

مطالعات ادبیات روایی

سال اول، شماره‌ی دوم، پاییز و زمستان ۱۳۹۸

بررسی مؤلفه‌های رمانتیستی رمان بامداد خمار

نوع مقاله: پژوهشی

(۸۶-۱۰۷)

شهرام احمدی^۱ مصطفی میردار رضایی^۲ راحیل محمدی ده‌عباسانی^۳

چکیده

رمانتیسیم نه فقط یک مکتب ادبی بلکه جنبش و نهضتی جهانی است که زمینه‌های گوناگونی همچون: ادبیات، فلسفه، علوم اجتماعی و سیاسی، معماری، موسیقی، نقاشی، سینما و جز آن را در برمی‌گیرد. این مکتب از لحاظ تاریخی در اروپای قرن نوزدهم اوج گرفت، اما به تدریج سراسر اروپا را در نوردید و حتی کشورهای غیر اروپایی را تحت‌تأثیر خود قرار داد. از جمله‌ی این کشورها ایران بود؛ نخستین مؤلفه‌های این مکتب در شعر دوران مشروطه ظهور یافت. از آن زمان به بعد بر اثر آشنایی ادبا با زبان فرانسه، بسیاری از آثار رمانتیک به فارسی ترجمه شد؛ لذا داستان‌نویسان و شاعران تحت‌تأثیر این مکتب قرار گرفتند. اصطلاح رمانتیسیم از جهتی به آثار عامیانه، مردمی و عامه‌پسند اطلاق می‌شود. رمان بامداد خمار نوشته‌ی فتانه حاج سیدجواد یکی از پرفروش‌ترین رمان‌های رمانتیک معاصر کشور است که نخستین بار در سال ۱۳۷۴ منتشر و در طول سال‌های بعد بارها تجدید چاپ شد. این مطالعه که به شیوه‌ی کتابخانه‌ای است ضمن تعریف مختصری از مکتب رمانتیسیم و معرفی اصول آن، به بررسی مؤلفه‌های این مکتب در رمان بامداد خمار می‌پردازد. مهم‌ترین اصول مکتب رمانتیسیم که در رمان بامداد خمار وجود دارد: عشق، همدلی و یگانگی با طبیعت، هیجان و احساسات، تکیه بر تخیل، نوستالژی، علاقه به دین، غلبه‌ی جهان ذهنی بر جهان واقعی و فردگرایی است. واژه‌های کلیدی: بامداد خمار، رمان‌های عامه‌پسند، رمانتیسیم.

sh.ahmadi@umz.ac.ir

mostafamirdar@yahoo.com

mohamadi_rahil@yahoo.com

تاریخ پذیرش: ۹۸/۱۱/۴

۱. استادیار زبان و ادبیات فارسی دانشگاه مازندران (نویسنده مسئول)

۲. دکترای زبان و ادبیات فارسی

۳. کارشناس ارشد زبان و ادبیات فارسی

تاریخ دریافت: ۹۸/۷/۲۷

۱. مقدمه

رمان بامداد خمار نوشته‌ی فُتانه حاج سیدجوادی یکی از پرفروش‌ترین رمان‌های معاصر کشور است که نخستین بار در سال ۱۳۷۴ منتشر و در طول سال‌های بعد بارها تجدید چاپ شده‌است^(۱). این رمان که ماجرای عشق نافرجام و دلدادگیِ ندامت‌بار دختری از طبقه‌ی اشراف و بزرگان قدیم تهران به جوانی نجّار از طبقه‌ی پایین جامعه است، در زمره‌ی رمان‌های عامه‌پسند جای می‌گیرد (عابدینی، ۱۳۷۶: ۴۶). رمان‌هایی از این دست از نظر فرم و مضمون ادبی ضعیف‌اند، اما از آنجا که موضوع و مخاطب آنها توده‌ی مردم، آرزوها و خواسته‌های روحی و اجتماعی آنان است (صفایی و مظفری، ۱۳۸۸: ۱۱۱) انکارناپذیر می‌باشند و حتی بسیاری از کتاب‌خوان‌های حرفه‌ای، نخست با این آثار پا به اقلیم فراخ مطالعه گذاشته‌اند و کتابخوان شده‌اند. از دیگر سو، اگر ما نیز همداستان با شفیعی کدکنی (۱۳۸۸: بیست و سه) محک خوب بودن یک اثر^(۲) و ملاک برتری آن را، رسوب بخش‌هایی از آن در ذهن خوانندگان جدّی بدانیم، بی‌تردید وجود رگه‌هایی از شخصیت‌ها و فضای رمانتیک این آثار در ژرفای ذهن و ضمیر رمان‌خوان‌های جدّی و توده، نشان از موفقیتشان دارد. لذا بررسی و مطالعه‌ی این آثار به عنوان نوع و شاخصه‌ای از ذوق ادبیِ شمار قابل توجهی از توده‌ی مردم، بایسته و ضروری می‌نماید. در رمان‌های عامه‌پسند که عمدتاً در برگیرنده‌ی ملودرام‌های اجتماعی‌اند، مردان جسورِ قهرمان جای خود را به زنان با احساس و خانگی می‌دهند (فخرایی، ۱۳۸۴: ۱۹۹) و با وجود برتری‌های مادّی و اجتماعی، در جامعه‌ی کوچکی که محدود به خانواده و اطرافیان است، زندگی می‌کنند. همچنین شرایط اجتماعی و سیاسی در زندگی آنها تأثیر چندانی ندارد و آنها نیز بر جامعه و جریان‌های آن تأثیری نمی‌گذارند. خانواده و زن در این داستان‌ها نقشی مرکزی دارند و گاهی قهرمان و شخصیت اصلی این داستان‌ها دختر یا زنی است که اغلب از نظر زیبایی و دلبری برجسته است و در مقام معشوق قرار می‌گیرد. گاهی نیز دست به ماجراجویی‌هایی می‌زند که برای دختران جامعه‌ی ما ناممکن است؛ گویی همین ماجراجویی‌هاست که آن را برای دختران نوجوان و جوان جذاب می‌کند (صفایی و مظفری، ۱۳۸۸: ۱۲۶). در حقیقت از آنجا که خیالبافی، ماجراجویی و دورشدن از اقلیم خرد، اسّ و اساس مکتب رمانتیسم است، مخاطبانی که احساسی‌ترند و به این قلمرو دلبستگی خاصی دارند، به سراغ این آثار می‌روند و شاید به همین سبب است که مخاطبان این آثار، بیشتر زنان خانه‌دار، اقشار متوسط و دختران دبیرستانی و دم‌بخت هستند (فخرایی، ۱۳۸۴: ۱۹۹).

نویسنده‌ی رمان‌های عامه‌پسند می‌کوشد تا با توسّل به احساس مخاطب و با دادن صیغه‌ای رمانتیک به اثر خود، آن را در نظرگاه خواننده، جذاب و زیبا جلوه دهد. اما برای واکاوی این نوع از آثار می‌بایست مکتب رمانتیسم و اصول و مؤلفه‌های آن را شناخت؛ البته این نکته شایسته‌ی ذکر است که مکتب رمانتیک، بسیار

عمیق‌تر از آثار عامه‌پسند است، اما با تسامح می‌توان این آثار را نمونه‌ای از آثار سطحی رمانتیک دانست. این پژوهش ضمن تعریف مختصری از مکتب رمانتیسم و معرفی اصول آن، به بررسی مؤلفه‌های این مکتب در رمان بامداد خمار می‌پردازد.

۲. رمانتیسم

رمانتیسم، مکتبی است مابین دو مکتب کلاسیسم و رئالیسم. این جنبش و نهضت جهانی، زمینه‌های گوناگونی همچون ادبیات، فلسفه، علوم اجتماعی و سیاسی، معماری، موسیقی، نقاشی، سینما و جز آن را در بر می‌گیرد. در زمینه ادبیات، یکی از ارمان‌های این مکتب ظهور رمان است و می‌توان گفت «پیدایش انواع رمان‌ها نظیر شخصی، تاریخی، عشقی، تحلیلی و روانی رهاورد رمانتیسم است.» (ثروت، ۱۳۸۲: ۵۷). اصطلاح رمانتیسم به عنوان مکتبی ادبی «مابین سال‌های ۱۷۷۰-۱۸۴۸ پدیدار شد و اگر پیش از این ایام این لفظ استعمال می‌شد، کسی به عنوان مکتب از آن تلقی نداشت.» (ثروت، ۱۳۸۵: ۵۳). این اصطلاح در اصل، اصطلاح تحقیرآمیزی بود برای هر چیز «غیرواقعی»، «عجیب و غریب»، «خیالی اغراق‌آمیز» یا «احساساتی». اصطلاح رمانتیسم در پی تمهیدات استعاری که طی قرن هجدهم کاربرد فراوانی پیدا کرد، به مناظر و چشم‌اندازهای طبیعی نیز اطلاق گردید و بعد اصطلاحی شد برای هر چیز جالب و بدیع که گویای صفا و سادگی روستایی بود یا برعکس به طبیعتی وحشی و بی‌نظم اشاره داشت (ولک، ۱۳۷۳: ۱۹).

درباره‌ی سرچشمه و آبخور این اصطلاح باید گفت: «در قرون وسطی به زبان‌های محلی مشتق از لاتین، رمانس می‌گفتند. لاتین زبان علم بود و مردم عادی آن را نمی‌دانستند، فضلا آثار علمی و مذهبی خود را به زبان‌های مادری خود می‌نوشتند که به آنها رمانتیک گفته می‌شد، یعنی مربوط به رمانس [...] به معنی آثار عامیانه و مردمی و عامه‌پسند.» (شمیسا، ۱۳۹۰: ۶۲). پس رمانتیسم «ریشه‌ی صفت همان کلمه‌ی «رمان» است که اصل آن «رومانو» یا «رومی» است که در صورت ابتدائی‌اش به داستانی اطلاق می‌شود که نه زبان لاتین، بلکه به زبان‌های عامیانه‌ی کشورهای مختلف اروپا به گونه‌ای جدید نوشته شده باشد و نیز از قوانین و مقررات کلاسیک تبعیت نکند.» (سیدحسینی، ۱۳۷۶ ج ۱: ۱۶۳).

این اصطلاح که در فرهنگ لغت آکادمی فرانسه، «به معنای گفتار یا نوشتاری که تخیل برانگیز بوده و به توصیف مناظر و مکان‌های طبیعی می‌پردازد» (Rodway, 1986: 34)، معرفی شده، در اصل «نهضتی هنری، فلسفی و اجتماعی است که از لحاظ تاریخی در اروپای قرن نوزدهم اوج گرفت» (جعفری، ۱۳۷۷: ۱) و نه تنها ادبیات را در برمی‌گیرد، بلکه تمامی افکار، عقاید، ایده‌های اجتماعی و سیاسی، جنبش‌های مذهبی و حتی

اعتقادی را نیز شامل می‌شود» (ثروت، ۱۳۸۵: ۵۰) و زمینه‌های گوناگونی همچون: ادبیات، فلسفه، علوم اجتماعی و سیاسی، معماری، موسیقی، نقاشی، سینما و جز آن را دربرمی‌گیرد (جعفری، ۱۳۷۷: ۱).

رمانتیسم در دوره و زمانه‌ی توفانی‌ای ظهور کرد که تحولات مهم علمی و اجتماعی و سیاسی، فرارسیدن نظم‌ی جدید را خبر می‌دادند. در این میان، سه انقلاب به‌ویژه تأثیر شگرفی بر اذهان عمومی باقی گذارد: انقلاب آمریکا، انقلاب فرانسه و انقلاب صنعتی (پاینده، ۱۳۷۳: ۱۰۱). لذا رمانتیسم در آغاز «یک جنبش مطلقاً انقلابی است و شعارهای آن همان سخنان فلسفی و سیاسی است که تقریباً همه‌ی آنها در عصر روشنگری مطرح شده‌ است. بیان آزاد حساسیت‌های انسان و تأیید حقوق فردی، هم از نظر زمانی معاصر انقلاب فرانسه و هم مخالف عصر خویش است. در یک دوران بی‌مایگی و تسلط فئودالیت‌های جدید صنعت و پول، رمانتیسم اصرار دارد که از جنبه‌ی فجیع و تراژیک زندگی سخن بگوید.» (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۱۶۲). پیدایش این مکتب در اروپا نیز همزمان است با فروپاشی نظم کهن، انقلاب صنعتی، رشد شهرنشینی، رشد طبقه‌ی متوسط، گسترش سوادآموزی و پدیده‌های نو دیگری که در دوره‌های قبلی وجود خارجی نداشت (جعفری، ۱۳۷۷: ۱۶۰) و بارزترین ویژگی‌های آن تأکید بر مفاهیمی چون هنجارشکنی، نوآوری، سنت‌ستیزی، بلندپروازی، خیال‌پردازی، تنهایی، ناامیدی و یأس و رستاخیز ادبی است (رستمی و کشاورز، ۱۳۸۲: ۷). به همین سبب، برخی محققان معتقدند عصر رمانتیک در اروپا، دوران گذار از سنت به مدرنیته است (آربون، ۱۳۷۹: ۷۳-۶۳). اما به طور خلاصه می‌توان عوامل پیدایش رمانتیسم را از این قرار دانست: ۱. پیدایش طبقه‌ی بورژوا ۲. از بین رفتن اصول و قوانین ثابت اخلاقی ۳. آشنایی با ادبیات مشرق زمین ۴. انقلاب کبیر فرانسه ۵. انقلاب صنعتی انگلیس ۶. ایجاد فرهنگستان ۷. روزنامه‌نویسی ۸. بحث‌های نظری (شمیسا، ۱۳۹۰: ۶۲-۶۰).

این جنبش «تنها مخصوص به اروپا و کشورهای انگلیس، آلمان و فرانسه نبود. رمانتیسم به تدریج سرتاسر اروپا را در نوردید و حتی کشورهای غیر اروپایی را تحت‌تأثیر خود قرار داد» (جعفری، ۱۳۷۷: ۱)، و به تدریج «ملتی را پس از ملت دیگر فرا گرفت و یک زبان مشترک پدید آورد که سرانجام در روسیه و لهستان نیز به همان اندازه‌ی انگلیس و فرانسه قابل فهم بود.» (هاوزر، ۱۳۶۱: ۱۹۹). اما این مکتب سال‌ها پس از شکل‌گیری، روایی و رونق در اروپا، در ایران^(۳) رواج پیدا کرد (زرقانی، ۱۳۸۷: ۲۱۶) و مؤلفه‌های آن نخستین مرتبه در شعرهای دوران مشروطه ظهور یافت. عوامل فرهنگی‌ای چون اعزام دانشجو به فرنگ، انتشار روزنامه و کتاب، ترجمه‌ی آثار علمی و ادبی اروپایی، تأسیس دارالفنون و مدارس جدید، سوادآموزی بانوان، آشنایی با افکار نوین غربی، همچنین پدیده‌های اجتماعی و اقتصادی‌ای چون، گسترش شهرنشینی، رشد هر چند اندک طبقه‌ی متوسط و شکاف برداشتن جامعه‌ی دوقطبی کهن، پیدایش نمونه‌هایی از کارگاه‌های فنی و صنعتی و کارخانه‌ها و

... در تحول جامعه‌ی رخوت‌زده‌ی ایران و تکوین ادبیات و آشنایی با مکتب رمانتیسم تأثیرگذار بودند (جعفری، ۱۳۸۶: ۲۰).

اما مهم‌ترین اصول مکتب رمانتیسم از این قرارند: عشق، همدلی و یگانگی با طبیعت، هیجان و احساسات، تکیه بر تخیل، نوستالژی، علاقه به دین، غلبه‌ی جهان ذهنی بر جهان واقعی و فردگرایی.

۳. پیشینه‌ی پژوهش

تا به امروز مطالعه‌ی مستقلی در خصوص بررسی مؤلفه‌های رمانتیستی بامداد خمار صورت نگرفته‌است. اما در زمینه‌ی مکتب رمانتیسم و ویژگی‌های آن، از میان کتاب‌ها و مقالات متعدد، چند پژوهش قابل اشاره است که مهم‌ترین آنها به اختصار از این قرارند:

۱. کتاب *مکتب‌های ادبی نوشته‌ی رضا سیدحسینی* (۱۳۷۶)؛ در این کتاب، نویسنده پس از معرفی مکتب رمانتیسم، ادبیات رمانتیک را در کشورهای دیگر مورد بررسی قرار می‌دهد، سپس قسمت‌هایی از آثار مهم و معروف پیشوایان رمانتیسم را می‌آورد.

۲. کتاب *بلاغت تصویر از محمود فتوحی* (۱۳۸۶)؛ نویسنده در این کتاب به تعریف اصطلاح رمانتیک، عوامل پیدایش رمانتیسم، ویژگی‌های این مکتب، نقد رمانتیسم و میراث آن می‌پردازد.

۳. کتاب *سیر رمانتیسم در ایران از مشروطه تا نیا* به قلم مسعود جعفری (۱۳۸۶)؛ در این کتاب نویسنده ضمن تعریف اصطلاح رمانتیک، به عوامل پیدایش و ویژگی‌های این مکتب می‌پردازد.

۴. مؤلفه‌های مکتب رمانتیسم و تحلیل آنها در رمان بامداد خمار

همان‌طور که ذکر شد شاعران و نویسندگان ما از اواخر عهد قاجار با آثار رمانتیک آشنا شده بودند، همچنین رمان‌هایی چون: کنت مونت کریستو، سفرهای گالیور، رابینسون کروزو، سه تفنگدار، لویی چهاردهم، لویی پانزدهم، ژیل بلاس و ... (خواجات، ۱۳۹۱: ۵۸) کوشیدند تا آثاری در راستای جهان‌بینی آن مکتب خلق کنند. کتاب بامداد خمار یکی از آثاری است که با واکاوی و تحلیل آن، برخی از مؤلفه‌های مکتب رمانتیسم پدیدار می‌شود. این خصیصه‌ها عبارتند از:

۴. ۱. عشق

رمانتیسم توانست در ورای نظم ماشینی بار دیگر عشق و مهرورزی را یادآور شود. به یاد بیاورد که انسان ذاتاً دوستدار سادگی، مهربانی، زیبایی و لطافت زندگی است. اینکه در ورای محاسبات دقیق عقلانی، دلی نیز وجود دارد که معیار سنجش دیگری را از نوع روحانی و معنوی دنبال می‌کند تا جایی که حساسیت عاطفی یک

قلب پرشور از قضاوت خشک عقلی آرام و خونسرد، ارزش بیشتری پیدا می‌کند (ثروت، ۱۳۸۲: ۵۷). بر این اساس، عشق شالوده‌ی آثار رمانتیک و یکی از مؤلفه‌های اصلی و اساسی این مکتب است. عشقی که «مبتنی بر رابطه‌ی عاطفی برابر و آزاد دو فرد است» (ولی‌زاده، ۱۳۸۷: ۲۰۸)؛ عشقی آزاد و رها از تفکرات سنتی و معشوقی ماورایی، عشقی که شاعر آن را رویاروی خود دارد و می‌خواهد دو پای او را بر زمین - همین زمین - ببیند؛ معشوقی با تعین‌های انسانی و با ضعف و قدرت‌های انسانی (خواجهات، ۱۳۹۱: ۲۹). این خصیصه، شاکله‌ی اصلی داستان در رمان بامدادخمار است، اصلاً تمام اثر چیزی نیست جز حسرت و ندامت عشقی شکست‌خورده که عمه‌ی سودابه برای متنبه کردن برادرزاده‌اش از آن یاد می‌کند.

«نمی‌دانم. از قاجار هیچ نمی‌دانم. از دنیا غافل بودم سودابه‌جان. چون عاشق بودم. هر که خواهد گو بیا و هر که خواهد گو برو. جهان می‌خواهد زیر و رو شود. می‌خواهد نشود. چه اهمیتی دارد؟ فقط او بماند. مگر نه؟» (حاج سیدجواد، ۱۳۸۸: ۱۶).

همان‌طور که پیش‌تر ذکر شد و در سطور بالا نیز مشاهده می‌شود، شرایط اجتماعی و سیاسی در زندگی شخصیت داستان تأثیر چندانی ندارد و او نیز بر جامعه و جریان‌های آن تأثیری نمی‌گذارد، بلکه در پیله‌ی عشق خود تنیده و اسیر احساس شورنده و گاه گناه‌آلود خویش است؛ اساساً هنرمند رمانتیک میل به گناه دارد، حتی بدان تظاهر و تفاخر می‌کند. این گناه ظاهراً حرکتی انتحاری برای تخریب عادات مألوف و اخلاق مستقر در جامعه است (خواجهات، ۱۳۹۱: ۳۱).

«احساس گناه می‌کردم و مصمم‌تر می‌شدم تا دل اسیر را از بند جدا کنم، ولی فقط دلم نبود که او را می‌خواست. قطره قطره‌ی خونم بود. بند بند وجودم بود. تک‌تک سلول‌هایم بودند و ...» (همان: ۶۶).

باری گناه‌آلود؛ چرا که در آن روزگار، عشق یک زن به جنس مخالف خود، نوعی هنجارگریزی و عصیان محسوب می‌شد که قاعدتاً پیامدهای خوبی نداشت:

«در آن زمان عاشق شدن یک دختر پانزده ساله، خود معصیتی بود که می‌توانست خون برپا کند. چه رسد به نامه نوشتن. چه رسد به رد کردن خواستگار. عاشق شدن؟ آن هم عاشق شاگرد نجار سر گذر شدن؟ اینکه دیگر واویلا بود ... فکر آن هم قلب را از حرکت می‌انداخت. خون را سرد می‌کرد. انگار که آب سربالا برود. انگار که از آسمان به جای باران خون ببارد ...» (همان: ۶۹)

به هر ترتیب، عنصر عشق تم اصلی و بهانه‌ی راستین نگارش این رمان است و حضور آن را در همه جای کتاب می‌توان مشاهده کرد:

«شام را زیر کرسی می‌خوردیم. چای می‌نوشتیدیم و هر دو چسبیده به هم یک طرف کرسی می‌نشستیم و من اشعار عاشقانه‌ی لیلی و مجنون با حافظ را برایش می‌خواندم.

غلام عشق شو کاندیشه این است همه صاحب‌دلان را پیشه این است...»
(خواجانات، ۱۳۹۱: ۱۹۷).

«سبک شدم. دوباره نگاه مهربان او به چشمم افتاد. دوباره لبخند شیطنت‌آمیزش احساساتی را که تصور می‌کردم در جسم من مرده، برانگیخت. اسیر جسم خودم بودم. جوان بودم. خیلی جوان ... هرگز به خاطر هم خطور نمی‌کرد که یکبار دیگر هوس آغوش شوهرم در سینه‌ام بیدار شود و شد ...» (همان: ۳۲۸).
حتی در پایان داستان، آنجا که عمه‌ی سودابه از خاطرات منصور (شوهر دومش) می‌گوید و با آنکه در طول داستان مدام یادآوری می‌کند که هیچ احساسی نسبت به او ندارد، اما باز هم عشق کار خود را می‌کند:
«بی‌خود نبود که شب‌ها به امید او می‌نشستم و روزها به شوق او از خواب برمی‌خاستم. عادت نبود. محبت بود. محبتی که حتی نمی‌خواستم به خود نیز اقرار کنم. می‌ترسیدم. می‌ترسیدم که عاشق بشوم و نمی‌دانستم که شده‌ام ...» (همان: ۴۲۴).

۲.۴. همدلی و یگانگی با طبیعت

هنرمند رمانتیک، طبیعت را همدم خویش می‌داند و این قرابت و نزدیکی تا آنجا پیش می‌رود که جای خود را به اندوهی آشنا و غریب می‌دهد. در این حالت گویی شاعر به دنبال شباهتی میان عناصر طبیعت با روحیه و احوال خویش است «خصوصاً در مواقعی که محیط طبیعی شباهت تام و تمامی با حالات و وضعیت روح و ذهن فرد پیدا می‌کند.» (فورست، ۱۳۷۵: ۵۳). در آثار رمانتیک، طبیعت به انسان حیات می‌دهد، الهام شاعرانه می‌بخشد، راهنما و معلم اوست، طغیان می‌کند و ناله سر می‌دهد و درواقع ارتباط حالات انسانی با حالت‌های مختلف طبیعت و حس هم‌هویتی آن با انسان از اصول برجسته‌ی رمانتیسم است (پورعلی‌فرد، ۱۳۸۲: ۸۶). در واقع، رمانتیسم خاصه از اواسط قرن نوزدهم، اعتراضی بود که هنرمند به ماشینی کردن زندگی و تخریب ارزش‌های بشری و مسخ شئون انسانی - که نتیجه‌ی مستقیم سیستم اقتصادی افسارگسیخته‌ی آن زمان بود - می‌کرد. رمانتیسم فریاد اعتراض‌آمیز هنرمند علیه بندگی انسان آزاد، علیه تبدیل شهرها به اردوگاه‌های فقرزده‌ی اسیران کارخانه‌ها و علیه رقابت آزاد بود (پرهام، ۱۳۳۶: ۲۱). حضور این خصیصه‌ی رمانتیستی نیز در بامداد خمار به - وفور نمایان است.

«عمه‌جان ساکت شد. چانه را روی عصا نهاد و به باغ یخ‌زده خیره شد.» (حاج سیدجواد، ۱۳۸۸: ۱۵).
اساساً «رمانتیک‌های ایرانی، از زمان‌ها شب و از فصل‌ها پاییز و زمستان را بیشتر می‌پسندند.» (فتوحی، ۱۳۸۶: ۱۲۰). ترکیب سرد «باغ یخ‌زده» ای که عمه‌ی سودابه - که پیرزنی است شکست‌خورده در سامان عشق و آماده می‌شود تا خاطرات تلخش را بازگو کند - به آن خیره می‌شود، ترکیبی بسنده و از این دست است که نویسنده

به فراخور حال و هوای شخصیت سرخورده‌ی داستان‌ش (عمه‌جان) از دامان طبیعت برمی‌گزیند و نمایانگر کرختی، سرما، خزان‌زدگی و زوال احساس انسانی است که شکست‌خورده و در طول داستان نیز این اندوه با دیگر عناصر طبیعی بیان می‌شود؛ چرا که پناه بردن به طبیعت و دنیا‌های مالیخولیایی و عوالم حزن‌انگیز از ویژگی‌های نویسندگان رمانتیک‌نویس است (میرصادقی و میرصادقی، ۱۳۸۸: ۱۴۷). برای مثال، حتی آنجایی که نویسنده از واژه‌های صبح، روشن، آسمان آبی، نور خورشید و ... نیز بهره می‌گیرد، نشانی از اندوه در آنها نمایان و به قول خود نویسنده، رنگ غم از آنها می‌بارد:

«صبح که هوا روشن می‌شد، با اندوه آسمان آبی را نگاه می‌کردم که چقدر در چشم من خاکستری می‌نمود ...» (حاج سیدجوادی، ۱۳۸۸: ۲۷۲).

«چرا هوا این قدر خشک و سوزان شد. چرا همه چیز تغییر کرد. چرا نور خورشید تیره و تار شد ... چرا از سایه‌های روی دیوار رنگ غم می‌بارد ...» (همان: ۱۱۷).

البته این همدلی با طبیعت در همه‌ی داستان به صورت اندوهناک و محزون انعکاس نیافته است و همیشه برای پرداخت تصویرهایی از این دست نیست:

«شادی صبح مثل ابری که بر آفتاب بتابد از دلم دور شد ...» (همان: ۲۹۷).

بلکه گاه هنرمند، احساس خوش و خرسندی خود را با یگانگی و بهره‌گیری از عناصر طبیعت، به این شیوه‌ی شادی‌بخش ارائه می‌کند:

«آفتاب که به زحمت به آنجا می‌رسید، مست و شوخ و شنگ بود. بی‌سر و پای شیدایی بیش نبود که خود مجنون بود و بر در دکان مجنون نور می‌تاباند. آشوبگری که موجب می‌شد او لحظه به لحظه کمر راست کند و بر این روشنایی رؤیایی نگاه کند. عطر پیچک‌هایی را که از دیوار یکی دو باغ اربابی مستانه آویخته بودند و تا آنجا می‌رسید، به مشام کشد. آهی بکشد و دوباره به کار آره و رنده و میخ و چکش برگردد ...» (حاج سیدجوادی، ۱۳۸۸: ۶۸).

در حقیقت، آنجا که پای احساس و عشق در میان می‌آید و به خصوص در لحظه‌های سرخوشی و ابتهاج، این همدلی با گرما و روشنی و عناصر شادی‌بخش طبیعت شکل می‌گیرد. سطور زیر که براعت استهلال‌گونه‌ای است برای لحظه‌های نخستین عاشق‌شدن، همدلی هنرمند با طبیعت مشعوف اطرافش را به خوبی نشان می‌دهد:

«بهار بود. نسیم بهاری بود. بوی شب‌بوها در گلدان بود. گل‌های شوخ‌چشم و زرد بنفشه بود. صدای ساییده‌شدن برگ درخت‌های چنار در اثر باد بهاری بود و آواز قمر بود آواز قمر ...» (همان: ۵۲).

در سطور بالا، واژه‌ها و ترکیب‌هایی مثل «بهار، نسیم، شب‌بوها، گل‌های شوخ‌چشم و زرد بنفشه، صدای برگ‌های درخت چنار، باد بهاری و ...» را که هنرمند از طبیعت وام می‌گیرد، برخلاف تصویرهای حزن‌انگیز

پیشین، این مرتبه در خدمت ساخت تصویرهایی شادی‌بخش و عاری از اندوه به کار می‌برد. همه‌ی رمانتیک‌ها، الهام اولیه‌ی خود را در طبیعت می‌یافتند. در نزد آنان همه‌چیز در طبیعت خلاصه نمی‌شد، ولی بدون آن احساس عجز می‌کردند؛ زیرا در پرتو طبیعت به آن لحظات تعالی‌بخش می‌رسیدند که می‌توانستند از مشاهداتشان به کشف و شهود (یکی دیگر از مؤلفه‌های مکتب رمانتیسم) برسند و به گمان خود به رموز کائنات پی ببرند (باوره، ۱۳۷۳: ۶۶). در نمونه‌ی زیر، نویسنده که می‌کوشیده تا احساس وجد و اطمینان شخصیت داستان خود را با عناصر طبیعی توصیف کند و جالب‌تر اینکه با آنکه تم تصویر، شب است و هوا رو به پاییز و سردی می‌رود (شب و پاییز از عناصر اصلی ساخت تصویرهای اندوهناک هستند!)، اما تصویر ارائه‌شده، خالی از اندوه و حتی روح‌بخش است:

«سبک شده بودم. ستاره‌ها را می‌دیدم که چشمک می‌زدند. باد خنکی از طرف شمیران می‌وزید. هوا کم‌کم رو به پاییز می‌رفت. چه قدر همه چیز آرام و زیبا بود. همیشه این ستاره‌ها آنجا بودند؟ همیشه شب‌های تهران این قدر ساکت و آرام‌بخش بود؟ همیشه این نسیم این قدر مهربان بر چهره‌ها دست نوازش می‌کشید؟ ...» (حاج سیدجواد، ۱۳۸۸: ۱۶۲).^(۴)

۴.۳. هیجان و احساسات

دوره‌ی تاریخی کلاسیک‌ها زمان فرمانروایی خرد بود، اما رمانتیک‌ها با کنار گذاشتن عقل و خرد کلاسیک، به دامان هیجان و احساسات چنگ زدند. آنها گذشته از اینکه احساسات را بر عقل ترجیح می‌دادند، به حزن و اندوهی که بعدها بر رمانتیسم حاکم شد متمایل شدند و در زندگی دوستدار زندگی اجتماعی و طبیعت وحشی بودند (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۱۷۱) و به جای توصیف صادقانه و دقیق طبیعت بیرونی در پی آن برآمدند تا حالات و روحيات درونی خودشان را در طبیعت کشف کنند (جعفری، ۱۳۷۷: ۲۹۶)؛ چرا که «در روح آدمی، احساس بیش از اندیشه نفوذ دارد و آرزو بیش از حقیقت است.» (سیدحسینی، ۱۳۸۷: ۱۸۰).

بامداد خمار نیز از آنجایی که بیشتر یک داستان احساسی است، سراسر سرشار است از هیجان و احساس؛ و از آنجایی که این مؤلفه، بیشتر برخاسته از عوالم و عواطف درونی و برآیند قلمرو پراحساس عشق است، درهم-تیدگی و گره‌خوردگی این دو اصل اساسی مکتب رمانتیسم (عشق + هیجان و احساسات) در آن به وضوح مشهود است:

«همه‌چیز آماده بود. شیرینی می‌پختند. من که عاشق باقلوا بودم، عقم می‌گرفت. از نان نخودچی حالم بهم می‌خورد. از گُل بدم می‌آمد. دلم می‌خواست لباس‌های نوی خود را تکه‌پاره کنم. چه دردم بود؟ نمی‌دانستم. فقط دلم می‌خواست بمیرم. یا من بمیرم که؟ ... که؟ نمی‌دانستم.» (حاج سیدجواد، ۱۳۸۸: ۲۸).

آن‌گاه که شخصیت عاشق و پراحساس داستان از شدت هیجان می‌دود، خود را دیوانه خطاب می‌کند و به خود ناسزا می‌گوید:

«بوی چوب دماغم را پر کرده بود. بوی عطر چوب. ناگهان دویدم به سوی خانه. قلبم می‌زد و به خودم ناسزا می‌گفتم. دختر مگر تو دیوانه شده‌ای؟ این کارها چیست؟ دويدنت ديگر چه بود؟ چرا آبروریزی می‌کنی؟ خدا بکشدت. چه کاری بود که کردم. ديگر از اين طرف رد نمی‌شوم ...» (همان: ۳۱).

احساس سترگ و پرشوری که ضربان قلب را به شماره وامی‌دارد و عاشق را تا مرز خفگی پیش می‌برد و ديگر نمی‌تواند هوا را به ریه‌های خود فرو دهد:

«دوان دوان وارد کوچه شدم. آنجا قدم آهسته کردم. هر چه آهسته‌تر می‌رفتم، قلبم سریع‌تر می‌زد تا به کوچه برسم، ديگر هوا برای تنفس نبود. یا بود ولی آنقدر سنگین بود که از گلولی من پایین نمی‌رفت ...» (همان: ۵۶).

هیجان مهلکی که قدرت اختیار و اراده را به کلی از شخص سلب کرده:

«دوباره نگاه چشمان پرنفوذش در زیر نور چراغ گردسوز، قدرت اراده را از من گرفت. لبخند شیطنت‌آمیزش مرا از خود بی‌خود کرده بود. دست به سویم دراز کرد و گفت: «محبوب!» و باز من با سر به سویی رفتم ...» (همان: ۲۴۱).

و گاه بسان فرو ریختن آب سردی بر سر شخص، او را گرفتار سرمازدگی و یخ‌زدگی می‌کند:

«یک مشت خون داغ به یکباره در دلم سرازیر شد. دلم هُری ریخت. دست‌وپایم سست شد ... ناگهان سرد شدم، یخ کردم و درجا ایستادم ...» (همان: ۱۱۶).

«انگار کاسه‌ی آب سردی بر سرم فرو ریختند. یخ کردم. وارفتم. جلوی خودم را گرفتم تا آه از نهادم برنیاید ...» (حاج سیندجواد، ۱۳۸۸: ۱۹۰).

و گاه نیز او را داغ و دردمند می‌کند: «داغ شدم. راست می‌گویند که خون جلوی چشم آدم را می‌گیرد. حتماً جلوی چشمان مرا خون گرفته بود؛ چون هیچ نمی‌دیدم. انگار از میان پرده‌ای سوزان نگاه می‌کردم ...» (همان: ۲۵۵).

«دوباره سرم داغ شد. نفس‌هایم به شماره افتاد. برای نفس کشیدن تقلا می‌کردم. دوباره نشستم و سرم را میان دو دست گرفتم و فشردم. باز همه جا را تیره می‌دیدم. نفس عمیقی کشیدم ...» (همان: ۲۶۲).

۴.۴. تکیه بر تخیل

سیدحسینی (۱۳۷۶: ۱۰۰) درباره‌ی چگونگی استعمال و به کارگیری اصطلاح رمانتیک می‌گوید: واژه‌ی رمانتیک که از قرن هفدهم در انگلستان در مورد تعبیرات شاعرانه به کار می‌رفت، از سال ۱۶۷۶ وارد فرانسه شد و مدت زیادی مترادف با خیال‌انگیز^۱ و افسانه‌ای^۲ به کار برده می‌شد. در آن تاریخ، کلاسیک‌های شکست‌خورده این کلمه را برای مسخره کردن طرفداران رمانتیسم درباره‌ی آنها به کار می‌بردند، ولی نویسندگان جدید این کلمه را قبول کردند و آن را با کمال افتخار بر زبان راندند. سوای این اشتها، گویا تخیل تنها ابزار هنرمند رمانتیک برای ورود به دنیای نادیده‌ها و ناشنیده‌هاست و تنها ابزار آفرینش و خلاقیت (برلین، ۱۳۸۵: ۲۵)، و شاعر یا هنرمند از آنجایی که برای تأمین کامروایی خود و نیز ایجاد آفرینه‌ای خلاقانه، ابزاری ندارد پس مانند ناکامان به واقعیت پشت میکند، ولی در عالم خیال دنیای تازه و زیبایی می‌سازد (آریان‌پور، ۱۳۵۷: ۲۵۳-۲۵۲)؛ چرا که تخیل عبارت است از کوششی که ذهن هنرمند در کشف روابط پنهانی اشیا دارد. به تعبیر دیگر، تخیل نیرویی است که به شاعر امکان آن را می‌دهد که میان مفاهیم و اشیا ارتباط برقرار کند، پل بزند و چیزی را که قبل از او دیگری درنیافته‌است، دریابد (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۸۹).

به اعتقاد درو^(۵)، تخیل عبارت است از ادراکی ذاتی و مستقیم از شباهت‌ها بین امور ناهموار که ناشی از دید یا بینش تازه است (Drew, 1967: 52) و هنرمند رمانتیک می‌کوشد تا «موضوع و محتوایی عاطفی و احساسی را در شکل و صورتی تخیلی و خلاقانه به تصویر درآورد.» (فورست، ۱۳۷۵: ۲۰). بلیک - که در میان تمام رمانتیک‌ها، استوارترین پنداشت را درباره‌ی تخیل دارد - می‌گوید: «تنها یک قدرت است که از انسان شاعر می‌سازد: تخیل و شهود الوهی.» (Blake, 512). وردزورث نیز مهم‌ترین استعداد شاعر را تخیل می‌دانست (باوره، ۱۳۷۳: ۷۱). لذا عنصر خیال، نقش برجسته و بنیادینی در آثار رمانتیک دارد و در بامداد خمار نیز نمونه‌های فراوانی از آن یافت می‌شود:

«او داشت چوب‌ها را جابه‌جا می‌کرد. انگار همه‌ی مردم ایستاده‌اند و به من زل زده‌اند. نکند مرا با انگشت به یکدیگر نشان می‌دهند؟ نه. گرفتار خیالات شده‌ام.» (حاج سیدجوادی، ۱۳۸۸: ۳۰).

راوی به وضوح احساس می‌کند که گرفتار خیال شده‌است و این مهم، درست در لحظه‌ای روی می‌دهد که خود را در آماج نگاه مردم تصور می‌کند. در حقیقت، نویسنده می‌کوشد تا با نمایش تجربه‌های تخیلی و شخصی (Kremode, 1957: 11) خود به این تخیل دامن بزند، از ساحت واقعیت دور شود و در گستره‌ی نامتناهی عالم خیال که به مثابه‌ی «جهان ابدی» (اسپرهم، ۱۳۹۰: ۲۷) است، با معشوق خود خوش باشد:

1- Pittoresque
2- Romanesque

«به خودم می‌گفتم آیا این خانم‌های محترم متشخص، با همه‌ی دنگ و فنگشان به خیالشان هم نمی‌رسد که من دلباخته‌ی شاگرد نجار محل شده‌ام؟ که دلم می‌خواهد این خانم‌های آراسته‌ی محترم را که غرق عطر و جواهر هستند، کنار بزنم و دوان دوان به آستانه‌ی آن نجاری کوچک و تاریک و محقر که از دوده‌ی چراغ سیاه است، بروم و مثل سگ پاسبان کنار پاشنه‌ی در آن بخوابم؟ فقط بخوابم و او را تماشا کنم که چوب‌ها را اره می‌کند و موهای خوش‌حالتش آزاد و رها روی پیشانی افتاده و تاب می‌خورند، که فقط عطر چوب را به مشام بکشم؟ خدا می‌داند که آن دکان کوچک برای من چه قصری بود. بوی چوب چه عطری بود و تمام مغازه چه غرفه‌ای بهشتی.» (حاج سیدجواد، ۱۳۸۸: ۵۳).

چرا که «خیال نزد رمانتیست‌ها، جایگزین عقل و احکام آن است.» (اسپرهم، ۱۳۹۰: ۲۷) و وصال در عالم عقل، ناشدنی است. لذا به دنیای خیال پا می‌گذارد؛ جایی که جهان در آن «سایه‌ای است از حقیقت دیگری که در ورای این صورت نهفته است و اجزای جهان، زنده و دارای روح بالنده و پویایند (فتوحی، ۱۳۸۶: ۱۱۵). لذا بال در بال خیال به دیدار او می‌رود و در این راستا، کارش به خودفریبی نیز می‌کشد:

«شاید بعد وقتی پدرم رحیم را ببیند، خط و ربط او را ببیند، وقتی بداند که او می‌خواهد صاحب منصب بشود، سر و شکل او را ببیند - آن‌طور که من می‌دیدم - مهر او در دلش جا بگیرد. شاید دل آقاجان به حال من بسوزد. شاید مرا به عقد او درآورد و او را به خانه بیاورد و کمکش کند تا وقتی که وارد نظام شود، تا وقتی که دستش به دهانش برسد و بتواند روی پا بایستد. آن وقت خانه‌ای برای خودمان می‌خریم ... راستی که عجب خام بودم. رؤیاپردازی می‌کردم. نمی‌دانستم اگر بشود کاغذ را با پارچه پیوند زد، می‌توان خون اشرافی پدرم را نیز با خون عامیانه‌ی رحیم نجار مخلوط کرد. فکرش هم گناه بود. فکرش هم جنون بود ...» (حاج سیدجواد، ۱۳۸۸: ۳۷).

گاه نیز از شدت خشم، او را در عالم خیال مورد عتاب خود قرار دهد:

«می‌روم نامه را می‌اندازم سرش. می‌گویم خجالت بکش. دیگر حق نداری این‌طور با حسرت به سراپایم نگاه کنی. دیگر حق نداری برایم نامه‌پراکنی کنی ... ولی به جای همه‌ی این‌ها، آن تکه کاغذ بی‌ارزش مچاله‌شده را بالا بردم و خطوط آن را بوسیدم ...» (همان: ۶۴).

اگرچه برای تحقق این خشمناکی، اراده‌ای از خود ندارد (و سرآخر خطوط نامه را می‌بوسد)، یا حتی گاهی توان خشمگین شدن را نیز:

«فرار کن. فرار کن. نگذار بیش از این جسور شود. این پسرک یک‌لا قبا. این شاگرد دکان نجاری را چه به این غلط‌ها. نگذار پا از گلیم خودش بیرون بگذارد. چرا خشمگین نمی‌شوم؟ چرا ساکت ایستاده‌ام؟ باید توی صورتش تف بیندازم ...» (حاج سیدجواد، ۱۳۸۸: ۵۸).

۴.۵. غلبه‌ی جهان ذهنی بر جهان واقعی

همچنان که پیش‌تر ذکر شد، رمانتیک‌ها به رؤیاپروری و خیالبافی معروف و حتی متهم بودند و اساساً شاید یکی از دلایل علاقه‌ی آنان به فرهنگ شرقی همین باشد؛ چرا که شرقی‌ها (و به ویژه ایران) بیشتر درگیر چیزهای مرموز، شگفت، رویایی، خیالبافانه و اشرافی بودند و این چیزها می‌توانست جاذبه‌های فراوانی برای شاعران و نویسندگان غربی داشته باشد (حدیدی، ۱۳۷۳: ۴۹۹) و باز بر همین منوال است که رمانتیک‌ها می‌کوشند تا با حربه‌ی خیال، جهان ذهنی را جایگزین جهان واقعی کنند؛ جهانی که در واقع ساخته‌ی ذهن اوست. مؤلفه‌ی غلبه‌ی جهان ذهنی بر واقعی نیز بسامد قابل توجهی در کتاب بامداد خمار دارد:

«منظره‌ی پسر زبیر ملافه‌ی سفید، کنار دیوار در نظرم مجسم شد. کاش می‌توانستم آن تکه از زمین و فضای خانه را قیچی کنم و با خود بردارم. آن‌وقت آن را هم توی این صندوقچه می‌گذاشتم ...» (حاج سیدجواد، ۱۳۸۸: ۴۱۶).

در حقیقت، هنرمند رمانتیک تخیل، امید، آرزو و معجزه را جانشین حقیقت می‌سازد و بیش از تقلید، پای‌بند تصوّر است. لذا هنر خود را با دروغ و مبالغه درمی‌آمیزد (جعفری، ۱۳۷۸: ۱۵۲) و خواننده را تحت‌تأثیر خود قرار می‌دهد:

«دلم می‌خواست از خواب بیدار شوم و خانه‌ی پدرم باشم. همان زمانی که پسر عطاءالدوله مرا خواستگاری می‌کرد. همان روزی که منصور مرا خواسته بود یا هر کس دیگر؛ هر کس دیگر که مثل خودم بود ...» (همان، ۲۷۲).

جهانی که گویا در عالم خواب است و گاه شخص می‌کوشد تا از آن به درآید:

«نه نباید گریه کنم. دلم می‌خواهد همه‌ی این‌ها را در خواب دیده باشم. صبح که بیدار می‌شوم در خانه‌ی خودمان باشم ... آه صدای پای رحیم است که از پله‌ها بالا می‌آید. چقدر خوب است که زنش شدم ... در تالار باز و بسته شد ... در اتاقی که در آن نشسته بودم گشوده شد. خانه‌ی پدرم دور شد ...» (حاج سیدجواد، ۱۳۸۸: ۱۷۹).

جهان مسحورکننده‌ای که انگار محاط در میان دود و مه است:

«مسحور شده بودم. انگار مجسمه‌ای را تماشا می‌کنم یا تابلویی که آن را به قیمت گزاف و به زحمت خریداری کرده‌ام. خیره‌ی تناسب وحشت‌انگیز و خواستنی آن بودم ...» (همان، ۱۸۰).

«مثل مرغ سرکنده بودم. تنم لرزید. چهره‌ام به سوی در بود. انگار میان دود و مه احاطه شده بودم. منتظر ناشناخته‌ای بودم که جاذب و موخش بود. تنها بودم. بی‌کس بودم ...» (همان، ۱۱۶).

«سبک بودم. می‌خواستم به صدای بلند بخندم ... کاش می‌شد همچون گدایی بر دکان او بنشینم و هر روز آمد و شد او را تماشا کنم. کار کردن او را تماشا کنم. نفس کشیدن او را تماشا کنم ...» (حاج سیدجواد، ۱۳۸۸: ۱۱۶؛ همان: ۱۷۸).

و عمه‌جان از پس آن می‌کوشد تا دیگر بار الماس (پسر مرده‌اش) را زنده و جاری تصوّر کند؛ الماسی که در حوض خفه شده بود:

«از پنجره به حیاط خیره شدم. به گوشه‌ی دیوار. آنجا که جای الماس بود. آه از نهادم برآمد. می‌دیدمش که از پله‌ها بالا می‌آید. که کنارم می‌نشیند. که گندم شاهدانه می‌خواهد که وحش‌زده از دعوای من و پدرش گریه می‌کند. که راحت شد ...» (جعفری، ۱۳۷۸: ۳۴۱).

۴.۶. نوستالژی

روح رمانتیک در آرزوی بازگشت به خانه می‌سوزد و به راستی همین نوستالژی برای آنچه از کف رفته است، جوهر ینش ضد سرمایه‌داری رمانتیک را تشکیل می‌دهد. مشخصات تعیین‌کننده‌ی این گذشته، تفاوت آن با حال حاضر است. آن دوره، دوره‌ای بود که بیگانگی‌های حال حاضر هنوز به وجود نیامده بودند (سه‌یر و لووی، ۱۳۷۳: ۱۳۲). سوای این از آنجا که در این مکتب، طبیعت و هنر، شعر و نثر، جدّ و هزل، خاطره و پیش‌گویی، عقاید مبهم و احساسات زنده و زندگی و مرگ در هم می‌آمیزد (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۱۰۳) و این خصایص نوعی اندوه را رقم می‌زند، به نوعی «یاد باد آن روزگاران ...» است و به گفته‌ی آیزایا برلین «رمانتیسیم، نوستالژی است، آویختن به دام خیال، رؤیای مستی‌بخشی است، مالیخولیای شیرین و مالیخولیای تلخ، تنهایی است و رنج تبعید، احساس یگانگی است و پرسه زدن در جاهایی پرت افتاده» (برلین، ۱۳۸۵: ۲۵) و حسرت؛ حسرت و دل‌تنگی‌ای که می‌تواند برای وطن و سرزمین مادری، دوران خوش کودکی، اوضاع خوب سیاسی، مذهبی و اقتصادی در گذشته و اشتیاق برای بازگشت به گذشته باشد (آشوری، ۱۳۸۱: ۲۴۶).

اما در بررسی‌های ادبی، نوستالژی به شیوه‌ای از نگارش اطلاق می‌شود که بر پایه‌ی آن شاعر یا نویسنده در سروده یا نوشته‌ی خویش، گذشته‌ای که در نظر دارد یا سرزمینی که یادش را در دل دارد، حسرت‌آمیزانه و دردآلود ترسیم می‌کند و به قلم می‌کشد (انوشه، ۱۳۷۶: ۱۳۹۵). در رمان بامدادخمار، این حسرت بیشتر شامل دوران خوش کودکی و بازگشت به زمان گذشته است:

«بله. بهار بود و خانه‌ی ما غرق گل و گیاه شده بود. بیرونی و اندرونی پر از گل‌دان‌های گل بود. حیاط خانه - ی پدریم، حیاط نگو باغ بهشت. ظهر بوی غذاهای خوشمزه از آشپزخانه ته حیاط و پشت درخت‌ها بلند بود و با بوی گل‌ها درمی‌آمیخت. آب حوض تمیز و پاک بود ...» (حاج سیدجواد، ۱۳۸۸: ۱۶).

تقریباً هر کجا عمه‌جان از خانه‌ی پدری خود یاد می‌کند، لحن و بیان او نوستالژیک است: «تابستان‌ها در اتاق نشیمن که دور تا دور آن مخده چیده بودند، می‌نشستیم. مخده‌ها گلدوزی شده و پشتی‌ها مرواریددوزی شده بودند. زمستان‌ها کرسی بود. در زمستان‌ها پدرم دوست داشت کنار بخاری بنشیند، صدای ترق‌ترق هیزم‌ها را گوش کند و من برایش کتاب حافظ یا لیلی و مجنون نظامی را بخوانم. خیلی باصفا بود ...» (حاج سیدجواد، ۱۳۸۸: ۲۲).

«روی حوض تخت زده بودند. مطرب روحوضی و رقاص و خواننده آورده بودند. ساز و ضربی آمده بود. تمام فامیل از عمو و عمه و خاله و دایی گرفته تا بچه‌ها و عروس‌ها و دامادهایشان شام مهمان ما بودند. سوز زایمان و ختنه‌سوران منوچهر بود ...» (همان: ۶۲).

خانه‌ی پدری که یادآور دوران خوب گذشته است و به سبب آن دل پر از سوز و گداز است: «باز به یاد خانه‌ی پدرم افتادم. خانه‌ی پدرم که در آنجا دست به سیاه و سفید نمی‌زدم. یادم افتاد که دایه، مایه‌ی نان نخودچی را ورز می‌داد و پهن می‌کرد، من قالب می‌زدم و در سینی می‌چیدم. بعد سینی را می‌برد و شیرینی پخته شده را می‌آورد تا من در ظرف بچینم ... من این‌طور آشپزی را یاد گرفته بودم. حالا دست‌تنها، در این خانه چه غذایی می‌کشیدم. دلم برای خودم سوخت. پس باز هم زدم زیر گریه ...» (همان: ۲۰۴).

اساساً یاد کودکی و رجعت بدان، فرآیندی است که در آن هنرمند رمانتیک می‌خواهد اکنون زشت و جامعه‌ی اکنونی زشت را واگذارد و به معصومیت کودکی و خلأ دانستگی پناه ببرد (خواجهات، ۱۳۹۱: ۳۶). این رجعت در بامداد خمار، گاه دردناک نیز هست:

«دردناک بود چون به یاد تحویل سال در خانه‌ی خودمان بودم؛ به یاد چهارشنبه‌سوری با جوانان فامیل، پیریدن از روی آتش، تخمه شکستن و جیغ و داد از سر بی‌خیالی. به یاد هفت‌سین خانه‌ی خودمان، آن قدر مفصل، آن قدر پر و پیمان. همه دور آن جمع می‌شدیم ...» (همان: ۲۰۸).

۴.۷. علاقه به دین

رمانتیک‌ها «دین را از راه هنری و بر اساس احساسات خویش مورد توجه قرار دادند. شاتوبریان مسیحیت را نه به‌عنوان صحیح‌ترین دین، بلکه چون شاعرانه‌ترین آنها بود دوست می‌داشت و اثر خود (جلال مسیحیت) را بدین منظور نوشت. کلیسای «اگوتیک» را یک شاهکار معماری مجسم می‌کرد که دل‌ها را دچار هیجان می‌سازد.» (جعفری، ۱۳۷۷: ۲۲۶). به اعتباری می‌شود گفت: هنرمندان رمانتیک به شیوه‌ی خاص خود، هنرمندانی دینی بودند؛ چرا که واقعیت را مقدس می‌دانستند و در حضور آن احساس خشوع می‌کردند (باوره،

۱۳۷۳: ۷۵). این عنصر رمانتیکستی در رمان بامداد خمار نمود قابل توجهی دارد. توصیفات نویسنده از مرسومات آیینی (اسلام) در همه جای کتاب دیده می‌شود:

«تنها پدرم بود که روی صندلی می‌نشست و ساعت طلا را از جیب جلیقه بیرون می‌کشید. نزدیک تحویل سال قرآن می‌خواند. دعای تحویل را می‌خواند ...» (حاج سیدجوادی، ۱۳۸۸: ۲۰۹).

«گفتم: نماز می‌خوانید و این‌طور میان زن و شوهر را به هم می‌زنید؟ رویتان می‌شود که این آتش را به پا کنید و بعد رو به خدا بایسید؟...» (همان: ۲۹۹).

«کنارش نشستم و پرسیدم: قرآن را قبول داری منصور؟ چطور مگر؟ به همین قرآن قسم که من بعد از تو هرگز ازدواج نمی‌کنم ...» (همان: ۴۳۶).

توصیفاتى که گاه رنگ شیعی می‌یابد؛ مثل اشاره به «پنج تن»، ذکر نام «مهدی (عج)» و «امام رضا (ع)» در سطور پایین. جالب اینکه گویا اشخاص در آن زمان دو نام داشته‌اند: نامی غیر مذهبی (در داستان منوچهر) و نامی مذهبی (مهدی) که خود نویسنده نیز به مذهبی بودن آن اشاره کرده‌است:

«شبى که در گوش بچه اذان می‌خواندند، آقا می‌آمد ... پدرم قنداق بچه را به دست او داد. در گوش راستش اذان و در گوش چپ اقامه خواندند. اسم مذهبی او مهدی بود ... همان شب نامش به همراه تاریخ توگلد در پشت قرآن ثبت شد ...» (همان: ۶۲).

«به سقاخانه رسیدم. پیچه را بالا زدم. شمع‌ها را با عجله روشن کردم. «خدا کند به حق پنج‌تن خانم جان راحت فارغ شود.» انگار از خدا خجالت می‌کشیدم ...» (همان: ۵۶).

«هر روز کار من رفتن به حرم بود. ساعت‌ها می‌نشستم و به ضریح خیره می‌شدم. انگار ارتباط قلبی بین من و این ضریح برقرار شده بود ... یک ماه اول، هر روز و هر شب از خدا و از امام رضا شفا می‌خواستم ...» (حاج سیدجوادی، ۱۳۸۸: ۴۲۰).

به طور کلی، دین در میان رمانتیک‌ها به عنوان احتیاج قلبی و درونی زنده شد و لذا آثارشان جنبه‌ی درونی به خود گرفت (اشرف‌زاده، ۱۳۸۱: ۲۲۶). در بامداد خمار البته این مؤلفه بیشتر با عشق و احساس گره خورده- است و شاعر در راستای وصال به او از آن سود می‌جوید:

«راه افتادم و بلا تکلیف از کنار سقاخانه گذشتم. خیلی آهسته قدم برمی‌داشتم. دیگر رویم نمی‌شد که شمع روشن کنم که از خدا کمک بخواهم که دعا کنم پدر و مادرم قبول کنند کار ما زودتر به سرانجام برسد ...» (همان: ۷۷).

«هرشب دست‌هایم به آسمان دراز بود. به درگاه خدا التماس می‌کردم. التماس می‌کردم خدایا او را به من بده. او را به من برسان ...» (همان: ۱۸۰).

و در غیر این صورت، یعنی نرسیدن به او و فقدانش، خیال خودکشی بهترین راهکار است. اما دین و در رأس آن خدا مانع تحقق این تصورند؛ چراکه داستان در محیطی مذهبی نوشته شده و این مهم بستر ساز اندیشه-های بنیادین نویسنده‌ی کتاب است. زیستن در سرزمینی مذهب‌گرا، اعتقاد به سنت‌های الهی، باورداشت و رعایت فرمان‌ها، حدود الهی و ... سبب می‌شود که درنهایت، قدرت این مؤلفه بر مؤلفه‌ی احساس غلبه کند: «دلم می‌خواهد خودم را بکشم تا هم آنها راحت شوند هم من، ولی از خدا می‌ترسم ...» (همان: ۱۶۱).

در دنیای شرق، آدمی آفریده و دست پرورده‌ی خداوند و ازین رو، مکلف به انجام تکالیف الهی است و واقعیت و هویت خود را در پرتو ارتباط با آفریدگار جست و جو می‌کند. لذا در داستان هنگامی که حضور و سنگینی مرگ حس می‌شود، خودکشی برای شخص میسر نیست؛ چرا که گناه و لغزشی نابخشودنی است. پس پناه بردن به خدا و یاری طلبیدن از آن قادر متعال - که در محیط مذهبی داستان و اندیشه‌ی نویسنده، بی‌قیاس و بی‌همتا است و همه چیز مستخر او به اراده‌ی او رقم خواهد خورد - از برای خلاص شدن تنها راه چاره است: «شب تا صبح گریه می‌کنم. سر سجاده به خدا التماس می‌کنم خدایا یا مرا بکش یا خلاصم کن و ...» (حاج سیدجواد، ۱۳۸۸: ۱۶۰).

۴.۸. فردگرایی

رمانتیسیم به فرد هویت بخشید و معنی داد (ثروت، ۱۳۸۲: ۵۷)؛ از این رو، جونز معتقد است: «مهم‌ترین عنصری که رمانتیسیم به جهان مدرن هدیه داده، این است که هر موجود انسانی از یک هویت ممتاز و خاص برخوردار است.» (جعفری، ۱۳۷۷: ۱۹۰). «هنرمند رمانتیک به دنبال آزادی از قید قواعد کلاسیک، فرمانروایی «من» را در ادبیات مستقر می‌سازد و به وسیله‌ی هنر، خواهش‌های دل و رنج‌های روح خود را بیان می‌دارد.» (سیدحسینی، ۱۳۷۶: ۱۷۹). این مکتب «به‌جای قیافه‌های ایده‌آلی کلاسیک، انسان‌هایی را می‌گذارد که زندگانی فردی و مشخصی دارند و تحت تأثیر محیط و عصر خود واقع می‌شوند.» (همان: ۱۱۹). در کتاب بامداد خمار، با اینکه داستان با گفت‌وگوی سودابه و مادرش آغاز می‌شود و در حقیقت، راوی در آغاز (و پایان داستان) سوم شخص و دانای کل است، اما در ادامه و تقریباً همه‌ی داستان، سرگذشت عمه‌جان سودابه است که از زبان خودش (اول شخص) روایت می‌شود.

«وقتی من ده ساله بودم و مادرم خجسته را زاییده بود، پدرم اصلاً اظهار ناراحتی نکرد.» (حاج سیدجواد، ۱۳۸۸: ۱۹).

این فردگرایی با آنچه عصر روشنگری داعیه‌دار آن بود، تفاوت دارد. فردگرایی دوران روشنگری «فردگرایی خردگراست»، اما فردگرایی رمانتیک، «فردگرایی متکی بر قلب» است که ناظر بر درون فرد است و با پدیده‌ای

عام و همگانی چون «فردگرایی خردگرا» برای اندیشمندان عصر روشنگری، اساساً متفاوت است. قهرمان رمانتیک یکی از پدیده‌هایی است که از دل فردگرایی و گرایش‌های متناقض اجتماعی و فردی رمانتیک‌ها سر برآورده است. قهرمان رمانتیک فردی است که دغدغه‌های فردی خود را با روح عصر درهم آمیخته است و مظهر امید دوران برای رهایی از وضع موجود و رسیدن به وضع آرمانی محسوب می‌شود. جنبه‌ی «رمانتیک» این قهرمان‌گرایی، امری کاملاً روشن است. این نوع قهرمان را قبل از عصر رمانتیک نمی‌توان یافت. در عصر رمانتیک، اوج گرفتن فردیت و درهم ریختن نظام کهن، زمینه را برای قهرمان‌گرایی آماده می‌کند (جعفری، ۱۳۷۸: ۱۹۴ - ۱۹۱). با این همه، این فردیت در بامداد خمار صبغه‌ای کاملاً عاطفی و زنانه دارد:

«کاغذی برداشتم. یک کاغذ تمیز. یک قطره‌ی کوچک عطر به آن زدم. یادم نیست چه عطری بود. عطری بود که مادرم به من داده بود. فرنگی بود. گران‌قیمت بود ...» (همان: ۶۹).

در حقیقت «هنرمند رمانتیک خویشان را به جای قهرمان افسانه‌ای می‌گذارد و نمونه‌ی هم‌نوعان خویش قرار می‌دهد و به وسیله‌ی هنر، خواهش‌ها و رنج‌های روح خود را بیان می‌کند.» (اشرف‌زاده، ۱۳۸۱: ۲۲۵). «هیچ کس به فکر من نبود. به فکر خجسته نبود. کسی به کسی نبود. به حال خود رها بودیم ...» (حاج سیدجواد، ۱۳۸۸: ۵۵).

«وقتی به دم دکان رسیدم، جوانک مثل روز گذشته، فارغ از همه‌جا، غرق رنده کردن بود.» (همان: ۲۶).

۵. نتیجه‌گیری

اصطلاح رمانتسم در یک معنی به آثار عامیانه، مردمی و عامه‌پسند اطلاق می‌شود. رمان بامداد خمار نیز اگرچه در زمره‌ی رمان‌های عامه‌پسند (و نه رمان‌های فاخر و ادبی) جای می‌گیرد، یکی از پرفروش‌ترین آثار ادبی معاصر است و وجود رگه‌هایی از شخصیت‌ها و فضای رمانتیک این اثر در ژرفای ذهن و ضمیر رمان-خوان‌های جدی و توده، امکان انکار آن از سطح و ساحت ادبیات معاصر را ناشدنی می‌کند. بررسی ابعاد گوناگون آثاری از این دست، چه از لحاظ اجتماعی و چه ادبی، درک روشن‌تری از علاقه‌ها و سلیقه‌های مردم جامعه و گرایش آنها به سمت و سوی نوع ادبی خاص را معین می‌کند. وجه غالب آثار عامه‌پسند و به خصوص رمان بامداد خمار، خصیصه‌ی رمانتیک بودن آنان است؛ خصوصیتی که تقریباً در بیشتر این آثار دیده می‌شود. بیشتر تلاش‌های پژوهشگران آثار ادبی فارسی در راستای واکاوی آثار رمانتستی، به شعر محدود می‌شود و در عرصه‌ی نثر خاصه رمان، کمترین بررسی‌ای را می‌توان مشاهده کرد. این در حالی است که رمان‌های پرتیراژی که صبغه‌ی رمانتیک دارند، کم نیستند. رمان بامداد خمار با بهره‌مندی از مؤلفه‌های رمانتستی‌ای چون: عشق، همدلی و یگانگی با طبیعت، هیجان و احساسات، تکیه بر تخیل، غلبه‌ی جهان ذهنی بر جهان واقعی، نوستالژی، علاقه به دین و فردگرایی، بر جذابیت و شمار خوانندگان خود افزوده است.

عنصر عشق، تم اصلی و بهانه‌ی راستین نگارش این رمان است و حضور آن را در همه جای کتاب می‌توان مشاهده کرد. از سوی دیگر، از آنجایی که این رمان بیشتر داستانی احساسی است، سراسر سرشار است از هیجان و احساس؛ و از آنجایی که این مؤلفه، بیشتر برخاسته از عوالم و عواطف درونی و برآیند قلمرو پراحساس عشق است، درهم‌تنیدگی و گره‌خوردگی این دو اصل اساسی مکتب رمانتیسیم (عشق + هیجان و احساسات) در آن به وضوح مشهود است. حضور مؤلفه‌ی طبیعت نیز در این کتاب چشمگیر است تا جایی که فرد با پدیده‌های محیط طبیعی که شباهت کاملی با حالات و وضعیت روح و ذهن او دارند، احساس هم‌هویتی می‌کند. همچنین نویسنده می‌کوشد تا با عنصرهای خیال و غلبه‌ی جهان ذهنی بر واقعی، فضای داستان خود را ذهنی سازد. مؤلفه‌ی حسرت (نوستالژی) در این کتاب، بیشتر در یادآوری دوران خوش کودکی دیده می‌شود. توصیفات نویسنده از مرسومات آیینی (اسلام و مؤلفه‌ی علاقه به دین) در همه جای کتاب دیده می‌شود؛ توصیفات که گاه رنگ شیعی می‌یابد. در باب مؤلفه‌ی فردگرایی در این رمان باید گفت: با اینکه داستان با گفت‌وگوی سودابه و مادرش آغاز می‌شود و در حقیقت، راوی در آغاز (و پایان داستان) سوم شخص و دانای کل است، اما در ادامه و تقریباً همه‌ی داستان، سرگذشت عمه‌جان سودابه است که از زبان خودش (اول شخص) روایت می‌شود.

پی‌نوشت

۱. این کتاب برای پنجاه و ششمین بار، در بهار ۱۳۹۵ تجدید چاپ شد و با توجه به اینکه تیراژ هر نوبت چاپ آن بیش از پنج هزار جلد بوده‌است، در مجموع بالغ بر سیصد هزار جلد را شامل می‌شود.
۲. البته استاد شفیعی کدکنی این محک و معیار را درباره‌ی شعر خوب عنوان کرده‌اند، اما با قدری توسع می‌توان این ملاک را به دیگر ژانرهای ادبی نیز تسری داد.
۳. البته اطلاق کلمه‌ی رمانتیسیم با معنای دقیق و مصطلح آن در ادبیات اروپایی بر آثار فارسی، از روی توسع و ناگزیری است (شفیعی کدکنی، ۱۳۸۳: ۵۴)؛ چراکه تفاوت‌های اساسی و بنیادینی میان آنها وجود دارد.
۴. به طور کلی، حضور مؤلفه‌ی رمانتیستی همدلی با طبیعت در سراسر داستان و با بسامد بالا وجود دارد. برای نمونه:

«آفتاب اندک اندک می‌رفت تا گرمای تابستان را به خود بگیرد. بهار تمام می‌شد ... رنگ آفتاب با آفتاب چقدر فرق داشت ... در خانه‌ی ما شاد، روشن و متین از پشت پنجره‌ها ... و صفحات کتاب آقاجان از نور و روشنایی موقر و شاعرانه‌ای به خود می‌گرفت که معنی خوشبختی را مجسم می‌کرد. ولی وقتی از خم کوچه به سوی دکان نجاری در اول بازارچه می‌پیچیدی ...» (حاج سیدجوادی، ۱۳۸۸: ۶۸).

«باغ پر از درختان پرمیوه و بسیار باصفا بود. بوی درخت گردو مشام انسان را پر می‌کرد. درختان بادام ردیف به ردیف تا بی‌نهایت کاشته شده بود و هنگامی که به شکوفه می‌نشستند، عطر آنها و صدای وزوز بال زنبورهای عسل واقعاً خیال‌انگیز بود ...» (همان: ۷۵) و ...
۵. نمونه‌های دیگری از این مؤلفه:

«چقدر جسور. چقدر بی‌پروا. چقدر خوارم می‌کند ... ولی نه خیال می‌کنم. الان از پله‌ها بالا می‌آید و من از افکار خودم خجالت زده می‌شوم ...» (همان: ۲۵۹).
«آفتاب پاییزی بر برگ‌های چنار می‌تابید و بر زمین و در و دیوار سایه‌روشن می‌افکند. جوی آب باریکی که از کنارش می‌گذشتم غلغل‌کنان پا به پایم می‌دوید، انگار پسر کوچکی پابه‌پای مادرش. احساس کردم کسی سایه به سایه‌ام می‌آید و آهسته، به آهستگی یک آه، صدایم می‌کند. الماس بود؟ در میان آب؟ خیالاتی شده بودم. با چشم باز خواب می‌دیدم ...» (همان: ۳۲۱).

منابع

آربون، پیتر (۱۳۷۹)، *مدرنیته گذار از گذشته به حال، مدرنیته و مدرنیسم*، ترجمه و تدوین حسینعلی نوذری، تهران: نقش جهان.

آریان‌پور، امیرحسین (۱۳۵۷)، *فرویدیسیم*، چاپ دوم، تهران: شرکت کتاب‌های جیبی.

آشوری، داریوش (۱۳۸۱)، *فرهنگ علوم انسانی*، تهران: مرکز.

اسپرهم، داوود (۱۳۹۰)، *نقش خیال در فرایند ادراک از نظر ابن عربی، حکمت و فلسفه*، سال هفتم، شماره ۲: ۳۶ - ۷.

اشرف‌زاده، رضا (۱۳۸۱)، *رمانتیسیم (اصول و نفوذ آن در شعر معاصر ایران)*، مجله‌ی ادبیات و علوم انسانی دانشگاه فردوسی، دوره‌ی سی و پنج، شماره‌ی ۲ - ۱: ۲۳۴ - ۲۱۵.

انوشه، حسن (۱۳۷۶)، *فرهنگ‌نامه‌ی ادبی*، جلد ۲، تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

باوره، موریس (۱۳۷۳)، *تخیل رمانتیک*، مجله‌ی ارغنون، شماره‌ی ۲: ۷۸ - ۵۵.

برلین، آیزایا (۱۳۸۵)، *ریشه‌های رمانتیسیم*، ترجمه‌ی عبدا... کوثری، تهران: ماهی.

پاینده، حسین (۱۳۷۳)، *ریشه‌های تاریخی و اجتماعی رمانتیسیم*، مجله‌ی ارغنون، شماره‌ی ۲: ۱۰۸ - ۱۰۱.

پورعلی فرد، اکرم (۱۳۸۲)، *رمانتیسزم اروپا و شعر نو پارسی*، دانشکده‌ی ادبیات و علوم انسانی تبریز، سال ۴۶: ۸۳-۱۰۵.

ثروت، منصور (۱۳۸۵)، *آشنایی با مکتب‌های ادبی*، تهران: سخن.

_____. (۱۳۸۲)، *مکتب رمانتیسزم*، نشریه‌ی پیک‌نور، سال اول، شماره‌ی ۲: ۵۸-۴۰.

جعفری، مسعود (۱۳۷۷)، *سیر رمانتیسزم در اروپا*، چاپ اول، تهران: مرکز.

_____. (۱۳۸۶)، *سیر رمانتیسزم در ایران*، چاپ اول، تهران: مرکز.

حاج سیدجواد، فتانه (۱۳۸۸)، *بامداد خمار*، تهران: البرز.

حدیدی، جواد (۱۳۷۳)، *از سعدی تا آراگون*، چاپ اول، تهران: مرکز نشر دانشگاهی.

خواجهات، بهزاد (۱۳۹۱)، *رمانتیسیسم ایرانی (بررسی جریان رمانتیک در شعر امروز فارسی)*، چاپ اول، تهران: بامداد نو.

رستمی، فرشته و کشاورز، مسعود (۱۳۸۲)، *رمانتیسزم در اشعار فروغ فرخزاد*، اراک: نوای دانش.

زرقانی، مهدی (۱۳۸۷)، *چشم‌انداز شعر معاصر ایران*، چاپ سوم، تهران: ثالث.

سه‌یر، رابرت و میشل لووی (۱۳۷۳)، *رمانتیسزم و تفکر اجتماعی*، مجله‌ی ارغنون، شماره‌ی ۲: ۱۷۰-۱۱۹.

سیدحسینی، رضا (۱۳۷۶)، *مکتب‌های ادبی*، ج ۱، چاپ پانزدهم، تهران: نگاه.

_____. (۱۳۸۷)، *مکتب‌های ادبی*، ج ۲، چاپ پانزدهم، تهران: نگاه.

شفیعی‌کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۳)، *ادوار شعر فارسی*، چاپ دوم، تهران: سخن.

_____. (۱۳۸۸)، *موسیقی شعر*، چاپ یازدهم، تهران: آگه.

شمیسا، سیروس (۱۳۹۰)، *مکتب‌های ادبی*، چاپ اول، تهران: قطره.

صفایی، علی و کبری مظفری (۱۳۸۸)، *بررسی توصیفی، تحلیلی و انتقادی رمان‌های عامه‌پسند ایرانی*، ادب پژوهی، شماره‌ی ۱۰: ۱۳۶-۱۰۹.

- عابدینی، حسن (۱۳۷۶)، اندر حکایت شب سراب و بامداد خمار، تهران: مجله‌ی زنان، فروردین ۷۶: ۴۸ - ۴۵.
- تژا، میرفرخایی (۱۳۸۴)، رمان‌های عامه‌پسند ایرانی؛ سازگاری زن، فصلنامه‌ی انجمن ایرانی مطالعات فرهنگی و ارتباطات، پاییز و زمستان، شماره‌ی ۴: ۲۲۲ - ۱۹۷.
- فتوحی رودمعجنی، محمود (۱۳۸۶)، بلاغت تصویر، تهران: سخن.
- فورست، لیلیان (۱۳۷۵)، رمانتیسیم، ترجمه‌ی مسعود جعفری، تهران: مرکز.
- پرهام، سیروس (۱۳۳۶)، رئالیسم و ضدرئالیسم در ادبیات، تهران: نیل.
- میرصادقی، جمال و میرصادقی، میمنت (۱۳۸۸)، واژه‌نامه‌ی هنر داستان‌نویسی؛ فرهنگ تفصیلی اصطلاح‌های ادبیات داستانی، چاپ دوم، تهران: کتاب مهناز.
- ولک، رنه (۱۳۷۳)، رمانتیسیم در ادبیات، مجله‌ی ارغنون، شماره‌ی ۲: ۴۴ - ۱۹.
- ولی‌زاده، وحید (۱۳۸۷)، جنسیت در آثار رمان‌نویسان زن ایرانی، مجله‌ی نقد ادبی، سال اول، شماره‌ی ۱: ۲۲۴ - ۱۹۱.
- هاوزر، آرنولد (۱۳۶۱)، تاریخ اجتماعی هنر، ترجمه‌ی امین مؤید، ج ۳، تهران: دنیای نو.
- Blake, William (n.d.), Annotations to wordsworths poems. In poetry and prose, p. 521.
- Drew, Elizabeth (1967), Poetry, Dell, New york: Seventh Printing.
- Rodway, Alan (1986), Romanticism, London: Chatto and Winaus.
- Kremode, Frank (1957), Romantic Image, London: Routledge and Kegan paul.