئالیست‌ها وامدار نویسندگان کلاسیست و رمانتیست در زمینه‌ی کاستن و شکستن اعتبار مقهورکننده می‌باشند.

۵. «سوررئالیست‌ها در طرفداری از تخیّل در مقابل عقل‌گرایی و ماده‌گرایی با رمانتیك‌ها هم آوازند.» (بیگزیبی، ۱۳۷۵: ۷۶)

۶. «هنرمند سوررئالیست -که سیر رؤیا و شعر را یکی می‌داند- همواره تشنه‌ی مافوق واقعیّت، و جویای چیزی است که از قوانین طبیعی و نمودهای زندگی واقعی برتر باشد. بدین جهت، در تلاشی که رمانتیك‌ها در جستجوی «ناشناخته و نایافته» می‌کنند سور رئالیست با ایشان هم‌راه و هم‌گام است.» (میترا،۱۳۴۵: ۱۳۱)

۷. «سور رئالیسم و رمانتیسیسم با هم رابطه‌ی نزدیکی داشتند، ولی اختلافات آن‌ها هم روشن و واقعی بودند. بروتون رابطه را می‌پذیرفت. اما

عاقلانه تأکید می‌کرد که سوررئالیسم فقط دم چنگکی رمانتیسیسم است.

رمانتیك‌ها تخیّل را رهگشای انتزاع‌های بزرگ -خدا، زیبایی و حقیقت- می‌دیدند.

سور رئالیست‌ها آن را رهاننده‌ی انسان از این گونه انتزاع‌ها؛ هم‌چنان که رهاننده از منطق دست و پا گیر می‌دانستند.

شعر برای سوررئالیست‌ها قالب صوری نبوده، کیفیتی است مستقل از طرز بیانش، در واقع چون یك فعّالیّت ذهنی است، می‌شود انسان شاعر باشد بدون این که شعر بگوید.

سوررئالیست‌ها خود را در ادبیات یا نقاشی، جنبش آوانگاردی نمی‌دانستند امّا، به عنوان افرادی انقلابی، مصمم به تغییر دادن ماهیّت آگاهی و دگرگون‌کردن تصوّر ما از چیستی واقعیّت بودند. اگر اعتقاد داشتند که راه ورود به سوررئال (فراواقع) از طریق خود است، ولی معتقد نبودند که حساسیّت هنرمند به آن اندازه که رمانتیك‌ها فکر می‌کردند، اهمیّت دارد.

به جای خودمداری رمانتیك‌ها، آن‌ها (سوررئالیست‌ها) خود را نشاندند که تجربه را جذب می‌کند بدون آن که فردیت خود را آگاهانه و قهرمانانه به رخ بکشد. آرای داروین، مارکس و فروید برکاهش استقلال خود تأکید کرده بود.

چیزی که سوررئالیست‌ها در برابر آن مطرح کردند تصور عالمی انسان‌مدار نبود، ابراز نومیدانه‌ی نیاز به کشف درباره‌ی اهمیّت دنیای غیرمادی بود. در حالی که رمانتیك‌ها هم قرائن نیروهای معنوی و هم نظایر ذهنیات خود را در طبیعت مرئی می‌جستند، سوررئالیست‌ها

عمداً چشم بر واقعیّتی که آن قدر خالی از ادراك شهودی بود، می‌بستند.» (بیگزیبی، ۱۳۷۵: ۷۷-۷۶)

۸. «تصویر رمانتیك، واسطه‌ای است بین ادراك الهام‌شده و نیاز به انتقال این حقیقت شهودی. (یعنی) یك سازش است، یك وسیله است برای بیانَ بیان‌ناپذیر. ولی تصویر برای سوررئالیست بیان وصف‌ناپذیر نیست؛ خالق وصف‌ناپذیر است.

نویسنده‌ی سوررئالیست الهام نمی‌گیرد، الهام می‌دهد. تصویر او هیچ ذهنیّت یا حساسیتی را بازنمایی نمی‌کند، ذهنیت را می‌آفریند و حساسیت را برمی‌انگیزد، تخته‌ی پرّشی است به سوی آزادی، که در آن واحد هم هدف است و هم وسیله. تقابل مفاهیم و کلمات متباین در خدمت شکستن وجه قیاسی ذهن و رهانیدن تخیّل است.

پس سوررئالیست کاری به چیستی سنگ آتش‌زنه ندارد. علاقه‌ی او به جرقّه است.»(همان) «این جرقّه از برخورد دو واژه‌ی مغایر حاصل می‌شود. آندره برتون[1] دو کلمه، دو عبارت یا دو جمله را به دو سیم برق تشبیه کرده که در اثر برخورد آن‌ها جرقّه ایجاد می‌شود، این جرقّه را نور تصویر[2] می‌نامد. هرچه اختلاف پتانسیل دو سیم بیشتر باشد، جرقّه شدیدتر است. اگر تفاوت میان دو بخش تصویر اندک باشد جرقّه‌ای در میان نیست، مانند تشبیه و قیاس.» (فتوحی،۱۳۸۹: ۴۳-۴۲)

در قلمرو شعر فارسی دری بیدل استاد بی‌همتا در ایجاد جرقّه است. غزل‌هایش مشحون از نور تصویر است. دو واژه را از دو قلمرو معنایی

۱ . ۱۹۶۶۰ - ۱۸۹۶م

2 . Light of image

متفاوت چنان بهم می‌آمیزد که حسّ سرشار از غرابت ذهن و زبان خواننده را غرق در حیرت می‌سازد و توان تأمل و تأویل را از وی می‌ستاند و با غرابت لبالب از زیبایی ناخواسته زمزمه می‌کند و حظ می‌برد:

به عیش خاصیت شیشه‌های می داریم
که خنده بر لب ما قاه قاه می‌گرید

***

فضل اگر رهبر بود اوهام انوار هداست
ابر رحمت خضر می‌روياند از صحرای بنگ
آری!
مباش غافل از انداز شعر بیدل ما
شنیندنی‌ست نوایی که کم نواخته اند

ب) سمبولیسم و سور رئالیسم

۱. «سمبولیسم حیطه‌ی خودآگاهی هنرمند و سیطره‌ی تداعی معانی و افکار را از حدود رمانتیسیسم فراتر می‌برد و بدین وسیله راه را برای ظهور سوررئالیسم باز می‌کند.» (میترا،۱۳۴۵: ۱۲۷)

۲. «بریدن از عقل و منطق و تأکید برعناصر خیالی و غیرمنطقی ذهن آدمی، ریشه‌های سوررئالیسم را به سنّتی قدیمی‌تر، یعنی رمانتیسیسم و سمبولیسم می‌پیوندد، چرا که رمانتیك‌ها روی‌کردی درون‌گرایانه و فردستیزانه داشتند، و سمبولیسم نیز، به قول رمی دوگورمون «تئوری آزادی، آزادی مطلق فکر و قالب‌های هنری» بود.» (انوشه،۱۳۸۱: ۸۳۵)؛

۳. سمبولیسم در کاهش و کاستن جبرگرایی تهوع‌آور ناتورالیسم، نقشی

مؤثر و کلیدی دارد. سوررئالیسم در این زمینه وامدار سمبولیسم است.

۴. سمبولیسم با ویژگی‌هایی چون:

الف) بازگشت به ذهن‌گرایی و خودکاری و اعتقاد به امکان ترکیب؛

ب) پرداختن به نامحدو؛

ج) خدشه‌دارکردن قالب‌های عروضی که رمانتیست‌ها و کلاسیست‌ها بی‌نقص می‌پنداشتند؛

د) ترجیح احساس بر عقل؛

هـ) ایجاد پیوند نامرئی بین موسیقی، شعر و نقاشی

زمینه‌ی رشد و شکل‌گیری سوررئالیسم را مساعد می‌سازد.

۵. فرهیختگان می‌دانندکه «واکنش علیه عقل‌گرایی قرن هجدهم و ماده‌گرایی قرن نوزدهم» (بیگزیبی، ۱۳۷۵: ۷۵) اصالت شهود را در عرصه‌ی هنر پدیدآورد که از ویژگی‌های بارز سمبولیسم است. این ویژگی در سوررئالیسم بالیده است .

۶. «اصول زیباشناختی سوررئالیسم عبارت‌اند از اصالت خواب و رؤیا، اشتیاق به امر شگفت و حیرت‌آور، باور به تصادف، انقلاب و دگرگونی مدام، نفرت از منطق و عقل، زیبایی تشنج‌آور»[1] (فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۰۱)

---

۱ . بسا از این اصول زیباشناختی سوررئالیسم را در غزل‌های بیدل می‌توان یافت، چون:
خواب: بیداری میان دو خواب است هستی ام / گردِ تخیّلِ دو سراب است هستی ام
لاف آگاهی بجز افسانه‌ی غفلت نداشت / آخر از عجزِ نگه بیداری ما خواب شد
(ر.ک: عبدالغفور، آرزو، ترصدایی بیدل، مقاله‌ی «چگونگی خواب و بیداری در باور بیدل»، صص ۱۱۲-۹۵)
اشتیاق به امر شگفت: گوش پیدا کن که بیدل از کتابِ خامُشان / معنی کز هیچ‌کس نتوان شنود آورده است

۷. سمبولیسم برنظریه‌ی هنر برای هنر متکی است، و این از باورهای کلیدی مالارمه است. از نظر سوررئالیست‌ها، هنر برای هنر، نظریه‌ی فریبنده‌ای است. سوررئالیست‌ها باور دارند: «هنر به خودی خود غایت به مقصود نیست» و به تعبیر آندره برتون: «شعر باید به جای رهبری کند.»؛ که به تعبیر مولانا «جای بی‌جا» است:

ما ازاین جا و از آن جا نیستیم
ما ز بی‌جاییم و بی‌جا می‌رویم

۴. فرازهایی از دو بیانیه

فرهیختگان می‌دانند که قرن ۱۹م، قرن ارائه‌ی مانیفست‌های سیاسی و ادبی است.

بیانیه‌ی سوررئالیسم نیز در سال ۱۹۲۴میلادی توسط آندره برتون ارائه می‌شود. این بیانیه بیانگر دوران صباوت این مکتب ادبی است.

بیانیه‌ی دوم با نقد و تعدیل برخی از مفاد بیانیه‌ی نخستین، در سال ۱۹۲۹میلادی با قلم آندره برتون منتشر می‌شود، که از منظر اندیشه و ساختار ممثّل بوطیقای سوررئالیسم است . این هم فرازهایی از دو بیانیه.

نگارش خودکار: کلکِ هوسِ تو هرچه زاید بنویس / از نقطه و خط هر چه نماید بنویس
در این دشت و در سیاهی بسیار / هرچه که در خیالت آید بنویس
انقلاب و دگرگونی مدام: این جا همه دم تجدد ما و من است / در هرنفسی ساز نوی‌ها کهن است
گرم است همین به گفتگو محفل دهر / کو گوش تأملی که عالم سخن است
چگویم ز نیرنگ تجدید عشق / که هر دم‌زدن بیدل دیگرم
(ر.ک: بوطیقای بیدل، به همین قلم)

الف) بیانیه‌ی اول (نوامبر ۴۲۹۱)

- انسان خیال‌پرداز مسلّم است.
- یگانه کلمه‌ای که هنوز مرا به هیجان می‌آورد، کلمه‌ی آزادی است.
- آزادی یگانه آرزوی مشروع من است.
- اعتقاد به بالاترین حدّ آزادی فکر.
- فرار از همه‌ی چیزهایی که مخیّله را به بردگی می‌کشد، عدالت متعالی است.
- دیوانگان قربانی مخیّله‌شان می‌شوند، به این معنی که مخیّله، آن‌ها را به سوی عدم رعایت بعضی از قوانین می‌راند؛ همین عدم رعایت قوانین، آزادی‌شان را به خطر می‌اندازد.
- دیوانگان از هذیان‌های خویش چنان لذّتی می‌برند که نسبت به هر مجازاتی بی‌قیدی نشان می‌دهند.
- خیال‌پردازی و اوهام، منابع لذّت کوچکی نیستند.
- من حاضرم تمام زندگی ام را صرف شنیدن رازگویی دیوانگان کنم.
- معصومیت هیچ‌کس به معصومیت دیوانگان نمی‌رسد، مگر معصومیت من.
- شیوه‌ی رئالیستی که از پوزیتویسم الهام گرفته است در نظر من دشمن هرگونه جهش ذهنی و معنوی است.
- من از رئالیسم وحشت دارم، زیرا از بی‌مایگی، کینه و خودخواهی سطحی ساخته شده است.
- ما هنوز در زیر تسلّط منطق زندگی می‌کنیم. شگردهای منطقی در روزگار ما فقط به حل مسائلی می‌پردازند که در درجه‌ی دوم اهمیّت قرار دارند.

- خودگرایی مطلق، مبنی بر مسایلی است که ناشی از تجربه‌ی ماست.
- تجربه حدود معیّنی دارد. در قفسی دور خود می‌چرخد که خروج از آن مشکل است.
- همه‌ی شیوه‌های جستجوی حقیقت، که کاربرد معلومی ندارند، رد می‌کنند.
- بر اثر تصادف، قسمتی از جهان ذهن- که کوچک‌ترین اعتنایی به آن نداشته اند- روشن شده است.
- درسایه‌ی کشفیات فروید باید به این عالم ناشناخته توجه کرد.
- بر اثر این کشفیات، انسان جوینده خواهد توانست پژوهش‌های خود را بسیار جلوتر ببرد. دیگر تنها در بند واقعیت‌های اجمالی نباشد.
- تخیّل، در مرحله‌ی بازیافتن حقوق خویش است.
- اگر اعماق ذهن ما دارای نیروهای غریبی است که می‌تواند نیروهای سطحی ما را افزایش دهد، باید آن نیروها را در اختیار بگیریم، و در صورت امکان به اطاعت خرد خود درآوریم.
- فروید به حق، نقد خود را به مسأله‌ی رؤیا اختصاص داده است.
- مجموعه‌ی لحظه‌های رؤیا را در خواب - اگر از نظر زمانی در نظر بگیریم- از مجموعه‌ی لحظه‌های بیداری کم‌تر نیست.
- انسان در بیداری بازیچه‌ی حافظه است.
- در حالت عادی حافظه قادر نیست که کیفیات رؤیا را دنبال کند.
- رؤیا را غالباً مثل شب داخل پرانتز می‌گذارند و هیچ استفاده‌ای از آن نمی‌کنند.
- رؤیا در زمینه‌هایی که عمل می‌کند، برحسب همه‌ی ظواهر بهم پیوسته

و سازمان‌یافته است.

- حافظه به خود اجازه می‌دهد که این رؤیاهای بهم‌پیوسته را تکه تکه کند.

- روح کسی که خواب می‌بیند، با آنچه برایش پیش می‌آید، عمیقاً اقناع می‌شود.

- من به انحلال آینده‌ی این دو حالت ظاهراً متضاد، یعنی واقعیّت و رؤیا، در نوعی واقعیت مطلق یعنی فوق واقعیّت معتقدم.

- سنت . پل . رو (Saint . Pol . Rous) شاعر و فیلسوف فرانسوی (۱۹۴۰-۱۸۶۱م) هرروز وقتی که می‌خوابید، دم در خانه اش نوشته‌ای می‌آویخت به این مضمون: «شاعر مشغول کار است!»

- می‌خواهم به آنانی که کینه به غرابت در دل شان بیداد می‌کند بگویم، غرابت پیوسته زیباست و هیچ چیزی نیست که به زیبایی غرابت باشد.

- در قلمرو ادبیات، غرابت می‌تواند اثر لطیف بیافریند.

- غرابت در همه‌ی عصرها یك‌سان نیست، بلکه به طور مبهم در نوع تجلّی کلّی است که فقط جزئیات آن به ما می‌رسد. این‌ها همان ویرانه‌های رمانتیك‌هاست و مانکن‌های عصر جدید، یا همه‌ی نهادهایی که می‌توانند حساسیت انسانی را برای مدّتی به خود مشغول دارند.

- سویفت در شیطنت، ساد در سادیسم، شاتوبریان در عشق به سرزمین‌های بیگانه، بنژامن کنستان در سیاست، ادگار آلن‌پو در ماجرا، بودلر در اخلاق، رمبو در طرز زندگی اش و مالارمه در رازگویی سوررئالیست هستند.[1] (سید حسینی، ۱۳۷۲، ۹۲۱-۹۱۴)

---

۱. تلخیص و محوربندی از آن نگارنده‌ی این متن است. البته به خاطر رسایی و روان بودن، اندکی ویرایش شده است.

ب) بیانیه‌ی دوم (دسامبر۱۹۲۹)

- «همه چیز وا می‌دارد یقین کنم که نقطه‌ای در روح وجود دارد که در آن نقطه،[۱] زندگی و مرگ، واقع و پندار، گذشته و آینده، انتقال‌پذیر و انتقال‌ناپذیر، فراز و نشیب، دیگر به طور متّضاد جلوه‌گر نمی‌شود.

- محرّك سوررئالیسم، تشخیص همین نقطه است؛ نقطه‌ی عُلیا.

- در نقطه‌ی مورد بحث، مفهوم ساختن و ویران کردن برضد یکدیگر حرکت نخواهند کرد.

- چه پوچ است به سوررئالیسم تنها مفهوم خرابکاری سازنده بدهیم.

- سوررئالیسم علاقه‌ای ندارد که توجّه کند که در کنار او -به بهانه‌ی هنر و حتی ضد هنر، فلسفی یا ضد فلسفی- چه چیزهایی پدید می‌آید.

- اگر سوررئالیسم اعلام می‌دارد که می‌تواند با شیوه‌های خاص خویش، اندیشه را از بردگی بسیاری دشواری‌ها رهایی بخشد؛ و آن را در جاده‌ی بینش کلّی روانه سازد؛

و به پاکی نخستین بازگرداند، می‌توان درباره اش از روی آنچه انجام داده و آنچه مانده است، داوری نمود.»[۲] (هنرمندی، ۱۳۵۰: ۵۳۸)

۵. در پیرامون دو بیانیه

محورهای کلّی دو بیانیه را برشمردم. اگر بخواهم باز هم بر کلیدی‌ترین مفاهیم هردو بیانیه انگشت بگذارم، چنین بازتابی دارد:

---

۱. سوررئلیست‌ها این نقطه را «نقطه‌ی عُلیا» می‌نامند. ر این نقطه تناقض‌ها و تمایزها رفع می‌شوند و همه‌ی کثرت‌ها به وحدت می‌گرایند.: قصه‌ی کثرت مخوان، بیدل ما وحدتی‌ست.

۲. تلخیص و محوربندی از آن نگارنده‌ی این متن است.

الف) تجلیل از عظمت تخیّل.

ب) انتقاد از رئالیسم.

ج) تحقیر منطق.

د) تأکید برآمیزش رؤیا و واقعیّت برای ایجاد فراواقعیّت.

هـ) ادبیات وهمی آیینه‌دار سوررئالیته است.

و) نگارش خودکار می‌تواند تصاویر اعماق ضمیر پنهان را به تماشا گذارد.

ز) با بازگشت به سرچشمه‌ی ضمیر پنهان، شعر می‌تواند به کمال دست یابد.

ح) سوررئالیسم یعنی خودکاری روحی ناب.

ط) راز هنر جادویی سور رئالستی» در گرو نگارش خودکار است.

ی) نقطه‌ای در روح وجود دارد که اضداد در آن رنگ می‌بازد، مرگ و زندگی، رؤیا و واقعیّت به صورت متّضاد جلوه‌گر نمی‌شود.

ض) آزادی ذهن از همه‌ی قیدها، از اهداف سور رئالیسم است.

با توجه به چنین محورهایی است که رضا سیّد حسینی می‌نگارد: آندره برتون در بیانیه‌ی اول سوررئالیسم می‌گوید: «انسان موجود خیال‌بافی است» اما امروز دیگر نمی‌تواند تخیّلات خود را آزاد بگذارد. و حال آن که زبان برای این به انسان داده شده است که «از آن استفاده‌ی سوررئالیستی کند.» و زبان را آیینه و بیانگر فوق واقعیت سازد.

فوق واقعیّت چیست؟ از نظر ادبی، عبارت از نوعی اعجاز است که زاییده‌ی آفرینش آزاد و شخصی است، و نیز نوعی حساسیت مدرکه، که در هرتجربه‌ی انسانی همراه با حیرت و شگفتی است، تجربه و حیرتی که به طور سنّتی آن را الهام می‌نامند.

برای رسیدن به سور رئالیته‌ی حقیقی باید به وجوه تازه‌ای از الهام متوسّل شد؛ وجوه تازه‌ای که اسرار هنر جادویی سوررئالیستی را آشکار می‌کند. مخصوصاً با استفاده از رؤیا و نگارش خودکار به بهره‌برداری از صور خیال سوررئالیستی می‌پردازد و آن را «بالاترین درجه‌ی استقلال فکر معرّفی می‌کند.»[1] (سید حسینی،۱۳۷۲، ۷۸۰-۷۹۹)

نگارندگان «دانشنامه‌ی ادب فارسی» بیانیه‌ی اول را بدین گونه واکاوی می‌کنند:

- آندره برتون، الوار ارنست امکانات تازه‌ای در نگارش خودکار «یا نگارش تداعی آزاد افکار و تصوّرات اتفاقی» و ثبت رؤیا کشف کردند.

- آندره برتون برمبنای نظریه‌ی فروید، ناخودآگاهی را سرچشمه‌ی تخیّل می‌داند.

- فروید دریافته بود که «هنگام خواب، که ذهن آگاه در حال استراحت است، رؤیا بیان مستقیم ضمیر ناخودآگاه آدمی است.»

- در بیانیه‌ی نخستین بر رؤیا - بدون توجه به تعبیر آن- تأکید زیادی شده است.

- در بیانیه، نگارش خودکار ابزاری شمرده می‌شود که با آن دو حوزه‌ی عمل‌کرد ضمیر ناخودآگاه و تجربه‌ی خودآگاه با هم ترکیب می‌شوند. به عبارت دیگر، در وضعیت ظاهراً متناقض، یعنی جهان رؤیا و واقعیت روزمرّه در واقعیتی مطلق یا فراواقعیّت درهم آمیخته و یك کاسه می‌شوند، و آن حقیقت پنهانی - که پشت جامه‌ی از دروغ پنهان شده است- شناسانده می‌شود.

۱. اندکی تلخیص و ویرایش شده است.

- هنرمند صرفاً وسیله‌ای است در خدمت ارکستر بزرگی که سرود شگفت‌انگیز واقعیّت برتر را می‌نوازد.»[۱] (انوشه، ۱۳۸۱: ۸۳۷)؛

از آن جایی که بیانیه‌ی دوم بیانگر فرایند تکاملی سوررئالیسم است، به مهم‌ترین محورهای تکاملی آن اشارت می‌کنم.

۶. از بیانیه تا بیانیه

از صدور مانیفست نخستین تا مانیفست دوم پنج سال می‌گذرد؛ پنج سالی که سوررئالیست‌ها در تمام عرصه‌ها به چالش کشیده می‌شوند. افت و خیزهای متمادی، نقدهای تلخ، تحقیرهای سیاسی و غیره آندره برتون و یارانش را وادار می‌سازد تا بیانیه‌ی اول را بازنگری کنند. بیانیه‌ی دوم ماحصل این بازنگری است. تعدیل مواضع قبلی و اصلاح اصول و باورهای ادبی و سیاسی از ویژگی‌های تولد نو است. به خاطر فراخ نشدن میدان سخن، با نگاه گذرا تمایزهای دو بیانیه را برمی‌شمارم:

- آندره برتون در مانیفست اول سوررئالیسم را «اندیشه‌ی القاءشده در غیاب هرگونه نظارت عقل و فارغ از هرنوع نظارت هنری یا اخلاقی تعریف» می‌کند.

بیگزیبی از همین چشم‌انداز می‌نگارد: «سستی این تعریف را از نظر اخلاقی، حرکت سریع به سوی تعهدپذیری سیاسی؛ و از جنبه‌ی هنری پیدایش هنر سوررئالیستی به اثبات رساند.» (بیگزیبی، ۱۳۷۵: ۸۴)

اگر بخواهم واکاوی بیگزیبی را اندکی بگشایم، باید بگویم که آندره برتون در بیانیه‌ی اول برای نویسندگان نقشی انفعالی قائل شده است. در

۱. اندکی پیراسته و ویرایش شده است.

بیانیه‌ی دوم این نقش ابزاری نویسنده تعدیل می‌گردد و موضع انفعالی مبدّل به موضع فعّال سیاسی و ادبی می‌شود، تا آن جایی که برای رهایی انسان چشم به انقلاب پرولتری می‌دوزد. پیوند سوررئالیست‌ها با حزب کمونیست فرانسه از چنین کنش و واکنشی رنگ می‌گیرد.

از آن جایی که سوررئالیسم و کمونیسم اشتراکات ذاتی ندارند، تمایلات عرضی دوام نمی‌آورد.

- آندره برتون در بیانیه‌ی اول برتداعی آزاد افکار، روایت رؤیاها، نگرش ماحصل خلسه، خود انگیختگی، فی‌البداهه‌سرایی، اتوماتیسم یا نگارش خودکار تأکید می‌کند.

- «با کم رونق‌شدن نگارش خودکار و بازگویی و ثبت رؤیاها و تحوّلات و لحظه‌های خلسه، سوررئالیست‌ها بردو عامل اساسی دیگرتکیه می‌کنند:

- عامل غیرمنطقی و پیش‌بینی ناپذیر تصادف.

- قدرت مرموز عواطف خلاّق زنده‌ی انسانی»

چون به تمایز ظریف نگارش خودکار و تصادف پرداخته ام، در این‌جا فقط به اشارتی بسنده می‌کنم:

«در نگارش خودکار، خود انگیخته‌ترین چیزهایی را که در درون ما وجود دارد رها می‌کنیم که بیان شوند. اما در مورد تصادف، انسان منتظر نوعی تجلّی یا اشراق است» (سید حسینی،۱۳۷۲، ۹۰۲)

بنابراین، دربیانیه‌ی دوم به جای نگارش خودکار، عامل تصادف می‌نشیند.

- پس از صدور بیانیه‌ی اول سوررئالیست‌ها برای ایجاد حالت خلسه، بهره‌وری از تجلیّات ضمیر پنهان و خلق آثار هنری با تصاویر شگفت، به

هیپنوتیسم و مواد مخدر پناه می‌برند.[۱] هرچند در بیانیه‌ی اول به استفاده از مواد مخدر و هیپنوتیسم اشارت نشده است ولی آندره برتون با تأکید براین که سوررئالیسم ماحصل «فعالیت طبیعی است، نه القاءشده و ساختگی» (انوشه،۱۳۸۱: ۸۳۸) عوامل میکانیکی هیپنوتیسم و مواد مخدر را نفی می‌کند.

- «بیانیه‌ی دوم، سوررئالیسم را نه تنها تلاشی برای شناخت، بلکه نوعی پویایی برای رسیدن به همان نقطه‌ی روحی می‌داند که در آن همه‌ی تضادهای ظاهری از میان می‌روند، چنین اقدامی به دیالکتیك هگل و سنّت عرفانی متکی است .» (سید حسینی،۱۳۷۲، ۸۰۶)

بدون تردید کشف این نقطه‌ی روحی از مهم‌ترین دست‌آوردهای تئوریکی بیانیه‌ی دوم سوررئالیست‌هاست؛ کشفی که شهود سوررئالیست‌ها را بر مبانی نظری جدیدی مبتنی می‌سازد.

- در بیانیه‌ی اول، بر روایت رؤیاها، اتوماتیسم، نقاشی و اعمال خودانگیخته، سرایش فی‌البداهه و غیره به عنوان مفاهیم کلیدی سوررئالیسم تأکیدی می‌شود، اما در بیانیه‌ی دوم به مرتبه‌ی تکنیك تنزّل می‌کنند.

۷. آیینه

در این محور برآنم تصاویری را آیینه‌داری کنم که بتواند چگونگی

---

۱. فکر می‌کنم بیدل یک بار به حشیش پرداخته است:
جایی‌که ز خط تو نمو سبز نگردد / فردوس اگر تل شود انبار حشیش است
«تل» همان توده ی خاک است یا بیانگر اصطلاح «تلی چرس» ؟ تلی، واحد فروش چرس است. فراموش نباید کرد که یک از پُر بسامدترین واژه‌ها در سروده‌های بیدل واژه‌ی «بنگ» است که با حیرت پیوند تنگاتنگ دارد. بنگ عامل ایجاد خلسه است و برایند خلسه، حیرت. (از ماست)

رنگین‌کمان سوررئالیست‌ها را بنمایاند. این تصاویر یا وجیزه‌ها برگرفته از «دانشنامه‌ی ادب فارسی»[۱] است:

- «اولین اقدام سوررئالیست‌ها رفع تعهد از خود، و ترك واقعیتی بود که جنگ رسوایی آن را نشان داده بود.»

- «سوررئالیسم جنبش ضد عقلی و عصیانگر بود، واقعیت را در فراسوی یا در درون واقعیت جستجو می کرد.»

- «سوررئالیست‌ها معتقد بودند که امور واقعی در ذهن انسان جلوه‌ای بسیار وسیع‌تر از اصل آن در دنیا بیرون دارد.»

- تأکید بر تخیّل، آزادی کامل فکر و فعالیت‌های ذهنی انسان از مبانی فکری سوررئالیست‌هاست.

- «منطق عقلی، اخلاقیات متداول، قراردادهای هنری و اجتماعی، نظارت برآفرینش هنری» و غیره از عواملی است که تخیّل و فعالیت آزاد ذهن آدمی را به‌بند می‌کشد. گسستن این بندها مقدمه‌ی نگارش خودکار است.

- تغییر تمام واقعیت پذیرفته شده، از خواسته‌های سوررئالیست‌هاست.

- «گفتنی است که با وجود عُرف‌شکنی‌ها و نیز مخالفت سوررئالیسم با مظاهر زندگی بورژوایی، این جنبش نافی ارزش‌ها نیست، بلکه جویای ارزش‌های تازه‌تری است .»

- «دنیای ضمیر ناخودآگاه، واقعیتی برتر از جهان پدیده هادارد.» سوررئالیست‌ها با چنین باوری، باور داشتند که سرچشمه‌ی بی‌پایان

---

۱. حسن، انوشه، فرهنگنامه‌ی ادب فارسی،جلد دوم، چاپ دوم، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، از صفحه ۸۳۷ به بعد، تهران: ۱۳۸۱.

تخیّل عمق شخصیت آدمی را سیراب می‌نماید.»

- آزاد ساختن ذهن از قید نظارت، به معنای روی آوردن به عوالم رؤیا و بی‌خودی است.

- رسیدن به فراسوی واقعیت‌های ملموس یا واقعیت مطلق در گرو تلفیق تجربیات ذهن آگاه و تجلیّات ضمیر ناخودآگاه است.

- تأکید دادائیسم برنفی است و از سوررئالیسم براثبات، نفیِ که سبب گردیده تا درهایی را که دادائیست‌ها بگشایند به دالان‌های بن‌بست منتهی شود. سوررئالیست‌ها برای رهایی از چنان بن‌بستی به دو عامل تمسّك می‌ورزند:

الف) «بازگرداندن نقش حسّاس و مهّم قوّه‌ی تخیّل.

ب) آزاد ساختن زبان»

- «به انسان زبان داده شده است تا آن را به روش سوررئالیستی به کار بندد.»

- اگر به خواهم اصول سور رئالیسم را از منظر اندیشه و تفکر به صورت فشرده بیان کنم، فلسفه‌ی سوررئالیسم چنین نمایه‌ای دارد:

«۱. فلسفه‌ی علمی: که همان روانکاوی فروید است.

۲. فلسفه‌ی اخلاقی: که با هرگونه قرارداد مخالف است.

۳. فلسفه‌ی اجتماعی: که می‌خواهد با ایجاد انقلاب سوررئالیستی بشریت را آزاد کند»[1]

- سوررئالیسم یعنی تصحیح تعریف ما از واقعیت، و «تنها تخیّل است که می‌تواند هنر و جامعه‌ی رو به انحطاط را نجات دهد.» (بیگزیبی، ۱۳۷۵: ۵۶)

1 . International Encyclopedia,247 -250

- «هویدا ساختن راز روح، برخود وی به وسیله‌ی ابطال کارهای او، هویدا ساختن خطای روش‌های معمولی او هدف انقلاب سوررئالیستی است.» (هنرمندی، ۱۳۵۰: ۵۳۳)

- «بیدارساختن آدمی با دیدی تازه نسبت به اشیاء از راه آشفتگی ذهن، هدف سوررئالیسم است.» (همان:۵۳۴)

- «یکی از اهداف سوررئالیست‌ها می‌تواند این باشد که، اندیشه، سرانجام، در برابر اندیشیدنی تسلیم شود، یعنی ذهن از هرگونه پیش‌داوری و هرگونه قرارداد عاری شود، و بگذارد که خودکاری روانی، حامل کشف و شهود آزادانه سخن بگوید.» (سید حسینی،۱۳۷۲، ۸۴۶)

- «سوررئالیسم به هیچ وجه نمی‌تواند خود را در محدوده‌ی ذهنیت و درون‌گرایی زندانی کند. اصولی که دارد، ایجاب می‌کند که پیوسته در جستجوی ترکیب بین ذهن و عین باشد.»(همان)

- «پس کار سوررئالیست‌ها این است که در عین حال از واقعیت محدود بیرون بیایند، و نظریه‌های فریبنده‌ی هنر برای هنر را «پشت سر بگذارند، و در این طریق، آشکارا با مالارمه و مکتب او مخالفت کنند. هنر به خودی خود غایت مقصود نیست، زیرا به تعبیر آندره برتون «شعر باید به جایی رهبری کند.» (همان: ۸۵۹)

۸. تصویرسوررئالیستی

محمود فتوحی ویژگی‌هایی تصویرسوررئالیستی را در بافت تحلیلی چنین برجسته می‌سازد:[۱]

۱. نویسنده‌ی این متن نکته‌های برجسته را از متن تحلیلی گزینش کرده است.

«تصویر سوررئالیستی حاصل فرایند نگارش غیرعادی است و به منشأ مجهولی متّصل است.

- اهمیت تصویر سوررئالیستی در گذار از ادبیت و زیبایی معمول سنّتی و ورود به عرصه‌ی اسرار و ناشناخته‌های هستی و روح انسان است.

- جوهره‌ی تصویر سوررئالیستی در بُعدآفرینشگری و کیمیاگرانه‌ی آن است.

- تصویر سوررئالیستی وظیفه‌ی کشف و روشنگری را به عهده دارد؛ کشف ابعاد مجهول روان انسان و روشنگری بُعد پنهان روح آدمی.

- «تصویر سوررئالیستی همیشه درهای جدیدی به روی ناخودآگاه می‌گشاید و آن را رویاروی خودآگاه و جهان قرار می‌دهد. بدین سان موجب غنا و سرشاری ناخوداگاه می‌شود.»[۱]

- از دید سوررئالیست‌ها زبان نظامی است که ما در آن گرفتاریم و سخت نامحرم است.[۲] تصویر سوررئال موجب شکوفایی زبان می‌شود.

- تصویر سوررئال با همه‌ی نظام‌هایی که اراده و خواست آدمی را محدود

---

۱. آدونیس، تصوّف و سوررئالیسم، ۱۴۶

۲. بیدل عین باور را دارد: ای بسا معنی که از نامحرمی‌های زبان / با همه شوخی مقیم پرده‌های راز ماند به همین دلیل شعور نبوت یعنی غزل‌های بیدل به سمت چند معنایی و هیچ‌معنایی سیر می‌کند:

هر ادا صد مقصد است اما اگر دل پی برد / هر سخن صد معنی‌ست اما کجا فهمد

کسی با توجه به چنین شاخصه‌هایی باور دارم آنانی که در شرح و واکاوی غزل‌های بیدل عرق می‌ریزند، عرق‌ریزی شان خیلی باهوده نیست. بیدل اندیشه وجهان‌بینی اش را در چهار مثنوی وزین، در چهار هزار رباعی و چهار عنصر(رقعات و نکات) به‌تفصیل شرح داده است. ر.ک: عبدالغفور، آرزو، مقایسه ی انسان کامل از دیدگاه بیدل و حافظ(انتشارات سوره مهر)؛ و نیز یک بیت، یک کتاب، انتشارات احراری، هرات: ۱۴۰۱

می‌کند، درگیر می‌شود تا خیال را از چنگال نظام‌های میراث، فرهنگ، سنّت، قوانین شناخت، قواعد مسلّم شناخته‌شده‌ی عقل، زبان، اخلاق رهایی دهد.

- تصویر سوررئالیست‌ها تخته‌ی پرّشی است به سوی آزادی، که در آنِ واحد هم هدف است و هم وسیله.

- تصویرسوررئالیستی تمرین شکستن مکانیسم قیاسی ذهن است؛ تمرین آزادی و رهایی تخیّل است.

- تصویر سوررئالیستی درست در مقابل تصویر سنّتی و رمانتیک قرار دارد.

- تصویر سوررئالیستی آفریننده‌ی محالات است

- در زندگی مدرن، مردم نیازمند و تشنه‌ی خبر تازه و امر شگفت اند. تصویر سوررئال به این نیاز پاسخ می‌دهد.

- تصویر سوررئالیستی یک‌سره خلاف‌آمد عادت است.» (فتوحی، ۱۳۸۹: ۳۱۹ -۳۱۷)

۹. رنگین‌کمان

رمان، نمایشنامه، سینما، نقاشی و شعر ساختارهایی است که چگونگی بوطیقای سوررئالیست‌ها را نشان می‌دهد. برای ره‌یابی به این قلمرو، اندکی درنگ می‌کنم.

الف) شعر یا تفسیر غرورآمیز واقعیت

- «سوررئالیست‌ها هدف خود را نه آفرینش شکل‌های ادبی نوین یا پرداخت ظریف‌تر شکل‌های موجود، بلکه باز کردن منابع خلاّق ناخودآگاهی، یعنی تخیّل می‌دانستند و شعر را رکن اساسی زندگی تلقی

می‌کردند.» (انوشه،۱۳۸۱: ۸۳۹)

- «شاعر وظیفه دارد از درهم‌آشفتگی واقعی جهان پرده بردارد. وی باید در بی اعتبار ساختن کامل هرآنچه معمولاً واقعیت نام دارد، شرکت جوید.» (هنرمندی، ۱۳۵۰: ۵۳۰)

- شعربیان واقعیت نیست، بل «تفسیرغرورآمیزواقعیت است.»(همان)

- ژرژ هونیه: «شعر دیگر هنر نیست، حالت روحی نیست، بلکه خود زندگی وخود روح است. شعر نحوه‌ی ادراك و احساس است، کاربرد حواس و خاصّه حس ششم است، روش شناخت است.» (همان)

- «حالت شاعرانه همان حالت وارستگی روحی است که به وسیله‌ی تخیّل از بند گران منطق آزاد شده است، و اجازه یافته است تا در میان عناصرعالم واقع، نظمی تازه و کاملاً غیرمنتظره برقرار سازد.»[1](همان)

- «حالت روحی شاعرانه یعنی حالت دور از تعقل؛ حالتی که شعر ناهویدا را غافلگیر کند و به کارش گیرد»(همان) بنابراین «شعرای سوررئالیست شعر نمی‌سازند بلکه با گوش‌دادن به دنیا با شعر زندگی می‌کنند. شاعربودن عبارت است از شرکت‌دادن رفتار شاعرانه با خواست زندگی موشکافانه.» (سید حسینی،۱۳۷۲، ۸۵۰)

- «نخستین اصلی را که شاعرباید بپذیرد، قبول وحدت اساسی جهان است» و «شناسایی کامل این هماهنگی، یکی از شرط‌های نخستین حالت شاعرانه است.»(هنرمندی، ۱۳۵۰: ۵۳۱)

آیا این وجیزه‌ها می‌تواند از «تفسیر غرورآمیز واقعیت» یعنی شعر

---

۱ . خداوندگار بلخ چنین باوری را با چنین شوری آیینه ساخته است:
تومپندار که من شعربه خود می‌گویم / تا که بیدارم و هشیار، یکی دم نزنم

سوررئالیستی پرده برگیرد؟ باز هم به خاطر روش‌شدن فضا، شما را به دو خوانی فرا می‌خوانم که اندیشه‌های آندره برتون - پل الوار و نوالیس را در پیرامون شعر به تماشا می‌گذارد:

ب) آندره برتون - پل الوار

- وجود شعر اساساً قطعی است. از این رو باید برآن بالید. از این نظر شبیه شیطان است. می‌توان در قبال شعر کر بود و در قبال شیطان کور. نتایج هر دو محسوس است.

- شعر باید هزیمت عقل باشد. چیز دیگر نمی‌تواند باشد.

- اندیشه باید در شعر مخفی باشد همان طور که خاصیّت مغذّی‌بودن در میوه.

- شعر نقطه‌ی مقابل ادبیات است. برهمه‌ی انواع بت‌ها و پندارهای رئالیستی فرمان می‌راند. خوشبختانه دوگانگی موجود بین زبان حقیقت و زبان آفرینش را حفظ می‌کند. (سید حسینی،۱۳۷۲، ۹۲۶-۹۲۵)

ج) نوالیس

نوالیس از شاعران بزرگ رمانتیك آلمان است، چه از نظر فلسفی و چه از نظر شعری جایگاه مهمی در میان پیش‌گامان سوررئالیسم دارد. آندره برتون به نوالیس توجه ویژه دارد. فرازهایی از سخنان نوالیس را آیینه‌داری می‌کنم:

- شاعر وجدان بشریت است و می‌تواند رستگاری را به همراه بیاورد.

- دنیای شعر گستره‌ای است آماده‌ی رمزگشایی.

- شعر بر اثر عشق و رؤیا یا تخیّل، آزادترین و در نتیجه‌ی غنی‌ترین شکوفایی، آفریننده‌ی خود را پیدا می‌نماید.

- عشق و رؤیا به ما امکان می‌دهد - به اسرار اساسی، به نیروهای که برقوانین جهان حاکم‌اند- و بالآخره به هستی خودمان و رابطه اش با آن‌ها واقف شویم.

- مفهوم شعر، خویشاوندی نزدیك با غیب‌گویی دارد، و به طور کلّی با شهود و اشراق شاعرنهان‌بین.

- شاعرغیب‌گوبراثرمعجزه‌ی کلمات و تصویرها، دیگران را یاری می‌دهد که اسرار جهان را بخوانند و قوانین که برآن فرمان می‌رانند، بشناسند.

- شاعر می‌تواند به کمك کلمات، دنیای ناشناخته و پُرعظمتی را بر ما آشکار سازد.

رضا سید حسینی، با توجه به چنین آرایی، نتیجه می‌گیرد: «همه‌ی نظام شعری نوالیس بر پایه‌ی تقدیم دنیای درون برجهان محسوس است که به آن معنی می‌دهد، زیرا این دنیا از نمادهایی ساخته شده است که در زیر آن‌ها می‌توان ذوات ازلی را خواند و شناخت. به این معنی، شعر مطالعه‌ی نمادهای کیهانی است، و سعی می‌کند ایده‌ها را زنده کند و آن‌ها را به اساطیربدل کند، یا خود به صورت اساطیردرآید...» (همان: ۹۷۵)

روشن است که بیش‌تر این جنبه‌ها وارد بوطیقای سوررئالیسم شده است. شاید بتوان ماحصل آن را در این جمله‌ی آندره برتون خلاصه کرد: «صورت خیالی به تمثیل است و نه نمادِ یك چیزناآشنا، بلکه نماد خویشتن است» (بیگزیبی، ۱۳۷۵: ۹۱)

۱۰. روش‌های سوررئالیستی

همان گونه که هرمکتبی تکنیك‌هایی برای حشر مفاهیم و رستاخیز

کلمات دارد و با شیوه‌های خاص، صور خیال خود را به تماشا می‌گذارد، سوررئالیست‌ها نیز روش‌های ویژه‌ای برای «تفسیر غرورآمیز واقعیت» دارند. با این روش‌ها، همهمه‌ی نهان‌خانه‌ی دنیای نتوان‌ستود انفسی را با بازدم هنرمندانه می‌آفرینند که هیاهویی از فراسوی واقعیت است و بس. آشنایی با بعضی از این روش‌ها، خالی از فایده نخواهد بود:

الف) روش نگارش خودکار

روش نگارش خودکار یا اتوماتیسم عبارت است از بیان خودانگیخته‌ترین فریادهای نهفته در ضمیر و درون انسان بدون نظارت اندیشه، منطق، اخلاق، زیباشناسی و سایر الزام‌های شناخته شده.

ب) روش تصادف

روش تصادف یعنی خیمه‌زدن تجلّی یا اشراق بر فوران فریادهای خلسه‌آسای ضمیر پنهان؛ تجلّیِ که ترنّم نشئه‌ی درون و نهاد انسان را در قاموس کلمات گزینش‌شده می‌ریزد.

ج) روش بازی

روش بازی یا آفرینش گروهی مبتنی بر ثبت کلماتی که بدون اراده و تفکر به صورت مستقل و مجزا ثبت می‌گردد و هرگز الزامی در جهت سرایش شعر در میان نیست. اما پیوند و اتّصال این کلمات، آیینه‌دار جملاتی سرشار از شگفتی می‌گردد که با خلسه، نشئه و جوشش ترنّم‌های ضمیر پنهان نسبتی دارد. جمله‌ی: «لاشه‌ی خوشگوار، شراب تازه را خواهد نوشید»، ماحصل چنین بازی و روشی است.

د) روش ثبت رؤیاها

ثبت و نگارش رؤیاها - بدون توجه به تعبیر آن‌ها- از روش‌های نیل به واقعیت برتر (سوررئالیته) محسوب می‌گردد.

هـ) روش بهره برداری از هیاهوی دیوانگان

دیوانه یعنی رهاشده از قید عقل متعارف. ثبت تحولاّت و هیاهوی دیوانگان از روش‌هایی است که سوررئالیست‌ها «برای دور شدن از واقعیت عملی بدان متمسّك می‌شوند.

«به نظر سوررئالیست‌ها، عالمی که دیوانگان درك می‌کنند واقعیت دارد و از سویی، آمیزیش توهّمات آن‌ها با موضوعات منطقی دنیای بیرون، واقعیت‌نویسی ایجاد می‌کند که کلید سازش تضادهاست.»

و) روش اختلال مشاعر

مفاهیمی که از توهّمات ناشی از اختلال مشاعر فوران می‌زند، از روش‌هایی است که به سمت و سوی فراتر از واقعیت فلش می‌کشد.

ز) روش اروتیسم

یکی از روش‌هایی که قلمرو ضمیر ناخودآگاه را می‌گستراند، به باور سوررئالیست‌ها، شیفتگی به اروتیسم یا تمایلات جنسی است. این شیفتگی که به تناسبی متأثر از فروید است، از عوامل کلیدی رسیدن به فراواقعیت محسوب می‌گردد.

فروید باور دارد که «غریزه‌ی جنسی ریشه در ضمیر نیمه‌هوشیار دارد» و «واپس‌زدن امیال جنسی فعالیت را محدود می‌کند.»

سوررئالیست‌ها با چنین فهمی و باوری، عشق و شیفتگی به اروتیسم را به مثابه‌ی روش رسیدن به فراواقعیت معتبر می‌دانند. «میزان سرسپردگی سوررئالیست‌ها به اروتیسم می‌توان از نقاشی‌های کیریکو، ارنست، الوار، و رمان‌های حیرت‌انگیز و دهقان پاریسی آراگون دریافت.» (بیگزیبی، ۹۱:۱۳۷۵)

در حالی که به باور سوررئالیست‌ها «عشق برابر نهاد واکنش عقلی است» و «آشتی و جمع اضداد»، خبرگان این مکتب ادبی، اروتیسم را به مثابه‌ی یکی از روش‌های رسیدن به سوررئالیته می‌دانند. این وجیزه‌ها دال بر چنین روشی است:

- «در چشم همه‌ی زن‌ها برق سوررئالیستی می‌درخشد.» آراگون
- «ربط دادن عشق به عقل، به منزله‌ی نابود کردن آن است.» الوار
- «فعل عشق، درست مثل نقاشی یا شعر، اگر شخصی که خودش را تسلیم آن می‌کند قصدش ورود به حالت خلسه نباشد، بی ارزش است.» آندره برتون.

آری! سوررئالیست‌ها عشق را در هرلباسی می‌پذیرند و برای‌شان هیجان‌آور و وجدبرانگیز است، وجدی به فراسوی واقعیت!

«در سال ۱۹۳۸م، بینش شاعرانه، علاقه به ضمیر ناخودآگاه، تأکید برنقش محوری سائقه‌ی جنسی لیبیدو و تعهد سیاسی اصول اساسی مرام آندره برتون را تشکیل می‌دادند.» (انوشه،۱۳۸۱: ۸۳۷)

بدون شك شیفتگی به امیال جنسی از عوامل بنیادین سوررئالیست‌ها در عرصه‌ی زیباشناسی است. و به همان تناسب مقوله‌ی شگفت‌انگیز نقش دینامیکی در مکتب فلسفی ادبی سوررئالیسم دارد. از همین منظر

است که آندره برتون فریاد می‌زند: «شگفتی زیباست، هرگونه شگفتی زیباست، و شگفتی وجود ندارد مگر این که زیبا باشد» (بیگزیبی، ۱۳۷۵: ۹۳-۹۲)؛ به باور آراگون «شگفت‌انگیز ضد هرچیز است که وجود ماشینی دارد. بنابراین همه فکر می‌کنند که شگفت‌انگیز نفی واقعیت است. این تصوّر کلّی را به طور مشروط می‌توان پذیرفت.

شك نیست که شگفت‌انگیز نتیجه‌ی انکار یك واقعیت است، ولی هم‌چنین نتیجه‌ی پیدایش یك رابطه‌ی جدید و یك واقعیت تازه است که بر اثر این انکار، از بند رهیده است.» (میترا،۱۳۴۵: ۱۳۴)

دکتر میترا با توجه به نقش غریزه در اندیشه‌ی سوررئالیست‌ها باور دارد که: «سوررئالیسم عصیان برضد تاریخ و انسان متمدن است، و سوررئالیست می‌کوشد که نیروی محرّکات و تمایلات بدوی را به انسان متمدن بازگرداند و حکومت غرایز را مستقر دارد.»[۱] اما بیگزیبی با چنین نقد و نگاهی موافق نیست: «سوررئالیسم و مدرنیسم کاملاً ضد یکدیگر نیستند. مدرنیست‌ها پیشاپیش موجودیت و اقتدار ضمیر نیمه‌هشیار را به رسمیت شناخته اند.»

البته نیازی نیست که تکرار کنم که تمدن جدید ماحصل مدرنیسم و مدرنیته است که در قرن ۱۹م با موج علمی و سیاسی نوینی، نوآیین‌روش سیاسی و ادبی را برانگیخت و درك جدیدی از واقعیت را ارائه کرد؛ درکی

---

۱ . روانشاد خانلری به جای روش، کلمه‌ی فن را به کار می‌برد و از هفت فن به صورت تفصیلی سخن می‌گوید. این هفت فن عبارت‌اند از: هزل، استفاده از عجایب، غوطه‌ور شدن در دریای وهم و خواب، راه‌بردن به عالم جنون، استفاده از اشیای والای واقع، بازی لاشه‌ی لذیذ و نویسندگی بی اراده. ر.ک: هفتاد سخن، ج چهارم.

که با ضمیر نیمه‌هشیار هماهنگی شگفت دارد. زیباست که این بحث شگفت را با این بیت شگفت‌انگیز حضرت بیدل به پایان ببرم:

اولین جوش بهار عشق می‌باشد هوس
بی‌خس و خاشاك نتوان طرح آتشخانه ریخت

۱۱. ادبیات فارسی و سوررئالیسم

عبور از واقعیت به فراواقعیت از ویژگی‌های شعر و شور عرفانی ماست. شطحیات و «خلاف‌آمد عادت» از بهترین سازه‌های بیانی است که چگونگی فراواقعیت را می‌نمایاند:

در خلاف‌آمد عادت به طلب کام که من
کسب جمعیّت از آن زلف پریشان کردم[۱]

خلاف‌آمد عادت همان سخن متناقض‌نما و پارادوکسیکال است:

ما از این جا و از آن جا نیستم
ما ز بی‌جاییم و بی‌جا می‌رویم[۲]

اگر پژوهشگران از تأثیر سوررئالیسم برشعر فارسی دری دم می‌زنند، نشانه‌ی عدم توجه به جوهر عرفان است و با «خط سوم»، سروده‌های سنایی،مولانا، حافظ و بیدل و بی‌شماران دیگر سر و سرّی ندارند. زیرا آشنایی با شطّ بیکرانه‌ی عرفان نمی‌گذارد هرتشابهی را به حوزه‌ی تأثیر و تأثر بکشانیم.

محققان می‌دانند که «بین سوررئالیسم غرب و عرفان شرق تشابهاتی هست:

---

۱. حافظ

۲. مولانا

۱. هردو به دنبال نوعی ذهنیت مطلق می‌گردند.

۲. هردو می‌خواهند در نوعی کمال غیرفیزیکی، گونه‌ای کمال غیرعینی، و اوج غیرقابل لمس معنوی و روحی غرق شوند.» (براهنی،۱۳۷۱: ۱۸۱)

براهنی در فضای دیگر، از این تشابهات چنین پرده برمی‌گیرد: «شاعر سوررئالیست به دنبال استحاله در اتمسفری است که در آن اشیاء کم‌ترین عینیت خود را داشته، بیش‌ترین سهم ذهنیت را دارا شده باشند.

سوررئالیسم، زبان ذهن آدمی است در میان اشیایی که کم‌ترین سهم را از واقعیت برده اند.

... عارف و شاعر سوررئالیست، هردو در جستجوی گونه‌ای از مدینه‌ی ذهنی هستند.

... تشابه دیگر بین سوررئالیسم غرب و عرفان شرق، کوشش برای حذف دو عامل مکان و زمان است. ایجاد بی‌مکانی و بی‌زمانی از خصوصیات هردو پدیده‌ی ادبی است:

حجاب راه تویی حافظ از میان برخیز

خوشا کسی که در این راه بی‌حجاب رود»(همان:۱۸۷)

با همین تشابه صمیمانه باید بپذیریم که «در برابر بینایی شرق و عرفان وسیع و بیکرانه اش، سوررئالیسم غرب طفل شیرخواره‌ای بیش نیست» (همان: ۱۹۸)

بلی! «بیان سوررئالیستی بیش از همه در شعر غنایی صوفیه، به خاطر درون‌گرایی و گرایش به عوالم خلسه و بی‌خویشتنی، جلوه‌گر است که نمونه‌هایی از آن غزل‌های مولوی مثل ِ «زهی سلام که دارد ز نور دمب دراز»، یا گاه در مثنوی او مثل:

بی سر و بی‌پا سفر می‌کردمی
بی لب و دندان شکر می‌خوردمی
می‌توان یافت.» (انوشه،۱۳۸۱: ۸۴۰)

نیازی نیست از شطحیات صوفیانه بگویم و از نگرش‌های منثور وارستگان وادی عشق برخوانم، چراغ «روشن‌تر از خاموشی» بایزید را برافروزم و با عقل سرخ همسفر سهروردی شوم و با عین‌القضات غذای روحی را در تمهیدات میل کنم و از پرتو شمس پروانه آسا شرر بنوشم و با خواجه عبدالله انصاری دمساز شوم و با شیخ مهنه همهمه‌ی بی‌خودی را آغاز کنم و با ابوالمجد مجدود، مجد و عظمت عرفان را ترانه بسازم، اما نمی‌توان از سوررئالیسم موّاج بیدل چشم بپوشم. چشمه‌ی جوشانی که به بحر وصف‌ناپذیر عشق متّصل است؛ و سال‌هاست که از این چشمه می‌نوشم و نشئه‌ی آن را در پیمانه می‌ریزم. ویژگی‌های سوررئالیستی اشعار بیدل از مباحثی است که از قلم شکسته‌ی من جوشیده و خروشیده است. ان شاءالله فیض حضور محفل صاحبدلان را به دست خواهد آورد.

بیایید این ابیات را با هم زمزمه کنیم:

حیرت محضیم «بیدل» هرکجا افتاده ایم
سرگردانی‌های ما آیینه‌بالین بوده است

***

آنچه بیداری ما دام نظر می‌فهمید
حیرتی بود که در خواب تماشا کردیم

***

جوهر عقل در این کارگه هوش‌گداز

دید خوابی که چو بیدار شد ابکم برخاست

***

غنچه‌ی ما برتغافل تا کجا چیند بساط
می‌زند آواز پای رفتن رنگش ز دل

***

هزار آینه کاووش می‌پرم به خیالت
بهشت کرد جهان را چمن‌تراشی حیرت

***

بیایید از این قلمرو شگفت بگذریم و برساحل شعر معاصر ایران لنگر افکنیم و بپذیریم که در اشعار سهراب سپهری، یدالله رویایی و احمد رضا احمدی بارقه‌های سوررئالیسم می‌درخشد و داستان «سه قطره خون» خداوندگار «بوف کور» از این ترنّم، طراواتی گرفته است.

آری! سوررئالیسم فریاد بی‌صداست و مخاطبش گوش مروّت؛ گوشی که «از ما نظر نپوشد»:

گوش مروّتی کو؟ کز ما نظر نپوشد
دست غریق یعنی، فریاد بی‌صداییم

یا هو
۱۳۸۳/۲/۲ خورشیدی
تهران / خیابان گاندی

• سرچشمه‌ها

آریانپور، ا.ح(بی‌تا)، اجمالی از جامعه‌شناسی هنر، انجمن کتاب دانشکده‌ی هنرهای زیبا (دانشگاه تهران).

آرزو، عبدالغفور(۱۳۷۵)، گزیده ی رباعیات بیدل، انتشارات ترانه، مشهد.

----------(۱۳۷۸)، بوطیقای بیدل، انتشارات ترانه، مشهد.

----------(۱۳۸۱)، خوشه‌هایی از جهان‌بینی بیدل، انتشارات ترانه، مشهد.

----------(۱۳۸۲)، چگونگی هویت ملی افغانستان، انتشارات عرفان، تهران.

---------- (۱۳۸۸)، شعروشهود عارفانه، انتشارات میوند، کابل.

----------(۱۳۸۹)، ترصدایی بیدل، انتشارات میوند، کابل

---------- (۱۳۹۸)، نقش عبدالهادی داوی در دو بزنگاه تاریخی: جنبش مشروطیت و دموکراسی شاهی، ناشر: مرکز مطالعات استراتژیک وزارت امور خارجه، چاپ: انتشارات عازم، کابل.

انوشه، حسن(۱۳۸۱)، فرهنگنامه‌ی ادب فارسی، جلد دوم، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی، چاپ دوّم، تهران.

ابن خلدون، عبدالرحمن(۱۳۷۹)، مقدمه، ج دوم، مترجم محمدپروین گنابادی، انتشارات علمی فرهنگی، چاپ نهم،تهران.

ای. بی. بورگام(۱۳۷۵)، رمانتیسیسم، ترجمه‌ی مسعود جعفری، نشر مرکز، تهران. - براهنی، رضا(۱۳۷۱)، طلا در مس، ناشر: نویسنده، تهران.

-------- (۱۳۴۵)، ماخ اولای نیما یوشیج، ش ۴ و ۵، جهان نو.

بیدل، عبدالقادر(۱۳۴۴)، چهار عنصر، چاپ کابل.

بیگزیبی، سی.و.ای(۱۳۷۵)، دادا و سوررئالیسم، ترجمه‌ی حسن افشار، تهران.

پور نامداریان، تقی(۱۳۸۱)، خانه‌ام ابری است، انتشارات سروش، چاپ دوم، تهران.

تمدن، محمدحسین(اول آبان ۱۳۲۷)، «جبهه‌های انقلابی و انحطاطی هنر»، ماهنامه‌ی مردم، تهران.

چدویك، چارلز(۱۳۷۵)، سمبولیسم (ترجمه‌ی مهدی سحابی)، نشر مرکز، تهران.

حنا الفاخوری - خلیل‌الجر(۱۳۶۷)، تاریخ فلسفه در جهان اسلامی، ترجمه‌ی عبدالحمید آیتی، چاپ سوم، سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، تهران.

خانلری، پرویز(۱۳۷۰)، هفتاد سخن جلد چهارم، ناشر: انتشارات توس، تهران.

داد، سیما(۱۳۷۱)، فرهنگ اصطلاحات ادبی، انتشارات مروارید، تهران.

دیمیان گرانت(۱۳۷۵)، رئالیسم، ترجمه‌ی حسن افشار، نشر مرکز، تهران.

رادمنش، عزّت الله(۱۳۶۱)، قرآن جامعه‌شناسی اتوپیا، انتشارات امیرکبیر، تهران.

زرین‌کوب، عبدالحسین(۱۳۶۹)، نقد ادبی، جلد دوم، چاپ چهارم، مؤسسه‌ی انتشارات امیرکبیر.

زیپولی، ریکاردو(۱۳۶۳)،چرا سبک هندی در دنیای غرب باروک خوانده می‌شود؟، ناشر انجمن فرهنگی ایتالیا، چاپ ساحل، تهران.

سیدحسینی، رضا (۱۳۷۱)، مکتب های ادبی، ج اول، مؤسسه‌ی انتشارات نگاه، تهران.

----------(۱۳۷۲)، مکتب‌های ادبی، جلد دوم، مؤسسه‌ی انتشارات امیرکبیر، تهران.

سلیمانی، محسن(۱۳۷۲)، واژگان ادبیات داستانی، انتشارات آموزش انقلاب اسلامی، تهران.

سکرتان، دومینیك(۱۳۷۵)، کلاسیسیسم، ترجمه‌ی حسن افشار، نشر مرکز، چاپ دوم، تهران.

سهند: درباره‌ی جامعه‌شناسی و ادبیات (۱۳۷۵)، به اهتمام علی میرفطروس، ناشر: صدا، تهران.

شفیعی کدکنی، محمد رضا(۱۳۶۶)، صورخیال در شعر فارسی، چاپ سوم، انتشارات آگاه، تهران.

----------(۱۳۶۶)، شاعر آینه‌ها، چاپ اول، انتشارات آگاه، تهران،

----------(۱۳۸۰، ادوار شعر فارسی از مشروطیت تا سقوط سلطنت، انتشارات سخن، تهران.

فتوحی رودمعجنی، محمود(۱۳۸۹)، بلاغت تصویر، انتشارات سخن، تهران.

لیلیان فورست و پیتر اسکرین(۱۳۷۵)، ناتورالیسم، ترجمه‌ی حسن افشار، نشر مرکز، تهران .

میترا، دکتر(۱۳۴۵)، رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات، انتشارات نیل، چاپ سوم، تهران.

مختاری، محمد (۱۳۷۸)، هفتاد سال عاشقانه، تیراژه، تهران.

محسنی، احمد (۱۳۸۳)، مرز بی نهایت رئالیسم، ادبیات فارسی دانشگاه آزاد مشهد۱۳۸۳ شماره۱و۲ .

هنرمندی، دکتر حسن(۱۳۵۰)، بنیاد شعر نو در فرانسه، کتاب فروشی زوّرا، تهران.

Britannica, 9,973-974, The readers Encyclopedia, 816.

Glossary of literary Terms, Abrams, 104-108,153.

Conncise Oxford Dictionary of Literary Terms, Baldick, 220.

History of Literary criticism, Hall, 118-121.

International Encyclopedia, Literary. Schools, Haghighi, 247-250

basalighe.blogfa.com/post/31

azartheater.blogfa.com/post/34

https://fasleyek.com/blog/post/

https://mojbaz.com/

www.asemankafinet.ir/tag/

www.chouk.ir/maghaleh-naghd-gotogoo/ 11250-2015-03-31-14-31-07.html

https://mojbaz.com/

https://setare.com/fa/news/30544

https://www.eavar.com/fa/blog/2019/9/22/152260/realism-art

https://roshandesign.com/

https://virgool.io/@pournasrallahsara/

• نام‌های بنام

آپولی نر، گیوم ۲۰۲ / ۲۰۳
آدام، ویلید دولیل ۱۹۴
آراگون ۸۶ / ۲۴۱ / ۲۴۲
آریانپور ۲۸ / ۲۹ / ۴۰ / ۶۸ / ۱۰۷ / ۱۰۹ / ۱۵۹
آریوستو ۳۰
آل احمد، جلال ۱۳۰
آلدینگنتن ۱۹۴
آلفر، دووینی ۶۶ / ۱۸۸ / ۱۸۹
آلفیری ۳۰
آلن پو، ادگار ۱۷۲ / ۱۹۳ / ۲۲۴
آندره برتون ۲۰۳ / ۲۰۴ / ۲۰۷ / ۲۱۱ / ۲۱۲ / ۲۱۳ / ۲۱۸ / ۲۲۱ / ۲۲۶ / ۲۲۷ / ۲۲۸ / ۲۲۹ / ۲۳۰ / ۲۳۳ / ۲۳۷ / ۲۳۸ / ۲۴۱ / ۲۴۲
آندره ژید ۸۶ / ۱۹۴
آندری بلی ۱۹۴
ابراهیمی، نادر ۸۸
ابن خلدون ۲۶

ابوالمجد مجدود ۱۴۵ / ۱۹۵
احمدی، احمدرضا ۲۴۶
اخوان ثالث ۱۹۶
ارسطو ۳۴ / ۴۶ / ۴۹ / ۶۲ / ۹۶ / ۱۱۹ / ۱۲۲
ارنست داوسن ۱۹۴
ازرا پاوند ۳۵ / ۱۹۴
ازرقی ۴۱
اسپنسر ۱۱۱
استاندال ۶۲ / ۹۸
استریند برگ، آگوست ۱۹۴
استیونر، والاس ۱۰۷
اسکات، والتر ۷۶
اسکرین، پیتر ۱۴۵
اشتاین بک ۱۵۰
اشلگل ۳۵ / ۷۰
افشار، حسن ۱۴۵
افغانی، علی محمد ۸۷
افلاطون ۲۷ / ۷۹ / ۹۹ / ۱۱۵ / ۱۳۲ / ۲۱۲ / ۲۱۳
الیوت ۳۵ / ۱۲۸ / ۱۹۴
الوار ۲۲۷ / ۲۳۷ / ۲۴۱
امانتس ۱۴۹
انئید ۴۲

انصاری، خواجه عبدالله ۲۴۵
انوشه، حسن ۲۹ / ۳۰ / ۳۴ / ۳۵ / ۴۱ / ۴۲ / ۴۴ / ۴۶ / ۶۳ / ۶۸ / ۸۷ / ۸۹ / ۱۰۲ / ۱۱۳ / ۱۱۴ / ۱۲۴ / ۱۲۶ / ۱۲۹ / ۱۳۵ / ۱۴۲ / ۱۴۳ / ۱۴۹ / ۱۵۲ / ۱۵۳ / ۱۵۵ / ۱۶۰ / ۱۶۲ / ۱۷۱ / ۱۷۲ / ۱۷۸ / ۱۷۹ / ۱۹۳ / ۱۹۷ / ۲۰۵ / ۲۱۴ / ۲۱۹ / ۲۲۸ / ۲۳۰ / ۲۳۱ / ۲۳۶ / ۲۴۱ / ۲۴۵
اورتگا ۱۱۴
ای . بی . بورگام ۵۹ / ۶۱ / ۶۴ / ۷۲ / ۷۴ / ۷۷
ایفی ژنی ۴۲
ایون ۲۱۲
ایوانف، ویاچسلا ۱۹۴
بارزون ۶۱
بالزاک ۹۸
بانویل، تئودور ۱۸۸
بایرون، لرد ۷۶ / ۷۷
بتهون ۳۵ / ۷۸
براهنی، رضا ۸۸ / ۸۹ / ۱۳۰ / ۱۳۵ / ۱۳۷ / ۱۶۸ / ۱۶۹ / ۱۷۴ / ۲۱۴ / ۲۴۴
برترا ندارسل ۲۴ / ۱۱۶
برتون، آندره >> آندره برتون
برشت، برتولت ۱۲۶ / ۱۲۷

برگسون ۲۱۱ / ۲۱۴
برنار، کلود ۱۵۳ / ۱۵۴ / ۱۵۹
برنینی ۳۳
برون تیر ۷۷
برونته ۱۲۷
بلی، دیگری ۱۷۰
بلیک ۷۴ / ۸۰
بن جانسون ۱۱۶
بوالو، نیکولای ۳۴ / ۳۶ / ۴۰ / ۴۲ / ۴۳ / ۴۴ / ۴۵
بودلر، شارل ۱۷۲ / ۱۸۸ / ۱۸۹ / ۱۹۴
بورمینی ۳۳
بوسوئه ۳۴
بومارشه ۱۰۸
بیگزیبی ۶۵ / ۲۰۳ / ۲۰۴ / ۲۰۵ / ۲۰۹ / ۲۱۳ / ۲۱۴ / ۲۱۶ / ۲۱۸ / ۲۲۰ / ۲۲۸ / ۲۳۲ / ۲۳۸ / ۲۴۱ / ۲۴۲
به‌آذین ۱۳۰
بیدل، عبدالقادر ۲۶ / ۴۸ / ۹۵ / ۱۰۳ / ۱۶۷ / ۱۶۸ / ۱۷۴ / ۱۷۷ / ۲۰۱ / ۲۰۳ / ۲۰۴ / ۲۰۸ / ۲۱۵ / ۲۱۸ / ۲۱۹ / ۲۲۰ / ۲۲۱ / ۲۲۵ / ۲۳۰ / ۲۳۴ / ۲۴۳ / ۲۴۵
پاوند، ازرا >> ازرا پاوند
پرسون، گری ۶۵

پل الوار ۲۳۷
پنداروس ۱۸۹
پورنامداریان، تقی ۱۴ / ۱۵ / ۱۸۱
پوشکین، الکساندر ۷۱
پونتی، میرلو ۱۱۷
پیتر ۶۲
تاسو ۳۰ / ۳۱
تامسن، جیمز ۷۰
تامسن، دایلن ۱۹۴
ترالوپ ۱۲۷
تریستان، تزارا ۲۰۹ / ۲۱۱
تن، ایپولیت ۱۵۳ / ۱۵۴ / ۱۵۶ / ۱۵۹
تولستوی، لئون ۹۸ / ۱۲۷ / ۱۳۱ / ۱۳۲
جانسون ۱۱۶
جعفری، مسعود ۱۱۲
جلال الدین، مولانا ۸۶ / ۱۰۳ / ۱۶۸ / ۱۹۵ / ۲۲۱ / ۲۴۳
جلوه ۱۳۶
جمال، میرصادقی ۸۸ / ۱۳۰
جویس، جیمز ۱۹۴
جیمس، هنری ۱۲۷
جین آستین ۱۲۷
چدویک، چارلز ۱۷۰ / ۱۷۸ / ۱۷۹ / ۱۸۰

حافظ ۳۱ / ۴۸ / ۸۵ / ۲۳۴ / ۲۴۳ / ۲۴۴
حجازی، محمد ۸۸ / ۱۳۰
حناالفاخوری ۲۴ / ۲۶
خاقانی ۲۱۲
خانلری، پرویز ناتل ۸۵ / ۸۷ / ۱۶۹ / ۱۷۱ / ۱۹۶ / ۲۰۲ / ۲۱۰ / ۲۱۷ / ۲۴۲
خلیلی، خلیل الله ۱۳
خلیلی، عباس ۱۳۰
خمینس ۱۹۴
داد، سیما ۲۹ / ۶۰ / ۱۰۱
داروین، چارلز ۱۱۱ / ۱۱۳ / ۱۲۱ / ۱۵۳ / ۱۵۴ / ۱۵۵ / ۱۵۹ / ۲۱۷
داستایوسکی ۹۸
دانتسون، واتس ۶۲
دانته ۳۸ / ۷۰
دانشور، سمین ۱۳۰
درایزر ۱۴۹ / ۱۵۰ / ۱۵۱
درون یه، هانری ۸۶ / ۱۷۰
دشتی، علی ۸۸
دفونسکا، لاینل ۱۷۴
دو وینی، آلفر >> آلفر دووینی
دورانتی ۹۸ / ۱۲۶ / ۱۲۸
دورنیه، هانری ۱۷۰

دوکوینسی ۷۶
دولافایت ۵۱
دوموسه، آلفره ۶۲ / ۶۹ / ۸۷
دومونترلان، هانری ۸۶
دیدرو ۳۴
دیکنز، چارلز ۹۸
دیمیان، گرانت ۱۰۳ / ۱۰۴ / ۱۰۵ / ۱۰۶ / ۱۱۵ / ۱۱۶ / ۱۱۸ / ۱۲۵ / ۱۳۲
ر. اعتمادی ۸۸
رادمنش، عزّت الله ۲۴
رادی، اکبر ۱۳۵
راسین ۳۴ / ۳۶ / ۴۵ / ۵۱
رپین ۱۳۳
رتز ۴۵
رمبو، آرتور ۱۷۱ / ۱۸۴ / ۱۹۲ / ۱۹۳ / ۱۹۴ / ۲۱۲ / ۲۱۳ / ۲۱۴ / ۲۲۴
رمی دوگورمون ۲۱۹
رنان ۱۱۱ / ۲۰۹
رنسار ۳۹
رنه گیل ۱۷۸ / ۱۸۵ / ۱۹۲
روسو ۶۱ / ۶۸
رویایی، یدالله ۲۴۶

زولا، امیل ۱۳۲ / ۱۴۲ / ۱۴۳ / ۱۴۸ / ۱۴۹ / ۱۵۱ / ۱۵۲ / ۱۵۴ / ۱۵۵ / ۱۵۷ / ۱۶۱
ژان موره آس ۱۸۸ / ۱۸۹
ژدانف ۱۳۳
ژرژ ریمون دسنی ۲۰۹
ژرژ هونیه ۲۳۶
ژرژساند ۷۱
ژول لافورگ ۱۹۲
ساد ۲۲۴
سپهری، سهراب ۱۹۶ / ۲۴۶
ساعدی، غلام حسین ۱۳۵
ساوتی ۷۰
سکرتان، دومینیک ۲۲ / ۳۱ / ۴۱ / ۴۲ / ۴۳
سلیمانی، محسن ۲۱ / ۶۰
سن سیمون ۳۲
سنایی ۱۹۵ / ۲۴۳
سنت بوو ۱۱۱
سویفت ۲۲۴
سویفت، جانتن ۳۵
سهروردی، شهاب‌الدین ۱۹۵ / ۲۴۵
شاپلن ۴۳
شاتوبریان ۶۳ / ۶۶ / ۷۶ / ۲۲۴

شاملو ۵۵ / ۹۰ / ۱۹۶
شامیسور ۷۶
شانفلوری ۹۸ / ۱۰۵ / ۱۱۴ / ۱۲۴ / ۱۲۸
شفوکو، لارو ۴۵
شفیعی کدکنی ۱۴ / ۶۹۱ / ۲۱۲
شلگل، فریدریش ۷۵
شوپنهاور ۱۷۱ / ۱۹۰ / ۱۹۳
شهریار ۸۷
شیخ مهنه ۲۴۵
شیلر ۷۶
شلی ۷۷
طرزی، محمود ۱۳۶
عارف ۱۳۰ / ۲۴۴
عشقی، میرزاده ۸۵ / ۸۷ / ۱۳۵
عطار ۱۹۵
علوی، بزرگ ۱۳۰ / ۱۸۲
عین القضات ۲۴۵
فاکنر، ویلیام ۱۹۴
فتوحی ۱۷ / ۴۶ / ۵۱ / ۵۲ / ۵۳ / ۵۹ / ۶۵ / ۷۸ / ۷۹ / ۸۰ / ۸۵ / ۸۶ / ۸۹ / ۹۰ / ۱۷۵ / ۱۷۶ / ۲۰۷ / ۲۱۸ / ۲۲۰ / ۲۳۳ / ۲۳۵
فرانسس بیکن ۳۵

فرسن، مک ۷۶
فروغ، فرخزاد ۸۷ / ۱۹۶
فروید ۲۰۶ /۲۱۱ /۲۱۴ /۲۱۷ /۲۲۳ /۲۲۷ /۲۳۲ /۲۴۰
فریتاگ ۱۱۰
فریدریش ۷۰
فغانی ۲۱۲
فلوبر، گوستاو ۹۸ / ۱۲۷ / ۱۴۲ / ۱۴۸
فلوطین ۲۷
فورست، لیلیان ۶۱ / ۸۲ / ۸۳ / ۱۰۴ / ۱۱۲ / ۱۴۲ / ۱۴۳ / ۱۴۴ / ۱۴۵ / ۱۴۸ / ۱۴۹ / ۱۵۱ / ۱۵۴ / ۱۵۵ / ۱۵۶ / ۱۶۱
فون، ویلهلم ۱۱۷
فیدروس ۲۱۲
فیلدینگ ۱۱۰
کاسیرر، ارنست ۱۱۷
کافکا، فرانتس ۱۹۴
کبود آهنگی، شیخ موسی ۱۳۰
کرمانی، رونقی ۸۸ / ۱۹۶
کنت، اگوست ۱۱۱ / ۱۵۹
کفرسون، جیمز ۷۰
کلودل، پول ۱۹۴
کوپر، ویلیام ۷۰ / ۸۰

کولریج ۷۶
کولو، فوس ۷۰
گالیله ۱۱۲
گراسیان، بالتسار ۳۳
گرانت، دیمیان >> دیمیان گرانت
گروس، جورج ۲۰۹
گلدونی ۳۰
گوته ۶۱ / ۷۶ / ۸۶ / ۱۸۹
گورکی، ماکسیم
گوستاوکان
گوگل ۱۳۱
گونچارف ۱۳۲
گیوم، آپولی نر >> آپولی‌نر، گیومه
لئوپاردی ۷۰
لابروير ۳۶ / ۴۷ / ۵۱
لارنس ۱۹۴
لافونتن ۳۴ / ۳۶ / ۴۵
لامارتین ۶۶ / ۷۱ / ۸۷
لرمانتوف ۷۱ / ۷۶
لسینگ ۳۵
لودین ۱۳۶
لوین، هری ۱۰۴ / ۱۲۵

لیوف، دابرو ۱۳۳
مارکز ۹۸
مارکس، کارل ۱۰۶
مارینو ۳۱ / ۳۲
ماگی ۴۹
مالارمه، استفان ۱۷۰ / ۱۷۱ / ۱۷۴ / ۱۷۸ / ۱۷۹ / ۱۸۰ / ۱۸۳ / ۱۸۴ / ۱۸۸ / ۱۸۹ / ۱۹۲ / ۱۹۳ / ۱۹۴ / ۲۲۱ / ۲۲۴ / ۲۳۳
مترلینگ، موریس ۱۹۴
محمود، احمد ۱۳۰
مسعود، محمد ۱۳۰
مشفق کاظمی، مرتضی ۱۲۹
مشیری، فریدون ۸۵ / ۸۷
مکداول، آرتور ۱۱۴
مناردی یر ۴۳
موپاسان ۱۰۵
موپاسان، گیدو ۱۴۹
موتسارت ۳۵ / ۷۸
مورژه ۹۸ / ۱۲۸
موره، آس، ژان >> ژان موره آس
مولیر ۳۴ / ۳۶ / ۴۵ / ۵۱
مونتی ۳۹

میترا ۱۰۶ / ۱۰۸ / ۱۱۰ / ۱۱۲ / ۱۱۳ / ۱۱۴ / ۱۲۴ / ۱۲۵ / ۱۴۶ / ۱۶۲ / ۱۶۳ / ۱۶۹ / ۱۷۲ / ۱۷۳ / ۱۷۴ / ۱۷۹ / ۱۸۱ / ۱۸۲ / ۱۹۷ / ۲۰۶ / ۲۱۶ / ۲۱۹ / ۲۴۲
نادرپور، نادر ۸۵ / ۸۷
نصرتی، نثار ۱۷
نوالیس ۷۶ / ۲۳۷ / ۲۳۸
نوریسس
نیچه ۱۱۱ / ۱۴۸
نیلسون ۶۲
نیما ۸۵ / ۸۷ / ۸۹ / ۹۰ / ۱۳۵ / ۱۸۵ / ۱۹۶
وشلی، پرون ۷۰
واگنر، ریشارد ۱۷۱ / ۱۷۲ / ۱۹۳
والری ۱۸۶ / ۱۹۴
وانگر، داوید ۳۵
وبر، شوبرت ۷۸
ورد زورث ۷۳ / ۷۶ / ۷۷
واشلاف، هولتس ۱۵۰
ورگا ۱۵۰
ورلن، پل ۱۷۱ / ۱۸۴ / ۱۸۸ / ۱۹۰ / ۱۹۱ / ۱۹۲ / ۱۹۳ / ۱۹۴
ولتر ۳۴ / ۶۸
ولفلین ۳۲

ولک، رنه ۱۰۶ / ۱۱۸
وولف، ویرجنیا ۱۹۴
ویتمن، وال ۱۹۲
ویرژیل ۴۲
ویلار، اسپرار ۱۹۴
ویلهلم، اوگوست ۷۰
هارتلی، اریک ۱۳۳ / ۱۳۴
هاشم، احمد ۱۸۷
هاکسلی
هاوس، واتر ۶۱
هایدن ۳۵
هاینه ۶۱
هدایت، صادق ۵۵ / ۱۳۰ / ۱۴۶ / ۱۶۲ / ۱۶۳
هرفورد ۷۶ / ۷۷
هزلیت ۷۷
هگل ۲۱۳ / ۲۳۰
هنرمندی، حسن ۳۶ / ۷۲ / ۸۸ / ۱۷۸ / ۱۷۹ / ۱۹۳ / ۲۰۲ / ۲۰۷ / ۲۱۱ / ۲۲۵ / ۲۳۳ / ۲۳۶
هوراس ۳۴ / ۴۹
هوفمانشتال ۱۹۴
هوگو، ویکتور ۶۴ / ۶۵ / ۷۶ / ۹۸
هومبولت ۱۱۷

• به همین قلم

آثار چاپ شده

الف) سیاست شناسی:

۱. سیاست خارجی افغانستان در قرن ۲۱

۲. افغانستان و جامعه‌ی جهانی

۳. چگونگی هویت ملی افغانستان

۴. روشنفکر کیست؟

۵. دکترین سیاست خارجی و سیاست‌های راهبردی

۶. بحران آب و دیپلوماسی خاموش

۷. تداوم سیاست خارجی و چالش‌های مرحله‌ی گذار

۸. نواندیشی و دیپلوماسی مدرن افغانستان (محمدولی خان دروازی)

۹. روشنفکر و چگونگی روشنفکری

۱۰. نقش عبدالهادی داوی در دو بزنگاه تاریخی: جنبش مشروطیت و دموکراسی شاهی

۱۱. روابط دیپلوماتیک افغانستان و ترکیه

۱۲. درون‌کاوی جامعه‌شناسیک دوره‌ی ابدالیان.

۱۳. دریچه‌ای چند به قلمرو تیموریان هرات

ب) عرفان:

۱. شعر و شهود عارفانه

۲. مقایسه‌ی انسان کامل از دیدگاه بیدل و حافظ

۳. گوهر گم‌شده‌ی همگرایی.

ج) بیدل شناسی

۱. در خانه‌ی آفتاب (سیری در احوال و آثار بیدل)

۲. گزیده‌ی رباعیات بیدل

۳. بوطیقای بیدل

۴. خوشه‌هایی از جهان‌بینی بیدل

۵. ترصدایی بیدل

۶. مقایسه‌ی انسان کامل از دیدگاه بیدل و حافظ

۷. یک بیت، یک کتاب (در قلمرو بیدل‌شناسی)

د) ادبیات و نقد ادبی

۱. نقد خلیلی (پژوهشی گذرا بر جهان‌نگری استاد خلیل‌الله خلیلی)

۲. سیاه سپیداندرون (سیری در آثار مولانا حاج محمداسماعیل سیاه)

۳. درنگی در ادبیات فرنگ (بررسی مکاتب ادبی غرب از کلاسیسیسم تا سوررئالیسم)

۴. هیچ گنجی نیست از فرهنگ به (مجموعه مقالات همایش بین‌المللی رودکی در افغانستان)

۵. شاد زی ... (در قلمرو ابوعبدالله رودکی)

۶. عاشقان را خدای صبر دهاد (درقلمرو فرخی سیستانی)

۷. بازگشت ادبی (بیگانه‌برگی در ادبیات افغانستان)

۸. عشق است خلاصه‌ی وجودم (درقلمرو لیلی و مجنون نظامی)
۹. اگر فرهاد شد شیرین بماناد (دریچه‌ای برقلمرو خسرو و شیرین نظامی)
۱۰. ز گیتی برآهیخت شعر بنفش (درقلمرو ورقه و گلشاه عیّوقی)
۱۱. صد صفر و یک الف
۱۲. چگونگی حماسه‌سرایی در ادبیات معاصر افغانستان،

هـ) قرآن‌پژوهی

۱. نیم‌نگاهی به تفسیر مفاتیح‌الغیب (قرآن پژوهی)

و) نقد و تصحیح متون

۱. دیوان محمد امین عندلیب طرزی (تصحیح براساس سه نسخه)
۲. بدرود: اشعار روان‌شاد دکتور عبدالرسول آرزو (جمع آوری، مقدمه، نگارش و ویرایش)

ز) شعر

۱. جاری‌تر از همیشه
۲. چشم در چشم آینه
۳. سرود مسلسل
۴. حماسه‌ی ساتی برزن
۵. چهار شاعر، چهار برادر
۶. لبخند خدا
۷. باغچه‌ی بی‌هرس (شعر)

ح) رودکی‌شناسی

۱. هیچ گنجی نیست از فرهنگ به (مجموعه مقالات همایش بین

المللی رودکی درافغانستان)

۲. شاد زی ..... (در قلمرو ابوعبدالله رودکی)

در آستانه‌ی چاپ

۱. چترنگاه (شعر)

۲. در روزگار خاکستری (شعر)

۳. سرسخن

۴. فریادهای فراموش‌شده

۵. چکیده

۶. پرسمان

۷. عبور از شکررنجی (نقد ادبی)،

۸. عبور از سراب (شعر)،

۹. اشک خنده (شعر)،

۱۰. نخچیر (داستان‌های کوتاه)

۱۱. زمین و زمان یخ بسته بود (رمان)

۱۲. شمزه بلور برف (داستان)

۱۳. موسیقی در آیینه‌ی ادب و عرفان

۱۴. شرع بی‌پیرایه

و چند اثر دیگر.