نقد کتاب "مکتب‌های ادبی"

به یاد استاد گرافیک و نقاشی شمس حسین شمیسا

اثر : دکتر طهمورث ساجدی

استادیار دانشکده زبانهای خارجی دانشگاه تهران

(ص ۱۱۳ تا ۱۳۱)

چکیده:

رضا سیدحسینی، *مکتب‌های ادبی*، ج اوّل، چاپ یازدهم، ج دوم، چاپ دهم، تهران، ا.نگاه، ۱۳۷۶ (۱۲۰۹ ص).

آثار سید حسینی، مترجم و مؤلف فرانسه زبان ایرانی، به اندازه کافی شناخته شده‌اند و نیازی نیست که ما در اینجا به معرفی آنها بپردازیم. اما اخیراً انتشار اثر استادانهٔ او، «*مکتب‌های ادبی*» (۱۳۷۶)، امکان آن را برای ما فراهم کرده است تا این بار او را از خلال این تألیف بزرگ و ارزشمند بشناسیم. وسعت تحقیقاتش، که ابعاد بی حد و حصری یافته‌اند، او را وادار نموده‌اند تا عملاً اذعان بکند که اثرش به صورت نوعی تاریخ ادبیات غربی درآمده است، مضافاً بر اینکه این اثر براساس یک کتابشناسی در عین حال غنی و متنوع نوشته و ارائه شده است. لکن علی‌رغم این ابهام ظاهری، او توانسته است با تسلط تمام به موضوعی که به خوبی با آن آشنایی دارد بپردازد و در آن مکتبهای ادبی غربی را از مبادی آنها، با پیش کلاسیسیسم، تا اگزیستانسیالیسم در ایام ما، معرفی بکند. به همین روی تمایل زیادی داریم که در این نوشته، که امروز بخش اول آن را ارائه می‌کنیم، به طور اصولی و منظم به بررسی و بحث این مکتبهای معرفی شده و نیز به بنیانگذاران و آثار ادبی آنها بپردازیم.

واژه‌های کلیدی: مکتبهای ادبی، ادبیات فرانسه، ادبیات دنیا، ادبیات معاصر.

مقدمه:

در سال **۱۳۳۴** دو کتاب بدیع توسط دو محقق در زمینهٔ مکتب‌های ادبی انتشار یافت: **«مکتب‌های ادبی»** از رضا سید حسینی و **«رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات»** از دکتر میترا (سیروس پرهام). مؤلف کتاب اولی، که سعی‌اش بر این بود که تمامی مکتب‌های ادبی را معرفی کند، مأخذ و اساس کار خود را بر نوشته‌های محققّان فرانسوی و آثار فرانسوی استوار گردانیده بود و مؤلف دوم، که زمینهٔ کارش را محدود نموده بود، مأخذ و اساس نوشته‌اش را مبتنی بر آثاری که به زبان انگلیسی *(البته تاکنون چندین مکتب ادبی از «مجموعهٔ مکتبها، سبکها و اصطلاحهای ادبی و هنری»، که به انگلیسی منتشر شده‌اند، به فارسی ترجمه گردیده‌اند (کلاسیسیسم، د. سکرتان، ترجمهٔ حسن افشار، تهران، نشر مرکز، ۱۳۷۵؛ رمانتیسم، ل. فورست، ترجمهٔ مسعود جعفری، ۱۳۷۵؛ رئالیسم، د. گرانت، ترجمهٔ ح. افشار، ۱۳۷۵؛ سمبولیسم، چ. چدویک، ترجمهٔ مهدی سحابی، ۱۳۷۵؛ ناتورالیسم، ل. فورست وپ . اسکرین، ترجمهٔ ح. افشار، ۱۳۷۵؛ دادا و سوررئالیسم، سی. بیگر بی، ترجمه ح. افشار، ۱۳۷۵). لکن آنچه که مایهٔ تعجب می‌باشد این است که مؤلفان این آثار از همان ابتدا عجز خود را از تعریف دقیق مکتب‌هایی که به شرح آنها می‌پردازند اعلام کرده و بکرات تعریف آنها را به عنوان یک مشکل بزرگ یاد می‌کنند. در واقع آنان اغلب به ذکر و ارائه تعاریف و فرضیات گوناگون می‌پردازند و برای خودشان معضل درست می‌کنند و سپس درصدد برمی‌آیند که از آن معضل، یعنی تعریف مکتب‌ها، خارج شده و منظور و هدف خودشان را تشریح بکنند. اما بایستی اذعان داشت که در این میان خواننده برداشت درستی از آنها عایدش نمی‌شود و سوای آن چنانچه اگر هم با این مکتب‌ها آشنایی داشته باشد، نقل قول‌های متفاوتی که این مؤلّفان از آثار نویسندگان دیگر و یا بطور اخص از نویسندگان دست‌اندرکار ارائه می‌کنند، چنان ذهنش را بخود مشغول می‌دارند که او نمی‌تواند به آسانی سهم مؤلّفان را از آنها تشخیص بدهد و به ارزیابی کار آنها بپردازد)* نوشته شده بود قرار داده بود.

این کتاب گرانقدر چندین بار تجدید چاپ شد. لکن کتاب سید حسینی کم کم از حالت اولیه خارج شد و همچون مبحث «دگردیسی رمان» او و پس از سالها چاپ

مکرر و تجدید نظر، سرانجام امروزه «به شکل نوعی تاریخ ادبیات غربی»(سید حسینی، *مکتب‌های ادبی*، ص ۱۱۵۹) در آمده که مفاهیم زیادی را دربردارد و الحق هم معرّف زحمات مترجم و محقق پر ذوقی همچون او می‌باشد که با علاقه وافری به آن پرداخته است. بگفتهٔ او شاید که افزودن مطالب ایجاد ناهماهنگی در مطالب کتاب نموده است(*همانجا*). لکن شکی نیست که وقتی مؤلفی می‌خواهد، به هنگام تجدید چاپ کتابش، آخرین داده‌های علمی و ادبی را در آن درج بکند، همیشه با ناهماهنگی در مطالب هر مبحث و یا هر فصل می‌شود رو به رو می‌شود و بعلاوه خود او به عدم تجانس کارش به خوبی واقف است و خواننده هم با پیگیری مأخذ و شروع و بسط مضامین کتاب می‌تواند به این امر توجه بکند.

نقد کتاب

کلاسیسیسم در فرانسه با ماقبل کلاسیسیسم (Preclassicisme) آغاز می‌شود و مؤلف بدون ذکر عنوان این دوره به شرح ادوار پیش از آن، یعنی به ارائه مطالبی همچون قرون وسطی، رنسانس، پیدایش ادبیات ملی در اروپا، باروک و اومانیسم می‌پردازد و سپس آن را با خود کلاسیسیسم پیگیری می‌کند و سرانجام این فصل را با نئوکلاسیسیسم به اتمام می‌رساند و بدینسان به تشریح بیش از دو قرن این مکتب پر از تفکرات و اندیشه‌های ادبای فرانسوی و اروپایی می‌پردازد. این نکته را بایستی از هم اکنون متذکر شد که مؤلف توانا همیشه گوشه چشمی هم به مکتب‌های کشورهای دیگر اروپایی داشته است و تذکر او مبنی بر اینکه کتاب به صورت «نوعی تاریخ ادبیات غربی» درآمده است از همین جا ناشی می‌شود.

علیٰ رغم تجزیه‌و نفاقی که در قلمرو امپراطوری روم حادث شده بود، به لطف حمایت کلیسا و شاهان بزرگ و کوچک وحدت زبان و ادبیات لاتینی همچنان در قرون وسطی برقرار بود و بعلاوه از قرن یازدهم درکنار این ادبیات لاتینی، ادبیات ملی هم شروع به رشد و تکوین نموده بود، لکن آنچه که در این ایام به صورت یک

استثنای بدیع در اروپا مسیحی تجلی گشت، همانا ادبیات اسپانیای مسلمان و تأثیر آن بر تفکر و علوم معنوی اروپا بود. بنابراین از زبان لاتینی، یعنی زبان کلیسایی، در تمامی قرون وسطی استفاده می‌شد، اما همان طور که اتیین ژیلسون، متخصص ادبیات قرون وسطی و استاد هانری کربن در مدرسهٔ مطالعات عالی پاریس می‌گفت، در این ایام از این زبان استفاده می‌کردند، لکن توجهی به زیبایی آن نداشتند(*همانجا، ص ۲۷*).

نهضت هنری و ادبی رنسانس، که در قرن شانزدهم در تمامی اروپا گسترش می‌یابد و بعلاوه ویژگی خود را به نوعی آزادیخواهی نسبت به مسیحیت قرون وسطایی و مکتب مدرسی نشان می‌دهد، موجبات پیدایش شکل‌ها و اندیشه‌های متفاوتی را فراهم می‌کند و باروک نیز متعلق به همین دورهٔ پیدایش شکل‌ها و اندیشه‌هاست و مؤلف هم، برای معرفی مکتب‌های ادبی، اثر وزین خود را با ادبیات باروک و معرفی آن آغاز می‌کند.

واژهٔ باروک (Baroque)، که از زبان پرتغالی اخذ شده و در اصل به معنی «مروارید بی‌قواره» بوده است، بعدها از تاریخ هنر و به طور اخص از معماری وارد ادبیات شده و در این مرحله مراد این بوده که سبک ارائه شده، در عین حال که بسیار گیراست غیر منتظره هم می‌باشد، به طوری که دفعتاً موجب بهت و حیرت می‌گردد(*به عبارت دیگر هماهنگی و تناسب را فدای پویایی و تحرک می‌نمود و به امر متضاد و مبهم گرایش نشان می‌داد. رک رُنه وِلِک، تاریخ نقد جدید، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، تهران، ۱. نیلوفر، ۱۳۷۳، ج.۱، ص ۴۰۷*). این سبک در فرانسه، در ادبیات اواخر قرن شانزدهم و نیمهٔ اوّل قرن هفدهم، رواج داشته است و نویسندگان بزرگی معرّف آن بوده‌اند، از آن جمله‌اند اگریپادوبینیه و سن آمان در شعر، روبرگارنیه، ژان روترو و پی یرکُرنی در تئاتر.

البته نبایستی از نظر دور داشت که توجه به باروک به منزلهٔ مفهوم ادبی آن مدیون هاینریش ولفلین(*همانجا*) (Heinrich Wolfflin) است که با بررسی آثار اریوستو و

تاسو «تفاوت موجود میان سبک رنسانس و باروک» را نشان داد، به طوری که از اواخر قرن نوزدهم مورخان ادبی به تحقیقات او وقع نهادند.

این ابهام در شکل و قالب، آن هم به گونه‌ای که در باروک رواج داشت، باعث عکس‌العملی شد که کلاسیسیسم نام گرفت و مدعی به قاعده در آوردن هنری شد که در صدد نبود که به شکل‌های حقیقی و به واقعیت تشکل یافته و محسوس بپردازد، بلکه به احساسات و تأثیراتی که این واقعیت را به وجود می‌آوردند می‌پرداخت. بنابراین، باروک که بی قاعده بود، درست در نقطهٔ مقابل کلاسیسیسم قرار می‌گرفت که با قاعده بود.

اومانیسم «انسانگرایی»، که همانند رنسانس خاستگاه آن ایتالیا می‌باشد، در اصل نهضتی بود که رومیان تحت لوای آن به مطالعه دربارهٔ آثار یونانیان قدیم می‌پرداختند و برای آن هم یک نظام ادبی و فلسفی تحت عنوان «مطالعات انسانی» برقرار کرده بودند *(سید حسینی، ص ۸۴)*. در حالی که این نهضت در ایتالیای قرن شانزدهم منجر به ادبیات ملی جدیدی شده بود، در فرانسه و در اواخر همین قرن، عده‌ای از جوانان پر شور و شوق این کشور به اصل «زیبایی» در ادبیات توجه زیادی نشان دادند. زیبایی، که در زبان لاتین در قرون وسطی مورد توجه قرار نگرفته بود، در اینجا شاعران جوانی را که در ابتدا خود را «بریگاد» می‌نامیدند و سپس در مجمعی هفت نفره به نام «پلئیاد» گرد هم آمدند، متوجه خود نمود. آنان با مقایسهٔ آثار شاعران هم عصر خودشان با شاعران بزرگ قدیمی، در صدد برآمدند که به راز خلاقیت هنری این شاعران بزرگ پی ببرند و اصول و قواعدی را نیز از آنان اخذ بکنند.

بیانیهٔ ادبی (Manifeste litteraire) آنها، تحت عنوان «*دفاع از زبان فرانسه و اغنای آن*»، توسط ژوآکم دوبِله در سال ۱۵۴۹ منتشر شد. این بیانیه که از زبان فرانسه در مقابل زبان لاتین دفاع می‌نمود، خواستار آن بود که زبان فرانسه با واژه‌های نو و با احیای عبارات زیبای قدیمی غنی بشود. اعضای این گروه، در بیانیه خود، پیروی از

سبک آثار کلاسیک قدیم را مورد تأکید قرار می‌دادند. آنان، که به رسالت شاعران ارج می‌نهادند، غزل را در کشور خود رواج دادند و بدینسان بنیان ادبیات کلاسیک فرانسه را در قرن هفدهم پایه‌ریزی کردند. نگارندگان تاریخ ادبی، ما قبل کلاسیسیسم را به دوران سلطنت لویی سیزدهم که از ۱۶۱۰ تا ۱۶۴۳ طول کشید و در طی آن صدراعظم پرقدرت آن، ریشُلیو، به ادبا و بخصوص به ژان شاپلن توجه خاص نشان داد و آکادمی فرانسه را نیز تأسیس نمود و پی پرکُرنی تراژدی ـ کمدی معروف خود «سید» را نوشت، اطلاق می‌کنند.

مؤلف در مبحثِ «از رنسانس تا کلاسیسیسم» به ذکر جریانهای ادبی متفاوت در انگلستان، ایتالیا و اسپانیا و معادل آن در فرانسه، تصنع گرایی (Preciosite) می‌پردازد و آن را با بحث جالبی در خصوص وضع اجتماعی دوره کلاسیک، که با عصر لویی چهاردهم و شعار یک قانون، یک دین و یک شاه تقارن دارد، ادامه می‌دهد. در این بُرهه ما با چگونگی سیر و تکوین قواعد مکتب کلاسیک آشنا شده و می‌بینیم که کوششهای رنسار و دوبِله و دیگران را نظریه‌پردازان کلاسیسیسم مورد توجه قرار داده‌اند، چون که می‌بینیم که این نظریه‌پردازان هم به تقلید از آثار هنر گذشتگان تأکید می‌کنند. نیکلابوالو، که برجسته‌ترین آنها می‌باشد، اصول و قواعد مکتب کلاسیک را به طور مشروح در «هنر شعر» (۱۶۷۴)، که در واقع بیانیهٔ این مکتب هم در آن تشریح شده است، ارائه می‌کند و حتی در آن به نظریات انتقادی چندی در باب مؤلّفاین هم عصر خود می‌پردازد.

به زعم سید حسینی اصول و قواعد و نیز تقلید از نویسندگان قدیمی، یعنی دو اصل اساسی کلاسیسیسم را، دشمنان این مکتب، یعنی رمانتیک‌ها، با پیشداوری‌های خودشان آنها را به عنوان قواعد (*همانجا، ص ۱۱۷*) دست و پاگیری که آزادی بیان و اندیشه را سلب می‌کنند نشان داده‌اند. لکن این نکته را بایستی متذکر شد که از کلاسیسیسم به این طرف هر مکتبی که پدیدار گشت، ابتدا مکتب پیشین را با شدت تمام مورد حمله قرار داد تا وجود و نظریات خودش را توجیه

کرده و بدینسان خود را بشناساند. به علاوه آثاری که به وجود آورده، موفقیت و تداوم و یا حتی عدم موفقیت و عدم تداوم آن را نشان داده است.

کلاسیسیسم آخرین ناله‌های جانگداز خود را در نیمهٔ دوم قرن هجدهم در نئوکلاسیسیسم (*ولِک*، ۱ ج، ص ۴۹) دمید و سعی نمود که همچنان به کبریایی بپردازد، لکن فشار بیش از حد ماقبل رمانتیسم (Preromantisme) باعث شد که آرزوهایش برباد برود. وانگهی نئوکلاسیسیسم در آغاز قرن بیستم توسط چند نویسندهٔ دست راستی فرانسه به صورت دستاویزی ادبی سیاسی درآمد که تمایلات کاتولیکی و میهن پرستانه شدیدی داشتند و حتی با «مکتب رومِن» (Ecole romaine) ژان موره‌آ هم متحد شده بودند. این حرکت در ابتدا به صورت جنبشی بر ضد سمبولیسم ظاهر گردید و ادعا نمود که می‌خواهد بدین طریق به ریشه‌های طبیعی نبوغ فرانسوی، به قبل از روشنگری، بازگردد و حتی مجله‌ای را نیز برای دفاع از عقاید خود تأسیس نمود(سید حسینی، ص ۱۱۷)، لکن بُعد زمانی و پیدایش مکتب‌های دیگری افول او را رقم زدند.

در مبحث بعدی، مؤلف به ماقبل رمانتیسم، رمانتیسم و نیز سیر همین مکتب در کشورهای دیگر، بخصوص آلمان، انگلیس و کشورهای اسکاندیناوی می‌پردازد و به خوبی هم ازکار خود برمی‌آید. اهمیتی راکه او در حق این مکتب روا می‌دارد به راستی که در خورشأن آن می‌باشد. برای کسانی که به سیر تکوین و علل انگیزه‌های رمانتیسم از طریق رسالهٔ دکترای ادبیات ریمون شوآب، «*رنساس شرقی*»(۱۹۵۰)، (Reymond Schwab, *La Renaissance orientale*, Paris Payot, 1950, p.284.) آشنا هستند، می‌دانند که وی با بدبینی تمام به دفاع از ایده‌ایی می‌پرداخت که طبق آن رمانتیسم توسط ادبای آلمان، بخصوص آنهایی که پس ازگرویدن به کاتولیسیسم در پاریس اقامت نمودند و با ادبای فرانسوی ـ اولین رمانتیکهای قرن نوزده ـ در حشر و نشر بودند، عملاً به فرانسویها تحمیل شد، چون که در دورهٔ ماقبل رمانتیسم آنان سعی و کوششان بر این بود که برای خارج شدن از یوغ زبان فرانسه (Ibid., p.291) و

کلاسیسیسم و فراسوی آن، اعتلای تمدن یونان و روم، به تضعیف و سپس به نابودی کلاسیسیسم، که از قرون وسطی هم بیزار بود، بپردازند. به همین جهت آنان به اسطوره‌های قرون وسطایی و به قرون وسطی پرداختند و در صدد اعادهٔ حیثیت آنها برآمدند.

آنان به شرق، به ادبیات شرقی *(بخصوص هزار و یک شب)*، به سانسکریت، به تحقیقات هندشناسان و به ترجمه‌های آنها از *«وداها»* و *«مهاباراتا»* اهمیت دادند و ادبیات سرزمینهای دور دست را به وجود آوردند و سفرنامه نویسی را با نظری نو وارد ادبیات کردند و برای شکل تطبیقی آن نیز عناصر مهمی را ارائه نمودند.

شوآب، که تأکید زیادی بر نقش ادبای آلمانی مقیم فرانسه ـ که برای اشاعهٔ رمانتیسم فعالیت می‌کردند ـ می‌نماید، شدیداً به رسالت یکی از آنها به نام فردینان دِکشتاین (Ferdinand d'Eckstein)، که مشکوک بود، حمله می‌کند و به نقش عجیب واسرارآمیز وی در رابطه با اشاعهٔ رمانتیسم در فرانسه از طریق نویسندگان فرانسه می‌پردازد و حتی نفوذ او را بر ویکتور هوگو و نوشتهٔ معروف او *«شرقیات»* (Ibid.) نشان می‌دهد. مخلص کلام اینکه او معتقد بود ادبای آلمانی توطئه‌ای سیاسی والحادی را از طریق رمانتیکهای فرانسه در این کشور مجری داشتند که در غایت به نابودی کلاسیسیسم و فرهنگ فرانسوی در اروپا منجر شد، فرهنگی که کمی پیش از آن عنوان عصر روشنگری را داشت.

ناگفته نماند که ژول مول، مترجم معروف *«شاهنامه»* به زبان فرانسه، یکی از دوستان دِکشتاین بود و به علاوه هاینریش هاینه نیز وی را «بارون بودا» خطاب می‌کرد، چون که تخصص این خاورشناس بودیسم بود، لکن مول معتقد بود که کارهای تحقیقاتی او در همین زمینه فاقد دید انتقادی می‌باشند.

اما منظور از یادآوری این بخش مکتوم رمانتیسم در فرانسه این است که سید حسینی نیز دست به کار بکری می‌زند و در مبحث «رمانتیسم درکشورهای دیگر» ما را با بخش مکتوم دیگری از این مکتب آشناکرده و به معرفی یک نویسندهٔ رمانتیک

نروژی تبار آلمانی می‌پردازد که شباهت زیادی به بارون بودا در فرانسه داشت: نام او هنریک استفنس (Henrik Steffens) بود و رسالت او ترویج و اشاعهٔ «اصول رمانتیسم آلمان در دانمارک»(*سید حسینی، ص ۲۱۱*). همان طور که بزرگترین شکار بارون بودا در فرانسه نویسندهٔ و شاعر مشهور این کشور ویکتورهوگو بود، بزرگترین شکار استفنس در دانمارک نویسندهٔ محبوب و رمانتیک این کشور آدام گوتلوب اوهلنشلگر (Adam Gottlob Oehlenschleager)، مولف «*علاءالدین و چراغ جادو*»(۱۸۰۴) بود که وی آن را بر اساس ترجمهٔ فرانسوی «*هزار و یک شب*» از آنتوان گالان نوشته بود.

استفنس متأثر از عالم الهیات و فیلسوف آلمانی فرانتس گزاورفون با در (Baader) بود که اندیشهٔ او فلسفه‌یی عرفانی بود که در آن مطالعه و غور در طبیعت شبیه به نگرشهای فلسفه باطنی و تقریباً یادآور درک و بینش یاکوب بومه از دنیا بود. این اندیشه بر شلینگ و نوالیس، نویسندگان رمانتیک آلمانی هم تأثیر گذاشته بود و استفنس در طول زندگی با گوته، شلینگ، فیخته و دیگر رمانتیک‌های معروف آلمان آشنایی نزدیکی برقرار کرده بود.

به علاوه سید حسینی از یک شاعر و درام نویس بزرگ دانمارکی، یوهانس اِوالد (Johannes Ewald) (*همانجا، ص ۱۷۴*) یاد می‌کند که به شدت متأثر از نویسندهٔ نامدار آلمانی فریدریش گوتلیب کلوپشتوک (Friedrich Gottlieb Klopstock) بود. وی اِوالد را متوجه اهمیت اسطوره‌شناسی کشورهای اسکاندیناوی نمود و این نویسنده هم به تقلید از او اثر منظوم خود «*آدم و حوا*» را نوشت.

در اواخر قرن هجدهم ماقبل رمانتیسم در آلمان و انگلستان از هر نظر مقدمات را برای رمانتیسم فراهم نمود. نئوکلاسیسم فرانسه، که در آلمان طرد شده بود و در نتیجه واکنش در برابر ذوق فرانسوی و اصول مشرب روشنگری را عمیق‌تر نموده بود، سرانجام به شکل نهضت «اشتورم واندرانگ» (طوفان و طغیان) پدیدار گشت (*ولِک، ص ۲۳۵*) که در واقع جنبش ادبی ماقبل رمانتیسم آلمان بود. نمایندگان این

جنبش که تحت تأثیر ژان ژاک روسو بودند، با عقل‌گرایی عصر روشنگری به مخالفت پرداختند و علیه هر نوع قید و بند اجتماعی، میهنی و حتی ملی دست به طغیان زدند. در مرحله بعد بحث‌های تئوریک رمانتیسم را برادران شلگل، شلینگ و نووالیس بر پایهٔ آثار کارل فیلیپ موریتس، که یکی از تئوریسین‌های «اشتورم اونددرانگ» بود ارائه نمودند. نظریهٔ ماقبل رمانتیک انگلیس را هاینریش ویلهلم‌گر ستنبرگ، شاعر و منتقد دانمارکی تبار آلمان به خوانندگان کشور خود معرفی نمود لکن (*همانجا، ص ۲۳۶*). لکن در خود انگلیس ماقبل رمانتیسم با «*اشعار اوسیان*»، که به جیمز مک فرسون نسبت می‌دهند، موفقیت بزرگی کسب می‌کند به طوری که اروپای ماقبل رومانتیسم را تحت تأثیر قرار می‌دهد. آثار ساموئل ریچاردسون، که حساسیت ادبی را تهییج می‌نمود و سپس آثار ادوارد یونگ و والتراسکات هم، که متعلق به رمانتیسم انگلیس می‌باشند، بر رمانتیسم فرانسه تأثیر گذاشتند.

رمانتیسم در ابتدا مرحله‌ای از حساسیت اروپایی بود که در کشورهای اروپای شمالی ظاهر شد و رسالت آن بیان آزاد حساسیت‌های انسانی و حقوق احساسات فردی بود. تمایلات عاطفی وارد ادبیات شدند و بدینسان نویسندگان توجه عامه را به این امر روحی و احساسی جلب نمودند. این نویسندگان (*سید حسینی، ص ۱۶۲*) از چهار چوبهٔ خشک قواعد کلاسیک خلاص شدند و فرار به رویا، به سرزمین‌های دور دست و تخیل را پیشه کردند. مسیحیت، که توسط فلاسفهٔ عصر روشنگری بالکل رها شده بود، توسط رمانتیکها به عنوان احتیاجی کلی و درونی درآمد(*همانجا، ص ۱۸۳*). سرانجام اینکه از طریق ترجمه آثار رمانتیکهای آلمان و انگلیس توسط شاتو بریان و مادام دواستال به زبان فرانسه، رمانتیسم با تأخیر نسبت به این دو کشور هم اشاعه یافت. ویکتور هوگو، که در این ایام شاعر جوانی بود، در درام معروف خود «*مقدمهٔ کرامول*» (۱۸۲۷)، که دارای مضمون شکسپیری جاه طلبی بود، بیانیهٔ پر سروصدای رمانتیسم فرانسه را ارائه می‌کند.

ضمن تشریح مشخصات آثار رمانتیک، سید حسینی به وصف «بیماری قرن»

(Mal du siecle)(*همانجا*)، که همانا اندوه رمانتیکی (شاعرانه) می‌باشد و توسط شاتوبریان در «*رُنه*» و سنانکور در «*اوبرمان*» تحلیل شده‌اند، نیز می‌پردازد. خیلی جالب می‌شد چنانچه اگر عبارت فوق «*قرن زدگی*»(*کما اینکه* Mal de mer *دریازدگی* و Mal de l´air *هوازدگی ترجمه می‌شوند*) ترجمه می‌شد، چونکه قبلاً عصر فلسفی قرن هجدهم حساسیت‌ها را به جریان انداخته بود و توصیفی هم که مؤلف از این عصر به دست می‌دهد در واقع می‌تواند نقطهٔ آغازین قرن زدگی باشد؛ او می‌گوید: «مردم از «عقل» که آن همه مدت حکومت کرده بود، از «روشنفکری» که اصرار داشت، هر چیزی را قبل از آنکه احساس کنیم بفهمیم، ...، خسته شده بودند»(*همانجا، ص ۱۶۷*).

بعلاوه مؤلف با بصارت صحنهٔ تئاتر را میدان اصلی مبارزه میان کلاسیسیسم و رمانتیسم معرفی می‌کند و ضمن توضیح اینکه کلاسیسیسم به جنبه‌های فردی اهمیتی نمی‌دهد و به صفات کلی می‌پردازد (*همانجا، ص ۱۸۵*)، یادآور می‌شود که برای تئاتر قرن هفدهم «حرص» و «خست» وجود داشت ولیکن در درام قرن نوزدهم «یک مرد حریص» یا «یک خسیس» خاص را با تمام مشخصات مخصوص به خودش بر روی صحنه می‌آوردند. غرض از برشمردن این مطالب این است که مؤلف، در بحث مربوط به رئالیسم، باز به همین مطلب می‌پردازد ولیکن از زاویه تطبیقی آن، وقتی که رمانتیسم احساساتی کم کم از صحنهٔ ادبیات دور می‌شود، رمانتیسم اجتماعی پابه میدان می‌گذارد و در این مرحله نویسندگان رمانتیک به جای «فرد» «جمع» را مد نظر قرار می‌دهند (*همانجا، ص ۲۷*) و اینها اغلب یا سوسیالیست‌اند و یا متمایل به سوسیالیسم. این مسلک ادبیات را تحت تأثیر قرار می‌دهد و نویسندگان و شاعرانی چون ژرژساندولوکنت دولیل متمایل به این مسلک می‌شوند.

جنبش «هنر برای هنر»، که بزرگترین مدافع آن تئوفیل گوتیه بود، در ابتدا به صورت عکس‌العملی بر ضد رمانتیسم ظاهر شد، لکن منازعه‌ای که بعدها بین

طرفداران این جنبش و طرفداران هنر مقید به پرداختن مسائل اجتماعی در آثارشان (بخصوص هوگو) درگرفت، باعث شد تا وحدت جنبش رمانتیک از هم پاشیده گردد و به عمر کوتاه و پرتلاطم آن در فرانسه پایان داده شود.

از طرف دیگر، رئالیسم هم به تعبیری عکس‌العملی شدید ضدّ رمانتیسم بود. مکتب اخیر بر رؤیا و تخیل و احساسات متکی بود، در حالیکه رقیب جدید آن بر حقیقت واقع متکی بود. آنچه که بدیع و جالب به نظر می‌رسید این بود که برای بار دوم یک مکتب ادبی، مستقیماً از عرصهٔ ادبیات نشأت نگرفته، بلکه مثل باروک حرکتی انتقالی را پیموده و از نقاشی، که گوستاوکوربه در آن وقت پیشوای (*همانجا*، ص ۲۷۳) آن بود وارد ادبیات شد. نویسندگان این مکتب نیز چندان از اشتهار و ار وسع آثار ادبی برخوردار نبودند. برخورد عجیب رئالیستها با شاعران، مثل کارهای تحریک آمیز و تعجب انگیز دادائیستها و سوررئالیستها با حریفانشان بود.

بالزاک با نوشته‌هایش، خصوصاً با نشان دادن تأثیر و نفوذ پول در اجتماع، خود را یک نویسندهٔ رئالیست نشان داد، لیکن فرصت نیافت که اصول عقاید خود را بنویسد و آن را بصورت تئوری ارائه بکند (*همانجا، ص ۲۷۰ و ۲۷۲*). البته فلوبر هم هرگز عقاید خود را بصورت اصول قاطع ارائه ننمود. (*همانجا، ص ۲۸۱*) لکن بعدها هر دو نویسنده از طرف منتقدان بعنوان پیشگامان رئالیسم معرفی شدند.

ژول شانفلوری در مجموعه‌ای که جنبهٔ بیانیه را داشت و اسم آن نیز «*رئالیسم*» (۱۸۵۷) بود، اصول عقاید این مکتب را تشریح نمود و لویی اِدمون دورانتی هم مجله‌ای را تحت عنوان «*رئالیسم*» منتشر نمود. نویسندهٔ پر ذوقی همچون هانری مورژر(*املای این اسم* (Murger) *به تمامی تلفظ می‌شود*)، برای این مکتب به فعالیت‌های ادبی چندی پرداخت، لکن اشتهاری که از خود بر جای گذاشت، صرفاً به خاطر یکی دیگر از آثارش بود که جیاکوموپوچینی «*لابوهم*» معروفترین اپرای خود را از روی آن ساخت.

دورانتی و همکارانش در مجلهٔ مذکور شدیداً به شعرای پارناسین و به

رمانتیک‌ها حمله می‌کردند و در آن به طرزی عجیب انزجار خودشان را از شعر نشان می‌دادند، تا آنجا که دورانتی از روی طعن و مزاح «یک طرح قانونی مرکب از چند ماده نوشت مبنی بر اینکه هر کس شعر بگوید محکوم به اعدام خواهد شد. (*همانجا*، ص ۲۷۴). شاید که به خاطر همین فکر عجیب بود که شاعر سمبولیست همزمان او و مرید مالارمه، سن پل‌رو، هر روز وقتی که می‌خواست بخوابد دم در خانه‌اش درکاماره (Camaret) نوشته‌ای می‌آویخت به این مضمون: «شاعر مشغول کار است!»(*همانجا*، ص ۸۵۹ و ۹۲۰).

بالزاک معتقد بود که کار رمان نویس از یک لحاظ شباهت زیادی به کار «مورخ» دارد و در حقیقت نویسنده «مورخ عادات و اخلاق» مردم و اجتماع خویش می‌باشد (*همانجا*، ص ۲۷۱). به همین روی می‌بینیم که خیالبافی در خصوص سرزمین‌های دور دست، که از مشخصات رمانتیسم بود، جای خود را در رئالیسم به سفر واقعی و مشاهده آن سرزمین‌ها می‌دهد(*همانجا*، ص ۲۷۸) و نمونهٔ والای آن هم «*سالامبو*» اثر فلوبر بود. می‌توان در همین راستا، به بازسازی صحنه‌های جنگی واترلو اشاره کرد که استاندال آنها را در «*صومعه پارم*» به مراتب واقعی‌تر ارائه نمود تا هوگو که آنها را در «*بینوایان*» به شکلی رمانتیک تجسم کرده است (*همانجا*، ص۲۷۹). مخلص کلام اینکه بر خلاف رمانتیسم که مکتبی «ذهنی» یا «درونی» (Subjectif) است و نویسنده در جریان نوشته‌اش مداخله می‌کند و به اثر خود جنبه شخصی و خصوصی می‌دهد (*همانجا*، ص ۱۷۸)، رئالیسم مکتبی «عینی» یا «برونی» (Objectif) است و نویسنده هنگام آفریدن اثر بیشتر تماشاگر است و افکار و احساسات خود را در جریان داستان نشان نمی‌دهد(*همانجا*، ص ۲۸۷). فلوبر که به عنوان بزرگترین نویسندهٔ رئالیست شناخته شده است، در واقع این مقام را مدیون اثر معروفش «*مادام بوواری*» می‌باشد که کتاب مقدس رئالیست‌ها شناخته شده است، همان طور که مقدمهٔ «*شرقیات*» هوگو کتاب مقدس طرفداران «هنر برای هنر» شده بود.

مؤلف در بحث‌های جالب خود به بررسی روند رئالیسم در کشورهای دیگر می‌پردازد و ما می‌بینیم که این مکتب در انگلستان با آثار چارلز دیکنز متجلی گردیده بود و در آلمان با آثار گوستاوفریتاگ و در آمریکا با ویلیام دین‌هاولز و بخصوص با تئوردور درایزر. لکن آنچه که خواندن آن گیرا و آموزنده است، همانا تحول سنواتی و ایده‌ئولوژیک رئالیسم در روسیه با گوگول، گونچارف و تورگنیف و سپس در دوران حکومت کمونیستی با گورکی، ژدانف و رادک است و بعدها هم اعتلای رئالیسم سوسیالیستی، که مکتب و آموزه محسوب می‌شد و توقعش بر این بود که هنرمند در آثار خود «تجسم صادقانه و از نظر تاریخی عینی واقعیت را در انکشاف انقلابی اش»(*همانجا*، ص ۳۰۲) ارائه بکند.

«رئالیسم انتقادی» در رمانهای بزرگ گورکی تکوین یافته بود، لکن منتقدی که برای اولین بار این اصطلاح را به کار برد گئورک لوکاچ (*خوشبختانه کتابی از این نویسنده در دست است که ویراستاری ترجمه آن توسط سیروس پرهام انجام گرفته و در مجموعه‌ای که خود دبیری آن را به عهده دارد منتشر شده است (گئورک لوکاچ، پژوهشی در رئالیسم اروپایی، ترجمهٔ اکبر افسری، تهران، ا. علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳). قبلاً بخش اول این کتاب را پل لاو و از آلمانی به فرانسه ترجمه و در انتشارات فرانسواماسپرو منتشر کرده بود (گئورک لوکاچ، بالزاک و رئالیسم فرانسوی، پاریس، ۱۹۷۳)* بود که تأکید داشت که از رئالیسم انتقادی در ادبیات به معنای گسترده‌تری استفاده شود.

رئالیسم در آمریکای لاتین، که استعمار را تام و تمام به خود دیده بود، نویسندگانی را به خود جذب نمود که با استفاده از تکنیک‌های اروپایی برای پروراندن مضامین بومی «رمان متعهد» را در ادبیات کشورهای خود خلق نمودند. «رئالیسم جادوئی» (سید حسینی، ص ۳۱۰) نیز که در آمریکای لاتین رواج می‌یابد و گابریل گارسیامارکز هم به عنوان معرّف آن شناخته می‌شود و اکنون نیز خاص جهان سوم گردیده است، در عین حال که به طرح مسائل سیاسی و اجتماعی کشورهای این قاره می‌پردازد، غنای تخیل و عظمت کلام تمدن‌های پیش کلمبی را نیز

بازسازی می‌کند (*همانجا، ص ۳۸۱*).

لکن بایستی متذکر شد که در بعضی از کشورهای جهان سوم این ادبیات اجتماعی سابقه‌ای نسبتاً قدیمی دارد و کار بکر و پر ذوق سید حسینی هم در همین جا متجلی می‌گردد. بدین معنی که وی به ذکر نام بعضی از نویسندگان ایرانی (*این ابتکار عمل سید حسینی یاد آور کار بکر و وزین عبدالحسین زرین کوب است که در «نقد ادبی» خود بزرگان ادب فارسی در قرن معاصر را همردیف ادبای غربی قرار داده و به بررسی آثار آنها پرداخته است*) می‌پردازد که به دور از جریان ادبی موجود در آمریکای لاتین در آثارشان به ارائه نوعی رئالیسم جادوئی همت گماشته بودند. غلامحسین ساعدی با «*عزاداران بیل*» و رضا براهنی با «*روزگار دوزخی آقای ایاز*» از پیشکسوتان این رئالیسم در ایران بوده‌اند و بعلاوه براهنی در دو اثر دیگر «*آوازکشتگان*» و «*رازهای سرزمین من*» و منیرو روانی‌پور در «*اهل غرق*» و بخصوص محمود دولت آبادی با «*روزگار سپری شده مردم سالخورده*»، آثار موفقی را ارائه نموده‌اند که بی‌تردید تأثیر آنها بر نویسندگان آتی مسلم خواهد بود(*سید حسینی، ص ۳۱۸*). مؤلف، که به ادبیات معاصر ترکیه نیز توجه خاصی دارد، به ذکر نام نویسندگان ترکی می‌پردازد که رئالیسم جادویی در آثارشان متجلی گردیده است.

همان‌طور که قبلاً گفته شد که باروک از معماری و رئالیسم و از نقاشی وارد ادبیات شدند، عنوان ناتورالیسم قبل از اینکه وارد ادبیات شود، در فلسفه و در نقد هنر وجود داشت (*همانجا، ص ۳۹۳*). و حتی بودلر در سال ۱۸۴۸ بالزاک را «ناتورالیست» خطاب کرده بود(*همانجا، ص ۳۹۴*). امیل زوالا، که مکتب ناتورالیسم با نام و آثار او کاملاً عجین شده است، دنی دیده‌رو را پیشگام عقیده‌ای می‌دانست که ادعای وارد کردن روش تجربی علوم را در ادبیات داشت و باز معتقد بود که روش‌های مشاهده و تجربهٔ تطبیقی در ادبیات با او بوجود آمده بود.(*همانجا،ص۴۰۴*) دیده‌رو گفته بود که ناتورالیست‌ها کسانی هستند که «حرفه‌شان مشاهدهٔ دقیق طبیعت و یگانه آئین‌شان آئین طبیعت است»(*همانجا، ص ۳۹۵*).

بدینسان تا قرن نوزدهم نیز آثار و عقاید اصحاب دایرةالمعارف اقتدار معنوی خود را حفظ کرده بود، تا آنجا که رمانتیک‌ها خود را از اخلاف روسو قلمداد می‌کردند و ناتورالیست‌ها از اخلاف دیده‌رو. زولا که برای قبولاندن و تثبیت نمودن ناتورالیسم می‌بایستی حملات شدیدی را متحمل می‌شد(*همانجا، ص ۴۱۷*)، پیشنهاد کرده بود که روش‌های علوم طبیعی و نیز استفاده از اطلاعات تازه‌ای که این علوم ارائه نموده بودند، وارد ادبیات شوند. ناتورالیسم به زعم او حاصل یک تحول طبیعی در قرن علم، یعنی قرن نوزدهم بود، بخصوص اینکه پیشرفتهای دو علم «فیزیولوژی» و «زمین‌شناسی» فکر او را در آن وقت شدیداً به خود مشغول کرده بود. به گفتهٔ او، ناتورالیسم نوعی «ابزار قرن» بود برای کاربرد تحقیقات و نظریات بزرگان عصرش همچون اوگوست کنت، واضع روش فلسفی Positivisme (فلسفه تحققی) و هیپولیت تِن، که این روش را در هنر و ادبیات تعمیم داد(*همانجا، ص ۳۹۸*). زولا در سال ۱۸۶۵ ضمن نوشتن یک سِری مقالات خبر تولد «ناتورالیسم» را، بدون اینکه از آن به عنوان مکتب ادبی ذکری به عمل بیاورد، نوید داد و اصول آن را نیز تقریباً به صورت قاطع بیان نمود(*همانجا، ص ۳۹۷*). او اندیشهٔ ناتورالیستی خود را سرانجام در حوالی سال ۱۸۷۰ در اثر معروف خود «*روگون ماکار*» ارائه نمود(*همانجا، ص ۳۹۷*) و سپس مشاهدات تجربی خود را در «*تِرِزراکن*» مصروف تشریح وضع مزاجی و نه مشخصات اخلاقی و روحی اشخاص نمود(*همانجا، ص ۴۰۷*). نامگذاری این مکتب هم در سال ۱۸۷۷ در رستورانی که زولا، فلوبر، ا.دوگنکور و گروه آیندهٔ «*مِدان*» گرد هم آمده بودند صورت گرفت(*همانجا، ص ۳۹۳*). این گروه بعدها مجموعه داستانی با نام «*شبهای مِدان*» را، که مضمون مشترک آنها جنگ ۱۸۷۰ آلمان با فرانسه بود، منتشر نمود و بهترین اثر این مجموعه هم «*تُپلی*» نوشتهٔ گی دوموپاسان بود.

هر چند که رمانهای ناتورالیستی مورد استقبال قرار گرفتند، لکن آثار تئاتری ناتورالیستهایی همچون زولا و برادران گنکور نتوانستند موفقیتی در تئاتر کسب

بکنند. زولا معتقد نبود که بایستی سبکی خاص در تئاتر باشد(*همانجا*، ص ۴۱۱ و ۴۱۲)، سبکی که بایستی کاملاً با زبان عادی محاوره متفاوت باشد، بلکه آنچه که او می‌خواست در تئاتر انجام بدهد، خلاصه‌ای بود از زبان محاوره و او این نظریات را در اثر خود تحت عنوان «*ناتورالیسم در تئاتر*» ارائه نموده بود. تئاتر ناتورالیستی فقط در یک اثر، «کلاغان»، نوشتهٔ هانری بِک، متجلی گشته است و وی هم بر خلاف تصور و انتظار عمومی از پیروان زولا نبود.

این پیروان، که فقط از روش ادبی وی مطابعت می‌کردند و به اصول عقاید فلسفی و علمی‌اش وقعی نمی‌نهادند، نمی‌خواستند که مثل او رمانهایشان را به صورت رسالهٔ علمی و دانشمندانه در بیاورند. آنان فقط چیزهایی راکه باکمال دقت مشاهده شده بود وارد رمان‌های خود می‌کردند و معتقد بودند که محتوای رمان بایستی از حوادث روزمره عادی و پیش پا افتادهٔ زندگی باشد(*همانجا*، ص ۴۲۱). زولا که در ابتدای مکتب آفرینی خود تأکید می‌کرد که به هر چیز باید اسم تازه‌ای داد تا مردم آن را تازه تصور بکنند(*همانجا*، ص ۴۱۶)، تا آخر عمر خود تنها معرّف ناتورالیسم باقی ماند، چون که مریدانش از او جدا شدند. مع‌الوصف ناتورالیسم و بخصوص تمایلات رئالیستی آن بر سیر رمان‌نویسی در قرن بیستم تأثیر گذاشت، حتی بر آثار رئالیست‌های سوسیالیست فرانسوی مثل آندره استیل و روژه گارودی(*همانجا*، ص ۴۲۶).

در اوایل قرن نوزدهم، که رمانتیکها همچنان به درهم ریختن معیارهای کلاسیک‌ها مشغول بودند و بر ضد عقیده آنها که هدف هنر را «آموزنده بودن» می‌دانستند به مبارزه می‌پرداختند،(*همانجا*، ص ۴۷۴) هوگو در «*شرقیات*»(۱۸۲۹) خود آزادی در شعر را عنوان نموده و تأکید می‌کند که شاعر همیشه حقّ خود می‌داند که «اثر بیهوده‌ای را منتشر سازد که شعر محض باشد»(*همانجا*، ص۴۷۵). عنوان این مطلب باعث می‌شود که عده‌ای از شاعران، نقاشان و مجسمه‌سازان توجه خود را به آن معطوف کرده و مدعی بشوند که مفید

بودن هنرمند یا مقید شدن او به مسائل اجتماعی، ارزش هنری کار او را از بین می‌برد. از جملهٔ این طرفداران تئوفیل گوتیه بود که به پشتیبانی از «هنر برای هنر» *(ادگار آلن پو نخستین نویسندهٔ آمریکایی بود که نظریهٔ «هنر برای هنر» را ارائه نمود (باکنر تراویک، تاریخ ادبیات جهان، ترجمه عربعلی رضایی، تهران، ا.فرزان روز، ۱۳۷۳، ج ۲. ص ۸۰۴؛ ویلیس ویگر، تاریخ ادبیات آمریکا، ترجمهٔ حسن جوادی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۵، ص ۱۰۲))*، که هوگو آن را عنوان نموده بود، برخاست و حتی نظریهٔ خود را در این خصوص در مقدمهٔ کتابش *«مادموازل دو موپن»* تشریح نمود. هوگو بعدها هنر برخوردار از اشتغالات اجتماعی را برای هنرمند خواستار شد. لکن آنهایی که «هنر برای هنر» را طلب می‌نمودند، برای اینکه تئوری ثابتی را ارائه کنند، هر کدام اظهارات متفاوتی را مطرح می‌کردند.

نتیجه‌گیری:

این عدم وحدت نظر از طرفی موجبات از هم پاشیدن وحدت رمانتیسم را به وجود آورد و از طرف دیگر باعث جنبش منسجم‌تر از «هنر برای هنر» و «مکتب پارناس» را، که مکتبی شعری بود، به وجود آورد. در اطراف این مکتب، هنرمندانی جمع شده بودند که هر چند در مخالفت با رمانتیسم اتفاق نظر داشتند، ولی از نظر ذوق و طبع کاملاً متفاوت بودند، آن هم علیٰ‌رغم نفوذ و اقتدار ادبی پیشوای این مکتب، لوکنت دولیل، که فردی سوسیالیست مآب بود و در اشعارش از یأس و نومیدی و ضدیت با مسیحیت حرف می‌زد. او پایان رمانتیسم را در مقدمهٔ *«منظومه‌های کهن»* (۱۸۵۴) خود اعلام داشته بود. ولی باید یادآور شد که این در بطن همین مکتب بود که نخستین سمبولیستها ظهور کردند و مکتبی شعری را بوجود آوردند که به مخالفت با رمانتیسم برخاست. در واقع این دومین مکتب شعری تحول شعر در فرانسه را موجب شد و حتی بر ادبیات کشورهای دیگر هم تأثیر گذاشت.

کتابنامه

۱ـ رُنه وِلِک، *تاریخ نقد جدید*، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی، تهران، ۱. نیلوفر، ۱۳۷۳.

2- *La Renaissance orientale*, Paris Payot, 1950.

۳ـ گئورک لوکاچ، پژوهشی در *رئالیسم اروپایی*، ترجمه اکبر افسری، تهران، ا. علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.

۴ـ ویلیس ویگر، *تاریخ ادبیات آمریکا*، ترجمه حسن جوادی ، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۵.

۵ـ باکنر تراویک، *تاریخ ادبیات جهان*، ترجمه عربعلی رضایی، تهران، ا.فرزان روز، ۱۳۷۳، ج ۲.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی