

مکتبهای ادبی

رضاسید حسینی



کتاب

رضا سید حسینی

۲

مکتبهای آذین

۱۰۰۰/۱ ف

۱۵/۲

شناخت ادبیات

۵

دوره ۳۵۰ ریال





مکتب‌های ادبی

تجارب

۱۸۰ - خیابان شاهرضا - مقابل دانشگاه - تهران
تلفن ۶۶۱۸۴۰



رضا سید حسینی

مکتب‌های ادبی

جلد دوم



چاپ هفتم

۱۳۵۸

حق چاپ محفوظ و مخصوص کتاب زمان است.

چاپ رشديه

سمبوليسم

Symbolisme

«از سمبولیسم چه میدانم؟ هزار چیز مبهم. سمبولیسم پیوسته از قلمرو انتقاد گریزان است و ماهرانه خود را از تشریح و توصیف نجات می‌دهد...» کتابی که آلبرمار شمیدت A. M. Schmidt درباره «سمبولیسم» نوشته و در مجموعه کتاب‌های «چه میدانم؟» انتشار داده است، با این سطور آغاز می‌شود!

گروهی در آن تصوف می‌بینند و اثری از عرفان پیشین شرق و غرب می‌یابند، وعده‌ای آن را راهی برای ایجاد زبانی تازه در شعر می‌شمارند. بالاخره بعضی هم آن را کوششی برای گرفتن وسیله‌ای از هنرهای دیگر می‌دانند، چنانکه اغلب سمبولیست‌ها از اینکه می‌توانند با موسیقی رقابت کنند بر خود می‌بالند. به این ترتیب کار تعریف و توصیف این مکتب مشکل می‌شود. اما با وجود این شاعران و نویسندگان سمبولیست مشخصاتی دارند که به سادگی قابل تشخیص است و ما تا آنجا که بتوانیم این مشخصات را نشان خواهیم داد.

در حوالی سال ۱۸۸۰ عده‌ای از شاعران جوان

آغاز

در عین حال که وابستگی به جریان «پارناس»

سمبولیسم

داشتند قدم از چهارچوب خشک و بی‌روح شعر پارناسین فراتر گذاشتند. اینان با حساسیت تازه‌ای هم بر ضد اشعار خشن پارناسین‌ها و هم بر ضد قاطعیت «فلسفه تحققی» Positivisme و ادبیات رئالیستی و ناتورالیستی عصیان کردند. البته اینان قصد گرویدن به احساسات تندوتیز تغزل فوق‌العاده رومانتیسم را نیز نداشتند بلکه عصیان‌شان کاملاً رنگ تازه‌ای داشت و آنچه می‌گفتند عمیق‌تر و پیچیده‌تر بود: «فلسفه تحققی» تصور می‌کرد که توانسته است به‌خوبی دنیارآتو صیقل و تصویر کند و درباره آن قضاوت نماید. اما شاعران جدید را چنین حساب ساده‌ای اقناع نمی‌کرد و آنان همه‌جا را پراز معما و اسرار و اضطراب می‌دیدند. در این مدت با این که «فلسفه تحققی» تحت عنوان مکتب ادبی ناتورالیسم بر عرصه رمان و تئاتر فرمانروائی می‌کرد، عصیان شاعران جدید به صورت نیروی تازه‌ای در برابر آن قد برافراشت و هرچند که نتوانست آن را از پیشرفت بازدارد ولی حدودی برای آن ایجاد کرد. «فلسفه تحققی» فقط به واقعیت متکی بود. اما مجلات جدید و فیلسوفان جدید از واقعیت روگردان بودند و حتی آن را انکار می‌کردند. در نظر اغلب شاعران سمبولیست، واقعیت حال یا گذشته و بیان آن کار نفرت‌آوری بود.

از همه سو روح عصیان نمودار بود: عصیان نسل جوان، و یا قسمتی از این نسل، که در اجتماع زندگی راحتی برای خویش نمی‌یافت. این جوانان از همه روش‌های سیاسی و اجتماعی و فکری و هنری که میراث گذشتگان بود متنفر بودند. نیروی نظامی، نظم

اخلاقی، هنر منظم و بسا قاعده، رمان رئالیستی، ایمان به فلسفه تحقیقی، همه این‌ها در نظرشان باطل و بی اعتبار بود. می خواستند آنارشیزم یا منکر همه چیز باشند. و سمبولیسم در درجه اول یکی از اشکال آن بود.

نخستین پیام آور این عصیان فکری شارل بودلر Baudelaire بود که از طرفداران هنر برای هنر شمرده می شد، ولی با راه تازه‌ای که در پیش گرفت، بنای مکتب جدید را گذاشت. او با دیوان اشعار خود که تحت عنوان «گل‌های شر» *Les Fleurs du Mal* منتشر ساخت، دنیای شعر را تکان داد و یک نسل شعر و ادب که در خلال سال‌های ۱۸۵۷ تا ۱۸۸۰ می زیست، بودلر را پیشوای مسلم خود شمرد. آنچه را که شاعران سمبولیست از آن پس اساس مکتب خود قرار دادند، بودلر در اشعار کوچکی از قبیل *Correspondances* و *La vie antérieure* بیان کرد.

در نظر «بودلر» دنیا جنگلی است مالا مال از علائم و اشارات. حقیقت از چشم مردم عادی پنهان است و فقط شاعر با قدرت ادراکی که دارد بوسیله تفسیر و تعبیر این علائم می تواند آن را احساس کند. عوالم جداگانه‌ای که روی حواس ما تأثیر می کنند، بین خودشان ارتباطات دقیقی دارند که شاعر باید آنها را کشف کند و برای بیان مطالب خود به زبان جدیدتری از آنها استفاده کند. البته خود «بودلر» استفاده از این زبان سمبولیک را اساس کار خود قرار نداده، اما چند نمونه برجسته از خود باقی گذاشته است که مقدمه‌ای برای

اشعار سمبولیک بشمار می‌رود.

پیشوایان
سمبولیسم

در میان کسانی که از «بودلر» الهام گرفتند و با آثار خود زمینه را برای ظهور سمبولیسم

مهیا ساختند، سه اسم مشهور جلب نظر می‌کند: پل ورن P. Verlaine و آرتور رمبو A. Rimbaud و استفان مالارمه S. Mallarmé. البته سبک شعر این سه نفر مانند هم نبود و هر یک مشخصات مخصوص به خود داشتند:

ورن در عین حال که ولگرد و الکلی بود، شاعر بتمام معنی و حتی بزرگ بود. او با ضعف اراده، نابودی تدریجی خویش را تماشا می‌کرد. «ورن» اسیر شهوات خود بود و بقول یکی از منتقدان فرانسوی، «مخيله‌ای شهوانی را با حزن آهنگداری درهم آمیخته بود.» یعنی با اشعار ظریف و هنرمندانه‌ای اضطرابات روحی را که می‌خواست بسوی خدا برود و هیجانات جسمی را که از فاسد شدن لذت می‌برد، بیان می‌کرد. او فریادهای روح خویش را که از سرنوشت خود در رنج بود، در اشعارش منعکس می‌ساخت و تقریباً بنوعی از رومان‌نویسم باز می‌گشت. ولی با وجود این شرایط، نفس تازه‌ای به شعر فرانسه دمید و آن چیزی را که سمبولیسم نامیدند وارد شعر کرد.

رمبو که تا نوزده سالگی شاهکارهای خود را بوجود آورد و از شاعری دست کشید، از سرزمین‌های درخشان و از انسان‌هایی که در نقاط غریبی گردش می‌کنند، از عطرهای عجیب، از شهوات و

از معجزات و از گل‌های پر جلال و جبروت بحث می‌کرد. او نبوغ شعری فوق‌العاده داشت و بقول کلبره‌دن نویسنده فرانسوی: «... در اشعار او کلمات به صورتهای تازه‌ای باهم ترکیب می‌شوند و در میان نوری فسفری غوطه می‌خورند!» و همانطور که «بودلر» در شعر «Correspondances» خود می‌گفت: «عطرها و رنگ‌ها صداها باهم تطبیق میکنند» او هم برای صداها رنگ تعیین می‌کرد و در شعر «Voyelles» خود می‌گفت: «A سیاه، E سفید، I قرمز، U سبز و O آبی!» (تذکر این نکته بی‌فایده نیست که رمبو با این قبیل اشعار خود در عین حال راهی بسوی سوررئالیسم باز می‌کرد). او با تحقیقات خود بازی می‌کرد و با قدرت تمام، از سرزمین‌هایی که ندیده بود سخن می‌گفت. مثلاً شعر مفصل «قایق مست» را وقتی سرود که اصلاً دریا ندیده بود!

بالاخره استفان مالارمه که عمر خود را صرف پیدا کردن صورت تازه‌ای در شعر کرد، ادعا می‌کرد که می‌خواهد شعر را از قید همه چیزهایی که شاعرانه نیست، آزاد کند. او به حس و فکر و حالت روحی انسان و به تصویر طبیعت پابند نبود و به شکل شعری معمول نیز توجهی نمی‌کرد. در نظر او فقط «کلمه» ارزش داشت. هنر شاعر این بود که شعر را از ترکیب کلمات شاعرانه و سحرآمیز بسازد. در اشعار مالارمه نه شادی وجود داشت نه غم، نه کینه دیده میشد و نه عشق؛ خلاصه هیچ حس بشری وجود نداشت. «مالارمه» شعر را از زندگی دور می‌کرد و از دسترس مردم بدر می‌برد و به صورتی درمی-

آورد که فقط عده انگشت شماری از خواص بتوانند آن را درك کنند.

شاعران منحنط در حوالی سال ۱۸۸۴ که کتاب *Les Poètes*
Les Decadents *Maudits* اثر ورلن انتشار یافت، نام «مالارمه»

نیز بر سر زبان‌ها افتاد. در این میان شاعران جوان که از بازیهای پاراناسین‌ها خسته شده بودند، گاه و بیگاه مجله ادبی ناپایداری انتشار می‌دادند و برای مدتی بدور آن جمع می‌شدند. معمولا عمر اینگونه مجله‌ها پس از مدت کمی بسر می‌رسید ولی دیری نمی‌گذشت که مجله دیگری پا بعرضه وجود می‌گذاشت. اغلب این مجله‌ها بیش از سه یا چهار شماره منتشر نمی‌شد ولی تأثیر آنها در محیط شعر و ادب زیاد بود. گذشته از این مجلات شاعران جوان که اغلب عقاید و تئوری‌های مختلفی هم داشتند، از این لحاظ که همه اشخاص تازه جوئی بودند، جلساتی هم تشکیل می‌دادند و اغلب برگردهم جمع می‌شدند. این جوانان و شاعران تازه‌جو اغلب مورد استهزاء قرار می‌گرفتند و محافل ادبی بجای این که بطور جدی به آن‌ها جواب بدهند اشعار و نوشته‌هایشان را با تمسخر و استهزاء تلقی می‌کردند. ولی بالاخره دوره‌ای رسید که آنها چند شاعر بزرگ تازه‌جو را از قبیل ورلن، مالارمه، شارل کروس، هردیا، فرانسوا کوپه، موره‌آ در مقابل خود یافتند و توانستند آثارشان را به آنها عرضه کنند.

اولین شکلی که این جریان شعری بخود گرفت، همان بود که آن را «*Décadentisme*» یا «*Décadisme*» (مکتب منحنط) نامیدند.

کلمه «Déadent» (منحط) نخست به صورت انتقاد به تمام کسانی که از «ورلن» پیروی می کردند اطلاق می شد. این کلمه را برای اولین بار سمایل ویکر در رساله ای که درباره این شاعران انتشار داد بکار برد و در آن رساله، این دسته از شاعران را چنین تعریف کرد: «این شاعران جدید در تخیلات خود غرق شده و خود را از واقعیات زندگی دور نگاه داشته اند. عرفان رقیق و حساس را با عیش و هرزگی محض درهم آمیخته اند. اشعار آنها که قابل فهم نیز نیست، زائیده تصادف و انحراف است.

مشخصات «منحطان» داشتن روح مبهم و بیحسی و عدم توجه به اخلاق و بالاخره عدم انطباق اشعارشان با همدیگر است. آنها ترانه روح خود، ترانه روح متروی و متروک خود را می سرایند. علاقه به هیجان و حساسیت آنها را بسوی بیماری عصبی سوق می دهد. عدم وضوح محتوی، قالب شعری را از میان می برد.

موضوع اشعار منحط عبارت است از بدبینی استهزاء آمیز و حالت مرضی عمومی و رؤیای فرار و دلتنگی و غصه تسکین ناپذیر و ناراحتی درونی. شاعران منحط داستان شب های اضطراب آور و یکشنبه های شوم و ماتم زده و درختان پائیزی و موجودات اسرار آمیز را می سرایند.

شاعران منحط تصور می کردند: «در قرنی زندگی می کنند که همه خون و حیات خود را از دست داده است و شاهد آخرین جهش های تمدنی هستند که روبه خاموشی می رود. این فکر را «ورلن»

در مصرعی از اشعار خود چنین بیان می‌کند «من امپراطور پایان انحطاطم!»

معروف‌ترین شاعر دوره انحطاط، ژول لافورگ J. Laforgue (۱۸۶۰ - ۱۸۸۷) است و اشعار او را می‌توان نمونه آثار ادبی این دوره شمرد. لافورگ شاعری بود کتاب خوانده و روشنفکر و در عین حال بسیار حساس و بدبین. زندگی اندوه زده و تنهائی داشت. تسلیم حساسیت مرضی خویش بود. به زندگی لاشعور و به جبر سرنوشت که انسان را با خود می‌کشد معتقد بود و بشر را با ترحم استهزاء آلودی می‌نگریست.

«لافورگ» زبان درهم و مخلوطی برای شعر ابداع کرد که در وهله اول خواننده را دچار تعجب می‌سازد. لغات فلسفی را با اصطلاحات صنعتی و بازبان عامیانه و با «آرگوی» و لگردان پاریس و با گفتگوی تردیدآمیز کودکان خردسال درهم آمیخت. در مورد وزن شعر نیز به چنین کارهائی دست میزد: گاهی شعر «الکساندرن» را با تقطیع غیر عادی می‌نوشت، گاهی اوزان نادرست تصنیف. های عامیانه و اشعار عزاداری یا عروسی را تقلید می‌کرد. شعرش پیوسته در تغییر و تحول بود، اما هرگز صورت ساختگی و تصنعی بخود نمی‌گرفت.

او کتاب‌های فلسفی متعددی درباره عقاید بدبینانه و درباره قدرت سرنوشت محتوم و «درد زندگی» مطالعه کرده بود. حساسیت عمیق او از کشف این مسائل رنج می‌برد. پوچی و فنائی که در اطراف

خویش آفریده بود به روح افشار می آورد. مدت درازی با ترس و وحشت از این دوره «تب فکری» خویش یاد می کرد و می گفت: «وقتی یادداشت های این دوره از زندگی خودم را می خوانم با ترس و لرز از خودم می پرسم که چرا نمرده ام.» ایمان مذهبی خویش را از دست داد و بدبخت شد، زیرا می خواست مؤمن باشد. سپس آرامشی یافت و نفرتی بر او دست داد و عارف بدبینی شد. می خواست تماشاگر عبور «کارناوال زندگی» باشد.

فکر و زبان و سبک «ژول لافورگ» نمونه ای شد که همه شاعران دیگر «دوران انحطاط» از آن پیروی کردند و این دوره به صورتی درآمد که بقول R. M. Alberes نویسنده «ماجراهای فکری قرن بیستم»: «روشنفکران و قیحانه از انحطاط و ازبیدی خویش احساس غرور می کردند. دوران تجزیه و فرسودگی آشفته ای بود آمیخته با شور تکوین جدیدی که آینده اش روشن نبود. ایمان مذهبی مرده بود. فکر توسل به علم و جستن راه نجات از آن نیر که قریب یک قرن مردم را به خود مشغول می داشت از میان رفته بود. این دوره، دوران انحطاط و حساسیت مرضی بود.»

در سال ۱۸۸۸ که «ژول لافورگ» در بیست و

بیانیه سمبولیسم

هفت سالگی درگذشت دیگر کلمه «انحطاط»

برای بیان مقاصد شاعران کافی نبود. نسل جوان دوسال بود که با کلمه «سمبولیسم» آشنا بود.

سمبولیست ها پیش از منحطان کسب موفقیت کردند و قواعد

محکمتر و مهمتری بیان داشتند، زیرا مطالعاتشان بیشتر و هوس‌ها و آرزوهایشان کمتر از آنان بود. آنها تقریباً همان هدف‌هایی را که شاعران دوره انحطاط داشتند برای خود اختیار کردند و از شعر جدیدی که از زمان «بودلر» به بعد بمیان آمده بود به دفاع پرداختند. به دنبال مقاله‌ها و مجلاتی که شاعران جوان از سال ۱۸۸۴ انتشار می‌دادند، عاقبت ژان موره «Moréas» شاعر یونانی نژاد بیانیۀ مکتب جدید را در شماره ۱۸ سپتامبر ۱۸۸۶ ضمیمۀ ادبی روزنامۀ «فیگارو» انتشار داد که سروصدای زیادی در محافل ادبی پیا کرد. در این بیانیۀ بود که «موره‌آ» برای نخستین بار کلمه سمبولیسم را در مورد این مکتب بکاربرد و از آن پس مکتب جدید به همین اسم نامیده شد. اکنون قسمتی از بیانیۀ «سمبولیسم» در زیر نقل می‌شود:

«سابقاً پیشنهاد کرده بودیم که کلمۀ «سمبولیسم» یگانه‌تعبیری است که می‌تواند تمایل جدید نبوغ‌آفرینندۀ هنر را در دورۀ ما بیان کند. اکنون نیز تذکر می‌دهیم که احتیاجی به تغییر دادن این کلمه نیست.

«همانطور که در اول این نوشته نیز گفتیم، تمایلات هنری در دوره‌های معین، اختلافات فکری زیادی بوجود می‌آورد. برای پیدا کردن منابع مکتب جدید، به بعضی از اشعار آلفرد و وینی، به شکسپیر، به عرفا و صوفیه و حتی به دورتر از آنها باید مراجعه کرد. شارل بودلر مبشر واقعی این مکتب جدید شمرده می‌شود. مسیو «مالارمه» معنی اسرارآمیز و تعریف ناپذیری به آن می‌بخشد. پیش از این،

مصرع‌های شعر قواعد سخت و مشکلی داشت. نخست «تئودور دوبانوئل» با انگشتان سحرآمیز خود این اشکال را کم‌تر و ملایم‌تر ساخته بود، ولی «پل ورن» این قواعد سخت را بکلی از میان برد... شعر سمبولیک که دشمن نظریات تعلیمی و فصاحت و مبالغه و حساسیت ساختگی و تصویر «اوپژکتیف» است می‌کوشد فکر را به صورتی که حواس را مخاطب قرار دهد بیان کند. از طرف دیگر، فکر نباید خود را از تزئینات معظم و زیبای شکل محروم کند. زیرا صفت اساسی هنر سمبولیک اینست که هنرمند تا تصور «فکر مطلق» پیش نرود. از اینرو در این مکتب هنری، مناظر طبیعی و حرکات اشخاص و حوادث کاملاً مشخص، خود بخود وجود ندارند، بلکه پاره‌ای مشاهدات خارجی هستند که روی حواس ما تأثیر می‌کنند و وظیفه آنها نشان دادن روابط پنهانی است که با اساس فکر وجود دارد. اگر عده‌ای از خوانندگان کوتاه نظر، این نظریه هنری ما را مهم نشمارند، نباید متعجب بود. اما چه می‌توان کرد؟ مگر «اشعار پنداروس»، «هاملت شکسپیر»، «فاوست گوته» نیز با چنین اعتراضاتی روبرو نشده بود؟

جریان سمبولیسم در سال ۱۸۹۰ به دوره فعالیت خود رسید. یک نسل شاعر از سال ۱۸۵۵ تا ۱۹۰۱ به پیروی از سه پیشوای بزرگ سمبولیسم پرداختند. اغلب این شاعران فرانسوی نبودند. مثلاً چند شاعر بزرگ بلژیکی در میان سمبولیست‌ها بود که در بین آنها، از امیل وِرآرن E. Verhaeren و موریس مترلینک M. Maeterlinck می‌توان

نام برد. چند نفر آمریکائی و روسی و یونانی نیز در میان آنها رجود داشتند و بطور کلی سمبولیسم جنبهٔ جهانی به خود گرفته بود.

از نظر فکر، سمبولیسم بیشتر تحت تأثیر فلسفهٔ اصول سمبولیسم ایدآلیسم بود که از متافیزیک الهام می‌گرفت و در حوالی سال ۱۸۸۰ در فرانسه باز رونق می‌یافت. بدینی اسرار آمیز «شوپنهاور» نیز تأثیر زیادی در شاعران سمبولیست کرده بود. سمبولیست‌ها در «سوپرکامپوزیسم» عمیقی غوطه‌ور بودند و همه چیز را از پشت منشور خواب‌کنندهٔ روحیهٔ تخیل آمیزشان تماشا می‌کردند.

(برای شاعرانی که با چنین فلسفهٔ بدبینانه‌ای پرورش یافته بودند هیچ چیزی مناسب‌تر از دکور مه‌آلود و مبهمی که تمام خطوط تند و قاطع زندگی در میان آن محو شود و هیچ محیطی بهتر از نیمه تاریکی و مهتاب وجود نداشت. شاعر سمبولیست در چنین محیط ابهام آمیز و در میان رؤیاهای خودش، تسلیم مایخولیای خویش می‌شد) قصرهای کهنه و متروک و شهرهای خراب و آب‌های را کدی که برگ‌های زرد روی آنها را پوشیده باشد و نور چراغی که در میان ظلمت شب سوسو زند و اشباحی که روی پرده‌ها تکان می‌خورند و بالاخره «سلطنت سکوت» و چشمانی که به افق دوخته شده است... همهٔ این‌ها جلوهٔ عالم رؤیایی و اسرار آمیزی بود که در اشعار سمبولیست‌ها دیده می‌شد. (در این میان تأثیر ادگار آلن پو شاعر و نویسندهٔ آمریکائی را که آثار او بوسیلهٔ شارل بودلر به فرانسه ترجمه

شد، نباید فراموش کرد).

رؤیا و تخیل که «پوزیتیویسم» و «رئالیسم» می‌خواست آن‌را از ادبیات براند، دوباره با سمبولیسم وارد ادبیات شد ولی البته منظور سمبولیست‌های واقعی این نبوده است که بکلی با شعرپارناس قطع رابطه کنند و به رومانتیسم بازگردند. مثلاً هرگز نمی‌خواهند زندگانی و شرح حال و اعترافات خویش را بنویسند. در تشریح مناظر، نه شکل لایتغیر اشیاء مادی، بلکه فرار ساعات و فصول و زمان زودگذر و آهنگ توقف ناپذیر زندگانی را شرح می‌دهند و قوانین نهفته وجود و طبیعت را تصویر می‌کنند. به نظر آنها طبیعت بجز خیال متحرک چیز دیگری نیست. اشیاء چیزهای ثابتی نیستند، بلکه آن‌چیزی هستند که ما بواسطه حواسمان از آنها درک می‌کنیم. آنها در درون ما هستند، خود ما هستند!... از این لحاظ عقاید سمبولیست‌ها بیشتر به عرفان شرق نزدیک می‌شود.

می‌گویند: نظریات ما درباره طبیعت، عبارت از زندگی روحی خودمان است. مائیم که حس می‌کنیم و نقش روح خودماست که در اشیاء منعکس می‌گردد. وقتی انسان مناظری را که دیده است با ظرافتی که توانسته است درک کند، مجسم سازد، در حقیقت اسرار روح خود را برملا می‌کند. خلاصه تمام طبیعت سمبول وجود و زندگی خود انسان است. تشریح و تصویر اشیاء و حوادث بوسیله سمبولها صورت تازه‌ای به خود می‌گیرد. برای بیان روابط بین الهامها و اشکال، باید زبان شعر را درهم ریخت و به صورت دیگری درآورد.

و چه بسا که این زبان برای اشخاص عادی نامفهوم باشد و راز سمبولیسم در همین چیزهای نامفهوم است.

عده‌ای از سمبولیست‌ها که در رأسشان «مالارمه» قرار داشت از این قاعده پیروی کردند و چنان تعبیراتی به کار بردند که فقط خودشان آنها را می‌فهمیدند و خودشان تفسیر می‌کردند. حتی آندره ژید در مقدمه یکی از آثار خود بنام «پالود» *paludes* چنین نوشت: «پیش از اینکه اثرم را برای دیگران تشریح کنم، مایلم که دیگران این اثر را برای من تشریح کنند.» و با توجه به جمله بالا انسان به این نتیجه می‌رسد که گاهی حتی خود سمبولیست‌ها نیز از تشریح و بیان آثارشان عاجز بوده‌اند.

در عین حال، سمبولیست‌ها مایل بودند که تمام قواعد دستور زبان را عوض کنند. پیش از سمبولیست‌ها اصولی که حاکم بر روابط کلمات بود اصولی معقول و ادراک پذیر بود. ولی سمبولیست‌ها ادعا کردند که این اصول فقط باید احساس پذیر باشد و کلمات را نه از روی قواعد منطقی، بلکه آنطوریکه شاعر احساس می‌کند باید با همدیگر ترکیب کرد.

نمایاندن تخیلات مبهم سمبولیست‌ها با زبان صریح و قاطعی که بتواند همه چیز را بیان کند و نتیجه قطعی و دقیقی از این بیان بگیرد امکان نداشت. برای بیان این تخیلات بیشتر مصراع‌هایی لازم بود که شبیه زمزمه‌ای آرام و مبهم و بقول ورن «موسیقی بی‌آواز» باشد و می‌گفتند که شعر نیز مانند موسیقی باید مبهم باشد، مطلب صریحی

را بطور قاطع بیان نکند بلکه به کمک آهنگ و با استفاده از تخیلات انسان در او تأثیر نماید. بخصوص موسیقی «واگنر»، پس از مخالفت های شدیدی که با آن شد، عاقبت پیروزمندانانه مورد استقبال قرار گرفت و مدت چندین سال شاعران و هنرمندان سمبولیست بشدت تحت تأثیر آن بودند و یکی از مهمترین مجلات سمبولیست ها در آغاز کار «La Revue Vagnérienne» نام داشت که در سال ۱۸۸۵ انتشار می یافت. سمبولیست ها می گفتند که وزنهای شعری مخیله را از حرکت باز می دارد و بال های خیال را می بندد. همچنین رنگ های تند و صریح مطلب را بطور قاطع بیان می کند و مخالف سمبولیسم است.

شعر نقاشی نیست، بلکه تظاهری از حالات روحی است، عرصه شعر از آنجا شروع می شود که با حقیقت واقع (رئالیت) قطع رابطه شود و این عرصه تابی نهایت ادامه پیدا می کند. نمی توان گفت که معنی فلان تعبیر در شعر درست تر از فلان تعبیر دیگر است. چنین قضاوت کلی امکان ندارد زیرا هر خواننده ای شعر را بنا به روحیه خودش درك یا بهتر بگوئیم احساس می کند. هدف شعر سمبوليك اینست که عظمت احساسات و تخیلات را با تشریحات واضح و صریح از میان ببریم و برای این کار باید محیطی را که برای شعر لازم است بوجود بیاوریم، یعنی خطوط زنده و صریح و بسیار روشن را محو و تیره سازیم. این سایه روشن را با تغییر دادن قواعد و واحدهای کلاسیك، با دور انداختن معانی معتاد، با برهم زدن تداعی های

که بر اثر دستور زبان و سابقه به وجود آمده است می‌توان بدست آورد.

عده‌ای از سمبولیست‌ها در وزن شعر نیز تعدیل‌هایی بعمل آوردند و قافیه‌ها را تغییر دادند. به این ترتیب در میان سمبولیست‌ها دو تمایل مجزا ظاهر گشت:

اول: تمایل «مالارمه» و «رنه گیل R'Ghil» که زبان هنری را از زبان عوام جدا می‌دانستند و برای افاده و بیان هیجانات بدیع سمبولیستی ایجاد زبانی جدا از زبان مردم را ضروری می‌شمردند. اینان قالب شعر رومانتيك و پاراناسی را همان گونه که بود پذیرفته بودند و از آن راضی بودند.

دوم: تمایل «ورلن» و «ژول لافورگ» که اصالت فرهنگستانی زبان و طرز بیان پاراناسین‌ها را مسخره می‌کردند و می‌کوشیدند زبان عادی و عامیانه مردم را بوضع هنرمندانه‌ای تقلید کنند. اینان در عین حال به فکر درهم شکستن قالب‌های موجود شعر نیز افتادند و به این ترتیب پای «شعر آزاد» به میان کشیده شد.

شعر آزاد شاعرانی که میکوشیدند شعر را از قالب محدود
Vers libre سابق خود آزاد سازند، نظم «آلکساندرن»

(مصرع ۱۲ هجائی) را که قالب اصلی شعر فرانسه بود برهم زدند و بجای آن قالب‌های گوناگونی برای شعر بوجود آوردند. مصرع-های کوتاه و بلند و نامساوی گفتند و چنان بر تعداد هجاها افزودند که تا آن روز در دنیای خیال نیز سابقه نداشت. ضرورت تقسیم شعر

را به مصراع‌های متساوی انکار کردند، قافیه را نیز ساده‌تر ساختند و چند قافیه ناقص را بجای آن پذیرفتند. «ورلن» در این راه متوقف شد، اما پیشروی ادامه یافت و «شعر آزاد» نتیجه این پیشروی بود. يك «شعر آزاد» عبارت است از عده‌ای پاره‌های موزون نامساوی. در این شعر، دیگر وحدت اصلی و حساب شده‌ای برای قالب شعر در میان نیست، بلکه وحدت شعر، از روی وحدت اندیشه و تصویری که در آن هست تعیین می‌شود. کوتاهی و بلندی ابیات را نیز وضع مضمون آن ابیات تعیین می‌کند. و شاعر هیچ اجباری ندارد که برای متعادل ساختن مصراع‌های شعر خویش کلماتی را اضافه بر آنچه برای بیان فکرش کافی است، بیاورد. البته در این اثناء «والت ویتمن Walt Whitman» (۱۸۱۹-۱۸۹۲) شاعر امریکائی نیز اشعارش چنین صورتی داشت، اما می‌توان گفت که نخستین اشعار آزاد در فرانسه بی‌خبر از اشعار «ویتمن» بوجود آمده بود. نخستین شعر آزاد را «آرتور رمبو» در سال ۱۸۸۶ گفت و بعد از دو یا سه سال اغلب شاعران بسراغ شعر آزاد رفتند و کوشیدند تا در میان خودشان قواعد و اصولی برای آن وضع کنند. نخستین مقاله‌های آنان بین سال‌های ۱۸۸۶ و ۱۸۸۹ انتشار یافت. بهترین داور شاعر آزاد، گوستاو کان G. Kahn بود. «کان» در مقدمه یکی از آثار خود بنام «Les Palais nomades» و در سال ۱۸۸۸ در مجله Revue indépendante شعر آزاد را بخوبی تشریح و بیان کرد و از آن دفاع نمود.

چنانکه از خلال آثار و نوشته‌های سمبولیست‌ها مشهود است، شعر آزاد باعث شد که «کلمه» ارزش واقعی خود را به نسبت آهنگ و صدائی که دارد در شعر کسب کند. شعر فرانسه با مرور زمان به صورت نوعی هنر نظری درآمده بود. عروض شعری پراز قواعد عجیب و غریب بود (مانند قافیه نشدن کلمات مذکر با کلمات مؤنث یا قراردادهای دیگری از این قبیل) شکل املائی شعر نیز، مانند تلفظ، شرائطی برای شعرا ایجاد کرده بود و گوئی شعر بیشتر برای لذت چشم گفته و نوشته می‌شد نه برای لذت گوش. سمبولیسم آنچه را که بود در باره «موسیقی کلمات» گفته بود در شعر رواج داد و ارزش آهنگ کلمات را روشن ساخت و ابیات شعر را دارای موسیقی مخصوصی ساخت که از رابطه این آهنگ‌ها بدست می‌آمد. از این موسیقی کلمات در عین حال، برای کسب قدرت بیان بیشتری استفاده شد. ایجاد سجع و تکرار حروف معین در یک مصرع، و بکار بردن کلمات هم آهنگ و روانی جملات شعری، امکانات تازه‌ای در تصویر و بیان اندیشه‌ها برای شاعر فراهم ساخت.

سمبولیسم به صحنه تئاتر نیز سرایت کرد. گذشته در عالم تئاتر
از چند نویسنده فرانسوی از قبیل رمی دو سورمون و ژول لافورم و غیره که نمایشنامه‌های سمبولی نوشته و روی صحنه آورده‌اند، بهترین نمونه نمایشنامه‌های سمبولی را در میان آثار موریس مترلینک بلژیکی می‌توانیم پیدا کنیم. نمایشنامه‌های مترلینک بر اساس همان نظریه عرفانی سمبولیسم بوجود آمده است:

چیزهائی که می‌دانیم در برابر آنچه نمی‌دانیم در حکم صفر است، همه‌جا پراز اسرار است، در اطراف ما نیروهای بزرگ نامرئی و مشغوم و خائنی وجود دارند که تمام حرکات ما را در نظر می‌گیرند و دشمن نشاط و زندگی و شادی و سعادتند. و وظیفهٔ نمایش نویسنده اینست که افکار خود را دربارهٔ این نیروهای مجهول وارد زندگی واقعی بکند.

همهٔ نمایشنامه‌های مترلینک شبیه هم است. مثلاً اولین نمایشنامه‌ای که برای صحنه نوشته است، یعنی «شاهدخت مالن» را در نظر بگیریم. از اول تا آخر این نمایشنامه همان نیروی مجهولی که انسان‌ها را به لرزه می‌آورد و بر رگم همه چیز و همه کس به دنبال خود می‌کشد، جلب نظر می‌کند. علائم و سمبول‌های اسرار آمیزی که گاه‌گاه تظاهر می‌کنند، شعور انسانی را تحت تأثیر خود قرار می‌دهند. صدائی که جانوران و یا اشیاء می‌کنند اشاره‌ای از این عالم اسرار است. اشخاص نمایشنامه شبیه کسانی هستند که در خواب راه می‌روند و هر لحظه چنان بنظر می‌رسد که با وحشت از آن خواب بیدار شده‌اند. برای نشان دادن نیروی مجهول حاجتی به ساختن موضوع‌های تراژیک نیست، زیرا حتی در عادی‌ترین و بی‌رنگ‌ترین حوادث زندگی نیز اثری از تراژدی وجود دارد.

مرگ در هر لحظه از زندگی در کنار ماست و انتظارمان را می‌کشد. خود او را نمی‌توان آشکارا نشان داد اما می‌توان گردش او را و صدائی را که هنگام نشستن او از صندلی بلند می‌شود، در نوشته‌ها

آورد تا خواننده آن را حس کند. اغلب نمایشنامه‌هائی هم که پس از «شاهدخت مالن» انتشار یافت، تحت تأثیر همین اندیشه و ترس قرار داشت.

یکی از نمایشنامه‌های مترلینگ که شهرت بسیاری کسب کرده نمایش کوچکی است بنام Intérieur (اندرون خانه). این نمایشنامه خانواده‌ای را به‌ما نشان می‌دهد. این خانواده هنوز خبر ندارند که یکی از بچه‌هایش در آب افتاده و غرق شده است. اما در دقایقی که فاصله میان غرق شدن بچه و خبردار شدن خانواده از این حادثه است، با حرکات لاشعوری، تشویش و اضطراب مبهم و نامفهومی بر افراد خانواده مستولی می‌شود و با این که هنوز خبری از حادثه پیدا نکرده‌اند، احساس می‌کنند که مصیبت قدم به قدم نزدیک می‌گردد. این نمایشنامه‌ها و آن‌هائی که بعداً انتشار یافت، همه در سرزمین‌های خیالی و مجهول، در دوره‌های نامعلوم، در قصرهای اسرار آمیز و غارهای عجیب جریان می‌یابد. نویسنده سمبولیست احتیاج به نشان دادن این زمان و مکان نیز ندارد، زیرا به عقیده‌وی این نیروی مجهول همیشه وجود دارد و در هر زمان و هر مکانی بر انسان مسلط است.

با توجه به آنچه گذشت، می‌توان اصولی را که سمبولیست‌ها مراعات می‌کنند بشرح ذیل

خلاصه کلام

خلاصه کرد:

۱ - حالت اندوهبار و ماتمزای طبیعت و مناظر و حوادثی

را که مایهٔ یأس و عذاب و نگرانی و ترس انسان است بیان می کنند.
۲- به اشکال و سمبول ها و آهنگ ها و قوانینی که نه عقل و منطق بلکه احساسات آن ها را پذیرفته است توجه دارند.

۳- هر خواننده ای اثر ادبی را به نسبت درک و احساس خود می فهمد. از این رو باید چنان آثاری بوجود آورد که همه کس آن را بطور عادی و متشابه درک نکند، بلکه هر خواننده ای بنا به وضع روحی و میزان ادراک خویش معنی دیگری از آن دریابد.

۴- تا حد امکان باید از واقعیت عینی (Concret) دور و به واقعیت ذهنی (Abstrait) نزدیک شد.

۵- انسان دستخوش نیروهای ناپیدا و مشثومی است که سرنوشت او و طبیعت را تعیین می کنند، از این رو حالت مرگبار و وحشت آور این نیروها را در میان نوعی رؤیا و افسانه بیان می کنند.
۶- می کوشند حالت غیر عادی روحی و معلومات نابهنگامی را که در ضمیر انسان پیدا می شود و حالات مربوط به نیروهای مغناطیسی و انتقال فکری را در اشعار و آثارشان بیان کنند و بیافرینند.

۷- به مدد احساس و تخیل، حالات روحی را در میان آزادی کامل با موسیقی کلمات و با آهنگ و رنگ و هیجان تصویر می کنند.

در اوائل قرن بیستم، چنین بنظر می رسید که سمبولیسم دورهٔ خود را تمام کرده و از میان

سمبولیسم
در قرن بیستم

رفته است. مشهورترین نمایندگان این مکتب از قبیل ژان موره آ و هانری دورنیه H. de Régnier از آن‌روگردان شده و در جناح مخالف قرار گرفته بودند و با انتشار آثاری در سال‌های ۱۹۰۰ و ۱۹۰۱ به کلاسیسیسم بازگشت کرده بودند. چندین سال بعد نیز دسته «آبی» Abbaye (مرکب از ویلدراک، دوهامل، آرکو، رومن) تشکیل شد و به شعر جنبه اجتماعی داد.

ولی هیچیک از این تمایلات جدید نمی‌توانست تأثیر اشعار «آرتور رمبو» و «استفان مالارمه» و حتی «موریس مترلینگ» و «ژول لافورگ» را از میان ببرد. در این میان آندره ژید و پل کلودل و پل والری نیز برای آفریدن آثار سمبولی بفعّالیت پرداخته بودند و می‌کوشیدند که مقام شعر استادان خود را بهتر نشان دهند. در سال ۱۹۰۶ شاعرانی که برگرد مجله‌ای بنام فالانژ Phalange جمع شده بودند، اعلام کردند که ادامه دهنده سمبولیسم و مفتون مالارمه اند.

پس از آن مجلات دیگری نیز منتشر شد تا اینکه از سال ۱۹۰۹ بیهوده مجله جدید فرانسوی (Nouvelle Revue Française) کوشید که سمبولیسم «آرتور رمبو» را دوباره زنده کند. «آندره ژید» در رأس گردانندگان آن قرار گرفت. این جریان که از سال ۱۹۱۰ عنوان «سمبولیسم نو» بخود گرفت رفته رفته صورت مشکل‌تروپیچیده‌تری به شعر داد.

در این زمان شاعری که بیش از هر کس دیگر، مسأله شعر را از دریچه دید فلسفی روشنفکران مورد بحث و تحقیق قرار میداد

پل والری P. Valéry (۱۸۷۱ - ۱۹۴۵) بود. «والری» شعر را چیزی نظیر بازی و یا مراسم مذهبی می‌شمرد و می‌گفت که شعر هدفی بجز خودش ندارد و به فکر نتیجه‌گیری از آن نباید افتاد. شعر را به رقص و نثر را به راه رفتن تشبیه می‌کرد و می‌گفت که راه رفتن معمولاً به سوی مقصدی است، اما رقص مقصدی ندارد و رقص‌کنان به سوی مقصدی رفتن مضحک خواهد بود؛ پس هدف رقص همان خود رقص است. کلمات، عبارت از قدم‌ها و یا حرکات رقص است. و شعر از نثر بدینسان تشخیص داده می‌شود که در نثر کلمات به جزیان مطلب کاری ندارند، اما در شعر کلمه ارزش واقعی خود را کسب می‌کند و شاعر است که این نیروی «جادوئی» را به کلمه می‌بخشد.

با این همه، «والری» معتقد بود که اگر شعر کاملترین و خالص‌ترین هنر است از این روست که قهرماً باید قیود متعدد و گوناگونی را گردن نهد. اجبار مطلق قیود و قواعد، شاعر را وادار می‌کند که از میان ازدحام انبوه «افکار» و «استعارات» که در روحش موج می‌زنند و از میان مبتذلات گوناگون آنچه را که باید گفت و نوشت بدقت برگزیند.

بنظر «والری»، الهام - یا آنچه به این نام خوانده می‌شود - هیچگونه تأثیر و ارزشی در آفرینش هنری ندارد. الهام در نظر والری عبارت از حالتی است که در اثنای آن «شعور آفریننده» در مقابل «خودکاری مغز» بی‌اثر می‌شود. «غریزه» حیوانی‌ترین قسمت روح بشری است، و الهاماتی که زائیده‌ی غرایزمان باشند «علفهای وحشی

شعور ما» هستند.^۱

اشعار خود «والری» پراز تشبیهات واستعارات است و اغلب آنها مانند «گورستان دریائی» طوری است که بدون تفسیر به هیچوجه قابل درك نیست.

سمبولیسم در کشورهای دیگر

سمبولیسم روسیه را بایدیکی از درخشانترین
 در روسیه
 مراحل شعرروسی به شمار آورد. سمبولیسم در
 روسیه دیرتر از فرانسه و بیشتر تحت تأثیر ادبیات فرانسه آغاز شد،
 اما صورتی مخصوص به خود داشت و از سال ۱۸۹۵ تا ۱۹۱۲ بر
 ادبیات آن کشور حاکم بود. حتی از عرصه شعر نیز قدم فراتر گذاشت
 و به صورت نهضت اخلاقی و فکری وسیعی درآمد.

کسی که این نهضت آغاز قرن بیستم را در ادبیات روسیه
 پیشاپیش احساس کرد شاعر و منتقد و فیلسوف معروف روسی
 «ولادیمیر سولوویف» بود که می گفت آینده بنظرش مبهم و مرموز
 جلوه می کند.

۱) والری خود می گوید: مفهوم «الهام» شامل این مفاهیم می شود: آنچه
 که بهائی ندارد بالاترین ارزش را دارد، و آنچه که بالاترین ارزش را
 دارد نباید بهائی داشته باشد. و همچنین متضمن این مفهوم است: حداکثر
 تفاخر در برابر حداقل مسئولیت.

و در جای دیگری می نویسد اگر ملزم به نوشتن باشم بسی بیشتر خوش دارم
 که با استعار کامل و روشن بینی تام مطلب ناچیزی بنویسم تا به مدد ارواح
 و خارج از وجود خود شاهکاری از میان زیباترین شاهکارها بیافرینم.

«سولوویف» پیش از هر کس آسمانی ساخت که سپیده مکتب جدید شعر روسی از آن سرزد و سه شاعر نامدار این مکتب، یعنی «آلکساندر بلوک» A. Blok و «آندری بلی» A. Bély و «ویاچسلاو-ایوانف» V. Ivanov دو ستاران و پیروان سبک «سولوویف» بودند. این شاعران در آغاز کار بسیار جوان بودند و مسن‌ترین آنان، «ایوانف»، فقط بیست سال داشت. هر سه تن کتاب‌های بسیار خوانده بودند و مطالعات عمیقی در فلسفه داشتند و عجیب‌تر اینکه هنگام شروع به کار با این که هر سه روش همانندی را اتخاذ کرده بودند در کنار هم نبودند. «ایوانف» در خارج از روسیه و «بلوک» در مسکو و «بلی» در پترزبورگ زندگی می‌کردند.

در روسی، کلمات «سپیده» و «شعر» و «انقلاب» و «عشق» همه الفاظی مؤنث‌اند و شاعران این دوره در اغلب اشعار خود «زن» را مظهر این چیزهای مطلوب قرار می‌دادند.

شاعران مزبور طرفدار فلسفه «انفرادی» بودند و بیشتر از منطق تحت تأثیر احساسات قرار داشتند. خیالباف و افسانه آفرین بودند. در برابر رئالیست‌ها که در همان زمان سرگرم فراهم آوردن انقلاب اجتماعی بودند از «انقلاب روحی» دم می‌زدند و به زندگی فجیعی که جوانی آنان را برباد می‌داد از صمیم قلب اعتقاد داشتند.

در سال‌های ۱۹۰۰ الی ۱۹۰۳ سمبولیست‌های مسکو متمرکز شدند و اغلب در خانه «آندری بلی» یا «بالمونت»، که او نیز از شاعران سرشناس این دوره بود، گرد می‌آمدند.

اما سال ۱۹۰۳ که «بلی» آن را «سال یاد بود» می‌نامید در عین حال سالی بود که دوران «انحطاط فکری» نیز به سر میرسید. انقلاب با تمام نیروی خود وضع اجتماعی و فکری کشور را تغییر می‌داد. از شاعران «منحط» و از روشنفکرانی که پیرو آنان بودند، عده‌ای که فکر انقلاب و فعالیت مثبت را نمی‌توانستند در ذهن خویش جا دهند به دامان فساد افتادند و به خواندن و نوشتن رمان‌های پلیسی و شهوت‌آلود و حتی به خودکشی متوسل شدند. و عده‌ای هم که نیروی زندگی در خود سراغ داشتند تغییر فکر دادند، چنانکه «بلوک» در سال ۱۹۱۱ چنین نوشت: «من درسی و یکمین سال زندگی، دگرگونی بزرگی در خود می‌بینم. فکر می‌کنم که آخرین سایه «انحطاط» زایل شده است و من بطور مثبت، می‌خواهم زندگی کنم.»

در انگلستان
و آمریکا
از نخستین پیشقدمان سمبولیسم در انگلستان و کشورهای انگلیسی زبان شاعری است ایرلندی

بنام ویلیام بالتریتز W. Butler yeats (۱۸۶۵-۱۹۳۹). پدرش نقاش زبردستی بود و با سمبولیست‌های فرانسه دوستی و روابط نزدیک داشت. «ییتز» از زمان کودکی در محافل آنان پرورده شد و بازبان سمبولیست‌ها آشنا گردید. ییتز که پیشرو استقلال ایرلند نیز بود در ۱۸۹۲ «انجمن ادبی ملی ایرلند» را تأسیس کرد و همکاری میان نویسندگان و ملت را تشویق نمود. موضوع اصلی اشعار او بیان آمال و رنج‌های قوم سلت است مانند «عشق» و «درد غربت» و «گریز». عرفان ییتز خواننده را به یاد «مترلینک» می‌اندازد. شاهکار او منظومه «مسافرت‌های

اوسیان» است. در سال ۱۹۲۱ موفق به دریافت جایزه نوبل گردید. بیتز نمایشنامه‌های بسیاری نیز نوشته که معروفترین آنها «سرزمین هوسهای دل» و «آب‌های ظلمت» است.

در ۱۹۱۳ جمعیتی با همکاری نویسندگان و شاعران سمبولیست آن زمان مانند آلدینگتن Aldington و لارنس Lawrence و هکسلی Huxley و بروک Brooke و ازرا پوند Ezra pound در انگلستان تشکیل گردید و به تدریج بنام «ایماژیست‌ها» معروف شد. این گروه از سرودن اشعار مجرد ذهنی پرهیز داشتند و می‌کوشیدند که افکار و حالات درونی را مستقیماً به زبان شعر بیان کنند و بدین وسیله آن مرحله از فوران تصویرات ذهنی (ایماژها) را که هنوز «فکر» از «هیجان» جدا و متمایز نشده است به عالم خارج برگردانند. در این وقت نخستین جنگ جهانی در گرفت و بسیاری از افراد این گروه را از پا درآورد. «بروک» (۱۸۷۷ - ۱۹۱۵) هنگامی که در «داردائل» کشته شد جز چند قطعه شعر از خود باقی نگذاشت. سی. اچ. سورل C. H. Sorley (۱۸۹۵ - ۱۹۱۵) به همان مرگی که بارها به «سطل خالی» و «سنگ لوح پاک شده» تشبیه کرده بود نایل گردید. ویلفرد اون W. Owen (۱۸۹۳ - ۱۹۱۸) هنگامی که منظومه معروف خود را موسوم به «ترجیع بند جوانان محکوم» می‌سرود زبان حال دوره خود را بیان می‌کرد. نومییدی و عصیان او در آثار «زنده ماندگان جنگ» نیز رسوخ نمود و «ریچارد آلدینگتون» (متولد ۱۸۹۲) در منظومه معروف «مرگ یک قهرمان» (۱۹۲۹) - قوی‌ترین و مؤثرترین کتابی که بزبان انگلیسی درباره جنگ

نوشته شده - عصیان مردم زمان خود را، که از چنگ عفریت جنک جسته بودند، برضد وحشیگری و خونریزی و کشتار انسان و مفاهیم قلب شده «فداکاری» و «جانبازی در راه میهن» بیان می‌کند.

یکی از رهبران نهضت ایماژیست‌ها در انگلستان و امریکا «ازراپوند» (متولد ۱۸۸۵) شاعر امریکائی است که کشور خود را با اعتراض ترك کرده و به انگلستان پناه آورده بود. ازراپوند بر اثر نفوذی که در شعرای جوان داشته بزرگترین شاعر زمان خود بشمار می‌رود. ازراپوند بتدریج از نهضت «ایماژیست‌ها» کناره گرفت و برخلاف آنان که اعتقاد به سادگی بیان داشتند سبکی بوجود آورد که مملو از تعقید و تصنع و الفاظ ثقیل و نامفهوم بود. برای فهمیدن اشعار «پوند» و پیروانش نه تنها به کتاب لغت بزرگی احتیاج هست بلکه باید کتابخانه‌ای پر از آثار ادبی و تاریخی و جغرافیائی و فلسفی در دسترس داشت. مجموعه اشعار او تحت عنوان «Pisan Cantos» منتشر شده است.

از مشهورترین پیروان «ازراپوند» شاعر امریکائی دیگری بنام ت.اس. الیوت T. S. Eliot (متولد ۱۸۸۸) است که نفوذ شعری و تأثیر نظریات هنری او در شاعران جوان و نهضت ایماژیست‌ها کمتر از «پوند» نبوده است. اشعار او واضح‌تر و محکم‌تر از اشعار «پوند» است و کوشش و اصرار در تعقید کلام کمتر به چشم می‌خورد. «الیوت» را از نظر اهمیتی که برای «هضم ماده شعری» و دفاع از «استحکام بیان» قائل است اغلب به «پل والری» فرانسوی تشبیه می‌کنند. اختلاف فاحش او با «والری» در اینست که «الیوت» عقیده دارد «بشریت بدون

مذهب بی معنی است». از این جهت اشعار او که اغلب در تجلیل مذهب کاتولیک سروده شده از نظر نازکی «احساس» و عمق «اندیشه» به پای اشعار «والری» نمی رسد. «الیوت» در ۱۹۱۳ از امریکا به انگلستان رفت و تابع این کشور گردید. در ۱۹۴۸ جایزه ادبی نوبل به مجموعه اشعار او تعلق گرفت.

افکار و عقاید و اصول نظریات ایماژیست ها را می توان به ترتیب ذیل خلاصه کرد:

- ۱ - استعمال زبان محاوره به شرط آنکه هر لفظ رساننده معنی دقیق خود باشد؛
- ۲ - ایجاد اوزان جدید، ولی بدون تکیه بر شعر آزاد؛
- ۳ - اجازه انتخاب هر موضوعی برای شعر؛
- ۴ - بیان و ارائه «تصویرات شعری» و «استعارات» - شعر نباید به شرح کلیات مبهم پردازد و لو این که با شکوه و طنین انداز باشد؛
- ۵ - خلق اشعار محکم و خشن و واضح - شعر هرگز نباید سست و مبهم باشد؛
- ۶ - «تمرکز» جوهر اصلی شعر است.

ادبیات آلمان که در پایان قرن نوزدهم بدامن	در آلمان
ناتورالیسم و «رمانتیسم نو» کشیده شده بود در	والریش

فاصله سال های ۱۸۷۰ و ۱۸۹۰ تقریباً هیچ اثر جالب توجهی به وجود نیاورد، تا بد آنجا که فیچر (فیلسوف و شاعر بزرگ آلمانی ۱۸۴۴-۱۹۰۰)

از خود می‌پرسد که آیا پیروزی نظامی آلمان «به شکست و حتی به نابودی ذوق و هنر آلمان بنفع امپراطوری آلمان مبدل نشده است؟» ولی پس از ۱۸۹۰، در کنار جریان‌های ناتورالیسم و امپرسیونیسم که به سیر خود ادامه می‌دادند، مهمترین نویسندگان و شاعران آلمان معاصر پا به میدان نهادند. شاخص‌ترین شاعر این دوره هوفمانشتال Hofmannsthal (۱۸۷۴-۱۹۲۹) اتریشی است که خود را ادامه‌دهندهٔ سبک «بودلر» و «ورلن» می‌نامید ولی هنوز نتوانسته بود از چنگ ناتورالیسم و رومانتیسم دورهٔ انحطاط نجات یابد.

این کار بزرگ می‌بایست به دست شاعر توانائی بنام راینر ماریا ریلکه Rainer Maria Rilke (۱۸۷۵-۱۹۲۶) که او هم اتریشی (ولی اهل «پراگ») بود انجام پذیرد. ریلکه در کشورهای اروپا مسافرت کرد و قسمتی از زندگانی خود را در فرانسه گذراند. شهرت و نفوذ او در ادبیات اروپا پیش از آغاز جنگ اخیر روز افزون بود و از طرفداران «شعر ناب» شمرده می‌شد. آثار و اشعار ریلکه به زبان آلمانی است و دیوانی هم دارد از اشعاری که به زبان فرانسه سروده است.

ریلکه در هنر خود و ایمانی که بدان داشت زیست کرده و در شعرهای خود بارها این نکته را گفته است که: «سراثیدن جلوه هستی است» معتقد بود که شعر نتیجهٔ احساسات و عواطف نیست بلکه محصول تجربه است. «برای سرودن يك بيت شعر بايد بسيار شهرها و مردمان و چیزها دیده باشی». و اما تجربه در نظر او حوادثی

نیست که برای کسی روی می دهد بلکه بهره ای است که از آن حوادث می برد: «اگر زندگانی روزانه شما در نظر تان حقیر می نماید تهمت ناچیزی بر آن نبندید. تهمت بر شما است که چندان شاعر نیستند تا جلال و جمال آن را دریابید.»

ریلکه مانند عارفان بزرگ ما معتقد است که همه چیز را از «خود» باید جست، اما نه آنکه بیاری طبع نشست بلکه شاعر باید به نیروی کار بتواند طبع خویش را برانگیزد. یاری طبع برای ریلکه سخنی بی معنی است. در نامه ای به «رودن» می نویسد: «من از هر وسیله مصنوعی برای انگیزختن طبع سخت پرهیز کردم و کوشیدم که زندگانی خویش را به طبیعت نزدیک کنم؛ اما با همه این کارها که شاید خردمندانه بوده است هرگز نتوانسته بودم دلبر گریز پای طبع را با کار به دام بیاورم. اکنون می دانم که یگانه وسیله نگاهداشتن او همان کار است»^۱

آثار پایان عمر ریلکه حاکی است که این شاعر از قید هر مکتبی خود را آزاد ساخته و به رفیع ترین قلل شعر نائل شده است. مقام ریلکه، پس از «گوته»، در تاریخ ادبیات آلمان بی نظیر است و پیشرفت های بعدی ادبیات آلمان مرهون کوشش های شخصی و نفوذ آثار اوست.

در سال ۱۸۹۲ نخستین شماره مجله ای بنام «اوراق هنر» در

(۱) از «چند نامه به شاعری جوان» اثر «راینر ماریا ریلکه» ترجمه دکتر پرویز ناتل خانلری.

برلن منتشر شد. این مجله که راهبری هنرمندان جوان و پیشرو را برعهده داشت معروفترین شاعران و نویسندگان زمان را به دور خود گرد کرد و نخست پرچم «هنر برای هنر» را برضد ناتورالیسم و تمایلات اجتماعی آن برافراشت. مؤسس و مدیر این مجله شاعر جوانی بوده به نام اشتفان گئورگه (۱۸۶۸-۱۹۳۳). S. George گئورگه که در سال‌های قبل به فرانسه سفر کرده و با شاعران سمبولیست از نزدیک آشنا شده و حتی آثار «ورلن» و «مالارمه» را نیز به آلمانی ترجمه کرده بود خود را پیرو سبک سمبولیست و حتی پاراناس معرفی می‌کرد و شعر را به صورت مذهب تازه‌ای درآورد. هدف مجله او «خدمت به هنر، بخصوص به شعر و نثر، و طرد امور مربوط به سیاست و اجتماع» بود. و صریحاً ابراز می‌داشت که «مجله ما نمی‌تواند به بهبود جهان و رؤیای خوشبختی اجتماعی پردازد، حتی اگر این امور بسیار زیبا هم باشد کاری به قلمرو شعر ندارد». از معروفترین آثار او می‌توان «سال روح» و «حلقه هفتم» و «ستاره اتحاد» را نام برد نفوذ گئورگه در میان طبقه تحصیل کرده و پیروانش بسیار بود و به شعر مقام بلندی بخشید.

در پایان قرن نوزدهم، ادبیات اسپانیا برضد

در اسپانیا

رئالیسم و ناتورالیسم و فلسفه تحقیقی قیام می‌کند

و همگام تحولات ادبی فرانسه به پیش می‌رود. سمبولیست‌های فرانسه و فیلسوفان آلمان و رمان‌نویسان روسیه و «ایسن» نروژی و «اسکار وایلد» انگلیسی و «ادگار آلن پو» و «والت ویتمن» امریکائی

الهام بخش آثار نیمه دوم قرن نوزدهم اسپانیا می شوند. با این حال، ادبیات اسپانیا رنگ محیط خود را از دست نمی دهد و با الهام از چشمه های فیاض کشور خود آثار ابتکاری ارجمندی به وجود می آورد و در پرتو عظمت شاعران و نویسندگان جدید مقامی را که پس از قرن هفدهم از دست داده بود دوباره حایز می گردد.

نسل ۹۸ - انحطاط سیاسی و اقتصادی اسپانیا در آخر قرن نوزدهم و از دست رفتن مستعمرات وسیع اسپانیا در آمریکا، موجب شد که گروهی از نویسندگان جوان در پی علت و چاره کار بر آیند و اصول معنوی دیگری جایگزین عقاید پوسیده کهن کنند. این گروه که در سال ۱۸۹۸ متشکل شد بزودی بنام «نسل ۹۸» معروف گردید. همه افراد این گروه که نگران سرنوشت اسپانیا بودند به مسائل کلی حیات و انسان می پرداختند و با الهام از گذشته دور می کوشیدند که سبک تازه ای به وجود آورند. در آغاز کار شاعری اسپانیایی زبان از اهل «نیکاراگوئه» (در آمریکای مرکزی) بنام روبن داریو R. Darío (۱۸۶۷-۱۹۱۶) که در مکتب ادبیات فرانسه پرورده شده بود در همین سال به اسپانیا سفر کرد و پیشوای تحولات جدید گردید. بزودی شاعران جوانی مانند برادران ماکچادو Machado و خیمنز jiménez و ویلارسپزا Villaerspesa در اطراف او گرد آمدند و شاعران پاراناسین و سمبولیست فرانسوی از قبیل «ورلن» و «هردیا» و «لوکنت دولیل» و «بودلر» و «موره آ» را به عنوان استادان و پیشروان خود اعلام کردند، این گروه در عین حال که طرفدار شعر آزاد بودند انواع شعری بسیار کهن اسپانیا

رانیز زنده کردند و بر سر کار آوردند.

ولی استاد واقعی این نسل جوان اوناُمونو (Unamuno ۱۸۶۴-۱۹۳۶) نویسنده هزال و محقق و منتقد متبحری بود که تمام زبان‌های اروپا را می‌دانست و آثار فیلسوفان و نویسندگان جدید را ترجمه می‌کرد.

«اوناُمونو» در ساعات فراغت اشعار بسیار محکم و موجزو مشکلی نیز می‌سرود و نمایشنامه نیز می‌نوشت. کتاب‌های او مانند «ماهیت اسپانیا» و «رقت زندگی» و «احتضار مسیحیت» و نمایشنامه «فدر» در شمار بهترین آثار ادبیات اسپانیا است. افکار «اوناُمونو» از عمیق‌ترین و ریشه‌دارترین عقاید اسپانیا سرچشمه می‌گیرد و مبین و شارح عرفان خاصی است که از آن پس در برابر «فلسفه اصالت عقل» اروپائی بپایستاده است. «اوناُمونو» به کسانی که می‌گفتند باید اسپانیا را اروپائی کرد پاسخ می‌داد: «نخست باید اروپا را افریقائی کرد». پایه‌گذار واقعی شعر نو در اسپانیا و استاد شاعران معاصر آن کشور خوان رامون خیمنز jimenez (متولد ۱۸۸۱) است که نماینده تحولات شعری قرن بیستم بشمار می‌رود. آثار خیمنز نشان‌دهنده سه دوره تحول در اشعار اوست. در دوره نخست، خیمنز که از سمبولیسم فرانسه الهام می‌گرفت بخصوص به آهنگ الفاظ و موسیقی کلام توجه داشت. مهمترین اثر او درین دوره «ارواح بنفشه‌ها» است. در دوره دوم، خیمنز به «امپرسیونیسم» رومی‌کند و ترانه‌های عامیانه را بازبردستی در میان اشعار خود می‌گنجانند. کارهای این دوره او

الهام بخش اشعار لورکا است. سپس دوره دیگری آغاز می شود و خیمتر بفکر سرودن «شعر سره» می افتد و کلمات قصار شاعرانه و محکم جایگزین قالب های سبک و نشاط انگیز و، بقول خود او، «آسان یاب» می گردد. خیمتر کتابی نیز به نثر دارد بنام «من و پلاترو» یا: «ماجرا- های یک خر» که در ادبیات اسپانیا بی همتا است. سال ۱۹۵۶ جایزه ادبی «نوبل» به آثار خیمتر تعلق گرفت.

در همه جای دیگر اروپا، در طی همین سالها،
در کشورهای دیگر تحولات مشابهی رخ می دهد. در ۱۸۹۱

کنوت هامسون knut Hamson (۱۸۵۹-۱۹۵۲) نویسنده نروژی، ملاک ارزشهای خود را مطلق می شمارد و حق استفاده از «رؤیا» و «راز» را اعلام می کند. رمان «Pan» او (منتشر در سال ۱۸۹۴) دم تازه و جانبخش و شاعرانه ای به دنیای مرده و خاموش ناتورالیسم می بخشد. براندس Brandès فیلسوف و منتقد دانمارکی (۱۸۴۲ - ۱۹۲۷) که در ۱۸۷۱ «فلسفه تطور» انگلیسی و «فلسفه تحقیق» فرانسوی را وارد کشور خود کرده بود، در ۱۸۸۹ پرده از روی فلسفه «نیچه» برمیدارد و «پرستش فرد استثنائی» را جانشین «افسانه تکامل اجتماعی» می کند. در همین کشور دانمارک، مجله ای بنام «تارنت Taarnet» در ۱۸۹۳ تأسیس می شود و تحت تأثیر «بودلر» و «ورلن» و «مالارمه» جلوس «خود جوئی» و «گریز هنری» را اعلام می کند. در سوئد، پس از زوال ناتورالیسم «استریندبرگ»، شعر آهنگدار فرودینک Fröding (۱۸۶۰ - ۱۹۱۱) از غزلیات «شلی» و «کیتز» انگلیسی الهام می گیرد.

در هلند، شاعران ربع آخر قرن نوزدهم، سمبولیسم فرانسه را با تغزل رومانتیک انگلیس ترکیب می‌کنند. در مجارستان شاعر بزرگی بنام ادی آدی (۱۸۷۷ - ۱۹۱۹)، که او را «بودلر مجار» می‌نامند در اشعار خود لحن و لفظ و وزن تازه‌ای بوجود می‌آورد و شیوه‌های شعر کهن را درهم میریزد. و ادبیات ایتالیا، پس از زوال مکتب «وریسم»، در سال‌های میان دو قرن، دستخوش مکتب‌هائی نظیر «فوتوریسم» و چندین «ایسم» دیگر می‌گردد که همه از سمبولیسم فرانسه نشأت یافته‌اند.

نمونه‌هایی از آثار سمبولیست‌ها

سفر

از: شارل بودلر Ch. Baudelaire (۱۸۲۱-۱۸۶۷)

ترجمه دکتر پرویز نائل خانلری

۱

برای کودکی که شیفته تصاویر و نقوش است، دنیا معادل وسعت
اشتهای اوست. وه که جهان در روشنی چراغ چه بزرگ است و به چشم
خاطرات چه حقیر می‌نماید! صبحگاهی با سری پرشرار ودلی از کینه‌ها
و آرزوهای تلخ مالا مال، روبراه می‌گذاریم وبدنبال امواج موزون می‌رویم
تا آرزوهای نامحدود خود را بر گهواره دریا های محدود و بجنبش درآوریم.
گروهی شادمانند که از وطنی ننگین می‌گریزند و گروهی بدین
دلخوش که از دهشت زاد وبوم خویش می‌رهند. گروهی نیز مانند منجمان
مستغرق چشم زنی هستند که می‌کوشند تا از «سیرسه» و عطرهای خطرناک
او جانی بدربرند.

این گروه خود را از فضا و روشنی و آسمانهای سوزان سر مست
می‌کنند تا بصورت چارپایان مسخ نشوند. سرمای گزنده و خورشید سوزنده
کم کم نشان بوسه‌ها را می‌زادید.

(۱) «سیرسه Circé» نام جادوگر افسانه‌ای قدیم است که با داروئی معطر و
جاودانه اشخاص را بصورت خوك مسخ می‌کرد.

اما رهروان راستین آنانند که بقتد رفتن می‌روند. مانند بالن سبک‌لند، هرگز از سرنوشت خویش دور نمی‌شوند و بی‌آنکه خود سبب را بدانند، دمام می‌گویند: برویم!

اینانند که آرزوهاشان به ابر می‌ماند و همچنانکه جنگجویی در اندیشه توپ و تفنگ است ایشان نیز در آرزوی لذاتی وسیع و ناآشنا و متغیرند که هرگز روان آدمی نام آنها را ندانسته است.

۲

وحشتا! ما از توپ و فرفره، جست ورقص آموخته‌ایم. کنجکاو، مانند ملك عذاب که بر خورشیدها تازیانه می‌زند، در خواب هم ما را شکنجه می‌کند و فریب می‌دهد.

عجب سرنوشتی است که مقصدجا بجا می‌شود و چون هیچ جانیست همه‌جا می‌تواند باشد، و انسان که هرگز امیدش از تگ و پونمی‌ماند همیشه دیوانه‌وار در جستجوی آسایش می‌پوید!

روان مازورقی است که در جستجوی «ایکاری»^۱ خویش است؛ صدائی بر عرشه کشتی طنین انداز می‌شود که: «چشم باز کن!» و صدائی، پر شور و جنون‌آمیز، از بالای دگل فریاد می‌کند: «عشق... شهرت... خوشبختی!» دوزخ جز همخیره‌ای در راه نیست.

هرجزیره‌ای که دیده‌بان از آن خبر می‌دهد سرزمینی است که موعود

(۱) Icarie نام جزیره‌ایست در سواحل ترکیه و اشاره‌ایست به رمان «سفر به ایکاری» اثر «Cabet» (۱۷۴۲). درین کتاب مؤلف کشوری خیالی را تصور کرده که در آن از غم و رنج و تلخکامی اثری نیست. از آن پس، این لفظ مجازاً بمعنی «ارض میعاد» بکار می‌رود.

تقدیر است اما خیال که جشنی فراهم ساخته در روشنی صبح نخته سنگی
بیش نمی یابد.

بیچاره کسی که دلداده کشورهای وهمی است! این ملاح بدمست
را که مخترع امریکا است باید زنجیر کرد و به دریا افکند، زیرا توهم اوست
که رنج غرقاب را تلخ تر کرده است.

اوست که مانند ولگرد پیری در لجن فرورفته و خیال بهشت های
درخشان در دماغ می پزد. چشم جادوزده او هر جا که شمع ویرانه ای را
روشن کرده است قصری می بیند.

۳

ای راهروان عجیب! در چشمان شما که مانند دریا ژرف است چه
قصه های دلاویزی می خوانیم! گنج خاطرات گرانبهای خود را که در آن
گوهرهای انجم واثیر جای دارد بر ما بگشائید.
می خواهیم بی قوه بخار و بادبان سفر کنیم. بر روان ما که همچون
بادبانی گسترده است خاطرات خود را بگذرانید تا غم مارا به شادی بدل
کنید.

بگوئید، چه دیده اید؟

۴

«ستارگان و امواجی دیده ایم. شتزارهانی دیده ایم و با همه برخورد
و حوادث نامنتظر اغلب مانند ساکنان اینجا ملول شده ایم.
«جلال خورشید بر دریای بنفش و شکوه شهرها در آفتاب غروب

شوقی اضطراب آمیز در دل ما بر می‌انگیخت. شوق و آرزوی آنکه در آسمانی درخشان فرو برویم.

«پر ثروت‌ترین شهر و بزرگترین منظر هرگز آن جذبه مرموز را نداشت که گاهی در اشکال ابرها دیده می‌شود. آرزو هم پیوسته ما را دلنگران میداشت.

«خوشی آرزو را نیرومندتر می‌کند. ای آرزو، تو درختی کهنی که لذت کودتوست، هرچه پوست سست‌تر و سخت‌تر شود شاخه‌های تو بیشتر بسوی خورشید می‌بازند! ای درخت بزرگ پردوام‌تر از سرو، آیا پیوسته در نموی؟

«باری، ای برادران که هر چه را از دور می‌آید زیبا می‌بینند، با اینهمه ما برای نگارخانه حریص شما تصاویری گردآورده‌ایم.

«ما بربت‌هایی که خرطوم دارند سلام کرده‌ایم. تخت‌های مرصع به گوهرهای تابناک دیده‌ایم و کاخهای عالی که شکوه پریوارشان برای صرافان شما آرزویی مایه ورشکستگی؛ جامه‌هایی که دیده رامست می‌کند و زنانی که ناخن و دندان‌شان رنگین است و شعبده بازان ماهری که مار ایشان را نوازش می‌کند.»

۵

دیگر، دیگر چه دیده‌اید؟

۶

«چه ذهنهای کودکانه‌ای!

«نکته مهم را فراموش نکنیم، ما همه جا، بی آنکه بجوئیم، از بالا تا پائین نردبان تقدیر، منظره ملال آور شهوت را دیده ایم:

«زن را دیده ایم. این بنده پست، خودبین و ابله، که خود را می پرستد بی آنکه بر پستی این کار بخندد و خود را دوست می دارد بی آنکه هرگز دلش سیر شود. و مرد را دیده ایم، این ستمگر شکمخواره، غارتگر و خشن و زرپرست که بنده بندگان است و جوئی درگندابی روان.

«دژخیمان دیده ایم که لذت می برند، مظلومان دیده ایم که می زارند؛ جشنها دیده ایم که خون را چاشنی می زنند و عطر آگین می کنند. دیده ایم که هر قدرت چگونه فرمانروای قادر را خشمگین ساخته و توده تازیانه پرستان چگونه شعور خویش را گم کرده اند.

«دین های بسیار، مانند دین ما، از پله های آسمان بالامی روند. زهد و ورع مانند نازنینی که در بستر پرمی غلتید، لذت را در میخ و خار می جوید.

«بشر یاوه گو، فریفته هوش خویش، که اکنون هم مانند پیش دیوانه است، هنگام مرگ دعشتناك خود به خدا نهیب می زند که: «ای همشان من، ای خداوند من، لعنت بر تو باد!»

«و آنانکه نادانیشان کمتر است، و گستاخ دل به دیوانگی سپرده اند، ازین گله بزرگ که تقدیر گرد هم آورده است می گریزند و به عالم پهناور الهیون پناه می برند!

«گزارش نامه جاودان کره زمین همین است.»

۷

دانشی که از سفر کسب می شود تلخ است. دنیا كوچك است و يكسان، و امروز و دیروز و فردا همیشه عكس ما را به ما می نماید: یعنی واحد

وحشتی در صحرای ملالی!

برویم یا بمانیم؟ اگر می‌توانی بمان و اگر باید بروی رو براه‌بگذار. این میدود و آن می‌خسبد تا دشمن چالاک و منحوس را که زمان است فریب دهد. دوندگانی هستند که مانند یهودی سرگردان و حواریون بی‌توقف روانند و اربابه و کشتی هم برای گریز ایشان از چنگ این پهلوان پلید کافی نیست. گروهی دیگر نیز هستند که می‌توانند دشمن را، بی‌آنکه از خوابگاه خود دور شوند، بخاک اندازند.

سرانجام، چون خصم پا برگردۀ ما بگذارد، می‌توانیم امیدوار شویم و فریاد کنیم: «به پیش!» همچنانکه پیشترها، با گیسوانی بباد سپرده و چشمانی در فضا خیره شده، عازم چین می‌شدیم، آنگاه، بادل‌ی شاد، مانند مسافران جوان بردریای ظلمت روان می‌گردیم.

آیا این آوازهای دلاویز مرگ‌آلود را می‌شنوید که چنین می‌سرایند: «ازین سو، ای کسانی که می‌خواهید لوتوس^۱ خوشبورا بخورید! میوه‌های معجزه آمیزی را که دل شما گرسنه آنهاست در اینجا می‌چینند. بیایید و از آرامش عجیب این روز که هرگز پایان ندارد سر مست شوید.»

از لحن آشنای این سخنان او را می‌شناسیم. دوستان ما در آنجا آغوش بر روی ما گشوده‌اند. آن کس که پیشتر زانوبش را می‌بوسیدیم اکنون می‌گوید: «بسوی بار خود شناکن تا خرمی دل بیایی»

۸

ای مرگ، ای ناخدای پیر، وقت است! النگر برداریم! این کشور

(۱) لوتوس Lotus میوه کشور «لوتوفاز» (قومی افسانه‌ای در آفریقای قدیم) بوده که هر کس از آن می‌خورده میهن خود را فراموش می‌کرده است.

ما را ملول کرده است. ای مرک! ساز سفرکن! اگر آسمان و دریا مانند
مرکب سیاه است، دل‌های ما، چنانکه میدانی، پر از روشنی است!
زهر خود را در جام ما بریز ناشفا یابیم. می‌خواهیم تا این آتش
دماغ ما را می‌سوزاند در غرقاب فروبرویم. دوزخ و بهشت نزد ما یکسان
است، می‌خواهیم در قعر مجهول غوطه‌ور شویم مگر آنجا تازه‌ای بیابیم!

رؤیای پاریسی

از: بودلر

ترجمه دکتر پرویز نائل خانلری

نقشی از آن منظره رعب انگیز
که چشم هیچ آفریده مانندش ندیده است
باز سحرگاه امروز
دور و مبهم، دل از من ره بود.

خواب سراسر عجایب است!
از روی هوسی غریب
من، رستنی بی اندام را
از این منظره رانده بودم.

و چون نقاشی مغرور به هنر خویش،

در پرده‌ای که می‌کشیدم
از يك نواختی دلکش فلز و مرمر و آب
لذت می‌بردم.

قصری بیکران ساخته بودم
که پله و طاقش رقیب قصر بابل بود
حوض‌ها و جویبارهای آن
برطلای بی‌برق یا قهوه‌ای فرو می‌ریخت.

و آبشارهای گران
چون پرده‌های بلور،
درخشان، بردیوارهای فلزی
آویخته بود.

گرد آبدانهای آرام
که پریان درشت پیکر، مانند زنان،
عکس خود را در آن میدیدند
نه درخت، بلکه صفی از ستون قرار داشت.

بساط‌کبود آبها
میان کناره‌های سرخ و سبزگسترده بود
وبه‌پهنای هزاران منزل
تا کرانه جهان می‌رفت.

تخته سنگ‌های ناشنیده بود
و موج‌های جاودانه
و یخ‌های جسیم که از رخسندگی خود
گوئی خیره مانده بودند!

در فضای لاجوردی
شط‌های ملول و لاابالی
گنج منابع خود را
در گودال‌های الماسین می‌ریختند.

من که معمار این پریخانه بودم
به دلخواه خود، در آنجا
زیر دالانی از جواهر
دریای افسون شده‌ای روان می‌کردم.

و همه چیز، تاریک، سیاه،
درخشان و زدوده و رنگارنگ می‌نمود.
آب روان در نور بلورین
رونق و آبرو می‌یافت.

ستاره‌ای در آنجا دیده نمی‌شد؛
و برای روشن کردن این عجایب،

که به شراره‌ای ذاتی می‌درخشیدند،
در دامن آسمان هم نشان خورشید نبود.

و بر سر این شگفتی‌های جنبنده
(بدایع هراس‌انگیز خاص چشم نه‌گوش)
خاموشی جاودان
بال و پرگسترده بود.

۲

چون چشم پرشرار گشودم
وحشت بی‌غولۀ خود را دیدم
و چون به عالم خود باز گشتم
نیش غم‌های ملعون را چشیدم

ساعت با نغمه‌های شوم
خشك و خشن زنگ ظهر می‌زد
و بر جهان غمگین کرخت
آسمان، تیرگی می‌بارید.

نژاد پست

از: آرتور رمبو A. Rimbaud (۱۸۵۴-۱۸۹۱)

ترجمه نادر نادرپور

من از قوم «گل» که نیاکان منند، چشمان آبی کمرنگ و مغز
کوچک و بی‌دست و پائی درپیکار را به‌ارث برده‌ام. جامه خود را همچون
پوشاک آنان، غریب و وحشیانه می‌بینم، اما موی سرم را مانند ایشان
به‌روغن نمی‌آلایم! نیاکان من جانوران را پوست می‌کنند و بوته‌ها را
می‌سوزاندند و ناشایست‌ترین مردم زمان خود بودند.

من از آنان کفر و بت‌پرستی را به‌ارث برده‌ام؛ همه معایب را،
خشم را، شهوت را، خاصه دروغ و تن‌پروری را به‌ارث برده‌ام!
من از همه پیشه‌ها بیزارم، از همه کارفرمایان و کارگران، از همه
روستائیان و نادانان بیزارم!

درین روزگار ارزش دستی که با قلم خو گرفته با ارزش دستی که
گاوآهن می‌راند برابر است. این روزگار، روزگار دست‌هاست! اما من
هرگز دستهای خود را به کار نخواهم برد! اینگونه خدمتکاری سرنوشتی

بس شوم دارد. شرافتی که به اینگونه گدائی نسبت می دهند مرا سخت غمگین می کند.

برای من تبهکاران وخواجه سرایان به يك اندازه نفرت انگیزند، اما خود پاك و بی غشم، گرچه این هم در نزد من مزیتی چندان نیست. ولی کیست که زبان مرا خیانت آموخته تا چنین گستاخانه تن پروری ام را بستاید و رهنمون گردد؟

من هرگز برای زیستن تن به کار نداده ام و بیکاره تر از وزغ، هر زمان در جایی به سربرده ام! خانواده ای در اروپا نیست که من آن را نشناسم.

هم اکنون صدای این خانواده ها را می شنوم که مانند خانواده من «اعلامیه حقوق بشر» می خوانند! من يك يك فرزندان این خانواده ها را خوب می شناسم.

و ه که هم اکنون خون عصیان در رگ من بجوش آمده و روح شیطان به من نزدیک است. چرا مسیح مرا یاری نمی کند؟ چرا به روحم آزادگی و بزرگواری نمی بخشد؟ آه، افسوس که دوران «انجیل» سپری شده است. آه؟ انجیل... انجیل...! من با اشتیاق فراوان چشم به راه خداوندم!

من از پست ترین نژادم، پست ترین نژادی که تاکنون چشم روزگار دیده است.

اینك من بر کرانه غربی فرانسه ایستاده ام: چراغ شهرها در تاریکی شامگاه روشن می شود و روز من به پایان آمده است.

خاك اروپا را ترك می گویم: نسیم دریا ریه های مرا خواهد سوخت

و اقلیم‌های ناشناس، مرا پوست خواهد کند. کار من در آنجاها شنا و شکار و لگدکوب کردن سبزه‌ها و تفریح و چشیدن نوشابه‌های مردافکنی خواهد بود که همچون فلز مذاب گلو را می‌سوزاند (همان کاری که نیاکان عزیز من برگردد آتش می‌کردند!) آنگاه با عضلاتی آهنین و با پوستی آفتاب سوخته و چشمانی خشم‌آلود به‌زادگاهم باز خواهم گشت. هر که چهره‌ام را بنگرد مرا از نژادی قوی خواهد پنداشت.

آن روز سیم و زری فراوان خواهم داشت و مردی خشن و بی‌بند و بار خواهم بود.

زنان، پرستاران دلسوز اینگونه مردانند، مردان سنگدل و درمانده‌ای که از سرزمین‌های گرم بازمی‌گردند. آن‌روز من در کار سیاست ورزیده شده‌ام، آن‌روز من نجات یافته‌ام!

اما اکنون نفرین زده‌ای بیش نیستم که از وطنم بیزارم. اکنون بهترین نعمت‌ها برای من خواب خوش مستانه‌ایست که چشمان مرا بر ساحل دریا فرو بندد!

اوفلیا

از: آرتور رمبو

ترجمه نادر نادرپور

در تراژدی «هملت»، اثر معروف شکسپیر «اوفلیا» نام دختر
«پولونیوس» پیر، و دلدادۀ هملت است، اما هملت، پولونیوس را
که در پشت پرده‌ای پنهان شده بود بجای پادشاه (که عموی او قاتل
پدرش بود) می‌کشد، اوفلیا همینکه محبوب را قاتل پدر می‌بیند از
فرط اندوه و نومیدی دیوانه می‌شود و پس از آنکه گلی چند از
کرانه رود می‌چیند، خود را در آب می‌افکند و غرق می‌کند. آرتور
رمبو، در قطعه ذیل، یاد این دختر سیاه روز را از نویدار کرده است.

بر امواج سیاه و آرامی که خوابگاه ستارگان است
اوفلیای سپید همچون سوسنی درشت در پیچ و تاب است.
اوست که در جامۀ بلند خود آرمیده و آهسته بر آبها موج می‌زند
و فریاد نخجیرگران از بیشه‌های دور به گوش می‌آید.

اکنون بیش از هزار سال است که اوفلیای غمناک
مانند شبی سپید بر سر رودی بلند و سیاه در گذر است
اکنون بیش از هزار سال است که جنون شیرین او
ماجرایش را در گوش نسیم شب زمزمه می‌کند.

باد، پستانهای او را می‌بوسد و جامهٔ بلندی را که به نرمی بر آبها می‌لغزد
همچو گلبرگ‌ها از هم می‌گشاید.
بیدهای واژگون، لرز لرزان بردوش‌های او می‌گیرند
و نی‌ها بر پیشانی گشادهٔ خوابناکش سر فرود می‌آورند.

نیلوفران پژمرده برگرداگرد او، آه می‌کشند
و او گاهگاهی از خواب بر می‌خیزد.
بر فراز درخت توسه‌ای^۱ که به خواب رفته
لرزش خفیف بالی از آشیانه‌ای می‌گریزد
- نغمه‌ای مرموز از اختران طلائی فرو می‌رهزد!

تو ای اوفلیای رنگ باخته که مانند برف، زیبایی!
آری، تو ای کودکی که به رودی خروشان جان سپرده‌ای؛
بادهایی که از کوهساران بلند «نروژ» فرو می‌غلطیدند^۲

(۱) درخت توسه یا زردار. درختی است که در جاهای مرطوب می‌روید.
(۲) هملت ولیعهد دانمارک بود و دانستان او نیز در همان کشور گذشته است و
چون نروژ. از لحاظ جغرافیائی بر فراز دانمارک قرار گرفته است، «رمبو»
به بادهای نروژ اشاره می‌کند.

با تو از آزادی تلخ زیر لب سخن‌ها می‌گفتند.
 نسیمی که زلفان بلند ترا تاب می‌داد
 در درون خوابناك تو غوغائی شكفت برمی‌انگیخت
 و این دل تو بود که در ناله‌های درخت و درنفس‌های شب
 نوای طبیعت را می‌شنید.

این دل نیکخواه، دل مهربان و کودكانه تو بود
 که از خروش دریاهاى وحشى و از نهیب این ضجه‌های بی‌پایان درهم می‌شکست،
 تا آنکه در بامدادی بهاری
 جوانی زیبا یا دیوانه‌ای بینوا^۱
 فراز آمد و خاموش در برابر تو به‌زانو درافتاد.

اقبال، عشق، آزادی، وه که چه رویایی!
 آری، ای اوفلیا، ای دیوانه تیره‌بخت!
 تو از حرارت این رؤیا مانند برفی در پیش آتش گداختی
 اندیشه‌های واهی، سخنت را در گلو شکست
 و ابدیت خوفناك، چشم نیلگونت را خیره کرد.

شاعر^۲ می‌گوید که شبانگاه در فروغ ستارگان
 تو به جستجوی گل‌هائی که چید^۱، می‌آئی
 آری، او دیده است که اوفلیای سپید، در جامه بلند خود آرمیده
 و همچون سوسنی درشت بر آبها موج می‌زند!

(۱) مقصود، هملت است.

(۲) مقصود، شکسپیر است.

پل ورن

Le Ciel par-dessus le toit
Paul Verlaine (1844-1896)

Le ciel est, par-dessus le toit,
Si bleu, si calme!
Un arbre, par-dessus le toit,
Berce sa palme.

La cloche dans Le ciel qu' on voit,
Doucement tinte,
Un oiseau sur l'arbre qu' on voit,
Chante sa plainte.

Mon Dieu, mon Dieu, la vie est là,
Simple et tranquille.
Cette paisible rumeur-là
Vient de la ville.

-Qu' as-tu fait, ô toi que voilà
Pleurant sans cesse,
Dis, qu' as-tu fait, ô toi que voilà,
De ta jeunesse?

شعر بالا را «ورلن» در زندان «مونس» هنگامی که به سبب مجروح کردن «رمبو» زندانی شده بود سروده است و اینک ترجمه آن:

آسمان، بر بام خانه

ترجمه به شعر از نادر نادرپور

بر فراز بام خانه

آسمان آرام و آبی

تکدرختی برفشانده

شاخ و برگ آفتابی

بانک ناقوس انعکاس افکنده سنگین

در سکوت آسمانها

بر درخت بام، مرغی

ناله‌ها سرداده تنها

زندگی آنجاست، آنجا

بازوان برمن گشاده

نغمه‌ای از شهر خیزد

نغمه‌ای آرام وساده

پرسم از خود:

وای که عمری گریه کردی
بازگو آخر چه کردی؟
بازگو آخر جوانی را چه کردی!

بیشه محبت

از: پل والری P. Valéry (۱۸۷۱-۱۹۴۵)
ترجمه دکتر پرویز نائل خانلری

در همه آن راه دراز، در کنار هم
اندیشه‌های پاک در سر داشتیم
دست یکدیگر را گرفته بودیم
وخاموش بودیم... در آغوش گل‌های تارک.

مانند دو دلدادۀ گام می‌زدیم
تنها، در آن شب زمردین چمنزار،
و در آن میوه جادویی که ماه مهر آمیزست
با مردمان بی‌شر و شور شریک بودیم.

آنگاه، هر دو بر روی چمن جان دادیم
آنجا که بسی دور بود،

در آن بیشه آشنا و زمزمه خوان
هر دو تنها میان سایه‌های لطیف

پس در آسمان، در روشنائی بیکران
گریان‌گریان، یکدیگر را باز یافتیم
ای عزیز، ای هم‌ره خاموشی.

شاهدخت مالن La princesse Maleine

اثر موریس مترلینک M. Maeterlinck (۱۸۶۲-۱۹۴۹)

خلاصه نمایشنامه

پادشاهی بنام «مارسلوس» موافقت می‌کند که دخترش «پرنسس مالن» با «پرنس هیالمار» پسر «هیالمار» از پادشاهان هلند ازدواج کند. اما «آن»، ملکه زوتلاند، بشدت آرزو دارد که شاهزاده جوان را داماد خود کند. ملکه که زنی فاسد اخلاق است، در شاهزاده که جوان شهوی کم عقلی است نفوذ می‌کند و او را به قتل عام تحریک می‌نماید. ولی «پرنسس مالن» بطور معجز آسایی از مرگ نجات می‌یابد. این بار ملکه بفکر می‌افتد که پرنسس بیچاره را مسموم کند. و چون موفق نمی‌شود، پادشاه را دیوانه می‌سازد و وادارش می‌کند که پرنسس مالن را خفه کند، پرنس هیالمار، ملکه را که باعث قتل نامزدش شده است، با خنجر می‌زند و بعد خود را هم می‌کشد. در این نمایشنامه که صیغه‌ای از آثار شکسپیر گرفته، صحنه‌هایی که رابطه‌ای باهم ندارند؛ بدنبال یکدیگر می‌آیند. خواننده نمی‌تواند به علت این همه دهشت و وحشت پی ببرد. حوادث در میان طوفان و رعد و برق جریان می‌یابد. اتباع هیالمار نزدیک شدن مصیبت را حس می‌کنند و از ترس می‌لرزند. «پلوتون» سک وفادار پرنسس،

احساس می‌کند که خانمش بدست خائنانش کشته خواهد شد و زوزه‌های
طولانی می‌کشد.

(يك صحنه از نمایشنامه)

پرده ۴، صحنه ۳

اطاق پرنسس مالن

(مالن روی رختخوابش دراز کشیده است و سگ سیاه بزرگی در
گوشه اتاق به‌خود می‌لرزد.)

مالن

بیا اینجا، پلوتون، به‌تو می‌گویم بیا اینجا! مرا تنها گذاشتند!
درچنین شبی مرا بکه و تنها گذاشتند! هیالمار به‌سوی من نیامد! دایهام
هم نیامد. هر کسی را صدا کنم جواب نمی‌شنوم. نکند حادثه‌ای در
قصر روی داده باشد؟ درتمام روز صدائی به گوشم نرسید. گوئی اینجا
خانهٔ مردگان است. تو کجائی، سگ سیاه بیچاره‌ام؟ کجائی تو، پلوتون
بیچاره‌ام؟ در تاریکی ترا نمی‌بینم. تو هم مثل اتاق من سیاهی. توئی که
در آن گوشه می‌بینمت؟ حتماً این چیزهائی که برق می‌زند چشمان‌توست!
محض رضای خدا این چشمانت را ببند! بیا اینجا، پلوتون! می‌گویم بیا
اینجا! (دراین لحظه طوفان شروع می‌شود.) توئی که در آنجا می‌لرزی؟

ترا هیچ این چنین لرزان ندیده بودم! مگر چیزی دیده‌ای! «پلوتون»
من! بیا اینجا! پیش من بیا! تو با این ترس و لرزی که داری بالاخره
در آن گوشه می‌میری.

(از رختخوابش بلند می‌شود، به سوی سگ می‌رود. سگ عقب

عقب می‌رود و در زیر نیمکت پنهان می‌شود.)

کجائی! پلوتون! من! آه! آتش چشمانت را می‌بینم. اما چرا امشب
از من می‌ترسی؟ کاش يك لحظه می‌توانستم بخوابم... خدای من، خدای
من، چقدر مریضم! نمی‌دانم مرا چه می‌شود. کسی نمی‌داند، دکتر هم
تشخیص نمی‌دهد. (در این اثنا باد پرده‌های رختخواب را تکان می‌دهد) آه
به پرده‌های رختخواب دست می‌زنند. کیست که پرده‌ها را تکان می‌دهد؟
کسی در اتاق من هست! آه، حالا هم ماه توی اطاقم می‌آید. اما این
سایه‌ای که روی فرش می‌گردد چیست؟ مثل اینکه صلیبی هم که در دیوار
هست تکان می‌خورد؟ کیست که به صلیب دست می‌زند؟ آه خدای من، آه
خدای من! دیگر نمی‌توانم اینجا باشم. (بر می‌خیزد و می‌کوشد در راهز کند.)
مراد در اتاق حبس کرده‌اند. باز کنید. محض رضای خدا باز کنید، در اتاق
من حادثه‌ای اتفاق می‌افتد. اگر مرا اینجا بگذارید می‌میرم! دایه جان!
دایه جان! کجائی! هیالمار! کجائی؟ (باز هم توی رختخوابش می‌رود)
افلا رو به دیوار بکنم تا بلکه دیگر در دیوار چیزی نبینم. (در طرفی که
به آن رو می‌کند، لباس‌ها که روی میز دعائی ریخته شده است بر اثر باد
تکان می‌خورد.) آه زیر میز کسی هست!... (باز بر می‌گردد.)

آه خدای من، سایه باز روی دیوار است (بر می‌گردد.) آه خدایا،

خدایا، حالا روی میز است! افلا چشم‌هایم را ببندم! (در این لحظه
صدای جیرجیر میز و صدای زوزه باد شنیده می‌شود.) آه خدای

من! چه می‌گذرد، در اتاق من قیامت برپا می‌شود! (برمی‌خیزد.) ببینم روی این میز چیست؟ آه، لباس‌های عروسیم بود که مرا به ترس می‌انداخت! پس آن سایه روی فرش چیست؟ (فرش را می‌کشد و تکان می‌دهد.) حالا هم از دیوار بالا رفت! قدری آب بخورم. (می‌خورد و لیوان را روی میز می‌گذارد.) تخته‌های اتاق چه زیاد صدا می‌کنند! وقتی که من راه می‌روم در اتاقم همه چیز به‌زبان می‌آید. این سایه گویا مال درخت سرو است. جلو پنجره‌ام هست! (به سوی پنجره می‌رود.) خدای من! این اتاقی که به من داده‌اند چقدر غم‌افزا است!

(رعد می‌خرد.) در نور برق آسمان فقط قبرها را می‌توانم ببینم. خیال می‌کنم که مرده‌ها از پنجره داخل اتاقم می‌آیند. می‌ترسم! در گورستان چه طوفانی برپاست! چه باد شدیدی هست! (باز در بستر دراز می‌کشد.) دیگر چیزی نمی‌شنوم! ماه هم از اتاق من رفت. آه کاش صدائی می‌شنیدم! (گوش می‌دهد.) از دهلیز صدای پا می‌آید. صدای عجیب ... صدای عجیب ... صدای عجیب ... در اتاقم زیرگوشی حرف می‌زنند. دست‌هایشان روی در کشیده می‌شود. (در این لحظه سگ شروع به زوزه کشیدن می‌کند.) پلوتون! پلوتون! کسی می‌خواهد وارد اتاق شود. پلوتون! پلوتون! این طور زوزه نکش! آه خدای من، آه خدای من، قلبم از کار می‌افتد!

نظر اجمالی به ادبیات آغاز قرن بیستم
و در هم ریختن مکتب‌ها

ادبیات معاصر، یعنی ادبیات ربع آخر قرن نوزدهم و نیمه اول قرن بیستم، را نمی‌توان دارای وحدت و نظم معین و شیوه مشترکی شمرد. در حالیکه ادبیات در دوره‌های گذشته واجد تعادلی، ولی کوتاه و موقت، بود (مثلاً «درون جوئی» در رومان‌تیسیم و «برون جوئی» در رئالیسم) چنین می‌نماید که ادبیات معاصر، بدون هیچ گونه اشتراك سبك و مضمون، خود را به دست تصادم شخصیت‌های گوناگون و تحولات متناقض سپرده و، بنا بر زمان و مکان و اجتماع و افراد، میان احیای رمان‌تیسیم نو و حفظ بازمانده‌های ناتورالیسم، میان نازک‌ترین غزلیات عاشقانه و خشن‌ترین رمان‌های رئالیستی، میان استحکام کهن زبان نگارش و پریشانی و آشفتگی روز افزون زبان گفتگو، میان روانشناسی و فلسفه اصالت عمل، میان پرستش هنر و توجه به احکام اخلاق و فلسفه اولی، در نوسان است. ادبیات جدید، مانند نقاشی معاصر، ادبیاتی است که هیچ گونه وجه مشترك و توازن و اتفاق نظر ندارد. ولی اگر از دریافت وحدت آن قاصریم، آیا باید منکر اصالت آن بشویم؟ بیاد داشته باشیم که مثلاً درباره

مکتب رومانئیسم، که اکنون به نظر ما دارای وحدت سبک و اشتراك مضمون است، معاصرانش سخن از آشفتگی و بی‌نظمی و هرج و مرج می‌برند. ادبیات معاصر هنوز شکل پایداری نگرفته و به غایت تثبیت نرسیده است. هرگاه بدین حد رسید می‌توان «اصل» را از «قلب» باز شناخت و میان بازمانده بی‌ثمر سبک‌های کهنه و بدعت بارآور سبک‌های نو تفاوت نهاد.

فراموش نکنیم که قرن بیستم را «دوره زوال مکتب‌ها» می‌نامند و حتی به عقیده بسیاری از سخن‌سنان شاید دیگر سبک تازه‌ای در ادبیات بوجود نیاید. با این حال، در دنیای ادب، سخن از آینده گفتن، شرط بیهوده بستن است. ولی اگر آینده ادبیات جدید هنوز مبهم و ناپایدار بنماید، آغاز آن بی‌تردید دارای وضوح خاصی است. و ما در این فصل می‌کوشیم که این آغاز را بازنمائیم.

شکست ناتورالیسم
و «علم تحقیق»
از ۱۸۸۰ تا ۱۸۹۰، تقریباً در سراسر اروپا، نهضت ناتورالیستی به پایان می‌رسد و شعر سمبولیستی که پیش از آن شیفتگان معدودی داشت از تاریکی و گمنامی بدر می‌آید. سمبولیسم، و رئالیسم دست کم در فرانسه، همزمانند. «گل‌های شر» بودلر، که سرچشمه شعر جدید است، یک سال پس از «مادام بواری» منتشر شده است. در آن لحظه که رئالیسم به اوج قدرت خود رسیده است، نیروهای مخالف دیگری در برابر آن قد علم می‌کنند، ولی فقط در پایان قرن نوزدهم است که نیروهای جدید وضع را بنفع خود تغییر می‌دهند. و در ۱۸۹۰، «هیپولیت تن» به «پل

بورژه» می گوید: «دور نسل ما بسر رسیده است».

احساس زندگی درون در برابر کشف دنیای برون قیام می کند: «فرد» که بسوی خود برگشته است زندگی جدیدی می یابد و می فهمد که علم جوابگوی همه مشکلات حیات نیست. در برابر اراده علم تحقیقی محض، آرزوی شناختن راههای گوناگون زیستن به پیش می آید: ارزش های مذهبی، ارزش های هنری، ارزش های اخلاقی، ارزش های اجتماعی، شجاعت و عصیان، پرستش خود و پرستش «زمین و مردگان» پا به میدان می نهند. و در پایان این قرن همه حق بجانب «گوته» و «نیچه» می دهند که می گفتند: «هر علمی که احساس زندگی را افزون نکند در نظر من بی ارزش است».

البته غرض این نیست که توهمات فریب دهنده جانشین حقایق علم شود، خدا و «درون جوئی شاعرانه» را به صورت افسانه و خیال نمی نگرند، بلکه آن ها را حقایق محض رهائی بخش می شمارند. چون در رئالیسم، واقعیت همانست که هست، ناچار شاعر و نویسنده جز مشاهده آن وظیفه ای ندارند. شاید نیز بتوان بر آن تکیه زد و به امید آن زیست. ولی در هر حال برخلاف میل آن، عکس العملی نمی توان نشان داد. پس نتیجه می گیرند که رئالیسم یا «خوش بینی» است و یا «سست عنصری». زندگی آکنده از درد و رنج است: «احساس رقت» جانشین «رئالیسم خوش بین» می شود و «واقعیت» را طرد می کند.

سال ها مردم مشتاقانه منتظر بودند که ثمرات علم آشکار شود،

و اراده عقل و منطق بر روابط بشر حکم فرما گردد، و حقیقت کلیت و شمول یابد، و انسان خوشبخت و عادل و صلحجو بر تخت تاریخ جلوس کند. چنین می نمود که جهان در آستانه تعادل قطعی قرار گرفته است، خواه این تعادل «عصر صنعت» یا «عصر علم تحقیقی» یا «اجتماع بی طبقه» یا «آزادی عالمگیر» خوانده شود. ولی بزودی آشکار شد که همه خیال خام می‌پزند: پیشرفت صنعت، فقر و ستمگری را تشدید می‌کند، دنیا از استعمار و جامعه از تصادم خودخواهی و کینه توزی می‌نالد، و قرن بیستم با نعره جنگ و انقلاب آغاز می‌شود.

اختلاط ادبیات ملل و کشورهای اروپا در پایان قرن نوزدهم دستخوش تأثیر متقابل در یکدیگر تحولات تاریخی و اجتماعی مشابهی بودند. بزودی سهولت و سائل مسافرت و مطالعه زبان‌های بیگانه و کنجکاوی روز افزون، روابط نزدیک‌تری میان ملل برقرار می‌کند. ادبیات معاصر، ادبیات جهانگردان و اختلاط زبان‌هاست. روز بروز برونق بازار ترجمه افزوده می‌شود، و نویسندگان کشورهای مختلف بر احوال و آثار همدیگر اطلاع می‌یابند. در دوره کلاسیک، ادبیات فرانسه در کشورهای خارجی نفوذ کرده ولی چیزی در عوض نگرفته بود. در عصر رومانتیسم، آلمان به انگلستان و فرانسه الهام بخشید ولی نفوذش محدود و غیر مستقیم بود. فقط در پایان قرن نوزدهم است که تأثیر متقابل و مستقیم اهمیت شگرفی می‌یابد. هر کشوری می‌دهد و می‌گیرد، و ادبیات از چهارچوب حدود و ثغور بدر می‌آید.

در پایان قرن، چنانکه در فصل قبل اشاره شد، نفوذ سمبولیسم فرانسه در میان نویسندگان آلمان و انگلیس و روسیه قاطع و شگفت انگیز است. «اشتفان گزورگه» اشعار بودلر و ورلن و مالارمه را به زبان آلمانی ترجمه می کند. «ریلکه» که دوست «رودن» است در پاریس زندگی می کند و به فرانسه شعر می گوید و اشعار والری را به آلمانی بر می گرداند. «روبن داریو»، در بازگشت از پاریس، سمبولیسم فرانسه را برای اسپانیا هدیه می برد. «تی. اس. الیوت» هنر خود را مدیون «بودلر» و «لافورگ» فرانسوی می داند.

ولی فرانسه به همان اندازه که داده است پس می گیرد. انتشار کتاب و مجموعه Vogüé بنام «رمان روسی»، ترجمه آثار «نیچه»، و تأثیر «ادگار آلن پو» در مالارمه بوسیله بودلر، و نفوذ فراوان «اسکار وایلد» و «والث ویتمن» شعر و رمان فرانسوی را به راه تازه ای سوق می دهند. رمان های داستایوسکی در آثار ژید و ادبیات آلمان اثر عمیقی می گذارد. نفوذ رمان امریکای معاصر، به کمک فلسفه آلمان، رمان فرانسه را در سال های اخیر از چهار سو احاطه می کند. «مارسل پروست» از «هنری جیمس»^۱ الهام می گیرد و «ویرجینیا وولف»^۲ از پروست. آندره ژید رمان های «جوزف کنراد»^۳ و اشعار «رابیندرانات»

۱) H. James رمان نویس انگلیسی (امریکائی نژاد) که شاهکار او «تصویر یک زن» است (۱۸۴۳ - ۱۹۱۶)

۲) V. Woolf خانم نویسنده معاصر انگلیسی (۱۸۸۲ - ۱۹۴۱)

۳) J. Conrad رمان نویس لهستانی که آثار خود را ب زبان انگلیسی نوشته است (۱۸۵۷ - ۱۹۲۴)

تاگور» را به فرانسه ترجمه می‌کند. آندره مالرو بر آثار «ویلیام فاکنر» و ژان پل سارتر بر رمان‌های «دوس پاسوس»^۱ مقدمه می‌نویسند. «توماس مان» ترجمه انگلیسی کتاب‌های آخرین خود را پیش از متن آلمانی آنها منتشر می‌سازد. و «لاژوس زیلاهی»، نویسنده مجار، آخرین رمان‌های خود را مستقیماً به زبان انگلیسی می‌نویسد.

تجدید کشف
زمان گذشته

یکی از خصوصیات ادبیات معاصر اینست که می‌خواهد با هر آنچه در جهان گرداگردش رخ نمی‌دهد و در آنچه در زمان‌های گذشته رخ داده است رابطه برقرار کند. کلاسیسیسم فقط متکی به سنن قدیم بود، رومانتیسم بدیهه‌گوئی محض را قبول داشت، ولی ادبیات معاصر برای کشف زمان گذشته و جستجوی جوابی برای زمان حال حد و حصری قائل نیست. ادبیات، به گفته «الیوت»، نظام واحد کلی است و نویسنده معاصر می‌کوشد که وابستگی خود را درین نظام تعیین کند. هر نهضت ادبی جدیدی به تجدید کشف گذشته می‌رود و با گذشته‌ای را برای خود جعل می‌کند، و شیوه تازه‌ای برای مطالعه و درك آثار گذشتگان بدست می‌دهد. شعر سمبولیستی در واقع کشف تازه‌ای از اشعار بودلر و مالارمه و رمبو بود. سوررئالیسم، چنانکه خواهیم دید، آثار «مارکی دوساد»^۲ و «لوتره آمون»^۳ را از بوته

(۱) Dos Passos رمان نویس معاصر امریکائی (متولد ۱۸۹۶)

(۲) Marquis de Sade نویسنده فرانسوی (۱۷۴۵-۱۸۱۴)

(۳) Lautréamont شاعر فرانسوی (۱۸۴۶-۱۸۷۰)

فراموشی بیرون می‌کشد و فصل جدیدی در تاریخ ادبیات گذشته می‌گشاید. الیوت اشعار و فلسفه «جان‌دان»^۱ و «شاعران الهی» قرن هیجدهم انگلیسی را زنده می‌کند.

علم تاریخ ادبیات هر روز کشف تازه‌ای می‌کند و اکتشافات کهنه را عمیق‌تر می‌سازد. سنت خاصی بردنیای ادب حکم نمی‌راند و نویسنده معاصر، که بر آزادی و تنهایی خود واقف است، می‌کوشد که با بازی احیای گذشتگان رضای خاطری بدست آورد. خاصه آنکه ادبیات روز بروز تلاش بیشتری برای آفرینش شکل‌ها و قالب‌های تازه بیان می‌کند و نویسنده، برای حصول این مقصود، ناچار از تجارب فنی گذشتگان استمداد می‌طلبد.

آغاز عصر رمان

در دوره «ورشکستگی ناتورالیزم»، رمان نویسان کوشیدند که در خارج از چهار دیواری این مکتب، آثارشان را کامل‌تر سازند. ازین رو صفت مشخص رمان‌های این دوره را فقط از روی روش کار نویسنده و موضوع و محتوی آن می‌توان تقسیم‌بندی کرد. در واقع رمان، که بیش از شعر پابند توقع و عادت خوانندگان و کمتر از شعر مستعد تحول است، در پایان قرن نوزدهم و آغاز قرن بیستم دستخوش همان تغییر و تبدیل قرار گرفته بود. از ۱۸۹۷ تا ۱۹۰۲، مرگ «آلفونس دوده» و «ادمون دو گنکور» و «امیل زولا» پایان

(۱) John Donne شاعرو عارف و واعظ انگلیسی (۱۵۷۲-۱۶۳۱)

دوره کهنه را اعلام کرد. در ۱۸۸۷، همانطور که اشاره شد، «بیانیه پنج نفر» که برضد رمان «زمین» اثر امیل زولا منتشر گشت مخالفت پیروان قدیم را علنی ساخت. در سال‌های آخر قرن، رمان‌های پیرلویس P. Louys (مانند «آفرودیت» و «زن و بازیچه») و داستان‌های فرانسیژام F. Jammes پایبای نهضت جدید شعر به پیش می‌رود. کتاب «مرید» اثر پل بورژ P. Bourget و دومجلد «پرستش خود» اثر موریس بارس M. Barrès رمان را بسوی طرح مسائل زندگی درونی و تسجیل لزوم تصمیم اخلاقی متوجه می‌کند. رمان‌های آنا تول فرانس (مانند «جنایت سیلوستر بونار» و «تائیس») با لحن شاعرانه بیان و حضور مداوم داستان نویس در میان داستان و رسالت رمان برای نمودن شیوه صحیح زندگی، درست در نقطه مقابل ناتورالیسم قرار می‌گیرد. حتی پیرلوتی P. Loti نیز با بیان سوز هجران رومانیتیک و شرح سفر به نقاط دوردست و تغزل عاشقانه سبک (مانند «آزاده» و «ماه‌گیران ایسلند») از مکتب ناتورالیسم دور می‌افتد.

با این حال، این نکته را نیز بگوئیم که رمان و نمایشنامه در دوره رئالیسم قالبی را که مناسب فهم خواننده متوسط باشد پیدا کرده بودند: در مورد مفهوم واقعیت (رئالیت) و شیوه شرح و بیان آن موافقت ضمنی همه نویسندگان جلب شده بود. بنابراین خصوصیات مشترک رمان‌های این دوره را می‌توان به شرح ذیل خلاصه کرد:

توصیف واقعی و حقیقت‌نمای اجتماع در حول محور یک داستان جالب،

خلق قهرمانانی زنده و کاملاً منفرد و تکرار،
 هنربیان واقعیت آن گونه که در نظر خواننده جلوه حقیقت داشته
 باشد،

قدرت نمایی در منطق کلام و ساختمان داستان و استحکام
 بیان و یکدستی سبک.

ولی، رمان‌های این دوره را بطور کلی می‌توان به دو دسته
 تقسیم کرد: رمان مبنی بر روانشناسی (Roman psychologique) و
 رمان مبنی بر مشاهده و وقایع‌نگاری (Roman d'observation).

از سال ۱۸۵۵ تا ۱۹۲۰ نویسندگانی به میان
 آمدند که به پیروی از «استانداال» و «بالزاک»

۱- روانشناسی

و «برادران گنکور» به نوشتن رمان‌های روانی پرداختند با این
 تفاوت که درك اخلاقی استانداال و اندیشه‌های عمیق بالزاک و
 کوشش هنری گنکورها را کنار گذاشته بودند. رمان‌های این
 نویسندگان حاوی تحلیل روانی و تشریح طبیعت و صحنه‌های عاشقانه
 و توصیف اجتماع بود. از میان این نویسندگان می‌توان پل هر ویو
 P. Hervieu و برادران پل و ویکتور مارگریت Margueritte و مارسل
 پروو Prévost و ادوارد استونیه Estaunié و ادمون ژالو Jaloux و پل-
 بورژه را ذکر کرد.

هیچیک از این نویسندگان در شیوه رمان نویسی دست به کار
 تازه‌ای نزدند یعنی در این دوره‌ای که مورد بحث ماست صفت
 مشخص رمان روانی نه در شیوه نگارش آنست و نه در رمزیت اخلاقی

آن، بلکه در موضوعات خاصی است که انتخاب می‌کند. یک رمان در ادبیات این دوره هم از نظر شیوه نگارش و هم از لحاظ ابتکار در انتخاب موضوع و پروراندن مضمون مقام مهمی را اشغال کرده و آن رمان معروف «لوگران مولن Le Grand Meaulnes» اثر آلن فورنیه Alain-Fournier است که در سال ۱۹۱۳ منتشر شد. نویسنده درین کتاب، یعنی تنها کتابی که نوشته، بازبردستی خاصی رؤیا و واقعیت را باهم مخلوط کرده و یکی از زیباترین شاهکارهای رمان فرانسه را بوجود آورده است. در میان آثاری که شامل تحلیل روانی کودکان است، این کتاب درخور اهمیت بسیاری است. قسمتی از حادثه داستان از حقیقت زندگی گرفته شده و قسمت دیگر جنبه تمثیلی دارد. این رمان که به نثر شاعرانه‌ای نوشته شده آثار ژرار دو نروال را به خاطر می‌آورد.

آثار نخستین خانم کوئت Colette نیز در همین دوره به وجود آمد. «خانم کوئت» که از بزرگترین زنان نویسنده دنیا است گذشته از این که لغات و استعارات بیشتر و زبان نسبتاً تازه‌ای بکار می‌برد با سبک عالی و برجسته‌ای دقایق احساسات درونی و زندگانی قهرمانان خود را مورد تحلیل قرار می‌دهد و بدینسان دامنه رمان روانی و تحلیلی را وسیع‌تر می‌سازد.

در همین زمان مارسل پروست Marcel Proust (۱۸۷۱-۱۹۲۲)، که شاید بزرگترین رمان‌نویس جهان در قرن بیستم باشد، بانفوذ و تأثیر بیشتری پایه میدان می‌نهد و مرحله تازه‌ای در نوشتن رمان‌های

تحلیلی ایجاد می‌کند. شاهکار بزرگ او بنام «در جستجوی زمان از دست رفته» که در پانزده مجلد نوشته شده دارای حادثه و داستان مشخص و معینی نیست. درست است که قهرمان آن در آغاز کتاب، کودک است و در پایان مرد بزرگ کاملی می‌شود ولی رشته‌ای که حوادث زندگانی او را بهم ربط دهد وجود ندارد. «پروست» با کاوش و تعمق حیرت‌انگیزی مسائل متعددی از قبیل زمان و خاطرات و حافظه و عشق و حسد و حماقت و علاقه به موسیقی و ذوق تئاتر و هنر دوستی و آخر الامر گناه و ننگ را مورد بحث و تحلیل قرار داده است. نویسنده، برای تشریح این مسائل، روحیات و مشخصات کسانی را که در دوران کودکی یا سایرسنین زندگانی خود در اطرافش دیده در خاطر زنده می‌کند و قهرمانان مختلفی نظیر آنان می‌آفریند و تیپ‌های معین مشخصی به وجود می‌آورد. اغلب این قهرمانان نمونه‌های کاملی از افراد اجتماع و بشریت‌اند. نویسنده همچنین محیط‌ها و مکان‌های متعددی را توصیف و تشریح می‌کند و تأثیرش را در احساسات و روحیات قهرمانان داستان باز می‌نماید. «پروست» کوشیده است که در آثار خود تصور ذهنی «زمان» را در مورد مسائل مربوط به زندگانی درونی انکار کند و نشان دهد که زمان گذشته و حال، در ذهن آدمی، دو کیفیت مجزا و بی‌ارتباط نیست. در کتاب بزرگ «پروست» گذشته و حال درهم می‌آمیزد و اگر هم از یکدیگر تشخیص داده شود فقط از لحاظ کیفیات و عوارض است نه از نظر ماهیت و نفس امر.

جای تردید نیست که عقاید «پروست»، درین باره، نزدیک به عقاید برگسون Bergson، فیلسوف معاصر فرانسوی است. در نظر هردو، زمان از لحاظ کمیت اهمیت خود را از دست می‌دهد و فقط ارزش کیفی پیدا می‌کند.

۲- مشاهده و وقایع نگاری
در آغاز این قرن، رمان‌هایی که به صورت مشاهده و وقایع نگاری نوشته شده بیش از رمان‌های روانی رواج می‌یابد. نویسندگان این قبیل رمان‌ها می‌خواهند داستان خود را به صورتی تنظیم کنند که بتواند گوشه‌ای از اجتماع را بصراحت و تمامی نشان دهد، بنابراین، به وضع عمومی اجتماع یا عصریش از احساسات و روحیات مشخص افراد توجه دارند. آثار آنان گاهی جنبه تشریح و آداب و رسوم (Roman de mœurs) به خود می‌گیرد و گاهی به صورت «رمان اجتماعی» در می‌آید. در این رشته، موضوعاتی که می‌تواند مورد بحث قرار گیرد، متعددتر و بیشتر از رمان روانی است. از زندگانی اشرافی گرفته تا زندگانی شهرستانی و روستائی و بالاخره ولگردی و خانه بدوشی مورد توجه نویسندگان این قبیل رمان‌هاست. این نویسندگان شیوه کار خود را اکثراً از پیشوایان رئالیسم و ناتورالیسم گرفته‌اند. در میان این نویسندگان، آنان که سفر به سرزمین‌های دور (Exotisme) را مورد بحث قرار داده‌اند جای مهمی اشغال می‌کنند. مانند پیرلوتی Loti و برادران تارو Tharaud در فرانسه و کیپلینگ Kipling در انگلستان.

بزرگترین نمایندگان این مکتب در قرن بیستم تئودور درایزر T. Dreiser (نویسنده «تراژدی امریکائی») در امریکا و ژول رومن J. Romains (نویسنده «راد مردان Les Hommes de Bonne Volonté») در فرانسه است. ولی شاهکار این قبیل رمانها، به عقیده اکثر سخن سنجان، رمان ده جلدی «خانواده تیمیر Les Tibault» اثر روزه مارتین دوگار R. Martin du Gard نویسنده معاصر فرانسه است.

بسیاری از سخن سنجان، مانند ژرژ سیمنون

عصر رمان

Simenon، رمان نویس معاصر بلژیکی، عقیده

دارند که قرن بیستم را می توان «عصر رمان» نامید. همانگونه که مثلا قرن هفدهم را «عصر تراژدی» می خواندند. البته انکار نمی توان کرد که پیش از قرن بیستم رمانهای بزرگ و بیمانند و فنا ناپذیری نظیر «تريستان و ایزوت» و «مانون لسکو» و «شاهدخت کلو» و «سرخ و سیاه» و «صومعه پارم» و «بابا گوریو» و «کوزین بت» و «مادام بواری» و «دیوید کاپرفیلد» و «آرزوهای بزرگ» و «جنگ و صلح» و «جنایت مکافات» و «برادران کارامازوف» وجود داشته اند. ولی در آن زمان ها رمان هنوز راه و رسم قطعی و شیوه نگارش خاص خود را پیدا نکرده بود و مردد و لرزان در راه آزمایش پیش میرفت. ولی در قرن بیستم میتوان ادعا کرد که رمان راه خود را پیدا کرده و بسوی شکل «کلاسیک» خود نزدیک شده است.

اکنون، در همه کشورها، دست کم نود درصد آثار ادبی

چاپی را رمان تشکیل می دهد و شعرو نمایشنامه و دیگر انواع ادبی

در مراحل بسیار پائین‌تری قرار دارند. بقول ژرژ سیمنون «از رمان روسی تا رمان امریکائی، از رمان فرانسه تا آثار امریکائی جنوبی و فنلاند، جنبشی عظیم و پر قدرت، و شاید ناشناخته، احساس می‌شود، تخمیری که بی شک شرابی مردافکن بوجود خواهد آورد. و این شراب، این حباب لرزان...، این طلب حق حیات و اراده زندگی يك جنین ناپیدا، همان رمان فردا است. و اگر بهتر بگوئیم نطفه عصر رمان است که دارد بسته می‌شود.»^۱

به عقیده ژرژ سیمنون، رمان هم اکنون در دو جریان عظیم و عالمگیر پیش می‌رود: یکی «رمان وقایع نگاری» است که بر طبق نسخه رمان‌های چند جلدی، مثل «تراژدی امریکائی» اثر تئودور دزدرایزر و «در جستجوی زمان از دست رفته» اثر پروست و «خانواده تیبو» اثر روزه مارتن دومگار بوجود آمده و غرضش ثبت دقیق وقایع است، و دیگری «رمان بحرانی» است که به تراژدی، بخصوص تراژدی‌های «شکسپیر»، نزدیک‌تر است و غرضش نمایش بحران‌های روحی قهرمانان طوفان زده است. رمان نوع اخیر در اصل از فرانسه نشأت یافت، سپس به امریکا رفت و اکنون بر رمان آن کشور حکومت می‌کند. نمایندگان بزرگ جریان اخیر در فرانسه ژولین گرین j. Green و ژورژ برنانوس G. Bernanos هستند.

و در پایان مقال چنین نتیجه می‌گیرد: «رمان بحرانی یا رمان وقایع نگاری، یا این یا آن، چه فرق می‌کند؟ آنچه مهم است آیا

(۱) نقل از مجله «سخن» دوره ششم، شماره ۱۲، ص ۱۰۹۶.

این نیست که رمان تصفیه شود و از تمام اجزائی که جوهر اصلی او را تشکیل نمی دهد مبرا گردد، و وسیله بیان و زبان حال دوره ماشود و همان وظیفه تراژدی را در روزگاران کهن برعهده بگیرد؟

«عصر رمان، رمان کلی، رمان پاك و خالص، رفیع ترین قله هنر و ادب، آیا دوراست یا نزدیک؟ نمی دانم. ولی مطمئنم که روزی فرا خواهد رسید.»

چند تلاش كوچك و كم دوام

از آغاز این قرن، گروهی از شاعران و نویسندگان به فکر ایجاد مکتب های فلسفی و ادبی تازه ای افتادند و ادعا کردند که ادبیات جهان باید برپایه فکری نو گذاشته شود. ولی دامنه فعالیت این گروه گسترش نیافت و از خود و جمع محدود پیروانشان تجاوز نکرد. اکنون، به اجمال، هریک از این مکتب ها و پایه گذاران آن را معرفی می کنیم.

مهمترین پیشوایان این مکتب عبارتند از:

سن ژرژ بولیه S. G. Bouhéliér و اوژن موفور

ناتوریزم
Naturisme

Eu. Montfort. بیانیه آنها در ۱۰ ژانویه ۱۸۹۷ در روزنامه فیگارو منتشر شد. شعرای «ناتوریزم» هم سردی و خشونت سبك «پارناس» و هم ریزه کاریها و موشکافی های بی مایه «سمبولیسم» را رد می کردند. غرض این بود که تحولی در شیوه تغزل ایجاد کنند و برای حصول این

مقصود در صدد کشف منبع الهامی سالم و نیرومند برآمدند. در آثار خود، زندگی و طبیعت و عشق و کار و شجاعت را تجلیل می‌کردند. هر چند توفیق نیافتند که مکتب خود را به کرسی بنشانند ولی، در خارج از مکتب، شوقی بوجود آوردند که در اشعار آنادونوآی Anna de Noailles و فرانسی ژام تجلی کرده است.

بسیاری از سخن‌سنان، «مآئده‌های زمینی» اثر آندره ژید را در زمره آثار این مکتب می‌شمارند.

وریم
Vérisme
این مکتب که تقلید و تلفیقی از مکتب رئالیسم و ناتورالیسم فرانسه است در ایتالیا بوجود آمد و در همان جا نضج گرفت و پس از چند سال از میان رفت و بی‌آنکه در کشورهای دیگر نفوذ کند. مؤسس و پایه‌گذار آن نویسنده زبردستی بود اهل سیسیل بنام جووانی ویرگا Giovanni Verga (۱۸۴۰-۱۹۲۲) که در زمان جوانی داستان‌های عوام پسندی منتشر کرده بود ولی در سن کمال به توصیف عمیق و فیلسوفانه زادگاه خویش پرداخت. شاید کثرت افراد انسانی در زمینه داستان‌های او موجب شد که «ورگا» بتدریج شکل تازه‌ای به رئالیسم فرانسویان بدهد: بدین معنی که سبک او شاهره رئالیسم ایتالیا را پیدا کرد و با لحن سوزان و تند و خشن و بی‌پرده‌ای شیوه بیان نویسندگان قدیم ایتالیا را با فلسفه اخلاقی تامس هاردی انگلیسی درهم آمیخت و زبان ساده منسجم و برنده‌ای آفرید که به ایجاد یک مجموعه داستان (بنام «قصه‌های روستائی») و دو رمان محکم و قوی منتهی شد. این آثار نماینده شیوه مکتبی

است که نسل بعد، آن را «وریسم» می خوانند.

این مکتب پس از آنکه مدت سی سال گمنام ماند امروز بعنوان نمونه بی مانند هنر داستان سرائی ایتالیا تلقی می شود. از دیگر نویسندگان پیرو این مکتب لوییجی کاپوآنا Capuana و ماریو پراتزی Pratesi و مائیلد سِرانو Serano و مهم تر از همه خانم گراتسیا دلدا Grazia Deledda را می توان نام برد.

فوتوریسم فوتوریسم، که از کلمه «فوتور Futur» به معنی Futurisme «آینده» گرفته شده، مانند «وریسم» نخست در ایتالیا پدیدار شد و بتدریج در کشورهای دیگر نفوذ کرد. بانی آن شاعر معروف ایتالیائی مارینتی Marinetti (۱۸۷۶ - ۱۹۴۴) بود. به عقیده «مارینتی» در قرن بیستم، که عصر تمدن و دوران پیشرفت صنایع است، باید برای ادبیات سبک و زبانی «ماشینی» ایجاد کرد. «فوتوریسم» در آغاز بر ضد سبک و عقاید دانوئزیو D'Annunzio شاعر و رمان نویس ایتالیائی (۱۸۶۳ - ۱۹۳۸)، و مغلق گوئی های شاعران آن زمان قیام کرد و علیرغم شاخه ای از سمبولیسم، که مبتنی بر الهام و مکاشفه و شهود بود، هرگونه تغزل را از شعر طرد کرد و سبکی نثر مانند به وجود آورد که می خواست نشان دهنده تلاش ها و سر و صدا های زندگی صنعتی نو باشد و جز از جنبش و هیجان زندگی جدید و مبارزات صنعتی و حرکت چرخ های ماشین و سیر اتومبیل و غرش هواپیما، که همه مبین دنیای «آینده» اند، سخن نگوید. فوتوریسم با هرگونه ابراز احساسات و بیان هیجانات

درونی شاعر و رعایت قوانین دستور زبان و معانی و بیان مخالف است و آزادی «کلمات غیر شاعرانه» را مطالبه می‌کند و برای بیان این مقصود کلمات مقطع و نامربوطی شبیه به اصطلاحات تلگرافی از خود می‌سازد.

فوتوریسم، پیش از انقلاب اکتبر، در شعر روسی نفوذ کرد و مکتب سمبولیسم را از پای بست ویران ساخت. فوتوریسم روسی، گرچه در آغاز شباهت‌هایی با فوتوریسم ایتالیائی داشت، ولی خود دارای اختصاصاتی بود که به تدریج آنرا از سرچشمه نخستین جدا و متمایز می‌ساخت. نماینده بزرگ این سبک در ادبیات روسی ولادیمیر مایاکوفسکی (۱۸۹۲-۱۹۳۰) است که شیوه این مکتب را به صورت وسیله مناسبی برای تبلیغات انقلابی درآورد و آنرا بهترین راه برای نزدیک کردن شعر به ذوق و سلیقه عوام می‌دانست. «مایاکوفسکی» در شعر روسی وزنی تازه و الفاظ و عباراتی جدید و حتی تمثیل‌ها و استعاراتی عجیب و غریب ایجاد کرد، الفاظ جاری و عبارات روزنامه‌ای را در شعر به کار برد و قواعد جمله‌سازی و صرف و نحو زبان ادبی را درهم شکست.

فوتوریسم پیش از جنگ جهانی اول در اروپا و تا سال ۱۹۲۱ در روسیه به کلی از میان رفت و دیگری اثری از خود باقی نگذاشت.

جهان وطنی
Cosmopolitisme. والری لارباود Valéry Larbaud (۱۸۸۱-۱۹۵۶) این مکتب به وسیله دو شاعر فرانسوی به نام‌های

و پل موران Morand (متولد ۱۸۸۸) وارد ادبیات شد و مبتنی بر این اصل بود که همه مردم - البته نه مردم يك کشور بلکه مردم تمام دنیا - باید خود را هموطن یکدیگر بدانند.

پیروان «فوتوریسم» و دیگر مکتب‌های تازه به‌دوران رسیده، گرچه نسبت به گذشته و حال عصیان کرده و شاعر شورش بودند، ولی در واقع نه تنها خود را در زمانه تنها و تبعیدی نمی‌دیدند بلکه می‌خواستند از همه لذت‌های جهان - آنگونه که هست نه آنگونه که باید باشد - بهره‌مند شوند. گریز و تنفر آنها از نسل‌های گذشته بدین سبب بود که وجود خود را شایسته زمان حاضر و تمدن ماشینی و تجمل‌پرستی می‌دانستند. در نظر این شاعران، شعر وسیله‌ایست مانند وسایل دیگر که با وزن و آهنگ خود می‌تواند حرکت و سرعت زندگی جدید را بیان کند. شاعر موظف است که شرح تملک جهان را به دست اشرف مخلوقات و غرش ماشین‌ها را که علامت قدرت بشریست و پیشرفت سرسام‌آور سرعت را به شعر درآورد. و چون حصول این مقصود جز از طریق مسافرت و حضور مداوم شاعر در همه کشورهای جهان میسر نیست، ناچار شاعر باید از قیود ملیت آزاد شود و خویش را هموطن همه جهانیان بداند. از همینجاست که عقاید و اصول این مکتب جدید سرچشمه می‌گیرد.

«والری لاربو» خود از کسانیست که سراسر عمر را در شهرها و کشورهای مختلف به سیر و سیاحت گذرانده است. چندین زبان خارجی را به خوبی می‌دانست (نوشته‌هایی به انگلیسی و اسپانیایی

وایتالیائی از او در دست است) و آثار «جیمس جویس» و «باتلر» و «کنراد» را نخستین بار به فرانسه ترجمه کرد. اشعار لاربو در سال ۱۹۰۸ با عنوان «اشعار آ. او. بارنابوت Les Poésies d' A. O. Barnabooth» منتشر شد. «بارنابوت» میلیاردر جوانی است از اهالی امریکای جنوبی که به گرد جهان می‌گردد و از تماشای سلطه بشر بر طبیعت مست می‌شود و شعر می‌گوید: «اشخاصی را که سفر نمی‌کنند و همیشه بدون احساس ملال در کنار مدفوعات خود به سر می‌برند» تمسخر و تحقیر می‌نماید، ولی اشعار خود را نیز «به غرغر خفه‌بادهای معده و روده که شخص مسؤل آن نیست» تشبیه می‌کند. از خوشی‌های مسافرت راحت و مجلل و سریع امروزه و از منظره شهرها و تمدن‌های گوناگون و از دیدن عشق‌ها و لذت‌های مردم سرمست می‌شود. در کشتی می‌نشیند و ناگهان می‌بیند که «دریچه اتاق کشتی مانند ویتترین مغازه‌ایست که در آن دریا را می‌فروشند»، ولی چون به اطاق مجلل خود در مهمانخانه باز می‌گردد به یاد «باد شامگاه چمن‌ها و بوی یونجه تازه چیده» می‌افتد و هوس دیدار شهر خود را می‌کند. عاقبت از خود می‌پرسد که چون تمدن مادی آدمی را از زندگی درونی محروم کرده است آیا وظیفه و رسالت شاعر این نیست که این زندگی درونی را به انسان سرخورده و سرگردان بازگرداند.

اشعار و داستان‌ها و قطعات کوتاه «بارنابوت» مرتب تا سال ۱۹۲۳ منتشر می‌شد. سرانجام جوان میلیاردر اندوهگین و ملول، با

عشق پاك و بی آلايش دختری از اهل همان امریکای جنوبی آشنا می شود و خوشبختی را در کشور خود باز می یابد.

در اشعار لاربو می توان حساسیت «ویتمن» و هزل «باتلر» و عقاید نیشدار «نیچه» و «ژید» و ادراك عمیق «پروست» را در کنار هم دید.

اونانیمیسیم این مکتب به وسیله ژول رومن J. Romaine
Unanimisme. شاعر و نویسنده فرانسوی (متولد ۱۸۸۵) به وجود آمد. این نویسنده سابقاً به کمک شش تن شاعر و نویسنده دیگر، از جمله ژرژ دو هامل و ژرژ شنویر (Chennevière ۱۸۸۴-۱۹۲۷)، مجمعی به نام «گروه آبی» تشکیل داده و در آغاز قرن بیستم بر ضد فردپرستی سمبولیست ها قیام کرده بودند و می خواستند شعر را مسئول مشترك قرن خود کنند. آنچه در اعماق قلب خود می یافتند، دوستی طبیعی و تفقدی به حال شادی ها و رنج های بشری بود. «دو هامل» می گفت: «اگر تمدن در دل آدمی نباشد در جای دیگر هم نیست.» بدین طریق شعری به وجود آمد که تمایلات اجتماعی و بشر دوستی داشت و غرضش، برخلاف اشعار قرن نوزدهم، تبلیغ افکار کلی نبود بلکه می خواست زندگی را به مدد عشق و عاطفه تغییر دهد و شرف حقیقی انسان را آشکار کند.

دیری نگذشت که افراد این گروه از گرد هم پراکنده شدند و چند سال بعد «ژول رومن» به کمک «ژرژ شنویر» بنای مکتب «اونانیمیسیم» را پی افکند و تا سال ۱۹۱۳ چندین مجموعه شعر،

مانند «روح انسان‌ها L'Ame des Hommes» و «زندگی دسته‌جمعی La Vie unanime»، منتشر ساخت و کوشید که به وسیله شعر روح یگانه‌ای برای گروه‌های بشری بسازد، روحی که در عین حال با روحیه یکایک افراد آن گروه تفاوت دارد.

اصول «اونانیمیس» از استدلالی ساده آغاز می‌شود: در وجود هر یک از ما افکار و احساساتی هست که خاص خود ماست، و افکار و احساسات دیگری نیز هست که اجتماع ما و گروه‌های بشری گرداگرد ما (مانند کشور و خانواده و همکیشان و همکاران) و حتی افراد جمعیت‌های احتمالی و اتفاقی (مانند تماشاگران یک نمایشنامه یا مسافران یک اتاقک راه‌آهن) به ما تلقین یا تحمیل کرده‌اند. مکاتب هنری و فلسفی تاکنون می‌گفتند که «فرد» برای نیل به آخرین درجه تکامل باید شخصیت انفرادی خود را پرورش دهد و از دخالت‌ها و تأثیرات دنیای خارج پرهیز کند. ولی اونانیمیس - با الهام از آراء فلسفی «اگوست کنت» و نظریات اجتماعی «دورکهایم»^۱ - این قضیه را وارون می‌کند و اجتماع را منشاء تکامل و نبوغ و شکفتگی نیروهای فردی می‌داند: قدرت گروه‌های اجتماع بر تمام افراد تشکیل دهنده آن برتری و تسلط دارد، و همین قدرت، علاوه بر بخشش عقل سلیم و قضاوت صحیح در باره مسائل بشری، احساس هیجان

۱) Durkheim جامعه‌شناس فرانسوی که امور اخلاقی را به امور اجتماعی مربوط می‌کرد و امور اجتماعی را از «وجدان افراد» مستقل و متمایز می‌دانست. (۱۸۵۸-۱۹۱۷).

انگیز نیروی دسته‌جمعی و معاضدت و برادری را نیز به آدمی اعطا می‌کند.

کلاسیسیسم با افراد سر و کار داشت، شاعران سمبولیست در گوشه تنهایی سر به جیب تفکر فرو می‌بردند؛ ولی اوانانیسم به اعضای هیأت اجتماع رو می‌کند و می‌گوید: «اندیشه شما باید اندیشه گروهی باشد نه فردی»، زیرا يك زن و شوهر، يك مجلس انس، يك جماعت متفرق، همین‌که بر اثر ایمان و عشق به جنبش و هیجان در آیند روح مشترکی خلق می‌کنند که همان «خدا» است. می‌توان گفت که آئین این مکتب از مشرب عقاید تولستوی «بخصوص مسیحیت خاضعانه او» و منظومه‌های «ویتمن» (شاعر دموکراسی صنعتی) و اشعار «امیل ویران» (شاعر شهرها و قصبات) و نظریات جامعه شناسانی مانند «دورکهایم» و «گوستاو لوبون» و بالاخره فلسفه ایدآلیسم سیراب شده است.

ژول رومن در کتاب‌های دیگر خود، بخصوص در رمان بزرگ «رادمردان» فقط به معرفی و وصف این روح یگانه جامعه اکتفا نمی‌کند، بلکه تاریخ آنرا نیز می‌گوید و سرنوشتش را تعیین می‌نماید:

مکتب‌های دیگری نیز در آغاز قرن بیستم مانند مکتب‌های کوچک دیگر شهاب‌ثاقب درخشیدند و ناپدید شدند. از میان این مکاتب مستعجل زود گذر می‌توان از «مکتب رومن Ecole romane» (که بیشتر به سیاست می‌پرداخت تا به ادبیات، و رستگاری

را در رجعت به گذشته دور می‌دید) و مکتب «ورلیبریسم - Vers
Librisme» (طرفداران شعر آزاد) و «اومانیزم Humanisme» (بشر
دوستان) و «کلاسیسیسم» و «رمانتیسم نو» یادکرد، ولی چون تأثیر
مشخصی در ادبیات نداشته و مشوق نویسندگان و شاعران بزرگی
نبوده‌اند به همین تذکار مجمل بسنده می‌کنیم.

کوبیسم

Cubisme

مقدمه جریان‌های ادبی پس از جنگ

همانطور که در فصل پیش اشاره کردیم، مکتب‌های جدیدی که پس از مکتب سمبولیسم در پایان قرن نوزدهم روی کار آمد، دامنه نفوذ خود را تا قرن بیستم و جنگ جهانی اول کشاند. چندین نویسنده بزرگ که در نوشتن رمان و نمایش و تحقیق شهرت یافته‌اند مانند ژول رومن و آندره ژید و ژرژ دو هامل، کار ادبی خود را از شعر شروع کردند. در نتیجه، بحث و جدال شدیدی درباره فن شعر و حتی ماهیت و چگونگی شاعری در گرفت که اصول آنرا می‌توان به شرح ذیل خلاصه کرد:

۱- ماهیت و کیفیت «الهام شاعرانه» چیست؟ آیا شعر باید آخرین درجه تجلی نیروی عقلانی باشد یا با عرفان و اشراق پیوند یابد؟ آیا شعر يك نوع تجربه مذهبی و «ریاضت» است؟ یا بازی بی‌ثمر و بی‌منظور کلمات و اوزان مسلسل است؟ ژول رومن در کتاب «آفرینندگان» حسب حال شاعری را می‌نویسد که الفاظی را

بر حسب اتفاق از کتاب لغت در آورد و پهلوی هم چید و موضوع جالبی برای سرودن شعر کشف کرد. «دادائیس» از همین جا ناشی می‌شود.

۲- آیا شعر باید «ارابه اندیشه» شود و عقاید عمیق فلسفی را بیان کند؟ یا فقط به ساختن آهنگ‌های خوش آیند پردازد و معنی را تابع موسیقی کلام کند؟ از همین جا است که جدال «شعر سره» آغاز می‌شود.

۳- آیا شعر باید، در هر حال، معنای واضح و مشخص و روشنی داشته باشد یا به شیوه مالارمه در تنگنای افکار مبهم و تاریک فرو رود؟ و بنابراین آیا شعر باید در قلمرو فهم گروه وسیع عوام قرار گیرد یا فقط به انحصار معدودی از خواص در آید؟ بل والری هواخواه اصل اخیر است.

۴- آیا شعر باید به همه سنن ادبی پشت پا بزند و الفاظ و زبان تازه‌ای بیابد و شیوه بیان دیگری کشف کند و بدعت‌های «رمبو» و «لافورگ» را تا پایان ادامه دهد و از قیود زبان جاری و تعبیرات رایج و متداول و ارهد و در هذیان الفاظ غوطه‌ور شود؟ اصول مکتب «سور رئالیسم» از همین جا سرچشمه می‌گیرد.

۵- سرانجام، آیا شاعر باید پابند اوزان و قوافی قدیم باشد یا به شعر آزاد رو کند و حتی وزن و قافیه و عروض و بحر را به کناری نهد و جز نثر آهنگدار نگوید؟

این مسائل در کتاب‌های متعددی مانند «فن شعر» (۱۹۱۳) از «پل کلودل»، و «رساله‌ای در باب صنعت نظم» (۱۹۲۳) از «ژول

رومن» و «شنویر» و «شعر سره» (۱۹۲۵) از «آبه برون Brémont» و در بیانیه سور رئالیست‌ها و ضمن درس‌های پل والری در مدرسه «کلژ دو فرانس» (بخصوص رساله «مقدمه‌ای بر فن شعر») مورد بحث و تحلیل قرار گرفته است.

جواب‌های گوناگون و متناقضی به این سؤالات داده شده است. عده‌ای از شاعران پیشاپیش صف‌های تندرو قرار گرفتند و برخی، از «خیرالامور اوسطها» پیروی کردند، و دیگران به عقب برگشتند و عقاید کهن را به میل و ذوق خود تفسیر نمودند و در نتیجه، مکتب‌های «کلاسیسیسم نو» و «رمانتیسم نو» را به وجود آوردند. ولی شدیدترین عقاید افراطی از مکتب «کوبیسم» که پیش از جنگ جهانی اول تشکیل شد آغاز می‌شود. و اینک به شرح این مکتب می‌پردازیم.

کوبیسم پیش از آنکه وارد ادبیات شود، در نقاشی قدم به عرصه وجود گذاشت. در آغاز قرن بیستم هنوز اصول مکتب «امپرسیونیسم» بر عالم نقاشی حکم رانی می‌کرد. مکتب‌های بعدی، مانند مکتب‌های ادبی، به نظریات افراطی تندرو متمایل شدند و تصادم همیشگی میان طرفداران نو و نگهبانان اصول کهنه را بیدار کردند. مکاتب «پیشرو» تقلید دنیای خارج و تشریح موبه‌مو و قوانین کهن طرح و نقش را تفسیر و تحقیر می‌کردند. مکتب «اکسپرسیونیسم» می‌خواست احساس‌های خاص هنرمند را، ولو عجیب و غریب و استثنائی باشد، بیان کند. مکتب

«کوبیسم»، که هنر «انتزاع» است، می‌کوشد که بینش خود را از اشیاء و حتی موجودات به صورت ترکیب اشکال هندسی درآورد. پایه‌گذاران این مکتب نخست پیکاسو Picasso (متولد ۱۸۸۱) و براك Braque (متولد ۱۸۸۲) و درن Derain (متولد ۱۸۸۰) و چندتن از طرفداران آنان بودند.

به طور اجمال، این مکتب را می‌توان چنین تعریف کرد که کوبیست‌ها می‌خواهند در نقش هرمنظره، گذشته از آن قسمتی که به چشم دیده می‌شود، قسمت‌های پنهان و نامرئی را نیز نشان دهند و تمام جهات و عناصر اساسی هرچیز را در آن واحد مجسم سازند. بدین طریق، کوبیست‌ها نقاشی را کاملاً از حقیقت واقع دور می‌سازند، یعنی نمونه آنچه را که نقاش کوبیست روی پرده آورده است هیچوقت به همان صورت در جهان خارج نخواهیم دید.

مثلاً تابلویی را در نظر می‌گیریم: درین تابلو يك چق و يك گیتار که نیمی از آن دیده می‌شود و يك چرخ لکوموتیو و سیل‌های راننده قطار و نیم‌رخ از زن نقاش وجود دارد. همه این چیزها با هم مخلوط شده و سیم‌های تلگراف و اشعه آفتاب نیز به آنها اضافه گشته است. این تابلو «غروب در اتوی (Auteuil)» نام دارد و معلوم است که نقاش می‌خواسته است احساس‌های مختلف مربوط به يك لحظه را در يك جا گرد آورد.

نقاشی که نخستین بار لفظ «کوبیسم» را رواج داد هانری ماتیس Matisse بود. می‌گویند «ماتیس» روزی هنگام تماشای یکی از

تابلوهای «براک» گفت: «اوه اکوب (مکعب) های کوچولو را ببینید!» از آن پس، این لفظ به این گونه نقاشی اطلاق شد.

نخستین شاعر که کوبیسم را با موفقیت وارد کوبیسم در ادبیات ادبیات کرد گیوم آپولینر (۱۸۸۱-۱۹۱۸) بود

که از هواخواهان جدی کوبیسم در نقاشی محسوب می شد و کتابی نیز با عنوان «نقاشان کویست» نوشته بود. «آپولینر» پیش از آن، طرفدار مکتب سمبولیسم بود و سپس با خدت و ولع سرسام آوری به همه مکتب های «پیشرو» می پیوست و طرح جدیدی برای آنها می ریخت و اصول تازه ای وضع می کرد و با نبوغ شعری و نفوذ کلام و قدرت تنوع و تازه جوئی خود راههای شگفت انگیزی پیش پای شاعران جوان می گشود. او را باید پیشوای مسلم تمام سبک های جدید و تندرو و افراطی شمرد. زیرا همه شاعرانی که پس از او بنای مکتب تازه ای را گذاشته اند تحت تأثیر افکار و عقاید و اشعار او بوده اند.

«آپولینر» در سال ۱۹۱۰ به این فکر افتاد که شاعر، مانند نقاش کویست، به جای نشان دادن يك جنبه از هر چیز بهتر است تمام جهات آن را نشان دهد: بدین معنی که اجزاء اشیاء خارجی را «منتزع و مجرد» کند و اگر نتواند، دست کم ترتیب و تنظیمی را که عادت ذهن به درك و بینش اشیاء تحمیل کرده است درهم بریزد و سپس آن اجزاء را از نو پهلوی هم بچیند بی آنکه آنها را با روابط منطقی و خاطره و احساس و استشهاد و تصور و تصدیق به یکدیگر

پیوند دهد. بدین طریق شاعر می‌تواند به «واقعیت برتر» (سوررئالیته Surréalité) نایل شود و روش خاصی برای دوباره آفریدن جهان به دست آورد. مکتب «سوررئالیسم» که در فصول آینده با آن آشنا خواهیم شد از همین جا ناشی می‌شود. حتی لفظ «سوررئالیسم» را نیز خود آپولینر ساخته است. (پیش از آن، در سال ۱۸۴۶، بودلر کلمه «سورناتورالیسم Surnaturalisme» را برای نقاشی جدید پیشنهاد کرده بود.)

خصوصیت این گونه شعر در اینست که ابتکار عمل را به دست الفاظ می‌سپارد؛ صور ذهنی بدون پیوند منطقی، گرم گرم از خاطر بیرون می‌جهند (و بنابراین احتیاج به نقطه گذاری از میان می‌رود)، تفنن و بدعت خاصی در طرز چین حروف چاپخانه به وجود می‌آید تا برای چشم نیز لذت و درك تازه‌ای حاصل شود (نحوه چاپ بعضی از قطعات اشعار آپولینر، به مناسبت موضوع و مضمون، به شکل دل و قطره‌های باران و سیگار برگ و ساعت و کراوات است) و شاعر در ساختمان جمله و قوانین دستور زبان و انتخاب و استعمال وزن‌های نادر و نامرسوم آزادی تام دارد.

با اینکه بر اثر وقوع جنگ جهانی اول و مرگ نابهنگام آپولینر، کوبیسم ارزش و اعتبار خود را از دست داد، راه‌های تازه‌ای که آپولینر در شعر پیش گرفته بود، مورد تقلید و پیروی شاعران آینده قرار گرفت و مکتب‌های تازه‌ای مانند «سوررئالیسم»، که ادامه‌دهنده کوبیسم بود، از شعر آپولینر الهام می‌گرفت.

از میان شاعران دیگری که به این مکتب منسوب بودند می-

توان آندره سالمون Salmon و ماکس ژاکوب Jacob و پیروردی Reverdy و ژان کوکتو Cocteau را نام برد.

دادائيسم

Dadaïsme

مکتب «دادا» یا دادائیسم زائیده نومییدی واضطراب و هرج و مرجی است که از خرابی و آدمکشی و بیداد جنگ جهانی اول حاصل شد. زبان حال کسانیست که به ثبات و دوام هیچ امری امید ندارند و چیزی را در زندگی پا برجا و محکم و متقن نمی‌شمارند. غرض پیروان این مکتب طغیانی است بر ضد هنر و اخلاق و اجتماع. می‌خواهند بشریت و نخست ادبیات را از زیر یوغ عقل و منطق و زبان آزاد کنند! با اینحال نباید انتظار داشت که هواخواهانش شیوه کار خود را به عباراتی قابل فهم انشاء و تنظیم کرده باشند، زیرا چون بنای این مکتب بر نفی بود ناچار می‌بایست شیوه خود را هم نفی کند.

می‌بینیم که با عجیب‌ترین «مکتب»ها سروکار داریم. ناچار باید نظری اجمالی به عقب بیفکنیم و جریان‌هایی را که پس از سمبولیسم در شعر اروپائی حادث شده است یک بار دیگر، به طور اختصار، از برابر چشم بگذرانیم تا درك علل ظهور مکتب‌های بعدی آسان‌تر گردد.

در پایان قرن اخیر، بسیاری از سخن‌دانان که
 نظری به گذشته سمبولیسم را محصول نهائی قوه‌ی درا که و
 عاقله‌ی انسانی می‌دانستند در برابر این «روشنفکران» علم مخالفت
 برافراشتند. شارل لوئی فیلیپ، نویسنده‌ی این زمان، فریاد برمی‌دارد که
 «اکنون ما به وحشیان و الفاظ وحشی نیاز داریم» و آندره ژید در
 «مآنده‌های زمینی»، آنگاه که سیاح جوان می‌خواهد با پای برهنه
 به‌گرد جهان سفر کند، دنبال «احساس بکر» می‌گردد. نویسندگان
 و شاعران دیگر، به‌نام «بیان تمامیت‌زندگی»، رشته‌ی سخن را به‌دست
 می‌گیرند. والت ویتمن که در نظر او «شعره‌فی بالاتر و ملکوتی‌تر
 از زندگی واقعی ندارد» با تغزل شاعرانه‌اش پرستش‌زندگی را
 بر تخت سلطنت می‌نشاند و همواره پرسش نیچه را مطرح می‌کند که
 «آیا عمیق‌ترین غریزه‌ی هنرمند به‌سوی هنرمی‌رود یا به‌سوی زندگی؟»
 برخی دیگر به‌فکر یافتن امکانات شاعرانه‌ی مخصوص دنیای جدید
 می‌افتند: تجلیل «تملك جهان» و استحسان ماشین‌های زیبای نو که
 نشانه‌های قدرت بشریت، الهام‌بخش اشعار بلز ساندرا Cendrars
 و آپولینر ولاربو می‌شود. مکتب رئالیسم به‌صورت مرامی اجتماعی
 در مکتب «اونانیسم» تجلی می‌کند و شارح این مقصود می‌گردد
 که «شعر باید واقعیت را بشناسد زیرا واقعیت جایی است که در
 آن، آدمی بجان می‌کوشد». شاعر که زندگی دسته‌جمعی انسانها
 را می‌ستاید باید به آنها كملك کند تا «روزی به صورت مجموع
 بشریت درآیند».

این شعرپرستش واقعیت و اجتماع و کار و زندگی جدید پدیده‌ای عالمگیر می‌شود. در ۱۹۱۳ مکتب «ایماژیسم» انگلیس می‌کوشد که صور ذهنی را پیش از آنکه در ذهن متشکل و پرورده شوند بگیرد و از جا در آورد و به رشته بیان کشد: این مکتب، واقعیت را در چهارچوب «احساس آنی و خود به خود» می‌فشارد. در امریکا کارل سندبرگ Sandberg، حماسه‌سرای تمدن صنعتی، و رابرت فراست Frost، شاعر طبیعت، به جستجوی «تعبیر عینی و ملموس» می‌روند. ریلکه که اشعارش از سمبولیسم محض و درونی سرچشمه می‌گرفت به تدریج واقعیت‌دنیای محسوس را کشف می‌کند و نکبت عزلت زندگی در پایتخت‌های جدید را برملا می‌سازد. «فوتوریسم» شعر «ضد تغزل» را به جای «سمبولیسم اشراقی» می‌نشانند و تارهای ایتالیای خرابه‌ها و مهتاب‌ها با نوای تمدن جدید به نوسان می‌آید. در روسیه شعر رئالیستی و اجتماعی جانشین سمبولیسم و تصنع بیان و پرستش گریز و «هنر تصعیدی» می‌گردد. تحول اشعار بلوک شاهد همین مدعاست: شاعر پس از اینکه منبع الهام خود را در «نژاد زن» جستجو می‌کند، عاقبت از محیط آلوده میکده‌های حومه شهر سر در می‌آورد (بخصوص در قطعه شعر «زن ناشناس») و منظومه بزرگ «دوازده تا» (۱۹۱۸)، در عین حال که واقعیت خشن و بی‌پرده انقلاب را شرح می‌دهد، با هرساز و نغمه‌ای به صدا می‌آید و گفتگوی سربازان و نعره مستان و دشنام بی‌سر و پایان را بازگو می‌کند و سپس تا آخرین درجه اشعار بزمی و رزمی ارتقا می‌یابد.

شعر روسی، پس از انقلاب، اسیر «ایماژیسم» انگلیس و آمریکا و «فوتوریسم» ایتالیا می‌شود.

نویسنده، که مثل هر انسان دیگری، در آشفتگی و بحران تمدن قرن بیستم دست و پا می‌زند نمی‌تواند تأثیر این بحران را ندیده بگیرد. ادعای رسالت اجتماعی شاعر، باز مکتب رومانتیسم را به صورت تازه‌ای بر سر کار می‌آورد و جای امید سرخورده «مطلق - جوئی» را می‌گیرد. اشتفان گئورگه، شاعر آلمانی، مروج عقیده تازه‌ای می‌شود: شاعر نسل آینده که خود نماینده قدرت و عظمت و چیره‌دستی است باید بشریتی فوق بشریت فعلی بسازد و ظهور خدای جدید را بشارت دهد. از شعر جامعه پرستی مکتب «اونانیسم» تا شعر توده‌ای مایاکوفسکی، تا شعر آراگون و الوار که زاده مقتضیات زمانی است، از اشعار کارل سندبرگ امریکائی و اودن Auden انگلیسی، از آثار مک‌نیس Mac Neice ایرلندی و اسپندر Spender انگلیسی (که جنبش «شعر نو» و «نوشته نو» را برانگیخته‌اند) تا اشعار رافائل آلبرتی Alberti اسپانیائی و پابلو نرودا شاعر شیلی، جنبش شاعرانه عظیم و عالمگیری احساس می‌شود.

دادائیسم در میان این جنبش‌های شعر نو، برای دهن کجی به عالم شعر و ادب، قیافه مضحک خود را نشان داد و مدت چند سال جنجالی شگرف برپا کرد. این «مکتب»، اگر بتوان چنین نامی بر آن نهاد، جنبه تفنن و بازیچه نداشت، بلکه کودک ناقص الخلقه‌ای بود که به حکم اجبار می‌بایست از نقش حوادث این شب آستن، و خاصه

محيط طوفانی جنگ جهانگیر اول، زائیده شود.

جنگ جهانی اول بال‌های خونین خود را بر
تأثیر جنگ فراز اروپا گسترده انتشار کتابها و مجلات

متوقف شد. درمیدانهای جنگ، درمیان اجساد بی‌جان سربازان،
چهره‌های خون‌آلود نویسندگان و شاعران بزرگ نیز دیده می‌شد:
گیوم آپولینر و شارل پگی peguy و آئن فورنیه قربانی جنگ شدند.
در کتابی با عنوان «گلچینی از آثار نویسندگانی که در جنگ مرده‌اند»
(منتشر در سال ۱۹۲۴) نام و دستخط پانصد شاعر و نویسنده که
در جنگ کشته شده‌اند درج شده است. در ظرف دو سال اول، ادبیات
تمام اروپا دچار فلج گردید. بجز نقش حوادث وحشت‌آور و بجز
افکار مشوش و تأثرانگیز چیزی به مغز مردم راه نمی‌یافت.

با اینحال، جنگ نتوانست تغییر مهمی در فن نویسندگی ایجاد
کند و اصولی را که از سابق تثبیت شده بود برهم زند. از این رو
رمان‌های مربوط به جنگ نیز بر مبنای همان شیوه‌های پیش از جنگ
نوشته می‌شد. مسائلی که مورد بحث نویسندگان قرار می‌گرفت
عبارت بود از مسائل اساسی و ساده‌ای از سرنوشت بشریتی که گرفتار
سرپنجه مرگ و نابودی است: موضوع رمان‌ها را تلاش و ترس و
اضطراب و مرگ و کوشش برای پیروزی تشکیل می‌داد. از میان
این آثار «آتش» اثر هانری باربوس Barbusse و «زندگی شهیدان» و
«تمدن» اثر ژرژ دو هامل و «صلیب‌های چوبی» اثر رولان دور ژس
Dorgelés و منظومه معروف «مرگ یک قهرمان» اثر ریچارد آلدینگتون

فجایع جنگ را به‌خوبی بر ملا می‌سازد.

ولی، در اثنای جنگ، نسل جدیدی به‌وجود می‌آید و جامعه تازه‌ای تشکیل می‌شد: جوانانی که از آغوش خانواده و محیط مدرسه بیرون می‌آمدند و یگراست به‌میدان‌های جنگ گسیل می‌شدند، از زندگانی به‌جز مناظر بی‌ثبات و نامربوط و دهشت‌انگیزی که چهار سال تمام در برابر چشمشان بود، به‌جز زور و عنف انجام‌گسیخته، به‌جز نفرت جوامع بشری و بی‌ثباتی تمدن، با چیز دیگری سروکار نداشتند. نوشته‌های تبلیغاتی همه‌جا را پر کرده بود و این «زبان بازی» تهوع‌آور آنان را از هر نوشته‌ای بیزار می‌ساخت. گرداگرد آنان را دروغ و ویرانی و بی‌نظمی گرفته بود. از این‌رو حقیقت واقع در نظرشان شبی بیش نبود و اغلب، آخرین چاره‌را درین می‌دیدند که درخود فرو روند و به‌تعمق در نفس‌خویش پردازند. ناچار، پس از پایان جنگ و برقراری آرامش ظاهری، در آن هنگام که انتظار می‌رفت به‌افتخار پیروزی نوعی ادبیات کلاسیک و قهرمانی به‌وجود آید، ناگهان نوعی «خودجوئی» در عالم ادبیات ظاهر شد که می‌توان آنرا «رومانتیسیم نو» نامید.

اما این مرحله چنان حالت انفجاری و ناگهانی به‌خود گرفت که تصور می‌رفت سرنوشت تیره‌ای در انتظار ادبیات اروپاست. آشفته‌گی فکری و بدبینی و حس انتقام و هیجانات روحی دیگر و خاصه نوعی عصیان بر همهٔ مکتب‌ها و سبک‌های ادبی گذشته، نسل جوان را به‌سوی هرج و مرج و بی‌بندوباری در ادبیات سوق داد:

احساس می شد که دنیای تازه ای زاده می شود که در آن همه چیز - سیاست و اقتصاد و حتی فکر - مغشوش و درهم ریخته است، زندگانی مجموع بشریت بر سرنوشت افراد سنگینی می کند، دیگر چیزی برای یافتن و کشف کردن وجود ندارد و جز فریاد عصیان و اعتراض کاری نمی توان کرد.

این عصیان و هرج و مرج، نخست به صورت مکتب تخریبی و زودگذر «دادائیسم» در ادبیات تظاهر کرد.

طرح مکتب «دادا» نخستین بار در پائیز سال ۱۹۱۶
تشکیل دسته دادا در گوشه يك آبجو فروشی در شهر «زوریخ»

از شهرهای سوئیس به وسیله جوانی به نام تریستان تزارا Tzara از اهالی رومانی و رفیقان او که عبارت بودند از هانس آرپ Hans Arp از مردم «آلزاس» و دو نفر آلمانی ریخته شد.

«تزارا» برای اینکه اسمی به این مکتب بدهد، کتاب لغت «لاروس» را برداشت و چاقوئی از جیب درآورد و به طور تصادف تکه ای از لابلای اوراق برید. حروفی که از آن قسمت به دست آمد کلمه «دادا» را تشکیل می داد که بانیان این شیوه نو آن را به عنوان نام مکتب خود برگزیدند. تریستان تزارا مجله هائی تأسیس کرد که به ترتیب «میخانه ولتر Cabaret Voltaire» و «دادا Dada» و «آدمخوار Cannibale» نامیده می شد. همچنین تزارا نخستین آثار «دادائی» را انتشار داد و سپس، از سال ۱۹۱۹ به بعد، مرکز فعالیت دادا به پاریس منتقل شد.

درین میان، کوبیست‌هائی که سبك «آپولینر» را ادامه می‌دادند خود را به این دارو دسته نزدیک کردند و شاعرانی مانند آندره برتون Breton، و آراگون Aragon و الوار Eluard و فلیپ سوپو Soupault و چند تن دیگر به این شورشیان عالم ادب پیوستند. فرانسیس پیکابیا Picabia، نقاش و شاعر اسپانیائی که در امریکا به سر می‌برد، با شتاب تمام خود را به فرانسه رسانید و در حلقهٔ دادائیست‌ها درآمد. در همان سال ۱۹۱۹، نویسندگان مجلهٔ «ادبیات Littérature» نیز یکدل و یکزبان به دستهٔ دادا پیوستند و مجلهٔ خود را ناشر افکار دادائیست‌ها کردند. این دار و دستهٔ عجیب پس از تجهیز کامل به ترتیب مجالس سخنرانی پرداختند و با ولوله و هیاهو معرفی و نمایش مکتب خود را آغاز کردند.

نخستین جلسهٔ سخنرانی آنان در پنجم فوریهٔ ۱۹۲۰ تشکیل شد. درین جلسه، بیانیهٔ مکتب را، که «فرانسیس پیکابیا» نوشته بود، به شرح ذیل خواندند:

«نمی‌فهمید که ما چه می‌کنیم؟ این طور نیست؟ دوستان عزیز! این موضوع را خود ما خیلی کمتر از شما می‌فهمیم. چه سعادت! حق دارید. دلم می‌خواست يك بار دیگر بغل‌پاپ بخوابم. باز هم نمی‌فهمید؟ من هم نمی‌فهمم. چقدر گریه‌آور است!»

به شنیدن این بیانیهٔ عجیب مردم شليك خنده را سردادند و آن را به شوخی گرفتند.

دومین جلسهٔ سخنرانی آنان در روز بیستم مارس ۱۹۲۰ با

هیجان و حرارت بیشتری تشکیل شد. عکس العمل حضار به قدری شدید و بهت انگیز بود که کار به دشنام و ناسزا و زد و خورد کشید و قوای انتظامی مجبور به دخالت شد و سالن را به زور تخلیه کرد. جلسات بعدی که در همان سال تشکیل شد کم سر و صدا تر بود، ولی سخنرانی‌های تریستان تزارا، که بازبان مخصوص دادا ایراد می‌شد، در میان فریاد اعتراض و استهزاء مردم خاموش گردید.

در اینجا بی‌مناسبت نیست قسمتی از شرحی را که خود تریستان تزارا در شرح اعمال دار و دسته دادا نوشته است نقل کنیم. تزارا، که پس از انقراض مکتب دادا در شمار «سور رئالیست‌ها» درآمد، در سال ۱۹۴۸ رساله‌ای به نام «سور رئالیسم و پس از جنگ» انتشار داده و از دادائیسیم به عنوان «مقدمه سور رئالیسم» دفاع کرده و آنرا انقلابی در عالم ادب و اجتماع و قیامی در برابر بدکاران و ابلهان نامیده است. سپس درباره جنبه‌های مضحک و افتضاح آمیز آن چنین می‌نویسد:

«در اینجا جنبه‌های پُرسر و صدا و افتضاح آمیز دادا را نیز ناگفته نخواهیم گذاشت، زیرا آن نیز یکی از عوامل شاعرانه دادا بود. به خاطر دارم که در سال ۱۹۲۱ نمایشی در سالن «گاو» داشتیم. مردم همه از جا برخاسته و دست‌ها را به هوا بلند کرده و داد و فریاد راه انداخته بودند و ناسزا می‌گفتند. نمایش واقعی در سالن جریان می‌یافت و ما همه در کنار صحنه جمع شده بودیم و سالن را تماشا می‌کردیم. برنامه ما عبارت بود از نمایشنامه‌ای به

این شرح: دو نفر در روی صحنه باهم روبرو می‌شدند، اولی می‌گفت «دفتر پست در آن روبرو است» و دومی جواب می‌داد «از من چه کاری ساخته است» و پرده می‌افتاد و نمایش به پایان می‌رسید. همچنین نمایش دیگری از آندره برتون و فیلیپ سوپو در برنامه بود با عنوان «لطفاً S'il vous plait» که فقط پرده اول آن اجرا شد. در پرده دوم بر طبق برنامه‌ای که از پیش چاپ شده بود، لازم بود نویسندگان نمایشنامه در پیش پرده بیایند و خودکشی کنند! همچنین درین برنامه اعلام شده بود که دادائیس‌ها در برابر چشم مردم موهای سر خود را خواهند تراشید. ریموند سنی Ribemont-Dessaignes در حالی که اندام خود را با قیف بزرگی از مقوا پوشانده بود، با ابتکاری فراموش نشدنی، رقصی را اجرا کرد. مردم نه تنها گوجه-فرنگی بلکه، برای نخستین بار در دنیا، بیفتک به طرف صحنه پرت کردند. این چیزها اغلب توی قیف مقوائی می‌افتاد.

«این ابداعات و ابتکارات مردم را به شدت عصبانی می‌کرد. تماشاچیان به دسته‌های مختلفی تقسیم شدند: عده‌ای گمان می‌کردند که ما دلقک‌های زبردستی هستیم، دسته‌ای ما را احمق‌های واقعی می‌شمردند، و درین میان گروه معدودی نیز بودند که تا اندازه‌ای حق را به جانب ما می‌دادند. از میان دسته اخیر می‌توان از پل و لری و ژاک ریویر Rivière نام برد. ولی ما ناامید نمی‌شدیم زیرا ما که به طوع و رغبت تا آن درجه خود را پائین می‌آوردیم که هدف تیر نفرت و ناسزا باشیم و هیچ تردید نمی‌کردیم که خود را قربانی استهزاء

وبی آبروئی سازیم، در عین حال نوعی پیروزی به نفع خودمان کسب می کردیم: در نوشته های اغلب رفقای ما وضوح و صحتی وجود داشت که مخالفان ما را متقاعد می ساخت و به ما متمایل می کرد. چه لزومی داشت که این نهضت ما را فقط از لحاظ جنبه تخریبی آن بنگرند؟...

در بادی امر چنین می نمود که دادائیسم ادامه دهنده «کویسم در ادبیات» است، ولی دیری نپائید که بر کویسم و هر سنت و مکتبی که در ادبیات و هنر وجود داشت شورید و با صدای رسا از «افلاس عقل» دم زد.

درست است که دادائیسم جنبه ادبی داشت و در عالم ادب ظاهر شد ولی باید دانست که تنها از نظر ادبی نمی توان درباره آن قضاوت کرد. بلکه دادا در اصل جریان فلسفی استهزاء آمیزی بود که برای اعتراض به وضع زندگی دوره جنگ و بعد از جنگ و خاصه برای مقابله با گردانندگان پر مدعای ادبیات بوجود آمده بود. دادا ارزش هر چیز را انکار می کرد. نویسنده دادائست چنین می نوشت: «دنیا چیست؟ زشت و زیبا کدام است؟ بزرگ و قوی و ضعیف چه چیز است؟ کار پانته ورفان و فوش که ها بودند؟ نمی شناسیم نمی شناسیم!» کار به جایی کشید که حتی وقتی از دادائست ها می پرسیدند که دادا چه می گوید، جواب می دادند: «دادا چیزی نمی خواهد!»

در میان پایه گذاران این مکتب فقط يك اتفاق نظر وجود

داشت و آن نفی دنیای موجود بود: یعنی دنیائی که ستون‌هایش بر پایه جنگ و آدم‌کشی و اصل «خواهی‌نشوی رسوا هم‌رنگ جماعت شو» قرار گرفته و سقفش از پوشال عقل و خرد بافته شده است. هنرمندان دادا ادبیات را متهم به تصنع و اطاعت محض از حکام و فرمانروایان می‌کردند و علم و اخلاق را لغو و بیهوده می‌شمردند. چنانکه گفتیم، می‌خواستند آدمی را از قید هر گونه جبر و عنفی برهانند و، در شروع کار، ادبیات را از زیر یوغ عقل و شعور و حتی زبان رایج آزاد کنند. و بنابراین، با چنین وضعی، آیا نوشتن لازم است؟ شاعران دادا پاسخ مثبت می‌دهند و نوشتن را برای تجدید و تثبیت رؤیاهای کشف دنیای «ضمیرپنهان Inconscient» به مدد کلمات «آزاد شده» و «مبرا از هر گونه ارتباط منطقی» مفید می‌دانند. برای گریز از دام‌هایی که «بوقلمون صفتی» اجتماع در زندگی روزمره در سر راه آدمی می‌نهد، دادائیست‌ها يك «دستور بهداشتی» صادر کردند: «ایجاد افتضاح به منظور ایجاد افتضاح».

آقای محمد علی جمال‌زاده در کتاب «هزاربیشه» (صفحه ۱۷۵) دستوری را که ترستان تزارا در کتاب «L' Antitête» (ضد سر) برای نویسندگی داده است به شرح ذیل نقل می‌کند:

«روزنامه‌ای را بردارید و مقاله‌ای را در آن اختیار نمائید و آن مقاله را با قیچی از هم سوا و جدا سازید و آن قطعات چیده شده را باز از نو از هم سوا سازید تا از هر قطعه‌ای يك کلمه بیشتر نماند. آنگاه آن قطعات و تکه‌ها را در کیسه‌ای نهاده بجنبانید و از

کیسه درآورده پهلوی هم بچینید...»

آنگاه تزار را به عنوان نمونه ای ۱: همین سبک نویسندگی،
قطعه ای را که خود «ساخته است» به شرح ذیل نقل می کند:

«بلوری از فریاد مضطرب می اندازد روی صفحه ای که خزان.
خواهشمندم گردی نیم بیان مرا به هم نزنید. غیرذی فقر. شامگاهان
آرامی حسن و جمال دوشیزه ای که آب پاشی راه پوشیده از مرداب را
تغییر شکل می دهد.»

البته چنین مسلك تمسخرآمیز و مضحکی قابل
مجلس «ختم» دادا دوام و بقاء نبود. کسانی که با هر رسم و آئینی
مخالف بودند نمی توانستند که خود مبلغ یا تابع آئینی باشند، زیرا
همانطور که گفتیم، چون بنای این شیوه بر نفی بود لازم می آمد که
«خود» را نیز نفی کند. چنانکه در سال ۱۹۲۰ گردانندگان آن آشکارا
اعلام کردند که مکتب دادا «ضد ادبیات» و «دجال ادب» است.
همچنین در یکی از بیانیه هائی که انتشار دادند چنین نوشتند: «دادای
حقیقی آنست که با دادا نیز مخالف باشد!»

این مکتب تخریب و هرج و مرج ادبی مانند محصل شریری
که ناگهان در برابر تمام اصول علمی قیام کند و استادان خود را
به باد ناسزا بگیرد و در آخر کار نیز دست به خودکشی بزند، در سال
۱۹۲۲ از فعالیت بازماند و در میان واپسین هذیانات و تشنجات
خود جان سپرد. فرانسیس پیکاییا به همان سرعتی که آمده بود
سوار کشتی شد و به آمریکا برگشت. آندره برتون، که تقریباً مهم ترین

رکن دادائیسم بود، سوپو و آراگون و الوار را برداشت و با خود برد و بانی مکتب سوررئالیسم شد. ترستان تزارا، که دیگر خود مانده بود و اسم مکتبش، بار و بنه را جمع کرد و به دنبال سوررئالیست‌ها افتاد. عاقبت، شاگردان مدرسه «چهار هنر Quatz, Arts» با دبدبه و کبکبه و ساز و نقاره نشان دادا را در رود سن غرق کردند و به اصطلاح ختم آنرا برچیدند.

به این ترتیب مکتبی که نماینده عدم تعادل فکری و بحران روحی يك نسل بود از میان رفت و جای خود را به «سوررئالیسم» که صورت قابل قبول‌تری داشت سپرد.

سوررئاليسم

Surréalisme



تمایلات و خواسته‌های تازه شعر پس از جنگ جهانی اول، چنانکه دیدیم، بایکدیگر تباین و تفاوت بسیار داشت و چنین می‌نمود که هر شاعر به راه تازه‌ای می‌رود و ساز دیگری می‌زند. بسیاری از سخن‌سنان، عالم شعر را، پس از «شکست مکاتب» دستخوش هرج و مرج و انقلاب بی‌ثمر و بی‌هدف می‌دانستند. وجه شگفت‌انگیز است که ناگهان از سال ۱۹۲۲ مکتب جدیدی با همه خصوصیات مکاتب دیگر - یعنی با مبشران و پیشروان و پایه‌گذاران و بیانیه‌ها و پیکارها و اختلافات داخلی و تکفیرهایش - پا به عرصه هستی می‌نهد و نام «سوررئالیسم» می‌گیرد.

آیا سوررئالیسم را می‌توان مکتبی در شعر شمرد؟ عقیده ما بر همین است. شك نیست که سوررئالیسم، مانند بسیاری از مکاتب دیگر، دامنه تسلط و نفوذ خود را بر هنرهای دیگر نیز گشانده و در چهارگوشه جهان جای پائی برای خود باز کرده است. شك نیست که، سوای آئین ادبی خاص خود، فلسفه و سیاست و شیوه زندگی تازه‌ای رانیز ترویج می‌کند. ولی، به خصوص، از طریق شعر است

که پیروان این مکتب می‌کوشند تاجهان‌بینی خود را بر کرسی بنشانند و «انقلاب» خود را عملی کنند. بنابراین منشاء این مکتب و تاریخچه و نفوذ آنرا قبل از هر چیز باید در قلمرو شعر جستجو کرد.

این نهضت ادبی، در آن حال که مکاتب دیگر دچار شکست شده بودند، گوی پیروزی را از میدان ربود، تا بدانجا که پس از جنگ جهانیگیر دوم (در سال ۱۹۴۵) چون فرانسه، وطن اصلی سوررئالیسم، نظری به گذشته شعری خود افکند و آمار و ترازنامه‌ها تنظیم کرد دریافت که از هر ده شاعر معاصر نه تن در مکتب سوررئالیسم پرورش یافته‌اند.

سوررئالیسم زبان حال تشنجات دنیای معاصر است. دعوت به عصیان است. فریاد اعتراض قرن بیستم است بر ناهماهنگی‌های تمدن جدید. منتقدان و سخن‌شناسان و مورخان ادبی که قوانین کهن دنیای ادب را ثابت و مغلذ و خدشه‌ناپذیر می‌دانستند در سال ۱۹۲۵ هرگز گمان نداشتند که نفوذ انقلاب آن تا چند سال دیگر چنین گسترش جهانگیری بدست آورد. امروز، تاریخ ادبیات به حکم اجبار باید آخرین فصل مهم خود را به آن اختصاص دهد.

از قرون وسطی و ماری دوساد که بگذریم،
 علل پیدایش سوررئالیسم
 نخستین ریشه‌های سوررئالیسم را باید در

رومانتیسم بیابیم. زیرا جنبشی که در قرن نوزدهم در شعر به وجود آمد و معنای واضح و مفهوم را طرد و تحقیر کرد و بجای آن ابهام و غموض را رواج داد از رمانتیسم سرچشمه می‌گیرد. در همین دوره، شاعرانی

نظیر «آفره دووینی» می‌کوشیدند تا رنگ فلسفی به آثار خود بزنند و به عقیده «بودلر» باید ویکتور هوگو را دارای خصیصه تلقین «راز زندگی» دانست.

خود بودلر نیز وحدت طبیعت را «که در آن، عطرها و رنگ‌ها و صداها با یکدیگر تطبیق می‌کنند» شرح می‌داد و برای گریز از محدودیت‌های جهان، مستی افیون و حشیش را برزهد و تقوای عبوس مرجع می‌شمرد.

اشعار بودلر در «رمبو» آن‌چنان اثر کرد که تا پایان عمر میان «عشق به مطلق» و «اسارت در دوزخ جهان» دست و پا می‌زد. حالت سرسام از جهان بی‌نهایت هم در آثار و هم در زندگی ریمبو به چشم می‌خورد و می‌توان او را، از لحاظ طغیان بر سرنوشت بشر، پیشرو سوررئالیزم دانست. سرگذشت ریمبو مبین زندگی موجودی است که زیر بار سالوس و ریای اجتماعی نمی‌رود و با آثارش می‌کوشد تا آدمیان را از قید خویشتن برهاند و زشتی واقعیت موجود را به آنان نشان دهد.

ولی ورطه‌های دنیای شر انتها ندارد و کشف این ورطه‌ها احساس آزادی و قدرت عصیان در برابر خدا را در آدمی برمی‌انگیزد. نوثره آمون که از مبشران سوررئالیزم بوده است، نیز همین عصیان هستی را، که قادر است ما را به جهان دهشت‌ها وارد کند، می‌ستاید. بدین طریق، در پایان سده نوزدهم، تصور اینکه فعالیت شاعر وسیله‌ایست برای نفوذ در اسرار «طبیعت برتر Surnature» در عرفانی

ناشی از «عصیان رمبو» پرورش می‌یابد و از همین جاست که در همه وجوه گوناگون تفکر و اندیشه، با شکست فلسفه «اصالت عقل» مواجه می‌شویم. عقیده به تحرك و تغییر جهان جایگزین فرضیه «ثبات و دوام ماده» می‌شود.

برگشتن در آثار فلسفی خود حدود قدرت هوش را تعیین می‌کند و نشان می‌دهد که نفوذ هوش فقط در قلمرو ماده است و حال آنکه «کشف و شهود» توانائی درک منبع اصلی هستی را به آدمی می‌بخشد. این فیلسوف، پیش از فروید، انظار را متوجه رؤیا و حالات گوناگون انتقال فکر از راه دور و تجلیات «نامعقول» نیروهای روانی کرده است.

در همین دوره آثار ادبی تازه‌ای منتشر می‌شود که از بیماریهای روانی و تأثیر آنها در روحیه و سرنوشت بشر بحث می‌کند و نشان می‌دهد که رفتار آدمی فی نفسه منطقی نیست. پیش از آن، داستایوسکی شرح داده بود که در ضمیر هر کسی تمایلات متناقض و آشتی‌ناپذیر وجود دارد.

نه تنها اصول روانشناسی بر اثر این اکتشاف درهم می‌ریزد بلکه علوم طبیعی نیز بر اثر کشف دنیائی که همه چیز آن ناپیوسته و از هم گسیخته است دگرگون می‌شود. بدین جهت، ادبیات می‌کوشد تا وحدت وجود آدمی را در زیر کثرت وجوه روانی او جستجو کند. همچنین نقاشی با مکتب کوبیسم که وصف گسیختگی واقعیت است، در صدد آن بر می‌آید که در ورای ظواهر فریبا، ماهیت موجودات

واشیاء را دریابد.

کارل سندبرگ، شاعر آمریکائی، تعریف تازه‌ای از شعر می‌کند: «شعر دفتر خاطرات جانوری دریائی است که روی زمین می‌زید و آرزوی پرواز به آسمانها را دارد... جستجوی هجاها و اصواتی است که دروازه دنیاهاى مجهول و ناشناختی را بکوبد و بدین طریق «بعد چهارم» را خاص نیروی شعر می‌داند.

آنگاه شاعر، در ورای روحانیت سمبولیسم و محدودیت رئالیسم، به جستجوی «واقعیت برتر» برمی‌خیزد، یعنی واقعیتی «جامع» که همه چیز را از دریچه قطعیت محسوس و مادی می‌بیند، ولی نه تنها با آنچه بود در «جنبش‌های تغزلی روح» می‌نامید مخالف نیست، بلکه صمیمانه به آن وابسته است. برخی از شاعران در ایجاد این احساس «جامعیت» و «عمق‌یابی» موفق‌تر بوده‌اند. اگر آپولینر شاعر بزرگی می‌نماید از آن روست که ساده‌ترین تعبیر و بیان واقعیت روزمره و حتی مبتذل، در زیر دست او به شعری «جامع» مبدل می‌شود که با رؤیا و خاطرات و سحر کلام و آهنگ الفاظ در آمیخته است.

از سوی دیگر پل کلودل P. Claudel با اشعار و خاصه نمایشنامه‌هایش می‌کوشد تا، همانگونه که ویکتور هوگو گفته بود، انواع گوناگون ادبی و لحن‌های خاص هر یک را درهم بیامیزد و انشاء عامیانه را با سبک «جلیل» (Sublime)، و طنز را با تغزل، و شوق آفریننده هنر را با هزل و طعن این آفرینش مخلوط کند.

هزل، به شکل «تخریب اجتماع»، در زندگی و آثار آرتور کراوان A. Cravan به چشم می‌خورد. این مرد ماجراجو که پیشه‌اش مشت‌زنی و از چندین کشور و ملت گریخته بود، هر جا که می‌گذشت در مسیر خود طوفانی از افتضاح و رسوائی و بدنامی برپا می‌کرد. از ۱۹۱۲ تا ۱۹۱۵ مجله‌ای بنام «اکنون» منتشر می‌ساخت و نسخه‌های آنرا در یک گاری دستی که خودش می‌راند در کوچه‌های شهر می‌فروخت و به این طریق می‌خواست کتابخانه و کتابفروشی رامسخره کند. در این نشریه، نقاشان را با شدت تمام به باد هزل و انتقاد می‌گرفت و قهرمانان ورزش را بر آنان مرجع می‌شمرد، زیرا این گروه، دست‌کم غرایز ابتدائی بشر را با تمام قدرت نشان می‌دهند. پس از ختم جنگ جهانی اول، ژاک واش Vaché که به قول آندره برتون «استاد اهمیت‌ندادن به همه امور» بود، به وضع اسرار-آمیزی خودکشی کرد. تأثیر او در پیدایش سوررئالیسم و خاصه در شخص آندره برتون انکارناپذیر است.

در ۱۹۱۷، پیرو روی، یکی از پیشروان سوررئالیسم، مجله «شمال جنوبی Nord - Sud» را تأسیس کرد و آپولینر و ماکس ژاکوب و لوئی آراگون با آن همکاری نمودند. ولی خاصه در مجله «ادبیات» - که در واقع «ضد ادبیات» بود - مسائل اساسی سوررئالیسم بررسی می‌شد.

از همان نخستین شماره این مجله، آندره برتون و فیلیپ سوپو و لوئی آراگون اقتراح را مطرح کردند بدین مضمون: «چرا می-

نویسید؟» و بدین وسیله می‌خواستند نشان بدهند که طرح و شرح عقاید گوناگون در نوشته چندان مهم نیست زیرا مسائل مهم‌تری مانند «مفهوم زندگی انسانی» هنوز حل نشده است، و چون نوشتن به قصد انتفاع شخصی انجام می‌گیرد بنابراین ارزشی بر آن مترتب نیست.

این تحقیر هنر و نفی خرد که با جستنجوی «مطلق» درآمیخته است در امریکا نیز به چشم می‌خورد. در ۱۹۱۲ مارسل دوشان Duchamp کار افراط را بدانجا کشید که حتی اشیاء ساخته شده، مانند چوب لباس و چرخ گاری را به عنوان کار شخصی و هنری امضاء می‌کرد و به دیگران هدیه می‌داد.

«دادائیسم» نتیجهٔ حالت روحی افرادی بود که بر اثر انهدام جهان و آدمیان به نومیدی رو کرده بودند و به هیچ امر ثابت و پایداری اعتقاد نداشتند. پیروان این مکتب، خلجان و عدم تعادل ناشی از جنگ را عمیقانه احساس می‌کردند و غایت فعالیتشان یافتن «دستور زندگی» بود. نه تنها آثار بلکه رفتارشان نیز با اصول «دادا» تطبیق می‌کرد. زندگی آنان عصبان مداومی بود برضد هنر و اخلاق و جامعه. دادائیسم، چنانکه گفتیم، جزئی خودکاری نمی‌توانست کرد، ولی پس از اینکه اذهان را از قید موهومات کهن رهایی بخشید به نهضت مثبت سوررئالیسم منتهی شد.

پس از آنکه دادائیسم با آن وضع فضااحت بار
آغاز سوررئالیسم از میان رفت، گردانندگان آن در سال ۱۹۲۱

به دور آندره برتون که خود نیز زمانی جزو دادائیست‌ها بود گرد آمدند و طرح مکتب جدیدی را ریختند. جستجوی علمی و دقیق «واقعیت برتر» جایگزین فصاحت و عصیان بی‌رویه شد. آندره برتون به کمک لوئی آراگون و پل الوار و فیلیپ سوپو و روبرت سنوس و بنژامن پره و چند تن از شاعران و نویسندگان دیگر به کشف دنیای لایشر و ضمیر پنهان پرداختند. مکتب سوررئالیسم به طور رسمی در سال ۱۹۲۲ تشکیل شد.

کلمه «سوررئالیسم» را نخستین بار میوم آپولینر در تسمیه‌ی یکی از نمایشنامه‌های خود به نام «Les Mamelles de Tirésias» (۱۹۱۶) به کار برده و آنرا «درام سوررئالیست» خوانده بود. ولی البته منظور او از این لفظ بنانهادن مکتب جدیدی که اکنون به بحث درباره‌ی آن پرداخته‌ایم نبود، بلکه با این کلمه می‌خواست يك نوع شعر خیالی و تفتنی بی‌سابقه‌ای را بیان کند. آندره برتون و فیلیپ سوپو این تعبیر را از آپولینر گرفتند ولی نه به این منظور که از شیوه‌ی او تقلید کنند، بلکه غرضشان از این کلمه همان فعالیت درونی و مغزی رؤیا ماندی است که زمانی ژرارد ونروال آنرا «مافوق طبیعت» (سوپر ناتورالیسم = Supernaturalisme) می‌نامید.

ظهور سوررئالیسم مصادف با دوره‌ای است که نظریات زیگموند فروید، پزشک روانشناس اتریشی، درباره‌ی «ضمیر پنهان» و «رؤیا» و «واپس زدگی» افکار متجسس را به خود مشغول داشته بود. آندره برتون و لوئی آراگون، که هر دو پزشک امراض روانی بودند،

از تحقیقات فروید الهام گرفتند و پایهٔ مکتب جدید خود را بر فعالیت «ضمیر پنهان» (Inconscience) بنا نهادند.

در همان سال ۱۹۲۱ نخستین کتاب سوررئالیستی با عنوان «میدانهای مغناطیسی» به قلم آندره برتون و فیلیپ سوپو منتشر گشت. از ۱۹۲۲ تا ۱۹۲۴ تحقیقات جدید این دو تن دربارهٔ «طبیعت برتر» و «ضمیر پنهان» مرتباً در مجلهٔ «ادبیات» به چاپ می‌رسید. به زودی چندین شاعر و نویسندهٔ دیگر نیز، از جمله آنتونین آرتو Antonin Artaud و ماکسیم الکساندر M. Alexandre و پیر ناویل P. Naville، به آنان پیوستند.

ولی آندره برتون دست به «تصفیهٔ» دامنه‌داری زد و پیروان و مریدانی را که تشنهٔ شهرت ادبی و سیاسی بودند از جمع خود بیرون کرد، زیرا عقیده داشت که فعالیت سوررئالیستی در نفس امر باید از «هرچه رنگ تعلق پذیرد» آزاد باشد. به قول خودش «کسانی را که به عللی، کم و بیش آشکار، استحقاق این آزادی را نداشته‌اند» نفی بلد کرد. بدین ترتیب ژان کوکتو و ژان پولان paulhan و رمون رادیکه Radiguet و ژول رومن و آندره سالمون و پل والری، به گناه آنکه فروش آخرین کتابهایشان از متوسط بالاتر بوده است، کنار رفتند.^۱ در سال ۱۹۲۴ ناگهان فعالیت و آوازهٔ سوررئالیست‌ها به

(۱) چندی بعد، یکی دیگر از افراد سوررئالیست بنام کریکو Chirico و سپس در سال ۱۹۳۶ سالوادور دالی Salvador Dali، نقاش معروف اسپانیائی، به علت آنکه هردو به فاشیسم رو کرده بودند، و ژولف دلئی Delteil چون به مذهب کاتولیک گرویده بود، از «حزب» اخراج شدند.

اوج قدرت خود رسید: دریکی از خیابانهای بزرگ پاریس مرکزی به نام «دفتر تحقیقات سوررئالیستی» افتتاح شد و «نخستین بیانیه سوررئالیسم» به قلم آندره برتون و نخستین شماره مجله «انقلاب سوررئالیستی»، که مهمترین نشریه این گروه است، به مدیریت پیرناویل و بنژامن پره منتشر گردید. مطالب این مجله، که تا سال ۱۹۲۹ چاپ می‌شد، شامل همه عقاید خاص این مکتب جدید بود. در همین مجله است که گزارشهای درباره «رؤیا» و نخستین نمونه‌های «نگارش خود به خود» و پاسخ‌های مربوط به افتراحتی درباره «خودکشی» و «عشق» و همچنین حملاتی برضد آاناتول فرانس و پل کلودل منتشر می‌شد.

در بجهت جنگ و انقلاب مراکش^۱، سوررئالیست‌ها جانب کمونیست‌ها را گرفتند و بر اثر آن، فریاد اعتراض از همه سو برخاست. ولی آندره برتون خاصه به «تروتسکی» نظر داشت و به قول خودش هواخواه «کمونیستهای بشردوست» بود. با اینحال، هرگز عضویت کامل حزب کمونیست را نپذیرفت. می‌گفت که هنرمند به استقلال کامل خود آنچنان نیاز دارد که هرگز نمی‌تواند عقاید گروه خاصی

۱) در آغاز قرن بیستم، نیروهای فرانسه و اسپانیا، به بهانه خاموش کردن انقلاب داخلی، به مراکش حمله کردند و در سال ۱۹۱۲ این کشور را به دو منطقه تحت‌الحمايه فرانسه و اسپانیا درآوردند. ولی در سال ۱۹۲۳ یکی از رؤسای قبائل محلی مراکش به نام عبدالکریم در برابر لشکریان بیگانه قیام کرد و تا سال ۱۹۲۶ دلیرانه جنگید و عاقبت، بر اثر فقدان نیروی کافی، تسلیم فرانسویان شد و قیام مراکش به شدیدترین وجه منکوب گردید.

را به طور درست قبول کند. بدین جهت در سال ۱۹۲۵ آندره برتون و پیرناویل، پس از مشاجره قلمی شدیدی که درمجله «انقلاب سور-رئالیستی» درگرفت، از یکدیگر جدا شدند و پیرناویل به حزب کمونیست روکرد زیرا عقیده داشت که زندگی روانی و طرز تفکر هر کس وابسته به مقتضیات اجتماعی اوست.

بیانیه سوررئالیسم گفتیم که «نخستین بیانیه سوررئالیسم» در سال ۱۹۲۴ به وسیله آندره برتون نوشته و منتشر شد.

برتون در این بیانیه مکتب سوررئالیسم را این طور تعریف می کند: «سوررئالیسم خودکاری مغزی است که می خواهد، یا به وسیله زبان یا به وسیله قلم و یا به هر وسیله دیگری، جریان واقعی عمل تفکر را بیان کند. سوررئالیسم تقریر و تثبیت تفکر است بدون تحکم عقل و خارج از هر گونه تقید به قوانین زیباشناسی و اصول اخلاقی.»

سوررئالیست ها برای برانگیختن و بیرون آوردن این «واقعیت جامع» که در اعماق «ضمیر پنهان» مدفون شده است چندین وسیله عملی پیشنهاد می کنند. ساده ترین این وسائل «نگارش خود بخود» است: یعنی نویسنده، پس از آنکه ذهن خود را در حال نیمه هشیاری رؤیا مانندی قرار داد، عنان فکر را به دست قلم می سپارد تا به هر کجا که میلش کشید جولان کند. برای این منظور آندره برتون در «نخستین بیانیه سوررئالیسم» دستور ذیل را به نویسندگان می دهد: «در نقطه ای بنشینید که کاملاً برای تمرکز افکارتان مساعد باشد آنگاه کاغذ و قلم به دست بگیرید. خود را به حالت تأثرپذیری در

آورید. درباره هنرهای خودتان و هنرهائی که دیگران دارند فکر نکنید و آنها را به باد فراموشی سپارید. پیش خود تکرار کنید که ادبیات یکی از راههای خطرناکی است که آدمی را به همه جا می-کشاند. بی آنکه پیشاپیش موضوعی را در نظر داشته باشید به سرعت شروع به نوشتن کنید. بدون درنگ و با چنان شتابی بنویسید که فرصت باز خواندن آنچه را که نوشته اید نداشته باشید. جمله اول بخودی خود می آید و به دنبال آن جملات دیگری که با ذهن هشیار رابطه ای ندارند بلکه در اعماق ضمیر پنهان درهم فشرده و مدفون شده اند و فقط انتظار لحظه ای رامی کشند که در عالم خارج تجلی کنند، پشت سرهم و به طور خودکار روی کاغذ خواهند آمد.

معلوم است که در چنین نوشته ای احتیاج به نقطه گذاری نیست، حتی استعمال آن مضر است زیرا در راه جریان درونی و فکری نویسنده ایجاد مانع می کند. اگر تصادفاً دچار اشکال و تردید شدید و کلمه ای به نظرتان مشکوک آمد به دنبال آن کلمه يك حرف تصادفی مثلاً حرف I را پشت سرهم تکرار کنید. کلمه ای که باید به طور خود کار به دنبال آن بیاید عاقبت از راه می رسد و بدین طریق نشر یا شعرتان ادامه و پایان می یابد.»

وسائل دیگری نیز در دسترس نویسنده سوررئالیست هست که آماده و مهیا در طبیعت وجود دارد. مثلاً «رؤیا» که تجلی و تظاهر ضمیر پنهان است، بهترین وسیله شناسائی و معرفت به شمار می رود به شرط آنکه پس از بیدار شدن بتوان آنرا در ذهن دوباره زنده کرد.

(مجله «انقلاب سوررئالیستی»، مدت پنج سال، بیشتر صفحات خود را به شرح رؤیاهای بازگو شده اختصاص داد.) همچنین امراض روانی، خاصه امراضی که هذیان‌های ذهن را برمی‌انگیزد و بدین طریق مطالب به اصطلاح منطقی را با مطالبی که از چند اندیشه ثابت جنون آمیز ناشی شده است درهم می‌آمیزند و واقعیت جدیدی خلق می‌کنند، وسیله دیگری است که خود طبیعت در اختیار نویسندگان سوررئالیست گذاشته است.

در سال ۱۹۲۰، آندره برتون «دومین بیانیه سوررئالیسم» را منتشر کرد و وضع سیاسی این مسلک را روشن و مشخص نمود و این دعوی را اقامه کرد که سوررئالیسم، در پایه و بنیاد، با شیوه‌های کنونی زیبا شناسی تباین دارد، زیرا پژوهنده سوررئالیست چون عمیقانه در زندگی روانی اشخاص فرو رود همه چیز را در آنجا آشفته و مبهم و مغشوش می‌بیند و بنابراین در نظر او ارزش‌ها و روابط میان امور، مفهوم عادی خود را از دست می‌دهند. «نقطه معینی در ذهن هست که از آن نقطه به بعد، مرگ و زندگی، حقیقت و مجاز، واقعیت و خیال، گذشته و آینده، فرازونشیب، تناقض خود را از دست می‌دهند. محرك فعالیت سوررئالیسم امید به تشخیص و تعیین این نقطه است.»

سوررئالیست‌ها بدین طریق روشی برای کاوش در اعماق مخفی «من» ابداع می‌کنند و آنرا وسیله حقیقی «معرفت» می‌دانند. این معرفت عبارت از چیست؟ پاسخی که از بیانیه سوررئالیسم و آثار

سوررئالیست‌ها برمی‌آید اینست که منظور از معرفت، خراب کردن دیوار است که میان جنون و عقل حایل شده است.

سوررئالیسم مسلک پر توقعی است که فقط اصول سوررئالیسم عضویت در بست و پیروی کامل را می‌پذیرد.

این مسلک دارای چندین فلسفه خاص است: ۱- فلسفه علمی که همان «روانکاوی» فروید است؛ ۲- فلسفه اخلاقی که با هرگونه قرارداد و مواضعه مخالف است؛ ۳- فلسفه اجتماعی که می‌خواهد با ایجاد انقلاب «سوررئالیستی» بشریت را آزاد کند. و برای حصول این مقاصد روش‌هایی پیشنهاد می‌کند که در ذیل به شرح خلاصه آن می‌پردازیم:

۱- هزل. در نظر کسی که آرزوی وصول به «بی‌نهایت» را دارد مشاهده حقارت و پوچی دنیائی که زندگی آدمی در آن می‌گذرد، جز ریشخند و طنز احساس دیگری بر نمی‌انگیزد. پیش از آنکه راه تازه‌ای نشان دهیم باید نخست دست به تخریب این جهان فاسد بزنیم، و ریشخند برای تکان دادن یوغ سالوس و ریا بهترین سلاح است. برای رهائی از قیود و موانع اجتماعی آیا توانائی پناه بردن به نیشخندهای طنزآمیز امتیاز بزرگی محسوب نمی‌شود؟ از این رهگذر، سوررئالیست‌ها وارد مغاکهای ضمیر پنهان می‌شوند. کسی که بدین سلاح مجهز شود می‌تواند زندگی را مانند تماشاگر نگاه کند. در برابر او - همچنانکه درخیمه شب بازی - لعبت‌گانی در رفت و آمدند که سیر و سلوک و رفتار و اخلاقشان به جامه عاریتی و دروغین و قار باطل و تظاهر فریبنده آراسته شده است. زندگی واقعی، برای کسی

که بتواند آنرا با بی اعتنائی و لاقیدی بنگرد، ظاهر موقر و جنبه جدی خود را از دست می دهد و موضوع خنده و مضحکه می شود. بنابراین، هزل و طعنه مستلزم قطع علایق از واقعیت خارجی است، رصدخانه مردی است که غوغای جهان را از روی بالکن خود تماشا می کند.

ولی یافتن جنبه های مضحك زندگی و تمسخر قراردادهای اجتماعی قهراً موجب طغیان برضد نظام موجود می شود. پس از کاوشهای «فروید» در ضمیر پنهان، مسلم شده است که هزل جز صورت دگرگون شده روح سرکش و طاغی و امتناع از قبول خرافات و موهومات اجتماعی چیز دیگری نیست: خنده سرپوش نومید است. فروید، به عنوان مثال گفته مرد محکومی را نقل می کند که روز اول بهار او را به سوی اعدام می بردند، چون به پای چوبه دار رسید فریاد زد: «سالی که نکوست از بهارش پیداست!»

هزل نیروی ما را که بر اثر فشار درد ورنج مصرف شده است نگهداری و تقویت می کند و بدین جهت «ارزش متعالی» دارد، زیرا قادر است که ما را رهائی دهد و تعالی بخشد. بدین جهت، مرد پڑوهنده باید خود را از اشیاء جدا کند و آنها را نه از نظر شخصی بلکه به خودی خود و فی نفسه - یعنی آن گونه که هستند - بنگرد. آنگاه مشاهده خواهد کرد که اشیاء و امور، صور مختلف و مفاهیم گوناگون دارند و همین دلیل است بر آنکه پایه و اساس آنها - به خلاف تصور عموم - بر مبنای محکمی استوار نیست.

ولی سوررئالیست‌ها از این مرحله انفصال و انفکاک ظواهر اشیاء، که اگزیستانسیالیست‌ها را تا مفهوم نیستی مطلق می‌برد، اصول تازه‌ای برای زیباشناسی وضع می‌کنند. یکی از نویسندگان سور-رئالیست می‌گوید: «زیبا می‌تواند از تلاقی يك چرخ خیاطی و يك چتر در روی میز تشریح به وجود آید. زیرا يك شیء ساخته و آماده که غایت استفاده‌اش گوئی به طور قطعی و همیشگی معین و مشخص گردیده است (چتر) چون در برابر شیء دیگری قرار گیرد که غایت استفاده‌اش با شیء قبلی اختلاف و فاصله بسیار دارد و این تقابل به ظاهر پوچ و مضحك و بی‌معنی می‌نماید (چرخ خیاطی) و در مکانی باشد که هر دو احساس غربت و بیگانگی کنند (روی میز تشریح) بر اثر این اتفاق، فایده وجودی هویت خود را از دست می‌دهد و در نتیجه جنبه مطلق دروغین او، به سبب دخالت يك امر نسبی، مبدل به «مطلق» تازه‌ای می‌شود که هم حقیقی است و هم شاعرانه.» از اینرو حال مجسمه‌ای که در گودالی افتاده باشد با حال همین مجسمه هنگامی که بر پایه خود در میدان عمومی شهر نصب شده است تفاوت ارزش بسیار دارد. همچنین دستی که از بازو جدا شده است تغییر مفهوم می‌دهد.

به عقیده آراگون، مفهوم مجازی و اعتباری و بهت‌انگیز به اشیاء و امور دادن، به هیچوجه بازی کودکانه‌ای نیست. این کار تحصیل شیوه فلسفی خاصی است که دوجنبه دارد، جنبه منفی و جنبه مثبت: نخست باید واقعیت را منهدم کرد تا از میان آن، واقعیت

تازه‌ای سر بر آورد که واقعیت نخستین پوسته ظاهری و خارجی آن بوده است.

بنابراین هزل به آدمی اجازه می‌دهد که روابط مألوف و پیوند های قراردادی میان اشیاء و قضایا و الفاظ را درهم شکند و از دریچه دیگری دنیا را بنگرد. هزل باید برضد هرگونه بوقلمون‌صفتی و دستور «خواهی نشوی رسوا هم رنگ جماعت شو» بکار بیفتد و میان امور که به حکم عادت و الفت از هم دور افتاده‌اند نزدیکی و رابطه «غیرمنطقی» برقرار کند و در نتیجه آدمی را به درك «واقعیت برتر» برساند.

۲- جهان شگفت. سوررئاليسم، به سبب انتقاد از واقعیت، با جنبش تازه‌ای که در قلمرو علم پدید آمده هم گام و هم صدا می‌شود و می‌خواهد بنیاد جبر منطقی و قانون علیت را ویران کند. هر کس وارد جهانی شود که در آن، «ضحك» و «راز» جنبه «غرابت» خود را از دست داده‌اند، مانند پل الوار درمی‌یابد که همه چیز با همه چیز قابل قیاس و تشبیه است، همه چیز انعکاس و دلیل و شباهت و تضاد و تحول و حدوث خود را در همه جا می‌یابد. و این دگرگونی و تکون حد و حصر ندارد تصور این «تطابق همه جانبه» پژوهنده سوررئاليست را وامی‌دارد که همیشه و همه جا در زندگی روزمره و در هر جریان عادی، عامل خرق عادت را جستجو کند و امور غریب و مافوق طبیعی را آشنا و در دسترس بشر بداند. در این دنیای وهم آمیز، عجیب‌ترین حوادث، عادی و طبیعی

جلوه می‌کند؛ روح نقاد از کار می‌ماند؛ فشار و مضيقه از میان می‌رود؛ و این دنیای سحرآمیز قلمرو «واقعیت برتر» است. به گفته لوئی آراگون «در ورای دنیای واقع، روابط دیگری هست که ذهن بیدار می‌تواند درک کند، و اهمیت و ارزش این روابط از واقعیت خارجی کمتر نیست مانند: اتفاق، پندار، توهم، خیال، رؤیا. این انواع گوناگون و متنوع، به اصطلاح منطق، در یک «جنس قریب» تجمع و تجانس می‌یابند.»

خود آراگون در کتاب «دهقان پارسی» هاله‌ای را که اشیاء عادی و معمولی را دربر گرفته و آدمی را وارد «خرق عادت» می‌کند نشان می‌دهد. در زیر قلم سحرآمیز او کوچه‌ها و دکانها تغییر شکل می‌یابند و نویسنده قفل‌هایی را که بر در «بینهایت» بسته شده می‌گشاید. گوئی غرابت محله‌ها و خانه‌ها روی دوم سکه واقعیت است. البته رویه ظاهر این سکه چون جنبه قشری و عینی دارد آسان-یاب‌تر است.

قابلیت درک این «جهان شگفت» موهبت فرار و گرانبهایی است که باید در حفظ و نگهداری آن کوشید، زیرا «هرمردی که در طریق زندگی پیش می‌رود و راه را دم به دم هموارتر و استوارتر می‌بیند، هرمردی که با سهولت روزافزونی در راه کسب عادات جهان پیش می‌رود و تدریجاً ذوق درک امور غیرعادی و ناآشنا را از سر خود و می‌کند» و به زودی این موهبت را از دست می‌دهد.

بنابراین سوررئالیست‌ها از دنیای واقع دور می‌شوند تا در

جهان اوهام واشباح نفوذکنند «زیرا فقط درجوار این عالم وهم- آسا، عقل نارسای بشرسلطه خودرا از دست می دهد و آدمی می تواند عمین ترین هیجان هستی را درك و بیان کند».

پس هرکجا که قوه تخیل، بدون قید و بند روح نقاد و ذهن خرده گیر آزادانه تجلی کند، واقعیت برتر رخ می نماید. یکی از نویسندگان سوررئالیست می گوید: «چون جهان شگفت رفته رفته از قید موانع آزاد شود جنبه بهت انگیز «واقعیت ذاتی و فی النفسه» را به خود می گیرد... اعجاز جهان شگفت در این است که به ساده- ترین وجه با امور عادی و روزمره مخلوط و مشته می شود.» و به قول آندره برتون «راز سوررئالیسم در اینست که ما می دانیم چیز دیگری در پشت ظواهر امور پنهان است.»

۳- رؤیا . ژرار دونروال که پیشرو واقعی سوررئالیسم است (زیرا با وضع کلمه «سوپرناتورالیسم» نزدیک ترین شیوه به سوررئالیسم را پیدا کرد، چنانکه آندره برتون می گوید: «روح سوررئالیسم در نروال حلول کرده بود.») در همه آثارش اظهار می دارد که واقعیت خیال کم از عالم بیداری نیست. به عقیده او، رؤیا به آدمی اجازه می دهد که در خود نفوذ کند و به «معرفت عالی» دست یابد. این پژوهش علمی، یعنی یاد آوردن و تحلیل کردن فعالیت خود به خود ذهن انسانی، روش کار سوررئالیسم است.

چون ذهن به حال خود گذاشته شود در دنیای اوهام واشباح، که موجودات و اشیاء آن حالات نامترقب دارند و به رنگهای رؤیائی

آراسته‌اند، به کار می‌افتد. این دنیا، همانگونه که «برگسن» گفته بود، در نقطه مقابل و مخالف واقعیت عملی قرار دارد چون محرك اعمال ما، در دنیای واقع، سود آنی است، ناچار اموری را انتخاب و درك می‌کنیم که متضمن فایده‌ای باشند. ولی اگر از این جهان جدا شویم و چشم فرو بندیم آنگاه وارد آفاق دیگری می‌شویم که از صور ذهنی و خاطرات «سرکوفته» ترکیب یافته است و ما را از حیطة حکمرانی هرگونه منطق و استدلال بیرون می‌برد. در نظر «فروید» چنین دنیائی مظهر و تمثیل امیال ناخودآگاه و تمایلات ناگفته ماست، و آدمی با تجزیه و تحلیل آن می‌تواند تا حد شناسائی کامل خویشتن برسد. بدین طریق، پیروان فروید این دنیای پرغنائی درونی را به کنار می‌نهند و آن را وسیله تحصیل شیوه بهتر زندگی و کسب موفقیت در جهان واقع می‌دانند. حال آنکه این کار، در نظر سوررئالیست‌ها، جز مصدوم و ناقص کردن «هستی کامل» چیز دیگری نیست.

حال که اهمیت زندگی خواب دست کمی از زندگی بیداری ندارد چرا الهامات و مکاشفات آن را ندیده بگیریم؟ آندره برتون می‌گوید: «رؤیای دیشب من شاید دنباله رؤیای پریشب باشد ولی آیا امشب هم این رؤیا با همان قوت و قدرت شبهای پیش ادامه خواهد یافت؟» چون حافظه فقط تکه پاره‌هایی از خواب دوشین را در خود نگه می‌دارد و جامعیت آن را درهم می‌شکند، شاید عالم بیداری در واقع جز نمود و سایه این «زندگی ثانوی» چیز دیگری نباشد. شاید «پدیده واقعیت» از تلاقی اشعه خواب و بیداری حادث

شده باشد.

عشق از کجا شروع می شود؟ چرا کسی دل به دیگری می بندد؟ شاید آنچه در دیده معشوق می بینیم درست همان «لطیفه نهانی» باشد که ما را به عالم رؤیای از دست رفته می پیوندد. «سالوادوردالی» در کتاب «ون نامرئی» می نویسد: «روز را ناخودآگاه به جستجوی صور از دست رفته رؤیای گذرانیم، و از این روست که چون صورت رؤیائی خود را می یابیم گمان می بریم که از پیش آن را می شناخته ایم و می گوئیم که فقط از نظاره آن غرق رؤیا می شویم».

بنابراین، رؤیا که مظهر دنیای «مغفول» و «سرکوفته» و قلمرو واقعیت برتر است آیا، به قول آندره برتون، نمی تواند که برای حل مسائل اساسی زندگی به کار رود؟

در عالم رؤیا همه چیز سهل و ساده می نماید. همه چیز طبیعی جلوه می کند؛ مشکل اضطراب آور «امکان» مطرح نمی شود. ذهن پذیرا در برابر عجیب ترین حوادث، تصور تضاد نمی کند، مگر در بیداری، آن هم به فرمان منطق محدود و نارسای ما. شاید «عالم واقع» جزء کوچک رازی باشد که در آن غوطه ور بوده ایم، و خواب و بیداری هر دو جلوه این «راز بزرگ» باشند.

ولی اشتباه نشود! منظور سوررئالیست ها این نیست که مانند پاسکال بگویند: «از کجا معلوم که این نیمه دیگر زندگی، که تصور می کنیم بیداریم، خواب دیگری نباشد که مختصر تفاوتی با خواب نخستین دارد، و آنوقت که تصور می کنیم خوابیده ایم در واقع بیدار

شده ایم؟» این احتیاج که دستاویز فیلسوفان شکاک قرار گرفته تا واقعیت جهان‌زندگی را رد کنند، در نظر سوررئالیست‌ها فاقد ارزش و اعتبار است مگر اینکه به قول آندره برتون «هنگام خواب تصور کنیم که بیداریم و هنگام بیداری تصور کنیم که خوابیم». مقایسه «نمودهای خواب» با «نمودهای بیداری» نشان می‌دهد که این دو، زندگی را میان خود تقسیم کرده‌اند، و واقعیت این از واقعیت آن کمتر نیست. رؤیا، مانند تفکر، یکی از وسایل معرفت است، و با قبول این عنوان باید آن را تجزیه و تحلیل کرد. رؤیا تفنن روح نیست بلکه یکی از فعالیت‌های الهام‌بخش ذهن است، و از این لحاظ سوررئالیسم به فلسفه هندی نزدیک می‌شود. چنانکه در کتاب دینی «ودانتا» سه حالت بیداری و رؤیا و خواب عمیق جداگانه مورد بررسی قرار گرفته و هر سه از وجوه تجلی هستی به شمار رفته‌اند.

فلسفه غرب با طرد اموری که از حیطة تعقل بیرون است معرفت انسان و شناخت جهان را محدود می‌کند. ابتکار سوررئالیسم در اینست که ارزش رؤیا را نشان داده و اهمیت آن را، هم از نظر روانشناسی و هم از نظر فلسفه مابعدالطبیعه، دست‌کم به اندازه بیداری دانسته است.

۴- دیوانگی. گسیختگی و پریشانی و غرابت رؤیاها آدمی را به یاد خیالبافی دیوانگان می‌اندازد: دنیای دیوانگی زمینه مطالعه گرانبهائی است برای معرفت نفس انسانی. دیوانگان چون از واقعیت برونی روگردانده‌اند، به عقیده فروید، «درباره واقعیت درونی بیش

از فرزندگان آگاهی دارند و می‌توانند اموری را برما آشکارکنند که بدون وجود آنان همیشه لاینحل می‌ماند.»

تخیل، در عالم دیوانگان، حاکم مطلق العنان است. ذهن آنان در میان امور متضاد و نامربوط به چابکی و سرخوشی سیر می‌کند. رشته‌های تفکر ذهنی آنان فقط در نظر مردم عادی گسیخته و مغشوش است. زیرا دیوانگان عادت زندگی روزمره را از دست داده‌اند، ولی دنیای آنان قطعیت و ایقان دنیای ما را دارد. بررسی هذیان‌ات آنان افق معرفت را می‌گشاید و ما را از واقعیت عملی و محدود دور می‌سازد. این موجودات، که اجتماع آنان را به اتهام سرپیچی از آداب و رسوم طرد کرده است، در عالم وهم و رؤیا و اقناع خواهش نفس به سر می‌برند ولی مطالعه در ضمیر آنان که از قید سلطه عقل آزاد شده و در نتیجه همه کار در آنجا جایز است، عوالم تازه‌ای به روی ما می‌گشاید.

پیش از این گفتیم که منظور سوررئالیست‌ها خراب کردن دیوار است که میان جنون و عقل حایل شده است. آثار آندره برتون و فیلیپ سوپو بهترین راه نیل بدین مقصود را به دست می‌دهد. خاصه آندره برتون در رمان معروف خود «ناجا» (Nadja) (۱۹۲۸) همین مسأله را مطرح می‌کند:

«ناجا» زن جوانی است بانگاهی سحرآمیز که قهرمان داستان باراول دریکی از خیابانهای پاریس با او برخورد می‌کند. بار دیگر او را در کوچه‌ای می‌بیند و باز رد او را گم می‌کند. چند بار دیگر نیز،

چنانکه گوئی سرنوشت برخورد آنها را از پیش دقیقاً تنظیم کرده است، او را می‌بیند. سپس با او آشنا می‌شود و آن زن افکار و رؤیاهای او را می‌خواند، برایش پیش‌بینی‌هایی می‌کند که به حقیقت می‌پیوندد و او را باخود به دنیای اسرارآمیز «برخوردهای ناگهانی و تلافی‌های حیرت‌انگیز» می‌کشد. با همه مقاومت و پایداری‌های خویش، عاقبت بر اثر نفوذ آن زن، حوادث و اتفاقات ناممکن را می‌پذیرد و در مسلمات یقینی و حتمی شك می‌کند. به زودی در برابر او دچار وحشت و هراس مقدسی می‌شود. ولی «ناجا» در ورطه دنیای درونی خویش فرو می‌رود و در نظر دیگران دیوانه می‌شود و او را به بیمارستان می‌کشانند. در اینجا است که نویسنده مسأله جنون را مطرح می‌کند و می‌پرسد که واقعاً دیوانگی چیست؟ که می‌تواند سرحد میان جنون و «عدم جنون» را مشخص کند؟ آیا نمی‌توان گفت که «ناجا» به سرچشمه «معرفت حقیقی» دست داشته است؟

عدم توجه دیوانگان نسبت به انتقاداتی که بر آنان وارد می‌کنیم این فرض را ایجاد می‌کند که دنیای خیال، قوت قلب و دلگرمی عظیمی به آنان بخشیده است. و چنان لذتی از هذیان ضمیر خود می‌برند که «اعتبار فردی و شخصی» آن را به چیزی نمی‌گیرند. از این رو، خیالبافی و توهم سرچشمه لذت‌های ناچیز نیست: عمیق‌ترین کیف درونی از آنجا بهره می‌گیرد. یکی از نویسندگان سوررئالیست که بر اثر افراط در «نگارش خود به خود» دچار پریشانی ذهن و اغتشاش فکر شده بود و به دستور پزشك می‌بایست این کار را ترك کند به

آندره برتون می نویسد: «در جواب طیب گفتم که من روش های روحی اضطراب آور و نومیدکننده را بر روش های منطقی و صحیح هوش ترجیح می دهم.»

در واقع اگر کسی بدون رعایت شرایط عقل از باده هذیان ذهن مست شود، خطر عظیمی او را تهدید می کند که همیشه، به رضایت و رغبت، در چنگال خیال و دیوانگی گرفتار بماند. سوررئالیست ها چون راه مقاومت در برابر وسوسه لذات جنون را می دانند حتی تا سرحد اختلال مشاعر پیش می روند. زیرا همیشه پیوندهای خود را با عالم خارج حفظ می کنند و بدین سبب می توانند با تسلیم و رضا دل در اختیار این «ورزش ذهنی» بگذارند و حتی در دماغ خود ایجاد دیوانگی کنند. و پس از آن به حال عادی برگردند. وسیله این برگشت همان نیروی هزل است که آنان را همواره متوجه جنبه مضحك جنون مفرط می کند. بنابراین، هزل نگهبان «تمامیت ذهن» است و از اینرو در همه شیوه های سوررئالیستی به چشم می خورد.

بدین طریق یکی از مقاصد سوررئالیسم «ایجاد حالتی نزدیک به اختلال مشاعر» است. یعنی ذهن باید خود را از چنگ امور موهوم و قراردادی آزاد کند تا «خودکاری مغز»، که توسن مکاشفه است، به سخن درآید. آندره برتون و پل الوار حتی ادعا می کنند که «آزمایش ایجاد بیماری های روانی جای غزل و قصیده و حماسه و منظومه های بی سروه و دیگر انواع پوسیده ادبی را خواهد گرفت». ابتکار اقدامات این شاعران در اینست که نیروی خودکار

مغز را، از طرق تجربی، به تحرك واداشته و کار تفکر را از بار تحکم احتیاجات عملی و سود مادی آزاد کرده‌اند.

۵- اشیاء سوررئالیستی. اختلال‌مشاعر، مرزهای معرفت انسانی را عقب می‌زند و واقعیت خارجی را از ارزش و اعتبار می‌اندازد. ولی بسیاری از دیوانگان علاوه بر آنکه تسلیم توهّمات ذهن خود نمی‌شوند بینش خاص خود را نیز بر اشیاء عالم خارج تحمیل می‌کنند و استعمال طبیعی این اشیاء را تغییر می‌دهند. شیوه کار آنان شبیه کار سوررئالیست‌هائی است که، با توسل به هزل، رنگهای مضحك به اشیاء می‌زنند و واقعیت را می‌شکافند و ذهن را در دنیای واقعیت برتر به جولان می‌آورند؛ با این تفاوت که دیوانه در بینش خود متحجر شده است ولی پژوهنده سوررئالیست، پس از تاخت و تاز در «منطقه ممنوع»، به حال عادی خود باز می‌گردد.

امتیاز دیوانگی در همین است که نشان می‌دهد صور ذهنی با چه سیر و تحولی شکل خارجی می‌پذیرند و با واقعیت عینی می‌آمیزند. از اینرو «سالوادور دالی» می‌گوید: «سوررئالیسم دارای افزار درجه اولی است به صورت «روش جنون و انتقاد» که از نخستین گام توانسته است در نقاشی و شعر و سینما و ساختمان اشیاء زبده سوررئالیستی و مد روز و پیکر تراشی و تاریخ هنر و حتی، اگر احتیاج افند، در مورد تفسیر متون مقدس به کار رود.» به عقیده او روش منفعل و اثرپذیر پژوهنده سوررئالیست باید جای خود را به روشی فعال و اثرگذار بسپارد تا بتواند به «دنیای هذیان‌آمیز عدم تعقل عینی» جامه عمل

پوشد و صورت مادی ببخشد. صوری که فقط جنبه ذهنی و خیالی داشته باشند نمی‌توانند «امیال و اصول تحقق خارجی ما» را اقناع کنند. پس باید صورت‌تازه‌ای بار آورد که جنبه عینی و واقعی داشته باشند. مانند آزمایش تحریک جنون (که در تخصص الوار و برتون بود) و نیز ساختمان اشیاء سوررئالیستی.

از این جاست که سالوادور دالی پیشنهاد ساختن «اتومبیل‌های غول‌آسا» را می‌کند: اندازه این اتومبیل‌ها سه بار بزرگتر از حد معمول و جنس آنها از گچ یا از سنگ باباقوری است ولی ریزه کاری اجزاء آن دست ظریف‌ترین و دقیق‌ترین و کوچک‌ترین ساعت دنیا را از پشت می‌بندد. آنگاه این اتومبیلها را باید به جامه زیرین زنان آراست و درگوری نهاد و سطح گور را باخاک یکسان کرد و یک ساعت دیواری نازک که از کاه ساخته شده باشد بر فراز مزار نهاد تا محل آن شناخته شود. این آلات عجیب و غریب تعریفی را که سالوادور دالی از «شیء سوررئالیستی» کرده روشن می‌نماید: «شیء سوررئالیستی شیئی است که کمترین کار مکانیکی را انجام دهد و بر توهمات و تجسماتی متکی باشد که از تحقق اعمال ناخودآگاه ما به وجود آمده‌اند.»

آندره برتون، پس از دیدن خوابی، به فکر ساختن این اشیاء، یعنی تحقق عینی امیال سرکوفته، افتاد. یک روز در بازار «سن مالو» چشمش به کتاب عجیبی برخورد: «عطف» این کتاب از مجسمه چوبی جن بوداده کوتوله‌ای که ریش سفید آشوری وارش تا نوک پایش

می‌رسید درست شده بود. قطر این مجسمه به اندازه طبیعی بود و با این حال مانع صفحه زدن نمی‌شد. ولی، شگفتا، اوراق که به جای کاغذ از پشم زبر سیاه ساخته شده بود! بی‌درنگ کتاب را خرید، ولی چون از خواب بیدار شد و آنرا در بالین خود نیافت تصمیم گرفت اشیائی بسازد «که جز درعالم رؤیا دیده نمی‌شوند و نه سود مادی دارند و نه لذت معنوی، ولی شاید بتوانند به تخریب این زینت آلات هنری نفرت‌انگیز کمک نمایند و این موجودات و اشیاء عقلانی را از درجه اعتبار ساقط کنند».

این قبیل اشیاء، پیش از شعر و نقاشی، مردم عادی را سرگردان و متحیر ساخته است. نمایشگاه آثار سوررئالیستی که در ۱۹۳۸ تشکیل شد تماشاچیان را از کوره عقل و معرفت به در کرد و عده‌ای را دچار هذیان و سرسام ساخت.

۶- لاشه خوشگوار. استفاده از همه وسائلی که به کار قطع رابطه با ذهن متحجر ما بخورد و به ما اجازه دهد که ذخایر بیکران درون خود را بشماریم شایسته و سودمند است. به هر حال باید در درون خود ایجاد خلأ کرد تا ضمیر پنهان به خودی خود زبان باز کند. همه کس به تنهایی می‌تواند به این گنجینه دست یابد و از آن استفاده شخصی ببرد، همچنین می‌توان نیروهای ضمیر عده کثیری را يك جا به کار انداخت و استفاده بیشتری برد.

این مقصود از راه ساده‌ای که نامش را «کاغذبازی» گذاشته‌اند حاصل می‌شود: چند نفر گرد هم می‌نشینند و يك قطعه كوچك كاغذ

را دست به دست می گردانند. هر کس به نوبت روی این صفحه کاغذ کلمه ای می نویسد یا خطی می کشد. عاقبت يك سلسله جملات عجیب و غریب و یا يك نقش غیر واقعی به دست می آید. نخستین نمونه این بازی که اکنون ارزش متون کهن را یافته و نام خود را، به مناسبت دو کلمه اول، به این شیوه کار داده جمله ذیل است که از همین راه به دست آمد:

«لاشه خوشگوار، شراب تازه را خواهد نوشید.»

با این روش، که می تواند قوی ترین صور سوررئالیستی محض را ایجاد کند، جملات شگفت انگیزی نظیر اینها بیرون آمده است: «صدف سنگال، نان سه رنگ را خواهد خورد... بخار بالدار، پرندۀ مقفل را اغوا کرده است.» همچنین نقشهای عجیبی، مانند انسان با سر خرچنگ، ایجاد شده است. پل الوار شرح شبهائی را می دهد «که با عشق و علاقه در کار آفرینش لاشه های خوشگوار صرف شده است. هریک از ما می خواست جذبه بیشتر، وحدت بیشتر، تهور بیشتری به این قطعه شعر دسته جمعی بدهد. هیچ تشویشی، هیچ یادی از فقر و ملال و عادت بر صفحه ضمیر ما نمی گذشت. ما با صور ذهن قمار می زدیم ولی بازنده ای در میان نبود... اگر کسی از میان ما پرسشی می کرد، تشویش یا اطمینان خاطرش جز از دریافت پاسخ حاصل نمی شد. پرسش را روی صفحه کاغذ می نوشت و به کسی نشان نمی داد، در واقع مشککش را پیش خود مطرح می کرد. و ناگهان کسی از میان جمع بایقین کامل و ضرس قاطع جواب او را می داد.»

پرسش و پاسخهائی که درین بازی به دست آمده، به عنوان مثال، چنین است:

- بهار چیست:

- چراغی که خوراکش کرم شب‌تاب است.

- ماه چیست؟

- آبگینه فروش کشور عجایب.

- آیا سوررئالیسم در تشکیل و تخریب زندگی به يك اندازه اهمیت دارد؟

- گلی است که در ترکیب آن جزگل به کار نرفته است.

پس «لاشه خوشگوار» به آدمی توانائی می‌دهد که از چنگ واقعیت افسرده و محنت‌بار آزاد شود و تا اعماق جهان گسیختگی و شگرفی فرو رود. کسانی که به این بازی تن در دهند می‌توانند از دست شخصیت قراردادی رهائی یابند و خودکاری مغز را به فعالیت وادارند.

۷- نگارش خود بخود. هدف این شیوه‌های گوناگون سور-رئالیستی که شرح دادیم طرد آزمون تمدن است تا «انسان فی نفسه» با طبیعت بدوی‌اش ظهور کند و بتواند همه نیروهای روانی خود را بازیابد و به راستی آزاد شود.

ضمیر پنهان که در حالات خواب و دیوانگی از قید نظارت «ذهن بیدار» آزاد شده است به خودی خود جلوه می‌نماید و «نگارش خود به خود» پیامهای او را ثبت می‌کند. بدین گونه، آندره برتون

در حالت میان خواب و بیداری قرار گرفت و آنرا کشف کرد. بطور ناخودآگاه جمله‌هایی در ذهنش تشکیل شد و این جمله‌ها را «عناصر درجه اول شعر» دانست. مدعی شد که چنین جمله‌هایی قطعیت و حتمیت استثنائی برای ذهن ایجاد می‌کند و مانند کلماتی است که در پشت صحنه نمایش گفته می‌شود. در «نخستین بیانیۀ سوررئاليسم» شرح می‌دهد که يك شب، پیش از خوابیدن، از شنیدن جمله‌ی عجیبی که با فعالیت بیداری‌اش ارتباطی نداشت تعجب کرد، جمله‌ای که مصرانه خود را «به پشت شیشه پنجره‌ی ذهن» می‌زد. يك شب دیگر نیز رؤیای مشخص و روشنی به خواب او آمد و در بیداری پنداشت که حتماً آنرا در جایی به چشم دیده است. بر اثر اینگونه تجارب شخصی به فکر افتاد که حالت پذیرنده و «گیرنده» را با اراده در خود ایجاد کند و سیر خود بخود این تأثیرات درونی‌را به روی کاغذ آورد. همانگونه که فروید بیماران روانی را وادار به گفتار ناخودآگاه می‌کرد، آندره برتون نیز تصمیم گرفت که در مورد شخص خود این تجربه را به عمل آورد و چنان به سرعت ضمیر پنهان را به گفتن وادارد که ذهن نقاد نتواند در کار آن دخالت و قضاوت نماید تا «فکر ناطق» بدون مانع و رادع به سخن درآید.

بدیهی است که برای فرو رفتن در این «حال بی‌خودی» باید از دستورها و خواهشهای دنیای خارج دوری گزید. آندره برتون و فیلیپ سوپو بدین طریق ضمیر پنهان خود را به گفتن واداشتند و به تقریر او کتاب «میدانهای مغناطیسی» را که «نخستین کاربرد این

اکتشاف، بود نوشتند: هر فصل این کتاب دلیلی برای پایان خود نداشت جز اینکه روز به پایان رسیده بود و روز دیگر، کار دیگری (یعنی فصل تازه‌ای) شروع می‌شد، زیرا مغز خود کار خود مختار فعالیت دیگری آغاز می‌کرد. این کتاب به مناسبت تشبیهات و استعارات جالب و نامنتظر و هزل‌آمیز شهرت بی‌مانند کسب کرده است. اینک پاره‌ای ازین قبیل جملات: «زندان ما با کتابهای دلخواه ساخته شده است، ولی به سبب این همه بوهای عاشقانه که ما را به خواب می‌برد دیگر نمی‌توانیم فرار کنیم... همه کس می‌تواند ازین راهرو خونین که گناهان ما به شکل تصاویر لذیذ در آن آویزان است بگذرد، با این حال رنگ خاکستری بیش از هر چیز درین تصاویر به چشم می‌خورد.»

آندره برتون درباره این روش می‌گوید: «برای شما که می‌نویسید، این عناصر در ظاهر همانقدر بیگانه و ناآشنا می‌نماید که برای هر کس دیگر. بدین جهت از نزدیک شدن به این عناصر پرهیز می‌کنید، یکی از نوجه‌های سوررئالیسم که تن به قضا داده و این روش را در مورد خود به کار برده شرح می‌دهد که احساس‌های ناشناخته‌ای به تدریج روحش را احاطه کرد و در میان طوفان اصوات گرفتار شد و ذهنش در جو ناآشنائی به پرواز درآمد و صفحه ضمیرش رنگ سپید گرفت و فکرش از روی کلمات گذشت و سرانجام توانست صنایع لفظی خاص سوررئالیسم را به آسانی ایجاد کند. جدائی و گسیختگی از دنیای محارج چنان شدید است که اگر شخص دست

از نوشتن باز دارد گوئی ناگهان از خواب عمیقی برمی جهد: «چشمها دیگر با اشیاء محیط تطبیق نمی کند و لرزه در پا می افتد».

به منظور درك و تثبیت فعالیت ضمیر پنهان، يك دوره «هیپنوتیسم» نیز شروع شد. هیپنوتیسم یکی از رشته‌هایی بود که سوررئالیسم را با دنیای غریب مربوط می ساخت. سوررئالیست‌ها می خواستند جواب‌هایی را که شخص در حالت خواب مغناطیسی می دهد یادداشت کنند و آن جواب‌ها را با جمله‌هایی که در عالم بیداری از راه «نگارش خود بخود» به دست آورده بودند برابر نهند و روابطی را که میان آنها وجود دارد کشف کنند. مجله «ادبیات» نتیجه این تجارب را مرتباً منتشر می ساخت. دسنوس و کرول Crevel و پره Péro از نویسندگان سوررئالیست مورد آزمایش خواب مغناطیسی قرار گرفتند و برتون و الوار و ارنست Ernst نیز شهود این تجربه‌ها بودند. از سال ۱۹۲۲ به بعد سخنرانی‌های مهمی درباره هیپنوتیسم ایراد شد. ولی آندره برتون عقیده دارد که نگارش خود بخود باید همیشه و در همه حال در دسترس همه کس باشد و بنابراین با خواب مصنوعی و مغناطیسی منافات دارد، با این حال، تعریفی را که یکی از دانشمندان درباره هیپنوتیسم کرده شامل می شود: «وسیله مسلم تسهیل جهش نیروهای روانی و خاصه قریحه هنری: نخست از راه تمرکز ذهن در کاری که باید انجام گیرد، سپس با رهائی فرد از چنگ عوامل نهی کننده‌ای که جلو آدمی را می گیرند و چنان روان او را مغشوش می کنند که گاهی کار بروز استعدادهای پنهان را به کلی متوقف

می‌سازند.» ذهن باید کاملاً حالت پذیره و منفعل داشته باشد و جز ثبت این «املاء سحرآمیز» کاری انجام ندهد و نیروهای بیدار و هشیار درون را ساکت و بی‌اثر کند. هرگونه کوشش ورنجی برای فهمیدن چیزی که می‌نویسیم بی‌معنی و بی‌جاست: باید کلمات را به حال خود گذاشت تا آزادانه به دنبال هم آیند. با این حال، به قول آراگون، «چون مردی که قلم به‌دست گرفته خود را برای بیان راز زندگی بیگانه و نا آشنا می‌داند و بنابراین تصور می‌کند که هر مزخرفی زیر قلمش آمده نوشته است، بی‌خبران نتیجه می‌گیرند که این کار پایه و اساس ندارد و سخن‌ها به کردار بازی است... در سوررئالیسم همه چیز قاعده و صحت و اعتبار ناگزیر و قهری دارد. معنی جملات در خارج از وجود و استشعار نویسنده شکل می‌گیرد.»

بهترین شیوه نگارش خود بخود خاصه از راه گفتگو میان دو تن به‌ثمر می‌رسد، زیرا برخورد دروح و دو ذهن و دو ذوق، صور نامنتظر و جالب‌تری برمی‌انگیزد، به شرط آنکه هریک از دو مخاطب فقط با خود گفتگو کند و مطلقاً در صدد اقامه دلیل و برهان و رد سخنان طرف مقابل و تحمیل نظریات شخصی خود بر نیاید. فصل «عایق‌ها» در کتاب «میدانهای مغناطیسی» به همین ترتیب نوشته شده است.

چنین «غواصی» و کندوکاو در درون ضمیر پنهان موجد صور شاعرانه زیبایی گردیده است، زیرا شعر بیش از نقاشی می‌تواند

این مفاکهای رازناک را بکاود. شعر از قید ماده آزادتر است و تسلسل افکار را در «حال بیخودی» بهتر بیان می کند. آندره برتون الهامات سخن را از نظر «مفهوم عینی» بسیار غنی تر و، در برابر چشم، بسیار پایدارتر از تصاویر نقاشی می داند، و حتی به «نیروی دروغین وحی و الهام شاعرانه» می تازد و مدعی می شود که اشعار «لوتره آمون» و «رمبو» ابتدا بساکن و مخلوق ذهن و مبتنی بر «مدرکات زندگی پیش از تولد» نبوده است، و این دو هنرمند چیره دست فقط صداهاى نازک و سخنان مبهمی را که، هنگام نوشتن، دردالانهای تیره و تار ضمیرشان شنیده می شده است گوش داده و روی صفحه کاغذ آورده اند: آنچه «اشراق» نامیده می شود پس ازین مرحله می آید.

این گونه «عمق یابی» در ظلمات ضمیر پنهان فایده دیگری جز کمک به تبیین و تکمیل مفهوم انسانی و معرفت شخص به ذات خود و شناسایی جهان دربر ندارد. سوررئالیسم چنین حکم می کند: «کسانی که واجد چنین «نیروی ذهنی گرانبها» هستند باید، به مدد چراغی که این نیرو برافروخته، هم خود را مصروف بررسی طرز کار و ساختمان این دستگاه «الهام» بکنند بشرط آنکه آنرا موهبت آسمانی و امر مقدسی ندانند؛ و همچنین، در عین اعتماد کاملی که به خاصیت خارق العاده آن دارند، باید آخرین رشته ها و پیوندهای آنرا بگسلند و چیزی که دیگران هرگز جرأت تصورش را نداشته اند الهام را به فرمان خود درآورند.»

راهی که به مدد «عصیان» و «تخریب» گشوده است به «دنیای پریان» منتهی می‌شود. درین دنیا هر گونه مستی و بی‌خبری جایز است و زبان ساکنان آن همین نگارش خود بخود است. ازین تلاقی‌های صاعقه‌انگیز و برخورد های برق‌آسای صور و معانی، زیبایی‌های شگفت‌انگیزی زاده می‌شود که فقط هنرمندان به شرح و بیان‌شان قادرند. شاعران، به عقیده‌آندره برتون، در قلمرو شناسایی روح، استادان ما مردم عادی و عامی هستند، زیرا از چشمه‌هایی سیراب می‌شوند که هنوز علم و دانش بر آن دست نیافته است.

سوررئالیسم و شعر
برای نفوذ در مناطق باطلاقی ضمیر پنهان،
احتیاج به شهامت بزرگ و بی‌مانندی بود و
این کارتها از دست شاعران برمی‌آمد، زیرا زیبایی صورناگهانی
ذهن می‌توانست موانعی را که جهان واقع در پیش پای رؤیاهای
آنان نهاده بود موقتاً به باد فراموشی سپارد. بقول رنه گروول «شعر
ازین سوی به سوی دیگر، از شکل‌شیء به تصویر ذهنی آن، از تصویر
ذهنی شیء به مفهوم آن، از مفهوم شیء به واقعیت مشخص خارجی،
پل می‌زند... شعر راه آزادی است.»

آزادی خودکاری ذهن و جهش‌های برق‌آسای آن، که
اصول تعلیم و تربیت کهن قدر آن را شکسته یا از میان برده است
(زیرا نمی‌خواسته است آنرا عامل شکفتن استعداد های مکنون ذهن
بداند)، باید تحقق یابد، و برای این کار يك راه بیشتر نیست و آن
استخلاص شعر از چنگ قیود و موانع و نجات آن از یوغ بندگی

اخلاق و منطق است.

در نظر هنرمندی که «جهان شگفت» را در میان جهان واقع می‌بیند، سراسر گیتی رنگ شعر به خود می‌گیرد: آگهی‌ها و کاغذهای تبلیغاتی و قطعات بریده روزنامه که پهلوی هم چیده شود تشکیل شعر می‌دهد، زیرا همان‌طور که اگر یک شیء را از معنی و مفهوم مصطلحش جدا کنند وارد جهان «واقعیت برتر» می‌شود، همان‌طور نیز پیوستن جمله‌های متفرق و صور غیر عادی به یکدیگر ذهن را از واقعیت دور می‌کند و به دنیای دیگری می‌برد. بقول تریستان تزارا «می‌توان شاعر بود و شعر نگفت... کیفیت شعر در کوچه، در فروشگاه تجارتنی، در همه جا وجود دارد»

سراسر زندگی بهانه شعر است. «شعر را می‌توان از یک امر ساده عادی آغاز کرد: دستمالی که بر زمین می‌افتد برای شاعر در حکم اهرمی است که می‌تواند دنیا را با آن تکان دهد» یک حادثه، هر چقدر ناچیز و حقیر بنماید، برای کسی که بتواند آلت برگرداندن صدای درون خود باشد، جهانی پراز شگفتی و راز و مکاشفه دربر دارد. همه کس شاعر است و خود نمی‌داند. کافی است که نگاهش را از افق محدود خود برگرداند تا وارد این جهان شگفت شود.

از اینرو، اشعار پل و لری، فی‌المثل، که مسائل ادبی را با تجرید و انتزاع مفاهیم در چهار چوب نظریات فلسفی و اشکال ریاضی بیان می‌کند، عصیان و اعتراض این «مخالفان تدبیر ادبی» را برانگیخته است. سوررئالیست‌ها از این اظهار نظر والری برآشتند

که می‌گفت: «بسی بیشتر خوش دارم که با استشعار کامل و روشن-بینی تام مطلب ناچیزی بنویسم تا به مدد ارواح و خارج از وجود خود شاهکاری از میان زیباترین شاهکارها بیافرینم.» برای همین است که در سال ۱۹۲۱ ازین شاعر جدا شدند و گفتند: «دیوانگی بهتر از تدبیر و نیرنگ است.»

این شاعران جدید در جستجوی «زندگی اصیل» به این نتیجه رسیدند که حک و اصلاح و دستکاری در شعر، واقعیت برتر را، که به دشواری دیده شده است، مخدوش می‌کند. پل‌الوار می‌گوید: «توهم، معصومیت، خشم، حافظه، قصه‌های قدیمی، میز و دوات، منظره‌های ناشناخته، شب‌گردنده، خاطرات ناگهانی، پیشگویی‌های عواطف، احتراق افکار و احساسات و اشیاء، برهنگی کور، اقدامات اصولی برای مقاصد بی‌فایده که دارای مهمترین فایده شده است، تشنت منطق تا حد پوچی، استفاده از پوچی تا حد عقل طاغی: اینست شعر. ولی حروف مصمت و مصوت و کلمات خوش آهنگ را با زبردستی، یا ناشیگری، جفت و جور کردن شعر نیست. باید فکر آهنگدار را که به طبل و نقاره و وزن و قافیه (یعنی کنسرتی وحشتناک برای گوش خران) نیاز ندارد، به گفتن واداشت.» به موجب این عقیده، هنر‌هایی ذهن است از قیود و محدودیت‌ها، تا «الهام خالص» در کمال آزادی جستن کند. ولی «هنر برای هنر» نیز بی‌معنی است، هنر به خودی خود غایت مقصود نیست، زیرا آندره برتون

می گوید: «اکنون همه می دانند که شعر باید منتج به ثمری شود»، و پیروان او امید دارند که ضمیر پنهان، اسرار واقعیت برتر را آشکار کند.

بنابراین شاعر سوررئالیست پابسته «الهام» است و، برخلاف عقیده پل والری^۱، می گوید: «حداکثر تفاخر جز در برابر حداقل مسئولیت، بی معنی است». آندره برتون نقل می کند که یکی از شاعران بزرگ، پیش از خوابیدن، لوحه ای پشت در اطاقش آویزان می کرد که روی آن نوشته بود: «شاعر مشغول کار است». برای «ورزش شعر» که مورد نظر پل والری بود چه تحقیری بالاتر از این عقیده وجود دارد که «باکوچکترین قلم خوردگی وحك واصلاح، اصل الهام جامع درهم می ریزد... حماقت آنچه را که نازبالش با ترس و احتیاط «آفریده» است پاک می کند. چه تفاخری بالاتر از اینکه نویسنده نداند زبان چیست، کلام چیست، آئین نگارش چیست، شرایط اختتام سخن چیست؛ نه «چون» آنرا بداند و نه «چرا» ایش را؟ در نظر سوررئالیست ها «کمال هنر در تنبلی است»^۲.

بدین طریق، کوشش ارادی باید طرد شود. قوه تمیز، صفای الهام را مخدوش می کند. سمبولیسم به شاعران و نویسندگان می آموخت که در هرامر هنری کمال «دقت» را بکار ببرند، حال

(۱) به حاشیه صفحه ۳۲۶ همین کتاب مراجعه شود.

(۲) گفته «پل الوار» و «آندره برتون» در «انقلاب سوررئالیستی» ۱۶

آنکه سوررئالیسم اعلان می‌کند که راز آفرینش هنری فقط در حالت رؤیایی وجود دارد، و این حالت آخرین درجه کمال «سلب غرض و استفاده» را که غایت فعالیت ذهن انسانی است نشان می‌دهد. الهام، بعقیده لویی آراگون، عبارت است از «آمادگی در بست برای پذیرفتن اصیلترین حالات ذهن و قلب انسانی، آمادگی برای پذیرفتن واقعیت برتر».

برای درك این کشش‌های گوناگون که بسوی راز جهان متوجه شده‌اند، یکی از سوررئالیست‌ها این پیشنهاد را می‌کند: خواننده يك لحظه تصور کند که ذهنش دایره‌ایست و در وسط آن تصویر ضمیر بیدار قرار گرفته، و مناطق میان نقطه مرکزی و خط محیط همان قلمرو در بست ضمیر پنهان است. سوررئالیست‌ها می‌کوشند که این نقطه مرکزی را از میان ببرند تا با «بی‌نهایت» قرین و همسان شوند. شاعران سوررئالیست که عنان خود را به دست الهام سپرده‌اند می‌خواهند بدین وسیله به وحدت جهان برسند و پیام‌آور خدایان شوند. به عقیده لویی آراگون «اگر قبول کنیم که ضمیر بیدار عناصر معرفت خود را از هیچ کجا نمی‌توانسته است بدست آورد، مگر از ضمیر پنهان، آنگاه ناچاریم اقرار کنیم ضمیر بیدار در درون ضمیر پنهان جای دارد.»

در آغاز این فصل گفتیم که سوررئالیسم خاصه مکتبی است در شعر، و پیروان این مکتب کوشیده‌اند که جهان بینی خود را از طریق شعر تبیین و تشریح کنند و انقلاب خود را بدین وسیله جامه

عمل بپوشانند. در واقع، شعر را رکن اساسی زندگی می‌دانند، زیرا عقیده دارند که شعر باید و می‌تواند مشکل حیات را حل کند. به قول یکی از شاعران این مکتب: «شعر، خود را از سیطره ادبیات و حتی از حریم کاغذ بیرون کشیده و ناگهان در دل زندگی فرو رفته است. شعر دیگر هنر نیست، حالت روحی نیست، خود زندگی است، خود روح است. شعر نحوه درک و احساس است، کاربرد حواس و خاصه حس ششم است، روش معرفت است.»

شخصیت شاعر در میان این موج لبریز گم می‌شود. شاعر، انعکاس صدای عوالم مرموز و ناپیدا است. آندره برتون می‌گوید: «سالها امیدم به جریان سیل آسای نگارش خود بخود بود تا اصطبل ادبیات را بکلی از فضولات پاک کنم. ازین نظر، اراده شکستن سدها و گشودن بندها محرك باطنی سوررئالیسم است.» مشکل می‌توان جهان رؤیا را بازبان جاری و مصطلح بیان کرد، زیرا اغلب باید معنای نامنتظری از میان کلمات بیرون کشید. بدین جهت خواننده اشعار سوررئالیستی باید در نظر اول خیال فهمیدن نداشته باشد که بجایی نخواهد رسید، بلکه به دستور سوررئالیست‌ها باید ذهن خود را، در حالت پذیرایی و انفعال محض، به اختیار کلمات بسپارد تا معانی مجازی و صور ذهنی و مفهوم عمیق شعر به تدریج «برانگیخته» شوند، و اگر توانست صفحه ضمیرش را از زنگار معلومات مصنوع و عادات ریشه‌دار بزدايد آنگاه موج زندگی درونی از سر او خواهد گذشت.

شعر نیز، مانند نگارش خود بخود، به آدمی توانایی می‌دهد که دنیای تازه‌ای را ببیند و عناصر آن را با عناصر دنیای عیان بسنجد و ایجاد تعادل کند. همینکه این عناصر به نسبت مساوی مخلوط و ممزوج شدند آنگاه وحدت شعر رخ می‌نماید. بنابراین ملاک، تطابق شکل و مضمون، که اساس زیبا شناسی کافکا بود، از خصوصیات اشعار اصیل سوررئالیستی است.

در اشعار سوررئالیستی، نزدیک شدن عناصر متفاوت و متضاد به یکدیگر مربوط به اراده و کوشش آگاهانه شاعر نیست. آندره برتون منکر است که تشبیهات و استعارات اشعار پیروردی (مثلاً: «در جویبار، سرودی جاری است»، یا «روز همچون سفره سپید از هم گشوده شد»، یا «جهان در کیسه سیاهی فرو رفت») محصول فکر قبلی و آمادگی ارادی باشد. بر اثر نزدیکی بی مقدمه دو لفظ یا دو مفهوم، ناگهان نور خاصی درخشیدن می‌گیرد و آندره برتون آنرا «نور صور» می‌نامد. این عناصر به منظور ایجاد ناگهانی جرقه نور مجتمع نشده‌اند بلکه محصول آنی فعالیت سوررئالیستی بوده‌اند و بطور جداگانه ولی در یک زمان از اعماق ضمیر پنهان بیرون جسته‌اند. و کار عقل فقط تأیید و تسجیل و ارزیابی این اخگرهای آسمانی بوده است.

گردش در «منطقه ممنوع» به دنیای جذاب و فریابایی منتهی می‌شود. رهروی که يك بار در این منزل فرود آید، دست از طلب باز ندارد تا بار دیگر لذت این دیدار را دریابد. اینست که سوررئالیسم

را به سبب تأثیرات اسرار آمیز ولذات خاصش باید «مخدر تازه» ای شمرد، زیرا عواملی که در نظر آدمی مجسم می کند بی شباهت به عوالم وهم انگیز حشیش نیست. گویی همه زندگی وارد نشئه متحرکی می شود که پایه های عقل را می لرزاند و درهای «مجهول» رامی گشاید. لویی آراگون در کتاب «دهقان پارسی» می گوید: «من این حادثه بزرگ را به اطلاع همه جهانیان می رسانم: اعتیاد دیگری بوجود آمده است، سرگیجه دیگری به آدمی داده شده است، و آن نامش سوررئاليسم، فرزند سرسام و تاریکی است. به درون آید که اینجا سرزمین آنیت است... اعتیادی که نامش را سوررئاليسم می نهیم استعمال بی حساب و شور انگیز مخدر صور شاعرانه است.»

در ملك واقعت برتر، آدمی از سرزمین مفاهیم روشن و معانی معهود و مطالب مکشوف بدور می افتد. ولی این گسیختگی و بریدگی ظاهری صور ذهنی جز به مقیاس عادات ماکه امور را به سوی «اصل فایده» طبقه بندی کرده است وجود خارجی ندارد. برعکس، شاعر با احساسیت تندش چشمه های زاینده باطنی رامی جوید و شباهت های واقعی را می یابد و باده این جهان شگفت را به کام ما می ریزد.

اینجاست که به گفته ویلیام بلیک W. Blake می رسیم: «اگر ذوق پیامبری و شاعری وجود نمی داشت، فکر فلسفی و علمی زود به فرجام همه چیز می رسید و بی حرکت برجا می ماند و از عهده هیچ کار دیگری بر نمی آمد جز اینکه همواره بر محیط دایره یکنواختی

بچرخد.

هر چه جامعه بشری تحول پذیرفته و تمدن به پیش تاخته، تفکر بر بدیهه‌گوئی (خاصه بدیهه شعری) تسلط بیشتری یافته است. در نزد انسان نخستین، رؤیا وسیله معرفت است و شاعران پیامبران واقعی‌اند. از آن پس، دیوار عظیمی میان دنیای برونی و دنیای درونی فاصله افکنده و رؤیا وسیله تعبیر امراض روانی گشته است. اینک این حایل‌های مصنوعی، که وجود واحد آدمی را منقسم کرده‌اند، باید از میان برخیزند، و رسالت این کار خطیر، به عقیده تریستان تزارا، بر عهده شاعر است. بدین سبب، «شعر فعالیت ذهن» باید جانشین «شعر وسیله بیان» گردد.

شاعر راستین طبعی سرکش و طاغی دارد زیرا، برغم آرزوی آرامش، یک‌تنه می‌کوشد که وجود خود را با نیروهای غیر-عقلانی، که بعقیده سوررئالیست‌ها بنیاد طبیعت واقعی ماست، در-آمیزد و همسان کند. شعر از حدود کلمات و صوری که رساننده‌آند و همچنین از تنگنای مقتضیات اجتماعی بالاتر است. شعر سرنوشت فکر را، با همه کثرت وجوه آن، تعیین می‌کند و جریان عمل تفکر را در مدار خود می‌چرخاند، سپس از حد فکر بالاتر می‌رود و سرانجام وجود آنرا انکار می‌کند. چنین است ماهیت و رسالت شعر در نظر سوررئالیسم.

قلمرو هیچیک از هنرها برای سوررئالیسم بیگانه نیست. در آغاز هرا بت‌کارتازه در هر زمینه، سوررئالیسم و تئاتر

اثری از نفوذ سوررئالیسم به چشم می خورد. بر اثر بحران روحی کنونی، روز بروز مردم به دیدن نمایشی که زندگی را به شکل غیر عادی و نا آشنا نشان دهد علاقمندتر می شوند.

یکی از منقدان معاصر می گوید:

«رفتن به تئاتر مانند رفتن پیش جراح یا دندان پزشك شده است.» زیرا امروز تأثیر و نفوذ نمایش در تماشاگران حیرت انگیز و «دردآور» است.

نخست سیوم آپولینر در سال ۱۹۱۷ با نمایش «پستانهای تیرزیا» سبك جدیدی در تئاتر آورد، بدین معنی که حقایق زندگی روزمره را با چنان رنگهای روشن و تندی نشان داد که جنبه های مسخره و مضحك امور با وضوح کامل از زیر واقعیت مادی نمایان شد. صحنه های عجیب و نامنتظر بدنبال یکدیگر می آمد و گوئی بازیگران آنچه را که به ذهنشان رسیده و در خیالشان پرورده شده بود بزبان می آوردند و عمل می کردند. در وصف همین نمایش بود که نویسنده، چنانکه گفتیم، لفظ سوررئالیسم را وضع کرد.

سوررئالیست ها، خاصه آنتون آرتو، عقیده داشتند که تحول و اصلاح تئاتر نخست باید از صحنه سازی شروع شود.

در سال ۱۹۱۸، پرآلبر بیرو P.-A. Birot نمایشنامه ای نوشت با عنوان «Le Bondieu». این نمایش میبایست بوسیله عده کثیری در دو صحنه که روی هم قرار گرفته بود اجرا شود. روی یکی از صحنه ها، بازیگران نقابهایی برچهره و لباسهایی بر تن داشتند که

نماینده مفاهیم رمزی و تمثیلی بود. مثلاً پوشش یکی از قهرمانان نمایش عبارت از نوعی تابوت از چوب سیاه بود و در ارتفاع سرش دریچه‌ای قرار داشت که بازو بسته می‌شد. بازیگران آواز-خوان همه یکجا بدرون يك قبای گشاد فرو رفته بودند و فقط سرهای هر کدام از توی یخه قیف‌مانندی بیرون می‌آمد، متهداد و بازیگری که در دو طرف این قبای عریض ایستاده بودند آستینی هم داشتند. ولی، برای ایجاد تضاد، بازیگران صحنه دوم همان لباس شهری را پوشیده بودند.

اینگونه صحنه‌سازیها مفهوم و هدفی عمیق‌تر از نمایش‌منظر عجیب و غریب دارد: غایت مقصودش هدایت تماشاگران بسوی «حقیقت مطلق» است. بعقیده آنتونن آرتو تئاتر می‌خواهد زندگی را با همه وجوه و تجلیاتش نشان دهد و ازین زندگی مناظر و صوری بیرون کشد که مارا بهوس دیدن و دریافتن آنها بیندازد. تئاتر باید برگردان واقعیت باشد، البته نه این واقعیت روزمره و صریح که تئاتر را بمرور ایام مقلد بیجان خود کرده است، بلکه واقعیت زنده و دهشتناکی که در آن، اصول واقعی زندگی مانند زنان حرم همینکه گوشه چشمی نمودند باز بزیر تاریکی نقاب فرو می‌روند. اما این واقعیت وابسته به زندگی محدود بشر نیست و آدمی با آداب و اخلاق قراردادی اش تأثیر چندانی در آن ندارد.

تئاتر باید بیننده را به دنیای رؤیاها و غرایز «خونخوار و ضد انسانی» باز گرداند. باید بر حواس تماشاگران تازیانه زند،

زیرا «حس» از «فهم» جدا نیست. باید بشیوهٔ ساحران قدیم، که روانکاوی فروید بسبک جدیدی از آن تقلید کرده است، بیماران روانی را وادار به اخذ یکنوع رفتار مشخص خارجی کند تا شفا یابند. شرح نیروهای سرکوفتهٔ درونی باعث رهایی بیمار می‌شود. صحنه‌سازی نیز از راه وسایل بصری روح تماشاگر را تسخیر می‌کند و او را به عالم ماوراء می‌کشاند.

آنتونن آرتوفن تازه‌ای در ساختن صحنه بوجود می‌آورد: یعنی تماشاگران در وسط می‌نشینند و نمایش در اطراف آنان اجراء می‌شود، تابدینوسیله بهتر بتوانند در هوای محیط بازیکنان دم‌بزنند. اصوات و صداها و فریادها بنسبت مقدار تأثیر ارتعاشی آنها در اعصاب بکار می‌روند. از انواع نورها بمنظور ایجاد حالات گوناگون رنگ در بدن استفاده می‌شود. اشیاء بصورت عروسکهای ریز و درشت در می‌آیند و با نقابهایی بزرگ و عظیم به‌صور ذهنی تجسم خارجی می‌دهند. در نمایش باید «شدت عمل» باشد، زیرا «هر چیز که بکار است سببیت و بیرحمی است». تئاتر باید زندگی را شبیه به سیل مهیبی نشان می‌دهد که در مسیر خود همه چیز را می‌کند و می‌برد.

شدت عمل و خون چون بخدمت شدت فکر گمارده شود، غرایز خونخواری و غارتگری بینندگان را «تصفیه و تهذیب» می‌کند. آنگاه در دنیای خارج از تماشاخانه نیز قدرت جنگ و نهب و شورش و آدمکشی از تماشاگر سلب می‌شود. بنابراین، تئاتر دارای

«نیروی انحرافی» بيمانندی است که، بعقیده آنتونن آرتو، برای دنیای مصدوم و خودباخته و آشفته ما کمال ضرورت را دارد. چنین نمایشی از حدود تحلیل روانی شهوات و عواطف انسانی بالاتر است زیرا بازندگی آزادی که «فردیت» را از میان برده است پهلوی می‌زند و همسنگ می‌شود.

در سال ۱۹۲۹ که دومین بیانیه سوررئالیسم دورنمای شکست منتشر شد آندره برتون وضع سیاسی «حزب» را مشخص کرد و چند تن دیگر از همکاران و مریدان را از درگاه خود راند. از جمله آنتونن آرتو، بجرم آنکه برای ارضای خود خواهی و خودنمایی نمایش «رؤیا» اثر «استریندبرک» را در حضور سفیر کبیر سوئد نشان داده است، مشمول «تصفیه» قرار گرفت. حتی چند تن از پایه‌گذاران سوررئالیسم نیز مانند فیلیپ سوپو به گناه پیروی از «شیوه‌های ادبی» و روبرد سنوس با اتهام توجه بی‌اندازه به نگارش خودبخود و سلب علاقه از مسائل عینی، مغضوب و مطرود شدند. درین زمان، فقط لوئی آراگون و پل الوار و پیر اونیک P. Unik در ته غربال ماندند.

پیش از آن چند تن از هواخواهان جوان، که مجله‌ای بنام «Huant Jeu» منتشر کرده و سوررئالیسم را پیرو عرفان رمبو و مجری «علوم مکنونه» دانسته بودند، نیز از مزیت عضویت محروم شدند زیرا، بزعم آندره برتون، سوررئالیسم باعالم علوی ارتباطی ندارد بلکه کار خود را در همین عالم سفلی و دنیای دنی انجام می‌دهد.

اعضای مطرود نیز در هجونا مه‌ای بنام «لاشه» جواب‌دندان-
شکنی به آندره برتون دادند. ولی خیل تازه‌نفسی از شاعران جوان
مانند رنه شار R. Char ژرژ هونیه G. Hugnet و نقاشان بزرگ مانند
سالوادور دالی و ایو تانگی Y. Tanguy بگرد رهبر فرقه حلقه زدند و
آندره برتون کار انقلابی خود را با پشتگر می بیشتری دنبال گرفت.
مجله «انقلاب سوررئالیستی» بنام تازه «سوررئالیسم در خدمت
انقلاب» خوانده شد.

ولی نفاق تازه‌ای در افق سوررئالیسم رخ نمود: لویی آراگون
در سال ۱۹۳۱ پس از بازگشت از کنگره نویسندگان شوروی که
در «خارکف» تشکیل یافته بود کاملاً به مسلک کمونیسم گروید و با
جار و جنجال فراوان از مکتب سوررئالیسم کناره گرفت. بدنبال
او پیر اونیك و ژرژ سادول G. Sadoul نیز استعفاء دادند. آندره برتون
نیز، گوئی برای پیش‌دستی و معامله بمثل، در ۱۹۳۸ پل الوارو ژرژ
هونیه را باتهام هواخواهی از مرام اشتراکی اخراج کرد.

تريستان تزارا در كتاب «سوررئالیسم و پس از جنگ» علت
پاشیده شدن این مکتب را چنین شرح می‌دهد: «بی‌نظمی و اغتشاش ناشی
از ناتوانی سوررئالیست‌ها در پیروی از روش انقلابی، بی‌تصمیمی
آنان و توجه به جلب احساسات زیانبخش مردم، وضع سوررئالیسم
را از نظر ابتکار و از لحاظ عقیده و طرز تفکر دچار ضعف ساخت.
در ۱۹۳۳ آراگون «خانه فرهنگ» را بنانهاد که من و کرول هم

در سال ۱۹۳۴ عضویت آنرا قبول کردیم. این دوره مصادف با روزهای پیدایش مسلک نازی و حریق «رایش‌تاک» بود. احساس می‌شد که برای مقابله با خطر باید بفوریت هرچه تمامتر قیام کرد. در سال ۱۹۳۴ «کمیته مراقبت روشنفکران» برهبری پروفیسور لانزون Langevin برای جواب‌گوئی به اولین تحریکات فاشیستی تشکیل شد و در ۱۹۳۵ «کنگره بین‌المللی نویسندگان برای دفاع از تمدن و فرهنگ» بوجود آمد...

درین میان جنگ‌های داخلی اسپانیا در گرفت: مبارزه آزادی-خواهان و قلع و قمع جمهوريخواهان بدست فاشیست‌ها، بسیاری از سوررئالیست‌ها را مانند پل‌الوار، از خواب سوررئالیستی بیدار کرد و در راه مبارزه با بیدادگران و رهائی بشر از زیر یوغ فاشیسم انداخت. ترستان تزار را در همان کتاب می‌نویسد: «در ۱۹۳۷ فعالیت برای کمک به جمهوريخواهان اسپانیا آغاز شد. کنگره بین‌المللی نویسندگان در شهر والنس و مادرید محاصره شده تشکیل یافت. منظور این کسان که بگردهم جمع می‌شدند این بود که انسان را به مقامی که شایسته اوست برسانند و بهره‌کشی انسان را از انسان دیگر از میان بردارند. در دنیای آشفته‌ای که ثروت فقط در اختیار اقلیت محدودی است شاعر یا نویسنده چه وضعی می‌توانست داشته باشد... وانگهی تمدن و فرهنگ بشری مورد تهدید قرار گرفته بود. در چنین وضع و حالی دیگر شاعر نمی‌تواند خود را از زندگانی روزمره منتزع سازد. شاعر همواره در آرزوی دنیای هماهنگ و

موزون و متعادلی است که در آن، انسان به جان انسان نیفتد و نیروهای بشری همگام با ترقی و عدالت اجتماعی نشو و نما یابد. این بود وضع عده‌ای از نویسندگان سوررئالیست در برابر واقعیت تلخ زندگی...»

بیست سال تمام، سوررئالیست‌ها و مارکسیست‌ها با هم می‌جنگیدند یا «می‌لاسیدند». گاهی در برابر دشمن مشترك عهد مودت می‌بستند و بازبازیر و بم احساسات ملی یا بین‌المللی از هم می‌پریدند. طرد و بازگشت و قهر و آشتی و تخریب و ترمیم و بیانی‌ها و پیکارها و تفرقه‌ها و میثاق‌ها و هجویه‌ها از حد و حصر بیرون است. آندره برتون هر چه کوشید که پیروانش را از جریان‌ات سیاسی دور کند بجایی نرسید. بدتر از همه، گروهی دست به خودکشی زدند و بسیاری دیگر نیز در جنگ دوم کشته شدند.

سقوط پاریس و تسلط آلمان بر فرانسه عملاً باین نویسندگان نشان داد که دیگر نمی‌توانند بارؤیا و دیوانگی سرگرم باشند و مجبورند که با هشیاری و اراده، آنهم اراده‌ای آهنین، بجنگ دشمن بروند. تریستان تزارا باز چنین می‌نویسد: «جنگ و لزوم مبارزه مخفی همه ما را در زیر یک بام گرد آورد. دادائیت‌های نخستین و سوررئالیستها و نویسندگان متعدد دیگری دور هم جمع شدند. در اثنای این سالهای سیاه ما به اندیشیدن و نوشتن ادامه دادیم. آیا می‌توانستیم بطرزی فکر کنیم و بشیوه دیگری بنویسیم؟ آیا می‌توانستیم به دادا و سوررئالیسم وفادار بمانیم؟ آیا قادر بودیم که وجود خود

را دو قسمت کنیم، یعنی از طرفی برای آزادی کشورمان مبارزه کنیم و از طرف دیگر بدنبال مطلق نامکشوفی برویم؟»

از آن پس، پیشقدمان سوررئالیسم به سه گروه منشعب شدند:
 ۱- آنان که در برابر خطر فاشیسم جبهه گرفتند و در زمان اشغال فرانسه دست به مبارزه مخفی زدند و بعنوان «نویسندگان مبارز» معروف شدند (مانند پل الوار و لوئی آراگون)؛ ۲- آنان که به آرمان انقلابی خیانت کردند و هنر خود را بخدمت سرمایه‌داران گماشتند یا به فاشیسم روزدند (مانند سالوادور دالی)؛ ۳- آنان که مدعی پاسداری سوررئالیسم اصیل شدند و در سیاست از عقاید تروتسکی یا هرج و مرج طلبی پیروی کردند (مانند آندره برتون).
 با اینحال در مورد هر یک از نویسندگان و هنرمندان این مکتب باید قائل به عقاید و نظریات خاصی شد.

سوررئالیسم بتدریج وحدت سبک و اشتراك مضمون خود را از دست می‌داد.

همینکه جنگ جهانی دوم در گرفت، سالوادور دالی و ابوتانگی به امریکا گریختند. بنژامن-پره که تا ۱۹۴۱ در پاریس مانده بود از آن پس به مکزیک رفت. آندره برتون باز جامه پزشکی پوشید و به همراه آندره ماسون Masson راه امریکارا درپیش گرفت تا با فراغت بال و استقلال کامل تحقیقات سوررئالیستی خود را دنبال کند، و در سال ۱۹۴۲ دیباچه سومین بیانیه سوررئالیسم را در نیویورک منتشر

سوررئالیسم پس از جنگ جهانی دوم

ساخت. در سال ۱۹۴۶ پس از پایان جنگ و استقرار آرامش به پاریس برگشت و در مصاحبه با خبرنگاران جرأید ثبات عقاید خود را اظهار داشت و گفت: در دوره‌ای که چرخ اجتماع بر اثر غلیان اشتباهی مادی از محور خود خارج شده است، لزوم جستن آرمان و هدف معنوی بیش از پیش احساس می‌شود؛ در عصر انفجار اتم انسان باید با مفاهیم ساخته و پرداخته و قالب گرفته به مبارزه برخیزد و همه امکانات خود را برای برقراری «عصر جدید» دیگری بکار اندازد.

هنوز مدتی از پایان جنگ نگذشته بود که انتشار رمانهای ژولین گراک J. Gracq و اشعار ژاک پرور J. Prévert بازنام این مکتب را بر سر زبانها انداخت و نشان داد که هنوز آتش سوررئالیسم در دلها روشن است و بخلاف تصور عموم، خاصه مورخان ادبی و فرهنگستانی، جنگ جهانگیر آنرا نکشته است. در ۱۹۴۷ نمایشگاه تازه‌ای از آثار سوررئالیست‌ها در فرانسه و آمریکا افتتاح شد و ثابت کرد که نیروهای تازه و استعدادهای نشکفته‌ای در کمون سور-رئالیسم وجود دارد. گرچه آندره برتون همه پیروان نخستین خود را از دست داده بود ولی مریدان جوانی پروانه وار بگرد شمع وجودش حلقه زدند و کانون سوررئالیسم را از نو گرم کردند.

آندره برتون، در سفری که هنگام جنگ به آمریکا و جزایر آنتیل رفت، بانفوذ بیان و قلم خود و با کمک بنژامن پره در آنسوی کره زمین کانونهای فروزانی برای مکتب خود بپا کرده بود. گروهی

ازین خیل نوکیشان به‌مراه پیشوای مذهب خود به اروپا آمدند و باعث جلب شاعران جوان شدند^۱.

آندره برتون دوباره جلال و جبروت خود را بازیافت و مرتباً جلسه‌های سوررئالیستی را در قهوه خانه Café des Deux Magots با شرکت هنرمندان تازه جویی که گوئی بطور قطع و یقین سربفرمان سلطه معنوی و شهرت «پاپ‌صفت» استاد نهاده بودند تشکیل می‌داد. چند مجله نیز براه انداختند که معروف‌ترین آنها «چهار باد» نامیده می‌شد. این مجله از شماره ۴ تا ۷ نمونه‌هایی از آثار این گروه تازه-نفس چاپ کرد و ظهور مکتب «سوررئالیسم نو» را بشارت داد! با اینحال این مکتب جدید نیز به شعب مختلفی درآمد (از جمله: جناح چپ که «سوررئالیسم انقلابی» نامیده می‌شود) ولی دامنه نفوذ آن تا کشورهای رومانی و مصر نیز کشیده شد. بدین‌طریق، این نهضت فکری و معنوی، که بنظر پاره‌ای از سخن سنجان در لابلای صفحات تاریخ گذشته مدفون شده بود، تحرك و جهش خود را از سر گرفت و در برابر فلسفه اگزیستانسیالیسم و مارکسیسم مواضع دفاعی تازه‌ای بدست آورد.

(۱) عجیب‌ترین این هنرمندان جوان، شاعر یست بنام هانری پِشت H. Pichette (متولد ۱۹۲۴) که انتشار دیوان اشعارش بنام «A. Poèmes» در سراسر اروپا غوغائی برانگیخت.

سوررئالیسم را بسیاری از مردم وحتى گروهی

از نخبه سخن شناسان، حرص نوآوری یا
انحراف فکر و ذوق یا شوخی هنرمندانی که
در باره دادائیسیم و سوررئالیسم چگونه
مضاوت کنیم؟

می خواهند با هروسیله موجب بهت وحیرت و

استعجاب عامه شوند می دانند. البته تازه جویانی را که از دایره
خرافات و موهومات کهن پایه بیرون نهاده اند آسان می توان تکفیر
و تخطئه کرد، زیرا درك هنر نو و کام طلبیدن از «خلاف آمد عادت»
احتیاج به کوشش و رنج فراوان دارد. پایبند انس و عادت ماندن
و با شیوه های نو به ستیزه برخاستن رسمی دیرین است که از طبیعت
آسان یاب و راحت طلب و تن آسای آدمی سرچشمه می گیرد.

ماهیت دادائیسیم طبعاً با هیچ گونه قوانین طبقه بندی هنر و
زیباشناسی وفق نمی دهد. زیرا این طاغیان و شورش طلبان، بیش
از حد اغراق به پوچی امور جهان معتقدند. برای گریز و رهایی ازین
پوچی، در آغاز و فرجام، همه سنن کهن را لگد کوب و هوسبازی خود
می کنند، ولی هیچ عقیده تازه و مستحکمی بجای آن نمی آورند.
ازینرو عامه مردم که می خواستند تظاهرات آنان را به میزان هنری
بسنجند، همینکه، در یکی از جلسدهای دادائی، ترستان ترارا بجای
بیانیه دادائیسیم مقاله یکی از روزنامه ها را شروع بخواندن کرد و
در همان حین پل الوار با ناقوس ضرب گرفت، کاسه صبرشان لبریز
شد و کار به دشنام و ناسزا زد و خورد کشید. در نزد دادائیسیت ها
هنر نوع مقیاس ارزش بی معنی است، هر گونه تمایز میان آنچه باید

کرد و آنچه نباید کرد، میان آنچه باید گفت و آنچه نباید گفت مردود و مطرود است. فقط کافی است که هر چه به ذهن می‌رسد به عمل درآید. بعد می‌خواستند کاری کنند که مورد بغض و دشمنی سرمایه‌داران قرار گیرند. ولی کاری که می‌کردند نه تنها سرمایه‌داران، بلکه خود این هنرمندان جوان را هم از هنر و ادبیات متنفر و بیزار می‌ساخت.

اما هدف سوررئالیسم از حد ادبیات و هنر بالاتر است، زیرا می‌خواهد آدمی را از قیود تمدن سودجوی کنونی نجات بخشد. برای تکان دادن و بیدار کردن او، می‌بایست نخست از در تخریب وارد شود و سیر تفکر را از پیروی راه شیوه‌های کهن باز دارد. این بود که آگاهانه برهوش و خرد پشت پا زد و در طلب سرچشمه فیاض نیروهای پنهان و دست نخورده وجود آدمی برآمد تا امواج سیل-آسای درونی، او را بسوی افقهای روشن و گشاده رهبری کند.

نخستین کار سوررئالیسم دست یافتن به این نیروهای ناشناخته بود. از اینرو، بنابه قول آندره برتون، سوررئالیسم از نظر فلسفی متکی است بر ایمان به واقعیت برتری که از تداعی آزاد معانی ذهن حاصل می‌شود و اعتقاد به قدرت لایزال رؤیا که از بازی «بی‌سود» تفکر بیمار می‌آید. توکل بر «خودکاری مغز» قدرت فرو رفتن در اعماق ذهن را تا سرحد حریم غرایز و امیال سرکوفته که همان قلمرو واقعیت برتر است - به ما عطا می‌کند. ولی چون بهترین وسیله بیان حالات عمیق روانی، هنر است، ناچار همه کس آثار سوررئالیستی را فقط

از جنبه هنر و زیبایی بررسی و ارزیابی می‌کند. و حال آنکه این آثار جز نمائی از شخصیت درونی هنرمند بیش نیست. وانگهی، رهبر سوررئالیسم پیوسته به شاعران و هنرمندان خاطر نشان می‌کند که پس از غوطه خوردن در دریای تخیل باید دوباره به سطح آب باز گردند تا بتوانند از در و گوه‌ری که ازین راه بدست آورده‌اند در زندگی روزمره بهره ببرند. آنگاه سوررئالیست‌ها از اکتشافات فروید، که ضمیر پنهان را به رشته عقل و منطق کشیده و طومار پیروان احضار ارواح و علوم مکنونه و افسانه عالم عقبی را در نور دیده بود، سودهای فراوان بردند. آثار آندره برتون نشان می‌دهد که بسیاری از حوادث وابسته به بخت و اقبال و تصادف و بدیمنی، فقط ناشی از غرایز سرکوفته ما و نتیجه قیود و تضییقات اجتماعی است. اینجاست که «واقعیت برتر» به «واقعیت زندگی» نزدیک می‌شود و دنیای خیال و دنیای عیان درهم می‌آمیزد.

گرچه روانکاوی فروید در تبیین و توجیه تجارب سوررئالیست‌ها مورد استفاده شایان قرار گرفته، ولی این گروه به تکمیل و انمام آن نیز کمک شایسته کرده‌اند: تصدیق و تخمین ذخایر درونی انسان کافی نیست، باید در کار و بار زندگی نیز از آنها استفاده کرد و بر قامت علم جامه عمل پوشید.

بنابراین، سوررئالیست‌ها نه تنها به «برج عاج» پناه نبرده‌اند، بلکه می‌کوشند که با تغییر دادن زندگی انسانی، برج‌های عاج را نیز ویران کنند تا قربانیان زندگی در صدد فرار از واقعیت بر نیایند

و آنرا به قالب آرزوهای برآورده نشده خود درآوردند. همانگونه که مسلک سوررئالیسم فعالیت خود را از مخالفت با «هنر برای هنر» آغاز کرد، همانگونه نیز هرآئینی را که مبتنی بر «انقلاب برای انقلاب» باشد مردود می‌داند. پس کسانی که این مسلک را هواخواه آن دواصل بشمارند راه خطا می‌پویند و از هدف اصلی سوررئالیسم غافلند.

با اینهمه، در مواقعی که «ضمیر پنهان» حاضر بدادن «الهام» نبود، شاعران سوررئالیست در کار فرو نمی‌ماندند و در نتیجه، محصول نگارش خود بخود همیشه اثر برجسته‌ای از آب در نمی‌آمد. در نظر آنان، شاعر کسی است که بهتر از دیگران بتواند از «پنهانگاه دل و مغز» خود بهره‌کشی کند و چنان نقشی برانگیزد و با جانش درآمیزد که درخوانندگان ناگهان ایجاد تکان شدیدی بکند تا همین تکان شدید موجب کشف دنیای پنهان و گشایش راز بزرگ آفرینش گردد.

اینجاست که هدف غائی سوررئالیسم را می‌توان در یک جمله خلاصه کرد: تلاش شدید برای مقهور کردن جهان متفرق و مجزای عقل، و رسیدن به واقعیت مطلق که «واقعیت واحد» است. برتون می‌گفت: «یقین داریم که در آینده، این دو حالت ظاهر امتضاد، یعنی رؤیا و واقعیت، در نوعی واقعیت مطلق که همان واقعیت برتر است مخلوط و ممزوج خواهند شد.»

برای رسیدن به این واقعیت برتر، باید ذهن را از زنگار

هرگونه قاعده و قانون و قرارداد و اغراض پرداخت و به حالت «زندگی بی واسطه» و «فیضان خود بخود» بازگردانید. بدینجهت، سوررئالیسم «راه حل خاصی برای مسئله زندگی» است و ازین رو می‌توان آنرا يك نوع علم اخلاق دانست ولی علم اخلاقی که راه زندگی آشفته واقعی را نشان می‌دهد نه راه زندگی ساختگی و همی را. همچنین واضح اصول مخصوصی در علم زیبا شناسی است که ستونهای هنر و ادبیات و زبان رایج را لرزانده است.

بنظر سوررئالیسم، فقط، يك «زیبایی» وجود دارد و آن «زیبائی متشنج» است: این زیبائی از خود کاری و فیضان ذهنی که به حال متشت و مغشوش ابتدائی اش برگشته باشد زاده می‌شود بشرط آنکه نخست هرگونه «فکر قبلی» و «صنعت نظم و قوافی» و «اندیشه‌های هنری و اخلاقی» از صفحه ذهن زدوده شود. بدین طریق، سوررئالیسم آرزوهای بلند رومانتیسم و مالارمه و رمبورا به بالاترین درجه تجلی می‌رساند: یعنی به مدد شعر، راه پریچ و خمی برای شناسائی ماوراء الطبیعه و علم اخلاق بوجود می‌آورد و آنرا وسیله «تغییر زندگی» می‌داند.

با اینحال باید گفت که سوررئالیسم زندگی را تغییر نداده است، و پس از آن نیز چنین امیدی بر شعر نمی‌توان بست. در نظر بسیاری از پیروان این مکتب، شعر اقدام ساحرانه ولی بی‌ثمری است که بکار جسم می‌خورد نه جان، و منحصر به وجود فردی شاعر است. حتی هزل نیز که بعقیده سوررئالیسم و رومانتیسم، انتقادی

است که آدمی را از دست زندگی واقع خلاص می‌کند، رفته رفته بصورت انتقاد از شعر درآمده و به سخریه آن پرداخته است.

شاید سوررئالیسم فقط توجه عده بسیار قلیلی از گروه خوانندگان را به خود جلب کرده باشد. عامه مردم، رویهمرفته، پیروان این مکتب را اشخاصی دغلباز و لاف‌زن و هجوگو می‌دانند که مسخرگی پیشه کرده و مطربی آموخته‌اند تا داد خود را از مهر و کهر بستانند. با اینحال، همین گروه مخالف نیز، حتی در امور عادی زندگی، بطور ناخودآگاه در تأثیر و نفوذ آراء این مکتب قرار گرفته‌اند. و اینک نمی‌توان شعر و رمان بسیار عاقلانه یا فیلم مردم‌پسند و عامیانه یا آگهی مبتذل دیواری یا شعارهای پر جوش و خروش حزبی را در نظر گرفت بدون آنکه سهمی از عناصر عوامل غیر منطقی که توجه و موافقت ضمنی ما را به خود جلب می‌کند در آن وارد نشده باشد. اینقدر هست که اگر سوررئالیسم در عالم هنر ظهور نمی‌کرد، قرن بیستم از راز شاعرانه‌ای بی‌خبر می‌ماند.

سوررئالیسم در کشورهای دیگر

سوررئالیسم جنبشی است که در شعر و هنر فرانسه بوجود آمد و پایه و اساس آن کاملاً وابسته به ذوق فرانسوی است. گرچه فوتوریسم ایتالیائی را می‌توان از نظر کاوش در اعماق ذهن و کوشش برای نوآوری با سوررئالیسم مقایسه کرد، ولی موارد افتراق بیش از آنست که کوچکترین اشتراك سبك و وحدت مضمون میان این دو

مسلك ايجاد كند. در آلمان و روسيه و اسپانيا نيز قبل از فرانسه مطلقاً خبری از سوررئالیسم نبود. تنها مكتب «پوئتيسم» (Poétisme) که زودتر از بيانيه سوررئالیسم برتون در چكسلواکی بوجود آمد، تا اندازه‌ای از سوررئالیسم فرانسه سبق می‌راند. این مكتب، شعر را «لودگی احساسات و مفاهيم يايك حلقه فيلم مستان يا چراغ جادو» می‌داند که «در عالم دیوانگی مقدس استعارات» برمی‌برد. بهمین دلیل بجای اینکه این مسلك را پیشرو سوررئالیسم فرانسه بشماریم، باید آنرا پیرو ایمازیسم انگلیس و امریکا و ادامه دهنده سبك آپولینر بحساب آوریم.

با اینحال، آراء سوررئالیسم به سرعت از چهاردیوار فرانسه بیرون رفت و در چهار گوشه جهان جای پائی برای خود باز کرد. در سال ۱۹۳۶ نمایشگاه آثار سوررئالیست‌ها در لندن افتتاح شد. آندره برتون به کشورهای اروپای مرکزی و حتی تاجزایر قناری در اقیانوس اطلس مسافرت کرد تا با تبلیغ و سخنرانی، عقاید خود را ترویج کند. در نمایشگاه بین‌المللی سوررئالیسم که در سال ۱۹۳۸ در پاریس افتتاح شد چهارده کشور جهان منجمله انگلستان و بلژیک و اسپانيا و سوئیس و چكسلواکی و یوگسلاوی و آلمان و افریقا و ژاپن و مکزیک و برزیل و ایالات متحده امریکا شرکت کردند. در سالهای خونین ۱۹۴۵-۱۹۳۹ مرکز سوررئالیسم با خود آندره برتون به جزایر آنتیل و هائیتی و شبه جزیره فلوریدا منتقل شد و پس از جنگ دوباره به پاریس بازگشت.

در انگلستان شاعر بزرگی بنام دیوید ماسکوین D. Gascoyne در ۱۹۳۵ سوررئالیسم فرانسه را کشف می‌کند و کتاب «دنیای اشارات» را که در واقع نخستین اثر سوررئالیستی انگلیس است انتشار می‌دهد. سوررئالیسم انگلستان عکس‌العملی است در برابر شعر رئالیستی و اجتماعی «اودن» و «مک‌نیس» و «اسپندر». یکی از معروف‌ترین شاعران انگلیسی نیمه اول قرن بیستم بنام دیلن تامس Dylan Thomas (۱۹۱۴-۱۹۵۳) در آغاز پیروی سوررئالیسم، هنرمندان را به طلب سرچشمه‌های درونی وجود انسان می‌خواند. عقیده دارد که «شعر حرکت موزون و الزام‌آحکائی است که آدمی را از کوری پرده‌پوش به بینائی عریان هدایت می‌کند». می‌گوید «من خارج از تصادم ناگزیر صور ذهنی می‌کوشم تا این صلح و آرامش موقت را که همان شعر است بوجود آورم». و همین‌جاست که این شاعر از سوررئالیسم جدا می‌شود. آخرین اشعارش که رنج‌های بنی آدم را شرح می‌دهد و کمتر از آثار نخستینش دستخوش مستی الفاظ و استعارات است، «در تجلیل عشق به انسان و ستایش پروردگار» سروده شده است.

در اسپانیا نخست مخلوطی از فوتوریسم و دادائیسم و سوررئالیسم با دو نام جدید به میدان آمد: یکی مکتب «اولترائیسم Ultraïsme» در سال ۱۹۱۹، و دیگری مکتب «کرتاسیونیسم Gréationnisme» در سال ۱۹۲۵. اولترائیسم، که معروف‌ترین شاعرش میرومودور Guillermo de Torre نامیده می‌شود اعلام می‌کند که شعر با گذشته

پیوند ندارد. کرثاسیونیسم برهبری شاعری از اهل شیلی بنام ویسنته هویدوبرو Vicente Huidobro که در مکتب های تندرو فرانسه پرورش یافته و اشعاری نیز بزبان فرانسه سروده، می خواهد «شعر بیافریند همانگونه که طبیعت درخت می آفریند». ژرالدو دیگو Geraldo Diego که هواخواه مکتب اخیر است اشعاری پر از احساسات تغزلی و صور سوررئالیستی می سراید و گاهگاه نیز از اسالیب کهن شعر اسپانیائی تبعیت می کند. شاعر دیگر اسپانیائی که در این مکتب پرورده شده پدرو سالیناس Pedro Salinas است که نخست بتبع پل والرئ اشعار محکم و منظم و غامض می سراید، سپس به کشف نواحی پنهان حافظه می رود و دنیا را مجموعه ای از اشکال و مفاهیم مشتت و پراکنده می داند. ولی بزرگترین شاعر سوررئالیست این کشور فدریکو گارسا لورکا F.G. Lorca از شهیدان راه آزادی و جنگ داخلی اسپانیا است (۱۸۹۹-۱۹۳۶). این شاعر نخست بشیوه اولترا-ئیسیم چند قطعه شعر محکم و زیبا می سازد و سپس با کتاب «شاعر در نیویورک» به سوررئالیسم محض رومی کند. اساس شعر لورکا متکی بر ترانه های عامیانه است که در قالب هنر شاعرانه و تخیل خلاق او ریخته شده. لورکا هم شاعر و هم موسیقی دان و هم نقاش و هم نمایش نویس و هم سخنرانی چیره دست است، ولی معاصرانش او را آخرین شاعر حماسه سرای اسپانیا می دانند. از دیگر شاعران سوررئالیست این کشور می توان رافائل آلبرتی R. Alberti را نام برد که مانند لورکا قصص عامیانه را در شعر می آورد. معروفترین اثر

او منظومه «شاعر در کوچه» است که عقاید سوررئالیستی و کمونیستی و رمانتیک او را شرح می‌دهد. آخرین مجموعه اشعار او بنام «در میان دریا» دلهره انسان معاصر را که پیوسته با خاطرات و رؤیاهای او امور روزمره زندگی دست و گریبان است بیان می‌کند. از دیگر شاعران سوررئالیست معروف اسپانیایی می‌توان ویسنته الکساندر Vicente Alexandre و لوئیس سرنودا Luis Cernuda را ذکر کرد.

در یونان نخست شاعری بنام امبیریکوس Embiricos در سال ۱۹۳۵ سوررئالیسم را وارد آن کشور می‌کند. پس از جنگ جهانی دوم، سوررئالیسم بطرز شگفت‌آوری وارد شعر یونان می‌شود. شاعران بزرگی نظیر الیتیس Elytiss و گاتسو Gatso دست پرورده این مکتب‌اند. در سوئد نخست آرتور لوندکویست A. Lundkvist آثار شاعران سوررئالیست فرانسوی را به سوئدی ترجمه می‌کند و بدین طریق این مکتب تازه را به هم‌میهنان خود می‌شناساند. بزرگ‌ترین شاعر سوررئالیست سوئدی گونار اکلوف Gunnar Ekelöf است، که بر رغم اعتراض خودش، او را از پیروان این مکتب بشمار می‌آورند.

بزرگ‌ترین شاعر قرن بیستم چکسلواکی، یعنی ویتسلاو نزال Vitezslav Nezval از نخستین کسانی است که پراثر نفوذ سوررئالیسم فرانسه در جستجوی قالب‌های تازه کلام برمی‌آید و عنان شعر را بدست او هام و تخیلات ذهن می‌سپارد. سیر تحول شاعرانه نزال بی‌شباهت به آراگون و الوار و تزارا نیست: یعنی شاعر پس از پیروی سبک آپولینر در راه سوررئالیسم می‌افتد و از آنجابه انقلاب و از انقلاب

به رئالیسم سوسیالیستی می‌رسد. در آخرین منظومه‌ای که با عنوان «نغمه دهکده‌من» سروده، این شاعر ویرانی جهان کهنه و دورنمای دنیای آینده را تصویر می‌کند و سپس خطاب به «نسل پیردل تهی» یعنی نسلی که «دوستدار زرق و برق بود» و «بار دوجنگ خونین را بدوش کشید» چنین می‌گوید:

«اکنون می‌توانی گریه کنی که یادگار قرنهای تو فرو ریخته است و دنیای تازه‌ای می‌خواهد از میان خرابه‌ها سر بر آورد.» هنوز بسیار زود است که بتوان تأثیر سوررئالیسم را در ادبیات همه کشورها بقطع و یقین باز نمود. سکوت پاسداران ادبیات کهن توانائی این کار را به ما نمی‌دهد. ولی فراموش نکنیم که هیچ کشوری نیست که از نفوذ سوررئالیسم برکنار مانده باشد. شاعران و هنرمندان بزرگی مانند Alberto Savinio در ایتالیا، و Gustaf Munchz در دانمارک، و Patersen در دانمارک، و lon Barbu در رومانی، و Tibor Déry (رمان-نویس) در مجارستان از پیروان این مکتب بشمار می‌روند. حتی در مصر، پس از جنگ جهانی دوم، مجله‌ای بنام «La Part du Sable» که به چاپ آثار سوررئالیست‌ها اختصاص دارد بزبان فرانسه در قاهره منتشر می‌شود.

تکوین يك شعر سوررئالیستی

ژول رومن، نویسنده معاصر فرانسوی، در رمان بزرگ «رادمردان»، چند فصلی را به شرح کارهای سوررئالیست‌ها اختصاص داده است. درین قسمتی که ما انتخاب کرده و ترجمه آن را در ذیل آورده‌ایم، نویسنده نخستین محافل سوررئالیستی پاریس را در حدود سالهای ۱۹۲۵-۱۹۳۰ با جد و هزل وصف می‌کند. در آن موقع سوررئالیسم باب روز بود و پیروان آن می‌کوشیدند که اصول قدیم زیباشناسی یعنی نظم و ترتیب و وضوح و تفهیم و تفهم را از عالم هنر طرد کنند. ورژ Vorge که شاعر سوررئالیست جوانی است مریدان خود را در کوچه و بازار پاریس گردش می‌دهد تا، بمدد «حالت خواب‌گردی بیدار»، در هر کجا که بتواند (خاصه در پشت شیشه و میان بساطدکانها)، «کلید گشاینده کسوفهای جهان نامرئی» را کشف کند. این همان شیوه تنال و تطیر کاهنان و ساحران باستانی است، جز این که در این جا «سروش عالم غیب» جنبه هنری دارد، نه مذهبی.

در همین ایام بود که «ورژ» یکی از زیباترین موفقیت‌های خود را به چنگ آورد. يك روز افراد دسته كوچك خود را به كوچه «کرولبارب» برد. آفتاب در مغرب فرو می‌نشست، ولی هنوز شب نشده بود. در برابر

يکي از خانه‌های کهنه‌ای که در مشرق کوچه هست و نمای خارجی آن را يك رشته نرده سیاه رنگ تشکيل می‌دهد، دوستان خود را نگه داشت و دکان بسیار تنگ و تاریک و محقری را به آنان نشان داد. سرتاسر و بترین این دکان که پهنایش به دو متر نمی‌رسید در طرف راست در جمع شده بود. يکي از این خرده فروشی‌های نامشخص و حقیر بود که از عطاری و خرازی و بازار ارث می‌برند. خریدار يقين دارد که مطلوب خود را بدست نخواهد آورد ولی ممکن است اجناس عجيب و غریبی که گوئی حالی گم گشته و سرگردان دارند در آن میان پیدا کند. طرف چپ و بترین را اشیاء عادی و معمولی، نظیر چیزهایی که درد کانه‌های روستائی به چشم می‌خورد، گرفته بود. ولی انگشت سبابه «کلودورژ» طرف راست را نشان می‌داد. در ارتفاع سینه، روی يك قاب شیشه، يك دست دیده می‌شد. این دست تقریباً به اندازه و حجم و رنگ دست زنده بود؛ دست زنده‌ای که از مچ قطع شده باشد. با اینهمه، اندکی گلگون‌تر از گوشت زنده بود، رنگ وارفته و لك زده‌ای داشت که از غبار سالیان دراز فرسوده شده بود. و چنین می‌نمود که از دست طبیعی کم دوام‌تر و مستعد فرو ریختن و ذوب شدن است. از نزدیک که نگاه می‌کردند، می‌دیدند که ناخن‌ها بر اثر فرورفتگی ماده انگشت بوجود آمده‌اند و در نتیجه کاملاً از انگشت متمایز نمی‌شوند. خود انگشت‌ها حالت وارفنگی و شل شدگی و حشمتناکی داشتند؛ گوئی شکل دیگری، و شاید عالی‌تری، از جسد مرده بودند. مثل اینکه اثر مرگ، خوردن و پلا ساندن گوشت نبود، بلکه استخوانها و الیاف را از درون می‌کاوید و پوك می‌کرد. این دست اندکی بسمت چپ برگشته بود؛ گوئی مستی و وارفنگی و قصد مستتر حرکت آینده خود را بسوی چپ متمایل می‌کرد. و در سمت چپ، يك آئینه مستطیلی با چارچوب سیاه که بطور

مورب قرار گرفته و روی پایه خود بطرف عقب برگشته بود دیده می‌شد، درست راست دست، يك شیبور بچگانه که روی دهانه خود برپا ایستاده و بادایره‌های نقره فام آبی و سرخ، رنگ آمیزی شده بود بچشم می‌خورد. و در کنج این قفسه، چسبیده به دیوار، يك کلاف درشت از پشم سیاه وجود داشت. هريك از این اشیاء باندازه مساوی در فرسودگی غبار گرفته‌ای فرو رفته و گوئی همه دريك زمان به آنجا کوچ کرده بودند.

این مجموعه، در برابر، رشته نرده‌های سیاه و آسمان نیلگون مغرب شگفت آسا بزبان حال سخن می‌گفت، ولی سخنش در وهله نخست مفهوم نبود. نمی‌شد چشم از آن برگرفت. رفقای «ورژ» کلمات تحسین آمیزی بر زبان راندند. حتی یکی از مریدان اقرار کرد که این مجموعه «معجز آسا» است.

پس از آن درباره دست میان آئینه و شیبور و کلاف پشم بارها سخن گفتند. در میان خود اسم آنرا «دست افتخار»^۱ گذاشتند. و «ورژ» با همین عنوان شعری نوشت که پراز لطایف و زیبائی‌ها بود، ولی خواننده بی اطلاع آنرا مبهم و مغشوش و سردرگم می‌پنداشت. فقط کسانی که در ملازمت شاعر به زیارت کوچه «کرو لبارب» نایل شده بودند، شأن نزول آنرا می‌دانستند. و اینك يك بند ازین شعر را نقل می‌کنیم^۲:

دست لزج بسوی آئینه‌ای که هرگز بدان نخواهد رسید جاری است.
ای گلگون، ای گل واقعی لاشه‌ها، ای گلگون، ای کیمیاگر
[استخوانها!]

۱) در قرون وسطی «دست افتخار» نام دست بریده و خشکیده‌ای بود که برای سحر و جادو بکار می‌رفت.

۲) ژول رومن درین جا از يك شعر سوررئالیستی عیناً تقلید کرده و حتی در تشدید خصوصیات آن چندان مبالغه ننموده است.

انگشتان بی ناخن می خواهند بخوابند، هم نمی خواهند نخ را بتابند،
ای سرنوشت فراموشکار، ای سرنوشت گلگون و بی حال، که يك
[بچه می تواند بخوردت]

آیا تل روزهای آینده من است که در گوشه انباشته ای
با شیپور و آینه ای که هرگز از چنگم بیرون نخواهی کشید؟
آیا تل روزهای آینده من است که انگشتان بی ناخن تو بسویم را
[می کند،
در برابر آفتابی که می خواهد سقط شود و نرده ای که شاهد من است،
ای دست لزجی که افتخار را بسوی من ول می کنی
ای دست، دست، دست،

که مرا تك و تنها در میدان می گذاری
با شیپور و آئینه، تا از خود و افتخار خود مست شوم.

هفته بعد شعر دیگری بنام «همه کس» نوشت که الهامش را از ویترین
يك مغازه كوچك سمساری در خیابان «سنتوئن» گرفته بود. در پشت شیشه
مغازه، يك آدمك چوبی که آقای میانه سنی را با ظاهری جدی و فعال و
«کاربر» نشان می داد نخستین ضربه الهام را بر روح شاعر وارد آورد. این
آدمك سبیل کوناھی داشت، دست راستش را کمی بالا آورده بود و اندامش
در زیر نور چراغهای برق در سه آئینه منعکس می شد. همینکه تماشاگر در
يك نقطه معین از پیاده رو می ایستاد، سه تا از چهار آدمك را می دید که مانند
جاده های چهار راه از یکدیگر دور می شدند؛ و هر يك از دستهایی که بالا
آمده بودند راهی را که می بایست پیمود با خرس قاطع نشان می دادند.
هر کس که به تماشای این منظره می پرداخت، در ورطه های اضطراب و
واستهزاه فرو می رفت.

آن شعر که بلحن مرثیه سروده شده بود چنین آغاز می شد:

همه کس از چهار سو می‌گذرد،
مجدانه از چهارسو،
و نورها برای تشجیع او آواز می‌خوانند،
همانها! همانها!
همان نورهای چهارسو.

نمونه‌هایی از آثار پیشروان مکتب‌های پس از جنگ اول

۱

گیوم آپولینر پل میرابو

این قطعه کوتاه از کتاب «الکله‌ها»^۱، مهمترین اثر آپولینر، گرفته شده است: گوشه‌ای از منظره شهر پاریس موجب خلسه شاعرانه‌ای می‌شود که در وهله نخست عادی و مبتذل می‌نماید، ولی قدرت سادگی و تأثرانگیزی بی‌نظیر این شعر آنرا تا اعماق دل خواننده می‌نشانند.

زیر پل رود روان می‌گذرد

عشقهای من و تو

راستی باید از آن یاد آورد؟

بود پیوسته نشاط از پی درد

(۱) کتاب «الکل‌ها» در ۱۹۱۳ منتشر شد. این عنوان مبین عطش جاودانی

شاعر است برای نوشیدن زندگی سوزان، چنانکه خود می‌گوید:

«و تو می‌نوشی این الکل سوزنده را مانند زندگی‌ات

زندگی‌ات که تو می‌نوشی مانند عرق.»

شب بیاید بزند ساعت زنگ
روزها رفت و مرا هست درنگ

دست در دست هم و روی بروی
باش تا درگذرد
زیر بازوی دوبار
رود کز دیدن خلق آزرده است

شب بیاید بزند ساعت زنگ
روزها رفت و مرا هست درنگ

عشق چون رود روان در گذراست
عشق اندر گذر است
گذرد عمر چه کند
آرزو لبیک چه نیاز است وجه تند

شب بیاید بزند ساعت زنگ
روزها رفت و مرا هست درنگ

روز و هفته همه بگذشت، دریغ!
نه زمانی که گذشت
پاز گردد، نه دلی کز کف رفت
زیر پل رود ران می گذرد

شب بیاید بزند ساعت زنگ
روزها رفت و مرا هست درنگ

ترجمه به شعراز: دکتر پرویز نائل خانلری

خزان

درمیان مه

- مه پائیزی که روستاهای فقیر و شرمگین را نهان کرده -

دهقانی باگاو خود آرام می‌گذرد

وزیر لب آوازی می‌خواند

آوازی که از عشق و بی‌وفائی سخن می‌گوید

آوازی که از شکستن دلی و حلقه‌ انگشتری گفتگو می‌کند

آری خزان، خزان تابستان را کشته است

و اینک دو شبخ خاکستری رنگ

- دهقان و گاوش -

از میان مه می‌گذرند.

ترجمه نادر نادرپور

نمونه‌هایی از آثار دادا نیست‌ها

فراموشم خواهید کرد

(نمایشنامه)

از: آندره برتون و فیلیپ سوپو

صحنه اول

بازیکنان: ربدو شامبر، چتر

روبدو شامبر

(سه بار فریاد می‌زند و پیش از فریاد سوم پنجره را باز می‌کند):

ایمن دختر، این ببری که دیروز وقت آمدن به خانه

نوازشش کردم چیست؟

بی‌احاف نخوابید سردتان می‌شود. چه مسافرت خسته

چتر

کننده‌ای. بخاری‌ها و پریان دریابیده‌ها از پیش چشمان

می‌گذرند. دنیا چقدر عوض شده است. من به‌شما گفته
بودم که يك كاسه ستاره برنگ گل زرد هم از چشمهای
برادرزاده كوچكم خوشمزه‌تر نیست.

(کسی درمی‌زند.)

میز اشغال شده است.

چتر

(برده می‌افتد.)

قطعه‌ای از کتاب

درخت مسافران

اثر: نریستان نزارا

شب، شب را روشن می‌سازد
شب درکنام گرگان
امواج ازپرندگان صدقه می‌خواهند
آب تیره می‌شود.

پس از آن يك لحظه سكوت
سكوتی كه دور از مردگان شهرها را می‌بلعد
نگهبان فانوس‌ها درمیان سكوت
موریانه‌های نور را می‌جود
بجز نور، اندوهی و بجز نور، سكوتی نیست
و فقط بستری از گیسوان زن

چشمها تیره می‌شود، بچه‌ای که به پستان چسبیده گریه می‌کند
نه شادی و نه گریه - آبها در گهواره‌اند
و در خشکی نیز ماعیها دلشان بهم می‌خورد
و من در همانجا هستم
در میان تنبلی‌های فراوان بی‌حرکت مانده‌ام

نه امید هست نه دروغ
آفرینندگان جادوها
جادوهائی که مانند دنیا تازه است
نمی‌توانند خلاف این بگویند

نمونه‌هایی از آثار سوررئالیست‌ها

میدانهای مغناطیسی

آندره برتون - فیلیپ سوپو

چندقطعه زیر از «میدانهای مغناطیسی» است که از اولین آثار سوررئالیستی است و «آندره برتون» و «فیلیپ سوپو» با هم آنرا نوشته‌اند. این کتاب اکنون نایاب است. آندره برتون پیش از مرگش با چاپ آن موافقت کرده بود، اما پس از او «فیلیپ سوپو» اجازه انتشار آنرا نداد زیرا معتقد بود که این اثر مربوط به همان زمان آغاز سوررئالیسم بود و حالا چاپ آن ضرورتی ندارد. اما می‌گویند که اخیراً اجازه چاپ آنرا داده‌است و «میدانهای مغناطیسی» در آینده تجدید چاپ خواهد شد:

تکان نخوریم

ای آواز خوانان کوچه گردا دنیا بزرگ است و شما هرگز نخواهید

رسید.

□

چشمان من بجز خودم به هیچکس دیگر تعلق ندارد و من آنها را بر
گونه‌های تروتازه‌ام که باد سخنان شما پژمرده‌اش می‌سازد سنجاق می‌کنم.

□

عشق در اعماق جنگلها مانند شمع می‌درخشد.

□

جوانی من در صندلی چرخ‌دار، باد و پرندۀ پروی آستین‌های آینده.

□

در انتظار چه هستیم؟ يك زن؟ دو درخت؟ سه پرچم؟ در انتظار
چه هستیم؟ هیچ.

یادداشت‌هایی درباره شعر

آندره برتون - پل الوار

کتابها هم همان دوستانی را دارند که آدم دارد: آتش، رطوبت،
جانوران، زمان، و محتوی خود آنها!

□

در شاعر:

گوش می‌خندد

دهن ناسزا می‌گوید.

هوش و بیداری است که می‌کشد

خواب است که رؤیا می‌بیند و روشن می‌بیند.
تخیل و تصاویر خیالی است که چشمها را می‌بندند
نقص و خلا است که آفریده می‌شود.

□

«موضوع» يك شعر همانقدر خاص آن است و آنقدر کم با آن رابطه دارد که نام انسانی باخود او.

عده‌ای در شعر نوعی سرگرمی می‌بینند که هرگونه نفعی دارد، صفت مبتدلی که همیشه مقبول است: این‌ها می‌توانند عده سازندگان اتومبیل و خمپاره را اضافه کنند.

دیگران در آن پدیده يك خاصیت و یا فعالیت کاملاً ثانوی را می‌بینند که هیچگونه رابطه‌ای با موفقیت انسان ندارد و صمیمیتی است در میان آشنائی، طول زمان، روابط جنسی، حافظه، رؤیا و غیره.

□

مفهوم «الهام» در این نکته نهفته است:
آنچه دوسکه ارزش دارد، آن چیزی نیست که پرارزشر است.
آنچه پرارزشر است، باسکه ارزیابی نمی‌شود.
و نیز در این نکته:

بیشترین افتخار به چیزی که کمترین مسئولیت را درباره‌ آن داریم.

چه ظاهر شگفتی ...

رنه کرول René Crevel

چه ظاهر شگفتی، به دنبال صبح را کد.

تو در برابر آئینه‌ات تنها هستی. گوشهای تو زیباتر از آن است که هر دوی آنها را نشان بدهی. گیسوانت را تکان می‌دهی و ناگهان، همه آن باهم به سمت راست سرازیر می‌شود. درست چپ، صدفی گلی رنگ و شفاف بر بستری از خزه درخشان خفته است. زود، زود، زود. به سوی قصری بشتاب که در آن نور دیگری نیست. مگر رقص و بازی ماهی‌ها پشت شیشه‌ها.

بادبادک‌های امید، سنارگان جنون، بیشه‌های کینه، حبابهای رنگین کمان، گل‌های سفید عشق، پیچک‌های خیانت، هیاهوی تشنگی، میوه‌های دریا، گل‌های امواج، کبوترهای شفاف، پرندگان آسمان آب، چه سپیده‌ای در زرفنای دریاها این بندبازی صدف‌ها را نقاشی کرده است؟ خورشیدهای ناشناخته بر مایوهای آنها چنان اشعه‌ای باقی گذاشته است که تو «سنتیا» Synthia، تو برای سراسر عمر درخشان شده‌ای. بخزید ای مارماهی‌ها، شما از کوهپای پایین آمده‌اید که در آن مار بودید. بخزید و به اعماق دریای «سارگاسها» Sargasses بروید و در آنجا به همدیگر گره بخورید. پوزه‌های کاسنی رنگ‌آواز خوانان گنگ به شیشه‌ها کوبیده می‌شود، مرکزیک عقیق یمانی غول‌آسا از حریق خیره‌کننده روشن می‌شود و در همان حال برگرد و خاک سطح بیرونی آن، میمون‌های کوچک هیچ و پوچ، ریشخند کنندگان را وادار می‌کنند که دیگر نخندند و در چهره جانوران اضطراب غرورآمیز انسانی خود را بشناسند. اما سنگ سران و هوسهای اقناع شده آنها برای تفریح تو نبود ای زن سیاحتگر. و نیز برادران غول‌پیکر آنها که یگانه بازی‌شان تبدیل پوست موز به گل‌های لطیف است برای توجه‌ای مهمیتی داشتند.

در نیمه روز، در بزرگترین پایتخت دنیا، احساس می‌کنی که

نیروهایت رشد می‌یابد. گیاه سبزااست، خورشیدمدور، و راهبانی که از باغ نباتات و باغ وحش می‌گذرد ساده‌تر از جاده‌های مزارع. تو سرافکنده به گوشه‌ای از دنیا می‌روی که باید درندگانش را از نقاط دیگر بخواهد، درندگانی که اروپا می‌خواهد آنها را به فراموش کردن فریادهای عظیم و گوشخراش جنگل محکوم کند، جنگلی از آهن رنگ کرده، با حرارت مرکزی، بی‌هوده کوشیده است که از افریقا تقلید کند، و بجای نغمه آزاد و پرطنین، غرغر مداوم تبعیدیان بلند است. تعلق گنبدیده لاک‌پشت‌های درشت، خشم مضحک شیران، ناسزاگوئی ببرها، نفرت و تحقیر پلنگان، طنازی مارهای کبرا که طنزتر از آنند که عقیف باشند. خواب دروغین تمساحها. «سنتیاه»، تو هرگز قفس‌ها و آکواریوم‌ها را در میان چمنها فراموش نخواهی کرد، اما چون نه این ماهی که بطور استثنائی مسطح است، نه این هشت پا، نه این ببر سیاه می‌توانند سرنوشت ترا تثبیت کنند، تویی آنکه سربرگردانی این باغ وحش را ترك می‌کنی.

شامگاه همانروز در ساعت هفت تو در پایتختی در آنسوی دریای مانش خواهی بود و همه يك خانواده را خواهی پذیرفت بخاطر يك داماد بسیار زیبا که چشمانش در نظر تو برنك آسمان جلوه می‌کند، برنك آسمان «هاوانا» که دیگر آبی نیست و برنك تنباکو است. در سایه هدیه مرد بی‌چهره، این رنگ قهوه‌ای کم‌کم برنك فلز زرد بدل خواهد شد. بدینسان سپاس بر کسی که با جراحی کردن بکارت، چمدانی از رؤیاها برای تومی آفریند. توبه بهشت سفر می‌کنی و هر يك از روزهای توساعت‌هایی از واحه سکون دارند.

باری، لحظه توقف فرا رسیده است. تو در کوچه‌های هوای نفس قدم زده‌ای برای کودکی که زن می‌شود سخن گفته‌ای. اما دیر وقت است

ای زن اسرارآمیز. توره‌گذاری باید بدرود گفت. فردا دوباره بسوی مه
مبدأت روان می‌شوی. در شهری سرخ و خاکستری اطاقی بیرنگ خواهی
داشت با دیوارهای نقره‌ای، با پنجره‌های گشوده بسوی همان ابرها که تو
خواهرشان هستی. در آسمان بهار آنست که باید شب چهره ترا جستجو
کرد و حالات انگشتان ترا.
شهری، با رانهای از هم گشوده، برهنه بر روی دریای فروزان
خفته است.

بروی تپه

بنزامن پره Benjamin Pèret

بروی تپه که تنها از لبهای رنگ کرده الهام گرفته بود،
چشمان سفید بر روشنائی جشن گشوده می‌شود
و نفس به يك باره می‌رود.
گوئی دستی
بر روی دامنه دیگر تپه نهاده می‌شود
و مردان فریاد می‌زنند.
از آسمان خدا بود که سخنان پوچ فرو می‌ریخت.



اکنون به سمت خانه خزه‌ها برویم
در آنجا عناصری را که با سایه خود پوشیده شده‌اند خواهیم دید که
مانند جنایت‌کاران پیش می‌آیند
تا عابر فردا را نابود کنند

آه، دوست من، ترس عزیز من.

از: بیماری جاودان

قطعات روزنامه

آندره برتون در مقاله «راز هنر سحر آمیز سوررئالیست» که در سال ۱۹۲۴ انتشار داد پس از تعلیم‌روش شاعری و نویسندگی سوررئالیستی، سه نمونه از شعرهایی که با بریدن عناوین و مطالب روزنامه‌ها و چسباندن آنها در زیر هم به دست آمده است ارائه داد. ترجمه یکی از آنها، با همان قیافه اصلی‌اش از این قرار است:

شعر

يك طنين خنده

ياقوت در جزیره سيلان

زیباترین حصیرها

چهره پژمرده دارند

در زندان

در يك مزرعه دور افتاده

روز به روز

شدیدتر می‌شود

مطبوع

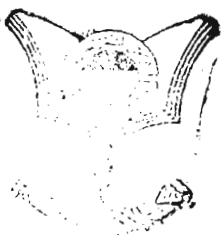
يك راه کالسکه رو

شما را به سواحل ناشناخته می‌برد

قهوه

برای قدیس خود دعای کند

صنعتگر روزمره زیبایی شما



خانه وهم ناپذیر

پیروردی

قطعه ذیل که از کتاب «خطرات و مهالك» اثر پیروردی انتخاب و ترجمه شده با ایما و استعاره اضطراب انسانی را شرح می‌دهد که پناهگاه خود را در جهان غیر مادی و عالم ماوراءطبیعت می‌جوید و در طلب آن از راههای رفته دور می‌افتد و ناگهان این پناهگاه را - که نتیجه و زائیده خلجان روحی خود اوست - می‌بیند که به شکل خانه بلند و هم ناپذیری از کران افق سربرآورده است. خواننده نباید انتظار داشته باشد که همه رموز و اشارات این قطعه تمثیلی را مو بمو درک کند و پیش رود، بلکه باید به دریافت احساسهائی که نویسنده می‌خواهد برانگیزد و به ذهن القاء کند خرسند باشد.

در طی این مدت، در جاده‌های خلوتی که باد یخ‌زده‌ای آنها را می‌لیسد، من و نومیدی راهمان را از روی شکاف‌های جاده می‌جوئیم و می‌رویم تا سرنوشت ناموافق را شکست دهیم. گرچه در پایان این کوره - راه بی‌نام و نشان که مارا سرگردان و گمراه کرده است، خانه مرگبار و دورافتاده‌ای هست که از دیدن آن درین مکان مدش و شوم بیش از همه حیرت کرده‌ایم، ولی باید گفت که از یافتن آن نیز چندان قوی دل نشدیم.

زیرا این خانه که وجود وهم ناپذیرش درین مکان مخروبه و زیر و زبر شده پذیرفتنی نیست مایه‌ای از زندگی داشت که شاید از هر جای دیگری، از هر گورستانی (که ظاهر فریبنده مرگ است) سردتر و افسرده‌تر بود. از بالا وبخط مستقیم پیچ و خم‌های عمودی جاده دیده نمی‌شد، ولسی در آن نقطه‌ای که ما بودیم ردیف‌های درخت‌های نامجنس دو طرف راه را می‌دیدیم: درخت‌های ریز و درخت‌های درشت، درخت‌های نرم پوست و درخت‌های زیرپوست، درخت‌های برافراشته و درخت‌های توسی خورده. خانه در میان باغ پهناوری بود که اطراف آنرا دیوار بسیار بلندی احاطه می‌کرد. خواستم بدانم که چرا دیواری بدین بلندی در مکانی چنین خلوت و متروک ساخته شده است. از آنجایی که ما بودیم، یعنی از روی شیب تند و ناهمواری که ما ایستاده بودیم، چیزی دیده نمی‌شد مگر حاشیه‌های سبز جاده و خاکریزهای بلند و شاخه‌های درختان که مانند دیوار و ولگردان (و شاید دیوار برای ممانعت ولگردان ساخته شده بود) به رنگ تیره و تار آسمان کمک می‌کرد.

زیرا در آنجا همه چیز رنگ تیره و تار زمین و آسمان را تشدید می‌کرد، مخصوصاً شاخه‌های درختان جاده، و پرچین‌های دشت و مزارع، و بیشه‌ها، و جنگل‌ها، و ولگردان، و بالاخره آن موسم سال، و حتی گیسوان که دیگر بر سرما سنگینی نمی‌کنند و با اینحال نمی‌گذارند که رنگ آبی و شفاف آسمان را همچنانکه بعضی از مردم می‌بینند ما هم ببینیم.

باد هم تیره و تار بود، و گرچه تا آنوقت از جاتکان نمی‌خورد و فقط نوک علف‌های مرده را پیچ و تاب می‌داد، ناگهان با شدت تمام شروع به وزیدن کرد. گویی، برضا و رغبت، جاده را مثل دالان می‌پیمود. با سرعت دیوانه‌واری از آن می‌گذشت. شاید ما ترسیده بودیم، شاید در این لحظه

اضطرابی بوجود ماچیره شد، زیرا روی پاهای خود لرزیدیم و پشت به باد دادیم و کلاهمان را بادست چسبیدیم. لباسهامان از يك سوبه تنمان می‌چسبید و ازسوی دیگر درهواموج می‌زد. مامثل خاشاکی دردست سیل بودیم.

دیگر درست نمی‌دانم چه احساسی درین لحظه به‌مادست داد: آیا واقعا ترسیده بودیم یا تن به قضا داده بودیم؟ ولی ناگاه دیدم که نومیدی باتلاش فراوان بسوی من برگشت و نگاه خشن و خشمگینش را درمردمک سبزرنگ چشم من فروبرد و ماهر دو، به‌توافق یکدیگر، بی‌آنکه کلمه‌ای برزبان آوریم - زیرا جریان هوا صدا را با خود می‌برد - ناگهان پشت بر طوفان کردیم.

یعنی امیداینکه بتوانیم بیش ازاین باصولت بی‌مانند باد مبارزه کنیم ازل رانندیم و، در حال، باد مارا ازجا کند و باخود برد، بهمان سهولتی که سخنان مست و ناپایدار را باخود ببرد.

اینک بیماری ...

G. Hugnet ژرژ هونی

اینک بیماری صدائی قویتر بمن بخشیده است.

من بیمارم، من بزرگم: مرا دزدیده‌اند،

همه حضور دارند و من خشمگینم.

عظمت بیماری در پهلوهایم می‌طبد.

بازوانم گندم‌گون شده و طفولیت بوی گوشت می‌دهد.

درشهری دور دست، سرتنهای من.

ماوراء دیوارها صدای من که چون پتکی فرود می‌آید.

برفراز سرم، بازوی رگ‌دارم،
دوستانم در دادگاه طفولیت محاکمه شدند.
بی‌اعتنایی قربانیان بر روی بی‌عدالتی سنگینی می‌کند.
و آنهایی که اعدام شده‌اند ما را تحقیر می‌کنند.
اما بیماری، مرا روئین تن ساخته است.
بزودی خواهم توانست بخندم یا خودم را بکشم - خودم
من نامها را صدا کردم و سپس از ته دل
بر روی بقیه که ارزش خشونت مرا نداشتند تف کردم.
با اطمینان از اینکه حق سخن گفتن و زیستن دارم.
و حق اینکه بدخواه خودم اشتباه کنم.
مانند طاعون و گرسنگی.

اعماق شب

از: روبردسنوس

وقتی به کوچه رسیدم برگ درختان فرو می ریخت. پلکان پشت سر من چون آسمانی پرستاره بود. یکی از آنها را خوب می شناختم و آن جای پای زنی بود که پاشنه لوئی پانزدهم (پاشنه بلند) کفش های او مدتها بر سنگفرش خیابان ها چون ضربات چکش فرود می آمد؛ همان خیابانهایی که سوسمارهای صحرا، یعنی جانوران نحیفی که رامشان کرده و به خانه آورده بودم تا هم خوابه ام شوند، در آنها می دویدند. پاشنه های لوئی پانزدهم به دنبالشان رفتند. باور کنید دوره عجیبی از زندگانی ام بود. هر لحظه شب اثری تازه در اناقم باقی می گذاشت: اثر شگفت آوری که گاهی لرزه بر اندامم می انداخت. بدفعات در هوای طوفانی یا مهتابی بلند شدم تا در روشنایی آتش یا شعله کبریت یا فروغ کرم شب تاب خاطره زنهارا که تا خوابگاه مرا دنبال می کردند تماشا کنم. جز پاهم اندامشان برهنه بود و بنا بر تمنای من جوراب و کفش پاشنه بلند به پا داشتند و روایتشان عجیب تر بود که کشتی اقیانوس پیمائی چتر گمشده ای را میان اقیانوس آرام پیدا کند. ای پاشنه های شگفت انگیزی که از تماس با شما

پاهایم خراش برمی داشت. ای پاشنه‌ها، مادر سرایشی چه راهیم؟ آیا باز شمارا خواهیم یافت؟ آنوقت درسرایم بروی راز تمام باز بود. ولی چون راز به سراغم آمد در را پشت سر خود بست و از آن وقت خاموش، گوش به غوغای پایکوبی زنان عربانی فراداشته‌ام که اطراف سوراخ کلید در اتاقم را فرا گرفته‌اند. غوغای پاشنه‌های بلند ایشان صدایی دارد چون جرق جرق چوب دراجاق، یاخش خش خوشه‌های گندم رسیده، باتیک‌تاك ساعت به شب هنگام در اتاق خلوت، یا صدای تنفس زن بیگانه‌ای که سر پهلوی سردیگری بریک بالش گذاشته باشد.

داخل کوچه «پیرامید» شدم. باد برک‌های درخشان باغ «نویلری» را می‌کند و باخود می‌آورد و آرام بر زمین می‌گذاشت. برک‌ها چون انواع دستکش‌ها، دستکش‌های چرمی یا جیری و بلند زنانه، الوان و اشکال مختلفی داشتند. زنی پیش جواهر فروش دستکش از دست بیرون آورد تا انگشتری به انگشت کند و آن را با اختیارلبان «لوکرس سانگلو» بگذارد. از تئاتری پر هیاهو بیرون می‌آمد و چیزی از گیوتین و انقلاب با خود داشت. گوشه‌ای از دست بود که نزدیک به تکه‌های دستکش پدیدار شود. گاه بگاه دستکش بوکسی سنگین‌تر از شهابی که به زمین می‌رسد، روی زمین می‌افتاد. مردم بی‌آنکه حرمت نگه‌دارند این خاطرات پر از بوس و کنار را لگد مال می‌کردند. تنها من از آزدن آنها اجتناب می‌ورزیدم. حتی گاهی یکی از آنان را برمی‌داشتم. او صمیمانه از من تشکر می‌کرد. لرزش او را در جیب شلوارم حس می‌کردم. معشوق من در لحظات فرار وصال هم بدین گونه باید لرزیده باشد. من براه خود ادامه می‌دادم.

وقتی برگشتم داشتم کنار کوچه «ریولی» زیر طاق‌ها عبور می‌کردم

که بالاخره «لوئیز لام» را دیدم. پیشاپیشم راه می‌رفت. باد به‌روی شهر می‌وزید. آگهی‌های «به‌به‌کادم Bébè Cadum» رسولان طوفان را پیش خود می‌خواندند و در شهر در برابر ایشان درهم می‌پیچید.

نخست دودستکش بهم در پیچیدند، گوئی دودست غیبی یکدیگر را می‌فشردند. سایه آنها مدتی در برابرم می‌رقصید.

در برابر من؟ خیر، این «لوئیز» بود که به‌طرف میدان «اتوال» راه می‌رفت. چه راه طولانی شگفت‌انگیزی!

ای میدان «اتوال» که در میان طاق تو خورشید چون چشم آسمان می‌درخشد، سابقاً پادشاهان بسوی ستاره‌ای که دست کمی از تو نداشت، راه می‌رفتند. چه راه دور و دراز پر مخاطره‌ای که مقصد اسرار آمیزش، ای ماهه آرزوی من وای عشق شوم بی‌همتا و جانکاه، شاید تو می‌بودی. ای عیسی مسیح، بدان که چون سفر باشکوهم را چنین زود متوقف ساختی و آزادی‌ام را درهم شکستی اگر من شاهی از شاهان بودم در گهواره خفه و نابود می‌گردیدی و بعد بی‌شک عشقی عرفانی مرا بدام می‌انداخت و چون محبوسی در جاده‌های زمین، آنجایی که آرزو می‌کردم آزاد بگردم، می‌گرداند.

از تماشای مغالنه گردن با پالتوی پوستش، و تماس دامنش با جورابهای ابریشمی، و نوازشی که اطلس آستر به کفلهایش می‌داد، لذتها می‌بردم. ناگهان حاشیه سفید رنگی اطراف ماهیچه پایش نظرم را جلب کرد. این حاشیه سرعت بزرگ و بزرگتر می‌شد تا به زمین افتاد. وقتی به اینجا رسیدم، زیرپوش حریری از روی زمین برداشتم.

۱) آگهی مربوط به کارخانه لوازم آرایش که بچه‌ای خندان بروی آن کشیده شده است.

زیرپوش تمام دستم را پرمی‌کرد، آن را باز کرده با لذتی تمام سردر آن فرو بردم. بسوی خاص تن «لوئیز» از آن استشمام می‌شد. کدام نهنگ افسانه‌ای، کدام «کاشالو»^۱ می‌تواند عبیری خوش بوتر ازین داشته باشد؟ ای صیادانی که در میان قطعات کوه پیکر یخ‌های قطبی سرگردانید، پس از شکار نهنگ و تفکیک دندانهای قیمتی آن از گوشت و چربی برای ساختن اشیاء ظریف، وقتی چشمتان در شکم شکافته حیوان به آن ماده قیمتی که عبیر نام دارد بیفتد از فرط شادی حتی ممکن است در امواج آبهای یخ بسته قطبی افتاده غرق شوید.

زیرپوش «لوئیز لام»^۱ چه عالمی! وقتی بخود آمدم و اطرافم را دیدم، مدتی بود که اودور شده بود. در میان دستکش‌هایی که اکنون همگی همدیگر را در آغوش می‌کشیدند با سری سنگین از مستی تلوتلو خوران بدنبال او که پالتو پوست هلنگش همه جا دیده می‌شد، می‌رفتم. در «پرت مایو» پیراهن سیاه ابریشمی را که به دور افکنده بود برداشتم. اکنون او زیر بالاپوش خود، که از پوست حیوان درنده دوخته شده، برهنه بود. ازبوی زننده بادبانهای کتانی سواحل و گیاهان دریائی که به روی سواحل نیمه خشکیده‌اند، از دود لکوموتیوهائی که به سوی پاریس روانند، ازبوی خطوط آهنی که پس از عبور قطار سربع‌السیر گرم می‌شوند، از رایحه لطیف ولی ناچیزی که از چمن‌های مرطوب اطراف کاخهای به خواب رفته برمی‌خیزد، ازبوی سیمان تازه‌ای که در ساختمان کلیساهای بکار رفته، باد شبانگه‌ای اشباع شده، و همین باد سنگین در بالاپوش داخل شده حتماً کفل‌ها و سطح پائین پستانهای او را نوازش می‌دهد. همین‌طور که او در خیابان افاقیا به طرف مقصد نامعلومی راه می‌رفت،

(۱) Cachalot «عنبر ماهی» نوعی نهنگ است که در شکم او عبیر یافت می‌شود.

بی‌شک تماس پارچه با کفل‌هایش تمنیات عاشقانه او را برمی‌انگیخت.
 انومبیل‌های آمدند و می‌رفتند، گوئی با انوار چراغ‌هایشان درخت‌ها
 را جارو می‌کردند.

سطح زمین پر از پستی و بلندی می‌شد. «لوئیزلام» بسرعت دور
 می‌گردید و من با کمال وضوح پالتوی پوست پلنگی او را می‌دیدم. این
 پالتو حتماً حیوان درنده‌ای بوده است.

سالهای دراز ناحیه‌ای را به وحشت‌انداخته بود. هیکل چست و
 چالاکش گاهی بزیر شاخه‌های کوتاه درخت و زمانی بر بالای صخره‌ای
 نمایان می‌شد. بعد سحرگاه دیگر گله‌های زرافه و غزال که به آب‌خور می‌رفتند
 داستان خونینی را که چنگالهای او بر تنه درختان جنگل حک کرده بود
 برای مردم بومی نقل می‌کردند. این وضع مدت‌ها به طول کشید. لاشه‌ها،
 اگر لاشه‌ها زبان داشتند، می‌توانستند شهادت دهند که دندانهای سفید
 و دم‌نیرومند او خطرناک‌تر از مار کبرا بود؛ ولی مردگان حرف نمی‌زنند
 و استخوانهای خشک بخصوص استخوانهای زرافه ابداً چیزی نمی‌گویند
 زیرا پلنگ به شکار این حیوان خوش قد و قامت بیشتر علاقمند است.

روزی از روزهای ماه اکتبر که آسمان تیره و تار بود، کوهپایی که
 در کرانه افق صف کشیده بودند پلنگ را دیدند که برای اولین بار از شکار
 غزال و اسب وحشی و حتی زرافه‌های گردن بلند تن‌پا زده شده و به‌انبوه
 خارزار روی آورده است. تمام شب و روز بعد غرش کنان برخاک می‌غلطید،
 سرتیغ آفتاب پوست از تنش کاملاً کنده شده و دست نخورده روی زمین
 افتاده بود. بعد تن پلنگ بنای بزرگ شدن را گذاشت. وقتی ماه درآمد
 تنش به اندازه‌ای بزرگ شده بود که تا سر بلندترین درخت‌ها می‌رسید و
 نیمه شب سایه به ستارگان آسمان می‌ساخت.

راه رفتن این پلنگ پوست‌کنده که سایهٔ غول‌آسای آن بر ظلمات صحاری می‌افزود واقعاً منظرهٔ خارق‌العاده‌ای داشت. طوری پوستش را بر زمین می‌کشید که حتی امپراطوران روم چنین پوستی بردوش نمی‌گرفتند. دسته‌های افسران رومی، افسران پرچم بدست، دسته‌های حشرات رنگارنگ، صعود باعی معجز آسا، هیچکدام نتوانستند حرکت این درندهٔ خون‌آلودی را که رگهای آبی تنش متورم شده بود داشته باشند.

همینکه به‌خانه «لوئیز لام» رسید، در بخودی خود باز شد و قبل از اینکه از پای درآید توانست در آستانهٔ در پوست خود را در پای این دوشیزهٔ شوم و محبوب افکنده عالی‌ترین احساسات خود را عرضه بدارد.

استخوانهای اوچه بسا که هنوز هم بعضی از جاده‌های روی زمین را مسدود کرده باشد. طنین نعرهٔ خشمگینش که مدت‌ها در یخچال‌ها و چمبرار راه‌ها منعکس می‌شد، اکنون چون صدای امواج دریا خاموش شده و «لوئیز لام» برهنه، بالا پوش بدوش، پیشاپیش من راه می‌رود.

قدمی چند برداشت و این آخرین پوشش خود را از دوش برگرفت. من تندتر می‌دوم. «لوئیز لام» دیگر برهنه شده و سراپا لخت در جنگل «بولنی» راه می‌رود. اتومبیل‌ها چون پبلی‌مست غرش کنان دور می‌شوند. روشنائی چراغشان گاهی به تنهٔ درختی می‌افتد و زمانی به‌ران «لوئیز لام»، بی‌آنکه به حدود تناسلی او برسد. طوفانی از صداها و رعب‌آور محلات «هوتو» و «سن‌کلو» و «بی‌یان‌کوره» این نواحی اطراف جنگل «بولنی» را فرا می‌گیرد.

زن برهنه راه می‌رود و صدای خش‌خش پارچه‌هایی اطراف او شنیده می‌شود. پاریس در و پنجره‌هایش را می‌بندد و چراغ‌هایش را خاموش می‌کند. قاتلی در یکی از محلات دوردست سخت در تلاش قتل عابری باکی

است. توده‌ای از استخوان پیاده‌رو را مسدود می‌کند. زن برهنه به‌هردري که می‌خورد چشمان بسته‌ای را بازمی‌کند.
 «به‌به کادم» که بالای ساختمانی بطرز باشکوهی روشن شده روزگار تازه‌ای را نوید می‌دهد. مردی در پنجره‌ای کمین کرده انتظار می‌کشد. به انتظار چیست؟

زنگی در راهروی طنین می‌اندازد، دری ارا به‌رو بسته می‌شود، اتومبیلی عبور می‌کند.
 تنها «به‌به کادم» که بطرز باشکوهی روشن شده متوجه وقایعی است که امیدواریم در کوچه اتفاق بیفتند.

ترجمه مهدی داهی^۱

نیمه راه زندگی

از: روبرد سنوس

لحظه حساسی در زمان وجود دارد
 لحظه‌ای که شخص، درست به نیمه راه زندگی‌اش می‌رسد،
 جزئی از يك ثانیه،
 تکه زودگذری از زمان، تندتر از يك نگاه،
 تندتر از ذره التهابات عشق،
 تندتر از نور.
 و شخص درین لحظه سریع‌التأثر است.
 از خیابان دراز میان شاخ و برگ درختان

بسوی برجی که زنی در آن خوابیده است سر می‌کشد،
 زنی که زیبایی‌اش در برابر بوسه‌ها و در برابر فصول مقاومت می‌کند،
 چون ستاره‌ای در مقابل باد و صخره‌ای در مقابل امواج.
 کشتی لرزانی پیش می‌رود و سرو صدا می‌کند،
 در بالای درختی پرچمی در نوسان است،
 زنی که بسیار آراسته است اما جوراب‌هایش روی کفش‌هایش افتاده
 در گوشه کوچکی ظاهر می‌شود:
 دچار لرزش و هیجان است،
 چراغ کهنه‌ای را که دود می‌کند بادست نگاه داشته است.
 و باز باربر مستی در گوشه پلی آواز می‌خواند،
 و باز عاشقی لب‌های معشوقه‌اش را گاز می‌گیرد،
 و باز برگ گل سرخی روی يك بستر خالی می‌افتد،
 و باز سه ساعت بزرگ زنگ ساعت معینی را
 به فاصله چند دقیقه از هم دیگر می‌نوازند،
 و باز مردی که در کوچه‌ای راه می‌رود بر می‌گردد
 زیرا او را به اسم صدا کرده‌اند
 اما کسی را که این زن صدا می‌کند او نیست،
 و باز وزیری بالباس رسمی
 که دامن پیراهنش در میان شلوار و زیرشلواری مجاله شده
 و به شدت ناراحتش کرده است
 دارالایتمی را افتتاح می‌کند،
 و باز از کامیونی که باتمام سرعت
 در دل شب از کوچه‌ای خالی می‌گذرد

گوجه فرنگی بزرگی پائین می‌افتد
 و چرخ زنان توی جوی آب می‌رود
 و بالاخره بیرونش خواهند آورد،
 و باز حریق در طبقه ششم عمارتی روی داده است
 و در دل شهر با سکوت و بی اعتنائی زبانه می‌کشد،
 و باز مردی تصنیفی را گوش می‌دهد
 که مدت‌ها بود فراموشش کرده بود
 و باز فراموشش خواهد کرد.
 و باز چیزهای زیادی

چیزهای دیگری که مرد در لحظه کوتاه نیمه راه زندگیش می‌بیند،
 و چیزهای زباد دیگری در کوتاهترین لحظه عمر زمین اتفاق می‌افتد.
 او راز این لحظه کوچک را در مغز خود می‌پروراند
 اما می‌گوید: «این افکار سیاه را از مغز بیرون کنیم.»
 و این افکار سیاه را از مغز بیرون می‌کند.
 چه می‌تواند بگوید،
 چه می‌تواند بکند
 بهتر از این؟

مشاهدات تازه

از: پل الوار

لباسهای خانواده بزرگ	حیاطهای کوچک بسته است
مردک را میترساند	اشعه آفتاب
زیرا خودش کوچک است و لباسها	محکوم است
بزرگ	

~~پلک شیشه شراب
یک لیوان آب
دو جلد عینک
یکت دو جین پیراهن
بسیاری اندوه
کسی گره~~

اما چراغهای آبی	اما فردا سایه پاهایم را
آسمان ژوئیه	بعقد ازدواج سایه پدرم
دختران دختران مانند	در می آورم
از کتاب «نتایج رویاها»	

باغ

از: ژاك پرور

کافی نبود و نیست هزاران هزار سال
تا باز گو کند:

آن لحظه گریخته جاودانه را
آن لحظه را که تنگ در آغوشم آمدی
آن لحظه را که تنگ در آغوش آمدم
در باغ شهر ما
در نور بامداد زمستان شهر ما
- شهری که زادگاه من و زادگاه توست -
شهری بروی خاک
خاکی که در میان کواکب ستاره‌ای است.

برای تو دلدارم

از: ژاك پرور

به بازار پرنده فروشان رفتم
و پرندگان خریدم
برای تو
دلدارم.
به بازار گل فروشان رفتم

و گل‌هایی خریدم
 برای تو
 دلدارم.
 به بازار آهن فروشان رفتم
 و زنجیرهایی خریدم
 زنجیرهای سنگینی
 برای تو
 دلدارم
 پس به بازار برده فروشان رفتم
 و ترا جستجو
 اما نیافتم
 دلدارم

بسی دیده‌ام
 از: زاک پرو

دیده‌ام کسی را که روی کلاه دیگری نشسته بود
 رنگش پریده بود
 بدنش می‌لرزید
 منتظر چیزی بود... هر چه می‌خواهد باشد...
 منتظر جنگ... منتظر آخر دنیا...
 اصلاً قادر نبود حرکتی بکند یا حرفی بزند

و آن دیگری

آن دیگری که کلاه «خودش» را جستجو می‌کرد
رنگش پریده‌تر بود

و او هم می‌لرزید

و می‌بخود می‌گفت:

کلاهم را... کلاهم را...

و می‌خواست گریه کند.

دیده‌ام کسی را که روزنامه می‌خواند

دیده‌ام کسی را که به پرچم سلام می‌داد

دیده‌ام کسی را که لباس رسمی پوشیده بود

يك ساعت داشت

يك زنجير ساعت

يك كيف پول

يك نشان افتخار

و يك عينك روی دماغ.

دیده‌ام کسی را که دست بچه‌اش را می‌کشید

و فریاد می‌زد...

دیده‌ام کسی را با سگی

دیده‌ام کسی را با عصای شمشیردار

دیده‌ام کسی را که گریه می‌کرد

دیده‌ام کسی را که داخل کلیسا می‌شد

دیده‌ام دیگری را که از آنجا خارج می‌شد.

صبحانه

از: ژاک پرور

قهوه را ریخت

در فنجان

شیر را ریخت

در فنجان قهوه.

شکر را ریخت

در شیر قهوه.

با قاشق چایخوری

هم زد.

شیر قهوه را خورد

و فنجان را سر جایش گذاشت

بی آنکه با من حرفی بزند.

سیگاری روشن کرد

و دودش را

در هوا حلقه کرد.

خاکسترش را ریخت

در خاکستردان

بی آنکه با من حرفی بزند

بی آنکه به من نگاهی کند.

بلند شد

کلاهش را برداشت

بارانی‌اش را پوشید

زیرا باران می‌آمد.

و بیرون رفت

زیر باران

بدون يك كلمه حرف

بی آنکه به من نگاه کند.

و من سرم را

در دست گرفتم

و گریستم.

قصه اسب

از: ژاک پرور

ای آدم‌های خوب، شرح پریشانی مرا بشنوید

قصه زندگی‌ام گوش کنید

یتیمی با شما حرف می‌زند

و درد دلش را می‌گوید

هین! هین! ...

يك روز، يك سرهنك،

نه، يك شب بود،

يك سرهنگ زیر ران خود

دو اسب را کشت

این دو اسب اینها بودند...

هین! هین!

زندگی چه تلخ است

این دو اسب، پدر بیچاره من

و بعد مادر بدبخت من بودند
 که زیر تخت قایم شده بودند.
 زیر تخت همان سرهنگ که...
 که در پشت جبهه
 در یکی از شهرهای کوچک «جنوب» قایم شده بود.
 سرهنگه حرف می‌زد
 شبها با خودش حرف می‌زد
 از کار و بارش حرف می‌زد
 و اینطور شد که پدرم
 و اینطور شد که مادرم
 هین! هین!
 يك شب از غصه مردند.

قصه خانوادهمان بسر رسید
 از زیر میز بیرون آمدم
 و چهار نعل فرار کردم
 فرار کردم بطرف شهر بزرگی
 که همه چیز می‌درخشد و برق می‌زند
 با «پم» به «پاریس» رسیدم
 ببخشید که بزبان اسبها حرف می‌زنم
 يك روز صبح با «سم» به «پاریس» رسیدم
 و سراغ شیر را گرفتم
 شاه حیوانات را.

از تخت روان ضربه محکمی
 خورد تو دماغم
 برای اینکه جنگ بود
 جنگی که دنباله داشت
 چشم بند به چشم زدند
 و مرا بسیج کردند
 و چون جنگ بود
 جنگی که دنباله داشت
 گرانی می شد
 خوردنی کم می شد
 و هر چه کمتر میشد
 آدمهانگام می کردند
 چشم غره می رفتند
 دندان قروچه می کردند
 اسم را «بیفتک» میگفتند
 و من خیال می کردم انگلیسی حرف می زنند
 هین! هین!
 هر کی زنده بود
 و مرا نوازش می کرد
 منتظر مرگم بود
 تا مرا بخورد.
 يك شب تو اهل طبل
 يك شب كه خواب بودم

صدای عجیبی شنیدم
صدائی که می‌شناختم
همان سرهنگ پیره بود
سرهنگ پیره بود که برگشته بود
همراه يك سرگرد پیر
خیال می‌کردند خوابم
یواش یواش حرف می‌زدند:
ما دیگر دمپختك نمی‌خواهیم
ما گوشت حیوان می‌خواهیم
بیائید تا توی یونجه‌اش
سوزن گرامافون بریزیم
يك هو خونم جوش آمد
مثل «خرك» ورزش
از اصطبل بیرون پریدم
و توی بیشه‌ها دویدم

حالا جنگ تمام شده است.
و سرهنگ پیر مرده است
در تختخوابش مرده است
بمرگ طبیعی مرده است
ولی من زنده‌ام و اصل کار همین است
خدا حافظ
شب بخیر
نوش جان، جناب سرهنگ!

نظری به ادبیات معاصر

پژوهنده‌ای که بخواهد سیر ادبیات معاصر اروپا را، خاصه پس از جنگ جهانی دوم، بررسی کند با مشکلات بزرگی مواجه می‌شود. نخست آنکه هنوز «سره» از «ناسره» جدا نگشته و عیار واقعی آثار اخیر بر محك تجربه زمان، آزمایش نشده است. مورخان ادبی در میان وسوسه انتشار فهرست مشروح نویسندگان زنده و علاقه به تبلیغ ذوق و انتخاب شخصی خود حیران و مردد مانده‌اند و جای تعجب نیست: زیرا در هر دوره از تاریخ ادب شیفته و دلباخته ذوق زمان شدن یا، برعکس، از هر گونه تازه‌جوئی و نوآوری روگرداندن بر ارزش واقعی آثار هنری سایه گمراهی افکنده است. زمان که از تمجمع و وسواس در هراس است، باشتاب تمام سر بر آستان آثاری که، در بیان معانی، قالب‌ها و شکل‌های نو و بدعت‌های شگفت آورده‌اند می‌ساید و فریاد «نبوغ» بر می‌آورد. اینکه چیزی نیست، حتی گمان می‌کند که «ادبیات»، به مفهوم قدیم کلمه، حرف مفت و سکه باطل است. از اینرو، آثار سست بنیاد و خام و ناپخته‌ای را که حتی گاهی از صورت طرح نخستین خارج نشده است تشویق و ترویج

می‌کند و بر بی‌هنری بنام بیان «صمیمیت» و «تجربه زندگی» می‌بخشاید. با اینهمه قرن ما از قرون گذشته چیزی کم ندارد. «قرنی که ما در آن زندگی می‌کنیم شاهد تحول و دگرگونی عمیقی در همه رشته‌های هنری است. شعر نو و موسیقی نو و نقاشی نو بوجود آمده و افق‌های تازه‌ای در برابر دیده هنردوستان گشوده شده.

«کسانی که با هنر نو برخورد می‌کنند، عموماً آنرا نامطلوب می‌یابند. گروهی بی‌تأمل داوری می‌کنند و هنر نو رازش و نامطبوع می‌خوانند و به عادات دیرین خود باز می‌گردند و در تعلق به آنها راسخ‌تر می‌شوند. گروهی دیگر مشتاق و پژوهنده‌اند و از خامی و تعصب بدور، ولی در هنر نو حسنی نمی‌بینند و درمی‌مانند که چگونه می‌توان به هنر نو دل‌بست و اشکال ناموزون و رنگ‌های شوریده و خطوط پریشان آنرا مایه آرام روح و تسلی خاطر شمرد و یا از آن بشور آمد.

«اما پژوهنده مشتاق باید نخست توجه کند که اگر در جهان متمدن نهضتی هنری روی می‌دهد و بیش از نیم قرن دوام می‌یابد و نقادان و هنرشناسان بزرگ را بسوی خود می‌کشد و کم و بیش قبول عام می‌یابد، بی‌شک درخور توجه کسانی که دوستدار هنرند هست.^۱»

(۱) احسان یارشاطر: «آیا می‌توان از نقاشی جدید لذت برد»، مجله «سخن»

فراموش نکنیم که هر عصر تاریخی و هر نسل بشری هنری مخصوص و مناسب خود دارد و زیبایی رابشیوه خاص خود می نگرد و دلیل لزوم چنین هنری وجود همان هنر است. این هنر جدید اگر رشد کند و ریشه بدواند و دوام یابد معلوم می شود که حق بقا دارد و يك مرحله ضروری از پیشرفت هنری است. و حتی اگر کارش فقط تخریب باشد و هیچ بنای تازه ای بجای آن برپا نکند، باز می توانیم مطمئن باشیم که این تخریب رستاخیزی بدنبال خواهد داشت.

از سمبولیسم تا رئالیسم، از رئالیسم تا کوشش-
زبان تازه شعر
های «شعر جامع» و سوررئالیسم، از سور-
رئالیسم تا امروز، تحول شعر گوئی بر اثر تصادم آراء و عقاید متضاد حادث شده است. ولی دامنه اختلاف و تباین هر اندازه وسیع باشد، باز هم از «بودلر» تا سوررئالیسم و از سوررئالیسم تا «ما بعد سور-رئالیسم» بینش واحد و زبان مشترکی در شعر به چشم می خورد. چنانکه، فی المثل، می توان تشخیص داد که فلان قطعه شعر پس از تحولی که در سراسر اروپا بر اثر نفوذ بودلر و مالارمه بوجود آمد ساخته شده است. بسیاری از سخن شناسان می گویند که شعر جدید فاقد هر گونه اشتراك سبك و وحدت مضمون است. با این حال، اگر از دور با نظری کلی به اشعار سالهای اخیر بنگریم می بینیم که با وجود تضاد و پراکندگی و تفاوت، همه از چشمه منظم و یکنواخت سبك معین و مشخصی آب می خورند.

در سرتاسر اشعار جدید، تلاشی برای مبارزه با «درون جوئی»

رومانتیک‌ها و «برون جوئی» رئالیست‌ها به چشم می‌خورد. بجای شعری که طبیعت خیالی و رؤیا و وهم و سفر تمثیلی روح را به مخالفت با واقعیت برمی‌انگیخت، شعری می‌آید که همش مصروف شناختن واقعیت است. ولی مفهوم «واقعیت» در اینجا با مفهوم «واقعیت» در مکتب پارناس و ناتورالیسم تفاوت بسیار دارد. شعر جدید که بهیچ‌روی پناهگاه خود را در عالم ماوراء و جهانی سوای جهان ما نمی‌جوید، با وصف واقعیت نیز بهمان‌گونه که هست مخالف است و حتی سرشت واقعیت را با سرشت شعر متباین می‌داند، اما نشان می‌دهد که عالم واقع بطور کامل و جامع می‌تواند به شعر در آید. بنابراین، در مشرب‌نو، شعرمین راه و رسم شیوه زندگی است در تطبیق با مجموع واقعیت.

زیرا شعر نو آفرینش شاعرانه واقعیت است. در مکتب رومانتیسم، شعر‌گزینی است بسوی واقعیت مجزا و مجرد، منتها این واقعیت از قبل و بشکل ساخته و پرداخته وجود داشته که همان ماهیت و تجربه احساسات است. در مکتب رئالیسم، شعر وسیله بیانی است که در همه موارد بکار می‌آید. اما در ادبیات جدید شعر به اشیاء و امور ساخته و پرداخته و شناخته شده نمی‌پردازد (خواه شرح تجربه زندگی باشد یا وصف منظره یا نقل داستان یا بیان اندیشه): شعر، کار آفرینش شاعرانه است.

بعقیده مالارمه و والری شعرا از «الفاظ» بوجود می‌آید و توجهش به تجرید و انتزاع است در نظر دیگران، شعرا از صور ذهنی و احساس

بوجود می‌آید و توجهش به واقعیت عینی است. ولی در هر دو گونه شعر، کار آفرینش متشابه و یکسان است. «سپردن ابتکار عمل بدست الفاظ» یا بقول آراگون «استعمال بی حساب مخدر صور شاعرانه» چه اهمیت و تفاوت دارد: شاعر جلوس دنیای خدشه ناپذیر و بی نقصی را که باخود او در تعادل کامل باشد انتظار می‌کشد. شعر نو اغلب از توالی ساده‌صور ذهنی بوجود می‌آید، ولی بی آنکه واقعیت مأنوس و معهود خارجی را دوباره برای ما بسازد، رشته‌های انس و الفت مارا نیز با واقعیت قراردادی می‌گسلد، درست مانند کلماتی که از درك معنای آنها قاصر باشیم. زیرا بقول پیروردی، صور ذهنی «آفرینش خالص روح» است و تازمانی که جنبش فکر آفریننده آنرا شناسیم در درك معانی آن فرومی‌مانیم. شاعر نه تنها از راههای هموار و شناخته‌شده واقعیت ساخته و پرداخته نمی‌رود، بلکه بر خلاف جریان آب شنا می‌کند. شعر نو، احساسات و زبان و عقل و واقعیت و داستان‌سرایی را طرد می‌کند، زیرا با «دنیای مفروض» بهر گونه که باشد مخالف است. نه همان سرودن آن برای شاعر بلکه دریافتن آن برای خواننده نیز دشوار شده است، زیرا خواننده از آنچه تاکنون دیده و شنیده است اثری در شعر نو نمی‌یابد. خصوصیت مشخص شعر معاصر، مقاومت در برابر فهم فوری و بیواسطه خوانندگان است.

شعر نو، در همه شکل‌های گوناگونش، مسیر طبیعی و عادی درك و تفکر و زبان مارا تغییر می‌دهد. و با اینحال نخستین هدفش

ایجاد تعادل کامل میان خود و واقعیت است. در شعرنو، ما دنیا را تشخیص نمی‌دهیم ولی درعوض، خود را می‌یابیم.

شعرنورا، که آفرینش شاعرانه واقعیت خواندیم، می‌توانیم آفرینش شاعرانه زبان نیز بنامیم. شعر با ایجاد زبانی مخصوص بخود، واقعیت‌خاص خود را می‌آفریند. نظریه مهمی از مدتهای پیش با شکلهای گوناگون در شعر بوجود آمده که قوانین وزن و قافیه و دستور زبان و هرگونه کوشش برای «شعرسازی» را مطرود می‌شمارد و هدف شاعر را رسیدن به ماهیت اشیاء بی واسطه الفاظ می‌داند. شیوه شعر آزاد و روش وزن که با هرگونه قوانین فصاحت و بلاغت مخالفت می‌ورزید و کلمات منقطع و گفتگوهای زمزمه آمیز را وارد شعر می‌کرده و کوشش کلودل و ایوت برای یافتن تداول عام و آوردن زبان نثر در شعر، و حذف نقطه گذاری بوسیله آپولینر، و درهم ریختن قوانین جمله سازی و شیوه ضد تغزلی مایا کوفسکی که ترانه های بزمی را می‌کشت و زبان کوچه و بازار را بکار می‌گرفت، و سادگی عامیانه اشعار لورکا، و کوشش برای معاف کردن شعرا از موسیقی کلام، و بالاخره اقدامات سوررئالیست ها برای انهدام شکلهای هنری و زبان رایج، همه و همه دلالت می‌کند که بردل شعر زخم هولناکی نشسته است که گوئی می‌خواهد آنرا از درون بکاود و نابود کند. ولی این امر جز صورت ظاهر نیست: سرتاسر اشعارنو، و نه فقط سنت بازمانده مالارمه، نشان می‌دهد شعر که از «الفاظ» ساخته شده است. انتقاد و انفکاک زبان جز انتقاد و انفکاک زبان مصنوعی

و قراردادی نیست. زبان مفروض مردودی می‌شود تا زبان تازه‌ای که باید بوجود آید جانشین آن گردد. آنگاه که آندره برتون می‌گوید: «باید الفاظ بایکدیگر عشق‌بازی و بوس و کنار کنند»، نه تنها غرضش طرد زبان نیست، بلکه منتظر است که زبان قدرتهای تازه‌ای از خود بروز دهد. برتون در طرد زبان «مفروض» هم‌عقیده والری است، جز اینکه برتون طرفدار «بدیه گوئی» است و والری هواخواه «صنعت گری». تقویت صنعت ادبی بمدد لغات محکم و مجرد، و رهایی از هرگونه صنعت ادبی بمدد بدیه گوئی زبان الهام یا زبان تکلم، دو وسیله متضاد است که شعر باتوسل به آنها می‌کوشد تا «زبان آفرینش» را جانشین «زبان بیان» کند.

پیش از پایان دادن به این بحث بد نیست که به شاعران نسل پس از جنگ جهانی دوم نیز اشاره‌ای بکنم که امروزه هر چند نفری از آنها بر دور يك مجله ادبی جدی و معمولاً کم تیراژ جمع شده‌اند و بیشتر آنها تحت تأثیر شرایط عصر خاصی هستند که در آن زندگی می‌کنند.

جنگ جهانی دوم و حوادث پس از آن و جریان غیر عادی کنونی تاریخ بشر بیشتر این شاعران را به سختی تکان داده و سبب شده است که بخصوص شاعران جوان در ورای جنگ عقیم قالب و محتوی بیشتر به وضع بشری بیندیشند. با وجود روحیات مختلف و سبک‌های گوناگونی که این گروه از شاعران دارند می‌توان چند صفت مشخصه برای آنان ذکر کرد. «آلن لانس» Alain Lance شاعر

جوان فرانسوی که خود از این گروه شاعران و از همکاران مجله «Action Poétique» است ضمن مقاله‌ای که درباره شعر امروز فرانسه نوشته این مشخصات را به ترتیب زیر خلاصه کرده است:

- آنها به طور دردناکی تکان‌های تاریخ را متحمل می‌شوند یا روشن‌تر بگوئیم جنگ‌های سودجویانه زخمی شدید و مداوم بر روح نسل آنان زده است.

- آنها اغلب امیدها و آرزوهائی را که در سر داشتند از دست داده‌اند: با وجود این دنیا به این صورتی که دارد برای آنها پذیرفتنی نیست. در برابر اغتشاش‌های دنیای سوم، تشویش جامعه غربی را به شدت احساس می‌کنند.

- اعتراض آنان اغلب با برگردان‌هائی از زبان غنی محاوره روزانه صورت می‌گیرد.

- این فرق را با نسل‌های پیش دارند که زبان اینان آراسته نیست و چندان رغبتی به تعبیرات و نغمه‌پردازی‌های غنائی ندارند چنانکه یکی از آنان^۱ می‌گوید: «همه آنچه من می‌گویم خشن و دو رگه است».

- با وجود این چنانکه گفتم این مشخصات را درباره همه شاعران نمی‌توان تعمیم داد چنانکه شاعران دیگری هم وجود دارند که بیشتر دربند قالبند و از نظریه «شعر برای شعر» پیروی می‌کنند. در هر حال ورود به شعر نو، از هر دری که باشد همیشه

بازگشت از «آشنا» به «ناآشنا» است. زیرا خصوصیت اساسی شعر نو گسیختن رشته‌های ارتباط با واقعیت خارجی و زبان مستعمل و قراردادی است. و زیر پردهٔ وجوه گوناگون و متناقض آنچه وابسته به شعر نوست همان اثبات و تأیید ماهیت آفرینندهٔ شعر است.

در آغاز قرن بیستم، نوعی از رمان که می-

تحول رمان

توان آنرا «رمان شاعرانه» نامید، در برابر

سنت قدیم رمان که واقعیت را به شیوهٔ قراردادی و تصنعی نویسنده می‌نگریست و به قالب کلام توجهی نداشت، قدرافراشت و واقعیت را از زیر قشر مادی و تسلسل‌جبری پدیده‌های فیزیکی و اجتماعی بیرون کشید و خواننده را در ظلمات سحرآسایی فروبرد. رمان سمبولیستی، که نوع خاصی از «رمان شاعرانه» است، به دنبال شعر سمبولیستی قدم به عرصهٔ وجود نهاد ولی در صحنهٔ نبرد دیری نپائید.

گرچه در نیمهٔ اول قرن بیستم شعر در قلمرو رمان نفوذ کرد، ولی هوش و خرد نیز بتدریج در کشور رمان پروانهٔ اقامت گرفت. رئالیسم نخستین آنچه را که جهان بر آدمی تحمیل کرده است می‌دید، ولی رمان قرن بیستم خواست آنچه را که وجود انسانی بر اشیاء افزوده است ببیند و شرح دهد. و آنچه وجود انسانی بر اشیاء می‌افزاید، نخست به صورت «پرسش» مطرح شد.

نزدیکی رمان به شیوهٔ اهل تحقیق و تتبع، و طرح مسائل و مشکلات زندگی از نشانه‌های تحول رمان بود. داستان‌پردازی وسیلهٔ شناسائی طبیعت و تجسس و پژوهش شد. فرضیه‌هایی در رمان مطرح

گشت که، پیش از آن، عقل سلیم رمان‌نویس اجازه تصور آنها را به خود نمی‌داد.

نویسنده از راه رمان کوشید که مسائل فردی و مشکلات شخصی خود را به شکل تمثیل نشان دهد و راه چاره‌ای بجوید. رمان و نمایشنامه در دست «آنا تول فرانس» و «موریس بارس» و «ساموئل باتلر» و «اسکار وایلد» و «هربرت جرج واز» و «برناردشا» به صورت استعاره و کنایه و رمز و تمثیل و وعظ و خطابه درآمد، و شرح داستان فقط بهانه بیان اعتقاد یا خلجان روحی نویسنده قرار گرفت. گفت و شنود قهرمان‌ها برای اثبات عقاید شخصی خود که رمان رئالیستی حاضر به قبول آن نبود ولی «داستایوسکی» بهترین نمونه آنرا به دست داده بود. قسمت مهمی از صفحات پاره‌ای از رمان‌های بزرگ نیمه اول قرن را اشغال کرد. «مار پردار» از دی. ایچ. لارنس Lawrence و «کوهستان سحرآمیز» از توماس مان و «سکه‌سازان» از آندره ژید و «سرنوشت بشر» از آندره مالرو، در خارج از چهارچوب داستان، اجازه ورود به گفت و شنود و گاهی پرگوئی قهرمان‌ها - که هر يك در طلب «حقیقت» شخصی خود می‌کوشیدند - داد. بسیاری از داستان‌نویسان گوئی، فیلسوفی در درون خود نهفته داشتند و کشتی که آنان را به سوی آفرینش رمان می‌کشاند همان کشتی بود که انگیزه کار مردم محقق و دانشمند است.

رمان رئالیستی قهرمان‌ها را از روی اعمال و رفتارشان

شان می داد و کاری به محرك باطنی آنها نداشت. رمان رئالیستی ر روحیه و اخلاق قهرمان ها موشکافی نمی کرد، از اینرو در روانشناسی به کشف مهمی توفیق نیافت. ولی رمان پسیکولوژیک بیش از شرح سیر و سلوك و وصف رفتار خارجی قهرمان ها به محرك روانی اعمال آنها توجه کرد. نویسندگان نظیر جرج مردیت Meredith، هنری جیمس و مارسل پروست حالات روانی بشر را مانند زبردست ترین روانشناسان بررسی و عمق یابی کردند و جیمس جویس و یوجینیا وولف پنهان ترین زوایا و خفایای روح را کاویدند یعنی نه فقط حالات مشخص و معین ضمیر بیدار آدمی که به سهولت به رشته منطق و قانون کشیده شده، بلکه توده های سحابی شکل ضمیر پنهان و نیز، که حالات روانی از آن ناشی شده است، مورد بررسی و کنجکاوی نویسنده قرار گرفت. از اینرو، رمان افق روانشناسی را وسعت داد و دنیای متلاطم و بی شکل و سیال و دگرگونه ای را - که در عین حال، آن چیزی است که هست و هم آن چیزی نیست که هست - در قلمرو علم درآورد.

همچنین رئالیسم جدیدی به وجود آمد که ظاهراً دنباله و تشدید رمان رئالیسم پیشین بود. از میان رمان نویسان معاصر امریکا، اوس پاسوس و همینگوی و کالدول دنیای احساس خام و بدوی را شرح دادند. و مصرانه با سنت تغزلی سبک های پیشین مخالفت ورزیدند، رمان های آنها از تکه های زندگی روزمره که بسادگی پهلوی هم نییده بود، از تلفیق وقایع روز و مشهودات نویسنده به وجود می آمد:

«عدسی دوربین عکاسی» جانشین عدسی چشم نویسنده می‌شد. رمان در شوروی، پس از سال‌های تغزل‌آمیز و شاعرانه انقلاب، به رئالیسم اجتماعی رو کرد. اصل «تجربه زندگی» مبنای ادبیات قرن بیستم است: جذبه این ادبیات از شرح وقایع روزمره سرچشمه می‌گیرد، و اغلب خوانندگان در میان رمان به دنبال خاطرات شخصی نویسنده می‌گردند، خواه این رمان را آندره ژید نوشته باشد خواه ماکسیم گورکی.

ولی این نکته را فراموش نکنیم: مقصود از رئالیسم، در نظر نویسندگان قرن بیستم، شرح تجربه شخصی نویسنده است از زندگی، نه وصف مشاهدات او. گرچه نویسنده عناصر کارش را از واقعیت خارجی می‌گیرد، ولی نه از آنروست که خود چیزی برای گفتن ندارد. نویسنده ابتکار را به دست امور واقع می‌سپارد، زیرا زبان واقعیت از زبان واقعیت خودش گویاتر و رساتر است. وصف بی‌طرفانه واقعیت، حقیقت‌اساسی و مهمی را آشکار می‌کند: حقیقتی که نویسنده کشف کرده و در آن زیسته است. «عدسی دوربین عکاسی» در عین حال، همان بینش درونی نویسنده‌ای مانند دوس پاسوس است؛ «لحظة احساس»، در آثار همینگوی، همان حقیقت زندگی است از نظر این نویسنده، و اگر قهرمانهای فلان شرح فاجعه همچون تماشاگرانی بی‌رگ و خون‌سرد جلوه می‌کنند، برای اینست که رقت و مصیبت هرچه از ما جدا تر باشد اثرش بیشتر می‌شود. بی‌طرفی نویسنده و خون‌سردی قهرمانها، دلیل عدم بینش شخصی

وسلب علاقه از انسان و طرد سبک و رد قواعد زیباشناسی نیست؛ برعکس، وسیله ایست که به بینش رمان نویس، نیروی اطمینان و درک واقعیت بالاتری رامی بخشد. غرض کافکا، در خلال داستانهایش، انتقال بینش شخصی خود او دربارهٔ سرنوشت بشر و عالم ماوراء الطبیعه است. و برای حصول این مقصود، مانند همینگوی خون سرد و بیطرف و تماشاگر حوادث جلوه می کند.

رمان این قرن، بینش رئالیستی واقعیت را طرد می کند، ولی اگر هم رمان نویس خود را بجای یکی از قهرمانهای داستان بگذارد، در عین حال عقیده دارد که «خودبینی» نویسنده نباید دامنهٔ رمان را محدود کند: رمان باید مبین «جهان بینی» وسیع نویسنده باشد. از زمان فلوبر تا کنون، رمان نویس، برخلاف مشرب رومان티سم، دید شخصی خود را بر قهرمانهای کتاب تحمیل نمی کند، گویی همه چیز خارج از وجود نویسنده می گذرد. دخالت مستقیم نویسنده، بهر گونه که باشد، قدرت رمان را می گیرد و از جذبهٔ آن می کاهد. هر بار که رمان نویس بنام شخص خود سخن گوید، به «نتیجه اخلاقی» می رسد و قهرمانها را محاکمه می کند و چنان بر سیر داستان حکم می راند که گویی در هر صفحه کتاب حضور وجدان هشیار و قضاوت بی فرجام نویسنده بردوش خواننده سنگینی می کند. هر بار که رمان نویس دست خواننده را بگیرد و علل حوادث را شرح دهد و تفسیر کند و او را بسوی نتیجهٔ معینی رهبری نماید، هر بار که به جای شرح مستقیم و سادهٔ داستان، ضرورت ساختمان رمان و ارشاد قهرمانها

را مطمح نظر قرار دهد از قدرت اثر کاسته می‌شود.

اشتباه نشود! هدف این نیست که خواننده را در دام واقعیتی وهمی بیندازد، ولی در عین اینکه ناقل بی‌نظر واقعیت خارجی نیست، باید از روی الگوی همین واقعیت دست به کار آفرینش واقعیت دیگری بزند که دارای همان قدرت و صلابت باشد. رمان باید از همان وهله اول ما را تکان دهد و از همان جمله‌های نخستین، دنیای وسیع ولی مبهمی را در برابر دیدگان ما بگستراند و ناگهان خواننده را در میان حوادث بگذارد. به این ترتیب روش «ابهام» جانشین تمهید مقدمه‌های طولانی بالزاک و ارشد. رمان «سفرای کبار» از هنری جیمس، «هیاهو و خشم» از ویلیام فاکنر و «اولیس» از جیمس جویس از همان سطر اول خواننده را بی‌مقدمه در وسط داستان قرار می‌دهد. قدرت این رمان در قدرت مقاومت او در برابر خواننده است. بدین معنی که خواننده برای فهم مطلب باید قدم بقدم در آن نفوذ کند و عبارت دیگر باید مانند خود رمان نویس، رمان را از نو بسازد. آندره ژید در کتاب «سکه سازان» به همین معنی اشاره می‌کند:

«دلم می‌خواهد که نویسنده حوادث را صریحاً نقل نکند. بلکه هر حادثه را چندین بار از چشم کسانی که در آن دخالت داشته یا از آن متأثر شده‌اند بنگرد و بیان کند. دلم می‌خواهد که حوادث در چشم هریک از شهود جزئی تغییری کند. رغبت خواننده از کوششی که برای درک حقیقت می‌کند ناشی می‌شود. رمان برای تکمیل و تبیین خود احتیاج به همکاری خواننده دارد.»

ولی همه این رمانها و نتیجه این تازه جوئیها در فاصله بین دو جنگ بوجود آمد. جنگ جهانی دوم برای چند سال هرگونه تازه جویی را متوقف گذاشت، پس از جنگ نوعی بلاتکلیفی به وجود آمد و شاید برای از میان بردن این بلاتکلیفی بود که تلاشهای تازه ای در عالم رمان آغاز شد که مهمترین آنها جریان «رمان نو» بود.

اما پیش از اینکه به بحث «رمان نو» پردازیم بهتر است به تأثیر انگریستانسیالیسم نیز در ادبیات اشاره ای بکنیم.

مکتب انگریستانسیالیسم که کمی پیش از جنگ

جهانگیر دوم در فرانسه بوجود آمد و پس از

جنگ به منتهای قدرت و شهرت رسید موجب

تأثیر
انگریستانسیالیسم

نهضت دامنه داری گردید که پا از سرحدات فرانسه به بیرون نهاد و مدت چندین سال بر سیر فکر و هنر اروپا فرمانروایی کرد. تاریخچه این مکتب دارای جنبه های جدی و همچنین تظاهرات هزل آمیز و کارهای رکیک است که شاید با اصول آن منافات داشته باشد. پیش از هر چیز باید این دو جنبه را از یکدیگر تفکیک کنیم و اصول این مکتب را شرح دهیم.

اصطلاح «انگریستانسیالیسم» لفظ تازه ای نیست. فلسفه ای که مشمول این اصطلاح است نیز از ابداعات زمان ما بشمار نمی رود. با این حال، این لفظ و حکمت تاپیش از سال ۱۹۳۹ جزو لغات فنی فلسفه مابعد الطبیعه بود. در واقع، انگریستانسیالیسم، بمعنای اصطلاحی کلمه، فلسفه و جهان بینی کاملی است که بر پایه اصول

مشخص مابعدالطبیعه استوار شده است. غرض ما درین مختصر، شرح و بسط این مسلک نیست. بلکه می‌خواهیم راه و رسمی را که نویسندگان این مکتب در شیوه زندگی و ادب بکار بسته‌اند باختصار باز نماییم.

بنظر بعضی از حکماء، موجود انسانی در اعمال و رفتار خود هیچگونه اختیاری ندارد و در بست تحت اختیار تأثیرات وراثت و محیط است، و آزادی جز خیالی باطل بیش نیست. بنظر حکمای دیگر، که به آزادی نسبی کم و بیشی قائلند (تامشرب آنان چه باشد)، اصل زندگی در «ماهیت» است، یعنی ذات هستی مشترك میان آدمیان یا گروهی از آدمیان که، فی‌المثل، با ذات هستی سگان و درختان فرق دارد. تمایل طبیعی و منطقی هر فردی در اینست که بر طبق ماهیت خود زیست کند تا هدفی برای زندگی خود بیابد. همه علوم اخلاقی جزئی و قطعی به انسان می‌آموزند که بر طبق ماهیت خود زیست کند و در عوض وعده سعادت دنیوی یا اخروی را به او می‌دهند.

پیروان مکتب اگزیستانسیالیسم - که می‌توان آنرا به «اصالت وجود» در مقابل «اصالت ماهیت» ترجمه کرد - «وجود» را مقدم بر «ماهیت» می‌شمارند و عقیده دارند که آدمی در دنیای پوچ و بی‌هوده‌ای افکنده شده است که نه قرار و قانونی دارد و نه به هدفی منتهی می‌شود. بنابراین هیچ چیز راهنمای آفرینش نیست. وجود یا هستی با آزادی تام و بدون دخالت مفهوم نیکی و بدی و بدون امید پاداش و پنداشی که بخواهد تعیین می‌کند و هر معنایی که بخواهد به آن

می‌بخشد. انسان در اصل و ماهیت دارای هیچ خصیصه فطری نیست، بلکه از آنچه در «عالم وجود» کسب می‌کند تشکیل شده است. یعنی بشر را کارهای او و رفتار او و محیط او می‌سازد. آدمی با کارهایی که در عالم وجود انجام می‌دهد می‌تواند برای خویشتن ماهیتی بسازد و بدون هیچ قید و بندی و بدون ایمان و اعتقاد به هیچ چیزی می‌تواند برای خود شخصیتی تشکیل دهد.

منتها، این آزادی، برای ناتوانان، بار سنگینی است که آنان را به نومیدی سوق می‌دهد، حال آنکه برای نیرومندان وسیله شورو هیجان و جوش و غلیان، و کار و کوشش است. آخرین ملجاء ناتوانان، بدخواهی و سوء نیت است که در تاریکی آن، از تشخیص وضع و موقعیت خود و محیط خود در می‌مانند و با تعیین هدفهای مصنوعی برای زندگی - هدفهایی که اغلب برای «دیگران» شوم و منحوس است - خود را می‌فریبند.

البته بحث درباره «اگزستانسیالیسم» و ذکر نکات مثبت و منفی آن از حوصله این کتاب خارج است. فقط آنچه باید بگوئیم اینست که آثار اگزستانسیالیست‌ها تأثیر عمیقی در ادبیات معاصر اروپا بجا گذاشته است.

گروه فیلسوفان و نویسندگانی که به پیشوایی ژان پل سارتر Jean - Paul Sartre اگزستانسیالیسم را بر تخت کبریائی نشانددند راههای ییشمارى برای جلب پیروان و مریدان می‌دانستند. مهمترین این راهها، نخست قریحه ادبی تردید ناپذیر آنان بود و سپس مبارزاتشان

بابوقلمون صفتی اجتماع و همچنین حسن استقبال از طبقه جوانان. بسیاری از آنان احتیاجات و الزامات مادی و حفظ ظاهر و تأمین معاش و آسایش را حقیر می‌شمردند و در خور توجه فیلسوف نمی‌دانستند. مجامع ادبی خود را در قهوه خانه‌ها تشکیل می‌دادند و عقیده داشتند که فیلمهای بازاری و موسیقی جاز زبان حال و ممتازترین وسیله بیان دنیای معاصر است. در این میان عده‌ای هم عنوان اگزیستانسیالیسم خود را به هرگونه لباسی و به هر رنگی می‌آراستند، مردان ریش را رها می‌کردند و نظافت را در خور اعتنا نمی‌شمردند، و زنان از لاابالگیری و مستی و عیاشی و جلفی در معاشر و مجالس ابا نداشتند. ولی این اشخاص جز اینکه از قدر خویش بکاهند طرفی برنمیستند، زیرا اگزیستانسیالیسم بشر را مسئول اعمال خود می‌داند و لطمه دیدن شخصیت او را نتیجه مستقیم اشتباه او در زندگی می‌شمارد. عقاید و نظریات سارتر را درباره هنر و نویسندگی (که در دوره‌های مجله «زمانهای نو» Les Temps Modernes درج شده) می‌توان شرح ذیل خلاصه کرد:

نویسنده، حتی بدلیل آنکه الفاظ همه مردم را با ارزش اعتباری آنها بکار می‌برد و کتابهای خود را در میان مردم منتشر می‌کند «وابسته» و مسئول است، زیرا نمی‌تواند از فرمان مسائل زمان خود سربپیچد و در هر حال باید مسئولیت نوشته خود را بگردن بگیرد، حتی اگر شاگردانش از افکار او نتایجی برخلاف میل او بگیرند و انگهی، وظیفه نویسنده در طی قرون دستخوش تغییر و تحول بوده

است. نخست، نویسنده مجری فرمان خدا و را بر دینی خلق بود. سپس در عصر کلاسیک (قرن هفدهم) جزو اعضای جامعه اشرافی خوش ذوق و ادب پیشه‌ای شد که او را هم‌شان خود می‌شمرد. در این زمان، گرچه نویسنده بواقع سربفرمان اشراف نهاده بود، ولی استقلال طبع و عزت نفس و صراحت کلام خود را بخوبی حفظ می‌کرد. پس از آن، در قرن هیجدهم، نویسنده به صورت مرد مبارز بورژوا-منش روشنفکری درآمد که باروشن بینی و استشعار کامل برای حفظ حقوق طبقه دوم می‌جنگید. عصر طلایی نویسندگان در همین دوره بود. ولی از آن زمان تاکنون، تعادل بهم خورده است. نویسنده انگل و سربار توانگران شده است، و ازین امر رنج می‌برد. برای اینکه قدر و ارزش نخستین خود را بدست آورد، دست به دامن شهادت‌های دروغین و اعمال ساختگی و تحولات سطحی می‌زند و کسانی را که بطفیل آنان می‌زید به بی‌ذوقی و نفهمی و کج طبعی متهم می‌سازد. حتی برای تبرئه خود به «هنر برای هنر» متوسل شده ولی نتوانسته است خود را بفریزد. تنها راه نجات او در اینست که وارد میدان مبارزه شود، یعنی برای حفظ منافع و حقوق مردم، خود را به آب و آتش بزند بی آنکه برنگ تعصب احزاب آلوده شود. با اینحال يك مورد استثنائی نیز وجود دارد و آن، کار شاعر است: شاعر الفاظ را فقط برای ارزش تصویری آنها بکار می‌برد. سارتر در کتابی که درباره «بودلر» نوشته شرح می‌دهد که این شاعر موجود تیره بختی نبود که محکوم به شکست و ناکامی باشد، و علت شکست-

های پی در پی او در زندگی اینست که خود بامیل و اراده بدنبال رنج و ناکامی می‌گشت، زیرا سرچشمه الهام و وسیله تقاص خود را در همین دزد و حرمان می‌دید. این مدعا درباره بسیاری از شاعران دیگر نیز صادق است.

معهذا، نباید تأثیر مفهوم مسئولیت و «وابستگی» را در مورد همه فعالیت‌های ادبی سارتر تعمیم داد. فراموش نکنیم که فلسفه اگزیستانسیالیسم برای آزادی نویسنده ارزش و اهمیت بسزائی قائل است، و حتی سارتر فلسفه و هنر خود را مدیون متفکران و نویسندگانی می‌داند که یا وابسته نبوده‌اند یا این وابستگی را بنوع دیگری داشته‌اند: مانند متفکران آلمانی و رمان نویسان امریکائی. بنابراین در وهله نخست باید کتابهای او را بعنوان آثار ادبی (نه آثار تبلیغاتی) دید و سنجید. ازینروست که نخستین کتاب او با عنوان «تهوع» مورد سوء تفسیر و تعبیر قرار گرفته است. قهرمان اصلی این داستان، خواه معرف نویسنده در دوره‌ای از تحول زندگی او باشد یا نباشد، نمونه کامل انسان پیرو فلسفه اگزیستانسیالیسم بشمار نمی‌رود، بلکه نمونه کسانی است که از هوش سرشاری بهره‌مند شده‌اند و در زندگی جزب‌و‌چی و بیهودگی نمی‌بینند و درماندگی خود را با تهوع جبران می‌کنند و چون به این بیهودگی واقفند در راه علاج آن نمی‌کوشند و رضا به داده داده‌اند.

آلبر کامو را - که جایزه ادبی نوبل سال ۱۹۵۷ به او تعلق گرفت نمی‌توان نویسنده اگزیستانسیالیست بشمار آورد. خود او نیز

منکر این وابستگی بود با این حال، مشرب فلسفی او که متکی بر عقیده به پوچی و بیهودگی جهان است او را به انگریستانسیالیسم مربوط می‌سازد. این پوچی و بیهودگی جهان که مبنای کتاب «افسانه سیزیف» قرار گرفته او را به بدبینی سوق نمی‌دهد و حتی از فلسفه او نتایج اخلاقی تسلی بخشی گرفته می‌شود. اگر قهرمان اصلی رمان معروف او موسوم به «بیگانه» - بیگانه از خود و از دیگران - مورد علاقه خاص نویسنده است نه از این روست که، پس از قتل نفس، به رأی قضات ابله و نابخرد و کج فهم محکوم به مرگ می‌شود، بلکه بدین سبب است که جریان قتل و محاکمه و زندان را با کمال بی‌اعتنائی و وارستگی می‌گذرانند، چنانچه گوئی این حوادث برای دیگری اتفاق می‌افتد، و سپس در گوشه زندان به نوعی از خوشبختی، به شیوه حکمای قدیم، دست می‌یابد. در فکر نویسنده کتاب، ما همه این بیگانه‌ایم. مقصود کاموا این نیست که وارستگی و بی‌اعتنائی و «آزادی از رنگ تعلق» را تبلیغ کند؛ زیرا، گرچه در نظر او خوب و بد مطلق وجود ندارد، ولی میان نیت نیک و نیت بد قائل به تمایز است. مسأله اساسی رمان دیگر او موسوم به «طاعون» همین است: در شهر کوچکی که ارتباطش با خارج قطع شده و مرض همه گیر مهیبی به جان مردم آن افتاده است، دیگر شك و تردید جایز نیست، همه باید وظیفه اساسی خود را نجات از این وضع وخیم بدانند و همه نیروهای خود را در این کار بگمارند.

اکنون که سالها از دوره فرمانروائی و اوج قدرت انگریستانسیا-

لیسم می‌گذرد، می‌توان دربارهٔ تأثیر اگزیستانسیالیسم در ادبیات قضاوتی نسبی انجام داد. آنچه مسلم است اگزیستانسیالیسم آن تأثیر فوق‌العاده‌ای را که در اوائل کار انتظار می‌رفت در ادبیات نبخشیده است. «آلبر کامو» که نویسندهٔ تواناتری بود در گذشته و سارتر و دستیار او سیمون دوبووار در عین حال که از نویسندگان بنام عصرند مقلدین چندانی در عالم ادب پیدا نکرده‌اند. با وجود این آثار آنها بعنوان رشته‌ای از کار ادبی که فلسفه‌شان موضوع آنرا تشکیل می‌دهد هنوز هم در جهان ادب دارای قدر و اعتبار است.

اصطلاح «رمان نو» با اینکه در این روزگار تقریباً مانند مکتب جاافتاده‌ای شهرت یافته و

رمان نو

تئورسین‌هایی هم پیدا کرده است، در واقع نامیست که به وسیلهٔ روزنامه نویسان به عده‌ای فعالیت‌های پراکنده داده شده است. هدف مشترک این نویسندگان انکار عده‌ای از قالبهای موجود رمان در دنیا بود.

این قالبها عبارتست از: رمان روانشناسی یا تحلیلی که در آغاز قرن اهمیت فوق‌العاده یافته بود و نیز رمان پرشور یا پر حادثه. هدف همه این نویسندگان و تئورسین‌های جدید این بود که رمانی را جایگزین این رمانها کنند که در قالب قراردادهای رمان نویسی نباشد و از واقعیت خاص بیان الهام بگیرد. اما آیا این واقعیت چیست؟ از همین نقطه است که راهها جد می‌شود. زیرا نویسندگانی که در کار انکار گذشته موجود بایکدیگر هم عقیده بودند، در انتخاب

راهی که باید بجای راههای گذشته انتخاب کنند همه از يك مسیر نرفتند.

هرچند که دو نفر از پیشوایان رمان نو یعنی ناتالی ساروت N. Sarraute و آلن رب گریه Alain Robbe-Grillet کوشیدند جنبهٔ تئوری وقاعده به عقاید خود بدهند ولی نتیجه‌هایی که گرفتند باهم متفاوت بود. همین اختلاف بین عقاید و آثار نویسندگان دیگر رمان نو نیز وجود دارد. در نتیجه باید گفت که رمان نو نه يك مکتب است و نه يك نهضت واحد. ناتالی ساروت در مجموعهٔ مقالات خود که با عنوان «دوران بدگمانی» منتشر شده است با لحنی قاطع سقوط تدریجی و روز افزون عناصر قرار دادی تشکیل دهندهٔ رمان را به همان صورتی که نویسندگان قرن نوزدهم تصور می کردند نشان می دهد. نویسندگان قرن پیش همهٔ کوششهای خود را برای ساختن «انتریگ» رمان بکار می بردند. قهرمانانی را وارد میدان می کردند که می کوشیدند هر چه می توانند زنده ترشان کنند و از این قهرمانان «تیپ» های بشری بسازند. اصرار داشتند رشد قهرمانشان را در زمان و مکانی که مثل صخره ای محکم و تغییر ناپذیر بود مطالعه کنند و یا کاری کنند که این قهرمانها در لحظات برجسته ای از قبیل بحرانهای احساساتی، وسوسه های شیطانی و یا در شرایط محتوم ناگهان بدرخشند. نویسنده به کمک قصه، قهرمانان و ماجراهایی که برای آنان روی می داد، در واقع اطلاعات مربوط به خود را برای ما می فرستاد و بتدریج کار به جایی کشید که فقط خود این اطلاعات برای خواننده

جالب باشد یعنی هم نویسنده‌ها و هم خوانندگان دیگر علاقه‌ای به صنایع خاص رمان و چهارچوبه داستان نشان ندادند، بلکه فقط در جستجوی آن چیزی برآمدند که رمان در خود مخفی کرده بود و برای خواننده فاش می‌ساخت و آن طرز خاص بودن و زیستن يك انسان در دنیا بود. بر اثر يك تحول طبیعی، رمان از حالت تحلیل‌های آنسیکلوپدیک دنیا یا احساسها، به خلاصه کردن این دنیا از لحاظ معنوی، شاعرانه و فلسفی و یا ماوراء الطبیعه در وجود يك فرد مجاز، یعنی خود نویسنده تبدیل شد. بیشتر از آن چیزیکه نویسنده آفریده بود، دید شخصی او برای خواننده اهمیت یافت، رمان تحلیل بی‌سابقه‌ای شد از دنیا بوسیله نویسنده. این تحلیل معمولاً پیوسته با رابطه خود او با دنیا همراه بود. او در این اثر خویشتن را بطور دقیق و تمام و کمال جلوه گر می‌ساخت. جویس را پیش از این که از روی نامه‌هایش بتوان شناخت با اولیس می‌توانیم بشناسیم. کافکا وقتی که در یادداشت‌های خصوصی‌اش از خود حرف می‌زند دچار حجب است اما او در رمان‌های «دادرسی» و «قصر» یا حجب کمتری خود را معرفی می‌کند. باین ترتیب هرچه درون‌گرایی بیشتر پیروزمی‌شود، رمان به تحلیل می‌رود - بطوری که رفته رفته دیگر به تحلیل ساده‌ای تبدیل می‌شود.

رب سمریه در این مورد با ناتالی ساروت موافق است که رمان نباید بر روی «انتریگ» و یا قهرمانان بنا شده باشد و باید «مرگ قهرمان» و نیز «مرگ طبقه بندی‌های روانشناسی و فلسفی» را در

رمان اعلام کرد و گذشته از آن می‌خواهد که درون‌گرایی شدید که در کاررمان نویسان وجود دارد بکلی از میان برود. او می‌خواهد که نویسنده خود را فراموش کند و یا بکلی خود را از رمان حذف کند به جای آن «اشیاء» را همانطور که خود را نشان می‌دهند نشان دهد. زیرا نویسنده کاری که پیش از این می‌کرد نگاه کردن به اشیاء از ورای شخصیت خود و یا قهرمانان داستان‌ش بود. همچنین این اشیاء راتحت شرایط یک محیط، در داخل یک داستان یا تمدن معینی تحلیل می‌کرد. بدین ترتیب موفق نمی‌شد که دنیای دور و برخود را باچشمان باز و آزاد ببیند، بهتر بگوئیم به اشیاء جان می‌داد، برای آنها روحی کشف می‌کرد و آنها را بشری می‌ساخت. و حال آنکه دنیا باوجود بی‌غل و غش خود محکم و پابرجا است و نمی‌توان به میل خود آنها را تغییر و تبدیل داد. به نظر رب‌گریه رمان باید سیاهه بسیار دقیقی باشد از این دنیائی که در خارج از وجود ما هست: دنیای خاص «اشیای محض». چنین دنیائی است که دنیای رمان‌اورا تشکیل می‌دهد. و می‌خواهد که این دنیا در کمال وضوح و استحکام باشد.

باید گفت که این نظر رب‌گریه عملی شدنش در رمان کاری غیرعادی است. زیرا رمان نویس باید فقط به آینه‌ای تبدیل شود که از خود نه حرکتی داشته باشد و نه عقیده‌ای. چگونه دنیای اشیاء می‌تواند از دنیای بشری که در آن شرکت دارد جدا شود؟ چگونه می‌توان این اشیاء را از زمان و مکان جدا کرد و از هرگونه تغییر و تبدیل برکنار ماند. رلان بارت Roland Barthes منتقد مشهور معاصر می‌گوید که «این

ادبیات مشاهده، ادبیات دنیائی بی حرکت است.»

آن رب‌گریه کوشیده است که بارمانهای خود اولین نمونه‌های این ادبیات را بدهد. در کتاب «پاک‌کن‌ها» (Les Gommages) شهر، کوچه‌ها، خانه‌ها، کانال‌های آب، همه با وضوح کامل نشان داده می‌شود، در عوض اشخاص رمان فقط به صورت مجسمه‌هایی وجود دارند و یا اشیائی که نمی‌دانیم چه نیروهایی آنها را حرکت می‌دهد. و آنچه بیشتر جلب نظر می‌کند دقت مکانیسمی است که مانند مکانیسم ساعت دقیق و ظریف است. مثلاً در اثنای یک تمرین تئاتر همه حرکات هنرپیشه‌ها را یک یک با جزئیاتش نشان می‌دهد، مهمتر اینکه این حادثه زمانی ندارد و خود حوادث مثل حوادث رمان پلیسی بدون هیچگونه تحلیلی صورت می‌گیرد. ناگفته نماند که خود این رمان نوعی رمان پلیسی است.

در کتاب «حسادت» که در ۱۹۵۷ منتشر شده است رب‌گریه تداوم داستان را هم کنار می‌گذارد. او عده‌ای از حوادث خیالی یا حقیقی را در معرض دید مامی گذارد که بدون رعایت زمان معینی درهم ریخته‌اند. اشخاص داستان فقط بوسیله رابطه‌ای که با هم دارند شناخته می‌شوند: یک شوهر، یک زن و یک فاسق! محیطی که در آن زندگی می‌کنند، کشور استثماری نامعینی است و برای اینکه این خلاءها به حداً علی برسد، نویسنده متر بدست شروع می‌کند به

(۱) ترجمه فصل اول این اثر بعنوان نمونه «رمان نو» در آخر کتاب آورده شده است.

تشریح هندسی مکانها، اشیاء و محل آنها از قبیل جای نورخورشید و سایه در ساعات مختلف روز، بابازگشت پیایی به همان حوادث و همان حرکات و همان حرفها. نتیجه ای که گرفته می شود بسیار عجیب است. خواننده احساس می کند در یک تئاتر اشباح بسر می برد که تنها وجود صحنه مهم است. و حوادث که خالی از هرگونه عمقی است، از هرگونه صفت و مشخصه ای نیز محروم است. عجیب تر اینکه رفته رفته این برون گرایی افراطی که منظور نویسنده است ناگهان در نظر خواننده به عمیق ترین درون گرایی ها تبدیل می شود زیرا همه این اشیاء از نظر یک شوهر خسود دیده می شود و ناگهان این احساس به خواننده دست می دهد که ممکن است همه آنها ساخته ذهن همین قهرمان باشد.

از این گفته ها می توان به این نتیجه رسید که رب گریه خود نمی داند چه می کند و یا در ساختن دنیائی که می خواست بسازد موفق نشده است. زیرا تسلط اشیاء در خارج از ذهن به آن ترتیبی که رب گریه ادعا می کند وجود ندارد. چون در هر حال باید برای تجسم و بیان آنها زبانی بکاربرد و این زبان، زبان بشری است و بجز زبان رمان نویس نیست. ولی در هر حال رب گریه بعنوان رمان نویس اغلب به نتیجه ای می رسد که درست نقطه مقابل تئوری او است. اما این شکست تئورسین مایه پیروزی رمان نویسی بنام آلن رب گریه می شود و انسان می بیند که «درون گرایی» و «برون گرایی» در حقیقت دوروی یک سکه مغلقی است که فشار بر یک روی آن روی دیگر را

به سوی ما برمی‌گرداند.

برعکس رب مگر به که همیشه می‌خواهد در سطح اشیاء بماند
 ناتیالی ساروت در عین حال که از تیپ‌سازی حذر می‌کند، در آثار خود
 زندگی پر جوش و خروش انسانها را با مشخصات مبتذل آن بیان
 می‌کند، یعنی زندگی واقعی و روابط انسانی را. در نظر او آدمها
 گذشته از آنکه بر طبق عقل و منطق و اصول بر اطراف خود مسلط
 نیستند، بر شخص خودشان هم حکومت نمی‌کنند. آنچه برای نویسنده
 جالب است بافت کلی زندگی و روابط ابتدائی آن است، مانند
 توافق‌ها، خشونت‌ها و دفاعها و کلیه روابط دیگری که بین انسان
 و دنیای اطرافش وجود دارد.

در «منطقة البروج» درخشان‌ترین اثر ناتیالی ساروت که در سال
 ۱۹۵۹ منتشر شده است می‌توان به بهترین وجهی این دنیا را که باید
 آنرا «دنیای ثانوی» نامید دید. در حالیکه افراد و اشخاص همه وجود
 دارند و بهیچوجه مانند اشخاص رب مگر به اشباح متحرک نیستند،
 هیچیک از آنها نماینده تیپ خاص با مشخصات ثابت نیستند. در
 این کتاب می‌توان جوان ساده لوحی را دید که می‌خواهد ذوق
 هنری داشته باشد، خاله‌ای، که مایخیولیائی است، خانواده‌ای
 پراکنده و یک زن نویسنده مشهور که گاهی او را از خلال شهرت و
 پیروزی‌اش می‌بینیم و گاهی از جنبه‌های مضحک زندگیش. انتریگی
 که داستان را بهم مربوط می‌کند نامفهوم است و هیچ اهمیتی ندارد.
 آنچه نویسنده در این کتاب می‌خواهد بگوید چنانکه از نام کتاب

هم برمی آید اینست که این اشخاص هر کدام بطور مستقل گوئی در منظومه جدائی در حرکتند و در این حرکت گاهی همدیگر را جذب می کنند و گاهی پس می زنند و نیز گاهی باهم تصادم می کنند. و اغلب این تصادم باشدت و خشونت اتفاق می افتد. در نظر ناتالی ساروت ما فقط برای خودمان زندگی می کنیم و قضاوتهای ما که در نظر خودمان بسیار حساب شده است می تواند بر اثر جریان آشفته زندگی در معرض هر گونه تغییری قرار بگیرد.

نام میشل بوتور Michel Butor مدتها با نام رب سمریه در کنار هم می آمد با وجود این، این دو رمان نویس جوان هم به يك راه نرفته اند. هر چند که میشل بوتور نیز اهمیت فراوان به دنیای بیرون می دهد و هیچگونه عقیده ای به روانشناسی ندارد ولی برای قهرمانان اثرش و روابطی که آنها با دنیا دارند اهمیت قائل است.

برخلاف سایر پیشوایان رمان جدید، میشل بوتور هرگز فکر نمی کند که بتواند از قید زمان آزاد باشد. ولی این زمان برخلاف آثار کلاسیک زمان ثابتی نیست که قبلا به ما داده شده باشد بلکه زمان گذشته از اینکه نقش قالبی را برای حوادث رمان بازی می کند در عین حال جزو بافت وجود ماست.

آنچه درباره رمان جدید می توان گفت اینست که این روش تازه نیز یکی از نسخه های متعددی است که به بیماری داده می شود زیرا باید گفت که رمان از بیست سال پیش بیمار است. به نظر عده ای از ادبا و سخن سنجان در دنیای سینما و تلویزیون و روزنامه یا بهتر

بگوئیم در دنیای حوادث زنده و وقایع‌نگاری راه‌به‌بودی برای این بیمار وجود ندارد و حتی به‌نظر عده‌ای رمان مدت‌ها است که مرده است.

ولی پایه‌گزاران «رمان نو» در ردیف کسانی هستند که برای نجات این بیمار نسخه می‌دهند. اما این نسخه‌ها تا چه‌حدی به‌به‌بود آن کمک خواهد کرد؟ مسئله‌ایست که فعلاً نمی‌توان در باره آن قضاوت کرد.

آیا تئاتر نو معیارها را تغییر داده است؟ آیا
تئاتر نو
دنیای این با تئاتری که در قرون پیش و حتی در چهل سال اول قرن بیستم بود فرق می‌کند؟ شکی در این نیست. امروزه ما با تئاتری سرو کار داریم که همه اصول تئاتر موجود پیش از خود را بهم زده است. نمونه‌های آنرا در صحنه‌ها می‌بینیم یا در کتاب‌ها می‌خوانیم اما اغلب درباره آن با ابهامی روبرو هستیم. ما در اینجا می‌کوشیم که تا حد امکان با این تئاتر که آنرا «تئاتر پوچ» نیز نامیده‌اند آشنا شویم و در این معرفی از «تاریخ تئاتر نو» اثر ژنویسرو استفاده می‌کنیم.

«درست است که جنگ جهانی اول دنیا را با مسائل تازه‌ای روبرو ساخت و دنیائی که پس از آن جنگ به‌وجود آمد فرق زیادی با دنیای پیش داشت اما می‌توان گفت که معیارهای دنیای بعد از آن جنگ با معیار دنیای پیش از آن چندان فرق نکرده بود. اما در مورد جنگ جهانی دوم باید گفت که پایان يك دنیا بود و آغاز دنیای

دیگری بامعیارهای تازه. آشویتز و هیروشیما خورشیدهای سیاه این دنیا بود. و در زیر اشعه قاطع آنها همه ارزش‌های گذشته خاموش شد و رنگ باخت و اگر در بعضی از آن ارزش‌ها درخششی می‌بینیم، این درخشش نظیر نورستارگان از هم پاشیده دور دست است که مدت‌ها پس از نابودی خود آنها هنوز به چشم ما می‌خورد. تا آغاز جنگ جهانی دوم، با اینکه يك جنگ بزرگ هم پیش آمده بود ولی جوامع بشری در تحول و پیشرفت تدریجی بودند. دورنمای این امید وجود داشت که روزی ریشه هر گونه ظلم و اجحافی از روی زمین کنده شود و جوامعی ایده‌آلی به وجود بیاید. اما همان چند سال جنگ و نیز سال‌های بعد از آن ناگهان همه این امیدها را درهم ریخت و بشر مطمئن و امیدوار که در راه اصلاح جزئیات بود و می‌خواست مسائل اجتماعی ظریف و حساسی را حل کند ناگهان خود را با کشتارهای دسته جمعی و حتی تهدید جهان به نابودی روبرو دید و احساس کرد که همه کوشش‌ها به هدر رفته و به دوران بربریت بازگشته است و بدتر از همه اینکه وقتی چشم باز کرد دید که آن جوامع ایده‌آلی هم کانونی برای حکومت فردی بوده است. همه امیدها ناگهان درهم ریخت و بشر بعد از جنگ خود را در خلأ روحی کامل دید. این خلأ روحی در آغاز زبان خاص خود را پیدا نکرده بود. سال‌های جنگ سال‌های فقر ادبی و فرهنگی بود. این فقر طولانی همه مردم جهان را تشنه شنیدن صدائی تازه ساخته بود. چند نویسنده چیزهایی نوشتند و چند شعری گفته شد. اما تئاتر

در این باره هیچ کاری نمی‌کرد گوئی جرأت رقابت با تاریخ را در خود نمی‌دید، نخست آنچه را که تاریخ انجام داده بود، با سینما، فیلم‌های مستند بر روی پرده آورد، ولی به زبان تازه‌ای احتیاج بود که کار سینما نبود. می‌شد گفت که سینما با اینکه خود چنین زبانی را نمی‌توانست به میان بیاورد ولی زمینه مغزی مناسب برای پذیرفتن آن ایجاد کرد. و در این میان تئاتر بود که می‌بایستی حتی به بهای مرگ خود زبان‌گویای این دوران از تاریخ بشر باشد؛ دورانی که دیگر در آن پیشرفت تدریجی زمان مطرح نبود و هیچ حیرت‌آور شمرده نمی‌شد که زمان‌ها درهم بریزد و در يك چشم بهم‌زدن همه چیز معکوس شود و یا گذشته با آینده مخلوط گردد.

شاید بتوان گفت که ماجرا با نمایش «محاكمه» اثر فرانتز کافکا در پاریس آغاز شد. در سال ۱۹۴۷ ژان لوئی بارو محاكمه را که آئنده ژید به صورت تئاتر تنظیم کرده بود به روی صحنه آورد. ترجمه کتاب که در سال ۱۹۳۳ در فرانسه منتشر شده بود هیچ سروصدائی ایجاد نکرده بود. «ژوزف کا» Joseph K. قهرمان کافکا که بسببی نامعلوم محاكمه و محکوم می‌شد در آن روزگاران بهیچوجه به عنوان نماینده وضع بشری تلقی نمی‌شد اما این بیگانه‌ای که در دنیای قطع روابط اسیر شده بود، وقتی که به روی صحنه آمد، به حق یا به ناحق مظهر خاصی برای انواع شخصیت‌ها تلقی شد: نمونه کسانی که در بازداشتگاه‌ها محکوم بوده‌اند، نمونه‌ای از اشخاص «دوزخ» سارتر و یا نمونه‌ای برای آن «پوچی» که کامو تصویر می‌کرد.

و همین قهرمان بود که ازدور، دست آشنائی به سوی «ولادیمیر» و «استراگون» قهرمانان «در انتظار گودو» یا «کلو» و «هام» قهرمانان «پایان بازی» دواثر مهم ساموئل بکت Samuel Beckett درازمی کرد. اولین آثار این عده از نویسندگان در حوالی سال ۱۹۵۰ در پاریس در تئاترهای ساحل چپ رود سن به وجود آمد. اما این آثار بهیچوجه محصول کار دسته معینی از نویسندگان و حاصل همکاری و همفکری برای ایجاد مکتب ثابتی نبود. اوژن یونسکو E. Ionesco، ساموئل بکت، آرتور آداموف A. Adamov، ژان ژنه، J. Genet، و چند نفر دیگر هر یک به تنهایی کار می کردند و یگانه نقطه مشترک کارشان این بود که برضد تئاتر جا افتاده موجود آن روز قیام کرده بودند. نکته جالب اینکه اغلب این نویسندگان فرانسوی نبودند. «بکت» انگلیسی بود، «یونسکو» رومانی و فرانسوی و «آداموف» روسی و ارمنی و همه آنها فرانسه را به عنوان مرکزی برای انتشار افکار تازه خود انتخاب کرده بودند و آثارشان را به زبان فرانسه می نوشتند و در این روش خود نیز اشتباه نکرده بودند زیرا فقط در فرانسه بود که می توانستند کارگردانانی پیدا کنند که آثار غیرعادی آنها را بپذیرند و روی صحنه بیاورند. و این نمایشنامه ها مدت ها بازی شد و با اعتراض روبرو شد. عده ای آنها را فهمیدند عده دیگری بیهوده تشخیص دادند و سالن را ترك کردند. با وجود این نویسندگان جدا و مستقل همه با هم مرحله تازه ای را در تئاتر به وجود آوردند که عده ای آنرا «تئاتر پیشرو» و عده دیگر «تئاتر پوچ» نامیدند. و در

واقع مکتبی خیالی به وجود آمد. آنان که این مکتب خیالی را «پیشرو» می‌نامیدند مقصودشان اشاره به تهوری بود که این نویسندگان در جدا شدن از عرف موجود تئاتر نشان داده بودند و کسانی که آنرا «تئاتر پوچ» نام می‌دادند تحت تأثیر ابهام و عدم وضوحی بودند که در این نمایشنامه‌ها وجود داشت. اما خود نمایشنامه‌نویسان هیچیک از این عناوین را نمی‌پذیرفتند. بخصوص در مورد عنوان تئاتر پوچ، یونسکو، می‌گفت: «حیرت‌آور، نه پوچ! به نظر من در عالم وجود همه چیز منطقی است و «پوچ» وجود ندارد. و خود بودن و موجودیت حیرت‌آور است.»

و نیز می‌گفت:

«مردم آنچه را «پوچ» می‌نامند که جنبه‌های مضحك زبانی را که از اصل خود خالی شده است لو می‌دهد...»

اولین آثار تئاتر نو در سال ۱۹۵۰ منتشر شد.

این آثار عبارت بود از «آوازخوان طاس» اثر یونسکو و دو نمایشنامه از آداموف با نام‌های «مانور بزرگ و کوچک» و «حمله». «آوازخوان طاس» نمایشنامه‌ای بود که در آن نه آوازخوانی بود نه آدم طاسی و اغلب تماشاگران این عمل را ناسزائی برای خود می‌شمردند. باز هم ناسزای دیگر این بود که به محض شروع نمایش، ساعت دیواری هفده ضربه می‌زد و «مادام اسمیت» که در صحنه بود می‌گفت: «عجب! ساعت نه است!» و به دنبال آن يك رشته گفتگوهای غیرعادی شروع می‌شد که در واقع از عادی‌ترین

و مبتذل‌ترین حرف‌های روزانه گرفته شده و تغییر قیافه داده بود. بعدها خود «یونسکو» در «یادداشت‌ها و ضد یادداشت‌ها» نوشت که این نمایشنامه را از روی گفتگوهای کتاب اول آموزش زبان انگلیسی نوشته و تغییراتی در آنها داده است ولی این جمله‌ها در واقع به صورت يك سری بازی با کلمه درآمده بود و يك رشته حروف صدا دار و بی‌صدا بود که گوئی از دهان چند نفر آدم مصنوعی بیرون می‌آمد. با این ترتیب نمایشنامه‌های یونسکو آثار طنزآمیزی از آب درآمد که تماشاگر را به چیزهایی که در اصل خنده‌دار نبود می‌خنداند.

نماینده برجسته دیگر این تئاتر ساموئل بکت است که در عین حال بین این نویسندگان فیلسوف‌ترین آنهاست. اثر معروف او «در انتظار گودو»، سه سال بعد از «آوازخوان طاس» در ژانویه ۱۹۵۳ در تئاتر «بایلون» پاریس روی صحنه آمد. «در انتظار گودو» دو روز از زندگی «ولادیمیر» و «استراگون» بود که در کنار يك راه و نزدیک درختی در انتظار «گودو» نامی بودند که با او قرار ملاقات داشتند. «گودو» هرگز نمی‌آمد. وقتی که پرده پائین می‌افتاد باز هم این انتظار وجود داشت که روز دیگری بیاید و انتظار از سر گرفته شود.

در «پایان بازی» هم که پس از آن نمایش داده شد نوعی انتظار وجود داشت، انتظار پایان و تجدید خاطره گذشته در دنیائی خالی. نمایشنامه‌های بعدی بکت نیز مانند «آخرین نوار» و «خاکستر» ها

نیز از همین دنیای پایان یافته و قهرمانی تنها با خاطرات گذشته‌اش حکایت می‌کرد. از هر يك از این نمایشنامه‌های «ساموئل بکت» قهرمان اثر به نوعی با خاطره گذشته زندگی می‌کند: در «پایان بازی»، «هام» از رمانی که می‌خواهد بنویسد و ذکری از خاطره گذشته است حرف می‌زند.

در «آخرین نوار»، «کراپ» پیرمردی که به پایان زندگی رسیده در هر يك از سال‌های زندگی صدای خود را بر روی نوار ضبط کرده و نگهداشته است و با گذاشتن نوارها بر روی ضبط صوت در سال‌های گذشته عمر خود زندگی می‌کند.

در «خاکسترها»، «هنری» تنها در کنار دریا و در میان صدای امواج دریا برای خود داستان می‌گوید: تصاویری از خاطره او یا از مخیله‌اش تراوش می‌کند و يك يك پیش چشمش مجسم می‌شود: پدرش، دو پیرمرد به نام‌های «بولتون» و «هالوی» که در يك شب برفی با همدیگر روبرو می‌شوند: «آتش خاموش، سرمای جانگزا، تنهایی، دنیای سفیدپوش... نه صدائی هست، نه آتشی، هیچ شعله‌ای نیست، مگر خاکستر». «اوا» زن او چند لحظه به او جواب می‌دهد و خاطره «آدی» دختر کوچولویشان را و درس‌های پیانو و سواری او را به خاطرش می‌آورد و دردهای کهنه زندگی او با درهم ریختگی و با وضوح عجیبی از نو زنده می‌شود و نمایشنامه با این جملات پایان می‌یابد: «هیچ، سراسر روز هیچ، (سکوت) سراسر روز و سراسر شب هیچ (سکوت) هیچ صدائی نیست.»

این تنهایی انسان در آثار آرتور آدامف نیز ظاهر است. در «مانور بزرگ و کوچک» ما در یک سری تابلو که به صورت سکانس-های فیلم به هم مربوط است مردی را می بینیم که هر یک از اعضاء خود را یکی پس از دیگری از دست می دهد و قربانی فرمان هائی است که صدای ناشناسی به او می دهد.

نمایشنامه کوتاه دیگر آدامف که «استاد تاران» نام دارد رونویسی ساده ای از یک رؤیا است و هیچیک از عناصر آن به منظور کنایه و استعاره ای نوشته نشده است. «تاران» کیست؟ این معلم تحقیر شده آیا مردی شرور است یا قربانی بی گناهی که در دام سوء تفاهم گرفتار شده است؟ آیا همانطور که متهمش می کنند بچه ها او را برهنه در پشت یک کابین استحمام گیر آورده اند؟ آیا او همه افکار و عقاید خود را از پرفسور «منار» دزدیده است؟ در پایان این نمایشنامه نیز هیچگونه پیامی نیست. همانطور که در صندلی های «یونسکو» انتظار ورود یک سخنران می رود و سخنران در پایان نمایش می آید، ولی کر و لال است و پیام او جز سکوت چیزی نیست یا در نمایشنامه دیگر «یونسکو» به نام «استاد»، مبشر خبر آمدن استاد را می دهد و ستایشگران با بی صبری در انتظار ورود او هستند ولی وقتی که استاد وارد می شود می بینند که او سر ندارد^۱.

(۱) ترجمه این نمایشنامه در پایان کتاب به عنوان نمونه تئاتر نو آورده شده است.

تثاثر نو انتظار نظم وقاعده و آرامش را از جهانی که در آن زندگی می‌کنیم نابود می‌سازد و تماشاگرانش را با واقعیت خشن زمان آشنا می‌کند اما به قول مارتین اسلین «تثاثر پوچ در واقع مبارزه‌ایست به خاطر پذیرش وضع بشر آنگونه که هست با تمام شگفتی‌ها و بیهودگی‌هایش و به خاطر تاب آوردن در برابر آن با وقار و شرافتمندی و احساس مسئولیت، صراحتاً بدین خاطر که راه حل‌های ساده‌ای برای شگفتی‌های هستی وجود ندارد زیرا که انسان در نهایت موجودی است تنها در جهانی خالی از معنا. راست است که دور انداختن راه حل‌ها و توهمات تسلی بخش احتمالاً دردناک است اما احساس آزادی و آسایش به دنبال خواهد داشت. و بدین گونه است که در تحلیل نهائی، «تثاثر پوچ» اشک ناامیدی از چشم‌ها روان نمی‌سازد، بلکه لبخند آزادی به لب‌ها می‌راند.»^۱

نمونه‌ای از «رمان نو»

پاك‌كن‌ها

LES GOMMES

اثر: «آلن رب‌گریه» Alain Robbe - Grillet

فصل اول

در سایه روشن تالار کافه، ارباب میزها و صندلی‌ها، زیرسیگاری‌ها، بطری‌های آب‌گازدار را می‌چینند؛ ساعت شش صبح است.

نیازی به روشن دیدن ندارد، حتی نمی‌داند چه می‌کند. هنوز خواب است. قوانینی بسیار کهن، جزئیات احوالش را، که این يك بار از تذبذب اراده آدمی رسته‌اند، تنظیم می‌کنند؛ هر ثانیه بريك حرکت ناب مهر می‌زند: يك گام به اینسو، صندلی در سی سانتیمتری، سه ضربه کهنه خیس، عقب‌گردی به راست، دو گام به پیش، هر ثانیه مهر می‌زند، کامل، یکسان، بی‌خدشه. سی و يك. سی و دو. سی و سه. سی و چهار. سی و پنج. سی و شش. سی و هفت. هر ثانیه در جای درست خود.

دریفا که بزودی زمان دیگر صاحب اختیار نخواهد بود. حوادث امروز، محاط از هاله اشتباه و شك، هر چند خرد و ناچیز، تا چند لحظه دیگر کار خود را آغاز می‌کنند، تدریجاً نظم و ترتیب مطلوب را به هم

می‌زنند، مزورانه در اینجا و آنجا پسی، پیشی، فاصله، آشفته‌گی، انحنای به بار می‌آورند تا اندک‌اندک کار خود را انجام دهند: روزی از روزهای آغاز زمستان، بی‌نقشه، بی‌مسیر، بی‌مفهوم، غول‌آسا.

اما هنوز زود است، چفت در کوچه تازه باز شده است، تنها بازبگر حاضر در صحنه هنوز موجودیت خاص خود را نیافته است. اکنون لحظه‌ای است که آن دوازده صندلی از میزمرمرنما که شب راروی آن گذرانده‌اند آرام پائین می‌آیند. دیگر هیچ. دستی خودکار آرایش صحنه را به پایان می‌رساند.

چون همه چیز آماده شد، چراغ روشن می‌شود...

مرد درشتی آنجاست، ایستاده، ارباب، می‌کوشد تا خود را در میان میزها و صندلی‌ها باز شناسد. بالای‌نوشگاه، آئینه تمام‌نمایی است که در آن تصویری بیمار متموج است: ارباب، سبزگون و روی آشفته، بیمار کبدی و فربه، در حوضچه شیشه‌ای خود.

در سوی دیگر، پشت شیشه در، باز هم ارباب است که آهسته‌آهسته در روشنی صبح کوچه تحلیل می‌رود. شاید همین شب باشد که تازه کافه را مرتب کرده است؛ دیگر وظیفه‌ای ندارد جز ناپدید شدن. در آئینه کوچه، سایه این شب ریز می‌لرزد، دیگر بکلی از هم پاشیده است؛ و آن سوتر، مردم لرزنده‌تر و محوتر، رشته بی‌پایان سایه‌ها است: ارباب، ارباب، ارباب... ارباب، این سحابی افسرده، غرقه در هاله ابری خود.

ارباب با رنج و دشواری به سطح می‌آید. چندتکه از چیزهایی را که دور و برش شناور است به تصادف برمی‌گیرد. نیازی به عجله ندارد،

جریان در این ساعت شدید نیست.

با دودست روی میز تکیه می‌دهد، تنش به پیش خم می‌شود، هنوز درست بیدار نشده است، چشم‌هایش معلوم نیست به چه چیز خیره مانده است: این «آنتوان» احمق، با آن ورزش سوئدی صبح‌هاش. و کراوات قرمز آن روزش، دیروز، امروز سه شنبه است؛ «ژانت» دیرتر می‌آید. چه لکه کوچک مضحکی؛ این مرمر هم چیز مسخره‌ای است، همه چیز رویش نقش می‌بندد. انگار خون است. «دانیل دوپون» دیشب، در دو قدمی اینجا. ماجرائی رویهمرفته ناجور و مشکوک: دزد هیچوقت عمداً به اطافی که چراغش روشن باشد نمی‌رود، یارو می‌خواسته است او را بکشد، مسلم است. انتقام خصوصی یا مطلب دیگر؟ و به هر حال ناشیانه. دیشب بود. الساعه توی روزنامه می‌بینیم. هان، آره، امروز ژانت دیرتر می‌آید. ضمناً بگوئیم آنرا هم بخرد... نه، فردا.

یک ضربه سر سری کهنه خیس، گوئی برای سلب مسئولیت از خود، روی آن لکه مضحک. در فاصله میان دو مالش، توده‌هایی غباری می‌گذرند، بیرون از دسترس. یا اینکه اصلاً ذهن بکلی خالی است.

باید که ژانت بخاری را فوراً روشن کند؛ امسال سرما زود شروع کرده است. عطار می‌گوید هر سال که روز چهارده ژوئیه باران بیارده همینطور می‌شود؛ شاید درست می‌گوید. البته آن مردك آنتوان احمق، که دست آخر همیشه حق به جانب اوست، می‌خواست به هر زور و ضربی هست خلافتش را ثابت کند. و عطاره که دیگر داشت از کوره در می‌رفت، چهارپنج گیلان شراب سفید کارش را می‌سازد؛ اما این آنتوان هم هیچ چی سرش نمی‌شود. خدا را شکر که اریاب حاضر بود. دیروز بود یا یکشنبه؟ یکشنبه بود: آخر آنتوان کلاهش را سرش گذاشته بود؛ با این کلاه هم چه قیافه‌ای پیدا می‌کند!

آن کلاه و آن کراوات قرمز! عجب دیروز هم همین کراوات را زده بود.
نه بابا، وانگهی به من چه؟ گور پدرش!

يك ضربه خشم آلود کهنه خیس بار دیگر از روی میز غبار دیروز
را برمی‌چیند. ارباب قد راست می‌کند.

روی شیشه در کوچه، نوشته را از وارو می‌خواند: «طاق‌های مبله
برای اجاره»، که از هفده سال پیش دو حرف از آن افتاده است؛ هفده
سال است؛ هفده سال است که می‌خواهد این دو حرف را جا بیندازد. زمان
حیات «پولین» هم همین‌طور بود؛ وقتی اولین بار وارد اینجا شده بودند
گفته بودند...

وانگهی اصلايك اطاق که بیشتر نیست، بطوریکه در هر حال این
نوشته احمقانه است. نیم‌نگاهی بسوی ساعت دیواری. شش ونیم، یارو
را باید بیدار کرد.

- یا الله، تنه‌لش!

این بار تقریباً به صدای بلند حرف زده است، با شکلکی حاکی
از انزجار بر لب‌هایش. ارباب بدخلق است؛ شب درست نخوابیده است.
راستش، اغلب اوقات بد خلق است.

در طبقه دوم، درنه راهرو، ارباب در می‌زند، چندین ثانیه منتظر
می‌ماند و چون جوابی نمی‌آید باز در می‌زند، چندین بار، اندکی محکم‌تر.
در آن سوی در، ساعت شماطه شروع به زنگ زدن می‌کند، ارباب که دست
راستش در حین حرکت میان هوا خشکیده است گوش به زنگ می‌ماند و
با شرارت در کمین واکنش‌های مردخفته می‌ایستد.

اما کسی زنگ را قطع نمی‌کند. پس از تقریباً يك دقیقه، صدای

زنگ روی ضربه‌های نارس و ناتوان آخرین، حیرت زده خاموش می‌شود. ارباب بار دیگر به در می‌کوبد: باز هم خبری نمی‌شود. لای در راباز می‌کند، سرش رابه درون می‌برد. درروشنی محقر صبح تخت‌خواب را می‌بیند که به هم ریخته است و اطاق را که آشفته است. کاملاً به درون می‌رود و محل را از نزدیک بازرسی می‌کند: هیچ چیز مشکوک به چشم نمی‌خورد، فقط تخت‌خواب خالی است، تخت‌خوابی دو نفره، بدون بالش، با فقط يك فرو رفتگی در میان متکا، و پتوها بسوی انتهای تخت واپس افتاده، و روی میز آرایش، طشت حلبی لعابی پراز آب آلوده. خوب، یارو رفته است، خودش می‌داند. بی آنکه از تالار کافه بگذرد بیرون رفته است، می‌دانسته است که در این ساعت هنوز قهوه گرم موجود نیست و رویهمرفته لازم هم نبوده است که اطلاع بدهد. ارباب شانه‌هایش را بالا می‌اندازد و می‌رود؛ آدم‌هایی را که زودتر از موقع بیدار می‌شوند دوست ندارد. درپائین، مردکی رامی‌بیند که ایستاده منتظر است: يك آدم معمولی، رویهمرفته قزمیت، که از مشتری‌های کافه نیست. ارباب به پشت‌نوشگاه می‌رود، يك چراغ اضافی روشن می‌کند و باتر شروملی نگاهش رابه مشتری می‌دوزد: آماده است تا یک‌هوا آب پاکی روی دست او بریزد و بگوید که برای قهوه هنوز زود است.

- می‌خواستم آقای «والاس» را ببینم.

ارباب معه‌دا يك ثانیه معطل می‌ماند و می‌گوید:

- رفته است.

مرد باکمی حیرت می‌پرسد:

- کی؟

- امروز صبح.

- امروز صبح چه ساعتی؟

نگاهی مضطرب به ساعتش و سپس به ساعت دیواری.

ارباب می‌گوید:

- نمی‌دانم.

- وقتی بیرون می‌رفت ندیدیدش؟

- اگر دیده بودمش می‌دانستم چه ساعتی.

انحنای بور و وارفته لب‌های مردك این پیروزی آسان یافته را نمایان می‌کند. مردك چند ثانیه‌ای به فکر فرو می‌رود و باز می‌گوید:

- پس لابد نمی‌دانید کی بر می‌گردد؟

ارباب حتی جواب نمی‌دهد. از پایگاه تازه‌ای حمله می‌کند:

- چی میل می‌کنید؟

مردك می‌گوید:

- يك قهوه بی‌شیر.

ارباب می‌گوید:

- این ساعت هنوز قهوه حاضر نیست.

چه قربانی خوب و راحتی، مسلماً: يك چهره ریزه عنكبوت‌وار مغموم که مدام در حال به هم چسباندن تکه‌های چروکیده ذهن خویش است. وانگهی از کجای دانند که این والاس دیشب وارد این کافه گمنام کوچه «مساحان» شده است؟ این که رسمش نیست.

ارباب که اینك همه ورق‌هایش را بازی کرده است، دیگر به مرد تازه وارد اعتنائی ندارد. با قیافه‌ای دوراز ماجرا بطری‌هایش را پاک می‌کند و چون طرف چیزی نمی‌خورد دو چراغ را پیایی خاموش می‌کند. اکنون دیگر هوا نسبتاً روشن شده است.

مرد چند کلمه نامفهوم تته پته کرده و رفته است. ارباب خود را میان آت و آشفالهایش بازمی یابد: لکه های روی مرمر، روغن جلای صندلی ها که چرك و کثافت جابه جا آنرا چسبنده کرده است، نوشته مصدوم و ناقص روی شیشه، اما او دستخوش اشباح سمجتری است، لکه های میاه تر از لکه های شراب پیش چشمش را تار می کند. می خواهد با يك حرکت دست آنها را براند، اما بیپوده است، هر قدمی که بر می دارد پایش به آنها می گیرد... حرکت يك بازو، موسیقی کلمات گم شده، پولین، پولین شیرین. پولین شیرین که سالها پیش غفلتاً بطور عجیبی مرد. بطور عجیب؟ ارباب بسوی آئینه خم می شود. کجایش عجیب است؟ انقباضی بدشکل تدریجاً چهره اش را بی قواره می کند. مرگ مگر همیشه عجیب نیست؟ شکلش بارزتر می شود، به صورت نقابی بر چهره اش می خشکد و لحظه ای خود را در آئینه تماشا می کند. سپس يك چشم بسته می شود، دهان درهم کشیده می شود، گوشه ای از چهره منقبض می شود، عفریتی کریه تر پدیدار می شود، همان دم ناپدید می شود و جای خود را به تصویری آرام تر و تقریباً خندان می دهد. چشم های پولین.

عجیب؟ کجایش عجیب است؟ مگر این از هر چیزی طبیعی تر نیست؟ این «دوپن» را ملاحظه کنید، چقدر عجیب تر بود که نمرده باشد. آرام آرام ارباب به خنده می افتد، نوعی خنده خاموش، بی نشاط، مانند خنده آدمهایی که در خواب راه می روند. در پیرامون او، اشباح آشنا از او تقلید می کنند: همه زهر خند می زنند. حتی از حد می گذرانند، شورش را در می آورند، به قهقهه می افتند، همدیگر را سلقمه می زنند، محکم به پشت گرفته هم می کوبند. حالا چطور آنها را ساکت کند؟ اکثریت با آنهاست. و اینجا خانه آنهاست...

ارباب، بی حرکت در برابر آئینه، به خندیدن خود می‌نگرد، با همه نیرویش می‌کوشد تا دیگران را نبیند که از این سربه آن سراطاق در هم می‌لولند، فوج قهقهه، انبوه غنان گسیخته دل ریس، تفاله پنجاه سال زندگی هضم نشده. هياهو آنان از حد طاقت گذشته است، کنسرتی وحشتناک از عرعر و زوزه، و ناگهان، در میان سکوتی که غفلتاً همه جارا می‌گیرد، خنده بلورین زنی جوان.

- گورتان را گم کنید!

ارباب واپس چرخیده است، به صدای نعره خود از کابوس پریده است. آنجانه پولین هست و نه دیگران. نگاهی خسته به گرد اطاق می‌افکند که آرام و بی خیال منتظر کسانی است که باید بیایند، صندلی‌هایی که قاتلان و مقتولان روی آنها خواهند نشست و میزهایی که روی آنها مراسم تناول قربانی را برگزار خواهند کرد.

ترجمه ابوالحسن نجفی

نمونه‌ای از تئاتر نو

استاد

بازی در يك پرده

اثر: اوژن یونسکو

آدم‌ها: مبشر. مرد ستایشگر. زن ستایشگر. عاشق. معشوقه

«مبشر» پشت به جمعیت، وسط صحنه، نگاههایش را به درخروجی ته صحنه دوخته و مواظب رسیدن استاد است. در سمت راست و سمت چپ صحنه مرد ستایشگر و زن ستایشگر به دیوار چسبیده‌اند و آنها هم مواظب رسیدن استاد هستند.

(پس از اینکه چند لحظه گردش را به جلو دراز کرده و به يك حالت مانده است) ایناها... ایناها... ته کوچه (صدای هورا و تحسین جمعیت شنیده می‌شود) استاد ایناهاش... داره میاد... نزدیک می‌شه!... (فریادهای تحسین و کف‌زدن‌ها در پشت صحنه) ... بهتره که مارو نبینه... (دو ستایشگر بیشتر به دیوار می‌چسبند) توجه کنید (اعلام‌کننده ناگهان دچار هیجان می‌شود:) هورا... هورا!... استاد... استاد!... زنده باد استاد! (دو ستایشگر با بدنهای بی-حرکت و چسبیده به دیوار، تا حدی که می‌توانند گردن

مبشر

می‌کشند و سرهاشان را بامید دیدن استاد پیش می‌آورند (استاد...! اس... تا...! (دو ستایشگر هم با او هم صدا می‌شوند): هورا! هورا!... (صدای هوراهاى دیگر که از بیرون می‌آید و به تدریج ضعیف‌تر می‌شود) هورا! هورا!...! (مبشر يك قدم به طرف انتهای صحنه می‌دود. بعد می‌ایستد): آه! عجب! داره میره! داره میره!... دنبال من بیائین ... زود! دنبالش برویم (از همان راه بیرون می‌دود و دو ستایشگر هم فریاد زنان دنبال او می‌دوند): استاد... استاد!... اس... تا...! اس... تا...! اس... تا...! اس... تا...!

این «اس... تا...» آخری مانند بقی از پشت صحنه شنیده می‌شود. سکوت. چند لحظه کوتاه صحنه خالی می‌ماند. از سمت راست صحنه «عاشق جوان» و از سمت چپ صحنه «معشوقه جوان» وارد می‌شوند. در وسط صحنه به همدیگر بر می‌خورند.

عاشق جوان	ببخشین، مادام یا مادمازل؟
معشوقه جوان	آقا، من افتخار شناسائی شمارو ندارم!
عاشق جوان	منهم شمارو نمی‌شناسم!
معشوقه جوان	پس ما هیچکدوم همدیگرو نمی‌شناسیم.
عاشق جوان	درسته. پس ما به وجه مشترك باهم داریم. یعنی زمینه توافقی بین ما هست که می‌تونیم آینده مونوروی اون بنا کنیم.
معشوقه جوان	من تردید دارم آقا.

نشان می‌دهد که می‌خواهد برود.

عاشق جوان آه عزیزم! شمارو می‌پرستم.
معشوقه جوان عزیزم، منم!

همدیگر را می‌بوسند.

عاشق جوان عزیزم، من شمارو با خودم می‌برم. بعد با هم زن و شوهر
میشیم.

از سمت چپ خارج می‌شوند. صحنه لحظه کوتاهی
خالی می‌ماند.

مبشر (از ته صحنه ظاهر می‌شود و دو ستایشگر هم دنبال او هستند)
با وجود این استاد قول داده بود که از اینجا رد شه!

مرد ستایشگر یعنی شما مطمئنید؟
مبشر بله... بله... باید از اینجا رد می‌شد، بهتون می‌گم که
برنامه جشن اینطور بود...

مرد ستایشگر خودتون اونو دیدین. با چشم و گوش خودتون دیدین
و شنیدین؟...

مبشر خودش به یه نفر گفته بود! به یه نفر دیگه!

مرد ستایشگر به کی؟ اون کس دیگه کیه؟

زن ستایشگر آدم مطمئنه؟ دوست شماست؟

مبشر آره، یه دوستی که خوب می‌شناسمش (ناگهان از ته صحنه
دوباره صداهای بلند «هورا!» و «زنه باد استاد!» بلند

می‌شود). آها، اومدش! اومد! هیپ هیپ! هورا!
اینها! مخفی شین! مخفی شین!

مانند سابق دوستایشگر به دیوار می‌چسبند و به طرفی
از پشت صحنه که صداها بلند است گردن می‌کشند.
مبشر درحالی که پشت به مردم دارد ته صحنه را نگاه
می‌کند.

استاد داره میاد. پیداش شد. مثل آب روون. خوب و
مهربون (با حرف مبشر، دوستایشگر از جا می‌پرند و
گردنشان را بیشتر می‌کشند. از هیجان می‌لرزند.) از رودخونه
رد می‌شه. دستشو می‌فشارن. می‌شنوین؟ آه. یه جعبه
ابزار بهش میدن می‌خواد چکارش کنه؟ آه! داره امضاء
میده. استاد داره یه خارپشتو نوازش می‌کنه. یه خار
پشت گنده؟ جمعیت دست میزنه، استاد خارپشتو تو
دستش گرفته و داره می‌رقصه. هم‌رقص شو می‌بوسه.
هورا! هورا! (صدای تحسین و هورا از پشت صحنه شنیده
می‌شود.) دارن ازش عکس می‌گیرن، یه دستش دست
هم‌رقصه و دست دیگرش هم خارپشتو گرفته... به
جمعیت تعظیم می‌کنه.

از این‌ور میاد؟ هیچ یه قدم به طرف ما ور میداره؟

ما واقعا سر راهشیم؟...

(مرشرا بطرف دوستایشگر برمی‌گرداند.) ساکت شین!

تکون نخورین. دارین کارو خراب می‌کنین...

ولی آخه...

مبشر

زن ستایشگر

مرد ستایشگر

مبشر

زن ستایشگر

مبشر

گفتم ساکت شین! منکه بهتون گفتم اون وعده داده.
خودش خط سیرشو تعیین کرده (دوباره سرشرا به ته صحنه
برمی گرداند و فریاد می زند) هورا! هورا! زنده باد...
زنده باد... زنده باد استاد! (دو ستایشگر که نمی توانند
خودداری کنند آنها هم ناگهان فریاد می زنند.) هورا!...
زنده... باد... استاد!

مبشر

(به ستایشگران.) شما دوتا ساکت شین. آروم بگیرین...
دارین کلاو خراب می کنین! (بعد در حالیکه دو ستایشگر
خاموش شده اند دوباره به انتهای صحنه چشم می دوزد.)
زنده باد استاد! (هیجان زده:) هورا! هورا! داره راهشو
تغییر میده. پشت پاراوان قرمز غایب می شه. دوباره
ظاهر می شه! (صدای کف زدن‌ها شدیدتر شنیده می شود.)
براوو! براوو! (ستایشگران می خواهند «براوو» بگویند
و کف بزنند اما دست‌بدها می گذارند و خاموش می شوند.)
داره کراوانشو میزنه! روزنومه می خونه و شیرقهوه
می خوره! خارپشت همونطور تو دستشه. به نرده تکیه
می کنه. نرده می شکنه. بلند می شه... خودش بلند می شه
(صدای کف زدن‌ها و هوراها.) براوو! بارک‌الله! خا‌ک‌های
لباسشو می تکونه.

دو ستایشگر

مبشر

(پایزمین می گویند.) آه! آه! آه! آه! آه! آه!
(با همان لحن قبلی.) قلاب می گیره. یه پرکاه بهش تقدیم
می کنن. می دونه که شوخیه، عصبانی نمی شه. می خنده.

کف زدن‌ها و فریادهای تحسین بلندتر از سابق.

مرد ستایشگر (به زن ستایشگر.) می شنوی؟ می شنوی؟ آه! کاش من
به جای او بودم...

زن ستایشگر (با لحن پرجذبه.) آه! استاد!

مبشر (همانطور پشت به جمعیت.) روی چارپایه میره. نه داره
ازش پائین میاد. یه دختر کوچولو بهش به دسته گل
میده. ببینم چکار می کنه! گل ها رو ازش می گیره...
دختر کوچولو رو می بوسه. بهش میگه «دخترم»...

مرد ستایشگر دختر کوچولو رو می بوسه... بهش میگه «دخترم».

زن ستایشگر دختر کوچولو رو می بوسه... بهش میگه «دخترم».

مبشر خارپشتو بهش میده. دختر کوچولو گریه می کنه. زنده
باد استاد! زنده باد... استاد!

مرد ستایشگر به طرف ما میاد؟

زن ستایشگر به طرف ما میاد؟

مبشر (ناگهان جلومی دود و از ته صحنه خارج می شود.) داره میره!
عجله کنین. بریم! (دو ستایشگر هم به دنبالش می دونند و
از نظر پنهان می شوند. هر سه باهم فریادمی زنند:) هورا...
هورا...!

صحنه چند لحظه خالی است. از سمت چپ عاشق و
معشوقه دست در کمر هم داخل می شوند وسط صحنه
می ایستند. از هم جدا می شوند. معشوقه يك سید به
بازو دارد.

معشوقه بریم به بازار. اونجا می تونیم تخم مرغ پیدا کنیم!

بازوی عاشق را می گیرد. در این لحظه مبشر دوان
 دوان از سمت راست وارد می شود و می دود و بهشت
 به مردم سر جای خودش می ایستد. مرد ستایشگر هم
 بلافاصله از سمت راست بدنبال او دوان دوان می آید
 و زن ستایشگر از سمت چپ و هردو وسط صحنه به
 عاشق و معشوقه که می خواهند از سمت راست بیرون
 بروند تصادم می کنند.

مرد ستایشگر

ببخشین.

عاشق

اوه! ببخشین!

زن ستایشگر

ببخشین اوه! ببخشین!

معشوقه

اوه ببخشین! ببخشین! ببخشین! ببخشین!

مرد ستایشگر

ببخشین! ببخشین! ببخشین! آه ببخشین!

عاشق

اوه! اوه! اه، اه، ببخشین آقا، ببخشین خانم!

معشوقه

(به عاشق:) بیا آدولف... (به دو ستایشگر.) ما چیزی

مون نیست!

او در حالیکه دست عاشق را گرفته است و می کشد

از صحنه بیرون می رود

مبشر

(به صحنه نگاه می کند.) استاد در رفت و آمده باهاش

گفتگو می کنن شلوارشو اطو می کنن.

دو ستایشگر دوباره سر جاهای خود می روند.

استاد لبخند میزند. تا شلوارشو اطو کنن داره قدم میزند.

از گل‌ها و میوه‌ها که نوی آب روئیده می‌چشه. ریشه درختا
رو هم می‌چشه. اجازه میده که بچه کوچولوها پیشش بیان.
به همه مردم اعتماد داره. پلیس مستقر می‌کنه... به
عدالت سلام میده. غالبین بزرگو مفتخر می‌کنه. مغلوبین
بزرگو مفتخر می‌کنه. آخرش شعر می‌خونه. جمعیت
متأثره!

دو ستایشگر
مبشر

براوو! براوو! (بعد می‌زنند زیر گریه): هو... هو... هو...
همه مردم گریه می‌کنن! (از پشت صحنه صدای عربده گریه بلند
می‌شود. مبشر و دو ستایشگر هم با صدای بلند گریه می‌کنند و عربده
می‌کشند.) ساکت! (دو ستایشگر ساکت می‌شوند. صدای
پشت صحنه هم ساکت می‌شود.) شلوار استاد و بهش دادن.
استاد داره شلوارشو می‌پوشه. خوشحاله؟ هورا!
(براووها و فریادها در پشت صحنه. دو ستایشگر هورا می-
کشند و بی آنکه از ماجرای پشت صحنه چیزی ببینند بالا
می‌پرند.) استاد انگشتشو می‌مکه (به دو ستایشگر.) برین
جای خودتون، شما برین جای خودتون محکم بایستین،
فریاد بزنین زنده باد استاد!

دو ستایشگر
مبشر

(به دیوار چسبیده فریاد می‌زنند:) زنده باد، زنده باد استاد!
ساکت شین، ساکت شین! شما دارین کارو خراب
می‌کنین! توجه کنین، استاد داره میاد!

(در همان وضع.) استاد میاد!

(در همان وضع.) استاد میاد!

مرد ستایشگر
زن ستایشگر
مبشر

توجه کنین! ساکت شین! اوه! استاد داره میره! دنبالش

بریم! دنبالش بریم!

مبشر دوان دوان از ته صحنه بیرون می‌رود، دوستايشگر
از سمت راست خارج می‌شوند، در حالیکه پشت صحنه
هورا و تحسین‌ها قوت می‌گیرد و بعد رفته رفته ضعیف
می‌شود.
صحنه لحظه‌ای خالی می‌ماند. از سمت چپ دوان دوان
رو به سمت راست، اول عاشق و پشت سر او معشوقه
ظاهر می‌شود.

(در حال دویدن.) تو نمی‌تونی منو بگیری! تو نمی‌تونی
منو بگیری!

عاشق

خارج می‌شود.

(در حال دویدن.) به دقه صبر کن... به دقه صبر کن!

معشوقه

او هم خارج می‌شود. لحظه‌ای صحنه خالی می‌ماند.
بعد دوباره عاشق و معشوقه همانطور دوان دوان از
سمت چپ ظاهر می‌شوند و از صحنه عبور می‌کنند و
خارج می‌شوند.

تو نمی‌تونی منو بگیری.
به کم صبر کن

عاشق

معشوقه

از سمت راست خارج می‌شوند. صحنه لحظه‌ای خالی
می‌ماند. از ته صحنه «مبشر» از سمت چپ زن متايشگر

و از سمت راست مرد ستایشگر ظاهر می‌شوند. در
وسط صحنه به همدیگر بر می‌خورند.

مرد ستایشگر	بمبش نرسیدیم.
زن ستایشگر	شانس نداریم.
مبشر	گناه شما بود!
مرد ستایشگر	اینطور نیست!
زن ستایشگر	نه، اینطور نیست!
مبشر	پس گناه منه؟
مرد ستایشگر	منظورمون این نبود.
زن ستایشگر	منظورمون این نبود.

سرو صدای تحسین و «هورا» در پشت صحنه.

مبشر	هورا!
زن ستایشگر	از اونجا میاد!

ته صحنه را نشان می‌دهد.

مرد ستایشگر	آره، اونجاست!
-------------	---------------

سمت چپ را نشان می‌دهد

مبشر	خوب! دنبال من بیائین! زنده‌باد استاد!
------	---------------------------------------

او بهمراه دو ستایشگر که فریاد می‌زنند از سمت چپ
خارج می‌شوند.

دو ستایشگر زنده باد استاد!

بیرون می‌روند. صحنه لحظه‌ای خالی می‌ماند. از سمت
چپ دو عاشق ظاهر می‌شوند. عاشق از ته صحنه
بیرون می‌رود. معشوقه پس از اینکه فریاد می‌زند:
«پوستتو می‌کنم!» دوان دوان از سمت راست خارج
می‌شود. از ته صحنه مبشر و دو ستایشگر ظاهر می‌شوند.

مبشر زنده باد استاد.

دو ستایشگر زنده باد استاد.

مبشر دنبال من بیائین! اسنادو تعقیب کنیم (از ته صحنه خارج
می‌شود و همانطور فریاد می‌زند.) تعقیبش کنیم!

مرد ستایشگر از سمت راست وزن ستایشگر از سمت
چپ خارج می‌شوند. در تمام این مدت فریادهای تحسین
بر حسب ریتم و حرکات صحنه بلندتر یا آهسته‌تر
شنیده می‌شود. صحنه لحظه کوتاهی خالی می‌ماند.
عاشق و معشوقه از چپ و راست فریاد کنان ظاهر
می‌شوند.

عاشق می‌کشت.

معشوقه

نمی‌تونی (و در حالیکه دوان دوان خارج می‌شوند هردو
فریاد می‌زنند:) زنده باد استاد! (از ته صحنه، در حالیکه
این فریاد را تکرار می‌کنند خارج می‌شوند. از سمت راست

مبشر وبه دنبال او دو ستایشگر و بعد عاشق و معشوقه به
ستون يك بیرون می‌آیند. بعد دوان دوان فرهاد می‌زنند:
استادا زنده باد استاد! گیرش می‌آریم. از اینجا
میاد! نمی‌تونی! (از همه راهها خارج و وارد می‌شوند.
بالاخره در حالیکه از چپ و راست و ته صحنه وارد می‌شوند
همه در وسط صحنه بهم بر می‌خورند. در همان اثناء کف-
زدن‌ها و تحسین‌ها از پشت صحنه به صورت گوشخراشی بلند
می‌شود و آنها هم در حالیکه همدیگر را بغل می‌کنند با
آخرین صدا فریاد می‌زنند: زنده باد استاد! زنده باد
استاد!

بعد ناگهان سکوت برقرار می‌شود.

استاد رسید! سرجاها تون! توجه کنین!

مبشر

مرد ستایشگر و معشوقه به دیوار راست می‌چسبند.
زن ستایشگر و عاشق به دیوار چپ. هر دو دست در
کمر هم می‌اندازند و همدیگر را می‌بوسند.

(به معشوقه). عزیزم، عزیزم.

مرد ستایشگر

(به عاشق). عزیزم، عزیزم.

زن ستایشگر

در اثنائی که مبشر دوباره سر جای خود و پشت به
جمعیت ایستاده و چشم به ته صحنه دوخته است صدای
کف زدن‌ها آرامتر می‌شود.

ساکت. استاد سوپشو خورد. داره میاد. داره میاد.

مبشر

کف زدن‌ها مضاعف می‌شود و شدت می‌گیرد. مرد ستایشگر، زن ستایشگر، عاشق و معشوقه فریادمی زنند:

هورا! زنده باد استاد! (قبل از اینکه ظاهر شود. نوار کاغذ رنگی به طرف او پرت می‌کنند. بعد مبشر ناگهان خود را بکناری می‌اندازد تا به استاد راه عبور بدهد. چهار نفر دیگر در حالیکه دست‌شان برای پرتاب نوار کاغذی بجلو کشیده است بهمان حال بی حرکت می‌مانند اما در عین حال «هورا» می‌گویند.)

همه باهم

استاد از ته صحنه داخل خواهد شد. تا وسط صحنه پیش خواهد رفت. تردید خواهد کرد. قدمی به سمت چپ بر خواهد داشت، بعد تصمیم خواهد گرفت و محکم و با قدم‌های بلند در میان هورای بلند مبشر و هورای ضعیف‌تر و حیرت‌زده مرد و زن ستایشگر و عاشق و معشوقه از سمت راست خارج خواهد شد. اینها ظاهر آ تا حدی حق دارند تعجب کنند. زیرا استاد با اینکه کلاه دارد، سر ندارد. درست کردن استاد به این صورت بسیار ساده است: هنرپیشه‌ای که نقش استاد را بازی می‌کند پالتویی با یقه بلند خواهد پوشید که لبه آنرا تا روی پیشانی‌ش بالا خواهد کشید و یک کلاه روی آن خواهد گذاشت. مردی با پالتو و شاپو و بدون سر واقعاً چیز حیرت‌آوری است و بدون شك هیجانی تولید خواهد کرد. پس از بیرون رفتن استاد:

ولی... استاد که سر ندارد!

زن ستایشگر

مبشر
معشوقه
اون احتیاج به سرنداره، چون به جاش نبوغ داره.
درسته (به عاشق.) اسم شما چیه؟ (عاشق به زن ستایشگر،
زن ستایشگر به مبشر، مبشر به معشوقه و به عاشق:)
و شما؟ و شما؟ و شما؟ (بعد همه هم با یکدیگر.) اسم شما
چیه؟

پرده

پایان سخن

هنر و ادبیات امروزه جهان، برخلاف عقیده پاره‌ای از صاحب‌نظران و پاسداران اسالیب کهن، در جاده انحطاط و زوال سیر نمی‌کند. تحقیر هنر زمانی که در آن زیست می‌کنند، رسم قدیم معاصران هر دوره از تاریخ ادب بوده است. زمان ما نیز از این قاعده مستثنی نیست.

«مردمی که گمان می‌کنند در روزگار ما شعر و هنر در سراشیب انحطاط افتاده بسیارند. وقتی آثار لژه و پیکاسو و شامال را به عنوان نمونه‌های نقاشی معاصر می‌بینند و یا به اشعار آپولینر و الیوت و پوند به عنوان نمونه شعر معاصر برمی‌خورند، از سیمای گرفته و چشمان ملامت‌بار آنها می‌توان تأسف آنها را بر انحطاط ذوقی جهان نو دریافت.

«اما اگر رنج پژوهش را بر خود هموار کنند شاید روزی در-
یابند که قرن ما شاهد یکی از بزرگترین و پرثمرترین جنبش‌های هنر

است و اعتبار آن اگر بیش از نهضت «رنسانس» نباشد بی شک کم از آن نیست.

«پژوهنده‌ای که از تعصب دور است نظر خود را به دایره محدودی از جهان هنر منحصر نمی‌سازد. در روزگار ما، هنر وسعتی عظیم یافته است. توجه به اصول هنری دوران‌های گذشته و آثار اقوام گوناگون، هنر امروز را متنوع‌تر و جامع‌تر از هنر ایام کهن کرده... اگر خود را در تنگنای فرضیه‌های کم دامنه محصور نکنیم و با وسعت نظر و توجه به تجربیات متنوع بشر مدتی به ممارست و تماشای هنر نو پردازیم و در ذهن را برای پذیرفتن اصول تازه باز بگذاریم، تردید نیست که پس از مدتی به این گونه آثار خو می‌گیریم و در آنها نیز گاه بیان حالی از خود و تجربیات زندگی خود می‌یابیم اما اگر تصور کنیم که تنها با «توضیح» این و آن و بدون «ممارست» می‌توان از هنر نو لذت برد البته کامیاب نخواهیم شد.»

اما نسل امروز جهان، که بار دو جنگ جهانی را بردوش بخود احساس می‌کند، دیگر به سخن «نریکو توووز E. Thovez، منتقد و شاعر ایتالیائی، اعتقادی ندارند که در ۱۹۱۰ می‌گفت:

«هنر نسل بشری به قدری با نسل‌های پیشین فرق دارد که می‌تواند

(۱) احسان یار شاطر «آیا می‌توان از نقاشی جدید لذت برد.» مجله «سخن» دوره ششم صفحه ۱۰۶۵.

به طرز تازه‌ای شروع به زندگی کند. هر شاعری که به دنیا می‌آید، خدائی است که بیدار می‌شود. او تنها ابزار کار خود، یعنی زبان و ادراک شاعرانه و سبک نگارش و سرودن شعر را شخصاً ابداع می‌کند، بلکه اجزاء اثر آینده خویش را نیز از روح خود بیرون می‌کشد، نه استادی دارد و نه پیشوائی، از هیچ نژادی و هیچ زبانی و هیچ کشوری نیست. هیچ نظم و قاعده‌ای نباید سد راه او شود و هیچ تعلیم و دستوری نباید به او کمک کند.»

سموته، شاعر بزرگ آلمانی، يك قرن ونیم قبل جواب او را، از پیش، چه خوب داده است:

یکی می‌گفت: «من از میان گذشتگان و معاصران، هنر خود را مدیون هیچکس نیستم. من جز فکر و ذوق خود استادی نداشته‌ام.» مقصود از این ادعا، اگر اشتباه نکنم، اینست که «گناه هر غلطی که کرده‌ام به گردن خودم است.»

قسمتی از مآخذ کتاب

- Antologia del surrealismo*, Carlo Bo, Milano, 1944.
- Edebi meslekler*. Suut Kemal Yetkin, Istanbul, 1943.
- Encyclopédie de la Pléiade, Histoire des littératures*, 2, 1952.
- Histoire de la littérature française*, Philippe Van Tieghem, Paris, 1949.
- Histoire de la littérature française au xxe siècle*, 1 et 2, P. H. Simon, Paris, 1957.
- Histoire de la littérature française contemporaine (1890 a nos jours)* René Lalou, Paris, 1922.
- Histoire du surréalisme*, Maurice Nadeau, Paris, 1945.
- Histoire du «nouveau théâtre»*, Geneviève Serreau, Paris, 1965.
- Le matin des magiciens*, Louis Pauwels et Jaques Bergier, Paris, 1960.
- Manuel de littérature*, Jules Verest, Bruxelles, 1939.
- Le naturalisme, Colloque de Cerisy*, Paris, 1978.
- Panorama de la nouvelle littérature française*, Gaëtan Picon, Paris, 1951.
- Petite histoire des grandes doctrines littéraires en France*, Philippe Van tieghem, Paris, 1945.

Le roman expérimental, Émile zola, Paris 1971

Le roman français depuis 1900, R. lalou Paris 1941.

Le surrealisme, Yves Duplessis, Paris, 1953.

Une histoire de la littérature française, Kleber Haedens, Paris, 1940.

دوره‌های مجله سخن،

متن اصلی و یا ترجمه آثاری که قسمت‌هایی از آنها نقل شده است.

برای اطلاع بیشتر از شیوه‌های ادبی (به ویژه ادبیات امروز)
می‌توانید این کتابها را مطالعه کنید.

ادبیات چیست؟، ژان پل سارتر، ترجمه ابوالحسن نجفی، مصطفی رحیمی،
کتاب زمان، ۱۳۵۶.

از پوشکین تا شولوخوف، هفت مقاله در نقد و تحلیل ادبیات روس،
ترجمه ع. امینی - م. سجودی، انتشارات ستاره، ۱۳۵۶.

از رمانتسم تا سوررئالیسم، حسن هنرمندی، امیرکبیر، ۱۳۳۶.
تاریخ ادبیات آمریکا، نوشته «ویگر»، ترجمه حسن جوادی، امیرکبیر،
۱۳۵۵.

تاریخ ادبیات روسیه، نوشته «میرسکی»، ترجمه ابراهیم یونسی،
امیرکبیر ۱۳۵۴.

تاریخ رئالیسم، نوشته ماکس رافائل، ترجمه محمد تقی فرامرزی،
شباهنک، ۱۳۵۷.

تفسیری بر بیگانه کامو، نوشته «پیر - لویی ری»، ترجمه دکتر محمد
تقی غیائی، امیرکبیر، ۱۳۵۵.

تفسیری بر سرخ و سیاه استاندال، نوشته «کریستین کلن و هل لیدسکی»،
ترجمه محمد تقی غیائی، امیرکبیر، ۱۳۵۵.

تفسیری بر غثیان سارتر، تالیف «ژنویواید»، ترجمه دکتر محمد تقی

غیاثی، امیرکبیر، ۱۳۵۵.

جامعه‌شناسی هنر و ادبیات، مجموعه مقاله، ترجمه فیروزشیروانلو، انتشارات توس، ۱۳۵۵.

درباره ادبیات، ماکسیم گورکی، ترجمه محمود معلم، انتشارات آبان، ۱۳۵۷.

درباره ادبیات، مجموعه مقاله از چند نویسنده، ترجمه احمد میرعلائی، کتاب زمان، ۱۳۵۶.

درباره رمان و داستان کوتاه، سامرست موام، ترجمه کاوه دهگان، امیرکبیر، ۱۳۵۷.

رنالیزم و ضد رنالیزم در ادبیات، دکتر میترا، انتشارات نیل، ۱۳۳۴.
سیری در ادبیات غرب، جی. بی. پرستلی، ترجمه ابراهیم یونسی، کتابهای جیبی، ۱۳۵۲.

ضرورت هنر در روند تکامل اجتماعی، ارنست فیشر، ترجمه فیروز شیروانلو، انتشارات توس، ۱۳۵۴.

طلا در مس، رضا براهنی، کتاب زمان، ۱۳۵۸.

قصه نویسی، رضا براهنی، کتاب زمان، ۱۳۵۸.

لوکاچ، نوشته لیشت‌هایم، ترجمه بهزادباشی، امیرکبیر، ۱۳۵۱.
وظیفه ادبیات، مجموعه مقاله از چند نویسنده، ترجمه ابوالحسن نجفی، کتاب زمان، ۱۳۵۷.

هنر امروز، هربرت رید، ترجمه مروش حبیبی، امیرکبیر، ۱۳۵۳.

هنر داستان نویسی، تألیف ابراهیم یونسی، امیرکبیر، ۱۳۵۵.

فهرست اعلام

ادی ۳۳۸
 آراگون، لوئی ۴۰۶-۴۲۴-۴۲۶-
 ۴۵۸-۴۶۱-۴۶۶-۴۶۷-۴۷۰-
 ۴۸۲-۵۳۱
 آرپ، هانس ۳۰۹
 آرتو، آنتونن ۴۲۷-۴۶۳-۴۹۵
 ۴۶۶
 آرزو، لئوناردو برونی دو ۲۰
 آرزوهای بزرگ ۳۷۹
 ارسطو ۳۱-۳۴-۳۶-۳۷-۴۱-۴۲-
 ۴۳-۴۴
 آرکو ۳۲۴
 ارنانی ۸۷-۹۰-۹۵-۹۷-۱۱۵-
 ۲۷۹
 ارنبورگ، ایلیا ۱۸۶
 ارنست، ماکس ۴۵۱
 آزاده ۳۷۴
 ازوپ ۳۰
 اسپرونسدا، خوزه دو ۱۱۲

الف

آبی (دسته) ۳۲۴-۳۸۷
 ابله‌موف ۱۸۳
 آبهای ظلمت ۳۲۹
 آبولن ۲۸۵
 آپولینر، گیوم ۳۹۷-۳۹۸-۴۰۴-
 ۴۰۷-۴۱۰-۴۲۳-۴۲۴-۴۲۶-
 ۴۶۳-۴۷۹-۴۸۲-۴۸۹-۵۳۲-۵۸۷
 ابیر ۴۹
 آتالا ۹۰
 آتش ۴۰۷
 آخرین روز يك محکوم ۹۹
 آخرین نواد کراپ ۵۶۱-۵۶۲
 آداموف، آرتور ۵۵۹-۵۶۰-۵۶۳
 ادبیات (مجله) ۴۱۰-۴۲۴-۴۲۷-
 ۴۵۱
 آدمخوار (مجله) ۴۰۹
 آدم و حوا ۸۰
 آدلف ۹۴-۹۸

- اسپندر، استغن ۴۰۶-۴۸۰
 اسپنسر ۱۵۴-۱۷۱
 استاد ۵۷۳ تا ۵۸۶
 استاندال ۱۵۱-۱۵۲-۱۵۶-۱۰۰
 ۱۵۷-۱۹۱-۲۳۹-۲۴۲-۳۷۵
 استرووسکی ۱۸۸
 استریندبرگ ۱۵۵-۱۵۹-۱۷۵ -
 ۹۸۹-۳۳۷-۴۶۶
 استفس ۱۰۹
 استونیه، ادوار ۳۷۵
 آستیاناکس ۴۹
 استیونسن، رابرت لوئی ۱۷۴ -
 ۱۷۸
 اسکات، والتر ۸۴-۱۰۴-۱۷۲
 اسلین، مارتین ۵۶۴
 آسمان برهام خانه ۳۵۶ تا ۳۵۸
 آسومواد ۱۷۸-۲۵۱-۲۶۴
 اشپیتلر ۱۵۳
 اشتنبک، جان ۱۸۰
 اشتورم، تئودور ۱۷۴
 اشعادت. اد. باردناپوت ۳۸۶
 آشیل ۳۵-۴۹
 اصل انواع ۱۵۴-۲۴۱
 اطاق سرخ ۱۸۹
 اعترافات ۸۱
 اعترافات یکی از ابناء زمان ۹۹
 اعماق شب ۵۰۶
 آفرودیت ۳۷۴
 الفسانه سیزیف ۵۶۷
 اکبرسیونیسیم ۳۹۵
- اکسرواثر ۲۶۱
 اکسنست برنا ۸۰
 اکیون پونتیک (مجله) ۵۳۴
 اکلوف، گونار ۴۸۲
 اگزیتانسیالیسم ۴۷۲-۶-۵۴۱
 تا ۵۴۸
 اگوست کنت ۱۵۴
 آلبرتی، رافائل ۴۰۶-۴۸۱
 آلبرس، ر. م، ۳۱۱
 آلترینو ۲۶۲
 آلدینگتن، ریچارد ۳۲۹-۴۰۷
 آلفیری ۴۶
 آلکساندر، ماکسیم ۴۲۷
 آلکساندر، ویسنته ۴۸۲
 الکسی، هل ۲۵۰
 الکلاها ۴۸۹
 آلن ۳۰
 الوا ۱۰۷
 الوار، هل ۴۰۶-۴۲۶-۴۳۵ -
 ۴۴۷-۴۵۶-۴۵۷-۴۶۶ -
 ۴۶۷-۴۶۸-۴۷۰-۴۷۲-۴۸۲ -
 ۴۹۶-۵۱۵
 الیتیس ۴۸۲
 الیوت، تی. اس. ۳۳۰-۳۳۱-۳۷۱
 ۳۷۲-۵۳۲-۵۸۷
 الیوت، جرج ۱۷۲-۲۴۵
 امانتس ۲۶۱
 امبیریکوس ۴۸۲
 امپرسیونیسم ۳۳۲-۳۳۶-۳۹۵
 امرسون ۱۷۵

اکتو پوس ۱۷۸
 اولترا ئیس ۲۸۱-۲۸۰
 اولیس ۵۲۰
 اومانیس ۱۱-۵-۱۶ تا ۲۵-۲۵-۳۹۰
 اون، ویلفرد ۳۲۹
 اونا مونو، میگل دو ۳۳۶
 اونا نیمیس ۳۸۷ تا ۳۸۹-۴۰۲-۴۰۶
 اوینک، پیر ۴۶۶-۴۶۷
 اوهلشگر ۱۰۹-۱۱۰
 بیسن ۱۵۹-۱۷۵-۱۸۹-۲۲۵-۲۶۳-۳۳۲
 ایروینگ، واشینگتن ۱۷۵
 ایفی ژنی ۲۹-۳۰
 ایگنا توویچ ۱۸۸
 ایلیاد ۴۰
 ایمازیسم ۳۲۹ تا ۳۳۱-۳۰۵-۲۰۶-۲۷۹
 ایمنی ۱۷۲
 ایندیانا ۱۰۰
 اینک بیماری ۵۰۴
 ایوالف، ویاجسلاو ۳۲۷
 آیوانهو ۱۰۴

ب

بابا گودیو ۱۷۰-۳۷۹
 بایبلون (تئاتر) ۵۶۱
 باتلر، ساموئل ۱۷۵-۳۸۶-۳۸۷-۵۳۶

امه، مارسل ۲۵۷
 امیل ۷۴-۷۵
 امنیسکو ۱۵۵
 انثید ۲۹-۴۰
 انتقاد انتقادی ۸۰
 انتقاد کتاب (مجله) ۵۶۴
 آنفونی ۹۷-۹۸
 انجیل ۸۴
 آندرسن، شروود ۱۸۰
 آندروماک ۳۰-۳۹ تا ۵۳
 اندرون خانه ۳۲۲
 اندیشه ها ۷۸
 انقلاب سوردنالیستی (مجله) ۴۲۸-۴۲۹-۴۳۱
 انوک آردن ۱۵۳
 آنوی، ژان ۲۵۷
 آوازخوان طاس ۵۶۰-۵۶۱
 اوالد، هنریش ۷۹
 آدای وحش ۱۷۸
 اوپومان ۹۴
 اوپیتز ۴۶
 اودن ۴۰۶-۴۸۰
 اوراق هنر (مجله) ۳۳۳
 اوریپید ۲۹-۳۰
 اوژن اونینگن ۱۰۷
 اوژنی گرانده ۱۷۱-۲۰۱ تا ۲۰۷
 اوسیان ۷۶-۸۰-۱۰۶-۱۱۸
 اوفتوس ۲۳
 اوفلیا ۳۵۳ تا ۳۵۵
 اوفیمیم ۲۳

برمون (آبه) ۳۹۵
 برنار، کلود ۲۳۳-۲۴۱-۲۴۸-۲۴۹
 برناردن دوسن‌پیر، ژاک هانری ۸۱
 برنانوس، ژرژ ۳۸۰
 بروک ۳۲۹
 برونتیر ۱۵۱-۲۵۴
 بسی دیده‌ام ۵۱۷
 بک، هانری ۲۵۶
 بکت، ساموئل ۵۵۹-۵۶۱-۵۶۲
 بلمان ۸۰
 بلوک، آلکساندر ۳۲۷-۳۲۸-۴۰۵
 بلی، آندری ۳۲۷-۳۲۸
 بلیک، ویلیام ۴۶۱
 بوالو ۲۵-۲۶-۳۱-۸۷
 بوئلیه، سن ژرژ دو ۳۸۱
 بوب دی ۱۰۴
 بوتور، میشل ۵۵۵
 بودلر، شارل ۱۶۰-۲۴۶-۳۰۵
 ۳۱۲-۳۱۴-۳۳۲-۳۳۵-۳۳۷
 ۳۳۸-۳۳۹-۳۶۸-۳۷۲-۴۲۱
 ۴۲۳-۵۲۹-۵۴۵
 بورژ، پل ۳۶۹-۳۷۴-۳۷۵
 بورلک ۲۳
 بوسوئه ۲۶-۲۷-۳۳-۶۴
 بوکاچیو ۱۶
 بوفون ۱۶۱
 بول دوسویف ۲۵۱-۲۵۹-۲۶۹
 بیانیه سوررئالیسم (نخستین) ۴۲۹-
 ۴۴۹-۴۵۰-۴۵۵-۴۵۷-۴۵۹

باربو، ایون ۴۸۳
 باربوس، هانری ۴۰۷
 بارت، رولان ۵۵۱
 بارس، موریز ۳۷۴-۵۳۶
 بارو، ژان لوئی ۵۵۸
 باغ ۵۱۶
 بالزاک، اونوره دو ۱۰۰-۱۴۵
 تا ۱۴۸-۱۴۹-۱۵۱-۱۵۲-۱۵۶
 ۱۵۹-۱۷۰-۱۸۷-۱۸۸-۲۳۹
 ۲۴۱-۲۸۰-۳۷۵
 بالمونت ۳۲۷
 بانویل، تنودوردو ۲۸۴-۲۹۱-۳۱۳
 بای ۲۳۵
 بیرون ۱۰۳-۱۰۶-۱۰۷-۱۰۸
 ۱۱۰-۱۵۸
 برادران کادامازف ۳۷۹
 براك، ژرژ ۳۹۶-۳۹۷
 براندس ۳۳۷
 براونینگ، رابرت ۱۵۳-۱۷۲
 برای تودلدادم ۵۱۶
 برتلو، مارسلن ۲۵۴
 برتون، آندره ۴۱۰-۴۱۲-۴۱۵
 ۴۲۲-۴۲۶-۴۲۷-۴۲۸-۴۲۹
 ۴۳۷-۴۳۸-۴۴۰ تا ۴۴۱-۴۴۵
 ۴۴۸-۴۷۱-۴۷۲-۴۷۴-۴۷۵
 ۴۹۵-۴۹۶-۵۰۱-۵۳۳
 بروی تپه ۵۰۰
 برژیه، ژاک ۲۵۴
 برگسون، هانری ۳۷۸-۴۲۲

پرور، ژاک ۴۷۱-۵۱۶-۵۱۷-۵۱۹
 پروست، مارسل ۳۷۱-۳۷۶-۳۷۸-۳۸۰-۳۸۷-۵۳۷
 پروفور تادان ۵۶۳
 پره، بنژامن ۴۲۶-۴۲۸-۴۵۱-۴۷۰-۴۷۱-۵۰۰
 پرهوو، مارسل ۳۷۵
 پریکلس ۹۰
 پکی، شارل ۴۰۷
 پلیاد (دائرةالمعارف) ۲۳۰
 پلیاد (مکتب) ۵-۲۰
 پل میرو ۲۸۹ و ۴۹۰
 پلنیاک ۱۸۶
 پل و ویرژینی ۸۱
 پو، ادگار آلن ۱۷۵-۳۱۴-۳۳۳
 پوئتیسیم ۴۷۹
 پوشکین، الکساندر ۱۰۶-۱۰۸-۱۵۳-۱۸۰
 پولان، ژان ۴۲۷
 پوند، ازرا ۳۲۹-۳۳۰-۵۸۷
 پیروژان ۱۶۵-۱۶۶
 پیروس ۴۹
 پیش از سپیده دم ۲۶۳
 پشت، هانری ۲۲۷
 پیکایا، فرانسیس ۴۱۰-۴۱۵
 پیکاسو، پابلو ۳۹۶-۵۸۷
 پینداروس ۳۱۳
 پی نهم (پاپ) ۲۳۷

۴۶۰
 بیانیه سود (تالیسم) (دومین) ۴۳۱
 بیت نیکها ۱۸۰
 بیرو، پیر آلبر ۴۶۳
 بیشه محبت ۳۵۹ و ۳۶۰
 بیکن ۴۶۰
 بیگانه ۵۴۷
 بینوایان ۹۹-۱۲۹-۱۶۸
 بیورنسن ۱۸۹

پ

پاپا هاملت ۲۶۲
 پاترسن ۴۸۳
 پارناس (کوه) ۲۸۵
 پارناسی (مکتب) ۲۷۷-۳۰۳-
 ۳۸۱-۵۳۰
 پادناس معاصر ۲۸۵
 باز، اوژن ۲۳۶-۲۳۸
 پاسکال ۲۲-۴۳۹
 پاک کنها ۵۵۲-۵۶۵ تا ۵۷۲
 پالود ۳۱۶
 پان ۳۳۷
 پاولز، لوئی ۲۵۲
 پایان بازی ۵۵۹-۵۶۱-۵۶۲
 پترارک ۱۶
 پتوفی، شاندر ۱۱۱
 پدران و فرزندان ۱۸۳
 پراتزی، ماریو ۳۸۳
 پرت دیال ۱۵۴
 پستانهای قیرزیا ۴۲۶-۴۶۳

تور کتیف، ایوان ۱۵۹-۱۷۳-۱۸۰-

۱۸۳-۲۲۵-۲۶۱

تورو ۱۷۵

توریلد ۸۰

توکل، عبدالله ۲۰۱

تولستوی، لئون ۱۵۹-۱۶۸-۱۸۰-

۱۸۲-۱۸۳ و ۱۸۴-۲۱۹-۳۸۹

توز، انریکو ۵۸۸

تووع ۵۲۶

تیوده ۱۵۷

ج

جسینگ ۱۷۳

جشن صلح ۲۶۳

جلال مسیحیت ۹۲

جمال زاده، محمد علی ۲۱۲

جسس، هنری ۱۷۳-۱۷۲-۳۷۱-

۵۳۷-۵۴۰

جنایت میلوستربوناد ۳۷۲

جنایت و مکافات ۳۷۹

جنگ و صلح ۱۶۸-۲۱۹ تا ۲۲۵

۳۷۹-

جويس، جسس ۳۸۶-۵۳۷-۵۲۰

۵۵۰-

جهان وطنی ۳۸۴ تا ۳۸۷

چ

چخوف، آنتون ۱۸۱-۱۸۸

چسترتون ۱۷۲

چهار باد (مجله) ۳۷۲

ت

تئاتر نو ۵۵۶ تا ۵۷۳-۵۶۴

تائیس ۳۷۲

تادامس بولبا ۱۰۴

تادنت (مجله) ۳۳۷

تارو (برادران) ۳۷۸

تاریخ رومانیتسم ۹۵-۱۱۵

تاریخ قوم اسرائیل ۷۹

تاریخ منابع مسیحیت ۱۵۸

تاکری ۱۷۱-۱۷۲-۲۴۵

تاکور، رابیندرانات ۳۷۲

تانگی، ابو ۴۶۷-۴۷۰

تامس، دیلن ۴۸۰

تاریخ هند جوانان محکوم ۳۲۹

تارزان ۲۴۳

تروتسکی ۴۲۸-۴۷۰

تزار، تریستان ۲۰۹-۴۱۱-۴۱۴-

۴۱۵-۴۵۵-۴۶۲-۴۶۷-۴۶۸-۴۶۹-

۴۸۲-۴۹۳

تریبوله ۹۷

تریستان و ایزوت ۳۷۹

تریو، آندره ۲۸۵

تصنع ۲۳

تکوین يك شعر مورد تالیستی ۴۸۴

تا ۴۸۸

تن، هیپولیت ۱۵۲-۱۵۲-۱۵۵-

۲۳۱-۲۶۱-۳۶۸

تنی من ۱۵۳

تور، گیرمودو ۲۸۰

تودات ۸۲

دالی، سالوادور ۲۲۷-۲۲۲-
 ۲۲۵-۲۶۷-۲۷۰
 دانته ۲۰-۷۷-۸۲
 دان، جان ۳۷۳
 دانونزیو ۳۸۳
 داهی، مهدی ۵۱۲
 در انتظار گودو ۵۵۹-۵۶۱
 دراپدن ۴۶
 درایزر، تشودور ۱۷۹-۳۷۹-۳۸۰
 در جستجوی زمان از دست رفته ۳۸۰
 ددخت مسافران ۴۹۳ و ۴۹۴
 درن ۳۹۶
 درمیان دریا ۲۸۲
 دروس فلسفه اثباتی ۱۵۲
 دری، تیپور ۲۸۳
 دستوس، روبر ۲۲۶-۲۵۱-۲۶۶-
 ۵۱۲-۵۰۶
 دفتر تحقیقات سوررئالیستی ۴۲۸
 دفو، دانیل ۱۷۲
 دکارت، ۲۲-۳۱
 دکامرون ۱۶
 دلتی، ژوزف ۲۲۷
 دلدا، گراتسیا ۳۸۳
 دن آرام ۱۸۶
 دنیای اشادات ۲۸۰
 دوازده تا ۲۰۵
 دوبله ۲۰-۲۵
 دوده، آلفونس ۱۸۳-۲۵۵-۳۷۳
 دورا ۲۰
 دورانتی ۱۴۹ تا ۱۵۱

چهار هنر (مدرسه) ۲۱۶
 چه ظهر شگفتی ۴۹۷ تا ۵۰۰

ح

حسادت ۵۵۲
 حلقه مفتاح ۳۳۲
 حماسه مسیح ۷۸
 حمله ۵۶۰

خ

خاکسترها ۵۶۱-۵۶۲
 خانواده تیپو ۳۷۹-۳۸۰
 خانواده دوگون ماکار ۱۶۸
 خانه وهم ناپذیر ۵۰۲
 خرگوش‌ها ۲۹۱ تا ۲۹۴
 خزان ۴۹۱
 خصیص ۵۴ تا ۵۹
 خودمانی ۱۸۹
 خمینز، خوان رامون ۳۳۵

د

دائرة المعارف ۷۴
 دادا (مجله) ۴۰۹
 دادا کیسم ۳۹۲-۴۰۱ تا ۴۱۶-
 ۲۲۲-۲۷۳-۲۸۰
 داروین ۱۵۲-۱۷۱-۲۲۱
 داریو، روبن ۳۳۵-۳۷۱
 داستایوسکی ۱۵۸-۱۸۱-۱۸۲-
 ۱۸۴-۳۷۱-۲۲۲-۵۳۶
 دالامبر ۷۵

۴۸۳
 داد مردان ۳۷۹-۳۸۹-۴۸۴
 رادیکه، رمون ۴۲۷
 راسین ۲۶-۳۰-۳۳-۴۹
 رافائل ۹۹
 رب گریه، آرن ۵۴۹-۵۵۰ تا ۵۵۳
 -۵۵۵
 رساله‌ای در باب صنعت نظم ۳۹۴
 رساله‌ی وراثت طبیعی ۲۴۱-۲۴۴
 رستوراسیون ۲۷۹
 رلیکر ۲۸۹
 رمان تجربی ۲۴۲-۲۵۲
 رمان دلاروز ۲۳
 رمان‌دوسی ۳۷۱
 رمان نو ۵۴۱-۵۴۸ تا ۵۵۶
 رمبو، آرتور ۳۰۶-۳۱۹-۳۲۴
 -۳۵۰-۳۵۳-۳۷۲-۴۲۱-۴۲۲
 ۴۵۳-۴۶۶
 رنار، ژول ۲۵۵
 رنان، ارنست ۱۵۴-۱۵۷-۱۵۸-
 ۴۱۳
 رنسانس ۵-۱۱-۱۶ تا ۲۱
 رنه ۹۴-۹۸-۱۳۵
 رنیه، ماتورن ۲۲
 رنیه، هانری دو ۳۲۴
 روح القوانین ۷۴
 روح انسان‌ها ۳۸۸
 رودن ۳۷۱
 رودین ۱۸۳
 ورودی، پیر ۳۹۹-۴۲۴-۴۶۰-

دوژلس، رولان ۴۰۷
 دورکهایم ۳۸۸-۳۸۹
 دوره ادبیات نمایشی ۸۶
 دوس پاسوس، جان ۱۸۰-۳۷۲-
 ۵۳۷-۵۳۸
 دوشان، مارسل ۴۲۵
 دوما (پدر)، آلکساندر ۸۵-۹۰-
 ۹۷-۱۰۵-۱۴۹-۲۸۴
 دوما (پسر)، آلکساندر ۲۴۹
 دومنیل، رنه ۲۵۲
 دون ژدان ۱۰۷
 دوهمال، ژرژ ۳۲۴-۳۸۷-۴۰۷
 دهقان پادریسی ۲۶۱
 دهمل ۱۷۵
 دیدرو ۷۵-۲۳۹
 دیکنز، چارلز ۱۵۹-۱۷۲-۱۸۷-
 ۲۱۳-۲۴۵-۲۶۲
 دیگو، ژرالدو ۲۸۱
 دیوید کاپر فیلد ۳۷۹

ر

رئالیسم ۲۹-۵۵-۱۰۰- از ۱۴۱ تا
 ۲۲۵-۲۲۷-۲۸۰-۳۱۵-۳۳۴-
 ۳۶۷-۳۶۸-۳۷۲-۳۷۸-۳۸۲-
 ۴۰۴-۴۲۳-۵۲۹-۵۳۰-۵۳۷-
 ۵۳۸
 رئالیسم ۲۵۲
 رئالیسم انتقادی ۱۸۵
 رئالیسم نخستین از ۱۸۲ تا ۱۸۵
 رئالیسم سوسیالیستی ۱۸۶ و ۱۸۷-

۵۰۲

روزولت، تنودور ۱۷۹

روسلان و لودمیل ۱۰۶

روسو، ژان ژاک ۲۸-۷۴-۸۰-۸۱

۸۲-۱۰۴-۱۸۴-۲۳۹

روگون ماکار ۲۴۴

رومانتیس ۲۶-۴۷-۱۴۰ تا ۱۶۰

۲۷۹-۲۸۶-۳۱۵-۳۶۷-۳۶۸

۳۷۰-۳۷۲-۴۰۶-۴۲۰-۴۷۷

۵۳۹

رومانتیس نو ۳۳۱-۳۶۷-۳۹۰

۳۹۵-۴۰۸

رومن، ژول ۳۲۴-۳۷۹-۳۸۷

۳۸۹-۳۹۵-۴۲۷-۴۸۴

رومن (مکتب) ۳۸۹

رونسار، پیر دو ۵-۲۰-۲۵-۲۶

دویا ۴۶۶

دویای پارسی ۳۴۶ تا ۳۴۹

ریمون دسنی ۴۱۲

ریچاردسن ۷۷-۷۸-۸۴

رید، چارلز ۱۷۱

ریلکه، راینر ماریا ۳۳۲-۳۷۱

۴۰۵

ریویر، ژاک ۴۱۲

ز

زمانهای نو (مجله) ۵۴۴

زمین ۳۷۴

زندانی قفقاز ۱۰۷

زندگی دسته جمعی ۳۸۸

زندگی شهیدان ۴۰۷

زندگی و ماجراهای مارتین چارلوت

۲۱۷ تا ۲۱۳

زن و بازیچه ۳۷۴

زوریل ۱۱۲

زولا، امیل ۱۶۸-۱۷۷-۱۷۸

۱۸۳-۲۲۹ تا ۲۶۴-۳۷۳

زیلاهی، لائوس ۳۷۲

ژ

ژاک ۱۰۰

ژاکوب، ماکس ۳۹۹-۴۲۴

ژالو، آدمون ۳۷۵

ژام، فرانسی ۳۷۴-۳۸۲

ژمینال ۲۵۳

ژنویو ۹۹

ژنه، ژان ۵۵۹

ژوردان، لوئی ۲۳۸

ژوکووسکی ۱۰۶

ژید، آندره ۳۱۶-۳۲۴-۳۷۱

۳۸۲-۳۸۷-۴۰۴-۵۳۶-۵۳۷

۵۴۰-۵۵۸

س

سنار، هانری ۲۵۱

ساد، مارکی دو ۳۷۲-۴۲۰

سادول، ژرژ ۲۶۷

سارتر، ژان پل ۲۵۷-۳۷۲-۵۴۲

۵۴۶-۵۵۸

ساروت، ناتالی ۵۴۹-۵۵۰-۵۵۴

- ۳۷۱ - ۳۸۱ - ۳۸۳ - ۳۸۴ - ۳۹۷ - ۵۵۵
 ۲۰۵ - ۲۲۳ - ۵۲۹ سالامبو ۱۵۵-۱۰۵
 سمبولیسم نو ۳۲۴ سال (دج ۳۳۴
 سناتکور ۹۲ سالمون، آندره ۳۹۹-۴۲۷
 سنت اورمون ۲۸ مالناس ۴۸۱
 سنت بوو ۸۵-۹۸-۱۰۱-۱۵۲-۱۵۴- سان، ژرژ ۸۵-۹۹-۱۰۰-۱۵۵
 ۲۸۰ ۱۶۳-۲۳۹
 سند برگ، کارل ۴۰۵-۴۰۶-۴۲۳ ساندرا، بلز ۴۰۴
 سن سیمون ۲۸۱-۲۸۲ ساندو، ژول ۱۷۱
 سنگتراش سن پوان ۹۹ ساوینیو، آلبرتو ۲۸۳
 سو، اوژن ۱۲۹-۱۵۹ سپید دندان ۱۷۸
 سوپو، فیلیپ ۴۱۲-۴۱۶-۴۲۲ سپهدی، دکتر عیسی ۶-۹
 ۴۲۶-۴۲۷-۴۴۱-۴۴۹-۴۶۶ ستاره اتحاد ۳۳۴
 ۴۹۵ ستال، مادام دو ۷۷-۸۴-۱۰۹
 سوپر ناتورالیسم ۲۲۶ سحرگاه ساحران ۲۵۴
 سودرمان ۲۴۵ سفین (مجله) ۵۱۲-۵۲۸-۵۸۸
 سور رئالیسم ۶-۹-۳۰۷-۳۷۲ سر، فرانسوادو ۲۲
 ۳۹۲-۳۹۸-۴۴۹ تا ۵۲۹-۵۲۹ سرانو، ماتیلدا ۳۸۳
 سوررئالیسم انقلابی ۲۷۲ سرخ دسیاه ۳۷۹
 سوررئالیسم نو ۴۷۲ سرزمین هوسهای دل ۳۲۹
 سوررئالیسم و پس از جنگ ۴۱۱- مرگ‌دشتهای یک شکارچی ۱۸۰-۱۸۳
 ۴۶۷ سرنودا، لوئیس ۴۸۲
 سوره، سی. اچ. ۳۲۹ سرنوشت بشر ۵۳۶
 سور ناتورالیسم ۳۹۸ سرو، ژنویو ۵۵۶
 سوفوکلس ۲۰-۲۸۷ سربازی لاسال (مرکز فرهنگی بین-
 سولوویف، ولادیمیر ۳۲۶-۳۲۷ المللی) ۲۳۰
 مه قفنگدار ۱۰۵ سفرای کباد ۵۴۰
 مه نودل ۲۶۱ سفر ۳۳۹ تا ۳۴۵
 میسترکری ۱۷۹ سکه سازان ۵۳۶-۵۴۰
 سیلترین (مکتب) ۴۶ سمبولیسم ۸-۳۰۱ تا ۳۶۴-۳۶۸-

میمان ۱۸۶

سمینون، ژرژ ۳۷۹-۳۸۰

سینکویچ، هنریك ۱۵۵

ش

شا، برنارد ۵۳۶

شاپلن ۳۵-۳۹

شاترتون ۹۷-۱۳۵-۱۵۸-۲۳۹

شاتو بریان ۸۴-۹۰-۹۲-۹۴

شاخهای طلائی ۱۰۹

شار، رنه ۲۶۷

شارل دهم ۲۷۹

شارون، پیر ۲۲

شاعر درکوچه ۲۸۲

شاعر. ددنیوودك ۲۸۱

شاگال ۵۸۷

شانفلوری ۱۴۹ تا ۱۵۱ - ۱۵۲ -

۱۵۶

شاهدخت کلو ۲۱-۳۷۹

شاهدخت مالن ۳۲۲-۳۶۴ تا ۳۹۱

شبهها ۷۸

شبهای مدان ۲۵۱

شرقیات ۲۸۲

شعر آزاد ۳۱۸

شعر مره ۳۹۵

شفا، شجاع الدین ۱۳۵

شکسپیر ۴۷-۷۷-۸۷-۱۰۶-۳۱۳-

۳۸۰-۳۵۵

شلاف ۳۶۲

شلکل ۸۶-۱۰۵-۱۰۶-۱۱۰

شلی ۱۰۲-۱۷۲-۳۳۷

شمال جنوبی (مجله) ۲۲۲

شمیدت، آلبر ماری ۳۰۳

شنل ۱۸۱-۱۸۳

شنویر، ژرژ ۳۸۷-۳۹۵

شوپنهاور ۳۱۴

شولوخوف ۱۸۶

شهوت ۹۸

شیطان ۱۰۷

شیلر ۷۹-۸۴-۱۰۸

ص

صاحب جمع، حمید ۵۶۴

صبحانه ۵۱۹

صلیبهای چوبی ۲۰۷

صندلی ها ۵۶۳

صومعه پام ۱۹۱ تا ۲۰۱ - ۳۷۹ -

ض

ضد رفورم ۲۵

ضد مر ۲۱۴

ط

طاعون ۵۲۷

ظ

ظهر ۲۹۸ ر ۲۹۹

ع

عبدالکریم ۲۲۸

غ

غروب در اتوی (تابلو) ۳۹۶

ف

فاتحان ۲۹۵ تا ۲۹۷

فاجعه امریکائی ۱۷۹-۳۸۰

فاشیسم ۲۲۷

فالکتر، ویلیام ۱۸۰-۳۷۲-۵۴۰

فالاکث (مجله)

فادست ۳۱۳

فراست، رابرت ۴۰۵

فراموشم خواهید کرد (نمایشنامه)

۴۹۳

فرانس، آنا تول ۳۷۴-۴۲۸-۵۳۶

فردمان ۸۰

فروید، زیگموند ۲۲۲-۲۲۶-۴۳۳-

۴۴۰-۴۷۴

فسفریست‌ها ۱۱۰

فلسفی، نصرالله ۱۲۵

فلویر، گوستاو ۱۰۵-۱۵۵-۱۵۸-

۱۵۹ تا ۱۶۷-۱۷۰-۱۷۳-۱۷۷-

۱۸۳-۱۸۸-۲۰۷-۲۳۹-۲۴۲-

۲۴۶-۲۵۰-۲۵۱-۲۵۲-

۲۵۷-۲۵۹-۲۶۲-۵۳۹

فلورنس ۲۳۳

فن شعر (ارسطو) ۴۴

فن شعر (بوالو) ۲۷-۳۱

فن شعر (کلودل) ۳۹۴

فن کلاسیست، هنریش ۱۰۶

فواره باغچه‌سرای ۱۰۷

فوتوریسم ۳۸۳ و ۳۸۴ - ۳۸۵ -

۴۰۵-۴۰۶-۴۷۸-۴۸۰

فورنیه، آلن ۳۷۶-۴۰۸

فوسکولو ۸۱

فوش ۲۱۳

فیگارد (روزنامه) ۳۱۲

فیلدینگ ۷۷

فیلیپ، شارل لوئی ۴۰۴

ق

قرن لوئی چهارده ۷۴

قصائد ۹۵

قصه اسب ۵۲۰ تا ۵۲۶

قصه دریانورد فرقت ۱۰۲

قصه‌های دوستانی ۳۸۲

قصه‌های قدیم هنگری ۱۱۱

قطعات روزنامه ۵۰۱

قهرمان عصر ما ۱۰۷

ک

کاپوآنا، لونیجی ۳۸۳

کاراجیال ۱۸۹

کارامزین ۸۲

کارپانتیه ۴۱۳

کاردوچی ۱۵۳

کادگران دریا ۹۹

کاد نویسنده ۱۸۷

کافکا، فرانسیس ۵۳۹-۵۵۰-۵۵۸-

کالدول، ارسکین ۱۸۰-۵۳۷

کنت دومونت کریستو ۱۰۵
 کنراد، جوزف ۳۷۱ - ۳۸۶
 کنستان، بنژامن ۹۴
 کنستیم ۲۳
 کنگره مراقبت نویسندگان برای
 دفاع از تمدن و فرهنگ ۴۶۸
 کوبیسیم ۶ - ۳۹۹ تا ۴۹۹ - ۴۱۳ -
 ۴۲۲
 کوپر ۱۷۵
 کوپه، فرانسا ۲۸۹ - ۳۰۸
 کودک ۱۸۰
 کوربه، گوستاو ۱۴۸
 کورنی ۲۶ - ۳۵ - ۳۸ - ۴۲
 کوکتو، ژان ۳۹۹ - ۴۲۷
 کولت ۳۷۶
 کولتیسیم ۲۳
 کوله، لوئیز ۱۶۱
 کوهستان سحرآمیز ۵۳۶
 کیپلینگ ۳۷۸
 کیتس ۱۷۲ - ۳۳۷
 کیروز، اسادو ۱۸۸
 کیروز، تکیسرادو ۱۸۸
 کیشفالودی ۱۱۱

ک

کاتسوس ۴۸۲
 گالدوس، پرز ۱۸۷
 گاسکوی، دیوید ۴۸۰
 گنورگه، استفان ۱۷۵ - ۳۳۲
 ۳۷۱ - ۴۰۶

کالینز، ویلکی ۱۷۱
 کامو، آلبر ۲۵۷ - ۵۴۶ تا ۵۴۸
 ۵۵۸
 کان، گوستاو ۳۱۹
 کانت ۴۶۰
 کرانیونیسم ۴۸۰ - ۴۸۱
 کراگ، ژولین ۴۷۱
 کراوان، آرتور ۴۲۴
 کرتز ۲۹۲
 کرمول ۹۵ - ۹۶ - ۹۷ - ۱۱۳
 کروس، شارل ۳۰۸
 کرول، رنه ۴۵۱ - ۴۵۴ - ۴۶۷ -
 ۴۹۷
 کریکو ۴۲۷
 گرین، استفن ۱۷۷ - ۱۷۸
 کلاسیسیسم ۱۱ - ۱۲ - ۱۳ تا ۶۷ -
 ۸۲ - ۷۲ - ۸۵ - ۹۴ - ۹۵ - ۹۸ -
 ۳۷۲ - ۳۸۹ - ۳۹۰
 کلاسیسیسم نو ۳۹۵
 کلاغان ۲۵۶
 کله، گوتفرید ۱۷۵
 کلریج ۱۰۲
 کلوهستک ۷۸ - ۷۹ - ۸۰
 کلودل، پل ۳۲۳ - ۴۲۳ - ۴۲۸
 کمدی الهی ۸۴
 کمدی انسانی ۱۴۵
 کمدی بوداوا ۱۸۸
 کمدی مزادع ۱۸۸
 کمیته مراقبت روشنفکران ۴۶۸
 کنت، اوگوست ۲۳۱ - ۳۸۸

کوکول ۱۰۲ - ۱۸۱ - ۱۸۳
کونچاروف ۱۸۳
کیل، رنه ۳۱۸

ل

لا برویر ۲۶ - ۶۰
لاربو، والرئ ۳۸۴ - ۳۸۵ - ۳۸۶
۳۸۷ - ۴۴۰
لافایت، مادام دو ۲۶ - ۴۱
لافورگ، ژول ۳۱۰ - ۳۱۸ - ۳۲۰
۳۲۴ - ۳۷۱
لارنس، دی. اچ. ۳۲۹ - ۵۳۶
لاشه ۴۶۷
لامارتین، آلفونس دو ۸۵ - ۹۰ - ۹۱ -
۹۹ - ۱۵۸ - ۲۳۹ - ۲۷۹
لانژون (پروفسور) ۴۶۸
لانس، آلن ۵۳۳
لرمانتوف ۱۰۷ - ۱۵۸
لژه، فرنان ۵۸۷
لسینگ ۴۶
لندن، جک ۱۷۸
لوئیس، پیر ۳۷۴
لوبون، گوستاو ۳۸۹
لوتره آمون ۳۷۲ - ۴۲۱ - ۴۵۳
لوتی، پیر ۳۷۴ - ۳۷۸
لودانزاچو ۹۰
لورکا، فدریکو گارسیا ۳۳۷ - ۴۸۱ -
۵۳۲
لوسید ۳۵
لوکا ۲۴۱ - ۲۴۴

گاوو (سالن) ۴۱۱
گرازیلا ۹۹
گران مولن ۳۷۶
گرگ و بره‌ها ۱۸۸
گری ۷۸ - ۱۰۶
گرین، ژولین ۳۸۰
گسندر ۷۹
گفتار دردوش راه بردن عقل ۳۱
گلدکوف ۱۸۶
گلچینی از آثار نویسندگانی که در
جنگ مرده‌اند ۴۰۷
گلدونی، کارلو ۴۵
گل‌های شر ۳۰۵ - ۳۶۸
گنکور، ادمون دو ۳۷۳
گنکور (برادران) ۱۵۹ - ۱۷۷ -
۲۳۹ - ۲۴۹ - ۲۵۲ - ۲۵۵ - ۲۵۷ -
۲۵۹ - ۲۶۲ - ۳۷۵
گنکور و ۲۳
گنگوریم ۲۳
گوته ۷۷ - ۷۹ - ۸۲ - ۱۰۸ -
۱۱۰ - ۱۱۱ - ۱۲۵ - ۱۷۴ - ۳۱۳
۳۳۳ - ۳۶۹ - ۵۸۹
گوتیک‌ها ۱۱۰
گوتیه، تئوفیل ۹۰ - ۹۵ - ۱۱۵ -
۱۵۰ - ۱۵۳ - ۲۸۳ - ۲۸۴ -
۲۸۸
گورکی، ماکسیم ۱۸۱ - ۱۸۵ -
۱۸۶ - ۵۳۸
گورمون، رمی دو ۳۲۰
گوشت نردام ۹۵ - ۹۷

- لوکرس ۳۳
لوکرس بورژیا ۹۷
لوکنت دولیل ۲۸۵-۲۸۷-۲۸۸-
۲۹۸-۳۳۵
لوند کویست، آرتور ۲۸۲
له تروفه ۲۸۹
لوپس، سینکلا ۱۸۰
له لیا ۱۰۰
لیپمان (پروفسور) ۲۵۲
لی لی، جان ۲۳
مائه های زمینی ۲۰۲
ماتاولی ۱۸۸
ماتیس، هانری ۳۹۶
ماچادو (برادران) ۳۳۵
مادام بودای ۱۵۹-۱۶۰-۱۷۰-
۲۰۷-۳۶۸-۳۷۹
مادموازل دوموین ۲۸۳-۲۸۲
مادموازل لینا ۲۶۲
مارپرداد ۵۳۶
مادقا ۲۶۲
مارتن دوگار، روزه ۳۷۹-۳۸۰
مارتین ادن ۱۷۸
مارتینی ۳۸۳
مارکسیسم ۴۷۲
مارگریت (پل و ویکتور) ۳۷۵
مارینی ۲۳
مارینیسم ۲۳
ماریون دولرم ۹۷
ماسون، آندره ۲۷۰
ماگی ۳۹
- مالارمه، استفان ۳۰۶-۳۰۷-۳۰۸-
۳۱۶-۳۱۸-۳۲۲-۳۳۲-۳۳۷-
۳۷۱-۳۷۲-۳۹۴-۵۲۹-۵۳۰-
۵۳۲
مالرب، فرانسوادو ۶
مالرو، آندره ۳۷۲-۵۳۶
مالریو، ژان ۵۳۲
مانزون، آلکساندرو ۱۱۱
مانود بزدگ و کوچک ۵۶۰-۵۶۳
مان، توماس ۳۷۲-۵۳۶
مانون لسکو ۳۷۹
ماهگیران ایسلند ۳۷۴
مایا کووسکی، ولادیمیر ۳۸۴-۴۰۶-
۵۳۲
مترلینگ، موریس ۳۱۳-۳۲۰-۳۲۱-
۳۲۴-۳۲۸-۳۶۱
مجله جدید فرانسی ۳۲۴
محاكمه ۵۵۸
مدان (گروه) ۲۵۰
مرثیه پردی گودستان دهکده ۷۸
مردقنها ۲۶۳
مردیت، جرج ۱۷۴-۵۳۷
مردی که می خندد ۹۸
مرگ هاییل ۷۹
مرگ يك قهرمان ۳۲۹-۴۰۷
مرید ۳۷۲
مریمه ۹۰-۱۰۴
مسافرت های ادسیان ۳۲۸
مستعان، حسینقلی ۱۲۹
مشاهدات تازه ۵۱۵

میتسکیویچ، آدام ۱۰۷ - ۱۰۸ -

۱۰۹

میخانه ولتر (مجله) ۴۰۹

میدانهای مفناطیسی ۴۲۷ - ۴۴۹ -

۴۹۵ و ۴۹۸

میل، استوارت ۱۷۱

میلتون ۴۶ - ۷۸

ن

ناپلئون ۱۱ - ۲۷۹

ناپلئون سوم ۲۳۱

ناقالی ولز بیچاره ۸۲

ناتل خانلری، پرویز ۳۳۳ - ۳۳۹ -

۳۴۶ - ۳۵۹ - ۴۹۰

ناتوریسم ۳۸۱

ناتورالیسم ۲۷ - ۲۷۷ تا ۲۷۵

۲۸۰ - ۳۰۴ - ۳۳۱ - ۳۳۲ -

۳۳۴ - ۳۳۷ - ۳۶۷ - ۳۶۸ -

۳۷۳ - ۳۷۴ - ۳۷۸ - ۳۸۲ - ۵۳۰

ناجا ۴۴۱

نادرپور، نادر ۳۵۰ - ۳۵۳ - ۳۵۷ -

۴۹۱

نامه‌های دپوئی و کوتونه ۱۰۱

نامه‌های فلسفی ۷۴

ناویل، پیر ۴۲۷ - ۴۲۸ - ۴۲۹

نبوغ مسیحیت ۱۵۷

نتایج (دیاها) ۵۱۵

نجفی، ابوالحسن ۸ - ۵۷۲

نچایف ۱۸۲

نروال، ژرار دو ۹۰ - ۳۷۶ - ۴۲۶ -

مقدمه‌ای بر فن شعر ۳۹۵

مقدمه بر طب تجربی ۲۴۱

مکتب‌نگ ۱۷۸

مکتب‌فرسن ۷۶ - ۱۱۸

مکتب‌نیس ۴۰۶ - ۴۸۰

مگنی: دختر کوچک‌ها ۱۷۸

ملین، ژول ۲۳۴

منحط (شاعران مکتب) ۳۰۸ تا ۳۱۱

منطقه البروج ۵۵۴

منش‌ها ۶۰

من دیلاتو (یا ماجراهای یک خر)

۳۳۷

موباسان ۱۵۵ - ۱۵۶ - ۱۶۵ -

۱۷۷ - ۲۵۰ - ۲۵۱ - ۲۵۵ -

۲۶۹

مور، جرج ۲۶۱

موران، پل ۳۸۵

مورنه، دانیل ۲۵۳

مورژه ۱۴۹

موره‌آ، ژان ۳۰۸ - ۳۱۲ - ۳۲۴

۳۳۵

موزها ۲۸۵

موسه، آلفره دو ۷۱ - ۸۵ - ۸۸ -

۹۹ - ۱۰۰ - ۱۵۰

مولیر ۲۶ - ۵۴

مونتسکیو ۷۴

مونتنی ۲۱ - ۲۲ - ۲۶

مونچز، گوستاف ۴۸۳

مونفور، اوژن ۳۸۱

مون‌کرتین، آنتوان دو ۲۲

ورآرن، امیل ۳۱۳ - ۳۸۹
 دختر ۱۰۸ - ۱۴۵ تا ۱۴۸
 وردزورث ۱۲۰
 دردشکستگی ۱۸۹
 ورگا، جوانی ۱۵۵ - ۳۸۲
 ورن، هل ۳۰۶ - ۳۰۸ - ۳۰۹
 ۳۱۶ - ۳۲۲ - ۳۳۲ - ۳۳۵ - ۳۴۷
 ۳۵۶ - ۳۷۱ - ۵۳۲
 ورلیبریم (مکتب) ۳۹۰
 وریم ۲۶۳ - ۳۳۸ - ۳۸۲ - ۳۸۳
 وقایع شادل نهم ۱۰۲
 وگونه ۳۷۱
 ولتر ۷۴
 ولز، هربرت جرج ۵۳۶
 ولگا به دریای خرد می‌ریزد ۱۸۶
 وولف، ویرجینیا ۳۷۱ - ۵۳۷
 وویو ۲۳۷
 ویتمن، والت ۳۱۹ - ۳۳۴ - ۳۷۱
 ۳۸۷ - ۳۸۹ - ۴۰۲
 ویرژیل ۱۷ - ۲۹ - ۳۰
 ویکر، گابریل ۳۰۹
 ویلارسیزا ۳۳۵
 ویلدراک، شارل ۳۲۲
 وینی، آلفره دو ۸۵ - ۱۰۱ - ۱۰۷
 ۳۱۲ - ۴۲۱

ه

هارتلی، اریک ۱۸۷
 هاردی، تامس ۳۸۲
 هامسون، کنوت ۳۳۷

۴۳۷
 نرودا، پابلو ۴۰۶
 نزوال، ویتسلاو ۴۸۲
 نژادپست ۳۵۰ تا ۳۵۲
 نسا جان ۱۷۵ - ۲۶۳
 نسل نود و هشت ۴۳۵
 نشان سرخ دلیری ۱۷۸
 نفوس مرده ۱۸۳
 نکر اسف ۱۵۳
 نوریس، فرانک ۱۷۷ - ۱۷۸
 نووالیس ۱۰۶ - ۱۱۰
 نوای، آنادو ۳۸۲
 نیاکان ۱۰۸
 نیچه ۱۵۴ - ۱۵۷ - ۲۴۷ - ۳۳۱
 ۳۳۷ - ۳۶۹ - ۳۷۱ - ۳۸۷
 ۴۰۲
 نیمه راه زندگی ۵۱۲

و

واشه، ژاک ۴۲۴
 والدس، ملندز ۸۲
 والر، هل ۳۲۴ - ۳۲۵ - ۳۲۶
 ۳۳۰ - ۳۳۱ - ۳۵۹ - ۳۹۲
 ۳۹۵ - ۴۱۲ - ۴۲۷ - ۴۵۵
 ۴۵۷ - ۵۳۰ - ۵۳۳
 وان تیگم، فیلیپ ۳۱
 وان لانپ ۲۶۱
 وایلد، اسکار ۲۴۶ - ۳۳۶ - ۳۷۱
 ۵۳۶
 ودانقا ۴۴۰

هوراس ۳۶ - ۴۰ - ۲۸۷
 هوفمان ۱۰۶
 هوفمانشتال، هوگوفون ۳۳۲
 هوگو، ویکتور ۲۶ - ۸۵ - ۸۸
 ۹۱ - ۹۲ - ۹۳ - ۹۶ - ۹۷ - ۹۸
 ۱۰۱ - ۱۰۴ - ۱۱۳ - ۱۲۹ - ۱۵۰
 ۱۵۶ - ۱۵۸ - ۱۵۹ - ۱۶۸ - ۲۳۹
 ۲۸۱ - ۲۸۲ - ۴۲۱ - ۴۲۲
 هولتس ۲۶۲
 هومر ۲۰ - ۷۷ - ۲۸۷
 هونیه، ژرژ ۴۶۷ - ۵۰۴
 هویدوبرو، ویسته ۴۸۱
 هويسمان ۲۵۱
 مياهو و خشم ۵۴۰
 هینوتیسم ۲۵۱
 هیپی ۱۸۰

ی

یادداشت‌هایی درباره شعر ۴۹۶ - ۴۹۷
 یار شاطر، احسان ۵۲۸ - ۵۸۸
 یانک ۷۸ - ۸۰ - ۸۴
 بیتز، ویلیام باتلر ۳۲۸
 یونسکو، اوژن ۵۵۹ - ۵۶۰ - ۵۶۳

هاملت ۳۱۴ - ۳۵۳ - ۳۵۵
 هان دیسلاند ۹۵
 هانری سبز ۱۷۵
 هانری سوم ۹۰
 هاوېتمان ۱۷۵ - ۲۴۵ - ۲۶۳
 هاوئورن، ناتانیل ۱۷۵
 هاولز، ویلیام دین ۱۷۶ و ۱۷۷
 هاینه، هانریش ۱۰۶ - ۱۷۵
 هدایت، صادق ۲۴۶
 هدن، کلبر ۳۰۷
 هزار پیشه ۴۱۴
 هردیا، ژوزه ماریادو ۲۸۸ - ۲۹۵
 ۳۰۸ - ۳۳۵
 هروه ۸۷
 هلیرونر ۲۵۵
 هکتور ۴۹
 هکسلی ۳۲۹
 هلوتیز جدید ۸۱
 همینگوی، ارنست ۱۸۰ - ۵۳۷
 ۵۳۸ - ۵۳۹
 هنر برای هنر ۲۷۷ - ۲۷۹ تا ۲۸۴
 ۲۸۵ - ۲۸۶
 هنرمفید ۲۸۰
 هنیک، لئون ۲۵۱

فهرست مطالب

۵	مقدمه چاپ دوم
۷	سخنی چند با خوانندگان
۱۰	پیش‌گفتار: پیدایش ادبیات ملی در اروپا

کلاسیسیسم ۱۳

۱۵	مقدمه‌ای بر مکتب کلاسیک
۱۶	اومانیزم و رنسانس در ایتالیا
۲۰	اومانیزم و رنسانس در فرانسه
۲۱	اومانیزم و رنسانس تا کلاسیسیسم
۲۲	اجتماعی دوره کلاسیک
۲۳	پیدایش قواعد مکتب کلاسیک
۲۴	اصول وقواعد مکتب کلاسیک
۲۶	تقلید از طبیعت
۲۷	تقلید از قدما
۲۸	اصل عقل
۳۱	آموزنده
۳۲	وخوشایند
۳۳	وضوح و ایجاز
۳۴	حقیقت‌نمایی
۳۵	نزاکت ادبی
۳۶	قانون سه وحدت
۳۷	وحدت موضوع
۳۸	وحدت زمان
۳۹	وحدت مکان
۴۰	وحدت ۲۰
۴۱	انواع آثار ادبی
۴۲	حماسه و رمان
۴۳	تراژدی و کمدی
۴۴	کمدی
۴۵	انواع دیگر: اشعار چوپانی، غنائی، هجائی و غیره...
۴۶	ادبیات قرن کلاسیک در کشورهای دیگر

در ایتالیا ۴۲ - در آلمان ۴۶ - در انگلستان ۴۶

نمونه‌هایی از آثار کلاسیک ۴۹

۱- تراژدی: آندروماک از «راسین» (خلاصه نمایشنامه و ترجمه

قسمتی از متن) ۴۹

۲- کمدی: خسیس، از «مولیر» (خلاصه نمایشنامه و ترجمه

قسمتی از متن) ۵۴

۳- هنر در خدمت اخلاق: منش‌ها، از «لابرویر» (ترجمه قسمتی از فصل

آثار ادبی) ۶۰

۴- وعظ و خطابه: موعظه در مقام بلند بینوایان، از «بوسوئه»

ترجمه محمد علی فروغی ۶۴

رومانتیسیم ۶۹

از کلاسیسیسم تا رومانتیسیم (عصر فلسفی) ۷۲ - ماقبل رومانتیسیم

۷۵- آغاز عصر جدید در ادبیات اروپا ۸۳

مکتب رومانیک ۸۴

اصول مکتب رومانیک ۸۵ - برنامه رومانتیسیم: ۱ - آزادی

۲- شخصیت ۳- هیجان و احساسات ۴- گریز و سیاحت ۵- کشف و شهود

۶- افسون سخن ۸۷- بیماری قرن ۹۳- بازگشت به قرون وسطی ۹۴- در

عالم تئاتر ۹۵- رمان رومانیک ۹۷- افول رومانتیسیم در فرانسه ۱۰۱

ادبیات رومانیک در کشورهای دیگر ۱۰۲

در انگلستان ۱۰۲ - در آلمان ۱۰۵ - در روسیه ۱۰۶ - میسکیویچ

و رومانتیسیم لهستان ۱۰۷- در کشورهای دیگر ۱۰۹

دو اثر مهم از پیشوایان رومانتیسیم ۱۱۳

۱- مقدمه «کرمول» از ویکتور هوگو ۱۱۳

۲- تاریخ رومانتیسیم، از تئوفیل گوتیه ۱۱۵

نمونه‌هایی از آثار دوره رومانیک ۱۱۸

۱- از ادبیات انگلستان: اوسیان، از «مک فرسن» (ترجمه قسمتی از متن)

۱۱۸- مانفرد از «لرد بایرون» (ترجمه قسمتی از

متن) ۱۲۱

۲- از ادبیات آلمان: سرگذشت ورتتر، از «گوته» ترجمه نصراله فلسفی

(خلاصه کتاب و قسمتی از متن) ۱۲۵

۳- از ادبیات فرانسه: بینوایان، از ویکتور هوگو، ترجمه حسینقلی مستعان

(ترجمه قسمتی از متن) ۱۲۹- رنه، از «شاتوبریان»،

ترجمه شعاع الدین شفا (خلاصه کتاب و قسمتی از

متن) ۱۳۵

رنالیسم ۱۲۱

رومانتیسیم اجتماعی ۱۲۴- تاثیر بالزاک ۱۴۵- فبرد رنالیسم ۱۴۸-

تحول ادبیات ۱۵۲- فلوبر و رنالیسم ۱۵۹- يك مكتب عینی و غیر شخصی

۱۶۷- قهرمانها و موضوع اثر رنالیستی ۱۶۸- صحنه سازی در رنالیسم و

رومانتیسیم ۱۷۰

۱۷۱

رنالیسم در کشورهای دیگر

در انگلستان ۱۷۱- در آلمان ۱۷۴- در آمریکا ۱۷۵- در روسیه ۱۸۰

(رنالیسم نخستین ۱۸۲- رنالیسم انتقادی ۱۸۵- رنالیسم سوسیالیستی ۱۸۶)-

در سایر کشورها ۱۸۷

۱۹۱

نمونه‌هایی از آثار نویسندگان رنالیست

۱- از ادبیات فرانسه: صومعه پارم از «استاندال» (ترجمه قسمتی از متن

کتاب) ۱۹۱

اوژنی گراند، از «بالزاک» ترجمه عبدالله توکل

(خلاصه کتاب و قسمتی از متن) ۲۰۱

مادام بوواری، از «گوستاو فلوبر» (خلاصه کتاب و

قسمتی از متن) ۲۰۷

۲- از ادبیات انگلستان: زندگی و ماجراهای مارتین چازلویت از «چارلز دیکنز»

(خلاصه کتاب و قسمتی از متن) ۲۱۳

۳- از ادبیات روسیه: جنگ و صلح، از «تولستوی»، ترجمه کاظم انصاری

(خلاصه کتاب و قسمتی از متن) ۲۱۹

ناتورالیسم ۲۲۷

يك نهضت سياسى واقتصادى ۲۳۰- يك تحول فكرى همراه با تحول اقتصادى و سياسى ۲۳۲- ناتورالیسم و علم ۲۳۸- مشخصات آثار ناتورالیستی ۲۴۴- ناتورالیسم و اخلاق و اجتماع ۲۴۸- زبان آثار ناتورالیستی ۲۴۹- گروه مدان ۲۵۰- عقایدی چند... - در عالم تئاتر ۲۵۵- روش دیگر نویسندگان ۲۵۷- تأثیر ناتورالیسم ۲۵۹- ناتورالیسم در کشورهای دیگر ۲۶۱

نمونه‌هایی از آثار نویسندگان ناتورالیست ۲۶۴
۱- آرموار، از «امیل زولا» (خلاصه کتاب و ترجمه قسمتی از متن)

۲۶۴
۲- بولدوسوف، از «موباسان» (خلاصه کتاب و ترجمه قسمتی از متن) ۲۶۹

هنر برای هنر و مکتب پاراناس ۲۷۷

هنر مفید ۲۸۰- هنر برای هنر ۲۸۱- مکتب پاراناس ۲۸۵- شعر پاراناسین ۲۸۵- توجه به دوره کلاسیک ۲۸۷- یاس و نومیدی در آثار پاراناسین‌ها ۲۸۷- روش دیگر پاراناسین‌ها ۲۸۸- شعر اوبژکتیف ۲۸۹
چند نمونه از اشعار پاراناسین‌ها ۲۹۱

۱- خرگوشها، از «تئودور دوبانوئل» (متن فرانسه و ترجمه فارسی آن) ۲۹۱

۲- فاتحان، از «ژوزه ماریا دوهردیا» (متن فرانسه و ترجمه فارسی آن) ۲۹۵

۳- ظهر، از «لوکنت دولیل» ۲۹۸

سمبولیسم ۳۰۱

آغاز سمبولیسم ۳۰۳- پیشوایان سمبولیسم ۳۰۶- شاعران منعطف ۳۰۸- بیانیه سمبولیسم ۳۱۱- اصول سمبولیسم ۳۱۴- شعر آزاد ۳۱۸- در عالم تئاتر ۳۲۰- خلاصه کلام ۳۲۲- سمبولیسم در قرن بیستم ۳۲۳-

سمبولیسم در کشورهای دیگر ۳۲۶

در روسیه ۳۲۶- در انگلستان و آمریکا ۳۲۸- در آلمان و اتریش ۳۱۳-
در اسپانیا ۳۳۴- در کشورهای دیگر ۳۳۷.

نمونه‌هایی از آثار سمبولیست‌ها ۳۳۹

- ۱- بودلر: سفر، ترجمه دکتر پرویز خانلری ۳۳۹
- روایای پاریسی، ترجمه دکتر پرویز خانلری ۳۴۶
- ۲- رمبو: نژاد پست، ترجمه نادر نادرپور ۳۵۰
- اوفلیا، ترجمه نادر نادرپور ۳۵۳
- ۳- ورلن: آسمان بر بام‌خانه (متن فرانسه و ترجمه به شعر از نادر نادرپور) ۳۵۶
- ۴- والری: بیشه محبت، ترجمه دکتر پرویز خانلری ۳۵۹
- ۵- مترلینگ: شاهدخت‌مالن (خلاصه نمایشنامه و ترجمه قسمتی از متن آن) ۳۶۱

نظر اجمالی به ادبیات آغاز قرن بیستم و درهم ریختن مکتبها ۳۶۵

شکست ناتورالیسم و «علم‌تحقی» ۳۶۸- اختلاط ادبیات ملل و تأثیر
متقابل در یکدیگر ۳۷۰- تجدید کشف زمان گذشته ۳۷۲

آغاز عصر رمان ۳۷۳

۱- روانشناسی ۳۷۵ ۲- مشاهده و وقایع‌نگاری ۳۷۸- عصر رمان ۳۷۹

چند تلاش کوچک و کم دوام ۳۸۱

ناتورالیسم ۳۸۱- وریسم ۳۸۲- فوتوریسم ۳۸۳- جهان‌وطنی ۳۸۴-
اوانیسم ۳۸۷- مکتب‌های کوچک دیگر ۳۸۹

کوبیسم ۳۹۱

مقدمه جریان‌های ادبی پس از جنگ ۳۹۳

کوبیسم در نقاشی ۳۹۵- کوبیسم در ادبیات ۳۹۷

دادانیسم ۲۰۱

نظری به گذشته ۴۰۴ - تأثیر جنگ ۴۰۷ - تشکیل دسته دادا ۴۰۹ -
شیوه کار دادا ۴۱۳ - مجلس ختم دادا ۴۱۵

سوررئالیسم ۲۱۷

علل پیدایش سوررئالیسم ۴۲۰ - آغاز سوررئالیسم ۴۲۵ - بیانیه
سوررئالیسم ۴۲۹ - اصول سوررئالیسم ۴۳۲ (هزل ۴۳۲ - جهان شگفت
۴۳۵ - رویا ۴۳۷ - دیوانگی ۴۴۰ - اشیاء سوررئالیستی ۴۴۴ - لاشه خوشگوار
۴۴۶ - نگارش خود بخود ۴۴۸) - سوررئالیسم و شعر ۴۵۴ - سوررئالیسم
و تئاتر ۴۶۲ - دورنمای شکست ۴۶۶ - سوررئالیسم پس از جنگ جهانی دوم
۴۷۰ - درباره دادانیسم و سوررئالیسم چگونه قضاوت کنیم؟ ۴۷۳

سوررئالیسم در کشورهای دیگر ۴۷۸

در انگلستان ۴۸۰ - در اسپانیا ۴۸۰ - در یونان ۴۸۲ - در سوئد ۴۸۲ -
در چکسلواکی ۴۸۲ - در کشورهای دیگر ۴۸۳

تکوین يك شعر سوررئالیستی، از «ژول رومن» ۴۸۴

نمونه‌هایی از آثار پیشروان مکتب‌های پس از جنگ اول ۴۸۹

۱- گیوم آپولینر: پل میرابو، ترجمه به شعر از دکتر پرویز خانلری ۴۸۹
خزان، ترجمه نادر نادرپور ۴۹۱

۲- نمونه‌هایی از آثار دادانیست‌ها: فراموشم خواهید کرد، از «برتون و سوپو»

۴۹۲

درخت مسافران، از تریستان تزارا ۴۹۳

۳- نمونه‌هایی از آثار سوررئالیست‌ها: میدانهای مغناطیسی، از «برتون و

سوپو» ۴۹۵

یادداشت‌هایی درباره شعر، از برتون

و الوار ۴۹۶

چه‌ظهر شگفتی، از «رنه کرول» ۴۹۷

بر روی تپه، از «بنژامن پره» ۵۰۰

قطعات روزنامه، از «آندره برتون»

خانه وهم ناپذیر، از «پیروردی»

۵۰۲

اینک بیماری، از «ژرژ هونیه» ۵۰۴

اعماق شب، از «روبردستوس» ۵۰۶

نیمه راه زندگی، از «روبردستوس»

۵۱۲

مشاهدات تازه، از «هل الوار» ۵۱۵

باغ، از «ژاک هرور» ۵۱۶

برای تودلدلارم، از «ژاک هرور» ۵۱۶

بسی دیده‌ام، از «ژاک هرور» ۵۱۷

صبحانه، از «ژاک هرور» ۵۱۹

قصه اسب، از «ژاک هرور» ۵۲۰

نظری به ادبیات معاصر ۵۲۵

زبان تازه شعر ۵۲۹- تحول رمان ۵۳۵- تأثیر اگزیستانسیالیسم

۵۴۱- رمان نو ۵۴۸- تناتر نو ۵۵۶

نمونه‌ای از «رمان نو» ۵۶۵

پاکن‌ها، از آلن روب‌گریه، ترجمه ابوالحسن نجفی ۵۶۵

نمونه‌ای از «تئاتر نو» ۵۷۳

استاد، از اوژن یونسکو ۵۷۳

پایان سخن ۵۸۷

قسمتی از مآخذ کتاب ۵۹۱

برای اطلاع بیشتر از شیوه‌های ادبی ۵۹۳

فهرست اعلام ۵۹۵