سیری در تاریخ ادبیات و مکتب های ادبی جهان

(از گیل گمش تا متن هائی برای هیچ)

دکتر منصوره تدینی

سیری در تاریخ ادبیات
و
مکتب‌های ادبی جهان

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

(از گیل‌گمش تا متن‌هایی برای هیچ)

دکتر منصوره تدیّنی

نشر هلیدن

تهران، ۱۳۹۲

سرشناسه	:	تدینی، منصوره، ۱۳۳۵ -
عنوان و نام پدیدآور	:	سیری در ادبیات و مکتب‌های ادبی جهان از گیل‌گمش تا متن‌هایی برای هیچ/ منصوره تدینی.
مشخصات نشر	:	تهران: هادیان،۱۳۹۳.
مشخصات ظاهری	:	۲۴۰ ص.: مصور.
شابک	:	۹۷۸-۶۰۰-۵۹۳۳-۱۱-۶.
وضعیت فهرست‌نویسی	:	فیپا
یادداشت	:	کتابنامه.
موضوع	:	ادبیات -- تاریخ و نقد
رده بندی کنگره	:	۱۳۹۲ ۹س۴ت/PN۸۶
رده بندی دیویی	:	۸۰۹
شماره کتابشناسی ملی	:	۳۳۹۲۷۸۶

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

نشر هادیان

تهران، خیابان سهروردی جنوبی، نرسیده به مطهری، پلاک ۲۴۹ تلفکس: ۸۸۴۳۳۱۹۰

سیری در تاریخ ادبیات و مکتب‌های ادبی جهان

(از گیل‌گمش تا متن‌هایی برای هیچ)

دکتر منصوره تدیّنی

طراحی جلد: استودیو هنری دیمه (عباس آربونی)

نوبت چاپ: اول، ۱۳۹۲

چاپ: آیین چاپ تابان؛ صحافی: کریمیار؛ تیراژ: ۵۰۰ نسخه

شابک:۶-۱۱-۵۹۳۳-۶۰۰-۹۷۸

قیمت:

تقدیم به همسر و فرزندانم

یحیی سیفی، مژده، هستی و سروش

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

فهرست مطالب

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

پیش‌گفتار ۱۱

فصل اول سومر، یونان، روم (۳۲-۱۵)

۱-۱- سرآغاز ۱۵
۱-۲- سومر: گیل‌گمش ۱۹
۱-۳-۱- یونان: هُمر ۲۱
۱-۳-۲- ایلیاد ۲۲
۱-۳-۳- ادیسه ۲۳
۱-۴-۱- یونان: سوفکل ۲۳
۱-۴-۲- ادیپوس شاه ۲۴
۱-۵-۱- روم: ویرژیل ۲۶
۱-۵-۲- انه‌ئید ۲۶
۱-۶- انواع ادبی اصلی در گذشته ۲۷
۱-۷- نگاهی به سایر هنرها در یونان و روم باستان ۲۹

فصل دوم اومانیسم و رنسانس (۵۲-۳۳)

۲-۲- از دانته تا شکسپیر ۳۳
۲-۲-۱- افول تاریکی: رنسانس ۳۳
۲-۲-۲- اومانیسم ۳۵
۲-۲-۳- دانته ۳۶

۲-۲-۴- کمدی الهی ۳۸
۲-۲-۵- شکسپیر ۴۰
۲-۲-۶- مکبث ۴۲
۲-۲-۷- سروانتس ۴۴
۲-۲-۸- دن کیشوت ۴۶
۲-۲-۹- نگاهی به سایر هنرها در عصر رنسانس ۴۹
۲-۲-۱۰- موسیقی در دورهٔ رنسانس ۵۲

www.tabarestan.info تبرستان

فصل سوم از کلاسیسیسم تا رئالیسم (۱۳۸-۵۳)

۳-۱-۱- کلاسیسیسم ۵۳
۳-۱-۲- مهم‌ترین مختصات کلاسیسیسم ۵۵
۳-۱-۳- انواع ادبی این دوره ۵۸
۳-۱-۴- مولیر ۶۰
۳-۱-۵- تارتوف ۶۱
۳-۱-۶- خسیس ۶۳
۳-۱-۷- مادام دو لافایت ۶۵
۳-۱-۸- شاهزاده خانم دو کلو ۶۶
۳-۱-۹- راسین ۷۰
۳-۱-۱۰- آندروماک ۷۲
۳-۱-۱۱- لافونتن ۷۳
۳-۱-۱۲- موسیقی در عصر کلاسیک ۷۵
۳-۲-۱ رمانتیسیسم ۷۶
۳-۲-۲- مهم‌ترین مختصات رمانتیسیسم ۷۸
۳-۲-۳- گوته ۸۱
۳-۲-۴- رنج‌های ورتر جوان ۸۱
۳-۲-۵- مک فرسن (اوسیان) ۸۲
۳-۲-۶- لرد بایرون ۸۳
۳-۲-۷- مانفرد ۸۴

۳-۲-۸- ویکتور هوگو ۸۵
۳-۲-۹- بینوایان ۸۵
۳-۲-۱۰- نگاهی به سایر هنرها در مکتب رمانتیسیسم ۸۶
۳-۲-۱۱- موسیقی در دورهٔ رمانتیسیسم ۹۱
۳-۳-۱- رئالیسم ۹۲
۳-۳-۲- علل پیدایش رئالیسم ۹۴
۳-۳-۳- مهم‌ترین مختصات مکتب رئالیسم ۹۵
۳-۳-۴- رئالیسم در فرانسه ۹۶
۳-۳-۵- بالزاک ۹۶
۳-۳-۶- بابا گوریو ۹۷
۳-۳-۷- استاندال ۱۰۰
۳-۳-۸- سرخ و سیاه ۱۰۰
۳-۳-۹- گوستاو فلوبر ۱۰۲
۳-۳-۱۰- مادام بوواری ۱۰۳
۳-۳-۱۱- رئالیسم در انگلستان ۱۰۷
۳-۳-۱۲- چارلز دیکنز: آرزوهای بزرگ ۱۰۸
۳-۳-۱۳- رئالیسم در روسیه ۱۱۰
۳-۳-۱۳-۱- رئالیسم نخستین ۱۱۰
۳-۳-۱۳-۲- لئون تولستوی: جنگ و صلح ۱۱۱
۳-۳-۱۳-۳- تئودور داستایوسکی ۱۱۴
۳-۳-۱۳-۴- تسخیرشدگان ۱۱۵
۳-۳-۱۳-۵- آنتوان چخوف ۱۱۶
۳-۳-۱۴- رئالیسم انتقادی روسیه ۱۱۶
۳-۳-۱۵- رئالیسم اجتماعی ۱۱۷
۳-۳-۱۶-۱-رئالیسم جادویی ۱۱۷
۳-۳-۱۶-۲- مهم‌ترین مختصات رئالیسم جادویی ۱۱۹
۳-۳-۱۶-۳- گابریل گارسیا مارکز: صد سال تنهایی ۱۱۹
۳-۳-۱۶-۴- منیرو روانی‌پور: آبی‌ها ۱۲۳

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

۳-۴-۱- ناتورالیسم ۱۲۶
۳-۴-۲- امیل زولا: آسوموار ۱۲۸
۳-۵-۱- سمبولیسم ۱۳۰
۳-۵-۲- مهم‌ترین مختصات سمبولیسم ۱۳۴
۳-۵-۳- شارل بودلر: گل‌های شر ۱۳۵
۳-۵-۴- پل ورلن: خردمندی ۱۳۵
۳-۵-۵- استفان مالارمه: گور ادگار پو ۱۳۵
۳-۵-۶- نیما یوشیج: ققنوس ۱۳۶

پیشکش پایه تبرستان
www.tabarestan.info

فصل چهارم مدرنیسم (۱۹۲-۱۳۹)

۴-۱- ۱- مدرنیسم ۱۳۹
۴-۱-۲- مهم‌ترین مختصات مدرنیسم ۱۴۱
۴-۲- ۱- دادائیسم ۱۴۴
۴-۲-۲- نمونه‌ای از یک متن دادائیستی ۱۴۷
۴-۳-۱- سوررئالیسم ۱۴۹
۴-۳-۲- مهم‌ترین مختصات سوررئالیسم ۱۵۳
۴-۳-۳- آندره برتون و فیلیپ سوپو: میدان‌های مغناطیسی ۱۵۷
۴-۴-۱- اکسپرسیونیسم ۱۶۰
۴-۴-۲- اکسپرسیونیسم در نقاشی ۱۶۳
۴-۴-۳- اکسپرسیونیسم در موسیقی ۱۶۵
۴-۴-۴- تحلیل اکسپرسیونیسم در داستان «تجربه‌های آزاد» از شهرنوش پارسی‌پور ۱۶۶
۴-۴-۵- فرانس کافکا: مسخ ۱۷۰
۴-۵-۱- امپرسیونیسم ۱۷۳
۴-۵-۲- امپرسیونیسم در نقاشی ۱۷۴
۴-۵-۳- امپرسیونیسم در موسیقی ۱۷۶
۴-۵-۴- تحلیل امپرسیونیسم در داستان کوتاه «نقشبندان» از هوشنگ گلشیری ۱۷۷

۴-۵-۵- هوشنگ گلشیری: نقشبندان ۱۸۱
۴-۶-۱- رمان نو ۱۸۳
۴-۶-۲- جیمز جویس: چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی ۱۸۴
۴-۶-۳- ویرجینیا وولف: به‌سوی فانوس دریایی ۱۸۷

فصل پنجم پسامدرنیسم (۲۳۲-۱۹۳)

۵-۱-۱- پسامدرنیسم ۱۹۳
۵-۱-۲- مهم‌ترین مختصات پسامدرنیسم ۱۹۶
۵-۱-۳- ابوتراب خسروی: پلکان ۲۰۳
۵-۱-۴- بررسی مؤلفه‌های پسامدرنیسم در داستان پلکان ۲۰۳
۵-۱-۴-۱- آشکار کردن تصنّع یا شگردهای ادبی ۲۰۴
۵-۱-۴-۲- اتّصال کوتاه ۲۰۸
۵-۱-۴-۳- درهم شکستن مرزهای ممنوعهٔ وجودی ۲۰۸
۵-۱-۴-۴- شورشگری شخصیت‌ها: جوشش اصالت وجود ۲۱۴
۵-۱-۴-۵- فرجام‌های چندگانه ۲۱۶
۵-۱-۵- دونالد بارتلمی: سفیدبرفی ۲۱۸
۵-۱-۶- ساموئل بکت: مالون می‌میرد ۲۲۳
۵-۱-۷- جان بارت: اپرای شناور ۲۲۵
۵-۱-۸- ساموئل بکت: متن‌هایی برای هیچ ۲۲۸
۵-۲- سبک‌های موسیقایی پس از ۱۹۵۰ ..... ۲۲۹
۵-۲-۲- مهم‌ترین مختصات مشترک در موسیقی این دوره ۲۳۰
پی‌نوشت‌ها ۲۳۳
فهرست منابع ۲۳۵

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

فهرست تصاویر

پیکره‌های ***کوروس و فراعنهٔ مصر (بوخوس و منتوحوتپ)*** ۳۰
پیکرهٔ ***زئوس آرتیمیسیون*** ۳۱
پیکرهٔ ***دیسک‌انداز موورون*** ۳۱
نمایی از معبد پرپیترال یونانی ۳۲
بازساختهٔ دو سنتوری در معابد آفانیا در ایگنیا و زئوس در المپ ۳۲
تابلو ***سباستیانوس قدیس*** اثر آندرئا مانتینا ۵۱
تابلو ***سوم مه*** اثر فرانسیسکو گویا ۸۷
تابلو ***راهب کاپوسن در کنار دریا*** اثر گاسپار داوید فریدریش ۸۸
تابلو ***کودکی مریم عذرا*** اثر دانته گابریل روستی ۸۹
تابلو ***گراند کانال ونیز*** اثر جوزف مالرد ویلیام ترنر ۸۹
پیکرهٔ ***مارسیز*** اثر فرانسوا رود ۹۰
سازهٔ ***طویلهٔ مرتس*** اثر کورت شویترس ۱۴۸
تابلو ***دوام حافظه*** اثر سالوادور دالی ۱۵۸
تابلو ***جنگل و خورشید*** اثر ماکس ارنست ۱۵۸
تابلو ***جیغ*** اثر ادوارد مونک ۱۶۴
تابلو ***امپرسیون: طلوع خورشید*** اثر کلود مونه ۱۷۵

پیش‌گفتار

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

هنگامی که دست‌به‌تدوین این جزوهٔ مختصر زدم، از منابع بسیار ارزشمندی که در این زمینه موجود است، خصوصاً کتاب ارزشمند «مکتب‌های ادبی» اثر استاد شادروان رضاسیدحسینی، بهره‌ها برده بودم. منابع دیگری هم جسته و گریخته موجود بود، البته اغلب به‌صورت ترجمه؛ همچنین اطلاع داشتم استاد دانشمند، دکتر سیروس شمیسا، نیز در این زمینه کتابی کامل و جامع و مانند سایر آثارشان بسیار ارزشمند، در مراحل اتمام دارند و می‌اندیشیدم که نگارشی مجدّد در این زمینه شاید مصداق «زیره به کرمان بردن» و به‌نوعی اسائهٔ ادب به پیشگاه این بزرگواران باشد، اما از آنجا که کوتاهی دوره‌های دانشگاهی و سایر دوره‌های آموزشی موجود و در مقابل آن، حجیم بودن اغلب این آثار، برای آموزش این مباحث بسیار محدودیت ایجاد می‌کرد، به‌علاوه تمایل علاقمندان به فراگیری اولیه، مختصر و کلّی این مقوله، وجود منبعی خلاصه، ساده و در عین حال علمی و فراگیر را ایجاب می‌کرد، به این نتیجه رسیدم که تدوین چنین اثری که در عین کوتاهی، تخصّصی نیز باشد،ضروری است و می‌تواند علاقمندان را برای ورود به مباحث کامل‌تر و پیش‌رفته‌تر آماده کند.

کتاب حاضر حاصل دوران تدریس من در درس ادبیات جهان است و در تدوین آن سعی شده است در عین حال که مروری تاریخچه‌ای بر ادبیات مکتوب جهان از آغاز تا کنون صورت می‌گیرد، در مورد سبک نگارش این آثار و مکتب‌های ادبی مربوط به آنها نیز تأمل شود و ضمن ارائه دادن نمونه‌هایی از

سبک‌های دوره‌های مختلف، دانشجو به‌نحوی مختصر و مفید و در عین حال عمیق، با مهم‌ترین مختصات این مکتب‌ها آشنا شود؛ به همین جهت در توجه به ادبیات جهان عمدتاً ادبیات غرب که منشأ پیدایش مکتب‌های ادبی هستند، مورد نظر بوده است. انتظار می‌رود دانشجو پس از آشنایی با این مباحث بتواند در برخورد با آثار مشابه، همان ویژگی‌ها را تشخیص دهد. برای نیل به‌این هدف سبک هر دوره با ذکر مهم‌ترین مختصات سبکی و یافتن مصداق‌های عینی برای آن مختصات مورد توجه قرار گرفته است و از ذکر جزئیات فراوان و بیان تاریخچهٔ مفصّل این مکاتب، همچنین ذکر مکاتب کم‌اهمیت‌تر و فرعی، چشم پوشی شده است؛ مسلّماً کتب ارزشمندی که در سطور پیش به آنها اشاره شد و بسیاری منابع موجود دیگر، به‌طور بسیار مفصّل به این موارد پرداخته‌اند و مراجعهٔ علاقمندان به این کتب برای تکمیل اطلاعات ضروری است، اما هدف نگارنده در این مختصر، ابتدا آموزش این مکاتب و آشنایی دانشجویان با تاریخ ادبیات جهان و مکتب‌های مختلف ادبی در یک نگاه کلّی است تا پس از آن بتوانند با مراجعه به منابع مفصّل‌تر دانسته‌های خود را تکمیل کنند؛ تجربهٔ نگارنده به‌عنوان مدرّس ادبیات و نقد ادبی و سبک‌های ادبی این است که متأسفانه هرگاه دانشجویان با حجمی بسیار وسیع از دانستنی‌ها روبرو شوند، از فراگیری آن به‌طور کامل درمی‌مانند، در حالی که اگر ابتدا به‌طور مختصر و کلّی با مبحث مورد نظر آشنا شوند، در مراحل بعدی فراگیری آنان بسیار بالا خواهد بود.

به‌همین سبب از همکاران محترمی که از این کتاب برای تدریس استفاده می‌کنند، خواهشمندم که از ورود به جزییات خودداری فرمایند؛ به‌عنوان مثال نگارش املای لاتین کلمات فقط به‌خاطر تلفظ صحیح اسامی درج شده است و لازم نیست دانشجویان آن را به‌خاطر بسپارند. همچنین است توضیحات مربوط به داستان‌ها، چه آنها که در پی نوشت درج شده است و چه توضیحات مندرج در متن. آشنایی کلی دانشجویان با خلاصه‌ای از داستان و تشخیص سبک متون کافی است. برای مثال چنانچه دانشجو در امتحان یا جای دیگر با قطعه‌ای از متن که حاوی اطلاعات مشخصی از این متون است برخورد کند، = مثلاً بخشی از

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

متن «دن کیشوت» یا اثری از بکت - بتواند سبک آن را بشناسد. البته نحوهٔ امتحان گرفتن از این گونه موارد به تشخیص استادان محترم می‌تواند بسیار متنوّع باشد و هر طور صلاح می‌دانند عمل فرمایند، اما ارجاع محفوظات پرحجم مانع یادگیری پرنشاط و فعّال دانشجو می‌شود. به‌عنوان مثال یکی از روش‌هایی که برای کمک به‌یادگیری دانشجویان می‌توان به‌کار گرفت، ترغیب دانشجویان به تماشای فیلم‌های متعددی است که از بسیاری از این آثار تهیه شده است. تماشای این فیلم‌ها در کلاس، همراه با گفت‌وگو و نگارش مطالبی درباره آنها به‌عنوان تکلیف درسی، نیز می‌تواند روش مناسبی باشد.

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
www.tabarestan.info تبرستان

همچنین کمک گرفتن از هنرهای دیگری مثل نقاشی یا موسیقی برای روشن کردن ویژگی‌های همان مکتب‌ها در ادبیات نیز، شاید بتواند کارآمد باشد و در این جا هم حتی‌الامکان به آن پرداخته شده است. به‌عنوان مثال استادان محترم می‌توانند هنگام تدریس مباحث مربوط به دورهٔ رنسانس یا بعضی مکتب‌های مربوط به دورهٔ مدرنیسم، مثلاً امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم یا سوررئالیسم و... بنا بر ظرفیت و حوصلهٔ کلاس و علاقمندی دانشجویان از نقاشی‌های مربوط به همان سبک یا دوره، مثلاً آثار ونسان ون گوگ، ادوارد مانش یا سالوادور دالی استفاده کنند. یا هنگام بحث در مورد مکتب رمانتیسیسم، همراه دانشجویان به‌قطعه‌ای از آثار ژرژ بیزه یا دیگر موسیقی‌دانان دورهٔ رمانتیسم گوش فرادهند و در مورد ویژگی‌های مشترک این مکتب در موسیقی و ادبیات گفت‌وگو کنند. البته این بستگی به کشش و توانایی دانشجویان و علاقمندی استادان محترم دارد وبه‌قول معروف «هرکه بامش بیش، برفش بیشتر.» امیدوارم که تدوین این اثر بتواند علاقمندان به ادبیات جهان را، در آشنایی و درک آثار ادبی متفاوت یاری کند و به‌این ترتیب در رشد و اعتلای ادبیات فارسی نیز اندکی موثر باشد.

منصوره تدینی

پاییز ۱۳۹۰

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

فصل اول

سومر، یونان، روم

۱-۱- سرآغاز

نخستین آثار ادبی جهان کجا و در چه زمانی پدید آمده‌اند؟ تا چندی پیش، ادبیات یونانی و به‌طور مشخص آثار هُمر که مربوط به حدود هشت قرن پیش از میلاد مسیح هستند، قدیمی‌ترین آثار ادبی جهان دانسته می‌شد، اما کشف الواح و سنگ نبشته‌های مربوط به حماسهٔ گیل‌گمش، این مبدأ را به زمانی دورتر یعنی حدود سی قرن پیش از میلاد مسیح و به مشرق زمین و سومر برد. اگر چه کشف این الواح وکشفیات دیگری در قرون اخیر، وجود تمدنی بزرگ و ادبیاتی مرتبط با آن را در شرق و در نواحی ایران، مصر، کلده، بیزانس، بابل و آشور نشان می‌دهد، اما به‌هر حال آنچه که **به‌طور مستقیم** در شکل‌گیری ادبیات مکتوب جهان، بخصوص مکتب‌های ادبی، موثر بوده است، ادبیات یونان و حماسه‌های هُمر، سپس آثار سوفوکل، آشیل، اوری پید و... و پس از آن ادامهٔ این ادبیات در روم است، نه این الواح گلی کشف شده اخیر و تمدن شرق، که گرچه بسیار گران‌قدر و پرارزش هستند، اما به‌سبب ماندن زیر خاک مغفول مانده و مورد استفاده یا تقلید **مستقیم** شاعران قرار نگرفته‌اند، هر چند که آن تمدن‌های باستانی همواره به‌طور غیرمستقیم تأثیرات عمیق خود را بر تمدن بشری نهاده‌اند. بنا بر این تأثیر منظومه حماسی گیل‌گمش را باید به‌طور غیرمستقیم و بسیار کلی در اعصار بسیار دور گذشته و در روابط پیچیده تمدن‌های شرق و غرب آن زمان، از

جمله برخورد تمدن‌های ماد و یونان و تأثیر فراوان فرهنگ درخشان شرق بر تمدن یونان جست‌وجو کرد.

به‌نظر می‌رسد ریشه‌های **تاریخی** حماسه‌های معروف هومر، یعنی ایلیاد و ادیسه، که جنگ تروا و اسطورهٔ هلن را روایت می‌کنند، به حدود ۱۲۰۰ سال قبل از میلاد برمی‌گردد و به یونانیانی که تمدن بالنده‌ای به‌نام «**میسن**» را به‌وجود آورده بودند. اما در پایان قرن یازدهم قبل از میلاد این تمدن با شکوه به‌دلایلی که روشن نیست، نابود شد و از تمدن میسن فقط خاطراتی باقی ماند که کم‌کم به‌صورت اسطوره‌هایی شکل گرفت. هومر در قرن هشتم پیش از میلاد با منظوم کردن جنگ تروا و این اسطوره‌ها در قالب «**ایلیاد**» و «**ادیسه**» نخستین مظاهر تمدن جدید «**هلنی**» را، که از میان خاکستر تمدن میسن برخاسته بود، پدید آورد. در واقع از زمان سقوط تمدن میسن تا زمان اسکندر مقدونی (۳۵۶-۳۲۳ق.م.) را، که آثار هومر بر تارک آن می‌درخشد، تمدن هلنی یا تمدن یونانی نامیده‌اند و همین دوران است که بر تمدن و فرهنگ پس از خود به‌نحو شگرفی تأثیرگذار بوده است.

www.tabarestan.info تبرستان

هنگامی که فتوحات اسکندر اندیشهٔ یونانی را از مرزهای یونان فراتر برد، توسعهٔ جغرافیایی یونان منجر به دگرگونی‌های چشمگیری در خود تمدن یونانی نیز شد. این مرحلهٔ جدیدتر از تمدن یونان را نه هلنی، بلکه «**هلنیستی**» نامیده‌اند. تمدن یونانی این دوران، از قرن سوم تا قرن اول قبل از میلاد، در مناطق بسیاری نفوذ یافت و از مرزهای غربی هند تا دامنه‌های جنوبی آلپ مورد تحسین و تقلید قرار گرفت.

رومیان که هیچ گذشتهٔ شکوهمندی نداشتند، از حدود قرن سوم قبل از میلاد از یونانیان هلنیست تأثیر پذیرفتند و با اقتباس عناصری از فرهنگ هلنیستی و تلفیق آن با مهارت‌های نظامی و سازمانی خود توانستند به فرهنگ باشکوهی دست یابند. هنگامی که روم به اوج شکوفایی رسید، یونان عظمت و اقتدار خود را از کف داده و به ایالتی از ایالات روم تبدیل شده بود، اما اسطورهٔ هلن و جنگ تروا هنوز اهمیت فراوان خود را حفظ کرده بود و رومیان کوشیدند با رساندن

نسب خود به ترواییها ، که یونانیان آنان را دشمنانی لایق و شریف توصیف کرده بودند، سنت‌های خود را به اسطوره‌های یونان گره بزنند. قرن‌ها بعد هر دوی این تمدن‌ها اقتدار و شکوه خود را از دست دادند و فقط بعد از قرون وسطی و ظهور رنسانس بود که دوباره مورد توجه قرار گرفتند.

و اما با نگاهی دقیق‌تر به آثار ادبی پدید آمده در این ادوار و بررسی آنها از نظر اهمیت و میزان تأثیرگذاری، باید گفت بعد از ایلیاد و ادیسه هُمر در قرن هشتم پیش از میلاد، آثار مربوط به قرن پنجم قبل از میلاد و شکوفایی سنت ادبی ایونی و آتن و جزایر دریای اژه، را هم می‌توان نام برد که آثار سوفوکل و آشیل و اوری پید و... از مهم‌ترین این آثار هستند. سوفوکل که شاگرد آشیل و اوری پید و از دوستان هرودت است و سایر بزرگان معاصرش، یعنی کسانی چون ارسطو در فلسفه و ادبیات، فیثاغورث در ریاضیات، هرودت در تاریخ نگاری و... در حالی که خود وامدار هُمر و تمدن قرون پیشین هستند، بیشترین تأثیر را بر ادوار بعدی ادبیات و اندیشه انسانی، بخصوص از دوره رنسانس به بعد به‌جا گذاشته‌اند. در این قرون که مقارن با شکست ایرانیان از یونان و موسوم به عصر طلایی تمدن یونان است، آثاری هنری با زیبایی شگفت آور خلق شد و بعد از آن اسلوب هنری این دوره با اصطلاح «**کلاسیک**» نامیده شد.

همچنان که ذکر شد، ادامه این سنت ادبی در آتن، اسکندریه، روم و بیزانس بود که حدود دو قرن قبل از میلاد مسیح، توسط بنده‌ای یونانی به روم منتقل شد. این شخص که لیویوس آندرونیکوس نام داشت، به‌جای کشته شدن به اسارت رومیان درآمد. او لاتین و یونانی را به اربابان خود آموخت و ادیسهٔ هُمر را به لاتینی برای آنان ترجمه کرد و نخستین تراژدی و کمدی را برای آنان ساخت. (دورانت، ۱۳۷۲، قیصر و مسیح،ص.۸۵). از مهم‌ترین آثار این دوره می‌توان به آثار ویرژیل شاعر توانای لاتین زبان و مهم‌ترین اثر او «انه‌ئید» که ادامه حماسه‌های مشهور هُمر یعنی «ایلیاد» و «ادیسه» است، اشاره کرد. ویرژیل حدود هفتاد سال پیش از میلاد مسیح می‌زیست و آثار او ده‌ها قرن بعد، الهام‌بخش هنرمندان دورهٔ رنسانس، بخصوص دانته شد.

www.tabarestan.info تبرستان

و اما در بین این ادوار قرن‌های چهارم و پنجم قبل از میلاد جایگاه ویژه‌ای دارد و یکی از درخشان‌ترین و تأثیرگذارترین ادوار تاریخ ادبیات جهان است و نقش ویژهٔ آن را در شکل‌گیری ادبیات پس از دورهٔ رنسانس نمی‌توان نادیده گرفت. البته همچنان که اشاره شد، پیش از آن برخورد تمدن‌ها و فرهنگ‌ها، بخصوص آشنایی با فرهنگ مادها که از ایران جرقه زده بود، به ادبیات یونان غنای شگفت‌انگیزی داده بود، اما این فرهنگ تأثیرگذاری مستقیم در رنسانس و پس از آن نداشت. از مهم‌ترین نوشته‌های یونانی این قرون همچنان‌که ذکر شد، می‌توان آثار آشیل، اوری پید و سوفوکل را نام برد.

www.tabarestan.info

اما ادبیات یونان و روم بعد از این دوران شکوفایی، شاهد یک دوران رکود شد که تا بعد از قرون وسطی و شروع دوران موسوم به رنسانس ادامه یافت. تلاطم‌های سیاسی این دوران را می‌توان از عوامل مهم این رکود به‌شمار آورد. در کنار تلاطم‌های سیاسی، روحیهٔ غیرمتمرکز فرهنگی و توجه به استقلال فرهنگی در بین اقوام مختلف ترک، قبرسی و نیز در امپراتوری بیزانس رشد کرد. بنا بر این دیگر آن وحدت فرهنگی و مجد و عظمت گذشته تجدید نشد و تا قرن سیزدهم و پایان قرون وسطی- که ویل دورانت از آن با نام عصر ایمان یاد می‌کند و به دورهٔ تفتیش عقاید نیز شهرت دارد- اغلب آثاری پدید آمد و مورد توجه قرار گرفت که همسو با مسیحیت حاکم و در خدمت ترویج آن بودند، اما با ورود به قرن چهارده و آغاز رنسانس در ایتالیا، دانته به‌عنوان آغازگر یک تحوّل مهم ادبی، شیوه ادبی نوینی را ارائه داد که بنیان‌های آن بر توجه به آثار کلاسیک یونان و روم باستان و تقلید از آنها و همچنین بر توجه به زبان بومی نهاده شده بود. حدود چهل سال بعد از او پترارک نیز پیوند با گذشته و سنت‌های ادبی یونان و روم را برای حیات نوین ادبیات لازم شمرد.

و اما پیش از ورود به بحث دورهٔ رنسانس و مکتب‌های ادبی پس از آن، که بخش بزرگ و قابل بحثی از ادبیات جهان را در بر می‌گیرند، به نمونه‌های کوتاهی از ادبیات و هنر ادوار آغازی مذکور می‌پردازیم که از الواح گلی سومری مربوط به حماسهٔ گیل‌گمش شروع می‌شوند.

۱-۲- سومر: گیل‌گمش (سی قرن پیش از میلاد)

این حماسهٔ عمیق و زیبای سومری که داستان اولین رویارویی فلسفی انسان با مرگ است و به‌صورت الواحی گلی اولین بار در سال۱۸۳۹ توسط یک باستان‌شناس انگلیسی به‌دست آمد، قدیم‌ترین اثر بازماندهٔ مکتوب بشری و مربوط به حدود سی قرن پیش از میلاد مسیح است. کامل‌ترین متن این حماسه منظوم که بر دوازده لوح گلی شکسته منقوش است، از بقایای کتاب‌خانهٔ آشوربانی پال(قرن هفدهم پیش از میلاد) پیدا و به موزهٔ بریتانیا برده شده است. خلاصهٔ این منظومهٔ زیبا به‌قرار زیر است:

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

گیل‌گمش پادشاه و پهلوان ستمگر شهر اورک است که مانند دیگر قهرمانان حماسه، موجودی انسان- خدا است. مردم از ستمگری او به خدایان شکایت می‌برند و خدایان برای شکست او مردی نیرومند و وحشی به نام انکیدو را می‌آفرینند، اما این دو پس از نبردی که در آن گیل‌گمش پیروز است، با هم دوست می‌شوند و گیل‌گمش نیز نیکوکار می‌شود. او به عشق ایزد بانویی به‌نام ایشتر وقعی نمی‌نهد و خشم او را برمی‌انگیزد. ایشتر نرگاو آسمانی را برای نابودی او می‌فرستد، اما گیل‌گمش و انکیدو گاو آسمانی را می‌کشند. خدایان که خشمگین شده‌اند، انکیدو را به خواب مرگ فرو می‌برند. گیل‌گمش پس از عزاداری و به‌خاک سپردن او، در جست و جوی زندگی جاوید از ظلمات و باغ خدایان و دریای مرگ عبور می‌کند و در جست‌وجوی راز جاودانگی با اوت‌نه‌پیشتم (Utana pishtim)- شخصیتی بسیار شبیه به نوح پیامبر که در زمان طوفان به زندگان کمک کرده است و به او نوح بابلی می‌گویند- دیدار می‌کند، اما او به گیل‌گمش می‌گوید که چون یک ثلث او از آدمیان است، جاودانه نخواهد بود. اوت‌نه‌پیشتم او را به گیاه زندگی در اعماق دریا راهنمایی می‌کند. گیل‌گمش گیاه را می‌یابد، اما پیش از خوردن آن و جاودانه شدن، ماری گیاه را می‌رباید و می‌خورد. گیل‌گمش که ناامید شده، در زیرزمین و دنیای مردگان به ملاقات انکیدو می‌رود و راز مرگ را از او می‌پرسد، اما انکیدو می‌گوید اگر با تو سخنی

بگویم، خواهی گریست. گیل‌گمش از او می‌خواهد که بگوید. انکیدو می‌گوید: «دوست تو در خاک افتاد و خاک شد.» و به او می‌گوید که سرنوشت همهٔ آدمیان خاک شدن است، سپس ناپدید می‌شود. گیل‌گمش با ناامیدی به قصر برمی‌گردد و سر بر زمین نهاده، می‌میرد.

گیل‌گمش حماسهٔ مرگ و زندگی و از نخستین تفکّرات فلسفی انسان در مورد مرگ است. او به این نتیجه می‌رسد که حال که نمی‌توان جسم را جاوید کرد، پس باید با نام نیک روح را جاودانه ساخت. او به این طریق به جاودانگی دست می‌یابد، بنا براین هیچ گاه شکست نخورده است.(شمیسا، ۱۳۸۳، انواع ادبی، ص.۱۰۱-۹۸ نقل به مضمون و تلخیص).

www.tabarestan.info

برای آشنایی مختصر با این منظومه، سطور زیر از حماسهٔ گیل‌گمش انتخاب شده است؛ آنجا که «اوت‌نه‌پیشتم» با گیل‌گمش در مورد مرگ و زندگی سخن می‌گوید:

اوت‌نه‌پیشتم با او، با گیل‌گمش، می‌گوید:
«- گیل‌گمش! از چه تشویش در جانِ توست؟
تو را که از گوشتِ خدایان و آدمیانی
نه مگر از آن دست بکرده‌اند که خود ایشان‌اند و مادر و پدرت؟[۱]
زندگی از آن جهت ادامه دارد که مرگ خوف انگیز است.
همه وقت خانه می‌سازیم؛
همه وقت قول و قرارها نهاده پادار می‌کنیم،
همه وقت برادران به تقسیم میراث می‌پردازند،
همه وقت جایی کشمکشی رو می‌کند،
همه وقت موجی سر برمی‌دارد همه چیزی به سیلاب می‌رود...[۲]
چهره‌ئی که در خورشید می‌نگرد
همه گاه باقی نیست.
خفته و مرده، هر یکی مر دیگری را ماند.
از مرگ تصویر نمی‌توان برداشت؟
دستکارِ آدمی چیزی به‌جز آدمی نیست.
از پسِ دعاء خیر اِنلیل(Enlil)[۳]

انون نکی‌ها (Ennugi)[۴] که خداآنِ بزرگ‌اند رای زدن را گرد می‌آیند.
ممی تو[Mamitu][۵] – بانو خداء آفریدگارِ سرنوشت‌ها–
تقدیر آدمی‌زاده‌گان را با خداآن دیگر تدبیر می‌کند.
مرگ و حیات را تدارک می‌بینند
لیکن زمان مرگ را آشکار نمی‌کنند.
تنها شمار روزهای عمرش را رقم همی‌زنند.»[۶] (شاملو،۱۳۸۷، ص.۱۵۴).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

۱-۳-۱- یونان: هُمر (هشت قرن پیش از میلاد)

بزرگ‌ترین آثار ادبی این دوره متعلق به هُمر، حماسه سرای نامدار یونانی است که برخی حتی در وجود او شک کرده‌اند ولی مورخین تاریخ حیات او را حدود قرن هشتم قبل از میلاد تخمین می‌زنند. بنا بر روایات وی نابینا بوده است و شهر به شهر می‌گشته و اشعار خود را بر مردم می‌خوانده است.

اما در مورد دو حماسهٔ منسوب به او، یعنی ایلیاد وادیسه، از آنجا که از نوع حماسه‌های طبیعی و نوع اول هستند، به‌جرأت می‌توان گفت سرایندهٔ واحدی ندارند و مانند شاهنامهٔ فردوسی فقط از طریق مولف خود **نقل** شده‌اند و همچنان که در پیش ذکر شد، تاریخ مربوط به جنگ تروا به سال ۱۲۰۰ پیش از میلاد و تمدن میسنی باز می‌گردد.

حتی در مورد انتساب تألیف این دو اثر به هُمر نیز تردیدهایی وجود دارد، اما از حدود سه قرن پس از او که هیچ نشانی از خود به جا ننهاده است، حرکاتی برای نشر اشعارش پدید می‌آید و در قرون شش و پنج پیش از میلاد، ارسطو و دیگران نسخه‌هایی از آثار هُمر را منتشر می‌کنند و دو قرن بعد، این دو اثر در یونان آن زمان به‌صورت کتاب درسی تدریس می‌شوند.(سیدحسینی،۱۳۸۱، فرهنگ آثار۱،نقل به‌مضمون،ص.۶۲۰). تأثیرگذاری این دو حماسه بر آثار پس از خود به‌حدّی است که برخی ادبیات پس از آن را حاشیه‌هایی بر آنها دانسته‌اند.

۱-۳-۲- ایلیاد

حماسه‌ای در بیست و چهار سرود و ماجرای نبرد یونان با تروا (ایلیون) و محاصرهٔ آن است. پاریس فرزند پریام(Priamos)، پادشاه تروا به اسپارت می‌رود و هنگامی که میهمان منلائوس(Menelaos)، پادشاه آنجا است، همسر زیبای او، هلن و خزائن او را می‌دزدد و با خود به تروا می‌برد. منلائوس با کمک یونانیان تروا را به‌مدت ده سال محاصره می‌کند. بخش مهمی از این منظومه داستان خشم و دلاوری آشیل، پهلوان رویین تن یونانی است که هکتور، برادر پاریس را می‌کشد، اما پس از ماجراهایی خود به‌دست پاریس کشته می‌شود. اولیس، پهلوان دیگر یونانی، که بعدها داستان او در حماسهٔ ادیسه روایت می‌شود، در لباس گدایان وارد تروا می‌شود و پالادیوم، بت اهدایی زئوس به مردم تروا را- که موجب تسخیرناپذیری تروا است- می‌دزدد. ایزدبانویی به‌نام آتنه (Athene) به یونانیان می‌آموزد که با ساختن اسبی چوبی و پنهان شدن در درون آن به شهر تروا راه یابند و دروازه‌ها را به روی یونانیان باز کنند. یونانیان مردم تروا را می‌کشند و هلن را دوباره به منلائوس می‌سپارند.(سیدحسینی، نقل به‌تلخیص، ۱۳۸۱، فرهنگ آثار ۱،ص. ۶۱۹).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

اکنون با نمونه‌ای از این متن آشنا می‌شویم. سربازان هکتور پس از نبردی استراحت می‌کنند:

پس، از توسن‌های جنگی خود - که عرق می‌ریختند- لگام برگرفتند و هرکس در کنار ارابهٔ خود اسب‌هایش را بست...

ستارگان در آسمان گرد مدار شب می‌درخشند و نمایی شگفت انگیز دارند.

بادها خوابیده‌اند و برآمدگی‌ها به‌چشم می‌خورند، سبزه زارها هویدا می‌شوند.

در این هنگام، بین کشتی‌های سیاه و رود کسانتوس، آتش‌های بی‌شمار اسب‌پروران تروایی فروزان است.

اسب‌ها، خسته از جنگ، گندم و جو سفید را می‌جویدند و نزدیک ارابه‌های خود، سپیده دم را با تخت زیبایش انتظار می‌کشیدند. (فرزاد، ۱۳۸۰،ص. ۳-۱۸۲).

۱-۳-۳- ادیسه

این منظومه نیز شامل بیست و چهار سرود و ماجراهای اودوسئوس(اولیس) یکی از پهلوانان یونان است که پس از نبرد تروا، هنگام بازگشت به وطن به موانعی برخورد می‌کند. به اعتقاد یونانیان، خدایان طرفدار تروا در راه بازگشت او موانعی ایجاد می‌کنند؛ از جمله این که یارانش با خوردن میوهٔ کُنار دچار فراموشی می‌شوند و او مجبور می‌شود آنان را ببندد و به‌زور سوار کشتی کند. پس از رسیدن به جزیرهٔ غولان یک چشم، غولی چند نفر از یاران اولیس را می‌خورد. اولیس به غول شراب می‌نوشاند و پس از به‌خواب رفتن او را کور می‌کند و با همراهان خود از آنجا می‌گریزد. پس از ماجراهایی دیگر، از جمله طوفانی که خدای بادها بر آنان نازل می‌کند و گرفتاری به‌دست زنی جادوگر که یارانش را به‌شکل خوک در می‌آورد، اولیس جادو را باطل می‌کند و به جایگاه مردگان می‌رود و ماجراهایی دیگر دارد. اولیس بعد از بیست سال به سرزمین خود ایتاک(انطاکیه) باز می‌گردد، در حالی که مادرش در فراق او خود را به‌دار آویخته و پسرش تلماک جوانی برومند شده و همسرش پنه لوپه از سوی خواستگاران خود تهدید می‌شود تا یکی از آنان را برای ازدواج برگزینند. پنه لوپه شرط می‌کند که هرکس بتواند کمان اولیس را زه کند و تیر را از سوراخ انگشتری بگذراند، همسر او خواهد شد. اولیس که در جامهٔ مبدّل گدایان است، این کار را می‌کند و با کمک پسرش دشمنان را شکست می‌دهد و حقیقت حال خود را بر همسرش آشکار می‌کند. (شمیسا، انواع ادبی،۱۳۸۳، نقل به‌تلخیص، ص.۱۰۶-۱۰۵).

۱-۴-۱- یونان: سوفکل (پنج قرن پیش از میلاد)

همچنان که پیش از این ذکر شد، قرن پنجم پیش از میلاد مسیح دورهٔ طلایی تمدن یونان و اوج شکوفایی فرهنگ و هنر است. سوفکل شاگرد آشیل، دوست هرودت و همدورهٔ فیثاغورث و سقراط است. نوع ادبی غالب در این دوره ادبیات نمایشی است و او پیش از نوشتن ترازدی‌های مشهورش، در اجرای تراژدی‌های متعددی از استادان پیشین خود شرکت داشت. در مورد او گفته‌اند که

www.tabarestan.info تبرستان

نخستین اثر خود را در بیست و دو سالگی آفریده است. سوفکل از همان آثار اولیه خوش درخشید و طی شصت سال، صد و بیست و سه اثر خلق کرد، اما فقط هفت تراژدی از این آثار باقی مانده است. تراژدی‌های او نسبت به آثار استادانی چون آشیل و اوری‌پید پیشی گرفت و قهرمانان او برخلاف شخصیت‌های نویسندگان پیشین سجایای انسانی داشتند و به ستیزه با خدایان می‌پرداختند. از مهم‌ترین آثار او می‌توان «ادیپوس شاه»، «ادیپ در کولون» و «آنتیگون» را نام برد. (قریب،۱۳۵۶،ص. ۱۴-۱۳). هنگامی‌که فرزندان او، در دوران کهولتش برای تصاحب اموال او را به جنون متهم کردند، او برای تبرئهٔ خود از اتهام جنون، در دادگاه نمایش‌نامهٔ مشهور خود، «ادیپ شاه» را خواند و با این کار علاوه بر رد اتهام جنون، به‌تعریض آنان را به عقدهٔ حسادت به پدر متهم کرد. (شمیسا،۱۳۸۳، انواع ادبی، نقل به‌مضمون،ص.۱۵۳).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

از آنجا که نمایش‌نامهٔ «ادیپ شاه» نه فقط از نظر ادبی اهمیت فراوان دارد، بلکه بعدها فروید با توجه به مضمون آن، اصطلاح عقدهٔ ادیپ را- که یکی از مهم‌ترین مباحث مطرح شده در روانکاوی فرویدی است- وضع کرد، خلاصه‌ای از آن در اینجا نقل می‌شود.

۱-۴-۲- ادیپوس شاه

ادیپوس شاه پسر لایوس پادشاه شهر تب(تبس) است. پیشگویان پیش‌بینی می‌کنند که ادیپ پدر خود را کشته، با مادر خود یوکاسته(ژوکاستس) ازدواج می‌کند؛ بنا بر این لایوس دستور می‌دهد ادیپ را در کوهی رها کنند تا بمیرد، اما چوپانان او را نزد پادشاه کورنت می‌برند و ادیپ نرد او بزرگ می‌شود. در بزرگ سالی پس از آگاهی از گفته‌های پیشگویان به تبس برمی‌گردد، اما در راه به پدر خود برخورد می‌کند و بدون این که او را بشناسد، او را می‌کشد. در شهر هرکس که به معماهای هیولایی به نام اسفینکس جواب دهد، با یوکاسته ازدواج خواهد کرد. ادیپ به این معماها جواب می‌دهد و ندانسته با مادر خود، یوکاسته ازدواج می‌کند. بعد از سال‌ها وقتی حقیقت روشن می‌شود، یوکاسته خود را می‌کشد و

ادیپ خود را کور کرده، با دختر خود، آنتیگون از تبس می‌رود. گناه ادیپ دامنگیر مردم تبس می‌شود و طاعون شهر را ویران می‌کند. (شمیسا،۱۳۸۳، انواع ادبی،ص. ۱۵۲). این تراژدی مباحثی فلسفی در مورد جبر یا اختیار انسان را مطرح می‌کند و در پایان انسان‌ها را اسیر و بازیچهٔ سرنوشت می‌بیند.

سوفکل پنج سال پیش از مرگ خود، شاهکار دیگرش، «ادیپ در کولون» را که ادامهٔ این داستان است، می‌نویسد. در این داستان، ادیپ با دخترش آنتیگون به روستایی در حومهٔ شهر آتن پناه می‌برد و دیگر اعتمادی به خیر خدایان ندارد. او می‌داند که سرنوشت بدون این که گناهی داشته باشد بر او تحمیل شده است و درمی‌یابد که خدایان او را بخشوده‌اند. پس به‌طور معجزه‌آسایی از دیگر دام‌های سرنوشت می‌گریزد و بدون به‌جا گذاشتن نشانی، خاطره‌ای گسسته و محو می‌شود. (قریب،۱۳۵۶،ص. ۱۵). به سطوری از این نمایش‌نامه و لحن شورشگرانهٔ آن در برابر خدایان توجه فرمایید. در این بخش ادیپ که همراه دخترش وارد روستایی در حومهٔ آتن شده است، به آنتیگون می‌گوید: « سه خداوند، **زمان و رنج و نژاد پادشاهانه**، صبوری را به من آموختند.» او از صبوری در برابر سرنوشت و ستم خدایان سخن می‌گوید. سپس به مردی روستایی برمی‌خورد و به او وعدهٔ پاداشی می‌دهد و از او می‌خواهد که با ساکنان روستا گفت‌وگو کند و اجازهٔ اقامت او را در روستا بگیرد:

روستایی – از مردی کور امید چه پاداشی می‌توان داشت؟

ادیپ — مرد، کلام من کور نیست.

روستایی — رفیق، گرچه پریشان حالی، اما پیداست که مردی بزرگواری. همآنجا که هستی بمان، همانجا که نخستین بار دیدمت، تا بروم و به دیگران — نه به مردم شهر بلکه به ساکنان اطراف — بگویم که چه دیدم، و بر آنهاست که بگویند می‌توانی بمانی یا بهتر آن است که بروی.

خارج می‌شود.

ادیپ– دخترم، بیگانه رفت؟

آنتیگن– رفت و کسی جز من این جا نیست. هر چه می‌خواهی بگو.

ادیپ دعا می‌کند:

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

ای مقدسان مهیب که تختگاه شما
نخستین قرارگاه من بود در این سرزمین،
برمن ببخشایید و بر آپولو[۱] ببخشایید
زیرا او توأم با سرنوشت شومی که نصیب من ساخت
پیمان کرد که در روزگار آینده در قرارگاه شما مقدسان بیاسایم
و روزهای دردناک من به‌سرآید.[۲]
و آنان که پناهم دادند، رستگار باشند
و آنها که در به‌رویم ببندند و مرا از خود برانند پریشان روزگار.
زلزله و تندر و آذرخش آتشین آسمان
نشان آن است که این همه خواهد شد.
و اکنون می‌دانم که به راهنمایی درست شما
راه این مکان مقدس را پیمودم...(قریب،۱۳۵۶،ص. ۱۸).

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

۱-۵-۱- روم: ویرژیل (یک قرن پیش از میلاد)

ویرژیل بزرگترین شاعر روم باستان و منظومهٔ «انه‌ئید» یا انه‌آس‌نامه (Aeneis) بزرگ‌ترین شعر باستانی لاتین منسوب به او است. ویرژیل حدود هفتاد سال پیش از میلاد مسیح می‌زیست و هشت نمایش‌نامه در طی هشت سال از او باقی مانده است. دانته شاعر بزرگ آغازگر رنسانس او را استاد و پدر خود می‌داند و از او الهام می‌گیرد. «انه‌ئید» که در ده سال آخر زندگی شاعر سروده شده بود، طبق وصیت او می‌بایست در آتش افکنده و سوزانده شود، اما از آنجا که تقدیر زندگی جاودانه‌ای برای آن رقم زده بود، حفظ و منتشر شد.

۱-۵-۲- انه‌ئید

ماجرای شکل گیری اقتدار و تمدن روم است و به دو قسمت کاملاً مجزا تقسیم شده است: قسمت اول(دفترهای اول تا ششم) تقلیدی از ادیسه است و داستان سفرهای انه‌آس، شاهزادهٔ تروایی رومی‌نژاد را تا رسیدن او به ایتالیا باز می‌گوید؛ با این تفاوت که انه برخلاف اولیس در جست‌وجوی وطن تازه‌ای است. قسمت

دوم (دفترهای هفتم تا دوازدهم) که به‌تقلید ایلیاد سروده شده، جنگ‌های انه‌آس را برای فتح لاتیوم (Latium) تا پایه گذاری لاوینیوم (Lavinium) شرح می‌دهد. در این بخش نیز به‌جای سخن گفتن از ویرانی یک شهر(تروا) سخن از پایه‌گذاری و ساختن یک تمدن است. (سیدحسینی،۱۳۸۱، فرهنگ آثار ص. ۴۹۶). انه‌آس که مانند سایر قهرمانان حماسه و اسطوره موجودی نیمه‌انسان – نیمه‌خدا است، فرزند ونوس[1] ایزدبانوی زیبایی، عشق و شادی است. او جدّ افسانه‌یی رومی‌ها و شاهزاده‌ای ترواییست که بعد از جنگ و ویرانی تروا گریخته و قصد بازگشت به وطن اجدادی خود را دارد. انه‌آس در حین سفر از کارتاژ می‌گذرد و در ملاقات با دیدو (Dido) ملکه کارتاژ، سرگذشت خود را از هنگامی که یونانیان با پنهان شدن در اسبی چوبی تروا را تسخیر می‌کنند، برای او شرح می‌دهد. دیدو عاشق انه‌آس می‌شود، اما پس از وصالی کوتاه‌مدت، ژوپیتر خدای خدایان هدف انه‌آس را که فرمان‌روایی بر ایتالیا است، به او یادآوری می‌کند. انه‌آس ملکه را رها می‌کند و مخفیانه از آنجا سفر می‌کند. دیدو پس از نفرین ترواییان و پیش‌گویی انتقام هانیبال[2] از آنان، خودکشی می‌کند. این امر موجب جنگ و خصومت بین روم و کارتاژ می‌شود. (همان،ص.۴۹۷).

در «انه‌ئید» نوع ادبی از حماسی به نمایشی تغییر کرده و شخصیت‌ها که اغلب اصل هومری دارند، هالهٔ اساطیری و افسانه‌ای خود را تا حدی از دست می‌دهند. بنا بر این بیشتر جنبهٔ زمینی پیدا می‌کنند و از قلمرو خدایان فاصلهٔ بیشتری می‌گیرند. تأثیر این منظومه به‌حدی است که حتی در قرون وسطی و تا زمان رنسانس همچنان سرمشق شعر باقی می‌ماند و از همان قرون اول پس از میلاد تا زمان دانته تقلیدهای متعددی از آن کرده‌اند. اما در این قرون هرگز عظمت و اقتدار ادبی روم و یونان باستان به‌پای گذشته نمی‌رسد تا هنگامی که در دورهٔ رنسانس دوباره احیاء می‌شود.

۱-۶- انواع ادبی اصلی در گذشته

همچنان که پیش از این اشاره شد، اولین آثار ادبی که متعلق به آغاز تمدن بشری،

www.tabarestan.info تبرستان

شکل‌گیری ملت‌ها و جوامع بشری، جنگ‌های قبایل برای متحد شدن و مربوط به طفولیت جوامع بشری هستند، در قالب حماسه ارائه شده‌اند؛ اما با پیشرفت تمدن بشری و شهرنشینی، نوع ادبی نیز از حماسه به‌سوی ادبیات تغزّلی و غنایی میل می‌کند. درام یا ادبیات نمایشی در اکثر تمدن‌های قدیم وجود داشته و جزو مراسم مذهبی محسوب می‌شده، اما دوران رونق آن پس از حماسه بوده و مضمون و محتوای آن در دوران‌های مختلف متفاوت است؛ مثلاً در اروپای قرون وسطی، کلیسا به‌خاطر علاقهٔ مردم به نمایش، درام مذهبی را به‌وجود می‌آورد که کار آن نمایش زندگی حضرت مسیح و قدیسان است، در حالی که در نمایش‌نامه‌های عصر رنسانس، تفکّر اومانیستی حاکم است. (شمیسا، ۱۳۸۳، انواع ادبی، نقل به‌مضمون ص.۱۴۴،۱۳۲،۶۰). همین تفاوت را در عرصهٔ نقاشی و سایر هنرها نیز می‌توان مشاهده کرد و بعد از این به‌طور مختصر به آن خواهیم پرداخت.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

همچنان که در نمونه‌های ذکر شده در این فصل می‌بینیم، اولین آثار که گیل‌گمش و پس از آن ایلیاد و ادیسهٔ هُمر هستند، در قالب **حماسه** و در ارتباط با خدایان و روابط آنان با انسان سروده شده‌اند، در حالی که آثار دورهٔ بعد یعنی آثار سوفکل و دیگران در قالب **نمایش‌نامه**‌هایی که بیشتر رنگ و بوی زندگی بشری دارند، عرضه شده‌اند. مثلاً در نمایش‌نامهٔ «آنتیگونه» اثر سوفکل برای اولین بار از روابط عاشقانه میان زن و مرد سخن گفته می‌شود و در «ادیپوس شاه» گفتمان جبر و اختیار- که گفتمانی کاملاً انسانی و تا هم اکنون مورد علاقهٔ بشریت است - مطرح می‌شود. «انه ئید» ویرژیل نیز گرچه ادامهٔ حماسه‌های هُمر است، اما از نظر محتوایی بسیار متفاوت است و مسائلی انسانی‌تر و مضامینی گاه غنایی را مطرح کرده است. این نوع ادبی پس از قرون وسطی و آغاز رنسانس، این بار با غلبهٔ تفکّر اومانیستی باز هم به حیات خود ادامه می‌دهد.

در پایان این فصل، از آنجا که موضوع بحث ما در حوزهٔ شعر و نمایش‌نامه و داستان و به‌طور کلی ادبیات است، نمی‌توان بدون اشاره به آثاری بسیار مهم، در زمینهٔ علوم ادبی سخن را خاتمه داد. یکی از این آثار، کتاب ارزشمند ارسطو

«بوطیقا» است که به «فنّ شعر» و «شعرشناسی» و « ادبیات شناسی» نیز ترجمه شده است. این اثر که در قرن پنجم قبل از میلاد و تقریباً همزمان با آثار سوفکل آفریده شده، به بحث در مورد ادبیات و شعر و نمایش‌نامه می‌پردازد و دربارهٔ مهم‌ترین انواع ادبی آن زمان، یعنی تراژدی و کمدی تعاریفی به‌دست می‌دهد که تا زمان حاضر نیز هنوز مورد تأیید و استفاده اهل ادب و هنر است. او برخلاف افلاطون ارزش هنر را در جنبه‌های تعلیمی آن نمی‌بیند، بلکه برشکل و ساختار ادبی تأکید می‌ورزد.

جز ارسطو لازم است به هوراس هم در تاریخ یک قرن پیش از میلاد مسیح اشاره کرد. هوراس نویسنده و نظریه پرداز مشهور رومی است که در کتاب «هنر شاعری» خود موازینی برای تشخیص ادبیات شایسته و واقعی به‌دست می‌دهد. او برخلاف افلاطون و ارسطو قائل به تقلید شاعر از طبیعت نیست، بلکه تأکید بر تقلید شاعران از پیشینیان خود دارد. به اعتقاد او نویسندهٔ واقعی کسی است که همان موضوعات سنتی را با شیوه‌های نو ارائه دهد. او اولین کسی است که الگوبرداری از شاعران و نویسندگان یونان و روم باستان را ضروری می‌داند و معتقد است که نویسندگان باید از بلندپروازی بپرهیزند و با شناختن مخاطبان خود سعی کنند آثاری سودمند و لذت بخش برای آنان خلق کنند. (برسلر،۱۳۸۶، ص.۵۰-۴۹).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

۱-۷- نگاهی به سایر هنرها در یونان و روم باستان

تقریباً پس از نیمهٔ قرن هفتم قبل از میلاد، یونانیان با الهام گرفتن از مصریان شروع به **پیکرتراشی** از سنگ مرمر کردند. آنان از روش کار مصریان و از نسبت‌های مورد استفادهٔ آنان اقتباس کردند و به‌همین دلیل نخستین پیکره‌های یونانی شباهت بسیاری با پیکره‌های مصری دارند. تصاویر۱، ۲ و ۳ این شباهت را به‌خوبی نشان می‌دهند. این نوع پیکره، که مرد جوان برهنهٔ ایستاده‌ای را از نمای جلو نشان می‌دهد، کوروس(Kouros) به‌معنی «مرد جوان» نامیده می‌شود.

یونانیان بر این باور بودند که پیکره‌ها باید شبیه انسان و در عین حال شیء

زیبایی هم باشند. اعمال سه عنصر طرح، یعنی **تقارن، تکرار دقیق الگوها و به‌کارگیری همان الگوها در مقیاس‌های مختلف** مهم‌ترین شیوهٔ آنان برای نیل به این هدف بود. پیکرتراش یونانی، مانند همکار مصریش، به تقارن طبیعی بدن انسان با زوج چشم‌ها و گوش‌ها و دست‌ها و پاهایش توجه داشت و از هر حالتی که به بدن پیچ و تابی می‌داد پرهیز می‌کرد، تا این تقارن از بین نرود. (وودفورد، ۱۳۸۶، یونان و روم، ص.۹-۷، نقل به مضمون و تلخیص).

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

تصاویر ۱، ۲، ۳ : سمت راست، کوروس، اواخر قرن ۷ قبل از میلاد، موزهٔ متروپولیتن نیویورک. وسط، فرعون مشهور به بوخوس (مصری) نیمهٔ قرن ۷ قبل از میلاد، موزهٔ هنرهای زیبای بوستن. سمت چپ، فرعون منتوحوتپ (مصری) نیمهٔ قرن ۸ قبل از میلاد، موزهٔ بریتانیا، لندن.

اما پویایی هنر یونان موجب شد که پیکرتراشان یونانی در این الگوهای ثابت، ایستا و متقارن درجا نزنند و در حوالی قرن پنجم پیش از میلاد، این حالت خشکی و بی‌حرکتی بدن تغییر کند. این تغییر به دشواری و با ناکامی‌های فراوان پیکرتراشان صورت گرفت، اما در نهایت به طبیعی‌ترین شدن حالت بدن منجر شد. تصاویر شمار ۴ و ۵ به‌خوبی این تغییر را نشان می‌دهند.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۴ : زئوس آرتیمیسیون، ربع دوم قرن ۵ق.م. موزهٔ ملی آتن.

تصویر ۵ : بدل رومی زئوس آرتیمیسیون، دیسک‌انداز مورون، حدود ۴۵۰ق.م. موزهٔ ملی ترمه، رم .

جز پیکرتراشی باید به هنر **معماری** و **نقاشی** این دوران نیز اشاره کرد. نمونه‌های شاخص معماری و نقاشی یونان باستان را می‌توان در **معابد یونانی و تزئینات آن** مشاهده کرد. بعد از اینکه یونانیان پیکره‌هایی از خدایان خود ساختند، برای نگهداری از این پیکرها معابد لازم آمدند و این معابد به‌تدریج معماری چشمگیر و باشکوهی پیدا کردند که عمدتاً مبتنی بر **ستون‌سازی** در نمای ساختمان بود. سقف این معابد شیب‌دار بود و دو مثلث در جلو و عقب

ایجاد می‌کرد که آنها را **سنتوری** می‌نامند و یونانیان برای تزئین این نماها سنتوری‌ها را پر از **نقوش تزئینی**، که ساخته یا نقاشی می‌شدند، می‌کردند. تصاویر ۶ و ۷ نمونه‌هایی از این معماری و نقوش هستند.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۶ : نمایی از معبد پرپیترال یونانی، ربع سوم قرن ۵ ق.م. معبد هفائیستوس، آتن.

تصویر ۷ : بالا، بازساختهٔ سنتوری شرقی معبد آفائیا در آیگینا، ربع اول قرن ۵ ق.م. و در پایین، بازساختهٔ سنتوری شرقی معبد زئوس در المپ، ربع دوم قرن ۵ ق.م.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

فصل دوم

اومانیسم و رنسانس

۲-۲- از دانته تا شکسپیر

۲-۲-۱- افول تاریکی: رنسانس (Renaissance) (قرون سیزده تا شانزده میلادی)

با زوال تدریجی قدرت کلیسا و خاتمه یافتن دوران سیاه تفتیش عقاید، دورهٔ رشد و شکوفایی علوم و اندیشهٔ بشری با محور قرار گرفتن انسان و امور انسانی آغاز می‌شود. این دوران که با نام رنسانس غرب از آن یاد می‌شود و مدتی پس از شکست و توقف رنسانس شرق روی می‌دهد، در حدود سه قرن به‌طول می‌انجامد و برخلاف رنسانس شرق مانعی در راه خود نمی‌یابد و منجر به تحوّلات عظیمی در غرب می‌شود که بشر تا زمان حال شاهد دستاوردهای شگرف آن بوده است. در مورد تاریخ افول قرون وسطی و آغاز رنسانس توافق همگانی وجود ندارد. ویل دورانت پترارک(Petrarch) را پدر رنسانس می‌نامد (دورانت، ۱۳۷۳،ص.۳). و برخی محقّقان دانته را - که حدود چهل سال پیش از پترارک در قرن سیزدهم میلادی آثار خود را به این شیوه پدید آورد - آغازگر این دوران دانسته و پایان آن را اواخر قرن شانزدهم میلادی ذکر کرده‌اند و با توجه به این که شکسپیر نیز در حیطهٔ این سبک و دوران قرار می‌گیرد، دورهٔ رنسانس را به حدود قرن هفدهم نیز گسترش می‌دهند. (کادن،۱۹۹۹، ص.۷۴۱-۷۳۹). پترارک شاعر و کشیش انسان‌دوست فلورانسی شاید نخستین هنرمندی است که

زن در آثارش مقامی والا یافته است و چهره زن در این آثار بر خلاف نظر اهل کلیسای آن روزگار عامل شیطان و گناه نیست. همین نگاه انسان مدارانه در آثار دانته و یا در نقاشی‌های لئوناردو داوینچی و رافائل و در مجسمه سازی میکل آنژ به‌خوبی قابل مشاهده است. لئوناردو و رافائل چهره‌های انسانی را طوری ترسیم می‌کردند که حالت‌های روانی آنان ثبت شود. تابلو معروف لئوناردو موسوم به لبخند ژوکوند و حالت رازآلود جاودانهٔ آن نمونهٔ خوبی برای این امر است. همچنین در مجسمه‌های میکل آنژ که بیشتر در کلیساها و نمازخانه‌ها قرار دارند، انسان‌ها اغلب به‌طور برهنه و در مرکز توجه هستند. در عرصهٔ فلسفه نیز فرانسیس بیکن و دکارت بنیان‌های خردگرایی را استوار کردند. این بنیان‌های فرهنگی دستاوردی عظیم، یعنی انقلاب صنعتی و اختراع صنعت چاپ را در پی داشتند که خود بعدها به‌نحوی تصاعدی این حرکت را به سمت جلو بردند. (فرزاد،۱۳۸۲،ص. ۱۸۷-۱۸۵).

پیشکش به شما
www.tabarestan.info

کادن در فرهنگ اصطلاحات ادبی واژهٔ (rebirth) به معنای تولد دوباره را معادل رنسانس قرار داده و منظور از آن را تولد دوبارهٔ ادبیات کلاسیک یونان و لاتین دانسته است. (ص.۷۳۹). در آغاز این دوران آثاری از یونان و روم باستان که در گوشه و کنار کتابخانه‌های دیرها و کلیساها فراموش شده و متروک مانده بود، کم کم کشف و ترجمه شد. در کنار این اکتشاف و تجدید حیات ادبیات و هنر و فلسفهٔ یونان و روم قدیم در غرب، رنسانس ناتمام شرق و اکتشافات علمی دانشمندان مشرق زمین بر این جریان بی‌تأثیر نبود. هنگامی که روم شرقی یا قسطنطنیه که همان استانبول امروزی است، به‌دست سلطان سلیم عثمانی فتح شد، کتب یونانی و لاتین و همچنین آثار اندیشمندان شرقی چون ابن سینا و فارابی، ابن رشد و دیگران - که با تمدن و فرهنگ یونان و روم باستان مرتبط بودند - از کتابخانهٔ این شهر به‌دست کسانی که از آنجا گریختند، از جمله شخصی به‌نام خالکاندوس، به ایتالیا منتقل شد. این کتب بسیار مورد توجه روشنفکران ایتالیایی قرار گرفته و تلاشی عظیم برای جمع آوری و تدریس آنها آغاز شده بود. تمدن و فرهنگ فراموش شدهٔ یونان و روم باستان دوباره کشف شده بود و نخستین

دانشگاه‌های اروپا در حال تأسیس بودند. این آثار به‌عنوان اصلی‌ترین منابع رنسانس مورد تدریس و بحث و فحص و تقلید قرار گرفتند. از معروف‌ترین نویسندگان و شاعران و هنرمندان دورهٔ رنسانس می‌توان دانته، پترارک، بوکاچیو، ماکیاولی در ایتالیا، اراسموس در هلند، شاعران گروه پلئاد در فرانسه، لوپ دو وگا و سروانتس در اسپانیا، سر توماس مور، ادموند اسپنسر، سر فیلیپ سیدنی، شکسپیر و سر فرانسیس بیکن در انگلستان را نام برد.

در این جا لازم است اندکی هم در مورد اومانیست‌ها که گروهی از پیشتازان رنسانس و درواقع نمایندهٔ تفکر فلسفی غالب در دورهٔ رنسانس هستند، گفت‌وگو شود.

www.tabarestan.info

۲-۲-۲- اومانیسم(Humanism) (قرن پانزدهم میلادی)

اصطلاح اومانیسم مأخوذ از واژهٔ (Human) به‌معنای انسان است. هنر قرون وسطی به تبعیت از کلیسای آن زمان انسان را موجودی حقیر و گناهکار می‌شمرد و اصلی‌ترین مضامین این دوره تجسّم مرگ و رنج و عذاب بود. جنبش اومانیست‌ها که مرکز اصلی آن در **ایتالیا** بود، انسان را در مرکز توجه هنرمندان و فلاسفه قرار داد و هنر به‌جای طرح رنج و عذاب، به‌سوی زندگی توأم با نشاط گرایید. به‌جای توجه به مفاهیم خرافی و غیرعقلانی، به خردورزی توجه شد. به گفتهٔ ویل دورانت اینان دیوانهٔ دانش بودند و اندیشهٔ مردم ایتالیا را از مسیحیت به فلسفه و از آسمان به زمین معطوف کردند. (دورانت، ۱۳۷۳، ص.۸۸). نخستین اومانیست‌ها دانشجویان ادبیات و علوم انسانی بودند که اشعار و نمایش‌نامه‌های شاعران یونانی و لاتین و فلسفه و تاریخ و بلاغت می‌خواندند. (کادن، ۱۹۹۹، ص.۴۰۲). اصطلاح «**ادبیات و علوم انسانی**» متعلق به این دوران و به‌معنای ادبیات و علوم مربوط به جهان انسان‌ها و با محوریت انسان - و نه مربوط به عالم بالا- به‌کار می‌رفته است. مناسب‌ترین موضوع مطالعه اکنون خود انسان با همهٔ توانایی‌های درونی و زیبایی جسمانی، با همهٔ خوشی‌ها و دردهای حواس و عواطف بود. اومانیست‌ها با کشف آثار ادبی و کلاسیک یونان باستان به حفظ،

گردآوری، ترجمه و تدریس این آثار روی آوردند. آثار افلاطون، ارسطو، هرودت، هومر، آشیل، سوفکل، اوری پید و دیگران، آنها را شیفته خود کرده بود. بنا براین آثار هنری خود را نیز به پیروی از ادبیات یونان و روم باستان به‌وجود آوردند، اما به‌تدریج دل بستگی آنان به آثار یونانی تحت الشعاع احساس غرورشان نسبت به ادبیات و هنر روم باستان قرار گرفت و زبان لاتینی را به‌عنوان زبان ادبی عصر خود احیا کردند و حتی نام‌های خود و مصطلحات زندگی روزمره و دینی خود را صبغه‌ای رومی بخشیدند. آنها از این که دانته زبان و لهجهٔ بومی ایتالیا را اختیار کرده بود، اظهار تأسف می‌کردند و به‌همین دلیل کم‌کم تماس خود را با منابع زندهٔ ادبی از دست دادند و مردم خواندن آثار آنان را به اشراف واگذاشتند و خود به خواندن آثار بومی و رمانس‌های ترجمه شده از زبان فرانسه پرداختند. با این حال این شیفتگی زودگذر به زبان و ادبیات لاتینی موجب شد تا نویسندگان ایتالیایی معماری، مجسمه سازی و موسیقی اصیل را بازیابند و برای هنر قوانین و هدف و معیاری پدید آورند. قرن پانزدهم را در دوران رنسانس قرن اومانیست‌ها نامیده‌اند. (دورانت،۱۳۷۳،ص.۹۲-۸۸). اومانیسم در پیشرفت تمدن بشری بسیار موثر بود و موجب شد انسان خود و توانایی‌هایش را بهتر بشناسد و به جنبه‌های مادی و زمینی زندگی خود، بیشتر از جنبه‌های ماورایی و آسمانی توجه پیدا کند و خود را به‌عنوان موجودی خلاّق بشناسد. بنا بر این در این دوره، تغییرات بسیار شدیدی در نحوهٔ نگرش انسان نسبت به خودش روی داد. از برجسته‌ترین اومانیست‌های این دوره می‌توان پیکودلّامیراندلا، فیسینو، اراسموس، سرتوماس مور و جوان لوئیس ویوز را نام برد. (کادن،۱۹۹۹،ص.۴۰۳).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

۲-۲-۳- دانته (قرن سیزده و چهارده میلادی)

این شاعر بزرگ ایتالیایی را که بعدها الهام بخش شاعران و نویسندگان بزرگی بوده است، می‌توان اولین زمینه ساز رنسانس دانست. مهم‌ترین اثر او به‌نام «کمدی الهی» شامل سه قسمت: دوزخ، برزخ و بهشت نوعی سفرنامهٔ تمثیلی به

جهان آخرت است. برخی معتقدند دانته با الهام از کتاب «الغفران» اثر ابوالعلای معرّی - که آن هم سفری خیالی به بهشت و دوزخ است و حدود دو قرن پیش از او نوشته شده - آن را آفریده است. (فرزاد، ۱۳۸۰،ص.۱۸۸). برخی نیز ایدهٔ اولیهٔ این اثر را ملهم از «سیرالعباد الی المعاد» سنایی می‌دانند که در آن زمان به لاتین ترجمه شده بود. می‌توان گفت که خود سنایی نیز اثر ارزشمندش را با الهام از «ارداویراف‌نامه» آفریده است. دانته که بخشی از عمر خود را در قرن سیزده و بخشی دیگر را در قرن چهاردهم سپری کرده است، نخستین قسمت کمدی مشهور خود را -که ستایشگران به‌سبب اهمیت و سترگی مطالب مندرج در آن و دانش فراوان نویسنده اش، نام الهی بر آن نهاده بودند- در قرن سیزدهم و دو قسمت دیگر آن را در قرن چهاردهم نگاشته است. (قریب،۱۳۵۶،ص.۲۲-۲۰).

پیشکش شبکه تبرستان www.tabarestan.info

دانته نخستین کسی است که به‌جای نوشتن به زبان لاتین - که زبان رسمی و جهانی کلیسا و همچنین ادبیات در قرون وسطی بود - به زبان قابل فهم برای عامهٔ مردم، یعنی ایتالیایی نوشت. تا پیش از او فقط آثار سخیف یا عامه پسند به زبان‌های غیر لاتینی و زبان عامهٔ مردم نوشته می‌شد، اما دانته نشان داد که زبان روزمره ابزاری عالی و مورد قبول برای نگارش ادبی است. (برسلر، ۱۳۸۶، ص.۵۳). دانته بنیان‌گذار ادبیات ایتالیا، آغازگر رنسانس و نمونهٔ تفکر اومانیستی است. او در بین پیشینیان به ویرژیل و هوراس توجه فراوان داشت، به‌طوری که ویرژیل را پدر و استاد خود می‌نامد و سبک زیبای خود را مدیون او می‌داند. پس از او نیز کسانی چون بوکاچیو[۱]، پترارک[۲] و جان میلتون[۳] بسیار از او تأثیر گرفته‌اند.

دانته به بحث انواع ادبی توجهی نشان نمی‌دهد و فقط به تمجید از شعر غنایی می‌پردازد. تأثیر عشق ناکام دانته به دختری به‌نام بئاتریس را نمی‌توان در آثار او نادیده گرفت، به‌طوری که در پیش نویس کمدی الهی و بعدها در متن این کتاب نیز بئاتریس حضور دارد و هنگامی که بئاتریس در بیست و پنج سالگی در می‌گذرد، شاعر که بعدها او را در آثار خود جاودانه خواهد کرد، این طور می‌گوید: «قلب من زندگی تو را همواره حفظ خواهد کرد، تو مانده‌ای، تو

جاودانه‌ای...» (قریب،۱۳۵۶،ص.۲۱). می‌توان گفت دانته در سخن گفتن از بئاتریس روح و جان خود را به‌تصویر می‌کشد، همچنان که لئوناردو داوینچی در تصویر کردن مونالیزا من واقعی خود را تجسّم بخشیده است.

۲-۲-۴- کمدی الهی

در داستان «کمدی الهی» دانته در عالم رویا خود را در جنگلی تاریک و در بین حیوانات وحشی می‌بیند. ویرژیل که مظهر عقل انسانی و طبق اصطلاحات روانکاوی «خود» یا همان (Ego) است، او را در این سفر راهنمایی می‌کند. البته باید توجه داشت که در این متن «خود» به‌طور کامل تحت سیطرهٔ «فراخود» یا (Superego) که همان وجدان و اخلاقیات و آموزه‌های بشری است، قرار دارد. گمشدن در جنگل تمثیلی از زندگی گناه‌آلوده و انحراف از راه راست و مطابق آنچه که روانکاوان می‌گویند، تبعیت از «نهاد» یا (Id) است و حیواناتی که با او برخورد می‌کنند هر یک تمثیلی از صفات انسانی هستند؛ از جمله پلنگ سمبل شهوت و نفس پرستی و شیر مظهر غرور و گرگ مظهر پستی و لئامت است. (این صفات در روانکاوی تماماً در حوزهٔ «نهاد» قرار می‌گیرند. در عین حال هر یک از این سمبل‌ها به‌نحوی به اوضاع سیاسی زمان دانته نیز اشاراتی دارند. در سطور زیر که به‌عنوان نمونه از کتاب اول، بخش دوزخ انتخاب شده است، هنگامی که دانته در برابر ماده گرگی در جنگل احساس ناامیدی می‌کند و عقب می‌نشیند، ناگهان فراخود و عقل در لباس ویرژیل در برابر او ظاهر می‌شود و او را به بالا رفتن از تپه که نماد تعالی و دوری از گناه و فساد است تشویق می‌کند. این نیز همان فرایندی است که در اصطلاح روانکاوان «تصعید» یا «والایش» یعنی (Sublimation) نامیده شده است. او که از مدت‌ها پیش به‌سبب ناتوانی در رویارویی با تمایلات نفسانی یا به‌اصطلاح عرفان شرقی و مذهب «نفس امارّه» نیست و دیگر قادر به شنیدن ندای عقل (ویرژیل) نبوده است، شرمنده می‌شود و از او طلب یاری می‌کند تا با کمک او بتواند به «نفس مطمئنه» دست یابد. با توجه به این مضامین و انطباق آنها بر مفاهیم روان شناسی و نیز عرفان که نوعی

پژوهش به نشر طبرستان www.tabarestan.info

خودشناسی است، آشکار است که چگونه محور اصلی «کمدی الهی» در درجهٔ اول فقط و فقط انسان است. به بخشی از این متن در زیر توجه می‌کنیم:

من نیز در برابر آن حیوان آرامش‌ناپذیر که به دیدارم آمده بود و قدم به‌قدم بدان جانب که خورشید روی فرومی‌کشد عقب می‌راند، چنین شدم.

در آن دم که در این ورطه از پای درمی‌افتادم، آدمیزاده‌ای که گویی صدایش بر اثر خاموشی ممتد نارسا شده بود، در برابر دیدگانم هویدا شد.

وقتی که او را در وادی پهناور دیدم بانگ برآوردم: «هر که باشی، خواه شبحی و خواه انسانی، بر من ترحم آور!»

به من جواب داد: «انسانی نیستم، اما پیش از این انسانی بودم و پدر و مادرم اهل لمبارديا بودند، و وطن هر دوی آنها مانتوا بود.»

در دوران حکومت سزار به دنیا آمدم، هرچند تولدم در اواخر این دوره روی داد. در زمان «اگوست نیک نهاد»[۴] در دورهٔ خدایان دروغین و دروغزن[۵] در رم زیستم.

اما تو، برای چه بدین وادی پریشانی بازمی‌گردی؟ چرا از این کوه سعادت ازلی که اصل و منبع جملهٔ شادمانی‌ها است بالا نمی‌روی؟

شرمنده بدو جواب دادم: «پس تو ویرژیل هستی؟ همان سرچشمه‌ای که رودی چنین پهناور از فصاحت و بلاغت از آن روان شده؟»

«ای افتخار فروغ دیگر شاعران، کاش آن دوران دراز که به خواندن گفته‌های تو گذراندم و علاقهٔ فراوانی که در طلب دیوان تو نشان دادم اکنون مرا به‌کار آید.»

تو استاد من و نویسندهٔ برگزیدهٔ منی، زیرا من آن شیوهٔ زیبای نگارش را که مایل افتخارم شده، تنها از تو به‌عاریت گرفتم.

«ای خردمند نامی، حیوانی را که وادار به بازگشتم کرده است ببین و از گزند او در امانم دار، زیرا این حیوان جملهٔ شریان‌ها و وریدهای مرا به‌لرزه اورده است.»

وقتی که گریانم دید، پاسخ داد: «اگر می‌خواهی از این تنگنا خلاص یابی، باید راهی دیگر در پیش گیری.»... (قریب،۱۳۵۶،ص.۲۷-۲۶).

www.tabarestan.info تبرستان

۲-۲-۵- شکسپیر

درام‌نویس بزرگ انگلیسی (۱۶۱۶-۱۵۶۴) است که زندگی مبهم و توام با فقری برای او گزارش کرده‌اند. او تحصیلات درستی نداشت و مشاغلی چون خدمتکاری تماشاخانه، بازیگری و نمایش‌نامه‌نویسی به او نسبت داده شده. حتی در مورد نام او و نویسندگیش شک کرده‌اند. ابتدا به کار تصحیح و اصلاح نمایش‌نامه مشغول بود، اما بعداً آثار زیادی پدید آورد. دورانت اولین نمایش‌نامه‌های او را سبک، بی‌ارزش و پر از شوخی‌های نخسته‌کننده توصیف می‌کند، اما در سال ۱۵۹۳ سرودن غزلیاتش برتری او را بر شاعران عصر نشان داد. در ۱۵۹۵ «رومئو و ژولیت» را به‌نگارش درآورد و بعد از آن تا مدت پنج سال به‌نگارش کمدی و تراژدی- کمدی مشغول بود. «تاجر ونیزی» و «رویای نیمه شب تابستانی» و برخی آثار دیگر حاصل این دوره هستند، اما آثاری که بیش از همه موجب شهرت و موفقیت شکسپیر شدند، تراژدی‌های او هستند. آثاری چون «هملت»، «اتللو»، «ژولیوس سزار»، «مکبث»، «شاه لیر» و «آنتونی و کلئوپاترا» نام او را در تاریخ ادبیات جهان برای همیشه جاودانه کردند. آثار هنری این دوره از تاریخ انگلستان، که به هنر الیزابتی موسوم است:

> تجربی، آزاد، هم سلیقهٔ لوپه دِ وِگا،[شاعر و درام‌نویس اسپانیایی، دوست و معاصر سروانتس، که ولتر سبک او رابسیار شبیه شکسپیر دانسته] پرقدرت، متنوع، بی‌واهمه از آمیختن متعالی با مضحک، غالباً احساساتی، به‌اعتقاد عده‌ای رمانتیک و باروک است. در اصول دین چندانی به قاره ندارد و عامه‌پسند است و مهم‌تر از همه سعی می‌کند موثق باشد. نمایش‌نامهٔ شکسپیر خودش معیار است؛ با هیچ نظریه‌ای نمی‌شود درست محکش زد و خود شکسپیر هم نظریه‌ای مطرح نکرده است. مطلب تراژیک یا کمیک خودش شکل خودش را پیدا می‌کند- که همان طور که گفتیم، تنها ویژگی کلاسیک است که پیدا می‌شود، البته اگر کسی جرأت چنین تعمیمی به این وسعت را به خود بدهد. (سکرتان، ۱۳۸۸، ص.۳۷).

بررسی آثار شکسپیر نشان می‌دهد که او جز در حوزهٔ روان شناسی، اطلاعات وسیع و دقیقی ندارد و آثار او پر از اشتباهات تاریخی، جغرافیایی و علمی

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

هستند، اما این اشتباهات جزیی از نظر یک درام‌نویس اهمیت چندانی ندارند. ویل دورانت در مورد او چنین اظهارنظر می‌کند:

شکسپیر، شکسپیر است، از طرح‌ها، مطلب‌ها، عبارت‌ها و بیت‌های دیگران دله دزدی می‌کند، اما با ابتکارترین، مشخص‌ترین و خلاق‌ترین نویسندهٔ جهان است. ابتکار او در زبان، سبک، قوهٔ تصور، فنّ درام‌نویسی، بذله گویی، خلق قهرمان‌های مختلف و فلسفهٔ زیباست. زبان او غنی‌ترین زبان ادبی است و در آن پانزده هزار لغت شامل اصطلاحات مربوط به نشان‌های خانوادگی، موسیقی، ورزش، پیشه‌های مختلف و لغات مخصوص زندگی اشراف، لهجه‌های گوناگون و لغات عامیانه و هزارگونه ابتکار شتاب‌زده یا زادهٔ تنبلی دیده می‌شود. شکسپیر از لغت لذت می‌برد و در زوایای لغات تجسس می‌کرد؛ وی به‌طور کلی عاشق لغت بود و مشتی لغت را از راه شوخی و سهل انگاری روی کاغذ می‌ریخت... شکسپیر مطالب مفصّل و کلمات پرسیلاب را در دهان اشخاص سادهٔ نمایش می‌گذاشت. با دستور زبان بازی می‌کرد: اسم و صفت و حتی قید را به‌صورت فعل، و فعل و صفت و حتی ضمیر را به‌صورت اسم در می‌آورد و در مورد فاعل مفرد، فعل جمع و در مورد فاعل جمع، فعل مفرد به‌کار می‌برد. اما باید به‌یاد داشت که در زمان وی هنوز دستور زبان انگلیسی تدوین نشده بود. شکسپیر با سرعت می‌نوشت و فرصت تجدید نظر نداشت... شاید اگر شکسپیر تربیت کلاسیک می‌داشت، از کلمات دوپهلو احتراز می‌کرد؛ ولی ملاحظه کنید در آن صورت چه چیزهایی را از دست می‌دادیم...(دورانت،۱۳۷۴، ج۷،ص. ۶- ۱۱۵).

او از اولین کسانی است که تراژدی و کمدی را با هم می‌آمیزد و نوع ادبی جدید تراجی- کمدی را پدید می‌آورد. بدین ترتیب شکل کلاسیک و ارسطویی این انواع ادبی تغییر می‌کند. انسان و امور مربوط به او محور آثار شکسپیر قرار می‌گیرد و در آغاز قرن نوزدهم طرفداران نهضت رمانتیسم به آثار شکسپیر علاقمند می‌شوند و ستایش کسانی چون کالریج از این آثار موجب محبوبیت شدید شکسپیر می‌شود؛ همچنین ادیبان فرانسوی چون مادام دو استال و گیزو در ترویج آثار او در فرانسه می‌کوشند و فرزند ویکتور هوگو نمایش‌نامه‌های او را به نثر روان ترجمه می‌کند. در آلمان هم توجه اشلیگل، گوته و دیگران موجب

محبوبیت فراوان او می‌شود. دورانت در مورد نگاه فلسفی شکسپیر چنین اظهار نظر می‌کند:

> در آثار شکسپیر علم مابعدالطبیعه و هیچ گونه نظری دربارهٔ خداوند و ماهیت نهایی حقیقت وجود ندارد. شکسپیر که مرد عاقلی بود، عقیده نداشت که مخلوقی بتواند خالق خود را تجزیه و تحلیل کند... به‌نظر می‌آید که شکسپیر بیش از آن که فیلسوف باشد، روانشناس است؛ ولی نه به‌عنوان نظریه پرداز، بلکه یک عکاس ذهنی که از افکار پنهان و اعمالی که طبیعت بشر را آشکار می‌سازند عکس برمی‌دارد. ولی او یک واقعگرای سطحی نیست... اگر فلسفه را نه به‌عنوان علم مابعدالطبیعه، بلکه منظره‌ای کلی از امور انسانی بدانیم و آن را به‌مثابه عقیده‌ای عام نه تنها دربارهٔ عالم و فکر، بلکه در باب اخلاق، سیاست، تاریخ و ایمان به‌شمار آوریم، در آن صورت می‌توانیم بگوییم که شکسپیر فیلسوفی عمیق‌تر از بیکن است... (دورانت،۱۳۷۴، ج۷ ، ص.۲۰-۱۱۹).

www.tabarestan.info پیشکش تبرستان

۲-۲-۶- مکبث

در اینجا خلاصهٔ و بخشی از تراژدی «مکبث» نقل می‌شود. در این متن برخی از ویژگی‌های عمدهٔ تراژدی از قبیل توجه به افراد و طبقات بالای اجتماع، پیشگویی و پایان فاجعه بار(Catastrophe) دیده می‌شود، هرچند ویژگی‌های جدیدی کسب کرده و تا حدی از معایبر ارسطویی دور شده است؛ مثلاً صحنه‌هایی از این تراژدی با کمدی آمیخته شده‌اند :

«مکبث» و «بانکو» دو نفر از ژنرال‌های «دانکن» پادشاه اسکاتلند، هنگام بازگشت پیروزمندانه از نبرد با سه جادوگر برخورد می‌کنند، که به پادشاهی رسیدن مکبث را پیشگویی می‌کنند. مکبث متعجب می‌شود، ولی هنگامی که ماجرا را برای همسر دسیسه‌جوی خود لیدی مکبث نقل می‌کنند، این دو وسوسه به قتل پادشاه و در دست گرفتن قدرت می‌شوند و عاقبت مکبث تسلیم این وسوسه‌ها شده، شاه را به‌قتل می‌رساند و به تخت می‌نشیند، آما همسر او در اثر عذاب وجدان دست‌های خود را به خون آلوده می‌بیند و در نهایت پایانی شوم برای خیانتکاران رقم زده می‌شود.

جادوگر اول

سلام، مکبث! سلام امیر گلامیس!

جادوگر دوم

سلام، مکبث! سلام، امیر کاودور!

جادوگر سوم

سلام، مکبث! که سرانجام پادشاه خواهی شد.

بانکو

سرور گرامی من، چرا می‌لرزید و از کلماتی که آهنگی چنین دلپذیر دارد، ظاهراً می‌ترسید؟ شما را به‌راستی سوگند، آیا اشباحی موهومید یا واقعاً همانید که می‌نمایید؟ شما رفیق شریف مرا با عناوینی می‌ستایید که از آن اوست و زبان به پیشگویی طالع نیکو و امید سلطنتی می‌گشایید که او را شیفته و مفتون می‌کند. به من هیچ نمی‌گویید. اگر توانایی آن را دارید که در جوانه‌های زمان آینده را بازبینید و فاش سازید که کدامین بذر بارور خواهد شد و کدامین به ثمر نخواهد رسید، پس دربارهٔ من سخنی بگویید که نه از لطفتان تمنایی دارم و نه از کینه‌تان بیمی.

جادوگر اول

سلام!

جادوگر دوم

سلام!

جادوگر سوم

سلام!

جادوگر اول

کهتر از مکبث و بزرگتر از او!

جادوگر دوم

در نیکبختی کمتر و با این همه نیکبخت‌تر از او!....

جادوگر سوم

بی آن که خودت پادشاه شوی، شاهانی پدید خواهی آورد. پس سلام، مکبث و بانکو!

جادوگر اول

بانکو و مکبث، سلام!

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

مکبث

بمانید و پیشگویی خود را پایان دهید! بیشتر بگویید! می‌دانم که بر اثر مرگ «سینل»، من امیر گلامیس شده‌ام، ولی چگونه مرا امیر کاودور می‌خوانید؟ حاکم کاودور زنده است، مردی نیک و خوشبخت است... نه پادشاهی را در افق گمان خویشتن می‌بینم نه امارت کاودور را. بگویید این روشن‌بینی شگفت را از که به عاریت گرفته‌اید یا چرا پیشگویی‌های پیامبرانهٔ شما در کنار این خلنگی که از وزش بادها خشکیده است بر ما راه می‌بندد؟ سخن بگویید! به شما فرمان می‌دهم!

جادوگران محو می‌شوند.... (قریب،۱۳۵۶،ص.۴۰-۳۹).

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

۲-۲-۷- سروانتس

میگوئل سروانتس (Miguel Cervantes) (۱۵۴۷-۱۶۱۶) از بزرگ‌ترین نوابغ عصر طلایی اسپانیا است. دوره‌ای که اسپانیا موفقیت‌های بسیاری در عرصه‌های سیاسی، اقتصادی و مذهبی به‌دست آورد و علوم و دانشگاه‌ها بسیار رشد کردند، اما تحت نظر و کنترل کلیسا. تاریخ‌نگاری و قصه‌نویسی نیز به موازات این پیشرفت‌ها رشد قابل توجهی نشان دادند. شکل‌گیری داستان‌های سبک پیکارسک، که در ادامه منجر به خلق اثر بزرگی چون «دن کیشوت» شد، مربوط به این دوران است. «دن کیشوت» نوعی حماسه- طنز (Mock Epic) است و می‌توان آن را یک داستان به‌سبک پیکارسک و داستانی حد واسط بین رمانس (داستانهای عاشقانه و پهلوانی) و رمان دانست. برخی هم آن را نخستین رمان به‌شیوهٔ امروزی دانسته‌اند. پدر سروانتس پزشک بدون مجوز و فقیری بود و به گفته ویل دورانت، اگرچه سروانتس در شهری به دنیا آمده بود که دانشگاه داشت، اما تحصیلات کلاسیک نداشت و مجبور شد اطلاعات خود را در مورد زندگی از زنده‌ها فراگیرد و همین امر موجب شد که ادبیات کلاسیک دست و پای او را نبندد. (دورانت،۱۳۷۴، ج۷،ص.۲۵۱). مدت پنج سال در اسارت بود، چون دزدان دریایی اورا اسیر کردند و در الجزیره فروختند و مدتی هم به اتهام اختلاس در زندان به‌سر برد و از مشاغل دولتی محروم شد. نگارش «دن کیشوت»

(۱۶۰۵) درهای موفقیت را به‌روی او باز کرد، به‌نحوی که این کتاب بیش از هر کتاب دیگری، جز کتاب مقدس، به زبان‌های مختلف ترجمه شد. دورانت در مورد این کتاب چنین می‌نویسد:

سروانتس با خلق داستان خود به‌صورت آیینهٔ عادات و آداب، راه را برای داستان‌های جدید هموار کرد....و این گونه داستان را که به‌وسیلهٔ آن اخلاق بشر را آشکار و روشن ساخت، به‌صورت فلسفه درآورد.... در این کتاب هشتصد صفحه‌ای، مانند هر شاهکار دیگر، نقایصی وجود دارد. طرح داستان بسیار ماهرانه نیست، بلکه مشتمل بر وقایعی ضمنی است که در آنها نیز قصه‌های نامربوط آورده شده است. نقشه‌ای اصلی در آن وجود ندارد و بی‌شباهت به خود دن کیشوت نیست که «پیوسته راه می‌پیمود و عنان اسب خود را رها کرده بود تا هر جا که می‌خواهد برود.» بعضی از مطالب داستان اصلی بدون نتیجه می‌مانند یا سر در گم می‌شوند، مانند گم شدن خر سانچوپانثا و پیدا شدن بی‌علت آن. گاهگاهی نیز این داستان نشاط انگیز ملال آور می‌شود، از لحاظ دستوری اشتباهاتی به‌چشم می‌خورد، بیان مطلب به‌صورتی ناهنجار در می‌آید و جغرافی‌دان‌ها در شرح بعضی از نقاط جغرافیایی آن درمی‌مانند. ولی چه اشکالی دارد؟ هر چه بیشتر این داستان را می‌خوانیم و بر اثر کششی مطبوع در مطالب بی‌معنی یا با معنی آن سیر می‌کنیم، بیشتر دچار شگفتی می‌شویم که سروانتس چگونه توانسته است در میان آن همه رنج و عذاب، منظره‌ای زیبا از واقعیت و مطایبه بیافریند و دو قطب متضاد طبیعت بشری را به‌طرزی روشن در برابر یکدیگر بگذارد. سبک داستان همان است که هر قصهٔ درازی باید داشته باشد، یعنی سیلاب خسته‌کننده‌ای از عبارات فصیح نیست، بلکه جویباری روشن و روان است که گاه گاه بر اثر جمله‌ای زیبا می‌درخشد، نظیر این جمله: «او چهره‌ای مانند خوشبختی داشت.»....سروانتس با توسل به نیرنگی دیرینه ادعا می‌کند که «تاریخ» او از روی دست نوشتهٔ مولفی عرب به‌نام سیدحامدبن انجلی اقتباس شده است. وی در مقدمهٔ کتاب خود می‌نویسد که قصد داشته است انحطاط و نابودی تعداد بی‌شماری از داستان‌های عاشقانه و ناشیانه را ضمن هجویهٔ پهلوانان سرگردان بیان کند....(دورانت،۱۳۷۴، ج۷،ص.۸-۲۵۵).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

۲-۲-۸- دن کیشوت

دن کیشوت نجیب‌زاده‌ای است که در اثر خواندن داستانهای پهلوانی در دورانی که دیگر پهلوانی رونقی ندارد، سعی می‌کند ماجراهای پهلوانی را بوجود آورد. او در این مورد دچار اوهام و تخیلاتی است، بنابراین زره و کلاه خود می‌پوشد و بر اسب خود رسی‌نانت سوار می‌شود و همراه با نوکر خود بنام سانچو، برای دفاع از مظلومان و بی‌گناهان به سفر می‌رود. او طبق رسوم پهلوانی اسلحه و حتی زندگی خود را وقف محبوبهٔ خیالی خود که او را ندیده است می‌کند و او را به تمام صفات والای روحی و جسمی بانوان متّصف می‌کند، اما واقعیت‌های پیرامون او با اوهام و خیالات او تناسبی ندارد. دن کیشوت اهداف و آرمان‌های عالی دارد که با واقعیت‌های پیرامونش همخوانی ندارد بنابراین به‌جنگ واقعیت‌ها می‌رود و ماجراهایی می‌آفریند. سروانتس «این پهلوان محنت‌زده را دوست دارد و در عین دیوانگی او را مقدس می‌داند، زیرا در میان آن‌همه بدبختی و سقوط‌های دردناک، ادب و رحم و جوان‌مردی خود را از دست نمی‌دهد. سرانجام نویسندهٔ کتاب این دیوانهٔ موقر را به‌صورت فیلسوفی درمی‌آورد که حتی در میان گل و لای مطالب عاقلانه و محبت‌آمیزی می‌گوید و دنیایی را که قادر به درک آن نیست، می‌بخشد.... دن کیشوت در پاسخ سانچو مطالبی عالی بدین مضمون به‌کار می‌برد: «تقوا و پرهیزگاری است که انسان را شریف می‌کند.» و «هر کسی فرزند خصال خویشتن است.» (دورانت،۱۳۷۴، ج۷،ص.۲۵۴). اینک سطوری از این داستان که دن کیشوت در آغاز ماجراهای خود، بعد از تدارک دیدن سفر به‌راه افتاده و در انتظار روبرو شدن با حریفی و حادثه‌ای طی طریق می‌کند:

... چیزی که بیشتر او را به شتاب برمی‌انگیخت این بود که گمان می‌کرد جهان از تأخیر وی دچار حرمان خواهد شد، چه، پهلوان امید فوق العاده‌ای داشت به این که انتقام تعدی‌ها را بکشد و در رفع ظلم‌ها بکوشد و بیدادگری‌ها را جبران کند و به رفع تجاوزها توفیق یابد و حساب بی‌حسابی‌ها را تصفیه سازد. بدین جهت بی‌آن که کسی را از تصمیم خود مطلع کند و یا کسی او را ببیند یک روز صبح خوشی پیش از طلوع آفتاب، صبح یکی از روزهای گرم ماه ژوئیه سراپا مسلح گردید، بر مرکب خود «رسی نانت» سوار شد، کلاه خود مخصوص خود را بر سر

پیشکش به نشر www.tabarestan.info

نهاد، سپرش را به شانه آویخت، نیزه‌اش را به دست گرفت و از در خلوت حیات اصطبل به صحرا زد. دن کیشوت از این که به این سرعت و سهولت به آرزوی شریف خود صورت عمل بخشیده است از شادی بر سر پا بند نمی‌شد لیکن هنوز پا در راه ننهاده بود که فکر هولناکی به مغزش هجوم آورد و چنان خاطر او را به خود مشغول ساخت که چیزی نمانده بود از کاری که آغاز کرده بود منصرف شود. پهلوان به‌یاد آورد که طی تشریفات مخصوص و به آیین پهلوانان سلاح پهلوانی نگرفته و رسماً به این نام خوانده نشده است، لذا بر طبق قوانین و رسوم و آداب پهلوانی نمی‌توانست و نمی‌بایست با هیچ پهلوانی در میدان روبرو شود، حتی بایستی مانند نوچهٔ پهلوانان سلاح سفید در بر کند و به‌روی سپر خود علامتی نداشته باشد تا روزی که عنوان پهلوانی را بر اثر هنرنمایی‌ها و به زور بازوی خود به‌دست آورد. این افکار دن کیشوت را در کار خود حیران و مردد ساخت ولی عاقبت جنونش بر هر منطق و برهانی چربید و تصمیم گرفت به‌شرحی که در کتب پهلوانی خوانده و از خواندن آنها به این حال و روز افتاده است به‌تقلید بسیاری از پهلوانان دیگر از دست هر که نخستین بار با وی روبرو شود سلاح پهلوانی بگیرد و هم او وی را پهلوان بنامد. در باب پوشیدن سلاح سفید به‌شیوهٔ نوچگان نیز تا پیش از نیل به مقام پهلوانی دن کیشوت به‌خاطر آورد که در اولین فرصت سلاح‌های خود را آن قدر بساید تا از قاقم نیز سفیدتر شود. بدین طریق پهلوان خاطر خود را آسوده کرد و به راه خویش ادامه داد. راه او همان بود که اسبش می‌رفت، چه دن کیشوت عنان اسب را رها کرده و انتخاب طریق را به خود حیوان واگذاشته بود زیرا گمان می‌کرد که اُس اساس حادثه جویی در همین است....سپس به خود آمد و چنان که گفتی به‌راستی عاشق بوده است به سخن ادامه داد و گفت: «ای شاهزاده خانم دولسینه،ای دلبر محبوب این دل اسیر و ناتوان، چه بی‌مهری بزرگی است که مرا از آستان خود رانده و به فرمان خویش مجبورم کرده‌ای که هرگز در پیشگاه حسن و جمالت رو ننمایم!...ای دلبر محبوب من کرم فرما و از این دل مسکین که بندهٔ توست، از دلی که در راه عشق تو این همه درد و رنج می‌کشد یاد آر!..» دن کیشوت صدها سخن یاوهٔ دیگر از همانها که در کتب پهلوانی خوانده و آموخته بود بر زبان آورد و به‌خصوص تا آنجا که می‌توانست از شیوهٔ گفتار پهلوانان افسانه‌ای تقلید کرد. در این اثنا دن کیشوت چنان آهسته و آرام طی طریق می‌کرد و آفتاب نیز که تازه بالا آمده بود چنان با اشعهٔ سوزان بر زمین می‌تابید که اگر اندک مغزی هم

www.tabarestan.info پیشکش به تبرستان

در کاس سر پهلوان مانده بود همان شدت حرارت برای آب کردن آن کفایت می‌کرد.

باری پهلوان بی‌آن که با حادثهٔ قابل ذکری برخورد در تمام روز راه رفت، اما کم کم دلسرد می‌شد زیرا انتظارش این بود که هر چه زودتر با حریفی روبرو شود و زور بازوی توانای خود را بر او بیازماید. مولفان آورده‌اند که اول ماجرای دن کیشوت حادثهٔ پُرلاپیس بوده است، گروهی دیگر داستان آسیاهای بادی را ماجرای اول آن پهلوان می‌دانند، اما آنچه من در این باره تحقیق کرده و در سالنامه‌های ایالت مانش یافته ام این است که دن کیشوت در آن روز مستقیماً به راه خود ادامه داد و هنگام غروب خود و مرکب ناتوانش از خستگی و گرسنگی مشرف به موت شدند....عاقبت کمی دور از راهی که می‌پیمود چشمش به کاروانسرایی افتاد چنان که گفتی ستاره‌ای را دید که او را، نمی‌گویم به کاخ نجات، بل لااقل به دروازه‌های آن رهبری می‌کرد. دن کیشوت چنان بر سرعت افزود که در آغاز شب به آنجا رسید. از قضا بر آستانهٔ در مهمانخانه دو دختر جوان از آنان که به «دختران طرب» موسومند ایستاده بودند. این دختران همراه چند تن قاطرچی عازم سویل بودند و همگی تصمیم داشتند شب را در آن کاروانسرا توقف کنند....دن کیشوت به کاروانسرا که آن را قلعه می‌پنداشت نزدیک شد و به امید آن که، به‌رسم معمول، مردی کوتاه قد از پشت کنگره برج‌ها سر برخواهد آورد و در شیپور خواهد دمید و رسیدن پهلوانی را خبر خواهد داد در نزدیکی کاروانسرا عنان رسی‌نانت را کشید، لیکن چون در اجرای این مراسم تأخیر شد و رسی‌نانت نیز در رسیدن به طویله شتاب داشت دن کیشوت ناگزیر جلو درآمد و با دو دختر لولی که آنجا ایستاده بودند روبرو شد. پهلوان ایشان را دوشیزگانی خوشگل و یا بانوانی ملوس و زیبا پنداشت که در آستانهٔ در قلعه به بازی و تفریح مشغولند. در این اثنا تصادفی روی داد و آن این که خوک‌چرانی که می‌خواست یک گله خوک پراکنده را به اصطبل‌های خود براند برای جمع کردن آنها در شیپور خود دمید. دن کیشوت چنان که دلش می‌خواست بلافاصله تصور کرد که مردی کوتاه قد ورود او را خبر می‌دهد. پهلوان شاد و خندان به کاروانسرا و دختران لولی نزدیک شد. دختران همین که مردی چنین مسلح را با نیزه و سپر دیدند از وحشت به داخل کاروانسرا گریختند، اما دن‌کیشوت که از فرار ایشان پی به ترسشان برده بود فوراً نقاب مقوایی کلاهخود خویش را از جلو چهره برداشت و صورت گردآلود و چروکیده‌اش را نمایان

www.tabarestan.info تبرستان

ساخت. و با قیافه‌ای بشاش و مهربان و به‌لحنی متین و موقر رو به ایشان کرد و گفت: « تمنی دارم علیا مخدرات به‌هیچ وجه نگریزند و بیم و تشویش نداشته باشند و بدانند که از ناحیهٔ من بی‌احترامی و توهینی به ساحت محترم ایشان نخواهد شد زیرا در آیین و رسوم پهلوانی که پیشهٔ من است توهین و تخفیف نسبت به هیچ کس به‌خصوص به دوشیزگانی به حشمت و جلال علیامخدرات نه مرسوم است و نه شایسته.» دختران به او نگاه می‌کردند و در جستجوی این بودند که در زیر آن نقاب زشت و ناچیز چهرهٔ او را ببینند، اما همین که شنیدند سوار آنان را «دوشیزه» یعنی به‌نامی می‌خواند که کاملاً از وضع و حرفهٔ ایشان به‌دور است نتوانستند از قهقههٔ خنده خودداری کنند. این خنده چنان زننده و غیرمنتظره بود که پهلوان رنجیده خاطر شد و ایشان را به‌تندی مخاطب ساخت و گفت: «ادب برازندهٔ جمال است و خنده‌ای که متکی به علتی سبک و یاوه باشد بی‌ادبی محض به‌شمار می‌رود...» این نحوهٔ سخن گفتن، که به‌هیچ وجه مفهوم دختران لولی نبود، از یک سو و قیافهٔ مضحک و زنندهٔ پهلوان ما از سوی دیگر بر خندهٔ ایشان و بالنتیجه بر قهر و خشم دن کیشوت افزود، به‌قسمی که اگر در همان لحظه کاروانسرادار سر نمی‌رسید کار به جای باریکی می‌کشید.... (قریب، ۱۳۵۶، ص.۳۴-۳۰).

www.tabarestan.info تبرستان

۲-۲-۹- نگاهی به سایر هنرها در عصر رنسانس

تحولاتی که در عصر رنسانس در ادبیات مشهود است، در عرصهٔ سایر هنرها نیز کم و بیش دیده می‌شود و این عجیب نیست، چون همهٔ هنرها در هر زمانی آیینهٔ فرهنگ، فلسفه و تحولات اجتماعی زمان خود هستند. پس این مکاتب و سبک‌های ادبی را می‌توان در نقاشی، مجسمه سازی، معماری و موسیقی هم ملاحظه کرد و بررسی ویژگی‌های مشترک آنها می‌تواند جالب و مفید باشد. به‌عنوان مثال اگر به تحولات نقاشی در عصر رنسانس توجه شود، ویژگی‌های مشترکی با ادبیات در آن مشاهده می‌شود و مولفه‌های سبکی مهم این دوره در آن مشهود است. کلیسای کاتولیک در قرون وسطی بیش از هزار سال مشوّق نقاشی و سایر هنرها با محوریت امور دینی بود. نقاشی‌هایی که به نقاشان این قرون سفارش داده می‌شد، چهره و وقایعی از زندگی حضرت عیسی، حضرت مریم،

کلیساها و اماکن مذهبی و قدیسان را به‌تصویر می‌کشیدند. همین تصاویر مذهبی و همین موضوعات در عهد رنسانس با محوریت انسان و امور انسانی و همچنین با توجه به هنر باستان تصویر می‌شدند؛ مثلاً سباستیانوس قدیس از اولین مارتیرها یا شهیدان مسیحی در قرن سوم بود که چون حاضر به انکار ایمانش نشد، به‌دستور امپراتور به دیرکی بسته و تیرباران شد، اما به‌طور معجزه آسایی زنده ماند و از امپراتور خواستار مدارا با مسیحیان شد. امپراتور نپذیرفت و دستور داد آن قدر با چوب و چماق او را بزنند تا بمیرد. در نقاشی‌های ادوار قبل از رنسانس سباستیانوس را سراپا تیر خورده بسته به ستون و طوری پوشیده از تیر تصویر می‌کردند که شبیه خارپشتی می‌شد، اما در دورهٔ رنسانس با علاقمند شدن به هنر باستان و نقاشی بدن برهنه و محور قرار گرفتن انسان تعداد تیرها بسیار کاهش یافت و زیبایی بدن مرد جوان مورد توجه قرار گرفت. نمونه‌ای که در اینجا ارائه شده است، «سباستیانوس قدیس» اثر آندرئا مانتنیای ایتالیایی (۱۵۰۶-۱۴۳۱) است، که این تحوّل را به‌خوبی نشان می‌دهد. (تصویر ۱):

> ... هیچ عاملی مزاحم توجه بیننده به جزئیات کالبدشناختی بدن قدیس نمی‌شود. محور لگن او با شیب ملایمی در خلاف جهت محور شانه‌های او قرار گرفته است. این حالت را که به کُنتراپُستو مشهور است در عهد باستان کلاسیک برای زنده‌تر نمایاندن بدن ابداع کردند. اما علاقهٔ مانتِنیا به این دوره تنها در این حالت کلاسیک بدن خلاصه نمی‌شد. قطعاتی از پیکره‌های باستانی در تصویر به‌چشم می‌خورد و قدیس را به طاق نصرت رومی شکسته‌ای بسته‌اند....(وودفورد، ۱۳۸۶، ص. ۵۵).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

آندرئا مانتنیا، *سباستیانوس قدیس*، ۶۰-۱۴۵۵، ۳۰×۶۸ س‌م، موزهٔ تاریخ هنر، وین.

۲-۲-۱۰- موسیقی در دورهٔ رنسانس

رنسانس موسیقی بین سال‌های ۱۴۵۰ تا ۱۶۰۰ رخ داد. در این سال‌ها اختراع چاپ سبب رواج بیشتر موسیقی و افزایش شمار آهنگ‌سازان و نوازندگان شده بود و از هر انسان تحصیل‌کرده‌ای انتظار می‌رفت که موسیقی را آموزش دیده باشد. در این دوره دل‌بستگی اومانیستی به‌زبان موجب شده بود که موسیقی آوازی، مانند قرون وسطا مهم‌تر از موسیقی سازی باشد و در موسیقی نیز مانند ادبیات این دوره، توجه به‌معنا و پیام اثر و تأثیرگذاری آن بسیار مورد توجه بود. تفاوت این موسیقی با موسیقی قرون وسطا در این بود که آهنگ‌سازان قرون وسطا نسبت به‌تجسّم هیجان کلام در موسیقی، کمابیش بی‌توجه بودند؛ حال‌آن‌که در موسیقی رنسانس گسترهٔ پهناوری از احساسات، البته به‌شیوه‌ای متعادل، متوازن و بدون تضادهای شدید دینامیک و ریتم و رنگ‌آمیزی وجود داشت. همسو با ادبیات، تقلید در میان خط‌های آوازی متداول بود و همگی این خط‌های آوازی به‌ارائهٔ یک ایده می‌پرداختند.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

موسیقی رنسانس از نظر صوتی کیفیتی ملایم و آرام داشت و ریتم اغلب دارای جریانی هموار و آرام و بدون ضرباهنگ مشخص بود. از استادان موسیقی این دوره، می‌توان ژوسکن دپره بلژیکی را که معاصر با لئوناردو داوینچی است، نام برد. او که در استخدام لویی دوازدهم، پادشاه فرانسه درآمد و در میهنش چندین منصب کلیسایی داشت، بخش مهمی از زندگیش را در کشورهای مختلف اروپایی گذراند. همچنین آثار پالسترینا، آهنگ‌ساز ایتالیایی، که خود را وقف کلیسای کاتولیک کرده بود، نمایندهٔ بخشی از موسیقی این دوره است که از جنبهٔ معنوی بیشتری برخوردار است. (کیمی‌ین، ۱۳۸۹،ص.۱۷۹-۱۶۹، نقل به‌مضمون و تلخیص).

فصل سوم

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

از کلاسیسیسم تا رئالیسم

۳-۱-۱- کلاسیسیسم (Classicisme)

دوران تاریخی مربوط به این مکتب ادبی قرون هفده و هجده میلادی و مکان آن اروپا است. مهم‌ترین گفتمان این دوران مباحثهٔ بین ایمان و عقل است. ایمان هنوز بر اریکهٔ قدرت قرار دارد، اما عقل هم منادیان بزرگی چون هابز، نیوتن، لاک و اسپینوزا را دارد. ماهیت این عصر به‌گونه‌ای است که «عصر خرد» نام گرفته است و از خرافات، تاریک‌اندیشی و تعصبات مذهبی به‌سوی دانش و فلسفه راه پیموده است. البته در میان نامداران این دوره کسانی از هر دو جریان دیده می‌شوند؛ به‌عنوان مثال در صف ایمان کسانی چون پاسکال، بوسوئه، بارکلی، مالبرانش و لایب نیتز را می‌توان دید، اما در کلیت بیشتر اندیشمندان و هنرمندان این عصر، همسو با دوران خود، از پیروان خردورزی هستند.

و اما در عرصهٔ هنر و ادبیات، تقلید از سنن ادبی یونان و روم باستان، محوریت انسان در آثار هنری و خردگرایی، در اوج گیری و تکامل خود، در قرن هفدهم میلادی منجر به پیدایش یک مکتب و جریان ادبی و در واقع یک سبک دوره‌ای بسیار مهم در اروپا و بالاخص در فرانسه شد که در کتب سبک‌شناسی از آن با نام مکتب کلاسیسیزم یاد می‌شود. البته این اصطلاح به‌معنای نام یک مکتب و جریان ادبی تا قرن هجدهم میلادی به‌کار نمی‌رفت و بعدها در مقایسه با مکتب رمانتیسیزم به‌کار گرفته شد. از نظر رمانتیک‌ها نویسندهٔ کلاسیک کسی بود

که بر اساس تحصیلات رسمی مدرسه‌ای می‌نوشت و قواعد نویسندگی یونان و روم باستان را، که در مدرسه آموخته بود، به‌عنوان تنها سبک نگارش قبول داشت و آنها را به‌طور دقیق تقلید و رعایت می‌کرد؛ در این مبحث واژهٔ کلاسیک همین معنای خاص و اصطلاحی را دارد و در توضیح بیشتر آن باید به مختصاتی اشاره کرد که مربوط به این مکتب ادبی است، اما واژهٔ کلاسیک از ریشهٔ «کلاسیس» به‌معنی طبقه، گروه و زیربخش، در زبان لاتین است و در مفاهیم عام هم به‌کار گرفته می‌شود؛ مفاهیمی از قبیل: آثار درجه اول شاعران، نویسندگان و هنرمندان بزرگ ادوار تاریخی هر ملت، آثاری که شایستهٔ تدریس و تربیت و آموزش نسل جوان باشند، هر چیز نظم گرفته و مهارشده، نمونه‌وار و مثال‌زدنی، که در اینجا چنین مفاهیمی مورد نظر نیستند.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

واضح است که اختراع صنعت چاپ در رونق آثار ادبی و گسترش آن در میان خوانندگان بسیار موثر بود. در پایان قرن پانزدهم رنسانس ایتالیایی به اقصی نقاط اروپا از جمله انگلستان، اسپانیا، فرانسه، پرتغال و آلمان گسترش یافته بود و کم‌کم به‌صورت یک جریان شکل‌گرفتهٔ ادبی درمی‌آمد؛ اما مکتب کلاسیسیسم را باید آن گونه که در قرن هفدهم و در زمان لویی چهاردهم پادشاه هنرپرور فرانسه به‌صورت مکتبی جاافتاده و شکل‌گرفته مطرح شد و سرمشق جریان‌های تازهٔ ادبی در سایر کشورها قرار گرفت، بررسی کرد؛ یعنی از زمانی که این جریان ادبی شکلی کاملاً خودآگاه و منسجم به‌خود گرفت، اگرچه این مکتب در فرانسه مدتی طولانی ادامه نیافت و در ادامه به‌سبب میل به بیان افکار تازه و روح شورشگری و عصیانی که به‌تدریج بر فرهنگ فرانسه حاکم می‌شد، جای خود را به مکتب رمانتیسیسم داد. به‌هر حال مکتب کلاسیک بعد از فرانسه در انگلستان و آلمان و کشورهای دیگر هم با تغییراتی پا گرفت، اما این تغییرات به‌حدی زیاد بود که پیدا کردن مختصات مشترک بین آنها بسیار دشوار بود و به‌همین سبب برخی کلاسیسیزم این کشورها را با نام نئوکلاسیسیزم نامیده‌اند. از مهم‌ترین این تغییرات این است که مثلاً کلاسیسیزم انگلیسی دیگر به تقلید محض از قدما اکتفا نمی‌کند و در بسیاری موارد از آنان فراتر می‌رود. به‌هر حال همواره این‌گونه بوده

است که مکاتب هنری و ادبی به تناسب مکان و زمان خصلت‌های خاص خود را یافته‌اند و در واقع می‌توان گفت به‌هر جا که سفر کرده‌اند، به‌نوعی بومی شده‌اند. به گفتهٔ استاد رضا سیدحسینی:

... می‌گوییم در فرانسه، زیرا این مکتب، اگر از مفهوم عام کلمه صرف نظر کنیم، اختصاصاً یک مکتب فرانسوی است. در مورد دوران‌ها یا مکاتب دیگر مانند باروک یا رمانتیسم ... می‌توان از کل اروپا سخن گفت؛ اما پیدا کردن شباهت‌های نزدیک بین جریان‌هایی که در قرن هفدهم و اوائل قرن هجدهم در کشورهای مختلف اروپای غربی نام کلاسیک به‌خود گرفتند،دشوار است.(سیدحسینی،۱۳۸۱،مکتب‌های ادبی،۸۱).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

در واقع هنگامی که کلاسیسیزم به انگلستان رسید شکسپیر، مارلو و کید چنان موفقیت‌هایی به‌دست آورده بودند که دیگر مجالی برای کلاسیسیزم تقلیدی و اصول‌گرا باقی نمانده بود و این مکتب به‌صورتی بسیار محدود و البته تغییریافته به‌وسیلهٔ کسانی چون بن جانسون در انگلستان ادامه یافت. پس شباهت‌های کلی که می‌توان بین کلاسیسیزم در همهٔ کشورها یافت، چه هستند؟ به‌عبارت دیگر چه ویژگی‌های مشترکی این مکتب را از سایر مکاتب متمایز می‌کند؟ منابع موجود در پاسخ به این سوال، همگی در درجهٔ اول به «تقلید» از هنر یونان و روم باستان و «بازگشت ادبی» اشاره کرده‌اند، اما این کافی نیست و برای تکمیل بحث و بیان مهم‌ترین ویژگی‌های این مکتب به موارد زیر نیز اشاره شده است. در کلی‌ترین و مختصرترین شکل می‌توان گفت: «اگر رمانتیسیزم مرکزگریز و ناهم‌مرکز بوده، کلاسیسیزم مرکزگرا بوده و هم‌مرکز.» (سکرتان،۱۳۸۸،ص.۱۰۵).

۳-۱-۲- مهم‌ترین مختصات کلاسیسیسم

- **خردگرایی** در برابر توجه به احساسات و بیان آن: پیروان مکتب کلاسیک در عین حال که اقرار می‌کنند زندگی به شور و هیجان و لذت و... نیز احتیاج دارد، اما معتقدند که انسان نباید خود را بردهٔ عواطف کند و باید فرزانگی و

روحیهٔ تحلیل را در زندگی خود پیشه کند. به گفتهٔ بوالو در «فن شعر» باید عقل و منطق را دوست داشت و پیوسته بزرگ‌ترین زینت و ارزش اثر را از آن کسب کرد. و منظور او از عقلا و منطق همان عقل و منطقی است که بر آثار هنرمندان یونان و روم باستان حکم فرما بود. در این نوع ادبیات تخیّل منظم، محدود و مرتب است.

- **محاکات سجایای عالی بشری**[1]: (این اصل را اغلب «تقلید از طبیعت» ترجمه کرده‌اند که دقیق و رسا نیست) هنرمند کلاسیک در صدد تقلید از تمام طبیعت نیست، بلکه فقط طبیعت انسانی، آن هم صفات عالی و والای انسانی را محاکات می‌کند و ادبیات را از بازتاب صفات پست بشری، که در حیوانات هم وجود دارد، منع می‌کند. این همان حدّ فاصلی است که سبک ادبی کلاسیک را از سبک رئالیسم و بخصوص از ناتورالیسم – که بعداً در مورد آنها صحبت خواهد شد – متمایز می‌کند. شرح زشتی‌ها و مفاسد اخلاقی و بیان نقایص در این ادبیات راهی ندارد. همچنین ادبیات کلاسیک ادبیات طبقات ممتاز جامعه است و به طبقات متوسط و پایین اجتماع نمی‌پردازد.
- **حقیقت‌نمایی:** این اصل از مهم‌ترین اصول مکتب کلاسیسیزم است، اما باید توجه داشت که در ادبیات همواره حقیقت محتمل بیان می‌شود، نه حقیقت واقع شده و رخداده. یعنی مسائل و حوادثی که در ادبیات مطرح می‌شود باید حقیقت نما باشد نه عین واقعیت. این اصل بعدها نیز در مکتب رئالیسم بسیار مورد توجه قرار گرفت.
- **جستجوی تعادل و کمال:** پیروان مکتب کلاسیک تسلط بر خویشتن و عواطف خود و رسیدن به تعادل و کمال‌طلبی را سرمشق خود قرار داده بودند. گوته در سخن معروف خود کلاسیسیزم را «سلامت» و رمانتیسیزم را «بیماری» دانسته است.
- **آموزندگی و خوشایندی:** اثر ادبی کلاسیک باید آموزنده و دارای نتیجهٔ اخلاقی باشد، اما در عین حال این آموزندگی نباید خشک و بی‌روح باشد و باید به روشی خوشایند صورت گیرد. مخاطب در عین آموختن باید انبساط

www.tabarestan.info پیشکش به تبرستان

خاطر هم پیدا کند. به‌نظر هنرمندان کلاسیک اثر هنری باید در زیر ظاهر زیبای خود حاوی یک جنبهٔ اخلاقی باشد که جوهر اصلی آن اثر و دلیل ایجاد آن است.

- **وضوح و ایجاز:** از نظر کلاسیک‌ها اثر ادبی باید روشن و واضح باشد و با کمترین کلمات، بیشترین مطالب گفته شود. گفتن هیچ چیز بی‌فایده‌ای در این مکتب جایز نیست. زبان این ادبیات ساده، روان، محکم و زیبا است.
- **سخن گفتن به مقتضای حال مخاطب و برازندگی ادبی:** که هم از لحاظ اخلاقی و هم از لحاظ بلاغی منظور شده است؛ یعنی اثر ادبی باید هم از لحاظ ظاهر و هم محتوا برازنده و مناسب باشد و نویسنده باید به مقتضای حال مخاطب سخن گفته باشد. (این اصل را برخی به غلط نزاکت ادبی ترجمه کرده‌اند که گویا نیست.)[۲]
- **تقلید از قدما:** از نظر کلاسیک‌ها زیبایی جاودانی را باید در آثار قدما جستجو کرد و فقط شاهکارهای ادبی قدیمی توانسته‌اند سجایای عالی بشری را به‌عالی‌ترین شکل محاکات کنند، زیرا این آثار پس از هزاران سال ماندگاری خود را حفظ کرده‌اند و هر کس که می‌خواهد اثری ماندگار داشته باشد باید از سبک و موضوع و نوع اینها تقلید کند. البته تقلید کلاسیک‌ها از قدما، بیشتر متوجه کسانی چون ارسطو، هوراس و لونگینوس بوده است تا افلاطون.
- **اصل وحدت‌های سه‌گانه:** این قانون که اولین بار ارسطو آن را مطرح کرد، بیشتر مربوط به ادبیات نمایشی و شامل **وحدت موضوع، وحدت مکان و وحدت زمان** بود. و از اصول مهم مکتب کلاسیک شمرده می‌شد. هوراس نیز در آغاز کتاب «فن شعر» خود **وحدت چهارم**، یعنی وحدت لحن را به این سه اضافه می‌کند، اما وحدت لحن موجب می‌شود آثار مختلطی مثل حماسه - کمدی یا تراژدی- کمدی دیگر در شمار آثار کلاسیک محسوب نشوند. از نظر ارسطو در کتاب «فن شعر» وحدت موضوع عبارت از این است که حوادث فرعی و اضافی در کنار حادثهٔ اصلی مطرح نشود و هر اثری فقط یک حادثه از زندگی قهرمان را بیان کند. همچنین ارسطو معتقد است برای رعایت

پیشکش تبرستان www.tabarestan.info

حقیقت‌نمایی یک اثر لازم است زمان نمایش‌نامه در حدود یک شبانه روز باشد و مدت وقوع حوادث تقریباً معادل زمان نمایش دادن آن باشد. مکان‌هایی هم که حادثه در آنها رخ می‌دهد، نباید متعدد و دور از هم باشند، چون نمایش جنبهٔ طبیعی خود را از دست می‌دهد. به‌همین دلیل تا حد امکان حادثه باید در مکان واحد اتفاق بیفتد.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

با توجه به‌مختصاتی که در مورد این مکتب مشاهده شد، بسیار شبیه و نزدیک به **سبک خراسانی در شعر فارسی** است، که آن هم مقارن با رنسانس شرق و اوج شکوفایی نهضت علمی، هنری، اجتماعی و سیاسی شعوبیه در ایران شکل گرفته و محورها و مختصات مشابهی- از جمله خردگرایی، وضوح و روشنی و روانی و ...- با این مکتب دارد.

۳-۱-۳- انواع ادبی این دوره

نکتهٔ قابل ذکر دیگر در مورد این مکتب بحث انواع ادبی است. در این بحث نیز تقلید کلاسیک‌ها از قدما بسیار تعیین‌کننده بوده است، زیرا به طبقه‌بندی ارسطو از انواع ادبی توجه داشته و همان انواع ادبی را که در گذشته بیشتر مورد توجه بود، پدید آورده‌اند؛ مثلاً در آثار ادبی منسوب به این مکتب، بیشتر انواع ادبی **حماسه، تراژدی و کمدی** موردتوجه قرار گرفته‌اند و می‌توان‌گفت انواع ادبی در این دوره نمایندگان شاخص خود را یافتند؛ کسانی چون لاروشفوکو (La Rochefoucald)، مولیر (Moliere)، مادام دولافایت (Mme de Lafayette)، بوسوئه (Bossuet)، راسین (Racine)، بوالو(Boileau) ، لافونتن (LaFontaine) و لابروير (LaBruyere)، پدیدآورندگان آثاری در انواع مهم ادبی این دوران بودند. البته در این میان: « پیروزی بی‌نظیر ایلیاد و انه‌ئید باعث شد که در میان انواع آثار ادبی، حماسه در درجهٔ اول قرار گیرد و هر یک از شاعران قرن کلاسیک به‌نوبهٔ خود کوشیدند که یک اثر حماسی نظیر این آثار کهن به‌وجود آورند.» (سیدحسینی،۱۳۸۱، مکتب‌های ادبی،ص.۱۱۰). نوع ادبی دیگری که بعدها رونق بسیاری یافت و در

عصر حاضر مهم‌ترین نوع ادبی شمرده می‌شود، یعنی **رمان** نیز، در این دوره کم‌کم مورد توجه قرار گرفت و رمان‌هایی نوشته شد. ویل دورانت این رمان‌ها را آثاری مربوط به مکتب رمانتیک می‌داند، که به‌موازات نمایشنامهٔ کلاسیک توسعه و رواج یافتند، اما خود او اذعان دارد که سبک مادام دولافایت متفاوت است و در حیطهٔ مکتب کلاسیسیزم قرار می‌گیرد. دورانت در توضیح شیوهٔ نگارش مادام دولافایت به‌طور مشخص به «**ایجاز**» اشاره می‌کند که از اصول مسلم مکتب کلاسیسیزم است و خود مادام دولافایت نیز بر آن تأکید دارد:

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

> بانوان مقیاس‌های کلاسیک خرد، اعتدال و امساک را مانند کورنی پیر و راسین جوان با خوشرویی نپذیرفتند. دنیای ایشان میدان عشق و احساس بود.... به‌موازات نمایشنامهٔ کلاسیک، رمان رمانتیک نیز توسعه و رواج بسیار یافت، مورد توجه عموم واقع شد و دامنهٔ نفوذش در سراسر اروپا گسترش پیدا کرد. بانوان فرانسوی هیچ وقت از خواندن آن گونه رمان‌ها سیراب نشدند.... تسلط و نفوذ مادلن [دو سکودری] بر زنان درس خوانده و مردان عطر زده تا زمانی دوام آورد که مولیر با انتشار نمایشنامه‌های **زنان متصنّع مضحک** و **زنان فاضله** رسوم متداول ادب پروری را عوض کرد؛ آن گاه مادلن دلاورانه از فرستادن آخرین مجلد از مجموعهٔ نود جلدی تصنیفات خود به‌زیر چاپ چشم پوشید....هنگامی که مادام دولافایت تصمیم گرفت قلمش را با با قلم مادموازل دو سکودری به جنگ اندازد، تصادفاً بدعتی به‌وجود آورد که در آن زمان انقلابی ادبی به‌شمار می‌آمد؛ یعنی رمانی عشقی فقط در یک جلد و مشتمل بر دویست صفحه نوشت. وی قایل به این اصل بود که: با تساوی دیگر شروط، کتابی مرجّح است که قسمت عمدهٔ اجزای تشکیل دهندهٔ قالب نخستینش در ضمن نگارش حذف شود؛ به‌عبارت ساده‌تر می‌گفت: هر جمله که از قلم بیفتد یک لویی طلا و هر کلمه که حذف شود بیست سو بر ارزش کتاب می‌افزاید. مادام دولافایت پس از نشر تعدادی آثار ناچیز سرانجام شاهکار خود شاهزاده خانم کلو را تصنیف کرد(۱۶۷۲) و به‌چاپ رساند(۱۶۷۸). (دورانت،۱۳۷۴، ج۸،ص.۷-۱۸۵).

به‌هر حال تنها رمان قابل ذکر این مکتب همین رمانی است که به‌دست «مادام دولافایت» به نگارش درآمد. این شاهکار ادبی که می‌توان آن را یگانه رمان

ماندگار مکتب کلاسیسیزم دانست و «شاهزاده خانم دو کلو» نام داشت، ویژگی‌هایی از مکتب کلاسیسیزم را دارا است؛ از جمله تأکیدی که بر سجایای عالی بشری دارد و علاوه بر ایجاز و مختصرگویی که به آن اشاره شد، فضا و لحنی دارد که به‌نوعی یادآور تراژدی‌های منتسب به این دوره است.

در اینجا برای آشنایی بیشتر با این سبک ادبی، نمونه‌های کوتاهی از آثار برخی از مهم‌ترین نویسندگان این دوره و شرح حال مختصر آنان آورده می‌شود:

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

۳-۱-۴- مولیر

کمدی‌نویس بزرگ فرانسوی در قرن ۱۷ است. در ابتدا، طبقهٔ روحانیان فرانسوی تئاتر را به‌عنوان دشمن بزرگ اخلاق اجتماعی ممنوع و مطرود کرده بودند؛ به‌نحوی که بازیگران تئاتر افرادی تکفیرشده تلقی می‌شدند و روحانیان از انجام آیین‌های مذهبی، مثلاً مراسم ازدواج یا تدفین برای آنان سر باز می‌زدند، مگر این که توبه می‌کردند و از پیشهٔ خود دست می‌کشیدند. به‌ناچار اغلب این بازیگران دل به ازدواج‌های غیرمشروع و عرفی خوش می‌کردند. قوانین مدنی فرانسه نیز اینان را مردمی بدنام و رسوا تلقی می‌کرد و از داشتن هر شغل آبرومندی محروم می‌کرد. حتی قضات و روسای محاکم از حضور در تئاتر منع شده بودند، روحانیان که جای خود را داشتند. اما تئاتر توانست در چنین شرایط نامساعدی نشو و نما یابد و این مقاومت‌ها را درهم بشکند. اشتیاق عامهٔ مردم برای تماشای نموداری از زندگی، که بتواند انتقام حقایق تلخ را بگیرد، موجب خلق تعداد زیادی کمدی‌ها و فارس‌ها شد و نخست وزیر فرانسه، کاردینال دوریشلیو، ترتیبی داد که نمایش‌نامه‌های خوب پرورش داده شوند و به‌طور مرتب در دربار اجرا شوند. در تالار نمایش نه فقط یک ردیف صندلی برای آکادمی که عده‌ای از روحانیان را دربین اعضای خود داشت، اختصاص یافته بود، بلکه ردیفی هم به اسقفان اختصاص داده شد و برای رفع نقایص و ترویج کمدی فرانسه از بازیگران ایتالیایی دعوت شد. در چنین حال و هوایی بود که ژان باتیست پوکلن، که بر صحنه و در سراسر جهان به‌نام مولیر شناخته شده است، سردستهٔ بازیگران

شاهی شد و با حمایت و تأیید بوالو خیلی زود به‌مقام بزرگ‌ترین نویسندهٔ عصر خود ارتقاء یافت. او که فرزند یکی از پرده داران دربار بود، علیرغم تمایل پدر، علاقه‌ای به ادامهٔ شغل او نشان نداد و به آموختن زبان لاتین و فلسفهٔ اپیکور روی آورد. مدتی هم به تحصیل حقوق پرداخت و به وکالت دعاوی مشغول شد، اما عاقبت راه زندگی خود را در تئاتر و ادبیات یافت و به بازیگری و نوشتن نمایش‌نامه پرداخت. در همین زمان بود که نام مولیر را برای خود برگزید و به دربار راه یافت. از مهم‌ترین آثار او می‌توان «طبیب اجباری»، «خسیس»، «تارتوف»، «مردم‌گریز» و «زنان متصنّع مضحک» را نام برد. تأثیر این کمدی اخیر در نکوهش خودنمایی زنان و برخی حماقت‌های اجتماعی به‌حدی زیاد بود که بوالو در دهمین هجونامهٔ خود اشاره کرده است به «آن ظریف طبعانی که دیروز چنان شهرتی داشتند و مولیر با یک ضربهٔ هنر خود بادشان را خالی کرد.» (دورانت،۱۳۷۴،ج۸،ص.۱۳۶). نمایش نامهٔ «تارتوف» او، که ریاکاری دینی را مورد حمله قرار می‌داد، چنان جنجالی برانگیخت که برخی به‌جرم هتک حرمت کلیسا زنده سوزاندن او را مطرح کردند و پادشاه نمایش آن را علیرغم میل شخصی خود ممنوع کرد. مولیر بعد از دو سال در متن آن تجدید نظر کرد ولی با این همه دستور بستن تماشاخانه و پاره کردن اعلانات آن داده شد. البته بعدها این نمایش‌نامه با حمایت پادشاه بارها به‌روی صحنه رفت و مشهورترین درام مولیر شناخته شد. برای آشنایی با این نمایش‌نامهٔ مشهور، که بیش از هر اثر کلاسیکی به‌اجرا درآمده است، مختصری از آن در اینجا نقل می‌شود.

پژوهشگاه تبرستان www.tabarestan.info

۳-۱-۵- تارتوف

اورگون که مرد پولداری است در کلیسا با تارتوف، که شخص مقدس نمایی است، آشنا و شیفته و مبهوت شخصیت او می‌شود. اورگون تارتوف را به خانهٔ خود می‌برد و ارشاد خود را به‌دست او می‌سپارد. او آن چنان فریفتهٔ شخصیت تارتوف می‌شود که دختر جوان خود را به‌عنوان همسر به او پیشنهاد می‌کند. در این میان فریبکاری تارتوف و مقدس‌نمایی او به‌صورت کمدی بر تماشاچیان

آشکار می‌شود؛ از جمله هنگامی که تارتوف می‌خواهد عشق خود نسبت به همسر اورگون، المیر، را بیان کند و المیر شوهر خود را زیر میز پنهان کرده است و ضمن گرم گرفتن با تارتوف وظیفهٔ وفاداری خود نسبت به همسرش را مطرح می‌کند؛ ولی تارتوف با استفاده از تبحّر خود در علوم دینی سعی می‌کند کار خود را موجه جلوه دهد:

تارتوف: اگر تنها مشیت خداوند مانع رسیدن من به‌کام دل باشد، برداشتن آن مانع از سر راه برای من کار سهلی است. راست است که خداوند پاره‌ای از کام‌جویی‌ها را حرام کرده است، اما همیشه راه‌هایی برای دوختن کلاه شرعی و کنار آمدن با این گونه منهیات موجود است. این خود علمی شریف است که انسان بداند تا چه اندازه به‌فراخور حال رشته‌های وجدانش را تنگ بکشد یا شل سازد و به‌عبارت دیگر غیراخلاقی بودن عملش را با پاکی نیتش جبران کند. (همان،ص.۱۴۶).

www.tabarestan.info تبرستان

به عقیدهٔ دورانت، اگر مولیر را یکی از شخصیت‌های بزرگ ادبی فرانسه دانسته‌اند، نه به‌خاطر تکمیل اصول فنی تئاتر است و نه به‌خاطر توانایی در سرودن اشعار عالی؛ تقریباً همهٔ داستان‌های او عاریتی، اغلب پایان‌ها و نتیجه گیری‌هایش غیرمنطقی و شخصیت‌های داستانی او همیشه سنخی یا تیپ هستند. آنچه که مردم را به آثار مولیر جلب می‌کند، اشارات فلسفی و هجو تند و هزل شیرین آنها است. این آثار مبتنی بر فلسفهٔ خردگرایی بودند که مورد پسند فیلسوفان قرن هجدهم قرار داشت و در آن اثری از اعتقاد به مسیحیت مابعدالطبیعی یافت نمی‌شد. آن چنان که در بستر مرگ مولیر هیچ کشیشی حاضر نشد بر بالینش حضور یابد و اسقف مسیحیان فتوا داد که چون مولیر به‌هنگام مرگ توبه نکرده است، نباید جسد او را در گورستان مسیحیان به‌خاک سپارند. به‌ناچار پس از غروب آفتاب در گوشهٔ دورافتاده‌ای بی‌سرو صدا به‌خاک سپرده شد. (همان،ص.۱۵۸). به‌هر حال آثار مولیر رابایـد کلاسیسیزمی دانست که در تنگنای قالب و چهارچوب باقی نمی‌ماند. نمونهٔ دیگری از کمدی‌های مولیر نمایش نامهٔ «خسیس» است که خلاصه و قسمت کوتاهی از آن در اینجا ذکر می‌شود.

۳-۱-۶- خسیس

هارپاگون که شخص نوکیسه، خسیس و نزول‌خواری است، عاشق دختر جوانی به‌نام ماریان شده است، در حالی که پسر او هم ماریان را دوست دارد. برادر ماریان به‌نام والر نیز عاشق الیز دختر هارپاگون است که هارپاگون چون نمی‌خواهد به او جهیزیه بدهد، قصد دارد او را به عقد پیرمرد ثروتمندی درآورد. والر به‌خاطر عشقش به دختر هارپاگون پیشکار او شده است. لافلش نوکر هارپاگون کیسهٔ پول او را می‌دزدد تا در ازای پس دادن آن هارپاگون را از ازدواج با ماریان منصرف کند. به‌دنبال این ماجراها بالاخره این عشاق با یکدیگر ازدواج می‌کنند. این نمایش‌نامه حول محور خست هارپاگون و پستی‌های او دور می‌زند و آن چنان که معمول **کمدی** است، به **صفات و خصایل فرومایهٔ بشری و انسان‌های پست و فرودست می‌**پردازد. تصویری که از شخصیت اصلی داستان، یعنی هارپاگون، در این نمایش‌نامه می‌بینیم، یک شخصیت سنخی یا تیپ است که یک گونهٔ شخصیتی کلی را به‌نمایش می‌گذارد، برخلاف دوره‌های بعد که خلق شخصیت‌های یگانه و فردی مورد توجه قرار می‌گیرد. در این قسمت به سطوری از این نمایش‌نامه، که هارپاگون نوکر خود، لافلش را که همدست این عشاق است، از خانه بیرون می‌کند، توجه فرمایید:

هارپاگون- زود از این جا برو و حرف زیادی نزن. زودتر شرت را از خانهٔ من بکن، متقلب دزد، اعدامی!

لافلش- من آدمی بدجنس‌تر از این پیرمرد لعنتی ندیده ام. حتماً شیطان زیر پوستش رفته است.

هارپاگون- زیر لب غرغر می‌کنی؟

لافلش- چرا مرا بیرون می‌کنید؟

هارپاگون- دزد طرار، حالا از من دلیل می‌پرسی؟ تا نکشتمت برو بیرون.

لافلش- مگر من چه کرده‌ام؟

هارپاگون- همین است که گفتم، برو بیرون.

لافلش- پسر شما که ارباب من است، به من دستور داده است که منتظرش باشم.

www.tabarestan.info پیشکش به تبرستان

هارپاگون- برو در کوچه منتظرش باش. دیگر در خانهٔ من مثل سیخ راست نایست که همه چیز را تماشا کنی و از همه چیز سوءاستفاده کنی. من هیچ مایل نیستم روبرویم جاسوس و خائنی را ببینم که چشم های منحوسش مواظب همهٔ کارهای من است و دار و ندار مرا می‌بلعد و همه جا را می‌پاید که چیزی گیر بیاورد و بدزدد.

لافلش- مگر ممکن است چیزی از شما دزدید؟ شما که همه جا را مهر و موم می‌کنید و روز و شب کشیک می‌دهید، مگر مجال دزدی برای کسی می‌گذارید؟

هارپاگون- من هر چیز را که دلم بخواهد قایم می‌کنم و هر قدر که بخواهم کشیک می‌دهم. این جاسوس‌ها همهٔ اعمال مرا تحت نظر می‌گیرند. مبادا از محل پول‌های من هم بویی برده باشند. نکند تو بروی و در همه جا هو بیندازی که من در خانه ام پول دارم و مخفی کرده ام.

لافلش- شما پول دارید و مخفی کرده اید؟

هارپاگون- نه، بی‌شعور. منظورم این نبود. (پیش خود) اختیار از دستم در رفته است، عصبانی شده ام. مبادا از روی بدجنسی چو بیندازی که من پول دارم.

لافلش- حالا که داشتن و نداشتن شما در وضع ما تغییری نمی‌دهد، داشتن آن‌چه اهمیتی برای ما دارد؟

هارپاگون- زبان درازی می‌کنی؟ چنان بزنم توی گوشت که زبانت ببرد! (دستش رابلند می‌کند که به او سیلی بزند) گفتم گورت را گم کن.

لافلش- خیلی خوب! می‌روم!

هارپاگون- صبر کن ببینم چیزی از اموال من نبرده باشی.

لافلش- چه چیزتان را ممکن است ببرم؟

هارپاگون- بیا این جا ببینم. دستهایت را به من نشان بده.

لافلش- بفرمایید.

هارپاگون- بقیهٔ دستهایت را.

لافلش- بقیهٔ دستهایم را؟

هارپاگون- آره.

لافلش- بفرمایید!

....(قریب،۱۳۵۶،ص.۴۸-۴۷).

www.tabarestan.info تبرستان

۳-۱-۷- مادام دو لافایت

ماری مادلن پیوش دو لاورنی، زنی فرانسوی که پس از ازدواج لقب کنتس دو لافایت گرفت، بزودی زندگی اشرافی را ملال آور یافت و جدایی از همسر را ، که در فرانسهٔ آن زمان بسیار رایج بود، به‌طرزی دوستانه تدارک دید. او با رفتن به پاریس و ملحق شدن به یک انجمن هنری فعالیت ادبی را آغاز کرد و با نگارش رمان «شاهزاده خانم دو کلو» شاهکاری در ادبیات مکتب کلاسیسیزم پدید آورد که آن را یکی از نخستین و بهترین رمان‌های روانشناختی جهان دانسته‌اند. ویل دورانت و برخی دیگر احتمال می‌دهند که لاروشفوکو یا همان پرنس دو مارسیاک در تصنیف این کتاب به مادام دولافایت کمک کرده باشد. دوستی عمیقی که بین این دو نفر وجود داشت و شایعات مربوط به آن، به این گمان دامن می‌زد. مادام دولافایت در مورد لاروشفوکو چنین گفته است: « او به من نیروی فهم القا کرد، اما من قلب او را از نو ساختم.» (دورانت،۱۳۷۴،ج۸، ص.۱۹۷). بعدها این دوستی تاریخی را نوعی ازدواج روحی قلمداد کردند و در ادبیات فرانسه بارها در وصف شخصیت این زن نازک خیال و دوستی او با آن حکیم سالخورده قلمفرسایی شد. مادام دوسوینیه در این باره می‌نویسد: « هیچ چیز را نمی‌توان با حالت سحرانگیز و اطمینان‌بخش دوستی ایشان قیاس کرد.» (همان،ص.۱۹۷).

پیشکش به بارستان www.tabarestan.info

از آنجا که هنوز نوع ادبی رمان قواعد منسجمی نداشت، عرصه‌های فراوانی برای تجربه کردن وجود داشت و مادام دولافایت نوع ادبی رمان را در چهارچوب کلاسیسیزم پدید آورد. برخلاف رمان‌های دیگری که هم زمان با او نگاشته می‌شد و باید آنها را در حیطهٔ رمانتیسیزم دانست، این رمان دارای ویژگی‌های نزدیک به مکتب کلاسیسیزم، مثلاً ایجاز بود. نکتهٔ جالب این بود که این رمان بدون نام نویسنده به چاپ رسید. بوالو که دشمن سرسخت هرگونه سرگذشت عشقی بود، مادام دو لافایت را «بهترین نویسنده و برگزیده‌ترین مغز در میان زنان فرانسه» معرفی کرده است. (دورانت،۱۳۷۴، ج۸، ص.۸-۱۸۶). اینک به خلاصهٔ این رمان و گزیده‌ای از متن آن توجه فرمایید. مهم‌ترین خصوصیات

مکتب کلاسیسزم را به‌آسانی می‌توان در همین سطور مختصر مذکور در ذیل تشخیص داد. بازتاب دادن سجایای والای انسانی و توجه به افراد و طبقات والا - اعم از بالا بودن مقام و مرتبهٔ اجتماعی یا والا بودن صفات و خصوصیات درونی و روحی - از ویژگی‌هایی است که در این متن به‌وضوح دیده می‌شود. کافی است که این رمان را با رمان «آنا کارنینا» اثر تولستوی که متعلق به مکتب «رئالیسم» و بازتاب دهندهٔ اقشار وسیع‌تری از اجتماع است و تمایل به انعکاس بشری واقعی‌تر دارد، مقایسه کنیم. سطور زیر متعلق به بخشی از داستان است که پرنسس دوکلو به شوهرش اعتراف می‌کند که در معرض وسوسهٔ یک عشق ممنوع قرار گرفته و برای خودداری از آن مایل به کناره گیری از دربار است. او صادقانه و با شجاعت اخلاقی بی‌نظیری اعتراف می‌کند و از شوهرش می‌خواهد که به او کمک کند. همسر او نیز با بزرگواری احساس او را درک می‌کند و خود را هنوز عاشق او می‌بیند. این داستان با این که ویژگی‌های رمان دارد ولی با پایانی تراژیک و دارا بودن برخی از خصوصیات مشابه تراژدی، تقلید وفادارانهٔ پیروان مکتب کلاسیسیزم را از تراژدی نویسان روم و یونان باستان و همچنین مرحله‌ای از تکوین نوع ادبی رمان را نشان می‌دهد.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

۳-۱-۸- شاهزاده خانم دو کلو

مادموازل دوشارتر ازدواجی سرشار از احترام اما بدون عشق با پرنس دوکلو را می‌پذیرد و لقب پرنسس دو کلو می‌یابد، اما مدتی بعد در یک مجلس رقص با دوک جوانی آشنا می‌شود و به هم دل می‌بازند. این احساس با حس پاکدامنی و وفاداری شاهزاده خانم در تضاد است و موجب می‌شود که او صادقانه از احساس خود با شوهرش سخن بگوید و از او بخواهد که برای غلبه بر این وسوسه به او کمک کند. شوهر نسبت به او احساس رحم و تأثر پیدا می‌کند، اما از احساس بی‌محبتی زن و شکّی که به آن دچار شده، بسیار غمگین می‌شود و سرانجام به دنبال یک بیماری می‌میرد. پرنسس که اکنون آزاد است، به‌جای آن که به عشق دوک پاسخ مثبت دهد، از روی ندامت از او کناره‌گیری می‌کند، زیرا

نمی‌خواهد به‌قیمت مرگ شوهر به خوشبختی برسد؛ پس برای خدمت به بینوایان به مکان دوردستی می‌رود و در آنجا با بیماری سل از پا در می‌آید. سطور زیر مربوط به بخشی از داستان است که پرنسس نزد شوهرش اعتراف به این عشق ممنوع می‌کند:

... مسیو دو کلو به زنش می‌گفت:

— ولی چرا به‌هیچ‌وجه نمی‌خواهید به پاریس برگردید؟ چه عاملی می‌تواند شما را در ییلاق نگهدارد؟ مدتی است که شما چنان به گوشه‌گیری علاقمند شده‌اید که مرا به حیرت می‌اندازد و ناراحتم هم می‌کند، چون که باعث می‌شود از هم دور بمانیم. ضمناً می‌بینم که افسرده‌تر از همیشه‌اید و می‌ترسم که مسأله‌ای ناراحتتان کرده باشد.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

پرنسس با لحن مرددی جواب داد:

— من هیچ چیزی در دلم نیست که افسرده‌ام کرده باشد، ولی هیاهوی دربار به‌قدری زیاد است و پیش شما هم همیشه چنان عدهٔ زیادی هست که غیرممکن است آدم جسم و روحش خسته نشود و دنبال استراحت نگردد.

شوهرش جواب داد:

— استراحت مناسب حال اشخاصی به سن و سال شما نیست. زندگی شما در خانه‌تان و در دربار طوری است که اصلاً خسته‌تان نمی‌کند و من می‌ترسم که نکند دور از من راحت‌تر باشید.

زن با نوعی دستپاچگی که هر لحظه بیشتر می‌شد جواب داد:

— اگر این طور فکر کنید، در بارهٔ من ظلم بزرگی کرده‌اید. اما ازتان خواهش می‌کنم که مرا بگذارید اینجا بمانم. اگر شما هم می‌توانستید اینجا بمانید بی‌اندازه خوشحال می‌شدم، اما به‌شرطی که خودتان تنها می‌ماندید و دیگر نمی‌خواستید آن عدهٔ بی‌شماری را که هرگز ترکتان نمی‌کنند اینجا هم همراهتان داشته باشید.

مسیو دوکلو حیرت زده گفت:

— آه، مادام! حالات و حرف‌هایتان نشان می‌دهد که شما به‌دلایلی که من بکلی از آنها بی‌خبرم دلتان می‌خواهد که تنها بمانید. و از شما تمنّا می‌کنم که آنها را به من بگویید.

مدت زیادی به او فشار آورد که هر چه هست بگوید، اما موفق نشد مجبورش

کند. و پس از این که پرنسس چنان از خود دفاع کرد که هر لحظه کنجکاوی شوهرش را زیادتر می‌کرد، لحظه‌ای چشمانش را پایین انداخت و در سکوتی سنگین فرو رفت. بعد ناگهان دهن باز کرد و چشم به او دوخت و گفت:

– مجبورم نکنید پیش شما به چیزی اعتراف کنم که هر چند بارها تصمیم گرفته‌ام، جرئت اعترافش را نداشته‌ام. فقط فکرش را بکنید، شرط احتیاط نیست که زنی به سن و سال من که مسلط به رفتار خودش باشد، در محافل دربار انگشت نما شود.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

مسیو دو کلو فریاد زد:

– منظورتان چیست مادام؟ من جرئت نمی‌کنم حرفی بزنم، مبادا که آزرده‌تان کنم.

مادام دو کلو جواب نداد و سکوت او سرانجام شوهرش را متقاعد کرد به این که در آنچه فکر می‌کرده حق داشته است. ادامه داد:

– شما به من هیچ چیز نمی‌گویید و همین دلیل این است که من اشتباه نمی‌کنم.

زن خود را پیش پاهای او به زمین انداخت و جواب داد:

– خوب، آقا من الان اعترافی پیش شما می‌کنم که هیچ‌کسی نزد شوهرش نکرده است. اما معصومیت رفتارم و مقاصدم به من توانایی این کار را می‌دهد. درست است که من دلایلی دارم به این که از دربار دور شوم و می‌خواهم از خطراتی که اشخاصی به سن و سال مرا تهدید می‌کنند در امان بمانم. من کوچکترین نشانهٔ ضعفی از خودم نشان نداده ام، و باز هم هیچ ترسی نداشتم به شرطی که شما آزادم می‌گذاشتید که از دربار دور بمانم و یا هنوز مادام دوشارتر را داشتم که راهنمای رفتار من باشد. تصمیمی را که می‌خواهم بگیرم، هر چقدر هم خطرناک باشد می‌گیرم تا شایستگی‌ام را برای این که مال شما باشم حفظ کنم. اگر احساس‌هایی دارم که برای شما ناخوشایند است هزار بار از شما معذرت می‌خواهم، دست کم، هرگز رفتاری نخواهیم داشت که برای شما ناخوشایند باشد. در نظر بگیرید که زنی برای این که مثل من رفتار کند باید نسبت به شوهرش چنان احساس دوستی و احترامی داشته باشد که کمتر کسی دارد. مرا راهنمایی کنید. به من رحم کنید و اگر می‌توانید باز هم دوستم داشته باشید.

در تمام مدتی که او حرف می‌زد، مسیو دو کلو سرش را به دست‌ها تکیه داده و بی‌حرکت مانده بود. از خود بیخود شده بود و حتی به این فکر نیفتاده بود که زنش را از زمین بلند کند. وقتی که حرف‌های زن تمام شد، پرنس نگاهی به او انداخت و او را پیش پای خودش دید، با چهره‌ای غرق اشک و با چنان زیبایی خیره‌کننده‌ای که لحظه‌ای فکر کرد از غصه خواهد مرد و او را در آغوش کشید و بلند کرد و گفت:

— شما هم به من رحم کنید مادام که لایقش هستم. و مرا ببخشید اگر در اولین لحظات این درد و رنج که در دل من سخت و شدید است نمی‌توانم چنان که باید به رفتاری نظیر رفتار شما جواب بدهم. شما در نظر من قابل احترام‌تر و ستودنی‌تر از هر زنی که در دنیا هست جلوه می‌کنید. همچنین من خودم را بدبخت‌ترین مردی می‌بینم که در دنیا پیدا می‌شود. شما از همان لحظهٔ اولی که دیدمتان مرا دچار شور و هیجان کرده‌اید. سخت‌گیری‌هاتان و وصال‌تان نتوانسته است این آتش را خاموش کند و هنوز هم دوام دارد. من هرگز نتوانسته ام عشقی نسبت به خودم در دل شما تولید کنم و می‌بینم که می‌ترسید آن را نسبت به کس دیگری داشته باشید. و این مرد خوشبخت کیست مادام، که این ترس را در دل شما انداخته است؟ چه مدتی است که توجه شما را جلب کرده است؟ ... من حسادت شوهر و حسادت عاشق را با هم دارم. اما بعد از رفتاری مثل رفتار شما، به‌عنوان شوهر نمی‌توان حسود بود. رفتار شما اصیل‌تر از آن است که اطمینان کامل به من ندهد. این رفتارتان مرا حتی به‌عنوان عاشق هم تسکین می‌دهد. اعتماد و صداقتی که نسبت به من دارید فوق‌العاده گران‌بهاست. شما چنان قدری برای من قائلید که یقین دارید من از این اعترافتان سوءاستفاده نخواهم کرد و از عشق من به شما هم چیزی کاسته نخواهد شد. شما با این همه وفاداری که از هیچ زنی نسبت به شوهرش دیده نشده، مرا بدبخت می‌کنید. اما مادام حرفتان را تمام کنید و به من بگویید آن‌چه کسی است که شما نمی‌خواهید ببینید؟

پرنسس دوکلو جواب داد:

— التماس می‌کنم که این را هیچ وقت از من نپرسید. تصمیم گرفته‌ام که آن را به شما نگویم و گمان می‌کنم که شرط احتیاط همین باشد که نگویم.... من قدرت کافی دارم که اگر نخواهم چیزی را بگویم ساکت

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

بمانم. اعترافی که من پیش شما کردم بر اثر ضعف نبود. اعتراف به این حقیقت جرئت بیشتری می‌خواهد تا تلاش برای مخفی کردن آن....(سید حسینی،۱۳۸۱،ص.۷-۱۵۳).

۳-۱-۹- راسین

راسین هم مثل مولیر از طبقهٔ متوسط بود. او در کودکی علوم دینی و زبان یونانی آموخت. او شیفتهٔ نمایش‌نامه‌های سوفوکل و اوری‌پید شد و برخی از آنها را به فرانسه ترجمه کرد. در پاریس با فلسفه و دانش و ادب یونان و روم باستان آشنا شد و خود نیز علیرغم میل خانواده، که حرفهٔ کشیشی را برای او برگزیده بودند، قدم به عرصهٔ نمایش‌نامه‌نویسی گذاشت و مورد تشویق مولیر قرار گرفت. برای آشنایی با موقعیت اجتماعی زمان راسین و هنرمندانی چون او بخش‌هایی از دونامه، یکی از سوی افراد خانواده و دیگری از یکی از معلمان او در اینجا نقل می‌شود تا روشن شود که اینان چگونه با محیط اجتماعی خود در نبردی همیشگی بودند و چگونه تا پایان عمر راهی را برگزیدند که آسان‌ترین و سودمندترین راه در جهت منافع شخصی نبود.

بخشی از نامهٔ عمهٔ راهبهٔ راسین به وی، پس از روی آوردن راسین به نمایش‌نامه‌نویسی و تئاتر:

... اینک با تأسف بسیار می‌شنوم که شما بیش از پیش با مردمانی معاشرت می‌کنید که نامشان حتی در نظر کسانی که اندک ایمانی در دل دارند منفور است؛ و حق هم با ایشان است، زیرا آن افراد بدنام را اجازهٔ ورود به کلیسا و دسترسی به آیین مقدس نیست.... پس برادرزادهٔ عزیزم، خودت انصاف بده که من با آن دلبستگی شدید که همواره به تو داشته ام، اکنون در چه غمی به‌سر می‌برم. منی که جز این آرزویی نمی‌داشتم که ترا در مقامی آبرومند در خدمت خداوند ببینم. برادرزادهٔ عزیزم، اینک من از تو خواهش می‌کنم که به روح خود ترحم آوری، به درون قلبت خوب بنگری و متوجه شوی که خویشتن را به چه غرقاب گناهی انداخته ای. امیدوارم که آنچه که دربارهٔ تو شنیده ام، از حقیقت به‌دور باشد؛ اما اگر تو تا این حد نگون بخت شده باشی که به شغلی که مایهٔ رسواییت در برابر خدا و خلق می‌شود ادامه بدهی، دیگر نباید به دیدن ما به این

جا بیایی، زیرا لابد می‌دانی که من با داشتن آگهی بر بدنامی و بی‌ایمانی تو اجازهٔ روبرو شدن و سخن گفتن با تو را نخواهم داشت. در عین حال من دست از استغاثه به درگاه خداوند برنخواهم داشت، تا مگر خود او بر تو بخشایش آورد....(دورانت،۱۳۷۴، ج۸، ص.۱۶۶).

اما لحن اعلامیهٔ عمومی نیکول، که زمانی راسین را درس داده بود، آمیخته با این همه مهر و نوازش خانوادگی نبود:

... همه می‌دانند که این آقا... نمایش‌نامه‌هایی برای صحنه نوشته است.... در نظر مردم خردمند چنین شغلی خود از آبرومندی به‌دور است. اما اگر در پرتو دین مسیحی و تعالیم انجیلی بر آن بنگریم، متوجه می‌شویم که آن شغل به‌تمام معنی کراهت انگیز است. رمان‌نویس‌ها و نمایش‌نویس‌ها سم‌فروشانی هستند که نه فقط جسم آدمیان، بلکه همچنین روح ایشان را تباه می‌کنند. (همان، ص.۱۶۶).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

بزرگ‌ترین تراژدی راسین و شاهکار او که شهرتی بالاتر از کورنی برایش به‌ارمغان آورد و آن را شایستهٔ برابری با آثار شکسپیر و اوری‌پید دانسته‌اند **آندروماک** نام دارد. داستان آن با استحکام طرح ریزی شده و روحیه و عواطف قهرمانان، با همهٔ پیچیدگی و شدت، با اشعار موزون و بلندپایهٔ کم نظیری توصیف شده است. این نمایش‌نامه بیشتر رعب انگیز است تا رقت آور و پایان آن مانند تراژدی‌های سوفوکل و آشیل فاجعه بار است.

فرانسه راسین را از بزرگ‌ترین سرایندگان خود می‌داند و آثار او و کورنی را کامل‌ترین نوع نمایش‌نامهٔ کلاسیک در عصر جدید می‌شمارد. چهار تراژدی مشهور او به‌نوعی با ایران ارتباط دارند. وقایع تراژدی **استر** که در ایران می‌گذرد، ماجرای عشق خشایارشا به استر، دختر یهودی و نفوذ این دختر در دربار هخامنشی و نجات یهودیان به‌فرمان خشایارشا است و از تورات الهام گرفته شده است. سه تراژدی دیگر او، **اسکندر کبیر**، **مهرداد** و **بایزید** هم با تاریخ سلسله‌های هخامنشی، اشکانی و صفوی مرتبط است. خود راسین **بریتانیکوس** را

کامل‌ترین اثر خود می‌دانست. از دیگر آثار او می‌توان **برنیس**، **میتریدات** و **ایفیژنی** را نیز نام برد. در اینجا خلاصه و بخش کوتاهی از تراژدی آندروماک، که نمونهٔ بسیار خوبی از سبک راسین و همچنین مکتب ادبی کلاسیسیزم است، ذکر می‌شود.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

۳-۱-۱۰- آندروماک

این تراژدی ادامهٔ ایلیاد و داستان شکست تروا به‌دست یونانیان است. آندروماک که همسر هکتور قهرمان ترواییِ است، پس از کشته شدن شوهر با پسرش، آستواناکس، اسیر می‌شود. پورهوس، پسر آشیل، به‌خاطر سهم بزرگی که در پیروزی یونان بر تروا دارد، به دریافت سه جایزه نایل می‌شود: ۱- آندروماک، بیوهٔ هکتور، به‌عنوان اسیر ۲- هرمیون، دختر منلائوس و هلن، به‌عنوان همسر ۳- کشور اپیروس به‌عنوان قلمرو پادشاهی.

از آنجا که پسر هکتور، آستواناکس، ممکن است بعدها برای انتقام شکست تروا قیام کند، مردم یونان خواهان کشتن او هستند، اما پورهوس که عاشق آندروماک شده، حاضر است از کشتن او صرف نظر کند، به‌شرطی که آندروماک با او ازدواج کند. آندروماک این پیشنهاد را به‌دروغ می‌پذیرد، با این تصمیم که در پایان مراسم خودکشی کند، زیرا شوهرش به‌دست پورهوس کشته شده است. هرمیون که عاشق پورهوس است، برای انتقام فرستادهٔ یونانیان را که دل باختهٔ او است، وادار به قتل پورهوس می‌کند و هنگامی که یونانیان پورهوس را در هنگام مراسم ازدواج به‌قتل می‌رسانند، هرمیون نیز ضربه‌ای به بدن بیجان او زده و خودکشی می‌کند، اما پسر آندروماک، آستواناکس، از مرگ نجات می‌یابد.

در سطور زیر پورهوس به فرستادهٔ یونانیان که خواهان مرگ آستواناکس است، جواب رد می‌دهد:

> از آن بیمناکند که تروا روزی به‌یمن خاطرهٔ هکتور دوباره زنده شود،
> و پسرش عمری را که بر او ارزانی داشته‌ام از خود من بازستاند.
> عالیجناب، این همه مآل‌اندیشی تشویش بسیار به‌بار می‌آورد؛

و عقل من توانایی پیش‌بینی مسائل را از چنین راه دور ندارد.
من در اندیشه‌ام که تروا در گذشته چه شهری می‌بود.
سرافراز به چنان قلاع و بارآور چنان قهرمانی!
باید گفت عروس شهرهای آسیا؛ و دیدیم که سرانجام
تقدیر با آن‌چه کرد و روزگارش به‌کجا کشید.
اکنون دیگر چیزی در آن نمی‌یابیم جز برج‌هایی به زیر خاکستر شده،
و نیز کودکی به زنجیر افتاده؛ من نمی‌توانم این اندیشه را به خود راه دهم
که تروا در چنین وضعی آرزوی انتقام به دل راه دهد.
وانگهی، اگر به نابودی فرزند هکتور سوگند یاد شده بود،
چرا یک سال تمام آن را به تأخیر انداختیم؟
آیا نمی‌توانستیم او را بر سینهٔ پریاموس قربانی کنیم؟
یا در زیر آن همه جسد مردگان و ویرانی‌های تروا مدفونش سازیم؟
در آن هنگامه هر شقاوتی مجاز بود، که حتی پناه بردن سالخوردگان و کودکان
به سنگر ناتوانیشان بی‌ثمر می‌نمود؛
پیروزی و شب که از خودمان خونخوارتر بودند،
ما را به کشتار تحریص می‌کردند و هدف ضرباتمان را نامعلوم می‌ساختند.
در آن معرکه خشم من بر مغلوبان از حد به‌در شده بود.
اما آیا می‌بایست پس از فرو نشستن آن خشم باز به خونریزی خود ادامه دهم؟
آیا روا بود به‌رغم رأفتی که بر دلم سایه افکنده بود،
به فراغ بال در خون کودکی آبتنی کنم؟
خیر عالیجناب؛ بهتر است یونانیان در طلب طعمهٔ دیگری برآیند؛
بهتر است ایشان آنچه را از تروا باقی مانده در مکان دیگری بجویند؛
که دوران کینه توزی‌های من به‌سر رسیده است.
و اکنون کشور اپیروس آنچه را تروا از مرگ نجات داده است در امان نگاه خواهد داشت. (همان،ص.۱۶۸).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

۳-۱-۱۱- لافونتن

ژان دو لافونتن نیز در خانواده‌ای متوسط به‌دنیا آمده بود و دوستی میان او، بوالو، راسین و مولیر به انجمن دوستان چهارگانه شهرت داشت. لافونتن بزرگ آن

جمع بود و از آنجا که فرزند رییس بخش جنگلبانی و آبیاری ناحیه‌ای در ایالت شامپانی بود، دوران کودکی خود را در طبیعت و در نزدیکی با جانوران گذرانیده و با عادات جانوران مختلف آشنایی پیدا کرده بود. این نوع زندگی در آتیهٔ هنری او بسیار تأثیرگذار بود و او را به مقام قصه‌سرایی بزرگ ارتقأ داد. والدین او نیز چون والدین سایر دوستان و معاصرانش مایل بودند او را به خدمت کلیسا بگمارند، اما او کوچک‌ترین علاقه‌ای به این کار نداشت. ابتدا به تحصیل حقوق پرداخت، ولی بعد شعر را مناسب علایق و استعدادهای خود یافت. او در مقابل دریافت یک مقرری ماهانه به سرودن شعر پرداخت، اما با قطع حمایت دولتی به دعوت دوست توانگری که میزبانی دائمی او را پذیرفته بود، نزد او رفت و نخستین جلد **قصه‌های منظوم** را با کمک او به‌چاپ رسانید. این حکایت‌های کوچک اشعاری آمیخته به هزل و هرزگی فراوان بودند، ولی با چنان سادگی مجذوب کننده‌ای سروده شده بودند که در زمانی اندک، بیش از نیمی از مردم فرانسه سرگرم خواندن آنها شدند. این فابل‌ها (Fable) که بعد از مدتی به شش جلد رسیدند، به گفتهٔ خود لافونتن برگردان‌هایی از افسانه‌های ازوپ و فایدروس بودند؛ اما در واقع برخی از آنها از داستان‌های بیدپای و برخی فابل‌های دیگر فرانسه هم اقتباس شده بودند. به‌هر حال تأثیر ذهن جوشان و شعر روان لافونتن در بازآفرینی آنها بسیار چشمگیر بود. لافونتن از دکارت که جانوران را بی‌مغز می‌پنداشت، خردمندتر بود و بسیاری درس‌های فلسفی زندگی انسان را در زندگی حیوانات باز می‌شناخت. او نیز مانند دوستان خود با کلیسا رابطهٔ خوبی نداشت، اما در هنگام مرگ با کلیسا آشتی کرد، در حالی که هنوز در این شک بود که «آیا قدیس آوگوستینوس به‌اندازهٔ رابله عقل داشت؟» (همان،ص.۱۸۱).

نخستین فابل لافونتن به‌نحو طنزآلودی شبیه زندگی شخصی خود او است که به غزل‌سرایی وغفلت از عاقبت‌اندیشی‌های رایج زمانه اش گذشته است. این فابل به‌عنوان نمونه‌ای از آثار لافونتن در اینجا ذکر می‌شود:

جیرجیرک که سراسر تابستان را به نغمه سرایی گذرانده بود،
ناگهان خود را سخت بی‌برگ و نوا یافت.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

اکنون با فرارسیدن فصل یخبندان،
حتی خرده‌خورشی هم
از کالبد مگسی یا کرمکی به‌دست نمی‌آمد؛
جیرجیرک ناله و فریاد گرسنگی سر داد
و خود را به در خانهٔ همسایه اش مورچه رساند
و از او خواهش کرد برای قوت زمستانی
دانه و حبه‌ای چند به او وام دهد،
و در برابر به وی قول جانورانه داد
که با آمدن فصل نو، حتی قبل از ماه اوت،
اصل و فرع وام را به او باز گرداند.
اما مورچه که اهل وام دادن نیست؛
و این شیوهٔ او هم که عیب بزرگی نیست؛
پس از بانوی وامخواه پرسید:
«مگر هنگام هواخوشی چه می‌کردی؟»
«شب و روز برای همه کس آواز می‌خواندم. امیدوارم بدت نیاید!»
«آواز می‌خواندی! از این که خیلی خوشم می‌آید.
بسیار خوب پس حالا هم برقص.» (همان،ص.۱۸۰).

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

۳-۱-۱۲- موسیقی در عصر کلاسیک

در میانهٔ قرن هجدهم، خردگرایی اندک‌اندک بنیان‌های اجتماعی و مذهبی را متزلزل کرده بود و توجه به‌پیشرفت انسان و اعتراض به‌امتیازهای اشرافیت و روحانیان منجر به نیرو گرفتن طبقهٔ متوسط و دیدگاه‌های آنان شده بود. این امر موجب شد که سبک فخیم و پرحجم موسیقی باروک، جای خود را به‌سبک‌های ساده‌تر و خودمانی‌تری بدهد و این سبک‌ها نیز در دورهٔ کلاسیک به‌شدت بر سادگی و وضوح متمرکز شوند. حتی هنگامی که باخ و هندل شاهکارهای سبک باروک خود را خلق می‌کردند، این سبک نو آرام‌آرام رو به‌گسترش بود؛ به‌نحوی که در میانهٔ سدهٔ هجدهم اغلب آهنگ‌سازان در آثار خود، به‌سادگی و وضوح متمایل بودند و توجه به ملودی خوش‌آهنگ و هارمونی ساده سبب شد که بافت

پلی‌فونیک کنار گذاشته شود. این آهنگ‌سازان شنوندگان خود را با نوعی موسیقی که دارای تضادهای حالت و تم بود، سرگرم می‌کردند و نام این سَبک موسیقیِ سبُک و دلپذیر را گالان (باشکوه و زیبا) می‌نامیدند، اما موسیقی این دوره ارتباط چندانی با موسیقی عصر باستان نداشت. بزرگ‌ترین آهنگ‌سازان این دوره هایدن، موتزارت و بتهوون بودند.

تغییر حالت در موسیقی این دوره تدریجی یا ناگهانی بود، اما این تغییرات در مهار کامل آهنگ‌ساز بود و کسانی چون موتزارت و بتهوون می‌توانستند اثری با حالت‌های بسیار متنوع را با انسجام وساختاری منطقی خلق کنند. اینان ترجیح می‌دادند آثارشان را دقیق و کامل به‌نگارش درآورند و به قضاوت و برداشت بداهه‌نوازان متکی نباشند.

www.tabarestan.info تبرستان

ملودی‌های کلاسیک اغلب کیفیتی متوازن و متقارن دارند، زیرا اغلب از دو عبارت هم‌اندازه تشکیل شده‌اند. در این ملودی‌ها عبارت دوم ممکن است آغازی مانند عبارت اول داشته باشد اما پایانی قاطع‌تر دارد.

هرچند در مورد هر سه آهنگ‌ساز مذکور، صحبت از سبک کلاسیک است، اما باید توجه داشت که آثار هرکدام نشان از فردیت خاصّ آنان را دارد؛ همچنان که در ادبیات، سبک فردوسی و فرخی، هر دو را خراسانی می‌خوانیم، اما در عمل تفاوت‌های بسیار بین آنان می‌یابیم. آثار بتهوون در مقایسه با آن دو دیگر، توانمندتر، احساساتی‌تر و تند و تیزتر هستند. (کیمی‌ین، ۱۳۸۹،ص.۳۰۷-۲۹۸، نقل به‌مضمون و تلخیص).

۳-۲-۱ رمانتیسیسم (Romanticisme)

(اواخر قرن هجدهم تا نیمه اول قرن نوزدهم میلادی)

در اواخر قرن هجده میلادی، همزمان با شکل گیری تحولات اجتماعی و سیاسی اروپا، مکتب رمانتیسم هم به‌عنوان مهم‌ترین سبک ادبی این دوران نخست در انگلستان ظهور کرد و سپس در فرانسه به اوج خود رسید. در دورانی که موج انقلاب‌ها و تحولات اجتماعی اروپا را درمی‌نوردید و همه چیز را زیر و رو می‌کرد

و از نو می‌ساخت، ادبیات و هنر هم به تبع این تحوّلات دگرگون شد و بار دیگر مصداق جمله معروف «موتور تحولات سبکی تحولات اجتماعی است.» گردید.

به‌ناچار این تحوّلات ادبی باید با زیر پا گذاشتن و نفی سبک دوره قبل، یعنی کلاسیسیزم شروع می‌شد. می‌توان گفت رمانتیسم در واقع نفی و زیر پا گذاشتن قواعد کلاسیسم و نیز هر قانون ادبی دیگری بود. به‌این ترتیب دیگر صحبت از تقلید ادبیات یونان باستان و روم نبود. قانون وحدت‌های سه‌گانه ارسطویی به‌کلی نقض شد و به‌جای خردگرایی کلاسیسم بیان هیجانات و احساسات مهم شد. انواع ادبی مهمی چون تراژدی و کمدی، دیگر می‌توانستند به‌طور آمیخته با هم پدیدار شوند. به‌جای سخن گفتن از خصایل زیبا و والای بشری، از همه عواطف بشری سخن گفته می‌شد و توصیف زندگی روستایی و طبیعت وحشی مورد توجه قرار گرفت. آزادی از مهم‌ترین اصول رمانتیسم محسوب می‌شد و رمانتیک‌ها معتقد بودند که از همه چیز باید سخن گفت، حتی از زشتی‌ها. شاعر رمانتیک می‌توانست حتی هذیان بگوید. آنها همزمان با عمده شدن تضادهای اجتماعی روزگار خود، به تضادها و اصول دیالکتیک توجه پیدا کرده بودند و در آثار خود تضادها را منعکس می‌کردند؛ زیبایی و زشتی، عالی و دانی، ... همه در آثار این دوره منعکس می‌شدند. مبارزات طبقات مختلف اجتماعی که بخصوص بر ضدّ طبقات بالا شکل گرفته بود، موجب شده بود که رمانتیک‌ها هم توجه خود را به سایر طبقات اجتماعی معطوف دارند؛ به‌نحوی که در آثار ویکتور هوگو، مثلاً «بینوایان»، نمونه آن به‌خوبی دیده می‌شود؛ این وجه اشتراک رمانتیک‌ها با مکتب رئالیسم است که بعدها در قرن بیستم شکل می‌گیرد. رمانتیک‌ها سخن گفتن از «من» فردی را جایگزین سخن گفتن از «من» کلی و اجتماعی کلاسیسیزم کردند و بر آزادی‌ها و حقوق فردی تأکید بسیار داشتند. همچنین به الهام و کشف و شهود اهمیت فراوان می‌دادند و درون‌نگری و استفاده از تخیّل را بسیار مهم می‌دانستند. آلفرد دوموسه رمانتیسم را نوعی بیماری نامید و در مورد آن این طور گفت: «تحقیر سه وحدت کلاسیسیزم و آمیزه کمدی و تراژدی رمانتیسم نیست بلکه کهکشان ستاره‌های گریان و نسیم ملایم ناله‌هایی

www.tabarestan.info پژوهش تبرستان

است که به‌خروش آمده‌اند. بیماری نالان قرن رمانتیسم است و این تحوّل اجتماعی و روحی و شوربختی قرن ماست.» (قریب،۱۳۵۶،ص.۵۱). زیبایی سخن و کلمات برای آنان اهمیت فراوان داشت و معتقد بودند کلمه فقط بیانگر یک منظور ساده نیست بلکه برای خود ارزش و اهمیت خاصی دارد و باید به‌مفهوم خیال انگیز و تأثیر موسیقی آن نیز توجه داشت. ویکتور هوگو هم در این‌باره مقالاتی نوشت. شاید این آغاز همان چیزی بود که بعدها فرمالیست‌ها مطرح کردند و دیگر مکاتب نقد ادبی هم هر یک به‌نحوی به آن توجه پیدا کردند؛ یعنی توجه به تأثیرات جانبی و عمیقی که خود زبان و کلمات، علیرغم اراده و نیت مولف، در مخاطب ایجاد می‌کنند و این که نحوه به‌کارگیری کلمات و چینش آنها در کنار هم و نوع انتخاب‌ها نیز در ایجاد مفاهیم ادبی بسیار تأثیرگذار است. رمانتیک‌ها برخلاف کلاسیک‌ها مرزهای زمان و مکان را درنوردیدند و به سیر و سیاحت، هرچند در عالم خیال پرداختند. آنان مانند اسلاف قرون وسطایی خود به مسیحیت توجه و علاقه نشان دادند و هنر و ادبیات مسیحی قرون وسطی دوباره توجه آنها را به‌خود جلب کرد و الهام بخششان شد. به‌طور خلاصه باید گفت در عرصه ادبیات هم انقلابی تمام و کمال رخ داده بود. اگر بخواهیم به‌طور اجمالی اصولی را برای رمانتیسیزم ذکر کنیم — هرچند که خود آنان قانون گریز و شورشگر بر ضد قواعد ادبی بودند — می‌توان به موارد زیر اشاره کرد:

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

۳-۲-۲- مهم‌ترین مختصات رمانتیسیسم

- **درهم شکستن قواعد حاکم بر کلاسیسیزم**
- **آزادی‌خواهی در هنر**
- **بیان احساسات و عواطف** به‌جای خردگرایی کلاسیسیزم و با محوریت **عشق و مرگ**
- **الهام گرفتن از ادبیات مسیحی قرون وسطی و افسانه‌های ملی کشورهای خود** به‌جای تقلید از یونان و روم باستان
- **توصیف طبیعت وحشی و ستایش زندگی روستایی**

- **بیان من فردی هنرمند** به‌جای من کلّی و اجتماعی
- **تمایل به سفر تاریخی یا جغرافیایی در عرصه خیال یا واقعیت**
- **توجه به تخیّل و کشف و شهود و دنیای درون**
- **زبان زیبا و تراش خورده و توجه به زیبایی و خیال انگیزی و موسیقی کلمات**
- **نشان دادن زشتی‌ها و بدی‌ها در کنار زیبایی‌ها** و به‌طور کلی **تضادها** مثل غم و شادی، عالی و دانی و...
- **توجه به توصیف و تصویرسازی و رنگ‌آمیزی متن** در مقابل تمایل کلاسیک‌ها به‌وضوح و روانی و قاطعیت
- **آمیختن یا تغییر انواع ادبی کلاسیک** مثل پیدایش **درام** و رمان رمانتیک
- **توجه بیشتر به شعر** در مقابل توجه به نثر
- **درون‌گرایی** در مقابل توجه به جهان بیرون
- **قهرمان و برجسته بودن شخصیت اصلی**

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

همچنان‌که مشاهده می‌شود، مختصات مکتب رمانتیسیسم بسیار با مختصات **سبک عراقی در شعر فارسی نزدیکی و مشابهت دارد؛** هرچند که شرایط و اوضاع اجتماعی و فرهنگی در کشورهای شرقی بسیار متفاوت بوده است و علاوه بر آن در خود کشورهای غربی هم این مکاتب ادبی به‌هر کجا که سفر کرده‌اند، ویژگی‌های منحصربه‌فرد و بومی خاصی را یافته‌اند، اما به‌هر روی نمی‌توان این مشابهت و نزدیکی را نادیده گرفت.

کمال رمانتیسیسم در فرانسه در دهه ۱۸۳۰ و در عین حال افول آن نیز نزدیک بود. در اثر اغتشاشات سیاسی این سال جمع شاعران و نویسندگان این مکتب از هم گسیخت و هر یک به‌طریقی میدان را خالی کردند، تا این که از حدود سال ۱۸۴۰ این جریان روبه‌اضمحلال رفت. از پیشروان این مکتب که نخست از انگلستان شروع شد، می‌توان ویلیام بلیک (W.Blake)، وردزورث (Wordsworth)، کالریج (Coleridge) و بعدها لرد بایرون (George Gordon Lord Byron) را نام

برد. در آلمان نیز گوته (Goete)، شیلر (schiller) و هولدرلین (Holderlin) و نوالیس (Novalis) مهم‌ترین نمایندگان این مکتب بودند.

در فرانسه بعد از این که فیلسوفانی چون مونتسکیو ، ولتر، ژان ژاک روسو (Jean Jacques Rousseau) و همچنین نویسندگان «دائرةالمعارف» دیدرو (Diderot)و دالامبر (DAlembert) مبارزه خود را شروع کرده و تحت فشارهای بسیاری از جمله زندان، شکنجه و مرگ بودند - به‌نحوی که انتشار دائرةالمعارف ممنوع شد و یا نگارش «امیل» موجب شد که نویسنده آن، ژان ژاک روسو، به سویس پناه ببرد - عاقبت موفق شدند با نوشته‌های خود شکنجه و تفتیش عقاید را عقب بنشانند و مقدمات پیدایش سبک ادبی جدید را فراهم کنند، تا در قرن نوزدهم کسانی چون ویکتور هوگو، شاتو بریان و لامارتین رمانتیسم را به اوجی پرشکوه برسانند. رمانتیسم فرانسه از رمانتیسم آلمان و انگلستان بسیار تأثیر پذیرفته بود و کسانی چون شاتوبریان و مادام دواستال (Stael) آثار شعرای انگلیسی و آلمانی را به فرانسوی ترجمه کردند. کتاب مهم مادام دواستال با نام «درباره آلمان» شهرت بسیاری یافت و تأثیر بسیاری در پیدایش مکتب رمانتیک گذاشت. او در این کتاب شاعران و نویسندگان را دعوت به نفی قوانین کلاسیسیزم و پیروی از آلمانی‌ها در توجه به شیوه‌های جدید نوشتن و آزادی در نگارش کرد.

در اسکاتلند نیز یک کشیش کمرو به‌نام مک‌فرسون (Macpherson) اشعار رمانتیک خود را تحت عنوان ترجمه اشعار اوسیان (Ossian)، یک شاعر خیالی و نابینای قرن سوم اسکاتلند، می‌سرود؛ به‌نحوی که گوته شاعر معروف آلمانی در اثر معروف خود «رنج‌های ورتر جوان» به ترجمه این اشعار پرداخت و مادام دواستال این اشعار را از آثار هومر هم بالاتر دانست.

و اما در روسیه الکساندر پوشکین (A. Poushkine) و لرمانتف (Lermontov) مهم‌ترین پدیدآورندگان این مکتب ادبی بودند.

در اینجا به معرفی مختصر برخی از مشهورترین شاعران و نویسندگان مکتب رمانتیسم و آثار آنها پرداخته می‌شود.

پیشکش به تفرش www.tabarestan.info

۳-۲-۳- گوته

یوهان ولفگانگ گوته در نیمه قرن هجدهم، در سال ۱۷۴۹، در یک خانواده صنعتگر آلمانی متولد شد. ابتدا به تحصیل حقوق پرداخت و وکیل دعاوی شد، اما از همان جوانی به سرودن شعر و نگارش کمدی و درام هم علاقه داشت. مهم‌ترین آثار او «دیوان شرقی و غربی» و «رنج‌های ورتر جوان» هستند ولی آثار متعدد دیگری هم به‌وجود آورد که از بین آنها می‌توان به کمدی «شرکای جرم» و نمایش‌نامه‌های «پرومته»، «محمد»، «ساتیروس» هم اشاره کرد. «رنج‌های ورتر جوان» که یکی از مهم‌ترین آثار رمانتیک آلمان به‌شمار می‌رود، تأثیرگرفته از عشق پر سوز و گداز گوته به دختری به‌نام شارلوت است که نامزد دوستش است. در «دیوان شرقی» گوته از همتای ایرانی خود، حافظ - که می‌توان شعر او را معادل یا نزدیک به مکتب رمانتیسم دانست - با تحسین یاد می‌کند. گوته با شیلر دوستی و مراسلاتی ده ساله داشت و در سال ۱۸۳۲ چشم از جهان فروبست. اینک خلاصه و نمونه کوتاهی از گوته نقل می‌شود.

www.tabarestan.info پیشکش تبرستان

۳-۲-۴- رنج‌های ورتر جوان

«ورتر» جوان که برای پایان دادن به یک ماجرای عشقی، به شهر دیگر سفر کرده است، در این شهر به «شارلوت» دختر بزرگ حاکم پیردل می‌بندد. اما به‌زودی خبردار می‌شود که دختر زیبا نامزدی به‌نام «آلبر» دارد که در سفر است. دوستی او با دختر جوان رفته‌رفته بیشتر می‌شود و پس از اینکه آلبر از سفر برمی‌گردد و با شارلوت ازدواج می‌کند «ورتر»دوست خانوادگی آنها می‌گردد، برای اینکه فکر شارلوت را از سر بدر کند سفر می‌کند و دست به‌کارهایی می‌زند. در پایان باز نمی‌تواند مقاومت کند و به شهر معشوقه باز می‌گردد و به‌سراغ او می‌رود و آتش عشق رفته رفته شعله‌ورتر می‌شود. اما در این میان متوجه می‌شود که مخلّ سعادت خانوادگی آنان شده است و شارلوت با اینکه او را دوست دارد مجبور است که به شوهر خود وفادار بماند. «ورتر» از ادامه زندگی بیزار می‌شود و نیمه‌شب روزی که پس از خواندن کتاب «اوسیان» برای شارلوت هر دو به گریه افتاده‌اند و او صورت شارلوت را غرق بوسه کرده است، برای خاتمه دادن به این

وضع لاینحل تصمیم به خودکشی می‌گیرد و مغز خود را پریشان می‌کند. (قریب، ۱۳۵۶،ص.۶۰-۵۹).

سطور زیر مربوط به همین داستان و بخش‌هایی از نامه‌ای است که «ورتر» روز پیش از خودکشی خود به شارلوت نوشته است:

امروز آخرین روز است که من دیده می‌گشایم، دیگر این دو چشم من آفتاب تابنده را نخواهد دید، افسوس که من امروز هم آسمان تیره و آفتاب از نظرم ناپدید است! .... ای طبیعت عزادار باش! زیرا پسر تو، دوست تو و عاشق تو راه مرگ می‌سپارد! شارلوت عزیزم، وقتی که انسان در دل می‌اندیشد که: «این آخرین صبح زندگانی من خواهد بود!» تأثیر این اندیشه را جز با تأثیرات مبهم خواب یا چیز دیگری مقایسه نمی‌تواند کرد....

آه شارلوت! مردن و در خاک سرد و تنگ و تاریک مدفون شدن! در جوانی دوست مهربانی داشتم، این دوست مرد، به تشییع جنازه‌اش به چشم خود دیدم که چگونه گور را کندند و جسد بیجانش را به‌خاک سپردند. وقتی که خاک بر بدنش می‌ریختند، پهلوی گور نشسته بودم. تابوتش را در گور فرو بردند. نخستین توده خاک ریخته شد و از تابوت او صدای شومی برخاست. باز خاک ریختند.... صدا کم‌کم آهسته‌تر و آهسته‌تر شد تا اینکه تمام گور را خاک فراگرفت! من در کنار گور او به‌خاک افتادم.... می‌گریستم و دلم از درد شکافته بود، ولی از آنچه در برابرم می‌گذشت، چیزی نمی‌فهمیدم نمی‌دانستم مرگ چیست! از گور سرد و تاریکی که اینک در انتظار من است، بی‌خبر بودم!...

آیا هیچ به خاطر داری که در روز این وصل شوم که نتوانسته بودی یک کلمه با من سخن گویی و حتی دست مرا بفشاری، دسته گلی برای من فرستادی؟ اوه! در برابر آن گلها به‌خاک افتادم و تا نیمه شب زارزار گریستم، آن دسته گل نشان روشنی از عشق تو بود! (همان،ص.۶۱-۶۰).

۳-۲-۵- مک فرسن (اوسیان)

مک فرسن اسکاتلندی با استفاده از افسانه‌های اسکاتلندی و نیز مناظر و محیط زمان خود اشعار منسوب به یک شاعر خیالی قرن سوم را می‌سرود و عواطف و احساسات خود را در این قالب بیان می‌کرد. اشعار او که بهترین نمونه مکتب

رمانتیسیسم انگلستان است، در سراسر اروپا مورد توجه و ستایش قرار گرفت. اینک قطعه کوتاهی از این اشعار:

به خورشید

ای که بر بالای سرهای ما روانی و چون سپر پدرانمان مدوّری، انوار تو از کجا می‌آید ای خورشید؟ انوار جاودانی تو از کجا می‌آید؟ تو با زیبایی شاهانه‌ات پیش می‌روی. ستارگان در آسمان پنهان می‌شوند. ماه پریده رنگ و سرد در میان امواج غرب غوطه می‌خورد. تو تنها روانی ای خورشید! چه کسی می‌تواند رفیق راه تو باشد؟ سلسله جبال از هم گسسته می‌شود، کوهها نیز در طول سال‌ها از میان می‌روند، دریا به نوبت در جزر و مد است، ماه در آسمان گم می‌شود. تنها تویی که پیوسته یکسانی... تو مدام در محیط نورانی خویش شاد و سرگرمی. هنگامی که زمین بر اثر طوفان‌ها تاریک است، هنگامی که برق می‌جهد و رعد می‌غرد، تو با همه زیباییت برهنه بیرون می‌آیی و به طوفان می‌خندی. افسوس! تو بیهوده برای اوسیان نور می‌پاشی. چه گیسوان زرینت بر روی ابرهای خاور موج زند و چه انوارت بر دروازه‌های باختر بلرزد، او دیگر اشعه تو را نمی‌بیند، اما شاید تو هم چون من، فصلی بیش در پیش نداری و سال‌های عمر تو پایانی خواهد داشت. چه بسا که روزی در سینه ابرها خواهی خوابید و صدای صبح را نخواهی شنید. (سیدحسینی،۱۳۸۱،مکتب‌های ادبی،ص.۴-۲۳۳).

www.tabarestan.info تبرستان

۳-۲-۶- لرد بایرون

جورج گوردون بایرون در سال ۱۷۸۸ در لندن و در خانواده‌ای شوریده‌بخت متولد شد. مادرش او را به‌تنهایی و سختی فراوان بزرگ کرد. در دانشگاه کمبریج تحصیل کرد و در ده سالگی عنوان و اموال عموی بزرگش را به‌ارث برد و قصر او و جایگاهش را در خانه لردها به‌دست آورد. انتشار دو منظومه شعری موجب ستایش او شد و آثار بعدی او نیز بر شهرتش افزود. به‌سبب طلاق از جرگه اشراف انگلستان رانده شد و به بلژیک و ژنو و عاقبت میلان و ونیز سفر کرد. «شوالیه هارولد» و تراژدی «مانفرد» از بهترین آثار او هستند. سرانجام بیماری روماتیسم او را از پا افکند و جسدش به لندن بازگردانده شد. گوته درباره او چنین اظهار نظر می‌کند:

بایرون هنگامی بزرگ است که نغمه می‌سراید ولی وقتی می‌اندیشد کودکی بیش نیست. قدرت واقعی او در سرودن شعر است. به علت نفوذ راسخ در گذشته‌ها و بینش او نسبت به جهان خارج، او شکسپیردیگری است با همان عظمت. (قریب،۱۳۵۶،ص.۶۴).

۳-۲-۷- مانفرد

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

شعر نمایشی مانفرد که در دهه دوم قرن نوزدهم، در سویس و ونیز و در سه پرده سروده شده، از «فاوست» گوته الهام گرفته شده است. در اینجا خلاصه‌ای از تراژدی مانفرد و نمونه‌ای از ترجمه آن را می‌خوانیم:

مانفرد که یک جادوگر است، از پشیمانی نامعلومی رنج می‌برد. قصر او در نقطه‌ای کوهستانی واقع شده و او روی یکی از قله‌های آلپ ارواحی را احضار می‌کند تا به ندای او پاسخ دهند:

کوه، «ژونگرو»، هنگام صبح

مانفرد (تنها بر روی صخره‌ها) — ارواحی که احضارشان کرده‌ام ترکم می‌گویند. جادویی که آزموده‌ام نومیدم می‌سازد؛ دارویی که به آن متکی بودم شکنجه‌ام می‌دهد. دیگر از هیچ نیروی غیبی امید یاری ندارم. دیگر بر گذشته نمی‌توان مسلط بودو تا گذشته در میان ظلمت ناپدید است، نمی‌توان به آینده رسید.

زمین، ای مادر من! و تو ای روز که روشن می‌شوی و شما ای کوهها، چرا این همه زیبا هستید؟ من نمی‌توانم دوستتان بدارم! تو ای چشم تابناک که بر همه چیز گشوده می‌شوی و همه چیز را از شادی آکنده می‌سازی، تو بر دل من روشنی نمی‌بخشی. و شما ای صخره‌ها که بر بلندترین قله‌هاتان ایستاده‌ام و در زیر پایم در سواحل سیلاب، کاجهای تنومند به‌سبب دوری سرگیجه آورشان چون درختان کوچکی جلوه می‌کنند؛ تنها یک پرش، یک تکان، یک حرکت حتی یک نفس سینه‌ام را بر بستر سنگی پرتگاهایتان خواهد افکند تا در آنجا آرامش جاودان یابد. پس چرا تردید می‌کنم؟ عضلاتم تحریک می‌شود اما نمی‌پرم. مرگ را می‌بینم، اما از آن نمی‌گریزم . سرم به‌دوران می‌افتد، اما پاهایم محکم است. بالای سرم نیرویی است که مرا نگه می‌دارد و می‌گوید که سرنوشت من زنده ماندن است. اگر با این خلاء به‌سر بردن و گور روح خویش بودن را زندگی بتوان گفت!

چقدر زیبا است! این جهان مرئی چقدر زیبا است! خود او حرکاتش چقدر باشکوه است! اما ما که خود را فرمانروایان آن می‌نامیم و نیمی خاشاک و نیمی الوهیت هستیم، نه می‌توانیم در غرقابها پنهان شویم و نه می‌توانیم به آسمانها صعود کنیم. (قریب،۱۳۵۶،ص.۵-۶۴).

۳-۲-۸- ویکتور هوگو

این شاعر مشهور رمانتیک در سال ۱۸۰۲ در فرانسه متولد شد. دوران کودکی او چندان رضایت‌بخش نبود و او با خانواده خود توافقی نداشت. در جوانی و هنگامی که تهیدست بود سعی کرد با به‌دست آوردن افتخار ادبی موقعیت خود را تغییر دهد و موفق هم شد. با انتشار مجموعه اشعار و رمانی تحت حمایت لویی هجدهم قرارگرفت. مرگ برادر و مادر در روح او اثرات ناگواری به‌جا گذاشت، اما ویکتور هوگو به نگارش ادامه داد و با نوشتن مقدمه‌ای بر «کرامول» بیانیه‌ای بر ضد کلاسیسیزم و قوالب کهن پدید آورد. رمان‌های او هنوز هم مشتاقان فراوانی برای خواندن دارند و از مهم‌ترین آنها می‌توان به «نوتردام دوپاری»، «بینوایان»، «کارگران دریا»، «مردی که می‌خندد» و «نود و سه» اشاره کرد. در اینجا بخشی از رمان «بینوایان» را که مربوط به نبرد واترلو است، نقل می‌شود.

۳-۲-۹- بینوایان

واترلو

ناپلئون به زره‌پوشهای «میلود» فرمان می‌دهد که فلات «مونسن ژان» را به‌تصرف درآورند.

غیرمنتظر

سه‌هزار و پانصد تن بودند. جبهه‌ای به‌طول یک ربع فرسخ تشکیل می‌دادند. مردان قوی هیکلی بودند سوار بر اسبان زورمند. بیست و شش گردان بودند، پشت سرشان تکیه‌گاهی داشتند مرکب از لشکر «لوفورده نوئت»، صد و شش تن ژاندارم ممتاز، سربازان شکاری گارد، هزار و صد و نود و هفت مرد جنگی، و نیزه‌داران گارد، با هشتصد و هشتاد نیزه. اینان کلاه‌خودهای بی‌کاکل وزره‌های آهن کوفته داشتند. با تپانچه‌های قلطانی در جیب‌های زین و قداره بلند. بامدادان

همه نیروی فرانسه آنان را مورد ستایش قرار داده بود و این در موقعی بود که، ساعت نه صبح، شیپورها به‌صدا درآمده بود، همه موزیک سرود «نجات وطن را مراقب باشیم» می‌خواندند و این گروه در ستونی متراکم، یک باتری[آتشبار] در جناح و باتری دیگر در قلب، بین شوسه‌های «ژناب» و «فریشمون» در دو صف بزرگ به‌حرکت درآمده بود و در خط توانای دوم که چنان عالمانه به‌دست ناپلئون تشکیل یافته بود و زره‌پوشهای «کلرمان» را در منتهی‌الیه سمت چپ و زره‌پوشهای «میلود» را در منتهی‌الیه سمت راست خود داشت و به‌اصطلاح در دو سمت خود دو بال آهنین تشکیل داده بود موضع می‌گرفت:

آجودان «برنار» فرمان امپراتور را به این دسته ابلاغ کرد. مارشال «نه» شمشیر از نیام کشید و فرمان حرمت داد. گردان‌های عجیب به‌جنبش درآمدند.

در این موقع منظره وحشت‌آوری دیده شد.

همه این سواره‌نظام، شمشیرها بالا، پرچم‌ها و شیپورها در معرض باد، هر لشکر در یک ستون، به یک حرکت و چنانکه گفتی یک فرد واحد است با دقت یک «قوچ مفرغی» (گرز مفرغی بسیار سنگین و عظیمی شبیه به دیلم که در نبردهای قدیم برای سوراخ کردن و سرنگون ساختن دیوارها به‌کار می‌رفت و سر آن شبیه به کله قوچهای جنگی بود) که شکافی باز کند، از تپه «لابل آلیانس» پایین رفت. در گودال مخوفی که مردان بسیار در آن از پا افتاده بودند فرو شد، آنجا میان دود ناپدید گردید، سپس از این تاریکی بیرون آمد. بر سمت دیگر دره نمودار شد، همچنان غلیظ و به‌هم فشرده با یورتمه سریع از زیر ابری از گلوله‌های توپ و خمپاره که بر سرش منفجر می‌شد سربالایی وحشت‌آور و پرگل تپه «مونسن‌ژان» را بالا رفت. (قریب،۱۳۵۶،ص.۷۰-۶۹).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

۳-۲-۱۰- نگاهی به سایر هنرها در مکتب رمانتیسیسم

در عرصهٔ نقاشی نیز رمانتیسم بیان ذهنی‌تری داشت و کمتر عقلایی بود. سودازدگی و خودانگیختگی نیز از دیگر شناسه‌های نقاشی و پیکرتراشی رمانتیک بودند. این ویژگی‌ها در کارهای فرانسیسکو گویا، نقاش بزرگ اسپانیایی، به وضوح دیده می‌شد. او با نگاه کاملاً شخصی‌اش به جهان که در مضمون‌های جنگی و کشاکش‌های روحیش بیشتر نمایان بود، برخی از این ویژگی‌ها را به نمایش می‌گذاشت. اسپانیایی‌ها او را نقاش چهره‌ساز، نقاش تاریخی و نقاش

کلیسا می‌دانستند. گویا برخی حوادث روزگار خود را در نقاشی‌هایش به تصویر کشید؛ مثلاً در پردهٔ «سوم مه ۱۸۰۸» فاجعه به گونه‌ای بسیار ساده و صریح گزارش می‌شود. سربازان بی‌چهره، مانند آدمک‌هایی که مجری فرمان کشتارند، کسانی را برای عبرت سایرین از میان مردم انتخاب می‌کنند، تا به مقاومت‌کنندگان درسی داده باشند. در شیب تپه فردی نورانی شبیه عیسای مصلوب منتظر شلیک گلوله‌ها است. عده‌ای چشمان خود را گرفته‌اند تا صحنهٔ تیرباران را نبینند. کشتگان غرق در خون روی زمین افتاده‌اند و همهٔ صحنه به‌تجت‌الشعاع کشتار وحشیانه است. (تصویر ۱).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

تصویر ۱: رنگ و روغن روی بوم، سوم مه ۱۸۰۸، ۱۵-۱۸۱۴، ۳۵۶×۲۶۷س‌م، پرادو، مادرید،

در این تابلو گویا، نقاش اسپانیایی، کشتار پنج هزار اسپانیایی به دست مهاجمان فرانسوی را به تصویر می‌کشد.

صراحت گویا در ترسیم نقص‌های جسمی و ضعف‌های روحی اشخاص در چهره‌سازی‌های درباریش مورخان هنر را متحیر کرده است. همین نگاه رخنه‌گر و تصوّر کاملاً شخصی از دنیاست، هم در نقاشی‌ها و هم در باسمه‌های گویا، که او را با حس رمانتیک زمانه پیوند می‌دهد. (همان، ص.۹-۲۸).

حس رمانتیک در منظره‌ها نیز جلوه‌گر می‌شد و مبادی منظره‌سازی رمانتیک در آثار ترنر، کانستیل و فریدریش به‌خوبی قابل رؤیت بود. تلاش این هنرمندان برای بیان **درکی از طبیعت، عوض تقلید از آن** و **القای حسی** در مورد مکان‌هایی خاص، نشانگر تعامل طبیعت با خلقیات انسان و حس زیباشناختی او بود. تصویر شمارهٔ ۲ نمونه‌ای از این آثار است.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۲: گاسپار داوید فریدریش، رنگ و روغن روی بوم، *راهب کنار دریا*، ۱۰-۱۸۰۸، ۱۷۱×۱۱۰/۴س‌م. کاخ شارلوتنبورگ، برلین.

همچنین علاقه به ارائهٔ امانت‌دارانهٔ طبیعت همراه با علاقهٔ احیاشده‌ای به نقاشی‌های مذهبی قرون چهاردهم و پانزدهم در کار گروهی از نقاشان جوان آلمانی که به تمسخر «نصرانیان» نام گرفتند، دیده می‌شد. نمونهٔ آن در تصویر شمارهٔ ۳ دیده می‌شود. در نقاشی رمانتیک به کار با رنگ و قلم به مراتب بیش از دقّت خطوط اهمیت داده می‌شد، زیرا خودانگیختگی‌اش با احساس مرتبط می‌شد نه با عقل. تصویر ۳ و تصویر ۴ این ویژگی را به‌خوبی نشان می‌دهد. واضح است که اغلب ویژگی‌های نقاشی‌های مذکور که متعلق به دورهٔ رمانتیسم در نقاشی هستند، همان ویژگی‌هایی را که در ادبیات برای مکتب رمانتیسم برشمرده شد، در قالب تصویر بیان می‌کنند.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۳: دانته گابریل روستی، *کودکی مریم عذرا*، ۹-۱۸۴۸، رنگ و روغن روی بوم، ۶۵×۸۳س‌م، گالری تیت، لندن..

تصویر ۴: جوزف مالرد ویلیام ترنر، *گراند کانال ونیز*، ۱۸۳۵، رنگ روغن روی بوم، ۱۲۳×۹۱س‌م، موزهٔ متروپولیتن، نیویورک.

پیکرتراش رمانتیک در دل‌بستگی به بدن انسان دست کمی از پیکره‌ساز نوکلاسیک نداشت، هرچند خود را به‌مرمر محدود نمی‌کرد. در چهره‌سازی هم توازن آرمان و واقعیت را مراعات می‌کرد و او نیز از آثار عتیق الهام می‌گرفت، ولی بیان عواطف تند و خشن به‌سبکی که حرکت‌های شدید و اغراق‌آمیز ویژگیش بود و اغلب چون طرحی مقدماتی اجرا می‌شد پیکرهٔ رمانتیک را از کار نوکلاسیک متمایز می‌ساخت. **مارسیز** فرانسوا رود (تصویر شماره ۵) در طاق‌نصرت پاریس نمونهٔ خوبی از پیکرتراشی رمانتیک این دوره از یک نمایندهٔ بزرگ آن است. (رینولدز، ۱۳۸۶، ص.۴۰).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

تصویر ۵: فرانسوا رود، *مارسیز*، ۶-۱۸۳۳، سنگ،حدود ۸ در ۱۳ متر، طاق‌نصرت پاریس.

۳-۲-۱۱- موسیقی در دورهٔ رمانتیسیسم

همچنان‌که در مورد ادبیّات ملاحظه شد، **ذهنیت پرشور، هیجان، تخیّل، فردیت، توجه به‌طبیعت، آزادی و شکستن قراردادهای جاافتادهٔ هنری** مهم‌ترین خصایص دورهٔ رمانتیسسیم بودند و در هنر موسیقی هم به‌طور مشابهی تجلی یافتند. تعدّد اسامی آهنگ‌سازان منسوب به‌این سبک نشانگر رشد و شکوفایی فراوان موسیقی این دوره است. وجود نام‌هایی چون شوبرت، شومان، شوپن، فرانتز لیست، مندلسون، برلیوز، چایکوفسکی، برامس، جوزپه وردی، پوچینی و ریشارد واگنر در این فهرست بهترین گواه تنوّع و غنای موسیقی این دوران است. این آهنگ‌سازان رمانتیک شور و هیجان مفرطی را که در آثار موتزارت و به‌ویژه بتهوون وجود داشت، ادامه دادند، در حالی‌که از گسترهٔ پهناورتری از رنگ صوتی[1]، دینامیک و زیر و بم بهره می‌جستند و فرم‌هایی تازه را به‌وجود می‌آوردند. در این موسیقی تنشی بیشتر و تأکیدی کمتر بر توازن و رسیدن به‌سکون و حل وجود داشت، اما باید توجه داشت که موسیقی رمانتیک چنان گوناگون و گسترده است که هرگونه تعمیمی بر تمام آثار این دوره گمراه کننده است.

رمانتیک‌های عالم موسیقی به‌کشف کهکشانی حسّی نائل آمدند که جلوه‌گری و صمیمیت، غافل‌گیری و مالیخولیا، شعف و آرزومندی، همچنین غم و سبک فردی مهم‌ترین ستارگان آن هستند. آوازها و اپراهای فراوانی در ستایش عشق رمانتیک پدید آمدند. آهنگ‌سازان این دوره مضامین قرون وسطایی و نمایش‌نامه‌های شکسپیر را برای خلق موسیقی به‌کار گرفتند و این دقیقاً همان کاری است که نقاشان و ادیبان این سبک انجام دادند. (کیمی‌ین، ۱۳۸۹،ص.۴۲۴-۴۱۸، نقل به‌مضمون وتلخیص).

همچنان‌که در بررسی مهم‌ترین ویژگی‌های سبک رمانتیسیسم، سفر جغرافیایی و تاریخی را به‌عنوان یکی از علایق مهم این سبک شناختیم، در عرصهٔ موسیقی هم مشاهده می‌شود که برخی از آهنگ‌سازان رمانتیک از ترانه‌ها و رقص‌های عامیانهٔ همه جای جهان برای خلق آثار خود بهره گرفته‌اند؛ ژرژ بیزه، آهنگ‌ساز فرانسوی، اپرای کارمن را که ماجرای آن مربوط به‌اسپانیا بود، نوشت و پوچینی

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

مادام باترفلای را با حال و هوایی ژاپنی خلق کرد؛ همچنین ریمسکی کورساکف با اثر مشهور خود، سمفونی شهرزاد فضایی عربی آفرید. همچنین نوعی از موسیقی در این دوره بسیار رونق گرفت، که به‌آن موسیقی برنامه‌ای می‌گویند و دارای جنبهٔ روایی و مبتنی بر داستان، شعر، ایده یا صحنه‌ای است. این امر نیز با رونق گرفتن نوع ادبی داستان در ادبیات این دوره مطابقت دارد.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

۳-۳-۱- رئالیسم

همچنان که هگل در اصول معروف خود، موسوم به اصول دیالکتیک مطرح کرد، که هر نهادی (تز) در برابر خود یک پادنهاد (آنتی‌تز) خواهد داشت و نتیجهٔ حاصل چیزی خواهد بود که از دل این دو برخاسته و در عین حال هیچ یک از این دو نیست (سنتز)، رئالیسم نیز در نیمه دوم قرن ۱۹ به عنوان نتیجهٔ واکنشی که از رویارویی رمانتیسم و کلاسیزم ایجاد شده بود و به‌دنبال پیدایش رمانتیسم اجتماعی، ابتدا در فرانسه به وجود آمد. رمانتیک‌های اجتماعی دیگر فرد را بر جمع ترجیح نمی‌دادند و به جامعه و برقراری عدالت اجتماعی و اصلاح اوضاع اجتماعی علاقمند بودند، ولی برای این اصلاح به‌جای استفاده از شیوه‌های علمی و عملی، بیشتر از تخیّلات خود استفاده می‌کردند.

کلمه رئالیسم مشتق از ریشهٔ لاتینی «re» به‌معنای شئ و مرتبط با کلمه «real» به‌معنی واقعیت و حقیقت است. مکتب رئالیسم یا واقعگرایی حاصل جهان‌بینی تازهٔ انسان شهرنشین صنعت‌زده ولی هنوز مسحور علوم جدید بود. انسانی که سعی می‌کرد جهان و واقعیت‌های آن را، اعم از زشت یا زیبا، بطور دقیق مشاهده و منعکس کند و با این انعکاس دقیق به‌تشخیص علل و عوامل مادی و علمی پدیده‌ها کمک برساند، منتها این تلاش او بیشتر متوجه ثبت واقعیات بیرون و خارج از ذهن بود. نقش تخیّل و استفاده از آن در نگارش کمتر شد و بیشترین توجه نویسندگان بر ثبت عینی و بی‌کم و کاست واقعیات متمرکز شد. به‌قول امیل زولا «... تخیّل دیگر مهم‌ترین قوهٔ رمان‌نویس نیست...» (رحیمی،۱۳۴۵،ص.۴۳).

و به‌گفتهٔ استاد سیدحسینی:

رمانتیسم، از یک لحاظ، همان راهی را می‌رفت که در آینده رئالیسم می‌بایست با ثبات و استحکام در آن قدم نهد: یعنی به‌جای تشریح دنیای مجردی که اشکال و رنگ‌هایش در پشت پرده‌ای از قواعد محدود و عرف ادبی درهم ریخته باشد دنیایی را تصویر می‌کرد که دارای اشکال و رنگ‌های واقعی بود و از گذشتهٔ تاریخی یا دورهٔ معاصر الهام می‌گرفت. ولی در راه رسیدن به‌اوج این هدف دو مانع وجود داشت: نخست جنبهٔ «درونی» رمانتیسم و دخالت احساسات خود نویسنده در تجسّم دنیای خارج، دوم تسلّط تخیّل بر واقعیت و تحت‌الشعاع قرار دادن آن. رئالیسم این دو جنبهٔ مکتب رمانتیک را درهم شکسته و به‌دورانداخته است. یعنی **رئالیسم را باید پیروزی حقیقت واقع برتخیل‌وهیجان شمرد.** (سیدحسینی، ۱۳۸۱، مکتبهای ادبی، ج۱،ص. ۲۶۹).

www.tabarestan.info پژوهشگاه علوم انسانی

از دانشمندانی که بر افکار نویسندگان این دوره بسیار تأثیرگذار بودند، کسانی چون داروین و کلود برنار و فیلسوفانی چون کانت، هگل، مارکس، انگلس، اسپنسر، جان استوارت میل، شوپنهاور و نیچه را می‌توان نام برد.

نویسندگان این مکتب به جامعه و زندگی شهری اهمیت فراوان می‌دادند و بسیاری از آثار این دوره حول این محور پدید آمدند. اینان که متوجه مفاسد و نکات منفی جامعهٔ صنعتی و سرمایه‌داری شده بودند، بیزاری خود را با نشان دادن دقیق این شرایط اجتماعی و تجزیه و تحلیل آن، در آثار خود منعکس می‌کردند. عشق که در مکتب رمانتیک اصل و محور قرار داشت، دیگر مهم‌ترین موضوع مورد توجه رئالیست‌ها نبود و اینان به اندازهٔ سایر موضوعات به آن اهمیت می‌دادند. رئالیست‌ها ادبیاتی کاملاً اثباتی و تحقّقی را جایگزین ادبیات غنایی دوران قبل کردند. این نمایش واقعیات که در ابتدای شکل‌گیری مکتب رئالیسم معطوف به جهان بیرون بود، در ادامه و بخصوص در آثار نویسندگانی چون داستایوسکی، به درون و جهان ذهن نیز متوجه شد و کم‌کم پلی ارتباطی با مکاتب ادبی دورهٔ بعد، تحت عنوان کلّی مدرنیسم، که اغلب معطوف به‌درون و جهان ذهن بودند، ایجاد شد. با توجه به مجموعهٔ نکاتی که در بالا ذکر شد، واضح است که بیشترین توجه نویسندگان این دوران نثر و داستان بود و

داستان‌نویسی برجسته‌ترین نوع ادبی این دوره شد.

رئالیسم با تاریخ‌نویسی یا خاطره‌نگاری و زندگی‌نامه‌نگاری تفاوت داشت، زیرا واقعیات ممکن را مطرح می‌کرد، نه واقعیات رخ داده شده؛ برای این کار شخصیت‌های داستان رئالیستی از افراد معمولی انتخاب می‌شدند نه افرادی عجیب و خارق‌العاده. از نظر یک نویسنده رئالیست، برای روایت جنگ، یک سرباز به‌عنوان شخصیت اصلی، مناسب‌تر از فرمانده‌اش بود، زیرا سرباز به واقعیات جنگ نزدیک‌تر بود. انسان در مکتب رئالیسم به‌عنوان موجودی اجتماعی توصیف می‌شد و ریشهٔ رفتارهای او در شرایط اجتماعی که او را احاطه کرده، جستجو می‌شد. مکتب رئالیسم از این جهت که حتی با پیدایش مکاتب ادبی بعدی نیز هرگز از قدر و اعتبارش کاسته نشد و تا به‌امروز هنوز به‌عنوان یک سبک نگارش مهم و اصلی مورد استفاده قرار می‌گیرد، بسیار اهمیت دارد.

در داستانهای رئالیستی توجه به پیرنگ و روابط علت و معلولی بیشتر است و می‌توان گفت پیرنگ داستان در این دوره قوی‌ترین پیرنگ است، زیرا تلاش می‌شود تا واقعیات به‌طور دقیق ذکر شود و باورپذیری داستان زیاد باشد و توجه به روابط علّت و معلولی به‌طور دقیق صورت می‌گیرد.

پیشکش به شهرستان www.sharestan.info

۳-۳-۲- علل پیدایش رئالیسم

در توضیح علل پیدایش رئالیسم، می‌توان به علل زیر اشاره کرد:

- **اوج‌گیری تمدن بورژوازی و سرمایه‌داری شهری:** پیش از این کانون کار و تولید در روستاها بود، اما در دورهٔ ادبیات رئالیستی مناسبات اجتماعی و اقتصادی، به سبب رشد علم و صنعت، تغییر کرده و نیروی اصلی کار به شهرها منتقل شده بود.
- **تأثیر رشد زیست‌شناسی و سایر علوم:** علومی که مبتنی بر روش‌های تجربه و آزمایش بودند، تأثیر فراوان بر ادبیات و هنر گذاشتند و لاجرم نویسندگان و ادیبان نگاه نوین خود را بر آثارشان منعکس کردند.
- ***پیدایش پوزیتیویسم یا اثبات‌گرایی در فلسفه:*** *این نحوهٔ نگرش فلسفی که*

خود تابعی از رشد علوم و روش‌های جدید علمی بود و همه چیز را بطور دقیق و موشکافانه طبقه‌بندی می‌کرد، بسیار بر پیدایش این مکتب ادبی تأثیرگذار بود؛ همچنان که در ادوار بعدی ادبی، شاهد تأثیرگذاری رلتیویسم یا نسبیت‌گرایی بر جریانات ادبی مدرنیستی هستیم.

۳-۳-۳- مهم‌ترین مختصات مکتب رئالیسم

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

- **انعکاس بی‌کم و کاست واقعیات**
- **توجه فراوان به اجتماع و مسایل آن**
- توجه به اجتماع **معاصر** در مقابل توجه به **گذشته**
- **توجه به عینیات و جهان بیرون**
- **توجه به عشق در کنار سایر موضوعات و نه به‌عنوان محوری‌ترین موضوع**
- **مهم شدن نثر، بخصوص نثر داستانی**
- **انتخاب شخصیت‌های داستانی از بین افراد عادی جامعه**
- آفریدن **تیپ** برای شخصیت‌های داستان، در کنار داشتن نام وبرخی خصوصیات فردی
- **توجه به پیرنگ و روابط علت و معلولی**

اگر بخواهیم در ادبیات فارسی قدیم، مکتب یا سبک دوره‌ای مشابهی برای مکتب رئالیسم جستجو کنیم، نزدیک‌ترین جریان ممکن **مکتب وقوع و واقعه‌گویی** است که به عنوان سبکی میان‌دوره‌ای پیش از سبک هندی در قرن دهم تا یازدهم هجری در ایران پدید آمد و شاعران آن تمام توجه خود را به‌بیان واقعیات روزمرهٔ زندگی عاشق و عشوق معطوف کردند. آنان مقام معشوق را از عرصهٔ خیال و آسمان به دنیای واقعی و جهان مادی بازگرداندند، اما اشتباه بزرگ آنان در این امر بود که این واقعیت‌گویی را معطوف به‌بیان واقعیات عشقی کردند و از واقعیات اجتماعی غافل ماندند. (شمیسا،۱۳۸۲،ص.۲۷۰،نقل به‌مضمون). در **دورهٔ معاصر هم واقعگرایی در عرصهٔ شعر و بخصوص در داستان** بسیار رونق گرفت و داستان رئالیستی معاصر فارسی بسیار نزدیک و مشابه به‌مکتب

رئالیسم غربی است.

اما با وجود تأکید فراوان رئالیست‌ها بر بازتاب دادن واقعیات در آثارشان، بعدها این شیوهٔ نگارش، برای بیان واقعیت نارسا و ناکافی دانسته شد و جریانات ادبی پس از آن ادعا کردند که خود چنین رسالتی را بهتر به‌انجام می‌رسانند. منتقدی رئالیسم را مفهومی ریاکار و رسوا دانست و والاس استیونز گفت: «واقعگرایی یعنی تحریف واقعیت.» (گرانت،۱۳۸۷،ص.۱۰). به‌هر حال اوج مکتب رئالیسم را در سال ۱۸۹۰ می‌توان دید. این مکتب هم مثل سایر مکاتب ادبی، در سفر به نقاط مختلف جهان، شیوه‌های خاص و بومی‌شدهٔ آن مناطق را یافت و در تکامل خود از توجه به بیرون، به‌سمت توجه به درون و ذهن انسان معطوف گردید، که در زیر به‌اختصار به این تحولات و نمونه‌هایی از آنها در کشورهای مختلف پرداخته خواهد شد.

www.tabarestan.info تبرستان

۳-۳-۴- رئالیسم در فرانسه

بانیان رئالیسم فرانسوی بالزاک و استاندال و فلوبر بودند. هرچند امیل زولای ناتورالیست فلوبر را مانند خود ناتورالیست می‌دانست، اما شاهکار فلوبر، مادام بوواری، کتاب مقدس رئالیسم و خود او نیز بزرگ‌ترین نویسندهٔ رئالیست شمرده می‌شوند. بالزاک نیز با نوشتن دورهٔ آثار خود تحت عنوان «کمدی انسانی» پیشوای نویسندگان رئالیست بود. در سطور زیر به اختصار به معرفی این نویسندگان و شیوهٔ نگارش و آثاری از آنان می‌پردازیم.

۳-۳-۵- بالزاک

در آغاز قرن ۱۹ متولد شد و با نوشتن رمانهای تاریخی مانند «کرامول» کارش را آغاز کرد. مجموعه آثار او تحت عنوان «کمدی انسانی» از شاهکارهای بزرگ جهان است. از رمان‌های او می‌توان «چرم ساغری»، «باباگوریو»، «اوژنی گرانده» و «دخترعمو بت» را نام برد. بالزاک اجتماع خود را با همهٔ زشتی‌ها و زیبایی‌هایش به‌بهترین شکل در آثار خود منعکس می‌کرد. او با **نشان دادن تیپ‌های موجود**

در جامعه، به تشریح جامعه می‌پرداخت و معتقد بود کار نویسنده شبیه کار مورّخ است و در واقع او **مورّخ عادات و اخلاق جامعهٔ** روزگار خود است.

۳-۳-۶- بابا گوریو

ابتدا خلاصه‌ای از داستان «باباگوریو» و سپس قسمتی از آن می‌خوانیم. خلاصهٔ قصه از این قرار است که باباگوریو پدر بدبختی است که به‌سبب عشق پدرانه، قربانی هوس‌های دخترانش می‌شود. آنها با ناسپاسی مهر او را جواب می‌گویند. از سوی دیگر ماجرای زندگی یک دانشجوی جوان شهرستانی در برخورد با جامعهٔ پاریسی شرح می‌شود که جاه‌طلبانه می‌خواهد موفق شود و سرنوشت خانوادهٔ پرجمعیتش را دگرگون کند. او آسان‌ترین راه یعنی پیروزی از طریق زنان بانفوذ را درپیش‌می‌گیرد. این جوان شهرستانی و چند نفر دیگر مشتریان پانسیون مادام «وُکر» هستند. برخی از شخصیت‌های داستان درندگان پراشتهایی هستند که چنگ و دندان در پیکر اجتماع فروکرده‌اند. دانشجوی حقوق شهرستانی یا همان «اوژن‌دو راستینیاک» یکی از آن جوانانی است که فقر آنها را به‌کار عادت داده است و از اوان خردسالی پی برده‌اند که چه آرزوهایی در سر پدران و مادرانشان است. آنها با تخمین وزن و اعتبار تحصیلات خود و با تطبیق آن با مسیر آیندهٔ اجتماع می‌خواهند اولین کسانی باشند که جامعه را بدوشند و به این طریق بنای سرنوشت درخشان خود را پی‌ریزی کنند. اوژن دو راستینیاک که به محافل اشرافی راه یافته است، نمی‌داند بابا گوریو، مشتری آرام پانسیون، که همه او را مسخره می‌کنند، پدر همان دو زن زیبای پاریسی است، که در مجامع اشرافی اعتباری دارند و پدر با ریختن همهٔ اموالش به پای آنان، شوهران پول‌داری برایشان پیدا کرده است. اوژن نیز با فریب خانوادهٔ خود اکنون صاحب چند کیسهٔ زر است. در سطور زیر گفتگویی تند بین یک محکوم به‌اعمال شاقهٔ فراری به‌نام ووترن، که خود را بازرگان معرفی کرده است و اوژن درمی‌گیرد و آنها را به‌دوئل می‌کشاند.

www.tabarestan.info پیشکش تبرستان

بخشی از متن داستان:

راستینیاک پولش را روی میز گذاشت. تغییر ناگهانی رفتار این مرد که بعد از آن‌که دم از کشتن او زده بود، اینک خود را دوست و حامی او معرفی می‌کرد، کنجکاوی او را به‌حد اعلا تحریک کرده بود. ووترن به سخنان خود ادامه داد:

– خیلی دلتان می‌خواهد بدانید من که هستم، چه کرده‌ام، حالا چه می‌کنم. بچه جان خیلی کنجکاو هستید. خوب، آرام باشید. شما خیلی چیزهای دیگر از من خواهید شنید. من در زندگی گرفتاری‌هایی داشتم. اول گوش کنید چه می‌گویم، بعدش جواب خواهید داد. زندگی قبلی من در این دو سه کلمه خلاصه می‌شود: که هستم؟ ووترن. چه می‌کنم؟ هرکاری که دلم بخواهد. بگذریم. می‌خواهید اخلاق مرا بدانید؟ من با کسانی که به من خوبی کنند و دلشان با من همراه باشد، خوبم. اینها هرکاری با من بکنند، می‌توانند. می‌توانند لگد به استخوان پایم بزنند، بی‌آن‌که بگویم: «هه ، ملتفت خودت باش!» ولی، پناه بر خدا! با کسانی که دردسرم می‌دهند یا از قیافه‌شان خوشم نمی‌آید، مثل شیطان بی‌رحم هستم. خوب است خبرتان کنم که برای من آدم کشتن مثل تف کردن بی‌اهمیت است. (ووترن مانند فواره‌ای آب دهانش را بیرون جهاند.) چیزی که هست، وقتی ببینم این کار مطلقاً لازم است، سعی می‌کنم آن را پاک و پاکیزه انجام دهم. لابد می‌گویید من هنرمند هستم. در واقع، همین مرا که اینجا می‌بینید، من خاطرات بِن‌ونوتو چُلینی را، آن هم به زبان ایتالیایی، خوانده‌ام! من از این مرد که آدم بسیار بی‌باک و خوشگذرانی بود، یاد گرفتم، از خدا که به‌هیچ و پوچ ما را می‌کشد، تقلید کنم و نیز چیزهای زیبا را هرجا که بیابم، دوست بدارم. از آن گذشته، آیا این بازی قشنگی نیست که انسان تنها در مقابل همهٔ مردم بایستد و بخت هم با او مساعد باشد؟ من دربارهٔ ماهیت کنونی بی‌نظمی اجتماعیتان فکر کرده‌ام. بچه جان، دوئل یک بازی کودکانه، یک حماقت است. وقتی که از دو نفر یکی باید بمیرد، انسان باید احمق باشد که تصمیم در این باره را به‌قضا واگذار کند. دوئل یعنی شیر یا خط! همین.... آن روز که شما برگشتید یک کلمه روی پیشانی‌تان نوشته بود و من آن را خوب خواندم: «باید به‌جایی برسم!» به هر قیمتی هست باید به‌جایی رسید. با خود گفتم: «آفرین! این از آن پهلوان‌هایی است که من دوست دارم.»

احتیاج به پول پیدا کردید. از کجا بگیرید؟ دار و ندار خواهرهایتان را گرفتید. همهٔ برادرها کم و بیش سر خواهرهایشان کلاه می‌گذارند.... ثروتی که زود به‌دست بیاید، این آن مسأله‌ای است که در این لحظه پنجاه هزار جوان که موقعیتی نظیر شما را دارند، می‌خواهند حل کنند. شما یک واحد از این عدد هستید. فکر کنید چه کوشش‌ها باید بکنید و چه قدر مبارزه شدید خواهد بود. مثل عنکبوت‌هایی که در شیشه انداخته باشند، باید همدیگر را بخورید، چون‌که پنجاه هزار محل خوب وجود ندارد. می‌دانید اینجا مردم چه‌جور راه خودشان را بازمی‌کنند؟ با پرتو نبوغ یا با تردستی فساد! یا باید در این انبوه مردم مثل گلولهٔ توپ گذر کرد، یا مثل طاعون از میانشان لیز خورد. پاکدامنی و درستی به هیچ درد نمی‌خورد. مردم زیر بار نبوغ خم می‌شوند، دشمنش می‌دارند، می‌کوشند به‌آن افترا بزنند، زیرا نابغه همه چیز را خود می‌گیرد و با کسی قسمت نمی‌کند؛ ولی اگر استقامت نشان دهد، همه زیر بارش کمر خم می‌کنند؛ مختصر، اگر نتوانند زیر لجن مدفونش کنند، زانو می‌زنند و او را می‌پرستند. فساد بسیار است و هنر کمیاب. فساد حربهٔ اشخاص متوسط است که بسیار فراوانند، و شما همه جا نیش آن را حس خواهید کرد. خواهید دید زنانی هستند که شوهرانشان فقط شش هزار فرانک حقوق دارند و بیش از ده هزار فرانک برای آرایش خود خرج می‌کنند.... شما این احمق بیچاره بابا گوریو را دیدید که سند ذمهٔ دخترش را که شوهرش پنجاه هزار فرانک درآمد دارد پرداخت کرد. من یقین دارم که شما نمی‌توانید در پاریس دو قدم بردارید و به این گونه دوز و کلک‌های جهنمی برنخورید. همه‌شان به‌ترتیبی در دام قانون هستند و دربارهٔ همه چیز با شوهرانشان درجنگند.... به همین جهت است که مرد درست و پاک‌دامن دشمن مشترک همه است.... (بالزاک، ۱۳۸۷، ص. ۱۰۷-۱۰۲).

www.tabarestan.info تبرستان

ملاحظه می‌شود که چگونه بالزاک با توصیفات خود جامعهٔ روزگار خود را موشکافی و محکوم می‌کند. اغلب ویژگی‌های برشمرده برای مکتب رئالیسم در همین سطور اندک دیده می‌شوند؛ ویژگی‌هایی از قبیل **محور بودن اجتماع و مردم به جای عشق**، انتخاب شخصیت‌های داستانی از بین **مردم عادی** و توجه کامل به **پیرنگ داستان** و روابط علت و معلولی، همچنین توجه به **عینیات و جهان بیرون** بسیار برجسته هستند.

۳-۳-۷- استاندال

استاندال از نویسندگانی است که برخی او را برخلاف اعتقاد خودش رمانتیک دانسته‌اند، اما او خود را رئالیست می‌دانست و حوادث زندگی شخصیت‌های داستانش را با طنزی ملایم، هوشیارانه به‌تصویر می‌کشید. آثاری که از او باقی مانده است، عبارتند از: «سرخ و سیاه»، «راسین و شکسپیر»، «صومعهٔ پارم» و «لوسین لوون». مهم‌ترین اثر او رمان «سرخ و سیاه» است.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

۳-۳-۸- سرخ و سیاه

اینک بخشی از آغاز داستان «سرخ و سیاه» او را با عنوان «یک شهر کوچک» می‌خوانیم، که با شعری از هابس، فیلسوف انگلیسی، شروع می‌شود و با توجه به این متن می‌توان علّت این را که برخی استاندال را حد واسط مکتب رمانتیسم و رئالیسم دانسته‌اند، دانست. وصف انسان و جامعه در کنار وصف طبیعت و توجه استاندال به شعر، حتی در درون داستان، سبکی را ایجاد کرده‌اند که مخصوص به‌خود استاندال است، ولی این همه کافی نیست که استاندال را رمانتیک بدانیم و او به دورهٔ رئالیسم تعلق بیشتری دارد.

هزاران تن را در یکجا گرد آورید، چندان عیبی نخواهد داشت.
اما نشاط چنین قفسی کمتر خواهد بود. (هابس)

شهر کوچک «وریر» را می‌توان یکی از زیباترین شهرهای «فرانش کونته» شمرد. خانه‌های سفیدرنگش با آن بام‌های تیزنوک و آراسته به سفال سرخ، در نشیب تپه‌ای گسترده است که انبوهی از درختان تناور شاه‌بلوط کمترین چین و شکن آن را نمایان می‌دارد. رودخانه «دو» به‌فاصله چند صد پا پایین‌تر از برج و باروی آن جریان دارد که در زمان گذشته به‌دست اسپانیائیها ساخته شده بود و اکنون ویران مانده است.

«وریر» از جانب شمال در پناه کوهی بلند قرار دارد. این کوه یکی از رشته‌های جبال «ژورا» است. قلل دندانه‌دار «ورا» از نخستین سرماهای ماه اکتبر، زیرطبقه‌ای برف نهان می‌شود. سیلابی که به‌سرعت از کوه به‌زیر می‌آید،

پیش از آنکه به رودخانهٔ «دو» فروریزد، از «وریر» می‌گذرد و کارخانه‌های چوب‌بری بسیاری را به‌حرکت درمی‌آورد. این صنعت، صنعتی بسیار ساده است و برای قسمت عظمای سکنهٔ شهر که اطلاق صفت «روستایی» به‌ایشان از اطلاق کلمهٔ «شهرنشین» سزاوارتر تواند بود، تنعم و رفاهی فراهم می‌آورد. با این همه، کارخانه‌های چوب‌بری را مایهٔ توانگری این قصبه نباید شمرد. رفاهی که در حال عموم مردم دیده می‌شود و از زمان سقوط ناپلئون موجب تجدید بنای اغلب جلوخانه‌های وریر شده است، در سایهٔ کارخانهٔ چیت‌بافی این شهر به‌دست آمده است، که چیت آن چیت «مُلهوز» خوانده می‌شود.

انسان، هنوز پای به شهر ننهاده، از صدای ماشینی پرهیاهو و به‌ظاهر مخوف، سرسام می‌گیرد. بیست پتک سنگین، به‌وسیلهٔ چرخی که به‌نیروی آب سیلاب به‌حرکت درمی‌آید، به‌هوا می‌رود و با صدایی فرود می‌آید که سنگفرش خیابان را به لرزه درمی‌آورد....

اگر مسافر چند لحظه‌ای در این خیابان بزرگ وریر (که از ساحل «دو» تا قلهٔ تپه می‌رود) توقف کند، بی‌گمان سروکلهٔ مرد بلندقامتی را خواهد دید که کثرت مشغله و نفوذ و اعتبار از قیافه‌اش پدیدار است.

به دیدار او همهٔ کلاهها به‌سرعت برداشته می‌شود. موهای سرش فلفل نمکی است و لباس خاکستری رنگ به تن دارد. صاحب چندین نشان است، پیشانی فراخ و بینی برگشتهٔ منقاری دارد و روی‌هم‌رفته نظم و ترتیب و تناسبی در صورت او می‌توان یافت. حتی انسان در نظر اول، پی‌می‌برد که صورت وی لطف و ظرافتی را که هنوز در اشخاص چهل‌وهشت یا پنجاه ساله به چشم می‌خورد، با متانت منصب دهداری در یک جا گرد آورده است. اما به‌زودی، مسافر پاریسی از مشاهدهٔ حالت خودپسندی و نخوت که نمی‌دانم به چه چیزی از سخافت رأی و ضعف قوهٔ ابداع آمیخته است، گرفتار اشمئزاز می‌شود. و پس از همهٔ این چیزها، عاقبت به این نکته پی می‌برد که استعداد این مرد منحصر به‌آن است که هرگونه طلب خویش را درست در موعد مقرر از مردم بگیرد و چون مقروض باشد قرض خود را تا حدود امکان دیرتر بپردازد.

مسیو دو رنال شهردار وریر چنین کسی است.... در فرانش کونته انسان هرچه بیشتر دیوار بسازد و هرچه بیشتر در ملک خویش سنگ روی سنگ سوار کند، به‌همان اندازه شایستهٔ احترام و تکریم همسایگانش می‌شود. گذشته از این باغ‌های پردیوار مسیو دو رنال برای آن مای. تحسین است که شهردار برای

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

ابتیاع پاره‌ای از زمین‌های این باغ‌ها، هم‌وزن آن طلا داده است. مثلاً همین کارخانهٔ چوب‌بری... شش سال پیش در مکانی بود که اکنون دیوار صفهٔ چهارم باغ‌های مسیو دو رنال آنجا سربرافراشته است.... برای جلب احترام و تکریم قاطبهٔ جماعت در وریر، اصل مهم این است که انسان در عین حال که دیوارهای بسیار می‌سازد، نقشه‌ای را نپذیرد که به‌دست آن بنّاهایی ... از ایتالیا به‌این ناحیه آورده می‌شود. چنین بدعتی، عاشق بی‌احتیاط آبادانی را تا پایان عمر به‌خیره‌سری شهره خواهد کرد و چنین کسی تا ابد در پیشگاه عقل و اعتدال که امر توزیع احترام را در فرانش کونته به‌دست دارند، بیچاره و بی‌آبرو خواهد شد.

در حقیقت این ارباب عقل، اندوه‌بارترین استبداد را در این ناحیه به‌کار می‌زنند و به‌علت همین کلمهٔ زشت است که اقامت در شهرهای کوچک برای کسی که در پاریس، در این جمهوری بزرگ زیسته باشد، جان‌فرسا است. استبداد افکار — و آن هم چه افکاری! — در شهرهای کوچک فرانسه به‌قدر استبداد افکار در اتازونی آمریکا حماقت‌امیز است. (استاندال، ۱۳۶۱، ص.۷-۳).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

۳-۳-۹- گوستاو فلوبر

گوستاو فلوبر را می‌توان بزرگ‌ترین نویسندهٔ رئالیست فرانسه دانست و شاهکار مسلّم او، مادام بوواری، کتاب مقدّس رئالیسم شمرده می‌شود. آثار دیگری چون «سالامبو»، «سه حکایت»، «مکتب عشق» و «وسوسه‌های آنتوان قدیس» نیز از او باقی‌مانده است. امیل زولا او را ناتورالیسم می‌داند، چون سعی می‌کند واقعیات نامطبوع اطراف خود را مورد تجزیه و تحلیل قرار دهد، اما اغلب صاحب‌نظران ناتورالیسم زولا را با خود او خاتمه‌یافته می‌دانند و سبک فلوبر را چیزی جز یک رئالیسم افراطی نمی‌دانند.

فلوبر در «مادام بوواری» حقایق زندگی و جامعه را با دقّت و قدرت ثبت کرده است و شخصیت‌هایی کاملاً شبیه و برابر با افراد واقعی جامعه خلق کرده است. به نظر او هدف داستان‌نویس ایجاد یک اثر هنری کامل است، اما این کمال وقتی حاصل می‌شود که نویسنده هیجانات و افکار فردی را از خود دور کند و اثری غیرشخصی بیافریند. او به‌این طریق یکی از مهم‌ترین اصول رمانتیسم را نقض

می‌کند. همچنین اشک و آه و عشق‌های رمانتیک را به‌سخره می‌گیرد و آنان را که این‌گونه حرف می‌زنند، دلقک می‌نامد. به‌نظر او رمان‌نویس باید در مقابل شخصیت‌هایش چون قاضی عادلی بی‌طرف باقی بماند. الهام از نظر او نوعی طرف‌داری و هیجان ساختگی است که انسان عامدانه در خود ایجاد می‌کند و زیان بخش است. رمان از نظر او «جستجوی دقیق و صبورانهٔ امر واقع، جزییات روزمره و تیپیک و حرکات و رفتار...» است. در سبک فلوبر «توجه به قالب»، «مشاهده» و «تأثیرناپذیری» سه عامل بسیار مهم هستند. (سیدحسینی، ۱۳۸۱، مکتبهای ادبی، ص. ۶-۲۸۱).

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

۳-۳-۱۰- مادام بوواری

داستان با روایت زندگی مردی ساده و بی‌استعداد به‌نام شارل بوواری و خانواده‌اش شروع می‌شود. شارل بالاخره بعد از رد شدن در امتحان و با زحمت فراوان موفق به کسب جواز طبابت و در یک قصبه به‌طبابت مشغول می‌شود. پس از مدتی معلوم می‌شود، زنی که شارل به‌خاطر پول و جهیزیه با او ازدواج کرده، هیچ پولی در بساط ندارد؛ بنا براین ورق برمی‌گردد و این زن که تا به‌حال مورد قبول خانوادهٔ شارل بوده، ناگهان مورد حمله و فحاشی آنها قرارمی‌گیرد. ناراحتی حاصل از این برخوردها به‌حدی است، که زن بیمار شده و پس از مدتی می‌میرد. شارل پس از عزاداری و گذشت یک سال با اما، دختر جوان یکی از بیمارانش، که از مدتی پیش و در زمان حیات همسرش، به او علاقمند شده بود، ازدواج می‌کند. ابتدا زندگی خوبی دارند، ولی پس از گذشت مدتی، زن جوان رویایی از محیط یک‌نواخت روستا و بیکاری و عشق ساده و روستایی شوهرش دچار ملال و دل‌زدگی شده و بی‌تابی می‌کند. شارل بوواری برای تغییر محیط به‌قصبهٔ دیگری نقل مکان می‌کند و در آنجا به‌طبابت مشغول می شود، امّا باز هم اما تحمل چنین زندگی بی‌هیجانی را ندارد و در آنجا با لئون منشی دفتر اسناد رسمی گفتگو و ارتباط پیدا می‌کند. لئون عشقی محجوبانه به اما بوواری دارد و میل به پرهیز از این عشق این دو را از هم جدا می‌کند، ولی اما کمی بعد با شخص عیاشی به نام

رودلف آشنا می‌شود و در مقابل رفتار جسورانهٔ او در ابراز عشق نمی‌تواند مقاومت کند و با او روابط عاشقانه‌ای برقرار می‌کند، که از چشمان کنجکاو مردم این منطقهٔ کوچک پنهان نمی‌ماند. از طرفی شارل بوواری که مرد کم‌استعدادی است، در حرفهٔ خود موفق نیست و موجب می‌شود بیماری پای خود را از دست بدهد. چنین وقایعی در اما حس نفرت و بیزاری نسبت به‌شوهرش ایجاد می‌کند و هنگامی‌که رودلف در اثر احساس خطر از رابطه‌اش با اما، او را ترک می‌کند، اما به شدت بیمار می‌شود. او پس از بهبودی دوباره تصادفاً با لئون روبرو می‌شود و دیگر آن حجب و حیای سابق بین آنها از بین رفته است. اما که دیگر قادر به‌برآورده کردن تمایلات رمانتیک و رویاهای بلندپروازانهٔ عشقی خود نیست، در دام مرد رباخواری می‌افتد و قرض فراوان به‌بار می‌آورد. هنگامی‌که این قرض‌ها زندگی او وشوهرش را به‌طور کامل در معرض نابودی قرارمی‌دهند، اما دست کمک به‌سوی دل‌دادگان قدیمی خود و نیز هر کس دیگری که به‌فکرش می‌رسد، دراز می‌کند، اما همه دست رد به‌سینهٔ او می‌زنند و اما در اثر ناامیدی با خوردن آرسنیک خودکشی می‌کند. شارل بوواری که علیرغم فاش شدن خیانت‌کاری اما، دیوانه‌وار عاشق او است، مدتی پس از مرگ اما، در حالی که اعتبار و دارایی خود را از دست داده، می‌میرد و دختر این دو به‌مادربزرگش سپرده می‌شود. پس از مرگ مادر بزرگ هم به‌عمه سپرده می‌شود و در فقر به‌زندگی ادامه می‌دهد. در پایان داستان داروساز قصبه که فردی دورو و فرصت‌طلب و از اطرافیان این خانواده بوده است، تنها کسی است که در این داستان پایان خوشی دارد. او هر پزشکی را که به آن منطقه می‌آید بدون این که بتواند موفقیتی به‌دست آورد، می‌کوبد و از آنجا فراری می‌دهد و خودش در میان مردم و مقامات رسمی منطقه اعتبار فراوان پیدا می‌کند، به‌حدی که به‌دریافت نشان صلیب افتخار نائل می‌شود.

در اینجا سطوری از فصل پایانی داستان ذکر می‌شود، که مربوط به‌وقایع پس از مرگ اما بوواری و مدتی پس از تمام شدن ایّام عزاداری است:

شارل از راه احترام و حرمت زنش و یا شاید به‌دلیل حساسیتی که هنگام تفحّص در گوشه و کنار خانه به‌او دست می‌داد، هنوز کشو میز سیاه‌رنگی از

www.tabarestan.info

چوب بلسان را که غالباً اما از آن استفاده می‌کرد، باز نکرده بود. سرانجام روزی جلو آن نشست، کلید را چرخاند و آن را باز کرد. همهٔ نامه‌های لئون در آنجا بود. بنابراین دیگر شکّی برایش باقی نماند. تا آخرین نامه را با دقت خواند و با حالتی منقلب و چشمانی گریان، دیوانه‌وار تمام زوایا و سوراخ و سنبه‌ها و درون مبل‌ها و سرانجام هرجایی را که سراغ داشت جستجو کرد. جعبهٔ سربسته‌ای یافت و آن را با یک لگد شکست، ناگهان تصویر رودلف از میان نامه‌های عاشقانه‌ای که واژگون شده بود، جلو روی او افتاد.

همه از حالت یأس و دلسردی پزشک تعجب کردند. او دیگر از منزل بیرون نمی‌آمد، هیچ کس را نمی‌پذیرفت و حتی از رفتن به‌عیادت بیماران نیز خودداری می‌ورزید. شهرت دادند که پزشک در به‌روی خود بسته و به‌میخوارگی پرداخته است.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

با این همه، گاهی اوقات، کسی کنجکاوانه از پرچین سرک می‌کشید. در نهایت حیرت، این مرد را می‌دید با ریش بلند و لباس چرکین و با حالتی مجنون‌وار قدم می‌زند و زارزار می‌گرید.

در هنگام تابستان، هر عصر دست دخترک را می‌گرفت و با خود به‌گورستان می‌برد و نیمه‌های شب وقتی که دیگر هیچ روشنایی‌ای به‌جز چراغ اطاق بینه در دهکده به‌چشم نمی‌خورد باز می‌گشت.

با این همه رنج دوستی او ناقص بود. کسی هم دور و برش نبود تا در رنج‌هایش شریک باشد. گاهی به‌دیدن خانم «لوفرانسوا» می‌رفت تا بتواند درباره اما صحبت کند. ولی بیوه‌زن مهمان‌خانه‌چی چنان‌که باید به‌سخنانش گوش نمی داد، چون خودش هم مانند او غصّه زیاد داشت، به‌این سبب که «لورو» به‌تازگی مؤسسه‌ای به نام «سوگلی‌های بازرگانی» باز کرده بود و «هیور» که در کارچاق‌کنی بلندآوازه بود اضافه حقوق می‌خواست و تهدید می‌کرد که در مؤسسهٔ رقیب استخدام خواهد شد.

یک روز که شارل برای فروش اسب خود به بازار «آرگی» رفته بود تا آخرین مایملک خود را بفروشد به رودلف برخورد.

هر دو به محض دیدن یک دیگر رنگ باختند. رودلف که تنها کارتی برای تسلیت فرستاده بود در آغاز با لکنت به‌عذرخواهی پرداخت. سپس جرأتی یافت و حتی کار پررویی را به‌جایی رسانید که از او دعوت کرد با هم یک بطری آبجو در میخانه بنوشند. (ماه اوت بود و هوا بسیار گرم)

رودلف در حالی که روبه‌روی شارل به‌آرنج به‌میز تکیه داده بود ضمن صحبت سیگارش را در کنار لبش جای داده بود و شارل در برابر این چهره که روزی محبوب اما بود غرق در رویاهای خویش بود. به‌نظرش رسید که چیزی از اما در او می‌بیند و این چیز عجیبی بود! می‌خواست جای این مرد باشد.

... کم‌کم صورت شارل ارغوانی می‌شد و پره های بینی‌اش به‌شدت تکان می‌خورد و لبانش می‌لرزید. حتی برای یک لحظه، شارل با نگاهی تیره از خشم در چشمان رودلف خیره شد. ولی به‌زودی آثار همان خستگی شوم برچهرهٔ شارل نمایان شد و به‌رودلف چنین گفت:

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

— من از شما رنجی به دل ندارم!

رودلف بی‌پاسخ مانده بود و شارل در حالی که سرش را در میان دو دست گرفته بود با صدای خفه و لحن کسی که معلوم بود تسلیم تمام رنج‌ها و آلام بی پایان خود شده است دوباره گفت:

— نه، من دیگر از شما کینه‌ای به‌دل ندارم! حتی کلمهٔ غلنبهٔ دیگری که تا آن وقت هرگز نگفته بود بر آن افزود:

— تقصیر از تقدیر است!

رودلف که مجری این تقدیر بود شارل را در وضعی که داشت مردی بی‌عرضه و مضحک و حتی پست تشخیص داد.

فردای آن روز بعد شارل روی نیمکت، داخل آلاچیق نشست. نور آفتاب از لای چفته‌های آلاچیق می‌تابید.... شارل چون جوان نورسیده‌ای زیر بار هیجانات مبهم عشقی که قلب اندوهناکش را پرطپش ساخته بود، نفس نفس می‌زد.

برت کوچولو که تمام بعد از ظهر پدرش را ندیده بود ساعت هفت در باغ به‌جستجوی او پرداخت تا او را برای شام پیدا کند. او سرش را به‌دیوار باغ تکیه داده و چشمانش بسته و دهانش باز بود و یک باریکه موی بلند مشکی در دست گرفته بود. دخترک گفت:

— بابا، بیا دیگر! و به تصوّر این که پدرش می‌خواهد با او بازی کند آهسته او را هل داد ولی پدر از روی نیمکت بر زمین افتاد. او مرده بود!

سی و شش ساعت بعد، بنا به تقاضای داروساز، آقای کانیوه به‌شتاب آمده او را کالبدشکافی کرد و چیزی نیافت.

وقتی همه چیز به فروش رسید، دوازده فرانک و هفتاد و پنج سانتیم باقی ماندکه آن هم به‌مصرف خرج سفر دوشیزه بواری برای رفتن پیش مادربزرگش

رسید. پیرزن همان سال فوت کرد و چون بابا روئو فلج شده بود یکی از عمه‌ها پرستاری بچه را عهده‌دار شد. عمه زن بی‌چیزی بود و برای امرار معاش دخترک را به‌کارگاه نسّاجی پنبه می‌فرستد.

پس از مرگ بواری سه پزشک یکی بعد از دیگری در «یونویل» جانشین وی شدند بی آن‌که هیچ کدام بتوانند در آنجا موفقیتی حاصل کنند. چون آقای هومه آنها را فوراً درهم کوبید. وی مشتریان زیادی پیدا کرده بود زیرا مقامات رسمی و کانون خانه و عقیدهٔ عمومی از او جانبداری می‌کردند و افکار عمومی پشتیبان بودند.

وی به‌تازگی نیز به‌دریافت نشان صلیب افتخار نائل آمده بود. (فلوبر، ۱۳۸۳، ص. ۶-۴۱۳).

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

ملاحظه می‌شود که فلوبر چگونه در این داستان به‌نقد اوضاع اجتماعی زمان خود و شخصیت‌ها و روابط بین افراد عادی اجتماع می‌پردازد و چگونه با کمک توصیفات دقیق شخصیت‌پردازی می‌کند. او سعی می‌کند قضاوت در مورد این افراد را برعهدهٔ خواننده بگذارد و فقط با کند و کاو اعمال و افکار این افراد علل رفتارهای آنان را ریشه یابی کند. از آنجا که داستان و شخصیت‌های او پر از زشتی هستند، می‌توان به این نکته پی برد که چرا برخی از جمله امیل زولا، فلوبر را پیرو مکتب ناتورالیسم دانسته‌اند، اما باید توجه داشت که در هر جامعه‌ای که نابسامانی‌های اجتماعی فراوان باشد، به‌ناچار نویسندهٔ رئالیست زشتی‌ها و نابسامانی‌ها را منعکس خواهد کرد؛ همچنان که در ایران نیز صادق چوبک را ناتورالیست دانسته‌اند، در حالی‌که او برای رئالیست بودن و بیان واقعیات پیرامون خود ناگزیر از ذکر این زشتی‌ها بوده است.

۳-۳-۱۱- رئالیسم در انگلستان

رئالیسم در انگلستان مترادف با دوره معروف به ویکتوریا است، که به‌سبب مقارن بودن با دورهٔ سلطنت ملکه ویکتوریا به‌این نام موسوم شد. رئالیسم انگلیسی به‌طور معتدلی واقعیت‌های زندگی را بیان می‌کرد و با طنز و مطایبه توأم بود.

قراردادهای اجتماعی انگلیس مانع از پیدایش رئالیسم افراطی و ناتورالیسم در آنجا شد. بارزترین نمایندهٔ رئالیسم انگلستان چارلز دیکنز است که لحن احساساتی و انسان‌دوستی شدیدش او را به‌رمانتیک‌ها نزدیک نگاه‌می‌داشت. او خود از میان طبقات پایین اجتماع برخاسته بود و در رمان‌های خود زندگی این طبقات را تصویر می‌کرد. از او شاهکارهای معروفی چون «دیوید کاپرفیلد»، «اولیورتویست» و «آرزوهای بزرگ» را می‌شناسیم. در آثار او کودکان و افراد پائین طبقات اجتماع شخصیت‌های اصلی داستان هستند و او با تشریح اوضاع اجتماعی، قراردادهای اجتماعی و نظام سیاسی جامعهٔ خود را به‌باد انتقاد می‌گیرد. فقط در اواخر دورهٔ ویکتوریا بود که رئالیسم آمیخته با بدبینی و آثاری که جسورانه‌تر بودند، در انگلستان هم ظهور کردند. گیسینگ آثاری پدید آورد که تلخ و بدبینانه بود. هنری جیمز آمریکایی نیز که در انگلستان زندگی می‌کرد، آثار فلوبر و تورگنیف را مطالعه می‌کرد و از آنها سرمشق می‌گرفت. (سیدحسینی، ۱۳۸۱، مکتبهای ادبی،ص.۲-۲۹۱، نقل به مضمون و تلخیص).

www.tabarestan.info تبرستان

۳-۳-۱۲- چارلز دیکنز: آرزوهای بزرگ

در اینجا بخشی از فصل اول داستان «آرزوهای بزرگ» چارلز دیکنز نقل می‌شود:

چون نام خانوادگی پدرم «پیریپ» و نام تعمیدی خودم فیلیپ بود، زبان کودکانه‌ام نتوانست از این دو کلمه چیزی واضح‌تر و طویل‌تر از «پیپ» بسازد. بنابراین خود را پیپ نامیدم و دیگران نیز پیپ صدایم کردند.

من، «پیریپ» را به استناد سنگ قبر پدرم و گفتهٔ خواهرم، خانم «جوگارجری» که به آهنگری شوهر کرد، نام خانوادگی پدر خود می‌دانم. چون هرگز پدر و یا مادرم و همچنین تصویر هیچ یک از آنها را ندیده بودم (زیرا زمان زندگیشان خیلی پیش از دوران عکاسی بود) اولین تصوراتم دربارهٔ اینکه آنها به چه شبیه بودند، به‌طرز نامعقولی از سنگ قبرشان حاصل شد. شکل حروفی که روی سنگ قبر پدرم حک شده بود....

ولایت ما، ناحیه‌ای بود باتلاقی که در کنار رودخانه واقع بود و از آنجایی که رودخانه می‌پیچید بیت میل با دریا فاصله داشت. اولین و زنده‌ترین و روشن‌تریم

احساسم از کیفیت و ماهیت اشیا، به‌نظر می‌رسید که در بعدازظهری سرد و مرطوب، حوالی غروب حاصل آمده باشد. در چنین وقتی به‌یقین دریافتم که این مکان سرد و بی‌روحی که از گزنه پوشیده شده گورستان کلیسا است؛ و فیلیپ پیریپ «متوفای این بخش» و «همچنین جئورجیانا زوجهٔ شخص فوق» مرده و به‌زیر خاک رفته‌اند؛ و الکساندر، بارتولومیو، آبراهام، توبیاس و راجر اطفال اشخاص مزبور نیز مرده و به‌زیر خاک رفته‌اند و دشت تیره و گستردهٔ آن سوی گورستان که گودال‌ها و پشته‌های خاک و پرچین‌هایی در آن دویده و چارپایان در گوشه و کنار آن به چرا مشغولند زمین باتلاقی است؛ و آن خط سربی رنگ پایین افتاده رودخانه است؛و آن کنام سهمناک دوردستی که باید از آن آنجا هجوم می‌آورد دریاست؛ و آن موجود بیقوارهٔ کوچکی که از دیدن همهٔ اینها هراسان شده و به‌گریه افتاده پیپ است.

ناگاه صدای وحشتناک مردی که از میان قبرهای گورستان کلیسا از جا جست و به سویم پیش آمد، به هوا خاست: «صداتو ببر! آرام بگیر بچه جن، والا سرتو می‌برم!»... با وحشت و ترس زیاد لابه‌کنان گفتم: «آه! آقا، سرم را نبرید، محض خدا این کار را نکنید، آقا.»

گفت: «اسمت را به ما بگو! زود!»

— «پیپ، آقا»

— «به ما بگو کجا زندگی می‌کنی! اونجارو نشون بده!»

آنجایی را که دهکده قرار داشت، در جلگه، کنار رودخانه، میان درختهای توسعه و تبریزی که یک میل یا بیشتر با کلیسا فاصله داشت نشان دادم.

پس از اینکه لحظه‌ای نگاهم کرد وارونه‌ام کرد و جیب‌هایم را خالی کرد. جز تکه نانی چیزی در آنها نبود. هنگامی که کلیسا به‌شکل اولیه خود درآمد- زیرا آن قدر تند و ناگهانی مرا وراونه کرد که برج کلیسا را زیر پا می‌دیدم- باری، هنگامی که کلیسا به‌شکل اولیه خود درآمد، من روی سنگ قبری مرتفع نشسته بودم و می‌لرزیدم و او داشت تکه نان را با حرص و ولع می‌خورد.

در حالی که لبهایش را می‌لیسید گفت: توله سگ، چه لپ‌های کلفت و گوشتالویی به‌هم زده‌ای.»

گمان می‌کنم گونه‌هایم گوشتالو بود گرچه در آن وقت نسبت به سن و سالم قدم کوتاه بود و قوی نبودم. سپس سری به‌تهدید تکان داد.... (دیکنز، ۱۳۵۱، ص.۱۹-۱۷).

www.tabarestan.info تبرستان

۳-۳-۱۳- رئالیسم در روسیه

دوران اوج رئالیسم در روسیه از سال ۱۸۴۰ تا ۱۸۸۰ است و نویسندگان بزرگی چون گوگول، تورگنیف، تولستوی، داستایوسکی و چخوف شاهکارهایی را در داستان‌نویسی از خود به‌جا می‌گذارند. اینان نیز مانند همتایان اروپایی خود تلاش دارند جامعهٔ دوران خود را در آثارشان بازتاب دهند ولی به‌شیوهٔ خاص خود به‌این مکتب شکل و شمایی خاص می‌بخشند. استاد رضا سیدحسینی دربارهٔ رئالیسم روسی و تفاوت آن با رئالیسم فرانسوی این‌طور می‌نویسد:

> ... رئالیسم روسی چیزی است مطلقاً متفاوت با رئالیسم فرانسوی. رئالیسم روسی تحلیل چرکین‌ترین جنبه‌های زندگی را ترجیح می‌دهد و موضوع آن به‌قول چخوف زندگی انسان‌هایی است که به‌جز خوردن، نوشیدن، خوابیدن و مردن کار دیگری نمی‌کنند. و حال آن‌که رئالیسم فرانسوی عبارت است از ارادهٔ درّاکهٔ روشن‌بینی و آگاهی عینی و یا مقابله با قراردادها در اخلاق و هنر. دنیای خاکی چخوف ایمان از میان رفته را ندا می‌دهد و دنیای ماکسیم گورگی انقلاب را. رئالیسم روسی از دو خصیصهٔ اساسی رئالیسم فرانسوی غافل است: نخست روشن‌بینی که به‌هر شیئ جنبهٔ وسیلهٔ آگاهی می‌دهد و دیگر هنر که به هر واقعیتی مفهوم شیء هنری می‌دهد. رئالیسم روسی درعوض یا در بند خرق عادت است و یا در بند یک استفهام روحانی و معنوی. (سیدحسینی،۱۳۸۱، مکتبهای ادبی،ص. ۲۹۸).

رئالیسم روسیه را می‌توان به سه دوره تقسیم کرد: رئالیسم نخستین، رئالیسم انتقادی و رئالیسم سوسیالیستی یا اجتماعی.

۳-۳-۱۳-۱- رئالیسم نخستین

این دوره که به‌سبب تعدّد نویسندگان بزرگ و شاهکارهای مسلّمی که در عرصهٔ ادبیات جهان پدید آورده، دورهٔ عظمت ادبیات روسیه محسوب می‌شود، با داستان «شنل» گوگول آغاز شد. **گوگول** در داستان شنل با سبکی واقعگرایانه و در عین حال طنزآلود، به‌هجو اوضاع اجتماعی زمان خود پرداخت. او همچنین اثر بزرگ دیگر خود «نفوس مرده» را ناتمام باقی گذاشت. **تورگنیف** نیز با «پدران

و پسران»، «رودین» و «در آستانهٔ فردا» نمونه‌ای از رئالیسم بدبینانهٔ نزدیک به‌آثار فلوبر و امیل زولا را پدید آورد. اقامت طولانی او در پاریس و دوستی با فلوبر و زولا در شیوهٔ نگارش او بی‌تأثیر نبود. **گونچارف** هم با خلق شاهکار بزرگ خود «ابلوموف»، تیپی از مردم روسیه را به‌نمایش گذاشت، که تا هم‌اکنون بارها موضوع بحث و اندیشهٔ بسیاری از متفکرین علوم انسانی قرار گرفته است.

از دیگر نویسندگان بزرگ رئالیسم اولیهٔ روسی **لئون تولستوی** خالق رمان بزرگ «جنگ و صلح» است، که با استفاده از روش رئالیسم دست به تجزیه و تحلیل مردم روستاهای روسیه می‌زند و تیپ‌های برجسته‌ای از طبقات مختلف جامعهٔ روسیه خلق می‌کند. تولستوی با گرایش عمیقی که به‌مسیحیت دارد، راه حلّ معضلات اجتماعی را در توسّل به مذهب می‌بیند. «مرگ ایوان ایلیچ»، «قزاق‌ها» و «قدرت ظلمات» از دیگر آثار او هستند.

پیشکش تبرستان www.tabarestan.info

۳-۳-۱۳-۲- لئون تولستوی: جنگ و صلح

در اینجا خلاصه و بخشی از کتاب «جنگ و صلح» نقل می‌شود:

حوادث این اثر بزرگ «تولستوی» از سال ۱۸۰۵ تا ۱۸۳۱ اتفاق می‌افتد و خاتمهٔ آن تا ۱۹۳۰ کشیده می‌شود محل حوادث گاهی در مسکو و پترزبورک، در محافل اشراف روسی است و گاهی در میدانهای نبرد «استرلیتز» و «مسکوا». یا شهر آتش گرفتهٔ مسکو و یا دشتهای پربرفی که سربازان فرانسوی در آنها عقب‌نشینی می‌کنند و نابود می‌شوند. جنگ و صلح رمان اخلاق و عادات، رمان روان‌شناسی و اخلاقی تاریخی است. خلاصه کردن و شرح مطالب این رمان که در آن پنج یا شش حادثهٔ جداگانه درمی‌آمیزد امکان ندارد. دو قهرمان اصلی کتاب عبارتند از «پی‌یر بزوخوف» که جوانی درشت هیکل و عینکی، ساده‌دل، باهوش و طرفدار چیزهای محال، جوانمرد و ضعیف‌النفس است که پیوسته برای پیچ و خم‌هایی که زندگی در برابر رفتار ناشیانه‌اش می‌نهد در تلاش است و می‌کوشد که به ایده‌آل خود برسد. و دیگر «پرنس آندره بالکونسکی» رفیق او که افسر آراسته‌ای است و مانند همقطاران خود زندگی کرده است اما در باطن ارزش بیشتری دارد. او هم جوان است اما رنج کشیده است: زنش مرده و ارثی برای او باقی گذاشته است. مدتی پس از مرگ زنش با «ناتاشاروستوف» دختر زیبا و

جذاب و با نشاط نامزد شده است، اما «ناتاشا» خاطرخواه جوانی به نام «آناتول گوراگین» است که او را بدنام می‌کند و ترکش می‌گوید. آندره نیز او را ترک می‌گوید «پرنس آندره» که افسر برجسته‌ای است و در «استرلیتز» به شدت زخمی شده است در سال۱۸۱۲ دوباره برای دفاع از میهنش وارد خدمت می‌شود و در نبرد مسکوا فرماندهی یک هنگ پیاده را به‌عهده دارد.

در اینجا شرح گوشه‌ای از نبرد مسکو را از کتاب «جنگ و صلح» ترجمهٔ (کاظم انصاری) نقل می‌کنیم:

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

گوشه‌ای از نبرد مسکوا

هنگ شاهزاده آندره در شمار قوای ذخیره‌ای بود که تا ساعت ۲ در پشت دهکده سیمونوفسکی زیر آتش شدید توپخانهٔ دشمن بدون فعالیت ایستاده بود. پس از ساعت ۱۲ این هنگ که بیش از دویست تن از افراد خود را از دست داده بود به کشتزار جو لگدمال شده یعنی به فضای میان دهکدهٔ سیمونوفسکی و آتشبار کوهستانی که آن روز هزاران نفر در آنجا کشته شده بودند و مخصوصاً در ساعت دو بعدازظهر با صدها توپ دشمن بمباران می‌شد حرکت کرد.

هنگ مزبور بی‌آنکه از آن محل تکان بخورد یا یک تیرآتش کند، باز در آنجا یک سوم دیگر از افراد خود را از دست داد. توپها از پیش‌رو و مخصوصاً از طرف راست در میان دودی که پراکنده نمی‌شد می‌غرید و از منطقهٔ اسرارآمیز دود که تمام فضای مقابل را فرا می‌گرفت، لاینقطع گلوله‌ها با صفیر شتابان و نارنجک‌ها با زمزمهٔ آهسته بدانجا پرواز می‌کرد. پنداشتی گاهی برای استراحت یک ربع ساعت سپری می‌شد و تمام گلوله‌ها و نارنجکها از فراز هنگ می‌گذشت و آسیبی نمی‌رساند، ولی گاهی در ظرف یک دقیقه چندین نفر از افراد هنگ را از پای می‌افکند و در نتیجه پی‌درپی به حمل مجروحین و کشتگان می‌پرداختند.

با هر گلوله‌ای که منفجر می‌گشت امید حیات برای کسانی که هنوز کشته نشده بودند تدریجاً کمتر می‌شد.

هیچ کس به این حوادث و اوضاع توجه نمی‌نمود و آن‌گاه که توپخانه و سواره‌نظام از مقابل هنگ می‌گذشت و نفرات پیاده‌نظام زوس دیده می‌شدند تذکراتی به منظور تشجیع و تشویق از هرسو به گوش می‌رسید. اما حوادث خارجی بسیار بی‌اهمیت که با جنگ هیچ ارتباط نداشت بیش از همه مورد توجه قرار می‌گرفت، گویی این حوادث عادی و روزمره سبب آسایش خیال این مردم

بود که روحشان شکنجه می‌کشید. آتشباری از مقابل هنگ می‌گذشت اسب یدکی یکی از ارابه‌های جعبهٔ مهمات پایش به یراق گیر کرده بود. از صفوف تمام هنگ یک‌سان فریاد کشیدند «آی اسب یدکی... یراقش را مرتب کن.... الان زمین می‌خورد.... آخ مثل اینکه نمی‌بینند» بار دیگر توجه عموم به سگ کوچک قهوه‌ای رنگی با دم علم شده جلب شد که بیمناک در مقابل صفوف می‌دوید و خدا می‌دانست که از کجا پیدا شده است ولی ناگهان در اثر انفجار گلوله‌ای در آن نزدیکی زوزه کشید و دمش را جمع کرده به کناری جست.

شاهزاده آندره در حالی که با نگاهی پرامید و رشک‌آمیز برخلاف نگاه‌های پیشین خود به علف‌ها و بوته‌های افسنتین و حاشیهٔ دودی که از گلولهٔ سیاه چرخها بیرون می‌جست می‌نگریست با خود می‌گفت: «آیا این مرگ است نه، من می‌توانم، نه، من نمی‌خواهم بمیرم، من زندگانی را دوست دارم، این گیاهان، این زمین، این هوا را دوست دارم...» او در این اندیشه بود اما ضمناً به این مسأله توجه داشت که چشم‌های سربازان و افسران به‌عنوان سرمشق نگران اوست. پس به آجودان گفت:

— آقای افسر! خجالت بکشید. چه....

ولی سخنش را تمام نکرد چه ناگهان صدای انفجار برخاست. تکه‌های پولاد صفیر زنان به اطراف پراکنده گشت. پنداشتی، قطعات جام پنجرهٔ خردشده‌ای به زمین ریخته شد و بوی خفقان‌آور باروت برخاست و شاهزاده آندره به طرفی پرتاب شد. دستها را بالای سر برد و بر روی در غلتید.

چند افسر به جانب او دویدند، خونی که از طرف راست شکمش جاری بود علفها را گلگون می‌ساخت.

شاهزاده آندره را که به شدت زخمی شده است به یک کلبهٔ دهاتی می‌برند و در آنجا عمل جراحی می‌کنند. در اتاق عمل تصادفاً در تخت مجاور او «آناتول گوراگین» خوابیده که پایش را بریده‌اند. شاهزاده به دیدن این مرد که مایهٔ جدایی او با ناتاشا شده بود، در برابر درد و رنج مشترکی که دارند حس عاطفهٔ تازه‌ای در دلش بیدار می‌شود، به عشق و ایمان می‌اندیشد و او را می‌بخشد. «ناتاشا» به سراغ شاهزاده آندره می‌آید و از او بخشایش می‌خواهد و به پرستاریش همت می‌گمارد. «پرنس» به املاک خود می‌رود. در آنجا ناتاشا و خانواده‌اش که از مسکوی ویران کوچ کرده‌اند مهمان خواهر بزرگ آندره هستند که دوستی محکمی با ناتاشا دارد. اما وضع مزاجی آندره رفته رفته بدتر می‌شود و

او در میان بازوان خواهرش و دختری که دوباره نزیک بود شریک زندگیش گردد جان می‌سپارد. در همین اثنا «پی‌یر بزوخوف» کـه بـه اتهـام شـرکت در حریـق مسکو به دست فرانسویان گرفتار و محکوم به اعدام شده است در آخرین لحظـه بخشیده می‌شود. او که از زن هوسباز خود جدا شده است پابند ناتاشا می‌شود و با او ازدواج می‌کند. شاهزاده خانم ماری هم با «نیکلاروستوف» برادر ناتاشـا ازدواج می‌کند. (قریب، ۱۳۵۶، ص.۷-۱۰۱).

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

۳-۳-۱۳-۳- تئودور داستایوسکی

در اوایل قرن ۱۹ در مسکو بـدنیا آمـد. اتفاقـات و نحـوهٔ زنـدگی او در سـبک و مضامین آثارش بسیار تأثیرگذار بود. او که فرزند یک پزشک فقیر و سـخت‌گیـر بود؛ در هنگام تحصیل نامه‌ای بـه پـدرش نوشـت و بـا تلخـی و سـرزنش از او تقاضای پول کرد، اما بعد از دو هفته جوابی دریافـت کـرد کـه پـدرش بـه‌دسـت موژیک‌ها یا همان دهقانان انقلابی روسی کـشته شـده اسـت. از همـان زمـان بـه نخستین حملات صرع دچار شد و تأثیر این بیماری را در برخی داستان‌هـایش از جملـه رمـان «ابلـه» مـی‌بینـیم. داستایوسـکی خـاطرهٔ ناخوشـایند ایـن روز را در «یادداشت‌های یک نویسنده» این چنین ذکر می‌کند: «چهره‌های هزارپارهٔ صـورت رنگ‌پریده‌ام را توی آبهای نوا درهم شکسته می‌دیدم که موج مـی‌زد و رفتـه‌رفتـه سرم گیج رفت. افتادم زمین. در این هزاران چهرهٔ غمگین، دهـانی بـاز مـی‌شـد و فریاد می‌کرد: آدم‌کش، آدم‌کش! و دیگر چیزی به‌یاد ندارم.»

داستایوسکی بعد از اتمام تحصیل رمان «اوژنی گرانده» اثـر بـالزاک را ترجمـه کرد و در همان زمان نخستین رمان خود «تیره‌بختان» را هم به ناشر سپرد که مورد توجه همگانی واقع شد. علیرغم برخی منتقدان که او را به‌تقلید از گوگـول مـتهم می‌کردند، اغلب او را امید جوان ادبیات می‌دانستند و او آثـار دیگـری چـون «زن صاحب‌خانه» و «شب‌های روشن» را پـس از آن پدیـد آورد. امـا پـس از مـدتی، داستایوسکی به علت معاشرت با گروه جوانان آزادی‌خواه دستگیر و پلیس مدعی شد که توطئه بزرگی در کار بوده و آنها را محکومِ به مرگ کرد. در لحظهٔ اعدام با

یک صحنه‌سازی به آنها گفته شد که تزار آنها را بخشیده و به چهار سال تبعید در سیبری با اعمال شاقه محکوم کرده است. مطالعهٔ اجباری انجیل، که تنها کتاب مجاز برای محکومان بود، بر روح او تأثیر فراوانی گذاشت. داستایوسکی پس از آزادی دوباره به نوشتن روی آورد. از مهم‌ترین آثار او می‌توان موارد زیر را نام برد: «جنایت و مکافات»، «ابله»، «برادران کارامازوف» و «قمارباز». بیشتر منتقدان متفق‌الرأی هستند که داستایوسکی بر ادبیات جهان بسیار تأثیر گذاشته است. نیچه فیلسوف آلمانی می‌گوید: داستایوسکی شاید تنها کسی باشد که به من اندکی روان‌شناسی آموخته است و از این جهت این حرف را می‌زند که داستایوسکی در داستانهای خود برای اولین بار به ذهن و روان انسان توجه داشته است و می‌توان او را از نویسندگان پیشرو داستان‌های روانی دانست.

www.tabarestan.info تبرستان

۳-۳-۱۳-۴- تسخیرشدگان

سطور زیر از کتاب «تسخیرشدگان» داستایوسکی نقل می‌شود:

با وجود سوءتفاهمات و افتضاحاتی که کارخانهٔ «شپیگولین» روز پیش به‌بار آورده بود، مجلس جشن موعود تشکیل شد. فکر می‌کنم که اگر «لمبک» همان شب می‌مرد، فردای آن باز هم جشن منعقد می‌شد، تا این اندازه «یولیا میخائیلوونا» به این جشن علاقه داشت و به آن اهمیت می‌داد. افسوس تا آخرین دقیقه، گویی کور و کر شده بود و به نحوهٔ تفکر شرکت‌کنندگان پی نمی‌برد. بالاخره به این نتیجه رسیدند که جشن نمی‌تواند بدون حادثه‌ای پر سروصدا، و به‌اصطلاح برخی که از پیش از جشن دستها را به هم می‌مالیدند، بدون «دردسر»، پایان یابد.

از این‌گونه اشخاص که به هنگام آشوب و اغتشاش و به وقت تغییر و تحول همیشه و همه‌جا سروکله‌شان پیدا می‌شود. قبلاً صحبت داشته‌ام. من از مردمی که افکار مترقی دارند و همیشه شتابزده‌اند (تنها غم و نگرانیشان همین است)، اما دست کم هدفی دارند که اغلب احمقانه، اما در عین حال کم و بیش مشخص و جسورانه است، سخن به میان نمی‌آورم. نه، من از آن آدم‌های پست و ناچیز که در اجتماع ما وجود دارند و به هنگام تحول سربرمی‌دارند، سخن می‌گویم؛ نه فقط آنها هیچ هدفی ندارند، بلکه بارقهٔ هیچ فکر و اندیشه در مغزشان نمی‌درخشد؟ آنها کاری جز این ندارند که تنها نگرانی و تشویش و بی‌حوصلگی

خویش را ابراز دارند و بس و بالاخره آنها ناآگاهانه، تقریباً پیرو و فرمانبردار یک گروه کوچک «افراد پیشرو» می‌شوند که به سمت هدفی معین گام برمی‌دارند... (قریب،۱۳۵۶،ص.۱۱۰-۱۰۹).

۳-۳-۱۳-۵- آنتوان چخوف

نمایشنامه‌نویسی در روسیه با چخوف و نمایشنامهٔ معروف او «باغ آلبالو» درخشیده است. او نیز با سبکی رئالیستی، در نمایشنامه‌های خود طبقات اجتماعی فاسد را به مسخره می‌گیرد و با انسان‌دوستی بسیار و رقّت قلب، همراه با طنزی گزنده و بسیار تأثیرگذار به تجزیه و تحلیل جامعه و معضلات آن می‌پردازد. از نظر او موضوع رئالیسم روسی زندگی انسان‌هایی است، که به‌جز خوردن، نوشیدن، خوابیدن و مردن کار دیگری نمی‌کنند و به‌تحلیل چرکین‌ترین جنبه‌های زندگی می‌پردازد. چخوف از درون دنیایی خاکی ایمان از میان‌رفته را ندا می‌دهد و از آن استمداد می‌جوید؛ حال آن‌که رئالیسم سوسیالیستی گورگی از انقلابی مردمی چشم یاری دارد.

۳-۳-۱۴- رئالیسم انتقادی روسیه

بنیانگذار رئالیسم انتقادی یا سوسیالیستی در روسیه ماکسیم گورکی، نویسنده بزرگ روس است. او که کودکی و جوانی سختی داشت، با الهام از زندگی خود و جامعه‌اش و با عشق و ایمانی که به‌مردم و نیروی آنان داشت، آثار بزرگ و ارزشمندی را در این عرصه پدید آورد، که تا چندین دهه الهام‌بخش مبارزان جنبش‌های آزادی‌بخش جهان بود. رئالیسم در آثار او در خدمت اهداف سیاسی - اجتماعی و مبارزاتی بود. از مهم‌ترین آثار او رمان «مادر»، «در اعماق»، «بورژواها»، «فاما گاردیف» و «دانشکده‌های من» را می‌توان نام برد. در این داستان‌ها قهرمانان برای تغییر اوضاع اجتماعی زمان خود مبارزه می‌کنند و اغلب از طبقات محروم اجتماعی و یا روشنفکران و مردم عادی هستند. گورکی این اقبال را داشت، که در زمان حیات خود به‌ثمر رسیدن آرمان‌های خود و انقلاب

سوسیالیستی را شاهد باشد و تا بیست سال پس از انقلاب به‌نویسندگی ادامه داد و رئالیسم انتقادی را پایه‌گذاری کرد. گئورگ لوکاچ اصطلاح رئالیسم انتقادی را شامل گروه وسیع‌تری از نویسندگان رئالیست، مثل بالزاک و زولا نیز- که بازتاب واقعیت را برای تجزیه و تحلیل وضع اقشار مختلف اجتماعی و قدرت و امکانات آنان در آینده، به‌کار می‌بردند — می‌داند، اما این اصطلاح عمدتاً برای داستان‌هایی که در خدمت ترویج ایدئولوژی سوسیالیستی و یا تبلیغ برای حکومت‌های ایدئولوژیک هستند، به‌کار می‌رود.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

۳-۳-۱۵- رئالیسم اجتماعی

این دوره از رئالیسم مکتبی است که مطابق با جهان بینی سوسیالیستی پس از انقلاب روسیه شکل گرفته است و طبق اصول خاصی انسان و جامعه را بررسی می‌کند. این مکتب از نویسنده می‌خواهد که در تبلیغ ایدئولوژیک و تربیت کارگران و کشاورزان و سایر اقشار با روحیهٔ سوسیالیستی مشارکت داشته باشد و تشویق به کار و زندگی جمعی و تبلیغ برای حکومت‌های سوسیالیستی، در دستور کار این نوع رئالیسم قرار دارد و آن را به‌نوعی ادبیات متعهّد و ایدئولوژیک تبدیل کرده است. از معروفترین نویسندگان آن می‌توان میخائیل شولوخف را نام برد که آثار بزرگی چون «دن آرام» و «زمین نوآباد» را پدید آورد. همچنین ماکسیم گورکی، ژدانف و کارل رادک نیز از دیگر نویسندگان این مکتب هستند.

۳-۳-۱۶-۱-رئالیسم جادویی

جدیدترین شاخه‌ای که در مکتب رئالیسم شکل گرفت و باید آن را در زمرهٔ جریانات پس از رئالیسم، یعنی مدرنیسم و حتی پسامدرنیسم، محسوب کرد، رئالیسم جادویی است که در عین توجه به واقع‌گرایی، در برخی از عناصر خود از واقعیت روزمره فاصله گرفته، وارد عرصهٔ تخیّل و ذهن می‌گردد. خاستگاه این جریان را کشورهای آمریکای لاتین و نویسندگانی چون **گابریل گارسیا مارکز** و

ایزابل آلنده دانسته‌اند، اما در حقیقت این شیوهٔ نگارش بسیار قدیمی‌تر و مربوط به‌زمانی است که اسپانیایی‌ها آمریکای لاتین را تصرّف کردند و تمدن کهن مردم آنجا را با فرهنگ اروپایی در تقابل قرار دادند. یکی از نتایج این رویارویی فرهنگی سفرنامه‌ها و داستان‌های عجیب و اغراق‌آمیز بعضی از این فاتحان بود و می‌توان این داستان‌ها را جدّ اعلای رئالیسم جادویی قلمداد کرد. (شمیسا، ۱۳۹۰. ص.۲۴۳، نقل به‌مضمون). در واقع عنصر جادو و تخیل در این سبک بیشتر به‌اعتقادات کهن مردم این مناطق برمی‌گردد و آنچه که از نظر خواننده غیرواقعی می‌نماید، از نظر نویسنده و مردمش واقعی است و جنبهٔ اعتقادی دارد؛ (همان، ص.۲۴۵.). به‌عنوان مثال داستان کوتاه «آبی‌ها» از منیرو روانی‌پور و یا رمان «اهل غرق» همین نویسنده از موجودات و وقایعی سخن می‌گوید که از نظر مردم جنوب ایران واقعی هستند، در حالی‌که خواننده این موجودات و وقایع را فراواقعی و تخیلی می‌پندارد. همچنین است رمان «صد سال تنهایی» گارسیا مارکز. به‌همین سبب است که هر گاه نویسنده‌ای بدون توجه به‌این نکته سعی در نگارش این سبک کرده‌است، ناموفق و تصنّعی از کار درآمده است و پیوند بین عناصر جادویی با اعتقادات مردم شرط موفقیت نویسنده در این سبک نگارش است.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

به‌گفتهٔ جرمی هاثورن (Jeremy Hawthorn) در «فرهنگ نظریه‌های ادبی معاصر»، علیرغم کاربرد پربسامد این اصطلاح در ادبیات داستانی پس از جنگ جهانی دوم در آمریکای لاتین، بخصوص از ۱۹۵۵ به‌بعد، نخستین کسی که این اصطلاح را شرح داد و مشخصه‌های آن را برشمرد، **فرانس رو** (Franz Roh) در سال ۱۹۲۵ بود. هاثورن به‌نقل از سیمور منتون (Seymour Menton) این مکتب را مرتبط با ایده‌های روان‌شناسانه-فلسفی کارل گوستاو یونگ می‌داند و و تلفیق رئالیسم و جادو را در آن، نه نوعی فانتزی، بلکه جنبه‌هایی روپاگونه از واقعیت روزمره تلقی می‌کند و معتقد است که هر گونه آمیختن فانتزی و عناصر فراواقعی با واقعیت را نباید رئالیسم جادویی دانست. از نظر وی رئالیسم جادویی شیوهٔ مربوط به‌داستان‌نویسان آمریکای لاتین و آمریکای مرکزی و کسانی چون

گارسیامارکز است، که مورد توجه نویسندگانی از فرهنگ‌ها و ادوار مختلف، بخصوص زنان داستان‌نویس فمینیست اروپایی قرار گرفته است. هاثورن به‌نقل از مقاله‌ای در این مورد یادآور می‌شود که از داستان‌های نویسندگانی چون دوفو (Defoe) و ریچاردسن به‌بعد و در آثار ادبی قرن نوزدهم و نویسندگانی چون دیکنز، کینگزلی، لویس کارول و راسکین هر دو عنصر واقعیت و جادو در کنار هم دیده می‌شود. داستان مشهور «**تصویر دوریان گری**» اثر اسکار وایلد، «**مورد عجیب دکتر جکیل و مستر هاید**» **از** استیونسن و «**شریک مرموز**» اثر جوزف کنراد نیز همین‌گونه هستند. .(Hawthorn,2000,p.195-6)

www.tabarestan.info پیشکش به تبرستان

برخی نیز اولین اثر در سبک رئالیسم جادویی را از لوئیس خورخه بورخس آرژانتینی در سال ۱۹۳۵ دانسته‌اند. در داستان‌های ایتالو کالوینو، جان فاولز، گونترگراس و سلمان‌رشدی نیز اغلب از تکنیک‌های این‌سبک استفاده شده است.

۳-۳-۱۶-۲- مهم‌ترین مختصات رئالیسم جادویی

کادن مهم‌ترین مختصات این مکتب را این‌طور توصیف می‌کند: آمیزش و همجواری واقعیت و تخیل و امور غیرعادی، تغییر زمان به‌نحو استادانه، روایت و پیرنگ پیچیده و تودرتو، استفادهٔ متفاوت از رؤیا، اسطوره و داستان‌های افسونگری و جادو، شرح و توصیف اکسپرسیونیستی و سوررئالیستی، دانش‌پنهان، عنصر شوک ناگهانی و غافلگیری، موحش و غیرقابل توضیح بودن (Cuddon,1999,p.1987-8). در این بخش چند نمونه از رئالیسم جادویی در ادبیات جهان و ایران نقل می‌شود.

۳-۳-۱۶-۳- گابریل گارسیا مارکز: صد سال تنهایی

این رمان مشهورترین اثر رئالیسم جادویی و در واقع آغازگر جدی آن است. سطور زیر از فصل دوم کتاب برگزیده شده است و همچنان که ملاحظه می‌شود، عناصر جادویی آن، مثلاً داشتن دم و یا پرسه زدن یک روح و گفتگوی او با ساکنان خانه ناشی از اعتقادات مردم بومی منطقه است.

موقعی‌که فرانسوا دریک – دزد دریایی معروف – در قرن شانزدهم میلادی به‌ریوآچا هجوم آورد، جدّ مادری «اورسولا ایگوآران» به‌قدری از سرو صدای زیاد و وحشتناک توپ‌ها ترسیده بود که از روی دستپاچگی بر روی یک بخاری داغ و سوزان نشست. سوختگی باعث شد که او برای همیشه به‌انسانی گریزان تبدیل شود. موقع نشستن از چندین بالش استفاده می‌کرد و به این دلیل که نمی‌توانست درست راه برود، اغلب در بین مردم ظاهر نمی‌شد. از انجام فعالیت‌های اجتماعی هم دوری می‌جست، چون فکر می‌کرد که از بدنش بوی بد سوختگی به‌مشام مردم می‌رسد.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

صبح خیلی زود از خواب بیدار شده و به‌حیاط خانه‌اش می‌آمد، چون می‌ترسید بیشتر از آن بخوابد و در خواب سربازان انگلیسی را ببیند که با سگ‌های ترسناک خود از پنجره به‌اتاق او وارد می‌شوند و با مفتول‌های آهنی گداخته، به‌او شکنجه‌های خجالت‌آوری می‌دهند. شوهرش، که زن از او صاحب دو فرزند شده بود، بازرگانی سرشناس و پولدار از اهالی آراگون بود که مبلغی به‌مقدار نصف ارزش مغازه پرداخت و دارو و ملزومات زیادی خرید تا با این روش بلکه بتواند آن ترس موهوم را از فکر زنش دور کند. سرانجام مجبور شد که مغازهٔ خود را بفروشد و همراه با خانواده‌اش دور از دریا به‌دهکده‌ای در کوهپایه برود که مردم آنجا را عده‌ای از سرخپوستان صلح‌دوست تشکیل می‌دادند. شوهرش توانست در محل اقامت جدید، یک اتاق خواب بدون پنجره برای او درست کند تا دزدان دریایی موهوم همسرش نتوانند راهی برای وارد شدن به‌داخل اتاق خواب پیدا نمایند.

در این دهکده، مردی به‌نام «خوزه آرکادیو بوئندیا» زندگی می‌کرد که به‌کار کشت توتون مشغول بود. جد «اورسولا ایگوآران» و او با یکدیگر شریک شدند و در مدت چندین سال توانستند ثروت زیادی به‌دست آورند. پس از گذشت چند قرن، نبیرهٔ خوزه آرکادیو بوئندیای توتون کار با نبیرهٔ بازرگان ثروتمند ازدواج کرد. به‌همین خاطر هر موقع که اورسولا به‌خاطر کارهای احمقانهٔ شوهرش عصبانی می‌شد، به‌سیصد سال قبل فکر می‌کرد و به‌فرانسوا دریک لعنت می‌فرستاد که در آن‌موقع به‌ریوآچا هجوم آورده است. به‌این ترتیب فقط دلش خنک می‌شد، چون که با همدیگر پسرخاله و دخترخاله بودند و از کودکی معلوم بود که به‌ازدواج هم درخواهند آمد. از دوران کودکی در دهکده‌ای زندگی کرده بودند که به‌همت و تلاش اجدادشان به‌یکی از زیباترین شهرها تبدیل شده بود. با وجود این، روزی

که بحث ازدواج آن دو پیش آمد، والدین هر دو، مخالفت خود را با ازدواج اظهار کردند. آنها می‌ترسیدند که مبادا حاصل ازدواج این دو جوان که از یک خانواده هستند، یک سوسمار «ایگوانا» باشد! در گذشته، یک بار چنین واقعهٔ ناگواری اتفاق افتاده بود. موقعی که یکی از خاله‌های اورسولا با یکی از دایی‌های خوزه آرکادید بوئندیا ازدواج کرده بود، فرزند پسری به‌دنیا آورد که تا پایان زندگیش مجبور شد شلوارهای گشاد بپوشد؛ و آخر سر پس از این که به‌چهل و دو سالگی رسید، در اثر خونریزی شدید از دنیا رفت.

این فرزند پسر موقع تولد یک دم غضروفی در پشت خود داشت که در نوکش اندکی مو داشت و به همان صورت بزرگ شده بود. دم سوسماری که هیچ پزشکی آن را ندید و دست آخر، یکی از قصاب‌ها که آشنا بود، با کارد مخصوص قصابی آن را از ته برید و خونریزی او را از پای در آورد. خوزه آرکادیو بوئندیا با یک‌رنگی و هوس دوران جوانی این موضوع را حل کرد.

— «اگر بچهٔ ما یک سوسمار هم باشد، چیز مهمی نیست. فقط بتواند سخن بگوید، کافی است.»

آن دو با هم ازدواج کردند. مراسم جشن ازدواج در مدت سه روز و سه شب همراه با موسیقی و رقص برگزار شد. مادر اورسولا پیش‌بینی‌های ترسناکی دربارهٔ بچه‌دار شدن آنها بر زبان راند و حتی به‌او توصیه کرد که هیچ وقت در کنار شوهرش نباشد. به‌همین صورت چندین ماه سپری شد. شوهر هر روز به‌خروس‌های جنگی خود سرمی‌زد و اورسولا هم در نزد مادر خود به‌کار گلدوزی می‌پرداخت....

... تا این که یکی از روزهای یک‌شنبه، خروس جنگی خوزه آرکادیو بوئندیا بر خروس جنگی «پرودنسیو آگیلار» پیروز شد. پرودنسیو که با دیدن خروس جنگی مجروح و خونی خود آشفته شده بود، از خوزه فاصله گرفت تا همهٔ اشخاص صدای او را بشنوند. سپس به‌سوی حاضران روکرد و فریاد کشید:

— «تبریک عرض می‌کنم! شاید سرانجام خروس تو بتواند کاری برای تو انجام دهد!»

خوزه آرکادیو بوئندیا خونسرد خروس خود را از روی زمین برداشت و گفت:

— «به‌خانه‌ات برو و سلاحی پیدا کن. همین الان برمی‌گردم و تو را می‌کشم.»

خوزه مدت ده دقیقهٔ بعد با نیزه‌ای که از پدر بزرگش به‌جا مانده بود، برگشت

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

و بدون این که به پرودنسو آگیلار فرصتی بدهد، همانند زمانی که اولین آئورلیانو بوئندیا با نیزه به‌شکار ببر می‌پرداخت، نیزه را در گلوی او فروبرد و به‌خانه بازگشت....

... یکی از شب‌ها که اورسولا خواب به چشمش نیامد، به‌حیاط رفت تا آب بخورد. در این هنگام «پرودنسیو آگیلار» را در کنار کوزهٔ آب دید. صورتش به‌رنگ کبود بود و چهره‌ای غم‌انگیز داشت. می‌کوشید که سوراخ گردن خود را با برگ و علف بپوشاند. اورسولا با دیدن این منظره خود را نباخت، بلکه حتی نسبت به‌او احساس ترحم کرد. به‌اتاق بازگشت تا این موضوع را برای شوهر خود تعریف کند، اما خوزه توجهی به‌او نکرد و گفت:

— «مرده دیگر برنمی‌گردد، این وجدان ما است که به‌این صورت تظاهر می‌کند.».

دو شب بعد از آن، اورسولا یک بار دیگر «پرودنسیو آگیلار» را دید. این بار در حمام خون‌های مردهٔ روی گردنش را می‌شست. اورسولا یک شب هم او را دید که در زیر بارش باران مشغول قدم زدن است. خوزه آرکادید بوئندیا که به‌خاطر فکرهای موهوم همسرش در عذاب بود، نیزه‌اش را به‌دست گرفت و به‌حیاط رفت. مرد مرده با چهره‌ای غمناک در آنجا بود. خوزه آرکادید بوئندیا با صدای بلندی گفت:

— «از اینجا برو. هرچند بار که بیایی، تو را می‌کشم!»

پرودنسیو آگیلار از جای خود حرکت نکرد. خوزه هم جرأت نکرد نیزه را به‌سوی او پرتاب نماید.

از آن پس راحتی و خوشی از خوزه گرفته شد. چهرهٔ غمناک و ناراحت‌کنندهٔ مرده در باران و دلتنگی زیادش برای زنده‌ها و جستجو برای یافتن آب تا ضماد علف را خیس کرده و روی زخمش بگذارد، خوزه را کاملاً آشفته‌حال و ناراحت کرده بود؛ لذا به‌اورسولا گفت:

— «بدون شک او خیلی عذاب می‌کشد. معلوم است که دچار بی‌کسی و تنهایی شده است.»

اورسولا وقتی یک بار دیگر هم مرد مرده را دید که کوزه را برمی‌دارد، چنان ترحمی نسبت به‌او در خود احساس کرد که در تمام گوشه و کنار منزل کوزهٔ آب قرار داد. یکی از شب‌ها، خوزه آرکادیو بوئندیا او را دید که در اتاقش مشغول شستن زخم گردن خویش است؛ صبر و تحملش تمام شد و گفت:

www.tabarestan.info

– «خوب! عیبی ندارد پرودنسیو، ما از اینجا می‌رویم. به‌جای بسیار دور و دیگر برنمی‌گردیم. حالا می‌توانی با آسودگی اینجا را ترک کنی و بروی.»

به این صورت بود که مسافرت در کوهستان را در پیش گرفتند. تعدادی از مردان جوان که این واقعه، آنها را هم پریشان‌خاطر کرده بود، کار و زندگی و خانهٔ خویش را به‌حال خود رها کردند و همراه خانواده راهی سفر شدند. خوزه آرکادیو بوئندیا قبل از حرکت نیزهٔ خود خود را در حیاط خانه خاک کرد و برای این که روح پرودنسیو آگیلار آسوده بماند، تمامی خروس‌های جنگی خود را خفه کرد. (گارسیا مارکز، ۱۳۸۲،ص.۵-۴۰).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

۳-۳-۱۶-۴- منیرو روانی‌پور: آبی‌ها

در این داستان که از مجموعهٔ داستان‌های کوتاه منیرو روانی‌پور با نام «کنیزو» انتخاب شده است، همهٔ اجزای طبیعت از نظر ساکنان این روستای ساحلی جنوب ایران جان‌دار هستند و با مردم روستا تعامل دارند. آسمان، ماه و بیشتر از همه دریا؛ دریا ساکنانی دارد که گاه بر مردم روستا خشم می‌گیرند و گاه بر آنان عاشق می‌شوند. پریان دریایی سرخ و آبی و سایر ساکنان ته دریا همواره بر سرنوشت این مردم تأثیر می‌گذارند؛ تا حدّی که ماهیگیران از ترس خشم این ساکنان روزها است که به‌صید ماهی نرفته‌اند. هنگامی که به‌خاطر فشار گرسنگی بالاخره مردان ده به‌دریا می‌روند، همه می‌دانند که ممکن است بازگشتی درکار نباشد. زنان بعد از این‌که روزها انتظار بازگشت مردان را می‌کشند، بر در خانه‌ها علم سیاه می‌زنند و به‌عزاداری می‌پردازند. مادر بزرگ دخترک راوی داستان، با پری آبی کوچکی که عاشق ماهیگیری شده و از دست ساکنان دریا گریخته و موجب خشم این ساکنان بر خود و بر مردم روستا شده است، معامله‌ای می کند. او به‌اصرار آبی پاهایش را با دم او عوض می کند، تا آبی بتواند به‌دنبال ماهیگیر برود و بیهوده او را نصیحت می‌کند که نمی‌تواند زیاد دور شود. پس از مدت کوتاهی بیرون آمدن ماه از پشت ابر نشانهٔ مرگ آبی است و مادر بزرگ با نیمهٔ ماهی بدنش بر مرگ او می‌گرید و می‌داند که نه پری آبی و نه مردان دهکده دیگر بازنمی‌گردند. دخترک راوی داستان می‌ترسد که با بالا آمدن روز مادربزرگ

هم به‌دریا بپرد و مادر بزرگ ماهی‌ها شود. **در این شیوهٔ داستان‌نویسی واقعیت درست به‌همان طریق رئالیسم دقیقاً ترسیم می‌شود و فقط یک یا چند عنصر ماورایی این روال طبیعی را به‌ناگاه برهم می‌زند.** هر گاه این عناصر **منبعث از فرهنگ و عقاید مردم** باشند، داستان موفق و تأثیرگذار است، در حالی‌که گنجاندن عناصر فراواقعی بدون توجه به‌پیوند آنها با ذهنیات مردم داستان را سرد، تقلیدی و خالی از هنر می‌کند.

سطور زیر بخش پایانی این داستان زیبا است، که مبتنی بر اعتقادات مردم جنوب ایران است و منیرو روانی‌پور با استفاده از این اعتقادات، موفق شده اثری به‌شیوهٔ رئالیسم جادویی پدید آورد. رمان زیبای «اهل غرق» اثر دیگر همین نویسنده نیز با شیوهٔ رئالیسم جادویی پدید آمده است و همین مردم و اغلب همین شخصیت‌ها بازیگران آن هستند. اعتقادات افسانه‌ای و کهن آنان به‌شیوه‌ای زیبا با مسائل اجتماعی و سیاسی روزگارشان، از جمله مسألهٔ نفت آمیخته شده و اثری به‌یاد ماندنی پدید آورده است.

...

۴

خیلی وقت است که دیگر ماه درنمی‌آید، همانجا تو آسمان زیر ابر سیاهی رفته و گاهی سرخ می‌شود. مثل گلپر که وقتی گریه می‌کند صورتش سرخ می‌شود. مادر گلپر سیاه پوشیده. دیروز زنها سیاه پوشیدند. سر در خانه‌ها علم سیاه زده‌اند. بوبونی علم نزد و گفت «شاید برگرده.» دی منصور که خیلی چاق است و هیچ وقت گریه نمی‌کرد جلو همه تو آبادی راه افتاده بود، علم سیاه رو کولش بود و دم خانه‌ها که می‌رسید علم را که می‌زد با صدای بلند گریه می‌کرد و از منصورش می‌گفت. دی منصور گفت «جوون بالا بلندم وای، جوان حجله‌ندیده‌ام وای.» بعد، همه با هم راه می‌افتادیم و علم بعدی را می‌زدیم. بوبونی گفت: «نه، شاید برگردن، شاید برگرده.»

تا غروب تو آبادی گشتیم و علم زدیم. مادر بزرگ خسته است. خیلی خسته است. پاهایش را دراز کرده آنها را با دست مالش می‌دهد:

«تو که گفتی آبی‌ها خوبن؟»

«اونم قوم و خویش داره، لابد نفرین کرده.»

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

خیلی زود می‌خوابیم. چراغ هیچ خانه‌ای روشن نیست. علم‌ها تو باد تکان‌تکان می‌خورند. دراز که می‌کشیم، کسی به‌در می‌زند. مادر بزرگ می‌گوید:

«بوبونی هم حوصله دارد ای وقت شب.»

می‌گویم «شاید پدر بزرگ باشد.» مادر بزرگ فانوس را برمی‌دارد و می‌رود، در را که باز می‌کند، می‌بینمش آبی است و مثل نی‌قلیان لاغر شده. مادر بزرگ می‌گوید «تو بیرون نیا» و خودش می‌رود. با او می‌رود که این بار بی‌خبر و انگار دزدکی آمده است. می‌ترسم، می‌ترسم مادر بزرگم را ببرد. حرف می‌زند و مادر بزرگ می‌گوید «نه، نمی‌تونی، می‌میری. اصلاً بدکاری کردی فرار کردی که چه، حالا همهٔ ماهی‌گیرا رو می‌کشن» می‌ترسم دریا رو خانه‌ها برمبد. اگر پری‌ها دریا را هل بدهند، همهٔ ما زیر آب می‌رویم، و همانجا خوراک ماهی‌ها می‌شویم... هنوز دارد التماس می‌کند. صدایش می‌لرزد. مادر بزرگ با بغض جواب می‌دهد:

«نه، نه، خیال می‌کنی، از غصه دق می‌کنی، بدتر از حالات می‌شی، نگاه کن چه به‌روز خودت آوردی، فکر می‌کنی اگر دل آدمیزاد را با دلت عوض کنی، راحت می‌شی؟ بیچاره دل آدمیزاد پر از غصه است. باشه، باشه، اونو عوض می‌کنم، اما بهت بگم نمی‌تونی دور بری، یک ساعت هم طول نمی‌کشه.»

صدایش قطع می‌شود، چه کار می‌کنند؟ نکند مادر بزرگ دلش را به‌او بدهد و وقتی بیاید داخل دیگر مرا نشناسد؟ صدای پا می‌شنوم، پایی که می‌دود... انگار مادر بزرگم است که می‌دود. کجا می‌رود؟ او را کجا می‌برد؟ چیزی خودش را پشت در می‌کشد، در می‌زند، صدای مادر بزرگم است که می‌گوید «در را باز کن.» می‌پرم و در را باز می‌کنم.

«وای مادر بزرگ! کو؟ کو؟...»

«بیا کمک کن، دادمش به‌اون، رفت که پیداش کنه... بیا کمک کن.»

مادر بزرگم را می‌کشم رو حصیر، مادر بزرگی که نصفش ماهی است. فتیلهٔ فانوس را بالا می‌کشم. دور از مادر بزرگ می‌نشینم و به‌نصفش که آبی است نگاه می‌کنم.

«خودم هستم بچه، نترس، فقط پامو عوض کردم.»

«چرا، چرا رفتی مادر بزرگ ماهی‌ها شدی؟»

«داشت می‌مرد، اگه نمی‌دادم، همینجا می‌مرد.»

نصف آبی مادر بزرگ برق می‌زند، کاش زود صبح شود، کاش بوبونی دوباره بیاید خانهٔ ما.

www.tabarestan.info تبرستان

«مادر بزرگ کی پاتو می‌آره؟»

«اگه زنده بمونه، زود.»

می‌ترسم، از مادر بزرگ می‌ترسم، پنجره را باز می‌کنم و می‌نشینم کنار پنجره.

«نترس من خودمم.»

«می‌دونم، می‌دونم.»

کاشکی زود برگرده، اگر مادر بزرگم بپرد تو دریا! کاشکی بوبونی می‌آمد.

«مادر بزرگ بروم بوبونی را صدا کنم...»

مادر بزرگ حواسش به‌من نیست به پنجره است. به‌آسمان نگاه می‌کند، لبهایش می‌لرزد. از پشت ابرها ماه آهسته بیرون می‌آید.

«مادر بزرگ ماه، ماه...»

گریه می‌کند.

«به‌همین زودی مرد! به‌همین زودی، گفتم که نمی‌تونه...»

مادر بزرگ ماهی است، نصفش ماهی است. ماه درآمده و دیگر هیچ کس نیست که او را ذله کند، پری دریایی یه جایی تو خشکی مرده، مادر بزرگ وقتی دلش خوش بود می‌گفت: «پری‌ها نمی‌تونن زیاد از دریا دور بشن...» حالا نشسته‌ام روبروی او که نصفش آدم است. پدر بزرگ دیگر برنمی‌گردد. همانجا تو مرجان‌ها می‌نشیند و غصه می‌خورد. و من می‌ترسم مادر بزرگ تو دریا بپرد و برود مادر بزرگ ماهی‌ها بشود. (روانی‌پور، ۱۳۸۰، ص.۴-۶۱).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

۳-۴-۱- ناتورالیسم

مکتبی است که بنیان‌گذار آن امیل زولا و گروهی از دوستان او بودند. آنها با توجه به اصول وراثت و قوانین علمی زشتی‌های طبیعت بشری را نشان می‌دادند و در ضدّیت با رمانتیسم سعی داشتند ثابت کنند که طبیعت و ژنتیک حاکم بر اراده انسان است. زولا که به‌اصول وراثت داروین و نظریهٔ تنازع بقا و قوانین علمی اعتقاد داشت، سعی داشت در آثار خود ثابت کند که طبیعت حاکم بر ارادهٔ انسان است. او کتابی به‌نام «رمان تجربی» را تحت تأثیر «مقدمه‌ای بر تحقیق طب تجربی» اثر کلود برنار، دانشمند فرانسوی، نوشت و در آن به تشریح نظریات خود در مورد رمان ناتورالیستی پرداخت. سپس با پولی که از فروش داستان‌های

خود به‌دست آورده بود، ملکی به‌نام مدان خرید و با گروه دوستان خود گروه مدان و حلقهٔ نویسندگان ناتورالیست را ایجاد کرد. از این نویسندگان می‌توان پل الکسی، تنها کسی‌که تا به‌آخر به زولا و ناتورالیسم وفادار ماند، گی دوموپاسان، هنری سئار، هویسمانس و لئون هنیک را نام برد. این نویسندگان برای روشن کردن اصول خود مجموعه داستانی به‌نام «شب‌های مدان» را منتشر کردند و پس از آن نیز زولا با انتشار مقالات و نظریات خود، اصول ناتورالیسم را بیان کرد. در این میان زولا با دفاعیات مشهور خود از فردی نظامی به‌نام دریفوس و مبرّا دانستن او از جاسوسی که به قضیهٔ دریفوس شهرت یافت، محملی برای بیان عقاید خود پیدا کرد. از نظر او ژنتیک و محیط، یا آن گونه که هیپولیت تن می‌گفت: وراثت، محیط و زمان موجب اصلی شخصیت و رفتار انسان هستند و بدین ترتیب انسان چاره‌ای ندارد جز آن که مطابق با سرشت خویش رفتار کند. تقدیر او را این عوامل سه‌گانه رقم می‌زنند.

www.tabarestan.info پیشکش به تبرستان

ناتورالیست‌ها بسیار دقیق به تقلید طبیعت بشری و واقعیات می‌پرداختند و زشتی‌های بشر و جامعه را در آثار خود برجسته می‌کردند. بعدها بسیاری از منتقدان آثار آنان را فقط شاخه‌ای از رئالیسم دانستند، نه یک مکتب ادبی خاص؛ به‌نحوی‌که بعد از زولا، حتی حلقهٔ دوستان او، چون فلوبر، ناتورالیست بودن خود را انکار کردند. در واقع ناتورالیسم هم نوعی رئالیسم است، منتها با تکیه بیشتر بر زشتی‌ها و ناهنجاری‌ها. مهمترین اثر زولا که مجموعه‌ای بیست جلدی به‌نام «راکان ماکار» است، به‌تشریح زندگی یک خانواده در طی چندین نسل می‌پردازد. این رمان جزئیات بسیار فراوان را ذکر می‌کند و اساس کار آن، در نظر گرفتن فطرت و ذات فرد است، که سرنوشت آنها تحت عمل‌کرد نیروهای کور و کر طبیعت و وراثت شکل می‌گیرد. اغلب شخصیت‌های داستان بد، خیانت‌کار، بدبخت و اسیر جبر و وراثت و جسم خود هستند. انسان در نظر ناتورالیست‌ها اسیر جبر و شرایط وراثت و جسم خویش و به‌ناچار تیره‌روز، خیانت‌کار، مزوّر و بد است. لحن گفتار ناتورالیست‌ها زبان عامیانهٔ مردم کوچه و بازار است و ناتورالیست‌ها به‌این ترتیب خود را هرچه بیشتر به‌طبیعت نزدیک می‌کنند. از آثار

زولا می‌توان ترز راکن، نانا، آسوموار، ژرمینال و آلت قتل را نام برد. روش زولا پس از او ادامه نیافت و گروه مدان از هم پاشید. در ایران صادق چوبک را پیرو این مکتب دانسته‌اند، اما خیلی‌ها موافق این مسأله نیستند و او را رئالیستی می‌دانند، که به‌سبب زشتی‌ها و نابهنجاری‌های فراوان اجتماع خود، به‌ناچار به‌توصیف این زشتی ها پرداخته است.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

۳-۴-۲- امیل زولا: آسوموار

خلاصه و بخشی از کتاب «آسوموار» زولا را با هم می‌خوانیم:

خلاصهٔ داستان از این قرار است که «کوپو» که حلبی‌ساز شرافتمندی است، موفق می‌شود با دختر رختشویی به نام «ژروز» که دوستش دارد ازدواج کند. در سایهٔ کار منظم هردوی آنها وضع زندگی خانوادهٔ کوچکشان روزبه‌روز بهتر می‌شود و پولی که در صندوق پس‌انداز ذخیره می‌کنند رفته‌رفته بیشتر می‌گردد. اما در این اثنا روزی «کوپو» در حین کار از جای بلندی می‌افتد و پایش می‌شکند. معالجهٔ این شکستگی مدت زیادی طول می‌کشد. پس از مدتی که از بستر برمی‌خیزد، چون وضع مزاجیش برای کار آماده نیست، مشغول ولگردی می‌شود و در نتیجهٔ تشویق عده‌ای از رفیقان بد، عادت می‌کند که مرتباً به میخانه برود.

پس از مدتی، از پولهایی که به هزار زحمت گرد آورده بودند، اثری نمی‌ماند. اما آهنگر خوش‌قلبی به نام «گویه» که به‌طور پنهانی «ژروز» را دوست دارد، پولی به آنها قرض می‌دهد و آنها با این پول سروسامانی به دکان خود می‌دهند. «ژروز» رختشویی خستگی‌ناپذیر است و لباسهایی که می‌شوید در تمیزی و سفیدی نظیر ندارد. ولی در مقابل «کوپو» به تنبلی و نوشیدن الکل معتاد شده است. زن مدتی می‌کوشد که از این وضع جلوگیری کند و شوهرش را از این راه برگرداند، ولی کوششهای او نتیجه‌ای نمی‌دهد. میخانهٔ «آسوموار» که «کوپو» مرتباً به آنجا می‌رود؛ آخرین دینارهای پس‌انداز آنها را می‌بلعد.

«ژروز» دکان خود را از دست می‌دهد و مثل سالهای گذشته به‌طور روزمزد برای مردم کار می‌کند و رفته‌رفته به‌سوی سقوط می‌رود. این خانوادهٔ کوچک که

با بی‌پولی و فقر دست به گریبان است دچار وضع فجیعی می‌شود. «کوپو» از زنش پول می‌خواهد و چون زنش به او جواب نفی می‌دهد، شوهر در مقابل چشمان متجسّس دخترشان «نانا» که از دیدن بدی‌ها احساس لذت می‌کند، شروع به کتک زدن زنش می‌کند و اثاث خانه را به بازار می‌برد و می‌فروشد و پول آن را به میخانه‌چی می‌دهد. «ژروز» نیز بالاخره تاب مقاومتش در مقابل اینهمه بدبختی و تیره‌روزی به پایان می‌رسد و او هم شروع به نوشیدن الکل می‌کند. روزی برای پیدا کردن شوهرش به میخانه (آسوموار) می‌رود و به اتفاق «کوپو» و رفقای ولگرد او گیلاسی نوشیدنی «آنیزت» می‌خورد. «آنیزت» دلش را به هم می‌زند و آرزو می‌کند که نوشیدنی تندتری بخورد و می‌خورد. اکنون از گوشهٔ چشم به گیلاس‌های نوشیدنی نگاه می‌کند.

www.tabarestan.info تبرستان

اینک بخشی از متن کتاب:

— این که می‌خورید چیست؟

«کوپو» جواب داد:

— این؟ این کافور «باباکلمب» است. خوب نیست این قدر بی‌خبر بمانی، بیا یک جرعه هم به تو بدهم.

از گیلاسی که به سوی او دراز شد، جرعه‌ای خورد و دندانهایش به هم قفل شد. «حلبی‌ساز» در حالی که از خنده روده‌بر می‌شد گفت:

ها! گلویت را سوزاند؟.... به یک جرعه سربکش! هر گیلاسش یک سکهٔ شش فرانکی از جیب دکتر بیرون می‌کشد!

در گیلاس دوم، دیگر «ژروز» آن گرسنگی را که اذیتش می‌کرد احساس نکرد. اکنون دیگر با «کوپو» کنار آمده بود و او را به گناه بدقولی توبیخ نمی‌کرد. می‌توانستند روز دیگری به «سیرک» بروند. اصلاً بازی این اشخاصی که سوار بر اسبهای چهار نعل می‌رفتند چندان نکتهٔ جالبی نداشت!...

در میخانهٔ «باباکلمب» باران نمی‌آمد و هرچند که دستمزد روزانه توی الکل حل می‌شد ولی در عین حال مایع صاف و درخشانی نظیر طلا توی معده‌اش سرازیر می‌شد.

در میان حرارت مطبوعی می‌پخت. نیم‌تنه‌اش به پشتش چسبیده بود، از لذتی که تمام اعضایش را سست می‌کرد، بیخود شده بود، آرنجها را به میز تکیه داده و

چشمانش را به نقطهٔ مجهولی دوخته بود. در یکی از میزهای مجاور او دو مشتری، یکی درشت‌هیکل و زمخت دیگری چاق و کوتوله، از شدت مستی همدیگر را بغل کرده بودند و او از تماشای آنها لذت می‌برد. آری، او به «آسوموار»، به صورت بابا کلمب که شبیه یک خیک روغن خوک بود، به مشتری‌هایی که پیپ‌هایشان را می‌کشیدند و نعره می‌زدند و به زمین تف می‌کردند.

در این اثنا «بک‌ساله» که به لقب «بواسان سواف» معروف بود گردونهٔ قمار را آورده بود و با «کوپو» سرپول شراب‌بازی می‌کرد:

— دویست! چه بخت بدی! همیشه نمره‌های خوب نصیب تو می‌شود!

عقربهٔ گردونه جیرجیر می‌کرد: تصویر «الههٔ ثروت» که زن قرمز درشت اندامی بود و در پشت شیشه‌ای نقش شده بود، می‌چرخید و از آن به جز لکهٔ گرد قرمزی که شبیه لکهٔ شراب بود، چیز دیگری دیده نمی‌شد.

سم مهلک الکل تأثیرات خود را در آنها می‌بخشد. «کوپو» پس از گذراندن چند بحران در بیمارستان «سنت آن» در بخش مخصوص دیوانگان الکلی در اتاق انفرادی جان می‌دهد. «ژروز» نیز به آخرین حد تنگدستی و ذلت می‌افتد و در یک انبار زیرشیروانی بر روی مشتی علف که رختخواب او را تشکیل می‌دهد، آخرین نفس خود را برمی‌آورد. جسد او را دو روز پس از مرگش بر اثر بوئی که از کلبه‌اش می‌آید پیدا می‌کنند. (قریب،۱۳۵۶،ص.۱۹۱-۱۸۸).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

۳-۵-۱- سمبولیسم (Symbolisme)

واژهٔ سمبولیسم با توجه به‌معانی و کاربردهای مختلف کلمهٔ سمبل، در کارکردهای متفاوتی به‌کار رفته است؛ در مفهوم عام به استفاده از سمبل‌ها در متون اشاره دارد، اما در معنای اصطلاحی خود و در کاربردی خاص، همراه با پسوند «ایسم»، در معنای یک مکتب و جریان ادبی، در حد فاصل بین واقع‌گرایی و مدرنیسم پدید آمده است. در واقع یک بار دیگر هم اصول دیالکتیک هگلی کارکرد خود را در این ترتّب مکاتب نشان دادند. به‌دنبال رئالیست‌ها و ناتورالیست‌های عین‌گرا، مکتبی شکل گرفت، که به‌عنوان پادنهاد (آنتی تز) آن به ذهنیت محض و کاملاً انتزاعی توجه داشت. دراین مکتب هنرمند به‌جای اشارهٔ

مستقیم به‌پدیده‌ها، با توصیفات و اشارات غیرمستقیم از آنها یاد می‌کند. او برای بیان مفاهیم و عواطف پیچیده و انتزاعی، تصاویر عینی و ملموس را به‌کار می‌گیرد، تا بتواند آن عواطف را بهتر به‌خواننده منتقل کند. اگر بخواهیم بهترین توضیح را برای نحوهٔ کارکرد این مکتب در زبان فارسی، در نظر بگیریم، اصطلاح کنایه از موصوف می‌تواند بسیار مفید باشد. استفان مالارمه، از پیش‌روان مکتب سمبولیسم، در این مورد چنین می‌گوید: «هنر یادکردن از چیزی به‌صورت خرده‌خرده ، تا آن‌که وصف حالی برملا شود، یا برعکس، هنر انتخاب چیزی و وصف‌حالی را از آن بیرون کشیدن.» (چدویک،۱۳۸۸،ص.۱۰، به‌نقل از مجموعه آثار، ۸۶۹) و همانجا به نقل از مالارمه بر «خرده‌خرده بودن» این کار و نیز برعدم صراحت و مستقیم یاد نکردن از موضوع تأکید می‌کند؛ سپس باز از قول مالارمه می‌افزاید که «ادای نام موضوع بخش عمدهٔ لذت نهفته در شعر را تباه می‌کند، چه این لذت همان روند کشف و ظهوری تدریجی است.» و می‌گوید که به‌موضوع فقط باید اشاره‌ای کرد.... و نتیجه می‌گیرد که سمبولیسم عبارت است از کاربست کامل این روند اسرارآمیز.» (همان،۱۰) مکتب سمبولیسم در دهه‌های پایانی قرن نوزدهم، پس از ناتورالیسم و رئالیسم پدید آمد و دارای دو جنبهٔ متفاوت بود: جنبه‌ای که از این روش برای بیان عواطف انسانی استفاده می‌کرد و جنبهٔ دیگر که به‌سمبولیسم فراروونده موسوم شد و سعی در ترسیم جهانی آرمانی داشت. دست‌یابی به‌این جهان – که بی‌شباهت به‌جهان افلاطونی و نیز جهان ماورایی مسیحیت نبود – از دو طریق، یا عرفان یا دین و یا به‌اعتقاد سمبولیست‌ها از طریق شعر ممکن می‌شد. سمبولیست‌ها مقام شاعر را نیز تا حد پیامبر و رهبر دینی بالا می‌بردند و آرتور رمبو اصطلاح «شاعر- غیب‌بین» را به‌کار برد، تا بگوید که شاعر سمبولیست می‌تواند در ورای واقعیت، به‌جوهر پنهان در جهان آرمانی، دست یابد؛ بنا بر این از نظر سمبولیست‌ها واقعیت فقط پوششی ظاهری است که در ورای آن یا تصوّرات و عواطف شاعر نهفته است، یا جهانی آرمانی.

این رفتن به‌ماورای واقعیت، که به‌ناچار از واقعیت آغاز می‌شد، با نوعی گنگی و پیچیدگی و آشفتگی عمدی همراه بود، تا از این طریق « چشم خواننده بتواند

www.tabarestan.info تبرستان

در ورای واقعیت بر ایدهٔ بنیادین (اصطلاح افلاطونی که سمبولیست‌ها بسیار می‌پسندیدند) متمرکز شود. ایده‌ای که نمادهای مختلف فقط تجلّی جزیی و ناقص آنند.» (چدویک،۱۳۸۸،ص.۱۲). مثال مالارمه برای توضیح مطلب این است: اگر شاعر قصد ارائهٔ گلی آرمانی داشته باشد، به‌جای تصویر کردن روشن و واضح گل‌ها، باید چنان تصویر گل‌ها را با هم بیامیزد، که جوهرهٔ اصلی آنان را برای خواننده متصوّر کند. (نقل به‌مضمون و تلخیص از همان منبع،ص.۱۳).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

سمبولیست‌ها به‌موسیقی توجه خاص داشتند و شعر و موسیقی را همتا و مرتبط با یکدیگر می‌دانستند. به‌نظر آنان این نزدیکی سمبولیسم با موسیقی از آنجا ناشی می‌شد که موسیقی نیز از همان عنصر دقّتی که کلمات داشتند و سمبولیست‌ها از آن گریزان بودند، به‌دور بود. ورلن، یکی از سمبولیست‌ها، در مورد سمبولیسم و موسیقی این‌طور می‌گوید: «موسیقی پیش از هر چیز و با طرد بی‌چون و چرای همهٔ چیزهایی پایان می‌یابد که این حالت گنگ و کنایی و موسیقایی را ندارند .... و باقی همه ادبیات است.» (همان، به‌نقل از مجموعه آثار،ص.۲۰۷). به‌دلیل همین تمایل به‌ایجاد گنگی در موسیقی و در شعر بود که سمبولیست‌ها از قواعد خشک شعری و قوالب جا افتادهٔ سنتی در ادبیات پرهیز می‌کردند؛ مثلاً قواعد وزن و قافیه را زیر پا می‌گذاشتند. بهترین و نزدیک‌ترین نمونه در **ادبیات ایران** شعر **نیما** است که به‌سنت‌شکنی در شعر و ایجاد قالب جدید شعری شهرت دارد و عمدتاً با همان انگیزهٔ سمبولیست‌ها از قواعد کلاسیک شعری پرهیز کرده است.

مهم‌ترین و تأثیرگذارترین شاعر سمبولیست **شارل بودلر** است، که او را پدر سمبولیسم نامیده‌اند و **استفان مالارمه، آرتور رمبو، پل ورلن، رنه گیل، آندره ژید، پل کلودل** و **پل والری** نیز از دیگر پیش‌روان این مکتب هستند. سمبولیست‌ها که از شعر تراش‌خورده و مزیّن پارناسین‌ها و نیز از ناتورالیسم تجربی زولا به‌ستوه آمده‌اند، مکتب جدیدی را پی‌ریزی می‌کنند، که بعدها در امتداد خود منجر به‌مکتب سوررئالیسم می‌شود. بودلر شیفتهٔ سبک ادگار آلن پو است و اشعار و داستان‌های او را به‌فرانسوی ترجمه می‌کند. او نه‌فقط شاعر، بلکه

منتقد و نظریه‌پرداز است و سعی می‌کند شعر را از غیرشعر جدا کند. از نظر او عرصهٔ واقعی شعر تخیّل است و واقعیت به‌خودی‌خود زشت است. شاعر باید جهان فراواقعی را کشف کند و این کار هر کسی نیست.

انتشار مجموعهٔ اشعار بودلر با نام «**گل‌های شر**» در سال ۱۸۵۷، توجه بسیاری را به‌او جلب و او را به عنوان پیشوای مسلم مکتبی جدید مطرح کرد. پس از او نیز آرتور رمبو این تحوّل را به‌شکلی بارز، با انتشار دو نامهٔ مشابه، یکی خطاب به‌معلم و دیگری خطاب به دوستش – که به **نامهٔ نهان‌بین** معروف شدند – و چند مجموعهٔ کوچک شعر که همگی در فاصلهٔ هفده تا بیست سالگی شاعر نگارش یافتند، نشان داد.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

مالارمه نیز با این که مدت‌ها خشم و تمسخر همگان را برانگیخت، اما عقایدش در مورد زبان شاعرانه و کار دقیقش در مورد شعر، انقلابی در نظریهٔ ادبی و مقدمه‌ای بود که بعدها یاکوبسن و فرمالیست‌های روسی نظریات خود را با اتکاء بدان پدید آوردند. مالارمه زبان را وسیله‌ای برای بیان زیستن می‌شمرد و شعر را با شور و عواطف درونی شاعر متفاوت می‌داند. او نخستین کسی است که « شعر خود را بر پایهٔ این جدایی ساخت و به‌سوی نوعی **شعر ناب** رفت که به‌جای تجربهٔ وجودی احساسات و و تماس روزمره با زندگی، کلمات بر آن حکومت می‌کنند.» (سیدحسینی، ۱۳۸۱، مکتب‌های ادبی،ص.۵۲۲).

پل ورلن، که یک نسل بعد از بودلر متولد شد، از نظر روحیه و شعر تفاوت‌هایی با او داشت؛ مثلاً بودلر در اشعار خود، به‌طور مداوم حرکتی به‌سوی بدبینی داشت، در حالی که ورلن بین این دو قطب نوسانی همیشگی داشت. همچنین ورلن بیشتر متوجه سمبولیسم انسانی بود تا سمبولیسم فرارونده و آرمانی، اما علیرغم این تفاوت‌ها او هم مانند بودلر و سایر سمبولیست‌ها، به‌جای توصیف حس خود، سعی می‌کند آن را القاء کند و برای این کار از نمادی بیرونی، که با احساس درونی او همخوانی دارد، استفاده می‌کند.

از سال ۱۸۵۵ تا ۱۹۰۱ شاعران زیادی در کشورهای مختلف از این شاعران فرانسوی و مکتب سمبولیسم پیروی کردند. موریس مترلینگ بلژیکی، راینر ماریا

ریلکه اتریشی، والت ویتمن آمریکایی، اسکار وایلد، تی اس الیوت، ویلیام باتلر ییتز و لیونل جانسن انگلیسی و احمد هاشم در ترکیه از مشهورترین پدیدآورندگان آثار سمبولیستی در سراسر جهان هستند.

۳-۵-۲- مهم‌ترین مختصات سمبولیسم

استاد سیدحسینی مهم‌ترین اصول سمبولیسم را به قرار زیر خلاصه می‌کند:

- حالت اندوه‌بار و ماتم‌زای طبیعت و مناظر و حوادثی را که مایهٔ یأس و عذاب و نگرانی و ترس انسان است بیان می‌کنند.
- به‌اشکال و سمبل‌ها و آهنگ‌ها و قوانینی که نه عقل و منطق بلکه احساسات آنها را پذیرفته است توجه دارند.
- هر خواننده‌ای اثر ادبی را به‌نسبت درک و احساس خود می‌فهمد. از این‌رو باید چنان آثاری به‌وجود آورد که همه کس آن را به‌طور عادی و متشابه درک نکند، بلکه هر خواننده‌ای بنا به‌وضع روحی و میزان ادراک خویش معنی دیگری از آن دریابد.
- تا حدّ امکان باید از واقعیت عینی (objectif) دور و به‌واقعیت ذهنی (subjectif) نزدیک شد.
- انسان دست‌خوش نیروهای ناپیدا و مشئومی است که سرنوشت او و طبیعت را تعیین می‌کنند، از این‌رو حالت مرگ‌بار و وحشت‌آور این نیروها را در میان نوعی رؤیا و افسانه بیان می‌کنند.
- می‌کوشند حالت غیرعادی روحی و معلومات نابهنگامی را که در ضمیر انسان پیدا می‌شود و حالات مربوط به‌نیروهای مغناطیسی و انتقال فکری را در اشعار و آثارشان بیان کنند و بیافرینند.
- به‌مدد احساس و تخیل، حالات روحی را در میان آزادی کامل با موسیقی کلمات و با آهنگ و رنگ و هیجان تصویر می‌کنند. (همان،ص.۵۵۱).

در این بخش نمونه‌های کوتاهی از آثار سمبولیست‌ها ذکر می‌شود.

www.tabarestan.info تبرستان

۳-۵-۳- شارل بودلر: گل‌های شر

...

ای مرگ، ای ناخدای پیر، وقت است! لنگر برداریم! این کشور ما را ملول کرده است. ای مرگ! ساز سفر کن! اگر آسمان و دریا مانند مرکب سیاه است، دل‌های ما، چنان‌که می‌دانی، پر از روشنی است!

زهر خود را در جام ما بریز تا شفا یابیم. می‌خواهیم تا این آتش دماغ ما را می‌سوزاند در غرقاب فرو برویم. دوزخ و بهشت نزد ما یکسان است، می‌خواهیم در قعر مجهول غوطه‌ور شویم مگر آنجا تازه‌ای بیابیم! (همان، ص.۵۷۱).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

۳-۵-۴- پل ورلن: خردمندی

روزان خوش واهی همهٔ روز درخشیدند، ای خسته جان،
و اینک در نوسانند از مس‌های شامگاهان...
همهٔ روز، رخشان چون تگرگی از اخگر،
تاک‌ها بر تپه‌ها فروفکنده، خرمن دره‌ها
از آنها ویران،
ویران آسمانی آبی، آسمان نغمه‌خوان که تو را می‌خواهد... (چدویک، ۱۳۸۸، ص.۳۰).

ورلن در این شعر با استفاده از توصیف‌هایی عینی از طبیعت و توفان، احساس درونی خود را از توفانی درونی القاء می‌کند.

۳-۵-۵- استفان مالارمه: گور ادگار پو

همان‌سان که ابدیت سرانجام او را در قالب خویشتن درآورده است، شاعر
[با شمشیری برهنه
بر قرن خود که دچار وحشت بود
زیرا نمی‌دانست مرگ است که با این صدای غریب سخن می‌گوید
نهیب می‌زند.

آنان که نخست به‌شنیدن صدای فرشته

که به‌کلمات قبیله‌شان مفهومی ناب‌تر می‌داد،
مانند اژدهایی از جا پریدند و به‌صدای بلند اعلام کردند:
این جادو، همراه با موج بی‌افتخار معجونی سیاه و بدنام
بلعیده شده است.
افسوس! که از زمین و از آسمان خالی و خصمانه
با اندیشه‌ای که از او گرفته‌ایم، نمی‌توانیم نقش برجسته‌ای بسازیم
که گور «پو»ی خیره‌کننده را با آن زینت دهیم:

این قطعه سنگ بی‌خویش که بر اثر بلایی ناشناخته به‌اینجا افتاده است
این سنگ گرانیت، دست‌کم، می‌تواند مرزی باشد
برای پیش‌گیری از پروازهای سیاه ناسزاهایی‌که در آینده پراکنده‌اند. (سیدحسینی، ۱۳۸۱، مکتب‌های ادبی، ص.۶-۵۹۵).

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

۳-۵-۶- نیما یوشیج: ققنوس

ققنوس، مرغ خوشخوان، آوازهٔ جهان
آواره ماند از وزش بادهای سرد
بر شاخ خیزران
بنشسته است فرد
بر گرد او به‌هر سر شاخی پرندگان

او ناله‌های گمشده ترکیب می‌کند
از رشته‌های پارهٔ صدها صدای دور
در ابرهای مثل خطی تیره روی کوه
دیوار یک بنای خیالی
می‌سازد

از آن زمان که زردی خورشید روی موج
کمرنگ مانده است و به‌ساحل گرفته اوج
بانگ شغال، و مرد دهاتی
کرده است روشن آتش پنهان خانه را

قرمز به‌چشم، شعلهٔ خردی
خط می‌کشد به‌زیر دو چشم درشت شب
و اندر نقاط دور
خلقند در عبور
او آن نوای نادره، پنهان چنان که هست
از آن مکان که جای گزیده‌ست می‌پرد
در بین چیزها که گره خورده می‌شود
با روشنی و تیرگی این شب دراز
می‌گذرد
یک شعله را به‌پیش
می‌نگرد

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

جایی که نه گیاه در آنجاست، نه دمی
ترکیده آفتاب سمج روی سنگ‌هاش
نه این زمین و زندگی‌اش چیز دلکش است
حس می‌کند که آرزوی مرغ‌ها چو او
تیره‌ست همچو دود، اگرچند امیدشان
چون خرمنی ز آتش
در چشم می‌نماید و صبح سفیدشان.
حس می‌کند که زندگی او چنان
مرغان دیگر ار بسرآید
در خواب و خورد
رنجی بود کز آن نتوانند نام برد

آن مرغ نغزخوان
در آن مکان ز آتش تجلیل یافته
اکنون به‌یک جهنم تبدیل یافته
بسته‌ست دمبدم نظر و می‌دهد تکان
چشمان تیزبین
و روی تپه

ناگاه چون به‌جای پر و بال می‌زند
بانگی برآرد از ته دل سوزناک و تلخ
که معنیش نداند هر مرغ رهگذر
آن گه ز رنج‌های درونیش مست
خود را به‌روی هیبت آتش می‌افکند.

باد شدید می‌دمد و سوخته‌ست مرغ
خاکستر تنش را اندوخته‌ست مرغ
بس جوجه‌هاش از دل خاکسترش به‌در
(شمیسا، ۱۳۸۳، راهنمای ادبیات معاصر ۳-۱۲۱)، بهمن ۱۳۱۶.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

فصل چهارم

مدرنیســـــم

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

۴-۱- ۱- مدرنیسم Modernisme (نیمهٔ اول قرن بیستم)

وقایعی که در آغاز قرن ۲۰ رخ داد، بخصوص وقوع دو جنگ جهانی که منجر به‌ویرانی و مرگ انسان‌های زیادی شد و به‌موازات آن ادامهٔ پیشرفت‌های علمی و دستاوردهای علوم که برخلاف تصوّر همگانی نتوانسته بودند برای انسان سعادت به‌ارمغان آورند، دگرگون شدن برخی علوم از جمله فیزیک نیوتونی و در روانشناسی، مطرح شدن مباحث فروید در زمینهٔ ذهن انسان و ضمیر ناخودآگاه و آشنایی با فرآیندهای روانی، همچنین مطرح شدن مباحثی فلسفی چون پدیدارشناسی (Phenomenology) منجر به تغییر نگاه فلسفی انسان از پوزیتیویسم یا اثبات گرایی به رلتیویسم (Relativism) یا نسبیت‌گرایی شد. بازتاب این نگاه فلسفی در ادبیات و هنر جریاناتی را به‌وجود آورد که به‌مدرنیسم موسوم شدند.

پدیدارشناسی این نکته را روشن کرد که هر پدیده‌ای وقتی وجود پیدا می‌کند که در ذهن انسان بازتاب بیابد و هر ذهن ممکن است، بازتاب خاص و متفاوتی از یک پدیده واحد داشته باشد. به‌عنوان مثال یک شیء واحد، از نگاه افرادی که از زوایای مختلفی به آن نگاه می‌کنند، به‌اشکال مختلفی دیده می‌شود، یا روی‌دادی که در شهر دیگری اتفاق می‌افتد و انعکاسی در ذهن ما ندارد، در واقع برای ما اصلاً وجود ندارد. تا پیش از این رئالیست‌ها واقعیت را امری یک‌سان برای همه می‌پنداشتند و به بازتاب دادن واقعیت خارجی و بیرونی توجه داشتند،

اما با مطرح شدن مباحث فوق، برای داستان‌نویسان نیز این مسأله مطرح شد، که بازتاب واقعیات درونی و ذهنی انسان می‌تواند بسیار مهم‌تر باشد، بخصوص‌که اذهان مختلف بشری واقعیات جهان پیرامون را به انحاء متفاوتی ادراک می‌کنند؛ بنابراین ادراک واقعیت برای همه یک‌سان نیست و بالعکس«متکثّر و قائم به‌فرد است.» و« داستان باید همین چندگانگی را نشان دهد نه یگانگی ناممکنی را که رئالیست‌ها مفروض تلقی کرده بودند. به‌این مفهوم، مدرنیسم حرکتی است از ظاهر یک‌پارچهٔ واقعیت به‌باطن چندپارهٔ آن.» در حالی‌که « رئالیست‌ها تلقی انعطاف ناپذیری از واقعیت داشتند که بر مبنای آن، واقعیت برای همه امری یک‌سان پنداشته می‌شد. از نظر آنان، داستان می‌بایست آینهٔ شفّافی برای نشان دادن همین واقعیت یکتا باشد....» (پاینده،۱۳۸۹،ج۲،ص.۱۸). به‌همین دلیل بود که مدرنیست‌ها استفاده از راوی دانای کل را به کناری گذاشته و به‌جای آن استفاده از راوی اول شخص و یا استفاده از چند راوی و زاویهٔ دید در یک داستان و استفاده از جریان سیّال ذهن را جایگزین کردند و با این کار توانستند این چندگانگی‌های ادراکی را بهتر بازتاب دهند.

تحوّل دیگری که در آغاز قرن بیستم اتفاق افتاد، انتقال کامل نیروی کار از روستا به شهرها بود که نتیجه آن دوری و بیگانگی کامل انسان با طبیعت و محاصرهٔ او توسط ماشین و تکنولوژی و انزوای روانی بشر قرن بیستم شد. این صنعتی شدن که قرار بود سعادت و آسایش برای انسان به‌ارمغان بیاورد، فقر و بی‌عدالتی را بیش از پیش در جهان گسترش داد و دستاورد علم برای مردم، محصولاتی چون بمب اتمی بود. امپراتوری‌های قدرتمند گذشته سقوط می‌کردند و جهان به‌شیوهٔ تازه‌ای دوباره تقسیم می‌شد. این تحوّلات اجتماعی و سیاسی حاصلی جز رنج بیشتر مردم نداشت و جریانی را در ادبیات و سایر هنرها ایجاد کرد، که با نام کلی مدرنیسم و با شاخه‌های متفاوتی چون دادائیسم، سوررئالیسم، امپرسیونیسم، اکسپرسیونیسم، فتوریسم، کوبیسم و... نامیده شدند، که برخی در نقاشی و سینما یا سایر هنرها و برخی در ادبیات درخششی داشتند. هر یک از این جریانات دارای ویژگیهای خاص خود و در عین حال اشتراکات کلی با هم

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

بودند. در اینجا به‌کلی‌ترین اشتراکات این جریان‌ها در ادبیات داستانی پرداخته می‌شود و سپس برخی از مهم‌ترین این مکاتب در ادبیات مورد بحث جداگانه قرار می‌گیرند.

۴-۱-۲- مهم‌ترین مختصات مدرنیسم

این مختصات در چهار محور کلّی قابل بحث است:

پیشکش تبرستان www.tabarestan.info

- **زمان داستان**: زمان در داستان مدرن دیگر به صورت خطی و مستقیم از گذشته به سوی آینده پیش نمی‌آید؛ در واقع زمان دیگر زمان تقویمی نیست، بلکه زمانی ذهنی است و مانند ذهن انسان به‌تناوب بین گذشته و حال و آینده در نوسان است. مدرنیست‌ها با استفاده از تکنیک‌هایی چون تداعی معانی، خاطره، خواب و رویا، تک گویی درونی و جریان سیّال ذهن زمان را از حالت تقویمی و خطّی خارج می‌کنند، تا ذهن انسان را هرچه واقعی‌تر به‌نمایش بگذارند. سرعت گذر زمان نیز در داستان مدرن ذهنی است، نه واقعی. ممکن است چند دقیقه، بسیار طولانی و بالعکس زمانی طولانی بسیار سریع روایت شود. یا ممکن است صفحه آغاز داستان پایان آن باشد و در صفحه بعدی خاطرات گذشته یادآوری شود. به‌طور کلی زمان در داستان مدرن بصورت نامنظم به پیش می‌رود و این با عمل‌کرد ذهن بیشتر مطابقت دارد. زمان در جهان خارج بالاجبار توالی دارد، اما ذهن انسان به‌دلایل گوناگون این توالی را به‌هم می‌ریزد؛ به‌یادآوردن یک خاطره یا رویایی روزانه و یا تداعی معانی‌های مکرّر که اغلب بارها در روز ایجاد می‌شوند و ما به‌آنها توجهی نداریم، عاملان به‌هم ریختن توالی زمان می‌شوند.
- **زاویه دید**: اگر در گذشته زاویه دید داستان اغلب به‌صورت دانای کل بود و تا پایان داستان یکسان باقی می‌ماند، در داستان مدرن از این زاویه دید حتی الامکان پرهیز می‌شود، زیرا راوی دانای کل به‌قضاوت‌های قطعی و مطابق با باورهای همگانی می‌پردازد. مدرنیست‌ها به‌هر گونه قاطعیتی بدبین هستند و به‌جای توجه به‌باورهای همگانی در جست‌وجوی حقیقت فردی خود هستند.

... مدرنیسم در امکان آگاهی متقن از همه چیز و همه کس قویاً تردید روا می‌دارد. دورهٔ مدرن، دورهٔ به‌زیر سوال بردن قطعیت‌های جزمی و باورهای دیرین است. اتکا آحاد جامعه به‌مراجع تعیین‌کننده و مراکز موثّق، تا پیش از پیدایش جامعهٔ مدرن رفتاری عمومی بود و امری طبیعی محسوب می‌شد. لیکن مدرنیته شورشی است برضدّ همین اقتدارگرایی پیشامدرن. روح مدرن، روح جست‌وجوگری برای رسیدن به‌حقیقت فردی است، نه روح اتکا به‌اصول جزمی برآمده از اعتقادات جمعی. (همان،ص.۲۵).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

راوی دانای کل افکاری کلیشه‌ای را به‌خواننده دیکته می‌کند، بنابراین مدرنیست‌ها ترجیح می‌دهند از زاویه دید اول شخص استفاده کنند و یا تک‌گویی‌های درونی خود و شخصیت‌ها را مستقیماً به‌گوش خواننده برسانند. گاهی چند بار زاویه دید را تغییر می‌دهند، تا به‌جای یک صدای قاطعانه، چندین صدای مختلف را در فضای داستانی خود منعکس کنند و این با نظریهٔ پدیدارشناسی که جهان را پر از نظرگاه‌های مختلف می‌بینند، موافقت بیشتری دارد. هرچقدر که رئالیست‌ها دیکتاتورمآبانه باورهای عمومی و غالب اجتماعی را به‌خواننده تحمیل می‌کردند، مدرنیست‌ها با روشی دمکرات‌منشانه خوانندگان خود را آزاد می‌گذارند، تا از بین صداهای موجود در فضای داستانی، آن را که بیشتر می‌پسندند، برگزینند. نمونهٔ خوب این شیوه را در داستان «مردگان» از مجموعه داستان «انجیرهای سرخ مزار» از محمدرضا محمدی نویسندهٔ افغانی می‌توان ملاحظه کرد که چگونه مرگ و کشتار از زاویهٔ دید قاتل و مقتولان و چند شاهد بی‌طرف روایت می‌شود، تا تمام ابعاد دهشت‌بار این فاجعه، از زوایای متفاوت مورد توجه قرار گیرد؛ تنها در چنین شرایطی است که واقعیت‌ها به‌طور کامل بازتاب می‌یابند و فجایع انسانی ریشه‌یابی و موشکافی می‌شوند و تنها در این صورت است که ادبیات قادر به‌ادای رسالت خود می‌گردد.

- **شخصیت**: اگر در داستان پیشامدرن شخصیت داستان مطابق با همان اصول اخلاقی همه‌پسند و معیارهای اجتماعی طراحیٔ می‌شد، در داستان مدرن اغلب شخصیت‌های اصلی معیارهای اجتماعی و اصول اخلاقی را رعایت نمی‌کنند

و گاه به‌جای صفات مثبت دارای صفات منفی هستند. در واقع دیگر شخصیت اصلی قهرمان (Hero) نیست، بلکه اغلب غیرقهرمان (Antihero) و ضعیف و ناتوان از رویارویی با مشکلات و جهان پیرامون خود است. مثل شخصیت اصلی داستان «بوف کور» که در برابر لکاته و قصّاب تسلیم و ناتوان است، زن اثیری را می‌کشد و منتظر آمدن پلیس‌ها و دستگیری می‌ماند. و یا در «مسخ» اثر کافکا شخصیت اصلی داستان به‌حشره‌ای تبدیل می‌شود، که حتی نزدیکانش او رابرنمی‌تابند و در پایان با وضعی فلاکت‌بار در بیرون خانه رها می‌شود. در داستان «بیگانه» اثر آلبر کامو، شخصیت اصلی داستان که از تابش و داغی آفتاب به‌شدّت کلافه و بی‌حوصله شده است، در راه به‌شخص ناشناسی برمی‌خورد و بی‌هیچ دلیلی او را به‌قتل می رساند. بعد از آن هم، تا پایان داستان و تا اعدام، حاضر به‌دفاع از خود برای رهایی نمی‌شود. شخصیت‌های اصلی این داستان‌ها مردمانی منزوی و در خودفرورفته و بیگانه با خود و جهان پیرامون خود هستند و به‌ارزش‌های عمومی اجتماعی تن نمی‌دهند. آنها ممکن است روان‌رنجور، افسرده و یا حتی روان‌پریش باشند. ارزش‌های آنان با ارزش‌های جامعه در تضاد است، اما به‌جای اصلاح این وضع تسلیم آن می‌شوند و گوشه‌نشینی را می‌گزینند. «شخصیت اصلی چنین داستانی به‌فکر نجات هیچ کس نیست، حتی نجات خودش. او منفعل و پذیرنده است و به‌جای عصیان و شورش، راه تسلیم‌طلبی را در پیش گرفته است....عدم تعادل و روان‌پریشی او، شورشی است برضدّ عقل متعارف و روال پذیرفته‌شدهٔ امور....» (همان،ص.۳-۳۲). بنابراین مهم‌ترین کشمکش داستان‌های مدرن کشمکش بین فرد با جامعه و یا کشمکش فرد با خودش است.

- **پیرنگ یا هستهٔ داستان**: مدرنیست‌ها پیرنگ داستان را هم از صورت منطقی و واضح و روشن خارج کرده و به‌صورتی مبهم و درهم‌پیچیده درآورده‌اند، اما به‌هر حال داستان مدرن پیرنگ دارد. آنها با این کار پیچیدگی و ابهام جهان و سردرگمی خودشان را در برابر این جهان به‌نمایش می‌گذارند و ساختاری

www.tabarestan.info تبرستان

پیچیده ولی در نهایت معنادار خلق می‌کنند. مدرنیست‌ها قائل به‌معنادار بودن جهان هستند، حتی اگر این معنا در ابهام باقی بماند و یا درک آن را برای خود دشوار ببینند؛ به‌همین دلیل است که معمولاً داستان مدرن گره‌گشایی ندارد و فرجام اغلب شخصیت‌های داستانی در پایان داستان مبهم و نامعلوم رها می‌شود. در داستان بوف کور هدایت فهم پیرنگ برای خواننده بسیار دشوار است، ولی تا کنون منتقدان بسیاری به‌شیوه‌های گوناگون آن را تفسیر و معنا کرده‌اند. فقط در دورهٔ بعدی و در داستان پسامدرن است که پیرنگ داستان به‌شدت لطمه می‌بیند و یا به‌طور کامل از بین می‌رود.

پیشکش به ثبت نشان www.tabarestan.info

از معروفترین آغازگران مدرنیسم در اروپا می‌توان ویرجینیا وولف، جیمز جویس، ویلیام فاکنر، مارسل پروست، فرانس کافکا، آلبر کامو، ژان پل سارتر، سیمون دوبوار، اوژن یونسکو، ارنست همینگوی و... را نام برد. اکنون به‌اختصار به‌ذکر نمونه‌هایی از رمان نو و برخی از مهم‌ترین مکاتب ادبی این دوره و نمونه‌های آن پرداخته و از بقیه به‌سبب ضیق مطلب صرف‌نظر می‌شود.

۴-۲- ۱- دادائیسم (Dadaism)

شورش انسان قرن بیستم برضدّ عقل و قوانین و هنر متعارف بورژوازی، منجر به‌ایجاد جریانی هرج و مرج طلب و هیچ‌گرایانه در ادبیات شد که به‌نام بی‌مسمّا و تصادفی انتخاب شدهٔ «دادا» موسوم شد. دادائیست‌ها در بیانیه‌های متعدّدی که صادر می‌کردند، از سویی خود را از اتهام هرج‌ومرج طلبی و هیچ‌گرایی بری می‌دانستند و از سوی دیگر به‌این امر اعتراف می‌کردند. جرج گروس، یکی از دادائیست‌ها، می‌گوید: «ما به همه چیز، حتی خودمان، تف می‌کردیم. سمبل ما پوچی بود، یک خلأ، یک فضای خالی....» (بیگزبی،۱۳۸۶،ص.۱۵). ولی ژان آرپ یکی دیگر از آنها این طور می‌گوید: «اسم ما را محترمانه گذاشتند نیهیلیست. متولیان تحمیق مردم روی هرکسی که راهش را از راه آنها جدا می‌کرد همین اسم را می‌گذاشتند.»(همان،ص.۱۵). در واقع دادائیست‌ها مخالفینی علیه گذشته و وضع موجود بودند که اصول واحد و ثابتی نداشتند و هر یک راه خود را

می‌رفتند. تنها وجه اشتراک این گروه با هم، تأکید بر آزادی فردی و ضدّیت با اوضاع هنری، سیاسی، اجتماعی و اخلاقی موجود بود. بیگزبی در مورد وجه تسمیهٔ دادائیسم، به‌نقل از فرهنگ لاروس چنین می‌نویسد: «نام اختیاری بی‌معنی که از میان خنثاترین لغات یک دیکسیونر برای جنبشی هنری و ادبی انتخاب شد که در سال ۱۹۱۶ با تکیه بر استهزا و خرد ستیزی و تصادف و حدس و گمان، با قصد انهدام جامعه برای اعادهٔ واقعیت اصیل، پا به‌عرصهٔ وجود نهاد.» و در مورد محتوای این جریان، از دائرةالمعارف بریتانیکا چنین نقل می‌کند: «دادا جنبشی ادبی و هنری بود با دامنهٔ جهانی و خصلت هیچ‌گرایانه که از سال ۱۹۱۵ تا ۱۹۲۲ دوام آورد.» (همان،ص.۱۲). او همچنین شرح طنزآلود ژان آرپ را در مورد چگونگی ایجاد جریان دادا به‌کار می‌گیرد، تا نحوهٔ برخورد و مبارزهٔ دادائیست‌ها با آکادمیسم بی‌روح زمانهٔ خود را نشان دهد:

> من بدین وسیله شهادت می‌دهم که تریستان تسارا واژهٔ دادا را در ساعت ۶ بعد از ظهر هشتم فوریهٔ ۱۹۱۶ پیدا کرد. من با پنج بچه‌ام حضور داشتم که تسارا این کلمه را برای اولین بار به‌زبان آورد و ما را لبریز از شور و شادی کرد. در «کافه تراس» زوریخ بودیم و من داشتم پیچهٔ توتونی را توی سوراخ چپ دماغم می‌کردم. من مطمئنم که این کلمه هیچ معنایی ندارد وتعیین تاریخ هم فقط ممکن است برای ناقص‌العقل‌ها و پروفسورهای اسپانیایی جالب باشد. چیزی که برای ما جالب است روح داداست و ما همه پیش از این‌که دادا به‌وجود بیاید دادا بودیم. اولین «مریم عذرا»هایی که من نقاشی کردم، برمی‌گردد به‌سال ۱۸۸۶ که چند ماه بیشتر نداشتم و خودم را با ادرار امپرسیونهای گرافیکی سرگرم می‌کردم. اخلاقیات احمقها و اعتقاد آنها به‌نوابغ حال مرا به‌هم می‌زند. (همان،ص.۱۴-۱۳).

دادائیست‌ها از جنگ به‌ستوه آمده بودند و به عملکرد هنر و ادبیات بدبین شده بودند، بنا براین آگاهانه درصدد ویرانگری و تجزیهٔ هنر موجود و عرف ستیزی برآمدند:

> کالبدشکافی هنرها به‌دست دادائیست‌ها، تقلیل شعر به آواشناسی، موسیقی به اصوات بنیادین، و نقاشی به صفحه و زاویه و رنگ و خطهای ساده فقط تا حدی بازتاب اضمحلال عمومی بود که به‌زمانه ویژگی می‌بخشید. ولی در عین حال،

www.tabarestan.info تبرستان

تلاشی بود برای پاک کردن آنها از زوائد اسلوبی و اخلاقی، که هم خلوص خط و هم غایت اخلاق را از چشم پنهان کرده بودند. اهمیتی که نویسندگانی مانند تسارا و نقاشانی مثل آرپ برای تصادف(شانس) به‌عنوان اصل مؤثری کاملاً فارغ از ضرورت‌های اجتماعی و فرهنگی و آزاد از واکنش مشروط عقل و منطق قائل شدند، این خلوص را حتی از نفوذ فلج‌کنندهٔ بالقوهٔ خود هنرمند آگاه نیز در امان نگه‌می‌داشت. به‌عبارت دیگر دادا در آن واحد هم هنر بود و هم ضدّ هنر. (همان،ص.۲-۲۱).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

تریستان تزارا در بیانیهٔ ۱۹۱۸ دادا بر جنبهٔ انقلابی این حرکت با این جملات صحه گذاشت: «یک کار بزرگ ویرانگر و منفی هست که باید انجام شود. کار جارو کردن و پاک کردن.» (سیدحسینی، ۱۳۸۱، مکتب‌های ادبی،ص.۷۵۳).

دادائیست‌ها متن خود را به‌طور تصادفی، مثلاً با چسباندن بریده‌های روزنامه به‌هم و یا با استفاده از کلماتی که از درون یک کلاه برمی‌داشتند، ایجاد می‌کردند. این کار آنان نوعی کولاژ لفظی، با استفاده از عامل تصادف و بیانگر این اعتقاد بود، که زندگی از وقایع منطقی متوالی تشکیل نمی‌شود، بلکه بسیار بی‌نظم است. جریان دادا می‌خواست با نظام ظاهراً عقلانی موجود بجنگد و در صدد آشتی دادن انسان با جهانی طبیعی بود. دادا به آزادی و اصالت بسیار اهمیت می‌داد، اما گرایش آن به‌زبان مستهجن ولودگی‌های به‌ظاهر کودکانه موجب شد که اغلب نسبت به آن تلقّی منفی پیدا کنند و آن را نوعی بیماری بدانند. در واقع دادا، علیرغم وضع ظاهریش، جریانی ضدّ هنر هم نبود، زیرا هنرمندان بسیاری رابه‌دور خود جمع کرده بود. ضدّیت دادا با سوءاستفاده از هنر بود و این که به‌نظر دادائیست‌ها هنر موجود نتوانسته بود حقیقت زندگی را ثبت کند. دادائیست‌ها می‌خواستند با نوعی درک شهودی در حقیقتی متعالی نفوذ یابند. البته جریاناتی چون فوتوریست‌ها تجربه‌های دادا را قبلاً انجام داده بودند، اما آنان روح آزادگی دادائیست‌ها را نداشتند و با شرکت در جنگ و شیفتگی به‌ماشین وجوه تمایز خود از دادا را نشان دادند. می‌توان گفت اهمیت دادا در روش‌های اقتباسی آنان نبود، بلکه در تأکیدشان بر آزادی و تردید در ارزش‌های موجود و شکل‌های

متداول بود. نقطهٔ ضعف دادا نادیده گرفتن تمام دستاوردهای گذشته بود و ارزش آن در شک کردن و گریختن از قید وبندهایی بود که در قالب سنن ادبی و اجتماعی و غیره با روح آزادی منافات پیدا می‌کرد. این جریان بسیار زود از میان رفت و جای خود را به جریانی به نام سوررئالیسم داد، که بعضی از پدیدآورندگان آن قبلاً از گروه دادائیست‌ها بودند. اکنون که نظریه‌ها و مکاتب خواننده محور (Reader response theory)، در نیمهٔ دوم قرن بیستم مطرح شده‌اند، به‌نظر می‌رسد که دادائیست‌ها به‌طور ناخودآگاه – از این جهت که می‌دانستند متون تصادفیشان به‌هر حال معنایی خلق می‌کند – مشابهت‌هایی با این نظریات مطرح‌شده در نیمهٔ دوم قرن بیستم داشته‌اند. از مشهورترین پیروان این جریان آندره برتون، تریستان تزارا، مارسل دوشان، هوگو بال، هولسن‌بک، هانس آرپ، ریشارد هوئلزنبک و ... بودند، که برخی از آنها از جمله آندره برتون بعدها مکتب سوررئالیسم را پایه‌گذاری کردند. دادائیست‌ها مراکز و نشریات مخصوص به‌خود، چون میخانهٔ ولتر، گالری دادا، خبرنامهٔ دادا، نشریهٔ آدمخوار، دادافون و ... را ایجاد کردند که این مراکز و نشریات هم مدت زیادی به‌کار خود ادامه ندادند و در نهایت این جریان در سال ۱۹۲۲ یا کمی بعد متلاشی شد.

www.tabarestan.info پژوهش تبرستان

۴-۲-۲- نمونه‌ای از یک متن دادائیستی

این متن با حروف درشت، بدون نشانه‌گذاری و فاصله نوشته شده و بیان وضع کسی است که اشیاء دور و بر خود را می‌بیند و اشیاء دیگری برایش تداعی می‌شود:

ویلن لامپ‌ها دُم یک نور سفید بسیار سفید فرار خورشید و ستاره خرچنگ یا ماهیان پرنده در ایستگاه راه‌آهن یک پای آدمی اتاق انتظار دیزی‌های مختلف سفالی دو چاقو یک پرنده روی دیزی سفالی محور ۴ آدم‌ها در وضع دیگر یک نردبان

اینجا رنگ

ظرف‌های آب از نارگیل یک قایق و ۳ خوک کلاه‌ها مرغ‌ها گاو صندوق ملوان سگ ماندولین

ماهی‌های گوناگون لاک‌پشت روی نخل صندوقچهٔ خالی یک دست بسیار بزرگ سفید ۲۸ چیز مختلف

و صدای گستردهٔ سرعت کندی تثبیت‌شده‌ای است در چارچوبهٔ افق سوت می‌زند سوت آبی شبح این طوطی را ببین روی فوارهٔ منجمد سوت می‌زند افسر نیروی دریایی سوت می‌زند.

حاشیه‌ها باهم درمی‌آمیزند.

سوت می‌زند در زخم نور عظیم پاییزی کیست که زوزه می‌کشد؟ زوزهٔ افقی می‌کشد (همان، ص. ۶-۷۷۵).

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

کورت شویترس، *طویلهٔ مرتس*، ۱۹۴۵، دانشگاه نیوکاسل. سازهٔ گچی، با استخوان‌بندی کاملی از چوب و مفتول، مثل قارچی روی دیوار سبز شده و مجموعه‌ای از اشیای دور ریخته مانند یک تخم‌مرغ چینی، یک توپ لاستیکی، و قطعه‌ای از یک چرخ گاری را زیر چتر خود گرفته است.

کورت شویترس نقاش و شاعر آلمانی که تقریباً در همین زمان از هانوفر گریخته بود کولاژهایی از اشیایی که تصادفی پیدا کرده بود ساخت و آنها را مرتس [هجای دوم و به‌حودی‌خود بی‌معنی واژهٔ آلمانی commerz است به‌معنی بازرگانی] نامید. این واژه که نام مستعار او هم شد از آزادی در آفرینش هنری حکایت می‌کرد.... (همان،ص.۴۶).

۴-۳-۱- سوررئالیسم (Surrealism)

این مکتب برخلاف جریان دادا، در عین شورشگری جریانی هدفمند و مبتنی بر روان‌شناسی، بخصوص نظریات فروید بود و رسماً در سال ۱۹۲۴، هنگامی‌که آندره برتون و دوستانش بیانیهٔ سوررئالیست‌ها را امضا کردند آغاز شد، ولی پایه‌های آن از دو سال قبل که برتون و سوپل دربارهٔ آثار فروید تحقیق می‌کردند و دادائیسم رو به‌افول رفته بود، گذاشته شده بود. سوررئالیست‌ها با توجه به‌مباحث فروید در مورد ضمیر ناخودآگاه، سعی کردند شرایطی برای خود ایجاد کنند که خودآگاه و کنترل عقلانی ذهن منفعل شود و سپس رویاها و افکار و محتویات ناخودآگاه خود را بر کاغذ جاری کنند. از نظر آنان ناخودآگاه انسان مهم‌ترین منبع الهامات ادبی بود. در بخشی از مانیفست سال ۱۹۲۴ سوررئالیسم آمده است: «سوررئالیسم، اسم مذکر، خودکاری روانی محضی که مقصود از آن بیان شفاهی یا کتبی عملکرد حقیقی اندیشه است، اندیشهٔ القاءشده در غیاب هرگونه نظارت عقل و فارغ از هر نوع نظارت هنری یا اخلاقی.» (بیگزبی،۱۳۸۶،ص.۵۲). و در بخشی از بیانیهٔ سال بعد خود این‌طور می‌گویند: «ما هیچ ادعای تغییر چیزی از اشتباهات انسان را نداریم. فقط می‌خواهیم نشان دهیم که چه افکار سستی دارد و خانهٔ متزلزلش را روی چه پی‌های لرزانی، چه خاک پوکی ساخته است.» (همان،ص.۵۳). سوررئالیست‌ها مایل به تغییر درک انسان از جهان و واقعیت بودند و از این طریق می‌خواستند دنیا را تغییر دهند. آنها معتقد بودند می‌توان با تلاش ذهن را از بند عقل و و منطق متعارف رها کرد. وسایل مورد استفادهٔ آنان برای آفرینش متن، **طنز سیاه، نگارش خودکار، شرح خواب و رویا، روایت در حال خلسه و آثاری که اتفاق در پدید آمدن آنها نقش داشت، پیگیری ادراکات ضمیر نیمه‌آگاه و اتکاء به‌نامعقول، استفاده از کشف و شهود به‌جای خرد، استفاده از اشیاء سوررئالیستی، بخصوص استفاده از تصاویر متناقض‌نما و رویایی، نسبت دادن خواص غیرعادی به اشیاء عادی، چینش اشیاء و مفاهیم و کلمات ظاهراً بی‌ارتباط با هم در کنار یکدیگر و به‌هم ریختن رابطهٔ**

پیشکش تبرستان www.tabarestan.info

موضوع با متن بود.

از مشهورترین افراد این گروه می‌توان آندره برتون، پل الوار، لویی آراگون، ژاک پره‌ور، ماکس ارنست، سالوادور دالی، ژاک ریگو و سوپل را نام برد. آندره برتون که رهبری گروه را برعهده داشت، در هنگام سربازی و شرکت در جنگ با نظریات فروید آشنا شد و شووینیسم بورژوایی و نویسندگانی که در خدمت آن بودند، او را به‌شدت منزجر کردند.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

واژهٔ سوررئالیسم برای اولین بار در نمایش‌نامه‌ای به‌نام «سینه‌های تیره‌زیاس» از گیوم آپولینر به‌کار رفت. از نظر او نشان دادن حقیقتا هستی از طریق تخیّل شاعر بهتر صورت می‌گرفت، تا با روش رئالیست‌ها و ناتورالیست‌ها. آندره برتون بعد از مرگ آپولینر، از این واژهٔ او استفاده کرد. بعضی از نویسندگان سوررئالیست تاریخ مرگ خود را از پیش اعلام و در موعد مقرّر خودکشی می‌کردند؛ مثلاً آپولینر ترتیبی داد که مرگش با جشن‌های روز آتش‌بس مصادف شود و ژاک ریگو تاریخ خودکشی خود را از ده سال پیش اعلام کرده بود. نکتهٔ قابل توجهی که کمتر در ایران مورد توجه قرار گرفته است، **مرگ صادق هدایت** است. او با روشی کمابیش مشابه، از پیش راجع به‌مرگ در داستان‌هایش صحبت می‌کرد و بعدها در صحبت‌هایی که در مورد علل و انگیزه‌های خودکشی او شده، هیچ‌گاه کسی به‌علل این خودکشی به‌عنوان **یکی از ویژگی‌های سوررئالیست‌ها** اشاره نکرده است.

اولین متن سوررئالیستی اثری به‌نام «میدان‌های مغناطیسی» بود، که آندره برتون و سوپو در سال ۱۹۱۹ قسمت اول آن را منتشر و در سال ۱۹۲۰ کاملش کردند. آنها ریشه‌های خود را در رمان گوتیک و در آثار رمانتیک‌ها و سمبولیست‌ها می‌دانستند.

روحیهٔ شورشی سوررئالیست‌ها و احساس تعهّد آنان به‌اجتماع موجب شد، که به‌سرعت جذب انقلابی‌ترین اندیشهٔ زمان خود، یعنی سوسیالیسم شوند؛ هرچند هیچ سنخیتی با آن نداشتند. آنها با بورژوازی و افکار ارتجاعی در جامعه و هنر می‌جنگیدند و خود را موظف به تغییر دادن واقعیت می‌دانستند. همچنین

معتقد بودند که برای رهایی ذهن، در درجهٔ اول باید خود انسان رها و آزاد باشد. به‌همین دلیل به سوسیالیسم روی آوردند؛ ولی این اتحادی ناپایدار بود و سوسیالیست‌ها به‌سبب پای‌بندی به ایدئولوژی مشخص و اعتقاد به ادبیاتی که در خدمت ترویج این ایدئولوژی و هدف قرار گیرد، ماهیتاً به چنین جریانی بدگمان بودند. سوررئالیست‌ها هم خیلی زود شعار «مرگ بر رئالیسم سوسیالیستی» را مطرح کرده بودند و آثار سوررئالیستی خود را پدید می‌آوردند. در واقع علت اصلی گرایش سوررئالیست‌ها به سوسیالیسم، بیشتر این نکته بود که سوسیالیست‌ها در آن روزگار مظهر طغیان بر ضدّ اوضاع اجتماعی – اقتصادی حاکم بودند. نتیجه آن شد که علیرغم این اتحاد ظاهری، همواره بین این دو جریان جروبحث و کشمکشی پنهانی وجود داشت. قطع ارتباط کامل سوررئالیست‌ها با حکومت سوسیالیستی شوروی در سال ۱۹۳۵ – بعد از آن که به آندره برتون اجازهٔ سخن‌رانی در «کنگرهٔ دفاع از فرهنگ» داده نشد – رخ داد. او با انتشار مقالهٔ خود به‌نام «موضع سیاسی سوررئالیسم» شوروی و حکومت استالین را مورد حمله قرار داد، در حالی‌که همگی سوررئالیست‌ها همچنان خود را به‌عقاید مارکس و به‌طغیانگری اجتماعی پای‌بند می‌دانستند و معتقد بودند که رهبران حزب جزم‌اندیش و محافظه‌کار شده‌اند. همچنین بر ضدّ سایر حکومت‌های توتالیتر، مانند آلمان نازی، نیز موضع‌گیری داشتند. جنگ جهانی دوم موجب مهاجرت رهبران این گروه به‌آمریکا شد و در آنجا نیز مورد استقبال قرار گرفتند و تأثیراتی بر ادبیات آنجا گذاشتند، ولی پس از خاتمهٔ جنگ و بازگشت به‌فرانسه، به‌سبب فاصله‌ای که ایجاد شده بود، دیگر هرگز موقعیت سابق را در عرصهٔ هنر و اندیشهٔ فرانسه پیدا نکردند و جای خود را به اندیشمندانی چون ژان پل سارتر و آلبر کامو سپردند. در انگلستان هم این جریان رونقی نداشت و علت آن نداشتن شخصیت برجسته‌ای چون آندره برتون بود. در واقع دوران رونق این جریان را می‌توان در فاصلهٔ زمانی بین دو جنگ جهانی قرار داد، هرچند هیچ‌گاه به‌کلی متروک نشد و تا به‌امروز نیز کسانی هنوز خود را پیرو این جریان می‌دانند.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

برتون در سال ۱۹۵۶ به‌دخالت شوروی در بوداپست اعتراض کرد و در سال ۱۹۶۰ به‌نمایندگی از سوررئالیست‌ها، از اعلامیهٔ ۱۲۱ نفر که طرف‌دار سرپیچی از فرمان نظامی سرکوب استقلال‌طلبان الجزایر بودند، حمایت کرد. سرانجام در سال ۱۹۶۶ مرگ آندره برتون، بر جریان سوررئالیسم که تبدیل به جریانی کامل و باثبات شده بود و بر هنر و ادبیات جهان اثری بزرگ گذاشته بود، نقطهٔ پایان گذاشت.

در آن زمان روش سوررئالیست‌ها برای نگارش به‌جریانی جهانی و همه‌گیر تبدیل شده بود و تا به امروز نیز آثاری در همه جا به‌این سبک پدید آورده است. در این نوع نگارش نویسنده از واقعیت عینی دور می‌شود و به‌سوی رهایی ذهن و بازتاب دادن واقعیات ذهنی می‌رود. نویسندهٔ سوررئالیست اعتقاد دارد که می‌تواند با تلاش ذهن خود را از قید عقل و منطق و شعور بورژوایی آزاد کند و به‌آزادی و دنیای عمیق ذهن دست‌رسی پیدا کند. همچنان که اشاره شد، این کار را از طریق نگارش خودکار و استفاده از حالات خلسه و رویا و سایر روش‌هایی که اشاره شد، انجام می‌دهد. مثلاً در سال ۱۹۲۵ یکی از سوررئالیست‌ها به نام ماکس ارنست روشی را کشف کرد که آن را معادل نگارش خودکار می‌دانست. او نام روش خود را فروتاژ (frottage) به‌معنی مالش یا سایش گذاشت. برای این کار با کمک ساییدن مداد بر روی کاغذی که روی سطحی نقش‌دار و برجسته قرار گرفته بود، طرحی به دست می‌آورد، که شکل‌هایی را به‌ذهن متبادر می‌کرد. استفاده از این اشکال شبیه استفاده از یک آزمون معروف روان‌شناسی به نام لکه‌های رورشاخ بود. در این آزمایش روان‌شناسی لکهٔ جوهری بر روی کاغذ ریخته می‌شد و بعد با تا کردن کاغذ هر بار شکلی متفاوت به‌وجود می‌آمد. شکل حاصل از این کار که شکلی کاملاً تصادفی بود، به بیماران نشان داده می‌شد و از آنان خواسته می‌شد که هرچه در مورد این لکه‌ها به نظرشان می‌رسید، بگویند. توجه سوررئالیست‌ها به چنین روش‌هایی که به طور تصادفی و فقط بر اساس ذهن خواننده معنادار می‌شدند و این‌که خود آنها این کار را با آزمون رورشاخ مقایسه می‌کردند، موید نظر نگارندهٔ این کتاب در مورد **نزدیکی سوررئالیست‌ها**

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

با جریانات خواننده محور است، که در نیمهٔ بعدی قرن ظهور کردند. در واقع سوررئالیست‌ها بدون آن که خود بدانند، جزو اولین کاشفان جریانی بودند که چند دههٔ بعد ذهن خواننده را اصل و محور قرار می‌داد.

۴-۳-۲- مهم‌ترین مختصات سوررئالیسم

اگر بخواهیم به‌طور خلاصه مروری بر روش‌های آفرینش سوررئالیستی داشته باشیم، می‌توانیم به موارد زیر اشاره کنیم:

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

- **طنز سیاه:** که به گفتهٔ برتون «ازهرگونه تعریفی گریزان است.» و هیچ رابطه‌ای با شوخی و فانتزی و احساساتی بودن ندارد. «طنز سیاه خنده‌ای است آمیخته به‌ناسزا که از اعماق روح انسان عاصی، برای نشان دادن مخالفت با عقاید و گفتمان رایج زمانه‌اش برمی‌آید.» (سید حسینی،۱۳۸۱، مکتب‌های ادبی،ص.۸۱۹). آندره برتون این طنز را مرتبط با مفهوم طنز عینی که هگل مطرح می‌کرد، می‌داند. نمونه‌هایی از این طنز را می‌توان در موارد زیر دید:

  ... تامس دوکوئینسی که آدم‌کشی را یکی از هنرهای زیبا می‌شمرد و در عین حال از همدردی عمیق با تیره‌روزی انسان‌ها به هیجان می‌آمد،... یا ژاک واشه که یک دل خون‌چکان گوسفند را به‌بغل زنی پرتاب کرده و فریاد زده بود: بگیر، این هم قلب من! و آلفره ژاری که شب پیش از مرگش در جواب دکتر سالتراس که از او پرسیده بود چیزی که در آن لحظه می‌تواند بیشتر از همه خوشحالش کند چیست؟ پاسخ داده بود: یک خلال دندان!... و نیچه با حسن نیت انگاشتن بدبینی و صورتی از آزادی شمردن مرگ،... (همان،ص.۸۲۱).

- **امر شگفت و جادو:** سوررئالیسم عجیب‌ترین و وهم‌انگیزترین حوادث را طبیعی جلوه می‌دهد و با کمک تصادف، پندار، وهم و رویا به‌واقعیت ضربه می‌زند و جزمیت علوم را متزلزل می‌کند. آنان از دنیای واقع دور می‌شوند تا در جهان اوهام و اشباح نفوذ کنند، زیرا معتقدند از این طریق و با از بین بردن سلطهٔ عقل، می‌توانند عمیق‌ترین هیجان هستی را درک و بیان کنند. توجه آنها به فضاهای فراواقعی و وهم‌آلود قصرهای اشباح رمان‌های قرن هجدهم از همینجا ناشی می‌شود. از نظر آنها هرجا که تخیّل آزادانه و بدون دخالت عقل

عمل می‌کند، واقعیت برتر آشکار می‌شود و آن جنبه‌ای از جهان که از دید روزمره پنهان است، خود را نشان می‌دهد. همچنین سوررئالیست‌ها تفکّر جادویی را گوشت و خون شعر می‌دانند. بنجامین پره می‌گوید: «باید پذیرفت که مخرج مشترکی جادوگر، شاعر و دیوانه را با هم متّحد می‌ساخت که همانا جادو بود. جادو گوشت و خون شعر است، بهتر بگوییم، در عصری که همهٔ علوم انسانی در جادو خلاصه می‌شد، شعر به هیچ وجه از آن جدا نبود.» (همان،ص.۸۲۵). همچنین در جایی دیگر ادامه می‌دهد: « انسان اعصار باستانی، تنها به‌صورت شعر می‌تواند بیندیشد و به‌رغم نادانیش، شاید از راه مکاشفه در خویشتن و در طبیعت که چندان از خود او جدا نیست، خیلی بیشتر از متفکّر خردگرا که آن را از روی اطلاعات کتابی تشریح می‌کند، می‌تواند نفوذ کند.» (همان،ص.۸۲۶). اهمیت این موضوع بخصوص از این جهت است که ذهن از حدودی که خرد برایش تعیین کرده است خارج می‌شود.

www.tabarestan.info تبرستان

- **نگارش خودکار:** این روش که دیکته یا ثبت فعالیت‌های ضمیر ناخودآگاه است، از تئوری‌های روان‌کاوی ریشه می‌گیرد و از طریق سه تکنیک انجام می‌شود: نگارش در حالت خودکاری روانی که نزدیک به حالت رویا است، ثبت تجارب خواب مغناطیسی و داستان‌های رویا. آندره برتون این روش را چنین آموزش می‌دهد که نویسنده در حالتی مناسب برای تمرکز ذهن قرار بگیرد و با سرعت فراوان و بدون موضوع پیش بینی شده هرچه را که به‌ذهنش می‌رسد، بنویسد. البته در عمل پیش‌برد این روش بسیار دشوار و اغلب محکوم به شکست است.
- **خواب و رویا:** فروید دنیای خواب را محل ظهور تمایلات ناخودآگاه می‌داند و معتقد است انسان با کشف رمزهای آن به شناختِ کامل خود نائل می‌شود. سوررئالیسم نیز عبارت است از: « بازیابی همهٔ نیروی روحی ما به‌وسیله‌ای که عبارت است از فرود سرگیجه‌آور.در خویشتن، روشن ساختن منظم مواضع نهفته و تاریک کردن روزافزون مواضع دیگر.» (همان،ص.۸۳۷).

- **دیوانگی:** از آنجا که دیوانگان از سلطهٔ عقل و از پذیرش عرف و عادات اجتماعی به‌دور هستند، از نظر سوررئالیست‌ها بسیار جذاب به‌نظر می‌رسند. آندره برتون در اولین بیانیهٔ سوررئالیسم می‌گوید: «من حاضرم سراسر عمرم را صرف تحقیق در رازگویی دیوانگان کنم. آنان آدم‌هایی هستند با شرافت وسواس‌آمیز و معصومیت آنها نظیر ندارد، مگر معصومیت من.» (همان،ص.۱-۸۴۰). تخیّل بر جهان دیوانگان حاکم است و با زندگی روزمره تطبیق ندارند و این همان چیزی است که بسیار مورد توجه سوررئالیست‌ها بوده است. بخصوص بیماران پارانویایی از این جهت که دچار هذیان می‌شوند و به دنیای اوهام پناه می‌برند، بسیار از نظر سوررئالیست‌ها جالب هستند. آنها به‌رفتار اجتماع با دیوانگان معترض هستند و اعتراض خود را به‌شیوه‌های متفاوتی در آثار و بیانیه‌های خود نشان داده‌اند. سوررئالیست‌ها هذیان‌ها و توهمات و جنون بیماران روانی را در آثار خود تقلید و بازسازی می‌کنند و با حفظ رابطهٔ خود با جهان خارج، این کار را تبدیل به‌نوعی ورزش مغزی می‌کنند. به‌این ترتیب ذهن از هر نوع پیش‌داوری و تفکّر قراردادی رها می‌شود و آثار هنری خود را بر این مبنا پدید می‌آورد.
- **تصادف عینی و پیش‌گویی:** سوررئالیسم همیشه به‌دنبال آمیختن ذهن و عین است و می‌کوشد این تداخل را نشان دهد. در این راه از عامل تصادف عینی بهره می‌گیرد. ذکر نمونه‌هایی از این تصادف، مطلب را روشن‌تر می‌کند:

  چند سال پیش از آن‌که گلوله جمجمهٔ آپولینر را سوراخ کند، کریکو تابلویی از چهرهٔ او نقاشی کرده است که پیش‌گویانه است زیرا در این تابلو جای زخمی که بعدها در شقیقهٔ شاعر ایجاد شد و باقی ماند دیده می‌شود. دیگر این‌که در سال ۱۹۳۸ ویکتور برونر نقاش در معرکهٔ زد وخوردی که خود او دخالتی در آن نداشت، چشمش به‌شدت آسیب دید که ناچار شدند یک چشم او را درآورند. گفتنی است که او شش سال پیش، یعنی در ۱۹۳۲ تابلویی از چهرهٔ خود با یک چشم کشیده بود که عنوان آن «تصویر نقاش با چشم درآمده» بود. دو حادثه را هم از میان حوادث متعددی که سوررئالیست‌ها در آثارشان آورده‌اند ذکر کنیم: نخست از آندره برتون در «نادیا»:

www.tabarestan.info پیشکش به تبرستان

«اکنون نگاه نادیا روی خانه‌ها می‌گردد. می‌گوید: آن پنجره را می‌بینی؟ مثل پنجره‌های دیگر سیاه است. خوب نگاه کن، یک دقیقهٔ دیگر روشن می‌شود و رنگش قرمز خواهد شد. دقیقه می‌گذرد، پنجره روشن می‌شود. پرده‌های قرمز دارد. (متأسفم، اما کاری از من ساخته نیست، هرچند که چنین چیزی در باور نمی‌گنجد، با این همه در چنین موضوع‌هایی دوست دارم که شرکت داشته باشم. به‌همین اکتفا می‌کنم که بگویم این پنجرهٔ سیاه ناگهان سرخ شده است.)»

حادثهٔ دوم:

بنژامن پره در سلولی که زندانی است، روی یکی از پنجره‌هایی که به‌آنها رنگ آبی مالیده‌اند، طرح یک رقم ۲۲ را کشف می‌کند:

«در قسمت سالم‌ماندهٔ پنجره که من عادت داشتم نگاه کنم تنها یک نوشته با این‌که ترک ترک بود، به‌طور کامل باقی مانده بود: رقم ۲۲؛ با این همه این رقم یکی دو بار روی این پنجره محو شده و در جای دیگری ظاهر شده بود. می‌خواهید باور کنید، می‌خواهید باور نکنید، من در تاریخ ۲۲ ژوئیه ۱۹۴۰ از زندان «رِن» آزاد شدم...» (همان، ص.۹-۸۴۸).

پیشکش بابک بهستان www.tabarestan.info

• **اشیاء سوررئالیستی:** سوررئالیست‌ها یک شیء معمولی را در جایی نامناسب و غیرعادی قرار می‌دهند و از تضادّ بین آنها بهره می‌گیرند. انتخاب این اشیاء به دو طریق است:

یا ذهنیت اشیایی را که قبلاً وجود دارند انتخاب می‌کند تا خود را در آنها منعکس سازد و به‌واسطهٔ آنها خود را ظاهر سازد. توجهی که به‌وسیلهٔ این اشیاء ایجاد می‌شود، ریشه در تمایلات ضمیر پنهان فرد دارد که انتخاب را انجام می‌دهد.... به‌طوری که شیئی که به‌طور تصادفی در برابر ما قرار گرفته است، ناگهان گویا می‌شود و به‌نظر می‌رسد که رابطهٔ نزدیکی با فرد دارد....

یا برعکس، فرد در زیر بار مقتضیات درونی خویش، به‌نحوی مجبور شود که نوعی منظرهٔ رویایی و یا وهمی را جنبهٔ مادی بدهد... پس سخن از فراهم آوردن امکان زندگی برای آن چیزی است که صرفاً خیالی بوده است.

آندره برتون پس از دیدن خوابی به‌فکر ساختن این اشیاء، یعنی تحقق عینی امیال سرکوفته افتاد. دربازار سن‌مالو بود و کتاب عجیبی را می‌دید: «عطف این کتاب از مجسمهٔ چوبی جن بودادهٔ کوتوله‌ای درست شده بود که ریش سفید

آشوری‌وارش تا نوک پا می‌رسید.» و صفحات آن «از پشم کلفت سیاه» ساخته شده بود. برتون می‌نویسد: «با عجله آن را خریدم و وقتی که بیدار شدم، از این‌که آن را در کنار خودم ندیدم تعجب کردم.» .... چه کشف باشد و چه ساخت، مهم این است که شیء سرانجام در نیمه راه بین عینی و ذهنی قرار دارد: اگر از سویی چیزی از دنیای خارجی انتخاب شده به‌علت تأثیرپذیری‌اش معنایی پیدا کرده است، از سوی دیگر ذهنیت وارد واقعیت عینی شده است....این اشیاء معنی‌دار وقتی به‌تماشای عام گذاشته شود، برای هر ناظری عمیقاً معمایی می‌شود.... و حال آن که اشیایی که به‌طور روزمره ما را احاطه کرده‌اند، ظاهراً یک بار برای همیشه بنا به‌کاربردشان تعریف شده‌اند. دخالت سوررئالیستی در آنها، ظاهر مبتذل‌شان را برهم می‌زند، در پشت منظرهٔ نمایان اشیاء نوعی نهفتگی‌های بالقوه ظاهر می‌شود که می خواهند امروزی شوند و باید راهی برای همزیستی با آنها پیدا کرد....(همان،ص.۵-۸۵۴).

www.tabarestan.info تبرستان

۴-۳-۳- آندره برتون و فیلیپ سوپو: میدان‌های مغناطیسی

در اینجا به‌عنوان نمونه، بخشی از «میدان‌های مغناطیسی» که آندره برتون و فیلیپ سوپو از طریق نگارش خودکار و با سرعت فراوان نوشتند، ذکر می‌شود. در این متن آشفتگی نویسندگان، طنز، تصاویر عجیب، گفتگوهای بی‌منطق و خیال‌بافی، نیروهای ناشناختهٔ ناخودآگاه به‌نمایش گذاشته می‌شود:

تکان نخوریم
ای آوازخوانان کوچه‌گرد، دنیا بزرگ است و شما هرگز نخواهید رسید.
دنیا که ۳۶۵ را به‌اعداد رقومی می‌نویسد، یاد گرفته است که آن را در یک عدد دو رقمی ضرب کند.

*

من طرف داخلی بازویم یک علامت شوم دارم. یک M آبی که تهدیدم می‌کند.

*

چشمان من جز به‌خودم به‌هیچ کس دیگر تعلق ندارد. و من آنها را بر گونه‌های تر و تازه‌ام که باد سخنان شما پژمرده‌اش کرده است سنجاق می کنم.

*

عشق در اعماق جنگل‌ها مثل شمعی بزرگ می‌درخشد.

*

جوانی من در صندلی چرخ‌دار، با دو پرنده بر آستین‌های آینده.

*

در انتظار چه هستیم؟ یک زن؟ دو درخت، سه پرچم؟ در انتظار چه هستیم؟ هیچ!
(همان،ص.۴-۹۲۳).

دو نقاشی سوررئالیستی

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

نقاشی بالا اثر سالوادور دالی، *دوام حافظه*، ۱۹۳۱، رنگ و روغن روی بوم، ۳۳در ۲۴/۱ سانتی‌متر، موزهٔ هنر مدرن، نیویورک. نقاشی پایین اثر ماکس ارنست، *جنگل و خورشید*، ۱۹۲۵، نقش‌اندازی با مداد سیاه روی کاغذ، ۲۷/۸ در ۲۰ سانتی‌متر، موزهٔ هنر مدرن، نیویورک.

سالوادور دالی، نقاش دیگری که اصول فنی کارش را با نهایت دقت لحاظ می‌کرد، خود می گفت که توهمات و خیال‌بافی‌ها و وسواس‌های اشخاص روان‌پریش را دارد، اما برخلاف روان‌پریشان که تخیلات خود را عین واقعیت می‌پندارند، دالی از تفاوت خیال و واقعیت کاملاً آگاه بود او با نقاشی کردن تخیلاتش آنها را به‌واقعیت نزدیک می‌کرد.

ساعت‌های وارفتهٔ دالی همچون بسیاری دیگر از تصویرهای سوررئالیستی از جناسی لفظی مایه می‌گیرند. جناس در این مورد la montre moll است که هم «ساعت نرم» معنی می‌دهد و هم «درآوردن زبان از دهان». ساعت‌ها نرم مثل زبان نقاشی شده‌اند. دالی می‌گفت آنها همچنین اشیایی ماروخیستی‌اند که از سرنوشتی شوم خبر می‌دهند. در ساحل انتظار می‌کشند و می‌دانند که به‌زودی خوراک کوسه‌های زمان مکانیکی خواهند شد، همچنان که ماهی کوشک آماده می‌خوابد تا طعمهٔ کوسه شود.

ماکس ارنست را شاید بتوان بزرگ‌ترین نقاش سوررئالیست به‌شمار آورد. او سوررئالیستی مادرزاد به‌نظر می‌رسید. از کودکی تخیل نیرومندی داشت، واقعیت را به‌روشنی می‌دید و اجازه می‌داد مخیله‌اش با آن بازی کند. نقاشی کردن خیالات و توهمات خودانگیخته‌اش به‌نظر او کاملاً طبیعی می‌آمد. اغلب جنگل‌هایی می‌کشید که بسیار فشرده و وهم‌انگیز بودند. آفتاب بر آنها می‌تابد اما ناتوان از نفوذ در آنهاست. شهرهای او نیز گاه به‌همین صورت‌اند. این نقاشی‌های او به‌طرز عجیبی هراس‌انگیزند. هر چه بیشتر می‌کاویشان، کابوس وارتر نشان می‌دهند.

ارنست نوشت که جنگل را هم مکان کاملی برای خیال‌پردازی می‌داند و هم جایی که انسان با خطر مرگ روبرو می‌گردد. این مخلوط شیفتگی و واهمه را نخستین بار که در نوجوانی به‌جنگل رفته بود احساس کرده بود. نقاشی‌های او در نگاه اول تزئینی به‌نظر می‌رسند، اما رفته‌رفته حالات وهم‌انگیزشان را نمایان می‌سازند. جنگل‌های ارنست همچون همتایانشان در آثار کاسپار داوید فریدریش، نقاش رمانتیک آلمانی... ، مالامال از نمادند، ولی نمادهای او چون سنتی نیستند، تحلیلشان دشوار است. نمادهایی برخاسته از مخیلهٔ شخص نقاش‌اند و بیننده در پذیرش همرایی با او دچار تردید می‌شود. (همان،ص.۱-۵۰).

www.tabarestan.info پیشکش تبرستان

۴-۴-۱- اکسپرسیونیسم (Expressionisme)

این کلمه از پیشوند ex به‌معنای بیرون و pression به‌معنی فشردن تشکیل شده است و در مفهوم چیزی را با فشار از درون به‌بیرون آوردن است؛ مثل میوه‌ای که با فشار آبش را بیرون بیاورند و در معنای اصطلاحی به‌بیان حالات درونی هنرمند اطلاق می‌شود. (شمیسا،۱۳۹۰،ص.۱۴۰،نقل به مضمون). این مکتب طغیانی در برابر رئالیسمی است، که به‌توصیف جهان عینی و بیرونی می‌پردازد. هنرمند اکسپرسیونیست تجربهٔ درونی و روحانی خود را با زحمت بسیار بیرون می‌ریزد و بروز می‌دهد. در واقع او می‌خواهد روح خود را به‌تصویر بکشد و این امری بسیار دشوار است. نتیجهٔ این کار اثری غیرمتعارف و پیچیده است. خاستگاه اصلی این جریان کشور آلمان و عرصهٔ نمایش‌نامه‌نویسی و زمان ظهور آن آغاز قرن بیستم بود؛ این جریان تا چند سال پس از اتمام جنگ جهانی اول رونق داشت و در مدتی حدود ده سال پایان گرفت، ولی بر ادبیات آلمان و نیز ادبیات سراسر جهان تأثیری چشم‌گیر نهاد. به‌نوعی می‌توان گفت اکسپرسیونیسم نامی است که بر مدرنیسم آلمانی نهاده شده است و از کسانی در سراسر جهان، چون گوگن، وان‌گوگ، استریندبرگ، مونش و داستایفسکی وام‌دار است. اکسپرسیونیسم بیشتر در عرصهٔ نقاشی، شعر و نمایش‌نامه تجلّی کرد، اما کمابیش آثاری در قالب رمان هم پدید آورد. این جریان که بسیار انتزاعی بود، مانند دیگر جریانات مدرن، بر درون‌بینی، قوای خلّاقه و تخیّل تأکید فراوان داشت. در شرایطی که ناتورالیسم و امپرسیونیسم به‌سطح و بیرون متوجه بودند و رمانتیسم نو و سمبلیسم به‌سوی عالمی ماورایی، والا و مهذّب نظر داشتند، اکسپرسیونیسم دریچه‌های تازه‌ای را به‌روی هنر گشود. درون انسان هنرمند با خلاقیتی قدرتمند و متلاطم و به‌شکلی انتزاعی تجلّی می‌کرد، درست در نقطهٔ مقابل امپرسیونیسم که به‌شیوه‌ای منفعلانه تأثرات را ثبت می‌کرد. اکسپرسیونیست‌ها از افکار نیچه بسیار متأثّر بودند و تأکید نیچه بر خودآگاهی، خودسروری و به‌کمال رساندن پرشور خویشتن، نیروی محرّکهٔ آنان بود، اما:

... فریاد یا صیحه، که غالباً در هنر اکسپرسیونیستی با آن روبه‌رو می‌شویم،

www.tabarestan.info

همیشه فریاد شادی نیست. ادوارد مونک در چاپ سنگی معروف ۱۸۹۴ خود نشان داد که ممکن است صیحهٔ ناشی از دهشت اگزستانسیل هم باشد.

روح در زیر فشار، در عذاب و در آتش التهاب و گداختگی هولناک – این اشتغال ذهنی را می‌توان اکسپرسیونیستی نامید؛ چیزی که سخت یادآور نیچه است، و نیز داستایفسکی، تنها روان‌شناسی که نیچه توضیح داده که توانسته از او چیزی یاد بگیرد. (فرنس،۱۳۹۰،ص.۱۳).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

اکسپرسیونیسم گرایش فراوان به‌پذیرش تمایلات عرفانی و شبه مذهبی روح انسان و ستایش آنها دارد. تأکید نیچه بر « ایده‌آلیسم، اراده و برشیدایی، در ذهن‌گرایی مفرط بسیاری از اکسپرسیونیست‌ها و فراخوان آنان برای تولد انسان نو همتای خود را یافت؛ انسانی که ویژگی‌هایش هم غالباً به‌ویژگی‌های زرتشت شباهت داشت. بالاتر از همه، نیچه با ستایش خلاقیت و نیروی حیات بر عمیق‌ترین ریشه‌های این ذهنیت تازه زخمه زد.» (همان،ص.۱۲).

اکسپرسیونیست‌ها هم عدم قطعیت نیچه را، در جهت‌گیری‌های مختلف خود نشان می‌دادند؛ « برخی به‌تصاویر معنوی و سیاسی آرمان‌شهر می‌بالند، حال آن‌که بقیه، هرچه می‌کنند، نمی‌توانند شبح نیهیلیسم را پس برانند و از پیش‌بینی دهشتی جهانگیر تن بزنند.» (همان،ص.۱۲). اکسپرسیونیست‌های آلمان نیز مانند اغلب جریانات مدرن این دوره، از آنجا که علیه نظم موجود برخاسته بودند، به سوسیالیسم روی آوردند و به‌همین دلیل و نیز به‌دلیل عنصر پررنگ یهودی در درون این جریان بود، که حزب نازی علیرغم برخی مشابهاتی که بین خود و اکسپرسیونیسم می‌دید، فعالیت آن را ممنوع کرد. این مشابهت‌ها شامل مطالبهٔ جامعهٔ نو، هدف نو و انسان نوین، به‌علاوهٔ توجه به‌امور غیرعقلانی و رویا بود.

اکسپرسیونیست‌ها زبان خاص، پیچیده و ترس‌آوری داشتند و در مضامین خود جنایات جنگی و انسان‌ستیزی این دوران را برجسته می‌کردند. اکسپرسیونیسم زادهٔ جنگ جهانی اول بود و کلان‌شهرها، صنعتی شدن، نظامی‌گری و نظام سرمایه‌داری موجد آن را مورد حمله قرار می‌داد و ارزش‌های حاکم را به‌کلی دور می‌ریخت. آنان پیشاهنگانی چون هولدرلین، کیرکه‌گور،

بودلر، رمبو، ویتمن و نیچه داشتند و به‌رغم انکار سنت ادامهٔ یک خطّ تاریخی بودند. استاد سیدحسینی در مورد اکسپرسیونیست‌ها چنین می‌نویسد:

> تحلیل و تعیین انواع تمایلات هنری اکسپرسیونیست‌ها کار دشواری است. در میان آنها رویای معصومیت را در کنار پیش‌بینی فاجعه و شور مذهبی را در کنار فریادهای خشم‌آگین مبارزهٔ طبقاتی می‌بینیم. و بالاخره هجو سرد و دقّت کلینیکی تحلیل را در کنار انفجار نومیدی و ویرانگری دادائیستی را در کنار تعصب شدید. یگانه صفت مشترک بین همهٔ آنها تمایل به‌افراط و واژگون ساختن ارزش‌ها است. (سیدحسینی، ۱۳۸۱، مکتب‌های ادبی، ص.۷۰۱).

www.tabarestan.info تبرستان

تابلوی «**فریاد**» اثر ادوارد مونش، نقاش نروژی را، که پیش از خود این مکتب به‌وجود آمده، مظهر این مکتب دانسته‌اند (تصویر ۱). در این تابلو «موجودی دیوانه از خشم، لرزان در کنار نرده‌های پلی مشرف بر دریا که گویی بر اثر تشنجی بالا آمده است، گونه‌هایش را با دو دست فشار می‌دهد و زیر آسمان خونین فریاد می‌کشد. در فاصلهٔ دور، دو نفر با شاپوهای بلند، پشت به‌او دور می‌شوند. باری این فریاد وحشت و ترس از زندگی در جامعهٔ اسکاندیناوی برخاسته بود که جامعه‌ای بود اصلاح‌طلب و پاک‌دین و بورژوا.» (همان،ص.۷۰۲).

نمایش‌نامهٔ «به‌سوی دمشق»(۱۹۰۱-۱۸۹۸)از استریندبرگ، نویسندهٔ سوئدی را نیز می‌توان اولین نمایش‌نامهٔ اکسپرسیونیستی دانست، که شخصیت‌های مختلف آن همه مظاهر یک روح واحد هستند و ذهن‌گرایی مفرط بر آن حاکم است. به‌همین دلیل است که امیل زولای ناتورالیست به طرحواره بودن و غیرواقعی بودن شخصیت‌های استریندبرگ اعتراض می‌کند.

اولین مجموعهٔ شعر اکسپرسیونیستی هم با نام «شفق انسانیت»در سال ۱۹۱۹، به‌انتخاب کورت پنیتوس انتشار یافت و از اغلب شاعران آن دوره، مانند الزه‌لاسکر شولر، گئورگ هایم، ارنست اشتدلر و گئورگ تراکل اشعاری داشت.

از مشهورترین نویسندگان اکسپرسیونیست می‌توان هاینریش مان، آلفرد دوبلین، روبرت موزیل و فرانتس کافکا را نام برد، گرچه وجوه اشتراک فراوانی با هم ندارند.

«دربارهٔ کافکا، هرچند که نثر او هیچ یک از افراط‌کاری‌های خاص اکسپرسیونیست‌ها را ندارد، اما بازنمود واقعیت‌های ذهنی از درون، یک صحنه‌پردازی خیالی کاملاً اکسپرسیونیستی انجام می‌دهد. شخصیت‌های رمان‌ها و به‌ویژه داستان‌هایی مانند مسخ و قهرمان گرسنگی عالی‌ترین نمونهٔ قهرمان اکسپرسیونیستی هستند.» (همان،ص.۷۱۲).

اکسپرسیونیسم جریانی بود که خیلی سریع از بین رفت و دشمنانی داشت که حتی پس از نابودیش به‌کوبیدن آن ادامه دادند: حزب نازی آلمان، فرانسوی‌ها، مارکسیست‌ها و کسانی چون جورج لوکاچ که به‌اکسپرسیونیست‌ها اتهام سازش با فاشیست‌ها را می‌زدند.

www.tabarestan.info تبرستان

۴-۴-۲- اکسپرسیونیسم در نقاشی

نقاشی اکسپرسیونیستی نیز وجوه اشتراک فراوانی با ادبیات و موسیقی این سبک دارد، زیرا خاستگاه این مکتب در همهٔ این هنرها یک‌سان و همان قلمرو پژوهش‌های فروید در زمینهٔ هیجان‌ها و ناخودآگاه انسان است.

> نقاشان اکسپرسیونیست آلمان در برابر امپرسیونیسم فرانسوی – که مضمون‌های دل‌نشین، رنگ‌های محو و دل‌انگیز و سطح‌هایی موج‌گون داشت – طغیان کردند و زیبایی و آراستگی رایج را مردود شمردند. آثار آنها، به‌سبب توجه فراوان به‌مضمون‌هایی همچون جنون و مرگ، شاید کریه و برآشوبنده جلوه کند... اغلب رنگ‌هایی برآشوبنده و شکل‌هایی بی‌قواره و غریب را [برای سیر در ناخودآگاه انسان و بیان حالات درونی بسیار انتزاعی] به‌کار می‌گیرند. اثر اکسپرسیونیستی ساختاری تقطیع‌شده دارد.... اکسپرسیونیسم جنبشی است معطوف به‌نارضایی‌های اجتماعی.... (کیمی‌ین، ۱۳۸۹، ص.۱-۶۶۰).

ادوارد مونک در پردهٔ **جیغ** یأس کامل را نشان می‌دهد و هر عنصر اثر به‌تقویت یأس کمک می‌کند. انسان حاضر در آن توخالی است و زیر فشار عواطفش خم می‌شود و به‌خود می‌پیچد. اشکال مواج آب و آسمان و شکل اریب قوی پل، همه، چشم را متوجه دهانی می‌کنند که باز شده و جیغ کشیده است. اگرچه کسان دیگری هم روی پل هستند، احساس انزوای هولناکی بر فضا

حکم‌فرماست. پیام این است که گریزی از «هستی» نیست و درد آن تحمل ناپذیر است. چیزی در تصویر چشم را تسکین نمی‌دهدو هیچ بخشی از پس‌زمینه آرام نیست. تکیه بر خطهای قوی و تناوب‌های نیرومند، و بی قراری در کار با رنگ، احساس نقاش را به‌خوبی بیان می‌کند. مونک، نقاش نروژی فکر و ذکرش مرگ بود و حال و روزی را نشان می‌دهد که بدتر از مرگ به‌نظر می‌رسد.

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

تصویر ۱: ادوارد مونک، جیغ، ۱۸۹۳، رنگ و روغن روی کاغذ، ۷۳/۵×۹۱س‌م، نگارخانهٔ ملی، اسلو.

«اکسپرسیونیسم» نامی است که در سدهٔ بیستم به‌سبک نقاشی‌هایی از این دست داده شد، آثاری که موضوعشان حالات روانی است و این حالات چنان مؤکد به‌نمایش درمی‌یند که شکل همه چیز را تحریف می‌کنند. نقطهٔ ضعف اکسپرسیونیسم این است که بسیاری از حالات روانی حاد به‌شخص خود هنرمند مربوط می‌شوند و معنی یا اهمیتی برای دیگران ندارند، ولی در شاهکارهایی مانند جیغ، اکسپرسیونیست‌ها از یأس بشری عامی پرده برداشتند که پیش‌تر به‌تصویر درنیامده بود. ویلهلم وورینگر، مورخ آلمانی هنر می‌گوید اکسپرسیونیسم

بیش از آن‌که سبک هنری محضی باشد، گرایش مزمنی اغلب در شمال اروپاست که هوای سردش به‌احساس ناامنی و واهمه دامن می‌زند. نهضت‌های اکسپرسیونیستی معاصر را با رجوع به‌گذشتهٔ این سنت بهتر می‌توان شناخت. (لمبرت،۱۳۸۶،ص.۱۷-۱۶).

برخی نقاشان اکسپرسیونیست با نقاشی کردن طبیعت، صرفاً حال و هوایی روانی را بیان می‌کردند، نه ثبت زمان و مکانی خاص. آنان عناصر طبیعت را به‌عنوان نمادهایی متعارف به‌کار می‌بردند، ولی با وجود آشنابودن این عناصر افسرده و بی قرار نشان می‌دادند. خط‌های پر پیچ و خم آثار اوبری بیردزلی نقاش انگلیسی نیز متأثر از این گرایش است.

www.tabarestan.info تبرستان

۴-۴-۳- اکسپرسیونیسم در موسیقی

میان نویسندگان، نقاشان و موسیقی‌دانان اکسپرسیونیست ارتباطی تنگاتنگ برقرار بود و بسیاری از آنان در چندین قلمرو هنری به آفرینش آثار هنری می‌پرداختند. مثلاً واسیلی کاندینسکی نقّاش به‌نگارش شعر و مقاله و نمایش‌نامه می‌پرداخت و آرنولد شونبرگ اتریشی که حرفهٔ اصلی او آهنگ‌سازی بود، در نقاشی هم دستی داشت و حتی تابلوهایش را در نمایشگاه‌های نقاشی اکسپرسیونیست‌ها به‌نمایش می‌گذاشت. اکسپرسیونیسم موسیقایی از طغیان حسی آخرین آثار رمانتیک‌هایی چون واگنر، ریشارد اشتراوس و مالر متولد شد. از مهم‌ترین نمونه‌های موسیقی اکسپریونیستی می‌توان به *«بازمانده‌ای از ورشو»* اپوس ۴۶ ساختهٔ شونبرگ و *«اپرای وُتسک»* اثر آلبان برگ و *«پنج قطعه برای ارکستر»* ساختهٔ آنتون وبرن اشاره کرد. همهٔ این آثار دیسونانس‌هایی [در فارسی ترجمه شده به‌صدای نامطلوب و متضاد کنسونانس است و حالتی وهم‌آلود دارد.] تند و تیز و ساختاری اپیزودیک دارند، از گستره‌ها و جلوه‌های صوتی نامتعارف بهره می‌گیرند و از هارمونی و توالی‌های آکوردی سنتی پرهیز می‌کنند. *«بازمانده‌ای از ورشو»* و *«وُتسک»* هر دو تجسّم جهانی کابوس‌گونه و نیز بیانگر همدردی

ژرف با بیچارگان و رنجدیدگان هستند.

اجرای نخستین آثار شونبرگ خشم شنوندگان سنتی و منتقدان را برانگیخت و منتقدی پیش‌نهاد کرد شونبرگ بدون کاغذ نت در دارالمجانین نگهداری شود. (کیمی‌ین، ۱۳۸۹، ص.۳-۶۶۰). می‌توان برداشت کرد که این امر نشانگر موفقیت شونبرگ در نمایش ناخودآگاه انسان و پیچیده‌ترین حالات انتزاعی درونی او است.

ذهن‌گرایی در برخی آثار شونبرگ با دیسونانس‌هایی که به‌شیوه‌ای نامنتظر حل می‌شوند و نیز ملودی‌هایی چرخشی با گسترهٔ پهناور زیر و بم و پرش‌های بزرگ تجسم می‌یابد. ملودی‌های منقطع، جلوه‌های بدیعِ سازی و تضادهای بسیار شدید در به‌کارگیری دینامیک و محدوده‌های صوتی در موسیقی شونبرگ با شکل های بی‌قواره و رنگ‌های برآشوبندهٔ نقاشی‌های اکسپرسیونیستی همانندی دارد. بافت او پلی‌فونیک و بسیار پیچیده است. عبارت‌ها طول‌هایی نامنظم دارند و از تکرار ملودیک پرهیز شده است. از نظر آواز نیز در آثار شونبرگ سبکی نامعمول ایجاد شده است، که کیفیتی مابین آواز و گفتار دارد و آن را آوای گفتارگونه نامیده‌اند. (همان،ص. ۶-۶۶۵).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

۴-۴-۴- تحلیل اکسپرسیونیسم در داستان «تجربه‌های آزاد» از شهرنوش پارسی‌پور

موضوع اصلی این داستان بلند هشتاد صفحه‌ای روشنفکران و دغدغه‌های آنان هستند در اجتماعی به‌شدت بیگانه و ناهمگون. از این روی است که عاقبت یکی از اینان چون کرم به‌دور خود پیله‌ای می‌تند و جدایی خود از اجتماع را بدین شکل نمادین به‌تصویر می‌کشد. اغلب منتقدان ایرانی داستان‌های شهرنوش پارسی‌پور را به‌طور کلی در حیطهٔ مکتب رئالیسم جادویی دانسته‌اند، اما ذکر این نکته بسیار ضروری به‌نظر می‌رسد، که یکی از مهم‌ترین خصلت‌های رئالیسم جادویی برآمدن آن از دل اعتقادات بومی و خرافی و افسانه‌ای کهن است و نمونهٔ بسیار عالی آن را در برخی آثار منیرو روانی‌پور، بخصوص رمان «اهل غرق» و

داستان کوتاه «آبی‌ها»، که فضا و حال و هوایی مشابه دارند، به‌خوبی می‌توان دید. درحالی‌که عنصر فراواقعی در اغلب داستان‌های شهرنوش پارسی‌پور، مثل این داستان هیچ‌گونه ربطی به‌افسانه‌ها و اعتقادات خرافی و بومی ندارد. مثلاً در این داستان یکی از شخصیت‌های اصلی از فرط ناامیدی و انزوا مانند کرمی به‌دور پاهای خود پیله می‌تند. به‌نظر می‌رسد نویسنده حالت درونی و معضلات روحی این شخصیت را بدین شکل نمادینه کرده و این همان چیزی است که در آثار هنری اکسپرسیونیستی، بخصوص داستان‌های کافکا، مثلاً مسخ، شاهد آن هستیم. در داستان «مسخ» از خود بیگانگی کارمندی که هر روز ناچار به‌تکرار یک زندگی ملالت‌بار و ناخوشایند است، به‌شکلی نمادین، یعنی تبدیل شدن «گره گوار سامسا» به حشره‌ای عظیم نمایش داده شده، حشره‌ای که نه‌فقط دیگران او را نمی‌شناسند و به‌فرض شناختن باز از او نفرت دارند، بلکه خود نیز از به‌جا آوردن خود ناتوان و بیزار است. فضای داستان رعب‌آور، عجیب و نفرت‌انگیز است. هنرمند احساسی درونی و انتزاعی را به‌دشواری و به‌شیوه‌ای غریب از خود بیرون می‌کشد و به‌نمایش می‌گذارد. در داستان «تجربه های آزاد» نیز خواننده خود را در چنین فضایی می‌یابد. آدم‌ها خسته و دل‌مرده، عاصی و از یکدیگر، حتی از همفکران خود بیزار هستند. فضا عجیب و دهشتناک است. شخصیت اصلی داستان تا جایی که می‌تواند خود را در فضای فکری و زندگی اجتماعی باقی نگه‌می دارد، اما به‌ناچار از این محیط بسیار بیگانه پس زده می‌شود و به‌کنج خانه پناه می‌برد. سپس شروع به‌تنیدن تار به دور پاهای خود می‌کند. اولین اندامی که در او فلج و ناتوان از حرکت می‌شود، پا یعنی ابزار حرکت و رفتن به اجتماع است. این شخصیت جز نامی اختصاری نامی ندارد و احساس ناتوانی و بی‌هویتی او در اجتماع این‌گونه، با اختصاص دادن فقط حرف اول نامش، به‌جای نام کامل، نشان داده شده است.

... و با سر به‌من و مادام اشاره کرد. سه نفری رفتیم جلو و «ب» را محاصره کردیم. ظاهراً زیر پتو خیلی نحیف به‌نظر می‌رسید، ولی گویا از فرصت دایم یک‌جا نشستن استفاده کرده بود و راه‌های غافلگیر شدن را آموخته بود. این بود

پیشکش تبرستان www.tabarestan.info

که دست‌های نحیفش با شدت در هوا تقلا می‌کردند و ما سه نفر صبورانه حملات او را تحمل می‌کردیم و بالاخره دستگیر شد. جفت دست‌هایش را «هارو» گرفته بود. مادام از زیر شانه‌ها بغلش کرد و من پاهای در پیله‌اش را در آغوش گرفتم و به‌همین ترتیب به‌طرف صندلی چرخدار رفتیم. «ب» فریاد می‌زد: «بی‌شرف‌ها، پست‌فطرت‌ها، بی‌ایمان‌ها، آدمکش‌ها!» ولی هیچ بشری را در جهان خاکی نمی‌توان پیدا کرد که در یک روز بهاری که مصادف با یک جشن ملی بزرگ هم باشد، به‌خودش اجازهٔ عصبانی شدن بدهد.

و ما عرق‌ریزان او را روی صندلی نشاندیم و دست‌هایش را به‌دسته‌های صندلی طناب‌پیچ کردیم و حین فحش دادن بود که پارچه‌ای را در دهانش فروکردیم و روی آن را با دستمال آبی تمیزی بستیم.

آن وقت چشم‌های گرسنگی کشیده و تبدار «ب» دیدن داشت. مثل این بود که بخواهد هزاران چاقو را به‌طرف ما پرتاب کند. بعد هارو سرش را برد جلو و گفت: «حالا خفقان می‌گیری و مثل بچه آدم سرجات می‌شینی.» (پارسی‌پور، ۱۳۸۳،ص۳-۷۲).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

همچنین در بخشی از داستان، شخصیتی عجیب در حالی محاکمه می‌شود که مرده و گوشت نیمی از صورت و اندام‌های او فروریخته است. او نیز نمایندهٔ گروهی از روشنفکران است که حامل پیام و اندیشه‌ای ناشناخته و شاید مرده برای اجتماع خود هستند. شخصیت اصلی داستان وقتی او را می‌بیند، تنها کسی است که او را می‌شناسد و به‌خاطر او اشک می‌ریزد، در حالی که دیگران اصلاً او را نمی‌شناسند و فقط پس از این دیدار است که «ب» حاضر می‌شود دیگران به زور پیله را از دور پاهای او باز کنند و او را به‌سفری دور بفرستند. سفری که پس از آن دیگر کسی هرگز «ب» را نمی‌بیند. بدین گونه حس بیگانگی با مردم و سپس مهاجرت گروهی از روشنفکران به‌شیوه‌ای نمادین تصویر شده است.

رییس رو به متهم کرد و گفت: «آقای عزیز، توجه دارید که قصد ما اعادهٔ حیثیت از شماست؛ هرچند دیگر کسی شما را نمی‌شناسد.»

و رو به‌جمعیت داد زد: «کسی او را می‌شناسد؟»

صدا از کسی درنیامد، جز «ب» که داد زد: «من!»

رییس گفت: «هان؟»

که هارو وحشت‌زده از جا بلند شد و داد زد: «آقایان ببخشیدش، این مرد مریض است. فقط به‌اندازهٔ یک پیلهٔ ابریشم ارزش دارد.»

رییس بیشتر از این پی‌جویی نکرد و باز متوجه متهم شد: «به هر حال وجود شما علی‌السویه است، ولی ما دوست داریم وقتی در شادی زندگی می‌کنیم، حتا لکهٔ کوچکی هم آسمان زندگی ما را تار نکند. به‌همین جهت می خواهیم که از شما اعادهٔ حیثیت بشود. فقط کافی است بگویید که از کشته شدن خودتان متأسفید و بی‌هوده مرده‌اید، برای هیچ و پوچ.»

متهم ساکت بود و کم‌کم زمزمه بین مردم درگرفت. بعضی‌ها را می‌دیدم که رنگشان پریده بود و دوستان سابق متهم پابه‌پا می کردند. رییس گفت: «بگویید که متأسفید.»

متهم گفت: « متأسفم که متأسف نیستم. به‌هر حال مردن بهتر بود.» آن وقت حسابی شلوغ شد. دیدم که «ب» گریه می‌کند، بدون آن‌که صدایش دربیاید....

شب در اتاق مادام دور هم نشسته بودیم و چای می‌خوردیم. بیرون صدای آتش‌بازی می‌آمد.

هارو گفت: «خوب «ب» فقط تو می‌شناختیش، واسه همین می‌خواستم ببرمت. حیف نیست تو هم در پیله بمیری؟»

«ب» جواب نداد. هارو گفت: «من جرأتشو ندارم، قرار هم نیس که کاری انجام بشه. ولی تو می‌تونی بری سفر، حرکت کنی، ببینی، بشنوی، بالاخره این بهتر از پروانه شدنه، بالاخره یک کاریه.»

«ب» گفت: «پروانه شدنم یک کاریه.»

«این فقط هو و جنجال دنبال خودش داره. تو که احتیاجی به‌سروصدا نداری.»

«ب» گفت: «نه.»

«خوب پس برو، حداقل هوای تازه تنفس می‌کنی.»

«پس شماها چی؟»

«خوب مام واسه خودمون هستیم دیگه.»

آن وقت باز سه نفری کمک کردیم و پیله را از دور پا و کمر «ب» باز کردیم. غلاف عظیمی از نخ ابریشم در اتاق جمع شده بود و پاهای از شکل

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

افتاده و لاغر «ب» از توی غلاف پیله بیرون آمد.

«ب» گفت: «وضعم خیلی بده، نه؟»

«نه، زیادم بد نیس. شش ماه که راه بری، خوب می‌شه. «ب» من مطمئنم که می‌شه یه کارهایی کرد. این‌قدر مطمئنم که حد نداره.»

«ب» خندهٔ تلخی کرد. بعد هارو به‌مادام دستوراتی داد. فردا «ب» را به‌حمام می‌بردند و تر و تمیزش می‌کردند. آن وقت چند دست لباس لازم بود و یک چمدان و یک بلیط اتوبوس. بقیه‌اش با روزگار بود که چه بخواهد.

بعدش من دیگر هرگز ب را ندیدم.

پایان

(همان،۹-۷۸)

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

شباهت این سبک داستان‌نویسی به داستان‌های کافکا و نیز سایر آثار اکسپرسیونیستی بسیار زیاد و غیرقابل انکار است. حتی وجوه اشتراک فراوانی را در تابلوهای نقاشی اکسپرسیونیستی با این داستان‌ها می‌توان یافت. مهم‌ترین خصوصیات اکسپرسیونیسم، یعنی بیان انتزاعی‌ترین حالات درونی انسان را، با زبان و تصاویری عجیب در همهٔ این آثار می‌توان دید. در واقع این روح هنرمند است که هنگام با فشار کشیده شدن به‌سوی بیرون، بدین شکل کج و کوله و مسخ یافته و نامأنوس، به‌نمایش گذاشته شده است. همچنین این نکته که «اکسپرسیونیسم جنبشی است معطوف به‌نارضایی‌های اجتماعی» نیز در این داستان به‌نحو بارزی به‌چشم می‌خورد. در این بخش نمونه‌ای از داستان اکسپرسیونیستی «مسخ» اثر کافکا، که همین ویژگی‌ها را دارد، نقل می‌شود.

۴-۴-۵- فرانس کافکا: مسخ

یک روز صبح، همین که گره‌گوار سامسا از خواب آشفته‌ای پرید، در رختخواب خود به‌حشرهٔ تمام عیار عجیبی مبدّل شده بود. به‌پشت خوابیده و تنش، مانند زره، سخت شده بود. سرش را که بلند کرد، ملتفت شد که شکم قهوه‌ای گنبدمانندی دارد که رویش را رگه‌هایی، به‌شکل کمان، تقسیم‌بندی کرده است. لحاف که به‌زحمت بالای شکمش بند شده بود، نزدیک بود به‌کلی بیفتد و پاهای

او که به‌طرز رقت‌آوری برای تنه‌اش نازک می‌نمود جلو چشمش پیچ‌وتاب می‌خورد.

گره‌گوار فکر کرد: «چه به سرم آمده؟» معهذا در عالم خواب نبود. اتاقش، درست، یک اتاق مردانه بود. گرچه کمی کوچک، ولی کاملاً متین و بین چهار دیوار معمولی‌اش استوار بود. روی میز کلکسیون، نمونه‌های پارچه گسترده بود — گره‌گوار شاگرد تاجری بود که مسافرت می‌کرد — گراووری که اخیراً از مجله‌ای چیده و قاب طلایی کرده بود، به‌خوبی دیده می‌شد. این تصویر، زنی را نشان می‌داد که کلاه کوچکی به‌سر و یخهٔ پوستی داشت و خیلی شق و رق نشسته و نیم آستین پرپشمی را که بازویش تا آرنج در آن فرومی‌رفت، به‌معرض تماشای اشخاص باذوق گذاشته بود.

گره‌گوار به‌پنجره نگاه کرد. صدای چکه‌های باران، که به‌جلبی شیروانی می‌خورد، شنیده می‌شد؛ این هوای گرفته او را کاملاً غمگین ساخت. فکر کرد: «کاش دوباره کمی می‌خوابیدم تا همهٔ این مزخرفات را فراموش بکنم!» ولی این کار به‌کلی غیرممکن بود؛ زیرا وی عادت داشت که به‌پهلوی راست بخوابد و با وضع کنونی نمی‌توانست حالتی را که مایل بود به‌خود بگیرد. هرچه دست و پا می‌کرد که به‌پهلو بخوابد با حرکت خفیفی، مثل الاکلنگ، هی به‌پشت می‌افتاد. صد بار دیگر هم آزمایش کرد و هر بار چشمش را می‌بست تا لرزش پاهایش را نبیند. زمانی دست از این کار کشید که یک نوع درد مبهمی در پهلویش حس کرد، که تا آن‌گاه مانند آن را درنیافته بود.

فکر کرد: «چه شغلی، چه شغلی را انتخاب کرده‌ام! هر روز در مسافرت! دردسرهایی بدتر از معاشرت با پدر و مادرم است! بدتر از همه، این زجر مسافرت، یعنی: عوض کردن ترن‌ها، سوار شده به‌ترن‌های فرعی که ممکن است از دست برود، خوراکی‌های بدی که باید وقت‌وبی‌وقت خورد! هر لحظه دیدن قیافه‌های تازهٔ مردمی که انسان دیگر نخواهد دید و محال است که با آنها طرح دوستی بریزد! کاش این سوراخی که تویش کار می‌کنم به‌درک می‌رفت!» بالای شکمش کمی احساس خارش کرد. به‌چوب تخت‌خواب کمی بیشتر، نزدیک شد. به‌پشت می‌سرید؛ برای این‌که بتواند بهتر سرش را بلند کند و در محلی که می‌خارید یک رشته نقاط سفید به‌نظرش رسید که از آن سر در نمی‌آورد. سعی کرد که با یکی از پاهایش آن محل را لمس کند ولی پایش را به‌تعجیل عقب کشید، چون این تماس لرزش سردی در او ایجاد می‌کرد.

www.tabarestan.info پیشکش تبرستان

به‌وضع قبلی خود درآمد. فکر می‌کرد: «هیچ چیز آن‌قدر خرف‌کننده نیست که آدم همیشه به‌این زودی بلند بشود. انسان احتیاج به‌خواب دارد. راستی، می‌شود باور کرد که بعضی از مسافران مثل زن‌های حرم زندگی می‌کنند؟ وقتی که بعد از ظهر به‌مهمان‌خانه برمی‌گردم تا سفارش‌ها را یادداشت بکنم، تازه این آقایان را می‌بینم که دارند چاشت خودشان را صرف می‌کنند. می‌خواستم بدانم اگر من چنین کاری می‌کردم، رئیسم به‌من چه می‌گفت؟ فوراً مرا بیرون می‌انداخت؟ کی می‌داند، شاید هم این کار عاقلانه باشد. اگر پای‌بند خویشانم نبودم، مدت‌ها بود که استعفای خودم را داده بودم. می‌رفتم رئیسمان را گیر می‌آوردم و مجبور نبودم که فرمایش‌های او را قورت بدهم. در اثر این کار لابد از روی میز دفترش می‌افتاد. این هم اطوار غریبی است: برای حرف زدن با کارمندانش روی میز دفتر صعود می‌کند، مثل این‌که به‌تخت نشسته؛ آن هم با گوش سنگین که باید کاملاً نزدیکش رفت! در هر حال، هنوز امیدی باقی است. هر وقت پولی را که اقوامم به‌او بدهکارند پس‌انداز کردم — این هم پنج شش سال وقت لازم دارد — حتماً این ضربت را وارد می‌آورم. بعد هم حرف حساب یک کلمه ورق برمی‌گردد. در هر حال، باید برای ترن ساعت پنج بلند بشوم.»

به‌ساعت شماطه که روی دولابچه تیک و تاک می‌کرد، نگاهی انداخت و فکر کرد: «خدا به داد برسد!» ساعت شش و نیم بود و عقربک‌ها به‌کندی جلو می رفتند. از نیم هم گذشته بود: نزدیک شش و سه ربع بود. پس ساعت شماطه زنگ نزده بود؟ مع‌هذا، از توی رختخواب عقربک کوچک دیده می‌شد که روی ساعت چهار قرار گرفته بود. شماطه حتماً زنگ زده بود. پس در این صورت، با وجود سر و صدایی که اثاثیه را به‌لرزه در می‌آورد، گره‌گوار به‌خواب خوشی بوده؟ خواب خوش! نه، او به‌خواب خوش نرفته، ولی غرق خواب بوده. بله؛ اما حالا؟ ترن اول، ساعت هفت حرکت می‌کرد. برای این‌که بتواند به‌آن ترن برسد، باید دیوانه‌وار عجله بکند. از این گذشته، کلکسیون نمونه‌ها هم در پاکت پیچیده نشده بود. اما آنچه مربوط به‌خود گره‌گوار می‌شد این‌که او کاملاً سردماغ نبود. بر فرض هم که خودش را به‌ترن می‌رسانید، اوقات تلخی اربابش مسلم بود. زیرا پادوی دوچرخه‌سوار، سر ساعت پنج، دم ترن انتظار گره‌گوار را کشیده و مسامحهٔ او را به‌تجارت‌خانه اطلاع داده بود. این آدم مطیع و احمق، یک نوع غلام حلقه‌به‌گوش و تحت‌الحمایهٔ رئیس بود. اما... اگر خودش را به‌ناخوشی می‌زد؟ این هم بسیار کسل کننده بود و به‌او بدگمان می‌شدند؛ زیرا پنج سال می‌گذشت که

www.tabarestan.info تبرستان

در این تجارت‌خانه کار می‌کرد و هرگز کسالتی به‌او عارض نشده بود. حتماً رئیس با پزشک بیمه می‌آمدند و پدر و مادرش را از تنبلی پسرشان سرزنش می‌کردند و اعتراضات را به‌اتکای قول پزشک – که برای او هرگز ناخوش وجود نداشت و فقط تنبل وجود داشت – رد می‌کردند. آیا ممکن بود، طبیب در این مورد بخصوص اشتباه کند؟ گره‌گوار حس می‌کرد که کاملاً حالش به‌جاست. فقط این احتیاج بیهوده به‌خوابیدن، آن هم در چنین شب طولانی، او را از کار بازداشته بود. اشتهای غریبی در خود حس می‌کرد....اول، سر فرصت بلند می‌شد، بی‌آن‌که کسی مخل او بشود، لباس می‌پوشید و بخصوص صبحانه را می‌خورد و بعد وقت داشت برای این‌که فکر بکند. به‌خوبی حس می‌کرد که رختخواب جای یافتن راه حل عاقلانه برای این مساله نیست. چه بسا اتفاق می‌افتد که در اثر بدی وضع خوابیدن، از این کسالت‌های کوچک به‌انسان رخ می‌دهد و همین‌که برخاستند، خودبه‌خود از بین می‌رود و گره‌گوار متوجه بود که کم کم خیالات باطل او برطرف می‌شود. اما راجع به‌تغییر صدایش، کاملاً معتقد بود که آن مقدمهٔ سرماخوردگی است و این ناخوشی مختص کسانی است که مجبور به‌مسافرت زیاد می‌باشند.

رد کردن لحاف برایش هیچ زحمتی نداشت؛ کمی باد کرد و لحاف خودبه‌خود افتاد. بعد گره‌گوار از جثهٔ مهیب خود دچار زحمت شد. برای این‌که بلند بشود، احتیاج به‌بازو و ساق پا داشت و او به‌جز پاهای کوچکی که دائماً می‌لرزیدند و به‌آنها مسلط نبود، چیزی نداشت. قبل از این‌که بتواند یکی از آنها را تا بکند، بایستی کمی استراحت کند و زمانی که حرکت مطلوب را اجرا می‌کرد هم پاهای دیگر، بدون نظم، درهم‌وبرهم می‌شدند وبه طرز دردناکی او را شکنجه می‌کردند. با خودش گفت: «بی‌خود نباید توی رختخواب ماند.»... (کافکا، ۱۳۸۲، ص.۱۰-۵).

www.tabarestan.info تبرستان

۴-۵-۱- امپرسیونیسم

نام این مکتب نیز مشابه مکتب اکسپرسیونیسم، از پیشوند im و pression تشکیل شده و به معنای درونی کردن و بیان احساس آنی و زودگذر هنرمند نسبت به‌چیزی از محیط بیرون و اشیاء است. استاد شمیسا در کتاب «مکتب‌های ادبی» در توضیح این مکتب، این طور می‌نویسند:

این اصطلاح از اسم نقّاشی کلود مونه گرفته شده. امپرسیون: خورشید مدیترانه که در ۱۸۷۴ در پاریس به‌نمایش گذاشته شد. امپرسیون به‌معنی تأثّر است: چیزی را به‌درون خود می‌بریم (press می‌کنیم). امپرسیونیسم هرچند در اصل مربوط به‌نقاشی است اما در ادبیات و نقد ادبی (نقد تأثّری) هم مطرح است. باید یک امپرسیون (تأثّر) زودگذر و سریع را از یک نقطه‌نظر درونی ثبت کرد و این ثبت و ضبط هرچه اصیل‌تر و رهاتر از قیود عقلانی و اخلاقی و سیاسی و چه و چه باشد بهتر است. آنان به نشان دادن دقیق معتقد نبودند. امپرسیونیسم سبکی کاملاً شخصی و درونگرایانه است. درک امپرسیون تابلو بستگی به‌بیننده دارد.... به‌طور کلی به‌تکنیک برخی از داستان‌نویسان که به‌زندگی درونی قهرمانان بیشتر تکیه دارند تا حقایق خارجی امپرسیونیسم هم می‌گویند... به‌نظر من برخی از شعرهای کتاب «ما هیچ ما نگاه» سهراب سپهری جنبهٔ سمبولیستی و امپرسیونیستی دارند، زیرا اشیاء نخست درونی شده و سپس با سمبل به‌آنها اشاره شده است. (شمیسا، ۱۳۹۰، ص.۴-۱۵۳).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

همچنین در بیان فرق بین اکسپرسیونیسم و امپرسیونیسم چنین توضیح می‌دهند:

در امپرسیونیسم از یک شیء خارجی تأثّر می‌پذیرند و آن تأثر را بیان می‌کنند. در اکسپرسیونیسم شیء خارجی مطرح نیست بلکه یک امر درونی بیان می‌شود، لذا درک آن دشوارتر است. آن امر درونی ممکن است خیلی مبهم یا خیالی باشد یا جنبهٔ پیشگویانه داشته باشد مثل کوره‌های آدم‌کشی و یهودکشی که در زمان کافکا کاملاً خیالی بود و بعدها اتفاق افتاد. به‌عبارت دیگر می‌توان گفت در امپرسیونیسم چیزی را که در بیرون است با دیدهٔ درونی خود می‌بینیم و بیان می‌کنیم اما در اکسپرسیونیسم چیزی را که در درون است در بیرون حیات می‌بخشیم. (همان، ص.۱۵۴).

۴-۵-۲- امپرسیونیسم در نقاشی

در نقاشی امپرسیونیستی **رنگ‌های روشن، بخصوص رنگ زرد، نور، حرکت، عدم وضوح و ضربه‌های تند و سریع قلم‌مو جزو ویژگی‌های این سبک** است.

امپرسیونیست‌های فرانسوی به‌شدت مفتون آب بودند و امواج اقیانوس و چین‌و شکن‌های آب و قایق‌های بادبانی را با رنگ‌هایی روشن و لطیف تصویر

می‌کردند. مونه مجموعه‌ای شامل بیست پرده از کلیسای جامع روآن آفرید، که این کلیسا را در ساعات مختلف روز، از سپیده‌دم تا غروب به‌تصویر می‌کشید. در این مجموعه نمای سنگی کلیسا از جمود و سختی درآمده و به‌مهی آغشته به‌رنگ می‌ماند. در ادبیات هم این علایق و خصایص خود را نشان می‌دهند؛ مثلاً نویسنده عواطف و تأثرات آنی خود و شخصیت‌های داستانی را نسبت به جهان بیرون، با کمک ثبت لحظات گذرا نشان می‌دهد. بنا براین بیشتر از آن‌که به حوادث و توصیفات بیرونی بپردازد، با استفاده از صنایع شعری به‌بیان عواطف و افکار شخصیت‌ها می‌پردازد. در این‌گونه داستان‌ها باید هم توجه به **نور، حرکت، رنگ‌های روشن، بخصوص رنگ زرد، توجه به‌آب و مناظر ساحلی و عدم وضوح و ابهام** وجه اشتراک مهم این سبک نقاشی با همین سبک نویسندگی است.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

تابلو معروف کلود مونه، با نام «امپرسیون: طلوع خورشید» که نام این مکتب نیز از آن گرفته شده، مهم‌ترین مشخصه‌های مکتب امپرسیونیسم را به‌وضوح در خود دارد. (تصویر ۲).

تصویر ۲: کلود مونه (فرانسوی، ۱۹۲۶-۱۸۴۰)، *امپرسیون: طلوع خورشید*، ۱۸۷۲، ۴۹/۵×۶۵س‌م، موزهٔ مارموتان، پاریس.

در ادبیات باید به‌این نکته نیز توجه داشت که داستان امپرسیونیستی نوعی داستان مدرن است و به‌همین سبب ویژگی‌های مهم مدرنیسم از جمله **پیرنگ مبهم، استفاده از راوی اول شخص و یا ذهنیت مرکزی - برای بازتاب بهتر عواطف درونی- روایت پاره‌پاره و آشفته، فرجام مبهم و همچنین شعرگونه بودن داستان و استفاده از صور خیال**، بخصوص نمادینه کردن را هم، در آن می‌توان مشاهده کرد. برای درک بهتر این سبک نگارش، ویژگی‌های امپرسیونیستی داستان کوتاه «نقشبندان» را از مجموعهٔ «نیمهٔ تاریک ماه» اثر هوشنگ گلشیری مورد توجه قرار می‌دهیم.

بخش به تبرستان www.tabarestan.info

۴-۵-۳- امپرسیونیسم در موسیقی

مهم‌ترین آهنگ‌ساز امپرسیونیست کلود دبوسی (۱۹۱۸-۱۸۶۲) فرانسوی است و سبک امپرسیونیستی او بیان نهایی رمانتیسیسم و سرآغاز عصری نو در موسیقی است. کلود دبوسی دورهٔ رمانتیک را به قرن بیستم پیوند داده است. «استفادهٔ او از رنگ صوتی به‌عنوان عنصری حیاتی برای خلق فرم و تکنیک‌های هارمونیک بدیعش، او را طلایه‌دار موسیقی‌دانان سدهٔ بیستم ساخت.» (کیمی‌ین، ۱۳۸۹، ص.۶۲۸). او که با بسیاری از شاعران سمبولیست، به‌ویژه مالارمه و ورلن دوست بود و در هنگام تحصیل خود در کنسرواتوار پاریس با آثار نقاشان امپرسیونیست آشنا شده بود، در کلام آثار آوازی خود از اشعار سمبولیست‌ها استفاده می‌کرد و شعر «بعد از ظهر یک فون» از مالارمه الهام‌بخش مشهورترین اثر ارکستری او شد.

> دبوسی مانند نقاشان امپرسیونیست و شاعران سمبولیست فرانسه، در تداعی حالت‌های گذرا و فضاهای مه‌آلود استاد بود. دل‌بستگی او به‌جلوه‌های سیّال، لمس‌ناپذیر و گذرا حتی در عنوان آثار او نیز بازتاب یافته است. *«بازتاب‌ها در آب»*، *«ابرها، و صداها»* و *«عطرهایی که در هوای غروب پیچ و تاب می‌خورند»*.
>
> ایده‌های ادبی و تصویری اغلب الهام‌بخش دبوسی بودند و بیشتر آثار او عنوان‌هایی توصیفی دارند. موسیقی او کیفیتی آزاد، خودجوش و کم و بیش بداهه‌سرایانه دارد. او چنین نوشته است: «پیوسته بیشتر متقاعد می‌شوم که موسیقی در اساس چیزی نیست که بتواند به‌قالب فرمی سنتی و تثبیت‌شده درآید.

موسیقی از رنگ‌ها و ریتم‌ها ساخته شده است.» چنین تأکیدی بر **رنگ‌آمیزی، فضاسازی و سیلان از ویژگی‌های امپرسیونیسم در موسیقی** است.

در آثار دبوسی، رنگ‌آمیزی به‌واقع بیش از هر چیز برجستگی می‌یابد. دگرگونی‌های لطیف رنگ‌آمیزی در موسیقی دبوسی همان ضرورت و اهمیتی را دارد که تضادهای تماتیک در آثار آهنگ‌سازان پیشین. صدای مطلوب دبوسی صدایی پراحساس و زیبا بود که هیچ‌گاه تیز و گوش‌خراش نباشد. در آثارش به‌ندرت تمام سازها برای پدید آوردن صدایی پرحجم همنوازی می‌کنند و در عوض بخش‌هایی کوتاه و متعدد به‌سازهای تک‌نواز اختصاص یافته است. [مشابه ضربه‌های کوتاه و مقطع قلم‌مو در نقاشی] بادی‌های چوبی به‌ویژه نقشی برجسته دارند و در محدوده‌های صوتی نامعمول به‌کار گرفته می‌شوند. [باز هم مشابه شیوهٔ نامعمول استفاده از رنگ و قلم‌مو در نقاشی] (صداهای بم و مخملی فلوت در پرلود *«بعد از ظهر یک فون»* نمودی برجسته یافته است.) ... صدایشان گویی از دور به‌گوش می‌رسد. [مانند ابهام و عدم وضوحی که در نقاشی امپرسیونیستی به‌چشم می‌خورد.].... (همان،ص.۶۲۵).

www.tabarestan.info تبرستان

۴-۵-۴- تحلیل امپرسیونیسم در داستان کوتاه «نقشبندان» از هوشنگ گلشیری

ویژگی‌های مربوط به‌این مکتب از همان آغاز، در **نام داستان** «نقشبندان» خودنمایی می‌کنند. خواننده در طی داستان متوجه می‌شود کلمهٔ نقشبندان حاکی از تلاش راوی داستان برای منتقل کردن نقشی قدیمی، آنی و گذرا، از همسر بیمار و جدامانده‌اش بر روی کاغذ است. راوی مدام این تصاویر آنی، گذرا و لحظه‌ای از بودن در کنار همسرش را، به‌شیوه‌ای که بر او تأثیر نهاده‌اند، به‌یاد می‌آورد:

... اما حالا به‌اینجا رسیده‌ام و هر بار هم که به‌یاد چیزی می‌افتم که آنجا هست، یا نامه‌ای می‌رسد، یا کارت پستال‌های یک شکل و یک اندازه می‌رسند، **فقط همان خم خیابان را می‌بینم و خورشید را که بزرگ اما سرد سر از دریا برآورده است و افق روبه‌رو را نارنجی مایل به‌زرد کرده است. نه، خورشید از آن راسته که بالا می‌رفتیم پیدا نبود، فقط رنگ نارنجی مایل به‌زرد افق بود و در خیابان و**

حتی کنار ساحل، وقتی باز نگاه کردم کسی نبود، اما هست، مثل نوار فیلمی که همه‌اش برداشت های مکرر است از آنچه دیده‌ام. برای همین هر روز صبح از ساعت شش و نیم که لقمه‌ای می‌خورم و این کَرَمِ ننه رباب را می‌فرستم که تا پیش از ظهر به‌هر جا می‌خواهد برود، تا من بنشینم مگر این بار بشود و بعد، وقتی درنمی‌آید، می‌آیم به‌این بهارخواب تا نیم ساعت هم شده توی این صندلی چرمی بنشینم و به‌هیچ چیز فکر نکنم. نمی‌شود. (گلشیری، ۱۳۸۲،ص.۳۷۹).

پیشکش به نیستان www.tabarestan.info

تصویر مکرّر زیر نیز تصویری نمادین از **زنی است که با دوچرخه روبه باد، با سری برافراشته رکاب می‌زند و راوی می‌کوشد آن تصویر را به‌قلم دربیاورد، اما نمی‌تواند.** اگر این زن را آن‌گونه که اغلب خوانندگان پنداشته‌اند، زنی غریبه و ناشناس تصوّر کنیم، به‌هیچ روی تکرار این تصویر و ربط آن به‌داستان را درنمی‌یابیم. فقط وقتی می‌پذیریم که این تصویر مکرّر **نمادین** به‌ایستادگی همسرش و تنهایی او در مبارزه با بیماری سرطان - که با «وزش باد» نمادینه شده - اشاره دارد، گره از ابهام پیرنگ این داستان گشوده می‌شود. حالت این تصویر به‌گونه‌ای است که زن رکاب می‌زند و می‌رود و از راوی دور می‌شود. این حسی است که برای راوی بسیار تکان‌دهنده و تأثیرگذار بوده است. به‌عبارتی دیگر آنچه که نقش بستن آن برکاغذ آسان نیست، احساس و تأثّر او نسبت به‌آن صحنه و به‌آن زن است. پس این زن که راوی از او به‌مثابه زنی ناشناس یاد می‌کند، یکی از **مهم‌ترین موتیف‌های این داستان و در واقع خود همسر راوی** است. راوی این چهرهٔ او را مربوط به‌گذشته‌ها، دور، ناشناس و در عین حال دردناک می‌یابد و عاشقانه می‌کوشد آن را به‌تصویر بکشد. او با اشاراتی بسیار مبهم نشان می‌دهد، که این زن کسی نیست جز همسرش؛ مثلاً در جایی از داستان، در توصیف این زن دوچرخه‌سوار چنین می‌گوید: ... همان طور که او می‌رود و خطّ نیمرخش هم روشن است، مثل هاله‌ای که می‌گویند گرد بر گرد پوست آدم‌ها هست، **به‌همان قالب که تن آدم‌ها باید باشد، حتی اگر جایی‌اش را بریده باشند.** (همان،ص.۳۸۲). وقتی مطلب روشن می‌شود که خواننده به‌یاد بیاورد که همسر راوی سرطان سینه دارد و دچار قطع عضو شده است. در جای

دیگری می‌گوید: «... و به‌جایی نگاه می‌کند که بعد دیدیم، **وقتی که زن دیگر نبود...**» و کمی بعد می‌گوید: «**تقصیر هیچ کداممان نبود که دیگر ندیدیمش، گرچه وقتی دیدم که نیست فکر کردم که شیرین به‌عمد نگذاشت. با این همه، هنوز می‌بینمش که گوشهٔ بلوزش باد می‌خورد.** (همان،ص.۳۷۷). در واقع این تصویر عمیق‌ترین تأثری است که در این سفر بر ذهن راوی گذاشته شده و داستان حول محور آن روایت می‌شود. به این جملات از آغاز داستان، در توصیف زن دوچرخه‌سوار توجه فرمایید:

www.tabarestan.info پیشکش به تبرستان

وقتی رسیدیم در خم روبه‌رو زنی سوار بر دوچرخه می‌گذشت. هنوز هم می‌گذرد، با بالاتنه‌ای به خط مایل، پوشیده به‌بلوز آستین کوتاه و سفید. رکاب می‌زند و می‌رود و موهایش بر شانه‌ای که رو به‌دریاست باد می‌خورد و به‌جایی نگاه می‌کند که بعد دیدیم، وقتی که زن دیگر نبود، خیابانی که به‌محاذات اسکله می‌رفت و بعد به‌چپ می‌پیچید تا به‌جایی برسد که هنوز هست، اما نشد که ببینیم. زن رفته بود. تقصیر هیچ کداممان نبود که دیگر ندیدیمش، گرچه وقتی دیدم که نیست فکر کردم که شیرین به‌عمد نگذاشت. با این همه، هنوز می‌بینمش که گوشهٔ بلوزش باد می‌خورد. شلوارش کتان مشکی بود. صندل این پایش را می‌بینم که بند پشت پایش را نبسته است. **پا می‌زند و صورتش را راست رو به‌باد گرفته است و می‌رود.** یک لحظه کنار پیاده‌رو ایستادیم تا شیرین پیاده شود و سیگاری برای هر دوتامان بگیرد و من فقط فرصت کردم یک بار هم بالاتنهٔ خم‌شده و سربرافراشته رو به‌بادش را با موهای خرمایی بر متن آبی و آرام دریا ببینم. (همان،ص.۳۷۷).

و باز همین تصویر در جابه‌جای داستان تکرار می‌شود - البته به‌نحوی مبهم در مورد هویت این زن، که چهره‌ای دیگر از همسر راوی است — و خواننده را به‌شک می‌اندازد، که گویی این زن دیگری است که توجه راوی را به‌خود جلب کرده است. اصرار و تأکید فراوان نویسنده برای تکرار این تصویر نشانهٔ اهمیت آن است. به جملات زیر که نشانه‌هایی از یکی بودن این زن با همسر راوی در آن موجود است، دقت فرمایید:

.... باز هم می‌شد برگردیم به‌همانجا و وقتی بچه‌ها را راضی کردیم، یک شب

دیگر بمانیم تا من باز فردا ببینمش که ساعت نه ربع کم از ساحل این طرف می‌آید، بعد رکاب‌زنان تمام پیچ را با پشت خم و سر برافراشته رو به‌باد می‌رود. مازیارمان هم خواست بمانیم. (همان،ص.۳۸۰).

تصاویر این داستان اغلب حس حرکت را القاء می‌کنند؛ حتی خیابان هم **«می‌رود و می‌پیچد تا به‌جایی برسد.»** همچنین در سطور زیر مستقیماً در مورد **«تاریکی»**، **«کانون نور»**، **«سایه»**، **«آفتاب»** و **«تابش» آن** بر صورت و مو سخن می‌گوید؛ گویی تابلویی امپرسیونیستی را در برابر چشمان خواننده مجسّم می‌کند:

خطی هم گاهی می‌کشم و می‌فروشم. نمی‌کشم. نمی‌شود. انگار آدم بخواهد راه بر تاریکی ببندد. مهم‌تر از همه کانون نور است و سمت یا غلظت سایه. صبح دیگر هوا آفتابی بود، اما شاید در سایهٔ کشتی می‌رفت. **ولی صورتش هنوز روشن است و تارهای موّاج موهای خرمایی‌اش، کنار خط گردن و روی شانهٔ آن طرف طلایی می‌زد. کشتی هم باید باشد و آفتابی که حتماً سرد و بزرگ بر بالای افق آویخته بود.** (همان،ص.۳۸۱).

نکتهٔ جالب دیگر در اغلب تصاویری که راوی به‌یاد می‌آورد و نقل می‌کند، از جمله همین تصویر، رنگ‌های روشنی است که ویژگی مناطق ساحلی هستند؛ **بخصوص رنگ زرد**، که در این منطقهٔ ساحلی و حتی در کارت پستال‌هایی که زن برای راوی می‌فرستد، خود را به‌شکل **یک لکهٔ زرد کدر** نشان می‌دهند. لازم است به‌خاطر بیاوریم که **در روان‌شناسی رنگ‌ها هم، رنگ زرد نشانهٔ بیماری است.** به جملات زیر که به‌صورت موتیف تکرار می‌شوند و **رنگ‌ها، کدری آنها و عدم وضوح تصاویر** حاکی از **حالت روحی راوی نسبت به بیماری همسرش و جدایی ناخواسته از او** هستند، توجه فرمایید:

... وگرنه همین فردا یا پس فرداست – شانزدهم یا هفدهم آبان – که کارت پستال شیرین برسد، با همان کاج‌های سردسیری و **آن لکهٔ زرد کدر به‌جای خورشید** و زمین شخم‌زدهٔ پیش‌زمینه که فقط این طرفش باریکهٔ جویی هست که آب آبی‌اش معلوم نیست به‌کجا می‌رود، **همان طور که او می‌رود و خطّ لیمرخش هم روشن است،** مثل **هاله‌ای که می‌گویند گرد بر گرد پوست آدم‌ها**

هست، به‌همان قالب که تن آدم‌ها باید باشد، حتی اگر جایی‌اش را پریده باشند. (گلشیری، ۱۳۸۲،ص.۳۸۲).

۴-۵-۵- هوشنگ گلشیری: نقشبندان

(بخشی از آغاز داستان)

وقتی رسیدیم در خم روبه‌رو زنی سوار بر دوچرخه می‌گذشت. هنوز هم می‌گذرد، با بالاتنه‌ای به‌خط مایل، پوشیده به‌بلوز آستین کوتاه و سفید. رکاب می‌زند و می‌رود و موهایش بر شانه‌ای که رو به‌دریاست باد می‌خورد و به‌جایی نگاه می‌کند که بعد دیدیم، وقتی که زن دیگر نبود. خیابانی که به‌محاذات اسکله می‌رفت و بعد به‌چپ می‌پیچید تا به‌جایی برسد که هنوز هست، اما نشد که ببینیم. زن رفته بود. تقصیر هیچ کداممان نبود که دیگر ندیدیمش، گرچه وقتی دیدم که نیست فکر کردم که شیرین به‌عمد نگذاشت. با این همه، هنوز می‌بینمش که گوشهٔ بلوزش باد می‌خورد. شلوارش کتان مشکی بود. صندل این پایش را می‌بینم که بند پشت پایش را نبسته است. پا می‌زند و صورتش را راست رو به باد گرفته است و می‌رود. یک لحظه کنار پیاده‌رو ایستادیم تا شیرین پیاده شود و سیگاری برای هر دوتامان بگیرد و من فقط فرصت کردم یک بار هم بالاتنهٔ خم‌شده و سر برافراشته رو به‌بادش را با موهای خرمایی بر متن آبی و آرام دریا ببینم. بعد وقتی به‌سر پیچ رسیدیم یادمان رفت، چون با سوت کشتی به دریا نگاه کردیم. داشت پهلو می گرفت و مازیار و زهره روی عرشه، دست به‌نرده، ایستاده بودند. دست تکان نمی‌دادند. بعد به‌صرافت زن افتادم که دیدم خیابان تا آنجا که پیچ می‌خورد خالی است. اما روی اسکله عده‌ای ایستاده بودند و ماشین‌هاشان را به‌محاذات اسکله، سپر به‌سپر، پارک کرده بودند و مثل شیرین که پیاده شده بود دست تکان می‌دادند. خواستم به‌بهانهٔ پارک کردن جلوتر بروم. شیرین گفت: «مگر نمی‌بینی که جا نیست؟ همینجا باش، ما حالا می‌آییم.»

آن آخر، سر پیچ جا بود. فکر کردم پس امیدی هنوز هست که با هم برگردیم. نیامد. پس ندیده بود که رکاب می‌زند و می‌رود. حالا هم می‌رود، حتی اگر پیر شده باشد، مثل من یا حتی شیرین، و صبح به‌صبح به‌مهتابی یکی از آن خانه‌های دوطبقهٔ رو به‌دریا می‌آید، با بلوز سفید و شلوار کتان مشکی، دستی بر نرده می‌گذارد تا آن دست را سایبان صورت برافراشتهٔ رو به‌دریا بکند و ببیند که

www.tabarestan.info تبرستان

بر عرشه از تازه‌رسیدگان چه کسی آشناست.

همیشه همین طورها می‌شود، مثل من که حالا اینجا هستم در این بهارخواب و مشرف به‌کوچه‌ای بی‌عابر و چشم‌اندازم بام‌های کاهگلی است که رنگ یکدست‌شان را فیروزهٔ گنبد دوازده‌ترک بابا اسماعیلی می‌شکند تا کی باز بهار شود و کارت پستال شیرین با یک هفته یا حتی ده روز تأخیر برسد. سالگرد ازدواج‌مان هم یادش مانده است و هر بار همان کارت پستال کاج‌های سبز را می‌فرستد با لکهٔ زردی به‌جای خورشید، انگار که ده–دوازده‌تایی کارت یک شکل خریده باشد، یا حتی بیست و چند تا، اگر تا آن وقت بماند، یا یادش بماند. بچه‌ها، مازیار و زهره هم فقط سالی دو نامه می نویسند، که حالا دیگر همه‌اش به انگلیسی است، هر بار هم عذر می‌خواهند که فارسی یادشان رفته است. و من نه کارت پستال می‌فرستم و نه نامه می‌نویسم.

www.tabarestan.info تبرستان

بله، همین طورهاست. آدم دنبال چیز دیگری می‌رود، اما به جایی دیگر می‌رسد، مثل همان اوایل جنگ وقتی در وضعیت قرمز آدم بیرون بود و دست به‌دیوار می‌رفت، تاریکی چنان غلیظ بود که انگار تاریکی می‌بردمان، یا مثل ما دو تا که به‌پیشواز بچه‌ها رفتیم تا یک ماهی همه با هم یک‌جا بمانیم و کم‌کم به بچه‌ها بفهمانیم که چرا می‌خواهیم جدا بشویم، یا من بگویم که چرا برمی‌گردم؛ اما حالا به‌اینجا رسیده‌ام و هر بار هم که به‌یاد چیزی می‌افتم که آنجا هست، یا نامه‌ای می‌رسد، یا کارت پستال‌های یک شکل و یک اندازه می‌رسند، فقط همان خم خیابان را می‌بینم و خورشید را که بزرگ اما سرد سر از دریا برآورده است و افق روبه‌رو را نارنجی مایل به‌زرد کرده است. نه، خورشید از آن راسته که بالا می‌رفتیم پیدا نبود، فقط رنگ نارنجی مایل به‌زرد افق بود و در خیابان و حتی کنار ساحل، وقتی باز نگاه کردم کسی نبود، اما هست، مثل نوار فیلمی که همه‌اش برداشت‌های مکرر است از آنچه دیده‌ام. برای همین هر روز صبح از ساعت شش و نیم که لقمه‌ای می‌خورم و این کَرَمِ ننه رباب را می‌فرستم که تا پیش از ظهر به هر جا می‌خواهد برود، تا من بنشینم مگر این بار بشود و بعد، وقتی درنمی‌آید، می‌آییم به این بهارخواب تا نیم ساعت هم شده توی این صندلی چرمی بنشینم و به هیچ چیز فکر نکنم. نمی‌شود. آدم تنها نمی‌تواند باشد، حتی سنگ هم، یک تکه کلوخ هم تنها نیست یا آن بند رخت که حالا فقط یک پیراهن سفید مردانه رویش تاب می‌خورد و هر ده دقیقه زن لچک به‌سری می‌آید تا باز برش گرداند.

به شیرین اگر راستش را می‌گفتم حتماً می‌گذاشت یک شب دیگر بمانم، با بچه‌ها و حتی در همان مهمانخانهٔ سوت و کور. گفته بودند فقط یک جا هست. سه خیابان که بیشتر نداشت. یکی را ندیدیم و آن یکی هم که به محاذات اسکله بود و خانهٔ جاشوها یا کارمندان دفتری بندر و پست و بانک بود. همان اوایل این یکی خیابان پیداش کردیم. باز هم می‌شد برگردیم به‌همانجا و وقتی بچه‌ها را راضی کردیم، یک شب دیگر بمانیم تا من باز فردا ببینمش که ساعت نه ربع کم از ساحل این طرف می‌آید، بعد رکاب‌زنان تمام پیچ را با پشت خم و سر برافراشته رو به‌باد می‌رود. مازیارمان هم خواست بمانیم. اما زهره همه‌اش می‌پرسید: «چرا با هم آمدید؟ طوری شده؟»

.... (همان، ۸۰-۳۷۷)

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

۴-۶-۱- رمان نو

اگر یکی از مشخصه‌های هر دورهٔ تاریخی ادبی را برتری یکی از انواع ادبی نسبت به‌انواع دیگر بدانیم، باید گفت که در عصر ما، آشکارا غلبه با نوع ادبی داستان است. به‌همین جهت تغییراتی که در سبک‌ها و مکاتب ادبی دوران ما رخ داد، در داستان بسیار بارز و چشم‌گیر است. همچنان که در آغاز فصل مربوط به‌مدرنیسم ذکر شد، داستان واقع‌گرایانه یا رئالیستی در قرن بیستم تحولات بسیاری یافت، که این نوع ادبی را آینهٔ تمام‌نمای جهان درونی و ذهن انسان کرد. اهمیت این تحولات بخصوص از آنجا بود، که در **هر دو عرصهٔ قالب و محتوا** رخ داد. توجه از عالم بیرون به‌عالم درون معطوف شد و روش‌های داستان‌نویسی در خدمت این بازنمایی تغییراتی یافتند، که علیرغم دور شدن ظاهری از واقعیت، انسان و ذهن او را بسیار واقعی‌تر و ملموس‌تر به‌نمایش می‌گذاشتند. یکی از مهم‌ترین این روش‌ها استفاده از جریان سیّال ذهن بود، که در کنار روش‌های قدیمی‌تر خاطره‌گویی، حدیث نفس و استفاده از تک‌گویی‌های درونی، تلاش داشت ذهن انسان را دقیقاً آن‌گونه که هست و پیش از مداخلهٔ عقل و زبان به‌نمایش بگذارد. در این روش تکیه بر لایه‌های پیش از گفتار ذهن بود، بنا براین ذهن انسان چون رودی بر کاغذ جاری می‌شد. جملات دیگر دستوری و کامل و

دارای نشانه‌گذاری نبودند و جریان طبیعی ذهن بر کاغذ جاری می‌شد. این کار گزارشی لحظه‌به‌لحظه از اعماق ذهن بود. نمایش این جریان کار چندان ساده‌ای نبود و نویسندگان سعی می‌کردند با روش‌هایی چون نگارش خودکار، یا تقلید آن و استفاده از روش‌های تداعی، رویانگاری و بیان اندیشه‌های ابتدائی، گنگ و بی‌وقفه این کار را انجام دهند. از اولین کسانی که این شیوهٔ نگارش را تجربه کردند، می‌توان جیمز جویس، ویرجینیا وولف، ویلیام فاکنر و در ادامه کسانی چون آلن رب گری‌یه، فرانتز کافکا، آلبر کامو، مارسل پروست، ساموئل بکت و ناتالی ساروت را نام برد. در پایان این بخش نمونه‌هایی از رمان نو ذکر می‌شود.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

۴-۶-۲- جیمز جویس: چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی

[و عزم جزم کرد تا به‌هنرهای ناشناخته بپردازد.][1]

اووید، مسخ، باب هشتم، ۱۸۸

فصل ۱

روزی بود و روزگاری و بس خوش روزگاری یه گاو ماغ‌کشی بود که داشت از جاده رو به‌پایین می‌اومد یه پسر کوچولویی را دید که اسمش بچه توکو[2] بود...

آن قصه را پدرش برایش تعریف کرده بود: پدرش از پشت یک تکه شیشه به‌او نگاه می‌کرد: صورتش پرمو بود.

بچه توکو خودش بود. گاو ماغ‌کش از جاده‌ای رو به‌پایین می‌اومد که منزل «بتی برن» (Betty Byrne) در آنجا بود؛ بتی برن بادام قندی لیمویی می‌فروخت.

آه، گل وحشی می‌شکفد
بر سبز جای کوچک[3]

آن ترانه را او می‌خواند. ترانهٔ او بود آن.

آه، سبزه تل کفه.[4]

آدم که جایش را تر می‌کند اولش گرم است بعد سرد می‌شود. مادرش مشمع گذاشت. بوی مخصوصی داشت.

بوی مادرش از بوی پدرش بهتر بود. مادرش برای او با پیانو رنگ ملوانی

می‌زد تا برقصد او می‌رقصید:

ترالالا لالا،

ترا لالا ترا لالا دی،

ترا لالا لالا،

ترا لالا لالا.

دایی چارلز و دانته (Dante) دست می‌زدند. آنها از پدر و مادرش پیرتر بودند اما دایی چارلز از دانته پیرتر بود.

دانته توی گنجه‌اش دو تا بروس داشت. آن بروسی که پشتش مخمل بلوطی بود برای مایکل داویت[۵] بود و آن بروسی که پشتش مخمل سبز بود برای پارنل[۶].

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

خانوادهٔ ونس (Vance) در خانهٔ شماره هفت زندگی می‌کردند. یک پدر و مادر دیگر داشتند. آنها پدر و مادر آیلین (Eilleen) بودند. وقتی بزرگ شدند با آیلین عروسی می‌کرد. زیر میز قایم شد. مادرش گفت:

وای، استیون باید عذرخواهی کنه.

دانته گفت:

وای، و الا عقاب می‌آید و چشمهاشو از جا می‌کنه.

چشمهاشو از جا می‌کنه،

باید عذرخواهی کنه،

باید عذرخواهی کنه،

چشمهاشو از جا می‌کنه،

باید عذرخواهی کنه،

چشمهاشو از جا می‌کنه،

باید عذرخواهی کنه،

زمین‌های بزرگ بازی مملو از پسربچه بود. همه داد و فریاد می‌کردند و ناظم‌ها[۷] با نعره آنها را به‌جنب و جوش می‌انداختند. هوای شامگاهی کم‌رنگ و سرد بود و پس از هر حمله و ضربهٔ بازیکنان فوتبال[۸]، گلولهٔ چرمی چرب مانند پرندهٔ سنگین‌وزنی از میان نور خاکستری پرواز می‌کرد. استیون در گوشهٔ تیم دورهٔ[۹] خود پا به پا می‌مالید و دور از چشم سرپرستش، دور از تیررس لگدهای سخت، گاه به‌گاه وانمود می‌کرد که می‌دود. حس می‌کرد که بدنش در میان انبوه

بازیکنان کوچک و ناتوان است و چشمهایش ضعیف و نمور بود. رادی کیکهام (Rody Kickham) این جور نبود: همهٔ بچه‌ها می‌گفتند که کاپیتان تیم دورهٔ خردسالان خواهد شد. (جویس، ۱۳۸۵،ص. ۷-۱۵).

اغلب منتقدان معتقدند که شخصیت اصلی این رمان و نیز رمان «اولیس» خود جیمز جویس و این کتاب در واقع نوعی اتوبیوگرافی است، که زندگی او را از دو تا بیست سالگی تصویر کرده است. او افکار و زندگی خود را از بیست و دو سالگی تا چهل سالگی در رمان اولیس به تصویر می‌کشد. هرچند زمان داستان اولیس به‌ظاهر حدود بیست ساعت است، اما جویس در این کتاب زندگی و تاریخ قرن‌های متمادی سرزمین ایرلند و نیز اساطیر یونان و آیین مسیحیت را به‌نگارش درآورده است. خواندن این رمان به‌عنوان مقدمه‌ای بر خواندن رمان «اولیس» و شناخت شخصیت استیون ددالوس واجب است. در هر دو رمان آن‌قدر اشارات و تلمیحاتی که متن را پیچیده می‌کنند، فراوان هستند که اغلب مترجمین با گذاشتن زیرنویس مجبور به‌توضیحات مفصل شده‌اند. در اینجا فقط به‌طور بسیار خلاصه برخی از این‌توضیحات که مربوط به متن فوق از رمان «چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی» هستند، نقل خواهد شد:

۱. عبارت لاتینی سرلوحهٔ کتاب از «اووید» شاعر رومی دو دهه پیش از میلاد مسیح، در کتاب «مسخ» است که همهٔ استحاله‌های بدو آفرینش تا تبدیل ژول سزار به‌ستاره را در این کتاب آورده است. این عبارت در وصف ددالوس (نامی که جویس بر شخصیت های داستانی خود در رمان‌های «اولیس» و «چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی» و در واقع بر خودش نهاد.)، شخصیت اساطیری یونان است که در زبان یونانی به‌معنای صنعتگر زیرک است. ددالوس که همراه پسرش ایکاروس در هزارتوی هیولایی زندانی شده بود، بال‌هایی از موم و پر ساخت و با هم گریختند. ایکاروس که از پرواز به‌شوق آمده بود، آن قدر به خورشید نزدیک شد، که با آب شدن موم‌ها سقوط کند، اما ددالوس با بال‌های خود به‌سیسیل رفت و در آنجا به‌کار خلاقهٔ خود ادامه داد.

۲. توکو ظاهراً همان واژهٔ کوکو و به معنای فاخته است، که همیشه در آشیانهٔ

پرندهٔ دیگری تخم می‌گذارد و جوجهٔ او در آشیان بیگانه‌ای متولد می‌شود؛ مثل جیمز جویس و شخصیت داستانی او که هر دو در کشور و محلهٔ خود احساس بیگانگی دارند. از نامهٔ پدر جیمز جویس به‌او برمی‌آید که این اسم و این قصهٔ گاو ماغ کش را، او در کودکی برای جیمز کوچک می‌گفته است.

۳. این دو سطر از ترانهٔ عاشقانهٔ «لیلی دیل» از تامپسن است که هماوازان برای لیلی شیرین در گور خفته می‌خوانند و به‌جای کلمهٔ قبر برای کودک کلمهٔ جای را بازگو می‌کنند.

۴. استیون به‌زبان کودکانه «گل» را «تل» و «می‌شکفد» را فقط «کفه» می گوید.

۵. مایکل داویت از مبارزان انقلابی و ملی ایرلند بود که مسألهٔ ارضی و خودمختاری ایرلند را مطرح کرد و به فنیان‌ها پیوست و هفت سال حبس با اعمال شاقه را تحمل کرد و به نمایندگی مجلس انتخاب شد.

۶. چارلز استوارت پارنل رهبر پروتستان‌ها و ملی‌گرایان ایرلند بود. او نیز با فنیان‌ها همکاری داشت و زندان و نمایندگی مجلس و رهبری مردم را در کارنامهٔ خود دارد.

۷. ناظم‌ها معلمانی بودند که نظامت کلاس یا گروه یا تشکیلاتی را در مدرسه برعهده داشتند.

۸. نوعی فوتبال گالیک که از قدیم در ایرلند مرسوم بود و در قرن نوزدهم دوباره باب شد.

۹. در این مدرسه دوره‌ها بر حسب سن تقسیم‌بندی می‌شده و به‌هر دوره «خط» می‌گفته‌اند. خط سوم مربوط به‌پسران پانزده تا هجده ساله بوده است. (همان،ص.۴-۳۳۱).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

۴-۶-۳- ویرجینیا وولف: به‌سوی فانوس دریایی

رمان «به‌سوی فانوس دریایی» تلاش انسان‌ها برای رسیدن به‌صلح و آرامش را به تصویر می‌کشد. سفری برای رسیدن به‌فانوس و نوری در هیاهوی توفان و تاریکی، که به‌ناچار از آنجا که ورود به‌مرحله‌ای جدید است، با کهن‌الگوی گذر از آب مواجه هستیم. این رمان که در سال ۱۹۲۶ انتشار یافته، در بخش اول دنیایی شاد، آرام، زیبا و سرسبز را در پیرامون آقا و خانم «رمزی» و فرزندان و

مهمانانشان، پیش از وقوع جنگ جهانی اول تصویر می‌کند، اما در بخش دوم این دنیا ویران می‌شود و تیرگی و بدبختی جای آن را می‌گیرد. نویسنده برای تصویر کردن این دنیای تیره‌و تار از فضای زمستان و شب و عناصر ماورایی کمک می‌گیرد. وقوع جنگ مرگ و بدبختی و ویرانی و تلاشی خانواده را به بار می‌آورد و خانم رمزی و دو فرزند او، اندرو و پرو هریک به‌طریقی می‌میرند. در بخش سوم که ده سال بعد رخ می‌دهد، بازماندگان این خانواده، که تمثیلی از مردم اروپای پس از جنگ هستند، دوباره بازمی‌گردند، تا شاید سعادت از کف‌رفته را دوباره احیاء کنند. در این رمان، فانوس دریایی سمبل شناخت و آگاهی است، که در وجود خانم «رمزی» دوباره نمادینه می‌شود. این خانواده در سفری نمادین به سوی فانوس دریایی به‌سوی آگاهی و شناخت خود و محیط خود حرکت می‌کنند و در پایان لی‌لی بریسکو که نقاشی خود را پس از ده سال تمام می‌کند، در پرتو رسیدن به‌این فانوس به‌کشف و شهود نائل می‌شود و حقیقت بر او آشکار می‌گردد. سطور زیر از دو بخش پایانی این رمان است:

www.tabarestan.info

۱۲

دیگر چیزی نمانده بود که آقای رمزی به‌آخر کتاب برسد. دستش را روی صفحهٔ کتاب حایل نگه‌داشته بود، گویی آماده‌اش کرده بود که به‌محض تمام شدن آن را ورق بزند. سربرهنه نشسته بود وباد موی سرش را پریشان می‌کرد و آماج پیشامدها بود. بسیار پیر به نظر می‌آمد. جیمز که گاهی سرش را رو به‌فانوس دریایی می‌گرفت، و گاهی رو به‌گسترهٔ آب‌هایی که به‌دریا جریان داشت، اندیشید: به‌سنگ کهن‌سالی می‌ماند که روی شن قرار داشته باشد. چنان می‌نمود که گویی همان چیزی شده است که پس ذهن آنها قرار داشت — همان تنهایی که برای هر دوی آنها حقیقت چیزها بود.

تندتند می‌خواند، گویی مشتاق رسیدن به‌آخر کتاب بود. راستش حالا دیگر به‌فانوس دریایی نزدیک شده بودند. فانوس دریایی، خشن و راست، قامت افراشته بود و سفید و سیاه می‌زد و آدم می‌توانست ببیند که امواج با افشانه‌های سفید، مانند خرده شیشه سر بر صخره‌ها می‌کوبند. پنجره‌ها قشنگ پیدا بود. روی یکی از آنها تکهٔ سفیدی بود و بافهٔ کوچکی سبزه هم روی صخره. مردی بیرون آمده و با دوربینی به‌آنها نگاه کرده و دوباره به‌درون رفته بود. جیمز اندیشید: پس

این همان برجی بود که این‌همه سال از آن‌سوی خلیج آن را دیده بودیم. برج خشنی بود روی صخره‌ای عریان. پسندش افتاد. تأییدی بود بر احساس مبهمی که از خصلت خودش داشت. با یادآوری باغ خانه‌شان، اندیشید: خانم‌های پیر توی باغ می رفتند و صندلی‌هاشان را روی چمن می‌کشیدند. مثلاً بک‌ویت خانم پیر همیشه می‌گفت: چقدر قشنگ است، چقدر ناز است، شماها باید به‌خودتان ببالید و خیلی هم خوش‌حال باشید. جیمز در همان حال که به‌فانوس دریایی که روی صخره قرار گرفته بود نگاه می‌کرد، اندیشید: ولی آخر همین است که می‌بینی. به‌پدرش که با حرص و ولع می‌خواند و پاهایش را درهم پیچیده بود نگاه کرد. در این شناخت سهیم بودند. به‌صدای نیمه‌بلند، درست مثل این‌که پدرش گفته باشد، درکار گفتن به‌خودش برآمد: «داریم از جلو توفان می‌رویم — ممکن است غرق شویم.»

www.tabarestan.info تبرستان

...

باد به‌پشت قایق افتاده بود و آنها داشتند روی امواج بلند غلتان تیزتک و سبک‌بال پیش می‌رفتند و کنار آب سنگ، خرم و خندان، روی امواج دست‌به‌دست می‌گشتند. در سمت چپ ردیفی از صخره‌ها از میان آب قهوه‌ای می‌زدند. سپس رنگشان به‌سبزی گرایید و سبزتر شدند. روی یکی از آنها موجی دمادم فرود می‌آمد و ستون کوچکی از قطرات آب برمی‌خاست و آبشاروار فرومی‌ریخت. صدای سیلی آب و تپ‌تپ قطره‌های افتان به‌گوش می‌رسید، و همچنین صدای هیس‌هیس موج‌ها که غلت می‌خوردند و جست‌وخیز می‌کردند و بر صخره‌ها سیلی می‌زدند، گویی که آفرینه‌هایی وحشی‌اند که آزاد آزادند و تا ابد در کار غلتیدن و جست‌وخیز و بازی خواهند بود.

حالا آنها می‌توانستند دو مرد را در فانوس دریایی ببینند که در کار پاییدنشان بودند و خود را آمادهٔ استقبال از آنان می‌کردند.

آقای رمزی دگمه‌های لباسش را بست و پاچهٔ شلوارش را بالا زد. بستهٔ کاغذی قهوه‌ای بزرگی را که نانسی تهیه دیده بود و بدجوری آن را بسته‌بندی کرده بود برداشت و روی زانویش گذاشت. به‌این ترتیب آمادهٔ آماده برای پیاده شدن نشسته بود و به‌جزیره واپس می‌نگریست. چه بسا با چشم‌های دوربینش آن هیأت محو برگ‌سانی را که روی پایه‌اش در یک بشقاب طلا قرار داشت به‌روشنی تمام می‌دید. کام از خود پرسید: چه چیزی را می‌توانند ببینند؟ به‌نظر خودش همه چیز تیره و تار می‌آمد. از خود پرسید: دارد به‌چه فکر می کند؟

این‌طور که آرام نشسته‌است و با دقت نگاه می‌کند، در جستجوی چیست؟ هر دو نگاهش می‌کردند که با سری برهنه نشسته است و بسته را روی زانو گذاشته و محو تماشای آن هیأت ریز آبی رنگی شده است که انگار دودی از اجاقی خاموش بود. هر دو می‌خواستند بپرسند: چه می‌خواهی؟ هر دو می‌خواستند بگویند: هر چه می‌خواهی از ما بخواه تا به‌تو بدهیم. اما چیزی از آنها نخواست. نشسته بود و به‌جزیره نگاه می‌کرد و چه بسا در این فکر بود که: ما فنا شدیم، هر یک به‌تنهایی، یا چه بسا به‌این فکر می‌کرد که: رسیدم، یافتمش؛ اما چیزی نمی‌گفت.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

سپس کلاهش را بر سر گذاشت.

گفت: «آن بسته‌ها را بیاورید.» و با سر به‌بسته‌هایی اشاره کرد که نانسی برای بردن به‌فانوس دریایی تهیه کرده بود. گفت: «آن بسته‌های مخصوص فانوس دریایی نشینان.» به‌پا خاست و بر دماغهٔ قایق ایستاد، با قامتی راست و کشیده، و جیمز اندیشید: نگاه کن، انگار دارد می‌گوید: «خدایی نیست»، و کام اندیشید: انگار دارد به‌درون فضا خیز برمی‌دارد، و همچنان که او با بسته‌اش به‌چابکی جوانان روی صخره پرید، هر دو از جا برخاستند و به‌دنبالش روان شدند.

۱۳

لی‌لی بریسکو که ناگهان احساس می‌کرد دیگر نا ندارد، به‌صدای بلند گفت: «حتماً رسیده است.» چون فانوس دریایی دیگر به‌چشم نمی‌آمد و در میان تیرگی آبی رنگی محو شده بود، و تلاش برای نگاه کردن به‌آن و تلاش اندیشیدن به‌او در حال فرود آمدن به‌آن، که هر دو تلاش، تلاش یگانه‌ای می‌نمود، توان جسم و ذهن لی‌لی را به‌نهایت رسانده بود. اما خیالش راحت شده بود. هر چه را که خواسته بود امروز صبح به‌او، به‌وقت رفتنش، بدهد، عاقبت داده بود.

به‌صدای بلند گفت: «پا به‌فانوس دریایی گذاشته. تمام شد.» آن‌وقت آقای کارمایکل پیر، در حالی که به‌فراز آمده بود و اندکی نفس نفس می‌زد، کنار او ایستاد. به‌یکی از خدایان اساطیری درازگیسویی شباهت داشت که علف دریایی بر مو و نیزهٔ سه‌شاخه (ولی خوب یک رمان فرانسوی بود) در دست دارد. در حاشیهٔ چمن کنار او ایستاد و در حالی که اندکی روی پایش نوسان می‌کرد، دست سایبان چشم کرد و گفت: «حالا دیگر رسیده‌اند»، و لی‌لی احساس کرد که به‌خطا نبوده است. نیازی به‌گفتگو ندیده بودند. اندیشه‌هایشان یکی بوده و بی‌آن‌که لی‌لی چیزی بپرسد آقای کارمایکل جوابش را داده بود. آقای کارمایکل

چنان ایستاده بود که گویی روی تمام ضعف‌ها و رنج‌های بشری دست‌هایش را گسترده است. لی‌لی اندیشید: با حوصله و دل‌سوزی مقصد نهایی‌شان را از نظر می‌گذراند. و هنگامی‌که دست‌هایش را آرام‌آرام پایین می‌آورد، لی‌لی اندیشید: حالا مراسم را گل‌آذین کرده است. گویی او را دیده بود که از شانهٔ بلندش حلقه‌ای گل بنفشه و سوسن را رها کرده است که پس از بال‌بال زدن آهسته عاقبت روی زمین قرار می‌گیرد.

لی‌لی، انگار که چیزی در آنجا به‌یادش آورده باشد، به‌سرعت رو به‌بوم نمود. آنک – نقاشی‌اش. آری، با تمام سبزها و آبی‌هایش و خطهایی که به‌قصد راه بردن به‌چیزی بالا و کنارش کشیده شده بود. اندیشید: به‌دیوار اتاق‌های زیرشیروانی آویزانش می‌کنند؛ از بین می‌رود. قلم‌مویش را از نو به‌دست گرفت و از خود پرسید: مگر چه اهمیتی دارد؟ به‌پله‌ها نگاه کرد؛ خالی بود؛ به‌بوم نگاه کرد؛ تار بود. با شوری ناگهانی، گویی که لحظه‌ای آن را به‌روشنی می‌دید، خطی در وسط کشید. به‌انجام رسید؛ تمام شد. و در همان حال که در نهایت خستگی قلم‌مویش را بر زمین می‌گذاشت، اندیشید: آره، به‌شهود دست یافتم. (وولف، ۱۳۸۳، ص.۲۳۲-۲۲۶).

www.tabarestan.info تبرستان

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

فصل پنجم
پسامدرنیسم

۵-۱-۱- پسامدرنیسم Postmodernisme (نیمهٔ دوم قرن بیستم)

پیش از این نیز اشاره شد که ریشه‌های هر تحوّل سبکی را باید در تحولّات اجتماعی جستجو کرد و همچنان‌که به‌دنبال تحولّات سیاسی، اجتماعی و اقتصادی و نیز تغییر نگرش فلسفی انسان در آغاز قرن بیستم، تحولّات مهمی نیز در عرصهٔ هنر و ادبیات، تحت عنوان مدرنیسم شکل گرفت، گسترش این تحولّات بعد از دههٔ ۱۹۶۰ نیز، منجر به تولد و تکامل تدریجی پسامدرنیسم از درون مدرنیسم شد. این جریان از دههٔ ۱۹۶۰ ابتدا در معماری شکل گرفت و پس از آن به‌ادبیات و سایر هنرها هم تسرّی پیدا کرد.

پسامدرنیسم بازتاب اعتراض انسان به وضعیتی اقتصادی- اجتماعی به‌نام پسامدرنیته است. وضعیت پسامدرنیته پیامد تحولاتی است، که در اثر کلان شدن سرمایه جهانی و شکل‌گیری شرکت‌های چندملیتی، گسترش و سرعت ارتباطات جهانی از طریق کامپیوتر و اینترنت و نزدیک شدن جهان به وضعیتی موسوم به دهکده جهانی و منجر شدن آن به آمیختگی فرهنگ‌های ملل مختلف و بی‌هویتی یا در واقع هویت چهل تکّهٔ انسان امروزی و انزوای بیشتر او در چنین جوامعی رخ داد. جریان ادبی-هنری-فلسفی پسامدرنیسم در واقع نوعی اعتراض به این وضعیت جهانی بوده و از طریق بازتاب دادن دقیق این وضعیت در هنر و ادبیات شکل گرفته است.

در جستجوی مؤلفه‌های پسامدرنیسم، باید خاستگاه اولیهٔ آن یعنی مدرنیسم را مورد توجه قرار داد و تحوّل مؤلفه‌های مدرنیستی را بررسی کرد. بسیاری از نظریه‌پردازان در مرزبندی بین این دو جریان و تعیین مؤلفه‌های شاخص پسامدرنیسم اختلاف نظر دارند؛ مثلاً برایان مک‌هیل توجه به عنصر غالب محتوایی، یعنی محتوای وجودشناسانه (Antologic) را راه‌گشا می‌داند و برخی از نظریه‌پردازان مثل بری لوئیس، دیوید لاج و ایهاب حسن به مؤلفه‌های زبانی و ظاهری توجه دارند؛ بنا بر این هیچ یک از این نظریه‌پردازان نتوانسته‌اند قاطعانه موفق به ترسیم مرزی دقیق و مورد توافق همگانی بین این دو جریان شوند و از آنجا که ترسیم مرزی دقیق و قطعی بین مدرنیسم و پسامدرنیسم ممکن نیست، ترسیم چنین مرزی بین نویسندگان مدرن و پسامدرن نیز امکان ندارد، زیرا نه فقط آثار مختلف هر نویسنده‌ای می‌تواند با هم از این جهت تفاوت داشته باشد، بلکه اغلب حتی در یک اثر نیز می‌توان حضور مؤلفه‌هایی از هر دو جریان را در کنار هم ملاحظه کرد. مک‌هیل معتقد است پرسش‌های طرح‌شده در ادبیات مدرن، پرسش‌هایی معرفت‌شناسانه (Epistemologic) هستند که به تدریج در مرحلهٔ گذار از مدرنیسم به پسامدرنیسم، تبدیل به‌پرسش‌های وجودشناسانه شده‌اند. او نزدیکی فراوان این دو حیطهٔ پرسش را مانعی برای این مرزبندی نمی‌داند، زیرا معتقد است در طرح این مباحث، به هر حال یک ترتّب زمانی وجود دارد و هر متنی یکی از این دو دسته پرسش را مقدّم بر گروه دیگر مطرح می‌کند. این تقدّمْ سرعت فرایند طرح سوالات گروه دیگر را کند می‌کند و مطرح شدنشان را به تأخیر می‌اندازد و کمرنگ می‌کند؛ در مقابل پرسش‌های گروه دیگر به نحو آشکاری برجسته می‌شوند. بنابرنظر مک‌هیل در داستان‌های پسامدرنیستی، معرفت‌شناسی به پس‌زمینه رانده می‌شود تا وجودشناسی برجسته شود. آنچه نظر مک هیل را تأیید می‌کند، عدم توافق همگانی در ارائهٔ مولفه‌های شاخص پسامدرنیسم است، به‌نحوی‌که علیرغم مشترکات موجود، انطباق دقیق و کاملی در بین مولفه‌های مطرح شدهٔ نظریه‌پردازان مختلف نمی‌بینیم، بلکه هریک به‌جنبه‌هایی توجه کرده‌اند که دیگران به آن اشاره‌ای نکرده‌اند و این در شرایطی

پیشکش به شما توسط www.tabarestan.info

است که اغلب این افراد آثار مشترکی را پسامدرن تلقی کرده‌اند، مثلاً در مورد برخی آثار بکت توافق همگانی وجود داشته است. چه عامل مشترکی این توافق همگانی را حاصل کرده؟ پاسخ مک‌هیل به این سوال این است: «برجسته شدن محتوای وجودشناسانه به طرق مختلف». هریک از این متون ممکن است به شیوه‌های متفاوتی این محتوا را برجسته کنند، اما تأثیرگذاری و نتیجه یکسان است. بنا بر این مؤلفه‌های صوری چون گسیختگی و عدم انسجام شکلی فقط در صورتی اهمیت دارند که در خدمت ایجاد محتوای وجودشناسانه قرار داشته باشند و در غیر این صورت قابل توجه و اهمیت نیستند و باید گفت برخلاف نظریه‌پردازانی چون بری لوئیس یا دیوید لاج و کسانی که عنصر غالب و مشخصهٔ پسامدرنیسم را عدم انسجام ظاهری و گسیختگی شکلی می‌دانند و در مجموع برای مؤلفه‌های ظاهری اهمیت قائل شده‌اند، باید دانست که پرداختن به این دسته مشخصه‌ها و جا دادن آنها در متن لزوماً منجر به خلق یک اثر پسامدرنیستی نخواهد شد. پسامدرنیسم بیشتر در ژانر یا نوع ادبی داستان مطرح است و در شعر نمود چندانی ندارد، زیرا در شعر فرم و قالب مهم است و یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های پسامدرنیسم نپذیرفتن قالب و فرم است. اگرچه شاعرانی چه در غرب، چه در ایران — مانند علی باباچاهی و رضا براهنی- داشته‌ایم، که شعر پسامدرنیستی سروده‌اند.

از طرفی همواره این گونه بوده است که مکاتب هنری و ادبی به تناسب مکان و زمان خصلت‌های خاص خود را یافته‌اند و در واقع می‌توان گفت به‌هر جا که سفر کرده‌اند، به‌نوعی بومی شده‌اند. به‌گفتهٔ استاد رضا سیدحسینی در مورد مکتب کلاسیسیزم: «... این مکتب، اگر از مفهوم عام کلمه صرف نظر کنیم، اختصاصاً یک مکتب فرانسوی است... و پیدا کردن شباهت‌های نزدیک بین جریان‌هایی که در قرن هفدهم و اوائل قرن هجدهم در کشورهای مختلف اروپای غربی نام کلاسیک به‌خود گرفتند، دشوار است. (سیدحسینی، ۱۳۸۱، مکتب‌های ادبی،ص.۸۱). البته این بومی شدن مکاتب، بسته به هر مکتب، درجات متفاوتی دارد و تغییرات گاه بسیار و گاه ناچیز هستند. در مورد پسامدرنیسم نیز این

www.tabarestan.info تبرستان

موضوع صادق است و چه بسا به‌سبب خصلت نظم‌ناپذیری خود، در هر جای جهان، به‌شکل‌های متفاوتی ظهور کرده است؛ بنا براین ویژگی‌های مذکور در ایران تفاوت‌هایی یافته‌اند و دقیقاً به‌همان شکلی که در غرب به‌کار رفته‌اند، در آثار ایرانی صادق نیستند.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

۵-۱-۲- مهم‌ترین مختصات پسامدرنیسم

مهمترین ویژگی‌های پسامدرنیسم حول دو محور عنصر غالب محتوایی و شکلی قرار می‌گیرد:

- **عنصر غالب شکلی**: ادبیات پسامدرنیستی از نظم می‌گریزد و گسیختگی و عدم انسجام شکلی دارد.
- **عنصر غالب محتوایی**: در متون پسامدرنیستی نگاه آنتولوژیک بر متن غلبه دارد، برخلاف مدرنیسم که نگرش غالب بر اثر اپیستمولوژیک است.

مهمترین مولفه‌های پسامدرنیسم حول این دو محور به قرار زیر شکل می‌گیرند:

اتصال کوتاه، ایجاد سطوح مختلف وجودشناسانه و تداخل مداوم آنها با یکدیگر، فرجام‌های چندگانه، بینامتنیت، درآمیختن هنر والا با هنر عامه‌پسند و مبتذل، درآمیختن انواع مختلف هنری(ژانرها)، آشکار کردن شگردهای ادبی و گفتگو دربارهٔ داستان و تکنیک‌های داستان‌نویسی، عدم قطعیت، عدم اقتدار مؤلف و شورشگری شخصیت‌ها، ابهام و نداشتن پیرنگ، گسیختگی و عدم انسجام متن، شخصیت بی‌جنسیت و یا دوجنسیتی، آشفتگی زمان و مکان، فروپاشی فراروایت‌ها، تغییرات مداوم راوی و زاویهٔ دید، ذکر بیش از حد جزئیات برای آشفتن بیشتر متن و شخصیت‌های روان‌پریش که در اینجا به‌اختصار به‌شرح برخی از آنها پرداخته می‌شود.

- **اتصال کوتاه** (fusion) : در داستان پسامدرن جهان واقعیت و خارجی گاه با جهان درون داستان اتصال و ارتباط پیدا می‌کند؛ مثلاً ممکن است شخصیت‌هایی از جهان واقعی در داستان حضور پیدا کنند و یا شخصیت‌های

داستانی به‌جهان بیرون سفر کنند. در رمان «آزاده خانم و نویسنده‌اش» از دکتر رضا براهنی، آزادهٔ خانم که شخصیت اصلی داستان است، به دیدن نویسنده می‌آید و با دادن پول به او، وی را از یک بحران مالی نجات می‌دهد. در جای دیگری نویسنده از شخصیت داستان خود تقاضای ازدواج می‌کند و یا شاعر معروف، شهریار، در جایی از داستان وارد فضای داستانی می‌شود و با دکتر شریفی، یکی از شخصیت‌های داستانی، ارتباط برقرار می‌کند.

- **ایجاد سطوح مختلف وجودشناسانه و تداخل آنها با یکدیگر:** همان گونه که مولفه قبل نشان می‌دهد، بین دنیاهای مختلف در داستان پسامدرن حدّ و مرزی وجود ندارد و خواننده مدام با این پرسش‌ها روبرو است: چند دنیا داریم؟ این دنیاها چه ارتباطی با هم دارند؟ کدام یک از این دنیاها واقعی‌تر هستند؟ و ... این پرسش‌ها در خدمت برجسته کردن محتوای وجودشناسانه قرار دارند.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

این محتوا در اغلب داستان‌های پسامدرن، از طریق ایجاد لایه‌های مختلف وجودشناسانه برجسته می‌شود؛ مثلا در داستان «آزاده خانم و نویسنده‌اش»، دنیای نویسنده یا جهان خارج اولین لایه است، اما موضوع این داستان در مورد داستانی است که نوشته می‌شود و شخصی به نام دکتر رضا آن را می‌نویسد. این دومین لایهٔ داستانی و جهانی دیگر است. در داستانی هم که دکتر رضا می‌نویسد، نویسنده‌ای دیگر به نام دکتر شریفی داستان می‌نویسد. به‌همین ترتیب جهان‌های متفاوتی خلق می‌شود، که مدام با هم ارتباط و تداخل دارند. شبیه حالتی که با چند قاب تودرتوی نقاشی مواجه هستیم، منتها نقاشی‌هایی که درهم سیلان و جریان دارند. در داستان مذکور شخصیت‌ها و وقایع این لایه‌ها باهم مربوط و متداخل هستند و برخی از آنها یکی به‌نظر می‌آیند.

- **فرجام‌های چندگانه:** داستان پسامدرن بر خلاف داستان مدرن که فرجامی واحد ولی مبهم دارد، فرجام‌های متعددی را به خواننده پیشنهاد می‌کند، تا خواننده به‌دل‌خواه خود یکی را از آن میان برگزیند؛ مثلاً در همین داستان

آزاده‌خانم، نویسنده چندین پایان را به خواننده پیشنهاد می‌کند، بدون آن که خود یکی از آنها را ترجیح دهد.

- **بینامتنیت**: در داستان پسامدرن که متنی شبیه به چهل تکّه دارد، قسمت‌هایی از متون مختلف، در کنار هم چیده می‌شود و متن به‌طور مداوم با متون دیگری ارتباط پیدا می‌کند؛ مثلا در همین داستان اشاراتی به آثار شاعران و نویسندگان دیگر چون، هدایت، داستایفسکی، چوبک، هولدرلین و ... وجود دارد. به‌این طریق باز هم نویسندهٔ پسامدرن مرزهای وجودی دیگری را می‌آشوبد. جهان‌های متفاوت و سابقاً منتزع از هم ادبی، اینک در هم می‌آمیزند و به هم راه می‌یابند و یگانگی و یک‌پارچگی یکدیگر را مورد تردید قرار می‌دهند.
- **آمیزش هنر عامه‌پسند با هنر والا:** در آثار پسامدرن، هنر والا و هنر عامه پسند نیز، به‌هم آمیخته می‌شوند و هنر عامه‌پسند برای نخستین بار در ادبیات جدّی جایی می‌یابد؛ هنر والا دیگر تافتهٔ جدابافته نیست و به‌هنر عامه با چشمی تحقیرآمیز نگاه نمی‌شود. بنابراین سبک پسامدرن سبکی یک دست و یک‌نواخت نیست. در جایی نثر ممکن است ادبی باشد و در چند سطر بعد محاوره‌ای و عامیانه. درجایی مفاهیم والا و پیچیده هستند و کمی بعد مفاهیم پیش‌پاافتاده و ساده مطرح می‌شوند. سبک‌های مختلف و انواع مختلف ادبی نیز با هم می‌آمیزند و این همه، علاوه بر این که در خدمت برجسته کردن محتوای وجودشناسانه است، انسجام و یک‌پارچگی متن را نیز برهم می‌زند.
- **درآمیختن انواع هنری(ژانرها):** در متون پسامدرن ممکن است ژانرهای مختلفی، که پیش از این هیچ‌گاه در کنار هم دیده نمی شدند، با هم دیده شوند؛ مثلاً ژانر علمی در کنار ژانر داستانی، یا نمایش‌نامه و شعر و نقاشی و همچنین سبک‌های مختلف نویسندگی می‌توانند همگی در کنار هم دیده شوند. داستان مذکور نمونهٔ خوبی برای این خصیصه است.
- **آشکار کردن تصنّع و شگردهای ادبی:** نویسندهٔ پسامدرن برخلاف نویسندگان پیش از خود، نه فقط تلاشی برای پنهان نگه‌داشتن تصنّع، در اثر

www.tabarestan.info

خود ندارد، بلکه تعمداً این تصنّع را آشکار می‌کند. او ممکن است بارها در مورد شگردهای داستان‌نویسی گفتگو کند و یا از خواننده نظر بخواهد. به هر حال غیرواقعی و داستانی بودن اثر را مدام به‌خواننده یادآوری می‌کند. در چنین داستانی عامل تعلیق ناباوری که هنری جیمز و دیگران مطرح می‌کردند، به‌کلّی از بین می‌رود.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

این تکنیک، که پیش از این برتولت برشت و دیگران در هنر نمایش از آن استفاده می‌کردند، در داستان پسامدرن به‌عنوان یکی از مهم‌ترین مؤلفه‌ها در خدمت برجسته کردن محتوای وجودشناسانه قرار گرفت. از سویی بر غیرواقعی بودن داستان تأکید می‌شود و از سوی دیگر شخصیت‌های داستانی در مؤلفهٔ اتّصال کوتاه وارد فضای داستانی می‌شوند و توّهم واقعی بودن را در خواننده ایجاد می‌کنند. عدم قطعیت حاصل از این تکنیک، خود از مهم‌ترین علایق نویسندگان پسامدرنیست است.

- **عدم اقتدار مؤلف و شورشگری شخصیت‌ها:** یکی دیگر از ویژگی‌های داستان رئالیستی، یعنی اقتدار بی‌چون و چرای مؤلف بر داستان و شخصیت‌ها، در فراداستان نقض می‌شود. اگر نویسنده در ادبیات پیشامدرن، خداگونه و با روشی جبرگرایانه، شخصیت‌ها و وقایع و فرجام آنان را خلق می‌کرد، در فراداستان عاجزانه به‌دنبال شخصیت‌های مخلوق خود می‌دود و از آنان درخواست می‌کند که پیرنگ داستان را به پیش ببرند و در مواردی تسلیم خواست شخصیت‌ها برای رقم زدن سرنوشت خویش می‌شود؛ شخصیت‌هایی که اغلب خود نیزاقتداری بر سرنوشت خویش ندارند و به‌همین دلیل، گاه مأیوسانه خواهان گریز از فضای داستانی می‌شوند.

رمان پسامدرن به این نحو، آیینهٔ تمام‌نمای جهان بیرون می‌شود و بازهم عدم‌قطعیت‌ها وآشفتگی‌های آن و ناتوانی انسان‌ها را بازتاب می‌دهد. البته لازم به ذکر است که اقتدار بی‌چون و چرا و خداگونهٔ مؤلف ابتدا در مدرنیسم زیر سوال

رفته بود، اما این عدم اقتدار در پسامدرنیسم بسیار شدیدتر و متفاوت با مدرنیسم است. دکتر حسین پاینده در کتاب «رمان پسامدرن و فیلم» در بیان این تفاوت این‌طور می‌نویسد:

رمان مدرن شورشی است برضد این دخالت‌های خدای‌گونه[ی نویسنده] . اساساً تفسیر مدرنیست‌ها از نحوهٔ دخالت خالق در امور بنده‌ها، تفسیری مبتنی بر آزادی [اختیار] است و نه مبتنی بر جبر. مدرنیست‌ها اعتقاد داشتند که رمان‌نویس هنگام نگارش اثر، همچون یک خدا بر آفریدهٔ خود (جهان رمان) وقوف دارد، اما او نباید همه چیز را در رمان تعیین کند. نویسنده صرفاً سازوکارِ کلیِ رفتارِ شخصیت‌ها را تعیین می‌کند و سپس آنها را آزاد می‌گذارد تا در چارچوب آن سازوکارها یا قواعد با یکدیگر تعامل داشته باشند وپیرنگ را به پیش ببرند. به قول جیمز جویس، رمان‌نویس مانند خدایی است که پس از آفرینش کائنات و انسان، با فراغ خاطر در گوشه‌ای نشسته است و ناخن‌هایش را می‌گیرد. اما پسامدرنیست‌ها نویسنده را آفرینشگری که مجازاً از قدرتی خداگونه برخوردار است، نمی‌دانند. ازنظر آنان، نویسنده نمی‌تواند مقدّرات متن را با یقین و به‌شکلی تخطّی‌ناپذیر تعیین کند. معنا بیشتر به صورت امری گریزنده و چندبُعدی جلوه می‌کند تا موضوعی مقرر و شناختنی ... به پیروی از این دیدگاه دربارهٔ معنا، دیدگاهی که معنای متن را نه اسیر نویسنده بلکه حاصل نوعی تعاملِ بازی‌گونه بین نویسنده و خواننده می‌داند، شخصیت‌ها دیگر عروسک‌های خیمه‌شب‌بازیِ نویسنده در مقام خالقی توانا نیستند. در رمان پسامدرن، شخصیت‌ها بر استقلال خود از نویسنده اصرار می‌ورزند و حتی علیه امر او سربه شورش برمی‌دارند، تاحدی که خواننده احساس می‌کند این نویسنده است که از شخصیت‌ها تبعیت می‌کند و نه برعکس. (پاینده،۱۳۸۶،ص.۶۴-۶۳).

- **عدم قطعیت:** حاصل همهٔ تکنیک‌های پیشین، ازجمله فرجام‌های متعدد، اتصال کوتاه، تداخل شخصیت‌ها، همچنین عدم اقتدار نویسنده و فروپاشی فراروایت‌ها عدم قطعیتی است که بر کل اثر حاکم می‌شود. علاوه بر این، گاه به‌طور مستقیم نیز بر عدم قطعیت تأکید می‌شود و بنیان‌های این نمایش عدم قطعیت بر همان بینش فلسفی نسبیت‌گرا و پدیدارشناسی قرن بیستم استوار است.

- **گسیختگی و عدم انسجام متن:** استفاده از تکنیک‌های مختلف پسامدرن، ازجمله درهم آمیختن سبک‌ها و ژانرهای مختلف، تغییرات زاویه دید و شیوه‌های جدید روایت مانند ذهنیت مرکزی، جریان سیّال ذهن، خواب، رویا، خاطره، تداعی، زمان‌پریشی و فرجام‌های متعدد داستان به آشفتگی و عدم انسجام روایت بیش از پیش دامن می‌زند. نویسنده از هر طریقی برای گسیختن متن استفاده می کند. و جهان داستان و وقایع آن را پر از آشفتگی و هرج و مرج می‌کند. این آشفتگی که بازتاب آشفتگی جهان واقعی است با هرج و مرج در عناصر داستانی بهتر نمایانده می‌شود. در داستان پسامدرن خواننده در فضای داستانی، چون دنیای واقعی آشفته و سرگردان است.
- **فروپاشی فراروایت‌ها:** طبق نظر فرانسوا لیوتار نظریه‌پرداز پسامدرن، عصر پسامدرنیسم، عصر فروپاشی فراروایت‌هاست و این در داستان پسامدرن نیز انعکاس یافته است. گفتمان‌های مهم بشری مانند مذاهب، ایدئولوژی‌ها و سنت‌های اجتماعی مورد چالش قرار می‌گیرند و فروپاشی آنها به‌عینه در داستان نمایش داده می‌شود.
- **پارانویا و شخصیت‌های روان‌پریش:** هنر پسامدرن، بازتاب مستقیم نابسامانی‌های عصر پسامدرنیته است. ازاین جهت بسیاری از ویژگی‌های بیمارگونه انسان این عصر در ادبیات آن منعکس است. یکی از انواع روان‌رنجوری‌های شایع انسان پسامدرن، پارانویا است که شک و تردید و ترس و تصور توطئه از جانب دیگران، مهم‌ترین ویژگی‌های آن هستند. شخصیت‌های داستان پسامدرن پیوسته احساس می‌کنند تحت تعقیب و محاصرهٔ دیگران قرار دارند و توطئه‌هایی برضد ایشان طراحی می‌شود.
- **تغییرات مداوم راوی و زاویهٔ دید:** همچنان که اشاره شد، در کنار تردید آشکاری که نویسنده نسبت به قطعیت امور، از خود نشان می‌دهد، به‌طور غیرمستقیم و با استفاده از یک مؤلفه دیگر پسامدرنیستی، یعنی عوض شدن پی‌درپی راوی و زاویهٔ دید و جای‌گزین کردن این چندگانگی به‌جای راوی قاطع و همه چیزدان «دانای کل» عصر پیشامدرن، باز هم به باور خواننده

پیشکش تبرستان www.tabarestan.info

نسبت به قطعیت امور ضربه می‌زند. به این ترتیب دیگر نویسنده از جایگاه رفیع خود فرو افتاده و زبونانه از دیگران و حتی از خوانندهٔ خود طلب اطلاعات می‌کند و چه بسا مواردی که بعضی شخصیت‌های داستانی از چیزهایی باخبر هستند که نویسنده نمی‌داند. این امر از طریق تغییرات پی‌درپی راوی و زاویهٔ دید و شخصیت‌های شورشگر ممکن می‌شود؛ بنابراین احاطهٔ نویسنده بر داستان نیز قطعیت خود را از دست داده و محل تردید واقع شده است. استفاده از جریان سیّال ذهن، خواب، خاطره، تداعی و رویا که از مدرنیسم آغاز شده بود، در پسامدرنیسم به‌اوج می‌رسد و به‌انسجام و قطعیت متن، بیش از پیش لطمه می‌زند، تا بازتاب دقیق تری از جهان و واقعیت داشته باشد.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

- **آشفتگی زمان و مکان و زمان‌پریشی:** زمان و مکان نیز مانند پیرنگ، در رمان پسامدرن به‌شدت آشفته، غیرخطی و غیرواقعی است و در کنار سایر مؤلفه‌های پسامدرن به آشوب متن کمک می‌کند. زمان در دست شخصیت‌های این داستان‌ها مانند یک ساعت کوکی است که عقربه‌های آن را به هر دو سمت می‌توان چرخاند، بنابراین، هرگاه که بخواهند آن را به عقب یا به جلو می‌کشند. همچنین فراهم آمدن شخصیت‌هایی تاریخی، از زمان‌ها و مکان‌های مختلف، در داستان پسامدرن امری رایج است و زمان‌پریشی نامیده شده است.

نداشتن پیرنگ، اقتباس و نقیضه‌پردازی، انواع بازی‌های زبانی و شکلی، تشبیهات عجیب و نامأنوس، اختلال زبانی، تناقض، استفاده از طنز و آیرونی، شخصیت‌های دوجنسیتی یا بی‌جنسیت - که نمادی از هویت چهل‌تکه و در واقع بی‌هویتی انسان معاصر است- از دیگر مؤلفه‌های رایج پسامدرنیسم در داستان هستند. از آنجا که پسامدرنیسم مکتبی پیچیده و دشوار است، ابتدا برای درک بهتر مطلب و نیز ارائهٔ نمونه‌ای بومی شده از پسامدرنیسم در ایران، موارد فوق در یک داستان کوتاه فارسی بررسی و پس از آن نمونه‌هایی از داستان پسامدرن کشورهای دیگر ذکر می‌شود.

۵-۱-۳- ابوتراب خسروی: پلکان

خلاصهٔ داستان: خسروی در این فراداستان کوتاه خود، داستان نوشته شدن یک داستان و نیز بارها و بارها خوانده شدن آن را، هربار با روایتی تازه، به تصویر می‌کشد. داستان پیرنگ بسیار ساده‌ای دارد و ماجرای آشنایی یک زن و مرد دریک پارک است. همهٔ شخصیت‌های این داستان، به‌جز زن که خانم مینایی نام دارد، باحروف اختصاری نامیده می‌شوند. درواقع داستان فقط دو شخصیت دیگر غیر از خانم مینایی دارد: آقای الف، شخصیتی داستانی است که تا ابد در پارک روی نیمکتی نشسته و در هر قرائت تازه از داستان، منتظر عبور خانم مینایی می‌شود و بعد هر بار او را تا خیابان و تا خانه‌اش تعقیب می‌کند و با خریدن دسته گلی که از خیابان به زن در پشت پنجرهٔ خانه‌اش نشان می‌دهد، پس از روزها انتظار به داخل خانه دعوت می‌شود و این دو زندگی مشترک کوتاهی را با هم آغاز می‌کنند. شخصیت دیگر که دال نامیده می‌شود، پسر این دو نفر است که در برخی از قرائت‌های این داستان مرده به دنیا می‌آید و در قرائتی دیگر بزرگ می‌شود و به عنوان شخصیتی شورشگر، سعی در دخالت کردن در روند داستان دارد. هربار آقای الف مجبور است در پارک منتظر بنشیند، تا کسی شروع به خواندن داستان کند و در چند سطر بعد خانم مینایی از مقابل او عبور کند و او به دنبالش برود، اما در هر قرائت تازه، تغییراتی رخ می‌دهد؛ مثلاً یک بار، دال با پدر خود گفتگو می‌کند و برای آشنایی با مادر به او کمک می‌کند و رهنمودهایی می‌دهد. هربار پس از این فرجام‌های چندگانه، آقای الف در سیاهی **نقطهٔ پایان داستان**، در سرنوشتی نامعلوم گم و رها و ناپدید می‌شود.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

۵-۱-۴- بررسی مؤلفه‌های پسامدرنیسم در داستان پلکان:

داستان کوتاه «پلکان» را به‌سبب حضور بسیاری از مؤلفه‌های پسامدرنیستی، بخصوص عنصر غالب محتوایی، یعنی محتوای وجودشناسانه، می‌توان به‌طور قطع یک متن پسامدرنیستی موفق نامید که توانسته است واقعیت جهان خارج را، از نگاه انسان عصر پسامدرنیته به خوبی تصویر کند. خسروی در این داستان،

برای برجسته کردن **پرسش‌های وجودشناسانه**، از تکنیک‌های پسامدرنیستی بسیاری چون **اتصال‌کوتاه، آشکارکردن تصنّع (شگردهای ادبی)، شخصیت‌های نافرمان ومستقل ازنویسنده، فرجام‌های چندگانه، بی‌هویتی شخصیت‌ها، آشفتن زمان، تغییر زاویه دید و راوی و عدم‌قطعیت** سود برده است. نکتهٔ مهم قابل ذکر درمورد این داستان **سادگی پیرنگ** آن است. برخلاف اغلب داستان‌های پسامدرن غربی که پیچیدگی پیرنگ ویا نداشتن پیرنگ درآن‌ها، موجب دشواری خوانش آن می‌شود ودرشرایط عدم تعلیق، دنبال کردن داستان را برای خواننده دشوار می‌کند، خسروی موفق شده با یک طرح بسیار ساده و تعلیق نسبتاً موفقی که دارد یک داستان پسامدرنیستی بسیار خوب خلق کند. در اغلب داستان‌های پسامدرن فارسی پیرنگ وجود دارد و این یکی از مهم‌ترین عوامل بومی‌شده در داستان پسامدرن ایرانی است. اینک به بررسی برخی از مؤلفه‌های مذکور، دراین متن می‌پردازیم.

www.tabarestan.info تبرستان

۵-۱-۴-۱- آشکار کردن تصنّع یا شگردهای ادبی (داستانِ خوانشِ داستان):

در داستان«پلکان» نه فقط خواننده خود را به‌طور کامل در جریان نوشته شدن داستان می‌بیند، بلکه همچنین خود را درکنار خوانندگان دیگر، درحال قرائت‌های متعددی از داستان می‌یابد. بدین ترتیب در همان حال که دنیای داستانی برای او برجسته می‌شود و بر تمایز آن از جهان واقع تأکید می‌گردد، بارها و بارها شاهد تداخل و نفوذ این دو جهان درهم نیز می‌شود ویک بار دیگر تکثّرجهان واقع مورد تأکید قرار می‌گیرد. این دنیای داستانی، مانند پلکانی است که به‌تدریج خواننده را با خود تا انتهای داستان می‌برد و با رسیدن به پلهٔ آخرکه نقطهٔ سیاه پایان داستان است، بار دیگر به پلهٔ اول برمی‌گرداند و دراین دور تکراری هربار لایه‌های وجودی متفاوتی را بر او آشکار می‌کند. به نمونه‌هایی از تکنیک آشکار کردن تصنّع دراین داستان توجه کنید. نویسنده در همان سطور آغازین داستان می‌نویسد:

همهٔ چیزها همان‌طور است که نوشته بودم، پنجره‌ها، پله‌ها، اتاق‌ها و حالا دال

حضور داشت که در شروع قضایا نبود، تولد او فرجام آن ماجرا بود. نئیست تراش بینی، ابروها و چشمهای کبودش چقدر به آقای الف شبیه است! و خانم مینایی که فقط کمی شکسته شده، همان طور است که سال‌ها پیش بود و من گاهی در پیاده‌رو خیابان یا در پارک می‌دیدمش. همین دیدارها باعث شد که **یکی از شخصیت‌های داستان من** باشد. شاید هم دیگر آقای الف را فراموش کرده بود و نمی‌دانست که هنوز روی آن نیمکت انتظارش را می‌کشد. عادلانه نبود که از آقای الف تصوری تلخ داشته باشد. **چراکه آقای الف همیشه روی آن نیمکت نشسته و ممکن بود این داستان کهنه بازخوانده نشود و او تا به ابد روی نیمکت انتظار بکشد و فراموش شود.** (خسروی،۱۳۷۷،ص.۳۳).

www.tabarestan.info تبرستان

و در جای دیگری، وقتی دال با پدر خود آقای الف وارد گفتگو می‌شود و آقای الف به او می‌گوید که او را نمی‌شناسد و پسری ندارد، چون تازه وارد این شهر شده، نویسنده این‌طور اظهارنظر می‌کند:

ظاهراً حق با آقای الف است. آقای الف تازه وارد است، ولی دال هم بیهوده نمی‌گوید **می‌توانید، داستان را درغیاب دال بازخوانی کنید.**

آقای الف با همین کت و شلوار با خانم ... **(بهتر است فعلاً از او با اسم عام زن یاد کنیم.)** روبرو شد. هوا شفاف بود ... زن از سنگفرش معبر وسط پارک گذشت. به نیمکتی رسید که **طرح مبهم** آقای الف بر آن نشسته بود.

همه چیز به همین سادگی شروع شد. **هیچ طرح از پیش تعیین‌شده‌ای نبود. آقای الف مرد مجهولی بود که بر آن نیمکت بود. معلوم نبود چندساله است، چه شکل و شمایلی دارد. اینها چیزهایی بود که حادثه تعیین می‌کرد.** آرنجش را بر تکیه‌گاه گذاشته و ستون پیشانی کرده بود که زن وارد شد. آن روز هر چیزی امکان داشت، **ممکن بود هیچ حادثه‌ای که نطفهٔ داستانی باشد رخ ندهد و او همچنان بی‌شکل روی آن نیمکت انتظار بکشد.** درآن صورت چنین مردی بود که **تا ابد درانتظار حادثه می‌ماند. ولی ورود زن حادثه‌ای بود که اتفاق افتاد.** زن از جلو آقای الف گذشت. شعاع آفتاب از پس عبور زن به مرد تابید. **آقای الف مرد جوانی شد که در اولین لحظات تولدش به زن نگاه می‌کرد.** (همان ۳۴)

به این ترتیب، نویسنده تکنیک آشکار کردن تصنّع را، علاوه بر این‌که در خدمت برجسته کردن وجود جهان‌هایی متفاوت به‌کار می‌گیرد، به‌طور ضمنی به

تصادفی بودن امر واقع و هرج و مرج حاصل از آن اشاره می‌کند.

کمی بعد دوباره نویسنده، تصنّع را به خوانندگان خود یادآور می‌شود و درعین حال به شیوه‌ای استعاری **بر جبری که در جهان واقع بر انسان تحمیل می‌شود** اشاره می‌کند:

... روزها را مثل پلکانی بلند می‌پیمودند. وقتی به آخرین شب، آخرین پلکان رسیدند. مرد کنار پنجره رفت. دستش را به تاریکی برد و با شادی کودکانه‌ای گفت: «هنوز باران می‌بارد.»

زن خوابیده بود. دال به دنیا آمده بود. **آقای الف نمی‌دانست که به طرف سیاهچال آخرین نقطهٔ داستان گام برمی‌دارد. کلماتی که مکتوب می‌شد او را به دنبال می‌کشید.** به آسمان نگاه کرد. **نمی‌توانست بندهای مکتوب داستانی تمام شده را که رقم زده شده بود، از پاهایش باز کند و مردی باشد بیرون از روایتی مکتوب.** به اتاق رفت. از سرسرا گذشت، از پله‌ها فرو آمد و در سیاهی آخرین نقطه گم شد. (همان،ص. ۳۸).

پاسخ به تبرستان www.tabarestan.info

و در چند سطر بعد نویسنده برای یکی از شخصیت‌های اصلی خود، یعنی خانم مینایی، مستقیماً درمورد روند داستان‌نویسی خود توضیح می‌دهد و به برخی از عناصر داستان، مثل حادثه و شخصیت‌پردازی اشاره می‌کند:

من به خانم مینایی گفتم، من بودم که با انتخاب شما، به آن حادثه کشاندمتان، **ولی زیبایی شما به حادثه شکل داد،** ورود شما در آن ساعت به پارک **باعث شد که داستانی عاشقانه بنویسم** و شاهد لحظه‌های زندگی شما با آقای الف باشم. **ولی هر داستان مقدراتی دارد که حتی در دست نویسنده هم نیست. من به فرجام خوشی برای شما اندیشیده بودم. ولی داستان‌ها سرانجامی از پیش تعیین‌شده ندارند.** فراموش نکنید که آقای الف **شخصیتی که من خلق کرده‌ام** همیشه عاشق شما خواهد بود، **به تعداد خواندن داستان من به دنبال شما معبر و پیاده‌رو خیابان را خواهد پیمود** و زیر پنجرهٔ خانه شما انتظار خواهد کشید.

هربار که داستان من خوانده شود زندگی با شما را از سرمی‌گیرد و به نقطهٔ آخر که می‌رسد، دوباره باز خواهد گشت، روی آن نیمکت می‌نشیند تا کی خواننده‌ای بار دیگر داستان را بخواند و او عشق با شما را از سر بگیرد. (همان، ص. ۳۹-۳۸).

در چند سطر بعد باز هم درمورد داستان‌نویسی و شخصیت‌های داستانی و چگونگی جهان آنان توضیح می‌دهد:

فراموش نکنید که آدم‌هایی مثل آقای الف هیچ خاطره‌ای از تکرار قصه‌ای که از سر گذرانده‌اند ندارند، حافظه‌شان تنها از شروع تا پایان داستان است و دوباره همه چیز را فراموش می‌کنند تا دوباره آن زندگی ازلی و ابدی را از سر بگیرند و دوباره تکرار کنند. دال [به پدرش آقای الف] گفت: «باید معرفیش کنم به شما. او مادر من است و **من هنوز هیچ‌جا نیستم.**» این حرف‌ها برای آقای الف نامفهوم بود، ولی گفت: «مادر زیبایی دارید.» و برخاست و **به دنبال خانم مینایی سطرها را پیمود** ... خانم مینایی ... به آن کفش سفید خیره شد. آقای الف ... گفت: «زیباست ولی نمی‌توانید با آنها بدوید.» خانم مینایی نگاهی به آقای الف انداخت و **در شلوغی کلمات گم شد.** دال گفت: «من اندازهٔ پایش را می‌دانم، می‌توانید برایش بخرید، هدیه‌تان را به خانه می‌برم.» آقای الف این‌بار کفش سفید را برای خانم مینایی خرید **ولی خانم مینایی به صفحه‌ای دیگر رفته بود....** آقای الف به دست‌هایش نگاه کرد. **کلمات بیهوده گلایول‌های سرخی** که به دال داده بود، هنوز بر دست‌هایش نوشته شده بود. دست‌ها را برهم سائید. دوباره به گلفروشی رفت. **گل‌های تازه میخک، سرخ و مرطوب بر دست‌هایش نوشته شد.** (همان، ص. ۴۱-۳۹).

به این ترتیب تا پایان داستان، حتی دریک سطر خواننده نمی‌تواند فراموش کند که با یک داستان روبرو است و جهانی متمایز از امر واقع برای او برجسته و آشکار می‌شود. تمام وقایع این داستان و شخصیت‌های آن، برخلاف داستان‌های مدرن و پیشامدرن در **دنیای نشانه‌ها** سیر می‌کنند و همه چیز، اعم از شخصیت‌ها و روی‌دادها و ... کلماتی بیش نیستند، درعین حال که به‌نوعی وجود دارند و زندگی می‌کنند. فرجام شخصیت‌ها نیز در **سیاهچال نقطهٔ آخر داستان** محو می‌شود. خواننده جهانی شبیه به جهان واقع اما متمایز از آن می‌یابد. کدام جهان واقعی‌تر است؟ کدام جهان ارزشمندتر است؟ چند جهان دیگر جز این جهان‌ها می‌تواند وجود داشته باشد؟ حاصل همهٔ این پرسش‌ها تشکیک در یگانگی جهان و امر واقع و زیر سوال رفتن قطعیت امور است.

www.tabarestan.info تبرستان

۵-۱-۴-۲- اتّصال کوتاه

یکی دیگر از تکنیک‌های مهم پسامدرنیستی برقراری اتّصال کوتاه بین این دو جهان، یعنی جهان داستانی و جهان خارج است. خسروی نیز دراین داستان، گاه به‌طور ناگهانی وارد فضای داستانی می‌شود و با شخصیت‌ها ارتباط برقرارمی‌کند. بدین ترتیب نفوذناپذیری این لایه‌های متفاوت وجودی، یعنی **دنیای عینیت** و **دنیای ذهنیت** مورد تشکیک قرار می‌گیرد و این دو جهان به‌طور مداوم درهم تداخل می‌کنند؛ مثلاً در سطرهای زیر، نویسنده وارد فضای متن شده است و با یکی از شخصیت‌های خود گفتگو می‌کند:

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

سیاهی آقای الف پیدا بود که دستش را ستون پیشانی کرده و روی آن نیمکت نشسته بود. **من همه چیز را گفتم. دال هم گوش می‌داد** که گفت: «من باید خودم را به او معرفی کنم.» و سبکسرانه از پله‌ها پایین رفت. پیاده‌روها را پیمود، از معبر وسط پارک گذشت، به نیمکت معهود رسید. آقای الف همان کت و شلوار سرمه‌ای را پوشیده بود. (همان، ص. ۳۳).

در بخشی دیگر از داستان نیز، با یکی دیگر از شخصیت‌ها گفتگو می‌کند:

من به خانم مینایی گفتم، من بودم که با انتخاب شما، به آن حادثه کشاندمتان، ولی زیبایی شما به حادثه شکل داد، ورود شما در آن ساعت به پارک باعث شد که داستانی عاشقانه بنویسم ... (همان،ص. ۳۸).

۵-۱-۴-۳- درهم شکستن مرزهای ممنوعهٔ وجودی

شخصیت‌های داستان پسامدرن مانند مسافرانی هستند که بدون روادید و به طریق غیرقانونی از مرزهایی که اجازهٔ عبور از آنها را ندارند، می‌گذرند. عبور از مرزهای جهان داستان به واقعیت و بالعکس، سفر از گذشته به آینده، عبور از هستی به نیستی و بالاخره گذر از کلمات و نشانه‌ها و سطور به پوست و گوشت و خون ... زمان و مکان بدون محدودیت‌های امر واقع به‌طور بی‌حد و حصری در اختیار آنان است و همچنان که پیش از این ذکر شد، این نفوذ جهان‌های متفاوت درهم، درخدمت برجسته کردن محتوای وجودشناسانهٔ داستان است. به

عنوان نمونه در سطرهای زیر، تداخل جهانِ نشانه‌ای داستان با جهان واقع رخ می‌دهد:

... خانم مینایی داشت از دور می‌آمد. هوا همان‌طور شفاف بود. پرندگان قدیمی **پروازشان را تکرار می‌کردند، رنگ‌ها همان انعکاس ازلی حادثه را داشتند، تنها خط‌خوردگی کلمه یا جمله‌ای فضا را مغشوش می‌کرد.** خانم مینایی از جلو نیمکت گذشت، و شعاع آفتاب از همان زاویه تابید ... (همان، ص. ۳۹).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

به نمونه‌های دیگری از تداخل جهان نشانه‌ها با امر واقع توجه شود:

... آقای الف به دستهایش نگاه کرد. **کلمات بیهوده کلایول‌های سرخی که به دال داده بود، هنوز بر دستهایش نوشته شده بود.** دست‌ها را برهم سائید. دوباره به گلفروشی رفت. **گل‌های تازهٔ میخک، سرخ و مرطوب بر دست‌هایش نوشته شد. دیگر به صفحه‌ای رسیده بود که شب است** و آن باران ابدی می‌بارد. (همان،ص. ۴۱).

و در جای دیگر:

خانم مینایی نگاهی به آقای الف انداخت و **در شلوغی کلمات گم شد ...** آقای الف این‌بار کفش سفید را برای خانم مینایی خرید **ولی خانم مینایی به صفحه‌ای دیگر رفته بود ...** (همان،ص.۴۰).

و در این بخش از داستان، به نحوی **متناقض‌نما** مرزهای بین هستی وعدم می‌آشوبد، زیرا کسی که سخن می‌گوید، ادعا می‌کند که هنوز هیچ‌جا نیست:

دال [به پدر خود آقای الف] گفت: «باید معرفیش کنم به شما. او مادر من است و **من هنوز هیچ‌جا نیستم.**» (همان،ص. ۳۹).

در سطور زیر نیز، شاهد همین تناقض هستیم:

آنها شانه به شانه هم به گردش می‌رفتند، برمی‌گشتند. سر در گوش می‌گذاشتند و پچپچه می‌کردند. **دال در میان کلمات و سطرها به دنبال خودش می‌گشت و هنوز هیچ‌جا نبود.**

دال گفت: **«من هنوز هیچ‌جا نیستم.»**

خانم مینایی گفت: «**تو می‌آیی، تا چند دقیقهٔ دیگربه تنم پا می‌گذاری.**» **خانم مینایی می‌دانست که در چه سطری جنین سربی دال مثل ماهی توی زهدانش می‌لغزد.** حتی وقتی سرش را روی شانه آقای الف گذاشت، می‌شد حدس زد چه می‌گوید. دال مثل نقطه‌ای در تنش نشسته بود. **همان نسیم در سطرها می‌وزید** و افق دوباره آبی و سبز شده بود. غباری اخرایی روی درخت‌ها نشسته بود و دال داشت **دنبال چیزی از خودش در داستان می‌گشت.**

آقای الف مثل همیشه گفت: «چه خوشبختی!»

دال پرسید: «**حالا من کجا هستم.**»

خانم مینایی گفت: «**تو حالا مثل یک ماهی کوچک توی تن من شنا می‌کنی.**»

دال گوش می‌داد. **شاید صدای پایش را از پشت دیوار صفحه‌ای بشنود.** آقای الف پرسید: «فکر می‌کنی تا کی باید انتظار کشید.»

...

خانم مینایی سنگین شده بود. دال پرسید: «**حالا من در تن شما هستم مادر؟**»

خانم مینایی گفت: «**تا چند لحظه دیگر به دنیا می‌آیی.**»

ولی دال نوزاد مرده‌ای بود که به دنیا آمده بود.

آقای الف گفت: «پسرک من!» و شانه‌هایش لرزید.

دال جنین مرده را در دستهایش گرفت و گفت: «**مادر این‌بار چقدر زود مرده‌ام.**» خانم مینایی گفت: «این‌بار اینطور شد. انگار تقدیر بر تو عوض شده!»

دال گفت: «**چه دست‌ها وپاهای کوچکی دارم، با این پاهای کوچک چه راه درازی آمده و بعد مرده‌ام.**» نشست خم شد و شانه‌هایش لرزید.

خانم مینایی جسد سربی دال را در آغوش گرفته بود. دهان دال مرده باز بود. خانم مینایی او را به اتاقش برد، روی تختخوابش گذاشت، کنارش خوابید. (همان،ص.۴۳-۴۲).

ملاحظه می‌شود که چگونه مرز هستی و نیستی مخدوش شده است. کسی که سوال می‌کند، دال، در گذشته مرده است، با این حال به دنبال وجود خود در گذشته جستجو می‌کند. نویسنده علاوه بر مخدوش کردن مرزهای عدم و وجود، به شیوه‌ای استعاری وجود انسان معاصر و نیز امر واقع و قطعیت آن را زیر سوال

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

می‌برد. آیا هستی ما در این جهان چیزی بیش از این سادگی و پوچی و عدمی است که این سطور القا می‌کند؟ آیا ما وجودهای واقعی‌تری هستیم؟

این نفوذ سطوح متفاوت وجودی در جایی که دو شخصیت داستانی، یعنی خانم مینایی و دال، درمورد یک شخصیت داستانی دیگر، یعنی آقای الف حرف می‌زنند و نسبت به احوال او بصیرتی دارند که او خود از آن بی‌بهره است، نیز مشاهده می‌شود. چگونه بعضی از شخصیت‌های این داستان، از شخصیت‌های دیگر داناترند؟ گویی این دو شخصیت در یک لایهٔ وجودی بالاتر از او و نزدیک‌تر به نویسنده و جهان خارج قرار گرفته‌اند و یا مانند خواننده‌ای در جهان خارج داستان او را می‌خوانند. بنابراین، **از سویی این شخصیت‌ها به جهان خارج نفوذ می‌کنند و از سوی دیگر، آن شخصیت دیگر به یک سطح وجودی پایین‌تر از آنان، که به هرحال شخصیت‌های داستانی هستند، رانده می‌شود. پس سه سطح مختلف وجودشناسانهٔ متداخل** درمقابل خواننده قرار می‌گیرد و موجب سرگردانی او در این لایه‌های وجودی می‌شود:

... وقتی دال و آقای الف رسیدند. خانم مینایی گفت: «بفرمایید تو» وارد که شدند، دال میخک‌های خیس را توی‌گلدان کنارگلایول‌ها گذاشت. خانم مینایی گفت: «**این‌بار زیرچتردال ایستادند.**» [مخاطب خانم مینایی چه کسی است. مسلماً دراین جمله آقای الف یا دال مخاطب او نیستند، چون جملهٔ فوق را درمورد این دو نفر می‌گوید. پس آیا مخاطب او نویسنده یا خوانندگان نیستند؟ و آیا نمی‌توان گفت که دراین بخش، این شخصیت است که به‌جای نویسنده بخشی از داستان را روایت می‌کند؟]

آقای الف کتش را بیرون آورد. دال آن را به رخت‌آویز آویخت. دال موهای آقای الف را با حوله خشک کرد و گفت: «مرا نشناخت، نمی‌شناسد.» [دال این جمله را خطاب به مادرش و درمورد پدرش، آقای الف، می‌گوید.] خانم مینایی گفت: «**معمولاً وقتی به این خانه می‌آید تو هیچ‌جا نیستی!**» (همان، ص.۴۱).

نویسنده همین عبور از مرزهای ممنوعه را درمورد تداخل زمان گذشته و آینده نیز به‌کار می‌گیرد:

www.tabarestan.info تبرستان

خانم مینایی سنگین شده بود. دال پرسید: «حالا من در تن شما هستم مادر؟»
خانم مینایی گفت: «تا چند لحظه دیگر به دنیا می‌آیی.» (همان،ص.۴۳).

دال در هنگام این گفتگو، شخصیتی بزرگ‌سال است ولی به زمان پیدایش خود، یعنی به گذشته سفر کرده و تا چند لحظهٔ بعد شاهد تولد خود می‌شود. علاوه براین، نویسنده زمان داستانی را با زمان امر واقع به نوعی مقایسه می‌کند و با هم می‌آمیزد:

پیوستن به تبرستان
www.tabarestan.info

دال گوش می‌داد. شاید صدای پایش را از پشت دیوار صفحه‌ای بشنود.
آقای الف پرسید: «فکر می‌کنی تا کی باید انتظار کشید.»
خانم مینایی گفت: «**تا چند دقیقهٔ دیگر تابستان سر می‌رسد.**»
این‌بار این دال بود که خانه‌های تقویم را علامت می‌زد تا ساعت موعود فرا برسد ... و به دنیا بیاید. روزها به سرعت می‌گذشت و خانم مینایی می‌دانست که وقتی داستان به فرجام خود برسد، آقای الف در سیاهی آن نقطه گم خواهد شد. (همان، ص.۴۳).

کدام زمان واقعیت دارد؟ آیا سرعت گذر زمان برای همه یک‌سان است؟ آیا زمان امری نسبی نیست؟ فصل تابستان در کتاب با ورق زدن یک یا چند صفحه فرا می‌رسد. برای هریک از ما نیز رسیدن فصول سال، سرعت متفاوتی دارد. سرعت گذر زمان امری ذهنی و نسبی است. همچنان که در کودکی زمان بسیار دیرگذر است و در بزرگ‌سالی برق‌آسا می‌گذرد. انسان امروز به نسبی بودن زمان و همهٔ امور پی برده است. قطعیت امور مورد تشکیک قرار گرفته‌اند. ذهنی بودن بسیاری از امور بر او روشن شده است. اما تا چه حد؟ این پرسشی است که **ذهن آشفتهٔ رمان پسامدرن** را به خود مشغول کرده است.

فصول سال داستانی و فصول سال جهان خارج درکنار هم قرار می‌گیرند و با هم آمیخته می‌شوند تا پاسخی براین سوال یافته شود. به دلیل همین عدم قطعیت در گذر زمان و چندگانگی آن است که شخصیت داستانی درعین‌حال که پیر شده است، همواره با از سرگرفتن یک قرائت جدید از داستان جوان می‌شود و دوباره

دال را به دنیا می‌آورد، اما این زمان‌های متفاوت باهم آمیخته شده‌اند تا این تعارض و چندگانه بودن را برجسته کنند:

... و خانم مینایی خندید. مثل همیشه که دراین لحظات می‌خندد. خانم مینایی دیگر آن زن جوان و شاداب نبود، ولی همه چیز درقالب کلمات همان‌طور بود که نوشته شده بود، حتی خانم مینایی دیگر شکسته شده بود. ولی این گلمات هستند که همه چیز را به نقش‌های ازلی و ابدی خود وامی‌دارند، مثلاً خانم مینایی حتی اگر زنی یائسه باشد یا اینکه سال‌های سال باشد که به خاک سپرده شده باشد، دوباره وقتی داستانش بازخوانده شود، جان می‌گیرد، و دال را می‌زاید. (همان،ص.۴۲).

www.tabarestan.info پیشکش به تبرستان

این شخصیت‌های داستانی، علاوه بر زندگی در جهان داستان، که همواره آنان را به همان سن و سال داستانی نگاه می‌دارد، پیر نیز شده‌اند واین بیانگر یک زندگیِ ورای جهان داستان است. این کدام جهان است؟ با جهان داستان و جهان واقع چه تفاوتی دارد؟ می‌بینیم که باز هم پرسش‌هایی مطرح می‌شود که جنبهٔ وجودشناسانه دارند و نسبت به شناخت انسان به جهان پیرامونش تردید ایجاد می‌کنند. با توجه مجدد به یکی از جملات فوق متوجه می‌شویم که امر دیگری نیز مورد تشکیک قرار گرفته است. پندار انسان مدرن و پیشامدرن تابعیت تخیّل از واقعیت بود، اما این امر نیز در داستان پسامدرن وارونه می‌نماید. گویی این امر واقع و جهان بیرون است که تابع تخیّل و جهان نشانه‌ها است:

... ، حتی خانم مینایی دیگر شکسته شده بود. ولی این کلمات هستند که همه چیز را به نقش‌های ازلی و ابدی خود وامی‌دارند، مثلاً خانم مینایی حتی اگر زنی یائسه باشد یا اینکه سال‌های سال باشد که به خاک سپرده شده باشد، دوباره وقتی داستانش بازخوانده شود، جان می‌گیرد، و دال را می‌زاید. (همان، ص.۴۲).

سطور زیر نیز به نوعی، همین سلطه و حکمفرمایی جهان نشانه‌ها را تداعی می‌کنند و به نحوی استعاری آن را به جهان واقعیت نیز تعمیم می‌دهند. کدام‌یک از ما می‌توانیم بندهای مکتوب داستانی رقم زده شده را از دست و پای خود بگشاییم؟ یا از گم شدن در سیاهی آخرین نقطه سرباز زنیم؟

زن خوابیده بود. دال به دنیا آمده بود. آقای الف نمی‌دانست که به طرف سیاهچال آخرین نقطهٔ داستان گام برمی‌دارد. **کلماتی که مکتوب می‌شد او را به دنبال می‌کشید.** به آسمان نگاه کرد. **نمی‌توانست بندهای مکتوب داستانی تمام شده را که رقم زده شده بود، از پاهایش باز کند و مردی باشد بیرون از روایتی مکتوب.** به اتاق رفت. از سرسرا گذشت، از پله‌ها فرو آمد و **در سیاهی آخرین نقطه گم شد.** (همان،ص. ۳۸).

پیشکش به تهرستان www.tabarestan.info

۵-۱-۴-۴- شورشگری شخصیت‌ها: جوشش اصالت وجود (existence)

شخصیت‌های فراداستان، برخلاف شخصیت‌های بی‌اراده و فرمان‌بردار رمان مدرن و پیشامدرن، نه تنها از امر نویسندهٔ خود اطاعت نمی‌کنند، بلکه سعی می‌کنند در وقایع داستان و تغییر پیرنگ آن نیز دخالت کنند. این امر را در داستان کوتاه «پلکان» نیز، علیرغم کوتاهی و سادگی فراوان پیرنگ، شاهد هستیم. مثلاً در سطور زیر، یکی از شخصیت‌ها، یعنی دال در پیش‌برد پیرنگ داستان دخالت می‌کند و با گفتگو با آقای الف، پدر آیندهٔ خود فرجام دیگری جز آنچه که نویسنده رقم زده، می‌آفریند:

سیاهی آقای الف پیدا بود که دستش را ستون پیشانی کرده و روی آن نیمکت نشسته بود. **من همه چیز را گفتم. دال هم گوش می‌داد که گفت: «من باید خودم را به او معرفی کنم.» و سبکسرانه از پله‌ها پایین رفت.** پیاده‌روها را پیمود، ازمعبر وسط پارک گذشت، به نیمکت معهود رسید. آقای الف همان کت و شلوارسرمه‌ای را پوشیده بود. دال کنارش نشست و گفت: «شما هیچوقت مرا ندیده‌اید ولی من می‌شناسمتان. همین چند دقیقه پیش کشف کردم که پدرم هستید.» معلوم بود که آقای الف تعجب می‌کند ... دال گفت: «**به من نگاه کنید، چشم‌ها و دهان‌هایمان چقدر شبیه هستند به هم. شاید تازه وارد باشید، ولی به شهری پا گذاشته‌اید که درآنجا پسری ناشناس دارید.**» (همان،ص.۳۴).

به دخالت این شخصیت برای تغییر پیرنگ داستان، در بخش‌های دیگری از داستان توجه کنید. دال پدرش را راهنمایی می‌کند که چگونه زودتر از دفعات قبل و با روشی متفاوت با فرجام اول، با مادرش، خانم مینایی آشنا شود:

خانم مینایی نگاهی به آقای الف انداخت و در شلوغی کلمات گم شد. دال گفت: «من اندازهٔ پایش را می‌دانم، می‌توانید برایش بخرید، هدیه‌تان را به خانه می‌برم.»

آقای الف این‌بار کفش سفید را برای خانم مینایِ خرید ولی خانم مینایی به صفحه‌ای دیگر رفته بود. هراسان رو به دال گفت: «ولی مادر شما گم شده.»

دال گفت: «بگذار برود، خانه همین نزدیکی است.»

و آقای الف شانه به شانهٔ دال رفت.

آقای الف زیر نور نارنجی چراغ گذر در جای موعود ایستاد. خانم مینایی صدای قدم‌های دال را شنید که بالا آمد. دال در را باز کرد و کفش‌ها را نشان داد و گفت: «هدیهٔ پدر است برای شما.» خانم مینایی جعبه را باز کرد، به دقت به کفش‌ها خیره شد و روی میز گذاشت. (همان،ص. ۴۰).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

و ادامهٔ داستان با این روایت جدید، فقط با دخالت دال پیش می‌رود:

... انعکاس ابدی نور چراغ گذر از روکش شفاف گلایول‌ها براین سطرها باز می‌تابند. صف سپیدارها در همان باد موسمی تکان می‌خورد. دال از پله‌ها پایین رفت. گلایول‌ها را از آقای الف گرفت. خانم مینایی فراموش می‌کرد که او زیر نور چراغ گذر ایستاده، ولی دال در همه طول شب بیدار بود و به سوتی که آقای الف می‌زد گوش می‌داد. این‌بار پنجره، هیچ‌وقت بسته نشد ...

خانم مینایی از قاب پنجره گفت: «دال پله‌ها را نشانش بده، هوا سرد شده، بیاید بالا.»

دال گفت: «مادر می‌گوید برویم بالا.» (همان، ص. ۴۱-۴۰).

تغییر سطح دو شخصیت داستانی این متن، یعنی خانم مینایی و دال به سطح وجودی فوق داستانی و قرار گرفتنشان در همان سطحی که نویسنده جای دارد و گفتگوی این دو با هم، درمورد شخصیت سوم یعنی آقای الف، نیز نوعی جسارت، سدشکنی و تمرّد در برابر نویسنده محسوب می‌شود. در سطور زیر این دو شخصیت صفحات داستانِ نویسنده را ورق می‌زنند و با هم می‌خوانند ودربارهٔ بخش‌های مختلف آن اظهارنظر می‌کنند؛ درست مانند دو کودک بازیگوش که بدون اجازهٔ مادر سراغ وسایل او رفته‌اند و آنها را بازرسی می‌کنند:

آنها شانه به شانه هم بـه گـردش مـی‌رفتنـد، برمـی‌گـشتند. سـر در گـوش می‌گذاشتند و پچپچه می‌کردند. **دال در میان کلمات و سطرها به دنبال خـودش می‌گشت و هنوز هیچ‌جا نبود.**

دال گفت: «**من هنوز هیچ‌جا نیستم.**»

خانم مینایی گفت: «تو می‌آیی، تا چند دقیقهٔ دیگربه تنم پا مـی‌گـذاری.» ... غباری اخرایی روی درخت‌ها نشسته بود و **دال داشت دنبال چیزی از خودش در داستان می‌گشت ...** (همان، ص.۴۲).

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

به‌نظر می‌آید چنین شخصیت‌هـایی کـه در رقـم زدن فرجـام داسـتان دخالـت می‌کنند و به خود و زندگی خود با دیـدی نقّادانـه نگـاه مـی‌کننـد، **دیگـر ماننـد شخصیت‌های مدرن و پیشامدرن لخت و بی‌اراده و مرده‌وار تـسلیم نویـسنده نیستند، بلکه نوعی نیـروی پرجـوش و خـروش (existence) در آنهـا شـعله می‌کشد و آنها را وادار به حرکت و ساختن هویت تازه‌ای برای خود و جهان پیرامون خود می‌کند.** آیا این همان نیرویی نیـست کـه سـارتر در وجـود انـسان می‌ستاید و سعی در بیداری آن دارد؟ آیا این شخـصیت‌هـای داسـتانی، انـسان را بهتر از ادبیات گذشته – البته آن‌طور که باید باشد و نه آن‌طور که اغلب هـست – محاکات نمی‌کنند؟ به‌نظر می‌رسد که نویسندهٔ پسامدرن به تمـام ایـن پرسـش‌هـا پاسخ مثبت می‌دهد.

این شخصیت‌ها برخلاف نظر نویسنده که با نامیذن آنان با حروف اختـصاری، آنها را تا مرز بی‌هویتی تنزّل داده است– همچنـان کـه جامعـهٔ پـسامدرن افـراد را بی‌هویت و یک‌سان می‌انگارد– برای خود و فـضای داسـتانی خـود هویـت‌هـای تازه‌ای رقم می‌زنند و به این ترتیب **اعتراض خود را بر ضد وضعیت پـسامدرن** اعلام می‌دارند.

۵-۱-۴-۵- فرجام‌های چندگانه

در کنار تمام شیوه‌های مذکور کـه بـرای ضـربه زدن بـه قطعیـت بـه‌کـار گرفتـه می‌شوند، نویسندهٔ پسامدرن از فرجام‌های چندگانه نیز بـه‌همـین منظـور اسـتفاده

می‌کند. خسروی دراین داستان که ماجرای بسیار ساده و کوتاه آشنایی خانم مینایی و آقای الف را روایت می‌کند، هربار و در هر بازخوانی داستان را در مسیری تازه هدایت می‌کند؛ مثلاً آشنایی و ازدواج آنان در روایت اول، بعد از مدت‌ها انتظارِ آقای الف در باد و باران و آفتاب و درحالی‌که گل گلایول می‌خرد و از پنجره برای خانم مینایی تکان می‌دهد، صورت می‌گیرد و در روایتی دیگر با دخالت پسرشان، دال، که پدر را وادار می‌کند با خریدن کفش‌های سفید و هدیه بردن آنها برای خانم مینایی این زمان را کوتاهتر کند، تغییراتی می‌کند. دریکی از این فرجام‌ها دال مرده به دنیا می‌آید و در فرجام دیگر به دنیا می‌آید و بزرگ می‌شود و در مسیر داستان دخالت می‌کند.

www.tabarestan.info تبرستان

در روایتی آقای الف مدت‌ها زیر پنجره زیر باران و آفتاب می‌ایستد و در روایت دیگری با پسر خود، دال، زیر چتر او با هم می‌ایستند. یک بار آقای الف به تنهایی و بدون همراه بردن دال، از خانه بیرون می‌رود و در سیاهی آخرین نقطهٔ داستان گم می‌شود و در روایتی دیگر، جسد دال را که مرده است با خود برمی‌دارد و بیرون می‌رود. خانم مینایی دریکی از روایت‌ها تصمیم می‌گیرد کفش‌های سفید را که تا به‌حال نپوشیده است، این‌بار بپوشد.

همچنان که ملاحظه شد، این تعدّد روایت در خدمت القأ عدم قطعیتی است که انسان معاصر در جهان پیرامون خود می‌یابد و با تغییرات زاویه دید، از اول شخص، یعنی نویسنده، به سوم شخص مؤکّد می‌شود که جهت جلوگیری از اطالهٔ کلام به ذکر چند نمونهٔ کوتاه اکتفا می‌شود؛ مثلاً شروع داستان با زاویهٔ دید اول شخص و راوی نویسنده است:

> همهٔ چیزها همان‌طور است که نوشته بودم، پنجره‌ها، پله‌ها، اتاق‌ها و حالا دال حضور داشت که در شروع قضایا نبود، تولد او فرجام آن ماجرا بود ... (همان،ص. ۳۳).

ولی کمی بعد زاویهٔ دید سوم شخص می‌شود و جز دریکی دو مورد دیگر، تا پایان داستان به همان صورت باقی می‌ماند، منتها هربار از نگاه یکی از شخصیت‌ها:

خانم مینـایی کـه از خـواب بیـدار شـد، خمیـازه‌ای کـشید و گفـت: «آی دال ... کجایی!» وقتی که هیچ صدایی را نشنید، شانه‌هایش لرزید، نگاهی به کفش‌های سفید انداخت و گفت: «این‌بار آنها را می‌پوشم.» (همان، ص. ۴۴).

۵-۱-۵- دونالد بارتلمی: سفیدبرفی

در اینجا بخشی از رمان «سفیدبرفی» اثر دونالد بارتلمی نویسندهٔ معاصر آمریکایی نقل می‌شود. بارتلمی این داستان پسامدرن را بر اساس داستان قدیمی «سفیدبرفی و هفت کوتوله» اثر برادران گریم نوشته و با استفاده از تکنیک‌هـای پسامدرنیـسم به‌آن پیچیدگی و عمق بخشیده است. بارتلمی در این داستان از تکنیک‌هایی چون **اتصال کوتاه، درهم‌آمیختن ژانرهای مختلف، ایجـاد گـسیختگی و بـرهم زدن انسجام متن، تلمیحات و اشارات دور از ذهن، تشبیهات عجیـب و نامـأنوس، بازی‌های شکلی، آشکار کردن تصنّع و شگردهای داستان‌نویـسی، تغییـر دادن زاویهٔ دید و راوی، تناقض، بینامتنیت، طنز و نقیضه‌پردازی** استفاده مـی‌کنـد تـا **محتوای وجودشناسانه** را در متن خود برجسته کند. امیر احمـدی آریـان دربـارهٔ این اثر چنین می‌نویسد:

رمان بارتلمی چهارراهی بزرگ است که در آن حجم عظیمی از لحن‌ها، زبان‌ها و مقولات گوناگون به‌هم می‌رسـند، یـک‌دیگـر را بـه‌چـالش مـی‌کـشند و درگیـر می‌شوند. بارتلمی در واقع نقش پلیسی را بازی می‌کند کـه وسـط ایـن چهـارراه ایستاده است و در زمان‌های گوناگون به‌زبان‌ها و لحن‌های گوناگون اجازهٔ عبـور می‌دهد.... برای بارتلمی، داستان اصلی سفیدبرفی فقط یک بهانه اسـت. بـه‌ایـن ترتیب بارتلمی از طریق متن کلاسـیک مهمـی کـه هـر کـودکی داسـتان آن را می‌داند، به‌موضوعاتی متنوع، از ادبیات کلاسیک گرفته تا جامعـهٔ امـروز آمریکـا، نقب می‌زند و همه را در کولاژی دیوانه‌وار کنار هم قرار می‌دهد....

بـارتلمی در مـورد کـارخود توضـیح مـی‌دهـد کـه تـلاش او مثـل تـلاش موسیقی‌دانی است که می‌خواهد از سروصدا (noise) موسیقی پدید آورد.... به‌زعم بارتلمی، هر یک از قطعات رمانی که می‌نویسد یک noise است. در حین نوشتن رمان، «این سروصداها با یک‌دیگر ادغام می‌شوند و ناگهان صدای بلنـدی پدیـد می‌آید، مثل این که صدای ضبط را ناگهان زیاد کنید.» به‌این ترتیب بـارتلمی در

پژوهشگاه تبرستان www.tabarestan.info

پی کولاژی از چیزهایی است که هر کدام به‌تنهایی اهمیت خاصی ندارند، اما وقتی در کنار هم قرار می گیرند ناگهان به‌ارزش زیبایی‌شناختی بالایی دست می‌یابند. (بارتلمی، ۱۳۸۴، ص.۲۳۰-۲۲۵).

خلاصه و بخشی از رمان سفیدبرفی: سفیدبرفی زنی زیبا و فریبنده است که در انتظار شاهزاده‌ای است تا برای نجات او بیاید. در این مدت با هفت نفر رابطه دارد. شاهزادهٔ این داستان پل نام دارد و اصالت شاهزادگی او را رگ‌ها و خون آبی زیرپوستش تأیید می‌کند. بارتلمی در این بخش با معنای لفظی اصطلاح blue blood که در زبان انگلیسی به معنای داشتن اصل و نسب اشرافی و اصیل است، بازی می‌کند. پس از ماجراهای عجیب و مضحکی که پیش می‌آید، پل به نیویورک می‌رود تا سفیدبرفی را پیدا کند، ولی وقتی او را پیدا می‌کند، شخصیت منفی داستان اشتباهاً به‌جای مسموم کردن سفیدبرفی، پل را مسموم می‌کند و پل می‌میرد.

www.tabarestan.info تبرستان

اینک بخش‌هایی از داستان:

سفیدبرفی موهای سیاه آبنوسی‌اش را از پنجره بیرون انداخت. دوشنبه بود. موهایش از پنجره به‌بیرون آویزان شده بودند. «موهایم آن‌قدر بلند است که می‌توانم با آنها بادبادک هوا کنم. باد بادبادکم را به‌میان آسمان آبی می‌برد و بعد قرمزی بادبادک در برابر آبی نیلگون و موهایم به‌سیاهی آبنوس، در آسمان شناور می‌ماند. خیلی هوس‌انگیز به‌نظر می‌رسد. این موتیف، موی بلندی که از پنجره‌ای مرتفع آویزان است، موتیفی بسیار قدیمی است و به‌اشکال گوناگون در فرهنگ‌های مختلف به‌چشم می‌خورد. حالا من این کار را برای شگفتی عوام و ایجاد تنوّع در زندگی جنسی‌ام، تکرارمی‌کنم.»

رئیس‌جمهور از پنجره به‌بیرون نگاه کرد. چندان خوشحال نبود. «من نگران بیل و هیوبرت و هنری و کوین و ادوارد و کلم و دان و معشوقه‌شان سفیدبرفی هستم. حس می‌کنم اوضاع‌شون زیاد مرتب نیست. حالا که به‌این چمن‌های سرسبز و این بوتهٔ زیبای گل سرخ نگاه می‌کنم، و به‌شب و به‌نور ساختمان‌ها و به‌شاخص سهام داو جونز که همین‌طور در حال سقوط است و به‌فریادهای فقرا، احساس نگرانی می‌کنم. البته من نگرانی‌های زیادی دارم، اما نگران بیل و بقیهٔ بچه‌ها هم هستم. برای این‌که من هرچی نباشه رئیس جمهورم. رئیس جمهور

کل این کشور لعنتی. اونا هم آمریکایی هستند، بیل، هیوبرت، هنری، کوین، ادوارد، کلم، دان و سفیدبرفی. اونا آمریکایی هستند. آمریکایی‌های من.»

سوالات:

۱. تا اینجای داستان را دوست داشته‌اید؟ بله ( ) خیر ( )

۲. آیا سفیدبرفی به‌آن سفیدبرفی که در خاطرتان مانده بود شباهت دارد؟ بله ( ) خیر ( )

۳. تا حالا و با خواندن تا اینجای داستان متوجه شده‌اید که پل همان شخصیت شاهزاده است؟ بله ( ) خیر( )

۴. که جین شخصیت نامادری بدجنس است؟ بله ( ) خیر ( )

۵. در بخش‌های بعدی داستان، خواهان احساسات بیشتر ( ) یا کمتر ( ) هستید؟

۶. مسخره‌بازی در روایت داستان زیادی ( ) است یا کمتر از حد نیاز ( )؟

۷. به‌نظر شما ایجاد گونه‌های تازه‌ای از هیستری یکی از وظایف عملی هنرمند امروز است؟ بله ( ) خیر ( )

۸. از جنگ خوشتان می‌آید؟ بله ( ) خیر ( )

۹. آیا این اثر برای شما واجد بعدی متافیزیکی است؟ بله ( ) خیر ( )

۱۰. چه بعدی (در بیست و چهار کلمه یا کمتر)؟

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

۱۱. آیا هفت کوتوله از نظر شما دارای ویژگی‌های فردی مناسبی هستند؟ بله ( ) خیر ( )

۱۲. به‌نظر شما اتحادیهٔ نویسندگان در دفاع از حقوق نویسندگان در کنگره هنگام تصویب قانون کپی رایت به‌اندازهٔ کافی قاطع عمل کرده است؟ بله ( ) خیر( )

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

۱۳. در مقایسه با کل آثار داستانی پس از جنگ که به‌زبان‌های مختلف نوشته شده‌اند، شما به‌اثر حاضر تا اینجا چه نمره‌ای می‌دهید؟

(دور جواب مورد نظرتان خط بکشید)

۱ ۲ ۳ ۴ ۵ ۶ ۷ ۸ ۹ ۱۰

۱۴. موقع کتاب خواندن می‌ایستید؟ ( ) دراز می‌کشید؟ ( ) یا می‌نشینید؟ ( )

۱۵. به‌اعتقاد شما انسان‌ها باید شانه‌های بیشتری داشته باشند؟ ( ) دو جفت شانه؟ ( ) سه جفت شانه؟ ( )

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

بخش دوم

شاید ما نباید همین طور اینجا بنشینیم و از خمره‌ها مراقبت کنیم و ساختمان‌ها را بشوریم و هفته‌ای یک بار هم، مثل همهٔ آدم‌های دیگر، پول‌ها را ببریم بگذاریم توی گاوصندوق. شاید باید به‌کلی با زندگی‌مان کار دیگری بکنیم. خدا می‌داند چه‌کار. ما همین طور بدون این‌که فکر کنیم این کارها را می‌کنیم. آدم همین طور از خمره‌ها مراقبت می کند و ساختمان‌ها را می‌شورد و پول‌ها را می‌برد می‌گذارد توی گاوصندوق، بدون این‌که یک لحظه هم فکر کند که این کارهای روزمره چقدر می‌تواند نفرت‌انگیز باشد. کسی که از دور ما را تماشا کند عقش می‌گیرد. در بهارهای داغ داکس[1]، متفکری نقرسی می‌اندیشد، خدایا آنها را ببخش. قبلاً وضع از این هم بدتر بود. این را می‌توان با اطمینان گفت. قبل از این‌که سفیدبرفی را سرگردان در جنگل پیدا کنیم وضع از این هم بدتر بود. قبل از این‌که سفیدبرفی را سرگردان توی جنگل پیدا کنیم زندگی‌مان تا خرخره مملو از آرامش بود. همگی آرام و خونسرد بودیم. ساختمان‌ها را می‌شستیم، از خمره‌ها نگهداری می‌کردیم و هفته‌ای یک بار هم راه‌مان را می‌کشیدیم و به نجیب‌خانهٔ بخش می‌رفتیم (یادش به‌خیر!). مثل همهٔ آدم‌های دیگر بورژواهای ساده‌ای بودیم. می‌دانستیم چه‌کار کنیم. وقتی سفیدبرفی را گرسنه و پریشان و آواره در جنگل پیدا کردیم، گفتیم: «دلت می‌خواهد چیزی بخوری؟» حالا دیگر نمی‌دانیم باید چه‌کار کنیم. سفیدبرفی بعد تازه‌ای به‌زندگی‌مان بخشیده که مایهٔ سرگشتگی و بیچارگی‌مان شده است. زمانی بورژواهای ساده‌ای بودیم که می‌دانستیم باید چه کنیم، اما حالا بورژواهای پیچیده‌ای شده‌ایم، پاک درمانده. ما این پیچیدگی را دوست نداریم. با ملال دورش می‌چرخیم و گاه با حالتی کاسب‌کارانه انگشتی

---

۱. Dax: شهری در جنوب غربی فرانسه.

به‌آن می‌رسانیم: این چیه؟ برای کاسبی‌مان ضرر نداره؟ آرامش‌مان از میان رفته است. اما یک لحظه بود که آرامش مسئلهٔ اصلی‌مان نبود. لحظه‌ای که به‌سفیدبرفی نگاه کردیم و برای اولین بار فهمیدیم شیفته‌اش هستیم. عجب لحظه‌ای بود. (همان،ص.۱۰۰-۹۳).

...

سفیدبرفی یک لیوان دیگر آب پرتقال طبیعی خورد. «از حالا به‌بعد از آنها پرهیز می‌کنم. از این خوشی‌ها. از آنها فاصله‌ای زیباشناختی می‌گیرم. دیگر شب‌ها، یا بعد از ناهار یا درصبح‌های مه‌آلود، مثل دختربچه‌ها به‌رخت‌خواب‌شان نمی‌خزم. نه این‌که این کار را کرده باشم. هوسم بود که همیشه مرا به‌سوی آن ملاقات‌های دسته‌جمعی که لیوی[1] خیلی خوب در عبارت *وای بر شکست‌خوردگان*[2] خلاصه‌شان کرده است می‌کشاند. باید لااقل به‌این خاطر به‌خودم تبریک بگویم. از این به‌بعد هم نه پیازهاشان را خرد می‌کنم، نه فتوچینی‌شان را می‌پزم، نه استیک‌شان را در شراب می‌خوابانم. دیگر هم با کهنه دور و بر خانه دنبال گرد و خاک نمی‌گردم. دیگر لباس زیرهاشان را تمیز تا نمی‌کنم و در کمد مرتب نمی‌گذارم. حتی دیگر با آنها حرف نمی‌زنم، مگر به‌واسطهٔ یک شخص ثالث، یا وقتی که بخواهم موضوع خاصی را بهشان اعلام کنم – تغییر تازه‌ای در روحیه‌ام، بوالهوسی تازه‌ای، یا هوس فوق‌العاده‌ای. نمی‌دانم چنین سیاستی چه برایم به‌ارمغان خواهد آورد. حتی مطمئن نیستم که دلم می‌خواهد این نقشه‌ها را اجرا کنم یا نه. به‌نظرم خیلی حقیر و بدخواهانه می‌رسند. افکار متناقضی در سر دارم. اما موضوع عمدهٔ حاکم بر افکارم این است که این چیزی که هست، کافی نیست. این ایدهٔ غم‌انگیز از کجا آمده؟ حتماً از کتاب‌خانهٔ عمومی. شاید بهتر بود این هفت مرد مرا در جنگل رها می‌کردند. تا بعد از این که همهٔ خزه‌ها و خیارها و خرگوش‌ها و فاخته‌ها ته کشیدند، آنجا برای خودم بمیرم. اگر آن موقع مرده بودم، الان این فکرها را نمی‌کردم. درست است که بالاخره زمانی می‌رسد که خواهم مرد. بی‌شک این اتفاق می‌افتد. فکر کردن به‌پایان می‌رسد. دیگر لازم نیست آدم یک‌ربع به‌چهار صبح در رخت خواب به‌آرنجش تکیه دهد و به‌این فکر کند که ژاپنی‌ها خوش‌بخت‌ترند یا معاصران خوک‌صفت غربی‌شان. یک لیوان آب‌میوهٔ دیگر، این بار همراه با کمی ودکا.» (همان،ص.۵۰-۱۴۹).

---

۱. Livy: مورخ رومی (۵۹ پیش از میلاد تا ۱۷ میلادی)

۲. *Vae victis: (لاتین) جمله‌ای که سردار سپاه گُل هنگام جمع‌آوری غنائم خطاب به‌رومیان و*

۵-۱-۶- ساموئل بکت: مالون می‌میرد

در سطور زیر که از بخش‌های آغازی قسمت دوم سه‌گانهٔ معروف بکت، با نام‌های «ملُی»، «مالون می‌میرد» و «نام‌ناپذیر» است، برگزیده شده، روایتگر داستان، شخصیتی داستانی است که خود سعی در خلق داستان‌هایی دارد. مالون در این قسمت داستان ادعا می‌کند که خود او نویسندهٔ داستان «ملُی» است. او با این کار مرتبهٔ وجودی خود و آن شخصیت‌های داستانی را تغییر می‌دهد و همچنین داستان‌نویسی و تصنّعی بودن نگارش را آشکار و محتوای وجودشناسانه را در داستان برجسته می‌کند. مالون با تغییر دادن نام شخصیتی داستانی، مقام خود را – که فقط یک شخصیت داستانی است – در حد نویسندهٔ داستان بالا می‌برد و جهانی ضعیف‌تر و پایین‌تر از مرتبهٔ وجودی خود خلق می‌کند. این تداخل سطوح مختلف وجودشناسانه از مهم‌ترین ویژگی‌های پسامدرنیسم است و نشانگر این‌که رمان «مالون می‌میرد» از مرزهای مدرنیسم عبور کرده و واجد مؤلفه‌های پسامدرنیستی است:

www.tabarestan.info پیشکش تبرستان

بالاخره، علی‌رغم همه چیز، به‌زودی، بی‌سروصدا می‌میرم. شاید ماه دیگر. آن وقت یا ماه آوریل است یا ماه مِه. چرا که هنوز اوایل سال است، این را از هزار نشانهٔ کوچک می‌فهمم. شاید دارم اشتباه می‌کنم، شاید تا روز یحیای تعمید دهنده و حتا چهارده جولای، روز جشن آزادی زنده بمانم. البته من آرزوی تجلی را از حد خودم دور نمی‌دانم، حالا سخن از عروج به‌کنار. ولی این‌طور فکر نمی‌کنم، فکر نمی‌کنم در گفتن این که امسال در غیاب من شادمانی‌هایی خواهد شد اشتباه می‌کنم. من این را حس می‌کنم، اکنون چند روز است که این را احساس می‌کنم، و به‌آن اعتقاد دارم. ولی این، از وقتی که به‌دنیا آمده‌ام چه فرقی با آنهایی که به‌من اجحاف کرده‌اند دارد؟ نه، این از آن جور طعمه‌هاست که من هیچ وقت تحریک نمی‌شوم. نیاز به‌زیبایی‌ام از بین رفته است. اگر می‌خواستم می‌توانستم امروز بمیرم، فقط با کمی تلاش، اگر می‌توانستم تلاشی بکنم. ولی واقعاً بهتر است که بگذارم خودم بمیرم، بی سرو صدا، بی‌هیچ عجله‌یی. مثل این که بعضی چیزها تغییر کرده‌اند. دیگر هر جور که شده، از هیچ طرف پافشاری نمی‌کنم. معمولی و سست می‌مانم. در این سختی‌یی نیست. نگرانی فقط از دردهاست، باید در برابر دردها مراقب باشم. ولی در حال حاضر، از وقتی که به

اینجا آمده‌ام، کمتر تسلیم‌شان هستم.... مدتی را که انتظار می‌کشم، اگر بتوانم برای خودم داستان می‌گویم. آنها از نوع داستان‌هایی که تا به‌حال بوده نیستند، همین است. آنها نه زیبایند نه زشت، آرامند، دیگر در آنها زشتی یا زیبایی یا هیجان وجود ندارد، تقریباً بی‌جان‌اند، مثل راوی. چه گفتم؟ مهم نیست. مشتاقانه منتظرم تا رضایت مرا حسابی جلب کنند، تقریباً رضایت مرا جلب کنند....

این بار می‌دانم کجا دارم می روم، دیگر آن شب قدیمی نیست؛ شب اخیر. حالا این یک بازی‌ست، می‌خواهم بازی کنم. تا به‌حال، هیچ‌وقت نمی‌دانستم چطور بازی کنم. آرزویش را داشتم، اما می‌دانستم که ناممکن است. و با این وجود بارها سعی می‌کردم. تمام چراغ‌ها را روشن کردم، همه جا را خوب برانداز کردم، با هر آنچه که دیدم شروع به‌بازی کردم. مردم و اوضاع، هیچ چیزی بهتر از بازی کردن نمی‌خواهند، بی‌شک حیوانات نیز چنین‌اند. در ابتدا همه خوب بودند، همه‌شان پیش من آمدند. از این که یکی می خواهد با آنها بازی کند خشنود بودند. اگر می‌گفتم، حالا یک گوژپشت می‌خواهم، فوراً یکی دوان‌دوان می‌آمد، و وقتی می‌خواست سوراخ قوز زیبایش را نشان بدهد، افتخار می‌کرد. به فکرش خطور نمی‌کرد که ممکن است از او بخواهم لخت بشود. اما خیلی طول نکشید که خودم را در تاریکی تنها یافتم. به‌همین دلیل است که سعی می‌کردم از بازی کردن دست بکشم و خودم را همیشه به‌بی‌شکلی و بی‌حرفی متوسل بکنم؛ حیرتی بی‌تفاوت، تاریک، تلوتلوخوردن‌های طولانی با بازوان گشوده، مخفی شدن. این است پشت‌کاری که حالا تقریباً یک قرن هرگز نتوانسته‌ام از آن دور شوم. از این پس فرق می‌کند. از این پس دیگر هیچ کاری به‌جز بازی کردن نمی‌کنم. نه، نباید با اغراق شروع کنم. اما بیشتر وقتم را، از این پس، بازی می‌کنم، بیشترش را، اگر بتوانم. اما شاید موفقیتم بهتر از آنی که تا به‌حال بوده نباشد. شاید، همان طور که تا به‌حال در تاریکی بوده، خودم را رها شده ببینم، بدون چیزی که با آن بازی کنم. در آن صورت با خودم بازی می‌کنم. توانایی درک چنین نقشه‌یی امیدبخش است.

احتمالاً دربارهٔ برنامه‌ام، در موقع شب فکر کرده‌ام. فکر می‌کنم بتوانم برای خودم چهار داستان بگویم؛ هرکدام با موضوعی متفاوت. یکی دربارهٔ یک مرد، یکی دربارهٔ یک زن و سومی دربارهٔ یک شیء و سرانجام یکی دربارهٔ یک حیوان؛ احتمالاً یک پرنده. فکر می‌کنم همه‌اش همین است. شاید مرد و زن را در یک داستان بگذارم. بین یک مرد و یک زن تفاوت زیادی وجود ندارد، منظورم بین

www.tabarestan.info پیشکش به تبرستان

مرد و زن من است. شاید فرصت نکنم تمامش کنم. از طرف دیگر، شاید خیلی زود تمامش کردم. دوباره به‌شکاکیت قدیمم برگشتم. کلمه‌اش همین است؟ نمی‌دانم. اگر تمامش نکردم اهمیتی ندارد. اما اگر خیلی زود تمامش کنم چه؟ باز هم اهمیتی ندارد. چرا که از آن پس، از چیزهایی که در اختیارم می‌ماند صحبت می‌کنم، این چیزی است که همیشه می‌خواسته‌ام انجام بدهم. باید یک نوع فهرست باشد. در هر صورت، این چیزی است که باید درست بگذارم برای لحظهٔ آخر، تا آنجا که مطمئن باشم اشتباه نمی‌کنم. به‌هر حال، این چیزی‌ست که قطعاً انجام می‌دهم، مهم نیست چه اتفاقی می‌افتد. نهایتاً بیشتر از یک ربع ساعت وقتم را نمی‌گیرد. به‌عبارت دیگر، اگر بخواهم می‌توانم بیشتر لفتش بدهم. اما در آن لحظهٔ آخر، اگر وقتی نداشته باشم، آن وقت یک ربع وقت می‌خواهم تا فهرستم را تنظیم کنم. از حالا به‌بعد آرزویم این است که آزاد باشم، بی‌هیچ بهانه‌یی. همیشه این طور خواسته‌ام. بدیهی‌ست که در هر لحظه‌یی ممکن است یک مرتبه بمیرم. پس بهتر نیست بی‌آن‌که دیگر تعللی کنم از اختیاراتم حرف بزنم؟ عاقلانه‌تر نیست؟ و بعد، اگر لازم شد، در آن لحظهٔ آخر، لغزش‌ها را اصلاح کنم. این چیزی است که عقل توصیه می‌کند. اما عقل در حال حاضر، زیاد بر من مسلط نیست.... (بکت،۱۳۸۳،ص.۹-۵).

۵-۱-۷- جان بارت: اپرای شناور

سطور زیر بخش‌های پایانی فراداستان اپرای شناور هستند، که مؤلفه‌هایی چون **آشکار کردن تصنّع، اتصال کوتاه، بینامتنیت و فرجام‌های چندگانه** در آن دیده می‌شود:

یک پرانتز

اگر درک نکرده‌اید که پایان داستانم در باب اپرای شناور هیچ هیجانی در پی ندارد، پس باز هم نحسی ارتباط ناقص گریبان‌گیرم شده. در مورد لوازم و ضروریات رسمی داستان‌گویی هر چه می‌خواهید بگویید؛ این اپرای من است، و من به‌همان نرمی از آن خارجتان می‌کنم که به‌آن واردتان کردم. داستان من مثل کارهای برلی جونز پایان‌های ناگهانی ندارد.

به‌کاپیتان آزبرن کمک کردم بلند شود (هنوز از هیجان آن مسابقهٔ قایق‌ها می‌لرزید) و او را با جریان جمعیت از سالن بیرون بردم. البته هنوز هم احتمال داشت قایق منفجر شود – گازی که ته قایق جمع می‌شود خیلی فرّار است، اما

حس می‌کردم تهویه‌ای نامرئی (کاپیتان آدام ادعا کرده بود قایقش ایمن است) یا یکی از ملوان‌ها نقشه‌ام را نقش بر آب کرده است. باید بگویم نه احساس راحتی می‌کردم نه حس یأس داشتم. متوجه این واقعیت بودم که به‌رغم تمایلم، ششصد و نود و نه نفر از همشهری‌هایم و خودم هنوز زنده‌ایم.

چرا وقتی نقشهٔ اولیه ام نگرفته بود، خودم را از روی تخته به‌داخل رود چاپتنک نمی‌انداختم، جایی که دیگر هیچ احمقی نمی‌توانست مزاحمم بشود؟ چون احساس می‌کردم برگی ورق خورده است. می‌دانستم که هیچ پاسخ نهایی‌ای در کار نیست، اما از خودم پرسیدم: «چرا نمی‌پری توی رودخونه؟» همان‌طور که قبلاً پرسیده بودم: «چرا اپرای شاورو منفجر نمی‌کنی؟» اما حال صدایی جدید جوابم را می‌داد: «چرا باید این کار رو بکنی؟» درست مثل آن خیابان تاریک در بالتیمور که ناگهان از آن واردمانیومنت استریت غرق نور شدم، پنداری یک چهارراه دیگر هم وجود داشت، این خیابان جدید منظره‌ای پیش رویم گسترانیده بود که در آن لحظه فقط چشمم را می زد و بس.

...

گفتم: «چطوره برم سراغ آقای هکر؟» بعد به‌طبقهٔ بالا رفتم و در زدم، اما کسی جواب نداد. «آقای هکر؟» دستگیره را چرخاندم، چون شک داشتم مردی به‌سن او ساعت ده و نیم بخوابد.

در باز شد و با صحنهٔ عجیبی روبرو شدم. شمعی بلند و سفید در جاشمعی‌ای برنجی روی میز تحریر روشن بود و نورش با نسیمی که از پنجره می‌آمد می رقصید. ساعت روی میز، روی ده و ربع خوابیده بود؛ یک جلد از آثار شکسپیر روی میز بود، پردهٔ سوم، صحنهٔ اول از هملت (و باورتان بشود یا نه، نگاهم به‌این خط افتاد: «وجدان از ما بزدلانی می‌سازد»)؛ و سیزده دفترچه یادداشت قطور با برچسب *خاطره*– ۱۹؛ یک بطری شیشه‌ای با دو قرص خواب هم بود، فقط دو قرص. آقای هکر با پیژامه روی تخت دراز کشیده بود، دستانش روی هم بودند. نبضش تقریباً نامحسوس بود.

...

کاپیتان آزبرن گفت: «آدمو فکری می‌کنه، نه؟»

آرام و ملایم موافقت کردم: «راستش بله.» و شب بخیر گفتم. به‌نظرم اگر آقای هکر صبر می‌کرد، شاید می‌دید که سال‌های باقی‌ماندهٔ عمرش آسان‌گذرتر از سال‌های گذشته می‌شدند، چون هم هیجان گذشته‌اش برای پیری و هم یأس

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

فعلی‌اش (بنا بر ظاهر امر) بیش‌تر حساب‌شده بودند تا احساسی واقعی. البته آقای هکر از بیمارستان روانهٔ یک آسایشگاه شد، چون مشخص شد سل خفیف دارد. همانجا در سال ۱۹۴۰ یک بار دیگر سعی کرد خودکشی کند، با همان شیوه و تلاش قبلی، و این بار موفق شد.

در اتاقم که تنها شدم، چند دقیقه‌ای روی هرهٔ پنجره نشستم به‌سیگار کشیدن و چشم دوختن به‌شب خنک، چراغ قرمز خیابان، گورستان تاریک کلیسای اپیسکوپال، و گسترهٔ تاریک آسمان که با پوشش ابر و پنهان ماندن ستاره‌ها تاریک‌تر هم شده بود. با تغییر نظر و تصمیم من، هوا نیز چه به‌شدت تغییر کرده بود! به یاد یادداشت‌های شبانه‌ام افتادم و به‌سراغشان رفتم و به‌نظریهٔ پنجم مطلبی در داخل پرانتز اضافه کردم:

۵. زندگی کردن هیچ دلیل قانع‌کننده‌ای ندارد (یا حتی خودکشی کردن).

www.tabarestan.info پیشکش تبرستان

اپرای شناور

همه‌اش همین بود، همین ماجرای عوض شدن تصمیم در سال ۱۹۳۷: مسألهٔ سادهٔ اجرای فرض‌هایم به‌طور کامل تا نهایت کار. به‌خاطر حفظ سنت‌ها هم که شده، نمایش را با ماجرایی عاطفی به‌پایان می‌رسانم، اما هر چند که پیش‌رفت جریان استدلال‌هایم از ۱۹۱۹ تا ۱۹۳۷ از بسیاری جهات آشفته است، ماهیت پایان داستانم این است که هیچ احساسی ضرورت نداشته است. درک این که در نهایت هیچ چیز با هیچ چیز فرق ندارد خیلی سخت است. اما اگر کسی پا پیش بگذارد و قدیس یا بدبین شود یا بنا بر اصولش خودکشی کند، باید بگویم استدلالش کامل نبوده است. حقیقت این است که هیچ چیز با هیچ چیز فرقی ندارد، ازجمله خود این حقیقت. سؤال هملت کاملاً بی‌معناست.

در حین سیگار کشیدن چند نکتهٔ پراکندهٔ دیگر هم برای تحقیقم یادداشت می‌کنم، که البته حتماً درک می‌کنید که این تحقیق پایان ندارد. این یادداشت‌ها چندان با این بخش از داستان مرتبط نیستند؛ یعنی فقط کمی مرتبطند. من حکم خرگوش را دارم که با شلیک گلولهٔ شکارچی می‌گریزد و عاقبت در همان مسیری که می‌گریزد مرگ به سراغش می‌آید. شاید در آینده دوباره تلاش کنم آن اپرای شناور را منفجر کنم، و نیز همسایه‌ها و همراهان خوبم و / یا خودم را؛ به‌احتمال زیاد این کار را نمی‌کنم. این مسأله را نیز در نظر گرفتم که، در نبود مطلق مفاهیم مطلق، ارزش‌هایی کم‌تر از ارزش‌های مطلق را به‌هیچ وجه نباید

کم‌ارزش‌تر از ارزش‌های مطلق محسوب کرد و حتی زندگی کردن با آنها هم مسخره‌تر از زندگی با ارزش‌های مطلق نیست. اما این خود تحقیق دیگری است و داستان دیگری. «نامه به‌پدرم» را هم دوباره گشودم، و همین طور درِ آن سبد سوم را، یعنی سبد «تحقیق در مورد خودم»، چون اگر قرار بود برای خودم توضیح بدهم که چرا بابا خودکشی کرد، اول باید خودم برای او توضیح بدهم که چرا خودکشی نکردم. این پروژه زمان‌بَر است. فکر کردم گزارش پزشکی ماروین رُز با نامه‌های فردا به‌دستم خواهد رسید، و لبخند زدم. تا آن لحظه عدم قطعیت در وضعیت این اندامم تا این حد برایم بی‌اهمیت نشده بود. دیگر مهم نبود التهاب دیوارهٔ قلب نیز جزو عارضه‌هایم هست یا نه: به هر حال، مشکل همان بود که بود، و «راه حل» هم همین. دست کم در زمان حال، دست کم برای من.

پس کلی زمان لازم است تا داستان *اپرای شناور* را برای بابا تعریف کنم. شاید قبل از تمام کردن این داستان جانم دربرود؛ شاید این کار بی‌پایان باشد، مثل داستان‌های مشابهش. مهم نیست. حتی اگر قبل از تمام کردن سیگارم می‌مردم، باز هم تا تمام شدن آن سیگار کلی زمان داشتم.

این مسأله که روشن شد، برای آن که یادداشتم را به‌جیمی اندروز در میانهٔ راه برگردانم، یادداشت دیگری نوشتم، (عاقبت) سیگارم را بیرون انداختم، لباسم را درآوردم، در اوج تنهایی‌ای تسلابخش به بستر رفتم و به‌رغم غرش پوچ تندر و توفانی که لحظاتی بعد سرتاسر ناحیه را درنوردید، تخت خوابیدم. (بارت،۱۳۸۶،ص.۹-۳۱۱).

۵-۱-۸- ساموئل بکت: متن‌هایی برای هیچ

سطور زیر از فصل اول کتاب انتخاب شده‌اند. گسیختگی و عدم انسجام متن در این اثر بسیار شدید است، به‌طوری‌که زبان کاربرد اصلی خود، یعنی انتقال مفاهیم را تا حدّ زیادی از دست داده و نویسنده به نقطهٔ صفر زبان نزدیک می‌شود. نام اثر نیز بیانگر همین امر است:

۱

ناگهان، نه، سرانجام، سرانجام، دیگر نتوانستم، نتوانستم ادامه بدهم. یکی گفت، نمی‌توانی اینجا بمانی. نه می‌توانستم آنجا بمانم نه می‌توانستم ادامه بدهم. الان

محل را توصیف می‌کنم، اهمیتی ندارد. نوکِ، خیلی مسطح، یک کوهِ، نه، تپه، اما چه بکر، بس است. باتلاقی، خلنگ تا زانو، راه کوره‌های نامشخص میش‌رو، شیارهای عمیق آب باران. کف یکی از همین‌ها بود که دراز کشیده بودم، از شرّ باد. منظره‌ای با شکوه، اگر مه همه چیز را نپوشانده بود، دره‌ها، دریاچه‌ها، دشت و دریا. چه‌طور ادامه بدهم، نباید شروع می‌کردم، نه، باید شروع می‌کردم. یکی گفت، شاید همان قبلی، برای چه آمدی؟ می‌توانستم بمانم توی لانه‌ام، دنج و خشک، نمی‌توانستم. لانه‌ام، الان توصیفش می‌کنم، نه، نمی‌توانم. ساده است، دیگر هیچ کاری از دستم ساخته نیست، این‌طور می‌گویند. به‌تن می‌گویم، بجنب پاشو، بعد حس می‌کنم تقلا می‌کند، که فرمان ببرد، مثل بابوی پیری که وسط خیابان از پا بیفتد، که دیگر تقلا نمی‌کند، که باز تقلا می‌کند، تا وقتی دست بکشد. به سر می‌گویم، راحتش بگذار، آرام بگیر، نفسش بند می‌آید، بعد بدتر از همیشه به‌نفس‌نفس می‌افتد. من از این جر و بحث‌ها دورم، نباید غمش را بخورم، هیچ چیز لازم ندارم، نه اینکه جلوتر بروم، نه اینکه سرجایم بمانم، واقعاً هیچ کدام برایم فرقی نمی‌کند، باید پشت کنم به همهٔ اینها، به تن، به سر، بگذارم خودشان فیصله‌اش بدهند، بگذارم متوقف شوند، من که نمی‌توانم، من بودم که باید متوقف می شدم. هان بله، گویا بیش از یک نفریم، همه کر، و نه حتی، تا ابد گرد هم. یکی دیگر گفت، یا همان یکی، یا همان اولی، صدای همه‌شان مثل هم است، فکرشان هم، تنها کاری که باید می‌کردی این بود که بمانی خانه‌ات. خانه. می‌خواستند بروم به خانه‌ام. مسکنم. اگر مه نبود، با چشم تیز، با دوربین یک چشمی، از اینجا می‌دیدمش. فقط خستگی که نیست، فقط خسته که نیستم، با وجود صعود. این هم نیست که بخواهم اینجا بمانم....

(بکت،۱۳۸۵، ص.۶-۵).

۵-۲- سبک‌های موسیقایی پس از ۱۹۵۰

یکی از مهم‌ترین ویژگی‌های نیمهٔ دوم قرن بیستم و دوران پس از دو جنگ جهانی پیدایش و همگانی شدن وسایل ارتباط جمعی نوینی چون تلویزیون، کامپیوتر و ماهواره بود، که امکان دست‌رسی به سیل نامحدود اطلاعات را فراهم می‌کرد. علاوه بر انگیزش‌هایی نو که از این طریق به‌همگان می‌رسید، جریان عظیمی از نوجویی مسبب پیدایش اسلوب‌های نو در همهٔ هنرها بخصوص

هنرهای بصری شد، در شرایطی که هر جریان نوی به‌سرعت فراگیر شده و به‌همان سرعت نیز از مد می‌افتاد. در عرصهٔ موسیقی نیز این جریان وجود داشت و نوآوری‌های پس از ۱۹۵۰ به‌مراتب از نوآوری‌های نیمهٔ اول قرن شدیدتر بود. علاوه بر آن تمام مبانی فلسفی، فرهنگی و اجتماعی که بر سبک‌های ادبی تأثیرگذار بود، بر موسیقی نیز تأثیری کمابیش مشابه می‌گذاشت.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

۵-۲-۲- مهم‌ترین مختصات مشترک در موسیقی این دوره

در اینجا به‌برخی از مهم‌ترین ویژگی‌های موسیقی این دوره که به‌شکل حیرت‌آوری با برخی مختصات ادبیات این دوره، یعنی پسامدرنیسم همسو و بر آن منطبق است، اشاره می‌شود:

- موسیقی شانسی که در آن آهنگ‌ساز با روش‌هایی تصادفی به‌گزینش صداهای زیر و بم، رنگ‌های صوتی و ریتم‌ها می‌پردازد یا به‌اجراکننده اجازه می‌دهد تا بسیاری از مواد موسیقایی را خود برگزیند. [مشابه استفاده از عناصر تصادفی در ادبیات و شیوهٔ فرجام‌های چندگانه در داستان پسامدرن]
- موسیقی مینی‌مالیستی که ویژگی آن ضرب یک‌نواخت، تونالیتهٔ واضح و نیز تکرار دائم الگوهای کوتاه ملودیک است. [مشابه گرایش به مینی‌مالیسم در ادبیات همین دوره و تکرار برخی عناصر]
- آثاری شامل نقل‌های تعمدی از آثار قدیمی؛ و یا بازگشت به‌نظام تونالیته توسط برخی آهنگ‌سازان. [مشابه استفاده از نقیضه‌پردازی(پارودی و اقتباس)، بینامتنیت و درآمیختگی سبک‌ها در ادبیات پسامدرنیستی]
- موسیقی الکترونیک [مشابه آمیختگی ژانرها در ادبیات و بهره‌بردن از عناصری خارج از عرصهٔ معمول در ادبیات.]
- «رهایی اصوات» - بهره‌گیری از صداهای غیرموسیقایی. [مثل مورد قبل]
- آمیزهٔ واسطه‌های بیانی. [همراهی موسیقی الکترونیک با جلوه‌های مناسب بصری، مثل نمایش اسلاید، فیلم، نورپردازی، حالات و حرکات نمایشی. [مانند استفاده از ژانرهای نقاشی یا نمایش‌نامه و ... در داستان پسامدرن.]

• مفاهیم تازهٔ ریتم و فرم. [مشابه استفاده از تکنیک‌ها و روش‌های جدید در داستان پسامدرن] (کیمی‌ین، ۱۳۸۹،ص.۷۲۰).

موارد مذکور در فوق عام‌ترین ویژگی‌های موسیقی بعد از ۱۹۵۰ بودند، که در اغلب سبک‌های پدیدآمده در نیمهٔ دوم قرن وجود داشتند. برخی از معروف‌ترین سبک‌های موسیقی این دوره عباتند از: ادامهٔ سبک‌های جاز که از آغاز قرن پاگرفته بودند و پس از ۱۹۵۰ با شیوه‌ای جدیدی به‌حیات خود ادامه دادند، سبک‌های راک که در سال‌های میانی دههٔ ۱۹۵۰ ابتدا با نام راک‌اندرول ایجاد شده و پس از آن به اشکال متنوعی ادامه یافتند، ازجمله گروه تأثیرگذار بیتل‌ها که فصل تازه‌ای را در این سبک گشودند و سبک آنان برگرفته از منابع متنوعی چون بلوزهای سنتی، ریتم و بلوز چاک بری، راک‌اندرول الویس پریسلی، ترانه های عامیانهٔ انگلیسی و شعرهای باب دیلن بود. همچنین نفوذ مذاهب هندی در آنان موجب استفاده آنها از سیتار هندی شد. این همان تنوعی است که در ادبیات پسامدرن هم با آن روبرو هستیم. سپس با افول راک و بیتل‌ها نوعی موسیقی در میان جوانان سیاه‌پوست شهرنشین آمریکایی با نام موسیقی رَپ پاگرفت و در میان نوجوانان سفیدپوست کارگر موسیقی هِوی متال محبوبیت یافت. مشخصهٔ بارز این سبک‌های موسیقی شورشی بودن و نیز مایه گرفتنشان از فرهنگ‌های متفاوت و همچنین سنت‌شکنی، مردمی بودن و فاصله گرفتن از هنر والای مدرنیست‌ها بود.

پیشکش تبرستان www.tabarestan.info

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

پی‌نوشت‌ها

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

بخش گیل‌گمش:

۱. مطابق توضیح شاملو در پی‌نوشت این قسمت: ته این ستون و بیست و چهار سطرِ ابتدای ستون ششمِ لوح به کلی از دست رفته. از سطر بیست و پنجم مجدداً اوتنه-نه پیشتم به سخن در می‌آید.

۲. توضیح شاملو در پی‌نوشت: این سطر که در متن سخت غیرِقابلِ استفاده است زادهٔ تصورِ مترجمان است.

۳. خدای سرزمین‌ها. (نقل از فهرست اسامی گیل‌گمش)

۴. چشمه بان خدایان.(همان)

۵. بانوخدای سرنوشت.(همان)

۶. توضیح شاملو: این سطر آخرین ممکن است ایضاحی افزودهٔ مترجمان باشد.

بخش سوفکل:

۱. خدای روشنایی، هنر و پیشگویی در یونان باستان. وی پسر زئوس(ژوپیتر، خدای خدایان) و برادر توأمان آرتمیس است.

۲. شباهت این بخش از اسطوره با رانده‌شدن حضرت آدم از بهشت و وعده کردن او به بازگشت به بهشت قابل توجه است. در مذاهب چندخدایی، همه خدایان از قدرتی کمابیش یکسان برخوردارند. این است که گاه با یکدیگر به نبرد می‌پردازند یا برخلاف میل هم فرمان می‌دهند و اعمالی مرتکب می‌شوند، اما بعدها در مذاهب توحیدی، خدایی یکتا بر سایر ایزدان و اهریمنان فرمان می‌راند. این است که اگر نیروهای اهریمنی انسان‌ها را از راه راست منحرف کنند یا سرنوشت شومی برایشان رقم بزنند، بدون اذن خدای یکتا نمی‌تواند باشد

بخش ویرژیل:

۱. ونوس در روم باستان، همان زهره یا ناهید شرقی و در یونان باستان معادل آفرودیت، الههٔ عشق و زیبایی است. مجسمه های مشهوری از این ایزدبانو در موزه های ایتالیا و موزهٔ

لوور پاریس به شرح زیر موجود است: ونوس مدیسی در موزهٔ فلورانس، ونوس کالی پیژ در ناپل و ونوس میلو(مشهورترین مجسمهٔ ونوس) در موزهٔ لوور.
۲. آنیبال سردار معروف کارتاژ است که پدرش او را در نه سالگی سوگند داد که پیوسته رومیان را دشمن بدارد. او پس از مرگ پدر با سپاهی عازم ایتالیا شد و رومیان را در چند موضع شکست داد.

بخش دانته:
۱. نویسندهٔ ایتالیایی در قرن چهارده که به خاطر داستان‌های کوتاهش به نام «دکامرون» شهرت دارد.
۲. شاعر ایتالیایی و از پیشگامان اومانیسم در قرن چهاردهٔ که ویل دورانت او را پدر رنسانس نامیده است.
۳. شاعر مشهور انگلیسی در قرن هفدهم که او را با حماسهٔ مشهورش «بهشت گمشده» می‌شناسند.
۴. این مشخصات مربوط به ویرژیل و والدین و زادگاه او هستند.
۵. رب النوع های رومی.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

بخش کلاسیسیسم:
این معادل فارسی به پیشنهاد استاد شمیسا در کلاس‌های درس «مکتب‌های ادبی» و جزوات ایشان در پاییز سال ۸۴ برگزیده شده است.
این مطلب نیز نظر استاد شمیسا در همان کلاس‌ها است و استاد سیدحسینی نیز در کتاب «مکتب‌های ادبی» معادل «برازندگی» را پیشنهاد کرده‌اند که مناسب به نظر می‌رسد.

بخش رمانتیسیسم:
۱. حتی هنگامی که ترومپت و فلوت صدایی واحد را با دینامیکی یکسان بنوازند نیز صدایشان را از یکدیگر تشخیص می‌دهیم. کیفیتی که صدای آنها را از هم متمایز می‌کند، رنگ صوتی یا تمبر (timbre) نامیده می‌شود. رنگ صوتی با واژه‌هایی همچون روشن، تیره، درخشان، نرم و غنی توصیف می‌شود. آنچه ما به‌عنوان تک‌صدایی موسیقایی می‌شناسیم، در واقع آمیزه ای از صداهای متفاوت است که همزمان شنیده می‌شوند. صداهای گوناگون سازندهٔ یک صدای موسیقایی را هارمونیک‌ها (یا مؤلفه‌های) آن صدا می‌نامند. برای درک ماهیت هارمونیک‌ها به‌یاد بیاورید که صدای موسیقایی به‌وسیلهٔ ماده‌ای مرتعش، مانند سیم یا ستون هوا، پدید می‌آید. رنگ صدا توسط تعداد و شدت نسبی هارمونیک‌های آن تعیین می‌شود. نوازندهٔ ساز زهی با لمس ملایم نقاط معینی از سیم و کشیدن آرشه می‌تواند هارمونیک‌هایی قابل شنیدن - صداهای زیر و سوت مانند- پدید آورد. (کیمی‌ین، ۱۳۸۹، ص.۴۱ و ۸۹۸).

فهرست منابع

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

منابع فارسی:

احمدی، بابک. (۱۳۸۵). **ساختار و تأویل متن**، تهران: نشر مرکز.

ـــــــــــ. (۱۳۷۳). **مدرنیته و اندیشهٔ انتقادی**، تهران: نشر مرکز.

استاندال، جان. (۱۳۶۱). **سرخ و سیاه**. ترجمهٔ عبدالله توکل. تهران: انتشارات نیلوفر.

ایگلتون، تری. (۱۳۸۰). **نظریهٔ ادبی**، ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.

ـــــــــــ. (۱۳۸۳). **پیشدرآمدی بر نظریهٔ ادبی**: ویراست دوم، ترجمهٔ عباس مخبر. تهران: نشر مرکز.

بارت، جان. (۱۳۸۶). **اپرای شناور**، ترجمهٔ سهیل سُمّی. تهران: انتشارات ققنوس.

بارتلمی، دونالد. (۱۳۸۴). **سفیدبرفی**، ترجمهٔ نیما ملک‌محمدی. تهران: انتشارات مروارید.

بالزاک، اونوره. **(۱۳۸۷). باباگوریو**، ترجمهٔ م.ا.به‌اذین. تهران: انتشارات دوستان.

برسلر، چارلز. (۱۳۸۶). **درآمدی بر نظریه‌ها و روش‌های نقد ادبی**، ترجمهٔ مصطفی عابدینی فرد. تهران: انتشارات نیلوفر.

بکت، ساموئل. (۱۳۸۳). **مالون می‌میرد**، ترجمهٔ مهدی نوید. تهران: انتشارات پژوهه.

ـــــــــــ. (۱۳۸۵). **متن‌هایی برای هیچ**، ترجمهٔ علی‌رضا طاهری عراقی. تهران: نشر نی.

بیگزبی، سی.و.ای. (۱۳۸۶). **دادا و سوررئالیسم**، ترجمهٔ حسن افشار. تهران: نشر مرکز.

پارسی‌پور، شهرنوش. (۱۳۸۳) **تجربه‌های آزاد**. تهران: نشر شیرین.

پاکباز، رویین. (۱۳۹۰) **دایرةالمعارف هنر**. تهران: انتشارات فرهنگ معاصر.

پاینده، حسین. (۱۳۸۹). **داستان کوتاه در ایران**، (جلد اول و دوم). تهران: انتشارات نیلوفر.

ـــــــــــ. (۱۳۸۳). **مدرنیسم و پسامدرنیسم در رمان**، تهران: نشر روزنگار.

پریستلی، جی. بی. (۱۳۵۲). **سیری در ادبیات غرب**، ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: انتشارات

حبیبی.

تدینی، منصوره. (۱۳۸۸). **پسامدرنیسم در ادبیات داستانی ایران**، تهران: نشر علم.

ثروت، منصور. (۱۳۸۵). **آشنایی با مکتب‌های ادبی**، تهران: انتشارات سخن.

جونز، استیون. (۱۳۸۶). **تاریخ هنر(سدهٔ هجدهم)**، ترجمهٔ حسن افشار. تهران: نشر مرکز.

جویس، جیمز. (۱۳۸۵). **چهرهٔ مرد هنرمند در جوانی**، ترجمهٔ منوچهر بدیعی. تهران: انتشارات نیلوفر.

چایلز، پیتر. (۱۳۸۳). **مدرنیسم**، ترجمهٔ رضا رضایی. تهران: نشر ماهی.

چدویک، چارلز. (۱۳۸۸). **سمبولیسم**، ترجمهٔ مهدی سحابی. تهران: نشر مرکز.

حسنی، سعدی. (۱۳۶۳) **تاریخ موسیقی** (جلد اول)، تهران: بنگاه مطبوعاتی صفیعلیشاه.

خسروی، ابوتراب. (۱۳۷۷). **دیوان سومنات**، تهران: نشر مرکز.

داد، سیما. (۱۳۷۱). **فرهنگ اصطلاحات ادبی**، تهران: انتشارات مروارید.

دورانت، ویل. (۱۳۷۲). **تاریخ تمدن۱(مشرق زمین**: گاهوارهٔ تمدن)، مترجمان: احمد آرام، ع.پاشایی، امیرحسین آریان پور. تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

----------**۲ (یونان باستان)**، مترجمان: امیرحسین آریان پور، فتح الله مجتبایی، هوشنگ پیرنظر. تهران: انتشارات آموزش و انقلاب اسلامی.

----------**۳ (قیصر و مسیح)**، مترجمان: حمید عنایت، پرویز داریوش، علی اصغر سروش. تهران: انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی.

---------. (۱۳۷۳).--------**۵ (رنسانس)**، مترجمان: صفدر تقی زاده، ابوطالب صارمی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

---------. (۱۳۷۴).--------**۷ (آغاز عصر خرد)**، مترجم: اسماعیل دولتشاهی. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

----------**۸ (عصر لویی چهاردهم)**، مترجمان: پرویز مرزبان، ابوطالب صارمی، عبدالحسین شریفیان. تهران: شرکت انتشارات علمی و فرهنگی.

دوکانده، رولان. (۱۳۸۱). **فرهنگ بزرگ موسیقی**، گردآوری و ترجمه شهره شعشعانی. تهران: انتشارات راه مانا.

دیکنز، چارلز. (۱۳۵۱). **آرزوهای بزرگ**. ترجمهٔ ابراهیم یونسی. تهران: انتشارات نیل.

رافائل، ماکس. (۱۳۵۷). **نگاهی به تاریخ ادبیات جهان (تاریخ رئالیسم)**، ترجمهٔ محمدتقی فرامرزی. تهران: انتشارات شباهنگ.

رب گری‌یه، آلن. (۱۳۸۲). **پاک‌کن‌ها**، ترجمهٔ پرویز شهدی. تهران: نشر دشتستان.

www.tabarestan.info پیشکش به تبرستان

رحیمی، مصطفی. (۱۳۴۵). **رئالیسم و ضد رئالیسم**، تهران: انتشارات نیل.

روانی‌پور، منیرو. (۱۳۸۰). **کنیزو**. تهران: انتشارات نیلوفر.

رینولدز، دونالد. (۱۳۸۶). **تاریخ هنر(سدهٔ نوزدهم)**، ترجمه حسن افشار. تهران: نشر مرکز.

زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۱). **نقد ادبی**، (۲جلد) تهران: انتشارات امیرکبیر.

سکرتان، دُمینیک. (۱۳۸۸). **کلاسیسیزم**، ترجمهٔ حسن افشار. تهران: نشر مرکز.

سید حسینی، رضا و دیگران. (۱۳۸۱). **فرهنگ آثار**(جلد اول)، تهران: انتشارات سروش.

----------. (۱۳۸۳). -------- (جلد دوم)، تهران: انتشارات سروش.

----------. (۱۳۸۵). -------- (جلد سوم)، تهران: انتشارات سروش.

----------. (۱۳۸۱). --------(جلد چهارم)، تهران: انتشارات سروش.

----------. (۱۳۸۳). --------(جلد ششم). تهران: انتشارات سروش.

سید حسینی، رضا. (۱۳۸۱). **مکتبهای ادبی**(۱) و(۲)، تهران: موسسهٔ انتشارات نگاه.

شاملو، احمد. (۱۳۸۷). **گیل گمش**، تهران: نشر چشمه.

شمیسا، سیروس. (۱۳۸۳). **انواع ادبی**(ویرایش چهارم)، تهران: نشر میترا.

---------. (۱۳۸۴). جزوات کلاس های درس مکتب‌های ادبی.

---------. (۱۳۸۳). **راهنمای ادبیات معاصر**، تهران: نشر میترا.

---------. (۱۳۸۲). **سبک‌شناسی نظم**. تهران: نشر فردوس.

---------. (۱۳۸۵). **نقد ادبی**، تهران: نشر میترا.

---------. (۱۳۹۰). **مکتب‌های ادبی**. تهران: نشر قطره.

فرزاد، عبدالحسین و یاحقی، محمد جعفر. (۱۳۸۲). **تاریخ ادبیات ایران و جهان**(۱)، تهران: وزارت آموزش و پرورش.

----------.(۱۳۸۰).----------(۲)، تهران: وزارت آموزش وپرورش.

فِرنس، آر. اس. (۱۳۹۰). **اکسپرسیونیسم**، ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: نشر مرکز.

فلوبر، گوستاو. (۱۳۸۳). **مادام بواری**، ترجمهٔ محمدمهدی فولادوند. تهران: انتشارات جام.

فورست، لیلیان. (۱۳۸۷). **رمانتیسم**، ترجمهٔ مسعود جعفری. تهران: نشر مرکز.

--------- و پیتر اسکرین. (۱۳۸۸). **ناتورالیسم**، ترجمهٔ حسن افشار. تهران: نشر مرکز.

قریب، ایرج. (۱۳۵۶). **تاریخ ادبیات جهان**، تهران: وزارت آموزش و پرورش.

کافکا، فرانتس. (۱۳۸۲). **مسخ**، ترجمهٔ صادق هدایت. تهران: انتشارات آزادمهر.

پیشکش به تبرستان www.tabarestan.info

کراندل، آن شیور. (۱۳۸۶). **تاریخ هنر(سده‌های میانه)**، ترجمهٔ حسن افشار. تهران: نشر مرکز.

کهون، لارنس (ویراستار). (۱۳۸۴). **متن‌هایی برگزیده از مدرنیسم و پست‌مدرنیسم**، تهران: نشر نی.

کیمی ین، راجر. (۱۳۸۹). **درک و دریافت موسیقی**، ترجمه حسین یاسینی. تهران: نشر چشمه.

گارسیا مارکز، گابریل. (۱۳۸۲). **صد سال تنهایی**. ترجم. محمدرضا راهور. تهران: شرکت انتشارات شیرین با همکاری نشر روزگار.

گرانت، دیمیان. (۱۳۸۷). **رئالیسم**، ترجمهٔ حسن افشار. تهران: نشر مرکز.

گلشیری، هوشنگ. (۱۳۸۲). **نیمه تاریک ماه**. تهران: انتشارات نیلوفر.

لاج، دیوید و دیگران. (۱۳۸۶). **نظریه‌های رمان: از رئالیسم تا پسامدرنیسم**، ترجمهٔ حسین پاینده. تهران: انتشارات نیلوفر.

لتس، رزا ماریا. (۱۳۸۶). **تاریخ هنر(رنسانس)**، ترجمهٔ حسن افشار. تهران: نشر مرکز.

لمبرت، رزمری. (۱۳۸۶). **تاریخ هنر(سدهٔ بیستم)**، ترجمهٔ حسن افشار. تهران: نشر مرکز.

لیوتار، ژان فرانسوا. (۱۳۸۴). **وضعیت پست مدرن: گزارشی دربارهٔ دانش**، ترجمهٔ حسینعلی گودرزی. تهران: نقش جهان.

معین، محمد. (۱۳۷۱). **فرهنگ فارسی**، تهران: موسسه انتشارات امیرکبیر.

میرعابدینی، حسن. (۱۳۸۳). **صد سال داستان‌نویسی ایران** (۲جلد)، تهران: نشر چشمه.

مینستون، مادلین و رولند. (۱۳۸۶). **تاریخ هنر(سدهٔ هفدهم)**، ترجمهٔ حسن افشار. تهران: نشر مرکز.

نجومیان، امیرعلی. (۱۳۸۴). **درآمدی بر پست‌مدرنیسم در ادبیات**، اهواز: نشر رسش.

----------. (۱۳۸۳). **درآمدی برمدرنیسم در ادبیات**، اهواز: نشر رسش.

ولک، رنه. (۹-۱۳۷۳). **تاریخ نقد جدید (چهارجلد)**، ترجمهٔ سعید ارباب شیرانی. تهران: انتشارات نیلوفر.

وودفورد، سوزان. (۱۳۸۶). **تاریخ هنر(نقاشی را چگونه نگاه کنیم)**، ترجمهٔ حسن افشار. تهران: نشر مرکز.

----------. **(یونان و روم)**، ترجمهٔ حسن افشار. تهران: نشر مرکز.

وولف، ویرجینیا. (۱۳۸۳). **به‌سوی فانوس دریایی**، ترجمهٔ صالح حسینی. تهران: انتشارات نیلوفر.

www.tabarestan.info تبرستان

منابع غیرفارسی:

Bersler,Charles E. (2007). **Literary criticism**. New Jersey: Pearson, Prentice Hall.

Cudden,J.A. (1999). **Literary terms and literary theory**. London: Penguin Books.

Hawthorn, Jeremy. (2000). **A Glossary of Contemporary Literary Theory**. New York: Oxford University Press.

توجه:

در ارجاعات داخل متن، هر جا که برخلاف معمول، این شیوهٔ ارجاع، نام کتاب هم ذکر شده است، به این سبب بوده که نویسندهٔ مذکور در آن تاریخ دو کتاب دارد.

پیشکش تبرستان
www.tabarestan.info

پیشکش به تبرستان
www.tabarestan.info

اغلب منتقدان ایرانی داستان‌های شهرنوش پارسی‌پور را به‌طور کلی در حیطهٔ مکتب رئالیسم جادویی دانسته‌اند، اما یکی از مهم‌ترین خصلت‌های رئالیسم جادویی برآمدن آن از دل اعتقادات بومی و خرافی و افسانه‌های کهن است؛ نمونهٔ بسیار خوب آن را در برخی آثار منیرو روانی‌پور، بخصوص رمان «اهل غرق» و داستان کوتاه «آبی‌ها» می‌توان دید، درحالی‌که عنصر ماورایی در داستان‌های پارسی‌پور، هیچ‌گونه ربطی به افسانه‌ها و اعتقادات خرافی و بومی ندارد. هنرمند احساسی درونی و انتزاعی را به‌دشواری و به‌شیوه‌ای غریب از خود بیرون می‌کشد و به‌نمایش می‌گذارد. در داستان «تجربه‌های آزاد» نیز خواننده خود را در چنین فضایی می‌یابد. به‌نظر می‌رسد نویسنده حالت درونی و معضلات روحی این شخصیت را بدین شکل نمادینه کرده و این همان چیزی است که در آثار هنری اکسپرسیونیستی، مثلاً مسخ کافکا، شاهد آن هستیم....

پیشکش از پرستو
www.tabarestan.info

(از ایل آسمی «متن جلد برای چاپ»)
دکتر منصوره شفیعی

ISBN: 978-600-5933-11-6

تهران، خیابان سهروردی جنوبی، پایین‌تر از خیابان شهید مطهری، پلاک ۲۴۹ تلفن: ۸۸۳۲۳۱۹۰