

تخیل و جایگاه معرفتی آن در رمانتیسزم:

بررسی تطبیقی رمانتیسزم اروپا و ایران با رویکردی

به شعر میرزاده عشقی

مریم دانشگر

دانشجوی دکتری دانشگاه تهران - پژوهشگر فرهنگستان زبان و ادب فارسی

چکیده

رمانتیک‌ها با فراهم آوردن چشم‌اندازی نو در مطالعات ادبی، اجتماعی، فرهنگی و سیاسی جهان بیش از دو سده است که در مرکز توجه جهانیان هستند. رمانتیسزم به‌عنوان مکتبی زنده و در قید حیات، بیش از اینکه پدیده‌ی ناب قرن نوزدهمی باشد، جزء اساسی فرهنگ مدرن است و پیش از اینکه گرایش ناب ادبی باشد، نگرشی نو در مطالعات جهانی به‌شمار می‌آید. برجسته‌ترین اصل این مکتب، فردیت؛ کمال فردی و نامحدودیت فرد با تأکید بر نقش تخیل است و در بعد ادبی، نوعی ارزیابی مجدد و هستی‌شناسانه از طریق شعر «تخیل» در زیبایی‌شناسی مکتب رمانتیسزم از جایگاه مهمی برخوردار است و بی‌تردید باید برجسته‌ترین ویژگی این مکتب و وجه ممیزه آن را نسبت به سایر مکاتب، رویکرد ویژه آن به تخیل دانست.

هنر و ادبیات مدرن امروز ایران، محصول آشنایی با تفکر غرب است و این واقعیت، نیازمند فهم و درک فرهنگ و فلسفه غرب است. به‌طور قطع، آشنایی با ریشه‌های مختلف این تفکر برای درک بهتر آن، اهمیتی بسزا خواهد داشت.

آنچه این مقاله قصد دارد به آن پردازد، بررسی یکی از ویژگی‌های زیباشناختی رمانتیسیم، یعنی «تخیل» و چگونگی بروز آن در شعر فارسی عصر مشروطه - به‌عنوان دوران آغازین این تحول سبکی - است. برای این منظور، نمونه‌هایی از اشعار میرزاده عشقی برگزیده شد؛ عشقی فرد اکمل مدرنیسم دوران مشروطه است که بیشترین گسستگی فکری از سنت و رویکرد به تجدد را می‌توان در شعر و اندیشه او سراغ گرفت.

واژه‌های کلیدی: تخیل، معرفت‌شناسی، رمانتیسیم، میرزاده عشقی.

۱. تخیل و جایگاه معرفت‌شناختی آن

اصلی‌ترین سؤالی که درباره تخیل مطرح می‌شود، ماهیت تخیل به‌عنوان منبعی معرفتی است. معرفت نسبت به چیزی یا کسی چگونه کسب می‌شود؟ آیا اساساً دستیابی به حقیقت و معرفت ممکن است و اگر پاسخ مثبت است، راه دریافت معرفت کدام است؟ رسیدن به چنین محصول و مدرکی در استعداد کدام یک از قوای آدمی هست؟ آیا یک منبع به‌تنهایی استعداد چنین دریافتی را دارد؟ هرچند این مقاله در مقام پاسخ‌دهی به این سؤالات نمی‌باشد، از ورود به این موضوعات ناگزیر است. بنابراین نخست به بررسی چستی معرفت و منابعی که حصول معرفت را ممکن می‌کند پرداخته می‌شود، سپس نظریه‌های معرفت و تقابل آن‌ها بر اساس رویکرد به منابع معرفتی مورد توجه قرار می‌گیرد.

۱-۱. معرفت چیست و منابع آن کدام است؟

نظریه کلاسیک معرفت، ریشه در نقادی‌های موشکافانه افلاطون (۳۴۷-۴۲۸ ق.م) از معرفت دارد. او در یکی از محاورات سقراطی‌اش به‌نام «تئاتوس»^۴ با طرح پرسش «معرفت چیست؟» و تحلیل آن، نظریه معرفت را در شمار یکی از محوری‌ترین مسائل فلسفی درآورد. تعریف افلاطون از معرفت که تعریف کلاسیک آن شمرده می‌شود، «باور صادق موجه» است؛ یعنی گزاره‌ای مبتنی بر مؤلفه‌های باور، صدق و توجیه.

معرفت از منابع گوناگونی تولید می‌شود. این منابع در معرفت‌شناسی معاصر به گونه‌های متفاوتی دسته‌بندی شده‌اند؛ از جمله سه منبع ادراک حسی، خیالی، عقلی و یا

پنج منبع ادراک حسی، حافظه، درون‌نگری، عقل و گواهی. دسته‌بندی‌های دیگری هم معطوف به نگرش فلسفی یا عقیدتی صاحبان آن وجود دارد که در بررسی‌ای همه‌جانبه می‌تواند مورد توجه قرار بگیرد. به نظر می‌رسد تقسیم‌بندی نخست که حدود پذیرش آن عام‌تر است، وافی به مقصود باشد؛ هرچند قسم «درون‌نگری» از آنجایی که با معرفت شهودی از یک سو و با معرفت خیالی از سوی دیگر ارتباط می‌یابد، نباید از نظر دور بماند. درون‌نگری و تخیل را می‌توان نوعی دریافت شهودی و وارد در ادراکات مبتنی بر منبع ذهن و شهود انگاشت و هر دو منبع را ذیل یک گروه بررسی کرد. شناخت منابع معرفتی از این جهت، به‌ویژه اهمیت دارد که ادراک و شناخت آدمی از جهان هستی نیز بر همین مبنا تقسیم‌پذیر خواهد بود:

۱. **ادراک حسی:** بخش عمده‌ای از شناخت جهان پیرامون ما به واسطه حس صورت می‌پذیرد. حواس پنج‌گانه قادر به دریافت آن چیزی است که در مقابل ما حاضر است. ادراک حاصل‌شده از دریافت امور محسوس، جزئی خواهد بود و وابسته به شرایطی است؛ از جمله اینکه امر محسوس دارای شکل و بعد باشد و در لحظه ادراک، حضور واقعی در برابر حواس مدرک داشته باشد. از آنجایی که ابزار این نوع ادراک حواس است، نتیجه آن، در صورتی که با تجزیه و تحلیل ذهن آدمی همراه شود، به تولید علم می‌انجامد. تجربه‌گرایان، ادراک حسی را تنها منبع معتبر معرفت معرفی می‌کنند.

۲. **ادراک خیالی:** یعنی دریافت آن چیزی که در مقابل ما حاضر نیست؛ اما قبلاً با حواس خود آن را دریافته‌ایم. این‌گونه شناخت می‌تواند با جمع‌آوری مجموعه‌ای از تصورات عجین‌شده و درهم تنیده‌شده به یک ادراک جزئی مرکب تبدیل شود، تخیل آدمی را شکل دهد و به تولید زیبایی و هنر بینجامد. ابزار ادراک خیالی، هرچند با ادراک علمی مشترک است، با دخل و تصرف عواطف و احساسات آدمی به تخیل می‌انجامد که می‌تواند فارغ از هر نوع تقید عناصر مادی و محسوس، به آفرینشی مستقل و مجرد منجر شود. اگر ادراک خیالی را - یعنی حاضر کردن پیشینه تصویر ذهن آدمی - با نظریه مثل افلاطون مقایسه کنیم، درخواهیم یافت که چرا افلاطون برای هنر جایگاهی فروتر از حقیقت قائل شده بود. از سوی دیگر،

تجرد صورت‌های خیال در مقایسه با ادراک حسی امتیازی به‌شمار می‌آید که به برتری قوه خیال می‌انجامد.

۳. **ادراک درونی یا شهودی:** دریافت آن چیزی است که با مراجعه به درون خود آن را باور کرده‌ایم و از نوع امور ذهنی و بی‌نیاز از هر گونه ماده و یا صورت از پیش تعیین‌شده‌ای است. ادراکات مبتنی بر شهود به‌دلیل حضور همیشگی مدرکات در درون و ذهن انسان، بی‌واسطه‌ترین نوع شناخت و از سویی خطاناپذیرترین آن است. بخشی از تجربه‌های دینی (نک: ماوردس^۵، ۱۳۸۶: ۱۷) و عرفانی نیز می‌توانند ذیل این گونه شناخت قرار بگیرند. در فلسفه غرب، هانری برگسون^۶ (۱۸۵۹-۱۹۴۱م) نظریات گسترده‌ای درباره شهود و ادراکات شهودی بیان کرده است.

۴. **ادراک عقلی یا فلسفی:** ادراک عقلی یا فلسفی کاملاً مجرد و فارغ از هرگونه ماده صورت می‌گیرد و علاوه بر دریافت‌های جزئی - که پیشتر بی‌اختیار به‌وسیله حواس در معرض ذهن قرار گرفته - با ابزار عقل بشری به‌سامان می‌رسد و فلسفه را تولید می‌کند. ادراک فلسفی در واقع یافته‌ای است که از مجموعه تمام عوامل ذهنی و خیالی وجود آدمی نقش پذیرفته و به یاری تفکر خلاق او شکل ویژه یافته است.

۲-۱. تقابل منابع معرفتی

پیشینه موضع‌گیری بین حس و عقل به‌عنوان وسیله درک حقیقت، به یونان قدیم می‌رسد. هراکلیتوس^۷ (حدود ۵۴۰-۴۸۰ ق.م) و پارمنیدس (حدود ۵۱۰-۴۴۰ ق.م) سرچشمه علم آدمی را عقل، و سوفسطاییان^۸ و اپیکوریان^۹، حواس می‌دانستند. اما افلاطون معتقد بود به یاری نیروی تعقل عقلی علم واقعی به‌دست می‌آید. البته او قائل بود به اینکه ذهن آدمی در عالم مُثُل و پیش از اینکه به عالم ماده بیاید به تمامی حقایق اشراف داشته و چون به جهان آمده، آن‌ها را فراموش کرده است؛ پس اکنون این عقل است که می‌تواند دگرباره آن‌ها را به یاد او بیاورد. ارسطو (۳۸۴-۳۲۲ ق.م) نیز شناخت حقیقی را معلول عقل و استدلالات عقلانی می‌دانست. در قرن چهارم پیش از میلاد مسیح، شک‌گرایان از جمله پیرو^{۱۰} (حدود ۳۶۵-۲۷۵ ق.م) بیان کردند که انسان قادر به

درک حقیقت نیست. هرچند پیرو در مقام پایه‌گذار مکتب شکاکیت شناخته شد، اولین متفکری که استدلالات فلسفی به نفع این مکتب کرد، سکستوس امپیریکوس^{۱۱} در سده دوم میلادی بود. به این ترتیب، این شک همه‌گیر، بر توانمندی حس و عقل به‌عنوان دو ابزار کشف حقیقت تردید وارد کرد. ستیز طرفداران این دو گروه و البته علل سیاسی - اجتماعی دیگری، دست به دست هم داد تا گروه شکاکان در عرصه فلسفه به حیات خود ادامه دهند. خطاهای قوای ادراکی احساس و تعقل که راه انسان را بر شناسایی جهان می‌بندد، اختلاف آرای حکیمان و فلاسفه و نیز اشراف نداشتن قوای آدمی بر قوانین جهانی، بر این دلایل افزوده شد و اساس آن را محکم‌تر کرد. سست کردن پایه‌های دو تفکر استوار پیشین دارای اهمیت بسیاری بود و مجالی را برای دگراندیشی فراهم کرد.

در قرون جدید پس از رنسانس و با توجه اندیشمندان به علوم تجربی، اصالت حس دگرباره نیرو گرفت و فرانسیس بیکن^{۱۲}، فیلسوف انگلیسی (۱۵۶۱-۱۶۲۶م)، با تألیف *ارگانون نو*^{۱۳} (۱۶۲۰م) شناخت انسان را از طبیعت به‌اندازه قدرت حواس و مشاهدات و تجربیاتش دانست. دانشمندان دیگری او را در این نظریه پشتیبانی کردند؛ از جمله توماس هابز^{۱۴}، جان لاک^{۱۵}، استوارت میل^{۱۶}، جرج بارکلی^{۱۷} و دیوید هیوم^{۱۸}. از نظر آنان تنها منبع و منشأ معرفت، حس است و تنها معیار درستی و نادرستی معرفت هم حس است؛ پس هم در مقام گردآوری و هم در مقام داوری فقط با یک چیز روبه‌رویم که ادراک حسی است. امروزه، با تجهیز حواس آدمی به ابزارهای دقیق، دریافت‌های علمی ارزش بیشتری یافته است.

عقلگرایی نیز پس از رنسانس به حیات خود ادامه داد. دکارت^{۱۹} در قرن هفدهم و لایب‌نیتز^{۲۰} از فلاسفه‌ای بودند که با شک به توانایی‌های حواس در دست‌یابی به حقیقت، به قوه عقل و خرد روی آوردند. کانت^{۲۱} (۱۷۲۴-۱۸۰۴م) هرچند از رمانتیسزم بیزار بود و از هر نوع خیال‌پردازی، عرفان، ابهام و آشفتگی گریزان (برلین^{۲۲}، ۱۳۸۵: ۱۱۹) و نیز تخیل را فاقد توانایی لازم برای تولید معرفت می‌دانست (نویتس^{۲۳}، ۱۳۸۳: ۳۴۶)، با شکاکیت نسبی خود مهم‌ترین کسی بود که به بررسی و تحلیل کامل و جامع قوه خیال پرداخت.

ستیز بین طرفداران حس و عقل تا امروز ادامه یافته است و هیچ‌گاه نیز به پایان نخواهد رسید؛ اما پرداختن به آن بیش از این، در حوزه این مقاله نیست. آنچه به آن توجه می‌شود «معرفت و شناخت بر مبنای قوه تخیل» است و توجه به دو سؤال اساسی که آیا همراهی با قوه خیال، دستیابی به معرفت را ممکن خواهد کرد؟ و آیا اصولاً تخیل رابطه‌ای ماهوی با واقعیت و حقیقت دارد؟ (دادبه، ۱۳۸۰: ۱۰۰-۱۲۳؛ شمس، ۱۳۸۲: ۱۵۹-۲۱۷؛ صانعی، ۱۳۸۴: ۲۶۰-۳۴۵؛ فتحی‌زاده، ۱۳۸۴: ۲۶-۵۳؛ ملکیان، ۱۳۷۷: ۳۹-۴۲؛ همو، ۱۳۸۰: ۵-۱۲).

۳-۱. رابطه تخیل با واقعیت و حقیقت

سیطره نظریه فلسفی جان لاک بر اندیشه اروپا در قرن هجدهم در مردود شمردن نظامی که بر توانمندی قریحه و قوه خیال بنا شده بود اهمیت زیادی داشت. لاک درباره شعر نیز همچون اغلب کنش‌های انسانی نظراتی داشت؛ اما اهمیت زیادی برای آن قائل نمی‌شد. در نزد او همه چیز منوط به قریحه است و وظیفه قریحه نیز ترکیب افکار و ایجاد تصاویر خوشایند در خیال است. به گمان لاک، قریحه سرشتی غیرمسئولانه دارد و به حقیقت یا واقعیت بی‌توجهی می‌کند (باوره^{۲۴}، ۱۳۷۳: ۵۷).

این عقاید، درست در جایگاه مخالف رمانتیک‌ها قرار داشت و آنان که تخیل را حیاتی‌ترین فعالیت ذهن می‌شمردند، با آشکار کردن مخالفت خود سعی در تبیین نظراتشان داشتند؛ اما عقایدی از این دست که آفریده‌های تخیل را کاملاً خیالی و بی‌ارتباط با واقعیت می‌دانستند، فراوان بود. اظهارنظر تام پین^{۲۵} (۱۷۳۷-۱۸۰۹م) حقیقت مهمی از نظریه‌های مقابل رمانتیسیم را آشکار می‌کند و آن، اعتقاد به گسستگی کامل میان واقعیت زندگی و تخیل است: «من گرایش و گمان می‌کنم اندک استعدادی در زمینه شعر داشتم؛ اما آن را بیشتر سرکوب کردم تا تقویت؛ زیرا بیش از حد مرا به حوزه تخیل می‌برد.» (همان، ۵۹). فرانسیس بیکن نیز آفرینش‌های تخیل را بی‌ربط به زندگی واقعی، اما بی‌ضرر و خوشایند می‌داند و می‌گوید: «از آنجایی که تخیل تابع ماده نیست، پیوندها و تفاوت‌هایی به وجود می‌آورد که با قانونمندی‌های طبیعت بیگانه است.» (همان‌جا). او حتی به شعر غنایی توجهی نشان نمی‌داد و آن را در

زمره انواع ادبی نازل می‌دانست (ولک^{۲۶}، ۱۳۷۷: ۱/۱۷۴) و این امر درست خلاف نظر رمانتیک‌ها بود که نوع ادبی غنایی در مرکز توجهشان قرار داشت (نک: ادامه همین مقاله). رمانتیک‌ها به جنبه‌های الهی شعر توجه داشتند و در نتیجه چنین برداشتهای تحقیرآمیزی را بر نمی‌تافتند. هیچ‌یک از آنان در صدد قطع رابطه خود با دنیای واقعی نبود. چنان‌که کیتس^{۲۷} می‌گوید: «آنچه نزد قوه خیال زیباست، لاجرم حقیقت نیز هست.» (به نقل از ولک، ۱۳۷۹: ۲/۲۵۲). «کیتس از این نظر به بلیک شباهت دارد که معتقد است واقعیت غایی را باید صرفاً در تخیل جست.» (باوره، ۱۳۷۳: ۶۸). الهام و رؤیا و خیال همیشه برای شاعران مهم بوده و نگاه ویژه و برجسته رمانتیک‌ها هیچ‌گاه به حذف جایگاه دنیای واقعی در شعر و ذهن آنان نینجامیده است.

۴-۱. نقاط افتراق رمانتیک‌ها در باب تخیل

رمانتیک‌ها در حوزه نظریه‌پردازی در باب تخیل اشتراکات فراوانی داشتند؛ از جمله همه شاعران رمانتیک الهام اولیه خود را در طبیعت می‌یافتند، نزد آنان همه چیز در طبیعت خلاصه نمی‌شد، ولی بدون طبیعت احساس ناتوانی می‌کردند؛ زیرا در پرتو طبیعت به آن لحظات تعالی‌بخش می‌رسیدند که می‌توانستند از مشاهداتشان به کشف و شهود برسند و به گمان خود به رموز کائنات پی ببرند. آنان همچنین در راه کشف حقیقت، تنها خرد را ناکافی می‌دانستند و نیاز آدمی به کشف و شهودی الهام‌گرفته را باور داشتند (همان، ۶۶ و ۷۶). اما برای شناخت بیشتر آنان، باید به اختلاف‌ها نیز توجه کرد. به نظر می‌رسد برای دقت بیشتر بتوان در محدوده شاعران رمانتیک انگلیس از این دسته‌بندی استفاده کرد^{۲۸}:

۱-۴-۱. تخیل شهودی ویلیام بلیک^{۲۹}

در میان رمانتیک‌ها استوارترین پنداشت درباره تخیل، از آن ویلیام بلیک، شاعر و نقاش انگلیسی است. او می‌گوید: «تنها یک قدرت است که از انسان شاعر می‌سازد: تخیل، شهود الهی.» بلیک تخیل را به مثابه نیروی الهی، منشأ همه واقعیات می‌دانست. به گمان او، تخیل از واقعیتی پرده برمی‌دارد که در پس اشیاء مشهود، از دیده‌ها نهان

است: «جهانی را در دانه شنی دیدن/ و آسمانی را در گلی وحشی/ بی‌کرانگی را بر کف دست سنجیدن/ و جاودانگی را در گذشت ساعتی.» (همان، ۶۶-۶۷). بلیک نیروی بصیرت و شعور والا برای درک حقیقی پدیده‌ها را باور داشت و بی‌اعتقاد به توانایی حواس ظاهر در این امر بود؛ حواس پنج‌گانه، آدمی را به باور کردن دروغ سوق خواهد داد. او در مخالفت با سنت فلسفی تجربه‌گرایان، با عقاید لاک و نیوتن بسیار مخالفت می‌ورزید و برخلاف آن دو، که از جهان تصویری مرده و ایستا نشان می‌دادند، جهان را پدیده‌ای زنده می‌دانست که در آن هر چیزی از معنایی روحانی برخوردار بود. بلیک معتقد بود توانایی شناخت این معانی و تجسم بخشیدن به آن‌ها در قالب شهودها و بصیرت‌های شاعرانه، همان استعدادی است که تخیل نام دارد. البته نباید فراموش کرد ویلیام بلیک انگلیسی بیش از اینکه فیلسوف باشد، عارفی اهل شهود بود و این امر ضمن ایجاد ابهام در زبان شعر او، به قدرت تحلیل عقلانی و زبان فلسفی وی آسیب وارد کرده بود (برت، ۳۰؛ ۱۳۸۶: ۳۹-۴۲).

۲-۴-۱. تخیل آفرینشگر کولریج^{۳۱}

ساموئل تیلر کولریج را مهم‌ترین ناقد و نظریه‌پرداز ادبی حوزه تخیل می‌دانند. نزد او تخیل به سبب تشابه با خلاقیت الهی کمال اهمیت را داراست (باوره، ۱۳۷۳: ۵۸). کولریج در وهله نخست به تمایز بین خیال و تخیل قائل بود. او در کتاب *سیره ادبی* (۱۸۱۵م) می‌گوید: «خیال و تخیل برخلاف نظر رایج، دو نام برای یک معنای واحد یا حداکثر درجه‌ای خفیف‌تر یا قوی‌تر از یک نیروی یگانه نیستند، بلکه دو استعداد متمایز و کاملاً متفاوت‌اند.» (برت، ۱۳۸۶: ۴۷). کولریج خیال را فرایندی مبتنی بر تداعی می‌داند؛ اما تخیل را فرایندی خلاق می‌شمارد. سپس تخیل را به دو نوع اولیه و ثانویه تقسیم می‌کند. هرچند به لحاظ کیفی در این دو گونه تخیل تفاوت چندانی دیده نمی‌شود، به لحاظ عملکردی تفاوت‌هایی دارند. تخیل اولیه به همه انسان‌ها تعلق دارد، مشترک است و هر مدرکی از آن برخوردار، و به اراده افراد بستگی ندارد. تخیل ثانویه به هنرمندان تعلق دارد، آگاهانه است و با اراده فرد تحقق می‌یابد (جعفری، ۱۳۷۸: ۳۲۰). کولریج به پیروی از کانت - که در زمینه تخیل آرای او را تا حدودی تحت تأثیر قرار

داده است. تخیل را نیرویی توصیف می‌کند که تحت تأثیر خرد عمل می‌کند (برت، ۱۳۸۶: ۹۲).

۳-۴-۱. تخیل معطوف به طبیعت وردزورث^{۳۲}

طبیعت، منبع الهام شاعرانه وردزورث بود، آن‌چنان‌که او را شاعر طبیعت می‌نامیدند (سیدحسینی، ۱۳۵۸: ۱۰۲). او چنان تحت تأثیر طبیعت از خود بی‌خود می‌شد که در مرتبه‌ای والا به وحدت میان طبیعت و انسان برای کشف وحدانیت عالم هستی می‌اندیشید. وی نه تنها به بی‌قدری خرد قائل نبود، بلکه شأن و شکوه جدیدی برای آن ترسیم کرد؛ او می‌پنداشت بصیرت الهام‌شده خود کیفیتی بخردانه دارد (باوره، ۱۳۷۳: ۷۲-۷۳). هرچند در آغاز، افکار و عقاید ویلیام وردزورث شباهت‌هایی با کولریج داشت، به تدریج از او فاصله گرفت. مقدمه وی بر اشعارش نظراتی متفاوت در باب خیال و تخیل بود. وی معتقد بود هرچند تخیل نسبت به خیال برتر و عالی‌تر است تا جایی که می‌توان گفت خیال به‌نوعی فراهم‌آورنده مواد خام و اولیه برای کارکرد تخیل است، با این همه به‌نوعی در صدد رقابت با تخیل نیز می‌باشد. در واقع، وردزورث تحت تأثیر سنت فلسفی دیوید هارتلی^{۳۳}، فیلسوف تجربی مسلک سده هجدهم، بینشی متفاوت با کولریج یافته بود (برت، ۱۳۸۶: ۴۹، ۷۲-۷۴).

۴-۴-۱. تخیل احساسی کیتس

برداشت‌های جان کیتس، شاعر انگلیسی، در باب تخیل تفاوت‌هایی با آرای کولریج دارد. اما ویژگی مهم کیتس این است که او شاعر «حس» است و مهم‌ترین ویژگی شعر و اندیشه او را باید در حساسیت زیباپرستانه‌ای جست‌وجو کرد که به نوعی فلسفه فکری و هنری تبدیل می‌شود (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۴۴). او در یکی از نامه‌هایش می‌نویسد: «من به هیچ چیز اعتماد ندارم جز تقدس عواطف و احساسات قلبی و حقیقت تخیل. آنچه که تخیل به‌عنوان زیبایی ادراک می‌کند باید حقیقت باشد. تخیل را می‌توان با رؤیای حضرت آدم مقایسه کرد، او از خواب برخاست و آن را صادق و حقیقی یافت.» (نقل از باوره، ۱۳۷۳: ۸۹). جملات فراوانی از کیتس برجای است که بیان‌کننده این نظر اوست که شعر اغلب بیان مافی‌الضمیر و احساس است نه بیان اندیشه و یا احکام

اخلاقی. او بارها امر صریحاً پندآموز را نکوهش کرده است. معروف‌ترین نظریه کیتس، «توانمندی سلبی»، مبنی بر توجه به جنبه غیرشخصی تخیل است که شاعر و به‌طور کلی هنرمند با سلب شخصیت از خویش، خود را به‌جای دیگران تخیل می‌کند. توانمندی سلبی، توانایی قرار گرفتن انسان در میان تردیدها و رمزها و عدم اطمینان‌هاست، بدون اینکه در پی واقعیت و خرد باشد (ولک، ۱۳۷۹: ۲۵۰/۲-۲۵۱).

۵-۴-۱. تخیل متعالی شلی^{۳۴}

نظریات پرسی بیش شلی در باب تخیل، به نوعی یکسان‌شماری شعر و مذهب گرایش داشت. او معتقد بود شاعر عالم مشهود را چونان ماده خامی برای آفرینش موجوداتی مستقل به‌کار می‌برد که واقعیت متعالی‌تری دارند و وظیفه تخیل، آفرینش شکل‌هایی است که این واقعیت بتواند از طریق آن‌ها آشکار شود. کتاب *دفاع از شعر* (۱۸۲۱ م) کوششی است برای پیوند دادن خرد و تخیل. او در این کتاب می‌گوید: «خرد برای تخیل به‌منزله ابزاری است در دست عامل، به‌منزله جسم است برای روح و سایه برای ذات و جوهر.» به این ترتیب، تخیل، شاعر را قادر می‌سازد تا مثل افلاطونی را که در فراسوی نمودهای حسی و ظاهری جای دارد و مثال خیر در رأس آن‌هاست، تشخیص دهد و در تحقق آن بکوشد. به‌نظر او، این صورت‌های متعالی نه یک منبع شناخت، بلکه بنیان بصیرتی متعالی است که در حضور اشیاء زیبا به آن می‌رسیم. شاعر وظیفه دارد این واقعیت مطلق را در نمودهای مشهودش آشکار سازد و با همان نمودها به تأویل آن بپردازد. به‌این ترتیب، او تخیل را برترین توانش ذهنی انسان می‌داند که با آن اصیل‌ترین قدرت‌های خود را به‌فعل درمی‌آورد (باوره، ۱۳۷۳: ۷۳-۷۴؛ برت، ۱۳۸۶: ۹۴).

۲. حضور رمانتیسزم در ایران به‌منزله یک مکتب و سبک ادبی

ادب فارسی کهن و معاصر به‌دلیل سیطره قوانین و قواعد ویژه خود و نیز شرایط تاریخی، اجتماعی و سیاسی حاکم بر دوره‌های آن به‌آسانی قابل تقسیم و تطبیق با مباحث ادبی غرب نیست. برای بررسی و شناخت دقیق‌تر آن به‌ویژه در بخش ادب معاصر - که عموماً متأثر از حوزه‌های غیرفارسی‌زبان است و با گذشت زمان این تأثیر

در حال افزایش نیز می‌باشد. گریزی نیست از ورود به این بحث و پذیرش اینکه ما می‌توانیم رمانتیسیم ایرانی را در محدوده آغاز مشروطه بررسی، و مباحث تطبیقی و بومی آن را استخراج کنیم.

در این میان به نظر می‌رسد میرزاده عشقی شاخص‌ترین شاعری است که می‌توان به او پرداخت و در شعر او، چونان زمینه‌ای مناسب، تحقیق و کندوکاو کرد و تقریباً از آن تأییدیه‌ای عملی برای اغلب تئوری‌های رمانتیسیم استخراج نمود. شعر میرزاده عشقی برای نمایش تمامی شاخصه‌های رمانتیسیم ایرانی ظرفیت بسیاری دارد و در دیوان او تمامی ضعف‌ها و قوت‌های رمانتیسیم (یا به تعبیری دقیق‌تر پیش‌رمانتیسیم) اروپا را در بررسی تطبیقی با شعر فارسی می‌توان یافت؛ هرچند که محدوده عمل در این مقاله از حوزه تخیل فراتر نمی‌رود.

۳. تخیل رمانتیک در شعر میرزاده عشقی و ویژگی‌های آن

اشعار میرزاده عشقی را می‌توان به دو بخش عمده تقسیم کرد: بخش اول اشعاری است که متناسب با وقایع سیاسی روز و مناسب چاپ در روزنامه سروده شده و معمولاً به جز تخیل ناشی از وزن، فاقد خیال‌پردازی‌های شاعرانه قابل توجه است. بخش دوم اشعاری را در برمی‌گیرد که ظهور قوه تخیل، تشخیص ویژه ادبی به آن بخشیده و به لحاظ یک عنصر هنری قابل توجه است. به طور قطع، مصادیق مورد توجه در این بخش، به این نوع از شعر برمی‌گردد. در دیوان میرزاده عشقی، این دسته اشعار نه به لحاظ کمی، که به لحاظ کیفی اهمیت فراوانی دارند. در این گروه ویژگی‌های بی‌شماری را می‌توان به عنوان شاخصه‌های بروز تخیل برشمرد که به بعضی از آن‌ها اشاره می‌شود.

۳-۱. تخیل مبتنی بر ساختار روایی؛ نوگرایی در شعر فارسی

هرچند شعر روایی در ایران، به ویژه در ژانر حماسی و روایت‌های تمثیلی پیشینه‌دار است، فرم روایی در شعر عشقی، به ویژه در اشعاری مانند «کفن سیاه»، «رستاخیز شهریاران ایران» و «ایده‌آل یا سه تابلوی مریم» - که دو نمایش‌نامه اول در سال ۱۳۳۴ ق

و آخری در ۱۳۰۲ش نوشته شده - کاملاً ابداعی است. در واقع، اگر به پیش از عشقی نظری بیفکنیم، هیچ جریان حتی فردی قابل ملاحظه‌ای در این شاخه نخواهیم یافت.^{۳۵} بیراه نخواهد بود اگر شاخصه تخیل شاعرانه عشقی و وجه ممیزه خلاقیت ادبی او را در «ساختار روایی - نمایشی» اشعارش بدانیم. توجه به عنصر روایی در رمانتیک‌های اروپایی، به‌ویژه در شعر کولریج چشمگیر است. دو منظومه مشهور او **دریانورد پیر**^{۳۶} (۱۷۹۸م) و **کریستبل**^{۳۷} (۱۸۱۶م) در ادبیات انگلیسی همواره مورد توجه بوده است (کادن^{۳۸}، ۱۹۸۴: ۴۱۴).

در نمایش‌های منظوم به‌طور کلی، نیروی خیال‌انگیز شعر و واقع‌نمایی نمایش به‌عنوان دو امر متضاد به ویژگی‌های منحصربه‌فردی منجر می‌شود و به‌طور خاص، در نمایش‌های عشقی سرشت متضاد رمانتیسیم نیز به ظهور این ویژگی یاری می‌رساند. عشقی در میدان نمایش‌های منشور نیز تجربه‌هایی دارد؛ مانند نمایش «داستان بیچاره‌زاده» (عشقی، ۱۳۸۶: ۵۷-۱۱۰)، «جمشید ناکام» (همو، ۱۳۵۰: ۱۹۴-۲۰۰)، «حلواء الفقرا» (همو، ۱۳۸۶: ۱۷۵-۱۸۶؛ همو، ۱۳۵۰: ۲۲۰-۲۳۰) و «بچه گدا و دکتر نیکوکار» (همو، ۱۳۸۶: ۱۹۲-۲۲۴؛ همو، ۱۳۵۰: ۲۴۲-۲۵۵)^{۳۹} که در نوع خود قابل توجه است.

علی محمد حق‌شناس یکی از نشانه‌های گذار از جامعه سنتی به جامعه مدرن را برخوردار از آثار ادبی آن جامعه از سرشت روایی می‌داند. روایی بودن هر اثر، به حضور شاخصه‌هایی وابسته است که عبارت‌اند از: جریان داشتن یک حرکت تکاملی در کل اثر، سیطره رابطه علی میان اجزای یک روایت (حق‌شناس، ۱۳۸۲: ۴۳-۶۱)، گسترش مضمون یا موضوع آن در امتداد رابطه معنایی همجواری که به ساختار معنایی ساده و تک‌لایه‌ای در شعر و نثر می‌انجامد و سرانجام اینکه شعر روایی شعری است که مضمون و محتوای آن را مستقیماً از ساختار معنایی به‌ظاهر تک‌لایه‌ای آن می‌توان به‌دست آورد (همان، ۸۵-۸۶ و ۹۴). بررسی اشعار شاخص میرزاده عشقی نشان می‌دهد حجم فراوانی از اشعارش - نه فقط به‌دلیل داستانی یا نمایشی بودن، بلکه به‌دلیل دارا بودن ویژگی‌هایی دقیقاً قابل انطباق با شاخصه‌های یادشده - ساختار روایی دارد؛ اشعاری مانند «ایده‌آل یا سه تابلوی مریم» (عشقی، ۱۳۵۰: ۱۷۱-۱۹۳)، «کفن سیاه» (همان، ۲۰۱-۲۱۹)، «رستاخیز شهریاران ایران» (همان، ۲۳۱-۲۴۱) که تمامی دارای ساختار روایی -

نمایشی‌اند و در مجموعه اشعار او از مهم‌ترین‌ها به‌شمار می‌روند.^{۴۰} (نک: جعفری، ۱۳۸۶: ۱۱۸ و ۱۳۱).

۲-۳. طبیعت‌گرایی: گذر از صافی ذهن شاعر

توجه به طبیعت که در رمانتیک‌های اروپایی نوعی «بازگشت به طبیعت»، با تصور آرمانی جامعه پاک و نیالوده مبتنی بر اشتراک اقتصادی و فرار از فساد تمدن (فورست، ۱۳۸۵: ۵۵) به‌شمار می‌آید، با شعر شاعران دوره مشروطه جز در ظاهر قضیه و معنای کلی، اشتراک واقعی ندارد. ایران که در حدود سال‌های ۱۳۰۰ش هنوز با مدرنیته و صنعتگری در مفهوم جدید آشنا نشده است، به‌طور قطع بستر مناسبی برای تولید اندیشه بازگشت به طبیعت نیست. با این حال، نگاه میرزاده عشقی به طبیعت، گریه‌برداری از نگاه شاعران سلف خود نیست و او همانند فرخی و عنصری و یا حتی برخی شاعران معاصرش به آسمان و کوه و دشت و جنگل نگاه نکرده است. عشقی در اشعار گونه دومش، نگاهی ساده، اما درونی به طبیعت اطراف خود دارد و با استفاده از «توصیف»، طبیعت را با دقت تمام به خدمت بیان احساسات خود در می‌آورد که عموماً با نوعی غم و اندوه، پریشانی و درماندگی همراه است. «بازتابانندن حالات روحی شاعر بر طبیعت و ایجاد همسانی و پیوند میان درون هنرمند و طبیعت بیرونی، پدیده‌ای نوظهور و رمانتیک است که در ادبیات کلاسیک فارسی به این صورت وجود نداشته است.» (جعفری، ۱۳۸۶: ۱۱۵). شاعر در این نمونه با ایجاد پیوندی همدلانه با جهان هستی، احساسات و عواطف خود را در طبیعت اطرافش آینه‌نگاری کرده است، ضمن اینکه فارغ از سنت تصویرسازی پیشینیان، چندین صورت بکر و تازه در شعرش می‌توان یافت:

نشسته‌ام به بلندی و پیش چشمم باز
به هر کجا که کند چشم کار، چشم انداز
فتاده بر سر من فکرهای دور و دراز
بر آن سرم که کنم سوی آسمان پرواز
فغان که دهر به من پر نداده چون شاهین...
فکنده نور مه از لابه‌لای شاخه بید
به جویبار و چمنزار خال‌های سفید
بسان قلب پر از یأس و نقطه‌های امید
خوش آنکه دور جوانی من شود تجدید

ز سی عقب بنهم پا به سال بیستمین

درون بیشه سیاه و سپید دشت و دمن
تمام خطه تجریش سایه و روشن
ز سایه روشن عمرم رسید خاطر من
گذشته‌های سپید و سیاه ز سوز و محن
که روزگار گهی تلخ بود و گه شیرین
به ابر پاره چو مه نور خویش افشانند
بسان پنبه آتش گرفته می‌ماند
زمن می‌رسد که کبکم خروس می‌خواند
چو من ز حسن طبیعت که قدر می‌داند
مگر کسان چو من موشکاف نازک‌بین...

(عشقی، ۱۳۵۰: ۱۷۴-۱۷۵)

توصیف‌های عشقی که به لحاظ تازگی و نوبودن و دوری از کلیشه‌های رایج ممتاز است، چنان با نگاه شخصی و فردی شاعر در آمیخته که نوعی تجدید خاطر و حدیث نفس‌گویی به‌شمار می‌آید. این ابیات بخشی از شعر «برگ بادبرده» است که در استانبول و به یاد وطن سروده شده:

به گردش برکنار بوسفور اندر مرغزاری
نگاهش دیده‌افروز
چه نیکو مرغزاری! طرف دریا در کناری
رهم افتاد دیروز
درختان را حریر سبز بر سر، زمین را از زمرد جامه در بر
به هرسو با گلی راز
نموده مرغی آغاز
افق ناگه چه بادی زد بر بخت درختان
قد جمله دو تا کرد
چه ترس آورد لرزش، بر همه رخت درختان
از آن جمله جدا کرد
ز شاخه برگگی و ورد از چمن برد
به هرسویش کشانید و بیازرد
دلش پر درد گرداند
رخش بس زرد گرداند
.....
مرا از دیدن آن حال یاد آمد زمانی

(همان، ۳۰۷)

۳-۳. فضا سازی با استفاده از عناصر طبیعی

هر چند استفاده از چنین تمهیداتی در شعر بیشتر شاعران گذشته و معاصر عشقی رایج بوده، خاستگاه ارزشی و رویکرد آنان با رمانتیک‌ها - که عشقی نمونه آشکار ایشان است - تفاوت آشکاری دارد. همچنان که می‌توان سنگ‌های قیمتی را بر پایه‌ای از طلا

ناب نشانند و بر گردن آویخت و به آن بالید، شاعران کلاسیک نیز ابر و آسمان و درخت و گل و کوه و دشت و خورشید را حمایل گردن شعر خود می‌کنند. یگانه شدن با طبیعت و تبدیل شدن به سنگ و ماسه و نور از عهده آنان بر نمی‌آید. عناصر طبیعت که در بسیاری از موارد تمامی فضای شعر را فرا می‌گیرد و ستون فقرات آن به‌شمار می‌آید، برای این شاعران تنها، ابزار خودنمایی ادبی و فخرفروشی کلامی است. اگر به نمونه اشعار شاعران طبیعت‌گرا و حتی شاعری مثل ناصر خسرو بنگریم که به هدف‌هایی ورای شعر می‌اندیشد، افراد بسیاری را در این گروه - البته با شدت و ضعف - می‌یابیم.

نگاهی گذرا به اشعار برجسته عشقی نشان می‌دهد او از اهمیت فضا سازی‌های آغازین شعرش - که تا حدودی بر مفهوم سنتی بראعت استهلال منطبق است - آگاه بوده است.^{۴۱} مقدمه نمایش‌نامه منظوم «کفن سیاه» چنان است که هر خواننده‌ای را همسو با اندیشه نویسنده به حضور در فضای تیره و غمناک زمینه داستان وادار می‌کند:

در تکاپوی غروب است ز گردون خورشید
 دهر مبهوت شد و رنگ رخ دشت پرید
 دل خونین سپهر از افق غرب دمید
 چرخ از رحلت خورشید سیه می‌پوشید
 که سرقافله با زمزمه زنگ رسید

در حوالی مداین به دهی
 ده تاریخی افسانه‌گهی

ده به دامان یکی تپه پناه آورده
 گرد تاریک‌وشی بر تن خود گسترده
 چون سیه‌پوش یکی مادر دختر مرده
 کلبه‌هایش همه فرتوت و همه خم‌خورده
 الغرض هیستی از هر جهتی افسرده

کاروان چون که به ده داخل شد
 هرکسی در صدد منزل شد
 (همان، ۲۰۱)

نمونه دیگری از مقدمه‌های موفق عشقی را می‌توان در «ایده‌آل یا سه تابلوی مریم» دید. شاعر در تابلوی نخست، مناسب با موضوع، به وصف طبیعت زیبای بیلاقات کوهستانی تهران در «انتهای بهار»، «اوایل گل سرخ» و در یک «شب مهتاب» می‌پردازد. اما هنگامی که در تابلوی دوم قصد دارد «روز مرگ مریم» را در همان فضا توصیف کند، غروب خورشید را در یک روز سرد پاییزی برمی‌گزیند:

دو ماه رفته ز پاییز و برگ‌ها همه زرد فضای شمران از باد مهرگان پرگرد
هوای در بند از قرب ماه آذر سرد پس از جوانی پیری بود چه باید کرد؟

بهار سبز به پاییز زرد شد منجر

به تازه اول روز است و آفتاب به ناز فکنده در بن اشجار سایه‌های دراز
روان به روی زمین برگ‌ها ز باد ایاز به جای آن شبی‌ام بر فراز سنگی باز

نشسته‌ام من و از وضع روزگار پکر

شعاع کم‌اثر آفتاب افسرده گیاه‌ها همگی خشک و زرد و پژمرده
تمام مرغان سر به زیر بال‌ها برده بساط حسن طبیعت همه به هم خورده

بسان بیرق غم سرو آیدم به نظر . . .

(همان، ۱۷۹)

حزن و افسردگی گسترده در فضای کلی این دو شعر، آغاز اندوهناک و تصویرهای غم‌آلود آمیخته با غروب، پاییز، پژمردگی و تاریکی در هر دو مشترک است.

۳-۴. توجه به فضاهای مبهم و ناشناخته

تخیل رمانتیک اصولاً مبتنی بر ابهام و ناشناختگی و بر پایه توجه به فضاهای وهم‌آلود و پررمز و راز شکل می‌گیرد. نمونه آشکار چنین فضایی را می‌توان در آغاز دو شعری دید که پیشتر ذکر شد. چه زمانی مناسب‌تر از تاریک‌روشنی دم غروب، شب مهتاب و نور کم‌رنگ ماه می‌تواند زمینه‌ساز چنین تخیلی باشد؟ «مهتاب به دلیل ایجاد فضای مبهم و سایه‌وار، زمینه مناسبی برای بیان حالات رمانتیک است. در فضای مهتابی قطعیت و صراحت از میان می‌رود. زمان و مکان نیز در شب مهتابی خیال‌انگیزتر است. به همین دلیل است که شب‌های مهتابی و نور کم‌رنگ ماه محبوب رمانتیک‌هاست.»

(فتوحی، ۱۳۸۶: ۱۲۶). توصیف غم‌انگیز طبیعت با فضاهایی چون غروب و مهتاب و تأملات غمبار شاعر درمانده و پریشان، به مرور زمان در شاعران نسل‌های پس از او به الگویی رایج تبدیل می‌شود. بخشی از تابلوی نخست «سه تابلوی مریم»، یعنی «شب مهتاب» را از نظر می‌گذرانیم:

...چو آفتاب پس کوهسار نمایان شد ز شروق از پس اشجار مه نمایان شد
هنوز شب نشده آسمان چراغان شد جهان ز پرتو مهتاب نورباران شد

چو نوعروس سفیداب کرد روی زمین

اگرچه قاعدتاً شب سیاهی است پدید خلاف هر شبه امشب دگرشیب است سپید
شما به هر چه که خوب است ماه می‌گویید بیا که امشب ماهست و دهر رنگ امید

به خود گرفته همانا در این شب سیمین

جهان سپیدتر از فکرهای عرفانی است رفیق روح من آن عشق‌های پنهانی است
درون مغزم از افکار خوش چراغانی است چرا که در شب مه، فکر نیز نورانی است

چنان‌که دل شب تاریک تیره است و حزین

(عشقی، ۱۳۵۰: ۱۷۴)

۳-۵. حضور مرگ و فضاهای وهم‌آلود مقابر و گورستان‌ها

ادگار آلن پو^{۴۲} «مرگ یک زن جوان و زیبا» را اساسی‌ترین مضمون شعر رمانتیک می‌دانست و اعتقاد داشت همه رازهای سربه‌مهر هستی در این مضمون نهفته است؛ عشق و مرگ، زیبایی و خوف، فناپذیری و جاودانگی (فرهادپور، ۱۳۷۳: ۲۵۳). پرسه زدن خیال در خرابه‌ها و گورستان‌های متروک قدیمی و غم و اندوه ناشی از اندیشیدن به مرگ و زوال، که در قرن هجده به ظهور «مکتب شعر گورستان»^{۴۳} در کنار رمانتیسزم اروپا انجامید (کادن، ۱۹۸۴: ۲۹۳ و ۵۸۸)، از دیگر ویژگی‌هایی بود که به‌ویژه در شعر میرزاده عشقی نشانه‌هایش نمایان شد. هرچند مرگ «معاشیق» در سنت فارسی‌زبانان امری تازه نیست، مرگ دختر جوان فریب‌خورده به‌گونه‌ای که رقت خوانندگان را برانگیزد آن هم در شعر انقلابی با شعارهای سیاسی، امری ابتکاری است که به‌عنوان فاجعه‌ای اساسی زیربنای نمایش «سه تابلوی مریم» را می‌سازد. «مریم» در واقع نماد مظلومیت وطن فریب‌خورده است و بخش مهمی از داستان - سرگذشت ایران - را پدر

مریم بر سر گور او روایت می‌کند. این مضمون در دو منظومه «کفن سیاه» و «رستاخیز شهریاران ایران» که در فضای تاریک و وهمناک خرابه و گورستان می‌گذرد، با تفاوت‌هایی اندک دیده می‌شود.

۳-۶. حضور شعر غنایی به‌مثابه نوع ادبی غالب در تفکر رمانتیک عصر

از مهم‌ترین دستاوردهای مفهوم جدید تخیل در زیبایی‌شناسی رمانتیسیم، ایجاد زمینه رشد و گسترش شعر تغزلی است. صدای اصلی در شعر غنایی رمانتیک، صدایی کاملاً فردی است. فردیتی تشخص‌یافته که در جوششی ناگهانی در شعر تمامی شاعران این نهضت ادبی آشکار می‌شود؛ اما در هریک با ویژگی‌ای جداگانه متمایز می‌شود: در وردزورث با مشاهده دقیق عالم خارج، در کیتس با حس زیبایی‌پرستی فوق‌العاده‌اش و در بلیک با نگاه مجازی و نمادینش به جهان اطراف (فورست، ۱۳۸۵: ۸۰-۸۴). این فردیت تشخص‌یافته در شعر میرزاده عشقی در مقام شاعری انقلابی تا حدودی به مرزهای شعر اجتماعی - سیاسی نزدیک می‌شود؛ اما شاعر نمی‌تواند به تلفیق عمیق این سه: احساسات فردی، اجتماعی و سیاسی خود دست یابد^{۴۴} و احساسات فردی او عموماً به‌شکلی خام و هیجان‌مدارانه مجال بروز می‌یابد.

فردیت من‌محور و خودآگاهی تشدیدشده رمانتیک‌ها آنان را به جانب اندوه و افسردگی و... لذت بردن از رنج می‌کشاند و این در حالی است که هنرمند رمانتیک خود را متفاوت با دیگران احساس می‌کند و در عین حال که دچار درماندگی است، تعالی‌جو و بلندپرواز نیز می‌شود (جعفری، ۱۳۷۸: ۲۰۲-۲۰۳).

برای نمونه به بخشی از مسمط «سرگذشت تأثرآور شاعر» اشاره می‌شود، درحالی‌که مضمون و شیوه بیان شعر و حزن و اندوه ناشی از وضعیت رقت‌بار شاعر، حال و هوای شاعران رمانتیک اروپایی را در پایان سده هجده^{۴۵} تداعی می‌کند.

در منتهالسیه خیابان بود پدید	تهران برون شهر، خرابه یکی بنای
گسترده مه، ز روزه شاخه‌های بید	فرشی که تا بد، ار بلرزد همی هوای
ساعت دوازده‌ست، هلا نیمه‌شب رسید	جز وای‌وای جغد نیاید دگر صدای
یک بیست‌ساله شاعری آواره و فرید	با هیکل نحیف و خیالات غم‌فزای...
ناگه سکوت پرده شب را ز هم درید	از دست حزن خویش، چو بگریست‌های

(عشقی، ۱۳۵۰: ۳۱۶)

۳-۷. کاربرد رنگ محلی در تخیل شاعرانه

حضور عناصری که در جغرافیای زیستی میرزاده عشقی معنای حقیقی می‌یابد، نقش مهمی در تشخیص شعر او دارد. عشقی از اوان نوجوانی در تهران اقامت داشت و با اینکه مولدش همدان بود، طبیعت بکر و دست‌نخورده بیلاقات اطراف پایتخت بیشتر او را تحت تأثیر قرار داده است.^{۴۶} بخش آغازین تابلوی اول از شعر «سه تابلوی مریم» چنین است:

اوایل گل سرخ است و انتهای بهار نشسته‌ام سر سنگی کنار یک دیوار
جوار دره در بند و دامن کهسار فضای شمران اندک ز قرب مغرب تار
هنوز بد اثر روز بر فراز اوین

نموده در پس که آفتاب تازه غروب سواد شهرری از دور نیست پیدا خوب...

(همان، ۱۷۴)

منظومه «نوروزی‌نامه» که با توصیف بهار استانبول و تداعی خاطرات عاشقانه عشقی آغاز شده و شاعر در آن افکار سیاسی خود را پی گرفته، از نمونه‌های خوبی است که رنگ محلی ویژه‌ای در آن هویدا است (جعفری، ۱۳۸۶: ۱۱۰-۱۱۱ و ۱۳۲). هم‌چنان‌که اشاره شد، میرزاده عشقی در آغاز جوانی چند سالی را در ترکیه به سر برد. تأثیر حال و هوای آن دیار بر اشعار او کاملاً نمایان است؛ از جمله در این شعر:

بتا دیشب در آن کشتی که بردی بر ما را نمی‌دانم خدا می‌بردمان یا ناخدا ما را...
بیا ای صبح نوروزی نظر کن منظر ما را ز دامن مدا بنگر فضایی بس مصفا را
ز نور تازه خورشید فرش سرخ دریا را عمارت قزل طورپاق از این پرتو مطلا را
همه باغات تازه سبز در اطراف آنجا را قز و آن تل در آب شگفت آر معما را
(عشقی، ۱۳۵۰: ۲۶۳ و ۲۶۸)

استفاده از فضاهای اطراف محل زندگی شاعر حتی در اشعار سیاسی او نیز دیده می‌شود و خواننده هنگام خواندن این اشعار، سروده‌های مسعود سعد سلمان را در حصار نای به یاد می‌آورد. در اینجا به بخش کوتاهی از قصیده «زندانی شدن شاعر» اشاره می‌شود که در تابستان ۱۳۲۷ق در زندان شهربانی سروده است:

خوشا اطراف تهران و خوشا باغات شمرانش خوشا شب‌های شمران و خوشا بزم مقیمانش

شب اندر صحن زرکنده مه است آن قدر آکنده
 که گردون است شرمنده ز یکتا ماه تابانش...
 من بیچاره درویشم نه در فکر کم و بیشم
 نه در اندیش تجربیشم، نه در تشویش بستانش
 نه من در بند در بندم نه بر زرکنده پابندم
 همانا قلهک افکندم، همی در بند خوبانش...
 (همان، ۳۴۵)

در اینجا سؤال و در واقع تردیدی که پیش می‌آید این است که آیا این حضور و رنگ محلی را در شعر عشقی باید تجربه‌ای صادقانه دانست یا صرفاً اشارات زودگذری از جنس تداعی‌های لغوی و یا عادات کلامی و سبکی او؟ اگر نه در همه موارد، دست کم در بسیاری از اشعار او سایه این شک سنگینی می‌کند؛ به ویژه که این رنگ محلی عموماً در اشاره به نام خاص مکان‌ها مصداق می‌یابد و از سایر موارد مانند توجه به آداب و رسوم محلی و فرهنگ عامه اثری دیده نمی‌شود.

۳-۸. ضعف تخیل

اصالت مدرنیته در میراث میرزاده عشقی چنان اهمیتی دارد که سستی کلام او را در حوزه‌های دستوری و عروض شعری کم‌رنگ می‌کند و بروز ضعف و خطا در زمینه ویژگی‌های تکنیکی شعر عشقی را می‌توان از لوازم هرگونه نوگرایی و تا حدودی طبیعی دانست (نک: شفیع کدکنی، ۱۳۸۰: ۴۱-۴۳)؛ با این همه ضعف تخیل در بخش‌هایی از شعر او، به ویژه در نمایش‌نامه‌ها و اشعار روایی‌اش می‌تواند از جنبه‌هایی فراتر از حوزه‌های تکنیکی بررسی شود.

حضور مضامینی که با بررسی تمام جوانب مطرح شده در شعر عشقی بی‌ریشه به نظر می‌رسد، مضامینی که نه پیشینه‌دار است و نه از آبشخور تجدّد و مدرنیته ایرانی مایه می‌گیرد و نه حتی در تفکر میرزاده عشقی در مقام شاعری مبارز و انقلابی معمول می‌نماید، بیشتر به رونویسی و تقلید از رمانتیک‌های اروپایی شباهت دارد. مرگ‌اندیشی در شعر او از این گونه موارد است. اگر میرزاده عشقی را شاعری انقلابی با سری پرشور و عصیان‌بی‌محابا بدانیم، آرزوی مرگ کردن از سوی او عجیب به نظر می‌آید. بی‌توجهی جهان سفله به «مشاهیر» در طول تاریخ، گلابی مشترک همه ادبا و علما بوده است؛ اما گلابی از روزگار و اظهار کراهت و بیزارگی و نفرت، سخنی دیگر است و

آرزوی مرگ کردن با ترکیباتی چون «عروس مرگ» دیگر. شاهد مثال‌هایی هم که او در اثبات قدرناشناسی دنیا می‌آورد: مولیر (فرانسوی)، ویلیام شکسپیر (انگلیسی)، جوردانو برونو (آلمانی) ژان ژاک روسو (فرانسوی) تأیید دیگری بر بیگانه‌بودن این نگرش اوست. بعضی از ابیات این قصیده که «زندگی و مرگ من» نامیده شده است:

گرسنه چون شیرم و برهنه چو شمشیر	برهنه‌ای شیرگیر و گرسنه‌ای شیر
برهنه‌ام دست‌گیری‌ام نکنند کس	دست نگیرد کسی به برهنه شمشیر...
مرده شو این مرده دوست مردم ببرد	گشته فقط حب مرده درشان تخمیر
بی‌سر و وضعم چو اغلی ز حکیمان!	گرسنه ماندم چو اکثری ز مشاهیر!...
باری از این عمر سفله سیر شدم سیر	تازه جوانم ز غصه پیر شدم پیر!
پیرپسند ای عروس مرگ! چرایی؟	من که جوانم چه عیب دارم بی‌پیر؟

(عشقی، ۱۳۵۰: ۳۴۲-۳۴۴)

نکته قابل توجه دیگر، ضعف ساختار داستانی در اشعار روایی میرزاده است؛ برای مثال نمایش «سه تابلوی مریم» - که برجسته‌ترین اثر عشقی است - در ساختار کلی خود پیرنگ استوار و منطقی ندارد و فقدان نگاه عمیق و ریشه‌یابانه به موضوع، ضعف روایی آن به‌شمار می‌آید. در ذکر فریب‌خوردگی مریم، شاعر فقط به عامل بیرونی فاجعه پرداخته که جوانک اشراف‌زاده شهری است و از عوامل دیگر غفلت ورزیده است. پدر مریم و حتی خود او و نیز اطرافیان و دیگر عوامل اجتماعی و محیطی مورد بی‌توجهی قرار گرفته‌اند. به این ترتیب، شعر عشقی - به‌ویژه هنگامی که به تشخیص حضور هنرمندانه او می‌انجامد - در عمق خود بیش از رمانتیسزم اجتماعی به حوزه رمانتیسزم احساساتی گرایش می‌یابد. این توجه گذرا و عدم ریشه‌یابی حوادث که سبب سستی طرح و پیرنگ قصه می‌شود، سرانجام به ضعف تخیل شعری می‌انجامد.

نتیجه‌گیری

توجه به تخیل و ظرفیت‌های آن به‌عنوان یکی از منابع کسب معرفت، از اساسی‌ترین ویژگی‌های مکتب رمانتیسزم است، درحالی‌که پیش از آن «خیال و تخیل» در چنان مرتبه نازلی قرار داشت که در مرحله شناخت آدمی از هستی، یارای هم‌ارزشی با عقل

یا حسّ را نداشت. اما حضور رمانتیک‌ها در قرن هجدهم با تغییر معیارهای اندیشگی، انقلابی را در نظام فکری جهانی سبب شد. هرچند این تغییر بنیادین، ظاهری واحد با کلیت منسجم یک نظام را داشت، در درون خود به شدت متفاوت و حتی متناقض بود. گستردگی رمانتیسیم در سال‌های آتی، دسته‌بندی نقاط افتراق و تفاوت‌های درونی آن را دشوار کرده است. با این حال، بررسی‌ها نشان می‌دهد امکان تشخیص وجوه تمایز و دسته‌بندی آن دست‌کم در مراحل ابتدایی این مکتب - در دو بعد زمان و مکان معادل با اروپای قرن هجده و نوزده - وجود دارد و می‌توان براساس شاخصه‌های فردی پیشروان آن، نوعی رده‌بندی متمایزکننده را پیشنهاد کرد. بنابراین، فردیت متمایز این افراد: ویلیام بلیک در نگرش شهودی به هستی، کولریج در نگرش خردمدارانه‌اش به خیال و تخیل به‌عنوان نظریه‌پرداز مکتب، وردزورث در نگرش وحدت‌مدارش به انسان و طبیعت، جان کیتس با نظریه تخیل غیرشخصی و اصالت احساس و شلی در نگرش متعالی‌اش به تخیل مشهود و آشکار می‌شود.

اما در ایران جریان رمانتیسیم بر مبنای ویژگی‌های خاص فرهنگی و سیاسی نمودی دیگر می‌یابد. حضور مشخص رمانتیسیم در ایران با پدیداری جنبش آزادی‌خواهانه مشروطه مقارن است. به نظر می‌رسد تحت تأثیر همین مسئله، «رهایی از هرگونه اسارت و قید و بند» - که یکی از شاخصه‌های رمانتیسیم اروپا در دوره انتقال بوده - در نظام ارزشی تجددطلب ایرانی تشخص ویژه می‌یابد و این تشخص گاهی چنان شدت می‌گیرد که به تشنّت آرا و تناقض افکار در شکل کلان این مکتب یا صورت فردی آن می‌انجامد. این امر که به‌ویژه در شعر شاعران این دوره - دوره انتقال از کلاسیسم به رمانتیسیم - به چشم می‌خورد، عدم انسجام ساختار و صورت را در پی دارد. شاعر رمانتیک مایل است در عرصه حیات ادبی‌اش نیز آزادی را تجربه کند؛ پس، از ورود به میدان‌های ناشناخته و رعایت نکردن سنت‌های حاکم نمی‌هراسد.

از بین شاعران ایرانی، میرزاده عشقی به دلیل مدرنیت حاکم بر اندیشه و گسستگی از سنت‌های رایج در فرهنگ ایرانی، وضعیت ویژه‌ای دارد. او با اینکه شخصاً وابسته به گروه پیشرویی است که در رأس هرم متجددان دوران خود قرار دارد، به‌علت حضور در جامعه‌ای شدیداً سنتی، سعی در حفظ جنبه‌هایی از فرهنگ جامعه خود نیز

دارد. این مسئله گاه به تناقضی می‌انجامد که در بررسی شاخصه‌های شعر او آشکار می‌شود؛ از آن جمله است:

حضور پررنگ فردیت شاعر در مقابل گره‌خوردگی احساسات شخصی او با عواطف اجتماعی؛ توجه به طبیعت محیطی برای ایجاد فضا سازی‌های مناسب در مقابل بی‌توجهی به رنگ محلی اشعار و عدم استفاده از عناصر محلی؛ مرگ‌اندیشی و تسلط فضاها و هم‌آلود در مقابل اندیشه‌های انقلابی و روحیه مبارزه‌جو.

نگارنده هر چند معتقد است بخشی از این تناقض از سرشت متناقض رمانتیسزم سرچشمه می‌گیرد، تأثیر غیرنهادینه و خام رمانتیسزم اروپا را نیز مسلم می‌داند. تشخیص میزان درجه این تأثیر - از یک تا صد بحث و مجال دیگری می‌طلبد.

پی‌نوشت‌ها

1. Robert Sayre & Michael Löwy

2. Lilian R. Furst

۳. معادل فارسی معرفت‌شناسی Epistemology و معادل رایج و امروزی آن Theory of Knowledge است.

4. Theaetetus

5. I, Mavrodes George

6. Henri-Louis Bergson

7. Heraclitus

۸. سوفسطاییان گروهی از دانشمندان یونانی بودند که انسان را معیار همه‌چیز می‌دانستند و معتقد بودند حقیقت همان است که ما با حواس آن را درک می‌کنیم. فلسفه سوفسطایی در اواخر سده پنجم و اوایل سده چهارم پیش از میلاد رونق گرفت. اعتقاد آنان، اصالت تجربه در مقابل اصالت عقل بود و اخلاق را امری نسبی و تابع شرایط تاریخی می‌دانستند و هیچ حقیقت عقلانی ثابتی را نمی‌پذیرفتند. پروتاگوراس و گرگیاس از مشاهیر سوفسطایی‌اند.

۹. اپیکوریان، پیروان اپیکور (۳۴۱-۲۷۰ ق.م)، معتقد به اصالت ماده و شناخت حسی بودند.

10. Pyrrho

11. Sextus Empiricus

12. Francis Bacon

13. New Instrument

14. Thomas Hobbes

15. John Locke

16. John Stuart Mill

17. George Berkeley

18. David Hume

۱۹. فیلسوف فرانسوی معتقد به اصالت عقل (وفات ۱۶۵۰م).

20. Gottfried Wilhelm von Leibniz

21. Immanuel Kant

22. Berlin

23. David Novitz

24. Maurice Bowra

25. Tom Paine

26. Rene Wellek

27. John Keats

۲۸. مطالعه مقاله موريس باوره - از منابع همین مقاله - در رسیدن به این تقسیم‌بندی کارساز بوده است؛ با این توضیح که در این بحث به مصادیق و تعینات نپرداخته و از بررسی کارکرد زبان و چگونگی استفاده از عنصر خیال که در حیطه مباحث نظری نمی‌گنجد، چشم پوشیده شده است.

29. William Blake

30. R. L. Brett

31. Samuel Taylor Coleridge

32. William Wordsworth

۳۳. David Hartley (۱۷۵۷-۱۷۰۵م) هارتلی نخستین کسی بود که نظریه تداعی را برای تبیین

انواع فعالیت‌های ذهنی به کار بست.

34. Percy Bysshe Shelley

۳۵. درباره منظومه روایی «افسانه» از نیما یوشیج و تأثیر آن بر «سه تابلوی مریم» عشقی، نک: آرین‌پور، ۱۳۵۷: ۳۷۷/۲؛ شفیع کدکنی، ۱۳۸۰: ۴۱ و ۱۱۰؛ جعفری، ۱۳۸۶: ۱۲۹-۱۳۰. هرچند چگونگی این تأثیر و جایگاه و ویژگی‌های هر یک از این دو شعر زمینه بحث مفصلی را می‌طلبد، باید گفت با وجود برتری‌های کلامی بی‌شماری که در «افسانه» یافت می‌شود، ساختار نمایشی - روایی اشعار عشقی اصولی‌تر و استوارتر است.

36. The Rime of the Ancient Mariner

37. Christabel

38. J.A. Cuddon

۳۹. با توجه به تفاوت‌هایی که در چاپ بعضی اشعار عشقی هست، در بعضی ارجاعات ذکر صفحات مرتبط با هر دو مأخذ این مقاله لازم آمد. این تفاوت‌ها به‌ویژه در نمایش‌نامه‌های مشهور عشقی، بسیار قابل توجه است (نک: میرانصاری، ۱۳۸۶: ۱۱-۱۲).

۴۰. نمود این ویژگی را حتی در برخی از اشعار سیاسی او می‌توان مشاهده کرد؛ مانند منظومه «جمهوری سوار» (عشقی، ۱۳۵۰: ۲۷۷-۲۸۰) که نوعی شعر تمثیلی است.

۴۱. اما اینکه چرا در سایر اشعارش نیز تا این اندازه به تصویرسازی‌های طبیعی اهمیت نداده است، به اهداف انقلابی و نگرش سیاسی وی مربوط می‌شود. در بسیاری از موارد، شعر او بیانیه‌ای سیاسی است که شاید به‌منظور تأثیرگذاری بیشتر، شکل منظوم به‌خود گرفته است.

42. Edgar Allan Poe

43. Graveyard School of Poetry

۴۴. عمر کوتاه شاعر و نیز تب‌وتاب خاص دوره مشروطه را می‌توان از عوامل این بازدارندگی دانست.

۴۵. برای مثال می‌توان به شاتوبریان و اثر مشهورش *رنه* اشاره کرد.
۴۶. او اشعاری نیز در وصف زادگاهش دارد؛ از جمله قصیده الوند و همدان (عشقی، ۱۳۵۰: ۳۲۹).

منابع

- آراین پور، یحیی. (۱۳۵۷). *از صبا تا نیما*. ج ۲. چ ۵. تهران: شرکت سهامی کتاب‌های جیبی.
- باوره، موریس. (۱۳۷۳). «تخیل رمانتیک». ترجمه فرحید شیرازیان. *ارغنون*. ش ۲. صص ۵۶-۷۶.
- برت، ریموند لارنس. (۱۳۸۶). *تخیل*. ترجمه مسعود جعفری. چ ۳. تهران: مرکز.
- برلین، آیزیا. (۱۳۸۵). *ریشه‌های رمانتیسزم*. ترجمه عبدالله کوثری. تهران: ماهی.
- پاینده، حسین. (۱۳۷۳). «ریشه‌های تاریخی و اجتماعی رمانتیسزم». *ارغنون*. ش ۲. صص ۱۰۱-۱۰۸.
- جعفری، مسعود. (۱۳۷۸). *سیر رمانتیسزم در اروپا*. تهران: مرکز.
- _____ . (۱۳۸۶). *سیر رمانتیسزم در ایران*. تهران: مرکز.
- حق‌شناس، علی محمد. (۱۳۸۲). *زبان و ادب فارسی در گذرگاه سنت و مدرنیته*. تهران: آگه.
- دادبه، اصغر. (۱۳۸۰). *کلیات فلسفه*. چ ۲۱. تهران: پیام نور.
- سه‌یر، رابرت، و میشل لووی. (۱۳۷۳). «رمانتیسزم و تفکر اجتماعی». ترجمه یوسف اباذری. *ارغنون*. ش ۲. صص ۱۱۸-۱۱۹.
- سیدحسینی، رضا. (۱۳۵۸). *مکتب‌های ادبی*. ج ۱. چ ۷. تهران: کتاب زمان.
- شفیع کدکنی، محمدرضا. (۱۳۸۰). *ادوار شعر فارسی*. چ ۲. تهران: سخن.
- شمس، منصور. (۱۳۸۲). *آشنایی با معرفت‌شناسی*. قم: آیت عشق.
- صانعی دره‌بیدی، منوچهر. (۱۳۸۴). *مبانی اندیشه‌های فلسفی*. تهران: امیرکبیر.
- عشقی، میرزاده. (۱۳۵۰). *کلیات مصور میرزاده عشقی*. به کوشش علی‌اکبر مشیرسلیمی. تهران: امیرکبیر.
- _____ . (۱۳۸۶). *نمایش‌نامه‌های میرزاده عشقی*. به کوشش علی میرانصاری. تهران: طهوری.
- فتحی‌زاده، مرتضی. (۱۳۸۴). *جستارهایی در معرفت‌شناسی معاصر*. قم: طه.

- فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۶). *بلاغت تصویر*. تهران: سخن.
- فرهادپور، مراد. (۱۳۷۳). «شیطان، ماخولیا و تمثیل». *ارغنون*. ش ۲. صص ۲۵۱-۲۷۱.
- فورست، لیلیان. (۱۳۸۵). *رمانتیسیم*. ترجمه مسعود جعفری. چ ۴. تهران: مرکز.
- ملکیان، مصطفی. (۱۳۷۷). *تاریخ فلسفه غرب (درس گفتارها)*. دفتر همکاری حوزه و دانشگاه.
- _____ (۱۳۸۰). *معرفت شناسی (درس گفتارها)*. به کوشش عباس خسروی. با همکاری دانشگاه امام صادق.
- نویتس، دیوید. (۱۳۸۳). «زیبایی شناسی و نظریه شناخت». ترجمه مشیت علایی، *دایره المعارف زیبایی شناسی*. تهران: گسترش هنر، مرکز مطالعات و تحقیقات هنری. صص ۳۴۵-۳۴۸.
- ماوردس، جورج آی. (۱۳۸۶). *باور به خدا: مطالعه‌ای در باب معرفت شناسی دین*. ترجمه مسعود خیرخواه. تهران: علم.
- میرانصاری، علی. (۱۳۸۶). *نمایش نامه‌های میرزاده عشقی*. تهران: طهوری.
- ولک، رنه. (۱۳۷۷). *تاریخ نقد جدید*. ترجمه سعید ارباب شیرانی. ج ۱. چ ۲. تهران: نیلوفر.
- _____ (۱۳۷۹). *تاریخ نقد جدید*. ترجمه سعید ارباب شیرانی. ج ۲. چ ۲. تهران: نیلوفر.
- Cuddon, J.A. (1984). *A Dictionary of Literary Terms*. Middlesex, England: PenguinBooks.