منوچهر بشیری‌راد

سیری در رئالیسم

نزدیک به دو قرن است که واژه رئالیسم (واقع‌گرایی) به‌صورتی رسمی وارد جهان ادبیات و اندیشه هنری گردیده است. حتی هنگامی که «شانفلوری» رمان‌نویس فرانسوی در نیمه اول قرن نوزدهم «مانیفست رئالیسم» را تدوین می‌نمود نقشی این‌چنین قاطع و تعیین‌کننده برای آن پیش‌بینی نمی‌کرد. در زمانی اندک، میدان چالش اندیشه‌های ادبی در تصرّف رئالیسم درآمد و همهٔ تشنگان عدالت اجتماعی به‌دور این نجات‌بخشی که با افتخار چهرهٔ زمینی‌اش را نمایان می‌کرد حلقه زدند.

اکنون وقت آن رسیده بود که توده‌های بی‌نام و نشان از قلمرو بسته ادبیات فولکلوریک بیرون بیایند و با تکیه بر مبانی زیباشناسی علمی، حریفان فاخرپوش و برج عاج‌نشین خود را از صحنه به‌در کنند.

با وجود این که پاره‌ای از نویسندگان رئالیست تمایلات سیاسی خاصی را تعقیب می‌کردند و هیچ‌گونه گرایشی به حاکمیت توده‌ها نداشتند، اما نهایتاً «رئالیسم» در طی پیشروی پرشور و مقاومت‌ناپذیر خود با علایق توده‌ها پیوندی ناگسستنی برقرار کرد.

بالزاک که با نبوغ ادبی و طنز ویرانگرش تا اعماق کوچک‌ترین جزییات نفوذ می‌کرد و پرده از نیروهای عظیم اجتماعی و اقتصادی حاکم بر توسعه و رشد تاریخی برمی‌داشت ــ و از این‌رو یکی از ژنرال‌های جنجال‌برانگیز امپراتوری ادبیات رئالیستی محسوب می‌شود ــ خود ستاینده و توجیه‌گر مالکان بزرگ اشرافی بود و فلوبر که رمان «مادام بوواری»اش کتاب مقدس رئالیسم نام گرفته است، نویسندگان را از به‌کارگیری هرگونه هدف اخلاقی روشن یا نظریه‌های سیاسی، اجتماعی یا مذهبی در رمان منع می‌کرد.

با تمام این‌ها رئالیسم توانست بر فراز گرایش‌های شخصی نمایندگانش قرار گیرد و بعدها با شجره‌نامهٔ علمی ـ فلسفی‌ای که مریدانش برایش یافتند، سالیان دراز بر اریکهٔ اندیشهٔ ادبی تکیه زد.

اقبال یا شاید هم بداقبالی رئالیسم از آن‌جایی آغاز شد که در سر راه طرفداران فلسفه علمی، که خود را پیشگامان طبقه زحمتکش می‌دانستند قرار گرفت.

آنان او را که در کوچه‌پس‌کوچه‌های پاریس پرسه می‌زد به محافل زیرزمینی خود کشیدند و تحت آموزه‌های انقلابی خود، پیراستند و در آخر، بلندترین جایگاه فرهنگی و فکری سرزمین شوراها را در اختیارش گذاشتند. از آن‌پس در پسِ رئالیسم رنگ‌پریدهٔ اروپا قدرت سیاسی پولادینی قرار گرفت که امپراتوری فکری نوینی را تدارک می‌دید. برای نخستین‌بار نمایندگان این امپراتوری، بیرون از هرگونه تردیدی به اثبات رساندند که تاریخ هنر بر پایه‌های «رئالیسم و ضد رئالیسم» بنا گردیده است. اگرچه این تقسیم‌بندی بعدها از سوی طرفدارانش مورد ارزیابی انتقادی واقع شد، اما شکل رسوب‌یافته آن در تمامی تحلیل‌هایی از این‌دست، باقی ماند. دیگر واژه «ضد رئالیسم» تعبیری کفرآمیز محسوب می‌گردید.

دوپاره‌کردن هستی و پدیده‌ها، ریشه در ذات فلسفه علمی داشت که همواره خود را حامی رئالیسم می‌دانست و بعدها این حمایت به قیمومیت مطلق تغییرشکل یافت.

این دوپارگی بیش از آنکه جنبه هستی‌شناسانه داشته باشد، ماهیتی ارزشی داشت. تصویر سیاه و سفیدی از عالم هنر و خلاقیت ادبی که سال‌ها به‌عنوان تنها نمونهٔ حقیقی در قاب ذهن اغلب هنرمندان و منتقدان جای‌گرفت. دیگر سخنانی چون «بگذارید فراموش نشود که رئالیسم و مدرنیسم دشمنان آشتی‌ناپذیر و سوگندخورده هستند» یا «مبارزه میان رئالیسم و مدرنیسم تمام هنرها

صحنه نقدهای ادبی را پُر کرد. این دوپارگی در نوشته‌های لوکاچ که یکی از بانفوذترین منتقدان ادبی معاصر است بدین‌شکل طرح می‌گردد:

درک ایستای واقعیات در ادبیات مدرنیست یک حالت گذرا نیست بلکه ریشه آن در ایدئولوژی مدرنیسم نهفته است. به‌منظور شناخت تمایز اساسی مدرنیسم و رئالیسمی که از هومر گرفته تا توماس‌مان و گورکی تحول و تکامل را مضمون اساسی ادبیات قرار داده است، ما باید زیربنای ایدئولوژیک آن را ژرف بکاویم.

مدرنیسم یکی از بی‌شمار مترادفاتی است که طرفداران فلسفه علمی برای واژه «ضد رئالیسم» به‌کار می‌بردند و در تشریح جنبه‌های ارزشی و اخلاقی آن به دقتی سخت و موشکافانه مسلح بودند.

بعد از مدتی آنانی که با داغ «ضد رئالیسم» مشخص شده بودند، برای رهایی از سنگینی القابی چون، واپسگرا، منحط و ضد بشر، در مقابل رئالیست‌های انسان‌دوست صف‌آرایی کردند و پرچم خویش را برافراشتند، شگفت این‌که بر پرچم آنان نیز نقش آتشین رئالیسم زبانه می‌کشید. دیگر از هرسو فریاد طرفداری از رئالیسم شنیده می‌شد. کسانی که بی‌هیچ تردیدی کافکا را در دستهٔ مدرنیست‌ها قرار می‌دادند و معتقد بودند که «برای کافکا خردستیزی جای درک حقیقی واقعیت عینی را می‌گیرد» یا «شیوه کافکا نمونهٔ تمام‌عیار برداشت تمثیلی مدرنیسم است که نهایتاً به نابودی نفس ادبیات می‌انجامد»؛ اکنون به‌وضوح این جمله را می‌شنیدند که «کافکا نویسنده‌ای است رئالیست». غیر از کافکا نویسندگان و حتی مکتب‌های مختلفی طعم این مصاف را چشیدند. آندره برتون به‌همراه مکتبش که با نام سوررئالیسم مشخص می‌شود از این کشاکش بی‌بهره نماند. دسته‌ای مکتب او را عصیانی بر ضد تاریخ و انسان متمدن می‌دانند که سعی در استقرار حکومت مطلقه غرایز دارد. به‌عقیده آنان، سوررئالیست‌ها آنچه را بوده و آنچه را هست یکباره مردود شمردند، بی‌آن‌که از آنچه خواهد بود بویی برده باشند. به‌طور کلی مبدأ این مکتب نزد آنان آنارشیسم لجام‌گسیخته است. اما برتون در نوشته خود «درآمدی به گفتار دربارهٔ کمبود واقعیت» اثبات می‌کند رئالیسم فلسفی سده‌های میانه پایه علمی نداشته و صرفاً واکنشی شاعرانه بوده است و این مکتب اوست که به قلب رئالیسم راه یافته است و به‌سرعت از گسترهٔ مبتذل عقاید می‌گذرد تا به گسترهٔ جادویی واژه‌ها برسد. او پیوند میان سوررئالیسم با جهان بیرون را با این جملهٔ جسورانه کامل می‌کند که دستاوردهای علوم به‌مراتب بیش از هر فکری، استوار به سوررئالیسم است.

نمونه دیگری از مجادلهٔ تناقض‌آمیز، کوششی است که در جهت معرفی «رمان نو» صورت گرفته است. برخی در تعریف آن می‌نویسند «رمان نو، رمان آزمایشی و ضد رئالیستی است که به وسیله گروهی از نویسندگان فرانسوی مثل آلن روب گری‌یه، ناتالی ساروت و کلود سیمون در دهه ۱۹۵۰ باب شد. به این نام‌ها می‌توان نام ساموئل بکت، نویسنده ایرلندی را نیز اضافه کرد.» و گروه مقابل در شرح همین پدیده ادبی می‌گویند: «اگر واژه رئالیسم را به معنای آفرینش جهانی بگیریم که ساختارش شبیه ساختار اساسی واقعیت اجتماعی است که اثر در چارچوب آن نوشته شده است، آنگاه ناتالی ساروت و روب‌گری‌یه در ردیف قاطع‌ترین نویسندگان رئالیست ادبیات معاصر فرانسه جای می‌گیرند.»

بعد از چند دهه مفهوم رئالیسم آن‌چنان مرزهای معنا را درهم نوردید که دیگر هیچ‌کس نمی‌توانست آن را در قالب معنای روشنی بگنجاند. رئالیسم خود را در ردیف بحث‌انگیزترین واژگان بشری بالا کشید و مقامی معادل «خوبی»، «زیبایی» و «هستی» یافت. پاره‌ای بر این عقیده شدند که «تمام هنرها رئالیستی است» و کسانی دیگر آموزه «واقعیت بی‌مرز» را طرح افکندند و در آن رئالیسم را به همان اندازه نامحدود و قادر به انجام هر کاری دانستند که خودِ شناخت انسان را. بنابراین

آموزه تمام آثار هنری بیانگر مطلق حضور انسان در جهان است پس می‌توان بسیاری از پدیده‌های ضد رئالیسم را در حوزه رئالیسم گنجاند؛ با این توجیه که این‌ها هم بخشی از واقعیت را تشکیل می‌دهند.

سرانجام این درهم‌ریختگی آن شد که رئالیسم برای کسب هویت و تعریفی دقیق از خود اقلیم ادبیات را که وطن حقیقی‌اش بود ترک گفت و آواره دشت‌های پهناور فلسفه شد.

ارنست فیشر نویسندهٔ اتریشی می‌گوید: مفهوم رئالیسم در هنر متأسفانه هم سست و هم نامبهم است و نجیب محفوظ ملغمه‌ای از هر چیز را رئالیسم می‌نامد، او می‌گوید: «من رئالیسم را طور دیگری می‌فهمم طوری که همهٔ سبک‌ها از رمانتیسم و کلاسیسم و غیره را دربر می‌گیرد.» ادامه می‌دهد: «پس اگر نویسنده‌ای اعتقاد داشت که در جامعه‌اش چیز معناداری پیدا نمی‌شود، همه‌چیز در حال فروریختن است و دارد ارزش خودش را از دست می‌دهد، از واقع‌گرایی است که این نویسنده نهیلیست (نیست‌انگار) باشد.»

البته طرفداران پروپاقرص رئالیسم متوجه وخامت اوضاع شدند و در فکر چاره افتادند و اصطلاحاتی هم‌چون «رئالیسم بی‌تزویر»، «رئالیسم محدود» و «گسترده» را باب کردند، اما این تلاش‌های هرچند صمیمانه، ره به جایی نبرد و مفهوم آن هم‌چنان در بحران باقی ماند. آیا با نوشدارویی که در لابراتوارهای فلسفه علمی تهیه می‌شد این پهلوان زخم‌خورده در میدان ادبیات جانی تازه گرفت و شکوه ازدست‌رفته‌اش بازگشت؟

از آن هنگام که پهلوان ازنفس‌افتادهٔ ما را برای توانبخشی به بارگاه فلسفه بردند، دودمانش را به‌باد دادند. این سلحشور میدان ادبیات مانند بسیاری از همگنان خود مدتی در بارگاه فلسفه این‌سو و آن‌سو کشیده شد تا عاقبت در بخش «دلالت‌های لفظی» بایگانی گردید. در این مکان بود که عالیجناب فلسفه خطاب به رئالیسم فرمود: «هیچ مفهومی دارای چنان حد و مرزی نیست که جایی برای شک و تردید باقی نگذارد، محال است که مفهومی مانند «واقعیت» با دقت مطلق تعریف گردد چنان‌که تمام راه‌های شک بسته شود و تعریف ما قطعیت پیدا کند. شما دارای طیفی از معنا هستید که معنایتان به زمینه صحبت بستگی دارد و از دست ما برایتان کاری ساخته نیست.» از این لحظه بود که رئالیسم خرقه تاریخ به دوش افکند و در قسمت کوچکی از معرفت بشری جای‌گرفت، اگرچه هنوز جای پایش را می‌توان در گوشه‌کنار جهان یافت.

بررسی تاریخ رئالیسم برخلاف پژوهش در حقیقت معنای آن، کاری بس آسان است. کتاب‌ها و رساله‌های گوناگونی با این عنوان نوشته شده است. و در طول چندین دهه، شماری از فرهیخته‌ترین مغزها بدین‌کار اشتغال داشته‌اند؛ اما سهم عمدهٔ این تلاش پی‌گیر و خستگی‌ناپذیر را باید از آن طرفداران مارکس دانست.

اکنون ما به این مکتب به‌مثابه پدیده‌ای تاریخی در اندیشه ادبی می‌پردازیم و مراحل پیدایش، رشد و تحولش را بازنویسی می‌کنیم. در آخر نسبت میان آن را با رئالیسم جادویی که اصطلاحی نسبتاً جدید است بررسی خواهیم کرد.

لوناچاوسکی در کتاب «درباره ادبیات» می‌گوید: «منتقد پیشرو در درجه اول جوهر اجتماعی اثر را هدف تحلیل خود قرار می‌دهد.» این گفته موجز ماهیت اصلی تمام آثار رئالیستی را آشکار می‌کند. در این مکتب به همان قول سنتی ارسطو می‌رسیم که: بشر حیوان اجتماعی است. قول ارسطو در مورد کلیه آثار ادبی بزرگ رئالیست صادق است.

نویسندگان رئالیست علی‌رغم تمام گوناگونی‌شان همیشه پیروان پابرجای بنیادی‌ترین اصول اساسی و خصلت هنر رئالیسم باقی می‌مانند، آن‌ها همیشه نویسندگانی «اجتماعی» بوده و خواهند بود.

در شرح هدف رئالیسم که معنای آن را نیز می‌توان

از همین‌جا استنتاج نمود باید گفت هدف آن تصویر راستین واقعیت است. به اعتقاد بالزاک نمایندگان «ادبیات عقیدتی» نامی که او به رئالیسم می‌داد «از بحث می‌گریزند، خیالبافی را دوست ندارند و می‌خواهند به نتایجی ملموس برسند.

مقوله اصلی و معیار ادبیات رئالیستی تیپ (نوع) است. اصل «تیپ‌سازی» (Typification) روح متحول و در حال حرکت اجتماع را در فرد انسانی عینیت می‌بخشد. تیپ زاییدهٔ تحولات و تمایلات اجتماعی است که در وجود افراد تجسم یافته است. اگر قرار است تحلیل اجتماعی محیطی که شخصیت‌ها در آن به فعالیت می‌پردازند رئالیستی باشد، نویسنده باید واقعیت را با تجلیات تعیین‌کننده و تیپیک آن که در عرصه روابط اجتماعی انسان‌ها وجود دارند و از منشور فرد فرد شخصیت‌ها می‌گذرد، ببیند و ترسیم کند. بنابراین شخصیت تیپیک یعنی شخصیتی که بیانگر وجوه ذاتی واقعیت است. برای پی‌بردن به جمله اخیر باید ذکر کرد که «وجوه ذاتی واقعیت» در مفهوم هگلی آن به‌کار رفته است و به زبان ساده همان حرکت تکاملی تاریخ است که بر بنیاد نیروهای متخاصم شکل می‌پذیرد. ماکسیم‌گورکی می‌گوید نویسندگان با قریحه، آن‌هایند که در مشاهده، مقایسه و گزینش ویژگی‌های اصلی طبقاتی، مهارت دارند و می‌توانند این ویژگی‌ها را در تصویر واحدی (تیپ) متجلی نمایند.

در ارتباط با مقوله «تیپ» مسئله «گزینش» نیز طرح می‌گردد. رئالیسم در تعبیر و تفسیری که از واقعیت به‌عمل می‌آورد در واقع نوعی «تصفیه» را چه در ارتباط با مضمون این واقعیت و چه در ارتباط با اشکال آن اجرا می‌کند به‌عبارت دیگر با حذف برخی از وجوه اشیا و گزینش پاره‌ای دیگر از این ابعاد گوهر آن‌ها را برملا می‌نماید. **ارزشِ فی‌نفسهٔ امرِ مستند همیشه جنبه مستحکمی ندارد.** رویداد زندگی چنان‌که بدون روح انتقادی و بدون عمل گزینش هدایت‌کننده و سازمان‌دهندهٔ اندیشه (ایدئولوژی) به پهنه هنر منتقل شود، ممکن است دگرگونه و بی‌اعتبار شود و بدل به دروغ گردد. طرد اصل گزینش هنر را به دامن ناتورالیسم می‌افکند.

اصل گزینش به دنبال خود مقوله دیگری را به‌نام دورنما (perspective) آشکار می‌کند. در واقع اصل گزینش که قوام بخش تیپ‌سازی است وقتی می‌تواند نقش اساسی خود را ایفا کند که از دورنما بهره‌مند گردد. در واقع هیچ گزینشی بدون توجه به دورنما صورت نمی‌پذیرد. هستیِ اصل گزینش در گرو آن است که ما در افق دیده خود چه چیز را پیش‌رو داشته باشیم. دورنما آن‌جایی است که ما تمنای رسیدن بدان‌جا را در سر می‌پرورانیم. در هر اثر هنری، دورنما اهمیت اساسی دارد. دورنما جهت و محتوا را تعیین می‌کند و رشته‌های روایت را به‌هم می‌پیوندد و هنرمند را به انتخاب میان بااهمیت و بی‌اهمیت، اساسی و غیر اساسی قادر می‌گرداند. دورنما جهت رشد و مسیر تکامل شخصیت داستان را تعیین می‌کند و فقط آن خصایص را توصیف می‌نماید که در رشد و تکامل شخصیت‌های داستان اهمیت اساسی دارد.

در پس زنجیره تیپ، گزینش و دورنما باید به نقش تعیین‌کننده و کلیدی «ایدئولوژی» توجه کرد. پیروی از یک ایدئولوژی که اعتقاد به تکامل اجتماعی را قطعی می‌داند سلسله‌جنبان این زنجیره است. اکنون می‌توانیم با نقشی که دورنما در اعتقادات نویسندگان رئالیست بازی می‌کند، مکتب آنان را به سه بخش جداگانه تقسیم کنیم.

اول نویسندگانی که بعد از رنسانس، تحت تأثیر حیات تازه علوم به انسان نوین بورژوازی نظر داشتند بعد نویسندگانی که به انتقاد از جامعهٔ بورژوایی پرداختند و دسته سوم آنانی که سوسیالیسم را منزلگاه قطعی تاریخ می‌دانستند.

رئالیست‌های نخستین در وجود شخصیت‌های

فعال و مستقل آثار خود، ویژگی عمدهٔ روزگارشان یعنی پیدایش انسان نوین را که اساساً با قهرمان پالوده کلاسی‌سیسم تفاوت داشت منعکس کردند. آفرینش قهرمان عصر جدید، پیروزی بزرگ رئالیسم بود، پیروزی‌ای که در واقع فقط رئالیست‌ها می‌توانستند به‌دست آورند چون فقط آن‌ها بودند که به پژوهش و تحلیل اجتماعی توجه داشتند. ولی رئالیست‌های نخستین با آنکه به پیروزی‌های تردیدناپذیر در تجسم شخصیت‌های تازه دست یافتند، ترسیم محیط اجتماعی در آثار آنان از جهات بسیار تجربی و خام‌دستانه بود. تصوری که رئالیسم بورژوایی درباره آزادی داشت بر فلسفه و اخلاقیات عصر رنسانس متکی بود. رئالیست‌های این دوره هنوز به جامعه بورژوایی که تحت انقیاد فئودالیسم به حد بلوغ رسیده بود به‌عنوان شکل آرمانی و کامل تمدن می‌نگریستند و از انسان «طبیعی» به‌عنوان آورنده اندیشه آزادی اجتماعی در مقابل حکومت استبداد و مفهوم ارباب‌منشانه وظیفه و اخلاق فئودالی حمایت می‌کردند.

از برجسته‌ترین نمایندگان رئالیسم این دوره رابله فرانسوی، شکسپیر انگلیسی و سروانتس اسپانیایی است.

پس از انقلاب فرانسه این وضع تغییر یافت. آثار گوته و بالزاک، استاندال و تولستوی سراسر آمیخته با عناصری از جامعه آرزویی است و این از یک‌سو مبیّن شک و تردید آنان نسبت به جامعه بورژوایی است و از سوی دیگر در آثار آنان یک دورنمای بورژوایی مترقی می‌یابیم که ریشه در جامعه بورژوایی دارد و فراتر از آن نمی‌رود. آثار این دوره لبه تیز انتقاد خود را متوجه سرمایه‌داری می‌کند. رنج‌های قهرمانان این آثار از غیرانسانی‌بودن سرمایه‌داری اولیه به‌ویژه از تأثیر ویرانگر آن بر روابط شخصی سرچشمه می‌گیرد. گسترش رئالیسم انتقادی دگرگونی کیفی‌ای در شیوه رئالیسم به‌وجود آورد و به آفرینش رئالیسم سوسیالیستی منجر گردید. رئالیسم انتقادی که پیش از رئالیسم سوسیالیستی وجود داشته، خودبه‌خود به این نمونه نوین تبدیل نشد. بلکه بخشی از میراث رئالیسم سوسیالیستی گشت. ساختمان رئالیسم سوسیالیستی به رشد عظیم شعور اجتماعی در طبقه کارگر مربوط است و به‌نوبه خود متضمن این است که هنرمند از نقش تاریخی پرولتاریا کاملاً آگاه باشد. اگر هنرمند در آینده‌نگری جهانی طبقه کارگر دگرگون‌ساز در کشورهای سرمایه‌داری، یا طبقه کارگرِ فرمان‌روا در اجتماع سوسیالیستی، سهمی نداشته باشد، صحبت از رئالیسم سوسیالیستی بی‌مورد است. گورکی این شیوه آفرینندگی نوین را در دنیای هنر بنیاد نهاد. تعهد در کار، خصیصهٔ ناگزیر این شیوه است. در این سبک، مردم نقش والایی را ایفا می‌کنند، شرح جنبش‌های انقلابی توده‌ها مضمون اغلب این آثار است. دورنمای رئالیسم سوسیالیستی محققاً مبارزه‌ای برای تحقق سوسیالیسم است. این سبک در دوران استالین به دامن ادبیات توضیحی افتاد و وظیفه‌ای جز تبلیغ و تحریک نداشت. طرفداران این مرحله از رئالیسم غالباً از روس‌ها بودند. رئالیسم سوسیالیستی نتوانست در کشورهای دیگر جایی برای خود بازکند و در نتیجه کیش پرستش شخصیت دوران استالین به‌سوی رمانتی‌سیسم انقلابی کشیده شد و ابزار تبلیغ فرقه‌بازان حزبی گشت.

اگرچه کوشش طرفداران رسمی رئالیسم این بوده است که نوع سوسیالیستی آن را تبلور نهایی این مکتب قلمداد کنند، اما شیوه‌های نوین ظهور بنیادهای رئالیستی در آثار نویسندگان معاصر فصل تازه‌ای در تحلیل این مکتب می‌گشاید.

قبل از فروپاشی اردوگاه سوسیالیسم و پیش از طنین گام‌های پروستاریکا در جهان، بسیاری از نویسندگانی که خلاقیت هنری خود را مدیون الطاف سیاستمداران نبودند و هم‌چنین هنوز خُردک شرری از آرمان‌های انسان‌دوستانه دل‌هاشان را گرم نگاه‌داشته بود، با

وفاداری به بنیادهای مستحکم رئالیسم (به‌زعم خود) دست به تجربه‌های نو زدند. آنان نه‌تنها با این کار روح تازه‌ای در کالبد نیمه‌جان رئالیسم دمیدند بلکه «رمان» را هم که پیوندهای تفکیک‌ناپذیر با رئالیسم داشت حیاتی نو بخشیدند.

ما در این‌جا در پی آن نیستیم که رئالیسم جادویی را نتیجه منطقی مکتب رئالیسم بدانیم، اگرچه این کار نه دشوار است و نه غیرمنطقی و نه حتی بی‌سابقه. اما آنچه به طرزی ناگزیر خود را به ما تحمیل می‌کند این است که رئالیسم جادویی بر اصول بنیادین رئالیسم استوار گردیده است. پیش از بررسی این موضوع، کوته‌نوشتی درباره این مکتب ضروری است. «رئالیسم جادویی» برگرفته از عبارت اسپانیایی lo nal marvilloso است. سابقه این نامگذاری به آلخو کارپنتیه نویسنده کوبایی برمی‌گردد.

شاید بی‌جا نباشد که در توجیه علمی بینش نمایندگان این مکتب که عنصر «خیال» را هم‌تراز واقعیت ارج می‌نهند و داستان‌هاشان هم‌چون زورقی بر امواج سحرانگیز آن شناور است، از یونگ کمک بگیریم. یونگ که پژوهش‌هایش در خصوص ژرف‌ترین لایه‌های ناخودآگاه تمامی علوم انسانی را تحت تأثیر عمیق قرار داده است می‌گوید:

> ما اکنون می‌دانیم آنچه را ما قوانین طبیعی نامیده‌ایم، صرفاً حقایق آماری هستند و بدین‌ترتیب باید لزوماً استثنائات را به‌حساب آورد، هرچند ما هنوز وجود استثنا را به حد کافی جدی نگرفته‌ایم. در حالی که باید بدانیم طبیعت، آزمایشگاهی با محدودیت‌های خشک و قاطع نیست، که هدف آن اثبات تغییرناپذیربودن قوانین طبیعت باشد. بلکه اگر چیزها را به طبیعت واگذار کنیم تصویری کاملاً متفاوت خواهیم داشت. قوانین ویژهٔ مدون در مورد وقایع به‌ندرت و به‌طور استثنایی با جریان طبیعی وقایع منطبق می‌شود.

در آثار نویسندگان سبک رئالیسم جادویی، قوانین ویژه مدّون قطعیت خود را وا می‌گذارند تا در پرتو خیال ناب به گوهر همان واقعیتی دست یابند که شوق به‌چنگ‌آوردن آن دغدغه اصلی رئالیسم پیشین در اشکال سه‌گانه‌اش بود.

در آثار ادبی قدیم از کتاب مقدس گرفته تا قرآن و اساطیر و افسانه‌های باستانی مصر و بابل و یونان و ایران، گذشتن از مرز واقعیت متعارف و دل به فریبندگی جذابیت‌های بی‌پایان خیال سپردن، آن‌چنان‌که در رئالیسم جادویی شاهدیم، امری غیرعادی نبوده است. با تکیه بر این همانندی خیره‌کننده باز هم نمی‌توان خاستگاه مشترکی برای این دو جریان قایل شد. چراکه «واقعیت» در نزد هرکدام از این دو جریان مفهومی ذاتاً متفاوت دارد. «واقعیتی» راکه رئالیسم جادویی با طنین موسیقایی خود به آغوش تخیّل می‌سپارد عروس شهرآشوب رنسانس است. آیا واقعیت در آثار ادبی قدیم برابر با مفهومی است که عصر نوزایی از آن به دست می‌دهد؟

ما برای رسیدن به ریشه‌های این سبک از رابله حکیم و طنزنویس معروف فرانسوی در دورهٔ رنسانس کمک می‌گیریم. این نویسنده از پیشگامان رئالیسم بورژوایی یا نخستین محسوب می‌گردد. در اثر معروف خود به‌نام «گارگانتوآ و پانتاگروئل» پیوندهای مستحکمی با ادبیات قومی و اسطوره‌ها برقرار می‌کند و منطق خارجی و فردگرایانه در داستان‌پردازی را نادیده می‌گیرد. شخصیت‌های این داستان علی‌رغم اغراق زیاد و وضعیت‌های استثنایی، ذاتاً نمونه‌ای واقعی از زندگی هستند، این اثر با این‌که عمیقاً از اسطوره‌ها ریشه می‌گیرد، به بررسی ویژگی‌های اجتماعی سازمان پاپ‌ها، فلسفه متکلمین، کشورداری و اصول اخلاقی فئودال‌ها و بالاتر از همه ویژگی‌های انسان نوین می‌پردازد و نخستین چهره‌های بورژوایی در حال تکوین را می‌نمایاند. برای قرارگرفتن در حال و هوای

این اثر و سنجش آن با آثار رئالیسم جادویی قسمتی از آن را در این‌جا می‌آوریم.

«گارانتوآ چندی پیش از موعد مقرر که باید به دنیا بیاید، به‌دنیا آمد. دلیلش این بود که مادرش یک روز هوس خوردن سیرابی کرد، پس از صرف صد دیگ غذا، تصمیم گرفت بازی کند همین‌کار را هم کرد. نیم‌ساعتی از بازی نمی‌گذشت که بر روی چمن‌ها جناب گارگانتوآ زاده شد. وقتی گارگانتوا چشم بر زندگی گشود، شروع به گریه کرد. به دستور مادر به او شیر دادند، اما سیری طفل را پایانی نبود. تمام رعایا در سراسر قلمرو فرمانروایی پدرش شروع به دوشیدن گاوهای خود کردند. هفده هزار و نهصد و سیزده گاو دوشیده شد و شیر آن‌ها سطل‌سطل به کام گارگانتوآ سرازیر گشت تا طفل نفسی کشید و نشان داد که دیگر میل به شیر ندارد. گارگانتوآ در سن چهارصد سالگی صاحب فرزند ذکوری می‌شود. نام این پسر را «پانتاگروئل» می‌گذارند. او از حیث جثه بزرگ‌تر از پدرش بود. به همین سبب به هنگام تولد مادرش درمی‌گذرد. در دوران کودکی، یک روز دایه او فراموش می‌کند که پس از دادن غذا به طفل، صورت او را پاک کند. خرسی از جنگل ظاهر می‌شود و شروع به لیسیدن دهان طفل می‌کند. پانتاگروئل از خواب بیدار می‌شود و چون خرس را می‌بیند به یک حرکت قنداق خود را پاره می‌کند و خرس را می‌کُشد. بعد می‌نشیند و همهٔ گوشت خرس را می‌خورد. پدر از کار فرزند خشمناک می‌شود، دستور می‌دهد فرزندش را با زنجیرهای گران به بند کِشند اما تلاش همهٔ آن‌ها بی‌حاصل بود. پانتاگروئل، هرگاه که اراده می‌کرد، زنجیرها را از هم می‌گسست و کاری را که دلش می‌خواست انجام می‌داد. با این‌حال پدر در تربیت او تلاش بسیار کرد. او را به پاریس فرستاد و از او خواست تا رشته فلسفه بیاموزد.»

با این‌که (سرکشی‌های تخیّل) در آثار بعدی رئالیسم کاهش می‌یابد اما همواره به‌صورت نیرویی نهفته باقی مانده، اشکالی تازه به خود می‌گیرد. نکته قابل‌ملاحظه‌ای که در این‌جا باید بدان توجه داشت این است که تخیّل به‌مثابه «چشمهٔ پایان‌ناپذیر آفرینندگی» در آثار تمامی رئالیست‌ها معطوف به «واقعیت» است. و این «واقعیت» نه در کسوت فلسفی آن، بلکه در شکل اجتماعی‌اش همواره در این آثار حضور داشته است. نمایندگان رئالیسم جادویی پایند تاریخ باقی می‌مانند. آثار آنان از گوهری اجتماعی برخوردار است، عنصری که اصل بنیادین رئالیسم محسوب می‌گردد. این نویسندگان افرادی دیگر با ارزش‌های تاریخی و بومی خویش‌اند. و از همین‌روست که «فردیت» در نوشته‌های آنان شکل تیپیک رئالیستی‌اش را حفظ می‌کند و به آسانی از فردیت سمبولیک آثار مدرنیسم متمایز می‌گردند. آشنایی با سرچشمه‌های پیدایش این سبک در گرو شناختی دقیق از سنت‌های رئالیسم پیشین است و بی‌شک اگر این شناخت با درک صحیحی از شرایط تاریخی و جغرافیایی منطقه پیدایش سبک همراه نگردد، جست‌وجوی ما بی‌ثمر خواهد بود.

گابریل گارسیا مارکز که یکی از برجستگان این سبک است در تشریح خاستگاه آن می‌گوید:

در امریکای لاتین و منطقه کارائیب، هنرمندان نیاز چندانی به ابداع یا جعل داستانی ندارند، برعکس، مشکل آن‌ها در حقیقت همیشه این بوده است که چگونه واقعیات زندگی را باورپذیر جلوه دهند. یکی از مشکلات بسیار جدّی کاربرد این واقعیت‌های بی‌شمار در ادبیات امریکای لاتین، نارسایی واژه‌ها است. وقتی مثلاً از رودخانه سخن می‌گوییم، یک خواننده اروپایی احتمالاً نمی‌تواند چیزی بزرگ‌تر از رودخانه دانوب را که ۲۷۰۰ کیلومتر طول دارد در ذهن مجسم کند، تصویر این واقعیت برای او بسیار دشوار است که رودخانه آمازون ۵۵۰۰ کیلومتر طول دارد، این مسئله در مورد واژگانی چون باران، رعد و برق و سیل نیز

وجود دارد، بنابر شرحی که «ژاویر مادیمییر» فرانسوی نوشته است باران‌های سیل‌آسایی در مدت پنج ماه تمام لاینقطع می‌بارد او می‌نویسد «آن‌هایی که این طوفان‌ها را ندیده‌اند هرگز نمی‌توانند پیامدهای سخت و ناگوار آن را در ذهن خود تصویر کنند. ساعت‌های متمادی، برق و آتش و آذرخش‌های پیچ‌اندرپیچ، چونان آبشار خون، تند و بی‌امان در پی هم می‌آیند و زمین و زمان را در زیر آن غرش مدام رعد و صاعقه که بر پهنه آسمان کوهستانی طنین می‌افکند، به لرزه می‌اندازند.

در منطقه کارائیب واقعیت‌های باورنکردنی به اوج خود می‌رسند، در این‌جا، علاوه بر عناصر اصلی یعنی اساطیر بدوی و مفاهیم جادویی، وجود انواع گوناگون فرهنگ‌ها نیز مؤثر بوده است، همه این‌ها همراه وهم‌آهنگ با هم در جویباری جادویی جاری می‌شوند که جذابیّت هنرمندانه و باروری خلاقه‌شان پایان‌ناپذیر است. مارکز با تأکیدی ویژه خاطرنشان می‌کند که آثارش زاییده خیالات نیست بلکه ریشه در پس‌زمینه فرهنگی ـ اجتماعی و حتی جغرافیایی قلم و زندگی‌اش دارد:

برای من هیچ‌گاه هیچ اتفاقی نیفتاده است و خود نیز هیچ‌گاه قادر به انجام هیچ کاری نبوده‌ام که پرهیبت‌تر از خود واقعیت باشد. من بزرگ‌ترین کاری که در زندگی توانسته‌ام بکنم این بوده است که واقعیت را با تدابیر شاعرانه درهم بیامیزم و آن را تغییر دهم. اما در تمام آثار من حتی یک سطر هم نیست که ریشه در واقعیت نداشته باشد. یکی از تعبیرات، آن علامت دُم خوک است که در کتاب «صد سال تنهایی» خانواده بوئندیا را آن‌همه آزار داد و به زحمت انداخت. چه‌بسا که می‌توانستم ایمازهای متعدد دیگری برگزینم اما با خود اندیشیدم که تولد پسری که دُم خوک داشته باشد، لابد احتمال انطباقش با واقعیت از همه کم‌تر است. با این‌همه به‌محض این‌که کتاب شهرت یافت، مردان و زنان بسیاری از بخش‌های مختلف امریکای جنوبی یکباره به این واقعیت معترف شدند که در بدن‌شان چیزی شبیه دُم خوک وجود دارد.

یکی دیگر از شاخص‌هایی که رئالیسم جادویی را در طول رئالیسم پیشین قرار می‌دهد و پرده از سرشت و خمیره مشترک‌شان برمی‌دارد، عنصر پویای دورنما در هر دو نوع شیوه است. ما قبلاً از نقش فعال دورنما در جهت بخشی به اصل گزینش و نهایتاً خلق تیپ و تبلور گرایش‌ها و تناقضات اجتماع در آن، صحبت کردیم و نشان دادیم که بدون دورنما اصل گزینش متزلزل شده، شخصیت‌های تیپیک نابود می‌شوند. یکی از عوامل اقبال عامه مردم در سرتاسر جهان به این آثار، گذشته از مجذوبیت‌های خیال‌برانگیز و رهایی‌بخش‌شان، نگاه امیدوارانه‌ای است که در این نوشته‌ها موج می‌زند. این دورنما اگرچه همانند دورنمایی که رئالیسم سوسیالیستی مدعی‌اش بود رنگ و لعاب علمی ندارد، و چندان قریب‌الوقوع هم نیست، اما چون از دل برآمده است لاجرم بر دل می‌نشیند. دورنما در آثار رئالیسم جادویی امید به آینده است. مارکز در یکی از سخنرانی‌های معروف خود می‌گوید: نویسنده می‌تواند به طریقی «با کلامش نور امید بر این سرای سپنج بتاباند» رئالیسم جادویی این امکان را به نویسنده می‌دهد که در اثرش آرمانشهری کوچک خلق کند. و این آرمانشهری که بر افق دیدگان ما نقش می‌بندد، سرچشمه زندگی را از نو جوشان می‌کند. از این دیدگاه ریشه‌های اومانیستی و انسان‌دوستانه رئالیسم جادویی آشکار می‌شود و می‌توان به پیوند مستحکمش با رئالیسم پیشین پی برد.

تا هنگامی که پاره‌ای از آدمیان به‌قصد زندگی در کنار هم، به‌دور هم جمع شوند، رئالیسم به‌عنوان نحوه‌ای از اندیشه، هنر و زندگی مطرح خواهد بود.