جایگاه کوکتو[1] در تئاتر سوررئالیسم

ولس فاولی
ترجمهٔ حمیدرضا کسیخان

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

ژان کوکتو ـ شاعر و درام‌نویس سرشناس معاصر فرانسوی ـ در شمار ارکان رکین سوررئالیسم در تاریخ هنر مدرن به‌شمار می‌آید. کوکتو با نمایشنامهٔ «ارفه» که نگرش تازه‌ای به اساطیر آتنی است، از روشن‌ترین و جامع‌ترین متون هنری در زمینه مفاهیم سوررئالیستی و رویکرد به علم‌الاساطیر محسوب می‌گردد. مقالهٔ حاضر با دو اثر مهم کوکتو یعنی نمایشنامه ارفه سیاه و فیلم خون شاعر، تا مدتی در زمینه ۱۲ اثر معتبر غلهٔ سوررئالیسم از سویی و انحاء بازتاب‌های هنری / ادبی مدرن به سبک‌های مدرن و معاصر دارد.

بـرای نشـان‌دادن جـنبهٔ شگـفت‌انگیز هـنر کـوکتو از مجموعه آثار وی که تاکنون به‌میزان قابل‌توجهی رسیده است. دو نمونه برگزیده‌ام: یک نمایشنامه و یک فـیلم. نمایشنامهٔ او در دههٔ ۱۹۲۰ و فیلم وی در دههٔ ۱۹۳۰ با مخالفت و بی‌اعتنایی مردم روبه‌رو شد اما در حال‌حاضر هر دوی آن‌ها وجههٔ عمومی خاصی یافته و اذهان را به خود معطوف داشته‌اند. موضوع هر دو اثر وی در مورد مرگ است، یا می‌توان گفت که دست‌کم هر دوی آن‌هـا دنیای شگفت‌انگیز مرگ را نشان می‌دهند.

نمایشنامهٔ وی تحت عنوان ارفه[۲] اولین‌بار در سال ۱۹۲۶ در تئاتر نمایشات هنری[۳] به‌نمایش درآمـد. ایـن نمایش با هنرنمایی جورج پیتویف[۴] در نقش اُرفیوس[۵] و نیز همسر وی، لودمیلا پیتویف[۶] در نقش یـوری داس[۷] انجام پذیرفت. بنا بر توضیحی که در سرآغاز یا پیش‌پردهٔ نمایش می‌آید این تراژدی در جای مرتفعی بین زمین و آسمان اجرا می‌شود و این بدان‌معناست کـه اَعمـال و رفتار هنرمندان به‌غایت شگـفت‌انگیز و خـارق‌العـاده است. از دید کوکتو این نمایش هم‌چون یک شعر خود را از تمام بندها و الگوهای مادی و حقیقی گسسته و خودِ نمایش در فضایی انجام می‌پذیرد که با دیگر شیوه‌های مـعمول مغـایرت دارد. مـع‌ذالک همـانند یک نمـایش عملیات بندبازی بـیننده قـادر است وقـایع و چیزهـای آشنای موجود را تشخیص داده و درک کند: آنچه داریم یک مرد است، یک زن، یک اسب و یک شـیشه‌بُر. در تمام طول نمایش خطر سقوط بازیگران ما را به ترس و دلهره وا می‌دارد و این هیجان و دلشـوره هنگـامی اوج می‌گیرد که درمی‌یابیم هیچ تورِ نجاتی زیر پایشان نیست.

بین اُرفیوس و یوری‌داس شکـرآب است و هـر دو مشغول جر و بحث خانوادگی‌اند. اُرفیوس گرفتار طلسم و جادوی اسبی غیرعادی است. این اسب پیام عجیب و غریبی به او داده است و حال اُرفیوس در نظر دارد این پیام را در شعر خود جاوید و ابدی سازد. از طرف دیگر یوری‌داس نیز گرفتار طلسم و جادوی زن خبیثی است به‌نام آگلائونیس[۸] که ظاهراً تمام زنان شـهر را جـادو و افسون کرده است. هنگامی که اُرفیوس ورد اسرارآمیزی را که اسب به او یاد داده برای همسرش می‌خواند، کـل نمایش به زمان آینده برده می‌شود و یـا ایـن‌که صـحنه نمایش بیش‌تر از سطح زمین اوج می‌گیرد. مضمون ورد این است: «مادام یوری‌داس از دوزخ بازخواهد گشت.»[۹] مفهوم خارق‌العاده‌بودن هر لحظه بیش‌تر در این نمایش قوت می‌گیرد و بیننده متقاعد می‌شود که آنچه می‌بیند از سوی خدایان دیکته شده است. به‌نظر می‌رسد که متن نمایش هم مافوق‌طبیعی است و هم به سبک مضحکی طبیعی. هم اُرفیوس و هم تماشاچیان چـنین احسـاس می‌کنند که باید بمبی یا چیزی شبیه به آن منفجر گردد تا حال و هوا و فضای نمایش تصفیه شود. نزاع و مشاجرهٔ این زن و شوهر هنگامی اوج می‌گیرد کـه اُرفـیوس بـه همسرش می‌گوید که او عمداً شیشهٔ پنجره را می‌شکند و همسرش را با هورتی‌بایز[۱۰] در منزل تنهـا مـی‌گذارد. این‌جاست که درمی‌یابیم کاسه‌ای زیر نیم‌کاسه است و این دو با هم سر و سـری دارنـد. هورتی‌بـایز از طـرف آگلائونیس مقداری سم به‌شکل حبهٔ قـند آورده کـه بـه اسب دهد. او هم‌چنین با خود پاکت نـامه‌ای آدرس‌دار به‌همراه دارد که از طریق آن یوری‌داس بتواند برایش نامه بنویسد. درست قبل از آن‌که هورتی‌بایز بتواند سم را به اسب بخوراند، اُرفیوس به بهانهٔ برداشتن شـناسنامه‌اش بـه‌طور غـیرمنتظره وارد مـنزل مـی‌شود. هورتی‌بـایز بلافـاصله روی صـندلی مـی‌پرد و وانـمود مـی‌کند کـه مشغول تعویض شیشهٔ شکسته است. وقتی که اُرفیوس از روی حـواس‌پـرتی صـندلی زیـر پـای هورتی‌بـایز را می‌کشد، او خیلی راحت و آسوده در هوا معلق می‌ماند و چند لحظه بعد صندلی به زیر پایش مجدداً بازمی‌گردد. از قضا یوری‌داس همهٔ وقایع را به عین می‌بیند. اکـنون دیگر داشتن یک اسب سخنگو برایش کافی نیست، او حالا دوستی دارد که قادر است در هوا معلق باقی بماند. بیننده کم‌کم درمی‌یابد که جام‌های بـزرگ شـیشه‌ای کـه

هورتی‌بایز بر پشتش حمل می‌کند شاید بال‌های او باشند. اُرفیوس بار دیگر از منزل خارج می‌شود اما یوری‌داس که با چیزهای مرموز و اسرارآمیز میانه خوبی ندارد اعتمادش را به دوستش از دست می‌دهد. او توسط آگلائونیس که به اتفاق زنان شریر و پلید ملازمش کم‌کم روی صحنه ظاهر شده و نقش زنان عیاش و میگسار[11] را بازی می‌کنند مسموم گردید. هورتی‌بایز یوری‌داس را در اتاق تنها می‌گذارد و برای یافتن اُرفیوس از منزل خارج می‌شود.

سرعت جریان نمایش به‌تدریج شدت می‌گیرد و این ضرباهنگ در اواسط نمایش به اوج می‌رسد. در این‌جا مرگ که ملبس به یک لباس زیبای زنانه است، به اتفاق دو تن از ملازمانش به نام‌های رافائل[12] و عزرائیل[13] که روپوش جراحان را به تن دارند آماده‌اند تا یوری‌داس را قبض‌روح کنند. مرگ ابتدا حبهٔ قندی به اسب می‌دهد و آن را ناپدید می‌کند. سپس مراسم خاصی را که تلفیقی از جادو و تشریح جراحی است بر جسم مفقود و ناپیدای یوری‌داس اِعمال می‌کند. وقتی هورتی‌بایز و اُرفیوس بازمی‌گردند مراسم پایان یافته و همهٔ آنان رفته‌اند. اُرفیوس در حالت اندوه و تألم شدید خویش قسم یاد می‌کند که همسرش را از چنگال مرگ نجات بخشد. در این حال هورتی‌بایز به او امید می‌دهد که راه چاره‌ای هنوز باقی است زیرا مرگ فراموش کرده است که دستکش‌های لاستیکی‌اش را که روی میز جا گذاشته با خود ببرد. برای رفتن نزد مرگ باید از درون آینه گذشت و اُرفیوس بعد از آنکه دستکش‌ها را به دست می‌کند قدم به درون آینه می‌گذارد. مادامی که او از انظار ناپدید است پستچی زنگ درِ خانه را می‌زند و نامه‌ای تحویل هورتی‌بایز می‌دهد. اُرفیوس با یوری‌داس از درون آینه بازمی‌گردند ولی او یک نکته را نباید فراموش کند و آن این‌که به‌مجرد نگریستن به همسرش وی ناپدید خواهد شد. اما جریان این داستان افسانه‌ای را نمی‌توان تغییر داد در گرماگرم یک مشاجرهٔ دیگر خانوادگی آنچه نباید رُخ دهد اتفاق می‌افتد. اُرفیوس به اتفاق هورتی‌بایز نامه‌ای را که در نبودش تحویل شده بود می‌خواند. این نامه از سوی شخصی ناشناس است و حکایت از این دارد که آگلائونیس و ملازمانش از وِرد جادویی اُرفیوس که می‌گوید «مادام یوری‌داس از دوزخ بازخواهد گشت» به‌شدت غضبناک و خشمگین‌اند، زیرا به‌زعم آنان این جمله وِرد و جادویی شوم و نفرت‌انگیز است، از این‌رو در خانه‌اش رژه می‌روند و مرگش را خواستارند. این نمایش با ضرباهنگی سریع با مرگ اُرفیوس توسط زنان عیاش و میگسار و ناپدیدشدن بدنش پایان می‌پذیرد. تنها سرِ اوست که باقی می‌ماند و روی سکویی جای می‌گیرد. صحنه آخر نمایی از عرش را نشان می‌دهد و ما در آن‌جا هورتی‌بایز را می‌بینیم که در سِمَت فرشتهٔ محافظ به‌همراه دو تن از نگهبانان خود، اُرفیوس و یوری‌داس که سرانجام موفق شدند به مصالحه و توافق نظر دست یابند، مشغول صرف ناهار است.

چنین نمایشی آن‌طور که من در این‌جا به اختصار بیان کردم به کوکتو این امکان را می‌دهد که مشغله‌های مهم ذهنی، مسایل و مشکلات و ریشه‌های ترس و اضطراب انسان‌ها را به نحوی گذرا ولی ماهرانه و باریک‌بینانه موشکافی کند. مانند آنچه برخی از بچه‌ها معمولاً انجام می‌دهند، کوکتو عمداً سعی دارد که با مبهم‌گوی و در لفافه‌نویسی ذهن خواننده را آشفته ساخته و او را گیج و متحیر سازد. برتون[14] در بیانیه خود جمله‌ای دارد که ممکن است در مورد این نمایش کوکتو صادق باشد. او می‌گوید: «آنچه در نمایشات خیالی جالب و تحسین‌برانگیز است این است که در پایان همه چیز صورت حقیقی و واقعی به خود می‌گیرند» ما چنان به دیدن معجزه پیرامون خود عادت کرده‌ایم که دیگر آن‌ها را معجزه نمی‌نامیم. پیکاسو[15] معتقد است هر بار که به حمام می‌رویم معجزه‌ای رُخ می‌دهد. این واقعاً یک معجزه است که انسان به همان راحتی که یک حبه قند در آب حل می‌شود، در وان

حمام حل نمی‌شود. نمایش اُرفه تعمقی است در مورد مرگ و نیستی. در این نمایش کوکتو به نحو معجزه‌آسایی مرگ را از گرداب پوچی و بیهوده‌بودن نجات می‌بخشد. می‌توانیم اذعان کنیم که در این نمایش مرگ از هیچ‌بودن و یا عدم بودن می‌گریزد. کوکتو بین دو نقطهٔ حیات و زندگی و پوچی و عبث‌بودن آواره و سرگردان است. این همان چیزی است که کوکتو فرشته‌گرایی‌اش می‌نامد و همان دروس تعادل و آرامش و سکونی است که به تدریس همت می‌گمارد. مکان مورد علاقهٔ او محل نمایشات بندبازی سیرک‌هاست که در بالا عرش کبریایی و در پایین مرگ را به‌همراه دارد. او یک هنرمند پاریسی است، یک تازه‌کاری که الهه‌های شعر و موسیقی آموزشش داده‌اند اما او توانسته است خود را از بند هرگونه الگوهای تربیتی و آموزشی برهاند. سادگی او بسیار فریبنده و اغواکننده است. نمایش اُرفه او باید به همان روانی و سهولتی اجرا شود که یک تردست حقه‌های نمایشی خود را انجام می‌دهد. این نمایش او بسیار غنی و پرمایه است، نمایشی است سوررئالیستی که در نهایت ظرافت و لطافت آکنده از افسانه و اسطوره است. این اثر او در مورد سقوط و نزول یک انسان است به قلمرو مرگ و بازگشتش از آن دیار. انسان‌ها قادر نیستند واقعیات را بی‌پرده و آن‌طور که هست بپذیرند. کوکتو در یکی از کلمات قصارش می‌گوید که حقیقت بسیار برهنه و عریان است. دست‌کم باید جامهٔ مختصری بر اندام حقیقت پوشاند تا بتواند توجه مردم را جلب و آنان را به هیجان وا دارد.[۱۶] در واقع بدین‌گونه بود که سوررئالیست‌ها توانستند به ساحتِ رئالیسم حمله‌ور شوند.

من در ادبیات فرانسه هیچ اثری را تأثیربرانگیزتر و تکان‌دهنده‌تر از نمایش اُرفهٔ کوکتو سراغ ندارم. شاید این گفتهٔ من مبالغه‌آمیز به‌نظر آید ولی هیچ اثر دیگری جز اُرفهٔ کوکتو قادر نبوده است جنبهٔ اسطوره‌ای مرگ یاتصور و خیال مرگ را این‌چنین حیرت‌آور به‌صورت واقعی ترسیم کند. در ابتدای نمایش می‌بینیم که اُرفیوس مجذوب مسئلهٔ مرگ است و این کشش و علاقه در او از ناحیهٔ اسبی ایجاد شده است که پیامش از قلمرو مرگ صادر می‌شود. با مرگ یوری‌داس او مشتاق‌تر و علاقه‌مندتر از پیش مجذوب مسئلهٔ مرگ می‌شود. استنباط کوکتو این است که هم‌چون گذرگاهی از میان آینه، مرگ جایگزین سحرآمیزی است برای حیات و زندگی. در این نمایش مرز بین مرگ و زندگی ازبین‌رفته و ثابت و استحکامی ندارد. روانی جریان نمایش و آراستگی در علوم دقیقه که توسط آن همه چیز به نقطه کمال می‌رسند، در این نمایش به‌اندازه کافی وجود دارند تا بتوانند وهم یا خیالی واهی از ماهیت خارق‌العاده‌بودن خلق کنند. سرنوشت اُرفیوس و یوری‌داس در بُعد زمان گیره خورده است و کوکتو نیز که در کسی جزئی از ماهیت عرفانی پدیده‌ها دارد بیش‌تر روی قدرت جادویی لَغزیان، طلسم آینه‌ها و مواد سمی حساب باز می‌کند.

فیلم کوکتو با عنوان خون شاعر[۱۷] که در آن ابزار و اشیای عجیب و مرموز بسیار به‌کار رفته است، تعمق دیگری است در مورد مشغله‌های ذهنی انسان و اندیشه در مرگ در قسمت آغازین فیلم توضیحی دربارهٔ عنوان فیلم داده می‌شود. در آن‌جا گفته می‌شود که شعر به‌منزلهٔ دفتری است که در آن نجابت و اصالت خانوادگی افراد درج شده باشد و یا شبیه لباس نیروهای نظامی است که نشان و درجات روی آن تنها زمانی هویدا می‌گردد که خون رویشان پاک شده باشد. این فیلم تقدیم به نقاشان صاحب‌نام و اصل و نسب‌داری چون پیسانِلو[۱۸]، پائولو[۱۹] اوسِلو[۱۹]، پیرا دِلا فرانچسکا[۲۰] شده است. (نباید فراموش کرد که سوررئالیست‌ها عنایت خاصی به اوسِلو داشتند.)

در این‌جا کوکتو با لحنی بسیار جدی‌تر از آنچه در نمایش اُرفه‌اش شاهد بودیم به توضیح این نکته می‌پردازد که شاعر چون مفسری روحانی است و با

چون کشیشی است که نقش وی آشناساختن مردم با پدیده‌های مرموز و شگفت‌انگیز است. این فیلم که به تماشای عموم درآمد در مورد شاعری است که علایم و سمبل‌های محرمانهٔ او تنها با ریخته‌شدن خونش قابل تشخیص و رؤیت می‌شوند. این فیلم بی‌شباهت به کارهای جادویی و اعمال سحرآمیزی که مالارمه[۲۱] بر روی کاهن خویش، هرودید[۲۲]، انجام داد نیست. هم‌چنین این اثر بی‌شباهت به هنر سوررئالیست‌ها نیست، چرا که آنان به تعریف زبان و بیان تصورات و رؤیاهای انسان اکتفا می‌کنند و هرگز در پی تفسیر و تشریح آن‌ها نیستند. پدیده‌های مرموز و شگفت‌انگیز به خودی خود وجود دارند و باید آن‌ها را با همان ابهام و شگفتی شناخت. شعر هم همین‌طور، اگر بخواهیم شعری را تفسیر و تأویل کنیم آن دیگر شعر نخواهد بود. دنیای وهم و خیال تا زمانی لذت‌بخش و دلپذیر است که فاصله‌اش را با دنیای عقل و منطق حفظ کند. یک شعر، یک راز، یک رؤیا و یا فیلمی چون خون شاعر در نگاه اول غیرقابل درک به‌نظر می‌رسند و سمبل‌های به‌کاررفته در آن بسیار شخصی و خصوصی پنداشته می‌شوند. گفته شده است که این فیلم کوکتو جز برای خودش برای کسِ دیگری قابل فهم نیست. اما از آن‌جایی که سوررئالیسم با تخیلات روانی و روانکاوی ارتباطی تنگاتنگ دارد بر این باور است که آنچه سمبل شخصی‌اش می‌نامیم و یا رؤیایی که در محدودهٔ ذهنی فردی مجسم می‌شود در حقیقت شخصی نبوده و صورت جهانی دارد. ما در رؤیایمان گذشته و آینده را می‌کاویم و در هر دو نشانی از چیزی شخصی و خصوصی نمی‌یابیم. زمان برای همه یکی است و به یک تساوی وجود دارد. ما انسان‌ها در حقیقت چند حیاته هستیم و زندگی‌مان تنها منحصر به شخصِ خودِ ما نیست. ما بیش از آنکه مسئول حیات و بقای خودمان باشیم در قبال انسان‌های ذی‌روحِ بی‌شمار دیگری بارِ مسئولیت به‌دوش داریم.

در ابتدای فیلم برجی را می‌بینیم که در حال سقوط است و در انتهای فیلم باز همان برج را می‌بینیم که کاملاً فرو نشسته و ویران شده است. آنچه بین این دو صحنه می‌آید بیانگر رؤیا و تصورات ذهنی انسان‌هاست که با آنچه از مفهوم عادی زمان می‌دانیم قابل شرح نیست. ضرباهنگ نمایش اُرفهٔ کوکتو و به‌طور کلی دیگر نمایشات او، در این فیلم به مدد هنرِ سینما سرعتی افزون‌تر یافته است. در این فیلم باید آنچه را در مورد زمان می‌دانستیم فراموش کنیم، زیرا مشخص نیست زمان وقوع اعمال بازیگران به چه تاریخی بازمی‌گردد، علاوه بر این آنان لباس‌هایی از ادوار مختلف تاریخی به تن دارند. هم‌چنین در این فیلم باید آنچه در مورد قوانین طبیعی می‌دانیم به ورطهٔ فراموشی بسپاریم، زیرا مانند اُرفیوس مردی را می‌بینیم که به‌راحتی وارد آینه می‌شود، گویی که آب است و یا دختر جوانی را می‌بینیم که با پرواز به طرف سقف اتاق اوج می‌گیرد. کوکتو تا مدت‌های مدیدی از سمبل‌های مخصوص خودش یعنی غوطه‌ورشدن در آب و راه‌رفتن روی طنابِ بندبازی مدد جُست.

این فیلم شامل چهار بخش است. بخش نخست آن به‌نام دست زخمی یا جای زخم شاعر[۲۳] است. در ابتدای این بخش صدای کوکتو را می‌شنویم که می‌گوید: «مادامی که صدای رعد توپ‌های فونتنوی[۲۴] از مسافتی دور در اتاقی محقر به‌گوش رسد...» و داستان با تصویر مرد جوانی آغاز می‌شود که ظاهراً هم شاعر است، هم قهرمان و در حال رسم تصویر چهره‌ای است. از بُعد روحانی و غیرفیزیکی می‌توان اذعان کرد که او خودِ کوکتوست، چرا که بر روی شانه‌اش جای یک زخم و نیز امضای ستاره‌مانند کوکتو نقش بسته است. از بُعد ترسیمی و شکل ظاهری وی می‌توان گفت که او یک ستاره سینماست و بی‌شباهت به رادولف وَلِنتینو[۲۵] نیست. بعد از آنکه ضربه‌ای به درِ اتاقش می‌خورد او متوجه می‌شود دهانِ چهره‌ای که نقاشی می‌کرد جان

کتابخانه مرکز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

گرفته و به دستش چسبیده است. او سعی می‌کند دستش را از آن برهاند. آنکه پشت در بود بسیار هراسان می‌شود و صحنه را فی‌الفور ترک می‌گوید. نقاش هنرمند درمی‌یابد که آن دهانِ جان‌گرفته اکنون به کف دستش چسبیده است و در تلاش برای یافتن هوایی جهت تنفس تقلا می‌کند. پنجره را می‌گشاید و دستش را بیرون می‌گیرد ولی آن دهان هم‌چنان به کف دستش چسبیده است. به‌ناچار با آن دهانِ جان‌گرفته کنار می‌آید و آن‌قدر دستش را به بدنش می‌مالد تا به خواب رود. وقتی از خواب برخاست دستش را جلوی صورت مجسمه زنی می‌گیرد و آن دهان به صورت او منتقل می‌شود. صدایی از آن مجسمه شنیده می‌شود که می‌گوید: «آیا احمقانه نیست که آدم دستش را با یکِ مجسمه خشک کند؟ و آیا این احمقانه نیست که کسی مجسمه‌ای را از خواب چند صد ساله‌اش بیدار کند؟».

سمبل اصلی این بخش از فیلم یعنی یک دهانِ جان‌گرفته، که توسط هنرمند نقاش روی کاغذ رسم شده بود و اول به دست خودش و سپس به چهرهٔ مجسمه انتقال یافت بیانگر تلفیق و ترکیب شعر با احساسات جنسی و عاشقانه است. این دهان هم می‌بوسد و هم قادر به تکلم است. نقش این دهان برانگیختن احساس و هیجان در آدمیان است و تغییرشکل این احساسات به نوعی هنر. شاید بتوان آن را سمبلی دانست که ماهیت دوگانگی هنر را نشان می‌دهد: از طرفی جنون و دیوانگی محض و از طرف دیگر عقل و منطق. به‌عبارت دیگر این سمبل جنبهٔ دیونیسوس[۲۶] و آپولو[۲۷]بودن هنر را می‌نمایاند. این سمبل بیانگر تسلیم در برابر هوای نفس و حفظ اصالت شکل و فرم اشیا است. بخش نخست این فیلم یادآور افسانهٔ پیگمالیون[۲۸] است که در آن، اثر هنرمندی جان می‌گیرد و در پایان بیش از خود هنرمند عمر می‌کند. این نکته در جمله‌ای که مجسمه بر زبان می‌راند نهفته است. آن‌جا که وی در مورد بیدارکردنش از خوابی سنگین و چند صد ساله زبان به اعتراض می‌گشاید. این مجسمه مغلوب و مقهور هوش و قریحهٔ فوق‌العادهٔ سازندهٔ آن است، به‌عبارتی می‌توان گفت که قربانی و بردهٔ مجسمه‌ساز است. اما به‌محض آنکه این مجسمه شکل کاملی از خود یافت از بند اسارت رهایی می‌یابد و فاتح و ارباب خویش می‌گردد. منظور از «خواب چند صد ساله» همان خفتگی ضمیر ناخودآگاه انسان‌هاست که در خواب و رؤیا جان می‌گیرد تا بر خواب‌روندهٔ خود استیلا و چیرگی یابد.

عنوان بخش دوم فیلم چنین است: «آیا دیوارها گوش دارند»[۲۹]. دهانی که بر صورت مجسمه است لب به سخن می‌گشاید و می‌گوید: «آیا فکر می‌کنی خلاصی از دست یک زخم به همین راحتی است؟ آیا فکر می‌کنی به‌راحتی بتوان دهان زخمی را بست؟»» برای تنهایی و عزلت هنرمند اتاق وی بیش از پیش حکم زندان را پیدا کرده است. اما در اتاق تبدیل به آینه‌ای می‌شود و وی هم‌چون اُرفیوس به سهولت شکافتن آب از درون آینه عبور می‌کند. در این لحظه ما نیز از پشت سر شاعر قدم به دوزخ وی می‌گذاریم که به دالان و دهلیز هتلی شبیه است. او در طول راهرو به‌راه می‌افتد و هم‌چون فردی که با نگریستن به بدن برهنهٔ دیگران اطفاء شهوت می‌کند از سوراخ کلید چهار اتاق درون را می‌نگرد.

۱. در اولین اتاق او یک مکزیکی را می‌بیند که توسط جوخهٔ آتش اعدام شده است. فیلم به عقب بازمی‌گردد و ما صحنهٔ شلیک گلوله‌ها را نظاره می‌کنیم. صدایی نهیب می‌زند: «ای مکزیکی در سپیده‌دم، بلوار آراگو[۳۰] با گودا[۳۱] و حفرهٔ قبری در وینسنز[۳۲] و نیز با هتلی که در آن هستی برایت هیچ فرقی نخواهند داشت.» روابط به‌ظاهر گسسته و منفکِ این چهار مکان از هم با احتمال قریب به یقین تبدیل حمایت به مرگ و نیستی به هم پیوند خورده و انسجام می‌یابد. حیات انسان‌ها به‌صورت چرخه‌ای از زندگی ـ مرگ ـ زندگی به راه خود ادامه می‌دهد. بنابراین زمان نیز در همین

کتابخانه ... بنیاد دایرة‌المعارف ...

مسیر ادامه حرکت می‌دهد و گاه می‌تواند عقب‌گرد نیز داشته باشد. دومین صحنهٔ همین اولین اتاقی که صحبتش رفت تجلی نوعی رؤیا درون رؤیاست و شاید هم فیلمی درون فیلمِ دیگر. چشمان این هنرمندِ رؤیاپرداز به‌مثابه یک دوربین عکاسی عمل می‌کند و مغز او انباشته از تصاویری است که در خود ثبت و ضبط کرده است.

۲. صحنهٔ دومی که شاعر ما از سوراخ کلید مشاهده می‌کند حلوتگاه و جای دنجی است برای مصرف تریاک. در این‌جا باز منظرهٔ تجسمی از رؤیا پیش‌رو داریم، یا به‌عبارتی رؤیایی درون رؤیایی دیگر. چشمی که هرگز مژه بر هم نمی‌زند دایم در حال پاییدن است. در واقع باید گفت که در خواب و رؤیا شخص به‌وسیله آنچه می‌بیند دیده هم می‌شود.

۳. در اتاق سوم که نامش «دروس طیار»[۳۲] است دختر جوانی را می‌بینیم که توسط زنی شلاق به‌دست که ظاهراً معلم مدرسه است، تنبیه و مجازات می‌شود. دخترک پروازکنان به سقف اتاق اوج گرفته و از آن بالا معلمش را به ریشخند و تمسخر می‌گیرد. در عالم خواب و رؤیا ما قادریم آنچه که در بیداری آرزوی انجامش را داریم جامهٔ عمل بپوشانیم.

۴. صحنهٔ چهارم تحت عنوان قرار ملاقات ناکام[۳۳] تنها صحنه‌ای است که شاعر عملاً وارد صحنه شده و شخصاً کاری را انجام می‌دهد. در این‌جا چشم گاومیشی را می‌بینیم که اطراف صحنهٔ نمایش می‌چرخد. نگاه این گاومیش از روی کاناپه‌ای می‌گذرد که روی آن سر زنی با پاهای مردانه وجود دارد. دستی را می‌بینیم که اسلحه‌ای را محکم گرفته و صدایی را می‌شنویم که فرمان آتش می‌دهد. بعد از شلیک اسلحه، شاعر را می‌بینیم که ملبس به ردایی بلند و یک نشان افتخار است. صدایی طنین‌افکن می‌شود که می‌گوید: «من راه عزت و سربلندی را خواهم گشود.» آنگاه ردا و نشان افتخارش را می‌دَرَد و به درون آینهٔ آبگونه بازمی‌گردد. صدایی می‌آید که می‌گوید: «آینه‌ها باید قبل از انعکاس تصاویر خود کمی در مورد آن اندیشه کنند.» شاعر تیشه به‌دست می‌گیرد و مجسمه را خُرد می‌کند و در این‌حال صدایی خبر بدیُمنی می‌دهد: «با شکستن یک مجسمه خود نیز خطرِ مجسمه‌شدن را پذیرفتی.»[۳۴] این دو رویداد به‌طرز شگفت‌انگیزی با هم پیوند خورده‌اند، زیرا یکی از آن‌ها به جهان زندگان و دیگری به دنیای مردگان می‌پردازد. هر دوی این حوادث در اتاق و یا درون مکانی سرپوشیده انجام می‌پذیرند که خود تأکیدی است بر ماهیت مرموزبودن آن‌ها. در هر چهار صحنه‌ای که در هتل شاهدش بودیم ارتباطی با مرگ می‌یابیم. ۱) اعدام آن روستایی مکزیکی ۲) خفتگی و مرگ حواس انسان و ضمیر خودآگاه او که توسط مصرف مواد مخدر حادث می‌شود ۳) مرگی که از روی وحشت و جنون آنی صورت گیرد و ما آن را در صحنه تنبیه شاگرد توسط معلم شاهد بودیم ۴) و سرانجام خودکشی شاعر. اگر صحنهٔ آغازین فیلم یعنی مجسمهٔ ناطق بیانگر افسانهٔ پیگمالیون باشد، باید گفت که صحنهٔ دوم فیلم یعنی صحنهٔ دالان و دهلیز هتل مبین افسانهٔ بعد از پیگمالیون است. بعد از حیات و خلقت موجودات، مرگ و نابودی به‌همراه خواهد آمد. زمانی که شاعر به خلق چیزی همت می‌گمارد در واقع به‌دست مخلوق خویش محو و نابود می‌گردد.

بین دو صحنهٔ واپسین فیلم، مانند دو صحنهٔ آغازین آن، پیوستگی و اتحادی می‌توان یافت. این‌بار محل وقوع نمایش جای سربسته‌ای نیست. در بخشی از فیلم تحت عنوان «نبرد گلوله‌های برفی»[۳۵] کوکتو از صحنهٔ آغازین رمان خود به‌نام *کودکان وحشتزده*[۳۶] مدد می‌جوید و حتی از نام یکی از شخصیت‌های به‌کاررفته در آن اثر، یعنی دارگلوس[۳۷] استفاده می‌کند. در اثنای بازی کودکان در حیاط مدرسه و پرتاب گلوله‌های برفی به هم، مجسمه‌ای برنزی از نظر محو می‌گردد گویی که از یخ و برف ساخته شده است. دارگلوس، سردستهٔ قلدر

و گردن‌کلفت کلاس، به‌طرف سکوی خالی از مجسمه می‌رود و محکم و استوار در جای خالی مجسمه می‌ایستد، گویی که تمام سِفتی و انسجام مجسمه در وجود او حلول کرده است.

دارگلوس گلولهٔ برفی سِفت و محکمی را به طرف دوست همکلاسی‌اش پرتاب می‌کند. آن‌گاه صدایی برخاست و گفت: «این گلولهٔ برفی قلبِ قربانیِ تو شد و موجب گردید که جامه‌اش در تنهایی و انزوای خویش، قائم و استوار بر تنش بنشیند. او خالق ناشناخته‌ای است که قدر به حفاظت هیچ چیز نیست.»

گلولهٔ برفی مرگبار احتمالاً همان زخم شاعر است که در قسمت اول فیلم، جایی که قهرمان داستان تا کمر برهنه بود، آن را دیده بودیم. زخمی که بر قلب پسرک نشسته بود در بزرگی به شانهٔ او انتقال یافت و به شکل ستاره‌ای درآمد که بی‌شباهت به امضای ستاره‌مانند کوکتو در پای آثارش نبود. جای زخمی که از گلولهٔ برفی به‌وجود آمده بود نشان‌دهندهٔ زخم روحیِ قلب پسرکی است که در دام عشق دارگلوس اسیر بود و از این‌رو به دست او قربانی گردید. بعدها وقتی که این پسرکِ مغلوب، شاعری فاتح می‌شود این زخم تبدیل به ستاره می‌گردد. پسرکی که روزی به دست سردستهٔ کلاس قربانی شده بود، اکنون تبدیل به کوکتو شده است. (و این جناسی است که شاید فقط در زبان فرانسه میسر باشد.)[۳۸] تجربه و رویدادی واقعی که موجب هلاکت وی شد و یا موجب گردید که سختی و مشقتی فراوان را تحمل کند اکنون جنبهٔ هنری به خود گرفته و از او خالقی توانا ساخته‌است. در دو بخش اول فیلم، وقایع نمایش حول و حوش یک مجسمه می‌چرخد: اول حیات‌دادن به آن و سپس نابودکردنش. در بخش سوم فیلم که بازگشتی است به دوران طفولیت پسرک، این عمل مجدداً تکرار می‌شود. دارگلوس، قلدر و بزن‌بهادر کلاس. آتش عشق را در وجود پسرک شعله‌ور می‌کند و سپس او را با گلولهٔ برفی محکمی از پای درمی‌آورد.

قسمت چهارم که بخش آخرینِ فیلم نیز هست در ادامهٔ ماجرای قسمت سوم فیلم می‌آید. نام این بخش از فیلم «کارت ربوده‌شده»[۳۹] است. بعد از آن‌که روح به درون کالبد بی‌جان مجسمه‌ای دمیده شد، شاهد روند معکوس این جریان می‌شویم. پسرک جانداری تبدیل به مجسمه می‌شود. پسرک مقتول مانند مجسمه‌ای در خواب روی برف‌ها دراز کشیده است. قرار است قاتل او، که اکنون همان شاعر باشد، کشته شده و قربانی گردد. وقتی که شاعرِ بزرگ می‌شود درمی‌یابیم که او هم دارگلوس است و هم پسرکی که توسط دارگلوس به قتل رسیده بود. میز قماری جلوی پسرک گذارده می‌شود. وقایع این صحنه قویاً یادآور صحنه‌ای است از نمایش اُرفه که در آن مرگ را با دو تن از ملازمانش دیده بودیم. دورِ میزِ بازی دو تن را می‌بینیم: قهرمانی که ملبس به جامه‌ای دنباله‌دار است و زنی که لباس شب به‌تن دارد که البته مجسمه‌ای بیش نیست. در فاصله‌ای دور از آنان دو گروه از تماشاچیان را می‌بینیم که در لژ مخصوص نشسته و نمایش را متفاوت با یکدیگر دنبال می‌کنند. شاعرِ قمارباز از جیب کتِ پسرکی که زیر میز است تکخال دل را بیرون می‌کشد. هرگونه تجربهٔ بشری را که در پشت این سمبل پنهان است می‌توان به حقه و فریب در بازی قمار تشبیه کرد که نه‌تنها هنرمند از طریق آن به شناخت خویش نایل می‌گردد بلکه قادر می‌شود تماشاچیان را نیز بفریبد. افرادی که در لژ نشسته‌اند مبین عجز عموم‌اند در فهمیدن حرف شاعر. سیاه‌پوستی برهنه که بدن چرب و روغنی‌اش با زمینهٔ سفید و برفی صحنهٔ نمایش تضاد شدیدی دارد فرشتهٔ نگهبان یا شاید میکائیل[۴۰] است که پسرک مرده را با خود می‌برد. او نقش هورتی‌بایز در نمایش اُرفه را بازی می‌کند و فیلم را به‌مرحلهٔ گره‌گشایی و فرجام عمل می‌رساند. او تکخال دل را از شاعر بازپس می‌گیرد. در صحنه پایانی فیلم گاو یوروپا[۴۱] را می‌بینیم، زنی مشغول قدم‌زدن است، چنگ یا بربط شاعر در گوشه‌ای مشهود است، سرِ زنی را

می‌بینیم که اکنون تبدیل به مجسمه شده است و آنگاه صدایی می‌شنویم که می‌گوید: «بیزاری و ملالتِ فانیِ ابدیت»[۴۲].

فیلم خون شاعرِ کوکتو به داستانی می‌پردازد که مسیر حرکتی آن برعکس است (از پایان به آغاز). در آغاز شاعری را می‌بینیم و سپس دهانی را که بر همه چیز محیط است. این دهان کنایه از سخن نظم یا شعرگونه است که به خلقتی لطیف و شاعرانه اشاره دارد. در صحنهٔ دوم چشمی را می‌بینیم که بر همه چیز احاطه دارد. این چشم کنایه از تلاش و تقلای شاعر برای غور و کنکاش در بطن وجودی خویش است. او می‌خواهد پشتِ دیگرِ سکهٔ زمانِ حال را ببیند و اشعار مملو از سمبلی که می‌سراید را دریابد. در صحنهٔ سوم دوران طفولیت شاعر را می‌بینیم. او در این صحنه زخمی برمی‌دارد و به تفحص در خود و گذشتهٔ خویش می‌پردازد. صحنهٔ تماس و برانگیختن حس بساوایی بیننده شاید عالی‌ترین نقطه در کلِّ روند جریان فیلم باشد. بیننده سفتی و سختی گلولهٔ برفی را حس می‌کند و تأثیر یا احساس دردِ آن را بعد از برخورد به پسرک می‌فهمد. در قسمت چهارم فیلم می‌بینیم که حقه و فریب در بازی قمار کنایه از هنر به‌شمار می‌رود، هنری که اطرافش را چیزهای گوناگون غیرفانی نظیر فرشته، یوروپا و چنگ احاطه کرده‌اند.

وقایع این فیلم در دوزخ اتفاق می‌افتد اما دوزخی که درون خودِ انسان است و در آن پیکرهای عجیب و غریب در ظلمت درونی محض این‌سو و آن‌سو می‌روند. این دوزخ با دوزخی که در علوم مذهبی و خداشناسی آمده است کاملاً تفاوت دارد. نه‌تنها نمایش اُرفه و فیلم خون شاعرِ کوکتو بلکه کلیهٔ آثار او به مسئلهٔ گریزگاه و محل دنج هنریِ هنرمند و دگرگونی و استحالهٔ شعری او می‌پردازد که این مسئله مشکل اساسی همهٔ هنرمندان است.

مونتین[۴۳]، روسو[۴۴] و ژید[۴۵] هر سه بر این عقیده بودند که انسان نیاز به اقرار و اعتراف دارد و باید حرف دلش را بزند. اثر ادبی باید مانند اقرار و اعترافی باشد که در انظار صورت گرفته است. فلوبر[۴۶] برعکس این را می‌گفت. در بسیاری از نامه‌هایش به لوئیس کالِت[۴۷] او خاطرنشان ساخته بود که دوست ندارد چیزی از زندگی خصوصی‌اش در آثارش منعکس شود. روش سوررئالیست‌ها در اقرار و اعتراف از طریق خواب و رؤیا صورت می‌گیرد. آنان به نقش‌ها و پیکرهای فانی که ما را خرامان‌خرامان به اعماق مجهول و مرموز وجودمان می‌برند حیات و زندگی می‌بخشند. روش اصیل سوررئالیست‌ها در بازگوکردن صریح و بی‌پردهٔ این تجربیات استوار است. کوکتو در پیروی از این روش یک گام فراتر رفته است و سعی دارد به استنتاجی اجتناب‌ناپذیر دست یابد. او تعمداً به دنیای وهم و خیال که در آن همه چیز آشکار می‌گردد شکل حساب‌شده‌ای داده است. شکل‌گیری آثار او از طریق ارتباطی است که با داستان‌های محکم افسانه‌ای دارند. وقتی که یک اثر هنری آن‌قدر قوام و استحکام داشته باشد که بتواند افسانه‌های باستان را در خود بپذیرد، آنگاه اسطوره‌ها از پی هم روان خواهند شد.

تفاوتی که بین مونتین و یک سوررئالیست در زمینهٔ اقرار و اعتراف وجود دارد همانند تفاوت اخلاص است با روشنی و وضوح. تفاوت است بین چیزی که نسبت به آن صادقیم و چیزی که باید اول واضح و روشن باشد تا بعد بتواند چیزی را که نسبت به آن احساس خالصانه و بی‌غل و غش داریم در خود جای دهد. این‌که بتوان کسی را مجبور به داشتن احساسی پاک و بی‌ریا کرد خود مشکل دیگری است. پاسکال[۴۸] این نکته را خاطرنشان می‌شود که کلیسای کاتولیک گناهکار را مجبور نمی‌کند تا شرح معاصی‌اش را نزد کسی بازگوید. ژید معتقد است که دروغ‌گفتن گناه کبیره نیست زیرا حضرت مسیح هرگز در جایی دروغ‌گفتن را رسماً منع نکرده است.

به‌نظر می‌رسد که در روح و روان یک انسان سالم و هوشیار، یعنی انسانی که هم توجه به ضمیر آگاه و هم دقت‌نظر به بُعد ناخودآگاه خود دارد، تراژدی و ابهام بیان به‌میزان مساوی وجود دارد. توجه بیش‌تر هنر سوررئالیستی و نیز تئاتر کوکتو معطوف به وجود ابهام و گنگی کلام است. کوکتو در تمثیل‌های خویش از افرادی دم می‌برد که بسیار نام‌آور و غول‌پیکرند: افرادی چون قهرمانان برجستهٔ افسانه‌ها، اُرفیوس، اُدیپوس[۴۹]، پگمالیون، گالاهاد[۵۰] و... غیره که باید به مدد کمدی و لُعَزبیان خُرد و کوچک شوند. در یکی از اشعارش کوکتو چنین می‌گوید: «من دروغی هستم که سخن از حقیقت می‌راند»[۵۱]. هنر نیز می‌تواند نوعی از دروغ باشد که ما را به حقیقت رهنمون می‌کند. مونتین به وسایل آرایشی زنان اشاره می‌کند و ضمن تلبیس‌خواندن آن معتقد است همان‌گونه که زنان با گریم زیبا می‌شوند، دروغ نیز می‌تواند چهرهٔ زیبایی پیدا کرده و دوست‌داشتنی شود. به‌عبارتی ما از طریق بیراهه به مقصد حقیقت گام برمی‌داریم.

کشمکش‌ها، تلاش‌ها و تقلاهایی که هر روز با آن دست‌به‌گریبانیم، پنجه در چنگال نیروهایی دارند که مانع از آن می‌شوند خودمان را آن‌طور که هستیم نشان دهیم. سوررئالیست‌ها معتقدند که این مشکل زمانی حل‌شدنی است که انسان از لحاظ ذهنی ارتباط نامحدودی داشته و حقایق پنهان درون خویش را آشکار سازد. البته معدودند کسانی که شهامت رویارویی با این حقایق را داشته باشند. مکتب سوررئالیسم اولین‌بار به این خاطر مورد حمله و انتقاد قرار گرفت که برای عموم قابل فهم نبود ولی بعد از آن‌که مردم کم‌کم به درک و فهم و شناخت آن نائل آمدند، که سوررئالیسم بیش از حد به افشای مکنونات می‌پردازد. مردم می‌گفتند که در سینهٔ هر کس رازی است که باید هم‌چنان راز باقی بماند و هرگز فاش نگردد. آنان می‌گفتند به‌مجرد این‌که حقیقت به ساحتِ منهیات مذهبی حمله‌ور شود و آن را مورد انتقاد قرار دهد از وجههٔ عمومی‌اش کاسته خواهد شد.

اغلب به این نکته اندیشیده‌ام که اثر خون شاعرِ کوکتو و شاید کلیهٔ آثار او یادآور قهرمانی باشد یونانی به‌نام فیلاکتِتس[۵۲]. او جنگاوری بود که کمان در دست زخمی شد و جراحت برداشت. او دو جنبهٔ ناشناخته هوش و استعداد انسان را که همانا ضعف و قدرت و عجز و توانمندی باشند به هم مرتبط ساخت. چنین به‌نظر می‌رسد که ذوق و قریحهٔ هنرمند ریشه در طلب مغفرت و تقدیم قربانی برای جلب رضایت دارد. نبوغ و ذکاوت هنرمند با ناخوشی و بیماری او و در موارد متعددی با نبودِ خون در رگ‌هایش پیوند خورده است. تا زمانی که توانایی و قدرت او مورد صدمه و آسیب قرار نگیرد نمی‌تواند جنبهٔ وجودی داشته باشد. نویسنده حکم بندبازی را دارد که مجبور است تمام روز تمرین کند تا در نمایش بعدازظهر آن روز کاری دستِ خودش نداده و سر و دستش را نشکند. به همین منوال می‌توانیم در وجود هنرمند رگه‌هایی از یک انسان ابله بیابیم و یا نشانی از آثار نیمه‌پیامبرگونه در او جست‌وجو کنیم. امروزه هنرمند را در نقش دلقکی می‌بینیم و یا قماربازی که مسئول توزیع کارت‌های ورق است، گاه نیز او را در شکل جدیدی از یک هنرمند شعبده‌باز می‌یابیم: یعنی کارگردان سینما.

پی‌نوشت‌ها:

1. Cocteau

۲. Orphée، این واژه ریشه در کلمات Orphelin ~ine (اُرفِن ـ اُرفِین) دارد و به‌معنای کودکی است که پدر و مادر یا یکی از این‌دو را از دست داده باشد.

3. Théâtre des Arts

4. Georges Pitoeff

۵. Orpheus در افسانه‌های یونان این شخص موسیقیدانی بود که توانایی و تبحر اعجاب‌انگیزی در نواختن چنگ داشت. وقتی که همسر وی، یوری‌دیس درگذشت او توانست اجازهٔ خلاصی وی را از Hades یا مکان و مأوای مردگان به‌دست آورد. اما به‌دلیل تخلف از پیمان مبنی بر نگاه‌نکردن به همسرش، یوری‌دیس ناپدید گشت.

6. Ludmilla Pitoeff

Eurydice، تلفظ اصلی این کلمه یوری‌دیس است که به دلیل سهولت در تلفظ فارسی یای آخر را حذف نمودم.

8. Aglaonice

9. "Madame Eurydice reviendra des enfers"

10. Heurtebise

۱۱. اشاره به Bacchus خدای شراب و میگساری.

۱۲. Raphael، نام یکی از فرشتگان اعظم.

۱۳. Azrael، نام یکی از فرشتگان اعظم.

14. Breton

۱۵. Picasso، نقاش و مجسمه‌ساز اسپانیایی در فرانسه.

16. La Vérité est trop nue; elle n'excite pas les hommes

17. Le Sang d'un Poète

18. Pisanello

19. Paolo Uccello

20. Piera della Francesca

21. Mallarmé

22. Hérodiade

23. La main blessée ou la cicatrice du poète

24. Fontenoy

25. Rudolph Valention

۲۶. Dionysus، در افسانه‌های یونان نام یکی از خدایان المپیاد که خدای شراب و میگساری و زراعت محسوب می‌شد.

۲۷. Apollo، خدای زیبایی و شعر و موسیقی که بعدها به‌نام خدای آفتاب یا هلیوس شناخته شد.

۲۸. Pygmalion، در افسانه‌های یونان وی مجسمه‌سازی بود که عاشق مجسمهٔ ساختهٔ دستِ خودش شد و بعداً آفرودیت (Aphrodite) الههٔ عشق و زیبایی به آن حیات بخشید.

29. Les murs ont-ils des oreilles?

30. Arago

31. Vincennes

32. leçons de vol

33. Un rendez-vous désespéré

34. A casser une statue, on risque d'en devenir une

35. La bataille des boules de neige

36. les Enfants Terribles

37. Dargelos

38. Coq - Cocteau

39. La Carte Volée

۴۰. Michael، میکائیل فرشتهٔ اعظم که تورات او را حافظ قوم اسرائیل خوانده.

۴۱. Europa، در افسانه‌های یونان بوروتا شاهزاده‌ای فینقی بود که به‌دست رئوس به شکل گاو بر سفیدی درآمد.

42. ennui mortel de l'immortalité

۴۳. Montaigne، نویسنده و مقاله‌نویس فرانسوی (۱۵۳۳ - ۱۵۹۲).

44/ Rousseau

۴۵. Gide، رمان‌نویس و منتقد ادبی فرانسه (۱۸۶۹ - ۱۹۵۱).

۴۶. Flaubert، رمان‌نویس فرانسوی (۱۸۲۱ - ۱۸۸۰).

47. Louise Colet

۴۸. Pascal، فیلسوف و ریاضی‌دان فرانسوی (۱۶۲۳ - ۱۶۶۲).

۴۹. Oedipus، در افسانه‌های یونان، شاهی که ناخواسته پدرش را کُشت و با مادرش ازدواج کرد.

۵۰. Galahad، در داستان آرتور، پادشاه افسانه‌ای انگلیس در قرن ششم میلادی، گالاهاد شوالیه‌ای بود که به دلیل اخلاص و تحارت خویش موفق شد جام مقدس شراب مسیح را بیابد.

51. Je suis un mensonge qui dit la vérité

52. Philoctetes

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی