

ادبیات و فلسفه از منظری بین‌رشته‌ای؛ از فلسفه تحصیلی تا فلسفه ایدئالیستی و از رئالیسم تا سمبولیسم

ابراهیم محمدی (نویسنده‌ی مسؤول)، دانشیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه بیرجند
(emohammad2014i@yahoo.com)
بهارک ولی‌نیا، دانش‌آموخته‌ی دکتری زبان و ادبیات فارسی
(B.valinia1396@gmail.com)

چکیده

فیلسوفان علم‌گرا و تجربه‌باور، حس را منشأ همه‌ی ادراکات بشری می‌دانستند. به باور آن‌ها، علم انسان خلاصه‌ی تجربه‌های گذشته‌ی اوست و محدود است به محسوسات او. اما فلاسفه‌ی ایدئالیست، چه در آلمان و چه در فرانسه، بر «اصالتِ تصور» (اصالت علم یا اصالت معقول=اصالت ذهن) تأکید می‌کردند و اندک‌اندک انسان را به عنوان عنصر اساسی و معنادهنده‌ی هستی مطرح می‌کردند. به این ترتیب مکاتب فلسفی گاه به مطالعه‌ی عین و برون‌ذات می‌پردازند و گاه به مطالعه‌ی ذهن یا درون‌ذات؛ گاه، جهان اکبر را از راه مشاهده مستقیم و با بهره‌گیری از تجربه و قوه‌ی حس به شناخت درمی‌آورند و گاه آن را از راه مطالعه در جهان اصغر قابل شناخت می‌دانند و گاه نیز انسان را در مرکز عالم هستی به عنوان خالق یا معنادهنده‌ی همه چیز به حساب می‌آورند. نکته‌ی مهم این است که جریانی همانند سیر تحول و تغییر رویکرد مکاتب فلسفی از تجربه‌گرایی و واقع‌گرایی به ایدئالیسم، در هنر و ادبیات هم دیده می‌شود؛ در ادبیات هم نگرش‌ها از واقع‌گرایی و توجه به عینیات، به ایده-گرایی و توجه به دنیای نمادهای ذهنی، تغییر می‌یابد. این تغییرات بنیادین در زیربنای فکری و مبانی نظری، باعث می‌شود که پایه‌های مکتب رئالیسم (و البته ناتورالیسم) که بر اصالت واقع تأکید دارند متزلزل شود و راه بر مکتبی گشوده شود که اصالت را به جهان نمادها و سمبول‌ها و به تعبیر روشن‌تر، جهان ایده‌ها می‌دهد؛ مکتب هنرمندان نمادپرداز (سمبولیسم) تلاش می‌کند به کمک علائم و اشارات و رمزها راهی به سوی جهان فراواقع باز کند. این پژوهش با رویکردی بین‌رشته‌ای، همانندی مکتب‌های ادبی و فلسفی یادشده را تبیین می‌کند.

واژگان کلیدی: پژوهش بین‌رشته‌ای در ادبیات و فلسفه، رئالیسم، سمبولیسم، فلسفه‌ی تحصیلی، ایدئالیسم.

مقدمه

"فلسفه" و "ادبیات" از دیرباز پیوستگی‌های بنیادین و غیرقابل انکاری داشته‌اند؛ فیلسوفان بسیاری از افلاطون و ارسطو تا هگل، نیچه و هایدگر درباره ادبیات سخن گفته‌اند، بسیاریشان- حتی اگر درباره شعر دید و دیدگاه موافقی نداشته‌اند- در شرح باورها و دیدگاه‌هایشان از زبان کاملاً ادیبانه و شاعرانه‌ای بهره برده‌اند و نویسندگان و شاعران بسیاری نیز در خلق آثار ادبی خود برخی از دیدگاه‌ها و بن‌مایه‌های فلسفی را هنرمندانه به خدمت گرفته‌اند و تقریباً بخش اعظم نظریه‌پردازان نقد ادبی و نیز آنان که از نظریه ادبی، فلسفه و چیستی یا ماهیت ادبیات سخن می‌گویند- از قبیل سارتر، فوکو، بارت، دریدا و...- نوشته‌های تحلیلی خود را از هر دو آبشخور ادبیات و فلسفه مایه‌ور ساخته‌اند. ضیاء موحد در مقاله‌های «سهم فلسفه معاصر در نقد ادبی» (۱۳۸۹: ۵-۳۰)، «استعاره: نظریه علی دیویدسون» (۱۳۸۹: ۳۱-۳۹)، «نقد ادبی در ارتباط با نظریه وحدت بی‌قانون دونالد دیویدسون» (۱۳۸۹: ۴۱-۵۴) و «نوع و فرد در ادبیات و فلسفه: از افلاطون تا بکت» (۱۳۸۵: ۵۱-۷۳)، از جنبه‌های گوناگون به پیوستگی ادبیات و فلسفه بویژه در حوزه نقد و نظریه‌های ادبی پرداخته است. اوله مارتین اسکیلایس در پیشگفتار *درآمدی بر فلسفه و ادبیات* (۱۳۹۴)، در تبیین این مسأله و در پاسخ به این پرسش که: «فلسفه و ادبیات چیست؟»، از سه وضعیت مهم در پیوند فلسفه و ادبیات سخن می‌گوید: ۱. فلسفه در حکم ادبیات، ۲. ادبیات در حکم فلسفه و ۳. فلسفه ادبیات (اسکیلایس، ۱۳۹۴: ۹-۳۲). در این مقاله، باتوجه به پیوند ناگسستنی ادبیات و فلسفه از دیرباز تا اکنون، از افلاطون و ارسطو و حتی از پیش از آن تا

بارت و فوکو و دریدا و حتی پس از آن، به تبیین همانندی مبانی نظری و رویکردی برخی از مکاتب ادبی با برخی مکتب‌ها و جریان‌های فلسفی، پرداخته و مشخصاً همانندی معرفت‌شناختی فلسفه تحققی، تحصلی با رئالیسم ادبی و مشابهت رویکردی و جهان‌شناختی فلسفه ایدئالیستی با سمبولیسم، بررسی می‌شود. بنابراین می‌توان گفت فرضیه‌ی بنیادین این جستار، که می‌کوشد روی‌آوری برخی از مکاتب فکری - فلسفی و در پی آن، شماری از مکاتب ادبی - هنری را از «اصالت عین» به «اصالت ذهن» و از «عینیت‌گرایی» به «ذهنیت‌گرایی»، تبیین نماید، این است که سیر تحولات مکاتب ادبی در تحولات مکاتب فلسفی نیز ریشه دارد.

۱. از فلسفه‌ی تحصلی تا ایدئالیسم؛ از اصالت عین تا اصالت ذهن در مکاتب فلسفی

الف) فلسفه‌ی تحصلی: اصالت عین

در قرن هفدهم میلادی، جان لاک (۱۷۰۴-۱۶۳۲)، فیلسوف تجربه‌باور انگلیسی و به تعبیر راسل پیامبر انقلاب ۱۶۸۸ انگلستان (۱۳۹۰: ۷۸۹)، از اطمینان دکارت به خرد، به شدت انتقاد کرد. او می‌گفت به جای اطمینان به تفکر و خرد انتزاعی، باید به تجربه‌مان و به توانایی‌مان در آموختن اعتماد کنیم و از طریق حواس مان دنیا را بشناسیم. به کمک لاک بود که سنت ماندگار تجربه‌گرایی بریتانیایی آغاز شد و شک دیرینه نسبت به حواس کنار گذاشته شد، شکی که از قبل از افلاطون در غرب پابرجا بود (سالمن و هیگینز، ۱۳۸۷: ۱۳۲). لاک معتقد بود که تمام ماده شناخت انسان، از «ادراک حسی» (sense-perception) و «درون‌نگری» (introspection) فراهم می‌آید. البته او سرشت و شیوه نگرش معتدلی داشت و از تجربه‌گرایی نبود که می‌پنداشتند انسان تنها داده‌های حسی را می‌شناسد، او عقل‌باور نیز بود و باور داشت که باید همه آرا و معتقدات را به پیشگاه محکمه عقل برد (کاپلستون، ۱۳۸۷: ۸۴/۵). با این حال، لاک، تجربه را سرچشمه همه تصورات می‌دانست. به باور او توجه آدمی نخست معطوف به بیرون است و از این‌رو احساس، سرچشمه اصلی تصورات است (همان: ۹۲). با اینکه تکیه لاک بر این اصل که شالوده تصورات بر تجربه است، «مبدائی بنیادین در تجربه‌باوری طراز کهن انگلستان بود»، اما این سخن را نباید بدان معنی دانست که لاک مبدع مبداء تجربه‌باورانه است. «قدیس توماس آکویناس در قرن سیزدهم قائل بود که همه تصورات و شناخت طبیعی ما بر پایه تجربه استوارند» (همان: ۹۳). به هر روی، پس از لاک تجربه‌باوری، اعتبار یافت و بر قلمرو دانش و بر علوم مختلف تأثیرات ویژه‌ای گذاشت؛ یکی از دوستان لاک، سر آیزک نیوتن (۱۶۴۲-۱۷۲۷)، جهان‌بینی فراهم‌آورده کوپرنیک، گالیله و کپلر را به کمال رساند و فیزیک نوین (فیزیک نیوتنی) را بنیان نهاد (همان: ۱۶۴). روش علمی نیوتن مبتنی بود بر «تحلیل» (analysis) و «ترکیب» (synthesis (composition))؛ تحلیل یعنی پرداختن به آزمایش و مشاهده و گرفتن نتایج کلی از اینها به مدد استقرا و ترکیب یعنی مفروض گرفتن قوانین یا مبادی یا علل مسلم و تبیین پدیده‌ها به یاری قیاس یا استنتاج نتایج از این قوانین (همان: ۱۶۶). ذکر این نکته، به صورت معترضه، خالی از فایده نیست که یکی از بنیادی‌ترین کشف‌های کاملاً تجربی نیوتن، با ورود به جهان داستان، اصالت تجربه و در عین حال، اجزاء روش علمی نیوتن را، به تمامی، در قامت یک تمثیل به تصویر کشیده است و یکی از هم‌کنشی‌های فلسفه، ادبیات و علم را پدید آورده است.

دیوید هیوم انگلیسی (۱۷۷۶-۱۷۱۱)، فلسفه تجربی لاک و بارکلی را به نتیجه منطقی‌اش رساند. مهم‌ترین اثر فلسفی او، «رساله درباره‌ی طبیعت انسانی» است که در سالهای ۱۷۳۴ تا ۱۷۳۷، یعنی دوره‌ی اقامت او در فرانسه، نوشته شده است (راسل، ۱۳۹۰: ۸۵۶). به اعتقاد او، «ما فقط از راه تجربه می‌توانیم بر علت و معلول علم حاصل کنیم. آنچه معرفت بر علت و معلول را حاصل می‌کند، باید تجربه باشد» (همان: ۸۶۲-۸۶۳). در مجموع می‌توان گفت، به باور هیوم، منشأ همه‌ی ادراکات بشری حس است، علم انسان خلاصه‌ی تجربه‌های گذشته‌ی اوست و محدود است به محسوسات او (فروغی، ۱۳۱۷: ۲/ ۹۹-۱۰۰).

اگوست کنت (۱۸۵۷-۱۷۹۸)، فیلسوف فرانسوی، که معتقد بود فلسفه با علم فرقی ندارد و عبارت است از توافق و هماهنگی کلی علوم از نظر پیشرفت و ترقی زندگی انسان، فلسفه تحقیقی را بنیاد نهاد (دورانت، ۱۳۶۹: ۳۱۳ و ۳۱۴). فلسفه تحقیقی یا تحصیلی، همانند جریان فکر فلسفی انگلیسی، که در آن، روش بیکن، فکر را به سوی اشیاء و ذهن را به جانب ماده متوجه ساخته بود و مادیگری هابز و اصالت حس لاک و شکاکیت هیوم و اصالت نفع بنتام از مظاهر اصلی آن بود، واقعیات را با نظر احترام می‌نگریست (همان: ۳۱۵). آموزه‌ی بنیادی «فلسفه مثبت‌گرای» کنت این درخواست بود که علم، خود را به توصیف نمود ظاهری پدیده‌ها محدود کند (بابایی، ۱۳۸۶: ۶۳۸). اثر مهم او کتابی است به اسم «دوره‌ی فلسفه‌ی تحقیقی» (=فلسفه‌ی تحصیلی). کنت می‌گفت: معلومات انسان به مرور زمان سه مرحله را طی می‌کند؛ ۱- مرحله‌ی ربّانی که تخیلی است. ۲- مرحله‌ی فلسفی که تعقلی است. ۳- مرحله‌ی علمی که تحقیقی است. در مرحله‌ی سوم آن‌چه معتبر است، امر محسوس و مشهود است (اصالت عین). این مرحله به امور مطلق که به مشاهده و تجربه در نمی‌آیند، نمی‌پردازد. «فلسفه تحقیقی» چند ویژگی مهم دارد؛ موضوعش امور محقق است، یعنی امور مشهود محسوس، مباحث آن محقق و مسلم است و محل اختلاف و شبهه و تشکیک نیست، از همه مهم‌تر این‌که بحث آن برای زندگی سودی می‌بخشد و قیل و قال آن بی‌حاصل نیست (فروغی، ۱۳۱۷/۳: ۶۶-۶۸). کنت در سال‌های ۱۸۱۸-۱۸۲۴، منشی و همکار سن‌سیمون، فعال و متفکر اجتماعی فرانسوی که مارکس او را در زمره‌ی سوسیالیست‌های خیال‌گرا توصیف کرده است بود (بابایی، ۱۳۸۶: ۶۳۸؛ فروغی، ۱۳۱۷: ۳/۶۵). سن‌سیمون از «هنر مفید» دفاع می‌کرد و از هنرمندان، نویسندگان و شاعران می‌خواست که همراه با روشنفکران، برای بهبود وضع اجتماع تلاش کنند (سیدحسینی، ۱/۱۳۸۹: ۲۷۴).

ب) ایدئالیسم: اصالت ذهن

اما بیشتر فلاسفه‌ی بزرگ سده‌های ۱۸ و ۱۹ میلادی، بویژه قرن ۱۹ که فلسفه ایمانوئل کانت (۱۸۰۴-۱۷۲۴)، بیشتر از هر مسلک فلسفی دیگری بر آن مسلط بود (دورانت، ۱۳۶۹: ۲۲۹)، چه در آلمان و چه در فرانسه بر «اصالت تصور» (اصالت علم یا اصالت معقول=اصالت ذهن) تأکید می‌کردند. البته با درنگ در تاریخ فلسفه، می‌توان گفت: «اصالت معقول یا اصالت معلوم [یا اصالت تصور و ذهن]، مذهب همه‌ی حکمایی است که متوجه بوده‌اند که علم و حقیقت آن است که به عقل ادراک می‌شود و سردفتر این حکما افلاطون است و ارسطو نیز همین مکتب را دارد» (فروغی، ۱۳۱۷/۳: ۲۲).

کانت در آغاز کار، با لاک و مکتب انگلیسی به مبارزه برخاست: همه معلومات ما از راه حس نیست، تجربه به هیچ‌وجه تنها راه درک و علم نیست، تجربه فقط ما را به «آنچه هست» راهنمایی می‌کند، نه به «آنچه باید باشد». از تجربه حقایق کلی به دست نمی‌آید؛ عقل ما که مخصوصاً تشنه چنین حقایقی است، از تجربه تشویق و تحریک می‌شود ولی قانع نمی‌گردد. حقایق کلی که متصف به ضرورت ذاتی هستند، باید از تجربه، مستقل و فی‌نفسه و بالذات، قطعی و یقینی و صریح باشند. حال پرسش این است: صفت و خاصیت «ضرورت» از کجا حاصل می‌شود؟ از تجربه؟ خیر، صفت ضرورت در این حقایق مربوط به ساختمان ذاتی ذهن ماست. ذهن، عضو و عامل فعالی است که محسوسات را با هم وفق می‌دهد و به قالب صور در می‌آورد و کثرات درهم و برهمی را که از تجربه حاصل می‌شود، به وحدت منظم فکر و اندیشه مبدل می‌سازد (همان: ۲۴۰-۲۴۲). ذهن به‌وسیله‌ی آن چیزی که کانت استفاده‌ی منطقی از عقل می‌نامد، داده‌های شهود حسی را سازمان می‌دهد، در حالی که خاصیت اساسی حسی بودن آن‌ها را دست‌نخورده باقی می‌گذارد؛ «معرفت حسی» (معرفت به اعیان و محسوسات) را تبدیل به «معرفت عقلی» (معرفت به متعلقاتی که حواس را متأثر نمی‌کنند) می‌کند (کاپلستون، ۱۳۸۷: ۶/۲۱۸).

یوهان گوتلیب فیخته (۱۸۱۴-۱۷۶۲) معتقد به برکشیدن آگاهی به‌طور کلی از درون من است (کاپلستون، ۱۳۸۷: ۷/۵۰)، البته مراد او از من، من ناپ است، منی که بنیاد فلسفه است و نه منی که موضوع روانشناسی تجربی

است. من ناب را می‌توان به شهود عقلی دریافت؛ هشیاری به من ناب در درون آگاهی است و هر کس که از کردار خود سخن می‌گوید، به این شهود اشاره دارد (کاپلستون، ۱۳۸۷: ۷/ ۵۱-۵۲). او با این تعریف از من می‌گوید: «حق منام»، اگر «من» نمی‌بود «جز من» (عین، جهان بیرون) هم نمی‌بود. با این بیان معلوم است که «جز من» یعنی «عالم محسوس» و آنچه عالم خارج از ذهن نامیده می‌شود، مخلوق «من» است. «من» شخص است و «جز من» شیء است. «من» عالم است و «جز من» معلوم. در نهایت نتیجه می‌گیرد که عالم و معلوم یکی است و جز من چیزی نیست (فروغی، ۱۳۱۷: ۱۲/۳).

البته شلینگ (۱۸۵۴-۱۷۷۵) این سخن فیثته را نمی‌پذیرد و می‌گوید: از آن‌جا که «من» عالم است و «جز من» معلوم و عالم بدون معلوم معنی ندارد، پس «من» و «جز من» هر دو حقیقت دارند ولی هیچ‌کدام حقیقت مطلق و وجود ذاتی نیستند. حقیقت مطلق برتر از این دو است، هم عالم است و هم معلوم (فروغی، ۱۳۱۷: ۱۸/۳). به باور شلینگ، رشد باریک‌اندیشی میان امر ذهنی و امر عینی و به تعبیر دیگر میان امر مثالی (ایده‌ای) و امر واقعی، شکاف افکنده است. اگر باریک‌اندیشی را به کناری نهیم، این شکاف از میان خواهد رفت و انسان را با طبیعت یگانه خواهیم یافت (کاپلستون، ۱۳۸۷: ۱۱۳/۷).

هگل (۱۷۷۰-۱۸۳۱) را بزرگترین ایده‌باوران آلمانی (کاپلستون، ۱۳۸۷: ۱۶۳/۷) و نماینده‌ی حد اعلای جریان‌ساز فلسفه دانسته‌اند که با کانت در آلمان آغاز شد (راسل، ۱۳۹۰: ۹۴۱). به باور او جز کل، هیچ امری مالا و تماما حقیقی نیست. البته در نظر هگل، کل نه به نام یک جوهر بسیط، بلکه به نام منظومه مرکبی، از آن نوع که «ارگانیسم» نامیده می‌شود، تصور می‌شود. هگل می‌گوید که امر حقیقی معقول است و امر معقول، حقیقی است. البته وقتی که چنین می‌گوید، منظورش از «حقیقی» آن‌که تجربیان می‌گویند نیست. هگل اذعان دارد، و حتی مدعی است، که آنچه به نظر تجربیان امور واقعی می‌رسد، غیر معقول است و باید هم چنین باشد. فقط وقتی که با در نظر آوردن آن امور به‌عنوان جلوه‌هایی از کل، صفت ظاهر دگرگون شد، معقول به نظر می‌آیند (راسل، ۱۳۹۰: ۹۴۲). در نظر هگل، حقیقت و خود هستی به جز عقل یا علم چیزی نیست و عین و ذهن، همه، مظاهر او و مخلوق او هستند (فروغی، ۱۳۱۷: ۲۳/۳).

آرتور شوپنهاور (۱۸۶۰-۱۷۸۸)، فیلسوف بدبین، در آغاز اثر معروفش، جهان‌مچون‌اراده‌تصور، نوشت: «جهان تصور من است» و با این مطلع و آغازینه‌ی خاص، خواست قبل از هر سخنی، این عقیده‌ی کانت را تأیید کند که عالم خارج، فقط از راه حواس و تصورات بر ما معلوم است (دورانت، ۱۳۶۹: ۲۸۰). مقصود از جهانی که تصور من است، جهان عوارض و حوادث است که به حس و شعور ادراک می‌شود. این جهان برون‌ذاتی که جهان تکثر است، وجودش تابع وجود درون‌ذاتی من است که امری واحد است. این گزاره بنا بر تحقیقات پیشینیان از دکارت گرفته تا برکلی و کانت روشن و ثابت شده است که جهان چیزی نیست جز معلومی (یا علمی) نزد عالمی. چنان‌چه عالمی نباشد، معلومی (یعنی جهانی) نیز نخواهد بود. جهان نیست جز ماده‌ی متغیر که ظهور و پرورش آن به تأثیر و تأثر یعنی علیت است و علیت نیست مگر مفهومی از مفهوم‌ها که ذهن انسان آن را می‌سازد (فروغی، ۱۳۱۷: ۳/ ۴۶-۴۷)؛ ذهن و تصور آدمی (من)، جهان را می‌سازد؛ جهان تصور من است. شوپنهاور رسم تأکید بر اراده را بنا نهاد که از خصایص فلسفه قرون نوزدهم و بیستم است (راسل، ۱۳۹۰: ۹۶۹). به باور او، «جهان و همه نموده‌های آن، فقط تعیین اراده است»، وقتی اراده نباشد، اندیشه نیست، جهان نیست (همان: ۹۷۴). در جمع‌بندی بحث، این نکته مهم باید یادآوری و تکرار شود که از لحاظ تاریخ، دو چیز شوپنهاور مهم است: بدبینی او، و نظریه او دایره بر اینکه اراده برتر از معرفت است (همان: ۹۷۶).

۲. از رئالیسم (و ناتورالیسم) تا سمبولیسم؛ از اصالت عین تا اصالت ذهن در مکتب‌های ادبی

چنانکه پیشتر نیز گفته شد، یکی از مشابهت‌ها و همانندی‌های نظری مکتب‌های ادبی و مکاتب فلسفی، تجربه‌گرایی و رئالیسم در دوره‌ای و ذهن‌گرایی و ایدئالیسم در دوره‌ای دیگر است؛ می‌توان ادعا کرد که در مکتب‌های ادبی هم

رویکرد، از واقع‌گرایی و توجه به عینیات، به سمت ایده‌گرایی و توجه به دنیای نمادهای ذهنی، تغییر کرد و همین عامل و تحول اساسی باعث شد که پایه‌های مکتب رئالیسم (و در ادامه ناتورالیسم) که بر اصالت واقع و عین تأکید داشت متزلزل شود و راه بر مکتبی گشوده شود که اصالت را به رؤیا و جهان رویاها یا جهان نمادها و سمبول‌ها و درواقع، عالم ذهن می‌داد؛ مکتب هنرمندان نمادپرداز که تلاش می‌کرد تا به کمک علائم و اشارات و رمزها راهی را به سوی جهان فزاینده باز کند. در ادامه، دو مکتب ادبی رئالیسم (و ناتورالیسم) و سمبولیسم، از حیث اصالت دادن به عین و ذهن مورد بررسی قرار می‌گیرند.

الف) رئالیسم (و ناتورالیسم): اصالت عین

۱. رئالیسم

اصطلاح رئالیسم که خود، از فلسفه به ادبیات راه پیدا کرده‌است، ابتدا برای توضیح این آموزه مدرسی (اسکولاستیک) به کار می‌رفت که کلیات (عدل و خیر و غیره) از موجودیت حقیقی برخوردارند و از اعیان جزئی که در آن‌ها یافت می‌شوند استقلال دارند. این دعوی در مقابل تصورگرایی اقامه می‌شد (که به وجود کلیات در خارج از ذهن اعتقاد نداشت) (گران، ۱۳۷۹: ۱۴). در قرن هیجدهم و در «نحله عقل سلیم» تامس رید، رئالیسم فلسفی صاحب معنای کاملاً متفاوتی شد. این بار رئالیسم مدعی شد که مدرکات از اعیان‌اند و از موجودیت حقیقی در خارج از ذهن مدرک برخوردارند و همین معنا در تقابل با همه انواع ایدئالیسم رشد کرد (همان: ۱۴). در این دوره، شلینگ، رئالیسم را، در مقابل ایدئالیسم، «مسلم گرفتن وجود جز خود» تعریف کرد (ولک، ۱۳۷۷: ۱۱/۴). سپس و در پی سنت اسکاتلندی رئالیسم طبیعی و در مقابل گرایش به این اصل که هم اشیا و هم حقایق مربوط به اشیا موجودیت خود و ماهیت خود را مدیون فعل و انفعالات ذهنی‌اند، رئالیست‌ها مدعی شدند که واژه رئالیسم، بر مفهوم وجود جسمانی خارجی مستقل از ذهن دلالت می‌کند (گران، ۱۳۷۹: ۱۴ و ۱۵). رئالیسم قرن نوزدهم بر پایه‌ی یک پیش‌فرض اصلی قرار گرفته بود که مشخصه‌ی اصلی آن شمرده می‌شد: دنیا شناختنی است و در نتیجه قابل شرح و بیان و قابل تعمیم دادن. بر اساس این دیدگاه، رمان‌نویس، یگانه وظیفه‌ای که برای خود قائل بود بیان روشن و صریح واقعیت بود. البته مراد از واقعیت، واقعیت کلی قرن و تحولی که تحرک آن در جامعه ایجاد می‌کرد (از قبیل اثرات صنعتی شدن، همگانی‌سازی رسانه‌ها و از خود بیگانگی) نبود، بلکه رمان‌نویس به تحلیل خرده داستان‌ها، ماجراهای شخصی و درونی موجودات و عملکردهایی که به حساب ماجراهای علمی و فرهنگی جدید گذاشته می‌شد بسنده می‌کرد (سیدحسینی، ۱/۱۳۸۹/۳۱۴). این، خود، از آن روست که تحلیل رئالیستی حیات مبتنی بر اساس واقعیت است؛ هدف رئالیسم جست‌وجو و بیان کیفیات واقعی هر چیز است. البته ادبیات رئالیستی موجودات طبیعی و اجتماعی را به عنوان موجودات منفرد و قائم‌بالذات مورد مطالعه قرار نمی‌دهد، بلکه با آن‌ها به‌مثابه‌ی زنجیر بی‌پایان عمل و عکس‌العمل رفتار می‌کند (پرهام، ۱۳۹۴: ۴۴).

بالزاک با نوشتن دوره‌ی آثار خود با عنوان کم‌دیانسانی، با این‌که قصد تشکیل مکتب نداشت و تئوری‌نویس نبود، پیشوای مسلم نویسندگان رئالیست شد (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۱/۲۷۰ و ۲۷۱). بالزاک به جای این‌که خود را تسلیم تخیل سازد، کاری که عموم نویسندگان و شاعران رمانتیک انجام می‌دادند، واقعیت بیرونی و مشهود و محسوس اجتماع خود را با همه مشخصات و با همه صفات و عادات و نیکی و بدی‌هایی که در آن بود در آثار خویش نشان داد (همان: ۲۷۱). رئالیسم، در برابر برتری حساسیت ذهنی و نیروی تخیل، رویکردی اساساً انتقادی دارد. این مکتب، با سلاح آگاهی روشن‌بینانه، به مقابله با تخیل رمانتیک برمی‌خیزد. رئالیسم در درجه اول به صورت کشف و بیان واقعیتی تعریف می‌شود که رمانتیک یا توجهی به آن نداشت و یا آن را مسخ می‌کرد. در این دوران، که دوره سلطه علم و فلسفه اثباتی است، رمان نمی‌تواند وجود خود را توجیه کند مگر با کنار گذاشتن وهم و خیال و البته با توسل به مشاهده. با این رویکرد است که گوستاو فلوبر، آفریننده مادامبوواری می‌گوید: رمان باید همان روش علم را برای

خود برگزینند. نیز بر اساس همین نگاه است که همه‌ی آن چیزهایی که در رمانتیسم، غیر واقعیت را جایگزین واقعیت می‌کرد (از قبیل ماوراءالطبیعه، فانتزی، رؤیا، افسانه، جهان فرشتگان، جادو و اشباح) به قلمرو رئالیسم راه پیدا نمی‌کند. نکته‌ی بسیار مهم و شایسته یادآوری این است که، طرفداری از آگاهی عینی و دقیق که بر رئالیسم غربی حکم فرماست زائیده‌ی شرایط فکری و اجتماعی خاصی است؛ عصر، عصر علم و فن است، عصری که همه‌ی متفکران بزرگ آن می‌کوشند به روش آگاهی و روش عمل دقیقی دست یابند: شناختن دنیا برای تغییر دادن آن. درباره‌ی این شناخت و نتیجه‌ی این آگاهی‌ها هم به هیچ وجه خیالبافی و پناه بردن به عالم رؤیا جایز نیست (همان: ۲۷۹). در نهایت، باید گفت که زمینه‌ی اصلی اندیشه‌ی این دوران را فیلسوفان و نویسندگان آن، با آثاری درباره‌ی انتقاد، تاریخ و اصالت و معناداری گزاره‌های علمی و اثباتی و تحقیقی فراهم ساختند: «اصل انواع» داروین، «دروس فلسفه اثباتی» اگوست کنت، «نخستین اصول» اسپنسر، «پرت رویال» سنت بوو در شمار این آثار بود (همان: ۲۷۷ و ۲۷۸).

در مجموع، درباره‌ی رئالیسم و برخی از ویژگی‌های آثار رئالیستی می‌توان گفت: رئالیسم مکتبی عینی یا «برونی» است و نویسنده‌ی رئالیست، هنگام آفریدن اثر، بیشتر تماشاگر است و افکار و احساسات خود را در جریان داستان ظاهر نمی‌سازد (همان: ۲۸۷)، بلکه آنچه را در واقعیت عینی بیرون مشاهده کرده است، به تصویر می‌کشد. دیگر خصوصیت ادبیات رئالیستی، توصیف انسان به صورت موجودی اجتماعی است. رئالیسم ریشه‌ی رفتار آدمی را در شرایط اجتماعی و واقعیات زمان می‌جوید. البته، این مکتب، صفات «نیک» و «بد» را پدیده‌های طبیعی و ذاتی وجود انسان نمی‌پندارد، بلکه آن‌ها را محصول جامعه و واقعیات اجتماع می‌شمرد (پرهام، ۱۳۹۴: ۴۷). نویسنده رئالیست در گزینش غرایز و عواطف انسانی، هیچ عنصری را برتر از دیگری یا دیگران نمی‌داند. از این رو و به همین سبب، خود را مجبور نمی‌بیند که مانند رمانتیک‌ها عشق را موضوع محوری و یگانه‌ی رمان خود قرار دهد، زیرا در نظر وی، عشق نیز پدیده‌ای است مانند سایر پدیده‌های اجتماعی و رجحانی بر آن‌ها ندارد (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۲۸۸ و ۲۸۹). در چشم نویسنده‌ی رئالیست آنچه انسان را «اشرف مخلوقات» می‌سازد، توانایی او در اجتماعی کردن غرایز حیوانی است. رئالیسم، سیر تکامل تاریخی انسان را، بیان می‌کند و به همین دلیل آدمی را در اوج و تمامیت خود مجسم می‌سازد (پرهام، ۱۳۹۴: ۶۵).

قهرمان در آثار رئالیستی فرد مشخص و غیرعادی و عجیبی که با افراد معمولی فرق دارد، نیست. قهرمان از میان مردم و هر محیطی می‌تواند انتخاب شود. او نماینده‌ی هموعان خود و وابسته به اجتماعی است که در آن زندگی می‌کند. این فرد ممکن است نمونه‌ی برجسته و مؤثر یک عده از مردم باشد ولی فردی مشخص و غیرعادی نیست. اصلاً علت تمایل رئالیست‌ها به افراد «کوچک و بی‌اهمیت» همین است (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۲۸۸).

۲. ناتورالیسم

«طبیعت‌گرایی» در فلسفه‌ی قدیم به معنایی به کار می‌رفت که ماده‌گرایی، لذت‌جویی و هرگونه دین‌گریزی را در برمی‌گرفت. طبیعت‌گرایی قرن هیجدهم، که پرداخته‌ی اولباک (هولباخ) فرانسوی بود، به‌عنوان یک دستگاهی فلسفی، انسان را صرفاً ساکن جهانی از پدیده‌های قابل درک می‌دید؛ نوعی ماشین کیهانی که سرنوشت انسان و نیز طبیعت را در دست داشت و خلاصه، عالمی تهی از نیروهای متعالی، ماورای طبیعی، یا الهی. معنی اصلی طبیعت‌گرایی تا قرن نوزدهم همین بود (فورست و اسکرین، ۱۳۸۰: ۱۱). ناتورالیست‌ها از علوم و از طریق فلسفه‌ای که خود بسیار آغشته به اندیشه‌ی علمی بود، تصور خاصی از انسان را که خواهان بیان آن در تألیفاتشان بودند استخراج کردند. ناتورالیست‌ها معتقد بودند حقیقتی را که در پی‌اش هستند تنها با مشاهده‌ی موشکافانه‌ی واقعیت‌ها و ثبت دقیق امور می‌توانند به دست آورند (همان: ۲۲).

ناتورالیسم به تبع منطق عکس‌العمل بر ضد دید رمانتیک یا ایدئالیستی، دنیا را تنها در مظاهری عینی و مشهود خلاصه می‌کند و اغلب این کار را تحت عنوان رئالیسم و واقع‌نگری انجام می‌دهد (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۱/ ۴۰۹). ادراک واقع‌نگر و واقع‌گرا، طبیعت‌گرا و علمی انسان از جهان، بی‌شک به طور عمدۀ مخلوق رنسانس است. بورکهارت، در توصیفی که از رنسانس به دست داده، بیشترین تأکید را بر طبیعت‌گرایی این دوره کرده و گرایش به واقعیت تجربی، یعنی «کشف جهان و انسان» را به عنوان اساسی‌ترین عامل در این «نوزایی» معرفی کرده‌است (هاوزر، ۱۳۷۷: ج ۲/ ۳۳۵ و ۳۳۶).

ناتورالیسم تقریباً همۀ معیارهای احتمال خود را از تجربه‌گرایی علوم طبیعی اخذ می‌کند. دریافتی را که از حقیقت روانی دارد بر اصل علیت بنا می‌نهد؛ بسط و گسترش به‌قاعده‌ی طرح داستان را بر حذف معجزه استوار می‌سازد؛ تشریح و توصیف محیط را بر این اندیشه که هر پدیده‌ی طبیعی جایی در رشته‌ی بی‌انتهای شرایط و اوضاع و موجبات دارد مستقر می‌کند؛ پرداختن به جزئیات و دقایق خصوصیات اشخاص داستان را بر روش مشاهده‌ی علمی که هیچ موردی، هرچند ناچیز، را از نظر دور نمی‌دارد بنیاد می‌نهد؛ و سرانجام احتراز از پرداختن قالب را به نحوی که خالی از خطا و مبرا از هرگونه نقص و لغزشی باشد بر اساس عدم قطعیت پژوهش علمی توجیه می‌کند (همان: ۴/ ۹۹۱).

در مجموع، برخی از ویژگی‌ها و مؤلفه‌های ناتورالیسم و آثار ناتورالیستی را اینگونه می‌توان برشمرد: ناتورالیسم اختلاف عمیقی را که بین حقیقت و زندگی اجتماعی وجود داشت برملا کرد و موانعی را که در برابر رشد آزاد فرد قد علم می‌کنند، نشان داد. ناتورالیسم سخن گفتن از زشتی‌ها و فجایع فقر و بی‌عدالتی را که جامعه‌ی بورژوازی می‌خواست آن را ندیده بگیرد، به اوج رساند. از عرف قراردادی شرف و افتخار انتقاد کرد و نقاب از چهره دورویی و ریا برداشت (همان: ۴/ ۴۰۸). در ناتورالیسم وضع جسمانی به‌عنوان اصل پذیرفته شده است و وضع روحی را باید اثر و سایه‌ای از آن به‌شمار آورد. یعنی تظاهرات روحی، نتیجه‌ای از شرایط جسمی است (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۱/ ۴۰۸-۴۱۰).

ب) سمبولیسم: اصالت ذهن

در حوالی سال ۱۸۸۰ عده‌ای از شاعران فرانسه، هم با شعر خشن پاراناسین‌ها مخالفت کردند و هم با سرسختی و قاطعیت فلسفه‌ی تحقیقی تجربه‌گرا. اینان برخلاف پوزیتیویست‌ها همه‌جا را پر از معما و اسرار و اضطراب می‌دیدند، از واقعیت روگردان بودند. نظم اخلاقی، هنر منظم و باقاعده، رمان رئالیستی، ایمان به فلسفه‌ی تحقیقی، همه در نظرشان، باطل و بی‌اعتبار بود. ژان مورئاس در مقاله‌ای، در شماره ۱۸ سپتامبر ۱۸۸۶ روزنامه فیگارو مانیفست سمبولیسم را ارایه کرد. او جنبش تازه را مخالف توصیف عینی خواند. هدف جنبش به گفته‌ی او کوشش برای دادن شکلی صوری به ایده‌ها بود (چدویک، ۱۳۸۲: ۱۵). اولین شاعری که این نوع نگرش در شعرش آشکار شد، شارل بودلر فرانسوی (۱۸۲۱-۱۸۶۷) بود. او با انتشار گل‌های شر (۱۸۷۵) تحولاتی در شعر ایجاد کرد که بعداً اساس مکتب سمبولیسم قرار گرفت. سپس پل ورنلن (Verlaine) (۱۸۴۴-۱۸۹۶) پل والرئ (۱۸۷۱-۱۹۴۵)، آرتور رمبو (Rimbaud) (۱۸۵۴-۱۸۹۱) و استفان مالارمه (۱۸۴۲-۱۸۹۸) هرکدام به‌گونه‌ای در شکل‌گیری این مکتب نقش خاصی ایفا کردند. بیشتر این شاعران در جوانی معروف‌ترین اشعار خود را سرودند و بعد از آن بیشتر به کار نقد شعر و نظریه‌پردازی پرداختند (ر.ک: هنرمندی، ۱۳۵۰: ۲۸۲-۲۸۷؛ چدویک، ۱۳۸۲؛ پرستلی، ۱۳۸۷).

سمبول ادبی معمولاً تصویری عینی را با یک مفهوم ذهنی جمع می‌کند. در اثر سمبولیک یک تصویر عینی برای بیان یک مفهوم یا ایده‌ی ذهنی به کار گرفته می‌شود؛ گاهی تصاویر عینی برای نشان‌دادن دنیای ایدئال مقبول که جهان واقع، سایه‌ای از آن است، به کار می‌رود (شمیسا، ۱۳۷۹: ۲۱۱-۲۲۴). سمبول یا نماد، از سویی محصول اندیشه‌ی شاعر است و از دیگر سو، بیانگر اندیشه و فرهنگ و اجتماعی که در آن شکل گرفته است (ثروت، ۱۳۸۷).

۱۶۳). سمبولیسم یا مکتب هنرمندان نمادپرداز تلاش می‌کرد تا به کمک علائم و اشارات و رمزها راهی را به سوی جهان فراواقع باز کند. در سمبولیسم، نویسنده یا شاعر به جای بیان مستقیم مفهومی، با استفاده از نماد، موضوعی را که در ذهن دارد به طور غیرمستقیم بیان می‌کند (مقدادی، ۱۳۹۳: ۵۰۳). جنبش سمبولیسم، انقلاب و تمردی بر ضد مکتب طبیعی بود که در ارتباط با واقعیت پافشاری می‌کند و نیز طغیانی بر ضد مکتب هنر برای هنر(پارناسی)(محمدسعید، ۱۳۷۸: ۱۷۵-۱۷۶). نهایتاً، سمبولیسم را می‌توان کوششی برای رخنه در فراسوی جهان تصورات دانست، خواه تصورات درون شاعر، خواه تصورات به مفهوم «ایده»های افلاطون یعنی جهان فراطبیعی کاملی که انسان آرزوی راهیابی به آن را دارد(چدویک، ۱۳۸۲: ۱۴). البته ذکر این نکته ضروری است که سمبول یا نماد، با شرایط و کیفیت خاصی، خلق و درک می‌شود؛ از جمله این‌که: در اثر ادبی، نشانه‌هایی وجود داشته باشد که تفسیر نمادین را توجیه کند، کل بافت اثر ادبی، موجد و مؤید معنای آن باشد، معنایی متفاوت با معنای لفظی را القا کند و نهایتاً اینکه بیش از یک معنی داشته باشد و دسته‌ای از معانی را القا کند(مقدادی، ۱۳۹۳: ۵۰۲-۵۰۳).

سمبولیسم «هنگامی پا گرفت که هنرمند مطرود جامعه‌ی غربی پی برد که محال است بتواند مانند افراد عادی و طبیعی هم‌رنگ جماعت شود»(پرهام، ۱۳۹۴: ۱۲۲) و کوشید از جامعه‌ی اندوه‌زده و گرفته کناره بگیرد(عباس، ۱۳۸۸: ۷۱). معمولاً این شرایط ادیب را وادار می‌کند که برای بیان افکار خود، در پس پرده‌ی رمز و تمثیل پنهان شود تا بتواند خود را نجات دهد، همان‌گونه که در ادبیات فرانسه در دوران اشغال این کشور توسط آلمان، طی جنگ جهانی دوم مشاهده می‌شود. در آن زمان ادبیات سمبولیک در فرانسه رواج پیدا کرد و نویسندگان برای بیان عقاید و احساسات خود از این روش پیروی می‌کردند تا نیروهای اشغالگر و سازمان‌های امنیتی کشور قادر به شناخت و درک آن‌ها نباشند(محمدسعید، ۱۳۷۸: ۲۱-۲۵).

علاوه بر این، سمبولیسم واکنشی بود در برابر ناتورالیسم و ماتریالیسم علمی نیمه‌ی دوم قرن نوزدهم که نابودی کامل منزلت و احترام انسان را آغاز کرده بود(Haghighi, 1993: ۱۸۳).

در اواخر قرن نوزدهم، این مکتب، تخیل دورپرواز رمانتیسم را به سوی قشرهای درونی و قوف بشری راند و در ذهنی‌کردن شعر پیش قدم شد؛ توصیف که اساس تخیل رمانتیسم بود؛ جای خود را به اشارات و کنایات ذهنی داد(براهنی، ۱۳۸۰: ۸۳۹/۲). اصول فلسفی سمبولیسم را باید در فلسفه‌ی کانت جستجو کرد. شعر سمبولیک تظاهر روح انسان است اما نه به مفهوم رمانتیکی آن بلکه به مفهوم فلسفی آن، یعنی جستجو در حقیقت اسرار روح که تشریح و تصویر آن‌ها با دلالت الفاظ ناممکن است(غنیمی‌هلال، ۱۳۷۳: ۵۱۵). سمبولیسم اروپایی، در کشورهای مختلف، چهره‌های متفاوتی دارد؛ به تعبیر روشن‌تر میان سمبولیسم فرانسوی، سمبولیسم روسی، سمبولیسم در انگلستان و سمبولیسم آلمانی، با وجود همانندی‌های اساسی، تفاوت‌هایی نیز وجود دارد(رک هنرمندی، ۱۳۵۰: ۵۷۴؛ عباس، ۱۳۸۸: ۷۱-۷۶)، با این حال اصول بنیادین سمبولیسم، اصول مشترکی هستند که عبارتند از:

۱. حقیقت واقع بی‌ارزش است و اعتباری ندارد. هرچه رئالیست‌ها بر واقعیت و توجه به امور واقعی زندگی تأکید می‌کردند، سمبولیست‌ها از واقعیت روی بر می‌گرداندند و واقعیت دومی بر اساس رؤیاهای و خیالات خود ایجاد می‌کردند. سمبولیست‌ها می‌گفتند: عرصه‌ی شعر از آن‌جا شروع می‌شود که با حقیقت واقع (رئالیت) قطع رابطه شود. در سمبولیسم حرکت از عین به سوی ذهن است. از منظرها و بوها و صداها به سوی برداشت‌ها یا عواطفی که این‌ها بر می‌انگیزند(چدویک، ۱۳۸۲: ۴۶).

۲. گریز از واقعیت، شاعر سمبولیست را به جهانی نمادین می‌برد که کاملاً از دسترس حواس دور است؛ جهانی ایدئال. این جهان ایدئال یا نماینده‌ی تصورات شخص شاعر است که جنبه‌ی انسانی سمبولیسم را می‌سازد و یا نماینده‌ی اندیشه‌ها و احساس‌های محدود به ذات شاعر نیست بلکه نمادهای گسترده و عام و آرمانی است که سمبولیسم فرارونده و متعالی را پدید می‌آورد. تصور وجود جهانی آرمانی در فراسوی واقعیت، ریشه در افکار افلاطون و «عالم مُثل» او دارد. در هر صورت سمبولیسم چنان‌که بودلر می‌گوید؛ کره‌ی خاکی و دیدنی‌های آن را

طرح‌واره‌ی ملکوت یا متناظر با آن می‌داند(ولک، ۱۳۷۹: ۲/۴)، و چنان‌که بیتس می‌گوید؛ هنر «مکاشف‌هی حیات مکتوم» است(ولک، ۱۳۸۳: ۳۶/۵). جهان واقع تنها مجموعه‌ای است از اشارات و علائمی که جهان فزواق و ایدئال را نشان می‌دهد.

۳. شاعر با قدرت ادراکی که دارد، زبان نمادین طبیعت را درمی‌یابد و از طریق آن با جهان نمادین فراتر از طبیعت ارتباط برقرار می‌کند. پرسش این است که؛ شاعر، دریافته‌ی خود را چگونه باید برای دیگران بازگو کند؟ در پاسخ این پرسش، سمبولیست‌ها می‌گویند: هنر باید از زبان تلویح استفاده کند نه زبان مستقیم؛ چراکه برقراری ارتباط مستقیم میان هنرمند و جهان خارج، زیبایی شاعرانه‌ی جهان را از بین می‌برد.

۴. بودلر می‌گوید؛ دوگونه هنرمند وجود دارد: ۱- واقع‌مدار یا رئالیست که می‌گوید: می‌خواهم چیزها را به صورتی که هست - به فرض این‌که اگر من نمی‌بودم، وجود می‌داشت - بازنمایم؛ جهان هستی منهای آدمی. ۲- هنرمند متخیل که می‌گوید: می‌خواهم چیزها را با ذهنم روشن کنم و بازتاب آن‌ها را بر ذهن‌های دیگر بتابانم(ولک، ۱۳۷۹: ۲/۴ / ۲۶۵). بودلر شاعر را در کار استیلا بر طبیعت و تغییر شکل دادن آن می‌بیند و می‌گوید: «هنرمند بر الگوی خود مستولی است چنان‌که خالق بر مخلوق خود(همان: ۲۶۴). او به آموزه‌ی نسخه‌برداری از طبیعت حمله می‌کرد و آن را دشمن هنر می‌شمرد.

بودلر و پیروان او می‌کوشیدند مقام شاعر را تا حد کشیش یا پیغمبر یا به گفته رمبو «شاعر غیب‌بین» بالا ببرند. یعنی کسی که غیب‌بین شده و توانایی آن را دارد که در فراسوی جهان واقعی، جوهره‌ی پنهان در جهان آرمانی را ببیند و جهان فزواقیت را با استحاله‌ی ظریف واقعیت مشهود، برای خواننده ایجاد کند(چدویک، ۱۳۸۲: ۱۲).

حال پرسش این است؛ شاعر چگونه به این مقام دست می‌یابد؟ رمبو معتقد بود که «شاعر خود غیب‌بین می‌شود». برای این کار باید به هم‌ریختگی خودخواسته، گسترده و شدید همه‌ی حواسش را تجربه کند. به گفته‌ی او، شاعر با تحمیل همه‌ی شکل‌های «عشق، رنج و جنون» بر خود به نوعی حساسیت شدید می‌رسد که او را قادر می‌کند چیزهایی را که دیگران نمی‌بینند، ببیند و زبان گل‌ها و چیزهای بی‌زبان را بفهمد. مالارمه می‌گفت: کار شاعر این است که رابطه‌ی خود را به‌طور کامل با واقعیت قطع کند، نوعی خلأ در درون خود بیافریند که اشکال آرمانی جهان لایتناهی موجود در بطن نیستی در آن خلأ تبلور یابند(چدویک، ۱۳۸۲: ۴۸). او شاعر را کاهنی می‌دانست که سرسپرده‌ی هنرش است؛ خاضعانه و زاهدانه. میان این سخن مالارمه و جمله‌ای که رمبو چند سال بعد در ماه مه ۱۸۷۱ طی نامه‌ای به دوستش نوشت؛ «من کسی دیگر است» شباهت شگرفی وجود دارد؛ اما واقعیت این است که روش و برداشت آن دو با هم تفاوت دارد؛ رمبو در توضیح سخن خود می‌گوید هدفش این است که خود کنار بایستد و شکل‌گیری اندیشه‌اش را تماشا کند و آن را بشنود(همان: ۳۷). به نظر او شاعر باید به شعر اجازه دهد که خود شکل بگیرد، اما مالارمه آگاهانه ذهن خود را از همه‌ی تصویرهای موجود در واقعیت خالی می‌کند و باز به گونه‌ای آگاهانه به ترسیم تصویرهای خود از «گل‌های غیب» و «برداشت‌های ناب» می‌پردازد. مالارمه به امکان‌داشتن طبع انسانی کاملاً متمایز از «طبع ادبی» سخت معتقد است(ولک، ۱۳۷۹: ۲/۴: ۲۸۶). در سمبولیسم شاعر یا آن «من» دیگر شاعر، بستر تقریباً بی‌اختیاری برای به جریان افتادن سمبول‌ها و نمادهای ناخودآگاهی بشر و شکل‌گیری شعر ناباست.

۵. سمبولیست‌ها شعر را آمده از جهان دیگر می‌دانستند؛ شعر در عالمی دیگر زاده و بر زبان شاعر جاری می‌شود؛ شاعر غیب‌بین، آن‌چه را به او الهام شده بازگو می‌کند. به اعتقاد استفان مالارمه، شعر ناب مستلزم ناپدید شدن شاعر در مقام گوینده است. کلمات، خود عنان کار را به دست خواهند گرفت. مالارمه هنگام سرودن هرودنامه، به یکی از دوستانش می‌نویسد: «من خویشتن خویش را نفی کرده‌ام، استفانی که تو زمانی می‌شناختی نیستم، بلکه یکی از راه‌هایی شده‌ام که عالم معنوی برای مشاهده‌ی خود و آشکارساختن خود به مدد آن‌چه زمانی من بود یافته است»(ولک، ۱۳۷۹: ۲/۴: ۲۸۵-۲۸۶). آرتور رمبو، گوینده‌ی جمله‌ی مشهور «من کس دیگری است»، می‌گوید: به‌عنوان شاعر،

کنار می‌ایستم و شکل‌گیری اندیشه‌ام را تماشا می‌کنم و آن را می‌شنوم؛ شاهد شکوفا شدن فکرم هستم، نگاهش می‌کنم و به آن گوش می‌دهم. اصلاً کار شاعر این نیست که آگاهانه و به‌عمد شعر بسازد، بلکه باید به شعر اجازه بدهد که خودش شکل بگیرد (چدویک، ۱۳۸۲: ۳۶-۳۷).

۶. شاعران سمبولیست می‌کوشیدند جهان را به‌گونه‌ای دیگر ببینند. تکیه‌ی آن‌ها بر همین نگاه تازه به جهان بود. می‌گفتند؛ معنای جهان و اشیای پیرامون، همان معنایی است که شاعر و در نگاه کلی‌تر بشر به آن می‌دهد. جهان جز خیال ما چیزی نیست. اشیای چیزهای ثابتی نیستند بلکه آن چیزی هستند که ما به واسطه‌ی حواسمان از آنها درک می‌کنیم. آن‌ها در درون ما هستند. آن‌ها خود ما هستند. می‌گفتند: نظریات ما درباره‌ی طبیعت، عبارت از زندگی روحی خود ماست. ماییم که حس می‌کنیم و نقش روح خود ماست که در اشیای منعکس می‌گردد. به نوشته‌ی دکتر شمیسا، در این مکتب «اثر هنری، جهانی از اشیای و موجودات مشخصی است که از نظرگاه خاصی نگریسته شده‌اند» (۱۳۸۰: ۲۵۶).

۷. در شعر سمبولیستی نه تنها هنگام خلق اثر، جهان به‌گونه‌ای خاص نگریسته و تعبیر می‌شود بلکه به‌طور خودکار در این شعر که پایه‌ی آن بر ابهام سمبولیک است (به‌گونه‌ای که شعر معانی متعدد دارد) هنگام خواندن هم توسط مخاطب جهان به‌گونه‌ای خاص و توسط مخاطبان به‌گونه‌های متفاوت نگریسته می‌شود. چندمعنایی بودن سمبول به چند معنایی بودن شعر سمبولیک منجر می‌شود و خواننده نه تنها در فهم آن آزاد است بلکه از فهم خاص خود که شاید اندکی به زحمت دست دهد، لذت کافی می‌برد. از این‌روست که مالارمه می‌گوید: «ادای نام موضوع، بخش عمده‌ی لذت نهفته در شعر را تبه می‌کند، چه این لذت همان روند کشف و ظهور تدریجی است (چدویک، ۱۳۸۲: ۱۰).

۸. نگاهی به عنوان و معنای اولیه‌ی بیشتر قطعه‌های سروده‌شده توسط ناموران این مکتب، پیش از خواندن آن‌ها می‌تواند به اندازه‌ی کافی افشاگر بدبینی سمبولیست‌ها باشد (ثروت، ۱۳۸۷: ۱۸۴). این خود از آن‌روست که سمبولیسم از نظر فکر «بیشتر تحت تأثیر فلسفه‌ی ایدئالیسم بود که از متافیزیک الهام می‌گرفت و در حوالی سال ۱۸۸۰ در فرانسه باز رونق می‌یافت. بدبینی شوپنهاور (Schopenhaver) نیز تأثیر زیادی در شاعران سمبولیست کرده بود. سمبولیست‌ها در سوئزکتیویسم عمیقی غوطه‌ور بودند و همه‌چیز را از پشت منشور خراب‌کننده‌ی روحیه-ی تخیل‌آمیزشان تماشا می‌کردند. برای شاعرانی که با چنین فلسفه‌ی بدبینانه‌ای پرورش یافته بودند هیچ چیزی مناسب‌تر از دکور مه‌آلود و مبهمی که تمام خطوط قاطع زندگی در میان آن محو شود و هیچ محیطی بهتر از نیمه‌ی تاریکی و مهتاب وجود نداشت. شاعر سمبولیست در چنین محیط ابهام‌آمیز و در میان رؤیاهای خودش، تسلیم مالخولیای خویش می‌شد، قصرهای کهنه و متروک و شهرهای خراب و آب‌های راکدی که روی آن‌ها را برگ‌های زرد پوشیده باشد و نور چراغی که در میان ظلمت شب سوسو زند و اشباحی که روی پرده‌ها تکان می‌خورند و بالاخره «سلطنت سکوت» و چشمانی که به افق دوخته شده‌است؛ ... همه‌ی این‌ها جلوه‌ی عالم رؤیایی و اسرارآمیزی بود که در اشعار سمبولیست‌ها دیده می‌شد» (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۵۴۳/۲).

۹. اگر جهان یک راز باشد به نظر بودلر تنها راه رسوخ در آن به وسیله‌ی تخیل است (ثروت، ۱۳۸۷: ۱۸۵). «رؤیا و تخیل که «پوزیتیویسم» و «رنالیسم» می‌خواست آن را از عالم ادبیات براند، دوباره با سمبولیسم وارد ادبیات شد. سمبولیست‌ها می‌گویند: «نظریات ما درباره‌ی طبیعت، عبارت از زندگی روحی خودمان است. ماییم که حس می‌کنیم و نقش روح خود ماست که در اشیای منعکس می‌گردد. وقتی انسان مناظری را که دیده است با ظرافتی که توانسته است درک کند، مجسم سازد، در حقیقت اسرار روح خود را برملا می‌کند. خلاصه، تمام طبیعت سمبول وجود و زندگی خود انسان است» (سیدحسینی، ۱۳۸۹: ۵۴۳/۲-۵۴۴). بودلر و پیروان وی، تخیل شعری را چشم بینایی دانستند که می‌تواند اشکال دنیای ایدئال را ببیند. بدین ترتیب شاعر قادر است این «دنیای دیگر» را خلق کند و از طریق سمبولیسم و انتقال حقیقت (رنال) به حقیقتی بزرگ‌تر و جاودانه‌تر برسد (ثروت، ۱۳۸۷: ۱۸۶-۱۸۷). بودلر و

رمبو به غیب‌بینی شاعر باور داشتند، البته رمبو معتقد بود که برای این کار باید به هم‌ریختگی خودخواسته، شدید و گسترده‌ی همه‌ی حواسش را تجربه کند (چدویک، ۱۳۸۲: ۴۲-۴۳).

در نهایت می‌توان گفت: اگر رمانتیسم نگرش احساسی و عاطفی به طبیعت بود و رئالیسم نگرش واقع‌گرایانه به آن، سمبولیسم نگرش متخلّفانه و متخیّلاتانه به طبیعت بود؛ آفرینش طبیعت در ذهن. سمبولیست‌ها گاهی چیزهایی را توصیف می‌کردند که حتی یک‌بار هم ندیده بودند؛ مثلاً رمبو شعر «قایق مست» را زمانی سرود که اصلاً دریا ندیده بود.

نکته پایانی اینکه، سرودن شعر تصویری و مبهم و معمایی کردن شعر را می‌تواند یکی از مشابهت‌های شعر سمبولیستی و شعر کلاسیک فارسیدانست؛ کاری که مالارمه یک سال قبل از مرگش در کتاب «یک چرخش طاس» انجام داد؛ هم در چینش کلمات و هم آرایش ظاهری کتاب. بسیاری از تصاویر شعری کتاب به دریا و آسمان ربط دارد و شکی نیست که واژه‌هایی که گاهی به صورت منفرد در دو صفحه روبروی هم مانند ستاره‌هایی سیاه در آسمان سفید چیده شده‌اند و سطرهایی که بر کاغذ مانند نگاتیو عکس خط دنباله‌ی یک کشتی امتداد دارند، برای تشدید تأثیر آن تصاویرها بدین‌گونه ارائه شده‌اند. رنه ولک این کار مالارمه را احیای روشی قدیمی می‌داند که در شعر تصویری گلچین یونانی و برخی از انواع موشح فارسی (اشعاری نظیر مشجر، مطیر، مدور و معقد) رواج داشته است (ولک، ۲۸۴/۲/۱۳۷۹: ۴).

جمع‌بندی و نتیجه‌گیری

می‌توان گفت که جریان‌ی شبیه جریان تحول مکاتب فلسفی از تجربه‌گرایی و واقع‌گرایی به سوی ایدئالیسم و از اصالت بخشی به عین و واقعیت بیرونی، تا اصالت بخشی به ذهن و جهاد ایده و تصور، در عالم هنر و ادبیات هم قابل مشاهده است؛ در ادبیات هم نگرش‌ها گاه به واقع‌گرایی و توجه به عینیات تمایل و گرایش دارد و گاه به ایده-گرایی و توجه به دنیای نمادهای ذهنی. همین تغییر نگرش و رویکرد باعث می‌شود که در روزگاری، رئالیسم و واقع‌گرایی بر آفرینش آثار ادبی و هنری چیرگی داشته باشد و در روزگاری دیگر، و آنگاه که پایه‌های مکتب رئالیسم (و در ادامه ناتورالیسم) متزلزل شود و راه بر مکتبی گشوده شود که اصالت را به رؤیا و جهان رویاها یا جهان نمادها و سمبول‌ها می‌دهد.

رئالیسم مکتبی عینی یا «برونی» است و نویسنده‌ی رئالیست، هنگام آفریدن اثر، بیشتر تماشاگر است و تنها آنچه را در واقعیت عینی بیرون مشاهده کرده است، به تصویر می‌کشد. ادبیات رئالیستی، و در معنی دقیق‌تر، رئالیسم، ریشه‌ی رفتار آدمی را در واقعیات زمان و اجتماع می‌جوید. ناتورالیسم تقریباً همه‌ی معیارهای احتمال خود را از تجربه‌گرایی علوم طبیعی اخذ می‌کند. تشریح و توصیف محیط را بر این اندیشه که هر پدیده‌ی طبیعی جایی در رشته‌ی بی‌انتهای شرایط و اوضاع دارد مستقر می‌کند و پرداختن به جزئیات و دقایق خصوصیات اشخاص داستان را بر روش مشاهده‌ی علمی که هیچ موردی، هرچند ناچیز، را از نظر دور نمی‌دارد بنیاد می‌نهد.

مکتب هنرمندان نمادپرداز تلاش می‌کند که به کمک علائم و اشارات و رمزها راهی را به سوی جهان فراواقع باز کند. البته گاهی در این مسیر حضور خود هنرمند را هم کم‌رنگ و کم‌اهمیت می‌داند و تنها او را بستری برای ظهور و تجلی نمادها می‌داند. اثری که به این شکل خلق می‌شود، اثری به ظاهر زیبا و پیراسته و آراسته است. ساختار نمادین آن معنا را به دوردست‌ها می‌برد. خواننده را با متن درگیر می‌کند. به‌گونه‌ای ذهن خواننده را به بازی می‌گیرد. او را در آفرینش اثر یا معنای اثر دخیل می‌کند. در این حالت بخشی از لذت مخاطب حاصل کوشش او برای درک معنای متن و فهم نمادهای معماگونه‌ی متن است. بسیار روشن است که این‌گونه ابهام نمادین با حال و هوای شعر، سازگارتر است تا داستان یا رمان به همین سبب مکتب جدید (برخلاف رئالیسم و ناتورالیسم) بیشتر در قلمرو شعر جریان یافته است.

منابع فارسی

- اسکیلاس، اوله مارتین؛ درآمدی بر فلسفه و ادبیات (محمد نبوی)، تهران: آگه، (۱۳۹۴).
- بابایی، پرویز؛ مکتب‌های فلسفی: از دوران باستان تا امروز، تهران: نگاه، (۱۳۸۶).
- براهنی، رضا؛ طلا در مس، ج ۲ و ۳، تهران: زریاب، (۱۳۸۰).
- پرهام، سیروس؛ رئالیسم و ضد رئالیسم در ادبیات، چاپ هشتم، تهران: آگه، (۱۳۹۴).
- پریستلی، جی. بی؛ سیری در ادبیات غرب (ابراهیم یونسی)، چاپ چهارم، تهران: امیر کبیر، (۱۳۸۷).
- ثروت، منصور؛ آشنایی با مکتب‌های ادبی، چاپ دوم، تهران: سخن، (۱۳۸۷).
- چدویک، چارلز؛ سمبولیسم (مهدی سبحانی)، تهران: نشر مرکز، (۱۳۸۲).
- دورانت، ویل؛ تاریخ فلسفه (عباس زریاب)، چاپ هفتم، تهران: سازمان انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، (۱۳۶۹).
- راسل، برتراند؛ تاریخ فلسفه غرب (نجف دریا بندری)، چاپ ششم، تهران: کتاب پرواز، (۱۳۹۰).
- سالمن، رابرت و کتیلین هیگینز؛ شور خرد (کیوان قبادیان)، تهران: اختران، (۱۳۸۷).
- سیدحسینی، سیدرضا؛ مکتب‌های ادبی، ج ۱ و ۲، چاپ شانزدهم، تهران: نگاه، (۱۳۸۹).
- شمیسا، سیروس؛ بیان، چاپ هشتم، تهران: انتشارات فردوس، (۱۳۷۹).
- _____؛ نقد ادبی، چاپ دوم، تهران: فردوس، (۱۳۸۰).
- موحد، ضیاء؛ «نوع و فرد در ادبیات و فلسفه: از افلاطون تا بکت»، در شعر و شناخت، چاپ دوم، تهران: مروارید، (۱۳۸۵)، صص: ۷۳-۵۱.
- _____؛ «استعاره: نظریه علی دیویدسون»، در دیروز و امروز شعر فارسی، تهران: هرمس، (۱۳۸۹)، صص: ۴۱-۳۱.
- _____؛ «سهم فلسفه معاصر در نقد ادبی»، در دیروز و امروز شعر فارسی، تهران: هرمس، (۱۳۸۹)، صص: ۳۱-۵.
- _____؛ «نقد ادبی در ارتباط با نظریه وحدت بی قانون دونالد دیویدسون». در دیروز و امروز شعر فارسی، تهران: هرمس، (۱۳۸۹)، صص: ۵۵-۴۱.
- عباس، احسان؛ شعر و آینه: تئوری شعر و مکاتب شعری (سید حسن حسینی) تهران: سروش، (۱۳۸۸).
- غنیمی هلال، محمد؛ ادبیات تطبیقی (سید مرتضی آیت‌الله‌زاده شیرازی)، تهران: امیرکبیر، (۱۳۷۳).
- فورست، لیلیان، پیتر اسکرین؛ ناتورالیسم (حسن افشار)، چاپ سوم، تهران: مرکز، (۱۳۸۰).
- کاپلستون، فردریک؛ تاریخ فلسفه (از فیشته تا نیچه)، ج ۵ و ۶ و ۷ (داریوش آشوری)، چاپ چهارم، تهران: علمی و فرهنگی: سروش، (۱۳۸۷).
- گرائنت، دیمیان؛ رئالیسم (حسن افشار)، چاپ سوم، تهران: مرکز، (۱۳۷۹).
- محمدسعید، فاطمه‌زهرا؛ سمبولیسم در آثار نجیب محفوظ، (نجمه رجایی)، مشهد: دانشگاه فردوسی مشهد، (۱۳۷۸).
- مقدادی، بهرام؛ دانش‌نامه‌ی نقد ادبی از افلاطون تا به امروز، تهران: چشمه، (۱۳۹۳).
- ولک، رنه؛ تاریخ نقد جدید، ج ۴ (سعید ارباب‌شیرانی)، تهران: نیلوفر، (۱۳۷۷).
- _____؛ تاریخ نقد جدید، ج ۴/۲ (سعید ارباب‌شیرانی)، تهران: نیلوفر، (۱۳۷۹).
- _____؛ تاریخ نقد جدید، ج ۵ (سعید ارباب‌شیرانی)، تهران: نیلوفر، (۱۳۸۳).
- هاوزر، آرنولد؛ تاریخ اجتماعی هنر، ج ۲ (ابراهیم یونسی)، تهران: خوارزمی، (۱۳۷۷).
- هنرمندی، حسن؛ بنیاد شعر نو در فرانسه، تهران: زوار، (۱۳۵۰).

منابع انگلیسی

Haghighi, Manoochehr: Literary Schools, Tehran: Avay e Noor Publication. (1993)