شش مقاله

شهریار زرشناس

انتشارات برگ
صندوق پستی ۱۵۸۷۵/۴۹۳۹
تلفن ۸۳۸۳۴۲.

بسم الله الرحمن الرحیم

این کتاب، به دلیل وجود نسخ دیگری از آن
در کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران
بر اساس قرارداد ۹۲۷۴۰ جهت استفاده
به کتابخانه طرف قرارداد، منتقل گردید.

۸۷۴۳۶ i

اسکن شد

شش مقاله

درباره هنر و ادبیات داستانی

نوشتهٔ: شهریار زرشناس

انتشارات برگ
تهران، ۱۳۷۱

شش مقاله
درباره هنر و ادبیات داستانی

نوشتهٔ: شهریار زرشناس
چاپ اول: ۱۳۷۱
تیراژ: ۵۵۰۰ نسخه
ناشر: انتشارات برگ
لیتوگرافی: حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی
چاپ و صحافی: چاپخانه شقایق
کلیه حقوق برای ناشر محفوظ است

فهرست :

- مقدمه‌ای برمعنای سمبولیسم در هنر اسلامی ۷
- رئالیسم و ادبیات داستانی ۱۹
- بنیادهای فلسفی رمانتیسم ۳۵
- تورگنیف و پدران و پسران ۴۷
- بالزاك و کمدی انسانی ۶۱
- چارلز دیکنز در یك نگاه ۷۱

مقدمه‌ای بر معنای سمبولیسم در هنر اسلامی

هنر دینی به‌طور عام و هنر اسلامی به‌طور خاص، بالذّات هنری سمبولیك است. البته روشن است که سمبولیسم در هنر دینی معنایی متفاوت با معنای رایج سمبولیسم در هنر و ادبیات جدید دارد. سمبولیسم در هنر دینی (به ویژه در هنر اسلامی) مبنائی حقیقی در مراتب و شئون عالم دارد و حقیقتی وجودی است، حال آنکه سمبولیسم در هنر و ادبیات جدید (هرجا که از لفظ «جدید» نام می‌بریم مقصود هنر و ادبیات پس از رنسانس است که ماهیتی بشرانگارانه دارد) فاقد چنین شأن و حقیقتی است، زیرا «واقعیت» در تفکر جدید معنایی سطحی دارد و در قلمرو واقعیت محسوس و تجرّبی محصور و محدود می‌شود، و «سمبولیسم» در قلمرو این تفکّر، نه بنیانی حقیقی و وجودی که مبنایی فرضی و وهمی پیدا می‌کند.

رویکرد سمبولیستی در قلمرو ادبیات و هنر غربی از اواخر

قرن نوزدهم و همزمان با عیان شدن ضعفها و ناتوانیهای گرایشهای پوزیتیویستی در تبیین و توضیح عالم پدید آمد و از ارج و اعتبار خاصی برخوردار شد، زیرا «سمبولیسم» در جوهر خود نوعی اعتقاد به عالم دیگر و عبور از مرزهای واقعیت حسی و تجربی را نهفته دارد. (هرچند فرهنگ و تمدن جدید به دلیل جوهر اومانیستیك و صبغهٔ لائیك خود امکان فهم اندیشه عالم ماوراء را ندارد و از این رو «سمبولیسم» در این قلمرو هیچگاه معنای حقیقی و اصیل نیافته و به معنای واقعیتی وجودی تلقی نگردیده است).

«سمبولیسم» در ادبیات با نظرات «شارل بودلر» مطرح گردید و روان‌شناسی «فروید»ی، روان‌شناسی تحلیلی [1] یونگ و مکتب ادبی و هنری «سوررئالیسم» به آن رواج و رونق و اعتبار بخشید

طرح اندیشه سمبولیسم ریشه در حقایق دینی و تعالیم آسمانی و فرهنگ اساطیری دارد و تاریخ تفکر غربی نیز در اندیشه‌های فلاسفه‌ای چون افلاطون و افلوطین با آن آشنایی داشته است. در عصر جدید «سوئد نبرگ» (م. ۱۷۷۲) عارف سوئدی نخستین کسی بود که با طرح حقیقت عوالم غیبی، سمبولیسم وجودی در عالم را مطرح کرد. اما بینش مذهبی او در روزگار غلبهٔ جهان‌بینی «روشنگری» و ماتریالیسم مکانیکی فرصت قبول عام نیافت و سمبولیسم بیش از آنکه به صورت فلسفی ارائه شود. در قلمرو شعر و ادبیات ظاهر شد.

---

1 _ ANALYTICAL PSYCHOIOGY

«شارل بودلر» از پیشوایان نهضت «سمبولیسم» در شعر و ادبیات گفته است:

«دنیا جنگلی است مالامال از علائم و اشارات. حقیقت از چشم مردم عادی پنهان است و فقط شاعر با قدرت ادراکی که دارد به وسیله تفسیر و تعبیر این علائم می‌تواند آن را احساس کند.» [۱]

شارل بودلر، استفان مالارمه، رمبو و دیگر پیشوایان این نهضت تلاش کردند با کشف نسبتی حقیقی که بین شاعر، زبان شعری و عوالم غیبی وجود دارد، به تبیین تئوریك سمبولیسم بپردازند، اما محدودیت ذاتی مبانی تفکر اومانیستی تحقق چنین امری را ناکام گذاشت. [۲]

«زیگموند فروید» بانی روانکاوی اومانیستیك به سمبول‌ها معنایی غریزی و جنسی داد. او معتقد بود سمبول‌ها اساس و مبنای حیات ناخودآگاه انسان هستند و در هنر، ادبیات، رؤیاها و بازی‌ها به خودنمایی می‌پردازند. فروید معتقد بود که ماهیت جنسی و غریزی سمبول‌ها با تعبیر خواب روشن می‌شود. او معتقد بود در تمام تظاهرات ناخودآگاه، اشیاء و حیواناتی چون: درخت، چتر، کارد، شمشیر، برج، مار، تفنگ، جعبه، دهان، اتاق، گودال، غار، راهرو و. . .

---

۱. سید حسینی، رضا ـ مکتبهای ادبی، انتشارات زمان، چاپ ششم، صفحه ۳۰۵.

۲. در این زمینه به ویژه تلاشهای رمبو جای بحث و بررسی بسیار دارد که باید در فرصتی دیگر به آن پرداخت.

معانی سمبولیك جنسی دارند. او حتی دامنهٔ این تعبیر را به تورات و احادیث و قصص مذهبی نیز کشاند. فروید سمبولیسم جنسی را اساس حیات ناخودآگاه (و به تبع آن خودآگاه) انسان می‌دانست.[۱] او به پژوهشهایی در مورد آثار ادبی و هنری نیز دست زد، از جمله نمایشنامه «اودیپ شاه» اثر «سوفوکل» و تابلو نقاشی «مونالیزا» اثر «لئوناردو داوینچی» و برخی آثار «ینسن» نویسنده آلمانی را برمبنای سمبولیسم جنسی خود، تفسیر و تأویل کرد. اساساً هنر در نظر فروید چیزی جز تجلی و ظهور سمبول‌های جنسی ناخودآگاه نیست. او می‌گوید هنرمند از طریق «مکانیسم برترسازی»[۲] سمبول‌های جنسی را در قالب آثار هنری ظاهر می‌کند.

سمبولیسم از ارکان اندیشه روان‌کاوانه «کارل گوستاو یونگ» (روان‌کاو سوئیسی) است، او برمبنای «صور نوعی ناخودآگاه جمعی» (آرکیتیپ‌ها) به تبیین و تفسیر سمبول‌ها پرداخت. یونگ می‌نویسد:

«انسان برای بیان معنی آنچه می‌خواهد ابراز دارد، به گفتن یا نوشتن کلمات می‌پردازد. زبان او آکنده از سمبول‌ها است... آنچه که ما سمبول می‌نامیم، عبارت است از یك اصطلاح، یك نام، یا حتی تصویری که ممکن

---

۱. برای مطالعه بیشتر در این زمینه رجوع کنید به فرویدیسم، امیرحسین آریان‌پور، فصل سمبولیسم، این کتاب حاوی نکات خلاف واقع و تعمیمهای غلط و نابجایی در خصوص ادبیات عرفانی اسلامی است که هنگام مطالعه باید متوجه آن بود.

2 – SUBUMATION

است نماینده‌ٔ چیز مأنوسی در زندگی روزانه باشد، و با این حال علاوه بر معنی آشکار و معمول خود معانی تلویحی بخصوصی نیز داشته باشد. سمبول، معرف چیزی مبهم، ناشناخته یا پنهان از ما است. . . بنابراین یك کلمه یا یك شکل وقتی سمبولیك تلقی می‌شود که به چیزی بیش از معنی آشکار و مستقیم خود دلالت کند. سمبول دارای جنبه ناخودآگاه وسیعتری است که هرگز به طور دقیق یا به طور کامل توضیح داده نشده است». [۱]

از نظر یونگ، سمبول‌ها میان خودآگاهی و ناخودآگاهی هستند. سمبول‌ها در نظر او (برخلاف فروید) نشانه‌های جنسی نیستند، بلکه نشانه‌ها و تظاهرات «آرکیتیپ»های ناخودآگاهی جمعی محسوب می‌شوند. یونگ تلاش نمود تا با طرح نظریه «آرکیتیپ»ها و تبیین و تفسیر شهودی تجربه‌های مذهبی و عرفانی برمبنای ارتباط با عوالم معنوی به تبیین سمبولیسم بپردازد، اما ظرفیت‌های محدود فرهنگ اومانیستی و عدم رسوخ او به عمق تفکر معنوی، راه را بر او بست. یونگ در اندیشهٔ خود معنایی وسیعتر از مفهوم حسی و تجربی «واقعیت» را مدّ نظر قرار می‌داد، اما هرگز امکان تبیین تئوریك این معنای «واقعیت» را نیافت.

اساساً سمبولیسم در تفکر غربی بیش از آنکه مبنایی

---

۱. انسان و سمبول‌هایش، آشنایی با ناخودآگاه، کارل گوستاویونگ. صفحات ۲۴، ۲۳، ۲۲

وجودی و تکوینی در مراتب عالم داشته باشد، اصل و منشأ و مبنایی انسانی دارد. تقریباً تمامی مکتب‌های ادبی، هنری، فلسفی و روان شناختی غرب، سمبولیسم را به حیات روحی و روانی انسان ارجاع می‌دهند. در نظر آنان انسان نه به عنوان جامع جمیع مراتب عالم و مظهر اسم اعظم‌الله، بلکه به عنوان وجودی مستقل (در برابر خدا) در ناخودآگاهی خود دارای مراتب و ژرفا و حیات سمبولیك است. این مکتبها هیچگاه توضیح نمی‌دهند که مبنا و اصل و منشأ حیات سمبولیك انسان در کجاست و چگونه است که آدمی نسبت به دیگر مخلوقات هستی از چنین ظرایف و ویژگی‌هایی برخوردار شده است؟

«ارنست کاسیرر» (م. ۱۹۴۵) اندیشمند نئوکانتی آلمانی انسان را «حیوان سمبولیك» می‌نامد و «فلسفه اصالت سمبول» و «انسان‌شناسی سمبولیك» را پدید می‌آورد. کاسیرر همه حیات فرهنگی و مدنی انسان و ساخت ویژهٔ تفکر و زبان او را مرهون سمبولیسم می‌داند اما هیچ مقام و مرتبه وجودی و حقیقی برای سمبول‌ها و «نقش تعیین کنندهٔ آنها در حیات انسانی» بیان نمی‌کند. او که همهٔ دستگاه فکری خود را برمبنای سمبولیسم استوار کرده، هیچگاه به جستجوی مقام و مرتبه وجودی و علت پیدایی و تکوین آن در عالم برنمی‌آید. کاسیرر حیات سمبولیك آدمی را محصول «تکامل ذهنی انسان نسبت به جانوران» می‌داند، چرا که جانور دارای قوهٔ خیال و هوش علمی است و فقط انسان توانسته است که صورت جدیدی از این دو قوه را پدید آورد که به تخیل نمادی و هوش نمادی (سمبولیك) تعبیر

می‌گردد.[۱] «کاسیرر» براین مبنا به تفسیر سمبولیك اساطیر، دین، هنر، زبان و همه شئون فرهنگی و مدنی حیات انسان می‌پردازد و سمبولیسم را محصول کیفیت ویژهٔ فکری انسان می‌داند اما هیچگاه به تبیین خود «سمبول» و چرایی و غایت پیدایش آن نمی‌پردازد. به این سان روشن است که «کاسیرر» نیز همچون دیگر متفکران غربی سمبول‌ها را به انسان و حیات نفسانی وی باز می‌گرداند بی آنکه کوچکترین کوششی برای تبیین حقیقی آن به کار برد.

یکی دیگر از نظریه‌پردازان «سمبولیسم بشر انگارانه» اریك فروم روانکاو آلمانی الاصل آمریکایی است. او معتقد است که تمام انسانها زبان سمبولیك مشترکی دارند که در رؤیاها، هنر، اساطیر و نیز در زندگی متعارف و روزمرهٔ آنها به خودنمایی می‌پردازد. اریك فروم سمبول‌های ظاهر شده در آثار هنری و اساطیر راهمان «سمبول‌های عامّ انسانی» می‌داند که وظیفه‌اش محاکات حیات نفسانی و تجربیات روانی ماست. می‌نویسد:

«زبان سمبولیك . . . زبانی است که تجربیات و احساسات درونی انسان را مانند تجربیات حسّی توصیف می‌کند، درست مثل اینکه انسان به انجام کاری مشغول بوده یا واقعه‌ای در دنیای مادّی اشیاء برایش اتفاق افتاده باشد. در زبان سمبولیك، دنیای برون مظهری

---

۱. ارنست کاسیرر، فلسفه و فرهنگ، ترجمه بزرگ نادرزاد، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی، صفحه ۴۹

است از دنیای درون یا روح و ذهن ما.»[۱]

ویژگی بارز و مشترك تمامی معتقدان به «سمبولیسم بشر انگارانه»، سطحی و غیر واقعی بودن سمبولیسم در قلمرو اندیشهٔ آنهاست. به این معنی که اینان هیچ مبنای واقعی و حقیقی و وجودی برای سمبولیسم ادعائی خود ارائه نمی‌دهند و نهایتاً آن را به وهمیات و سوبژکتیویسم تأویل می‌کنند.

سمبولیسم در نظر اینان بیشتر محاکات حیات نفسانی و غریزی بشر است و برهمین اساس سمبولیسم در هنر جدید نیز وسیله محاکات حیات نفسانی و حیوانی بشر می‌شود.

البته در قلمرو فرهنگ اومانیستی غرب نیز اندیشمندان و متفکرانی بوده‌اند که به نحوی سمبولیسم را در ارتباط با عوالم غیبی و معنوی معنا کرده‌اند، اما همانطور که گفتیم، جوهر تفکر اومانیستی به گونه‌ای است که امکان طرح و تبیین معنای حقیقی سمبولیسم و عوالم غیبی را ندارد، زیرا مبانی نیهیلیستی تفکر غرب اعتقاد به عوالم غیبی و سمبولیسم وجودی را برنمی‌تابد.

سمبولیسم در تفکر اسلامی، مبنائی حقیقی دارد و هرمرتبه از هستی اشاره به حقیقتی متعالی دارد که مبدأ و معاد همه از او و به سوی اوست. عالم در تفکر اسلامی در عین مراتب و در جائی که دارد در وحدت کامل بسر می‌برد و از ناسوت تا جبروت همه چیز جلوه ذات او و ظهور یك حقیقت متعالی است. در تفکر اسلامی معنای «واقعیت» در همین حیات مادی و عالم طبیعت خلاصه نمی‌شود. عالم ناسوت را باطنی

---

۱. اریك فروم، زبان از یاد رفته، ترجمه دکتر ابراهیم امانت، صفحه ۱۵

است که عالم ملکوت باشد و حقیقت عالم ماده است. فراتر از عالم ملکوت، عالم جبروت و پس از آن عالم اسماء و صفات الهی است، اگرچه به معنی اعم همهٔ عوالم و مراتب وجود، مجلای اسماء و صفات الهی است. همه اشیاء و موجودات «آیت» و نشانه‌های حق هستند و اشاره به آن حقیقت متعالی دارند و به این سان، طبیعت، اشیاء، موجودات و همه هستی در قلمرو تفکر اسلامی معنایی عمیق و باطنی می‌یابند که فراتر از مرتبهٔ فهم و افق نگرش ماتریالیسم حسی و تجربی است. در تفکر اسلامی مراتب عالم، همه، مظاهر حقیقت واحدی هستند که در هر مرتبه متناسب با قابلیت وجودی آن مرتبه، تجلی یافته است و مثالی از آن حقیقت برتر است.

از این روست که می‌گوییم سمبولیسم در تفکر اسلامی مبنایی حقیقی دارد و واقعیتی وجودی است. در تفکر اسلامی، جهان آینه گردان حق است:

جلوه‌گاه رخ او دیده من تنها نیست
ماه و خورشید همین آینه می‌گردانند

به دلیل همین ذات سمبولیك عالم در تفکر اسلامی است که هنر اسلامی نیز با لذّات هنری سمبولیك می‌شود. این هنر رو به عالم بالا دارد و محاکات حقایق ملکوتی می‌کند. اساساً یك اثر هنری در هنر اسلامی محصول امیال و بیان عوالم نفسانی پدید آورندهٔ آن نیست، بلکه مظهر حقایق ازلی و ملکوتی است که در صورتهای محسوس تمثل یافته است، و بر همین اساس یك اثر هنری اسلامی (در معنای حقیقی آن) اثری زیبا و جمیل است، زیرا سمبول و نشانه‌ای از آن

جمال حقیقی و ازلی است.

هنر اسلامی، هنری ملکوتی است، زیرا محاکات حقایق عالم ملکوت می‌کند. هنرمند مسلمان در عالم مثال شهود حقایق باطنی می‌کند و در هنر خود به بیان آن حقایق می‌پردازد. هنرمند مسلمان یك سالك و مسافر معنوی نیز هست که سفر به حقیقت و باطن این عالم می‌کند. او در عالم مثال (که باطن عالم ماده است) با حقیقت این عالم آشنا می‌شود و از همین روی هنر اسلامی عین تفکر است زیرا که سیر از ظاهر به باطن دارد.

خیال هنرمند مسلمان تجلی‌گاه معانی ملکوتی است. او که در عالم مثال با منزلگه حقیقی آدمی آشنا شده، در این دنیا احساس غربت و دلتنگی می‌کند، سعی دارد با هنر خود در این عالم آشیانی برپا کند که تصویر مجازی وطن حقیقی او باشد. به دلیل همین تعلق به عالم ملکوت و عوالم غیبی است که هنر اسلامی هنری سمبولیك و ملکوتی می‌شود. زبان هنر اسلامی نیز زبانی سمبولیك است که اشاره به حقایق ازلی و عوالم غیبی دارد. هنر دینی همیشه انسان را به فراتر رفتن از مرزهای طبیعت و عالم مادهٔ و تذکر حقایق جاودانی فرا می‌خواند.

حضور این حقایق ازلی و عالم مثالی را به خوبی در تصاویر مینیاتوری و باغ بهشت نقش شده در فرشها و قالیهای ایرانی شاهد هستیم. فضای مینیاتورهای گذشته، فضایی مثالی و دوبُعدی است و غیاب پرسپکتیو در این فضا نه نشانه نقص و ضعف هنری است و نه نشانه عدم آشنایی با قوانین پرسپکتیو، بلکه تأکید بر حضور فضای مثالی و «عالمی

خیالی» است که منبع و منشأ اصلی هنر را تشکیل می‌دهد. روح سمبولیستی و تأویل گرایانه هنر اسلامی به روشنی در تصاویر مثالی که مینیاتور اسلامی نقش می‌کند، متجلی است. مینیاتور اسلامی با ارائه سطحی دو بعدی، تصوری از مراتب عالی وجود را در نگاه بیننده پدید می‌آورد و به این سان او را به مرتبه‌ای عالیتر از حیات و عوالم وجودی ارتقاء می‌دهد، مرتبه‌ای که از واقعیت و حقیقت بیشتری نسبت به عالم ماده برخوردار است و محل ظهور وقایع معنوی است.

هنر اسلامی، هنری واقع‌گراست، منتها «واقعیت» در قلمرو هنر اسلامی از معنایی عمیقتر و افقی وسیعتر نسبت به معنای رایج و مصطلح آن برخوردار است. هنر اسلامی، هنری واقع‌گراست و درست براین مبنا، هنری آرمان‌گرا نیز هست. زیرا در قلمرو تفکر اسلامی هرمرتبه از واقعیت، چون مرتبه‌ای از ظهور حقیقت مطلق تلقی می‌شود و مابین «واقعیت» و «ارزش» جدایی وجود ندارد.

به این سان، زیبایی، واقعیت‌گرایی و آرمان طلبی به صورت حقیقتی واحد (در اصل هم زیبایی و خیر و واقعیت، وحدت حقیقی دارند) در هنر اسلامی ظهور می‌کند و سمبولیسم در این قلمرو چون مبتنی بر حقیقت عوالم غیبی و نظام مراتب عالم است، مبنایی وجودی، اصیل و استوار می‌یابد.[1]

---

۱. درباره عالم خیال (مثال) و مقام آن در هنر اسلامی و نیز مقام عالم مثال در حکمت و عرفان اسلامی به گونه‌ای تفصیلی در کتاب «خیال و عالم خیال در قلمرو هنر» که به خواست خدا توسط دفتر مطالعات دینی هنر در دست انتشار است به کفایت سخن گفته‌ام.

رئالیسم و ادبیات داستانی

رمان و داستان کوتاه و کلاً تمامی آنچه که امروزه «ادبیات داستانی» (در معنای جدید آن) نامیده می‌شود، پدیده‌ای است که محصول تمدن جدید و مبانی فلسفی و معرفت شناختی آن است. در واقع می‌توان گفت که رمان، صورت هنری تفکر فلسفی و معرفت شناختی جدید است، تفکر فلسفی و معرفت شناختی‌ای که با «من» فلسفی دکارت و تجربه‌گرایی بیکن آغاز می‌شود و در سوبژکتیویسم کانت و برگسون به تمامیت می‌رسد. این مفهوم «من»، بنیاد ساختاری رمان غربی پس از رنسانس است. البته بی‌تردید، پیش از رنسانس نیز، هم حکایت و قصه وجود داشته و هم در حماسه‌های اساطیری و حکایات اخلاقی و قصه‌های مذهبی، جلوه‌هایی از «شخصیت» و محوریت آن وجود داشته است، اما اولاً رمان و داستان کوتاه در صورت جدید آن (صورتی که با سروانتس و تا حدی رابله آغاز می‌شود) به

گونه‌ای ماهوی با حکایات اخلاقی و قصص، و داستان‌های اساطیری متفاوت است و ثانیاً مفهوم «من»، به عنوان بنیاد ساختاری رمان جدید با شخصیتهای اساطیری و مذهبی ای که مرکز و محور حکایات و قصص قرون باستان و میانه را تشکیل می‌دهد، به طور ماهوی و جوهری فرق می‌کند، هرچند که می‌توان از برخی جهات صورت ابتدایی مفهوم «من» در ادبیات جدید را در تعریف ارسطو از شخصیت در تراژدی یافت.

رمان در قلمرو تمدن غربی با سروانتس و اثر معروف او دون کیشوت قدم به عرصه حیات می‌گذارد. دون کیشوت نخستین قهرمان داستانی به معنای جدید است، او تجسم «فرد» در عالم جدید است. داستان، سراسر بیان وقایع و حوادث و تجربیات فردی و شخصی دون کیشوت است، دون کیشوت به لحاظ ویژگیهایی چون سیر در عوالم نفسانی، تعلق به شرایط زمانی و مکانی معین، فردیت و تبعیت از نظر علت و معلول تجربی، کاملاً با قهرمانان رمانسها و حکایت اخلاقی متفاوت است. او مظهر مفهوم «فرد» در عالم جدید است و «فردیت» اساساً مفهومی است که با فلسفه جدید غربی و با رنسانس زاده می‌شود. این نکته‌ای است که مورد توجه نویسندگان و اندیشمندان غربی نیز قرار گرفته است. *اریک* فروم با نگاه موافق درباره پیدایش مفهوم «فردیت» پس از رنسانس می‌نویسد:

«در تاریخ جدید، سیر بیرون آمدن فرد از علقه‌های اولیه که می‌توان آن را سیر تفرد - individuation یا کسب تعین و تشخیص نامید در

قرون بین دوره رفـرم تا زمـان حاضـر به اوج می‌رسد. . . تاریخ اروپا و آمریکا از پایان قرون وسطی تاریخ ظهور کامل فرد است، سیری است که در زمان رنسانس از ایتالیا شروع شد و امروز به دوره خود رسـیده است. . . اجتمـاع قرون وسطی فرد را از آزادی محروم نمی‌ساخت، بدان سبب که هنـوز «فردی» وجود نداشت. . . و نه تنها از دیگران بلکه از خود نیز به عنوان یك فرد تصـوری نداشت، . . . در ایتـالیا بود که برای نخستین‌بار فرد از جامعه فئودال بیرون آمد. . . نتیجـه این ویرانی تدریجی ساختمان اجتماعی قرون وسطی، ظهور فرد به معنای جدید بود»[۱]

مفهوم فرد و فردیت، آن‌گونه که در رنسانس و برمبنای تفکر اومانیستی پدید آمد، پیش از آن وجود نداشت، حتی در یونان باستان (مهد تمدن غربی) مفهوم فرد به این شکل و با این محتوا مطرح نشده بود. تفکر یونانی، اندیشه‌ای «جهان مدار» بود و نوعی نظام «شهروندی» اساس تمدن یونانی را تشکیل می‌داد. انسان یونانی در چهارچوب نظام شهروندی تعریف می‌شد و هویت می‌یافت. اما تمدن جدید، تمدنی «انسان مدار» است و بشر جدید که در مفهوم فرد تجلی یافته، خود را محور و مدار عالم می‌داند. فلسفه جدید در جوهر معرفت شناختی و هستی شناختی خود، فلسفه‌ای فردگرا بود. سیطره

---

۱. فروم. اریك، گریز از آزادی / ترجمـه عزت الله فولادونـد / انتشارات مروارید / صفحات ۶۴، ۶۳، ۶۲، ۵۶، ۴۴.

بینش اتمیستی و فردگرایانه به خوبی در معرفت شناختی راسیونالیستی دکارت، روش شناسی تجربی بیکن و هستی شناسی *مونادی لایب نیتز* تجلی دارد. در واقع می توان گفت «من» معرفت شناختی و فلسفی دکارت، جوهر مفهوم فرد و فردیت تمدن جدید است. دکارت، من، و اندیشه و قضاوت او را مبنای یقین متافیزیکی قرار می دهد. این من دکارتی، با نگاهی سلطه جویانه به عالم می نگرد و مظهر روحی ملتهب و نگرشی اتمیستیك است. در پیشینه فلسفی و تاریخی غرب، مفهوم فرد و من فردی و اندیوید و آلیستی در صورت کنونی آن اساساً وجود نداشته است. در فلسفه یونان باستان و در آراء افلاطون و ارسطو و همچنین در اندیشه فلسفی قرون وسطی، انسان همیشه به عنوان مظهری از نظام مراتب عالم و تابعی از نظام مدینه (که خود مظهری از نظام هستی بود) به حساب می آمد و هیچ گاه به عنوان موجودی قائم به ذات و منفرد محسوب نمی گردید. ارسطو می گفت، کسی که قائم به ذات و مستقل از نظام مدینه است، یا خدا است و یا بهیمه [1] و در میان بشر مسئله استقلال و جوهر قائم به ذات بودن انسان، امکان تحقق ندارد. نظام تمدن در یونان برمبنای مفهوم یونانی شهروند (به عنوان عضوی از مدینه که با مفهوم جدید شهروندی که برمبنای فلسفه حقوق طبیعی بشر و لیبرالیسم قرار دارد و مؤید فردگرایی است، تفاوت دارد) قرار

---

۱. برای تفصیل مطلب رجوع کنید به / بارنزوبکر / تاریخ اندیشه اجتماعی/ ترجمه جواد یوسفیان و علی اصغر مجیدی / نشر کتابهای جیبی / فصل پنجم / نگرشهای یونانی و رومی درباره جامعه و دولت.

داشته است و اساساً خود مختاری فرد به عنوان یك آرمان و ارزش محسوب نمی‌گردید. انسان در تمدن یونانی به عنوان عضوی از مدینه صاحب حقوق می‌شد، اما در دموکراسی‌های فردگرای جدید، انسان با لذات و فی‌نفسه صاحب چیزی است که به آن حقوق طبیعی بشر می‌گویند (که اساس آن برمبنای تعریف اومانیستی بشر سامان گرفته است).

دوتوکویل، فیلسوف و جامعه‌شناس معروف قرن نوزدهم که از پژوهشگران به نام دموکراسی و فلسفه سیاسی غرب است، می‌گوید:

«واژه فردگرایی که ما در پاسخ به نیازهای خود ابداع کرده‌ایم، برای اجدادمان ناشناخته بود، چرا که در روزگار آنها هر فردی ضرورتاً به گروهی تعلق داشت و هیچ‌کس نمی‌توانست خود را واحدی مجزا تلقی کند.»[1]

بنیاد ساختاری رمان را مفهوم من فردی تشکیل می‌دهد، در این باره ایوان وات می‌نویسد:

«ترك خانه و کاشانه و جست‌وجو برای تغییر سرنوشتی که شخص با آن به دنیا آمده است، جنبه مهمی از انگاره فرد گرایانه زندگی است و لذا مضمون اصلی رمان را تشکیل می‌دهد. پیدایش رمان، بازتاب تکامل جامعه‌ای است که

---

۱. آربلاستر. آنتونی / ظهور و سقوط لیبرالیزم / ترجمه عباس مخبر / نشر مرکز / صفحه ۳۰.

در آن تحرك اجتماعی فرد، تجربه‌ای کلیدی به حساب می آید.»[۱]

میلان کوندرا، رمان‌نویس و تئوریسین ادبی معاصر، مفهوم من را «معما و پرسش بنیادی رمان» می داند. او، رمان را نوعی کاوش جنبه‌های ناشناخته هستی می داند و معتقد است که با سیطره جوامع توتالیتر، رمان (که بنیاد آن را مفهوم «من» تشکیل می دهد) رو به انحطاط می گذارد و می میرد.[۲]

فردگرایی، جوهر هستی شناسی، معرفت شناسی و نظام اخلاقی عصر جدید را تشکیل می دهد و رمان و کلاً ادبیات داستانی جدید، شکل ادبی این فردگرایی فلسفی و معرفت شناختی است.

من در رمان جدید چه تفاوتهایی با شخصیتهای محوری در تراژدیهای یونانی و حکایات و قصص اخلاقی دارد؟

من در رمان جدید ماهیتی فردی و شخصی دارد، کاراکتری معلوم دارد که در چهارچوب زمان و مکان مشخص و معین و برمبنای جریان حوادث و تجربیات تکوین می یابد، و رمان عرصه بالندگی و تکوین او است. من رمان جدید به دلیل همین تعلق آن به زمان و مکان مشخص، تکوین شخصیت در جریان زمان و حادثه و برمبنای تجربه، داشتن زبانی منطبق با حال و هوای روحی و شرایط اجتماعی و برجستگی عامل سیر در عوالم نفسانی به فردی مشخص و

---

۱. پیشین / صفحات ۳۰ و ۲۹.

۲. کوندرا، میلان / هنر رمان / ترجمه پرویز همایون‌پور / نشر گفتار / صفحات ۷ و ۶ و ۵.

معین بدل می‌شود که به خوبی بیانگر تجربیات و تمنیات و خواستها و علایق و ناکامیها و نفسانیات پدید آورنده آن (رمان‌نویس) می‌باشد. به عبارت دیگر می‌توان گفت: در رمان و ادبیات داستانی عصر جدید، از سروانتس و از قرن هیجدهم به بعد، قهرمانان (نسبت به حکایات و تراژدیهای قرون میانه و باستان) پیوسته به سمت جزیی شدن، شخصی شدن، تجربه‌مند شدن و زمانی ـ مکانی شدن سیر کرده‌اند. هرچند که در هریك از ادوار حیات زمان و ادبیات داستانی جدید و در مکاتب مختلف آن «من» به صورتهای مختلفی ظاهر شده است. اندکی بعد در این خصوص سخن خواهیم گفت)، در واقع این من در هر دوره از تاریخ عصر جدید، روح کلی آن دوره را محاکات می‌کند، چنان که دون کیشوت، تجسم من انسان غربی در صدر تاریخ جدید و روحیه ماجراجویانه و جستجوگر و مادی اندیش او است، و استفن دِدالوس (قهرمان کتاب چهره هنرمند جیمز جویس) تجسم سوبرکتیویسم بیمارگونه و گریزان از واقعیت (واقعیت به معنای همان رئال) مطرح شده است، یعنی همان من نگران و طاغی انسان غربی در فلسفه و ادبیات جدید انتهای تاریخ این تمدن است.

اساساً (همچنان که گفتیم) «من» در رمان ماهیتی فردی و شخصی دارد. عواطف، احساسات و عوالم نفسانی او توسط رمان‌نویس با صراحت و روشنی تصویر می‌گردد. کاراکتر او تماماً بیانگر خصوصیات و رفتار فردی واقعی از اعضای اجتماع است او همانندی بسیاری با افراد و اشخاص واقعی دارد، حال آنکه قهرمان تراژدیهای عصر باستان شخصیتی

فرامکـانی و فرازمانی است و فاقد فردیت و جزئیت است و بیشتر موجودی نیمه ماورائی و دارای خصایص مطلق است تا فردی زمینی و متحول و جزئی و دارای خصایص متناقض و بشـری. بی‌تردید شباهتهایی میان شخصیتهای محوری در تراژدیهـای باستـانی و تعـاریف ارسطو از شخصیت با من شخصی و فردی رمان پس از رنسانس وجود دارد. اما تفاوتها و اختلافات ماهوی و جوهری بین این دو است که کلیت و اساس آنها را متفاوت می سازد.

رمان و ادبیات داستانی جدید اساساً برمبنای نوعی نظام علت و معلول تجربی (آن گونه که در فلسفه آمپریستی جدید تعریف می‌شود) قرار دارد، حال آن که در ادبیات کلاسیك یونانی و تراژدیهای باستانی حضور نیروهای ماورائی و عامل سرنوشت و تقدیر نقشی محوری دارد در حالی که در رمان و ادبیات داستانی پس از رنسانس عمل فردی و شخصی من است که در جریان پیچیده حوادث و ماجراها سیر کلی داستان را تعیین می‌کنـد در تراژدیها و ادبیات کلاسیك باستانی به ترسـیم دقـیق عواطف و امیال و ذهنیات و عوالم نفســانی شخصیتها و توصیف جزئیات محیط و زمینه عینی وقایع چندان توجـه نمی‌شد، حال آن‌که این امـر یکی از ارکـان رمان و ادبیات داستانی جدید را تشکیل می‌دهد.

میلان کوندرا، به درستی. نسبیت‌گرایی و تجربه‌گرایی را شالـوده رمان پس از رنسانس می‌داند. واقعیتی تردیدناپذیر است که فردگـرایی تجـربی، مبنای فلسفی رمان و ادبیات داستانی پس از رنسانس را تشکیل می‌دهد. به عبارت دیگر، من رمان، من فردی و تجربی و نسبی است و صورتی دنیوی

دارد و در سیر حوادث داستان تکوین می یابد این من محصول مبانی فلسفی و معرفت شناختی تمدن جدید است.

جی. بی. پریستلی. درباره نخستین رمان در تاریخ ادبیات غرب و تفاوت آن با حکایات منثور و تمثیلی می نویسد:

«دون کیشوت نخستین رمان. . . (دنیای جدید) است که در پرتو آن هزاران رمان پا به عرصه وجود نهاد و هنوز هم از بسیاری جهات در مقام بهترین رمان جهان باقی است و در شهرت و معروفیت در میان آثار داستانی ادبیات مغرب زمین مانند ندارد. . . مواعظ تمثیلی را که. . . (دارای) آثار داستانی منثورند، نمی توان از مقوله رمان دانست، زیرا رمان نه تنها باید افراد قابل قبولی را به عنوان اشخاص داستان داشته باشد بلکه باید این اشخاص داستانی را در جامعه‌ای مشخص به حرکت درآورد. اشخاص داستان و جامعهٔ مشخص است که رمان را به وجود می آورد.»[۱]

رمان نویسان غربی، پس از رنسانس (و به ویژه بعد از قرن هیجدهم) برمبنای مفهوم من شخصیتهایی آفریدند که براساس عمل منحصر به فرد خود از دیگران متمایز می شدند و کشاکشهای عینی و ذهنی این قهرمانان شالوده رمان را تشکیل می داد، هرچند که در ادبیات مدرن به دلیل غلبه

---

۱. پریستلی، جی. بی / سیری در ادبیات غرب / ترجمه ابراهیم یونسی / انتشارات امیرکبیر / صفحات ۹۴ و ۵۱.

سوبـژکتیویسم، عنصر کشاکشها و درون کاویهای ذهنی و روحی نقش اصلی را یافته است.

شأن رمـان و ادبیات داستـانی پس از رنسانس، سیر در عوالم نفســانی و تلذذ و تفنن است و این شأنیت در قالب صورتهـای مختلف من، در رمان و ادبیات داستانی بسط و تحقق یافته است.

رئالیسم و من رئالیستی

تاریخ ادبیات غرب را می توان به اعتباری تاریخ کشمکش با رئـالیسم دانست. دون کیشــوت، اولین رمـان غربی، مایه‌های نیرومند رئالیستی داشت. مکتب ادبی رمانتیسیسم. نوعی طغیان به موازین و قواعد کلاسیك و در عین حال نوعی گریز از مایه‌های رئالیستی ذاتی رمان غربی محسوب می شد. مکتب ادبی رئالیسم که با آثار اونوره دوبالزاك، استاندال و چارلز دیکنز در فرانسه و انگلستان پدید آمد و به مکتبی غالب بدل گردید، در واقـع صورت بسط یافته و به فعلیت رسیده جوهر رئالیستی رمان غربی بود. ناتورالیسم صورت متنزل و افـراطی مکـتـب رئـالـیسـم است که شدیداً تحت تأثیر پوزیتیویسم اگوست کنت و بیولوژیسم داروینی قرار دارد.

جوهر اصلی مکتبهای ادبی ای که سمبولیسم، دادائیسم و سـوررئـالیسم نامیده شده‌اند نیز چیزی نبود مگر طغیان و پشت پا زدن به معنا و حریم و حدود رئالیسم در ادبیات.

به طور کلی در توصیف اجمالی صور مختلف «من» در مکتبهای ادبی غربی می توان گفت که: من رمانتیك، صورتی

بسیار فردی، منفرد، عاطفی، ملتهب و احساساتی دارد. من رمانتیك، فرزند جهان‌نگری عصر روشنگری است که با طغیان به میراث عقل‌گرایی آن، به بسط آن می‌پردازد. نگاه رمانتیك، نگاه «من»های منفرد، بی‌نظیر و جدا از هم است نگاه رمانتیك نگاه «من»ی است درونگرا و عزلت گزین که برخود تمرکز یافته است. من رئالیستی، من فردی‌ای است آمیخته با اجتماع که حیات درونی و برونی پیچیده و فعالی دارد، هرچند که وجه برونی (و به ویژه اجتماعی) حیات او برجنبه روانی و درونی اش می‌چربد. من رئالیستی، در پیوند تنگاتنگ خود با حیات اجتماعی، در داستان ظاهر می‌شود. من مدرن، «من»ی درونگرا، پریشان، سوبژکتیویست، تجزیه شده و دستخوش اضطراب و کشمکش است. من مدرن، فاقد کلیت و وحدت است. ادبیات مدرن با پشت کردن به میراث ادبیات رئالیستی، چارچوبهای اساسی داستان رئالیستی را در هم ریخت. در ادبیات مدرن، واقعیت به مفهومی ذهنی بدل شده است، مفهومی که بنا به دلخواه راوی و نویسنده معنا و حقیقت آن دگرگون می‌شود. حال آن که در آثار ادبی رئالیستی بالزاك، استاندال، دیکنز، تولستوی، گوگول . . . واقعیت، معنایی عینی و مشخص دارد، هرچند که مفهوم رئال (واقعیت) در چهارچوب فلسفه جدید غرب و برمبنایی ماتریالیستی و تجربی معنا می‌شود، و این البته، اختصاص به رمان غربی ندارد و همه صورتهای هنر جامعه‌شناسی، تعلیم و تربیت . . . غربی را در برمی‌گیرد. اساساً فرهنگ اومانیستی با معنا و مفهوم دیگری از واقعیت (جز معنای حسی و تجربی و ماتریالیستی آن) آشنایی ندارد.

ادبیات، آیینه عصر است و آثار نویسندگان بزرگ رئالیست نیز از وجوه مختلف بیانگر حضور فعال و تنگاتنگ عنصر اجتماعات در ارتباط با «من» فردی داستان است. این حضور فعال و تنگاتنگ را به خوبی در قهرمانان آثار بالزاك (باباگوریو، اوژنی گرانده، راستیناك و. . .) و در قهرمانان آثار دیکنز (دوریت، الیورتویست، چری بلز، دیوید کاپرفیلد و. . .) شاهد هستیم.

بالزاك برای اجتماعات در تکوین شخصیت انسان نقشی مهم و کلیدی قائل بود. در مقدمه کمدی انسانی آمده: «آدمی محصول اجتماع و محیط طبیعی خویشتن است».[۱]

در ناتورالیسم همین وجه محیط طبیعی و حیات بیولوژیك است که اصالت می یابد و شأن «واقعیت» در ادبیات به سطح نوعی بیولوژیسم مبتذل و افراطی تنزل می کند. به واقع، می توان گفت اگر رئالیسم را محصول سیطره سوسیولوژیسم در فرهنگ قرن نوزدهم غرب بدانیم، ناتورالیسم را می توان محصول سیطره بیولوژیسم دانست. رئالیسم را به لحاظ فلسفی، می توان محصول بسط عقل گرایی عصر روشنگری و آراءِ سخنگویان و نمایندگان آن ولتر، دیده‌رو و. . . دانست. عقل گرایی عصر روشنگری، برمبنای عقلی حسابگر و جزوی قرار داشت که به لحاظ شأنیت متافیزیکی حتی از عقل دکارتی نیز متنزل‌تر بود. آراءِ فلاسفه عصر روشنگری، اساساً متوجه اجتماعات و سیاست بود و با ظهور

---

۱. پرهام. سیروس / رئالیسم و ضدرئالیسم در ادبیات / انتشارات آگاه / صفحه ۶۸.

متفکـران غربی پس از رنسـانس، به دلیل روی‌گرداندن از حقـایق دینی و تکیه بر مبـانی پوزیتیولیستی و ماتریالیستی، هرگز امکان فهم مراتب دیگر عالم و معنا و مراتب واقعیت را نیافتند. رئالیسم به عنوان یك مکتب‌ادبی برمبنای همان تعریف حسی و تجربی از واقعیت (که درباره آن سخن گفتیم) قرار دارد. یعنی درواقع، در مکتب ادبی رئالیسم، اجتماعیات و حیات اجتماعی (در چهارچوب درك و تفسیر و تعریف حسی و تجـربی و اومانیستی آن) در ارتباط متقابل با من فردی به عنوان یك مکتب ادبی مطرح می‌شود. (به دلیل محدودیت ذاتی معنـای واقعیت در فرهنگ اومانیستی و انحصار آن به تعـریف و حریم و افق حسی و تجـربی، طبعـاً واقعیت اجتماعی نیز معنایی حسی و تجربی و مادی می‌یابد.)

قرن پیدایش و غلبه رئالیسم (به عنوان یك مکتب ادبی)، قرن سیطره سوسـیولـوژیسـم و پیدایش و بسط و حاکمیت بیولوژیسم بوده است. در این قرن برخی پیوندها و نزدیکیها نیز بین بیولـوژیسم و سوسیولـوژیسم در قالب آرائی چون: داروینیسم اجتماعی و جامعه‌شناسی تکاملی *هربرت اسپنسر* و آراءِ *آگوست کنت* پدید می‌آید.

قرن نوزدهم، از جهات بسیاری آمادگی لازم برای ظهور و سیطره سوسیولـوژیسم و اسـاسـاً عطف توجـه به مسـائل اجتمـاعی را یافتـه بود و این مسئله از یك سو از بحرانهای اجتماعی و تنشهای طبقاتی جوامع اروپایی پس از انقلاب صنعتی نشـأت می‌گرفت، و از سوی دیگـر به بسط آراء سیاسی و اجتماعی «فیلسوفان روشنگری» و انقلابات بزرگ اومانیستی قرن هجدهم مربوط می‌شد.

انقلاب فرانسه و بسط جهان نگری روشنگری طبیعی بود که اجتماعات به محور و نقطه عطف توجهات تبدیل شود.

نویسندگان رئالیست، در آثار خود، به صورت کلی و مبنایی ساختمان رمان غربی را پی‌ریزی نمودند و این ساختمان اگرچه امروزه با ظهور و غلبه و هم‌گرایی ادبیات مدرن [۱] در حال فروپاشی و انحطاط است، اما بی‌تردید می‌توان و باید آن را استوارترین و منسجم‌ترین شکل ساختمانی رمان در ادبیات غرب دانست. رئالیسم (به عنوان یك مکتب ادبی) شکل ادبی ظهور و تعمیم اندیشه‌های فلسفی جدید و میراث جهان نگری روشنگری بود، اما عقل‌گرایی عصر روشنگری به سرعت در جامعه‌شناسی تحصلی اگوست کنت منحل گردید و با شکست پوزیتیویسم کلاسیك در تبیین هستی، سوبژکتیویسم و وهم‌گرایی غلبه یافت. این سوبژکتیویسم و وهم‌گرایی شکل ادبی خود را که سوررئالیسم و ادبیات مدرن بود، به همراه آورد.

امروزه در ادبیات غربی اگرچه رئالیسم هنوز و تا این لحظه به عنوان یك مکتب ادبی به حیات خود ادامه می‌دهد، اما به طور کلی شأن خود را به عنوان وجه غالب ادبیات معاصر غربی از دست داده و روز به روز در ارکان ساختاری خود با

---

۱. برای تفصیل مطلب در خصوص غلبه وهم‌گرایی ادبیات مدرن و نسبت آن با رئالیسم ادبی و مقام و معنای واقعیت در قلمرو تفکر دینی و تفاوت آن با تفکر اومانیستی. رجوع کنید به:

- «مارسل پروست و قلمرو ادبیات مدرن / کتاب درآمدی بر اومانیسم و رمان‌نویسی / از همین قلم / انتشارات برگ / زمستان ۱۳۷۰

- «مقدمه‌ای بر معنای سمبولیسم در هنر اسلامی در همین کتاب.

تحول و فروپاشی جدیدی روبرو می‌شود. جهت‌گیری کلی تمدن غربی و سیطره تمام عیار سفسطه در آن دیار، افق را برای ادبیات رئالستی بیش از پیش تیره و تار کرده است. آنچه که امروز و از این منظر درباره آینده حیات ادبی غرب می‌توان گفت، این است که سیطرهٔ ادبیات مدرن و رویکرد سوبژکتیویستی و وهم‌گرایانه آن، هیچ امکانی را برای رستاخیز دوباره ادبیات رئالیستی باقی نمی‌گذارد [۱] و این البته بیش از آنکه به حریم ادبیات مربوط باشد، به وضعیت تاریخی تمدن غربی مربوط می‌شود. این سخن به آن معنا نیست که تمدن غرب هیچ‌گاه از سیطره سوبژکتیویسم و وهم‌گرایی رها نخواهد شد، بلکه به این معنی است که رهایی غرب با ظهور شکلی دیگر از تفکر که اساساً حقیقتی متفاوت با کلیت تفکر و تمدن و ادبیات غربی دارد، میسر خواهد گردید.

---

۱. همچنان که در متن نیز اشاره شده است. واقعیت در ادبیات و هنر غربی معنا و تعریف و حریم و حدودی ماتریالیستی و تجربی و حسی دارد و اساساً با معنا و مراتب واقعیت در هنر دینی متفاوت است.

بنیادهای فلسفی رمانتیسم

رمانتیسم جریان فکری، ادبی، هنری و سیاسی ای است که به لحاظ تئوریك و تاریخی ریشه در جهان‌بینی عصر روشنگری و قرن هیجدهم دارد.

جهان‌بینی عصر روشنگری در کلیت خود دارای گرایش‌ها و زمینه‌های متفاوتی بود که به دو دسته کلی قابل تقسیم‌اند:

الف: گرایشی که وجه غالب و جوهر جهان‌بینی روشنگری را تشکیل می‌داد و صبغه‌ای ماتریالیستیك، تجربه‌گرا، عقل‌گرا (تکیه بر عقل متعارف بشری) داشت. «فرانسوا ماری ولتر»، «دنیس دیدرو»، «ژان دالامبر» و همه اصحاب دائرةالمعارف نمایندگان این جریان هستند، وجه غالب روشنفکری غربی، پوزیتیویسم و نئوپوزیتیویسم، لیبرالیسم سیاسی و اقتصادی و نظام پارلمانتاریستی در ذیل این گرایش تحقق یافته‌اند. جریان ادبی و هنری رئالیسم نیز درواقع محصول بسط این گرایش محسوب می‌شود.

ب: گرایشی که در قالب آثار و آراء «ژان ژاك روسو» ظاهر شده و از طریق فلاسفه و نویسندگانی چون: «امانوئل کانت» «فیشته» «شلینگ» «هگل» «فروید» «یونگ» و برگسون تداوم یافته و از همان قرن هیجدهم رمانتیسم نامیده شده است.

رمانتیسم، گرایش پنهان و مغلوب عصر روشنگری بود که اگر چه در مبادی، چهارچوب کلی و غایات خود با جهان‌بینی روشنگری مشترك بود، اما از برخی جهات تفاوت‌ها و اختلافاتی جدّی با آن داشت که از همان آغاز اسباب کشمکش‌های ایدئولوژیکی میان ژان‌ژاك روسو و اصحاب دائرةالمعارف (به ویژه ولتر) شد.

هر چند رمانتیسم فرزند جهان‌بینی روشنگری است، نمایندهٔ گرایش مغلوب و معترضی است که با طغیان علیه جهان‌بینی روشنگری سعی در اثبات خود دارد.

رمانتیسم به فلسفه جدید و آرمان‌های بشرانگارانهٔ آن تعلق دارد و جزء لاینفك تفکر و تمدن جدید محسوب می‌شود و تأثیری عمیق بر ادبیات و هنر و سیاست غرب گذاشته است و همچنان در آراء «برگسون» «یونگ» «فروم»، «لوی استروس» و مکتب‌های هنری و ادبی «سوررئالیسم» و «ولترامدرنیسم» به حیات خود ادامه می‌دهد.

«برترندراسل»، ژان ژاك روسو را «نخستین سیمای بزرگ جنبش رمانتیك» می‌نامد.[۱]

«دی، جی پریستلی» نیز در کتاب «ادبیات و انسان غربی» می‌نویسد:

---

۱. راسل، برتراند/ تاریخ فلسفه غرب / جلد دوم صفحه ۹۲۶

«جدال سخت ژان ژاك روسو با ولتر و دائرةالمعارف نویسان امری اجتناب‌ناپذیر بود. . . ما هنوز در جهانی زیست می‌کنیم که بد یا خوب از بسیاری جهات مدیون او است. . . رمانتیك‌ها ابتدا در آلمان و سپس در انگلستان و بعدها در فرانسه و سایر نقاط در وجود وی پیامبر خویش را یافتند.»[۱]

رمانتیسم در آراء روسو بیان منسجم و تئوریك خود را یافت، هر چند نگرش رمانتیك اندکی بیش از او به وجود آمده بود و پس از او در آراء کانت، فیشته، شلینگ، هگل، شوپنهاور و فروید از اجمال به تفصیل درآمد.

اصولاً رمانتیسم جنبش فکری، ادبی، هنری و سیاسی ای است که بر ذهن‌گرائی، تکیه افراطی بر احساسات، مخالفت‌با عقل‌گرائی مرسوم روشنگرانه و با قواعد رایج ادبی و هنری به ستیز برخاسته بود و مخصوصاً در قلمرو ادبیات و هنر بر بیان صریح غرایز و نفسانیات هنرمند تأکید داشت، و به این ترتیب نگرش متجددانه به هنر (هنر به عنوان ابزاری برای بیان نفسانیات هنرمند) را بنا گذاشت و سبب هنر غرب به تنزل تدریجی صورتی تئوریك شد.

به طور کلی رمانتیسم به نوعی اندیویدوآلیسم (اصالت نفس اماره فردی) قائل است که در مکتب‌هایی چون سوررئالیسم به افراط گراییده است و در قلمرو فلسفه سیاسی صورت توتالیتر حاکمیت سیاسی را تمایل بخشیده است.

---

۱. پریستلی، جی. بی / سیری در ادبیات غرب/ صفحه ۱۲۷

با بررسی مبانی فلسفی رمانتیسم این امر بیشتر روشن خواهد شد: رمانتیك‌ها در مبانی خود دومین اصالت دادن به صورت فردی نفس اماره به نوعی کل‌گرائی (آنچنان که در فلسفه غربی رایج است و با تعریفی که ما در فلسفه اسلامی از آن داریم، متفاوت است) معتقدند که این اعتقاد در نظریهٔ «روح ملی» فیشته و هگل و «اراده جمعی» روسو تجلی یافته است. فلاسفه رمانتیك عموماً در عین تأکید شدید بر نفس امارهٔ شخصی، به نفس امارهٔ جمعی به مفهوم ملت «Nation» در معنای جدید آن و یا دیگر صور تحقق نفس اماره جمعی اعتقاد دارند. تمایل آنها به «ناسیونالیسم» از همین روست و پیوند آن را در آراءِ فیشته به خوبی می‌توان یافت.[۱] او و هگل از سردمداران ناسیونالیسم اروپایی بوده‌اند. لرد بایرون هم تمایلات شدید ناسیونالیستی داشت.

دلیل دیگر تمایل رمانتیك‌ها به توتالیتاریسم را باید در این امر جستجو کرد که جهان‌بینی رمانتیسم، نشانهٔ بحران تمدن جدید و سیر قهقرائی آن است. ذات توتالیتر تمدن جدید در آراء رمانتیك ها به ویژه رمانتیك‌های قرن نوزدهم و بیستم به خوبی عیان است.

البته رمانتیسم در نگاه خود به عالَم برجنبه‌هایی تأکید کرده که جهان‌بینی روشنگری کمتر بدان پرداخته است.

بنیادهای فلسفی رمانتیسم را (که جوهر آن را تشکیل می‌دهند) می‌توان این گونه فهرست کرد:

---

۱. برای تفصیل مطلب رجوع کنید به: کاپلستون، فردریك / تاریخ فلسفه (از فیشته تا نیچه) / جلد هفتم / فصل سوم

* تأکید بر مفهوم اومانیستی ناخودآگاه و خلاقیت ناخودآگاهی
* تفسیر لذت جویانه از طبیعت
* تعبیر اومانیستی سمبولیسم
* اعتقاد به نوعی روح کلی

رمانتیسم؛ روان بشر را به دو بخش «خودآگاه» و «ناخودآگاه» تقسیم می‌کند. ناخودآگاه بخش پنهان اما اصلی و تعیین کنندهٔ حیات بشر است، و از نظر رمانتیك‌ها غرایز و خواست‌های زیستی و اساساً تمامی آن چیزی است که در اسلام «نفس اماره» نامیده شده است. رمانتیك‌ها به نفس اماره اصالت داده، آن را منبع «کشف و شهود هنری» تلقی می‌کنند. از آن جا که شأن هنر غربی نفسانیت و تلذذ است و هنرمند غربی با رجوع به نفس اماره خود به خلق آثار «هنری» می‌پردازد، طبیعی است که ناخودآگاه (نفس اماره) خالق آثار «هنری» تلقی شود. مفهوم «ناخودآگاه» در آثار ژان ژاك روسو (نظیر «امیل»، «قرارداد اجتماعی»، «گفتار درباره منشأ عدم تساوی انسان‌ها»، «اعترافات»، «گفتار درباره هنرها و علوم» به گونه‌ای اجمالی و مبهم مطرح است و بعدها در آراء نویسندگان رمانتیکی چون: «فون هارتمان»، «شوپنهاور» و «کارل گوستاوکاروس» عیان‌تر می‌شود تا این که زیگموند فروید آن را صریح و مفصل در نظریه «روان‌شناسی جنسی» خود صورت تئوریك بخشیده، جوهر آراء شاگردانش (یونگ، آدلر، هورنای و فروم) را تشکیل می‌دهد.

ناخودآگاهی هستهٔ اصلی تئوری‌های هنری، ادبی و روان‌شناختی غربی را از قرن نوزدهم به بعد تشکیل داده

است.

«تکیه بر نفس آفریننده البته یکی از جنبه‌های رمانتیسم بود و جنبه مهم دیگر برداشت رمانتیك‌ها از طبیعت بود. رمانتیك‌ها به جای آن که طبیعت را به سادگی سیستمی مکانیکی بیانگارند... طبیعت را تمامیت ارگانیکی می‌دیدند که به گونه‌ای با روح همپیوند است.»[۱]

رمانتیسم بین انسان و طبیعت نوعی نزدیکی و پیوند برقرار کرد که مبنای آن را التذاذ صرف نفسانی جهت گریز از زندگی ملال‌آور و ماشینی شهرها تشکیل می‌داد، برخلاف تفکر اسلامی که طبیعت را مظهری از عوالم برتر و جلوه‌ای از تحقق عالم حایق می‌داند. طبیعت‌گرائی رمانتیك تنزل مقام آدمی به مرتبهٔ ناسوتی و غفلت نفسانی را در پی داشت. انسان رمانتیك در طبیعت لذات نفسانی و افق عالم ناسوتی را جستجو می‌کرد و در این پیوند، حقیقت ملکوتی وجود خود را هرچه بیشتر به دست فراموشی می‌سپرد.

رمانتیك‌ها در مقابل نظریه فلاسفه و نویسندگانی چون: «جان لاك» «هولباخ» «کندیاك» (و پیروان امروزی آنها «پاولوف» «واتسون»، «اسکینر» و رفتارگرایان) که نهاد آدمی را هنگام تولد چون صفحه‌ای سفید تلقی می‌کردند و برای آدمی نوعی طبیعت قائل بودند که البته این «طبیعت» همان نیازهای زیستی و بیولوژیك (تغذیه، خواب، نیاز جنسی...) بود. بدیهی است که تلقی ناسوتی از طبیعت خارجی با تعبیر

---

۱. منبع پیشین / صفحه ۲۸

بیولوژیك «طبیعت آدمی» و اصالت دادن به نفس اماره (تحت عنوان ناخودآگاهی) کاملاً منطبق است. لازم به یادآوری است که تعریف نفسانی رمانتیسم از طبیعت آدمی با معنای فطرت در اندیشه اسلامی تفاوت‌های مبنائی و اساسی دارد. فطرت در اندیشه اسلامی، گوهری است الهی که در نهاد آدمی و به ودیعت گذاشته شده است. این گوهر، ذاتی پاك، ماورائی و ملکوتی دارد. فطرت همان خلقت اولیه و اصیل آدمی است که شأنی الهی دارد. اما «طبع آدمی» در منظر رومانتیك‌ها شأنی بیولوژیك دارد و در غریزه و نیازهای زیستی تجلی می‌یابد.

تلقی رمانتیك‌ها از طبیعت برای نخستین‌بار در آثار روسو مطرح شد و پس از آن در ادبیات منشور و منظوم رمانتیك تجلی یافت و فردریش ویلهلم شلینگ آن را به خدمت دستگاه فلسفی خود درآورد. رمانتیسم در مقابل تبیین پوزیتیویستی عالَم که از دهه‌های پایانی نوزدهم گرفتار انحطاط و ناتوانی شده بود، نوعی تفسیر به اصطلاح «سمبولیك» ارائه داد که مبنای وجودی و هستی شناختی نداشت، زیرا که تفکر اومانیستی به دلیل اسارت در افق حس و تجربه حسی و عالم ماده قابلیت درك «سمبولیسم وجودی» را (آن‌گونه که در تفکر اسلامی مطرح است) ندارد. سمبولیسم در تفکر اسلامی بر نظام مراتب عالم و مظهریت عالم ناسوت نسبت به عالم ملکوت و دیگر عوالم وجودی مبتنی است،[1] حال آن که

---

۱. برای تفصیل مطلب رجوع کنید به مقاله «مقدمه‌ای بر معنای سمبولیسم در هنر اسلامی»
از همین قلم، مجله سوره، دوره سوم، شماره چهارم

سمبـولیسم در مکتب رمـانتیسم به باطن انسان (در تعریف اومـانیستی آن) دارد. از این منظر انسان نه به عنوان جامع جمیع مراتب عالم و مظهر اسم اعظم الله که به عنوان وجودی مستقـل (در برابـر خدا) که در ناخودآگاه خود دارای حیاتی سمبـولیك است، مطرح می‌شود. آنچـه که رمـانتیك‌ها از «بـاطن آدمی» منظور می‌کنند، در واقع همان «نفس اماره» اسـت. از این رو معلوم می‌شود که سمبـولیسم در مکتب رمانتیسم نه امری وجودی و حقیقی که تبیین تئوریك اصالت بخشیدن به «نفس اماره» است.

در واقـع تعبیر رمانتیك سمبولیسم، مبنائی وهمی دارد و همین معنـای نفسـانی و وهمی سمبولیسم است که در هنر سوررئالیستی ظاهر شده است. تبیین رمانتیك سمبولیسم در نسبت مستقیم با مفهوم ناخودآگاهی و درك رمانتیستی طبیعت قرار دارد. رمـانتیسم در قلمـرو آراء سیاسی به نوعی «روح ملی» قائل است که مصداق نفس اماره جمعی بشر است. برمبنـای این اعتقـاد گرایش به توتالیتاریسم سیاسی در اکثر فلاسفه رمانتیك دیده می‌شود، هرچند که این امر عمومیت ندارد. مثلاً نزد امانوئل کانت تمایلات توتالیتاریستی آن گونه که در روسو مشهود است، نیست.

رمانتیسم در قلمرو هنر و ادبیات به ترویج صورت مبتذل و ضد اخـلاقی عشق جنسی پرداخت. عشق‌های مطلوب رمـانـتیسم، عشق‌هائی سودائی، زمینی، جنسی و توأم با جریان افـراطی احسـاسـات نفسـانی است. ناسوتی شدن معنای ملکوتی و ماورائی عشق اگر چه با رنسانس آغاز شده بود اما با جنبش رمانتیسم به قلمرو ادبیات و هنر غربی قدم

گذاشت. هرچند «عشق رمانتیك» (در صورت تمام و کمال خود) با مرگ رمانتیسم رو به زوال رفت، اما سیر تنزلی ناسوتی شدن و ابتذال «عشق» در تمدن غربی همچنان ادامه یافته و در روزگار ما در نازل‌ترین و پست‌ترین و حیوانی‌ترین مراتب خود تحقق یافته است.

شاتوبریان، «گوته»، «آلفرد موسه»، «آلفونس لامارتین»، «هاینریش هاینه»، «لردبایرون»، «شلّی»، «کیتس» و دیگر نویسندگان و شاعران رمانتیك در آثار خود چون: «آتالا»، «رنه»، «رنج های ورتر جوان»، «گرازیلا»، «رافائل». . . عشق‌های زمینی، مبتذل و سودائی را به تصویر کشیده‌اند. برخی از عشاق معروف آثار رمانتیك همچون ورتر، گرازیلا و رنه، با روحیهٔ سودائی و نفسانیت متورم و عدم تعادل خود شخصیت‌های داستانی ادبیات قرن نوزدهم را طی سه دهه تحت سیطره خود درآورده بودند.

«ورتر» و «رنه» شخصیت‌های نمونه و تیپیکال کاراکترهای ادبی و هنری رمانتیك هستند. این دو تمام ویژگی‌های رمانتیسم را در خود جمع آورده‌اند.

«کلمه رمانتیك که از قرن هفدهم در انگلستان در مورد تعبیرات شاعرانه به کار می‌رفت، از سال ۱۶۷۶ وارد فرانسه شد. . . و تا سال ۱۷۷۵ به معنی امروزی به کار نرفت. در آن تاریخ کلاسیك‌های شکست خورده این کلمه را برای مسخره کردن طرفداران رمانتیسم دربارهٔ آنها به کار می‌بردند.» [۱]

۱. سیدحسینی، رضا / مکتب‌های ادبی / صفحه ۸۴

داستان نویسان رمانتیك در مقابل مکتب کلاسیسم که به ترسیم شخصیت‌های فرا مکانی ـ فرا زمانی می‌پرداخت، به ترسیم شخصیت‌های فردی و جزئی و مشخص پرداختند که بعدها همین رویه در مکتب رئالیسم بسط و تداوم یافت. درواقع رمان رئالیستی به لحاظ ویژگی‌های ساختاری و از جهت تکیه بر عناصری چون زمان و مکان، فردیت قهرمان داستان و تعامل بین شخصیت و محیط را تا حدودی وام‌دار رمانتیسم است. قهرمانان آثار ادبی رمانتیك اکثراً افرادی ذهن‌گرا، خیالباف، وهم‌آلود و گریزان از زمان حال و عالم واقع هستند که تمامی این خصایص نسبت مستقیم با «اصالت ناخودآگاهی» مکتب رمانتیسم دارند.

«از آغاز قرن نوزدهم اصطلاح رمانتیسم (در مفهوم جدید) خود رواج یافت. از این زمان عنوان رمانتیسم برآن دسته از آثار ادبی اطلاق می‌شد که زبان تغزل برآن حکمروا باشد... پیروان رمانتیسم بیشتر به نمایش تألمات درونی و روحی و تأثراتی که از طبیعت در خود احساس می‌کنند، پرداخته‌اند. بدین سبب تغزلات آنها، احساسی و شخصی است.»[1]

«ژرژ ساند» نویسندهٔ نامی رمانتیك، گریز پیروان این مکتب را از عالم واقع به روشنی بیان کرده است:

«ما نسل بدبختی هستیم. به همین سبب از بیچارگی ناچاریم به کمك دروغ‌های هنر،

---

۱. فلسفی، نصرالله / منتخب اشعار رمانتیك / صفحه ۸

خویشتن را از واقعیت‌های زندگی به دور داریم.»[۱]

رمانتیسم به دلیل افراط‌گری‌ها و ناتوانی‌های ذاتی آن در پاسخ‌گوئی به مسائل بشر معاصر زوال گردید، اما به دلیل تأثیرش در فرهنگ و ادبیات غرب و نیز به دلیل ریشه دوانیدن مبانی آن در تفکر اومانیستی به سرعت و پس از چند دهه رکود نسبی در قالب جریان‌های فلسفی، روان‌شناختی، ادبی و هنری قرن بیستم سر برآورد.

امروز در تمدن غرب، جریان رمانتیسم از آن حضوری که در قرن هیجدهم یا نوزدهم داشت، برخوردار نیست، اما مکاتب فلسفی (برگسونیسم)، ادبی و هنری (سوررئالیسم، رئالیسم جادوئی)، روان‌شناختی (فرویدیسم، روان‌کاوی هورنائی، آراء ویلیام جیمز، آراء اریك فروم) و سیاسی (آراء مارکوزه و مکتب فرانکفورت) هریك به نسبت‌های مختلف تحت تأثیر و یا دنبالهٔ آن هستند. اساساً می‌توان میراث رمانتیسم را برای اندیشهٔ غربی این‌گونه برشمرد:

*** تئوریزه کردن نظریه هنر به عنوان ابزار بیان نفسانیات.**

*** جریان هنری و ادبی سوررئالیسم.**

*** تفسیر ذهنی «واقعیت» که در هنر و ادبیات و حتی در فیزیك غربی در قالب نظرات ماکس پلانك، اروین شرودنیگر (زیست‌شناسی که به انجام برخی بحث‌های فیزیکی پرداخته) و فیزیك کوانتومی تجلی یافته است.**

---

۱. دکتر میترا / رئالیسم و ضد رئالیسم / صفحه ۱۰۵

*** تئوریزه کردن مفهوم ناسوتی و مبتذل و زمینی عشق.**

آراء روسو به عنوان شاخص‌ترین چهره این مکتب در خصوص «انسان بدوی» و «ضمیر ناآگاه» و «حساسیت» در فلسفه و اخلاقیات کانت تجلی و تداوم یافت و نظریه «آراء عمومی» او هسته اصلی اندیشه‌های توتالیتاریستی گردید. ربسپیر و لنین به شدت تحت تأثیر گرایش‌های رمانتیك قرار داشتند و ناپلئون از جهات بسیار روح رمانتیسم عصر خود را جلوه‌گر می‌ساخت. جویس، پروست، ایبسن، دی. اچ لارنس، دینرماریاریلکه و بسیاری از نام‌داران ادبیات مدرن غربی به انحاء و صور مختلف از میراث رمانتیسم بهره برده و آن را تداوم بخشیده‌اند.

□

همچنان که دیدیم رمانتیسم به عنوان گرایشی عمیق در تفکر جدید مقام تاریخی مهمی در تمدن غرب بازی کرده است و به ویژه در روزگار ما با غلبه هرچه بیشتر سوبژکتیویسم و وهم‌گرائی بر تمدن غربی میزان اهمیت و تأثیرگذاری میراث رمانتیسم افزایش می‌یابد.

رمانتیسم، صورتی از نیهیلیسم منفعل بود که در قرن هیجدهم و نوزدهم تحقق یافت، و اکنون در دههٔ پایانی قرن بیستم، نیهیلیسم، رو به اضمحلال است، اضمحلالی که نوید تاریخ جدیدی است.

تورگنیف و «پدران و پسران»

ویساریون بلینسکی (م. ۱۸۴۸) روشنفکر پرآوازهٔ روسی در دهه چهارم قرن نوزدهم وضعیت فرهنگی و فکری روزگار خود را این گونه توصیف می کند:

«زمانهٔ ما در طلب اعتقاد است، عطش حقیقت آزارش می دهد، عصر ما سراپا پرسش و کوشش و پژوهش و حسرت خوردن در پی حقیقت است.»[۱]

سدهٔ نوزدهم در تاریخ روسیه سرنوشت ساز و پرتکاپو بوده است. در این قرن تاریخ روسیه شاهد تقابل و کشاکش و رویاروئی بزرگِ فرهنگی و فکری‌ای بود که پیش از آن نظیرش دیده نشده بود. بلینسکی در گفتاری که از او آوردیم، به همین کشاکش اشاره می کند. در سدهٔ نوزدهم فرهنگ غربی

---

۱. برلین، آیزایا / متفکران روس / ترجمه نجف دریابندری / صفحه ۳۹۹

تقریباً بر روسیه سیطره یافته بود و تدریجاً به بسط و تعمیق نفوذ خود می‌پرداخت. کشاکش‌های فرهنگی که جلوه‌های ادبی، هنری، سیاسی گسترده‌ای داشت، به دو صورت ظاهر می‌شد: یکی، رویارویی بین روشنفکران روسی که مروج تمدن غرب بودند، و اسلاوفیل‌ها که از صورت بومی فرهنگ و تمدن روسی دفاع می‌کردند و نسبت به فرهنگ غرب واکنش نشان می‌دادند، هرچند خود نیز در خصوص تاریخ و مسائل اجتماعی تفسیرهای مدرنیستی می‌کردند. این رویارویی در دهه‌های پایانی قرن نوزدهم به شکست اسلاوفیل‌ها انجامید.

صورت دوم رویارویی‌ها و صف‌بندی‌های درونی جریان روشنفکری روسیه بود که اقشار تحصیل کرده را سردرگم کرده بود.

جریان روشنفکری روسیه به ویژه در دهه‌های سی و چهل و پنجاه قرن نوزدهم به شدت تحت تأثیر رمانتیسم آلمانی و فلسفه هگل قرار داشت. این تأثیر از یك سو از غلبهٔ رمانتیسم بر فرهنگ غربی نشأت می‌گرفت و از سوی دیگر به نسبت خاص فرهنگی روسیه و آلمان مربوط می‌شد. سلطهٔ هگل و رمانتیسم آلمانی بر فرهنگ روسیه تا دهه هشتاد و نود میلادی و پیدایی نسل جدیدی از روشنفکران که گرایش‌های شدید پوزیتیویستی و فیزیکالیستی داشتند، ادامه یافت.

«همه یا نزدیك به همه نویسندگان تاریخ تفکر و ادبیات روسی، هر اختلافی با هم داشته باشند، ظاهراً در یك نکته متفق‌اند و آن این است که ربع دوم قرن نوزدهم تأثیر غالب بر نویسندگان روسیه تأثیر رمانتیسم آلمانی

است. . . فلسفه آلمانی جهت اندیشه‌ها را در روسیه یکسره عوض کرد، چه در جبههٔ چپ و چه در جبههٔ راست. در ناسیونالیست‌ها و متکلمان ارتدوکس و رادیکال‌های سیاسی به یکسان موثر بود، و جهان‌بینی گروه‌های . . . جوانان روشنفکر را به طور کلی سخت تحت تأثیر قرار داد. این مکاتب فلسفی، و مخصوصاً نظریات هگل و شلینگ، هنوز هم در اشکال جدید خود، بی‌تأثیر نیستند.» [۱]

جریان روشنفکری روسیه در همهٔ ادوار تاریخی خود، چه در دوره‌ای که تحت سیطرهٔ رمانتیسم هگل و شلینگ قرار داشت و چه در دوره‌ای که به سمت ماتریالیسم فوئر باخ نهایتاً ماتریالیسم دیالکتیك مارکس متمایل شد، دارای گرایش‌های مختلف سوسیالیستی، لیبرالیستی و آنارشیستی بود. از این‌رو بین خود روشنفکران تقابل و رویارویی شدید فکری و نظری وجود داشت. این بحث‌های نظری و قلمی که در دهه‌های سی و چهل و پنجاه قرن نوزدهم عمدتاً صبغهٔ هنری و ادبی داشت، در دهه‌های پایانی قرن رنگ و بویی کاملاً سیاسی یافت. روشنفکری روسیه در دهه‌های واپسین سدهٔ نوزدهم به سمت گرایش‌های رادیکالیستی و تروریستی میل کرد. در دهه شصت و هفتاد این قرن نسلی در میان روشنفکری روسیه سر برآورد که تجلی آشکار نیهیلیسم غربی بود. تورگنیف در کتاب «پدران و پسران» به توصیف همین نسل جدید

---

۱. منبع پیشین / صفحه ۲۱۰

می‌پردازد.

«الکساندر هرتزن» (م. ۱۸۷۰) نویسنده معروف روسی را می‌توان واسطه‌ای بین دو نسل روشنفکر روسیه دانست. هرتزن به سال ۱۸۴۸ به دوستش (مازینی) نوشت:

«آخرین حرف تمدن بشری انقلاب است.»[۱]

هرتسن چون آیینه‌ای گرایش روشنفکری روسیه به سمت انقلاب سیاسی و رویگردانی از رویکردهای لیبرالیستی و پارلمانتاریستی را عیان کرده است. هرتزن نخستین کسی است که نظریهٔ «پیشگامی روسیه در انقلاب‌های اجتماعی اروپا را که بعدها به یکی از اصول اعتقادی بلشویسم بدل گردید، بیان کرده است، نظریه‌ای که مورد پذیرش تمامی روشنفکران دهه‌های پایانی قرن نوزدهم قرار گرفت.

ای. اچ. کار، الکساندر هرتسن را «رابطی میان اروپای غربی و انقلاب روسیه» محسوب می‌کند. «کار» درباره ویژگی‌های نسل‌های مختلف روشنفکری روسیه و چهره‌های سرشناس آن می‌نویسد:

«این مرحله از جنبش (مرحله آغازین) تحت تأثیر نفوذ گستردهٔ هگل رشد پیدا کرد و در سال‌های ۱۸۴۰ به ظهور چهره‌هایی چون باکونین و هرتسن، اولین انقلابیون روسی منجر گردید که نه تنها وسیلهٔ تزریق افکار غرب به

۱ـ کار، ای. اچ / بررسی پیشگامان سوسیالیسم از دیدگاه تاریخ / دکتر یحیی شمس /
صفحه ۶۴

روسیه شدند، بلکه اندکی بعد با معرفی افکار روسیه به جنبش‌های انقلابی اروپای غربی موجب بروز زمینهٔ آمادگی تازه‌ای در دیار آنان گردیدند. . . بلینسکی از ایدآلیسم هگل به ماتریالیسم فوئر باخ رسید. بلینسکی خود در سال ۱۸۴۸ در سی و هفت سالگی بدرود حیات گفت، ولی راه را برای مردان سال‌های ۱۸۶۰ هموار نمود و جنبش انقلابی را براساس مادی‌گرایی که بعداً مورد ایراد قرار نگرفت، استوار ساخت. از معروف‌ترین مردان سال‌های شصت می‌توان از چرینشفسکی و دوبرولیوبوف و پیزارف نام برد. . . . در نسل مردان سال‌های هفتاد جنبش از قلمرو فلسفه و ادبیات پا فراتر گذارد. این جنبش به صورت مأموریت درمیان روستائیان و به شیوه توطئه‌های تروریستی وارد عمل شد.»[1]

□

ایوان سرگئویچ تورگنیف رمان‌نویس نامدار روسی و صاحب آثاری چون: «دود»، «پدران و پسران»، «آشیانه نجیب‌زادگان» و «آدم زیادی» در زمرهٔ روشنفکران لیبرال روسی بود که تعلق چندانی به آراء و عقاید سوسیالیستی نداشت. تورگنیف فردی احساساتی، کم رو و ملایم بود که اعتقاد داشت رومیه باید از طریق اصلاحات تدریجی و

۱. منبع پیشین / صفحات ۸۴ و ۸۳

ملایمت‌آمیز مسیر دموکراسی‌های لیبرال غربی را در پیش گیرد. او در یکی از داستان‌هایش به نام «دود» نظرات اسلاوفیل‌ها را به شدت مورد انتقاد قرار داد.

تورگنیف در خانواده‌ای متمول و زمین‌دار به دنیا آمد. در جوانی با آراء روشنفکران آلمانی و فلسفه هگل آشنا شد، اما خیلی زود مباحث فلسفی را به کناری نهاد و به نوشتن داستان و رمان پرداخت. تورگنیف با بلینسکی، هرتزن و نویسندگان و منتقدین روشنفکر روسیه از نزدیك دوستی و آشنائی داشت و در رمان‌های خود چون: «دیمیتری‌رودین» و «پدران و پسران» به توصیف و تشریح وضعیت محفل‌های روشنفکری پرداخت.

تورگنیف علیرغم دوستی و آشنائی بسیار با محافل و روشنفکران رادیکال (دوستی و آشنائی‌ای که فقط پس از چاپ کتاب «پدران و پسران» دستخوش تلاطم و بحران شد)، هیچ‌گاه به آراء رادیکال و سوسیالیستی تمایلی نشان نداد. او می‌گفت:

«من همیشه طرفدار «تدریج» بوده‌ام و هستم، من یك لیبرال قدیمی به سبك سلطنت انگلستان هستم، فقط از بالا انتظار اصلاحات دارم. من اصولاً با انقلاب مخالفم.»[1]

او در کتاب «دود» به مخالفت با ایدهٔ سوسیالیسم می‌پردازد و از زبان «پوتوگین»، قهرمان کتاب می‌گوید:

«عادت خاص روس‌ها است که لنگه کفش

---

۱. متفکران روس / صفحه ۴۲۷

کهنه‌ای را که مدتها پیش از پای سن سیمونی یا فوریه‌ای افتاده است بردارند و آن را با کمال احترام روی سرشان بگذارند و مثل یك شئی مقدس آن را بپرستند.»[1]

. تورگنیف با هوشیاری و ذکاوت خاصی تغییر و تحول در جریان روشنفکری روسیه و پیدایش نسل جدیدی را احساس می‌کرد. او هرچند به این نسل جدید احترام می‌گذاشت، اما از آنان می‌ترسید. به نظر او ماتریالیسم افراطی و حس ویرانگری دیوانه‌وار نسل جدید راه به جائی نمی‌برد و غایت آن اسارت انسان‌ها در نظم سربازخانه‌ای کارخانه‌ها بود. تورگنیف رمان «پدران و پسران» را برمبنای ایده‌ها و کاراکتر این نسل جدید پدید آورد. او در این روشنفکران واپسین دهه‌های قرن نوزدهم «ژاکوبن‌ها» و «رپسپیرهای» آینده را می‌دید و تاریخ آینده روسیه بر درایت او در فهم ماهیت این ماتریالیست‌های ویرانگر گواهی داد.

تمامی اهمیت رمان «پدران و پسران» (جدا از ویژگی‌های ادبی آن) در همین نکته نهفته است. تورگنیف، خود ماتریالیست اشراف‌زاده و لیبرال مسلکی بود که آرمان گرائیش در محدودهٔ «دموکراسی لیبرال» و «نظام پارلمانتاریستی» خلاصه می‌شد. او اهل مبارزه و عمل نبود، هرچند داستان‌نویس توانایی بود و توانست به ترسیم ماهرانهٔ مردانی بپردازد که در کمتر از نیم قرن بعد تحت عنوان بلشویك‌ها قدرت را در روسیه به دست گرفتند. در سال ۱۸۶۲ که او

---

۱. منبع پیشین / صفحه ۴۲۹

روشنفکران پوزیتیویست و توتالیتاریست روسی را در قالب شخصیت «بازاروف» (قهرمان رمان پدران و پسران) پرداخت که هنوز «بلشویسم» پدید نیامده بود. اعتقادات «بازارف» بی‌تردید هستهٔ اصلی اندیشه‌ای است که بعدها «بلشویسم» نامیده شد.

هرچند تورگنیف به دلیل گرایش‌های لیبرالی خود از اینان می‌ترسید، اما در تاریخ ادبیات روسیه نخستین و زیباترین تصویر را از آنان پدید آورد.

نسل جدید چه ویژگی‌هائی داشت و چگونه پدید آمد؟

این نسل تعلقات شدید و افراطی ماتریالیستی و درکی مکانیکی و پوزیتیویستی از عالم داشت. پوزیتیویسم و ماتریالیسم مکانیکی این روشنفکران، جلوه‌ای از پوزیتیویسم ماتریالیستی غربی بود که در قرن نوزدهم و در قالب آراء «آگوست کنت»، «بوخنر» و «اسپنسر» برای چند دهه حاکمیت داشت. هرچند رویکرد پوزیتیویستی در اواخر قرن نوزدهم در اروپا با بن‌بست روبرو شد و از اعتبار افتاد، اما در روسیه سیطره‌ای بی‌چون و چرا بر محافل روشنفکری یافت و در انقلاب اکتبر به صورت تفسیر پوزیتیویستی مارکسیسم قدرت سیاسی را دست گرفت. اینان در پی تحقق جامعه‌ای بودند که نظم سرباز خانه‌ای و اندیشهٔ تکنیکی برآن حاکم باشد. اینان با شعر و فلسفه و هنر مخالفت می‌ورزیدند و فقط برای علوم تجربی و تکنولوژی ارزش قائل بودند.

این نسل از یك سو محصول روح پوزیتیویستی حاکم بر روشنفکری غرب در قرن نوزدهم و از سوی دیگر محصول سرخوردگی محافل روشنفکری از شیوه‌های لیبرالی در مقابله

با رژیم تزاری و تفسیرهای محافظه‌کارانه از فلسفه هگل بود. آنها هنوز تعلقاتی به فلسفه هگل داشتند، اما از آراء او برداشت‌های پوزیتیویستی داشتند.

□

«پدران و پسران» این رمان کوششی بود برای گوشت و استخوان بخشیدن به تصویری که او (تورگنیف) از آدم‌های جدید در نظر داشت، که می‌گفت حضور سرسخت‌شان را همه جا حس می‌کند، و احساس‌هایی را در او پدید می‌آورند که تحلیل‌شان برایش دشوار است.»[1]

«پدران و پسران» داستان رویاروئی دو نسل است: لیبرال‌های قدیمی و محافظه‌کار و جوانان تندخو و پوزیتیویست که تمامی ارزش‌های نسل پیشین را به باد حمله و استهزاء می‌گیرد. «بازارف» نماینده نسل جدید روشنفکران به دعوت دوست و همدرسش «آرکادی کیر سانوف» به ملك ییلاق او می‌رود. در آنجا با پدر و عموی «آرکادی» که مردانی لیبرال و اشراف‌منش هستند، روبرو می‌شود. بحث و جدل‌های لفظی بین «بازارف» و «آرکادی» که از او حمایت می‌کند و دو پیرمرد میزبان موضوع اصلی رمان است. «بازارف» با خشونت تمام به فلسفه و ادبیات و هنر حمله می‌کند و هیچ چیز را جز «علوم تجربی» و «صنعت» با ارزش و محترم نمی‌شمارد. «بازارف» فقط نفی می‌کند بی آن که در پی اثبات باشد. تورگنیف در این کتاب برای اولین‌بار در

---

۱. منبع پیشین / صفحه ۴۱۰

تاریخ ادبیات روسیه لفظ نیهیلیست را به کار می برد.

«بازارف اضافه کرد: ـ ما به حکم آنچه مفید تشخیص می دهیم بکار می پردازیم و در این موقع مفیدتر ازهمه نفی کردن است. ما نفی می کنیم...

ـ همه چیز را؟

ـ همه چیز را.

ـ چطور، نه تنها هنر و شعر... بلکه؟ من حتی از گفتنش هم وحشت دارم.

بازارف با خونسردی فوق العاده ای تکرار کرد: همه چیز را...

نیکلای پترویچ داخل صحبت شد و گفت: ... اجازه بدهید، شما همه چیز را نفی می کنید، یا شاید صحیح تر باشد اگر بگوئیم شما همه چیز را خراب می کنید؟ ... اما باید چیزی هم ساخت.

ـ این دیگر کار ما نیست، اول باید راه را صاف کرد.»[1]

بازارف درکی تکنیکی و استیلا جویانه نسبت به طبیعت دارد.

«طبیعت هم‌آنطوری که تو می‌فهمی، مزخرف است. طبیعت که عبادتگاه نیست، طبیعت مانند

---

۱. تورگنیف، ایوان سرگیویچ / پدران و پسران / ترجمه مهری آهی / صفحات ۱۰۳ و ۱۰۲

کارخانه است و انسان در آن حکم کارگر دارد.»[۱]

بازارف شیفتهٔ روش تجربی است. او انسان را موجودی بیولوژیك می‌پندارد و معتقد است که با شناخت فیزیولوژی قورباغه می‌توان به «اندرون خود» پی برد.

«بگذار به تو بگویم من قورباغه را له خواهم کرد و دل و روده و اندرون او را نگاه خواهم کرد تا ببینم چه خبر است و چون من و تو از همین قورباغه‌ها هستیم که روی دو پا راه می‌رویم، من از اندرون خودمان هم باخبر خواهم شد.»[۲]

بازارف، پدر دوستش (آرکادی) را به خاطر اینکه شعر می‌خواند و به پوشکین علاقمند است، مورد استهزاء قرار می‌دهد. بازارف می‌گوید:

«یك نفر طبیب خوب صدبار مفیدتر از هرنوع شاعر است.»[۳]

«آرکادی» جوان، کتاب «پوشکین» را از دست پدرش بیرون می‌کشد و به جای آن کتاب «ماده و صنعت» اثر «بوخنر» را به او می‌دهد. «نیکلای پترویچ» (پدر آرکادی) با خودش گفت:

آخر، طرد کردن شعر، بی‌اعتنایی به هنر، به طبیعت . . . و نگاهی به اطراف انداخت، انگار می‌کوشید بفهمد که چگونه امکان دارد انسان به

---

۱. منبع پیشین / صفحه ۹۳
۲. منبع پیشین / صفحه ۵۲
۳. منبع پیشین / صفحه ۶۴

طبیعت بی اعتنـــا باشـد. . . بازارف می گوید: قبول این حرف برایت مشکل است؟ نه، دوست عزیز، وقـتـی که آدم تصمیم گرفت همـــه چیز را واژگون کند، باید خودش را هم واژگون کند.»[۱]

عالم و آدم نیهیلیسم، عالم و آدمی وارونه است و بازارف به‌گـونه‌ای صریح به این حقیقت اعتراف می کند. پیسارف نیهـیلیسـت معـــروف روسـی دربـــارهٔ شخـصـیت بازارف می نویســـد:

«بازارف همان چیزی است که پدران امروز رشـد آن را در پسـران و دختـران و خواهـران و برادران خود به چشم می بینند. ممکن است از این چیز بتـرسند یا متحیر شوند، ولی راه آینده همین جهت است.»[۲]

هرتسن می گفت که رگی از بازارف در تن همهٔ آنـهـــا هسـت، در خودش، در بلینسکی، در باکوتین و در همهٔ کسانی که به نام غرب و علم و تمدن، حکومت روسیه را محکوم می کردند.[۳]

اندره موروا می نویسد:

«مبنای پیدایش بازارف، شخصیت یك پزشك جوان شهـرستانی بود. در این انسان شاخص،

---

۱. متفکران روس / صفحه ۴۱۴
۲. منبع پیشین / صفحه ۴۱۹
۳. منبع پیشین / صفحه ۴۲۴

عنصری که تازه تولد یافته و هنوز در مرحلهٔ بی‌شکلی بود و بعدها نام نیهیلیسم را به خود گرفت تجسم یافته بود.»[۱]

اما نکته مهم این است که همچنان که هرتسن گفته بود، بازارف در وجود همه روشنفکران نسل جدید روسیه خانه داشت. نسل جدید روشنفکری روسیه به اعتباری همه «بازارف» بودند و همین‌ها هم بودند که سرنوشت روسیه را در قرن بیستم به دست گرفتند. اهمیت کتاب «پدران و پسران» نیز همچنان که بیشتر گفتیم در توصیف زنده و گویایی است که از این نسل جدید روشنفکری ارائه داده است.

تورگنیف در دهه پایانی عمر خود از مسائل اجتماعی و سیاسی کناره گرفت و به مطالعه آثارشوپنهاور پرداخت. او به نوشتن رساله‌ای فلسفی (فلسفه به معنائی که در قرن هیجدهم و نزد متفکران عصر روشنگری به کار می‌رفت و نه به معنای حقیقی خود) به نام «کافی است» پرداخت و در آن توصیفی بدبینانه و پوچ انگارانه از عالم ارائه نمود. رسالهٔ «کافی است» زندگی را فریبی بزرگ می‌داند و نهایت همهٔ امور را پوچی و یأس و نابودی می‌داند.

سرانجام در سوم سپتامبر ۱۸۸۳ ایوان سرگئویچ تورگنیف روشنفکر لیبرال روسی و نویسنده رمان «پدران و پسران» و پدیدآورنده «بازارف» پس از بیماری طولانی و عذاب آوری درگذشت. تورگنیف مُرد، اما بازارف‌های واقعی هنوز زنده‌اند و در قالب نظام‌های لیبرالیستی بر بشریت حکومت

---

۱. موروا، آندره / تورگنیف / ترجمه منوچهر عدنانی / صفحه ۵۳

می‌کنند. اساساً تمدن معاصر غربی که برمبنای کمیت‌گرائی، پراکسیس، تکنوکراسی و بوروکراسی و نفی فردیت حقیقی انسان سامان گرفته، به یك اعتبار، اریکه حاکمیت بازارف‌ها است.

تورگنیف در کتاب خود کوشیده است تا از پدر «آرکادی» چهره‌ای انسانی و شریف تصویر کند، اما از منظر حق، هم پدران محافظه‌کار و اشراف‌منش و هم پسران روشنفکر و پوزیتیویست هر دو محکوم هستند. بازارف و نیکلای پترویچ (پدر آرکادی)، هر دو تجسم ظلمت ماتریالیستی و جهالت و استکبار بشرانگارانه‌اند و تنها با انقلاب دینی و رویکرد معنوی بشریت است که بساط سیطرهٔ آنان درهم خواهد شکست. طلیعهٔ انقلاب عالمگیر دینی هم اینك در افق پیدا شده است.

بالزاك و «کمِدی انسانی»

«اونوره دوبالزاك» رمان‌نویس فرانسوی از نام‌آورترین چهره‌های ادبیات رئالیستی است. بالزاك نیم قرن زندگی کرد که بیست و پنج سال آن را اختصاصاً به داستان‌نویسی پرداخت. بیش از نود کتاب و نزدیك به دو هزار شخصیت داستانی محصول فعالیت نویسندگی او بوده است.

بالزاك تلاش می‌کرد تا تصویری روشن و واقعی از زندگی اجتماعی روزگار خود در قالب رمان و داستان‌های کوتاه و بلند ارائه کند. وی مجموعه آثار خود را که قرار بود تابلوئی واقعی از اجتماع نیمه اول قرن نوزدهم فرانسه باشد «کمدی انسانی» نامید. در مقدمه یکی از نخستین کتاب‌هایش می‌نویسد:

«برآن شدم که تابلوهائی از تمام مردم فرانسه، از همهٔ رده‌های اجتماع بکشم، اجتماع فرانسه برای من مورخ باشد و من منشی او، طبایع و

سرشت‌های گوناگون را با دقت و موشکافی به رشتهٔ تحریر درآورم و میراثی برای آیندگان باقی گذارم تا بدانند در عصر ما چه مردمی با چه آرمان‌هائی زیست می‌کردند.»[۱]

بالزاك از بانیان ادبیات رئالیستی فرانسه است. او در یکی از پرتلاطم‌ترین ادوار تاریخ عصر جدید فرانسه زندگی می‌کرد: روزگار سقوط ناپلئون و سلطنت‌های بی‌ثبات «لوئی هیجدهم»، «شارل دهم» و «لوئی ارلئان» و انقلابات سال‌های ۱۸۳۰ و ۱۸۴۸، روزگار بسط سیطرهٔ بانکداران و سفته‌بازان و دلالان و سرمایه‌داران ریاکار و لئیم و دروغگو. نیمه اول قرن نوزدهم فرانسه به لحاظ فکری و فلسفی اساساً تحت سیطرهٔ بینش ماتریالیستی و پوزیتیویستی «کندیاك» و «اگوست کنت» قرار داشت؛ هرچند که در برخی محافل و دانشگاهها آراء تجددگرایان مذهبی ای چون: «مندوبیران» و «ویکتورکوزن» نیز از حضور و نفوذی برخوردار بوده است.

بینش عصر روشنگری و میراث «عقل‌گرائی ولتر»ی سبب شده بود که «اجتماعات» و مسائل اجتماعی محور توجه عموم شود و این توهم که «سیاست و اجتماع اصل و باطن فرهنگ و اندیشه و سایر امور است» جزء مشهورات و مسلمات درآید. ریشه‌های فلسفی و تاریخی پیدایش رئالیسم را نیز باید در همین امر جستجو کرد.[۲]

---

۱. «کمدی انسانی و زندگی نامه بالزاك»، ترجمه و تفسیر حسن شهباز، انتشارات علمی، صفحه ۲۳۳، ۱۳۶۴

۲. در مقالهٔ «*رئالیسم و ادبیات داستانی*» مندرج در «ویژه‌نامه ادبیات داستانی سوره» شماره یك، در این‌باره بیشتر سخن گفته‌ام.

در همین دوران است که «جامعه شناسی تحصلی» اگوست کنت پدید می‌آید و «مارکس» و «انگلس» در «مانیفست» معروف خود اجتماع و سیاست مبتنی برآن را به خدای عصر جدید بدل می‌کنند.

بالزاك در دورانی قدم به عرصهٔ نویسندگی گذاشت که ستارهٔ اقبال «رمانتیسم» افول کرده بود و همچنان که گفتیم نوعی توجه و علاقهٔ عمومی به مسائل اجتماعی و سیاسی و روح پول‌پرستی و جاه‌طلبی و سوداگری رواج پیدا کرده بود. بالزاك نیز با توجه به مقتضیات زمانه به نوعی رئالیسم اجتماعی در قلمرو ادبیات داستانی روی آورد.

کار بالزاك را می‌توان از جهاتی با «چارلز دیکنز» رمان‌نویس انگلیسی معاصر او مقایسه کرد. دیکنز نیز در آثار رئالیستی خود به ترسیم اجتماع روزگار خود پرداخته است، هرچند یك تفاوت اساسی بین آثار بالزاك و همتای انگلیسی او وجود دارد و آن این است که تابلوئی که دیکنز از جامعه انگلیس ترسیم کرده است از گستردگی و شمول «کمدی انسانی» بالزاك برخوردار نیست. دیکنز در آثار خود عموماً به ترسیم زندگی تیره بختان و طبقات فرودست جامعه صنعتی مبارزهٔ آنها با کارفرمایان و سرمایه‌داران (امری که در جامعه نیمه اول قرن نوزدهم انگلیس به کرات دیده می‌شد) می‌پردازد. در آثار دیکنز کمتر با تصاویری از زندگی خصوصی و اجتماعی طبقات سرمایه‌دار، زنان اشراف، دولتمردان و . . . برمی‌خوریم در حالی که «کمدی انسانی» بالزاك، تابلوئی تقریباً کامل از جامعه فرانسه در نیمه اول قرن نوزدهم است. علاوه براین که در آثار بالزاك با برخی

موشکافی های روان‌شناختی در خصوص روحیات جوانان، زنان و پیرمردان روبرو می شویم که در آثار دیکنز نظیر ندارد. اما در این نکته تردیدی نیست که بالزاك دنیای کارگران فقیر و روستائیان تیره بخت را به خوبی دیکنز نمی‌شناخت، بالزاك شیفتهٔ تجمل و زرق و برق و رفاه زندگی اشراف و بورژواها بود و در آثار خود نیز عمدتاً به آنها پرداخته است. «سامرست موآم» نویسنده معاصر انگلیسی نیز به این مفهوم اشاره دارد.

او با شیفتگی دربارهٔ بالزاك می نویسد:

«میدان عمل او (بالزاك)، تمامی پهنهٔ حیات عصر او بود و چشم‌انداز وی به وسعت مرزهای کشورش. اطلاعات او درباره انسان‌ها وسیع بود. ولی در بعضی زمینه‌ها، این اطلاعات به اندازه آگاهی دقیقی نبود که از زمینه‌های دیگر داشت. بالزاك، طبقه متوسط جامعه: پزشکان، وکلای دادگستری، منشی‌ها و روزنامه‌نویسها، دکاندارها، کشیشان روستاها را بهتر از دنیای بزرگ و بهتر از جهان کارگران شهری و دنیای کشاورزان می‌شناخت... فکر می‌کنم او، اولین رمان‌نویس بود که متوجه اهمیت «اقتصاد» در زندگی مردم شد... بالزاك فکر می‌کرد که تمایل به پول، اشتهای به پول، انگیزهٔ اصلی کارهای بشر است. در رمان‌های او به چنگ آوردن پول بیشتر مطلبی است که ذهن قهرمانان را یکی پس از دیگری اشغال کرده است. هدف آنها این است که با شکوه زندگی کنند. خانه‌های

قشنگ، اسب‌های قشنگ. . . داشته باشند و در نظر آنها همهٔ وسائل تا وقتی که در کار خود موفق شوند، برای به هدف رسیدن مشروع است.»[۱]

معروف است که بالزاك همیشه می‌گفت: «پول، تنها خدای روزگار ما است.»

این نکته در آثار او تظاهر بسیار دارد. درواقع می‌توان گفت پول و طلا محور اصلی تمامی آثار بزرگ او است. در *باباگوریو*، حرص و آز و طمع و پول‌پرستی باعث بی‌مهری فرزندان به پدر می‌گردد. در «حل اختلافات زناشوئی» ازدواج به یك معاملهٔ تجاری و حسابگرانه بدل می‌شود، در *«اوژنی گرانده»*، طلا و دلبستگی دیوانه‌وار به آن باعث از هم پاشیدن زندگی خانوادگی و دلبستگی والدین به فرزند می‌گردد. در *«آرزوهای از دست رفته»* رابطهٔ دوستی به خیانت و کارشکنی می‌کشد. . .

«راستینیاك» در رمان باباگوریو می‌گوید: «ثروت همان تقوا است» و باباگوریو (علیرغم باطن پاك و اخلاقیش) در توصیف روزگار خود می‌گوید: «پول، زندگی است».

در اوژنی گرانده، پیرمرد طماع و خسیس نقش آفرینی می‌کند که به همه اخلاقیات و ارزش‌ها و عواطف انسانی بی‌اعتناست. او بی‌پولی را تنها مصیبت و بزرگ‌ترین مصیبت می‌داند. البته این پول‌پرستی دیوانه‌وار قهرمانانِ آثار بالزاك، جلوه‌ای از روح سوداگرانهٔ زمانه‌ای است که او به توصیف آن

---

۱. موام، سامرست / *«درباره رمان و داستان کوتاه»* / ترجمه کاوه دهگان شرکت نشر کتاب‌های جیبی / صفحات ۵۷ و ۵۶ و ۵۵ / ۱۳۵۶

پرداخته است، زمانه‌ای که «لوئی فیلیپ» (پادشاه کشور)، خود سفته‌باز و دلالی چپاولگر بود و دولت فرانسه (به قول «دوتوکویل» جامعه شناس فرانسوی) حکم یك «شرکت تجاری» را داشت.[۱]

بالزاك در کتاب اوژنی گرانده از زبان یکی از شخصیت‌های داستان می‌گوید: «تنها یك امید و یك هدف همگی ما را تسخیر کرده است، اینکه هرطور شده، خود را به بهشت تجمل و بیهودگی و لذت برسانیم و به خاطر تملك زود گذر این سرزمین موعود روح را بکشیم و جسم را خوار کنیم.»

بالزاك، خود نیز همچون قهرمانان آثار خود (و حتی بیش از آنها) اسیر حرص و آز و پول‌پرستی بود. او در زندگی فقط برای دو هدف تلاش می‌کرد: پول و شهرت.

بالزاك اشتیاقی وصف‌ناشدنی به القاب و تجملات و زندگی اشرافی داشت، او در جوانی پدرش را مجبور کرده بود تا پیشوند «دو» (که در زبان فرانسه نشانهٔ اصل و نسب اشرافی شخص است) را به ابتدای نام خانوادگی‌شان بیفزاید، بالزاك، روحی نامتعادل و بی‌قرار و بیمار داشت که فقط ثروت بسیار و تجمل فراوان آن را آرام می‌کرد.

زندگی بالزاك، سراسر عبارت است از: هوس‌های افراطی، شهوات تند و مبتذل و پول‌پرستی و تجمل‌گرائی دیوانه‌وار. او کتاب پرآوازه‌ای دارد به نام چرم ساغری که

---

۱. دکتر میترا / «رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات» / انتشارات آگاه / چاپ هفتم / ۱۳۶۲

قهرمان آن «*رافائل دووالنتن*» در اوج ناامیدی به تکه‌ای چرم اسرارآمیز بر می‌خورد، چرمی که آرزوهای صاحبش را برآورده می‌کنـد، امـا با برآوردن هرآرزو کوچك‌تر می‌شود. روح هوسبـاز رافـائـل که از هیچ چیز آرام نمی‌گیرد، آن قدر از چرم‌ساغـری آرزو می‌طلبـد که چرم تمام می‌شود و با تمام شدن آن زندگی رافائل نیز به پایان می‌رسد. درواقع رافائل قربانی هوس‌بازی خود می‌شود. زندگی بالزاك را نیز می‌توان به اعتبـاری همچـون زنـدگی قهـرمـان رمـان چرم ساغری دانست. بالزاك نیز قربانی هوس‌بازی و شهوت‌رانی خود گردید.

□

بالزاك در تاریخ ادبیات رئالیستی از نقش و جایگاه ویژه‌ای برخوردار است. او مبدع مفهوم تازه‌ای از «من» در ادبیات داستـانی ست که در نسبت با اجتمـاع و در متن حیات اجتمـاعی می‌یابـد و متحقق می‌شود. بالـزاك، آدمی را محصـول اجتمـاع و حیات اجتمـاعی می‌دانـد. در این خصوص می‌نویسد:

«آدمی محصـول اجتمـاع و محیط طبیعی خویشتن است.»[1]

در آثار بالزاك با ظرائف و دقایق بسیاری از زندگی طبقات مختلف جامعـه (بـه ویژه اشراف و طبقات متوسط) روبرو می‌شویم. او معتقـد بود که ترسیم و توصیف کاراکتـرهـای داستـانی بدون در نظر گرفتن نسبت و پیونـد آنان با شرایط

---

۱. «*رئالیسم و ضد رئالیسم*» صفحه ۶۸

اجتماعی، بدان می‌ماند که گُل را بدون توجه به زمینی که در آن کاشته شده است، در نظر بگیریم.

«اساس رئالیسم بالزاك، پایه‌گذاری وجدانیات بر وضع و موقع اجتماعی است. به همین خاطر او هرگز شخصیت‌های خود را وادار نمی‌کند که چیزی برخلاف موقعیت اجتماعی... خود بگویند.»[1]

«آرزوهای برباد رفته»، «دختر عمو بت»، «پسرعمو پونس»، «باباگوریو»، «چرم ساغری»، «اوژنی گرانده» و «دختر زرین چشم» در زمرهٔ آثار پرآوازهٔ بالزاك هستند که او در آنها مسائلی چون: روحیه سوداگری و پول‌پرستی، شهوت‌رانی و فساد اخلاقی و ابتذال و انحراف جنسی، و مسائل اخلاقی و نفسانی مانند تنگ نظری، ریاکاری، تزویر و دغلکاری، سادیسم و... را به تصویر کشیده است.

بالزاك در اوژنی گرانده به ترسیم چهرهٔ پدری می‌پردازد که به علت خست و مال‌اندوزی و رفتار بی‌عاطفهٔ خود سبب دلسردی و آزردگی دختر ساده‌دل خود می‌گردد. دختر که از پدر سرخورده است، فریب پسر جوانی از بستگان را می‌خورد بی‌خبر از آن که آن جوان دغلکار طمع در میراث و ثروت پدری وی دارد. اوژنی دختر حساس و تنها و بی‌کسی است که رفتار پدر او را از خانه دلسرد کرده و از آن که بدو چشم امید داشته؛ نامرادی و دوروئی دیده است و همهٔ این تباهی‌ها به واسطه پول‌پرستی پدید آمده است.

---

۱. منبع پیشین، صفحه ۶۹

□

در داستان باباگوریو نیز با پیرمرد مهربان و ساده‌دلی آشنا می‌شویم که همهٔ ثروت خود را به پای دو دختر بی‌وفا و ناسپاس خود هدر داده است و در ایام سالخوردگی در پانسیون «مادام وکه» در تیره‌روزی ایام می‌گذراند. داستان رقت‌بار حیات و مرگ پیرمرد به راستی تأثرانگیز و تکان‌دهنده است. در همین داستان با جوان تهیدست و جاه‌طلبی به نام «اوژن دوراستینیاك» روبرو می‌شویم که در آرزوی دست‌یابی به ثروت و مکنت در منجلاب فساد و خیانت در می‌غلتد.

بالزاك به درستی و با توانائی به ترسیم روح سوداگرانه، ماتریالیستیك و بی‌رحمانه عصر جدید می‌پردازد. او در آثار خود تصویر جامعه فرانسه در هنگام بسط سیطرهٔ سرمایه‌داران را به زیبایی و مهارت ترسیم می‌کند. بالزاك را می‌توان ترسیم‌گر جامعه صنعتی در دوران بسط نیهیلیسم منفعل و آغازاوجگیری بحران های ذاتی آن دانست، اما نمی‌توان و نباید او را منتقد جدی این جامعه محسوب داشت. او خود تجسم روح نیهلیستی تمدن جدید بود. وی گرفتار روحی سودازده، نامتعادل، شهوانی و سوداگر بود. او به فکر تغییر وضع موجود نبود بلکه به این فکر بود که خود نیز به حلقه «طبقات ممتاز» و مرفه راه پیدا کند.

رئالیسم در فرانسه با بالزاك پدید آمد و با «*گوستاوفلوبر*» دچار زوال گردید و در «*برادران گنکور*» و «*امیل زولا*» به هیأت ناتورالیسم درآمد. ادبیات مدرن غربی از جهات مختلف به میراث ادبیات رئالیستی بالزاك، گوگول، دیکنز و تولستوی پشت کرده است، هرچند که رویکرد سوررئالیستی ادبیات

مدرن نافی اهمیت و ارزش تاریخی آثار بالزاك در توصیف مفاسد و معایب اجتماع فاسد و سوداگر فرانسهٔ عصر بازگشت و روزگار «*سلطنت ژوئیه*» و «*لوئی ارلئان*» نیست. بالزاك که، توصیف‌گر فساد و پول‌پرستی و تباهی روزگار خویش بود، خود بیش از هرکس دیگر فاسد بود.

چارلز دیکنز در یك نگاه

دو ثلث پایانی قرن نوزدهم انگلستان را عصر ویکتوریا (ملکه ویکتوریا که از سال ۱۸۳۸ تا ۱۹۰۱ بر بریتانیا فرمانروائی کرد) می‌نامند. در این «عصر» فلسفه تجربی و ماتریالیستی انگلیس از بسط و سیطرهٔ تمام عیاری برخوردار گردید. انقلاب صنعتی این جزیرهٔ کوچك را به سکان‌دار جهان سرمایه‌داری بدل کرد. روح سوداگری و مال‌اندوزی تنگ نظرانهٔ سرمایه‌داری انگلیس نوعی اخلاق و آداب و قیودات «بورژوائی» پدید آورد که به اخلاقیات دوه ویکتوریا معروف است. رشد بی‌عدالتی و ستم اجتماعی، طیف وسیعی گرسنه و بی‌کار پدید آورد که در پایتخت بزرگ‌ترین کشور سرمایه‌داری آن روز با فلاکت تمام می‌زیستند، همان‌ها را که *جك لندن* در کتاب «*تیره‌بختان*» وصف کرده است.

انگلستان عصر ویکتوریا انگلستانِ سرمایه‌سالاری و

پول‌پرستی و استعمارگری و ستم و چپاول لیبرال‌های «حزب *توری*» و محافظه‌کاران «حزب *ویگ*» بود.

عصر ویکتوریا روزگار سیطرهٔ «*یوتیلیتیریانیسم*» (اصالت فایده) «*جرمی بنتام*» و «*جان استورات میل*» بود که در آراء لیبرالیسم کلاسیك انگلیسی مطرح بود و روح سوداگری و سرمایه سالاری انگلیسی را بنیان نهاده بود.

آندره موروا» دربارهٔ این دوران می نویسد:

«عهد ویکتوریا را در انگلستان ـ همچون عهد لوئی فیلیپ در فرانسه ـ باید دوران حکومت اقشار و طبقات امیانی (بورژوا) جامعه دانست . . . [در این عهد] در نواحی کارگرنشین شهرهای بزرگ، وضعیت اخلاقی باعث شرمندگی و در عین حال حیرت بود. در ناحیه «باث» عمر طبیعی یك انسان ثروتمند به طور متوسط، پنجاه و پنج سال بود، در حالی که این رقم در مورد کارگران از بیست و یك سال تجاوز نمی کرد. یکی از نویسندگان آن زمان به نام «یانگ» به تشریح زندگانی ادبار این مردم پرداخته است. . . . اوایل قرن نوزدهم پرمشقت‌ترین سال‌ها برای زندگی مردمان مستمند بود.»[۱]

«*هربرت اسپنسر*» فیلسوف ماتریالیست و مکانیست انگلیسی، حاکم بلامنازع این دوران بود. او نظریهٔ «تطور

---

۱. موروا، آندره / «*تاریخ انگلستان*» / ترجمه دکتر قاسمی / انتشارات کتاب امروز / چاپ اول تابستان ۱۳۶۶ / صفحات ۵۰۱ و ۴۹۹

انـواع» را برمبنـای متـدلـوژی تجـربی بسط داد و نظریه‌ای مکـانیکی و پوزیتیویستی در خصوص «طبیعت» و «جامعه» ارائه کرد. «فلسفهٔ علمی اسپنسر»را می‌توان از جهاتی با آراء «*اگوست کنت*» مقایسه کرد.

فلسفـه تجربی اسپنسر در قرن بیستم در آراء «*وایتهد*»، «*برتراندراسل*» و پیروان پوزیتیویسم انگلیسی از جهاتی دنبال شد.

فردریك کاپلستون درباره اسپنسر می نویسد:

«اسپنسـر با اخـذ هشیارانهٔ اندیشه‌ای که در فضای آن عصر موج می زد و داروین در یك حوزهٔ محدود برای آن مبنای تجربی پیدا کرده بود، به اندیشهٔ کلیدی یك برداشت همدید (Synoptic) از جهـان و زندگی و سلوك بشر دست یافت . . . همین برداشت بود که اسپنسر را یکی از پیام‌آوران بزرگ زمـانـه ساخته بود. اسپنسر . . . یکی از شخصیت‌های بزرگ عصر ویکتوریا است. . . اندیشه اسپنسر در متن عصر ویکتوریا جای گرفته است. . .»[۱]

«عصـر ویکتـوریا» عصر افول و انحطاط رمانتیسم ادبی در انگلستان بود، انحطاطی که از اواخر دههٔ سی قرن نوزدهم آغاز شده بود. «*وردزورت*»، «*کالریج*» و «*شلی*» چهره‌های

---

۱. کاپلستـون، فردریك / «*تاریخ فلسفه از بنتام تاراسل*» / جلد هشتم / ترجمه بهاءالدین خرمشاهی / انتشارات علمی و فرهنگی / چاپ اول / تهران ۱۳۷۰ / صفحات ۱۴۱ و ۱۴۰ با تلخیص.

برجسته رمانتیسم انگلیسی بودند که در ادبیات جزیره به نام «شاعران دریاچه» معروف شده بودند.

عواملی که سبب پیدایش رئالیسم داستانی در انگلستان شدند، به این ترتیب‌اند:

بسط سیطرهٔ پوزیتیویسم فلسفی، مورد توجه واقع شدن «اجتماع» و مسائل اجتماعی در آراء اندیشمندان و در افکار عمومی، پیدایش و گسترش بحران‌های اقتصادی واجتماعی.

رئالیسم در آثار نویسندگانی چون «*ویلیام ثاکری*»، *خواهران برونته* و *چارلز* دیکنز به جلوه‌گری پرداخت. البته تأکید براین نکته مهم است که رئالیسم داستانی در انگلستان ریشه در قرن هفدهم و میراث «*دانیل دوفو*» داشته است و اساساً رمانتیسم در عرصهٔ ادبیات داستانی انگلیس (آن گونه که در آلمان یا فرانسه حضور داشته) نفوذ نداشته است.

در واقع از دههٔ چهل قرن نوزدهم با جریانی از رئالیسم اجتماعی در ادبیات انگلیسی روبرو می‌شویم که چارلز دیکنز را می‌توان بارزترین و موفق‌ترین آنها دانست.

چارلز دیکنز دومین فرزند آقای «جان دیکنز» کارمند اداره مالی پایگاه نیروی دریایی بود هنگام تولد چارلز وضع مالی خانواده نسبتاً خوب بود اما چندی بعد به وخامت گرائید و پدر چارلز به دلیل بدهکاری به زندان افتاد.[۱]

خانوادهٔ دیکنز نیز برای مدتی همراه پدر در زندان اقامت گزیدند. روزهای تلخی برآنها گذشت. چارلز خاطرات این

---

۱. هاردویک، میشل ومول / «*چارلز دیکنز*» / ترجمه باقر سعیدی / شرکت توسعه کتابخانه‌های ایران / چاپ اول زمستان ۱۳۶۹

روزهـا را در برخی آثار خود بازگو کرده است. چارلز، ایام نوجوانی و جوانی را در فقر و تنگدستی گذراند و با واقعیات تلخ زنـدگی انسـان‌هائی که براثـر انقـلاب صنعتی و روح سوداگـری و پول‌پرستی حاکم بر جامعـه دچار فلاکت شده بودنـد آشنا شد. رمان‌های دیکنز در واقع توصیفی است از زندگی همین تیره‌بختان و اقشار فرو دست انگلستان عصر ویکتوریا.

«سامرست موآم می نویسد:»

«نکته عجیب این است که دیکنز، با آن که قدرت دید فراوانـی داشت و در طول زمـان با اشخاصی که در طبقات عالیه جامعه جا داشتند خودمـانـی شده بود، هرگـز موفـق نشـد در رمـان‌هایش از این افراد، بازیگرانی بیافریند که خواننـده وجود آنها را کاملاً باور کند. همچنین کشیش‌ها و پزشک‌های دیکنز، آن طور که وکلای عدلیه و منشی‌های آنها، یا آن‌طور که تهیدستان محروم از حقوق و امتیازات اساسی اجتماعی، در رمان‌های او رنگ و بوی زندگی دارند، واجد این رنگ و بو نیستند.»[1]

اگـر بخـواهیم آثار و شخصیت دیکنز را با بزرگان دیگر رئالیسم اجتماعی همچون «*بالزاك*» یا «*تولستوی*» (در دورهٔ پیش از تحول روحی و در روزگاری که آناکارنینا را می نوشت)

---

۱. موام، سامرست / «*درباره رمان و داستان کوتاه*» / ترجمه کاوه دهگان / شرکت سهامی کتاب‌های جیبی / چاپ سوم ۱۳۵۶ / صفحه ۹۵

مقایسه کنیم، می توانیم بگوئیم که دیکنز در مقایسه با بالزاك از توان کمتری در توصیف پیچیدگی های عواطف و شخصیت انسان‌ها برخوردار است، اما چون او فردی هرزه و پول‌پرست و گرفتار سوداگری نبوده است. شخصیت دیکنز به لحاظ عاطفی و روانی در مقایسه با بالزاك از پیچیدگی بیشتری برخوردار است، هرچند که در ژرف‌نگری به پای تولستوی نمی‌رسد. قهرمانان آثار تولستوی نیز در مقایسه با کاراکترهای داستان‌های دیکنز، شخصیت‌هایی عمیق، چند وجهی و پیچیده‌ترند. شخصیت و آثار دیکنز در مقایسه با ویلیام ثاکری (رمان‌نویس هموطن معاصر او) نیز سطحی تر است، به همین دلیل نیز در مقایسه با ثاکری موفقیت بیشتری در جذب خواننده یافته بود.

دیکنز نویسندگی را با چاپ کتاب «*اوراق پیك ویك*» (۱۸۳۶) آغاز کرد. در ۱۸۳۷، «*الیورتویست*» و سال بعد «*نیکلانیکل بای*» را به دست چاپ سپرد. *دیویدکاپرفیلد* که یکی از معروف‌ترین آثار او است، طی همین سال‌ها به چاپ رسید. او برای نوشتن این کتاب از حوادث زندگی شخصی خود بسیار کمك می‌گیرد، طوری که بسیاری از منتقدین؛ «دیوید کاپرفیلد» را زندگی نامهٔ خود دیکنز می‌دانند. در این آثار که دورهٔ اول حیات نویسندگی دیکنز را تشکیل می‌دهد، زوال کلی داستان از این قرار است که قهرمانان خوش‌قلب و مهربان به پاداش کارهای نیك خود-رسیده، موفق و سعادتمند می‌گردند و افراد بدجنس و نابکار گرفتار کیفر و ناکامی می‌شوند. اما آثار دورهٔ دوم حیات نویسندگی دیکنز («*دوریت کوچك*»، «*روزگار سخت*»، «*خانهٔ قانون زده*» و «*داستان دو

شهر») فضای کلی داستان‌ها به سمت نوعی خشونت و ناامیدی و تیرگی گرایش می‌یابد و با آثار دورهٔ اول حیات نویسندگی او تفاوت پیدا می‌کند.

چارلز دیکنز در کتاب «روزگار سخت» تئوری‌های اقتصادی لیبرالیسم کلاسیك و «مکتب منچستر» را به باد حملات شدید می‌گیرد و در کتاب «خانه قانون زده» ماهیت ناعادلانه و جابرانه و ریاکارانه نظام قضائی انگلیس را زیر سؤال می‌برد.

هربرت رید می‌نویسد:

«وی [دیکنز] با کلماتی آتشین علیه معاصی جامعه بی‌عاطفگی و گستاخی دارایان، خشونت و عاری از دلسوزی بودن قانون، رفتار وحشیانه با کودکان، شرایط غیر انسانی زندان‌ها، کارخانه‌ها و آموزشگاهها. . . می‌شورد. . . داستان‌نویس جدید انگلیسی هنر توصیف محیط، ترسیم شخصیت و مهارت در محاوره را از او گرفته است.»[۱]

جی. بی پریستلی درباره نگرش دیکنز به انگلستان عهد ویکتوریا و پایتخت فقر زده و فاسد آن می‌نویسد:

«در اواخر زندگی در منتهای صداقت و صمیمیت اعلام کرد که از این شهر متنفر است. . . [او] انگلستان دهه‌های پنجاه و

---

۱. هاوزر، آرنولد / «تاریخ اجتماعی هنر جلد چهارم» / ترجمه امین موید / چاپ اول ۱۳۶۲ / صفحات ۱۵۷ و ۱۵۳

شصت را با آن صنعت شکوفان و طبقه تازه به دوران رسیدهٔ متوسط کوته فکر. . . به دیدهٔ تحقیر و با احساسی آمیخته به خوف و وحشت می‌نگریست.»[۱]

دیکنز در کتاب «*داستان دو شهر*» با نوعی بیزاری و نفرت از «انقلاب» یاد می‌کند و به نظر می‌رسد که علیرغم انتقادات بسیاری که به وضعیت اجتماعی و ستمگری‌های سرمایه سالاری داشت؛ معتقد به تغییر کلی و مبنائی مناسبات حاکم نیز نبود. اساساً به نظر می‌رسد که افق اندیشه و شخصیت دیکنز محدودتر از آن بوده است که امکان بحث‌های جدی و عمیق را به او بدهد.

یکی از منتقدان غربی دربارهٔ دو اثر دیکنز؛ «*دامبی و پسر*» و «*آرزوهای بزرگ*» چنین قضاوت می‌کند:

«برروی هم کتاب [دامبی و پسر] نمودار «آگاهی» عاطفی و عملی از زیستن در جهانی آکنده از دگرگونی است، و مبین این نگرانی که مفهوم جزء به جزء تغییرات روزمره چیست، و زندگانی جدیدی که براثر آنها می‌آید چه کیفیت تازه‌ای دارد؟ «*دامبی*» بیش از دیگر رمان‌های بزرگ دیکنز نشان می‌دهد که چگونه نویسنده می‌تواند به سرعت و با اطمینان، حالت عصر خود را احساس کند و این احساسات جدید را در

---

۱. پریستلی، جی. بی / «*سیری در ادبیات غرب*» / ترجمه ابراهیم یونسی / صفحات ۲۵۹ و ۲۵۸

ادبیات تخیلی بگنجاند.

. . . «*آرزوهای بزرگ*» بیان کاملی از یك جنبه از جامعه انگلیسی است. اگر این رمان را چنان که هست در نظر آوریم، بیانی است از آنچه پول می تواند از خیر و شر انجام دهد، و این که چگونه قادر است طبقات مردم را تغییر داده از یکدیگر متمایز سازد، چطور فضیلت را منحرف کند، رفتارها را خوش آیندتر نماید و فضاهای تازه‌ای از حظّ و شادی یا سوء ظن پیش چشم بگشاید.»[۱]

بعد از دیکنز (م. ۱۸۷۰) رئالیسم داستانی انگلیسی با آثار *ترولوپ* و «*جرج الیوت*» خصلت درونگرایانه و ذهنی‌تری می گیرد و از جهاتی با ساختار رئالیسم[۲] دیکنز و ثاکری تفاوت پیدا می کند. درواقع آثار جرج الیوت را باید طلیعه ظهور ادبیات مدرن انگلیسی دانست.

آنچه که در پایان و به عنوان یك ارزیابی کلی درباره «*چارلز دیکنز*» می توان گفت، این است که او گرچه در آثار خود به توصیف و انتقاد از نابسامانی های اقتصادی و ستمگری‌ها و بی عدالتی های نظام حاکم پرداخته، اما به دلیل تعلق به مبانی، مبادی و غایات تمدن اومانیستی، همچنان در

---

۱ دیچز، دیوید / «*شیوه‌های نقد ادبی*» / ترجمه دکتر یوسفی و محمدتقی صدقیانی / انتشارات علمی / چاپ اول / پاییز ۱۳۶۶ / صفحات ۵۵۸ و ۵۵۷

۲ برای تفصیل مطلب در خصوص رئالیسم و مبانی نظری آن رجوع کنید به: *رئالیسم و ادبیات داستانی* از همین مجموعه.

چارچوب ساختار و نظام مناسبات و معاملات تمدن جدید گرفتار مانده است. بدون عبور از قلمرو تمدن اومانیستی نمی‌توان از اسارت روح مصرف زدگی و سوداگری و پول‌پرستی نجات یافت و این نکته‌ای بود که دیکنز هرگز در نیافت. زیرا افق و قابلیت‌های فکری ومعنوی دیکنز بسیار محدودتر از آن بود که امکان درك این حقیقت را داشته باشد.