

مکتبهای ادبی



رضا سید حسینی

جلد اول





موسسة انتشارات نگاه

مکتب‌های ادبی

سیدحسینی، رضا، ۱۳۰۵ -

مکتب‌های ادبی / رضا سیدحسینی. - [ویرایش ۲]
تهران: مؤسسه انتشارات نگاه، ۱۳۷۱-۱۳۷۶، ج ۲. (۱۳۰۹ ص).

ISBN: 978-964-351-094-7 (دوره)

ISBN: 978-964-351-077-0 ج ۱

ISBN: 964-351-095-6 ج ۲

فهرست‌نویسی براساس اطلاعات فیبا.

کتابنامه.

مندرجات: ج. ۱. از باروک تا پاراناس. - ج. ۲. از سمبولیسم تا رمان نو.

ج. ۱. (چاپ پانزدهم: ۱۳۸۷).

ج. ۲. (چاپ چهاردهم: ۱۳۸۷).

۱. ادبیات - تاریخ و نقد. الف. عنوان.

س ۹س ۲۳/ف/ PN۵۹۵/ ۸۰۹ ۱۳۷۱

کتابخانه ملی ایران ۱۷۶۶-۷۱م*

رضا سید حسینی

مکتب‌های ادبی

جلد اول

مؤسسه انتشارات نگاه

تهران - ۱۳۸۷

مکتب‌های ادبی

جلد اول

رضا سیدحسینی

چاپ پانزدهم (با تجدید نظر و اضافات): ۱۳۸۷؛ نمونه‌خوان: جهانگیر منصور
حروف چینی: شرکت قلم؛ لیتوگرافی: امید؛ چاپ: نقش جهان؛ چاپ جلد: چاپ قدس

صحافی: ایران؛ شمارگان: ۴۰۰۰

شابک: ۹۷۸-۹۶۴-۳۵۱-۰۷۷-۰

شابک دوره: ۹۷۸-۹۶۴-۳۵۱-۰۹۴-۷

قیمت دوره: ۱۸۰۰۰ تومان

حق چاپ محفوظ است.

* * *

مؤسسه انتشارات نگاه

دفتر مرکزی: خ انقلاب، خ شهدای زاندارمری، بین خ. فخر رازی و خ. دانشگاه

پلاک ۱۳۹، طبقه ۵، تلفن: ۶۶۹۷۵۷۱۱، تلفکس: ۶۶۹۷۵۷۰۷

www.entesharatnegah.com info@entesharatnegah.com

Email: negahpublisher@yahoo.com

فهرست مطالب

- ۱۱ به نام حکیم سخن در زبان آفرین
۱۵ مقدمه چاپ دوم
۱۷ یادداشت نویسنده بر چاپ دوم
۲۱ سرآغاز: سخنی چند دربارهٔ قرون وسطی و رنسانس ویدایش ادبیات ملی در اروپا
نقش کلیسا ۲۳، ادبیات لاتینی در قرون وسطی ۲۵، رشد ادبیات ملی ۲۵، ادبیات
اسپانیای مسلمان ۲۶، ادبیات لاتین در دورهٔ رنسانس ۲۷، ایتالیا و پترارک ۲۷، میراث یونان
و دوران رنسانس ۲۹

باروک ۳۵

- باروک چیست؟ ۳۷، باروک در هنرهای تجسمی ۳۹، دو مضمون اصلی ۴۰،
حرکت ۴۲، مونتسی ۴۴، پروتوس و سیرسه ۴۵، مرد صد چهره ۵۰، دکور ۵۲، طاووس ۵۲،
باروک و قرن بیستم ۵۹
نمونه‌هایی از آثار باروک
۶۱
۱. شعر: حباب، از ریچارد کراشو ۶۱
قطعه‌های محال، از لئو آدیس ژامن ۶۲
۲. داستان: رویای مرگ، از که‌وه‌دو (صفحه‌ای از داستان) ۶۵
۳. از اخلاقیون: تنبئات مونتسی (فصل سی و یکم، آتمغواران) ۶۶

کلاسیسیسم ۷۹

مقدمه‌ای بر مکتب کلاسیک ۸۱، دربارهٔ اومانیسیم ۸۴، اومانیسیم و زئناسس در فرانسه ۸۶، از زئناسس تا کلاسیسیسم ۹۰، مارینیسیم ۹۰، کونچتیسیم ۹۲، کولتیسیم ۹۳، وضع اجتماعی دوره کلاسیک ۹۴، پیدایش قواعد مکتب کلاسیک ۹۴

۹۶

اصول و قواعد مکتب کلاسیک

جستجوی تعادل و کمال ۹۷، تقلید از طبیعت ۹۸، تقلید از قلم ۱۰۰، «اصل عقل» یا احساس ۱۰۱، آموزنده و خوشایند ۱۰۳، وضوح و ایجاز ۱۰۳، حقیقت‌نمائی ۱۰۴، برآزندگی ۱۰۵

۱۰۷

قانون سه وحدت

وحدت موضوع ۱۰۷، وحدت زمان ۱۰۸، وحدت مکان ۱۰۸، چهارمین وحدت ۱۰۹

۱۰۹

انواع آثار ادبی

حماسه و رمان ۱۱۰، تراژدی و کمدی ۱۱۰، قهرمان تراژدی ۱۱۱، کمدی ۱۱۲، انواع دیگر: اشعار چوپانی، غنائی، هجائی و غیره ... ۱۱۲

۱۱۳

ادبیات قرن کلاسیک در کشورهای دیگر

در آلمان ۱۱۴، نئوکلاسیسیسم ۱۱۶، نئوکلاسیسیسم انگلستان ۱۱۸

۱۲۳

نمونه‌هایی از آثار کلاسیک

۱. از نظریه پردازان کلاسیسیسم: فن شعر، اثر «بوالو» (قسمتی از سرود سوم) ۱۲۳
۲. تراژدی: آندروماک، اثر «راسین» (خلاصهٔ نمایشنامه و ترجمهٔ قسمتی از متن) ۱۲۷
۳. کمدی: خسیس، اثر «مولیر» (خلاصهٔ نمایشنامه و ترجمهٔ قسمتی از متن) ۱۳۲
۴. هنر در خلعت اخلاق: منش‌ها، اثر «لابرویر» (ترجمهٔ قسمتی از فصل «آثار فوقی») ۱۴۰

۵. وعظ و خطابه: موعظ در مقام بلند بینوایان، از «بوسوئه» (از کتاب آئین سخنوری) ۱۴۴
۶. حکایت: حکایات لافوتن (ترجمهٔ «گرگ و سگ» و «خسیسی که گنجینه‌اش را گم کرد») و «بلوط و نی» ۱۴۷
۷. رمان: پرنسس دوکلو، اثر مادام دولافایت (خلاصهٔ رمان و ترجمهٔ قسمتی از متن) ۱۵۳

رومانتیسیم ۱۵۹

کلمه ۱۶۳، از کلاسیسیسم تا رومانتیسیم ۱۶۵، عصر فلسفی ۱۶۷، تأثیر مادام دواستال ۱۶۹، ماقبل رومانتیسیم ۱۷۰، آغاز عصر جدید در ادبیات اروپا ۱۷۶

مکتب رومانتیک

۱۷۷

اصول مکتب رومانتیک ۱۷۸، برنامه رومانتیسم ۱۷۹: (۱ - آزادی ۱۷۹،
۲ - شخصیت ۱۸۰، ۳ - هیجان و احساسات ۱۸۰، ۴ - گریز و سیاحت (سفر جغرافیائی،
سفر تاریخی) ۱۸۱، ۵ - کشف و شهود ۱۸۲، ۶ - افسون سخن ۱۸۲)، بیماری قرن ۱۸۳،
بازگشت به قرون وسطی ۱۸۴، درعالم تئاتر ۱۸۵، رمان رومانتیک ۱۸۷، افول رومانتیسم
در فرانسه ۱۸۹

۱۹۰

ادبیات رومانتیک در کشورهای دیگر

گوناگونی رومانتیسم های ملی یا وحدت رومانتیسم اروپائی ۱۹۰، رومانتیسم در
انگلستان ۱۹۲، رومانتیسم آلمان ۱۹۷، در روسیه ۲۰۲، میتسکوبیچ و رومانتیسم لهستان
۲۰۳، رومانتیسم اسپانیائی ۲۰۴، رومانتیسم در امریکای لاتین ۲۰۷، در کشورهای دیگر
۲۱۱

قسمت‌هایی از چند اثر مهم

۲۱۵

که پیشوایان رومانتیسم درباره مکتب خودشان نوشته‌اند

۱. مقدمه «گرمول» از «ویکتور هوگو» ۲۱۵
۲. تاریخ رومانتیسم، از «توفیل گوته» ۲۲۳
۳. درس‌های ادبیات نمایی، از «آوگوست ویلهلم شلگل» ۲۲۶
۴. آتناوم ۱۱۶، از «فردریش شلگل» ۲۳۱

۲۳۳

نمونه‌هایی از آثار دوره رومانتیک

۱. از ادبیات انگلستان: اوسیان، از «مک فرسن» (ترجمه قسمتی از متن) ۲۳۳
مانفرد، از «لرد بایرون» (ترجمه قسمتی از متن) ۲۳۶
منظومه دریاورد فرتوت، از «س. ت. کولریج» (ترجمه کامل متن) ۲۳۹
۲. از ادبیات آلمان: سرگذشت ورتنر، از «گوته» (خلاصه کتاب و ترجمه قسمتی از متن)

۲۵۵

۳. از ادبیات فرانسه: بینوایان، از «ویکتور هوگو» (ترجمه قسمتی از متن) ۲۵۸
رنه، از «شاتوبریان» (خلاصه کتاب و ترجمه قسمتی از متن) ۲۶۳

رنالیسم ۲۶۷

رومانتیسم اجتماعی ۲۶۹، تأثیر بالزاک ۲۷۰، نبرد رنالیسم ۲۷۳، تحول ادبیات
۲۷۶، رنالیسم و برون گرائی ۲۷۵، فلوبرو رنالیسم ۲۸۱، یک مکتب عینی و غیر شخصی

۲۸۷، قهرمان‌ها و موضوع اثر رئالیستی ۲۸۸، صحنه‌سازی در رئالیسم و رومانسیسم ۲۸۹
رئالیسم در کشورهای دیگر ۲۹۰

در انگلستان ۲۹۰، در آلمان ۲۹۲، رئالیسم بورژوا ۲۹۳، در آمریکا ۲۹۴، در روسیه
۲۹۸: (رئالیسم نخستین ۲۹۹، رئالیسم انتقادی ۳۰۱، رئالیسم سوسیالیستی ۳۰۲: تاریخ و
تعاریف ۳۰۳، کاربرد و نتایج ۳۰۷)، در سایر کشورها ۳۰۸، رئالیسم در آمریکای لاتین
۳۱۰، رئالیسم در روزگار ما ۳۱۲، رئالیسم جادویی ۳۱۷

نمونه‌هایی از آثار نویسندگان رئالیست ۳۲۱
۱. از ادبیات فرانسه: واترلو از صومعه پاریس، اثر «استاندال» (ترجمه قسمتی از متن) ۳۲۱
اوژنی گرانده، اثر «بالزاک» (خلاصه کتاب و ترجمه قسمتی از متن)

۳۲۹

مادام بوواری، اثر «گوستاو فلوربر» (خلاصه کتاب و ترجمه قسمتی از
متن) ۳۳۵
۲. از ادبیات انگلستان: زندگی و ماجراهای مارتین چارلیویت، اثر «چارلز دیکنز» (خلاصه
کتاب و ترجمه قسمتی از متن) ۳۴۰

۳. از ادبیات روسیه: جنگ و صلح، اثر «لئون تولستوی» (خلاصه کتاب و ترجمه قسمتی از
متن) ۳۴۵

از رئالیسم سوسیالیستی: گارد جوان اثر «الکساندر فادیف» (معرفی کتاب و ترجمه
قسمتی از متن) ۳۵۱

۴. رئالیسم جادویی: آمریکای لاتین: افسانه و واقعیت، از «ماريو بارگاس یوسا» (مقاله‌ای
برای آشنائی) ۳۵۶

مواجهه، از «خورخه لوئیس بورخس» (ترجمه کامل داستان) ۳۶۲
رازهای سرزمین من، از «رضابراهنی» (فصلی از قول حسین میرزا) ۳۷۰
مرگ عزیز و بیجان از «لطیفه تکین» (ترجمه قسمتی از متن کتاب)

۳۸۵

ناتورالیسم ۳۹۱

ناتورالیسم چیست؟ ۳۹۳، هنر رئالیستی، مقلعه‌ای بر ناتورالیسم ۳۹۴، فلسفه ناتورالیستی
۳۹۵، شوپنهاور ۳۹۶، یک نهفت سیاستی و اقتصادی ۳۹۷، یک تحول فکری همراه با
تحول اقتصادی و سیاسی ۳۹۸، ناتورالیسم و علم ۳۹۹، مسأله وراثت ۴۰۷، مشخصات آثار

ناتورالیستی ۴۰۸، ناتورالیسم و اخلاق و اجتماع ۴۱۰، زبان آثار ناتورالیستی ۴۱۱، شرح
جزئیات ۴۱۲، گروه مدان ۴۱۵، عقایدی چند ۴۱۶، در عالم تشاتر ۴۱۹، روش دیگر
نویسندگان ناتورالیست ۴۲۱، تأثیر ناتورالیسم ۴۲۲، ناتورالیسم در کشورهای دیگر ۴۲۴
نمونه‌هایی از آثار نویسندگان ناتورالیست

۴۲۷
۱. مقالات توریک: رمان تجربی، از «امیل زولا» (ترجمه قسمتی از مقاله در باب رمان)

۴۲۷

۲. رمان‌ها و داستان‌ها: آسموان از «امیل زولا» (خلاصه کتاب و ترجمه قسمتی از متن)

۴۳۴

تپلی، از «گی دومپاسان» (خلاصه کتاب و ترجمه قسمتی از

متن) ۴۳۸

نانا، از «امیل زولا» (معرفی کتاب و ترجمه قسمتی از متن) ۴۴۴

۳. نمایشنامه‌ها: کلاغان، از «هانری بک» (خلاصه نمایشنامه و ترجمه قسمتی از متن)

۴۶۱

هنر برای هنر و مکتب پارناس ۴۷۱

هنرمفید ۴۷۴، هنر برای هنر ۴۷۵، سابقه فلسفی و عقیده فورستر ۴۷۷، مکتب

پارناس ۴۸۱، شعر پارناسین ۴۸۱، توجه به دوره کلاسیک ۴۸۲، یاس و نویسی در آثار

پارناسین‌ها ۴۸۳، روش دیگر پارناسین‌ها ۴۸۴، شعرا و بزرگتف عینی ۴۸۴

۴۸۷

چند نمونه از اشعار پارناسین‌ها

۱. خرگوش‌ها، از «تئودور دوبانوئل» (متن فرانسه و ترجمه فارسی آن) ۴۸۷

۲. فاتحان، از «ژوزه ماریا دوهردیا» (متن فرانسه و ترجمه فارسی آن) ۴۹۱

۳. ظهر، از «لوکنت دولیل» ۴۹۴

به نام حکیم سخن در زبان آفرین

اینک آن متن نهائی که در چاپ پیش وعده اش را داده بودم: به مقاله های اصلی، مطالبی که گفتن آنها ضروری به نظر می رسید افزوده شده و در بخش نمونه های هر مقاله، گذشته از آنکه نمونه های اساسی تری آورده شده است، اصرار داشته ام که در مورد هر مکتب قسمت هائی از آثار نظریه پردازان آن مکتب را هم ترجمه و نقل کنم تا فهم آن جریان فکری را که به ظهور مکتب انجامیده است تسهیل کند. به عنوان نمونه می توان به صفحاتی از مقدمه کرامول اثر ویکتور هوگو و مقاله های تئوریک از پیشوایان رومانسیسم آلمان و نیز مانیفست های سوررئالیسم اشاره کرد. چند مقاله اصلی نیز که در چاپ های قبل نبوده در این چاپ به صورت فصول مستقلی با نمونه های لازم آمده است. از آن جمله است فصول «باروک» و «اکسپرسیونیسم». ضمناً فصل سوررئالیسم، با استفاده از منابع تازه ای که در آن زمان در دسترس نبود، از نو نوشته شده و با نمونه های مناسبتری ارائه شده است. در اینجا تذکر چند نکته ضروری است:

۱. مطالبی که به مقاله های اصلی اضافه شده بطور کلی از سه منبع زیر

ترجمه شده است:

1 _ Encyclopaedia Universalis.

2 _ Dictionnaire Historique, Thematique et Technique des Litteratures ,

Larousse

3 - Histoire des Litteratures, T. 2 (Encyclopedie de la Pleiade).

و در موارد استثنائی (از جمله در مورد سوررئالیسم) به منابع دیگر مراجعه شده است.

۲. هرچند افزودن مطالب جدی‌تر به مقاله‌های قبلی که ساده‌تر بوده است ممکن است ایجاد ناهماهنگی در مطالب کتاب کرده باشد، ولی منظور من از آوردن این مطالب، همانطور که پیش از این نیز در موارد متعدد گفته‌ام، توجه دادن به استادان و محققان بوده است که به این مختصر اکتفاء نکنند و به فکر ترجمهٔ متون تئوریک مورد لزوم و یا تألیف کتابهای مورد احتیاج در این مباحث بیفتند.

۳. مسئله نقد امروز که خوشبختانه در سال‌های اخیر به آن توجه شده و دوستان پژوهشگران به بحث دربارهٔ آن پرداخته‌اند، در اینجا فقط به صورت یک مقاله مطرح شده است. اما بهتر است در مورد این مباحث نیز مانند بحث مکتب‌های ادبی دچار خوش‌باوری نشویم و یکبار برای همیشه بدانیم که هیچ ادبیاتی با تقلید از دیگران به وجود نمی‌آید، اگرما در گذشته ادبیات پرریاری داشته‌ایم به سبب پشتوانهٔ قوی تئوریک آن بوده است که امروزه با اینکه مورد توجه پژوهشگران غربی است، خود ما از آن غافلیم و تا این تئوری‌ها امروزی نشود و ما پایه‌های پیشرفت مطالعات ادبی در غرب، به فطرت خویشتن بازنگردیم و آثار امروزی، از پشتوانهٔ قوی فرهنگی (چه در قالب و چه در محتوا) برخوردار نباشد، نمی‌توانیم منتظر باشیم که تنها با تقلید از دیگران و بطور تصادفی به رشد ادبی دست یابیم. البته جای این بحث در این مقدمه نیست و امینوارم در اثر دیگری که خود کوششی باشد در مسیر دستیابی به آن رشد ادبی، با تفصیل بیشتری به آن

۱. گذشته از مقالات متعدد و چند کتاب، اسامی نیز اولین کتاب جامع در این مورد (ساختار و تأویل متن تألیف بابک احمدی) منتشر شد و می‌تواند مقدمه‌ای باشد برای ترجمهٔ متون مورد لزوم در این باره و یا تألیفات دیگر.

بپردازم.

۴. در مورد مکتب‌ها و جریان‌های فرعی ادبیات (که معمولاً همیشه برای عده‌ای مطرح است و هر لحظه انسان با خواننده‌ای روبرو می‌شود که می‌گوید کاش فلان عنوان را هم در کتابتان آورده بودید.)، نخست در نظر داشتم که در پایان جلد دوم، چهل پنجاه صفحه‌ای به این عناوین اختصاص بدهم. اما وقتی شروع به استخراج مدخل‌ها کردم دیدم از حد بدر شد و کار به این سادگی‌ها نیست. مانده بودم که چه کار کنم. در این میان نامه‌ای از یک خواننده علاقمند به دستم رسید که پیشنهاد می‌کرد در کنار مکتب‌های ادبی، فرهنگ مکتب‌های ادبی را هم بنویسم که دیدم این پیشنهاد، معمای مرا حل کرده است. و امیدوارم که بزودی بتوانم یک مجلد مستقل با عنوان فرهنگ مکتب‌ها و جریان‌های ادبی بنویسم که پاسخگوی این نیاز باشد.

رضا سیدحسینی

بیستم مردادماه ۱۳۷۱

مقدمهٔ چاپ دوم

چاپ اول «مکتب‌های ادبی» تألیف آقای رضا سیدحسینی در فروردین ماه سال ۱۳۳۴ زبور طبع یافت و از آن تاریخ تاکنون بسیاری از دانشجویان و ارباب تحقیق از مفاد آن که با حسن سلیقه تهیه شده بود بهره‌مند گردیدند. مؤلف در آخر کتاب وعده کرده بود که چاپ بعدی کتاب را با تجدیدنظر و با مطالب بیشتری انتشار دهد. اینک مایهٔ کمال خورسندی است که ایشان بوعدهٔ خود وفا نموده به چاپ دوم آن اقدام کرده‌اند. اکنون که قسمت اعظم فورم‌های چاپ جدید در اختیار اینجانب قرار گرفته و در مقام مقابله و مقایسه با چاپ اول میتوان گواهی داد که مؤلف محترم در توسعه و تکمیل مطالب کتاب با صداقت تام کوشیده و رسالهٔ خود را از ۲۰۲ صفحه بقریب ۴۰۰ صفحه وسعت بخشیده است.

از جمله نکات و مطالب قابل توجه اینکه مقدمه‌ای به منظور روشن ساختن دورهٔ رنسانس و اومانيسم فرانسوی و تکوین مکتب کلاسیک در آغاز نشریه قرار داده‌اند. در اینجا مقام آن بود که از مکتب پلئید (Ecole de pléiade) و بانی آن پیردرونسار (Pierre de Ronsard) شاعر نامی غزل‌سرا و ملک الشعرای فرانسوی اول که برای اعتلای مقام شعر و شاعری کوشش بسزائی مبذول داشته نامی برده میشد و همچنین از فرانسوا دومالرب (Francois de Malherbe) نقاد شعر و ادب که در امر تصفیةٔ زبان شعر و ترسیم و تثبیت قوانین و قواعد عروض و قافیه سهم عمده‌ای داشته ذکرى به میان می‌آمد تا در مقدمه چیزی کسر نبوده باشد.

در بخش‌های دیگر ابتکار مؤلف به توصیف اجمالی مکتب‌های ادبی انگلیسی و آلمانی و ایتالیایی به موازات مکتب‌های فرانسوی معطوف گردیده و بنحوی شایسته نفوذ و تأثیر عوامل بیگانه را در مراحل تکوین و شکفتگی مکتب‌های فرانسوی خاطر نشان ساخته و اصل اختلاط و امتزاج و داد و ستد هنری را بین ملل غرب آشکار نموده‌اند. جای تردید نیست که نکتهٔ مزبور کمک شایانی به تفهیم و تفهم معانی و مقاصد هنر شعر و ادب فرانسوی میتواند کرد و رمز تحولات و انقلابات متعددی را که در لوای نهضت‌ها و مکاتب ادبی در جامعهٔ فرانسوی رخ داده و در این دوره‌های اخیر عناوین عجیب و غریبی مانند کویسم، دادائسم، سوررئالیسم، آگزیستانسیالیسم، فوتوریسم و قس علی ذلک... بوجود آورده است بدست میدهد.

در مرحلهٔ آخر می‌توان از حسن سلیقهٔ مولف در کار گردآوری ترجمه‌های نمونه از آثار شعرا و نویسندگان هر مکتب که تعدادی از آن ترجمه‌ها اثر طبع خود اوست تمجید نموده امیدوار بود که در آینده در این طریق گام‌های بلیغ‌تر و استوارتری بردارند و دانشجویان را بیش از پیش از مخزن فضائل خویش بهره‌مند سازند.

دکتر عیسی سبهدی

استاد کرسی ادبیات فرانسه

دانشگاه تهران

۱۲ بهمن ماه ۱۳۳۶

یادداشت نویسنده بر چاپ دوم

نخستین چاپ «مکتب‌های ادبی» در آغاز فروردین ۱۳۳۴ منتشر شد. در عرض یک ماه تمام نسخه‌های آن به فروش رفت و نایاب گردید. همانطور که به خوانندگان قول داده بودم، تصمیم داشتم که چاپ دوم را با تجدیدنظر و مطالب بیشتری منتشر کنم. و این کار سه سال تمام به طول انجامید.

در همان اوان، چندین کتاب و نشریه تازه چاپ از مطبوعات اروپائیان به دست من رسید که با سبکی تازه مکتب‌های گوناگون ادبی را مورد بحث و تحلیل قرار داده و آخرین تحقیقات صاحب‌نظران را درین زمینه در دسترس خوانندگان گذاشته بود. ناچار، ضروری دیدم که برای چاپ دوم «مکتب‌های ادبی» علاوه بر شرح و تفصیل بیشتر، مطالبی را نیز اضافه کنم که در چاپ نخست تقریباً کوچکترین اشاره‌ای به آنها نکرده بودم، و این کار مدت‌ها وقت مرا گرفت.

مطالبی که نخستین بار در پنج سال پیش (به خواهش چند تن از دوستان که علاقه به تشخیص و درک مکتب‌های ادبی داشتند و در این باب کتابی که بتواند توقع آنان را برآورد به زبان فارسی نمی‌یافتند) به شکل سلسله مقالات در یکی از مجله‌های ماهانه پایتخت منتشر می‌شد و غرض از نگارش آن، معرفی ساده و موجز مکتب‌های ادبی فرانسه بود. اینک تدریجاً به صورت کتاب بزرگی درمی‌آمد که تعداد صفحاتش از دو برابر چاپ نخست می‌گذشت و معرفی جامع همه مکتب‌ها و تاریخچه مختصر تحولات ادبی و هنری اروپا را در چهار قرن اخیر در برمی‌گرفت.

لازم بود که علل پیدایش مکتب‌های گوناگون ادبی را نیز به شیوه علمی، نه به عنوان عکس‌العمل مکتبی در برابر مکتب دیگر، شرح می‌دهم و حق مطلب را در مورد همه کشورهای اروپایی ادا کنم و در انتخاب و ترجمه نمونه‌های آثار مکاتب دقت بیشتری به عمل آورم و همچنین نقایص و احیاناً اشتباهات و لغزش‌هایی را که به چاپ اول کتاب راه یافته بود حتی المقدور مرتفع سازم. از این رو چاپ دوم کتاب که گمان می‌کردم بیش از یکی دو ماه طول نکشد به تجدید نگارش کتاب دیگری مبدل شد که نه تنها مکمل کتاب نخستین است، بلکه از بسیاری لحاظ تفاوت‌های بارزی با آن دارد، چنان‌که می‌توان چاپ نخستین را مقدمه و فتح باب کتاب حاضر دانست.

در اینجا بر ذمه خود می‌دانم که از زحمات دوست بسیار عزیزم آقای ابوالحسن نجفی که از آغاز این کار، همواره مرا مشوق و یاور بوده‌اند و چه در تنظیم مطالب و چه در تصحیح نمونه‌های چاپی، پیوسته از مدد ایشان برخوردار بوده‌ام تشکر کنم. خاصه به هنگام نگارش فصل «سمبولیسم»، که مسافرتی به اروپا برای من پیش آمد، ایشان با محبت همیشگی خود تهیه و تنظیم و تکمیل بقیه مطالب کتاب را به عهده گرفتند و تا پایان رساندند. این است که به ضرس قاطع می‌توانم بگویم که به‌ویژه فصل سوررئالیسم ثمره کار شخص ایشان است.

در پایان سخن از آقای دکتر عیسی سپهبدی، استاد دانشگاه، که مقدمه‌ای بر این کتاب نوشته‌اند و همچنین استادان گرامی و دوستان عزیزی که اجازه چاپ پاره‌ای از ترجمه‌های‌شان را در این کتاب به من داده‌اند صمیمانه سپاسگذاری می‌کنم.

استقبال بی‌نظیری که خوانندگان از چاپ نخست این کتاب نمودند و مقالات محبت‌آمیزی که منتقدان و سخن‌سنجان در بدو انتشار آن در اکثر روزنامه‌ها و مجله‌ها نوشتند همواره مرا درین کار دشوار پشتیبان و مددکار بوده است. امید است که چاپ حاضر بتواند اندکی از انتظارات ایشان را برآورد.

اگر این کتاب تصادفاً نویسنده جوانی را در تعیین و تشخیص راه آینده خود یآوری کند، و یا دست کم خوانندگان را در انتخاب کتابی که می‌خواهند بخوانند راهنما شود، من اجر زحمات چندین ساله خود را یافته‌ام.

رضا سیدحسینی

تهران - اسفند ماه ۱۳۳۶

و اینک پس از سی و دو سال

در این مدت که من نویسنده، از جوانی به پیری رسیده‌ام مکتب‌های ادبی نیز بی‌تغییر نمانده است. گذشته از قسمت‌های کوچکی که در طول چاپ‌های قبل به آن اضافه شده بود، در چاپ ششم مقالهٔ رئالیسم دو برابر شده و مقالهٔ ناتورالیسم بکلی عوض شده و از نو نگاشته شده است.

در این چاپ نیز (که عملاً چاپ نهم کتاب است) بجای سرآغاز کوتاه «پیدایش ادبیات ملی در اروپا» مقالهٔ مفصلی دربارهٔ قرون وسطی و رنسانس به کتاب اضافه شده و مقالهٔ کلاسیسیسم نیز با افزوده‌هایی تغییر کرده است.

واقعیت امر این است که همهٔ مقاله‌ها و حتی قسمتی از نمونه‌هاییز باید تغییر کنند. زیرا من این کتاب را در آغاز به عنوان راهنمای ساده و فهرست‌وار برای آشنائی با «ایسم»‌های گوناگون ادبی نوشته بودم به این امید که در آینده، اساتید متخصص و نویسندگان و محققان آثار کاملتر و بهتری در این مورد ارائه کنند، اما چنین نشد و کتاب به عنوان یگانه منبع و حتی کتاب درسی دربارهٔ مکتب‌ها باقی ماند. هر چند که اکنون دست‌اندرکار نوشتن کتاب دیگری با عنوان «فلسفهٔ هنر و ادبیات» هستم که بیشتر وقت آزاد مرا می‌گیرد، ولی در مورد این کتاب نیز احساس مسئولیت می‌کنم و وظیفهٔ خودم می‌دانم سهمی از آنچه را که در طول این سالیان دراز خواننده و دیده‌ام به این اثر اضافه کنم. اما این کار چند سال وقت لازم دارد. امیدوارم که اگر عمری باقی بود، چاپ آیندهٔ کتاب چاپ نهایی آن باشد.

من الله التوفیق وعلیه التکلان

رضا سیدحسینی

آبانماه هزار و سیصد و شصت و شش

سرآغاز

سخنی چند دربارهٔ قرون وسطی و رنسانس و پیدایش ادبیات ملی در اروپا

مکتب‌های ادبی معمولاً با مکتب کلاسیک آغاز می‌شود و اساسی‌ترین تعریفی که از این مکتب ارائه می‌شود (چنان که در فصل کلاسیسیسم خواهیم دید) «بازگشت به هنر قدیم یونان و روم به تبع نهضت اومانیسم و رنسانس است». اما پیشاپیش بهتر است بدانیم که سبب این بی‌خبری غربیان از ادب و هنر اجدادشان در طول قرن‌ها چه بوده و نیز کشف دوبارهٔ آن چگونه صورت گرفته است، و همچنین برخورد قرون وسطی با فرهنگ و فلسفهٔ یونان قدیم چگونه بوده و در دوران رنسانس و با ظهور اومانیسم چه تغییری در این برخورد حاصل شده است. البته پرداختن به همهٔ این مسائل، خود به کتاب قطوری نیاز دارد. از این رو ما در این جا تنها به مسائل و وقایعی اشاره می‌کنیم که آشنایی با آنها برای رفع ابهام موجود در درک دوران کلاسیک ضرورت دارد.

چنان که می‌دانیم قرون وسطی به دوران واسط میان قرون باستان (دوران تمدن یونان و روم) و عصر جدید اطلاق می‌شود که آغاز آن را سقوط امپراتوری روم (روم غربی) به دست بربرها و پایان آن را سقوط قسطنطنیه (و انقراض امپراتوری روم شرقی) به دست ترکان می‌دانند.

امپراتوری روم غربی، به هنگامی که در قرن چهارم میلادی بزرگترین فلاسفه

و نویسندگان مسیحی خود را پیدا کرده بود — که آثارشان تأثیر عظیم در آیندگان داشت و حتی در روزگار ما نیز خوانده می‌شود و مورد استفاده محققان است —، خود در حال تلاشی بود: «جروم قدیس»^۱ (هیرونوموس) ده سال پس از غارت رم به دست «آلاریک»^۲ فرمانده گت‌ها درگذشت و «اوگوستین قدیس» به روز ۲۴ اوت ۴۳۰ در شهر هیپون که از سه ماه پیش در محاصره و اندال‌ها بود — درحالی که هر روز ساعت‌ها بر کشته‌ها و زخمی‌ها و فراریان و اسیران و نیز بر خانه‌های ویران و شهرهای غارت‌شده اشک می‌ریخت — در حلقهٔ مریدانش جان داد.

تسلط اقوام ژرمن بر ممالک غربی که جزو امپراتوری روم بودند، تمدن شهرنشینی و تجارت و فرهنگ رومی را نابود کرد. دیگر همهٔ راه‌ها به رم ختم نمی‌شد. زندگی روستایی در شاه‌نشین‌های کوچک جایگزین امپراتوری عظیم روم شده بود.

پیشاپیش باید گفت که امپراتوری روم غربی، حتی پیش از سقوط، ارتباط خود را با فرهنگ و ادب یونان بریده بود و وارث فرهنگ یونانی، و حتی مرکز قدرت امپراتوری، روم شرقی بود. در غرب به علت رسمیت یافتن زبان لاتین به جای یونانی، حتی در قرون چهارم و پنجم، بی‌توجهی به زبان و فرهنگ یونانی نیز تشدید شده بود. تا جایی که فیلسوف بزرگی چون اوگوستین قدیس آشنایی با افلاطون را از طریق ترجمهٔ آثار فلوطین به زبان لاتین پیدا کرده بود، زیرا زبان یونانی نمی‌دانست و آشکارا می‌گفت که زبان و ادبیات یونانی را دوست نمی‌دارد. چنین سلیقه‌ای در قرن پنجم بسیار عادی شده بود. دانشجویان جوان رومی پس از پایان تحصیلات‌شان دیگر کمتر اتفاق می‌افتاد که به یونان سفر کنند و بیشتر راه «مارسی» و «آزل» را در پیش می‌گرفتند...

اما فراموش نکنیم که وحدت تمدن «یونان و روم» باز هم قریب ده قرن در شرق نزدیک و در حکومت روم شرقی باقی ماند. با این که بیزانس موفق نشد آن را به‌طور قاطع به غرب تحمیل کند، ولی نفوذ فرهنگی و هنری آن تا مدت‌های مدید، از مرزهای جغرافیایی‌اش بسیار فراتر رفت. حتی می‌توان گفت که مدت پنج قرن — از سال ۵۰۰ تا ۱۰۰۰ — برتری فرهنگی بیزانس مسلم بود. اما به‌رغم این عظمت، بیزانس موفق نشد میراثی را که به دستش سپرده شده بود، تازه‌تر و غنی‌تر کند و نیز

1. St. Jerome

2. Alaric

با وجود ظرافت و ذوق و سلیقهٔ بیش از حدش همیشه به دنیایی می‌مانست که در حال پایان گرفتن باشد. با این همه معماری و مجسمه‌سازی و نقاشی کارولنترین ها و رومن ها کاملاً تحت تأثیر هنر بیزانس است. در زمینهٔ ادبیات، همان‌طور که اشاره شد، اختلاف زبان بزرگ‌ترین مانعی بود که رابطهٔ میان شرق یونانی زبان و غرب لاتینی زبان را قطع می‌کرد. سرانجام سقوط امپراطوری روم غربی و تسلط اقوام گوناگون بر قلمرو وسیع امپراتوری، این قطع رابطه را تکمیل کرد.

یگانه وحدتی که به‌جا مانده بود، وحدت زبان و ادبیات بود که آن‌هم به شدت در معرض تهدید بود، اما دو عامل مهم سبب شد که از این نابودی جلوگیری شود و قرون وسطی در اروپا ادبیات خاص خود را پیدا کند. این دو عامل عبارت بودند از:

۱- نقش کلیسا. ۲- پیدایش ادبیات ملی.

نقش کلیسا

عامل مذهب و نقش کلیسا، این سرزمین‌های روستایی شده را دوباره سر و سامان داد و روحانیان مسیحی عملاً زمام اختیار حکومت‌ها و مردم را به دست گرفتند. فرمانروایان فاتح به تدریج دین مسیح را پذیرفتند و کلیساها به صورت مراکز تعلیم و تربیت و نسخه برداری و حفظ کتب درآمدند.

اگر اطلاعات ناقص برخی فرهنگ‌نویسان و راویان را کنار بگذاریم، می‌توان گفت که اولین تماس با فرهنگ و ادب و فلسفهٔ یونان قدیم در همین دوران صورت گرفت و رایحهٔ ثمرهٔ آن از زندان یکی از همین فرمانروایان به بیرون تراوید.

«بوئتیوس»^۱ که او را «آخرین رومی» می‌نامند، «تسلای فلسفی» را که رساله‌ای بود به نشر آمیخته با شعر در زندان نوشت. او که مشیر و مشار «تئودوریک» پادشاه گت‌ها بود، به شرکت در یک توطئه متهم شده و پادشاه او را به اعدام محکوم کرده بود. در مدتی که پیش از اعدام در زندان بود، رساله‌ای در قالب گفت و گویا دلرباترین محبوبهٔ زندگی‌اش، یعنی فلسفه نوشت که بهتر از شعر، او را از تیره‌روزی‌هایش تسلی می‌دهد، زیرا «هماهنگی» جاودانه «اندیشهٔ الهی» را در آثار مغسوران بزرگ به او می‌آموزد. این کتاب که به‌زبانی فصیح و روان نوشته شده

خلاصه‌ای است از اندیشه‌های قدیم نوافلاطونی، نوارسطویی، و نورواقی. قابل توجه این که در این کتاب از سقراط و «سنکا» و دیگران سخن رفته، اما هیچ اشاره‌ای به انجیل نشده است.

بوئتیوس به خدا ایمان دارد و این ایمان خود را با زبانی شاعرانه بیان می‌کند، اما خدای او بیشتر خدای فلاسفه است تا خدای مسیحیت. کتاب، تاریخ ۵۲۳-۵۲۴ را دارد و حال آنکه به راحتی می‌توانست پنج قرن پیش از آن نوشته شده باشد. این اثر خلاصه‌ای است از ارزش‌های فلسفی و اخلاقی دوران بت‌پرستی که مستقیماً می‌توانست در اندیشه مسیحی مورد استفاده قرار گیرد و چنین نیز شد. «آنسلم قدیس»^۱ (قرن یازدهم)، «آبلار»^۲ (قرن دوازدهم) و «توماس آکوئیناس» (قرن سیزدهم) برای برداشت‌های فلسفی عظیم‌شان از آن استفاده کردند.

تماس دیگر با اندیشه یونانی در قرون دوازدهم و سیزدهم (معروف به قرون وسطای علیا) از طریق ترجمه‌های عربی دانشمندان اسلامی انجام گرفت که از طریق اسپانیا به ایتالیا و فرانسه رسیدند و به زبان لاتینی ترجمه شدند.

کمی پیش از سال ۱۲۰۰ بود که دو اثر «فیزیک» و «متافیزیک» ارسطو از روی دست‌نوشته‌های عربی دانشمندان اسلامی که از اسپانیا آمده بودند به زبان لاتین ترجمه شد. آشنایی با این دو اثر چنان حادثه مهمی بود که محیط مدرسی مسیحی را دقیقاً مجبور کرد که از نو درباره ترکیب الهیات کاتولیک و متافیزیک یونانی بیندیشد.

کاملترین و پسرارزش‌ترین نتیجه این اندیشه، *Summa Theologica* (مدخل الهیات) اثر «توماس آکوئیناس قدیس» بود که به اندیشه قرون وسطی چیزی را ارزانی داشت که از قرن‌ها پیش در انتظارش بود: نظامی واحد، دارای ارزش حیاتی که هم الهی باشد و هم فلسفی.

تومیس یا فلسفه توماس قدیس که در واقع فلسفه ارسطویی است در پیکر علوم مدرسی مسیحی، اگرچه بارها از طرف پاپ رد شد، سرانجام به صورت فلسفه رسمی کلیسای مسیحی درآمد و پس از سیری نزولی در دوران کلاسیک، بعدها در آغاز قرن بیستم تولدی دوباره یافت.

1. St. Anselm

2. Abelard

ادبیات لاتینی در قرون وسطی

با وجود پاره‌پاره شدن قلمرو امپراتوری روم، وحدت مهمی که باقی مانده بود، وحدت زبان و ادبیات لاتینی بود که از یک سو در سایه کلیسا و از سوی دیگر در سایه توجه همه پادشاهان کوچک و بزرگ به عظمت گذشته امپراتوری دوام یافته بود؛ زیرا هرکدام آنها آرزو داشتند که وارث امپراتوری باشند و جای امپراتوران روم را بگیرند. دربار واندال‌ها در افریقا، در بارهای ویزیگوت در تولوز و تولدو، در بار پادشاهان بورگونی و در بارهای شاهان کوچک آنگلوساکسون، به خصوص در بار اوستروگوت‌های راون، همچنین در بارهای لمباردی و پابویا، و سرانجام در بار فرانک‌های «مروونژین»، گذشته از آن که برای تنظیم قوانین و مکاتبات رسمی شان از حقوق دان‌های رومی استفاده می‌کردند، در عین حال می‌خواستند به سبک امپراتورانی بزرگ حامی و مروج ادبیات باشند. سخنوران و شاعران لاتین و حتی آلمانی مدایحی به زبان لاتین می‌سرودند و به شاهان شان تقدیم می‌کردند.

به خصوص «شارلمانی» در قرن هشتم توجه زیادی به ادبیات لاتینی داشت. با این که خود خواندن و نوشتن نمی‌دانست، هر روز چند ساعتی را صرف شنیدن آثار ادبی و فلسفی می‌کرد که برای او می‌خواندند. به ویژه علاقه زیادی به «شهر خدا» اثر معروف اوگوستین قدیس داشت. در دربار پسر و نوه وی نیز ادبیات لاتین سخت مورد توجه بود.

هرچه به اواخر قرون وسطی نزدیکتر می‌شویم، در کاخ‌های فئودال‌ها که روز به روز بیشتر از قدرت مرکزی فاصله می‌گیرند توجه بیشتری به جنبش‌های ادبی احساس می‌شود. این فئودال‌ها ضمناً تحت حمایت دربار پاپ و صومعه‌ها هستند که گذشته از ادبیات مذهبی، ادبیات غیرمذهبی را هم اداره می‌کنند. در کنار موجی از سرودها و زندگی قدیسان، یک رشته آثار غیرمذهبی از قبیل تاریخ‌نویسی و حماسه و اشعار غنایی و آموزشی نیز به وجود می‌آید.

رشد ادبیات ملی

از قرن یازدهم به بعد در کشورهای مختلف، در کنار ادبیات لاتینی، ادبیات ملی نیز به وجود می‌آید و از قرن یازدهم تا قرن سیزدهم به سرعت پیشرفت می‌کند. این

ملت‌ها نوشتن با زبان بومی خودشان را آغاز می‌کنند. نخست ملت‌هایی که زیاد با زبان لاتینی آشنایی ندارند و فقط عده کمی از روشنفکران‌شان که معمولاً روحانی هستند لاتین می‌دانند، یعنی آنگلوساکسون‌ها، سلت‌ها، ایرلندی‌ها و بعد هم کشورهای شمالی. بعد نوبت ژرمن‌هایی می‌رسد که وارد قلمرو امپراتوری روم شده‌اند که در دانمارک و هلند و بلژیک و کشورهای دیگر به تدریج ریشه‌های این زبان کهن را برمی‌اندازند. سپس نوبت اقوام ساکن فرانسه و شبه جزیره ایبری می‌رسد. آخر از همه، در کشورهای که زبان عامیانه مردمش با زبان لاتین نزدیکی و خویشاوندی بسیار نزدیک دارد، مانند ایتالیا که تاریخ ادبیاتش از قرن سیزدهم آغاز می‌شود. ولی اقوام ساکن رومانی و نواحی اطراف آن فقط در قرن شانزدهم از زیر تسلط زبان لاتین آزاد می‌شوند. و دارای ادبیات خاص خود می‌گردند. ادبیات اقوام اسلاو و ترک در قرن چهاردهم قدم به عرصه وجود می‌نهد.

ادبیات اسپانیای مسلمان

در این میان تنها یک کشور بود که کاملاً از دایره درگیری زبان لاتین و زبان‌های عامیانه بیرون می‌زیست و آن اسپانیای مسلمان بود که ادبیات و به طور کلی تمدن اسلامی آن تأثیر عظیمی در دنیای غرب داشت. شعر عربی آندلس در قرون دهم و یازدهم، شاید به استثنای شعر سلطی، یگانه شعر غیر لاتینی بود که در دنیای غرب حائز اهمیت بود. این شعر مستقیماً از شرق و به خصوص از بغداد می‌آمد که در آن زمان مرکز علمی و ادبی جهان اسلام بود. در اسپانیا نیز «قرطبه» چنین مقامی داشت. از این رو می‌توان شعر و تاریخ‌نگاری مسلمانان اسپانیا را در ردیف زبان‌های ملی نوزاد قرار داد، زیرا شاخه‌ای از شعر و تاریخ‌نگاری شرق مسلمان بود و چه شاخه سترگی! شعری که با همه ظرافت‌های آثار شاعران دربار خلفای بغداد برابری می‌کرد و ادبیات و فلسفه‌ای چنان غنی از اندیشه فلاسفه باستانی و مسایل انسانی، که می‌توان با استاد به آن، از نوعی انسان‌گرایی اسلامی اسپانیا سخن گفت. چنانکه گفتیم غرب بیگانه با ادبیات و فلسفه یونان قدیم، از طریق اسپانیای مسلمان بود که دوباره با آثار بزرگان باستان آشنا می‌شد. گفته «لویسجی رنالدی» به عنوان یک محقق اروپایی بهترین گواه بر این امر است: «برتری مسلمانان بر ما این است که آنها ما را با بسیاری از

فلاسفه یونان آشنا کردند. حکمای جهان اسلامی در نهضت فلسفه در میان مسیحیان تأثیر به سزا داشتند. «ابن رشد» بزرگترین مترجم و شارح نظریات ارسطو است، از این رو در نزد مسلمانان و مسیحیان مقامی ارجمند دارد... نباید فراموش کنیم که او ابداع کننده روش «اندیشه آزاد» است. به فلسفه عشق می‌ورزید و فریفته علم بود و به این دو اعتقاد راسخ داشت و برای شاگردانش با شور و شعف فراوان درس می‌گفت...»^۱

ادبیات لاتین در دورهٔ رنسانس

اما پیدایش زبان‌های ملی، به مفهوم ترک زبان لاتین نیست، بلکه با این زبان‌ها مرحلهٔ تازه‌ای در کاربرد زبان لاتینی آغاز می‌شود که تأثیر عظیمی در پیدایش ادبیات دورهٔ رنسانس برجای می‌گذارد. به گفتهٔ «اتین ژیلسون»^۲ فیلسوف فرانسوی، قرون وسطی در تمام مدت از زبان لاتینی استفاده می‌کرد، بی آن که توجهی به زیبایی آن داشته باشد، اما دوران رنسانس عملاً در خدمت زبان لاتین درآمد. سابقهٔ این تحول را باید در چند قرن پیش جست‌وجو کرد:

چنان که گفتیم از قرن یازدهم به بعد زبان‌های ملی و لهجه‌های محلی کاربرد عمومی پیدا کردند و عملاً برای رفع احتیاجات گوناگون کافی بودند. در نتیجه زبان لاتین به صورت زبانی معنوی و برجسته مورد توجه قرار گرفت. دیگر، زبان لاتین در نظر اهل ادب از نوع زبان‌های مختلف بربر نبود که هیچ گونه خصوصیت ممتاز نداشتند، بلکه زبان «سیسرون» و «ویرژیل» بود.

ایتالیا و پترارک^۳

در آغاز قرن چهاردهم که آباء کلیسا افکار و اندیشه‌هایشان را به زبان لاتین، اما به سبکی بسیار خشک و تحمل‌ناپذیر می‌نوشتند و وعظ می‌کنند، پسر بچه‌ای ۱. تاریخ فلسفه در جهان اسلامی، اثر حنا الفاخوری - خلیل الجبر، ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی، کتاب زمان، تهران، ۱۳۵۵.

2. E. Gilson

۳. نام پترارکا، با کاربرد فرانسوی آن به صورت «پترارک» در زبان فارسی معمول شده و آشناتر است.

فلورانس که پدرش از زادگاه خود تبعید شده و نزد پاپ آوینیون پناه برده است، در مدرسه محقری در «کار پانتراس» مشغول تحصیل دستور زبان است. نام او «فرانسیسکو پترارکا»^۱ است که بعدها به قصد خوش‌آهنگ بودن، فقط نام «پترارکا» را برای خود حفظ می‌کند. او با عشق و علاقه آثار سیسرون را می‌خواند و با این که چیز مهمی از آن نمی‌فهمد، ولی موسیقی زبان شیفته‌اش می‌کند. به جز این آثار هر چیز دیگری که می‌خواند، یا می‌شنود، به نظرش خشن و بدآهنگ جلوه می‌کند.

پترارک با این که مانند «جروم قدیس» عاشق آثار سیسرون است، باز هم مانند او مسیحی معتقدی است. مدت هفده سال تمام با هوای نفس و هوس سرکش جوانی مبارزه می‌کند. سرانجام در بیست و نه سالگی در این نبرد، رهبر و دوست و راهنمایی را که لازم دارد پیدا می‌کند و آن «اوگوستین قدیس» است که مسیحی بزرگی است، اما زبانی مانند زبان سیسرون دارد؛ به خصوص که «اعترافات» او در واقع داستان مبارزه با نفس است.

پترارک در نبرد با مدرسیان که زبان زیبایی لاتین را قربانی استدلال‌های خشک و بی‌روح‌شان کرده‌اند، عاقلانه‌ترین راه را برمی‌گزیند. او زبانی را برای نوشته‌های خود انتخاب می‌کند که زیبایی گذشته را به ادبیات مسیحی قرون وسطی بازمی‌گرداند.

امروز پترارک را بیشتر با غزل‌های ایتالیایی او می‌شناسند، اما حجم آثار وی به زبان لاتین، قریب بیست برابر این اشعار زیبای ایتالیایی است. او در نامه‌هایش مصرانه سبک «سیسرون» را تقلید کرده است. نامه‌های منظومش از «هوراس» الهام می‌گیرد و اشعار کوتاه شبانی‌اش «ویرژیل» و آثار اخلاقی و عرفانی‌اش اوگوستین قدیس را به یاد می‌آورد. همه کسانی که ذوق ادبی، یا احساسات مذهبی‌شان از جروبحث‌های بی‌روح با زبان زشت و نامطبوع خسته شده است به پترارک روی می‌آورند. «بوکاتچو»^۲ که نه سال از او جوان‌تر است، در چهل سالگی از اقتناع احساسات شهوی هم میهنانش با داستان‌های ایتالیایی دست برمی‌دارد، شانزده غزل به زبان لاتین تحت عنوان *Bucolium Carmen* می‌سراید و کتابی که در پانزده جلد به نام «تبارنامه ارباب انواع دوره کفر» می‌نویسد که در آن اشعار شاعران یونان و روم را با

1. F. Petrarca

2. Boccaccio

موضوعات کتاب مقدس تطبیق می‌دهد و توجیه می‌کند. همین شور و علاقه به اعاده حیثیت از آثار گذشتگان زمینه‌ای است برای آنچه بعدها «رنسانس» خوانده شد.

میراث یونان و دوران رنسانس

سقوط قسطنطنیه تاریخ دقیق و روشنی دارد: در ۱۴۵۳، قسطنطنین دوازدهم، امپراطور روم شرقی در زیر ویرانه‌های کاخ خویش که به اشغال سپاهیان سلطان محمد فاتح درآمده است، جان می‌مپارد. ترک‌ها قلمرو امپراتوری و اضافه بر آن، سرزمین‌های اروپای مرکزی را نیز به تصرف درمی‌آورند. آخرین بقایای دولت روم نابود می‌شود و به همراه آن، تمدن یونانی که رومیان وارث آن بودند.

همین تاریخ ۱۴۵۳ تغییرات مهمی را در غرب اروپا نیز به همراه می‌آورد: جنگ صد ساله سرانجام به پایان می‌رسد. صنعت چاپ گسترش می‌یابد و نهضتی فکری شکوفا می‌شود که از زمان «میشله» به این سو آن را رنسانس (نوزایی) می‌نامیم. یکی از مهم‌ترین عوامل این نهضت فکری انتقال فرهنگ یونانی به وسیله فراریان بیزانسی از کتابخانه‌های قسطنطنیه به اروپای غربی و به خصوص ایتالیا است. یکی از این فراریان که نام غربی نیز دارد، از این میان قابل ذکر است: «لائونیکوس خالکوندولاس»^۱ (۱۴۳۰-۱۴۸۰) که به دنبال اشغال قسطنطنیه به دست ترک‌ها فرار کرد و به ایتالیا پناه برد.

خالکوندولاس، ادیب و مورخ بود و در قسطنطنیه در محیط ساکت کتابخانه‌ها زندگی می‌کرد. پیش از آن که قسطنطنیه اشغال شود، شهر را ترک گفت و به جای این که مانند خیلی‌های دیگر به جزایر پناه ببرد، مستقیماً به ایتالیا رفت. در واقع او نیز یکی از فراریانی بود که هر کدام چند متن اساسی کلاسیک را با خود به غرب می‌بردند و محافل رنسانس که پیش از آن دسترسی به آن متون نداشتند، مقدم‌شان را گرامی می‌داشتند. «خالکوندولاس» که برخلاف سایر هم‌میهانش پی برده بود که بیزانس مرکز عالم نیست و خود او و مورخان دیگر در چه خواب غفلتی به سر برده‌اند، تاریخ دو قرن آخر، یعنی انحطاط دولت روم شرقی را به زبان مردم نوشت و بدین سان باید او را

۱. Leonikos Chalkondylas، اسم کوچک او در اصل «نیکلاس» بود که به روال تصنع حاکم بر روشنفکران آن دوران بیزانس حروف آن را در هم ریخته و به «لائونیکوس» تبدیل کرده بود.

آخرین نویسنده بیزانسی و اولین نویسنده یونانی جدید به شمار آورد. گذشته از تاریخ نویسی، خالکوندولاس متن آثار «همر» را نیز که با خود آورده بود، کمی پیش از سال مرگش (۱۴۸۰) ترجمه کرده و آماده چاپ ساخته بود که در سال ۱۴۸۸ در فلورانس منتشر شد. صنعت چاپ در ظرف بیست و پنج سال چنان امکان بخشی برای کتابها فراهم آورد که از نساخان در طول چهارده قرن ساخته نبود. چاپ ترجمه خالکوندولاس تأثیر صاعقه آسایی داشت. چاپ مجموعه آثار ارسطو در سال ۱۴۹۸ و آثار افلاطون در ۱۵۱۲ کم تر از آن نبود.

مشهور است که یک قرن پیش از آن، پترارک یک نسخه از آثار همرا به زبان یونانی به دست آورده بود. می گویند که وقتی آن را ورق می زد، از شدت هیجان، و از غم این که یونانی نمی داند و قادر به خواندن آن نیست، اشک می ریخت. اخلاف ایتالیایی او حتی پیش از سال ۱۴۵۳ یونانی یاد گرفتند. به طوری که وقتی نسخه های بیزانسی به دستشان رسید و اولین ناشران برای تصحیح و چاپ آنها احتیاج به متخصص پیدا کردند، چنان عده زیادی در اختیارشان بود که حتی توانستند گروه های مطالعاتی و یک فرهنگستان خصوصی برای این منظور تشکیل دهند.

حوالی سال ۱۵۰۰ این گروه ها چنان با شور و شیفستگی کار می کردند که «میشه» با عباراتی ستودنی از آنها یاد می کند:

«از ارسطو و افلاطون فراوان سخن گفته بودند، اما ترجمه های ضعیف و نارسا از آثار آنان در دست داشتند. وقتی که پس از آن همه قرون و اعصار چهره جذاب و گرمی این مادر بزرگ اصیل و باصفا، این دوران باستان افسانه ای را دیدند، چقدر برتر و والا تر از همه آن چیزهایی بود که می شناختند.

«برای بشریت رازی در این نهفته بود: نو در نظرشان پیر و شکسته و فرتوت بود و عهد باستان با جاذبه غریب و هماهنگی ژرفی که با دانش نوزاد داشت، جوان و شاداب جلوه می کرد. با شراب جان بخش همرا، اشیل، و سوفوکل خون دلفتر و شعله عشق وارد رگ های فرسوده ما شد و نبوغ یونانی با سحر و مردانگیش راهنمای کوپرنیک و کریستوف کلمب شد. فیثاغورث و فیلولائوس نظام گیتی را به آنها یاد دادند، ارسطو درباره کروی بودن زمین به آنها اطمینان داد و افلاطون از غرب زمین با آنها سخن گفت.

«فقط همین؟ نه، قلب ما از عهد باستان چیز دیگری به جز آمریکا و به جز دانش یا جاذبهٔ ادبی می‌خواست. ما به ویژه از اومی‌خواستیم که روح ما را از بند رها کند، سعهٔ صدر و معنویت لطیف تر و انسانی تر... به ما ببخشد. از اومی‌خواستیم نه این که محراب را بشکند، بلکه وسیع تر کند، نه اینکه قدیسان را حذف کند، بلکه بر تعداد آنان بیفزاید و بازوان کلیسا را به روی «سقراط قدیس»، «آنتونن» های قدیس و به روی تو، ای «ویرژیل» قدیس، بگشاید».

«میشله» مورخی است رومانستیک که از «ظلمت قرون وسطایی» و «تاریک اندیشی دوران گوتیک» بیزار است. می‌بینیم که او برای رنسانس دو عنصر اساسی می‌شناسد: ۱- کشف دوران باستان با صورت‌های اصلیش. ۲- نهضت معنوی آزادسازی که عقیم مانده است.

«بنابه تعاریف سنتی، رنسانس نهضتی است تاریخی که بیداری اروپا را در زمانی معین و تحت تأثیراتی معین فراهم می‌کند. یعنی در اواخر قرن پانزدهم، به ویژه ادبیات اروپا، با بازیافتن آثار دوران باستان، از حالت رکود بیرون می‌آید، خود را از روحیهٔ قرون وسطی رها می‌کند، آزادی اندیشه، فردگرایی و ذوق زیبایی تجسمی و ادبی و آگاهی هنری را به عنوان وسیلهٔ ممتاز بیان اومانستی بازمی‌آفریند».

«لئون تورانس»^۱ نویسندهٔ دورهٔ «جهان‌نمای ادبیات» پس از ذکر آنچه در بالا گفته شد، عقاید مختلفی را که دربارهٔ قرون وسطی و رنسانس اظهار شده است به صورت فشرده‌ای در یک صفحه خلاصه می‌کند که آن را عیناً در زیر می‌آوریم:

«این طرح فریبنده است و به درد کتابهای درسی می‌خورد، زیرا یکی از سرفصل‌های تاریخ ما را روشن می‌سازد. اما برای این که حقیقت امر گفته شود، احتیاج به دقت‌های ظریف تری هست. مورخین فرهنگ جهانی اغلب این نکات ظریف را ذکر کرده‌اند، اما تاکنون موفق نشده‌اند ابهام‌هایی را که در این امر وجود دارد رفع کنند و مسأله همیشه برای‌شان مطرح است: قرون وسطی برای عده‌ای عصر ایمان است و دوران شکوفایی حیثیت انسانی در جامعهٔ کاتولیک بی‌رخنه، و برای عده‌ای دیگر عصر لگندمال شدن فرد است در جامعه‌ای توتالیتر و متعصب. همچنین رنسانس برای عده‌ای عصر اندیشهٔ آزاد است که فرد را از بند رها می‌کند و در نظر

عده‌ای دیگر اشتباه تاریخی بزرگی است که دنیای متحد را به ذرات پراکنده تقسیم می‌کند و موجود انسانی را که به صورت «فرد» درآمده است، در تحولی بی‌بازگشت درگیر می‌سازد که سرانجام به موجودی سازنده و مصرف‌کننده از خود بیگانه بدل می‌شود که در طول این مسیر روح خود را از دست داده است. برای عده‌ای رنسانس فکری و هنری موفقیتی بود، زیرا تولد دوباره اومانسیم فنون هنرهای تجسمی را تازه‌تر کرد و ادبیات ملت‌ها را در تماس با ارزش‌های باستانی و سنت‌های مردمی که در طول هزار سال تحول یافته بود شکوفا ساخت، اما برای عده‌ای دیگر رنسانس فکری و هنری نیمه‌شکستی بود، زیرا رشد آن در زمینه‌های دیگر، به ویژه در زمینه سیاست و مذهب فجایی به بار آورد — رفرم و ضد رفرم، تفتیش عقاید، جنگ‌های مذهبی، تمرکز قدرت‌های سیاسی و پیدایش تعصبات ملی — که آرامش نسل بشر را برهم زدند و آن روح گذشت و اغماض را که اومانسیم برای شکوفا شدنش احتیاج داشت به تدریج از میان بردند.

«در واقع رنسانس یک نهضت تاریخی نیست، بلکه یک دوران است که آغاز و انجام آن در مکان‌های مختلف فرق می‌کند و در اثنای آن در هر گوشه‌ای تحولات تاریخی روی می‌دهد که تا حدی به هم وابسته است، اما ناگهان این تحولات تحت تأثیر فنون و کشفیات جدید سرعت می‌گیرند و آهنگ زندگی بشر را عمیقاً تغییر می‌دهند.»

یکی از مهم‌ترین این فنون همان‌طور که گفته شد صنعت چاپ است، و یکی دیگر که تأثیر عمومی تری دارد پیشرفت امکانات دریانوردی که به کشفیات تازه جغرافیایی منجر می‌شود که خود این کشفیات باز هم تغییراتی در روش زندگی انسان به وجود می‌آورد و برداشتی را که بشر از فضای حیاتی خود دارد، زیرورومی‌کند. در این جا ما به آنچه علمای سیاست و اقتصاد و جامعه‌شناسی می‌گویند کاری نداریم، فقط به تأثیر آن در ادبیات اشاره می‌کنیم. شاعران قرون باستان و وسطی، از اعیان دنیایی بسیار محدود سخن می‌گفتند که فواصل آن با قدم انسان یا اسب اندازه گرفته می‌شد و از افق‌های احاطه شده بود که حد ممکن و بی‌نهایت شمرده می‌شد. ناگهان — زیرا این حادثه فقط در ظروف چند سال روی داد — دنیای انسان‌ها وسیع‌تر شد، اما در عین حال به ایجاد کره‌ای محدود گشت که به زودی سطح و حجم دقیق آن هم

سرآغاز / ۳۳

حساب می‌شد. برخورد با این وضع تازه و غیرمنتظره، اندیشه‌ها و احساسات مختلف و متضادی را به وجود آورد که «ژان دولومو»^۱ مورخ متخصص رنسانس آن را به اقیانوسی از تضادها تشبیه می‌کند و می‌افزاید: «همزیستی دشوار اراده قدرت و علمی که هنوز راه خود را پیدا نکرده بود، میل به زیبایی و اشتهای شرارت‌آمیز کراهت، آمیخته‌ای از سادگی و پیچیدگی، پاکی و شهوت، خیرخواهی و کینه...»

و نیز دوران رنسانس را در نوسان شدید میان نظام علمی و فلسفه تعالی می‌بینیم و به هنگام ارجاع این دو طرز تفکر به بزرگان اندیشه باستان نیز ساده‌انگاری خواهد بود که اگر مثلاً اولی را به ارسطو و دومی را به افلاطون نسبت دهیم. زیرا دانشمندان و متفکران متعدد در رویارویی با این فلسفه چنان برداشت‌های گوناگون دارند که شاید اختلاف نظر میان دو گروه پیرو ارسطو از اختلاف بین یک گروه افلاطونی با یک گروه ارسطویی بیشتر باشد. اندیشه ارسطوییان ضد مسیحی پیرو «ابن رشد» هیچ رابطه‌ای با اندیشه ارسطوییان تومیست یا «اسکوتیست»^۲ ندارد. در عین حال در موارد بسیار، کوششی برای آشتی دادن این دو فیلسوف مشاهده می‌شود. نمونه این طرز تفکر تابلو معروف «مکتب آتن» اثر «رافائل» است که در آن افلاطون را می‌بینیم که ارسطویی‌ترین اثر خود یعنی «تیمائوس» را به دست گرفته است و ارسطو، افلاطونی‌ترین اثر خود یعنی «اخلاق نیکوماخوس» را در دست دارد...

با این اوصاف اگر ما بخواهیم فقط مکتب کلاسیک را دنباله طبیعی اومانیسیم و رنسانس بدانیم، سخت در اشتباهیم، زیرا عملاً همه مکتب‌ها و جریان‌های فکری و بعد از قرن شانزدهم، به گونه‌ای ریشه در این روزگار پرتب و تاب دارند و شاید کم‌ترین تأثیر را از این جریان‌های فکری آشفته، همان مکتب کلاسیک گرفته باشد که چون در دوران استثنایی قدرت و تمرکز حکومت مطلقه سلطنتی و ثروت و رفاه به میان آمده بود، به تبع وضع سیاسی موجود در جستجوی نظام و اطاعت از قوانین مدون بود و از این رو آن چهره‌ای از ارسطو را پیشوای خود قرارداد که همه این قوانین را در کار ادبی به دست داده بود.

۱. J. Delumeau

۲. طرفداران John Duns Scot عالم الهی و فیلسوف اسکاتلندی (۱۲۷۰ - ۱۳۰۸) فلسفه اومینی بر توفیق ایمان و اراده بر عقل و استدلال است. او قسمت‌هایی از فلسفه ارسطو و توماس قدیس را نقد کرده است.

تقریباً از صد سال پیش، در تاریخ ادبیات اروپا، آن چهره سنتی کلاسیک که از آغاز تعریف روشن و مشخصی داشت، به کمک رومانسیسم، به تدریج از هم پاشیده است و مورخان ادبیات، به این نتیجه رسیده‌اند که دوران کلاسیک، دوران یکپارچه و با تعریف معینی نیست و دربار لوئی چهاردهم نمی‌تواند مرکز اساسی ادبیات این دوران باشد و نیمهٔ اول قرن هفدهم، کارش فقط آماده کردن زمینه برای نیمهٔ دوم قرن نبوده است، بلکه شمار زیادی از جریان‌های هنری و ادبی و نویسندگان و آثار متعددی وجود داشته است که می‌بایستی در طرح تاریخی تازه‌ای قرار بگیرند تا واقعیتی که بی‌انصافانه مسخ و ساده شده است با نور تازه‌ای روشن شود. این بازیگری جدید از تاریخ ادبیات ما را مجبور می‌کند که به مسئلهٔ «باروک» ادبی که هنوز هم در ادبیات غرب الهام‌بخش نوگرایان است پردازیم تا بهتر بتوانیم بحثی تازه و امروزی را دربارهٔ مکتب‌های دیگر مطرح کنیم. این مطالعهٔ قبلی برای آشنایی با ادبیات کشورهای مختلف جهان ضرورت دارد. ما در این پژوهش، نخست برای اینکه تعریفی ساده و تاریخی از این جریان هنری و ادبی به دست داده باشیم، بحث کوتاهی را که «فرهنگ تاریخی، موضوعی و فنی ادبیات» چاپ لاروس فرانسه^۱ به این کلمه اختصاص داده است نقل می‌کنیم و بعد برای ارائهٔ نمونه‌های سبک باروک در ادبیات و هنر، قسمت‌هایی از مقالهٔ مهم ژان روسه^۲ محقق فرانسوی را که با مراجعه به پنجاه اثر نوشته است می‌آوریم.

باروک

Baroque

باروک چیست؟

باروک نه یک مکتب یا نهضت ادبی مشخص و معین است و نه از نظر تاریخی و جغرافیائی به زمان و مکان معینی محدود است. بلکه عنوانی است که از اواخر قرن نوزدهم، نوگرایان به یک رشته قالب‌های جمال‌شناختی در قرون گذشته که حالاتی خاص و غیرعادی داشته‌اند اطلاق کردند. این کلمه در رشته‌های مختلف هنری از معماری و مجسمه‌سازی گرفته تا نقاشی و ادبیات و موسیقی و سینما بکار می‌رود. کلمه در اصل در جواهرسازی به مروراید نامنظم و یا به سنگی که تراش نامنظم خورده باشد اطلاق می‌شد. سن سیمون Saint-Simon آن را به، «مؤسسه یا اقدامی خلاف آداب رایج» اطلاق می‌کرد. دائرةالمعارف مستئیک Methodique در سال ۱۷۸۸ آن را «انواع غرایب» معنی کرده است تا اینکه ولفلین Wolfflin در «اصول بنیادی تاریخ هنر» در سال ۱۹۱۵ آن را یک برداشت جمال‌شناختی کلی نامید که «نقطهٔ مقابل هنر کلاسیک مستقیم و محدود است.» به این ترتیب، باروک را به ویژه در ادبیات به صورت منفی تعریف می‌کنند و بطور خلاصه می‌گویند باروک آن چیزی است که کلاسیک نیست. مبهم، متظاهر و غیرعادی است. تئوری آن را نخستین بار بالئاسار گراسیان Baltasar Gracian نویسنده و فیلسوف اخلاق یسوعی (۱۶۵۸ - ۱۶۰۱) در اسپانیا بیان کرد. نمایندگان سبک باروک در ادبیات،

گونگورا Gongora کشیش و نویسنده اسپانیایی (۱۵۶۱-۱۶۲۷)، مارینو Marino شاعر ایتالیایی (۱۵۶۹-۱۶۲۵) و نیز نویسندگان دیگری در آلمان و فرانسه و انگلیس بودند. شیوه باروک گذشته از محیط بورژوازی، در میان محافل اشرافی و محیط مذهبی کلیسا و حتی در میان دهقانان هم کاربرد داشت، و حتی ظریف کاری‌های نویسندگانی که از این شیوه پیروی می‌کردند در برخورد‌های ایدئولوژیک رفورم و ضد رفورم هم مؤثر بود. باروک در اشعار مربوط به تکوین عالم و متافیزیک، نمایشنامه‌های تراژدی - کمیک، اشعار روستائی و شبانی و بالاخره در شیوه خاصی که مونتینی Montaigne در اثر بزرگ و معروف خود، *تجربات* بکار برده کاربرد مؤثر داشته است. در اولین اشعار مالرب Malherbe نیز تأثیر آن مشهود است. باروک هنر تظاهر و تلاؤ است و بر پایه نظام مقابله، شباهت و قرینه‌سازی بنا شده است. هنری است با ساختار بسیار قوی که در شعر و نثر آن، استعاره‌ها و کنایه‌ها همان نقشی را دارند که در معماریش قوس‌ها و مارپیچ‌ها و اشکال حلزونی، در ترکیب واحد ساختمانی. از استحکام اخلاقی و هنری تصنع در برابر طبیعت دفاع می‌کند. و با این ارزش‌گذاری به تظاهر و پدیدهٔ تفاخر عمومیّت یافته، بیان ادبی را به صورت نمایش و ارائهٔ «آن روی ظواهر» درآورده است. روبرگارنیه R. Garnier شاعر توانای قرن شانزدهم و ژان روترو J. Rotrou نمایشنامه‌نویس برجستهٔ نیمه اول قرن هفدهم در نمایشنامه‌هایشان ابهام و پیچیدگی نقش و نقاب را ظاهر می‌سازند: هنر پیشه از خلال بازی در نقش دیگری، در واقع به سراغ خودش می‌رود. بازیگر و یا قهرمان نمایش باروک فقط قانون تناسخ را می‌شناسد. رفتن در لباس دیگری در واقع کشف حقیقت است. تاثر قرن طلائی اسپانیا می‌گوید که اگر زندگی رویا است، سراب نیز آینه است. تظاهر و تفاخر مقدمه‌ای است بر ادراک خویشتن و زینت و لباس‌های آراسته وسیله‌ای است برای برافتادن نقاب از چهره در پایان کار. همانگونه که بحث دربارهٔ فصاحت مذهبی اثر «مارینو» در آغاز قرن هفدهم نشان می‌دهد. باروک با تردید در قطعیت و استقلال نشانه‌ها، آزادی حرکات، و آمادگی به

اینکه خود یک علم بلاغت کامل بسازد، در واقع نوعی ادبیات بی حد و مرز است. ادبیاتی که به خودش می‌پردازد. و جاذبه‌ای که ادبیات باروک روی شاعران و نویسندگان پیشرو عصر ما دارد، از همینجا ناشی است.»
 اکنون برای اینکه نمونه‌هایی به دست داده شود، مقاله‌ی ژان روسه را از تاریخ ادبیات جهان پلثیاد Pléiade در اینجا نقل می‌کنیم:

باروک در هنرهای تجسمی

برینینی Bernini پیکرتراش، معمار نقاش و نمایشنامه‌نویس و شاعر ایتالیائی (۱۵۹۸-۱۶۸۰) شکل آبنما را به صورت شعله‌ی درهم پیچیده‌ای نقاشی می‌کند و فرشته‌هایش را درون یک مار پیچ می‌کشد. بورومینی Borromini معمار و طراح دیگر ایتالیائی (۱۵۹۹-۱۶۶۷) روی نمای ساختمان‌هایش انحناهای امواج دریا را تعبیه می‌کند. در یک نقاشی مدادی کالو Callo طراح فرانسوی (۱۵۹۲-۱۶۳۵) یک گلدان به صورت فرفره‌ای درآمده است. نقش فون Faune رب النوع مزارع در تابلسو پوژه Puget نقاش و معمار فرانسوی (۱۶۲۰-۱۶۹۴)، درختی است دور خود پیچیده. پیش از آنها در قرن شانزدهم وقتی که تینتورتو Tintoretto (۱۵۱۸-۱۵۹۴) به اعدام سنت کاترین با چرخ شکنجه می‌اندیشد، تغزل چرخ او را تسخیر می‌کند. چرخ‌ها تکثیر می‌شوند و درهم می‌روند، اسب سفیدی پرواز می‌کند، فرشته‌ای به زمین می‌افتد، همه چیز در تابلو می‌چرخد، همانگونه که در تابلو مسیح مصلوب او، روبانی از شانه‌ی یک زن، موج‌زنان به هوا می‌رود و بر گرد تیرک صلیب می‌پیچد. چنان که فکر دایره برهمنه کارهای روبنس Rubens (۱۵۷۷-۱۶۴۰) نیز حاکم است.

آوردن مثال‌های متعدد دیگر نیز آسان است. اما در اینجا فقط منظور این است که بدانی آثار تجسمی فراوان در طول دورانی که از آخرین ثلث قرن شانزدهم آغاز می‌شود و تا اواسط قرن هفدهم ادامه دارد روبه چه جهتی دارند. البته از ناحیه‌ای به ناحیه‌ی دیگر و از کشوری به کشور دیگر پس و پیشی‌هایی در تاریخ وجود دارد و تفاهت‌هایی در سهم کشورها و نواحی در این جریان. اما این

فوران استثنائی اشکال باروک به ما اجازه می‌دهد که از یک «عصر باروک» حرف بزنیم. البته این حرف به این معنی نیست که بگوئیم همه چیز باروک بوده است و لاغیر. از جریان‌های مهم دیگری می‌توان سخن گفت که اصلاً با باروک رابطه‌ای نداشته‌اند، یا با آن مخالفت می‌کردند و یا با جنبه‌هایی از آن درمی‌آمیختند، یا آن را پشت سر می‌گذاشتند تا آنجا که انکارش کنند. همزمان با «تینتورتو»، کاراواجو Caravaggio نیز وجود دارد و همهٔ پروان سبک او. و آنچه دربارهٔ ایتالیا گفته می‌شود، در باب فرانسه و کشورهای دیگر هم صادق است.

اگر هنرهای تجسمی چنین است آیا در باب ادبیات هم چنین وضعی حاکم است؟ قبل از هر چیز یک مسئله در این باره مطرح می‌شود و آن مقایسهٔ آثار هنرهای مختلف است. این مقایسه امکان ندارد مگر به کمک مضامین کلی یا نشانه‌های سبک که در مورد دو هنری که می‌خواهیم با هم مقایسه کنیم معتبر باشند. اما اگر تنها به کلیات پردازیم این خطر وجود دارد که آثار را از مشخصات فردی شان عاری کنیم. پس به ضرورت باید خود آثار را با ساختار و مواد هر کدام و تحلیل متوازی مجموعه‌ها با هم مقایسه کنیم که این طبعاً کار بسیار مفصلی است و در حوصلهٔ این مقال نیست.

لذا با گردآوری ملاحظات دربارۀ باروک تجسمی، و به عنوان نمونه، باروک معماری «برنینی» و «بورومینی» که نقطهٔ عزیمت اعتراض‌ناپذیری است، مشاهده می‌کنیم که آنها بر گرد دو مضمون مسلط منظم شده‌اند.

دو مضمون اصلی

قبلاً از حضور مصرانه و مداوم انحناها و قوس‌ها و انواع آنها: قوس وارونه، طوماری‌های سرستون، منحنی‌های حلزونی در معماری باروک سخن گفتیم که در نماهای متموج، خطوط متقاطع، سردرهایی که دارای خطوط شکسته و مدورند، سطوحی که با شیارها و حفره‌ها ناصاف شده‌اند، و همهٔ اینها ضربان و حیاتی به بنا می‌دهد که گوئی می‌خواهد از جای خود حرکت کند. بر روی این

نماهای باد کرده و با چین و شکن های منظم، موجوداتی در تموجند که ساخت و تنظیم آنها به پیروی از همان طرح بنا صورت گرفته است: دسته هائی از فرشتگان، قدیسنی که لباس هایشان مانند بادبان متموج است، انواع شخصیت ها در حال پرواز یا سقوط، و در حال از دست دادن تعادل شان بر روی شیروانی ها یا طارمی های خمیده. و همه اینها نمادهای حرکت و عدم توقف است.

خود تماشاگر نیز گوئی به حرکت دعوت شده است: معماری فقط وقتی مفهوم خود را پیدا می کند که تماشاگر از جای خود تکان بخورد و دور آن بگردد. درون یک کلیسای باروک نگاه هرگز در یک نقطه متوقف نمی ماند، انسان احساس می کند که دیوارها از هم می شکافند، فاصله می گیرند، در زیر آسمان مصنوعی گنبد تکان می خورند و تماشاگر مؤمن را دچار سرگیجه می سازند، تصویری از دنیای بی ثبات را به او عرضه می کنند که آئینه ای است از بی ثباتی خود او و آمادگی او برای استحاله.

یا دقیقتر بگوئیم در اینجا سخن از اسحاء قالب هاست که ظاهراً ثباتی ندارند، در همدیگر فرو می روند و با هم درمی آمیزند و تغییر شکل می دهند، بطوری که سنگ و دیوار و بنا و همه آن چیزهائی که به قصد ثبات و عدم تحرک ساخته می شوند در حالتی قرار گرفته اند که خود را انکار کنند و توده ای پرجنب و جوش به وجود بیاورند. دنیائی شکوفان و متغیر، دنیای تناسخ و استحاله.

پس به این ترتیب، اولین مشخصه هنر باروک، حرکت و استحاله است. اکنون به مشخصه دوم پردازیم: هنر باروک در رابطه بین دکور و ساختمان نسبت خاصی به وجود می آورد که به معکوس شدن روابط عادی و معمول منجر می شود: تزئینات بجای این که خود را با شرایط بنا تطبیق دهد، خود را از این قید آزاد می کند و بجای این که ارزش پیکر بنا را بالا برد، گوئی مستقلاً برای خودش زندگی می کند. به این اکتفاء نمی کند که مفصل بندی خاص بنا را از بیرون به نمایش بگذارد، بلکه خود فرمانروا می شود و به نیروی استقلال و تکثر، بنا را به خدمت خود درمی آورد، چنان که گوئی بنا فقط به عنوان تکیه گاه تزئینات عمل می کند.

نتیجه: وفور، آراستگی، وهم. سرانجام، این تحول در معماری تئاتر نیز تأثیر خود را می‌گذارد: نوعی معماری که فقط دکور آن باقی می‌ماند و گوئی یگانه وظیفه آن فقط جلوه‌گری است. و می‌دانیم که این دوران دوران غلبه دکور است. پس مشخصه دوم عبارت است از تسلط دکور. اکنون وقت آن است که این دو مشخصه را از قلمرو معماری و هنرهای تجسمی بیرون ببریم و در قلمرو ادبیات مطالعه کنیم:

حرکت

خود برزینی است که ما را دعوت می‌کند از معماری به انسان بپردازیم. وقتی که انسان را به صورت یک بنای باروک مطرح می‌کند می‌گوید: «انسان وقتی کاملاً شبیه خودش است که در حال حرکت است.» پس از کلیساهای و کاخ‌ها بیرون بیاییم و از شاعران بپرسیم. مارینیست‌های ایتالیایی یا پیروان ماریتو، تصویرهای حرکت را به فراوانی می‌آورند: آب روان، طوفان، ابرها، حباب: «کمی برف بردار، گره‌ای کم دوام از آن بساز و در دست نگهدار.» گیسو خیزایی است زرین، ابری درخشان است، طوفانی طلائی است، دریائی در حال مد است که شانه کشتی آن است. تویی که می‌چرخد و می‌پرد و می‌جهد، پرنده‌ای است در حال فرار و قلبی است که با آن بازی می‌کنند. و انسان اسب مسابقه‌ای است که در پهنه جهان رها شده، در زیر مهمیز خداوند که او را بسوی آسمان می‌راند. یا تیری است از کمان رها شده، ابری غلیظ، کف دریا، صاعقه، دود... پرنده «ماریتو» ذره‌طنین انداز است، آواز پرنشان، صدای پرنده، نفس پوشیده از پر، آواز بالدار. این نوع استعاره مارینیست که در سراسر اروپای باروک دیده می‌شود، نوعی استعاره صورت‌ظاهر و نیز نوعی استعاره حرکت است...

به همین سؤال‌ها آلمانی‌ها با سماجتی بیشتر و به صورتی نمایشی‌تر پاسخ می‌دهند. گریفیوس Gryphius (۱۶۱۶ - ۱۶۶۴) می‌پرسد: باری، ما انسان‌ها چه هستیم؟ و پاسخ می‌دهد: حباب، شعله کم دوام، تئاتر، برفی که فوراً آب

می‌شود شمعی که خاموش می‌شود، رویا، طغیان رودخانه، دودی در برابر باد. و در نوشته‌های دیگرش باز هم تشبیه‌های دیگری را اضافه می‌کند: یک پرنده، تبری که به هوا رها شود، سایه، حباب صابون و بازی می‌گوید: ما باد و بخار و ابریم، طغیان آب و یخچه و شبنم و سایه ایم.

لحن و حالت، در آثار نویسندگان مختلف فرق می‌کند. آنچه در کار گریفیوس فریاد درد، و صدای وحشت است در آثار وکرلین Weckerlin (۱۶۵۳-۱۵۸۴) به مهربانی تا حدی لاقیدانه بدل می‌شود، اما تشبیه‌ها باز هم از چیزهایی گرفته شده است که در حرکتند، پرواز می‌کنند، بخار می‌شوند، فرزانند و از میان می‌روند. می‌گوید:

نو که جوان مُردی، زندگانیت، مانند ستارهٔ سحری بود، مانند شبنمی، آهی،
و مِهی در زیر اشعهٔ آفتاب بود، رگبار و گرد و خاک بود. برف بهاری، گل،
زنگین کمان، شاخهٔ باریک در طوفان، صاعقه، پرتو، طنین صدا، رویا، پرواز پرنده،
سایه، و دودی در باد بود.»

در اینجا نیز همهٔ این تشبیه‌ها را با هم در یک شعر می‌بینیم. استعاره‌های متعدد برای بیان واقعیت متحرکی است که شکل ناپایدار آن در زیر نگاه ما تغییر می‌کند و از میان می‌رود. شاعر باروک تصور می‌کند که برای درک وجود فقط باید به تصویرهای فوری سریع و متعدد متوسل شد. روشی که «برنیزی» برای ساختن مجسمهٔ لوئی چهارده در پیش گرفت مایهٔ حیرت فرانسوی‌ها شد. پادشاه حاضر نبود که مدل قرار بگیرد. هنرمند طرح‌های سریع از او نقاشی می‌کرد و در هر طرحی یکی از خطوط گذرا و فرار چهره و اندام او را می‌گرفت و نقش می‌کرد. نمادی که همهٔ نمادهای دیگر را در خود خلاصه می‌کند، توپ یا حباب است، زیرا نشانهٔ حرکت، پرواز، فرار، بی‌ثباتی، شفافیت و کم‌دوامی و در عین حال مدور بودن است. سوفونیسبه Sophonisbe ملکهٔ نومیدیا Numidia که پس از پیروزی رومیان برای اینکه او را تسلیم اسکِیپِیون افریقائی (Scipion) نکنند با زهری که شوهرش برای او فرستاده بود خودکشی کرد، برای شاعران باروک، تویی است در دست خدایان بازیگر

هوفمانسوالدو Hofmannswaldau در شعری که شکوه یک روح تیره روز است می‌گوید: من بازیچه ستارگان هستم... نی باریکی که وحشت می‌لرزاندش... برجسته‌ترین نماینده شیوه باروک در ادبیات انگلیس ریچارد کراشو Richard Crashaw (۱۶۱۲ - ۱۶۴۹) است که مضمون حرکت و فنا را به صورت وسیع‌تری در آثارش آورده است. کراشو در یک شعر عجیب لاتینی به تفصیل دربارهٔ حباب صابون خیالیابی می‌کند. البته ما تعبیر «اومبوللا» Homo Bulla یا «انسان حباب» را در آثار اراسم Erasmus هم دیده‌ایم اما آنچه او گفته است تمثیل خشک و ساده‌ای است از حبابی بر روی آب که از اندیشه‌های باستانی گرفته است، ولی حباب کراشو پرواز می‌کند و در هوا می‌چرخد، یک آتشبازی است در پشت شیشه، جواهرات گوناگون و درخشان است، در زیر نگاه ما می‌چرخد و تغییر شکل می‌دهد و به صورت فوران بخار، رقص رنگارنگ، رنگین‌کمان چرخان، گلباران، شط شیر آغشته به ارغوان، مرزق طلائی در آبی دریا، انعکاس برف روی گل‌های سرخ، انعکاس گل‌های سرخ روی برف، چرخ ستاره‌ها و کُرّه اوهام درمی‌آید. ابیاتی از این شعر غریب را در قسمت نمونه‌های آثار باروک آورده‌ایم.

مونتنی

خاطرهٔ مونتنی Montaigne (۱۵۳۳-۱۵۹۲) را فراموش نکنیم. از همان آغاز عصر باروک، یعنی نیمهٔ دوم قرن شانزدهم، هیچ کسی مانند او احساس بی‌ثباتی و بی‌قراری انسان را، و آن جنبه‌های ناشناخته و فراری را که در او هست، دوگانه و متلون بودن حالات او را بیان نکرده است. اوست که می‌گوید انسان از «نسج رویاهایمان» ساخته شده است. پیش از گریفیوس و شاعران دیگر باروک، مونتنی گفته است که: ما همه جا بادیم. یا انسان پَرگناه است و دنیا باد. و پیش از همهٔ آن شعرهای باروک که مضمون‌شان چیزهای گذرا و فانی و فرار است و در مجموعهٔ اشعار آن دوران دیده می‌شود، اغلب این مضامین را در تبعات مونتنی می‌توان دید.

پروتئوس و سیرسه

وقتی که گراسیان انسان را موجودی می‌شمارد پیوسته متغیر که هرگز شبیه خودش نیست، بلکه جانوری افسانه‌ای است با تن و دست و پای بی‌تناسب، خواه ناخواه قدم در جا پای مونتنی می‌گذارد و یا از ارغنون‌های غریب پاسکال، از موجود مرکب از پَر و باد شاعران بی‌ثباتی، از مرد صد چهره «تراژی - کمدی» ها، از زنان دو چهره باله درباری، و بالاخره از دو نمادی استفاده می‌کند که بیشتر شاعران باروک در آثارشان آورده‌اند. این دو نماد، دو شخصیت اسطوره‌ای یونان قدیم، پروتئوس Proteus و سیرسه (یا کیرکه Circe)، نمونه‌های تناسب و تغییر چهره خویش یا دیگرانند.

پروتئوس، رب النوع یونانی، یکی از «پیران دریا» و فرزند پوسیدون Poseidon و فنیکه Phenice یا به نوشته بعضی از نویسندگان فرزند اقیانوس و تتوس Tethys است. کله غول‌های دریائی پدرش را نگاهبانی می‌کند. قدرت تغییر قیافه دارد و به هر صورتی که بخواهد درمی‌آید، از جمله به صورت آب یا آتش.

و اما سیرسه Circe زنی جادوگر افسانه‌ی هومری و دختر هلیوس Helios یا خورشید است. در اودیسه می‌خوانیم که اولیس وقتی قلم در جزیره وی می‌گذارد می‌بیند که سیرسه همراهان او را که قبلاً به جزیره رسیده‌اند با جادو مسخ کرده و به صورت خوک درآورده است. اولیس جادوی او را باطل می‌کند و مجبورش می‌کند که همراهانش را دوباره به صورت انسانی برگرداند. از عشق اولیس و سیرسه فرزندی به نام تله گونه Telegone به دنیا می‌آید.

قدرت تغییر چهره که در این دو موجود اسطوره‌ای وجود دارد ابزاری است در دست شاعران و نویسندگان باروک که به خیالیابی شان میدان بدهند و در تجسم این تغییر چهره‌ها بسیار از آنچه در اسطوره‌ی یونانی وجود دارد فراتر بروند.

گراسیان در اثر معروف خود ال کریتیکون el Criticon یا «مرد انتقادگر» وقتی که می‌خواهد چهره واقعی دنیا را به وحشی جوان نشان بدهد، به

پروتئوس متوسل می‌شود. سظوری از کتاب او را با هم بخوانیم.
 ... غول دیگری بر آنها ظاهر شد. آنان تعجب نکردند. عادت کرده بودند باور کنند که در این دنیا چیزی جز غول‌ها و دیوان وجود ندارد. کالسکه‌ای را دیدند که به سوی آنها می‌آمد. دو مار آنرا می‌کشیدند و روباهی کالسکه‌رانش بود... در درون کالسکه یک غول عظیم بود و یا در واقع، چند غول که درهم آمیخته و یکی شده بودند، به طوری که این غول گاهی سفید می‌شد و گاهی سیاه، لحظه‌ای جوان و لحظه‌ای پیر، گاهی کوچک و گاهی بزرگ، گاهی مرد و گاهی زن، گاهی انسان و گاهی حیوان. خلاصه چنان به صورت‌های گوناگون درمی‌آمد که کریستولو Critolo گمان کرد که آن غول همان پروتئوس معروف است.

در آثار باروک، پروتئوس با سیرسه الهه تناسخ دست به دست هم می‌دهند. پروتئوس آنچه را که سیرسه در مورد دیگران انجام می‌دهد با خودش می‌کند. او سیرسه خودش است، همانطور که سیرسه سراسر دنیا را به صورت پروتئوس عظیمی درمی‌آورد و همه این مسخ‌ها با هم، اسطوره باروک را به وجود می‌آورند.

عملاً سیرسه در همه جا حضور دارد، روی صحنه‌ها و در جشن‌های اروپا. از بانه ملکه در سال ۱۵۸۱ تا اولین بانه‌های ایساک دوبنسراد Isaac de Benserade شاعر و نمایشنامه‌نویس دربارهای لوئی سیزدهم و لوئی چهاردهم. سیرسه یا جایگزینان او یعنی آلکینه Alcine، Medea، کالیپسو Calipso، آرمید Armide، ایسمنه Ismene، اورفیئوس Orpheus، جادوگران و طلسم‌کنندگان از همه جا سردر می‌آورند تا این دنیای بی‌ثبات را طبق هوس‌هایشان به اشکال مختلف در بیاورند.

برای اینکه گزارشی از این مراسم به دست داده شود، صفحه‌ای از کتاب بانه‌ها نوشته منستریه Menestrier را در اینجا می‌آوریم:

در سال ۱۶۲۷ دوک دوساوا Duc de Savoie، در مراسم پایان کارناوال، در خلال مجلس رقصی که برای زنان دربار ترتیب داده بود، بانه‌ای را با

عنوان «رانده شدن سیرسه از قلمروش» وارد کرد. نخست سیرسه وارد مجلس شد و یک آواز ایتالیائی خواند، سپس ندیمه هایش وارد شدند و ضمن رقص با چوب هائی که در دست داشتند، جادوها و افسون های گوناگون کردند. پس از این جادوها، دوازده سنگ به میان مجلس آمدند که رقص های مختلف کردند و سپس به صورت غربی بر سرهم سوار شدند که تپه ای به وجود آوردند. آنگاه جاهای مختلف تپه شکافته شد و سگ ها، گربه ها، پلنگ ها و شیرها و گرازها و گرگ هائی از آن بیرون آمدند و عووها و زوزه ها و غرش ها و صداهای مختلف خود را با صدای آلات موسیقی درآمیختند و غریب ترین کنسرتی را که از عوعوی سگان و معمولوی گربه ها و زوزه گرگان به وجود آمده بود اجراء کردند. پس از این موسیقی عجیب و غریب، زنی از سقف پائین آمد و تمام تپه را پوشاند. بلافاصله جادو زایل شد و دوازده سنگ به دوازده جوان تبدیل شدند، یعنی به صورت طبیعی خودشان برگشتند و باله با رقص دسته جمعی زیبایی پایان گرفت.

سنگ ها می رقصند، کوه ها از هم می شکافند و کشتی نوح از آنها درمی آید، ابرها در آسمان حرکت می کنند. سنگ ها به چهره انسان درمی آیند. دنیای مسخ و تناسخ است که یکی از مشخصات هنر باروک شمرده می شود. بی ثباتی اشکالی که از هم می باشند، تغییر می کنند و به صورت همدیگر درمی آیند. و همین خاصیت، معاصران این سبک را شیفته می کند. فرانسیون Francion قهرمان رمان دوازده جلدی شارل سورل Ch. Sorel (۱۶۷۴ - ۱۶۰۰) که شامل صحنه های مضحکی از زندگی جامعه در دوران لوئی سیزدهم است به هنگام خروج از یک نمایش باله در کاخ پتی بوربون Petit - Bourbon خیال می کند که چشم هایش عوضی دیده است. می گوید: سنگ ها را دیدم که راه می رفتند. آسمان را دیدم که با همه ستارگانش در سالن ظاهر شد. و ازابه هائی دیدم که در هوا راه می رفتند. و فکر می کردم که خود آرگاند Argande افسونگره اینها را به دنیا آورده است.

آرگاند یا سیرسه یا جادوگران دیگر، فقط در باله دربار نیست که ظاهر می شوند، بلکه نخست در نمایش های روستائی و در شهرها، در جاهای مختلف

پراکنده بودند. در دوران لوئی چهاردهم اپرا عملاً نمایش‌های باروک را به سوی خود جلب کرد. در اپرا هم، همان دنیای جادوگران و همان مسخ‌ها تحت نام‌های مختلف به صحنه می‌آمد: بطوری که در تعدادی از آثار کورنی Cornille (۱۶۰۶-۱۶۸۴)، از قبیل *منده‌آ، آرزوی مضحک* و *پشم زرین* نیز همین افسونگری‌ها را مشاهده می‌کنیم. ضمناً نمایش‌های «ماسک» در انگلستان، قسمتی از نمایشنامه‌های «کم‌دیا» در اسپانیا (از قبیل *جادوگر معتبر و زندگی رویا است*) نمایشنامه‌های یسوعی آوانچینی Avancini در وین و آثار *بیدرمان Biedermann* در مونیخ، سهمی از این جریان باروک را نشان می‌دهند. جشن‌های ایتالیائی ویا اپراها بزودی سراسر اروپا را فرامی‌گیرد.

اما به این هم اکتفاء نمی‌شود. فقط در صحنه‌ها و سالن‌ها نیست که سنگ‌ها راه می‌روند. تئاتر را می‌بینیم که از سالن‌های تئاتر خارج شده است و مردم خودشان و برای خودشان تئاتر بازی می‌کنند. و گوئی آن استعاره قدیمی را که در آن روزگار سخت رایج بود همه باور کرده‌اند و قبول دارند که «دنیا یک تئاتر است.» وقتی که دختر بزرگ پادشاه اطیش با شارل امانوئل اول پادشاه ساواوا ازدواج می‌کنند، او را دعوت می‌کنند که در *مونکالییری Moncalieri* سوار کشتی می‌شود. تخته سنگ‌های ساحلی و یک جزیره کوچک آکنده از رب‌النوع‌های رودخانه به استقبال او می‌آیند و بعد کشتی او را با ساز و آواز همراهی می‌کنند. کمی دورتر به جزیره پردرختی می‌رسند، از کشتی پیاده می‌شوند و قدم در جزیره می‌گذارند. از غاری که چشمه‌های آب از آن جاری است صدای ساز و آواز طنین افکن است. ناگهان صخره‌ها و تخته‌سنگ‌هایی که در دو طرف این جزیره قرار داشتند به جنبش درمی‌آیند و به آدم‌هایی با لباس ملوانی بدل می‌شوند که همه پارو در دست دارند. آنها شروع به پارو زدن می‌کنند و جزیره به حرکت درمی‌آید... و بدینسان، بی‌آنکه اثری از خود سیرسه در میان باشد، جشن به تبعیت از او و با روشهای مسخ و تناسخ او ادامه می‌یابد.

از آنجا که سیرسه بدون هیچ مضایقه‌ای همه هنرهای خود را به کار می‌گیرد، باله دربار لوئی سیزدهم است که در آن فانتری و مضحکه به حدی

می‌رسد که در کارناوال‌ها امکان رسیدن به آن حد وجود ندارد. الههٔ افسونگر گوئی تمام نیروی خود را به کار می‌گیرد که حقیقت را وارونه کند و زیر نقاب ببرد و چندگانه کند و بالاخره موجودات تازه‌ای بسازد که به دوام آنها هم هیچ اطمینانی نیست:

مثلاً غولی در روی صحنه، ستاره‌شناسان و نقاشان و طراحان متعدد می‌زاید. شب مثل مرغی تخم می‌گذارد و از آن تخم‌ها یکی پس از دیگری، جفدها و شیاطین و ساززن‌ها و بخاری پاک‌کن‌ها و دیوها و مرگ‌موش فروش‌ها بیرون می‌آیند. پس از ورود انسان‌های دو چهره که یک چهرهٔ زنانه و یک چهرهٔ مردانه دارد، نوبت به صحنه آمدن هوفنارک‌ها Hofnarques و هوکریکان‌ها Hocricanes می‌رسد. هوکریکان‌ها شبیه مخروط‌های معکوس هستند که روی نُک شان راه می‌روند. هوفنارک‌ها که نیمهٔ دیگر هوکریکان‌ها شمرده می‌شوند به توپ‌های عظیم‌رگی شباهت دارند که بادشان کرده‌اند و شلوارهای بادکرده‌ای به تن دارند که تا گردن شان می‌رسد. و برج‌های بزرگ و می‌شوند و پریان‌نگهبان چشمه‌ها و رودخانه‌ها از آنها بیرون می‌ریزند. جنگل یا کاخی ناگهان ناپدید می‌شود. بالهٔ زنان دو چهره، آدم‌های غول‌پیکری را نشان می‌دهد که از وسط دو نیمه شده‌اند، یا سرهایشان توی شکم شان است. و یولون‌بست‌هائی که روبه تماشاگران دارند، اما یولون را در پشت سرشان می‌زنند. بالاخره زنان دو چهره که یک چهرهٔ جوان در جلو و یک چهرهٔ پیر در پشت سردارند. در بالهٔ تناسخ‌ها، فیلسوف به جیب برتبدیل می‌شود و جیب بر به فیلسوف، ستاره‌شناس کلاهبردار می‌شود و جادوگر، انفیه‌کش. خلاصه عنوان یک بالهٔ دیگر را می‌توان شامل حال تمام این باله‌ها دانست و آن «دنیای واژگونه» است.

تمام این چهره‌های دوگانه، همهٔ این نقابدارها و متلاشی شونده‌ها، این موجودات افسانه‌ای که غول می‌زایند، همهٔ این چهره‌ها نشانه‌های هذیان‌آلود دنیائی هستند در حال تحول، ناپایدار و نامطمئن از هویت خود و پیوسته آمادهٔ واژگون شدن.

مرد صد چهره

عجایب و غرایبی را که باله به صورت مضحکه نمایش می‌داد، تشاتربا لحن دیگری تکرار می‌کند. بوسکال Bouscal از قول سروانتس می‌گوید: همه چهره‌ها ساختگی است. دیگری می‌گوید: من نمی‌دانم که هستم!... و بالاخره سومی می‌گوید: من در خودم شک دارم. به این ترتیب می‌بینیم که که «من» باروک متغیر و جاری است.

قصه و تشاتر شبانی و روستائی (Pastorale) نخست به صورت رویای پاک و معصومیت ابتدائی ظاهر می‌شود: عشق بی‌پیرایه در دامن طبیعت. اما باروک از دامن این معصومیت هم دست برنمی‌دارد و به قول معروف، از دربرانی از پنجره برمی‌گردد. در تشاتر شبانی سخن از طرد حيله و تصنع بود، اما باروک می‌گوید که بیائید حيله و تصنع را با حيله و تصنع بیشتر جواب بدهیم. از این تمهیدها در قهرمان زن و مرد به وجود می‌آید که هر دو، دست «دون ژوان» را از پشت بسته‌اند. این دو قهرمان، کوریسکا Corisca و هیلاس Hylas هستند.

کوریسکا، زن قهرمان داستان چوپان وفادار اثر گوارینی Goarini شاعر و نویسنده ایتالیائی (۱۵۳۸-۱۶۱۲) گذشته از قلب و چهره‌اش، حتی طرز سخن گفتن، خندیدن و نگاه کردنش را هم عوض کرده است، موهای هم موهای دیگری است. او در نبرد با مردان، زن کم حرف و درنده‌ای است. معتقد است که: «عشق و وفاداری، حيله‌ای است که مردان برای استفاده خودشان ابداع کرده‌اند. در نتیجه باید آنها را گول زد، به جان هم انداخت و بعد دور انداخت. از این رو دیگر نه از طبیعت اثری باقی می‌ماند و نه از عشق پاک و بی‌آلایش. و جای آن را مکر و حيله و کینه و نادرستی می‌گیرد.

هیلاس نیز که نمونه مردانه این تصنع و دغلیکاری است و به «مرد صد چهره» مشهور است از قهرمانان داستان شبانی آستره Astrée اثر اونوره دورفه Honoré D'Urfé (۱۵۶۷-۱۶۲۵)، و در واقع وسیله‌ای است برای وارد کردن حوادث محیرالعقول و ایجاد موانع بر سر راه عشق پاک قهرمانان اصلی

کتاب. ماجراهای مختلف این کتاب نیز برای نمایشنامه‌های متعدد اقتباس شده است. «دیان» یکی از شخصیت‌های کتاب آستره درحالی که کنار رودخانه نشسته و چشم به آب دوخته است می‌گوید: «همه چیز عوض می‌شود و باز هم عوض می‌شود.» همانطور که آب رودخانه در جریان و در تغییر است هر چیز دیگری، حتی خود دیان هم تغییر می‌کند. در داستان و تئاتر باروک بین حرکت و تغییر مداوم و ماسک، رابطه تنگاتنگی وجود دارد.

پس از داستان‌ها و نمایشنامه‌های شبانی، نوبت نمایشنامه‌های «تراژی - کمیک» Tragi-Comique است که آن هم در واقع تئاتر حرکت و تغییر وضع است و به ویژه تئاتر تغییر چهره و تغییر لباس کسانی که آنچه نشان می‌دهند نیستند. دوران باروک بر دوریک محور حرکت می‌کند و آن رابطه ظاهر و باطن است.

گذشته از هیلاس صدچهره، قهرمانان دیگر هم در آثار نویسندگان بزرگ این دوران، در واقع نمونه‌ای از تأثیر تئاتر باروک بر این بزرگان است. از آن جمله است آلیدور Alidor، فیلیس Phylis و دورانت دروغگو (Dorante) در آثار کورنی Corneille، ارباب‌ها یا نوکرهای بدلی در آثار شکسپیر، و بالاخره تیموکرات Timocrate مشهور که هم خودش و هم دشمنش است. خلاصه گروهی از نقابداران و چندچهره‌ها و جادوگران و متخصصان حقه‌بازی که از قدرت تغییر قیافه و تناسخ برخوردارند.

این نقابداران و جادوگران در نیمه اول قرن هفدهم مایه سرگرمی تماشاگران تئاتر هستند. سپس نوبت مولیر می‌رسد که در تارتوف Tartuffe و دون ژوان، نقابدار را در معرض نفرت تماشاگر قرار می‌دهد و در آکست، Alceste دشمن نقابداران و متظاهران را چهره محبوب تماشاگران می‌سازد. تحولی روی داده است که آینده نشان خواهد داد. اما پیش از آن باید به مسئله تزئینات ظواهر اشاره کنیم.

دکور

در میان باله‌های تمثیلی بنا به گفته منستره Menestrier هیچکدام جالبتر از باله‌ای نبود که در سال ۱۶۳۴ به مناسبت سالگرد تولد کاردینال ساووا اجرا شد. موضوع این باله عبارت بود از «حقیقت، دشمن ظاهر». باله با آوازهای ساختگی و دروغین دو گروه آغاز می‌شد که در قالب خروس‌ها و جوجه‌ها ظاهر می‌شدند که دیالوگی را به دوزبان ایتالیائی و فرانسه با آواز می‌خواندند. نخست جوجه‌ها به ایتالیائی می‌خواندند و سپس خروس‌ها به فرانسه جواب می‌دادند. منستره می‌نویسد: وقتی که پرده باز می‌شد، صورت ظاهر، با بالها و یک دم بزرگ طاووس ظاهر می‌شد که آئینه‌های متعددی به آن وصل بود و در حال تخم گذاشتن بود. از این تخم‌ها دروغ‌های مضرو آسیب‌رسان، دروغ‌های مطبوع و شیطنت‌آمیز، و دروغ‌های ظن‌آلود و فکاهی، و لطفیه‌ها بیرون می‌آمدند.

این باله در واقع برای گرفتن نتیجه اخلاقی تنظیم شده بود. اما نکته‌ای که در آن جلب نظر می‌کرد نماد مهم پر طاووس مزین به آئینه‌ها بود که حاکی از تظاهر است و این تظاهر و دکور، در واقع همانطور که قبلاً گفتیم، دومین مشخصه هنر باروک است.

طاووس

در این مورد هم، باید مسئله را از قلمرو معماری و هنرهای تجسمی به قلمرو ادبیات منتقل کنیم. آیا در این قلمرو نیز می‌توانیم آن ارتباط بین ساختمان و دکور را پیدا کنیم که دکور به صورت عامل اصلی درمی‌آید و ساختمان فقط پایه و تکیه‌گاهی است برای دکور و تزئینات؟ پیش از این و در مورد اولین مشخصه هنر باروک به سراغ شاعران و نمایشنامه‌نویسان رفتیم. اکنون در این برنامه به سراغ اخلاقیون آن روزگار و نظریه پردازان شرایط انسانی می‌رویم.

باری، آنان انسان را مانند یک کلیسای باروک بنا می‌کنند: مزایای ظاهر بر مزایای درون ترجیح داده می‌شود. همه انواع تغییرقیافه و تظاهرات

اخلاقی توجیه و تشویق شده است. جلوه کردن همیشه بر بودن پیروز می شود زیرا بودن را تکیه گاه و بهانه برای جلوه کردن می شمارند.

قبل از همه گراسیان در دوران خودش، با تمثیل «طاووس» نمونه ای به دست می دهد. مسئله مورد بحث در این تمثیل از این قرار است: آیا باید طاووس را، همانطور که حاسدانش، زاغ و زغن می خواهند، نگذاریم که زیبایی هایش را نمایش بدهد؟ به عبارت دیگر، آیا صورت ظاهر در برابر واقعیت خطا کار است؟ پاسخ طاووس و وکیل او «روباه»، یا بهتر بگوئیم سخنگوی گراسیان، چنین است: واقعیت بدون صورت ظاهر به چه درد می خورد؟ بزرگترین دانش ها، در هنر ظاهر شدن است... کمی تظاهر، بهتر از کلی واقعیت پنهان است... تجلی، هستی دیگری به هر چیز می دهد.

در نمایشنامه دلیل قانع کننده تلقی می شود. طاووس تبرئه می شود و ادعای زاغ را رد می کند. به طاووس اجازه داده می شود که چتر بزند و بخرامد. در حکمی که داده شده است چنین گفته اند: خشونت بیهوده ای است که زیبایی را به طاووس ارزانی دارند و از نمایش آن جلوگیری کنند. خداوند، خود وسیله نمایش زیبایی را فراهم آورده است زیرا روشنائی را و به دنبال آن درخشش را خلق کرده است. این نتیجه تمثیل طاووس است که گراسیان نام آن را «انسان و تظاهر» گذاشته است...

البته تظاهر می تواند پیوسته پاک و بی غش نباشد و با کمی تغییر به سوی خودفروشی و تکبر متمایل شود. تکبر، نمائی است در برابر خلأ، و دکوری است برای هیچ و پوچ. زیرا تظاهر باید عبارت از عرضه واقعیت باشد و از تصنع دوری کند. تظاهر بیش از حد بیزار می کند. لافزنی خسته می کند. فضل و کمال باید نادر و کمیاب باشد و گاهی باید آن را پنهان کرد

به این ترتیب، تظاهر در عین حال با کتمان قرین می شود که در نظر گراسیان یکی دیگر از فضائل بزرگ است. نفوذناپذیر ساختن خویش، مخفی داشتن راز دل خود، و در واقع نوعی پنهانکاری یکی دیگر از شرایط شایستگی برای انسان است. در واقع آداب دانی در نظر او نوعی استراتژی است، زیرا زندگی انسان

درواقع نبرد با انسان است. نبردی با نقاب. باید نقاب برصورت گذاشت و در زیر نقاب بازی کرد تا نقاب طرف مقابل از چهره‌اش بیفتد. آدم ماهر «هرگز آن کاری را نمی‌کند که ظاهراً خود را به آن علاقمند نشان می‌دهد.» اولین وظیفه او دروئی است. دانشی که بیش از همه کاربرد دارد دانش کتمان است. «هنر ظریف گاهی حتی با استفاده از حقیقت برای گول زدن، پنهان کاری را ظریفتر می‌کند. همه این اندرزها از کتاب پیشگوی کامل اثر گراسیان گرفته شده است. ملاحظه می‌شود که هنر او از نوعی اخلاق «تزیینی» تشکیل شده است.

تورکاتو آجتو Torquato Acetto که یکی از معاصران ایتالیایی

گراسیان است در سال ۱۶۴۱ رساله‌ای کامل در مدح پنهان کاری با عنوان: در شرافت کتمان در ناپل انتشار داد. با تعریف واژگونه‌های معادل آنچه در گراسیان دیده‌ایم، کتمان برای آجتو بجای اینکه عیبی باشد، فضیلتی است، حتی فضیلتی «شریف و مفید» و نیز خوشایند. جوهر و لذت همه فضایل دیگر، همانگونه که «تظاهر» برای گراسیان بود.

اگر کتمان در نظر آجتو فضیلتی است از آنروست که وی در آن نوعی هنر نقاب می‌بیند. نقابی که «پنهانکار خوب آنرا چنان بکار می‌برد که هیچکس به وجودش پی نبرد.» یعنی «نقابی نقابدار». بهتر بگوئیم این هنر «کوششی است برای ندیدن چیزها آنچنان که هستند. تظاهر به آنچه نیست و مخفی کردن آنچه هست.» در واقع تظاهر، جنبه مثبت آن فضیلتی است که منفی آن کتمان است و آنها دوروی یک فضیلت هستند. آجتو به کاربرد این نظریه خود عمومیت می‌دهد و همه چیز را در زیر نقاب می‌بیند. می‌گوید در مورد چهره‌ای که همه زیبایی زمینی را دارد، باید گفت: «جسدی است که در زیر جاذبه سن و سال پنهان شده است.» و از این قبیل...

کتمان که اینسان تعریف شده در عین حال با کمال مطلوب تسلط بر خویشتن همراه است و با خودسازی که همه تئوریسین‌های شرافت در قرن هفدهم بسوی آن تمایل دارند. کتمان هم روشی است برای خودشناسی. اما تعبیر خاصی دارد: شخص پنهانکار، معماری است که معماری برای او در درجه اول

«دکور» است. نشان دادن خویشتن به صورتی که نیست.

قبلاً از قیاس بین تظاهر و کتمان حرف زده ایم. و اینک قیاسی دیگر: کتمان هم، پیکری ناپایدار است. همانطور که تظاهر می‌توانست به تفاخر منجر شود، کتمان هم ممکن است به سالوس و ریا کشیده شود. انسانی که خود را می‌سازد در معرض این خطر است که کار را برعکس کند. فضیلت کتمان روی یک سکه است که پشت آن ریاکاری است. (آدم ریاکاری یکی از تیپ‌هایی است که در این عصر وارد ادبیات شده است.)

آیا در این بحث اساسی دربارهٔ بودن و چهره نمودن، موقعیت فرانسه چیست؟ بحث دربارهٔ شناخت انسان درگیر است و نویسندگان و فلاسفه‌ای مانند پاسکال و لاروشفوکوانسان را موجودی متظاهر می‌دانند... چگونه می‌توان دیگری را شناخت؟ یکی از شخصیت‌های مکالمات اثر، مادموازل دواسکودری Mlle de Scudéry (۱۶۰۷-۱۷۰۱) دنبال وسیله‌ای می‌گردد تا انسان را از آنچه هست و آنچه نشان می‌دهد تشخیص دهد و می‌گوید: انسان در مورد کسانی که می‌شناسد می‌تواند ببیند که چه کار می‌کنند. می‌تواند داستان زندگی‌شان را بگوید، اما هرگز نمی‌تواند از داستان درون آنها آگاه شود. انسان حتی درون خودش را هم نمی‌شناسد. هرکسی برای خودش هم شخصیت نقابداری است در صحنهٔ تئاتر از خود فرار می‌کند، به خود وعده می‌دهد و چهره عوض می‌کند... انسان خود را آنگونه که می‌خواهد باشد نشان می‌دهد.

مادموازل دواسکودری از کسانی است که در جهت گراسیان و آچتو بسیار پیشرفت می‌کند، اما در نیمه راه متوقف می‌شود. وقتی که یکی از شخصیت‌های او در این باره مبالغه می‌کند و می‌خواهد پنهانکاری را به عنوان رفتاری درخشان نشان دهد شخصیت‌های دیگر اعتراض می‌کنند و بحث درمی‌گیرد.

اما روش‌های تظاهر متفاوت است و نظریه پردازان دیگر باروک تئوری‌های تازه‌تری عنوان کرده‌اند. میره Méré نویسنده و معلم اخلاق فرانسوی (۱۶۰۷-۱۶۸۴) که از دوستان نزدیک پاسکال بوده است در مکالمات که به سال ۱۶۶۹ منتشر ساخت چهرهٔ انسان شریف را در روابط اجتماعی تصویر کرده

است. او از «انسان شریف» خودش قبل از هر چیزی دو مشخصه مهم می‌خواهد: انعطاف‌پذیری و طبیعی بودن. این دو مشخصه پایه و اساس جلب توجه در جامعه است. برای خوشایند بودن باید انعطاف‌پذیر بود. اما در درجه اول، باید حالت طبیعی داشت. این دو مشخصه مکمل هستند. اما اگر دقیق‌تر باشیم متوجه می‌شویم که در عین حال باهم متضادند: انعطاف‌پذیری یعنی اینکه بنابه موقعیت رفتارمان را تغییر بدهیم. یعنی اینکه نقش بازی کنیم. پس انعطاف‌پذیری نوعی هنرپیشگی است در تئاتر زندگی. برعکس، طبیعی بودن طبعاً خلاف هرگونه تظاهر است. خود میره هم تظاهر و خودنمایی و لافزنی را از معایب بزرگ می‌شمارد. پس شکی در این نیست که طبیعی بودن نقطه مقابل نقش بازی کردن است، یعنی دشمن متحد خودش «انعطاف‌پذیری» است.

پس «میره» چگونه می‌تواند آن دو را باهم آشتی دهد؟ برای این منظور او پیشنهاد می‌کند که باید هنرپیشه خوبی بود. و می‌گوید: انسان باید تصور کند که در صحنه است و دارد نقشی را بازی می‌کند. به این ترتیب روشن می‌شود که او از همکار خود گراسیان زیرک‌تر است. او معتقد به تظاهر و تفاخر نیست. راه سعادت را در این می‌بیند که انسان در همه حالات شریف و خوب جلوه کند. و می‌گوید که برای شریف جلوه کردن باید واقعاً شریف هم بود، زیرا ظاهر و دکور در واقع تصویر حالات درونی انسان است. شرافت که فضیلت اجتماعی است در عین حال فضیلت فردی هم هست. انسان شریف همیشه شریف است حتی در تنهایی و خلوت درون خودش. او معتقد است که نقش بازی کردن نباید چیزی از صداقت و صمیمیت و سادگی انسان بکاهد.

در واقع «میره» می‌گوید که باید نقش بازی کرد، اما هرکسی باید نقش خودش را بازی کند. یعنی نقش شخصیت درونی اش را. به همین ترتیب نقش و هنرپیشه و نقاب و چهره و ظاهر و باطن یکی می‌شود.

شرافت میره به شرافت «مولیر» منجر می‌شود که با دورویی در نبرد است. آیا می‌توان از آن نتیجه گرفت که مولیر با هرگونه تظاهر و هرگونه نقاب دشمنی می‌ورزد و تنها طبیعت محض را می‌خواهد؟ نه، طبیعت مولیر طبیعت رومانیتیک‌ها

نیست و بیشتر به «طبیعی بودن» مِرِه نزدیک است که با تصنع و خودنمایی کنار می‌آید. پس از «فیلیسنت» Philinte که بلغمی مزاجی او آنهمه برای «آلست» نامطبوع است، کلیستاندر Clitandre را در زنان فضل فروش داریم که به ما نصیحت می‌کند صداقت را با مخفی کردن سهمی از درون خودمان همراه کنیم، یعنی می‌بینیم که در کار مولیر هم نوعی کتمان وجود دارد و در مواردی از زبان بعضی از شخصیت‌هایش از ما می‌خواهد که خودمان را چیزی جز آنچه هستیم نشان دهیم. پس در اینجا هم چندان از مِرِه فاصله نگرفته‌ایم: یعنی قابلیت انعطاف و طبیعی بودن، یا به عبارت دیگر نقاب و صداقت، که می‌توان گفت پس از «تظاهر» باروک، فورمولی است فرانسوی که کلاسیسیسم و باروک، بی‌آنکه با هم مخالفت کنند، هردو آن را می‌پذیرند.

پس، نه مولیر، بلکه رومانتیسم است که صداقت نقابدار را رد می‌کند و تظاهر را دورویی و ریای محض می‌شمارد. روسو Rousseau است که نقاب‌ها را پاره می‌کند و در اولین «گفتار»‌هایش جامعه را دروغ و تصنع می‌شمارد و متهمش می‌کند به اینکه انسان را در بند ظاهر و از خود بیگانه می‌کند. و این اتهامش را وقتی صریح‌تر بیان می‌دارد که به خود انسان حمله می‌کند، کلماتی را که تاکنون بکار بردیم دربارهٔ او بکار می‌برد، اما با ارزشی کاملاً معکوس در کتاب چهارم «امیل» می‌نویسد: «انسان در دنیا کاملاً پشت نقابش پنهان شده است... وجود خودش برای او هیچ نیست، و ظاهری که از خود ساخته است همه چیز اوست.»

در باروک همه چیز ظاهرسازی و لباس مبدل است حتی خود زندگی. همانطور که آچتو در جسم جوان، اسکلت مکتومی را می‌دید نویسنده‌های دیگر نیز در نمایشنامه‌هایی به این نکته پرداخته‌اند. کالدرون Calderon در جادوگر عجیب و گریفبوس در «کاردنیسو و سلینده» Cardenio et Celinde هرکدام در زیر نقاب زن محبوب، اسکلتی را پنهان کرده‌اند. ماجرای «کاردنیو و سلینده» در دل شب اتفاق می‌افتد. شبی آکنده از سحر و افسون، ظهور موجودات غریب و صحنه‌های حیرت‌آور در گورستانی که مرده‌ای را از گور بیرون

می‌آورند. اوج نمایشنامه از آنجاست که «کاردنیو» که معشوقه‌اش او را ترک گفته، در برابر خانه معشوقه انتظار می‌کشد. زنی نقابدار را می‌بیند که از آن خانه بیرون آمد و معشوقه خود را در زیر نقاب می‌شناسد. دنبالش می‌کند، زن به بیرون از شهر و به میان چمن‌ها می‌رود، مرد نیز خود را به او می‌رساند. می‌خواهد چهره او را ببیند. دست می‌برد و نقاب او را برمی‌دارد. و خود را با اسکلتی روبرو می‌بیند که کمانش را بسوی او نشانه رفته است. صحنه نیز در آن لحظه از چمنزار سبز و خرم به بیابان برهوت تبدیل می‌شود.

در زیر اندام زن محبوب، خود مرگ است که عاشق در آغوش می‌کشد. از این روست که نشانه‌های مرگ از همه‌سوسرمی‌کشد... جسد و اسکلت و ججمه مرده مخیله اغلب نقاشان و شاعران را آکنده است.

زندگی بجز رویا و تغییر لباس موقت یک مرده نیست. اما در همین مدت کوتاه هم مرگ با زندگی درمی‌آمیزد، چنان که گوئی خود نیز زنده است. که **وِدو Quevedo** نویسنده و فیلسوف بزرگ اسپانیایی (۱۵۸۰-۱۶۴۵) در تمثیلی از کتاب **رویای مرگ**، طاووس و پروتئوس و زن دوچهره باله‌های درباری را در یکجا گرد می‌آورد. (به نمونه‌ها مراجعه شود).

□

اگر به همه مرده‌های زنده‌نمایش‌های شبانی و تراژی-کمیک بیندیشیم، و به همه کسانی که در مراسم آداب مذهبی برای مردگان، بالای سر جسد خودشان می‌آیند، به شاعرانی که اشعارشان همچون آئینه مرده‌شان است و به پیکرسانان اسپانیایی که مسیح را بر بالای صلیب نه به صورت مرده، بلکه هنوز زنده و در حالت احتضار، یعنی «مرده و زنده باهم» نشان می‌دهند، پی خواهیم برد که **مُرده** «که‌وه‌دو» به‌زبانی حرف می‌زند که انعکاس آن را در کار بسیاری از هنرمندان باروک می‌بینیم. و در این تصویر متنوع و گوناگون، و متغیر و پر جنب و جوش، تمثیلی را خواهیم دید که دو مشخصه هنر باروک را در کنار هم نشان می‌دهد: حرکت و دکور، تناسخ و تغییر چهره.

باروک و قرن بیستم

مطالعه دربارهٔ هنر و ادبیات باروک به صورت جدی در قرن بیستم آغاز شده است. به ویژه در سال ۱۹۱۰ بود که تصمیم گرفتند آن را در گذشته و در تاریخ معینی قرار دهند و مطالعه کنند. می‌توان گفت که در این قرن همراه با این مطالعات بود که دادائیسیت‌ها و سوررئالیست‌ها هم توانستند عوامل متعددی را از هنر باروک بگیرند. اما برخلاف کلاسیک‌ها که بازگشت به یونان قدیم را با بوق و کرنا اعلام کرده بودند، این هنرمندان چون اهداف دیگری را دنبال می‌کردند، طبعاً به روابطشان با آن دوران گذشته فراموش شده هم اشاره‌ای نکردند. اما تحقیقات دربارهٔ باروک که با اثر وولفلین Wolfflin پژوهشگر آلمانی (۱۸۶۴-۱۹۴۵) آغاز شده بود، بعدها به صورت گسترده‌ای دوام یافت که مقالهٔ بالا خلاصهٔ کوچکی از آن تحقیقات بود. اما صورت تازه‌تری از این توجه در دهه‌های اخیر در کار ساختارگرایان دیده می‌شود. ژرارژنت Gerard Genette پژوهشگر ساختارگرایی فرانسوی در آغاز کتاب سه جلدی صورت‌ها یا بهتر بگوئیم در آغاز صورت‌اول سه مقاله دربارهٔ باروک دارد که بسیار جالب و پر مطلب است. عناوین این مقاله‌ها عبارت است از دنیای پشت ورو، عقدهٔ ناریسی و طلا زیر آهن می‌افتد. چون در اینجا جای وسیعتری برای این بحث‌ها نیست، فقط با نقل عباراتی چند از مقالهٔ اول یعنی «دنیای پشت ورو» این بحث را به پایان می‌رسانیم:

دنیا یک تشاثر است؛ این فرضیه طبعاً فرضیهٔ دیگری را هم به دنبال خود می‌آورد که آن را در مرز دیگری از وجود قرار می‌دهد. همان فرضیه‌ای که «کالدرون» عنوان یکی از کمدهای خود قرار داده و آن چنین است: «زندگی رویا است.» دیالکتیک پیچیده‌ای است از بیداری و خواب، از واقعیت و خیال و از عقل و جنون که سرتاپای اندیشهٔ دوران باروک را درمی‌نوردد. به دنبال سرگیجهٔ کیهان‌شناختی که کشف «دنیای نو» ایجاد کرده و سبب شده است که «مونتینی» بگوید: «دنیای ما دنیای دیگری را پیدا کرد. وجه کسی می‌تواند بگوید که آیا این اولین و آخرین برادر

دنیای ماست؟» نوعی سرگیجه فلسفی نیز آغاز می‌شود که به منزله آستر درونی است. آنچه ما واقعیت می‌شماریم شاید وهم و خیال است، اما چه کسی می‌داند که آنچه ما وهم و خیال می‌شماریم، واقعیت نباشد؟ آیا جنون صورت دیگری از عقل نیست؟ و رویا زندگی نسبتاً موقتی نیست؟... «من» هشیار ما چنان عجیب و دیوصفت جلوه می‌کند که ممکن است محصول یک رویا باشد. شاید وجود ما همان سان قابل پشت و روشدن است که در شعر شاعران باروک می‌بینیم؟

توفیل دوویو Théophile de viau، شاعر دیگر باروک (۱۵۹۰—۱۶۲۶) در شعر مشهوری این دنیای پشت و رورا مجسم می‌سازد:

این جو یسبار روبه بالا می‌رود،
گاوی روی برج ناقوس رفته است...
ماری کرکسی را می‌درد.
آتش در درون یخ شعله می‌کشد
خورشید سیاه شده است.^۱

آیا کدام شاعر سوررئالیست قرن بیستم توانسته است دنیای غیرعادی خود را با چنین تصاویر حیرت‌آوری نشان دهد؟

1. Gérard Genette, Figures I, Paris, 1966, P. 18.

نمونه‌هایی از آثار باروک

۱

شعر

حباب

از ریچارد کراشه

Richard Crashaw

(۱۶۴۹ – ۱۶۱۲)

کره، نه از شیشه
بلکه فراتر از شیشه درخشان
فراتر از شیشه شکننده
فراتر از شیشه کیدر
من وهم کوتاهی هستم از باد
من گُلَم، اما گُلِ هوا،
ستاره‌ام، اما از آب دریا،
بازی زرین طبیعت،
افسانه سرگردان و رویای کوتاه،
قطره‌ام، اما پرشکوه‌تر
گِل و لایم، اما خوشبخت‌تر
سرگردانم و جست و خیزکنان...
من مجموعه‌ای از رنگ‌هایم
از برف‌ها و گُل‌ها
از آب‌ها و آتش‌ها
پرنفش و نگار و جواهرنشان و زرین
من... آه، من هیچ نیستم.

قطعه‌های محال
از: آمادیس ژامن
Amadis Jamyn
(۱۵۳۸ – ۱۵۹۲)

تابستان زمستان خواهد بود و بهار پائیز
هوا سنگین خواهد شد و سرب سبک
ماهیان را خواهند دید که در هوا سفر می‌کنند،
ولال‌هائی را که صدای بسیار زیبا دارند
آب آتش خواهد شد و آتش آب
بهتر است که گرفتار عشق تازه‌ای شوم.

□

مرض شادی خواهد آورد و آسایش غم
برف سیاه خواهد بود و خرگوش شجاع
شیر از خون خواهد ترسید
زمین نه گیاه خواهد داشت و نه معدن
سنگ‌ها به خودی خود حرکت خواهند کرد
بهتر است که در عشقم تغییری روی دهد.

□

گرگ و میش را در یک آغل خواهند انداخت
بی ترس از هرگونه خصومتی
عقاب با کیوتر دوست خواهد شد
و حربا هرگز تغییررنگ نخواهد داد.
و هیچ پرنده‌ای در بهار لانه نخواهد ساخت
بہتر است کہ بہ دام عشق تازه‌ای بیفتم.

□

ماه که دور خود را در یک ماه به پایان می‌برد
به جای سی روز درسی سال یک دور خواهد زد
و زحل که دور خود را درسی سال می‌زند
سبک‌تر و سریع‌تر از ماه خواهد بود
روز شب خواهد شد و شب روز
بہتر است کہ من در آتش عشق دیگری بسوزم

□

گذشت سال‌ها نه رنگ مورا عوض خواهد کرد و نه عادات را
احساس و عقل با هم آشتی خواهند کرد.
و موفقیت‌های حقیر لذت بخش‌تر خواهد بود
از همه لذات جهان که دل‌ها را آتش می‌زنند.
از زندگی نفرت خواهند کرد و همه مرگ را دوست خواهند داشت
بہتر است مرا نبیند کہ دنبال عشق دیگری می‌دوم.

□

امید را در دنیا جایی نخواهد بود
دروغ با راست فرقی نخواهد داشت
طالع، با موهبت‌های متفاوتش وجود نخواهد داشت
همه کارهای رب النوع جنگ بی خشونت خواهد بود.
خورشید سیاه خواهد بود و خدا را همه خواهند دید
بهرتر است که اسیر جای دیگری شوم.

روای مرگ

از که‌وه‌دو

Francisco Gomez de Quevedo y Villegas

(۱۶۴۵ – ۱۵۸۰)

موجودی پیش آمد که به نظر می‌رسید از جنس مؤنث است. اندام او بسیار ظریف و شکننده بود. با باری از تاج‌ها، کلاه‌ها، عصاها، داس‌ها، کفش‌ها، نیم‌تاج‌ها و کلاه‌های حصیری، کلاه‌های بوقی، شبکلاه‌های پشمی، گلدوزی‌ها و پوست‌ها، حریر و پشم زرین، سرب و الماس‌ها و صدف‌ها و مرواریدها و سنگ‌ریزه‌ها. یک چشمش باز و چشم دیگرش بسته بود، لباسش به همه رنگ‌ها بود. از یکسو جوان و از یکسو پیر بود. گاهی یواش یواش پیش می‌آمد و گاهی تندتند. گاهی به نظر می‌آمد که از من بسیار دور است و گاهی بسیار نزدیک بود و وقتی که تصور می‌کردم دم در خانه من است بالای سرم دیدمش. رو باین از او می‌پرسد: شما که هستید؟ پاسخ می‌شود: «من مرگم.» می‌پرسد: «پس اسکلتت کو؟» و او پاسخ می‌دهد: «دوست من، اسکلت چیزی است که از زنده‌ها به جا می‌ماند... خود شما هستید که مرگ خویشتنید. او چهره هر کدام از شماها را دارد. شماها مرده خودتان هستید... زندگی یعنی مردن در حال زندگی. اگر این را خوب می‌فهمیدید، هر کدامتان هر روزه آینه‌ای از مرگ خودتان داشتید و می‌دیدید که همه خانه‌هایتان پر از مرده‌هاست. یعنی به تعداد همه زنده‌ها مرده وجود دارد...»، «و اما اسکلت، فقط طرحی است که روی آن بدن انسان را مثل مجسمه‌ای می‌پوشانند.»

هنگامیکه شاه پروس^۲ وارد ایتالیا شد، چون نظم و ترتیب سپاهی را که رومیان به استقبالش فرستاده بودند دید، گفت: «من نمی‌دانم اینان چگونه وحشیانه هستند. (چون یونانیان همه ملل غیر یونانی را وحشی [بربر] می‌نامیدند). سازمان این سپاهی که من می‌بینم هیچ‌وجه وحشیانه نیست.» یونانیان در مورد سپاهی هم که فلامینوس^۳ به کشور آنان گسیل داشت، همین سخن را گفتند و همچنین فیلیپوس که نظم و سازمان بندی اردوگاه رومیان را به فرماندهی پولیبوس سولپیکوس گالبا^۴ در قلمرو خودش از فراز تپه ای نظاره می‌کرد. چنین است که باید از تسلیم شدن به عقاید عامه پرهیز کرد و از طریق عقل قضاوت کرد نه گفته‌های مردم.

من مدتی درازمردی را در کنار خود داشتم که ده دوازده سال در آن دنیای دیگری که در قرن ما کشف شد، است، در نقطه ای که ویلگنیون قدم در خشکی

۱. این فصل از اثر معروف مونتسی را نه به عنوان یک اثر باروک، بلکه برای نشان دادن طرز تفکر آن روزگار از متن اصلی (فرانسۀ قدیم) ترجمه و نقل می‌کنیم. هر چند که سبک نوشته نیز شباهت‌هایی به آثار باروک دارد ولی اهمیت آن بیشتر در برداشت اخلاقیون آن دوران و طرز تفکری است که منجر به ایجاد چنان آثاری می‌شد.

۲. Pyrrus (۳۱۹ — ۲۷۲ ق. م) شاه اپیر که سرداری نامدار ولی سیاستمداری ضعیف بود.

۳. Flaminus سردار رومی (متوفی به سال ۱۷۵ ق. م) که بر فیلیپوس پنجم پیروز شد.

۴. Publius Sulpicus Galba سردار رومی.

گذاشت و آن را «فرانسۀ جنوبی»^۱ نام داد، زندگی کرده بود. کشف این سرزمین عظیم باید قابل ملاحظه باشد. حال که آنهمه اشخاص بسیار بزرگتر از ما درباره این یکی دچار اشتباه شده بودند، نمی‌دانم آیا می‌توانم جواب بدهم که در آینده باز هم دنیای دیگری کشف خواهد شد یا نه؟ می‌ترسم که چشم مان گرسنه‌تر از گنجایش معده مان باشد و کنجکاوای مان بیشتر از ظرفیت مان. برای همه چیز آغوش می‌گشایم اما آغوشمان خالی است. افلاطون با ما از سولون Solon سخن می‌گوید^۲ که تعریف می‌کرد، از کاهنان شهر سائیس Sais در مصر شنیده است که در گذشته، پیش از طوفان، شهر بزرگی بود به نام آتلانتید Atlantide در دهانه تنگه جبل الطارق که مساحت آن بیشتر از مجموعه مساحت افریقا و آسیا بود، و شاهان این ناحیه، نه تنها مالک این جزیره بودند، بلکه قلمروشان را در خشکی چنان وسعت داده بودند که عرض آن در افریقا تا مصر کشیده شده بود و طول آن در اروپا تا توسکانا؛ گذشته از آن، قصد داشتند که تا آسیا نیز بروند و همه مللی را که در سواحل مدیترانه هستند تا خلیج دریای سیاه تحت فرمان خود درآوردند و برای این منظور، اسپانیا و سرزمین گل و ایتالیا را تا یونان درنوردیدند. در آنجا آنتیان آنان را متوقف ساختند. اما مدتی بعد، هم آنتیان و هم ایشان جزیره شان بر اثر طوفان بزرگ به زیر آب رفتند. باورکردنی است که این هجوم مهیب آب تغییرات عجیبی در ساکنان زمین داده بود، چنان که می‌گویند دریا سیسیل را از ایتالیا جدا کرده است.

Hoec loca, vi quondam et vasta convulsa ruina

Dissilluisse ferunt, cum Protinus U Traque telus una foret^۳

قبرس با سوریه، جزیره اوبه Eubee و با سرزمین بوئسی Boeoce در قاره، همه به سرزمین هائی وصل بودند که به چندین قسمت شده و خندق‌های وسط شان را از گل ولای و شن آکنده بودند.

۱. منظور برزیل است که در سال ۱۵۵۷، Villegagnon (و در متن مونتنی Vilegaignon) در آن پیاده شد.
۲. مراجعه شود به کلیات آثار افلاطون، ترجمۀ دکتر محمد رضا لطفی، انتشارات خوارزمی، تهران ۱۳۵۶، جلد سوم، ص ۱۸۲۹ تا ۱۸۳۴ (تیمائوس، ۲۲ تا ۲۵).
۳. «می‌گویند این سرزمین‌ها که در گذشته با لرزشی شدید و ویرانگر از جا کنده شدند، در زمانی که هر دو با هم یک سرزمین را تشکیل می‌دادند، از هم جدا شدند.» ویرژیل، انئید، فصل سوم، ۴۱۴.

Sterilisque diu palus aptaque remis

Vicinas urbe alit, et grave sentit aratrun^۱

اما گمان نمی‌رود آن جزیره، همان دنیای تازه (بنگه دنیا) ای باشد که ما کشف کرده‌ایم، زیرا آن جزیره تقریباً مجاور اسپانیا بود و طوفان باید کار عجیبی کرده باشد که آن را به جای امروزش، یعنی بیش از هزار و دویست فرسخ عقب برده باشد. به‌ویژه، آنگونه که ناوگان‌های جدید تقریباً کشف کرده‌اند، این سرزمین اصلاً جزیره نیست، بلکه قاره ای است که از یکسو به هند شرقی متصل است و از سوی دیگر به سرزمین‌های زیر دو قطب. یا اگر هم جدا باشد، با چنان تنگه باریک و فاصله کمی است که به خاطر آن نمی‌توان جزیره‌اش نامید.

به نظر می‌رسد که این جسم عظیم نیز مانند تن ما حرکاتی طبیعی یا تب زده داشته است. وقتی فشاری را که رودخانه دوردونی Dordogne من در روزگار ما به سمت ساحل راست سرراشیبی‌اش وارد می‌آورد در نظر می‌گیرم که در ظرف بیست سال چقدر از زمین‌ها را اشغال کرده و پایه آنهمه ساختمان را سست کرده است، می‌بینم که این طغیانی غیرعادی است. زیرا اگر این وضع ادامه یابد و در آینده نیز چنین شود، چهره دنیا عوض خواهد شد. معمولاً تغییراتی روی می‌دهد، رودخانه‌ها گاهی به یک سو متمایل می‌شوند و گاهی به سوی دیگر، و گاه به یک وضع می‌مانند. از سیل‌های ناگهانی حرف نمی‌زنم که معمولاً علت آنها را می‌دانیم. در «مدوک» Medoc برادرم، جناب دارساک D' Arzac شاهد فرو رفتن یکی از املاکش در زیر شنی است که دریا بیرون می‌ریزد... فقط نوک بعضی ساختمان‌ها هنوز پیدا است. اهالی می‌گویند که از مدتی پیش دریا با چنان شدتی به سوی آنها می‌آید که چهار فرسخ از زمین‌هایشان را از دست داده‌اند. این شن‌ها پیشاهنگان آنها هستند. و تپه‌های شنی بزرگ را می‌بینم که پیش می‌آیند و مملکت را اشغال می‌کنند.

شهادت دیگری از عهد باستان که می‌توان این کشف را به آن مربوط دانست در آثار ارسطو است. البته اگر آن کتاب کوچک عجایب ناشنیده نوشته او باشد. ارسطو

۱. و مرداب‌هایی که مدت‌های دراز بی‌حاصل افتاده و در آنها قایق می‌رانند.

اکنون شهرهای بزرگ را تغذیه می‌کنند و ارا به‌ها از آنها می‌گذرند.

در آن کتاب نقل می‌کند که عده‌ای از مردم کارتاژ، بیرون تنگه جبل الطارق وارد اقیانوس اطلس شده و پس از مدت درازی کشتی رانی سرانجام جزیره بزرگ حاصلخیزی را پیدا کرده بودند آکنده از جنگل‌ها و دارای رودخانه‌های پرآب و بسیار دور از قاره‌ها و خشکی‌ها. آنان و عده‌ای دیگر که شیفته زیبایی و نعمت‌های آن جزیره شده بودند، با زنان و بچه‌هایشان به آنجا رفتند و ساکن شدند. بزرگان کارتاژ که دیدند سرزمین‌شان به تدریج از جمعیت خالی می‌شود، رفتن به آن جزیره را ممنوع کردند و مجازات کسانی که از این فرمان سرپیچی می‌کردند مرگ بود. بطوری که دیگر هیچکس نتوانست به آنجا برود. کسانی را هم که در جزیره ساکن شده بودند از آنجا بیرون راندند، زیرا می‌ترسیدند که با گذشت زمان، عده آنها چنان زیاد شود که سرانجام به کارتاژ حمله کنند و آنان را سرنگون سازند و دولت‌شان را نابود کنند. اما این روایت ارسطو هم هیچ رابطه‌ای با سرزمین‌های جدید ما ندارد.

مردی که در اختیار من بود، مردی ساده و ابتدائی بود و این شرط اصلی برای شهادت صادقانه است. زیرا اشخاص تربیت شده و ظریف، خیلی چیزها را با کمال دقت مشاهده می‌کنند، اما به تعبیر و تفسیر آنها می‌پردازند و برای ارزش دادن به تفسیرهای خویش و متقاعد کردن مردم نمی‌توانند کمی از قلب حقیقت خودداری کنند. هرگز چیزی را صاف و ساده به شما معرفی نمی‌کنند، بلکه به تناسب قیافه‌ای که در برابر خویش می‌بینند آن را تغییر می‌دهند و می‌پوشانند و برای اعتبار دادن به قضاوت خویش و جلب توجه شما، دست به اطناب و مبالغه می‌زنند. یا باید آدمی بسیار صادق باشد و یا چنان ساده که نتواند چیزی بسازد و به ساخته‌های دروغش صورتی حقیقت‌نما بدهد... آدمی که من در اختیار داشتم چنین بود و گذشته از آن، چندین بار ملوانان و بازرگانانی را به من نشان داد که در این سفر شناخته بود. بدینسان من به این اطلاعات قائم بی‌آنکه بخواهم پرسم که کیهان‌شناسان چه می‌گویند.

ما به موضع‌نگارانی احتیاج داریم که از هرکجا که بوده‌اند روایتی خاص برای ما فراهم کنند. اما آنان چون این امتیاز را بر ما دارند که فلسطین را دیده‌اند، می‌خواهند این امتیاز را هم داشته باشند که اخبار همه مردم جهان را برای ما تعریف کنند. من می‌خواستم که هرکسی هرچه را که می‌داند، همانقدر که می‌داند، بنویسد. نه تنها در این باره، بلکه درباره همه موضوع‌ها؛ زیرا به این ترتیب است که می‌توان دانش خاصی

درباره طبیعت یک رودخانه یا چشمه به دست آورد.

باری، به موضوع بحث‌مان برگردیم: تا آنجا که برای من تعریف کرده‌اند، به این نتیجه رسیده‌ام که هیچ اثری از «بربر» بودن و وحشیگری در این ملت نیست. مگر اینکه هرکسی آنچه را که به رسم و عادت خودشان نباشد وحشیگری بخواند. در واقع گوئی ما هیچگونه برداشتی از حقیقت و منطق نداریم، مگر تصور عقاید و رسوم کشوری که در آن به سر می‌بریم. و حال آنکه آنجا مذهب کامل، سازمان اداری کامل و کاربرد درست و حسابی همه چیز وجود دارد. آنها وحشی هستند، همانطور که ما میوه‌هایی را که طبیعت به خودی خود و با سیر طبیعی خود تولید کرده است وحشی می‌خوانیم، و حال آنکه باید میوه‌ای را که با هنرنمایی خودمان تغییر داده‌ایم و نظام مسیر طبیعی رشد آن را برهم زده‌ایم وحشی بخوانیم. از میوه‌های اصلی، حقیقی‌ترین و طبیعی‌ترین مزایا و ارزش‌ها، زنده و جاندار است و حال آنکه در این یکی‌ها، ما همه چیز را فاسد و خراب کرده‌ایم و فقط آنها را با ذائقهٔ تباه خودمان تطبیق داده‌ایم. با وجود این، طعم و لطافت باب طبع عالی ما و دلخواه امثال ما هم در میوه‌های مختلف همین سرزمین‌های بی‌فرهنگ یافت می‌شود. این دلیل نمی‌شود که بگوئیم فنون ما بر مادر توانا و بزرگ‌مان طبیعت، فائق آمده است. ما زیبایی و غنای آثار طبیعت را با ابداعاتمان چنان تغییر داده‌ایم که آن را بکلی خفه کرده‌ایم. با اینهمه، هر جا که پاکسی و صفای آن می‌درخشد، ما را از کارهای بی‌هوده و باطل‌مان سخت شرمند می‌کند.

Et veniunt ederoe sponte sua melius

Surgit et in solis formosior antris,

Et volucres nulla dolcini arte canont¹

همهٔ کوشش‌های ما نمی‌تواند لانهٔ کوچکترین پرنده‌گان و بافت و فایده و کارآمد بودن آن را تقلید کند و یا تار عنکبوت محقر را. افلاطون می‌گوید که همهٔ چیزها یا ناشی از طبیعت‌اند یا زادهٔ اتفاق و یا اثر فن و هنر. بزرگترین و زیباترین چیزها زادهٔ

۱. و بیچک به خودی خود قد می‌کشد و ممش‌بری در دخمه‌های دورافتاده زیباترین رشد می‌کند و پرنده‌گان بی‌هنر آوازی زیباتر دارند. پروپرسیوس، جلد اول ۲، ۱۰.

طبیعت و اتفاقند و کوچکترین و بی‌مقدارترین آنها ناشی از هنر است.^۱

پس این ملت‌ها از این رو بربر شمرده می‌شوند که خلق و خوی انسانی را بسیار کم فرا گرفته‌اند و هنوز به سادگی بدوی خویشتن بسیار نزدیک‌ترند. هنوز قوانین طبیعی که قوانین ما خرابشان نکرده‌اند بر آنها حاکمند، و این قوانین در چنان حدی از پاکی هستند که گاهی افسوس می‌خورم بر اینکه چرا شناسائی آنها، خیلی زودتر از این صورت نگرفته است، یعنی در روزگارانی که کسانی بودند که بهتر از ما می‌توانستند دربارهٔ آنان قضاوت کنند. افسوس می‌خورم که لیکورگوس و افلاطون از آنها بی‌خبر بودند. زیرا فکر می‌کنم آنچه ما بر اثر تجربه در این ملت‌ها می‌بینیم، نه تنها از همهٔ نقش و نگاری که شعر، غصه‌طلائی را به آنها آراسته است و از همهٔ ابداعاتی که برای تصور جوامع خوشبخت صورت گرفته است، حتی از ادراکات و آرزوهای فلسفه نیز فراتر رفته است. آنگونه که بر اثر تجربه می‌بینیم، آنها جامعه‌ای بسیار پاک و ساده را با ساده‌لوحی بنا گذاشته‌اند و تصور کرده‌اند که جامعه‌شان می‌تواند با کمترین هنرنمایی و دخالت انسانی اداره شود. دلم می‌خواست به افلاطون بگویم این ملتی است بدون هیچگونه خرید و فروش، هیچگونه آشنائی با حروف، هیچگونه دانش اعداد، هیچگونه نام صاحب‌منصب اداری یا مقام سیاسی، هیچگونه استفاده از خدمت دیگران، از ثروت یا فقر، هیچگونه قرارداد، هیچگونه ارثیه، هیچگونه شرکت، هیچگونه سرگرمی مهم، هیچگونه مراعات خویشاوند، مگر همه با هم، هیچگونه کشاورزی، هیچگونه فلز، هیچگونه مصرف شراب یا گندم. کلماتی هم که به معنی دروغ، خیانت، پنهانکاری، خست، حرص، بدگوئی و بخشش باشد در میانشان نیست. او چگونه می‌توانست «جمهوری» ای را که تصور کرده بود، دور از چنین کمالی پیدا کند

Viri a diis recentes^۲

Hos natura modos primum dedit^۳

فعلاً آنها در ناحیه‌ای از یک سرزمین بسیار دلگشا و معتدل زندگی می‌کنند. بطوری که شاهدان عینی به من گفته‌اند، کمتر اتفاق می‌افتد که در میان آنها شخص

۱. مجموعه آثار افلاطون، قوانین، کتاب دهم، ۸۸۹، ص ۲۳۴۶.

۲. «مردانی تازه از کارگاه خداوند درآمده.» سنکا، نامه‌های منظوم، ۹۰.

۳. «اینک اولین قوانینی که طبیعت وضع کرده.» ویرویل.

بیماری پیدا شود. آنان به من اطمینان دادند که در آنجا هیچ فرد لرزان، با چشم قی کرده، دهان بی دندان و کمر خمیده از پیری ندیده‌اند. آنها در طول ساحل دریا زندگی می‌کنند و در خشکی نیز پشت سرشان کوه‌های سر به فلک کشیده است و در میان کوه و دریا زمینی به عرض تقریباً صد فرسخ وجود دارد. به فراوانی، ماهیانی دارند با گوشت‌هایی که به هیچوجه شبیه گوشت‌های ما نیست و آنها را بدون هیچ تفنن دیگری، فقط می‌پزند و می‌خورند. اولین بار که کسی اسبی به آنجا برد، با اینکه در سفرهای متعدد دیگر از آن استفاده کرده بود، چنان از این وضع دچار وحشت شدند که قبل از اینکه بتوانند اسب را بشناسند، آن را به ضرب تیر کشتند. ساختمان‌های آنها دراز است و گنجایش دویست یا سیصد تن را دارد، پوشیده از پوست درختان بزرگی که یک سرشان به زمین تکیه دارد و سر دیگرشان به همدیگر تکیه کرده است، شبیه بعضی از انبارهای غلات ما، که پوشش‌شان تا زمین ادامه دارد و دیواره‌هایش را تشکیل می‌دهد. چنان چوب‌های محکمی دارند که از آنها شمشیر می‌سازند و نیز سیخ برای کباب کردن گوشت. رختخواب‌هایشان از پارچه‌ای پنبه‌ای است که مانند رختخواب‌های کشتی‌های ما از سقف آویزان شده و هرکسی رختخواب خودش را دارد، زیرا زن‌ها جدا از شوهرانشان می‌خوابند. با برآمدن آفتاب بیدار می‌شوند و به محض بیرون آمدن از رختخواب غذای سراسر روزشان را می‌خورند، چون که بجز همان یکبار غذایی نمی‌خورند. همراه غذا مایعات نمی‌خورند، همانطور که سویداس^۱ در مورد بعضی ملل دیگر شرق می‌گوید که مایعات را در خارج از غذا می‌خورند. آنها در اثنای روز به دفعات مایعات می‌خورند. مشروب‌شان از ریشهٔ چند درخت گرفته می‌شود و به رنگ شراب‌های کم‌رنگ ماست. آن را فقط نیم‌گرم می‌خورند. این مایع تنها سه روز نگهداری می‌شود. طعم کمی تند دارد. به هیچوجه مستی‌آور نیست، برای معده سلامت بخش است و برای کسانی که به آن عادت ندارند ملین است. برای کسی که به آن عادت دارد مشروبی بسیار مطبوع است. به جای نان از مادهٔ سفیدی استفاده می‌کنند شبیه گشنیز پرورده. من از آن چشیده‌ام: طعم آن شیرین و کمی گس است. سراسر روزشان به رقصیدن می‌گذرد. جوانترها با تیر و کمان به شکار حیوانات می‌روند. در این اثناء عده‌ای از زنان به گرم کردن مشروب که وظیفهٔ اصلی‌شان است سرگرم

می‌شوند. یکی از پیرمردان، سحرگاه، پیش از اینکه شروع به خوردن غذا کنند، برای تمام ساکنان ساختمان موعظه می‌کند، از یک سر بنا تا سر دیگر می‌رود و یک جمله را پیایی تکرار می‌کند، تا وقتی که به انتهای بنا برسد. (زیرا بناها قریب صد پا طول دارند.) اوفقط دو چیز را به آنها سفارش می‌کند: دلاوری در برابر دشمنان شان و محبت به زنان شان و از تکرار این نکته هرگز غافل نمی‌ماند. چون زن‌ها هستند که همیشه مشروب آنها را چاشنی می‌زنند و ولرم نگه می‌دارند. در خیلی جاها و از جمله در خانه من هم، نمونه رختخواب‌های آنها، طناب‌هایشان، و شمشیرهایشان و الگوهای چوبی هست که به هنگام جنگ میج و بازویشان را با آنها می‌پوشاند و نی‌های بلندی که یک سر آنها باز است و با صدای آنها ریتم رقص شان را حفظ می‌کنند. آنها موهای همه بدن شان را می‌تراشند و بدون تیغ و فقط به کمک سنگ‌ها و چوب‌های تیز، خیلی تمیزتر از ما این کار را می‌کنند. آنها معتقد به بقای روح هستند: ارواحی که در خور خدایان باشند در آن نقطه‌ای از آسمان که خواستگاه خورشید است ساکن می‌شوند، و ارواح لعنت شده در مغرب.

آنان کاهنان و پیشگویانی دارند که کمتر در میان مردم ظاهر می‌شوند و در کوهستان زندگی می‌کنند. با رسیدن آنها ضیافت و گردهم آیی بزرگی با شرکت اهالی چند دهکده (هریک از بناهایی که قبلاً شرح دادم یک دهکده شمرده می‌شود و هر بنائی با بنای دیگر قریب یک فرسخ فاصله دارد) بر پا می‌شود. این پیشگودر جمع آنها سخن می‌گوید و آنان را به فضیلت و انجام وظائف شان تشویق می‌کند. اما تمام علم اخلاق آنها فقط همان دو عنوان را دارد: پایداری در جنگ و محبت به زنان شان. این شخص آینده را برای آنها پیشگوئی می‌کند و حوادثی را که می‌توانند از اقدامات شان انتظار داشته باشند، آنها را راهی جنگ می‌کند یا از آن بازمی‌دارد. در چنین شرایطی اگر خوب پیش بینی نکرده باشد و برایشان وضعی خلاف آنچه او گفته است پیش بیاید، محکوم به پیشگوئی نادرست می‌شود و اگر بر او دست بیابند، هزار تکه اش می‌کنند. به همین دلیل کاهنی که یکبار سرفراکنده شده است دیگر به چشم کسی دیده نمی‌شود.

پیشگوئی موهبت الهی است، از اینرو سوء استفاده از آن طراری قابل تنبیهی است. در میان سکاها، وقتی که پیشگویان در پیشگوئی شان اشتباه می‌کردند، آنها را

در ارابه ای پر از خار می‌خوابانند و دست‌ها و پاهایشان را میخ می‌کردند، گاوها ارابه را می‌کشید و آنها نشان آتش می‌گرفت.

کسانی که در کاری دخالت می‌کنند که در حد توانائی آدمی است، در کاری که می‌توانند انجام دهند معذورند. اما این کسانی که ما را گول می‌زنند و ادعای نیروی خارق‌العاده‌ای را می‌کنند که برای ما شناخته نیست، آیا نباید، وقتی که به وعده‌ای که داده‌اند وفادار نمانند، به خاطر جسارت در حيله گری تنبيه شان کرد؟

آنان با مللی که در پشت کوه‌ها و دور از دریا سکونت دارند درجنگند. برهنه به جنگ می‌روند و سلاح دیگری ندارند مگر تیر و کمان و یا شمشیرهای چوبی که نوک‌شان مانند زبانه نيزه‌های ما تيز است. جنگ‌هایشان به‌طور شگفت‌آوری سخت است و هرگز بدون کشتار و خونریزی پایان نمی‌گیرد. زیرا ترس و فرار برای آنها معنی ندارد. هرکسی، به عنوان نشانه پیروزی، سر دشمنی را که کشته است با خود می‌برد و دم در خانه خود آویزان می‌کند. پس از اینکه مدت درازی اسیران‌شان را می‌پرورند و همه وسائل راحتی را برای آنها فراهم می‌کنند، کسی که صاحب اسیر است، جمعی از آشنایانش را دعوت می‌کند. طنابی به یک بازوی اسیر می‌بندد و سر آن را به دست می‌گیرد و برای اینکه مبادا اسیر به او حمله کند، چند قدم دورتر می‌ایستد، و بازوی دیگر اسیر را به عزیزترین دوستش می‌دهد که به همان ترتیب نگاهدارد. آنگاه آن دو، در حضور جمع، اسیر را به ضرب شمشیر می‌کشند. سپس گوشت او را کباب می‌کنند و می‌خورند و تکه‌هایی از آن را برای خانواده دوستانشان که حضور ندارند می‌فرستند. برخلاف آنچه تصور می‌کنند، این کار، همانطور که سابقاً سکاها می‌کردند، برای تغذیه نیست، بلکه برای نشان دادن اوج انتقام است. مسئله این است که آنان وقتی دیدند که پرتقالی‌ها چون بومی‌ها را اسیر می‌کنند نوع دیگری از مرگ را در موردشان اعمال می‌کنند، یعنی آنها را تا کمر در زمین چال می‌کنند و بعد باران تیربر آنان می‌بارند و بالاخره زخمیان را از خاک درمی‌آورند و به دار می‌آویزند، با خود گفتند که این مردم دنیای دیگر، مانند آنهايي که شناخت هرگونه شر و بدی را در میان همسایگان‌شان رواج داده بودند و در اعمال هرگونه بدکاری از همه بالا ترند، حتماً بی‌سبب نیست که به این نوع انتقام دست می‌زنند و این حتماً باید تلخ‌تر از روش انتقام خود آنان باشد، از اینرو روش قدیم انتقام خود را ترک گفتند و این روش را برگزیدند. من منکر دهشت

وحشیانه ای که در چنین عملی وجود دارد نیستیم. اما نمی‌خواهم که با قضاوت دربارهٔ معایب آنها، در برابر معایب خودمان کرو و کور باشیم. من فکر می‌کنم که خوردن آدم زنده وحشیانه‌تر از خوردن آدم مرده است. تکه‌پاره کردن تنی که هنوز آکنده از احساسات است با شکنجه و آزار، سوزاندن تدریجی اندامش، انداختن سگ‌ها و خوک‌ها به جان او، (همانطور که نه تنها خواننده‌ایم، بلکه حوادث تازه‌ای از این قبیل به‌خاطر داریم^۱، آن هم نه بین دشمنان قدیمی، بلکه بین همسایگان و همشهریان و بدتر از همه آنکه به بهانهٔ تقدس و دیانت)، بدتر از کباب کردن و خوردن گوشت انسان بعد از مرگ اوست.

خروس‌سپوس Chrysippus و زنون Zenon پیشوایان نحلهٔ رواقی اندیشیده‌اند که استفاده از گوشت مرده در صورتی که ضرورت داشته باشد و برای سدجوع باشد اشکالی ندارد^۲، همانطور که اجداد ما، وقتی که در شهر «آلکسیا» Alexia به محاصرهٔ سپاه سزار درآمدند، تصمیم گرفتند که در مدت محاصره، از گوشت تن پیرمردها و زنان و کسانی که برای جنگ مفید نبودند سدجوع کنند.

Vascones, fama est, alimentis talibus usi

Produxere animas^۳

و پزشکان از هرگونه استفاده از آن برای سلامت ما ابائی ندارند، چه برای استفاده در درون و چه در بیرون بدن. اما هیچ عقیده‌ای غیراصولی‌تر از این نیست که خیانت و بی‌عدالتی و ظلم و قساوت را که از معایب عادی ماست تصویب کنند.

پس ما می‌توانیم آنها را به دلایل عقلی وحشی بنامیم، اما نه از این رو که شبیه ما نیستند، زیرا خود ما در انواع وحشیگری آنها را پشت سر گذاشته‌ایم. جنگ آنها اصیل و جوانمردانه است و همهٔ دلایل و زیبایی‌هایی را که به این بیماری نوع بشر می‌توان نسبت داد داراست. در میان آنها یگانه پایگاه جنگ، رشک بردن به برتری و

۱. جنگ‌های مذهبی اروپا در قرن شانزدهم آکنده از ماجراهای خشن و گاه دهشتناک است. در کتاب

Commentaires اثر Monluc به تاریخ ۱۵ نوامبر ۱۵۶۱ مراجعه شود.

۲. از کتاب «زندگی خروس‌سپوس» اثر «دیوگنس لائرتیوس»، جلد هفتم، ۷۷-۷۸.

۳. «می‌گویند که گاسکنی‌ها، با استفاده از چنین غذاهائی زنده ماندند.» ژوونال Juvenal فصل پنزدهم،

ارزش است. آنان هرگز به خاطر تصرف زمین نمی‌جنگند زیرا هنوز از آن وفور طبیعی برخوردارند که هرچه لازم دارند بدون کار و زحمت در اختیارشان می‌گذارد و دیگر احتیاجی نمی‌بینند که قلمروشان را گسترش دهند. هنوز در آن دوران سعادت آمیزی به سر می‌برند که به جز اقناع احتیاجات طبیعی شان آرزوی دیگر ندارند. خارج از آن همه چیز برای آنها بی‌مصرف است. هرکسی همسنان و سالان خود را برادر، کوچکترها را فرزند می‌خواند و پیرمردان برای همه پدرند. پیران تمام دارائی خود را بی‌آنکه تقسیم کنند برای همه به ارث می‌گذارند، بدینسان آنچه طبیعت به همه مخلوقات داده است به همه تعلق می‌گیرد. اگر همسایگان‌شان از کوهستان بگذرند و به آنها حمله کنند و در جنگ فاتح شوند، پیروزی به جز شرف و افتخار نفع دیگری برای فاتح ندارد. چون احتیاجی به مال و ملک شکست خوردگان ندارند، به سرزمین خود برمی‌گردند و چون در آنجا هیچ کم و کسری ندارند و خوب می‌دانند که به آنچه دارند چگونه قانع باشند، به خوبی و خوشی زندگی می‌کنند. اگر طرف مقابل هم فاتح می‌شد همین کار را می‌کرد. آنچه از اسیرانشان می‌خواهند فقط این است که به شکست خودشان اعتراف کنند. اما در طول صد سال هم حتی یک نفر پیدا نمی‌شود که به چنین اعترافی تن دردهد. همه حاضرند بمیرند ولی رفتار یا گفتارشان کوچکترین لطمه‌ای به شرف و افتخارشان نزند. حتی یک نفر بین آنها پیدا نمی‌شود که نخواهد کشته شود و گوشت تنش خورده شود. اسیران را آزاد می‌گذارند که از زندگی لذت ببرند و بدانند که زندگی شیرین است. و همه از مرگ آینده‌شان برای آنها حرف می‌زنند و می‌گویند که چه شکنجه‌ای خواهند کشید و چگونه کشته خواهند شد و چگونه اندام‌هایشان را تکه‌تکه خواهند کرد و خواهند خورد و چگونه مندمات جشنی که با گوشت آنها برپا خواهد شد فراهم می‌شود. همه این سخنان به این قصد است که از دهان آنها چند کلمه نرم یا خسرانه بیرون بکشند یا در آنها علاقه به فرار را ایجاد کنند تا این امتیاز را به دست نبرند که آنها را ترسانده و غرورشان را شکسته‌اند. زیرا در نظر آنها یگانه نیروی جنش در همین است.

victoria nulla est

Quam quoque confessos animo quoque subjugat hostes

مجارها که جنگجویان قهاری بودند وقتی که دشمن را مجبور می‌ساختند که به شکست خود اعتراف کنند، دست از جنگ برمی‌داشتند. به محض اینکه این اعتراف را از زبان او بیرون می‌کشیدند، رهایش می‌کردند که صحیح و سالم و بدون پرداخت غرامت به سرزمین خود برود و قول بدهد که دیگر به جنگ با آنها برنخواهد خاست.^۱

چه بسا امتیازاتی که ما بردشمن پیدا می‌کنیم، امتیازاتی عاریتی هستند و از آن خود ما نیستند. داشتن دست و پای محکمتر هنر نیست، بلکه خاص حملان است، چابک و ورزیده بودن یک صفت بی‌جان و جسمانی است. گیرانداختن دشمن در گوشه‌ای و خیره کردن او با نور آفتاب کار تصادف است. مهارت در شمشیربازی، کار فن و دانش است و ممکن است آدمی ترسو و هیچ و پوچ در شمشیربازی پیروز شود. احترام و ارزش انسان به قلب و اراده‌اش است، احترام حقیقی او در آنجاست. شجاعت استحکام دست و پا نیست، بلکه در جرئت و روحیه است. شجاعت در ارزش اسب ما یا سلاح‌های ما نیست، بلکه در ارزش خود ماست. کسی که مصرانه جنگیده و به زمین افتاده است.^۲ Si sciderit de genu pugnat

کسی که در برابر تهدید مرگ، به هیچ قیمتی اطمینان خود را از دست نمی‌دهد و نگاه‌های نافذ و تحقیرآمیزش را در چشم دشمن می‌دوزد و جان می‌سپارد، مغلوب ما نشده، بلکه مغلوب سرنوشت شده است. کشته شده ولی شکست نخورده است.

گاهی شجاع‌ترین جنگجویان، بدطالع‌ترین آنهاست...

→

۱. «پیروزی هیچ نیست، جز آنچه دشمن را مجبور سازد که به شکست خود اعتراف کند» منقول از کلاودیوس، در کتاب سیاست، اثریوستوس لیبیوس Justus Lipsius، فصل پنجم، ۱۷.
۱. خالکونولاس Chalcondylas، تاریخ انحطاط امپراطوری روم، فصل پنجم، ۹.
۲. «اگر افتاد، روی زانومی جنگد.» سنکا، De Providentia، جلد دوم.

كلاسيكيزم

Classicisme

مقدمه‌ای بر مکتب کلاسیک

کلمهٔ کلاسیک، به معنی وسیع خود، به تمام آثاری که نمونهٔ ادبیات کشوری شمرده می‌شود و مایهٔ افتخار ادبیات ملی آن کشور است اطلاق می‌شود، مثلاً ما می‌توانیم همهٔ آثار جاودانی شاعران بزرگمان را کلاسیک‌های ادبیات فارسی بنامیم. ولی آنجا که بحث از مکتهای ادبی در میان باشد، دیگر چنین معنی وسیعی منظور نظر نیست و در این مورد عنوان کلاسیک به آن مکتب ادبی گفته می‌شود که پیش از پیدایش سایر مکاتب ادبی (در قرن هفدهم) در فرانسه بوجود آمده و از ادبیات قدیم یونان و روم تقلید کرده است:

می‌گوئیم در فرانسه، زیرا این مکتب، اگر از مفهوم عام کلمه صرف‌نظر کنیم، اختصاصاً یک مکتب فرانسوی است. در مورد دوران‌ها یا مکاتب دیگر مانند باروک یا رومانسیسم و یا در قلمرو کوچکتری، در مورد سمبولیسم، می‌توان از کل اروپا سخن گفت؛ اما پیدا کردن شباهت‌های نزدیک بین جریان‌هایی که در قرن هفدهم و اوائل قرن هجدهم در کشورهای مختلف از وپای غربی نام کلاسیک به خود گرفتند، دشوار است. در واقع عدهٔ روزافزونی از مورخان ادبی آلمان و اروپای مرکزی و اسپانیا و ایتالیا، امروزه ترجیح می‌دهند که وقتی سخن از هنر و حتی تئاتر و شعر غنائی و نثر کشورهایشان به میان می‌آید، به جای مکتب کلاسیک از دوران باروک حرف بزنند. حتی عده‌ای از پژوهشگران تند و

معتقدند که کلاسیسیسم فرانسوی را هم باید شاخهٔ حجب‌آلودی از باروک شمرد که تغییر قیافته داده است.

اما کلمهٔ کلاسیک، مدت‌های دراز همهٔ کوشش خود را به کار برده است که نام باروک را از تاریخ ادبیات حذف کند و یا به شدت محدود سازد. خود کلمهٔ کلاسیک از آن عناوین بسیار راحتی است که برای اقناع اذهان طرفدار قطعیت و صراحت، معمول شده است. اما بهتر این بود که این کلمه به صورت جمع به کار برده شود تا بتوان اختلاف و تفاوت کلاسیسیسم‌های مختلف را مشخص ساخت. اما این کوشش هم نتیجه‌ای ندارد و ممکن است به بروز سوء تفاهم‌هایی بزرگتر از آنچه قصد منتهی کردنش را داریم منجر شود. از اینرو چاره‌ای نداریم جز اینکه همان کلاسیسیسم قرن هفدهم فرانسه را که به صورت مکتب جاافتاده‌ای شناخته شده است تحلیل کنیم و در عین حال نشان دهیم که چگونه کلاسیسیسم فرانسه برای جریان‌های تازهٔ ادبی در کشورهای دیگر سرمشق قرار گرفته و چگونه خود آن با تقلید از موفقیت‌های کلاسیک‌های یونان قدیم پیش رفته است.

این ادعا نابجا خواهد بود که بگوئیم کلاسیسیسم در انگلستان یا کشورهای دیگر فقط در صورتی اصیل خواهد بود که به کلاسیسیسم فرانسه نزدیک باشد. اما این نکته را هم نمی‌توان انکار کرد که کلاسیسیسم در فرانسه شکوفائی فوق‌العاده‌ای در ادبیات به وجود آورد، بطوری که حتی کلاسیسیسم انگلستان و آثار میل‌تون Milton و درایدن Dryden و پوپ Pope نیز با آن یارای برابری نداشت و هم‌زمان با آن ادبیات کشورهای دیگر در دوران انحطاط به سر می‌بردند و امروزه نیز هرگونه توصیف ارزش‌های کلاسیک می‌بایستی با توجه به نظریه‌های بوالو Boileau و مهمتر از او با در نظر گرفتن آثار راسین Racine، لافونتنن La Fontaine و نشر اخلاقیون و موعظه‌نویسان و تاریخ‌نگاران معاصر لوئی چهاردهم صورت بگیرد.

بد نیست که در اینجا از لحاظ تاریخی و از دید معنی‌شناسی نگاهی به

کاربرد این کلمه بیندازیم: در قرن دوم میلادی آولوس جلیوس Aulus-Gellius

محقق رومی نویسنده‌گان را به دو گروه تقسیم می‌کرد: Scriptor classicus (نویسنده کلاسیک) و Proltarius Scriptor (نویسنده عامه). و عنوان نویسنده کلاسیک را به نویسنده‌ای اطلاق می‌کرد که آثار او شایسته مطالعه طبقات بالای جامعه باشد. بتدریج این صفت معنی وسیع تری پیدا کرد و به آثاری اطلاق شد که شایسته تدریس در کلاسها و قابل استفاده برای تربیت نسل جوان باشد. این نویسندگانی که آثارشان به عنوان سرمشق برای دانش آموزان پیشنهاد می‌شد، طبعاً بهترین نویسندگان بشمار رفتند و کلمه کلاسیک نیز معادل برتری تردیدناپذیر اثر شمرده شد. آثار برتر، بخصوص از نظر معلمان، طبعاً آثاری هستند که با گذشت قرن‌ها و دورانها اهمیت و ارزش خودشانرا حفظ کرده‌اند و در واقع همان بناهایی هستند که بقول فردوسی، از باد و باران گزند نیافته‌اند، به همین دلیل در اغلب زبانهای امروزی اروپائی، آثار کلاسیک همان آثار قدیم هستند. اما در کنار آن، نویسندگان جدیدی را هم که آثارشان شایستگی قرار گرفتن در کنار آثار بزرگان قدیم را پیدا می‌کند، نویسندگان کلاسیک و آثارشان را کلاسیک‌های ادبیاتشان می‌نامند. مثلاً آثار تولستوی، گوته و پروست را کلاسیک‌های ادبیات روسی، آلمانی و فرانسه می‌نامند.

اما فقط در قرن هیجدهم، از طریق لاهارپ، ولتر و تعلیمات یسوعیان، و بعد در قرن نوزدهم از طریق دانشگاه امپراطوری و معلمان دوران بازگشت سلطنت و لوئی فیلیپ که اغلب مخالف انقلاب رومانتیک بودند، این صفت «کلاسیک» بطور منظم در مورد نویسندگان فرانسوی دوران لوئی سیزدهم و لوئی چهاردهم بکار رفت. کلمه کلاسیک از آن بعد گذشته از اینکه خود نشانه ارزش بود، در عین حال سرزنشی شمرده میشد به نویسندگان رومانتیک که نوآور، منحط و ناسازگار شمرده می‌شدند. گونه ادعا کرد که برای اولین بار او و دوستش شیلر بودند که این اختلاف بین کلاسیک و رومانتیک را مطرح کردند و بعد از آنها برادران شلگل به این مسأله پرداختند. از منتقدان قرن نوزدهم و بیستم فرانسه نیزار Nisard برونتییر Brunetière و موراس Maurras و در کشورهای دیگر اپرونیک بابیت I. Babbit آمریکائی تی. ای. هولم T. E. Hulme انگلیسی وتی. اس. الیوت و

عده‌ای دیگر تجلیل و تعریفی از کلاسیسیسم بعمل آوردند که خود در عین حال تحقیری از رومانتیسم بود.

با این اوصاف باید گفت که هنر کلاسیک اصلی همان هنر یونان و روم قدیم است. شاعران قرن هفدهم فرانسه، بدنبال نهضتی که اومانیسیم Humanisme نامیده می‌شود، این هنر قدیم را برای خود سرمشق قرار دادند و آثار خویش را به پیروی از قواعد ثابت و بارزی که از ادبیات یونان و روم و بخصوص از عقاید ارسطو اقتباس شده بود بوجود آوردند. البته این نهضت یک قرن پیش از آنکه در فرانسه ظاهر شود، در ایتالیا و اسپانیا بوجود آمد.

اسپانیایی‌ها هیچ تأثیری در فرانسویان باقی نگذاشتند، زیرا با اینکه تحقیق دربارهٔ ارسطو را در قرن شانزدهم آغاز کردند، ولی می‌کوشیدند این قواعد را با ادبیات غنی و پرارزشی که خود داشتند تطبیق دهند و ادبیات تازه‌ای ایجاد کنند. از اینرو به آفریدن نظام ادبی جاافتاده‌ای موفق نشدند. اما هیچ تردیدی در این نیست که تئوریسین‌های فرانسوی همهٔ مطالعات و قانون‌گذارهایشان را مدیون اومانیسیت‌های ایتالیایی هستند.

دربارهٔ اومانیسیم

نهضتی که در این روزگار زیر نام اومانیسیم (انسانگرایی) نخست در ایتالیا مطرح شد نامش را از رومیان گرفته بود. زیرا رومیان در عصر خود برای مطالعه و تحقیق دربارهٔ آثار یونان قدیم یک نظام ادبی و فلسفی تحت عنوان *Studia humanitatis* برقرار ساخته بودند و عقیده داشتند که «در سایهٔ مطالعهٔ آثار قدیم می‌توان قدرت معنوی انسانی را رشد داد و او را بصورت انسانی‌تری یعنی مدنی‌تری درآورد.» کلمهٔ اومانیسیم در اصل به معنی «مطالعات آزاد» بود. در نظر اول مطالعهٔ «ادبیات انسانی» یا «ادبیات نسل بشر» به ادبیاتی متفاوت با «الهیات» اطلاق می‌شود. پس به این ترتیب اومانیسیم یعنی مطالعات غیرمذهبی. اما نکته‌ای که باید به آن توجه کرد این است که بهیچوجه مقابله در میان نیست بلکه اگر مقابله‌ای در میان باشد، مقابله با ادبیات غیرمذهبی قرون وسطی است.

که اغلب فاقد ارزش ادبی بود. برای اینکه با این مسأله بصورت دقیق تری آشنا شویم بهتر است که عین عبارات و ل. سولنیه V. L. Saulnier را از رساله «روح رنسانس» در «تاریخ ادبیات جهان» انتشارات پلنایاد نقل کنیم:

«اگر موارد خاص باعث شده است که کلمه اومانیسیم یک معنی ثانوی پیدا کند که عبارت از مطالعه ادبی متون یونانی و رومی یعنی آثار فرهنگ دوره الحاد است به این سبب است که یگانه متونی که رنسانس توانسته بود به آنها دسترسی پیدا کند، همین آثار بود. اومانیسیم که بنابه تعریف، متفاوت با مطالعات آباء کلیسا بود، هیچگونه قصدی برای مخالفت با آنها نداشت، بلکه برعکس می‌خواست روشنگری تازه‌ای را در خدمت ایمان و مطالعات مذهبی قرار دهد».

اما اومانیسیت‌ها به زبان بی‌جان و مرده‌ای از گذشتگان تقلید می‌کردند، زبان عامه مردم را تحقیر می‌نمودند و در نتیجه، از روح مردم یعنی ذوق و هنر ملی بی‌بهره بودند. هر چند که طرفداران زیادی اطراف آنها گرد آمده بودند، اکثریت مردم چون فراگرفتن زبان لاتین برایشان امکان نداشت، از آثار آنان چیزی در نمی‌یافتند. از اینرو در شصت سال اول قرن پانزدهم، در حالیکه از طرفی «اومانیسیت‌ها» مشغول ایجاد نوعی ادبیات اشرافی به زبان لاتین بودند، از طرفی هم در میان مردم ادبیات ساده و زیبای عامیانه‌ای بوجود می‌آمد. البته گویندگان و سرایندگان این ادبیات عامیانه دارای فرهنگ عمیقی نبودند و مطلب بکرو و تازه‌ای در گفته‌هایشان دیده نمیشد، بلکه از گذشتگان تقلید می‌کردند و حتی گاهی عین جمله‌های ایتالیائی پتراوک را تکرار می‌کردند. اما پس از مدت کمی هنر کلاسیک اومانیسیتها با زبان مردم درهم آمیخت و از این دو عنصر ادبیات ملی جدیدی بوجود آمد. باین ترتیب اولین مرحله رنسانس در ایتالیا آغاز گردید. هدف اصلی این بود که روح و طبیعت انسانی را با ذوق کلاسیک موافق سازند و انتقاد آزاد را که قرون وسطی بکلی از آن جلوگیری میکرد رواج دهند.

بالاخره اومانیسیم ایتالیا که در قرن چهاردهم بصورت بازگشت به زبان و ادبیات لاتین شروع شده بود، در قرن شانزدهم به ایجاد ادبیات ملی جدیدی منجر

گردید. باین ترتیب اومانیسیم ایتالیا که کاملاً جنبه اشرافی داشت و حتی دانه را بسبب آنکه بزبان مردم شعر گفته است، شاعر نمی‌شمرد^۱ ماهیت خود را از دست داد.

اومانیسیم و رنسانس در فرانسه

بین سالهای ۱۵۴۶ و ۱۵۵۰ ناگهان عده‌ای از هنرمندان جوان موفق به کشف اصل «زیبائی» در ادبیات شدند. این کشف حاصل آشنائی مستقیم آنان با شاهکارهای شعر یونان، بعضی از ظریفترین شاعران لاتین، پترارک و بالاخره شاعران ایتالیائی رنسانس بود که به زبان لاتین شعر می‌گفتند. در قرون وسطی توجه به قریحه ذاتی، سهولت بیان و سلاست خودجوش و فی البداهه، مفهوم هنر را تحت الشعاع قرار داده بود. در این میان در دبیرستان «کوکره» Coqueret پاریس، «رنسار» Ronsard و دوستان او، به راهنمائی استادانه معلم زبان یونانی شان «دورا» Dorat برای نخستین بار با آثار «هومر»، سوفوکل و شاعران اسکندرانی آشنا شدند و در نتیجه مفهوم هنر برای آنها در درجه اول اهمیت قرار گرفت. در اینجا باید به یک نکته توجه داشت: هر چند که قرون وسطی شاهکارهای تردیدناپذیری در نقاشی، معماری، شعر و حتی موسیقی به وجود آورده بود، ولی همه این آثار یا محصول قریحه‌های استثنائی بود و یا محصول محاسبات دقیق. اما گمان نمی‌رود هیچ یک از هنرمندانی که این شاهکارها را آفریده بودند، به این فکر افتاده باشند که برای دست یافتن به زیبایی می‌توان به یک رشته قوانین و قواعد و به یک نظام کم و بیش منسجم مراجعه کرد. و زیبایی

۱. Leonardo Bruni d' Arezzo (مورخ ایتالیائی درگذشته به سال ۱۴۴۴) درباره دانه چنین می‌نویسد: دانه نشان می‌دهد که آثار کوچک و بی ارزش کشتیان و معلمان اطفال را سر تا پا خوانده است... ولی از میان آثار کلاسیک حتی آنهایی را هم که امروز برای ما باقی مانده ندیده است. شکی نیست که هر کسی هر قدر هم که عامی و بی اطلاع باشد خجالت می‌کشد که اینهمه ابلهانه بنویسد. از اینرو من این شاعر را در ردیف ادبا و هنرمندان نمی‌شمارم و او را شایسته دباغان و آسیابانان و این قبیل مردم عامی می‌دانم. زیرا از لحن خود اونیز خوب پیداست که می‌خواسته است دوست چنین مردمی باشد.

قواعد خاص خودش را دارد... در قلمرو هنر و نیز در قلمرو دانش، سرمشق‌ها فراوان بود، اما از اصول و قواعد خبری نبود. اکنون وقتی یک شاهکار یونانی وسطانی مانند «سرود رولان» *La chanson de roland* را تحلیل کنیم، پیشگویی حیرت‌آور یک رشته از قواعد هنری را در آن می‌بینیم. بخصوص در زمینه وزن و ترکیب کلام... پشت سر چنین اثری وجود ذوقی ظریف و آگاه و هنرمندی دقیق مشاهده می‌شود... با وجود این در مجموعه آثار آموزشی قرون وسطی هیچ اثری دیده نمی‌شود که حرفه شاعر و بطور کلی نویسنده را به او یاد بدهد. گویی چنین تصور می‌شد که تنها تخیلی آماده و بارور، احساسی ظریف یا قوی، بیانی سلیس و در واقع موهبتی اولیه کافی است که اثری خوشایند بیافریند و اثر هنری هیچ احتیاجی به این نداشت که هنرمند درباره هنر خود بیندیشد و از درس استاد یا از آموزه‌های سنتی بهره‌مند شود.

اما در مورد شاعران جوانی که نخست تحت عنوان «بریگاد» و بعد در حوالی ۱۵۴۶ در مجمعی بنام «پلییاد» *Pléiade* گرد می‌آیند، مسأله بکلی متفاوت است. آنها قبل از اینکه بیافرینند و بنویسند، می‌خواهند که یاد بگیرند. به این نکته پی برده‌اند که در گذشته شاعران بزرگی بوده‌اند که آثارشان بسیار والا تر از بهترین و موفق‌ترین شاعران معاصر آنهاست. عقیده دارند که برای رسیدن به سطح آن بزرگان و بریدن با گذشته نزدیک و یا زمان حالی که در نظرشان بی ارزش است، باید آثار آنان را سرمشق قرار دهند. و نیز به راز آفرینش آنها پی ببرند و اصول و قواعدی از آن آثار استخراج کنند.

بیانیه‌های متعدد گروه پلییاد در فرانسه در واقع نخستین تجربه‌هاست در کار اندیشیدن درباره شرایط کلی اثر شاعرانه و نیز قوانین خاص هر «نوع» ادبی. ما بدرستی نمی‌دانیم «دورا» که شاعران جوان پلییاد را با متون یونانی آشنا کرده بود تا چه حد آنها را برای آفریدن فن شعر تازه یاری داده است. زیرا این شاعر دانشمندی به زبان لاتین شعر می‌گفت و حال آنکه مریدانش خواهان کاربرد زبان فرانسه در شعر بودند. از خود او هیچ اثر تئوریک باقی نمانده است و به ظن قوی همه تعلیمات و آموزش‌هایش شفاهی بوده و از میان رفته است. اما از

میان شاگردان اودونفر یعنی «رنسار» و «دوبله» Du Bellay از همان آغاز که شروع به شاعری کرده‌اند، در عین حال اصرار داشته‌اند که اصول و قواعد شعر را نیز تنظیم کنند و این کار را در تمام طول شاعری خود که در مورد «دوبله» (۱۵۲۲-۱۵۶۰) بسیار کوتاه و در مورد رنسار (۱۵۲۴-۱۵۸۵) طولانی بوده است، ادامه داده‌اند.

اینان قبل از هر چیز با کمال قاطعیت به جنبهٔ قدسی و حتی الهی شعر اعتقاد دارند و بیشتر نظریه‌هایشان از این برداشت سرچشمه می‌گیرد و از این عقیده که برای دست زدن به والاترین حرفه‌ها با کم‌مایگی نمی‌توان به میدان آمد. اگر نبوغ شاعرانه و موهبتی الهی است و ارزشمندترین همهٔ موهبتها، حق این است که با ناشیگری و نادانی به آن خیانت نکنیم. از روزی که شعر همانند یک آئین (و نه وسیلهٔ وقت‌گذرانی) قلمداد شده، آداب و مراسمی برای آن ضرورت پیدا کرده است. این مراسم باید با کمال دقت اجرا شود و هرکسی که به این آئین گردن نهاده است تابع هوی و هوس خود نباشد. قوانین حرفهٔ شاعری در واقع آموزش دقیق و جدی این آئین و مراسم است.

رنسار در «خلاصهٔ هنر شاعری» این نکته را یادآوری می‌کند که شعر در آغاز یک عنصر مذهبی بوده است و شاعر را از اینکه بدون شایستگی به آن دست یازد برحذر می‌دارد. می‌گوید:

«شعر در دوران‌های اولیهٔ نوعی حکمت الهی استعاری بوده است تا اسراری را که اگر آشکارا بیان می‌شد، انسانهای ابتدائی چیزی از آن درک نمی‌کردند، از راه داستانهای مطبوع و بدیع وارد مغز آنها کند.

حال که شعر منشأ الهی دارد، باید گفت که به نوبهٔ خود، به شاعر نیز نوعی جنبهٔ آسمانی می‌بخشد، زیرا به او جاودانگی می‌دهد. در نتیجه شاعر نیز باید دامنهٔ آرزوهای خود را گسترش دهد: باید شعری بگوید که تا قرن‌ها بعد هم قبول عام داشته باشد، دیگر نباید برای پسند خاطر فلان حکمران زمان یا چند نفر از ادبا شعر بگوید. باید در طلب افتخاری ابدی باشد که بر گذشت زمان غلبه کند، نه موفقی آنی و زودگذر یا زندگی مرفه دنیوی.»

«دوبله» در «دفاع از زبان فرانسه و اغنای آن» چنین می‌گوید:

آنکه می‌خواهد با دستها و دهانهای انسانها پرواز کند، باید مدتها در به روی خود ببندد و آنکه می‌خواهد در خاطر آیندگان بماند، چنانکه گوئی خود زنده است، باید بارها و بارها عرق بریزد و بر خود بلرزد. و همانقدر که شاعران در باری ما می‌خورند و می‌آشامند و هرچه دلشان بخواهد می‌خواهند، گرسنگی و تشنگی تحمل کند و بی خوابی‌های طولانی بکشد؛ اینهاست بالهائی که به کمک آنها اشعار انسانها در آسمانها پرواز می‌کنند.»

بدینسان حرفه شاعری ناگهان اصالت پیدا می‌کند. شاعر که خود را حامل حکمت الهی می‌داند، قادر است که به جاودانگی دست یابد، اما به این شرط که خویشتن را وقف خدای خود کند و در راه او از شادی‌ها و نعمات دنیوی چشم پوشد و با شور و شوق غرق کار خود شود.

هرقدر که شاعر از اصل الهی الهام خود احساس غرور میکند، همانقدر باید در کاربرد نبوغ خویش متواضع باشد و سلامت بخش‌ترین تواضع‌ها در درجه اول، سرخم کردن در برابر کسانی است که از بزرگان این هنر بودند: «یعنی شاعران قدیم یونان و روم.»

آنچه شاعر باید از شاعران عصر باستان فرا بگیرد، در درجه اول «انواع ادبی» آنها است. «دوبله» پیش از دیگران به اهمیت عامل «نوع ادبی» پی برد و متوجه شد که الهام نمی‌تواند پدیده‌ای جداگانه باشد و مستقل از قالبی که باید در آن ریخته شود. بی‌مایگی اشعار قرون وسطی و معاصر در نظر او بیشتر زائیده قالبهای آنها بود. او در اثر معروف خود که:

Defense et illustration de la langue française «دفاع از زبان فرانسه و اغنای آن» نام دارد، اعلام داشت که تا آنروز همه شاعران فرانسوی قافیه‌پردازان جاهلی بیش نبوده‌اند و فقط شاعران یونان و لاتین شاعران حقیقی هستند و فرانسویان می‌توانند پس از آشنائی با آثار آنان خود را پیای آنان برسانند و یا بر آنان نیز سبقت جویند. بطور کلی نیمه دوم قرن شانزدهم دوره‌ای بود که در آن برای نخستین بار آئین ادبی وسیعی برای خلق آثار ادبی بوجود آمد و این آئین ادبی دارای اصولی

بود که حتی تا پایان قرن هیجدهم نیز ارزش و اعتبار خود را از دست نداد و همین اصول بود که در آغاز قرن هفدهم مایهٔ ایجاد مکتب کلاسیک گردید.

از رنسانس تا کلاسیسیسم

در این دوران مکتب‌ها و جریان‌هایی به وجود آمده‌اند که بیشتر آنها را می‌توان تظاهرات مختلف هنر باروک به شمار آورد. این جریان‌ها بیشتر تابع همان تصنع و تظاهری بودند که قبلاً در مقاله باروک به تفصیل دیدیم. مهمترین آنها «مارینیسم» بود که باید آن را صورت ادبی باروک به شمار آورد و نیز در اواخر قرن شانزدهم و اوائل قرن هفدهم در انگلستان دورهٔ الیزابت نوعی تصنع با Preciosité بنام Euphuisme^۱ رواج یافته بود. همچنین روشی که در ایتالیا مارینیسم Marinisme^۲ یا کونچتیسیم Concettisme نامیده می‌شد چیزی جز همین تصنع نبود. بالاخره در اسپانیا نیز گنگوریسم Gongorisme^۳ یا کولتیسیم Cultisme وجود داشت.

در اینجا به مهمترین این جریان‌ها اشاره می‌کنیم:

مارینیسم Marinisme

نام جان باتیستا مارینو Gian Batista Marino (۱۵۶۹ — ۱۶۲۵) دوستان متعدد ادبیش قریب سه قرن بکلی فراموش شده بود. زیرا در فرانسه، هم کلاسیک‌ها و هم رومانستیک‌ها آنان را تحریم کرده بودند، تا اینکه در میهن خود انسان، ایتالیا، بندتو کروچه Benedetto Croce (۱۸۶۶ — ۱۹۵۲) در سال ۱۹۱۰ با انتشار مجموعه‌ای از آثار شاعران مارینیست در واقع از آنان نبش قبر ادبی کرد. اما به این قصد که اشعارشان را ضد شعر بنامد و آنان را به فساد و زشتی هنری متهم کند. اما این نکته را نمی‌توان انکار کرد که مارینو و به قول

۱. این نام از رمان Euphuus اثر رمان‌نویسی بنام John Lyly (۱۵۵۴ — ۱۶۰۶) گرفته شده است.

۲. از نام مارینی Marin شوالیه و در عین حال شاعر ایتالیایی (۱۵۶۹ — ۱۶۲۵) گرفته شده است.

۳. از نام گنگور و Gongoro (۱۵۶۱ — ۱۶۲۷) شاعر ایتالیایی گرفته شده است.

فرانسوی‌ها «کاوالمیه مارن» Cavalier Marin در دوران خودش تقریباً ادبیات سراسر اروپا را تحت تأثیر قرار داده بود. او که در واقع گرداننده نوآوری‌ها و جنجال‌های دوران باروک بود، همانقدر که در میان طرفداران نظم و اخلاق دشمنان سرسخت برای خود فراهم کرده بود، دوستان فداکار متعدد هم داشت. ناگفته نماند که همان دشمنان هم گهگاه شیفته او می‌شدند و در زمان خودش تصور می‌رفت که نام او در ادبیات جهان جاودان خواهد ماند. از اوایل قرن بیستم نام باروک دوباره بر سر زبان‌ها افتاد و قرنی که چهره خود را در آئینه باروک می‌دید، به این فکر افتاد که گذشته از معماران و هنرمندان دیگر باروک، با این شاعران و نویسندگان نیز آشنا شود. از اینرو بحث مارینیسم دوباره به میان کشیده شد. پیش از آن، مثلاً در قرن نوزدهم مجموعه شعرای ایتالیائی قرن هفدهم و حتی همه آثار ادبی باروک را تحت همین عنوان، یا «کونچتیسم» Concettisme و یا «سی‌چنتیسم» Seicentisme گرد می‌آوردند. ولی بطور کلی با آنچه درباره آثار ادبی دوران باروک دیدیم، می‌توان گفت که بیشتر آن آثار تحت تأثیر مارینیسم بوده است و گذشته از آن، عده‌ای از مخالفینش و حتی شاعران کلاسیک نیز از او تأثیر پذیرفته‌اند. مارینیسم که در تمام عمر تحت حمایت دربارها زیسته بود، در سال ۱۶۱۵ به دعوت ماری دومدیسلی به فرانسه رفت و مدت هشت سال (تا دو سال پیش از مرگش) در آنجا زندگی مرفهی داشت و اثر معروف او «آدونیس» Adonis با مقدمه شاپلن Chapelin که از تئوریسین‌های معروف کلاسیسیسم بود منتشر شد و در اوج قانونمندی کلاسیسیسم، مادام دوسونیه M^{me} de Sevigné نمی‌توانست از تحسین آن خودداری کند و می‌گویند که لافونتن از آن الهام گرفته است. خود مارینیسم درباره این کتاب می‌گوید: «باغی است که پنج باغ در درون دارد.» و منظور او از پنج باغ‌های حواس پنجگانه است. زیرا مارینیسم فقط به حواس پنجگانه اش اعتماد دارد و اثر او به جز آنچه می‌توان لمس کرد و بوئید و چشید و شنید و دید، با چیز دیگری سروکار ندارد. از عشق، هیجان، مسائل فلسفی و اخلاقی، و اندیشه و تأمل در آن اثری نیست. در عوض، دنیای بیرون با مناظر متحرک و مبهم و حتی متضادش، با

لطف‌های متموج و با زیبایی‌های طبیعی یا هنریش و با عجایب و غرایبش در آن حضور دارد. در «آدونیس» و آثار دیگر او در واقع فهرستی از همه موجودات خشکی و آبی و گیاهان و نیز بناها و مناظر، صحنه‌های کوچک و خانه و آدم‌های مختلف می‌توان دید. اما نه به صورت واقع‌بینانه، بلکه به تبع مشخصه اصلی شعر او که «به حیرت انداختن» است، (همانسان که قبلاً در مقاله باروک نیز دیدیم)، صورت‌های گوناگون دارد. زن که در آثار او دیده می‌شود همیشه به ضرورت زیبا نیست، بلکه گاهی زشت یا پیر و چروکیده، اما آراسته به جواهرات گوناگون است. یا با ترکیب‌های عجیب از قبیل زیبایی بی دندان، زیبای لنگ یا زیبای شپشو.

مارینیست‌ها زبان استعاری به کار می‌برند، اما نه برای اینکه حقیقتی را در زیر آن پنهان کرده باشند. آنها چیزهای کاملاً دور از هم و حتی متضاد را با هم درمی‌آمیزند: ویولونی که بال‌های پرنده دارد، چراغی درون یک پشه. کشتی که درون موج گیسوان در حرکت است. خورشید در شب یا شب در روز. اما همانطور که گفتیم، همه اینها در واقع ناشی از فن شعر خاص مارینو است که گفته است «هدف شعر به حیرت انداختن است.» پیش از بودلر و سوررئالیست‌ها، مارینو می‌گفت که زیبایی ضربه است و از حیرت می‌زاید. اما مارینیست‌ها برخلاف بودلر هرگز به اعماق ناشناخته غوطه نمی‌زنند که چیز تازه‌ای کشف کنند و این حرکت عمودی که شاعر به قلب اشیاء می‌کند تا معنی‌شان را بیرون بکشد برای آنها ناآشنا است. هیچ غرقابی نیست که برای کشف اعماقش بروند. آنان در سطح می‌مانند. در آثار آنها استعاره باطنی ندارد، بلکه رابطه ظاهری با ظاهر دیگر است.

کونچتیسیم Concettisme

این اصطلاح ایتالیائی نقد ادبی نشانگر «اتحاد ضدین» به عنوان روند اساسی فن شعر باروک است و گذشته از آن به همه افراط‌کاری‌ها در استعاره و مجاز اطلاق می‌شود. کامیلو پلگرینو Camillo Pellegrino در اثر

خویش با عنوان مفهوم فن شعر Del Concotto Poetico (۱۵۹۸) ثوری آن را بیان کرد. بعدها بالتاسار گراسیان نظریه پرداز ادبیات باروک قواعد آن را به صورت نظام منسجمی بیان کرد.

کولتیسیم Cultisme

سوساس و تصنع خاص بعضی از نویسندگان اسپانیای عصر طلائی. پیشاهنگ کولتیسیم، گنگورا Gongora بود که از خصوصیات سبک او استعاره‌های غیرمنتظره و ساخت‌های پر پیچ و خم با کنایات لایبرنتی (هزارتویی) بود. گراسیان در ظرافت و هنر ذهن زیبا (۱۶۴۲) روندهای کولتیسیم را تحلیل کرده و آنها را از اصول کونچتیسیم مجزا ساخته بود. این تصنع در سبک، تأثیر زیادی در رشد و توسعه تصنع گرایی (Préciosité) در فرانسه، در نیمه اول قرن هفدهم داشت.

جریان تصنع گرایی را که در قرن هفدهم در فرانسه بوجود آمد نمیتوان ادعا کرد که صرفاً تحت تأثیر جریانهای خارجی بوده است. زیرا باید دانست که در فرانسه قرون وسطی، چه در قرن سیزدهم که رمانهای درباری اشرافی (Courtois) نوشته میشد و چه در زمانی که آثار کنایه آمیز (Allégorique) مانند «Roman de la rose» بوجود می‌آمد، مقدمات این بیماری تصنع آغاز شده بود.

پیروان تصنع معتقد بودند که اثر هنری باید بزبانی نوشته شود که توده مردم قادر به فهم آن نباشد. برای این کار باید زبان تازه‌ای ایجاد کرد که با زبان معمولی مردم فرق داشته باشد.

روشهای دیگر از قبیل بورلسک Burlesque و غیره نیز بوجود آمد؛ اما وضع سیاسی و اجتماعی فرانسه در قرن هفدهم ایجاب می‌کرد که ادبیات نیز تحت نظم و انضباط معینی درآید.

وضع اجتماعی دوره کلاسیک

برای اینکه بدانیم چه عواملی ایجاد قواعد محکم و تغییرناپذیری را برای هنر و ادبیات ایجاد می‌کرد باید به وضع اجتماعی دوره کلاسیک اشاره کنیم. دوره کلاسیک بیش از هر چیزی دوره سلسله مراتب (Hiérarchie) است. در عرصه سیاست، پس از جنگ‌های فلاخن، حکومت سلطنتی با قدرت زیادی مستقر شده است. پادشاه باحقی که «خدا» باو داده است، فرمانروای مطلق است. رعایای خود و اموال آنان را هرطوری که دلش بخواهد اداره میکند، عشق به میهن با مفهوم عشق به پادشاه و اطاعت از اوامر او آمیخته است، شعاری که وجود دارد این است: «Une Loi, une Foi, un Roi» یعنی: «یک قانون، یک دین، یک شاه». کلاسیسیسم این مفاهیم را حقایق انکارناپذیر می‌شمارد. زندگانی دربار و سالونها بسیار مجلل و درخشان است. در این محافل همه چیز از روی آداب و رسوم ترتیب داده شده است. همه کس باید قواعدی را که با کمال دقت تثبیت شده است بداند. ندانستن این قواعد یا اقدام برای عوض کردن آنها عملی نیست و مضحک شمرده می‌شود.

پس در زندگانی ادبی نیز باید تابع قواعد و انضباط بود. پیش از هر چیز باید دانست که «هنر» عبارت از تفنن یا تفریح نیست. هنر فقط وقتی ارزش دارد که چیزی یاد بدهد یا به «اخلاق» خدمت کند.

گذشته از آن، برای ادبیات قواعدی وجود دارد. ممکن است درباره این قواعد بحث و مشاجره کرد ولی نباید ب فکر دور انداختن آنها افتاد و باید دانست که اثر هنری وقتی بدرجه کمال می‌رسد که از این قواعد پیروی کند.

پیدایش قواعد مکتب کلاسیک

بدنبال کوششهای «رنسار» و «دوبله» و دیگران، محققان ادبی تصمیم گرفتند که قبل از تقلید از آثار هنر گذشتگان، به مطالعه نظریات آنان پردازند، قواعد و اصولی را که آنان در آثار خود ذکر کرده‌اند تشریح و تفسیر کنند و آثاری

را که می‌نویسند با این قواعد تطبیق دهند. در این کار اسپانیاییها و ایتالیاییها جلوتر از فرانسویان بودند. این بحث در اسپانیا از ۱۵۹۶ الی ۱۶۴۰ دوام داشت. اما باید گفت که محققان اسپانیایی هیچگونه تأثیری در فرانسویان نداشتند و فرانسویان قسمت اعظم آنچه از مکتب کلاسیک فراگرفتند مدیون ایتالیایی‌ها بودند و بیشتر قواعد آنرا مانند ایتالیاییها از «ارسطو» گرفتند. استاد بزرگ این مکتب در فرانسه بوالو Boileau بود که اصول و قواعد مکتب کلاسیک را برای فرانسویان بیان کرد یا بهتر بگوئیم آنچه را قدما گفته بودند بطور مشروحتر و رساتری تکرار کرد.

در نظر کلاسیک‌ها هنر اصلی شاعر یا نویسنده عبارت از رعایت دقیق این اصول و قواعد بود و نویسنده‌ای می‌توانست اثر «زیبا» بوجود بیاورد که قواعد مکتب کلاسیک را بهتر رعایت کرده باشد. از این رو نویسندگانی را که کاملاً تابع این قواعد نبوده‌اند نمی‌توان نویسنده کلاسیک شمرد. چنانکه امروزه مورخان ادبی، شعرا و نویسندگانی از قبیل زسار Ronsard و مونتینی Montaigne و کورنی Corneille را بدون کوچکترین تردید از صف نویسندگان کلاسیک بیرون می‌کنند.

عنوان «کلاسیک» مخصوصاً به نویسندگانی که تابع مکتب ۱۶۶۰ بوده‌اند اطلاق می‌شود. از این نویسندگان می‌توان بوالو Boileau راسین Racine، مولیر Molière، لافونتن La Fontaine، بوسوئه Bossuet، لابرور La Bruyère و مادام دولافایت Mme de Lafayette را نام برد.

عده دیگری قدم جلوتر می‌گذارند و عقیده دارند که اصول مکتب کلاسیک، بجز بیست سال (۱۶۶۰ - ۱۶۸۰) که کاملاً تابع نظم و انضباط مکتب بوده در سالهای دیگر رعایت نشده است، زیرا هرگز نتوانسته است کاملاً بر سبک تصنع غایب کند و نویسندگان تراژدی بوئی از رئالیسم برده‌اند.

اصول و قواعد مکتب کلاسیک

وقتی سخن از وجود اصول و قواعد دقیق برای مکتب کلاسیک به میان می‌آید توجه به یک نکته ضرورت دارد: ادبیات کلاسیک قرن هفدهم، ادبیات مردمی و مورد توجه همه طبقات نیست. این ادبیات، ادبیات گروه اجتماعی نسبتاً محدودی است در دربار و شهر، و مخاطبانش معمولاً مستمعین خبره‌ای هستند. آوردن بعضی موضوع‌های مهم در تئاتر کلاسیک ممنوع است از قبیل بحث تند سیاسی، مخالفت با مذهب و آوردن سخنان الحادی و غیره. اما نباید تصور کرد که همه نویسندگان دوران به این دستورات گردن نهاده‌اند. نویسندگان دوران کلاسیک مانند کورنی و پاسکال تا سن سیمون هرکدام عصیانگری به سبک خود بودند و پایه‌گذار سبکی خاص خود؛ اما این عصیان آنها برضد نظم موجود نبود. نویسنده هرگز نمی‌خواست مثل رومانتیک‌ها خود را از دیگران جدا کند و ساز دیگری بزند. همانطور که ژید بارها گفته است، هنرمند کلاسیک هرگز تلاش نمی‌کند که شخصیت خودش را نجات دهد تا بعد بکلی گم کند. این ادبیات بزرگترین امتیازی که بر سایر جریان‌های ادبی اروپا دارد این است که اجتماعی و همصدا است و به این سبب بیشترین موفقیت آن در عالم تئاتر است که می‌خواهد همیشه طرف خطابش مردمی باشند که در یکجا گرد آمده‌اند.

دو نکته‌ای که درباره کلاسیسیسم مایه ایجاد سوءتفاهم می‌شود، نخست وجود اصول و قواعد است، چنان‌که گوئی نویسنده، دست و پایش با زنجیر این اصول و قواعد بسته است. و دیگر تقلید از نویسندگان دوران قدیم است چنان‌که گوئی کلاسیک‌های فرانسوی نسخه برداران مطیع آثار گذشتگان بوده‌اند. این پیشداوری‌ها را معمولاً عصیانگران رومانتیک فرانسه و به ویژه آلمان و انگلیس دامن می‌زدند، زیرا می‌خواستند به هر ترتیبی است خود را از قید نفوذ ادبیات موجود جافتاده‌ای نجات دهند. والا اصول و قواعد نه در آن دوران خاص

صد در صد پذیرفته شده بود و نه در دوران‌های بعد، ارزش و اهمیت‌شان را از دست دادند. لافونتن و مولیر و کورنی و دیگران در همان سال‌ها و در اوج پیروزی کلاسیسیسم، چه با طنز و چه با خشم، به جنگ این قواعد می‌رفتند... در عوض نویسندگان متعددی، از گوته گرفته تا موسه و بودلر، و حتی نمایشنامه‌نویسان و منتقدان غیرفرانسوی (مانند استریندبرگ، بکت و تی. اس. الیوت) این اصول و قواعد را به گرمی ستوده‌اند. اینک به قسمتی از این اصول و قواعد اشاره می‌کنیم:

جستجوی تعادل و کمال

فرق اساسی که کلاسیسیسم با جریان‌های پیش و بعد از خود دارد جستجوی تعادل درونی و عمیق است بین جوهر ذهنی یا عاطفی اثر ادبی و قالبی که اثر در آن ارائه می‌شود. در میان نیروهای پرهرج و مرج عشق و عاطفه و ذهنی که ناظر بر آنهاست و اگر هم نتواند بر آنها پیروز شود، در مسیر معینی هدایت‌شان می‌کند. گاهی خواسته‌اند که این تعادل را به معنی «سلامت» تعبیر کنند؛ گوته در سخن معروف و ناموفقی «کلاسیسیسم» را «سالم» و «رومانتیسیم» را «بیمار» خوانده است. البته او بدش نمی‌آمد که پس از آن‌همه طوفان‌هایی که بهترین الهام‌هایش را مدیون‌شان است، فکر کند که به چنین صفای اولمپی دست یافته است. اما باید گفت که این حرف او از نوعی خودستایی و نیز احتیاط‌کاری بورژوازی خالی نبود.

اما حقیقت پیچیده‌تر است، روانشناسی جدید به ما آموخته است که سرکوب کردن جنون‌هایمان و بی‌نظمی‌ها و عصیان‌های مخفی‌مان، در عین حال می‌تواند هستی‌مان را زهرآلود کند. حتی در عصر پلاستی خردگرایی و تجربه‌گرایی در انگلستان قرن هیجدهم، بیمارانی بیشتر از دوران رمانتیک‌ها وجود داشته است: بیماری عصبی، مالیخولیا و انحرافات جنسی. نویسندگان دیگری بودند که توانستند قبول کنند که نیروی جوانی‌شان را تلف کنند و به دنبال کمال مطلوبی خیلی بالاتر اوج بگیرند و صاعقه زده فرو بیفتند. این قبیل آدم‌ها را بیشتر بین رومانتیک‌ها می‌بینیم. نووالیس، هولدرلین، ژان پل، شلی، نروال نمونه‌های آنها

هستند. حال و هوای آنها، حال و هوای نگرانی و کشش به سوی ناتمام ماندن است و همانطور که موسه می‌گوید، بی‌نهایت آنها را رنج می‌دهد، همانطور که حتی لامارتین و هوگو را دچار اضطراب کرده است. البته کلاسیک‌ها هم در لحظاتی همین اضطراب را احساس کرده‌اند و همان آرزوها در دل‌شان پیدا شده است، اما کوشش کرده‌اند که آن را تابع ضرورت‌های بالاتری بکنند و آن ضرورت‌ها عبارت است از احتیاج به تسلط آرام بر خویشتن و آن شادمانی که نویسنده از زندانی کردن رویای خود در قالب کمال یافته‌ای احساس می‌کند و بیشتر از اینکه به فکر «بی‌نهایت» باشد به «کمال» می‌اندیشد.

تقلید از طبیعت

قبل از رعایت هر قانون و قاعدهٔ دیگری آنچه نویسندهٔ کلاسیک باید در نظر بگیرد، تقلید از طبیعت است. بوالودر فن شعر خود می‌گوید:

«حتی یک لحظه هم از طبیعت غافل نشوید.» (فصل سوم)

اما نکتهٔ قابل توجه در اینجا است که بنیادگذاران سایر مکاتب نیز ادعای تقلید از طبیعت را دارند. مثلاً ویکتور هوگو پیشوای رمانتیسم در عین حال که به مخالفت با کلاسیسیسم برخاسته است و می‌خواهد اساس آنرا درهم بریزد، اراده می‌کند که فرمانروائی طبیعت را مستقر سازد و می‌گوید: «پس طبیعت! طبیعت و حقیقت!» سپس زولا وقتی که ناتورالیسم را بنیاد می‌نهد، ادعا می‌کند که طبیعت را به عنوان چیز تازه‌ای در ادبیات آورده است. حتی شاعران متصنع نیز ادعا می‌کنند که آثارشان موافق طبیعت و عبارت از نقاشی طبیعت است.

ولی تقلیدی که کلاسیک‌ها از طبیعت می‌کنند با روش دیگران فرق دارد و قابل بحث است: آیا تقلید از طبیعت باید مانند عکاسی عیناً و بادقت انجام گیرد؟ نه! باید از نقوش درهم طبیعت، جوهر هر چیز خوب یا بد را بیرون کشید و این جوهر مشخص‌کننده را به نحوی که مطابق با حقیقت و واقعیت باشد، بصورت کامل بیان کرد. این اثر مشخص‌کننده باید از زوائد و مطالب اضافی مجزا شود و به تنهایی خودنمایی کند. هنرمند باید حالتی را که می‌خواهد نشان دهد، بجای

تقلید جزئیات آن با چند عبارت کوتاه و قوی بیان کند، و در حقیقت باید به طبیعت فرمان دهد که بهتر از هر موقع دیگری جلوه کند. یعنی هنرمند کلاسیک بجای نقاشی طبیعت، صورت کاملتری از آن می‌سازد و آنرا با آرمانها و آرزوهای بشریت توأم می‌کند.

و باز سؤال دیگری پیش می‌آید: از خود می‌پرسیم آیا هنرمند کلاسیک در نظر دارد همه آن چیزهایی را که در طبیعت وجود دارد بیان کند؟ هنرمند کلاسیک تمام طبیعت را نمی‌خواهد تقلید کند. او فقط در صدد تقلید طبیعت انسانی است زیرا هنوز قرن هفدهم، طبیعت خارج، یعنی آن طبیعت زنده و جالب و رنگارنگی را که باید در آینده ژان ژاک روسو کشف کند نشناخته است و به آن توجهی ندارد. سنت اورمون Saint - Evremond نویسنده قرن هفدهم در این باره چنین می‌گوید:

«گفتاری که در آن فقط از درختان و رودها و چمنزارها و کوهها و باغها سخن رود، اثر رخوت‌آوری در ما دارد یا حداقل، لذت تازه‌ای ایجاد نمی‌کند، اما آنچه از بشریت گرفته شده است، از قبیل تمایلات و محبت‌ها و تأثرات، طبیعتاً در اعماق روح ما نفوذ می‌کند و احساس می‌شود، زیرا زائیده طبیعت واحدی است و باسانی از روح هنرمند به روح خواننده یا تماشاگر منتقل می‌شود.»

در مورد طبیعت انسانی نیز باید از خودمان بپرسیم که آیا هنرمند کلاسیک می‌خواهد صفات پست را هم که ساختگی نیست و در طبیعت او وجود دارد بیان کند؟ «بوالو» از این کار نیز خودداری می‌کند. آئین کلاسیک ادبیات را از نشان دادن صفات پست انسانی منع می‌کند، زیرا عقیده دارد که این صفات در حیوانات نیز وجود دارد و صفاتی که ما را از حیوانات مشخص ساخته و انسان نموده است خیلی بالاتر از اینهاست و باید به تشریح و توصیف آنها پرداخت. حیوانات اسیر غرائز و انسان حاکم بر حیوانات است. مخصوصاً از صفات انسانی، آن صفاتی را باید تشریح کرد که زودگذر نیست بلکه مداوم است. این صفات مداوم در روح انسانی وجود دارد: عشق و حسد و خست و غیره از این قبیل است و همین قسمت کلاسیسیسم است که آنرا از رئالیسم، که ممکن است

قسمت‌هایی از زندگانی اجتماعی عصر معین یا محیط مخصوصی را تشریح کند، دور می‌سازد.

تقلید از قدما

طبیعت بطور مستقیم و بی واسطه قابل تقلید نیست، زیرا هیچیک از سرمشق‌هایی که طبیعت در معرض دید بشر گذاشته است، دارای مشخصات کامل و بی نقص زیبایی نیست. در این میان قدما توانسته‌اند از میان این مظاهر طبیعت، بهترین و مناسب‌ترین آنها را انتخاب کنند و در آثارشان بطرز شایسته‌ای بیان نمایند. هنرمند کلاسیک می‌گوید که زیبایی جاودانی را باید در آثار قدما جستجو کرد و در این باره اصل مسلمی را که به آن اعتقاد دارد چنین بیان می‌کند:

آثار تازه‌ای که بوجود می‌آید ممکن است خوب باشد یا بد. اغلب این آثار دیر یا زود فراموش می‌شوند اما فقط شاهکارهای تردیدناپذیری مانند انثید Enchide اثر ویرژیل و ایفی ژنی Iphigenie اثر اورپید Euripide است که می‌تواند پس از گذشتن دوهزار سال باز هم مورد ستایش باشد. پس این آثار به سبک شایسته‌ای نوشته شده است و کسی که می‌خواهد اثرش زنده بماند باید از آنها تقلید کند بنابراین باید موضوع و نوع و مخصوصاً سبک و تکنیک آنها را تقلید کرد (ناگفته نماند که راسین از اورپید و لافونتنن از وپ Esope تقلید کرده‌اند.) البته این تقلید را نباید نوعی بردگی شمرد، بلکه عبارت از رعایت قانون و روش معینی است و هر هنرمندی بخودی خود ارزش جداگانه‌ای دارد و هنرهای تازه‌تری می‌تواند داشته باشد پس وقتی که نویسنده‌ای از قدما تقلید می‌کند، اگر بخواهد که اثر پرارزشی بوجود آورد، احتیاج به چیز تازه‌ای دارد و آن «غور و تعمق» است. هر نویسنده کلاسیک مانند لاپرویر تکرار می‌کند که: «همه چیز گفته شده است.» اما در عین حال آلن Alain می‌گوید: «نکته جالب زندگانی بشر این است که همه چیز گفته شده ولی هیچ چیز کاملاً درک نشده است.» از اینرو حقایق باید در هر دوره‌ای تکرار شود.

وقتی که آثار نویسندگان قدیم را می‌خوانیم می‌بینیم همانطور که دیدون

Didon قهرمان ویرژیل ویا آندروماک Andromaque قهرمان اورپید عاشق شده‌اند، در قرن هفدهم نیز بهمان صورت عاشق می‌شوند. پس باید گفت که قلب عشاق عوض نشده است. راسین «ایفی ژنی» را از اورپید تقلید کرده و در مقدمه‌ای که بر آن نگاشته است چنین می‌نویسد:

«آنچه از اورپید و همچنین از همر تقلید کرده بودم، در صحنه‌تئاتر ما تأثیر نیکویی بخشید و این تأثیر بمن نشان داد که ذوق سلیم همیشه ثابت است و در هیچ قرنی با قرن دیگر فرق نمی‌کند. ذوق پاریس با ذوق آتن تطبیق کرد. تماشاگران من بدیدن چیزهایی که زمانی اشک از چشم مردم دانشمند یونان قدیم سرازیر می‌کرد، دچار هیجان گشتند.»

«اصل عقل» یا احساس

اما نقد قرن بیستم لحن ملایمتری را به کار می‌برد و ادعای آن مقررات خشک و انعطاف‌ناپذیر را که چهره این جریان ادبی و هنری را مشوب کرده بود، عملاً کنار گذاشته است. چنان که در عبارات بالا دیدیم، معمولاً تا اوائل قرن بیستم کلاسیسیسم را با خردگرایی دکارتی همانند می‌کردند؛ البته از لحاظی خود دکارت این زمینه را فراهم ساخته بود، زیرا با قید اینکه عقل بین همه مردم جهان به تساوی تقسیم شده است خواسته بود که از آن، فرهنگی جهانی و پایه‌ای برای علوم و نظم دنیا فراهم کند. اما بعضی‌ها دکارت را تا حدی اهل کشف و شهود می‌دانند و به طوری که زندگینامه‌نویسش می‌گوید، این فیلسوف در سال ۱۶۱۹ روایاتی عجیب (شاید در بیداری) دید که مسیر فلسفی او را تعیین کرد. اندیشه دکارت از چند لحاظ، خردگرایی غالبی است که جاه‌طلبانه از پیروی ساده‌خرد فراتر می‌رود. از سوی دیگر اگر فلسفه دکارت پس از مرگ او در ۱۶۵۰، سخت ستوده شده است، بیشتر در انگلستان و هلند و سوئد و آلمان بوده است تا در فرانسه که با مخالفت‌هایی روبرو بود. وقتی که کارترزیانیمس رواج یافت پاسکال، رتزه، مولیر و لاروشفوکو، هر کدام عقایدشان ساخته و پرداخته شده بود و هیچکدام از دکارت تأثیر نپذیرفتند. حتی لافونتن و راسین نیز تحت تأثیر دکارت نبودند. در

قرن بعد که در انگلستان آن را «عصر خرد» Age of Reason می‌نامند، ایمان به عقل برای مدتی عقیدهٔ راسخ و پرشور شد. در واقع، تقریباً تمام اخلاقیون، نمایشنامه‌نویسان و شاعران فرانسوی که به کلاسیک معروف بودند، ادعای خردگرایی و دادن نظام خردگرایانه به زندگی را مسخره می‌کردند. کارتریانسم را که روشی انتزاعی و بیشتر به هندسه نزدیک بود، چندان مناسب حال ادبیات و هنر نمی‌دانستند و آن زیبایی و ظرافت ناگفتنی را که در آثار باستانی وجود داشت و جوهر ابدی آثار ادبی بود، بر خردگرایی دکارت ترجیح می‌دادند.

نویسندگان نیمهٔ دوم قرن هفدهم روحیهٔ تحلیل را جایگزین خردگرایی خشک کردند. آنها می‌دانستند که شور درون مقاومت ناپذیر است و احساسات آدمی گول‌زننده و گونه‌گون است. «ارمیون»، «روکسان»، و «فدر» (قهرمانان آثار کلاسیک) مانند ژولیت شکسپیر، افسون شده‌اند. اگر شاهدخت کلوزمام اختیار خود را به دست دل دیوانه نمی‌سپارد، شخصیت‌های دیگر رمان مانند او از عشق نمی‌ترسند و تسلیم آتش درون خود هستند که حتی زندگی‌شان را می‌سوزاند. اما همین قهرمانان تراژدی و رمان کلاسیک، در عین حال تحلیل‌گران روشن بین احساسات خود هستند. و شاید در این مورد بهترین سرمشق را از مونتینی گرفته باشند. او که در تبعات خودش غرابی را از نوع آثار نویسندگان باروک آزموده بود، در عین حال با توسل به همهٔ تجارب خودش از تاریخ و زندگی اقوام مختلف و تحلیل روحیهٔ انسان‌های گوناگون، مردم را با هشدار «خود را بشناس» به اندیشهٔ عقل‌گرایی تشویق می‌کرد. این روش سقراطی در عین حال راه زندگی را به همهٔ مردم یاد می‌داد. شاید مشخص‌ترین اظهار نظر او در این باره در یکی از مقالات مهم جلد سوم تبعات باشد که می‌گوید پیوسته در مسیر عقل پیش برویم و اضافه می‌کند که البته زندگی به شور و هیجان و لذت و شهوت و غیره نیز احتیاج دارد، اما «من بردهٔ هیچکدام آنها نمی‌خواهم باشم مگر بردهٔ عقل».

پس از تبعات مونتینی اثر دیگری که تقلیدی از آن شمرده می‌شد دربارهٔ فرزانه‌گی (De la Sagesse) اثر پسی برشارون P. Charron بود که در سال

۱۶۰۶ منتشر شد. در این کتاب نیز که تأثیر فراوان در طرز تفکر عصر خود داشت، شارون ادعا کرده بود که راه خوشبختی فرد و نظم جامعه در این است که هرکسی خود را بشناسد. تأثیر فلاسفه دیگری از قبیل گاسندی Gassendi (۱۵۹۲-۱۶۵۵) و لاموت لویه La Mothe Le Vayer (۱۵۸۸-۱۶۷۲) نیز در طرز تلقی نویسندگان کلاسیک قابل توجه بود، که بحث از آنها در حوصله این مقال نیست.

آموزنده و خوشایند

بعقیده صاحب نظران کلاسیک، تنها تجسم زیبایی برای تکمیل یک اثر هنری کافی نیست، بلکه اثر هنری در عین حال باید آموزنده و دارای نتیجه اخلاقی باشد. اما باید دانست که کلاسیسیسم مکتب وعظ و خطابه خشک نیز نیست، بلکه یک مکتب اخلاقی حد فاصل بین درس و تعلیم محض و بازی و تفریح ساده است، و روشی که برای این آموزش ها اتخاذ می شود باید برای مردم خوشایند باشد. فصاحت و بلاغت بوسوئه مخصوصاً در مرثیه هائی که گفته است چنین منظوری را تأمین می کند. لوکرس Lucrece می گوید: «داروی تلخ را به کودکان در جامی می دهند که اطراف آنرا شیرینی مالیده باشند، زیرا کودک به شیرینی سرگرم می شود و دارو را می خورد» بطور کلی همه هنرمندان کلاسیک معتقدند باینکه اثر هنری باید در زیر ظاهر زیبای خود دارای یک جنبه اخلاقی باشد که جوهر اصلی آن اثر و دلیل ایجاد آن شمرده شود.

وضوح و ایجاز

اثر کامل اثری است که روشن و واضح باشد. وضوح و سادگی عبارت از این نیست که اثر فقط از طرح سطحی و ساده ای تشکیل یافته باشد، بلکه عبارت از این است که جمله ها با دقت و ظرافت هنرمندانه ای تنظیم شود و از کلمات نامفهوم و زائد تصفیه گردد. زبان کلاسیک وسیع نیست و کلمات محدودی دارد. می گویند که «راسین» در آثار خودش بیشتر از هشتصد کلمه بکار

نبرده است. هنرمند کلاسیک در استعمال اصطلاحات بسیار سختگیر و مقید است و کلمات متعدد و غیرمصطلح بکار نمی‌برد. همچنین قاعدهٔ مهم سبک، در مکتب کلاسیک، این است که مطالب بیشتری با حداقل کلمات ممکن بیان شود. نمایشنامه‌ای که دوهزار بیت داشته باشد و اندرزی که به سه سطر برسد طولانی شمرده می‌شود. آثار هر نویسنده باید در یک یا دو جلد جا بگیرد. فقط باید برای بیان مطلبی نوشت همانطور که ولتر می‌گوید: «هیچ چیز بیفایده‌ای را نباید گفت.»

حقیقت‌نمائی Vraisemblance

«حقیقت‌نمائی» در میان اصول مکتب کلاسیک برهر اصلی مقدم است. ارسطو در فصل نهم «فن شعر» عبارتی را به بیان این مطلب اختصاص داده و نویسندگان قرون بعد، همهٔ تعریفهائی را که در این باره آورده‌اند از آن عبارت اقتباس کرده‌اند و گفته‌های آنان در حقیقت تعبیر و تفسیر آن عبارت است. عبارت ارسطو چنین است:

«شکی نیست که اثر شاعر از آن چیزی که اتفاق افتاده است بحث نمی‌کند، بلکه از آن چیزی سخن می‌گوید که وقوع آن برحسب ضرورت یا «حقیقت‌نمائی» امکان دارد. یعنی فرق شاعر و مورخ این نیست که اولی گفته‌اش منظوم باشد و دومی منشور، بلکه فرق اصلیشان این است که مورخ از آنچه اتفاق افتاده است بحث می‌کند و شاعر از آنچه می‌توانست اتفاق بیفتد... شعر پیوسته از کلیات بحث می‌کند و تاریخ از جزئیات. «کلی» آن چیزی است که هرکسی، مطابق مشخصات روحی خود و برحسب ضروریات یا حقیقت‌نمائی می‌تواند آنرا بگوید یا انجام بدهد. شعر بر روی این زمینه اسامی خاص می‌نهد. و «جزئی» آن است که مثلاً «آلکیبیاد» انجام داده است، یا نسبت باو اعمال کرده‌اند.»

این نظریهٔ «حقیقت‌نمائی» که آنرا از «حقیقی» و «ممکن» جدا کرده‌اند، بعدها بوسیلهٔ محققان ایتالیائی تفسیر و تشریح شده و محققان فرانسوی

این اصل را از آنان فراگرفته اند. چنانکه بعداً «شاپلن» نویسنده کلاسیک، «کورنی» را به این عنوان که موضوع نمایشنامه «لوسید» Lecid او، در عین «ممکن» و «حقیقی» بودن، حقیقت‌نما نیست، عیب می‌کند: «دوبریاک» در سال ۱۶۵۷ درباره رعایت این اصل در تئاتر چنین نوشت:

«حقیقت نمی‌تواند موضوع نمایش باشد، زیرا چه بسیار چیزهای حقیقی که نباید بمعرض تماشا گذاشته شود... ممکن نیز نباید موضوع تئاتر قرار گیرد زیرا خیلی چیزها اجرایش امکان دارد اما نمایش دادن آنها مضحک خواهد بود... پس در این میان فقط چیزهای «حقیقت‌نما» است که می‌توان شعرنمایش را در زمینه آنها ساخت.»

همانطور که گفته شد اثر هنرمند باید آموزنده باشد. برای راهنمایی مردم به سوی شرافت و مزایای اخلاقی، فقط بیان مسائل «حقیقت‌نما» است که می‌تواند مورد استفاده شاعر قرار گیرد نه ذکر وقایع حقیقی.

در هنر، حقیقت‌نما آن چیزی است که عقاید عمومی درباره آن متفق است. از اینرو نویسنده کلاسیک باید وقتی هم که شخص معینی را به عنوان قهرمان اثر خود انتخاب می‌کند، آن خوی او را موضوع اثر خود قرار دهد که برای اشخاص هم تیپ او جنبه کلی دارد و الا انتخاب خوی استثنائی او، مثلاً «خشم آشیل» بعنوان مایه اصلی حوادث اثر، بهیچوجه شایسته نیست.

برازندگی^۱ Decorum (Bienséances)

برازندگی یکی از اصطلاحات اساسی زیبایی‌شناسی کلاسیک است. این اصطلاح معادل کلمه Decorum لاتینی و سخت مورد علاقه فن بلاغت لاتین است. کلمه دکوردم را معمولاً ناشی از «هنر شاعری» هوراس می‌دانند اما

۱. در چاپ‌های پیش به جای این اصطلاح «نزاکت ادبی» گذاشته شده بود که در این چاپ تفسیر کرده است. ناگفته نماند که بعضی از نظریه‌پردازان نیز به جای این اصطلاح از کلمه «هماهنگی» Harmonic استفاده می‌کنند.

جالب توجه اینکه هوراس در سراسر این نامه منظوم حتی یکبار هم این کلمه را بکار نبرده است؛ زیرا در واقع «برازندگی» خلاصه مجموعه دستورالعمل‌هایی است که هوراس در نامه خود پیشنهاد می‌کند. اما سیسرون در جلد سوم اثر معروف خودش در باب خطابه (De oratorum) از آن سخن گفته است. کلمه با اندیشه‌های انجمن‌های اومانیستی قرن شانزدهم شرح و تحلیل شده است و نظریه پردازان ادبیات کلاسیک، بخصوص شاپلن (در سال‌های ۱۶۳۰ - ۱۶۴۰) آن را جزو اصول مکتب کلاسیک مطرح کرده‌اند مفهوم برازندگی طنین دوگانه‌ای دارد: اخلاقی و بلاغی. لابروبرمی گوید: «چیزهای زیبا معمولاً نابجا نمی‌افتد. برازندگی مایه کمال می‌شود و از عقل برازندگی می‌زاید.»^۲ آنچه در روابط اجتماعی و زندگی روزمره مردم مراعات می‌شود، در جهان اندیشه نیز کارساز است. بازهم لابروبر می‌گوید: «هرگز در نمازخانه‌ای آهنگ رقص شنیده نمی‌شود یا در مراسم دعای کلیسا آهنگ تئاتر.» رعایت برازندگی برای نویسنده، نه تنها حفظ ظاهر آراسته اثر، بلکه در درجه اول توجه به این نکته است که ادبیات به حد یک بازی ذوقی تنزل نکند، یا راحت‌تر بگوئیم، هیچ چیزی نابجا نیفتد. یعنی همه چیز مناسب با قراردادهای یک «نوع ادبی»، با روحیات یک شخصیت و حالت خاص یک موقعیت (برازندگی درونی) و متناسب با تفاهم یا حساسیت گروه تماشاگران (برازندگی برونی). بدینسان برازندگی از مفهوم قواعد چندان جدا نیست و نقش مهمی در شناخت ارزش تئاتر باستانی بازی می‌کند. (در سال ۱۹۷۴، راپن Rapin در کتابی با عنوان اندیشه‌هایی درباره بوطیق‌های ارسطو چنین نوشت: «آنچه مخالف قواعد زمانه، آداب و اخلاق و احساسات باشد، بیانش مخالف برازندگی است.»)

بدینسان «برازندگی» در اغلب مواقع، با اصول «حقیقت‌نمایی» و «تناسب» در هم می‌آمیزد: حقیقت تاریخی اغلب دلخراش است و نویسنده باید

2. La Bruyere, Les Caractère, XIV, De Quelques usage, 78.

آن را ملایومتر کند تا مراعات برآزندگی را کرده باشد. «تناسب» مربوط به اشخاص نمایش است و حال آنکه برآزندگی با تماشاگران سرو کار دارد. وقتی که تناسب، رسوم و عادات و آداب زمانه و محل حادثه را در نظر می‌گیرد، برآزندگی به عقاید و آداب و اخلاق مملکت در روزگاری که نمایش در آن به صحنه می‌آید، نگاه می‌کند.

این اصل در تمام اصول دیگر مکتب کلاسیک دخالت دارد و در صورت عدم رعایت آن، همه اصول دیگر ارزش کلاسیک خود را از دست خواهند داد.

قانون سه وحدت

منظور از «قانون سه وحدت» وحدت موضوع و وحدت زمان و وحدت مکان است که از اصول مهم مکتب کلاسیک شمرده می‌شود و از ادبیات یونان و آثار ارسطو به ارث مانده است. نویسندگان کلاسیک به پیروی از پیشوایان یونانی خود عقیده داشتند که در هر اثر ادبی باید این وحدتها مراعات شود و اثری که فاقد این سه وحدت باشد نمی‌تواند مورد قبول هنرمندان کلاسیک واقع شود. در اینجا هر یک از این سه وحدت را جداگانه مورد بحث قرار می‌دهیم:

وحدت موضوع *Unité d'action*

وحدت موضوع عبارت از این است که حوادث فرعی و اضافی داخل حادثه اصلی نشود و حادثه نمایشنامه از شاخ و برگهای خارجی و وقایع زائدبری باشد. «وحدت موضوع» را ارسطو در «فن شعر» خود بیان کرده است. نخست می‌گوید که وحدت موضوع بهیچوجه فقط با انتخاب یکنفر بعنوان قهرمان داستان حاصل نمی‌شود زیرا در زندگی یکنفر ممکن است چندین حادثه گوناگون اتفاق بیفتد. سپس از گفته خود چنین نتیجه می‌گیرد.

«افسانه (Fable) ... فقط باید یک حادثه (موضوع) کامل را بیان کند.

همهٔ قسمتهای این موضوع چنان باید کنار هم چیده شده باشد و چنان وحدتی تشکیل دهد که کوچکترین قسمتی از آنرا نتوان تغییر داد یا حذف کرد. زیرا آن مضمونی که هم بتوان در مطلبی وارد کرد و هم بدون لطمه خوردن به مطلب از آن حذف کرد، جزو آن مطلب نیست.»

این اصل در ثلث اول قرن هفدهم مایهٔ کشمکش‌های فراوان شد ولی رفته‌رفته نویسندگان کلاسیک بر این اصل تکیه کردند و شرح و تأویل‌هایی بر آن نوشتند و بعنوان اصل مسلمی قبول کردند که هر اثری باید فقط یک حادثه از زندگی قهرمان را بیان کند، حادثه‌ای که قسمتهای مختلف آن کاملاً بهم مربوط باشد.

در سال ۱۶۶۰ «کورنی» نظر شخصی خود را به این اصل اضافه کرد و گفت که وحدت موضوع در کمدی عبارت از وحدت «مانع» (Obstacle) و در اثر تراژدی عبارت از وحدت «تهلکه» (Péril) است. و به این ترتیب دربارهٔ تمام انواع آثار ادبی دیگر نیز تعمیم خواهد یافت.

وحدت زمان *Unité de temps*

وحدت زمان نیز از ارسطو بیادگار مانده است. ارسطو میگوید: «تراژدی میکوشد که تا حد امکان خود را در یک شبانه‌روز محصور کند و یا حداقل از این حدود تجاوز ننماید.» نمایشنامهٔ مطلوب آن است که مدت وقوع حادثهٔ آن تقریباً معادل همان مدتی باشد که برای نمایش دادن آن لازم است. زیرا جا دادن حادثهٔ سالها و قرن‌ها در یک نمایشنامهٔ سه چهار ساعتهٔ طبیعی نیست و دور از «حقیقت‌نمایی» است و عدم تناسب زمان نمایش با زمان واقعی حوادث تراژدی را از صورت عادی خارج می‌سازد.

وحدت مکان *Unité de lieu*

دربارهٔ «وحدت مکان»، ارسطو چیزی نگفته است، بلکه وحدت مکان را در سال ۱۴۵۵ «ماگی» Maggi منتقد ایتالیائی مطرح کرده است. منتقد

مزبور این اصل را از اصل «وحدت زمان» نتیجه‌گیری کرده و گفته است که اگر مدت نمایش کوتاه باشد ولی مکان‌هایی که حوادث در آن اتفاق می‌افتد متعدد و دور از هم باشند تراژدی جنبه طبیعی خود را از دست می‌دهد. از اینرو تا حد امکان حادثه باید در مکان واحد اتفاق بیفتد. تراژدی وقتی مؤثر می‌افتد که جمع و جور باشد و اگر حادثه آن بین زمانهای مختلف و مکانهای متعدد تقسیم شود، عاقلانه شمرده نمی‌شود.

وحدت مکان نخست چندان اجباری شمرده نمی‌شد و می‌گفتند: مکان واحدی که برای یک نمایشنامه در نظر گرفته می‌شود، ممکن است عبارت از یک جزیره، یک شهر و یا یک ایالت باشد و یا بقول کورنی «نقاطی که در ظرف ۲۴ ساعت بتوان بین آنها رفت و آمد کرد.» ولی در سال ۱۶۳۵ «شاپلن» آنرا کاملاً جدی و اجباری اعلام کرد و گفت که در سراسر نمایش هیچگونه تغییر دکوری جایز نیست.

بالاخره پس از سال ۱۶۶۰ پیروزی هر سه وحدت در عالم فکر و ادب قطعی شد.

چهارمین وحدت

«هوراس»، در آغاز «فن شعر» خود، وحدت چهارمی نیز باین سه وحدت اضافه کرده است که عبارت از وحدت «لحن» (Ton) است. ولی اگر این وحدت مراعات گردد، یعنی در سراسر اثر فقط یک لحن بکار برده شود، آثار مختلطی از قبیل «حماسی و کمدی» Heroi - Comique یا «تراژدی و کمدی» Tragi - Comique از شمار آثار کلاسیک خارج می‌شود.

انواع آثار ادبی

در مکتب کلاسیک انواع آثار ادبی مانند طبقات اجتماع، با سلسله

مراتب طبقه‌بندی شده است. اکنون ما شرح این «انواع ادبی» (Genres Littéraires) را بطور خلاصه نقل می‌کنیم:

حماسه و رمان

پروزی بی نظیر «ایلیاد» Iliade و «انئید» Enéide باعث شد که در میان انواع آثار ادبی، «حماسه» (Epopée) در درجه اول قرار گیرد و هر یک از شاعران قرن کلاسیک بنوبه خود کوشیدند که یک اثر حماسی نظیر این آثار کهن بوجود آورند.

از مشخصات این نوع اثر ادبی عظمت و جلال جنگجویانه آن و برجستگی موضوع و قهرمانان آن است. عشق را نیز به شرطی که برجسته و بزرگ باشد می‌توان در خلال حوادث آن جا داد. قهرمانان حماسه باید از هر لحاظ کامل باشند، بطوریکه حتی خطاهای آنها نیز خالی از جنبه قهرمانی نباشد.

وقتیکه داستان بجای شعر بصورت نثر بیان شود، نوع دیگری از آثار ادبی را تشکیل می‌دهد که آنرا «رمان» می‌نامند. در رمان نیز همان قواعد تنظیم حماسه بکار برده می‌شود، با این تفاوت که در حماسه جای مهم را جنگ اشغال کرده است ولی در رمان این مقام به عشق اختصاص داده شده است. در رمان اهمیت بیشتری به حقیقت نمائی اثر داده می‌شود. ضمناً این نکته را نیز باید در نظر داشت که رمان باید دارای نتیجه مفید اخلاقی باشد.

نکته قابل تذکر این است که نویسندگان کلاسیک بفکر رمان نویسی نیفتادند و از این نویسندگان یگانه کسی که رمانی نوشت و توانست محبوبیتی کسب کند، مادام دولافایت بود که شاهکار خود را بنام شاهدخت کلو Princesse de Clèves با رعایت اصول کلاسیک بوجود آورد.

تراژدی و کمدی

در مورد تعریف تراژدی نیز باید سراغ ارسطو رفت زیرا محققان و شاعران در این باره از او پیروی کرده‌اند. ارسطو در «فن شعر» خود «تراژدی» را اینطور

تعریف می‌کند:

«تراژدی عبارت است از تقلید یک حادثهٔ جدی و کامل و دارای وسعت معین، با بیانی زیبا که زیبایی آن در تمام قسمت‌ها بیک اندازه باشد، و دارای شکل نمایش باشد نه داستان و حکایت، و با استفاده از وحشت و ترحم، عواطف مردم را پاک و منزه سازد.»

این تعریف پس از ارسطو مورد تعبیر و تفسیر فراوان قرار گرفته است. «کورنی» معتقد است که فقط جدی بودن حادثه و شخصیت و ارزش قهرمانان اثر برای تشخیص تراژدی از کمدی کافی است.

در بارهٔ حادثهٔ تراژدی همه صاحب‌نظران متفق‌الرأی اند و عقیده دارند که باید از تاریخ یا افسانه‌ها استخراج شده باشد، و تقریباً همهٔ شاعران کلاسیک بجز عدهٔ بسیار کمی این نظر را پذیرفته‌اند. این حادثه باید از تاریخ روم یا افسانه‌های یونان استخراج شود. حوادث تازه به‌جوجه مورد قبول نمی‌تواند باشد.

قهرمان تراژدی

ارسطو می‌گوید که قهرمان تراژدی نباید جنایتکار باشد. ضمناً بسیار پرهیزکار و صحیح‌العمل نیز نباید باشد. باید «از خوشبختی به تیره‌روزی افتاده باشد، اما نه براثر جنابت بلکه در نتیجهٔ یک اشتباه» باید ایجاد ترس و ترحم کند. در این مورد نیز همهٔ سخن‌سنجان از ارسطو تقلید کرده‌اند ولی در این میان «کورنی» نظر شخصی خود را چنین ابراز داشته: «قهرمان تراژدی میتواند بیگناهی باشد که در بدبختی افتاده و یا شخص شروزی که دچار تیره‌روزی شده است.» بنا به عقیدهٔ ارسطو— که دیگران نیز از آن پیروی کرده‌اند— قهرمان تراژدی باید با اشخاصی که قطب مقابل او را در تراژدی تشکیل می‌دهند، رابطهٔ خانوادگی و یا حسی داشته باشد.

صاحب‌نظران برای تراژدی اندازه‌هائی هم تعیین کرده‌اند که چنین است: مدت نمایش باید در حدود سه ساعت و تعداد ابیات تراژدی هزار و پانصد الی هزار و هشتصد و تعداد پرده‌های آن پنج باشد.

کمدی

تئوری کمدی بسیار کوتاه است. ارسطو درباره آن تقریباً هیچ چیز نگفته است ولی مفسران قواعد کلاسیک کمدی را چنین تعریف کرده‌اند: «کمدی عبارت از یک اثر نمایشی جالب است که اشخاص آنرا شخصیت‌های پائین‌تر تشکیل دهند و حوادث آن از زندگی روزمره گرفته شده باشد. در کمدی اصل «حقیقت‌نمائی» باید بیشتر از جاهای دیگر مراعات گردد، پایان خوشی داشته باشد و دارای حادثه ابتکاری باشد.»

در مورد مسائل دیگر اصول تراژدی درباره کمدی نیز صادق است.

انواع دیگر: اشعار چوپانی، غنائی، هجائی و غیره...

شعر چوپانی *Bucolique* داستان چوپان‌هائی است که نغمه طبیعت و عشق‌های خود را می‌سرایند. ارزش این اشعار بسته به سهولت و روانی آنها و طبیعی بودنشان است. شعر چوپانی باید از هر چیز خشنی که برازندگی آنها بهم‌زند دور باشد، اما در عین حال باید جنبه ابتدائی و روستائی خود را از دست ندهد.

اشعار غنائی *Lyrique* انواع مختلف دارد و برجسته‌ترین نوع آن قصیده است که شامل ستایش خدایان و وصف فتوحات بزرگ و بیان عشق است. این نوع اشعار باید دارای بیان و موضوع جالب و برجسته‌ای باشد.^۱

انواع کوچک دیگر از قبیل شعر هجائی *Satire*، لطیفه *Epigramme* و ترجیع‌بند *Ballade* دارای قانون و اصول مشخصی نیستند و شکل آنها بیشتر بسته به ذوق گویندگان آنهاست.

۱. درباره انواع ادبی، در قرون اخیر، بخصوص در قرن حاضر و در روزگار ما مطالعات مفصلی صورت گرفته است که مهمترین آنها تحقیقات نورتروپ فرای *N. Frye*، سونان تودوروف *Tz. Todorov* و ژرارژنت *G. Genette* و چند محقق دیگر است که بیشتر آنها با برداشت‌های مختلف از بوطیقای ارسطو و آثار افلاطون، سه نوع حماسی، نمایشی و غنائی را انواع اصلی ادبی شمرده‌اند. یکی از جالبترین تحقیقاتی که چند سال پیش در این باره منتشر شد اثری با عنوان *Introduction a l'architecte* اثر ژرارژنت است که محقق فرانسوی در آن برداشت‌های مختلف از این سه نوع ادبی را تحلیل کرده است.

ادبیات قرن کلاسیک در کشورهای دیگر

برخلاف رنسانس و عصر روشنگری و رومانتیسم و سمبولیسم که پدیده‌های اروپائی هستند و در چند کشور باهم و یا بدنبال هم ظاهر شده‌اند، باید گفت که کلاسیسیسم فرانسه در خارج از آن کشور معادلی نداشته است. البته این امتیاز خاصی شمرده نمی‌شود و همانطور که قبلاً گفته شد نویسندگان دوران رنسانس و یا قرن شانزدهم ایتالیا از قبیل کاستیلیونه Castiglione، آریوستو Ariosto و تاسو Tasso گذشته از اینک که آثار اصیل و درخشانی بوجود آورده‌اند، هیچکسی «کلاسیک» بودن آثارشان را به مفهوم ارزشی کلمه، نمی‌تواند انکار کند، اما در ایتالیا نه یک مرکز و محفل ادبی وجود داشت (و این پراکندگی و تنوع خود مایه غنای ادبی بود) و نه کلاسیسیسم فلسفی و ادبی. این اصطلاح وقتی که در مورد این دوران از ادبیات ایتالیا بکار رود، از نظر اغلب مورخان فرهنگ ایتالیائی به مفهوم *la fine dell'Umanesimo* (پایان اومانیسیم) و حتی به معنی انحطاط است. چنانکه هنر و ادبیات اسپانیای بعد از ولاسکز Velasquez و کالدرون Calderon نیز در برابر آن دوران درخشان بیرنگ و بی اهمیت جلوه می‌کند.

در اواخر قرن شانزدهم، دولت اسپانیا که بیشتر دارای تمدن قرون وسطائی بود، سراسر شبه جزیره ایتالیا را تحت اشغال خود درآورد و تصمیم گرفت که با شدت از مذهب کاتولیک دفاع کند و این سیاست دینی را در ایتالیا که بر اثر نفوذ اومانیسیم اعتقاداتش سست شده بود به مورد اجرا گذاشت. قدرت محاکم «قتیش عقاید» را که یادگار قرن سیزدهم بود زیادتر نمود. این جریان که هدفش روزافزون ساختن قدرت پاپ بود بنام *ضد رفرم Contrariforma* نامیده می‌شود. این وضع در قرن هفدهم نیز که قرن تأسیس مکتب کلاسیک در فرانسه بود ادامه پیدا کرد. زیرا هنوز ایتالیا در زیر یوغ خارجی بود و فرمانروایان اسپانیائی و اشراف رشوه‌گیر، خون مردم رامی‌مکیدند و شاعران و ادیبان نیز بدون توجه به

زیبائی اثری هدف معنوی کار هنری، برای اینکه زندگی راحت و بی دردسری داشته باشند، به تملق گوئی می‌پرداختند. در عین حال که از طرفی برفقر و مسکنت اکثریت مردم افزوده میشد، آن عده که از همه مزایای زندگی برخوردار بودند، بزرگترین آرزویشان راحتی خیال و خوشگذرانی بود و شاعران و نویسندگان آثار خود را نه به منظور هنری بلکه برای کسب پول و برای تفریح آن عده بوجود می‌آوردند.

به این ترتیب در قرن هفدهم که ادبیات فرانسه چنان آثار درخشانی به عالم ادب عرضه داشت، ادبیات ایتالیا بیش از هر قرن مرده و بی روح و دچار رکود بود.

کلاسیسیسم تأثیر اصلی خود را در قرن هیجدهم در ایتالیا بخشید. در عرصهٔ تئاتر، **گلدونی** Goldoni (۱۷۰۷ - ۱۷۸۳) نویسندهٔ **کمدی و آلفیری** Alfieri (۱۷۴۹ - ۱۸۰۳) گویندهٔ تراژدی، تعدادی آثار برجستهٔ کلاسیک بوجود آوردند.

در آلمان

در آلمان، وضع پیچیده‌تر است. نیچه در «مسافر و سایه» اش می‌پرسد: «آیا نویسندگان کلاسیک آلمانی وجود دارند؟» و با لحن قاطعی جواب نفی می‌دهد. ادبیات آلمان از رنسانس به هیچوجه نصیبی نبرد، ولی در اواخر قرن هفدهم توانست با ادبیات کلاسیک هماهنگ شود. در این دوره، ادبیات آلمان دورهٔ تقلید بسیار ضعیفی را گذراند. از شاعران آلمانی این قرن بیشتر از هرکس نام **اوپیتز** Opitz (۱۶۳۹ - ۱۶۹۴) جلب نظر می‌کند که او نیز بیشتر از آنکه شاعر باشد متفکر بزرگی است که در راه اصلاح زبان آلمانی کوشیده است.

«اوپیتز» در عین حال مؤسس یک مکتب ادبی بنام «سیلزی» Silesiens است. ادبا بخصوص شاعرانی که تابع این مکتب هستند بیشتر از احساسات و خیال، بر فکراتکا دارند. چون اوپیتز در تأسیس این مکتب تأثیر بسیار مهمی دارد، این مکتب را در عین حال «مکتب اوپیتز» نیز می‌نامند.

از میان کشورهای بزرگ اروپای غربی فقط آلمان ادبیات جدید خود را با دورانی که تقلید از کلاسیسیسم بیگانه است شروع کرده است، اما با وجود این گوتشد Gottsched (۱۷۰۰ - ۱۷۶۶) و حتی کمی بعد از او، ویلانند Wieland در صحنه ادبیات اروپائی چهره‌های بی جلوه‌ای شمرده می‌شوند. البته نوعی شعر غنائی باروک وجود داشت. با جاذبه‌ای اصیل و نیز حتی پیش از خاندان موسیقی دانان «باخ» نوعی موسیقی باروک آکنده از لطف و ظرافت وجود داشت. اما نه در تأثیر و نه در رمان و نه در میان نویسندگانی که «اخلاق‌یون» خوانده می‌شدند تأثیر کلاسیسیسم فرانسوی بارآور نبود. غریزه‌ای آگاه و مطمئن، از همان آغاز، لسینگ Lessing، هردر Herder، شگل Schlegel و حتی گوته و شیلر جوان را به عصیان علیه سرمشق گرفتن از فرانسویان برانگیخت. آنها برتری آثار شکسپیر و شعر عامیانه کالدرون را اعلام کردند و بعدها وینکلیمان Winckelmann (۱۷۱۷ - ۱۷۶۸) از برتری یونانیان در هنر و ادبیات سخن گفت و ادبیات فرانسه را به درجه یک ادبیات تقلیدی پائین آورد. مدتی بعد، به دنبال گذشتن دوران «طوفان و شور» Sturm und Drang، در حالی که جوانان دیوانه عرفان و التهاب دوران رومانستیک نوپا (در آثار نووالیس، نیک، وکلاست) بودند، گوته و شیلر کلاسیک بودن را انتخاب کردند، اما با نوعی خودآگاهی و صلابت و با کمی تصنع. این مرحله که «کلاسیسیسم وایمار» نام گرفته است، حتی در «ایفی ژنی» گوته و «ناهمد مسینا» و «دوشیزه اورلئان» شیلر، با روانی و حالت طبیعی بیش از حدشان، از قافله کلاسیسیسم عقب می‌مانند. الهام از ادبیات یونان و حسرت سوزان برای خدایان و علاقه شدید شیلر به هولدرلین Holderlin (۱۷۷۰ - ۱۸۴۳) به «هیپریون» و «دیوتیما» و حتی به جنون آنها، در عین حال با ستایش روسو و انقلاب فرانسه

۱. Hyperion - نام یکی از تیتان‌های اساطیر یونان که «هولدرلین» رمانی به نام او نوشته است. وقایع کتاب در سال ۱۷۵۰ اتفاق می‌افتد و هیپریون یک جوان یونانی است که برای نجات میهن خود از زیر یوغ ترک‌ها قیام کرده است.

همراه است، نه با پیروی از بوالو و راسین، و نیز با آثاری بسیار متفاوت با کلاسیسیسم است که نبوغ جهانی گوته به پایان راه خواهد رسید و اوبا خیال‌بافی‌های «کلاسیک و رومانیک» هلن در پرده سوم فاوست یا «رئای مارین‌باد» به رومانتیسم جوان فرانسه درود خواهد فرستاد.

نئوکلاسیسیسم

Néoclassicisme

(کلاسیسیسم جدید)

تاریخ ادبیات این طبقه‌بندی را از تاریخ هنر به وام گرفته است تا با استفاده از آن تحول قالب‌ها و اندیشه‌ها را در نیمه دوم قرن هیجدهم نشان دهند. این کلاسیسیسم جدید را می‌توان بیان نهائی کلاسیسیسمی که در قرون هفدهم و هیجدهم در اروپا حاکم بود تلقی کرد. مثال این خصوصیت، آثار آلبرتولستا A. Lista و مارتینس دروسا M. de Rosa نویسندگان «پوئتیکا» Poética (۱۸۲۷)، در اسپانیا است. ضمناً همه رومانیک‌ها در مجادله‌شان با اطناب و اسطوره مکرر و فرسوده ادبیات انقلابی و نیز امپراطوری، از این اصطلاح استفاده می‌کردند. و نیز می‌توان نئوکلاسیسیسم را عکس‌العملی نسبت به آکادمیسم کلاسیک، و بازگشت به سرچشمه‌های باستانی، و رای قواعدی که بوالو و معاصرانش از ارسطو و کنتی لین Quintilien اقتباس کرده بودند تلقی کنیم. در واقع نئوکلاسیسیسم نوعی آشنائی بهتر با دوران باستان، به دنبال حفريات باستانشناسی و در سایه تحقیقات دانشمندان نظیر ویکلمان تجدید شده است. نئوکلاسیسیسم می‌خواهد به میراثی وفادار بماند که نه تنها صوری، بلکه اخلاقی و ایدئولوژیک نیز هست. بر ضد زور زیور هنر روکوکو Rococo، ظریف کاری‌های محافل اشرافی و بر ضد موضوعات پرسر و صدا، قهرمان‌پروری

→

۲. Dioima کاهنه‌ای که در رساله ضیافت افلاطون درباره جنبه الهی عشق به سقراط آموزش می‌دهد. هولدلین نام او را در کتاب خود به قهرمان زن کتاب و محبوبه «هیپریون» داده است.

و وطن پرستی داد سخن می‌دهد. (این بخصوص لحن نئوکلاسیک در امریکای لاتین است با خ.خ. اولمودا J. J. Olmoda آ. بللو A. Bello، ژوزه ماریا دهردیا J. m. de Heredia، آکوینا دفیگوروا Aquina de Figueroe، و لوپس پلانز V. Lopez Planes، خ. کروس والریا J. Cruz Valeria) این کلاسیسیسم جدید بیشتر در بند رستگاری ملی است تا عشق. و طبیعی است که انقلاب و نیز امپراطوری، هردو برای آن اشکال ممتازی بوده‌اند. آندره شینه A. Chenier و برادرش ژان ماری شینه با همه تفاوتی که از نظر هنر و عقیده باهم داشتند هردو نمایندگان ادبیات نئوکلاسیک شمرده می‌شوند. آنها که خود را وارثان هنر یونان و روم می‌شمارند، علاقمندند که تجدید، یعنی نظریات علمی نیوتون و یا وقایع سیاسی روزمره را بیان کنند. در کنار آنان شعر انقلابی و تلاش‌های متعدد حماسی، معادل ادبی و گاهی ناموفق پیروزی‌های هنری داوید David یا کانووا Canova است.

در آغاز قرن بیستم، در میان دنباله‌روهای اندیشه شارل موراس Ch. Mauras (۱۸۶۸ - ۱۹۵۲) حرکتی بر ضد سمبولیسم آغاز شد و ادعا کرد که می‌خواهد به ریشه‌های طبیعی نبوغ فرانسوی، قبل روشنگری بازگردد و «مجله انتقادی اندیشه‌ها و کتابها» که در سال ۱۹۰۸ آندره تریو A. Thérive (۱۸۹۱ - ۱۹۶۷)، هانری کلوار H. Clouard و چند نفر دیگر تأسیس کرده بودند مدافع آن بود. این کلاسیسیسم جدید که با مکتب رومیانی école romane ژان مورآ J. Moréas (۱۸۵۶ - ۱۹۱۰) متحد شده بود، به صورت جریان دوگانه‌ای درآمد که اولی سیاسی بود و تمایلات کاتولیکی و میهنی داشت، دومی هنری و جمال‌شناختی بود که نماینده آن پل والرئ P. Valéry (۱۸۷۱ - ۱۹۴۵) است.

در آلمان، نئوکلاسیسیسم که تئوری آن را پل ارنست P. Ernst (۱۸۶۶ - ۱۹۳۳) و ویلیام فن شولتز W. von Scholz (۱۸۷۴ - ۱۹۶۹) بیان کردند و توسعه دادند، اساساً عکس‌العملی بود بر ضد ناتورالیسم و امپرسیونیسم.

نئوکلاسیسیسم انگلستان

در ادبیات انگلیس، بطور کلی، دورانی که نیمه دوم قرن هفدهم و نیمه اول قرن هیجدهم را در برمی‌گیرد و مورخین ادبی حدود آن را از جان درایدن (۱۶۳۱-۱۷۰۰) تا الکساندر پوپ A. Pope (۱۶۸۸-۱۷۴۴) تعیین می‌کنند، دوران کلاسیک یا «نئوکلاسیک» نامیده می‌شود. شاعران و نویسندگان معروفی که در این فاصله زمانی زندگی کرده‌اند، عبارتند از درایدن، الکساندر پوپ، جوزف آدیسن J. Addison (۱۶۷۲-۱۷۱۹). جوناثان سویفت J. Swift (۱۶۶۷-۱۷۴۵) ساموئل جانسن S. Johnson (۱۷۰۹-۱۷۸۴) و آلیور گلدسمیت O. Goldsmith (۱۷۳۰-۱۷۷۴) که اگر بخواهیم درباره خصوصیات و سبک کار هریک از آنها جداگانه بحث کنیم از مطلب دور می‌شویم، اما کافی است که از طرز تفکر حاکم بر روزگار آنان به اختصار صحبت کنیم که آشنائی با طرز تفکر کلی در برخورد با سبک خاص هنرنویسنده، بهترین امکان را برای تعمق در آثار آنان به خواننده می‌دهد.

یکی از مشخص‌ترین جنبه‌های دورانی که در ادبیات انگلیس، نئوکلاسیک خوانده می‌شود این است که این دوران، دوران عقل، تعادل و اندازه است. جهان‌بینی دنیای غرب در نیمه اول قرن هیجدهم تا حد زیادی تحت تأثیر افکار جان لاک J. Locke (۱۶۳۲-۱۷۰۴) است. لاک عقل را در زندگی انسان راهنمای اصلی می‌داند. دین مسیح را هم دینی موافق عقل می‌شمارد و همراه با شافتسبری Shaftsbary از آموزش مبنی بر عقل و طبیعت دفاع می‌کند و معتقد به آئینی تجربی و انسان‌محور است. از طرف دیگر باید به انعکاس کشفیات اسحق نیوتون I. Newton (۱۶۴۸-۱۷۲۷) درباره قوانین طبیعی در آغاز قرن هیجدهم اشاره کرد دایر براینکه سراسر جهان بانظمی موازی با اصول عقلی کار می‌کند و عاملی که طبیعت را نیز مانند هر چیز دیگری روشن می‌کند و برمخفی‌ترین قوانین طبیعت پرتومی افکند، عقل انسانی است. از اینرو الکساندر پوپ شاعر این دوران برسنگ گور نیوتون در صومعه وست‌مینستر این دو مصراع را

نوشت:

Nature and Nature's Laws hid in Night

God said "Let Newton Be"! and all was Light^۱

پس چنان که دیدیم، در آغاز قرن هجدهم، نویسنده انگلیسی در جهانی که گمان می‌رفت طبق قوانین کلی زندگی می‌کند، اما در جامعه‌ای با حکومت مطلقه و با آئین‌های مستقر و در محیطی می‌نوشت که کار آفرینندگی ادبی را طبق سلیقه طبقات بالا می‌خواست. خود او هم مانند خوانندگانش معتقد بود که به جهان و جامعه و انسان و طبیعت، قوانین لایتغیری حاکم است. مراعات سنت و قوانین جاافتاده، هم در زمینه جامعه و هم در زمینه جهانی، عملاً نظیر وظیفه‌ای دینی بود.

در محیطی با این طرز تلقی، طبعاً عرصه هنر نیز می‌بایستی قوانین لایتغیر داشته باشد. این قوانین بر میراث نویسندگان قدیم، به ویژه نویسندگان رومی متکی بود. کاخی که هومر برافراشته بود، از نظری خود طبیعت شمرده می‌شد. مجموعه‌ای پایا و با قوانین لایتغیر. پس ادبیات نیز می‌بایستی قوانین اساسی تأثیرگذاری مانند گارش را از چنین آثار جاودانه اقتباس کند. بدینسان انواع ادبی کلاسیک که ریشه در عهد باستان داشتند، به همان صورتی که بودند سرمشق نویسندگان قرن هجدهم انگلستان شدند. بخصوص ادبیات رومی دوران امپراطور آوگوستوس Augustus (۲۷ ق.م — ۱۴ م). که با بزرگانی نظیر ویرژیل، هوراس و اووید، عصر طلایی ادبیات رومی شمرده می‌شود. از این‌رو قرن هجدهم ادبیات انگلیس را «عصر اوگوستی» Augustan Age می‌نامند. آکساندر پوپ که هم از لحاظ نظری و هم از لحاظ عملی استاد بلامنازع ادبیات قرن هجدهم انگلیس است، همه اصولی را که هوراس در هنر شاعری خود ذکر کرده، کلمه به کلمه پذیرفته و از آنها دفاع کرده است. شاعران و نویسندگان مهم

۱. طبیعت و قوانین طبیعت در دل شب مخفی شده بود/ خداوند فرمود «نیوتون باشد!» و همه چیز غرق روشنایی شد.

این دوران قالب‌های شعری و اصول نویسندگی عهد باستان را سرمشق قرار می‌دادند. اصل «برازندگی» و «قانون سه وحدت» را بدون کوچکترین اعتراضی راهنمای خود ساخته بودند.

نویسنده قرن هجدهم معتقد بود به اینکه استادان بزرگ عهد باستان همه آن جنبه‌های زندگی را که قابل بحث در ادبیات بودند وارد آثار خود کرده‌اند و موضوع‌های گفتنی را به پایان رسانده‌اند. اکنون وظیفه‌ای که او به گردن دارد این است که همان موضوع‌های گفته شده را بار دیگر باهوش و ذکاوت، در قالب‌های ظریف‌تر و زیباتری بسراید. اشعار او نیز همین نکته را به صورت عینی تری بیان می‌کند.

در ادبیات قرن هجدهم انگلیس، انسان به عنوان عضو جامعه‌ای که نظام آن با سنت‌هایش در رابطه است، موضوع اثر هنری است. در عرصه ادبیات نیز، هدف از نوشته، تقلید اعمال آدمی است و با این تقلید هم سرگرم می‌کند و هم می‌آموزد. در واقع باز هم از این گفته لاک پیروی شده است که بهترین چیزی که انسان باید بداند شناسائی خویشتن است. پوپ این اندیشه را در یک بیت با قاطعیت یک اندرزیبا کلمات قصار بیان می‌کند.

Know then thyself; Presume not God to scan:

The prope study of mankind is man¹

طبیعت عمومی بشر، منبع اصلی هنر است. نویسندگان با همان محدودیتی که در انتخاب موضوع دارند، از نظر تأثیرگذاری در خوانندگان یا تماشاگران اثرشان نیز می‌کوشند که در چهارچوبه زندگی عمومی، افکار و سلیقه‌های آدمی باقی بماند و در این مسیر، یکرشته حقایق عام را باید در اشعاری که مانند جواهری به دقت تراش داده شده‌اند جاودانه ساخت.

با اینهمه، باز هم همانطور که لاک می‌گوید: انسان در عین حال که می‌تواند خود را به خوبی بشناسد، قادر به شناختن عناصر دنیای بیرون، با همان

۱. پس خود را بشناس؛ درباره خداوند مشاخره مکن/ بهترین موضوع پژوهش آدمی، انسان است.

دقت و قاطعیت نیست. شناختی که انسان از دنیای بیرون دارد، فقط وقتی دارای ارزش است که تک تک تصورات او از دنیای بیرون، انسجام و ارتباط معقولی باهم داشته باشند. اما برای رسیدن به این انسجام، انسان همیشه نمی‌تواند بر موانع وجود خودش غلبه کند: مثلاً مغرور است و درباره جایگاه خودش در جهان مبالغه می‌کند. باید با نوعی کف نفس، بر این موانع غلبه کرد و انسان باید حدود خود را بشناسد. این ضرورت در زندگی، شامل هنر نیز می‌شود. اصول اندازه و نظم کلی و تعادل و برابری نباید با مبالغه در نوگرایی، بدعت‌های خصوصی و کشف‌های غیرمنتظره متزلزل شود. قالب‌های جاافتاده نباید درهم بشکند. به عنوان مثال، وزن ایامبیک پنج پایی، به عنوان وضع تغییرناپذیر آن روزگار شناخته شد و شاعران توانای این روزگار این فن شعر گفتن را از آن خود دانستند.

تمایلی خردگرایانه این دوران نیز، در عالم ادب با قالب‌های تازه نویسندگی از قبیل مقالات منظوم، هجویه، یا مقالات منثور ظاهر می‌شود. در واقع ذهن شاعر، همراه با تراژدی یونانی و آثار حماسی در آسمان‌ها سیر می‌کند، اما هرگز تصور نمی‌کند که بتوان از نمونه‌های این انواع ادبی که در یونان باستان به دست داده شده است فراتر رفت. به این ترتیب، این دوران که مایل است به هرگونه احساس و شور و هیجانی لگام زده شود و مهار آدمها به دست عقل سپرده شود، به صورت دوران تسلط «نثر» باقی می‌ماند. حتی آثاری که در قالب‌های منظوم سروده شده است، معمولاً حقایق کلی فلسفه و تاریخ و غیره را به صورت منظوم درمی‌آورند و یا با انتشار مجموعه‌ای از هجویه‌ها شیوه‌ای نثروار برای خود برمی‌گزینند. در حالی که اصول کلی عقل و قوانین نگارش بدینسان حاکم باشد، دیگر جثاتی برای آفرینش فردی و نیروی خیال آفریننده نویسنده باقی نمی‌ماند. و وظیفه آفرینندگی باز هم به عهده شاعران قدیم یونان و روم گذاشته می‌شود و شاعر دوران نئوکلاسیک به جای اینکه چیزهای تازه‌ای بسراید و جهان را با چهره متغیرش ببیند، فقط به تصاویر دوران باستان و قالب‌های آن روزگار اکتفا می‌کند. مثلاً: «وقتی که می‌خواهد باغی را در زیر نور ماه با بلبل‌هایش

تصویر کند، از پرتو دیانا^۱ سخن می‌گوید تا بیده بر بیشه زاری که در آن پریان آب، ساکت و خاموش به ناله‌های فیلولمل^۲ گوش فرا می‌دهند.»

۱. Diana نام رومی آرتمیس Artemis الهه یونانی ماه و شکار.
۲. Philomele دختری در افسانه‌های یونان که به پرستو [یا بلبل] تبدیل شده.

نمونه‌هائی از آثار کلاسیک

۱

از نظریه پردازان کلاسیسیسم

L'art poétique فن شعر

اثر بوالو

Boileau

قسمتی از سرود سوم

هیچ مار و جانور نفرت انگیزی وجود ندارد
که با هنر «تقلید» چشم نواز نشود.
هنر لذت بخش با قلم موئی ظریف
از هولناکترین چیزها مطبوع‌ترین شان را می‌سازد^۱
بدینسان برای افسون کردن ما، تراژدی گریان
از «اودیپ» خونریز، رنج‌هایش را به میان کشید
و از «اورست» مادرکش، ترس‌هایش را بیان کرد،
و برای سرگرم کردن ما به گریه‌مان انداخت.
پس شما که با عشقی سوزان نسبت به تئاتر
با اشعاری پرطمطراق، به فکر بردن جایزه‌اید

۱. عین گفتهٔ ارسطوست که بعداً هوراس و مفسران ارسطو نیز به صورت‌های دیگر تکرار کرده‌اند، ارسطو در عبارت سوم از فصل چهارم بویطیقا چنین می‌گوید: «...هرچند که دیدن برخی چیزها شاید دردناک و نامطبوع باشد، لکن تقلید دقیق آنها در هنر، در نظر ما لذت بخش خواهد بود. مانند شکل پست‌ترین جانوران و مردارها. (از ترجمهٔ دکتر فتح‌الله مجتبانئی)

آیا می‌خواهید آثاری به صحنه بیاورید که سراسر پاریس دسته‌دسته بیایند و تشویق‌تان [کنند؟ و هرچه بیشتر نگاه کنند زیباترش بیایند؟]

و پس از بیست سال، باز هم خواهان داشته باشد؟

کاری کنید که در همهٔ سخنانتان شور و هیجان به سراغ دل‌ها برود و آنها را داغ کند و تکان دهد.

اگر خشمی مطبوع با حرکتی زیبا

قلب ما را از ترسی ملایم آکنده نمی‌کند،

یا در روح، ترحمی باصفا بر نمی‌انگیزد!

بیهوده صحنه‌های عالمانه ترتیب می‌دهید

استدلال‌های خشک شما، تماشاگری را که در کف زدن تنجیل است دلسرد خواهد [کرد].

و او که از تلاش‌های بیهودهٔ بلاغت شما خسته شده است

یا خوابش می‌برد و یا زبان به انتقاد می‌گشاید

نخستین راز کار، خوشایند بودن و پایبند کردن است

و سایلی ابداع کنید که مرا پایبند کند

باید از همان ابیات اول، ورود به موضوع، بی‌هیچ زحمتی تسهیل شود.

من به آن بازیگر می‌خندم که از بیان حال خود عاجز است

و از آنچه پیشاپیش می‌خواهد بگوید نمی‌تواند مرا خبردار کند.

و چون از عهدهٔ ماجرای دشوار نمی‌تواند برآید

تفریح را برای من به خستگی بدل می‌کند،

من ترجیح می‌دادم که او نامش را کنار بگذارد

و بگوید: «من اورست هستم» یا «آگامنون.»

نه اینکه با یک‌رشته عجایب مبهم، بی‌هیچ رابطه‌ای با ذهن، گوش‌ها را خسته کند.

موضوع هیچ‌وقت به این سادگی بیان نمی‌شود.

۱. ارسطو در فصل ششم بوطیقا می‌گوید: «... و وقایع باید حس رحم و ترس را برانگیزد تا «تزکیه» این عواطف را موجب گردد.» (از ترجمهٔ دکتر فتح‌الله مجتبائی) در بندهای بعد نیز سایر قوانین بوطیقای ارسطو، از قبیل قانون سه وحدت، «حقیقت‌نمائی» و غیره را خواهیم دید.

باید محل صحنه ثابت و تعیین شده باشد.
یک قافیه پرداز، در آن سوی پیرنه^۱
بر روی صحنه، حوادث یک سال را در یک روز جا می دهد.
در آنجا اغلب قهرمان یک نمایش ناهنجار
نه در پرده اول بچه است، در پرده آخر پیر فوتوتی است.
اما ما که پایبند قوانین عقلم
می خواهیم که ماجرا هنرمندانه توسعه یابد
که در یک مکان، از یک روز، تنها یک ماجرای کامل
تأثر را تا پایان مالا مال نگهدارد.
هرگز به تماشاگر چیز باور نکردنی ارائه نکنید
حقیقت اغلب ممکن است «حقیقت نما» نباشد
یک شگفتی پوچ برای من بی جاذبه است
روح نمی تواند از آنچه باور نمی کند، به هیجان بیاید.
آن چیزی را که او هجوقت نمی تواند ببیند، داستان باید برای ما شرح دهد
چشم مان به هنگام تماشای آن بهتر درک می کند.
اما چیزهایی هست که هنرمعقول
باید به گوش ها عرضه کند و از چشم ها دور نگهدارد.
و «گره افکنی» که صحنه به صحنه بیشتر می شود،
وقتی که به اوج خود رسید به راحتی حل شود.
خاطر آدمی، آنگاه به شدت تأثیر می پذیرد
که در موضوعی، با «طرح و توطئه» پیچیده در یک راز
ناگهان حقیقت روشن شود،
و همه چیز تغییر کند، و همه چیز چهره ای غیرمنتظره پیدا کند
تراژدی بی شکل و ابتدائی به هنگام پیدایش
تنها هماوازی ساده ای بود، که در آن هرکسی در حال رقص

۱. منظور بوالو «لوپه ده وگا» Lope de Vega نمایشنامه نویسن معروف ایتالیائی است که قریب ۱۸۰۰ کمدی نوشته که نیمی از آنها امروزه در دست است.

و با ترنم مدایحی برای خدای انگورها
می‌کوشید که انگور چینی پرحاصلی را از او بخواهد
شراب و شادی مغزشان را روشن می‌کرد
و ماهرترین خواننده‌ها یک بز جایزه اش بود.

تسپیس Thespis نخستین کسی بود که با صورت نقاشی شده با دُرد شراب این
[جنون شادمانه را به شهرها برد.

و هنر پیشگان را بار ارا به ای کرد
ور هگذران را با نمایش تازه‌ای سرگرم ساخت
ایشیل شخصیت‌های نمایش را وارد گروه هماوازان کرد،
چهره‌ها را با نقاب آراسته‌تری پوشاند
روی تخته‌بندی تئاتری که بالاتر از تماشاگران قرار گرفته بود
هنر پیشه را با کفش بلند مخصوص ظاهر ساخت.
سرانجام سوفوکل، نبوغ خود را به کار برد،
باز هم بر تشخص تئاتر افزود و هماهنگی آن را بیشتر کرد،
گروه هماوازان را به همه ماحرا علاقه‌مند کرد،
اشعار ناهموار را پالائیده‌تر کرد
و چنان عظمتی الهی به تراژدی یونانی داد
که تئاتر ناتوان لاتین هرگز نتوانست به پای آن برسد...

آندروماک Andromaque

(نمایشنامه در پنج پرده)

اثر راسین Racine

خلاصه نمایشنامه

«آندروماک» زن «هکتور» از قهرمانان «تروا» است. پس از شکست «تروا» و کشته شدن شوهر، با اتفاق پسرش «آستیاناکس» Astyanax بدست «پیروس» Pyrrhus پادشاه «اپیر» Epire و پسر «آشیل» Achille اسیر شده است. در شهر مردم قیام کرده اند و می خواهند هر چه زودتر «آستیاناکس» کشته شود. «پیروس» حاضر است از کشتن «آستیاناکس» چشم پیوندد بشرطی که «آندروماک» همسری او را بپذیرد.

زن جوان این پیشنهاد «پیروس» را قبول نمی کند زیرا پادشاه اپیر شوهر محبوب او را به دست خود کشته است... چون چاره ای نمی بیند تصمیم می گیرد به عقد پیروس در آید ولی پس از پایان مراسم وارد معبد شود و در آنجا خودکشی کند. «پیروس» در اثنای اغتشاش کشته می شود و «اورست» که در نمایشنامه بعنوان قاصد نقش مهمی دارد دیوانه می شود.

سراسر حادثه نمایشنامه در یکی از تالارهای قصر «پیروس» اتفاق می افتد.

صحنه ای از نمایشنامه

صحنه اول از پرده چهارم

آه، هیچ شک ندارم، بانو، که شوهرتان
 «هکتور» این معجزه را در روح شما ظاهر ساخته:

سفیز

می‌خواهد بدست این پسر بلنداختری که برای شما نگهداشته است
 «تروا» بتواند از نو سر بلند کند.

«پيروس» نجات او را بشما وعده داده است. لحظه‌ای پیش شنیدید،
 بانو، منتظر بود که تنها یک کلمه بگوئید تا پسران را بشما باز دهد.
 عشق و هیجان او را باور کنید: پدر و حکومت و یاران خود
 همه را پای شما می‌ریزد.

شما را بر خود و بر همه ملتش فرمانروا می‌سازد.
 آیا این مرد مستحق این همه نفرت است؟

از هم اکنون در برابر یونانیان با دلی آکنده از خشمی شاهانه
 باندازه شما در فکر حفظ جان پسران است:

ملاحظه خشم آنان را می‌کند و سربازان خود را برای حفاظت او گماشته
 [است]

خود را بخطر می‌اندازد تا او را با خطر روبرو نسازد.
 ولی همه چیز در معبد آماده است و شما وعده داده اید.

آندروماک آری، آنجا خواهیم رفت. اما بیا نخست بدیدن پسر برویم
سفیز بانو، چه عجله‌ای دارید؟ کافی است دیدار او را

ازین پس بر چشمان شما منع نکنند.

بزودی خواهید توانست مهرتان را نثار او کنید

و بوسه‌هاتان حد و حصری نخواهد داشت.

چه شادی بخش است تربیت فرزندی که بتوان رشد او را دید، نه دیگر مانند
 برده‌ای که برای خداوند گارش تربیت می‌شود. بل همچون
 پادشاهی که از تبار او شاهان دیگر زاده می‌شوند.

آندروماک سفیز، برویم تا او را برای آخرین بار ببینم

سفیز مقصودتان چیست؟ آه خداوند!

آندروماک اوه، سفیز عزیز من

قلب من با تو ریا نمی‌کند.

وفاداری تو را در روزهای نکبت بچشم دیدم
 اما انتظار داشتم که تو هم مرا بهتر بشناسی.
 چه میگوئی؟ گمان می‌کنی که «آندروماک» بی‌وفا
 بتواند به شوهری که در قلبش زنده است خیانت کند
 و موجب رنج آنهمه مردگان شود
 و برای راحت خود راحت آنان را برهم زند؟
 آیا همینست عشقی که بخاک او وعده دادم؟
 اما چون پسرش در خطر مرگ بود می‌بایست از او دفاع کرد
 «پیروس بشرط ازدواج با من دفاع او را بعهده می‌گیرد.
 همین کافی است: و من خیالم از جانب او راحت است
 می‌دانم که پیروس چگونه کسی است. سختگیر اما راستگو است.
 سفیز، او حتی بیشتر از آنچه وعده داده است عمل خواهد کرد.
 از جانب خشم یونانیان هم خیالم راحت است:
 کینهٔ آنان پدری به پسر هکتور خواهد داد
 اکنون که باید خود را فدا کنم
 می‌روم که بازماندهٔ زندگیم را بدست پیروس بسپارم.
 می‌روم تا با قولی که در معبد ازو می‌گیرم
 با رشته‌های ابدی او را به پسرم وابسته سازم.
 اما دست من که تنها برای من شوم است.
 بیدرنگ رشتهٔ عمر همسری وفائی را کوتاه خواهد کرد.
 ناموسم را نجات خواهد داد و وظیفه‌ای را که نسبت به پیروس و پسر و شوهر
 [و خودم دارم ایفا خواهد کرد.
 این تدبیر سادهٔ عشق من است.
 و فرمانی است که خود شوهرم بمن داده است.
 تک و تنها بیدار هکتور و نیا کانم خواهم رفت.
 سفیز، بر تو است که چشمان مرا ببندی.

سفیز آه! گمان مدارید که پس از شما زنده بمانم...
 آندروماک نه، نه، سفیز، از تومی خواهم که پس از من زنده باشی،
 پرستاری از یگانه گنجینه ام را بتو وامی گذارم.
 اگر تاکنون برای من زنده بودی، از این پس برای پسر هکتور زنده باش
 ای تنها امانت دار امید اهالی «تروا»
 بیاد آر که وجود تو برای چه بسیار شاهان آینده که ضروری است.
 در کنار پیروس مواظب باش و وعده او را بیادش آر
 و اگر لازم بود از من هم برایش سخن بگو:
 ارزش ازدواجی را که گردن نهادم باو یادآوری کن
 و بگو که پیش از مرگم باو وابسته شدم
 و کینه اش باید زدوده شود.
 بگو که چون پسرم را بدستش سپرده ام، در دل باو قدر می نهاده ام.
 پسرم را با قهرمانان نژادش آشنا کن
 تا آنجا که بتوانی او را براه آنان ببر
 بگو که آنان با چه فتوحاتی بلندآوازه شدند.
 آنچه کرده اند بگو و نه آنگونه که بوده اند.
 هر روز از فضائل پدرش سخن بگو
 و گاهی نیز از مادرش یاد آر.
 ولی نباید که دیگر بفکر انتقام ما باشد:
 زیرا او را به استادی سپرده ایم که باید احترامش را نگهدارد.
 باید صمیمانه خاطره نیاکانش را حفظ کند.
 او از خون هکتور است ولی تنها بازمانده اوست،
 و برای همین بازمانده بود که من یکروزه
 خون و کین و مهرم را فدا کردم.
 سفیز افسوس!

آندروماک دیگر دنبال من نیا، اگر قلبت تو را آگاه کرد،
 کاری کن که نتواند اشک هایت را روان سازد.

دارند می آیند سفیز، گریه ات را پنهان کن
و به یاد بیار که سرنوشت آندروماک در گرو وفاداری توست.
هرمیون است. بیا، از خشونت او فرار کنیم

خلاصه داستان نمایشنامه

«هارباگون» که نوکیسه خسیس و رباخواری است، به دختر جوانی که ندیده است و نمی‌شناسد و «ماریان» نام دارد دل می‌بازد. در عین حال می‌خواهد که دختر خودش «الیز» را بدون جهیز به ازدواج اصیلزاده پیر و ثروتمندی درآورد. اما پسرش «کلنانت» که «ماریان» را دوست می‌دارد، با «والر» برادر «ماریان» که عاشق «الیز» است و بهمین سبب پیشکار «هارباگون» شده است همدست می‌شود. «لافلش» نوکر «کلنانت» جمبه ای را که هارباگون ده هزار سکه در آن مخفی کرده است می‌دزدد. این پول را بشرطی به «هارباگون» پس می‌دهد که از ازدواج با «ماریان» منصرف شود. در پایان نمایشنامه «ماریان» با «کلنانت» و «الیز» با «والر» ازدواج می‌کنند.

این نمایشنامه در حول خست فوق العاده «هارباگون» دور می‌زند. در این نمایشنامه نیز مانند هر اثر کلاسیک دیگری یکی از صفات مشخص و اساسی بشری یعنی خست هارباگون عادات و رفتار همه بازیکنان دیگر را تحت شعاع قرار می‌دهد.

در بحث «رنالیسم» نمونه ای از کتاب «اوژی گرانده» اثر «بالزاک» ذکر خواهد شد و در آنجا هم با خسیسی نظیر «هارباگون» یعنی «گرانده» روبرو خواهیم شد اما در «اوژی گرانده» که اثری رنالیستی است در عین حال با تیپ‌های جالبی روبرو می‌شویم که متعلق به زمان و مکان معینی هستند و مشخصات هر یک به تنهایی قابل مطالعه است. و نیز خست گرانده بصورت «کمال خست» و

بصورت مطلق مجسم نشده است، بلکه تحت تأثیر محیط و حوادثی که در اطرافش اتفاق می‌افتد، تغییراتی در آن حاصل می‌شود. در اینجا از کمدهی «خسیس» صحنه‌ای را که در آن هارپاگون به «لافلش» نوکرپسرش ظنین شده است و می‌خواهد او را از خانه بیرون کند نقل می‌کنیم.

پرده اول

صحنه اول — والر Valère، الیز Elise

والر چه شده؟ الیز قشنگ، افسرده‌تان می‌بینم. بعد از آنهمه اطمینان امیدبخشی که لطف کردید و به من دادید، متأسفانه حالا می‌بینم که آه می‌کشید. درست وقتی که من غرق شادیم. به من بگوئید آیا متأسفید از اینکه مرا خوشبخت کردید؟ نکند از این تمهیدی که شاید شور و هیجان من وادارتان کرده به گردن بگیریید پشیمانید؟

الیز نه، والر. من نمی‌توانم از هرکاری که برای شما می‌کنم پشیمان شوم. احساس می‌کنم که نیروی لطیفی مرا به طرف این کار می‌کشد، و من حتی قدرت ندارم آرزو کنم که قضایا اینطور نباشد. ولی راستش را بگویم، کامیابی نگرانم می‌کند. می‌ترسم که شما را بیشتر از آنچه باید دوست بدارم.

والر آه الیز، مهربانی‌تان با من چه جای ترس دارد؟
الیز افسوس! جای صدها ترس! خشم پدر، سرزنش خانواده، حرف مردم. اما، بیشتر از همه، والر! از تغییر احساسات شما می‌ترسم و از آن خونسردی جنایتکارانه همجنسان شما که اغلب در جواب اعتراف پرشور ما به عشق معصومانه‌مان نشان می‌دهند.

والر آه، این ظلم را با من نکنید که درباره‌ی من از روی رفتار دیگران قضاوت کنید. هر سوءظنی که می‌خواهید به من داشته باشید الیز، جز آنکه بخوام از وظیفه‌ای که در قبال شما دارم شانه خالی کنم. من شما را بیشتر از این

حرف‌ها دوست دارم و عشق من تا جان در بدن دارم دوام خواهد داشت.
 الیز آه والر، همه همین حرف‌های زنی‌هاست. همه مردها حرف‌هایشان شبیه هم است و فقط رفتارهایشان نشان می‌دهد که باهم فرق دارند.

والر اگر فقط رفتارها نشان می‌دهد که ما چکاره‌ایم، پس اقلأ صبر کنید تا درباره قلب من از روی رفتارم قضاوت کنید، و در ترس‌های نامناسبی که حاصل پیش‌بینی تأسف‌آوری است دنبال گناه‌های من نگردید. لطفأ مرا با ضربات کاری این سوءظن اهانت‌آمیز نکشید و به من مجال بدهید تا صداقت احساسات آتشینم را با هزار و یک دلیل به شما ثابت کنم.

الیز افسوس که آدم وقتی کسی را دوست دارد به آسانی حرف‌هایش را باور می‌کند. آری والر! قبول دارم که قلب شما نمی‌تواند به من خیانت کند. باور می‌کنم که مرا با عشق حقیقی دوست دارید و به من وفادار خواهید ماند. نمی‌خواهم که هیچ‌شکی در این داشته باشم. و تنها غمی که برایم می‌ماند ترس از سرزنش مردم است.

والر ولی این نگرانی برای چیست؟

الیز اگر همه مردم شما را با آن چشمی که من می‌بینم می‌دیدند، هیچ ترسی نداشتیم، چون هر وقت نگاهتان می‌کنم، می‌بینم در همه کارهایی که به خاطر شما می‌کنم حق دارم. همه شایستگی‌های شما به کمک سپاسی که در درگاه خداوند مدیون شما هستم، مدافع احساسات قلبی من است. هر لحظه آن خطر عجیبی که باعث آشنائی ما شد پیش چشمم می‌آید. آن جوانمردی حیرت‌آور شما که برای نجات جان من از خشم امواج، زندگی خودتان را به خطر انداختید. آن مواظبت‌های مهرآمیزی که پس از بیرون کشیدن من از آب به خرج دادید و تقدیس مداوم این عشق سوزان که نه گذشت زمان توانسته است بر آن غلبه کند و نه دشواری‌ها. و شما با چشم‌پوشی از پدر و مادر و میهن‌تان به خاطر من مقام اجتماعی‌تان را پنهان کردید و در اینجا ماندنی شدید و برای اینکه بتوانید مرا ببینید، به لباس پیشکار پدر من درآمدید. شک نیست که همه این کارها اثر فوق‌العاده‌ای در من می‌گذارد و تعهدی را که در قبال شما به گردن دارم توجیه می‌کند. اما

شاید برای توجیه آن در برابر دیگران کافی نباشد و اطمینان ندارم که آنها به احساسات من پی ببرند.

از همهٔ این چیزهائی که گفتید، فقط با عشقم است که می‌خواهم در نظر شما ارزشی داشته باشم. و اما دربارهٔ وسواس هائی که شما دارید، خود پدرتان هم رفتارش طوری است که رفتار شما را در نظر مردم توجیه می‌کند. افراط او درخست و طرز رفتار خشنی که با بچه هایش دارد، اجازهٔ کارهای خیلی عجیب تری را به آدم می‌دهد. مرا ببخشید، الیزنازنین، از اینکه پیش شما دربارهٔ پدرتان اینطور حرف می‌زنم. می‌دانید که در این زمینه نمی‌شود خوبی او را گفت. خلاصه اگر من بتوانم، همانطور که امید دارم پدر و مادرم را پیدا کنم، بدون هیچ دردسری خواهیم توانست دل آنها را به دست بیاوریم. من بی‌صبرانه در انتظار خبری از آنها هستم. و اگر هر چه زودتر خبر نرسد، خودم برای کسب اطلاع خواهم رفت.

آه، والر، خواهش می‌کنم از اینجا تکان نخورید و فقط به این فکر باشید که علاقهٔ پدرم را به خودتان جلب کنید.

می‌بینید که چه تلاشی می‌کنم و چه خوش خدمتی های ماهرانه‌ای کردم که توانستم به خدمتش درآیم، چه نقاب محبت و روابط احساساتی به چهره می‌زنم که خوشایند او باشم. و همه روزه چه نقش هائی برایش بازی می‌کنم تا علاقه اش را جلب کنم. پیشرفت های فوق العاده‌ای هم کرده‌ام و به این نتیجه رسیده‌ام که برای تسلط بر آدم‌ها بهترین راه این است که خودمان را به تمایلات آنها علاقمند نشان دهیم، نظاهر کنیم که به نصایح شان گوش می‌دهیم، معایب شان را بستائیم و هرکاری را که می‌کنند تحسین کنیم. نباید بترسیم از اینکه در چاپلوسی مبالغه کنیم، هر قدر هم روشن و آشکار باشد که آنها را دست انداخته ایم. زیرک ترین آدم‌ها هم در مقابل چاپلوسی گول می‌خورند، حتی نامناسب ترین و مضحک ترین چیزها را می‌توان با چاشنی تملق به خورد مردم داد. البته این شغلی که من دارم کمی به صداقت انسان لطمه می‌زند، اما وقتی که آدم محتاج مردم است باید خودش را همرنگ آنها کند، و چون برای به دست آوردن دل آنها راهی جز این

والر

الیز

والر

نیست، تقصیر از کسی نیست که تملق می‌گوید، بلکه مقصر کسانی هستند که خریدار تملقند.

الیز چرا سعی نمی‌کنید که پشتیبانی برادرم را هم جلب کنید. چون ممکن است کلفت‌مان ما را پیش او لو بدهد.

والر مدارا کردن با هردو امکان ندارد. روحیه پدر و پسر چنان نقطه مقابل هم است که مشکل بتوان اعتماد هردو را با هم جلب کرد. اما شما، خودتان به سراغ برادرتان بروید و با استفاده از روابط دوستانه‌ای که بین‌تان است سعی کنید که او را طرفدار ما کنید. دارد می‌آید. من رفتم. از همین فرصت استفاده کنید و با او حرف بزنید. اما مواظب باشید که موضوع ما را تا آنجا که لازم نمی‌دانید، لو ندهید.

الیز نمی‌دانم جرئت خواهم داشت که با او درد دل کنم، یا نه؟...

صحنه سوم از پرده اول

هارپاگون زود از اینجا برو و حرف زیادی نزن. زودتر شرت را از خانه من بکن، متقلب دزد، اعدامی!

لافلش من آدمی بدجنس‌تر از این پیرمرد لعنتی ندیده‌ام. حتماً شیطان زیر پوستش رفته است.

هارپاگون زیر لب غرغر می‌کنی؟

لافلش چرا مرا بیرون می‌کنید؟

هارپاگون دزد طرار، حالا از من دلیل می‌پرسی؟ تا نکشتمت برو بیرون.

لافلش مگر من چه کرده‌ام؟

هارپاگون همین است که گفتم، برو بیرون.

لافلش پسر شما که ارباب من است بمن دستور داده است که منتظرش باشم.

هارپاگون برو در کوچه منتظرش باش. دیگر در خانه من مثل سیخ راست نایست که همه چیز را تماشا کنی و از همه چیز سوء استفاده کنی. من هیچ مایل نیستم روبرویم جاسوس و خائنی را ببینم که چشمهای منحوسش مواظب

همه کارهای من است و دار و ندار مرا می‌بلعد و همه جا را می‌پاید که چیزی
گیر بیاورد و بدزد.

لافلش مگر ممکن است چیزی از شما دزدید؟ شما که همه جا را مهر و موم می‌کنید
و روز شب کشیک می‌دهید، مگر مجال دزدی برای کسی می‌گذارید؟

هارباگون من هر چیزی را که دلم بخواهد قایم میکنم و هر قدر که بخواهم کشیک
میدهم. این جاسوسها همه اعمال مرا تحت نظر می‌گیرند. مبادا از محل
پولهای من هم بوئی برده باشند. نکنند تو بروی و در همه جا هویندازی که
من در خانه‌ام پول دارم و مخفی کرده‌ام.

لافلش شما پول دارید و مخفی کرده‌اید؟

هارباگون نه، بی شعور. منظورم این نبود (پیش خود). اختیار از دستم در رفته است،
عصبانی شده‌ام. مبادا از روی بدجنسی چویندازی که من پول دارم.

لافلش حالا که داشتن و نداشتن شما تغییری در وضع ما نمیدهد، داشتن آن چه
اهمیتی برای ما دارد؟

هارباگون زبان درازی میکنی؟ چنان بزمن توی گوشت که زبانت ببرد! (دستش را
بلند می‌کند که به او سیلی بزند). گفتم گورت را گم کن.

لافلش خیلی خوب! میروم!

هارباگون صبر کن بینم چیزی از اموال من نبرده باشی.

لافلش چه چیزتان را ممکن است ببرم؟

هارباگون بیا اینجا بینم دستهایت را بمن نشان بده.

لافلش بفرمائید.

هارباگون بقیه دستهایت را.

لافلش بقیه دستهایم را؟

هارباگون آره.

لافلش بفرمائید!

هارباگون این تو چیزی مخفی نکرده‌ای؟

لافلش خودتان نگاه کنید.

هارباگون (پائین شلوار او دست می‌زند). این شلوار گشاد می‌تواند همه چیز دزدیده

شده را مخفی کند. دلم می‌خواست یکی را بدار بزنند.
 لافلش آه! این طور آدمها واقعاً مستحق آن چیزی هستند که از آن وحشت دارند.
 چقدر دلم می‌خواهد چیزی از او بدزدم.

هارپاگون هان؟

لافلش بله؟

هارپاگون چی را می‌خواهی بدزدی؟

لافلش گفتم که شما خوب همه جا را می‌گردید تا ببینید من چیزی نذریده باشم؟

هارپاگون البته همین کار را می‌کنم (و جیبهای لافلش را می‌گردد).

لافلش مرده شوی هرچه خست و خسیس است ببرد.

هارپاگون هان؟ چی گفتی؟

لافلش چی گفتم؟

هارپاگون مقصودت کیست؟

لافلش شما چرا ناراحت می‌شوید؟

هارپاگون باید هم ناراحت بشوم.

لافلش خیال می‌کنید که من حرف شما را می‌زنم؟

هارپاگون هرچه دلم بخواهد خیال می‌کنم. اما می‌خواهم بدانم تو وقتی این حرف را

زدی چه کسی را در نظر داشتی؟

لافلش من... من با سیل‌هایم حرف می‌زدم.

هارپاگون من هم سیل‌هایت را دود میدهم.

لافلش شما چرا به ریش گرفتید؟ اجازه نمی‌دهید که من به خسیس‌ها بد بگویم؟

هارپاگون نه، ولی اجازه نمی‌دهم که چرند بگوئی و فحاشی بکنی خفه شو.

لافلش من اسم کسی را نبردم.

هارپاگون اگر حرف بزنی خرد و خمیرت می‌کنم.

لافلش یک سوزن بخود بزنی یک جوالدوز به دیگران.

هارپاگون خفه میشی یا نه؟

لافلش آره، ناچار!

هارپاگون ها، ها...!

لافلش (یکی از جیبهایش را به او نشان می‌دهد.) بفرمائید اینهم یک جیب دیگر.
خیالتان راحت شد؟

هارباگون یا الله، پیش از اینکه همه جاییت را بگردم خودت آنرا پس بده.

لافلش چی را؟

هارباگون همان چیزی را که برداشته‌ای.

لافلش من چیزی برنداشته‌ام.

هارباگون حتماً؟

لافلش حتماً.

هارباگون پس هری! گورت را گم کن.

هنر در خدمت اخلاق

منش‌ها Les Caractères

اثر لایبرویبر La Bruyère

از فصل «آثار ذوقی» Des Ouvrages de l'esprit

باید بکوشیم که درست فکر کنیم و درست سخن گوئیم. اصراری نداشته باشیم که دیگران را تابع سلیقه و احساسات خود سازیم. این اقدام بسیار بزرگ و مهمی است.

□

چیزهایی هست که متوسط بودن آنها تحمل ناپذیر است. شعر و موسیقی و نقاشی و سخنرانی در این شمار است.

چه شکنجه‌ای بالاتر از این که در برابر انسان، خطابهٔ سرد و بیروحی را با جلال و جبروت ایراد کنند و یا شعر متوسطی را با همهٔ ادعای شاعر بی هنرش بخوانند.

□

هنر نویسنده عبارت از این است که بتواند خوب بیان و توصیف کند. «موسی» و «همر» و «افلاطون» و «ویرژیل» و «هوراس» فقط بر اثر بیان و توصیفی که دارند مقامشان بالاتر از سایر نویسندگان است. برای اینکه بتوان طبیعی و محکم و شیرین نوشت باید حقیقت را بیان کرد.

□

در میان عبارات مختلفی که می‌تواند یکی از افکار ما را بیان کند، فقط یک عبارت از همه بهتر است. همیشه هنگام حرف زدن و یا نوشتن، نمی‌توان آن عبارت بخصوص را پیدا کرد. ولی با وجود این، چنین عبارتی وجود دارد. و هر عبارت دیگری

غیر از آن، ضعیف است و مرد هنرمندی را که می‌خواهد فکر خود را بیان کند، نمی‌تواند اقناع نماید.

□

یک نویسنده خوب که با دقت و مواظبت چیز می‌نویسد، اغلب احساس می‌کند عبارتی که پس از مدتها کوشش و جستجو پیدا کرده، ساده‌ترین و طبیعی‌ترین عبارات است و چنین بنظر میرسد که می‌بایستی در وهله نخست و بدون کوچکترین زحمتی بدست آمده باشد.

□

وقتی که نوشته‌ای فکر شما را برتری می‌بخشد و احساسات شرافتمندانه و دلاورانه را در قلب شما زنده می‌کند، دیگر اصراری نداشته باشید که قضاوت دیگری درباره این اثر بکنید. این نوشته خوب است و دست استادی آنرا آفریده است.

□

«فیلسوف» زندگانی خود را برای مطالعه درباره انسانها تلف می‌کند و قوای فکری خود را برای کشف عیوب و جنبه‌های مضحک آن فرسوده می‌سازد. اگر شکلی به افکار و نظریات خود میدهد این کار او بیشتر از غرور نویسنده‌گی، برای این است که حقیقت کشف شده را به وضوحی که ضروری است نشان دهد تا در مردم مؤثر افتد. بعضی از خوانندگان خیال می‌کنند اگر با او بگویند که کتابش را خوانده و خیلی پسندیده‌اند، حق او را ادا می‌کنند و خشنودش می‌سازند. اما فیلسوف، این ستایش‌ها را بخود آنها پس می‌دهد. زیرا او با بیخوابی‌ها و کارهای مداوم خود در جستجوی چنین چیزی نبوده است. افکار او خیلی بالاتر است و می‌خواهد به مرحله عالی‌تر و بلندتری برسد. او در جستجوی موفقیتی است که از تمام این ستایش‌ها و تمجیدها بزرگتر و کمیاب‌تر است. می‌خواهد وضع انسانها را بهتر سازد.

□

همانطور که در طبیعت میوه‌ها می‌رسند و کامل می‌شوند، هنرنیز دارای یک نقطه کمال است. کسی که این کمال را دوست دارد و احساس می‌کند دارای ذوق سرشاری است و کسی که آنرا احساس نمی‌کند و چیزهای دیگری را در اینسو و آنسوی آن نقطه دوست دارد ذوق ناقصی دارد. یعنی یک ذوق خوب وجود دارد و یک ذوق بد

و باید بطور اساسی دربارهٔ ذوقها بحث و گفتگو کرد.

□

نویسنده باید اثرش را برای کسانی که لایقشان می‌داند بخواند تا دربارهٔ آن قضاوت کنند و در صورت لزوم تصحیح نمایند.

امتناع از قبول نصیحت و تصحیح، فضل فروشی است.

نویسنده باید تقریظ‌ها و انتقاداتی را که از اثرش میشود، با تواضعی یکسان قبول کند.

□

ابلهان اثری را می‌خوانند و چیزی از آن نمی‌فهمند. اشخاص عامی خیال میکنند که آنرا کاملاً فهمیده‌اند. صاحبان عقل سلیم گاهی همهٔ آنرا نمی‌فهمند. آنان نکات مبهم و تاریک را تاریک می‌یابند و نکات روشن را روشن می‌بینند. و اشخاص پرمردعا اصرار دارند که نکات روشن را تاریک جلوه دهند و نکاتی را که کاملاً واضح و قابل فهم است نفهمند.

□

هر نویسنده برای اینکه خوب بنویسد، باید خود را بجای خواننده فرض کند. اثر خود را مانند مطلبی که برای او تازگی دارد و آنرا برای اولین بار می‌خواند و خودش سهمی در آن ندارد و نویسندهٔ آن مطیع انتقاد است، مورد مطالعه قرار دهد. بالاخره یقین حاصل کند آن اثر نه تنها برای اینکه خودش چیزی از آن می‌فهمد، بلکه برای اینکه کاملاً قابل فهم است ارزش دارد.

□

کسیکه در نوشتن، فقط بذوق عصر خود توجه دارد، بیشتر از نوشته‌های خود، بفکر خویشتن است. پیوسته باید بسوی کمال رفت. در آنصورت حکم شایسته‌ای را که معاصران دربارهٔ ما نداده‌اند، آیندگان خواهند داد.

□

بسیاری از مردم وقتی اثر چاپ نشده‌ای را می‌خوانند ارزش آنرا تشخیص میدهند اما نمی‌توانند عقیدهٔ خود را دربارهٔ آن اظهار کنند و صبر می‌کنند تا شیوع و رواج آنرا در میان مردم ببینند. اینان خودشان رأی نمیدهند و می‌خواهند که تابع عقیدهٔ عموم

کلاسیسیسم / ۱۴۳

باشند. آنگاه می‌گویند که پیش از همه ارزش این اثر را شناخته بودند و اکنون همه با ایشان هم عقیده‌اند. این اشخاص یکی از بهترین فرصتها را از دست می‌دهند، زیرا در صورت استفاده از آن فرصت می‌توانستند ما را معتقد سازند که ادراک قوی دارند و می‌توانند آنچه را که خوب است خوب بدانند و آنچه را که بهتر است بهتر بشمارند.

موعظه در مقام بلند بینوایان

از بوسوئه

ترجمه محمدعلی فروغی

(از کتاب «آئین سخنوری»)

هر چند کلام حضرت مسیح که فرمود «آنها که پیش بودند پس میروند و آنها که پس بودند پیش میآیند» مصداق کاملش روز رستاخیز کل است که نیکانی که در دنیا ناچیز شمرده شده بودند جایگاه‌های نخستین را میگیرند و بدان و بدکیشان که در دنیا کامران بودند با کمال خفت بتاریکی میافتند؛ ولیکن این تبدیل حال در همین زندگانی دنیا هم واقع میشود و نخستین نشانه آنرا در جامعه مسیحیان می‌بینیم. این شهرستان شگفت که خداوند خود بنیاد نهاده قوانین و سامانی دارد که آنرا اداره می‌کند. اما چون حضرت عیسی که پرورنده این اساس است بدنی آمده تا ترتیبی را که تکبر برقرار نموده سرنگون کند سیاستش درست مقابل سیاست عصر بوده است، و این مقابلی را من بخصوص در سه چیز می‌بینم: نخست اینکه در دنیا توانگران مقام‌های بلند دارند و پیشند. اما در شهرستان مسیح پیشی با بینوایان است که فرزندان حقیقی و اولی جامعه مسیحیت اند؛ دوم اینکه در دنیا بینوایان زیر دست توانگرانند چنانکه گوئی برای خدمت آنان خلق شده‌اند ولیکن در جامعه مقدس دیانت توانگران راه ندارند مگر اینکه خدمتگزار بینوایان باشند؛ سوم اینکه در دنیا نعمتها و مزیتها مخصوص توانگران است و بینوایان هرچه دریابند بقویت آنان است، اما در جامعه مسیح مزیت و برکت مخصوص بینوایان است و توانگران جز بوسیله آنان بهره‌ای نمی‌برند.

پس این عبارت انجیل که امروز موضوع گفتگوی من است در همین زندگی

دنیا هم مصداق دارد که آنها که پیشند پس می‌روند و آنها که پسند پیش می‌آیند، چون

بینوایان که در دنیا واپسند در جامعه مسیح مقدمند و توانگران که در دنیا گمان دارند همه چیز متعلق بایشان است و بینوایان را پایمال میکنند در اینجا مخصوص خدمتگذاری آنانند، و بهره‌ای که از انجیل حاصل می‌شود حتماً متعلق به بینوایان است و توانگران آنرا از دست آنان دریافت میکنند و اینها حقایق مهمی است که بشما توانگران عصر می‌آموزد که نسبت به بینوایان چه تکلیف دارید یعنی باید مقام آنها را تجلیل کنید و حوائج ایشان را برآورید تا از مزایای ایشان بهره‌مند شوید.

یحیی زرین دهان برای نمودن مزایای بینوایان بر توانگران مثل نیکوئی میزند و دو شهر فرض میکنند که در یکی همه توانگران باشند و در دیگری همه درویشان، و تحقیق میکند در اینکه کدام یک از این دو شهر تواناتر خواهد بود. اگر این سؤال را از عامه مردم بکنید شک نیست که توانگران را توانا خواهند گفت، اما آن مرد بزرگ یعنی یحیی زرین دهان بینوایان را توانا می‌داند از آنرو که شهر توانگران هر چند جمال و جلال بیش دارد بنیادش استوار و نیرومند نیست. فراوانی نعمت که دشمن کار است خودداری را از مردم میگیرد تا در طلب لذایذ و شهوات بی تاب میشوند، عقلها را فاسد و دلها را بواسطه تجمل و تکبر و بیکاری سست و بیطاعت میکند چنانکه هنر را مهمل میگذارند، زمین را نمیکارند، کارهای پرزحمت را که نوع بشر بواسطه آنها باقی میماند ناچیز میانگارند و آن شهر پر جلال دشمن دیگر لازم ندارد، بخودی خود ویران میشود و فراوانی و نعمت آنرا بباد میدهد.

اما در شهر دیگر که همه ندارند ضرورت همه را بکار و امیدارد. اختراعات میکنند، صنایع ایجاد مینمایند، احتیاج فکرها را میجنبانند و بهوش می‌آورد، بکار میافتند، صبر و حوصله پیدا میکنند، مردانه میشوند، از عرق جبین دریغ ندارند، رنج میبرند و بهره‌های بزرگ مییابند...

شهر بینوایانی که یحیی زرین دهان فرض کرده حضرت مسیح آنرا بوجود آورده است و آن جامعه مسیحیت است. و اگر میخواهید بدانید که چرا من آن را شهر بینوایان میخوانم سببش این است که مسیح هم در آغاز، طرح جامعه خود را برای بینوایان ریخته است و مردم حقیقی این شهرستان سعید که کتاب مقدس آنرا شهرستان خدا میخواند بینوایانند. اگر این سخن شما را شگفت می‌آید بیاد بیاورید تفاوتی را که میان جامعه یهود و جامعه مسیحی بوده است. بجامعه یهود خداوند نعمتهای دنیوی وعده داد چنانکه

اسحق به پسرش یعقوب میگوید که خداوند بتو شب‌نم آسمان و روغن زمین عطا میفرماید و همه میدانید که در کتب مقدس باستان (تورات) وعده‌هایی که خداوند به بندگان خود میدهد این است که عمرشان را دراز کند و خانواده‌ی ایشان را توانگر سازد و بر گله‌های ایشان بیفزاید و زمینها و میراثشان را برکت دهد، و از اینرو دانسته میشود که بخش جامعه‌ی یهود مکتب و فراوانی بوده و آن جامعه مردان توانا و خاندان‌های توانگر میبایست داشته باشد. اما جامعه‌ی مسیحی چنین نیست و در انجیل از نعمت‌های دنیوی که باید کودکان و مردمان نادان را بآنها فریفته کرد گفتگوئی نیست و حضرت عیسی بجای آنها اندوه و چلیپا را گذاشته و باین تغییر حال پس‌ها پیش آمده و پیش‌ها پس رفته‌اند، زیرا توانگران که در جامعه‌ی یهود مقدم بودند در جامعه‌ی مسیحی جایی ندارند و مردم حقیقی آن شهرستان بینوایان و نیازمندانند...

در عهد باستان خداوند میخواست شوکت و حشمت خود را بنماید پس جامعه‌ی یهود میبایست جلال ظاهری داشته باشد، اما در عهد نو که خداوند توانائی خود را پنهان میدارد مظهر او که جامعه‌ی مسیحی است می‌باید بصورت حقیر باشد و از همین رو بود، ای برادران، که حضرت مسیح بخدمتگزاران خود گفت همه بینوایان را برای من گرد آورید و فرمود بروید در گوشه‌ی کوچه‌ها درویشان و بیماران و نایبایان و لنگان را نزد من بشتابانید. پس عیسی در خانه‌ی خود جز ناتوانان نمی‌جست چون هم‌مردان خود را می‌خواست، و جامعه‌ی مسیحی توانگران و اهل دنیا را اگر بپذیرد از روی تفضل است، و خواص در آنجا درویشانند که در «زبور» آنها را درویشان خدا میخوانند. و حضرت عیسی خود میفرماید خداوند مرا فرستاد که به درویشان مرده برسانم و نیز در نخستین موعظه‌ی خود در بالای کوه از توانگران یادی نفرمود جز برای اینکه تکبر آنها را خوار کند و روی سخن خویش را بخصوص به درویشان کرد و گفت: ای بینوایان خوشا بسعادت شما که ملک خداوند از آن شماست! پس اگر آسمان که ملک جاودانی خداست از آن درویشان است جامعه‌ی مسیحی که ملک زمانی خداست نیز از ایشان است.

۶ حکایت

Fables de La Fontaine حکایات لافونتن

گرگ و سگ

سگ ها چنان خوب نگهبانی می کردند
که گرگ پوست و استخوان شده بود.
این گرگ، سگ گله ای را دید، قوی و زیبا
و چاق و خوش آب و رنگ که بر اثر اشتباه، راه خود را گم کرده بود.
آقا گرگه به راحتی می توانست
به او حمله کند و تکه تکه اش کند.
اما باید می جنگید و سگ گله در حدی بود
که شجاعانه از خود دفاع کند.
از اینرو گرگ، با تواضع به او نزدیک می شود،
سر صحبت را می گشاید
و مجیز چاقی و زیبایی او را می گوید.
سگ به او پاسخ داد:
— دست خودتان است، آقای خوشگل،
که شما هم مثل من چاق، سوید.
بهتر است اول جنگل را ترک کنید.

امثال شما در آنجا بدبختند،

بیچاره‌های تنبل، فقیر و بی چیز

که سرنوشت‌شان مردن از گرسنگی است.

چونکه چه بگویم، نه تأمینی دارند و نه غذای مجانی مطبوعی،

برای همه چیز باید بجنگند.

دنبال من بیائید، سرنوشت بهتری خواهید داشت.

گرگ گفت: — من باید چکار کنم؟

سگ گفت: — تقریباً هیچ: کسانی را که چوبدستی دارند و گداها را

[برانید.

تملق اهل خانه را بگوئید و دل ارباب را به دست بیاورید،

در نتیجه، عایدی شما به انواع مختلف اضافه خواهد شد:

استخوان جوجه، استخوان کبوتر،

و نوازش‌های گوناگون به جای خود.

گرگ خواب چنان زندگی خوشی را می‌بیند

که از تصور آن گریه اش می‌گیرد.

در بین راه، گردن سگ را دید که موندارد

از او می‌پرسد: — این چیست؟

— هیچ. — هیچ چی؟... — چیز مهمی نیست.

— ولی بالاخره؟ — فلابده‌ای هست که به گردنم می‌بندند

اینکه شما می‌بینید شاید جای آن است.

گرگ گفت: — می‌بندند؟ پس شما هر جا که دلتان بخواهد نمی‌روید؟

— همیشه نه! اما چه اهمیتی دارد؟

— چنان اهمیتی دارد که من از انواع غذاهای شما

هیچکدام را نمی‌خواهم،

و به این قیمت اگر گنج هم به من بدهند نمی‌خواهم

آقا گرگه این را گفت. پا به فرار گذاشت و هنوز هم می‌دود.

خسیسی که گنجینه اش را گم کرد

تنها بهره برداری است که تملک شمرده می شود.
من از کسانی که همه عشق شان
انباشتن ثروت است و پول روی پول گذاشتن
می پرسم: آنها چه امتیازی دارند که فرد دیگری ندارد؟
حتی آن دیوجانس معروف هم به اندازه آنها ثروتمند بود
و خسیس در اینجا هم مثل او با فقر زندگی می کند
آن مردی که گنجینه اش را مخفی کرده بود و از او با ما سخن می گوید
نمونه خوبی برای این مورد است.
آن بدبخت برای استفاده از ثروتش
منتظر زندگی ثانوی بود.
او مالک طلا نبود، بلکه طلا مالک او بود
ثروتی پنهان در دل خاک داشت
قلب او نیز همراه آن... هیچ سرگرمی دیگری نداشت
مگر شب و روز اندیشیدن به آن
و ثروت خود را مقدس شمردن

چه می‌رفت و چه می‌آمد، چه می‌خورد و چه می‌آشامید،
حتی لحظه‌ای بسیار کوتاه هم پیش نمی‌آمد که به جای گنجینه‌اش نیندیشد
چندان دور و بر آن گشت که گور کنی او را دید
به وجود گنجینه شک برد و بی سروصدا آن را ربود
در یکی از روزها خسیس ما با حفرة خالی روبرو شد.
اینک مرد گریان می‌نالد و آه می‌کشد
و به سروصورتش می‌زند.

رهگذری از او می‌پرسد که سبب آه و فغانش چیست؟
— گنجینه‌ام را برده‌اند.

— گنجینه شما را؟ از کجا برده‌اند؟ — از کنار همین سنگ.

— آه، مگر ما در زمان جنگ هستیم که آن را اینهمه از خودتان دور کرده‌اید؟

آیا بهتر نبود که در خانه خودتان یا دفتر کارتان می‌گذاشتید؟

و هر وقت که می‌خواستید مقادیری از آن را مصرف می‌کردید؟

— هر وقت که می‌خواستم؟ خدایا، مگر پول به این سادگی‌ها که از دست رفت

به دست می‌آید؟ من هیچوقت به آن دست نمی‌زدم.

رهگذر جواب داد:

— پس خدای را به من بگوئید چرا اینهمه غصه می‌خورید؟

حال که هرگز به آن پول دست نمی‌زدید

سنگی به جای آن بگذارید و خیال کنید گنجینه است.

بلوط ونی

درخت بلوط روزی به نی گفت:
— شما حق دارید که از جور طبیعت بنالید
یک گنجشک برای شما بار سنگینی است
کوچکترین بادی که به زحمت
چینی بر چهره آب می اندازد
شما را وامی دارد که سرخم کنید.
و حال آنکه جبهه من مانند کوه های قفقاز
نه تنها جلواشعه آفتاب را می گیرد
بلکه هجوم طوفان را هم حقیر می شمارد.
هر چیزی برای شما تندباد است و برای من نسیم
باز هم شما اگر در پناه شاخ و برگ من
که اطراف را پوشانده است به دنیا می آمدید
اینهمه رنج نمی بردید.
من شما را از طوفان حفظ می کردم
اما شما اغلب در حاشیه های مرطوب قلمرو باد

به دنیا می‌آئید

به عقیده من طبیعت با شما بد کرده است

بوته نی به او پاسخ داد:

— دلسوزی شما از سر نیکدلی است

اما غصه نخورید:

من کمتر از شما در معرض خطر بادم.

من خم می‌شوم و نمی‌شکنم.

شما تاکنون در برابر ضربات وحشتناک آنها

ایستاده‌اید و کمر خم نکرده‌اید،

اما پایان کار را باید دید.

هنوز این کلمات بر زبان اوست که از انتهای افق

دهشتناکترین فرزندى که باد شمال تا آن روز بر پشت خود حمل کرده

[بود]

با خشم هجوم می‌آورد

درخت پابرجا می‌ایستد

و نی خم می‌شود.

باد زور خود را دوچندان می‌کند

و چنان خوب از عهده کار برمی‌آید که

درختی را که سر در آسمان داشت

و پاهایش به قلمرو مردگان می‌رسید

از ریشه درمی‌آورد.

۷ رمان

پرنسس دوکلیو La Princesse de Clèves اثر مادام دولافایت Mme de Lafayette

خلاصه رمان

مادموازل دوشارتسر Mlle de Chartre که در زیر نظر مادرش از تربیت سختگیرانه‌ای برخوردار شده است و دختری یکی از توانگرترین و بزرگترین خانواده‌های فرانسه است به عقد ازدواج پرنس دوکلو Prince de Clèves درمی‌آید که از همان آغاز، عشق و علاقه‌ای فوق‌العاده به او پیدا کرده بود، اما مادموازل دوشارتربی آنکه پرنس را دوست داشته باشد به این زناشویی تن درمی‌دهد، با اینهمه قصد راسخ دارد که به شوهرش وفادار باشد. اندک زمانی پس از این ازدواج مصلحتی، مادموازل دوشارتسر که دیگر پرنسس دوکلو شده است در مجلس رقصی که ملکه ترتیب داده است به بزرگزاده جوانی به نام مسیودنمور M. de Nemours برمی‌خورد که جوانی بسیار جذاب است. دنمور دل‌باخته او می‌شود و بی آنکه جرئت داشته باشد که آشکارا اظهار عشق کند، به زبان بی‌زبانی دل‌باختگی خود را به او می‌رساند. زن جوان دستخوش احساس و هیجانی می‌شود که هنوز ندیده بود. اندک زمانی بعد مادرش می‌میرد اما پیش از مرگش، روشن بینانه به او می‌گوید: «شما بر لبه پرتگاه هستید. برای نگهداری خودتان به کوشش‌ها و مقاومت‌های بسیاری در برابر امیالتان احتیاج دارید.» مادام دوکلو که در برابر عشق می‌لرزد، اما در بند وفاداری و حفظ شرف و آبروی خویش است ناگهان تصمیم می‌گیرد که خود را در کنف حمایت شوهرش قرار دهد. احساسی را که در درونش پیدا شده است پیش او اعتراف می‌کند و ترس خود را از انگشت‌نما شدن در دربار از وی پنهان نمی‌کند. و با این عبارت‌ها از وی یاری می‌خواهد: «به من رحم داشته باشید و اگر می‌توانید، باز هم دوستم بدارید.» سرانجام مسیودنمور دوکلو که سخت متأثر شده است

اما بسیار غمگین است به او اجازه می دهد که به کلاه فرنگی کوچک در کولوبه برود. اما پس از آن به دنبال حوادثی، با وجود پاکی و وفاداری زنش به او مطمئن می شود و چون احساس می کند که مرگش نزدیک است پرنس را احضار می کند و او را به گناه بی وفائی سرزنش می کند و سرانجام که زن از وی رفع اشتباه می کند، بسیار دیر شده است. پرنس می میرد و مادام دوکلو که سرانجام آزاد شده است و اختیار دارد که به دنبال میل و علاقه خودش برود و لطمه ای هم به آبرو و شرف او نخورد، در برابر اصرارهای نمود که تقاضای ازدواج دارد، هم عشق خود را به او اعتراف می کند و هم تصمیمی را که برای بیوه ماندن گرفته است به او می گوید. زیرا که نمی خواهد به قیمت مرگ شوهرش خوشبخت شود. زن جوان از دنیا چشم می پوشد و به عزتگاه دوردستی پناه می برد. گرفتار بیماری سل می شود و از پای درمی آید و بدبگونه قربانی وفای خویش می شود.

فصلی که ترجمه آن را در اینجا می آوریم قسمتی از صحنه اعتراف است:

....

مسیو دوکلو به زنش می گفت:

— ولی چرا به هیچوجه نمی خواهید به پاریس برگردید؟ چه عاملی می تواند شما را در بیلاق نگهدارد؟ مدتی است که شما چنان به گوشه گیری علاقمند شده اید که مرا به حیرت می اندازد، و ناراحتتم هم می کند، چون که باعث می شود از هم دور بمانیم. ضمناً می بینم که افسرده تر از همیشه اید و می ترسم که مسئله ای ناراحتان کرده باشد.

پرنس با لحن مرددی جواب داد:

— من هیچ چیزی در دلم نیست که افسرده ام کرده باشد، ولی هیاهوی دربار به قدری زیاد است و پیش شما هم همیشه چنان عده زیادی هست که غیرممکن است آدم جسم و روحش خسته نشود و دنبال استراحت نگردد.

شوهرش جواب داد:

— استراحت مناسب حال اشخاصی به سن و سال شما نیست. زندگی شما در خانه تان و در دربار طوری است که اصلاً خسته تان نمی کند و من می ترسم که نکند دور از من راحت تر باشید.

زن با نوعی دستپاچگی که هر لحظه بیشتر می شد جواب داد:

— اگر اینطور فکر کنید، درباره من ظلم بزرگی کرده‌اید. اما ازتان خواهش می‌کنم که مرا بگذارید اینجا بمانم. اگر شما هم می‌توانستید اینجا بمانید بی اندازه خوشحال می‌شدم، اما به شرطی که خودتان تنها می‌ماندید و دیگر نمی‌خواستید آن عده بی شماری را که هرگز ترکتان نمی‌کنند اینجا هم همراهتان داشته باشید. مسیودوکلو، حیرت‌زده گفت:

— آه! مادام! حالات و حرف‌هایتان نشان می‌دهد که شما به دلائلی که من بکلی از آنها بی‌خبرم دلتان می‌خواهد که تنها بمانید. و از شما تمنی می‌کنم که آنها را به من بگوئید.

مدت زیادی به او فشار آورد که هرچه هست بگوید، اما موفق نشد مجبورش کند. و پس از اینکه پرنسس چنان از خود دفاع کرد که هر لحظه کنجکاوی شوهرش را زیادتر می‌کرد، لحظه‌ای چشمانش را پائین انداخت و در سکوتی سنگین فرورفت. بعد ناگهان دهن باز کرد و چشم به او دوخت و گفت:

— مجبورم نکنید پیش شما به چیزی اعتراف کنم که هر چند بارها تصمیم گرفته‌ام، جرئت اعترافش را نداشته‌ام. فقط فکرش را بکنید، شرط احتیاط نیست که زنی به سن و سال من که مسلط به رفتار خودش باشد، در محافل دربار انگشت‌نما شود.

مسیودوکلو فریاد زد:

— منظورتان چیست مادام؟ من جرئت نمی‌کنم حرفی بزنم، مبادا که آزرده‌تان کنم.

مادام دوکلو جواب نداد. و سکوت او سرانجام شوهرش را متقاعد کرد به اینکه در آنچه فکر می‌کرده حق داشته است. ادامه داد:

— شما به من هیچ چیز نمی‌گوئید. و همین دلیل این است که من اشتباه نمی‌کنم.

زن، خود را پیش پای او به زمین انداخت و جواب داد:

— خوب، آقا، من الان اعترافی پیش شما می‌کنم که هیچکسی نزد شوهرش نکرده است. اما معصومیت رفتارم و مقاصدم به من توانائی این کار را می‌دهد. درست است که من دلائلی دارم به اینکه از دربار دور شوم و می‌خواهم از خطراتی که

اشخاصی به سن و سال مرا تهدید می‌کنند در امان بمانم. من کوچکترین نشانهٔ ضعفی از خودم نشان نداده‌ام، و باز هم هیچ ترسی نداشتم به شرطی که شما آزادم می‌گذاشتید که از دربار دور بمانم و یا هنوز مادام دوشارتر را داشتم که راهنمای رفتار من باشد. تصمیمی را که می‌خواهم بگیرم، هرچقدر هم خطرناک باشد می‌گیرم تا شایستگی ام را برای اینکه مال شما باشم حفظ کنم. اگر احساس هائی دارم که برای شما ناخوشایند است هزار بار از شما معذرت می‌خواهم، دستکم، هرگز رفتاری نخواهیم داشت که برای شما ناخوشایند باشد. در نظر بگیرید که زنی برای اینکه مثل رفتار کند، باید نسبت به شوهرش چنان احساس دوستی و احترامی داشته باشد که کمتر کسی دارد. مرا راهنمایی کنید. به من رحم کنید و اگر می‌توانید، باز هم دوستم داشته باشید.

در تمام مدتی که او حرف می‌زد، مسیودوکلوس سرش را به دست‌ها تکیه داده و بی حرکت مانده بود. از خود بیخود شده بود و حتی به این فکر نیفتاده بود که زنش را از زمین بلند کند. وقتی که حرف‌های زن تمام شد، پرنس نگاهی به او انداخت و او را پیش پای خودش دید، با چهره‌ای غرق اشک و با چنان زیبایی خیره‌کننده‌ای، که لحظه‌ای فکر کرد از غصه خواهد مرد و او را در آغوش کشید و بلند کرد و گفت:

— شما هم به من رحم کنید مادام، که لایقش هستم. و مرا ببخشید اگر در اولین لحظات این درد و رنج که در دل من سخت و شدید است نمی‌توانم چنان که باید به رفتاری نظیر رفتار شما جواب بدهم. شما در نظر من قابل احترام‌تر و ستودنی‌تر از هر زنی که در دنیا هست جلوه می‌کنید. همچنین من خودم را بدبخت‌ترین مردی می‌بینم که در دنیا پیدا می‌شود. شما، از همان لحظهٔ اولی که دیدمتان مرا دچار شور و هیجان کرده‌اید. سخت‌گیری هاتان و وصال‌تان نتوانسته است این آتش را خاموش کند و هنوز هم دوام دارد. من هرگز نتوانسته‌ام عشقی نسبت به خودم در دل شما تولید کنم و می‌بینم که می‌ترسید آن را نسبت به کس دیگری داشته باشید. و این مرد خوشبخت کیست مادام، که این ترس را در دل شما انداخته است؟ چه مدتی است که توجه شما را جلب کرده است؟ چه راهی را برای رسیدن به قلب شما پیدا کرده است؟ من از اینکه راهی به آن قلب ندارم خودم را تسکین می‌دادم و می‌گفتم که دیگران هم ندارند. ولی حالا کس دیگری آن کاری را می‌کند که از من ساخته نبود. من حسادت شوهر و حسادت عاشق را با هم دارم. اما بعد از رفتاری مثل رفتار شما، به

عنوان شوهر نمی‌توان حسود بود. رفتار شما اصیل‌تر از آن است که اطمینان کامل به من ندهد. این رفتارتان مرا حتی بعنوان عاشق هم تسکین می‌دهد. اعتماد و صداقتی که نسبت به من دارید فوق‌العاده گرانبهاست. شما چنان قدری برای من قائلید که یقین دارید من از این اعترافاتان سوءاستفاده نخواهم کرد. شما حق دارید، مادام، سوءاستفاده نخواهم کرد و از عشق من به شما هم چیزی کاسته نخواهد شد. شما با اینهمه وفاداری که از هیچ زنی نسبت به شوهرش دیده نشده، مرا بدبخت می‌کنید. اما مادام، حرفتان را تمام کنید و به من بگوئید، آن چه کسی است که شما نمی‌خواهید ببینید؟

پرنسس دوکلو جواب داد:

— التماس می‌کنم که این را هیچوقت از من نپرسید. تصمیم گرفته‌ام که آن را به شما نگویم و گمان می‌کنم که شرط احتیاط همین باشد که نگویم. مسیو دوکلو گفت:

— هیچ نترسید مادام من دنیا دیده‌تر از آنم که ندانم مقام و ارزش یک شوهر باعث این نمی‌شود که دیگران عاشق زنش نشوند. باید از این عاشق‌ها متنفر بود، نه اینکه زبان به شکوه گشود. و یک بار دیگر، مادام، از شما تمنی می‌کنم، آنچه را که آرزو دارم که بدانم از من دریغ نکنید.

زن جواب داد:

— شما بیهوده به من فشار می‌آورید. من قدرت کافی دارم که اگر نخواهم چیزی را بگویم، ساکت بمانم. اعترافی که من پیش شما کردم بر اثر ضعف نبود. اعتراف به این حقیقت جرئت بیشتری می‌خواهد تا تلاش برای مخفی کردن آن...

رومانتيسم

Romantisme

آفره دوموسه دربارهٔ رومانتیسم چنین می‌گوید: «رومانتیسم نه تحقیر قانون سه وحدت کلاسیک است، نه درآمیختن کمدی با تراژدی و چیز دیگری از این قبیل. بیهوده برای گرفتن پروانه‌ای بالهای او را می‌چسبید، زیرا رشته‌های ظریفی که این بال را به بدن او وصل می‌کند در میان انگشتان ناپود خواهد شد. رومانتیسم ستارهٔ گریانی است، رومانتیسم نسیم نالانی است، رومانتیسم پرتو ناگهانی و سرمستی بیماری است...»

رومانتیسم بیش از اینکه یک جریان ادبی و هنری باشد، مرحله‌ای از حساسیت اروپائی است که نخست در اواخر قرن هیجدهم در انگلستان (با ویلیام بلیک W. Blake، وردزورث Wordsworth، کالریج Coleridge) و در آلمان (با گوته Goethe، شیلر Schiller، هولدرلین Holderlin) و سپس در قرن نوزدهم در فرانسه (با ویکتور هوگو، شاتوبریان، لامارتین) در ایتالیا (مانتسونی Manzoni، لسوپاردی Leopardi)، در اسپانیا (با سوریلیا Zorrilla) و در کشورهای اسکاندیناوی (با اولنشلگر Oehlenschläger، تگنر Tegner) و استاگنلیوس Stagnelius) ظاهر می‌شود.

رومانتیسم در اصل یک جنبش مطلقاً انقلابی است و شعارهای آن همان سخنان فلسفی و سیاسی است که تقریباً همهٔ آنها در عصر روشنگری مطرح شده

است: بیان آزاد حساسیت‌های انسان و تأیید حقوق فردی. ضمناً، هم از نظر زمانی معاصر انقلاب است (اولین رومان‌تیک‌های انگلیسی انقلاب فرانسه را می‌ستایند) و هم مخالف عصر خویش (نبرد فرانسویان برای آزادی ملت‌ها به پیروزی امپراطور و امپراطوری منجر شده است و بورژوازی پیروزمند پایان تاریخ را اعلام می‌کند). در یک دوران بی‌مایگی و تسلط فئودالیتۂ جدید صنعت و پول، رومان‌تیسیم اصرار دارد که از جنبهٔ فجیع و تراژیک زندگی سخن بگوید. و بالزاک که در آغاز متوجه این نکته نشده است و لامارتین را به عنوان ترانه‌خوان ناتوان شب مهتابی، که آیندهٔ درخشانی در سیاست و در خدمت میراث‌خواران ثروتمند دارد، مسخره می‌کند، بیست و پنج سال بعد (در سال ۱۸۴۴) در *رمان دهقانان* معنی حقیقی مرثیه‌های این شاعر رومان‌تیک را تحلیل می‌کند. از این نظر رومان‌تیسیم و رئالیسم دو جنبهٔ جدائی‌ناپذیر رودرروئی با زندگی هستند و آن آگاهی به واقعیت تلخ و بی‌گذشت است. به این ترتیب ملاحظه می‌کنیم که رومان‌تیسیم از مخالفت ساده با زیبایی‌شناسی کلاسیک بسیار فراتر می‌رود. در تعریف رومان‌تیسیم بیشتر بر روی انواع فرار رومان‌تیک‌ها تکیه می‌شود: فرار به رویا، فرار به گذشته، به سرزمین‌های دوردست، به تخیل. اما کمتر کسی می‌پرسد که آنها از چه چیزی می‌خواستند فرار کنند؟ آنها بیشتر از اینکه از چهارچوب خشک قواعد کلاسیک فراری باشند، از آزادی دروغین و رشد سرمایه‌داری نوپا می‌گریختند. اگر «رنه» شاتوبریان در پناهگاهی جنگلی منزوی می‌شود، از سر هوس نیست، بلکه بر اثر ناکامی است. نسل رومان‌تیک، نسل «آرزوهای بر باد رفته» است و مکتب آنها مکتب سرخوردگی.

معرفی رومان‌تیسیم باید در ورای استعدادها و یا نبوغ‌های فردی، بر مبنای جهشی که در تاریخ و فلسفه روی داده است و بخصوص بر مبنای گسترش اندیشهٔ بشری صورت بگیرد. اندیشه‌ای که از یکسودر گذشته‌های تاریخ و ضمیر ناآگاه جمعی او غوطه می‌خورد و از سوی دیگر بی‌باکانه بسوی کاوش درون او و آینده‌ای هجوم می‌برد که نویدش را می‌دهد و می‌خواهد بیافریند. ما چون با رومان‌تیسیم نیز فقط به عنوان مکتب ادبی سروکار داریم، به زمینه‌های دیگر فقط

در مواردی اشاره می‌کنیم که در جریان رومانتیسیم ادبی مؤثر بوده‌اند. بهتر است نخست به خود کلمه بپردازیم.

کلمه

نخست، صفت «رومانتیک» بود که در اغلب زبان‌های اروپائی ظاهر شد. (Romantic ، Romantisch ، Romantico ، Romantique)، اما چه این صفت و چه اسمی که از آن ساخته شد، یعنی «رومانتیسیم»، با دقت انتخاب نشده بود و مبهم بود. اما در مورد صفات و عناوین دیگری مانند «باروک»، «کلاسیک»، «رنالیست»، «سمبولیست» و تقریباً همه اصطلاحاتی که دوران یا جریان‌های را در ادبیات و هنر نشان می‌دهد می‌توان چنین حرفی را زد. و وقتی در بعضی از کشورها یک رشته از آثار اندیشه را به نام یک فرمانروا محدود می‌کنند، مانند «دوره الیزابت»، «دوره ویکتوریا»، یا «دوره ادوارد»، این ابهام بیشتر می‌شود. صفت رومانتیک که از کلمه لاتینی قرون وسطائی رومانتیکیوس Romanticus گرفته شده بود، به تدریج در قرن هفدهم رواج یافت. در فرانسه تشخیص این صفت، از یک صفت دیگر، یعنی رومانسک Romanesque، برگرفته از کلمه ایتالیائی رومانسکو Romanesco، دشوار بود. ریشه صفت همان کلمه «رمان» است که اصل آن، «رومانو» Romano یا «رومی» است که در صورت ابتدائی اش به داستانی اطلاق می‌شد که نه به زبان لاتینی، بلکه به زبان‌های عامیانه کشورهای مختلف اروپا، یا زبان‌های رومیائی و به گونه‌ای جدید نوشته شده باشد (کلمه ناول Novel که در انگلیسی به معنی رمان است و Nouvelle که در فرانسه به معنی داستان کوتاه است، از همین جا ناشی است.) و نیز از قوانین و مقررات کلاسیک تبعیت نکنند. در قرن هفدهم که اصل عقل در ادبیات معتبر بود، این کلمه را معادل چیزی غریب، هوسبازانه و دروغ به شمار آوردند. اما قریب صدسال بعد که ذوق مردم تغییر یافت، این صفت نخست در انگلیسی و آلمانی اصطلاحی به مفهوم تمجید شد و زیبایی و دل‌انگیزی یک منظره را نشان می‌داد. روسو آن را در اثر معروف خودش پنجمین خیال‌بافی یک

تنها گرد به این مفهوم به کار برد. و نیز در سال ۱۷۸۴ در موسیقی گزتری Gretry آهنگساز فرانسوی به معنای سادگی دل‌انگیز روح تعبیر شد. بی‌بر لئونور P. le Tourneur در مقدمه‌ای که به سال ۱۷۷۶ بر ترجمه خود از آثار شکسپیر نوشت، کوشید که فرق رومانسک و رومانئیک را روشن کند و توصیه کرد که آثار شکسپیر در «منظره اثیری و رومانئیک ابرها» خوانده شود.

برای نخستین بار در آلمان بود که این صفت، با اشعار ل. تیک L. Tieck با عنوان *Romantisch Dichtungen* (۱۸۰۰) و نیز تراژدی شیلر به نام *Eine Romantisch Tragödie* با کره اورلئان که به آن عنوان یک تراژدی رومانئیک دادند، معنی خود را در ادبیات پیدا کرد. گوته این اصطلاح را در برابر «کلاسیک» قرار داد. در سال ۱۸۰۷ آوگوست ویلهلم فن شلگل Schlegel «کلاسیک» این عنوان را به «فدر» اورپیدس داد و آن را بر «فدر» راسین ترجیح داد. مادام دواستال Mme de Stael در اثر معروف خودش، درباره آلمان *De l'Allemagne* (۱۸۱۰) شعر رومانئیک را شعری نامید که «به نحوی به سنت‌های شهوری وابسته است.» و با تقسیم ادبیات به ادبیات شمال و ادبیات جنوب، کار را پیچیده‌تر کرد. پس از او سیموندی Sismondi مورخ سوییسی (۱۷۷۳-۱۸۴۲) صفت رومانئیک را خاص ادبیات جنوب دانست. کمی بعد، به ویژه در فرانسه کلمه رومانئیسیم (و از زبان عده‌ای نیز کلمه «رومانتی‌سیسم») که استاندال با خود از ایتالیا آورده بود) عنوان مکتب تازه‌ای شد، بی‌آنکه توضیح بیشتری درباره آن داده شود. ویکتور هوگو در هجده سالگی، در پاسدار ادبی، آندره شنیه A. Chenier (۱۷۶۲-۱۷۹۴) را شاعر رومانئیکی بین کلاسیک‌ها نامید. از آن پس این دو اصطلاح در برابر هم قرار گرفتند. گوته روز ۲۱ مارس ۱۸۳۰، در برابر یوهان پتر اکرمان J. P. Eckerman ادعا کرد که این دو صفت را برای اولین بار خود او در برابر هم قرار داده است و نیز تعریفی نه چندان جدی ارائه داد، از این قرار که رومانئیک یعنی هرآنچه بیمار است و کلاسیک که ضد آن است (گوته پس از سال‌های تازه کاری، به ستایش آن پرداخته بود) یعنی سالم. از آن به بعد، در اطراف این کلمه جدید مشخصات

گوناگونی پدیدار خواهند شد که مجموعه آنها این حالت روحی جدید یا این آموزه «رومانتیک» را تشکیل خواهد داد.

از کلاسیسیسم تا رومانتیسیم

در نیمه اول قرن هیجدهم، طبقه اشراف و اصیل زادگان رفته رفته قدرت و اعتبار خود را از دست میدادند مخصوصاً از لحاظ اخلاقی، فساد و انحطاط آنها روز بروز ظاهرتر میشد. در میان افراد این طبقه مردی پیدا نمی شد که به زن خود علاقمند باشد. اصیلزادگان از اینکه با زن خود بگردش روند شرم داشتند. کسانی متجدد و شایسته شمرده می شدند که عیاشتر و خودپسندتر بودند و بی اعتنائی بیشتری به قوانین نشان میدادند. اشراف مشغول هرزگی و ولگردی بودند و وضع اقتصادی رفته رفته خرابتر میشد. هزینه زندگی بالا میرفت و موازنه مالی بهم می خورد. دیگر اطاعت مطلق و تسلیم محض نسبت به هرگونه زورگوئی و استبداد یک طبقه فاسد، کار مضحک و بی فایده ای شمرده میشد. طرز تفکر مردم با آنچه نویسندگان کلاسیک می خواستند، فاصله پیدا کرده بود. دیگر نویسندگان حاضر نبودند به بهانه اینکه هرگونه اعتراض و اظهار عقیده جدیدی مخالف اصول مکتب کلاسیک است، دلشان را به اطاعت از چند اصل فرسوده و «تعبدی» خوش کنند. در این دوره مردم احساس کردند که باید در مورد مسائل مختلف زندگی بحث و مجادله کنند و برای بهتر ساختن وضع زندگی خود احتیاج به اطلاعات عمومی پیدا کردند. بطوری که در شهرستانهای فرانسه، در بیست و پنجسال آخر قرن هفدهم، پنج فرهنگستان و در نیمه اول قرن هیجدهم بیست فرهنگستان تأسیس شد. تعداد روزنامه ها افزون تر گشت. مردم به دانستن زندگی ساکنان سایر کشورها و سایر قاره ها علاقمند شدند. سیاحت نامه ها و نوشته هائی که اطلاعاتی درباره زندگی سایر مردم روی زمین داشت، خواستاران فراوان پیدا کرد. زیرا قرن هفدهم گرفتار جهل بود و قدرت تجزیه و تحلیل و اثبات مسائل را نداشت. در آن دوره فقط یک «طبیعت جاودان» (Nature Permanente) و یک «عقل لایتغیر» (Raison Immuable) وجود داشت. اصول کلی و ثابتهایی

تعیین شده بود و چون از مخالفت با این اصول سخنی در میان نبود، مردم احتیاجی به تفکر و تجزیه و تحلیل نداشتند، و رعایت اصول نیز بسیار آسان بود. اما تغییر وضع اجتماعی سطح فکر مردم را نیز تغییر داد.

در نیمه اول قرن هیجدهم، اروپائیان پی بردند که دنیا بسیار متنوع‌تر و پیچیده‌تر از آن است که تصویری کردند، دیگر احتیاجی نداشتند که نصایحی درباره رعایت چند اصل ثابت و اطاعت از چند دستور خشک بشنوند. می‌خواستند طرز تفکر و هنر و ادبیات و همچنین زندگانی اجتماعی خود را از روی قضاوت صحیح و هوش و فراست تنظیم کنند. در این دوره فلاسفه‌ای نظیر مونتسکیو و ولتر پیدا شدند و آثاری از قبیل «روح القوانین» و «نامه‌های فلسفی» و «قرن لوئی چهارده» بوجود آوردند. البته هیئت حاکمه نیز بیکار نمانده و با سلاح‌های وحشت‌آوری که در دست داشت، به مبارزه با فلاسفه برخاسته بود. مثلاً بموجب قانون ۱۷۵۷ هر اثری که خلاف اخلاق تشخیص داده میشد، هم نویسنده و هم ناشر آن محکوم به مرگ میشدند. اما فشار افکار عمومی سد محکمی در برابر اجرای چنین قوانینی بود. هر چند که بعضی از نویسندگان سالها در زندان ماندند ولی سرانجام بر اثر فشار افکار عمومی کار بجائی کشید که هر نویسنده‌ای که گرفتار میشد، یا پس از چند ماه آزاد می‌گشت و یا به تبعید او اکتفاء می‌کردند. مثلاً در سال ۱۷۶۲ «امیل» اثر ژان ژاک روسو را محکوم کردند و «روسو» به سویس فرار کرد. همچنین در سال ۱۷۵۲ انتشار «دائرة المعارف» را ممنوع ساختند، ولی، با وجود این، انتشار آن ادامه یافت.

در نیمه اول قرن هیجدهم، مردم دچار بدبختی و پریشانی بودند و در میان این آشوب، احتیاج شدیدی به اصلاحات احساس میکردند. از این جهت نویسندگان و متفکران وابسته بطبقه «بورژوازی» کوشش خود را بر ضد سنن اشرافی و برای اصلاح وضع اجتماعی به کار میبردند. تا پایان نیمه اول قرن هیجدهم موفقیت‌هایی هم بدست آمد. مثلاً آزادی قلم و بیان که بوسیله قوانین ظالمانه‌ای محدود شده بود، به نسبت قابل توجهی توسعه یافت. تعصب دینی تا درجه‌ای از میان رفت و ازدواج پروتستانها برسمیت شناخته شد و در سال ۱۷۵۱ شکنجه

متهمان هنگام بازپرسی در دادگستری بموجب قانون تحریم گشت. در نیمه دوم قرن هیجدهم نقش مهم را «دائرة المعارف» و نویسندگان آن از قبیل دیدرو Diderot دالامبر D'Alcembert بازی کردند. برغم تمام کارشکنی‌ها و مزاحمت‌های هیأت حاکمه، دائرة المعارف پیروز شد، و پیروزی آن پیروزی فلسفه شمرده می‌شد. نویسندگان این اثر در آماده ساختن مردم برای انقلاب تأثیر مهمی داشتند.

عصر فلسفی

در حوالی سال‌های ۱۷۶۰، فرانسه ضرورت نوعی تجدید ادبی را احساس کرده بود. این تجدید می‌بایستی پاسخگوی انقلابی باشد که در حساسیت‌ها روی داده بود. مردم از «عقل» که آنهمه مدت حکومت کرده بود، از «روشنفکری» که اصرار داشت، هر چیزی را قبل از آنکه احساس کنیم بفهمیم، از «انواع ادبی» که مشخصات هر کدام با دقت، معین و شماره‌بندی شده بود، از آنچه «روح پیرمردانه قرن هفدهم» خوانده می‌شد، خسته شده بودند. نوعی زیبایی‌شناسی و حتی اخلاقیات پیشنهاد می‌شد که بر صداقت متکی بود و اعلام می‌داشتند که زیبا آن است که از شور و هیجان الهام گرفته باشد. روسو توانائی‌های تخیل و حساسیت را ارج فراوان نهاده و سیستم تعلیم و تربیت خود را بر پایه معلم دانا اما متهور گذاشته بود. می‌گفت: «مقابله با شور و هیجان، فقط با شور و هیجان امکان دارد.» هلوئیوس Helvetius فیلسوف فرانسوی (۱۷۱۵ - ۱۷۷۱) یک فصل کامل از اثر خود را به برتری انسان‌های پرشور به اشخاص معقول اختصاص داده است. وده‌ها نویسنده کم‌شهرت‌تر تکرار کرده‌اند که: «زندگی بی‌شور و هیجان به منزله این است که سراسر زندگی را در خواب باشیم.» در سال‌های ۱۷۷۰ - ۱۷۷۵ انسان از حزن و اندوه سرمست می‌شد و به هنگام خواندن الوئیز جدید اثر روسو از شدت هیجان می‌لرزید.

اما تأثیر روسو در فلاسفه و نویسندگان آلمانی شاید بیشتر از فرانسویان بوده است و مکتب رومانتیک، تحلیل‌ها و مباحث اصولی را بیشتر از اینکه مدیون

فرانسوی‌ها باشد، از آلمانی‌ها گرفته است و مهمترین نکته‌ای که باید به آن توجه داشت این است که بحث‌های تئوریک مکتب رومانیتیک را برادران شلگل، شلینگ و بخصوص نووالیس، بر پایه‌ی گفته‌های نویسنده‌ای به نام موریتس Moritz (۱۷۵۷ - ۱۷۹۳)، دوست نزدیک گوته مطرح کرده‌اند که با رساله‌ی کوچک زیبایی‌شناسی خود، اولین پایه‌گذار تئوری رومانیتیک شمرده می‌شود و جالب توجه اینکه آنچه او درباره‌ی هنر و زیبایی‌شناسی گفته است در مواردی مویه‌مویبا آنچه کانت در نقد حکم درباره‌ی زیبایی‌شناسی گفته است تطبیق می‌کند. کسانی که چهار شرط معروف کانت را برای زیبایی‌شناسی مطالعه کرده باشند به آسانی می‌توانند شباهت بین این جمله‌ی موریتس را با اولین بند آن شرایط تشخیص دهند:

یک چیز نمی‌تواند به این دلیل که خوشایند ماست زیبا باشد. زیرا در آن صورت همه‌ی چیزهای مفید زیبا خواهد بود. اما آنچه به ما لذت می‌دهد بی‌آنکه نفعی داشته باشد، همان است که آن را زیبا می‌نامیم.

نووالیس در نوشته‌هایش پیوسته از مقابله‌ای که در نوشته‌های کانت پیدا کرده است استفاده می‌کند: مقابله‌ی هنرهای ناب و هنرهای کاربرستی و اینکه اولی لازم و غیرمتعدی است و دومی سودخواهانه:

هنر... به [دو] شعبه‌ی اصلی... تقسیم می‌شود. یکی هنری که چه به وسیله‌ی اشیاء تعریف شده و چه به وسیله‌ی مفاهیم معین، کامل، محدود، واسط، به سوی عملکردهای مرکزی دیگر خویش توجیه شده است. و دیگری هنری نامعین، آزاد، بلافصل، اصیل، رهبری نشده... زیبا، مستقل و غیروابسته؛ آفریننده‌ی اندیشه‌های ناب، و جان‌گرفته از اندیشه‌های ناب است. نوع اول فقط وسیله‌ای است متوجه یک هدف و دومی به خودی خود هدف است، فعالیت آزادبخش روح است و لذت روح از روح (۳، ۲۳۹).

در تأیید این دو اصطلاح، نووالیس هیچ شکی ندارد. هنر سودجو در عین حال ابتدائی است. به این معنی که هنرمند هنوز خود را از اجبارهایی که احتیاجات به او تحمیل کرده‌اند نجات نداده است. و مصنوعی است، زیرا با تبعیت از یک دعوی خارجی، از طبیعت اصیل هنر دور می‌شود.

هنرمند ابتدائی هیچگونه ارزشی به زیبایی ذاتی فرم و تناسب و تعادل آن ندارد. یگانه هدف او بیان مطمئن مقصود است: هدف او معقول و مفهوم بودن پیام است. آنچه می‌خواهد منتقل کند، آنچه ابلاغ کرده است، باید مفهوم باشد... مشخصه شعر مصنوعی، تطبیق آن با هدف و قصد خارجی است. زبان به مفهوم خاصتر، به قلمرو شعر مصنوعی تعلق دارد. هدف آن ارتباط مشخص است و انتقال پیامی معین (۳ - ۲۰۱).

تأثیر مادام دواستال

مادام دواستال (۱۷۶۶ - ۱۸۱۷) با اینکه کتابهای متعددی نوشته بود، (حتی یک کتاب درباره ادبیات)، ولی از این میان تنها یک اثر او با عنوان درباره آلمان (De l'Allemagne) که در سال ۱۸۱۰ منتشر شد تأثیر عمیقی در پیدایش مکتب رومانتیک گذاشت. البته سانسور ناپلئون کتاب را توقیف و نسخه‌هایش را نابود کرد. اما کتاب در سال ۱۸۱۳ در لندن و در ۱۸۱۴ در پاریس منتشر شد. درباره این کتاب سوء تفاهم‌های فراوان وجود دارد. آن را بد خوانده و بد فهمیده‌اند. بعضی‌ها در آن نوعی دعوت از ته‌جام فرهنگی یک کشور دیگر به میهن خود را دیده‌اند. اما او در هیچ‌جا به فرانسوی‌ها نمی‌گوید که عیناً از آلمانی‌ها تقلید کنید، بلکه می‌خواهد که با در نظر گرفتن آنچه آنها کرده‌اند ببیندیشند و دیوارهای سر به فلک کشیده زندان کلاسیسیسم را که هرگونه راه فراری را بروی آنها بسته است در هم بشکنند. به آنها می‌گوید که قوانین محدود آن نقد متحجر را که دست و پایشان را بسته و در چارچوب آموزه تنگی نگاهشان داشته است انکار کنند، به آزادی اندیشیدن و نوشتن روی بیاورند. می‌گوید: «هیچ چیزی در زندگی نباید متوقف کننده باشد و هنر اگر تغییر نکند محکوم به فساد است (قسمت دوم، ۱۵). از خلال چهار بخش کتاب (که به ترتیب، آداب و عادات، ادبیات و هنر، فلسفه و اخلاق، و مذهب را مورد بحث قرار می‌دهد)، تضاد سه‌گانه‌ای سر برمی‌آورد: تضاد بین ادبیات رومانتیک شمال و ادبیات کلاسیک جنوب، بین فرانسه جنگجو و اروپای آزادیخواه و فیلسوف، و بالاخره

بین «نبوغ مسیحیت» و «شور عرفانی پروتستانتیسم».

این کتاب، نگاه‌ها را متوجه اندیشه آلمانی کرد، راه‌هایی را که فلسفه آلمان پیش پای نویسندگان و هنرمندان گذاشته بود، به فرانسویان نشان داد و از آنها خواست که موضوع‌های تازه‌ای را در تاریخ‌شان و افسانه‌هایشان و نیز اساطیر خودشان پیدا کنند. همچنین در میان ملل دیگر و در همه زبان‌ها، حتی در دنیا‌های ناشناس، در اوهم رویا و تخیل دنبال موضوع‌های بکر و تازه بگردند. او که ژرف‌نگری اصول اخلاقی خودش را در فلسفه کانت یافته بود، اخلاق برای سود شخصی را کنار گذاشته و اخلاق به عنوان وظیفه و مفهوم شور و علاقه را جایگزین آن ساخته بود، دلایل موجود بر ضد کلاسیسیسم را قویتر کرد و نظریاتی را که تا آن زمان پراکنده بود، در کنار هم قرار داد و به رومانتیسم فرانسوی امکان داد که به وجود خودش آگاهی پیدا کند.

مادام دواستال روز ۱۴ ژوئیه ۱۸۱۷ به‌طور ناگهانی درگذشت و نتوانست شاهد پیروزی عقایدش در عالم ادب باشد. حتی اولین شعرها و اولین نمایشنامه‌ها و اولین رمان‌های نسل توانمند رومانتیک را ندید و نتوانست یکی از آثار آن را که امیدوار بود آفریده شوند و اثر او راه را برای فرار رسیدن‌شان گشوده بود، ورق بزند یا بخواند.

مقابل رومانتیسم Preromantisme

اما قرن هیجدهم تنها قرن فلاسفه و دانشمندان نبود و روش مطالعه و تجربه، فقط در نیمه اول قرن بشدت رواج داشت. از سال ۱۷۵۰ بعد دامنه انتقاد بر فلاسفه وسیع‌تر شد و رفته‌رفته برعهده کسانی که بیشتر پابند احساسات بودند، افزوده گشت. در نیمه اول قرن هیجدهم، خوبی یا بدی هر اثری را با پرگار عقل می‌سنجیدند و قواعدی که خیلی بیشتر و متعددتر از قواعد کلاسیک بود، برای ادبیات خلق می‌کردند و انتقاد را براساس آنها بنا می‌نهادند. اما در نیمه دوم قرن، بجای این نوع انتقاد، «انتقاد حسی» (Critique de Sentiment) رایج گشت و مخصوصاً معتقد شدند که فلسفه و «هنده» شعر را بسوی عاقبت خطرناکی

می‌کشاند.

در این دوره شاعران و نویسندگان مختلفی ظهور کردند که اغلب همان قالب‌های کلاسیک را برای آثارشان حفظ کردند، اما محتوی نوشته‌هایشان خبر از تحول تازه‌ای می‌داد و همین مشخصات تازه این هنرمندان را از معاصرانشان متمایز می‌ساخت. روش اخلاقی و ذوق ادبی و منابع الهام این هنرمندان نیز با کلاسیک‌ها فرق فاحش داشت. گذشته از اینکه احساسات را بر عقل ترجیح می‌دادند به حزن و اندوهی هم که بعدها بر ادبیات رومانتیک حاکم شد متمایل بودند. در زندگی اجتماعی دوستدار زندگی روستایی و طبیعت وحشی و بدوی بودند. عده‌ای از آنها از اختلافات طبقاتی آزاده بودند و در جستجوی آزادی و مساوات برآمدند. از طرف دیگر به یادگاران و سنی که جنبه ملی داشت علاقه نشان می‌دادند و احترام می‌نهادند. از اینرو دوره «قرون وسطی» که مورد نفرت کلاسیک‌ها بود ارزش و احترامی پیدا کرد و از بونه فراموشی خارج شد. شعر هرچه رقیق‌تر و ساده‌تر و آزادتر و صمیمانه‌تر بود بیشتر جلب نظر می‌کرد. برای خلق چنین آثاری در جستجوی منابع تازه‌تری برآمدند تا به جای ادبیات یونان و روم از این منابع جدید الهام بگیرند.

این منابع و سرمشق‌ها اغلب از شمال اروپا بدست آمد. افسانه‌های «اسکاندیناوی» و منظومه‌های کهن آن سرزمین از سال ۱۷۵۶ بخوبی شناخته شد و در سال ۱۷۶۵ منتخب جالبی از ترانه‌های قدیم انگلیسی منتشر گشت. مخصوصاً کشیشی اسکاتلندی بنام مک فرسن Macpherson (۱۷۳۶ - ۱۷۹۶) در سال ۱۷۶۰ مجموعه‌ای از نثر آهنگدار انگلیسی بعنوان ترجمه اشعار اوسیان Ossian، شاعر حماسه‌سرای اسکاتلندی در قرن سوم میلادی، انتشار داد. هرچند بعدها آشکار شد که قسمت اعظم این کتاب نوشته خود آن کشیش بوده است و حتی متن اصلی بصورت رساله کوچکی در سال ۱۸۰۷ منتشر گشت ولی تأثیر حیرت‌انگیز و معجز‌آسای آن بر تمام کارهای ذوقی و فکری اروپای غربی در سراسر نیمه دوم قرن هیجدهم انکارناپذیر است.^۱ این کتاب دنیا‌های ناشناخته‌ای

را به همراه افسانه‌های قوم کهن «سلت» تصویر می‌کرد و مناظر اندوه‌بار، و احساسات رقیق و غمزده را با اندیشه‌هایی دربارهٔ سرنوشت بشر بیان می‌داشت و آرزوهای احساسی و ادبی دویا سه نسل را مجسم می‌ساخت. دیری نپائید که «اوسیان» (شاعر نابینای این کتاب) همپایهٔ «همر» بزرگترین شاعر حماسه‌سرای اروپا شمرده شد.

در آلمان نیز ادبیات قرون وسطی مورد توجه قرار گرفت. در اسپانیا ترانه‌های قدیمی و در فرانسه اشعار قرون وسطی زنده شد. آثار شکسپیر بخصوص در آلمان رونق و رواج یافت و در ایتالیا عظمت دانه تجدید گردید.

ادبیات انگلستان در این جریان نقش مهمی بازی کرد. در نیمهٔ اول قرن هیجدهم شکسپیر در اروپا کم‌کم شهرت می‌یافت. پس از آن فیلدینگ Fielding و ریچاردسن Richardson را شناختند. تأثیر نویسندهٔ اخیر مخصوصاً بسیار عمیق بود و تا پایان قرن ادامه یافت. زیرا «ریچاردسن» آثار خود را به‌منظور مبارزه با بدی و اشاعهٔ فضیلت می‌نوشت، از این‌رو علاقهٔ مردم را به نوشته‌های اخلاقی جلب کرد. رفته‌رفته آثار دیگری از قبیل «مرثیه بر روی گورستان دهکده» اثر گری Gray، «اندیشه‌ها» اثر هرور هروی Hervey و «شبها» اثر یانگ Young به اکثر زبانهای اروپائی ترجمه شد. این آثار گذشته از آنکه در ادبیات انگلستان آغاز دورهٔ جدیدی شمرده می‌شود، به شعرا و نویسندگان فرانسه و سایر کشورهای اروپا نیز الهام بخشید.

ادبیات آلمان، پس از آن دوران درخشان حماسی و تغزلی که در قرون وسطی بخود دید، دیگر نتوانسته بود ارزش و عظمتی حاصل کند. عصر طلائی شعر آلمان نیز تقریباً از سال ۱۷۵۰ شروع شد که در حقیقت آغاز تحول «ماقبل

۱. حتی گوته شاعر بزرگ آلمانی، که آثار او در پیدایش و تکوین و نضج مکتب رومانتیسم تأثیر بسیار داشته، در کتاب «ورتر» بزرگترین اثر رمانتیک خود، قسمتی از اشعار «اوسیان» را عیناً ترجمه و در پایان کتاب نقل کرد. و مادام دوستال Mme de Staël، مروج و مشوق رومانتیسم در فرانسه، این منظومهٔ کوچک را از همدۀ آثار «همر» برتر دانست.

رومانتیسیم / ۱۷۳

رومانتیسیم» در ادبیات این کشور است. این دوره درخشان تا سال ۱۸۴۰ ادامه پیدا کرد و ادبیات رومانتیک این کشور را نیز دربرگرفت.

دوره «ماقبل رومانتیسیم» در ادبیات آلمان با آثار کلوپستک Klopstock (۱۷۲۴ - ۱۸۰۳) آغاز شد. این شاعر نخستین کسی بود که در ادبیات کشور خویش، به پیروی از ادبیات انگلستان، آثار مذهبی و ملی بوجود آورد، و در اثری بنام «حماسه مسیح»، که به تقلید از میلتون در بیست سرود ساخته بود، تجلیل درخشانی از میهن خود آلمان کرد. و بعدها نیز در اشعاری که سرود، از عشق و محبت میهن و مذهب سخن راند. اشعار او صادقانه ولی سرد بود و اثری از نبوغ در آنها دیده نمی‌شد. «کلوپستک» در رأس نهضتی برضد تقلید از ادبیات فرانسه قیام کرد و شعر آلمان را در شاهراه تازه‌ای انداخت. شاعران جوانی که بدنبال او قدم در این راه نهادند او را استاد و پیشوای خویش شمردند.

بدنبال این نهضت، هنرمندی بنام گسner Gessner (۱۸۳۰ - ۱۷۸۸) که در شهر زوریخ (سوئیس) به کتاب‌فروشی و نقاشی مناظر اشتغال داشت، آثاری به صورت قصه و شعر و نثر آهنگدار بوجود آورد که تأثیر زیادی در محیط ادبی آن دوره کرد. مخصوصاً یکی از آثار منظوم او بنام «مرگ هابیل» که شامل سه سرود بود هیجانی در مردم برانگیخت و به تمام زبانها ترجمه شد. در این آثار آنچه بیشتر از همه جلب توجه می‌کرد، عشق به طبیعت و زندگی چوپانی و آرزوی سعادت رویائی و جستجوی زیبایی در این زندگانی بدوی و چوپانی بود.

پس از این دوره بود که گوته و شیلر در ادبیات آلمان ظاهر شدند و آثار جاویدان خود را بوجود آوردند.

در کشورهای شمالی اروپا که هرگز قواعد کلاسیک را گردن ننهاده بودند، دوره ماقبل رومانتیسیم اهمیت خاصی دارد. در این کشورها عقاید روسو تأثیر عمیق بخشید. در دانمارک شاعری بنام اوالد Ewald (۱۷۴۳ - ۱۷۸۱)^۱

۱. با هنریش اوالد که از خاورشناسان نامور آلمان و مؤلف «تاریخ قوم اسرائیل» اشتباه نشود

که دوران عمر کوتاهش با رنج و نومیدی توأم بود در قسمتی از آثار خود از افسانه‌های قدیم اسکاندیناوی الهام گرفت و در اثر منظومی بنام «آدم و حوا» از «کلوپستک» تقلید کرد. اوالد بزرگترین شاعر کشور خود به شمار می‌رفت و تا زمان حاضر بسیاری از شعرای اسکاندیناوی از آثار او الهام گرفته‌اند. شاهکار او «ماهگیران» است که زندگی مردم سواحل دریای «بالتیک» را نشان می‌دهد.

در سوئد نیز نهضت ماقبل رومانتیسم دارای اهمیت خاصی است. شاعر خراباتی باده‌پرستی بنام بلمان Bellman آثار قابل ملاحظه‌ای بوجود آورد که میتوان در ادبیات جهان بی نظیر دانست. نامه‌های منظوم فردمان Fredman (ساعت‌ساز افسانه‌ای استکهلم) صحنه‌های هزل‌آمیز و عاشقانه‌ای از زندگی عامه مردم پایتخت سوئد مجسم ساخت. شاعر اشراف‌زاده‌ای بنام اکسنست یرنا Oxenstjerna که چندبار نیز بمقام وزارت رسیده بود در دو منظومه معروف خود موسوم به «دروگران» و «شب» شیفتگی خود را به طبیعت نشان داد و در حقیقت به راهی رفت که اوسیان و روسو و بانک رفته بودند. شاعری که در این کشور با حدت و شدت کلاسیک‌ها را مورد حمله قرار داد توریلد Thorild (۱۷۵۹-۱۸۰۸) بود. او نیز از آثار «روسو» و «کلوپستک» الهام گرفته بود و با حرارت تمام می‌خواست که شعر چیزی بجز وصف طبیعت و بیان احساسات نباشد. ولی بیش از اینکه به ایجاد آثار هنری توجه داشته باشد و به جروبحث پرداخت و اثری بنام «انتقاد انتقادی» نوشت و درباره ارزش آثار ادبی بحث کرد و در یکی از آثار دیگر خود برنامه‌ای برای شعر و نویسندگی تعیین کرد بدنبال کار این نویسندگان و پیروان آنان بود که بنای «رومانتیسم» سوئد گذاشته شد.

جریان «ماقبل رومانتیسم» با اینکه در انگلستان و آلمان و کشورهای شمالی اروپا بسیار قوی بود، در کشورهایی که ذوق کلاسیک ریشه دوانیده بود چندان شوری نداشت. در فرانسه یگانه نماینده برجسته‌ای که به چشم می‌خورد ژان ژاک روسو است. روح حساس و پرهیجان او نه فقط در صفحات «اعترافات» بلکه در تمام آثارش تظاهر می‌کند و «هلوئیز جدید (Nouvelle Héloïse)» سرچشمه‌ای برای آثار تفرزلی بعدی می‌شود. روسو در تمام تحولات ماقبل

رومانتیسیم تأثیر بزرگی داشت و او را باید استاد مسلم این دوره در تمام اروپا دانست. اما نویسندگانی که بدنبال او آمده‌اند اغلب کوچک و بی‌اهمیتند و آثارشان قابل ذکر نیست. فقط در این میان باید از برناردن دوسن‌پیر Bernardin de Saint-Pierre (۱۷۳۷ - ۱۸۱۴) نام برد که دست به سفر دور و درازی زد و تحت تأثیر عقاید «روسو» آثاری بوجود آورد. در میان این آثار فقط یکی بنام «پل و ویرژینی» ارزش و اهمیت دارد. این کتاب داستان عشقی ساده و بسیار لطیفی است. البته رمان مهمی شمرده نمی‌شود و فقط از لحاظ وصف مناظر مناطق حاره و تجسم عقاید روسو بصورت داستان و تصویر ایمان و احساسات پاک و عشق در دامن طبیعت حائز اهمیت است.

در ایتالیا نیز با اینکه تلاش‌هایی دیده شد ولی بجز رمان «فوسکولو Foscolo» هیچ اثر مهمی در دوره ماقبل رومانتیسیم بوجود نیامد. مخصوصاً در شعر برغم نفوذ ادبیات انگلستان و ترجمه‌هایی که بعمل می‌آمد فرمانروائی ادبیات کلاسیک با کمال قدرت ادامه داشت. در اسپانیا شاعری بنام ملندزوالدس Meléndez Valdes (۱۷۵۴ - ۱۸۱۷) در حوالی سال ۱۷۵۰ آثاری احساساتی به تقلید از ادبیات انگلستان بوجود آورد. در کشورهای «هلند» و «لهستان» و «مجارستان فرمانروائی کلاسیسیسم فرانسه تا اواخر قرن هیجدهم ادامه داشت. این کشورها مستقیماً از کلاسیسیسم وارد مرحله رومانتیسیم شدند. ادبیات روسیه نیز با وجود مقاومت‌های چند تن از کهنه‌پرستان تحت تأثیر ادبیات فرانسه قرار گرفت و نویسنده‌ای بنام کارامزین Karamzine (۱۷۶۶ - ۱۸۲۶) که از پیروان علاقمند «روسو» بود، در سال ۱۷۹۲ اثری احساساتی و رقیق و حزن‌آمیز بنام «ناتالی ولز بیچاره» نوشت که نمونه‌ای از تصویر هنرمندانه طبیعت بود و سبک نگارش گرم و زیبایی داشت

بطور کلی «ماقبل رومانتیسیم» به دوره‌ای گفته می‌شود که در آن تمایلات عاطفی وارد ادبیات شده و خودی در آثار نویسندگان نشان داده است. ولی نویسندگان، این احساسات جدید را اغلب در همان قالب‌های کهن بخوانندگان عرضه کرده‌اند و باید گفت دوره رومانتیسیم وقتی شروع می‌شود که

نویسندگانی خوش‌قریحه و جسور طرز بیان جدیدی برای احساسات خود ابداع می‌کنند. البته این حالت جدید حساسیت، به تدریج و بطور بطئی به مرحله رشد خود رسید است و «ماقبل رومانسیسم» را باید دوره «کودکی» و بلوغ آن نامید.

آغاز عصر جدید در ادبیات اروپا

آغاز قرن نوزدهم را باید شروع عصر جدیدی در ادبیات اروپا دانست که دامنه آن تا به امروز کشیده شده است. اضطرابها و تکانهای ناشی از انقلاب کبیر فرانسه به اغلب کشورهای اروپا سرایت کرد و نیروهای پنهان طبقه متفکر و روشنفکر را بیدار ساخت. مهاجرت‌هایی که روی داد ذوقها و اندیشه‌های مختلف را درهم آمیخت، در این قرن انسان جدیدی بوجود آمد که طرز تفکرش بهیچوجه به انسان قرن هفدهم شباهتی نداشت.

چنانکه قبلاً دیدیم جریان رنسانس تحت تأثیر اشراف بود و عصر کلاسیک عصر حکومت واحد مرکز و تسلط سلسله مراتب طبقاتی بود. اما این دوره جدید که باید آنرا عصر رومانسیک نام داد عصر طبقه بورژوازی شمرده میشد. در این عصر بخصوص اشرافیت همه اهمیت و نفوذ خود را از دست داد. سالونهای درخشان ادبی و فرهنگستانها دیگر تأثیر زیادی در سرنوشت هنرمندان و آثار آنان نداشتند، بلکه روزنامه‌های ادبی اهمیت بیشتری پیدا کردند و مخصوصاً در سی سال اول قرن در انگلستان و فرانسه ماهنامه‌های ادبی مهمی منتشر شد. اغلب آثار ادبی منظوم یا منثور قبلاً در روزنامه‌ها انتشار می‌یافت و مایه شهرت نویسنده می‌گشت. نویسندگان و شاعران از طبقات مختلف مردم بودند و قلمرو آثار ادبی نیز وسعت می‌یافت. کتابهایی درباره تاریخ و سیاحت و سیاست و هنر و علوم و جامعه‌شناسی نوشته شد. مقام اجتماعی هنرمندان نیز بالا رفت و حتی اغلب آنان می‌خواستند کاری کنند که در سرنوشت طبقه خود حتی همه مردم مؤثر واقع شوند.

در این دوره بود که ادبیات رومانسیک در کشورهای مختلف اروپا یکی پس از دیگری تجلی نمود.

مکتب رومانتیک

کلمهٔ رومانتیک که از قرن هفدهم در انگلستان در مورد تعبیرات شاعرانه بکار میرفت، از سال ۱۶۷۶ وارد فرانسه شد. مدت زیادی مترادف با Pittoresque (خیپال انگیز) و Romanesque (افسانه‌ای) بکار برده میشد و تا سال ۱۷۷۵ به معنی امروزی بکار نرفت. در آن تاریخ کلاسیکهای شکست خورده این کلمه را برای مسخره کردن طرفداران رومانتیسیم دربارهٔ آنها بکار می‌بردند. ولی نویسندگان جدید نیز این کلمه را قبول کردند و آنرا با کمال افتخار بر زبان می‌راندند.

رومانتیسیم که از اواخر قرن هیجدهم در انگلستان بوجود آمده بود، بعداً به آلمان رفت و پس از مدتی یعنی در سال ۱۸۳۰ وارد فرانسه و اسپانیا و روسیه گردید و تا سال ۱۸۵۰ بر ادبیات اروپا حاکم بود.

رومانتیسیم فرانسه تحت تأثیر رومانتیسیم انگلستان و آلمان بوجود آمد، یعنی برای نخستین بار شاتوبریان Chateaubriand آثار شاعران انگلیسی و مادام دو استال آثار شعرای آلمانی را به فرانسه ترجمه کردند. در اثنای تأسیس مکتب رومانتیک در فرانسه از طرفی آثار ریچاردسن و بانک و والتر اسکات Walter Scott و از طرف دیگر آثار گوته و شیلر و همچنین «کمدی الهی» اثر دانته و تورات و انجیل مورد توجه قرار گرفت و در عرصهٔ ادبیات و فکر مؤثر واقع شد. رومانتیسیم فرانسه برای سرنگون ساختن کلاسیسیسم از تمام اینها استفاده کرد. ولی رومانتیسیم فرانسه با آنکه نخست تحت تأثیر ادبیات بیگانه بود، بلافاصله بصورت مکتب متشکل و پرسر و صدائی درآمد و تأثیر آن بقدری قوی بود که هنرمندانی از قبیل لامارتین و آلفره دووینیسی و آلکساندر دوما پدر و ویکتور هوگو و آلفره دوموسه و سنت بوو و ژرژساندرا که اغلب از لحاظ روحیه و طرز تفکر خیلی باهم فرق داشتند در میان طوفانی از هیجان به دنبال خود کشیدند. بطوری که در اواخر دورهٔ رومانتیسیم، ادبیات انگلستان و آلمان نیز که دورهٔ رونقشان بسر آمده

بود تحت تأثیر ادبیات فرانسه قرار گرفتند.

از اینرو، با اینکه رومان‌تیسیم آلمان و انگلستان بر رومان‌تیسیم فرانسه تقدم دارد، ولی ما چون قصد تاریخ‌نویسی نداریم و بیشتر می‌خواهیم اصول مکتب را معرفی و تشریح کنیم، همان‌طور که در مورد مکتب کلاسیک عمل کردیم، نخست به رومان‌تیسیم فرانسه که مکتب متشکلی است می‌پردازیم و بعد ادبیات رومان‌تیک انگلستان و آلمان و سایر کشورهای اروپا را مورد بحث قرار می‌دهیم.

اصول مکتب رومان‌تیک

اگر بخواهیم هنگام معرفی این مکتب قواعد و اصول ثابتی برای آن بیان کنیم، مسلماً دچار اشکال خواهیم شد. زیرا رومان‌تیسیم، برخلاف کلاسیسیسم مکتب بسیار پیچیده و آشفته‌ای است. مکتب کلاسیک قواعد و اصول معینی داشت که اغلب پیشوایان بزرگ آن درباره آن قواعد توافق نظر داشتند، ولی برعکس، رومان‌تیک‌ها اغلب درباره مکتب خود آراء مغایری دارند و اصولی که آنها را باهم متحد ساخته است، نامفهوم و اغلب متضاد است.

۱. و. شلگل Schlegel، پیشوای رومان‌تیسیم آلمان که کتابی بنام «دوره ادبیات نمایشی» نوشته، معتقد است که ادبیات رومان‌تیک عبارت از «جمع اضداد» و آمیزش انواع مختلف ادبی است. این نویسنده در کتاب خود چنین می‌گوید:

«ذوق رومان‌تیک پابند نزدیکی مداوم امور بسیار متضاد است. در سبک رومان‌تیک طبیعت و هنر، شعر و نثر، جد و هزل، خاطره و پیشگوئی، عقاید مبهم و احساسات زنده، آنچه آسمانی است و آنچه زمینی است، و بالاخره زندگی و مرگ درهم می‌آمیزد.»

در اینجا نخست مقایسه‌ای از دو مکتب فوق بعمل می‌آوریم و سپس برنامه رومان‌تیک‌های فرانسه را بیان می‌کنیم.

۱ — کلاسیک‌ها بیشتر ایدئالیست هستند یعنی در هنر می‌خواهند فقط زیبایی و خوبی را شرح و بیان کنند و حال آنکه رومان‌تیک‌ها می‌کوشند گذشته

رومانتیسزم / ۱۷۹

از زیبایی، زشتی و بدی را هم نشان دهند، چنانکه «درام رومانتیک» اثری است که از ترکیب عظمت و نکبت، بزرگی و پستی، غم و شادی تشکیل شده است.

۲ — کلاسیک‌ها عقل را اساس شعر کلاسیک می‌دانند و حال آنکه رومانتیک‌ها بیشتر پابند احساس و خیال‌پردازی اند.

۳ — کلاسیک‌ها تیپ و الهام آثار خویش را از هنرمندان یونان و روم قدیم می‌گیرند و حال آنکه رومانتیک‌ها از ادبیات مسیحی قرون وسطی و رنسانس و افسانه‌های ملی کشورهای خویش الهام می‌گیرند و نیز از ادبیات معاصر ملل دیگر تقلید می‌کنند، و همانطور که در قرن هفدهم آثار ارسطو پایه تمام افکار فلسفی شمرده شده است، در عصر رومانتیک بیشتر به شکسپیر استناد می‌شود.

۴ — کلاسیک‌ها بیشتر طرفدار وضوح و قاطعیت اند و رومانتیک‌ها پابند جلال و رنگ و منظره. رومانتیک‌ها به صورتهای مختلف حوادث و به تضادها توجه دارند و بجای توسل به زبان شعر منظم و یکنواختی که بوالومدافع آن است، ترجیح می‌دهند اشعاری بگویند که بیشتر شبیه نثر و چه از لحاظ آهنگ و چه از نظر مضمون، تصویری و متنوع باشد.

۵ — برنامه رومانتیک‌ها برنامه مبارزه است و روش آنها بکلی منفی است. به عقیده آنها دستورالعمل‌هایی که در ادبیات رواج یافته مانع آزادی فکر و بیان شده است. از اینرو رومانتیک‌ها همه قواعد و دستورهای کلاسیک را درهم شکسته و دور انداخته‌اند؛ یعنی رومانتیسزم همانطوریکه ویکتور هوگو در مقدمه نمایشنامه «ارنانی» (Hernani) می‌گوید، عبارت از «آزادی خواهی در هنر» است.

برنامه رومانتیسزم

به این ترتیب برای رومانتیسزم برنامه‌ای بوجود می‌آید که در ذیل خلاصه‌ای از اصول اساسی آنرا نقل می‌کنیم:

۱ — آزادی: سال ۱۸۳۰ سال انقلاب ادبی است. درین سال

«ویکتور هوگو» و رفقاییش به پیروی از دستورهائی که قبلاً در مجله خودشان درج شده بود، رومان‌نویس را بعنوان مکتب آزادی هنر و شخصیت معرفی کردند. هنرمند رومان‌نویس برای خواهش‌ها و احتیاجات روح خود اهمیت بسیار قائل است و می‌گوید که آنچه به هنرمند الهام می‌بخشد و معنی و مفهوم زندگی شمرده می‌شود «عشق و علاقه» است. این علاقه باید آزاد باشد. اگر هنرمند به علت فشار جامعه و قوانین اخلاق و یا بر اثر موهومات عقب رانده شود و نیروهای او پنهان و مکتوم بماند حق دارد که دربارهٔ جامعه و قوانین اخلاقی آن داوری کند و حکم بدهد و محیط و اخلاقی که برای رشد خود او مساعد باشد بوجود آورد. ادبیات نباید قاعده‌ای باشد که عشق و علاقه را محدود سازد. ادبیات می‌تواند هر گوشه‌ای از زندگی را، چه زیبا و چه زشت، چه عالی و چه دانی، موضوع بحث خود قرار دهد. از هر دورهٔ تاریخ و از هرگونه مناظر دنیا می‌تواند استفاده کند.

۲ - شخصیت: هنرمند رومان‌نویس، بدنبال آزادی از قید قواعد کلاسیک، فرمانروائی «من» (Le Moi) را در هنر مستقر می‌سازد و بوسیلهٔ هنر، خواهشهای دل و رنجهای روح خود را بیان میدارد. ولی این روش هنرمند رومان‌نویس را نباید دلیل خودستائی او و فرار از بشریت دانست. قبلاً هنرمند کلاسیک برای توصیف «انسان کلی» قهرمانی را از میان افسانه‌ها و اساطیر برمی‌گزید، اما هنرمند رومان‌نویس خویشتن را به جای این قهرمان افسانه‌ای می‌گذارد و نمونهٔ هم‌نوعان خویش قرار می‌دهد.

۳ - هیجان و احساسات: باید دانست که در کنار عقل و طبیعت، دل و احساس نیز عالم دیگر و ضروریات دیگر دارد. شک نیست که در روح آدمی احساس بیش از اندیشه نفوذ دارد و آرزویش از حقیقت مؤثر است. از اینرو باید احساسات و هوسهای روح را - البته تا حد امکان در قلمرو اخلاق - مورد بحث قرار داد. آلفره دوموسه در سال ۱۸۴۲ می‌گفت: «باید هذیان گفت!» آنچه باید بیان کرد هیجان شاعر است و آنچه باید بدست آورد هیجان مردم.

دل باید بی‌قید و بند سخن بگوید و بی‌قید و شرط فرمان براند. شاعر موهای آشفته را بدست باد سپرده، شئل سیاهی بردوش، زیر سایهٔ بیدی در

روشنائی ماه و در کنار برجی ویران و با دلی که بیشک بر اثر عشق بدفرجامی شکسته است با خویشتن خلوت می‌کند و غرق رؤیا می‌شود. ادبیات رومانتیک چنین قیافه‌ قراردادی را تعمیم داده و توده مردم را با آن آشنا ساخته است.

اندوه رومانتیک از دیدن گذشت بیرحمانه زمان شدت می‌یابد. این اندوه معمولاً زائیده توقعات تسکین‌ناپذیر قلبی است که در جهانی بی احساس و بی ایمان گرفتار شده است.

۴ - گریز و سیاحت: آزرده‌گی از محیط و زمان موجود و فرار بسوی فضاها یا زمانهای دیگر، دعوت به سفر تاریخی یا جغرافیائی، سفر واقعی یا بروی بالهای خیال، یکی دیگر از مشخصات آثار رومانتیک است.

سفر جغرافیائی - نویسنده رومانتیک طایر فکر را بسوی سرزمین‌های دیگر و کشورهای دوردست پرواز میدهد. گاه خواننده را با خود به شرق می‌برد و گاهی همراه «آتالا» در خلوت‌کده زیبای سرزمین‌های بکر امریکا سرگردان می‌کند، از اینرو پیوسته نوعی میل گریز به کشورهای دوردست در آثار رومانتیک به چشم می‌خورد.

سفر تاریخی - «موسه» رؤیای عصر طلائی پریکلس Périclés را می‌بیند و نه تنها او بلکه همه رومانتیک‌ها به سراغ قرون پر از احساس و جلال و جبروت رنسانس می‌روند. از اینرو زمان وقوع اغلب نمایشنامه‌های رومانتیک همان دوره است: «هانری سوم»، «ارنانی»، «لورنزاچو Lorenzaccio» و بیست نمایشنامه دیگر که در دوره رومانتیسزم نوشته شده است در قرون وسطی اتفاق می‌افتد.

بجز این سفرهای تاریخی و جغرافیائی، سفرهای واقعی نیز در آثار رومانتیک مؤثر است. «موسه» به ایتالیا، «مریمه» به اسپانیا، «الکساندر دوما» به ایتالیا و اسپانیا، «توفیل گوتیه» به اسپانیا و شرق و روسیه و ایتالیا، «شاتوبریان» و «لامارتین» و «نروال» و دیگران همه به شرق سفر کردند و خاطرات این سفرها در آثارشان منعکس است.

همه این سفرهای رؤیائی در آرزوی یافتن محیط زیبا و مجلل و رنگهای

تازه و بالاخره آن زیبایی کمال مطلوب است که هنرمند رومانتیک آرزوی نیل به آن را دارد.

۵ — **کشف و شهود:** سرگرمی با جلال و زیبایی مانع این نیست که هنرمند رومانتیک به فکر کشف اسرار باشد و بخواهد در همهٔ اسرار جهان نفوذ کند. «سنت بو» منتقد بزرگ قرن نوزدهم این علاقه را «آرزوی بزرگی برای کشف ناشناخته‌ها» می‌نامد. هنرمند رومانتیک تخیل و امید و آرزو و معجزه را جانشین حقیقت می‌سازد و بیش از تقلید پابند تصور است. هنر خود را با مبالغه می‌آمیزد، یعنی آنچه را که هست نمی‌گوید و از آنچه باید باشد بحث می‌کند. رومانتیسم نوعی «درون‌بینی» مبالغه‌آمیز است. و این تعریف که لامارتین از شعر کرده، به بهترین وجه این موضوع را بیان میکند:

«صمیم‌ترین چیزهایی که قلب انسان مالک است و خدائی‌ترین اندیشه‌هایی که در مغز او راه دارد و درآمیختن مجلل‌ترین چیزهایی که در طبیعت هست با خوش‌آهنگ‌ترین صداها شعر نامیده می‌شود.»

۶ — **افسون سخن:** «کلمه» تنها بیان‌کنندهٔ یک منظور ساده نیست بلکه برای خود ارزش و اهمیت خاصی دارد و باید متوجه مفهوم خیال‌انگیز و ارزش‌آهنگ آن بود. اکنون بیش از هر چیزی باید در روابط کلمات با یکدیگر و هیجان‌ها و خاطره‌هایی که هریک از آنها برمی‌انگیزد دقت کرد. در سال ۱۸۲۰ هنوز «کلمه» برده‌ای بیش نبود. مردم سال ۱۸۳۰ آنرا آزاد ساختند و در سالهای بعد از آن، مقام فرمانروائی یافت. ویکتور هوگو در این باره مقالاتی نوشت و گفت: «کلمه عبارت از سخن است و سخن خداست.»

باین ترتیب توجه به ارزش کلمات مختلف، قاموس رومانتیک را غنی‌تر ساخت و اکثفاً به کلمات ساده و معینی که جزو اصول کار کلاسیک‌ها بود متروک گردید.

بنابر تعاریف کلاسیک، شعر عبارت از فن نظم است. و حال آنکه اغلب نوشته‌های منظوم را شعر نمی‌توان گفت و چه بسا نوشتهٔ منثور که در حقیقت شعر است و نویسندگان آنها را باید شاعر نامید. به این ترتیب شعر را بجای اینکه

نوع مخصوصی از نوشته بنامند، بهتر است حس زیباشناسی و حالت روحی مخصوص تلقی کنند.

یکی از مشخصات دیگر رومانتیسم نیز علاقه به مسیحیت است. دین که فلاسفه قرن هیجدهم به مخالفت با آن برخاسته بودند، در میان رومانتیک ها به عنوان احتیاجی قلبی و درونی زنده شد. رومانتیک ها که از راه احساسات بسوی ایمان می رفتند، دین را از نظر «هنری» مورد توجه قرار دادند. شاتوبران مسیحیت را نه به عنوان اینکه صحیح ترین ادیان بود، بلکه برای اینکه شاعرانه ترین آنها بود، دوست می داشت، و اثر خود را بنام «جلال مسیحیت» (*Génie du Christianisme*) بدین منظور نوشت. او کلیسای «گوتیک» را نه به عنوان مرکزی که بشریت را اداره می کند، بلکه به عنوان یک شاهکار معماری که دلها را دچار هیجان می سازد مجسم کرد و تحت تأثیر همین مسیحیت احساساتی و زیباپسند بود که شعر رومانتیک، برخلاف شعر کلاسیک، جنبه «درونی» بخود گرفت. حتی رمان که بیشتر از هر اثر ادبی جنبه «بیرونی» دارد، مانع تخیلات دامنه دار و احساسات شدید نویسندگان رومانتیک نشد.

ویکتور هوگو *Contemplations* خود را «خاطرات یک روح» نامیده است. بهتر است، این نام را به تمام آثار رومانتیک اطلاق کنیم.

در این اشعار بزمی، بیشتر از سرسبزی بهار، برگهای زرد پائیز به چشم می خورد و بیشتر از نغمه های پر نشاط بامدادی، آهنگ حزن آلود غروب جلوه گر می شود. و بجای روشنائی سایه و تاریکی حکمفرماست.

این حزن و اندیشه، مثل دردی پنهانی، پیوسته در اشعار رومانتیک ها طنین می اندازد. ریشه این تردید و نومیدی را بیشتر باید در همان جنبه احساسی و ریباجویی مسیحیت جستجو کرد. چنین مسیحیتی، بجای اینکه اندیشه و تردید را زائل سازد، آنرا بیشتر میساخت.

بیماری قرن *Mal de Siècle*

پس از تأثیرات و تشنجات ترس آور انقلاب و پس از اینکه حماسه ها و

موفقیت‌های خونین آن در میان بدبختی بزرگی خاموش می‌شود و جای خود را به امپراطوری می‌دهد، شاعر رومان‌تیک که در برابر این نقش غریب سرنوشت، خود را باخته، به دنیای درون خویش پناه می‌برد. در این جهان درونی، اولین چیزی که شاعر با آن روبرو می‌شود، وجودی است که بسوی فنا می‌رود و هیچ راه بازگشتی ندارد. این شاعر که از جنبه‌های عاقلانه و راهنمایی‌کننده مسیحیت بهره‌مند نشده است، احساس می‌کند که حزن شدیدی در دلش ریشه می‌دواند. برای تسلی خود، گمان می‌کند که هر لحظه بفرکر بهترین طرز زندگی که ممکن است وجود داشته باشد، باید بود؛ و از اینرو در آرزوی عواملی رؤیائی است که چنین زندگی مطلوبی در آنها امکان‌پذیر باشد. به این جهت رومان‌تیسیم، با شوق و هیجان، در طلب رسیدن به سرزمین‌های خیالی است.

بیماری «رنه» رمان معروف شاتوبریان، بیچارگی روحی است که در خلأ دست و پا می‌زند، نمی‌داند چه می‌خواهد، گاهی می‌خواهد از جسم خود خارج شود و فرار کند و زمانی می‌خواهد که همه کائنات را در خودش مستحیل گرداند. این بیماری که «بیماری قرن» نامیده می‌شود، به صورتهای مختلف پدیدار می‌گردد. «اوبرمان Obermann» قهرمان سنانکور Sénancour که دچار تخیلات می‌شود و سربه کوه و بیابان می‌گذارد و «آدلف Adolphe» قهرمان بنژامن کنستان Benjamin Constant که با تجربه تلخی، جوانه زندگی خود را پزمرده می‌سازد و قهرمانان دیگری از این قبیل، در این قافله تخیلات، که دانسته و سنجیده رنج می‌کشد و از شکنجه خود لذت می‌برد، قرار دارند، و لامارترین هم در کنار دریاچه‌های خیال‌انگیز دچار تخیلات می‌شود.

بازگشت به قرون وسطی

همانطور که در بالا اشاره کردیم، رومان‌تیسیم خود را ملزم نمی‌داند که از چند اصل معین و حساب شده تبعیت کند و نیز اصراری ندارد که مانند کلاسیسیسم از ادبیات دوره مشخصی تقلید نماید. ولی در عین حال می‌خواهد طبیعت را نه به آنصورت که نویسندگان کلاسیک محدود ساخته‌اند، بلکه

بصورت بدوی و دست‌نخورده‌ای توصیف کند.

از این رو بسوی افسانه‌ها و ترانه‌ها و حماسه‌های گمنام کهن متوجه می‌شود. قرون وسطی با اشعار غنائی خود، با ترانه‌های عاشقانه‌اش، با شوالیه‌ها و افسانه‌ها و زندان‌های زیرزمینی، با کشیش‌های گناهکار، با مجالس عیش و قصرهای مرموز، نظر هنرمندان رومانتیک را جلب می‌کند و ناگهان وارد ادبیات رومانتیک می‌شود. هوگو «هان دیسلاند Han d'Islande» و «قصائد Ballades» را می‌نویسد و «گوژپشت نتردام Notre Dame de Paris» را که قویترین اثر منتشر اوست بصورت حماسه «گوتیک» خلق می‌کند. به همان اندازه که کلاسیسیسم از قرون وسطی وحشت دارد، رومانتیسم مفتون آن است.

درعالم تئاتر

میدان اصلی مبارزه میان کلاسیسیسم و رومانتیسم صحنه تئاتر است. «ویکتور هوگو» در سال ۱۸۲۷ با مقدمه‌ای که بر درام «کرامول» نوشت، این مبارزه را شروع کرد و بدنبال آن، نبرد واقعی بر سر نمایش درام دیگر او بنام «ارنانی» درگرفت^۱

کلاسیک‌ها حقیقت را فقط از یک جنبه مورد توجه قرار داده و از این حقیقت آنچه را با نمونه معینی از زیبایی تطبیق نمی‌کرد، بی‌انصافانه بدور انداخته بودند. به معایبی که در زندگی دیده می‌شود و چیزهای مضحک و زشت اجازه ورود به صحنه نمی‌دادند و حال آنکه «درام رومانتیک» که می‌خواست مانند طبیعت رفتار کند، در صحنه رابه روی هر چیزی که در زندگی وجود داشت باز کرد.

برای کلاسیسیسم جنبه‌های فردی حائز هیچگونه اهمیتی نبود. این مکتب فقط به صفات کلی اهمیت می‌داد. برای تئاتر قرن هفدهم «حرص» و

۱. ماجرای نبرد «ارنانی» را توفیل گوتیه در کتابی بنام «تاریخ رومانتیسم» نوشته است که قسمت جالبی از آنرا در نمونه‌هایی از آثار رومانتیک نقل می‌کنیم.

«خست» وجود داشت؛ اما درام قرن نوزدهم «یک مرد حریص» یا «یک خسیس» خاص را با تمام مشخصات مخصوص بخودش بروی صحنه می‌آورد. قهرمانان کلاسیک در دنیائی ایده‌آلی زندگی می‌کنند. آنها با هیچ دوره و هیچ کشوری ارتباط ندارند و هنرمند کلاسیک از اینکه رنگ یک دوره و یا یک محیط معین را به قهرمانانش بدهد، خودداری می‌کند. صحنه هر قدر بی رنگ تر باشد، برای هنر مجرد و منتزع تر از زندگی مناسب تر است و این قهرمانان چون ارواح مطلق هستند که زمان و مکان بهیچوجه در آنان مؤثر نیست. رومانتیسم بجای قیافه‌های ایده‌آلی کلاسیک، انسانهایی را میگذارد که زندگی فردی و مشخصی دارند و تحت تأثیر محیط و عصر خود واقع می‌شوند. از اینرو هنرمند رومانتیک با توضیحاتی خصوصی و مشخص و منحصر بفرد قهرمان خود را معرفی می‌کند.

«ویکتور هوگو» در پایان مقدمه نمایشنامه «کرامول» چنین می‌گوید: «تئاتر جام جهان نمائی است که هر چه در دنیا و تاریخ و زندگی بشر وجود دارد باید در آن منعکس شود... ولی با عصای سحرآمیز هنر!...» و در پرتو همین عصای سحرآمیز است که خود و ویکتور هوگو به هر طرف که نگاه می‌کند زشتی و زیبایی، «کازیمودو» و «اسمرالد» (قهرمانان «گورژپشت نتردام») را بعنوان سمبول رومانتیسم در کنار یکدیگر می‌بیند. در «ماریون دولرم» (Marion de Lorme) هوس فاحشگی و عشق پاک، در «لوکرس بورژیا» (Lucrece Borgia) عطش خونخواری و محبت مادری، در «تربوله Triboulet» دلقک خائن و پدرمهربانی را می‌آفریند. دلائل مقدمه «کرامول» که امروزه مطابق با وضع زمان نقد شده و بعضی

۱. ویکتور هوگو در نمایشنامه معروف خود «کرامول» (Cromwell) مقدمه‌ای نوشته که خود کتاب کوچکی است و اهمیت آن بسی بیش از اصل نمایشنامه است. این مقدمه را باید مرانامه مکتب رومانتیک شمرد. با همین مقدمه است که مکتب رومانتیک آغاز شد و همین مقدمه باعث گردید که هوگو را پیشوای رومانتیسم بشمارند.

قسمتی از این مقدمه در نمونه‌های همین فصل ترجمه و نقل گردیده است.

قیون و بعضی رد گردیده است، در دوره خود متین و مسلم و تردیدناپذیر شمرده می‌شد. انتشار این مقدمه نهضتی در فرانسه برپا کرد که شبیه نهضت «رنسانس» بود و خون تازه و جوشانی در رگها به جریان انداخت. پس از نمایش پرسرو صدای «ارزانی»، نمایشنامه‌های دیگری هم روی صحنه آمد. روز سوم مه ۱۸۳۱ درام «آنتونی (Antony)» اثر الکساندر دوما پدر و در روز ۱۳ فوریه ۱۸۳۵ «شاترتون (Chatterton)» اثر آلفردو وینیسی نمایش داده شد. این درامها نمونه زنده‌ای از آنچه هوگو در مقدمه «کرامول» گفته بود شمرده میشد و موفقیتی که بر اثر نمایش آنها بدست آمد مانند فتح «ینا» و «استرلیتز» فراموش نشدنی بود.

رمان رومانتیک

در فصل گذشته دیدیم که نویسندگان کلاسیک بطرف رمان نمی‌رفتند و در دوره کلاسیک، رمان ارزش مهمی نداشت. ولی در دوره رومانتیک، درست عکس این موضوع پیش آمد و رمان نسبت به سایر انواع آثار ادبی، اهمیت خاصی کسب کرد. نویسنده رومانتیک خود را موضوع رمان قرار داد و حالات شخصی و روحی خود را تشریح کرد و به این ترتیب برای نخستین بار «رمان شخصی (Roman Personnel)» بوجود آمد. علاقه به شرح و وصف حوادث جالب گذشته «رمان تاریخی» را خلق کرد و درک رابطه عشق و علاقه به زندگی مایه ایجاد «رمان عشقی» شد.

چنانکه دیدیم، درام رومانتیک برای کسب موفقیت مبارزه سختی با تراژدی کلاسیک کرد، ولی در مورد رمان به چنین مبارزه‌ای احتیاج نبود زیرا کلاسیسیسم اهمیتی برای رمان قائل نشده بود و محدودیتی برای نویسندگان رمان نبود تا برای رفع آن احتیاج به مبارزه باشد.

رمان‌نویسانی که در دوره رمانتیک بمیان آمدند، به انواع رمان دست زدند، هر موضوعی که خواستند انتخاب کردند و درباره آن رمان نوشتند. اما قالب این رمانها بهر شکلی که ریخته میشد مطلبشان اغلب عبارت از انعکاس روح نویسنده بود.

رمان تحلیلی و روانی نیز در این میان تأثیر مهمی داشت. «رنه» اثر شاتوبریان و «اوبرمان» اثر سنانکور و «آدولف» اثر بنژامن کنستان را که زائیده بیماری قرن بودند در شمار اینگونه رمانها می‌آورند. می‌توان گفت که شاهکار این رمانهای روانی «شهوة (Volupté)» اثر سنت بوو Sainte - Beuve منتقد بزرگ است.

رومانتیسیم ویکتورهوگو در نثر فویتر است. او در «مردی که می‌خندد» زشتی برونی را با زیبایی درونی در یکجا گرد می‌آورد. در «بینوایان» انسان را در کشمکش با نحوست قوانین نشان می‌دهد. در «آخرین روز یک محکوم» رنجها و اضطرابات تحمل ناپذیر روح مایوس و فلک زده‌ای را منعکس می‌سازد و بالاخره در «کارگران دریا» نبرد با قوای عنان گسیخته طبیعت را نشان می‌دهد. همه این رمانها که بانثری غنائی و حماسی و نمایشی نوشته شده، زائیده تخیل عجیب و فوق العاده هوگو است.

آثار لامارتین مانند باران بهاری است که پس از یک شب طوفانی و آشفته، همراه با آفتاب مطبوعی بیبارد. در «رافائل» و «گرازایلا» عشق‌های خود را شرح می‌دهد و در «ژنویو» و «سنگتراش سن پوان» علاقه خود را به طبیعت بیان می‌کند.

«آفره دوموسه» که تا پایان عمر از نیروی اراده محروم مانده است، با اثر

خود بنام «اعترافات یکی از ابناء زمان La Confession d'un enfant de siècle» سندی قطعی درباره «بیماری قرن» و زندگانی درونی بدست می‌دهد.

در رمانهای مذکور تمام مشخصات رومانتیسیم را می‌توان دید، اما زنده‌ترین نمونه رمان رومانتیک را در آثار ژرژساند George Sand باید جست. این زن هنرمند که سرگذشت خود را در آثارش منعکس ساخته و آنچه را در این کتابها نوشته در زندگی عمل کرده است، یکی از شاخص‌ترین نمایندگان رومانتیسیم است که آرزوهای بی‌پایان و تسکین‌ناپذیر روح رومانتیک و تخیلات خوشبختی و عشق و هیجان را در وجود خود گرد آورده است.

ژرژساند جمله‌ای دارد که باید آنرا «دستور رومانتیسیم» شمرد. آن جمله

چنین است: «مانسل بدبختی هستیم. از اینرو به شدت مجبوریم که با دروغهای هنر، خودمان را از واقعیت‌های زندگی دور نگاهداریم.»

رمان «Elle et Lui» موضوع تمام آثار رومان‌تیک ژرژساند را تشکیل می‌دهد. او در تمام رمان‌های خود، از «Indiana» گرفته تا «Jacques» و «Lélia» عشق‌بازی‌های خود را با «آفره دوموسه» شرح می‌دهد. نویسنده این آثار گاهی عاصی است و گاه خود را به دامن تسلیم و رضا می‌اندازد، پیوسته مضطرب است و نوشته‌های او تخیلات و خاطراتی است که به صورت رمان درآمده است.

با وجود اختلافی که بین رمان «رومان‌تیک» و رمان «رنالیست» وجود دارد، باید رمان «رومان‌تیک» را مقدمه‌ای بر رمان «رنالیست» شمرد. علاقه به هم‌آهنگی با زمان و مکان، توجه به مسائل اجتماعی و روابط میان فرد و جامعه، نکاتی است که رابطه‌ای میان این دو نوع رمان تولید می‌کند و همانطور که در رمان‌های اجتماعی رومان‌تیک نشانه‌هایی از ظهور رنالیسم را می‌تواند دید (چنانکه در فصل آینده خواهیم دید) بعضی از آثار نویسندگان بزرگ رنالیست نیز از قبیل بالزاک و استاندال، جنبه «رومان‌تیک» دارد.

افول رومان‌تیسزم در فرانسه

سال ۱۸۳۰ را که سال کمال رومان‌تیسزم فرانسه است در عین حال باید افول این مکتب شمرد. زیرا بر اثر اغتشاشات سیاسی که در این سال در فرانسه روی داد، رشته‌هایی که گردانندگان این مکتب را به یکدیگر وابسته می‌ساخت از هم گسیخت. البته این دسته خواه و ناخواه از هم می‌پاشید، زیرا رقابت‌ها و اغراضی که در میان شاعران و نویسندگان راه یافته بود چنین وضعی را ایجاب می‌کرد، چنانکه تا آن زمان اغلب هنرمندان کنار کشیده بودند و مستقیماً کار می‌کردند. لامارتین که یکی از شخصیت‌های برجسته این مکتب شمرده میشد وارد سیاست شده بود و پس از اینکه در سال ۱۸۳۴ بنمایندگی مجلس انتخاب شد بکلی رابطه خود را با این مکتب قطع کرد. آفره دوموسه در سال ۱۸۳۶ کتابی

بنام «Lettres de Dupuis et Cotonet» انتشار داد که افتراق او را از مکتب رومانتیک نشان میداد. و نیز میخواری و عیاشی او را پیش از پیری از پا درآورد. آفره دوینیسی در سال ۱۸۳۷ با ویکتور هوگو اختلاف پیدا کرد و تغییراتی در عقایدش پدید آمد.

در این میان فقط ویکتور هوگو تا سال مرگ خود یعنی ۱۸۸۵ به نوشتن و شعر گفتن ادامه میداد. او نیز از سال ۱۸۴۳ تا سال ۱۸۵۴ به سبب مرگ دخترش سکوت کرد، ولی همینکه در سال ۱۸۵۵ دوباره به کار ادب پرداخت اطراف خود را خالی یافت و اثری از دوستان و همقدمان سابق خود ندید. در سال ۱۸۴۰ سنت بوو و منقذ معروف و بزرگ رومانتیسم بکلی با این مکتب قطع رابطه کرد، حتی در اواخر عمر همکاری سابق خود را با رومانتیک‌ها منکر شد. باید گفت که از سال ۱۸۴۰ بعد دیوارهای کاخ رومانتیسم روبه ویرانی گذاشت.

ادبیات رومانتیک در کشورهای دیگر

گوننا گونی رومانتیسم‌های ملی یا وحدت رومانتیسم اروپائی

کلمه رومانتیسم یا فریاد حمله‌ای بود بر ضد پیران مرتجع و یا برعکس مظهر تحقیقی از جانب آکادمیسین‌ها و محافظه‌کاران (بخصوص در آلمان و فرانسه و اسپانیا) علیه شورشیان رومانتیک، و در نتیجه آکنده از ابهام و مایه ایجاد سوءتفاهم. عده‌ای از مورخانی که طرفدار وضوح و قاطعیت هستند و از جمله، آرنو لاوجوی A. Lovejoy پیشنهاد کرده‌اند که برای همیشه از کاربرد این کلمه به صورت مفرد خودداری شود. عقیده آنها بر این است که هر رومانتیسم ملی عمیقاً با رومانتیسم‌های دیگر در اروپا فرق دارد. البته این مسئله را درباره جریان‌های دیگر نیز می‌توان عنوان کرد. مثلاً دربارهٔ رنسانس‌های مختلف، یا تقلیدهای کم‌رنگ گوننا گونی که از کلاسیسیسم فرانسه به عمل آمده است، و یا حتی دربارهٔ جریان‌های مختلف امپرسیونیستی یا سمبولیستی یا

استروکتورالیستی. والری اشاره می‌کند که برای تعریف و حتی برای کاربرد این کلمهٔ رومانتیسزم، باید بطور کلی از جدی بودن منصرف شد. اما منتقدان، شاعران، مورخان، استادان، دانشجویان و مردم دیگر، در کشورهای گوناگونی آن را به کار می‌برند و زحمت تعریف و تحلیل را هم به خودشان نمی‌دهند. برای ادبیات بعضی از کشورها (مثلاً ادبیات ایتالیا، روسیه و آمریکا) احتیاجی به این کلمه نیست اما وقتی که سخن از همیشه، هوگو، برلیوز، نووالیس و کلاسیست، کالریج و شلی، دلارا de Larra و دسپرونسدا D'Esperonceda (و حتی والتراسکات، بالزاک و دلاکروا با همهٔ بی‌اعتنائی‌شان به گروه نظریه‌پردازان رومانتیسزم) در میان باشد ناچار از کاربرد کلمه هستیم. پس ضرورت ایجاب می‌کند که اولاً گونه‌گونی رومانتیسزم‌های کشورهای مختلف را نشان دهیم و ثانیاً خطوط اساسی و مشترکی را مشخص کنیم که در سایهٔ آنها این انقلاب عواطف و قالب‌های هنری در سراسر اروپای غربی چهرهٔ واحد پیدا کرده است.

تفاوت‌ها ناشی از این است که اوضاع سیاسی، اجتماعی و تاریخی در آلمانی که به امیرنشین‌های کوچک تقسیم شده، «در اتریش - هنگری» متزیخ، در روسیهٔ آلكساندر اول، ایتالیای تحت اشغال بیگانگان، انگلستان جرج سوم و ولینگتن و فرانسهٔ انقلابی، امپراطوری و سپس ناآرام تحت بازگشت سلطنت، به‌چوچه شبیه هم نیست. گذشته از آن، در بعضی کشورهای اروپائی که نفوذ کلاسیسیسم فرانسه مانع هرگونه رشد ادبیات بومی بود، رومانتیسزم عامل نجات بخش از یوغ فکری خارجی شمرده می‌شد و سرمشق‌های فرانسوی و به ویژه روحیهٔ لیبرال و ولتری قرن هجدهم، هنوز آتش شوق جوانان ایتالیا، اسپانیا، کشورهای بالکان و امریکای جنوبی را شعله‌ور می‌ساخت. برعکس، در آلمان و انگلستان تلاش برای بازآفرینی ادبیات ملی و نجات از قید ذوق و رسای و بوالوو حتی راسین بود که هرگز آفتاب که باید در این کشورها درک نشده بود. در آلمان منادیان رومانتیسزم آلمانی، که هر کدام تعدادی از عناصر این مکتب را به آن بخشیده بودند: هردر Herder (با ستایش از ادبیات عهد باستان و بخصوص روح شعر عبری)، لسنیگ، برادران شلگل و بالاخره گوته در دوران شور و هیجان

فوق‌العاده‌اش نسبت به شکسپیر، در شمار همین سازندگان ادبیات ملی بودند. در انگلستان، اولین رومان‌تیک‌ها مدتی عشق‌شان را به انقلاب فرانسه و ژان ژاک روسو اعلام می‌کردند. بلیک، هزلیت Hazlitt و شلی همین کار را کردند. اما آنها از نویسندگان قرن هفدهم فرانسه بیزار بودند. در نظر آنها رومان‌تیسیم از جهتی، عبارت بود از بازگشت به گذشته درخشان عهد الیزابت، به تخیل زاینده و به غنای حساسیت (گاهی مرگزای) شکسپیر، مارلو، فورد و ولستر. کالریج و دیگران سادگی عامیانه ترانه‌های قدیمی را می‌ستودند. نویسنده اشعار اوسیان و رمان‌های ویورلی Waverley با حسرت به سوی گذشته قرون وسطائی اسکاتلند چشم دوخته بودند.

رومان‌تیسیم در انگلستان

ویلیام بلیک W. Blake (۱۷۵۷-۱۸۲۷) شاعر و نقاش رومان‌تیک می‌گوید: «آنجا که شادی نباشد، انسان نیست!». رومان‌تیسیم انگلیس نه تنها در میان رومان‌تیسیم همه کشورهای از همه قدیمی تر است، بلکه در عین حال، واضح‌ترین اومان‌تیسیم معترض است که انسان را بر ضد تصنع‌های تمدن و کابوس تاریخ، به جهش طبیعت انسانی دعوت می‌کند، به دنبال سرخوردگی از انقلاب می‌کوشد که شور و محبت از دست رفته را باز یابد و روح ریشه کن شده را به سوی احترام به زندگی رهبری کند: «هر چیزی که زنده است مقدس است.»

این تقدم تاریخی و کیفی دلائل متعدد دارد: نخست اینکه انگلستان در پایان قرن هجدهم، مرکز دنیا است، اسطوره ملت دیگر برای او کمال مطلوب نیست، بلکه واقعیت تلخی است. نسل اول رومان‌تیک‌ها بر ضد این اسطوره موضع می‌گیرد، اما به زودی پشیمان می‌شود. نسل دوم رأی به ترک دیار می‌دهد. بلیک از انقلاب فرانسه تجلیل می‌کند. کالریج Samuel Taylor Coleridge (۱۷۷۲-۱۸۳۴) در آرزوی یک انقلاب ضد ملی است و مدتی بعد طرح جامعه‌ای بی طبقه در امریکا را می‌ریزد. ویلیام وردزورث W. Wordsworth (۱۷۷۰-۱۸۵۰) در فرانسه همراه ژیروندن‌های فدرالیست در جشن برادری

شرکت می‌کند و می‌گوید: «زندگی این سپیده‌دم، شادی بی‌مانندی بود.» انتقال سریع قدرت انقلابی به قدرت مطلقه (بناپارت) آنها را وادار می‌کند که به رغم انتقاد از خود، به جای اینکه به آغوش ناسیونالیسم برگردند، با ستودن فراموش شدگان و رها شدگان جامعه به نام ملت (سربازان معاف از خدمت، ولگردان، مادران بی‌سرپرست، یتیمان...)، در جستجوی منابع نوعی تجدید حیات ماوراء سیاست برآیند... رومانتیک‌های انگلیسی با بریدن از ناسیونالیسم و هم‌رنگ جماعت شدن (به زبانی که بطور مضحکی ساده شده و حتی ساده‌لوحانه است) از زبان دست و پا بریدگان تاریخ سخن می‌گویند.

مسئله این است که انگلستان، انقلاب و شاه‌کشی و بازگشت سلطنت را از مدت‌ها پیش پشت سر گذاشته است. آنجا که رومانتیسم کشورهای درون قاره، به گسترش امیدهای پرومته‌ای و تجلی‌روشنگری و قیام‌ملت‌یاری می‌رسانند. (هوگو، میشله، هردر) رومانتیک‌های انگلیسی، درباره نوعی بازگشت و خروج از دورداد سخن می‌دهند: بازگشت پرومته از بند کینه رسته به خویشتن، که انسان عاصی را با دشمنش در یک کفه ترازو قرار می‌دهد (شلی)، چرخش به سوی طبیعت، زن و کودکی. یعنی همه آن چیزهایی که هنوز کاملاً زیر منگنه عقل تولیدکننده و خودپرستی شاد خوارانه قرار نگرفته است. رومانتیسم انگلیسی هیچگونه نیروی اجتماعی را نمی‌پرستد و اگر رومانتیک‌ها در درد و رنج تنهایی‌شان زندگی می‌کنند، در عین حال همه عظمت سازنده تنهایی را سر می‌دهند و نیز تناقض اصالت ژنده‌پوش را. پاریا (Outcast) که بر اثر جبر سرنوشت، یا به میل خود، از طبقات ممتاز کنار گذاشته شده است، قهرمان دلخواه اوست. رمانتیک‌های انگلیس، هرکدام بطور فردی بندهائی را که آنان را به طبقه خودشان می‌بست گسسته و به سوی کسانی که عاری از هرگونه امیدی هستند، بازگشته‌اند. بلیک می‌گوید: «من به این بهشت‌هایی که بر روی ظلم بنا شده است پشت می‌کنم.» رومانتیسم انگلیسی بیشتر از اینکه به ماقبل رومانتیک‌ها وابسته باشد، از میل‌تون الهام می‌گیرد، اشرافیت ضمنی، توجه به قرون وسطی و فانتزی و اندوه دنیاپرستانه را رد می‌کند و به جهانی بودن ملال و

رنج درونی معتقد است. در روزگاری که توسعه زندگی شهری جماعات را از هم جدا می‌کند و «متدیسم»، آرزوی والای رستگاری را به اندیشه حقیر اخلاق بدل کرده است، رومان‌تیسیم انگلیسی امید به آزادی جوهر شاعرانه بسته است که هیچ عقوبت و پاداشی نه متزلزلش می‌کند و نه نیرومندش... پس از بلیک و پیش از تاهس دوکوئینسی T. de Quincey (۱۷۸۵-۱۸۵۹) و دیکنز، وردزورث شاعر شهر جانکاه، در شعر پیش درآمد Prelude، حماسه تکوین یک روح را شرح می‌دهد که آمیخته‌ای است از اندیشه و خاطره فردی، که بیشتر ماجرای یک وهم و رویا را حکایت می‌کند تا داستان یک زندگی را و همچنین اگر کیتس John Keats (۱۷۹۵-۱۸۲۱) یا شلی اسطوره‌شان را در گذشته می‌جویند (اندیمنون-پرومته) و نیز اگر بایرون قهرمانانش را از کشورهای بیگانه می‌گیرد، همه آنها از نوعی قهرمانی درونی ناشی است مانند دریانورد فرتوت اثر کولریج Coleridge (۱۷۷۲-۱۸۳۴). رومان‌تیسیم نوعی اتکاء به نیروهای درونی است... خرد رومان‌تیک تجربه‌ها را پالائیده می‌کند. هرکسی باید اسطوره خود را بسازد.

اما سرچشمه‌های این شور تازه را باید در کجا پیدا کرد؟ ما فقط آن چیزی را دریافت می‌کنیم که داده‌ایم و سرچشمه هر آنچه به ما زندگی می‌بخشد، در خود ماست (کولریج، نویدی). رومان‌تیسیم انگلیس با اینکه زن و وحشی و بچه را می‌ستاید و همدلی آسیب پذیرها را ارج می‌نهد، شخصیت قهرمانی را تجدید نمی‌کند: حتی شاعر که ارتباط او عشق را به همه جا می‌برد، خود جدا افتاده است و نمی‌تواند دیگران را نجات دهد: «سه بار دور او دایره بکشید. زیرا او غسل شبنم را خورده و شیر بهشت را نوشیده است» (قوبیلاخان، کولریج) برای او فاجعه‌ای که همه چیز از آن زاده شده فروپاشیدن برادری است. پسر عاصی، پدری برای برادرانش شده است و «شمشیری که جبار را کشت، جبار دیگری به دنیا خواهد آورد. آتش اهمیت اشیاء را تغییر نمی‌دهد، آنها را می‌بلعد. برای برکندن خود از حلقه قدرت باید ناتوانان را دوست داشت. رومان‌تیسیم انگلیسی

نوعی خود آزاری (مازوخیسم) است، نه از اینرو که دیگران را تحریک می‌کند تا به رنج خودش اصالت بخشد و آنرا به لذت بدل کند، بلکه از اینرو که گمان می‌کند شادمانی از رنج زاده می‌شود. هیچ چیزی بی‌رنج آفریده نمی‌شود، اما رویا هم که خود جوش‌ترین آفرینش‌های ماست پیش از اینکه بهشت باشد رنج است (کولریج، رنج‌های خواب)، زیرا زندگی از مرگ تغذیه می‌کند و رنج‌های دریاورد فرزتوت (کیفر یک ستمگری بی‌فایده و انکار مهمان‌نوازی) به رستگاری نمی‌انجامد بلکه پیشگوئی فاجعه است. یهودی سرگردان تازه که زندگی در مرگ و مرگش در زندگی بر سر روح او در جنگند و به هنگام بازگشت، تنها آتش یک مأموریت در دل او روشن است: به مهمانان عروسی که از لذت جشن محروم‌شان می‌کند اعلام کند که: «تا مهر در دل نباشد نیایش پذیرفته نیست و دعای آن کس مقبولتر است که آدمیان و پرندگان و چرندگان، همه را از بزرگ و کوچک دوست بدارد و به هیچیک از آنان آزار روا ندارد». هولدرلین Holderlin (۱۷۷۰-۱۸۴۳) می‌گوید: «آنجا که خطر افزون می‌شود، رستگاری نیز فزونی می‌گیرد.» رستگاری رومانیتیک درد و رنجی بیش نیست، در آن لحظه ایده‌آل هرگز نامزدها به هم نمی‌رسند. «نغمه بلبلی حالت جذبه دردناکی است» (کینس) و آنچه پس از دوزخ‌های مصنوعی باقی می‌ماند ناتوانی است. کندن اعماق ماتم تا رسیدن به شادی، ریشه کردن در غربت. رومانیتیسیم انگلیسی نوعی حالت پیامبرانه اما بدون قهرمانی است. و حال آنکه آفتاب سیاه نروال، خیرگی از خورشید هولدرلین، ماه نور افشان لافورگ، هرگز عاری از نوعی جنون قهرمانی نیست. کسی که وارد این عالم شد دیگر بازمی‌گردد، زیرا برای همیشه خوگرفته، اما برای انسان‌ها از دست رفته است. اما رومانیتیسیم انگلیسی افراط‌گرا نیست، همیشه درد بازگشت به عالم انسانی را دارد. اما اگر «رویای آزادی از ساعت‌ها و رقص دنیاها را دارد» (شلی)، به سوی رشته‌های نوعی مهربانی بی‌ادعا برمی‌گردد، برضد عشق بی‌لجام (برونته) و برضد خشم و کینه خودشکن. رومانیتیسیم انگلیسی کمتر از هر رومانیتیسیم دیگری به خود کشی می‌کشد. آرامش او عمیق است. شادی درونی او، اگر هم در درون کاخ لذات باشد، در پشت

نقاب اندوه پنهان است (کیتس). غم از بند می‌رهاند و رنج لذت بخش است: «حقیرترین گل‌ها از عمیق‌ترین غم‌ها برای گریه‌ها الهام می‌گیرد» (وردزورث). هرچند که رومان‌تیسیم انگلیس اغلب وسوسه می‌شود که به سوی محورهای عرفان شرقی قدم بردارد (مانند دیدن بی‌نهایت در یک دانه‌شن و گرفتن جهان در گودی کف دست)، اما در این راه به جایی نرسیده است. مراقبه نه به نفی دنیا می‌کشد و نه به گوشه‌گیری، بلکه به تقدیس اشکال بسیار محقر با شور فراوان منجر می‌شود. رومان‌تیسیم انگلیسی از دنیا روی گردان نیست، بلکه دل در قید دنیا ندارد.

بالاخره دو مسئله اصلی است که به عنوان مانعی در عرصه هماهنگی رومان‌تیک‌های انگلیسی جلب نظر می‌کند و آن دو مسئله، قضاوت درباره زن و کودک است. در مورد زن، ویلیام بلیک می‌گوید که زیبایی زن کار خداست اما شر و بدی زاده اراده زن است. در نظر وردزورث، طبیعت، مادر تسلاها است. تامس دوکوئینسی از «بانوی رنج‌ها» سخن می‌گوید. و شلی و کیتس پای زن شوم و آفت را به میان می‌کشند. در واقع رومان‌تیسیم انگلیسی نمی‌داند که بین «بانوی سنگدلی‌ها» (کالریج) و «لگدمال شده پدر» (شلی) کدام زن را جدی بگیرد. حتی گاهی از این هم فراتر می‌رود. در آثار دیکنز تمایل جنسی زن ایجاد وحشت می‌کند. شبح مدوزا Medusa، پاندورا Pandora و مریم مجدلیه، پیوسته رومان‌تیک‌های انگلیسی را به خود مشغول می‌دارد.

به اتفاق این تردید و عدم اطمینان که اساس رمان رئالیستی را تشکیل خواهد داد، رومان‌تیسیم انگلیسی درباره کودک نیز دستخوش تردید است. گاهی با قرار دادن خواهر بجای همسر (وردزورث، شلی، بایرون، دوکوئینسی) می‌کوشد که با امید بستن بیش از حد به کودک، او را موجودی بدون جنسیت جلوه دهد. پرومته از بند رسته، «اروس» Eros نیست. و کابوس‌های کالریج نوعی اروس دیونوسوسی را به ما نشان می‌دهد که بیشتر مخل آرامش است تا آشتی جو. . . و این خود بحث پیچیده و متنوعی است که برای مطالعه آن به تحقیق گسترده‌تری نیاز است.

رومانتیسیم آلمان

سال ۱۷۹۷ را می‌توان تاریخ تولد رومانتیسیم آلمان به شمار آورد. در این سال رمان تیک Tieck و واکنرودر Wackenroder با عنوان اسرار درون یک راهب هنر دوست منتشر شد. برادران شلگل طرح اولین مقاله‌ها را برای مجله‌شان (آتناثوم Atenaum) ریختند. نووالیس با مصیبت مرگ سوفی روبرو شد و گوته با فردریک شلگل ملاقات کرد. شلگل در سال ۱۷۹۸ مقاله‌ای تحلیلی درباره‌ی سال‌های نوآموزی ویلهلم مایستراثر گوته نوشت که پایه‌ی نقد ادبی رومانتیک شمرده شد. کلمه‌ی رومانتیسیم تا مدت مدید معادل ادبیات آلمانی شمرده می‌شد. آفره دوموسه می‌نوشت که: «رومانتیسیم شعر آلمانی است.»

رومانتیسیم آلمانی سلفی دارد که همان Sturm und Drang (توفان و شور) است و وارث این عصیان پیشین نبوغ برضد خردگرایی خشک و فورمول‌های مکتب شمرده می‌شود. اما در عین تطبیق خود با عقاید هردر Herder و نوگرایی‌های هامان Haman بیشتر با توجه به رابطه‌اش با فلاسفه‌ی عصر خود، یعنی کانت به ویژه فیخته تعریف می‌شود. یکی دیگر از مشخصات رومانتیسیم آلمان این است که به موازات نهضت کلاسیک که شیلرو گوته نماینده‌اش بودند به پیش می‌رود. و بالاخره برخلاف رومانتیسیم فرانسه که بیانیه‌ی درخشانی مثل مقدمه‌ی کرامول ویکتور هوگو دارد، رومانتیسیم آلمان خود را تعریف نمی‌کند. تیک می‌گوید: «اگر کسی از من بخواهد که تعریفی از رومانتیسیم ارائه دهم نمی‌توانم.» بلکه مخالفان و منتقدان آن هستند که آن را در چارچوب «رومانتیسیم» زندانی می‌کنند، (اصطلاحی که ی. ه. فوس J. H. Voss در سال ۱۸۰۸ آن را برای تمسخر به کار برد.) و یا در چارچوب «مکتب رومانتیک» (اصطلاحی که دست‌اندرکاران نهضت آن را نفی می‌کنند و مفاهیم «گروه» یا «خانواده‌ی فکری») را ترجیح می‌دهند که کل زندگی و اندیشه‌ی مورد علاقه‌ی آنها را در برمی‌گیرد. برعکس، خود نویسندگان رومانتیک وقتی که این صفت را به کار می‌برند، آن را معادل دقیقی برای صفت «شاعرانه» می‌دانند. چنان که در «قطعه‌ی

۱۱۹» در مجله آتناوم می‌خوانیم: «زیرا از جهتی، هر شعری رومانیک است و یا باید باشد.» و وقتی که نووالیس از «رومانیک کردن جهان» سخن می‌گوید، قصد او بهیچوجه این نیست که جهان را تابع قواعد گونه ادبی خاصی کند، بلکه می‌خواهد که ابعاد بی‌نهایت به آن ببخشد. غنای رومانسیسم آلمان ناشی از این است که این جریان تنها یک مکتب ادبی نیست، بلکه نوعی شیوه زندگی، فلسفه و حتی مذهب و آئین است و توسعه آن به قلمروهای هنر، موسیقی، نقاشی و همچنین علوم، حقوق و اقتصاد ناشی از همین خصوصیت است. اما آنچه غنای آن را تشکیل می‌دهد، یعنی طلب کلیت مطلق، (به قول نووالیس فرد در کل زندگی می‌کند و کل در فرد) در عین حال می‌تواند سبب آسیب‌پذیری آن باشد.

برای سهولت تاریخ ادبیات، بطور کلی سه مرحله مهم در رومانسیسم آلمان مشخص می‌کنند: اولی برگرد برادران شلگل و مجله آنها: «آتناوم». دومی که «رومانسیسم هایدلبرگ» نامیده می‌شود، برگرد آ. فن آرنیم و ک. برنتانو و روزنامه‌شان به نام روزنامه برای اولیاء (۱۸۰۴-۱۸۰۹). مرحله سوم که به رومانسیسم دیپرسر Spatromantik معروف است، از برلین به مونیخ و وین مهاجرت می‌کند و در نوعی محافظه‌کاری کلیسایی متحجر می‌شود. در این دوران، گورس Gorres و برنتانو که هر دو پیر شده‌اند نمایندگان نهائی آن هستند.

رومانسیسم اولیه، نخست در دسدن، بعد در برلین و بالاخره درینا، شهر دانشگاهی مستقر می‌شود که هنوز فیثته در آنجا تدریس می‌کند. این مرحله در عین حال خاستگاه نهضت و اصیل‌ترین جنبه آن است. رومانسیسم در این مرحله، بسیار نظری و شیفته علوم دقیقه است و در محفل خانواده شلگل (آوگوست و یلهلم، فردریش، کارولین و دوروته)، فلاسفه‌ای مانند شلایرماخر و شلینگ و نویسندگانی مانند تیک و نووالیس و دانش‌پژوهانی مانند ی. و ریتر J. W. Ritter را گرد آورده است. تمام این جوانان که در نیمه دوم قرن هجدهم به دنیا آمده‌اند و اغلب از خانواده‌های پولدار هستند، نوعی «گروه سنی» تشکیل می‌دهند که سه حادثه مهم بر آنان تأثیر گذاشته است: انقلاب فرانسه، و یلهلم مایستر Meister Wilhelm اثر گوته، و آموزه علم فیثته. آنان شاهد انقلاب و اغلب علاقمند به آن

بودند، اما در واقع یک انقلاب درونی آنان را برگرد ادامه دهنده راه و در عین حال منتقد کانت که فیثته باشد، گرد می‌آورد. فیثته با قرار دادن «من برین» به عنوان قدرت مطلق آفریننده، به خرد رومانتیک بُعد و قدرت خاص خود را می‌بخشد. طنز شلگلی بیان این قدرت مطلق است. اما شلینگ و فلسفه «همانستی» Identité اوست که عشق رومانتیک‌ها را به تمامیت بیان می‌کند. شلینگ با باز دادن اهمیت طبیعت به آن و رها کردن اصل دوگانگی و جدائی بین انسان و طبیعت، نوعی فلسفه صیوروت را پایه می‌گذارد که فلسفه انتقادی کانت را اعتلاء می‌بخشد و انسان را از شک فلج کننده «من» فیثته‌ای نجات می‌دهد. کشف مجدد عارفان (به ویژه بومه Bohme) تأثیر بعضی محافل پیه‌تست، توجه شلا بر ماخر به بازخوانی اسپینوزا، ترجمه آ.و. شلگل از آثار دانته و شکسپیر، نکات بارزی هستند در درون نوعی هماهنگی با اجتماع که از مسیر نوعی شبه فلسفه، شعر جهانی را بطور روزمره تجربه می‌کند. زیرا آثار خاص این رومانتیسزم اولیه، بهیچوجه قصد سرپیچی از قانون تناقضی را که بر آن حاکم است ندارد: رویاهای دانش جهانی (مسوده دایرة المعارف نوالیس) همراه است با قطعات، اندیشه‌ها و اشعار احساساتی دیگر. ستایشی که عده‌ای نثار ویلهلم مایستر گوته می‌کنند مانع انتشار رمان‌های تیک (سفرهای فرانکس اشترنبالد Franz Sternbalds Wandernung) در ۱۷۹۸، نوالیس (هاینریش فن افتردنیگن Heinrich von Ofterdingen) در ۱۸۰۱ و شلگل (لوسینده Luzinde) در ۱۷۹۹ نمی‌شود که همه رمان‌های «ضد ویلهلم مایستر» هستند. قصه‌ها، رمان‌ها، داستان‌های کوتاه و نمایشنامه‌ها نشانه همین آشفتگی گونه‌های ادبی هستند و وسیله‌ای برای درهم شکستن مرزهای تنگ هنر در زندگی و بازگشت بسوی دانش اولیه، دانش عصر طلائی که در آن انسان و طبیعت به یک زبان سخن می‌گفتند. پس بنای این رومانتیسزم اولیه بر تضاد بود، تضادی که وقتی در قرن هجدهم ریشه می‌دواند، وادارش می‌کند که همه قوانین و مقررات را دور بریزد، و نیز تناقض زائیده از اینکه در سرپیچ پایان قرن، رومانتیسزم در عین حال که هرگونه آزادی عملی برای کنکاش در بی نهایت جهان، یعنی «من برین» به او داده شده

است، از اقدام روشن و مشخص عاجز است. آ. مولر A. Muller در کتاب خودش: «Lehre vom gegensatz, 1804» نظامی از آن استنباط می‌کند که دیالتیک هگل را به خاطر می‌آورد. به نظر او اصالت این جنبش در این است که از این تضاد که می‌توانست ویرانگر باشد، نیروی آفرینندگی و نوشتن را به دست آورد و هنر را به مرحله «حکومت مطلقهٔ زیبایی‌شناسی» بالا برد.

از سال ۱۸۰۱، با مرگ نووالیس، با وظائف جدید شلینگ و شلاپرماخرو جهت‌گیری غیرمنتظرهٔ شلگل (که در سال ۱۸۰۱ به مذهب کاتولیک درآمد.)، دیگر از گروه ینا چیزی باقی نماند. جوانترهائی که شیفتهٔ این دنیای کوچک بودند: کلمنس برنتانو، آکیم فن آرنیم، در سال ۱۸۰۴ همدیگر را در هایدلبرگ ملاقات کردند. گورس Gorres، کروتزر Creutzer و آیکن دورف Eichendorff به آنها پیوستند. در آثار اغلب آنها یک موضوع اساسی شکل می‌گرفت: در آلمان که نگران هویت خود بود، مفاهیم «مردم» و «مردمی» می‌بایستی معنی پیدا کند. البته قبلاً هر در Herder این مفاهیم را پیش کشیده بود که نیروی آنها در اشتراک زبان و فرهنگ بود. پس از شکست ینا و نابودی امپراطوری در سال ۱۸۰۶ اندیشهٔ «ملت» از نوزاده شد. (گفتار به ملت آلمان، از فیشته ۱۸۰۷) کشف مجدد میراث فرهنگی آلمان از مسیر نوزائی فرم‌های مردمی Volkslied صورت می‌گرفت و نوعی تحلیل علمی زبان («آغاز فرهنگ آلمانی» برادران گرم) اگر این ادبیات مردمی همیشه تازه و اصیل نیست، جاذب‌ترین صور بلاغی و آشناترین موضوع‌ها و نیز نوعی آهنگین بودن را که الهام‌بخش موسیقیدانان رومانتیک است مدیون آن هستیم. بازگشت به سرچشمه‌ها در عین حال نوعی بیداری حس ژرمنی است (نبرد هرمان Hermanns Schlacht اثر کلایست، ۱۸۰۸) و ترغیب میراث مسیحی (که جرثومهٔ آن در رسالهٔ Glaube und Liebe اثر نووالیس، ۱۷۹۸ نهفته بود). قسمتی از آرزوها بلافاصله با جنگ آزادی‌بخش ۱۸۱۳ عملی می‌شود ولی با وجود این، رومانتیسم هایدلبرگ که فطرتاً کم دوام بود، از هم پاشیده است، برنتانو و آیشندورف به کاتولیسیسم گرویده‌اند و در همان حال، فن آرنیم به سوی محافظه‌کاری (که بر اثر تیره‌روزی‌های پروس تشدید شده) روی آورده است.

رمان تاریخی او با عنوان Gegenwart (۱۸۱۷) چشم انداز نوعی تداوم انداموار حکومت را در آلمان دوران رفورم می‌بیند. در همان زمان ف دو لاموت- فوکه F. de La Motte - Fouqué موضوع های شهسواری خود را گسترش می‌دهد و اوندین Ondine را منتشر می‌کند. (۱۸۱۲) اما بخصوص ا.ت.آ. هوفمان E. T. A. Hoffmann است که، با آمیزش تنگاتنگِ نوشته و موسیقی، آخرین درخشش را به رومانتیسیم می‌دهد. با آثار او رومانتیسیم آلمان به ابعاد وهمی (Fantastique) دست می‌یابد و با سرچشمه های خویش تجدید عهد می‌کند.

از سال ۱۸۱۳ و بازگشت سلطنت، رومانتیسیم جای خود را به آرامش طلبی عرفانی بیدرمایر Biedermeier می‌دهد. آدالبرت فن شامیشو Von Chmissو Adalbert با رمان پترشلمیل Peter Schlemihl در سال ۱۸۱۴ لحن لازم را به ادبیات این دوران می‌دهد: سرگردانی های مردی که سایه اش را فروخته است آخرین نسخه از جستجوی مطلق است که با گل آبی نووالیس شروع شده است. رومانتیسیم آلمان تا دهه ۱۸۴۰ نیز ادامه پیدا می‌کند و حتی یکی از مدعیان سلطنت، یعنی فردریک ویلهلم آینده پروس را هم طرفدار خود می‌کند. اما هرچه اصطلاح عامیانه تر و مبتذل تر می‌شود، از نفوذ آن کاسته می‌شود. تیک که آخرین باقیمانده روزگار حماسی است، از این رومانتیسیم نسل دوم به شدت انتقاد می‌کند. و حال آنکه در مونیخ، گورس، ک. برنتانو (که برای همیشه به کاتولیسیم پیوسته است) و فرانتس فن بادر Franz von Baader فیلسوف، رومانتیسیم آلمانی کهنه و دورافتاده ای را ادامه می‌دهند.

نیم قرن رومانتیسیم آلمان، با تغییر شکل های گوناگونش، در میان معاصران خود هیجان زیادی تولید کرده است. پس از آنکه از همان آغاز، یکی از این معاصران مسخره اش کرده (فوس Voss)، دیگری با سوءظن نگاهش کرده (گوته) و آخرین نمایندگان (تیک و آشیندورف) به انکارش برخاسته اند، سرانجام در عرفان مه آلودی غرق شده است. نسل آینده نیز چندان برخورد ملایمی با آن نداشته اند. هاینریش هاینه H. Heine در کتاب مکتب رومانتیک (۱۸۳۳) تمایلات «عوامانه، ژرمنی، مسیحی، رومانتیک» را به باد استهزاء می‌گیرد.

رومانتیسیم آلمانی که گاه در نقطه مقابل کلاسیسیسم قرار دارد و گاه نیز برای مخالفت با فلاسفه روشنگری در کنار آن قرار می‌گیرد، سرانجام در پایان قرن است که نقد دقیقی عاری از هیجان‌ات عاطفی، از آن آغاز می‌شود و رومانتیسیم آلمان به عنوان پدیده‌ای از پدیده‌های اساسی فرهنگ اروپائی تلقی می‌شود.

در روسیه

در روسیه نخستین بار شاعری بنام ژوکووسکی Joukovski (۱۷۸۶ - ۱۸۵۲) به تقلید از «گری» و «اوسیان» آثاری بوجود آورد. اما اولین شاعر معروف رومانتیک روسی الکساندر پوشکین A. Pouchkine (۱۷۹۹ - ۱۸۳۷) بود. پوشکین که دارای استعداد فوق‌العاده و روح پرهیجانی بود در آغاز کار چنان اشعار تهورآمیزی گفت که باعث تبعد او به قفقاز و کریمه گردید. او درسی و هشت سالگی در دولتی کشته شد. پوشکین نخست مانند ولتر آثاری «حماسی - هجائی» نوشت، از قبیل «روسلان و لودمیلا» (۱۸۲۰) سپس با شکسپیر و بایرون آشنا شد و از این دو شاعر انگلیسی الهام گرفت. همچنین سرزمینهای قفقاز و کریمه آثاری از قبیل «زندانی قفقاز» و «فواره باغچه‌سرای» را با الهام کردند.

آثار بالا سرشار از زیبایی و لطف شاعرانه است. در شاهکار او «اوژن انیگن Eugene Onéguine» (۱۸۳۰) که شعر جدیدی در هفت هزار بیت است و پوشکین ده سال برای آن کار کرده و همه تجربیات و هنر خود را در آن بکار برده است، تأثیر «دون ژوان» بایرون کاملاً آشکار است:

بطور کلی پوشکین را که بانی شعر جدید روسیه است باید یکی از بزرگترین شاعران رومانتیک جهان شمرد. مخصوصاً قدرت تخیل، زیبایی مناظر و آهنگ شعر در آثار او بی نظیر است.

دومین شاعر رومانتیک روسی که باید در اینجا از او نام برد لومانف Lermontov (۱۸۱۴ - ۱۸۴۱) است. این شاعر چون در بیست و هفت سالگی در دولتی کشته شد دوره زندگی او کوتاه‌تر از آن بود که بتواند آثارش سبک معین

و مشخصی پیدا کند. اما اشعار و نوشته‌هایی که از او مانده است نشان می‌دهد که این شاعر روسی نیز تحت تأثیر بایرون و آلفره دو وینیسی بوده است، مخصوصاً در «شیطان» (۱۸۳۸) تأثیر «الوا» Aloa اثر وینیسی کاملاً آشکار است. همچنین در اثر منثور او «قهرمان عصر ما» سودای عمیقی دیده می‌شود.

میتسکیویچ و رومانتیسیم لهستان

در آغاز قرن نوزدهم، در زیر نفوذ رومانتیسیم غرب قابلیت ذوق لهستانی برای پذیرفتن شعر حماسی، میهنی و هیجان‌آلود آشکار گردید و آثاری به تقلید از آثار کوتاه و شیلر و بایرون در ادبیات لهستان بوجود آمد.

اما شعر واقعی رومانتیک لهستان شعر دوره مهاجرت است. درد و اندوه حاصل از تقسیم میهن و قرار گرفتن آن زیر فرمان سه کشور خارجی و از طرف دیگر ظهور افکار آزادی‌خواهانه و آرزوی شورش و عصیان به شعر این دوره روح و ارزش فوق‌العاده‌ای بخشید. شعر در پرورش روح ملی تأثیر مهمی کرد، برای ملت ستم‌دیده بصورت وجدان بیداری درآمد و لحن آسمانی و الهام‌بخشی بخود گرفت و بیان‌کننده آرزو و عشق و ایمان و امید ملت گردید.

در این دوره ستوان آدام میتسکیویچ Adam Mickiewicz (۱۷۹۷-۱۸۵۵) که بمناسب داشتن افکار ملی‌گرفتار و به سبیری تبعید شد، و بعدها در آلمان و ایتالیا و فرانسه اقامت گزید، از سال ۱۸۲۲ تا ۱۸۳۴ قویترین و مؤثرترین اشعار رومانتیک لهستان را بوجود آورد و مورد احترام و پرستش جوانان قرار گرفت. اثر بزرگ او که «نیاکان» نام دارد ونیمی به سبک «ورتر» گوته است و ونیمی جنبه فانتزی دارد از افسانه‌های قدیم لهستان الهام گرفته است و در ردیف آثار مهم رومانتیک اروپا شمرده می‌شود. وی اشعار دیگری نیز به سبک پوشکین و بایرون دارد. اما آثار میتسکیویچ را به‌چوچه نمی‌توان تقلیدی از دیگران شمرد و در تمام این آثار تازگی و ابتکار بخصوص بچشم می‌خورد.

«میتسکیویچ یکی از ستاینندگان غم و اندوه در قرن نوزدهم است. وی از شمار این سراینندگان تنها کسی بود که هرگز در مفهوم عمیق زندگی و عمل تردید

نکرد. اندوه‌بارترین اثرش از جوشش و کوشش و کشش زندگی سخن می‌راند. میتسکیویچ و صاف آرزوها و حرمانها و امیدها و ناکامیهای زمان خود و ملت خود بود. هنرمندی بود که هماهنگ قرن خود نشیب و فراز بسیار دید و همواره تلاش خود را از سرگرفت و هیچگاه از پای ننشست. پوشکین درباره او می‌گفت: از زمانهای آینده سخن می‌راند، زمانی که ملت‌ها کین و پرخاش را فراموش کنند و یکدل و یک جان بصورت خانواده‌ای بزرگ در آیند. میتسکیویچ مبشر انسانیت و عدالت و حقیقت و نوید آینده بود. «

رومانتیسیم اسپانیائی

به عقیده آلین پیرس Allison Peers اسپانیا سرزمین برگزیده نوعی رومانتیسیم پنهانی است که از مشخصات آن، جوشش احساسات، آمیختگی انواع ادبی و بی‌نظمی در سبک نگارش است. این نوع رومانتیسیم در طول قرون، از قرون وسطی تا روزگار ما ادامه داشته است. اما توجه به این جنبه مطلقاً صوری و بیرونی آثار سبب می‌شود که از شرائط اقتصادی، اجتماعی و تاریخی غافل بمانیم و فقط شباهت‌های ظاهری را در نظر بگیریم. رومانتیسیم اسپانیائی در واقع مرحله خاصی از یک حرکت اندیشه‌هاست که تمایلات آنها در نیمه اول قرن نوزدهم، افکار نویسندگان و هنرمندان را تحت تأثیر قرار داده و رهبری‌شان کرده است که اخلاقیات تازه‌ای را (که در آن انقلاب فرانسه و پی‌آمدهای آن نقش تعیین‌کننده دارد) با وسائل تازه دنبال کند؛ در اسپانیا، جنگ استقلال برای نجات از یوغ فرانسه (۱۸۰۸ - ۱۸۳۴) که با یک فاصله کوتاه دموکراتیک قطع شده است (۱۸۲۰ - ۱۸۲۳)، آکنده از عواملی است که تحول اندیشه‌ها را در اسپانیا عقب انداخته است. گذشته از آن، بار سنگین سنت ملی در قرن هجدهم از انتشار دائرةالمعارف و افکار عصر روشنگری جلوگیری کرده است. با اینهمه در حوالی سال ۱۷۹۰ آثاری از کینتانا Quintana، خوولانوس Jovellanos و کادالسو Cadalso منتشر می‌شود که آکنده از شور میهن‌پرستی، هیجان‌های دل و ابراز احساسات نسبت به طبیعت است و نیز دعوت به مبارزه برای حقوق بشر و

خودآگاهی نسبت به آزادی در همهٔ زمینه‌ها.

در غیاب روشنفکران دیگری که یا تبعید شده و یا مجبور به اقامت دور از مادرید بودند، استاد اندیشهٔ «فرزندان قرن» از ۱۸۲۱ تا ۱۸۲۷، آلبرتولیسنا Alberto Lista بود که ضمن تدریس در کالج «سان ماتئو» و آکادمیا دل میرتو Academia del Mirto افکاری را به شاگردان و مریدانش تلقین می‌کرد که زائیدهٔ ستایش او نسبت به بوالو، هوراس و نویسندگان اسپانیایی قرن شانزدهم و ملندس والدس Melendez Valdes بود. «منطق شعر» او که می‌بایستی برطبق آن «حقیقت آرمانی» را با هدف اخلاقی پیدا کرد و از نو یک جهان مصنوعی از «اشیاء زیبا و باشکوه» ساخت، این هنرمندان جوان را وادار می‌کند که برتری هنر را بر خودجوشی تأیید کنند. بدینسان نویسندگانی که بین سال‌های ۱۸۲۵ و ۱۸۳۴ شهرت پیدا می‌کنند (اسپرونسدا Espronceda، و دلاوگا V. de La Vega، E. de Ochoa، خ. ب. آلونسو J. B. Alonso، رومرولارونیاگا Romero Larrañaga، پ. دِ لا اسکوسورا P. de la Escosura) نوعی از زبان شعری را به کار می‌برند که در آن فن بلاغت و شکل در غزل‌ها و رومانس‌ها، و اشعار یا مقالات حماسی و نوعی نئوکلاسیسیسم دیررس بر ابراز احساسات غلبه داشت.

پراکندگی مراکز روشنفکری (مادرید، بارسلونا، سالامانکا، سویلیا، کادیز) باعث شده بود که مشاجرهٔ قلمی معروف به «نبرد کالدرونی» در سال‌های ۱۹-۱۸۱۸ (که در آن بول فن فابر Bohl von Faber سفیر آلمان پیشنهاد می‌کرد که ادبیات اسپانیا به کالدرون بازگردد و خ. مورا J. J. Mora در مخالفت با او مقاله می‌نوشت) چندان طنین مملکتی نداشت و بیشتر جنبهٔ محلی پیدا می‌کرد. در سال ۱۸۲۸ لیستا Lista در خطابهٔ ورود به آکادمی (که تا سال ۱۹۵۱ چاپ نشده باقی مانده بود) دربارهٔ انحطاط ادبیات در قرون هفدهم و هجدهم اصرار ورزید و وحشیگری قرون وسطی را افشاء کرد، در مورد تأثیر عصر طلایی و دوران الیزابت اظهار عقیده‌ای نکرد، فقط پذیرفت که وحدت سود می‌توانست جایگزین «سه وحدت» شود و از بازگشت به سنت ملی دفاع کرد. با گرفتن اصطلاح «اسپانیای رومانتیک» از برادران شلگل کراهت خود را از

لیبرالیسم دموکراتیک و انقلابی در همه قلمروها ابراز داشت. ملایمتر از آن گفتار نوشته اوگوستین دوران A. Duran بود که همان سال منتشر شد و بنابر محتوای آن، قرن شانزدهم، عصر طلائی اسپانیا باقی ماند: اصحاب دائرةالمعارف و انقلاب فرانسه یک سنت فرهنگی ملی را ویران کردند که بهتر است بازسازی شود. خلاصه، فردای انتشار مقدمه گرامول (۱۸۲۷) و همان شب نمایش ارنانی هوگو مردم اسپانیا هنوز طرفدار رومانتیسم محافظه کار بوده‌اند که در سال‌های ۱۸۲۱ و ۱۸۲۲ جامعه ادبی پاریس مدافع آن بود، یعنی خدا، میهن و بانوان. در سال ۱۸۳۰ تا ۱۸۳۵ تحت تأثیر س. لوپس S. Lopez نوشتن رمان تاریخی به شیوه والتراسکات در اسپانیا رواج یافت. اما نویسندگان اغلب آثارشان صورت تکراری به خود می‌گرفت.

به غلط گفته‌اند که مهاجران و تبعیدیانی که در سال‌های ۱۸۲۷ تا ۱۸۳۲ به اسپانیا بازگشتند، رومانتیسم را به اسپانیا آوردند. این اشتباه محض است. از ۱۸۲۷ تا ۱۸۳۲ اسپرنسدا، هانریاد ولتر و اورشلیم آزاد شده «ناسو» را می‌خواند، پس از آن است که با اوسیان آشنا می‌شود. حماسه خود را که پلایو Pelayo نام دارد ادامه می‌دهد و یک تراژدی نشوکلاسیک می‌نویسد. مارتینس دلاروسا Martinez de la Rosa در سال ۱۸۲۷ در پاریس یک فن شعر با الهام از هوراس و بوالوچاپ می‌کند. سپس در بازگشتش به اسپانیا در آوریل ۱۸۳۴ نمایشنامه توطئه در ونیز را به صحنه می‌آورد که حد فاصلی است بین تراژدی و درام. در واقع اسپانیائی‌های مهاجر و اسپانیائی‌هایی که در میهن‌شان مانده بودند با رد تدریجی و حساب شده نشوکلاسیسیسم و سکوت بدبینانه در قبال رومانتیسم فرانسوی (که آن را وسیله فساد در مسیر دفاع از سنت می‌دانستند)، در کار دفاع از این سنت متفق‌الرأی بودند.

در اواخر سال ۱۸۳۴ درام ماسیاس Macias اثر لارا Larra به صحنه می‌آید که همه هم خود را صرف جاذبه داستان - و نه زیبایی صحنه - می‌کند: شور و هیجان قهرمان در اینجا مطلق است فراتر از قوانین و قراردادهای عسبان ماسیاس برای نخستین بار فرمانروائی والدین، امتیازات اشراف، حقارت زن،

برتری اصیلزادگان را به زیر سؤال می‌برد. در مارس ۱۸۳۶، ال ترووادور El Trovador اثر گارسیا گوتی‌یرس Garcia Gutierrez به صحنه می‌آید: مانریک Manrique قهرمان این نمایش یک قهرمان واقعی رومانیک است که برضد همه بی‌عدالتی‌ها عصیان کرده است.

در سال‌های ۱۸۳۵ و ۱۸۳۶ مجله‌ال آرتیستا El Artista به تشویق و تقویت رومانتیسیم تاریخی و ملی می‌پردازد که کمی کهنه جلوه می‌کند. در این میان اسپرنسدا که با نئوکلاسیسیسم و نوعی شعر تروبادور بریده است در اثر تازه‌اش ترانه‌ها Canciones به سوی رومانتیسیم اجتماعی برمی‌گردد. خود کشی لارا در سال ۱۸۳۷ اسپرنسدا را به صورت یگانه نماینده این شیوه نودرآورد. پس از تعطیل «ال آرتیستا» نیز چند مجله دیگر به وجود آمدند. خوسه سورلیا نیز از رومانتیسیم تاریخی در برابر افراط کاری‌های رومانتیسیم اجتماعی میراث فرانسوی دفاع کرد. مسونرورومانوس Mesonero Romanos بطور پراکنده در نشریه Semanario Pintoresco Espanol، هوگو، ژرژ ساند، اوژن سو، بالزاک، سولیه Soulie و بایرون را محکوم کرد و ادبیات را روحانیت اخلاق و فضیلت نامید. از آن پس رومانتیسیم اسپانیا دچار نوعی بی‌مایگی و لافزنی و سازشکاری می‌شود: سورلیا به خود عنوان شاعر اسپانیای مسیحی با گذشته درخشان و فضائل اجدادی را می‌دهد. مرگ اسپرنسدا در سال ۱۸۴۲ پایان رومانتیسیمی است که روبه آینده داشت. همانسان که شعر هوگو در فرانسه بود.

رومانتیسیم در امریکای لاتین

این جریان ادبی که در امریکای لاتین از ۱۸۳۰ تا ۱۸۸۰ ادامه یافت، از نظر شکل و محتوا تقریباً معادل همنام اروپائیش است و در اغلب موارد از آن سرمشق گرفته است. با وجود این از روحیه‌ای که به جمهوری‌های جوان تازه استقلال یافته جان می‌بخشد جدا نیست و اصالت خود را از اراده نویسنده‌گانی می‌گیرد که ادبیات واقعاً مستقلاً را از قاره خودشان به ارث برده‌اند. به

این ترتیب، این ادبیات نه تنها عکس‌العملی است در برابر نئوکلاسیسیسم، بلکه مقابله با استعمار نیز شمرده می‌شود. این علاقه به قطع رابطه گاهی با چنان شدتی همراه است که می‌توان آن را در موضوع‌های انتخاب شده و نوع بهره‌گیری از سبک و لحن هم دید و بدینسان رومان‌تیسیم امریکای لاتین با نقدهائی روبرو می‌شود که اغلب باب طبع مفسران اسپانیائی خودش است.

موضوع اساسی این رومان‌تیسیم عبارت است از زبان و فرهنگ سرخ‌پوستی، وصف طبیعت امریکایی در جنبه‌های مختلفش (پامپا، رودخانه‌ها، جنگل‌آمازونی، کوهستان‌ها) که به احساس تازه‌ای درباره‌ی مدل‌های اروپائیش منتهی می‌شود، یعنی مطالعه‌ی تأثیر آب و خاک در انسان و مطالعه‌ی عادات و اخلاق.

ظهور جریان ادبی تازه را با بازگشت *E. Echeverria* اچوریا به بوئنوس آیرس آرژانتین همزمان می‌دانند. او مدتی در فرانسه اقامت کرده و مرید شاتوریان، لامارتین و هوگوشده بود. او اولین شعرهایش را چاپ کرد. سپس در سال ۱۸۳۷ مجموعه‌ی قوافی *Rimas* را. سال بعد در بوئنوس آیرس انجمن مایو *Mayo* تشکیل شد که روشنفکران مخالف دیکتاتوری روساس را دور خود جمع کرد. چیزی نگذشت که اینان مجبور به مهاجرت شدند و این سفرها باعث شد که آنان رومان‌تیسیم را همراه خودشان به کشورهای دیگر امریکای جنوبی مخصوصاً به اوروگوئه، بولیوی و شیلی ببرند. پیشاهنگ آنها همان اچوریا بود که آثارش آرتانتینی دیگری بنام *خوسه مارمول Jose Marmol* همچون طنین صدای او شمرده می‌شد. مارمول به‌عنوان شاعر بزرگ در تبعید شناخته شد. در اوروگوئه امید تبعیدیان در اشعار *آدولفو بررو Adolfo Berro* (۱۸۱۹ — ۱۸۴۱) منعکس می‌شد که مرگ زودرسش امکان نداد همه‌ی وعده‌هائی را که در مجموعه‌ی *Yandabuyu y Liropeya* داده بود عملی سازد. شاعر دیگر این گروه *مارگارینوس سروانتس Margarinos Cervantes* است که نفوذ خودش بی‌تردید بیشتر از اثرش بود. در شیلی، *ب. لیلیو B. lillo*، *گ. بلست G. Blest* و *گ. ماتا G. Matta* که هم فیلسوف و هم احساساتی بود، نمایندگان اساسی این جریان شمرده می‌شدند.

با «نسل ۴۸» که در میان آنها می‌توان از مانوئل ن. کورپانچو Manuel N. Corpancho، کلمنته آلتائوس Clemente Althaus، مانوئل آ. گارسیا نویسندهٔ رمان هیس رکوردوس Mis Recuerdos، کارلوس آ. سالآوری Carlos A. Salaverry نام برد، رومانتیسمی که وارد پرو می‌شود بیشتر تحت تأثیر رومانتیسم اسپانیا است تا رومانتیسم فرانسوی. ریکاردو خ. بوستامنته Ricardo J. Bustamente بولیویائی و خ. سالومبیده J. Zalumbide اکواتوری، یگانه شاعرانی از کشورهای خودشان در این دوره هستند که ارزشی دارند. در ونزوئلا بجز خوسه آ. مائتین Jose A. Maitin سرایندهٔ سرود عزا (Canto - Funebre) نام شناخته دیگری نیست. در عوض، کلمبیا از نظر داشتن شاعران با استعداد، بسیار غنی است. اغلب این شاعران برگرد دو مجلهٔ ال اوآسیس El Oasis و ال موسائیکو El Mosaico گرد آمده‌اند (از آن جمله اند خ. اورتیس J. J. Ortiz، خولیو آربولدا Julio Arboleda، خ. ا. کارو J. E. Caro و رافائل پومبو). همان غنا را در کوبا نیز می‌بینیم که به سرعت از مکاتب مختلف اروپائی تأثیر می‌پذیرد. پیشاهنگ جریان، خ. خ. میلانس J. J. Milanes است به اتفاق گ. دلاکنسپسیون والدس G. Dela Concepcion Valdes (شاعر رنگین‌پوست با سرنوشت غم‌انگیز)، ر. ولس د هررا R. Velez de Herrera، رافائل م. دمندیوه Rafael de Mendive، خواکین ل. لوآسس Joaquin L. Luaces، خ. س. سنشا J. C. Zenea و لوئیس پریس دو سامبرانا Luisa Pezez de Zambrana شاعره.

در مکزیک، هر چند پایندی زیاد به کلاسیسیسم مانع رشد رومانتیسم بود، با اینهمه چند شاعر و نویسندهٔ نامدار مایهٔ شکفتگی آن شدند. از آن جمله اند: ایگناسیور ودریگس گالوان Ignacio Rodriguez Galvan شاعر نوامید، مانوئل آکونیا Manuel Acuna که در بیست و چهار سالگی بر اثر نا کامی در عشق خود کشتی کرد. و مانوئل م. فلورس Manuel M. Flores با اشعار هوس آلود و درخشان.

رمان امریکای لاتین همراه با رومانتیسم به رشد واقعی خود دست می‌یابد و همانند شعر، می‌کوشد با طرح واقعیت‌های تازه کسب استقلال کند.

چهار جریان مختلف را می‌توان در رمان این دوره مشخص ساخت: رمان عادات و اخلاق (Costumbrismo)، رمان تاریخی (مهمترین نوع)، رمان احساساتی و رمان سیاسی و اجتماعی. و اغلب رمان‌هایی از ترکیب این چهار نوع به وجود می‌آید. و نیز باید در ادبیات تخیلی این دوران امریکای لاتین از ظهور دو جریان «سرخ‌پوستگری» و «بومیگری» نیز غافل نماند.

وجه مشترک رمان نویسان آرژانتین مخالفت آنها با جباریت روساس است. مشهورترین نام در میان آنان آمالیا دِخ. مارمول Amalia de J. Marmol است که راهگشای رمان تاریخی با موضوع معاصر است. همچنین رمان «گاوپاز» اثر اچوریا راه را برای ناتورالیسم پایان قرن گشود. در شیلی، در کنار آلبرتو است گانا می‌توان از خوسه و لاستاریا Jose V. Lastarria نام برد. اوروگوئه و بولیوی هیچکدام رمان‌نویسی که شایسته یادآوری باشند نداشتند، اما در بولیوی چندین نویسنده داستان کوتاه پیدا شده‌اند که برجسته‌ترین آنها خولیوسزار والدس Julio Cesar Valdes و آدلا سامودیو Adela Zamudio هستند. در اکواتور رمان کوماندا Cumanda اسباب شهرت خوان ای. مرا Juan I. Mera را فراهم می‌آورد. در همان حال در پرو ریکاردو پالما Ricardo Palma با نوشتن رمان‌های سنتی پرونی می‌درخشد. در کلمبیا در میان نویسندگان متعدد رمان‌های عادات و اخلاق، نام خورخه ایساکس Jorge Isacs نویسنده رمان‌ها با شهرت فراوان یافته است زیرا این رمان بی‌شک بهترین رمان دوران رومانتیک در امریکای لاتین است. در ونزوئلا ادواردو بلانکو Eduardo Blanco رمان پاورقی را رواج می‌دهد و آریستیدس روخاس Aristides Rojas به نوع رمان سنتی روی آورده است.

رمان این دوره در مکزیک رشد قابل ملاحظه‌ای کرده است، بخصوص رمان تاریخی که به تاریخ گذشته بلافصل پرداخته است و این امتیاز خاص ادبیات ملی است با نویسندگانی نظیر خوان آنتونیو ماتوس Juan Antonio Mateos و ویسنته ریو پالاسیو Vicente Riva Palacio. رمان عادات و اخلاق، پس از مانوئل پاینو Manuel Payno نوعی حالت اخلاقی و احساساتی به خود می‌گیرد و نمایندگان آن عبارتند از ف. اوروسکو F. Orozco Berra، ف. دیاس

کسوار و بیاس F. Diaz Covarrubias، فلورنسیوم. دل کاستیلیو Florenciom. del Castillo. در این میان باید به نویسندگان پورتوریکوئی مانند تیپیا ای ریورا Tipia y Rivera و اوخنیوم. د هوستوس Eugenio m. de Hostos، و نیز از دومینیکن به مانوئل دِ خ. گالوان Manuel de J. Galvan نویسنده اثر معروفی با عنوان انریکیلیو Enriquillo و از کوبا به سوآرس رومرو Suarez Romero و سیریلو ویلاورده Cirilo Vilaverde اشاره کرد.

در کشورهای دیگر

در سال ۱۸۰۲ استفنس Steffens طبیعی دان و فیلسوفی که از آلمان وارد کپنهاک شده بود، برای رواج دادن اصول مکتب رومانتیک آلمان در دانمارک تبلیغ می‌کرد. در آن اثناء اوهلنشلاگر Oehlenschlaeger (۱۷۷۹-۱۸۵۰) شاعر و نویسنده دانمارکی ملاقات معروف شانزده ساعته‌ای با او کرد که آن ملاقات را باید سرآغازی برای مکتب رومانتیک دانمارک شمرد. در همان سال «اوهلنشلاگر» کتابی بنام «شاخهای طلائی» نوشت و در آن مردم دانمارک را از اینکه به افسانه‌های ملی خویش بی‌اعتنا هستند سرزنش کرد. بعد به آلمان و سوئیس رفت و مدتی با مادام دواستال معاشرت کرد و اشعار و نمایشنامه‌های حماسی و غنائی متعددی با استفاده از ادبیات مسیحی قرون وسطی نوشت که استعداد شاعرانه زیادی در آنها محسوس است.

شاعران دیگر دانمارکی که بعد از اوهلنشلاگر آمدند از او پیروی کردند. ادبیات رومانتیک دانمارک بیشتر از اینکه جنبه «شخصی» داشته باشد، افسانه‌ای و استعاری بود، و پایان این دوره در ادبیات دانمارک درست در نیمه قرن بود.

رومانتیسیم سوئد نیز تحت تأثیر اوهلنشلاگر و رومانتیسیم آلمان بطور ناگهانی در سال ۱۸۱۰ آغاز شد. آغاز رومانتیسیم سوئد بصورت تشکیل دو دسته در آن کشور بود که رقیب همدیگر بودند. اولی دسته فسفریت‌ها بود که از شلگل و نوالیس تقلید می‌کردند و این اسم به سبب مجله آنها که Fosforos نام داشت

به آنها داده شده بود. و دومی گوتیک‌ها که از اساطیر اسکاندیناو و از شعر قدیم «اسکالدها» الهام می‌گرفتند.

بزرگترین شاعر رومان‌تیک سوئدی نگنر Tegnér (۱۷۸۲ - ۱۸۴۶) بود که نخست معلم بود و بعد کشیش شد و زندگی خصوصی بسیار آزاد و عاشقانه‌ای داشت.

او به «گوتیک»‌ها تمایل داشت، اما از حدت و هیجان شدید آنها گریزان بود. با «فسفریست»‌ها مخالفت می‌کرد، زیرا رومان‌تیسیم آشفته و احساساتی آنها را که جنبهٔ مرضی گرفته بود و مخصوصاً تقلیدی را که آنان از ادبیات آلمان می‌کردند نمی‌پسندید «نگنر» بیشتر پیرو گوته و بایرون و اوهلنشلگر است. اشعارش قوی و آهنگدار و دامنهٔ تخیلاتش وسیع است.

در مجارستان، دورهٔ رومان‌تیک با آثار کیشفالودی Kisfaludy (۱۷۷۲ - ۱۸۴۴) شروع شد. این شاعر و نویسنده که سابقاً افسر بود و بدست فرانسویان گرفتار و زندانی شده بود، گذشته از اشعار رومان‌تیک، با نوشتن «قصه‌های قدیم هنگری» مانند والتر اسکات، بعنوان نویسندهٔ ملی کشور خویش معروف شد.

اما بزرگترین شاعر رومان‌تیک مجار شاندر پتوفی Sandor Petofi (۱۸۲۲ - ۱۸۹۴) است که نخست هنرپیشه بود و آخر در راه نجات میهنش با روسها و اطریشیها جنگید و پیروزمندانه کشته شد. پتوفی فطرتاً شاعر است و اشعاری گرم و نافذ دارد. موضوع اشعار ملی خود را از ترانه‌های قدیم ملی گرفته و به آنها لحن «شخصی» صمیمانه‌ای داده است. در عین حال از هاینه و هوگو نیز الهام گرفته است.

در ایتالیا، از سال ۱۸۱۶ تا ۱۸۲۰ دسته‌ای بنام «دستهٔ رومان‌تیک میلان» تشکیل یافت، اما هیچ شاعر قوی و ارزشمندی در میان گردانندگان این دسته پیدا نشد. یگانه نویسندهٔ رومان‌تیک ایتالیا که آثار ارزشمندی از خود باقی گذاشته و در شمار نویسندگان معروف جهان ذرآمده است الساندر ومانتسونی Alessandro Manzoni (۱۷۸۵ - ۱۸۷۳) است. مانتسونی دارای احساساتی

رومانتیسزم / ۲۱۳

عالی، رقیق و انسانی است. قصیده‌ای که او به مناسبت مرگ ناپلئون گفت قویترین شعری بود که بمناسبت این حادثه گفته شده بود، در ظرف مدت کمی بیست و هفت بار بزبانهای مختلف ترجمه شد و ترجمه آلمانی آن بدست گوته انجام گرفت.

قسمت‌هایی از چند اثر مهم
که پیشوایان رومانتیسم دربارهٔ مکتب خودشان نوشته‌اند

۱

مقدمهٔ «کرامول» Préface de Cromwell

به قلم ویکتور هوگو Victor Hugo

ویکتور هوگو مقدمه‌ای بر درام «کرامول» نوشته است که خود کتاب کوچکی است و اهمیت آن خیلی بیشتر از اصل درام «کرامول» است. این مقدمه را باید مرمانامهٔ مکتب رومانتیک شمرد و با همین مقدمه است که رومانتیسم به عنوان مکتب مستقلی آغاز می‌شود و همین مقدمه باعث شده است که «هوگو» را پیشوای رومانتیسم بشمارند. اکنون در اینجا قسمتی از این مقدمه را نقل می‌کنیم.

دوران سه‌گانهٔ تاریخ بشری

در روی زمین، پیوسته یک نوع تمدن و یا ساده‌تر بگوئیم یک جامعه وجود نداشته است. بشریت مانند هر یک از ماها، بزرگ شده، ترقی کرده و رشد نموده است. زمانی طفل بود، دوره‌ای به سن و سال مردی رسید و اکنون شاهد پیری پر عظمت او هستیم. پیش از عهدی که جامعهٔ امروزی آنرا «عهد قدیم» می‌نامد، دوره‌ای هم وجود داشته قدیمی‌ها آنرا «قرن افسانه» نامیده‌اند و حال آنکه اگر «عصر اولیه» نامیده می‌شد، درست‌تر بود، و این سه دورهٔ متوالی است که تمدن، از آغاز تا کنون بخود دیده است. پس چون شعر پیوسته در اجتماع بوجود می‌آید، ما نیز با توجه به وضع اجتماعی تشخیص می‌دهیم که شعر، در هر یک از سه عصر—عصر اولیه، قدیم و جدید— چه مشخصاتی می‌تواند داشته باشد...

زمان‌های اولیه

در زمان‌های اولیه، وقتی که انسان در جهانی که تازه ایجاد شده است چشم می‌گشاید، شعر نیز همراه او بیدار می‌شود. در حضور غرائبی که خیره‌اش می‌کنند و سرمستش می‌کنند، نخستین سخنی که بر زبان می‌راند، سرودی است. و نیز چنان به خداوند نزدیک است که همه تأملات او شور و جذبه است و همه رویاهای او کشف و شهود. او راز دل می‌گوید، به سهولت نفس کشیدن آواز می‌خواند. چنگ او فقط سه‌تار دارد: خدا، روح، آفرینش. اما همین راز سه‌گانه همه چیز را در برمی‌گیرد، اما این اندیشه سه‌گانه همه چیز را مفهوم می‌سازد. زمین هنوز تقریباً بایر است. خانواده‌ها هستند نه ملت‌ها، پدران نه شاهان. هر نژادی به راحتی زندگی می‌کند. نه تملکی نه قانونی، نه تجاوزی و نه جنگی. همه چیز مال هر کسی و مال همه کس است. جامعه نوعی زندگی جمعی است، هیچ چیزی در آن مزاحم انسان نیست، آن زندگی شبانی و بدوی را دارد که همه تمدن‌ها با آن آغاز می‌شوند و سخت مساعد تأملات تنها و خیالبافی‌های دلبخواه است. خود را آزاد می‌گذارد که هر کاری دلش خواست بکند. اندیشه او نظیر زندگی‌ش شبیه ابری است که بر حسب بادی که تکانش می‌دهد تغییر شکل و تغییر مسیر می‌دهد. چنین است انسان نخستین و چنین است شاعر نخستین. جوان است و شاعرمنش. دعا همه مذهب اوست و ترانه همه شعر او. این شعر، این ترانه زمان‌های اولین، سیفر پیدایش است.

زمان‌های باستان

با این همه به تدریج این بلوغ جهان به پیش می‌رود. همه دواثر بزرگتر می‌شوند. خانواده قبیله می‌شود و قبیله ملت. هریک از این گروه‌های بشری بر گرد مرکز مشترکی قرار می‌گیرند و بدینسان قلمروها به وجود می‌آید. غریزه اجتماعی جایگزین غریزه بدوی می‌شود. اردوگاه جای خود را به شهر می‌دهد چادر به قصر و صندوق عهد به معبد. رؤسای این دولت‌های نوظهور باز هم شبانانند، اما شبانان مردم. چو بدستی شبانی آنها شکل عصای سلطنتی دارد. همه چیز متوقف و تثبیت می‌شود، مذهب شکل می‌گیرد، آئین‌ها دعاهاشان را تنظیم می‌کنند. اصول ادیان آئین‌ها را رهبری می‌کنند. بدینسان کاهن و پادشاه در پدروی مردم شریک می‌شوند و به دنبال

جامعه پدرسالار جامعه با حکومت روحانی برقرار می‌شود.

با اینهمه، ملت‌ها به تدریج بر روی زمین فشرده‌تر می‌شوند. مزاحم هم می‌شوند و به قلمرو هم تجاوز می‌کنند. استیلاها و جنگ‌ها به میان می‌آید. جماعتی بر سر جماعت دیگر می‌ریزد. مهاجرت مردم و سفرها پیش می‌آید. شعر، این حوادث بزرگ را منعکس می‌کند. از عقاید به حقایق می‌پردازد. نغمه دوران‌ها و ملت‌ها و حکومت‌ها را می‌سراید. حماسی می‌شود و هومر را به دنیا می‌آورد.

هومر در واقع جامعه عهد باستان را در اختیار دارد. در این جامعه همه چیز ساده است، همه چیز حماسی است. شعر مذهب است و مذهب قانون است. به دنبال بکارت عصر اولیه، غفت عصر دوم آمده است، نوعی حالت جدی رسمی همه جا حاکم است، چه در آداب و عادات خانواده و چه در آداب و عادات عامه مردم. ملت‌ها از زندگی سرگردان، تنها احترام به بیگانه و مسافر را حفظ کرده‌اند. خانواده میهنی دارد، همه چیز به آن وابسته است. نوعی کیش کانون خانواده و کیش مقابر وجود دارد.

تکرار کنیم که بیان چنین تمدنی تنها با حماسه امکان دارد. حماسه در این میان اشکال مختلفی پیدا می‌کند، اما هرگز خصیصه اصلی خود را از دست نمی‌دهد. پنداروس Pindaros بیشتر... حماسی است تا غنائی. اگر وقایع نگاران، معاصران ضروری این دومین دوران جهان، به گردآوری گزارش‌ها می‌پردازند و حساب سال و ماه را نگاه می‌دارند، اشتباه می‌کنند، وقایع نگاری نمی‌تواند شعر را از میدان بیرون کند. تاریخ خود حماسه‌ای است. هرود^۱ Herode نوعی هومر است.

اما به ویژه در تراژدی قدیم است که حماسه از هر سو سر بر می‌کشد، بی آنکه چیزی از ابعاد عظیم و خارج از اندازه‌اش را از دست بدهد بر صحنه‌های یونانی ظاهر می‌شود. شخصیت‌های آن هنوز قهرمانان، نیمه‌خدایان و خدایان هستند؛ ابزار کارش رویاها، پیشگویی‌ها، و تقدیرها، و تابلوهایش، لشکریان، به خاک سپاری‌ها و نبردها. آنچه را که شاعران دوره گرد می‌خواندند، بازیگران بر زبان می‌آوردند. فقط همین.

بهتر از این هم هست. وقتی که همه حادثه، همه نمایش شعر حماسی روی صحنه می‌گذرد، باقیمانده را گروه هماوازان به عهده می‌گیرد. گروه هماوازان تراژدی را

۱. مسلماً منظور ویکتور هوگو، هرودوت Herodote مورخ نامی یونانی است.

تفسیر می‌کند، قهرمان را تشویق می‌کند، شرح می‌دهد، می‌خواهد که روزی باید و یا پایان گیرد، شادی می‌کند یا می‌نالد، گاهی منظره را تحلیل می‌کند، و مفهوم اخلاقی موضوع را شرح می‌دهد و به مردمی که به او گوش می‌دهند خوشامد می‌گوید...

... آخرین نکته‌ای که درباره‌ی خصوصیت حماسی این روزگار باید گفت این است که تراژدی با موضوع هائی که دارد و نیز با قالب هائی که به خود می‌گیرد، در واقع حماسه را تکرار می‌کند. همه‌ی تراژدی‌های قدیم قسمت هائی از اثر هومر هستند: همان افسانه‌ها، همان فجایع، همان قهرمان‌ها. همه از شط هومر سیراب می‌شوند. همیشه ایللیاد است و اوودیسه. همانسان که آشیل جسد هکتور را دور میدان جنگ می‌چرخاند، تراژدی یونانی نیز برگرد «تروا» می‌چرخد.

با اینهمه عصر حماسه به سر آمده است. این شعر، مانند جامعه‌ای که نمایندۀ آن است، دور خود می‌چرخد و تحلیل می‌رود. رُم از یونان تقلید می‌کند، ویرژیل آثار هومر را رونویسی می‌کند. و شعر حماسی چنانکه گوئی باید شرافتمندانه بمیرد، در آخرین زایمانش، سرزا می‌رود.

وقت آن رسیده بود. دوران تازه‌ای برای جهان و برای شعر آغاز می‌شود.

عصر جدید

دینی روحانی، جای بت پرستی مادی و خارجی را می‌گیرد و به قلب جامعه باستان نفوذ می‌کند، آن را می‌کشد و در جسد این تمدن فرتوت، جرثومه تمدن جدید را می‌گذارد. این دین کامل است زیرا که حقیقی است. بین شریعت و آئین خود زمینه اخلاقی محکمی را برقرار کرده است. و نخست، به عنوان اولین حقیقت، به انسان تعلیم می‌دهد که او دوزندگی دارد، یکی زودگذر و دیگری بی‌مرگ. یکی زمینی و دیگری آسمانی.. به او نشان می‌دهد که خود او هم مانند سرنوشتش دوگانه است، که وجود او یک حیوان هست و یک عقل، یک روح و یک جسم. در یک کلمه، او حدفاصل است. حلقه مشترک دو سلسله از موجودات است که با خلقت سر و کار دارند، سلسله موجودات مادی و سلسله موجودات فاقد جسم. اولی از سنگ آغاز می‌شود و به انسان می‌رسد، دومی از انسان آغاز می‌شود و به سوی خدا می‌رود...

درام

اکنون، به اوج شاعرانه عصر جدید رسیده ایم. شکسپیر یعنی درام. و درام که در یک نفخه، «گروتسک»^۱ و والایشی را، وحشتناک و خنده دار را، تراژدی و کمدی را بنیاد می‌نهد، خاص دوران سوم شعر است، یعنی ادبیات امروز.

باید بگوئیم که شعر نیز سه دوره دارد که هر دوره آن با یکی از عصرهای اجتماع تطبیق می‌کند: اشعار غنائی، حماسه، درام. عصر اولیه تغزلی و غنائی است، عهد قدیم حماسی است و دوره جدید دراماتیک. اشعار غنائی عصر اولیه نغمه ابیدیت را ساز میکند؛ حماسه، تاریخ را تجلیل مینماید؛ و درام، زندگی را تصویر میکند. صفت اولی طبیعی بودن، صفت دومی سادگی و صفت سومی حقیقی بودن است. تاریخ نویسان در دوره دوم بوجود آمده‌اند و وقایع نگاران و منتقدان در دوره سوم. قهرمانان اشعار غنائی اشخاص بزرگ و عظیم الجثه‌ای هستند، مانند «آدم»، «قابیل» و «نوح». قهرمانان حماسه‌ها پهلوانانی غول صفت‌اند مانند «آشیل» (Achille)، «آتره» (Atreú) و «اورست» (Oreste). و قهرمانان درام بجز انسانهای معمولی چیز دیگری نیستند. مانند «هاملت» (Hamlet)، «مکبث» (Macbeth) و «اوتللو» (Othello). شعر غنائی ایده آل را در نظر می‌گیرد، حماسه عظمت و بزرگی را و درام واقعیت را. بالاخره باید گفت که این شعر سه گانه، از سه منبع بزرگ سرچشمه می‌گیرد: «تورات»، «هومر» و «شکسپیر»...

تئوری درام

از وقتی که مسیحیت به انسان گفت: «تو دوگانه‌ای، تو از دو موجود ساخته شده‌ای، یکی فانی و دیگری باقی، یکی جسمانی دیگری اثیری، یکی در بند اشتها و احتیاجات و هوس‌ها و دیگری در پرواز بر روی بال‌های محبت و رویا، و سرانجام این یکی پیوسته خمیده به سوی زمین، مادرش و آن یکی در شوق رسیدن به آسمان، مبهنش.» از همان روز درام آفریده شد. مگر درام چیزی بجز این تناقض همه روزه

۱. Grottesque = غریب و نامألوف شبیه نقاشی‌های غارها (Grottes) ی قدیم. این کلمه از قرن هفدهم به بعد به مفاهیم کمیک و عجیب و غریب اطلاق شده است.

است؟ این نبرد همه لحظه‌ها بین دو اصل متخالف که پیوسته در زندگی حاضرند و هر کدام، انسان را از گهواره تا گور به سوی خود می‌کشند؟

پس شعر زائیده از مسیحیت، شعر دوران ما درام است. خصیصه درام واقعیت است: واقعیت از تلفیق طبیعی دو تیپ به وجود می‌آید: والا و گروتسک، که در درام هم، همانطور که در زندگی و در آفرینش، با هم درمی‌آمیزند. زیرا شعر حقیقی، شعر کامل، در هماهنگی تضادهاست. و اکنون وقت آن رسیده است که به صدای بلند بگوئیم، به ویژه اینجاست که استثناء قاعده را تأیید می‌کند: هرآنچه در طبیعت هست در هنر نیز وجود دارد...

نقد قوانین

می‌بینیم که تفکیک تحکمی انواع (ژانرها) چه راحت در برابر عقل و ذوق درهم می‌ریزد. قانون فرضی «دو وحدت» را هم به همین سادگی می‌توان درهم ریخت. می‌گوئیم دو و نمی‌گوئیم سه وحدت. زیرا «وحدت موضوع» که یگانه وحدت درست و لازم بوده مدتهاست که کنار گذاشته شده است.

این معاصران محترم، چه خارجی و چه ملی، چه با عمل و چه با تئوری به این قاعده اساسی قانون به اصطلاح ارسطویی حمله کردند. نبرد هم زیاد طول نکشید، تیرهای کرم خورده این بنای کهنه چنان فرسوده بود که با یک تکان فرو ریخت.

نکته عجیب در اینجاست که عادت گرایان ادعا می‌کنند که قانون دو وحدت شان بر حقیقت نمائی استوار است و حال آنکه دقیقاً خود حقیقت است که این حقیقت نمائی را می‌کشد. آخر چه چیزی غیرعادی تر و بی‌هوده تر از آن دالان، ایوان یا سرسرا، از آن «مکان» مبتدلی که تراژدی‌های ما حتماً باید در آن جریان پیدا کند. و معلوم نیست که چرا توطئه گران برای سخنرانی بر ضد جبار و جبار برای سخنرانی بر ضد توطئه گران، هر کدام به نوبه خود به همان مکان می‌آیند. چنان که آن ترانه چوپانی می‌گوید:

Alternis cantemus, amant alterna Camenae¹

۱. «به نوبت بخوانیم، الهه‌های هنر، خواندن به نوبت را دوست دارند.»

چنین دلان یا ایوانی در کجا دیده شده است؟ نمی‌گوئیم حقیقت که آقایان مکبتی‌ها قدر و قیمت آن را شکسته‌اند، می‌گوئیم چه چیزی بیشتر از این مخالف حقیقت نمائی است؟ در نتیجه، آنچه شاخص تراست، صمیمانه‌تر است و مال آن محل است، یعنی باید در سرمسرایا سرچهارراه اتفاق بیفتد، یعنی در واقع همه ماجرا، در پشت صحنه انجام می‌شود. ما روی صحنه تئاتر فقط اشاره به حادثه را می‌بینیم، خود حادثه جای دیگر اتفاق افتاده است. ما بجای صحنه حکایت داریم و بجای تابلو شرح تابلو. شخصیت‌های جدی نمایش، مثل همسرایان قدیم، بین درام و ما قرار گرفته‌اند، می‌آیند و برای ما تعریف می‌کنند که در معبد، در قصر یا در میدان شهر چه حادثه‌ای اتفاق افتاده است. به طوری که اغلب دلما می‌خواهد فریاد بزنیم: «راستی؟ پس لطفاً ما را به آنجا ببرید. آنجا بهتر سرگرم می‌شویم. باید خیلی دیدنی باشد!»^۱ و طبعاً جواب خواهند شنید: «بلی، ممکن است که دیدن آن حوادث برای شما مایه سرگرمی و یا جالب باشد. اما مسئله این نیست. ما نگهبانان الهه تراژدی فرانسوی هستیم.» همین!

خواهند گفت: «این قانونی که شما رد می‌کنید از تئاتر یونان گرفته شده است.» ولی تئاتر و درام یونانی چه شباهتی به تئاتر ما دارد؟ گذشته از آن قبلاً این نکته را روشن کرده‌ایم که وسعت حیرت‌آور صحنه در یونان باستان به آن امکان می‌داد که یک محل کامل را دربر بگیرد، به طوری که شاعر می‌توانست بر حسب ضرورت موضوع، هر حادثه‌ای را از یک گوشه صحنه به گوشه دیگر منتقل کند، و این کار معادل بود با تغییر دکور، چه تضاد غریبی! تئاتر یونانی هر قدر هم که در خدمت اهداف ملی و مذهبی بود، خیلی آزادتر از تئاتر ماست که یگانه هدفش لذت بردن، و حداکثر افزودن اطلاعات تماشاگر است. سبب این است که اولی از قوانینی که خاص خود اوست اطاعت می‌کند و حال آنکه دومی خود را با شرایطی که کاملاً با ذات او بیگانه است تطبیق می‌دهد. اولی هنرمند است و دومی متصنع...

وحدت زمان هم محکمتر از وحدت مکان نیست. محدود کردن ماجرا در

۱. به ظن قوی در اینجا هوگو از «شلگل» متأثر است که در درس‌های ادبیات نمایشی چنین می‌گوید: «اغلب تراژدی‌های فرانسوی در تماشاگر این فکر را تولید می‌کنند که حوادث بزرگ در جای دیگر اتفاق می‌افتند و آنها برای دیدن این حوادث در جای خوبی قرار نگرفته‌اند.»

مدت بیست و چهار ساعت، درست مانند این است که آن را به سرسرا محدود کنیم. هر حادثه‌ای مدت خاص خود را دارد همانطور که مکان خاص خود را. ریختن مقدار معینی از زمان در جام انواع مختلف حوادث! دوختن یک اندازه لباس بر تن آدم‌هایی با هیكل‌های گوناگون. مردم به کفاشی که بخواهد برای همه پاها یک اندازه کفش بدوزد می‌خندند! قفسی ساختن از میله‌های وحدت، وحدت مکان و وحدت زمان، و فضل فروشانه، به نمایندگی ارسطو، همه این ماجراها، همه این مردم، همه این چهره‌هایی را که مشیت الهی، در عالم واقع به صورت چنین توده‌های گسترده‌ای بسط داده است وارد آن کردن! این کار، معلول کردن آدم‌ها و حوادث است، درهم ریختن بهره‌تاریخ است. بهتر بگوئیم: همه اینها ضمن اجرا خواهند مرد، و بدینسان است که ویرانه‌گرهای متعصب به نتیجه معمول‌شان می‌رسند: آنچه در تاریخ زنده بود در ترازی مرده است. و به این سبب است که درون قفس وحدت‌ها اسکلتی بیشتر وجود ندارد.

بیست و پنجم فوریه ۱۸۳۰؛ این تاریخ در مغزهای ما با حروف آتشی نقش شده است: تاریخ اولین شب نمایش «ارنانی»...

شاعر جوان با جرأت غرورآمیز و با نبوغ بزرگ خویش، شرف و افتخار را از جلب توجه و موفقیت بالا ترمی شمرد. او کمک دسته‌های اجیری را که مایه موفقیت نمایشنامه‌ها می‌شدند، با عناد و لجاجت رد کرده بود. کف زنان مزدور نیز به هم خودشان ذوقی نظیر ذوق اعضای آکادمی داشتند؛ آنها بطور کلی کلاسیک بودند.

اما ما نمی‌توانستیم راضی شویم که «ارنانی» تک و تنها بدون کمک، با مردم هجی و کج فکری که در سالون جمع شده بودند و لژنشین‌های آرام و مسنی که در زیر پرده نزاکت، دشمنی و کینه خود را پنهان کرده بودند و خطرشان کمتر از دسته اول نبود، به مبارزه پردازد. جوانان پر حرارت رومانتیک که «مقدمه کرامول» را با ایمان تعصب‌آلودی خوانده بودند به «لوگو» پیشنهاد کردند که اجازه دهد خدمتی باو کنند. استاد جوان نیز در قبول این پیشنهاد مانعی ندید.

جوانان به دسته‌های کوچک تقسیم شدند. در دست هریک از آنها، علامتی از کاغذ چهارگوش وجود داشت که بر روی آن کلمه Hierro نوشته شده بود (هیرو امضای رومانتیک «ویکتور هوگو» بود).

این جوانان روشنفکر و فهمیده که از خانواده‌های تمیزی بودند و علاقه دیوانه‌واری به هنر و شعر داشتند، عده‌ای نویسنده، دسته‌ای نقاش و عده‌ای

موسیقی دان، مجسمه‌ساز و معمار بودند. همه آنها درباره مسائل ادبی صاحب نظر بودند. اما متأسفانه در بعضی از روزنامه‌های کوچک و بی ارزش عصر و مقاله‌های هجوآمیز وانمود شده بود که این جوانان دسته‌ای ولگردند و از گوشه و کنار جمع‌آوری شده‌اند. اینها وحشیان کثیف و بی فکر و دیوانه «هون» نبودند که در برابر «تئاتر فرانسه» چادر زده باشند بلکه شوالیه‌های آینده، قهرمانان فکر و مدافعان عصر آزادی بودند. و همه زیبا، آزاد و جوان بودند. آری آنها زلف داشتند. (انسان که از مادر با گیس مصنوعی بدنیا نمی‌آید.) زلف‌های بعضی از آنان با چین و شکنهای ملایم و درخشان بر روی شانه‌هایشان ریخته بود، زیرا این زلفها بسیار خوب شانه شده بود. ذوق شخصی در وضع لباس آنها دخالت داشت. رنگهایی هم که انتخاب کرده بودند بسیار عاقلانه بود.

با سوءنیت و به امید اینکه سروصدائی تولید شود و بهانه‌ای برای دخالت پلیس بدست آید، درهای تئاتر از ساعت دو بعد از نصف شب باز کرده بودند. در میان تاریکی و یا حداقل نیمه تاریکی سالنی که چراغهای آن روشن نشده بود، شش یا هفت ساعت انتظار واقعاً کار مشکل و طاقت فرسایی بود. حتی بفرض آنکه در آن ساعت آخر شب، ارنانی مانند آفتاب درخشانی طلوع می‌کرد!

گرسنگی رفته رفته خودنمایی می‌کرد. آنها که محتاط تر بودند، شکلات و حتی بعضی‌ها بقول کلاسیک‌های بدبخت، کالیاسهای مغز سیردار آورده بودند. بالاخره چهل چراغ بزرگ، با سه طبقه چراغ و درخشندگی مخصوص منشوری خود، به آرامی از سقف پائین آمد. و چراغهای جلو صحنه، دیواری از نور بین عالم خیال و دنیای حقیقت کشید.

در جلو صحنه، شمعدانهای متعدد روشن بود و سالون آهسته آهسته پرمیشد. نزدیک جایگاه ارکستر و بالکون تئاتر از ادبا و اعضاء آکادمی پر شده بود. گوئی سرو صدای طوفان سنگینی در سالون شروع میشد. لحظه باز شدن پرده فرارسیده بود: هر دو طرف چنان از کینه سرشار بودند که خطر شروع زد و خوردی پیش از آغاز نمایش میرفت. بالاخره صدای سه ضربت چوب شنیده شد. تنها یک نگاه به قیافه تماشاگران کافی بود نشان دهد که نمایش امشب نمایشی عادی نیست. دو سیستم، دونیت، دو نیرو باهم روبرو شده بودند. (حتی اگر بگوئیم «دو تمدن» مبالغه نکرده‌ایم) این دو

رومانتیسیم / ۲۲۵

دسته همانطور که اغلب در اختلافات ادبی دیده میشد، از ته دل نسبت به همدیگر احساس دشمنی می‌کردند. آماده بودند که باهم بجنگند و گریبان همدیگر را بگیرند. هرکس نسبت بدیگری حالت خصمانه‌ای داشت. ببازوها فشار می‌آمد و یک تماس کوچک کافی بود که نزاع شدیدی آغاز گردد...

۱ - تعریف تئاتر

پیش از ورود به موضوعی که می‌خواهیم تعریف کنیم، لازم است تحلیل دقیقی از مفاهیمی که به کلمات نمایشی، تئاتری، تراژیک و کمیک می‌دهیم، به عمل آوریم. آیا نوع دراماتیک چیست؟ جواب بسیار ساده به نظر می‌رسد: نوعی است که در آن شخصیت های مختلفی را وارد صحنه می‌کنند که با هم حرف می‌زنند و نویسنده به نام خودش هیچ حرفی نمی‌زند. با اینهمه، این فقط شکل بیرونی درام است که طبعاً باید صورت دبالوگ داشته باشد، اما اگر شخصیت ها بی آنکه بخواهند در همدیگر تأثیر بگذارند، فقط احساسات و افکارشان را بیان کنند، و اگر در پایان نمایش در همان حالت روحی باشند که در آغاز بودند، گفتگوی آنها که در عین حال می‌تواند بسیار برجسته باشد، مسلماً هیچگونه تأثیر نمایشی تولید نمی‌کند....

فعالیت لذت حقیقی زندگی است یا بهتر بگویم، خود زندگی است. لذات مطلقاً غیرفعال، در حالی که گهواره ما را به آرامی تکان می‌دهند، ما را در نوعی خواب روحی فرومی‌برند که طبعاً لطافتی هم دارد؛ اما وقتی که انسان هیچگونه هیجان درونی احساس نکند، ملال از او دور نمی‌شود. بیشتر مردم به سبب موقعیتی که دارند یا به این سبب که استعداد تلاش های بزرگ را ندارند، زندانی دایره یکنواخت مشغولیات بی معنی هستند. روزشان با دنبال کردن قوانین یکنواخت عادت تکرار

می‌شود؛ چندان احساسی از هستی ندارند؛ شور و هیجان دوران جوانی شان که زندگی آنان را مانند سیلاب تند روی روانی می‌ساخت، پس از مدتی سست می‌شود و از حرکت می‌ماند؛ آزرده از نوعی نارضائی درونی، با دست زدن به وسائل مختلف سرگرمی، می‌کوشند که از آن فرار کنند، اما نتیجه همه این تلاش‌ها فعال کردن نیروهای بیهوده‌ای است و درگیر کردن آنها با مشکلات کوچک. هیچیک از این سرگرمی‌ها قابل مقایسه با نمایش نیست. ما که از لذت اعمال نفوذ به کمک اعمال خودمان محرومیم، دستکم اعمال دیگران را با لذت تماشا می‌کنیم: مهمترین موضوع فعالیت انسان، خود انسان است. ما در روی صحنه شخصیت‌های دوست یا دشمن را می‌بینیم، نیروهای متقابل آنها را اندازه می‌گیریم، در آنجا موجودات باهوش و حساسی را می‌بینیم که هرکدام با عقاید خویش، روحیات و مشخصات خویش و علائق خویش با هم مقابله می‌کنند و در برابر چشم ما، درباره روابط آینده‌شان تصمیم می‌گیرند. هنر شاعر دراماتیک عبارت است از جدا کردن و کنار گذاشتن اضافاتی که با جریان عمل بیگانه‌اند، آن جزئیات بیهوده و آن حوادث مزاحم که در واقعیت، جریان وقایع مهم را به تأخیر می‌اندازند، و گردآوری هرآنچه توجه و کنجکاوای را جلب می‌کند به صورت نوعی بسته‌بندی. بدینسان نمایش، تابلوی پیاپی شده‌ای از زندگی را به ما عرضه می‌کند. برگزیده جذاب‌ترین و قاطع‌ترین لحظه‌های سرنوشت بشری.

تنها این نیست. در یک سرگذشت ساده، برای اینکه کمی شور و هیجان به داستان داده شود، اغلب شخص راوی را می‌بینیم که شخصیت‌هایش را به صحنه می‌آورد و وادارشان می‌کند که حرف بزنند و برای این کار لحن صدا و حالات قیافه‌اش را عوض می‌کند و گاهی هم برای پرکردن خلأهایی که این گفتگوها در داستان باقی می‌گذارند، راوی به نام خودش، رشته سخن را به دست می‌گیرد و همه اوضاع و احوالی را که می‌بایستی شناخته شود تشریح می‌کند.

شاعر دراماتیک مجبور است که از این وسیله صرف‌نظر کند، اما از امتیاز بسیار مهمتری استفاده می‌کند. به‌جای هریک از شخصیت‌های فرضی، یک شخص واقعی را به صحنه می‌آورد و می‌خواهد که این شخص از نظر هرگونه رابطه سن و سال، جنس و چهره تا حد امکان پاسخگوی تمام مشخصاتی باشد که او به وجود آفریده خود داده است. این شخص باید مجموعه شرایط شخصیت فرضی را از آن خود کند. و نیز

نویسنده از او می‌خواهد که هریک از حرف‌هایش را با حالات صدا و حرکات چهره و همه حرکاتی که می‌تواند به فهم گفته‌های او کمک کند همراه سازد. علاوه بر آن، می‌بایستی که این نمایندگان واقعی موجودات خیالی، با لباسی مناسب شرائط و مناسب دوران و سرزمین که در آن فرض شده‌اند ظاهر شوند؛ چه برای افزودن بر مشخصات شباهت و چه ازینرو که خود لباس جزو مشخصات شمرده می‌شود. و بالاخره برای گردآوردن همه روابط ممکن، او می‌خواهد که شخصیت‌هایش را در مکانی قرار دهد که نوعی شباهت به جایی داشته باشد که فرض کرده‌ایم ساکنند: خلاصه اینکه آنها را وارد صحنه می‌کند. این مسئله ما را به مفهوم تئاتر رهبری می‌کند. زیرا روشن است که هریک از ابزار صحنه، مکمل لازم فرم نمایشی است. یعنی نمایش یک حادثه به وسیله گفتگو و بدون یاری گرفتن از قصه گوئی. تصدیق می‌کنم که بعضی از آثار نمایشی وجود دارد که نویسنده‌شان آنها را برای تئاتر ننوخته است و هرچند هم که انسان به هنگام خواندن آنها تحسین‌شان کند، در صحنه چندان اثرگذار نخواهند بود. اما من شک دارم در اینکه شخصی که هرگز تئاتر ندیده و یا درباره آن چیزی نشنیده است بتواند آن تأثیر قوی را که این آثار در ما می‌گذارند، دریافت کند. مخیله ما از مدت‌ها به این طرف عادت کرده است که وقتی اثر نمایشی را می‌خوانیم، صحنه نمایش را در نظر مجسم کنیم.

۲ - یک وحدت هم پیکر (اورگانیک)

اعضاء حواس ما از اشیاء خارجی تأثیرات بی‌شمار متعددی می‌گیرند که قسمت‌های مختلف این اشیاء بطور نامشخصی تولید می‌کند. قضاوتی که به وسیله آن این تأثیرات را گرد می‌آوریم تا مجموعه‌ای از آنها تشکیل دهیم، سرچشمه‌اش در حوزه اندیشه‌ای فوق حواس پنجگانه قرار دارد. بدینسان که مثلاً وحدت مکانیکی یک ساعت در هدف مشترک قسمت‌های مختلف آن است که همه‌شان در کار اندازه‌گیری زمان شرکت دارند. اما این هدف فقط برای عقل وجود دارد و با حواس ما بیگانه است. وحدت هم‌پیکر یک گیاه یا یک حیوان در مفهوم «زندگی» است. باری، هرچند که زندگی برای نشان دادن خود به ما، صورت‌های مرئی به خود می‌گیرد و ما برای اینکه حالت فرار آن را درک کنیم، به موجوداتی که زنده هستند نگاه می‌کنیم، خود آن

غیرمادی است.

قسمت‌های جداگانه یک اثر هنری، وبخصوص — برای اینکه به موضوع خودمان برگردیم — یک تراژدی، می‌بایستی به وسیله ذهن، و نه حواس، گرد هم آید. این قسمت‌ها هدف مشترکی دارند که عبارت است از ایجاد تأثیر عمومی در روح ما. وحدت، در اینجا هم، مانند همان مثال‌هائی که ذکر کردیم، به حوزه بالاتری برمی‌گردد، یعنی به حوزه احساسات یا اندیشه‌ها که در این مورد هردویکی هستند. زیرا احساسات اگر دست کم آن را به حواس نزدیک نکنند و به صورتی کاملاً غیرفعال درباره‌اش قضاوت نکنند، عضو معنوی ماست برای دست یافتن به بی‌نهایت، که سرانجام در روح ما به جامه اندیشه درمی‌آید.

من هر قدر که قانون وحدت کاملی را در تراژدی زاید بشمارم و دور بیندازم، یک وحدت بسیار ژرف‌تر و درونی‌تر را انتظار دارم که بسیار زیادتر از آنچه اغلب منتقدان به آن قانعند، به ذات اشیاء وابسته‌تر است. این وحدت را من اغلب، با چنین کمالی، چه در آثار شکسپیر و کالدرون و چه در آثار ایشیل و سوفوکل می‌بینم، و حال آنکه در تعداد زیادی از تراژدی‌ها، که معایب آنها از دیده تیزبین «آریستارخوس»‌های امروزی دور مانده است، اثری از آن نمی‌یابم.

۳ — قدما و رومانیک‌ها

قریحه پیکرسازی الهام‌بخش شاعران قدیم بود، قریحه منظره‌سازی شاعران رومانیک را به جنب و جوش می‌آورد. مجسمه، مخصوصاً توجه مردم را به گروهی که نشان می‌دهد جلب می‌کند و آن گروه را تا حد امکان از دور و برشان جدا می‌کند. و اگر به سائلی نیاز باشد، با اشاره کوچکی از آنها می‌گذرد. نقاشی، برعکس، در جزئیات تابلوهایش جلب نظر می‌کند، به چهره‌های اصلی درخشش فوق‌العاده‌ای می‌دهد، اما باز هم رنگ‌های درخشان و مناسبی را برای پرده‌ها، مناظر دوردست، برای ابرها و آسمان اختصاص می‌دهد. بخصوص دوست دارد که نگاه تماشاگر در اعماق مناظر دوردست جاذبه تازه‌ای کشف کند. سایه روشن پرده‌ها و وهم‌آمیزی نماها، ابزارهای جادوی آن هستند. بدینسان هنر نمایشی قدما، به ویژه تراژدی، چنان که گوئی کاملاً تصادفی باشد، اشکال زمان و مکان را نابود می‌ساخت. و حال آنکه شعر رومانیک، با تغییر

مداوم زمان و مکان، آنها را برای زینت تابلوهای متحرکش به کار می‌گیرد. و اگر بخواهیم بدون به کار بردن تصاویر، همان تضادها را بروز دهیم باید بگوئیم که شعر قدیم آرمانی است و شعر امروز مذهبی. شعر قدیم زمان و مکان را تحت فرمانروائی روح ما قرار می‌دهد و شعر جدید آن مفاهیم اسرارآمیزی را که به متعالی‌ترین جنبهٔ شخص ما وابسته‌اند و شاید الهامی از جانب خداوند است به کار می‌برد.

این قطعه ۱۱۶ آتناوم که نوشته فردریش شلگل است بطور کلی به منزله مانیفست مکتب رومانیک تلقی می‌شود.

- ۱ — شعر رومانیک شعری جهانی و پیشرو است.
- ۲ — رسالت آن فقط این نیست که همه انواع ادبی جداگانه شعر را از نو متحد کند و شعر را با فلسفه و فن بلاغت مربوط سازد.
- ۳ — شعر رومانیک می‌خواهد و باید شعر و نثر را، قریحه و نقد را، شعر هنری و شعر طبیعی را گاهی درهم آمیزد و گاهی درهم ادغام کند، شعر را زنده و اجتماعی کند، و زندگی و جامعه را شاعرانه. نکته و لطیفه را شعروار کند و اشکال هنر را با انواع مواد سازنده محکم آکنده و اشباع کند و آنها را با ضربان‌های طنز جان بخشد.
- ۴ — شعر رومانیک همه آن چیزهایی را که شاعرانه است از وسیعترین سیستم هنر گرفته که شامل هنرهای متعددی است تا آه و بوسه و نفس‌های یک «کودک — شاعر» در ترانه‌ای فاقد هنر.
- ۵ — شعر رومانیک می‌تواند در آنچه به نمایش درمی‌آید چنان مخفی شود که انسان تصور کند که هدف یگانه و نهائی آن تشخیص دادن به فردیت‌های شاعرانه از انواع مختلف است. با اینهمه هیچ قالبی وجود ندارد که قادر به بیان کامل روح نریخته باشد؛ بطوری که فلان هنرمند که یگانه هدفش نوشتن یک رمان بوده ناگهان

خود تصویر شده است.

۶ — تنها شعر رومانتیک می‌تواند، مانند حماسه، آئینهٔ دنیائی باشد که همه را احاطه کرده و تابلو دوران باشد.

۷ — و با اینهمه، هنوز می‌تواند، در میانه، بین باز نموده و باز نماینده، بر بال‌های اندیشهٔ شاعرانه، آزاد از هر سود واقعی و آرمان موج بزند، و به این اندیشه قدرتی روزافزون بدهد و آن را مانند یک رشتهٔ بی‌پایان از آئینه‌ها تکثیر کند.

۸ — توانائی عالی‌ترین و کامل‌ترین ساخت را نه تنها از درون به سوی بیرون، بلکه در عین حال از بیرون به سوی درون دارد. بطوری که همهٔ قسمت‌هایی را که می‌بایستی یک کل را در آفرینش بسازد، به یکسان متشکل می‌کند. و از این طریق، دورنمای کلاسیسیسمی با رشد بی‌حد در برابرش گشوده است.

۹ — شعر رومانتیک در میان هنرها به منزلهٔ نکته و لطیفه است نسبت به فلسفه و به منزلهٔ اجتماع، روابط، دوستی و عشق در زندگی.

۱۰ — اشکال دیگر شعر پایان یافته‌اند و حالا می‌توانند تشریح شوند.

۱۱ — شعر رومانتیک هنوز در حال صبر و صبرورت (شدن) است و این طبیعت ویژهٔ آن است که جاودانه در حال شدن باشد و هرگز کامل شمرده نشود.

۱۲ — هیچ نظریه‌ای نمی‌تواند آن را از پای بیفکند و تنها یک نقد اشرافی می‌تواند جرئت کند که ویژگی آرمان آن را بیان کند.

۱۳ — تنها شعر رومانتیک است که بی‌پایان است و تنها شعر رومانتیک است که آزاد است و اولین قانون آن این است که دلخواه شاعر تحت فشار هیچ قانونی نیست.

۱۴ — نوع ادبی رومانتیک یگانه نوعی است فراتر از یک «نوع» و می‌توان گفت که نفس شعر است زیرا به یک معنی، هر شعری رومانتیک است و باید باشد.

نمونه‌هایی از آثار دورهٔ رومانیک

۱

از ادبیات انگلستان

اوسیان Ossian

اثر مک فرسن Mac Pherson (۱۷۳۸ - ۱۷۹۶)

«اوسیان» شاعر حماسه‌سرای نابینا که تحت حمایت «مالوینا» زن بیوهٔ پسر خود اوسکار زندگی می‌کند، به آهنگ جنگ خویش داستان پیروزبهای پدر خود «فینگال» شاه شجاع و سایر جنگجویان را میسراید. اما با این داستانها و احساسات، اندوه خود شاعر نابینا و افکار و تصورات اخلاقی او و شرح مناظر و چیزهای دیگر نیز آمیخته است و این ترانه‌ها را از یکنواختی نجات می‌دهد. «مک فرسن» نامها و چهارچوب اثر خود را از افسانه‌های قدیمی اسکاتلندی و ایرلندی به عاریت گرفته اما مناظر و محیط کشور خویش و زمان خود را در آن وارد ساخته است. در اینجا چند قطعه از کتاب «اوسیان» نقل می‌کنیم:

به خورشید

ای که بر بالای سرهای ما روانی و چون سپهر پدرا تمان مدوری، انوار تو از کجا می‌آید ای خورشید؟ انوار جاودانی تو از کجا می‌آید؟ تو با زیبایی شاهانه ات پیش می‌روی. ستارگان در آسمان پنهان می‌شوند. ماه پریده‌رنگ و سرد در میان امواج غرب غوطه می‌خورد. تو تنها روانی ای خورشید! چه کسی می‌تواند رفیق راه تو باشد؟ سلسله جبال از هم گسسته می‌شود، کوهها نیز در طول سالها از میان می‌روند، دریا بنوبت در جزرومد است، ماه در آسمان گم می‌شود. تنها توتی که پیوسته یکسانی... تو مدام در محیط نورانی خویش شاد و سرگرمی. هنگامی که زمین بر اثر طوفانها تاریک است، هنگامی که برق می‌جهد و رعد می‌غرد، تو با همه زیباییت برهنه بیرون می‌آئی و به

طوفان می‌خندی.

افسوس! تو بیهوده برای «اوسیان» نور می‌پاشی. چه گیسوان زرینت بر روی ابرهای خاور موج زند و چه انوارت بر دروازه‌های باختر بلرزد، او دیگر اشعه‌تورا نمی‌بیند، اما شاید تو هم چون من، فصلی بیش در پیش نداری و سالهای عمر تو پایانی خواهد داشت. چه بسا که روزی در سینه ابرها خواهی خوابیدی و صدای صبح رانخواهی شنیدی.

به ماه

دختر آسمان، ای ماه، تو چه زیبایی! آرامش و صفای چهره‌ات چقدر برای من مطبوع است! تو آکنده از لطف پیش می‌روی ستارگان قدم برجا پای زنگاری تو می‌نهند و بسوی شرق می‌روند. در حضور تو ابرها شاد و خندان می‌شوند و اشعه‌تو گوشه‌های تاریک آنها را سیمین می‌سازد. چه کسی می‌تواند چون تو در آسمانها راه رود، ای دختر آسمان؟ به دیدار تو ستارگان شرم‌زده دیدگان درخشانان را برمی‌گردانند: در پایان این راه هنگامیکه ظلمت عمیق تر می‌شود و قرص تو را می‌پوشاند، بکجا می‌روی؟ آیا تو هم چون «اوسیان» منزلی داری؟ خواهرانت از آسمان بزیر افتاده‌اند؟ آنها که در دل شب همراه تو شادی می‌کردند، دیگر وجود ندارند؟ آه! بیشک آنها پائین افتاده‌اند، ای چراغ زیبا، و تو گاه‌گاه به گوشه خلوتی می‌روی تا بر آنها گریه کنی. اما شبی خواهد آمد که تونیز خواهی افتاد و جاده‌های زنگاری آسمان رهایت خواهند کرد. آنگاه ستارگان، که حضور تو مایه تحقیرشان بود، سرهای درخشان خود را خواهند افراشت و بر سقوط تو شادی خواهند کرد.

اکنون تو به همه نور خویش آراسته‌ای؛ از کاخ خویش بدر آی و در آسمانها جلوه کن. ای باد، از هم بشکاف ابرهائی را که دختر آسمان را از چشم ما پنهان می‌دارند! او می‌آید تا قلیل سرسبز کوهها را روشن سازد و اقیانوس امواج نیلگون خود را زیر انوار آن رویهم می‌غلطاند.

به ستاره‌شامگاهی

ستاره، ای همراه شب، که سرتابناکت از میان ابرهای شامگاهی جلوه می‌کند

و شاهانه بر فلک لاجوردی قدم می‌نهی، در دشت و هامون به چه می‌نگری؟ بادهای طوفانی روز خاموش شده‌اند، صدای سیل‌گویی دورتر شده است. امواج فرونشسته بر دامن صخره می‌خزند، مگسهای آغاز شب که با بالهای سبکشان به سرعت در پروازند سکوت فضا را از صدای بالهای خود آکنده‌اند. ای ستاره درخشان، در دل شب به چه می‌نگری؟ تورامی بینم که لبخندزنان به سوی افق پائین می‌روی. امواج شادی کنان دور تو را می‌گیرند و گیسوان تابناکت را شستشو می‌دهند، بدرود ای ستاره خاموش، تا پرتو نبوغ من بجای تو بدرخشد...

دو شاعر کور در مرگ فرزندانشان می‌گیرند

آهین - آه «مورار» ! تو چون غزال کوهی سبکبال و چون شهاب سوزان سهمیگن بودی... اما اکنون منزلگاه تو چقدر تنگ و تاریک است! تو را که آنهمه بزرگ بودی، فضائی در میان گرفته است که با سه قدم می‌پیمایمش. چهار سنگ خزه‌دار یگانه بنائی است که خاطره تو را در دل مردم زنده می‌کند. درختی که بجزیک برگ بروی آن نمانده و چمنی که ساقه‌های درازش با نفس بادهای می‌لرزند، گور «مورار» توانا را به چشم شکارچی نشان می‌دهند.

آرمین - اوه «دورا» ، بستری که تو در آن آرمیده‌ای چقدر تاریک است! اوه دخترم، خواب تو در گور چقدر عمیق است! کی بیدار خواهی شد تا ترانه‌های دلکشت را بگوش پدرت برسانی؟ ای شب غداں برخیز!... ای بادهای خزانی، برخیزید، بروی علفهای سیاه بوزید، بر ذروه کاجها بفرید. ای ماه، پشت ابرهای از هم گسسته بغلت! و گاه و بیگاه چهره اندوه زده و پریده رنگت را نشان ده...

مانفرد Manfred

اثر لرد بایرون Byron (۱۷۸۸ - ۱۸۲۴)

«شعر نمایشی مانفرد» که در سالهای ۱۸۱۶ - ۱۸۱۷ در سوئیس و ونیز در سه پرده سروده شده است تا اندازه‌ای از «فاوست» گوته الهام گرفته. صحنه وقوع داستان سراسب‌ترین نقاط کوههای آلپ سوئیس است که قصر مانفرد در آنجا واقع است. این شخص در عین حال جادوگر نیز هست، اما از یک پشیمانی که سبب آن بر خواننده نامعلوم است رنج می‌برد. ارواحی را احضار می‌کند که به ندای او جواب میدهند اما نمی‌توانند فراموشی را باو ببخشند. آنگاه روی یکی از قله‌های آلپ می‌رود.

کوه «ژونگرو»، هنگام صبح

مانفرد (تنها بر روی صخره‌ها) - ارواحی که احضارشان کرده‌ام ترکم می‌گویند. جادوئی که آزموده‌ام نومیدم می‌سازد؛ داروئی که به آن متکی بودم شکنجه‌ام میدهد. دیگر از هیچ نیروی غیبی امید یاری ندارم. دیگر بر گذشته نمی‌توان مسلط بود و تا گذشته در میان ظلمت ناپدید است نمی‌توان به آینده رسید.

زمین، ای مادر من! و تو ای روز که روشن می‌شوی و شما ای کوهها، چرا اینهمه زیبا هستید؟ من نمی‌توانم دوستان بدارم! تو ای چشم تابناک که بر همه چیز گشوده می‌شوی و همه چیز را از شادی آکنده می‌سازی، تو بر دل من روشنی نمی‌بخشی. و شما ای صخره‌ها که بر بلندترین قله‌ها تان ایستاده‌ام و در زیر پایم در سواحل سیلاب، کاجهای تنومند بسبب دوری سرگیجه‌آورشان چون درختان کوچکی

جلوه می‌کنند؛ تنها یک پرش، یک تکان، یک حرکت حتی یک نفس سینه‌ام را بر بستر سنگی یرتگاهایتان خواهند افکند تا در آنجا آرامش جاودان یابد. پس چرا تردید می‌کنم؟ عضلاتم تحریک می‌شود اما نمی‌پریم. مرگ را می‌بینم اما از آن نمی‌گریزم. سرم بدوران می‌افتد اما پاهایم محکم است. بالای سرم نیروئی است که مرا نگه‌میدارد و می‌گوید که سرنوشت من زنده ماندن است. اگر با این خلأ بسر بردن و گور روح خویش بودن را زندگی بتوان گفت!...

چقدر زیبا است! این جهان مرئی چقدر زیبا است! خود او و حرکاتش چقدر باشکوه است! اما ما که خود را فرمانروایان آن می‌نامیم و نیمی خاشاک و نیمی الوهیت هستیم، نه می‌توانیم در غرقابها پنهان شویم و نه می‌توانیم به آسمانها صعود کنیم. جوهر دوگانه ما مایه نبرد پایداری بین این عناصر است. هم رایحه فنا و پستی از ما بلند است و هم غرور و عظمت. احتیاجات و کمالات عالیّه ما باهم درجنگند، تا ساعتی که مرگ پیروز شود و بشر به آن چیزی مبدل گردد که... پیش خود اعتراف نمی‌کند و جرأت گفتن نام آن را به همنوعانش ندارد. (پرده اول صحنه دوم)

تصمیم می‌گیرد که بزندگی خود پایان دهد و می‌شنابد تا خود را از بالای صخره‌ها پائین افکند. اما در همان لحظه یک شکارچی بز کوهی او را می‌گیرد و با خود براه برگشت می‌برد. در دره‌ای کنار آبشاری زیبا فرشته کوههای آلپ را احضار می‌کند، فرشته براو ظاهر می‌شود و سبب رنج و اضطرابش را می‌پرسد. «مانفرد» با یادآوری احساساتی که در جوانی مایه نشاط و هیجانش بودند شروع به سخن میکند.

مانفرد - از همان سالهای جوانی روح من با روح دیگران هماهنگ نبود و زمین را با چشم بشری نگاه نمی‌کرد. عطش جاه طلبی دیگران از آن من نبود و هدف زندگیشان نیز هدف من نبود. شادیهامان، دردهامان، عشقهامان و استعدادهامان باهم فرق داشت و در من بصورت عجیبی جلوه میکرد... باین تن زنده علاقه ای نداشتم... نزدیکی من با مردم و با افکار مردم بسیار کم بود. برعکس شادی من در دامن صحراها بود، دوست داشتم که هوای قلیل یخ‌زده کوهها را تنفس کنم. آنجا که پرنده جرأت آشیانه ساختن ندارد و بال حشرات از سنگهای بی گیاهش گریزان است، می‌خواستم

در سیلاب غوطه خورم و خود را به دست چرخش سریع امواجی که در دریا یا رودخانه باهم درجنگند رها کنم. این چیزها بود که جوانی سرسخت من در هواشان پر میزد. دوست داشتم که شبها ناظر سیر ماه و ستارگان باشم و چندان چشم به نور خیره کننده آنها بدوزم که پیش چشمانم تیره شود. و دوست داشتم هنگامی که باد خزانی آهنگ شبانگاهی خود را می‌سراید سقوط برگها را تماشا کنم و برای شنیدن صدای آنها دقیق شوم. شادی من از اینها بود. تنهایی را دوست داشتم، زیرا هر وقت موجوداتی که من بناخواه مجبور بودم خودم را در شمار آنان بدانم بر سر راهم با من برخورد می‌کردند، احساس می‌کردم که کوچک و پست شده و بدرجه آنان پائین رفته‌ام و آفریده خاکی کوچکی بیش نیستم.

سپس بطور مبهم حکایت می‌کند که عشق ممنوعی دچار نومیدیش ساخته و او باعث مرگ محبوبه خویش شده است. مانفرد پس از بازگشت به قصر خویش کشیش «سن موریس» را که بیهوده می‌کوشد او را به دین و آئین برگرداند می‌پذیرد و با او ملاقات میکند. اما بطور ناگهانی میمیرد.

منظومه دریانورد فرتوت^۱

اثر س. ت. کولریج S. T. Coleridge ترجمه مسعود فرزاد

۷

دریانوردی است فرتوت با ریش دراز خاکستری و چشمان درخشانده. و اینک دست فرابرده یکی از سه تن راهگذر را متوقف می‌سازد...

«ای پیرمرد چرا مانع راه من شده‌ای؟ در خانه داماد باز است و من از نزدیکان وی هستم مهمانان همه گرد آمده‌اند و تو خود آهنگ شادی را می‌شنوی. بگذار بروم.»
دریانورد فرتوت دست درشت استخوان خود را بر شانه میهمان عروسی نهاده است، و نمی‌گذارد وی قدم از قدم بردارد.

دریانورد می‌گوید: «کشتی ما...»

«مرا رها کن! دست از من بردار ای احمق درازریش!»

دریانورد دست خود را از شانه او برگرفت لکن اینک با چشمان درخشانده خود او را مسخر کرده از حرکت بازداشته است.

مهمان عروسی روی سنگی می‌نشیند زیرا وی را از شنیدن گزیری نیست.
آنگاه آن مرد فرتوت، دریانسورد درخشان چشم چنین سخن گفت:

۱. این ترجمه برای نخستین بار در مجله روزگار نو که در سال‌های اشغال ایران از سوی متفقین در منتشر می‌شد و به ایران می‌رسید، در شماره‌های ۳ و ۴ جلد دوم به تاریخ زمستان ۳-۱۹۴۲ به چاپ است.

مردم بر ساحل بانگ برداشته برای ما سفر خوش خواستند، و ما به ایشان پاسخ دادیم سرانجام کشتی حرکت کرد و از بندرگاه خارج شد. ما همه شادمان بودیم. از کنار کلیسایی که در پای کوه واقع بود بگذشتیم. از پای برج فانوس دریائی نیز بگذشتیم. خورشید از طرف چپ ما سر برداشت، از میان موج های دریا سر برداشت، و خوش بدرخشید. سپس بار دیگر در طرف راست ما در دریا فرو شد...

روزها بگذشت...

خورشید هر روز گرمتر می تافت تا آنکه هنگام ظهر بالای دکل کشتی ما... «مهمان عروسی بیتاب شده است و مشت بر زانوی خود می نوازد، زیرا از خانه داماد آهنگ نی به گوش می رسید. معلوم است که اینک عروس وارد مجلس شده است...»

گونه عروس مانند گل سرخ است. نوازندگان و سرایندگان پیشاپیش وی حرکت می کنند، و سر خود را در برابر وی فرود می آورند.»

مهمان عروسی بیتاب شده است و مشت بر سینه خود می نوازد. اما وی را از شنیدن گزیر نیست و آن مرد فرتوت، دریاورد درخشان چشم، دنبال سخن خود چنین می گوید:

آنگاه توفان غرنده فرا رسید، باد سرکش و بیرومند بود و کشتی ما را با بال های عظیم خود می کوفت و ما را به جانب قطب جنوب می راند. بادبان های ما خم شده بودند. و پیشانی کشتی ما هر دم در دریا فرو می شد و بار دیگر بالا می آمد و آب از هردو جانب کشتی به فراوانی فرو می ریخت. باد بر ما قفا می زد و ما به فرار از چنگ او توانا نبودیم. حالت ما شبیه آن کس بود که دشمن، حربه به دست، و عریبه کنان وی را تعاقب می کند و او چنان مبهوت شده است که به جای آنکه به چپ یا راست بپیچد و بگریزد، سر خود را خم کرده به خط مستقیم پیشاپیش دشمن می دود و از عقب دشمن می شنود و لطمه می خورد... باری کشتی ما به سرعت پیش می رفت، باد به آواز بلند می غرید و ما دائماً به جانب جنوب می شتافتیم.

چندی نگذشت که مه و برف ما را فرا گرفت. هوا بی اندازه سرد شد و یخپاره های زمردگون عظیم که به ارتفاع دگل کشتی بودند، ما را احاطه کردند. باد

برف‌ها را به چهارسوی می‌پراکند، و از یخپاره‌ها روشنی یأس‌آوری بر ما می‌تافت. چنان شد که شکل و هیئت حیوانات و آدمیزادگان از خاطر ما فراموش شده بود و جز یخ هیچ نمی‌دیدیم. به هر طرف که می‌گشتیم یخ بود یخ می‌شکست و می‌ترکید، ناله برمی‌داشت نهیب می‌کرد و زوزه می‌کشید، و صداهائی از آن برمیامد که به هیچ صدای جهانی شباهت نداشت و فقط ممکن است نظیر آن در حال بیهوشی به گوش بشر برسد. عاقبت مرغی سپیدبال، مرغی خارق‌العاده، از میان پدیدار شد، گوئی روح مقدسی است که به دستیاری ما شتافته است. ما صدا برداشته و بر او سلام فرستادیم و پیدایش او را تهنیت گفتیم. مرغ گرسنه بود و ما به او غذا دادیم. و او چنان می‌خورد که گوئی همه روزگار خود را به گرسنگی گذرانده است و اینک می‌خواهد آن را جبران کند. آخر باز به پرواز درآمده گرداگرد کشتی ما جولان کرد. ... ناگهان از یخپاره‌های عظیم نعره‌ای رعدآسا به گوش رسید. یخپاره‌ها بشکافتند، و سکاندار، کشتی ما را از آن میان بدر برده نجات داد.

هم آنگاه یک باد جنوبی از پشت سرما وزیدن گرفت، و مرغ کشتی ما را پیروی می‌کرد. هر روز نزد دریانوردان میامد تا غذا بخورد یا بازی کند. سپس باز در هوا برمی‌خاست و دنبال کشتی میامد. هرگاه هم خسته می‌شد روی دگل یا روی بادبان فرود میامد. ... نه ساعت تمام هر روز در هوای ابری ما روی دگل یا روی بادبان می‌نشست و سرتاسر شب نیز باز همانجا می‌نشست و از میان امواج دودآسای ما پروبال می‌کرد و در روشنی ماه چون کفن پاره‌ای سفید و درخشان نمایان بود. ... و من بر او نظر می‌کردم.

«تورا چه می‌شود ای دریانورد فرتوت؟ خداوند تورا از چنگ عفریت‌هایی که معذبت می‌دارند نجات بخشد. چرا رنگت این‌گونه پریده است؟ چرا برخود می‌لرزی؟»

زیرا... عاقبت طاقت من طاق شد، دیگر تاب دیدن وی در من نماند، و بالاخره کمان کشیدم و مرغ را به یک تیر از پای درآوردم!

کرد... و از پشت پردهٔ مه غلیظ چهره نشان داد و باز از جانب دیگر در امواج فروشد. آن باد موافق جنوبی هنوز از پشت سرما می‌وزید ولی دیگر آن مرغ زیبا کشتی ما را پیروی نمی‌کرد. هیچگاه نزد دریانوردان نمی‌آمد تا غذا بخورد یا بازی کند. دریانوردان غمگین شدند و گفتند: «تو کارزشتی کرده‌ای که شومی آن دامنگیر ما خواهد شد. زیرا همین مرغ بود که باد موافق را برای ما می‌وزاند». و می‌گفتند: «تف بر توای نابکار، مرغی که باد موافق را برای ما آورد به دست تو کشته شد». خورشید بار دیگر سر برداشت و خوش بدرخشید ولی قرص آن دیگر مانند پیش سرخ نبود و تیره نبود و امواج همه ناپود شده بودند. آنگاه دریانوردان گفتند: «آن مرغ بدی بود، و تو خوب کردی که او را کشتی: زیرا آن مرغ مه تیره‌رنگ را بر ما محیط کرده بود». نسیمی فرح‌انگیز می‌وزید کف سفید رنگ امواج در هوا پریشان می‌شد کشتی ما به آزادی آب را می‌شکافت و پیش می‌رفت...

آنگاه به دریای خاموشان داخل شدیم...

نسیم از وزش باز ماند، بادبان‌ها فرو افتادند، غم و اندوه بر دریانوردان چیره شد. ما سخن نمی‌گفتیم مگر به قصد آن که خاموشی دریا را بشکنیم. آسمان به سرخی مس گداخته شده بود و قرص خونین خورشید درست بالای دگل کشتی ما برجای مانده بود اما چندان کوچک شده بود که گوئی اصلاً خورشید نیست و ماه است. روزها بگذشت، شب‌ها بگذشت، و ما همچنان بر یک نقطهٔ دریا ثابت بودیم. باد نفس نمی‌کشید و ما هیچ حرکت نمی‌کردیم. بطوری که گوئی کشتی و دریا همه به یک پردهٔ نقاشی تبدیل یافته است...

هرجا می‌نگریستیم آب بود. تخته‌های کشتی ما همه خشک شده ترک برداشتند. هرجا می‌نگریستیم آب می‌دیدیم ولی یک قطره برای نوشیدن پیدا نمی‌شد. دریا گندیده بود! آه چه غذایی داشتیم! اشباح نفرت‌انگیز بر سطح آن دریای خاموش به جنبش درآمده بودند. شب‌ها شعله‌های مرگ‌آسایی در فضا فروزندی می‌کرد و می‌رقصید. آب دریا مانند روغنی که در چراغ جادوگران است پرتوهای سبز و بنفش و سفید به آسمان می‌فرستاد. بعضی از دریانوردان خواب‌های موحش دیدند، و می‌گویند کردند که ارواح خبیث بر ما خشم گرفته‌اند. می‌گفتند بزرگ این ارواح نه گز فروتر از کشتی ما در زیر آب شناوری کرده سرتاسر راه را از آن سرزمین مه و برف دنبال کشتی

ما آمده است و اینک ما را معذب می‌دارد. زبان در دهان ما از تشنگی مانند پیکان گیاهان صاعقه زده خشک شده بود. هیچیک از ما نمی‌توانست کلمه‌ای ادا کند. گوئی دهان‌های ما را از خاک سیاه انباشته‌اند.

وای، وای، که پیر و جوان چه نگاه‌های زشت و پرکینه‌ای به من می‌دوختند... سرانجام صلیبی که برگردن داشتم از من بگرفتند و در عوض لاشهٔ آن مرغ را از گردن من آویختند.

۳

زمان به سختی می‌گذشت. گلوها خشک شده بود. همه خسته و فرسوده، بسی خسته و فرسوده بودیم. چشم‌ها خیره شده بود، خسته و خیره شده بود... ناگهان من به مغرب نگاه کردم و جسمی در افق مشاهده نمودم که اول مانند نقطهٔ سیاهی به نظر می‌رسید. ولی بعد شبیه به ابری شد حرکت می‌کرد پیش می‌آمد. و بالاخره دیدم که شکل و هیئت معینی به خود گرفت. نقطه‌ای، ابری، پیکری... و لاینقطع نزدیک می‌شد فرومی‌رفت و بالا می‌آمد و به چپ و راست متمایل می‌گردید چنانکه گوئی از یک روح خبیث دریائی گریزان است... ولی گلوی دریانوردان خشک بود. و لبان ما سوخته و سیاه شده بود. نمی‌توانستیم خنده بکنیم یا آواز برآریم. از خشک دهانی همه خاموش مانده بودیم... آنگاه من بازوی خود را سخت گاز گرفتم و خون خود را مکیدم. دهانم باز شد و فریاد زدم: «کشتی است! کشتی است!» دریانوردان فریاد مرا شنیدند همه برجای خود با گلوهای خشک و لب‌های سوخته و سیاه شده، بی حرکت ایستاده بودند. ولی شادمان شدند و لبخندی زده صف دندان‌های خود را نمایان کردند. و همه به یک بار نفسی عمیق کشیدند چنانکه گوئی رطلی گران نوشیده‌اند. و من باز فریاد زدم: «ببینید! ببینید! دیگر آن کشتی به چپ و راست متمایل نمی‌شود و مستقیماً به طرف ما پیش می‌آید! برای ما خیر و نجات می‌آورد!»

چندی بدین منوال بگذشت تا آنکه امواج دریا در سمت مغرب سرخ‌رنگ شد. مانند شعلهٔ آتش سرخ‌رنگ شد. روز نزدیک به پایان رسیده بود و قرص عظیم و درخشان خورشید در افق فروافتاده و نزدیک بود با سطح امواج مغربی برابر شود که آن یکر مرموز در رسید و ناگاه میان ما و خورشید حایل شد بی درنگ گوئی میله‌های

بیشماری برابر خورشید نگاه داشته شد. و چنین به نظر می‌آمد که قرص خورشید زندانی شده است و اینک چهره فراخ و سوزنده خویش را به شبکه آهنین پنجره زندان خود گذاشته است و بر ما می‌نگرد. من در این منظره عجیب دقت کردم و قلبم سخت به تپش افتاد. می‌دیدم که آن پیکر باز به سرعت حیرت‌افزائی پیش می‌آید و به ما نزدیک می‌شود. چندین بادبان بر فراز بدنه آن در هوا موج می‌زد و به نور آفتاب می‌درخشید. اما چه بادبان‌های عجیبی! از تارهای عنکبوت نازکتر و پریش‌تر! آیا اینها دنده‌های آن کشتی است که نور خورشید را شکافته چهره خورشید را مشبک نموده است؟ و آیا جاندارى جز این زن تنها در این کشتی موجود نیست؟ هان! این جنبنده دیگر کیست؟ به شکل اسکلتی است که چادری از پارچه سفید شبیه به کفن بر جسم خود پوشیده است. آیا مرگ مجسم همین است؟ آیا این شیخ و این زن تنها سرنشینان این کشتی هستند؟ آیا مرگ رفیق و همراه آن زن است؟ لبان زن سرخ‌رنگ بودند. و حلقه‌های گیسوانش زرد مانند زره پوست تنش مانند ابرصان سفیدرنگ بود. وی شیخ مرگ است که هرکس حتی در خواب براو بنگرد خونش از سرما یخ می‌بندد.

بالآخره کشتی بی ملوان نزدیک ما رسید و این دو پیکر را دیدیم که با طاس نرد مشغول بازی بودند. زن گفت: «بازی تمام شد و من برده‌ام. اما اینک همه اهل کشتی را به تومی‌بخشم و فقط یک تن از ایشان را برای خود نگاه خواهم داشت.» آنگاه سه بار صفیر کشید... لبه خورشید در دریا فرو رفت. ستارگان بیرون جستند تاریکی به یک حمله از آسمان فرافتاد و دریا را مسخر کرد. صدای خفه ولی نیرومندی از جانب آن پیکرها به گوش رسید. و کشتی مرگ بگفتاً در دریا به حرکت آمد و به کرانه افق شتافته از نظر ناپدید گردید.

ما گوش فرا داشته بودیم و با چشمان نیم باز نظر می‌کردیم. من سخت مضطرب شدم زیرا حس کردم که خون مانند شرابی که به جام بریزد به قلب من فروریخت و روح وحشت جام لبریز قلب مرا به دهان خود گذاشته به نوشیدن خون من مشغول شد. ستارگان تیره شدند و شب بر غلظت خود افزود. مرد سکاندار را به نور چراغ می‌دیدم که کنار سکان کشتی ایستاده است و کشتی را هدایت می‌کند. اما چهره او یکباره سفیدرنگ و چون صفحه تابناک ولی مبهمی به نظر می‌رسید. شب‌نم از بادبان‌ها فرومی‌چکید بالاخره بر فراز افق مشرقی ماه شاخ دار طلوع کرد و یک ستاره درخشان از

لب پائین وی آویخته بود.

آنگاه دریانوردان، در نور آن ماه و ستاره، یکی یکی به سرعتی که فرصت آه و ناله را از من دریغ می‌داشت برگشته بر من خیره شدند و درد شدیدی بر چهره آنان نقش بسته بود. آری چشم بر من دوختند، و با نگاه خود بر من لعنت فرستادند. سپس یکان‌یکان، بی آنکه آهی بکشند یا ناله‌ای از دل برآورند، هر دو بست تن با صدای سنگینی بر زمین کشتی افتادند و جان دادند! روح از تن ایشان پرواز کرد، پرواز کرد تا در جهانی دیگر به نصیب جاودانی خوشی یا رنج خود برسد. باری یکان‌یکان بگذشتند و دو بست بار صدائی مانند تیری که از کمان خودم بگذرد به گوش من رسید.

۴

«ای دریانورد فرتوت، من از انگشتان درشت استخوان تو ترسان هستم! تو مانند سنگ پاره‌های کنار دریا کشیده قد و لاغر اندام و آفتاب سوخته هستی. تو بشر نیستی، همانا روح آشفته‌ی یکی از آن مردگانی!»

تترس، تترس، ای میهمان عروسی در آن ساعت بدن من فرونیفتاد و روح از جسم من پرواز نکرد. تنها من زنده ماندم اما تنها، تنها، کاملاً تنها!

بر آن دریای پهناور چه بیکس و تنها!...

از رنج درون فریادها کشیدم ولی هیچیک از مقدسین آسمانی بر من رحم نیاورد. و نظر لطفی به من متوجه نکرد. آنهمه مردان برازنده و نیرومند گرداگرد من مرده افتاده بودند. ولی هزاران موجود زشت هنوز زنده گانی خود را در اطراف کشتی ادامه می‌دادند، و من نیز مانند آنها زنده بودم. نگاهی به دریای گنبدیده کردم ولی طاقت نیاورده چشمان خود را برگرداندم. سپس بر عرشه کشتی نظر انداختم. سرتاسر آن از لاشه رفیقان دریانورد من پوشیده شده بود. به آسمان چشم برداشتم و کوشیدم دعائی بر زبان برانم ولی به محضی که لفظ دعا از لبان من خارج می‌شد صدائی به نجوا در گوش من سخن از زشتکاری می‌گفت. دعایم بی اثر می‌ماند و قلبم چون خاک خشک و بیحس می‌شد. پلک‌های چشم خود را برهم گذاشتم و چندی به همین حال درنگ کردم. تخم چشم من مانند نبض مرد تب‌دار می‌تپید. دیگر تاب دیدار از من رفته بود. آسمان و دریا، دریا و آسمان، بر چشم خسته من مانند بارگرانی فشار می‌آوردند.

لاشهٔ مردگان در پائین پای من افتاده بود و عرق سردی از آن اجساد فرومی‌ریخت. اما چشمان ایشان باز بود و به همان گونه که چندی پیش بر من به نفرین و لعنت نگرسته بودند هنوز بر من خیره بودند. می‌گویند نفرین یک کودک یتیم آنقدر نافذ است که می‌تواند فرشتهٔ خجسته‌ای را از بالای آسمان به پست‌ترین دخمه‌های دوزخ فرو بیندازد. ولی من سهمگین تر و قهارتر از آن را نیز دیده‌ام و آن نفرینی است که در چشم مردان مرده‌جای دارد! هفت روز و هفت شب این لعنت بر من خیره شده بود و باز من نمی‌توانستم بمیرم... ماه از نردبان آسمان بالا رفت و در هیچ نقطه‌ای درنگ نکرد. با آرامش تمام بالا رفت و یکی دو ستاره دنبال او حرکت می‌کردند. پرتو ماه، مانند شبنم منجمد بر جهان گسترده شد، و پهنای آن دریای بی‌نام و نشان را دستخوش خود قرار داد. کشتی من سایه‌ای عظیم به پشت سر خود افکنده بود. در محیط این سایه امواج مسحور، دائماً با شعله‌ای سرخ رنگ و هموار و ترس‌آور سوزندگی می‌کردند. ماوراء این سایه گروهی از مارهای دریائی را دیدم که مانند خطوط پیچ‌پیچ درخشان و سفیدرنگ در حرکت بودند. اما هر زمان که راه کج کرده به سوی دیگر می‌رفتند آن فروزش سحرآمیز از بدن ایشان به شکل برقیاره‌های بیشمار جدا می‌شد و در آب سرگردان می‌ماند. من محو تماشای اینان شده بودم زیر هریک از آنها با رنگ فریبنده‌ای از قبیل نیلگون یا سبز شفاف، یا سیاه مخملی، جلوه‌گری می‌کرد و دمی از حرکت باز نمی‌ماند. پیچ و تاب می‌خورد و شناوری می‌کرد. و دنبال او خطی از آتش زرین رنگ امتداد می‌یافت. آه که اینان چه موجودات پرجنب و جوش و دلشادی بودند! هیچ زبانی قادر به وصف زیبایی آنان نبود. قلب من از مهر لبریز گردید، حالت وجدی به من دست داد و من بی‌اختیار بر آنان برکت فرستادم. آه فرشتهٔ محافظ من بر من رحمت آورده بود زیرا قلب من از عشق مملو شد و آنها را بی‌اختیار برکت دادم... در همان لحظه توانستم دعا کنم و گردنم از بار گران آزاد شد یعنی لاشهٔ آن مرغ بیفتاد و مانند قطعه سربی در دریا فرورفت.

۵

ای خواب، تو محبوب بشر هستی! محبوب او هستی از قطب تا قطب! مریم مقدس خواب راحت را از آسمان فر فرستاده و بر جان من مسلط فرمود. مریم مبارک باد!

نیز خواب دیدم که سطل های خالی و خشک که دیری بود روی عرشه کشتی پراکنده بودند همه از شبنم پر شده اند و هنگامی که بیدار شدم باران می بارید. لبان من تر و گلویم خنک شد. لباس هایم همه خیس شده بود. یقیناً من در ضمن خواب آب نوشیده بودم و بدن من هنوز مشغول جذب آن مایع خوشگوار بود... به خوابیدن حرکتی دادم ولی نمی توانستم وزن اعضای بدن خود را حس بکنم. چندان چست و چالاک شده بودم که گمان کردم در ضمن خواب مرده ام و اینک یک روح خجسته ای هستم... دیری نگذشت که غرش بادی به گوشم رسید. ولی آن باد نزدیک نشد و فقط با صدای خود بادبان ها را که همه منقبض شده و سردرپیش افکنده بودند به حرکت آورد. فضای بالائی ناگهان پر از جنب و جوش شد و صدها پرچم درخشند و آتشین به پس و پیش شتابندگی آغاز نهادند. ستارگان نیم رنگ از خلال آن پرچم ها چشمک می زدند، می رقصیدند و عشوہ گری می کردند. آن باد مرموز پیش میامد و هر لحظه شدیدتر و رساتر می غرید و بادبان ها صفری می کشیدند. باران از ابر سیاهی ریزش آغاز کرد و ماه لب برب لب آن ابر نهاده بود. ابر سیاه و ستبر از هم بشکافت و به یک گوشه دیگر از افق شتافت ولی ماه همچنان در کنار آن بود. برق مکرر از ابر جدا شده به دریا فرومی افتاد ولی هیچگونه پیچ و خمی نداشت بلکه مانند رودخانه عظیمی که از یک صخره مرتفع به پائین پرتاب می شود مستقیم و پهناور بود. باد بلند بانگ هیچگاه به کشتی نرسیده بود با وجود این، کشتی پیش می رفت. آنگاه به فروزش برق و ماه، مردگان ناله از جگر برآوردند و سپس جنبشی خورده همه به پا خاستند. ولی سخنی نمی گفتند و چشمان خیره خود را به هیچ سوی نمی گرداندند. مشاهده منظره آن مردگان متحرک حتی در خواب هم نادر و شگفت انگیز است تا چه رسد به بیداری... باری سکاندار، سکان کشتی را در دست گرفت و به کار پیشین خود پرداخت. کشتی پیش می رفت ولی در تمام این مدت ملایمترین نسیمی هم نمی وزید. ملاحان به رسم معهود مشغول بستن و باز کردن و کشیدن طناب ها شدند. هریک از ایشان برجای مقرر خود ایستاده بود و دست های خود را مانند آلت بیجانی بالا می برد و پائین می آورد و کار می کرد. ما الحق گروه کارگران وحشت زائی بودیم! جسد برادرزاده من کنار من ایستاده بود و زانویش گاهی به زانوی من می خورد، من و آن جسد هر دو طناب واحدی را می کشیدیم، ولی وی با من هیچ نمی گفت.

«ای دریانورد فرتوت، من از تو ترسان هستم!»

آرام باش ای میهمان عروسی. در جسم مردگان آن ارواحی که به درد گریخته بودند باز نگشته بودند. بلکه اینک یک گروه دیگر از ارواح خجسته حلول نموده بود و آنان را به خدمت وامی داشت. سحرگاهان آن اجساد، بازوان خود را از حرکت بازداشتند و دور دگل کشتی مجتمع شدند. آنگاه آهنگ‌های شیرینی از دهان ایشان به آرامی برخاست و از بدن ایشان جدا شد. هریک از این آهنگ‌ها چندین بار به دور کشتی حرکت می‌کرد و سپس ناگهان به سوی خورشید می‌شتافت. باز نرم‌رمک برمی‌گشت ولی هنگام بازگشتن گاهی چندین آهنگ مختلف مخلوط به هم از خورشید فرومی‌آمد و گاهی یک آهنگ منفرد. گاهی شبیه به آواز چکاوکی بود که بکه و تنها در حال نغمه‌سرائی از آسمان به سوی من پرواز کند، و هنگام دیگر چنان بود که گوئی تمام پرندگان کوچک جهان صداهای ظریف و شیرین خود را درهم انداخته و دریا و آسمان را از نعمات خود پر کرده‌اند. زمانی در گوشم ترکیبی از آهنگ‌های همه سازها و آلات موسیقی طنین‌انداز می‌گردید. و پس از چندی همه آن آوازها فرومی‌نشست و فقط آهنگ یک نای منفرد شنیده می‌شد. عاقبت همه اینها تبدیل ماهیت یافت و سرود فرشتگان از اوج فلک به گوش رسید چنان که آسمان‌ها برای شنیدن آن خموشی گزیدند... موسیقی سحرآمیز قطع شد. اما از آن ساعت تا ظهر از بادبان‌ها آوازی دلنشین برمی‌خاست. و آن آوازی بود شبیه به لالائی نیم آهنگی که یک جویبار پنهانی، سرتاسر شب، در ماه‌های پر برگ تابستان برای جنگل‌های خفته می‌سراید. کشتی ما تا نیمروز همچنان به آرامی پیش می‌رفت ولی خفیف‌ترین نسیمی هم نمی‌وزید تا بادبان‌ها را مملو کند. کشتی، آب را منظم‌اً می‌شکافت و نیروئی آن را از زیر پیش می‌راند. آری، نه گز پائین‌تر از کشتی، آن روح که از سرزمین مه و برف بیرون آمده بود شناوری می‌کرد و هم او بود که کشتی را پیش می‌راند. هنگام ظهر بادبان‌ها نغمه‌سرائی خود را پایان دادند و کشتی نیز از حرکت بازماند. خورشید مستقیماً بالای دگل رسید و کشتی را در دریا متوقف ساخت. اما دقیقه‌ای بیش نگذشت که کشتی بار دیگر حرکتی کوتاه و ناهموار آغاز کرد به مسافت نیمی از طول خود به عقب و جلومی‌رفت و سپس مانند اسب سرکشی که عنازش رها شده باشد ناگهان جستی کرد چنان که خون تمام بدن من به درون جمجمه‌ام پرتاب شد و بیهوش

برزمین افتادم. نمی‌توانم بگویم چند مدت در این حالت بودم ولی پیش از آن که زندگانی به تن من بازگردد به گوش روح خود دو آواز را شنیدم که در هوا با یکدیگر سخن می‌گفتند. یکی چنین گفت: «آیا این اوست؟ آیا آن مرد همین است؟ به خداوند سوگند چه بد کرد که با کمان خود مرغ بی آزار را کشت. روحی که در سرزمین مه و برف به تنهائی زیست می‌کند آن مرغ سپیدبال را دوست می‌داشت و مرغ سپیدبال نیز این مرد را دوست می‌داشت. ولی وی بیرحمی کرده آن را به یک تیر از کمان خویش بکشت». آواز دومی نرم‌تر بود. نرم و شیرین مانند قطرات غسل بود. وی چنین گفت: «اینک این مرد متحمل عذاب‌های سخت شده به کیفر خود رسیده است. بیش از این نیز کیفر خواهد کشید.» آواز نخستین: «اینک بگو بینم چه نیروئی است که کشتی را به این سرعت پیش می‌راند؟ اقیانوس چه می‌کند؟» آواز دوم: «اقیانوس از خود کاری نمی‌کند و مانند غلامی که برابر مولای خود ایستاده باشد نفس بر نمی‌آورد. فقط یگانه چشم عظیم و درخشان خود را خاموش وار به ماه آسمان متوجه کرده است و از ماه هدایت می‌طلبد تا به کدام سوی جاری شود. زیرا ماه راهنمای دریاست. هدایت کننده آرامش وی است و هدایت کننده خشم او. نیک بین ای برادر که ماه با چه لطف و وقاری فرو نگرسته دریا را از نظر دور نمی‌دارد.» آواز نخستین: «اما آخر این کشتی چگونه به این سرعت پیش می‌رود، در حالی که نه در جریان موجی واقع است و نه بادی در عقب آن می‌وزد؟» آواز دوم جواب داد: «هوا پیشاپیش کشتی شکافته می‌شود و در عقب آن باز به هم می‌آید. اما ای برادر دیگر درنگ جایز نیست. بیا پرواز کنیم و به آسمان بازگردیم، زیرا ممکن است دیر شود. هنگامی که رؤیای این دریانورد به پایان برسد حرکت کشتی کندتر خواهد شد.»

۶

من بیدار شدم و دیدم که هوا معتدل است و کشتی به آرامی پیش می‌رود. شب بود... شبی بسیار ملایم و خاموش. مردگان در یک گوشه کشتی پهلوی هم ایستاده بودند. ای کاش در گور بودند و بدان گونه چشم‌های خیره خود را که در نور ماه می‌درخشید بر من نمی‌دوختند. رنج و نفرینی که هنگام مرگ در دیدگان ایشان ثابت شده بود هرگز آنها را ترک نگفته بود. من نمی‌توانستم چشم خود را از چشمان ایشان

برگیرم و نمی‌توانستم چشمان خود را به سوی آسمان گردانده در پیشگاه خداوند استغاثه کنم. لکن اینک آن طلسم شکسته شد و من بار دیگر بر آسمان نیلگون و اقیانوس سبزرنگ که پیش چشم من دامان گسترده بودند نظر کردم و اثری از آن مناظر پیشین ندیدم. اما جرئت نکردم اصلاً به عقب خود نگاه کنم. زیرا مانند آن کس بودم که در یک جاده دورافتاده، تنها مانده باشد و با ترس بسیار رهسپری کند. اما یک بار سر خود را برگردانده دیده‌اش را به عقبی مهیب دنبال او به فاصله کمی روان است. چنین مردی هرگز جرئت نخواهد داشت بار دیگر به عقب خود بنگرد. بسی بر نیامد که بادی بر من دمیدن آغاز نهاد اما نه صدائی داشت و نه جنبشی. نیز از سطح دریا گذار نمی‌کرد تا موجی یا سایه‌ای احداث کند بلکه مانند یک نسیم بهاری که از چمن‌ها برخیزد موی سر مرا نوازش می‌کرد و گونه‌های مرا می‌بوسید. سپس به شیوه‌ای جادوانه با ترس‌های من درآمیخت و دورتر شتافته ترس‌های مرا به دریا ریخت. حرکت کشتی بسیار سریع بود چنانکه گوئی در روی اقیانوس به پرواز درآمده است ولی این حرکت هموار و خوشایند بود. نسیم شیرین می‌وزید... فقط بر من می‌وزید...

آه چه رؤیای شادی‌انگیزی!

عجبا! آیا راستی این همان برج فانوس دریائی است که از کنارش گذشته بودیم؟ آیا این همان تپه است که کلیسا در پای آن قرار دارد؟ آری... آری... من به ساحل میهن خود رسیده‌ام!... باری به لنگرگاه داخل شدیم. من آه می‌کشیدم و دعا می‌کردم که: «ای خداوند، مرا بیدار نگاه دار تا همه چیز را بینم و از دیدار آن شاد شوم. اما اگر این نیز فریبی بیش نیست مرا به خوابی بفرست که بیداری نداشته باشد!»...

سطح خلیج لنگرگاه مانند شیشه، شفاف و هموار بود و مهتاب خاموش بر روی خلیج آرمیده سایه‌های نیم‌رنگ بی‌شماری به وجود آورده بود. صخره می‌درخشید. کلیسائی که بر فراز صخره قرار داشت نیز می‌درخشید. عقربه‌باندما بی‌حرکت ایستاده بود. آنگاه چنین دیدم که پیکره‌های بیشمار که جز سایه چیزی نبودند و رنگ ارغوانی داشتند از سطح سفیدرنگ خلیج برخاسته نزدیک کشتی ما آمدند. من چشمان خود را به عرشه کشتی متوجه کردم. لاشه‌ها یک‌یکان ساکت و ساکن بر سطح آن خفته بودند، و بر فراز هر لاشه‌ای یک فرشته نورانی ایستاده بود! فرشتگان همراه یکدیگر

دست‌های خود را آهسته بالا می‌بردند و باز فرود می‌آوردند. آه چه منظرهٔ خجسته‌ای بود! ولی هیچ آوازی از فرشتگان برنمی‌آمد. آری، آوازی نمیشنیدم اما آن خاموشی مانند شیرین‌ترین آهنگ موسیقی در قلب من نفوذ می‌کرد!

□

به زودی صدای لطمهٔ پاروها بر سطح آب به گوش من رسید و فریاد امیدبخش زورق‌رانی را شنیدم. بی‌اختیار سر خود را برگردانده دیدم زورقی در آب نمایان است. رانندهٔ آن با پسر جوانی که خادمش بود به سرعت پیش می‌آمدند. آه چقدر خوشحال شدم! آن شادمانی قلبم را اشغال کرد که مردگان نتوانستند خشک و پژمرده کنند. من مرد دیگری را نیز در قایق دیدم و صدایش را شنیدم. این یک عابد پاکدامنی بود که در جنگل اقامت دارد و در آنجا ترانه‌های ملکوتی می‌سازد، و آنها را به آواز بلند می‌سراید. مشتاق شدم که وی روح مرا تقدیس کند و لعنت قتل مرغ سپیدبال را از وجود من بشوید.

۷

این عابد نیکوکار در آن جنگل که از کمر کوه سرازیر شده تا لب دریا امتداد دارد زیست می‌کند. اینک با چه آواز رشید و رسائی ترانهٔ شیرین خود را می‌سراید! وی صحبت دریانوردان را که از کشورهای دوردست می‌آیند دوست می‌دارد. بامداد و نیمروز و شامگاه در حالی که روی مخدهٔ نرمی زانوزده است خداوند را نیایش می‌کند و همانا مخدهٔ او تودهٔ خزه‌ای است که برگندهٔ مسطحی از بلوط کهن سال روئیده و سراپای آن را پوشیده است. زورق نزدیک می‌شد و من صدای ایشان را می‌شنیدم که با یکدیگر گفتگو می‌کنند. یکی می‌گفت: «راستی غریب است! آن نورافکنهای فراوان و زیبا که یک دقیقه پیش از این فروزندگی می‌کردند و با زبان نور به سخن درآمده ما را به کشتی دعوت نمودند چه شدند؟» عابد جواب داد: «به خداوند سوگند که بسی عجیب است. دریانوردان هیچ آواز ما را جواب ندادند. اینک بین تخته‌ها و تیرهای این کشتی چگونه پیچ خورده و کج و معوج شده‌اند و بادبان‌هایش چقدر پاره‌پاره و

کهنه و بدرنگ هستند. در جنگل در آن هنگام سال که شاخ‌های پیچک زیر بار گران برف خم شده‌اند و جوجه جغد از بالای درخت فریاد کشیده با نره گرگی که در پای همان درخت مشغول دریدن و خوردن توله‌های ماده گرگ است سخن می‌گوید... من بر سطح جویبار اسکلت‌های آفتاب سوخته برگ‌های خزانی را شناور دیده‌ام و اکنون مشاهده این بادبان‌ها مرا به یاد آن برگ‌های خشک میاندازد.» زورق‌ران گفت: «پناه بر خدا! این کشتی چه منظره‌مهیسی دارد. من ترسان هستم.» ولی عابد گفت: «نه، دل قوی دار و پیش برو» زورق به کشتی ما نزدیک‌تر شد... و من نه سخنی گفتم، نه حرکتی کردم... زورق به چند قدمی کشتی رسید... در همان لحظه صدای مرموزی شنیده شد که در زیر دریا به غرش درآمد و به طرف ما می‌غلطید... صدا پیش آمد و به کشتی مصادف شد. ناگهان آب‌های خلیج از هم شکافتند و کشتی مانند پاره سربی به قعر خلیج افتاد... من بر اثر این غرش مهیب که بر آسمان و اقیانوس لطمه زد مدهوش شدم و پس از چندی که به خود آمدم دیدم بدن من مانند آن که هفت شبانه‌روز در دریا غریق بوده باشد بی‌حس و بی‌اختیار روی آب دستخوش امواج است ولی باز به سرعت رؤیا خویش را در میان آن زورق یافتیم. زورق نیز مدتی دراز گرداگرد آن مگاک که کشتی را بلعیده بود جولان می‌کرد ولی همه‌جا خاموش بود و ما هیچ صدائی نمی‌شنیدیم. فقط می‌دیدیم کوهی که کنار ساحل است به لرزه افتاده است. من لبان خود را حرکت دادم. بی‌درنگ راننده زورق فریاد برکشید و بیهوش بر زمین زورق نقش بست. فقط عابد مقدس برجای خود استوار ماند و چشمان خود را به سوی آسمان متوجه کرده به راز و نیاز پرداخت.

من پاروها را به دست گرفتم و به راندن زورق مشغول شدم. پسر جوانی که مستخدم زورق‌ران بود و اکنون دیوانه شده در خیابان‌های شهر می‌گردد خنده‌ای بلند و دراز سر داد و چشمانش در حلقه درشت شده بود و پس و پیش می‌رفت. پس فریاد برآورد: «ها، ها! می‌بینم که ابلیس پارو زنی را خوب می‌داند!»

عاقبت به میهن خود رسیدم، و بر زمین محکم آن گام نهادم. عابد نیز از زورق بدر آمده بود ولی خود را به زحمت بر پای نگاه می‌داشت. من به زاری گفتم: «هان ای مرد مبارک نفس، بر من رحم آور و روح مرا تطهیر کن.»

عابد چنین بر پیشانی انداخت و گفت: «زود بگو، به تو فرمان می‌دهم، زود

بگو ببینم تو کیستی؟» هنوز سخن عابد به پایان نرسیده بود که چهار گوشه تن مرا دردی سهمگین فراگرفت چنان که از شدت تألم به پیچ و تاب درآمدم و مجبور شدم داستان خود را برای وی سراسر نقل کنم. به محضی که سرگذشت خود را به پایان رساندم آن درد مرا رها کرده آسوده گذاشت. از آن زمان به بعد، در ساعت های نامعین آن درد مرموز باز بروجود من حمله ور می شود و تا وقتی که سرتاسر داستان خود را برای شنونده ای نگفته باشم قلب من در سینه ام می سوزد.

من مانند شب از سرزمینی به سرزمین دیگر سفر می کنم و نیروی سخن گوئی عجیبی در من پدید آمده است. بر مردمان نظر می کنم و هر زمان شخصی که شایسته باشد از پیش من بگذرد من بی درنگ او را می شناسم و می دانم که وی می بایستی داستان مرا بشنود. آنگاه سرگذشت خود را برای او باز می گویم...

□

چه غوغائی در این خانه برپاست! میهمانان عروسی همه اینجا جمع شده اند. عروس و دوستانش مشغول سرایندگی هستند. اما گوش بده. ناقوس کوچکی از کلیسای شهر صدا برمی دارد و مرا به دعا خواندن فرمان می دهد. هان ای میهمان عروسی، روح من دیرزمانی در یک دریای پهناور و بیکران دچار تنهائی بوده است. اطراف و جوانب چنان از زندگان و جنبندگان تهی بود که به نظر میامد حتی خداوند هم در آن جای دور افتاده حاضر نیست. اینک در نزد من به همراه گروهی از مؤمنین به کلیسا رفتن هزار بار لذیذتر و نیکوتر از رفتن به جشن عروسی است. آری، همراه ایشان به کلیسا رفتن و دعا خواندن و در پیشگاه پدر عظیم سرفرود آوردن و با وی راز و نیاز کردن. اکنون با تو وداع می کنم. خداحافظ. خداحافظ ای میهمان عروسی. ولی باز پسین سخنی می گویم آن را از من به یادگار نگاه دار. تا مهر در دل نباشد نیایش پذیرفته نیست و دعای آن کس مقبولتر است که آدمیان و پرندگان و چرندگان، همه را از بزرگ و کوچک دوست بدارد، و به هیچیک از آنان آزار روا ندارد زیرا خداوندی که جان ما از اوست خدای آنان نیز هست. همگان را از سر نطف آفریده است و همگان را در دل خود عزیز می دارد.



دریانورد درخشان چشم که ریشش از پیری سفیدرنگ بود اینک مهمان عروسی را وداع گفته به راه خود رفته است، ولی میهمان را گوئی بهت گرفته و در عقلش خللی راه یافته است زیرا در جشن عروسی حاضر نشد و از در خانه داماد روی برتافته یکسر به خانه خود برگشت!...

اما روز بعد، چون سر از خواب برداشت مرد فکورت‌تر و فهمیده‌تری بود.

۲ از ادبیات آلمان

سرگذشت ورتز Werther

اثر گوته Goethe (۱۷۴۹ - ۱۸۳۲)

ترجمه نصراله فلسفی

خلاصه داستان

«ورتز» جوان که برای پایان دادن به یک ماجرای عشقی؛ به شهر دیگر سفر کرده است، در این شهر به «شارلوت» دختر بزرگ حاکم پیردل می‌بندد. اما بزودی خیردار میشود که دختر زیبا نامزدی بنام «آلبس» دارد که در سفر است. دوستی با دختر جوان رفته رفته بیشتر میشود و پس از اینکه آلبس از سفر برمیگردد و با شارلوت ازدواج می‌کند «ورتز» دوست خانوادگی آنها می‌گردد، برای اینکه فکر شارلوت را از سر بدر کند سفر می‌کند و دست بکارهایی می‌زند. در پایان باز نمی‌تواند مقاومت کند و به شهر معشوقه بازمی‌گردد و بسراغ او میرود و آتش عشق رفته رفته شعله ورتز میشود. اما در این میان متوجه میشود که مخل سعادت خانوادگی آنان شده است و شارلوت با اینکه او را دوست دارد مجبور است که به شوهر خود وفادار بماند. «ورتز» تصمیم به خودکشی می‌گیرد و نیمه شب روزیکه پس از خواندن کتاب «اوسیان» برای شارلوت هردو بگریه افتاده‌اند و او صورت شارلوت را غرق بوسه کرده است، برای خاتمه دادن باین وضع لایزال تصمیم به خودکشی می‌گیرد و مخز خود را پریشان می‌کند.

ما در اینجا «دالسی» را که «ورتز» روز پیش از خودکشی برنامه خود به شارلوت می‌افزاید؛ از روی ترجمه آقای «فلسفی» نقل می‌کنیم:

امروز آخرین روز است که من دیده می‌کشایم، دیگر این دوچشم من آفتاب تابنده را نخواهد دید؛ افسوس که امروز هم آسمان تیره و آفتاب از نظرم ناپدید

است! ... ای طبیعت عزادار باش! زیرا پسر تو، دوست تو و عاشق تو راه مرگ می سپارد! شارلوت عزیزم، وقتی که انسان در دل می اندیشد که: «این آخرین صبح زندگانی من خواهد بود!» تأثیر این اندیشه را جز با تأثیرات مبهم خواب یا چیز دیگر مقایسه نمی تواند کرد.

روز آخر! این کلمه آخر برای من مفهومی ندارد. امروز با کمال قوت نشسته ام و فردا بیجان و بی حرکت خواهم بود! مرگ چیست؟ هر وقت که بفکر فرومیروم تصورات بسیار میکنم! من مرگ بسیاری از مردم را دیده ام ولی اختیارات بشر چنان محدود است که از آغاز و انجام زندگی خود آگاه نیست؛ در این لحظه من هنوز از آن خویشتن و از آن توام! ولی عزیزم، در یک لحظه شاید تا ابد از یکدیگر دور می شویم ... نه! شارلوت. چگونه ممکن است که من معدوم شوم! چطور میشود که تو نابود شوی؟ ما همیشه زنده خواهیم بود! ... نیستی ... معنی این کلمه چیست؟ من آنرا کلمه بی معنایی می شمارم ... آه شارلوت! مردن و در خاک سرد و تنگ و تاریک مدفون شدن! در جوانی دوست مهربانی داشتم، این دوست مرد، به تشییع جنازه اش رفتم. بچشم خود دیدم که چگونه گور را کنند و جسد بیجانش را بخاک سپردند. وقتی که خاک بردنش میریختند، پهلوی گور نشسته بودم. تابوتش را در گور فرو بردند. نخستین توده خاک ریخته شد و از تابوت او صدای شومی برخاست. باز خاک ریختند ... صدا کم کم آهسته تر و آهسته تر شد تا اینکه تمام گور را خاک فرا گرفت! من در کنار گور او بخاک افتادم ... میگریستم و دلم از درد شکافته بود، ولی از آنچه در برابرم میگذشت، چیزی نمیفهمیدم. نمیدانستم مرگ چیست! از گور سرد و تاریکی که اینک در انتظار من است، بی خبر بودم! ...

آخ! مرا ببخش، مرا ببخش! دیروز آن لحظه آخرین لحظه زندگانی من بود! فرشته عزیزم، دیروز دل من گواهی داد که تو مرا دوست میداری! هنوز دولیم از آن حرارت آتشین می سوزد! دلم بهیجان عشق شدیدتری مبتلا شده است. مرا ببخش! مرا ببخش!

آه شارلوت! من خوب میدانستم که مرا دوست میداری، از همان روز اول که چشم تو بر چشم افتاد و دست را در دست گرفتم، دلم بمهر و محبت تو گواهی داد. ولی باز هر وقت که از تو دور میشدم، یا اینکه آلب را در کنارت میدیدم، دلم از محبت

تو بدگمان میشد و خون در عروقم میجوشید!

آیا هیچ بخاطر داری که در روز این وصلت شوم که نتوانسته بودی یک کلمه با من سخن گوئی و حتی دست مرا بفشاری، دسته گلی برای من فرستادی؟ اوه! در برابر آن گلها بخاک افتادم و تا نیمه شب زارزار گریستم، آن دسته گل نشان روشنی از عشق تو بود!

درین جهان، همه چیز با زمانه میگذرد، اما آن حیات سوزانی که دیروز از لبان تو در من دمیده شده و هنوز هم مرا میسوزاند تا ابد خاموش نخواهد گشت؛ شارلوت مرا دوست میدارد! این بازو به گردنش حمایل گشته! این لبها روی لبان آتشینش لرزیده! این دهان به دهانش نزدیک شده! اوه شارلوت! تو از آن منی، و تا ابد از آن من خواهی بود! چه اهمیت دارد که آلبر شوهر تو باشد؟ شوهر تو! بگذار آلبر شوهر تو باشد! بسیار خوب، اگر در این جهان دوست داشتن تو، جدا کردنت از آلبر گناهی بشمار می آید، من نیز خود را بسزای این گناه میسرانم! زیرا که من لذت این گناه را چشیده ام و دلم از آن قوت و مایه زندگی گرفته است... ولی از این ساعت از آن من خواهی بود! شارلوت تو از آن منی، پیش از تو بسزای دیگر می شتابم و شرح مصائب و آلام خویش را برای پدر آسمانی خود و تو میگویم، او مرا تسلی خواهد داد تا تو بیایی و چون هنگام آمدنت فرارسید، به استقبال تو خواهم شتافت و در آغوشت خواهم کشید و در برابر خداوندگار عالم، تا ابد، با تو خواهم بود.

آنچه میگویم خواب و خیال نیست. هر چه بگور نزدیکتر میشوم چشمانم بیناتر میشود. ما باز یکدیگر را خواهیم دید و از آن یکدیگر خواهیم شد! در آن جهان مادرتورا نیز خواهم دید و اسرار قلبی خویش را برایش فاش خواهم ساخت!

از ادبیات فرانسه

بینوایان Les Misérables

اثر ویکتور هوگو (۱۸۰۲ - ۱۸۸۵)

ترجمه حسینقلی مستعان (صفحه ۴۰۹ چاپ پنجم)

واترلو

نابلئون به زره‌پوشهای «میلود» فرمان میدهد که فلات «مونسن ژان» را
بتصرف درآورند.

غیرمنتظر

سه هزار و پانصد تن بودند. جبهه‌ئی بطول یک ربع فرسخ تشکیل میدادند. مردان قوی‌هیکلی بودند سوار بر اسبان زورمند. بیست و شش گردان بودند، پشت سرشان تکیه‌گاهی داشتند مرکب از لشکر «لوفورده نوئت»، صد و شش تن ژاندارم ممتاز، سربازان شکاری گارد، هزار و صد و نود و هفت مرد جنگی، و نیزه‌داران گارد، با هشتصد و هشتاد نیزه. اینان کلاه‌خودهای بی کاکل و زره‌های آهن کوفته داشتند. با طپانچه‌های قلطاقی در جیب‌های زین و قداره بلند. بافدادان همه نیروی فرانسه آنانرا مورد ستایش قرار داده بود و این در موقعی بود که، ساعت نه صبح، شیپورها بصدا درآمده بود، همه موزیک سرود «نجات وطن را مراقب باشیم» میخواند و این گروه در ستونی متراکم، یک باتری^۱ در جناح و باتری دیگر در قلب، بین شوشه‌های «ژناب» و «فریشمون» در دو صف بزرگ بحرکت درآمده بود و در خط توانای دوم که چنان عالمانه بدست نابلئون تشکیل یافته بود و زره‌پوشهای «کلرمان» را در منتهی‌الیه سمت

چپ و زره‌پوشهای «میلود» را در منتهی الیه راست خود داشت و باصطلاح در دو سمت خود دو بال آهنین تشکیل داده بود موضع میگرفت:

آجودان «برنار» فرمان امپراطور را باین دست ابلاغ کرد. مارشال «نه» شمشیر از نیام کشید و فرمان حرکت داد. گردانهای عجیب بجنبش درآمدند. درین موقع منظره وحشت‌آوری دیده شد.

همه این سواره‌نظام، شمشیرها بالا، پرچم‌ها و شپیورها در معرض باد، هر لشکر در یک ستون، بیک حرکت و چنانکه گفتی یک فرد واحد است با دقت یک «قوچ مفرغی» (گزر فلزی بسیار سنگین و عظیمی شبیه به دیلم که در نبردهای قدیم برای سوراخ کردن و سرنگون ساختن دیوارها بکار میرفت و سر آن شبیه به کله قوچ‌ها جنگی بود) که شکافی باز کند، از تپه «لابل آلیانس» پائین رفت. در گودال مخوفی که مردان بسیار در آن از پا افتاده بودند فروشد، آنجا میان دود ناپدید گردید، سپس از این تاریکی بیرون آمد. بر سمت دیگر دره نمودار شد، همچنان غلیظ و بهم فشرده با یورتمه سریع از زیر ابری از گلوله‌های توپ و خمپاره که بر سرش منفجر میشد سر بالائی وحشت‌آور و پرگل تپه «مونس ژان» را بالا رفت. همه با وضعی خشن، تهدیدآمیز و تزلزل‌ناپذیر صعود میکردند. در فواصل شلیک‌های توپخانه صدای سنگین پاهای اسبان شنیده میشد. چون دو لشکر بودند دستون تشکیل داده بودند. لشکر «واته» سمت راست و لشکر «دلور» سمت چپ را داشت. از دور بنظر میرسید که دو مار طویل پولادین بسوی ستیغ فلات روانه‌اند. این مانند امری خارق‌العاده در نبرد انجام یافت.

از موقع تصرف سنگر بزرگ «موسکوا» بدست سواره‌نظام عظیم فرانسه هرگز نظیر این واقعه دیده نشده بود. اینجا دیگر «مورا» نبود اما «نه» اینجا هم بود. بنظر میرسید که این توده عظیم بصورت دیوی درآمده است و یک جان بیشتر ندارد. هر گردان سوار در حرکت، پیچ و خم بخود میداد و مانند حلقه‌ای از شاخه‌های مرجان متورم میشد. از میان دود غلیظی که پارگی‌هایی در آن ایجاد شده بود دیده میشدند. درهم پیچیدن کلاه‌خودها، فریادها، شمشیرها، جهش طوفانی کفل‌های اسبان با غرش توپ و غریو کیوس، اغتشاشی با انضباط و مخوف، روی اینها همه، زره‌ها همچون فلس بر پشت اژدهای هفت‌سر.

این روایات پنداری مربوط به عصر دیگری است. چیزی نظیر این رؤیا بلاشک در حماسه‌های کهن «اورفیک» دیده می‌شود؛ در آن حکایت آدمیان اسب‌پیکر، هیپانتروپهای عتیق، آن دیوار آدمی روی اسب سینه که بیک تاخت بر اولمپ صعود کردند، همه مخوف، روئین‌تن، مجلل، در عین حال خدا و جانور.

مطابقت عددی عجیبی بود، بیست و شش گردان پیاده منتظر این ۲۶ گردان سوار بودند. عقب ستیخ فلات، در سایه باتری مستتر، پیاده‌نظام انگلیس، منقسم بسیزده مربع، هر مربع مرکب از دو گردان و در دردیف هفت مربع در ردیف اول و شش مربع در ردیف دوم، قنذاقه تفنگ بر شانه، نشانه گرفته برای زدن آنکه در میرسد، آرام، ساکت، بیحرکت، منتظر. این عده، زره‌پوشان فرانسوی را نمیدیدند، زره‌پوشان قادر بدیدن آنان نبودند. نیروی انگلیسی صدای بالا آمدن این جزرومد انسانی را از تپه می‌شنید. تزايد صدای پای سه هزار اسب، ضربات متناوب و متوازن سم‌های اسبان که با یورتمه سریع صعود میکردند، خشاخش زره‌ها، چکاچاک شمشیرها و صدای یکنوع نفس کشیدن وحشیانه بگوش میرسید. سکوت هراس‌انگیزی حکمفرما شد؛ سپس، ناگهان یک ردیف طولیل از بازوان افراشته با شمشیر کشیده برستیغ تپه نمودار شد و هماندم کلاه‌خودها، شپورها، بیرق‌ها، و سه هزار سرباز با سبالت‌های خاکستری آشکار شدند که فریاد می‌زدند: زنده باد امپراطور! همه این سواره‌نظام بر فراز دشت سرازیر شد، و این مثل شروع یک زمین‌لرزه بود.

ناگهان امرقت‌انگیز در طرف چپ انگلیسیان و سمت راست ما، مقدمه ستون زره‌پوش با فریاد مخوفی از جا برجست. زره‌پوشان همینکه عنان گسیخته و با همه جوش و خروش و تاخت سریع شان بمرتفع‌ترین نقطه ستیخ رسیدند تا با یک حمله کار مربع‌ها و توپ‌های دشمن را بسازند بین خود و انگلیسیان، یک گودال عمیق دیدند. این راه مقعر «اوهن» بود.

لحظه موحشی شد. دره غیرمنتظر، دهان گشوده، تنده در زیر پای اسبان، به عمق چهار متر بین دو خاک ریز؛ ردیف دوم ردیف اول را بدون آن راند، و ردیف سوم ردیف دوم را. اسبان سر دو پا بلند می‌شدند، عقب می‌زدند، روی کفل می‌افتادند، چهار دست و پا بر هوا می‌لغزیدند، سواران را زیر خود میکوفتند، همه با هم زیر و زبر میشدند، هیچ وسیله عقب‌نشینی نبود، همه ستون فقط بمثابة یک تیر بود، نیروئی که برای محو

سپاه انگلیس تهیه شده بود فرانسویان را درهم شکست؛ درهٔ دلسخت نمیتوانست تسلیم شود جز آنکه مالامال شود! سواران و اسبان مخلوط درهم در آن غلطیدند و استخوانهای یکدیگر را نرم کردند. همه در این گودال بیک قطعه گوشت مبدل شدند؛ و هنگامی که این گودال از آدمیان جاندار پر شد دیگر سواران از روی آن عبور کردند و گذشتند. تقریباً یک ثلث تیپ «دوبوا» در این لجه فروریخت.

این شکست جنگ را آغاز کرد.

یک روایت محلی که مسلماً خالی از اغراق نیست، حاکی است که دو هزار اسب و هزار و پانصد مرد زنده‌زنده در جادهٔ گود «اوهن» دفن شدند. این رقم حقیقت‌نما، عدهٔ اجسادى را که روز بعد از جنگ باین گودال افکندند نیز شامل است.

ضمناً این را هم متذکر شویم که تیپ «دوبوا» که بسرنوشتی چنین شوم دچار شد همان بود که یکساعت پیش از این حادثه، پرچم گردان «لونه‌بورک» را گرفته بود. ناپلئون پیش از آنکه این مأموریت را بمهدهٔ زره‌پوشان «میلود» واگذار راه را با دقت مورد اکتشاف قرار داده اما موفق بدیدن این گودال که حتی چین کوچکی هم بر فراز تپه از آن نمودار نبود نشده بود. معهذا بامشاهدهٔ معبد سفیدی که در جادهٔ شوسهٔ «نی‌ول» دیده میشد به گمانش رسیده بود که ممکن است عایقی در آن راه وجود داشته باشد و در این خصوص سئوالی از «لاکوست» کرده بود. راهنما جواب داده بود: «نه». تقریباً میتوان گفت که مصیبت ناپلئون از این اشارهٔ منفی یک دهقان بیرون آمد.

حوادث شوم دیگری نیز از آن پس بایستی ظهور کند.

آیا ممکن بود ناپلئون درین گیر و دار فائق آید؟ در جواب میگوئیم نه. چرا؟ بسبب «ولینگتون»؟ بسبب «بلوش»؟ نه! بسبب خدا.

بنابارت فاتح واترلو، در قانون قرن نوزدهم پیش بینی نشده بود. یک سلسله وقایع دیگر برای این عصرآماده میشد که ناپلئون را مقامی در آن نبود. ارادهٔ شوم حوادث، از دیرباز اعلام شده بود.

هنگام آن بود که این مرد عظیم از پای درافتد.

سنگینی بی اندازهٔ این مرد در کفهٔ مقادرات بشری تعادل را برهم میزد. این

شخص خویشتن را بتنهائی بیش از همه جمعیت بشری بشمار می‌آورد. این عظمت‌های کلیهٔ حیات بشری که در یک سرمترکز می‌شوند، جمع شدن همهٔ دنیا در دماغ یک مرد، اگر دوام یابد برای مدنیت مهلک خواهد بود. هنگام آن رسیده بود که دست توانای عدل آسمانی از آستین بیرون آید. شاید اصول و عناصر، که جاذبیت منتظم در نظام اخلاقی نیز، مانند نظام مادی، وابسته به آن است، زبان بشکایت گشوده بودند. خونی که بخار از آن متصاعد میشود، مالا مال شدن قبرستان‌ها از اجساد کشتگان، مادران اشکبار، مدعیان مخوفی هستند. هنگامیکه زمین، از سرباری رنج میبرد ناله‌هایی اسرارآمیز در ظلمات هست که فقط در عالم بالا شنیده میشود.

ناپلئون در عالم ملکوت ببدی معرفی شده و تصمیم به سقوطش گرفته شده بود.

وی مصدع خداوند بود.

واترلویک نبرد نیست: تغییر جبههٔ عالم است.

رنه René

اثر شاتوبریان Chateaubriand

ترجمه شجاع‌الدین شفا

خلاصه کتاب

«رنه» پس از شنیدن سرگذشت «شاکناس» پیر، ماجرای زندگی خود را برای اوشخ می‌دهد و می‌گوید: تولد من بیهای جان مادرم تمام شد. من کوچکترین فرزند خانواده بودم و جوانیم با محرومیت از مهر و شفقت گذشت و فقط محبت خواهرم «آملی» بود که مرا بایند می‌ساخت.

پس از مرگ پدرم، خواستم مالخولیای عجیبی را که دچار یاسم ساخته بود، زائل سازم و با این منظوره انگلستان و ایتالیا سفر کردم، ولی تماشای گذشته، با خرابه‌های معظم آن، و تماشای طبیعت با منظره زیبایش، بیهوده بودن درجات انسانی را بصورت عمیق تری بمن ثابت کرد.

پس از بازگشت پاریس، خواهرم از ملاقات با من خودداری میکرد. در گوشه دور افتاده محله‌ای ازوا گزیدم تا بلکه آرامش را در تنهایی پیدا کنم. اما دیری نگذشت که دوباره تخیلات و اندیشه‌ها سراغم آمد.

قسمتی که در اینجا انتخاب و نقل می‌شود نمونه خوبی از آثار «بیماری قرن» است. «رنه» دچار آشفتگی درونی است ولی سبب آنرا نمی‌داند. ازدل خود می‌رسد: «دیگر چه می‌خواهم؟» و برای این سؤال جوابی پیدا نمیکند.

قسمتی از متن کتاب

(چاپ سوم صفحه ۶۷)

هنگامیکه شب فرا می‌رسید، به آرامی از کلیسا باز می‌گشتم. در روی پلها

لحظه‌ای میایستادم و دیده بسوی مغرب میدوختم تا فرو رفتن قرص خورشید را در افق پهناور بنگرم. این گوی بزرگ آتشین چون کشتی شعله‌وری بود که گذشتن قرون را شماره میکند، حرکت میکرد و بالاخره همچون محضری که دم واپسین خود را برآورد، یک دم آخرین بر کوه و دشت میتافت و سپس ناگهان فرومیرفت و همه جا را در ظلمتی عمیق فرومیبرد.

آنگاه بخویش میآمدم و راه خود را بسوی خانه پیش میگرفتم. در کوچه‌های خلوت و پرپیچ و خم چنین میپنداشتم که درون لایبرنتی شگفت سرگردان شده و یا به میان طلسمی دوارانگیز پای نهاده‌ام. همه جا خلوت و آرام بود و من درین خموشی بی‌پایان هیچ نمی‌گفتم و هیچ نمی‌اندیشیدم.

از پس پرده تیره‌ای که پیش چشمانم را فرا گرفته بود لبهای پر خنده روستائیان را بخوبی مینگریستم و بخویش میگفتم که در زیر این آسمان پهناور حتی بیاد یک یار مهربان نیز دلخوش نمیتوانم بود.

درین میان ناگهان ساعت بزرگ کلیسا نواختن آغاز میکرد و آهنگ ضربات سنگین آن هر یک تا مدتی دراز طنین می‌فکند. اندک اندک این طنین نیز خاموش میشد و بار دیگر سکوت پیشین حکمفرما میگشت. افسوس! در فاصله هر یک از این زنگها چه چشمها بسته و چه گورها باز میشود! چه اشکهای گرم بر گونه‌های سرد فرو میریزد و چه ناله‌های غم بسوی آسمان بالا میرود!

چیزی نگذشت که این زندگانی نیز که در آغازم چنان فریفته کرده بود برای من تحمل‌ناپذیر گشت. دیگر از تکرار صحنه‌های پیاپی و یکنواخت خسته شده بودم. روح تشنه من که پیوسته سراغ سرچشمه‌های نوین احساسات میگرفت چگونه بیش از این در فضای حقیر تحمل میتوانست سرد.

از نو با دل خود بمشاوره پرداختم و بار از او پرسیدم: «دیگر چه می‌خواهم؟» خود نیز بدرستی نمیدانستم. لیکن ناگهان چنین پنداشتم که زندگی در میان جنگلها و درختان خرم بسی دلپذیر خواهد بود. این خیال را در ذهن خود با همان حرارتی که در همه افکار خویش بکار میبرم استقبال کردم. بیش از این درین باره فکری نکردم. یکباره زندگانی ساده و بی‌آلایش روستائی را که تنها روزی چند با آن گذرانیده ولیکن چنین میپنداشتم که قرنهای متمادی بدان مشغول بوده‌ام، ترک گذم و آهنگ

سفر کردم.

از عزلتگه خویش بیرون آمدم تا خود را در کلبه تازه ای زنده بگورم! بیاد آوردم که پیش از این هنگامی که آهنگ گردش گیتی کرده بودم از کوچکی آن شکوه داشتم، لیکن در آن لحظه کلبه ای محقر را برای خود بزرگ مینداشتم!

بمن میگویند فکری آشفته و طبعی متلون دارم و نمیتوانم مدتی دراز در یک اندیشه و مقصود باقی مانم. بمن میگویند که همواره با تخیلات بی اساسی که بنای آسایش مرا زیرورو میکند دمسازم و با اینهمه بجای اینکه از آنها بگریزم روزبروز بیشتر روی بدانها میاورم. افسوس! اگر هم اینهمه راست باشد منظور من این نیست. من فقط در پی گم گشته ناشناسی هستم که غریزه من به تعقیب آن وادارم میکند. آیا گناه من است که هر چه جستجو میکنم برای هر چیز حدی می بینم و برای هر آغاز انجामी می یابم؟

تنهایی مطلق و نزدیکی با طبیعت، بمن حالتی بخشید که تشریح آن تقریباً محال است. در کلبه ای دورافتاده، بی دوست و بی خویشاوند و برای اینکه کاملتر گفته باشم بی اینکه در ملک پهناور زمین برای خود غمخواری شناسم، عمر میگذرانیدم و با اینهمه احساس میکردم که از شادمانی و خرمی بی پایانی برخوردار گشته ام.

گاه بی اراده از جای میجستم که درون دلم جوئی از آتش سوزنده جریان دارد. زمانی نیز بیجهت فریادهای جانگدازی برمیکشیدم و سکوت عمیق شب را که گوئی چون من در افکار تیره خود فرورفته بود، درهم میشکستم.

در روح اندوهگین من گودالی پدید آمده بود که برای پر کردن آن وسیله ای سراغ نداشتم. دیوانه وار از کلبه خویش بیرون آمده به اعماق دره ها سرازیر میشدم و سپس بیالای کوه ها میدویدم. در تاریکی بی پایان شب که بر همه جا دامن گسترده بود، جستجوی آتشی میکردم که با آن قلب سرد خویش را حرارتی بخشم و در پی آبی بودم که آتش تند درون را با آن فرونشانم.

نمیدانستم چه میخواهم. فقط میدانستم که آنچه را که میخواهم نمی یابم! در میان بادهای در آغوش امواج کف آلوده رودخانه ها جستجوی این مطلوب ناشناس رامیکردم و در هیچ جا بجز شبی از آن نمی یافتم. در چهره ستارگان آسمان و در معمای شگفت زندگی نیز جز سایه ای از آن نمی جستم.

این حال آرامش و انقلاب و نرمی و tendy گاه لذتی مخصوص داشت. یک روز در کنار جویباری ایستاده و برامواج سیمگون آن نظر دوخته بودم. تکیه گاه من درخت بیدی بود که برب آب سربرافراشته بود. دست فرا بردم و شاخه‌ای از آن چیدم. امیدها، اندیشه‌ها و احساسات خویش را بر یکایک از برگهای آن فروخواندم و سپس آنها را دانه دانه در آب افکندم. گوئی به‌مراه هر برگی که لحظه‌ای چند در دل امواج زیر و بالا میرفت و سپس برای همیشه ناپدید میشد، یکی از آرزوها و امیدهای من به‌وادی عدم میشتافت. توانگری که دیده بر اموال خود دوخته و پیوسته از بیم روده شدن آنها بر خویش میلرزد همچون من از دیدار ماجرائی که بر برگهای محبوبم میگذشت اسیر اندوه نمیگردد. راستی گاه مردمان چه اندازه بکودکان نزدیک میشوند.

بقیه داستان کتاب:

«بالاخره بامید نجات از این تردید به جنگل رفتم. لکن اندوه بانیز بجز افزودن بر دردم تأثیر دیگری نکرد. در مقابل مالخولیای ناشی از زنج، هيجانهای خاموش و آرزوهای تسکین‌ناپذیر نتوانستم مقاومت کنم. خواستم به عربی حاصلم خاتمه دهم و لازم دیدم که پیش از مرگ دربارهٔ نروتم تدابیری اتخاذ کنم. و مجبور شدم به «آملی» نامه‌ای بنویسم. خودم تصور میکردم که موفق شده‌ام اصل موضوع را بخوبی از او پنهان کنم. اما او از اینکه دید درباره مسائلی که تا آنروز هیچگونه اعتنائی نداشتم سؤالی کرده‌ام به تلاش افتاد. بجای اینکه بمن جواب دهد ناگهان خودش پیش من آمد. وجود عزیز اوبادگی مرا از تصمیم منصرف کرد. ولی پس از مدت کمی خواهرم را اندیشناک و مضطرب دیدم. بالاخره روزی هنگام صبح او را در اطاقش نیافتم و دیدم کاغذی نوشته و بمن اطلاع داده است که از من جدا میشود و تصمیم دارد در کلیسایی تازک دنیا شود، او از افراط محبت بین من و خودش ترسیده و بخداوند پناه برده بود. بیهوده کوشیدم که او را از کلیسا بیرون بیاورم و چون موفق نشدم در میان یأس و نومیدی به آمریکا مسافرت کردم. اکنون خبر یافته‌ام که آملی هنگام معالجهٔ عده‌ای از رفقای خود که دچار بیماری مسری شده بودند، خود نیز مریض شده و درگذشته است.»

«باباسوئل» که این داستان را گوش میکند، بالاخره لب بسخن می‌گشاید و میگوید که تخیلات واهی و غرور مشومی «زنه» را بچنین روزی انداخته است.

رئاليسم

Réalisme

رومانتیسیم، از یک لحاظ، همان راهی را می‌رفت که در آینده رئالیسم می‌بایست با ثبات و استحکام در آن قدم نهاد. یعنی بجای تشریح دنیای مجردی که اشکال و رنگهایش در پشت پرده‌ای از قواعد محدود و عرف ادبی درهم ریخته باشد دنیائی را تصویر می‌کرد که دارای اشکال و رنگهای واقعی بود و از گذشته تاریخی یا دوره معاصر الهام می‌گرفت. ولی در راه رسیدن به اوج این هدف دو مانع وجود داشت: نخست جنبه «درونی» رومانتیسیم و دخالت احساسات خود نویسنده در تجسم دنیای خارج، دوم تسلط تخیل بر واقعیت و تحت الشعاع قرار دادن آن. رئالیسم این دو جنبه مکتب رومانتیک را درهم شکسته و بدور انداخته است. یعنی رئالیسم را باید پیروزی حقیقت واقع بر تخیل و هیجان شمرد. این مکتب ادبی بیشتر از این لحاظ حائز اهمیت است که مکتب‌های متعدد بعدی نتوانسته است از قدر و اعتبار آن بکاهد و بنای رمان نویسی جدید و ادبیات امروز جهان بر روی آن نهاده شده است.

رومانتیسیم اجتماعی

از سال ۱۸۱۵ تا ۱۸۵۰ در اطراف نویسندگان رومانتیک عده زیادی فیلسوف و جامعه‌شناس و مورخ و منتقد وجود داشتند که اغلب تمایلات

رومانتیک‌ها را تأیید می‌کردند، ولی گاهگاه نظریاتی اظهار می‌داشتند که بکلی با عقاید رومانتیک‌ها مخالف بود. حتی بعضی از آنها، بخصوص رمان‌نویسها، از رومانتیسم کناره‌گیری می‌کردند و طوری می‌نوشتند که گوئی از چنین مکتبی خبر ندارند.

در این میان رومانتیسم احساساتی خود به خود شکست می‌خورد و رومانتیسم اجتماعی رواج می‌یافت. زیرا پس از سقوط امپراطوری ناپلئون، بعضی از نویسندگان می‌خواستند کاری کنند که بتوانند نظام اجتماعی را تغییر دهند. اغلب این نویسندگان رومانتیک بودند ولی فرق آنها با رومانتیک‌های احساساتی این بود که «فرد» را بر «جمع» ترجیح نمی‌دادند. برعکس همه آنها یا سوسیالیست و یا متمایل به سوسیالیسم بودند و عقیده داشتند که بی‌نظمی‌های اجتماعی از این‌رو تولید می‌شود که اقلیت کوچکی ثروت کشور را در دست خود جمع می‌کند و به اکثریت مردم اجحاف روا میدارد. می‌گفتند در یک اجتماع خوب و منظم، وظیفه دولت این است که تساوی مالکیت و ثروت را حفظ کند. ولی این عده، اغلب رومانتیک بودند زیرا می‌خواستند اجتماع آینده را نه بشیوه علمی و عملی، بلکه از روی تخیلات خود بنیاد نهند.

اما اصول موضوعه این صاحب‌نظران همیشه جنبه رومانتیک نداشت و احياناً از لحاظی واجد جنبه‌های رئالیستی نیز بود. نظام‌های اجتماعی که متفکران آن زمان در آثار خود وصف می‌کردند باهم فرق بسیار داشت، با اینهمه اغلب ناقص یا تخیلی و غیرعملی بود. گذشته از آن هیچیک از این نویسندگان رئالیست نبودند، ولی تحقیق درباره مسائل زندگی و داوری درباره آن و آشنائی به طرز تفکر آزاد باعث می‌شد که دیگر، نویسندگان دنیا را از پشت پرده اوهام و تخیلات تماشا نکنند بلکه بکوشند تا واقعیات زندگی را، مربوط به طبقه‌ای از مردم و هر محیطی که باشد، تشریح و تبیین نمایند.

تأثیر بالزاک

در این زمان بالزاک با نوشتن دوره آثار خود تحت عنوان «کمدی

انسانی» قدم تازه‌ای در عالم ادب برداشت و با اینکه قصد تشکیل مکتب نداشت و تئوری نویس نبود، پیشوای مسلم نویسندگان رنالیست شد. بالزاک نیز در همان اجتماعی میزیست که نویسندگان رومانیتیک را در آغوش خود پرورده بود، اما این نویسنده به جای اینکه خود را تسلیم تخیل و حسرت سازد و دچار بیماری قرن شود و برای انصراف از فکر محیط خویش دست بدامن گذشتگان زند و به قرون وسطی پناه برد، اجتماع خود را با همه مشخصات و اسرارش و با همه صفات و عادات و نیکی و بدیهائی که در آن بود در آثار خویش نشان داد. آنچه را که تا آنروز نویسندگان رومانیتیک از آن غافل بودند، یعنی تأثیر و نفوذ پول را در اجتماع آن زمان بیان کرد. در مقدمه سی صفحه‌ای داستان «دختر زرین چشم» پاریس را با طبقات مختلف مردمش نشان داد و نوشت: «این مردم یا زرمی خواهند یا خوشی!» و گفت: «در پاریس عشق هوسی است و کینه چیز بیهوده‌ای. در آنجا انسان قوم و خویشی به جز اسکناس هزارفرانکی و دوستی به جز بانک رهنی ندارد.»

بالزاک میدانست که آنچه نویسندگان و شاعران رومانیتیک تا آن روز گفته‌اند دیگر بکار نمی‌آید. در سال ۱۸۴۰ در مقدمه «صحنه‌هائی از زندگی خصوصی» تذکر داد که در نوشته‌های رومانیتیک: «همه ترکیبات ممکن تمام شده و همه اشکال آن کهنه و فرسوده گردیده است.» و نشان داد که کار رمان‌نویس در این دوره چیز دیگری است: باید جامعه خود را تشریح کند و «تیپ»‌های موجود در این جامعه را نشان دهد؛ و گفت که کار نویسنده از یک لحاظ شباهت زیادی به کار «مورخ» دارد و در حقیقت نویسنده «مورخ عادات و اخلاق» مردم و اجتماع خویش است. اگر نوع معینی از جانوران را در دو نقطه‌ای که دارای آب و هوای متفاوت است در نظر بگیریم جانوران یکی از آن دو نقطه، تحت تأثیر آب و هوای آن نقطه، رفتار و مشخصات بخصوص پیدا می‌کنند. بشر نیز مولود اجتماع خویش است و همان تأثیری را که آب و هوای گوناگون در جانوران به جا می‌گذارد، اجتماعات مختلف در افراد بشر دارد. اما طبعاً چون بشر بسادگی جانوران نیست و دارای عقل و هوش است این تأثیرات نیز در او عمیق‌تر و

پچیده‌تر است، و نویسنده نقاشی است که چهره روح افراد جوامع گوناگون و طبقات مختلف این جوامع را تصویر می‌کند. در این مورد «بالزاک» در مقدمه «کمدی انسانی» چنین می‌نویسد:

«با تنظیم سیاهه معایب و فضائل و با ذکر آنچه زائیده هوسها و عشقها است و با تحقیق درباره مشخصات اخلاقی و با انتخاب حوادث اساسی جامعه و با تشکیل تیپ‌ها بوسیله صفات و مشخصات همانند، ممکن است به نوشتن تاریخی موفق شوم که مورخان از آن غافل بوده‌اند: یعنی تاریخ عادات و اخلاق جامعه!»

در نظر بالزاک زندگی عبارت از «توده‌ای حوادث و مسائل کوچک» است که رمان‌نویس باید آنها را «تا حد لزوم» (ایده آل) بزرگ کند و از میان این حوادث، آنچه را که می‌تواند عناصر داستان او باشد انتخاب کند. همچنین باید قهرمان‌هایی برای داستان خود برگزیند که بتوانند نمونه‌ای برای نظایر خود باشند. و انتخاب و آفریدن چنین نمونه‌هایی است که *تیبیزاسیون* Typisation خوانده می‌شود. چنین پرسوناژی با فرد عادی و معمولی فرق بسیار دارد، مانند سزار *بیروتو* César Birotteau یا *وترن* Vautrin که بالاتر از اشخاص عادی هستند. اما بالزاک «حقیقت در طبیعت» را از «حقیقت در ادبیات» جدا می‌کند. اولی گاهی چنان تکان‌دهنده و خشن است که نمی‌توان در یک اثر ادبی واردش کرد و خواننده را ناراحت نساخت، پس نویسنده باید برای آفریدن «تیپ» دلخواه خویش حقیقت را از چند نمونه واقعی و زنده بگیرد و با ذوق و هنری که دارد آنها را درهم آمیزد و «تیپ» کمال مطلوب خود را بسازد.

اینها مسائلی بود که بالزاک در لابلای صفحات آثار خویش مطرح کرد و به این ترتیب شالوده رمان‌نویسی جدید را در ادبیات اروپا ریخت. البته بالزاک این فرصت را نیافت که عقاید خود را به صورت قواعد و قوانین و اصول مکتب تنظیم کند و از خود باقی گذارد، اما تحقیقاتی که بعدها بعمل آمد نشان داد که کار او به مراتب از کار هرکس دیگری که قوانین و قواعدی برای ادبیات وضع کند بیشتر بوده است.

نبرد رنالیسم

نکته جالبی که باید در اینجا تذکر داده شود این است که رنالیسم، در وهله نخست عکس العملی بود که بر ضد جریان «هنر برای هنر» بوجود آمد، (هنر برای هنر را در فصل دیگری به تفصیل شرح خواهیم داد) اما نبرد رنالیسم نخست در عرصه ادبیات درنگرفت، بلکه این نبرد در میدان نقاشی بوقوع پیوست. پیشوای رنالیسم در نقاشی گوستاو کوربه Gustave Courbet (۱۸۱۹-۱۸۶۷) بود که می‌گفت: «هدف هنر برای هنر، بیهوده و پوچ است.» کوربه، که آثارش را در نمایشگاه‌های نقاشی رومانتیک تحقیر می‌کردند، به دفاع از خود برخاست و با تأسیس نمایشگاهی از آثار خود، دست بمبارزه با رقیبان زد. این مبارزه پرسرو صدا، که از سال ۱۸۴۸ تا ۱۸۵۰ ادامه داشت، به پیروزی کوربه منجر شد و او توانست افکار عمومی را بسوی خود جلب کند. این پیروزی در عرصه ادبیات نیز مؤثر افتاد و کمک مهمی به نویسندگان رنالیست کرد.

رنالیسم بعنوان مکتب ادبی، پیش از هر جای دیگر، در فرانسه بمیان آمد، اما پایه‌گذاران مکتب ادبی رنالیسم نویسندگان بزرگی که امروزه ما می‌شناسیم نبودند، بلکه نویسندگان متوسطی بودند که اکنون چندان شهرتی ندارند. این نویسندگان عبارت بودند از شانفلوری Chanpflury و مورژه Murger و دورانتی Duranty.

نام رنالیسم وقواعد مکتب آن را نخست «شانفلوری» در اولین نوشته‌های خود بتاريخ ۱۸۴۳ بمیان آورد. در «مانیفست رنالیسم» چنین نوشت: «عنوان «رنالیست» به من نسبت داده می‌شود، همانطور که عنوان «رومانتیک» را به نویسندگان و شاعران سال ۱۸۳۰ اطلاق می‌کنند.»

«شانفلوری» همه اشکال و انواع نویسندگی را که تا آن زمان وجود داشت انکار کرد، آنان را که رمان را به ادعانامه مبدل ساخته بودند بیاد سرزنش گرفت، به نویسندگانی از قبیل اوژن سوو الکساندر دوما که به واقعیات زندگی بی‌اعتنا بودند و خود را تسلیم تخیلات بی‌پایان می‌ساختند، حمله کرد، رمانهای

شاعرانه به «سبک ژرژساند» را هم بسبب لحن احساساتی شدید و سبک تصنعی نفی کرد.

در این میان فقط روش «بالزاک» را می‌پسندید و چنین می‌گفت: «دانستن برای توانستن! این است عقیده‌من! توانائی بیان آداب و اخلاق و عقاید و قیافه اجتماعی که در آن زندگی می‌کنیم. خلاصه، ایجاد هنری زنده! این است هدف من.» و می‌افزود: «مکتبها را دوست ندارم سبک‌ها را دوست ندارم و قراردادهای قبلی را دوست ندارم، برای من مشکل است که خود را در چهار دیواری کلیسای رئالیسم محبوس کنم، من در «هنر» چیزی بجز «صمیمیت» نمی‌شناسم.» در سال ۱۸۵۲، اصول عقاید خود را بصورت قطعی تری مطرح کرد و گفت که رمان‌نویس قبلاً باید وضع خارجی افراد را مطالعه کند، چیزهای متعددی از آنها پرسد و به جوابهاشان توجه کند، در عاداتشان دقیق شود، از همسایه‌هاشان تحقیقاتی بعمل آورد، سپس همه این اسناد و مدارک را با سلیقه و روش خویش خلاصه کند و در نوشتن داستان مورد استفاده قرار دهد. به این ترتیب کار نویسنده به صورت نوعی تندنویسی و عکس برداری از جهات مختلف درمی‌آید. و هرگونه تخیل و تفتن از میان میرود.

«شانفلوری» و رفیق و پیرو او «دورانتی» که به مخالفت با رومانسیسم برخاسته بودند، صحنه‌هایی از زندگی خورده‌بورژواها و مردم عادی را انتخاب کردند و در آثار خود توصیف نمودند. از این نویسندگان «دورانتی» بیشتر به زندگانی اجتماعی و به عرف و عادات مردم توجه داشت و می‌کوشید که هنر او برای اجتماع مفید واقع شود. «دورانتی» مجله‌ای نیز بنام «رئالیسم» منتشر ساخت و در آن پارناسین‌ها را بشدت مورد حمله قرار داد. «دورانتی» و همکارانش حملات شدیدی هم به رومانسیک‌ها می‌کردند: «هوگو» را «غول» و «موسه» را «سایه‌دون ژوان» و «گوتیه» را «پیرمرد خسته از ساده‌لوحی» می‌نامیدند. می‌گفتند: «شاعران پست‌ترین دلچک‌های دنیا هستند» از شعر بشدت متنفر بودند بطوریکه «دورانتی» به شوخی یک طرح قانونی مرکب از چند ماده نوشت مبنی بر اینکه هرکس شعر بگوید محکوم به اعدام خواهد شد.

مجله رنالیسم پس از پنج ماه تعطیل شد، اما تعطیل آن مبارزه رنالیست‌ها را تخفیف نداد و «دورانتی» در مقاله‌ای که به مناسبت تعطیل آن انتشار داد، نوشت: «رنالیسم مرد، زنده باد رنالیسم!»

این نویسندگان گذشته از قواعدی که برای رنالیسم بیان داشتند و تئوری‌هایی که نوشتند ب فکر ایجاد آثار رنالیستی نیز افتادند و رمان‌هایی نوشتند که هیچکدام ارزش و اعتباری پیدا نکرد. مخصوصاً «شانفلوری» اصرار داشت که قدم بر جای پای بالزاک بگذارد. «برونتیِر Brunetièr» سخن‌سنج معروف فرانسوی معتقد است که «او مردی شجاع اما عامی بود، بالزاک را صمیمانه می‌ستود اما آنچه از کم‌دی انسانی توانسته بود بشناسد، تقلید مسخره‌ای بیش نبود و آنچه از آثار بالزاک بنظرش مهم جلوه می‌کرد وجود خرده‌بورژواها و پیردخترها بود.»

آنچه درباره این نویسندگان باید گفت این است که اینان نویسندگان درجه اول نبودند، اما وجود هر دو در رشد و پیشرفت نهضت ادبی آن عصر تأثیر زیادی داشت و مسلماً بی وجود آنها، نهضت رنالیستی چنان شدت و حدتی نمی‌یافت و به آن سرعت به حد کمال نمی‌رسید. تا آن زمان در مورد بالزاک و استاندال نظریه‌های مختلفی حکمفرما بود. «بالزاک» دوست رومان‌تیک‌ها بود و آنها را به باد تمسخر می‌گرفت، با اینحال در آثار «استاندال» تخیلاتی که بی‌شبهت به تخیلات رومان‌تیک‌ها نبود دیده می‌شد. عده‌ای «بالزاک» را بزرگترین نویسنده رومان‌تیک می‌شمردند و آثار استاندال را نمی‌توانستند از آثار رومان‌تیک‌ها تفکیک کنند. اما به دنبال نبرد رنالیسم و تجلیل «شانفلوری» از بالزاک، سخن‌سنجان بزرگی چون سنت بوو Sainte-Beuve و تن Taine نیز آثار «استاندال» و «بالزاک» را ستودند و رنالیسم آنها را تشریح و توجیه کردند. خود این سخن‌سنجان نیز در برابر کسانی که از رومان‌تیک‌ها و کلاسیک‌ها دفاع می‌کردند، جانب «واقعیت» را گرفتند و رنالیسم برای آنها به صورت مکتب ادبی برگزیده درآمد.

تحول ادبیات

تضادی را که رئالیسم با رومانتیسم دارد، باید قبل از اینکه به تحلیل هرگونه تمایلات و مفاهیم پردازیم، در مشخص‌ترین صورت ادبیات جستجو کنیم: درجه‌بندی انواع ادبی درهم میریزد و طبیعت هر یک از آنها دستخوش تحولات مهمی می‌شود. و نیز همراه با ادبیات، برداشتی هم که از نویسنده وجود دارد تغییر می‌کند.

در هر عصری یکی از انواع ادبی نوع غالب و برگزیده شمرده می‌شود، رومانتیسم دوران شعر بود همانطور که قرن هفدهم قرن تراژدی بود و قرن هیجدهم قرن نثر اندیشه. اهمیت رمان رومانتیک روشن است اما این رمان چه رازگوئی غنائی باشد، چه نماد یا آفرینش یک دنیای خیالی، در هر حال بیشتر به عالم شعر وابسته است.

پایان رومانتیسم همزمان است با زوال نیروهای شاعرانه. توفیل گوتیه در سال ۱۸۶۷ گفت: «ذوق زمان از شعر روگردان شده است.» مشخص‌ترین شاعران عصر، به دنبال زمینه‌های غیرشخصی، روایتی، تحلیلی و یا فلسفی رفتند. اثر رابرت براونینگ R. Browning نوعی معماری روشنفکری است که حاکی از علاقه‌ای تقریباً علمی به آگاهی است. Enoc Arden اثر تنی سن Tennyson یک سرگذشت است. اشعار اسپیتلر Spitteler آلمانی روایات حماسی است. برای کاردوچی Carducci ایتالیائی، طبیعت واقعیت زیبایی است که باید تحلیل شود و تاریخ موضوع شاعرانه مهمی است. دیگران برای شعر بیش از اینکه جنبه فلسفی قائل باشند مأموریت مدنی یا اجتماعی قائل شدند. «الکساندر پوشکین» وقتی سخن از «هنر برای مردم» میان می‌آید با جمله معروف «نکراسف» پاسخ می‌دهد: «تو می‌توانی شاعر نباشی — اما باید شهروند باشی.» برای عده دیگری از هنرمندان این دوران، از قبیل توفیل گوتیه و طرفداران هنر برای هنر شاعری یک اشتغال صنعتگرانه است و شعر یک اثر جواهرسازی. با وجود این در تمام این جریانها هدف، دادن جهت عینی به شعر است. اما با جدا کردن شعر از هیجانها و

سرابهای درون باید گفت که آنرا از خودش جدا می‌کنیم. چند نفر از شاعران دوران رنالیست هر قدر که بزرگ باشند چهره تعلیماتی، روایتی، یا اخلاقی شعرشان ما را از آنها جدا می‌کند و می‌توان باین نتیجه رسید که در مرحلهٔ میان رومانسیسم و سمبولیسم، شعر مدتی در خواب بوده است.

عصر رنالیست یک عصر انتقادی است. در برابر برتری حساسیت ذهنی و نیروی تخیل، با سلاح آگاهی روشن بینانه به مقابله برمی‌خیزد. نیچه عصر خودش را عصر «ارادهٔ نامحدود رسیدن به آگاهی» می‌نامد. تن فیلسوف فرانسوی علیه «رویا و تجرید» قیام می‌کند و رنان Renan نویسنده را نظیر فیلسوف و دانشمند می‌داند و می‌گوید: «وقتیکه نویسنده بتواند آنچه را که قطعی است قطعی بشمارد، آنچه را که محتمل است محتمل بداند و آنچه را که ممکن است ممکن بخواند، باید وجدانش راحت باشد.» و باید گفت که زمینهٔ اصلی اندیشهٔ این دوران را این فیلسوفان و نویسندگان با آثاری در انتقاد، تاریخ و مسائل دیگر فراهم ساختند: «اصل انواع» داروین، «دروس فلسفهٔ اثباتی» اگوست کنت A. Comte، «نخستین اصول» اسپنسر Spencer، «پرت رویال» سنت بوو، در شمار این آثار بود.

با وجود این در نظام آفرینش ادبی، تقدم رمان تردیدناپذیر است. دوران رومانسیسم، چند رمان‌نویس بخود دیده بود، اما سالهای ۱۸۵۰ تا ۱۸۹۰ در ادبیات غرب، عصر رمان است. چه از نظر کیفی و چه از نظر کمی رمان در درجه اول اهمیت قرار دارد.

رنالیسم و برون‌گرایی

رنالیسم در درجهٔ اول بصورت کشف و بیان واقعیتی تعریف می‌شود که رومانسیسم یا توجهی به آن نداشت و یا آن را مسخ می‌کرد. در این دوران سلطهٔ علم و فلسفهٔ اثباتی (Positivisme) رمان نمی‌تواند وجود خود را توجیه کند مگر با کنار گذاشتن وهم و خیال و توسل به مشاهده. فلوربر می‌گوید: «رمان باید همان روش علم را برای خود برگزیند.» و تن می‌گوید: «امروز از رمان تا انتقاد و از

انتقاد تا رمان فاصله زیادی نیست. هردو تحقیق و مطالعه ای درباره انسان هستند.» همه آن چیزهائی که در رومانتیسم، چیزی غیر واقعی را جایگزین واقعیت می‌کرد: (از قبیل ماورالطبیعه، فانتزی، رویا، افسانه، جهان فرشتگان، جادو و اشباح) حق ورود به قلمرو رئالیسم ندارند.

البته توجه به سرزمین های دیگر و به زمان های دیگر (سفر در مکان و سفر در زمان) که از مشخصات رومانتیسم بود، هیچکدام از ادبیات رئالیستی حذف نشده‌اند. اما جای خیالبافی درباره سرزمین های دور دست را سفر واقعی و مشاهده آن سرزمین ها گرفته است: فلورپیش از نوشتن «سالامبو» به «تونس» سفر می‌کند. و طبعاً چون سفر در داخل هر کشور آسانتر از سفر به کشورهای دور دست است رمان های نویسندگان رئالیست بیشتر شرح و تحلیل شهرها و محله های سرزمین خودشان را در بردارد. (بعنوان مثال، نورماندی در آثار فلورپو موباسان، «بری» در آثار ژرژساند، استکهلم در آثار استریند برگ، «سیسیل» در آثار ورگا و رومانی، در آثار امینسکو جای مهمی را اشغال کرده‌اند).

و تاریخ نیز الهام بخش آثار رئالیستی متعددی است. از سالامبوی فلورپ گرفته تا رمان های «هنریک سینکویچ» که لهستان بین سالهای ۱۶۴۸ و ۱۶۷۲ را بازسازی می‌کند. اما رمان نویس رئالیست تاریخ را هم زمینه ای برای آگاهی های دقیق تلقی می‌کند نه سرچشمه ای برای خیالبافی. از اینرو گذشته ای که در آثار رئالیستی مطرح می‌شود بیشتر گذشته نزدیک جامعه ای است که خود نویسنده متعلق به آن است. شانفلوری در سال ۱۸۷۲ رئالیسم را چنین تعریف می‌کند: «لئسان امروز، در تمدن جدید.» و در سال ۱۸۸۷ موباسان صورت دیگری از این تعریف را می‌آورد: «کشف و ارائه آنچه انسان معاصر واقعاً هست.» خلاصه اینکه نوع نویسنده رئالیست در خیالبافی و آفریدن نیست، بلکه در مشاهده و دیدن است.

نمی‌توان رومانتیسم و رئالیسم را بعنوان دو مکتب «غیر واقعی» و «واقعی» در برابر هم قرار داد. رومانتیسم جهان محسوس را کشف کرده است و دزواقع، سرآغازی برای رئالیسم است. اما رومانتیسم وقتی که واقعیت را

در برمی‌گیرد، با شتاب و با ذهنیت به آن می‌پردازد. رنالیسم همانسان جایگزین رومانتیسم می‌شود که تجزیه و تحلیل جای ترکیب را می‌گیرد و کشف و جستجوی دقیق جانشین الهام یکپارچه می‌شود. رنالیسم طرفدار تشریح جزئیات است. وقتی بالزاک می‌نویسد: «تنها تشریح جزئیات می‌تواند به آثاری که با بی‌دقتی «رمان» خوانده شده‌اند ارزش لازم را بدهد.» و وقتی استاندال از «حادثه کوچک واقعی» حرف می‌زند، در واقع هردو از رنالیسم خبر می‌دهند. «واترلوی هوگو در «بینوایان» رومانیتیک است و واترلوی «استاندال» در «صومعه پارم» رنالیستی است.

این طرفداری از آگاهی عینی و دقیق که بر رنالیسم غربی حکمفرما است زائیده شرایط فکری و اجتماعی خاصی است. عصر، عصر علم و فن است. همه متفکران بزرگ زمان می‌کوشند به روش آگاهی و روش عمل دقیقی دست یابند؛ شناختن دنیا برای تغییر دادن آن. درباره این شناخت و نتیجه این آگاهی‌ها هم به هیچوجه خیالبافی و پناه بردن به عالم رویا جایز نیست. علوم، روشهای دقیق خود را دارند. و قوانینی که در زمینه واقعیت بدست آمده است — از قبیل مفید بودن، تحول، انتخاب طبیعی و مبارزه طبقاتی — در عین حال که بما امکان عمل درباره دنیا می‌دهند، ما را از اینکه در خارج از حدود آنها اقدام کنیم منع می‌کنند و به یک پذیرش عمقی مجبورمان می‌سازند.

این نیز درست نیست که بگوئیم عصر رنالیست بعد از دوران رومانیتیک، بدبینی سرخورده‌ای است که بدنبال یک دوره امید و ایمان آمده است.

تیبوده Thibaudet منتقد و فیلسوف فرانسوی رمان رنالیستی را فرونشستن یک هیجان می‌خواند. رنالیسم را نتیجه نوعی سرخوردگی می‌شمارند که بدنبال سال ۱۸۴۸ و زایل شدن رویاهای بزرگ حاصل شده است. البته شکی در این نیست که نوعی بدبینی رنالیستی وجود دارد. «رنان» می‌گوید که حقیقت اندوهبار است و «نیچه» حقیقت را مرگبار می‌خواند. رومانتیسم فرانسه با «نبوغ مسیحیت» اثر شاتوبریان آغاز می‌شود که بیانگر ایمان است اما پاسخ رنالیسم به این دوران، اثر انتقادی «تاریخ منابع مسیحیت» اثر «رنان» است که

برشک و تردید مبتنی است. در برابر خوشبینی سیاسی و بکتور هوگو و لامارتین، نیهیلیسم اجتماعی «فلوربر» و دیگران بمیان می‌آید. اما عکس قضیه هم می‌تواند صادق باشد. آیا رومان‌تیسیم در موارد متعددی حاکی از نومییدی و سرخوردگی نیست؟ از نظر داستایوسکی انسان رومان‌تیک کسی است که بر باطل بودن ارزشهای قرن هیجدهم پی برده است، ارزشهایی که در آن قرن، بر ضد ارزش‌های سنتی کلاسیک علم شده بود. بنظر داستایوسکی رسالت قرن او این است که با ایمان (مذهبی و اجتماعی) نوساخته‌ای با اندوه فردی که بایرون و لرماتوف بیانگر آنند مقابله کند.

ادبیات رئالیستی طبعاً موضوع خود را جامعه معاصر و ساخت و مسائل آن قرار می‌دهد؛ یعنی چنین جامعه‌ای وجود دارد و اثر ادبی را مجبور می‌سازد که به بیان و تحلیل آن بپردازد. ادبیات رومان‌تیک ادبیات اشرافی و فردی بود، خوانندگان ثابت و مشخصی نداشت. اما در اواسط قرن نوزدهم جامعه هم‌رنگی متشکل شد. بورژوازی بطور قاطع جای اشرافیت را گرفت و اداره نهضت صنعتی را بدست گرفت و هم این طبقه بود که کتاب می‌خرید و می‌خواند و موفقیت نمایشنامه‌ها را در تئاترها تضمین می‌کرد. دنیای معاصر زمینه آثار ادبی بود، اما طبعاً این آثار به لودادن نقاط ضعف همین جامعه می‌پرداخت و ارزشهای جاافتاده آن را بباد انتقاد می‌گرفت. برجسته‌ترین آثار ادبی حاکی از مخالفت بودند. کینه نسبت به بورژوازی برای «فلوربر» و برادران گنگور Goncourt دلیل زندگی است. ایسن، استریندبرگ، تورگنیف و تولستوی در آثارشان بورژوازی عصر خود را متهم می‌کنند. یا بهتر بگوییم خود بورژوازی است که نقاط ضعف خود را برملا می‌سازد. کتاب «سرمایه» و یا «سرگذشت‌های یک شکارچی» را کارگران و زحمتکشان نوشته‌اند. ادبیات اجتماعی، اصلاح‌طلب یا انقلابی، حاصل کار نویسندگان بورژوا است. همچنین «رمان عامیانه» که در اواخر دوران رومان‌تیک ظهور کرده است: از قبیل پاورقی‌های «اوزن سو»، «هوگو»، «دیکنز»، «بالزاک»، از مردم و برای مردم حرف می‌زنند. و نیز برای بورژوازی عصرشان از مردم کوچه و بازار از اعماق اجتماع لندن و پاریس حرف می‌زنند و در واقع با

کشف و شناساندن تیره روزی های موجود، بورژوازی را در برابر مسئولیت خود قرار می دهند.

فلو بر ورنالیسم

بزرگترین نویسنده رنالیست در این دوره گوستا فلو بر است و شاهکار او مادام بوواری Madame Bovary کتاب مقدس رنالیسم شمرده می شود. موضوع این کتاب داستانی است که واقعاً در فرانسه اتفاق افتاده و قهرمانان آن آدمهای طبیعی و عادی هستند که هیچگونه تخیلی در آفریدن آنها دخالت نداشته است. از شروع نخستین صفحات کتاب قدرت نویسنده در مشاهده و ثبت حقایق زندگی به چشم می خورد. در «مادام بوواری» هیچ چیز خیالی و غیرعادی دیده نمی شود.

فلو بر قهرمانان خود را، مانند مثالهای واقعی شان در اجتماع، زندگی بخشیده و سپس آنها را تا دم مرگ همراهی کرده است. اما او هم مانند بالزاک عقاید خود را هرگز بصورت اصول قاطع و قاعده و قانون بیان نکرده است. با وجود این باید گفت که هیچ نویسنده ای درباره شرایط آفرینندگی رمان باندازه او اندیشه نکرده و مغز خود را نکاویده است. مکاتبات او که بسیار فراوان و متعدد است آکنده است از ملاحظاتی، چه درباره شرایط کار آفریننده خود او و تنظیم و بازنویسی آثارش، و چه درباره شرایط کلی هنر رمان نویسی.

فلو بر بعنوان عکس العمل در برابر تمایلاتی که بعد از سال ۱۸۵۰ در ادبیات پیدا شده بود، این نکته را که رمان باید شامل هدف اخلاقی روشن باشد و یا از یک تر سیاسی یا اجتماعی و یا مذهبی مایه بگیرد انکار می کند. همانطور که «بودلر» و «پارناسین ها» گفته اند، رمان بعنوان یک نوع ادبی، درست مانند نقاشی، موسیقی و یا شعر به عالم هنر تعلق دارد. از این نظر، کیفیت بیان باید اولین مسئله مورد توجه رمان نویس باشد. فلو بر می گوید:

به کسانی که در نوشتن سبک نیکوئی دارند ابراد می گیرند که فکر اصلی و هدف اخلاقی را نادیده گرفته اند، چنانکه گوئی هدف پزشکی بهودی بخشیدن،

هدف نقاش تصویر کردن و هدف بلبل خواندن نیست و باین ترتیب هدف هنر نیز بیش از هر چیزی زیبایی نیست...

رمان‌نویسی که رمان را در خدمت یک «تز» قرار می‌دهد، نه تنها به رسالت هنرمند خیانت می‌کند، بلکه هنر را تنزل می‌دهد و مبتذل می‌سازد و دانسته و یا ندانسته، آن را بجای اینکه خود «هدف» باشد بصورت «وسیله» درمی‌آورد: وسیله‌ای پر سود برای هدفی که اغلب نفعی در آن دارد:

وکیل مآبی در همه جا ریشه کرده است، حرص نطق کردن، داد سخن دادن و دفاع کردن؛ الهه هنر سکوتی برای بالا رفتن هزاران حرص و آرزوی می‌شود... آه، ای «اولمپ» بیچاره، آنها حاضرند که قلّه تورا به مزرعه سیب زمینی تبدیل کنند.^۱ آیا منظور فلوربر این است که رمان باید هرگونه ایدآل اخلاقی را نادیده بگیرد؟ نه، بهیچوجه، زیرا اگر نویسنده به زیبایی هنری دست بیابد، از همین طریق به زیبایی اخلاقی نیز خواهد رسید و باین ترتیب مفید و مؤثر خواهد بود: پس هنر مانند طبیعت بر اثر علو و عظمت بالقوه‌اش، اخلاقی و مفید خواهد بود. کمال مطلوب چون خورشیدی است که همه آلودگیهای زمین را جذب می‌کند و می‌خشکاند!

گذشته از اینها، زیبایی اندیشه، از زیبایی قالب جدائی ناپذیر است. این نکته را برای نخستین بار «بوفون»^۲ با کمال وضوح بیان کرد و گفت: «سبک عبارت است از نظم و حرکتی که انسان به اندیشه‌های خود می‌دهد.» آنچه مردم بنا به عادت به دو قسمت «قالب» و «محتوی» تقسیم می‌کنند در واقع چیز واحدی بیش نیست، و «قالب» و «محتوی» دو دیدگاه مختلف و کیفیات یک جوهر واحد هستند:

شاعر فرمالیست! چرا پیاپی می‌گوئی که من زرق و برق و زر و زیور را دوست دارم؟ اینها کلمات دهن پرکن و تو خالی هستند که سودجویان نثار هنرمندان واقعی می‌کنند. من، تا زمانی که کسی نتوانسته است در جمله‌ای قالب و محتوی را از هم جدا

۱. از نامه فلوربر به لوتیزر کوله L.Colet بتاريخ ۱۸ سپتامبر ۱۸۴۶.

کند و آنها را جدا جدا بمن نشان بدهد، در این عقیده ام پایدار خواهم بود که این دو کلمه کلماتی بی معنی هستند. هیچ اندیشهٔ زیبایی بدون قالب زیبا و هیچ قالب زیبایی بدون اندیشهٔ زیبا وجود ندارد.

بدینسان در نظر فلوبر، رمان نویس در درجهٔ اول، هنرمندی است که هدفش ایجاد یک اثر هنری کامل است. اما این کمال بدست نمی آید مگر اینکه نویسنده همانطور که دربارهٔ مسائل مختلف، افکار پراکنده ای را که دارد از مغزش دور می کند، عکس العمل های احساساتی و هیجانات شخصی خود را هم از خود دور کند. رمان نویس باید اثر «غیرشخصی» بوجود بیاورد. از این نظر هیچ کسی باندازهٔ یک رمان نویس با شاعر غنائی فرق ندارد.

تو متأسف خواهی شد از اینکه ترانهٔ خودت را سر داده ای. این کار ممکن است یکبار، در یک فریاد، نتیجه بخش باشد، اما هر مایه تغزلی که مثلاً بایرون داشته باشد، شکسپیر با سبک غیرشخصی فوق بشری اش او را درهم می شکند و کنار میزند... هنرمند باید کاری کند که آیندگان گمان کنند او زندگی نکرده است.

آنهايي که هیجانهای خودشان را در آثارشان گسترش می دهند، شایستهٔ نام هنرمند واقعی نیستند از اینرو در چشم «فلو بر» هم تحقیر می شوند.

همه آنهايي هم که از عشقهای ناکام مانده شان، از گور مادر و پدرشان، از خاطره های عزیزشان برای شما حرف میزنند، مدال ها را می بوسند و در مهتاب گریه می کنند، بدیدن کودکان از شدت مهربانی هدیای می گویند، در تاتار غش می کنند و در برابر اقیانوس حالت تفکر آمیزی بخود می گیرند همه از یک قماشند! دل قکند! دل قک! معرکه گیری هستند که برای بدست آوردن چیزی، بر روی قلب خودشان پشتک و وارو میزنند.

این جمله دقیقاً متوجه جنبهٔ شخصی و خصوصی رمانتسیم است. هنر در نظر فلوبر بسیار نزدیک به علم است و تأثر ناپذیری دانشمند در برابر طبیعتی که مطالعه می کند، بنظر او سرمشقی است برای رفتار رمان نویس، در برابر بشریتی که تصویر می کند. رمان نویس، برای اینکه این تصویرش درست و واقعی باشد، باید عادل باشد و نسبت به شخصیت هایش بیطرفی قاضی را داشته باشد نسبت به

طرفهای دعوا:

آیا وقت آن نیست که عدالت را وارد هنر کنیم؟ در آنصورت است که بیطرفی تصویر، عظمت قانون و دقت علم را پیدا خواهد کرد^۱

همانسان که قاضی باید خارج از منافی باشد که می‌بایست قطع کند، رمان‌نویس هم باید از آن زندگی که تصویر می‌کند منتزع باشد. چون زندگی موضوع کار رمان‌نویس است. پس رمان‌نویس باید از درگیر شدن در میان چرخ و دنده زندگی اجتماعی خودداری کند، با کنار ماندن و یا جدائی نسبی است که می‌تواند واقعیت خارجی را با دقت و صحت هر چه بیشتر تصویر کند. در ۱۵ دسامبر ۱۸۵۰ چنین نوشت:

انسان وقتیکه با زندگی در آمیخته است آن را آنطور که باید نمی‌بیند.

کمال مطلوبی که هنرمند دارد برای او بمنزله قانون است و این کمال مطلوب باو اجازه می‌دهد که به شهبت‌های خود مشخصات کلی یک «تیپ» را بدهد. در واقع جالب بودن رمان بسته به این نیست که در آن مشخصات استثنائی و حتی بی‌نظیر یک فرد تشریح شود، بلکه هریک از اشخاص رمان باید انسانی باشد با کلیت انسانی اش و تصویر گروهی از افراد بشری باشد با خصوصیات که کم و بیش همگانی است:

هنر برای تصویر استثناءها بوجود نیامده است... ممکن است اولین شخصی که با شما برخورد می‌کند، خیلی جالب‌تر از آقای «گوستاو فلوربر» باشد، زیرا حالتی کلی‌تر و در نتیجه «تیپیک» تر دارد.

یکی از موانع اساسی این صداقت، «الهام» است. فلوربر به این حالت ناپایدار و به این نیروی اسرارآمیزی که ناگهان گریبانگیر نویسنده میشود و موقتاً اختیار از کف او می‌گیرد، نیش و کنایه‌ای نیست که نزده باشد:

«باید از هر چیزی که شبیه الهام است حذر کرد. زیرا نوعی طرفداری و هیجان ساختگی است که انسان عمداً در خود ایجاد می‌کند و بخودی خود پیدا نمی‌شود ضمناً

انسان با «الهام» زندگی نمی‌کند. «بگاز»^۱ اغلب بجای اینکه چهارنعل بدود راه می‌رود. همهٔ استعداد انسان در این است که رفتار او را به آن صورتی که می‌خواهد دریاورد^۲.

بعقیدهٔ فلوبر، الهام که در همه هنرها زیان‌بخش است، در هنر رمان‌نویس این زیانش دوبرابر می‌شود. زیرا گذشته از اینکه نمی‌گذارد نویسنده، آگاهانه، از همهٔ امکانات هنرش استفاده کند، او را از آن کوشش صبورانه و جانکاهی که مواد لازم را برای اثرش فراهم می‌کند، یعنی از «مشاهده» باز می‌دارد. زیرا رمان، به آن صورتی که فلوبر در نظر دارد، تنها یک کار هنری نیست بلکه در عین حال یک کار رنالیستی است. جستجوی دقیق و صبورانهٔ امر واقع، جزئیات روزمره و تپیک و حرکات و رفتار رازگویانه با درخشش‌های ناگهانی مخیله و سرمستی زودگذر آن همانقدر ناسازگار است که کار سنگین و دقیق هنرمند موسیقی دان در مراعات مکث‌ها و اصوات.

موپاسان در مقدمهٔ «پیروژان» (۱۸۸۸) اندرزهایی را که فلوبر باو داده است، از زبان او چنین می‌نویسد:

آنچه را که انسان می‌خواهد بیان کند، باید مدتی دراز و با دقت فراوان نگاه کند، تا بتواند جنبه‌ای از آن را پیدا کند که پیش از آن بوسیلهٔ هیچ‌کسی گفته نشده است. در هر چیزی جنبهٔ بیان‌نشده‌ای وجود دارد. زیرا ما عادت کرده‌ایم از چشمانمان فقط با خاطرهٔ آنچه پیش از ما دربارهٔ شیء مورد نظرمان اندیشیده شده است استفاده کنیم. کوچکترین چیزها هم جنبهٔ ناشناخته‌ای دارند. آنرا پیدا کنیم... باین ترتیب است که کار انسان بدیع و اصیل می‌شود.»

پس رمان‌نویس باید واقعیت را بطور مداوم و پیگیرانه مشاهده کند، تا خصوصیات تازه‌ای از آن را بدست بیاورد: خصوصیتی را که چشم‌های بی استعدادتر و بی دقت‌تر نمی‌توانند ببینند. رفته رفته عادت می‌کند به این که

۱. Pégase مظهر الهام در افسانه‌های یونان که به شکل اسب بالدار است.

۲. در نامه به «لوئیز کوله»، ۱۳ دسامبر ۱۸۴۶.

«آدمهای دوروبر خود را به صورت کتاب ببیند» و با نوعی تلاش ذهنی که اغلب دردناک است، «خود را به درون اشخاص رمان منتقل کند نه اینکه آنها را بسوی خود بکشد.» با توجه به فورمول بالا انسان پی می‌برد که چگونه دو عامل مهم سبک فلوبر، یعنی تأثیرناپذیری و مشاهده، بصورت ظریفی باهم مربوط اند.

اما زیانی که الهام به سومین عامل سبک فلوبر، یعنی «توجه به قالب» میزند، کمتر از دو مورد دیگر نیست. در واقع، هنر نثرنویس بسیار دشوارتر از هنر شاعر است. زیرا شاعر متکی به «قواعد ثابت» و «مقادیری راهنمایی‌های عملی است که علم و فن حرفه او را تشکیل می‌دهد.» و حال آنکه:

در کارنثر احتیاج به احساس عمیق نوعی وزن فرار هست، بی هیچ قاعده و قطعیتی؛ خصائصی مادرزادی و نیز قدرت تعقل، و حس هنرمندانه بسیار ظریف و موشکافانه لازم است تا در هر لحظه بتوان حرکت، رنگ و آهنگ و سبک نوشته را به تبع آنچه باید بیان شود تغییر داد^۱

گذشته از دشواری‌هایی که اختصاص به «سبک» دارد، دشواری دیگری هم وجود دارد که در ارتباط با کار «ترتیب کلام» است که آن نیز دارای اهمیت زیادی است. نسبت قسمت‌های مختلف اثر، روشنی و هماهنگی آنها، عبور از قسمتی به قسمت دیگر، و این‌ها برای رمان‌نویسی که پابند هنر است اشکالات فراوانی تولید می‌کند، چنانکه خود فلوبر از این بابت رنج بسیار برده است.

البته سبک فلوبر دستورالعملی برای همه آثار رئالیستی شمرده نمی‌شود زیرا شکل افراطی سبک فلوبر، به رمانی منجر می‌شود که عبارت از فرم خالص است و محتوی مادی آن که از راه مشاهده بدست آمده است یا کاملاً رنگ می‌بازد و یا بهانه‌ای و فرصتی می‌شود برای «سبک» به مفهوم وسیع کلمه، یعنی هماهنگی کلمات و ساختمان جمله‌ها و عبارات: یعنی همان «کتاب بر روی هیچ» که فلوبر بهنگام مشاهده بازی نور بر روی یکی از دیوارهای «آکروپل» به

۱. در مقدمه «پیر وژان»، از قول فلوبر.

آن فکر می‌کرد: رمانی کاملاً انتزاعی که همه زیبایی آن عبارت از رابطه رنگها و خطوط خواهد بود و همه وجودش را ساختمان جمله‌ها و نورپردازی تشکیل خواهد داد. اما در وراء این رویا که شاید تحقق ناپذیر باشد، فلوربر کوشیده است کمال مطلوب تازه‌ای را پیشنهاد کند و آن اتحاد و تمایلی است که تا زمان او با هم متضاد شمرده می‌شد: دقت پربارانه واقع‌گرائی و ذوق هنری خالص.

یک مکتب عینی و غیرشخصی

در فصل پیش گفتیم که رومان‌تیسیم مکتبی «ذهنی» یا «درونی» (Subjectif) است. یعنی خود نویسنده در جریان نوشته‌اش مداخله می‌کند و به اثر خود جنبه شخصی و خصوصی می‌دهد.

و حال آنکه رنالیسم، چنانکه تاکنون در این مقاله بیان شد، مکتبی عینی یا «برونی» (Objectif) است و نویسنده رنالیست هنگام آفریدن اثر بیشتر تماشاگر است و افکار و احساسات خود را در جریان داستان ظاهر نمی‌سازد. رنالیسم می‌خواهد همه واقعیت را کشف کند اما در خواننده‌اش یک احساس را تولید کند که واقعیت است که ظاهر می‌شود. برای این منظور به هنری غیرشخصی متوسل می‌شود که نویسنده از آن کنار گذاشته شده است. رمان‌نویس از تظاهر به حضور خود در اثر، از رازگوئی‌های احساساتی و از فلسفه‌بافی احتراز می‌کند. حتی از نمایاندن خود در اثر بعنوان نویسنده هم خودداری می‌کند. باین ترتیب در رمان رنالیستی حتی روشی هم که در آثار بالزاک بکار می‌رفت متروک شده است. رمان‌نویس دیگر حق ندارد صدای خود را هم به صدای شخصیت‌های اثرش درآمیزد، درباره آنها قضاوت کند و یا سرنوشت‌شانرا پیش‌بینی کند. اطلاعی که او درباره هر یک از قهرمان‌هایش دارد درست به اندازه‌ای است که شخصیت‌های دیگر رمان هم می‌توانند داشته باشند. از این رو هرگز خود را بعنوان مشاهده‌گر ممتاز و مطلع عرضه نمی‌کند و در واقع کم‌دی بی‌اطلاعی را بازی می‌کند. گفتگوهای بین شخصیت‌ها بتدریج شرح ماجرا را می‌سازند و معمولاً صحنه‌ای که شرح داده می‌شود در همان لحظه روایت جریان

می‌یابد.

اما این نکته روشن است که نویسنده نمی‌تواند بکلی وجود خود را در اثر پنهان نگهدارد. هرچند که افکار خود را از زبان قهرمانان می‌گوید و در ساختن صحنه‌ها مجسم می‌سازد ولی شکی نیست که این افکار از آن اوست. همانطور که ماتریالیسم «خانواده‌روگون ما کار» بیان افکار امیل زولا است، «جبر تاریخی» جنگ و صلح نشان‌دهنده افکار تولستوی است و با این که این دو اثر با سبک ناتوریستی و رئالیستی نوشته شده‌اند و جنبه شخصی و درونی ندارند ولی افکار نویسندگانشان از خلال آنها درست باندازه خوشبینی خیرخواهانه و ترحم آمیز و یکتور هوگو در کتاب «بینوایان» آشکار است.

قهرمان‌ها و موضوع اثر رئالیستی

نویسنده رئالیست به هیچوجه لزومی نمی‌بیند که فرد مشخص و غیرعادی و یا عجیبی را که با اشخاص معمولی فرق دارد به‌عنوان قهرمان داستان خود انتخاب کند. او قهرمان خود را از میان مردم و از هر محیطی که بخواهد گزین می‌کند و این فرد در عین حال نماینده هم‌نوعان خویش و وابسته به اجتماعی است که در آن زندگی می‌کند، این فرد ممکن است نمونه برجسته و مؤثر یک عده از مردم باشد ولی فردی مشخص و غیرعادی نیست. مثلاً وقتیکه نویسنده رئالیست می‌خواهد جنگ را موضوع کتاب خود قرار دهد هیچ شکی نیست که در انتخاب قهرمان، افسر جزء یا سرباز را بر فرمانده لشکر ترجیح می‌دهد، زیرا آن سرباز به میدان جنگ خیلی نزدیک تر و تأثیرات آن محیط در او خیلی بیشتر از فرمانده است. و علت تمایل بارزی که رئالیست‌ها به افراد «کوچک و بی‌اهمیت» نشان می‌دهند همین است.

در مورد موضوع اثر نیز نویسنده رئالیست بهیچوجه خود را مجبور نمی‌بیند که مثل رومان‌تیک‌ها عشق را موضوع رمان قرار دهد. زیرا در نظر نویسنده رئالیست عشق نیز پدیده‌ای است مانند سایر پدیده‌های اجتماعی و هیچ رجحانی بر آنها ندارد. و چه بسا نویسنده رئالیست کتابی بنویسد که در آن کلمه‌ای از عشق

وجود نداشته باشد و در عوض از مسائل دیگری بحث شود که اهمیت آنها خیلی بیشتر از عشق است. همچنین حوادث تصادفی دور از واقع و بی تناسب در آثار رنالیستی دیده نمی‌شود، مثلاً کسی به شنیدن یک نصیحت تغییر اخلاق و روحیه نمیدهد یا کسی از عشق دیگری نمی‌میرد. وحدت مصنوعی در آنها وجود ندارد، بلکه وقایع آنها تعدادی حوادث عادی و چه بسا حقایق آشفته‌ای است که پشت سرهم اتفاق می‌افتد، ولی نویسنده رنالیست می‌کوشد که با استفاده از تأثیر محیط و اجتماع خارج و وضع روحی قهرمانان خود، روابط طبیعی را که در لابلای حوادث وجود دارد، نشان دهد.

صحنه‌سازی در رنالیسم و رومانسیسم

صحنه‌سازی تشریح و تجسم محیطی که حادثه در آن اتفاق می‌افتد در آثار رومانسیک و رنالیستی با هم فرق بسیار دارد.

نویسنده رومانسیک وقتیکه می‌خواهد صحنه داستان خود را نشان دهد کاری به واقعیت ندارد، بلکه آن صحنه را بنا به وضعی که به داستان خود داده است می‌سازد و کاری می‌کند که آن صحنه نیز در خواننده احساساتی مؤثر افتد و نفوذ نوشته او را بیشتر سازد. ولی نویسنده رنالیست از تشریح صحنه‌ها بهیچوجه چنین خیالی ندارد، بلکه صحنه‌ها را بدین قصد تشریح می‌کند که خواننده از شناختن آن صحنه‌ها بیشتر با قهرمانان و وضع روحی آنها آشنا شود. یعنی او فقط در موردی به توصیف صحنه‌ها اقدام می‌کند که به آن احتیاج دارد. مثلاً بالزاک در آغاز کتاب «بابا گوربو» به این سبب همه اطاقهای پانسیون «مادام ووکر» را با آن دقت توصیف می‌کند که نشان دهد آن پدر با عاطفه‌ای که همه ثروت خود را پای دخترش ریخته بود، در چه مکانی زندگی می‌کرد و آن مکان چه تأثیری می‌توانست در روحیه آن پیرمرد داشته باشد. یا گوستاو فلوبر در «مادام بوواری» بدین منظور آن توضیح و تفصیل بیش از حد را درباره قصبه کوچک I, Abbaye Yanville می‌دهد که بتواند نشان دهد مادام بوواری در آن قصبه چه اندازه دچار دلتنگی و خستگی می‌شده است. والا اگر این قسمت را زائد

تصور کنند و از کتاب حذف نمایند، خواننده‌ای که این تشریح و توضیح مفصل را نخوانده باشد، نمی‌تواند پی ببرد که چرا «اما» ذراتی گردش، میان بازوان «رودلف» می‌افتد. در نتیجه، این کار او را غیرعادی و دور از واقعیت تصور می‌کند و ارزش رئالیستی کتاب، از نظر او پنهان می‌ماند.

همین کوشش‌ها برای تطبیق قهرمان‌ها و صحنه‌های کتاب با واقعیت است که حتی خود نویسندگان بزرگ را هم تحت تأثیر قرار می‌دهد، تا آنجا که وقتی ژول ساندو درباره مرگ خواهر خود با بالزاک سخن می‌گوید، نویسنده بزرگ ناگهان در میان سخن ناتمام دوستش می‌دود و می‌گوید: «همه این چیزها می‌گذرد... باید به واقعیت پرداخت. راستی بگو ببینم، او زنی گرانده را به که باید شوهر داد؟»

رئالیسم در کشورهای دیگر

بطور کلی در سالهای بین ۱۸۵۰ و ۱۸۹۰ تمایلاتی که حاکی از عکس‌العمل‌هایی نسبت به رومان‌تیسیم بود در ادبیات همه کشورهای غرب دیده شد و این تمایلات با شدت وضعی که داشتند وابسته به جریان «رئالیسم» بودند که «ناتورالیسم» را نیز بدنبال داشت.

در انگلستان

این سالها در انگلستان دوران تسلط اندیشه علمی و پیشرو استوارت میل Stuart Mill، داروین و اسپنسر Spencer است که در عالم ادب روشن‌بینی آگاهانه تا کری Thackeray را در برابر اوهام بایرونی قرار می‌دهد و مستندنویسی چارلز ریچد Charles Reade و ویلکی کالینز Wilkie Collins و اثر انسانی جرج الیوت George Eliot را جایگزین تخیلات احساساتی و التراسکات می‌سازد و بالاخره شعر اندیشیده و فلسفی براونینگ Browning را بجای تغزل خالص

شلی و کیتس می‌آورد. اما رنالیسم انگلیسی بصورتی نیست که دقیقاً دنباله رنالیسم فرانسوی شمرده شود. در انگلیس رنالیسم همزمان با دوران فرمانروائی ملکه «ویکتوریا» بود و این دوره که بنام «دوره ویکتوریا» نامیده میشود یکی از دوره‌های غنای ادبیات انگلستان است. ضمناً اشاره به این نکته ضروری است که رنالیسم در انگلستان نوعی عرف مداوم است (دانیل دفو همانقدر رنالیست بود که «تاکری») و چون رومان‌تیسیم انگلیسی هم به اندازه رومان‌تیسیم فرانسه تند و پرشور نبود، عکس‌العمل شدیدی هم ایجاد نکرد و رنالیسم انگلستان بصورت معتدلی آغاز شد و در بیان واقعیت‌های زندگی با طنز و مطایبه توأم بود از طرف دیگر قراردادهای اجتماعی که در انگلیس بشدت مورد نظر است نگذاشت که آزادی‌های اخلاقی خاص ناتورالیسم به ادبیات انگلیس راه پیدا کند.

در سال ۱۸۳۵ رنالیسم سنجیده و مستقلی در ادبیات انگلستان، بخصوص در رمان‌نویسی، بمیان آمد. بارزترین نماینده ادبیات انگلیس در این دوره چارلز دیکنز (۱۸۱۲ - ۱۸۷۰) است که هجور رومان‌تیسیم را می‌کرد اما خود او با انسان دوستی شدید و لحن احساساتی‌اش در عین حال به آن پایبند می‌ماند. دیکنز از میان طبقات پائین اجتماع برخاست و از همان سالهای کودکی مجبور شد که برای کسب روزی کار کند. در چهارده رمانی که تا سال ۱۸۷۰ نوشت با لحن طنزآمیز خویش زندگی طبقات پائین کشورش را با قدرت تمام تصویر کرد. هیچ نویسنده‌ای نتوانسته است چنین چهره‌های مؤثر و فراموش‌نشدنی تصویر کند. رنالیسم دیکنز مبتنی بر انسانیت و بشردوستی است. دیکنز بیچارگان و ساده‌دلان و کودکان را دوست داشت. پیش از او هیچ نویسنده دیگری نتوانسته بود با چنان قدرتی اطفال کوچک را وارد اثر خود کند و جاودانی سازد. کسی که رمان‌های دیکنز را بخواند در یک صفحه بشدت می‌خندد و در صفحه دیگر از شدت تأثر اشک می‌ریزد و یا از هیجان بخود می‌لرزد. آثار دیکنز بخصوص در آلمان بشدت مورد استقبال واقع شد و نویسندگان بزرگ آن کشور را تحت تأثیر قرار داد.

رنالیسم آمیخته با بدبینی، تحت تأثیر ادبیات فرانسه در اواخر قرن در این کشور ظهور کرد. آثاری در انگلستان منتشر شد که متهورانه‌تر بود و در آنها

عکس‌عملی نسبت به قراردادهای اخلاقی و اجتماعی دولت ویکتوریا دیده می‌شد. یکی از نویسندگان این دوره گیسینگ (Gissing ۱۸۵۷-۱۹۰۳) است که در سراسر عمر خود با فقر و بیچارگی دست بگریبان بود. از دیکنز پیروی می‌کرد اما آثارش تلخ‌تر و بدبینانه‌تر از آثار دیکنز بود. دیگر باید هنری جیمس (Henry James ۱۸۴۳-۱۹۱۶) را نام برد که امریکایی بود ولی در انگلستان بسر می‌برد. آثار «فلوربر» و «تورگنیف» را مطالعه می‌کرد و می‌کوشید که با سرعشق گرفتن از آنها رمان را بصورت اثر هنری درآورد. در رمانهای متعدد خود نخست مدنی به تشریح تفاوت انگلیسیها و امریکائها پرداخت. سپس تا حدی به تصویر و تحلیل جامعه انگلیسی همت گماشت. «جیمس» تماشاگر بی‌احساسی است، دامنه دیدش محدود، اما رمانهایش از لحاظ تنظیم مطلب و شیوه نگارش شایان اهمیت است.

ضمناً از سال ۱۸۷۵ بعد در ادبیات انگلیس جریانهای تازه‌ای بمیان آمد. مردیت Meredith با روانشناسی روحانی، ساموئل باتلر S. Butler با عصیان بر ضد مکانیسم، چسترتون Chesterton با ایمان شدید مذهبی و بالاخره رابرت لوئی استیونسن R. L. Stevenson با ماجرا و فراربه سرزمین‌های دیگر نمایندگان این جریانهای گوناگون بودند.

در آلمان

ادبیات آلمان پس از مرگ گوته و پس از اینکه از اوج شکوفایی رومانتیسم فروافتاد برای مدتی گوئی همه نیروی خود را از دست داده بود. هیچ اثر برجسته‌ای بوجود نیامد و مخصوصاً رئالیسم در آن کشور بصورت مکتب مستقلی ظاهر نشد. برخلاف نویسندگان رئالیست فرانسوی که با جار و جنجال بعنوان مبارزه با رومانتیسم قدم به میدان نهاده بودند، از میان نویسندگان آلمانی آنان که بهره‌ای از رئالیسم داشتند در عین حال می‌کوشیدند که جنبه‌های رومانئیک و حتی کلاسیک را هم در آثار خود حفظ کنند. از اینرو آثاری نظیر «ایمنزه» Immensee اثر نشودراشتورم (T. Storm ۱۸۱۷-۱۸۸۸) که در

این دوره بوجود آمده است بیشتر رنگ آثار رومانیتیک را دارد و جاذبه اش در شگفتی آن است. گونفرید کِلر (Gottfried Keller ۱۸۱۰ - ۱۸۹۰) که از مردم زوریخ بود، هر چند که در شاهکار خودش «هانری سیز» با بدبینی رومانیتیک به مبارزه برمی‌خیزد و از ضرورت توافق با زندگی سخن می‌گوید، اما همه نیروی خود را از راه دادن همان رومانیتسم مورد مخالفت خود به اثرش، بدست می‌آورد. رمانهای روستائی «کلر» رنگ محیط سويس را دارد. مخصوصاً تراژدی رنالیستی او بنام «رمثولیت در دهکده» یکی از شاهکارهای رمان روستائی شمرده میشود.

در شعر آلمان نیز در فاصله بین هاینریش هاینه H. Heine و اشتفان گئورگه Stefan George هیچ اثر بزرگ شعری، دیده نمی‌شود. دهمل Dehmel را با شعر مردمی اش و هولتز Holz را با مدرنیسمش می‌توان شاعران رنالیست شمرد. اما آنها شاعران بزرگی نیستند.

تئاتر آلمان پس از یک دوران دراز و بی اثر «نئورومانیتسم» تحت تأثیر استریندبرگ و ایسن و تئاتر آزاد آنتوان، یکرشته آثار مهم ناتورالیستی بوجود آورد که مشخص‌ترین نمونه آنها آثار هاو پتمان Hauptman است (از قبیل نمایشنامه «نساجان»)

رنالیسم بورژوا

اصطلاحی است که به جریان رنالیستی نیمه دوم قرن نوزدهم در ادبیات آلمان اطلاق می‌شود. پس از شکست انقلاب ۱۸۴۸، بورژوازی آلمان به وضع سیاسی و اجتماعی موجود گردن نهاده و راضی شده بود به اینکه از آزادی‌های اقتصادی وسیع استفاده کند و در انتظار وحدت آلمان باشد. این رفتار در وضع ادبی آن روزگار نیز مؤثر واقع شد. در بیانیه‌هایی که منتشر می‌شد و نیز در مجله‌های Die Grenzboten و Deutsches Muzeum، بولیان اشمیدت J. Schmidt و گوستاو فریتاگ G. Freytag به شعر متعهد شاعران و نویسندگان انقلابی می‌تاختند و خواستار بازگشت به قالب‌های زیبا شناختی محض دوران کلاسیک

و آثار هنری مستقل بودند که منعکس کننده همه جهان باشد. فردریش اشپله‌گن F. Spielhagen در تئوری و تکنیک رمان (۱۸۸۳) این نکته را به عنوان دستورالعمل مرکزی تئوری رمان مطرح کرد: به عقیده او کار نویسنده عبارت است از کشف قوانین اساسی واقعیت و بازنمایی آنها در اثر خویش و تا حد امکان جلوگیری از دخالت درون‌گرایی خویش.

هریک از جزئیاتی که به شیوه واقع‌گرایی تحلیل می‌شود، باید در ساختار کل اثر به صورتی ادغام شود که نوعی ارجاع نمادین به مجموعه حامل معنی باشد. فریدریش تئودور فیشر F. T. Vischer این تکنیک را نوعی ایدآلی کردن غیرمستقیم می‌نامد (استتیک ۱۸۴۶ - ۱۸۵۷) بدینسان هنر به صورت توجیه دنیائی درمی‌آید که هر چند به طور ریشه‌ای ناسوتی شده است، اما به صورت زیبا و معقول شناخته می‌شود. و اما درباره موضوع این آثار، باید گفت این گروه از رئالیست‌ها می‌خواهند که ملت آلمان را در حال کار نشان دهند. و می‌گویند که ادبیات باید بر روی زمینه ملی بنا شود. نوع رئالیسم بورژوائی در رمان‌های گوستاو فریتاگ مشخصات کامل خود را پیدا می‌کند.

در امریکا

رومانتیسیم امریکا نیز مانند رومانتیسیم انگلیس بشدت دارای عناصر رئالیستی است. و رئالیسم امریکائی در واقع ادامه طبیعی رومانتیسیم شمرده می‌شود و هیچگونه قطع رابطه‌ای بین آنها وجود ندارد. روش مشاهده و طنز و اشیانگتن ایروینگ قاطعیت سختگیرانه امرسون، دقت تحلیلی کوپر، انضباط بیان ادگار پو، و صحت تجسم نانابیل هاوثورن، و تورو، به رومانتیسیم امریکائی رنگ خاصی می‌دهد. برعکس «والت ویتمن» شاعر رئالیسم، با فصاحت و هیجانش در واقع رومانیک‌ترین شاعر ادبیات امریکا است.

اما آنچه باید حتماً در مطالعه ادبیات امریکا در نظر گرفته شود این است که ادبیات امریکا در رابطه نزدیک با زندگی جامعه امریکائی است. گفته‌اند که در امریکا رومانتیسیم در دوران‌های رفاه گل می‌کند و رئالیسم در دوران‌های بحران و

وحشت. چنانکه اوج رمان رئالیستی امریکا بین سالهای ۱۸۸۰ تا ۱۹۱۰ بوده و نیز تاریخ پیدایش یک نئورئالیسم توانا در ادبیات امریکا سال ۱۹۲۹، بعد از بحران اقتصادی معروف و ورشکستگی «وال استریت» است.

در سال ۱۸۷۷ اعتصابهای خشونت آمیز «پیتسبورگ» و «شیکاگو» را به خون و آتش کشیده بود. مزرعه داران بر اثر سفته بازی بانک داران به خاک سیاه نشسته بودند. مهاجران برای پیدا کردن کار در زحمت بودند. نارضائی حاصله از فساد سیاستمداران به اوج رسیده بود. در سال ۱۸۹۱ آنارشئیست‌ها بی آنکه جریشان واقعاً ثابت شود در ماجرای Haymarket محکوم شده بودند و بدار آویخته شدند. این ماجرا ناگهان یک مرد بوستونی ایده آلیست و متشخص را که زندگی برهنه‌واری داشت، اشعار و رمانهایی بسبک دوران ویکتوریا نوشته بود و مجله بسیار محافظه کارانه Atlantic Monthly را اداره می‌کرد بخود آورد. این نویسنده که ویلیام دین هاولز William Dean Howells نام داشت، در حالیکه پنجاه سالگی را پشت سر گذاشته بود تغییر جهت داد. کرسی استادی دانشگاه هاروارد را رد کرد، بوستون را ترک گفت و به نیویورک رفت و به رادیکالیسم روی آورد. معنی این روش از نظر ادبی پذیرفتن رئالیسم بود. «هاولز» آنگاه در رمانهای خود از قبیل A Hazard of new fortunes یا Annie Hilburn به تصویر چهره امریکای جدید سرمایه داری و صنعتی پرداخت. در رمان او کشیشی را می‌بینیم که از مقام کشیشی خود دست می‌کشد تا در صف کارگران ریسندگی قرار بگیرد. بزودی «هاولز» در کنار آن دسته از رادیکالیستهای جوان قرار گرفت که ادبیات امریکا را بسوی ناتورالیسم سوق دادند.

البته این ناتورالیسم مثل ناتورالیسم فرانسه یک مکتب ادبی نبود، بلکه جنبش همه جانبه‌ای بود که از خشم و نارضایتی دهقانان و کینه مردم تهیدست شهرستانی در برابر ثروتمندان تازه بدوزان رسیده زائیده شده بود. این نویسندگان در آثار خود از رمان‌نویسهای فرانسوی از قبیل «فلوبر»، «موپاسان» «برادران گنکور» و امیل زولا سخت متأثر بودند. نویسنده رئالیست و ناتورالیست در ادبیات

امریکا چهره خاصی دارد: او معمولا انسان فقیری است از یک اقلیت ملی و یا نژادی که حرفه‌های گوناگون را آزموده و سرانجام از مسیر روزنامه‌نویسی وارد عالم ادب شده است. او که خمش‌گین و ناامید است چهره مجسم عصیان و بدبختی است. چهارپنج نویسنده پرارزشی که نمایندگان برجسته ادبیات امریکا در این دوران شمرده می‌شوند همه‌شان زندگی دشوار و یا غم‌انگیزی داشتند. استفن کرین Stephen Crane در بیست و نه سالگی مرگ، فرانک نورس Frank Norris در سی و دو سالگی و جک لندن Jack London در چهل سالگی خودکشی کرد. هیچکدام آنها مجال نیافتند که به اوج هنر خود برسند.

از «استفن کرین» گذشته از «نشان سرخ دلیری» the Red Badge of Courage که شاهکار او شمرده می‌شود و با الهام از جنگ‌های داخلی نوشته شده است، باید به این اثر دیگری با نام Maggie: a Girl of the streets اشاره کرد. این کتاب ماجرای یک دختر ایرلندی هرجائی است که سرانجام خودکشی می‌کند. «فرانک نورس» در آثار اولیه اش ناتورالیسم خود را با نوعی روحیه رومانیتیک درآمیخته است. و بیشتر تحت تأثیر «استیونسن» است. اثر مهم ناتورالیستی او رمانی است با عنوان Mc Teague داستان یک کارگر معدن در سان فرانسیسکو است که بیشتر اثر معروف زولا (Assommoir) را بخاطر می‌آورد. «نورس» در اثر ثلاثه خود octopus که ناتمام مانده، بیش از همه تحت تأثیر زولا است.

از میان این سه نویسنده، «جک لندن» بیش از همه در اروپا و (و نیز در کشور ما) شهرت دارد، و آثار متنوع و متعدد او، از قبیل «مارتین ادن»، «آوای وحش»، «سپیدندان» و غیره دائماً در اروپا به زبان‌های مختلف تجدید چاپ می‌شود. جک لندن، جوانی پرماجرای خود را در شمال برف‌پوش و در «کلوندایک» و نیز در بندرگاه‌های سان فرانسیسکو بسر برد. در سال ۱۸۹۴ در صف «سپاه بیکاران» Coxey بود که بسوی واشنگتن راه پیمائی کردند و پلیس پس از پراکندن صفوف شان عده‌ای از آنها را بعنوان لگدمال کردن چمن‌های

سناتوقیف کرد. همه این حوادث در آثار متنوع و عصبان آمیز او مجسم شده است. اما نویسنده‌ای که به رنالیسم امریکائی شکل قاطع آنرا داد، «تئودور درایزِر» Theodore Dreiser (۱۸۷۱ - ۱۹۴۵) بود. او در آثار خود که مشهورترین آنها «سیستر کری» Sister Carrie و «فاجعه امریکائی» American Tragedy است، فجایع درون جامعه امریکای پیشرفته و صنعتی را بیرون کشید و در برابر چشم مردم قرار داد.

هرچند که درایزر مرد چندان تحصیلکرده‌ای نبود و سبک پلانیده‌ای نداشت بگفته یکی از محققین آثارش آنچه را می‌نوشت که لازم بود بنویسد و نمی‌توانست ننویسد. در آثار درایزر و نیز در آثار رنالیست‌های نیمه اول قرن بیستم امریکا چیزی هست که همیشه ادامه دارد و مشخصه ادبیات معاصر امریکا است: «تئودور روزولت» رئیس جمهور امریکا گفته بود که: «هرگز یک نسل نویسنده اینهمه به کشور خودش ناسزا نگفته است». او نسل نویسندگانی را که در بالا از آنها نام برده شد Muckrakers (لجن بهم زنها - یا برملا کنندگان رسوائی) نام نهاده بود. اما واقعیت فوق این حرفها بود. از همان زمان ظهور نسل Muckraker نوعی ادبیات اعتراض و بدگونی نسبت به ادعاهای ملی و «روش زندگی امریکائی» در ادبیات امریکا رشد کرده و مردم با تأنی ادامه یافته است. صورتهای تازه آن در نیمه دوم قرن بیستم گروه‌های بیت‌نیک‌ها Beatniks بود و بالاخره جریان جهانگیر «هیپی» که عده زیادی از نسل جوان را بسوی خود کشید.

تداوم این شور و هیجان تا حد زیادی بیانگر اصل اعتراض آمیز بودن ادبیات امریکا است و نشان میدهد که آزادی بیان در ایالات متحده پیوسته به فرد این امکان را میدهد که از خود در برابر جاه‌طلبی‌های ملی و روش پذیرفته شده زندگی جامعه امریکائی دفاع کند.

این نقد مظاهر جامعه امریکائی در آثار شرود آندرسن Sherwood Anderson (۱۸۷۶ - ۱۹۴۱) و سینکلر لوئیس Sinclair Lewis (۱۸۸۵ - ۱۹۵۱) نیز ادامه پیدا کرد.

اما چهره تازه رئالیسم امریکا را باید در آثار نویسنده‌گان بعد از سال ۱۹۳۰ یعنی جان اشتبک، ارنست همینگوی، ویلیام فاکنر، ارسکین کالدول و جان دوس پاسوس و... جستجو کرد که خود بحث دیگری است و از حوصله این مقاله کوتاه خارج است.

در روسیه

در سال ۱۸۵۲ در روسیه، «سرگذشتهای یک شکارچی» اثر تورگنیف و «کودک» اثر لئون تولستوی منتشر شد. رمان جایگزین شعر شد، یعنی هنری که بخاطر توده مردم بود، جای هنر خالص پوشکین را گرفت. با وجود این باید گفت که رومان‌تیسیم روسی هم بنوبه خود نوعی رئالیسم بود. شعر پوشکین نوعی رئالیسم غنائی بود و خود او می‌گفت: «شعر هر چه بسوی آسمان بالا برود سردتر می‌شود.» و از ارزش هائی دفاع می‌کرد که کاملاً غیر رومان‌تیک بود. از قبیل: دقت و توجه شدید در کار «قالب»، عینیت و خارج شدن از درون خویشستن. وقتی داستایوسکی می‌گوید که «ما همه از اعقاب «شنل» گوگول هستیم.» و پوشکین به گوگول می‌گوید که نبوغ او در: «محسوس ساختن ابتدال زندگی... و پیش پا افتادگی انسان عادی است... و همه چیزهای کوچکی که از نظر ما دور می‌ماند...» در واقع ما را راهنمایی می‌کنند که همه ادبیات روس را ما باید با دید رئالیستی مطالعه کنیم. اما رئالیسم روسی چیزی است مطلقاً متفاوت با رئالیسم فرانسوی. رئالیسم روسی تحلیل چرکین‌ترین جنبه‌های زندگی را ترجیح می‌دهد و موضوع آن بقول «چخوف» زندگی انسان‌هایی است که بجز «خوردن، نوشیدن، خوابیدن و مردن» کار دیگری نمی‌کنند. و حال آنکه رئالیسم فرانسوی عبارت است از اراده دراکه روشن بینی و آگاهی عینی و یا مقابله با قراردادها در اخلاق و هنر. دنیای خاکی چخوف ایمان از میان رفته را ندا می‌دهد و دنیای ماکسیم گورکی انقلاب را. رئالیسم روسی از دو خصیصه اساسی رئالیسم فرانسوی غافل است: نخست روشن بینی که به هر شیئی جنبه وسیله آگاهی می‌دهد و دیگر هنر که به هر واقعیتی مفهوم شیئی هنری می‌دهد. رئالیسم روسی

درعوض یا در بند خارق عادت است و یا در بند یک استهفام روحانی و معنوی. البته تردیدی در این نیست که رمان‌نویسان بزرگ پایان قرن نوزدهم مهمترین مشخصات رئالیسم را در واقع جهانی کرده‌اند. داستایوسکی و چخوف در نشان دادن جزئیات توانائی فوق‌العاده دارند و تولستوی شور و هیجان درونی را با تحلیل رفتارها مجسم می‌سازد و قدرت تجسم حسی او بی‌نظیر است. اما بیش از همه اینها، رمان روسی نوعی «سؤال از خداوند» است. داستایوسکی بهنگام سخن گفتن از اثر معروف خود «جن‌زدگان» می‌نویسد: «من می‌خواستم سؤالی را مطرح کنم، و آنگاه بصورتی هرچه روشن‌تر و ممکن‌تر، در قالب رمان به آن پاسخی بدهم: چگونه ممکن است در جامعه حیرت‌آور معاصر ما نه تنها یک «نچایف»^۱، بلکه نچایف‌ها پیدا شود؟» و وقتیکه تولستوی اعلام می‌کند «عصر رمان گذشته است.» باین سبب است که در مؤثر بودن رمان بعنوان قالبی برای این استهفام اخلاقی شک می‌کند.

رئالیسم روسیه را باید به سه دوره تقسیم کرد:

۱ - رئالیسم نخستین

۲ - رئالیسم انتقادی

۳ - رئالیسم سوسیالیستی

رئالیسم نخستین - این دوره را باید دوره عظمت ادبیات روسیه شمرد. در هیچ دوره‌ای ادبیات روسیه مانند این دوره دارای نویسندگان بزرگ و آثار گرانبها نبوده است. از سال ۱۸۴۰ تا ۱۸۸۰ چنان شاهکارهایی در ادبیات روسیه بوجود آمد که ادبیات این کشور را به اوج شهرت رسانید. همانطور که قبلاً اشاره شد رئالیسم روسیه نخست با داستان کوتاه «شنل» اثر گوگول Gogol (۱۸۰۹-۱۸۵۲) آغاز شد. این نویسنده سبک طنزآلودی داشت و بجای قهرمانان واقعی در حقیقت صورت مضحکی از آنها تصویر می‌کرد: آثار او هجونا‌مه‌ای

۱. Netchaiev انقلابی نهیلیست روس (۱۸۱۷-۱۸۸۲) که زندگی او مایه الهام داستایوسکی در نوشتن «جن‌زدگان» بوده است.

است برضد وضع اجتماعی روسیه تزاری. اثر بزرگ گوگول «نفوس مرده» است که ناتمام مانده. پس از گوگول، گونچارف (Gontcharov ۱۸۲۳ — ۱۸۹۱) با نوشتن رومان «اوبلموف» Oblomov توانست برای نخستین بار به سبک بالزاک، بهترین تیپ روس را بیافریند.

نویسنده بزرگ دیگر این دوره تورگنیف (Tourguéniev ۱۸۱۸ — ۱۸۸۳) بود که مدت زیادی در پاریس بسر برد و با «فلور»، «آفونس دوده» و «زولا» دوستی داشت. نخست با کمدهای کوچک و زیبای رومانیک به سبک آلفره دوموسه شروع بکار کرد. بعد «قصه‌های شکارچی» را نوشت و سپس با رمانهای بزرگ «رودین» Roudine و «پدران و فرزندان» و سایر آثار خود تحلیلی از تیپ‌های مختلف مردم روسیه انجام داد. آثارش زیبا و آهنگین است و بدبینی عمیقی در آنها موج می‌زند. بسیاری از نویسندگان انگلیسی و دانمارکی و نروژی مدتها تحت تأثیر تورگنیف قرار گرفتند و از او تقلید کردند.

لئون تولستوی (Léon Tolstoi ۱۸۲۸ — ۱۹۱۰) را باید بزرگترین نماینده رئالیسم نخستین روسیه بشمار آورد. تولستوی نویسنده روستائیان روسی است. حتی از سال ۱۸۷۹ خود او نیز تصمیم گرفت که زندگی روستائی اختیار کند و با حاصل دسترنج خود بسر برد. تولستوی با آفریدن تیپهای واقعی از مردم سرزمینی که عمر دراز خود را در آنجا بسر برده است و با کشف و تحلیل خصوصیات زندگی و دردهای اجتماعی این مردم، نویسنده‌ای رئالیست شمرده می‌شود. اما رئالیسم او ساده و روشن و حساب شده نیست. تولستوی در سراسر زندگی تحت تأثیر ژان‌ژاک روسو بوده و راه حل مشکلات اجتماعی را در نصایح و مواظ اخلاقی و توسل به انجیل جستجو است. اما این چیزها نمی‌تواند از ارزش رئالیسم تولستوی بکاهد و رمان «جنگ و صلح» او با تیپ‌های برجسته‌ای که از مردم طبقات مختلف روسیه در آن است و با تحلیلی که از جنبه‌های گوناگون زندگی این مردم در آن دیده می‌شود شاهکار آثار رئالیستی روسیه بشمار می‌رود. «تولستوی» نویسنده‌ای است سرشار از نشاط و توانائی و محیط خفقان‌آور دوره تزاری نتوانسته است او را بزانو درآورد. اما همزمان با او باید از داستایوسکی

Dostoevski (۱۸۲۱-۱۸۸۱) نیز نام برد که با استعداد سرشار و قدرت عظیمی که در تحلیل حالات روانی دارد، نمایندهٔ بدینی و یأس این دوره شمرده می‌شود و جنبه‌های مرضی و ناهماهنگ افراد بشر را تشریح و توصیف کرده است. قهرمانان او مجرم و قربانی هستند و اغلب گذشتهٔ خود را در برابر دیگران اعتراف می‌کنند و خود او نیز نویسنده‌ای است که پیوسته در هیجان و شکنجه بسر برده است.

نویسندگان بدنبال داستایوسکی آمدند که وضع محیط و فشاری که به روحشان وارد می‌آمد آنها را به پیروی از داستایوسکی وادار ساخته بود. این ادبیات دردآلود و توأم با بدبینی تا زمانی ادامه یافت که ماکسیم گورکی M. Gorki (۱۸۶۸-۱۹۳۶) با روش جدیدتری ظهور کرد و «رنالیسم انتقادی» را بنیان نهاد.

رنالیسم انتقادی - «گورکی» که جوانی اش به سرگردانی و ولگردی و تیره‌روزی آمیخته بود، در آغاز کار سبک معینی نداشت و با نوشته‌های کوتاهی که جنبهٔ رومانتیک داشت وارد عالم ادب شد. اما احساس بشری و علاقهٔ آتیشینی که به زندگی داشت با ایمان اجتماعی او توأم شد و در نتیجه روح تازه‌ای در آثارش دمید که از زندگی خود و هموعانش الهام می‌گرفت، خوشبینی به آینده و ایمانی که گورکی به نیروی مردم داشت باعث شد که رنالیسم او بصورت تازه‌تری درآید و در خدمت هدف اجتماعی او قرار بگیرد. به این ترتیب گورکی با نوشتن داستانهای متعددی که از زندگی خود او سرچشمه می‌گرفت و رمانهای بزرگی مانند «فاماگاردیف» و «مادر» بنای مرحله‌ای از رنالیسم را گذاشت که «رنالیسم انتقادی» نامیده می‌شود.

در این مرحله قهرمانهای نویسنده از محیط خویش جلوترند و برای رسیدن به وضع اجتماعی تازه‌ای تلاش می‌کنند. یعنی این قهرمانها با وضع موجود در نبردند و برای تغییر آن می‌کوشند. دوران نویسندگی گورکی سالها پیش از انقلاب آغاز شد و قریب بیست سال پس از انقلاب پایان یافت و در عین حال، ادبیات دورهٔ بعد یعنی «رنالیسم سوسیالیستی» نیز بدست گورکی پی ریزی شد.

با وجود این، اصطلاح رئالیسم انتقادی (Realisme Critique) را برای نخستین بار گئورگ لوکاک Georg Lukacs تئورسین و منتقد معروف مجار برای قلمرو وسیعتری از ادبیات پیشنهاد کرد. منظور او از مفهوم «رئالیسم انتقادی»، تحلیل‌های آثار رمان‌نویسان رئالیست قرن نوزدهم (به ویژه بالزاک و زولا) بود و ارجاع جمال شناختی و ایدئولوژیک به آثار ادبی کشورهای سوسیالیستی که به گفته او، از نمایش واقعیت موجود، برای تحلیل وضع یک گروه اجتماعی و قدرت‌ها و امکانات آن در آینده سود می‌جستند. بدینسان لوکاک آفرینش ادبیات داستانی را معادل «پراکسیس اجتماعی» می‌شمارد و نویسنده را مأمور اصلاحات و صیوررت جامعه می‌خواند. مفهوم رئالیسم انتقادی از نظر لوکاک با مفاهیم همگان (Totalité) و آگاهی ممکن Conscience Possible جدائی ناپذیر است و می‌توان از آن برای افشاء آنچه مانع جمال شناختی‌های مدرنیست و معاصر شود سود جست. لوکاک، اختلاط افشاء جهان بورژوازی را با صنعت ادبی اثری با استراتژی ساخت‌گشائی Deconstruction نشانه‌نوعی بدبینی حاد می‌داند.

رئالیسم سوسیالیستی^۱

رئالیسم سوسیالیستی در قلمرو هنر و ادبیات، در اتحاد جماهیر شوروی و همه کشورهایش که اقمار شوروی شمرده می‌شوند، مکتب و آموزه رسمی شمرده می‌شود. این آموزه در اثنای اولین کنگره نویسندگان شوروی که در ماه مه ۱۹۳۴ در مسکو تشکیل شد، شکل کامل خود را پیدا کرد. رئالیسم سوسیالیستی از هنرمند «تجسم صادقانه و از نظر تاریخی عینی واقعیت را در انکشاف انقلابی اش» می‌خواهد و نیز از او می‌خواهد که در تحول ایدئولوژیک و تربیت کارگران با روحیه سوسیالیستی شرکت کند. در میان کسانی که به صورت فعال

۱. این مقاله عیناً از Encyclopedia Universalis چاپ هشتم، سال ۱۹۷۶ ترجمه شده است. نویسندگان آن ژ. برژه J. Berger و ه. دانیل H. Daniel محققان فرانسوی هستند.

در پیشبرد این آموزه شرکت داشتند، به ویژه می‌توان از ماکسیم گورکی، زدائف Jdanov و کارل رادک K. Radek نام برد.

تاریخ و تعاریف

روز ۲۳ آوریل ۱۹۳۲ بخشنامه‌ای از کمیته مرکزی حزب کمونیست، همه انجمن‌ها و گروه‌ها و سازمان‌های هنری و ادبی را که در اتحاد جماهیر شوروی وجود داشتند، رسماً متحل کرد و به جای همه آنها سندیکا‌های واحدی را تشکیل داد که دست‌اندرکاران هر یک از قلمروهای هنرهای تجسمی، ادبیات و موسیقی در آنها گردآمده بودند. دستگاه حزبی نظارت دقیق بر همه سندیکاها داشت و سندیکاها نیز آفرینش هنری در سراسر کشور را زیر نظر داشتند. بودجه دولتی برای تولیدات هنری در اختیار سندیکای مربوطه بود. سندیکا می‌توانست در همه قراردادهایی که بین عضو سندیکا و سازمان‌های عمومی دیگر (ناشران، موزه‌ها، تئاترها، خانه‌های فرهنگی و باشگاه‌های سرمایه‌گذار) بسته می‌شود دخالت کند. به همین سبب وقتی که در سال ۱۹۳۴ رنالیسم سوسیالیستی آموزه رسمی سندیکا‌های هنرمندان و نویسندگان شد، تمام کسانی که می‌خواستند آثارشان به مردم عرضه شود، مجبور بودند که در این سندیکاها اسم نویسی کنند. برای پیدا کردن تعریفی رسمی و اقناع‌کننده از این آموزه باید به فرهنگ فلسفه (چاپ مسکو ۱۹۶۷) مراجعه کرد. رنالیسم سوسیالیستی در آن فرهنگ چنین تشریح شده است: «اساس آن در وفاداری به حقیقت زندگی است، هر قدر که این زندگی سخت باشد، باید مجموعه آن با صورت‌های هنری و از دیدگاه کمونیستی تصویر شود. اصول ایدئولوژیک و جمال‌شناختی پایه‌ای رنالیسم سوسیالیستی به قرار زیر است: سرسپردگی به ایدئولوژی کمونیستی؛ گذاشتن فعالیت خود در خدمت خلق و روح حزب، همبستگی استوار با مبارزات توده‌های زحمتکش، اومانیزم سوسیالیستی و انترناسیونالیسم؛ خوشبینی تاریخی، طرد فورالیسم و درون‌گرایی و نیز بدوی‌گری ناتورالیسم. و اما هنرمند: «باید شناخت عمیقی از زندگی بشری، از اندیشه‌ها و

احساس‌ها داشته باشد، در قبال تجارب بشری عمیقاً حساس باشد و بتواند آن تجارب را در قالب هنری والاّنی بیان کند. همه اینها رئالیسم سوسیالیستی را به صورت ابزار پر قدرت آموزش ملت با روحیه کمونیستی در می‌آورد. رئالیسم سوسیالیستی که بر پایه برداشت مارکسیست-لنینیستی از جهان بنا شده است، کوشش‌های هنرمندان را تشویق می‌کند و آنان را یاری می‌دهد تا قالب‌ها و سبک‌های مختلف هنری را هماهنگ با تمایلات شخصی‌شان تعریف و تحلیل کنند.»

در نظر اول، هر چند که کاربرد هنری این مکتب گرفتاری‌های بزرگ ایجاد می‌کنند ولی هدف سیاسی آن روشن به نظر می‌رسد. با وجود این، مطالعه دقیق این تئوری بلافاصله ابهام‌هایی را که در آن وجود دارد آشکار می‌سازد. سخن از «وفاداری به حقیقت» است، اما «از دیدگاه کمونیستی»، یا «واقعیت باید مجسم شود، اما در انکشاف انقلابی اش.» فرمول‌هایی که تعیین یک واقعیت ثانوی را پیشنهاد می‌کند که جایگزین واقعیت موجود شود. و چنین بود رسالتی که رئالیسم سوسیالیستی - وقتی که از حالت یک شیوه انتخاب آزاد درآمد تا صورت دستورالعمل اجباری پیدا کند - برای خود قائل شد.

در سال ۱۹۳۲، استالین برای نخستین بار نویسندگان را «مهندسان روح» نامید. پیش از آن در سال ۱۹۲۷ با اشتراکی کردن اجباری زمین‌ها و با انتشار برنامه پرهیاوئی برای ایجاد صنایع سنگین، دورانی را برای فداکاری‌های بزرگ آغاز می‌کرد. در طول سال‌های سی، سودی که توده‌های مردم از انقلاب می‌بردند فقط جنبه فرهنگی داشت. اصلاح فوری وضع مادی غیرممکن بود، حقوق سیاسی مردم از میان رفته بود، پلیس مخفی قویتر از دوران تزاری بود، مهمترین مسئله، آموزش مردم و سخنرانی‌های ایدئولوژیک سوسیالیستی بود. بر مبنای این ایدئولوژی هدف برنامه‌های پنج ساله می‌بایستی ایجاد سوسیالیسم تنها در یک کشور باشد. هنرها که انکشاف آنها نیز می‌بایستی برنامه‌ریزی شده باشد، وظیفه‌شان معرفی هرگونه فداکاری لازم به عنوان پیروزی مبارزه طبقاتی بود. اعتماد مکتب به نوعی از ناتورالیسم که گریزگاه راحتی بود برای هر تحلیل

ساختگی و نادرست زیرپوشش اعتباری سطحی، از همینجا ناشی می‌شد. مبارزه طبقاتی مصرانه در چارچوب تمایلات میهن‌پرستانه مطرح می‌شد و کلمه «شوروی» عملاً جایگزین اصطلاح شهروندی شد. بطوری که رنالیسم سوسیالیستی عملاً تعریف تازه‌ای پیدا کرد که عبارت بود از «محتوای پرولتاریائی در قالب ملی»

به سبب شکاف موجود بین زندگی واقعی مردم و آنچه در آثار هنری نشان داده می‌شد، این صورت اخیر زندگی در نظر توده‌های مردم به صورت بیان امید میهن‌پرستانه دوردستی جلوه گر شد که به این زودی‌ها قابل دسترسی نبود. نتیجه این شد که اکثریت مردم به هنربی اعتماد شدند. زیرا آثار هنری در متن زندگی دشوار روزمره از وعده‌های متعالی و امکان‌ناپذیر سخن می‌گفت.

اغلب منتقدان غربی به این نتیجه رسیده بودند که تاریخ رنالیسم سوسیالیستی در اتحاد جماهیر شوروی، حاصل نوعی فرایند دیالکتیک است: این مکتب از هنری آسان و در دسترس همگان دفاع می‌کرد که موضوع‌های آن ظاهراً از زندگی روزمره توده‌های مردم گرفته شده بود. پشتیبانی منظم و کمک دولت به آموزه رنالیسم سوسیالیستی سبب شده بود که عامه مردم در همه هنرها شرکت کنند، آن هم با چنان گستردگی و حدّتی که در هیچ جای دنیا سابقه نداشت. یک ملت روستائی عقب مانده و بی سواد در ظرف پنجاه سال به ملتی بدل شد که هنر در زندگیش جایگاه بسیار مهمی داشت. اما مردم از این توجیه آموزه‌ای که هدفش پنهان داشتن اختلاف موجود بین منافع خاص توده‌های مردم و منافع بوروکراسی حاکم بود به خشم آمده بودند. البته بیشتر هنرمندان پذیرفته شده، خود جزو این بوروکراسی بودند. مشکل است بدانیم که این تضاد بین تمایل طبیعی هنر بسوی آزادی و تماس مستقیم با مردم و وظیفه پنهانی همان هنر برای خدمت به یک اقلیت به کجا خواهد کشید؟

آموزه رنالیسم سوسیالیستی با همان سهولتی که به دروغ، خود را وارث سنت ملی می‌دانست، خود را به مردم تحمیل کرد. در واقع، در قرن نوزدهم عده زیادی از روشنفکران روس بودند که هنر در نظر آنها مسئولیت اجتماعی سنگینی

داشت، زیبایی هنری را فدای صداقت و حقیقت می‌کردند و می‌خواستند که هنرمند نقش نوعی پیامبر اجتماعی را بازی کند. رمان چه باید کرد؟ اثر چرنشفسکی به صورتی تیییک بیان‌کننده این طرز تفکر است که در آن روزگار آزادانه انتخاب شده بود. بدینسان می‌توان نویسندگانی از قبیل نکراسف Nekrassov، پیسارف Pissarev، دابرولیوف Dobrolioubov و نقاشانی مانند رپین Repine را پیشاهنگان رئالیسم سوسیالیستی به حساب آورد.

پیش از انقلاب ۱۹۱۷ و در اثنای آن، تعهد سیاسی که در سنت نویسندگان روس وجود داشت، به صورت انواع متنوعی از سبک‌ها و افکار انقلابی تظاهر کرد. از آن میان کافی است که به ساختگری (Constructivisme) بیندیشیم و به کسانی چون مالویچ Malevitch، ال‌لیسیتزکی El Lissitzky و گابو Gabo. از میان گرایش‌های متعددی که پدیدار شد، «پرولت کولت» Proletkult که مؤسس آن بوگدانوف Bogdanov بود ضرورت هنری پرولتاریائی را اعلام می‌کرد که بطور ریشه‌ای تازه باشد. هر هنر دیگری بورژوائی و یا خرده‌بورژوائی تلقی می‌شد. بوگدانوف تحت تأثیر نوشته‌های پلخانف Plekhanov بود، اما پلخانف با لنین همصدا شد و نوشته‌های او را به عنوان این که فاقد بعد سیاسی واقعی است محکوم کرد. تعصب و نیز اصطلاحات «پرولت کولت» به اتحادیه هنرمندان انقلابی روس (A. H. R. R.) و نیز به اتحادیه نویسندگان پرولتر روس (R. A. P. P.) منتقل شد. همین سازمان‌ها بودند که اصول رئالیسم سوسیالیستی را، پیش از اینکه به صورت آموزه رسمی درآید، طرح‌ریزی کردند. عملکردی که زائیده این آموزه بود و نیز مصداق‌های زیباشناختی مورد استفاده در ادبیات و به ویژه در هنرهای تجسمی، افشاگر ذوق و سلیقه این کاسبکاران جدید و دولتمردان تازه‌حزب بود که در دوران سیاست جدید اقتصادی (N. E. P.) خود را به مقامات بالا و در واقع به سرصف رساندند: خصوصیات و روحیات این خرده‌بورژوازی متحول، در آثار ابلف Iif و پتروف Petrov، بولگاکف Boulgakov و زوشچنکو Zochtchenko منعکس شده است.

این تعبیر فورمالیست^۱ها را بی آنکه قصد تائیدی در میان باشد می‌توان نقل کرد که آموزه رنالیسم سوسیالیستی از آمیزش دید بی اندازه ساده‌انگارانه‌ای از واقعیت با تلاش مبتدلی دنبال نفع شخصی به وجود آمده است.

کاربرد و نتایج

کاربرد این آموزه در هنرهای مختلف نتایج مختلف و نابرابری به وجود آورد و حالتی یکسان و یکنواخت نداشت. موسیقی از این نظر که مفاهیم آن از هرگونه قضاوت قانونی یا کلامی فراتر می‌رفت کمتر از هنرهای دیگر تأثیر پذیرفت. از اینرو در میان آثار ارزشمندی که ادعای موافقت با رنالیسم سوسیالیستی را داشتند می‌توان به سمفونی شماره ۵ شوستاکویچ و سمفونی شماره ۶ پروکوفیف اشاره کرد. نقاشی و مجسمه‌سازی مخصوصاً بسیار آسیب‌پذیر جلوه کردند، زیرا مجبور شدند به نوعی آکادمیسم ساختگی پیش از انقلاب بازگردند که در قلمرو هنرهای تجسمی با هرگونه سنت روسی بیگانه بود و پطر کبیر آن را به میل خود از خارج وارد کرده بود. نمونه مشخص تابلوهائی از این دست عبارت است از تابلو استالین و وروشیلف در کرملین از گراسیموف Gherassimov و وروشیلف در حال اسکی کردن از برودسکی Brodski و بالأخره صبح از یابلونسکایا Yablonskaya.

اما عمیق‌ترین و وسیع‌ترین تأثیر را در توده‌های مردم، ادبیات داشت. بعضی از آثار اولیه مانند دن آرام از شولوخوف و شکست از فادیف Fadeiev توانستند از پوسته تعصب آموزه‌ای بیرون بزنند و جای مهمی را به عنوان اثر ادبی اشغال کنند. اما با گذشت زمان و به تدریج این کار مشکل‌تر شد. آثار بعدی شولوخوف و فادیف یعنی زمین نوآباد و گارد جوان دلیل این مدعا است. تأثیر ادبیات بر مردم، به تدریج حزب را بسیار وسواسی کرد. دیگر تنها سانسور یا توقیف کتابها چاره درد نبود، زیرا هر لحظه ممکن بود مفاهیم رمزی و مخفیانه‌ای

۱. فورمالیسم روس مهم‌ترین جریان نقد ادبی بود که در این دوران در روسیه سرکوب شد و امروزه مورد توجه ساختارگرایان است. در فصول آینده به هنگام بحث از جریان‌های نقد ادبی به آن خواهیم پرداخت.

در هر اثری راه پیدا کرده باشد؛ و مردم به تدریج عادت کردند که به قول معروف لای سطرها را بخوانند. یک «زبان ثانوی» تشکیل شد که به بیرون از «واقعیت ثانوی» مقامات رسمی نقب می‌زد و با واقعیت ملموس درهم می‌آمیخت. همه می‌دانند که نویسندگان شوروی به عنوان یک گروه سازمان یافته و به نسبت تعدادشان، از گروه‌هائی بودند که بیش از هر گروه دیگری سرکوب شدند. از میان هفتصد نفر نویسنده که در سال ۱۹۳۴ در اولین کنگره نویسندگان شرکت کردند و هفتاد درصدشان کمتر از چهار سال داشتند، در سال ۱۹۵۴، برای شرکت در دومین کنگره فقط پنجاه نفر زنده مانده بودند. البته عده زیادی از آنها در جنگ کشته شده بودند ولی زبان ارقام گویاتر است.

هرچند که ادبیات رسمی حزب در هر موردی سخنان لنین را به وفور به کار می‌برد، ولی در آمیختن نام او با آموزه رئالیسم سوسیالیستی ناشی از تحریف نوشته‌های اوست؛ مقاله اساسی لنین با عنوان تشکیلات حزب و ادبیات حزبی در سال ۱۹۰۵، یعنی زمانی نوشته شده است که حزب به تدریج از اختفاء بیرون می‌آمد و منظور از «ادبیات حزبی»، متون سیاسی و تبلیغاتی بود. نادژدا کروپسکایا N. Kroupskaia بیوه لنین به هنگام تصحیح تحریفاتى که در نوشته‌های شوهرش راه یافته بود، در سال ۱۹۳۷، آشکارا مشخص ساخت که مقاله مذکور و متون دیگری از آن قبیل هیچ ارتباطی با ادبیات به عنوان هنر نداشته است. تا همین سال‌های آخر همه کس از این توضیحات و حتی از توضیحی که خود لنین در گفتگویی با کلارا زتکین Clara Zetkin داده بود، بی‌خبر بودند. لنین در آن مصاحبه چنین می‌گوید: «هر هنرمندی و هر فردی که خود را هنرمند می‌داند، حق دارد که اثر خود را آزادانه موافق آرمان شخصی اش بیافریند و هیچ چیز دیگری را به حساب نیاورد.»

در سایر کشورها

ادبیات رئالیستی با روح ایتالیائی چندان سازگار نبود. از اینرو ادبیات ایتالیا در این دوره چندان اهمیتی کسب نکرد و چند نویسنده بزرگ که در آن

کشور بودند، آثارشان بیشتر جنبه ملی داشت. رنالیسم بعدها در آن کشور تحت تأثیر ادبیات فرانسه ظهور کرد اما سطحی و زودگذر بود. ادبیات اسپانیا نیز سخت پابند رومانتیسم بود و آنرا موافق روح ملی خود می‌یافت. از این رو مدتها دست از دامن رومانتیسم برنداشت. در اواخر قرن چند نویسنده به هوای تقلید از «بالزاک» و «دیکنز» افتادند و آثاری بوجود آوردند. از جمله پرز گالدوس (Perez Galdos ۱۸۴۵ - ۱۹۱۰) بود که در رمانهای خویش زندگی مردم مادرید را تصویر کرد. آثار او که اغلب مصروف اثبات عقیده و نظریه‌ای می‌شد، فاقد جنبه‌های صحیح روانشناسی بود. ادبیات «پرتغال» از ۱۸۶۰ تا ۱۸۷۰ تحت تأثیر رنالیسم قرار گرفت. پایه‌گذار رنالیسم پرتغال اسادوکیروز (Eça de Queiroz ۱۸۴۵ - ۱۹۰۰) بود که از بالزاک و «فلوبر» پیروی کرد. رنالیسم طنزآلودی داشت و در نویسندگی چیره‌دست بود. پس از او باید از تکسیرادوکیروز (Teixeira de Queiroz ۱۸۴۹ - ۱۹۱۹) نام برد که «کمدی بورژوازی» و «کمدی مزارع» را در چندین جلد متعدد نوشت.

در هیچ کشور دیگری نفوذ بالزاک و فلوبر مانند یوگسلاوی شدید نبود، ایگنانوویچ (۱۸۲۴ - ۱۸۸۴) از مردم صربستان در رمانهای اجتماعی خویش به تقلید از بالزاک پرداخت. و ماتاولی (Matavuli ۱۸۵۲ - ۱۸۸۴) که او هم صربستانی بود استعداد زیادی در تشریح رنالیستی عادت و اخلاق مردم کشورش از خود نشان داد. رنالیسم پخته او تازگی و لطف مخصوصی به آثارش می‌بخشید.

در لهستان، رنالیسم با شکست شورش ۱۸۶۳ مورد توجه واقع شد، مردم از رومانتیسم روگردان شدند و خواستند حقیقت وقایع را آنطور که هست ببینند و تحلیل کنند. در مجارستان نیز همین تمایل پس از ۱۸۴۸ و ۱۸۷۴ بوجود آمد.

هنر نمایش اغلب کشورهای اروپایی در این دوره حائز اهمیت است. در روسیه استرووسکی (Ostrovski ۱۸۱۴ - ۱۸۸۷) که پایه‌گذار تئاتر واقعی روسیه بود، بیش از سی نمایشنامه مختلف نوشت که اغلب آنها کمدی‌هایی درباره عادات و اخلاق مردم بود. این نمایشنامه‌ها تا زمان چخوف صحنه‌های

تئاتر روسیه را اشغال می‌کرد. «استرووسکی» در نمایش نامه‌هایی مانند «گرگ‌ها و بره‌ها»، «خودمانی» و غیره تاجر آن روز مسکورا با پول‌پرستی‌ها و تنگ‌نظری‌ها و عقب‌ماندگیش تصویر می‌کرد. قهرمانان نمایشنامه‌های او دستخوش خیال‌پردازی‌های نویسنده قرار گرفته و بسوی کمال خوبی یا کمال بدی رانده شده‌اند. تئاتر رومانی تقریباً در همان اوائل رشد خویش دارای نویسنده بزرگی شد: کاراجیال Caragiale (۱۸۵۲ - ۱۹۱۲) با لحن طنزآلود و بیان توانای خویش دنیا کاسبان و تاجران و دلالان را تصویر کرد. نوشته‌های کاراجیال بسیار عمیق است و جملات زیادی از آثار او در میان مردم رومانی بصورت ضرب‌المثل درآمده است.

در کشورهای اسکاندینا، عقاید رئالیست‌های فرانسه وسیله‌ای برای حمله به کلیسا و بحث از مسائل اجتماعی و آزادی زنان در دست نویسندگان شد. نخستین نمایشنامه رئالیستی در کشورهای اسکاندینا، نمایشنامه «ورشکستگی، ۱۸۷۵» اثر بیورنسن Björnson (۱۸۳۲ - ۱۹۱۰) نویسنده نروژی بود که رمانها و نمایشنامه‌های متعددی نوشت و در شمار نویسندگان درجه اول کشور خویش درآمد. پیش از او، ایبسن Ibsen (۱۸۲۸ - ۱۹۰۶) با نمایشنامه‌ها و داستانهای متعددش شهرت جهانی یافته بود، اما رئالیسم مشخصی در آثارش بچشم نمی‌خورد. در سوئد استریندبرگ Strindberg (۱۸۴۹ - ۱۹۱۲) رمان‌نویس و نمایشنامه‌نویس و شاعر سوئدی بزرگترین نویسنده آن کشور است و رئالیسم در آثار او روشنتر و مشخصتر از آثار دو نویسنده نروژی بالاست. رمان معروف او «اطاق سرخ» نام دارد، در این کتاب محافل تاجران استکهلم را با لحن طنزآلودی نظیر «دیکنز» نشان داده است.

رئالیسم در امریکای لاتین

در امریکای لاتین وجه مشترک ادبیات رئالیستی آفرینش «رمان متعهد» بود و نیز تمایل نویسندگان به کاربرد تکنیک اروپائی برای پروردن موضوع‌های بومی. در امریکا نیز مانند اروپا تعیین مرز دقیق بین رئالیسم و

ناتورالیسم کارآسانی نیست. فقط همه در این باره باهم توافق دارند که ناتورالیسم رنالیسمی است که با اصرار فراوان خود را «علمی» می‌شمارد. بخصوص دربارهٔ مسائل مربوط به وراثت.

در آرژانتین کارلوس ماریا اوکانتوس C.M. Ocantos (۱۸۶۰ — ۱۹۴۹) دنباله‌رو بالزاک و «گالدوس»، به مسائل اقتصادی توجه دارد و دورنمایی از کشور خود را بین سالهای ۱۸۹۰ و ۱۹۱۰ تصویر می‌کند فرانسیسکو گراندمونتانی Francesco Grandmontagne (۱۸۶۶ — ۱۹۳۶) دنیای مالی را مطالعه می‌کند و در همان حال رمان استلا Stella اثر فمینیستی اما دلا باررا Ema Dela Barra (۱۸۶۰ — ۱۷۴۷) که آن را با نام مستعار سزار دوآین Cesar Duayen منتشر ساخت، تصویر صادقانه‌ای است از ایدئولوژی عصر وی.

در شیلی نیز آ. بلست گانا A. Blest Gana با الهام از بالزاک می‌خواهد که «کمندی انسانی» کشور خویش را به نمایش بگذارد. در اوروگوئه آ. آسه و دود یاس E. Acevedo Diaz نبردهای استقلال را بازمی‌گوید و در همان حال در بولیوی ناتانیل آگیره Nataniel Aguirre در تصویر توده‌های مردم شورشی استاد است. پرو هیچ اثر واقعاً رنالیستی برای ارائه ندارد و نویسندگان این دوره مانند کلوریندا ماتو دتورنر Clorinda Mato de Turner بیشتر ناتورالیست شمرده شده‌اند. اما مدت‌ها بعد یعنی در سال ۱۹۳۰ است که رنالیسم اجتماعی و شهری در این کشور ظهور می‌کند. لوئیس آ. مارتینس (۱۸۶۹ — ۱۹۰۹) نویسندهٔ اکوادوری که ساکنان کوهستان را در برابر مردم ساحل نشین قرار می‌دهد، خود را «عمیقاً رنالیست» می‌نامد و طبیعت را یگانه استاد خود معرفی می‌کند. در کلمبیا، تقریباً همهٔ آثار ادبی پایان قرن نوزدهم در شمار آثار رنالیستی هستند. نویسندگان سرشناس این دوره توماس کاراسکیلیا Tomas Carrasquilla، خوسه مانوئل ماروکیین J.M. Marroquin و خوسه وارگاس ویلا J.V. Vila بودند. در ونزوئلا می‌توان فقط به گونسالوپیکون فبرس G.P. Febres (۱۸۶۰ — ۱۹۱۸) اشاره کرد که موضوع اصلی رمان‌های او مناظری بودند که رفتار شخصیت‌ها را تعیین می‌کردند. در مکزیک رنالیسم در سال ۱۸۸۵ با ارکادیو سنتلیا پریه گو Arcadio Zentella Priego

و رمان او با عنوان پریکو Perico آغاز شد که انتقادی بود از دادگستری سازشکار و پول‌پرست. اما بهترین رمان نویسان عصر، امیلیو راباسا Emilio Rabasa و رافائل دل‌گادو Rafael Delgado (۱۸۵۳ - ۱۹۱۴) هستند که رمان‌های سند اجتماعی مهمی را تشکیل می‌دهد. در مورد بقیه جزایر آنتیل و امریکای مرکزی، باید از کایتانو کول توسته Cayetano Coll Toste نویسنده پورتوریکوئی، سانتیاگو آرگلیو Santiago Arguello از نیکاراگوئه، گونسالس سلدون Gonzalez Zeldon از کوستاریکا نام برد.

بطور کلی رئالیسم امریکای لاتین به نویسندگان امکان داده است که خود را از قید رومان‌تیسیم برهانند. و سپس به سراغ ناتورالیسم بروند که زمینه‌ای برای رمان امروزشان شمرده می‌شود.

رئالیسم در روزگار ما

آندره مالرو در سال ۱۳۳۷ (۱۹۵۸ میلادی) که به ایران آمده بود در پاسخ این سؤال که چرا دیگر رمان نمی‌نویسد و فقط به نوشتن کتابهای هنری پرداخته است چنین گفت: «زمان ما دیگر دوره رمان‌نویسی نیست... آنچه در زمان ما با رمان رقابت می‌کند حوادث روزانه روزنامه‌هاست... از این حرف تعجب نکنید... استخوان‌بندی هررمانی جز چند حادثه غیرمترقب چیزی نیست. مثلاً یکی از رمان‌های بالزاک را در نظر بگیرید که از نمونه‌های کامل رمان‌نویسی شمرده می‌شود، اگر اندیشه‌های نویسنده و بعضی از اوصاف را که اساس رمان شمرده می‌شود کنار بگذارید، از آن چه می‌ماند؟ شاهزاده خانمی که عاشق جوان مفلسی شده است. چند تصادف و چند امر عادی که توالی آنها قدری عجیب به نظر می‌آید نیز هست و همین امور است که خواننده رمان را مجذوب می‌کند و در او هیجان و کنجکاوی به وجود می‌آورد... در زمان بالزاک روزنامه‌ها مثل این زمان ستون‌ها یا صفحاتی را به نقل و درج این گونه خبرها اختصاص نمی‌دادند. مردم به سائقه احتیاج طبیعی خود و برای ارضاء حس کنجکاوی به رمان متوسل می‌شدند. اکنون هرکس در روزنامه‌ای که می‌خواند هر شب چندین واقعه و حادثه

عجیب و غیرعادی می‌یابد و به این سبب دیگر محتاج نیست که برای این امور رمان بخواند.^۱»

مالرو با این سخنان، عملاً محتوای رمان رنالیستی قرن نوزدهم را بی ارزش می‌شمارد و اضافه می‌کند: «... رمان باید بعد از این راه دیگری بجوید. به این سبب است که بسیاری از نویسندگان امروز در رمان‌های خود از عالم واقع روگردان شده بر عوالم خیالی پناه برده‌اند. همین صادق هدایت شما نمونه و مثلی برای این معنی است... در رمان بوف کور که من ترجمه فرانسوی آن را خوانده‌ام اثری از عالم واقع نیست. سراسر داستان در دنیائی میان خواب و خیال می‌گذرد. بسیاری از رمان‌نویسان دیگر روزگار ما هم مانند او می‌کوشند که دنیائی کنایه‌آمیز یا تمثیلی بیافرینند و رمان خود را در محیط آن قرار بدهند. این یک راه است، اما یگانه راه نیست. باید منتظر بود و دید که نویسندگان آینده چه روش‌هایی برای حل این مشکل که در کار رمان پیش آمده است، ایجاد خواهند کرد.^۲»

و مالرو چنان به قالب رمان بی اعتماد شده بود که در سال‌های بعد، وقتی کتابهایی را به صورت گزارش حال نوشت (ضد خاطرات، طناب و موش‌ها) قسمت‌هایی از حوادث واقعی زندگی را که وارد دو رمان کوچک (گردو بنهای آلتبورگ و دوران تحقیر) کرده بود، از صورت داستانی درآورد و در قالب گزارش واقعیت وارد آن کتابها کرد. و حال آنکه همین کتابهای اخیر او، دستکم یکی از مشخصاتی را که عملاً رمان امروز پیدا کرده است (و نقد امروز نیز در آثار گذشتگان (مانند آثار فلوربرو ساد) درصدد شناخت و تحلیل آن برآمده است)، یعنی برتری کلام بر حادثه را در خود داشتند و اکنون که دیگر مالرو زنده نیست، بهترین آثار او شمرده می‌شوند. حقیقت این است که مالرو وقتی از مرگ رمان حرف می‌زد، در واقع رمان بورژوازی قرن نوزدهم را پایان یافته می‌شمرد و این تنها

۱. پرویز ناتل خانلری (پ. داستان) گفتگو با مالرو، مجله سخن، شماره ۸ دوره نهم (آذرماه ۱۳۳۷).

۲. از همان گفتگو.

سخن او نبود. پس از او نیز فراوان گفته شد. تازه‌ترین سخن را در این باره در مصاحبهٔ اخیر او امبرتو اکو Umberto Eco نویسنده و نشانه‌شناس معروف ایتالیایی می‌بینیم. اکو ضمن مصاحبه با مجلهٔ فرانسوی نوول اوبسرواتور چنین گفت: «از مادام دولافایت تا پروست، نوع خاصی از روایت معمول بود: «رمان بورژوا» که در آن بورژوازی ماجراهای خود را برای خود تعریف می‌کرد و شرح می‌داد. نخست پروست راه‌های دیگری انتخاب کرد و پس از آن، جویس مرگ این نوع رمان را اعلام کرد. او در فصل مرکزی پولیسس نوعی بازی با زاویهٔ دید را عرضه می‌کند و به کمک آن واقعه‌ای واحد را از دیدگاه‌های مختلف بررسی می‌کند: در این اثر روایت نوشتاری از فنون بصری کمک می‌گیرد. از همان زمان آن نوع رمانی که شما از آن صحبت می‌کنید مرده بود. ولی آثار روانی، یعنی روایت، با شیوه‌های متفاوت، هنوز هم عرضه می‌شود...»^۱

رنالسیم قرن نوزدهم بر پایهٔ یک پیش‌فرض اصلی قرار گرفته بود که مشخصهٔ اصلی آن شمرده می‌شد: دنیا شناختنی است و در نتیجه، قابل شرح و بیان! و قابل تعلیم دادن. رمان‌نویس، یگانه وظیفه‌ای که برای خود قائل بود بیان روشن و صریح واقعیت بود و این واقعیت نیز واقعیت عظیم و کلی قرن و تحولی که تحرک قرن در جوامع ایجاد می‌کرد (از قبیل اثرات صنعتی شدن، همگانی سازی رسانه‌ها و از خود بیگانگی) نبود، بلکه رمان‌نویس به تحلیل خرده داستان‌ها، ماجراهای شخصی و درونی موجودات و عملکردهائی که به حساب ماجراهای علمی و فرهنگی جدید گذاشته می‌شد اکتفاء می‌کرد؛ بالزاک شرح می‌داد که ورشکستگی چیست و یا چاپخانه چگونه می‌گردد؟ و زولا لوکوموتور را که آخرین پیشرفت صنعتی قرن بود شرح می‌داد. این دو نفر که بیشتر از دیگران، بالا تر و دورتر را می‌دیدند، می‌خواستند به علم روزگارشان توجه داشته باشند و می‌کوشیدند که اثر خود را در کالبد یک ساختار علمی قرار دهند. کمندی انسانی

1. Umberto Eco, L'ordinateur est Proustien, Spirituel et..., Le Nouvel observateur,

بالزاک در قالب تئوری‌های کویبه Georges Cuvier (پایه گذار آناتومی تطبیقی و فسیل‌شناسی ۱۷۶۹ – ۱۸۳۲) و ژوفروا سنت هیلر Geoffroy Sainte-Hilaire (پایه گذار علم جنین‌شناسی ۱۷۷۲ – ۱۸۴۴) و روگون ماکارزولا به تبع زیست‌شناسی تولد و طب تجربی کلود برنار C. Bernard شکل گرفته بود. بی‌سابقه‌ترین روش‌ها روش استاندال بود که تصمیم گرفت واقعیت را به گونه دیگری بیان کند و کلمه «اگوتیسم»^۱ را وارد ادبیات کرد.

در روزگار ما رمان دیگر وظیفه دایرةالمعارف را به عهده ندارد، همه کشفیات علمی و همه اطلاعات عمومی در دایرةالمعارف‌های گوناگون و کوچک و بزرگ حتی در اختیار کودکان و نوجوانان نیز قرار گرفته است و در سال‌های اخیر نیز از طریق بانک‌های اطلاعات و کامپیوترهای خانگی دسترسی به آنها آنی شده است. کارزبان دیگر معرفی ساده و عادی دنیا و تشریح و تحلیل آن نیست. در واقع دیگر «نویسنده و دنیا» وجود ندارد، بلکه نویسنده تنها هست که به نوعی بازی نگارش، نوعی تجربه و نوع تازه‌ای از برخورد با زندگی و «چیزها» دست می‌زند. هم تلقی خود را از زندگی به روی کاغذ می‌آورد و هم به کار آفرینندگی می‌پردازد. با این تفاوت که به قول آرمین لوبن Armen Lubin کلمات، جلوتر از «چیزها» می‌آیند. و این همان است که در کار نویسنده «ادبیت» اثر نامیده می‌شود و کار او را با کار «نگارنده» متفاوت می‌کند.

این مسیر دوگانه را در آثار پروست، موسیل Musil، کافکا، ساباتو Sabato، فیلیپ روت Philip Roth و میشل بوتور M. Butor می‌بینیم. پازولینی حرف آخر را

۱. Egotisme کلمه‌ای است تقریباً شبیه Egoisme (خودخواهی و تکبر)، اما معنی متفاوتی پیدا کرده است و گذشته از اینکه عیب و نقصی شمرده نمی‌شود، بلکه یک کردار اخلاقی است نسبتاً منظم و دقیق و عبارت است از سخن گفتن درباره خویش و تحلیل خویش این کلمه را در ادبیات فرانسه استاندال رواج داد، زیرا خاطرات خود را که در سال ۱۸۳۲ انتشار داد، خاطرات اگوتیسم نامید. اما خود کلمه سابقه‌ای طولانی‌تر از این دارد و در واقع از انگلیس و از آدیسن Addison شاعر و منتقد مشهور می‌آید که کلمه «اگوتیسم» را در ادبیات به نوشتن داستان با صیغه اول شخص مفرد اطلاق می‌کرد و این خود مقدمه‌ای بود بر این نوع رمان‌ها که بعداً نوشته شد.

از زبان شیخ سوفوکل می‌زند: «انسان فقط وقتی با واقعیت کنار می‌آید که آن را نمایش داده باشد.» ادوارد قهرمان سکه‌سازان آینده‌زید دربارهٔ یادداشت‌های روزانه‌اش می‌گوید: «هیچیک از حوادثی که برای من پیش می‌آید تا در نوشته‌ام منعکس نکرده‌ام صورت واقعی پیدا نمی‌کنند». و در این میان نقش زبان حائز اهمیت فوق‌العاده است. اثر ادبی در عین حال می‌خواهد زبان زبان‌ها باشد و نویسندگانی مانند جویس، نابوکوف و بورخس می‌کوشند که مجموعهٔ بزرگی از زبان‌هایی که در دسترس دارند بسازند. این مجموعه که عملاً با اسطوره و باستانشناسی مربوط است جغرافیای اساطیری خاص خود را طراحی می‌کند. خاطرات پروست وسیله‌ای است برای ساختن دنیائی از تصاویر که در صورت از میان رفتن دنیای مرجع، ادبیات، خود دنیائی کامل و زیرزمینی می‌شود و قلمرو همهٔ روابط و همهٔ پرتوها و نوعی رویای کامل. ادبیات جدید، همانسان که پائوند، الیوت و بورخس نشان داده‌اند، نوعی قنعت دارد: نوری است بر صحنهٔ ویرانه‌های برهم انباشته. از نویسنده غولی تنها می‌سازد. غولی که حامل دنیای «کلمه» است و غار افلاطون را بازسازی می‌کند. همان کاری که جویس با درهم بافتن کلمات بیداری فینگان‌ها می‌کند که در آن، استعارهٔ بیداری در واقع بازگشتی است به ماقبل تاریخ...

از طرف دیگر در روزگار ما همه چیز می‌تواند کتاب یا ادبیات شود: روزنامه‌های تبلیغاتی، خطابه‌های سیاسی، قصهٔ فلکلوریک، داستان‌های مصور، بالزاک و هومر و همهٔ سخنانی که به زبان آمده و شنیده شده است. برهنه‌ها و مرده‌های نورمان میلر Norman K. Mailer که می‌توان گفت بزرگترین رمان جنگی روزگار ماست در واقع چیزی فراتر از یک رمان جنگی است. داستان شکست انسان است و قرار گرفتن جنگ در جایگاه او. یا مارس Mars اثر فیلیپ زورن (نویسندهٔ سوئیسی که هنوز کسی نام واقعی او را نمی‌داند) حاصل کوشش اوست برای نجات از خفقانی که در انتظار مرگ از سرطان در درون خانواده‌اش احساس می‌کند و دردهائی را که او را می‌کشد نتیجهٔ این تربیت خانوادگی می‌داند. و بالاخره کتابهای متعدد اروه گیبر Herve Guibert که در انتظار مرگ از ایدز است

و همه خشونت‌ها و جنون‌هایی که جامعه‌ای را به این سرنوشت دچار کرده است با باز نمود خاطرات و رفتارها و تصاویر این جامعه، پیش از مردنش از ایدز ثبت می‌کند. بدینسان نوشته تا حدی در کنار گفتگو و ارتباطات و غیره قرار می‌گیرد گاهی هم اثر تأکید بر هیچ چیز ندارد و عاری از هرگونه ارتباطی است. یعنی یک شیء هنری است به معنی کامل کلمه.

بدینسان نویسنده و نوشته، به سبب ضعف‌های متقابل‌شان و به سبب نبودن هیچ واسطی در میان‌شان قابل تبدیل به یکدیگر می‌شوند. این اجبار به داشتن امکانات مساوی نویسنده را به صورت گرداننده یک محفل بزرگ در می‌آورد که در آن همه حرف می‌زنند و او در عین حال که گرداننده شمرده می‌شود، خود فرزند همه تصاویری است که دنیا به او عرضه می‌کند ولی طبعاً مجاز است که بدون توجه به دستورالعمل و قانون و قاعده‌ای و تنها بر حسب اصول ترکیب و قرانت، آنها را ارزش‌گذاری کند. در واقع با برداشت از صدا یا صداهائی در آن مجمع عمومی و از همه سخنان گذشته و حال، کاری «کاتب‌وار» انجام دهد. با این توجه که نویسنده طبعاً قادر نیست که حتی کلیت همان روابطی را هم که در اثر آورده است نقل کند، اثر فی الحال نشان نمی‌دهد که چگونه باید خوانده شود و برای هرگونه قرائتی در آینده، که طبعاً پیشاپیش تعریف کردنی نیست، «گشوده» می‌ماند^۱.

رتالیسم جادویی

و بالاخره به رتالیسم جادویی باید اشاره کرد که هرچند به محض نام بردن از آن بلافاصله امریکای لاتین و گابریل گارسیا مارکز به ذهن تداعی می‌شود، اما در واقع باید گفت که این رتالیسم خاص جهان سوم است و هنوز در آغاز راه

۱. بحث از همه این مسائل در این مطلب کوتاه نمی‌گنجد. برای آشنائی کامل با مسائل نقد امروز و نقش نویسنده و نوشته و خواننده در اثر مراجعه کنید به ساختار و تأویل متن نوشته بابک احمدی، نشر مرکز

است، کندوکاوی است در ارتباطات غریب ذهن ابتدائی این ملت‌ها که بکلی فرهنگ غربی بیگانه است و اسطوره‌های بومی که در واقعیت‌های روزمره زندگی امروزی ادغام می‌شوند و دنیای خاصی را به وجود می‌آورند که در عین اختصاصی بودن برای هریک از ملت‌ها شاید در آینده رگه‌های مشترک آنها نیز پیدا شود. مشکلات اقتصادی، فشار دیکتاتوری‌ها و نابودی فرهنگ‌های بومی و بجای آن فرهنگ‌ها تحمیل مصنوعی نوعی فرهنگ ساختگی غرب و شرق، سبب شده است که این ملت‌ها سالیان دراز، حتی از شناختن خودشان غافل بمانند. می‌توان گفت که باز هم توجه به این فرهنگ‌ها نخستین بار کار جامعه‌شناسان و محققان غربی بود. آثاری از قبیل شاخهٔ زرین اثر فریزر James George Frazer (۱۸۵۴ - ۱۹۴۱) نژادشناس انگلیسی و گرمسیراندوه‌گین یا اندیشهٔ وحشی، آثار لوی-استروس Claude Levi-Strauss مردم‌شناس و ساختارگرای معاصر فرانسوی، در جلب توجه به این فرهنگ‌ها و جدی گرفتن آنها بی‌تأثیر نبوده است. نخستین نویسندگانی که این عنوان به کارهایشان اطلاق شد نویسندگان امریکای لاتین بودند و این ادبیات اجتماعی و در عین حال شاعرانه بخصوص در آثار میگل آنخل آستوریاس در گواتمالا، گابریل گارسیا مارکز در کلمبیا و کارلوس فونتنس در مکزیک جلوه گر شد و این نویسندگان کوشیدند که در عین طرح مسائل سیاسی و اجتماعی سرزمین‌های خودشان غنای مخیله و شکوه کلام تمدن‌های پیش - کلمبی را بازسازی کنند. اما همانطور که اشاره شد این پدیده خاص امریکای لاتین نیست و نمی‌تواند باشد. همهٔ کشورهای جهان سوم (و اکنون باید کشورهای جدا شده از شوروی و بلوک شرق را هم به آنها اضافه کرد) احتیاج به این بازگشت به خویش‌شان دارند. در ایران حتی قبل از آشنائی با مارکزیسم نوعی رئالیسم جادویی با آثار غلامحسین ساعدی (عزاداران بیل) و رضا براهنی (روزگار دوزخی آقای ایاز) آغاز شده بود و امروزه نیز قسمت‌هایی از دو اثر نویسندهٔ اخیر آواز کشتگان و رازهای زمین من، اهل غرق اثر منیر و روانی پورو بالاخره اثر تازهٔ محمود دولت‌آبادی (روزگار سپری شدهٔ مردم سالخورده) بی‌تردید برای آثاری که طبعاً در آینده نوشته خواهد شد، سرآغازهای موفق‌تری شمرده می‌شوند. و بالاخره در

ترکیه، نخستین نمونه‌های آن را در آثار یاشار کمال ساکنان دهکده‌ای در آنسوی کوهستان با قهرمان نظر کرده‌شان «تاش باش» و مرگ عزیز بیچاره اثر زیبای لطیفه تکین نویسنده جوانی که در کودکی از روستای زادگاهش به مفت آبادهای حومه استانبول آمده است (و در شرح زندگانی خود می‌گوید که در بچگی زیر نیمکت‌های اطاق مردهای (اطاق‌پذیرایی) خانه‌مان با اجنه قایم باشک بازی می‌کردم) می‌بینیم و همانطور که اشاره شد این هنوز آغاز راه است.

ناگفته نماند که در ادبیات آلمان نیز از فردای جنگ جهانی دوم حرکتی پا گرفت که نقاشی زندگی روزمره را با تحلیل دقیق انگیزه‌های روانی درمی‌آمیخت و عده‌ای از منتقدان به این حرکت نیز عنوان «رتالیسم جادویی» دادند. از نمایندگان این شیوه می‌توان ه. کازاک H. Kasack و الیزابت لانگاسر E. Langgasser (۱۸۹۹ - ۱۹۵۰) را ذکر کرد.

نمونه‌هایی از آثار نویسندگان رئالیست

۱ از ادبیات فرانسه

واترلو

از صومعهٔ پارم La Chartreuse de Parme

اثر استاندال Stendhal

معمولا در مقام مقایسهٔ اثر «رومانتیک» و «رئالیستی» صحنهٔ واترلو را که هم بوسیلهٔ «ویکتور هوگو» پیشوای رومانسیسم در بینوایان وصف شده و هم «استاندال» نویسندهٔ بزرگ رئالیست در «صومعهٔ پارم» اثر معروف خود از آن سخن رانده است مثال می‌آورند زیرا در هریک از این دو نوشته مشخصات مکتبی که نویسنده بیروآن بوده بخوبی نمایانده شده است و «سوئزکتیویسم» مبالغه‌آمیز اثر رومانسیک و «اوئزکتیویسم» اثر رئالیستی را با مطالعهٔ این دو طرز تشریح بخوبی می‌توان تشخیص داد. همچنین خواننده بخوبی ملاحظه می‌کند که در اینجا نویسندهٔ رئالیست اصراری نداشته است که میدان نبرد را بطور کلی تشریح کند یا از حوادث درخشان و برجستهٔ آن سخن گوید. بلکه خواننده را همراه یک جوان ایتالیائی به نام «فابریس» که دلش می‌خواهد در جنگی شرکت کند و با کره اسب خود دنبال نیروی فرانسه می‌افتد، به میدان جنگ واترلو می‌برد و آنچه را که این جوان از «واترلو» می‌بیند نویسنده مانند یک تماشاگر بیان می‌کند. در فصل پیش صحنه‌ای از «واترلو» ی هوگورا از روی ترجمهٔ آقای «حسینقلی مستعان» نقل کردیم و اکنون در اینجا صحنه‌ای نظیر آنرا از روی اثر استاندال ترجمه می‌کنیم:

همان لحظه ایکه جنگ در گرفته است، «فابریس» بحوالی واترلو می‌رسد و یک زن کافه‌چی را ملاقات می‌کند که به گاری کوچک خود سوار است و با او وارد صحبت می‌شود.

فابریس باو گفت:

— خوب می فهمم که از همه چیز بی خبرم ولی می خواهم بجنگم و تصمیم دارم آنجا، بطرف آن دود سفید بروم.

— بین اسب و چطور گوشه‌هایش را می‌جنباند! بمحض اینکه آنجا سر و صدائی بلند شد از اختیار تو خارج خواهد شد و چهارنعل خواهد رفت و خدا می‌داند تو را کجا خواهد برد، ولی اگر نظر مرا بخوای، بمحض اینکه پیش سربازان رسیدی یک تفنگ و یک فانوسه گیر بیاور کنار آنها راه بیفت و هرکاری که آنها می‌کنند تو هم بکن. ولی گمان می‌کنم که توحی باز کردن درفشک باروت را هم بلد نیستی!

«فابریس» سخت ناراحت شد، اما بدوست تازه اش اقرار کرد که حدس او درست است.

زن با لحن تحکم آمیزی گفت:

— طفلک بیچاره، حتماً بهمین زودی کشته میشود. طولی نمی‌کشد. تو حتماً باید با من بیائی!

— آخر من می‌خواهم بجنگم.

— خواهی جنگید. باهم به هنگ ششم می‌رویم، هنگ بسیار معروفی است.

— به هنگ شما زود خواهیم رسید؟

— حداکثر تا یکربع می‌رسیم.

«فابریس» با خود گفت که تحت دستورات این زن شجاع دیگر بی اطلاعیم از همه چیز مرا بعنوان جاسوس گیر نخواهد انداخت و خواهم توانست بجنگم. در این لحظه صدای توپ افزایش یافت؛ گلوله پشت سرهم می‌بارید. فابریس گفت: به دانه تسبیح می‌ماند!

زن کافه‌چی به کره اسب خود که بر اثر صدای توپ به هیجان آمده بود شلاقی زد و گفت:

— یواش یواش آتش گلوله‌ها دیده می‌شود.

سپس بدست راست پیچید و راهی را که از میان چمن زار می‌گذشت درپیش گرفت. گل ولای تا زانو می‌رسید و گاری از رفتن باز می‌ماند. «فابریس» چرخ آنرا از عقب فشار داد. اسب او دوباره زمین خورد. پس از لحظه‌ای، این جاده به راه باریکی

مبدل شد که آب کمتری داشت و از میان چمنزاری می‌گذشت. «فابریس» هنوز پانصد قدم پیش نرفته بود که کره اسبش ناگهان توقف کرد. جسدی در میان راه باریک افتاده بود که اسب و اسب‌سوار را دچار وحشت می‌ساخت.

چهره «فابریس» که معمولاً بسیار پریده‌رنگ بود، به رنگ سبز درآمد. زن مهمانخانه دار، پس از اینکه نگاهی به جسد انداخت چنانکه گوئی با خود حرف می‌زند گفت این از واحد ما نیست! بعد نگاهش را متوجه قهرمان ما ساخت و شلیک خنده را سرداد و فریاد زد:

— ها! ها! طفلکی! نترس جانم این غاغا است! فابریس خشکش زده بود. آنچه بیشتر ناراحتش میکرد، پاهای کثیف جسد بود که کفشهایش را بیرون آورده بودند. اصلاً برای مرده بجز شلوار کهنه اش که سرپاها پر از خون بود، چیزی باقی نگذاشته بودند.

زن به فابریس گفت: نزدیک شو، از اسب پائین بیا. باید عادت کنی.

و فریاد زد: به سرش خورده!

گلوله ای از کنار بینی وارد شده و از شقیقه دیگر خارج شده بود. صورت جسد بوضع کریهی ضایع شده و یک چشم آن باز مانده بود.

— یا الله کوچولو، از اسب بیا پائین و دستش را بفشار تا ببینی که او هم دست میدهد!

«فابریس» با اینکه نزدیک بود تسلیم حس نفرت شود، بی تردید از اسب پائین پرید، دست جسد را گرفت و محکم تکان داد، بعد چنانکه گوئی از پا افتاده باشد، بیحرکت ماند. احساس میکرد که نیروی سوار شدن به اسب را ندارد. آنچه بیش از همه مایه وحشت او میشد، این چشم باز بود.

به تلخی پیش خود گفت: «زن کافه‌چی را ببین که خیال می‌کند من آدم ترسوئی هستم.» اما احساس کرد که کوچکترین حرکتی نمی‌تواند بکند. داشت می‌افتاد. لحظه بدی بود. ناگهان دید که حالش بهم می‌خورد. زن متوجه او شد. به چالاکی از گاری خود پائین پرید و بی آنکه کلمه ای حرف بزند گیلای عرق باو داد و جوان آن را لاجرعه سر کشید. پس از لحظه ای توانست به کره اسبش سوار شود و ساکت و خاموش براه خود ادامه داد. زن کافه‌چی گاهگاه از گوشه چشم باو نگاه

می‌کرد. بالاخره گفت:

— جانم! تو فردا خواهی جنگید، اما امروز را پیش من خواهی ماند. می‌بینی که اول باید کار سربازی را یاد بگیری.

قهرمان ما با حالت اندوهگینی که زن کافه‌چی آن را به فال نیک گرفت فریاد زد:

— برعکس. من همین الان می‌خواهم وارد جنگ شوم.

صدای توپ بیشتر و نزدیک‌تر شد. شلیک گلوله صدای بم مداومی تشکیل میداد و بین شلیک‌های پی درپی، کوچکترین فاصله‌ای وجود نداشت. و همراه این صدای بم مداوم که نظیر صدای مهیب سیل دوردستی بود، آتش گلوله‌ها با کمال وضوح دیده میشد.

در این لحظه، جاده در میان بیشهٔ کوچکی فرومیرفت. زن کافه‌چی سه چهار نفر از سربازان خودی را دید که به سرعت میدویدند و به سوی او می‌آمدند. به چالاکی از روی گاریش پائین پرید و دوان دوان ده پانزده قدم از جاده کناررفت و آنجا در سوراخی که بر اثر کنده شدن درخت بزرگی ایجاد شده بود مخفی گشت. «فابریس» با خود گفت: «الان معلوم میشود که من آدم ترسوئی هستم یا نه؟» در کنار گاری کوچک ایستاد و شمشیرش را بیرون کشید. سربازان توجهی نکردند و دوان دوان در طول جنگل به سمت چپ جاده دویدند.

زن کافه‌چی که نفس نفس زنان بسوی گاری کوچک خود برمی‌گشت با خیال راحت گفت:

— اینها سربازان خودی هستند. اگر اسب تومی توانست چهارنعل برود، بتو میگفتم که: «رو به جلوتا انتهای جنگل برو و بین در جلگه کسی هست یا نه؟»

«فابریس» بی آنکه حرفی بزند، شاخه‌ای از یک درخت تبریزی جدا کرد، برگهای آن را کند. بعد آن را در هوا چرخاند و بر اسب فرود آورد. کره اسب یک لحظه چهارنعل دوید، بعد راه رفتن عادی خود را از سر گرفت. زن کافه‌چی اسب گاری خود را چهارنعل تاخت و به «فابریس» فریاد زد: «پس تو دیگر نرو!» و چون بکنار جلگه رسیدند، با غوغای عجیبی رو برو شدند: توپ و تفنگها از همه طرف، از راست و چپ و پشت سر، مشغول تیراندازی بود. و چون جنگلی که از آن خارج می‌شدند، تپه‌ای به

بلندی هشت الی ده پا از سطح جلگه را اشغال کرده بود، آنها توانستند به خوبی گوشه ای از میدان نبرد را ببینند. ولی در چمن زار نزدیک جنگل هیچکس نبود. این چمن تا مسافت هزار پا با درختان بید درهم فشرده ای احاطه شده بود. بالای سر بیدها دود سفیدرنگی بنظر میرسید که گاهی چرخ زنان به آسمان بلند میشد.

زن کافه چپی که دچار اشکال شده بود، گفت:

— کاش فقط میدانستم که هنگ ما در کجا است. از این چمن زار بزرگ که کاملاً صاف و مسطح است نباید عبور کرد.

و بعد به «فابریس» گفت: عجالتاً اگر تو سرباز دشمن دیدی فوراً شمشیرت را توی شکم فرو کن و این کار را سرسری نگیر.

در این لحظه، زن کافه چپی چهار سرباز سابق را دوباره دید: آنها از سمت چپ جاده، از جنگل خارج میشدند و میخواستند وارد جلگه شوند. یکی از آنها سوار بر اسب بود.

زن روبه فابریس کرد و گفت:

— این کار تو است!...

و سرباز اسب سوار را صدا زد و گفت:

— او هو! بیا یک گیلان عرق بخور.

سربازان نزدیک شدند.

زن فریاد زد: هنگ ششم در کجا است؟

— آنجا!... پنج دقیقه راه است!... جلوی این کانالی که در کنار درختان

بید کشیده شده، همانجا که سرهنگ «ماکون» کشته شد.

— حاضری اسبت را پنج فرانک بفروشی؟

— «پنج فرانک»؟ خیلی زرنگی ننه کوچولو! این اسب افسری را که خودم

بکریع پیش به پنج طلای «نابلئون» خریده ام، پنج فرانک بفروشم؟

«زن کافه چپی» روبه «فابریس» کرد و گفت:

— یکی از نابلئونهایت را بمن بده.

بعد به سرباز اسب سوار نزدیک شد و گفت:

— زود بیا پائین! اینهم یک نابلئون!

سرباز از اسب پائین آمد. «فابریس» با خوشحالی سوار اسب او شد. زن، خاموت کوچک سربازی را از پشت کره باز کرد و به سربازان دیگر گفت:

— شما هم اقلأ کمک کنید. اینطور با یک زن همکاری می‌کنند؟...

اما اسب بمحض اینکه خاموت را پشت خود احساس کرد، روی دوپا بلند شد و «فابریس» که پشت اسب بود، برای اینکه بزمین نیفتد، فشار زیادی بخود آورد. ... در این هنگام گلوله تویی به وسط درختان بید افتاد و «فابریس» شاخه‌های کوچک آن‌ها را دید که با منظره عجیبی، چنانکه گوئی با داس بریده شوند، از اطراف به هوا می‌پریدند.

سربازی که سکه بیست فرانکی را می‌گرفت، گفت:

— جنگ روبه این طرف می‌آید!

حوالی ساعت دو بود.

«فابریس» هنوز غرق آن منظره عجیب بود که دسته‌ای از ژنرالها با تفاق قریب

بیست نفر سرباز پیدا شدند.

از همان طرفی که او ایستاده بود بیرون آمدند و به تاخت از یک گوشه چمنزار وسیع گذشتند. اسب او شیهه کشید و دو سه بار دیگر نیز روی دوپا بلند شد. بعد برای رهائی از دهنه‌ای که او را محکم گرفته بود، سرش را به تندی تکان داد. «فابریس» با خود گفت: «بسیار خوب، باشد!» و دهنه را سست کرد.

اسب که به اختیار خود مانده بود، با آخرین سرعتی که داشت پیش تاخت و خود را به سربازان سوار رسانید. «فابریس» در میان کلاههای آنها چهار کلاه نوآردار شمرد. و پس از یک ربع ساعت، با چند کلمه که سرباز پهلو دستیش گفت، پی برد که یکی از این ژنرالها، مارشال «نه» معروف است. خوشحالیش بانها درجه رسید؛ ولی نتوانست حدس بزند که «مارشال نه» کدام یک از این چهار ژنرال است. خیلی مایل بود که باین موضوع پی ببرد اما بخاطرش آمد که نباید حرف بزند. این دسته برای عبور از خندق وسیعی که بر اثر باران صبحگاهی پر از آب شده بود، توقف کرد. اطراف این خندق درختان بزرگ وجود داشت و سمت چپ آن به نقطه‌ای منتهی میشد که «فابریس» در آنجا اسب تازه‌اش را خرید. تقریباً تمام سواران از اسب‌هایشان پیاده شدند. لبه خندق عمودی و بسیار لغزان بود و آب قریب سه الی چهارپا پائین تر از سطح

چمنزار قرار داشت. «فابریس» مست شادی بود و بیشتر از اسب خود به «مارشال نه» و به «پیروزی» فکر میکرد. از این رو اسب که روی پا بند نمیشد، توی خندق پرید. در نتیجه، آب بارتفاع زیادی بهوا پرتاب شد و به اطراف پخش گردید. یکی از ژنرال ها سر تا پا خیس شد و فریاد زد: «پدر سوخته حیوان!» و «فابریس» از این فحش خیلی ناراحت شد.

... در این لحظه چنان صدای شلیک شدیدی شنیده شد که «فابریس» نتوانست جوابی باو بدهد. مجبوریم اعتراف کنیم که در این لحظه چندان اثری از قهرمانی در قهرمان ما باقی نمانده بود. ترس همیشه بعداً سراغ او می آمد و این بار مخصوصاً این صدای گوش خراش او را ناراحت ساخته بود. دسته سوار دوباره بتاخت حرکت کرد، در آنور خندق از یک قطعه زمین زراعتی عبور می کردند که از نعش کشتگان پوشیده شده بود.

سواران با شادی فریاد زدند: «سرخ پوشان!»، «سرخ پوشان!». نخست «فابریس» چیزی از این حرف نمی فهمید ولی با مختصر توجهی پی برد که واقعاً تمام این جسدها لباس سرخ بتن دارند. از دیدن چیزی تمام بدنش از وحشت لرزید: دید که اغلب این سرخ پوشان بدبخت هنوز زنده اند. بی شک عده ای از آنها فریاد میزدند و کمک میخواستند ولی کسی برای کمک به آنها نایستاد. قهرمان بشردوست ما کوشش بسیاری می کرد که اسبش روی هیچ یک از این اجساد پا نگذارد. سواران ایستادند. «فابریس» که چندان توجهی به وظیفه سربازی خود نداشت، نگاهش را به یکی از زخمیان تیره بخت دوخته بود و هنوز اسب می تاخت. گروهبان سوار فریاد زد:

— احق، بالاخره می ایستی یا نه؟

«فابریس» متوجه شد که در سمت راست بیست قدم جلوتر از ژنرالها قرار دارد و درست در همان طرفی است که آنها با دوربین های کوچکشان نگاه می کنند. وقتی بجای سابق خویش برگشت و پشت سر آخرین سرباز قرار گرفت، دید یکی از ژنرالها که درشت هیكل تر از همه است، به نفر پهلوی دستی اش که او هم ژنرال بود، با تحکم و تقریباً با سرزنش حرف میزند و فحش میدهد. «فابریس» نتوانست بر حس کنجکاوای خود فائق شود و با اینکه زن زندانبان شهر «ب...» باو تذکر داده بود که نباید حرف بزند، بنظر خودش یک جمله کوچک فرانسه در مغزش ترتیب داد و به

سرباز مجاورش گفت:

— این ژنرال که به پهلودستیش قر میزند کیست؟

— مگر نمی‌بینی، خود مارشال است! ...

— کدام مارشال؟

— احمق! «مارشال نه!» آه، این دیگر کیست؟ تا حالا کجا خدمت کردی!

«فابریس» با اینکه بسیار زودرنج بود، کوچکترین توجهی باین فحش نکرد. با

تحسین بچگانه‌ای این «پرنس عجیب مسکوا» و شجاع شجاعان را تماشا می‌کرد.

ناگهان بر سرعت اسبها افزودند. پس از چند لحظه، «فابریس» در بیست

قدمی، یک زمین زراعتی دید که بوضع عجیبی زیروروشده بود. ته شیارها پر از آب

بود و خاکهای مرطوبی که خاکریز این شیارها را تشکیل میداد، بصورت توده‌های

کوچکی بارتفاع سه الی چهار پا در هر طرف دیده میشد. «فابریس» این وضع عجیب

را در حال عبور دید و بعد دوباره افکار او صرف تخیلات پیروزی مارشال شد. ناگهان

فریادی نزدیک خود شنید: دو نفر از سواران هدف تیر توپ شده و افتاده بودند. و وقتیکه

«فابریس» آنها را نگاه کرد جسدشان بیست قدم عقب‌تر از سواران مانده بود. آنچه او

را بیشتر دچار وحشت ساخت، دیدن اسب خون‌آلودی بود که روی زمین دست و پا

میزد و امعاء و احشای او به دست و پایش می‌پیچید. حیوان که میخواست خود را

بدنبال دیگران بکشانند جوی خون از بدنش توی گلها روان بود.

«فابریس» با خود گفت:

— آه! بالاخره در خط آتش هستم! و تکرار کرد:

— الان در میدان جنگ هستم. جنگجوی واقعی هستم!

در این لحظه، سواران با آخرین سرعت تاختند. وقهرمان ما متوجه شد که

بالای سرشان از همه طرف گلوله‌های توپ در پرواز است. دود سفید آتشبار را از فاصله

بسیار زیادی تشخیص می‌داد و در میان نعره یکنواخت و مداوم شلیک توپ، چنین

بناظرش می‌رسید که صدای شلیک هائی را نیز کاملاً از نزدیک خود می‌شنود: دیگر

چیزی نمی‌فهمید.

اوژنی گراندۀ Eugénie Grandet اثر بالزاک H. de Balzac (۱۷۹۹ - ۱۸۵۰)

ترجمۀ عبد اللہ توکل

«گراندۀ چلیک سازی کہ ثروت زیادی بدست آورده است مرد بسیار خسیسی است و بجای استفادۀ واقعی از ثروت خویش، از انباشتن طلاها لذت می برد؛ شایع است کہ دخترش «اوژنی گراندۀ» با آقای «کروشو» رئیس دادگاہ شهرستان و با ماسیو «دگراسن» ازدواج خواهد کرد. ولی «اوژنی» بہ بپہودہ گوئیہای آندو توجہی ندارد و بانفاق مادرش و «نانون» خدمتکار کہ چون بیدی در برابر «گراندۀ» می برزند، زندگی بی مصرفی را می گذراند.

«شارل گراندۀ» پسرعموی اوژنی کہ بی خبر از ورشکستہ شدن پدرش پیش خانوادۀ گراندۀ می آید، با بدبختی و در عین حال ذوق و ظرافت خویش «اوژنی» را مفتون می سازد. در اثنائی کہ «گراندۀ» ورشکستگی و خودکشی پدر را باو خبر می دہد و می گوید خیال خود را از جانب طلبکاران برادرش راحت سازد، «اوژنی» سکہ های طلائی را کہ بعنوان عیدی گرفتمہ است بہ «شارل» میدہد تا او بوسلئہ آنها برای کسب موفقیت بہ ہند سفر کند. در عید دیگر، پدرش طلاها را از او می خواہد و چون از طلاها خبری نمی شود، «گراندۀ» بہ اصرار می پرسد کہ او طلاها را چہ کرده است و دختر محبوب برای اولین بار در مقابل پدرش ایستادگی میکند. ولی عصیان و کوشش بیفایدہ ای است زیرا پس از اینکہ «گراندۀ» در میان طلاهای عزیزش می میرد و ثروت هنگفت خود را برای «اوژنی» میگذارد، شارل کہ در سفر ثروت ندہ شدہ است با او ازدواج نمی کند. و برای رسیدن بہ مقام و شہرت، دختر خانوادۀ سرشناسی را بزنی می گیرد. «اوژنی» ناچار با رئیس دادگاہ ازدواج میکند ولی پس از مدت کوتاهی بیوہ می شود و با دیمان پولہائی کہ زمانی سایہ درد و رنج فراوان بود، ازوای اندوہ بار خانہ بدری را بہ نشاط و سعادت مبدل می سازد و بہ خیر

و احسان می پردازد. ما در اینجا صحنه ای را که در آن «گرانده» خیرمرگ پدر را به شارل میدهد، از روی ترجمه آقای توکل نقل می کنیم.

عمو گفت:

— بسیار خوب، بچه جان، خیرهای بدی برای تو دارم. حال پدرت بسیار خراب

است.

شارل گفت:

— من چرا اینجا هستم؟

و فریاد زد:

— نانون، اسبهای پستی را بگو بیارند.

و بسوی عموی خود برگشت و گفت:

— من کالسکه ای در این ولایت پیدا نمیکنم.

گرانده بروی شارل نگریست و گفت:

— اسب و کالسکه فایده ای ندارد.

شارل خاموش مانده بود و خیره خیره می نگریست.

— آری، پسر بیچاره ام، خودت حدس می زنی. پدرت مرده است. اما این

چندان مهم نیست و چیزی بدتر از این هست... پدرت مغزش را به ضرب گلوله پریشان کرده.

— پدر من؟

— آری پدر تو... اما این چندان مهم نیست... روزنامه ها چنانکه گوئی حق

داشته اند تفسیرهایی در این باره چاپ کرده اند بگیر و بخوان.

گرانده که روزنامه را برسم امانت از کروش گرفته بود، مقاله شوم را جلو چشم شارل نگه داشت. در آن موقع، جوان بیچاره که هنوز بچه بود و هنوز در دوره ای از عمر خود بسر می برد که عواطف همراه زودباوری پدید می آید، اشک از دیدگان فروریخت.

گرانده با خود گفت:

— خوب، یا الله! چشمهایش مرا به وحشت می انداخت، اشک ریخت و

نجات یافت.

وبی آنکه از گوش دادن شارل مطمئن باشد، در دنباله حرفهای خود گفت:
— اینهم چندان مهم نیست، برادرزاده بیچاره ام... چندان مهم نیست،
تسکین خواهی یافت اما...

— هرگز، هرگز! وای پدرم! وای پدرم!

— تورا خانه خراب کرده... تو دیگر دیناری نداری!

— این چه تأثیری دارد؟ پدر من کو؟ وای، پدر من!!

گریه ها و ناله ها بوضع دهشت باری میان دیوارها طنین می انداخت و بشدت انعکاس می یافت. سه زن خانه هم که دلشان می سوخت، می گریستند. اشک هم مثل خنده چیزی است که سرایت دارد. شارل بی آنکه به حرفهای عموی خود گوش بدهد به حیاط گریخت، پله ها رایافت و دوان دوان به اطاق خود روی آورد و برای آنکه دور از خویشانش به فراغت گریه کند، بروی تختخواب افتاد و سرش را در ملحفه ها فرو برد.
گرانده که به سالون آمده بود، گفت:

— باید بگذاریم رگبار اول بگذرد. این جوان بدر هیچ کاری نمی خورد، بیشتر از پول در فکر مردگان است.

اوژنی و مادرش که بتندی در جای خودشان نشسته بودند پس از ستردن چشمها، با دست لرزانی سرگرم کار خودشان شدند.

اوژنی، بشنیدن حرفهای پدرش که بدینگونه درباره پاکترین دردها اظهار نظر میکرد، به رعشه و تشنج افتاد. از همان لحظه راجع به پدرش به داوری پرداخت. های های گریه شارل، اگرچه گرفته بود، در این خانه پرتین انعکاس می یافت و ناله ژرف او که گفتمی از زیر زمین بیرون می آمد و رفته رفته شدت خود را از دست می داد تا سر شب ادامه یافت...

مادام گرانده گفت:

— جوان بیچاره!

فریاد منحوسی بود! بابا گرانده به زن خود و اوژنی و قندان نظر انداخت، غذای ندیده و نشنیده ای را که برای آن خویشاوند تیره بخت فراهم آمده بود، بیاد آورد، وسط سالون جا گرفت و با آرامش معهود خود چنین گفت:

— آه، مادام گرانده، امیدوارم که پیوسته این اسرافها را نکنی. من پول خود را

برای آن به شما نمی‌دهم که مثل مرغ قند به دهان این جوان حقه باز و پست بریزید.
اوژنی گفت:

— مادام هیچ تقصیر ندارد. من خودم...
گرانده حرف دخترش را برید و گفت:

— شاید برای آنکه به سن رشد رسیده‌ای، می‌خواهی برخلاف میل من رفتار کنی؟ توجه داشته باش، اوژنی...
— پدرجان، برادزاده‌تان نباید در خانه شما از چیزی محروم بماند.

بشگه ساز با چهار لحن رنگارنگ و گوناگون گفت:

— تا! تا! تا! پسر برادر من چنان و پسر برادر من چنین!... شارل هیچ چیز ما نیست. دیناری ندارد، پدرش ورشکسته است و وقتی که این جوان خودنما بقدر کفایت اشک ریخت باید از اینجا برود. نمی‌خواهم در خانه من انقلابی برافروشد...
اوژنی پرسید:

— پدر جان، ورشکستگی یعنی چه؟

— ورشکستگی این است که انسان از همه کارهای ننگین و آبرو بر باد ده، زشتترین و ننگین‌ترین کارها صورت داده باشد.

مادام گرانده گفت:

— این کار باید گناه بسیار بزرگی باشد و برادر ما گرفتار لعنت خداوندی خواهد شد.

گرانده شانه‌های خود را بالا انداخت و به زن خود گفت:

— یا الله، باز هم ورد و ذکر تو براه افتاد!...

و خطاب به اوژنی چنین گفت:

— ورشکستگی سرقتی است که بدبختانه قانون پشتیبان آن است. مردم جنس و محصول خودشان را به اطمینان شرف و صداقت گیوم گرانده باو داده‌اند. سپس این شخص همه چیز را گرفته و جز دو چشم گریان چیزی برای ایشان نگذاشته است... راهزن و دزد سرگردنه بر تاجر ورشکسته شرف دارد. راهزن به شما حمله میکند و شما میتوانید از خودتان دفاع کنید و ممکن است سرش را هم در این حمله بیاد بدهد... اما تاجر ورشکسته... بهر حال شارل بی‌آبرو شده.

این حرفها در دل دختر بیچاره طنین انداخت و با آن شدتی که داشت بردل وی سنگینی کرد. اوژنی که بقدر لطف و ظرافت گلگی در اعماق جنگل امانت و صداقت داشت نه از امثال و حکم دنیا آگاه بود و نه از حجت‌های پر از تزویر و سفسطه‌های دنیا اطلاع داشت. و این بود که توضیح جگرخراش و ستمگرانه‌ای را که پدرش از روی تعمد درباره‌ی روشکستگی میداد، پذیرفت و تفاوتی را که میان ورشکستگی بی اختیار و ورشکستگی از روی حساب وجود دارد، نتوانست باو گوشزد کند.

— بسیار خوب، پدرجان. پس شما نتوانستید جلو این مصیبت را بگیرید؟

— برادرم در این باره با من حرفی نزد وانگهی چهارمیلیون مقروض است.

اوژنی مثل بچه‌ای که به خیال خود می‌تواند به سرعت به آرزوی خود برسد، با

لحن ساده و زودباورانه‌ای پرسید:

— پدرجان، میلیون یعنی چه؟

گرانده گفت:

— میلیون یعنی چه؟ میلیون یعنی یک میلیون سکه بیست شاهی... و پنج

سکه بیست شاهی میشود پنج فرانک... و دویست هزار سکه پنج فرانکی باید داشت

تا بشود یک میلیون.

اوژنی فریاد زد:

— خدایا! خدایا!... عموی من از کجا چهار میلیون به دست آورده بود؟

شخص دیگری در فرانسه پیدا می‌شود که این قدر پول داشته باشد؟

(باباگرانده چانه خود را نوازش میداد و لبخند می‌زد و چنین به نظر می‌آمد که

غده بینی اش انبساط می‌یابد).

اوژنی در دنباله حرف‌های خود گفت:

— پس پسرعمویم شارل چه خواهد شد؟

— به هند خواهد رفت... و در آن سرزمین طبق میل پدرش کوشش خواهد کرد

ثروتی بدست بیاورد.

— برای رفتن به هند پول دارد؟

— من مخارج سفر او را تا... آری... تا... «نانت» خواهم پرداخت.

اوژنی به گردن پدرش جست!

— آه! پدر جان؟ شما مرد نیکوکاری هستید!

اوژنی چنان به روی پدر خود بوسه داد که وی را که اندکی گرفتار عذاب

وجدان شده بود تا اندازه‌ای خجسته و منفعل می‌کرد.

Madame Bovary, 1857 مادام بوواری

Gustave Flaubert اثر گوستاو فلوبر

خلاصه داستان کتاب

قسمت اول: «شارل بوواری» با هزار و یک زحمت و پس از اینکه یکبار در امتحان رد میشود، موفق می‌گردد که یک گواهی نامه اجازه طبابت از کلاس بهداری بگیرد و در قصبه «توست» به طبابت می‌پردازد و پس از اینکه زنش می‌مرد با «اما-رونول» که دختری یکی از بیماران اوست، ازدواج میکنند. زن جوان خیال پرست که از بیکاری و محیط بکنواخت خسته شده است، ماجراها، خوشیها و هیجانهایی را در خیال خود می‌پروراند. زندگی بی‌رنگ و بی سرگرمی خانوادگی و عشق ابتدائی و بی احساس یک شوهر ساده و کم استعداد، او را دچار تهوع می‌سازد.

ترجمه قسمتی از متن کتاب

با وجود این از اعماق درونش، در انتظار حادثه ای بود. همچون ملوانان ناامید، نگاههای غمزده اش را بر روی زندگی تنهایش می انداخت و انتظار بادبان سفیدی را می کشید که از افقهای دور دست ظاهر شود. چه تصادفی ممکن بود مایه بروز این حادثه گردد؟ کدام بادی این بادبان را بسوی او می آورد و به چه ساحلی او را می برد؟ آیا این بادبان از قایقی بود یا از کشتی سه عرشه ای؟ آیا این کشتی، باری از هزاران غم با خود داشت یا مالا مال از شادی بود؛ هیچ نمی دانست. فقط هر روز صبح که چشم باز

میکرد بانظار رسیدن آن می‌نشست بهر صدای کوچکی گوش فرامی‌داد. از جا می‌پرید و از رسیدنش تعجب می‌کرد و چون خورشید غروب می‌کرد با اندوه بیشتری آرزو میکرد که فردا زودتر بیاید.

باز بهار آمد. با شروع گرما و شکوفه کردن درختان گلابی، دچار دل‌تنگی شد، از همان آغاز ژوئیه، با انگشتانش حساب می‌کرد که چند هفته دیگر به ماه «اکتبر» مانده است. فکر می‌کرد که شاید باز هم «مارکی دو برویلیه» در «ووبیار» ضیافت رقص تازه‌ای تشکیل دهد. اما ماه «سپتامبر» نیز به سر آمد. نه از نامه خبری شد و نه از وعده‌گیر.

پس از اینکه این امیدش نیز برباد رفت، دوباره خلایق در قلبش تولید گشت و همان روزها بترتیب از سر گرفته شد.

از این قرار، روزها همه شبیه هم بود و این روزهای بی‌شمار به دنبال هم می‌گذشت و چیزی با خود نمی‌آورد. زندگی دیگران هر قدر که یکنواخت باشد، باز هم احتمال بروز حادثه‌ای در یکی از روزها می‌رود. از یک ماجرا گاهی نتایج طولانی و دامنه‌داری حاصل می‌شود و صحنه زندگی رنگهای تازه‌تری به خود می‌گیرد. و حال آنکه برای «اما» هیچ چیز، هیچ حادثه‌ای وجود نداشت. خداوند چنین خواسته بود؛ و آینده، دهلیز طولانی تاریکی بود که در انتهای آن در بسته و محکمی وجود داشت. موسیقی را رها کرد. برای چه می‌نواخت، شنونده چه کسی بود؟ حالا که او نمی‌توانست، با لباس مخمل آستین کوتاهی، در سالون کنسرت پشت پیانوی «ارار» بنشیند و انگشتان ظریفش را روی شستی‌های عاج حرکت دهد و زمزمه‌های تحسین، مانند باد فرحبخش از اطراف بلند شود، دیگر فرا گرفتن موسیقی به چه درد او می‌خورد. دفاتر نقاشیش رادر گنجه باقی گذاشت. خیاطی اعصابش را مختل می‌کرد. این‌ها به چه درد می‌خورد؟ بالاخره چه میشد؟
با خود می‌گفت:

— همه این چیزها را خوانده‌ام.

می‌نشست و گیره‌های سرش را گرم می‌کرد یا آمدن باران را تماشا می‌کرد. روز یکشنبه وقتیکه در کلیسا ناقوس شامگاهی نواخته می‌شد، اندوه شدیدی تا اعماق وجودش ریشه می‌دوانید. صدای نافذ ناقوس‌ها را یکایک به دقت گوش می‌کرد.

گر به ای که روی پشت بام، به سنگینی راه می‌رفت زیر اشعه پریده رنگ آفتاب پشتش را کمانی می‌کرد. باد از جاده بزرگ کنار شهر گرد و خاک بلند می‌کرد و با خود می‌آورد. گاهی از دور عوعوی سگی به گوش می‌رسید و صدای ناقوس که در بیابان پخش می‌شد، با فواصل معینی شنیده می‌شد.

بالاخره مردم از کلیسا بیرون می‌آمدند. زن‌ها با کفشهای واکس زده، مردان روستائی با پیراهن‌های نو، با بچه‌های سر برهنه‌ایکه جلوشان در جست و خیز بودند، به خانه‌هاشان می‌رفتند. و پنج شش نفر هم — همه هفته همان اشخاص معین — تا وقتی که هوا کاملاً تاریک شود، جلو در بزرگ مسافرخانه باقی می‌ماندند و تیبله بازی می‌کردند.

آن سال زمستان خیلی سرد شد. هر روز صبح پنجره‌ها یخ می‌بست و نوری که از آنها بدرون می‌تابید چنان که گوئی از شیشه مات رد شود، سفیدرنگ بود و گاهی سراسر روز به همان صورت می‌ماند. ساعت چهار بعد از ظهر مجبور می‌شدند که چراغ روشن کنند.

در روزهایی که هوا خوب بود، «اما» به باغ می‌رفت. شبنم در روی کلم‌ها توری سیمینی تشکیل می‌داد و با رشته‌های نازکی آنها را به هم وصل می‌کرد. صدای هیچ پرنده‌ای شنیده نمی‌شد. گوئی همه چیز در خواب بود: کلبه‌ای که روی سقفش گاه ریخته بودند، درخت موئی که چون مار بیماری زیر شیروانی کوچک دیوار خوابیده بود، همه در خواب بودند. و انسان وقتیکه به دیوار نزدیک میشد، خرخاکی هائی را میدید که با پاهای متعددشان روی آن در حرکتند. کشیشی که در کنار چپر، پهلوی صنوبرها با کلاه سه گوشش مشغول خواندن کتاب دعا بود، پایش شکسته بود و بر اثر یخ زدگی قسمتی از گچ‌هایش نیز ریخته و صورت مجسمه شبیه چهره جذامی‌ها شده بود.

سپس «اما» از پله‌ها بالا میرفت در خانه رامی‌بست، ذغال‌ها را بهم میزد و زمانیکه بر اثر گرمای بخاری سستی وضعفی باو دست می‌داد، احساس میکرد که دلتنگی با سنگینی بیشتری براو فشار می‌آورد. البته میتوانست پائین برود و با دختر خدمتکار مشغول صحبت شود ولی خجالت می‌کشید.

هر روز در ساعت معین، معلم مدرسه با کلاه ابریشمی سیاه‌رنگش، پنجره‌های

خانه خود را باز میکرد، نگهبان جنگل با شمشیری که روی پیراهنش بسته بود از کوچه رد می‌شد. صبح و عصر اسب‌های پست سه سه از کوچه می‌گذشتند و برای آب‌خوری به استخر می‌رفتند. گاه و بیگاه زنگ در میخانه‌ای صدا می‌کرد. وقتیکه باد می‌وزید دو طشتک کوچک مسی که دم در دکان سلمانی به طنابی آویزان بود بهم می‌خورد و به صدا درمی‌آمد. تمام زینت این دکان عبارت بود از عکس کهنه زنی که پشت یکی از شیشه‌ها چسبانده شده بود و مجسمه مومی زنی که موهای زردی داشت. سلمانی نیز از کسادی بازار و آینده نامعلوم خویش شکایت داشت و به آرزوی داشتن دکانی در شهر بزرگی مانند «روآن» و در نقطه خوبی مثل در جنب تأثر، سراسر روز را با حالت مغمومی بین شهرداری و کلیسا قدم میزد و انتظار آمدن مشتری رامی‌کشید و هر وقت که «مادام بوواری» چشمانش را متوجه آنجا می‌ساخت، او را با کلاه یونانی بر روی گوش و کت پشمی کوتاهش میدید که مانند پاسداری قدم می‌زند.

خلاصه بقیه داستان کتاب

شوهرش برای اینکه کمی از دل‌تنگی او بکاهد به فکر تغییر محیط می‌افتد و با استفاده از فرصتی که دست می‌دهد به قصبه «بونوبل - لابی» کوچ می‌کند و در آنجا مستقر می‌شود.

قسمت دوم - وقتیکه از کالسکه بائین می‌آیند، در مهمانخانه «شیر پلاتنی» مسیو «هومه» داروساز قصبه و مسیو «لئون» منشی جوان دفتر اسناد رسمی از آنها استقبال می‌کنند و باهم مشغول صحبت میشوند. رفته رفته «لئون» به «مادام بواری» علاقمند می‌شود ولی دچار حجب فوق العاده است. علاقه محجوبانه لئون «اما» را دچار هیجان می‌سازد و باعث میشود که در مقابل مهارت و جسارت جوان عیاشی بنام رودلف که در آن نواحی ساکن است نتواند از خود دفاع کند. «رودلف» در اثنای جشن‌های بزرگ زراعتی با او آشنا میشود و صورت زندگانی یکنواخت او را با حماقت بزرگ خویش تفسیر می‌دهد. بدبختانه «شارل» اقلا پزشک ورزیده‌ای نیز نیست و در نتیجه عمل جراحی که با امید شهرت انجام میدهد، مریضی را چلاق میکند. «اما» آرزو دارد که این مرد نادان را ترک گوید. ولی «رودلف» که خطرات اجتماعی رابطه اش را با «مادام بوواری» احساس میکند، روزی بطور ناگهانی نابدید میشود. «اما» بر اثر این ضربه شدید، مریض و بستری میشود.

قسمت سوم - با وجود این بهبودی حاصل میکند. اما تصادف عجیبی،

در تئاتر روان «لئون» را در برابر او قرار میدهد. «لئون» دیگر دچار آن حجب سابق نیست. پس از اقامت کوتاهی در پاریس با جرئت و جسارت کافی برگشته است، «اما» در حالیکه از افنای تمایلات رومانتيک و جاه پرستی خویش عاجز مانده است، روبه پرتگاه می‌رود. بالاخره به دامی که مرد رباخواری در راه او گسترده است می‌افتد و در مقابل این رسوایی و عجز با مقداری «آرسنیک» که از دواخانه «هومه» برداشته است بزندگی خویش خاتمه میدهد، شوهرش نیز که اعتبار و دارائی خود را از دست داده است، پس از مدتی از شدت یأس می‌میرد. فقط «هومه» با همه حماقت خویش ثروتمند میشود و نشان می‌گیرد.

از ادبیات انگلستان

زندگی و ماجراهای مارتین چازلویت

Martin Chuzzlewit

اثر چارلز دیکنز Charles Dickens (۱۸۱۲ - ۱۸۷۰)

این رمان را دیکنز «بهترین رمان های خود» خوانده است. رمانی است بسیار دراز و ماجراهای پیچیده ای دارد. مارتین چازلویت نوۀ پیرمرد زودخشم خودخواهی است و چون بخود اجازه داده است دختریتیمی به نام «ماری» را دوست بدارد، پیرمرد از خانه بیرونش می‌کند. «مارتین» به سراغ خویش دوری بنام «مستر پکسنیف» می‌رود و در خانه اوپانسیون می‌شود. این فرد، معماری بی مشتری است که با دودختر خود «شریتی» و «مرسی» در روستا زندگی می‌کند. مردی است ریاکار که، به زور رفتار اشرافی و سخنان پرطمطراق، خود را پارسا و بی غرض و نیکوکار نشان می‌دهد ولی در حقیقت دسیسه کارپستی است که مشتریان پانسیون خود را استثمار می‌کند. «نوم بینج» شاگرد و گولخور «پکسنیف» بسراغ «مارتین» می‌ورد و او را به منزل تازه اش راهنمایی می‌کند.

خانهٔ مرد پارسا

بی شک مستر «پکسنیف» تا چند ساعت دیگر انتظار آنها را نداشت زیرا کتاب‌های گشودهٔ زیادی در اطرافش دیده می‌شد و او مدادی در میان لبها و پرگاری در دست، به یکایک آنها مراجعه می‌کرد و ترسیمات متعدد عجیبی را که شبیه اشکال آتش بازی بود بررسی می‌کرد. «میس شریتی» هم در انتظار آنها نبود زیرا سبد بزرگی در پیش داشت و سرگرم دوختن شبکلاهباشی برای بینوایان بود. «میس مرسی» نیز منتظر آنها نبود، زیرا دختر زیبا و خوب بر چار پایه ای نشسته بود و دامنی برای

عروسک بزرگ دختر همسايه مي دوخت و آنچه هنگام ورود ناگهاني بيگانه اي او را بيستر دچار اشكال ساخت اين بود كه كلاه كوچك عروسك را از رويان گيسوي زيباي خودش آويخته بود تا گم نشود و يا كسي روي آن نشيند. مشكل مي شد تصور كرد كه خانواده اي در چنين حالي كه خانواده پكسنيف بود غافلگير شود. مستر پكسنيف چشمانش را از كتاب برداشت و در حالي كه بديدن واردان مي كوشيد در قيافه متفكر خود حالت شادي پديد آرد گفت:

— آمدند! مارتين، فرزند عزيزم، از اين كه شما را در خانه محقرم مي پذيرم خوشحالم!

مستر پكسنيف با اين تعارف صميمانه بازوي او را گرفت و با دست راست خود چندين بار پشت او را نوازش كرد. گوئي مي خواست به او بفهماند كه اين پذيرائي براي بيان احساسات درونيش كافي نيست.

بجاي خود نشست و گفت:

— مارتين، اينها دختران من هستند، دو دختر يگانه ام كه فقط يك بار و هنگام عبور ديده ايد... خوب! عزيزان من، چرا از اين كه در اثنای سرگرمي همه روزه تان غافلگير شده ايد خجالت مي كشيده؟

و لبخند زنان به مارتين گفت:

— مارتين، ما فكر کرده بوديم كه در سالن پذيرائي مان از شما پذيرائي كنيم، اما اين را بيستر مي پسندم.

مستر پكسنيف منزل را به مارتين نشان مي دهد:

در ديگري را گشود و گفت:

- — اين اطاق من است. اين جا است كه وقتي خانواده ام تصور مي كنند مشغول استراحتم، به مطالعه مي پردازم. اغلب بر اثر عشق به مطالعه سلامت خودم را به خطر مي اندازم. اما هنر دامنه دار است و عمر کوتاه. چنانكه ملاحظه مي فرمائيد در اينجا براي يادداشت سريع افكاري كه به مغزم مي رسد، وسايل كافي وجود دارد.
- براي اثبات اين سخنان او، روي ميزگرد كوچكي يك چراغ، چند برگ كاغذ، يك چسب و يكي جعبه پرگار آماده بود تا وقتي در دل شب، فكري درباره

معماری از مغز پکسنیف ترشح می‌کند، بتواند بسرعت از رختخوابش بیرون پرد و آنرا روی کاغذ ثبت کند.

مستر پکسنیف در همان طبقه در دیگری را باز کرد و به سرعت بست، با چنان سرعتی که گوئی در اطاق سیاه «ریش آبی» بود. اما در همان لحظه لبخند زنان باطراف خود نگاه کرد و گفت:

— چرا نشان ندهم؟

مارتین نتوانست مانند او بگوید «چرا نه؟» زیرا به هیچوجه دلیل آن را نمی‌دانست.

در این میان مستر «پکسنیف» خودش جواب حرف خود را داد، در را باز کرد و گفت:

— اطاق دخترهای من است. در نظر همه مردم اطاق ساده‌ای است اما برای ایشان بهشت واقعی است. بسیار تمیز و فضا دار است. ملاحظه می‌فرمائید: گیاهها، سنبل‌ها، کتابها، پرنده‌ها.

ناگفته نماند که این پرنده‌ها مجموعاً عبارت بودند از یک گنجشک بی دم که در قفس خود تلوتلو می‌خورد و شب پیش برای این که قفسی در اطاق باشد آن را از آشپزخانه آورده بودند.

— اینجا فقط توده‌ای از چیزهای کوچک هست که دختران جوان دوست دارند، نه چیز دیگر. آنان که دنبال تجملات کوچک روی زمین میدوند برای جستجوی آنها باید به اینجا بیایند.

مستر پکسنیف اطاقی را که برای مارتین تعیین شده به او نشان می‌دهد:

— منظره شهر؛ دورنمای جالب... مفیدترین و گواراترین چیزهایی که می‌توان آرزو کرد، البته هیچ اشکالی ندارد، اگر مایل باشید چیزی به این وسائل استراحت اضافه کنید لطفاً به من بگوئید. این چیزها را حتی از بیگانه‌ها هم دریغ نداریم. و از شما به هیچوجه، مارتین عزیز من.

مسلم است — و ما این نکته را برای تقویت سخنان مستر پکسنیف می‌گوئیم که هر مشتری اجازه‌ی بی حدی داشت براینکه هرچه هوس میکند بخواهد. چند جنتلمن

جوان در اثنای پنج سال اخیر توانسته بودند تکمیل وسائل استراحت خود را بخواهند و از این درخواست آنها جلوگیری نشده بود.

وقتی دوباره پائین می‌روند شام حاضر است:

دو بطری شراب انگور فرنگی قرمز و سفید وجود داشت. یک بشقاب ساندویچ، بسیار دراز و باریک، یک بشقاب سیب زمینی، بشقاب دیگری از بیسکویت دریائی، از نوعی که پیوسته کپک زده اما خوشمزه است، بشقابی از قاچ‌های کوچک پرتقال کمی نارس اما شکرپاشیده، و بالاخره نان خانگی کاملاً روستائی ...
... مستر پکسنیف گفت:

— دختران عزیزم، مارتین وسط شما دوتا می‌نشیند، و مستر پینچ هم پهلوی من خواهد نشست. بافتخار مهمان تازه‌مان بنوشیم و بکشیم که در کنار هم خوشبخت باشیم! مستر پینچ، اگر در دادن مشروب صرفه‌جویی کنید، می‌رنجم ... از هیچ چیز بی‌نصیب نمائیم.

و بیسکویتی برداشت و گفت:

— وای بر آن قلبی که هرگز شاد نیست. و قلب ما از آن قلب‌ها نیست؛ خدا را

شکر! (فصل پنجم)

پکسنیف با نملق و نیرنگ موفق می‌شود که مورد لطف «مارتین چازلویت» ببرد و ثروتمند قرار گیرد و بلافاصله «مارتین» جوان را که با پدر بزرگش سر جنگ دارد از پانسبون خود بیرون می‌کند. مرد جوان با تفاق دوست خود «مارک تیلی» سوار کشتی می‌شود و با آمریکا می‌رود، سیاحتی که او در آمریکا می‌کند به دیکنز فرصت میدهد تا کینه‌ای را که از سفر سال ۱۸۴۳ خود با آمریکا نسبت به امریکائیان داشته است طی صفحات متعدد ظاهر سازد. قهرمان او به لندن برمی‌گردد. از طرفی «نوم پینچ» هم که بالاخره ریاکاری «پکسنیف» را کشف کرده است او را ترک می‌گوید و به لندن می‌آید.

در پایان رمان، همانطوریکه شایسته است، حوادث داستان با پیروزی نیکان و شکست بدان پایان می‌یابد. «جونس چازلویت» جنایتکار که نیرنگها و جنایتهای متعدد مرتکب شده است، در لحظه‌ای که باید مجازات شود خود را مسموم

می‌سازد؛ «پکستیف» ریاکار که پیش همه کس مغلوب و رسوا شده است در گوشه دهکده اش مخفی می‌شود؛ مارتین با پدر بزرگ خود آشتی می‌کند و با «ماری» خوب و صبور ازدواج میکند. «توم پینچ» هم خواهر خود «روت زیبا» را به دوستش «وستلاک» بزنی می‌دهد.

از ادبیات روسیه

جنگ و صلح (۱۸۶۴ - ۱۸۶۹)

اثر لئون تولستوی Tolstoi (۱۸۲۱ - ۱۹۱۰)

ترجمه مهندس کاظم انصاری

حوادث این اثر بزرگ که «تولستوی» از سال ۱۸۰۵ تا ۱۸۱۳ اتفاق می افتد و خاتمه آن تا ۱۹۳۰ کشیده می شود. محل حوادث گاهی در مسکو و پترزبورگ، در محافل اشراف روسی است و گاهی در میدانهای نبرد «استرلیتز» و «مسکوا». یا شهر آتش گرفته مسکو و یا دشتهای پربرفی که سربازان فرانسوی در آنها عقب نشینی میکنند و نابود می شوند. جنگ و صلح رمان اخلاق و عادات، رمان روان شناسی و اخلاقی و رمان تاریخی است. خلاصه کردن و شرح مطالب این رمان که در آن پنج یا شش حادثه جداگانه درمی آمیزد امکان ندارد. دوقهرمان اصلی کتاب عبارتند از «پی یو خوف» که جوانی درشت هیكل و عینکی، ساده دل، باهوش و طرفدار چیزهای محال، جوانمرد و ضعیف النفس است که پیوسته در پیج و خمهای زندگی اجتماعی، حسی و اخلاقی و دامهائی که این زندگی در برابر رفتار ناشایسته اش می نهد در تلاش است و میکوشد که به ایده آل خود برسد. و دیگر «پرنس آندره بالکونسکی» رفیق او که افسر آراسته ای است و مانند همقطاران خود زندگی کرده است اما در باطن ارزش بیشتری دارد. او هم جوان است اما رنج کشیده است: زنش مرده و پسری برای او باقی گذاشته است. مدتی پس از مرگ زنش با «ناتاشا روستوف» دختر زیبا و جذاب و بانشاط نامزد شده است، اما «ناتاشا» خاطرخواه جوانی بنام «آنا تول گوراگین» است که او را بدنام میکند و ترکش می گوید. آندره نیز او را ترک می گوید. «پرنس آندره» که افسر برجسته ای است و در «اوسترلیتز» بشدت زخمی شده است در سال ۱۸۱۲ دوباره برای دفاع از میهنش وارد خدمت میشود و در نبرد مسکوا فرماندهی یک هنگ پیاده را به عهده دارد.

در اینجا شرح گوشه‌ای از نبرد مسکوا را از کتاب: «جنگ و صلح» ترجمه آقای مهندس انصاری نقل می‌کنیم:

گوشه‌ای از نبرد مسکوا

هنگ شانزده آندره در شمار قوای ذخیره‌ای بود که تا ساعت ۲ در پشت دهکده سیمونوفسکی زیر آتش شدید توپخانه دشمن بدون فعالیت ایستاده بود. پس از ساعت ۱۲ این هنگ که بیش از دویست تن از افراد خود را از دست داده بود بکشتزار جو لگدمال شده یعنی بفضای میان دهکده سیمونوفسکی و آتشیبار کوهستانی که آن روز هزاران نفر در آنجا کشته شده بودند و مخصوصاً در ساعت دو بعد از ظهر با صدها توپ دشمن بمباران می‌شد حرکت کرد.

هنگ مزبور بی آنکه از آن محل تکان بخورد یا یک تیر آتش کند، باز در آنجا یک سوم دیگر از افراد خود را از دست داد. توپها از پیش رو و مخصوصاً از طرف راست در میان دودی که پراکنده نمی‌شد می‌غرید و از منطقه اسرارآمیز دود که تمام فضای مقابل را فرامی‌گرفت، لاینقطع گلوله‌ها با صفیر شتابان و نازنجه‌ها با زمزمه آهسته بدانجا پرواز میکرد. پنداشتی گاهی برای استراحت یک ربع ساعت سپری می‌شد و تمام گلوله‌ها و نازنجه‌ها از فراز هنگ می‌گذشت و آسیبی نمی‌رساند. ولی گاهی در ظرف یک دقیقه چندین نفر از افراد هنگ را از پای می‌افکند و در نتیجه پی در پی بحمل مجروحین و کشتگان می‌پرداختند.

با هر گلوله‌ای که منفجر میگشت امید حیات برای کسانی که هنوز کشته نشده بودند تدریجاً کمتر میشد.

گردان‌ها به فاصله سیصد قدم از یکدیگر ایستاده بودند اما با این حال تمام افراد هنگ روحیه واحدی داشتند. همه یکسان خاموش و عیوس و گرفته بودند و به ندرت صدای گلوله‌ها و فریاد «تخت روان» برمی‌خاست و خاموش میشد. افراد هنگ قسمت اعظم وقت را بدستور فرماندهان روی زمین نشسته بودند. یکی کلاه جلودارشان را بر میداشت و با دقت و کوشش قیطان‌های آنرا می‌گشود و باز می‌بست. دیگری گل خشک شده را با کف دست نرم می‌کرد و با آن سرنیزه‌اش را صیقل میداد. سومی حمایل خود را جابجا می‌کرد و یا کمر بندش را یک سوراخ بالاتر می‌انداخت، چهارمی

با دقت و کوشش مهج پیچ خود را می‌گشود و دوباره آن را می‌بست و کفشش را می‌پوشید. عده‌ای هم با کلوخهای زمین شخم خورده خانه‌های کوچک می‌ساختند یا ساقه‌های کلش را بهم می‌بافتند. خلاصه همه کاملاً مستغرق در این اشتغالات بنظر میرسیدند و هنگامی که جمعی زخمی یا کشته میشدند و تخت روانها بدنبال یکدیگر راه می‌افتاد یا افراد قسمت‌های دیگر از خط جبهه مراجعت میکردند و موقئیکه از میان دود توده کثیر دشمن دیده میشد، هیچکس باین حوادث و اوضاع توجه نمی‌نمود و آنگاه که توپخانه و سوارنظام از مقابل هنگ می‌گذشت و نفرات پیاده‌نظام روس دیده می‌شدند تذکراتی بمنظور تشجیع و تشویق از هرسوبگوش می‌رسید. اما حوادث خارجی بسیار بی اهمیت که با جنگ هیچ ارتباط نداشت بیش از همه مورد توجه قرار می‌گرفت، گویی این حوادث عادی و روزمره سبب آسایش خیال این مردم بود که روحشان شکنجه می‌کشید. آتشباری از مقابل هنگ می‌گذشت. اسب یدکی یکی از ارابه‌های جمبه مهمات پایش بیراق گیر کرده بود. از صفوف تمام هنگ یکسان فریاد کشیدند «آی اسب یدکی... یراقش را مرتب کن... الان زمین می‌خورد... آخ مثل این که نمی‌بینید» بار دیگر توجه عموم به سگ کوچک قهوه‌ای‌رنگی با دم علم شده جلب شد که بیمناک در مقابل صفوف میدوید و خدا می‌دانست که از کجا پیدا شده است ولی ناگهان در اثر انفجار گلوله‌ای در آن نزدیکی زوزه کشید و دمش را جمع کرده بکناری جست. صدای قهقهه و داد و فریاد از تمام هنگ برخاست اما این گونه تفریحات و وسیله انصراف خاطر یک دقیقه بیشتر طول نمی‌کشید و افراد هنگ که بیش از هشت ساعت بی‌کار و بی‌غذا و باوحشت مرگ دست به گریبان بودند در آنجا ایستاده چهره‌های رنگ‌باخته و عبوس ایشان هر دم رنگ پریده‌تر و عبوس‌تر میشد. شاهزاده آندره درست مانند سایر افراد هنگ عبوس و رنگ‌باخته دستها را به پشت گرفته و سر را پائین انداخته بود و در مرتع کنار کشتزار جو از یک مرز تا مرز دیگر بالا و پائین میرفت. نه کاری بود که انجام دهد و نه فرمانی که صادر کند. همه کارها خودبخود انجام میگرفت. اجساد کشتگان را پشت صفوف هنگ می‌بردند و مجروحین را حمل می‌کردند و صفوف پراکنده دوباره بسته می‌شد و اگر گاهی سربازان می‌گریختند بیدرنگ شتابان مراجعت میکردند. ولی چون شاهزاده آندره نخستین وظیفه خود میدانست که حس شهامت و مردانگی سربازان را تحریک نماید و سرمشق و نمونه‌ای

به ایشان نشان دهد، خود در میان صفوف قدم میزد. اما بعد متقاعد گشت که او نمی‌تواند به این مردم هیچگونه سرمشقی نشان دهد و چیزی به آنان بیاموزد. زیرا او نیز درست مانند هریک از سربازان ناآگاهانه متوجه این هدف بود که جریان فکر خود را از این وضع وحشتناک موجود منحرف سازد. پس در حالیکه پایش را به زمین میکشید و علفها را به صدا می‌آورد و بگرد و غبار چکمه‌هایش می‌نگریست روی چمن راه میرفت. گاهی گام‌های بلند بر میداشت و میکوشید روی ردپای علف چین‌ها که در مرتع باقی مانده بود قدم بگذرد و زمانی قدم‌های خود را می‌شمرد و حساب میکرد که چند مرتبه باید از یک مرز به مرز دیگر برود تا مسافت یک ورست را پیماید. گاهی گل‌های افسنتین را که در شیارها روئیده بود میکند و این گلها را با کف دست میمالید و رایحه تلخ و شیرین و تند آن را بو میکرد. از تمام افکار روزپیش او دیگر اثری باقی نمانده بود و به چیزی نمی‌اندیشید. بلکه با خستگی حس سامعه پیوسته به همان صداهای ثابت گوش میداد و میکوشید صفیر نارنجکها را از غرش توپ‌ها تمیز دهد. به چهره‌های افراد گروهان اول که از مشاهده آن سیر و بیزار بود می‌نگریست و انتظار میکشید. در حالیکه به صفیر گلوله‌ها که از منطقه دود گرفته میرسید گوش میداد با خود می‌اندیشید «یکی دیگر... باز پیش ما می‌آید یکی، دوتا، یکی دیگر افتاد!...» پس می‌ایستاد و به صفوف می‌نگریست «نه، از اینجا گذشت. اما این یکی افتاد.» دوباره براه خود ادامه میداد، میکوشید گام‌های بلند بردارد تا پس از پیمودن شانزده قدم بمرز برسد.

صفیر و ضربت! در فاصله پنج قدمی او زمین خشک زیر و رو شد و گلوله ناپدید گشت. بی اختیار لرزشی بدو دست داد! دوباره به صفوف سربازان نگریست و بخود گفت: بیشک بسیاری را از پا افکنده است. در این موقع انبوه کثیری از افراد در کنار گردان دوم جمع شدند. شاهزاده آندره فریاد کشید:

— آقای آجودان! نگذارید دور هم جمع شوند!

آجودان فرمان را اجرا کرد و نزد شاهزاده آندره آمد. از طرف دیگر فرمانده

گردان سواره نزدیک میشد.

فریاد وحشت‌آلوده سربازی بگوش رسید:

— مواظب باشید!

نارنجکی چون پرنده‌ای که هنگام پرواز سریع صفیر میزند و سپس روی زمین

می‌نشیند در دو قدمی شاهزاده آندره کنار اسب فرمانده گزدان آهسته سقوط کرد. اسب بی آنکه پرسد: «آیا نشان دادن ترس و وحشت شایسته است یا نه؟» شیهه کشید و بخود پیچید و بکناری خیز برداشت، نزدیک بود سرگرد را از روی زمین سرنگون سازد. یکمرتبه ترس و وحشت اسب به افراد سرایت کرد.

فریاد آجودان که روی زمین دراز کشیده بود برخاست:

— درازکش.

شاهزاده آندره مردد ایستاده بود. نارنجک دود میکرد و میان او و آجودان که روی زمین دراز کشیده بود، بین زمین شخم خورده و مرتع، کنار بوته افسنتین، مانند فرقه می‌چرخید.

شاهزاده آندره در حالیکه با نگاهی پر امید و رشک آمیز برخلاف نگاه‌های پیشین خود بعلف‌ها و بوته‌های افسنتین و حاشیه دودی که از گلوله سیاه چرخان بیرون می‌جست می‌نگریست با خود میگفت: «آیا این مرگ است. نه، من نمی‌نوام، نه، من نمی‌خواهم بمیرم، من زندگانی را دوست دارم، این گیاهان، این زمین، این هوا را دوست دارم...» او در این اندیشه بود اما ضمناً به این مسأله توجه داشت که چشموهای سربازان و افسران بعنوان سرمشق نگران اوست. پس به آجودان گفت:

— آقای افسر! خجالت بکشید. چه...

ولی سختش را تمام نکرد چه ناگهان صدای انفجار برخاست. تکه‌های پولاد صفیرزان به اطراف پراکنده گشت. پنداشتی، قطعات جام پنجره خرد شده‌ای به زمین ریخته شد و بوی خفقان آور باروت برخاست و شاهزاده آندره بطرفی پرتاب شد. دست‌ها را بالای سر برد و بر روی درغلطید.

چند افسر بجانب او دویدند، خونی که از طرف راست شکمش جاری بود علف‌ها را گلگون میساخت.

شاهزاده آندره را که شدت زخمی شده است یک کلبه دهانی می‌زنند و در آنجا عمل جراحی میکنند. در اطاق عمل تصادفاً درخت مجاور او «آنانول گورآگین» خوابیده که پایش را بریده‌اند. شاهزاده بدیدن این مرد که مایه جدائی او با ناناها شده بود و در برابر درد ورنج مشترکی که دارند حس عاطفه نازه‌ای در

دلش بیدار می‌شود، به عشق و ایمان می‌اندیشد و او را می‌بخشد. «ناتاشا» به سراغ شاهزاده آندره می‌آید و از او بخشایش می‌خواهد و به پرستارانش همت می‌گمارد. «پرنس» به املاک خود می‌رود. در آنجا ناتاشا و خانواده‌اش که از مسکوی و بران کوچ کرده‌اند مهمان «شاهزاده خانم ماری» خواهر بزرگ آندره هستند که دوستی محکمی با ناتاشا دارد. اما وضع مزاجی آندره رفته رفته بدتر می‌شود و او در میان بازوان خواهرش و دختری که دوباره نزدیک بود شریک زندگیش گردد جان می‌سپارد. در همین اثنا «پی‌ریزوخوف» که بانهاام شرکت در حریق مسکو بدست فرانسویان گرفتار و محکوم باعدام شده است در آخرین لحظه بخشیده می‌شود. او که از زن هوسباز سابق خود جدا شده است پابند ناتاشا می‌شود و با او ازدواج می‌کند. شاهزاده خانم ماری هم با «نیکلا روستوف» برادر ناتاشا ازدواج می‌کند.

از: رتالیسم سوسیالیستی

گارد جوان

اثر الکساندر فادیف

Alexandre Alexandrovitch Fadeef

ترجمه سهراب دهخدا

گارد جوان را که نخستین چاپ آن در سال ۱۹۴۶ منتشر شده است یکی از برجسته ترین نمونه های رتالیسم سوسیالیستی می شناسند. کتاب با نزدیک شدن نیروهای آلمانی به شهر معدنی کراسنودن و شروع موج مهاجرت مردم از آن شهر و شهرها و دهات آن حوالی همراه با عقب نشینی ارتش آغاز می شود. داستان کتاب ماجرای تشکیل هسته های مقاومت زیرزمینی و مبارزه جوانان با آلمانی هاست. در پایان، همه آنها شناسائی و دستگیر می شوند و پس از شکنجه های وحشتناک به طرز فجیعی کشته می شوند. کتاب تقریباً همه آن مشخصاتی را که مقامات از یک اثر رتالیستی سوسیالیستی انتظار داشتند داراست.

اعضاء مقاومت مخفی تحت بدترین شکنجه ها نیز حاضر به لودادن رفقایشان نمی شوند و در آلمانی ها نیز کوچکترین اثری از انسانیت دیده نمی شود. در صفحاتی که در اینجا نقل می شود جوانان به هنگام بحث از شغل آینده شان قبول وکالت کسانی مانند «بوخارین» و سایر اعضاء دفترلنین را که به عنوان خرابکار محاکمه و اعدام شدند کاری احمقانه می خوانند و به عنوان فرد ایدآل از «ویشنسکی» دادستان آن دادگاه نام می برند.

وانیسا و ژورا با ولودیا اوسسوخین خداحافظی کردند و به جریان آوارگانی پیوستند که در امتداد خط آهن به لیخایا می رفت.

طرح اولیه‌شان این بود که به نو و چرکسک بروند که ژورا می‌گفت در آنجا آشنایانی بانفوذ دارد که می‌توانند به ادامه سفر آنان کمک کنند: یکی از عموهایش در ایستگاه راه آهن آنجا به عنوان کفاش کار می‌کرد.

اما وایا که می‌دانست خانواده کووالیوف در راه لیخایاست، پس از ارائه دلایل مبهمی درباره اینکه این راه امتیازات بیشتری دارد، در آخرین لحظه آن را پیشنهاد کرد.

ژورا عادت کرده بود که تصمیم‌گیری را به دوست مسن‌تر خود واگذارد، و از آنجا که برایش هیچ فرقی نمی‌کرد که به کجا رود، بی‌درنگ مسیر کاملاً مشخص پیشنهادی خود را کنار گذاشت و مسیر نامطمئن وایا را پذیرفت.

در توقفی روی جاده، یک سرگرد ارتش به آنان رسید که پوتین‌هایی ترک خورده و از شکل افتاده به‌پا داشت و او نیفورم افسر گاردش به شدت مجاله شده بود. مردی ریزنقش بود و پوتینی وارفته به‌پا داشت و موهای سروصورتش به گونه‌ای باور نکردنی زبر و دراز بود. به گفته خودش، وضع رقت‌آور او نیفورم و به ویژه پوتین‌هاش ناشی از آن بود که به مدت پنج ماه در انبار بیمارستانی که او برای مداوای زخم‌هایش در آن بستری بود، مانده بودند.

بیمارستان نظامی این اواخر در بخشی از بیمارستان شهرداری کراسنودن مستقر شده بود و اکنون آن را تخلیه کرده بودند. به دلیل کمبود وسیله نقلیه توصیه شده بود که همه بیمارانی که قادر به راه رفتن اند پیاده بروند، اما بیش از صد تن که زخم‌های وخیمی داشتند در کراسنودن مانده بودند و امیدی به انتقال آنان نبود.

در تمام طول سفر، سرگرد جز شرح مفصل سرنوشت بیمارستان و وضع خودش چیز دیگری نگفت. مطلقاً خاموش ماند. سرسختانه و به گونه‌ای چاره‌ناپذیر کم حرف و نجوش بود. از این گذشته می‌لنگید، اما به هر کوششی بود پوتین‌های از شکل افتاده خود را با چابکی به جلو می‌کشید و هرگز از همراهان خود عقب نماند. بزودی چنان احترامی نسبت به خود را به دوپسر القا کرد که درباره هر چه سخن می‌گفتند، به سوی او به عنوان یک مرجع معتبر خاموش، روی برمی‌گرداندند.

در حالی که توده‌های عظیم مردم، پیر و جوان، مرد و زن، اسلحه به دست در این جریان بی‌پایان عقب‌نشینی عذاب‌می‌کشیدند، وایا و ژورا، آستین‌ها بالا زده،

کلاه به دست و کوله به پشت، سرشار از نیرو و آرزوهای طلایی بر استپ گام می‌زدند. امتیاز آن دو نسبت به دیگران این بود که بسیار جوان بودند، تقریباً تنها بودند، هیچ اطلاعی از وضع نیروهای دشمن، و یا حتی نیروهای خودی نداشتند و هیچ شایعه‌ای را نمی‌پذیرفتند. وحس می‌کردند که در این استپ داغ آفتاب سوخته‌بی پایان، که از بارش متناوب بمب‌ها و گلوله‌های مسلسل آلمانی بر جاده‌های آن دود آتش و ابر غبار به آسمان می‌رفت، تمامی جهان به روی آن دو گشوده می‌شد.

و درباره چیزهایی با هم حرف می‌زدند که هیچگونه رابطه‌ای با آنچه در پیرامونشان می‌گذشت، نداشت. و انیا با صدای بم خود پرسید: «چرا فکر می‌کنی این روزها حقوقدان شدن کار جالبی نیست؟»

«چون تا وقتی که جنگ است باید نظامی بود. بعد هم که جنگ تمام شد آدم باید مهندس باشد تا در مرمت صنایع کار کنند. حقوقدان بودن الان اهمیت چندانی ندارد». ژورا با همان وضوح و دقتی حرف می‌زد که خصلت او بود، علیرغم آنکه تنها هفده سال داشت.

«بله، البته، تا وقتی که جنگ هست، من هم دلم می‌خواهد سرباز باشم اما به خاطر چشم‌هایم مرا قبول نمی‌کنند. یک کمی که از من فاصله‌بگیری فقط تصویر سیاه و مبهمی از تو را می‌بینم»، پوزخندی زد، سپس گفت: «البته مهندس‌ها بیشتر از همه به درد می‌خورند، اما باید آدم گرایشی به مهندسی داشته باشد، اما همانطور که می‌دانی، همه علاقه من به شعر و شاعری است.»

ژورا قاطع و موجز گفت: «پس باید به دانشکده ادبیات بروی». زیر چشم نگاه‌های به سرگرد انداخت، آنسان که گویی تنها او بود که می‌دانست حق با ژورا است. اما سرگرد جوابی نداد.

و انیا گفت: «این درست همان کاری است که نمی‌خواهم بکنم. نه پوشکین و نه تیوچف، هیچکدام به دانشکده ادبیات نرفتند — که البته در آن موقع وجود نداشت — و در هر صورت این طوری نمی‌شود شاعری را یاد گرفت.»

ژورا گفت: «هر چیزی را می‌شود یاد گرفت.»

«نه. واقعاً بی‌معنی است که آدم برای شاعر شدن به دانشکده برود. هرکسی باید چیزی را یاد بگیرد و با یک شغل و حرفه معمولی زندگی را شروع کند و بعد، اگر

استعداد هنری داشته باشد این استعداد خودش رشد می‌کند، و فکر می‌کنم این تنها راهی است که آدم می‌تواند نویسنده حرفه‌ای بشود. مثلاً تیوجف دیپلمات بود، گارین مهندس بود، چخوف دکتر بود و تولستوی زمیندار...»

ژورا گفت: «این یکی که خیلی شغل راحتی است!» چشمان سیاه ارمنی‌اش نگاهی شیطنت‌آمیز به وانیا انداخت.

هر دو خندیدند و لبخندی نیز میان ریش و سبیل انبوه سرگرد نشست.

ژورا با لحنی کاسبکارانه پرسید: «از نویسنده‌ها کسی حقوقدان بوده؟». اگر بود، ژورا می‌توانست با کمال میل یک امتیاز به وانیا بدهد.

«نمی‌دانم. اما آموزشی که یک حقوقدان می‌بیند همه رشته‌هایی را که مورد احتیاج نویسنده است در اختیار او می‌گذارد، مثل علوم، تاریخ، حقوق، ادبیات...»
ژورا کمی از خود راضی گفت: «باید بگویم که، این رشته‌هایی را که گفتی در دانشکده تربیت معلم بهتر می‌شود خواند.»

«اما دلم نمی‌خواهد معلم بشوم، هر چند که مرا همیشه پروفیسور صدا کرده‌اید.»

ژورا گفت: «در هر حال، احمقانه است که آدم، مثلاً، وکیل مدافع بشود، محاکمه آن دسته خرابکارها را به خاطر می‌آری؟ من همه‌اش در فکر وکیل‌های مدافع‌ام. در وضعیت احمقانه‌ای قرار دارند، مگر نه؟» خندید و دندان‌های سفیدش درخشید.

«خوب، البته، کار وکیل مدافع کار خیلی جالبی نیست، چون، دادگاه‌های خلق داریم. اما فکر می‌کنم قاضی تحقیق کار جالبی است. آدم با همه جور آدمی سرو کار دارد.»

«دادستانی بهترین کار است: ویشینسکی یادت هست؟ عالی بود! اما با این وجود، من هیچوقت دلم نمی‌خواهد حقوقدان بشوم.»
وانیا گفت: «لنین حقوقدان بود.»
«آنوقت‌ها وضع فرق می‌کرد.»

وانیا با لبخندی گفت: «بدم نمی‌آمد که بحث درباره حرفه آینده‌مان را همین‌طور ادامه بدهیم، اما برایم روشن است که این کار بیفایده و احمقانه‌ای است.»

رتالیسم / ۳۵۵

آدم باید درس بخواند، در حرفه خودش وارد بشود و کارش را دوست داشته باشد، و اگر استعداد شاعری داشته باشد، خودش خودش را نشان می‌دهد.»

رتالیسم جادوئی

مقاله‌ای برای آشنائی:

امریکای لاتین: افسانه و واقعیت

از: ماریو بارگاس یوسا

ترجمه عبدالله کوثری

مورخی که بیش از هرکس دیگر بر موضوع کشف و فتح پرو به دست اسپانیائی‌ها احاطه داشت، داستانی غم‌انگیز دارد: او پیش از نوشتن کتابی که تمامی عمر خود را صرف آمادگی برای نوشتن آن کرده بود — و موضوعش را چندان می‌دانست که کم و بیش آدمی همه چیز دان در آن زمینه بود — درگذشت.

نامش را *تول پوراس بارنچه‌ئا*^۱ بود. مردی بود با شکم برجسته، پیشانی فراخ و یک جفت چشم آبی که هر وقت کسی را مسخره می‌کرد حالتی موزیانه می‌گرفت. او بهترین معلمی بود که من در تمامی عمر خود داشته‌ام. تنها کسی که می‌توانست در فصاحت و حضور ذهن و نیز انسجام دانش با او برابری کند، مارسل باتایون^۲ بود که من بخت آن را داشتم که در کولژ دوفرانس^۳ (در یک رشته سخنرانی درباره وقایعنامه‌های پرو) در کلاسش شرکت کنم. اما حتی باتایون فاضل و موقر هم نمی‌توانست مانند پوراس بارنچه‌ئا شنونده را مسحور خود کند. در ساختمان بزرگ و فرسوده سان مارکوس، نخستین دانشگاهی که اسپانیائی‌ها در دنیای جدید تأسیس کردند، بنایی که در سال ۱۹۵۱ که من پای به آن نهادم و چندان در سرراشویی زوال افتاده بود که تعمیرناپذیر می‌نمود، درس منابع تاریخ آنقدر شنونده داشت که ناچار بودی پیش از شروع درس در آنجا حاضر باشی تا بیرون از کلاس نمایی، و همراه با ده‌ها دانشجو که عملاً از درها و

1. Raul Porras Barrenechea

2. Marcel Batillon

3. College de France

پنجره‌ها آویزان بودند به درس گوش بسپاری.

هرگاه که پوراس بارنچه‌تا صحبت می‌کرد، تاریخ به لطفه، شیرین کاری، حادثه، رنگ و روانشناسی بدل می‌شد. او تاریخ را به صورت مجموعه‌ای از نقاشی‌های بزرگ دیواری، باشکوه چون نقاشی‌های دوره رنسانس، ترسیم می‌کرد. در این تاریخ عوامل یا رویدادهای سرنوشت‌ساز، هرگز نیروهای غیرانسانی — الزامات جغرافیایی، روابط اقتصادی، مشیت الهی — نبود، بلکه وجود افرادی برجسته بود که بی‌پروایی، نبوغ، فره یا جنون فراگیر آنها سمت و سو و شکلی خاص را بر هر دوران یا هر جامعه تحمیل کرده بود.

گذشته از این مفهوم خاص تاریخ که مورخان «علمی» برای بی اعتبار کردنش آن را رومانیتیک نام نهاده بودند، پوراس بارنچه‌تا طالب دانش و دقتی متکی به اسناد بود و در این زمینه هیچ یک از همکاران یا خرده گیرانش در سان مارکوس هرگز به پای او نمی‌رسیدند. آن مورخانی که پوراس بارنچه‌تا را ردمی‌کردند به این دلیل که او به جای تفسیر اجتماعی و اقتصادی تاریخ، صرفاً دل‌بسته «روایت» ساده تاریخ بود، در توضیح رویدادی بسیار مهم در سرنوشت اروپا و امریکا، هرگز توانایی او را نداشتند، و آن رویداد تبااهی امپراتوری اینکا و پیوند یافتن سرزمین‌های وسیع آن و مردمش با دنیای غرب بود. این از آن روی بود که اگرچه از نظر پوراس بارنچه‌تا تاریخ می‌بایست از کیفیت دراماتیک، زیبایی ساختاری، هیجان، غنا و گستره‌ای وسیع از تزیین‌های انسانی و نیز شکوه سبک رمانی بزرگ برخوردار می‌بود، در عین حال هر نکته‌ای از آن می‌بایست صحتی خدشه‌ناپذیر داشته باشد و بارها به اثبات رسیده باشد.

پوراس بارنچه‌تا برای آنکه بتواند ماجرای کشف و فتح پرو را بدین شیوه روایت کند، پیش از هر کار دیگر، ناچار بود با دقت بسیار همه شواهد و مدارک را ارزیابی کند و میزان اعتبار هر یک از آنها را بسنجد. در مورد بسیاری از شهادت‌های فریبنده، پوراس بارنچه‌تا می‌بایست درمی‌یافت که نویسندگان چه دلیل واقعیت‌ها را پنهان کرده، به گونه‌ای نادرست عرضه کرده یا بیش از آنچه باید بر آنها تأکید ورزیده، بدین سان، با بی‌بردن به محدودیت‌های خاص هر یک از آنها، این منابع معنایی دوگانه می‌یافتند: آنچه آشکار می‌کردند و آنچه مخدوش می‌کردند. او مدت چهل سال تمامی توان ذهن پر قدرت خود را صرف این تفسیرشناسی قهرمانانه کرد. همه کتابهایی که در

دوران زندگی اش چاپ کرد کارهایی مقدماتی بود برای آنچه می‌بایست کارستریگ او می‌شد. درست در زمانی که خود را برای آغاز آن کارمجهز کرده بود، بعد از عبور از جنگل هزار توماسند وقایعنامه‌ها، نامه‌ها، شهادت‌ها، ترانه‌ها و سرودهای دوران اکتشاف و فتح که همه را خوانده و پالوده و کم و بیش از بر کرده بود، مرگی ناگهانی نقطه پایانی بردانش دائرةالمعارفی او نهاد. در نتیجه، همه کسانی که به آن دوران و به مردمان آن دوران علاقه‌ای داشتند، ناچار شدند به خواندن کتاب قدیمی اما همچنان بی‌بدیل تاریخ فتوحات نوشته یک امریکایی که هرگز پای بر این کشور ننهاد اما تاریخ آن را با مهارتی خارق‌العاده ترسیم کرده بود، یعنی ویلیام پرسکات^۱، قناعت کنند.

من که مفتون سخنرانی‌های پوراس بارنچه‌نا شده بودم، در یک دوره به این فکر افتادم که ادبیات را کنار بگذارم و یکسره به تاریخ بپردازم. پوراس بارنچه‌نا از من خواسته بود که در طرح بلندی‌پروازانه تاریخ عمومی پرو، دستیارش شوم و تحت نظارت خوان مخیا باکا^۲، کتابفروش و ناشر، کار کنم. پوراس بارنچه‌نا می‌بایست بخش‌های مربوط به دوره فتح و رهایی از سلطه اسپانیا را می‌نوشت. چهار سال تمام روزی سه ساعت و هفته‌ای پنج روز در آن خانه غبار گرفته خیابان کولینا کار می‌کردم، خانه‌ای که در آن همه چیز غیر از تخت خواب پوراس بارنچه‌نا و یک میز ناهارخوری آرام آرام به اشغال کتابها، کارت‌های مرجع و دفترها در می‌آمد. کار من این بود که وقایعنامه را بخوانم و از مضامین گونه‌گون آنها یادداشت بردارم، اما بیش از هر چیز می‌بایست به اساطیر و افسانه‌های موجود پیش از دوران کشف و فتح پرو و بعد از آن می‌پرداختم. آن تجربه خاطره‌ای فراموش ناشدنی برای من شده است. هرکس که با وقایعنامه‌های کشف و فتح آمریکا آشناست، می‌داند چرا. این وقایعنامه‌ها برای ما مردم امریکای لاتین در حکم داستان‌های پهلوانی برای اروپائیان هستند، یعنی سرآغاز داستان ادبی بدان گونه که امروز می‌شناسیم.

(در اینجا با اجازه شما پرائتزی طولانی بازمی‌کنم:

شاید بدانید که دستگاه تفتیش عقاید زمان در مستعمرات اسپانیا ممنوع کرده بود. مفتشان، این نوع ادبی — رمان — را برای پرورش روحانی سرخپوستان و نیز

1. William Prescott

2. Juan Mejia Baca

برای اخلاق و رفتار اجتماعی جامعه خطرناک می‌دانستند، و در این مورد البته کاملاً بر حق بودند. ما رمان نویسان باید سپاسگزار دستگاه تفتیش عقاید اسپانیا باشیم که پیش از هر منتقدی، ماهیت ویرانگر رمان را کشف کردند. این ممنوعیت، خواندن و انتشار رمان در مستعمرات را شامل می‌شد. بدین سان، قاچاق شمار بسیاری از رمان‌ها به کشورهای ما اجتناب‌ناپذیر می‌شد، و ما، برای مثال، می‌دانیم که نخستین نسخه‌های دن کیشوت پنهان شده در بشکه‌های شراب به امریکا وارد شد. ما تنها می‌توانیم با حسرت آن تجربه را به تصور آوریم، خواندن رمان در امریکای اسپانیایی آن زمان؛ خطر کردنی گناه آلود بود که در آن برای رها کردن خود در دنیایی خیالی، می‌بایست آماده پذیرش زندان و توهین می‌بودی.

در امریکای اسپانیا، رمان تا بعد از جنگ‌های استقلال چاپ و منتشر نمی‌شد. نخستین رمان، El Periquillo Sarniento (طوطی حریص) در سال ۱۸۱۶ در مکزیک منتشر شد. هرچند رمان در طول سه قرن ممنوع بود، هدف مفتشان — جامعه‌ای مصون از بیماری افسانه — تحقق نیافت. آنان این را درنیافته بودند که قلمرو افسانه گسترده‌تر و ژرف‌تر از قلمرو رمان است. این را نیز نمی‌توانستند تصور کنند که عطش برای دروغ — یعنی برای گریختن از واقعیت عینی و پناه جستن در وهم — آنچنان در روحیه انسان‌ها ریشه کرده بود که اگر رمان برای فرونشاندن آن در دسترس نبود، عطش برای افسانه — همچون طاعون — به همه قالب‌ها و انواعی که کلام مکتوب می‌توانست آزادانه در آنها جاری شود، سرایت می‌کرد. سرکوب و سانسور این نوع ادبی دقیقاً برای این ابداع شد که جایی برای «ضرورت دروغ گفتن» باز کند؛ مفتشان به چیزی درست متضاد با آنچه می‌خواستند رسیدند: دنیایی بدون رمان، آری، اما دنیایی که در آن افسانه پراکنده شده و همه چیز، تاریخ، مذهب، شعر، علم، هنر، خطابه، ژورنالیسم و رفتار روزانه مردم را آلوده کرده بود.

ما هنوز در امریکای لاتین قربانیان چیزی هستیم که می‌توان آن را «انتقام رمان» نامید. ما هنوز در کشورهای خود دشواری بسیار در تمایز نهادن میان افسانه و واقعیت داریم. از دیرباز عادت کرده‌ایم که این دو را باهم در آمیزیم و این شاید یکی از دلایل بی‌دست‌وپایی و درماندگی ما در، مثلاً، امور سیاسی باشد. اما ما از این که تمامی زندگیمان را به شکل رمان در آوریم سودهایی نیز برده‌ایم. کتابهایی چون صد

سال‌تهایی، داستان‌های کوتاه خولیو کورتاسار و رمان‌های روئا باستوس، بدون آن به وجود نمی‌آمدند.

سنت خاستگاه این ادبیات — که در آن ما با دنیایی روبرویم که یکسره بازسازی شده و واژگون شده به دست خیال است — بی‌هیچ تردید از آن وقایعنامه‌های مربوط به دوران کشف و فتح — آغاز شد که من به راهنمایی پوراس بارنچه‌ثا می‌خواندم و از آنها یادداشت برمی‌داشتم.

اکنون پراتز را می‌بندم و به مطلب خود برمی‌گردم.)

تاریخ و ادبیات — حقیقت و دروغ، واقعیت و افسانه — آنچنان در این متون به هم آمیخته‌اند که بازشناختن آنها از هم اغلب ناممکن است. مرزباریک میان این دو اغلب محو می‌شود، به گونه‌ای که هردو دنیا می‌توانند تار و پود مکمل یک کل باشند که هرچه مبهم‌تر باشد فریبنده‌تر است زیرا چنین می‌نماید که در آن محتمل و نامحتمل هردو از یک جوهرند. درست در هنگامهٔ نبردی خونین مریم با کره ظاهر می‌شود، جانب مؤمنان را می‌گیرد و به کفار بخت برگشته حمله می‌برد. سردار اسپانیایی، پدروسراوی کشتی شکسته، در جزیره‌ای بسیار کوچک در کارائیب مدت‌ها دوام می‌آورد، و این درست همانند داستان «رایسنس کروزوئه» است که قرن‌ها بعد رمان‌نویسی آن را ابداع می‌کند. آمازون‌های اساطیری یونان بر ساحل رودی که نام ایشان را گرفته پدیدار می‌شوند تا همراهان «پدرو اورلانا»^۱ را با تیرهای خود زخم بزنند، و در این میان تیری هم به نشیمنگاه «گاسپارد کارواخل»^۲ می‌خورد، که شرح این واقعه را موبه‌مو روایت کرده است. آیا این ماجرا افسانه‌ای تراست یا ماجرای دیگری که احتمالاً صحت تاریخی هم دارد و بنا بر آن سربازی مفلس به نام «مانسود لگیسامول»^۳ در یک شب طاس بازی دیوار زرین معبد آفتاب در کوسکورا که در جنگ به غنیمت برده می‌بازد؟ و یا افسانه‌ای تر از جنسایات و بی‌حرمتی‌های ناگفتنی که «فرانسیسکو د کارداخال»^۳ یاغی — همواره با لبخندی بر لب — مرتکب می‌شد، همان شیطان هشتاد سالهٔ کوه‌های آند، که وقتی می‌بردندش تا شقه‌اش کنند، سرش را ببرند و بسوزانندش، شادمانه می‌خواند: «آخ مادر جان، کوچولوهای موفرفری ام را باد

1. Pedro de Orallana

2. Gaspar de Carvajal

3. Manso de Leguisamol

یکی یکی با خود می برد.»

وقایعنامه، این نوع دوجنسی، پیوسته افسانه را قطره قطره وارد زندگی می کند، بدان گونه که در داستان تلون، اوکبار، اوریس تزیوس^۱ اثر بورخس می بینیم. آیا این بدان معنی است که شهادت های آن را باید از دیدگاه تاریخی بی اعتبار به شمار آورد و تنها به عنوان ادبیات پذیرفتش؟ هرگز. گزافه پردازی ها و خیالبافی های آن بیش از آنچه نمایانگر حقایق آن دوران باشند، واقعیت آن را آشکار می کنند. صفحات ملال آور Cronica Moralizanda (وقایعنامه نمونه) نوشته پدر کالانچارا گهگاه معجزاتی حیرت آور، هیجان انگیز و جذاب می کند، شیاطین نرینه و مادینه خشم سوزان خود را آشکار می کنند، آنگاه که در دهکده های سرخپوستان، بت شکنانی چون «پدر آریاگا»، برای توجیه درهم شکستن طلسم ها، آرایه ها، دست ساخت ها و مقابر، ایشان را سختگیرانه مورد پرسش قرار می دهند، و این همه بیش از هر رساله هوشمندانه ای ما را با معصومیت، تعصب و حماقت آن دوران آشنا می کند. این اوراق، اگر بدانیم چگونه باید آنها را خواند، همه چیز را در بردارند، اوراقی که گاه به دست کسانی نوشته شده اند که نوشتن را بدرستی نمی دانسته اند و ماهیت نامتعارف رویدادهای دوران نشان ایشان را و می داشت که آن رویدادها را برای آیندگان ثبت کنند و این به یمن موهبتی بود که از آن برخوردار بودند، یعنی شاهد و بازیگر رویدادهایی بودن که تاریخ دنیا را دگرگون کرد. اینان از آن روی که رویدادها را تحت تأثیر شور و هیجان تجربه ای تازه گذرانده روایت می کنند، گاه به نقل چیزهایی می پردازند که در چشم ما خیالبافی هایی ساده دلانه یا شوروانه می نماید. اما برای مردم آن دوران، اینها چنین نبودند، بلکه اشباحی بودند که زودباوری، شگفت زدگی، ترس، نفرت، استحکام و حیاتی بیش از هر موجود ساخته از گوشت و خون به آنها می بخشد...»

1. Tlon, Uqbar, Urbis Tertius

۲. این نیمی از مقاله ای بود که دوست عزیزم عبدالله کوثری، شاعر و مترجم گرامی، دست نویس آن را قبل از چاپ برای استفاده در مکتب های ادبی برای من فرستاد. دنباله مقاله در عین حال که بسیار جالب و خواندنی است، چون فقط جنبه تاریخی و اجتماعی دارد، مناسب چاپ در مکتب های ادبی نبود. امیلوآم که ایشان مقاله کامل را در نشریه یا مجموعه ای چاپ کنند که خوانندگان از آن بی نصیب نمانند.

داستان کوتاه:

مواجهه

از: خورخه لوئیس بورخس

Jorge Luis Borges

ترجمه احمد میرعلانی

آنان که روزنامه‌های صبح را می‌خوانند از محیط پیرامون خویش می‌گیرند یا برای روزی که در پیش دارند توشه‌ای از حرف‌های پیش‌پا افتاده برمی‌گیرند، از اینرو جای تعجب نیست که دیگر کسی ماجرای مشهور مانکو اوربارته^۱ و دونکان^۲ را، که زمانی سخت سروصدا برانگیخت، به یاد نمی‌آورد. یا اگر می‌آورد خاطره‌اوبه‌رؤیا آمیخته است. از این گذشته این ماجرا در حدود ۱۹۱۰ اتفاق افتاد، سالی که سال ستاره‌دنباله دار و صدمین سالگرد جنگ‌های استقلال بود، و از آن تاریخ تاکنون چه بسیار چیزها که داشته‌ایم و از کف داده‌ایم. هر دو طرف ماجرا اکنون مرده‌اند و شاهدان قضیه به جد سوگند سکوت خورده‌اند. من هم دستم را برای سوگند بالا بردم و اهمیت این مراسم را با تمام جدیت رمانتیک نه‌یا ده سالگی ام حس کردم. نمی‌دانم دیگران متوجه شدند که من چنین قولی دادم و نمی‌دانم آیا دیگران به قولشان وفا کردند یا نه. به هر حال داستان، با تمام تغییرات اجتناب‌ناپذیری که زمان و نوشته‌های خوب و بد به وجود آورده‌اند، از این قرار است:

پسر عمویم لافینور^۳ آن شب مرا به یک مهمانی کباب و شراب در خانه‌ای بیلاقی به نام لورل که متعلق به یکی از دوستانش بود برد. محل دقیق آن را نمی‌توانم به خاطر بیاورم؛ می‌توان هر یک از آن شهرهای کوچک شمالی را گرفت، که ساکت و

1. Maneco Uriarte

2. Duncan

3. Lafinur

پرسایه اند و بردامنه تپه های کنار رودخانه قرار گرفته اند و هیچ وجه مشترک با بوئوس آیرس بزرگ و چمنزاران اطراف آن ندارند. سفر قطار آتقدر طول کشید که به نظر من بی انتها می رسید، اما زمان برای کودکان — چنان که همگان می دانند — آهسته می گذرد. هنگامی که از در بزرگ ویلا به درون رفتم دیگر شب شده بود. احساس کردم که همه عناصر اولیه و باستانی در آنجا جمع است: بوی گوشتی که کباب می شد و رنگ قهوه ای طلایی می گرفت، درختان، سگان، تراشه های گیرانک و آتشی که مردان را گردهم می آورد.

تعداد مهمانان ده دوازده نفر بود؛ همه بزرگسال بودند. بعدها فهمیدم که پیرترین آنان هنوز سی سالش نشده بود. زود معلوم شد که آنان در خصوص اسب های مسابقه ای، خیاطان باب روز، اتوموبیل و زنان سرشناس گرانقیمت اطلاعات کافی و وافی دارند — مباحثی که هنوز تا اندازه ای برای من بیگانه است. هیچ کس در صدد رفع کمرویی من بر نیامد، هیچ کس به من توجهی نکرد. بره ای که به آرامی و با مهارت به دست یکی از خدعه آماده می شد مدت درازی ما را در تالار بزرگ غذاخوری نگه داشت. سال تهیه شراب در اینسو و آنسو مورد بحث بود. گیتاری بود، و اگر درست به خاطر بیاورم، پسرعمویم دوسه تا از تصنیف های الیاس رگولس^۱ را خواند که درباره گاجوها^۲ در نواحی دورافتاده اروگوئه بود و همراه آن چند شعری به لهجه محلی و به شیوه اصیل جاهلانۀ آن روزها خواند که درباره یک چاقوکشی در روسپی خانه ای در خیابان خنین^۳ بود. قهوه و سیگار برگ آوردند. کسی حرفی از رفتن نزد. احساس کردم که (به گفته لوگونس^۴ شاعر) ناگهان بسیار دیر است. جرأت نمی کردم به ساعت نگاه کنم. برای پرده کشیدن بر انزوای کود کانه ام در میان بزرگترها، بدون آنکه واقعاً دوست بدارم، یکی دو گیلای بالا انداختم. اوریارته، با صدای بلند، به دونکان پیشنهاد یک دست پوکر دونفره داد. کسی به این نوع بازی انحصاری اعتراض کرد و پیشنهاد کرد که بازی چهارنفره باشد. دونکان موافقت کرد، اما اوریارته، با سماجتی

1. Eliás Regules

۲. Gaicho گاوچران، رام کیننه اسب، جوانمرد، کاردباز و همه اینها باهم — م.

3. Junin

۴. Lugones شاعر آرژانتینی اوایل قرن. م.

که نفهمیدم و سعی نکردم بفهمم چرا، اصرار به اجرای طرح اول داشت. بجزبازی دروغ — بازی ای که مقصود از آن گذراندن وقت با شیطنت و چاخان است — و فال گرفتن‌های بی پایان مواقع تنهایی، هیچ‌گاه ازبازی ورق لذت نبرده‌ام. بدون آنکه کسی متوجه شود بیرون رفتم. خانه‌ای قدیمی و پرسوراخ و پستو، ناآشنا و تاریک (تنها تالار غذاخوری روشن بود) برای پسر بچه جالب‌تر از کشوری است تازه برای مسافر. قدم به قدم، اتاق‌ها را کافویدم؛ یک اتاق بیلبارد، یک راهروی دراز با شیشه‌های مستطیلی و الماس‌گونه، دوسه تایی صندلی گهواره‌ای و پنجره‌ای که از آن می‌شد آلاچیقی را دید در خاطر من مانده است. در تاریکی راهم را گم کردم؛ صاحب‌خانه، که اسمش، چنان‌که پس از این همه سال به یاد می‌آورم، ممکن است آسه و دوا^۱ یا آسه بال^۲ بوده باشد، سرانجام به طریقی سرراه من قرار گرفت. از روی مهربانی یا از روی خودنمایی مخصوص صاحبان مجموعه‌های عتیقه مرا به جلو ویتربنی برد. با روشن شدن چراغ، برق پولاد را دیدم. در آن مجموعه‌ای از چاقوهایی بود که زمانی جنگجویان نامدار به کار گرفته بودند. به من گفت که تکه زمینی جایی در شمال نزدیک پرگامینو^۳ دارد. و این چاقوها را در مسافرت‌های مکرری که به آنجا کرده از شهرهای سرراه به دست آورده است. در ویتربنی را بازکرد، و بدون آنکه به آنچه روی برچسب‌ها نوشته بود نگاه کند، شروع کرد راجع به هر کدام آنها اطلاعاتی به من بدهد؛ سوای تاریخ‌ها و اسم مکان‌ها همه کم و بیش یکجور بودند. از او پرسیدم که آیا در میان این سلاح‌ها چاقوی خوان موره‌تیرا^۴ هم هست. خوان موره‌تیرا در آن زمان نمونه‌نوعی گاجو بود، همانطور که بعدها مارتین فیئررو^۵ و دون سگوندو سومبراء^۶ چنین بودند. مجبور شد اعتراف کند که آن را ندارد و گفت که چاقویی نظیر آن با قبضه‌ای U شکل به من نشان می‌دهد. صداهای خشم‌آلودی حرف او را قطع کرد، بی‌درنگ در ویتربنی را بست و رفت؛ من به دنبالش رفتم.

اوربارتو فریادزنان می‌گفت که حریفش می‌خواسته قلب کند. همه به گرد دو بازی کن ایستاده بودند. در خاطر من هست که دونکان از همه جمع بلندتر بود و از

1. Acevedo 2. Acebal 3. Pergamino

4. Juan Moreira 5. Martin Fierro

6. Don Segundo Sombra قهرمان کتابی به همین نام اثر ریکاردو گوائیرالدس.

شانه‌های گردش که بگذریم خوش هیكل بود؛ چهره‌ای بی احساس داشت و رنگ مویش آنقدر باز بود که به سفیدی می‌زد. مانکو اوربارته سبز و عصبی بود و شاید خون سرخپوستی داشت و پشت لبش سبیلی کم پشت و زشت سبز شده بود. واضح بود که همه مست بودند؛ نمی‌دانم آیا دو سه بطری روی زمین افتاده بود یا دیدن فیلم‌های بسیار سینمایی این تصور غلط را برایم پیش آورده است. اوربارته دست از فحش دادن برنداشت و دشنام‌های او هر دم رکیک ترمی شد. دونکان وانمود می‌کرد که نمی‌شنود، ولی سرانجام به تنگ آمد؛ از جایش برخاست و مثنی حواله او کرد. اوربارته از روی زمین با صدای دورگه‌ای گفت که نمی‌تواند این گستاخی را بی جواب بگذارد و او را به مبارزه دعوت کرد.

دونکان قبول نکرد، و چنان که گویی توضیح می‌دهد اضافه کرد: «آخر من از تومی ترسم.» بانگ خنده همگان برخاست.

اوربارته از زمین بلند شد و جواب داد: «می‌خواهم همین حالا دق دلم را سرت خالی کنم.»

یک نفر — خدا از سر این گناهش بگذرد — گفت که در خانه از لحاظ اسلحه کمبودی نیست.

نمی‌دانم چه کسی رفت و درویتترین را باز کرد. مانکو اوربارته بلندترین و پر جلال‌ترین کارد را انتخاب کرد و این همان بود که دسته‌ای به شکل U داشت؛ دونکان تقریباً از روی بی‌خیالی کاردی دسته چوبین برداشت که روی تیغه‌اش درخت کوچکی نقش شده بود. کسی دیگر گفت که مانکو روحیه محتاط خود را با انتخاب کاردی به بلندی شمشیر نشان داده است. هنگامی که دست او شروع به لرزیدن کرد هیچ کس تعجبی نکرد؛ آنچه مایه تعجب همه شد این بود که دست دونکان هم لرزیدن گرفت.

آداب و رسوم حکم می‌کند که مبارزه طلبیان به خانه‌ای که در آن مهمانند احترام بگذارند و برای جنگیدن بیرون روند. با احساسی آمیخته از جدی و شوخی به هم، همه بیرون رفتیم و در هوای مرطوب شبانه قرار گرفتیم. من مست نبودم — دست کم مست شراب نبودم — اما سرم از ماجراجویی پر بار بود؛ سخت آروز می‌کردم که کسی کشته شود، تا بعدها بتوانم راجع به آن سخن پردازی کنم و همیشه

آن را به یاد داشته باشم. شاید در آن لحظه دیگران هم چندان بالغ‌تر از من نبودند. همچنین احساس می‌کردم که جریانی پرنیرو ما را به درون خود می‌کشد و غرق می‌کند. هیچ کس کوچکترین اعتقادی به اتهاماتی که مانکوزده بود نداشت؛ همه آن را ثمره رقابتی دیرین می‌دانستند که به وسیله شراب تشدید شده بود.

از میان انبوه درختان راهمان را باز کردیم و آلاچیق را پشت سر گذاشتیم. اوریارته و دونکان جلومی‌رفتند و از یکدیگر احتیاط می‌کردند. همه به دور محوطه باز چمن‌پوشی صف کشیدیم. دونکان در زیر نور مهتاب آنجا ایستاده بود؛ با لحنی که اندکی تحکم‌آمیز بود گفت: «مثل اینکه اینجا محل مناسبی است.»

هر دو مرد در مرکز حلقه ایستاده بودند، مثل اینکه نمی‌دانستند چه باید بکنند. صدایی در هوا پیچید: «اسلحه را زمین بگذارید و با مشت مبارزه کنید!»

اما دو مرد مبارزه را شروع کرده بودند. ابتدا ناشیانه می‌جنگیدند، مثل اینکه از زخمی کردن یکدیگر ابا داشتند؛ ابتدا چشمشان به تیغه‌ها بود، اما بعد نگاهشان به یکدیگر دوخته شد. اوریارته خشمش را به کنار نهاده بود، دونکان کینه و سرسختی‌اش را. خطر، به نوعی، آنان را تغییر داده بود؛ دیگر دو پسر جوان نبودند، دو مرد بودند که می‌جنگیدند، همیشه تصور کرده بودم که جنگ طوفانی از آهن و پولاد است، اما اکنون می‌دیدم که می‌توانم آن را کم‌وبیش دنبال کنم چنان که گویی یک دست بازی شطرنج است. البته، سال‌هایی که بر آن گذشته آنچه را من دیدم محویا مبالغه‌آمیز کرده است. نمی‌دانم چه مدت طول کشید؛ وقایعی هست که از مقیاس معمول زمان بیرون است.

بلون استفاده از شتل به جای سپر، برای دفع ضربات کارد بازوانشان را سپر کردند. به زودی آستین‌هایشان رشته رشته شد و از خون سیاه شد. فکر کردم که درباره مهارت آنان در این نوع کاردبازی اشتباه کرده‌ام. از اوائل کار متوجه شدم که شیوه‌های مختلف می‌زنند. سلاح‌هایشان یکسان نبود. دونکان برای جبران کوتاهی سلاحش سعی می‌کرد به حریف نزدیک باشد؛ اوریارته قدم واپس می‌گذاشت تا بتواند به راحتی ضرباتش را پایین بیاورد. همان صدایی که مرا به تماشای ویتترین خواننده بود فریاد زد: «نگه‌شان دارید! دارند هم‌دیگر را می‌کشند!»

اما هیچ کس جرأت مداخله نداشت. اوریارته عقب‌نشینی می‌کرد، دونکان بر

او حمله می‌برد. تقریباً با هم گلاویز شده بودند. سلاح اوریارته صورت دونکان را می‌جست. ناگهان تیغه کوتاه‌تر به نظر رسید چون در سینهٔ مرد بلندتر فرو رفته بود. دونکان درازیه دراز روی چمن افتاد. در این لحظه بود که با صدای بسیار کوتاه گفت: «عجیب است. مثل اینکه خواب می‌بینم.»

چشمانش را نبست، تکان نخورد، و من کشته شدن مردی را به دست مرد دیگر دیدم.

مانکو اوریارته روی جسد خم شد، با صدای بلند می‌گریست و تقاضای بخشایش می‌کرد. کاری که هم اکنون کرده بود از تصور او بیرون بود. حالا می‌دانم که بیشتر از ارتکاب جرم از این پشیمان بود که کاری بی معنی کرده است.

دیگر نمی‌خواستم نگاه کنم. آنچه که آنقدر آرزوی دیدنش را داشتم اتفاق افتاده بود و مرا به لرزه انداخته بود. لافینور بعداً به من گفت که بیرون کشیدن سلاح خیلی مشکل بوده است. برای چاره‌اندیشی به مشورت نشستند. تصمیم بر این شد که حتی الامکان کمتر دروغ بگویند و این مبارزهٔ با کاردارا دوللی با شمشیر قلمداد کنند. چهارتن از آنان داوطلب شدند که خودشان را به عنوان شهود معرفی کنند. یکی از این چهارتن آسه‌بال بود. در بوئوس آیرس سروته هر قضیه‌ای را می‌توان هم آورد؛ همیشه انسان دوستانی دارد.

روی میز ماهاگونی، آنجا که آن دوبازی کرده بودند، یک دسته ورق انگلیسی و انبوهی از اسکناس بطور درهم و برهم ریخته بود که هیچ کس نمی‌خواست به آن نگاه کند یا دست بزند.

در طی سالیانی که بر این ماجرا گذشت، اغلب به این فکر افتادم که آن را به دوستی بگویم، اما همیشه احساس می‌کردم که نگهدارندهٔ لذت بخش تر از افشا کردن آن است. با این همه، یک روز در حدود سال ۱۹۲۹، مکالمه‌ای اتفاقی ناگهان مرا بر آن داشت تا سکوت طولانی‌ام را بشکنم. دون خوزه اولاوه^۱، سروان بازنشستهٔ پلیس مشغول گفتن داستان‌هایی بود دربارهٔ مردان خشن منطقهٔ تیرو^۲، واقع در کنار رودخانه که در چاقوکشی دستی داشتند. در ضمن صحبت اشاره کرد که وقتی

نخاله‌های این گروه به قصد آدم‌کشی می‌رفتند توجهی به قوانین مبارزه نداشتند، و برخلاف تمام کاردبازی‌هایی که روی صحنه دیده‌اید، مبارزه با کارد خیلی نادر بود. گفتم که من یکی را به چشم دیده‌ام، شمه‌ای از آنچه نزدیک به بیست سال پیش اتفاق افتاده بود برای او تعریف کردم.

با دقتی که مخصوص حرفهٔ او بود به من گوش داد و بعد گفت: «مطمئن هستید که اوریارته و آن یکی پیش از آن هیچ‌گاه کاردبازی نکرده بودند؟ ممکن است فوت و فن این کار را در مزارع پدرانشان یاد گرفته باشند.»

گفتم: «فکر نمی‌کنم اینطور باشد، همه آن شب یکدیگر را خوب می‌شناختند، و می‌توانم به شما اطمینان بدهم که همه از مهارتی که آن دو نفر در مبارزه نشان دادند در تعجب بودند.»

اولاوه چنان که گویی با صدای بلند فکر می‌کند به شیوهٔ همیشگی اش آرام آرام ادامه داد: «یکی از کاردها قبضه‌ای به شکل U داشت. دوتا از این نوع چاقو خیلی مشهور شد — چاقوی موره‌تیرا و آن که متعلق به خوان آلمادا^۱ بود. آلمادا اهل جنوب بود. در تاپالکوئن^۲ زندگی می‌کرد.»

حس کردم چیزی در خاطر من زنده می‌شود. اولاوه ادامه داد: «شما همچنین اشاره به چاقویی با دستهٔ چوبی کردید، که نقش درخت کوچکی روی تیغهٔ آن بود. از این نوع هزارها هست، اما یکی بود که ...»

برای لحظه‌ای خاموش ماند، بعد گفت: «سنیوراآسه و دو ملک بزرگی در نزدیکی پرگامینو داشت. یکی دیگر از این اراذل مشهور اهل آن حوالی بود — اسمش خوان آلمانزا^۳ بود. این قضیه مربوط به اوائل این قرن است. وقتی که چهارده ساله بود با یکی از این کاردها اولین آدمش را کشت. از آن روز به بعد برای شگون به همان کارد چسبید. خوان آلمانزا و خوان آلمادا سال‌ها کینهٔ یکدیگر را به دل داشتند و از اینکه مردم آن دورا باهم اشتباه می‌کردند سخت ناراحت بودند. مدت‌های مدید در به در به دنبال یکدیگر گشتند اما هرگز باهم برخورد نکردند. خوان آلمانزا را گلوله‌ای سرگردان در یکی از اغتشاشات انتخاباتی یا چیزی نظیر آن کشت. فکر می‌کنم آن

یکی به مرگ طبیعی در بیمارستانی در لاس فلورس^۱ مرد.

دیگر چیزی گفته نشد. هریک از ما با نتیجه گیری خودش تنها ماند.

نه یا ده مرد، که هیچ یک آنان اکنون زنده نیست، آنچه را که چشمان من می‌دید دیدند — ضربه ناگهانی را و جسد مانده زیر آسمان شبانه را — اما شاید آنچه که ما واقعاً می‌دیدیم پایان داستانی دیگر و کهنه‌تر بود. در من این فکر زنده شد که آیا مانکو اوریارته بود که دونکان را کشت یا شاید به طریقی غیرطبیعی مردان نبودند بلکه سلاح‌ها بودند که باهم می‌جنگیدند. هنوز به خاطر دارم که وقتی اوریارته چاقورا گرفت چگونه دستش لرزید، و همین حالت بر دونکان گذشت، چنان که گویی چاقوها پس از خوابی طولانی در کنار هم درویرترین بیدار می‌شدند. حتی پس از آنکه گاجوهای آنها خاک شده بودند، چاقوها — چاقوها و نه مردان که آلت دست آنها بودند — می‌دانستند چطور بجنگند. و آن شب خوب جنگیدند.

اشیاء زیادتر از مردم دوام می‌آورند؛ از کجا معلوم شاید این چاقوها باز باهم برخورد کنند، کسی چه می‌داند شاید داستان در همین جا پایان یابد.

رمان:

رازهای سرزمین من

اثر رضا براهنی

فصلی از:

قول حسین میرزا

پدر نماز خواندن را یادم داده بود، و بعد برم داشته بود برده بود پیش آقا میرزا کاظم شبستری، و او به نماز گوش داده، آن را تصحیح کرده بود. و بعد سه تابستان متوالی مرا فرستاده بود به مسجد جامع تا عربی و قرائت قرآن را خوب یاد بگیرم. صدایم خوب بود، ولی بلند نبود. وقتی که قرآن می‌خواندم، مسجد کوچک راسته کوچه را با صدایم پرمی‌کردم، ولی صدایم در مساجد بزرگ خوب شنیده نمی‌شد. تمرین پشت تمرین می‌کردم. آیه‌های طولانی و گاهی چند آیه کوتاه را با یک نفس می‌خواندم. پدر شنا یادم داده بود. بین زیرآبی شنا کردن — که در طول آن سعی می‌کردم نفسم را در زیر آب، در سینه‌ام حبس کنم و مدت حبس کردن نفس را هر چه طولانی‌تر بکنم — و خواندن آیه‌های طولانی و یا ادغام چند آیه در یک نفس، رابطه مستقیمی برقرار بود. راز طولانی کردن نفس را با کسی در میان نگذاشته بودم.

یک شب، پس از آنکه آقای شبستری نماز را خواند، پیش از آنکه بالای منبر برود، بلند شدم رفتم پیشش، ازش اجازه گرفتم که قرآن بخوانم. پدرم معمولاً در آن ساعت باید تو حمام کار می‌کرد، ولی آن شب، شب مقدسی بود و حمام تعطیل بود و پدر آمده بود مسجد. پس از آنکه اجازه گرفتم، رفتم سر جای خودم نشستم. آقا برگشت، رو به جمعیت نشست. جمعیت زیاد نبود. مسجد بازارچه راسته کوچه زیاد بزرگ نبود. یکی از پسرهای آقا هم که تقریباً هم سن و سال خودم بود، کنارش نشسته بود. آقا سرش را بلند کرد، دنبال من گشت، پیدایم کرد، با اشاره سر گفت شروع

کنم، و بعد گفتم: «اول صدای قرآن حسین میرزا را بشنوم.» و سرش را انداخت پایین. من قرآن را بوسیدم، بازش کردم، سوره همزه را از بسم الله تا عمد ممدده، اول آیه به آیه و نفس به نفس، و بعد، سه آیه و بعد چهار آیه و بعد پنج آیه را با هم، و بعد هر نه آیه را با یک نفس خواندم و گفتم، صدق الله العظیم.

وقتی تمام کردم، همه ساکت بودند. ولی ناگهان پدرم زد زیر گریه، و طوری بلند گریه کرد که آقای شبستری هم گریه اش گرفت، و در حال گریه بلند شد، رفت بالای منبر. چند نفر دیگر هم گریه شان گرفته بود. و هرگز ندیده بودم که یک عله مرد گنگه، به شنیدن قرآن حق و حق گریه شان را به هم بتند و سودازده گریه کنند.

پدرم یکریز گریه می کرد. من خوب می دانستم که او معنای آیه ها را نمی داند. من خودم هم نمی دانستم. آقا در تمام مدت از آتش جهنمی صحبت کرد که قرار است پولداران را در ستون های کشیده و بلند خود بسوزاند. حالی که به آقا دست داده بود به همه حاضران، به صورت نوعی گریه جادویی منتقل می شد. من نتوانستم تحمل کنم، پیش از آنکه خطبه تمام شود، بلند شدم، دویدم بیرون، رفتم خانه. احساس غریبی داشتم. احساس نوعی وحشت بود. از پدرم می ترسیدم، از آقای شبستری هم می ترسیدم. تا یک هفته، هر وقت در کوچه و بازار چشمم پنهان شوم. احساس می کردم مجهزه سلاح نامرئی نیرومندی هستم. می توانم به آسانی با نفسم، با صدایم، با تحریری که به لحن قرائتم می دادم، او را به گریه وادارم.

از مدرسه که می آمدم بیرون، می رفتم به مسجدهای گنگام. می نشستم، مردم را تماشا می کردم. صدای قرائت خودم را در آن لحظه که در مسجد راسته کوچه سوره «همزه» را خوانده بودم، مدام می شنیدم. احساس می کردم که دیگران هم می شنوند، و به زودی قیامت کوچکی در اطرافم بپا خواهد شد که نمونه ای از آن قیامت واقعی است، قیامتی که در اعماق زمان آینده، درست مثل آب در اعماق ظلمات، درست در پایان زمان، کمین کرده است، و همه جهانیان را، همه هستی ها را، از زمان ها و مکان های مختلف، با افسون مرموز و صف ناپندیرش به سوی خود می کشاند. احساس می کردم که وقتی زمان تمام شد، تازه هستی، هستی ملامال از هستی واقعی شزوع خواهد شد. احساس می کردم که مردم نمی دانند چه چیزهای مرموزی در جهان هست، و

نمی دانند که خود درست در کانون آن چیزهای مرموز زندگی می کنند. بعد از ظهرها که پدرم خانه نبود، قرآن را برمی داشتم، می رفتم توحیاط، و تمرین می کردم. بلند نمی خواندم، چون صدایم در اطراف و در منازل همسایه ها می پیچید. نفسم را حبس می کردم و زیر لب سوره های کوتاه را یک یک تمرین می کردم. و با وجود اینکه عربی ام بدن نبود، معنای همه آیات قرآن را نمی فهمیدم. ولی انگار این معناها نبودند که برایم اهمیت داشتند، این صداها بودند و نفس دمیده شده در کلمات، که برایم اهمیت داشتند، و من می خواستم آنها را طوری بخوانم که انگار لحظه ای پیش نازل شده اند؛ می خواستم سکوت اطرافم را به وسیله کلمات بشکسم، سکوت را قطع کنم، سرنیروی اولیه تنریل آنها را از آن خود بکنم. چیزی به مراتب بزرگتر و قوی تر از خودم بر وجودم فشار می آورد، و بعد در وجودم حلول می کرد. انگار داشتم به سراصلی نیروی وحی پی می بردم. آیا امکان داشت بفهمم که این کلمات چگونه به هم نزدیک شده اند؟ بدون تردید، این معانی نبودند که در جوار هم قرار گرفته بودند تا بیان شوند، به دلیل اینکه اگر چنین می بود، حتماً پس از بیان معانی، کلمات زائد به نظر می آمدند. هر قدر کلمات این سوره ها را بیشتر می خواندم، احساس می کردم که بر نیروی آنها افزوده می شود. عمق و ارتفاع صوتی آنها پایان ناپذیر بود. انگار نظام لایزال ستاره ها را در آنها انباشته بودند، و با وجود قنمت پایان ناپذیر و بی آغازشان، انگار کاملاً دست نخورده و جوان بودند. آنها را کسی اول ننوشه بود تا بعداً اگر نخواست قلمشان بزند، تصحیح کند و دوباره بنویسد. آنها از اول، حتی پیش از آنکه به صورتی که بیان شده بودند بیان بشوند، به همان صورت که به وجود آمده بودند، بودند، و طوری بیان شده بودند که انگار پیش از پیدایش زمان، و حتی ساخت قابل تعبیر و قابل بیان زبان، وجود داشتند، مثل گنجی پایان ناپذیر بودند که هر قدر از آن استفاده می شد بر ارزش آن اضافه می شد، و انگار هر چیزی که در معرض آن قرار می گرفت به آن تبدیل می شد، و با معیار آن سنجیده می شد. محک نخستین و نهایی بود و نبود جهان بود. نفسم را از تو شکم به طرف بالا جمع می کردم و همه را به سوی بالا فشار می دادم، شش هایم را ذره ذره، قطره قطره از هوا خالی می کردم، و به جای هوا، آیه های پی در پی سوره های کوتاه را در شش هایم، در سینه ام فرو می دادم، و پس از مدتی، دیگر خودم نبودم. قدم در حریم یک تجربه اسرارآمیز و تهدید کننده گذاشتم. این تجربه تقریباً

سه ماه طول کشید، و در طول آن سه ماه، من بیش از پنجاه سوره کوتاه از بخش های آخر قرآن را از حفظ می خواندم. اوج این تجربه موقعی بود که شب، موقعی که همه خواب بودند، از خانه بیرون می آمدم. بی آنکه بترسم با شتاب راه می افتادم. از خانه تا مسجد کبود، پای پیاده بیش از سه ربع ساعت راه بود. به محض اینکه به اطراف مسجد می رسیدم، دوروبرم را نگاه می کردم، بعد از دیوار بالا می رفتم، می پریدم آن ور دیوار. می رفتم تو. کوچکترین وحشتی از مسجد نداشتم. می دانستم که شب کسی به این مسجد کاری ندارد و در روز، فقط گهگاه سیاحان از آن دیدن می کنند. می رفتم در دورترین نقطه مسجد نسبت به راه ورودی می نشستم، و بعد شروع می کردم به خواندن قرآن، و از حفظ، و با قرائت، و دقیقاً با همان صدا، که پدرم، آقای شبستری و جمعیت مسجد را به گریه انداخته بود. معلوم بود که از بیرون کسی صدایم را نمی شنود، به دلیل اینکه کسی مزاحمم نمی شد. ساعت های طولانی می خواندم و بعد بلند می شدم، می آمدم بیرون، از دیوار بالا می پریدم، و سریع به خانه برمی گشتم، آهسته، بدون اینکه کسی متوجه بشود، زیر لحافم می خزیدم و می خوابیدم...

تابستان گرمی بود. فکر کردم که مطالعه قرآن را در مسجد جامع از سر بگیرم. مدارس تعطیل شده بود. می توانستم صبح زود به مسجد جامع بروم، ولی نرفتم. نمی دانم چه چیز مانع شد که صبح نرم. از صبح زود، در مسجد جامع، طلاب، در حجره هاشان یا کنار حوض و پای دیوارها، باهم، یا با اساتیدشان، سروکله می زدند. بعد از ظهر، روی هم خلوت بود. نماز که خوانده می شد، همه می چپیندند تو مسجدها و حجره ها، تا باز هوا خنک می شد. وقتی که از خانه به راه افتادم، قرآن دستم بود. ساعت سه بعد از ظهر بود. رسیدم به «دیکباشی»، به جای آنکه از بازار که خنک بود بروم، به طرف راسته کوچه پچیدم و بعد، پچیدم تو کوچه پشت مسجد جامع. گهگاه در این کوچه، بچه ها از این دیوار به آن دیوار طناب می بستند و والیبالی بازی می کردند. ولی امروز کوچه خلوت خلوت بود، و هرم گرمای بعد از ظهر، کوچه خلوت را در اختیار خود داشت. سرم را پایین انداخته بودم و از کوچه بی سایه می رفتم. ناگهان تنم داغ شد، تب کردم. موهای تنم سیخ سیخ شد. سرم را بلند کردم، و در روبرو چیزی را دیدم که هرگز باورم نمی شد به چشم خود می بینم.

مردی بود سی و دو سه ساله، قد بلند، با یک عمامه سیاه و ظریف و کوچک،

ولی متناسب، بر سرش. چشمهای سیاه سیاه بود و ابروهایش به هم پیوسته. دماغش زیبا بود و متناسب با لب‌هایش، که نه زیاد گوشتی بود، و نه قیطانی. و ریشی داشت که انگار ریش نبود، بلکه نوعی هاشور بود که به حاشیه صورتش زده بودند. گردنش باریک بود، و یقه پیرهنش باز باز. عباى ساده نازکی روی دوشش انداخته بود، و بین عبا و پیرهن بسیار بلندش چیزی نپوشیده بود. موهای کم پشت سینه اش از یقه پیرهنش پیدا بود. من نفهمیدم چطور شد. مستقیماً رفتم به طرف این مرد جوان. او بازوهایش را بلند کرد، انداخت دور شانه‌های من. من صورتم را گذاشتم روی موهای کم پشت سینه او، و مثل زمانی که پدرم و آقای شبستری گریسته بودند، گریه کردم. او حرفی نزد. تنها کاری که کرد این بود: با صدایی بسیار معمولی، بدون کوچکترین تحریر و قرائت، و بدون آنکه احساساتی بشود، هفت آیه ای را که بارها پشت سرهم، از حفظ، در حیاط خانه و یا در مسجد کبود خوانده بودم از بالا سرم خواند: سال سائل بعد از واقف. للکافرین لیس له دافع. من الله ذی الممارج. تعرج الملائکه و الروح الیه فی یوم کان مقداره خمسين الف سنة. فاصبر صبراً جميلاً. انهم یرونه بعیداً. و نریه قریباً. « و به محض اینکه این آیه‌ها را خواند، بازوهایش را از دور شانه‌های من، سینه اش را از زیر گونه من، دور کرد. کنار کشید. رفت. من برگشتم، نگاهش کردم. رفت، بدون آنکه پشت سرش را نگاه کند. و در انتهای کوچه پیچید دست چپ، و ناپدید شد.

روی زمین نشستم. کوچکترین علامتی از او روی زمین نبود. تکیه دادم به دیوار و قرآن را باز کردم. آیه‌هایی که از زبان او شنیده بودم، هفت آیه اول سوره «معارج» بود. ولی این شخص از کجا آمده بود؟ من تقریباً همه طلاب و روحانی‌های جوان را می‌شناختم. هرگز او را ندیده بودم. هرگز با هیچ روحانی از نزدیک خصوصیتی پیدا نکرده بودم. و در حالت عادی امکان نداشت که یک روحانی، بازوهایش را باز کند، یک نفر را، به صورتی که او مرا قبول کرده بود پهنیرد، این آیه‌ها را بخواند، و بعد راهش را بکشد و برود. خواستم بلند شوم و دنبالش بوم. دیدم پاهایم به زمین می‌خکوب شده. قدرت حرکت نداشتم. حیرتم آنچنان شدید بود که پس از آن گریه اول که در آغوش او کرده بودم، دیگر گریه هم نمی‌توانستم بکنم. این شخص که بود؟ سایه بود؟ یکی از امام‌ها یا امامزاده‌ها بود؟ یا یک طلبه معمولی بود که با هر جوانی که در وضع من قرار می‌گرفت، دقیقاً همین معامله را می‌کرد؟ نه در آن لحظه‌ها و

ساعت هایی که همان جا نشسته بودم و به مسأله فکر می کردم، می توانستم به هویت او پی ببرم، و نه در طول ماه ها و سال های بعد توانستم از او و از ماجرابی که اتفاق افتاده بود، سردر آورم.

در ماه های بعد، همه جا را زیر پا گذاشتم. جریان را سه هفته بعد از وقوع آن به پدرم گفتم، و او ماجرا را به آقای شبستری گفت، و آقای شبستری مرا خواست، و در حالی که تو چشمهایم خیره شده بود، از من خواست که داستان را موبه موبه برایش تعریف کنم و بعد سؤال پیچم کرد، و من صادقانه به سؤال هایش جواب دادم. خم شد، پیشانیم را بوسید، دستی به سرم کشید و مرخصم کرد. هرگز نفهمیدم آیا او حرف مرا باور کرده، یا باور نکرده. یک چیز روشن بود: از لحظه ای که آن شخص را دیده بودم، چنان وحشتی بر من مستولی شده بود که می ترسیدم از خانه بیرون بروم، چه رسد به اینکه نصف شب راه بیفتم و بروم مسجد کبود و در آنجا قرآن بخوانم.

یک دوران غریب عطش برایم شروع شد. روزها و هفته های متمادی سعی کردم در همان ساعت، همان جایی باشم که او را در آن روز دیده بودم. گاهی آدم های مختلف را از طلبه و روحانی و غیر روحانی می دیدم که می آمدند و رد می شدند. و گاهی بچه های بیکار را می دیدم که داشتند والیبال بازی می کردند یا گردو بازی و یا فرفره هاشان را طوری با نخ درازشان روی زمین می چرخاندند که انگار هواپیماهایی که هزاران بار کوچکتر شده اند، در حال نشستن بر روی زمین هستند. و چرخ هاشان به سرعت سرسام آوری به روی زمین کشیده می شوند و موتورها فشار را تحمل می کنند و مقاومت می کنند تا مبادا سرعت منفجرشان بکند.

آیا من تصادفاً در مسیر او قرار گرفته بودم؟ شاید هر چند سال، هر چند قرن و یا هر هزاره، آن موجود بی همتای زمینی و یا آسمانی، که اراده کرده بود در یک لحظه معین از آن کوچه پشت مسجد جامع عبور کند، یک نفر را که تنهایی و بی نوایی و فقر معنوی و مادی خود و زمانه اش دمار از روزگارش درآورده بود، برمی گزید، و او را غرق در یک عطش سوزان و توفانی طلب و خواهش می کرد، و بعد در همان حال رهایش می کرد و می رفت تا انسان بیچاره و کم ظرفیت به چیزهایی در درون خود وقوف پیدا کند که در شرایط عادی، عموماً بدانها وقوف پیدا نمی کرد. و شاید او فقط یک خواب بود، ساخته و پرداخته مجموعه درهم پیچ رؤیاهای به ظاهر نامفهوم بود، که ناگهان، در

نتیجه تقاطع و تقارب نظام‌های مختلف درون آدمی، شکلی ملموس، عینی و خارجی یافته بود، و در آن بعد از ظهر، که بی‌زمان می‌نمود، در پشت مسجد جامع تبریز، که حالا بی‌مکان بود، در شگفتی و حیرانی تمام، ظهور کرده بود، تنها برای لحظه‌ای گذرا، و همه رنگ‌ها را بی‌رنگ کرده بود، همه زمان‌ها و مکان‌ها را از معنای مطلق، و یا شاید از بی‌معنایی مطلق انباشته بود، و باز همانطور که ناگهان ظهور کرده بود، ناگهان، مثل حجاب، مثل سراب، شکل و شمایل خود را از دست داده بود، و دوباره در یک کمینگاه مخفی، در اعماق رؤیاهای مخدوش و بی‌شکل، به صورت شکل درونی و ساخت نخستین و ابتدایی همه رؤیاها و امیال و آرزوهای انسانی، و حتی شاید آرزوهای کون و مکان و کائنات، و ماجراهای زمان، روح، تاریخ و هنر، کمین کرده بود. — مثل نهنگی بزرگ که سلطنت اعماق اقیانوس‌های نامکشوف از آن اوست؛ مثل پرنده‌ای هوشیار که با پرواز از این کهکشان به آن کهکشان و از این منظومه به آن منظومه، با موسیقی و آهنگ پرواز خود نظام جهان را حفظ می‌کند تا هیچ چیز بی‌معنایی سقوط نکند؛ و یا مثل نفسی نامریی که همه چیز را، بی‌آنکه پیش براند، پیش می‌راند و کمال خود را در آفاق و انفس، در سراسر جهان درونی و برونی همه چیز تسری می‌دهد. — تا دوباره با ظهور پیروزمندانه‌اش از هر چند قرن یا هزاره، حس عطش و طلب اشیاء، حیوان‌ها و آدم‌ها را برانگیزد، و عمقی پایان‌ناپذیر را به رخ بکشد که در برابر آن همه چیز سطحی و پیش‌پاافتاده جلوه کند. احساس می‌کردم که جهان هستی، مثل مشتی بسته است که فقط یک بار در برابر من باز شده، و من آن ستاره سوزان را که به کف دست جهان فرورفته بود، لحظه‌ای رؤیت کرده‌ام، و بعد مشت بسته شده، و با بسته شدن آن، دوران عطش من شروع شده است.

در سراسر آن تابستان عطش پابرجا بود و حتی روزه روز قوی تر هم شده بود. تا اینکه روزی اتفاق جالب دیگری افتاد. ترس اولیه‌ام از مساجد و قدمگاه‌ها و امامزاده‌ها ریخته بود، و من احساس می‌کردم که بالاخره آن شخص را در مسجد جامع، در سید حمزه، در مسجد کبود، در صاحب‌الامرو یا در یکی از ده‌ها مسجد و قدمگاه کوچک و بزرگ تبریز که در همه خیابان‌ها و کوچه‌ها پراکنده بودند، خواهم یافت. مادرم فکر می‌کرد که باید کاری بکند، و گرنه به زودی دیوانه خواهم شد. گرچه خودش از قره سید و تخم مرغ‌هایش ظرفی نبسته بود، قانعم کرد که مرا پیش او ببرد. نمی‌دانستم

قره سید این بار چه ترفندی به کار خواهد برد. ولی من آمادگی آن را داشتم که خود را در مسیر هر آزمایشی قرار بدهم تا معنای تجربه ای را که کرده بودم، درک کنم.

و اما این قره سید صورت پهن و پرریش و پشم و زمختی داشت. و رنگ صورتش، برخلاف مشهور، زیاد هم سیاه نبود. به حرف هایی که مادرم می زد به دقت گوش داد. بیشتر مثل یک دکتر مجرب بود. و بعد از من خواست که ماجرا را برایش از اول تا آخر تعریف کنم، و من این کار را کردم. وقتی که این کار را می کردم سر قره سید پایین بود. انگار در حال مراقبه است. و بعد که سرش را بلند کرد، داشت گریه می کرد. هرگز او را در آن حال ندیده بودم. مادرم سال ها پیش او رفته بود تا شاید با توسل به جادو جنبل او صاحب بچه های دیگری بشود. و قره سید، همیشه در آن زمان ها، زبر و زرنگ می نمود. ولی حالا، انگار سال ها پیرتر شده بود. حتی تکیده تر می نمود و لپ هایش از زیر پشم سفید صورتش آویزان شده بود. مادرم هم مثل من از عکس العمل قره سید سخت متعجب شده بود. به گمانم داشت یقین می کرد که کاری از دست قره سید ساخته نیست. اشک های قره سید در ریشه های ریشش فرومی لغزید و ریشش را خیس و درخشان می کرد. وقتی که بر خودش مسلط شد، گفت:

«فردا در همان ساعت همان جا باش. من هم می آیم آنجا. بلکه بتوانیم کاری

بکنیم.»

من و مادرم بلند شدیم، آمدیم بیرون. مادرم رفت زیارت صاحب الامر. من حیاط ایستادم، مشغول تماشای پرنده ها شدم. و بعد که زیارت مادرم تمام شد، من ازش خداحافظی کردم و راه افتادم. از کنار رودخانه، رفتم تا «حیدر تکیه سی» و بعد از روی پل رد شدم و رفتم کتابخانه «تربیت». کتابی گرفتم، نشستم روی یکی از صندلی ها، و سعی کردم بخوانم، ولی کار لغوی بود. تمرکز نداشتم. همه اش می خواستم بدانم نقشه قره سید چیست، و چرا گریه می کرد. بلند شدم آمدم بیرون...

... گرچه قره سید صمیمانه گریه کرده بود، ولی رفتارش مرموز بود. آیا قرار بود با کسی تماس بگیرد؟ قرار بود با فالگیر دیگری مشورت کند؟ قرار بود در محل دیگری به من دعا یا طلسمی بدهد؟ شب تا دیروقت خوابم نبرد. می ترسیدم بخوابم. فکر می کردم خواب های وحشتناکی خواهم دید که بلافاصله تعبیر خواهند شد. ولی وقتی که صبح روز بعد بیدار شدم. حوالی ظهر بود. هیچ نوع خواب و کابوسی ندیده

بودم. یادم نمی آمد که دیده باشم. مادر بزرگ ظهری مهمان بود، و زود بلند شد رفت. پدرم بیرون بود. من و مادرم ناهار خوردیم. من قرآن را برداشتم رفتم تو حیاط. هروقت که قرآن می خواندم، تسکین پیدا می کردم. ولی این بارتسکین نمی آمد. مثل دیروز تمرکز ذهنی نداشتم. چندین بار پشت سرهم سوره «معارض» را خواندم. بارها در مسجد جامع، معانی تک تک کلمات و آیات سوره را پرسیده بودم، و انواع معنایابی را که به هر کلمه و آیه ای می شد نسبت داد، دوروبر قرآن نوشته بودم. یک نفر گفته بود که برای فهمیدن «معارض» بهتر است سوره «الحاقه» را هم بخوانی، و معنایش را هم درک کنی. این کار را کرده بودم، و نه سرسری، و معنای کلی شش هفت آیه از این سوره در ذهنم نقش بسته بود:

«به درستی که قرآن سخن رسولی کریم است، و نه قول شاعری، و یا سخن کاهنی. قرآن فرستاده خدای عالمیان است، و اگر رسولی سخنی به نام ما جعل کند، دست راستش را می گیریم و شاهرگ قلبش را قطع می کنیم.»

در آن زمان نمی توانستم درک کنم که فرق بین سخن شاعر و کاهن چیست. و علت مخالفت قرآن با سخن این دو چیست. ولی یک چیز روشن بود. سخن خداوند سخن تخیلی یک شاعر و یا سخن تصنعی و به ظاهر تسکین بخش یک کاهن و جادوگر نبود. سخن قرآن، از نظر خدایی که فرستنده قرآن بود، سخن واقعیت بود، سخن واقعی بود. از این نظر قره سید چه می توانست بکند؟ آیه مربوط به کاهنان در سوره «الحاقه»، تکلیف امثال او را روشن می کرد.

به مادرم گفتم اصلاً نرویم، به دلیل اینکه کاری از دست قره سید ساخته نیست. ولی نظر مادرم فرق می کرد: چه مانعی داشت. آزمایش مفتی بود که خالی از فایده نبود. اتفاقی که نمی افتاد. ولی من مضطرب بودم. قره سید با آن تخم مرغ های چرخانش نتوانسته بود در حق مادرم کاری بکند. دخالت در کار خلقت با چند تخم مرغ چرخان، عمل لغوی بود. اتفاقی که برای من افتاده بود، از نظر من، کمتر از امر خلقت نبود. ولی یک چیز برای من شگفت آور بود: گریه خود قره سید. وقتی که واقعه را برای او تعریف می کردم، شدیداً گریه می کرد. انگار تکلیف خود او داشت روشن می شد. انگار خط سرنوشت خود او نشان داده می شد. قرار بود قره سید مرا تسکین بدهد، برای بدبختی و درماندگی من راهی پیدا کند، قدرت سحر و جادویش را به خاطر من راه

بیندازد، ولی به جای آن از ته دل، انگار از اعماق گوشت تن و استخوان هایش گریه می‌کرد. مغز استخوانش، انگار درد می‌کرد. یاد آیه دیگری از سوره «معارج» افتادم: نزاعاً للشیء، آتشی که پوست جمجمه را غلفتی بیرون بکشد؛ و بعد یاد دو آیه آخر «معارج» افتادم:

«روزی که آنها با شتاب از گورهایشان بیرون بیایند، طوری که انگار به سوی پرچمی خواهند دوید. با چشم‌هایی که از وحشت پایین افتاده، ذلت بر آنها سایه افکنده. روزی که بدان‌ها وعده داده شده بود، چنین روزی است.»

آیا قره سید به دلیل نهیب و هشدار این آیه‌ها به گریه افتاده بود؟ آیا آن اتاق تاریکش در واقع گوش بود، و به او دستور داده می‌شد که بلند شود و به شتاب بدود، طوری که انگار به سوی پرچمی می‌دود که برای او نصب شده است؟ آیا چشم‌های فروافتاده او به خاطر گناهانش بود؟ به خاطر جادو جنبش بود؟ آیا برای او قیامت شروع شده بود؟

با مادرم راه افتادیم، و در طول راه، بیشتر به فکر قره سید بودم تا به فکر خودم. شاید بیست دقیقه بیشتر طول نکشید که رسیدیم به سر کوچه. عجیب بود: به نظر می‌رسید که سراسر کوچه را آب و جارو کرده‌اند. جنبنده‌ای در کوچه نبود. از قره سید هم خبری نبود. به مادرم گفتم:

«دیر کرده. یا ما دیر کردیم. برویم جلوتر.»

و رفتیم تا رسیدیم به جایی که من و آن شخص، در آن روز بخصوص، بر روی آن ایستاده بودیم. درست از کنار همان محل، دری باز شد و یک پیرمرد و یک مرد چهل پنجاه ساله، سرهاشان را با هم از لای درب‌بیرون آوردند. پیرمرد لاغر بود. تهریش داشت و چشم‌هایش گود رفته بود. ولی مرد چهل پنجاه ساله، نسبتاً چاق بود، با صورت سرخ و سفید، و چشم و ابروی مشکی. خیلی سالم به نظر می‌آمد.

پیرمرد گفت: «قره سید گفته بود که شما قرار است بیایید. خودش مریض شده. قولنج کرده. گرفته خانه‌اش خوابیده. بیایید تو.»

مادرم گفت: «برای چی ما بیاییم تو؟ قره سید گفته بود که قرار است خودش

اینجا باشد. ما می‌رویم و هر وقت قره سید خوب شد، می‌رویم پیشش.»

پیرمرد گفت: «ولی مسأله به قره سید مربوط نیست. مربوط است به پسر شما و

دختر من. دختر من زن این آقا است.»

مرد چهل پنجاه ساله گفت: «زن من از دو سه ماه پیش مریض شده، بردیمش پیش قره سید. قره سید نتوانست کاری بکند. جوابمان کرد. دکترها هم جوابش کردند. تا اینکه دیشب قره سید آدم فرستاد که امروز منتظر شما بشویم. جریان پسر شما و آن شخص مرموز را برای ما تعریف کرد. اگر بیایید تو، به شما می‌گوییم که برای این زن چه اتفاقی افتاده.»

مادر م گفت: «نه، ما می‌رویم. هر وقت قره سید خوب شد با هم می‌آییم.»
 پیرمرد گفت: «قره سید بدجوری مریض شده. سینه‌اش هم درد می‌کند. کسی که برای ما خبر آمدن شما را داد، گفت که امیدی به زنده ماندنش نیست. پس بهتر است بیایید تو.»

من گفتم: «مادر بهتر است برویم تو. ببینیم جریان چیست. اگر قره سید می‌توانست دیروز به تنهایی کاری بکند، می‌کرد. او می‌خواست ما بیاییم اینجا. به اینها هم خبر داده که ما می‌آییم.»

بالاخره رفتیم تو. باغچه کوچکی بود با یک حوض پرو با یک فواره کوچک در وسط حوض که آب را یکسان، مثل بارانی که روی آب ببارد، روی آب حوض می‌پاشید. درخت‌های جورواجورتوی باغچه بود و زنبورها این و رو آن و می‌پریدند. باغچه با سلیقه‌ای بود، ولی بزرگ نبود. خانه‌ای بود دو طبقه. وقتی از پله‌ها رفتیم بالا، کف هشتی وسیع را قالیچه لاکه رنگی پوشانده بود. رفتیم توی یکی از اتاق‌ها. تعارف کردند، نشستیم، بعد مرد چهل پنجاه ساله رفت شربت آورد. خیلی مرموز می‌نمودند. اتاق کوچک و خفه بود، و یک فرش لاکه رنگ روی فرش دیگری که بزرگتر بود و همه کف اتاق را پوشانده بود، انداخته شده بود. معلوم بود که صاحب‌خانه آدم ثروتمندی است.

پیرمرد گفت: «اتفاقی که برای دخترم افتاده بود، اوایل خیلی ساده می‌نمود. زن بسیار شادی بود. همیشه می‌گفت، می‌خندید. در عمرش اصلاً مریض نشده بود. بعد از ظهر روزی که آن اتفاق افتاد، کسی تو خانه نبود. می‌گفت نمی‌دانم چرا، همه‌اش دلم می‌خواست بروم تو حوض. افتاده بود توی حوض، و زیر فواره سروتش را صابون زده بود، شسته بود. می‌گفت حتی غسل هم کرده بود و بعد آمده بود بیرون، رفته بود بهترین

لباسش را پوشیده بود. سرش را خشک کرده بود، شانه کرده بود، و بعد رفته بود و ایستاده بود، دو رکعت نماز خوانده بود. اصلاً نمی‌دانست چرا. می‌گفت انگار منتظر کسی بودم و باید خودم را پاک، تمیز و زیبا می‌کردم تا می‌توانستم او را ببینم. در ساعت سه بعد از ظهر احساس کرده بود که کسی پشت در است. از پله‌ها رفته بود پایین و بعد رفته بود در حیاط را باز کرده بود. دیده بود که یک شخص قد بلند، با عمامه و عبا، سربیک جوان را گذاشته روی سینه‌اش و دارد برای او قرآن می‌خواند. فقط نیم‌رخ مرد را دیده بود و صورت جوان شانزده هفده ساله را، که وقتی روی سینه مرد گذاشته شده بود، چشم‌هایش بسته بود، و بلند گریه می‌کرد. و بعد آن شخص قد بلند، بی‌آنکه دربار را نگاه کند و دخترم را ببیند، راهش را کشیده بود، رفته بود. و آن جوان شانزده هفده ساله نشسته بود روی زمین، در جایی که آن شخص، جوان را در میان بازوهایش گرفته بود. دخترم فقط نیم‌رخ آن شخص قد بلند را دیده بود، ولی صورت جوان را کاملاً دیده بود، در را آهسته بسته بود، آمده بود تو. جوان نفهمیده بود که کس دیگری هم شاهد برخورد او و آن شخص قد بلند است. شب، دخترم جریان را برای ما تعریف کرد. ما حرفی نزدیم. شوهرش گفت که خواب دیده. دخترم اصرار کرد که خواب ندیده، ولی بعد از چهار روز ناگهان حالش به هم خورد، بارها می‌رفت تو حوض، خودش را خوب می‌شست، سروتنش را صابون می‌زد، غسل می‌کرد، و در همان ساعت منتظر می‌شد و بعد در را باز می‌کرد، بیرون را نگاه می‌کرد. ولی خبری از آن شخص قد بلند و از آن جوان نبود. نصف شب بلند می‌شد، جیغ می‌کشید. همسایه‌ها می‌ریختند بیرون، و گاهی در می‌زدند، در را باز می‌کردیم، می‌آمدند تو و می‌گفتند نگران هستند. بردیمش پیش دکتر. ولی فایده‌ای نکرد. بعد بردیمش پیش قره‌سید. قره‌سید هم نتوانست کاری بکند. تا اینکه دخترم تکیه‌ده شد، لاغر شد، یک تکه پوست و استخوان شد. بردیمش پیش دو سه نفر روحانی. آنها هم نتوانستند کاری بکنند. دخترم همیشه حال انتظار دارد. آن بالا دراز کشیده، انگار منتظر حادثه‌ای است. نمی‌دانم این حادثه چیست. چشم دیدن مشهدی رضا، شوهرش را ندارد. فدی من می‌روم تو اتاق. تو حلقش آب می‌ریزم و یا بهش شربت می‌خورانم، و گاهی هم به زحمت بهش کمی آش می‌خورانم، و بعد می‌آیم بیرون. حرفی نمی‌زند. پس از آن روزهای اول، حتی درباره آن حادثه هم حرفی نزده. فقط گاهی چند آیه را زیر لب زمزمه می‌کند. سواد درست و

حسابی ندارد. ولی آیه‌ها یادش مانده. من آیه‌ها را نوشتم، بردم از آقای انگجی پرسیدم که مفهوم آیه‌ها چیست! گفت که مربوط به روز قیامت است. جریان مریضی دخترم را بهش گفتم، گفت، خدا می‌داند، شاید از علائم آخرالزمان باشد. گفتم، چکار کنم؟ گفت هیچ کاری نمی‌شود کرد، باید خداوند خودش کمک کند. دیروز قره‌سید آدم فرستاد که آن جوان پیدا شده، و فردا می‌آید پیشتان. ولی بیچاره قره‌سید، خودش مریض شده، قولنج کرده، سینه‌اش درد می‌کند. حالا من خواهش می‌کنم که پسر شما برود به اتاق بالا، نگاهی به دخترم بکند.»

پس من خواب ندیده بودم، یک نفر دیگر هم او را دیده بود. و مرا هم با او دیده بود. و اگر من خواب دیده بودم، پس یک نفر دیگر هم همان خواب را دیده بود. پس در موقعی که من خواب می‌دیدم، او هم مرا خواب می‌دید، و مرا در کنار کسی که من خواب خودم را در کنار او می‌دیدم، خواب می‌دید؟ در تمام مدت شوهر زن حرفی نمی‌زد. از قرار معلوم خیلی پیکرو دلق بود، و گویا از آدمهایی بود که خواب و رؤیا و مذهب و زمان و تاریخ اصلاً سرشان نمی‌شود. صورت پف کرده‌اش حالتی حیوانی داشت.

نمی‌دانم چطور شد که مادرم گفت: «ولی من نمی‌خواهم به پسرم آسیبی برسد. این چند ماهه حسین شب و روز زجر کشیده. از دست حسین کاری ساخته نیست.»

من اضطرابم را فراموش کرده بودم. موقتاً کسی پیدا شده بود که شاهد من بود. نمی‌شد رؤیای من انکار شود و یا حقیقت رؤیای من، واقعیت رؤیای من، از من گرفته شود. من می‌خواستم کسی را که چشم به نیمرخ او انداخته بود، ببینم. می‌خواستم با آن زن حرف بزنم. حتماً با من حرف می‌زد. بالاخره من چند قدم جلوتر از او بودم. من سرم را گذاشته بودم روی سینه کسی که زن فقط نیمرخش را دیده بود. من صورتش را هم دیده بودم. و بعد تسخیر شده بودم. اصلاً نفهمیده بودم آن چند قدم را چطور برداشتم و خودم را در آغوش او انداختم. و حالا، من و آن زن می‌توانستیم اسرار خود را با هم در میان بگذاریم. راستی اگر آن ریاضت‌های طولانی شبانه، آن قرآن خواندن‌های مداوم در مسجد کبود و آن خلوت کردن با اندیشهٔ ماوراء سبب شده بودند که من بتوانم به دیدار او نایل شوم، آن زن چه کرده بود که توانسته بود موفق به

دیدار او بشود؟ شاید زنی ساده بود و سادگی و صداقتش او را به دیدار آن شخص نائل کرده بود. شنیده بودم، کاری که صداقت آدم می‌کند، کاری که نیت پاک و سادگی روانی انسان می‌کند، خرد و دانش بشری نمی‌تواند بکند. آدم باید ساده باشد تا اسرار ناگفتنی جهان در او حلول کنند.

به مادرم گفتم: «من می‌خواهم حتماً آن زن را ببینم.»

و نگاه کردم به شوهر زن. ولی شوهر زن حرفی نزد، به دلیل اینکه گویا از همان اول با پدرزنش قرار گذاشته بودند که هر کاری می‌شد برای نجات زن بکنند. پیرمرد بلند شد و بعد شوهر زن و بعد مادرم و من، و از پله‌ها رفتیم بالا. بالای پله‌ها به پیرمرد گفتم که اگر امکان دارد اجازه بدهند که من او را به تنهایی ببینم. چاره‌ای نداشتند جز اینکه قبول کنند. هر سه بیرون در ماندند. من رفتم تو.

ولی من هم چند دقیقه بیشتر در اتاق نماندم. موهای زن سفید سفید بودند، انگار نقره مذاب است. بدنش عجیب دراز بود. شاید به علت لاغری زیاد از حد. انگار در زیر چادر سرمه‌ای خالداری که روی تنش کشیده بود، چیزی جز یک اسکلت نیست. گوش چپش از زیر موهای نقره‌ایش بیرون بود. گوش زرد زرد بود، و بناگوشش، باریک، سفید، و حتی شاید بی‌رنگ بود. رفته جلوتر. و چشم افتاد به چشم‌هایش. از آن بالا دو چشم درشت زاغش را به حیاط دوخته بود. حلقه‌های چشم‌های در اعماق سورتش فرورفته بود. و محبوب بود. و دماغ باریک و دراز از اعماق صورت مستقیماً به طرف بالا خیز برداشته بود. به رغم لاغری، افسردگی و بیماری من تردید نداشتم که زه انی زنی بسیار زیبا بود. همه چیز بجا و سرجایش بود، لب‌ها، پره‌های بینی، چشم‌ها، فاصله چانه با لب‌ها و فاصله چشم‌ها با موهای نقره‌ای، و صورت گردی که از شدت لاغری بیضی می‌نمود. ولی هیچ چیز صورتش جاذبتر، عمیق‌تر و پرمعنا تر از نگاهش نبود. آیا این زن، موقعی که ما از پله‌ها پایین می‌آمدیم ما را دیده بود؟ به راحتی می‌توانست دیده باشد. رفتم درست در مسیر نگاهش ایستادم. چشمش را دوخت در چشمم، و بعد نگاهش وسیع‌تر و وسیع‌تر شد، طوری که انگار صورتش یکسر از بین رفت، و بعد لب‌هایش به حرکت درآمد. صدایش ضعیف بود. من سرم را جلوتر بردم تا بشنوم چه می‌گوید. این آیه‌ها را بسیار آهسته خواند: «یوم تکون السماء کالمهل و تکون الجبال کالعهن، و لایسل حمیم حمیما.» لب‌هایش را بست،

چشم‌هایش همان‌طور باز، بی حرکت و انگار نابینا، ماند، انگار به همان صورت سابق منتظر است. آفتابی که از پشت پنجره می‌تابید، در عمق نگاه زاغش آتش گرفته بود. نگاهش مثل باغی از شعله بود، منتها شعله‌ای که حرکت نداشته باشد. من دیگر نماندم، آمدم بیرون. به پیرمرد گفتم: «مثل اینکه اتفاقی افتاده. مثل اینکه فوت شده.» پیرمرد دوید تو اتاق و پشت سرش شوهر زن، و بعد شیون هردو بلند شد. من و مادرم از پله‌ها آمدیم پایین، در را باز کردیم، آمدیم بیرون. تو کوچه بچه‌ها والیبالی بازی می‌کردند. ولی پیر و جوان، آخوند و غیر آخوند تو کوچه در رفت و آمد بودند.

مادرم گفت: «چی شد؟ چه جور آدمی بود؟»

گفتم: «پیش از آنکه من برسم، مرده بود.»

یک ماه بعد، قره سید، وقتی که از خانه‌اش آمده بود بیرون تا برود به صاحب‌الامر، ناگهان یک نفر در برابرش سبز شده بود. بازوی راستش را گرفته پیچانده بود و بعد با یک کارد، شاهرگ گردنش را بریده بود. هویت قاتل هیچ وقت معلوم نشد....

رمان:

صفحاتی از:

مرگ عزیز و بی‌عبار

Sevgili Arsız Ölüm

اثر لطیفه تکین Letife Tekin

نویسنده معاصر ترک

ترجمه رضا سیدحسینی — جلال خسروشاهی

یک هفته پیش از نامزدی، زنان «آقچالی» جمع شدند و برای کمک به عطیه آمدند. کوهی از نان ساجی پختند، شربت‌های گوناگون جوشانند، و باقلوای فراوان پهن کردند. عطیه به شهر رفت و خنچه عروس را دید. دستبندها، گردن‌بند و گوشواره‌هایش را فروخت، از میان انگشترها انگشتری پسندید، زنجیرهای طلا با سکه‌های پنج اشرفی سفارش داد. پارچه‌های مخمل و کشمیر، پیت‌های پراز حلوا و گونی‌های پراز برنج و آجیل خرید. از طرفی برای کسانی که به دیدن خنچه ذکیه آمده بودند سفره پهن کرد و از طرفی هم لباس نامزدی ذکیه را دوخت. دخترهایش را سرتاپا نونوار کرد. قوچی را که قرار بود به خانه دختر بفرستند، حنا بست و یک روز پیش از مراسم نامزدی، فؤاد را راهی کرد که قوچ و بقچه ذکیه را به منزل پدر عروس ببرد. گاه به گاه می‌گفت: «خالدا اینجا نیست، هیچ به دلم نمی‌چسبد.» و بغض گلویش را می‌فشرد. اما به زور جلو گریه‌اش را می‌گرفت. چون می‌دانست مهمانانی که قبلاً دعوت شده‌اند اگر یکبار دیگر هم دعوت نشوند نمی‌آیند، نوبراً را از صبح زود لباس پوشاند و آراست و برای آخرین دعوت به خانه‌های آنها فرستاد. هیچ خانه‌ای درده

۱. داماد. پسر بزرگ فؤاد و عطیه که برای کار به شهر رفته است و نامزدی در غیاب او صورت می‌گیرد.
۲. دختر بزرگ خانواده، که بچه‌های دیگر پس از او به ترتیب من عبارتند از خالدا، سید، دیرمیت (دختر دیگر) و محمود.

نماند که نوبر در آن را نزنند. همه را برای آخرین بار دعوت کرد.

هنوز ظهر نشده بود که همهٔ مردم ده از زن و مرد و بچه جمع شدند و آمدند. زن‌ها در داخل خانه و مردها در بیرون جمع شدند. در این موقع فؤاد مطرب‌ها و کامیون‌ها را دم در آورد. مردم کف زنان مطرب‌ها را آوردند و در حیاط نشانندند. فؤاد یک پیت حلبی به دست گرفت و سرصف رقص «هالای» ایستاد. در این میان عطیه بچه‌های مطرب‌ها را آورد و توی بغل‌شان گذاشت. بچه‌های «کورواوغلو» به سیم‌ها مضراب زدند و جوان‌های ده ماشه‌ها را کشیدند. سرظهر، در خانهٔ «زیرقوآقا» رسیدند. مردم دو دختر به مردم دو پسر خوش‌آمد گفتند مردهای هر دو ده دست بر شانهٔ هم گذاشتند و رقص «هالای» را شروع کردند.

— اینکه می‌خواند چه دارد؟

— پسر دارد و دختر دارد.

— خدا به پسرش و به دخترش قسمت کند.

— «بازی عایشه» از ده فؤاد آقا، یک جفت جوراب نایلون و یک قواره پارچهٔ

لیاسی.

— انشاء اله که قسمت «ممد» او هم بشود. عروسی مثل ذکیه نصیبش شود.

وقتی که مردها در بیرون هالای می‌رقصیدند و طپانچه در می‌کردند، زن‌ها ذکیه را آوردند و در وسط نشانندند. از طرف دختر یک دف زن و از طرف پسر یک مجلس گرم کن آوردند. یک سینی خالی هم آوردند و روی سر ذکیه گرفتند. دف به صدا درآمد و مجلس گرم کن فریاد زد. برای ذکیه چندین سینی هدیه جمع شد و سینی‌ها دست به دست از اطاق بیرون برده شد. عطیه بازوی عروش را گرفت و از زمین بلند کرد و گذاشت که او دستش را ببوسد. گردن بندها را به گردنش آویخت و النگورا به دستش کرد و گفت: «خدا قسمت سیلم و محمود هم بکنند!» و حلقهٔ نامزدی را به انگشت ذکیه کرد. رفت و مطرب‌ها را بالا آورد و با عروش دو نفری رقصیدند.

وقتی که ذکیه و عطیه رقصیدند، «ساری قیز»^۱ دختر پریزاد که توی غارش در

۱. Sarikuz — دختر موطلائی، در افسانه‌های ترکیه همهٔ پریزادها موطلائی هستند. در افسانه‌های «قیصری» ساری قیز پریزادی است که تجسم جاذبهٔ جنسی است و شوهران را گول می‌زند و با خود می‌برد. ساری قیزهای نواحی دیگر مشخصات دیگری دارند.

«بویلیک» خوابیده بود، از حسد دیوانه شد. آوازهایی را که برای ذکیه خوانده بودند، پلاهایی را که به دست و گردنش انداخته بودند و هدیائی را که با فریاد اعلام کرده بودند، نتوانست تحمل کند یک روز پس از نامزدی، با چشمان شرارافکن و با تازیانه سیاهی در دست، به آقچالی آمد و سرراهی که به دیزگمه می‌رفت، لخت و عور ایستاد. زن‌ها که می‌دانستند هر مردی که ساری قیز را ببیند در برابر زیبایی او تاب مقاومت ندارد و او چندین مرد را دنبال خود تا غارش کشانده است، شوهران و پسرانشان را در خانه حبس کردند و در را به رویشان قفل کردند. همه باهم دست به دعا برداشتند و نزدیک صبح، ساری قیز را سنگ زنان از ده بیرون راندند. ساری قیز در حالی که زمین را تازیانه می‌زد، ناسزاها گفت و پای تک درخت سپیدار از نظر غایب شد.

آن روز صبح الاغ‌ها به آقچالی سرازیر شدند. اول دو الاغ گوش و دم بریده، از دره «سات» گذشتند و در حال چریدن از دامنه تپه پشت قبرستان بالا رفتند. پشت سر آنها انگارتوی ده الاغ مثل علف از زمین سبز می‌شد. صدها الاغ زخم و زلیلی و بی‌پالان و گر، عرعرکنان از ده گذشتند و در دامنه تپه پشت قبرستان گرد آمدند. مردها شن کش‌هایشان را برداشتند و همه با هم به سوی تپه رفتند و روبه الاغ‌ها فریاد زدند: «شنا را اجنه فرستاده‌اند یا پریان»؟ اما چون حدس می‌زدند که الاغ‌ها را ساری قیز به ده فرستاده باشد، جرئت نکردند که به آنها نزدیک شوند و فقط از دور داد و فریادکنان، شن کش‌هایشان را روبه الاغ‌ها تکان دادند. اما الاغ‌ها پاهای جلوشان را سیخ کردند و روی پاهای عقب، در دامنه تپه لمبیدند. هنوز مردها شن کش‌هایشان را روی شانه نگذاشته و به ده برنگشته بودند که که پیران ده عصازنان به راه افتادند. به همه خانه‌ها سرکشیند و همه جا تکرار کردند که گردآمدن الاغ‌ها در نطق ای نزدیک قبرستان بدون شک به اشاره «باتیر»^۱ صورت گرفته است، چونکه او از تغییر نام ده عصبانی شده و الاغ‌ها را بر آنها مسلط کرده است و اگر فوراً نام ده را به حالت اول

۱. «باتیر» - در دهستان‌های ترکیه زیارتگاه‌هایی مثل «امامزاده» های ایران وجود دارد که آنها را «باتیر» می‌گویند و هر کدام مشخصه ای دارند. مثلاً برای یک «باتیر» به عنوان نذری نمک می‌برند، برای دیگری «آب» و برای بعضی‌ها قربانی.

برنگردانند چه بلاها که به سرشان نخواهد آمد!

آن شب ساری قیز دوباره موهایش را که تامچ پا می‌رسید افشان کرد و به آقچالی آمد. دهاتی‌ها ساری قیز را دیدند که از کنار آغل آهسته به سوی قبرستان می‌لغزید. توی خانه‌ها تپیدند و درها را قفل کردند. مردها به زن‌هایشان التماس کردند: «این سلیطه را بیرون کنید.» اما زن‌ها گفتند که ساری قیز برای انتقام گرفتن از آنها به ده برگشته و الاغ‌ها را هم از لجش به ده مسلط کرده است. و دیگر جرئت نکردند که ساری قیز را سنگسار کنند. ساری قیز آن شب تا صبح لخت و عور و تازیانه به دست بر پشت الاغ‌ها توی ده گردش کرد. با زدن سپیده به کوه رفت. روز که شد باز هم پیرمردها خانه به خانه به راه افتادند و کوشیدند مردم را متقاعد کنند که الاغ‌ها را یاتیر فرستاده است. اما کسی باور نکرد.

از سوی دیگر، الاغ‌های پیربی صاحب، از وقتی که سر خود رها شده و از همه دهات با سنگ بیرون رانده شده بودند، نفهمیدند که چرا در آقچالی سنگ‌شان نمی‌زنند. اما از همین فرصت استفاده کردند و از فردای شبی که ساری قیز بر پشت‌شان گردش کرده بود، در آقچالی ماندگار شدند. از آن روز به بعد همه الاغ‌هایی که از پالان نجات یافته بودند، یک‌یک آمدند و در آقچالی ساکن شدند.

دهاتی‌ها با گذشت زمان به الاغ‌ها عادت کردند، اما از ترس ساری قیز شب‌ها از خانه بیرون نمی‌آمدند. مردها به گردنشان تعویذ دفع ساری قیز آویختند و شب‌ها پشت درهای قفل شده می‌ماندند. و زن‌ها تا چهل «وجلنا» نمی‌خواندند و به صورت شوهرانشان فوت نمی‌کردند نمی‌خوابیدند. اما تا «برف سگ‌ها»^۱ نیامده بود، نتوانستند ساری قیز را از ده بیرون برانند.

پس از اینکه «برف سگ‌ها» بارید ساری قیز تا مدتی به چشم کسی دیده نشد. در ده شایع شد که به غارش برگشته است. مردها یواش‌یواش شبانه بیرون می‌آمدند تا نماز عشاء را در مسجد بخوانند یا برف روبی کنند. قاپ‌بازی در اطاق‌های

۱. روستاییان ترک اولین برف زمستانی را «برف سگ‌ها» می‌نامند و می‌گویند که آن برف را فقط سگ‌ها می‌خورند و بچه‌ها نباید بخورند.

مردانه^۱ از سرگرفته شد. فردای یکی از شب‌ها که مردها با لذت قاپ‌هایشان را انداخته و گفته بودند: «شاه‌باش!» یازده سگ ده را در قبرستان، مرده یافتند. پس از آن، «آینالی^۲ ممد» پسر «وحدی» که برای برف روبی رفته بود گم شد. پس از اینکه سه روز و سه شب دنبالش گشتند، بالاخره پای صخره‌ای که نزدیک غار بویلیک بود جسد او را یافتند.

با اینکه برف‌های پیاپی به طوفان بدل شده بود، مردها جسد یخ‌زده ممد را به ده آوردند. زن‌ها روسری‌های سیاه‌شان را بر سر کردند و در خانه مرده گرد آمدند. از یکسو نوحه سردادند و از سوی دیگر گفتند: «ساری قیز سر ممد را خورد.» از طرفی آرد حلوا الک کردند و از طرفی گفتند: «اگر کار ساری قیز نبود، در این برف و طوفان، گرگ‌ها او را تکه‌تکه نمی‌کردند؟» از سوئی کفن دوختند و از سوی دیگر گفتند: «سه روز در غار نش نگه داشت، بعد خفه‌اش کرد و بیرون انداخت!» نزدیک غروب گفتند: «اگر غار ساری قیز را بر سرش خراب نکنیم، او همه شوهرهای ما را خواهد برد. اگر او را نرانیم، او همه ما را خواهد راند. راه بیفتید!» و جمع شدند و بر سورت‌ها نشستند. توی غار بویلیک را تا دهانه از گونی خشک پر کردند و آتش زدند، بعد دهانه‌اش را با سنگ‌های سیاه بستند. هنوز هوا تاریک نشده بود که دعاخوانان و فوت‌کنان به ده برگشتند. تازه از سورت‌ها پائین آمده بودند که دیدند از غار بویلیک دود سیاهی به آسمان رفت. دوباره در خانه مرده به ماتم نشستند، هم خوشحال بودند که از شر ساری قیز نجات یافته‌اند و هم نوحه می‌خواندند:

Memetin cebinde Aynasi

Buz Kesmiş de delik deşik Gövdesi^۳

آنگاه دود سیاه بویلیک آمد و بر سر ده نشست. با آمدن آن دود، زبان دختران نامزده شده و نوعروسان ده بند آمد. دود سه روز تمام از روی سر آقچالی کنار رفت.

۱. اطاق‌پذیرائی در خانه‌های روستائی ترکیه که در جداگانه‌ای از پشت خانه دارد، به طوری که مردانی که به مهمانی می‌آیند نمی‌توانند زنان خانه را ببینند.

۲. Aynalı - آینه دار. دردهات به پسرانی که آینه و شانه در جیب می‌گذاشتند و خودآرائی می‌کردند، چنین لقبی می‌دادند.

۳. در جیب ممد آینه‌اش / یخ زده جسد سوراخ سوراخش.

غروب روز سوم به سوی «دیزگمه» لغزید و رفت. از آنجا هم یواش یواش به «خزرشاه» رفت. از خزرشاه به «سیقین» و از سیقین به دهات چرکس روان شد، از دهات چرکس به دهات «افشار» و «ترکمن». سراسر زمستان را از دهی به دهی رفت و زبان همه دختران و نوعروسان ده را بند آورد.

پس از آن زمستان، دختران نامزددار و عروسان زبان بسته با اشاره حرف می زدند. دهاتی ها برای نجات دختران و نوعروسانشان از این درد با عجله همه «آقا» ها را گردآوردند، اما آقاها در کتاب، صفحه مربوط به بند آمدن زبان را پیدا نکردند و در برابر این درد ناتوان ماندند.

عروسها و دخترها چون از حرف زدن ناامید شدند، یاشماق هایشان را طوری بستند که جلو دهانشان را محکم بگیرد. مدتی مشت به سینه شان کوبیدند و گریه کردند. بعد، حرف زدن با اشاره را یاد گرفتند. با انواع سرتکان دادن و ابروانداختن و چشم گرداندن و نیز با اشارات مختلف دست منظورشان را حالی می کردند.

در آقچالی تصمیم گرفتند، راهی را که نوعروسان و دختران نامزد شونده برای بیان منظورشان پیدا کرده اند، «حجب دخترانه» تلقی کنند. مردم هر هفت ده این را پسندیدند...

۱. Hoca صورت تغییر یافته همان کلمه «خواجه» است و در روستاها هم به معلم و هم به ملای ده اطلاق می شود. در شهرها هم وقتی که بخوانند کسی را مخاطب قرار دهند، به او Hoca (آقای من) می گویند این است که کلمه «آقا» را بجای آن مناسبتر دیدیم.

ناتوراليسم

Naturalisme

ناتورالیسم چیست؟

ظاهراً نامگذاری «مکتب ناتورالیست» روز ۱۶ آوریل ۱۸۷۷ در رستوران «تراپ» بر سر میز شامی که گوستاو فلوبر، ادمون دوگنکور، امیل زولا و گروه آینده «مدان» گرد آمده بودند صورت گرفت و این عنوان که از زبان علم و فلسفه و نقد هنر گرفته شده بود وارد ادبیات شد.

از قرن هفدهم، آکادمی هنرهای زیبای فرانسه، عقیده‌ای را که تقلید از طبیعت را در هر چیزی ضروری می‌شمرد، ناتورالیستی می‌نامید. این اصطلاح به ویژه در مورد نقاشی به کار رفته بود. بودلر معتقد بود که: «انگر Ingre مشهورترین نماینده مکتب ناتورالیست در طراحی است.»

در فلسفه، ناتورالیسم نظام کسانی است که طبیعت را به عنوان اصل اولیه قبول دارند و همه چیز را به آن حمل می‌کنند. از اپیکوریان گرفته تا پوزیتیویست‌ها و از جمله گاسندی Gassendi و اصحاب دائرةالمعارف را می‌توان در این طبقه بندی قرار داد.

این کلمه سرانجام در قاموس برخی از منتقدان مفهومی قیاسی می‌گیرد و به کوشش نویسنده‌ای اطلاق می‌شود که به گفته ویکتور هوگو (افسانه قرون ۱۸۵۹) «می‌کوشد با مسائل اجتماعی همان رفتاری را بکند که دانشمند علوم

طبیعی با جانورشناسی می‌کند...» بودلر در سال ۱۸۴۸، بالزاک را «دانشمند... مشاهده گر... و ناتورالیست.» می‌خواند.

ناتورالیسم زولا در عین حال نوعی زیباشناختی وفاداری بی‌گذشت به حقیقت است و دادن ضرورت ادبی به فلسفه تحقیقی (پوزیتیویسم) و بالاخره نوعی انتقال روش‌های تاریخ طبیعی است به رمان.

هنر رئالیستی، مقدمه‌ای بر ناتورالیسم

نوعی اصرار در صداقت و گاه توأم با خامی، در نقاشی اشیاء و اشخاص هم قدمتی معادل ادبیات دارد. اما باید در نظر گرفت که در طول قرون و اعصار نویسندگان گوناگون (مانند پترونه Petrone، سورل Sorel و رتیف دو لا برتون Restif de la Bretonne) تا مخفی‌ترین اعماق جامعه را کاویده و مشاهدات دقیق خود را در آثارشان آورده‌اند: اینان پیشگامان نویسندگان «رمان‌های مستند» هستند.

عشق به پژوهش اجتماعی، در قرن نوزدهم، در آثار بالزاک، اوژن سوئو Sue، یوئنه Euène و نقاشانی مانند دومیه Daumier و هانری مونیه H. Monnier به وفور دیده می‌شود.

پس از سال ۱۸۵۰ آموزه رئالیستی در رمان‌نویس صاحب‌نظر، یعنی شانفلوری و لوئی دورانتی نکات متعددی از برنامه ناتورالیستی را اعلام می‌دارد: رئالیسم که عکس‌العمل «روحیات مردانه» در برابر ژویابافان قایق‌نشین است، از «زیباسازی» متنفر است، تکروی «رنه» را رد می‌کند و جنبه اجتماعی انسان را در نظر می‌گیرد (دورانتی) از وقایع تاریخی گریزان است و مطالعه عصر حاضر را ترجیح می‌دهد. خود این دوران‌نویس در آثارشان اشخاص کوچک و ضعیف را تصویر می‌کنند. شانفلوری می‌خواهد مسائل و حوادث را چنانکه هستند نشان دهد و دورانتی که بیشتر نظریه‌پرداز است برای هنر هدفی «فلسفی و مفید، نه سرگرم‌کننده» قائل است.

اما به گفته شانفلوری، رئالیسم یک مرحله اعلام وجود و دوران

گذراست تا اینکه جای خود را به «مطالعهٔ صبورانهٔ بینوایان.» بدهد. اما زولا، رمان‌نویس متواضع است که جای خود را به ناتورالیسم جاه‌طلبانه می‌دهد که دورانتی را به درود گوئی وامی‌دارد.

و این خود تناقض جالبی است که فلوربرفرد گرای احساساتی که از رومان‌تیسیم نیز چندان برنگشته بود و نسبت به معاصران خود حساسیت داشت، در نظر مردم معتبرترین پیام‌آور رئالیسم و سرانجام نیز پدر ناتورالیسم شمرده شد. جنجال مادام‌بوواری و شهرتی که این کتاب پیدا کرد سبب شد که نویسندهٔ آن وحشتی را که از «واقعیت پست» داشت فراموش کند.

بطوری که ادمون دوگنکور در مقدمهٔ شری Cherie (۱۸۸۴) نقل می‌کند، ژول دوگنکور چند ماه پیش از مرگش گفته بود: «باید روزی این نکته روشن شود که ژرمینی لاسرتو Germinie Lacerteux (اثر معروف این دو برادر) کتاب نمونه‌ای بود برای هر آنچه از آن پس تحت عنوان رئالیسم، ناتورالیسم و غیره ظهور کردند.» برادران گنکور با اینکه با سبک هنرمندانه‌شان فاصلهٔ زیادی با شانفلوری یا دورانتی داشتند، اما در واقعگرائی از آنان بسیار فراتر رفتند: استعداد آنها به عنوان «مورخ زمان حال»، توجه آنها به «مستند بودن» نوشته‌شان، و پژوهش آنها دربارهٔ «حقیقی، زنده و خون چکان». و اصرارشان در تصویر «طبقات پائین» (پرولترها و ولگردان، و نه مثل شانفلوری، هنرمندان کولی وارو خرده بورژواها) و بالاخره کشش آنها بسوی حالات بیمارانه (ژرمینی لاسرتو، ۱۸۶۵) آنها را به صورت پیشگامان مستقیم زولا درآورده است.

فلسفهٔ ناتورالیستی

به گفتهٔ دیدرو Diderot (۱۷۱۳ - ۱۷۸۴) در قرن هجدهم، ناتورالیست‌ها کسانی هستند که «حرفه‌شان مشاهدهٔ دقیق طبیعت و یگانه آئین‌شان آئین طبیعت است.» دیدرو نمی‌توانست روش خاص خود را بهتر از این توصیف کند. او که مانند هر فیلسوف دیگر در آرزوی شرح و توصیف طبیعت و انسان از طریق استدلال بر پایهٔ تجربه بود و هر چیز فوق طبیعی را رد می‌کرد،

فلسفه‌اش به نوعی، ماتریالیسم پانته‌ایستی منجر می‌شد. سنت بود در سال ۱۸۳۹ فلسفه قرن هجدهم را «مادیگرایی یا دهری مذهبی و یا با نامی که می‌خواهند به آن بدهند، ناتوریسم» می‌نامد. سنت فلاسفه که ایدئولوگ‌ها (کابانیس Cabanis و دستوت دوتراسی Destutt de Tracy) به آن وفادار مانده‌اند، در قرن نوزدهم نیز قدرت خود را حفظ کرده است: سن سیمون مانند اصحاب دائرةالمعارف معتقد است که ثروت، صلح و پیشرفت به همراه می‌آورد و فرمانروائی صنعت و علم را اعلام می‌دارد. شاگرد او اوگوست کنت (۱۷۹۸ - ۱۸۵۹) جامعه‌شناسی را بنیان می‌نهد و به همراه او عصر فلسفه تحقیقی آغاز می‌شود.

رنان Renan (۱۸۲۳ - ۱۸۹۲) و برتلو Berthelot (۱۸۲۸ - ۱۹۰۷) رویای بشریتی را که در سایه علم زندگی دوباره یافته است رواج می‌دهند... و بازهم فلسفه قرن هجدهم، یعنی یکی از شاهکارهای ذهن بشری است که اندیشه تن Taine (۱۸۲۸ - ۱۸۹۳) را تغذیه می‌کند. او که وارث کندياک Condillac است ادعا می‌کند که به تحلیل روانی دقت آزمایش‌های شیمی را بدهد و با تاریخ ادبیات انگلیس (۱۸۴۳) نوعی نقد قاطع جبری را افتتاح می‌کند. زولا این اثر را با شیفتگی تحسین می‌کند و این جمله مشهور «مقدمه» آن را: «رذیلت و فضیلت محصولات هستند مثل کات کبود و قند.» سرلوحه ترزاکن قرار می‌دهد. در حوالی سال ۱۸۷۰، وقتی که روگون‌ها کارشکل می‌گیرد، اندیشه ناتوریستی پیروز می‌شود. از همان قرن هجدهم، این فلسفه بار خود را سنگین کرده است. روح نظام‌سازی جای آزادی را گرفته و خوشبینی جای خود را به دید ناکجا آبادی داده است.

شوپنهاور

فلسفه شوپنهاور Schopenhauer (۱۷۸۸ - ۱۸۶۰) که بطور پراکنده نویسندگان متعددی را تحت تأثیر قرار داده است^۱ در نویسندگان ناتوریست هم ۱. صادق هدایت در بعضی از صفحات بوف کور گویی عین حرف‌های شوپنهاور را تکرار می‌کند.

بی تأثیر نبوده است. دوستان زولا بی آنکه چندان به ژرفای جهان به عنوان اراده و بازنمود پی ببرند، در آن به دنبال نومیادی طنزآلود و نوعی «شعر سیاه» می‌گشتند که از همان جبرگرایی رایج زمانه مایه می‌گرفت. این بدبینی هرچند که به اعتماد شجاعانه زولا لطمه ای نمی‌زد ولی اتکاء بیش از حد به آن ممکن بود همه معجزات علم را که آنان معتقد بودند ضایع کند، هرچند که بعدها وقتی که آن اعتماد قاطع از میان رفت تأثیر فلسفه شوپنهاور در نویسندگان بعدی بیشتر شد. بطوری که موباسان در داستان پس از یک مرگ (۱۸۸۳) «خنده فراموش نشدنی» فیلسوف آلمانی را به گوش ما می‌رساند.

یک نهضت سیاسی و اقتصادی

مقاله‌ای که امیل زولا در سال ۱۸۶۵ در روزنامه *Salut Publique* نوشت، خبر از تولد «ناتورالیسم» می‌داد. در آن مقاله‌ها زولا از این کلمه به عنوان نام مکتب استفاده نکرده بود، اما اصولی را که پس از آن می‌خواست برای هنر خود برگزیند تقریباً بصورت قاطع بیان می‌کرد.

«زولا» که یک جوان شهرستانی بود و در سال ۱۸۵۸ از شهر «اکس» به پاریس آمده بود، در محیط خاص «سیاسی و اقتصادی» اواخر دوران امپراطوری دوم (ناپلئون سوم) تجربه‌های فراوان اندوخته، در جریان آرزوها و تمایلات نسل خود (یعنی جوانانی که در سال ۱۸۶۰ بیست ساله بودند) قرار گرفته بود و بیشتر از همه آنها توانسته بود این تمایلات را با جدیت و اعتماد به صورت تئوری بیان کند. بطوریکه «ناتورالیسم» او پیوسته نشانه‌هائی از یک انقلاب دوگانه (سیاسی و اقتصادی) و نیز یک تحول ذهنی را که خاص سال‌های ۱۸۶۰-۱۸۶۴ بود در خود داشت و از این بابت با «ناتورالیسم» کسانی که از آنها در صف «ناتورالیست‌ها» نام برده می‌شود متفاوت بود. و این خود نیز یکی از دلایل عدم تفاهمی است که بعداً بین آنها پیش آمد.

«ناتورالیسم» برای زولا یک «فورمول» و بقول خودش نوعی «ابزار قرن» بود برای کاربرد تحقیقات و نظریات معاصرانش از جمله اوگوست کنت بانی

روش فلسفی Positivisme (فلسفهٔ تحققی) و هیپولیت تن Hippolyte Taine تعمیم‌دهندهٔ این روش فلسفی در هنر و ادبیات. «تن» در سال ۱۸۶۲ چنین نوشته بود:

«نسل ما، مانند نسل‌های سابق، دچار «بیماری قرن» شده بود [...] تاکنون، در قضاوت‌هایمان دربارهٔ انسان، الهام‌بخشان و شاعران را بعنوان استاتید خود برگزیده‌ایم و مانند آنان برخی از رؤیاهای جالب مخیله‌مان و تلقینات مقاومت‌ناپذیر قلب‌مان را جایگزین حقیقت می‌سازیم. ما به تعصب پیشگوئی‌های مذهبی و به نادرستی پیشگوئی‌های ادبی اعتقاد پیدا کرده‌ایم [...] بالاخره علم دارد نزدیک می‌شود و به انسان نزدیک می‌شود [...] در این کاربرد علم و در این ادراک اشیاء، هنری تازه، اخلاقی تازه، سیاستی تازه و آئینی تازه هست و امروز بر ما است که به جستجوی آن برخیزیم.»

این جستجو، جستجویی بود که «زولا» آغاز کرد و ناتورالیسم ابزار او

بود.

•

یک تحول فکری همراه با تحول اقتصادی و سیاسی

برای مورخان معاصر، سال‌های ۱۸۵۹ — ۱۸۶۰ سال‌های بسیار شایستهٔ اهمیتی در زندگی سیاسی فرانسویان بود و در واقع سال‌های خروج فرانسویان از رخوت و بی‌جنبشی و قیام مجدد جمهوریخواهان بود. این بیداری در واقع طرز عمل رژیم (امپراتوری دوم) و بالاخره ماهیت آن را تحت تأثیر قرار داد. بطوریکه ۱۸۶۰ از نظر تحول عقاید و سیستم‌ها خطی است که دو شیب مخالف هم را از همدیگر جدا می‌کند. چنانکه می‌دانیم رژیم امپراتوری دوم از نظر اقتصادی دوران شکفتگی و پیشرفت بود بطوریکه شبکهٔ راه‌آهن و شبکهٔ بانک‌ها و شهرهای مدرن بزرگ در فرانسه میراث باقی‌مانده از آن دوره است.

این تحول دوگانه، ساخت اجتماعی و عقیدتی کشور، بخصوص مخالفان جوان امپراتوری را تحت تأثیر قرار داد. ناگفته نماند که زولا بلافاصله پس از رسیدن به پاریس، یعنی در فوریهٔ ۱۸۵۸ با این جوانان همراه شده بود.

با توجهی به روزنامه‌ها و مجله‌هایی که با اولین قدم‌های آزادی‌بخشی از

جانب رژیم عده آنها در کارتیبه لاتن چند برابر شده بود با کمی حیرت می بینیم عقایدی که در همه آنها ابراز شده است شباهت عجیبی با عقایدی دارد که «زولا» در دورساله «کینه های من» و «ناتورالیسم در تئاتر» بیان کرده است. و نیز همین نوع احساسات و عقاید را در سخنرانی های دانشمندان و دروس استادان دانشگاه می بینیم. مثلاً در دروس «کولژدوفرانس» بخصوص در درس های فیزیولوژی کلودبرنار، یا درس های فلورانس Flourens. در همه آنها توجه به وضع صنعتی و زراعی معاصر، به اختراعات و امکانات تازه و نمایشگاه ها و غیره دیده می شود...

اعتراضها هم در همه آنها همسان است. همه آنها بیش از هر چیز به ادبیات رسمی، به مشاهیر ادبی دروغین، به آنچه روزنامه «فرانسۀ جوان»، «سبک ساختگی قراردادی و عاری از اصالت و زندگی» می نامید حمله می کنند. مکتب ها و مدل ها را انکار می کنند و در مقابل تکیه بر طبیعت اشخاص و بر نبوغ دارند. به طوری که زولا روز ۱۶ آوریل ۱۸۶۰ سزان را دعوت می کند که مدلها و ذوق بازاری را کنار بگذارد. آنها از «سوفسطائیان و دسیسه بازان... که مصالح بزرگ ملی را به بهانه دفاع از آنها به خطر می اندازند و در خدمت سودجویی های کوچک قرار می دهند.» انتقاد می کند. شعار آنها «آزادی» است، آزادی در همه قلمروها، بخصوص در قلمرو مذهبی. اغلب آنها اشخاص آزاد فکری هستند و همه شان اخلاق سنتی را رد می کنند. آنها آگاهند براین که همه به یک حزب تعلق دارند: «حزب جوانان». و سرنوشت خود را با سرنوشت میهن و آینده یکی می دانند. «فرانسۀ جوان» چنین می نویسد:

زمان بیداری و مبارزه فرارسیده است. به پیش جوان ها! [...] ما نسل جوان آینده هستیم. زندگی با ما است [...] ما فرزندان این زمانیم، آن را صدافانه می پذیریم، اما می خواهیم که پیشرفت کند، و در آرزوی آینده بهتریم. حزب ما حزب میهن است. ما فقط پیروزی آن را می خواهیم این است که تکانش می دهیم تا بیدار شود...»

به این ترتیب فقط برخورد نسل ها در میان نیست. بلکه مسئله عمیق تری

درمیان است و آن عبارت است از آگاهی بر تغییر چهرهٔ یک تمدن، یعنی یک تغییر ریشه‌ای.

زیرا این جوانان مخالف توجه دارند به این که شاهد پایان چیزی هستند و خود نیز در آن مؤثرند. («ژول ملین» Jules Méline روز ۱۶ فوریهٔ ۱۹۶۲ در روزنامهٔ «کار» چنین می‌نویسد:

ما در یک روزگار اغتشاش اخلاقی و ذهنی بسر می‌بریم [...] قرن هیجدهم همه نیروها و همه فعالیت خود را در مبارزه با اشتباهات قدیمی و خرافات کهنه صرف کرد. با جرئتی حیرت‌آور بنای حکومت فئودال‌ها و کشیشان را که زلزله‌ناپذیر جلوه می‌کرد لرزاند و با این کار خدمت عظیمی به آینده کرد. اما با درهم ریختن گذشته، هیچ چیزی را جانشین آن نکرد. کاربازسازی بعهدۀ قرن نوزدهم گذاشته شده حالا ما باید در راه این وظیفۀ افتخارآمیز همت کنیم [...] امروزه ما همانسان که در هیجدهم قرن پیش، در یک دوران زاد و ولد بسر می‌بریم. ذهن ما به فورمول فلسفی تازه‌ای احتیاج دارند و باید آنقدر کار کنند که بتوانند آن را پیدا کنند.

«تحول»، «بیداری»، «زاد و ولد»، «زبان باز کردن بچه»، «بارداری» و... این‌ها کلماتی است که در نوشته‌های همهٔ اعضاء این «حزب جوانان» و در نتیجه در نوشته‌های «زولا» هم دیده می‌شود. او روز ۲ ژوئن ۱۸۶۰ در نامه‌ای به دوستش بای Baille چنین می‌نویسد:

قرن ما قرن تحول است. از گذشتهٔ منفوری بیرون آمده‌ایم و بسوی آیندۀ ناشناخته‌ای روانیم.

این آگاهی به شرکت داشتن در پایان یک روزگار، همراه است با پذیرفتن کامل آنچه در حال شکل گرفتن است و اعتقاد به این که باید در این نوسازی سهم بود و برای دنیای تازه‌ای که تولد می‌یابد پایه‌های محکمی فراهم کرد. پس از شکست جمهوری خواهان ۱۸۴۸، این وسوسهٔ «محکم کاری» و «قاطع بودن» را در همهٔ آنها مخصوصاً در زولا می‌توان سراغ گرفت که در اغلب نوشته‌های او مخصوصاً همراه با کلمهٔ «ناتورالیسم» دیده می‌شود. زیرا «زولا» با همه نیرویش در این نهضت شرکت دارد. در مقدمهٔ «کینه‌های من» می‌گوید:

من قرون طلائی را به مسخره می‌گیرم. من فقط دربند زندگی و مبارزه و تب هستم. در میان هم‌نسلانم خیالم راحت است.

در این دوران جنبش عمومی، دوران تحقیقات و عصیان‌ها و ویرانی‌ها و بازسازی‌ها، او هم ضرورت آن «فرمول فلسفی» را که «ژول ملین» در جستجویش بود احساس می‌کند. در همان نامه‌ای که به «بای» نوشته است چنین می‌گوید:

آنچه روزگار ما را مشخص می‌سازد، این هیجان و فعالیت سوزان است. فعالیت در علم، فعالیت در تجارت، در هنرها، و در همه جا: راه آهن‌ها، الکتریسته که به تلگراف اضافه شده، بخار که کشتی‌ها را حرکت می‌دهد، بالون‌هائی که به هوا می‌رود. در عرصه سیاست وضع بدتر است: ملت‌ها قیام می‌کنند و امپراطوریه‌ها می‌خواهند با هم متحد شوند. در عالم مذهب و آئین همه چیز متزلزل شده است، در این دنیای تازه‌ای که سر برمی‌آورد، به مذهب جوان و زنده‌ای احتیاج هست.

«ناتورالیسم» پاسخ او به این انتظار است. این مکتب در عین حال هم انکار است و هم بازسازی. برای ساختن دنیای آینده روی پایه‌های محکم، باید نظامی پیدا کرد که نظام محافظه‌کاری باشد (که بر تصورات ارتجاعی متکی است) و نه نظام انقلابیون (که بر تصورات منفی تکیه دارد).

اجتماعی که باید بنا کرد یک اجتماع عدالت و برادری است. باید هماهنگی و تعادلی پیدا کرد که در گذشته، از سوئی به دست نظام کلیسای شکنجه‌گر ضایع شده است و از سوی دیگر بر اثر اغتشاش‌های قرنیه که «کوره داغ علم و ادب و اقتصاد و سیاست» است و قرن «اختلال و تحریک اعصاب». «زولا» می‌گوید:

ما بیمار پیشرفت و صنعت و علم هستیم و غرق در تب زندگی می‌کنیم.

جامعه در واقع مانند یک بدن زنده و یا یک ماشین است. اوژن پاز

Eugène Paz در سال ۱۸۶۵ چنین نوشت:

من می‌توانم خودمان را به لوکوموتیوهائی که با همه نیروی بخارشان داغ شده

است تشبیه کنم که چرخ و دنده ناکافی و ضعیفی به آنها بسته باشند. باید یا دیگ

بخار بترکد و یا چرخ و دنده بشکند.

بدینسان باید تعادل و هماهنگی بین جسم و روح پیدا کرد، بین قدرت و آزادی فردی، و نیز تعادل اجتماعی، هماهنگی منافع، و عدالت که تنظیم‌کننده رابطه بین منافع شخصی با منافع دیگران است.

«ناتورالیسم» زولا می‌خواهد با مراجعه به مدل تکنولوژی یک یا مدل طبیعی همین تعادل را پیدا کند و این کار به هیچوجه عبارت از سکون‌پرستی یا محافظه‌کاری نیست، بلکه هدف آن پیدا کردن تعادل بین زندگی و سلامت است و کار متعادل و نیروبخش بر همه اعضاء یک بدن یا یک موتور.

اما در نظر جمهوریخواهان جوان آنچه در درجه اول جلو این کار متعادل را می‌گیرد کلیسا است که آنها با خشونت، نظامش را انکار می‌کنند. کلیسا از کودتا پشتیبانی کرده بود و بزرگترین نیروی محافظه‌کاری اجتماعی بود. ضمناً مالکان و کاسبکاران (و نه تنها مالکان بزرگ بلکه حتی سرمایه‌داران کوچک نیز)، از ترس سوسیالیسم و تولید اغتشاش در جامعه، به کلیسا روی آورده بودند. وویو Veuillot روزنامه‌نویس کاتولیک و مدافع کلیسا چنین می‌نوشت:

لازم است که در جامعه اشخاصی وجود داشته باشند که زیاد کار کنند و زندگی محقری داشته باشند. فقر، قانون قسمتی از جامعه است. این قانون خداوندی است و باید از آن اطاعت کرد.

پاپ پی نهم، در ۳۰ ژانویه ۱۸۶۰ در نامه‌ای به کشیشانش، فرانسویان را به جهاد برضد انقلاب دعوت می‌کرد که از نظر او خطرناک و مضر بود. در مقابل، جوانان، مخالف دخالت کلیسا در امور اجتماعی بودند و ادعا می‌کردند که هرچه وابستگی‌ها بین کلیسا و دولت کمتر باشد، به همان نسبت ترقی و پیشرفت آسان‌تر خواهد بود.

بدینسان ناتورالیسم برای زولا در درجه اول یک روش ضد کلیسایی است و پایان «تابو»های کهنه. اعاده حیثیت جسم است یا بهتر بگوییم روش تازه‌ای برای سخن گفتن از آن و زندگی بخشیدن به آن. تلقی ساده و طبیعی آن بنام تعادل فرد انسانی و مهمتر از آن برای تعادل جامعه. زیرا «زولا» هم مانند

«لوئی ژوردان» و «اوژن پاز» و روزنامه‌نویسان و نویسندگان متعدد دیگر هم نسلش معتقد بود که کلیسا نژاد مردم را خراب کرده و از قدرت فرانسه کاسته است. و مانند همه آنها گذشته از آن که طرفدار توسعه تحصیل همگانی و از میان بردن بیسوادی در میان مردم بود (زیرا پنجاه درصد از رأی دهندگان بیسواد بودند)، می‌خواست که جوانان به ورزش بدنی پردازند و پسران — سربازان آینده — و دختران — مادران آینده — زندگی شایسته‌ای داشته باشند.

ناتورالیسم و علم

پیشرفت علوم، و بخصوص از میان آنها دو علم «فیزیولوژی» و «زمین‌شناسی»، فکر زولا را بشدت بخود مشغول کرده و انقلابی در درون او بوجود آورده بود. تئوری‌های ناتورالیسم را زولا در سال‌های بین ۱۸۶۶ (تاریخ ارتباط زولا با کنگره علمی «اکس آن پروونس» Aix-en-Provence) تا سال ۱۸۸۰ (تاریخ انتشار اثر تئوریک معروف او با عنوان «رمان تجربی» Roman expérimental) در خلال نوشته‌های متعددی تحلیل کرد. در این میان چون عده‌ای از روزنامه‌ها دائماً به او حمله می‌کردند، زولا هم با پشتکار و شور فراوان به دفاع از خود می‌پرداخت، خصوصیات رمان را آن گونه که خودش در نظر گرفته بود تشریح می‌کرد و به این که منقدان بدخواه یا سطحی، عقاید او را تحریف می‌کنند اعتراض می‌کرد:

نخست این که ناتورالیسم در ادبیات بدعت عجیبی نیست که محصول مخیلهٔ جاه‌طلبانهٔ یک کاندیدای ریاست مکتب باشد. هیچ متن تئوریکی نیست که زولا در آن ادعا نکرده باشد که چیزی بنام «مکتب ناتورالیست» در ادبیات وجود ندارد و این مکتب خیالی نمی‌تواند رئیسی داشته باشد. می‌گفت «ناتورالیسم یک روش است یا ساده‌تر بگوئیم یک تحول»، در عین حال ادامهٔ مطلوب آثار عده‌ای از پیشگامان است و از طرف دیگر، نتیجهٔ طبیعی مرحلهٔ تازه‌ای از تمدن.

زولا ناتورالیسم را ناشی از عقاید دیدرو Diderot میدانند. «علم گرایی» این مدیر دایرةالمعارف معروف فرانسه، در برابر «ایده‌آلیسم احساساتی روسو»

دیدرو را به صورت پیشگام عقیده‌ای درمی‌آورد که ادعای وارد کردن روش تجربی علوم را در ادبیات دارد. «زولا» می‌گوید: «با دیدرو، پدر پوزیتیویست‌های امروزی ما، روش‌های مشاهده و تجربه تطبیقی در ادبیات زاده می‌شود.» همانطور که رومان‌تیک‌ها، اخلاف «روسو» و بدنبال او شاتوبریان، لامارتین، هوگو، و ژرژسان بودند، ناتورالیست‌ها هم اخلاف «دیدرو» و بدنبال او، استاندال، بالزاک، فلوربر، و برادران گنکور هستند. زولا عقاید خود را بخصوص در مقابل روش رومان‌تیک‌ها قرار می‌دهد و آنها را هنرمندانی می‌داند که بدون کوچکترین آگاهی همان استتیک کلاسیک را بکار می‌برند: «تپ‌ها را حفظ می‌کنند و تجرید تعمیم یافته فورمول کلاسیک را؛ دلشان را به این خوش می‌کنند که لباس دیگری به آن پوشانند.» ایدآلیسم رومان‌تیک درست نقطه مقابل آن «رنالیسم علمی» است که زولا پیشنهاد می‌کند. او علت شکست رومان‌تیسیم را در این می‌بیند که این مکتب با جامعه نو و تمایل عمومی آن به علم، تطابقی نداشت.

زولا می‌گوید: «جوامع هستند که تحولات ادبی را ایجاد می‌کنند.» آفرینش ادبی هر عصری نظیر یک اثر عظیم ناشناخته است که اندیشه مهم ولی ناگزیر تمامیت آن نسل رهبریش کرده و بوجود آورده است. و نیز می‌گوید:

«یک نویسنده هر چند که دارای نبوغ باشد، کارگر ساده‌ای است که سنگ خود را بردوش می‌کشد و به تناسب نیروئی که دارد ساختمان بنای سالمند ملی را ادامه می‌دهد.» ناتورالیسم یک وضع انقلابی و هرج و مرج طلبانه نیست، بلکه حاصل یک تحول طبیعی است. قرن نوزدهم در درجه اول قرن علم است:

«ناتورالیسم محصول طبیعی جامعه دموکراتیک جدید است. تمدن روشنفکرانه جدید ما مهمترین مشخصه اش افزایش اعجاب‌آور آگاهی‌های ما درباره طبیعت است. نویسنده امروز، اگر از نظر نبوغ هم برابر با گذشتگان باشد، شکی نیست که اثری غنی‌تر و درست‌تر از اسلافش به وجود خواهد آورد و کار او به واقعیت نزدیکتر خواهد بود.»

آنچه زولا پیشنهاد می‌کند در درجه اول عبارت است از وارد کردن

روش‌های علوم طبیعی به ادبیات و همچنین استفاده از اطلاعات تازه‌ای که این علوم بدست داده است. راهنمای او در این مورد آثار علمی روزگارش است که زمینه‌های مختلف زندگی و روش‌های علمی مورد استفاده را تحلیل کرده است. مهم‌ترین این آثار عبارتند از «رسالة وراثت طبیعی» (Traité de l'Hérédité Naturel) اثر لوکا Lucas (۱۸۵۰ - ۱۸۴۷)، ترجمه «اصل انواع» داروین (۱۸۶۲) و بویژه «مقدمه بر طب تجربی» (Introduction à la médecine expérimentale) اثر کلود برنار (Claude Bernard) (۱۸۶۵). زولا در بیشتر مقاله‌های خود به این اثر اخیر استناد می‌کند. با اینکه به هنگام نوشتن اولین رمان‌ها و ابراز اولین طرح‌های عقاید خود، با این اثر آشنا نشده بود ولی پس از خواندن آن ناگهان صورت کامل و روشن افکاری را که هنوز در مغزش مبهم و ناپخته بود در آن یافت. بطوریکه از آن پس تصمیم گرفت در پناه قاطعیت این دانشمند نابغه قرار بگیرد و از آن پس هر دلیل و برهانی را که می‌آورد ناشی از این اثر بود.

«کلودبرنار» ادعا می‌کرد که روش علمی قاطعی که در مورد «اجسام بی‌جان» بکار می‌رود باید در مورد «اجسام زنده» نیز قابل تطبیق باشد و زولا ادعا کرد که این روش باید با «زندگانی عاطفی و ذهنی» تطابق داده شود. هدف روش تجربی «پیدا کردن روابطی است که پدیده‌ای را به «علت» نزدیک آن مربوط سازد و شرایط لازم را برای تظاهر این پدیده پیدا کند.»

برای رسیدن به این نتیجه باید به مشاهده و کاوش جزئیات پرداخت. پیش از زولا، روش مشاهده در ادبیات بوسیله «بالزاک»، استاندال و فلوبر بکار برده شده بود. زولا نظریه خود را با این جمله بیان می‌کند.

«کسی که از روی تجربه کار می‌کند، باز پرس طبیعت است» و می‌گوید: «رمان عبارت از گزارش نامه تجارب و آزمایش‌ها است!» به این ترتیب معتقد است که نویسنده باید تخیل را بکلی کنار بگذارد زیرا: «همانطور که سابقاً می‌گفتند فلان نویسنده دارای تخیل قوی است، من می‌خواهم از این پس بگویند که دارای حس واقع‌بینی است. چنین تعریفی درباره نویسنده بزرگتر و درستر خواهد بود. موهبت

دیدن خیلی کمتر از موهبت آفریدن، در اشخاص مختلف وجه مشترک دارد.»

اما این مشاهده و دید در عین حال باید با تجربه توأم باشد، یعنی نویسنده حالاتی را در نظر بگیرد که بتواند روابطی را در میان دو وضع مختلف یک پدیده نشان دهد. همین روش تجربی است که «کلود برنار» می‌خواست در بررسی پدیده‌های زیست‌شناسی و تطبیق آنها با علم طب وارد کند. «زولا» در کتاب «رمان تجربی»، روش تجربی را برای رمان‌نویس‌ها چنین تشریح می‌کند:

رمان‌نویس هم تماشاگر است و هم اهل تجربه. به عنوان تماشاگر حوادث را آنطور که مشاهده کرده است بیان می‌کند. برای این کار نخست مبداء عزیمت را معین می‌کند و برای حرکت اشخاص و پدیده‌های داستان خود زمینه محکمی در نظر می‌گیرد. بعد بعنوان اهل تجربه، بنای تجربه را می‌گذارد. یعنی می‌خواهم بگویم قهرمان‌های خود را در داستان مخصوصی بکار و امیدارد که در آن، توالی حوادث به صورت نتیجه جبری پدیده‌های مورد مطالعه جلوه کند. در جای دیگری می‌گوید: «رمان ناتورالیستی آزمایشی واقعی است که رمان‌نویس با استفاده از تجارب خود روی افراد بشر انجام می‌دهد.»

بکار بردن این روش ایجاب می‌کند که دنیای اخلاقی بصورت مادی و ماشینی ادراک شود و «زولا» چنین فرض می‌کند که: «دنیای بشری نیز تابع همان جبری است که بر سایر موجودات حکمفرماست.» این عقیده که پایه فلسفی ناتورالیسم ادبی شمرده می‌شود، بیش از هر چیز دیگری سر و صدای دشمنان زولا را بلند کرد. این عده همچنین زولا را بسبب تشبیه کار رمان‌نویس به آزمایش‌های دانشمندان عیب می‌کردند. زیرا رمان‌نویسی که روش تجربی در پیش می‌گیرد، بیشتر شبیه دانشمند است تا شاعر و هنرمند. از گفته خود زولا بهتر می‌توانیم به مطلب فوق پی ببریم: «اکنون علم وارد قلمرو ما می‌شود. ما رمان‌نویسان در این مرحله از کارمان تشریح‌کنندگان وضع فردی و اجتماعی بشریم. همان‌طور که فیزیولوژی دان دنباله کار فیزیک دان و شیمی دان را گرفته است، ما هم با مشاهدات و تجاریمان کار فیزیولوژی دان را دنبال می‌کنیم... خلاصه، همان‌طور که شیمی دان یا فیزیک دان، روی مواد بی جان کار می‌کند و فیزیولوژی دان اجسام زنده را مورد آزمایش

قرار می‌دهد، ما هم باید روی صفات و مشخصات و هوسها و تهورات و رفتار و عادات افراد و اجتماعات بشری کار کنیم.»

اولین اثری که «زولا» بر اساس این نظریهٔ تجربی و «جبر علمی» نوشت «ترزراکن» (Thérèse Raquin) است. زولا در مقدمهٔ این کتاب چنین می‌نویسد: «در ترزراکن مشخصات اخلاقی و روحی اشخاص را تشریح نکردم بلکه به تشریح وضع مزاجی آنها پرداختم. عشق‌های قهرمانان من ارضای احتیاجی است. قتلی که مرتکب می‌شوند نتیجهٔ زنا آنهاست و همان‌طور که گرگها کشتن گوسفند را گردن می‌نهند آنها هم این نتیجه را می‌پذیرند. و بالاخره چیزی که مجبور شده‌ام آنرا پشیمانی بنامم، زائیدهٔ بی‌نظمی سادهٔ عضوی و سرکشی اعصاب تحریک شده و ناراحت آنهاست.» و در جای دیگر چنین می‌گوید: «هدف من بیش از هر چیز هدف علمی بود. من اغتشاشات عمیق مزاج دمو را در برخورد با طبع سودائی نشان دادم... من با کمال سادگی، همان کاری را که جراح روی اجساد انجام می‌دهد روی دمو موجود زنده انجام دادم.»

مسألهٔ وراثت

مسألهٔ دیگری که ناتورالیست‌ها وارد رمان‌های خود کردند و با اصرار زیاد بر آن تکیه زدند، تأثیر وراثت در وضع روحی اشخاص بود. زیرا معتقد بودند که شرائط جسمی و روحی هرکسی از پدر و مادرش باورسیده است. در مورد مسألهٔ وراثت، «زولا» از «لوکا» و کتاب «رسالهٔ وراثت طبیعی» او الهام گرفت و بر اساس این نظریه، مجموعهٔ رمان معروف روگون ماکار Rougon Maquart را در بیست جلد تحت عنوان «تاریخ طبیعی و اجتماعی یک خانواده در زمان امپراطوری دوم» نوشت. در این سلسله کتابها زولا زندگی یک خانوادهٔ کوچک را تشریح کرده و شجره‌نامه‌ای برای فرزندان این خانواده ترتیب داده و آنها را به شاخه‌های متمایزی تقسیم کرده است. داستان این سلسله کتاب، عبارت از رشد و تکثیر شاخه‌های این شجره است. در نظر اول شباهتی بین افراد این خانواده نمی‌توان یافت ولی در باطن

رشته محکمی آنها را به یکدیگر بسته و شبیه هم ساخته است. فرزندى که در نتیجه رابطه نامشروع از مادری بدکاره به دنیا می‌آید الکلی و جنایتکار می‌شود و در مورد دیگران نیز همین شرایط صادق است.

مشخصات آثار ناتورالیستی

بدینسان ناتورالیسم به صورت قیامی علیه پیشداوری‌ها و قراردادهای اخلاقی و مذهبی پا به میدان می‌گذارد. سانسوری را که جامعه بر بخشی از مظاهر طبیعت و زندگی اعمال کرده است درهم می‌شکند. از چیزهایی سخن می‌گوید و مناظری را تشریح می‌کند که تا آنروز در آثار ادبی راه پیدا نکرده بود و همین مشخصه ناتورالیسم است که پای‌بندان عرف و عادت و قراردادهای اخلاقی را به خشم می‌آورد و برضد خود تحریک می‌کند. سخن گفتن از زشتی‌ها و فجایع فقر و بی‌عدالتی که نخست با آثار دیککنز آغاز شده بود ولی جامعه بورژوازی می‌خواست آن را ندیده بگیرد، در کار زولا به اوج میرسد. و در کشورهای دیگر نیز تورگنیف و جرج الیوت و هاوپتمان به آن می‌پردازند. تا کری Thackeray اسنوبیسم و پیشداوری‌های ملی و خودستایی و جاه‌طلبی اجتماعی را به مسخره می‌گیرد. در تئاتر، سودرمان Suderman از عرف قراردادی شرف و افتخار انتقاد می‌کند و ایبن Ibsen نقاب از چهره دورویی و ریا برمی‌دارد. اختلاف عمیقی را که بین حقیقت و زندگی اجتماعی وجود دارد برملا می‌کند و مواعی را که در برابرش آزاد فرد قد علم می‌کنند نشان می‌دهد. ناتورالیست‌ها چیزهای ننگ‌آلود، مضحک و شرم‌آور و حقیر شدن عشق بر اثر سودجوئی‌ها را به کرسی اتهام می‌نشانند و برای نخستین بار عشق به صورت خواست جسمانی و جنسیت بعنوان یک تجربه مشروع در آثارشان مطرح می‌شود. بدینسان می‌توان گفت که ادبیات ناتورالیستی در مجموع انتقاد تلخی است از مبانی جامعه. و چون این جامعه‌ای که شور صادقانه رومان‌تیسیم و روحانیت عمیق مذهب را از دست داده است کوشش دارد با چنگ و دندان به نوعی اخلاق ایدئالیستی بچسبد، در برابر این سدشکنی‌ها از خود عکس‌العمل نشان می‌دهد. حملات شدید به زولا و طرفدارانش و محاکمه فلوربر،

بودلرو و اسکار وایلد از همین جا ناشی است.

اما بر اثر همین روش که ناتورالیسم در پیش گرفته است، عده‌ای از مظاهر جامعه در آثار ناتورالیستی حق تقدم پیدا می‌کنند. ماجرای اغلب داستان‌ها به صورتی جریان می‌یابد که گوئی هیچ چیز دیگری بجز پلیدی، پریشانی، بی‌عدالتی و ننگ وجود ندارد. ناتورالیسم به تبع منطق عکس‌العمل برضد دید رومانیتیک، ایدئالیستی یا فقط رسمی، دنیا را تنها در مظاهری خلاف همه آنها خلاصه می‌کند و با اینکه اغلب این کار را تحت عنوان رئالیسم و واقع‌نگری انجام می‌دهد ولی در نهایت، حاصل کار به صورت نوعی وقاحت تحریک‌آمیز، انتقادی انقلابی و یا برداشتی بدبینانه و «فلاکت‌گرا» از انسان درمی‌آید.

تصمیم به برملا کردن همه واقعیت به آنجا می‌کشد که فقط ابتذال روزمره تحلیل شود. تصمیم به دیدن هرآنچه در انسان هست منجر به این می‌شود که همه انسان‌ها را به صورت موجوداتی ببینیم که بقول هدایت: «همه آنها یک دهن بودند که یک مشت روده به دنبال آن آویخته و منتهی به آلت تناسلیشان می‌شد.» توجه فراوان به اینکه تسلیم خرافات نشویم، حالت افراطی عبارت از این است که هرگونه ایمان و اعتقادی را خرافات بشماریم. «آزادی» تنها برای اینکه یک احساس خودبخودی درونی است انکار می‌شود: زندگی انسانی در زنجیر بیرحمانه جبر تاریخی، تکامل زیست‌شناسی، وراثت جسمانی و اجتماعی قرار داده شده است. ناتورالیسم که در تئوری علیه پیشداوری‌ها قیام کرده و زیر عنوان رئالیسم و واقع‌گرایی به میدان آمده است، چنان از روی تصمیم‌های قبلی جهت‌گیری می‌کند که ناچار دید آزاد و راحتی را که از واقعیت داریم واژگون می‌کند و حتی شاید خود واقعیت را هم واژگونه جلوه می‌دهد. انسان رمان ناتورالیستی، زیر فرمان شرایط جسمانی خود قرار دارد. «زولا» می‌گوید: «وضع مزاجی اشخاص را مطالعه کنیم نه اخلاق و عادات آنها را... آدم‌ها زیر فرمان اعصاب و خونشان قرار دارند...»

«نیچه در این باره می‌گوید: «یکی از کشف‌های مهم این قرن این است که

انسان عبارت از ضمیر نیست بلکه یک سیستم عصبی است.»

بدینسان وضع جسمانی بعنوان اصل پذیرفته شده است و وضع روحی را باید اثر و سایه‌ای از آن بشمار آورد. یعنی تظاهرات روحی، نتیجه‌ای از شرایط جسمی است.

پس همه احساسات و افکار انسان‌ها نتیجه مستقیم تغییراتی است که در ساختمان جسمی حاصل می‌شود و وضع جسمی نیز بنا به قوانین وراثت، از پدر و مادر به او رسیده است.

یعنی اگر در یکی از اجداد نقص و یا اختلال جسمی وجود داشته باشد این نقص رفته رفته زیاد شده از نسلی به نسل دیگر می‌رسد و باعث می‌گردد که نسل‌های بعدی، الکلی یا فاحشه شوند و یا نقص‌های روحی دیگری پیدا کنند.

ناتورالیسم و اخلاق و اجتماع

زولا ادعا می‌کند که اثر علمی، یعنی رمان جدید، در عین حال یک اثر اخلاقی است. هرچند که اکثریت منتقدان در آثار زولا تمایلی شدید به بی‌پردگی و غیراخلاقی بودن کشف می‌کردند، خود او روی این ادعای خود اصرار می‌کرد. بعقیده زولا، رمان‌نویس کار خالص دانشمند را انجام نمی‌دهد. البته در برابر وضع و مشخصاتی که تحلیل می‌کند، بی‌طرفی و نفوذناپذیری بیرحمانه یک دانشمند را مراعات می‌کند، با وجود این همانسان که «کلودبرنار» گفته است «تجربه گریز با پرس طبیعت است» زولا هم اضافه می‌کند که «رمان‌نویس باز پرس آدم‌ها و عواطف آنها است» و اگر قرار است قاضی بیطرف باشد چگونه می‌تواند در مورد مسائل اخلاقی بیطرف نباشد؟ گذشته از آن رمان‌نویس باید:

مکانیسم پدیده‌ها را در انسان بداند، ساختمان و طرز عمل تظاهرات ذهنی و حسی را به همان گونه که فیزیولوژی تحت تأثیر وراثت و عوامل محیط برای ما تشریح می‌کند، نشان دهد. بعد انسان زنده را در محیط اجتماعی نشان دهد... و با تأثیرگذاری بر روی پدیده‌ها و تسلط بر آنها، عملاً بر محیط اجتماعی اثر بگذارد.

رمان‌نویس با کشف قوانین زندگی اجتماعی به سیاستمداران و

دست اندرکاران اصلاحات اجتماعی امکان خواهد داد که دست به عمل بزنند و جامعه را اصلاح کنند. زولا به تهمت «جبری و تقدیری بودن» که به فلسفه او می‌زنند بشدت اعتراض می‌کند و اعلام میدارد که: «ناتورالیسم در ادبیات، تشریح دقیق است و پذیرفتن و تصویر کردن آن چیزی است که وجود دارد.» او به پیشرفت اجتماعی معتقد است و می‌خواهد راه‌های آن را هموار کند. هدف اخلاقی شدید و سختگیرانه‌ای دارد و در این مورد نیز تابع فرمول «کلودبرنار» است: اخلاق امروزی، در جستجوی علل و اسباب است، می‌خواهد آنها را تحلیل کند و با توجه به آنها دست به عمل بزند.»

زبان آثار ناتورالیستی

«امیل زولا» در مقاله‌ای تحت عنوان «ناتورالیسم در تئاتر» چنین

می‌نویسد:

اکنون به مسئله «زبان» میرسیم. ادعا می‌کنند که سبک خاصی برای تئاتر وجود دارد. می‌خواهند که این سبک کاملاً با زبان عادی محاوره متفاوت باشد؛ آهنگین تر و عصبی تر از آن، با نفحه‌ای بسیار بلند، تراش خورده مانند الماس که طبعاً نور چلچراغها بر آن بدرخشد در روزگار ما مثلاً آقای «آلکساندر دوما پسر»، نمایشنامه نویس بزرگی شمرده می‌شود. «کلمات» او مطمئن است. مانند فشفشه‌ها شلیک می‌شوند و در میان کف زدن‌های تماشاگران با هم فرود می‌آیند. ضمناً همه اشخاص اثر او به یک زبان صحبت می‌کنند: زبان پارسی نکته‌سنج، آکنده از مخالف خوانی‌ها که همچون خدنگی، خشک و خشن پرتاب می‌شود. من منکر زرق و برق این زبان نیستم، زرق و برقی سطحی! اما حقیقی بودن آنرا انکار می‌کنم. هیچ چیزی خسته کننده‌تر از زهرخند مداوم جمله‌ها نیست. من انتظار نرمش بیشتر و طبیعی بودن را دارم. چنین زبانی هم بهتر نوشته شده و هم چندان نوشته نشده است. صاحب سبک‌های واقعی این عصر رمان نویس‌ها هستند. باید سبک بی‌نقص، زنده و اصیل را در آثار «گوستاو فلوبر»، و «برادران گنکور»، جستجو کرد. وقتیکه نثر آقای «دوما» را با کار این نثرنویسان بزرگ بسنجیم، می‌بینیم که نه درست است و نه رنگ و روئی دارد و

نه شور و حالی. آنچه من می‌خواهم در تأثیر بینم، خلاصه‌ای است از زبان محاوره. اگر نمی‌توان یک مکالمه را با همه تکرارها و اطناب‌ها و سخنان بیهوده‌اش به صحنه برد، می‌توان حالت و لحن گفتگورا، روحیه خاصی هرگوینده را، و خلاصه این که واقعیت را در حد ضرورت حفظ کرد...

بدینسان ناتورالیسم زبان محاوره را نخست در رمان و بعد در تئاتر وارد ادبیات می‌کند. نویسندگان ناتورالیست می‌کوشند در نقل مکالمه هرکسی، همان جملات و تعبیراتی را بکار برند که خود او استعمال می‌کند. و این یکی از مهم‌ترین جنبه‌های واقع‌گرایی ناتورالیست‌ها است که پس از برچیده شدن خود مکتب و از میان رفتن مؤسسان آن نیز، در میان نویسندگان قرن بیستم روز بروز رواج بیشتری پیدا می‌کند. به این ترتیب می‌توان زولا و پیروان او را اسلاف همه نویسندگان بزرگی شمرد که امروزه زبان محاوره را در نوشته‌های خود بکار می‌برند.

شرح جزئیات

اما این ادعای زولا که درباره زبان گفتگوست سهم کوچکی از نوشته ناتورالیستی را دربر می‌گیرد. در کار ناتورالیست‌ها، به تبع استادشان فلوربر «توصیف به صورت هنری خود کفا درمی‌آید که محصول تحقیق دقیق برای گردآوری اسناد و مدارک و وصف جزئیات در هرگونه روایتی است.»

ر. م. البرس در کتاب تاریخ رمان امروز تحلیلی از این خصوصیت آثار ناتورالیستی دارد که نقل قسمتی از آن می‌تواند بسیار روشنگر باشد:

«نویسنده ناتورالیست که ادعای واقع‌گرا بودن دارد، به جای اینکه مثل بالزاک واقعیت مفهوم اجتماعی یا روانی را ارائه کند، روی مناظر «تزیینی» و یا «جالب» تکیه می‌کند. از یک سو ادعای ادبیاتی تقریباً علمی دارد و از سوی دیگر ادعای «مطالعه» ای اجتماعی، روان‌شناختی و یا مطالعه آداب و اخلاق. اما در پشت سر این دانشمند اثبات‌گرا یک شاعر اسکندران‌پنهان شده است که برای تکمیل اثر خود به توصیف و تحلیل هرآنچه پیش آید دست می‌زند، فقط به

شرطی که این توصیف متصنع و ماهرانه و مزین باشد و [به قول رولان بارت]، این تصنع سبک، نوعی «شبه نگارش» به وجود آورده است که از فلوربریش گرفته ولی به طرح‌های مکتب ناتورالیست پیوسته است. این سبک نگارش موباسان، زولا و آلفونس دوده که می‌تواند نگارش واقع‌گرایانه خوانده شود در واقع نوعی سرهم کردن نشانه‌های مشخص است (...). تا آنجا که هیچ نوشته‌ای از این نوشته که ادعای توصیف کاملاً نزدیک به طبیعت را دارد، ساختگی‌ترین است^۱

«در واقع، رئالیسم تحلیلی، به بهانه «ارائه دقیق»، در پیچ و خم خوش‌خلمتی این «توصیف به خاطر توصیف» خود را ضایع می‌سازد و اصطلاحات فنی و توصیفی را بر روی هم انباشته می‌کند، چنانکه گوئی نویسنده گمان کرده است که یک دیکته دوره عالی برای دانش‌آموزان آینده فراهم می‌کند که می‌توان عنوان آن را چنین نوشت: «یک نمایشگاه کالاهای زنانه در کوچه نوو- سنت اوگوستن [نمونه از رمان شادی بانوان اثر امیل زولا نقل شده است]:

«نخست ترتیبات پیچیده‌ای مفتون‌شان ساخت: در بالا چترهایی که بطور ارباب گذاشته شده بود و گوئی سقفی برای یک کلبه روستائی ساخته بود. زیر آن جوراب‌های ابریشمی که به میله‌ها آویزان بودند، نیمرخ مدورنرمه‌های ساق‌پا را نشان می‌دادند که بر بعضی از آنها نقش دسته گل‌های سرخ پراکنده بود و بعضی دیگر با بافت‌های گوناگون مشکی مشبک، سرخ با حاشیه گلدوزی شده... و بالاخره روی قفسه، دستکش‌ها با انگشت‌های بلندشان با کف دست ظریف باکره‌های بیزانی و با آن لطف بی‌چین و شکن پارچه‌های مصرف‌نشده، قرینه هم انداخته شده بود. اما آخرین جمعه آئینه، مخصوصاً آنها را جذب کرد. نمایشگاهی بود از پارچه‌های ابریشمی، ساتن و مخمل، با سیرو روشن‌شان نرم و لرزان رنگ‌ها، با ظریف‌ترین آهنگ رنگ‌گله‌ها: بالا تر از همه مخمل‌ها بود، به رنگ‌های مشکی ژرف و سفید ماستی. پائین تر از آن ساتن‌هایی به رنگ‌های قرمز و آبی، با چین و شکن‌های

تند که مانند رنگ باختن محبتی بی پایان، به تدریج کم رنگ می‌شد. بازهم پائین تر، ابریشم‌ها، به صورت باریکه‌های رنگین کمان و تکه‌های برکشیده به شکل تخم مرغ‌ها، چنانکه گوئی بر دور اندامی... پیچیده شده باشند در زیر انگشتان ماهر فروشنده‌ها جان گرفته بودند و در میان هر آهنگ و هر جمله این موسیقی رنگین جعبه آئینه، رشته باریک و پیچانی از شال گردن کرم رنگ، مانند همناوئی خفیفی ادامه داشت...^۱

«ملاحظه می‌فرمائید که چگونه با همه صناعت توصیف رنگین و واژگان توضیح و تشریح، همه جزئیات را (البته با عجله و عاری از ذوق) از نظر گذرانده است؟ حالا به فکر ایراد گرفتن از آسان جوئی‌ها نباشیم (مثلاً «سیر و روشن شدن نرم و لرزان رنگ‌ها») یا «در زیر انگشتان ماهر فروشنده‌ها». اما نویسنده ما، مانند دانش‌آموز مدرسه ابتدائی که نقاشی می‌کند، از عبارت مخمل‌هائی «به رنگ ماستی» و جمله دقیق «برکشیده به شکل تخم مرغ‌ها» و تصویر ظاهراً قوی «چنانکه گوئی بر دور اندامی پیچیده باشد»، چه لذتی برده است؟ سراسر آن هنری است سبک و بی‌فایده، که واژگان دانش‌آموزان را در جهت ناخواسته‌ای غنی ترمی‌کند - و به آن مباحث کشدار و بیهوده مدرسه‌ای منجر می‌شود که امروزه دانش‌آموزان ده تا سیزده ساله را به جان می‌آورد و آنها را از اینکه برخورد ساده و طبیعی با زبان فرانسه را یاد بگیرند منحرف می‌سازد...»^۲

در هر یک از مجلدات روگن ما کار سخن از هر کار و هر محیطی که به میان بیاید، چنان شرح کامل جزئیات آن محیط یا آن کار و حرفه را شاهد می‌شویم که حیرت‌آور است. به عنوان مثال در آغاز رمان نانا چون با محیط پشت پرده تئاتر سروکار داریم، هیچ مطلب نگفته‌ای درباره آن محیط و کابین‌های آرایش هنرپیشگان و طرز رفتار و آرایش و برخوردهای آنها با همدیگر و دیگران باقی نمی‌ماند. بعد در فصل دیگری که مسابقات اسب دوانی مطرح است، از آغاز

1. Emile Zola: Au Bonheur des dames, T. 1, P. 4, Fasquelle, 1948.

2. R. M. Albéric: Histoire du roman Moderne, PP. 49-51 Aibin Michel, Paris, 1962.

تا پایان مسابقه، از خصوصیات و طرز آماده کردن اسب‌ها گرفته تا عکس‌العمل‌های تماشاگران و جزئیات شرط‌بندی‌ها و تقلب‌ها و غیره همه چیز شرح داده می‌شود.^۱

گروه مدان *Le Groupe de Médan*

در تاریخچه ناتورالیسم فرانسه، تشکیل گروه «مدان» اهمیت زیادی دارد. امیل زولا که در آن روزگار با تهیدستی و فقر شدیدی دست به‌گریبان بود و بالاخره با انتشار آثاری نظیر «آسوموار» *L'Assommoir* پول کافی بدست آورد و توانست ملکی به‌نام «مدان» *Médan* بخرد. در این زمان زولا از طرفی در معرض حملات شدیدی قرار داشت و از طرف دیگر عده‌ای از نویسندگان جوان به حمایت از او برخاسته بودند. این عده که برای دفاع از پیشوای خود برگرد او جمع می‌شدند و جلساتی تشکیل می‌دادند عبارت بودند از پل الکسی *P. Alexi* (۱۸۴۷-۱۹۰۱) که همشهری زولا و از مردم «اکس» بود و یگانه کسی بود که تا آخر به زولا و روش او وفادار ماند، گی دو موپاسان *Guy de Maupassant* (۱۸۵۰-۱۸۹۳) که دوست «فلوبر» بود و فلوبر او را با خود پیش زولا آورد و با او آشنا ساخت، هانری سئار *Henry céard* (۱۸۵۱-۱۹۲۴)، هویسمانس *Huysmans* (۱۸۴۸-۱۹۰۷) و لئون هنیک *L. Hénique* (۱۸۵۱-۱۹۳۵). این نویسندگان جلساتشان را در خانه زولا در پاریس و در بهار و تابستان در ملک «مدان» تشکیل می‌دادند. این عده برای اینکه به کمک هم به پیروی از روش مکتبشان اثری ایجاد کنند تصمیم به انتشار کتابی گرفتند. این کتاب مجموعه داستانی بود به‌نام «شب‌های مدان» *Soirées de Médan* که هریک از

۱. تنها همین شرح جزئیات اسب‌دوانی بیش از پنجاه صفحه است که نقل همه آن امکان ندارد. برای آشنایی با این شرح جزئیات، قسمتی از آن فصل را در شمار «نمونه‌هایی از آثار نویسندگان ناتورالیست» آورده‌ایم.

داستانهای آنرا یکی از نویسندگان مزبور نوشته بود و در همین مجموعه بود که مویسان داستان معروف «بول دوسویف» (Boule de Suif) خود را انتشار داد. این مجموعه در سال ۱۸۸۰ با مقدمه تند و پرسر و صدائی از امیل زولا منتشر شد و بدنبال آن بود که زولا مقالات و نظریات و آثار انتقادی خود را انتشار داد و اصول عقاید خود را بیان کرد.

عقایدی چند...

در سال ۱۸۷۸ «گوستاو فلوبر» ضمن نامه‌های متعددی به عقاید زولا اعتراض کرد و نوشت: تعجب می‌کند از اینکه چرا دوست نویسنده‌اش نمی‌تواند ببیند که در «تجارب» او هیچ چیز جبری نیست بلکه هرچه وجود دارد همان است که خود او بمیل خود وارد کرده و آنچه نوشته همان است که دلش خواسته است آنطور باشد.

در نامه‌ای که «هانری سئار» در سال ۱۹۱۸ انتشار داد چنین نوشت:

«وقتی که من کتاب «مقدمه‌ای بر طب تجربی» اثر «کلود برنار» را برای مطالعه به زولا دادم می‌خواستم به او که ادعا می‌کرد کارنویسنده باید نظیر کار دانشمند باشد نشان دهم که طرز کار دانشمندان چه اندازه دقیق و حساب شده است. و با تذکر اشتباهات متعددی که معمولاً ممکن است در طرز تفکر نویسندگان دیده شود، می‌خواستم او را از عواقب چنین تصمیمی بر حذر دارم. کوشیدم به او نشان دهم که حتی در کتابهای خود او وقتیکه قهرمانان داستان هم‌دیگر را دوست یا دشمن می‌دارند، بهم نزدیک یا از هم دور می‌شوند به هیچوجه از اصول و قوانین علمی پیروی نمی‌کنند، بلکه قلم نویسنده است که بطور اختیاری هر رفتاری را که بخواهد به آنها می‌دهد.»

در باره این نامه «رنه دومنیل» (R. Dumesnil) نویسنده کتاب «رنالیسم» چنین می‌گوید:

«اگر امیل زولا نصیحت «هانری سئار» را گوش می‌کرد، کتاب «رومان تجربی» را نمی‌نوشت و به این صورت شاید اثر خود را از اینکه آلت نظریات علمی

غلطی باشد و خواندن آن پس از دهها سال مایه ناراحتی خوانندگان شود، نجات می‌داد. این نظریات عادی و ابتدائی بر روی اثر زولا که بخودی خود و خارج از این بحث‌ها دارای ارزش و اعتباری است، سایه‌ای می‌اندازد.»

در یادداشت‌های «برادران گنکور» بتاريخ ۱۹ فوریه ۱۸۷۷ مطالب ذیل

دیده می‌شود:

«فلور بر دست به حمله شدیدی زده و همه نظریات و کارهای امیل زولا را بیاد حمله گرفته است. و زولا به او تقریباً چنین جواب می‌دهد: «شماها ثروت کوچکی دارید که از اشکالات زیادی نجاتتان می‌دهد اما من مجبور بودم هرگونه کتابی بنویسم! آری، نوشته‌های ناچیز!... آه خدای من، من هم مانند شما کلمه «ناتورالیسم» را مسخره می‌کنم، اما با وجود این آن را تکرار خواهم کرد، زیرا به هر چیز باید اسم تازه‌ای داد تا مردم آن را تازه تصور کنند... من نخست میخی برداشتم و روی سر مردم گذاشتم، سپس چکشی بدست گرفتم و با یک ضربت، میخ را یک سانتیمتر در سر مردم فرو بردم، سپس با ضربه دیگری میخ را به اندازه دو سانتیمتر داخل مغز او کردم... چکش من همان جار و جنجال در روزنامه‌ها و سروصدائی است که درباره آثارم راه می‌اندازم...»

دانیل مورنه Daniel Mornet نویسنده «تاریخ ادبیات فرانسه» درباره

ناتورالیسم چنین می‌گوید:

«از چنین مسلک ادبی که متکی بر اصول علمی تردیدآمیز و بجه گانه‌ای بود، فقط رمان‌های مضحکی ممکن بود بوجود آید. اما زولا چنان نبوغ شعری و چنان مخیله قوی دارد که خیلی برتر از این نظریات بیهوده قرار گرفته است... زولا قدرت مشاهده فوق‌العاده‌ای دارد و اگر نتوانسته است به مشخصات اخلاقی و روحی قهرمانان خود توجه داشته باشد، در عوض، محیط خارج را خوب مشاهده و تشریح کرده است. مثلاً در آسوموآر رختشویخانه را و در فصل «اعتصاب» از کتاب ژرمینال Jerminalه جوش و خروش و قیام کارگران معدن را با توانائی عجیبی مجسم می‌سازد... ولی در سایر نویسندگان ناتورالیست، دیگر اثری از سبک «زولا» باقی نمانده است و اغلب آنها دوباره به رئالیسم گرائیده‌اند. این عده فقط کوشیده‌اند که از

میان عرف و عادت مردم، آنچه به هوسها و تمایلات جنسی نزدیک تر است، یعنی اغلب فسادها و بدبهای آنها را تصویر و تشریح کنند.»

«گذشته از آن، خود زولا نویسنده مبارزی بود، یأس و نومیدی در او راه نداشت و به جبری که در کتابهای خود آن همه برآن تکیه کرده بود تسلیم نمی‌شد. بزرگترین دلیل این موضوع حادثه «دریفوس» بود که زولا برای نجات متهم بیگناهی در برابر زمامداران فاسد و سرمایه‌داران قلدر عصر خود قیام کرد و فریاد «متهم می‌کنم.» او دنیائی را به لرزه درآورد.

نکته جالبی که در اینجا باید به آن اشاره کرد این است که اشتباه زولا و اعتماد شدید او به «علوم تجربی» در واقع اشتباه قرن او بود. قرن نوزدهم از این بابت قرنی عجیب بود. ماشین بخار و چراغ گاز را آخرین کشف بشر می‌شمرد و همه دانشمندان بزرگ عصر به این نتیجه رسیده بودند که هیچ راز نامکشوفی در عالم و در انسان وجود ندارد. در نظر آنها همه چیز مادی و ملموس بود و کار «کلود برنار» به آنجا کشیده بود که یقین داشت بزودی مواد تشکیل دهنده اندیشه را از درون مغز انسان بیرون خواهد کشید و جلو چشم همه تجزیه خواهد کرد و فرمول آن را خواهد نوشت.

در فصل اول کتاب خوانندگی و عجیب *Le Matin des magiciens* (سحرگاه ساحران) که لوئی پاولز *Louis Pauwels* و ژاک برژیه *Jacques Bergier* در سال ۱۹۶۰ انتشار دادند مطالب حیرت‌آوری درباره این «اشتباه قرن» دیده می‌شود. بد نیست چند عبارت آن فصل را در اینجا نقل کنیم: «افسوس که تاریخ نام او را ثبت نکرده است. او مدیر «دفتر ثبت اختراعات» امریکا بود. و هم او بود که نخستین بار این هیاهو را به راه انداخت. در سال ۱۸۷۵ استعفا نامه خود را برای وزیر بازرگانی فرستاد و دلیلی که در آن برای استعفای خود ذکر کرده بود این بود که دیگر چیزی برای اختراع کردن باقی نمانده است. دوازده سال بعد از آن، مارسلن برتلو *Marcelin Bertelot* شیمیدان بزرگ چنین نوشت: «جهان از این پس هیچ رازی ندارد...»

همه درها به روی هرگونه تصویری درباره کشف تازه‌ای در علوم بسته

می‌شد... در سال ۱۸۹۵ «برونتیر» با اطمینان خاطر از «افلاس علم» سخن گفت. در همان زمان پرفسور «لیپمان» Lippmann مشهور به یکی از شاگردانش اعلام کرد که علم فیزیک تمام شده، طبقه بندی و منظم و کامل شده است و او بهتر است که به سراغ علم دیگری برود. همین شاگرد که هلبرونر Helbronner نام داشت بعدها اولین استاد «شیمی - فیزیک» اروپا شد و کشفیات قابل ملاحظه ای درباره «هوای مایع»، اشعه ماوراء بنفش و «فلزات نرم» انجام داد...»

در چنین قرنی و در میان چنین دانشمندانی بود که زولا با اطمینان خاطر بنای «رمان تجربی» خود را گذاشت. بطوریکه بعدها وقتیکه از یک متخصص شنید قوانین «وراثت» که پایه علمی اثر معروف او «روگون - ماکار» بوده بهیچوجه قطعی و مطمئن نیست و هر لحظه امکان دارد که بر اثر کشفیات تازه ای تغییر کند بشدت دچار تعجب شد. و باز به همین اندازه حیرت کرد وقتی باو گفتند که علم در قلمرو «شناسائی انسان» بسیار کم پیشرفت کرده است و رمان نویس به هیچوجه نمی‌تواند ادعا کند که قوانین این امر را پیدا کرده است!...

در عالم تئاتر

زولا که در سال ۱۸۷۶ در روزنامه *Bien Publicque* و در سال های بعد نیز در مجله «ولتر» (Voltaire) نقد تئاتر می‌نوشت، می‌خواست که مبارزه قاطع ناتورالیستی را به روی صحنه نیز بکشاند. اما اولین کارهای تئاتری او نیز مانند کار برادران گنکور (هانریت مارشال *Henriette Marechal* ۱۸۶۵) چندان امیدبخش نبود. ناچار در این مورد نیز به روگون ماکار روی آورد و در سال ۱۸۷۹ اجازه داد که آسوموار را به صحنه ببرند. اقتباس تئاتری این اثر با استقبال روبرو شد و امکان داد که بیشتر آثار رمان نویسان ناتورالیست، (نانای زولا، «ژاک» آلفونس دوده در ۱۸۸۱، ژرمنال زولا و ژرمنی لاسرتو برادران گنکور در ۱۸۸۳) به صحنه برود. برای بازسازی شرح صحنه ها و جزئیاتی که رمان زولائی را تشکیل

می‌دادند، طبعاً لازم می‌آمد که در این اقتباس‌های تئاتری تابلوهای «طبیعی» فراهم شود از قبیل هتل فقیرانه یا رختشویخانه‌های «آسوموار» و یا بحران‌های وحشتناک (مانند سقوط کوپویا بحران‌های مرضی آخر عمر او). اما چون صحنه تئاتر امکان اینکه مانند رمان از عهده تشریح این صحنه‌ها برآید ندارد، نمایشنامه به صورت ملودرام در می‌آید. موفقیت زودگذر این اثرها بیشتر به علت کنجکاوی مردم برای دیدن شکل تئاتری یک اثر مشهور بود و از سال ۱۸۸۷ به بعد نیز بر اثر نبوغ آنتوان.

«تئاتر آزاد» (Le Théâtre-Libre — ۱۸۸۷ — ۱۸۹۶) بر اثر ظرافت و طبیعی بودن صحنه‌ها، رفتار خودمانی هنرپیشه‌ها و خودداری آنها از قلنبه‌گویی، همه را به حیرت می‌انداخت.

یکی از علل موفقیت آنتوان آن بود که در این تئاتر بیشتر آثار نمایشنامه‌نویسان خارجی، مانند هاوپتمان Hupmann، ایبسن Ibsen و استریندبرگ Strindberg، را به صحنه می‌آورد. زیرا ناتورالیسم فرانسه هرچند که نظریه پرداز خود را پیدا کرده بود و زولا اثری با عنوان ناتورالیسم در تئاتر (۱۸۸۱) نوشته بود، در عالم تئاتر موفقیت چشمگیری نداشت.

آنچه مسلم است اگر هانری بک H. Becque نمایشنامه معروف خود بنام Les Corbeaux (کلاغان) را نمی‌نوشت، امروز در هیچ تاریخ ادبیات از تئاتر ناتورالیستی نامی برده نمی‌شد. «کلاغان» داستان زن یک کارخانه دار ثروتمند است که باتفاق سه دخترش در میان کلاهبرداران و حقه‌بازان افتاده است، بالاخره یکی از دختران او مجبور می‌شود که با یکی از آن اشخاص پست ازدواج کند.

ولی البته «هانری بک» از پیروان «زولا» و از طرفداران مکتب علمی و تجربی او نبود. بلکه ناتورالیسم مخصوص بخود داشت و پیوسته میکوشید که از روش خود دفاع کند و می‌گفت: «من چندان علاقه‌ای ندارم که به قاتلان و مصروعان و باده‌نوشان و فدائیان ارثیت و قربانیان نسل بپردازم.» درباره نظریه‌هایی که زولا و دوستانش برای ناتورالیسم بیان کرده‌اند عقیده داشت که

حقیقت احتیاجی به تئوری ندارد، و عبارت از چیزی است که انسان می‌بیند و احساس می‌کند و آن را بدون احتیاج به عرف و قاعده‌ای بیان می‌کند.

بطور کلی مبارزات پر حرارت ناتورالیست‌ها در عالم تئاتر گرچه خود با موفقیت زیادی پایان نیافت و آثار برجسته‌ای از آنان باقی نماند ولی نباید فراموش کرد که آزادی عمل فراوان برای نمایشنامه‌نویسان آینده فراهم ساخت و در نتیجه کوشش‌های فوق‌العاده همان نویسندگان است که امروزه نمایشنامه‌های ژان آنوی J. Anouilh و مارسل امه M. Aymé و ژان پل سارتر J. P. Sartre و آلبر کامو A. Camus با موفقیت در تئاترهای بزرگ بازی می‌شود.

روش دیگر نویسندگان ناتورالیست

حتی نویسندگانی که با خود زولا همکاری داشتند و از او پیروی می‌کردند، اصول فلسفی و علمی او را مورد تقلید قرار ندادند و فقط از روش ادبی او پیروی کردند و دیگر در پی آن برنیامدند که به دنبال شجره‌ارثی اشخاص بروند و زندگی وراثت اشخاص الکلی و عصبی را مورد مطالعه قرار دهند. و نخواستند که رمان خود را به صورت رساله علمی دانشمندانه در بیاورند و نوشتن آن را تجربه‌ای برای علم فیزیولوژی اجتماعی بدانند. بلکه در همان روش ادبی که خود زولا هم از نویسندگان رئالیست نظیر فلوربر و گنکور گرفته بود، افراط و مبالغه کردند. این نویسندگان ادعا کردند که در رمان هرگونه فرض و تصویری دروغ محض است؛ از این رو بجز آن چیزهایی که با کمال دقت مشاهده شده است، هیچ چیز دیگری را نباید وارد رمان کرد، حتی حوادث عجیب و نادری را هم که در زندگی واقعی اتفاق می‌افتد، نباید به کتاب خویش راه داد، زیرا چنین حوادثی بیشتر شباهت به دروغ دارد. محتوی رمان باید عبارت از حوادث روزمره عادی و پیش پا افتاده زندگی باشد، باید از همین چیزهایی باشد که نه آغاز دارند و نه پایان، حوادثی که همیشه و در همه جا و برای همه کس اتفاق می‌افتد. این را هم اضافه کردند که زندگی روزمره همه کس از غرائز ناچیزی پست و یا از زشتی‌ها تشکیل شده است. زیبایی و خصال نیکو، یا خیال و تصویری بیش نیست

و یا اگر هم واقعیتی داشته باشد، استثنائی و نادر است و نمی‌تواند موضوع رمان قرار گیرد. رمان باید پستی‌ها و دوروئی‌های مزورانه زندگی اجتماعی را که براساس معایب و خودخواهی‌ها بنا شده است، نشان دهد. اهمیت زیبایی رمان بسته به این است که بیشتر به زشتی و بی‌ارزشی دنیا وفادار بماند. از این رو پیروان زولا که اصول مکتب علمی و تجربی او را فراموش کرده بودند، به صورت نویسندگان رئالیستی درآمدند که کارشان به افراط کشیده بود و فقط نغمه زشتی‌ها و بدیها را سازی کردند.

باین ترتیب گذشته از عده زیادی که به مخالفت با ناتورالیسم برخاسته بودند و با نوشتن آثار متعدد اخلاقی و ایدئالیستی و علمی و تاختن به ناتورالیستها می‌کوشیدند بنای این مکتب را درهم بریزند، خود نویسندگان ناتورالیست نیز اصول مکتب خویش را انکار کردند و تا اندازه‌ای به رئالیسم «فلوربر» و «گنکور» عودت نمودند.

در این میان بیانیه‌ای نیز تحت عنوان «بیانیه پنج نفر» Le Manifeste des Cinq منتشر شد در آن پنج تن از نویسندگان جوان زولا را بشدت مورد حمله قرار دادند و ادعا کردند که پیشوای ناتورالیسم روز بروز از برنامه خود قدم فراتر می‌نهد بطوریکه ناتورالیسم را به صورت آشیانه مسائل مستهجن درآورده است و فریاد برداشتند که باید هرچه زودتر به داد نسل جوان رسید که «فردا خیلی دیر است!»

اما این بیانیه که شامل حمله مستقیم به «زولا» بود موفقیتی کسب نکرد؛ حتی دشمنان زولا هم روی موافقی به آن نشان ندادند.

تأثیر ناتورالیسم

اکثر نویسندگان که سنگ ناتورالیسم را به سینه میزدند بزودی از اصول آن روگردانند. بجای توصیف و تشریح «حقیقت حقیر زندگی» هریک به شیوه خود دست بدامن تغزلات شاعرانه زدند و دوروئی اجتماع و تزویر و سالوس طبقه حاکم را به پای میز محاکمه کشانند. با هزاران نمونه گوناگون موضوع «بول

دوسویف^۱ «مویاسان را در آثار خود پروراندند و اشخاص «متقی و پرهیزگاری» را نشان دادند که هنگام نیاز به زن فاحشه‌ای رومی‌زند و پس از رفع نیاز او را به باد ناسزا می‌گیرند.

طرفداری یک جنبهٔ این «ادبیات بیطرف» بزودی آن را از چشم مردم انداخت و پس از آن از ناتورالیسم تقریباً بجز تمایلات رئالیستی آن، چیزی باقی نماند. با این حال ناتورالیسم با همهٔ خامی و نارسائی سیرمان‌نویسی را در قرن بیستم تغییر داد.

نخست آنکه رمان به استناد مدارک و مصالح واقعیت نوشته می‌شود. دیگر آنکه رمان‌نویس در عالم درون و گوشهٔ عزلت بسر نمی‌برد؛ و اگر هم چندگاهی به خلوت دل پناه ببرد باز ناچار است ترک انزوا کند تا به تماشای زندگی روزمره برود و در زیر ظواهر امور، غرائز و هوسهائی را که سررشتهٔ حقیقی زندگی هر فردی را بدست دارند جستجو کند، در نظر چنین رمان‌نویسی، زندگی حقیقی همان زندگی چند تن راحت‌طلب تن‌آسای اشراف منش نیست، زیرا این زندگی چیزی جز دروغ و تصنع ندارد؛ بلکه زندگی اکثریت مردم، زندگی افراد بی‌شمار و ساده‌دل درخور توجه و دقت اوست، و هنریعنی تصویر زندگی همین مردم ساده و عامی.

نکتهٔ دیگر آنکه رمان‌نویس باید از قراردادها و سنن مصنوعی و پایدار ماندهٔ قدیم حذر کند: یعنی حادثهٔ داستان، بجای این که ماجراهای عجیب و غریب کودکانه‌ای را مانند خیمه‌شب‌بازی نشان دهد یا با خیال‌پردازی سهل و ساده‌ای پیروزی اخلاقی فضیلت را وصف کند و خواننده را همواره با توهم نیکی و نیکوکاری بفریبد، باید سیر پیچیده و بغرنج و بی‌آغاز و پایان زندگی را باز نماید.

این ناتورالیسم مستند و اجتماعی و بدبین و طنزآمیز و انتقادی دامنهٔ نفوذ خود را تا زمان ما کشانده است.

۱. به «نمونه‌های ناتورالیسم» در پایان این فصل مراجعه شود.

پس از خانوادهٔ روگون ماکار، رمان‌های طولانی دیگری آفریده شده‌اند: خانوادهٔ فورسایت از جان کالسوورثی، خانواده تیبواز روژه مارتن دوگارو خانوادهٔ پاسکیه از ژرردوهامل. هریک از این رمان‌ها داستان زندگی یک خانواده را بازمی‌گوید. برخی از وسوسه‌های ناتورالیستی (مرگ، سقوط، جنگ، پریشانی) بعدها در اکسپرسیونیسم آلمان، به صورت رویای تب‌آلودی درمی‌آید.

در ادبیات فرانسه نیز این وسوسه‌ها همراه با زبان عامیانهٔ محلات فقیرنشین که نخست هویسمانس (Huysmans ۱۸۴۸ - ۱۹۰۷) و برادران گنکور وارد آثارشان کرده بودند، مانند سیلابی از قلم توانای لوئی فردینان سلین L. F. Celine جاری می‌شود. رئالیست‌های سوسیالیست فرانسوی نیز (آندره استیل A. Stil و روژه گارودی R. Garaudy) به رغم مخالفت تئوریک شان تحت تأثیر ناتورالیست‌ها هستند.

پس از اینکه دوران علم‌گرایی سپری می‌شود، و به تدریج با پیشرفت هنر رمان‌نویسی، خود نویسنده هم از میان برمی‌خیزد، ثبت مستند وقایع و افشاء ظاهراً بی‌طرفانهٔ همهٔ رنج‌ها و همهٔ خشونت‌ها باقی می‌ماند. بدین ترتیب باید گفت که عده‌ای از بزرگترین نویسندگان امریکائی (دوس پاسوس، استینبک، کالدول) و ایتالیائی (سیلونه، لوی Levi، ویتورینی) و بالاخره نئورئالیسم ایتالیا، گوشهٔ چشمی به روش ناتورالیست‌های اولیه دارند.

ناتورالیسم در کشورهای دیگر

نفوذ ناتورالیست‌های فرانسوی در انگلستان بسیار کم مشهود شد، زیرا تصور بی‌پردهٔ صحنه‌های داستان به ترتیبی که در آثار ناتورالیست‌ها دیده می‌شود با روح انگلیسی سازگار نبود. ناشر اولین ترجمهٔ آثار «زولا» محکوم به زندان شد. در میان نویسندگان این دوره فقط یکنفر را می‌توان استثناء کرد و آن «جرج مور» (George Moor ۱۸۵۲ - ۱۹۳۳) است که نویسندهٔ رئالیست سدشکنی بود و جوانی خود را در پاریس بین نویسندگان و هنرمندان پیشرو بسر برده بود. یکی از آثار «مور» که Exther Waterr نام دارد یک اثر

ناتورالیستی است.

در ادبیات هلندی ناتورالیسم بشدت رواج یافت. ذوق ملی آماده قبول تحلیل واقعیات بود و عکس العمل شدیدی بر ضد رمان محافظه کار و قراردادی بوجود آمده بود. وان لانپ Van Lannp با نوشتن کتاب *Keaasge zevenster* (۱۸۶۵) چنان افراطی در رئالیسم کرد که جنجال و سرو صدا برپا شد. اما پایه گذار واقعی ناتورالیسم هلند امانتس Emants (۱۸۴۸-۱۹۲۳) بود که از «تن» پیروی می کرد و می خواست هنر نیز مانند علم آزاد و بی پروا باشد. دارای ذوق تحلیل درست بود و سبکی ساده و صریح داشت. در رمان های خویش تا حد زیادی مدیون «سه نول» تورگنیف است و معروفترین رمان هایش «مادمازل لینا» (۱۸۸۸) است که در معرض حملات متعدد قرار گرفت. نویسنده دیگر این دوره آلترینو Aletrino (۱۸۵۸-۱۹۱۶) است که پزشک بود و از فلور و زولا و بخصوص برادران گنکور تقلید می کرد. چون در فکر اضطراب و مرگ بود زندگی اشخاص علیل و افرادی را که اسیر غرایز خویش هستند مورد تحلیل قرار می داد و نوشته ای آهنگدار و بی نقص داشت. وی داستان هائی از قبیل مارتا Martha و غیره نوشت.

نفوذ «تن» و «زولا» قدرت تصویر بیرحمانه و تیره واقعیات را به این ملت بخشیده بود. از اینرو این مرحله در ادبیات هلندی بصورت جریان مهمی درآمد که رمان هلندی را پرمایه تر و واقعی تر ساخت.

در آلمان در آن مرحله ای که رمان به صورت عادی و مبتذلی درآمده بود، تئوریها و روش کار زولا بخوبی استقبال شد. ناتورالیسم که نهضت جدیدی بود بخصوص در برلن با علاقه پذیرفته شد. نخستین نویسنده ای که به این مکتب متمایل گشت «کرتزر» Kretzer است که «زولای آلمان» لقب گرفت. وی در آثار خویش بیشتر تحت تأثیر «دیکنز» بود و سبکی بسیار ادیبانه داشت. بیان کننده تئوریهای ناتورالیسم آلمانی نویسنده ای بنام «هولتس» Holz (۱۸۶۳-۱۹۲۹) است که طرفدار ضبط دقیق حرکات و گفتارها یا بهتر بگوئیم «عکاسی واقعیت ها» است. هولتس در سال ۱۸۸۹ به کمک نویسنده دیگری

بنام شلاف Schlaf سه داستان تحت عنوان «پاپا هاملت» Papa Hamlet به پیروی از همین سبک (Réalisme Photographique) نگاشت. بطور کلی ناتورالیسم در آلمان با سروصدا و تشکیل انجمن‌های ادبی و انتشار رساله‌ها و تأسیس تئاترها توأم بود. از میان نمایشنامه‌نویسان این دوره در آلمان هاوپتمان Hauptmann (۱۸۶۲ - ۱۹۴۶) را باید نام برد که آثار متنوعی در مکتب‌های گوناگون دارد اما شهرت او با نمایشنامه ناتورالیستی «پیش از سپیده دم» (۱۸۸۹) آغاز شد که فاجعه‌ای مربوط به تأثیر ارثی الکلیسم بود. این نمایشنامه که در آن هم تأثیر «زولا» و هم تأثیر (ایسن) دیده می‌شد جنجالی برپا کرد و بر سر آن کشمکش‌ها شد. «هاوپتمان» موفقیت بزرگ خویش را با نمایشنامه‌های «جشن صلح»، «مرد تنها» و «نسا جان» Tisserands (۱۸۹۲) بدست آورد. نمایشنامه جسورانه و هیجان‌آور اخیر، فاجعه بردگی و تیره‌روزی کارگران سیلزی بود.

در ایتالیا نیز در این دوره رمان‌های رئالیستی مربوط به آداب و اخلاق در مرحله ابتدال بود از این رو جوانان متهور و جسور به این فکر افتادند که از ناتورالیسم فرانسه الهام بگیرند. آنان که فاصله زیادی با دید «اوبرکتیف» داشتند از آزادی جدید برای مبارزه با «ایدالیسم خنک و اخلاق قراردادی» که بر ادبیاتشان حاکم بود استفاده می‌کردند. اما هیچ‌یک از آنها نویسندگان درجه اولی نشدند. و این مرحله «وریسم» Verisme در ادبیات ایتالیا موفقیتی نیافت. زیرا ذوق ایتالیائی به‌چوجه ادبیات عینی (Objective) را نمی‌توانست بپذیرد و در اولین فرصت جنبه‌های غنائی و یا هزل‌آمیز را به آن می‌افزود.

نمونه‌هایی از آثار نویسندگان ناتورالیست

۱ مقالات تئوریک

فصلی از:

رمان تجربی

نوشته امیل زولا

امیل زولا مجموعه‌ای از مقالات خود را دربارهٔ رئالیسم و ناتورالیسم و نیز رمان و تأثیر در کتابی با عنوان «رمان تجربی» گردآوری و منتشر کرده است. یکی از مقالات مهم این کتاب، مقاله‌ای است در هشت قسمت با عنوان «در باب رمان» ما در اینجا قسمت اول آن مقاله را که «حس واقعیت» نام دارد و فرق رمان تخیلی و رمان ناتورالیستی را با کمال وضوح شرح داده است ترجمه و نقل می‌کنیم.

حس واقعیت

زیباترین مدحی که در گذشته می‌شد از یک رمان‌نویس به عمل آورد، این بود که بگوئیم: «نیروی تخیل دارد.» امروزه چنین مدحی تقریباً انتقاد شمرده می‌شود، زیرا که شرایط رمان بکلی عوض شده است. نیروی تخیل دیگر صفت اساسی رمان‌نویس نیست.

آلکساندر دوما و اوژن سونیروی تخیل داشتند، و یکنور هوگو در نتردام دوپاری شخصیت‌های تخیلی و داستان بسیار هیجان‌انگیزی آفریده است. ژرژ ساندر در موپرا Mauprat توانسته است تمام یک نسل را با عشق‌های خیالی قهرمانانش به هیجان بیاورد. اما کسی ندیده است که به بالزاک و استاندال نسبت تخیل بدهند؛ از قدرت و استعداد آنها در کار مشاهده و تحلیل سخن گفته‌اند. آنها بزرگند زیرا عصر خودشان را تصویر کرده‌اند، نه بدین سبب که داستان‌ها ابداع کرده‌اند. این تحول را آنها ایجاد

کرده‌اند و به دنبال آثار آنها، دیگر تخیل در رمان به حساب نمی‌آید. رمان‌نویسان بزرگ معاصر ما، گوستاو فلوبر، ادموند وژول دوگنکور و آلفونس دوده را در نظر بگیرید، هنر آنها در آنچه تحلیل می‌کنند نیست، بلکه در این است که طبیعت را با همه حداثش مجسم کنند.

من در مورد این خلع مقام تخیل اصرار دارم، زیرا مشخصه رمان جدید را در همین امر می‌بینم. تا زمانی که رمان سرگرمی ذوقی و تفریحی بود که از آن بجز لطف و جاذبه انتظار دیگری نمی‌رفت، معلوم است که مشخصه بزرگ آن، قبل از هر چیزی وجود ابداع فراوان در آن بود. حتی وقتی هم که رمان تاریخی و رمان متعهد به میان آمد، باز هم تخیل بود که برای تجسم زمان‌های گذشته و یا ساختن شخصیت‌هایی که می‌بایستی از حقوقشان دفاع کرد و یا دلائلی که در این دفاع به کار می‌رفت، با همه قدرت عمل می‌کرد. با رمان ناتورالیستی، یعنی رمان مشاهده و تحلیل، شرائط به سرعت تغییر کرد. البته باز هم رمان‌نویس دست به ابداع می‌زند، اما او در واقع یک طرح و یک درام ابداع می‌کند، اما درام ساده‌ای است، اولین داستانی است که زندگی روزمره برای او فراهم می‌کند و در امر صرفه‌جویی اثر، جای مهمی را اشغال نمی‌کند. حوادث در این رمان گسترش طبیعی شخصیت‌ها هستند. مسئله مهم این است که مخلوقات زنده‌ای را وارد میدان عمل کنیم که در برابر خوانندگان، کم‌دی انسانی را به طبیعی‌ترین صورتی بازی کنند. همه سعی نویسنده بر این است که امر تخیلی را پشت سر واقعیت پنهان کند.

گفتن اینکه رمان‌نویسان معاصرمان چگونه کار می‌کنند، اطلاع جالبی خواهد بود. آنها تقریباً همه آثارشان را بر پایه یادداشت‌هایی که مدت‌های مدید گردآورده‌اند، بنا می‌کنند. آنان وقتی که با دقتی وسواس‌آمیز، زمینی را که باید بر آن راه بروند، مطالعه می‌کنند، وقتی که از همه منابع خبر می‌گیرند و اسناد متعددی را که مورد نیازشان است در دست دارند، تازه آن وقت است که نوشتن را آغاز می‌کنند. طرح اثر را خود این اسناد برای او آورده‌اند، زیرا اغلب پیش می‌آید که حوادث بطور منطقی هر کدام در جای خود قرار می‌گیرند. تقارنی برقرار می‌شود و داستان از مجموعه همه مشاهدات و ملاحظات گردآوری شده و همه یادداشت‌های فراهم آمده به وجود می‌آید. هر یک از آنها طبق روال زندگی شخصیت‌ها، دیگری را به دنبال می‌آورد و

گره‌گشائی و پایان نیز چیزی نیست مگر نتیجهٔ طبیعی و ضروری آن مجموعه. ملاحظه می‌کنید که در چنین کاری سهم مخیله چقدر اندک است، ما دیگر، مثلاً، از رز رزساند بسیار دور شده‌ایم. می‌گویند که او یک کاغذ سفید پیش روی خود می‌گذاشت، از تصور اولیه‌ای که در مغز داشت آغاز می‌کرد و بدون توقف پیش می‌رفت، و فقط به مخیلهٔ خودش متکی بود که برای او هر چند صفحه که می‌خواست فراهم می‌کرد تا یک جلد اثرش تکمیل شود.

یکی از نویسندگان ناتورالیست، می‌خواهد رمانی دربارهٔ عالم تئاتر بنویسد. از همین اندیشهٔ کلی آغاز می‌کند، بی‌آنکه هنوز حادثه‌ای یا شخصیتی را در نظر داشته باشد. اولین تلاش او این خواهد بود که در یادداشت‌های متعدد هر اطلاعی را که می‌تواند دربارهٔ این عالمی که می‌خواهد تصور کند، گرد بیاورد: فلان هنرپیشه را می‌شناسد، در فلان صحنه شرکت کرده است، اینها بهترین اسناد هستند زیرا در درون او پخته شده‌اند، بعد وارد میدان عمل می‌شود، مطلع‌ترین آدمها را وادار می‌کند که حرف بزنند، کلمات، داستان‌ها و چهره‌ها را ثبت می‌کند؛ تازه این همهٔ کار نیست. بعد به سراغ اسناد مکتوب خواهد رفت و هرآن چیزی را که می‌تواند برای کارش مفید باشد خواهد خواند. آخر سر، از مکان‌ها بازدید خواهد کرد، چند روزی در یک تئاتر به سر خواهد برد تا همهٔ گوشه و کنار آن را بشناسد، چندین شامگاه را در لژیکی از هنرپیشه‌ها به سر خواهد برد و هر قدر که می‌تواند خود را به محیط و فضای آنجا عادت خواهد داد و وقتی که همهٔ این اسناد و مدارک تکمیل شد، رمان او همانطور که قبلاً گفتم، خود به خود ایجاد خواهد شد. رمان‌نویس کاری نخواهد داشت جز اینکه حوادث را در جای خود قرار دهد. از مجموعهٔ آن چیزهایی که شنیده است طرح سادهٔ درام را در خواهد آورد. و داستانی را که برای برپا داشتن اسکلت فصل‌هایش به آن احتیاج دارد. دیگر غریب بودن این داستان نیست که اهمیت دارد، برعکس، هر چه بیشتر عادی و کلی باشد، بیشتر تپیک خواهد بود. به حرکت در آوردن شخصیت‌های واقعی در محیطی واقعی، دادن یک پاره از زندگی انسانی به دست خواننده. همهٔ رمان ناتورالیستی یعنی این!

حال که دیگر تخیل صفت اساسی رمان‌نویس نیست، پس چه چیزی جای آن را گرفته است؟ پیوسته یک صفت اساسی لازم است. امروزه صفت اساسی

رمان‌نویس، حس واقعیت است و من به این نتیجه می‌خواستم برسیم. حس واقعیت، احساس کردن طبیعت است و بازسازی آن چنانکه هست. در وهله اول چنین به نظر می‌رسد که هرکسی دو چشم برای دیدن دارد و هیچ چیزی به اندازه احساس واقعیت بین همه مشترک نیست.

با وجود این هیچ چیزی کمیاب‌تر از آن نیست. نقاش‌ها این را خیلی خوب می‌دانند. برخی از نقاش‌ها را در برابر طبیعت بگذارید، آن را به غریب‌ترین صورت دنیا خواهند دید. هرکدام آن را تحت رنگ مسلطی ملاحظه خواهد کرد. یکی آن را به سوی رنگ زرد خواهد راند، دیگری به سوی بنفش و سومی سبز. در مورد اشکال هم، همان پدیده‌ها روی خواهد داد. یکی اشیاء را مدور می‌کند. دومی زوایای آن را چند برابر می‌سازد. بدینسان هر چشمی دیدی خاص دارد. و بالاخره چشم‌هائی هم هستند که اصلاً چیزی نمی‌بینند. آنها بی‌شک عیبی دارند، عصبی که آن چشم‌ها را به مغز ارتباط می‌دهد دچار فلجی است که هنوز علم مشخص نکرده است. آنچه مسلم است این است که آنها بیهوده جنب و جوش زندگی را در اطرافشان نگاه می‌کنند. زیرا هرگز نخواهند توانست صحنه‌ای از آن را بازسازی کنند.

من نمی‌خواهم در اینجا از هیچ رمان‌نویس زنده‌ای نام ببرم و همین امر کارم را دشوار می‌کند. زیرا دادن نمونه مسئله را روشن می‌کرد. اما هرکسی می‌تواند ملاحظه کند که برخی از نویسندگان حتی پس از بیست سال زندگی در پاریس، بازهم شهرستانی مانده‌اند. آنها در تصویر ولایت خودشان مهارت دارند، اما به محض اینکه یک صحنه پاریسی را به دست می‌گیرند، گیر می‌کنند و موفق نمی‌شوند که احساسی درست از محیطی که سالها در آن به سر برده‌اند، به دست دهند. این مورد اول از فقدان نسبی حس واقعیت است. بی‌شک احساس‌های دوره کودکی بسیار تند و تیز بوده است، چشم، مناظری را که نخستین بار تکانش داده، ضبط کرده است. سپس فلج آغاز شده و هر قدر که پاریس را نگاه می‌کنند چیزی نمی‌بیند و در آینده هم هرگز نخواهد دید.

ناگفته نماند که موارد بسیار فراوان از فلج کامل وجود دارد. چه بسا که رمان‌نویس گمان می‌کند که طبیعت را می‌بیند و حال آنکه آن را نمی‌بیند مگر از خلال اعوجاج‌های متعدد. آنها اغلب حسن نیت کامل دارند، خودشان را متقاعد می‌کنند که

هرآنچه لازم بوده در تصویرشان آورده‌اند و اثر، نهائی و کامل است. و این از اعتقادی برمی‌آید که آنها به انباشتن رنگ‌ها و صورت‌های غلط بر روی هم داشته‌اند. طبیعت آنها چیز وحشتناکی است که به تصور حفظ چهره‌اش کوچکتر یا بزرگترش کرده‌اند. برغم کوشش‌هایشان همه چیز با رنگ‌های ساختگی و با اطناب بیان می‌شود، همه چیز زوزه می‌کشند و همدیگر را له می‌کنند. (آنها شاید می‌توانستند اشعار حماسی بسرایند، اما هرگز نخواهند توانست یک اثر حقیقی بیافرینند، زیرا جراحی چشم‌هایشان مانع آنهاست، زیرا وقتی که انسان حس واقعیت نداشته باشد نمی‌تواند به آن دست یابد.)

من قصه گویان جذاب و فانتزی پردازان محبوب می‌شناسم و گویندگان شعر منثور که کتابهایشان را سخت دوست دارم. آنان در کار نوشتن رمان دخالت نمی‌کنند و در خارج از دنیای واقع، اثرشان بسیار شیرین است. حس واقعیت فقط زمانی مطلقاً ضرورت دارد که انسان بخواهد به تصویر زندگی بپردازد، آنگاه از میان تصوّراتی که ما امروزه داریم، هیچ چیزی نخواهد توانست جای آن را بگیرد. نه سبکی که با شور و علاقه پرداخته شده، نه دقت در کلام و نه تلاش‌های بسیار پرارزش. شما دارید زندگی را تصویر می‌کنید، قبل از هر چیزی آن را آنگونه که هست مشاهده کنید و برداشت دقیق آن را به دست بدهید. اگر این برداشت عجیب و غریب است، اگر صحنه‌ها بی‌تناسبند، اگر اثر به کاریکاتور بدل می‌شود، حالت حماسی یا عامیانه پیدا کرده است، باید بدانید که آن اثر مرده به دنیا آمده است و محکوم به فراموشی فوری است. چنانکه باید، به حقیقت دست نیافته است و هیچ دلیل وجودی ندارد.

این حس واقعیت را به نظر من، به آسانی می‌توان در کار نویسنده تشخیص داد. برای من این حس سنگ بنائی است که همه قضاوت‌های من بر مبنای آن صورت می‌گیرد. وقتی که رمانی را می‌خوانم، در صورتی محکومش می‌کنم که به نظر من می‌رسد نویسنده حس واقعیت ندارد. چه در عمق گودالی باشد و چه برفراز ستارگان، چه پست باشد و چه بلند، برای من فرق نمی‌کند. حقیقت صدائی دارد که معتقدم انسان درباره آن اشتباه نمی‌کند. جمله‌ها، عبارات، صفحات و همه کتاب باید صدای حقیقت را بدهد. خواهند گفت که باید گوش ظریف داشت، اما فقط باید گوش درست داشت، نه بیشتر. و خواننده عادی که معمولاً از ظرافت احساس هم بهره‌مند نیست، در آثاری که صدای حقیقت می‌دهند، به خوبی این صدا را می‌شنود، کم کم به

این آثار نزدیک می‌شود، و حال آن‌که درباره آثار دیگر، آثاری که صدای نامازو اشتباه می‌دهند بزودی سکوت برقرار می‌شود.

همانطور که سابقاً درباره یک رمان نویس می‌گفتند: «او نیروی تخیل دارد.»، من می‌خواهم که امروزه بگویند: «او حس واقعیت دارد.» چنین تعریفی والاتر و درست‌تر خواهد بود. موهبت دیدن، خیلی کمتر از موهبت آفریدن، همگانی است. برای اینکه سختم را بهتر به گوش‌ها برسانم، به بالزاک و استاندال برمی‌گردم، هر دو استادان ما هستند. اما اعتراف می‌کنم که من نمی‌توانم همه آثار آنها را با ارادت مؤمنی که بدون آزمودن تسلیم می‌شود قبول کنم. من آنها را فقط در عباراتی بزرگ و عالی می‌یابم که حس واقعیت دارند.

من در سرخ و سیاه هیچ چیزی را برتر از تحلیل عشق‌های «ژولین سورل» و «مادام دورنال» نمی‌یابم. باید به روزگاری اندیشید که این رمان نوشته شد، یعنی اوج رومان‌تیسیم که قهرمانان آثار با بی‌سروته‌ترین تغزل‌ها به هم عشق می‌ورزیدند، و حال آنکه در این کتاب، پسروزی را می‌بینیم که مثل همه کس به هم علاقمند شده‌اند، با همه بلاهت و ژرفای چنین عشق‌هائی و با همه افت و خیزهای واقعیت. تصویری والا است. من این چند صفحه را با همه صفحاتی که در آنها استاندال روحیه ژولین را پیچیده‌تر می‌کند و در پیچ و خم‌های عالم سیاست که آنهمه دوست دارد وارد می‌شود، عوض نمی‌کنم. امروزه او به این سبب بزرگ است که در هفت یا هشت صحنه جرأت کرده است که وصف واقعی و جنبه‌های قطعی زندگی را وارد اثر کند.

همچنین در مورد بالزاک. در وجود او کسی هست که در بیداری خواب می‌بیند و اغلب چهره‌های غریب می‌آفریند اما چیزی به عظمت نویسنده اضافه نمی‌کند. من اعتراف می‌کنم که هیچ‌گونه ستایشی نسبت به نویسنده زن سی ساله و یا آفریننده تیب «وترن» در قسمت سوم آرزوهای بر باد رفته یا در عظمت و سیه‌روزی فواحش احساس نمی‌کنم. من اینها را خیال‌پردازی‌های غریب بالزاک می‌نامم. دنیای عظیم او را هم که تکه به تکه آفریده است و آدم از آن خنده‌اش می‌گیرد، دوست ندارم، به استثناء چند تیب فوق‌العاده که زائیده نبوغ او هستند. در یک کلمه، مخیله بالزاک، این مخیله نامنظمی که به هر مبالغه‌ای دست می‌زند و می‌خواهد دنیا را از نو با نقشه خارق‌العاده‌ای بسازد، مرا به جای آنکه جلب کند، به خشم می‌آورد. اگر این

رمان‌نویس بجز همین مخیله امتیاز دیگری نداشت، در ادبیات ما فقط یک مورد مرضی و قابل مطالعه شمرده می‌شد.

اما خوشبختانه بالزاک، بجز آن مخیله، حس واقعیت را هم داشت و گسترده‌ترین حس واقعیتی که تا کنون دیده شده است. شاهکارهای او شاهد این مدعا هستند. در اثر فوق‌العاده او، دختر عموبیت، «بارون هولو» بطور غول‌آسایی حقیقی است. اوژنی گراندی سراسریک شهرستان را در دوران معینی از تاریخ ما دربر گرفته است. همچنین باید از بابا گوریو، برهم زن و پسر عموبونس و آثار متعدد دیگر او که از بطن جامعه ما بیرون آمده‌اند نام برد. افتخار جاودانه بالزاک در این آثار است. او رمان معاصر را پایه‌گذاری کرده، یکی از اولین کسانی است که این «حس واقعیت» را وارد عالم ادب کرده و به کار برده است و همین حس به او امکان داده است که دنیائی را در آثار خود مجسم کند.

با اینکه تنها دیدن کافی نیست، باید منعکس کرد. از این رو پس از «حس واقعیت»، شخصیت نویسنده نیز شرط است. رمان‌نویس بزرگ باید حس واقعیت را همراه با قدرت بیان شخصی داشته باشد.

خلاصه کتاب

«کوپو» Coupeau که حلبی ساز شرافتمندی است موفق می‌شود با دختر رختشویی بنام «ژروز» (Kervac) که دوستش دارد ازدواج کند. در سایه کار منظم هردو آنها وضع زندگی خانواده کوچکیان روز بروز بهتر می‌شود و پولی که در صندوق پس انداز ذخیره می‌کنند رفته رفته بیشتر می‌گردد. اما در این اثناء روزی «کوپو» در حین کار از جای بلندی می‌افتد و پایش می‌شکند. معالجه این شکستگی مدت زیادی طول می‌کشد. پس از مدتی که از بستر برمی‌خیزد. چون وضع مزاجش برای کار آماده نیست، مشغول ولگردی می‌شود و در نتیجه تشویق عده‌ای از رفیقان بد، عادت می‌کند که مرتباً به میخانه برود.

پس از مدتی، از پولهایی که به هزار رحمت گرد آورده بودند، اثری نمی‌ماند. اما آهنگر خوش قلبی به نام «گویه» (Gouyet) که بطور پنهانی «ژروز» را دوست دارد، پولی به آنها قرض می‌دهد و آنها با این پول سروسامانی به دکان خود می‌دهند. «ژروز» رختشویی خستگی ناپذیر است و لباسهایی که می‌شوید در تمیزی و سفیدی نظیر ندارد. ولی در مقابل «کوپو» به تبلی و مشروب خواری معناد شده است. زن مدتی می‌کوشد که از این وضع جلوگیری کند و شهرت را از این راه برگرداند. ولی کوششهای او نتیجه‌ای نمی‌دهد. میخانه «آسوموار» (آلت قتل) که «کوپو» مرتباً آنجا میرود، آخرین دینارهای پس انداز آنها را می‌بلعد. «ژروز» دکان خود را از دست می‌دهد و مثل سائهای گذشته بطور روزمرد برای مردم کار میکند و رفته رفته بدوی سقوط می‌رود. این خانواده کوچک که با بی پولی و فقر

دست بگریبان است دچار وضع فجیمی می‌شود. «کوپو» از زنش بول می‌خواهد و چون زنش باو جواب نفی می‌دهد شوهر در مقابل چشمان متجسس دخترشان «نانا» که از دیدن بدی‌ها احساس لذت می‌کند شروع به کتک زدن زنش می‌کند و اثاث خانه را به بازار می‌برد و می‌فروشد و بول آنرا به میخانه چی می‌دهد. «ژروز» نیز بالاخره تاب مقاومتش در مقابل اینهمه بدبختی و تیره‌روزی به پایان میرسد و او هم شروع به میخواری می‌کند. روزی برای پیدا کردن شوهرش بمیخانه (آسوموار) می‌رود و باتفاق «کوپو» و رفقای ولگرد او گیلاسی مشروب «آنیزت» می‌خورد. «آنیزت» دلش را بهم می‌زند و آرزو می‌کند که مشروب تندتری بخورد و می‌خورد. اکنون از گوشه چشم به گیلاسهای عرق نگاه می‌کند.

ترجمه صفحه‌ای از متن کتاب:

— این که می‌خورید چیست؟

«کوپو» جواب داد:

— این؟ این کافور «بابا کلمب» است. خوب نیست اینقدر بیخبر بمانی، بیا

یک جرعه بتو بدهم.

از گیلاسی که به سوی او دراز شد، جرعه‌ای خورد و دندانهایش بهم قفل شد.

«حلبی ساز» در حالیکه از خنده روده بر می‌شد گفت:

— ها! گلویت را سوزاند؟... بیک جرعه سربکش! هر گیلامنس یک سکه

شش فرانکی از جیب دکتر بیرون می‌کشد!

در گیلاس دوم، دیگر «ژروز» آن گرسنگی را که اذیتش میکرد احساس

نکرد. اکنون دیگر با «کوپو» کنار آمده بود و او را به گناه بدقولی توبیخ نمی‌کرد.

می‌توانستند روز دیگری به «سیرک» بروند. اصلا بازی این اشخاصی که سوار بر اسبها

چهارنعل می‌رفتند چندان نکته جالبی نداشت!... در میخانه «بابا کلمب» باران

نمی‌آمد و هر چند که دستمزد روزانه توی الککل حل میشد ولی در عین حال مایع صاف

و درخشانی نظیر طلا توی معده‌اش سرازیر میشد. کائئات را به پیشیزی نمی‌شمرد،

زندگی هیچوقت برای او این همه لذت بخش نشده بود و از اینکه بر اثر این لذت فقط

نیمی از درد تمام شدن پولها را احساس میکرد، تسلی می‌یافت. خیلی راحت بود، بهتر

از آنجا کجا می‌توانست برود! حتی اگر گلوله توپ در کنارش منفجر می‌شد، از جای

خود تکان نمی‌خورد.

در میان حرارت مطبوعی می‌بخت. نیم تنه اش به پشتش چسبیده بود، از لذتی که تمام اعضایش را سست می‌کرد، بیخود شده بود، آرنجها را به میز تکیه داده و چشمانش را به نقطه مجهولی دوخته بود. در یکی از میزهای مجاور او دو مشتری، یکی درشت‌هیکل و زمخت و دیگری چاق و کوتوله، از شدت مستی همدیگر را بغل کرده بودند و او از تماشای آنها لذت میبرد. آری، او به «آسوموار»، به صورت بابا کلمب که شبیه یک خیک روغن خوک بود، به مشتریهایی که پیپ‌هایشان را می‌کشیدند و نعره می‌زدند و به زمین تف می‌کردند، به چراغ‌گازهای بزرگ که آئینه‌ها و شیشه‌های عرق را شعله‌ور می‌ساخت، نگاه می‌کرد و می‌خندید. بوی مشروب دیگر ناراحتش نمی‌کرد. برعکس دماغش را غلغلک میداد و حتی برایش خوشایند بود. پلکهای چشمش بسته میشد و بی آنکه احساس نفس‌تنگی کند، نفس‌های مقطعی میزد و خواب آرامی بر تمام وجودش مسلط میشد. پس از سومین گلیاس کوچک، چانه اش را روی دستها رها کرد. بجز «کوپو» و رفقای او دیگر کسی را نمیدید. اکنون صورتهایشان کاملاً نزدیک هم بود. بر روی گونه‌هایش نفسهای گرم آنها را احساس میکرد. ریشهای کثیف آنها را نگاه میکرد، گوئی می‌خواست موهای آنها را بشمارد. در این ساعت شب، همه‌شان مست لایعقل بودند. «مه‌بوت» که هنوز پیپ خود را از میان دندانها بیرون نیاورده بود، مانند گاو تنبلی جدی و ساکت بود و دهانش کف کرده بود. «بیبی لاگریاد» هم شرح میداد که چطور یک بطری شراب را بیک جرعه سر کشیده است.

در این اثناء «بک‌ساله» که به لقب «بواسان سواف» معروف بود گردونه قمار را آورده بود و با «کوپو» سر پول شراب بازی میکرد:

— دوست! چه بخت بدی! همیشه نمره‌های خوب نصیب تو می‌شود!

عقربه گردونه جیرجیر میکرد: تصویر «الله‌ثروت» که زن قرمز درشت اندامی بود و در پشت شیشه‌ای نقش شده، می‌چرخید و از آن بجز لکه گرد قرمزی که شبیه لکه شراب بود، چیز دیگری دیده نمی‌شد.

— سیصد و پنجاه! ... آه، خدا لعنت کند! دیگر من بازی نمی‌کنم.

«ژروز» هم دلش برای بازی لک زده بود! پشت سر هم گلیاس خود را سرمی‌کشید و «مه‌بوت» را «بچه‌جان» خطاب می‌کرد. پشت سر او شیر بشکه شراب که باز شده بود مرتباً کار می‌کرد و صدای آن مانند صدای رودخانه زیرزمینی شنیده

می‌شد... دلش می‌خواست این صدا قطع بشود و چون از رسیدن باین آرزو ناامید می‌شد، دچار خشم می‌گشت. می‌خواست روی بشکهٔ بزرگ پپرد و چنانکه گوئی با جانوری می‌جنگد، آن را لگد کوب سازد و شکمش را سوراخ کند. همهٔ مناظر در هم و آشفته می‌شد. احساس می‌کرد که بشکه از جای خود تکان می‌خورد و با پاهای مسینش او را می‌گیرد و اکنون رودخانه‌ای از درون جسم او عبور می‌کند.

سپس همه چیز در اطراف او شروع به رقصیدن کرد و چراغهای گاز مثل ستاره سوسومی زدند. «ژروز» کاملاً مست شده بود.

خلاصهٔ بقیهٔ کتاب

سم مهلك الكلک تأثیرات خود را در آنها می‌بخشد. «کوبو» پس از گذراندن چند بحران در بیمارستان «سنت آن» در بخش مخصوص دیوانگان الکلی در اتاق انفرادی جان می‌دهد. «ژروز» نیز به آخرین حد تنگدستی و ذلت می‌افتد و در یک انبار زیر شیروانی بر روی مستی علف که رختخواب او را تشکیل می‌دهد، آخرین نفس خود را برمی‌آورد. جسد او را دو روز پس از مرگش بر اثر بوی که از کله اش می‌آید پیدا می‌کنند.

تپلی Boule de Suif

گی دو مو باسان Guy de Maupssant (۱۸۵۰ - ۱۸۹۳)

ترجمه محمد قاضی

خلاصه کتاب

فرانسه در اشغال آلمانها است. دلیجانی که حامل عده ای از افراد طبقات مختلف فرانسه آن دوره است یعنی اشراف، بورژواها، یک دموکرات هوچی، چند راهبه و بالاخره یک فاحشه از «روآن» حرکت می کند. مسافران دلیجان باین فاحشه حقیر که «بول دوسویف» (تپلی) نامیده می شود، اهمیتی نمی دهند، حتی او را تحقیر می کنند. ولی سبد «تپلی» پر از خوراکی است و همسفران او از گرسنگی مشرف به مرگند. گرسنگی آنان و بذل و بخشش «تپلی» باعث میشود که دشمنی ها از یاد برود و همه بهم نزدیک شوند. لحظه ای بعد، یک افسر آلمانی فقط برای اینکه دلش خواسته است، جلو دلیجان را می گیرد و چون «تپلی» را می بیند، زاو خوشش می آید. محرومیت از ادامه مسافرت، همه طبقات را متحد می سازد و کلیه مسافران بجنب و جوش می افتند. حتی راهبه های خوش قلب نیز «تپلی» را راضی میکنند که با افسر آلمانی خوش رفتاری کند. چون راضی میشود و بلطف او دلیجان دوباره براه می افتد، مسافران دلیجان که شکمشان سیر شده و از جانب افسر آلمانی نیز خیالشان راحت شده است از «تپلی» رومی گردانند و نسبت باو ابراز تنفر می کنند. «تپلی» بجز گریه چاره دیگری ندارد و صدای گریه او با صدای سوت جوان دموکرات که لابلقطع سرود مارسیر را میزند، مخلوط میشود. اکنون صحنه صرف غذا در دلیجان را با ترجمه آقای محمد قاضی نقل می کنیم:

دلیجان چنان آهسته راه می‌پیمود که در ساعت ده صبح هنوز چهار فرسخ نرفته بود. مردها سه بار پیاده شدند تا سربالایی‌های تند جاده را پیاده طی کنند. کم کم دلشان به شور می‌افتاد زیرا بنا بود ناهار را در تنگ^۱ صرف کنند و اکنون امید نداشتند که غروب هم به آنجا برسند. همه مترصد بودند قهوه‌خانه‌ای بر سر راه ببینند که ناگهان دلیجان در حالهٔ پربرفی افتاد و بیرون کشیدن آن دو ساعت تمام به طول انجامید.

اشتها هر دم افزون می‌شد و حواس‌ها را مغشوش می‌کرد؛ و چون نزدیک شدن پروسی‌ها و عبور دسته‌های ارتش فرانسه تمام کسبه را ترسانده و رمانده بود مشروب‌فروشی یا قهوه‌خانه‌ای هم در سر راه دیده نمی‌شد.

آقایان برای به دست آوردن خوراکی به کلبه‌های دهقانی مزارع کنار جاده شتافتند ولی در آنجا حتی نان هم پیدا نکردند، زیرا دهقانان که اعتماد به کسی نداشتند از ترس غارت سربازان، که چیزی برای خوردن گیرشان نمی‌آمد و هرچه سراغ می‌کردند به زور می‌گرفتند، آذوقهٔ خود را مخفی می‌کردند.

نزدیک ساعت یک بعد از ظهر، لوازو اعلام کرد که واقعاً احساس گرسنگی شدیدی می‌کند. مدت‌ها بود که سایرین نیز مانند او از گرسنگی رنج می‌بردند و احتیاج شدید به سدجوع، که هر دم روبه‌تزايد می‌نهاد، نطق همه را کور کرده بود.

گاه‌گاه یکی از مسافران خمیازه‌ای می‌کشید و یکی دیگر بلافاصله از او تقلید می‌کرد؛ و بدین ترتیب هریک به نوبهٔ خود بر حسب اخلاق و آداب دانی و وضع اجتماعی خویش دهانی با سروصدا یا با ادب و نزاکت باز می‌کردند و در همان دم جلو آن حضرهٔ گشاده را که بخار از آن بیرون می‌زد با دست می‌گرفتند.

تپلی چندین بار خم شد، گفتی چیزی زیر دامان خود جستجو می‌کرد. لحظه‌ای مردد ماند و به اطرافیان‌ش می‌نگریست و سپس آهسته و آرام قد راست می‌کرد. چهره‌ها پریله و منقبض بود. لوازو اظهار کرد که حاضر است هزار فرانک به بهای یک تکه گوشت ران خوک بپردازد. زنش حرکتی اعتراض‌ماند کرد و سپس آرام گرفت. هر وقت صحبت از ولخرجی به میان می‌آمد او همیشه ناراحت می‌شد و حتی در این زمینه شوخی هم سرش نمی‌شد. آقای کنت گفت: «راستش اینککه من هم حال خوشی

ندارم. تعجب می‌کنم که من چطور به فکر آوردن غذا نبوده‌ام.»
و هرکس خود را بدین نحو سرزنش می‌کرد.

با این وصف آقای کورنوده قمقمه‌ای پر از مشروب «رم» داشت. تعارف کرد ولی تعارف او به سردی رد شد. فقط لوازو دو جرعه نوشید و وقتی قمقمه را پس داد تشکری کرد و گفت: «این هم خوب است، لااقل معده را گرم می‌کند و اشتها را فریب می‌دهد.»

الکل او را بر سر نشاط آورد و پیشنهاد کرد که به پیروی از داستان مسافران کشتی که مردم به آوازی خوانند، حاضران مسافری را که از همه چاق‌تر است بخورند. این اشاره غیرمستقیم به تپلی، کسانی را که مؤدب‌تر بودند ناراحت کرد. کسی جواب نداد. فقط کورنوده لبخندی زد. دو خواهر مقدس اکنون از تسبیح گرداندن و دعا خواندن بازایستاده و هر دو دست در آستین‌های بلند خود فروبرده، آرام و بیحرکت نشسته و چشمان خود را به زیر انداخته بودند و بی شک غذایی را که برایشان نازل کرده بود به آستان او عرضه می‌کردند.

بالاخره ساعت سه بعد از ظهر چون به وسط بیابانی رسیده بودند که تا چشم کار می‌کرد دشت و صحرا بود و حتی ده کوره‌ای هم به نظر نمی‌رسید تپلی یک دفعه خم شد و از زیر نمکت خود سبد بزرگی را که در حوله سفیدی پیچیده بود بیرون کشید.

اول یک بشقاب کوچک چینی و یک لیوان ظریف نقره و بعد قابلمه بزرگی را که دو جوجه کامل تکه تکه کرده و چربی گرفته در آن بود بیرون آورد. باز در سبدش چیزهای خوب دیگری مثل شیرینی تازه و میوه و نان قندی و خوراکی‌های دیگر، همه پیچیده و مرتب، دیده می‌شد، و این همه برای یک مسافرت سه روزه تهیه دیده شده بود تا در مسافرخانه‌ها احتیاج به خوردن چیزی پیدا نشود. گردن چهاربطری از وسط بسته‌های خوراکی بیرون آمده بود. تپلی یک بال جوجه را برداشت و با کمال ظرافت، همراه با یکی از آن گرده‌نان‌های کوچک که در نماندی به «رژانس» معروف است به خوردن پرداخت.

همه نگاه‌ها به سوی او کشیده شد، سپس بوی غذا پیچید و سوراخ دماغ‌ها را بازکرد و آب فراوانی به دهان‌ها انداخت که توأم با پیچیدن صدای انقباض آرواره‌ها در زیر گوش‌ها بود. نفرت و تحقیر خانم‌ها نسبت به این دخترک وحشیانه شد، چنانکه

آرزو می‌کردند او را بکشند یا خود او و لیوان و سبد خوراکی هایش را از توی دلیجان به روی برف‌ها بیندازند.

لیکن لوازو قابلمهٔ جوجه‌ها را با چشم می‌بلعید. آخر گفت: «خوشبختانه خانم بیش از ما احتیاط به خرج داده است. اشخاصی هستند که همیشه فکر همه چیز را می‌کنند.»

تپلی سر برداشت و به او نگاه کرد و گفت: «میل دارید بفرماید آقا! سخت است که انسان از صبح تا این ساعت ناشنا بماند.»

لوازو تعظیمی کرد و گفت: «راستش خانم، من نمی‌توانم تعارف شما را رد کنم، چون دیگر قادر به خودداری نیستم. آدم در جنگ باید جنگی باشد، اینطور نیست خانم؟»

و سپس نگاهی به اطراف انداخت و باز گفت: «در روزهای وانفسا مثل چنین روزی برخورد با کسانی که به آدم احسان می‌کنند لذت دارد.»

لوازو روزنامه‌ای را که همراه داشت روی زانو پهن کرد تا شلوارش کثیف نشود و بانوک چاقویی که در جیب داشت یک ران جوجه را که چربی روی آن برق می‌زد بلند کرد، یک تکهٔ آن را به دندان کند و سپس با چنان لذت و اشتهایی به جویدن پرداخت که آه عمیقی حاکی از یأس و اندوه از داخل دلیجان برخاست.

لیکن تپلی به لحنی متواضع و مهربان به خواهران مقدس تعارف کرد که خوردن ماحضرش شرکت کنند. هردو فی الفور پذیرفتند و پس از زمزمه‌ای تشکرآمیز، بی آنکه سر بردارند، به سرعت بنای خوردن گذاشتند.

کوزنوده نیز تعارف همسایهٔ خود را رد نکرد و با خواهران مقدس، با پهن کردن روزنامه روی زانوان خود یک نوع میزناهارخوری درست کردند.

دهان‌ها لاینقطع باز و بسته می‌شدند و می‌بلعیدند و می‌جویندند و بیرحمانه فرومی‌دادند. لوازو در آن گوشه که نشسته بود امان نمی‌داد و آهسته زنش را هم تشویق می‌کرد که از او تقلید کنند. خانم تا مدتی مقاومت کرد ولی بالاخره پس از احساس یک انقباض شدید در روده‌ها تسلیم شد. آن وقت شوهر لحن خود را مؤدب‌تر کرد و از «مصاحب زیبا»ی خویش پرسید که اگر اجازه می‌فرمایید لقمه‌ای هم برای بانو لوازو بگیرم.

تپلی گفت: «بلی، آقا، حتماً حتماً!»

و با لبخندی شیرین قابلمه‌اش را جلو او نگاه داشت.

وقتی بطری اول شراب «بورود» را باز کردند دچار سرگردانی عجیبی شدند، چون یک لیوان بیشتر در بساط نبود. ناچار همان لیوان را بعد از پاک کردن به هم پاس می‌دادند. فقط کورنوده برای جلب توجه تپلی، دهانش را به آن نقطه از لیوان که هنوز از رطوبت لب‌های همسایه خوشگلش تر بود چسباند.

در این هنگام کنت و کنتس دوباره ویل و آقا و خانم کاره‌لامادون که مابین جمعی خورنده گیر کرده بودند و بوی غذا هم کلافه‌شان کرده بود چنین عذاب وحشتناکی را که نام تانتال^۱ زنده به آن است تحمل می‌کردند. ناگهان زن جوان مدیر کارخانجات ریسندگی آهی کشید که همه سرها به سوی او برگشت. رنگ صورت او از برف‌های صحرا سفیدتر شده بود. چشمانش بسته شد و سرش به زیر افتاد. از هوش رفته بود. شوهرش دیوانه‌وار همه را به کمک خواست. همه دستپاچه شده بودند که ناگاه آن خواهر مقدس، که مسن تر بود، سرمریض را در بغل نگاه داشت و لیوان تپلی را به لب‌های او برد و چند قطره شراب در دهانش ریخت. بانوی زیبا تکانی خورد و چشم باز کرد و لبخندی زد و به لحنی محتضرانه اظهار کرد که اکنون حالتش بسیار خوب است. ولی برای آنکه این صحنه تکرار نشود خواهر مقدس مجبور شد که یک لیوان از آن شراب بردو بنوشد و سپس به گفته افزود: «این از گرسنگی است و هیچ چیز دیگر نیست!»

آنگاه تپلی با چهره سرخ و برافروخته و با حال دستپاچگی نگاهی به چهار مسافر که هنوز ناشتا مانده بودند کرد و گفت: «خدایا! منی‌دانم جرأت بکنم به این آقایان و این خانم‌ها هم تعارف بکنم...»

و بلافاصله از ترس توهین ایشان ساکت شد.

۱. Tantal: پادشاه لیدی که خدایان را دعوت کرد و پسر خود را برای ایشان سربرید و ژوپیتر خدای خدایان به کیفر این عمل او را محکوم کرد که تا زنده است تشنه و گرسنه در پای درختان میوه‌دار و در وسط شطی آویخته باشد ولی هرگز آب به لبش نرسد و دستش از شاخه‌های میوه کوتاه باشد. عذاب تانتال در ادبیات ضرب‌المثل است. — م.

لوازو رشته سخن را به دست گرفت و گفت: «عجبا! در چنین مواقعی همه با هم برادرند و باید به هم کمک کنند! یا الله خانم‌ها! تعارف نکنید! رد احسان جایز نیست! از کجا معلوم که جایی برای بیتوته شب پیدا کنیم؟ با این راهی که ما می‌رویم تا فردا ظهر هم به «تت» نخواهیم رسید.»
همه در تردید بودند و کسی جرأت نمی‌کرد مسؤلیت گفتن «بلی» را به گردن بگیرد.

لیکن کنت قضیه را حل کرد. روبه سوی دخترک چاق و چله و کمرو برگرداند و حالت نجیب زاده بزرگواری به خود گرفت و به او گفت: «خانم، ما با کمال حقشناسی تعارف شما را قبول می‌کنیم!»

Nana

امیل زولا

ترجمه عبدالله توکل

برای آشنائی با رمان نانا بهتر است به نقل عبارتی از ژان پل سارتر اکتفاء کنیم. سارتر می‌گوید: «تیبوده^۱ زولا را نویسنده‌ای حماسی می‌شمرد. این درست است. اما در عین حال باید او را نویسنده‌ای اساطیری نیز به شمار آورد. زیرا اغلب شخصیت‌های او در عین حال اسطوره هستند. به عنوان مثال «نانا» که فاحشه مشهوری در دوران امپراطوری دوم شده است، از طرفی دختر «ژروز» است، اما پیش از هر چیزی یک اسطوره است: آفتی است از نسل پرولتاریای درهم شکسته که انتقام طبقه خود را از مردان طبقه حاکم می‌گیرد...»^۲

یکی از این مردان طبقه حاکم که همه دارائی خود را به پای نانا ریخته و از هستی ساقط شده است «کنت دو واندوور»^۳ است که آخرین امیدش را به شرکت دادن اسب هایش در مسابقه اسبلوانی و شرط بندی بر سر آنها بسته و رسوائی به بار آورده است. در صفحاتی از این فصل مسابقه که در اینجا (از ترجمه چاپ نشده عبدالله توکل) نقل می‌کنیم، شاهد شرح جزئیات مسابقه و نیز پایان فجیع زندگی کنت هستیم.

1. Thibaudet

2. J. P. Sartre, Plaidoyer pour les intellectuels, Troisième conférence, L., Ecrivain est-il un intellectuel? P. 96, Idées / Gallimard, Paris, 1972.

3. Comte de Vandeuves

قسمت هائی از فصل یازدهم

آن روز یکشنبه، مسابقه جهانی اسبدوانی پاریس، در زیر آسمان منقلب و دم گرفته نخستین روزهای گرم ماه ژوئن، در «بودوبولونی»^۱ صورت می گرفت. صبح، آفتاب در میان مهی نارنجی سربرزده بود، اما در حدود ساعت یازده که کالسکه ها به میدان اسبدوانی «لونشان»^۲ می رسیدند، باد جنوب ابرها را رفته بود، بخارهای خاکستری رنگ مثل شقه های دراز کنار می رفت، روزنه هائی به رنگ نیلی تند که به سوی آسمان باز می شد، از این سر تا آن سرافق گسترش می یافت، و در فروغ اشعه خورشیدی که از خلال دو پاره ابر بر زمین می تافت، همه چیز جمعیتی که کم کم از ازدحام کالسکه ها، سوارها و پیاده ها انباشته می شد، زمین مسابقه ای که هنوز تپی بود. به اتفاق سایبان داور، تیر مقصد، تیرهای اعلان شماره ها، و پس از آن، در روبرو، در میانه محوطه توزین، پنج صفه ای که قرینه یکدیگر بود و غرفه های آجری و تخته ای شان طبقه به طبقه روی هم نهاده شده بود، ناگهان برمی افروخت. و فراتر از این چیزها، دشت پهناور که پیرامونش را درختان کوچکی فرا گرفته بود و در سمت غرب، پشته های سراپا بیشه «سن کلو»^۳ و «سورن»^۴ که نیمرخ عبوس «مون والرین»^۵ بر آن تسلط داشت، سدی در برابرش برمی افراخت، شناور در آفتاب نیمروز، گسترش می یافت.

نانا که چنان به هیجان آمده بود که تو گفתי این مسابقه بزرگ سرنوشتش را روشن خواهد کرد، خواست که در پای نرده بغل تیر مقصد جای بگیرد. بسیار زود و پیش از بسیاری دیگر، سوار کالسکه نقره نشان خود آمده بود که یکی از هدایای «کنت موفا»^۶ بود. کالسکه ای که به شیوه کالسکه «دوک دومون»^۷ به چهار اسب سفید و بسیار زیبا بسته شده بود و در آن میان بر پشت دو اسب، جلودارانی می دیدی. هنگامی که به اتفاق دو جلودار بر پشت اسب های سمت چپ، و دو فرآش بی حرکت ایستاده در پشت کالسکه، در آستانه چمن پدیدار شده بود، ازدحامی در میان جماعت به بار آمده بود، تو گفستی که ملکه ای می گذشت. آنچه برتن داشت، رنگ های اصطبل «واندوور»، رنگ آبی و رنگ سفید، بود که در لباسی شگرف تجسم یافته بود. نیمتته

1. Bois de Boulogne 2. Longchamp

3. Saint-Cloud 4. Suresnes 5. Mont-Valerien

6. Comte Mufa 7. Duc d'Aumont

بی آستین و به اندازه دست و دامن ابریشم آبی قالب تن که در پشت کمر به شکل چنبره‌ای درشت برآمده بود... پس از آن، پیراهن اطلس سفید، آستین‌های اطلس سفید، حمایل از اطلس سفید به شکل صلیب و همه آراسته به مغزی سیمینی که در زیر آفتاب برق می‌زد. و گذشته از همه این چیزها، بی باکانه، برای آنکه بیشتر به چابکسواری شباهت داشته باشد کلاه بی لبه آبی رنگ و آراسته به پرسفیدی بر روی توده گیسویش گذاشته بود که حلقه‌های زرینش، به مانند گیس بافته خنثی درشتی بر وسط پشتش فرومی ریخت.

ساعت زنگ نیمروز را می‌نواخت. برای مسابقه «جایزه بزرگ» می‌بایست بیشتر از سه ساعت در انتظار ماند. هنگامی که کالسکه پای نرده جای گرفت، نانا چنان به فراغت لنگر انداخت و همه قیدها را کنار گذاشت که گفתי در خانه خودش بود. این هوس به سرش زده بود که [سگش] «بیژو» و [بچه اش] لونی کوچولورا با خود بیاورد. سگ که در دامنش غنوده بود، با همه گرما، از سرما می‌لرزید. در صورتی که بچه که به روبان‌ها و دانتل‌ها آراسته شده بود، قیافه‌ای بینوا و گنگ داشت که در هوای آزاد رنگ باخته بود و مثل موم زرد شده بود. با اینهمه، زن جوان بی آنکه در بند مردم این پهلو و آن پهلو باشد، به صدای بسیار بلند با ژرژ و فیلیپ هوگون گپ می‌زد، که روی نیمکت دیگر، میان چنان توده‌ای از دسته گل‌های سفید و گل‌های آبی «فراموش مکن» نشسته بودند که دیگر تا شانه‌ها دیده نمی‌شدند.

چنین می‌گفت:

— و چون به ستوهم می‌آورد، در را نشانش دادم... و دورواست که قهر کرده است.

از کنت موفا حرف می‌زد، اما یگانه نکته اینجا بود که علت راستین این نخستین مشاجره را به دو جوان نمی‌گفت....

.....
در خلال این احوال، چمن پر می‌شد. کالسکه‌هایی، پشت سر هم، از دروازه آبشار، در صافی فشرده و پایان ناپذیر می‌آمدند. کالسکه‌هایی بسیار بزرگ، مثل

«پولین»^۲ که با پنجاه مسافر خودش، از بولوار ایتالیائی ها به راه افتاده بود و اکنون می‌خواست که در سمت راست صفاها بایستد. سپس، کالسکه‌های «شکاری»، کالسکه‌های چهار چرخهٔ روباز، کالسکه‌های چهار چرخهٔ دو سایبانه‌ای مثل دسته گل و آمیخته به درشکه‌های زهوار در رفته‌ای که اسپانی مردنی تکانشان می‌دادند، و کالسکه‌های چهار اسبه‌ای که چهار امیشان را به جلو انداخته بودند، و دلجان‌هایی که صاحب‌هایشان، در بالا، روی صندلی‌های سقف، نشسته بودند و پیش‌خیمت‌ها را گذاشته بودند که تو بمانند و سبدهای شامپانی را نگهدارند. و از این گذشته کالسکه‌های عنکبوت گونهٔ بسیار سبک و یک اسبه‌ای که از چرخ‌های بسیار بزرگشان برقی چون برق پولاد می‌تافت، درشکه‌هایی بسته به دو اسب پشت سرهم، روباز و سبک به ظرافت چرخ‌ها و دنده‌های ساعت، که در میان صدای زنگوله‌ها تیز می‌رفتند. گاه به گاه اسب سواری می‌گذشت، موجی از پیاده‌ها، هراسان از میان کالسکه‌ها می‌دوید. در روی علف، ناگهان غرش دوردستی که از خیابان‌های «بوا» می‌آمد، در میان خش‌خش گنگ گسسته می‌شد، دیگر به جز همه‌مجموعهٔ جماعت روبه فزونی، و فریادها و نداها و صداها تازیه‌ای که در هوای آزاد به راه می‌افتاد، چیزی شنفته نمی‌شد. و، هنگامی که خورشید، در زیر زخمه‌های باد، دوباره بر لبهٔ ابری نمایان می‌شد، رگه‌های زرین بر میدان مسابقه می‌تافت و زین‌ها و برگ‌ها و تنه‌های رنگ و روغن خوردهٔ کالسکه‌ها را می‌اندوخت و لب‌های زنان را فروغی آتشگون می‌داد. در صورتی که، میان این غبار روشنایی، کالسکه‌رانان روی صندلی‌های بسیار بلند خودشان با تازیه‌های بزرگشان می‌سوختند.

و اما «لابوردت» از کالسکهٔ چهار چرخه‌ای پیاده می‌شد که «گاگا» و «کلاریس» و «بلانش دوسیوری» جانی در آن برایش نگه داشته بودند. و چون می‌خواست که به عجله از زمین مسابقه بگذرد و به محوطهٔ توزین برود، نانا ژرژ را واداشت که صدایش بزند و چون پیش آمد زن جوان خنده‌کنان پرسید:

— مَظنهٔ من چند است؟

از «نانا» ی کمره مادبان حرف می‌زد. از آن نانا که در مسابقه برای جایزهٔ

«دیان»^۱ تن به شکستی ننگین داده بود و حتی در آوریل و مه گذشته در مسابقهٔ جایزهٔ «دکار»^۲ و «گرانپول ده پرودوی»^۳ که هر دو را «لوزینیان»، اسب دیگر اصطلیل واندوور، برده بود، مقام دوم را هم به دست نیاورده بود. و هماندم، لوزینیان بت اعظم شده بود. و از روزپیش، بی منت، بر سرش دوبه یک شرط بسته می شد.

لابوردت جواب داد:

— هنوز هم پنجاه بریک.

نانا که از این شوخی خوشش آمده بود، از پی حرف هایش گفت:

— وای! چندان ارزشی ندارم. پس، بر سر خودم شرط نمی بندم... نه، اگر به

دار هم آویخته شوم این کار را نمی کنم! یک سکه هم بر سر خودم شرط نمی بندم.

لابوردت که بسیار عجله داشت، می خواست که برود. اما نانا صدایش زد.

رهنمود و نصیحتی می خواست. او که با دنیای مربی ها و سوارکارها در ارتباط بود،

دربارهٔ اصطلیل ها اطلاعی مخصوص داشت و حدس هایش بیست دفعه درست از آب

درآمده بود. لقب سلطان پیشگویان و جامع اخبارنهان به او داده شده بود.

زن جوان پشت سرهم می گفت:

— بگو ببینم، بر سر کدام اسب ها باید شرط ببندم؟ مظنهٔ این اسب انگلیسی

چند است؟

— «اسپیریت»^۴ را می گوئی، سه بریک... «والریوی دوم»^۵ هم سه بر

یک... و اما اسب های دیگر، «کوستیوس»^۶ بیست و پنج بریک، ازار^۷ چهل بریک،

«بوم»^۸ سی بریک «پیشننت»^۹ سی و پنج بریک «فرنژپیان»^{۱۰} ده بریک...

— نه، بر سر اسب انگلیسی شرط نمی بندم... من وطن پرست هستم...

خوب، چه می گوئی شاید «والریوی دوم» باشد؟.. قیافهٔ «دوک دوکوربروز»^{۱۱} همین

چند لحظه پیش از شادمانی برافروخته بود... اِه! پس از همهٔ این چیزها شاید این کار

1. Dian 2. Prix des Cars

3. Grande Poule des Produits

4. Spirit 5. Valerio II 6. Cosinus

7. Hasard 8. Boum 9. Pichenette

10. Frangipane 11. Duc de Corbreuse

را نکنم درباره شرط بندی پنجاه لویی بر سر «لوزینیان»، چه می‌گوئی؟
 لایوردت به نحوی غریب به سوی او می‌نگریست. زن جوان خم شد و آهسته
 سوآلی از وی کرد. چه، می‌دانست که واندوور به وی دستور داده است که برایش با
 واسطه‌های مسابقه معامله‌هایی بکند تا بتواند در شرط بندی‌های خود آزادی بیشتری
 داشته باشد. و اگر اطلاعی به دست آورده بود، هرآینه می‌توانست به او بگوید. اما
 لایوردت توضیحی نداده، بر گردنش گذاشت که به شَم وی اعتقاد داشته باشد. پنجاه
 لویی او را به هرگونه‌ای که صلاح بدانند در راه شرط بندی به کار خواهد انداخت و او از
 این کار پشیمان نخواهد شد. و چون گذاشتش که برود، خوش و خندان فریاد زد:
 — هراسی که بخواهی! اما نه بر سر نانا که یابوست!

قهقهه‌ای در کالسکه به راه افتاد. به نظر جوان‌ها این بذله بسیار خوشمزه
 می‌نمود، در صورتی که لویی کوچولویی آنکه از مطلب سر در می‌یاورد، چشم‌های
 رنگ باخته‌اش را به سوی مادر خویش — که طنین داده‌هایش وی را به حیرت
 می‌انداخت — برمی‌گرداند....

... نجوایی به راه افتاد و گروه‌ها کنار رفتند. سروکله واندوور پیدا شد. نانا
 چنین وانمود کرد که پکر شده است:

— اه! لطف فرموده‌اید که در این موقع آمده‌اید!.. و من در آرزوی دیدن
 محوطه توزین می‌سوزم.
 گفت:

— پس بیایید، هنوز وقت هست. می‌توانید گشتی بزیند. از قضا من توی جیبم
 بلیطی مخصوص بانوان دارم.

و بازو به بازویش داد و وی را که از مشاهده نگاه‌های آتشته به حسد لوسی و
 کارولین و زنان دیگر به دنبال خویشان کیف می‌کرد، با خود برد. در پشت سرش،
 پسران خانواده هُگوگن و لافا لواز که در کالسکه مانده بودند، بازهم با شامپانی او از مردم
 پذیرایی می‌کردند. نانا رو به آنان بانگ می‌زد که یکی دو دقیقه دیگر برمی‌گردد.

اما واندوور که چشمش به لایوردت افتاده بود، صدایش زد. و دو سه جمله
 کوتاه به یکدیگر گفتند.

— همه چیز گرد آورده شد؟

— آری.

— تا چه مبلغی؟

— هزار و پانصد لویی، از این ورو آن ور.

چون نانا کنجکاوانه گوش تیز کرده بود، دهانشان را بستند. واندوور که بسیار دستخوش هیجان عصبی بود، همان چشم‌های روشنی را داشت که شررها از آن می‌جست و شبی که از آتش زدن خود و اسب‌هایش حرف می‌زد، وی را به هراس می‌انداخت. هنگام عبور از زمین مسابقه، زن جوان صدایش را پائین آورد و به لفظ تو با وی حرف زد:

— راستی، توضیحی به من بده... چرا مظنهٔ کره مادیانت بالا می‌رود؟ این

مسأله هیاهویی به بار آورده است!

واندوور به رعشه افتاد و این سخن‌ها از دهنش درآمد:

— آه! ورمی‌زنند... این شرط‌بندها چه جماعتی هستند! وقتی که من اسبی

دارم که گمان می‌برند برندهٔ مسابقه شود همه به سویش هجوم می‌آورند، و دیگر چیزی برای خود نمی‌ماند. و چون اسبی که انتظار پیروزیش نمی‌رود مشتری پیدا کرد، دادشان درمی‌آید و چنان بانگ و فریاد برمی‌آورند که انگار زنده زنده پوستشان را می‌کنی.

نانا از پی حرف‌هایش گفت:

— برای اینکه می‌بایست به من خبر بدهی، من شرط بسته‌ام. این کره مادیان

بخت پیروزی دارد؟

خشمی ناگهانی، بی دلیل بر او چیره شد:

— آه! دست از سرم بردار... همهٔ اسب‌ها بخت پیروزی دارند. آری، مظنه

بالا می‌رود! برای آنکه یکی بر سرش شرط بسته است. چه کسی؟ نمی‌دانم... اگر قرار این باشد که تو با سؤال‌های سفاهت بار خودت مرا به ستوه بیاری، بهتر این است که رهایت کنم و بروم.

این لحنی که بکار می‌برد نه مطابقتی با خلق و سلیقه‌اش و نه مطابقتی با

عادت‌هایش داشت. نانا بیشتر از آنکه دلگیر شود، دستخوش تعجب شد. وانگهی

واندوور نخل مانده بود. و چون زن جوان به لحنی خشک خواهش می کرد که مؤدب باشد، پوزش خواست. مدتی بود که بدینگونه ناگهان گرفتار تغییر خلق می شد. همه کس، در نیای عیش و عشرت و محافل اعیان و اشراف پاریس می دانست که آن روز واپسین ورق خود را بازی می کند. اگر اسب هایش برنده نمی شدند، و آن مبالغه گزافی را که بر سرشان شرط بسته شده بود، باز هم به باد می دادند، مصیبت و اضمحلال بود. چوب بست اعتبارش، ظاهر رفیع زندگی که از پای بند خورده شده بود و تو گفتمی که شهوت رانی و بدهکاری زیرش را تهی کرده بود. درهم فرومی ریخت و طنین این درهم فروریختگی و ورشکستگی همه جا را فرامی گرفت. و همه کس هم می دانست که نانا آن پری دریایی آدمخوار، آن خانه براندازی بود که کارش را ساخته بود، واپسین زنی بود که پای در این ثروت به تزلزل افتاده نهاده بود و هرچه مانده بود، رفته بود. از هوس هایی دیوانه وار، از طلاهایی که به باد داده شده بود، از سفری که به «بادن بادن» رفته بود و نگذاشته بود که آنجا چیزی برایش بماند که بتواند صورت حساب هتل را بپردازد، از ممشتی الماس داستان ها گفته می شد که شبی در عالم مستی در آتش ریخته بود تا ببیند که مثل ذغال می سوزد یا نه؟ کم کم، با آن اندام گوشتا لودش، خنده های هرزه اش که یادگار ایام حومه نشینیش بود، برگرده این نوباوه چنان مفلس و چنان ظریف نژادی کهن سوار شده بود. و او، اکنون هست و نیستش را در او گذاشته بود و از بس که دستخوش ذوق شهوت و کثافت و سفاهت خویشتن شده بود که حتی نیروی آن روح شکاکش را هم از دست داده بود. یک هفته پیش، نانا وعده قصری را در ساحل نورماندی، میان «لوهاور» و «تروویل»^۱، از وی گرفته بود. و وی واپسین آبرویش را در گرو آن می دانست که به عهد خویش وفا کند. یگانه مسأله این بود که نانا به ستوهش می آورد، و از بس که این زن را موجودی احمق می دید، هرآینه می توانست بزندش....

.....
 سرانجام از کلاه فرنگی بیرون می رفتند که واندوور اندک سری برای واسطه ای دیگر تکان داد، و این یکی، آن وقت، جسارتی به خود داد و صدایش زد.

یکی از کالسکه‌رانان پیشین وی، و مردی بسیار درشت هیكل و بسیار چهارشانه بود که سینه‌ای به سبتری سینه‌گاو و صورتی بسیار سرخ داشت و اکنون که بخت خویش را، با سرمایه‌ای که از منبع مشکوک به دست آورده بود، در مسابقه‌های اسبدوانی می‌آزمود، کنت برای تسهیل پیشرفت و کامیابی او کوشش به کار می‌برد، شرط‌بندی‌های نهانش را به عهده او می‌گذاشت و باز هم او را به چشم نوکری می‌نگریست که چیزی از وی پنهان داشته نمی‌شود. با همه این حمایت‌ها، این مرد پشت سر هم مبالغه‌سنگین باخته بود، و وی نیز آن روز با چشم‌هایی پر از خون، واپسین ورق خویش را بازی می‌کرد، و چنین می‌نمود که در آستانه حمله صرع است.

واندوور بسیار آهسته پرسید:

— خوب! مارشال، چه مبلغی شرط بسته‌اید؟

واسطه نیز صدایش را پایین آورد و جواب داد:

— پنجاهزار لویی شرط بسته‌ام. خوب است یا نه؟... و باید در حضور مبارک

اعتراف کنم که مظنه را تنزل دادم و سه بریک شرط بستم.

واندوور چنین نمود که دلگیر شده است.

— نه، نه، نمی‌خواهم این کار را بکنید، بی‌دزنگ دو بریک شرط‌بندی کنید.

دیگر حرفی ندارم، مارشال.

مارشال با تبسم فروتنانه همدستی، به دنبال حرف‌هایش گفت:

— او! اکنون این کار چه زبانی ممکن است برای جناب کنت داشته باشد؟

می‌بایست مردم را به سوی خودم بکشم تا بتوانم دوهزار لویی شما را به کار اندازم.

آن‌گاه، واندوور به سکوت واداشتش. اما، به هنگامی که دور می‌شد، به یاد

چیزی افتاد و افسوس خورد که درباره صمود مظنه کره‌مادیانش سوآلی از وی نکرده

است. اگر کره‌مادیان بخت پیروزی می‌داشت، او که دویت لویی به قرار پنجاه بر

یک بر سر آن شرط بسته بود، به خوب مخمسه‌ای می‌افتاد.

نانا که ذره‌ای از نچوهای کنت سردر نمی‌آورد، با اینهمه جرأت نیافت که

توضیحی دیگر بخواهد. چنین می‌نمود که واندوور گرفتار هیجان عصبی بیشتری شده

است، و ناگهان زن جوان را به دست لاوردت که جلوسالن توزین پیدایش کردند،

سپرد و گفت:

— شما با خودتان برش گردانید، من کار دارم... خداحافظ.
و پای به درون نهاد....

.....
اسب‌ها، یکایک از پشت درختان بیرون می‌آمدند: بهتی پدید آمد، جماعت
همه‌ای دامنه دار سرداد. والرئوی دوم هنوز در صدر بود. اما اسپریت خود را به آن
رسانده بود و در پشت سرش لوزینیان سست شده بود، در صورتی که اسبی دیگر جایش
را می‌گرفت. به حادثه‌ای که اتفاق می‌افتاد، همانند پی‌برده نشد، رنگ‌های
نیمته‌های سوارکاران به جای هم گرفته می‌شد. غریوها به راه افتاده بود.

— نانا است! نانا؟ برو پی کارت! می‌گویم که لوزینیان هنوز جای خودش را
نگه داشته است... اه! آری، نانا است. از رنگ طلائی اش خوب به جای آورده
می‌شود... اکنون می‌بینیدش! آتش گرفته است! آفرین نانا! چه حرامزاده‌ای! به! این
چیزها معنی ندارد. در خلعت منافع لوزینیان است.

دوسه ثانیه‌ای این عقیده، عقیده همه بود. اما، کره‌مادیان، آهسته آهسته، به
نیروی کوششی مستمر، همچنان پیش می‌افتاد. آنگاه هیجانی بنیکران پدیدار شد.
صف اسب‌های واپس مانده، دیگر علاقه‌ای در دل‌ها بر نمی‌انگیخت. مبارزه‌ای
واپسین میان نانا، لوزینیان و والرئوی دوم در گرفته بود. نام‌هایشان به زبان آورده می‌شد
و پیشرفت یا سستی‌شان در جمله‌هایی بی ربط و جویده گفته می‌شد. و نانا که روی
صندلی کالسکه رانش رفته بود و توگفتی که به نیروی ناپیدا بالا برده شده بود، پاک
رنگ باخته بود و دستخوش لرزه‌ای شده بود و چنان هیجانی بردش چنگ انداخته بود
که خاموش مانده بود. در کنار او، لایوردت دوباره لبخند می‌زد.

فیلیپ خوش و خندان گفت:

— اسب انگلیسی به زحمت افتاده است، حالش خوب نیست.

لافالواز فریاد زد:

— در هر حال، کار لوزینیان ساخته است. والرئوی دوم پیش افتاده است...

نگاه کنید! هر چهار تا شان تنگ هم هستند.

یک حرف از همه دهان‌ها بیرون می‌آمد:

— چه سرعتی! بچه‌ها!... چه سرعت بی‌پیری!

اکنون، گروه چهار اسب، مثل صاعقه به سوی او می آمد و تومی توانستی نزدیک شدن و نفس حیوان ها را چون خرخر دور دستی که ثانیه به ثانیه بلندتر می شد، حس کنی. همه جماعت با شدت وحدت، به سوی زرده ها هجوم آورده بود. خودش سنگین، پیشاپیش اسب ها از سینه ها بیرون می جست و چون غرش امواج دریایی که به صخره های ساحل برمی خورد، نزدیکتر و نزدیکتر می آمد. آنچه در میان بود، اوج خشونت بازی ای بسیار سترگ بود، اوج هیجان صد هزار شاهدهی بود که به سوی دغلغه، به سوی سودا، روی آورده بودند و در پشت این حیوان هایی که تاختشان میلیون ها پول را با خود می برد، در یک تب قمار، در آرزوی یاری بخت می سوختند. با مشت های گره کرده، دهان های باز به همدیگر فشار می آوردند، همدیگر را لگد می کردند، هرکسی به کار خود بود، هرکسی با صدا و حرکت های دست، اسب محبوب خویش را برمی انگیخت و غریو همه این مردم، مثل غریو حیوانی وحشی که در زیر ستره ها پدیدار شده بود، دمبلم روشنتر می شد:

— آمدند... آمدند! آمدند! ...

اما نانا باز هم پیش می افتاد و اکنون که والرئوی دوم پشت سر گذاشته شده بود، به فاصله دو سه گردن با اسپیریت در رأس گروه می تاخت. غرش رعد افزوده شده بود. اسب ها می آمدند و توفان دشنام و ناسزا در کالسکه دو سایبانی پذیرائی شان می کرد:

— هین، لوزینیان، بی غیرت گنده، یابوی کثیف! .. آفرین، اسب انگلیسی! باز هم بجنب، باز هم بجنب جان من! .. این والرئو اشمئزاز آور است! آه! چه کثافتی! فاتحه ده لویی من خوانده شد! دیگر جز نانا نمانده است! آفرین نانا! آفرین ماچه سگ! ..

و نانا، روی صندلی کالسکه ران، ندانسته ران ها و کمر را نوسان می داد، تو گفتی که خودش در این مسابقه دویده بود... چنین می پنداشت که این کارها کرمه مادیان را یاری می دهد. به هر نوسانی، خسته و کوفته، آهی از دل برمی آورد و با صدائی آهسته و آغشته به اضطراب می گفت:

— تند برو... تند برو... تند برو...

آنگاه جماعت شاهد صحنه ای بسیار زیبا شد. پرایس، که زیانه آخته، روی

رکاب‌ها ایستاده بود، با دستی آهنین برپیکر نانا می‌نواخت. این پسر بچه‌ای که مثل چوب خشک بود، این صورت دراز و سرد و مرده، شرربار شده بود و، در جوشش تهووری دیوانه‌وار و اراده‌ای ظفرنمون، پاره‌هایی از قلب و روح خویش را به کره‌مادیان می‌داد، حیوان را که خیس عرق شده بود و چشم‌هایش را خون گرفته بود، سر پا نگه می‌داشت و پیش می‌برد. همهٔ اسب‌ها با غرشی چون غرش رعد گذشتند و نفس‌ها را بریندند و هوا را رُفتند، در صورتی که داور، بسیار خون‌سرد، چشم به تیرها دوخته، منتظر بود. سپس هلهله‌ای بیکران طنین انداخت. پرایس، به نیروی جدوجهدی واپسین، نانا را به تیر پایان رسانده بود و اسپیریت را به اندازهٔ یک سروگردن پشت سر گذاشته بود.

خروشی برخاست که گفتی غرش مَد بود. نانا! نانا! نانا! غریو با شدت و سطوت طوفان می‌پیچید، اوج می‌گرفت و کم‌کم افق را، از اعماق «بوا» تا کوه والرین، از چمنزارهای لونشان یا جلگهٔ بولونی، می‌انباشت. روی چمن، شور و اشتیاقی دیوانه‌وار نمایان شده بود. زنده باد نانا! زنده باد فرانسه! مرده باد انگلستان! زنان چترهای آفتابی شان را می‌آختند. برخی از مردان به هوا می‌جستند، چرخ می‌خوردند و بدوبیراه می‌گفتند. برخی دیگر، با خنده‌هایی صرع‌زده کلاه‌هایشان را به هوا می‌انداختند. و در آن سمت میدان مسابقه، محوطهٔ توزین جواب می‌داد، هیجانی صاف‌ها را به جوش و خروش می‌آورد، در صورتی که، بر فراز این تودهٔ جاندار قیافه‌های زیر و آشفته، بازوهای پیچ و تاب خورده، و نقطه‌های سیاه چشمها و دهان‌های باز، جز لرزش هوا به مانند شعلهٔ ناپیدای تودهٔ آتش، چیزی به روشنی دیده نمی‌شد. این غریو دیگر گسسته نمی‌شد، هردم شدت می‌یافت، در انتهای خیابان‌های دوردست، در میان مردمی که زیر درخت‌ها لنگر انداخته بودند، از سر گرفته می‌شد و دوباره در میان هیجان صافهٔ شاهی که ملکه در آن کف زده بود، افسانه می‌شد و گسترش پیدا می‌کرد. نانا! نانا! نانا! غریو در شکوه و جلال آفتاب که باران زرينش سرگیجه و هذیان جماعت را دامن می‌زد، اوج می‌گرفت.

آنگاه، نانا که در روی صندلی کالسکه رانش ایستاده بود و بلندتر شده بود، پنداشت که این هلهله برای وی به راه افتاده است. در حیرت از پیروزی خود، لحظه‌ای بی حرکت مانده بود و خیره خیره میدان مسابقه را می‌نگریست که چنان موجی انبوه از مردم پوشانده بود که علف دیگر در زیر دریای کلاه‌های مشکی دیده نمی‌شد. و

چون همه این مردم کنار رفتند و پرچینی گوشتی تا در خروج فراهم آوردند و دوباره به نانا درود فرستادند که با پرایس که شکسته و افسرده و توگفتی که بی رمق به روی یالش افتاده بود، بیرون می‌رفت، به شدت بران‌هایش کوفت، همه چیز را فراموش کرد و احساس ظفر خویش را به صورت جمله‌هایی بی پروا به زبان آورد:

— آه! بی‌پیرها! منم، آری... منم... آه! بی‌پیرها! چه خوش بیاری

جانانه‌ای!

و چون راه ابراز وجد و سروری را که بروی چیره شده بود نمی‌دانست، لویی کوچولو را که در هوا، بغل «بوردناو» پیدا کرده بود گرفت و بوسه اش داد. بوردناو ساعتش را در جیب گذاشت و گفت:

— سه دقیقه و چهارده ثانیه.

نانا هنوز هم به نوای اسم خود که طنین آن از سرتاسر دشت به سوی فرستاده می‌شد، گوش می‌داد. ملتش بود که برایش کف می‌زد، در صورتی که خود، با گیسوان ستاره‌گون و پیراهن سفید و آبی اش که به رنگ آسمان بود، قامت افراشته در آفتاب، بر همه چیز تسلط داشت. لایبوردت، به هنگامی که می‌خواست دربرود، به وی خبر داده بود که مبلغ دوهزار لویی برده است، زیرا که پنجاه لویی او را، از قرار چهل بریک، بر سر نانا شرط بسته بود. اما هیجانی که این پول در دل و جانش به بار می‌آورد کمتر از هیجان این ظفر دور از انتظاری بود که فروغ و درخشش آن ملکه پاریس اش می‌کرد. همه این زنان باخته بودند. روزمینیون، در غلیان خشمی، چترش را شکسته بود و کارولین اکه، و کلاریس و سیمون و حتی لوسی استوارت هم به رغم حضور پسرش، زیر لب دشنام‌ها می‌دادند، زیرا که کفر همه شان از بخت بلند این روسپی خیکی درآمده بود، در صورتی که لایبوردت که در آغاز و پایان مسابقه در مقام ترسیم علامت صلیب برآمده بود، دلخوش از شرم خویش، قامت بلندش را بالای سرایشان برافراشته بود و مثل زنی جاافتاده و تجربه دیده، به تقدیس نانا می‌پرداخت....

.....
 مسابقه‌های اسپلوانی خاتمه می‌یافت... کالسکه‌ها، یک‌کایک به راه می‌افتادند. با اینهمه، اسم وانوو، در میان مشاجره‌ها و مجادله‌ها، بر زبان‌ها می‌آمد. اکنون مسأله روشن بود: وانوو، از دو سال پیش، به تدارک «بازی» خویش

می‌پرداخت، و به این منظور «گرشام» را مأمور نگه داشتن دهنه نانا کرده بود و لوزینیان را برای آن به صحنه آورده بود که در خدمت منافع کره‌مادیان و پوششی برایش باشد. بازندگان از کوره درمی‌رفتند، در صورتی که برندگان شانها را بالامی‌انداختند. دیگر چه؟ به فرض اینکه چنین باشد؟ مگر چنین کاری مجاز نبود؟ مالک اختیار داشت که اصطبل خودش را به آن گونه‌ای که دلش می‌خواست بگرداند. امثال این بسیار دیده شده بود! به نظر اکثر مردم، واندوور بسیار زرنگی نموده بود که هرچه توانسته بود به توسط دوستانش بر سر نانا شرط بسته بود، و این امر علت صعود ناگهانی مظنه را روشن می‌کرد. صحبت از شرط بندی دوهزار لویی به نرخ متوسط سی بریک، به معنی برای به مبلغ یک میلیون و دوپست هزار فرانک، در میان بود، رقمی که وسعت و عظمتش احترام برمی‌انگیخت و عذر همه چیز بود.

اما شایعه‌های دیگری که بسیار سنگین بود و بیخ گوشتی به زبان‌ها آورده می‌شد، از محوطه توزین می‌آمد. مردمی که از آنجا بازمی‌گشتند، به تفصیل از این شایعه‌ها سخن می‌گفتند. صداها اوج می‌گرفت، داستان افتضاحی مخوف بلند بلند بازگفته می‌شد. کار این واندوور بیچاره ساخته بود. ضرب شست خویش را با حماقتی بی‌مزه، سرقتی آغشته به سفاهت تباه کرده بود، زیرا که به مارشال، واسطه‌ای بسیار نادرست، دستور داده بود که به حساب وی، دوهزار لویی بر سر باخت لوزینیان شرط بندی کند، به این منظور که آن مبلغ ناچیز هزار و اندی لویی خویش را که آشکارا شرط بسته بود به چنگ بیاورد و این امر دلیل آن بود که مغزش در میان واپسین طقطقه اضمحلال دارائیش موی برداشته بود. و واسطه، که مسبوق بود دُر دانه برنده نخواهد شد، در حدود شصت هزار فرانک سر این اسب در آورده بود، اما لا بوردت که اطلاعی دقیق و مفصل به دست نیاورده بود، به سویی شفته بود و با وی که به سبب ناآگاهی از کنه بازی هنوز هم بر سر نانا پنجاه بریک شرط می‌بست، دوپست لویی بر سر آن شرط بسته بود. مارشال که صد هزار فرانک بر سر کره‌مادیان از کف داده بود و چهل هزار زیان برده بود، و بدینگونه همه چیز را در زیر پای خود در آستانه فروریختن می‌دید، ناگهان که لا بوردت و کنت را پس از پایان مسابقه، جلو سالن توزین با یکدیگر سرگرم صحبت دیده بود، همه چیز را دریافته بود و با خشم دیوانه وار کالسکه ران پیشین و خشونت آدم دزد زده مرافعه‌ای ترسناک در ملاء عام به راه انداخته بود و داستان را با

زشتترین عبارت‌ها بازگفته بود و مردم را به دور خویش گرد آورده بود و از این چیزها گذشته، گفته می‌شد که هیئت داوری قصد تشکیل جلسه دارد.

نانا که فیلیپ و ژرژ از جریان قضایا آگاهش می‌کردند، دست از خنده و شوخی برنداشته، به اظهار عقیده می‌پرداخت. به هر حال محتمل بود. چیزهایی به یاد می‌آورد. از این گذشته، از قیافه این مارشال خیانت می‌ریخت، با اینهمه هنوز شک داشت که سروکلهٔ لاوردت پیدا شد. بسیار زنگ باخته بود.

نانا آهسته پرسید:

— خوب؟

همین قدر جواب داد:

— داروندار از دستم رفت!

و شانه‌ها را بالا می‌انداخت: «این واندوور بچه است!» نانا حرکتی کرد که نشانهٔ ملال بود...

روز سه شنبه بود که نانا از هیجان‌ها و تأثیرهای پیرویش به خود آمد. آن روز صبح با مادام لورا صحبت داشت که آمده بود تا از احوال لویی کوچولو که هوای آزاد دشت ناخوشش کرده بود، خبر به او بدهد. داستانی که پاریس را به خود مشغول داشته بود، هیجانی در دلش برمی‌انگیخت: واندوور که از میدان‌های مسابقه رانده شده بود و همان شب از باشگاه شاهی بیرون انداخته شده بود، فردای آن روز خویشتن را به اتفاق اسب‌هایش، در اصطبل خود آتش زده بود.

زن جوان تکرار می‌کرد:

— خودش این را به من گفته بود. این مرد حقیقهٔ دیوانه بود!.. دیدش که این خبر به من داده شد، به هراس افتادم! می‌دانی، بعید نبود شبی مثل آب خوردن مرا بکشد... و از این گذشته مگر نمی‌بایست دربارهٔ اسبش چیزی به من گفته باشد؟ حداقل، می‌توانستم ثروتی به هم بزنم! به لاوردت گفتم که اگر من از این امر آگاه شوم، همانند به آرایشگرم و جمعی از مردهای دیگر خبر می‌دهم. چه مؤدب تشریف داشت! آه! نه، راستش این است که من نمی‌توانم چندان بر مرگش افسوس بخورم. پس از تفکر و تأمل، خشمگین شده بود. از قضا، درست در همان اثناء

لابوردت به درون آمد. حساب شرط‌بندی‌های وی را تسویه کرده بود و چهل هزار فرانکی برایش آورده بود. این چیزها کاری جز افزودن خشم و دلگیریش نکرد، زیرا که هرآینه می‌بایست یک میلیون ببرد. لابوردت که در همه این ماجرا خودش را به بیگناهی می‌زد، بی‌پروا وانلوور را رها کرده بود. چنانکه می‌گفت، کار این خانواده‌های کهن از کار گذشته بود و به نحوی بی‌معنی دستخوش انقراض می‌شدند.
نانا گفت:

— آه! نه، آتش زدن خود به این صورت، توی اصطبل‌بی‌معنی نیست، به گمان من، مردانه مرد... اوه! می‌دانی، من از معامله او با مارشال هواداری نمی‌کنم. خنده‌آور است. وقتی که به خاطر می‌آورم که بلانش این رو را پیدا کرده است که گناه همه این چیزها را به گردن من بیندازد. جواب دادم: «مگر من به او گفتم که دزدی کند!» هه! به گمانم می‌توان از مردی پول خواست و با اینهمه او را به ارتکاب جنایت و انداخت... اگر به من گفته بود: «دیگر چیزی ندارم» هرآینه به او می‌گفتم: «بسیار خوب، بیا از هم جدا شویم.» و مسئله به همین جا خاتمه می‌یافت و دیگر بیخ پیدا نمی‌کرد.

عمه به لحنی سنگین گفت:

— آری، درست است. وقتی که مردها دست از اصرار و سماجت بر نمی‌دارند، وبال همه چیز به گردن خودشان است!
نانا از بی حرف‌هایش گفت:

— و اما درباره راهی که رفت و صحنه‌ای که صحنه پایان کار است، باید بگویم که بسیار زیبا بود! به قرار معلوم، بسیار مخوف بوده است و از تصور آن موبه تنم سیخ می‌شود. همه را دور کرده بود، با مقداری نفت به اصطبل رفته بود و در به روی خودش بسته بود... و چه می‌سوخت، تماشا داشت! تصورش را بکنید، بساطی به آن بزرگی که بیش و کم همه اش از چوب و انباشته از گاه و علوفه بود! می‌گویند شعله‌ها مثل برج‌هایی به آسمان می‌رفت... زیباترین منظره، منظره اسب‌ها بود که نمی‌خواستند کباب شوند، شنیدم لگد می‌انداخته‌اند، خودشان را به درها می‌کوبیده‌اند و شیهه‌هایی برمی‌آورده‌اند که حقیقه مثل فریادهای انسان بوده است. آری مردمی که شاهد این صحنه بوده‌اند، هنوز هم نشان از وحشت می‌لرزند.

لابوردت بی اختیار صفیری خفیف زد که نشانه ناباوری بود. مرگ وانووور را باور نمی‌داشت. یکی قسم می‌خورد که گریختنش را از پنجره‌ای دیده است. در آن لحظه‌ای که گرفتار اختلال مشاعر شده بود، اصطبل خود را آتش زده بود، اما همین که حرارت از حد تحمل گذشته به‌قرار معلوم مستی از سرش پریله است. مردی که رفتارش با زن‌ها آنهمه آغشته به حماقت بود، و آنهمه خسته و فرسوده شده بود، نمی‌توانست با چنین تهوری بمیرد.

نانا، دلشکسته و تلخکام، به گفته‌های او گوش می‌داد و حرفی جز این جمله پیدا نکرد:

— اوه! بدبخت بینوا! چه زیبا پایانی بود!

نمایشنامه‌ها

صحنه‌ای از نمایشنامه

کلاغان Les Corbeaux

هانری بک Henry Becque (۱۸۸۲)

خلاصه نمایشنامه

وین بیرون Vigneron کارخانه دار شریف که با تلاش شخصی زندگی مرفهی برای زن و سه دختر و یک پسرش فراهم آورده است، به تازگی دست به کار ساختن خانه‌های چندطبقه زده است که کار حساسی است و مدیریت خود او را ایجاب می‌کند. در آثایی که قرار است دختر کوچکی او «بلانش» (زودتر از خواهران بزرگترش) با «ژرژ» پسر مادام دوسن ژینس Mme de Saint Genis ازدواج کند، پدر سکنه می‌کند و می‌میرد. پسر به خلعت سرپازی می‌رود و «کلاغان» برای بلعیدن هستی بیوه زن بیچاره و فرزندانش هجوم می‌آورند. تسیه Tessier شریک پیرو خسیس وین بیرون، صاحب دفتر و بالاخره معمار ساختمان‌ها، که با هم رقابت دارند، هر کدام می‌خواهند خودشان به بهانه حمایت از این زنان بیچاره زندگی آنها را غارت کنند. بیوه زن مجبور می‌شود کار ساختمان سازی را رها کند و کارخانه را بفروشد. خلاصه همه چیزشان را از دست می‌دهند و به خانه محفزی اسباب کشی می‌کنند. نامزد «بلانش» نیز به اغوای مادرش نامزدی خود را با او بهم می‌زند. در این صحنه مادر ژرژ آمده است که بلانش را به رها کردن پسرش تشویق کند.

صحنه دهم

مادام دوسن ژینس (تنها). من باید با این دختر صحبت کنم و آشکارا به او اعلام کنم که ازدواجش عقب نیفتاده، بلکه منتفی شده است. برای او بهتر است. بدانند که در چه وضعی قرار دارد. من هم به سهم

خودم راحت‌تر خواهم بود. بالاخره لحظه‌ای را دیدم که ژرژ برای اولین بار در عمرش جلومن ایستاد. به دخترکش پابند بود و می‌خواست که با او ازدواج کند. خوشبختانه ازدواج دیگری به او پیشنهاد شد و من انتخاب را به عهده خود او گذاشتم: یا از من اطاعت کند و یا دیگر مرا نبیند. بالاخره تسلیم شد. اما به یک جوان بیست و سه ساله مگر می‌شود اعتماد کرد. چه زبانی درآورده بود! و این ورپریه که حاضر نبود حتی تا مراسم عقد صبر کند، جزایش همین است.

صحنه یازدهم

مادام دوسن ژنیس — بلانش

بلانش آه! مادام، چقدر از دیدن شما خوشحالم.

مادام دوسن ژنیس سلام، دخترم، سلام.

بلانش مرا ببوسید.

مادام دوسن ژنیس با کمال میل.

بلانش خودتان می‌دانید، مادام، که من خیلی دوستتان دارم.

مادام دوسن ژنیس آرام باشید بلاتش عزیزم، امروز آمده‌ام که بطور جدی با شما

صحبت کنم. مثل یک آدم بزرگ، که البته هستی، به من

گوش کنید. در سن و سال شما، وقت آن است که آدم دیگر

کمی عقل داشته باشد. (هردومی‌نشینند.) فرزندم، پسر من شما

را دوست دارد. با کمال صراحت می‌گویم که خیلی هم

دوستتان دارد. حرف مرا قطع نکنید. ضمناً می‌دانم که شما هم

به سهم خودتان نسبت به او احساسی دارید، هیجانی تند و

سبک، از آن نوع که دخترهای جوان به دیدن پسر خوشگلی

دچار می‌شوند.

آه، مادام، چطور راضی می‌شوید یک احساس بسیار جدی‌تر را

بلانش

اینهمه پائین بیاورید؟

مادام دوسن ژنیس باشد. من اشتباه می‌کنم. این خیلی قشنگتر است. عشق بسیار مبهم و بسیار شاعرانه. اما شور عاشقانه هرچه شدید باشد، هرگز مدت طولانی دوام نمی‌کند و به جای خوبی نمی‌رسد. من می‌دانم که چه می‌گویم. با سکهٔ عشق نمی‌توان پول صاحبخانه و نانوایی را پرداخت. می‌دانید که من ثروتی ندارم و پسر من هم بجز شغلش هیچ چیز ندارد. حوادثی که مایهٔ تأسف من است وضع خانوادهٔ شما را درهم ریخت و شاید که به حد صفر رساند. در این شرایط، از شما می‌پرسم، فرزندم، آیا عاقلانه است ازدواجی را صورت دهیم که هیچگونه تأمینی در آن نیست؟

بلاش (با شدت.) این ازدواج باید صورت بگیرد، مادام، و صورت می‌گیرد.

مادام دوسن ژنیس (با ملایمت.) صورت می‌گیرد. در صورتی که من بخواهم.

بلاش شما موافقت می‌کنید، مادام.

مادام دوسن ژنیس گمان نمی‌کنم.

بلاش چرا، مادام، چرا، موافقت می‌کنید. عواطف چنان صمیمانه‌ای هست که حتی یک مادر هم حق ندارد با آنها مخالفت کند. تعهداتی چنان جدی هست که یک مرد، اگر انجام ندهد شرافتش را از دست می‌دهد.

مادام دوسن ژنیس از چه تعهدی بحث می‌کنید؟ (سکوت.) اگر آنچه می‌خواهید بگوئید این است که بین شما و پسر من قرار ازدواجی گذاشته شده بود، آن ازدواج تابع شرایطی بود و گناه من نیست اگر شما دیگر نمی‌توانید به آن شرایط عمل کنید. فرزندم، من می‌خواستم که شما در این باره فکر کنید. می‌خواستم که شما موقعیت تازه‌ای را که به وجود آمده است و گناه کسی نیست، اما به ضرورت، امیدهای هر کداممان را تغییر می‌دهد، بی سروصدا

تحمل کنید.

بلانش مادام، ژرژ با من اینطور حرف نمی‌زند. امیدهای او همانطور که بوده مانده است. از دست رفتن جهیزیه من حتی یکدقیقه او را متزلزل نکرده است و من می‌بینم که او برای ازدواج با من بی‌قرار است.

مادام دوسن ژنیس لطفاً پای پسر مرا به میان نکشیم. او هنوز خیلی جوان است و من همه روزه به او یاد می‌دهم که چکار کند و چطور حرف بزند.

بلانش ژرژ بیست و سه سال دارد.

مادام دوسن ژنیس بیست و سه سال! چه سن و سالی!

بلانش مادام، مرد در این سن و سال علاقتش را، اراده اش را و حقوقش را دارد.

مادام دوسن ژنیس شما می‌خواهید از پسر من صحبت کنید. باشد، صحبت کنیم. آیا درباره وضع روحی او مطمئن هستید؟ من قضاوتم درباره او کاملاً با شما متفاوت است. طفلک بیچاره بین عواطفی که برایش عزیز است و آینده‌ای که نگرانش است سرگردان مانده. مرد است.

بلانش (به یک حرکت از جا برمی‌خیزد.) شما مرا گول می‌زنید مادام.

مادام دوسن ژنیس نه، فرزندم، نه، من شما را گول نمی‌زنم. من فقط افکار جدی را به پسرم یادآوری می‌کنم و اگر به آنها عمل نکنند، از او ناراضی خواهم شد. بی‌ائید کمی دورتر برویم. اصلاً ما هیچ می‌دانیم که در کله مردها چه فکریایی هست؟ ژرژ هم صادقتر از مردهای دیگر نیست. شاید فقط منتظر دستوری است از طرف من که خودش را از این وضع ناراحت کننده نجات بدهد.

بلانش بسیار خوب! این دستور را به او بدهید!

مادام دوسن ژنیس اطاعت خواهد کرد.

بلانش نه، مادام!

مادام دوسن ژنیس اطاعت خواهد کرد. به شما اطمینان می‌دهم که او، خلاف میل خودش، اطاعت خواهد کرد.

بلانش اگر این کار را بکنید، مادام، پسران اعترافی پیش شما خواهد

کرد که به احترام من تاکنون عقب انداخته است!

مادام دوسن ژنیس چه اعترافی؟ (سکوت.) بسیار خوب! می‌بینم که شما مدت

زیادی رازداری مرا تقلید نخواهید کرد. پس ناچارید به این

مسئله بسیار حساس اعتراف کنید. من همه چیز را می‌دانم

(بلانش که خود را باخته و سرخ شده است به طرف مادام دوسن ژنیس

می‌دود و به زانومی افتد و سرش را روی زانوان او منی‌گذارد،

مادام دوسن ژنیس، در حالی که سر او را با دست نوازش می‌کند، ادامه

می‌دهد.) فرزندم، من نمی‌خواهم دنبال این بگردم که ژرژ یا شما

کدامیک دیگری را وسوسه کرده است. گناهکار اصلی من و

مادر شما هستیم که دو بچه را که احتیاج به نظارت داشتند،

گذاشتیم که باهم باشند. ملاحظه می‌کنید که من به یک لحظه

غفلت که در درجه اول طبیعت و بعد جوانی شما آن را توجیه

می‌کند، اهمیت چندانی نمی‌دهم. شما باید کاری می‌کردید که

این خطا پوشیده بماند. پسر من مرد مبادی آدابی است که راز

شما را برملا نخواهد کرد حالا که اینطور است آیا شایسته است

که شما یا او همه زندگی‌تان را در نتیجه یک حرف بی نتیجه

ضایع کنید؟ و آیا بهتر نیست که این مسئله را فراموش کنید؟

بلانش (از جا بلند می‌شود.) هرگز.

مادام دوسن ژنیس (او هم به نوبه خود می‌ایستد و تغییر لحن می‌دهد.) شما تعجب

نمی‌کنید که اگر پسر من دیگر به ملاقات شما نیاید؟...

بلانش منتظرم تا بهتر بشناسمش...

مادام دوسن ژنیس انتظار دارید که او نسبت به مادرش نافرمانی کند؟

- بلانش بلی، مادام، برای اینکه وظیفه‌اش را انجام دهد.
 مادام دوسن ژنیس قبلاً لازم است که شما وظیفه‌تان را فراموش نکنید.
- بلانش آزارم بدهید، مادام، تحقیرم کنید. من می‌دانم که حقم است.
 مادام دوسن ژنیس مادموازل، من پیشتر آماده بودم که دلم به حالتان بسوزد تا
 عصبانی‌تان کنم. با وجود این فکر می‌کنم که دختر کوچکی
 مثل شما، بعد از بدبختی که به سرش آمده، باید سرش را
 بیندازد پائین و حرف گوش کند.
- بلانش خواهید دید مادام، که این دختر کوچک برای اینکه حقش را
 بگیرد، چه کارهایی ازش ساخته است.
 مادام دوسن ژنیس مثلاً چکار می‌کنید؟
- بلانش قبلاً باید بدانم که پسر شما دوزبان دارد. یکی با شما و یکی با
 من. هنوز متهم نمی‌کنم. او از اراده شما خبر دارد و عقیده
 خودش را از شما مخفی می‌کند، اما اگر من با بی‌عرضه‌ای
 سروکار دارم که پشت مادرش پنهان می‌شود، فکر نکنند که به
 همین را حتی می‌تواند ولم کند. هر جا، هر جا که باشد منتظرش
 خواهم بود، وضعش را بهم خواهیم ریخت، آینده‌اش را خراب
 خواهیم کرد.
- مادام دوسن ژنیس شما کار خودتان را خرابتر می‌کنید. شاید خودتان دلتان بخواهد.
 خوشبختانه مادرتان جلوی کارهای شما را می‌گیرد. چون فکر
 می‌کند که تنها یک لکه ننگ در خانواده‌اش کافی است و
 دیگر نباید یک رسوائی را هم به آن اضافه کند. خداحافظ
 مادموازل.
- بلانش (جلو او را می‌گیرد.) نروید، مادام.
 مادام دوسن ژنیس (با ملایمت.) ما دیگر حرفی باهم نداریم.
 بلانش بمانید. من گریه می‌کنم. رنج می‌برم. دست به دستم بزنید. تب
 دارم.

مادام دوسن ژنیس می‌دانم، شما الان در حال هیجان عصبی هستید. می‌گذرد. و حال آنکه اگر با پسر من ازدواج می‌کردید، پشیمانی هردوتان ابدی می‌شد.

بلانش ما همدیگر را دوست داریم.

مادام دوسن ژنیس امروز. اما فردا چی؟

بلانش موافقت کنید مادام، التماس می‌کنم.

مادام دوسن ژنیس آیا باید کلمه ای را که کمی بیش به من گفتید، من هم برای شما تکرار کنم؟ (بلانش از او جدا می‌شود، در حالی که نشانه‌های شدید هیجان و رنج از خود نشان می‌دهد در سالن به این طرف و آن طرف می‌رود. بالاخره روی میلی می‌افتد و یواش یواش به خود می‌آید.) خیلی متأسفم فرزندم، که در نظر شما اینهمه ظالم جلوه می‌کنم و شما را در این وضع رها می‌کنم. با وجود این من دلائل قطعی برضد شما دارم. زنی با سن و سال و تجربه من که هرآنچه در این دنیا دیدنی است دیده است ارزش هر چیزی را می‌داند و درباره یک چیز به ضرر چیز دیگر مبالغه نمی‌کند.

بلانش (خود را به پاهای او می‌اندازد.) به من گوش کنید مادام، اگر پسر شما با من ازدواج نکند، من به چه روزی می‌افتم؟ این وظیفه اوست. من هیچ وظیفه ای را اصیل تر و شیرین تر از این نمی‌دانم که کسی در قبال زنی که دوست دارد انجام بدهد. باور کنید که اگر مسئله فقط یک تعهد ساده بود، من خودم را آنقدر پائین می‌آوردم که کنار بروم. و قلبم را هم، آری، این قلب را هم می‌شکستم تا به کسی که لیاقتش را ندارد تقدیم نکنم. اما پسر شما باید با من ازدواج کند. همیشه تکرار می‌کنم که وظیفه اوست. هرگونه ملاحظه کاری در مقابل این وظیفه رنگ می‌بازد. شما برای من از آینده حرف می‌زنید، آینده هرطور که او بخواهد خواهد شد. من فقط به فکر گذشته ام. گذشته ای که مرا

از خجالت و غصه خواهد کشت.

مادام دوسن رئیس شما چقدر بچه‌اید. آدم درس و سال شما مگر از مردن حرف می‌زند! خوب، بلند شوید و شما هم به نوبه خودتان به حرف‌های من گوش کنید. می‌بینم که شما پسر مرا بیشتر از آن دوست دارید که من فکر می‌کنم کسی بچه بیچاره‌ای را که آینده‌اش فلاکت‌بار است دوست داشته باشد. اما اگر من با ازدواج شما موافقت کنم، در ظرف یک سال و شاید ششماه، شما به خاطر ضعفی که نشان دادم مرا سرزنش خواهید کرد. عشق می‌گذرد و زندگی زناشوئی باقی می‌ماند. می‌دانید که زندگی زناشوئی شما چه می‌شد؟ محقر، محتاج، مبتذل، با بچه‌هائی که شما خودتان باید شکم‌شان را سیر کنید. و شوهری ناراضی، که هر لحظه شما را به خاطر فداکاری که به او تحمیل کرده‌اید سرزنش خواهد کرد. کاری را بکنید که من از شما می‌خواهم. بهتر است که خودتان فداکاری کنید. در این صورت می‌بینید که چطور وضع عوض می‌شود. دیگر ژرژ نیست که شما را ترک می‌کند. بلکه شماست که بطور کلی او را رها می‌کنید. او مدیون شما می‌شود. در قلب خودش جایگاهی پنهانی به شما می‌دهد که می‌توانید برای ابد حفظ کنید. مردها همیشه به خاطر زنی که ولویک ساعت، بدون انتظار نفعی دوستشان داشته بود وفادار می‌مانند. چنان‌که چنین عشقی کمیاب است. می‌پرسید که آینده شما چه خواهد شد؟ من به شما می‌گویم. تصویر پسر من که الان همه فکر شما را اشغال کرده است کم‌کم محو خواهد شد. خیلی زودتر از آنچه خودتان تصور می‌کنید. شما جوانید، جذابید و به قدر کافی وسوسه‌انگیز. ده بیست موقعیت برایتان فراهم می‌شود و شما از میان آنها، نه درخشانترین، بلکه مطمئن‌ترین‌شان را انتخاب می‌کنید. و

آن روز به یاد من می افتید و می گوئید که «مادام دوسن ژنیس»
حق داشت.

بلانش شما که هستید مادام که چنین نصیحتی به من بدهید؟ پسران
اگر این حرف ها را بشنود چه می گوید؟ من ترجیح می دهم
معشوقه او باشم تا زن دیگران.

مادام دوسن ژنیس معشوقه او؟ چه حرف جالبی می شنوم. مادماوزل، پسر من
حرف هائی را که از دهان شما می پرد و دلیل دیگری است بر
زودرسی تان خواهد شنید.

بلانش نه مادام، نه، شما نباید این حرف را تکرار کنید. من از اینکه
آن را به زبان آوردم از خجالت سرخ می شوم.

مادام دوسن ژنیس معشوقه او! من دیگر همه چیز را به شما می گویم. چون که
می توانید این چیزها را بشنوید. من هرگز به خاطر مسئله نفع
مادی ازدواج شما را برهم نمی زدم. اما دلم می خواهد که همسر
پسر من نه شکی درباره گذشته اش و نه نگرانی درباره آینده اش
وجود داشته باشد (به طرف در به راه می افتد).

بلانش (او را متوقف می کند). آه! آه! آه! شما به من توهین می کنید مادام.
بی دلیل و بی رحمانه!

مادام دوسن ژنیس ولم کنید بروم مادماوزل! معشوقه او! چه حرف ها می شنوم.
زبان دخترهای گمراه!.. (بلانش را آهسته کنار می زند و بیرون
می رود).

پس از این صحنه بلانش مشاعر خود را از دست می دهد. زودیت دختر بزرگ که
درس مئبیقی خوانده است می کوشد از راه کار کردن خانواده را اداره کند، اما
تلاش او به جائی نمی رسد. سرانجام ماری دختر دوم که خوش قلب و منطقی است
دست به فداکاری غیرمنتظره ای می زند. با تسبیح پیر ازدواج می کند و با این کار خود
خانواده را نجات می دهد. تسبیح دست به کار می شود و خانواده را از شر کلاغان
دیگر حفظ می کند.

هنر برای هنر

و

مکتب پarnاس

Parnasse

سال ۱۸۳۰ سال انقلابی است که دوران «رستوراسیون»^۱ را در فرانسه خاتمه داد و مبداء تحولی در اوضاع سیاسی و اجتماعی فرانسه گردید. در دوره «رستوراسیون» رومانتیسم بر ادبیات فرانسه حاکم بود و معمولا تاریخ نویسان سال ۱۸۳۰ را سال دوره کمال و اوج قدرت رومانتیسم می‌دانند زیرا در همین سال بود که «ارنانی» روی صحنه آمد و «لامارتین» به عضویت فرهنگستان فرانسه انتخاب شد. اما همانطور که قبلا در فصل رومانتیسم گفتیم این سال در عین حال سال آغاز افول رومانتیسم نیز بشمار می‌رود. بسیاری از شاعران رومانتیک می‌دیدند مکتبی که تا این پایه بالا برده و تا این مرحله همراهی کرده اند به تدریج فرسوده و کم نیرو شده است و دیگر جلب توجه نمی‌کند. حقیقت این بود که مردم پس از تغییر وضع سیاسی و اجتماعی می‌خواستند بکلی با گذشته قطع رابطه کنند، از این رورومانتیسم نیز خواه ناخواه محکوم به زوال و فراموشی بود. سنت بوو منتقد بزرگ فرانسوی در این باره چنین اظهار عقیده می‌کند:

«جریان ادبی دوران رستوراسیون در اوج توسعه و در درخشان‌ترین مرحله خود بود که بر اثر کودتای ژوئیه در روزهایی که بدنبال آن آمد شکست یافت و

۱. Restoration دوران اعاده سلطنت به خانواده بوریون که از سال ۱۸۱۴ (سقوط ناپلئون) تا سال ۱۸۳۰ (سقوط شارل دهم) ادامه یافت.

طرز شد.»

پس از مدتی تردید، هنگامی که سروصداها خوابید و مردم توانستند وضع موجود را روشن‌تر ببینند، مشاهده کردند که شاعران و نویسندگان رومان‌تیک همه عقایدی پیدا کرده‌اند که بکلی با نظریات سابقشان متضاد است و بهتر بگوئیم عقاید ادبی و هنری آنها تغییر جهت داده است.

در وهله نخست، بدنبال انقلاب ۱۸۳۰، همه روشنفکران به این فکر افتادند که در اجتماع جدید وظیفه مؤثری برعهده بگیرند، و اغلب متوجه احزاب سیاسی و مکتب‌های فلسفی شدند. به فاصله چند سال تقریباً همه نویسندگان و شاعران، به معنی واقعی کلمه «روزنامه‌نویس» شدند و چند نفرشان به نمایندگی مجلس و مقام وزارت رسیدند.

هنر مفید

در این اثناء از طرفی با انتشار آثار «بالزاک» پایه‌های «رئالیسم» و «ناتورالیسم» گذاشته میشد (که در فصول پیش بحث کردیم.) و از طرف دیگر عده‌ای از فلاسفه و ادبا که طرفدار هنر مفید L'art utile بودند، شاعران و نویسندگان را دعوت می‌کردند که آثار خود را در خدمت اجتماع و اخلاق و «پیشرفت اندیشه بشری» بگمارند. این عده عبارت بودند از «کلاسیک‌ها» که هدف هنر را «آموزنده بودن» می‌دانستند و می‌گفتند که هنر باید برای تعلیم و راهبری افراد بشر مفید باشد، و فلاسفه که می‌خواستند نظم و نثر در خدمت پیشرفت اندیشه بشری قرار گیرد و بالاخره اصلاح‌طلبان که می‌کوشیدند برای استقرار نظم جدیدتر و بهتر از هنر و ادبیات نیز کمک بگیرند.

قوی‌ترین این دسته‌ها، «پیروان سن‌سیمون» Les Saint-Simoniens بودند که بعضی از کلاسیک‌ها و نیز عده‌ای از رومان‌تیک‌ها را با خود داشتند و از هنرمندان می‌خواستند که در کوشش دسته‌جمعی روشنفکران برای بهتر ساختن شرایط زندگی شرکت کنند و هنر خویش را در خدمت پیشرفت جامعه قرار دهند. این گروه عقیده داشتند که برای توفیق در این آرزو کافی است که حس همدردی

و همکاری در افراد تولید کنند: عشق و برادری و احساساتی نظیر احساسات مذهبی را برانگیزند. در این آئین، کار وعظ و خطابه به عهده هنرمندان بود و ادعا می‌کردند که هنرمندان باید رهبری جامعه را فریضه خود بدانند.

بجز «هوگو» همه نویسندگان و شاعران بزرگ رومانیک در صف «پروان سن سیمون» درآمدند. حتی «موسه»، شاعر گریان، اشکهای شاعر را مرحم زخمهای جامعه بشری دانست.

هنر برای هنر

هنر برای هنر، نه مکتب مشخصی است و نه گروه معینی گردهم آمده‌اند که تئوری ثابتی برای آن عنوان کنند و چون شاعران و نویسندگانی که ادعای هنر برای هنر داشتند هریک جداگانه نظریات شان را مطرح کرده‌اند، می‌توان گفت که این نظریات نیز اغلب با هم متفاوت است و شکل منسجم تر آن را بعدها می‌توان در مکتب پارناس مشاهده کرد که ادامه تئوریک تر و صریحتر آن بود. به نظر می‌رسد که بنژامن کنستان نخستین کسی است که در یادداشت‌های خود (۱۱ فوریه ۱۸۰۴) می‌نویسد: «هنر برای هنر و بدون هدف. زیرا هر هدفی هنر را از طبیعت خود دور می‌کند. در صفحات بعد خواهیم گفت که این ادعا عاری از سابقه فکری و فلسفی نبود، بطوری که در سال ۱۸۲۸ ویکتور کوزن Cousin Victor فیلسوف فرانسوی (۱۷۹۲-۱۸۶۷) در درس‌هایی از تاریخ فلسفه همین فرمول را از سر گرفت.

اما ویکتور هوگو با اینکه قبلا به مسائل اجتماعی توجه داشت و بعدها نیز (در سال ۱۸۴۰) برای هنرمند وظیفه اجتماعی قائل شد، در سال ۱۸۲۹ در یکی از آثار خویش که «شرقیات» Les orientales نام داشت توجه زیادی به قالب شعر و وزن و قافیه نشان داد و ضمن مقدمه غرور آمیزی به «پروان سن سیمون» جواب داد و آزادی در شعر را اعلام داشت و ادعا کرد که شاعر همیشه حق دارد «اثر بیهوده‌ای منتشر سازد که شعر محض باشد». هوگو در ضمن همین مقدمه اظهار داشت: «اگر با نظری بلند بنگریم در شعر موضوع خوب و بد وجود ندارد، شاعران

خوب و بد هستند. از طرف دیگر همه چیز موضوع شعر است، همه چیز مایه هنر است، هر امری به کشور شعر حق ورود دارد. پس نباید پرسید که چه علتی شاعر را به اختیار موضوعی نشاط آور یا غم انگیز، وحشتناک یا دل‌اوز، واضح یا مبهم واداشته است. باید دید چگونه کار کرده نه آنکه در چه باب و چرا کار کرده است.»

عبارت «هنر برای هنر» نیز در همان سال از طرف «هوگو» اعلام شد و همو در اثنای مباحثات ادبی گفت: «صدبار می‌گویم: هنر برای هنر!»

چند نفر از شاعران و نقاشان و مجسمه‌سازان جوان بدور استاد گرد آمدند، مقدمه «شرفیات» را کتاب مقدس هنر شمردند و ادعا کردند که مفید بودن یا دربند اجتماع بودن ارزش هنر را از میان می‌برد و گفتند هنر خدائی است که باید آن را تنها به خاطر خودش پرستید و هیچگونه جنبه مفید یا اخلاقی به آن نداد و چنین تصویری را از آن انتظار نداشت.

در میان این جوانان، تئوفیل گوتیه Théophile Gautier (۱۸۱۱-۱۸۷۲) که از رمانتیک‌ها و از پیروان هوگو بود، بدفاع از شعری برخاست که بکلی با مسائل اجتماعی و اخلاقی و سیاسی بیگانه باشد. «گوتیه» که سابقاً نویسنده رمانتیک پرهیجان و اندوه‌زده‌ای بود، بعدها چندین سفر به کشورهای مختلف کرد و پس از بازگشت، در رأس عده‌ای از جوانان که «هنر برای هنر» را شعار خود کرده بودند، قرار گرفت. این گروه ادعا می‌کردند که: هنر یگانه دلیل زندگی است و با وجود این به درد هیچ کاری نمی‌خورد، هنر بی‌فایده است و تنها وجود آن بخودی خود کافی است. می‌گفتند زندگی مشکل و پر از درد و رنج است و سرنوشت بشر روشن نیست؛ یگانه چیزی که می‌تواند ما را تسلی بخشد زیبایی است و هنر وقتی به کمال زیبایی می‌تواند رسید که از افکار اخلاقی و فلسفی و از تحولات پی‌درپی آنها و از بیان تمایلات پیچیده و آشفته بدور باشد. «تئوفیل گوتیه» در مقدمه اشعار خود درباره «هنر» چنین نوشت: «فایده‌اش چیست؟ زیبا بودن! آیا همین کافی نیست! مثل گلها، مثل عطرها، مثل پرندگان، مثل همه چیزهایی که بشر نمی‌تواند به میل خود تغییر دهد و ضایع

کند، بطور کلی هر چیز وقتی که مفید شد دیگر نمی‌تواند زیبا باشد، زیرا وارد زندگی روزمره می‌شود، شعر نثر می‌شود و آزاده برده می‌گردد. همه هنر همین است. هنر آزادی است، جلال است، گل کردن است و شکفتگی روح است در بطالت. نقاشی و مجسمه‌سازی و موسیقی مطلقاً بدرد هیچ چیز نمی‌خورند...»

و باز در همان مقدمه نوشت: «ما مدافع استقلال هنریم. برای ما هنر وسیله نیست، بلکه هدف است. هر هنرمندی که به فکر چیز دیگری بجز زیبایی باشد، در نظر ما هنرمند نیست...»

همچنین در سال ۱۸۳۴ در مقدمه کتاب مشهور خود «مادمازل دومپن» Mlle de Maupin چنین نوشت: «فقط چیزی واقعی زیبا است که به درد هیچ کاری نخورد. هر چیز مفیدی زشت است زیرا احتیاجی را بیان می‌کند و احتیاجات انسان، مانند مزاج بیچاره و عاجز او، پست و تفرآور است.»

شاعر دیگر این مکتب تئودور دو بانویل Théodore de Banville است که خود می‌گوید قدم برجای پای توفیل گوتیه گذاشته است. این شاعر دنیا را پرده‌های نمایش و مردم را بازیگران آن می‌داند و به بازی و قیافه آنها بیش از احساساتشان اهمیت می‌دهد. همچنین اقرار می‌کند که در فن شعر فقط به وزن و قافیه پابند است و از شعر گفتن هیچ منظوری بجز اقناع ذوق خود ندارد. می‌گوید: «قافیه همچون میخی زرین است که تخیلات شاعران را تثبیت می‌کند.»

سابقه فلسفی و عقیده فوریتر

لااقل دو شرط از چهار شرطی که کانت برای زیبایی بیان می‌کند، می‌تواند زمینه‌ای برای ادعای هنر برای هنر در آینده مورد استفاده قرار گیرد. یکی از شرایط زیبایی از نظر کانت این است که لذت حاصله از درک شیء زیبا خالی از هرگونه نفع و غرض باشد و مثالی که برای این مورد ذکر می‌کند این است که وقتی می‌گوئیم خانه‌ای زیباست، زیبایی این خانه را بطور مجزی از راحت بودن یا قابل سکونت بودن و یا استحکام آن در نظر می‌گیریم.

شرط دیگر که می‌توان گفت اغلب مدعیان هنر برای هنر بطور مستقیم یا

غیرمستقیم از آن تأثیر پذیرفته‌اند «غایت بدون غایت» است. یعنی متناسب بودن یک اثر با مقصود، بی‌آنکه هدف و غایتی در میان باشد، به این ترتیب، قسمت‌های مختلف یک اثر هنری هماهنگ می‌شوند و در ایجاد آن به عنوان یک کل همکاری می‌کنند و این خود یکی از سرچشمه‌های مفهوم «ساختار» (Structure) است، زیرا به این معنی است که روابط بین عناصر تشکیل دهنده بسیار مهمتر از توجه به تک‌تک آن عناصر بطور مستقل است. کانت معتقد است که تنها با ارائه این «هستی درونی» است که اثری می‌تواند مفید یا اخلاقی باشد نه با داشتن محتوای اخلاقی. با این دید، هر ادبیاتی که در آن به دادن پیام مستقیم اخلاقی متوسل می‌شوند از نظر کانت محکوم و بلااثر است.

و اما در روزگار ما ای. ام. فورستر E. M. Forster (۱۸۷۹ — ۱۹۷۰) در مقاله‌ای با عنوان هنر برای هنر، درباره همین نظم درونی اثر هنری چنین می‌نویسد:

«در کجا این نظم دست یافتنی است؟ نه حتی در مقوله نجومی، که سال‌های دراز، نظم در آن بر تخت نشانده شده بود. از زمان اینشتین، آسمان‌ها و زمین سخت شبیه یکدیگر شده است. دیگر نمی‌توانیم از برای هرج و مرج، نقیضی مسلم در آسمان شبانگاه بیابیم و همراه با جرج مردیت به ستارگان، به این سپاه قانون تغییرناپذیر بنگریم و یا به موسیقی افلاک گوش فرادهیم. نظم در آن جا نیست. چنین به نظر می‌رسد که در سراسر عالم فقط دو امکان از برای آن موجود باشد. اولین آنها — که باز هم خارج از مصطلحات مورد نظر من قرار دارد — نظام الهی است، هم آهنگی عرفانی که بر طبق همه ادیان از برای کسانی که بتوانند در آن تأمل و تعشق کنند، در دسترس است. ما باید به اعتماد گواهی اهل بصیرت، امکان آن را قبول داشته باشیم. وقتی آنان می‌گویند که این امر با نیایش دست یافتنی است (اگر اصولاً دست یافتنی باشد) سخن آنان را بپذیریم. یکی از شاعران این گروه گفته است: «ای ذات تغییرناپذیر، مرا تنها رها مکن». دیگری چنین سروده:

Ordina Questo amor, o tu che m,ami^۱

وجود نظام الهی هر چند فراسوی سنجش است، هرگز مورد انکار واقع نشده است.

امکان دوم از برای نظم، در مقوله جمال شناسی قرار دارد، که اینک موضوع سخن من است: یعنی نظمی که هنرمند می‌تواند در اثر خود بیافریند و اکنون باید به بحث درباره آن بازگردم. ما همه قبول داریم که اثر هنری یک محصول منحصر به فرد است. اما چرا؟ منحصر به فرد است نه به واسطه آن که استادانه یا شریف یا زیبا یا دارای فکری روشن، یا اصیل، یا آرمانی، یا سودمند و یا تربیتی است (ممکن است هریک از این خصائص را در برداشته باشد) اما از آن رو منحصر به فرد است که یگانه شیء مادی در عالم است که امکان دارد واجد هم‌آهنگی درونی باشد. همه چیزهای دیگر با فشاری بیرونی تشکل یافته‌اند و وقتی که قالب آنها برداشته می‌شود، فرومی‌ریزند. اثر هنری قائم به ذات است و هیچ چیز دیگر چنین نیست. چنین اثری چیزی را می‌تواند تحقق بخشد که جامعه غالباً وعده انجام دادن آن را داده اما وعده‌اش همیشه خدعه آمیز بوده و وفا نشده است. آتن قدیم نیز سرانجام همه چیز را درهم ریخت، اما آنتیگون پایدار است. رم دوره رنسانس هم عاقبت همه چیز را آشفته ساخت ولی نقاشی سقف تالار «سیستین» صورت گرفت. جیمز اول نیز آشفته‌گی‌ها به وجود آورد اما مکتب به وجود آمد، و با وجود لوئی چهاردهم، فدراز آن دوره باقی ماند. هنر برای هنر؟ آری، من هم اکنون بیش از هر موقع دیگر چنین می‌اندیشم. این یگانه محصول منظمی است که نژاد آشفته کار بشر به وجود آورده است. این فریاد هزار نگهبان، انعکاس صوت در هزار پیچ و خم است، فانوس راهنماست که نمی‌توان آن را پنهان کرد: «این بهترین شاهدهی است که ما می‌توانستیم از عظمت خود عرضه داریم»، «آنتیگون برای

۱. به عشق، نظام بخش، ای کسی که مرا دوست داری.

آنتیگون»، «مکتب برای مکتب»^۱...

درباره همین مقاله، اشتفان کورنر S. Körner نویسنده کتاب فلسفه کانت اظهار نظر کرده و با نقل عبارتی از آن، به طور کلی اظهار نظر هنرمندان آفریننده را درباره فلسفه هنر، غیرفنی و مبهم خوانده است. ناچار باید گفت که عقاید پراکنده و گاهی ادعاهای خودستایانه و عاری از مسئولیت نویسندگان قرن نوزدهم، چنانکه به برخی از آنها اشاره شد، غیرفنی تر و مبهم تر از نوشته فورستر بوده است. اینک عین عبارت اشتفان کورنر:

نخستین تعریف جزئی کانت از زیبایی — به معنای غایت بدون غایت — به طور طبیعی در منظومه فلسفی او جامی افتد و مبین همان چیزی است که بسیاری از هنرمندان آفریننده کوشیده‌اند با عباراتی غیرفنی — و بنابراین مبهم — در توصیف کارهای هنری بگویند. بهترین نمونه، سخنان آقای ای. ام. فورستر — است که درباره [نمایشنامه] مکتب چنین می‌نویسد: «عرض کنم، این نمایشنامه دارای چند جنبه است — آموزنده است و به ما چیزهایی درباره اسکاتلند بطوری که در داستان‌ها آمده است و چیزهایی درباره انگلستان در آن دوره و بسیاری چیزها درباره طبع بشر و خطراتی که با آن روبروست، یاد می‌دهد. می‌توانیم در سوابق تاریخی آن مطالعه کنیم یا ببینیم پرداخت آن از لحاظ نمایشنامه‌نویسی چیست و از حسن تعبیر و موسیقی الفاظ در آن لذت ببریم. تمام اینها به جای خود درست. ولی مکتب گذشته از اینها هم، برای خودش دنیایی است که به دست شکسپیر آفریده شده و وجودش مرهون زبان شاعرانه خاصی است که در آن بکار رفته است. از این نظر، مکتب به خاطر خود مکتب است و غرض من از عبارت «هنر به خاطر هنر» همین است. کار هنری — صرف نظر از هر چیز دیگری که

۱. ادوارد مورگان فورستر، هنر برای هنر، از کتاب جنم‌اندازی از ادبیات و هنر، ترجمه دکتر غلامحسین یوسفی، محمدتقی (امیر) صدقیانی، انتشارات معین، تهران، ۱۳۷۰، ص ۱۷۴ — ۱۷۷.

هنر برای هنر و مکتب پارناس / ۴۸۱

ممکن است باشد— وجودی است وافی به نفس و کامل که با دمی که آفریننده اش در آن دمیده، به خودی خود زنده است. از نظم درونی و ذاتی برخوردار است و ممکن است صورت برونی نیز داشته باشد. این طور است که شناختنش میسر می‌شود.»^۱

مکتب پارناس

در حوالی سال ۱۸۶۰ هنگامی که بحث و مشاجره شدیدی درباره ادبیات در گرفته بود، عده‌ای از شاعران جوان که بر ضد رومانسیسم قیام کرده بودند و تحت تأثیر مشرب «هنر برای هنر» بودند، دور هم گرد آمدند و محافل ادبی برای خود تشکیل دادند. در رأس این شاعران لوکنت دولیل Lecomte de Lisle قرار داشت که همه اطرافیان خود را تحت الشعاع قرار داده بود و باید او را بزرگترین نماینده این روش ادبی شمرد. در سال ۱۸۶۶ مجموعه شعری مرکب از آثار این شاعران تحت عنوان *Le Parnasse Contemporain* (پارناس معاصر) انتشار یافت^۲ و چون این کتاب مورد اقبال خوانندگان قرار گرفت پس از مدتی دومین و سومین جلد آن هم منتشر شد. رفته رفته این شاعران بنام پارناسین Parnassien معروف شدند و بالاخره منتقدی بنام آندره تریو André Thérive در کتابی که به شاعران «پارناسین» اختصاص داده بود، کلمه پارناسیسم Parnassisme را نیز استعمال کرد.

شعر پارناسین

بعقیده پارناسین‌ها، شعر نشانه‌ای است از روح کسی که احساسات خود را خاموش ساخته است. شعر پارناسین به مخالفت با رومانسیسم برخاسته و با

۱. اشتان کویز، فلسفه کانت، ترجمه عزت‌اله فولادوند، انتشارات خوارزمی، تهران ۱۳۶۷ ص ۳۴۲—۳۴۳.

۲. «پارناس» نام کوهی است که بنا به افسانه‌های یونان قدیم آپولون Apollon خداوند شعر و نیز نه‌خواهری که فرشتگان نگهبان هنرهای زیبا بودند (Les Muses) در آن زندگی می‌کردند. این نام به مجموعه‌های شعر نیز اطلاق می‌شود.

هرگونه شعر ذهنی (Subjectif) مخالفت کرد. شاعر پارناسین بهیچوجه نمی‌خواهد که شعرش محتوی امید و آرزو و خواهشی باشد فقط برای هنر محض احترام قائل است و به زیبایی شکل و طرز بیان اهمیت می‌دهد. محتوی اشعارش ساده و بی اهمیت است ولی قالب شعر با مهارت و استادی فوق العاده‌ای ساخته شده است و چون هریک از پارناسین‌ها تعداد بسیار کمی شعر گفته‌اند آثارشان زیبا و استادانه است.

اصولی که فوق العاده مورد توجه پارناسین‌ها است و مکتب آنها را از مکتب‌های دیگر مشخص میکند، بشرح ذیل است:

۱- کمال شکل، چه از لحاظ بیان و چه از لحاظ انتخاب کلمات؛

۲- عدم دخالت احساسات و عدم توجه به آرمان و هدف؛

۳- زیبایی قافیه؛

۴- وابستگی به آئین «هنر برای هنر»

از اینرو شعر شاعر پارناسین مانند مرمری صاف، بی نقص و درعین حال محکم است. هر کلمه‌ای را با دقت انتخاب می‌کند و به جای خود می‌گذارد و کمال مطلوب او این است که شعر را از لحاظ استحکام و زیبایی به پای مجسمه برساند. شاعر پارناسین عقیده دارد که شعر نه باید بخنداند و نه بگریاند. بلکه باید فقط زیبا باشد و هدف خود را در خود بجوید.

توجه به دوره کلاسیک

شاعر پارناسین که از «ذهنیت» (سوبرکتیویسم) فرار می‌کند و همچنین زیبایی را بدون دخالت احساسات وسیله سعادت می‌شمارد، به ادبیات دوره کلاسیک که بهیچوجه جنبه ذهنی (سوبرکتیو) ندارد متمایل می‌شود و عالیترین نمونه زیبایی مطلوب خویش را در هنر یونان، در خدایان مرمری و در بناهای سفیدی که سایه اندیشه‌ها و هیجانات آنها راتیره نساخته است می‌جوید.

شاعر در عصری که به خیال اوزشتی بر زیبایی پیروز شده است، توسن خیال را بسوی قرونی که در نظرش سراپا جلال آفرینش و زیبایی می‌نماید

می‌تازد. لوکنت دولیل آثار هومرو سوفوکل و هوراس را ترجمه کرده از اینرو در آثار خود نیز به قرون نخستین برگشته است. این شاعر کشورهای مختلفی را دیده و به سرزمین‌های گوناگون سفر کرده است، ولی وطن اصلی او یونان قدیم است، یونان «هومر» و «سوفوکل»!... به عقیده او شرط کمال هنر، سکون و آرامش روح شاعر و مصراع‌های آهنگ دار است که می‌تواند تابلوهای مجللی را جلو چشم مجسم سازد.

یأس و نومیدی در آثار پارناسین‌ها

«لوکنت دولیل» سردهسته پارناسین‌ها شاعر نومیدی است که زندگی را با یأسی مطلق و علاج‌ناپذیر می‌نگرد. به عقیده او همه چیز عبارت از وهم و خیال و جریان بی‌پایان حوادث است. هیچ چیزی را نمی‌توان متوقف ساخت. هیچ چیزی وجود ندارد. حتی خدا! فقط مرگ وجود دارد. خطابه‌هایی درباره مرگ و صدای ترحم‌آمیزی که در اشعار او نسبت به زندگان بلند است، روح زخم‌خورده شاعر را بما می‌شناساند.

معتقد است که بدی زائیده زندگی است، از اینرو تا حد امکان باید کم‌زندگی کرد (عجیب‌تر اینکه خود او هفتاد و شش سال زندگی کرده است!) باید هیجان را در خود کشت، گریبان خود را از دست «بیماری امید» نجات داد و روح را از تمام آرزوها و هوس‌ها دور نگاه داشت.

نکته‌ای که باید در اینجا ذکر شود این است که خود شاعر نیز پابند این هذیان‌ها نیست و نمی‌تواند باشد. به ظاهر می‌خواهد در برابر جامعه و سنن و امید به آینده و چیزهای دیگر بی‌اعتنا و بی‌حس و بی‌طرف باشد ولی این بی‌اعتنائی به کینه مبدل می‌شود و با هیجانی که در ظاهر با آن مخالف است به مخالفت با جامعه برمی‌خیزد. مردم را «احمق» می‌نامد و مسیحیت را دین ظالمانه و فریائی می‌شمارد. به ظاهر می‌خواهد فقط زیبایی قالب را در آثار خود حفظ کند و شعر را تنها برای زیبایی شکل آن بگوید، ولی همه اشعارش پر از فلسفه‌های منحرف و اظهار یأس و بدبینی است.

روش دیگر پاراناسین‌ها

پس از «لوکنت دولیل» تواناترین شاعر این مکتب ژوزه ماریا دوهردیا José - Maria de Heredia است. او شاعری بتمام معنی پاراناسین است و اشعارش بیش از «لوکنت دولیل»، «تئوفیل گوتیه» را به خاطر می‌آورد، شعر درخشان او گوئی به دست جواهرسازی زینت یافته است. هریک از «سونه»^۱ Sonnet های زیبای او مانند صفحه گرامافون معظمی است که در محیط تنگ و کوچک آن، مباحث تاریخی و اساطیری با خیال‌پردازی هنرمند توانائی ضبط شده است.

این شاعر فقط یک کتاب شعر بنام Les Trophées دارد و اشعارش از لحاظ ساختمان بی نظیر است.

شعر او بژکتیف عینی

بالاخره شعر او بژکتیف نیز با آثار پاراناسین‌ها درآمیخته است و آن عبارت از همان شعر ناتورالیستی است که توأم با رمان ناتورالیستی بوجود آمده است. شعری است که در آن، «من» وجود ندارد، یعنی شاعر فقط تماشاگر و بیان‌کننده صحنه‌ها است.

این شعر با زندگانی خانوادگی و با واقعیت‌ها گرچه عادی و پیش‌پا افتاده و حتی زشت هم باشند، تطبیق می‌کند و استاد این نوع شعر فرانسوا کوپه F. Coppée است که «زولا» او را به سبب (برافراشتن پزچم ناتورالیسم در شعر) تبریک گفته است ولی رنه لالو R. Lalou منتقد معاصر فرانسوی، معتقد است که «کوپه» استحقاق چنین تعریفی را ندارد زیرا حتی آن قسمت کوچکی از اشعار خود را نیز که به پیروی از سبک ناتورالیستها گفته با اصول این مکتب تطبیق نداده است.

«کوپه» نخستین کتاب خود «Reliquaire»^۲ را به «استاد عزیزش

۱. قصیده یا شعری که چهارده بیت دارد.

لوکنت دولیل» تقدیم کرده و با این که موضوع اشعارش از مسائل روزمره زندگی گرفته شده است، در بعضی از آثار خود، مخصوصاً در قطعه Les Humbles شاعری پازناسین است.

ادبیات مدنی (GRAJDAMSKII) در برابر هنر برای هنر

«تومی توانی شاعر نباشی / اما مجبوری که شهروند باشی.» این دو مصرع نکراسف Nekrassov (۱۸۲۱-۱۸۷۷) که شعار همه معاصرانش شد، بیانگر روش روشنفکران روسی در نیمه دوم قرن نوزدهم، یا دقیقتر بگوئیم، بین سالهای ۱۸۶۰ و ۱۸۸۰ است. «ادبیات مدنی» با «هنر برای هنر» مقابله می‌کند و خواهان اینست که درباره اثر ادبی نه با معیار زیبایی شناسی، بلکه از نظر سودبخشی داوری شود: اثر باید فایده اخلاقی، اجتماعی یا سیاسی داشته باشد. نظریه پردازان این جریان ادبی، بلینسکی Belinski (۱۸۱۱-۱۸۴۸) در سالهای آخر عمر، چرنیشفسکی Tchenychvski (۱۸۲۸-۱۸۸۹) و دابرولیووف Dobroliobov (۱۸۳۶-۱۸۶۱) بودند. نویسنده اخیر می‌گوید: «زیبائی که در واقعیت وجود دارد، از زیبایی در هنر برتر است.» ادبیات مدنی که ناشی از افکار مترقیانه آن دوران است، عکس العملی است در برابر ایدآلیسم دهه چهل و همزمان است با پایان عمر هنر اشرافی و ورود «روشنفکران پیشرو مردمی» (Raznotchintsy) به عالم ادب. نکراسف و نادسون Nadson (۱۸۶۲-۱۸۸۷) پیشوایان این نهضت شمرده می‌شوند.

چند نمونه از اشعار پارناسین ها

خرگوش ها

از: تئودور دوبانویل Théodore de Banville

(۱۸۲۳ – ۱۸۹۱)

قطعه «خرگوش ها» (Lapins) از جمله اشعار طنزآمیز بانویل است که در آن اهمیت زیادی به «قافیه بازی» داده شده ولی مطلب شعر چندان ارزشمند نیست. چون در اینجا بیشتر قالب و قافیه شعر مورد نظر است، هرگاه فقط ترجمه آن نقل می شد، نشان دادن مشخصات آن به هیچوجه امکان نداشت، ناچار عین شعر را به عنوان نمونه نقل می کنیم و ترجمه آن را نیز از لحاظ نشان دادن نوع محتوی می آوریم.

Lapins

Les petits lapins, dans le bois,
Folâtaient sur l'herbe arrosée
Et, comme nous le vin d'Arbois,
Ils boivent la douce rosée

Cris foncé, gris clair, soupe au lait,
Ces vagabonds dont se dégage,
Comme une odeur de serpolet;
Tiennent à peu près ce langage:

Nous sommes les petits lapins,
Gens étrangers à l'écriture,
Et chaussés des seuls escarpins
Que nous a donnés la nature.

N'ayant pas lu Dostoeïwsky,
Nous conservons des airs peu rogues,
Et certes, ce n'est pas nous qui
Nous piquons d'être psycholoigues

Nous sommes les petits lapins.
C'est le poil qui forme nos bottes,
Et, n'ayant pas de calepins,
Nous ne prenons jamais de notes,

Nous ne cultivons pas kant,
Son idéale turlutaine
Rarement nous attire. Quant
Au fabuliste La Fontaine,

Il feut qu' on l'adore à genoux,
Mais nous preferons qu' on se taise,
Lòrsque méchamment on veux nous
Raconter une pièce à thèse

En depit de Schopenhauer,
Ce Cruel malade qui tousse,

Vivre et savourer le doux air
Nous semble uue chose fort douce,

Et dans la bonne odeur des pins
Qu' on voit ombrageant clairières,
Nous sommes les petits lapins
Assis sur leurs petits derrières.

خرگوش‌ها

خرگوش‌های کوچک، در بیشه،
روی علف‌های مرطوب جست و خیز می‌کنند
و همانطور که ما شراب «آر‌بوا» می‌خوریم
آنها شبنم شیرین را می‌آشامند.

به رنگ‌های خاکی سیر، خاکی روشن، زرد پریده،
این ولگردانی که گوئی
بوی سوسنبر می‌دهند،
به زبان حال چنین می‌گویند:

«ما خرگوش‌های کوچکیم،
از کتاب و قلم بی‌خبریم
و از مال دنیا نعلینی پیا داریم
که طبیعت به ما بخشیده است.

چون از «داستایوسکی» چیزی نخوانده‌ایم،

باد در آستین نمی‌اندازیم،
و البته کبادۀ روانشناسی نمی‌کشیم.

ما خرگوش‌های کوچکیم.
چکمه‌ما پشم است
و چون دفتر بغلی نداریم
هیچوقت یادداشت بر نمی‌داریم.

دل‌مان برای «کانت» لک نزده است
آرمان تکراری او
چنگی به دل ما نمی‌زند. اما
در مورد لافونتن قصه گو

باید زانوزد و او را پرستید
ولی اگر بخواهند با شیطنت
برایمان فلسفه بیافند
ترجیح می‌دهیم که سکوت کنیم.

برخلاف شوپنهاور،
این بیماری رحم سرفه‌ای
زندگی کردن و کیف کردن از هوای مطبوع
به نظر ما بسیار شیرین است.

و در میان بوی خوش صنوبرها
که بر این محوطه سایه انداخته‌اند.
ما خرگوش‌های کوچکیم
که روی دم کوچولومان نشسته‌ایم.

Les Conquérants

از

J. M. de Heredia ژوزه ماریا دوهردیا
(۱۹۰۵ — ۱۸۲۶)

Comme un vol de gerfauts hors du charnier natal,
Fatigués de porter leurs misères hautains,
De palos, de Moguer, routiers et capitaines
Partaient, ivres d'un rêve héroïque et brutal.

ils allaient conquérir le fabuleux métal
Que Cipango mûrit dans ses mines lointaines,
Et les vents alizés inclinaient leurs antennes
Aux bords mystérieux du monde occidental.

Chaque soir, espérant des lendemains épiques,
L'azur phosphorescent de la mer des Tropiques,
Enchantait leur sommeil d'un mirage doré

Ou, penchés à l'avant des blanches caravelles,
ils regardaient monter en un ciel ignoré
Du fond de l'ocean des étoiles nouvelles.

فاتحان

چون مرغان شکاری که از آشیان پریده باشند
از «پالوس»^۱ و «موگر»^۲ ناخدایان و مردان کهنه کار
که از بار شوربختی های غرورآمیز خود بجان آمده بودند
سرмест از رؤیائی قهرمانی و خشن، عزیمت می کردند،

می رفتند تا بر فلز افسانه ای
که سرزمین ژاپون در معادن دوردست خود نگاهداشته بود فاتح شوند.
و بادهای «آلیزه» دکل آنها را
بسوی سواحل اسرارآمیز غرب خم می کرد.

هرشبی به امید فردای پرافتخار
دریای لاجوردی و درخشان استوائی
خواب آنان را با سراب زرانودوی طلسم می کرد.

آنگاه از جلو کشتی سفیدشان خم می شدند

۱ و ۲. دوبندر اسپانیا. کریستف کلمب نخستین بار از بندر پالوس برای کشف امریکا حرکت کرد.

و ستارگان تازه ای را که از اعماق اقیانوس
به آسمان ناشناس بالا می‌رفتند نگاه می‌کردند^۱

۱. در اغلب اشعار «پارناسین‌ها» معمولاً منظور شاعر در بیت آخر بیان شده است. چنانکه ملاحظه می‌شود، شاعر در قطعه فوق از کسانی بحث می‌کند که به امید یافتن طلا سفر می‌کنند و پیوسته دستخوش رؤیای شیرین طلاها هستند و منظور شاعر از ستارگان تازه ای که بالا می‌آیند این است که وقت می‌گذرد و آنان به آرزوی خود دست نمی‌یابند و سرنوشت بشر جز این نیست.

ظهر Midi

از لوکنت دو لیل (۱۸۱۰ - ۱۸۹۴)

ظهر، سلطان تابستانها، بر دشت دامن گسترده است و همچون سفره‌های سیمین از بلندی‌های آسمان نیلی فرومی‌ریزد. همه چیز خاموش است. هوا بی‌نفس شعله می‌کشد و می‌سوزاند. زمین در جامهٔ آتش خود به اغماء افتاده است. فراخنای دشت بی‌کران است و کشتزارها بی‌سایه. و چشمه‌هایی که گله‌ها از آن آب می‌نوشیدند خشکیده است. جنگل دوردست که پیرامونش تاریک است، بی‌حرکت در خواب سنگینی غنوده است.

تنها گندم‌های بزرگ رسیده، بسان دریای زرین، بی‌اعتنا بخواب در کرانهٔ افق لمبیده‌اند و همچون فرزندان آرام زمین مقدس، بی‌هراس جام خورشید را بسر می‌کشند.

گاهی، همانند آهی که از جان سوزانشان برآید، از دل خوشه‌های سنگینی که با خود زمزمه‌ها دارند، موجی باشکوه و جلال آهسته بپا می‌خیزد و خود را تا دامن افق غبارآلود می‌کشد و جان می‌سپارد.

در آن نزدیک، چند گاو سپید که میان علفها خسبیده‌اند آرام آرام برغبغبه‌های ضخیم خود لیزابه می‌ریزند با چشمانی خمار و مغرور رؤیای درونی خود را که هیچگاه به پایان نمی‌رسد دنبال می‌کنند.

ای انسان، هرگاه با دلی آکنده از شادی یا ملال، نزدیک ظهر گذارت به کشتزارهای درخشنده بیفتد، بگریز! که طبیعت تهی است و خورشید می‌سوزد: در اینجا

چیزی زنده نیست، چیزی اندوهگین یا شاد نیست.
اما اگر از اشک‌ها و خنده‌ها به تنگ آمده‌ای و از فراموشی این جهان پریشان
تباه شده‌ای و فارغ از عفو یا لعنت، می‌خواهی طعم لذتی واپسین و تیره را بچشی.
بیا! که خورشید با کلمات جزیل با تو سخن می‌گوید، در شعله قهارش جاودانه
فرو شو و با قلبی که هفت بار در نیستی ملکوتی غوطه خورده، با گامهای ملایم بسوی
پست‌ترین شهرها بازگرد.