# نقد کتاب "مکتب‌های ادبی"

اثر: دکتر طهمورث ساجدی
استادیار دانشکدهٔ زبانهای خارجی دانشگاه تهران

(از ص ۱۹۵ تا ۲۱۲)

**چکیده:**

رضاسیدحسینی، مکتبهای ادبی، ج اوّل، چاپ یازدهم ؛ ج دوم، چاپ دهم، تهران، ا. نگاه، ۱۳۷۶ (۱۲۰۹ ص).

در این بخش (برای بخش اوّل به شمارهٔ پیشین همین **مجله** مراجعه شود) نیز ما به طور اصولی و منظم به بررسی و بحث «مکتب‌های ادبی»، که در جلد دوم ارائه شده‌اند، می‌پردازیم و در آن از سمبولیسم در اواخر قرن نوزده شروع می‌کنیم و مطلب را با اگزیستالیسم و سرانجام با دگردیسی رمان در اواسط قرن بیستم به پایان می‌رسانیم. نکات جالبی که به طور جسته و گریخته از متن گردآوری شده، موضوع پایانی کار است و در آن دقت عمل مؤلف از خلال چندین نمونهٔ ترجمه و عناوین ترجمهٔ معادل‌های فرانسوی نشان داده است.

**واژه‌های کلیدی** : مکتبهای ادبی، ادبیات قرن بیستم، دگردیسی رمان، نکته‌های ادبی.

**مقدمه:**

سیّد حسینی جلد دوم مکتب‌ها را با مبحثی که خود به آن «تولّد ادبیات جدید» نام می‌نهد، آغاز کرده و تاریخ تقریبی تکوین اولیه آن را نیز در اواخر قرن نوزدهم تعیین می‌کند. حتی در طرح این قسمت از کار خود، مقید می‌شود به نقد ادبی که رویداد مهمی در نیمه دوم قرن ما می‌باشد، بپردازد، لیکن نظر به اهمیت این رویداد اعلام می‌دارد که بعدها در اثر جداگانه‌ای به این مهم خواهد پرداخت.

**نقد ادبی:**

نقد ادبی، که قدیمی‌ترین انواع نقد است، در فرانسهٔ عهد کلاسیک‌ها و بویژه با بوالوبه اعتلای خود رسید. البته در قرن هفدهم نقد قبل از هر چیز متکی بر این اندیشه بود که اثر هنری بایستی منطبق با قواعدی باشد (به عنوان مثال قواعد تراژدی مقتبس از ارسطو). مفهوم نقد در قرن هفدهم و بخصوص در قرن نوزدهم با تلطیف و توسعه معنای تاریخی آن قدری ملایم‌تر شد. آن وقت بود که در صدد برآمدند تا با بهتر فهمیدن اثر ادبی آن را در چهارچوب تاریخی خودش قرار بدهند. در پایان قرن نوزدهم نقد بیشتر شخصی شد و اغلب در خصوص ارجاع به قواعد هم آزادتر شد، بویژه واکنش‌های شخصی که منتقد در مقابل یک اثر بیان می‌داشت. نقد، به طور تخصصی، موجب پیدایش «تاریخ ادبی»(نیز ر.ک: رُنه وِلِک و آوستن و ارن، ***نظریهٔ ادبیات***، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران، ا.علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳، ص ۳۴ به بعد) شد و سپس به صورت رشته‌ای مستقل و مهم و سازنده به فعالیت پرداخت.

علم دیگری که تحوّل بزرگی را در قرن نوزدهم بوجود آورد و خاورشناسان هم در آن سهم بسزایی داشتند، زیباشناسی بود. در این ایام شاعران نوپرداز و لیکن گمنام که از شعر مصنوعی بدبینانهٔ پارناس خسته شده بودند و اشعار شعرای رمانتیک را بی‌جلوه می‌دیدند، با زبان تازه‌ای پا به عرصه ادبیات گذاشتند(سید حسینی، ص ۵۱۴). در واقع رمانتیسم و پارناس نه در این فکر بودند که شعر چیست و

نه سعی کرده بودند که آن را از آنچه که شعر نیست جدا کنند، زیرا شعر میدان اندیشه است(همان‌جا، ص ۵۱۵) و شعرای اندیشمند آن هم بدون اینکه منتظر بمانند تا افول زودرس ناتورالیسم و فلسفهٔ تحققی را ناظر باشند، نهضت شعری را آگاهانه شروع کردند.

افزون براینها، رویداد بزرگ ادبی این ایام، شناساندن ادبیات نوپای آمریکا در فرانسه از طریق معرّفانی بود که شعرای جوانی بودند و بعدها هم بانی سمبولیسم شدند. شارل بودلر به ترجمهٔ اشعار شاعر و نویسندهٔ آمریکایی ادگارآلن پو پرداخت و سپس با مجموعهٔ شعر خود ***«گلهای شر»***(۱۸۵۷) بدعتی انقلابی را نیز در شعر سرایی بنیان نهاد، به طوری که او را «پدر سمبولیسم» نام نهادند. افزون بر اینها، بودلر در خود پیوند روحی نزدیکی با نویسندهٔ انگلیسی توماس دِکوینسی می‌دید، بخصوص اینکه هر دو از طبقهٔ مرفّه بودند و هر دو زندگی کولی واری را در پیش گرفته بودند. ***«اعترافات یک انگلیسی افیونی»*** (۱۸۲۲)، اثر همین نویسنده، برای بودلر الهام بخش ***«بهشت‌های تصنعی»*** (۱۸۶۰) می‌گردد. زندگی بی‌بند و باری را که این انگلیسی داشت و الهام بخش احساسات شاعرانه او نیز از زندگی هرزه وارش بود، تا بدانجا به پیش می‌برد که مقاله‌ای را با نام ***«دربارهٔ قتل که به منزلهٔ یکی از هنرهای زیباست»***(۱۸۲۷) منتشر می‌کند.

استفان مالارمه، که متأثر از بودلر بود، بعضی از اشعار آلن‌پو را هم ترجمه نمود و سوای آن به تدریس انگلیسی نیز پرداخت. پل‌ورلن، که به عنوان شاعر منحط شناخته شده، اشعارش شباهت زیادی به رمان‌های به اصطلاح منحط ژرژمور ـ نویسندهٔ انگلیسی ـ داشت که مثل دِکوینسی زندگی پر تلاطمی داشت. ورلن که با اشعارش اعتبار زیادی کسب کرده بود و مریدان چندی هم داشت، زندگی بی‌بند و باری را نیز می‌گذرانید و به همین دلیل کلمهٔ منحط نخست به صورت انتقاد به تمامی کسانی که درگرد او بودند و مجله‌ای هم به نام ***«لوتِس»*** داشتند، گفته شد(ص ۵۳۲ و ۵۵۲). آرتور رمبو، شاعر حسّاس و جوانی که در این ایام درگرد ورلن

می‌چرخید، دقیقاً توسط همین شاعر منحط که اشعارش را منتشر کرد و در کتاب خود ***«شاعران ملعون»***(۱۸۸۴) مقاله‌ای هم به او اختصاص داد، شناسانده شد. رمبو عمر طولانی نداشت، لکن آثار منظوم او به عنوان یکی از منابع بزرگ تغییر و تحول شعر نو باقی ماند.

به طورکلی تغییر و تحول شعر نو، مدیون همین شعرا می‌باشد که از نظر اخلاق و طرز رفتار و سجایا کاملاً با هم در تضاد بودند و زندگی لاقید و نامتعارفی را می‌گذراندند، لیکن از لحاظ غنای شعری و نیز پرداختن به شعر آزاد و به کمک گرفتن سمبول یا نماد برای ادای بخش ناچیزی از کل مطلب، به منظور اینکه فرد برای درک کامل آن خود نیز کوششی به خرج دهد، این شعرا از استعداد و توانایی خارق‌العاده‌ای برخوردار بودند.

در اوایل قرن بیستم سمبولیسم دورهٔ خود را به اتمام رساند، به طوری که مشهورترین نمایندگان آن از جمله ژان موره‌آ و هانری دورِنیه از آن روگردان شده و به کلاسیسم بازگشتند(ص ۵۵۲).

لکن مریدان مالارمه، آندره ژید، پل کلودل و پل والری به آفرینش آثار سمبولیک همت گماشتند. موره‌آ تا بدانجا پیش رفت که «مکتب رومِن» را با همکاری شارل موراس، در نامه‌ای که در ***فیگارو*** (۱۸۹۱) منتشر نمود، بنیان نهاد و در آن از بازگشت (این مکتب از نظر محتوای برنامه بسیار به جنبش ادبی کم عمر «ورتیسیسم»(Vorticism) انگلستان نزدیک است. رک. باکترتراویک، تاریخ ادبیات جهان، ترجمه عربعلی رضایی، تهران، ا.فرزان روز، ۱۳۷۳، ج ۲، ص ۹۳۴) ادبیات فرانسه به سنّت کلاسیکها دفاع نمود(سید حسینی، ص ۶۱۵).

مکتب دیگری که مثل «مکتب رومِن» به مخالفت با سمبولیسم برخاست «مکتب طبیعت مآب» (Ecole naturiste)(مؤلف هم برای این مکتب و هم برای مکتب (Naturaliste) معادل «طبیعت‌گرا» را آورده است و علت آوردن «طبیعت مآب» از طرف ما صرفاً به خاطر این است که گفته شود که این دو مکتب از هم مجزا هستند) بود که به گفتهٔ سید

حسینی سن ژرژ دوبوئلیه بیانیهٔ آن را در ***فیگارو*** (۱۸۹۷) منتشر نمود. البته بایستی متذکر شد که شاعر و نویسنده بزرگ این مکتب، فرانسیس ژام بیانیهٔ مشابهی راکه به آن «ژامیسم» (Jammisme) نام نهاده بود در همان سال در ***مرکور دو فرانس*** منتشر کرده بود.

«طبیعت مآبی» (Naturisme)، که مخالف پیچیدگی و ابهام و تجرید است، شیفتهٔ سادگی و غنای طبیعت می‌باشد و نظریه‌پردازان آن هم رؤیا و کابوس را از شعر خارج نمودند و خواستار بازگشت به طبیعت در یک پذیرش شادمانهٔ زندگی شدند(سید حسینی، ص ۶۲۰). آنادونوآی، آندره ژید و پل فور هم از طبیعت مآبان بودند، لیکن با وجود آن مکتب مورد بحث نتوانست جایی در عالم ادبیات برای خود کسب کند، چنانچه جهان وطنی (Cosmopolitisme) هم که مؤلف توانا آن را به صورت یک مکتب ادبی معرفی می‌کند(همان جا، ص ۶۲۵ و ۶۲۶) و به ذکر نویسندگان بزرگ آن، والری لاربووپل موران(در بحث‌های خود، مؤلف از لاربو صحبت می‌کند و لیکن از موران با اهمال رد می‌شود، آن هم در حالی که هر دو نویسنده جهان وطنی را وارد ادبیات کرده بودند. ما سالها پیش از طریق بازیل نیکیتین با اسم موران آشنایی پیدا کرده بودیم (***ایرانی که من شناخته‌ام***، ترجمهٔ فره‌وشی (مترجم همایون)، تهران، معرفت، [۱۳۲۹]، ص ۱۴۱). موران، که دیپلمات هم بود در سال ۱۹۷۶ فوت کرد. و به ایران سفر کرده بود و نوشته‌ای نیز در این خصوص منتشر نموده بود. Michel Collomb، استاد ادبیات تطبیقی (قرن بیستم) در دانشگاه پُل والِری در شهر مون پُلیه (فرانسه)، در نامه‌ای که برای راقم این سطور نوشته‌اند، اعلام داشته‌اند که در حال حاضر مجلد سوم کلیات آثار Paul Morand را در مجموعهٔ پلئیاد گالیمار در دست تهیه دارند) می‌پردازد، سرانجام نتوانست جایی در ادبیات داشته باشد.

اونانیمیسم یا مکتب همداستانی بیشتر به خاطر نویسندگان معروفی که به این سبک قلم‌زده‌اند، اشتهار داشته است تا خود این مکتب که توسط ژول رومِن بنیاد گذاشته شده بود. وی اجتماع را منشأ تکامل و نبوغ و شکفتگی نیروی فردی

می‌دانست(سید حسینی، ص ۶۳۲) و همانند والت وایتمن آمریکایی به توده‌های وسیع انسانی اهمیت می‌داد. رومن نظریهٔ این مکتب را در ***«زندگی همداستان»*** (۱۹۰۸) ـ که مجموعه‌ای منظوم بود ـ بیان داشته بود و سید حسینی هم، بدون ذکر این مطلب، به ترجمهٔ بخشی از آن می‌پردازد(ص ۶۳۷) و نیز در بحث خود با ذکاوت معلوم می‌دارد که آنان به کلی با سمبول و رمز و کنایه قطع رابطه کرده بودند و بیشتر برایماژ (تصویر) تأکید داشتند و بویژه می‌خواستند که «از تصویر کوتاه استفاده کنند»(ص ۶۳۳).

می‌توان، در مقام مقایسه با سمبولیسم که تحولی شعری را به وجود آورد، به «ایماژیست‌ها» (تصویرگرایان)، که معرّف مکتبی انگلوساکسونی بودند، اشاره کرد که تحولی اساسی را در شعر انگلیسی ایجاد کردند(ص ۶۴۰). هدف آنان ضدّیت با ادبیات ویکتوریایی و رمانتیسم بود و خود را در واقع مبشّر شعری تازه در جامعه‌ای که از اشکال قدیم خسته شده بودند می‌دانستند. در واقع به کوشش ریچارد آلدینگتن وامی لوئل، از شعرای تغییر نکند، سه جلد کتاب با عنوان ***«چند شاعر ایماژیست»*** منتشر می‌شود که مقدمهٔ جلد اوّل (۱۹۱۵) آن، که سید حسینی احتمال می‌دهد به قلم آلدینگتن باشد، به اضافهٔ نوشته‌های از راپوند دربارهٔ ایماژیست‌ها، بیانیه ایماژیست‌ها را تشکیل می‌دهند. راپوند، که امریکایی بود، چند صباحی را در انگلستان اقامت گزید و گویا در سال ۱۹۱۲ او واژهٔ ***«ایماژیست»*** را ابداع کرد(ص ۶۳۹)، هر چند در بحث سید حسینی، که ترجمهٔ کامل «ایماژیست‌ها» نوشتهٔ هانری فلوشر است(همان جا)، صحبتی از تی. ای. هولم (T.E.Hulme) نشده است. (لیکن در مبحث کلاسیسم ذکری از او به عمل می‌آورد (ص ۸۳)، نیز. رک:ویگر. ***تاریخ ادبیات امریکا***، ص ۲۶۹)، آن هم در حالی که وی در تکوین شخصیت منتقد و نویسندهٔ آمریکایی تبار مقیم لندن، تی.اس. الیوت، عضو مهم و برجستهٔ ایماژیست‌ها، نقش مهمی را ایفا نموده بود. بایستی متذکر شد که به زعم روژه کاراتینی***(ر.ک: کتابنامه)***، هولم نظریه‌پرداز این جنبش ادبی بود، جنبشی که قابل قیاس با گرایشهای «نوگرایان» در

فرانسه، بخصوص با کوبیسم شعری بود.

پس از آن مؤلف به بررسی مکتب‌هایی می‌پردازد که در اوایل قرن بیستم در ایتالیا و در روسیه نضج گرفتند. از جمله دست‌اندرکارانی که به ضدّیت با سمبولیسم پرداخته بودند، نویسنده ایتالیایی فیلیپوتوماسومارینتی (Marinetti) بود که تولد مکتب فوتوریسم (آینده‌نگری) را در بیانیه‌ای که در ***فیگارو*** (۱۹۰۹) منتشر می‌کند، اعلام می‌دارد. این مکتب در آغاز ضدّیت خود را با شاعران و نویسندگان ایتالیایی نشان می‌دهد و تغزّل را از شعر طرد کرده و به سبکی نثر مانند که به دور از قواعد دستوری بود، می‌پردازد.

لکن از نظر تاریخ ادبی، این مکتب به اقدام دور از انتظاری دست می‌زند و مارینتی به آن جنبهٔ ایدئولوژی می‌دهد و آن را در خدمت فاشیسم نوپا درمی‌آورد. بنیتو موسولینی، خود معترف بود که تحت تأثیر مارینتی قرار داشت(محسن ابراهیم، ***ادبیات و نویسندگان معاصر ایتالیا***، تهران، فکر روز، ۱۳۷۶، ج ۱، ص ۱۸۵. بعلاوه، از راپوند نویسندهٔ امریکایی و بعضی از نویسندگان و هنرمندان ایتالیایی در ابتدای تشکیل فاشیسم به آن گرویدند). این اقدام، یعنی صبغه زدن به یک مکتب ادبی، باز هم تکرار می‌شود و آندره برتون رهبر سوررئالیست‌های فرانسه تا چند صباحی سعی می‌کند که مکتب خود را در خدمت کمونیسم دربیاورد.

در اروپای شرقی و غربی و حتی در آمریکا و ژاپن نیز به تقلید از فوتوریسم جریانهای ادبی متفاوتی ظهورکردند، لیکن مهمترین مأوای آن روسیه بود که در آنجا گروه گیلیا با امضای مایاکوفکسی بیانیهٔ فتوریسم خود را در سال ۱۹۱۲ با عنوان ***«سیلی به گونهٔ سلیقهٔ مردم»*** منتشر نمود و در آن برای خود نوعی سُنت اسلاو، بت‌پرستی و آسیا دوستی قائل شد(سید حسینی، ص ۶۶۷). شاخه‌ای از آنان که عنوان اِگوفوتوریست‌های سن پترزبورگ را داشتند، اصرار در غیرسیاسی بودن مکتب داشتند، در حالی که شاخهٔ دیگری از آنان که عنوان کوبو فوتوریست‌های مسکو را داشتند، «واقعیت‌های اجتماعی و مضامین ضدّ بورژوازی و ضد نظامیگری را وارد

شعرشان»(همان جا، ص ۶۶۸) نمودند. سوای فوتوریسم روسی که مکتبی شعری بود، مکتب شعری دیگری به نام «اکمه ایسم» در روسیه بود که بسی قدیمی‌تر بود و از چهره‌های بزرگ آن آنااخماتوا و او سیپ ماندلشتام بودند و اعضای آن مبارزه با عرفان سمبولیسم را هدف خود قرار داده بودند(ص ۶۸۹).

اکسپرسیونیسم، که سید حسینی صفحات چندی را به آن اختصاص می‌دهد و در واقع «نه نهضت حساب شده‌ای بود و نه مکتب تأسیس یافته‌ای»، در سال ۱۹۰۷ به طور ناگهانی در آلمان ظهور می‌کند. شکست این کشور در جنگ با فرانسه موجب چنان تنفر و انزجاری در این کشور می‌شود که بدون اینکه در خصوص این مکتب آشنایی کسب بکنند آن را محکوم می‌کنند(ص ۶۹۹). به زعم هنرمندان، اکسپرسیونیسم، در این ایام معّرف نیاز به بیانی بود که در آن نشان داده شود، جنگ و انقلاب نتیجه اشتباهات بسیار قدیمی‌تر جامعهٔ سرمایه‌داری بوده است و ارزشهای حاکم، که یکی از آنها تسلط روزافزون تکنیک بر زندگی بود، بایستی به دور ریخته شوند. آنان انحطاط و بحران تمدن را به صورت فاجعه‌ای پیشگویی می‌کردند.

این هنرمندان در زمینهٔ نقاشی، شعر، تئاتر، صحنه‌سازی و کورئوگرافی فعالیت‌هایی را انجام دادند. سپس این فعالیت‌ها را گسترش داده به رمان و موسیقی، سینما و حتی تبلیغات، که پدیده‌ای نو بود پرداختند. مورد اخیر در شناساندن این هنرمندان بسیار مؤثر بود، زیرا که این «در برابر پوسترها و ویترین مغازه بود که بعدها قسمت اعظم مردم با روحیه و سبک اکسپرسیونیسم آشنا شدند و به آن گرویدند»(ص ۷۰۷). تئاتر اکسپرسیونیستی، که اعتراضی ضدّ نظام اجتماعی بود و گویا واژه آن نیز برای اولین بار توسط اوگوست اِروه (Auguste Herve) (۱۹۰۱) به کار برده شد(وِلک، ***تاریخ نقد جدید***، ترجمهٔ ارباب شیرانی، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۴، ج ۲، ص ۵۰۷.)، جای خود را به سینمای اکسپرسیونیسی داد و شاهکاری همچون «***کابینهٔ دکتر کالیگاری***» را ارائه نمود که نقش دکور و دکوراتور در آن به مراتب

بیشتر از نقش هنرپیشگان و کارگردان جلوه‌گر شده بود. حملهٔ انتقادی گئورک لوکاچ بر ضد اکسپرسیونیسم و دفاع آنازگرس از آن، بخش پایانی تاریخ این جریان هنری در آلمان بود(سید حسینی، ص ۷۱۳).

کوبیسم مکتب و جنبشی هنری بود که در اوایل قرن بیستم ابتدا در نقاشی و سپس در مجسمه سازی ظاهر شد و به گفتهٔ سید حسینی واژه آن نیز اولین بار توسط نقاش معروف هانری ماتیس رایج گردید(همان جا، ص ۷۳۲). طبق اصل این مکتب تمامی اشکال طبیعی می‌توانند ترکیبی از اشکال هندسی، یعنی به صورت مکعبی، استوانه‌ای و یا کروی ارائه بشوند. لیکن در این ایام رابط بین کوبیسم در هنر و کوبیسم در ادبیات پیشرو، گیوم آپولینر بود که در ابتدا از هواداران جدی این مکتب در نقاشی شد و کتابی هم در زمینهٔ ***«نقاشان کوبیست»*** تألیف نمود و سپس به شعر سرایی به سبک کوبیسم پرداخت.

از نظر زمانی و از نظر اصول، فاصلهٔ چندانی از دادائیسم تا سوررئالیسم نیست و مؤلف در آغاز بحث و بررسی خود از آنها با مهارت جَوّ حاکم و علل پیدایش آنها را بیان می‌کند، به ویژه اینکه درک و استنباط خواننده هم چنین است که او خیلی راحت با سوررئالیسم اُخت پیدا کرده و بر آن تسلط دارد.

واژهٔ دادا، که به طور اتفاقی از فرهنگ لغتی انتخاب شده بود، توسط یک جنبش ادبی و هنری که در سال ۱۹۱۶ در زوریخ توسط شاعری رومانیایی تبار به نام تریستان تزارا(البته ایزودورایزو (Isou)هم، که بنیانگذار جنبش ادبی لِتریسم (Lettrisme) در حوالی سال ۱۹۵۴ بود، تبار رومانیایی داشت) بنیان نهاده شده بود، انتخاب شد. با به زیر سؤال بردن تمامی اشکال هنری و با بیان داشتن افکار خود از طریق اشعار عجیب و غریب، کاغذهای چسبان و یا اشیای نامربوط، دادائیسم یا جنبش دادا در فرانسه توسط شعرایی چون تزارا و آراگون، نقاشانی چون دوشان و پیکابیا و مجسمه‌سازی چون هانس آرپ، معرفی شد. دادا نخستین منشأ سوررئالیسم بود که بین سالهای ۱۹۲۲ و ۱۹۲۴ پدیدار گشت. در واقع دادا معرّف طغیانی بود ضدّ عقل و ارزشهای

سنتی. تزارا و تا حدّی هم نسل جوان پوچیها و سفّاکیهای جنگ جهانی اوّل راکه در طی آن شاعران و نویسندگان بزرگی چون گیوم آپولینر، شارل پگی و آلن فورنیه در خون غلتیدند، مسئول آن می‌دانستند. دادا آنچه راکه نامعقول و پوچ می‌نمود، به عنوان اساس آرمان جدید اخلاقی و هنری خود قرار می‌داد.

در این مرحله نیز فعّالان دادائیست را می‌بینیم؛ از جمله آپولینر که واژهٔ «سوررئالیسم» را بار اوّل، وقتی که به نوشتن نمایشنامه ***«پستانهای تیرهٔ زیاس»***(۱۹۱۷) می‌پردازد و به آن «درام سوررئالیستی» نام می‌نهند، به کار می‌برد(همان جا، ص ۷۹۶ و ۷۹۸) و نیز برتون و سوپو که ***«میدانهای مغناطیسی»*** (۱۹۲۰)(سید حسینی دو تاریخ ۱۹۱۹(ص ۸۲۷) و ۱۹۲۰(ص ۹۲۲) را ارائه می‌کند که البته هر دو تاریخ هم ضبط شده‌اند) راکه نوعی دیکتهٔ درونی بود، ارائه نموده و کوشیدند که در آن به توصیف پیوندهایی که انسان را به جهان مربوط می‌کند، بپردازند.

از نظر تاریخی، جنبش ادبی و هنری سوررئالیسم در حوالی ۱۹۲۵ در فرانسه ظاهر گشت و بیش از یک دهه در همین کشور و در اروپا گسترش یافت. سوررئالیسم که منتج از دادا می‌باشد، جدایی کاملی بود با ارزشهای روشنفکرانه و اخلاقی که به طور سنّتی پذیرفته شده بود و ریشه‌های دورادور آن در آثار رمبو ولوترِه آمون و نزدیک‌تر از آنان در آثار آپولینر وجود داشت و تحت تأثیر فرویدیسم نیز بود. این مکتب جای بزرگی به «روش بی‌اختیاری»، به فعالیت فکری «ناب» یعنی بدون نظارت عقل و یا منطق و فارغ از تمامی اشتغالات زیباشناختی می‌داد. همچنین مهمترین جنبش ادبی و هنری نیمهٔ اوّل قرن بیستم بود و تقریباً بر تمامی آثار شعری از ۱۹۲۵ تا ایام ما هم تأثیر گذاشته است. برتون نخستین بیانیهٔ آن را در سال ۱۹۲۴ منتشر می‌کند. مهمترین نمایندگان ادبی آن سوپو، دِسنوس، اِلوار، که ***«عذرای آبستن»*** و ***«فرهنگ مختصر سوررئالیسم»*** را با برتون می‌نویسد و آراگون هستند.

این مکتب از منابع متنوعی تغذیه می‌شد و سید حسینی برای نشان دادن این منابع با ذوق و حوصله به بحث در خصوص اسلاف سوررئالیسم، یعنی بعضی از

آثار افلاطون، رمان سیاه ادبیات وهمی(ص ۷۸۸ و ۷۹۱) و رمانتیسم آلمان می‌پردازد و حتی متذکر می‌شود که چگونه برتون با زیر پا گذاشتن شهر پاریس دست به گردآوری آثاری می‌زد که متعلق به رمان سیاه و ادبیات وهمی بود(ص۷۹۱).

رمانتیسم آلمان نیز با شاعرانی چون نووالیس که برتون اهمیت زیادی برای او قائل بود، ژان پُل، اَخیم فن آرنیم و هولدرلین جایگاه مهمی در بین پیشگامان سوررئالیسم دارند(ص ۷۹۳). سید حسینی در مبحث «از سوپرناتورالیسم تا نهان بین» به جایگاه مهم نروال هم اشاره کرده و می‌گوید که پیش از پیدایش سوررئالیسم عنوان سوپر ناتورالیسم را او ابداع کرده بود و در اثر معروف خود ***«اورلیا»*** از تجاوز رؤیاء به زندگی واقعی حرف زده بود(ص ۷۹۵).

در فردای جنگ جهانی اوّل آراگون، سوپووبرتون مجلهٔ ***«انقلاب»*** (۱۹۱۹) را تأسیس می‌کنند و در سال ۱۹۲۴ این مجله جای خود را به ***«انقلاب سوررئالیستی»*** می‌دهد. لیکن در این ایام سوررئالیستها گروه متشکل و هم عقیده‌ای نبودند(ص۸۰۲). پی یرناویل وارد حزب کمونیست می‌شود و آراگون و ژرژسادوول به شوروی سفر می‌کنند. با قطع رابطهٔ بین برتون و آراگون، نخستین شکاف مهم در بین سوررئالیستها روی می‌دهد. برتون به عضویت حزب کمونیست درمی‌آید (۱۹۲۷)، در عین حال اِلوار و آراگون هم وارد حزب می‌شوند. بیانیهٔ دوم سوررئالیستها(۱۹۳۰)،که به مثابه نوعی تسویه حساب بود، منتشر می‌شود و برتون همچنان امید دارد در ازای عنوان مجله‌اش که به ***«سوررئالیسم در خدمت انقلاب»*** تغییر نام می‌دهد، به نوعی توافق با مارکسیسم برسد. انتشار ***«ظروف مرتبطه»*** شکاف موجود را بیشتر می‌کند و برتون از حزب اخراج می‌شود (۱۹۳۰)، لیکن سوررئالیتسهایی که نسبت به او وفادار می‌مانند، در مجلهٔ ***«لومینور»*** به فعالیت می‌پردازند. به منظور مقابله با اوج گیری خطر فاشیسم، برتون مصمّم به توصیف بدون شبهه خود می‌شود و ***«وضعیت سیاسی سوررئالیسم»***(۱۹۳۵) را منتشر می‌کند. به هنگام جنگ جهانی دوم به آمریکا سفر می‌کند و در رادیوی این کشور به عنوان

گوینده به حمایت از کوشش‌های جنگی متحدین به فعالیت می‌پردازد، آن هم در حالی که راپاوند ـ که به ایتالیا رفته بود ـ از رادیوی این کشور به حمایت از فاشیسم برخاسته و ضدّ متحدین به فعالیت می‌پرداخت.

بدینسان برتون که می‌خواست سوررئالیسم را در خدمت کمونیسم درآورد، در اقداماتش شکست می‌خورد و تفرقه بر سوررئالیست‌ها حاکم می‌شود. لیکن همان طورکه ناتورالیسم با اسم زولا عجین شده بود، سوررئالیسم نیز با اسم برتون عجین می‌شود و شکستها و موفقیتهای سوررئالیستها هم به حساب او گذاشته می‌شود.

در مبحث «فنون سوررئالیسم»، که کار شاقّی می‌نماید و در باب طنز عینی و طنز سیاه، سید حسینی، با تسلطی که بر موضوع دارد، به ذکر سرانجام مشئوم جماعتی فاخر از بزرگان ادب می‌پردازد که با تحقیر دست به عصیان می‌زدند و لیکن اجتماع و سرنوشت به طرز اسف‌باری آنها را به نیستی کشانید؛ او می‌گوید: «ساد قسمت اعظم عمر خود را در زندان به سر برد، گرابه از الکلیسم مرد و بورل از فقر و بینوایی، سویفت پیش از آنکه بمیرد، ده سال تمام دچار خبط دماغ بود، بودلر زبان پریش مرد، نیچه دیوانه شد، و اشه خودکشی کرد»(ص ۸۲۲ و ۸۴۳).

تاکنون ما با چندین مکتب آشنا شده‌ایم که جنبهٔ انتقالی داشته‌اند و از مکتب‌های دیگری وارد ادبیات شده‌اند. در اینجا نیز اگزیستانسیالیسم یا مکتب اصالت وجود از وضعیت مشابهی برخوردار بوده، چون که از فلسفه وارد ادبیات شده است. مکتب اصالت وجود نامی است که به نظریه‌های فلسفی متفاوت گفته می‌شود که هدف مشترک آنهاتقدّم وجود به عنوان واقعیت تجربه شده‌ای که در مقابل نظام‌های متصور تزلزل ناپذیر است. این مکتب برگرفته از فلسفه‌های گوناگون در قرن نوزدهم بخصوص فلسفه کی‌یرکه گور است و در فرانسه به طور اخص محدود به آثار سارتر و سیمون دوبووار می‌باشد. این دو نویسنده از آنها نظریهٔ آزادی بشر را برای نظریهٔ ادبی خود گرفته و تأکید دارند که «مکتب اصالت وجود مکتب اصالت بشر است.» سارتر بخصوص در مورد اینکه وجود بر ذات تقدیم

دارد، تکیه می‌کند. او در **«هستی و نیستی»** (۱۹۴۳)، که در واقع بیانیهٔ این مکتب محسوب می‌شود، به تشریح نظریهٔ خود پرداخته است.

سید حسینی در آغاز به سیر اگزیستانسیالیسم در فلسفه می‌پردازد و سپس توجه خود را به سیر آن در ادبیات معطوف می‌کند و برای این امر از یک اثر گروهی نیز استفاده می‌کند(ص ۹۶۷). مارتین هایدگر، فیلسوف آلمانی، با کاربرد روش‌های «پدیدار شناسی» ادموند هوسرل بر «احساسات افشاگر وجود نظیر دلشوره و نگرانی اصرار می‌ورزد»(ص ۹۶۸). تأملات او تأثیر زیادی بر اگزیستانسیالیست‌های فرانسوی، از جمله سارتر، کامو و مرلوپونتی دارد. این فلاسفه اگزیستانسیالیست‌های مُشرکند و اعتقادی به دین ندارند. به همین جهت اگزیستانسیالیست‌های مسیحی در مقابل آنها جبهه می‌گیرند و بر تعالی ارزش‌های دینی تکیه می‌کنند. از پیروان آن کارل یاسپرس آلمانی، گابریل مارسل فرانسوی و نیکلا بردیادیف روسی می‌باشند. لیکن مؤلف نیز، با احاطه‌ای که بر موضوع دارد، از روی بصیرت می‌گوید: «اگزیستانسیالیسم فرانسوی بیش از آنچه آفریننده باشد، اقتباس کرده است و می‌توان گفت که در تاریخ فلسفه جایگاه مهمی ندارد»(همان جا). در هر حال، اهمیت این فلسفه در این است که به ادبیات چهره تازه‌ای داد، چون که کار شایان توجه فلسفه‌های وجودی از میان بردن فاصله‌ای بود که بین فلسفه و ادبیات وجود داشت و البته این هایدگر بود که به این مهم پرداخت و پژوهش فلسفی را با تفسیر آثار شاعران درآمیخت(همان جا).

پس از معرفی و بررسی مکتب‌های ادبی، مؤلف به بررسی تفصیلی دو مبحث جالب «تئاترنو» و «دگردیسی رمان» می‌پردازد که مطالعه آنها نشان می‌دهد او با تسلط و وقوف، از ادبیات معاصر فرانسه حرف می‌زند، هر چند که موضوعات این دو مبحث به طورکلی ترجمهٔ آثار وزین اهل فن ادبیات معاصر فرانسه است(ص ۹۹۹، ۱۰۶۲ و ۱۰۶۹).

**«محاکمه»**، اثر کافکا، در سال ۱۹۳۳ در فرانسه ترجمه می‌شود ولیکن به هیچ

وجه جلب توجه نمی‌کند. آندره ژید آن را به صورت نمایشنامه تنظیم می‌کند و ژان لویی بارو آن را به صحنه می‌برد، آن هم در فرانسهٔ این ایام که تئاترش با نوشته‌های نویسندگان غیر فرانسوی دیگری همچون بکت، یونسکو و آدامف در صدد ارائهٔ نوعی زبان تئاتری جدید است که دیگر به اصول سنتی پای بند نیست. آثار این نویسندگان، که غیر قابل طبقه‌بندی‌اند، توسط کارگردانهای متفاوتی بر روی صحنه برده می‌شوند و منتقدان تئاتری هم این آثار را «تئاتر پیشرو» یا «تئاتر پوچ» می‌نامند. از دیدگاه این منتقدان یک مکتب خیالی، پیشرو به وجود آمده و با تهوّر و گستاخی و خارج از عرف و سنت نمایشنامه ارائه می‌کند و آنچه هم که تئاتر پوچ نامیده می‌شد در رابطه با ابهام و عدم وضوحی بود که در این نمایشنامه‌ها وجود داشت.

تئاتر فرانسه از سالهای ۱۹۵۰ با آثار یونسکو، بکت، آدامف و ژان ژنه، که زندگی او شبیه به زندگی نویسندهٔ هموطنش آلفونس بودار است، درخشید. چون که هر کدام از آنها به ارائه نمایشنامه‌های دیدگاهی (Piece a these)(ص ۱۰۰۹ و ۱۰۹۵) می‌پرداختند که معّرف درک‌های اخلاقی، فلسفی، سیاسی، روانی و ایدئولوژیک آنها از جامعه بود. رمانهای دیدگاهی (Roman a these)(ص ۱۰۹۴) این نویسندگان هم معرّف چنین برداشت‌هایی از جامعه بود.

نخستین تغییر و تحوّل اساسی و یا بگفته سید حسینی دگردیسی ساختاری در رمان فرانسه بین سالهای ۱۹۲۰ و ۱۹۵۰ و آن هم به موازات شگفتگی رمانهای طولانی رومن رولان، ژرژ دوهامل، روژه‌مارتن دوگار و ژول رومن انجام می‌گیرد. لکن از ۱۹۵۰ به این طرف «رمان به جای این که بیان مستقیم نوعی فلسفه و مسألهٔ اخلاقی شمرده شود، نوعی ترکیب خاص از شیوهٔ احساس و توصیف و نوعی زیبایی شناسی و پدیدارشناسی می‌باشد»(ص ۱۰۶۲).

سید حسینی دقت لازم را به خرج می‌دهد تا خواننده دریابد که «رمان نو» معرّف مکتبی نیست، بلکه در اصل امتناعی است که رمان نویسان نو نسبت به رمان سنتی از خود نشان می‌دهند و هر کدام از آنان هم تحول فکری و ادبی مختص خود را

دارند. عقاید و آرای آنها هم دربارهٔ رمانهای غیر سنتی متفاوت است و هر کدام نظریه خود را دربارهٔ رمان نو ارائه نموده‌اند، مثل آلن روب گری یه در ***«برای یک رمان نو»***، ناتالی ساروت در ***«عصر بدگمانی»*** و میشل بوتور در ***«فهرست‌ها»***. این رمان نویسان هم ابعاد و هم روش‌های سنتی را، دقیقاً رمان سنتی به سبک بالزاک، رد می‌کنند.

در قرن حاضر، فشارتاریخ، رمان نویس را مجبور به اندیشیدن می‌کند و آثاری را که او عرضه می‌کند، معرّف تجارب شخصی و مظالم دو جنگ جهانی است که او متحمل شده و از آنجایی که تحوّل تاریخ شکل‌های تازه‌ای از رمان را ارائه نموده است، رمان نویس هم هر چه که در دل دارد در اثر خود وارد می‌کند(ص۱۰۹۵). لیکن نبایستی «رمان اندیشه» را در این قرن با «رمان دیدگاهی» که قبلاً به ذکر آن پرداختیم، یکی دانست. در رمان اندیشه، فرم رمان وقتی اهمیت پیدا می‌کند که محتوای نظری در درون آن فرم قرار گیرد، در حالی که رمان دیدگاهی محتوای فلسفی نسبتاً کم ارزشی را دربردارد. ***«در جستجوی زمان از دست رفته»***، نوشتهٔ پروست، تمام راه‌هایی را که رمان فلسفی در این قرن در آنها قدم گذاشته، آزموده است. نکتهٔ قابل تأمل این است که سوررئالیستها که ادعای رمان نویسی نداشتند و مثل سمبولیستها هم نبودند که می‌خواستند رمان را دفن کنند، بهترین نمونه‌های رمان اندیشه را ارائه نموده‌اند و بدون سر و صدا و لیکن به طور مستمر بر رمانهای بزرگ دنیا هم تأثیر گذاشته‌اند(ص ۱۰۹۸).

آخرین بحث سید حسینی در دگردیسی رمان، موضوع مقاله در رمان است که فرانسوا رابله با موفقیت آن را در آثارش به کار برده بود(ص ۱۰۹۹). سپس روسو، بالزاک، فلوبر، فرانس و آراگون هم از این نوع طرز بیان مقطعی که به وصف مفصّلی از یک مطلب خاص خارج از سوژه می‌پردازد، در رمان‌های خودشان استفاده کردند. بالزاک بحث مفصلی را دربارهٔ پاریس در ***«دختر چشم عسلی»*** دارد و مالرو در ***«وسوسهٔ غرب»*** و در قالب مکاتبه به سبک ***«نامه‌های ایرانی»*** مونتسکیو، یک رشته گفتگو را ارائه می‌کند. این سبک به شکل طنز شدید همراه با مونتاژ متناوب مقاله و

قصّه توسط میلان کوندرا در «*کتاب خنده و فراموشی*» به کار برده شده است(ص۱۱۱۳).

لازم به ذکر است که مکتب‌های معرفی شده توسط مؤلف، برخوردار از نمونه‌های آثاری است که معرّف این مکتب‌ها می‌باشند و او با دقت این نمونه‌ها را از مترجمان بزرگ ارائه نموده و یا اینکه خود به ترجمه آنها اقدام نموده است. در پایان به سبک خودش، که سبکی فروتنانه است، آرزو می‌کند که دیگران مباحث متفاوت اثرش را از زوایای گوناگون بررسی نموده و به تکوین آن بکوشند که البته با توجه به کارهایی که تاکنون در امر ترجمه و تألیف آثار مربوط به نقد و تاریخ ادبی و تاریخ ادبیات خارجی در کشور ما انجام گرفته است، امکان انجام به خیر این آرزو وجود دارد.

**نتیجه:**

رمان نو، که در ادبیات به معنی رمانی است که اصول سنتی شناخته شده در رمان را به کنار می‌نهد و معیارها را بدین‌سان درهم می‌ریزد، کاملاً معرّف اثر بزرگ استاد سید حسینی است که با وجود درهم ریخته شدن بعضی فصول و مطوّل بودن چندین مطلب نو و بدیع، بسیار مفید و پرجاذبه است و منبع مهمی برای مشتاقان ادبیات خارجی می‌باشد، بویژه اینکه نثر روان، وزین و بحث‌های او اشتیاق به مطالعهٔ آن را دو چندان می‌کند.

حرف نویسی اسامی خارجی و عناوین کتابهای خارجی و نیز ترجمهٔ آنها از موفقیت‌های چشمگیر مؤلف بوده است. در اینجا فقط به ذکر چند مورد نامتجانس، که به هنگام مطالعه و بررسی توجه ما را به خود جلب نموده‌اند اشاره می‌کنیم.

ص ۵۵ـ مادلن دو اسکودری مؤلف «*مکالمات اخلاقی*» است و نوشتن «*مکالمات*» باعث می‌شود که اسم این کتاب با اثری به همین نام که توسط مِرِه نوشته و در همین صفحه ذکر شده است، اشتباه شود.

ص ۷۹۰ـ اوترانت به فرانسه است و اوترانتو به ایتالیایی، بنابراین نبایستی در

نمایه، این دو عنوان را از هم متفاوت دانست.

همان جا ـ از خانم جویس منصور (Joyce Mansour) که مقامی هم در بین شعرای سوررئالیست دارد، پی‌یردوبوادفر ذکری به عمل می‌آورد (***شاعران امروز فرانسه***، ترجمهٔ سیمین بهبهانی، تهران، ۱. علمی و فرهنگی ۱۳۷۳، ص ۸۴).

همانجا ـ ایو Yves درست است.

ص ۱۰۲۴ ـ اسم کاتب یاسین، نویسندهٔ معروف فرانسه زبان الجزایری، در تاریخ ادبیات فرانسه و حتی در کتاب دوبوادفر (ترجمهٔ بهبهانی، ص ۱۹۰) به همین شکل ارائه شده و دلیل نوشتن یاسین کاتب معلوم نیست.

ص ۱۰۹۵ ـ Sollers درست نوشته شده و در ص ۱۰۹۳ غلط چاپی است.

مؤلف ذوق به خرج داده و ترجمهٔ بعضی از واژه‌ها و عبارات فرانسوی را با زیبایی و دقت تمام به فارسی برگردانده است و فرهنگهای فرانسه ـ فارسی ما هم از این رهگذر بی نصیب نمانده‌اند. سوای آن، این امر توجه ما را جلب نموده تا این مقوله را با ملاحظاتی چند دربارهٔ آنها به اتمام برسانیم و بی‌صبرانه منتظر قول ایشان در خصوص انتشار آتی ***«فرهنگ مکتب‌ها و جریان‌های ادبی»***(ص ۱۳) باشیم.

ص ۸۹ ـ از عنوان کتاب دوبله، ***«دفاع از زبان فرانسه و اغنای آن»***، تاکنون ترجمه‌های متفاوتی ارائه شده است، لکن ترجمهٔ سید حسینی کاملاً منطبق با محتوای کتاب می‌باشد.

ص ۱۸۳ ـ ***جلال مسیحیّت***؛ ترجمهٔ جدید عنوان ***«نبوغ مسیحیّت»*** اثر شاتوبریان است و نمایه هم هر دو را ضبط کرده، به طوری که خواننده فکر می‌کند با دو اثر متفاوت رو به رو است.

ص ۶۶۳ ـ ***خطاطی‌ها*** برای Calligrammes داده شده ولیکن ترجمهٔ خط نگاری‌ها توسط محمد علی سپانلو بسیار زیباست(ص ۷۳۵). سیمین بهبهانی (***شاعران امروز فرانسه***، ص ۵۶ و ۷۸) آن را گاهی دست نوشته و گاهی هم دستخط ترجمه کرده است.

ص ۷۶۷ـ تصویرشکن برای Iconoclaste آورده شده و ***دایرةالمعارف فارسی*** (ج ۲، بخش ۲، ص ۲۵۷۵) آن را تمثال شکن ترجمه کرده است.

ص ۱۰۴۵ـ واژهٔ Negritude، که سیاه ستایی ترجمه شده، توسط شاعر و رئیس جمهور اسبق سنگال لئوپولد سدار سنگور، وضع شده است. وی یکی از تجلیلگران سروده‌های فرانسوی هموطن ما، استاد مهدی فولادوند، شاعر فرانسه زبان است.

ص ۱۰۶۸ـ چرا عبارت انگلیسی Consciousness of Stream، سیلان ذهن، در یک بحث مربوط به شیوهٔ رمان نویسی نو در ادبیات فرانسه آمده است؟

**کتابنامه:**


۱ـ ر.ک: رُنه وِلک و آوستن وارن، ***نظریهٔ ادبیات***، ترجمهٔ ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران، ا.علمی و فرهنگی، ۱۳۷۳.

۲ـ باکنر تراویک، ***تاریخ ادبیات جهان***، ترجمهٔ عربعلی رضایی، تهران، ا.فرزان روز، ۱۳۷۳، ج ۲.

۳ـ بازیل نیکیتین، ***ایرانی که من شناخته‌ام***، ترجمهٔ فره‌وشی (مترجم همایون)، تهران، معرفت، ۱۳۲۹.

۴ـ ویلیس. ویگر، ***تاریخ ادبیات امریکا***، ترجمهٔ حسن جوادی، تهران، امیرکبیر، ۱۳۵۵.

5- Roger Caratini, *Encyclopedie thematique universelle, Litterature*, Paris, Bordas, 1974, t.8, p.l-39.

۶ـ محسن ابراهیم، ***ادبیات و نویسندگان معاصر ایتالیا***، تهران، فکر روز، ۱۳۷۶، ج ۱.

۷ـ رنه. وِلک، ***تاریخ نقد جدید***، ترجمهٔ ارباب شیرانی، تهران، نیلوفر، ۱۳۷۴، ج ۲.