

رئالیسم و ضدرئالیسم (بخش اول)

گردآورنده و تدوین: جهانگیر ویسی

هر بار که دوره‌ای می‌گذرد کسانی به کنکاش و چون و چرای گذشته می‌پردازند این موضوع به دلیل ضرورت تاریخی است که انسان‌ها را ملزم به پای گذاشتن به دانستن آن ضروریات می‌نماید. هر دوره‌ای که ستم و استبداد و خودپرستی به اوج خود رسیده باشد. انواع وهمیات و اوراد خود را وجه غالب بر واقعیت‌ها و حقیقت جلوه می‌دهد. وهمیات و اوراد، غوطه خوردن در آسمان‌های بی‌افق چون مه و ابری بر روی رئالیست سایه می‌افکند. اما هر بار نیز این وهمیات و اوراد فرو می‌ریزند و سیمای شاداب و جوان حقیقت پرده سیاه و متروک و زنگزده را از چهره رئالیست بدور می‌افکند. و باز هم زندگی واقعی، خویش را محکم بر بنای تازه ساخته شده می‌نهد. رئالیسم هر بار از دست جانیانش و دشمنان زندگی و زیبایی خلاص یافته و سعی نموده است، خلسه و اعتیاد و تخدیر روحی و جنسی را که چون مه‌ی وهم‌انگیز سایه بر زندگی انداخته، به دور افکند. برای همین است می‌بینیم بر تارک تاریخی عمده نویسندگان موفق و مؤثر بر سرنوشت زندگی همانا رئالیست‌ها بوده‌اند. رئالیست‌ها در جنگی نابرابر و طبقاتی بر اهرم‌های فشار و مشقت پیروز گشته‌اند. پیروزی خیر بر شر، آزادی برخفقان. به قول هگل «آزادی درک ضرورت و واقعیت است». راستی کدام رئالیسم و اضداد آن کدامند؟ و چرا چنین اضدادی ایجاد شده‌اند؟ کلیدهایی هستند که قفل نقد و بررسی ما را می‌شکافند.

«علت ظهور و تکامل سبک‌هایی همچون رمانتیسم، سمبولیسم، اگریستانالیسم و سوررئالیسم و...» که ضد رئالیسم بیان شده‌اند را بایستی در شرایط و موقعیت اقتصادی و اجتماعی تحولات غرب، موقعیتی که هنرمند در آن قرار گرفته است جستجو کرد. بایستی بر تحلیل رویدادها و به کنکاش این رویدادها پرداخت بدون حضور خویش در این تحلیل‌ها قطعاً به بن‌بست

خواهیم رسید. برای همین است بنیاد دفاع از رئالیسم را بایستی از واقعیت‌های درونی آن شرایط اقتصادی و اجتماعی جست. آن‌ها همه حضور فیزیکی یک شرایط اقتصادی و اجتماعی و سیاسی آن جامعه را بیان می‌کنند. بر این مبنا هیچ کس با هیچ وسیله‌ای فضایی و با هیچ منطقی از هیچ زاده نشده، بلکه با سرسختی تمام در همین سطح زمین خاکی و همراه ما موجودات زنده و در ارتباط با خودمان و خودمان خلق نموده‌ایم. به همین خاطر است که تنها رئالیسم می‌تواند شرح و بیان واقعی آن‌ها را نیز ترسیم، مجسم و بیان کند.

«در قرن چهاردهم قبل از میلاد به دنبال زوال زندگی دسته‌جمعی collect و از هم‌پاشیده‌گی معتقدات مشترک، تئوری «هنر برای هنر» جای خود را در جامعه‌ی هنرمندان یونان باز می‌کند». سورکین می‌گوید: «هنرمند خود را از غل و زنجیر مذهب جامعه، معتقدات عمومی و هر چه بود «آزاد» کرد و بنده «هنر برای هنر» گردید. لهذا برای اینکه بی‌یار و یاور نماند خود را به فرمانروایان و ثروتمندان بست.

نکته اینجاست که هنر احساساتی و خوفناک و غم‌انگیز قرن چهارم از بسیاری جهات کم‌ارزشتر از هنر سالم و شاداب و آموزنده قرن پنجم است و دیگر در میان هنرمندان کسی مانند هومر، هزیود، تئوگنیکس، پیندار، آشیل، سوفوکل و اریستوفان دیده نمی‌شود. در این دوره یعنی اعتلای هنری و ادبی قرن پنجم قبل از میلاد و دوره الیزابت (عهد شکسپیر) اثری از تئوری «هنر برای هنر» نیست. هنرمند یونان باستان و نمایشنامه‌نویس دوره‌ی الیزابت هر دو وابسته به اجتماع خود بودند، هنرمند یونانی مایه‌ی کار خود را از معتقدات و ارزش‌های اجتماعی مردم به عاریت می‌گرفت و هنر او در واقع جزء لاینفک حیات اجتماعی محسوب می‌شد. نمایشنامه‌نویس دوره الیزابت نیز با تماشاگران که در حقیقت وسیله‌ی ادامه حیات و هنر او بودند پیوند نزدیک داشت. (از سال 1599 تا 1905)

قریب 13% اهالی لندن هر هفته به تآتر مي‌يفتند و اكثريت اين گروه را مردم عادي و طبقه دوم و سوم تشكيل مي‌دادند. تا قبل از قرن نوزدهم كه در واقع عصر ناسازگاري هنرمند و اجتماع، بودن نظريه‌ي «هنر براي هنر» در ادبيات و هنر اروپايي اعتبار چنداني نداشت. البته در قرون وسطي هنرمند به اصول و ارزشهاي مذهبي حيات هنري مي‌بخشد بنابراین خواه و ناخواه با جامعه‌ي خود «كه مسيحيت استوار شده بود» دمساز بد.

با زوال فئوداليسم نظم اجتماعي و اقتصادي قرون وسطي سست گرديد و بر اثر رونق تجارت و رشد نيروهاي نوين اقتصادي، طبقه متوسط در جوامع اروپايي به وجود آمد. جامعه جديد كه پا به هستي تازه نموده بود يعني تجارت و صنعت و پيشه نوين دولتهاي نويني را در آستين پروراند. با پرورش ارگان‌ها و سازمان‌هاي وابسته به شرايط نوين اقتصادي و اجتماعي نظم نويني سربلند كرد. صاحبان اصل و نسب و فئودالان سابق كه سرنوشت مردم را مقدر مي‌كردند به تدريج و در بعضي جاها با انقلابات در برابر صاحبان ثروت و نو دولتيان جديد ناتوان شدند. در نتيجه فرد در اين جامعه جديد آزادانه خريد و فروش و باختيار خویش سرنوشت خویش را پي‌ريزي مي‌كرد يعني وابسته به ارباب نبود. از اين رو تئوري‌هاي اقتصاد آزاد و كسب و كار آزاد و رقابت اقتصادي و تجارتي و افراد (انديويدواليسم) و ارزشهاي منفعت‌طلبي و خويشتن‌پرستي رونق گرفت. مذهب پروتستان هم بر خلاف كاتوليسم به مردم مسيحي آزادي و اختيار بيشتري مي‌داد. و بر اين كشمكش و تقلاي دائمي و زميني آدميان صحه آسماني گذاشت.

اين جنبش اقتصادي و اجتماعي نوظهور و فرپرستانه، تمدن مادي بشر را گسترده ساخت و موجب رونق بازار علوم و صنايع و بالنتيجه افزايش رفاه زندگي مادي بشر گرديد. عرصه جديد، اجتماع جديدي از عرصه تاخت و تاز كساني گرديد كه هيچ هدفی جز جمع‌آوري ثروت نداشتند و تاکنون نیز ندارند. ددمنشانه

همدیگر را می‌دریدند و هم‌نوعان خویش را قربانی زر و سکه می‌کردند. تمام روابط‌های قبلی فئودالی بر هم ریخته شد و جامعه یا نظم جدیدی با طغیان‌گری که در طول تاریخش بی‌نظیر بود به وجود آمد. این جامعه از یک سو گسترش اقتصاد و سنت، و با رونق و شگرد صنعتی و به وجود آمدن وسایل و امکانات تسریع ارتباطات و رفع نیازمندی‌ها و از سوی دیگر دهشت فراتاریخی و جنگ‌ها و غارت‌های نیروی کار و منابع، استثمار جدیدی که همه نسل بشر را در برمی‌گرفت، روبرو بود.

جنگ‌هایی بر سر مواد خام و نیروی کار ارزان به وجود آمدند که کل تاریخ به خود ندیده بود عمارات و صناعاتی به وجود آمدند که بشر را به تعجب وا می‌داشت. نسلی به وجود نمی‌رسید و انسان‌های مزد بگیری ایجاد شدند که حتی از نظر حقوقی کمتر از بردگان شمرده می‌شدند، بردگی نوین که هر چیز با پول سنجیده می‌شود. حتی روابط خانوادگی؛ در این قرن است یعنی قرن نوزدهم و در بستر این قرن است که هنرمند را می‌بینیم که پیوسته در تکاپوست شاید خود را از قید اصول و ارزش‌هایی چون سودجویی، ماده‌پرستی، تحقیر آدمیت و جنگ دائمی انسان با انسان که جامعه‌ی جدید بر او تحمیل کرده است آزاد کند. این تکاپو گاهی به پناه جستن در «برج عاج» منتهی می‌گرداند و زمانی هنرمند را به دنیای جادویی سمبل‌ها و مفاهیم موهوم می‌کشاند. گروهی که در خود یارای ایستادگی نمی‌بینند واقعیت زندگی خود را انکار می‌کنند. گروهی از آن می‌گریزند، گروهی نومیدانه به آن تسلیم می‌شوند ولی همگی از این تنفر عمومی که مردم به شکلی جلوه می‌کند، توصیف مشترک خود را در یک تئوری به ظهور می‌رساند و آن تئوری «هنر برای هنر» است. اگر تاریخ را بشکافیم می‌بینیم که این تئوری همیشه موقعی به وجود می‌آید که هنرمند خود را با جامعه‌ی خود نومیدانه در تضاد می‌بیند و هنگامی شیوع پیدا می‌کند که هنرمند راه‌حلی برای این تضاد نیافته و نیروی امیدبخشی

سراغ نکرده است. عبارت زیرین برادران گنکور Goncourt در باره اوضاع آن زمان فرانسه، تحولات روحی هنرمندی را که اجتماع او را از خود رانده و بر خلوت‌سرای هنر تارانده است. به نحو گویایی خلاصه می‌کند. «می‌بینیم که شخص بدون هیچ هدفی باید بمیرد در سایه‌ی هر دولتی که روی کار می‌آید ولو که از آن بیزار باشد زندگی کند و جز هنر به هیچ چیز اعتقاد نداشته باشد و جز ادبیات به هیچ طریقی گردن نهد».

پوشکین نیز که تا سال 1825 (سال سرکوبی آزادیخواهان دکابریست) در راه‌های اجتماعی گام برمی‌داشت، در سال‌های آخر زندگی خود منکر آن گردید که «احساسات دسته‌جمعی» وجود دارد. چنانکه می‌گوید: به خاطر کشمکش‌های پوچ زندگی نبود که ما به دنیا آمسیم، به خاطر دست یافتن و پایبند شدن، نه ما به دنیا آمسیم تا الهام بگیریم، عشق ورزیم، موسیقی گوش کنیم و نماز گذاریم.

بودلر، گوتیه، بانویل، مالارمه، فلوبر، برداران گنکور و دیگر طرفداران «هنر برای هنر» در فرانسه قرن نوزدهم همه زائیده ناهم‌آهنگی میان هنرمند و اجتماع بودند.

سمبولیست‌های فرانسه همه عمر در انزوای خود گزیده زندگی کردند. آن‌ها معتقد شده بودند شاعر باید مابین ابتذال بازاری و هنر محض یکی را انتخاب کند.

سمبولیست‌های روسی تا گلو در مرداب عرفان فرو رفتند و به همراه فورمالیست و ایماژیست‌ها نداشتن ایدئولوژی را هدف خود قرار دادند در صورتی که خود همگام با ایدئولوژی نظرات خود را در سطح وسیعی تبلیغ می‌نمودند.

ندای زمانه این بود: «هر چه را در برابرش سجده می‌کردم سوزاندم و بر آنچه سوزاندم سجده کردم» سوررئالیست‌ها در دنیای ضمیر ناخودآگاه پناه جستند. چرا که دنیای عینی و خودآگاه چیز پسندیده‌ای نداشت که به آنان عرضه دارد. گویا حقیقت و واقعیت‌ها در بیرون کشف و بیان نشده‌اند مثلاً «ارزش

اضافه» و تبعات آن را باید در میان ضمیر ناخودآگاه و ترشح خودکار که سرریز می‌شوند یافت.

هربرت ریڈ «Herbert Read» علمدار سورئالیسم می‌نویسد: هنرمند سورئالیست با اخلاقیات موجود خصومت می‌ورزد بدان سبب که آن را گنبدیده می‌داند. او به هیچ وجه نمی‌تواند مجموعه‌ی اخلاقیات و عاداتی را که در نهایت فقر و ثروت را ندیده می‌گرد محترم شمارد او معتقد است که تمامی دستگاه‌های تنظیم شده‌ی اجتماعی و بیان قراردادی که زائیده اخلاقیات عصر حاضر است. از لحاظ روحی نادرست و جداً زیان‌بخش است.

جنبه‌ی دیگر تمدن جدید که موجب فاصله گرفتن هنرمند از اجتماع گردید فقدان یک گروه وسیع مستمع و خواننده بود. زوال اشرافیت در قرن هیجدهم در واقع انحطاط نظام بستگی هنرمند به گروه معدود اعیان و ثروتمندان بود. با روی کار آمدن طبقه‌ی متوسط، هنرمند به بازار بزرگی که خریداران را گروه وسیع مردم عادی تشکیل می‌دادند کشانیده شد.

ولی بستگی هنرمند به مردم به تدریج در جهت معکوس یعنی جدایی هنرمند از مردم، سیر کرد این امر اجتناب‌ناپذیر بود. تا اندازه‌ای که علت اینکه هنرمند خود را در ردیف سایر فروشندگان یافت که کالای خود را به بازار می‌آورند و ناچار تابع قوانین خرید و فروش و عرضه و تقاضا قرار می‌گرفتند. نویسنده دیگر نمی‌توانست آنچه را خود شایسته می‌دانست بنویسد. و خواننده هم دیگر نمی‌توانست آنچه را خود دوست می‌داشت بخواند.

علت دیگر این بود که طبقات زمامدار در قرون اخیر قدم‌های اساسی برای بالا بردن سطح ذوقیات مردم برنداشته بودند. در جامعه‌ای که انسان حکم کالا را دارد، عشق به هنر خود به خود می‌میرد.

علاوه بر تئوری «هنر برای هنر» هنرمند به اجتماع نفع پرست و هنرنشناس زمان خود اعتراض دیگری نیز کرد که مانند تئوری موصوف جنبه رمانتیک و درون‌بینی داشت اگر چه نسبت به

دوران کلاسیک اینها گام‌هایی را به پیش برده بودند مثل آزادی فردی و امثالهم اما در نهایت پلاتفرم آنها تنها علیه بخشی از فئودالیسم بود و نقد از آن فراتر نرفت و آه و فغان مردم در تنگنا افتاده را ترسیم نمی‌نمودند اما چاره‌رایی و نجات از سرمایه‌داری را نمی‌توانستند ارائه دهند در نتیجه این اعتراض به صورت پلاتفرمی، بی‌بند و باری و ولگردی و کافه‌نشینی و سیاه‌مستی و ریش و گیس گذاشتن و لباس‌های عجیب و نامعمول پوشیدن و غیره متظاهر گردید. از آنجا که هنرمند بوهمی نتوانسته بود جای مشخص و برآزنده‌ای متناسب با هنر خود در جامعه باز کند سعی کرد با پوشیدن لباس‌های غیرعادی و درست کردن قیافه‌های خلاف عرف و عادت و حرکات عجیب و غریب و در واقع «آنتی سوشیال» خود را از دیگران متمایز سازد. چونکه بورژوا برای زندگی روزانه‌ی خود برنامه و هدف می‌عنی داشت. هنرمند بوهمی زندگی بدون هدف و بی‌بند و بارانه‌ای انتخاب کرد. چونکه بورژوا لباس‌های نظیف و مرتب می‌پوشید او خود را در لباس‌های کثیف و بی‌قواره پیچید. چونکه بورژوا گونه‌های سرخ و چهره‌ی شکسته داشت او انواع موها را بر سر و صورت خود رویاند و ماه به ماه حمام نگرفت. درواقع هنرمند بوهمی برای اینکه تضاد خود را با صاحب‌قدرتان تازه بدوران رسیده، زنده و نمایان نگهدارد. چهره لاغر و رنگ‌پریده‌ی خود را با صورت گوشت‌آلود و گلون بورژوا مقابله داد. در قرن نوزدهم قیافه‌های کشیده و رنگ‌پریده و چشمان به اصطلاح مسلولی میان هنرمندان فرانسوی «مد» شده بود. دارندگان این گونه قیافه‌ها سعی می‌کردند در مجامع عمومی آب دهان خون‌آلود بر زمین افکنند. اینها این شیوه را نه به عنوان امور شخصی بلکه به عنوان پلاتفرم ارائه می‌دادند.

جدایی هنرمند از جامعه گرایش روزافزون به دنیای باطنی و خیال‌پردازی رکن اساسی این جدایی است. وقتی هنرمند خود را مدار زندگی و مرکز ثقل عالم می‌پندارد، تشخیص اینکه

اجتماع جايي شايسته او را ندارد بيش از پيش وي را از ديگر ان بيزار و به خود دلبيسته مي‌سازد و از آنجا كه در زندگي اجتماعي و سياسي قادر نيست حكم خود را روا كند، رو به خانه خود، به دل خود، كه در آن فرمانرواي مطلق است، مي‌آورد. در برابر زندگي ناگوار دنياي مادي، زندگي گوارا و دل‌انگيزي در دنياي ذهني خود ايجاد مي‌كند و خانه دلخواه خود را در كنار خيابان‌هاي رؤيائي برپا مي‌دارد. اكنون كه واقعيتهاي خارجي نامطبوع است بگذار تا نيروي تخيل، واقعيت را يكباره بيافريند. تمدن رنسانس راه را براي عروج هنرمند به مقام خدائي باز کرده بود. رنسانس كه در حقيقت پيروزي «انديويدوآليسم» بر نظام دسته‌جمعي قرون وسطي بود. فرد (انديويدو) را منشاء آنچه ارزنده بود قرار داد. وجدان و ذهن فرد يگانه منبع خلاقيت در زندگي و به عبارت آخر، تنها سرچشمه نيكي و بدئي و كاشانه‌ي منحصر به فرد ارزش‌ها است.

اكنون اينگونه تفكرها را مي‌توان در اشخاص و حاكمان و حتي ضدحاكمان يافت كه در دنياي رمانتيكشان نماينده تمام عيار مردم، طبقه كارگر، نويسنده و غيره هستند. بدون اينكه طبقه كارگر يا مردم به آنان حكمي داده باشد و در عالم رؤياهايشان، كاخ‌هاي زرین متعدد و شخصيتهاي دروغين مي‌سازند.

پس از پيروزي طبقه متوسط عليه تسلط مطلق كليساي كاتوليک، كليسا مقام خود را به عنوان يگانه تعيين كننده حقيقت و مفسر ارزش‌ها از دست داد و فرد كه روح خود را پس از قرن‌ها آزاد مي‌د، كرسي سنجش و داوري حقايق را اشغال كرد. هنرمند از قيد كليسا رهيد. از قيد تأسيسات پيشين اجتماعي رهيد. او به منابع جديد روي آورد. از آنجا كه يافتن حقيقت و رئاليست مشكل بود. در اين تكاپو تنها طبيعت و خود را يافت. ناتوراليسم و سوبژكتيوسيم (ذهني‌گرایی) به عنوان وسائل اصلي بيان احساسات و افكار هنرمند عرصه هنر را اشغال كردند. هنرمند از اين پس خود را در دامن طبيعت

باز یافت و «جذبه» و «نبوغ» منابع اصلي خلاقیت شمرده شد. معه‌ذا هم طبیعت و هم زندگی «عینیت خود را به تدریج از دست دادند و در دنیای باطنی هنرمند مستحیل گردیدند. همچنانکه نووالیس مرشد رمانتیک‌های آلمانی پنداشت در تمامی حوادث زندگی ما مشابه مواد خامی است که ما آنچه را بخواهیم از آن خواهیم ساخت».

سرانجام نهضت رمانتیسم به عنوان ابزارهای آزمایش هنری و یا عوامل انگیزاننده‌ی احساسات مورد استفاده هنرمند قرار گرفت و حتی خود زندگی اثری هنری به شمار آمد. محیط هنری و ادبی پیدایش ایسم‌هایی که ضد رئالیسم نامیده‌ایم مساعد ساخته بود. هر چه تضادهای اقتصادی و اجتماعی این جوامع شدیدتر می‌گردد و جنبه ضداجتماعی و ضدانسانی اینگونه جنبش‌های هنری عمیق‌تر می‌شود، هنرمند درون بین بیش از پیش در لانه تاریک ذهنیات خود فرو می‌خزد چنانکه دیدیم در قرن بیستم ضد رئالیسم نومی‌دی طبقه‌ای را منعکس می‌کند که دارد نابود می‌شود طبقه‌ای که فردای خود را تیره و تار می‌بیند.

رمانتیسم در سلسله چاه‌های مکتب‌های ضد رئالیسم حکم مادر چاه را دارد. رمانتیسم نه تنها بیان اندوید و آلیسم و لیبرالیسم بلکه بیان شکست آن‌ها نیز بود. رمانتیسم علاوه بر بیان اندوید و آلیسم علیه ماشین‌یسم و کاربردهای آن بود. پلاتفرم آن‌ها خوابیدن در برج عاج خیالات و وهمیات و ندیدن و به حساب نیاوردن طبقات فرودست و قدرت آن‌ها بود. به لاک خویش فرو رفتن در اوهام‌ها و اسطوره‌های غیر واقعی، خودستایی و خودخدائی، خزیدن به همان قدرت مطلق روح، همان روح زمینی «لیبرالیسم» و «نئولیبرالیسم» و فرمانروایانشان، خلع صلاح طبقات زحمتکش و سلاخی آن‌ها در برابر پای مطلق‌یون روح به عبارتی قربانی کردن در پای غارتگران اصلي زمینی دیکتاتورهای سرمایه‌دار بود.

در هر سبک ادبی که تجربیات عینی و عملی را در مفاهیم نامجسم موهوم حل کند یا واقعیات را در راه لذت‌جویی‌های

شاعرانه و بی‌بندوبارانه زیر پا گذارد یا فلسفه‌بافی و عبارت‌پردازی را بر بیان صریح حقایق زنده و پوست‌کننده رجحان نهد، موجب رشد حس بی‌اعتنایی به «امور واقعی دنیوی» و سهل‌انگاری و کناره‌گیری مردم در دخالت امور واقعی است.

در نتیجه به بقاء نظام موجود ستمگر کمک خواهد کرد. تحلیل واقع‌بینانه زندگی همیشه به نفع طبقات محکوم و به ضرر طبقه ستمگر تمام می‌شود. طبقه‌ای که دارد به پا می‌خیزد ناگزیر برای محکوم ساختن وضع حاضر بایستی همه چیز را آنچنان که هست ببیند، لمس کند، بشناسد و بشناساند.

بعد از گذر از شرایط اقتصادی، اجتماعی، سیاسی، فرهنگی مکتب‌های مورد نقد به اخص مواضع این مکاتب می‌پردازیم و می‌خواهیم چهره‌ی هر یک از آن‌ها را به وضوح نمایان سازیم زیرا ما در نقد به وضوح نیاز داریم.

آیا رئالیسم تنها در نمایاندن زندگی آنچنان که واقعاً هست یعنی رئالیسم تصویر عکس برگردان آنچه هست و دیده می‌شود نتواند بود؟

لافارک- منتقد تیزبین رئالیست‌های فرانسه- در مورد پایه سبک رئالیسم می‌نویسد. البته نقل به پژوهش از یک نویسنده آلمانی است.

او تنها به پژوهش قشری اکتفا نکرد، بلکه در عمق فرو رفت یا اجزاء ترکیب‌کننده را در دایره تأثیرات متقابل آزمایش کرد. هر یک از این اجزاء را مجزا ساخت و به پیگردی تاریخی حیات آن مشغول شد. سپس عمل اولی را بر دومی و بالعکس مورد تحقیق قرار داد. پس از انجام این امر به بررسی پیدایش، تغییرات تحولات یکنواخت و جهشی واقعیت مورد نظر پرداخت و اساسی‌ترین فعل و انفعالات آن را مطالعه کرد. او در پژوهش‌های خود هرگز یک پدیده را به عنوان چیزی منفرد که در چهاردیواری بدون هیچگونه روابط محیطی زندگی می‌کند به دیده‌ی تحقیق نگاه نکرد، بلکه دست‌گاه بغرنج دنیایی را

که جاودانه در گردش است در بوته‌ی آزمایش نهاد¹. می‌توان این نمونه را ذکر کرد. «ما همه دزدی و کلاهبرداری را بد» می‌دانیم اما آیا علل اقتصادی، اجتماعی، سیاسی را تحقیق کرده‌ایم؟

تحلیل رئالیستی: هدف رئالیسم جستجو و بیان کیفیات واقعی هر چیز و روابط درونی مابین یک پدیده و دیگر پدیده‌هاست.

ندیده گرفتن مناسبات موجودات با محیط موجب نقصان بینش هنری می‌گردد و نقاشی طبیعت بیجان را جایگزین درک زندگی روینده و جاندار می‌سازد.

نویسنده‌ی رئالیست، زندگی را عموماً و حوادث و صفات بشری را خصوصاً به مثابه سیر تکامل در نظر می‌گیرد نه به منزله‌ی سلسله‌ای از پدیده‌های مجزا که با یکدیگر و شرایط تاریخی ارتباطی ندارد. در چشم او تضاد و همبستگی، عوامل سازنده‌ی حیات اجتماعی است.

لوکچ در مورد بالزاک می‌گوید: در نوشته‌های بالزاک، نمودار شدن مسائل مادی همیشه با عکس‌العمل‌هایی که ناشی از غزائز و تمنیات خصوصی قهرمانان اوست توأم است. این سبک - هر چند که ظاهراً کار خود را از فرد (اندیویدو) شروع می‌کند - متضمن درک عمیق همبستگی‌ها و انطباقات اجتماعی و ارزیابی درست تمایلات اجتماعی است که به مراتب از متد «علمی» و خشک رئالیست‌های بعد از او عمیق‌تر و درست است.

مهم‌ترین خصوصیت ادبیات رئالیستی: توصیف انسان به صورت موجود اجتماعی است خوب و بد را پدیده‌های طبیعی و ذاتی انسان نمی‌پندارد.

وقتی به رمان‌های بالزاک و تولستوی توجه می‌کنیم مجالس مهمانی، اجتماعات رسمی دادگاه‌ها، میدان‌های جنگ، صحنه‌های خیابان و غیره مناظر تصادفی به شمار نمی‌آیند. پیوندهای درونی که میان آن‌ها و شخصیت‌ها و زمینه داستان وجود دارد

¹ - رالف فاکس ص 84.

این صحنه‌ها از صورت تصویر محض و منظره تصادفی خارج می‌شوند و به شکل عناصر لازم زندگی قهرمانان داستان درمی‌آیند. اما صحنه‌هایی که زولا استادانه نقاشی می‌کند، خالی از هرگونه ارتباط واقعی با آدم‌های داستان است و بیشتر حالت تابلوهای عظیم و باشکوهی را دارد که به سرنوشت انسان هم بسته نیست. **اینگوه وصف مناظر دستکم به سرنوشت انسان جنبه قضا و قدری و رکود می‌دهد و دست بالا آدمی را از محیط یکسره جدا می‌سازد.**

نویسنده رئالیست، از آنچه که اساسی و حیاتی است و آنچه مسیر زندگی‌های موردنظر را پی می‌افکند تصویر می‌کند، برخلاف نویسنده ناتورالیست که به مطالعات **قشری، تصادفی و جسته و گریخته اکتفا می‌کند** رئالیست به **بازیابی آنچه کامل و مداوم است** می‌پردازد. به عوض اینکه فقط به یک برش زندگی قانع شود، همه‌ی آن را مورد مطالعه قرار می‌دهد. انتخاب مسائل حیاتی یکی از مهم‌ترین اصولی است که تکامل رئالیسم بدان وابسته است. رئالیست همیشه خود را با مسائلی مشغول می‌دارد که مبتلا به **عموم و به اصطلاح نقش زمانه** محسوب می‌شود.

بالزاک تمامی نبوغ خود را در **تجزیه و تحلیل و تصویر** تشنجاتی که سیر جامعه‌ی فرانسه به سوی سرمایه‌داری برانگیخته بود متمرکز ساخت و انحطاط اخلاقی و اجتماعی حاصله را با قلم گستاخ و پرده شکاف خود نمایان کرد.

تولستوی: فساد عمومی اجتماع روسیه را که از روستایی ساده گرفته تا نجیب‌زاده‌ی مغرور همه را آلوده کرده بود به عنوان «تم» اصلی کارهای خود برگزید.

دیکنس: به تصویر محرومیت‌ها، نامرادی‌ها، زدگی‌ها، بی‌رحمی‌ها، زبونی‌هایی که تمدن صنعتی در انگلستان پدید آورده بود پرداخت.

استان‌دال: کم و بیش همان راهی را رفت که بالزاک پیمود. نویسنده رئالیست همیشه می‌کوشد تا احساسات و افکار و رنج‌ها و شادی‌هایی را که جنبه عمومی دارد و گروه کثیری با طعم آن

آشنا هستند بیان کند. احساسات معنای مجردی نیستند که خود به خود و از هیچ پدید آمده باشند. محصول محسوساتی هستند که این محسوسات نیز در طی دوران‌هایی متفاوتی، متفاوت بوده‌اند.

دلیل دیگر رئالیست این است: هرچه دایره تأثیرات متقابل میان حوادث دنیای خارج و احساسات آدمی وسیع‌تر باشد، جنبه‌ی رئالیستی یک رمان یا داستان کوتاه بیشتر خواهد بود.

قاطعیت دیگر رئالیست، متمایز ساختن واقعیت‌های عینی از پندارها و تصورات قراردادی یا موهومات و توهمات است که درباره‌ی واقعیت وجود دارد.

هستند بسیاری که واقعیت‌های عینی را در لفافه شعور کاذب و اعتقادات موهوم می‌پیچند و خام و نپخته تحویل می‌دهند. منتقد مطبوعات بازاری دم به دم اصرار می‌ورزد و می‌خواهد بنمایاند که: رئالیسم تنها تصویر زندگی است آنچنان که ما آن را می‌بینیم و «نویسنده رئالیست عکاس اجتماع است». اما روش بالزاک در تحلیل واقعیات عینی، درست نقطه‌ی مقابل این سبک «رئالیسم» قرار می‌گیرد. بالزاک هر چه بیشتر به واقعیت عینی نزدیک می‌شود از واقعیت‌های عادی، قراردادی پیش‌پا افتاده و طرق معمولی و آسان درک واقعیت عینی دورتر می‌گردد.

هدف هنر رئالیستی: هدف هنر رئالیستی این است که با مسائل عمده‌ی حیات و وجدانیات آدمی سروکار دارد هدف آن است که ریشه‌ی هر چیز را که غالباً زیر لایه‌های زندگی روزانه نهفته است بکاود. هنرمند بایستی از ساختمان درونی اجتماع، نوسانات سیر تاریخی تضادهایی که اگر در اجتماع موجود حلقه زده است آگاهی بدون ابهامی داشته باشد.

هنرمند رئالیست باید بداند: واقعیت را که و تغییرناپذیر نیست، بایستی همیشه جامعه را همچون یک دستگاه زنده و متحرک بنگرد و از موقعیت و مناسباتی که واقعیت را به پیش می‌راند به روشنی آگاه باشد.

بالزاک که بنا به معتقدات سیاسی خود مدافع اشرافیت و طرفدار حکومت مطلقه بود و طبعاً آرزو می‌کرد که اشراف را گرداننده‌ی امور اجتماعی ببیند نبوغ او در این است که نه تنها در رمان‌های خود این طبقه را تجلیل نمی‌کند، بلکه بارها رسوائی و فساد و تباهی زندگی اشرافی را می‌نماید و با موشکافی و دقت کم‌مانندی ابتذال و فساد و بطلت زندگی اعیان و اشراف پاریس را که فقط به القاب و «اصالت» خود دلخوش کرده‌اند که حتی یک زن بی‌فاسق در میانشان نیست، توصیف می‌کند. واقعیت‌های اجتماعی را نشان می‌داد که طبقه اعیان روبه زوال است و بالزاک هنرمند واقع‌بین، این حقیقت را نمی‌توانست ندیده بگیرد. نور حقیقت آن قدر خیره‌کننده است که هنرمند واقعی گذشت می‌کند و خواسته‌های ذهنی خود را که با حقایق هم‌آهنگ نیست نابود می‌گرداند. این همان است که فردریک آلمانی «پیروزی رئالیسم» نامید. پیروزی واقعیت بر وهم و پندار خواند.

تولستوی در داستان‌های خود بسیاری از مسائل اجتماعی را با واقع‌بینی کم‌مانندی به میان می‌کشد. ولی در پایان پاسخ‌های غیرواقعی و موهوم به آن‌ها می‌دهد. اما آنچه در مورد تولستوی اهمیت دارد، به قول لوکاچ **نحوه طرح مسأله است نه پاسخی که به آن می‌دهد.**

چخوف کاملاً حق داشت درباره‌ی تولستوی بگوید که درست طرح کردن یک مسأله یک چیز است و یافتن پاسخ مناسب چیز دیگری. هنرمند باید خود را به درست طرح کردن مسأله مشغول دارد. و حال برمی‌گردیم به این مسئله:

معنای عدم سازگاری رئالیسم با احساسات و معتقدات فردی این نیست که هنرمند بایستی در قبال حقایق تلخ توصیف شده، حالت یکسان و بی‌اعتنایی به خود بگیرد. همدردی از خصوصیات عالی بشری است و هنرمند نمی‌تواند خود را از آن بری دارد. نویسنده ناتورالیست که به نحو مشتاقانه و مبالغه‌آمیزی زشتی‌ها را تشریح می‌کند قادر به همدردی با زشتی‌گرفتها

نیست. تفاوت میان صادق هدایت و صادق چوبک اینجاست. با آنکه هنر هدایت همیشه رئالیستی نیست جنبه انسانی آن همواره می‌چربد. هدایت از لاشه گنبدیده‌ی اجتماعی خود واخورده و نفرت‌زده می‌گریزد ولی این گریز با همدردی به انسان‌هایی که از این گنبدیدگی در عذابند آمیخته است. چوبک خود را روی این لاشه گنبدیده می‌اندازد، فساد آن را می‌شکافد و می‌بوید و می‌مکد بی‌آنکه لحظه‌ای به حال کسانی که از تعفن رنج می‌برند بیاندیشد. رئالیسم هدایت با ناتورالیسم چوبک قیاس نمی‌شود. بسیاری از نویسندگان رئالیست و نبوغشان در این است نه تنها روابط علت و معلولی، کشاکش‌ها و تضادهای اجتماعی، فردی و روانی، روابط عکس‌العملی و جهشی و راهکار و برون‌رفت واقعی را در پای خواننده قرار می‌دهد خود نیز در جوار نیروی محرک تاریخی قرار می‌گیرد.

اکنون برای نمایاندن چهره رئالیست به شخصیت‌پردازی در رمان و داستان کوتاه می‌پردازیم. در رئالیسم:

الف) شخصیت (پرسوناژ) که اساسی‌ترین عنصر داستان کوتاه و رمان است بایستی به صورت فرد توصیف شود نه به صورت (تیپ) یا نمونه کلی. شخصیت باید فقط از این لحاظ که نماینده کلیه‌ی خصوصیات طبقه خود هست جنبه نمونه و «تیپیک» داشته باشد و ترجیحاً باید معاصر باشد و از هر طبقه اجتماعی برخاسته باشد نه اینکه نمایندگان یک طبقه در ادبیات راه نداشته باشد.

ب) توصیف فقط به عنوان وسیله پروراندن شخصیت‌های داستان معتبر است. منظره و صحنه بایستی در وجود شخصیت مؤثر باشد. اشیاء و البسه، و اندرون خانه‌ها باید به منزله‌ی، مبین شخصیت دقیقاً توصیف گردد.

ج) عمل و رفتار نیز لازمه وجود شخصیت است. آنچه موجب سرزدن اعمال می‌گردد و ادامه رفتار را تنها احتیاج به تشریح بیشتر این خصوصیات ایجاب می‌کند.

تیب زایده‌ی تحولات و تمایلات اجتماعی است که در وجود افراد تجسم یافته است. تنها در قالب احساسات و خصوصیات افراد می‌توان عوامل نامجسم اجتماعی را مجسم و زنده ساخت و انگیزه‌های مادی را از صورت خشک و بی‌روح بیرون آورد.

شخصیت نمونه رئالیستی در عین اینکه دارای خصوصی‌ترین صفات و «اطوار» است مظهر حقایق کلی و شئونی است که موقعیت انسان را در یک مرحله‌ی معین تاریخی نمودار می‌سازد.

مثلاً برخلاف جیمز جویس:

در شاهکار خود اولیس: شخصیت استفن را بدون قرار دادن او در موقعیت‌های عینی قالب می‌ریزد. گویی که همه‌ی حوادث در ذهن استفن حادث می‌شود. در صورتی که واقعیت این است که حوادث در بیرون از ذهن استفن حادث هستند. این شیوه بنا به طبیعت خود نمی‌تواند به نحو واقع‌بینانه‌ای سیر حقیقی زندگی و نحوه تحول و تکامل شخصیت افراد را بنمایاند.

بالزاک که استاد مسلم رمان اجتماعی لقب یافته و به قولش «من در مغز خود یک اجتماع کامل گنجانیده‌ام» در کم‌دی انسانی علیت اجتماعی را می‌کاود. در واقع تاریخ اجتماعی فرانسه نیز محسوب می‌شود. بینایی بالزاک به اصول عمده اقتصادی و اجتماعی زمان خود و آگاهی دقیق او از جزئیات زندگی کلیه طبقاتی که در مسیر توفان در صنایع تجارتي قرار گرفته بودند. او هرگز شخصیت‌های خود را وادار نمی‌کند که چیزی برخلاف موقعیت اجتماعی و یا منافع طبقاتی خود بگویند.

داستان «دهقانان» مبارزه طبقاتی را در فرانسه تصویر می‌کند که چگونه ملاکان فئودال بر ضد رباخواران می‌جنگند و چگونه دهقانان بر ضد هردوی آنها تقلاب می‌کنند. هر چند که احتیاج مادی وادارشان می‌کند که تسلیم مطامع رباخوار گردند.

نویسنده رئالیست در تجزیه و تحلیل‌های روحی جدایی و یگانگی را توأم می‌بیند. اما رمانتیک دامنه شخصیت فرد را به زندگی افراد و نسل‌های دیگر می‌کشاند و او را چنان گویی

هم پیش از تولد و هم پس از مرگ زندگی کرده است. اینان **وحدت مطلق و خیالی را جایگزین وحدت نسبی و واقعی می نمایند.**

ژرژساند نماینده رمانتیسم چنین می‌گوید: ما نسل بدبختی هستیم به همین سبب از بیچارگی ناچاریم به کمک دروغ‌های هنر، خویشتن را از واقعیت‌های زندگی بدور داریم. این صادقانه‌ترین کلام است که هنرمند رمانتیک برای خود به کار می‌برد. هنرمندان در این دوره در مقابل ناملایمات دشواری‌های دنیای صنعتی به جهانی موهوم و خیال‌انگیز پناه می‌برند که ماوراء و مافوق هرج و مرج اجتماعی فرد پرور و پولپرست آن زمان باشد. این جنبش ادبی اعتراضی هنرمندان بود که جنبه درون‌بینی داشت و با نومییدی و وهم و خیال سرشته بود.

آلفرد دوموسه در بیان حال هنرمندان هم عصر خود مطالبی نوشته است که این جنبه رمانیسم را روشن می‌کند. «و در میان جمع دودستگی افتاد. در یک سو گشاده‌دلان و بلندپروازان رنج کشیده گرد آمدند که در طلب وارسستگی و وسعت خاطر سرفروافکنند و اشک به دامن ریختند، اینان خویشتن را در جامعه‌ی رویاهای بیمارانه خود فرو پیچیدند و همچون خس و خاشاک بر پهنه‌ی دریای تلخی و اندوه پراکنده شدند. و در سوی دیگر اهل دنیا برپای ایستادند که با همه خوشگذرانی‌ها خشک و سرسخت بودند و به هیچ چیز جز برشمردن اندوخته‌ی خود دل‌بستگی نداشتند، از یک سو هقهق‌گریه و از سوی دیگر قهقهه‌ی خنده به گوش می‌آمد. که یکی از جان‌بر می‌خواست و دیگری از تن¹.

رمانیسم از لحاظی اعتراض روشنفکران طبقه متوسط علیه نظام اجتماعی و ارزش‌های آن طبقه بود. بسیاری که واقعیت‌های جدید اجتماع صنعتی را درک نمی‌کردند به نظام قرون وسطی برگشتند. نمونه آن «سروالتراסקات» است. که به دنیای افسانه‌ای «دمی به آسودگی غنود» پناه می‌برد.

¹ - نقل از پلخانف ص 45 و 46.

والپول نویسنده انگلیسی این مطلب را به وضوح اینگونه شرح می‌دهد.

می‌دانید سرزمین‌های دور همیشه چشم‌انداز من بوده است و از آنجا که هنوز به قدر کفایت پیر نشده‌ام تا از سطحی بودن این چشم‌انداز شکوه نمایم. تصور می‌کنم که هیچ فضیلتی برتر از آن نیست که آدمی آنچه را واقعیت‌های زندگی می‌نامند با رؤیاهای معاوضه کند. قلعه‌ای کهن تصویرهای قدیمی، تاریخ ایام گذشته و نجوای پیشینیان، سبب می‌شود که انسان زندگی قرون گذشته را که نومی‌دی و آزرده‌گی به بار نمی‌آورد بازجوید، مرده‌ها دیگر یارای فریفتن ما را ندارند. اکنون دیگر می‌توان به کاترین دو مدیسی اعتماد کرد.

اینچنین است که هنرمند رمانتیسیم گذشته را مغتنم می‌شمرد ولی از درک تاریخی زمان خود باز می‌ماند. او به کجای آرامی پناه می‌برد به درون نظام بردگی و فئودالی کدامین را برای آسودگی انتخاب می‌کند ارباب و برده‌دار یا برده و دهقانان را اگر گوش شنوایی و درک تاریخی نیز باشد کسی از فریاد و رنج و ستم برده و دهقان نیز آرام نخواهد گرفت شاید به زیر بستر محترم ارباب و برده‌دار رفت که آن هم حرف دیگری است.

خصوصیت اجتماعی جنبش رمانتیسیم در این نیست که جنبه مترقی دارد یا ارتجاعی با انقلاب هم‌دردی می‌کند یا ضدیت «هم‌دردی رمانتیسیم فرانسوی و انگلیسی یا ضدیت رمانتیسیم آلمانی» بلکه مسأله اینجاست که هنرمند رمانتیک در هر دو حال نظریه‌های تاریخی و اجتماعی خود را از طرق خیالی و غیر عقلایی و مکاشفه‌مانند حاصل می‌کند. هیجان انقلابی و رخوت محافظه‌کاری رمانتیسیم هیچ یک ناشی از درک تاریخی شرایط واقعی اجتماعی نیست.

هم انقلابیون فرانسه و هم رمانتیک‌ها خواهان انهدام سنت‌های کهن و آرزومند بنای دنیای نوي بودند مردان انقلاب می‌کوشیدند که نیروی عقل و منطق را آزاد گذرانند تا همه چیز را واژگونه کند و سپس طرح نو افکند. اما رمانتیک‌ها همه

چیز را به نام احساسات روح نبوغ هنرمندانه و غیره نابود می‌ساختند و بنا می‌کردند در نظر پیشوایان انقلاب کبیر فرانسه عقل یگانه بوته‌ایست که تمامی اصول و ارزش‌ها را می‌توان در آن ذوب کرد و ترکیب نو ساخت. حال آنکه رمانتیک‌ها روح را یگانه گرمخانه‌ای می‌دانستند که همه چیز را تقطیر می‌کند و قطرات شفاف و خوشگوار زیبایی را به وجود می‌آورد پس اگر همدردی هنرمندان رمانتیک با انقلاب فرانسه دیری نپایید جای شگفتی نبود.

تئورسین مکتب رمانتیک الم ماری کارو در توصیف وی از رمانتیک چنین می‌نویسد: هنر بایستی جاذبه اندیشه‌ای را داشته باشد که به سوی زیبایی معنوی پرواز می‌کند. بایستی طبیعت را صرفاً به منزله‌ی «مبدأ پرواز» مورد استفاده قرار دهد. و به پرورش «کمال مطلوب» که از همه جهت از واقعیت برتر است دست زند¹.

لکنت دولیل نیز در 1852 پس از پیروزی ضدانقلاب در فرانسه نقش شعر را در بخشیدن زندگی کمال مطلوب به کسانی که زندگی واقعی ندارند دانست.

ونووالیس معتقد بود که: شعر رمانتیک «صنعتی است که همه چیز را در فاصله‌های دورتر قرار می‌دهد بی‌آنکه از رنگ آشنا و جذابیت آن‌ها بکاهد. به گفته وی هر چیز را می‌توان شاعرانه و رمانتیک جلوه داد در صورتی که آن را دور از نظر نگهداریم» و یا اینکه «چیزهای عادی را مرموز جلوه دهیم شناخته را ابهت ناشناخته بخشیم و آنچه را محدود است بی‌نهایت نمودار کنیم»².

در اینجا او خواستار آن است که به عوض هم‌آهنگی هنر با واقعیت، واقعیت را با هنر تطبیق دهد و زندگی محسوس را دست‌نشانده حیات رویائی هنر سازد. این نکته آشکار است پایه ادبیات رمانتیک بر فلسفه‌ی ایده‌آلیسم نهاده شده است. پس

¹ - واینبرک رئالیسم فرانسه.

² - هاووزر ص 64-65.

طبیعت را آنگونه که هست نمی‌بینند بلکه آنگونه که آرزو می‌کند به وصف درمی‌آورد.

نووالیس می‌گوید: که شعر حقیقی بیش از مراحل مختلف رؤیا استواری و یکپارچگی ندارد. آهنگ و کلمات آن زیباست ولی خالی از هرگونه پیوستگی یا معنی است. به قطعات پراکنده و نامربوطی شباهت دارد که هر یک در جای خود درک شدنی است. ولی مجموعه آن‌ها برای ما مفهوم خاصی ندارد¹.

برای فهم بهتر از هنر رمانتیک نووالیس از هنر چنین برداشتی را ارائه داده است. هنر به دو شعبه اصلی تقسیم می‌شود. یکی هنری که چه به وسیله اشیاء تعریف شده و چه به وسیله مفاهیم معین، کامل، محدود و واسط به سوی عملکردهای مرکزی دیگر خویش توجیه شده است. و دیگری هنری نامعین. آزاد، بلافاصل، اصیل رهبری نشده... زیبا، مستقل و غیر وابسته، آفریننده اندیشه‌های ناب، و جان گرفته از اندیشه‌های ناب است. نوع اول فقط وسیله‌ای است متوجه یک هدف و دومی به خودی خود هدف است. فعالیت آزادیبخش روح است. و لذت روح از روح².

رمانتیک‌های آلمان: گوته را نه به خاطر قدرت تجسم وی بلکه به سبب هاله‌ی راز و ابهامی که چهره‌ی بعضی از قهرمانان او، مانند هارپرومیگنون را احاطه کرده است بزرگترین شاعر رمانتیک می‌شمارند. و از طرف دیگر لیسنگ و شیلر را اصلاً شاعر نمی‌دانند. چرا که اندیشه نیرومند ایشان بارها به سوی دنیای خارج پرواز کرده است. اینگونه قضاوت نیز ناشی از طرز تفکر ایده‌آلیستی رمانتیک‌هاست که گمان می‌کنند روح ماده و جسم و جان با یکدیگر ناسازگارند و آن‌ها را به طور ابدی از یکدیگر جدا و بریده فرض می‌کنند.

اگر سوزنی را بر دستشان فرو کنی نه تنها روح بلکه هم روح و جسمشان با هم‌دیگر به پرواز درمی‌آید. شخصیت‌های

¹ - نووالیس، کتاب بریندز ص 116.

² - مکتب‌های ادبی ص 168.

داستان‌های رمانتیک چکیده روح هستند، تنها رشته‌ای که ایشان را با دنیای خارج می‌پیوندد ضرورت جسمانی است.

رنه‌ی شاتوبریان: چنان محو دنیای خیال‌آلود خویشتن است که حتی گاه از جسم خود که وی را با دنیای واقعی مرتبط می‌سازد نیز بیزار می‌شود و برای آزاد کردن روح از این «قالب خاکی» دست و پا می‌زند.

ژان والژان در ابتدای بینوایان، مرد دیو سیرتی است که ظروف کسی را که به او پناه و غذا داده است می‌دزدد. ولی در پایان به یک فرشته رحمت تبدیل می‌گردد که حاضر است همه چیز را در راه دیگران فدا کند. عواملی که در وقوع این تغییر شگرف دست داشته است عوامل اجتماعی نیست، بلکه انگیزه‌های روحی و اخلاقی حاصله از ملاقات ژان والژان با آبه میریل است که «خوبی مطلق» در وجودش متجلی است. بنابراین در چشم هوگو نیکی پدیده اجتماعی نیست که تابع مراتب و اوضاع و احوال اجتماعی باشد. بلکه یکی از تظاهرات و تجلیات خداوندی در روح انسانی است و همیشه پیروزمند است.

حال آنکه نویسنده رئالیست نیکی و پاکی و تقوی را مطلق و خدایی نمی‌داند و آن‌ها را همانند زشتی و بدکاری، محصول سیر اجتماع می‌شمرد و در نتیجه تقوی را همیشه پیروز نمی‌داند. به عوض اینکه به وسیله کوشش و تکاپوی خلاقه‌ی آدمی از رنج و درماندگی خود بکاهند به طبیعت و گذشته دوردست می‌گریزند و یکباره خود را با آن‌ها تسلیم می‌کنند. و تن را مدفون کردن و روح را زنده ساختن و حیات جاوید بخشیدن. برای همین است سرنوشتی را که برای کوزت و کوزت‌های بیچاره رقم می‌زنند این است به جای تکاپو و مبارزه چشم به راه مرد ثروتمند خیری باشند تا آن‌ها نیز ثروتمند شوند. ژان والژان به فرقه ثروتمندان خیر مبدل می‌شود. این است پایان افسانه‌سازی رمانتیک‌ها و سایر مکاتب غیرواقعی که از ایده‌آلیسم از خیالات و وهمیات الهام می‌گیرند. در سیر تکامل تاریخی اساسی‌ترین هدف ستمگران چه به وسیله نویسندگان و

خطیبان‌شان و چه به زور سرنیزه گریزان‌دن مردم از واقعیت، تحذیر و تخدیر آن‌ها برای نفهمیدن است تا که نفهمند که می‌توانند در بهشت زمینی زندگی خوبی داشته باشند.

منابع

- 1) رئالیسم و ضد رئالیسم دکتر سیروس پرهام.
- 2) مکتب‌های ادبی، رضا سیدحسینی.