

مکتبهای ادبی

رضا سید حسینی



کتابخانه عمومی ادبی

کتابخانه

کتابخانه عمومی ادبی

کتابخانه

۱۰۰۰/۱ ف

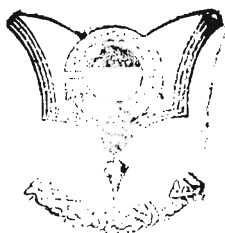
۱۴/۲

شناخت ادبیات

۵

دوره ۲۵۰ | ریال

نشان



مکتب‌های ادبی

کتابخانه

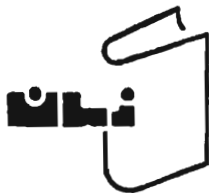
۱۸۰ - خیابان شاهرضا - مقابل دانشگاه - تهران
تلفن ۶۶۱۸۴۰



رضا سید حسینی

مکتب‌های ادبی

جلد اول



چاپ هفتم

۱۳۵۸

حق چاپ محفوظ و مخصوص کتاب زمان است.

چاپ رشديه

مقدمه چاپ دوم

چاپ اول «مکتب‌های ادبی» تألیف آقای رضا سید حسینی در فروردین ماه سال ۱۳۳۴ زیور 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 تجدید نظر و با مطالب بیشتری انتشار دهد. اینک مایه کمال خورسندی است که ایشان بوعده خود وفا نموده به چاپ دوم آن اقدام کرده‌اند. اکنون که قسمت اعظم فورم‌های چاپ جدید در اختیار اینجانب قرار گرفته 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 رساله 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 اومانیزم فرانسوی و تکوین مکتب کلاسیک در آغاز نشریه قرار داده‌اند. در اینجا مقام آن بود که از مکتب پلنیاد (Ecole de pléiade) و بانی آن پیردرونار (Pierre de Ronsard) شاعر نامی غزل سرا و ملک الشعرای فرانسوی اول که

برای اعتلای مقام شعر و شاعری کوشش بسزائی مبذول داشته نامی برده میشد و همچنین از فرانسوا دو مالرب (Francois de Malherbe) نقاد شعر و ادب که در امر تصفیة 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 ایتالیائی 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 نکته مزبور کمک شایانی به تفهیم و فهم 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 جامعه فرانسوی رخ داده و در این دوره‌های اخیر عناوین عجیب و غریبی مانند کویسم، دادائسم، سوررئالیسم، اگزیستانسیالیسم، فوتوریسم و قس علی‌ذلك... بوجود آورده است بدست میدهد. در مرحله آخر میتوان از حسن سلیقه مؤلف 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 سپهبدی

استاد کرسی ادبیات فرانسه

دانشگاه تهران

۱۲ بهمن‌ماه ۱۳۳۶

سخنی چند با خوانندگان

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

در همان اوان، چندین کتاب و نشریه تازه چاپ از مطبوعات اروپائی بدست من رسید که با سبکی تازه مکتب‌های گوناگون ادبی را مورد بحث و تحلیل قرار داده و آخرین تحقیقات صاحب نظران 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 (بخواش چند تن از دوستان که علاقه به تشخیص و درك مکتب‌های ادبی داشتند و در این باب کتابی که بتواند توقع آنان را برآورد به زبان فارسی نمی‌یافتند)

بشکل 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 در می‌آمد 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 بر می‌گرفت.

لازم بود که علل پیدایش مکتب‌های گوناگون ادبی را نیز به شیوه علمی، نه بعنوان عکس العمل مکتبی در برابر مکتب دیگر، شرح دهم و حق مطلب را در مورد همه کشورهای اروپائی ادا کنم و در انتخاب و ترجمه نمونه‌های آثار مکاتب دقت بیشتری بعمل آورم و همچنین نقایص و احياناً اشتباهات و لغزشهائی را که به چاپ اول کتاب راه یافته بود حتی المقدور مرتفع سازم. از اینرو چاپ دوم کتابی 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 پیش‌آمد، ایشان با محبت همیشگی خود تهیه و تنظیم و تکمیل بقیه مطالب کتاب را بعهده گرفتند و تا پایان رساندند. اینست که بفرس

قاطع می‌توانم بگویم که بویژه فصل سور رئالیسم 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 درین کتاب به من داده‌اند صمیمانه سپاسگذاری می‌کنم.

استقبال بی‌نظیری که خوانندگان از چاپ نخست این کتاب نمودند و مقالات محبت‌آمیزی که منتقدان و سخن‌سنان 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 یاری کند، و یا دست کم خوانندگان را در انتخاب کتابی که می‌خواهند بخوانند راهنما شود، من اجر زحمات چندین ساله خود را یافته‌ام.

رضا سید حسینی

تهران - اسفندماه ۱۳۳۶

پیش گفتار

پیدایش ادبیات ملی در اروپا

از سال ۱۰۰۰ میلادی تا کنون، تمدنهای اروپائی، که نخست محدود و منحصر به نواحی کوچک بود و سپس جنبه ملی بخود گرفت، در برابر تمدن کهن که میراث امپراطوری وسیع روم بود قد برافراشته و بتدریج خصوصیت های ملی خود را محکم تر و مشخص تر کرده اند. میراث تمدن کهنی که باز مانده امپراطوری های یونان و روم قدیم بود، تمدنهای گوناگون را با یکدیگر مخلوط و ممزوج کرد و بصورت تمدن واحد و سیعی در آورد که پیش از ده قرن بر سراسر اروپا تسلط داشت. این تمدن پهناور تقریباً از قرن پنجم پیش از میلاد آغاز میشود و در قرن اول تا سوم میلادی به اوج قدرت خود می رسد. پس از سقوط امپراطوری روم (قرن پنجم) مدت هشت قرن، یعنی تا حدود ۱۳۰۰ میلادی، تلاشهای مداومی برای حفظ وحدت تمدن و فرهنگی که بر اثر پیدایش و نضج روح ملی لطمه های فراوان دیده بود به چشم می خورد.

ولی در طی این هشت قرن کوشش عبث و بی ثمر برای نگهداری و حتی احیای این تمدن کهن، نهضت مخالفی، که شاید از زمانهای بسیار قدیم و حتی از همان اوج قدرت امپراطوری روم سرچشمه می گیرد، بوجود می آید که همان جوانه های تمدنهای ملی کنونی است. با اینحال، میراث یونان و روم کهن تا امروز نیز کم و بیش بقوت و قدرت و نفوذ خویش باقی مانده تا آنجا که می توان فرهنگ و ادبیات و زبانهای امروزی اروپا را بازمانده و دنباله پیشرفت تمدنی دانست که پایه هایش را یونان و روم قدیم استوار کرده اند.

زبان لاتین که وسیله بیان فکر و احساسات اکثر کشورهای اروپائی در

همه زمینه‌ها بود (مثلاً در تدوین قوانین مدنی و شرعی و تألیف کتب فلسفی و دایرة المعارف به نظم و نثر و نگارش اشعار بزمی و رزمی) حتی در قرن دوازدهم و سیزدهم نیز زبان زنده‌ای بشمار می‌رفت که از لحاظ صرف و نحو و سبک نگارش با لاتین کهن تفاوت‌های بسیار داشت.

در همین دوره یعنی از قرن یازدهم تا سیزدهم است که، در اکثر کشور-های اروپا، تکوین ادبیات ملی آغاز می‌شود. در قلب این منطقه وسیع و متعددی که يك وسیله بیان مشترك داشت و آن زبان لاتین بود، ملت‌های گوناگون بوجود می‌آیند و بتدریج از یکدیگر جدا می‌شوند تا زندگی و زبان خاص خویش را پیدا کنند. نخست در میان اقوامی که اطلاع بر زبان لاتین از حدود گروهی محدود از نخبه روشنفکران آنها تجاوز نمی‌کرد مانند اقوام انگلیس و ساکسون و ملت‌های ایرلند و سپس اقوام شمال اروپا این جنبش آغاز شد. پس از آن، اقوام ژرمن به سرزمین‌های امپراطوری روم حمله کردند و در دانمارک و هلند و بلژیک و کشورهای دیگر بتدریج ریشه‌های این زبان کهن را برانداختند. سپس نوبت اقوام ساکن فرانسه و شبه جزیره ایبری رسید. آخر از همه، در کشورهایی که زبان مردمش با زبان عامیانه لاتین نزدیکی و قرابت بلا فصل داشت، مانند ایتالیا که تاریخ ادبیاتش از قرن سیزدهم آغاز می‌شود، این تحول بوجود آمد. 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 ترك در قرن چهاردهم قدم بعرصه وجود می‌نهد.

سبک‌های ادبی گوناگونی که در ادبیات، خاصه تاریخ ادبیات اروپا، از آنها نام برده می‌شود و غرض از تألیف کتاب حاضر شرح و تحلیل آنهاست، از قرن شانزدهم یعنی اوج نهضت رنسانس و اومانیزم آغاز می‌شود و بوسیله مکتب کلاسیسیسم در قرن هفدهم صورت وسیع شایعی با اصول مدون بخود می‌گیرد.

از زمان زوال زبان لاتین تا اواخر قرن شانزدهم را دوره رنسانس می‌نامند. سبک‌های ادبی این دوره بازمانده شیوه‌های کهن یونان و روم یا قرون وسطی است. هیچگاه یکی از آن شیوه‌ها مورد قبول خاص وعام قرار نگرفت تا بر شیوه‌های دیگر سایه بینکند و محصول ادبی يك دوره از تاریخ را بخود منحصر کند. بنابراین این دوره را باختصار برگزار کردیم.

سبک‌ها و مکتب‌های گوناگون ادبی یاهنری، اختراع يك یا چندتن از

برگزیدگان و نوابغ نیست که ناگهان ظهور فلان مکتب را با بیانیه‌ای اعلام نمایند و اصول و قواعد آن را با کوس و کرنا به گوش مردم فرو کنند. سبکها و شیوه‌های ادبی همیشه، بصورت پنهان یا آشکار، وجود داشته است، جز اینکه در دوره‌ای از تاریخ ادب، بنا بر علل اجتماعی و اقتصادی، يك سبک یا مکتب معین بر دیگر شیوه‌های ادبی و هنری تسلط بیشتری یافته است. از اینجا می‌توان فهمید که پیدایش و نضج يك مکتب مربوط به زمان و مکان خاصی است که میتواندسته است این مکتب را به‌رورد و بر سر کار آورد. بنا بر این بهتر می‌بود که عنوان «مکتب» را بر می‌داشتیم و بجای آن «دوره» یا «عصر» می‌گفتم زیرا، فی‌المثل، کلاسیسیسم بیش از آنکه نماینده يك مکتب باشد، مبین «عصر» یا «دوره»‌ای از تاریخ ادبیات است.

کلاسیسیسم

Classicisme

مقدمه‌ای بر مکتب کلاسیک
 کلمه کلاسیک، به معنی وسیع خود، به تمام آثاری
 که نمونه ادبیات کشوری شمرده می شود و مایه

افتخار ادبیات ملی آن کشور است اطلاق می گردد. مثلاً ما می توانیم
 همه 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 می شود که پیش از پیدایش سایر مکاتب ادبی (از قرن
 پانزدهم الی هفدهم) در اروپا بوجود آمده و از ادبیات قدیم یونان
 و روم تقلید کرده است. در حقیقت، هنر کلاسیک اصلی همان هنر
 یونان و روم قدیم است. شاعران قرن هفدهم فرانسه، بدنبال
 نهضتی که اومانیزم Humanisme نامیده می شود، این هنر قدیم را
 برای خود سرمشق قرار دادند و آثار خویش را به پیروی از قواعد
 ثابت و بارزی که ادبیات یونان و روم قدیم و بخصوص از عقاید
 ارسطو اقتباس شده بوجود آوردند. البته این نهضت يك قرن پیش
 از آنکه در فرانسه ظاهر شود، در ایتالیا و اسپانیا بوجود آمد و چون

اومانیسم فرانسه دامنه اومانیسم ایتالیا شمرده می‌شود، برای شناسائی این نهضت، نخست باید با اومانیسم ایتالیا آشنا شویم.

اومانیسم و رنسانس چنانکه می‌دانیم در قرون وسطی کلیسا موضع در ایتالیا تعصب آلود و جابرانه‌ای بر جزئیات زندگی

و افکار و عقاید مردم نظارت می‌کرد. ازینرو توجه به هرگونه اثری که با رعایت عقاید کلیسا نوشته نشده بود و مخصوصاً آثار دوران بت‌پرستی (Paganisme) کفر و جادو شمرده میشد و سزای آن شکنجه دیدن و زنده در آتش سوختن بود.

در قرن چهاردهم، بحرانی فکری و معنوی در ایتالیا بوجود آمد و در تعصب دینی طبقه روشنفکر فتوری روی داد و عده‌ای به این فکر افتادند که بجای تبعیت کامل از دستورهای کلیسا به مشاهده و تحقیق پردازند. نتیجه چنین تمایلی طبعاً این بود که، بجای مدح بکنواخت فضیلت و تقوی، از آنچه زیبا تر است لذت بیشتری ببرند. نخستین کسانی که به زیبایی بی‌پایان آثار یونان و روم قدیم پی بردند، پترارک و بوکاچیو بودند که برای نخستین بار در آثارشان از هنرمندان یونان قدیم الهام گرفتند. در آثار این شاعران دیگر از آن تعصب شدید دینی اثری نبود. «پترارک» دیوانه وار مفتون آثار کلاسیک یونان و روم قدیم بود ولی این کلاسیسیسم او از جنبه هنری جلوتر نرفت. «بوکاچیو» نیز علاقه زیادی به ادبیات یونان و روم داشت بطوریکه به آثار خود اسم یونانی داد و در شاهکار خود دگامرون هر مطلبی را که زیبا یافت بدون توجه به جنبه دینی و اخلاقی آن با کمال بی-

پردگی ذکر کرد.

در قرن پانزدهم روح جدیدی در ادبیات ایتالیا دمیده شد. در تاریخ ادبیات ایتالیا این نهضت از قرن پانزدهم تا نیمه اول قرن شانزدهم ادامه پیدا می کند و از لحاظ ماهیت و مشخصات می توان آنرا به دو دوره تقسیم کرد:

- ۱- اومانیزم که سه چهارم قرن پانزدهم را اشغال کرده است.
- ۲- رنسانس Renaissance که در ربع آخر قرن چهاردهم شروع شده و تا ۱۵۵۹ ادامه داشته است.

نهضت اومانیزم بصورت تحصیل زبان لاتین و تقلید از آثار شاعران یونان و روم شروع شد. در این دوره ترجیح دادند که بجای زبان ایتالیائی زبان لاتین بعنوان زبان ادبی بکار برده شود و مخصوصاً در دوره رنسانس آنچه از کلاسیکهای یونان و روم گرفته شده بود با زیباییهای زبان عامه مردم درهم آمیخت و زبان ادبی ساده و رسائی بوجود آورد.

هنرمندانی که در قرون وسطی بر اثر فشار وحشت آور کابوس زندگی روبه آسمان می کردند، پس از شروع اومانیزم بر اثر دریافت روح تازه و کسب قدرت از تشکیلات سیاسی جدید متوجه روی زمین و زیباییهای آثار گذشتگان شدند. در میان طبقه روشنفکر تمایل به خواندن آثار کلاسیک نیرو گرفت. دیگر ویوژیل را (جادوگر) نمی شمردند و خود را محتاج نمی دیدند که درباره شاعران معروف کلاسیک بادیده تعصب دینی قضاوت کنند. می کوشیدند روح اصلی

کلاسیک را در میان خود زنده کنند و از این روح سرمشق زیبایی و مبانی علمی جدیدی فراگیرند. حتی نام این نهضت را هم از رومیان گرفتند، زیرا رومیان نیز در عصر خود برای مطالعه و تحقیق درباره آثار یونان قدیم یک نظام ادبی و فلسفی تحت عنوان *Studia Humanitatis* برقرار ساختند و عقیده داشتند که «در سایه این کار می‌توان قدرت معنوی انسانی را رشد داد و او را بصورت انسانی‌تر یعنی مدنی‌تری درآورد».

مرکز اصلی «اومانیزم» ایالت توسکانا بود. در آنجا نسخه‌های یگانه آثار یونانی و لاتین که در گوشه و کنار کلیساها در زیر گرد و خاک مانده و طعمه موریا نه‌ها بود بیرون کشیده شد و بدست روشنفکران افتاد. دانشمندان فرهنگ نو را با شوق و علاقه فراوان به زنان و مردان جوان یاد می‌دادند، بطوریکه پس از مدت کمی جوانان نوانستند خطابه‌های درست و بی نقص به زبان لاتین بنویسند، مخصوصاً فرهنگستان‌هایی که در رم و فلورانس و ناپل تأسیس گشت اثر مهمی در این نهضت داشت. از طرف دیگر یونانی‌هایی که پس از تصرف بیزانس بدست ترک‌ها به ایتالیا آمده بودند، تحصیل زبان یونانی را برای ایتالیایی‌ها آسان ساختند. در همه جا مدارس متعدد باز شد و مردم با عشق و هیجان شروع به درس خواندن کردند. معلمان این مدارس، دیگر مانند قرون وسطی مغرور نفوذ و قدرت خویش نبودند بلکه به نیروی علم و استعداد تعلیم خویش اتکاء داشتند. اما اومانیزم‌ها به زبان بی‌جان و مرده‌ای از گذشتگان تقلید

می کردند. زبان عامه مردم را تحقیر می نمودند و در نتیجه از روح مردم یعنی ذوق و هنر ملی بی بهره بودند. هر چند که طرفداران زیادی اطراف آنها گرد آمده بودند، اکثریت مردم چون فرا گرفتن زبان لاتین برایشان امکان نداشت، از آثار آنان چیزی در نمی یافتند. از اینرو در شصت سال اول قرن پانزدهم، درحالی که از طرفی «اومانیست» ها مشغول ایجاد نوعی ادبیات اشرافی به زبان لاتین بودند، از طرفی هم در میان مردم ادبیات ساده و زیبای عامیانه ای بوجود می آمد. البته گویندگان و سرایندگان این ادبیات عامیانه دارای فرهنگ عمیقی نبودند و مطلب بکر و تازه ای در گفته هایشان دیده نمیشد، بلکه از گذشتگان تقلید می کردند و حتی گاهی عین جمله های پترارک را تکرار می کردند. اما پس از مدت کمی هنر کلاسیک اومانیستها 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 فزون و سطوی بکلی از آن جلوگیری میکرد رواج دهند.

بالاخره اومانیسم 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 اومانیسم ایتالیا که کاملاً جنبه اشرافی داشت و حتی دانه را بسبب آنکه بزبان مردم شعر

گفته است، شاعر نمی‌شمرد ماهیت اصلی خود را از دست داد. اومانیزم و رنسانس در سالهای ۱۵۴۶ الی ۱۵۵۰ ناگهان عده‌ای از درفرانسه هنرمندان جوان موفق به کشف اصل «زیبائی» در ادبیات شدند. عاملی که توجه هنرمندان را باین اصل جلب کرده بود، آشنائی با ادبیات یونان قدیم و آثار عده‌ای از شاعران و نویسندگان دوره رنسانس بود که نوشته‌های خود را بزبان لاتین می‌نوشتند. درفرانسه نیز مانند ایتالیا، جوانان پیش از اینکه دست به آفریدن آثار تازه‌ای بزنند، بفکر فرا گرفتن افتادند و رنسانس و سایر دوستان جوان او که بعداً مجمع هفت نفری پلئید Pléiade را تشکیل دادند، نخست بوسیله یکی از همکارانشان بنام دورا Daurat که در عین حال معلم لاتین آنها بود، با آثار همر و سوفوکلس آشنا شدند. دوبله Dubellay که یکی از شاعران عضو «پلئید» بود در نخستین اثر خود که *Defense et illustration de la langue française* نام داشت، اعلام داشت که تا آنروز همه شاعران فرانسوی قافیه پردازان جاهلی بیش نبوده‌اند و فقط شاعران یونان و لاتین ۱. Leonardo Bruni d' Arezzo (مورخ ایتالیائی متوفی بسال ۱۴۴۴) درباره دانته چنین می‌نویسد: دانته نشان می‌دهد که آثار کوچک و بی‌ارزش کشیشان و معلمان اطفال را سرتاپا خوانده است... ولی از میان آثار کلاسیکها حتی آنهایی را هم که امروز برای ما باقی مانده ندیده است. شکی نیست که هر کسی هر قدر هم که عامی و بی‌اطلاع 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 او نیز خوب پیداست که می‌خواسته است دوست چنین مردمی باشد.

شاعران حقیقی هستند و فرانسویان می‌توانند پس از آشنائی با آثار آنان خود را پپای آنان برسانند و یا بر آنان نیز سبقت جویند. آنچه باید شاعران فرانسوی از قدما یاد بگیرند، در درجهٔ اول انواع آثار ادبی است. «دوبله» عقیده داشت که علت متوسط و بی‌ارزش بودن اشعار فرانسویان «انواع ادبی» رایج در قرون وسطاست، از اینرو باید تبعیت از این انواع را بدور انداخت و انواع ادبی رایج در یونان و روم قدیم را جانشین آن ساخت.

مرحله‌ای را که از ۱۵۵۰ الی ۱۵۹۰ ادامه یافت می‌توان دورهٔ رنسانس ادبی فرانسه نام داد. در این دوره شاعران و نویسندگان با علاقهٔ فراوان به تقلید از شاعران یونان و روم قدیم و شاعران ایتالیائی دورهٔ رنسانس پرداختند. در ادبیات این دوره آثار رنسا و مونتینی Montaigne بیش از همه جلب نظر می‌کند.

بطور کلی نیمهٔ دوم قرن شانزدهم دوره‌ای بود که در آن برای نخستین بار آثین ادبی وسیعی برای خلق آثار ادبی بوجود آمد و این آثین 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	دورهٔ سلطنت هانری چهارم را که از سال ۱۵۸۹
کلاسیسیسم	(تاریخ پایان رنسانس فرانسه) تا ۱۶۱۰ ادامه

داشت می‌توان مرحله‌ای بین رنسانس و کلاسیسیسم شمرد. زیرا نویسندگانی را که در این دوره بوجود آمدند نه می‌توان در صف

نویسندگان قرن شانزدهم قرار داد و نه می‌توان جزو نویسندگان قرن هفدهم بشمار آورد. این عده با اینکه در تاریخ ادبیات فرانسه جای مهمی اشغال نکرده‌اند ولی از این لحاظ که زمینه را برای ایجاد مکتب کلاسیک آماده ساخته‌اند قابل ذکرند. مهمترین این نویسندگان عبارتند از آنتوان دومون کرئین (1575 - 1621) A. de Montchrestien اولیویه دوسر (1569 - 1613) O. de Serres پیرشارون P. Charron (1541 - 1603) ماتورن رنیه M. Régnier (1573 - 1619) و چند نفر دیگر تأثیر این اشخاص در سالنهای ادبی قرن هفدهم بهیچوجه قابل انکار نیست. اما این مطلب را نیز باید اضافه کرد که این تأثیر دارای جنبه‌های مثبت نبود، بلکه جنبه‌های منفی نیز داشت. زیرا کسانی که در این سالنها گرد می‌آمدند کارشان مباحثه واقعی و پرارزش علمی و ادبی نبود، بلکه عبارت از وراجی درباره علم و ادب و نوعی فضل‌فروشی (Pédantisme) بود و بهمین جهت است که دانشمندان بزرگ قرن هفدهم از قبیل دکارت و پاسکال از این سالنها سر در نیاوردند، بلکه در خارج از چنین محافلی ظهور کردند و بزرگترین شاهکارهای خود را در نتیجه گوشه‌گیری در برج عاج خویش بوجود آوردند.

این مرض تصنع و فضل‌فروشی نه تنها در فرانسه بلکه در اغلب کشورهای اروپا بصورت بیماری مسری شایع شده بود. چنانکه در اواخر قرن شانزدهم و اوائل قرن هفدهم در انگلستان دوره الیزابت

۱. تعبیر «برج عاج» از مونتنی Montaigne بیادگار مانده است زیرا او در قصر خویش در ایالت «پریگور» برجی را که بکتابخانه و اطاق کار اختصاص داده بود، «برج عاج» می‌نامید.

نوعی تصنع یا *Préciosité* بنام *Euphuisme*^۱ رواج یافته بود. هم-چنین روشی که در ایتالیا مارینیسم *Marinisme*^۲ یا کنستیسیم *Concettisme* نامیده میشد چیزی جز همین تصنع نبود. بالاخره در اسپانیا نیز گنگوریسم *Gongorisme*^۳ یا گولتیسیم *Cultisme* وجود داشت.

جریان تصنع (*Préciosité*) 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 می آمد، 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 تازه ای ایجاد کرد که با زبان معمولی مردم فرق داشته باشد.

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

۱. این نام از رمان *Euphuès* اثر رمان نویسی بنام John lyly (۱۵۵۴-۱۶۰۶) گرفته شده است.

۲. از نام مارینی *Marini* شوالیه و درعین حال شاعر ایتالیائی (۱۵۶۹-۱۶۲۵) گرفته شده است.

۳. از نام گنگورو *Gongoro* (۱۵۶۱-۱۶۲۷) شاعر ایتالیائی گرفته شده است.

وضع اجتماعی
دوره کلاسیک

برای اینکه بدانیم چه عواملی ایجاد قواعد محکم و تغییرناپذیری را برای هنر و ادبیات ایجاد می‌کند 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 با حقی که «خدا» باور داده است، فرمانروای مطلق است. رعایای خود و اموال آنان را هر طوری که دلش بخواهد اداره میکند، عشق به میهن با مفهوم عشق به پادشاه و اطاعت از او امر او آمیخته است، شعاری که وجود دارد اینست: «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 بدانند. 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 بفکر دورانداختن آنها افتاد و باید دانست که اثر هنری وقتی بدرجه کمال می‌رسد که از این قواعد پیروی کند.

پیدایش قواعد
مکتب کلاسیک

بدنبال کوششهای «نسار» 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 نداشته‌اند و فرانسویان قسمت اعظم آنچه از مکتب کلاسیک فرا گرفتند 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 برد 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 رنسار Ronsard و مونتنی 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، لاپرویر La Bruyère و مادام دو لافایت Mme de Lafayette را نام برد.

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

اصول وقواعد مکتب کلاسیک

قبل از رعایت هر قانون و قاعده دیگری آنچه تقلید از طبیعت طبیعت است. بوالو در فن شعر خود می‌گوید:

«حتی يك لحظه هم از طبیعت غافل نشوید.» (فصل سوم)
اما نکته 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 باروش دیگران فرق دارد و قابل بحث است: آیا تقلید از طبیعت باید مانند عکاسی عیناً و با دقت 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 باحقیقت و واقعیت باشد، بصورت کامل بیان کرد. این اثر مشخص‌کننده باید از زوائد و مطالب اضافی معزا شود و به تنهایی خودنمایی کند. هنرمند باید حالتی را که می‌خواهد نشان دهد، بجای تقلید جزئیات آن باچند عبارت کوتاه و قوی بیان کند، و درحقیقت 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 می‌پرسم آیا هنرمند کلاسیک در نظر دارد همه آن چیزهایی را که در طبیعت وجود دارد بیان کند؟ پس در این صورت منظور «بوالو» از این نکته‌ای که در فن شعر (Art poétique) نوشته است چیست: «در طبیعت مارها و حیوانات

نفرت‌آوری وجود دارند که تقلید آنها بوسیله هنرمند ناخوشایند خواهد بود؟ از اینرو هنرمند کلاسیک تمام طبیعت را نمی‌خواهد تقلید کند. او فقط درصدد 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 بآسانی از روح هنرمند به روح خواننده یا تماشاگر منتقل می‌شود.» در مورد طبیعت انسانی نیز باید از خودمان پرسیم 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 رنالیسم، که ممکن است قسمت‌هایی از زندگانی اجتماعی عصر معین یا محیط مخصوصی را تشریح کند، دور می‌سازد.

طبیعت بطور مستقیم و بی واسطه قابل تقلید
تقلید از قدما 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 بآن 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 نردیدن‌پذیری مانند انئید Enéide اثر ویرژیل و ایفیژنی Iphigénie 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 لافونتن از ازوپ 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 درعین حال آلن Alain می‌گوید: «نکته جالب زندگانی بشر اینست که همه چیز گفته شده ولی هیچ چیز کاملاً درك 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 و یا 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 هر تقلید کرده بودم، در صحنه تأثر ما تأثیر نیکوئی 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.»

یکی از نویسندگان کلاسیک می‌نویسد: «من
اصل «عقل» فقط در آن مورد از نویسندگان قدیم تقلید
می‌کنم که موافق عقل باشد!» و باین ترتیب اصل تازه‌ای برای مکتب
کلاسیک مطرح می‌شود که عبارت از «عقل» *Raison* است. در میان
کلاسیک‌ها این اصل اهمیت زیادی دارد و از این لحاظ که عقاید
متعددی در مورد آن ابراز می‌شود قابل بحث است. «بوالو» در فصل
اول کتاب فن شعر خود می‌گوید: «عقل و منطق را دوست بدارید.
پیوسته بزرگترین زینت و ارزش اثرتان را از آن کسب کنید.»

بنابگفته فیلیپ وان تیگم *Ph. van Tieghem* مورخ ادبی فرانسوی،
این اصل بطور ساختگی به ارسطو نسبت داده می‌شود و حال آنکه
بصورت بسیار صریح و مشخصی مخالف روش ارسطوست. عملاً
در عالم هنر «عقل» عبارت از آن چیزی است که مخالف تخیل و
«الهام محض» باشد. کلاسیک‌ها در این باره بیشتر تابع فلسفه
راسیونالیستی دکارت هستند که در اثر خود بنام «گفتار در روش راه
بردن عقل ادعا می‌کند که عقل و اراده باید بر احساسات و هیجانها
مسلط باشد زیرا عقل بزرگترین مزینی است که انسان را از حیوان
مشخص می‌سازد. و حال آنکه آئین ارسطو چیز دیگری است و
عبارت از لزوم رعایت عرف و عادت و بیرون رفتن را راه بسیار
محدود و باریکی است که ارسطو آنرا [*juste milieu*] (حد وسط)

می‌نامد و معتقد است که هر کس قدم از این راه بیرون گذارد طبیعت او را بشدت مجازات می‌کند. البته این نظریهٔ ارسطو نیز مورد تقلید کلاسیک‌ها بوده ولی پیوسته تحت شعاع اصل مهم و اساسی «عقل» قرار داشته است.

در سال ۱۶۶۰ هنرمندان کلاسیک مجبور شدند که در میان روش «ارسطو» و «اصل عقل» یکی را انتخاب کنند و بالاخره اصل «عقل» را بر روش ارسطو ترجیح دادند. البته باید در نظر گرفت که منظور از عقل، عقل انفرادی نیست که الهام شخصی را آزاد می‌گذارد، بلکه آن عقل کلی و جهانی است که در همه جا یکسان و لا یتغیر است و در زمانهای مختلف و مکانهای گوناگون بصورت یکنواختی زیبایی را تشخیص میدهد.

اثری که «عقل» دارد اینست که تخیل انسانی را در مجرای صحیح می‌اندازد و آنرا محدود می‌سازد. باین ترتیب «عقل سلیم» و «قضاوت» بر هنر حاکم می‌شود.

اصل عقل، بر ادبیات کلاسیک مسلط است همهٔ اصول دیگر را هماهنگ با پیشرفتی که تحت همین عنوان بوسیلهٔ دکارت در فلسفه حاصل شده است، پیش می‌برد.

آموزنده و
خوشایند

بعقیدهٔ صاحب‌نظران کلاسیک، تنها تجسم زیبایی
برای تکمیل یک اثر هنری کافی نیست، بلکه

اثر هنری در عین حال باید آموزنده و دارای نتیجهٔ اخلاقی باشد
اما باید دانست که کلاسیسیسم مکتب وعظ و خطابهٔ خشک نیز

نیست، بلکه يك مكتب اخلاقی حد فاصل بین درس و تعلیم محض و بازی و تفریح ساده است، و روشی که برای این آموزش‌ها اتخاذ می‌شود باید برای مردم خوشایند باشد. فصاحت و بلاغت بوسه مخصوصاً در مرثیه‌هایی که گفته است چنین منظوری را تأمین می‌کند. لوکرس Lucrece می‌گوید: «داروی تلخ را به کودکان در جامی میدهند که اطراف آنرا شیرینی مالیده باشند، زیرا کودک به شیرینی سرگرم می‌شود و دارو را می‌خورد» بطور کلی همه هنرمندان کلاسیک معتقدند باینکه اثر هنری باید در زیر ظاهر زیبای خود دارای يك جنبه اخلاقی باشد که جوهر اصلی آن اثر و دلیل ایجاد آن شمرده شود.

اثر کامل اثری است که روشن و واضح باشد.
وضوح و ایجاز
وضوح و سادگی عبارت از این نیست که اثر فقط از طرح سطحی و ساده‌ای تشکیل یافته باشد، بلکه عبارت از اینست که جمله‌ها با دقت و ظرافت هنرمندانه‌ای تنظیم شود و از کلمات نامفهوم و زائد تصفیه گردد. زبان کلاسیک وسیع نیست و کلمات محدودی دارد. می‌گویند که «راسین» در آثار خودش بیش از هشتصد کلمه بکار نبرده است. هنرمند کلاسیک در استعمال اصطلاحات بسیار سختگیر و مقید است و کلمات متعدد و غیر مصطلح بکار نمی‌برد.

همچنین قاعده مهم سبک، در مكتب کلاسیک، اینست که مطالب بیشتری با حداقل کلمات ممکن بیان شود. نمایشنامه‌ای که دو هزار 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» در میان اصول مکتب کلاسیک
 بر هر اصلی مقدم است. ارسطو در فصل نهم «فن
 شعر» عبارتی را به بیان این مطلب اختصاص

حقیقت‌نمائی
 Vraisemblance

داده و نویسندگان قرون بعد، همه تعریف‌هایی 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 بر حسب ضرورت یا «حقیقت‌نمائی» امکان دارد. یعنی فرق شاعر و مورخ این نیست که اولی گفته‌اش منظوم باشد و دومی منثور، 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 هر کسی، مطابق مشخصات روحی خود و بر حسب ضروریات یا حقیقت‌نمائی می‌تواند آنرا بگوید یا انجام بدهد. شعر بر روی این زمینه اسامی خاص می‌نهد و «جزئی» آنست که مثلاً «آلکیبیاد» انجام داده است، یا نسبت با و اعمال کرده‌اند.»

این نظریه «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 فرا گرفته‌اند. چنانکه بعداً «شاپلن» نویسندهٔ کلاسیک، «کورنی» را به این عنوان که موضوع نمایشنامهٔ «لوسید» Le Cid او، درعین «ممکن» و «حقیقی» بودن، حقیقت نما نیست، عیب می‌کند. «دوبریاک» در سال ۱۶۵۷ دربارهٔ 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 «حقیقت نما» است که می‌توان شعرنمایش را در زمینهٔ آنها ساخت.» همانطور که گفته شد اثر هنرمند باید آموزنده باشد. برای راهنمایی مردم به سوی شرافت و مزایای اخلاقی، فقط بیان مسائل «حقیقت نما» است که می‌تواند مورد استفادهٔ شاعر قرار گیرد نه ذکر وقایع حقیقی.

در هنر، حقیقت نما آن چیزی است که عقاید عمومی دربارهٔ آن متفق است. از اینرو نویسندهٔ 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 و جنبهٔ کلی دارد و الا انتخاب خوی استثنائی او، مثلاً «خشم آشیل» بعنوان مایهٔ اصلی حوادث اثر، بهیچوجه شایسته نیست.

نزاکت ادبی
Bonséances

بعقیده نویسندگان کلاسیک، آن چیزی زیباست که باطبیعت خودش و باطبیعت مათوافق داشته باشد. رعایت چنین توافقی را در مکتب کلاسیک «نزاکت» مینامند. «نزاکت ادبی» یکی از شرائط اساسی ایجاد آثار کلاسیک است. این کلمه دارای معنی بسیار وسیعی است و در مسائل ادبی تقریباً بیان کننده آن چیزی است که «هماهنگی» Harmonie نامیده می‌شود. زیرا برای رعایت این اصل باید اولاهماهنگی بین قسمتهای مختلف اثر هنری و ثانیاً هماهنگی آن اثر با روحیه مردمی که آنرا تماشامی کنند حفظ شود. این اصل را نیز «ارسطو» و «هوراس» مورد بحث قرار داده‌اند. برای رعایت نزاکت ادبی باید شایستگی اثر از لحاظ اخلاقی حفظ شود، جنبه اخلاقی حوادث و رفتار قهرمانان اثر با عرف و عادت عمومی توافق داشته باشد و رفتار هر شخص با روحیه او و با وضع و موقعیت او تطبیق کند، همچنین روحیه و مشخصات قهرمان در سراسر اثر ثابت بماند و تغییر نکند.

مخصوصاً در مورد آن قسمت از حقایق تاریخی که برای مردم غیر عادی و تکان دهنده است، باید برای رعایت این «نزاکت» همانطور که در فصل «حقیقت نمائی» تذکر داده شد، حقیقت را فدای حقیقت نما ساخت و نکات زننده و غیر عادی را عیناً وارد اثر نکرد. هر چند که ایجاد چنین توافقی بین واقعیات گذشته و روحیه معاصران کار مشکلی است ولی همه پیشوایان کلاسیک باصرار آنرا تذکر داده و گفته‌اند که باید از بیان هر حادثه خلاف اخلاق و هر منظره فجیع و ناراحت

کننده خودداری کرد.

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 می شود 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 نمی تواند مورد قبول هنرمندان کلاسیک واقع شود. در اینجا هریک از این سه وحدت را جداگانه مورد بحث قرار می دهیم:

وحدت موضوع عبارت از اینست که حوادث

وحدت موضوع

فرعی و اضافی داخل حادثه اصلی نشود و حادثه

Unité d'action

نمایشنامه از شاخ و برگهای خارجی و وقایع

زائدبری باشد.

«وحدت موضوع» را ارسطو در «فن شعر» خود بیان کرده

است. نخست می گوید که وحدت موضوع بهیچوجه فقط با انتخاب یک نفر بعنوان قهرمان داستان حاصل نمی شود زیرا در زندگی یک نفر ممکن است چندین حادثه گوناگون اتفاق بیفتد. سپس از گفته خود

چنین نتیجه می‌گیرد:

«افسانه (Fable) ... فقط باید يك حادثه (موضوع) کامل را بیان کند. همه قسمت‌های این موضوع چنان باید کنار هم چیده شده باشد و چنان وحدتی تشکیل دهد که کوچکترین قسمتی از آن را 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 مایه کشمکش‌های فراوان شد ولی رفته رفته 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 يك 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 درباره تمام انواع آثار ادبی دیگر نیز تعمیم خواهد یافت.

وحدت زمان نیز از ارسطو بیادگار مانده است.

وحدت زمان
Unité de Temps
ارسطو می‌گوید: «تراژدی می‌کوشد که تا حد امکان خود را در يك شبانه روز محصور کند و

یا حداقل از این حدود تجاوز ننماید.» نمایشنامه مطلوب آنست که

مدت وقوع حادثه آن تقریباً معادل همان مدتی باشد که برای نمایش دادن آن لازم است. زیرا جادادن حادثه سالها و قرن‌ها در يك نمایشنامه سه چهار ساعتی طبیعی نیست و دوران «حقیقت نمائی» است و عدم تناسب زمان نمایش با زمان واقعی حوادث تراژدی را از صورت عادی خارج می‌سازد.

درباره «وحدت مکان»، ارسطو چیزی نگفته

وحدت مکان
Unité de Lieu

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 دوران 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 نخست‌چندان اجباری شمرده نمی‌شد و می‌گفتند:

مکان واحدی که برای يك نمایشنامه در نظر گرفته می‌شود، ممکن است عبارت از يك جزیره، يك شهر و یا يك 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 د کوری جایز نیست.

بالاخره پس از سال ۱۶۶۰ پیروزی هرسه وحدت درعالم فکر و ادب قطعی شد.

«هوراس»، در آغاز «فن شعر» خود، وحدت چهارمین 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 يك لحن بکار برده شود، آثار مختلطی از قبیل «حماسی و کمدی» (Héroï-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 طبقه بندی شده است. اکنون ما شرح این «انواع ادبی» (Genres littéraires) را بطور خلاصه نقل می‌کنیم:

پیروزی بی نظیر «ایلیاد» Iliade و «انئید» Enéide حماسه و رمان باعث شد که در میان انواع آثار ادبی، «حماسه» (Epopée) در درجه اول قرار گیرد و هر يك از شاعران قرن کلاسیک بنوبه خود کوشیدند که يك 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 جاداد. قهرمانان

حماسه باید از هر لحاظ کامل باشند، بطوریکه حتی خطاهای آنها نیز خالی از جنبه قهرمانی نباشد.

و قتیکه داستان بجای شعر بصورت نثر بیان شود، نوع دیگری از آثار ادبی را تشکیل می دهد که آنرا «رمان» می نامند. در رمان نیز همان قواعد تنظیم حماسه بکار برده می شود، با این تفاوت که در حماسه جای مهم راجنگ اشغال کرده است ولی در رمان این مقام به عشق اختصاص داده شده است. در رمان اهمیت بیشتری به حقیقت نمائی اثر داده می شود.

ضمناً این نکته را نیز باید در نظر داشت که رمان باید دارای نتیجه مفید اخلاقی باشد.

نکته قابل تذکر اینست 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* بارعایت اصول کلاسیک بوجود آورد.

در مورد تعریف تراژدی نیز باید بسراغ ارسطو تراژدی و کمدی رفت زیرا محققان و شاعران در این باره از او پیروی کرده اند. ارسطو در «فن شعر» خود «تراژدی» را اینطور تعریف می کند:

«تراژدی عبارت است از تقلید يك حادثه جدی و کامل و دارای وسعت معین، بایانی زیبا که زیبایی آن در تمام قسمتها يك اندازه

باشد، و دارای شکل نمایش باشدنه داستان و حکایت، و با استفاده از وحشت و ترحم، عواطف مردم را پاک و ممتزه 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 کافیست.

درباره حادثه تراژدی همه صاحب نظران متفق الرأی اند و عقیده دارند که باید از تاریخ یا افسانه‌ها استخراج شده باشد، و تقریباً همه شاعران کلاسیک بجز عده بسیار کمی این نظر را پذیرفته‌اند. این حادثه باید از تاریخ روم یا افسانه‌های یونان استخراج شود. حوادث تازه بهیچوجه مورد قبول نمی‌تواند باشد.

ارسطو می‌گوید که قهرمان تراژدی نباید قهرمان تراژدی جنایتکار باشد. ضمناً بسیار پرهیز کار و صحیح- العمل نیز نباید باشد. باید «از خوشبختی به تیره روزی افتاده باشد، اما نه بر اثر جنایت بلکه در نتیجه یک اشتباه» باید ایجاد ترس و ترحم کند. در این مورد نیز همه سخن سنجان 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 شروری که دچار تیره روزی شده است.» بنا به عقیده ارسطو - که دیگران نیز از آن پیروی کرده‌اند - قهرمان تراژدی باید با اشخاصی که قطب مقابل او را در تراژدی تشکیل می‌دهند، رابطه خانوادگی و یا حسی داشته باشد.

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

تئوری کمدی بسیار کوتاه است. ارسطو دربارهٔ کمدی
 آن تقریباً هیچ چیز نگفته است ولی مفسران قواعد کلاسیک کمدی را چنین تعریف کرده‌اند: «کمدی عبارت از يك اثر نمایشی جالب است که اشخاص آنرا شخصیت‌های پائین‌تر تشکیل دهند و حوادث آن از زندگی روزمره گرفته شده باشد. در کمدی اصل «حقیقت نمائی» باید بیشتر از جاهای دیگر مراعات گردد، پایان خوشی داشته باشد و دارای حادثهٔ ابتکاری باشد.»
 در مورد مسائل دیگر اصول تراژدی دربارهٔ کمدی نیز صادق است

شعر چوپانی Bucolique داستان چوپان‌هایی
 انواع دیگر: است که نغمهٔ طبیعت و عشق‌های خود را می-
 اشعار چوپانی، غنائی، سرایند. ارزش این اشعار بسته به سهولت و روانی
 هجائی و غیره... آنها و طبیعی بودنشان است. شعر چوپانی باید
 از هر چیز خشنی که نزاکت آنرا بهم‌زند دور باشد، اما در عین حال باید
 جنبهٔ ابتدائی و روستائی خود را از دست ندهد.

اشعار غنائی (Lyrique) انواع مختلف دارد و برجسته‌ترین نوع آن قصیده (Ode) 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.

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

ادبیات قرن کلاسیک در کشورهای دیگر

چنانکه سابقاً نیز اشاره شد، فرانسویان همه در ایتالیا اصولی را که بنای مکتب کلاسیک را بر روی آنها نهاده‌اند مدیون ایتالیائی‌ها هستند. یعنی می‌توان گفت که ایتالیائی‌ها در فرا گرفتن و بکار بستن این اصول، قریب صد سال بر فرانسویان مقدم بوده‌اند. تقریباً یگانه منبع مورد تقلید آنها رساله «فن شعر» ارسطو بود که در سال ۱۴۹۸ بزبان لاتین ترجمه شد و از آن پس ترجمه و انتشار سایر آثار ارسطو و کتب قدیم دیگر تا اواخر قرن شانزدهم ادامه پیدا کرد. ولی با اینکه عده‌ای از نویسندگان به سبک کلاسیک کتاب‌ها نوشتند باید گفت که ادبیات کلاسیک درخشان و حائز اهمیت در این کشور بوجود نیامد. اصلاً باید به این نکته توجه داشت که نه تنها در ایتالیا، بلکه در هیچیک از کشورهای اروپا دوره کلاسیک مانند فرانسه درخشان و حائز اهمیت نبوده و به تأسیس مکتب و ایجاد آثار مهم کلاسیک منجر نشده است.

در اواخر قرن شانزدهم، دولت اسپانیا که بیشتر دارای تمدن

قرون وسطائی بود، سراسر شبه جزیره ایتالیا را تحت اشغال خود در آورد و تصمیم گرفت که باشد از مذهب کاتولیک دفاع کند و این سیاست دینی را در ایتالیا که بر اثر نفوذ اومانیزم اعتقاداتش سست شده بود به مورد اجرا گذاشت. قدرت محاکم «تفتیش عقاید» را که یادگار قرن سیزدهم بود زیاده‌تر 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 رشوه گیر، خون مردم را می‌مکیدند و شاعران و ادیبان نیز بدون توجه به زیبایی اثر یا 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 بر خوردار 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 به وجود می‌آوردند.

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

کلاسیسیسم تأثیر اصلی خود را در قرن هیجدهم در ایتالیا بخشید. در عرصهٔ نثر، گلدونی (Goldoni 1707-1783) نویسندهٔ کمدی و

آلفیری (1749-1803) Alfieri گوینده تراژدی، تعدادی آثار برجسته کلاسیک بوجود آوردند.

ادبیات آلمان که در قرن شانزدهم تحت تأثیر تحول بزرگی بود، از رنسانس به هیچ صورت در آلمان نصیبی نبرد، ولی در اواخر قرن هفدهم توانست با ادبیات کلاسیک هماهنگ شود. در این دوره، ادبیات آلمان دوره تقلید بسیار ضعیفی را گذراند. از شاعران آلمانی این قرن بیشتر از هر کس نام اوپیتز (Opitz 1639-1694) جلب نظر می‌کند که او نیز بیش 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 و بخصوص شاعرانی که تابع این مکتب هستند بیشتر از احساسات و خیال، بر فکر اتکا دارند. چون «اوپیتز» در تأسیس این مکتب تأثیر بسیار مهمی دارد، این مکتب را در عین حال «مکتب اوپیتز» نیز می‌نامند.

دوره درخشان ادبیات آلمان از قرن هیجدهم شروع می‌شود و بزرگترین نماینده ادبیات آن دوره لسینگ (Lessing 1729-1781) نویسنده و نقاد تئاتر است.

جریان کلاسیک که در قرن هفدهم شروع شد در در انگلستان

انگلستان دیری نپائید. بزرگترین نمایندگان

این جریان، در شعر میلتن (Milton 1608-1674) و در تئاتر درایدن (Dryden 1631-1700) و یکن (Bacon 1561-1659) بودند.

و قتیکه ادبیات قرن هفدهم انگلستان را از نزدیک مورد مطالعه قرار دهیم مشخصات ذیل جلب نظر ما را می کند: نوابغ این قرن در عرصه ادبیات و فکر - بخصوص درام نویسی - تحت تأثیر نهضت رنسانس هستند و ادبیات کلاسیک نیز کم و بیش در آنها مؤثر است، اما این نوابغ اغلب شکل آثار کلاسیک را بهم زده و نخواسته اند تابع اصول و قواعد کلاسیک باشند. یعنی آثار آنها دارای شکل مخصوص بخودشان و تابع نظم و انضباط داخلی است. تبعیت از همین وضع بی قاعده و بی حساب باعث شده است که در میان استعداد های درجه دوم، بجای ادبیات کلاسیک، رومانتیسم بی قاعده و بی بند و باری بوجود بیاید. زیرا این نویسندگان نه قواعد و وحدت های کلاسیک را رعایت کرده اند و نه مانند شکسپیر آثارشان شکل و قواعد مخصوص بخود داشته است.

نمونه هائی از آثار کلاسیک

۱

تراژدی

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 «پروس» 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. «پروس» حاضر است از کشتن «آستیاناکس» چشم پوشد بشرطی که «آندروماک» همسری او را بپذیرد.

زن جوان این پیشنهاد «پروس» 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 پروس درآید ولی پس از پایان مراسم وارد معبد شود و در آنجا خودکشی کند. «پروس» در اثنای اغتشاشی کشته می شود و «اورست» که در نمایشنامه بعنوان قاصد نقش مهمی دارد دیوانه می شود.

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

صحنه‌ای از نمایشنامه

صحنه اول از پرده چهارم

سفیر

آه، هیچ شك ندارم، بانو، که شوهرتان

«مکتوره» این معجزه را در روح شما ظاهر ساخته:

می‌خواهد بدست این پسر بلنداختری که برای شما نگه داشته
[است]

«تروا» بتواند از نو سر بلند کند.

«پروس» نجات‌آورا بشما وعده داده است. لحظه‌ای پیش

[شنیدید،

بانو، تنها يك کلمه بگوئید تا پسران را بشما باز دهد.

عشق و هیجان او را باور کنید: پدر و حکومت و یاران خود

همه را بپای شما می‌ریزد.

شمارا بر خود و بر همه ملت فرمانروا می‌سازد.

آیا این مرد همان فاتح منفور 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 داده‌اید.

آری، آنجا خواهیم رفت. اما بیا نخست بدیدن پسر برویم

بانو، چه عجله‌ای دارید؟ کافی است دیدار او را

آندروماک

سفیر

ازین پس برچشمان شما منع نکنند.
 بزودی خواهید توانست مهرتان را نثار او کنید
 و بوسه هاتان حد و حصری نخواهد داشت.
 چه شادی بخش است تربیت فرزندی که بتوان رشد او را
 دید، نه دیگرمانند 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 توهم 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 کافیست: و من خیالم از جانب او راحت است

می‌دانم که پیروس چگونه کسی است. سختگیر اما راستگو

[است.]

سفیز، اوحتی بیشتر از آنچه وعده داده است عمل خواهد کرد.

از جانب خشم یونانیان هم خیالم راحت است:
کینه آنان پدری به پسر هکتور خواهد داد
اکنون که باید خود را فدا کنم

می‌روم که بازمانده زندگیم را بدست پیروس بسپارم.
می‌روم تا با قولی که در معبد ازو می‌گیرم
با رشته‌های ابدی‌اورا به پسر م وابسته سازم.

اما دست من که تنها برای من شوم است
بیدرننگ رشته عمر ناپایدار 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 ساده عشق من است.

و فرمانی است که خود شوهرم بمن داده است.
تک و تنها بدیدار شوهر و نیاکانم خواهم رفت.
سفیز، بر تو است که چشمان مرا ببندی.

آه! گمان مدارید که پس از شما زنده بمانم...

نه، نه، سفیز، از تو می‌خواهم که پس از من زنده باشی،
پرستاری از یگانه گنجینه‌ام را بتو وا می‌گذارم.

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

سفیز

آندروماک

[ضروریست.

درکنار پیروس مواظب باش و وعدهٔ او را بیادش آر
 و اگر لازم بود از من هم برایش سخن بگو:
 ارزش ازدواجی را که بگردن نهادم باو یادآوری کن
 و بگو که پیش از مرگم باو وابسته شدم
 و کینه‌اش باید زدوده شود.
 بگو که چون پسر من را بدستش سپرده‌ام، در دل باو قدر
 [می‌نهادم.]

پسر من را با قهرمانان تاریخمان آشنا کن
 تا آنجا که بتوانی او را براه آنان ببر
 بگو که آنان با چه فتوحاتی بلند آوازه شدند.
 آنچه کرده‌اند بگو و نه آنگونه که بوده‌اند.
 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 سپرده‌ایم که باید احترامش را نگهدارد.
 باید صمیمانه خاطرهٔ نیاکانش را حفظ کند.
 آواز خون هکتور است ولی تنها بازماندهٔ اوست،
 و برای همین بازمانده بود که من یکروزه
 خون و کین و مهرم را فدا کردم.

کمدی

L'Avare خسیس

Molière اثر مولیر

خلاصه داستان نمایشنامه

«هارپاگون» 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 پیروثروتمندی در آورد. اما پسرش «کلثانت» که «ماریان» را دوست می‌دارد، با «والر» برادر «ماریان» که عاشق «الیز» است و به همین سبب پیشکار «هارپاگون» شده است همدست می‌شود. «لافلش» نوکر «کلثانت» جعبه‌ای را که هارپاگون ده هزار سکه در آن مخفی کرده است می‌دزدد. این پول را بشرطی به «هارپاگون» پس می‌دهد که از ازدواج با «ماریان» منصرف شود. در پایان نمایشنامه «ماریان» با «کلثانت» و «الیز» با «والر» ازدواج می‌کنند.

این نمایشنامه در حول خست فوق‌العاده «هارپاگون» دور می‌زند. در این نمایشنامه نیز مانند هراث کلاسیک دیگری از صفات مشخص و اساسی بشری یعنی خست هارپاگون عادات و رفتار همه بازیکنان دیگر را تحت شعاع قرار می‌دهد.

در بحث «رنالیسم» نمونه‌ای از کتاب «اوژنی گراند» اثر «بالزاک» ذکر خواهد شد و در آنجا هم با خسیسی نظیر «هارپاگون» یعنی «گراند» روبرو خواهیم شد. مادر «اوژنی گراند» که اثری رنالیستی است در عین حال باتیپ‌های جالبی روبرو می‌شویم که متعلق به زمان و مکان معینی هستند و مشخصات هر یک به تنهایی قابل مطالعه است. و نیز خست گراند 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 کمیدی «خسیس» صحنه‌ای را که در آن هارپاگون به «لافلش» نوکرپسرش ظنین شده است و می‌خواهد او را از خانه بیرون کند نقل می‌کنیم.

صحنه سوم از پرده اول

زود از اینجا برو و حرف زیادی نزن. زودتر شرت را از خانه من بکن، متقلب دزد، اعدا می!	هارپاگون
من آدمی بدجنس‌تر از این پیرمرد لعنتی ندیده‌ام. حتماً شیطان زیر پوستش رفته است.	لافلش
زیر لب غرغری کنی؟	هارپاگون
چرا مرا بیرون می‌کنید؟	لافلش
دزد طرار، حالا از من دلیل می‌پرسی؟ نانکشتت برو بیرون.	هارپاگون
مگر من چه کرده‌ام؟	لافلش
همینست که گفتم، برو بیرون.	هارپاگون
پسر شما که ارباب منست بمن دستور داده است که منتظرش باشم.	لافلش
برودر کوچه منتظرش باش. دیگر در خانه من مثل سیخ راست نیست که همه چیز را تماشا کنی و از همه چیز سوء	هارپاگون

استفاده کنی. من هیچ مایل نیستم روبرویم جاسوس و خائنی را ببینم که چشمهای منحوسش مواظب همه کارهای منست و داروندار مرا می‌بلعد و همه جا را می‌پاید که چیزی گیر بیاورد و بدزدد.

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؟

هارپاگون

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. نکند تو بروی و در همه جا هو بیندازی که من در خانه‌ام پول دارم و مخفی کرده‌ام.

لافلش

هارپاگون

شما پول دارید و مخفی کرده‌اید؟ نه، بی‌شعور. منظورم این نبود (پیش خود). اختیار از دستم در رفته است، عصبانی شده‌ام. مبادا از روی بد جنسی چو بیندازی که من پول دارم.

لافلش

هارپاگون

حالا که داشتن و نداشتن شما تغییری در وضع ما نمیدهد، داشتن آن چه اهمیتی برای ما دارد؟ زبان درازی میکنی؟ چنان بزنم توی گوشت که زبانت ببرد! (دستش را بلند می‌کند که به او میلی بزند). گفتم گورت را گم کن.

لافلش

هارپاگون

خیلی خوب! می‌روم!

صبر کن ببینم چیزی از اموال من نبرده باشی.

لافلش

چه چیزتان را ممکن است ببرم؟

هاریاسون	بیا اینجا ببینم دستهایت را بمن نشان بده.
لافلش	بفرمائید.
هاریاسون	بقیه دستهایت را.
لافلش	بقیه دستهایم را؟
هاریاسون	آره.
لافلش	بفرمائید!
هاریاسون	این تو چیزی مخفی نکرده ای؟
لافلش	خودتان نگاه کنید.
هاریاسون	(بپائین شلوار اودست می زند.) این شلوار گشاد می تواند همه چیز دزدیده شده را مخفی کند. دلم می خواست یکی را بدار بزنند.
لافلش	آه! این طور آدمها واقعاً مستحق آن چیزی هستند که از آن وحشت دارند. چقدر دلم می خواهد چیزی از او بدزدم.
هاریاسون	هان؟
لافلش	بله؟
هاریاسون	چی را می خواهی بدزدی؟
لافلش	گفتم که شما خوب همه جارامی گردید تا ببینید من چیزی ندزدیده باشم؟
هاریاسون	البته همین کار را می کنم (و جیبهای لافلش را می گردد.)
لافلش	مرده شوی هرچه خست و خسیس است ببرد.
هاریاسون	هان؟ چی گفتی؟
لافلش	چی گفتم؟
هاریاسون	مقصودت کیست؟

- لافلش شما چرا ناراحت می‌شوید؟
- هارپاسون باید هم ناراحت بشوم.
- لافلش خیال می‌کنید که من حرف‌شمارا می‌زنم؟
- هارپاسون هر چه دلم بخواهد خیال می‌کنم. اما می‌خواهم بدانم تو وقتی این حرف را زدی چه کسی را در نظر داشتی؟
- لافلش من... من با سبیل‌هایم حرف می‌زدم.
- هارپاسون من هم سبیل‌هایت را دود میدهم.
- لافلش شما چرا به ریش گرفتید؟ اجازه نمی‌دهید که من به خسیس ها بد بگویم؟
- هارپاسون نه، ولی اجازه نمی‌دهم که چرند بگوئی و فحاشی بکنی خفه شو.
- لافلش من اسم کسی را نبردم.
- هارپاسون اگر حرف بزنی خرد و خمیرت می‌کنم.
- لافلش يك سوزن بخود بزنی يك جوالدو زبدي گران.
- هارپاسون خفه میشی یا نه؟
- لافلش آره، ناچار!
- هارپاسون ها، ها...!
- لافلش (یکی از جیب‌هایش را به او نشان می‌دهد.) بفرومائید اینهم يك جیب دیگر. خیالتان راحت شد؟
- هارپاسون یاالله، پیش از اینکه همه جایات را بگردم خودت آنرا پس بده.
- لافلش چی را؟
- هارپاسون همان چیزی را که برداشته‌ای.
- لافلش من چیزی برنداشته‌ام.

هارپاسون	حتماً؟
لافلش	حتماً.
هارپاسون	پس هری اگورت را گم کن.

هنر در خدمت اخلاق

منش‌ها Les Caractères

اثر لایبرویر La Bruyère

از فصل 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، خطابه سرد و بی‌روحی را با جلال و جبروت ایراد کنند و یا شعر متوسطی را با همه ادعای شاعری- هنرش بخوانند.



هنرنویسنده عبارت از اینست 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 يك 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.



يك 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 وبدون کوچکترین زحمتی بدست آمده باشد.



وقتیکه 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 دست‌استادی آنرا آفریده است.



«فیلسوف» زندگانی خود را برای مطالعه درباره انسان‌ها تلف می‌کند و قوای فکری خود را برای کشف عیوب و جنبه‌های مضحک آنها فرسوده می‌سازد. اگر شکلی به افکار و نظریات خود می‌دهد این کار او بیشتر از غرور

نویسندگی، برای اینست که حقیقت کشف شده رابه وضوحی که ضروری است نشان دهد تا در مردم مؤثر افتد. بعضی از خوانندگان خیال می‌کنند اگر با و 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 بابی‌خواهی‌ها و کارهای مداوم خود در جستجوی چنین چیزی نبوده است. افکار او خیلی بالاتر است و می‌خواهد به مرحله‌عالی‌تر 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، هنر نیز دارای يك 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 يك ذوق خوب وجود دارد و يك ذوق بد و باید بطور اساسی درباره ذوقها بحث و گفتگو کرد.



نویسنده باید اثرش را برای کسانی که لایقشان می‌داند بخواند تا درباره 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 همه آنرا

نمی‌فهمند. آنان نکات مبهم و تاریک را تاریک می‌یابند و نکات روشن را روشن می‌بینند. و اشخاص پرمداً 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 نویسنده 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 درباره‌ی ما نداده‌اند، آیندگان خواهند داد.



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

وعظ و خطابه

موعظه در مقام بلندبینوایان

از بوسوله

ترجمه محمدتلی فروغی

(از کتاب «آئین سخنوری»)

هرچند کلام حضرت مسیح که فرموده 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 آنها در جامعه مسیحیان می بینیم. این شهرستان شگفت که خداوند خود بنیاد نهاده قوانین و سامانی دارد که آنها اداره می کند. اما چون حضرت عیسی که پرورنده این اساس است دنیا آمده تا ترتیبی را که تکبر برقرار نموده سرنگون کند سیاستش درست مقابل سیاست عصر بوده است، و این

مقابلی رامن بخصوص درسه چیز می بینم: نخست اینکه درد دنیا توانگران مقام های بلند دارند و پیشند. اما در شهرستان مسیح پیشی باینوایان است که فرزندان حقیقی واولی جامعه مسیحیت اند؛ دوم اینکه درد دنیا باینوایان زیر دست توانگرانند چنانکه گوئی برای خدمت آنان خلق شده اند ولیکن در جامعه مقدس دیانت توانگران راه ندارند مگر اینکه خدمتگزار باینوایان باشند؛ سوم اینکه در دنیا نعمتها و مزیتها مخصوص توانگران است و باینوایان هرچه دریابند بتقویت آنان است، اما در جامعه مسیح مزیت و برکت مخصوص باینوایان است و توانگران جز بوسیله آنان بهره ای نمی برند.

پس این عبارت انجیل که امروز موضوع گفتگوی من است در همین زندگی دنیا هم مصداق دارد که آنها که پیشند پس می روند و آنها که پسند پیش می آیند، چون باینوایان که درد دنیا واپسند در جامعه مسیح مقدمند و توانگران که درد دنیا گمان دارند همه چیز متعلق بایشان است و باینوایان را پایمال میکنند در اینجا مخصوص خدمتگذاری آنانند، و بهره ای که از انجیل حاصل می شود حقاً متعلق به باینوایان است و توانگران آنها را از دست آنان دریافت میکنند و اینها حقایق مهمی است که بشما توانگران عصر می آموزد که نسبت به باینوایان چه تکلیف دارید یعنی باید مقام آنها را تجلیل کنید و حوائج ایشان را بر آورید تا از مزایای ایشان بهره مند شوید.

یحیی زرین دهان برای نمودن مزایای باینوایان بر توانگران مثل نیکوئی میزند و دوشهر فرض میکند که در یکی همه توانگران باشند و در دیگری همه درویشان، و تحقیق میکند در اینکه کدام يك از این دوشهر توانا تر خواهد بود. اگر این سؤال را از عامه مردم بکنید شك نیست که توانگران را توانا خواهند گفت، اما آن مرد بزرگ یعنی یحیی زرین دهان

بینوایان را توانا می‌داند از آنرو که شهرتوانگران هرچند جمال و جلال بیش‌دارد بنیادش استوار و نیرومند نیست. فراوانی نعمت که دشمن کار است خودداری را از مردم میگیرد تا در طلب لذایت و شهوات بی‌تاب میشوند، عقلها را فاسد و دلها را بواسطه تجمل و تکبر و بیکاری سست و بی‌طاقت 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، بخود و 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 میجنابند 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 بحیثی 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 اینست 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 شمارا 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 اینست که عمرشان را دراز کند و خانواده ایشان را توانگر سازد و برگله‌های ایشان بیفزاید و زمینها و میراثشان را برکت دهد، و از اینرو دانسته میشود که بخش جامعه یهود

مکنت و فراوانی بوده و آن جامعه مردان توانا و خاندان های توانگر میبایست داشته باشد. اما جامعه مسیحی چنین نیست و در انجیل از نعمت های دنیوی که باید کودکان و مردمان نادان را بآنها فریفته کرد گفتگویی نیست و حضرت عیسی بجای آنها اندوه و چلیپا را گذاشته و باین تغییر حال پس ها پیش آمده و پیش ها پس رفته اند، زیرا توانگران که در جامعه یهود مقدم بودند در جامعه مسیحی جایی ندارند و مردم حقیقی آن شهرستان بینوایان و نیازمندانند...

در عهد باستان خداوند میخواست شوکت و حشمت خود را بنماید پس جامعه یهود میبایست جلال ظاهری داشته باشد، اما در عهد نو که خداوند توانائی خود را پنهان میداد مظهر او که جامعه مسیحی است می باید 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 گوشه کوچه ها درویشان و بیماران و نابینایان و لنگان را نزد من بشتابانید. پس عیسی در خانه خود جز ناتوانان نمی جست چون همدردان خود را می خواست، و جامعه مسیحی توانگران و اهل دنیا را اگر بپذیرد از روی تفضل است، و خواص در آنجا درویشانند که در زبور، آنها را درویشان خدا می خوانند. و حضرت عیسی خود میفرماید خداوند مرا فرستاد که به درویشان مرده برسانم و نیز در نخستین موعظه خود در بالای کوه از توانگران یادی نفرمود جز برای اینکه تکبر آنها را خوار کند و روی سخن خویش را رابخصوص 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 جامعه مسیحی که ملک زمانی خداست نیز از ایشان است.

رومانتيسم

Romantisme

آلفره دوموسه دربارهٔ رومانتیسم چنین می گوید: «رومانتیسم به تحقیر قانون سه وحدت کلاسیک است، نه در آمیختن کمدی با تراژدی و چیز دیگری از این قبیل. بیهوده برای گرفتن پروانه‌ای بالهای او را می چسبید، زیرا رشته های ظریفی که این بال را به بدن او وصل می کند در میان انگشتان ناپسود خواهد شد. رومانتیسم ستارهٔ گریانی است، رومانتیسم نسیم نالانی است، رومانتیسم پرتوناگهانی و سرمستی بیماری است...»

بدینسان می بینیم مکتبی که اکنون مورد بحث ماست درست در قطب مخالف مکتب کلاسیک قرار دارد و فرمانروائی چنین مکتبی بر ادبیات و هنر اروپا مسلماً زائیدهٔ تحول اجتماعی و روحی عظیمی باید باشد. برای اینکه علل پیدایش مکتب رومانتیک را بدانیم بهتر است اول ببینیم چه عواملی مایهٔ ضعف و بالاخره شکست مکتب کلاسیک شده و همچنین در فاصلهٔ بین این دو مکتب وضع ادبی اروپا، بخصوص فرانسه، چگونه بوده است. برای این منظور همانطور که در فصل پیش عمل کردیم قبل از همه وضع اجتماعی نیمهٔ اول و نیمهٔ

دوم قرن هجدهم و بالاخره اوائل قرن نوزدهم را تشریح میکنیم تا درک این که رومانتیسم زائیده چه عرصه و چه محیطی بوده است برای خواننده آسان باشد. زیرا مخصوصاً در مورد مکتب رومانتیک، وضع اجتماعی تأثیر بسیار بزرگ و عمیقی داشته است و این مکتب زائیده دوره ایست که در وضع سیاسی و اجتماعی اروپا، بخصوص فرانسه، تحولات شگرفی روی داده و این تحولات اجتماعی ادبیات را بشدت تحت تأثیر خود قرار داده است.

در نیمه اول قرن هجدهم، طبقه اشراف و اصیل

از کلاسیسم
تا رومانتیسم
(عصر فلسفی)

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 خود پسندتر 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 هر گونه 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 هر گونه 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 پنج سال آخر قرن هفدهم، پنج فرهنگستان و در نیمه اول قرن هیجدهم بیست فرهنگستان تأسیس شد. تعداد روزنامه‌ها افزون‌تر گشت. مردم به دانستن زندگی ساکنان سایر کشورها و سایر قاره‌ها علاقمند شدند. سیاحت نامه‌ها و نوشته‌هایی 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 ثابتی 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 آنست که تصور می‌کردند، 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 موفتسکیو و ولتر پیدا شدند و آثاری از قبیل «روح القوانين» و «نامه‌های فلسفی» و «قرن‌لوثی چهارده» بوجود آوردند. البته هیئت حاکمه نیز بیکار نمانده و با سلاحهای وحشت آوری 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 چندماه 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 موفقیت هائی 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 و دالامبر D'Alembert بازی کردند. برغم تمام کار شکنی‌ها 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.

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 بیحد

ما قبل رومانتیسیم
Préromantisme

دامنه انتقاد بر فلاسفه وسیع تر شد و رفته رفته بر عده کسانی که بیشتر پابند احساسات بودند، افزوده گشت. در نیمه اول قرن هیجدهم، خوبی یا بدی هراثری را با پرگار عقل می‌سنجیدند و قواعدی که خیلی بیشتر و متعددتر از قواعد کلاسیک بود، برای ادبیات خلق می‌کردند و انتقاد را بر اساس 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 «هندسه» شعر را بسوی عاقبت خطرناکی می‌کشاند.

در این دوره شاعران و نویسندگان مختلفی ظهور کردند که اغلب همان قالب های 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 دوسندار زندگی روستائی و طبیعت وحشی و بدوی بودند. عده‌ای از آنها از اختلافات طبقاتی آزرده بودند و در جستجوی آزادی و مساوات برآمدند. از طرف دیگر به یادگارها و سنتی 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 بوتۀ 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 «اسکاندیناو» 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 اسکانلندی بنام مک‌فرسن Macpherson (۱۷۳۶-۱۷۹۶) در سال ۱۷۶۰ مجموعه‌ای از نثر آهنگدار انگلیسی بعنوان ترجمه اشعار اوسیان Ossian، شاعر حماسه‌سرای اسکانلندی 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 حیرت انگیز و معجز آسای آن بر تمام کارهای ذوقی و فکری اروپای غربی در سراسر نیمه دوم قرن هیجدهم انکار ناپذیر 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 درباره سرنوشت بشر بیان می‌داشت و آرزوهای احساسی و ادبی دو یا سه نسل را مجسم می‌ساخت. دیری نپایید که «اوسیان» (شاعر نابینای این کتاب) همپایه «همر» بزرگترین شاعر حماسه سرای 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 یافته تجدید گردید.

ادبیات انگلستان در این جریان نقش مهمی بازی کرد. در نیمه اول قرن هیجدهم شکسپیر در اروپا کم‌کم شهرت می‌یافت. پس از آن فیلدینگ Fielding و ریچاردسن Richardson را شناختند. تأثیر

۱- حتی گوته شاعر بزرگ آلمانی، که آثار او در پیدایش و تکوین و نضج مکتب رومانتیسیم 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 رومانتیسیم در فرانسه، این منظومه کوچک را از همه آثار «همر» برتر دانست.

نویسندهٔ اخیرمخصوصاً بسیار عمیق بود و تا پایان قرن ادامه یافت. زیرا «ریچاردسن» آثار خود را به منظور مبارزه با بدی و اشاعهٔ فضیلت می‌نوشت، از اینرو علاقهٔ مردم را به نوشته‌های اخلاقی جلب کرد. رفته رفته آثار دیگری از قبیل «مرثیه بر روی گورستان دهکده» اثر جری Gray، «اندیشه‌ها» اثر هر وه Hervey و «شبها» اثر یانک 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 رومانتیسم» در ادبیات این کشور است. این دوره درخشان تا سال ۱۸۴۰ ادامه پیدا کرد و ادبیات رومانتیک این کشور را نیز دربر گرفت.

دورهٔ «ماقبل رومانتیسم» 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 «حماسهٔ 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 بر ضد 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 گسنر Gessner (۱۷۸۸-۱۸۳۰) که در شهر زوریخ (سوئیس) به کتاب فروشی 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 نهاده بودند، دوره ماقبل رومانتیسزم اهمیت خاصی دارد. در این کشورها عقاید روسو تأثیر عمیق بخشید. در دانمارک شاعری بنام اولد Ewald (۱۷۴۳-۱۷۸۱)^۱ که دوران عمر کوتاهش بارنج و نو میدی توأم بود در قسمتی از آثار خود از افسانه‌های قدیم اسکاندینا و الهام

۱ - با هنریش اولد که از خاورشناسان نامور آلمان و مؤلف «تاریخ قوم اسرائیل»

است اشتباه نشود (۱۸۰۳-۱۸۷۵)

گرفت و در اثر منظومی بنام «آدم و حوا» از «کلوپسنتک» تقلید کرد. اوالد بزرگترین شاعر کشور خود به شمار می‌رفت و نازمان 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 بساده پرستی بنام بلمان Bellman آثار قابل ملاحظه‌ای بوجود آورد که میتوان در ادبیات جهان بی‌نظیر دانست. نامه‌های منظوم فردمان Fredman (ساعت ساز افسانه‌ای استکهلم) صحنه‌های هزل‌آمیز و عاشقانه‌ای از زندگی عامه مردم پایتخت سوئد مجسم ساخت. شاعر اشراف زاده‌ای بنام اکسنت یرنا Oxenstjerna که چندبار نیز بمقام وزارت رسیده بود در دو منظومه معروف خود موسوم به «دورگران» و «شب» شیفتگی خود را به طبیعت نشان داد و در حقیقت به راهی رفت که اوسیان و روسو و یانک 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 «کلوپسنتک» 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 به جرو بحث 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 «رومانتیسیم» سوئد گذاشته شد.

جریان «ماقبل رومانتیسیم» با اینکه در انگلستان و آلمان و کشور های شمالی اروپا بسیار قوی بود، در کشورهایی که ذوق کلاسیک ریشه دوانیده بود چندان شوری نداشت. در فرانسه یگانه نماینده برجسته ای که به چشم می خورد ژان ژاک روسواست. روح حساس و پرهیجان او نه فقط در صفحات «اعترافات» بلکه در تمام آثارش تظاهر می کند و «هلوئیز جدید» *Nouvelle Héloïse* سرچشمه ای برای آثار تغزلی بعدی می شود. 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 آمده اند اغلب کوچک و بی اهمیتند و آثارشان قابل ذکر نیست. فقط در این میان باید از برناردن دو سن پیر *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 نمی شود و فقط از لحاظ وصف مناظر مناطق حاره و تجسم عقاید روسو بصورت داستان و تصویرایمان 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 بر غم نفوذ ادبیات انگلستان و ترجمه‌هایی که بعمل می‌آمد فرمانروائی ادبیات کلاسیک با کمال قدرت ادامه داشت. در اسپانیا شاعری بنام ملندز والدهس (Meléndez Valdés) (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 رومانتیسم شدند. ادبیات روسیه نیز با وجود مقاومت‌های چندتن از کهنه پرستان 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 هنرمندان طبیعت بود و سبک نگارش گرم و زیبایی داشت.

بطور کلی «ماقبل رومانتیسم» 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 رومانتیسم وقتی شروع می‌شود که نویسندگانی خوش قریحه و جسور طرز بیان جدیدی برای احساسات خود ابداع می‌کنند. البته این حالت جدید حساسیت، به تدریج و بطور بطئی بمرحله رشد خود رسیده است و «ماقبل رومانتیسم» را باید دوره «کودکی» و بلوغ آن نامید.

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

چنانکه قبلاً دیدیم جریان رنسانس تحت تأثیر اشراف بود و
 عصر کلاسیک عصر حکومت و احدمرکز و تسلط سلسله مراتب طبقاتی
 بود. اما این دوره جدید که باید آنرا عصر رومانتیک نام داد عصر طبقه
 بورژوازی شمرده میشد. در این عصر بخصوص اشرافیت همه اهمیت
 و نفوذ خود را ازدست داد. سالونهای درخشان ادبی و فرهنگستانها
 دیگر تأثیر زیادی در سرنوشت هنرمندان و آثار آنان نداشتند، بلکه
 روزنامه های ادبی اهمیت بیشتری پیدا کردند و مخصوصاً در سی
 سال اول قرن در انگلستان و فرانسه ماهنامه های ادبی مهمی منتشر
 شد. اغلب آثار ادبی منظوم یا منثور قبلاً در روزنامه ها انتشار می یافت
 و مایه شهرت نویسنده می گشت. نویسندگان و شاعران از طبقات
 مختلف مردم بودند و قلمرو آثار ادبی نیز وسعت می یافت. کتابهایی
 درباره تاریخ و سیاحت و سیاست و هنر و علوم و جامعه شناسی نوشته
 شد. مقام اجتماعی هنرمندان نیز بالا رفت و حتی اغلب آنان می خواستند

کاری کنند که در سرنوشت طبقه خود حتی همه مردم مؤثر واقع شوند. در این دوره بود که ادبیات رومانیک در کشور های مختلف اروپا یکی پس از دیگری تجلی نمود.

مکتب رومانیک

کلمه رومانیک که از قرن هفدهم در انگلستان در مورد تعبیرات شاعرانه بکار میرفت، از سال ۱۶۷۶ وارد فرانسه شد. مدت زیادی مترادف با *Pittoresque* (خیال 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 رومانیسیم درباره آنها بکار می بردند. ولی نویسندگان جدید نیز این کلمه را قبول کردند و آنرا با کمال افتخار بر زبان می رانند.

رومانیسیم 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. رومانیسیم فرانسه تحت تأثیر رومانیسیم انگلستان و آلمان بوجود آمد، یعنی برای نخستین بار شاتوبریان *Chateaubriand* آثار شاعران انگلیسی و مادام دوستال آثار شعرای آلمانی را به فرانسه ترجمه کردند. در اثنای تأسیس مکتب رومانیک در فرانسه از طرفی آثار ریچاردسن و یانک 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 عرصه 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 پرسروصدائی درآمد و تأثیر آن بقدری قوی بود که هنرمندانی از قبیل لامارتین و آلفرد دو وینی و آلساندرو ماپا و ویکتور گو و آلفرد موسه و سنت بو و ژرژ سان را که اغلب از لحاظ روحیه و طرز تفکر خیلی باهم فرق داشتند در میان طوفانی از هیجان به دنبال خود کشید. بطوری که در اواخر دوره رومانتیسیم، ادبیات انگلستان و آلمان نیز که دوره رونقشان بسرآمده بود تحت تأثیر ادبیات فرانسه قرار گرفتند.

از اینرو، با اینکه رومانتیسیم آلمان و انگلستان بر رومانتیسیم فرانسه تقدم دارد، ولی ما چون قصد تاریخ نویسی نداریم و بیشتر می-خواهیم اصول مکتب را معرفی و تشریح کنیم، همان طور که در مورد مکتب کلاسیک عمل کردیم، نخست به رومانتیسیم فرانسه که مکتب متشکلی است می پردازیم و بعد ادبیات رومانیک انگلستان و آلمان و سایر کشورهای اروپا را مورد بحث قرار می دهیم.

اگر بخواهیم هنگام معرفی این مکتب قواعد و اصول مکتب رومانیک را برای آن بیان کنیم، مسلماً دچار اشکال خواهیم شد. زیرا رومانتیسیم، برخلاف کلاسیسیسم مکتب بسیار پیچیده و آشفته ایست. مکتب کلاسیک قواعد و اصول معینی داشت که اغلب پیشوایان بزرگ آن درباره آن قواعد

اصول مکتب
رومانیک

توافق نظر داشتند، ولی برعکس، رومانتيك‌ها اغلب دربارهٔ مکتب خود آراء مغایری دارند و اصولی که آنها را باهم متحد ساخته است، نامفهوم و اغلب متضاد است.

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

«ذوق رومانتيك پابند نزدیکی مداوم امور بسیار متضاد است. در سبك رومانتيك 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 برنامهٔ رومانتيك‌های فرانسه را بیان می‌کنیم.

۱- کلاسيك‌ها پیشرايد آليست هستند يعنی در هنر می‌خواهند فقط زیبایی و خوبی را شرح و بیان کنند و حال آنکه رومانتيك‌ها می‌کوشند گذشته از زیبایی، زشتی و بدی را هم نشان دهند، چنانکه «درام رومانتيك» اثری است که از ترکیب عظمت و نکبت، بزرگی و پستی، غم و شادی تشکیل شده است.

۲- کلاسيك‌ها عقل را اساس شعر کلاسيك می‌دانند و حال آنکه رومانتيك‌ها بیشتر پابند احساس و خیالپردازی‌اند.

۳- کلاسيك‌ها تیپ و الهام آثار خویش را از هنرمندان یونان و

روم قدیم میگیرند و حال آنکه رومانیک‌ها 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 رومانیک بیشتر به شکسپیر استناد می‌شود.

۴- کلاسیک‌ها بیشتر طرفدار وضوح و قاطعیت اند و رومانیک‌ها پابند جلال و رنگ و منظره. رومانیک‌ها به صورتهای مختلف حوادث و به تضادها توجه دارند و بجای توسل به زبان شعر منظم و یکنواختی که بوالو مدافع 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 رومانیک‌ها برنامه مبارزه است و روش آنها بکلی منفی است. به عقیده آنها دستور العمل‌هایی که در ادبیات رواج یافته مانع آزادی فکر و بیان شده است. از اینرو رومانیک‌ها همه قواعد و دستورهای کلاسیک را درهم شکسته و دور انداخته‌اند؛ یعنی رومانتیسم همانطوریکه ویکتور هوگو در مقدمه نمایشنامه «ارنانی» (Hernani) می‌گوید، عبارت از «آزادی خواهی در هنر» است.

برنامه رومانتیسم به این ترتیب برای رومانتیسم برنامه‌ای بوجود می‌آید که در ذیل خلاصه‌ای از اصول اساسی

آنها نقل می‌کنیم:

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

«ویکتور هوگو» و رفقایش به پیروی از دستورهائی که قبلاً در مجله خودشان درج شده بود، رومانتیسم را بعنوان مکتب آزادی هنر و شخصیت معرفی کردند. هنرمند رومانتیک 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 عقب‌رانده 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 هر گونه مناظر دنیا می‌تواند استفاده کند.

۲- شخصیت: هنرمند رومانتیک، 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 رومانتیک 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 رومانتیک خویشتن را به جای این قهرمان افسانه‌ای می‌گذارد و نمونهٔ ممنوعان 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. شك نیست که در روح آدمی احساس بیش از اندیشه نفوذ دارد و آرزویش از حقیقت مؤثر است. ازینرو باید احساسات و هوسهای روح را - البته تا حد امکان در قلمرو اخلاق - مورد بحث قرار داد. آلفره دوموسه در سال ۱۸۴۲ می گفت: «باید هذیان گفت!» آنچه باید بیان کرد هیجان شاعر است و آنچه باید بدست آورد هیجان مردم.

دل باید بی قید و بند سخن بگوید و بی قید و شرط فرمان براند. شاعر موهای آشفته را بدست باد سپرده، شل سیاهی بردوش، زیر سایه بیدی در روشنائی ماه و در کنار برجی ویران و بادللی که بیشک بر اثر عشق بدفرجامی شکسته است با خویشتن خلوت می کند و غرق رؤیا می شود. 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 می یابد. این اندوه معمولاً زائیده توقعات تسکین ناپذیر 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 بسفر تاریخی یا جغرافیائی، سفر واقعی یا بر روی بالهای خیال، یکی دیگر از مشخصات آثار رومانتیک است.

سفر جغرافیائی - نویسنده رومانتیک طایر فکر را بسوی سرزمین -

های دیگر و کشورهای دوردست پرواز میدهد. گاه خواننده را باخود به شرق می‌برد و گاهی همراه «آتالا» درخلوتکده زیبای سرزمین‌های بکر امریکا سرگردان می‌کند، ازینرو پیوسته نوعی میل گریز به کشورهای دوردست در آثار رومانتیک به چشم می‌خورد.

سفر تاریخی- «موسه» رؤیای عصر طلائی پریکلِس Périclès را می‌بیند و نه تنها او بلکه همه رومانتیک‌ها به سراغ قرون پراز 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 رومانتیسم 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 دوم» به ایتالیا و اسپانیا، «تئوفیل 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 این نیست که هنرمند رومانتیک به فکر کشف اسرار باشد و بخواهد در همه 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 پایند 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 در آمیختن مجلل‌ترین چیزهایی که در طبیعت هست با خوش‌آهنگ‌ترین صداها شعر نامیده می‌شود.»
۶- افسون‌سخن: «کلمه» تنها بیان‌کننده 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 بایکدیگر و هیجانها و خاطره‌هایی که هر یک 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. و یکتور 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 اکتفاء 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 نوشته‌ی منشور 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 رومانیسم نیز علاقه به مسیحیت است. دین که فلاسفه قرن هیجدهم به مخالفت با آن برخاسته بودند، در میان رومانی‌ها بعنوان احتیاجی قلبی و درونی زنده شد. رومانی‌ها که از راه احساسات بسوی ایمان می‌رفتند، دین را از نظر «هنری» مورد توجه قرار دادند. شاتوبریان مسیحیت را نه به عنوان اینکه صحیح‌ترین ادیان بود، بلکه برای اینکه شاعرانه‌ترین آن‌ها بود، دوست می‌داشت، 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 می‌کند، بلکه به عنوان یک شاهکار معماری که دل‌ها را دچار هیجان می‌سازد مجسم کرد و تحت تأثیر همین مسیحیت احساساتی و زیبا پسند بود که شعر رومانی‌ها، 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 رومانی‌ها نشد.

ویکتور هوگو «Contemplations» خود را «خاطرات یک روح» نامیده است. بهتر است، این نام را به تمام آثار رومانی‌ها اطلاق کنیم. در این اشعار بزمی، بیشتر از سرسبزی بهار، برگ‌های زردپائیز

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
 حکم فرماست.

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

پس از تأثیرات و تشنجات ترس آور انقلاب و
 بیماری قرن
 پس از اینکه حماسه ها و موفقیت های خونین آن
 Mal de Siècle
 در میان بدبختی بزرگی خاموش می شود و جای

خود را به امپراطوری می دهد، شاعر رومانتيك که در برابر این نقش
 غریب سرنوشت، خود را باخته، به دنیای درون خویش پناه می برد.
 در این جهان درونی، اولین چیزی که شاعر با آن روبرو می شود،
 وجودی است که بسوی فنا می رود و هیچ راه بازگشتی ندارد. این
 شاعر که از جنبه های عاقلانه و راهنمائی کننده مسیحیت بهره مند
 نشده است، احساس می کند که حزن شدیدی در دلش ریشه می دواند.
 برای تسلی خود، گمان می کند که هر لحظه بفکر 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 امکان پذیر
 باشد. به این جهت رومانتيسم، عاشق و هیجان، در طلب رسیدن به
 سرزمین های خیالی است.

بیماری «رنه» رمان معرون شاتوبریان، بیچارگی روحی است که درخلاء 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. «او برمان Obermann» قهرمان سناتکور Sénancour که دچار تخیلات می‌شود و سربه کوه و بیابان می‌گذارد و «آدلف Adolphe» قهرمان بنزامن کنستان Benjamin Constant که با تجربه تلخی، جوانه‌زندگی خود را پژمرده 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 لامار تین 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 آن صورت که نویسندگان کلاسیک محدود ساخته‌اند، بلکه بصورت بدوی و دست‌نخورده‌ای توصیف کند.

از اینرو 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 کشیش-

های گناهکار، با مجالس عیش وقصرهای مرموز، نظر هنرمندان رومانتيك را جلب می‌کند و ناگهان وارد ادبیات رومانتيك می‌شود. هوگو «هان دیسلانده» Han d'Islande و «قصائد» Ballades را می‌نویسد و «گوزپشت نتردام» Notre Dame de paris را که قویترین اثر منشور اوست بصورت حماسه «گوتیک» خلق می‌کند. به همان اندازه که کلاسیسیسم از قرون وسطی وحشت دارد، رومانتیسیم مفتون آنست. میدان اصلی مبارزه میان کلاسیسیسم و رومانتیسیم در عالم تئاتر صحنه تئاتر است. «ویکتور هوگو» در سال ۱۸۲۷ با مقدمه‌ای که بر درام «کرمول» نوشت، این مبارزه را شروع کرد و بدنبال آن، نبرد واقعی بر سر نمایش درام دیگر او بنام «ارنانی» در گرفت^۱

کلاسیک‌ها حقیقت را فقط از يك 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 مضحك و زشت اجازه ورود به صحنه نمی‌دادند و حال آنکه «درام رومانتيك» که می‌خواست مانند طبیعت رفتار کند، در صحنه را بروی 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

۱- ماجرای نبرد «ارنانی» را تئوفیل گوتیه در کتابی بنام «تاریخ رومانتیسیم» نوشته است که قسمت جالبی از آنرا در نمونه‌هائی از آثار رومانتيك نقل می‌کنیم.

«حرص» و «خست» وجود داشت؛ اما درام قرن نوزدهم «يك مرد حریص» یا «يك 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 يك دوره و یا يك محیط معین را به قهرمانانش بدهد، خودداری می‌کند. صحنه هر قدر بی‌رنگ‌تر باشد، برای هنر مجرد و منتزع تراژدی مناسب‌تر است و این قهرمانان چون ارواح مطلق هستند که زمان و مکان بهیچوجه در آنان مؤثر نیست.

رومانتیسیم بجای قیافه‌های ایده‌آلی کلاسیک، انسانهایی را میگذارد که زندگانی فردی و مشخصی دارند و تحت تأثیر محیط و عصر خود واقع می‌شوند.

ازینرو هنرمند رومانتیک با توضیحاتی خصوصی و مشخص و منحصر بفرد قهرمان خود را معرفی می‌کند.

«ویکتور هوگو» در پایان مقدمه نمایشنامه «کرمول»^۱ 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

۱- ویکتور هوگو بر نمایشنامه معروف خود «کرمول Cromwell» مقدمه‌ای نوشته که خود کتاب کوچکی است و اهمیت آن بسی بیش از اصل نمایشنامه است. این مقدمه را باید مرآه‌نامه مکتب رومانتیک شمرد. با همین مقدمه است که مکتب رومانتیک آغاز شد و همین مقدمه باعث گردید که هوگو را پیشوای رومانتیسیم بشمارند.

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

سحرآمیز هنر!..» و در پرتو همین عصای سحرآمیز است که خود و یکتور هوگو به هر طرف که نگاه می‌کنند زشتی و زیبایی، «کازیمودو» و «اسمرالد» (قهرمانان «گوژپشت نتردام») را بعنوان سمبول رومانتیسیم در کنار یکدیگر می‌بیند. در «ماریون دولرم» Marion de Lorme، هوس فاحشگی و عشق پاک، در «لوکرس بورژیا» Lucrèce Borgia، عطش خونخواری و محبت مادری، در «تریبوله» Triboulet «دلفک» خائن و پدرمهربانی را می‌آفریند.

دلائل مقدمه «کرمول» که امروزه مطابق با وضع زمان نقد شده و بعضی قبول و بعضی رد گردیده است، در دوره خود متین و مسلم و تردید ناپذیر 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 پرسی و صدای «ارنانی»، 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 آلفرد و وینی نمایش داده شد. این درامها نمونه زنده‌ای از آنچه هوگو در مقدمه «کرمول» گفته بود شمرده میشد و موفقیتی که بر اثر نمایش آنها بدست آمد مانند فتح «ینا» و «استرلیتز» فراموش نشدنی بود.

در فصل گذشته دیدیم که نویسندگان کلاسیک
 رمان رومانتيك
 بطرف رمان نمی‌رفتند و در دوره کلاسیک،
 رمان ارزش مهمی نداشت. ولی در دوره رومانتيك، درست عکس

این موضوع پیش‌آمد و رمان نسبت به سایر انواع آثار ادبی، اهمیت خاصی کسب کرد. نویسنده رومانتيك خود را موضوع رمان قرارداد 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 درك رابطه عشق و علاقه به زندگی مایه ایجاد «رمان عشقی» شد. چنانکه دیدیم، درام رومانتيك برای کسب موفقیت مبارزه سختی با تراژدی کلاسيك کرد، ولی در مورد رمان به چنین مبارزه‌ای احتیاج نبود زیرا کلاسيسيسم اهمیتی برای رمان قائل نشده بود و محدودیتی برای نویسندگان رمان نبود تا برای رفع آن احتیاج به مبارزه باشد.

رمان نویسانی که در دوره رومانتيك 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 شانوبریان و «اوبرمان» اثر سنانکور و «آدولف» اثر بنزامن کنستان را که زائیده بیماری قرن بودند در شمار اینگونه رمانها می‌آورند. می‌توان گفت که شاهکار این رمانهای روانی «شهوَت Volupté» اثر سنت بوو Sainte-Beuve منتقد بزرگ است.

رومانتيسم و یکتور هوگو در نشر قویتر است. اودر «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 يك محكوم» رنجها و اضطرابات تحمل‌ناپذیر 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 با نثری غنائی و حماسی و نمایشی نوشته شده، زائیده تخیل عجیب و فوق‌العاده هوگو است.

آثار لامارتین مانند باران بهاری است که پس از يك شب طوفانی و آشفته، همراه با آفتاب مطبوعی بیارد. در «رافائل» و «گرازیلا» عشق‌های خود را شرح می‌دهد و در «ژنویو» و «سنگتراش سن‌پوان» علاقه خود را به طبیعت بیان می‌کند.

«آلفره 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 رومانتيك 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 رومانتيك و تخیلات خوشبختی و عشق



و هیجان را در وجود خود گرد آورده است.

ژرژساند جمله‌ای دارد که باید آنرا «دستور رومانتیسم» شمرد. آن جمله چنین است: «ما نسل 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 دامان 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 «رئالیست» وجود دارد، باید رمان «رومانتیک» را مقدمه‌ای بر رمان «رئالیست» 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 رئالیسم را می‌توان دید (چنانکه در فصل آینده خواهیم دید) بعضی از آثار نویسندگان بزرگ رئالیست نیز از قبیل بالزاک و استاندال، جنبه «رومانتیک» دارد.

افول رومانتیسیم
در فرانسه

سال ۱۸۳۰ را که سال کمال رومانتیسیم 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 دسته‌خواه و ناخواه از هم می‌پاشید، زیرا رقابت‌ها و اغراضی که در میان شاعران و نویسندگان راه یافته بود چنین وضعی را ایجاد 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 بنماینده‌گی مجلس انتخاب شد بکلی رابطه خود را با این مکتب قطع کرد. آلفره دوموسه در سال ۱۸۳۶ کتابی بنام «Lettres de Dupuis et Cottonet» انتشار داد که افتراق او را از مکتب رومانیک نشان میداد. و نیز میخواری و عیاشی او را پیش از پیری از پا در آورد. آلفره دوینی در سال ۱۸۳۷ با ویکتورها گواختلاف پیدا کرد و تغییراتی در عقایدش پدید آمد. در این میان فقط ویکتورها گو تاسال 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 سنت‌بوو منتقد معروف و بزرگ رومانتیسیم بکلی با این مکتب قطع رابطه کرد،

حتی در اواخر عمر همکاری سابق خود را با رومانتيك‌ها منكر شد. بايد گفت كه از سال ۱۸۴۰ بـعد ديوارهای كاخ رومانتيسم روبـيرانی گذاشت.

ادبيات رومانتيك در كشورهای ديگر

«شاعران درياچه» يا «ليكيست‌ها» Lakistes در انگلستان
 دسته كوچكى از شاعران انگليسى بودند كه در اطراف درياچه‌های شمال غربى انگلستان گرد آمده بودند و از سال ۱۷۹۸ تا ۱۸۱۵ نخستين اشعار رومانتيك كامل را بـوجود آوردند. درميان اين عده معروفتر از همه ويليام وردزورث W. Wordsworth (۱۷۷۰-۱۸۵۰) است كه او را «شاعر طبيعت» مـى‌نامند. وردزورث در دوران انقلاب كبير سفرى طولانى به فرانسه كرد و با انقلاب انس و الفت يافت. البته اين علاقه ديرى نپايد ولى باعث شد كه شاعر انگليسى پس از بازگشت به ميهن واقامت در كنار درياچه‌ها- با اينكه شخص محافظه‌كارى بود- دوست بينوايان و دوستدار آزادى شود. پاره‌ای از اشعار او كه به وصف زندگى دهقانان اختصاص يافته و به صورتى ساده و تغزلى سروده شده داراى لطف و جذبه خاصى است. اشعار ساده و روان او كه احساسات پاك و تشبيهات عالى در آن به چشم مـى‌خورد نمونه بارزى از رومانتيسم اروپاست.

يکى ديگر از اين شاعران كلريج Samuel Taylor Coleridge (۱۷۷۲-۱۸۳۴) است كه زندگى بى‌سر و سامانى داشت. سفرى به

آلمان کرد و با افکار نویسندگان آن کشور آشنا شد. سخنرانیهای ادبی بسیاری ایراد کرد و مقاله‌های انتقادی و فلسفی متعددی نوشت. اعتیاد به افیون بهترین سالهای زندگی او را برباد داد. روحی ضعیف و ذهنی رؤیائی و اغلب آشفته داشت، او در شاعری هنرمند مسلمی بود. یکی از منظومه‌های او که «قصه دریا نورد فرتوت» نام دارد شاهکار اشعار اسرارآمیز و دردآلود رومانتيك است که در عين حال بشر دوستی عمیقی در آن به چشم می‌خورد.

یکی دیگر از شاعران رومانتيك انگلیسی که تأثیر عمیقی در ادبیات رومانتيك اروپا داشته و پیروان فراوانی پیدا کرده است لرد بایرون Lord Byron (۱۷۸۸-۱۸۲۴) است. این شاعر که زندگی پرماجرائی داشت در جوانی به سفر پرداخت و در یونان همراه استقلال طلبان جنگید و درسی و شش سالگی در عرصه کارزار درگذشت. زندگی کوتاهش آکنده از تهور و هیجاناتی شدید است. غرور هیجان آلود او و عشق شدیدی که به آزادی داشت در همه آثارش دیده می‌شود. قهرمانان متعدد او همه در حقیقت خود او هستند و سراسر اشعارش مالا مال از تغزل است.

تأثیر و نفوذ بایرون در اروپا سریع و بی نظیر بود. بایرون برای خوانندگان بیشمار کشورهای مختلف اروپا مظهر رومانتيسم هیجان-آلود و رؤیائی و سودا زده و نومید و در عين حال پر زرق و برق و درخشان و عصیانی و متهور و سرسام آلود بود. از سال ۱۸۱۵ تا ۱۸۵۰ همه جوانان احساساتی تابع بایرون شدند. حتی باید گفت که نفوذ

او در طبقات گوناگون مردم کشورهای مختلف بسیار عمیق‌تر و پایدارتر از روسو بوده است.

وبالاخره باید از شلی Percy Bysshe Shelley (۱۷۹۲-۱۸۲۲) یاد کرد. این شاعر نیز که در جوانی درگذشت دارای روحی آکنده از عشق و آرمان بود، در طبیعت غرق می‌شد و از آن لذت می‌برد، اما بیشتر بشریت را دوست می‌داشت و برای آن دلسوزی می‌کرد، طرفدار انقلاب در مذهب و اخلاق و سیاست بود اما این آرزوهارا با ایدئلیسم شاعرانه و خامی در می‌آمیخت، آرزو می‌کرد که بر ویرانه‌های کاخ ستم بنای صلح و عشق و خوشبختی استوار شود. اشعاری تغزلی و آتشین و سودازده دارد و نیز مانند دیگر شاعران رومانتیک از خود سخن می‌گوید، اما درد ورنج مشترک همه مردم را نیز بیان می‌کند. شلی که فطرتاً قوه شاعری داشت دارای تخیلی بسیار قوی است و همه افکار و تصوراتش با خیال پردازی همراه است. اما این تخیل تازگی و ظرافتی مخصوص بخود دارد.

در میان رمان نویسان دوره رومانتیک انگلستان برجسته‌تر و مؤثرتر از همه والتر اسکات Walter Scott است که با نوشتن آثار نظیر «بوب روی Bob Roy» و «آیوانه Ivanhoe» رمان تاریخی را وارد ادبیات کرد. شهرت او بزودی در نویسندگان سایر کشورهای دنیایز مؤثر افتاد.

در فرانسه ویکتور هوگو «نتردام دوپاری» و مریمه Mérimée «وقایع سلطنت شارل نهم» را نوشت و در روسیه، گوگول «تاراس

بولبا را تألیف کرد و بالاخره نویسنده متخصصی نظیر «آلکساندر دوما» بوجود آمد که رمانهای تاریخی مفصلی مانند «سه تفنگدار» و «کنت منت کریستو» را از خود بیادگار گذاشت. این رمانهای تاریخی توجه مردم کشورهای مختلف را به نوامیس و سنن ملی جلب کرد. امارمان تاریخی در نیمه دوم قرن نوزدهم آن اهمیت و شهرتی را که پیدا کرده بود ازدست داد، زیرا با بصورت رمانهای تاریخی سرگرم کننده و بازاری (populaire) در آمد که بدست نویسندگان بی ارزشی نوشته میشد و یا جنبه باستان شناسی و تحقیق و تتبع بخود گرفت مانند «سالامبو» (۱۸۶۲) اثر گوستاو فلوبر که نکات بسیار دقیقی را درباره تاریخ «کارتاژ» مورد بررسی قرار می دهد و نمونه ای از کوشش ودقت و استعداد و هنر این نویسنده بزرگ است.

نخستین مکتب رومانتیک آلمان در شهرهای

در آلمان

«لنا» و «برلین» تأسیس یافت و بانیان آن برادران

شلگل Schlegel بودند. (ویلهلم شلگل ۱۷۶۷-۱۸۴۵، فردریک شلگل

۱۷۷۲ - ۱۸۲۹). این برادران قواعد ادبیات رومانتیک را تشریح

کردند و تاریخچه آنها نوشتند. در این دوره سبک اشعار و رمانها و

نمایشنامه ها و آثار خود را یکی پس از دیگری منتشر ساخت و نه تنها

در آلمان بلکه در تمام کشورهای جهان تأثیر فراوان کرد. شیلر نیز با

اشعار و نمایشنامه های خود تأثیر عمیقی در ادبیات جهان داشت. این

دو نفر را باید دو رکن اساسی رومانتیسیم آلمان دانست. جریان

رومانتیسیم آلمان بخصوص در نیمه اول قرن نوزدهم نیرو گرفت و

گذشته از برادران شلگل، نوالیس Novalis (۱۷۷۲-۱۸۰۱) در عالم شعر، هوفمان Hoffmann (۱۷۷۶-۱۸۲۲) در داستان خیالی و هنریش فن کلايست H. Von Kleist (۱۷۷۷-۱۸۱۰) در عالم تئاتر ظاهر شدند. رومانتیسم آلمان پس از جنگ‌های استقلال و کنگره وین کاملاً تغییر ماهیت داد و صبغه بدبینی گرفت، زیرا آرزوی ایجاد امپراطوری تحقق نیافته بود و مردم آلمان دچار یأس شدیدی شدند و خود را تسلیم بدبینی کردند. این بدبینی در حکم واکنش شدیدی بر ضد خیال پرستی و آرزوهای رومانتیک بود. در ادبیات آلمان کسی که توانسته است این بدبینی عمیق را مخصوصاً در آثار هجو آمیز خود با مهارت عجیبی نشان دهد هنریش هاینه H. Heine (۱۸۹۷-۱۸۵۶) است.

البته این بدبینی رفته رفته تعدیل یافت و بدنبال آن دوره دیگری در ادبیات آلمان بوجود آمد که آنرا دوره خوش بینی نام داده اند. در روسیه نخستین بار شاعری بنام ژوکووسکی در روسیه 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 فوق العاده و روح پرهیجانی بود در آغاز کار چنان اشعار تهور آمیزی گفت که باعث تبعید او به قفقاز و کریمه گردید. او در سی و هشت سالگی در دوئلی کشته شد. پوشکین نخست مانند ولتر آثاری «حماسی - هجائی» نوشت، از قبیل «روسلاو و لودمیل» (۱۸۲۰) سپس با آثار 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 باغچه سرای» را با الهام کردند. آثار بالا سرشار از زیبایی و لطف شاعرانه است. در شاهکار او «اوژن انیگن» Eugene onieğine (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 لرومانتف Lermontov (۱۸۱۴-۱۸۴۱) است. این شاعر چون در بیست و هفت سالگی در دوئل کشته شد دوره زندگی او کوتاهتر از آن بود که بتواند آثارش سبک معین و مشخصی پیدا کند. اما اشعار و نوشته هایی که از او مانده است نشان میدهد که این شاعر روسی نیز تحت تأثیر بایرون و آلفرد دووینینی بوده است، مخصوصاً در «شیطان» (۱۸۳۸) تأثیر «الوا» Aloa اثر وینینی کاملاً آشکار است. همچنین در اثر منشور او «قهرمان عصر ما» سودای عمیقی دیده می شود.

در آغاز قرن نوزدهم، در زیر نفوذ رومانتیسیم غرب قابلیت ذوق لهستانی برای پذیرفتن شعر حماسی، میهنی و هیجان آلود آشکار گردید و

میتسکیویچ
و رومانتیسیم لهستان

آثاری به تقلید از آثار گوته و شیلر و بایرون در ادبیات لهستان بوجود آمد.

اما شعر واقعی رومانتيك 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 آزادی خواهانه و آرزوی شورش و عصیان به شعر این دوره روح و ارزش فوق العاده‌ای بخشید. شعر در پرورش روح ملی تأثیر مهمی کرد، برای ملت ستمدیده بصورت وجدان بیداری در آمد و لحن آسمانی و الهام بخشی بخود گرفت و بیان کننده آرزو و عشق و ایمان و امید ملت گردید.

در این دوره ستوان آدام میتسکیویچ Adam Mickiewicz (۱۷۹۷-۱۸۵۵) که بمناسبت داشتن افکار ملی گرفتار و به سبیری تبعید شد، و بعدها در آلمان و ایتالیا و فرانسه اقامت گزید، از سال ۱۸۲۲ تا ۱۸۳۴ قویترین و مؤثرترین اشعار رومانتيك لهستان را بوجود آورد و مورد احترام و پرستش جوانان قرار گرفت. اثر بزرگ او که «نیاکان» نام دارد و نیمه سبك «ورتر» گونه است و نیمه جنبه فانتزی دارد از افسانه های قدیم لهستان الهام گرفته است و در ردیف آثار مهم رومانتيك اروپا شمرده می شود. وی اشعار دیگری نیز به سبك پوشکین و بایرون دارد. اما آثار میتسکیویچ را بهیچوجه نمی توان تقلیدی از دیگران شمرد و در تمام این آثار تازگی و ابتکار بخصوص بچشم می خورد.

«میتسکیویچ یکی از ستاینندگان غم و اندوه در قرن نوزدهم

است. وی از شمار این سرایندگان 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 سر گرفت و هیچگاه از پای ننشست. پوشکین دربارهٔ او می‌گفت: از زمانهای آینده سخن می‌راند، زمانی که ملت‌ها کین و پر خاش را فراموش کنند و یکدل و یک‌جان بصورت خانواده‌ای بزرگ در آیند.

میتسکیویچ مبشر انسانیت و عدالت و حقیقت و نوید آینده بود.^۱

در سال ۱۸۰۲ استفنس Steffens طبیعی‌دان و در کشورهای دیگر فیلسوفی که از آلمان وارد کپنهاگ شده بود،

برای رواج دادن اصول مکتب رومانتیک آلمان در دانمارک تبلیغ می‌کرد. در آن اثناء او هلنشلگر Oehlenschlaeger (۱۷۷۹-۱۸۵۰) شاعر و نویسنده دانمارکی ملاقات معروف شاعرانه‌ای با او کرد که آن ملاقات را باید سرآغازی برای مکتب رومانتیک دانمارک شمرد. در همان سال «او هلنشلگر» کتابی بنام «شاخهای طلائی» نوشت و در آن مردم دانمارک را از اینکه به افسانه‌های ملی خویش بی‌اعتناء هستند سرزنش کرد. بعد به آلمان و سویس رفت و مدتی با مادام دستال معاشرت کرد و اشعار و نمایشنامه‌های حماسی و غنائی

۱- مطالب بین گیومه از شماره ۱۱ سال ششم مجله سخن نقل شده است.

متعددی با استفاده از ادبیات مسیحی قرون وسطی نوشت که استعداد شاعرانه زیادی در آنها محسوس است.

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

رومانتیسم سوئد نیز تحت تأثیر او هلنشلگر و رومانتیسم آلمان بطور ناگهانی در سال ۱۸۱۰ آغاز شد. آغاز رومانتیسم سوئد بصورت تشکیل دودسته در آن کشور بود که رقیب همدیگر بودند. اولی دسته سفریست‌ها 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 اسکاندینا و از شعر قدیم «اسکالدها» الهام می‌گرفتند.

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

اوبه «گوتیک»‌ها تمایل داشت، اما از حدت و هیجان شدید آنها گریزان بود. با «فسفریست»‌ها مخالفت می‌کرد، زیرا رومانتیسم آشفته و احساساتی آنها را که جنبه مرضی گرفته بود و مخصوصاً تقلیدی را که آنان از ادبیات آلمان می‌کردند نمی‌پسندید. «تگنر» بیشتر پیرو گونه و بایرون و او هلنشلگر است. اشعارش قوی و آهنگدار

ودامنه تخیلاتش وسیع است.

در مجارستان، دوره 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 والتراسکات، بعنوان نویسنده ملی کشور خویش معروف شد.

اما بزرگترین شاعر رومانتیک مجارساندر پتوفی Sandor Petöfi (۱۸۲۲-۱۸۹۴) است که نخست هنرپیشه بود و آخر در راه نجات میهنش با روسها و اطریشیها جنگید و پیروز ماندانه 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 «دسته رومانتیک میلان» تشکیل یافت، اما هیچ شاعر قوی و ارزشمندی در میان گردانندگان این دسته پیدا نشد. یگانه نویسنده رومانتیک ایتالیا که آثار ارزشداری از خود باقی گذاشته و در شمار نویسندگان معروف جهان درآمده است الاندرومانزونی Alessandro Manzoni (۱۷۸۵-۱۸۷۳) است. مانزونی دارای احساساتی 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.

در اسپانیا رومان‌تیس‌م تأثیر واقعی خود را پس از نیمه قرن نوزدهم نشان داد و این تأثیر بخصوص در تئاتر اسپانیا محسوس بود. از معروف‌ترین نویسندگان و شاعران رومان‌تیک اسپانیا باید خوزه دو اسپرونسدا Jose de Espronceda (۱۸۰۹-۱۸۴۲) و زوریللا Sorilla (۱۸۱۷-۱۸۹۳) را نام برد که آثار معروفی در ادبیات اسپانیا از خود باقی گذاشته‌اند.

قسمت‌هایی از دو اثر مهم

که پیشوایان رومانتیسم دربارهٔ مکتب خودشان نوشته‌اند

۱

مقدمه «کرمول» Préface de Cromwell

بقلم ویکتور هوگو Victor Hugo

ویکتور هوگو مقدمه‌ای بر درام «کرمول» نوشته است که خود کتاب کوچکی است و اهمیت آن خیلی بیشتر از اصل درام «کرمول» است.

این مقدمه را باید مرامنامهٔ 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 صفحه‌ای از این مقدمه را نقل می‌کنیم.

دوران سه گانه 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 جامعه امروزی آنرا «عهد قدیم» می‌نامد، دوره‌ای هم وجود داشته که قدیمی‌ها آنرا «قرن افسانه» نامیده‌اند و حال آنکه اگر «عصر اولیه» نامیده می‌شد، درست‌تر بود، و این سه دوره متوالی است که تمدن، از آغاز تاکنون بخود دیده است. پس چون شعر پیوسته در اجتماع بوجود می‌آید، ما نیز با توجه به وضع اجتماعی تشخیص می‌دهیم که شعر، در هر يك از سه عصر - عصر اولیه، قدیم و جدید - چه مشخصاتی می‌تواند داشته باشد...

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 ابدیت 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»، «آتره»، «Atreú» و «اورست» Oreste. و قهرمانان درام بجز انسانهای معمولی چیز دیگری نیستند. مانند «هاملت» Hamlet، «مکبث» Macbeth و «اوتللو» Othello. شعر غنائی ایده‌آل 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»...

تاریخ رومانتیسیم (1897) Histoire du Romantisme

اثر ثئوفیل گوتیه Théophile Gautier

بیست و پنجم فوریه ۱۸۳۰؛ این تاریخ در مغزهای ما با حروف آتشی‌نی 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 بالاتر می‌شمرد. او کمک دسته‌های اجیری را که مایه موفقیت نمایشنامه‌ها می‌شدند، با عناد و لجاجت رد کرده بود. کف زنان مزدور نیز بسهم خودشان ذوقی نظیر ذوق اعضاء آکادمی داشتند؛ آنها بطور کلی کلاسیک بودند.

اما ما نمی‌توانستیم راضی شویم که «ارنانی» تک و تنها بدون کمک، با مردم هوچی و کج فکری که در سالون جمع شده بودند ولژنشین-های 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 پرحرارت رومانیک که «مقدمه کرمول» را با ایمان تعصب آلودی خوانده بودند به «هوگو» پیشنهاد کردند که اجازه دهد خدمتی با و 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 رومانیک «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 موسیقی‌دان، مجسمه ساز و معمار بودند. همه آنها درباره مسائل ادبی صاحب نظر بودند. اما متأسفانه در بعضی از روزنامه‌های کوچک و بی‌ارزش عصر و مقاله‌های هجو آمیز و انمود شده بود که این جوانان دسته‌ای ولگردند و از گوشه و کنار جمع آوری شده‌اند. اینها وحشیان کثیف و بی‌فکر 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 سوء نیت و به امید اینکه سروصدائی تولید شود و بهانه‌ای برای دخالت پلیس بدست‌آید، درهای تأثر را از ساعت دو بعد از نصف شب باز کرده بودند. در میان تاریکی و یا حداقل نیمه تاریکی سالتی 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 محتاط‌تر بودند، شکلات و حتی بعضی‌ها بقول کلاسیک‌های بدبخت، کالباسهای مغزسیردار 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 پر میشد. نزدیک جایگاه ارکستر و بالکون تئاتر از ادبا و اعضاء آکادمی پر شده بود. گوئی سروصدای طوفان سنگینی در سالون شروع میشد. لحظه باز شدن پرده فرا رسیده 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 يك نگاه به قیافه تماشاگران کافی بود نشان دهد که نمایش امشب نمایشی عادی نیست. دوسیستم، دونیت، دونیرو باهم روبروشده بودند. (حتی اگر بگوئیم «دو تمدن» مبالغه نکرده ایم) این دو دسته همانطور که اغلب در اختلافات ادبی دیده میشد، از ته دل نسبت به همدیگر احساس دشمنی می کردند. آماده بودند که باهم بجنگند و گریبان همدیگر را بگیرند.

هر کس نسبت بدیگری حالت خصمانه ای داشت. ببازوها فشار می آمد و يك تماس كوچك کافی بود که نزاع شدیدی آغاز گردد...

نمونه‌هایی از آثار دوره رومانتيك

۱

از ادبيات انگلستان

اوسيان Ossian

اثر مك فرسن Mac Pherson (۱۷۳۸ - ۱۷۹۶)

«اوسيان» شاعر حماسه سرای ناپينا که تحت حمايت «مالوينا» زن بيوه پسر خود اوسكار زندگي می کند، به آهنگ چنگ خویش داستان پيروزيهای پدر خود «فينگال» شاه شجاع و ساير جنگجويان رامی سرايد. اما با اين داستانها و احساسات، اندوه خود شاعر ناپينا و افكار و تصورات اخلاقی او و شرح مناظر و چيزهای ديگر نیز آمیخته است و اين ترانه ها را از يک نواختی نجات می دهد. «مک فرسن» نامها و چهار چوب اثر خود را از افسانه های قديمی اسکاتلندی و ايرلندی به عاريت گرفته اما مناظر و محيط کشور خویش و زمان خود را در آن وارد ساخته است. در اینجا چند قطعه از کتاب «اوسيان» نقل می کنيم:

به خورشيد

ای که بر بالای سرهای ما روانی و چون سپر پدرانمان مدوری،
انوار تواز کجا می آید ای خورشيد؟ انوار جاودانی تواز کجا می آید؟ تو

با زیبایی شاهانه پیش می‌روی. ستارگان در آسمان پنهان می‌شوند. ماه پریده رنگ و سرد در میان امواج غرب غوطه می‌خورد. توتنها 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 جزر و مد است، ماه در آسمان گم می‌شود. تنها توئی 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 زربنت بر روی ابرهای خاور موج زند و چه انوارت بر دروازه‌های باختر بلرزد، اود دیگر اشعه ترا نمی‌بیند، اما شاید 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 را نخواهی شنید.

به ماه

دختر آسمان، ای ماه، توجه زیبایی! آرامش و صفای چهره‌ات چقدر برای من مطبوع است! تو آکنده از لطف پیش می‌روی ستارگان قدم بر جا پای زنگاری تومی‌نهند و بسوی شرق می‌روند. در حضور تو ابرها شاد و خندان می‌شوند و اشعه تو گوشه‌های تاریک آنها را سیمین می‌سازد. چه کسی می‌تواند چون تو در آسمانها راه رود، ای دختر آسمان؟ به دیدار تو ستارگان شرم زده دیدگان درخشان‌شان را برمی‌گردانند. در پایان این راه هنگامیکه ظلمت عمیق ترمی‌شود و قرص تو را می‌پوشاند، بکجا می‌روی؟ آیا تو هم چون «اوسیان» منزلی داری؟ خواهرانت از آسمان بزیرافتاده‌اند؟

آنها که دردل 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 نورخویش آراسته‌ای؛ از کاخ خویش بدرآی و در آسمانها جلوه کن. ای باد، از هم‌بشکاف ابرهائی را که دختر آسمان را از چشم ما پنهان می‌دارند! او می‌آید تا قتل سرسبز کوهها را روشن سازد و اقیانوس امواج نیلگون خود را در زیرانوار آن رویهم می‌غلطاند.

به ستاره شامگاهی

ستاره، ای همراه شب، که سرتابناکت از میان ابرهای شامگاهی جلوه می‌کند و شاهانه برفلك لاجوردی قدم می‌نهی، دردشت و هامون به چه می‌نگری؟ بادهای طوفانی روز خاموش شده‌اند، صدای سیل‌گوئی دورتر شده است. امواج فرونشسته بردامن صخره می‌خزند، مگسهای آغاز شب که با بالهای سبکشان به سرعت در پروازند سکوت فضا را از صدای بالهای خود آکنده‌اند. ای ستاره درخشان، دردل شب به چه می‌نگری؟ ترا می‌بینم که لبخند زنان به سوی افق پائین می‌روی. امواج شادی کنان دور ترا می‌گیرند و گیسوان تابناکت را شستشوی دهند، بدرود ای ستاره خاموش، تا پرتو نبوغ من بجای تو بدرخشد...

دو شاعر کور در مرگ فرزندان شان می گریند

آلین - آه «مورار» Morar ! تو چون غزال کوهی سبکبال و چون شهاب سوزان سهمگین بودی ... اما اکنون منزلگاه تو چقدر تنگ و تاریک است ! ترا که آنهمه بزرگ بودی، فضائی در میان گرفته است که با سه قدم می پیمایم. چهارسنگ خزه دار یگانه بنائی است که خاطره ترا در دل مردم زنده می کند. درختی که بجزیک برک بروی آن نمانده و چمنی که ساقه های درازش با نفس بادهای لرزند، گور «مورار» توانا را به چشم شکارچی نشان میدهند.

آرمن - اوه «دورا» Daura، بستری که تو در آن آرمیده ای چقدر تاریک است ! اوه دخترم، خواب تو در گور چقدر عمیق است ! کی بیدار خواهی شد تا ترانه های دلکشت را بگوش پدرت برسانی ؟ ای شب غدار ! ... برخیز ای بادهای خزانی، برخیزید، بروی علفهای سیاه بوزید، بر ذره کاجها بغرید. ای ماه، پشت ابرهای از هم گسسته بغلت ! و گاه و بیگاه چهره اندوه زده و پریده رنگت را نشان ده ...

مانفرد Manfred

انرلرد بایرون Byron (۱۷۸۸-۱۸۲۴)

«شعر نمایشی مانفرد» که در سالهای ۱۸۱۶ - ۱۸۱۷ در سویس و ونیز در سه پرده سروده شده است تا اندازه ای از «فاوست» گوته الهام گرفته. صحنه وقوع داستان سرایشب ترین نقاط کوههای آلپ سویس است که قصر مانفرد در آنجا واقع است. این شخص در عین حال جادوگر نیز هست، اما از يك پشیمانی که سبب آن برخواننده نامعلوم است رنج می برد. ارواحی را احضار می کند

که به ندای او جواب میدهند امانی توانند فراموشی را باو ببخشند.
آنگاه روی یکی از قله‌های آلپ می‌رود.

کوه «ژونگرو»، هنگام صبح

هانفرد (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 برگزیده نمی‌توان مسلط بود و ناگزشته در میان ظلمت ناپدید است
نمی‌توان به آینده رسید.

زمین، ای مادر من! و توای روز که روشن می‌شوی و شما ای کوه‌ها،
چرا اینهمه زیبا هستید؟ من نمی‌توانم دوستان بدارم! توای چشم تابناک
که بر همه چیز گشوده می‌شوی و همه چیز را از شادی آکنده می‌سازی،
تو بردل من روشنی نمی‌بخشی. و شما ای صخره‌ها که بر بلندترین قله‌ها تان
ایستاده‌ام و در زیر پایم در سواحل سیلاب، کاج‌های تنومند بسبب دوری
سرگیجه آورشان چون درختان کوچکی جلوه می‌کنند؛ تنها یک پرش،
یک تکان، یک حرکت حتی یک نفس سینه‌ام را بر بستر سنگی پرتگاهایتان
خواهند افکند تا در آنجا آرامش جاودان یابد. پس چرا تردید می‌کنم؟
عضلاتم تحریک میشود اما نمی‌پریم. مرگ‌رامی بینم اما از آن نمی‌گریزم.
سرم بدوران می‌افتد اما پاهایم محکم است. بالای سرم نیروئی است که
مرا نگه میدارد و می‌گوید که سرنوشت من زنده ماندن است. اگر با این
خلاء 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 نمی

خاشاک ونیمی 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 با هم درجنگند، تا ساعتی که مرگ پیروز شود و بشر به آن چیزی مبدل گردد که... پیش‌خود اعتراف نمی‌کند و جرأت گفتن نام آنرا به هموعانش ندارد. (پرده اول صحنه دوم)

تصمیم می‌گیرد که بزندگی خود پایان دهد و می‌شتابد تا خود را از بالای صخره‌ها بیائین افکند. اما در همان لحظه يك شکارچی بزکوهی او را می‌گیرد و با خودبراه برگشت می‌برد. در دره‌ای کنار آبشاری زیبا فرشته کوههای آلپ را احضار می‌کند، فرشته براو ظاهر می‌شود و مسبب 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 با هم فرق داشت و در من بصورت عجیبی جلوه میکرد... باین تن زنده علاقه‌ای نداشتم... نزدیکی من با مردم و با افکار مردم بسیار کم بود. برعکس شادی من در دامن صحراها بود، دوست داشتم که هوای تند قلل یخ زده 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 با هم درجنگند رها کنم. این چیزها بود که جوانی سرسخت من در هواشان پرمیزد. 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 بامن 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.

از ادبیات آلمان

سرگذشت ورتنر Werther

اثر گوته Coete (۱۷۴۹-۱۸۳۲) ترجمه نصراله فلسفی

خلاصه داستان

«ورتنر» جوان که برای پایان دادن به يك ماجرای عشقی؛ به شهر دیگر سفر کرده است، در این شهر به «شارلوت» دختر بزرگ حاکم پیردل می‌بندد. اما بزودی خبردار میشود که دختر زیبا نامزدی بنام «آلبر» دارد که درسفر است. دوستی او با دختر جوان رفته رفته بیشتر میشود و پس از اینکه آلبر از سفر برمیگردد و با شارلوت ازدواج می‌کند «ورتنر» 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 باز می‌گردد و بسراغ او میرود و آتش عشق رفته رفته شعله‌ورتر میشود. اما در این میان متوجه میشود که مغل سعادت خانوادگی آنان شده است و شارلوت با اینکه او را دوست دارد مجبور است که به شوهر خود وفادار بماند. «ورتنر» 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 لاینحل تصمیم به خودکشی می‌گیرد و مغز خود را پریشان می‌کند.

ما در اینجا مطالبی را که «ورتر» روزپیش از خودکشی بر نامه خود به شارلوت می‌افزاید؛ از روی ترجمه آقای «فلسفی» نقل می‌کنیم:

امروز آخرین روز است که من دیده می‌گشایم، دیگر این دو چشم 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 می‌سپارد! شارلوت عزیزم، وقتی که انسان در دل می‌اندیشد که: «این آخرین صبح زندگانی من خواهد بود!» تأثیر این اندیشه را جز با تأثیرات مبهم خواب یا چیز دیگری مقایسه نمی‌تواند کرد.

روز آخر! این کلمه آخر برای من مفهومی ندارد. امروز با کمال قوت نشسته‌ام و فردا بیجان و بی‌حرکت خواهم بود! مرگ چیست؟ هر وقت که بفکر فرو می‌روم تصورات بسیار می‌کنم! من مرگ بسیاری از مردم را دیده‌ام 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 يك لحظه شاید تا ابد از یکدیگر دور می‌شویم... 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 بی‌معنایی می‌شمارم... آه شارلوت! مردن و در خاک سرد وتنک و تاریک مدفون شدن! در جوانی دوست مهربانی داشتم، این دوست مرد، به تشییع جنازه‌اش رفتم. بچشم خود دیدم که چگونه گور را کردند و جسد بیجان‌ش را بخاک سپردند. وقتی که خاک بر بدنش 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 گوراو بخاك 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 اینك 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 دلبم 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 آلبر را در کنار تو 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 يك كلمه با من سخن گوئی و حتی دست مرا بفشاری، دسته گلی برای من فرستادی؟ او! در برابر آن گلها بخاك افتادم و تا نیمه شب زار زار 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! او! 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 کردن از آلبر گناهی بشمار می‌آید، من نیز خود را بسزای این گناه می‌رسانم! زیرا که من لذت این گناه را چشیده‌ام و دلم از آن قوت و مایه زندگی گرفته است... ولی از این ساعت از آن من‌خواهی بود! شارلوت تواز آن منی، پیش از تو بسزای دیگر می‌شتابم و شرح مصائب و آلام خویش را برای پدر آسمانی خود و تو می‌گویم، او مرا تسلی خواهد داد تا توبیائی و چون هنگام آمدنت فرا رسید، با استقبال تو خواهم شتافت و در آغوش خواهم کشید و در برابر خداوندگار عالم، تا ابد، باتو خواهم بود.

آنچه می‌گویم خواب و خیال نیست. هر چه بگور نزدیکتر می‌شوم چشمانم بیناتر می‌شود. ماباز یکدیگر را خواهیم دید و از آن یکدیگر خواهیم شد! در آن جهان مادر ترا نیز خواهم دید و اسرار قلبی خویش را برایش فاش خواهم ساخت!

زادبیات فرانسه

بینوایان Les Misérables

اثر ویکتور هوگو (۱۸۰۲ - ۱۸۸۵)

ترجمه حبیب‌قلی مستعان (صفحه ۴۰۹ چاپ پنجم)

واترلو

ناپلئون به‌زره پوشهای «میلود» فرمان می‌دهد که فلات
«مونسن‌ژان» را بتصرف درآورند.

غیرمنتظر

سه هزار و پانصد تن بودند. جبهه‌ئی بطول يك ربع فرسخ تشکیل
میدادند. مردان قوی هیکلی بودند سوار بر اسبان زورمند. بیست و شش
گردان بودند، پشت سرشان تکیه‌گاهی داشتند مرکب از لشکر «لوفورد»
نوئ، 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
کلاه خودهای بی کاکل و زره‌های آهن کوفته داشتند. با طپانچه‌های
قلطافی در جیب‌های زین و قداده بلند. بامدادان همه نیروی فرانسه آنانرا
مورد ستایش قرار داده بود و این در موقعی بود که، ساعت نه صبح، شیپورها
بصدا در آمده بود، همه موزیک سرود «نجات وطن را مراقب باشیم»

میخواند و ابن گروه در ستونی متراکم، يك باتری^۱ در جناح و باتری دیگر در قلب، بین شوسه‌های «ژناب» و «فریشمون» در دو صف بزرگ بحرکت درآمده بود و در خط توانای دوم که چنان عالمانه بدست ناپلئون تشکیل یافته بود و زره پوشهای «کلرمان» را در منتهی الیه سمت چپ و زره - پوشهای «میلود» را در منتهی الیه سمت راست خود داشت و با اصطلاح در در دو سمت خود دوبال آهنین تشکیل داده بود موضع میگرفت:

آجودان «برنار» فرمان امپراطور را باین دسته ابلاغ کرد. مارشال «نه» شمشیر از نیام کشید و فرمان حرکت داد. گردانهای عجیب بجنبش درآمدند.

درین موقع منظره وحشت آوری دیده شد.

همه این سواره نظام، شمشیرها بالا، پرچم‌ها و شپورها در معرض باد، هر لشکر در يك ستون، بيك حرکت و چنانکه گفتی يك فرد واحد است با دقت يك «قوج مفرغی» (گرز 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 قوچ‌های جنگی بود) که شکافی باز کند، از تپه «لا بل آلیانس» پائین رفت. در گودال مخوفی که مردان بسیار در آن از پا افتاده بودند فروشد، آنجا میان دودناپدید گردید، سپس از این تاریکی بیرون آمد. بر سمت دیگر دره نمودار شد، همچنان غلیظ و بهم فشردۀ با یورتمه سریع از زیر ابری از گلوله‌های توپ و خمپاره که بر سرش منفجر میشد سربالائی وحشت‌آور و پر گل تپه «مونسن ژان» را بالا رفت. همه با وضعی خشن، تهدید آمیز و تزلزل ناپذیر صعود میکردند. در فواصل شلیک‌های توپخانه صدای سنگین پاهای اسبان شنیده میشد. چون دو لشکر

بودند دوستون تشکیل داده بودند. لشکر «وانه» سمت راست و لشکر «دلور» سمت چپ را داشت. ازدور بنظر میرسید که دوماز طویل پولادین بسوی ستیغ فلات روانه‌اند. این مانند امری خارق‌العاده در نبرد انجام یافت. از موقع تصرف سنگر بزرگ «موسکوا» بدست سواره نظام 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 یک‌جان بی‌شتر ندارد. هرگردان 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 کلاه خودها، فریادها، شمشیرها، جهش طوفانی کفل‌های اسبان باغرش توپ و گریو کوس، اغتشاشی با انضباط و مخوف، روی اینها همه، زره‌ها همچون فلس بر پشت ازدهای هفت‌سر.

این روایات پنداری مربوط بعصر دیگری است. چیزی نظیر این رؤیا بلاشک در حماسه‌های کهن «اورفیک» دیده میشود؛ در آن حکایت آدمیان اسب‌پیکر، هیپانتروپهای عتیق، آن دیوان آدمی روی اسب‌سینه که بیک ناخت 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. عقب‌ستیغ فلات، در سایه باتری مستتر، پیاده نظام انگلیس، منقسم بسیزده مربع، هر مربع مرکب از دو گردان و در دو ردیف هفت مربع در ردیف اول و شش مربع در ردیف دوم، قنداقه تفنگ برشانه، 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 جزرو مد 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، چکاچاك شمشیرها و صدای یکنوع نفس کشیدن وحشیانه بگوش میرسید. سکوت هراس انگیزی حکمفرما شد؛ سپس، ناگهان يك ردیف طویل از بازوان افراشته با شمشیر کشیده برستیغ تپه نمودار شد و هماندم کلاه خودها، شیپورها، بیرق‌ها، و سه هزار سرباز با سبلت‌های خاکستری آشکار شدند که فریاد میزدند: زنده باد امپراطور! همه این سواره نظام بر فراز دشت سرازیر شد، و این مثل شروع يك زمین لرزه بود.

ناگهان امر رقت‌انگیز در طرف چپ انگلیسیان و سمت راست ما، مقدمه ستون زره‌پوش با فریاد مخوفی از جا برجست. زره پوشان همینکه عنان گسیخته و با همه جوش و خروش و تاخت سریع‌شان بمرتفع‌ترین نقطه ستیغ رسیدند تا با يك حمله کارمربع‌ها و توپ‌های دشمن را بسازند بین خود و انگلیسیان، يك گودال عمیق دیدند. این راه مقعر «اوهن» بود. لحظه موحشی شد. دره غیرمنتظر، دهان گشوده، تنده در زیر پای اسبان، به عمق چهارمتر بین دو خاک ریز؛ ردیف دوم ردیف اول را بدرون آن راند، و ردیف سوم ردیف دوم را. اسبان سر دوبا 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 عقب نشینی نبود، همه ستون فقط بمشابه يك تیر بود، نیروئی که برای محو سپاه انگلیس تهیه شده بود فرانسویان را درهم شکست؛ دره دلسخت نمیتوانست تسلیم شود جز آنکه مالا مال شود! سواران و اسبان مخلوط درهم در آن غلطیدند و استخوانهای یکدیگر را نرم کردند. همه در این گودال بيك قطعه گوشت مبدل شدند؛ و هنگامی که این گودال از آدمیان جاندار

پرشد دیگر سواران از روی آن عبور کردند و گذشتند. تقریباً يك ثلث تیب «دوبوا» در این لجه فرو ریخت.

این شکست جنگ را آغاز کرد.

يك روایت محلی که مسلماً خالی از اغراق نیست، حاکی است که دو هزار اسب و هزار و پانصد مرد زنده زنده در جاده گود «اوهن» دفن شدند. این رقم حقیقت نما، عده اجساد را که روز بعد از جنک باین گودال افکندند نیز شامل است.

ضمناً این راهم متذکر شویم که تیب «دوبوا» که بسرنوشتی چنین شوم دچار شد همان بود که یکساعت پیش از این حادثه، پرچم گردان «لونه بورك» را گرفته بود.

ناپلئون پیش از آنکه این مأموریت را بعهده زره پوشان «میلود» واگذار راه را با دقت مورد اکتشاف قرار داده اما موفق بدیدن این گودال که حتی چین کوچکی هم بسرفراز تپه از آن نمودار نبود نشده بود. معیناً با مشاهده معبد سفیدی که در جاده شوسه «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 اشاره منفی يك دهقان بیرون آمد.

حوادث شوم دیگری نیز از آن پس بایستی ظهور کند.

آیا ممکن بود ناپلئون درین گیرودار فائق آید؟ در جواب میگوئیم نه. چرا؟ بسبب «ولینگتون»؟ بسبب «بلوسر»؟ نه! بسبب خدا.

بناپارت فاتح واترلو، در قانون قرن نوزدهم پیش بینی نشده بود. يك سلسله وقایع دیگر برای این عصر آماده میشد که ناپلئون را مقامی در آن نبود. اراده شوم حوادث، از دیر باز اعلام شده بود.

هنگام آن بود که این مرد عظیم از پای در افتد.

سنگینی بی‌اندازه این مرد در کفه مقدرات بشری تعادل را برهم می‌آورد. این شخص خویشتن را بتنهایی بیش از همه جمعیت بشری بشمار جمع شدن همه دنیا در دماغ يك مرد، اگر دوام یابد برای مدنیت مهلك 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 بآنست، 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.

واترلو يك نبرد نیست: تغییر جبهه عالم است.

رنه René

اثر شاتو بریان Chataubriand

بوسیله آقای «شجاع الدین شفا» بفارسی ترجمه شده است

خلاصه کتاب

«رنه» پس از شنیدن مرگ‌گذشت «شاکتاس» پیر، ماجرای زندگی خود را برای او شرح می‌دهد و می‌گوید: تولد من به‌بهای 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 پابند می‌ساخت.

پس از مرگ پدرم، خواستم مالیخولیای عجیبی را که دچار یأسم ساخته بود، زائل سازم و با این منظور به انگلستان و ایتالیا سفر کردم، ولی تماشای گذشته، با خرابه‌های معظم آن، و تماشای طبیعت بامنظره زیبایش، بیهوده بودن درجات انسانی را بصورت عمیق‌تری بمن ثابت کرد.

پس از بازگشت به پاریس، خواهرم از ملاقات بامن خودداری می‌کرد. در گوشه دور افتاده محله‌ای انزوا 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. از دل خود می‌پرسد: «دیگر چه می‌خواهم؟» ولی 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 دیده‌بسوی 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 محتضری که دم واپسین خود را برآورد، يك دم آخرین برکوه و دشت میتافت و سپس ناگهان فرومیرفت و همه‌جا را درظلمتی عمیق فرو میبرد.

آنگاه بخواب می‌آمدم و راه خود را بسوی خانه پیش می‌گرفتم. درکوچه‌های خلوت و پرپیچ و خم چنین میپنداشتم که درون لابیرنتی شگفت سرگردان شده و یا بمیان طلسمی دوارانگیز پای‌نهادهام. همه‌جا خلوت و آرام بود و من درین خموشی بی‌پایان هیچ نمی‌گفتم و هیچ نمی‌اندیشیدم.

از پس پرده تیره‌ای که پیش چشمانم را فراگرفته بود لبهای پر خنده روستائیان را بخوبی مینگریستم و بخواب می‌گفتم که در زبر این آسمان پهناور حتی بیاد يك بار مهربان نیز دلخوش نمیتوانم بود. درین میان ناگهان ساعت بزرگ کلیسا نواختن آغاز میکرد و آهنگ ضربات سنگین آن هريك تا مدتی دراز طنین می‌فکند. اندك اندك این طنین نیز خاموش میشد و باردیگر سکوت پیشین حکمفرما میگشت. افسوس! در فاصله هريك از این زنگها چه چشمها بسته و چه گورها باز میشود! چه اشکهای گرم برگونه‌های 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 تحمل ناپذیر 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 کرد.

از نو با دل خود بمشاوره پرداختم و باز 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 هکار 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، ترك گفتم و آهنگ سفر کردم.

از عزلتگه خویش بیرون آمدم تا خود را در کلبه تازه‌ای زنده بگور کنم! بیاد آوردم که پیش از این هنگامی که آهنگ گردش گیتی کرده بودم از کوچکی آن شکوه داشتم، لیکن در آن لحظه کلبه‌ای محقر را برای خود بزرگ می‌پنداشتم!

بمن می‌گوئید فکری آشفته و طبعی متلون دارم و نمیتوانم مدتی دراز در يك اندیشه و مقصود باقی مانم. بمن می‌گوئید که همواره با تخیلات بی‌اساسی که بنای آسایش مرا زیرو رو میکند دمسازم و با اینهمه بجای اینکه از آنها بگریزم روز بروز بیشتر روی بدانها می‌آورم. افسوس! اگر هم اینهمه راست باشد منظور من این نیست. من فقط در پی گم‌گشته ناشناسی هستم که غریزه من به تعقیب آن وادارم میکند. آیا گناه من است که هر چه جستجو میکنم برای هر چیز حدی می‌بینم و برای هر آغاز

انجامی می‌یابم؟

تنهایی مطلق و نزدیکی با طبیعت، بمن حالتی بخشید که تشریح آن تقریباً محال است. در کلبه‌ای دور افتاده، بی‌دوست و بی‌خویشاوند و برای اینکه کاملاً ترگفته باشم بی‌اینکه در ملک پهناور زمین برای خود غمخواری شناسم، عمر می‌گذرانیدم و با اینهمه احساس می‌کردم که از شادمانی و خرمی بی‌پایانی برخوردار گشته‌ام.

گاه بی‌اراده از جای می‌جستم که درون دلم جوئی از آتش سوزنده جریان دارد. زمانی نیز بی‌جهت فریادهای جانگدازی بر می‌کشیدم و سکوت عمیق شب را که گوئی چون من در افکار تیره خود فرو رفته بود، درهم می‌شکستم.

در روح اندوهگین من گودالی پدید آمده بود که برای پر کردن آن وسیله‌ای سراغ نداشتم. دیوانه‌وار از کلبه خویش بیرون آمده به اعماق دره‌ها سرازیر می‌شدم و سپس ببالای کوه‌ها می‌دویدم. در تاریکی بی‌پایان 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 فرو نشانم.

نمیدانستم چه می‌خواهم. فقط میدانستم که آنچه را که می‌خواهم نمی‌یابم! در میان بادها در آغوش امواج کف آلوده رودخانه‌ها جستجوی این مطلوب ناشناس را می‌کردم و در هیچ جا بجز شبحی از آن نمی‌یافتم. در چهره ستارگان آسمان و در معمای شگفت زندگی نیز جز سایه‌ای از آن نمی‌جستم.

این حال آرامش و انقلاب و نرمی و تندی گاه لذتی مخصوص داشت. يك روز در کنار جویباری ایستاده و بر امواج سیه‌گون آن نظر

دوخته بودم. تکیه گاه من درخت بیدی بود که بر لب آب سربرافراشته بود. دست فرا بردم و شاخه ای از آن چیدم. امیدها، اندیشه ها و احساسات خویش را بر یکایک از برگهای آن فرو خواندم و سپس آنها را دانه دانه در آب افکندم. گوئی به همراه هر برگی که لحظه ای چند در دل امواج زیر و بالا میرفت و سپس برای همیشه ناپدید میشد، یکی از آرزوها و امیدهای من بوادی عدم میشتافت. توانگری که دیده بر اموال خود دوخته و پیوسته از بیم ربوده شدن آنها بر خویش میلرزد همچون من از دیدار ماجرائی که بر برگهای محبوبیم 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 پائیز بجز افزودن بر دردم تأثیر دیگری نکرد. در مقابل مالیخولیای ناشی از رنج، هیجانهای خاموش و آرزوهای تسکین ناپذیر نتوانستم مقاومت کنم. خواستم به عمر بی حاصلم خاتمه دهم و لازم دیدم که پیش از مرگ در باره ثروتم تدابیری اتخاذ کنم. و مجبور شدم به «آملی» نامه ای بنویسم. خودم تصور میکردم که موفق شده ام اصل موضوع را بخوبی از او پنهان کنم. اما او از اینکه دید درباره مسائل که تا آنروز هیچگونه اعتنائی نداشتم سؤال کرده ام به تلاش افتاد. بجای اینکه بمن جواب دهد ناگهان خودش پیش من آمد. وجود عزیز او بسادگی 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 کلیسائی تارک دنیا شود، اواز 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 معالجه عده‌ای
از رفقای خود که دچار بیماری مسری شده بودند، خود نیز مریض
شده و در گذشته است.»
«باباسوئل» که این داستان را گوش میکند، بالاخره لب
بسختن میکشاید و میگوید که تعیلات واهی و غرور مشثومی «رنه»
را بهین روزی انداخته است.

رئاليسم

Réalisme

رومانتیسیم، از يك 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 رومانتيك 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.

از سال ۱۸۱۵ تا ۱۸۵۰ در اطراف نویسندگان رومانتیسم اجتماعی 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 رمان نویسها، 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 این رو تولید می‌شود که اقلیت کوچکی ثروت کشور را در دست خود جمع می‌کند و با کثرت مردم اجحاف روا میدارد. می‌گفتند در یک اجتماع خوب و منظم، وظیفه دولت اینست 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 صاحب نظران همیشه جنبه رومانتیک

نداشت و احیاناً از لحاظی واجد جنبه‌های رئالیستی نیز بود. نظام‌های اجتماعی که متفکران آن زمان در آثار خود وصف می‌کردند با هم فرق بسیار داشت، با اینهمه اغلب ناقص یا تخیلی و غیرعملی بود. گذشته از آن هیچک از این نویسندگان رئالیست نبودند، ولی تحقیق دربارهٔ مسائل زندگی و داوری دربارهٔ آن و آشنائی به طرز تفکر آزاد باعث می‌شد که دیگر، نویسندگان دنیا را از پشت پردهٔ اوهام و تخیلات تماشا نکنند بلکه بکوشند تا واقعیات زندگی را، مربوط به هر طبقه‌ای از مردم و هر محیطی که باشد، تشریح و تبیین نمایند.

تأثیر بالزاک
در این زمان بالزاک با نوشتن دورهٔ 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 رئالیست شد. بالزاک نیز در همان اجتماعی میزیست که نویسندگان رومانتيك 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 همهٔ 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 رومانتيك از آن غافل بودند، یعنی تأثیر و نفوذ پول را در اجتماع آن زمان بیان کرد. در مقدمهٔ می

صفحه‌ای داستان «دختر زرین چشم» پاریس را با طبقات مختلف مردمش نشان داد و نوشت: «این مردم یا زر می‌خواهند یا خوشی!» و گفت: «در پاریس عشق هوسی است و کینه چیز بیهوده‌ای. در آنجا انسان قوم و خویشی به جز اسکناس هزار فرانکی و دوستی به جز بانک رهنی ندارد.»

بالزاک میدانست که آنچه نویسندگان و شاعران رومانتيك تا آن روز گفته‌اند دیگر بکار نمی‌آید. در سال ۱۸۴۰ در مقدمه «صحنه‌هایی از زندگی خصوصی» تذکر داد که در نوشته‌های رومانتيك: «همه ترکیبات ممکن تمام شده و همه اشکال آن کهنه و فرسوده گردیده است.» و نشان داد که کار رمان نویس 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 يك 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 پیچیده‌تر است،

و نویسنده نقاشی است که چهره روح افراد جوامع گوناگون و طبقات مختلف این جوامع را تصویر می کند. در این مورد «بالزاک» در مقدمه «کمدی انسانی» چنین می نویسد:

«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 تیپ ها بوسیله صفات و مشخصات همانند، ممکن است به نوشتن تاریخی موفق شوم که مورخان از آن غافل بوده اند: یعنی تاریخ عادات و اخلاق جامعه!»

در نظر بالزاک زندگی عبارت از «توده ای حوادث و مسائل کوچک» است که رمان نویس باید آنها را «تاحد لزوم» (ایده آل) بزرگ کند و از میان این حوادث، آنچه را که می تواند عناصر داستان او باشد انتخاب کند. همچنین باید قهرمان هائی برای داستان خود برگزیند که بتوانند نمونه ای برای نظایر خود باشند. و انتخاب و آفریدن چنین نمونه هائی است که تیپیزاسیون Typisation خوانده می شود. چنین پرسوناژی با فرد عادی و معمولی فرق بسیار دارد، مانند سزار بیروتو César Birotteau یا وتون Vautrin که بالاتر از اشخاص عادی هستند. اما بالزاک «حقیقت در طبیعت» را از «حقیقت در ادبیات» جدا می کند. اولی گاهی چنان تکان دهنده و خشن است که نمی توان دریک 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 شالودهٔ 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 باقی‌گذارد، اما تحقیقاتی که بعدها بعمل آمد نشان داد که کار او به مراتب از کار هر کس دیگری که قوانین و قواعدی برای ادبیات وضع کند بیشتر بوده است.

نکتهٔ جالبی که باید در اینجا تذکر داده شود
نبرد رئالیسم
اینست که رئالیسم، در وهلهٔ 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 رئالیسم نخست در عرصهٔ ادبیات درنگرفت، بلکه این نبرد در میدان نقاشی بوقوع پیوست. پیشوای رئالیسم در نقاشی گوستاو کوربه Gustave Courbet (۱۸۱۹ - ۱۸۷۷) 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 مبارزهٔ پرسروصدا، 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 رئالیست کرد.

رئالیسم بعنوان مکتب ادبی، پیش از هر جای دیگر، در فرانسه بمیان آمد، اما پایه گذاران مکتب ادبی رئالیسم نویسندگان بزرگی که امروزه ما می شناسیم نبودند، بلکه نویسندگان متوسطی بودند که اکنون چندان شهرتی ندارند. این نویسندگان عبارت بودند از شانفلوری Champfleury و مورژ Murger و دورانتی Duranty.

نام رئالیسم و قواعد مکتب آن را نخست «شانفلوری» در اولین نوشته های خود بتاريخ ۱۸۴۳ بمیان آورد. در «مانیفست رئالیسم» چنین نوشت: «عنوان «رئالیست» به من نسبت داده می شود، همانطوری که عنوان «رومانتیک» را به نویسندگان و شاعران سال ۱۸۳۰ اطلاق می کنند.»

«شانفلوری» همه اشکال و انواع نویسندگی را که تا آن زمان وجود داشت انکار کرد، آنان را که رمان را به ادعای نامه مبدل ساخته بودند بیاد سرزنش گرفت، به نویسندگانی از قبیل اوژن سو و آلکساندر دوما که به واقعیات زندگی بی اعتنا بودند و خود را تسلیم تخیلات بی پایان می ساختند، حمله کرد، رمانهای شاعرانه به «سبک ژرژ سان» را هم بسبب لحن احساساتی شدید و سبک تصنعی نفی کرد. در این میان فقط روش «بالزاک» را می پسندید و چنین می گفت: «دانستن برای توانستن! اینست عقیده من! توانائی بیان آداب و اخلاق و عقاید و قیافه اجتماعی که در آن زندگی می کنیم. خلاصه،

ایجاد هنری زنده! اینست 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 قطعی‌تری مطرح کرد و گفت که رمان‌نویس قبلاً باید وضع خارجی افراد را مطالعه کند، چیزهای متعددی از آنها بپرسد و به جواب‌هایشان توجه کند، در عاداتشان دقیق شود، از همسایه‌هایشان 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 تند نویسی و عکس برداری از جهات مختلف در می‌آید. و هرگونه تخیل و تفنن از میان میرود. «شانفلوری» و رفیق و پیرو او «دورانتی» که به مخالفت با رومان‌تیسیم 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 رومان‌تیک‌ها می‌کردند: «هوگو» را «غول» و «موسه» را «سایه‌دون ژوان» و «گوتیه» را «پیر مردخسته

از ساده لوحی» می نامیدند. می گفتند: «شاعران پست ترین دلّامه های دنیا هستند» از شعر بشدت متنفر بودند بطوریکه «دورانتی» به شوخی يك طرح قانونی مرکب از چند ماده نوشت مبنی بر اینکه هر کس شعر بگوید محکوم به اعدام خواهد شد.

مجله رئالیسم پس از پنج ماه تعطیل شد، اما تعطیل آن مبارزه رئالیست ها را تخفیف نداد و «دورانتی» در مقاله ای که به مناسبت تعطیل آن انتشار داد، نوشت: «رئالیسم مرد، زنده باد رئالیسم!» این نویسندگان گذشته از قواعدی که برای رئالیسم بیان داشتند و تئوریهائی که نوشتند ب فکر ایجاد آثار رئالیستی نیز افتادند و رمانهائی نوشتند که هیچکدام ارزش و اعتباری پیدا نکرد. مخصوصاً «شانفلوری» اصرار داشت که قدم بر جای پای بالزاک بگذارد. برونیتیر Brunetiere سخن سنج معروف فرانسوی معتقد است که «او مردی شجاع اما عامی بود، بالزاک را صمیمانه می ستود اما آنچه از کمّی انسانی توانسته بود بشناسد، تقلید مسخره ای بیش نبود و آنچه از آثار بالزاک بنظرش مهم جلوه می کرد وجود خرده بورژواها و پیردخترها بود.»

آنچه در باره این نویسندگان باید گفت اینست که اینان نویسندگان درجه اول نبودند، اما وجود هردو در رشد و پیشرفت نهضت ادبی آن عصر تأثیر زیادی داشت و مسلماً بی وجود آنها، نهضت رئالیستی چنان شدت و حدّتی نمی یافت و به آن سرعت به حد کمال نمی رسید. تا آن زمان در مورد بالزاک و استفانال نظریه -

های مختلفی حکمفرما بود. «بالزاک» دوست رومانتیک‌ها بود و آنها را به باد تمسخر می‌گرفت، با اینحال در آثار «استاندال» تخیلاتی که بی شباهت 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 رئالیسم و تجلیل «شانفلوری» از بالزاک، سخن سنجان بزرگی چون سنت بوو و Sainte-Beuve و تین Taine نیز آثار «استاندال» و «بالزاک» را ستودند و رئالیسم آنها را تشریح و توجیه کردند. خود این سخن سنجان نیز در برابر کسانی که از رومانتیک‌ها و کلاسیک‌ها دفاع می‌کردند، جانب «واقعیت» را گرفتند و رئالیسم برای آنها به صورت مکتب ادبی برگزیده درآمد.

تضادی را که رئالیسم با رومانتیسم دارد، باید تحول ادبیات قبل از اینکه به تحلیل هرگونه تمایلات و مفاهیم پردازیم، در مشخص‌ترین صورت ادبیات جستجو کنیم: درجه‌بندی انواع ادبی درهم میریزد و طبیعت‌هریک 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 نثراندیشه. اهمیت رمان رومانتیک روشن است اما این رمان چه راز گوئی غنائی باشد، چه نماد یا

آفرينش يك دنياى خيالى، در هر حال بيشتر به عالم شعر وابسته است.

پايان رومانتيسم همزمان است با زوال نيروهاى شاعرانه. تنوفيل گوتيه در سال ۱۸۶۷ گفت: «ذوق زمان از شعر روگردان شده است.» مشخص ترين شاعران عصر، به دنبال زمينه هاى غير شخصى، روايتى، تحليلى و يا فلسفى رفتند. اثر رابرت براونينگ R. Browning نوعى معماری روشنفکری است که حاکی از علاقه ای تقريباً علمى به آگاهى است. Enoc Arden اثر نتي سن Tennyson يك سرگذشت است. اشعار اسپيتلر Spitteler آلمانى روايات حماسى است. براى کاردوچى Carducci ايتاليائى، طبيعت واقعيت زيبائى است که بايد تحليل شود و تاريخ موضوع شاعرانه مهمى است. ديگران براى شعر بيش از اينکه جنبه فلسفى قائل باشند مأموريت مدنى يا اجتماعى قائل شدند. «آلكساندر پوشكين» وقتى سخن از «هنر براى مردم» بميان مى آيد با جمله معروف «نكراسف» پاسخ ميدهد: «تو مى- توانى شاعر نباشى - اما بايد شهروند باشى.» براى عده ديگرى از هنرمندان اين دوران، از قبيل تنوفيل گوتيه و طرفداران هنر براى هنر شاعرى يك اشتغال صنعتگرانه است و شعريك اثر جواهرسازى. با وجود اين در تمام اين جريانه ها هدف، دادن جهت عينى به شعر است. اما با جدا كردن شعر از هيچانه ها و سرابهاى درون بايد گفت كه آنها را از خودش جدا مى كنيم. چند نفر از شاعران دوران رناليست هر قدر كه بزرگ باشند چهره تعليماتى، روايتى، يا اخلاقى

شعرشان ما را از آنها جدا می‌کند و می‌توان باین نتیجه رسید که در مرحله میان رومان‌تیسیم و سمبولیسم، شعر مدتی در خواب بوده است. عصر رئالیست یک عصر انتقادی است. در برابر برتری حساسیت ذهنی و نیروی تخیل، با سلاح آگاهی روشن بینانه به مقابله بر می‌خیزد. فیچر عصر خودش را عصر «اراده نا محدود 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 زمینه اصلی اندیشه این دوران را این فیلسوفان و نویسندگان با آثاری در انتقاد، تاریخ و مسائل دیگر فراهم ساختند: «اصل انواع» داروین، «دروس فلسفه 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 رومان‌تیک، چند رمان نویس 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. رئالیسم در درجه اول بصورت کشف و بیان رئالیسم و برون گرایی واقعیتهای تعریف می‌شود که رومان‌تیسیم یا توجهی به آن نداشت و یا آن را مسخ می‌کرد. در این دوران سلطه علم و

فلسفه اثباتی (Positivisme) رمان نمی‌تواند وجود خود را توجیه کند مگر با کنار گذاشتن وهم و خیال و توسل به مشاهده. فلوبر می‌گوید: «رمان باید همان روش علم را برای خود برگزیند.» و ثن می‌گوید: «امروز از رمان تا انتقاد و از انتقاد تا رمان فاصله زیادی نیست. هر دو تحقیق و مطالعه‌ای در باره انسان هستند.» همه آن چیزهایی 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 سرزمین‌های دیگر و به زمان‌های دیگر (سفر در مکان و سفر در زمان) که از مشخصات رومانتیسم بود، هیچکدام از ادبیات رئالیستی حذف نشده‌اند. اما جای خیالبافی درباره سرزمین‌های دور دست را سفر واقعی و مشاهده آن سرزمین‌ها گرفته است: فلوبر پیش از نوشتن «سالامبو» به «تونس» سفر می‌کند. و طبعاً چون سفر در داخل هر کشور آسانتر از سفر به کشورهای دور دست است رمان‌های نویسندگان رئالیست بیشتر شرح و تحلیل شهرها و محله‌های سرزمین خودشان را دربردارد. (بعنوان مثال، نورماندی در آثار فلوبر و موپاسان، «بری» در آثار ژرژسان، استکهلم در آثار استریندبرگ «سیسیل» در آثار ورسا و رومانی، در آثار امیسکو جای مهمی را اشغال کرده‌اند).

و تاریخ نیز الهام بخش آثار رئالیستی متعددی است. از سالامبوی فلوبر گرفته تا رمان‌های «هنریک سینکویچ» که لهستان

بین سالهای ۱۶۴۸ و ۱۶۷۲ را بازسازی می‌کند. اما رمان نویس رئالیست تاریخ را هم زمینه‌ای برای آگاهی‌های دقیق تلقی می‌کند نه سرچشمه‌ای برای خیالبافی. از اینرو گذشته‌ای که در آثار رئالیستی مطرح می‌شود بیشتر گذشته نزدیک جامعه‌ای است که خود نویسنده متعلق به آن است. شاتفلوری در سال ۱۸۷۲ رئالیسم را چنین تعریف می‌کند: «انسان 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 نبوغ 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 برابرهم قرارداد. رومانتیسم جهان محسوس را کشف کرده است و در واقع، سرآغازی برای رئالیسم است. اما رومانتیسم و قتیکه واقعیت را در بر می‌گیرد، با شتاب و با ذهنیت به آن می‌پردازد. رئالیسم همانسان جایگزین رومانتیسم می‌شود که تجزیه و تحلیل جای ترکیب را می‌گیرد و کشف و جستجوی دقیق جانشین الهام یکپارچه می‌شود. رئالیسم 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 رئالیسم خبر می‌دهند. «واترلو»ی هوگودر «بینوایان» رومانتیک است و «واترلو»ی

«استاندال» در «صومعهٔ پارم» رئالیستی است.

این طرفداری از آگاهی عینی و دقیق که بر رئالیسم غربی حکمفرما است زائیدهٔ شرائط فکری و اجتماعی خاصی است. عصر، عصر علم و فن است. همه متفکران بزرگ زمان می کوشند به روش آگاهی و روش عمل دقیقی دست یابند: شناختن دنیا برای تغییر دادن آن. دربارهٔ این شناخت و نتیجهٔ این آگاهی ها هم به هیچوجه خیالبافی و پناه بردن به عالم رویا جایز نیست. علوم، روشهای دقیق خود را دارند. قوانینی که در زمینهٔ واقعیت بدست آمده است. از قبیل مفید بودن، تحول، انتخاب طبیعی و مبارزهٔ طبقاتی - در عین حال که بما امکان عمل دربارهٔ دنیا می دهند، ما را از اینکه در خارج از حدود آنها اقدام کنیم منع می کنند و به یک پذیرش عمقی مجبورمان می سازند.

این نیز درست نیست که بگوئیم عصر رئالیست بعد از دوران رومانتيك، بدیننی سرخورده ای است که بدنبال يك دوره امید و ایمان آمده است.

تیبوده Thibaudet منتقد و فیلسوف فرانسوی رمان رئالیستی را فرونشستن يك هیجان می خواند. رئالیسم را نتیجهٔ نوعی سرخوردگی می شمارند که بدنبال سال ۱۸۴۸ و زایل شدن رویاهای بزرگ حاصل شده است. البته شکی در این نیست که نوعی بدیننی رئالیستی وجود دارد. «رنان» می گوید که حقیقت اندوهبار است و «نیچه» حقیقت را مرگبار می خواند. رومانتيسم فرانسه با «نبوغ مسیحیت»

اثر شائوبریان آغاز می‌شود که بیانگر ایمان است اما پاسخ رئالیسم به این دوران، اثر انتقادی «تاریخ منابع مسیحیت» اثر «رنان» است که بر شک و تردید مبتنی است. در برابر خوشبینی سیاسی و یکتور هوگو و لامارتین، نیهیلیسم اجتماعی «فلوبر» و دیگران بمیان می‌آید. اما عکس قضیه هم می‌تواند صادق باشد. آبارومانیتسم در موارد متعددی حاکی از نومیدی و سرخوردگی نیست؟ از نظر داستایوسکی انسان رومانیتیک 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 اینست که با ایمان (مذهبی و اجتماعی) نوساخته‌ای با اندوه فردی که بایرون و لرمانتوف 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 رومانیتیک 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 جا افتاده آن را بیاد انتقاد می‌گرفت.

برجسته‌ترین آثار ادبی حاکی از مخالفت بودند. کینه نسبت به بورژوازی برای «فلوبر» و برادران گنکور Goncourt دلیل زندگی است ایسن، استریندبرگ، تورگنیف و تولستوی در آثارشان بورژوازی عصر خود را متهم می‌کنند. یا بهتر بگوئیم خود بورژوازی است که نقاط ضعف خود را برملا می‌سازد. کتاب «سرمایه» و یا «سرگذشت‌های يك شکارچی» را کارگران و زحمتکشان ننوشته‌اند. ادبیات اجتماعی، اصلاح طلب یا انقلابی، حاصل کار نویسندگان بورژوا است. همچنین «رمان عامیانه» که در اواخر دوران رومانتيك ظهور کرده است: از قبیل پاورقی‌های «اوژن سو»، «هوگو»، «دیکتر»، «بالزاك»، 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 روزی‌های موجود، بورژوازی را در برابر مسئولیت‌های خود قرار می‌دهند.

فلوبر و رئاليسم

بزرگ‌ترین نویسنده رئاليسم در این دوره گوستاو فلوبر است و شاهکار او مادام بوواری Madame Bovary کتاب مقدس رئاليسم شمرده می‌شود. 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 می‌خورد. در «مادام

بوواری» هیچ چیز خیالی و غیر عادی دیده نمی‌شود.

فلویر قهرمانان خود را، مانند مثال‌های واقعی‌شان 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 نویسنده‌ای دربارهٔ شرائط آفرینندگی رمان باندازهٔ او اندیشه نکرده و مغز خود را نکاویده است. مکاتبات او که بسیار فراوان و متعدد است آکنده است از ملاحظات، چه دربارهٔ شرائط کار آفریدهٔ خود او و تنظیم و بازنویسی آثارش، و چه دربارهٔ شرائط کلی هنر رمان نویسی.

فلویر 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 ترسیاسی یا اجتماعی و یا مذهبی مایه بگیرد انکار می‌کند. همانطور که «بودلر» و «پارناسین‌ها» گفته‌اند، رمان بعنوان یک نوع ادبی، درست مانند نقاشی، موسیقی و یا شعر به عالم هنر تعلق دارد. از این نظر، کیفیت بیان باید اولین مسئلهٔ مورد توجه رمان نویس باشد. فلویر می‌گوید:

به کسانی که در نوشتن سبک نیکویی دارند ایراد می‌گیرند که فکر اصلی و هدف اخلاقی را نادیده گرفته‌اند، چنانکه گویی هدف پزشک بهبودی بخشیدن، هدف نقاش تصویر کردن و هدف بلبل خواندن نیست و باین ترکیب هدف هنر نیز پیش از هر چیزی زیبایی نیست...

رمان نویسی که رمان را در خدمت یک «تز» قرار می‌دهد، نه تنها به رسالت هنرمند خیانت می‌کند، بلکه هنر را تنزل می‌دهد و

مبتذل می سازد و دانسته و یا ندانسته، آن را بجای اینکه خود «هدف» باشد بصورت «وسیله» درمی آورد: وسیله ای 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 سکوئی برای بالا رفتن هزاران حرص و آرز می شود... آه، ای «اولمپ» بیچاره، آنها حاضرند که قله ترا به مزرعه سیب زمینی تبدیل کنند.^۱

آیا منظور فلور بر اینست که رمان باید هر گونه 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 نیز مانند طبیعت بر اثر علو و عظمت بالقوه اش، اخلاقی و مفید خواهد بود. کمال مطلوب چون خورشیدی است که همه آلودگیهای زمین را جذب می کند و می خشکاند!

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: «سبك عبارت است از نظم و حرکتی که انسان به اندیشه های خود میدهد. آنچه مردم بنا به عادت به دو قسمت «قالب» و «محتوی» تقسیم می کنند در واقع چیز واحدی بیش نیست، و «قالب» و «محتوی» دودیدگاه مختلف و کیفیات يك جوهر واحد هستند:

شاعر فرمالیست! چرا پیایی می گوئی که من زرق و برق و زرو زیور را دوست دارم؟ اینها کلمات دهن پرکن و تو خالی هستند که سود جویان نثار

۱. از نامه فلور به لوئیز کوله L. Colet بتاريخ ۱۸ سپتامبر ۱۸۴۶

2. Buffon

هنرمندان واقعی می‌کنند. من، تا زمانی که کسی نتوانسته است در جمله‌ای قالب و محتوی را از هم جدا کند و آنها را جدا جدا بمن نشان بدهد، در این عقیده‌ام پایدار خواهم بود که این دو کلمه کلماتی بی‌معنی هستند. هیچ اندیشه‌ی زیبایی بدون قالب زیبا و هیچ قالب زیبایی بدون اندیشه‌ی زیبا وجود ندارد.

بدینسان در نظر فلوبر، رمان نویس در درجه‌ی اول، هنرمندی است که هدفش ایجاد یک اثر هنری کامل است. اما این کمال بدست نمی‌آید مگر اینکه نویسنده همانطور که درباره‌ی مسائل مختلف، افکار پراکنده‌ای را که دارد از مغزش دور می‌کند، عکس العمل‌های احساساتی و هیجانات شخصی خود را هم از خود دور کند. رمان نویس باید اثر «غیر شخصی» بوجود بیاورد. از این نظر هیچ کسی باندازه یک رمان نویس با شاعر غنائی فرق ندارد.

تو متأسف خواهی شد از اینکه ترانه خود ترا سر داده‌ای. این کار ممکن است یکبار، در یک فریاد، نتیجه بخش باشد، اما هر مایه تغزلی که مثلاً بایرون داشته باشد، شکسپیر با سبک غیر شخصی فوق بشری اش او را درهم می‌شکند و کنار می‌زند... هنرمند باید کاری کند که آیندگان گمان کنند او زندگی نکرده است.

آنهایی که هیجانهای خودشان را در آثارشان گسترش می‌دهند، شایسته نام هنرمند واقعی نیستند از اینرو در چشم «فلوبر» هم تحقیر می‌شوند.

همه آنها را هم که از عشقهای ناکام مانده‌شان، از گور مادر و پدرشان، از خاطره‌های عزیزشان برای شما حرف می‌زنند، مدال‌ها را می‌بوسند و در مهتاب گریه می‌کنند، بدین گودکان از شدت مهربانی هذیان می‌گویند، در تناثرش می‌کنند و در برابر اقیانوس حالت تفکر آمیزی بخود می‌گیرند همه از یک قماشند! دل‌کنند! دلق! معرکه گیرانی هستند که برای بدست آوردن چیزی، بر روی قلب خودشان پشتک و وارو می‌زنند.

این جمله دقیقاً متوجه جنبه شخصی و خصوصی رمانتیسیم است. هنر در نظر فلوبر بسیار نزدیک به علم است و تأثر ناپذیری دانشمند در برابر طبیعتی که مطالعه می‌کند، بنظر او سرمشقی است برای رفتار رمان نویس، در برابر بشریتی که تصویر می‌کند. رمان نویس، برای اینکه این تصویرش درست و واقعی باشد، باید عادل باشد و نسبت به شخصیت‌هایش بیطرفی قاضی را داشته باشد نسبت به طرفهای دعوا:

آیا وقت آن نیست که عدالت را وارد هنر کنیم؟ در آن صورت است که بیطرفی تصویر، عظمت قانون و دقت علم را پیدا خواهد کرد^۱
همانسان که قاضی باید خارج از منافع باشد که می‌بایست قطع کند، رمان نویس هم باید از آن زندگی که تصویر می‌کند منتزع باشد. چون زندگی موضوع کار رمان نویس است. پس رمان نویس باید از درگیر شدن در میان چرخ و دنده زندگی اجتماعی خودداری کند، با کنار ماندن و یاجدائی نسبی است که می‌تواند واقعیت خارجی را با دقت و صحت هر چه بیشتر تصویر کند. در ۱۵ دسامبر ۱۸۵۰ چنین نوشت:

انسان واقعی که 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 با و اجازه می‌دهد که به شخصیت‌های خود مشخصات کلی يك «تیپ» را بدهد. در واقع جالب بودن رمان بسته به این نیست که در آن مشخصات استثنائی و حتی بی‌نظیر يك

۱. از نامه‌ای به «ژرژ سان» ۱۰ اوت ۱۸۶۸.

فرد تشریح شود، بلکه هریک از اشخاص رمان باید انسانی باشد با کلیت انسانی‌اش و تصویر گروهی از افراد بشری باشد با خصوصیتی 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 فلوبر» باشد، زیرا حالتی کلی‌تر و در نتیجه «تپیک»‌تر دارد.

یکی از موانع اساسی این صداقت، «الهام» است. فلوبر 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. «پگاز» اغلب بجای اینکه چهارنعل بدود راه می‌رود. همه استعداد انسان در اینست که رفتار او را به آن صورتی که می‌خواهد در بیاورد»^۱

بعقیده فلوبر، الهام که در همه هنرها زیان‌بخش است، در هنر رمان‌نویس این زیانش دوبرابر می‌شود. زیرا گذشته از اینکه نمی‌گذارد نویسنده، آگاهانه، از همه 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 درعین حال یک کار رئالیستی است. جستجوی دقیق و صبورانه امر واقع،

۱. Pegase مظهر الهام در افسانه‌های یونان که به شکل اسب بالدار است.

۲. در نامه به «لوئیز کوله»، ۱۳ دسامبر ۱۸۴۶.

جزئیات روزمره و تپیک و حرکات و رفتارهای رازگویانه بادرخشش-
های ناگهانی مخیله و سرمستی زودگذر آن همانقدر ناسازگار است
که کار سنگین و دقیق هنرمند موسیقی دان در مراعات مکث ها و
اصوات.

مویاسان در مقدمه «پروژان» (۱۸۸۸) اندرزهایی را که فلوبر
باو داده است، از زبان او چنین می نویسد:

آنچه را که انسان می خواهد بیان کند، باید مدتی دراز و با دقت فراوان
نگاه کند، تا بتواند جنبه ای از آن را پیدا کند که پیش از آن بوسیله هیچکسی
گفته نشده است. در هر چیزی جنبه بیان نشده ای وجود دارد. زیرا ما عادت کرده ایم
از چشمانمان فقط با خاطره آنچه پیش از ما درباره شیئی مورد نظرمان اندیشیده
شده است استفاده کنیم. کوچکترین چیزها هم جنبه ناشناخته ای دارند. آنرا پیدا
کنیم... باین ترتیب است که کار انسان بدیع و اصیل می شود.

پس رمان نویس باید واقعیت را بطور مداوم و پیگیرانه مشاهده
کند، تا خصوصیات تازه ای از آن را بدست بیاورد: خصوصیتی
را که چشمهای بی استعدادتر و بی دقت تر نمی توانند ببینند. رفته رفته
عادت می کند به این که «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 می برد که چگونه دو عامل مهم سبک فلوبر، یعنی تأثیر
ناپذیری و مشاهده، بصورت ظریفی باهم مربوط اند.

اما زبانی که الهام به سومین عامل سبک فلوبر، یعنی «توجه
به قالب» میزند، کمتر از دو مورد دیگر نیست. در واقع، هنرثرنویس
بسیار دشوارتر از هنر شاعر است. زیرا شاعر متکی به «قواعد ثابت»

و «مقادیری راهنمایی‌های عملی است که علم و فن حرفهٔ او را تشکیل می‌دهد.» و حال آنکه:

در کارنثر احتیاج به احساس عمیق نوعی وزن فرار هست، بی‌هیچ قاعده و قطعیته؛ خصائصی مادرزادی و نیز قدرت تعقل، و حس هنرمندانهٔ بسیار ظریف و مو شکافانه لازم است تا در هر لحظه بتوان حرکت، رنگ و آهنگ 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 رمان نویسی که پابند هنر است اشکالات فراوانی تولید می‌کند، چنانکه خود فلوراز این بابت رنج بسیار برده است.

البته سبک فلور دستورالعملی برای همهٔ آثار رئالیستی شمرده نمی‌شود زیرا شکل افراطی سبک فلور، 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 فلور به‌نگام مشاهدهٔ بازی نور بر روی یکی از دیوارهای «آکروپل» به آن فکر می‌کرد: رمانی کاملاً انتزاعی که همهٔ زیبایی آن عبارت از رابطهٔ رنگ‌ها و خطوط خواهد بود و همه وجودش را ساختمان جمله‌ها و نوپردازی

تشکیل خواهد داد. اما دروراء 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 بر بارانه واقع‌گرایی و ذوق هنری خالص.

در فصل پیش گفتیم که رومان‌تیسیم مکتبی «ذهنی»

یا «درونی» (Subjectif) است. یعنی خود نویسنده در جریان نوشته‌اش مداخله می‌کند و

يك مکتب عینی
و غیر شخصی

به اثر خود جنبه شخصی و خصوصی می‌دهد.

و حال آنکه رئاليسم، چنانکه تاکنون در این مقاله بیان شد، مکتبی عینی یا «برونی» (Objectif) است و نویسنده رئالست هنگام آفریدن اثر بیشتر تماشاگر است و افکار و احساسات خود را در جریان داستان ظاهر نمی‌سازد. رئاليسم می‌خواهد همه واقعیت را کشف کند اما در خواننده‌اش این احساس را تولید کند که واقعیت است که ظاهر می‌شود. برای این منظور به هنری غیر شخصی متوسل می‌شود که نویسنده از آن کنار گذاشته شده است. رمان نویس 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 رئالستی حتی روشی هم که در آثار بالزاک بکار می‌رفت متروک شده است. رمان نویس دیگر حق ندارد صدای خود را هم به صدای شخصیت‌های اثرش در آمیزد، درباره آن‌ها قضاوت کند و یا سرنوشت‌شان را پیش‌بینی کند. اطلاعی که او

دربارهٔ هریک از قهرمان‌هایش دارد درست به اندازه‌ای است که شخصیت‌های دیگررمان 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 لحظهٔ 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 او است. همان‌طور که ماتریالیسم «خانوادهٔ روگون ماکار» بیان افکار امیل زولا است، «جبر تاریخی» جنگ و صلح نشان‌دهندهٔ افکار تولستوی است و با این که این دو اثر با سبک ناتورالیستی، و رئالیستی نوشته شده‌اند و جنبهٔ شخصی و درونی ندارند ولی افکار نویسندگان‌شان از خلال آن‌ها درست با اندازهٔ خوشبینی خیرخواهانه و ترحم آمیز و یکتور هو مو در کتاب «بینوایان» آشکار است.

قهرمان‌ها و موضوع اثر رئالیستی نویسندهٔ رئالیست به هیچ‌وجه لزومی نمی‌بیند که فرد مشخص و غیر عادی و یا عجیبی را که با اشخاص معمولی فرق دارد بعنوان 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 نمایندهٔ هموعان خویش و

وابسته به اجتماعی است که در آن زندگی می کند، این فرد ممکن است نمونه برجسته و مؤثر يك عده از مردم باشد ولی فردی مشخص و غیر عادی نیست. مثلاً وقتی که نویسنده رتالیست می خواهد جنگ را موضوع کتاب خود قرار دهد هیچ شکی نیست که در انتخاب قهرمان، افسر جزء یا سرباز را بر فرمانده لشکر ترجیح می دهد، 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 رتالیست ها به افراد «کوچک و بی اهمیت» نشان می دهند همین است.

در مورد موضوع اثر نیز نویسنده رتالیست بهیچوجه خود را مجبور نمی بیند که مثل رومانیک ها عشق را موضوع رمان قرار دهد. زیرا در نظر نویسنده رتالیست عشق نیز پدیده ای است مانند سایر پدیده های اجتماعی و هیچ رجحانی بر آنها ندارد. و چه بسا نویسنده رتالیست کتابی بنویسد که در آن کلمه ای 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 رتالیستی دیده نمی شود، مثلاً کسی به شنیدن يك نصیحت تغییر اخلاق و روحیه نمی دهد یا کسی از عشق دیگری نمی میرد. وحدت مصنوعی در آنها وجود ندارد، بلکه وقایع آنها تعدادی حوادث عادی و چه بسا حقایق بظاهر آشفته ای است که پشت سرهم اتفاق می افتد، ولی نویسنده رتالیست می کوشد 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. **صحنه سازی در رئالیسم و رومانتیسم** در آن اتفاق می‌افتد در آثار رومانیک و رئالیستی باهم فرق بسیار دارد.

نویسنده رومانیک و قتیکه 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 موثر افتد و نفوذ نوشته او را بیشتر سازد. ولی نویسنده رئالیست 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 سوریو» 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 بپای دخترش ریخته بود، در چه مکانی زندگی می‌کرد و آن مکان چه تأثیری می‌توانست در روحیه آن پیرمرد داشته باشد. یا «مادام بوواری» بدین منظور آن توضیح و تفصیل بیش از حد را در باره قصبه کوچک l'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 پی‌برد که چرا «اما» در اثنای 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 سان دو 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، اوژنی گرانده را به که باید شوهر داد؟»

رئاليسم 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 «رئاليسم» بودند که «ناتوراليسم» را نیز بدنبال داشت.

این سالها در انگلستان دوران تسلط اندیشه

در انگلستان

علمی و پیشرو استوارت میل Stuart Mill، داروین

واسپنسر Spencer است که در عالم ادب روشن بینی آگانه تاسکری

Thackeray را در برابر او هام با پرونی قرار میدهد و مستند نویسی

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 شعراندیشیده و فلسفی براونینگ Browning را بجای تغزل خالص شلی و کیتس می‌آورد. اما رئالیسم انگلیسی بصورتی نیست که دقیقاً دنباله رئالیسم فرانسوی شمرده شود. در انگلیس رئالیسم 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 رئالیسم در انگلستان نوعی عرف مداوم است (دانیل دفو همانقدر رئالیست بود که «تاکری») و چون روماننسیسم انگلیسی هم به اندازه روماننسیسم فرانسه تند و پرشور نبود، عکس‌العمل شدیدی هم ایجاد نکرد و رئالیسم انگلستان بصورت معتدلی آغاز شد و در بیان واقعیت‌های زندگی باطنز و مطایبه توأم بود از طرف دیگر قرارداد های اجتماعی که در انگلیس بشدت مورد نظر است نگذاشت که آزادی‌های اخلاقی خاص ناتورالیسم به ادبیات انگلیس راه پیدا کند.

در سال ۱۸۳۵ رئالیسم سنجیده و مستقلى در ادبیات انگلستان، بخصوص در رمان‌نویسی، بمیان آمد. بارزترین نماینده ادبیات انگلیس در این دوره چارلز دیکنز (۱۸۱۲ - ۱۸۷۰) است که هجو روماننسیسم 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 طنز آمیز خویش زندگی طبقات پائین کشورش را با قدرت تمام تصویر کرد. هیچ نویسنده‌ای نتوانسته است چنین چهره‌های مؤثر و فراموش نشدنی تصویر کند. رنالیسم دیکتر مبتنی بر انسانیت و بشر دوستی است. دیکتر بیچارگان و ساده‌دلان و کودکان را دوست داشت. پیش از او هیچ نویسنده دیگری نتوانسته بود با چنان قدرتی اطفال كوچك را وارد اثر خود کند و جاودانی سازد. کسی که رمان‌های دیکتر را بخواند در يك صفحه شدت می‌خندد و در صفحه دیگر از شدت تأثر اشک می‌ریزد و یا از هیجان بخود می‌لرزد. آثار دیکتر 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 عکس العملی نسبت به قراردادهای اخلاقی و اجتماعی دولت و ویکتوریا دیده میشد. یکی از نویسندگان این دوره جسینگ Gessing (۱۸۵۷ - ۱۹۰۳) است که در سراسر عمر خود با فقر و بیچارگی دست بگریبان بود. از دیکتر پیروی می‌کرد اما آثارش تلخ‌تر و بدبینانه‌تر از آثار دیکتر بود. دیگر باید هنری جیمس Henry James (۱۸۴۳ - ۱۹۱۶) را نام برد که امریکایی بود ولی در انگلستان بسر می‌برد. آثار «فلویر» و «تورگنیف» را مطالعه می‌کرد و می‌کوشید که با سرمشق گرفتن از آنها رمان را بصورت اثر هنری در آورد. در رمانهای متعدد خود نخست مدتی به تشریح تفاوت

انگلیسیها و امریکائیها پرداخت. سپس تا حدی به تصویر و تحلیل جامعه انگلیسی همت گماشت. «جیمس» تماشاگر بی احساسی 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 میان آمد. مردیت Mereith با روانشناسی روحانی، ساموئل باتلر S. Butler با عصیان برضد مکانیسم، چمترتون Chesterton با ایمان شدید مذهبی و بالاخره رابرت لویی استیونسن R.L. Stevenson با ماجرا و فرار به سرزمین‌های دیگر نمایندگان این جریانهای گوناگون بودند.

ادبیات آلمان پس از مرگ گوته و پس اینکه از در آلمان
 اوج شکوفائی رومانتیسم فرو افتاد 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 رومانتیک و حتی کلاسیک را هم در آثار خود
 حفظ کنند. از اینرو آثاری نظیر «ایمنسی» Immence اثر ثئودر اشتورم
 T-Storm (۱۸۱۷ - ۱۸۸۸) که در این دوره بوجود آمده است بیشتر
 رنگ آثار رومانتیک را دارد و جاذبه‌اش در شگفتی آن است.»

گدنفريدكلر Gottfried keller (۱۸۱۰ - ۱۸۹۰) كه از مردم زوريخ بود، هرچند كه در شاهكار خودش «هانري سبز» با بدبيني رومانتيك به مبارزه برمي خيزد و از ضرورت توافق بازندگي سخن مي گويد، اما همه نيروي خود را از راه دادن همان رومانتيستم مورد مخالفت خود به اثرش، بدست مي آورد. رمانهاي روستائي «كلر» رنگ محيط سويس را دارد. مخصوصاً تراژدي رناليستي او بنام «رمثو ژوليت در دهكده» يكي از شاهكارهاي رمان روستائي شمرده ميشود. در شعر آلمان نيز در فاصله بين هاي نريش هاي نه H. Heine و اشتفان گئورگ Stefan George هيچ اثر بزرگ شعري، ديده نمي شود. دهمل Dehmel را با شعر مردمی اش و هولتز Holz را بامدرنيسم مي توان شاعران رناليست شمرد. اما آنها شاعران بزرگي نيستند. تئاتر آلمان پس از يك دوران دراز و بي اثر «نئورومانتيسم» تحت تأثير استرليندبرگ و ايسن و تئاتر آزاد آنتوان، يكرشته آثار مهم ناتوراليستي بوجود آورد كه مشخص ترين نمونه آنها آثار هاوپتمان Hauptman است (از قبيل نمايشنامه «نسا جان»)

رومانتيسم امريكا نيز مانند رومانتيسم انگليس در امريكا شدت داراي عناصر رناليستي است. و رناليسم امريكائي در واقع ادامه طبيعي رومانتيسم شمرده مي شود و هيچگونه قطع رابطه اي بين آنها وجود ندارد. روش مشاهده و طنز و ايشينگستن ايروينگ قاطعيت سختگيرانه امرسون، دقت تحليلي كوپر، انضباط بيان ادگار پو، وصحت تجسم ناتانيل هاوثورن، و ثورو، به رومانتيسم

امریکائی رنگ خاصی میدهد. برعکس «والث 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 اینست که ادبیات امریکا در رابطه نزدیک با زندگی جامعه امریکائی است. گفته‌اند که در امریکا رومانتیسم در دوران‌های رفاه گل‌می‌کند 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 خشونت‌آمیز «پیتسبورگ» و «شیکاگو» را به خون و آتش کشیده بود. مزرعه‌داران بر اثر سفته‌بازی بانک داران به خاک سیاه نشسته بودند. مهاجران برای پیدا کردن کار در زحمت بودند. نارضائتی حاصله از فساد سیاستمداران به اوج رسیده بود. در سال ۱۸۹۱ آتارشیست‌ها بی آنکه جرمشان واقعاً ثابت شود در ماجرای Haymarket محکوم شده بودند و بدار آویخته شدند. این ماجرا ناگهان یک مرد بوستونی ایده‌آلیست 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 هاوئلس Dean Houvell نام داشت، در حالیکه پنجاه سالگی را پشت سر گذاشته بود تغییر جهت داد. کرسی استادی دانشگاه هاروارد را رد کرد،

بوستون راترك گفت و به نیویورك 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 چهرهٔ امریکای جدید سرمایه داری و صنعتی پرداخت. در رمان او کشیشی را می بینیم که از مقام کشیشی خود دست می کشد 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 يك مكتب ادبی نبود، بلکه جنبش همه جانبه ای بود که از خشم و نارضایتی دهقانان و کینهٔ مردم تهیدست شهرستانی در برابر ثروتمندان تازه بدوران رسیده زائیده شده بود. این نویسندگان در آثار خود از رمان نویسهای فرانسوی از قبیل «فلور»، «موباسان»، «برادران گنکور» و امیل زولا سخت متأثر بودند. نویسندهٔ رئالیست و ناتورالیست در ادبیات امریکا چهرهٔ خاصی دارد: او معمولاً انسان فقیری است از يك اقلیت ملی و یا نژادی که حرفه های گوناگون را آزموده و سرانجام از مسیر روزنامه نویسی وارد عالم ادب شده است. او که خشمگین و ناامید است چهرهٔ مجسم عصیان و بدبختی است. چهار پنج نویسندهٔ پر ارزشی که نمایندگان برجستهٔ ادبیات امریکا در این دوران شمرده می شوند همه شان زندگی دشوار و یا غم انگیزی داشتند. استفن کرین *Stephen Crane* در بیست و نه سالگی مرد، فرانك نوريس *Frank*

Norris درسی و دو سالگی و جک لندن jack London در چهل سالگی خود کشی 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 اثر دیگری با نام Maggie: a Girl of the Streets اشاره کرد. این کتاب ماجرای يك دختر ایرلندی هرجائی است که سرانجام خودکشی می‌کند.

«فرانک نوریس» در آثار اولیه‌اش ناتورالیسم خود را بانوعی روحیه رومانتیک در آمیخته است. و بیشتر تحت تأثیر «استیونس» است. اثر مهم ناتورالیستی اورمانی است با عنوان Mc Teague داستان يك کارگر معدن در سان فرانسیسکو است که بیشتر اثر معروف زولا (Assommoir) را بخاطر می‌آورد. «نوریس» 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 نیز در کشور ما) شهرت دارد، و آثار متنوع و متعدد او، از قبیل «مارتین ادن»، «آوای وحش»، «سپید دندان» و غیره دائماً در اروپا به زبانهای مختلف تجدید چاپ می‌شود. جک لندن، جوانی پرماجرای خود را در شمال برف پوش 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 صفوفشان عده‌ای از آنها را بعنوان لگدمال کردن چمن-
های سناتوقیف کرد. همه این حوادث در آثار متنوع و عصیان‌آمیز
او مجسم شده است.

اما نویسنده‌ای که به رئاليسم امريکائی شکل قاطع آنرا داد،
«تئودور درایزر» Theodore Dreiser (۱۸۷۱ - ۱۹۴۵) بود. او در
آثار خود که مشهورين آنها «سیستر کری» Sister Cassie و «فاجعه
امريکائی» American Tragedy است، فجایع درون جامعه امريکای
پیشرفته و صنعتی را بیرون کشید و در برابر چشم مردم قرار داد.

هر چند که در ایزر مرد چندان تحصیل کرده‌ای نبود و سبک
پالائیده‌ای نداشت بگفته یکی از محققین آثارش آنچه را می‌نوشت که
لازم بود بنویسد و نمی‌توانست ننویسد. در آثار درایزر و نیز در آثار
رئاليست‌های نیمه اول قرن بیستم امريکا چیزی هست که همیشه
ادامه دارد و مشخصه ادبیات معاصر امريکا است:

«تئودور روزولت» رئیس جمهور امريکا گفته بود که: «هرگز
یک نسل نویسنده اینهمه به کشور خودش ناسزا نگفته است». او نسل
نویسندگان را که در بالا از آنها نام برده شد Muckrakers (لجن
بهم‌زن‌ها - یا برملا کنندگان رسوائی) نام نهاده بود. اما واقعیت
فوق این حرفها بود. از همان زمان ظهور نسل Muckraker نوعی
ادبیات اعتراض و بدگوئی نسبت به ادعاهای ملی و «روش زندگی
امريکائی» در ادبیات امريکا رشد کرده و مردم با تأنی ادامه یافته
است. صورتهای تازه آن در نیمه دوم قرن بیستم گروه‌های بیت -

نیک‌ها 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 شروود 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 نویسندگان بعد از سال ۱۹۳۰ یعنی جان اشتنبک، 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 سال ۱۸۵۲ در روسیه، «سرگذشتهای یک

در روسیه

شکارچی» اثر تورگنیف و «کودک» اثر ثئون 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 می گفت: «شعر هرچه بسوی آلمان بالابروود سردتر می شود.» و از ارزش هائی دفاع می کرد که

کاملاً غیر رومانتيك بود. از قبيل: دقت و توجه شديد در کار «قالب»، عينيت و خارج شدن از درون خويشتن. وقتي داستا يوسکي می گوید که «ما همه از اعقاب «شنل» گو گول هستيم.» و پوشکين به گو گول می گوید که نبوغ اودر: «محسوس ساختن ابتدال زندگي... و پيش پا افتادگي انسان عادي است... و همه چيزهاي کوچکي که از نظر مادور می ماند...» در واقع ما را راهنمائي می کنند که همه ادبيات روس را ما بايد با ديد رئالستي مطالعه کنيم. اما رئاليسم روسي چيزي است مطلقاً متفاوت با رئاليسم فرانسوي. رئاليسم روسي تحليل چرکين ترين جنبه هاي زندگي را ترجيح مي دهد و موضوع آن بقول «چخوف» زندگي انسانهاي است که بجز «خوردن، نوشيدن، خوابيدن و مردن» کار ديگري نمی کنند. و حال آنکه رئاليسم فرانسوي عبارت است از اراده درا که روشن بيني و آگاهي عيني و يا مقابله با قراردادها در اخلاق و هنر. دنياي خاکی چخوف ايمان از ميان رفته را ندا مي دهد و دنياي ماکسيم گورکي انقلاب را. رئاليسم روسي از دو خصيصه اساسي رئاليسم فرانسوي غافل است: نخست روشن بيني که به هر شئي جنبه وسيله آگاهي مي دهد و ديگر هنر که به هر واقعي مفهوم شئي هنري مي دهد. رئاليسم روسي در عوض يا در بند خارق عادت است و يادربند يك استفهام روحاني و معنوي. البته ترديدی در اين نيست که رمان نويسان بزرگ پايان قرن نوزدهم مهم ترين مشخصات رئاليسم را در واقع جهاني کرده اند. داستا يوسکي و چخوف در نشان دادن جزئيات توانائي فوق العاده دارند و تولستوي

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 بآن پاسخی بدهم: چگونه ممکن است در جامعه حیرت‌آور معاصر ما نه تنها يك «نچایف»^۱، بلکه نچایف‌ها پیدا شود؟» و وقتیکه تولستوی اعلام می‌کند که «عصر رمان گذشته است.» باین سبب است که در مؤثر بودن رمان بعنوان قالبی برای این استفهام اخلاقی شك می‌کند.

رنالیسم روسیه را باید به سه دوره تقسیم کرد:

۱- رنالیسم نخستین

۲- رنالیسم انتقادی

۳- رنالیسم سوسیالیستی

رنالیسم 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 رنالیسم روسیه

۱. Netchaiev - انقلابی نهیلیست روس (۱۸۴۷ - ۱۸۸۲) که زندگی او مایه الهام داستایوسکی در نوشتن «جن‌زدگان» بوده است.

نخست با داستان کوتاه «شنل» اثر گوگول (Gogol ۱۸۰۹-۱۸۵۲) آغاز شد. این نویسنده سبك طنزآلودی داشت و بجای قهرمانان واقعی در حقیقت صورت مضحکی از آنها تصویر می کرد. آثار او همچونامه ای است بر ضد وضع اجتماعی روسیه تزاری. اثر بزرگ گوگول «نفوس مرده» است که ناتمام مانده. پس از گوگول، گونچاروف (Gontcharov ۱۸۲۳-۱۸۹۱) با نوشتن رومان «اوبلموف» Oblomov توانست برای نخستین بار به سبك بالزاک، بهترین تیپ روس را بیافریند.

نویسنده بزرگ دیگر این دوره تورگنیف (Tourguéniev ۱۸۱۸-۱۸۸۳) بود که مدت زیادی در پاریس بسربرد و با «فلوبر»، «آلفونس دوده» و «زولا» دوستی داشت. نخست با کمدهای کوچک و زیبای رومانتيك به سبك آلفره دوموسه شروع بکار کرد. بعد «قصه های شکارچی» را نوشت و سپس با رمانهای بزرگ «رودین» Roudine و «پدران و فرزندان» و سایر آثار خود تحلیلی از تیپ های مختلف مردم روسیه انجام داد. آثارش زیبا و آهنگین است و بدین عمیقی در آنها موج می زند. 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 رئاليسم 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 ژان ژاک روسو بوده و راه حل مشکلات اجتماعی را در نصایح و مواعظ 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 آنست و با تحلیلی که از جنبه‌های گوناگون زندگی این مردم در آن دیده می‌شود شاهکار آثار رئالیستی روسیه بشمار می‌رود.

«تولستوی» نویسنده‌ایست سرشار از نشاط و توانائی و محیط خفقان‌آور دوره تزاری نتوانسته است او را بزانو در آورد. اما همزمان با او باید از داستایوسکی Dostoievski (۱۸۲۱ - ۱۸۸۱) نیز نام برد که با استعداد سرشار و قدرت عظیمی که در تحلیل حالات روانی دارد، نماینده بدبینی 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 گذشته خود را در برابر دیگران اعتراف می‌کنند و خود او نیز نویسنده‌ایست که پیوسته در هیجان و شکنجه بسر برده است.

نویسندگان بدنبال داستایوسکی آمدند که وضع محیط و

فشاری که به روحشان وارد می آمد آنرا به پیروی از داستایوسکی و اदार 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 «رئالیسم انتقادی» را بنیان نهاد.

رئالیسم انتقادی - «گورکی» که جوانی اش به سرگردانی و ولگردی و تیره روزی آمیخته بود، در آغاز کار سبک معینی نداشت و بازوشته های کوتاهی که جنبه رومانیک داشت وارد عالم ادب شد. اما احساس بشری و علاقه آتشی که به زندگی داشت با ایمان اجتماعی او توأم شد و در نتیجه روح تازه ای در آثارش دمید که از زندگی خود و هموعانش الهام می گرفت، خوشبینی به آینده و ایمانی که گورکی به نیروی مردم داشت باعث شد که رئالیسم او بصورت تازه تری درآید و در خدمت هدف اجتماعی او قرار بگیرد. به این ترتیب گورکی بانوشتن داستانهای متعددی که از زندگی خود او سرچشمه می گرفت و رمانهای بزرگی مانند «فاماگاردیف» و «مادر» بنای مرحله ای از رئالیسم را گذاشت که «رئالیسم انتقادی» نامیده می شود.

در این مرحله قهرمانهای نویسنده از محیط خویش جلوترند و برای رسیدن به وضع اجتماعی تازه ای تلاش می کنند. یعنی این قهرمانها با وضع موجود در نبردند و برای تغییر آن می کوشند. دوران نویسندگی گورکی سالها پیش از انقلاب آغاز شد و قریب بیست سال پس از انقلاب پایان یافت و در عین حال، ادبیات دوره

بعد یعنی «رئالیسم سوسیالیستی» نیز بدست گورکی پی‌ریزی شد. رئالیسم سوسیالیستی - از سال ۱۹۲۱ تقریباً همه ادبیات شوروی به شرح داستانهای انقلاب و مبارزه مردم اختصاص پیدا کرد. این آثار سبک معینی نداشت و بطور کلی تحت تأثیر احساسات بود و به وضع آشفته‌ای نوشته می‌شد. از سال ۱۹۲۴ «رئالیسم سوسیالیستی» بصورت تازه خود شروع شد و نویسندگان به اهمیت «کار» در جامعه خویش پی بردند و در راهی که پیش پایشان بود شروع به پیشروی نمودند. در این سال ۱۹۲۴ Gladkvo (متولد ۱۸۸۳) رمانی بنام «سیمان» نوشت که شهرت زیادی کسب کرد. این کتاب شامل صحنه‌های جالبی از زندگی صنعتی پس از سال ۱۹۲۷ بود. ناگفته نماند که این نویسنده تا حدی مدیون گورکی بود. در سال ۱۹۳۰ پیلنیاک pilniak (متولد ۱۸۹۴) با نوشتن اثری بنام «ولگا به دریای خزر می‌ریزد» بهترین رمانی را که درباره «برنامه پنج ساله» نوشته شده بود به جامعه خود داد و نیز در همین سال بود که «دن آرام» اثر برجسته شولوخوف منتشر شد. از آن زمان نویسندگان دیگری می‌کوشند که این مرحله جدید رئالیسم را با آثار خویش بارور سازند. ایلینا ارنبورک در اثر کوچکی که چند سال پیش درباره «کار نویسنده» نوشت در این مورد چنین می‌گوید: «موضوع کار، موضوعی است دارای اهمیت بسیار. بعلاوه موضوعی است نو: در اجتماع سرمایه داری، کار را مثل يك نوع بدبختی می‌نگرند و متفکران گذشته از حد امید تقلیل ساعات کار، پا فراتر نمی‌گذارند. در جامعه ما کار

را می‌ستایند و آنرا بعنوان عنصری خلاق مورد توجه قرار می‌دهند. نمی‌توان رمانی درباره زندگی ما تصور کرد که قهرمانانش هیچ کار نکنند یا کار را بعنوان جزء بی‌فایده هستیشان تلقی بکنند.»

تعریفی که «اریک هارتلی» از «رئالیسم سوسیالیستی» می‌کند، چنین است: «رئالیسم سوسیالیستی بر این اصل مبتنی است که کار قدرتی خلاق دارد و هنر بمنزله بسط و انعکاس خلاقیت کار است. این هر دو بطور مستقیم یا غیرمستقیم مناسبات معتبر اجتماعی را منعکس می‌کند و در آن مؤثر می‌افتد.»

ادبیات رئالیستی با روح ایتالیائی چندان در سایر کشورها 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. رئالیسم 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 اینرو مدتها دست از دامن رومانتیسم برنداشت. در اواخر قرن چند نویسنده به‌هواى تقلید از «بالزاك» و «دیکنز» افتادند و آثاری بوجود آوردند. از جمله پرزگالدوس 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 «پرتقال» از ۱۸۶۰ تا ۱۸۷۰ تحت تأثیر رئالیسم قرار گرفت. پایه-

گذار رئالیسم پرتقال اسادو کیروز Eça de Queiroz (۱۸۴۵-۱۹۰۰) بود که از بالزاک و «فلوبر» پیروی کرد. رئالیسم طنزآلودی داشت و در نویسندگی چیره دست بود. پس از او باید از تسکیرا دو کیروز Teixeira de Queiroz (۱۸۴۹-۱۹۱۹) نام برد که «کمدی بورژواز» و «کمدی مزارع» را در چندین جلد متعدد نوشت.

در هیچ کشور دیگری نفوذ بالزاک و فلوبر مانند یوگسلاوی شدید نبود، ایگنا تورویچ (۱۸۲۴-۱۸۸۴) از مردم صربستان در رمانهای اجتماعی خویش به تقلید از بالزاک پرداخت. و ماتاویلی Matavulji (۱۸۵۲-۱۸۸۴) که او هم صربستانی بود استعداد زیادی در تشریح رئالیستی عادت و اخلاق مردم کشورش از خود نشان داد. رئالیسم پخته او تازگی و لطیف مخصوصی به آثارش می‌بخشید.

در لهستان، رئالیسم با شکست شورش ۱۸۶۳ مورد توجه واقع شد، مردم از رومان‌تیسزم 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 اروپائی 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 مسکو را با پول پرستی‌ها و تنگ نظری‌ها و عقب ماندگیش تصویر می کرد. قهرمانان نمایشنامه‌های او دستخوش خیالپردازی‌های نویسنده قرار گرفته و بسوی کمال خوبی یا کمال بدی رانده شده‌اند. تئاتر رومانی تقریباً در همان اوایل رشد خویش دارای نویسنده بزرگی شد: کاراجیال Caragiale (۱۸۵۲ - ۱۹۱۲) بالحن طنز آلود و بیان توانای خویش دنیای 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 درآمد است.

در کشورهای اسکاندینا، عقاید رئالیست‌های فرانسه و سیله‌ای 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 در آمد. پیش از او، ایبسن Ibsen (۱۸۲۸ - ۱۹۰۶) با نمایشنامه‌ها و داستانهای متعددش شهرت جهانی یافته بود، اما رئالیسم مشخصی در آثارش بچشم نمی خورد. در سوئداسترلیندبرگ Strindberg (۱۸۴۹ - ۱۹۱۲) رمان نویس و نمایشنامه نویس 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 استکھلم را بالحن طنز آلودی
نظیر «دیکتوز» نشان داده است.

نمونه‌هایی از آثار نویسندگان رئالیست

۱

از ادبیات فرانسه

واترلو

از صومعه پارم La Chartreuse de Parme

اثر: استاندال Stendhal

معمولاً در مقام مقایسه اثر «رومانتیک» و «رئالیستی» صحنه واترلورا که هم بوسیله «ویکتور هوگو» پیشوای رومانتیسم در بینوایان وصف شده و هم «استاندال» نویسنده بزرگ رئالیست در «صومعه پارم» اثر معروف خود از آن سخن رانده است مثال می‌آورند زیرا در هر يك از این دو نوشته مشخصات مکتبی که نویسنده پیرو آن بوده بخوبی نمایانده شده است و «سوپرکتیویسم» مبالغه آمیز اثر رومانتیک و «اوبژکتیویسم» اثر رئالیستی را با مطالعه این دو طرز تشریح بخوبی می‌توان تشخیص داد. همچنین خواننده بخوبی ملاحظه می‌کند که در اینجا نویسنده رئالیست اصراری نداشته است که میدان نبرد را بطور کلی تشریح کند یا از حوادث درخشان و برجسته آن سخن گوید. بلکه خواننده را همراه يك جوان ایتالیائی بنام «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 يك تماشاگر بیان می‌کند. در فصل پیش صحنه‌ای از «واترلو» ی هوگو را از روی ترجمه‌آقای «حسینقلی مستعان» نقل کردیم و اکنون در اینجا صحنه‌ای نظیر آنرا از روی اثر استاندال ترجمه می‌کنیم:

همان لحظه‌ایکه جنگ در گرفته است، «فابریس» بحوالی واترلو می‌رسد و يك زن کافه‌چی را ملاقات می‌کند که به گاری کوچک خودشوار است و با او وارد صحبت می‌شود.

فابریس باو گفت:

- خوب می‌فهمم که از همه چیز بی‌خبرم ولی می‌خواهم بجنگم و تصمیم دارم آنجا، بطرف آن دود سفید بروم.
- ببین اسبت چطور گوشه‌هایش را می‌جنباندا بمحض اینکه آنجا سرو صدائی بلند شد از اختیار تو خارج خواهد شد و چهار نعل خواهد رفت و خدا می‌داند ترا کجا خواهد برد، ولی اگر نظر مرا بخواهی، بمحض اینکه پیش سربازان رسیدی يك تفنگ و يك فانوسقه گیر بیاور کنار آنها راه بیفت و هر کاری که آنها می‌کنند تو هم بکن. ولی گمان می‌کنم که توحته باز کردن درفشك باروت را هم بلد نیستی!
«فابریس» سخت ناراحت شد، اما بدوست تازه‌اش اقرار کرد که حدس او درست است.

زن بالحن تحکم آمیزی گفت:

- طفلك بیچاره، حتماً بهمین زودی کشته میشود. طولی نمی‌کشد. تو حتماً باید با من بیائی!
- آخر من می‌خواهم بجنگم.
- خواهی جنگید. با هم 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 سر هم می بارید. فابریس گفت: به دانه تسبیح می ماند!

زن کافه چی به کره اسب خود که بر اثر صدای توپ به هیجان آمده بود شلاقی زد و گفت:

- یواش یواش آتش گلوله ها دیده می شود.

سپس بدست راست پیچید و راهی را که از میان چمنزار می گذشت در پیش گرفت. گل و لای تا زانو می رسید و نگاری از رفتن باز می ماند. «فابریس» چرخ آنرا از عقب فشار داد. اسب او دوباره زمین خورد. پس از لحظه ای، این جاده به راه باریکی مبدل شد که آب کمتری داشت و از میان چمنزاری می گذشت. «فابریس» هنوز پانصد قدم پیش نرفته بود که کره اسبش ناگهان توقف کرد. جسدی در میان راه باریک افتاده بود که اسب و اسب سوار را دچار وحشت می ساخت.

چهره «فابریس» که معمولاً بسیار پریده رنگ 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 نگاهی را متوجه قهرمان ما ساخت و شلیک خنده را سر داد 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 ای که سرا پا

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!

گلولة‌ای از کنار بینی وارد شده و از شقیقه دیگر خارج شده بود.

صورت جسد بوضع کریه‌ی ضایع شده و یک چشم آن بازمانده 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، بی‌تردید

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 بی‌آنکه کلمه‌ای حرف

بزند گیلای عرق‌باو داد و جوان آن را لاجرمه بسر کشید. پس از لحظه‌ای

توانست به کره اسبش سوار شود و ساکت و خاموش همراه 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 یادگیری.

قهرمان ما با حالت اندوهگینی که زن کافه‌چی آن را به فال نیک

گرفت فریاد زد:

- برعكس. من همین الان می‌خواهم وارد جنگ شوم.

صدای توپ بیشتر و نزدیکتر شد. شلیك گلوله صدای بم مداومی تشکیل میداد و بین شلیکهای پی در پی، 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 بیشه کوچکی فرو میرفت. زن کافه‌چی صد 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 کنار رفت 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 كوچك 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 كوچك خود بر می‌گشت با خیال راحت گفت:

- اینها سربازان خودی هستند. اگر اسب تو می‌توانست چهار نعل برود، بتو میگفتم که: «رو بجلو تا انتهای جنگل برو و بین در جلگه کسی هست یا نه؟»

«فابریس» بی آنکه حرفی بزند، شاخه‌ای از يك درخت تبریزی جدا کرد، برگهای آن را کند. بعد آن را در هوا چرخاند و بر اسب فرود آورد. کره اسب يك لحظه چهار نعل دوید، بعد راه رفتن عادی خود را از سر گرفت. زن کافه‌چی اسب گاری خود را چهار نعل ناخت و به «فابریس» فریاد زد: «پس تو دیگر نرو!» و چون بکنار جلگه رسیدند، با غوغای عجیبی روبرو

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 هشتالی ده پا از سطح جلگه‌را اشغال کرده بود، آنها توانستند به‌خوبی گوشه‌ای از میدان نبرد را ببینند. ولی در چمن‌زار نزدیک جنگل هیچکس نبود. این چمن تا مسافت هزار پا با درختان بید در هم فشرده‌ای احاطه شده بود. بالای سر بیدها دود سفید رنگی بنظر میرسید که گاهی چرخ زنان به آسمان بلند میشد.

زن کافه‌چی که دچار اشکال شده بود، گفت:

- کاش فقط میدانستم که هنگ ما در کجا است. از این چمن‌زار 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 شکمش فرو کن و این کار را سرسری نگیر.

در این لحظه، زن کافه‌چی 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 اسب‌سوار را صدا زد و گفت:

- او هو! بیا يك 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 فرانك بفروشی؟

- «پنج فرانك؟ خیلی زرنگی ننه کوچولو! این اسب افسری را که

خودم یک ربع پیش به پنج طلای «ناپلئون» خریده‌ام، پنج فرانك بفروشم؟

«زن کافه‌چی، روبه «فابریس» کرد و گفت:

- یکی از ناپلئون‌هایت را بمن بده.

بعد به سرباز اسب سوار نزدیک شد و گفت:

- زود بیا پائین! اینهم يك ناپلئون!

سرباز از اسب پائین آمد. «فابریس» با خوشحالی سوار اسب او شد.

زن، خاموت كوچك سربازی را از پشت کره باز کرد و به سربازان دیگر گفت:

- شما هم افلا كمك كنید. اینطور با يك 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 توپی به وسط درختان بید افتاد و «فابریس»

شاخه‌های كوچك آن‌ها را دید که با منظره عجیبی، چنانکه گوئی باداس بریده شوند، از اطراف به هوا می‌پریدند.

سربازی که سكه بیست فرانکی را می‌گرفت، گفت:

- جنك روبه این طرف می‌آید!

حوالی ساعت دو بود.

«فابریس» هنوز غرق آن منظره عجیب بود که دسته‌ای از ژنرال‌ها

باتفاق قریب بیست نفر سرباز پیدا شدند.

از همان طرفی که او ایستاده بود بیرون آمدند و به تاخت از يك

گوشه چمنزار وسیع گذشتند. اسب‌ها و شیهه کشید و دوسه بار دیگر نیز روی دو پا 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 بست 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 نواردار شمرد. و پس از يك ربع ساعت، با چند کلمه که سرباز پهلوی دستیش گفت، پی‌برد که یکی از این ژنرال‌ها، مارشال «نه» معروف است. خوشحالش بآن‌ها درجه رسید؛ ولی نتوانست حدس بزند که «مارشال نه» کدام يك از این چهار ژنرال است. خیلی مایل بود که باین موضوع پی‌برد اما بخاطرش آمد که نباید حرف بزند. این دسته برای عبور از خندق وسیعی که بر اثر باران صبحگاهی پراز 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 چهار پا پائین‌تر 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 با ارتفاع زیادی به‌وا پرتاب شد و به اطراف پخش گردید. یکی از ژنرال‌ها سرتاپا 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 بگوید. مجبوریم اعتراف کنیم که در این لحظه چندان

اثری از قهرمانی در قهرمان ما باقی نمانده بود. ترس همیشه بعداً بسراغ اومی آمد و این بار مخصوصاً این صدای گوش خراش او را ناراحت ساخته بود. دسته سوار دوباره بتاخت حرکت کرد، در آنور خندق از يك 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 بامختصر 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 شك عده ای از آنها فریاد می زدند و کمک می خواستند ولی کسی برای کمک به آنها نایستاد. قهرمان بشردوست ما کوشش بسیاری می کرد که اسبش روی هیچ يك از این اجساد پانگذازد. 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:

— احمق، بالاخره می ایستی یا نه؟

«فابریس» متوجه شد که درست راست بیست قدم جلوتر از ژنرالها قرار دارد و درست در همان طرفی است که آنها با دوربین های کوچکیشان نگاه می کنند. وقتی بجای سابق خویش برگشت و پشت سر آخرین سرباز قرار گرفت، دید یکی از ژنرالها که درشت هیکل تر از همه است، به نفر پهلوی دستی اش که او هم ژنرال بود، با تحکم و تقریباً با سرزنش حرف می زد و فحش می دهد. «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 يك جمله كوچك فرانسه در مغزش ترتیب داد و به سرباز

مجاورش گفت:

- این ژنرال که به پهلودستیش قرمیزند کیست؟

- مگر نمی‌بینی، خود مارشال است!...

- کدام مارشال؟

- احمق! «مارشال‌نه» آه، این دیگر کیست؟ نا حالا کجا خدمت

کردی!

«فابریس» با اینکه بسیار زود رنج بود، کوچکترین توجهی باین فحش نکرد. با تحسین بچگانه‌ای این «پرنس عجیب مسکوا» و شجاع شجاعان را تماشا می‌کرد.

ناگهای بر سرعت اسبها افزودند. پس از چند لحظه، «فابریس» در بیست قدمی، يك زمین زراعتی دید که بوضع عجیبی زیرورو شده بود. ته شیارها پراز 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: دونفر از سواران هدف تیرتوپ 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. و قهرمان 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 بنظرش می‌رسید که صدای شلیک‌هایی را نیز کاملاً از نزدیک خود می‌شنود: دیگر چیزی نمی‌فهمید.

اوژنی گرانده Eugénie Grandet

اثر: بالزاک H. de Balzac (۱۷۹۹ – ۱۸۵۰)

ترجمه عبدالله توکل

«گرانده» چلیک سازی که ثروت زیادی بدست آورده است مرد بسیار خسیسی است و بجای استفاده واقعی از ثروت خویش، از انباشتن طلاها لذت می‌برد: شایع است که دخترش «اوژنی گرانده» با آقای «کروشو» رئیس دادگاه شهرستان و یا بامسیو «دگراسن» ازدواج خواهد کرد. ولی «اوژنی» به بیهوده گوئیهای آندو توجهی ندارد و باتفاق مادرش و «نانون» خدمتکار که چون بیدی در برابر «گرانده» می‌لرزد، زندگی بی مصرفی را می‌گذراند.

«شارل گرانده» پسر عموی اوژنی که بی خبر از ورشکسته شدن پدرش پیش خانواده گرانده می‌آید، با بدبختی و در عین حال ذوق و ظرافت خویش «اوژنی» را مفتون می‌سازد. در اثنائی که «گرانده» ورشکستی و خودکشی پدر را باو خبر می‌دهد و می‌کوشد خیال خود را از جانب طلبکاران برادرش راحت سازد، «اوژنی» سکه‌های طلائی را که بعنوان عیدی گرفته است به «شارل» می‌دهد تا او بوسیله آنها برای کسب موفقیت به هند سفر کند. در عید

دیگر، پدرش طلاها را از او می‌خواهد و چون از طلاها خبری نمی‌شود، «گرانده» باصرار می‌پرسد که او طلاها را چه کرده است و دختر محبوب برای اولین بار در مقابل پدرش ایستادگی میکند. ولی عصیان و کوشش بی‌فایده‌ایست زیرا پس‌ازاینکه «گرانده» در میان طلاهای عزیزش می‌میرد و ثروت هنگفت خود را برای «اوژنی» می‌گذارد، شارل که در سفر ثروتمند شده‌است با او ازدواج نمی‌کند و برای رسیدن به مقام و شهرت، دختر خانواده سرشناسی را بزنی می‌گیرد. «اوژنی» ناچار با رئیس دادگاه ازدواج میکند ولی پس از مدت کوتاهی بیوه می‌شود و با همان پولهایی که زمانی مایه درد و رنج فراوان بود، انزوای اندوه‌بارخانه پدری را به نشاط و سعادت مبدل می‌سازد و به‌خیر و احسان می‌پردازد. ما در اینجا صحنه‌ای را که در آن «گرانده» خبر مرگ پدر را به شارل می‌دهد، از روی ترجمه آقای توکل نقل می‌کنیم.

عمو گفت:

- بسیار خوب، بچه‌جان، خبرهای 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 کالسکه‌ای در این ولایت پیدا میکنم.

گرانده بروی شارل نگر بست و گفت:

- اسب و کالسکه فایده‌ای ندارد.

شارل خاموش مانده بود و خیره خیره می‌نگریست.

- آری، پسر بیچاره‌ام، خودت حدس می‌زنی. پدرت مرده است. اما این چندان مهم نیست و چیزی بدتر از این هست... پدرت مغزش رابه ضرب گلوله پریشان کرده.

- پدر من؟

- آری پدر تو... اما این چندان مهم نیست... روزنامه‌ها چنانکه گوئی حق داشته‌اند تفسیرهایی در این باره چاپ کرده‌اند بگپرو بخوان. گرانده که روزنامه را برسم امانت از کروشو گرفته بود، مقاله شوم را جلو چشم شارل نگه‌داشت. در آن موقع، جوان بیچاره که هنوز بچه بود و هنوز درد دوره‌ای از عمر خود بسر می‌برد که عواطف همراه زود باوری پدید می‌آید، اشک از دیدگان فرو ریخت.

گرانده با خود گفت:

- خوب. یا الله! چشم‌های مرا به وحشت می‌انداخت، اشک ریخت و نجات یافت. و بی‌آنکه از گوش دادن شارل مطمئن باشد، در دنباله حرف‌های خود گفت:

- اینهم چندان مهم نیست، برادر زاده بیچاره‌ام... چندان مهم نیست، تسکین خواهی یافت اما...

- هرگز، هرگز! وای پدرم! وای پدرم!

- ترا خانه خراب کرده... تو دیگر دیناری نداری!

- این چه تأثیری دارد؟ پدر من کو؟ وای، پدر من!!

گریدها و ناله‌ها بوضع دهشت باری میان دیوارها طنین می‌انداخت و بشدت انعکاس می‌یافت. سه زن خانه هم که دلشان می‌سوخت، می‌گریستند. اشک هم مثل خنده چیزی است که سرایت دارد. شارل بی‌آنکه به حرف‌های عموی خود گوش بدهد به حیاط گریخت، پله‌ها را یافت و

دوان دوان به اطاق خود روی آورد و برای آنکه دوراز خویشانش به فراغت گریه کند، بروی تختخواب افتاد و سرش را در ملحفه‌ها فرو برد. گرانده که به سالون آمده بود، گفت:

- باید بگذاریم رگباراول بگذرد. این جوان بدردهیج کاری نمی‌خورد، بیشتر از پول در فکر مردگان است.

اوژنی و مادرش که بتندی در جای خودشان نشسته بودند پس از ستردن چشمها، با دست‌لرزانی سرگرم کارخودشان شدند.

اوژنی؛ بشنیدن حرفهای پدرش که بدینگونه دربارهٔ پاکترین دردها اظهارنظر میکرد، به رعشه و تشنج افتاد. از همان لحظه راجع به پدرش به داوری پرداخت. های‌های گریهٔ شارل، اگرچه گرفته بود، در این‌خانه پرتنین انعکاس می‌یافت و نالهٔ ژرف او که گفتی از زیر زمین بیرون می‌آمد و رفته رفته شدت خود را از دست می‌داد تا سرشب ادامه یافت...

مادام گرانده گفت:

-جوان بیچاره!

فریاد منحوسی بود! بابا گرانده بزَن خود و اوژنی و قندان نظر انداخت، غذای ندیده و نشنیده‌ای 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 آن‌به شما نمی‌دهم که مثل مرغ قند به دهان این جوان حقه‌باز 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، برادر زاده‌تان نباید در خانه شما از چیزی محروم بماند.

بشکه‌ساز با چهار لحن رنگارنگ و گوناگون گفت:

- تا! تا! تا! تا! پسر برادر من چنان و پسر برادر من چنین!... شارل

هیچ چیزما نیست. دیناری ندارد، پدرش ورشکسته است و وقتی که این

جوان خودنما بقدر کفایت اشك ریخت باید از اینجا برود. نمی‌خواهم در

خانه من انقلابی براه اندازد...

اوژنی پرسید:

- پدرجان، ورشکستگی یعنی چه؟

- ورشکستگی این است که انسان از همه کارهای ننگین و آبرو

برباد 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

باوداده‌اند. 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 بیا بدهد... اما تاجر ورشکسته... بهر حال شارل بی‌آبرو شده.

این حرفها در دل دختر بیچاره طنین انداخت و با آن شدتی که داشت بر دل وی سنگینی کرد. اوژنی که بقدر لطف و ظرافت گلی در اعماق جنگل امانت و صداقت داشت نه از امثال و حکم دنیا آگاه بود و نه از حجت‌های پراز تزویر و سفسطه‌های دنیا اطلاع داشت. و این بود که توضیح جگر خراش و ستمگرانه‌ای را که پدرش از روی تعمد درباره ورشکستگی میداد، پذیرفت و تفاوتی را که میان ورشکستگی بی‌اختیار و ورشکستگی از روی حساب وجود دارد، نتوانست با و گوشزد کند.

- بسیار خوب، پدر جان. پس شما نتوانستید جلو این مصیبت را بگیرید؟

- برادرم در این باره با من حرفی نزد و انگهی چهار میلیون مقروض است.

اوژنی مثل بچه‌ای که بخیال خود میتواند بسرعت به آرزوی خود برسد، با لحن ساده و زود باورانه‌ای پرسید:

- پدر جان، میلیون یعنی چه؟

گرانده گفت:

- میلیون یعنی چه؟ میلیون یعنی يك میلیون سکه بیست شاهی... و پنج سکه بیست شاهی میشود پنج فرانک... و دویست هزار سکه پنج فرانکی باید داشت تا بشود يك میلیون.

اوژنی فریاد زد:

- خدایا! خدایا! ... عموی من از کجا چهار میلیون بدست آورده بود؟ شخص دیگری در فرانسه پیدا میشود که این قدر پول داشته باشد؟
(بابا گرانده چانه خود را نوازش میداد و لبخند می زد و چنین بنظر می آمد که غده بینی اش انبساط می یابد).
اوژنی دردنباله حرفهای خود گفت:
- پس پسر عمویم 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! پدرجان؟ شما مرد نیکوکاری هستید!
اوژنی چنان به روی پدر خود بوسه داد که وی را که اندکی گرفتار عذاب وجدان شده بود تا اندازه ای خجل و متغزل میکرد.

مادام بوواری 1857, Madame Bovary

اثر: گوستاو فلوبر Gustave Flaubert

خلاصه داستان کتاب

قسمت اول: «شارل بوواری» با هزار و يك زحمت و پس از اینکه یکبار در امتحان رد میشود، موفق می گردد که يك گواهی

نامه اجازه طبابت از کلاس بهداری بگیرد و در قصبه «توست» به طبابت می‌پردازد و پس از اینکه زنش می‌میرد با «اما - روئول» که دختر یکی از بیماران اوست، ازدواج میکند. زن جوان خیال پرست که از بیکاری و محیط یکنواخت خسته شده است، ماجراها، خوشیها و هیجانهای را در خیال خود می‌پروراند. زندگی بیرنگ و بی سرگرمی خانوادگی و عشق ابتدائی ربی احساس يك شوهر ساده و کم استعداد، او را دچار تهوع می‌سازد.

ترجمه قسمتی از متن کتاب

با وجود این از اعماق درونش، در انتظار حادثه‌ای بود. همچون ملوانان ناامید، نگاههای غمزده‌اش را بر روی زندگی تنهانش می‌انداخت و انتظار بادبان سفیدی را می‌کشید که از افقهای دور دست ظاهر شود. چه تصادفی ممکن بود مایه بروز این حادثه گردد؟ کدام بادی این بادبان را بسوی او می‌آورد و به چه ساحلی او را می‌برد؟ آیا این بادبان از قایقی بود یا از کشتی سه عرشه‌ای؟ آیا این کشتی، باری از هزاران غم با خود داشت یا مالا مال از شادی بود؛ هیچ نمی‌دانست. فقط هر روز صبح، که چشم باز میکرد بانظار رسیدن آن می‌نشست بهر صدای کوچکی گوش فرا می‌داد. از جا می‌پرید و از نرسیدنش 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 گلایی، 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 دوبرویل» در «ووبیار» ضیافت رقص تازه‌ای تشکیل دهد. اما ماه «سپتامبر»

نیز به سرآمد. نه از نامه خبری شد و نه از وعده گیر.

پس از اینکه این امیدش نیز برباد رفت، دوباره خلائی 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 می گذشت و چیزی با خود نمی آورد. زندگی دیگران هر قدر که یکنواخت باشد، باز هم احتمال بروز حادثه ای در یکی از روزها می رود. از يك ماجرا گاهی نتایج طولانی و دامنه داری حاصل می شود و صحنه زندگی رنگهای تازه تری به خود می گیرد. و حال آنکه برای «اما» هیچ چیز، هیچ حادثه ای 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 می نواخت، شنونده چه کسی بود؟ حالا که او نمی توانست، با لباس مخمل آستین کوتاهی، در سالون کنسرت پشت پیانوی «ارار» بنشیند و انگشتان ظریفش را روی شستی های عاج حرکت دهد و زمزمه های تحسین، مانند باد فرحبخش از اطراف بلند شود، دیگر فرا گرفتن موسیقی به چه درد او می خورد.

دفاتر نقاشیش را در گنجینه باقی گذاشت. خیاطی اعصابش را مختل می کرد. این ها به چه درد می خورد؟ بالاخره چه میشد؟
با خود می گفت:

— همه این چیزها را خوانده ام.

می نشست و گبیره های سرش را گرم می کرد یا آمدن باران را تماشا می کرد.

روز یکشنبه وقتیکه در کلیسا ناقوس شامگاهی نواخته می شد، اندوه شدیدی تا اعماق وجودش ریشه می دوانید. صدای نافذ ناقوس ها

را يكايك به دقت گوش می‌کرد. گربه‌ای که روی پشت‌بام، به سنگینی راه می‌رفت زیراشعه پریده رنگ آفتاب پشتش را کمانی می‌کرد. باد از جاده بزرگ کنار شهر گرد و خاک بلند می‌کرد و با خود می‌آورد. گاهی ازدور عوگوی 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 واكس زده، مردان روستائی با پیراهن‌های نو، با بچه‌های سربرهنه‌ایکه جلوشان درجست و خیز بودند، به خانه‌هاشان می‌رفتند. و پنج شش نفر هم - همه هفته همان اشخاص معین - تا وقتی که هوا كاملاً تاريك شود، جلودر بزرگ مسافرخانه باقی می‌ماندند و تيله بازی می‌کردند.

آنسال زمستان خیلی سرد شد. هرروز صبح پنجره‌ها يخ می‌بست و نوری که از آنها بدرون می‌تابید چنانکه گوئی از شیشه مات رد شود، سفید رنگ بود و گاهی سراسرروز به همان صورت می‌ماند. ساعت چهار بعدازظهر 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: کلبه‌ایکه روی سقفش کاه ریخته بودند، درخت موئی که چون مار بیماری زیرشیروانی كوچك دیوار خوابیده بود، همه در خواب بودند. و انسان وقتی که به دیوار نزدیک میشد، خرخاکی‌هایی را میدید که با پاهای متعددشان روی آن درحرکنند. کشبشی که در کنار چپر، پهلوی صنوبرها با کلاه سه گوشش مشغول خواندن کتاب دعا بود، پایش شکسته بود و بر اثر يخ زدگی قسمتی از گچ‌هایش نیز ریخته و صورت مجسمه‌شبيه

چهره جذامی‌ها شده بود.

سپس «اما» از پله‌ها بالا میرفت در خانه را می‌بست، ذغال‌ها را بهم میزد و زمانیکه بر اثر گرمای بخاری سستی و ضعفی باو دست می‌داد، احساس میکرد که دلتنگی با سنگینی بیشتری بر او فشار می‌آورد. البته میتوانست پائین برود و بادختر خدمتکار مشغول صحبت شود ولی خجالت می‌کشید.

هر روز در ساعت معین، معلم مدرسه با کلاه ابریشمی سیاه رنگش، پنجره‌های خانه خود را باز میکرد، نگهبان جنگل با شمشیری که روی پیراهنش بسته بود از کوچه رد می‌شد. صبح و عصر اسب‌های پست‌سه‌سه از کوچه می‌گذشتند و برای آب خوری به استخر می‌رفتند. گاه و بیگاه زنگ در میخانه‌ای صدا می‌کرد. وقتیکه باد می‌وزید دوطشتك كوچك مسی که دم دردکان سلمانی به طنابی آویزان بود بهم می‌خورد و به صدا در می‌آمد. 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 «روئن» و در نقطه خوبی مثلاً در جنب تأثر، سراسر روز را با حالت مغمومی بین شهرداری و کلیسا قدم میزد و انتظار آمدن مشتری را می‌کشید و هر وقت که «مادام بواری» 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 «یونویل - لایی» کوچ می‌کند و در آنجا مستقر می‌شود.

قسمت دوم - و تیکه از کالسکه پائین می‌آیند، در مهمانخانه «شیر طلائی» مسیو «هومه» داروساز قصبه و مسیو «لئون» منشی جوان دفتر اسناد رسمی از آنها استقبال می‌کنند و با هم مشغول صحبت میشوند. رفته رفته «لئون» به «مادام بواری» علاقمند می‌شود ولی دچار حجب فوق‌العاده 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 تغییر می‌دهد. بدبختانه «شارل» اقلا پزشک ورزیده‌ای نیز نیست و در نتیجه عمل جراحی که بامیدشهرت انجام می‌دهد، مریضی را چلاق می‌کند. «اما» آرزو دارد که این مرد نادان را ترک گوید. ولی «رودلف» که خطرات اجتماعی رابطه‌اش را با «مادام بواری» احساس می‌کند، روزی بطور ناگهانی ناپدید می‌شود. «اما» بر اثر این ضربه شدید، مریض و بستری می‌شود.

قسمت سوم - با وجود این بهبودی حاصل می‌کند. اما تصادف عجیبی، در تأثر روئن «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 اقناع تمایلات رومانتیک و جاه‌پرستی 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 ازدواخانه «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 مارکین چازلویت

Martin Chuzzlewit

اثر: چارلز دیکنز Charles Dickens (۱۸۱۲ - ۱۸۷۰)

این رمان را دیکنز «بهترین رمانهای خود» خوانده است. رمانی است بسیار دراز و ماجراهای پیچیده‌ای دارد. مارکین چازلویت نوه پیرمرد زودخشم خودخواهی است و چون بخود اجازه داده است دختریت می‌بنام «ماری» را دوست بدارد، پیرمرد از خانه بیرونش می‌کند. «مارکین» به سراغ خویش‌دوری بنام «مستر پکسنیف» می‌رود و در خانه او پانسیون می‌شود. این فرد، معماری بی‌مشتري است که باد و دختر خود «شیریتی» و «مرسی» در روستا زندگی می‌کند. مردی است ریاکار که، به زور رفتار اشرافی و سخنان پرطمطراق، خود را پارما و بی‌غرض و نیکوکار نشان می‌دهد ولی در حقیقت دسیسه کار پستی است که مشتریان پانسیون خود را استثمار می‌کند. «توم پینچ» شاگرد و گولخور «پکسنیف» بسراغ «مارکین» می‌رود و او را به منزل تازه‌اش راهنمایی می‌کند.

خانه مرد پارسا

بی‌شك مستر «پكسنیف» تا چند ساعت دیگر انتظار آنها را نداشت زیرا كتاب‌های گشوده زیادی در اطرافش دیده می‌شد و او مدادی در میان لبها و پرگاری در دست، به يكایك آنها مراجعه می‌کرد و ترسیمات متعدد عجیبی را که شبیه اشكال آتش‌بازی بود بررسی می‌کرد. «میس شریتی» هم در انتظار آنها نبود زیرا سبد بزرگی در پیش داشت و سرگرم دوختن شبكلاهائی برای بینوایان بود. «میس مرسی» نیز منتظر آنها نبود، زیرا دختر زیبا و خوب بر چارپایه‌ای نشسته بود و دامنی برای عروسك بزرگ دختر همسایه می‌دوخت و آنچه هنگام ورود ناگهانی بیگانه‌ای او را بیشتر دچار اشكال ساخت این بود که كلاه كوچك عروسك را از روبان گیسوی زیبای خودش آویخته بود تا گم نشود و یا کسی روی آن ننشیند. مشكل می‌شد تصور کرد که خانواده‌ای در چنین حالی که خانواده پكسنیف بود غافلگیر شود. مستر پكسنیف چشمانش را از كتاب برداشت و در حالی که بدیدن واردان می‌كوشید در قیافه متفكر خود حالت شادی پدید آمد گفت:

— آمدند! مارتین، فرزند عزیزم، از این که شمارا در خانه محترم

می‌پذیرم خوشحالم!

مستر پكسنیف با این تعارف صمیمانه بازوی او را گرفت و با دست راست خود چندین بار پشت او را نوازش کرد. گوئی می‌خواست به او بفهماند که این پذیرائی برای بیان احساسات درونیش کافی نیست. بجای خود نشست و گفت:

— مارتین، اینها دختران من هستند، دو دختر یگانه‌ام که فقط یکبار

و هنگام عبور دیده‌اید... خوب! عزیزان من، چرا از این که در اثنای

سرگرمی همه روزه تان غافلگیر شده اید خجالت می کشید؟

ولبخند زنان به مارتین گفت:

- مارتین، ما فکر کرده بودیم که در سالن پذیرائی مان از شما پذیرائی کنیم، اما این را بیشتر می پسندم.

مستر پکسنیف منزل را به مارتین نشان می دهد:

در دیگری را گشود و گفت:

- این اطاق من است. این جا است که وقتی خانواده ام تصور می کنند مشغول استراحتم، به مطالعه می پردازم. اغلب بر اثر عشق به مطالعه سلامت خودم را به خطر می اندازم. اما هنر دامنه دار است و عمر کوتاه. چنانکه ملاحظه می فرمائید در اینجا برای یادداشت سریع افکاری که به مغزم می رسد، وسائل کافی وجود دارد.

برای اثبات این سخنان او، روی میز گرد کوچکی يك چراغ، چند برگ کاغذ، يك چسب و يك جعبه پرگار آماده بود تا وقتی در دل شب، فکری درباره معماری از مغز پکسنیف ترشح می کند، بتواند بسرعت از رختخوابش بیرون بپرد 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 با طراف خود نگاه کرد و گفت:

- چرا نشان ندهم؟

مارتین نتوانست مانند او بگوید «چرا نه؟» زیرا به هیچوجه دلیل آنرا نمی دانست.

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 يك گنجشك بی‌دم که در قفس خود تلوتلو می‌خورد و شب پیش برای این که قفسی در اطاق باشد آن‌را از آشپزخانه آورده بودند.

- اینجا فقط توده‌ای از چیزهای كوچك هست که دختران جوان دوست دارند، نه چیز دیگر. آنان که دنبال تجملات كوچك روی زمین میدوند برای جستجوی آنها باید به اینجا بیایند.

مستر پکسنیف اطاقی را که برای هارکین تعیین شده به او نشان می‌دهد:

- منظره ظهر، دورنمای جالب... مفیدترین و گوارا ترین چیزهایی که می‌توان آرزو کرد، البته هیچ اشکالی ندارد، اگر مایل باشید چیزی به این وسائل استراحت اضافه کنید لطفاً بمن بگوئید. این چیزها را حتی از بیگانه‌ها هم دریغ نداریم. و از شما به هیچوجه، هارکین عزیز من.

مسلم است - و ما این نکته را برای تقویت سخنان مستر پکسنیف می‌گوئیم که هر مشتری اجازه بی‌حدی داشت بر اینکه هر چه هوس میکند بخواند. چند جنتمن جوان در اثنای پنج سال اخیر توانسته بودند تکمیل وسائل استراحت خود را بخوانند و از این درخواست آنها جلوگیری نشده بود.

وقتی دوباره پائین می‌روند شام حاضر است:

دوبطری شراب انگور فرنگی قرمزوسفید وجود داشت. يك بشقاب ساندویچ، بسیار دراز وباريك، يك بشقاب سیب زمینی، بشقاب دیگری از بیسکویت دریائی، از نوعی که پیوسته کپک زده اما خوشمزه است، بشقابی از قاچهای کوچک پرتقال کمی نارس اماشکر پاشیده، و بالاخره نان خانگی کاملاً روستائی...

... مستر پکسنیف گفت:

- دختران عزیزم، مارتین وسط شما دوتا می‌نشیند، و مستر پینچ هم پهلوی من خواهد نشست. بافتنار مهمان تازه مان بنوشیم و بکشیم که درکنار هم خوشبخت باشیم! مستر پینچ، اگر در دادن مشروب صرفه جوئی کنید، می‌رنجم... از هیچ چیز بی نصیب نمائیم.

و بیسکویتی برداشت و گفت:

- وای بر آن قلبی که هرگز شاد نیست. و قلب ما از آن قلب هانیست،
خدارا شکر! (فصل پنجم)

پکسنیف باتملق و نیرنگ موفق می‌شود که مورد لطف «مارتین چازلویت» پیر و ثروتمند قرار گیرد و بلافاصله «مارتین» جوان را که با پدر بزرگش سر جنگ دارد از پانسیون خود بیرون می‌کند. مرد جوان باتفاق دوست خود «مارک تیلی» سوار کشتی می‌شود و بامریکا می‌رود، سیاحتی که او در امریکا می‌کند به دیکنز فرصت میدهد تا کینه‌ای را که از سفر سال ۱۸۴۳ خود بامریکا نسبت به امریکائیان داشته است طی صفحات متعدد ظاهر سازد. قهرمان اوبه لندن برمی‌گردد. از طرفی «توم 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 چارلویت» جنایتکار که نیرنگ‌ها و جنایتهای متعدد مرتکب شده است، در لحظه‌ای که باید مجازات شود خود را مسموم می‌سازد؛ «پکسنیف» ریاکار که پیش‌همه کس مغلوب و رسوا شده است در گوشه دهکده‌اش 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 «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 در می آمیزد امکان ندارد. دو قهرمان اصلی کتاب عبارتند از «پی یربزوخوف» که جوانی درشت هیكل و عینکی، ساده دل، باهوش و طرفدار چیزهای محال، جوانمرد و ضعیف النفس است که پیوسته در پیچ و خمهای زندگی اجتماعی، حسی و اخلاقی و دامهایی که این زندگی در برابر رفتار ناشیانه 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» خاطر خواه جوانی بنام «آنا تول کوراگین» است که او را بدنام میکند و ترکش می‌گوید. آندره نیز او را ترك می‌گوید. «پرنس آندره» که افسر برجسته‌ای است و در «اوسترلیتز» بشدت زخمی شده است در سال ۱۸۱۲ دوباره برای دفاع از میهنش وارد خدمت میشود و در نبرد مسکوا فرماندهی يك هنگ پیاده را بعهده 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 شمارقوای 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 دو بیست تن از افراد خود را از دست داده بود بکشتزار جولگد مال 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 يك تیر آتش کند، باز در آنجا يك سوم دیگر از افراد خود را از دست داد. توپها از پیش رو و مخصوصاً از طرف راست در میان دودی که پراکنده نمی‌شد می‌گرید و از منطقه اسرار آمیز دود که تمام فضای مقابل را فرا می‌گرفت، لایق قطع گلوله‌ها با صغیر شتابان و نارنجکها باز مزمه آهسته بدانجا پرواز میکرد.

پنداشتی گاهی برای استراحت یکربع ساعت سپری می شد و تمام گلوله ها و نارنجکها از فراز هنگ می گذشت و آسیبی نمی رساند. ولی گاهی در ظرف يك دقيقه چندین نفر از افراد هنگ را از پای می افکند و در نتیجه پی در پی بحمل مجروحین و کشتگان می پرداختند.

با هر گلوله ای که منفجر میگشت امید حیات برای کسانی که هنوز کشته نشده بودند تدریجاً کمتر میشد.

گردان ها به فاصله سیصد قدم از یکدیگر ایستاده بودند اما با این حال تمام افراد هنگ روحیه واحدی داشتند. همه یکسان خاموش و عبوس و گرفته بودند و به ندرت صدای گلوله ها و فریاد «تخت روان» بر می خاست و خاموش میشد. افراد هنگ قسمت اعظم وقت را بدستور فرماندهان روی زمین نشسته بودند. یکی کلاه جلودارش را بر میداشت و با دقت و کوشش قیطان های آن را می گشود و باز می بست. دیگری گل خشک شده را با کف دست نرم میکرد و با آن سرنیزه اش را صیقل میداد. سومی حمایل خود را جابجا می کرد و یا کمر بندش را يك سوراخ بالاتر می انداخت، چهارمی با دقت و کوشش معج پیچ خود را می گشود و دوباره آن را می بست و کفشش را می پوشید. عده ای هم با کلوخهای زمین شخم خورده خانه های كوچك می ساختند یا ساقه های کلش را بهم می بافتند. خلاصه همه کاملاً مستغرق در این اشتغالات بنظر میرسیدند و هنگامی که جمعی زخمی یا کشته میشدند و تخت روانها بدنبال یکدیگر راه می افتاد یا افراد قسمت های دیگر از خط جبهه مراجعت میکردند و موقعی که از میان دود توده کثیر دشمن دیده میشد، هیچکس باین حوادث و اوضاع توجه نمی نمود و آنگاه که توپخانه و سوار نظام از مقابل هنگ می گذشت و نفرات پیاده نظام روس دیده می شدند تذکرانی بمنظور تشجیع و تشویق از هر سو بگوش

می‌رسید. اما حوادث خارجی بسیار بی‌اهمیت 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. اسب‌ی‌دکی یکی از اراکه‌های جعبه مهمات پایش بیراق‌گیر کرده بود. از صفوف تمام هنگ یکسان فریاد کشیدند و آ‌ی اسب‌ی‌دکی... بیراقش را مرتب کن... الان زمین می‌خورد... آخ مثل این که نمی‌بینیده باردیگر 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 با وحشت مرگ دست به گریبان بودند در آنجا ایستاده چهره‌های رنگ‌باخته و عبوس ایشان مردم 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 خود بخود 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 شهادت 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 اونمی تواند به این مردم هیچگونه سرمشقی نشان دهد و چیزی به آنان بیاموزد. زیرا اونیز درست مانند هريك از سربازان نا آگاهانه متوجه این هدف بود که جریان فکر خود را از این وضع وحشتناك موجود منحرف سازد. پس در حالیکه پایش را به زمین میکشید و علفها را به صدا می آورد و بگرد و غبار چکمه هایش می نگرست روی چمن راه میرفت. گاهی گام های بلند بر میداشت و می کوشید روی رد پای علف چین ها که در مرتع باقی مانده بود قدم بگذارد و زمانی قدم های خود را می شمرد و حساب میکرد که چند مرتبه باید از يك مرز به مرز دیگر برود تا مسافت يك و رست را به پیماید. گاهی گل های افسنتین را که در شیارها روئیده بود میکند و این گلها را با کف دست ها میمالید و رایحه تلخ و شیرین وتند آن را بو میکرد. از تمام افکار روز پیش او دیگر اثری باقی نمانده بود و به چیزی نمی اندیشید. بلکه با خستگی حس سامعه پیوسته به همان صدا های ثابت گوش میداد و میکوشید صفیر نارنجکها را از غرش توپ ها تمیز دهد. به چهره های افراد گروهان اول که از مشاهده آن سیر و بیزار بود می نگرست و انتظار میکشید. در حالیکه به صفیر گلوله ها که از منطقه دود گرفته میرسید گوش میداد با خود می اندیشید «یکی دیگر... باز پیش مامی آید یکی، دوتا، یکی دیگر افتاد!...» پس می ایستاد و به صفوف می نگرست «نه، از اینجا گذشت. اما این یکی افتاد.» دوباره براه خود ادامه میداد، میکوشید گام های بلند بردارد تا پس از پیمودن شانزده قدم بمرز برسد.

صفیر وضربت! در فاصله پنج قدمی او زمین خشك زیر و روشد و گلوله ناپدید گشت. بی اختیار لرزشی بدو دست داد! دوباره به صفوف سربازان نگرست و بخود گفت: بیشك 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 دورهم 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 دوقدمی شاهزاده آندره کنار اسب فرمانده گردان آهسته سقوط کرد. اسب بی‌آنکه بپرسد: «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 زین سرنگون سازد. یکمرتبه ترس و وحشت اسب به افراد سرایت کرد.

فریاد آجودان که روی زمین دراز کشیده بود برخاست:

- دراز کش.

شاهزاده آندره مردد ایستاده بود. نارنجك دود می‌کرد و میان او و آجودان که روی زمین دراز کشیده بود، بین زمین شخم خورده و مرتع، کنار بوته افسنتین، مانند فرفره می‌چرخید.

شاهزاده آندره در حالیکه با نگاهی پرامید و رشك آمیز برخلاف نگاه‌های پیشین خود بعلف‌ها و بوته‌های افسنتین و جاشیه دودی که از گلوله سیاه چرخان بیرون می‌جست می‌نگریست باخود میگفت: «آیا این مرگ است. نه، من نمی‌توانم، 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 چشمهای سربازان

و افسران به عنوان سرمشق نگران اوست. پس به آجودان گفت:

— آقای افسر! خجالت بکشید. چه ...

ولی سخنش را تمام نکرد چه ناگهان صدای انفجار برخاست. تکه های پولاد صغیر زنان به اطراف پراکنده گشت. پنداشتی، قطعات جام پنجره خرد شده ای به زمین ریخته شد و بوی خفقان آور باروت برخاست و شاهزاده آندره بطرفی پرتاب شد. دست هارا بالای سر برد و بر روی درغلطید. چند افسر بجانب او دویدند، خونی که از طرف راست شکمش جاری بود علف هارا گلگون میساخت.

شاهزاده آندره را که بشدت زخمی شده است بیک کلبه دهاتی می برند و در آنجا عمل جراحی میکنند. در اطاق عمل تصادفاً در تخت مجاور او «آنا تول گوراگین» خوابیده که پایش را بریده اند. شاهزاده بدیدن این مرد که مایه جدائی او با ناتاشا شده بود و در برابر درد ورنج مشترکی که دارند حس عاطفه تازه ای در دلش بیدار می شود، به عشق و ایمان می اندیشد و او را می بخشد. «ناتاشا» به سراغ شاهزاده آندره می آید و از او بخشایش می خواهد و به پرستاریش همت می گمارد. «پرنس» به املاک خود می رود. در آنجا ناتاشا و خانواده اش که از مسکوی ویران کوچ کرده اند مهمان «شاهزاده خانم ماری» خواهر بزرگ آندره هستند که دوستی محکمی با ناتاشا دارد. اما وضع مزاجی آندره رفته رفته بدتر می شود و او در میان بازوان خواهرش و دختری که دوباره نزدیک بود شریک زندگیش گردد جان می سپارد. در همین اثنا «پی پریز و خوف» که با اتهام شرکت در حریق مسکو بدست فرانسویان گرفتار و محکوم باعدام شده است در آخرین لحظه بخشیده می شود. او که از زن هوسباز سابق خود جدا شده است پابند ناتاشا می شود و با او ازدواج می کند. شاهزاده خانم ماری هم با «نیکلا روستوف» برادر ناتاشا ازدواج می کند.

ناتوراليسم

Naturalisme

«ناتورالیسم»، به مفهوم فلسفی، به آن رشته از روشهای فلسفی اطلاق می‌شود که معتقد به قدرت محض طبیعت (Nature) است و هرگز طبیعت را آلتی در دست نظم بالاتری نمی‌شناسد. از نظر ادبی - اگر مشخصات مکتبی را که فعلا با این نام مشخص شده است و اکنون مورد بحث ما است کنار بگذاریم - بیشتر به تقلید دقیق و موبموی طبیعت گفته می‌شود.^۱ این نوع از ناتورالیسم نوعی ناتورالیسم بدوی و «کلاسیک» است که دنباله رئالیسم شمرده می‌شود، و اگر بخواهیم «گوستاو فلوبر» را نویسنده «ناتورالیست» بشماریم باید به این مرحله از ناتورالیسم نسبت دهیم.

اما ناتورالیسم، بعنوان «مکتب ادبی» چهارچوبه بسیار تنگ‌تری دارد و به مکتبی اطلاق می‌شود که امیل زولا (Emile Zola) (۱۸۴۰-۱۸۹۰)

۱ - گویا همین نکته است که عده‌ای را در کشور ما به اشتباه انداخته است. تا بدانجا که در تعریف ناتورالیسم می‌نویسند: «ناتورالیسم مکتبی است که فقط به وصف زیبایی‌های طبیعت می‌پردازد و زشتی‌ها را نادیده می‌گیرد».

(۱۹۰۲) و یارانش بنانهادند و قریب ده سال (۱۸۸۰ تا ۱۸۹۰) بر ادبیات اروپا حاکم بود و پس از آن نیز، با اینکه بصورت مکتب ادبی متشکلی باقی نماند، تأثیرش در آثار بسیاری از نویسندگان قرن بیستم آشکار است، چنانکه می‌توان گفت عده‌ای از نویسندگان معاصر اروپا و آمریکا از آثار پیشوایان ناتورالیسم الهام می‌گیرند.^۱

يك نهضت سیاسی
و اقتصادی مقالاتی که امیل زولا در سال ۱۸۶۵ در روزنامه «Salut Public» 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

۱ - با اینکه در چند دهه اخیر مقالات و کتاب‌های متعددی (چه در فرانسه و چه در کشورهای دیگر) درباره‌ی هریک از نویسندگان رئالیست و ناتورالیست انتشار یافته ولی باید گفت که از سی سال به این طرف هیچ تحقیق جامعی درباره‌ی ناتورالیسم به عنوان «مکتب ادبی» بعمل نیامده است. بیشتر محققان، رئالیسم و ناتورالیسم را درهم آمیخته و از آن دو تحت عنوان «رئالیسم» بحث کرده‌اند (بطوریکه حتی دائرةالمعارف معروف پلئید Pleiade نیز چنین کرده است). عده‌ای نیز فقط با توجه به «ادعای علمی زولا» و با توجه به این که این تئوریهای علمی چندان پایه و اساسی ندارد، از اهمیت «مکتب ادبی» غافل مانده‌اند (چنانکه مقاله «ناتورالیسم» در چاپهای قبلی کتاب حاضر نیز چنین حالتی داشت). مقاله حاضر کوشش مجددی است برای بهتر شناختن ناتورالیسم. در تنظیم این مقاله گذشته از منابع قبلی، از سخنرانی‌ها و بحث‌های جلساتی که از ۳ ژوئن تا ۱۰ ژوئیه ۱۹۷۶ از طرف مرکز فرهنگی بین‌المللی «Cerisy-la-Salle» تحت عنوان «ناتورالیسم» تشکیل شده استفاده شده است. مجموعه این سخنرانی‌ها و بحث و جدل‌های مربوط به هریک از آنها در کتابی با عنوان «Le Natura lisme-Colloque de Cerisy» در کلکسیون معروف «10-18» منتشر شده است.

برای هنر خود برگزیند تقریباً بصورت قاطع بیان می کرد.

«زولا» که يك 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) تجربه های 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 اعتقاد به صورت تئوری بیان کند. بطوریکه «ناتورالیسم» او پیوسته نشانه هایی از يك انقلاب دوگانه (سیاسی و اقتصادی) و نیز يك تحول ذهنی را که خاص سال های ۱۸۶۰-۱۸۶۴ بود در خود داشت و از این بابت با «ناتورالیسم» کسانی که از آنها در صف «ناتورالیست ها» نام برده می شود متفاوت بود. و این خود نیز یکی از دلایل عدم تفاهمی است که بعداً بین آنها پیش آمد.

«ناتورالیسم» برای زولا يك «فورمول» و بقول خودش نوعی «ابزار قرن» بود برای کاربرد تحقیقات و نظریات معاصرانش از جمله اوگوست کنت بانی روش فلسفی Positivisme (فلسفه تحقیقی) و هیپولیت تن Hippolyte Taine تعمیم دهنده این روش فلسفی در هنر و ادبیات. «تن» در سال ۱۸۶۲ چنین نوشته بود:

«نسل ما، مانند نسل های سابق، دچار «بیماری قرن» شده بود [...] تاکنون، در قضاوت هایمان درباره انسان، الهام بخشان و شاعران را بعنوان اسانید خود برگزیده ایم و مانند آنان برخی از رؤیاهای جالب مخیله مان و تلقینات مقاومت ناپذیر قلب مان را جایگزین حقیقت می سازیم. ما به تعصب

پیشگویی‌های مذهبی و به نادرستی پیشگویی‌های 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، سیاسی تازه و آئینی تازه هست و امروزه بر ما است که به جستجوی آنها برخیزیم.

این جستجو، جستجویی بود که «زولا» آغاز کرد و ناتورالیسم ابزار او بود.



يك تحول فکری همراه برای مورخان معاصر، سال‌های ۱۸۵۹-۱۸۶۰ با تحول اقتصادی و سیاسی سال‌های بسیار شایسته اهمیت در زندگی سیاسی فرانسویان بود و در واقع سال‌های خروج فرانسویان از رخوت و بی جنبشی و قیام مجدد جمهوریخواهان بود. این بیداری در واقع طرز عمل رژیم (امپراطوری 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 امپراطوری دوم از نظر اقتصادی دوران شکفتگی و پیشرفت بود بطوریکه شبکه راه آهن و شبکه بانکها و شهرهای مدرن بزرگ در فرانسه میراث باقی مانده از آن دوره است.

این تحول دو گانه، ساخت اجتماعی و عقیدتی کشور، بخصوص مخالفان جوان امپراطوری را تحت تأثیر قرار داد. ناگفته نماند که زولا بلافاصله پس از رسیدن به پاریس، یعنی در فوریه ۱۸۵۸ با این جوانان همراه شده بود.

با توجهی به روزنامه‌ها و مجله‌هایی که با اولین قدم‌های آزادی بخشی از جانب رژیم عده آنها در کارتیه لاتن چندبرابر شده بود با کمی حیرت می‌بینیم عقایدی که در همه آنها ابراز شده است شباهت عجیبی با عقایدی دارد که «زولا» در دورساله «کینه‌های من» و «ناتورالیسم در تئاتر» بیان کرده است. و نیز همین نوع احساسات و عقاید را درس‌خترانی‌های دانشمندان و دروس استادان دانشگاه می‌بینیم. مثلاً در دروس «کولژ دو فرانس» بخصوص در درس‌های فیزیولوژی کلود برنار، یا درس‌های فلورنس Flourens. در همه آنها توجه به وضع صنعتی و زراعی معاصر، به اختراعات و امکانات تازه و نمایشگاه‌ها و غیره دیده می‌شود...

اعتراضها هم در همه آنها همسان است. همه آنها بیش از هر چیز به ادبیات رسمی، به مشاهیر ادبی دروغین، به آنچه روزنامه «فرانس جوان»، «سبک ساختگی قراردادی و عاری از اصالت و زندگی» می‌نامید حمله می‌کنند. مکتب‌ها و مدل‌ها را انکار می‌کنند و در مقابل تکیه بر طبیعت اشخاص و برنبوغ دارند. به طوری که زولا روز ۱۶ آوریل ۱۸۶۰ سزان را دعوت می‌کند که مدل‌ها و ذوق بازاری را کنار بگذارد. آنها از «سوفسطائیان و دسیسه‌بازان... که مصالح بزرگ ملی را به بهانه دفاع از آنها به خطر می‌اندازند و در خدمت سودجویی‌های کوچک قرار می‌دهند.» انتقاد می‌کند. شعار آنها «آزادی» است، آزادی در همه قلمروها، بخصوص در قلمرو مذهبی. اغلب آنها اشخاص آزاد فکری هستند و همه‌شان اخلاق سستی را

رد می‌کنند. آن‌ها آگاهند بر این که همه به يك حزب تعلق دارند: «حزب جوانان». و سرنوشت خود را با سرنوشت میهن و آینده یکی می‌دانند. «فرانسه جوان» چنین می‌نویسد:

زمان بیداری و مبارزه فرا رسیده است. به پیش جوان‌ها! [...] ما نسل جوان آینده هستیم. زندگی با ما است [...] ما فرزندان این زمانیم، آن را صادقانه می‌پذیریم، اما می‌خواهیم که پیشرفت کند، و در آرزوی آینده بهتریم. حزب ما حزب میهن است. ما فقط پیروزی آن را می‌خواهیم، اینست که تکانش می‌دهیم تا بیدار شود...»

به این ترتیب فقط برخورد نسل‌ها در میان نیست. بلکه مسئله عمیق تری در میان است و آن عبارتست از آگاهی بر تغییر چهره يك تمدن، یعنی يك 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 فوریه ۱۹۶۲ در روزنامه «کار» چنین می‌نویسد:

ما در يك 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 تزلزل ناپذیر جلوه می‌کرد لرزاند و با این کار خدمت عظیمی به آینده کرد. اما با درهم ریختن گذشته، هیچ چیزی را جانشین آن نکرد. کار بازسازی به عهده قرن نوزدهم گذاشته شده حالا ما باید در راه این وظیفه افتخار-آمیز همت کنیم [...] امروزه ما همانسان که در هیجده قرن پیش، در يك دوران زاد و ولد بسر می‌بریم. ذهن‌ها مان 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 همه اعضا این «حزب جوانان» و در نتیجه در نوشته‌های «زولا» هم دیده می‌شود. امروز ۲ ژوئن ۱۸۶۰ در نامه‌ای به دوستش بای Baille چنین می‌نویسد: قرن ما قرن تحول است. از گذشته منفوری بیرون آمده‌ایم و بسوی آینده ناشناخته‌ای روانیم.

این آگاهی به شرکت داشتن در پایان يك 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 وسوسه «محکم کاری» و «قاطع بودن» را در همه آنها مخصوصاً در زولا می‌توان سراغ گرفت که در اغلب نوشته‌های او مخصوصاً همراه با کلمه «ناتورالیسم» دیده می‌شود. زیرا «زولا» با همه نیرویش در این نهضت شرکت دارد. در مقدمه «کینه‌های من» می‌گوید:

من قرون طلایی را به مسخره می‌گیرم. من فقط در بند 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 جستجوییش 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، الکتریسیته

که به لگراف اضافه شده، بخار که کشتی‌ها را حرکت می‌دهد، بالون‌هایی که به هوا می‌رود. در عرصه سیاست وضع بدتر است: ملت‌ها قیام می‌کنند و امپراطوریه‌ها می‌خواهند باهم 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 اوبه 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 نه نظام محافظه کاری باشد (که بر تصورات ارتجاعی متکی است) و نه نظام انقلابیون (که بر تصورات منفی تکیه دارد).

اجتماعی که باید بنا کرد يك 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 يك بدن زنده و بیاك ماشین است. اوژن پاز

Eugène Paz در سال ۱۸۶۵ چنین نوشت:

من می‌توانم خودمان را به لوکوموتیو‌هایی که با همه نیروی بخارشان داغ شده است تشبیه کنم که چرخ و دنده نا کافی وضعیفی به آنها بسته باشند. باید یا ديك 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.

فاتورالیسم زولا می‌خواهد با مراجعه به مدل تکنولوژیک 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 اعضا يك بدن یا يك 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 Veillot 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 برنامه‌ای به کشیشانش، فرانسویان را به جهاد برضد انقلاب دعوت می‌کرد که از نظر او خطرناک و مضر بود. در مقابل، جوانان، مخالف دخالت کلیسادر 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 درجهٔ اول يك روش ضد کلیسایی است و پایان «تابو»های کهنه. اعادهٔ حیثیت جسم است یا بهتر بگوئیم روش تازه‌ای برای سخن گفتن از آن وزندگی بخشیدن به آن. تلقی ساده و طبیعی آن بنام تعادل فرد انسانی و مهمتر از آن برای تعادل جامعه. زیرا «زولا» هم‌مانند «لوئی ژوردان» و «اوژن پاز» و روزنامه نویسان و نویسندگان متعدد دیگر هم‌نسلش معتقد بود که کلیسا نژاد مردم را خراب کرده و از قدرت فرانسه کاسته است. و مانند همهٔ آنها گذشته از آن که طرفدار توسعهٔ 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 بپردازند و پسران - سربازان آینده - و دختران - مادران آینده - زندگی شایسته‌ای داشته باشند.

پیشرفت علوم، و بخصوص از میان آن‌ها دو **ناتورالیسم و علم** «فیزیولوژی» و «زمین شناسی»، 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 کنگرهٔ 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 می کرد و به این که منتقدان بدخواه یا سطحی، عقاید او را تحریف می کنند اعتراض می کرد:

نخست این که ناتورالیسم در ادبیات بدعت عجیبی نیست که محصول مخیلة جاه طلبانه يك كانديدای ریاست مکتب باشد. هیچ متن تئوریکى نیست که زولا در آن ادعا نکرده باشد که چیزی بنام «مکتب ناتورالیست» در ادبیات وجود ندارد و این مکتب خیالی نمی تواند رئیسی داشته باشد. می گفت: «ناتورالیسم يك روش است یا ساده تر بگوئیم يك تحول»، در عین حال ادامه مطلوب آثار عده ای از پیشگامان است و از طرف دیگر، نتیجه طبعی مرحله تازه ای از تمدن. زولا ناتورالیسم را ناشی از عقاید دیدرو Diderot میدانند.

«علم گرایی» این مدیر دائرةالمعارف معروف فرانسه، در برابر «ایده آلیسم احساساتی روسو» دیدرو را به صورت پیشگام عقیده ای درمی آورد که ادعای وارد کردن روش تجربی علوم را در ادبیات دارد. «زولا» می گوید: «با دیدرو، پدر پوزیتیویست های امروزی ما، روش های مشاهده و تجربه تطبیقی در ادبیات زاده می شود.» همانطور که رومانتيك ها، اخلاف «روسو» و بدنبال او شاتوبریان، لامارتین، هوگو، و ژرژسان بودند، ناتورالیست ها هم اخلاف «دیدرو» و بدنبال او، استفادال، بالزاک، فلوبر، و برادران منکوره هستند. زولا عقاید خود را بخصوص در مقابل روش رومانتيك ها قرار می دهد و آن ها را هنرمندانی می داند که بدون کوچکترین آگاهی همان

استتیک کلاسیک را بکار می‌برند: «تپ‌ها را حفظ می‌کنند و تجرید تعمیم یافته فورمول کلاسیک را؛ و دشان را به این خوش می‌کنند که لباس دیگری به آن بپوشانند.» اید آلیسم رومانتیک درست نقطه مقابل آن «رنالیسم علمی» است که زولا پیشنهاد می‌کند. او علت شکست رومانتیسم را در این می‌بیند که این مکتب با جامعه نو و تمایل عمومی آن به علم، تطابق 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 سنک 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 مشخصه‌اش افزایش اعجاب‌آور آگاهی‌های ما درباره طبیعت است. نویسندگان 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 عبارتست 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 به‌هنگام 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 آن‌پس تصمیم گرفت در پناه قاطعیت این دانشمند نابغه قرار بگیرد. و از آن‌پس هر دلیل و برهانی را که می‌آورد ناشی از این اثر بود. «کلود برنار» 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»،

استاندارد و فلور 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 بگوئید که دارای حس واقع بینی است. چنین تعریفی درباره نویسنده بزرگتر و درست‌تر خواهد بود. موهبت دیدن خیلی کمتر از موهبت آفریدن، در اشخاص مختلف وجه مشترك 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 يك پدیده نشان دهد. همین روش تجربی است که «کلود برنار» می‌خواست در بررسی پدیده‌های زیست شناسی و تطبیق آنها با علم طب وارد کند. «زولا» در کتاب «رمان تجربی»، روش تجربی را برای رمان نویس‌ها چنین تشریح می‌کند: رمان نویس هم تماشاگر است و هم اهل تجربه. بعنوان 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 ناظر ایلستی آزمایشی واقعی است که رمان نویس 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 می کند که: «دنیای بشری نیز تابع همان جبری است که بر سایر موجودات طبیعت حکمفرماست». این عقیده که پایه فلسفی ناتورالیسم ادبی شمرده می شود، بیش از هر چیز دیگری سروصدای دشمنان زولا را بلند کرد. این عده همچنین زولا را بسبب تشبیه کار رمان نویس به آزمایش های دانشمندان عیب می کردند. زیرا رمان نویسی که روش تجربی در پیش می گیرد، بیشتر شبیه دانشمند است تا شاعر و هنرمند. از گفته خود زولا بهتر می توانیم به مطلب فوق پی ببریم: «اکنون علم وارد قلمرو ما می شود. ما رمان نویسان در این مرحله از کارمان تشریح کنندگان وضع فردی و اجتماعی بشریم. همان طور که فیزیولوژی دان دنباله کار فیزیک دان و شیمی دان را گرفته است، ما هم با مشاهدات و تجاربمان کار فیزیولوژی دان را دنبال می کنیم... خلاصه، همان طور که شیمی دان یا فیزیک دان، روی مواد بی جان کار می کند و فیزیولوژی دان اجسام زنده را مورد آزمایش قرار می دهد، 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 نظریه تجربی و «جبر علمی» نوشت «ترزراکن» «Thérèse Raquin» است. زولا در مقدمه این کتاب چنین می نویسد: «در ترزراکن مشخصات اخلاقی و روحی اشخاص را تشریح نکردم بلکه به تشریح وضع مزاجی آنها پرداختم. عشق های قهرمانان من ارضای احتیاجی است. قتل که مرتکب می شوند نتیجه زنای آنهاست و همان طور که گرگها کشتن گوسفند را گردن می نهند آنها هم این نتیجه را می پذیرند. و بالاخره چیزی که مجبور شده ام آنرا پشیمانی بنامم، زائیده بی نظمی ساده عضوی و سرکشی اعصاب تحریک شده و ناراحت آنهاست.»

و در جای دیگر چنین می گوید: «هدف من بیش از هر چیز هدف علمی

بود. من اغتشاشات عمیق مزاج دمووی را در برخورد با طبع سودائی نشان دادم... من باکمال سادگی، همان‌کاری را که جراح روی اجساد انجام می‌دهد روی دو موجود زنده انجام دادم.

مسأله دیگری که ناتورالیست‌ها وارد رمان -

مسأله وراثت

های 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 هر کسی از پدر و مادرش باور رسیده است. در مورد مسأله وراثت، «زولا» از «لوکا» و کتاب «رسالة وراثت طبیعی» او الهام گرفت و براساس این نظریه، مجموعه رمان معروف روگون ماکار Rougon Maquart را در بیست جلد تحت عنوان «تاریخ طبیعی و اجتماعی يك خانواده در زمان امپراطوری دوم» نوشت. در این سلسله کتابها زولا زندگی يك خانواده كوچك 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. فرزندی که در نتیجه رابطه نامشروع از مادری بدکاره به دنیا می‌آید الکلی و جنایتکار می‌شود و در مورد دیگران نیز همین شرایط صادق است.

بدینسان ناتورالیسم به صورت قیامی علیه پیشداوری‌ها و قراردادهای اخلاقی و مذهبی

مشخصات آثار
ناتورالیستی

پایه 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 پای بندان 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 دیکنز آغاز شده بود ولی جامعه بورژوازی می‌خواست آن را ندیده بگیرد، در کارزولا به اوج میرسد. و در کشور-های دیگر نیز تورگنیف و جرج الیوت و هاوپتمان به آن می‌پردازند. تاگری Thackeray اسنوبیسم و پیشداوری‌های ملی و خودستانی و جاه طلبی اجتماعی را به مسخره می‌گیرد. در ثاتر، سودرمان Suderman از عرف قراردادی شرف و افتخار انتقاد می‌کند و ایسن Ibsen نقاب از چهره دورویی و ریا برمی‌دارد. اختلاف عمیقی را که بین حقیقت و زندگی اجتماعی وجود دارد برملا می‌کند و موانعی را که در برابر رشد 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 رومانتیسم و روحانیت عمیق مذهب را از دست داده است کوشش

دارد با چنگ و دندان به نوعی اخلاق ایدآلیستی بچسبد، در برابر این سد شکنی‌ها از خود عکس‌العمل نشان می‌دهد. حملات شدید به زولا و طرفدارانش و محاکمه فلوبر، بودلر 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. ماجرایی 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 رومانتیک، ایدآلیستی 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 هر آنچه در انسان هست منجر به این می‌شود که همه انسان‌ها را به صورت موجوداتی ببینیم که بقول هدایت: «همه آنها يك دهن بودند که يك مشت روده به دنبال آن آویخته و منتهی به آلت تناسلیشان می‌شد.» توجه فراوان به اینکه تسلیم خرافات نشویم، حالت افراطی عبارت از اینست که هر گونه ایمان و اعتقادی را خرافات بشماریم. «آزادی» تنها

برای اینکه يك احساس خود بخودی درونی است انکار می شود: زندگی انسانی در زنجیر بیرحمانه جبر تاریخی، تکامل زیست-شناسی، وراثت جسمانی و اجتماعی قرار داده شده است. ناتورالیسم که در تئوری علیه پیشداوری ها قیام کرده و زیر عنوان رئالیسم و واقع گرایی به میدان آمده است، چنان از روی تصمیم-های قبلی جهت گیری می کند که ناچار دید آزاد و راحتی را که از واقعیت داریم واژگون می کند و حتی شاید خود واقعیت را هم واژگونه جلوه می دهد. انسان رمان ناتورالیستی، زیر فرمان شرائط جسمانی خود قرار دارد. «زولا» می گوید: «وضع مزاجی اشخاص را مطالعه کنیم نه اخلاق و عادات آنها را... آدم ها زیر فرمان اعصاب و خونشان قرار دارند...»

«نیچه» در این باره می گوید: «یکی از کشف های مهم این قرن اینست که انسان عبارت از ضمیر نیست بلکه يك سیستم عصبی است.» بدینسان وضع جسمانی بعنوان اصل پذیرفته شده است و وضع روحی را باید اثر و سایه ای از آن بشمار آورد. یعنی تظاهرات روحی، نتیجه ای از شرائط جسمی است.

پس همه احساسات و افکار انسان ها نتیجه مستقیم تغییراتی است که در ساختمان جسمی حاصل می شود 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 می رسد و باعث می گردد که نسل های بعدی، الکلی یا فاحشه شوند و یا نقص های

روحي ديگري پيدا کنند.

ناتوراليسم و اخلاق زولا ادعا می‌کند که اثر علمی، یعنی رمان و اجتماع جدید، در عين حال يك اثر اخلاقی است. هرچند که اکثریت منتقدان در آثار زولا تمایلی شدید به بی‌پردگی و غیر اخلاقی بودن کشف می‌کردند، خود او روی این ادعای خود اصرار می‌کرد. بعقیده زولا، رمان نويس کار خالص دانشمند را انجام نمی‌دهد. البته در برابر وضع و مشخصاتی که تحلیل می‌کند، بی‌طرفی و نفوذ ناپذیری بیرحمانه يك دانشمند را مراعات می‌کند، با وجود این همانسان که «کلود برنار» گفته است «تجربه گر باز پرس طبیعت است» زولا هم اضافه می‌کند که «رمان نويس 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 رمان نويس باید:

مکانيسم پديده‌ها را در انسان بدانند، ساختمان و طرز عمل تظاهرات ذهني وحسی 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 تأثیر گذاری بر روی پديده‌ها و تسلط بر آنها، عملاً بر محیط اجتماعی اثر بگذارد.

رمان نويس 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 اومی زنند بشدت اعتراض می‌کند و اعلام میدارد

که: «ناتورالیسم در ادبیات، تشریح دقیق است و پذیرفتن و تصویر کردن آن- چیزی است که وجود دارد.» اوبه پیشرفت اجتماعی معتقد است و می-خواهد راه‌های آن را هموار کند. هدف اخلاقی شدید و سختگیرانه‌ای دارد و در این مورد نیز تابع فرمول «کلود برنار» است: «اخلاق امر وزی، در جستجوی علل و اسباب است، می‌خواهد آن‌ها را تحلیل کند و با توجه به آنها دست به عمل بزند.»

زبان آثار «امیل زولا» در مقاله‌ای تحت عنوان «ناتورالیسم
ناتورالیستی 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؛ آهنگین‌تر و عصبی‌تر از آن، با نفحه‌ای بسیار بلند، تراش خورده مانند الماس که طبعاً نور چلچراغها بر آن بدرخشد. در روزگار ما مثلاً آقای «آکساندر دوما پسر»، نمایشنامه‌نویس بزرگی شمرده می‌شود. «کلمات» او مطمئن است. مانند فشفشه‌ها شلیک می‌شوند و در میان کف‌زدن‌های کماشگران با هم فرو می‌آیند. ضمناً همه اشخاص اثر اوبه يك 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 خسته‌کننده‌تر 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 رمان‌نویس‌ها هستند. باید سبک بی‌نقص، زنده و اصیل را در آثار «گوستاو فلوبر» و «برادران گنکور» جستجو کرد. و قتیکه نثر آقای «دوما» را با کار این نثر نویسان بزرگ بسنجیم، می‌بینیم که نه درست است و نه رنگ و روئی دارد و نه شور و حالی. آنچه من می‌خواهم در تئاتر ببینم، خلاصه‌ایست از زبان محاوره. اگر نمی‌توان يك مکالمه را با همه تکرارها و اطناب‌ها و سخنان بیهوده‌اش به صحنه برد، می‌توان حالت و لحن گفتگورا، روحیه خاص هر گوینده‌را، 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 برجیده شدن خود مکتب و از میان رفتن مؤسسان آن نیز، در میان نویسندگان قرن بیستم روزبروز 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.

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 دست‌بگیران بود و بالاخره با انتشار آثاری نظیر «آسوموار» *L'Assommoir* پول کافی بدست آورد و توانست ملکی بنام «مدان» *Médan* بخرد. درین 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 و 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، می دوموپاسان *Guy de Maupassant* (۱۸۵۰-۱۸۹۳) که دوست «فلویر» بود و

فلوبراورا با خود پیش زولا آورد وبا او آشنا ساخت ، هانری سثار
 Henry cèard (۱۸۵۱ - ۱۹۲۴) ، هويسمان Huysmans (۱۸۴۸ -
 ۱۹۰۷) و هئون هنیک L. Hénique (۱۸۵۱ - ۱۹۳۵). این نویسندگان
 جلساتشان را در خانه زولا در پاریس و در بهار و تابستان در ملک
 «مدان» تشکیل می دادند. 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 بنام «شب های مدان» Soirées de
 Médan که هر یک از داستانهای آن را یکی از نویسندگان مزبور نوشته
 بود و در همین مجموعه بود که موپاسان داستان معروف «بول
 دوسویف» Boule de Suif خود را انتشار داد. این مجموعه در سال
 ۱۸۸۰ با مقدمه تند و پرسروصدائی 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.

در سال ۱۸۷۸ «گوستاو فلوبر» ضمن نامه های
 عقایدی چند...
 متعددی به عقاید زولا اعتراض کرد و نوشت:
 تعجب می کند از اینکه چرا دوست نویسنده اش نمی تواند ببیند که
 در «تجارب» او هیچ چیز جبری نیست بلکه هر چه وجود دارد همانست
 که خود او بمیل خود وارد کرده و آنچه نوشته همانست که دلش
 خواسته است آنطور باشد.

در نامه ای که «هانری سثار» 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 کار نویسنده باید تاثیرگذار دانشمند باشد نشان دهم که طرز کار دانشمندان چه اندازه دقیق و حساب شده است. و بآن ذکر 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 و قتیکه 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 «رئالیزم» چنین می‌گوید: «اگر امیل زولا نصیحت «هانری سئار» را گوش می‌کرد، کتاب «رمان 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 گنکسور» بتاريخ ۱۹ فوریه ۱۸۷۷ مطالب ذیل دیده می‌شود:

«فلو بر دست به حمله شدیدی زده و همه نظریات و کارهای امیل زولا را بباد 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 «نازورالیزم» را مسخره می‌کنم، اما با وجود این آنرا تکرار خواهم کرد، زیرا به هر چیز باید اسم تازه‌ای داد تا مردم آنرا 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 ضربت دیگری میخ را به اندازه دو سانتیمتر داخل مغز او کردم... چکش من همان جارو جنجال در

روزنامه‌ها و سروصدائی است که درباره آثارم راه می‌اندازم...»

دانیل مورنه Daniel Mornet نویسنده «تاریخ ادبیات فرانسه»

درباره ناتورالیسم چنین می‌گوید: «ازچنین مسلك ادبی که متکی بر اصول علمی تردیدآمیز و بجه‌گانه‌ای 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 Jerminal جوش و خروش و قیام کارگران معدن را با توانائی عجیبی مجسم می‌سازد... ولی در سایر نویسندگان ناتورالیست، دیگر اثری از سبك «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 کمایلات جنسی نزدیک‌تر است، یعنی اغلب فسادها و بدیهای 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 بر آن تکیه کرده بود تسلیم نمی‌شد. بزرگترین دلیل این موضوع حادثه «دریفوس» بود که زولا برای نجات متهم بیگناهی در برابر زمامداران فاسد و سرمایه داران 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 اینست 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 رازنام‌کشفی 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 خواندنی و عجیب *Le Matin des magiciens* (سحرگاه ساحران) که لویی پاولز *Louis Pauwels* و ژاک برژییه *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» آمریکا بود. و هم او بود که نخستین بار این هیاهورا به راه انداخت. در سال ۱۸۷۵ استعفانامه 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 هر گونه 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 ملاحظه‌ای درباره «هوای مایع»، «اشعه‌ماوراء بنفش» و «فلزات نرم» انجام داد... در چنین قری و در میان چنین دانشمندانی بود که زولا با اطمینان خاطر بنای «رمان تجربی» خود را گذاشت. بطوریکه بعدها وقتی که 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 تازه‌ای تغییر کند بشدت دچار تعجب شد. و باز به همین اندازه حیرت کرد وقتی با او گفتند که علم در قلمرو «شناسائی انسان» بسیار کم پیشرفت کرده است و رمان نویس بهیچوجه نمی‌تواند ادعا کند که قوانین این امر را پیدا کرده است!...

ناتورالیستها برای کسب پیروزی در عالم تئاتر

در عالم تئاتر

تلاش بسیار زیادی کردند و با این که در این عرصه موفقیت بارزی بدست نیاوردند ولی در هر حال جای پائی از آنان باقی ماند. رمان نویسان ناتورالیست احساس کردند که حتماً لازم است در عالم تئاتر نیز مانند «رمان» کسب پیروزی و موفقیت کنند. و طبعاً برای اقدام در این مورد هیچکس دیگری را شایسته‌تر از خودشان ندیدند. به این ترتیب فکر نوشتن نمایشنامه در مغزشان رسوخ کرد و به ترتیب گنکور و زولا و آلفونس دوده و موباسان و ژول رنار استعداد خود را در این زمینه آزمودند. ولی هیچکدام

نتوانستند حتی نصف موفقیتی را که در رمان نویسی بدست آورده بودند، کسب کنند. علامت مشخص نمایش‌های ناتورالیستی این بود که به دکور و لباس اهمیت فوق‌العاده زیادی داده می‌شد و نویسندگان می‌خواستند جزئیاتی را که در رمان‌های خود در مورد هر چیزی شرح می‌دادند، در نمایشنامه بوسیله دکور و لباس نشان دهند.

ولی مسلم است که این دستاویزها بهیچوجه نمی‌توانست جای پرداختن به جزئیات و تفصیلات زیادی را که در رمانهای ناتورالیستی دیده می‌شد، بگیرد.

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 يك کارخانه‌دار 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 پردازم.» و 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 پرحرارت 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 نمایشنامه نویسان آینده فراهم ساخت و در نتیجه کوشش‌های فوق‌العاده همان نویسندگان است که امروزه نمایشنامه‌های ژان آنوی J. Anouilh و مارسل اِمه M. Aymé و ژان پل سارتر J. P. Sartre و آلبر کامو A. Camus با موفقیت در تئاترهای بزرگ بازی می‌شود.

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 دیگر
نویسندگان
ناتورالیست

روش ادبی او پیروی کردند و دیگر در پی آن بر نیامدند که به دنبال شجره ارثی 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 فلوبر و مکنکور گرفته بود، افراط و مبالغه کردند. این نویسندگان ادعا کردند که در رمان هر گونه

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 جاو برای همه کس اتفاق می‌افتد. این را هم اضافه کردند که زندگی روزمره همه کس از غرائز ناچیز یا پست و یا ارزشی‌ها تشکیل شده است. زیبایی و خصال نیکو، یا خیال و تصویری بیش نیست و یا اگر هم واقعی داشته باشد، استثنائی و نادر است و نمی‌تواند موضوع رمان قرار گیرد. رمان باید پستی‌ها و دروئی‌های مزورانه زندگی اجتماعی را که بر اساس معایب و خودخواهی‌ها بنا شده است، نشان دهد. اهمیت و زیبایی رمان بسته به اینست 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 «فلوبر» و «گنکور» عودت نمودند.

در این میان بیانیه‌ای نیز تحت عنوان «بیانیه پنج نفر» *Le Manifeste des Cinq* منتشر شد و در آن پنج تن از نویسندگان جوان زولارا 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 موافقتی به آن نشان ندادند. اکثر نویسندگان که سنگت ناتورالیسم را به سینه می‌زدند بزودی از اصول آن روگردانندند.

بجای توصیف و تشریح «حقیقت حقیر زندگی» هر یک به شیوه خود دست بدامن تغزلات شاعرانه زدند و دروئی اجتماع و تزویر و سالوس طبقه حاکم را به پای میز محاکمه کشاندند. با هزاران نمونه گوناگون موضوع «بول دوسویف» موپاسان را در آثار خود پروراندند و اشخاص «متقی و پرهیزگاری» را نشان دادند که هنگام نیاز به زن فاحشه‌ای رومی زنند و پس از رفع نیاز او را به باد ناسزا

می‌گیرند.

طرفداری يك جانبۀ این «ادبیات بیطرف» بزودی آن‌را 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 سیر رمان نویسی را در قرن بیستم تغییر داد.

نخست آنکه رمان به استناد مدارك و مصالح واقعیت نوشته می‌شود. دیگر آنکه رمان نویس در عالم درون و گوشۀ عزلت بسر نمی‌برد؛ و اگر هم چندگاهی به خلوت دل‌پناه ببرد باز ناچار است ترك انزوا كند تا به تماشای زندگی روزمره برود و در زیر ظواهر امور، غرائز و هوسهایی را که سر رشته حقیقی زندگی هرفردی را بدست دارند جستجو کند، در نظر چنین رمان‌نویسی، زندگی حقیقی همان زندگی چندتن‌راحت طلب‌تن آسای اشراف منش نیست، زیرا این زندگی چیزی جز دروغ و تصنع ندارد؛ بلکه زندگی اکثریت مردم، زندگی افراد بیشمار و ساده دل درخور توجه و دقت‌اوست، و هنر یعنی تصویر زندگی همین مردم ساده و عامی.

نکتهٔ دیگر آنکه رمان‌نویس باید از قراردادها و سنن مصنوعی و پایدار ماندهٔ قدیم حذر کند: یعنی حادثۀ داستان، بجای این که ماجراهای عجیب و غریب کودکانه‌ای را مانند خیمه شب بازی نشان دهد یا باخیال پردازی 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 بدین وطنز آمیز و انتقادی دامنه نفوذ خود را تازمان ما کشانده است.

ناتورالیسم در نفوذ ناتورالیست های فرانسوی در انگلستان کشورهای دیگر بسیار کم مشهود شد، زیرا تصویری پرده صحنه های داستان به ترتیبی که در آثار ناتورالیست ها دیده می شود باروح انگلیسی سازگار نبود. ناشر اولین ترجمه آثار «زولا» محکوم به زندان شد. در میان نویسندگان این دوره فقط یکنفر را می توان استثناء کرد و آن «جرج مور» George moor (۱۸۵۲ - ۱۹۳۳) است که نویسنده 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 يك اثر ناتورالیستی است.

در ادبیات هلندی ناتورالیسم بشدت رواج یافت. ذوق ملی آماده قبول تحلیل واقعیات بود و عکس العمل شدیدی برضد رمان محافظه کار و قراردادی بوجود آمده بود. وان لانپ Van lannp با نوشتن کتاب Keasge zevenster (۱۸۶۵) چنان افراطی در رئالیسم کرد که جنجال و سروصدا 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 نوول» تورگنیف است و معروفترین

رمان‌هایش «مادموازل لینا» (۱۸۸۸) است که در معرض حملات متعدد قرار گرفت. نویسنده دیگر این دوره آلتیرینو Aletrino (۱۸۵۸-۱۹۱۶) است که پزشک بود و از فلوبر و زولا و بخصوص برادران گنکور تقلید می‌کرد. چون در فکر اضطراب و مرگ بود زندگی اشخاص علیل و افرادی را که اسیر غرایز خویش هستند مورد تحلیل قرار می‌داد و نوشته‌ای آهنگدارویی نقص داشت. وی داستان‌هایی از قبیل مارثا 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 پرمایه‌تر و واقعی‌تر ساخت. در آلمان در آن مرحله‌ای که رمان به صورت عادی و مبتدلی درآمد بود، تئوریها و روش کار زولا بخوبی استقبال شد. ناتورالیسم که نهضت جدیدی بود بخصوص در برلن با علاقه پذیرفته شد. نخستین نویسنده‌ای که به این مکتب متمایل گشت «کرتزر» Kretzer است که «زولای آلمان» لقب گرفت. ولی در آثار خویش بیشتر تحت تأثیر «دیکتز» بود و سبکی بسیار ادیبانه داشت. بیان کننده تئوریهای ناتورالیسم آلمانی نویسنده‌ای بنام «هولتس» Holz (۱۸۶۳-۱۹۲۹) است که طرفدار ضبط دقیق حرکات و گفتارها یا بهتر بگوئیم «عکاسی واقعیت‌ها» 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 انجمن های ادبی و انتشار رساله ها و تأسیس تئاترها توأم بود. از میان نمایشنامه نویسان این دوره در آلمان هاوپتمان Hauptmann (۱۸۶۲-۱۹۴۶) را باید نام برد که آثار متنوعی در مکتب های گوناگون دارد اما شهرت او با نمایشنامه ناتورالیستی «پیش از سپیده دم» (۱۸۸۹) آغاز شد که فاجعه ای مربوط به تأثیر ارثی الکلیسم بود. این نمایشنامه که در آن هم تأثیر «زولا» و هم تأثیر «ایبسن» دیده می شد جنجالی برپا کرد و بر سر آن کشمکش ها شد. «هاوپتمان» موفقیت بزرگ خویش را با نمایشنامه های «جشن صلح»، «مرد تنها» و «نسا جان» Tisserands (۱۸۹۲) بدست آورد. نمایشنامه جسورانه و هیجان آور اخیر، فاجعه بردگی و تیره روزی کارگران سیلزی بود.

در ایتالیا نیز در این دوره رمان های 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 «اوبژکتیف» داشتند از آزادی جدید برای مبارزه با «ایدآلیسم خنک و اخلاق قراردادی» که بر ادیبانشان حاکم بود استفاده می کردند. اما هیچ يك از آن ها نویسندگان درجه اولی نشدند. و این مرحله «وریسم» Verisme در ادبیات ایتالیا موفقیتی نیافت. زیرا ذوق ایتالیائی بهیچوجه ادبیات عینی (Objective) را نمی توانست بپذیرد و در اولین فرصت جنبه های غنائی و یا هزل آمیز را به آن می افزود.

نمونه‌هایی از آثار نویسندگان ناتورالیست

۱

آسوموار L'Assommoir

اثر امیل زولا Emile Zola (۱۸۴۰-۱۹۰۲)

خلاصه کتاب

«کوپو» Coupeau که حلبی ساز شرافتمندی است موفق می‌شود با دختر رختشوئی بنام «ژروز» Gervaise که دوستش دارد ازدواج کند. در سایه کار منظم هر دو آنها وضع زندگی خانواده کوچکشان 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 بر می‌خیزد، چون وضع مزاجیش 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 زحمت 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» رختشوئی خستگی ناپذیر است و لباسهایی که می‌شوید در تمیزی و سفیدی نظیر ندارد. ولی در مقابل، «کوپو» به تنبلی و مشروب

خواری معتاد شده است. زن مدتی می‌کوشد که از این وضع جلوگیری کند و شوهرش را از این راه برگرداند، ولی کوششهای او نتیجه‌ای نمی‌دهد. میخانه «آسو موار» (آلت قتل) که «کوپو» مرتباً با آنجا می‌رود، آخرین دینارهای پس انداز آنها را می‌بلعد. «ژروز» دکان خود را از دست می‌دهد و مثل سالهای گذشته بطور روز-مزد برای مردم کار میکند و رفته رفته بسوی سقوط می‌رود. این خانواده کوچک که با بی پولی و فقر دست بگیربان است دچار وضع فجیعی می‌شود. «کوپو» از زنش پول 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 پول آنها به میخانه چی میدهد. «ژروز» نیز بالاخره تاب مقاومتش در مقابل اینهمه بدبختی و تیره روزی به پایان میرسد و اوهم شروع به میخواری می‌کند. روزی برای پیدا کردن شوهرش به میخانه (آسو موار) می‌رود و باتفاق «کوپو» و رفقای ولگرد او گیلای مشروب «آنیزت» می‌خورد. «آنیزت» دلش را بهم می‌زند و آرزو می‌کند که مشروب تندتری بخورد و می‌خورد. اکنون از گوشه چشم به گیلای 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 يك جرعه بنو بدهم.

از گیلای که به سوی او دراز شد، جرعه‌ای خورد و دندانهایش بهم

قفل شد. «حلبی‌ساز» در حالیکه از خنده روده‌بر می‌شد گفت:

- ها! گلویت را سوزاند؟... بيك جرعه سربکش! هر گیلایش يك

سکه شش‌فرانگی از جیب دکتریرون می‌کشد!

در گیلان 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. اصلاً بازی این اشخاصی که سواز بر اسبها چهارنعل می‌رفتند چندان نکته جالبی نداشت!... در میخانه «بابا کلمب» باران نمی‌آمد و هر چند که دستمزد روزانه توی‌الکل حل میشد ولی در عین حال مایع صاف و درخشانی نظیر طلا توی معده‌اش سرازیر میشد. کائنات را به پشیزی 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 می‌پخت. نیم‌تنه‌اش 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. دریکی از میزهای مجاور او دو مشتری، یکی درشت هیکل و زمخت و دیگری چاق و کوتوله، از شدت مستی همدیگر را بغل کرده بودند و آواز تماشای آنها لذت می‌برد. آری، او به «آسوموار»، به صورت بابا کلمب که شبیه يك خيك روغن خوك بود، به مشتریهایی که پیپ‌هایشان را می‌کشیدند و نعره می‌زدند و به زمین تف می‌کردند، به چراغ گازهای 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 بی‌آنکه احساس نفس‌تنگی کند، نفس-

های مقطعی میزد و خواب آرامی بر تمام وجودش مسلط میشد. پس از سومین گیلای 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 گونه هایش نفسهای گرم آنها را احساس میکرد. ریشهای کثیف آنها را نگاه میکرد، گوئی میخواست موهای آنها را بشمارد. در این ساعت شب، همه شان 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 لاگرباد» هم شرح میداد که چطور يك بطری شراب را بیک جرعه سر کشیده است.

در این اثناء «بک ساله» که به لقب «بواسان سواف» معروف بود گردونه قمار را آورده بود و با «کوپو» سرپول شراب بازی میکرد:

- دو بست! چه بخت بدی! همیشه نمره های خوب نصیب تو

می شود!

عقربۀ گردونه جیرجیر میکرد: تصویر «الهۀ ثروت» که زن قرمز درشت اندامی بود و در پشت شیشه ای نقش شده، می چرخید و از آن بجز لکه گرد قرمزی که شبیه لکه شراب بود، چیز دیگری دیده نمی شد.

- سیصد و پنجاه! ... آه، خدا لعنت کند! دیگر من بازی نمی کنم.

«ژروز» هم دلش برای بازی لك زده بود! پشت سر هم گیلای خود

را سرمی کشید و «مهبوت» را «بچه جان» خطاب می کرد. پشت سر او شیر بشکۀ شراب که باز شده بود مرتباً کار می کرد و صدای آن مانند صدای رودخانه زیرزمینی شنیده می شد... دلش میخواست این صدا قطع بشود و چون از رسیدن باین آرزو ناامید می شد، دچار خشم می گشت. میخواست روی بشکۀ بزرگ بپرد و چنانکه گوئی با جانوری می جنگد، آن را لگد کوب

سازد و شکمش را سوراخ کند. همه 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 سوسو می‌زدند. «ژروز» کاملاً مست شده بود.

خلاصه بقیه کتاب

سم مهلك الكل تأثیرات خود را در آنها می‌بخشد. «کوپو» 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 يك انبار زیر شیروانی بر روی مشتی علف که رختخواب او را تشکیل می‌دهد، آخرین نفس خود را بر می‌آورد. جسد او را دو روز پس از مرگش بر اثر بوئی که از کلبه‌اش می‌آید پیدا می‌کنند.

Boule de suif بول دوسویف

اثر گی دوموپاسان Guy de Maupssant (۱۸۵۰-۱۸۹۳)

خلاصه کتاب

فرانسه در اشغال آلمانیها است. دلیجانیه که حامل عده‌ای از افراد طبقات مختلف فرانسه آن دوره است یعنی اشراف، بورژواها، يك دموکرات هوچی، چند راهبه و بالاخره يك فاحشه از «روئن» حرکت می‌کند. مسافران دلیجان باین فاحشه حقیر که «بول دوسویف» (خیک چربی) نامیده می‌شود، اهمیتی نمی‌دهند، حتی او را تحقیر می‌کنند. ولی سبد «بول دوسویف» پر از خوراکی است و همسفران او از گرسنگی مشرف به مرگند. گرسنگی آنان و بذل و بخشش «بول دوسویف» باعث میشود که دشمنی‌ها از یاد برود و همه بهم نزدیک شوند. لحظه‌ای بعد، يك افسر آلمانی فقط برای اینکه دلش خواسته است، جلو دلیجان را می‌گیرد و چون «بول دوسویف» را می‌بیند، از او خوشش می‌آید. محرومیت از ادامه مسافرت، همه طبقات را متحد می‌سازد و کلیه مسافران بجنب و جوش می‌افتند. حتی راهبه‌های خوش قلب نیز «بول دوسویف» را راضی میکنند که با افسر آلمانی خوش رفتاری کند. چون راضی میشود و بلطف او دلیجان دوباره براه می‌افتد، مسافران دلیجان که شکمشان میر شده و از جانب افسر آلمانی نیز خیالشان راحت شده است

از «بول دوسویف» رو می گردانند و نسبت با و ابراز تنفر می کنند. «بول دوسویف» بجز گریه چاره دیگری ندارد و صدای گریه او با صدای سوت جوان دموکرات که لایتنقطع سرود مارسیز را میزند، مخلوط میشود. اکنون صحنه صرف غذا در دلیجان را عیناً از روی کتاب ترجمه می کنیم:

دلیجان چنان بکندی می رفت که در ساعت ده صبح هنوز بیش از چهار فرسخ راه نپیموده بودند، مردها سه بار پائین آمدند تا سربالایی‌ها را پیاده طی کنند. همه دچار تشویش شده بودند، زیرا ناهار را می بایستی در «توت» Tôtes بخورند و تا پایان روز امید رسیدن به آنجا در بین نبود. وقتی که به امید دیدن قهوه خانه‌ای در بین راه، همه سر از شیشه بیرون کشیده بودند، ناگهان دلیجان در توده برفی فرو رفت و برای بیرون آوردنش دو ساعت وقت صرف شد.

اشتهایشان بیشتر می شد و خیالشان را ناراحت کرد و چون بر اثر نزدیک شدن آلمانی‌ها و عبور سربازان گرسنه فرانسه، همه دکانداران دچار تشویش شده بودند، هیچ جایی که در آن غذا و شرابی پیدا شود، بچشم نمی خورد.

آقایان به امید پیدا کردن خوراکی به مزارع کنار راه رفتند، اما چون سربازان که چیزی برای خوردن نداشتند هر چه کشف می کردند به یغما می بردند، دهقان صاحب مزرعه محصول خود را مخفی کرده بود. از این رو بی آنکه حتی لقمه نانی پیدا کنند، باز گشتند.

حوالی ساعت یک بعد از ظهر، «لوازو» خبر داد که احساس گرسنگی شدیدی میکند. دیگران نیز مانند او از مدتی پیش گرسنه بودند و احتیاج شدید به غذا، که هر لحظه بیشتر می شد، آنها را از صحبت کردن باز

داشته بود.

گاهگاه یکی از آنان خمیازه می کشید و دیگری بلافاصله از او تقلید می کرد و هر کسی بدنبال دیگری بنا به اخلاق و تربیت و موقع اجتماعیش یا دهان خود را باز می کرد و صدائی در می آورد و یا دست خود را با سرعت به سوی این حفره ای که بخار از آن بیرون می آمد می برد.

«بول دوسویف» چند بار خم شد، گوئی زیر دامنش در جستجوی چیزی بود. لحظه ای تردید می کرد و به مسافران نگاه می کرد، بعد آهسته راست می شد. قیافه ها پریده رنگ و متشنج بود. «لوازو» اعتراف کرد که حاضر است يك خوراك گوشت خوك را هزار فرانك بخرد. زنش چنانکه گوئی قصد اعتراض دارد، حرکتی نکرد؛ بعد ساکت ماند. هر وقت که درباره زبان مادی بحثی به میان می آمد ناراحت می شد و در این باره شوخی سرش نمی شد.

«كنت» گفت: «واقعاً حالم خوب نیست. چه اشتباهی کردم که وقتی می آمدم با خودم غذا نیاوردم!» هر کسی به این ترتیب خود را سرزنش می کرد.

معهداً «کورنوده» قمقمه ای پراز شراب «رم» داشت، به اهل دلیجان تعارف کرد. به سردی رد کردند. فقط «لوازو» قبول کرد و دو جرعه نوشید و وقتی قمقمه را پس می داد تشکر کرد و گفت: «با این همه خوب چیزی است. هم انسان را گرم می کند و هم گرسنگی را تسکین می دهد.» الكل او را سرکیف آورد و پیشنهاد کرد مانند مسافران آن کشتی کوچکی که تصنیفی درباره اش ساخته اند، فربه ترین مسافرها را بخورند. این شوخی که در عین حال استعاره ای نسبت به «بول دوسویف» در آن پنهان بود، به هیچوجه مورد پسند اشخاص با تربیت قرار نگرفت و جوابی

باو داده نشد. فقط «کورنوده» لبخندزد. دو راهبه از گرداندن تسبیح-
هاشان دست برداشته بودند؛ دیگر لبهاشان تکان نمی‌خورد و دستهاشان
توی آستین‌های گشاد لباسشان فرو رفته بود. چشم از زمین بر نمی‌داشتند
و این رنجی را هم که خدا برایشان فرستاده بود، مانند هدیه‌ای به او عرضه
می‌داشتند و بی‌حرکت بودند.

بالاخره در ساعت سه، وقتی که حتی يك دهکده در افق دیده نمی‌شد
و در وسط جلگه بی‌پایانی بودند، «بول دوسویف» به سرعت خم شد و از
زیر نیمکت، سبدي که به پارچه سفیدی بسته شده بود، بیرون آورد.
از توی این سبد، نخست يك بشقاب چینی، يك لیوان ظریف نقره‌ای،
بعد کاسه بزرگی در آورد که توی آن قطعات بریده دو مرغ بریان وجود
داشت. در سبد، بسته دیگری شامل چیزهای دیگر، قلو، میوه، شیرینی،
خلاصه غذائی که بدون احتیاج به مسافر خانه‌های بین راه برای سه‌روزشان
کافی بود، دیده می‌شد. در میان بسته‌های خوراکی چهار شیشه هم جلب
نظر می‌کرد. «بول دوسویف» يك بال مرغ برداشت و با نان کوچکی که
در «نورماندی» آن را «رژانس» می‌نامند، با حرکت نزاكت آمیزی به
خوردن پرداخت.

همه چشمها بسوی او متوجه شده بود. و بعد بوی خوراکی پخش
شد. پره‌های دماغ مسافران گشادتر شد، استخوان‌های چانه در زیر گوشها
حرکت تشنج آمیزی کرد و دهان‌ها از بزاق فراوانی پر شد. نفرتی که خانمها
از این فاحشه داشتند، چنان شدت می‌یافت که دلشان می‌خواست او را
بکشند و با شیشه‌ها و با سبد خوراکیش، به پائین، میان برف‌ها بیندازند.
اما «لوازو» بال مرغ را با چشم‌ها می‌خورد و می‌جوید. گفت:

«چه خوب! خانم محتاط‌تر از ما بوده‌اند. در دنیا اشخاصی هم

هستند که همیشه فکر هر چیزی را می کنند. «بول دوسویف» به طرف او برگشت و گفت: «میل دارید مسیو؟ از صبح تا حالا گرسنه ماندن کار ساده ای نیست.» «لوازو» تعارفی کرد و گفت: «راستش را بخواهید هیچ خیال رد کردن ندارم. دیگر طاقتم نمانده است. مادام، آیا بهتر نیست که انسان وضع خودش را بی پرده اعتراف کند؟» بعد نگاهش را در اطراف گردش داد. واضافه کرد: «در چنین مواقعی انسان از دیدن اشخاصی که به او اظهار لطف می کنند، خوشحال می شود.» برای این که شلوارش لکه دار نشود روزنامه ای را که پیش خود داشت روی زانوانش پهن کرد، با نوا چاقوئی که پیوسته در جیب داشت، ران مرغی را که آبگوشت یخ زده روی آن می درخشید جدا کرد، آن را با دندان پاره کرد و بعد با چنان رضایت بارزی جوید که در کالسکه صدای آه نو میدانه ای شنیده شد.

اما «بول دوسویف» از راهبه ها نیز با لحن متواضع و شیرینی تقاضا کرد که در عصرانه شرکت کنند. هر دو فوراً قبول کردند. و پس از این که جویده جویده سخنان تشکر آمیزی بر زبان راندند بی آنکه چشمان شان را از زمین بلند کنند، با سرعت زیادی شروع به خوردن کردند. «کورنوده» نیز خواهش مسافر مجاور خود را رد نکرد و با گستردن چند روزنامه روی زانوانش، به اتفاق راهبه ها نوعی میز غذا تشکیل داد.

دهانها باز و بسته می شد. با حرص و حشمت آوری می جویدند و می بلعیدند و می مکیدند. «لوازو» در گوشه ای شکمش را پرمی کرد و با صدای آهسته به زنش هم پیشنهاد می کرد که از او تقلید کند. زنش مدت زیادی مقاومت کرد و بعد به دنبال تشنجی که تا روده هایش نفوذ کرد، راضی شد. از این رو شوهرش با لحن بسیار محترمانه ای از «همسفر محبوب خودشان» پرسید که آیا اجازه می دهد لقمه کوچکی هم به مادام لوازو بدهد. «بول دوسویف» با لبخند مؤدبانه ای گفت: «آه! البته آقا، و کاسه

را به طرف او برد.

وقتی که سر اولین شیشه شراب «بردو» باز شد اکراه و تردید در میان آنها ظاهر گشت. زیرا فقط يك لیوان وجود داشت. این لیوان هر دفعه پاك می‌شد و دست به دست می‌گشت. فقط «کورنوده» برای این که شیطنتی کرده باشد لبانش را به همان جای مرطوب لبهای مسافر بغل دستی خود گذاشت.

آنگاه «کنت و کنتس برویل» و «مسیو و مادام کاره لامادون» که در اطرافشان همه مشغول غذا خوردن بودند و بوی غذاها گیجشان می‌کرد، این شکنجه دردناک را تحمل کردند.

ناگهان زن جوان کارخانه دار آهی کشید که باعث شد همه سرها بسوی او برگردد. رنگ صورتش مانند برف‌های بیرون دلیجان سفید شده بود. چشمانش بسته شد و سرش گیج خورد و از حال رفت. شوهرش دیوانه وار از همه کس تقاضای کمک می‌کرد. مسافران دلیجان بکلی دست و پای خود را گم کرده بودند، در این حال راهبه مسن‌تر سرمریض را گرفت و لیوان «بول دوسویف» را میان لبهای او گذاشت و چند جرعه شراب باو داد. خانم زیبا تکان خورد و چشمانش را باز کرد. لبخند زد و با صدای ضعیفی گفت که احساس می‌کند حالش کاملاً خوب شده است. اما برای این که این وضع دوباره تکرار نشود، راهبه او را وادار کرد که لیوانی پراز شراب بردو بخورد و اضافه کرد: «علت این حادثه فقط گرسنگی بود نه چیز دیگر.»

آنگاه «بول دوسویف» با چهره برافروخته و با لحن محجوبانه‌ای به چهار مسافر دیگر که هنوز لقمه‌ای غذا بدهان نگذاشته بودند، گفت: «نمی‌دانم جرأت می‌کنم که به آقایان و خانم‌ها هم چیزی تقدیم کنم!»

وبعد از ترس این که مبادا تحقیرش کنند، سکوت کرد. «لوازو» دخالت کرد و گفت: «در چنین احوالی همه با هم برادرند و موظفند که به همدیگر کمک کنند. بفرمائید خانم‌ها، احتیاجی به تعارف نیست. لطفاً قبول بفرمائید! چه بسا که اصلاً امشب خانه‌ای پیدا نکنیم! با این ترتیب که می‌رویم تا پیش از ظهر فردا به «توت» نخواهیم رسید.» چون مسئولیت جواب موافق را کسی نمی‌خواست بعهده بگیرد، تردید کردند. اما «کنت» مشکل را حل کرد. به فاحشه گوشت آلود که محجوبانه سکوت کرده بود رو کرد با وقار و طمانیه همه نجیب‌زادگان گفت: «با کمال تشکر قبول می‌کنیم، مادام!»

هنر برای هنر
و

مکتب پarnasse پarnasse

سال ۱۸۳۰ سال انقلاباتی است که دوران «رستوراسیون»^۱ را در فرانسه خاتمه داد و مبداء تحولی در اوضاع سیاسی و اجتماعی فرانسه گردید - در دوره «رستوراسیون» رومانیسم بر ادبیات فرانسه حاکم بود و معمولاً تاریخ نویسان سال ۱۸۳۰ را سال دوره کمال و اوج قدرت رومانیسم می دانند زیرا در همین سال بود که «ارنانی» روی صحنه آمد و «لامارتین» به عضویت فرهنگستان فرانسه انتخاب شد. اما همانطور که قبلاً در فصل رومانیسم گفتیم این سال در عین حال سال آغاز افول رومانیسم نیز بشمار می رود. بسیاری از شاعران رومانیکی می دیدند 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 نمی کند. حقیقت این بود که مردم پس از تغییر وضع سیاسی و اجتماعی می خواستند بکلی با گذشته قطع رابطه کنند، از این رو رومانیسم نیز خواه ناخواه محکوم به زوال و فراموشی

۱ - Restauration، دوران اعاده سلطنت به خانواده بوربون که از سال ۱۸۱۴ (سقوط ناپلئون) تا سال ۱۸۳۰ (سقوط شارل دهم) ادامه یافت.

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 طرد شد.»

پس از مدتی تردید، هنگامی که سر و صداها خوابید و مردم توانستند وضع موجود را روشن تربینند، مشاهده کردند که شاعران و نویسندگان رومان‌تیک همه عقایدی پیدا کرده‌اند که بکلی با نظرات 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 بر عهده بگیرند، و اغلب متوجه احزاب سیاسی و مکتب‌های فلسفی شدند. به فاصله چند سال تقریباً همه نویسندگان و شاعران، به معنی واقعی کلمه «روزنامه نویس» شدند و چند نفرشان به نمایندگی مجلس و مقام وزارت رسیدند.

در این اثناء از طرفی با انتشار آثار «بالزاک» هنرمفید پایه‌های «رئالیسم» و «ناتورالیسم» گذاشته میشد (که در فصول پیش بحث کردیم). و از طرف دیگر عده‌ای از فلاسفه و ادبا که طرفدار هنرمفید 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 بشرفید باشد، و فلاسفه که می‌خواستند نظم و نثر در خدمت پیشرفت اندیشه بشری قرار گیرد و بالاخره اصلاح طلبان که می‌کوشیدند برای استقرار نظم جدیدتر و بهتر از هنر و ادبیات نیز کمک بگیرند.

قوی‌ترین این دسته‌ها، «پیروان سن سیمون» Les Saint-Simoniens بودند که بعضی از کلاسیک‌ها و نیز عده‌ای از رومانیتیک‌ها را با خود داشتند و از هنرمندان می‌خواستند که در کوشش دسته‌جمعی روشنفکران برای بهتر ساختن شرائط 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 و عظم و خطابه به‌عهده هنرمندان بود و ادعا می‌کردند که هنرمندان باید رهبری جامعه را فریضه خود بدانند.

بجز «هوگو» همه نویسندگان و شاعران بزرگ رومانیتیک در صف «پیروان سن سیمون» در آمدند. حتی «موسه»، شاعر گریبان، اشکهای شاعر را مرحم زخمهای جامعه بشری دانست.

اما ویکتور هوگو با اینکه قبلاً به مسائل اجتماعی

توجه داشت و بعدها نیز (در سال ۱۸۴۰) برای هنر برای هنر

هنرمند و وظیفه اجتماعی قائل شد، در سال ۱۸۲۹ بایکی از آثار خویش که «شرقیات» Les orientales نام داشت پایه گذار مکتب هنر برای هنر گردید. شاعر بزرگ رومانیک در این اثر خود 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 شعرست، 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 دلاویز، 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 می گویم: هنر برای هنر!»

چند نفر از شاعران و نقاشان و مجسمه سازان جوان بدور استاد گرد آمدند، مقدمه «شرقیات» را کتاب مقدس هنر شمردند و ادعا کردند که مفید بودن یا در بند اجتماع بودن ارزش هنر را از میان می برد 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 تصوراتی

را از آن انتظار نداشت.

در میان این جوانان، تئوفیل گوتیه Théophile Gautier (۱۸۱۱-۱۸۷۲) که از رومانتیک‌ها و از پیروان هوگو بود، بدفاع از شعری برخاست که بکلی با مسائل اجتماعی و اخلاقی و سیاسی بیگانه باشد. «گوتیه» که سابقاً نویسنده رومانتیک 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: هنریگانه دلیل زندگی است و با وجود این به درد هیچ کاری نمی‌خورد، هنر بی-فایده است و تنها وجود آن بخودی خود کافی است. می‌گفتند زندگی مشکل و پراز 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

مجسمه سازی و موسیقی مطلقاً بدرد هیچ چیز نمی‌خورند...»
 و باز در همان مقدمه نوشت: «مأمدافع 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 «مادموازل
 دوموپن» *Mlle de Maupin* چنین نوشت: «فقط چیزی واقعاً زیبا
 است که به درد هیچ کاری نخورد. هر چیز مفیدی زشت است زیرا
 احتیاجی را بیان می‌کند و احتیاجات انسان، مانند مزاج بیچاره
 وعاجز او، پست و تنفرآور است.»

دوما درباره «هنر برای هنر» چنین می‌گوید: «سه کلمه‌ای که از
 هرگونه حسی محروم است.» این جمله را باید تعریف خوبی برای
 این مکتب شمرد، زیرا نویسنده‌ای که معتقد به اصل «هنر برای هنر»
 است و بجز زیبایی قالب و شکل اثر خود و موفقیت در بیان مطلب به
 چیز دیگری اهمیت نمی‌دهد گاهی در مقابل هیجان‌آورترین حوادث
 زندگی بقدری خونسرد است و آن را چنان با بی‌قیدی و بی‌حسی بیان
 می‌کند که آدمی را دچار وحشت می‌سازد.

شاعر دیگر این مکتب *ثئودور دوبانوئل* *Théodore de Banville*
 است که خود می‌گوید قدم بر جای پای *تئوفیل گوئی* 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. می گوید: «قافیه همچون میخی زرین است که تخیلات شاعران را تثبیت می کند.»

در حوالی سال ۱۸۶۰ هنگامی که بحث و

مکتب پarnاس

مشاجره شدیدی درباره ادبیات در گرفته بود،

عده ای 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 دوویل 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^۱ 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 پarnاسین

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.

بعقیده پارناسین ها، شعر نشانه ایست از روح

شعر پarnاسین

کسی که احساسات خود را خاموش ساخته

۱ - «پارناس» نام کوهی است که بنا به افسانه های یونان قدیم آپولون

Apollon خداوند شعر و نیز نه خواهری که فرشتگان نگهبان هنرهای

زیبا بودند (Les Muses) در آن زندگی می کردند. این نام به مجموعه

های شعر نیز اطلاق می شود.

است. شعرپارناسین به مخالفت با رومان‌تیسیم برخاست و با هرگونه شعر ذهنی (Subjectif) مخالفت کرد. شاعر پارناسین بهیچوجه نمی‌خواهد گرد شعرش محتوی امید و آرزو و خواهشی باشد فقط برای هنرمحض احترام قائل است و به زیبایی شکل و طرز بیان اهمیت می‌دهد. محتوی اشعارش ساده و بی‌اهمیت است ولی قالب شعر با مهارت و استادی فوق‌العاده‌ای ساخته شده است و چون هر یک از پارناسین‌ها تعداد بسیار کمی شعر گفته‌اند آثارشان زیبا و استادانه است.

اصولی که فوق‌العاده 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 شعرشاعر پارناسین مانند مرمری صاف، بی‌نقص و درعین حال محکم است. هر کلمه‌ای را با دقت انتخاب می‌کند و به جای خود می‌گذارد و کمال مطلوب او اینست 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» (سوبژ-کتیویسم) فرار می‌کند و همچنین زیبایی را بدون دخالت احساسات و سیلهٔ سعادت می‌شمارد، به ادبیات دوره کلاسیک که بهیچوجه جنبهٔ ذهنی (سوبژکتیو) ندارد متمایل می‌شود و عالیترین نمونهٔ زیبایی مطلوب خویش را در هنر یونان، در خدایان مرمری و در بناهای سفیدی که سایهٔ اندیشه‌ها و هیجانات آنها را تیره نساخته است می‌جوید.

شاعر در عصری که به خیال‌آزوشتی بر زیبایی پیروز شده است، توسن خیال را بسوی قرونیه که در نظرش سراپا جلال آفرینش و زیبایی می‌نماید می‌تازد. لوکنت دولیل آثار هومر و 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 عقیدهٔ او شرط کمال هنر، سکون و آرامش روح شاعر و مصراعهای آهنگ‌دار است که می‌تواند تابلو-های مجللی را جلو چشم مجسم سازد.

یاس و نومیدی در آثار پارناسین‌ها «لوکنت دولیل» سر دستهٔ پارناسین‌ها شاعر نومیدی است که زندگی را با یاسی مطلق و علاج ناپذیر می‌نگرد. به عقیدهٔ 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 ترحم آمیزی که در اشعار او نسبت به زندگان بلند است، روح زخم خورده شاعر را بما می‌شناساند. معتقد است که بدی زائیده زندگی است، از اینرو اتحاد 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 اینست 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 دیگری اعتنا 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 پراز فلسفه‌های منحرف و اظهار یأس و بدبینی است.

پس از «لوکنت دولیل» توانا ترین شاعر این مکتب
 روش دیگر پاراناسین‌ها
 ژوره 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. هر يك از «سونه»^۱ Sonnet های زیبای او مانند صفحه گرامافون معظمی است که در محیط تنك و كوچك آن، مباحث تاریخی و اساطیری با خیال پردازی هنرمند توانائی ضبط شده است.

این شاعر فقط يك كتاب شعر بنام Les Trophées دارد و اشعارش از لحاظ ساختمان بی نظیر است.

شعر او بزرگتیف بالاخره شعر او بزرگتیف نیز با آثار پارناسین ها
عینی در آمیخته 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 بیان کننده صحنه ها است.

این شعر با زندگانی خانوادگی و با واقعیت ها گرچه عادی و پیش پا افتاده و حتی زشت هم باشند، تطبیق می کند و استاد این نوع شعر فرانسوا کوپه F. Coppée است که «زولا» او را به سبب (برافراشتن پرچم 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 سبك ناتورالیستها گفته با اصول این مکتب تطبیق نداده است.

«کوپه» نخستین کتاب خود «Reliquaire» 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 پاراناسین است.

چند نمونه از اشعار پارناسین‌ها

خرگوش‌ها

از: تئودور دوبانوئل Théodore de Banville

(۱۸۲۳ - ۱۸۹۱)

قطعه «خرگوش‌ها» (Lapins) از جمله اشعار طنزآمیز دوبانوئل است که در آن اهمیت زیادی به «قافیه‌بازی» داده شده ولی مطلب شعرچندان ارزشمند نیست. چون در اینجا بیشتر قالب و قافیه شعر مورد نظر است، هرگاه فقط ترجمه آن نقل می‌شد، نشان دادن مشخصات آن به هیچوجه امکان نداشت، ناچار عین شعر را به عنوان نمونه نقل می‌کنیم و ترجمه آن را نیز از لحاظ نشان دادن نوع محتوی می‌آوریم.

Lapins.

Les petits lapins, dans le bois,
Folâtaient sur l'herbe arrosée
Et, comme nous le vin d'Arbois'
Ils boivent la douce rosée.

Gris 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 a 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 psychologues

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 le 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,
Lorsque 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 lapin
Assis sur leurs petits d'arrière s."

خرگوش‌ها

خرگوش‌های كوچك، دربيشه،
 روی علف‌های مرطوب جست و خیز می‌کنند
 و همانطور که ما شراب «آربوا» می‌خوریم
 آنها شب‌نم شیرین را می‌آشامند.
 به رنگ‌های خاکی‌سیر، 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 بپا داریم
 که طبیعت به ما بخشیده است.
 چون از «داستایوسکی» چیزی نخوانده‌ایم،
 باد در آستین نمی‌اندازیم،
 و البته کبادۀ روانشناسی نمی‌کشیم.
 ما خرگوش‌های کوچکیم.
 چکمه ما پشم است
 و چون دفتر بغلی نداریم
 هیچوقت یادداشت بر نمی‌داریم.
 دلمان برای «کانت» لك نزده است
 و جنون ایده‌آلی او
 چنگی به دل ما نمی‌زند. اما

در مورد لافونتن قصه گو
باید زانو زد و او را پرستید
ولی اگر بخواهند با شیطننت
برایمان فلسفه بیافند
ترجیح می‌دهیم که سکوت کنیم.
برخلاف شوپنهاور،
این بیمار بی‌رحم 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

(۱۸۲۶-۱۹۰۵)

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
سرمست 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.
وبادهای «آلیزه» دکل آنها را
بسوی سواحل اسرارآمیز غرب خم می کرد.

هر شبی به امید فردای پرافتخار
دریای لاجوردی و درخشان استوائی
خواب آنان را با سراب زراندودی طلسم می کرد.

آنگاه از جلو کشتی سفیدشان خم می شدند
(۲۰۱) دوبندر اسپانیا کریستف کلمب نخستین بار از بندر پالوس برای کشف
امریکا حرکت کرد.

و ستارگان تازه‌ای 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 تازه‌ای که بالا می‌آیند اینست که وقت می‌گذرد و آنان به آرزوی خود دست نمی‌یابند و سرنوشت بشر جز این نیست.

ظهر Midi

از: لوکنت دولیل Lecomts de Lisle (۱۸۹۴-۱۸۱۰)

ظهر، سلطان تابستانها، بردشت دامن گسترده است و همچون سفره‌های سیمین از بلندی‌های آسمان نیلی فرو می‌ریزد. همه چیز خاموش است. هوا بی‌نفس شعله می‌کشد و می‌سوزاند. زمین در جامه آتش خود به اغماز افتاده است.

فراخنای دشت بی‌کران است و کشتزارها بی‌سایه. و چشمه‌هایی که گله‌ها از آن آب می‌نوشیدند خشکیده است. جنگل دور دست که پیرامونش تاریک است، بی‌حرکت در خواب سنگینی غنوده است.

تنها گندم‌های بزرگ رسیده، بسان دریای زرین، بی‌اعتنا به خواب در کرانه افق لمیده‌اند و همچون فرزندان آرام زمین مقدس، بی‌هراس جام خورشید را بصر می‌کشند.

گاهی، همانند آهی که از جان سوزانشان برآید، از دل خوشه‌های سنگینی که با خود زمزمه‌ها دارند، موجی باشکوه و جلال آهسته بها 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 و با چشمانی خمار و مغرور رؤیای درونی خود را که هیچگاه به پایان نمی‌رسد دنبال می‌کنند.

ای انسان، هرگاه بادلی آکنده از شادی باملال، نزدیک ظهر گذارت
به کشتزارهای درخشنده بیفتد، بگریز! که طبیعت تهی است و خورشید
می سوزد: در اینجا چیزی زنده نیست، چیزی اندوهگین یا شاد نیست.
اما اگر از اشک ها و خنده ها به تنگ آمده ای و از فراموشی این
جهان پریشان تباه شده ای و فارغ از غفویا لعنت، می خواهی طعم لذتی
واپسین و تیره را بجوشی.
بیا! که خورشید با کلمات جزیل با توسخن می گوید، در شعله
قهارش جاودانه فروشو و با قلبی که هفت بار در نیستی ملکوتی غوطه
خورده، با گامهای ملایم بسوی پست ترین شهرها بازگرد.